وزارة التعليـــم العالي والبحث العلمـي

جامعة محمد خيضر –بسكرة–

كلية: الآداب واللغات

قسم:الآداب واللغة العربية

جماليات الخطاب الشعري في ديوان

"حين تنزلق المعارج إلى..فيها" لحليمة قطاي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبة:

إيمان غضاب.

إشراف الأستاذة:

آمال دهنون

السنـــة الجامعيـــــة:

1436/1435هـ

2015/2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ تَعَالَىٰ:

﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ۝٦﴾

النحل: ٦

شكر وعرفان

الحمد لله عز وجل الذي أعاننا ووفقنا في إنجاز هذا البحث وثبت خطانا، فله كل الشكر سبحانه وتعالى.

أتقدم بفائق وعظيم الشكر والتقدير والاحترام إلى أستاذتي المشرفة" آمال دهنون"، التي كانت بمثابة السند ولم تبخل عليَّ بنصائحها وتوجيهاتها البناءة في الدعم والتوجيه والنصح. فجزاها الله خير جزاء وأطال في عمرها بمزيد من النجاحات.

وإلى كل أساتذتي بقسم الأدب العربي بجامعة محمد خيضر كما لا أنسى أن أتقدم بالشكر للأستاذ "محمد فيصل معامير" ، وإلى كل من ساعدني في إخراج هذا البحث إلى النور.

آثرنا أن نريح القارئ ونسهل عليه القراءة؛ لذا حاولنا وضع لوحة للمفاتيح تيسرا له.

مفتاح رموز البحث

الرمز	معناه
تح	تحقيق
تر	ترجمة
د.ب	دون بلد
د.ت	دون تاريخ
د.ط	دون طبعة
مج	مجلد
ط	طبعة
ع	عدد
ج	جزء
ص	صفحة
ن	نفسه
ص.ن	صفحة نفسها

مقدمة

الشِّعر ديوان العرب، لذا فهو في حقيقته ليس عالمًا مسطحا يتمكن منه القارئ دون عناء. إنَّه عالم سحري جميل يموج بالحركة والألوان، فهو عالم لا يعترف بالنهائية والحدود، وبهذا الشكل يأتي مفاجئا عدو المنطق، والحكمة والعقل؛ إنَّه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق للإمساك به، وتجسيده في التجربة الشِّعرية بواسطة الكلمة والرمز والصورة.

فالخطاب الشِّعري المعاصر –في عمومه– يتبنى المفارقة والانزياح والغموض مشروعًا فكريًا، حتى إذا لم يجد ما يفارقه فارق ذاته؛ لأنَّ مُنشئ الخطاب هو مبدع هارب من عبودية الامتلاك ونمطية الاستهلاك، هارب من نظامية الامتثال ونهائية الدليل. لهذا غابة من الحاجات والهواجس، والفوضويات، فهو بذلك ممارسة للرؤيا في أعماقها ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللُّغة.

فالخطاب الشِّعري يعتمد على الخيال ورؤية تَحِيدُ بدلالة اللُّغة الحقيقية عما وُضِعت لها أصلا، لتشحنها بمعانٍ جديدة وإيحاءاتٍ غير مألوفة.

والمتأمل في الشِّعر الجزائري المعاصر يجد بلا شك تلك النزعة المتنامية لاستخدام الرموز والغموض في أشعارهم، حتى أصبح من الأدوات الفنِّية التي يعتمد عليها كثير من الشُّعراء.

وقد تطرق هذا البحث لدراسة إحدى الشَّاعرات الجزائريات"حليمة قطاي" في ديوانها "حين تنزلق المعارج إلى..فيها". وما شدنا إليها هو غموضها الإبداعي، بحيث تُشكل اللُّغة والصورة عندها بنية فنية مُحكمة تغري الدارس للبحث والغوص في أشعارها، كما تميز إنتاجها الشِّعري بسمات الجمع بين ما هو تراثي وحداثي سواء في الشَّكل أو المضمون والأداء، هذا أحد أبرز أسباب اختياري لهذه الشَّخصية إلى جانب الكشف عن السمات الجمالية لخطابها الشِّعري ودلالته، بالإضافة إلى أسلوبها وطاقاتها الإبداعية التِّي تضاهي الأسماء العربية في المشرق.

وتهدف الدراسة إلى إبراز جمالية النَّص الشِّعري، والكشف عن خصائصه الفنِّية في الشِّعر الجزائري المعاصر، والبحث عن مدى حظ الشَّاعرة في التَّصرف باللغة والصورة، والأثر الذي تركته هذه المكونات في المتلقي/ القارئ بحثا عن الجماليات التِّي تثير خصوصيته. وعلى هذا الأساس وسم موضوع البحث ب: جماليات الخطاب الشعري في ديوان "حين تنزلق المعارج إلى..فيها" لحليمة قطاي.

وفي هذا الإطار انطلقت الدراسة للديوان من خلال مجموعة من التساؤلات تمثلت في: فيم تتجلى جماليات الخطاب الشِّعري في ديوان حليمة قطاي؟ وما الصور التِّي شكلت الجمالية فيه ؟ وإلى أي مدى تحققت هذه الجمالية في خطابها؟.

وقد تكوَّن هيكل هذا البحث من مقدمة، ومدخل، وفصلين، وخاتمة. أشرنا في المدخل إلى التعريف بالجمال والخطاب ثم عرجت إلى علاقة الجمال بالخطاب الأدبي. أما الفصل الأول، فقد خصص للحديث عن جمالية اللُّغة في ديوانها، وتمَّ فيه التعرض إلى أبرز ظواهر اللُّغة الشِّعرية كالمعجم الشِّعري، والانزياح بنوعيه(الدلالي والتركيبي)، والمفارقة والغموض.

أمَّا الفصل الثاني، فدرست فيه جمالية الصورة في الديوان وقسم إلى ثلاثة عناصر: تناول العنصر الأول مفهوم الصورة بين القدماء والمحدثين. أما العنصر الثاني فتناول أنماط الصورة، ودرست فيه الصورة الحسِّية، والذهنية، وصور تراسل الحواس.

أما فيما يخص العنصر الثالث فجاء تحت عنوان عناصر تشكيل الصورة، وتناولت فيه الصور البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، ثم تطرقت إلى الرمز، وذلك باستخراج أهم الرموز التى وظفتها الشاعرة "حليمة قطاي" في مجموعة قصائدها. وصولاً إلى خاتمة البحث فأوجزت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

ولبلوغ ما يهدف إليه البحث كان لزامًا توظيف المنهج الوصفي، وذلك في استخراج النماذج الشِّعرية ثم القيام بوصفها وتحليلها، والكشف عن القيم الفنِّية والجمالية للبنيات المكونة للخطاب الشِّعري وتأثيرها في نفسية الشَّاعرة. ويليه المنهج التَّاريخي، حيث استخدم في الحديث عن الصورة وتتبع مراحل تطورها عند القدماء والمحدثين.

أما المصادر والمراجع فكانت متنوعة وأهمها:

الصورة الفنية في شعر الشَّماخ لمحمد علي ذياب، وكتاب دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، وكتاب بنية اللغة الشعرية لجون كوهين، وكتاب النظرية البنائية لصلاح فضل، وكتاب الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث لبشرى موسى صالح، وكتاب فضاءات الشعرية لسامح الرواشدة، وكتاب الأسلوبية وتحليل الخطاب لنور الدين السَّد، وكتاب الصورة الفنية لعبد الحميد هيمة.

وأثناء البحث واجهت بعض الصعوبات منها غموض ديوان الشَّاعرة وصعوبة فهمه واستيعابه، إضافة إلى ضيق الوقت.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أحمد الله عز وجل على ما أعان ويسّر، كما أتوجه بالشكر والتقدير لأستاذتي المشرفة "آمال دهنون" التِّى طالما حلُمت أن تكون مشرفتي، أشكرها جزيل الشكر على نصائحها وتوجيهاتها التِّى أنارت طريقي.والله ولي التوفيق والسَّداد.

مدخل

بين الجمال و الخطاب

1- تعريف الجمال: (لغة / اصطلاحا)

إنَّ البحث عن مفهوم الجمال يرصد لنا تراكم الآراء، واختلاف المواقف حول هذه المسألة. ومن هنا يتعذر علينا إيجاد تعريف جامع ومانع للجمال، وذلك بسبب تباين وجهات النّظر لدى المفكرين في هذا الميدان، وهذا يقودنا إلى أن نعرج لتعريفه لغةً.

-لغةً:

« جَمَلَ الشيء: إذا جمعه بعد التفرق، أجمل: اعتدل واستقام، والجمال مصدر الجميل والفعل جَمُلَ، والجَمال: الحسن يكون في الفعل و الخَلْقِ»[1].

ونجد أيضا: « الجُمَّال، بالضَّم والتَّشديد: أجمل من الجميل وجَمَّلَهُ أي زينه والتَّجميل: تكلف، ويقول أبو زيد: جمَّل الله عليك تجميلاً إذا دعوت له أن يجعله اللّه جميلاً حسنًا»[2].

والجَمَالُ، الحُسن يكون في الخلق قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ۝٦﴾[3]. أي بهاء و حُسن.

والجمالُ: الحُسنُ يكون في الخَلْقِ وفي الخُلُقِ، أي بهاء وحسنٌ.

« وجمَّلَهُ تجميلاً: زينَهُ والتجَمُّلُ: تكلُّفَ الجميلِ، وجَمَّلَ الله عليه تجميلاً: إذا دعوت له أن يجعله جميلا حسنًا»[4].

فالجمال على العموم هو الحسن والبهاء والاعتدال والاستقامة سواء كان في الخُلُقِ أم الخَلْقِ.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997 م، مج 11، مادة (جَمَلَ)، ص 126.

[2] المصدر نفسه، ص 127.

[3] سورة: النّحل، الآية: 6.

[4] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس، تح: محمود محمد الطناحي، التراث العربي سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت، (د. ط)، 1993 م، ج28، ص 236.

- الجمال اصطلاحا:

إنّ البحث في مفهوم الجمال يطرح إشكالية تراكم الآراء، وتعدد المواقف، واختلاف النظريات باختلاف أصحابها، وتباين منابعهم الفكرية، ومن الوجهة التاريخية نجد أنّ التفكير في الجمال نشأ قديما منذ العصر اليوناني حيث بحث أفلاطون في فكرة الجمال وكيف تتمثل في الموجودات المحسوسة في الأعمال الفنية، ثم ظل البحث في الجمال مستمرًا بعد ذلك في تاريخ الفلسفة ومرتبطا بالتأملات الميتافيزيقية.

كما نجد من علماء الغرب من حفروا لهذا المصطلح بحيث يرى هيغل أنَّ الجمال يدخل في جميع ظروف حياتنا «فهو ذلك الجنّي الأنيس الذي نصادفه في كل مكان »[1].

وكذلك أفلاطون قد عالج عدة تعريفات للجميل في (محاورته هيباس) ولم يستطع أن يقطع فيها بصحة تعريف، ونذكر منها: « الجميل هو المساعد الذي يقود إلى الخير ولكن الخير في هذه الحالة – كما يقول كروتشيه – أن يكون جميلاً، ولا جميل خيرًا لأنَّ السبب غير الأثر و الأثر غير السبب »[2].

والواقع أن أفلاطون قد عرض في هذه المحاورة لتعريفات عدة للجمال ولكنّها جميعا– كما لاحظ كروتشيه كذلك– تتضح فيها صورة عدم التأكد والاستقرار عند واحد منها، وقد نقل كروتشيه من هذه التعريفات ذلك: « الجميل هو ما يؤدي إلى غاية، أي النافع xpnoiliou ولكن إذا كان الأمر كذلك فإنّ الشر سيكون جميلا أيضا، لأنّ النافع

---

[1] أمال حليم الصراف: علم الجمال فلسفة وفن، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2012م، ص13.

[2] عز الدَّين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)،1992م، ص80.

يقود إلى الشَّر كذلك »[1]. كذلك دافيد هيوم يعتبر أنَّ الجمال « يَكِنُ في داخل (الروح) البشرية، المختلفة »[2]. أي هو صفة فريدة لا تتعلق بأي مقصد أو غاية أو منفعة.

فالواضح والجلي هو أن موضوع الجمال يتجلى في الأشياء بنسب متباينة بتحوله الدائم حيث نجد كانط يقول: « إنَّ الجمال و الجمال وحده هو الموضوع الأصيل للذَّوق الجمالي البحت، وإنَّ الذَّوق البحت، كما بيَّن كانط بصورة مقنعة، هو استجابة الإنسان الجمالية لهذه الصفة لا لشيء غيرها »[3].

كما يشير بول فاليري، إلى علم الجمال بأنّه: « علم الحساسية وهي بمعناها الراهن تطلق على كل تفكير فلسفي في الفَّن، أي أنَّ موضوع علم الجمال ومنهجه منوطان بالطريقة التي يحدد بها الفَّن. ويُعنَى علم الجمال في فلسفة الجمال ونظرياته ونقده ومدارسه والتجربة الجمالية في زواياها المختلفة »[4].

أمَّا عند هربرت ريد فالجمال يستند على أساس مادي مفاده: « أنَّ الجمال هو حدة العلاقات الشَّكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا »[5].

وقد عرّف الفارابي الجمال بقوله: « الجميل بأنَّه الشَّيء الذي يستحسنه العقلاء »[6] أمَّا ابن رشد فقد ربط الجمال بالخير، « فالجمال هو الذي يختار من أجل نفسه، وهو ممدوح و خيّر ولذيذ من جهة أنَّه خير، وإذا كان الجميل هو هذا، فإنَّ الفضيلة جميلة لا

---

[1] عز الدَّين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، ص75.

[2] عقيل مهدي يوسف: المعنى الجمالي، دار مجدلاوي، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص80.

[3] عزا لدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص71.

[4] علي شناوة آل وادي: فلسفة الفن وعلم الجمال، دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2012م، ص7-8.

[5] آمال حليم الصَّراف: علم الجمال فلسفة وفن، ص14.

[6] ابتسام مرهون الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م، ص 35.

محال، لأنَّها خير وهي ممدوحة »[1]؛ أي أنَّه يعني الفهم الخالص للجمال هو عملية إدراك واع، فهو ليس مجرد انفعال يمكن أن يتبدد .

كما نجد محمود عبد الله الخوالدة في كتابه (التربية الجمالية علم نفس الجمال) يرى: أنَّ الجمال (beauty) هو الحُسن، وهو نقيض الذَّمامة والقُبح. فهو مفهوم نسبي، وقد كان للجمال تأثير كبير في التاريخ البشري حيث كانت صراعات تنشب بين البشر بسبب الجمال، حيث تنازع و لدَا آدم (عليه السلام) على الزَّواج من أختهما الأجمل [2]، كما نجد هناك دراسات تهتم بالجمال في الفلسفة مثلا فرع يسمى (علم الجمال)، ونشأ في علم النَّفس فرع مستقل للجمال أطلقوا عليه اسم: سيكولوجية الجمال (esthetics) .

وعلى كل فإنَّ تعاريف الجمال تبقى متعددة، ومتباينة لتعدد وتبيان الآراء والنظريات فهو فطرة فطر الله بها نفوس البشر، فالحياة جمال وفي الجمال حياة، أي أنَّ الجمال يتَّسم بالتَّقلب عبر الزَّمان والمكان، وما يمكن أن نراه اليوم جميلاً قد لا يكون جميلا في يوم آخر، إذ لا يمكن البحث عن الجمال بعيدا عن الحياة، لأنَّ الإحساس به يعود إلى مدى شعورنا بالحياة، والمتفق عليه أنّ الجمال هو الحسن والتَّناسق والانسجام والتناسب.

---

[1] ابتسام مرهون الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص36.

[2] ينظر: محمد عوض الترتوري، محمود عبد اللّه الخوالدة: التربية الجمالية علم نفس الجمال، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص17.

2- تعريف الخطاب: (لغة / اصطلاحا)

يشَّكل الخطاب « مقولة من مقولات الحداثة، عرض له جملة من الباحثين الأسلوبيين واللسانيين والشَّعريين والبنويين والسِّيميائيين، محاولين علمنة دراسة الخطاب الأدبي ليتطور البحث في هذا المجال في العقود الأخيرة، خاصة في ميدان المناهج النَّقدية الحديثة »[1] .

إنَّ كلمة الخطاب لا يمكن حصرها في معنى، واحد لأنَّ لها تاريخًا معقدًا وحافلاً بالاستعمالات المختلفة، لذلك فنحن عندما نحاول تعريف المصطلح، فإنَّنا نلجأ إلى المراجع أو القواميس لمعرفة جذوره المعجمية ودلالته اللُّغوية نتطرق إلى المفاهيم الآتية بدءًا بالتَّعريف اللغوي ثمّ الاصطلاحي .

-الخطاب لغةً:

عندما نعود إلى لسان العرب لابن منظور نجد بأنَّ الخطاب هو: « الخطاب من مادة (خ، ط، ب) ومنه المخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابًا وهما يتخاطبان، والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، واختطب يخطب خطابة، واسم الكلام الخطبة »[2].

كما جاء في أساس البلاغة للزَّمخشري: « الخطاب هو المواجهة في الكلام فخَاطَبَهُ أحسن الخطاب، وخطب الخطيب خطبة حسنة وخطب الخاطب وكثر خطابها، واختطب القوم فلانا أي دعوة إلى أن يخطب إليهم فيقال اختطبوه فما خطب إليهم »[3].

---

[1] نور الدِّين السَّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2000م، ص11.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (خطب)، ص361.

[3] جار اللّه الزّمخشري : أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص114.

وعرَّفه رشيد محمد رضا في معجم (متن اللُّغة) بأنَّه: « الخِطَابُ مصدر خَاطَبَ، خطب خطابه و خطبة على المنبر، وعلى القوم ألقى خُطبةً »[1].

كما عرّفه الفيروز أبادي بقوله: « الخَطْبُ: الشَّأنُ: والأمر صَغُرَ أو عَظُمَ، جَمعُه خُطُوب وخَطَبَ المرأة خطابا وخطبة، وذلك الكلام خطبة أيضا، أو هي الكلام المنثور المسجَّع ونحوه، رجل خطيب حسن الخطبة »[2].

وجاءت كلمة الخطاب في القرآن الكريم بمعنى القول والحجَّة على من يخاطب في قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ ﴿٢٠﴾﴾[3] .

ففي هذه الآية يصرف الخطاب في علم فصل الخصومات، بمعنى المحاجة أي قوَّة الحجَّة في الكلام، وقال أيضا قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ٱلرَّحْمَٰنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴿٣٧﴾﴾ [4] وقال: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَعِبَادُ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى ٱلْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَٰهِلُونَ قَالُوا۟ سَلَٰمًا ﴿٦٣﴾﴾[5].

إنَّ المعنى العَّام لكلمة الخطاب في اللُّغة ينصرف للدَّلالة على الكلام والحديث حسن، كما يدل على المراجعة والإجابة.

-الخطاب اصطلاحا:

تعود نشأة الخطاب الأولى إلى « فيرديناندي سوسير Ferdinand de Saussure صاحب كتاب محاضرات في اللسانيات العامة»[6].

---

[1] رشيد محمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة،، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ج2، مادة (خطب).

[2] مجد الدّين محمد يعقوب الفيروزأبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005م، ص80-81.

[3] سورة: ص، الآية: 20.

[4] سورة: النبأ، الآية: 37.

[5] سورة: الفرقان، الآية: 63.

[6] رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د. ط)، 2006م، ص71.

ورغم قدم جذور هذه الكلمة في الثَّقافة العربية من حيث أصولها المقترنة بالنطق، فإنَّ استخداماتها المعاصرة بوصفها مصطلحا له الأهمية المتزايدة تدخل بمعانيها إلى دائرة الكلمات الاصطلاحية الَّتي هي أقرب إلى الترجمة، والَّتي تسير حقولها الدلالية إلى معانٍ وافدة، ليست من قبيل الانبثاق الذاتي في الثقافة العربية، فما نقصد بمصطلح الخطاب، هو نوع من الترجمة أو التَّعريب لمصطلح discourse في الإنجليزية ونظيره discours في الفرنسية أو diskur في الألمانية[1] .

أمّا على مستوى الاشتقاق اللُّغوي: « فأغلب المرادفات الأجنبية الشَّائعة لمصطلح الخطاب مأخوذة من أصل لاتيني هو discurs المشتق بدوره من الفعل discursere الذي يعني (الجري هنا وهناك أو الجري ذهابا وإيابا) وهو فعل يتضمَّن معنى التَّدافع الذي يقترن بالتَّلفظ العفوي، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة الارتجال، وغير ذلك من الدَّلالات الَّتي أفضت في اللغات الأوروبية الحديثة إلى معاني العرض والسرد »[2].

إنَّ مصطلح الخطاب من حيثُّ معناه العَّام المتداول في تحليل الخطابات، يحيل إلى نوع من التناول للغة، أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد، فاللغة في الخطاب لا تُعد بنية اعتباطية، بل نشاطا لأفرادٍ مندرجين في سياقات معينة[3].

وقد عرف الرَّازي:« صفة فصل الخطاب من الصفات التي أعطاها الله تعالى لداود و أنَّ النَّاس مختلفون في مراتب القدرة على التَّعبير عما في الضَّمير فمنهم من يتعذر عليه التَّرتيب من بعض الوجوه، ومنهم من يكون قادرًا على ضبط المعنى و التَّعبير عنه إلى أقصى الغايات وكلَّ ما كانت هذه القدرة في حقه أكمل كانت لآثار الصادرة عن النَّفس النَّظيفة في حقه أعظَّم ... لأنَّ فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرًا على التَّعبير

---

[1] ينظر: رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 72.

[2] جابر عصفور: آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997م، ص47-48.

[3] ينظر: دومنيك مانغو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص38.

عن كل ما يخطر بالبال، ويحضر في الخيال، بحيث لا يختلط شيء بشيء، بفصل كل مقام عن مقام »[1].

يرى صالح بلعيد في تعريفه للخطاب « أنَّه سلسلة من الملفوظات التِّي يمكن تحليلها باعتبارها وحدات أعلى من الجملة تكون خاضعة لنظام يضبط العلاقات بين الجمل أي العلاقات السِّياقية والنَّصية وذلك عن طريق النِّظام المعجمي الدَّلالي أو التَّركيبي الدَّلالي للنَّص أو سلسلة العلاقات المَّنطقية الإستعدادية التِّي تتجلى في الشفرة التي ترتبط ببرهان لغوي يقوم بين عدة أطراف ضمن ظروف محددة »[2].

ويعود عبد الهادي بن ظافر الشَّهري يقول: أنَّ اللغة الطبيعية هي مادَّة الخطاب في الغالب، إلا أنَّ استعمالها هو الذي يخرجها من حالة السكون فما، « يتم التَّبادل به ليس اللُّغة وفق سوسور، بل الخطاب الذي يستلهم المعنى من الخارج، أي من السُّوق اللُّغوي وبالتَّالي يكتسب هذا الخطاب قيمة رمزية تنبع من التجارب الفردية ومن التَّضمين والإيحاء »[3].

أمَّا عبد المالك مرتاض فيرى أنَّ « الخطاب نسيج من الألفاظ، والنَّسيج مظهر من النظام الكلامي الذي يتخذ له خصائص لسانية تميِّزه عن سواه.. »[4] ويمضي في حديثه عن الخطاب الشعري، فيقول: « أنَّ الخطاب الشِّعري في مذهبنا هو كل إبداع أدبي بلغ

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشَّهري: استرتجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 2014م،ص35.

[2] صالح بلعيد: دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط5، 2009م، ص192.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص25.

[4] عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د. ط)، (د. ت)، ص34.

الحدَّ المقبول، ونال إعجاب أكثَّر من ناقد، أي كل إبداع أدبي نال الحدَّ الأدنى من إجماع النَّاس على جودته فيصنف في الخالدات الفكرية »[1].

كما نُضِيف رأي محمد مفتاح حول الخطاب حيث يقول: «الخطاب إذن مدونة حدثٍ كلامي ذي وظَّائف متعددة »[2].

فالمدَّونة الكلامية تعني أنَّه مُؤلف من كلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسمًا، أمّا الحدث فيعني أنّ كلَّ خطابٍ هو حدث يقع في زمان ومكان، أمَّا عن تعدد الوظَّائف فهذا يعني أنَّه تواصلي يهدف إلى توصيل المعلومات وإقامة العلاقات بين أفراد المجتمع.

ونجد الباحث هاريس يعرفِّ الخطاب من وجهة تحليل الخطاب بأنَّه « ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكوِّن مجموعة متعلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التَّوزيعية وبشكلٍ يجعلنا نظلُّ في مجال لساني محض »[3].

أمَّا عند إميل بنفيست فالخطاب هو: « كل تلفظ يفترض متحدثًا وسامعًا، تكون للطرف الأول نية التَّأثير في الطرف الثَّاني بشَّكل من الأشكال »[4].

ويُعَّرفه تودروف بأنَّه « أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المستمع طريقة ما »[5]وهذا يعني أنَّ الخطاب هو محادثَّة خاصة ذات طبيعة شَّكلية، تعبير شكلي منسق عن الأفكار بالكلام أو بالكتابة، حيث تذهب سارة

---

[1] عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص23.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985م،ص120.

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997م، ص17.

[4] محمد البارودي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2000م، ص241.

[5] رومان جاكبسون:قضايا الشعرية، تر: الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، (د. ط)، 1988م، ص33.

ميلز « الخطاب محادثَّة خاصة ذات طبيعة شَّكلية .. يشمل تعبيرًا بالكلام عن الأفكار في شَّكل خطبة دينية أو رسالة أو بحث،... الخ »[1].

وعمومًا فمصطلح الخطاب يعود إلى عنصري اللُّغة والكلام. فاللُّغة، هي نظَّام من الرموز يستعملها الفرد للتَّعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعي المخاطَب. ومن هنا تولد مصطلح الخطاب بِعَدِّهِ رسالة لغوية يبثها المتكلِّم إلى المتلقي، فيستقبلها ويفك، رموزها. ونعته هنا، بلفظ (الشّعري) يدل إمَّا على جنس أدبي معين هو (الشِّعر) الذي يرتكز على ركنين أساسين هما: الوزن و القافية وإمَّا على كل ما يثِّير انفعالاً، أو إحساسًا جماليًا، وسواء أكان شعرًا أم نثرًا أم رسمًا[2].

3- علاقة الجمال بالخطاب الأدبي:

إنَّ الإحساس بالجمال أمر فطري، أصيل في جبلة الإنسان، فالعجب به دائم والميل إليه طبيعة في النَّفس، تهفو إليه حيث وُجِدَ، وتشتاقه إذا غاب، حيث يقول محمد قطب: «هو إحساس فطري والدَّلالة واضحة »[3].

وتقوم الفلسفات القديمة على قيم ثلاث هي: « الحق والخير والجمال، والفنُّ الصَّحيح هو الذي يهيئ اللقاء بن الجمال والحق، فالجمال ليس قيمة سلبية لمجرد الزِّينة، كمَّا أنّه ليس تَشكُلاً ماديًا فحسب، ولكنَّه بالمعنى الصَّحيح حقيقة مركبة في مداخلها وعناصرها وتأثيراتها المَّادية، والرُّوحية وموجاته الظاهرة والخفية »[4]، وبذلك فإنَّ الخطاب الشَّعري كذلك يضم « ستة عناصر كما حددها جاكبسون تغطي كافة وظائف اللُّغة بما فيها الوظيفة الأدبية، فلقد وجد أنَّ السِّمة الأساسية التِّي من أجلها وُجِدَ النَّص هي

---

[1] سارة ميلز: الخطاب، تر: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (د. ط)، 2004م، ص1-2.

[2] ينظر: محمد كراكبي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، (د. ط)، 2003م، ص21-22.

[3] مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، الناشر مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999م، ص242.

[4] نجيب الكيلاني: الأدب الإسلامي وعلم الجمال، مجلة المعرفة السورية،ع249، 1988م، ص13.

الاتصال، هذا ويأخذ النَّص سماته الخاصة من خلال تدرج وظائف عناصر الاتصال، والتِّي فصَّلها جاكبسون في نظرية الاتصال والتِّي ميَّز فيها: المرسل، المرسل إليه الرسالة، القناة، السِّياق، الشفرة »[1] .

فالرواية مثلا تعكس مأساة لعرض هموم إنسانية، والشَّعر كذلك على جماله يقدم حقائق مختلفة، وعلم الجمال يستطيع أن يحدد مستوى الإبداع في النَّص، فيصبح المفهوم ذا قيمة بعد خضوعه لذات المبدع، وتشكله ضمن الصُّورة الفنية.

ويمكن لعلم الجمال عبر دراسته للقيم الجمالية، ولجمالية الشَّكل الفنِّي أن يأخذ طابع العلوم الإنسانية فيستفيد من كل المناهج النَّقدية بمَّا في ذلك المنهج النَّفسي لاستيطان الجميل، والقبيح في النَّص (الخطاب) أو القصيدة، وللبحث عن الأسباب التي كانت وراء نجاحه مثلا، كما أنَّه يحتاج إلى الإجابة لجعل الجميل جميل والقبيح قبيح، ووجود التسلسل وغيابه ونجاح الفكرة أم لا. ولا يكتفي علم الجمال بهذا فحسب وإنَّما يحتاج إلى مبادئ البنيوية، كذلك للإجابة على أسئلة كثيرة تثيرها بنية النص (الخطاب) من خلال البحث عن الأسس التي ترتكز عليها جمالية الشَّكل الفني.

ولعلم الجمال دوره في إفادة العلوم الأخرى كالتَّاريخ والاجتماع والفلسفة وغيرها، التِّي تساعد على معرفة مستوى النصوص، والحكم على مستواها الإبداعي ومن ثمَّ الجمالي،ولكن الجانب الحسي الانفعالي غير كافٍ لإنتاج القصيدة الجمالية التِّي هي عبارة عن توحيد بين الذَّات والموضوع[2] .

والحقُّ أنَّ التَّجربة الجمالية تكون في الانفعال كما تكمن في الذَّاتية والموضوعية والفنُّ الجميل هو الفن النافع.

---

[1] عمر أوكان: اللغة والخطاب، تر: إبراهيم خورشيد وآخرون، دار المعارف الإسلامية، القاهرة، (د.ط)، (د. ت)، ص4 .

[2] ينظر: نجيب الكيلاني: الأدب الإسلامي وعلم الجمال، ص14.

كما تحدَّث أفلاطون أيضًا عن تنظيم أجزاء الخطاب وتناسقه وجماله حيث يقول: « أنَّ كل خطاب يجب أن يكون منظمًا، مثل الكائن الحَّي، ذا جسم خاص به كما هو،فلا يكون مبتور الرأس أو القدم، ولكنَّه في جسده وأعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصِّلة بين كل عضو وآخر، ثم بين الأعضاء جميعًا »[1]، بحيث هنا تكمن الأدبية حيث آليات الصياغة والتركيب، فالشِّعر مثلاً « يعتمد على تكثيف اللُّغة من خلال التَّركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي، وعلى استخدام الصور، مما يصرف المتلقي بعيدًا عن الدَّلالات المرجعية للكلمات »[2] .

وهكذا يظلُّ الإحساس بالجمال متأصلاً سواء في الشَّكل أو في المضمون، فالشَّكل مضمون والمضمون يتحقق جماليًا من خلال شكلٍ ما دال عليه، فالجمال يتضمن كل شيء موجود في الكون من بشَّر ونباتات وكل الكائنات بالإضافة إلى ذلك الأعمال التِّي ينجزها هؤلاء المبدعون في نصوصهم.

---

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط6، 2005م، ص37.

[2] رينيه ويليك: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص252.

الفصل الأول :

جماليات اللغة في ديوان "حين تتزلق المعارج إلى.. فيها" لحليمة قطاي

1 - المعجم الشعري:

1 1 -حقل الألم والعذاب.

1 2 -حقل الأمل و الحياة.

1 3 -حقل الزمان و المكان.

1 4 -حقل ديني.

2 - الانزياح:

2 1 -الانزياح الدلالي.

2 2 -الانزياح التركيبي.

3 - المفارقة:

3 1 -مفارقة الانكار.

3 2 -مفارقة السخرية.

3 3 -مفارقة التحول.

3 4 -مفارقة المفاجأة.

4 - الغموض

لكل فن من الفنون أداته التي يعبر بها، ولا شك أنَّ أداة الأديب الشعرية هي اللُّغة، وهي مادة الشِّعر الأولى ولها خصائص ينفرد بها عن النثر، وهي التي تجسد الأفكار والصور والإيقاع، فهي الوجه الأبرز لكينونة النَّص، بحيث يصبح من المُستطاع القول بوجود ما يسمى (لغة الشعر). ولقد اتفق النقاد قديمًا وحديثًا على أنَّ للشِّعر لغته الخاصة التي تميّزه عن الكلام العادي. وكما هو معروف أن التجربة الشِّعرية هي بالأساس تجربة لغة « فالشعر هو الانسجام الفنِّي للطاقات الحسِّية والعقلية والنَّفسية والصوتية للغة، ولغة الشِّعر هي الوجود الشِّعري» [1].

فالشَّاعر يستخدم اللُّغة، وله نوايا جمالية، فهو يريد أن يخلق الجمال بالكلمة، كما يخلق الرسام بالألوان والموسيقِيُ بالنَّغمات. فالشِّعر هو بنية لغوية تقوم على خرق قوانين اللُّغة المعيارية (العادية) فهي جوهر الشِّعر « واللُّغة هي موطن الهزة الشِّعرية »[2] ومادام الشُّعراء والنُّقاد وعلماء اللُّغة يقررون أن للشِّعر لغته الخاصة فسوف نحاول الوقوف على بعض خصائص هذه اللُّغة، حتى يتكشَّف لنا أنَّ الحُكم عليها بمعايير النثر يلغي الكثير من سماتها، كما أن الحكم على النثر بمقاييس لغة الشِّعر يفرض عليه صيغا وتراكيب ليست منه [3] .

وباعتبار أنَّ الشِّعر هو رؤيا وقفزة خارج المفهومات السائدة، سنحاول الوقوف على مجموعة من قصائد الديوان لاستكناه جماليَّات اللُّغة عند حليمة قطاي والتي تشير باكتناز شِعرها بالعديد من الظواهر الفنِّية: كالمعجم الشعري والانزياح والمفارقة والغموض.

---

[1] السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة، جامعة الأزرايطة، الإسكندرية، (د.ط)، 2007م، ص5.

[2] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، (د.ب)، ط3، 2003م، ص23.

[3] ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2006م، ص 641 .

1-المعجم الشِّعري:

تكمن قيمة الشِّعر بوصفه فنًّا أدبيًا في استخدام اللُغة على نحوٍ خاص يكسبها قيَمًا وسمات فنِّية تحمل تأثيرًا مُعينًا، « فاللُّغة إذن هي أهم أدوات الفن الشِّعري فهي التي تلعب الدور الأساسي في إبرازه عن طريق نقل التجربة الشعورية و توصيلها »[1]. وأهم ما يُميز هذه اللُّغة أنَّ لكل شاعر لغته التِّي تشكل معجمه الشِّعري، والمعجم هو مجموعة ومن الكلمات التي نجدها تكرر داخل النَّص، وكلما تكررت هذه الكلمات أو مرادفاتها شكلت لنا المعجم الشِّعري للشَّاعر، ويتم على إثرها تحديد معنى النَّص وموضوعه على اعتبار أنَّ لكل نَّصً معجمه الشِّعري وحقله الذي يدور في فلكه « فالمعجم الشِّعري يؤدي دورا رئيسيا في الكشف بجلاء عن عالم النَّص »[2].

ويكاد يتفق معظم النُّقاد على أن الشَّاعر المُجيد هو الذي يستطيع أن «يختار معجمه الشِّعري بحاسته الفنِّية اختيارًا يتجاوب وما تضطرب به نفسه من حميا الشِّعر،أو من تموجاتٍ نفسية وفكرية، ومن هنا يجيء الأسلوب ذا دلالة خاصة على صاحبه، لأنَّه قد مرَّ من خلال ذاتيتِه، وحمل بصمات روحه وفكره»[3].

ويمكن تقسيم معجم الشاعرة "حليمة قطاي" إلى عدة حقول دلالية، والحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، ولكي يُفهَمَ المعنى يجب أن نفهم مجموعة الكلمات المتصلة ببعضها دلاليا بمعنى أنَّ الكلمة هي محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي[4]

---

[1] رجاء عيد: دراسات في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأ المعارف، الاسكندرية، (د. ط)، 1979م، ص48.

[2] محمد فوزي مصطفى: جماليات التشكيل قراءة في نصوص معاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 2012م، ص129.

[3] عبد الله عبد الحليم: بناء لغة الشعر في ديوان"في معبد الكلمات" لسعيد درويش، مجلة المخبر،ع7، 2011م، ص89 .

[4] ينظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006م، ص79-80.

1 –1– حقل الألم والعذاب :

في حياة الإنسان محطات يتوقف عندها، وربَّما تُغير من وجهته وتعامله مع الوجود واستجابة للمقولة الشَّائعة « إنَّ لحظة الفرح تولد فكرة، ولحظة الحزن تولد قصيدة »[1]. ولذلك يمثل هذا الحقل أهم محور في الديوان كله .

ومن الألفاظ الدالة على هذا الحقل نذكر منها :

الجدول:

حقل الألم والعذاب	
الجرح	الخيانة
الموت	الدم
الحزن	العُظاة
الوجع	الدمع
الغدر	الغرق
الحريق	الكفن
الضياع	الظّمأ

ومما يلاحظ على هذا الحقل أن وُرود الألفاظ الدَّالة على الألم كانت بنسبة عالية ومتكررة أيضا، فقد جاءت هذه الألفاظ وكأنَّها مرآة تعكس ما ينتاب الشَّاعرة من أحاسيس ومشاعر وجدانية متوهجة ومضطربة.

وخير مثال على ذلك الأبيات التالية في قصيدة " بعث الدُّجيل " :

« من دمع أمي .. وصبرها

من كل ما ذرفت ضفائرها

[1] بروين حبيب: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1999م، ص53.

من كُحلها

أنا ميِّتٌ .. من حضر موت

إلى جنين

أنا ميت .. و الجرح خاوٍ »[1].

فالشَّاعرة تعبر عن مدى يأسها وألمها، وهذا الحزن ترجمته دموعها وقولها (أنا ميت) فكلمة الموت تظهر لنا حجم المعاناة الداخلية التي تكابدها الشَّاعرة وتكرارها على طول القصيدة راجع لتردي الأوضاع والواقع المعيش.

وكذلك نجد أنَّ العنوان في حدِّ ذاته يدل على الوقع المُرِّ فكلمة (الدُّجيل) تدل على الكذب والخداع، وكأنَّنا نرى القصيدة كلها مأساة حتى البلد الذي جاءت منه الشَّاعرة (حضر موت) فالحياة عندها ظلام ويأس وضياع .

فالشَّاعرة بدأت تجربتها بالوجع وتفجير مشاعر الحزن، لتعلن رفضها للواقع واختناقها، فهي تعلن أنَّها ميِّتة في كل مكان على سطح الأرض حتى في لحظة صمتها.

1-2 – حقل الأمل والحياة :

إذا كان في القصائد مفردات تدل على الألم والمعاناة كما رأينا في النص، فإنَّ هناك ألفاظا ودوالاً أخرى تدل على الأمل والحياة نذكر منها:

حقل الأمل و الحياة
العطر – أزهار – الشوق
الحب – العشق
الإشراق – منعش
الحياة – الفجر

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2012 م، ص19 .

الحمامة – نور
الصبا – التحرر
جميل –أخضر

وظفت الشَّاعرة ألفاظ الحياة والأمل والحب لتعبر عن تجربتها حيث تقول في قصيدة "واستعارت..قدما للانحناء !" :

« أطلقت ألف زفرة..

تنحني للوجد مرَّة..وتلين !

ثم تغفو..فيفيق

يشرق الشوق السحيق»[1]

فالشَّاعرة هنا تطلق زفرة الأمل والحُّب، لأنَّ الحب يشعر الإنسان بأنَّ الحياة جميلة وهي تقصد الحب الذي يولد السَّعادة الحقيقية حيث يشرق ذلك الشَّوق المليء بالرحمة والحنان وأملٍ في الحياة .

وما هو ملاحظ أن هذين الحقلين لهما ارتباط بالحقول الأخرى، فهناك تداخل وتقاطع في الكلمات، وهذا راجع إلى استعمال الشَّاعرة للمتناقضات فهي مولعة باستخدام الألفاظ المتناقضة أو المتضادة والمقابلة وهذا يضفي حُسنًا وجمالاً ورحابة في شعرها.

1-3- حقل الزمان و المكان:

كان لعنصر الزمان والمكان أهمية كبرى في إبراز حقيقة ما تعانيه الشَّاعرة والمتأمل لمفردات الزمان يجدها مرتبطة بالطبيعة، ويمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها ، ص13.

حقل الزمان	حقل المكان
الأمس – الليل	الغرفة – حضر موت
الوقت – الدهر	الخيمة – جنين
الصبح –المساء	القصر – بيكين
الساعة – ثوان	البحر – بوستن
الضحى – الظهر	

فالألفاظ التي جاءت في حقل الزَّمان نجدها كلها تتجاوز الدَّلالة الزَّمنية إلى رموز مُحملة بمعان وجدانية فيها نوع من الحزن والأسى.

وتستحضر الشاعرة (الليل) مثلا وهو الملجأ الوحيد للشَّاعر لكي يضفي مشاعره لِما يحمل من هدوءٍ وسكينة، ومعاني اللُّقيا والاستقرار حيث نجد " حليمة قطاي " تقول:

« تمُّر بي ساعاتي

كأنَّ ليلي لحظة

أقضي بها حياتي ..

كأنَّني – غريرة – أرصد قمع ذاتي .. »[1]

نلاحظ هنا أنَّ (ليل) كأنَّه لحظة من حياتها على عكس باقي الشعراء الذين يرون أنَّه طويل ومُسبب للألم من تذكر المحبوب، وليل الشاعرة غير اللَّيل العادي فهو قصير ورغم قصره فإنَّها تقضي حياتها فيه، أي لحظات عمرها تمضي في ثوان وتسترجعها رجوعًا ذهنيًا .

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص 29.

1-4- حقل ديني :

فالمتأمل للغة الشِّعرية في ديوان " حين تنزلق المعارج .. إلى فيها " يجد حضورًا بارزًا للألفاظ الدِّينية المتعلقة بشعائر الدِّين الإسلامي بدءًا من عنوان ديوانها ومن هذه الألفاظ نذكر:

حقل ديني	
المعراج	الوضوء
الصلاة	الركوع
التوبة	الإيمان
اسجد	آدم
عبق الحسنين	محمد
الوحي	الروح
سورة البلد	نافلة
قرآن الفجر	الصمد

وبالرغم من أنَّ الألفاظ تدور معظمها في الحقل الدِّيني لكن دلالتها جاءت متنوعة، فمنها ما جاء مرتبطًا بالرُّكن الثَّاني من أركان الإسلام وهو (الصَّلاة) ومن ألفاظه: الوضوء، الركوع، النافلة، اسجد .

فقد وظفت الشاعرة هذه الألفاظ في سياقات عدة منها ما هو في قصيدة "تعويذة .. ووطن " حيث تقول:

«أجدّل شعري مع الراحلة

وأقرأ شعري بلا قافلة

وأصحو .. مع الفجر

لكنني .. لا أجيد صلاة

ولا أقرأ قرآن فجري

و يمضي شروقي بلا نافلة

شهود

ولحم صديد

ويوم شهيد »[1]

فهذه الأبيات تعكس حالة الشَّاعرة الوجدانية والرُّوحانية المتعلقة بالله سبحانه وتعالى وبالدِّين الإسلامي، كما نجدها تستفهم وتتعجب لغياب الوازع الدِّيني في الوطن العربي وغياب العروبة، أيضًا فالكل أصبح يتعامل من أجل المصلحة فقط. وتطرح ثنائية الموت و الحياة، ولماذا هي موجودة ما دامت لا تجيد الصَّلاة ولا قراءة القرآن، لكن هذا كله راجع لمصائب الدهر ونوائبه فكأنَّها لا تجيد فعل أي شيء وسط هذا التَّبعثر والضَّياع والفَقدِ .

فالقصيدة تحيلنا إلى واقع الشَّاعرة المُر وواقع الوطن العربي الذي يعاني من الاستبداد والعَنت، ولهذا نجدها منكسرة الحال لهذا الواقع فكلماتها كلها توحي بظلمة في أعماق النَّفس وحرقةٍ ومرارةٍ يتجرعها القلب، كل هذه الأحاسيس أثمرت خيبة أمل جلية وواضحة تبرزها ألفاظ القصائد ومعانيها.

ومن هنا نخلص أن المعجم الشِّعري في نصوص حليمة قطاي جاء متعددًا في الحقول، ولعل هذا يعكس لنا التناقضات التي تمر بها، فتقلب بين أمل وألم ثم بين حياة وعذاب. وقد تنوعت مفرداتها خاصة في الحقل الدِّيني الذي جسدت فيه مشاعرها

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص 37.

وأحاسيسها، حيث نجد الشَّاعرة تقف أمام جدلية الموت والحياة لهذا كان إنتاجها الشِّعري معبرًا ولصيقًا بالظروف التِّي تعانيها ولما يجري في الوطن والوجود بصفة عامة .

2 – الانزياح :

إنَّ الانزياح من المصطلحات النَّقدية الشَّائعة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وله عدة تسميات عددها عبد السلام المسَّدي في كتابه(الأسلوبية والأسلوب) منها «(الانزياح، التجاوز) لفاليري (valery)، (الانحراف) لسبتزر(spitzer)، (الاختلال والاك وفاران(vallek et warre)، (الإحاطة) لبايتار (peytard)، (المخالفة) لتيري، (الشناعة) لبارث (barthes)، (الانتهاك) لكوهن(cohen) »[1].

ويجمع النُّقاد على أن الانزياح هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو العدول، أو هو الخروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عَفوَ الخاطر لكنَّه يخدم النَّص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة [2]. فنجد جون كوهين في كتابه (بنية اللُّغة الشِّعرية) يرى « أنَّ الشِّعر انزياح عن معيار هو قانون اللُّغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللُّغة أو مبدأ من مبادئها ... »[3] .

وهذا ما نجده عنده صلاح فضل في كتابة (النظرية البنائية) « إنَّ الانحراف عملية تُشكلُ في نظر الدارسين الأسلوبيين خرقًا وانتهاكًا للاستخدام العادي للُّغة. وهو بهذا يمكن أن يفتح آفاقًا لمجالات تُستخدمُ فيها اللُّغة استخدامًا غير معهود أو مألوف،وإنَّ

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2007م، ص 100.

[2] ينظر: يوسف أبو عدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2010م، ص 175 .

[3] جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، ص6.

الإتيان باستخدامات جديدة يعني أنَّ هناك بُعدًا فنِّيًا يكمن وراء مثل هذه الاستخدامات التِّي تتجاوز حدود ما هو مألوف »[1].

فهو يرى أن الشعر انزياح ولا يخلو الشعر من هذه الظاهرة، أمَّا ميشال ريفاتير يعرفه بأنّه « لحن مبرر »[2].

أمَّا أحمد محمد ويس فلانزياح عنده هو « استعمال المبدع لغة مفردات وتركيب وصور استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرُّد وإبداع وقوة وجذب »[3] .

أي أنَّ الانزياح هو لغة جديدة لغة خرق وانحراف وهذا ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل في قوله بأنَّه « في شيء بل ربَّما كان من غير المنطقي أن تعبر اللُّغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أنَّ كل تجربة لها لغتها وأنَّ التجربة الجيِّدة ليست إلا لغة جيِّدة أو منهجًا جديدًا في التعامل مع اللُّغة »[4] .

ومن هنا نفهم بأنَّ الشَّاعر مطالب دون غيره أن تكون لغته حيَّة نابضة بإحساس الشَّاعر وواقعه، فمن خلال لغته نستطيع أن نعرف مدى استجابة هذا الشَّاعر أو ذاك لظروف عصره وهمومه ومشاكله وقضاياه، أي الجدَّة تكون مجسَّدة في تميُّز اللُّغة

---

[1] صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص 252 .

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 183 .

[3] أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، (د.ت)، ص 120.

[4] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م، ص 147.

الشِّعرية بأن نجد فيها بصماته وصوته وشخصيته. وسأحاول الكشف عن شعرية وجمالية الانزياح من خلال نمطين من أنماطه وهما: الانزياح الدَّلالي والانزياح التَّركيبي

2-1- الانزياح الدَّلالي :

الشِّعر هو المظهر المثالي للُّغة والأدب لأنَّ ألفاظه وكلماته أكثر تعرضًا للانزياح الذي يفقدها معناها الأصلي والمعجمي، وبالتَّالي أكثر عرضة للتأويلات بحيث يوظف الشَّاعر اللفظة بمعنى مغاير غير المتواضع عليه ويكون بذلك – كسرًا لأفق التوقع – حيث يرى كوهين أنَّ الدَّلالة « ليست أكثر من مجموع التأليفات المتحققة في طرق مختلفة»[1]، أي أنَّ الكلمة الواحدة تتعدى إلى دلالات مختلفة .

ويضيف في موضع آخر « الأسلوب هو كل ما ليس شائعًا ولا عاديًا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك الأسلوب كما هو في الأدب يحمل قيمة جمالية، إنَّه انزياح بالنسبة إلى معيار أي أنَّه خطأ، ولكنَّه كما يقول برونو أيضًا خطأ مقصود»[2].

فقد جعل من الانزياح قاعدة أسلوبية « مركزها التواصل والإفهام، فنقل الكلام من المعقول إلى اللامعقول، لا يتم إلا بخرق القاعدة اللُّغوية التِّي تعود إلى انسجامها ووظيفتها الأولى بمعنى أن الانزياح يتحقق عبر مستويين:

1 – حالة الانزياح .

2 – نفي الانزياح .

–الوضوح --- طابق الدال و المدلول.

– الغموض --- عملية الانزياح --الوضوح .

---

[1] جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص106.

[2] المرجع نفسه، ص15.

فالعملية الأولى تقابل السِّياق الذي أساسه المنافرة والعملية الثَّانية تقابل الاستبدال فالأولى تتحقق بالمنافرة والثَّانية بالاستعارة »[1].

كما أورد عبد الله الغذّامي في كتابه (الخطيئة والتَّكفير) بأنَّ الانحراف «يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات »[2].

فالانزياح الدَّلالي إذن هو انحراف وعدول عن اللُّغة العادية وتحطيم للعلاقات المنطقية، وانتهاكا لقوانين العادة وذلك على مستوى المعنى .

ونلمح هذا في قصيدة " حين تنزلق المعارج .. إلى فيها " حيث نجد انزياحا دلاليا في قولها:

« باللون الحبشي.. الشّاحب ..

الغرفة باردة جدًا

والخيمة تتأبط دفئًا »[3]

في هذا المقطع انزياحات دلالية، حيث قامت "حليمة قطاي" بحمل معنى ذهني مجرد (الخيمة تتأبط دفئًا) وذلك دلالة على الأصالة والاشتياق للحياة الأولى حيث تكون الحياة بسيطة يملأها الحب والهدوء والراحة والدفيء .

وهي بذلك صورت لنا حياة الخيمة، باجتماع العائلة في مكان واحد على عكس الحياة العادية، فهناك انزياح دلالي على مستوى الدوال (باردة / تتباطأ دفئًا) فلم يُشر المدلول إلى حالة البرد أو الدفء في الجوِّ بل إنه قد أشار بذلك إلى الجفاء وانعدام الحميمية في الحياة الراهنة التِّي تعيشها الأمم العربية .

---

[1] عبد الرزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004-2005م، ص4-5.

[2] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م، ص26.

[3] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص10.

ونجد في قصيدة " جنون بقر .. انفلونزا دجاج .. وحمَّى خناجر" تقول:

« وأدعو الحضَر !

لكي لا تشوَّه .. رائحة الموت .. »[1]

فهنا جعلت الشَّاعرة للموت رائحة وهذا لكثرة انتشار الوباء بحيث دعت الزوايا والحضر بالدعاء لها، وهذا راجع لأمراض العصر وتعدد ألقابها .

ففي (رائحة الموت) انزياح دلالي، والشَّاعرة لا تقصد المعنى الظاهري، وإنَّما تستعمل هذه التقنية، لتدل على كثرة الموت .

أما في قصيدة " وانتحرت .. حصانات السّبق " تقول :

« وعلى مدائن قربتي

تتوضئين بدمعتي »[2]

فالانزياح الدلالي في (تتوضئين بدمعتي) فهنا تشير إلى مدى طهارة دموعها وغزارتها، فقد انزاحت عن معناها الأصلي لتعطي معنى جديد، يمثل خرقًا للقانون" قانون اللُّغة". وهذه هي طبيعة اللُّغة الشِّعرية فهي لغة إيحائية بالدرجة الأولى من خلال البناء الصوتي والبناء المعنوي .

وكذلك تقول "حليمة قطاي" في قصيدة " يأس تربَّى .. في خشوع " :

« إني المسافر

يمتطيني الجوعُ و الحبُّ الهجيرْ

وصهيل أنثى

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص48.

كابرت حتى انتهتْ »[1]

فالشَّاعرة شبهت نفسها بالحصان على سبيل المجاز وهذا لما يحمله صوت (الصهيل) من الشَّوق والحنين، بحيث انزاحت كلمة (الصهيل) من الحصان لتعبر عن صوت الأنثى التِّي تُكابر وتناضل في هذه الحياة، فوجه الشَّبه هنا أنَّها تتحمل عناء السفر والجوع في شدَّة الهجير، وكان هذا من جانب الانزياح الدلالي لأنَّها لو قالت(وصوت أنثى) لما كانت فيها أيَّة شاعرية، فأثر الشِّعرية بدأ منذ أن دُعي الصوت بالصهيل، حيث يمثل هذا عدولا عن اللُّغة المباشرة .

2 – 2 الانزياح التركيبي :

إنَّ نظام الكلام يخضع للتأليف والترتيب، الذي يقوم بمقتضاه تحديد مكونات الجمل، ولكن المبدع يخرق التراكيب باستخدام لغة جديدة يفجر من خلالها اللُّغة ويجوز للانزياح التركيبي التقديم والتأخير في الكلام .

والانزياح التركيبي هو ظاهرة من مظاهر الشِّعرية أي هو « خروج التركيب عن الاستعمال المألوف، أو الأصل الذي تقتضيه قواعد اللُّغة فيحول التركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشِّعري، والمبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللُّغوية تركيب يتجاوز إطار المألوفات، فيضفي ذلك إلى إفراز الصورة الفنية المقصودة والانفعال المقصود »[2] .

كما أنَّ خرق القواعد والأنظمة اللُّغوية يكون لغاية شعرية، حيث أنَّ الشِّعرية تعتمد على التَّجربة الداخلية عكس قانون اللُّغة العادية. وفي هذا الصدد نجد جون كوهين في

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها ، ص 33 .

[2] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 160 .

كتابه (النظرية الشعرية) يرى « نحن نعتقد بكل تأكيد أنَّه لا يكفي انتهاك القانون اللُّغوي لكي نكتب قصيدة، إنَّ الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبًا »[1].

أي لا يمكن اعتبار كل خرقٍ وتجاوزٍ لسنن اللُّغة انزياحًا وأسلوبًا للشِّعرية، بل يجب أن تكون تلك التراكيب اللُّغوية مستفزة للقارئ وتجعله يعيد القراءة ليحاول البحث عن المعنى غير المباشر المُستتر وراء الكلمات .

ومثال ذلك نجده في قصيدة " وانتحرت .. حصانات السّبق " :

« و اغتسل يا نهر أيوب الشقيّ / بشقوتي

بآخر الماءات يحفظها الجوع السَّحيقُ »[2]

فقد قدمت شِّبه الجملة (بآخر الماءات) على الجملة الفعلية (يحفظها الجوع السَّحيق) وهذا التقديم والتأخير راجع لأهمية شِّبه الجملة.

وأيضا قصيدة " جسد تورّم .. فاستبيح " قولها :

« بين أضراس تربّت في خيانة

وتمنَّت موت عمري الميّت !»[3]

المستوى المعياري يُقدم العامل على المعمول، لكن جملة(بين أضراس) لما تحمله من دلالة على التمزيق والتفتيت وهي دلالة لا تعني الوفاء والإخلاص. فظاهرة التَّقديم والتَّأخير هنا هو تقديم ظرف المكان (بين أضراس) على الجملة الفعلية (تربت في خيانة)، كما جاء الحال متقدمة على عاملها وفي أصل السِّياق(في خيانة تربت).

---

[1] جون كوهين: النظرية الشعرية–بناء لغة الشعر اللغة العليا–، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م، ص225.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص48.

[3] المصدر نفسه، ص42.

لذا فالشَّاعرة هنا تلفت النظر إلى الخيانة والغدر الذي قد يؤدي إلى الهلاك.

كما نجد الانزياح التركيبي في قصيدة " وانتحرت .. حصانات السّبق " :

« آآآ.. وصبرنا المرشوش

بالملح الذليل.. على سفن الحرائر أعتدي

وعلى وكناتها

صفراء تنزل كل حزن فينا ساحته التي

أنا ظلّها »[1]

في البداية نجد تقديم شِّبه الجملة (بالملح الذليل) لغرض الاهتمام بالأمر المُقدم، فالشَّاعرة هنا تريد إيصال الحالة التي آلت إليها من صبر وحزن وألم.

ونجد أيضا الانزياح التركيبي في السطر الذي يليه في تفسير العلاقات النّصية بين الفاعل وأشباه الجمل التي تليها خارج الدَّلالة، وذلك من خلال الاعتماد على ضمير الغائب (وكناتها–ظلّها) في شرح التصنيف الصوتي للمفاعيل.

وقد ورد التَّقديم والتَّأخير كذلك في قصيدة "على ظهر هذا التبعثر

« نصلي لكي نلتقي في المفازات بعد الظّما

على جرفنا المترهّل غدرًا »[2]

فتقديم الجار والمجرور يحيل إلى الإعلاء من أمر الشَّيء المُقدم، وكما تقول أيضًا في قصيدة " حين تنزلق المعارج .. إلى فيها " :

« لا زالت قطعة شطرنج

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص61.

-كي تكملَ- تحتاجُ اللعبة »[1]

فالانزياح التركيبي كان في تقديم الجملة الاعتراضية (- كي تكتمل-) على المسند (تحتاج) والمسند إليه (اللعبة)، وهذا كان لأهمية فعل الاكتمال والتركيز عليه فالأصل هو (تحتاج اللعبة - كي تكتمل-).

أما في قصيدة " يا هذه الذات التي .. عينها كآخر " :

« علمت ذات مرة

أنَّ جنون ثورتك

قد عادت في ملامحي إفسادا

و غلَّق الأفواه و الأبواب »[2]

فالانزياح يكمن في قولها (أنَّ جنون ثورتك) حيث أسند الجنون إلى الثورة وهذا إسناد مثير للاستغراب وهو يقع في باب المجاز، فهذا انتهاك وخرق للغة ولخبرة القارئ فعلاقة الجنون بالثَّورة هنا هي علاقة لا تلازمية، لكن الشَّاعرة منحت هذه الصفة لتزيد من شدَّة ومرارة تلك الثَّورة؛ فالإنسان الثائر يفعل أي شيء من فساد وخراب لذا جعلت الشَّاعرة الثَّورة مثل الشخص المجنون، وهذا ما يضفي جمالاً وشاعرية للغة .

ونلاحظ في الأخير أن أغلب التَّقديم والتَّأخير الذي ورد في الديوان جاء من أجل الاهتمام وتسليط الضوء على الأمر المُقدم، كون الشَّاعرة تريد المشاركة من قِبل القارئ.

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها ، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص30.

والانزياحات بصفة عامة تضفي على اللُّغة والقصائد جمالية لأنَّها « تنبع من اللُّغة لتصف هذه اللُّغة فهي: لغة عن اللُّغة، تحتوي اللُّغة وما وراء اللُّغة، مما تُحدِثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنَّها تختبئُ في مَسَارِبِها »[1].

إذن فالانزياح التركيبي يَكسِرُ قوانين اللُّغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، أي يخرق القانون باعتنائه بما يُعد استثناءًا أو نادرًا، لأنَّ التَّقديم والتَّأخير دار في الغالب حول الرُتب وله عظيم الشَّأن حيث يضفي على قصائد "حليمة قطاي" بُعدا جماليًا، مما يجعل القارئ يسفر عبر هذه الكلمات والتراكيب للتفتيش عن الدلالات الغائبة.

3- المفارقة :

تمثل اللُّغة أداة للتوصيل، فهي إشارات ورموز ودوال على مكنونات النَّفس أو الكون .

فاللُّغة الأدبية هي لغة دائمة في التَّشاكل والتعقيد فهي لغة تجديد مستمر، خاصة عن الشُّعراء بمعنى أنَّ الشَّاعر يدرك عالمه إدراكًا جماليًا غير العادي، ويتمظهر ذلك في قصيدة، بحيث تقوم بزلزلة المنطق وذلك من خلال صورٍ عديدة منها **المفارقة**، فهي تتبدى في مظاهر شتَّى وتغوص بجذورها في الوجود والواقع، ومن ثمَّ تنعكس صورها في الأدب، وتتمثل في أوجه التناقض والتَّضاد في علائق عناصر وأطراف يجب أن تكون متوافقة. كما يرى شليجل أنَّ المفارقة جوهر الحياة[2] ، وتقوم على إدراك حقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على التَّضاد، لأنَّ الأشياء في الغالب تُعرف بأضدادها.

لقد عُرف هذا المصطلح النقدي منذ عصر أفلاطون باسم (ايرونيئيا) وظل مستعملا بين النُّقاد والدارسين، وقد اختلفت معانيه، ففي كل مرة يفسر تفسيرًا مغايرًا، لكن كلها تصب في فكرة واحدة ألا وهي أن « المفارقة تقوم على عبارة تبدو متناقضة في

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص23.

[2] ينظر: حسنى عبد الجليل: المفارقة في شعر عدى بن زيد(الموقف والأداة)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2009م، ص13.

ظاهرها غير أنَّها بعد الفحص والتَّأمل تبدو ذات حظ لا بأس به من الحقيقة وهذا التناقص الظَّاهري (paradox) يوهم المتلقي أنَّه يوجد موقفا غير متسق، مما يدعوه إلى إمعانِ النظر فيه، و محاولة سَبرِ غَورِهِ، ليكشف له عالم من المفارقة والغرابة »[1].

على الرغم من أنَّ كلمة المفارقة أصبحت مصطلحا متداولاً بين الباحثين العرب، كترجمة مقابلة لمصطلح (irony) في اللُّغة الإنجليزية، فهذه الكلمات كانت موجودة في التراث العربي القديم، لكن بغير هذه التَّسمية الحديثة له .

ومن هؤلاء النُّقاد الدكتورة نبيلة إبراهيم حيث ترى أن المفارقة « فنٌّ بلاغي بكل تأكيد، لم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو في التحديد الحديث له وإن كانوا قد أحسوا بخصوصية الكلام الذي يراوغ ويهرب من تحديد المعنى أو يقول شيئا ويعني شيئا آخر، ومن هنا كان كلامهم عن التهكم والسخرية ...»[2].

ونجد أيضا هشام عزام يُقر ويؤكد بوجود مصطلحات لها نفس المعنى والدَّلالة للمفارقة حيث يقول:« حفلت المدونة البلاغية بمصطلحات كثيرة نابت عن هذه المضامين بمدلولاتها المختلفة وهذه المصطلحات هي المدح في معرض الذم (..)، لا تبين هذه المصطلحات للوهلة الأولى عن دلالاتها والألفاظ الظاهرة للمتلقي ولكن يتم التوصل للدلالات بعد الالتفاف إلى الألفاظ داخل السياقات»[3].

ومن هنا شرعت مفردات اللُّغة أن تغادر دلالتها العادية الرتيبة، ويقول عبد العزيز المقالح « إنَّه يتمرد على الصياغة الفنِّية للبيت الشِّعري المألوف ولكنَّه يتمرد أيضًا على

---

[1] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن، (د. ط)، 1999م، ص5.

[2] حسنى عبد الجليل: المفارقة في شعر عدى بن زيد(الموقف والأداء)، ص13.

[3] هشام عزام: المفارقة في رسالة التوابع والزوابع(دراسة نصية)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة، ع28، إ ربد، الأردن، 2003م، ج16، ص1019.

الصياغة اللُّغوية ويعتمد على تكوين الصورة من خلال اللَّعب بعنصري المفارقة والتَّضاد»[1].

أي أن المفارقة هي وسيلة للمراوغة تعين المبدع على الانفلات من دائرة الوضوح والمباشرة إلى الولوج في الضَّبابية الجمالية والإيحاء. فهي أسلوب بلاغي يكون فيه المعنى الخفي في تضاد حاد مع المعنى الظَّاهري، وهذا ما يدفع المتلقي إلى تأمل عميق للوصول والكشف عن الدلالات الغاطسة في أعماق النَّص.

فبأسلوب المفارقة يستطيع المبدع التعبير عن موقفه بطريقة تختلف عما هو ظاهر، كأن تكشر المجرم على خطئه، أو تثني على الكاذب، وهذا يربط انتباهنا إلى مقصدية أخرى قائمة على السخرية (irony) فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمفارقة[2].

فالبناء المفارقي هو بناء ذو مهارة لغوية، لأنَّه يحاول أن يكشف التعارض بين الأطراف التي تبدو غير متعارضة، وعن اجتماع الثنائيات النِّي لا يجب أن تُجمع .

كما أن المفارقة هي انحراف لغوي ومراوغة بحيث « إنَّها لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئُها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النَّص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضِّد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللُّغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده »[3].

---

[1] أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر–الأسس والجمالية–، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2003–2004م، ص124–125.

[2] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص13.

[3] ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م، ص46.

لذلك فإنَّنا نجد أسلوب المفارقة لا يفارق الكاتب لأنَّها « تدخل في صميم رؤية الشَّاعر وموقفه، وإذا كانت أداة الشَّاعر هي اللُّغة، فإنَّ هذا التشكيل الشِّعري يتبدى في كيفية التعامل الشِّعري مع اللُّغة»[1].

فالشَّاعر يحاول أن يقدم رؤياه بطريقة يكتنفها نوع من التشاكل اللَّفظي والغرابة فهي تدخل في مجال اللُّغة أي أنَّ « المفارقة في الشعر مفارقة لغوية تعتمد على تشكيل خاص يفجر في اللُّغة الشِّعرية طاقاتها الكامنة من أجل التوصل إلى تشكيل يواجه الصورة في الواقع، ويكشف عن زيف كثير من مسلمات هذا الواقع »[2].

كما يرى ميوميك في حديثه عن الخاصية الجمالية في المفارقة « إلى أنَّ حس المفارقة لا يقصر على القدرة على رؤية الأضداد في إطار المفارقة، بل على القدرة على إعطائها شكلاً في الذهن كذلك »[3].

أي أنَّ المفارقة لها خاصية جمالية تكمن في ذلك البحث عن المعنى المستتر خلف المفردات التِّي هي أمامنا.

لذلك يرى صلاح فضل « أنَّ النَّص بقدر ما يكون فيه تباين واختلاف وتناقض بقدر ما يكون فيه ائتلاف وانسجام »[4].

إذن فالمفارقة من حيث أصولها هي من فرق، ونعني بذلك مظاهر التناقض والتَّضاد والاختلاف.

وتجلت المفارقة في عدد من المظاهر التي شكلت لنا جمالية في الديوان ومن بين المفارقات التِّي استحضرتها الشَّاعرة نذكر ما جاء في قصيدة "واحد لا يثنى !" حيث تقول:

---

(1) حسنى عبد الجليل: المفارقة في شعر عدى بن زيد، ص14.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) نفسه، ص17.

(4) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص145.

« أنت جوع في الضمير

أنت امتلاء من خوى الرّوح

أنت ريٌّ وظمأ ! »[1]

هنا تمثلت المفارقة بين لفظتي (ري وظمأ)و(متلاء وخوى)، فهذه ثنائية ضدية. كما تقول أيضا:

« لتحاول الرفق بهذا الكبر في الصبر على رؤيتك ..

حيث أني أراني أراك .. ولست

أراك !»[2]

فنجد هنا المفارقة في قولها (أراني أراك / ولست أراك) بمعنى أنَّها تجد نفسها تراك؛ أي بمعنى أنَّ الرؤية التي تمت هي رؤية بصرية حسِّية، ولكن في الحقيقة هي لا ترى لأنَّ البصيرة والإدراك الواعي مُغيَّب فكأنَّ الرؤية الأولى مزيفة .

أما في قصيدة "يا هذه الذات التي .. عينها كآخر" فالمفارقة كانت ضدية حيث تقول:

« .. أنت هناك دائما

تراقب الجديد دائما

والموت والحياة في الفرات »[3]

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص69.

[2] المصدر نفسه، ص. ن.

[3] نفسه، ص29.

فهنا جمعت بين الضدين(الموت والحياة)، ولعل هذا التضاد واضح فالموت تمثل السكون والراحة والانتهاء والانتقال إلى حياة أخرى، أمَّا الحياة فتمثل الحركة والاستمرارية والتجدد والجمع بينهما، ويمثل لنا ذلك الصراع الكوني والأزلي الذي جسد لنا المفارقة .

فالشَّاعرة ربطت الموت والحياة بالفرات لأنَّها تريد أن تموت في الفرات وتحيا أيضًا في الفرات لتزيد من جماليةٍ وتأثيرٍ في المتلقي، فهي استعملت المفارقة الضدية أو ما سماه على عشري زايد–المقابلة– حيث تجمع بين المتنافرين في الدَّلالة اللُّغوية.

3-1 – مفارقة الإنكار:

« هذه المفارقة تفيض بالسخرية لأنَّها تتوسل بالسؤال لإظهار السخرية وتعميقها وتحقيقها لمستوى معين من الإنكار، ترغب ذات الشَّاعرة في إثارته وتثبيته (...) وهذا النوع يثير التساؤل والغرابة لحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف»[1].

ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصيدة "جنون بقر .. انفلونزا دجاج .. وحمى خناجر":

«أي حب تريد ..

و أيّ كلام أقول ؟ !

–احبك ؟

–لا وقت لي .. »[2]

[1] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص20.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص21.

وكأنَّنا نرى هنا تساؤل مفعم ومليء بالدهشة والسخرية، وتُضاعف هذه المفارقة استهزاءًا وتهكمًا انتهت بعلامة استفهام وعلامة تعجب هذا ما يجعل مفارقة الإنكار أكثر عمقًا وأكثر تأثيرًا في القارئ.

3-2 – مفارقة السخرية :

« يبنى هذا النوع على موقف يناقض فعله تماما، إذ يأتي الفعل مغايرًا تماما للوجهة التِّي يجدر بالإنسان أن يقوم بها »[1].

أي وكأنَّ رد الفعل مغايرًا للتوقع، بحيث يستثير ذهن القارئ بتلك السخرية ومثال ذلك قولها في قصيدة " تعويذة .. ووطن !":

« وأصحو ..مع الفجر..

لكنني .. لا أجيد صلاة

ولا أقرأ قرآن فجري »[2]

فنجد هنا المفارقة في الأسطر الثلاث بحيث تنهض مع الفجر ولكنَّها لا تفعل أي شيء هذا راجع لعدم الاهتمام بالجانب الديني، لأنَّ عند سماعك شخص يصحو مع الفجر يتبادر في أذهاننا أنَّه قام للصلاة وقراءة القرآن، ونلاحظ هنا كأنَّ نهوضها مع الفجر لأجل تضييع الوقت دون فائدة . كما تكمن هنا جمالية المفارقة حيث تكون كسرًا لما يتوقعه القارئ أو المتلقي وهذا الشُّعور في حد ذاته هو الذي تريد الشَّاعرة زرعه في القارئ الذي يُمعن ويفتش خلف هذه الكلمات المرصوفة أمامنا.

---

[1] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص20.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص21.

3-3 – مفارقة التّحول :

« إذ تبدو الصورة بدلالات معينة لكنَّها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة تمامًا لما بدأت به كأن تكون الدَّلالة إيجابية فتتحول إلى دلالة سلبية، أو تكون سلبية ثم تتحول إلى إيجابية »[1]. ونجد ذلك في قول الشَّاعرة في قصيدة " وانتحرت .. حصانات السّبق":

« وعلى المعاصم وشم غريبا

أبرق

واحترق »[2]

تقوم هذه المفارقة على موقف إيجابي وآخر سلبي .

فالموقف الأول جاء عند قولها (أبرق) فهو إيجابي، أما الثَّاني عند قولها (احترق) وهو سلبي، فهنا جاءت هذه المفارقة لتجسد لنا مدى ألم الشَّاعرة وكأنَّ الأمل يأتيها لحظة أو يكاد يكون ثم يذهب ويزول ويحترق، بحيث كانت جمالية المفارقة هنا في تجسيد المعنى وتصويره.

3-4 – مفارقة المفاجأة :

« وتقوم على مخالفة ما يتوقعه المرء من الموقف الذي يمر به فيأتي مفاجئًا لما يتوقعه القارئ »[3]، بحيث يقوم المبدع بتقديم المفارقة. والمتلقي الذي يستقبلها هو الذي يُفاجئ بموقف مغاير لِمَ يتوقعه، ومن أمثلة ذلك قول "حليمة قطاي" في قصيدة " وانتحرت .. حصانات السّبق" :

« وتمشطين الماء من نافورة الأزل الغريب

---

[1] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص17.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص37.

[3] سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، ص17.

وتضفرين .. كسائر" العطش/ الجوع " التقيّ حبائلا ! »[1]

فالشَّاعرة هنا قدمت لنا صورًا متناقضة قامت على عنصر المفاجأة. ومن هنا نجد أنَّها لجأت إلى المفارقة لتعبر عن أفكارها أنَّ هذا الواقع الذي نعيش فيه هو واقع مفارقات فكل شيء أصبح بالعكس، لذا قدمت لنا أفكارها بطريقة غير مباشرة تتطلب القراءة ومُعاودة القراءة لاستجلاء بعض الغموض وعدم الوضوح .

فمثلا قولها: (تمشطين الماء) فعند سماعك لفظة (تمشطين) لا يخطر ببالك أنَّ كلمة الماء هي التِّي تأتي بعدها، وكذلك (تضفّرين)، فهي تفاجئك بصور تختلف عما هو سائد ومتداول ومعروف .

فأسلوب المفارقة هو أسلوب يمسُّ الإحساس والإدراك لأنَّه رؤية تأملية للذَّات والوجود، ويقينًا لحقيقة أن العالم والحياة ينطويان على عنصر التَّضاد .

4 – الغموض :

إنَّ من أهم غايات الإبداع الأدبي محاولة التأثير في المتلقي باستعراض التَّجارب التِّي يعانيها الأدباء ويعبرون عنها بطريقتهم الخاصة أو بأسلوبهم المُنفرد الذي يعكس خصائص التعبير الفنِّي من جودة المضمون وروعة الأداء باللُّغة الممتازة، والتَّصوير الرائع الذي يمنح الألفاظ معانٍ في إطارٍ جديد يبرز أثر الإبداع الذي يحرك الأحاسيس ويُلهم النُّفوس، ويكون ذلك دليلا على عظمة الفن وقدرة الفنان على ابتكار أساليب جديدة تتناسب مع غرض وقصد المؤلف وثقافة المخاطب .

لذا يتجه الشَّاعر إلى الغموض والغرابة، واستعمال أساليب تجعل النُّصوص مفتوحة أمام عوالم عديدة من الأفكار والمشاعر والتَّصورات .

وهذا لأنَّ الوضوح يتعارض ويتنافى مع مظاهر الإبداع والفَّن، وهنا تبرز قدرة المبدع في توظيف اللُّغة، لأنَّ « اللُّغة هي الكشف الإنساني عن الحقيقة، وتظل الحقيقة

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص50.

بعيدة وغائبة إلى أن تعترضها اللغة وتدخل في صراع استكشافي معها »[1] أي أنَّ الشَّاعر يغوص ويبحث عن لغة جديدة ومع ذلك فالكل ضده، العالم واللُّغة وذاته .

فالغموض يرتبط بجوهر العمل الإبداعي من حيث المبدع والنَّص والمتلقي، كما أنَّ له دلالة جمالية يكون الغموض بموجبها فنًّا، وله دلالة لغوية يكون فيها إبهامًا وتعمية.

أما الذي يهمنا هو الغموض الجمالي الذي يعمل على زعزعة الفكر ويمثل خرقًا وتجاوزًا للعادة الشِّعرية.

إنَّ للغموض صلة وثيقة بالدَّوال والمستويات اللُّغوية فيقول ملارميه (mallarmé) عن الغموض بأنَّه: « ينبغي أن يكون في الشِّعر ألغازه دائما، إنَّ الغموض ليس هو صُدفويَة تفكير لم بجد العبارة الملائمة، إنَّه منهج معتمد لأنَّه هو الذي يشكل الشاعرية، كما أنَّ القصيدة الغامضة يمكن أن تعرف من خلال التناقض فيقال: إنَّها تعبير واضح عن فكر غامض وهي تريد ذلك: لأنَّها تجد في غموض التَّصور حقيقتها الخالصة »[2].

كما أشار جاكسون (jakobson) في تحديده لقيمة الغموض بقوله: «إنَّ الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنَّه ملمح لازم للشِّعر ونكرر مع ايمبسن أنَّ مكائد الغموض توجد في جذور الشِّعر نفسها، وليست الرسالة نفسها هي التِّي تصبح وحدها غامضة، وإنَّما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضًا»[3] .

لذا فقد يحقق "**الحذف**" نسبة عالية من الغموض تُسهم في خلق فجوة واسعة بين النَّص والمتلقي، فكثير من النُّقاد من أولو الاهتمام بهذه القضية كونها تجعل المتلقي

---

[1] عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1993م، ص39.

[2] سعاد بو لحواش: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهين، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011-2012م، ص143.

[3] المرجع نفسه، ص140.

يغوص ويُبحر في أبعاد بعيدة مع المرسل، فينتج عن ذلك مشاركة بين الطرفين تأثيرًا وتأثر .

فالحذف هو « إسقاط كلمة بِخلَفٍ منها يقوم مقامها أو هو عبارة عن حذف بعض لفظه، لدلالة الباقي عليه»[1].

ولقد استعمل البلاغيون مصطلح الحذف وحده، على عكس النحويون فقد استعملوا مصطلحي الحذف والإضمار أحدهما مرادفًا للآخر، وقد حاول الزركشي (ت: 794هـ) بيان الفرق بين الإضمار والحذف فقال: « إنَّ شرط المُضمر بقاء أثر المقدر في اللَّفظ نحو: "انتهوا خيرًا لكم" أي: ائتوا أمرا خيرًا لكم، وهذا لا يشترط في الحذف»[2] .

فالحذف إذا حذفت شيئًا قطعته بخلاف الإضمار، وذهب عبد الفتاح الحموز «إلى القول بأنَّ الحذف أعم من الإضمار، وإنَّه قد يستعمل كلٌّ منهما بمعنى الآخر »[3] .

ويقول عبد القاهر الجرجاني « الحذف هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسِّحر، فإنَّك ترى به ترك الذِّكر، أفصح من الذِّكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن»[4].

ويُعد الحذف من السِّمات الأسلوبية المميزة، فيرى جون كوهين بأنَّه «غياب لعنصر داخل الجملة إلا أنَّ هذا العنصر تستلزمه نفس الجملة وتستدعيه »[5].

---

[3] حيدر حسين عبيد: الحذف بين النحويين والبلاغيين دراسة تطبيقية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص16.

[2] حيدر حسين عبيد: الحذف بين النحويين والبلاغيين دراسة تطبيقية، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

[4] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص112.

[5] جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص149.

إذن فأسلوب الحذف يعكس جمالاً على النَّص الشِّعري، كما يثير القارئ ويحفزه نحو استحضار النَّص الغائب، أو سدِّ الفراغ، ويضيف إلى النَّص جماليات ويبعده عن التلقي السريع والسلبي، لذا ازداد الاهتمام به في الشِّعر المعاصر لأنَّه يضفي عليه جمالاً وذلك عن طريق التحوير والتأويل .

وتكمن أهميته في أنَّه ظاهرة أسلوبية جمالية تثير انتباه المتلقي، فتبعث فيه التفكير والتأمل فيما حُذف من عناصرٍ في النَّص ليصبح نثرًا مشتركًا ومتفاعلاً، ومن أمثلة ذلك ما نجده بكثرة في ديوان "حليمة قطاي" حين تنزلق المعارج .. إلى فيها" قصيدة "واسجد له .. لا تقترب ! " :

« وعن كثب ..

تقتني حاجات عمر

يكتسب الجوع .. والعنف الغضب !

الجوع أعمى .. والغضب..

وحالك مثل الضباب ..

ومنعش، إن تعتزم

سفرا بعيدا

لا وصبْ فيه ولا نصب ..

كلا اقتربْ !

**

لك عندنا ..

أمنيات

حالكات كالهوى ..

لك عندنا ..

أحجيات

كالضمير المكتئب

أُسجد له، لا تقترب ! »[1]

فنقاط الحذف التي استخدمتها الشاعرة في هذا المقطع لابد أنها ترمي إلى دلالة ما، لا يستوعبها القارئ بكاملها، ولكن يسمح له بتكوين فضاء واسع يفترض من خلاله القارئ توقعات مختلفة و متعددة، لأن المتلقي يحتاج إلى دلالات سياقية أخرى ليتمكن من خلال تحديد المجهول .

كما قامت الشَّاعرة بتوظيف نقاط الحذف أيضا لتترك مجالا للقارئ ليملأ الفراغ الذي تعمدت على تركه، مثل قولها في قصيدة " لليل أكثر " هبلا " منا ! " :

« يشبهنا

لا يشبهنا ..!

يبحث عن أكثرنا

شغفا بالآخر »[2]

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص63.

والأصل هنا هو (لا يشبهنا الليل)، فنجد الشَّاعرة وضعت نقاط الحذف وهذا ليس اعتباطيا هكذا بل عن قصد وعلى القارئ استحضار ذلك الفراغ، وكأنَّ الشَّاعرة في حالة من الاضطراب والقلق والتِيه، فهي تستعمل نقاط الحذف كلغة للكشف فثمة مساحات بيضاء في النُّصوص وتعطي للقصائد شكل السلسة المنفصلة الحلقات، إلا أنَّ ظهور الحلقات البيضاء لا يعني انفصام السلسلة النَّصية، وتلاشي الحلقات الغائبة في النَّص بل يعني استمرارية القول الشِّعري واستمرارية الفيض والكتابة ولكن بالحبر السِّري المُفرغ من اللَّون وفي ذلك تصعيد أقصى لتضعيف الدَّلالة، وتعدد الاحتمالات في استيلاء نصوص من النَّص الواحد وفي جوٍّ من الغموض البالغ يصل فيه الغياب، والحذف والمَحو والانفصام حداً منقطع النَّظير.

فنقاط الحذف هذه لها دلالتها فربَّما تحاول الشَّاعرة خلق التواصل مع القارئ الذي يمارس فعل القراءة والتلقي، من خلال تلك الفضاءات النَّصية للشكل الشِّعري. وبهذا الشَّكل يصبح النَّص قابلاً لإعادة الإنتاج والصياغة مع كل قراءة جديدة.

وفي الأخير خلاصة لهذا الفصل نجد :

أنَّ اللُّغة هي أداة الإنسان في التعبير والإنجاز، بالإضافة إلى كونها وسيلة للتواصل.

كما أنَّ للغة وظيفتان أساسيتان هما: الوظيفة التوصيلية والوظيفة الجمالية، ولذلك فالانزياح هو من أولويات الوظيفة الجمالية بالإضافة إلى المفارقة والغموض؛ لأنَّ الانزياح هو تغيير خاص يطرأ على البنية التركيبية ويستحدث دلالة جديدة.

كذلك فاللُّغة هي العنصر الأساسي الذي يركز عليه الشَّاعر، لأنَّ الشاعر الوجداني بحكم ميله إلى التعبير عن عواطفه وانفعالاته، لم يعد يهمه التَّقيد بالتراكيب اللُّغوية المستمدة من التُّراث والاقتصار على الصخب الخطابي المعتاد عليه « وإنَّما الذي

يهم الشَّاعر الوجداني قبل كل هذا أن يجد اللفظة التِّي تنسجم انسجامًا طبيعيًا مع ما يُحسُّ به داخل أعماقه»[1].

كما نجد أنَّ اللُّغة ليست مجموعة من الألفاظ بل هي مجموعة من العلاقات، أي اللُّغة هي أكثر من مجموعة أصوات تعبر عن فكر وعاطفة، بل هي جزءٌ لا يتجزأ من كياننا النَّفسي والرُّوحي، لذا فاللُّغة الشِّعرية تمتاز بنظام خاص عن الاستعمال العادي أي أنَّه استعمال جمالي شاعري.

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985 م، ص317.

الفصل الثاني :

جماليات الصورة في ديوان "حين تتزلق المعارج إلى.. فيها" لحليمة قطاي

1 - مفهوم الصورة بين القدماء و المحدثين:

1 1 - عند القدماء.

1 2 - عند المحدثين.

2 - أنماط الصورة:

2 1 - الصورة الحسية.

2 2 - الصورة الذهنية.

2 3 - صور تراسل الحواس.

3 - عناصر تشكيل الصورة:

3 1 - البلاغية:

أ - التشبيه.

ب - الاستعارة.

ج - الكناية.

3 2 - الرمز.

أ - الرمز الديني

ب - الرمز الأدبي

ج - الرمز الأسطوري

1- مفهوم الصورة بين القدماء والمحدثين:

إنَّ الصورة من أهم مكونات النسق الشِّعري الجميل، فهي تجسيد للشُّعور المتدفق من ثنايا التجربة الشِّعرية، وهي لبنة من لبنات تكوينه وتشكيله.

ولا يكاد المتلقي المتذوق يتفاعل مع قصيدة تخلو من أشكال الصورة سواء كانت قصائد قديمة أم معاصرة ولهذا « إنَّ الشِّعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر كما أن الشِّعر الحديث يختلف عن الشِّعر القديم في طريقة استخدامه للصور »[1].

فالصورة تمد التجربة الشِّعرية بط اقات تعبيرية قادرة على شحن السِّياقات بمجموعة مدهشة من الأشكال التَّصويرية، فهي نسيج شبكة العلاقات المتداخلة بين الدَّوال المتناسقة المتآلفة وحتى تلك المتخالفة التِّي تُشحَن بنوع من التَّضاد والتقاطع [2].

كما تعد الصورة الفنِّية جزءًا مهما من التَّجربة الشُّعورية للشَّاعر، حيث يصوغها في أسلوب لغوي ذي بنية من العلاقات المنسجمة المترابطة الأجزاء تحمل عباراتها ألوانًا من التَّصوير الذي تراه وكأنَّه يرسم لوحات فنِّية عن طريق الألفاظ ، والتراكيب التي تشُدُ المتلقي وتؤثر فيه، و«يحاول النقد المعاصر النفاذ في نسيج العمل الشِّعري وتأمله باعتباره بنية من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة . كما يشير إلى طريقتها المتميزة في إثراء المتلقي، وتعميق وعيه بنفسه، وخبراته بالواقع. ومن هذه الزاوية تظهر أهمية الصورة الفنِّية للناقد المعاصر، فهي وسيلته التِّي يستكشف بها القصيدة وموقف الشَّاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة» [3].

---

[1] إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1992م، ص193.

[2] ينظر: خضر محمد أبو جحجوح: البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية غزة، 2010م، ص9.

[3] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي، بيروت، ط 3، 1992م، ص7.

كما أن الصورة هي الجزء الحيوي لأنَّها تعطي ابتكارًا جديدًا في صياغة المعاني تفتح مجالاً لمضاعفة الخطاب الأدبي وذلك عبر «تحويل غير المرئي من المعاني إلى *المحسوس*، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور»[1].

ولذلك يرى سيسل دي لويس أن «الصورة الشِّعرية هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»[2]. لهذا لم يجدوا لها تعريفًا واضحًا لذا «نرى أن أيَّة محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية، إن لم تكن ضربًا من مُحال، لارتباط الصورة بالإبداع الشِّعري ذاته وفشل المساعي التِّي تحاول ت قنينه أو تحديده، دومًا، لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الف ردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة»[3]. فهي تتأبى التحديد لأنَّها ذات طبيعة زئبقية.

أ- عند القدماء:

إنَّ المتتبع للأصول الأولى لكلمة الصورة يجد أنَّ الجاحظ (ت 255هـ) هو أول من تناولها، وكما هو معروف أنَّه واضع البيان العربي حيث قال: « المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنَّما الشَّأن في إقامة الوزن، وتميز اللفظ، وسهولته وسهولة المخرج في صحة الطبع، وجودة السَّبك، فإنَّما الشِّعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التَّصوير»[4].

فالجاحظ هنا يشير إلى العملية الذهنية التِّي تصنع الشِّعر، وتقدم المعنى بطريقة حسية، أي يقصد صياغة العبارة بحيث تكون محكمة السَّبك، كما يشير أيضًا إلى ثنائية

---

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994م، ص3.

[2] سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، حسن إبراهيم ، دار الرشيد للنشر، بغداد، (د.ط)، 1976م، ص23.

[3] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص19.

[4] عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: يحي الشامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1990م، ج3، ص408.

اللفظ والمعنى لأنَّ الشِّعر ليس مجرد ألفاظ ينتقيها الشَّاعر ويرصفها لنا في جمل، بل يرتكز على صياغة جميلة وتصوير جميل.

واستشف جابر عصفور ثلاثة مبادئ من مقولة الجاحظ، أول هذه المبادئ: أنَّ للشِّعر أسلوبًا خاصًا في الصياغة لاستمالة المتلقي. وثانيها: أنَّ أسلوب الشِّعر يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أنَّ التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم. وثالثها: أنَّ التقديم الحسي للشِّعر يجعله قرينا بالرسم. وإن اختلف عنه في المَّادة التِّي يصوغ بها، ويصور بواسطتها[1].

كما ذكر قدامة بن جعفر (ت 337هـ) أن كلمة الصورة في قوله : «إذا كانت المعاني للشِّعر بمنزلة المَّادة الموضوعة، والشِّعر فيها كالصورة»[2].

ونجد أبو هلال العسكري (ت 395هـ) « يذكر الصورة في أقسام التشبيه إذ جعل من أقسامه تشبيه الشيء صورة، وتشبيهه لونًا وصورة» [3].فقد اهتم بالصورة من جانبها البلاغي كالتشبيه والاستعارة والكناية.

كما ذكر ابن الأثير (ت637 هـ) كلمة الصورة فقال: «أما تشبيه معنى بمعنى. وأما تشبيه صورة بصورة» [4]. كقوله تعالى: ﴿ وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٌ ﴿٤٨﴾ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ ﴿٤٩﴾ ﴾ [5].

فاللفظ هو الصياغة الشكلية للعمل الأدبي، والمعنى هو الفكرة المجردة التي تفي بالغرض. فكأن الشاعر هنا يرسم بالكلمات ويصور للمتلقي كما لو كان يراه محسوسا أمامه، وذلك من خلال تقديم المعنى المجرد بطريقة حسية.

---

[1] ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص257.

[2] محمد علي ذياب: الصورة الفنية في شعر الشماخ، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، (د.ط)، 2003م، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص 13.

[4] نفسه، ص. ن.

[5] سورة: الصافات، الآية: 48-49.

وهذا ما أشار إليه جابر عصفور حين قال: « يشير مصطلح التصوير إلى تجسيد المعنوي في صورة (شكل أو هيئة) حسية. وهي دلالة تقودنا إلى الدلالة الأخيرة، التي تشير فيها كلمة "التصوير" إلى رسم لوحة أو تشكيل تمثال »[1].

كما أن الجاحظ لم يشر إلى تفاصيل الصورة، فالشعر عنده صناعة، ونوع من النسج المترابط وجنس من الأجناس القائمة على التصوير « لذا يعد التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة لاسيما أن الجاحظ لم يقرن مصطلحه بنصوص عملية يضئ دلالته فضلا عن تعلق مفهومه بالثنائية الحادة التي شغلت نقادنا القدامى القائمة على المفاضلة بين اللفظ والمعنى طبقا للمفهوم، أو الصناعي، للشعر »[2].

فالصورة هي الوسيلة لتشكيل المادة، وهي نقل الشئ كما هو دون إضافة أو تغيير يبين لنا براعة وابتكار المبدع، وذلك بإخراج الأمور التي ألفناها والمتواضع عليها عن النمط السائد. بحيث يشبه قدامى بن جعفر الشاعر بالنجار أو الصائغ. حيث يقول: « كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شئ موضوع يقبل تأثير الصورة فيها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة»[3].

أما عبد القاهر الجرجاني فقد أرجع الجودة في الشعر إلى النظم، إتحاد المبنى والمعنى، وهما ينتظمان في الصورة فيقول: « واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك. وكذلك كان الأمر المصنوعات بين خاتم من خاتم وسوار ن سوار بذلك. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير

---

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص259.

[2] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص22.

صورته في ذلك: وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ: وإنَّما الشعر صناعة وضرب من التصوير»[1] .

وهذا يعني أن الصورة الشعرية « هي الشكل الخارجي الذي تتشكل فيه المعاني سواء أكانت حقيقية أو مجازية، فالصورة الذهنية ليست هي الصورة البصرية(أي المرجع)، والتصور هو المفهوم الذي يرد في الذهن. فتصوير العاني عند الجرجاني يعني أن يصوغها الأديب وينظمها ويشكلها على هيئات معينة يكون التمايز والتفاضل فيها على أساس منها»[2].

فعبد القاهر الجرجاني وضع القواعد الأساسية في البناء النقدي العربي بحيث لم ينظر إلى الشعر على أنه معنى ونضيف له مبنى، وإنما هو معنى ومبنى لا سبق لأحدهما.

ونجد أن لعبد القاهر « فضل إخراج صياغة من تشت العموم إلى حدود الخصوص، وتم ذلك بإدراكه أن مقياس التشابه لا يعد مقياسا فنيا فأهمله، وجعل من خصوصية الصورة الأساس الفني المطلوب في تقويم، وتطور مفهوم الصورة في نقدنا القديم تطورا كبيرا حين ربط أجزاء هذه الصورة بالعلائق منطلقا من ذوقه مستعينا بالنحو في ضبط ما يضبط من هذه العلائق أو الروابط بين الألفاظ»[3].

لذا فالجرجاني قام بفتح المجال للخلق والإبداع الشعري المبني على الذوق الفني والإحساس المرهف. فنظرية النظم عنده لا تعني رصف الألفاظ بعضها ببعض بقدر ما تعني توخي معاني النحو، التي تعمل على التفجير والتفاعل والخلق داخل النصوص.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص389.

[2] خميسة حمادي: البنية اللغوية لقصيدة الكعبة الزهراء لبدوي الجبل(دراسة دلالية)، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013-2014م، ص178.

[3] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص24.

ويحدد عبد القاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) بقوله: « فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاءها أشد اختلافا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب »[1]

أي أن الصورة لا تثبت عنده إلا في أرض التناقضات التِّي هي وحدها تخصب نموها، لأنَّ الأشياء المتشابهة لا تحتاج إلى جمعها ولكن كلما كان الاختلاف ثم جاء بعدها الائتلاف كان أروع وأعجب.

إذن فالصورة الفنِّية أو التصوير الفنِّي هو وسيلة الشَّاعر للتعبير، وأداء وظيفة معينة بطابع جمالي بحيث يقوم بتجسيد المعنوي وإعطائه هيئة أو شكل وتجريد حسي. فالكلام والمعاني صفة مشتركة لدى جميع البشر لكن الشَّاعر غير النَّاس العاديين فهو « يلتقط المعنى المعروف ويشكله تشكيلاً، ويرفعه من مرتبته العادية إلى مرتبة لا يصل إلى تحقيقها إلا خاصة الخاصة»[2].

وهكذا فإنَّ الجرجاني هو أول من أعطى للصورة دلالتها الاصطلاحية، وهي تعني الفروق المميزة بين معنى ومعنى « فهي تعني عنده المميزات المفرقة للشيء عن غيره، وقد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون لأنَّ الصورة مستوعبة لهما والنظرة لأحدهما لا بد أن تنعكس على الآخر ولا يمكن الفصل بينهما »[3].

لذا نجد أنَّ مصطلح الصورة الشِّعرية ليس جديدًا في النقد الأدبي، فقد عرف منذ القديم وإن اختلفت الدلالات حوله باختلاف النقاد، ولكن على العموم إنَّ الصورة هي الإطار الخارجي أو القالب الذي يوضع فيه الموضوع وتصب فيه التجربة أو كما يراها الجرجاني المميزات المفرقة للشيء عن غيره، وهي قد تكون في الشَّكل وقد تكون في

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص127.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب،ص 322.

[3] محمد علي ذياب: الصورة الفنية في شعر الشماخ، ص 15.

المضمون، وبهذا لا يمكن الفصل بينهما أي الشكل والمضمون. كما تعني ما تعارف عليه البلاغيون من استعارة وتمثيل وتشبيه وكناية وغيرها من وسائل التخييل والمحاكاة.

أما العودة إليه– مصطلح الصورة– في نقدنا المعاصر فكان عن طريق الاستفادة من النظريات الغربية الحديثة وبالأخص الرومنطيقية والرمزية[1].

ب– عند المحدثين:

لقد اختلف النقاد العرب المحدثون في تحديد مفهوم الصورة وذلك حسب ثقافتهم ومشاربهم. حيث يقول أحمد مطلوب: « وقد تهيأ لمصطلح الصورة أن يعود إلى الدراسات النقدية بعد اتصال العرب بالغرب في القرن العشرين وبعد أن أخذوا يدرسون التراث العربي في المناهج الحديثة، واختلفوا في فهم الصورة لاختلاف المنابع التِّي استقوا منها، وتعدد المذاهب الأدبية والنقدية التِّي لم يتفق في تحديدها ومعناها »[2].

فذهب بعض الباحثين إلى أنَّ مصطلح الصورة حديث النشأة وهو من المصطلحات الوافدة التِّي لا توجد لها جذور في النقد العربي.

كما يرى الناقد جابر عصفور أنَّ الصورة الفنية «مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها»[3].

ونجد علي البطل في تعريفه للصورة يقول: «فالصورة تشكيل لغوي يُكوِّنُها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النَّفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي

---

[1] محمد علي ذياب: الصورة الفنية في شعر الشماخ، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص7.

بكثرة الصورة الحسية »[1]. فمنهم من يربط بين الصورة وشكلها وأدواتها المكونة لها من خيال وصور للأشياء.

ولا شك أن تعامل نقادنا المعاصرين مع مفهوم الصورة قد تطور وتأثر بالمفاهيم الجديدة، فلم تعد الصورة أثر الشاعر الذي يصف المرئيات وصفا يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود ؟[2].

والصورة مصطلح يضيق ذرعا بالحصر والتحديد « فالصورة ليست لوحة مرسومة تعتمد على المرئيات البصرية فقط، تركة بقية الحواس بحيث يفقد الشاعر حيويته، ولا تحمل من الرؤى والدلالات البعيدة ما يضفي عليها العمق والبعد عن السطحية والمباشرة والحرفية في نص الأشياء، بل يجب أن تعتمد التكامل في بناءها والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها والتآزر الجزئي في تكاملها وإيمائها، إذ أصبحت الصورة الشعرية رؤية، ولكنها ليست رؤية حالمة، بل هي رؤية تلتقط وتسجل وتختار وتركب وتُكَوِّن مشهدا كاملا وهي تجربة تجوب الآفاق، متدفقة عارمة تحطم ما يعوقها وترفض أن تخضع للقوالب»[3]

ويختلف مفهوم الصورة باختلاف المذاهب، فهي عند عبد القادر الرباعي ليست ذلك التركيب الذي يمثله تشبيه أو استعارة أو كناية فقط، بل إنَّها أيضا ذلك البناء الواسع الذي تتحرك وتجول فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تُصيِّره متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة بعضها إلى بعض لتشكل لنا في الأخير ما يسمى بالقصيدة[4].

---

[1] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983م، ص30.

[2] ينظر: محمد علي ذياب: الصورة الفنية في شعر الشماخ، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

[4] ينظر: عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط 1، 1984م، ص10.

فكأن الصورة كائن حي له صفات ومميزات، فالشاعر يستلهم مواد صورته من الواقع والخيال والشعور واللاشعور، ويمنح لها صفات كالرمز والإيحاء والغموض.

ويرى إحسان عباس الصورة من زاويتين « الأولى أن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام، والثانية أن دراسة الصورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة»[1].

أما جابر عصفور فإنه يرى الصورة من زاويتين مختلفتين « أما عن طبيعة الصورة ذاتها فقد نظرت إليها من زاويتين تراعي كل منها جانب من جانبي الصورة في مفهومها القديم، يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواعا بلاغية، هي بمثابة انتقال أو تجوز في الدلالة لعلاقة المشابهة– كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعها– أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل، ويعالج الجانب الثاني طبيعة الصورة باعتبارها تقديما حسيا للمعنى»[2].

وعلى اختلاف آراء النقاد حول طبيعة الصورة، فإن علي البطل يرى « أن هناك اتجاهين للكشف عن ذلك، يتجه أولهما اتجاها سلوكيا يهتم بالصورة الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه لها، ويصنف هذا الاتجاه الصورة بحسب مادتها إلى صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية...الخ ويتجه ثانيهما اتجاها رمزيا ويرى الصورة باعتبارها تجسد رؤية رمزية ويهتم فيها بالأنماط المكررة التي سميت بعناقيد الصورة»[3].

فالصورة الشِّعرية هي شكل تعبيري يجسد ما يجيش به الشَّاعر أو الأديب من مشاعر وأحاسيس، فهي تحمل طاقة شعورية عظيمة مشحونة في الألفاظ والتراكيب اللُّغوية، فهي كما يعرفها عز الدين إسماعيل بأنَّها« الشعور المستقر في الذاكرة... وعندما

---

[1] إحسان عباس: فن الشعر، ص238.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص10.

[3] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص27.

تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم فإنَّها مظهر الصورة في الشِّعر أو الرسم أو النحت»[1].

ومن خلال ما سبق نستنتج أن الصورة الشِّعرية تعد من أهم الدراسات النقدية التِّي تشغل النَّص الشِّعري حاليا، فهي الوسيلة التِّي يستكشف بها الناقد القصيدة، كما أنَّها أحد المعايير الهامة للحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشَّاعر على تشكيل فضاء ممتع.

ولعل المهمة الأولى للصورة هي تجسيد تجربة الفنان وتبلور رؤاه وتساعده على التواصل مع العالم الخارجي وتعمق إحساسه بالأمور والأشياء الموجودة في عالم المحسوسات. فالصورة الشِّعرية هي الطريق الوحيد الذي يحاول عبره الشَّاعر الاتحاد مع عالم الطبيعة.

2- أنماط الصورة:

2-1 الصورة الحسية:

وهي مركبة من المحسوسات وقد يكنى عنها بمفردات لها دلالتها الإيحائية عليها، وتدخل الحواس الخمس عنصرا أساسيا في خلقها فهيا تستمد من عمل الحواس. فالحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن ما هو مرئي أو سمعي في العالم الخارجي، فيعيد تشكيلها وتصورها إلى دلالات ومعان، «غير أن الصورة الموحية لا تتأتي بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها، وإنما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية ،فتحذف منها أشياء ونضيف إليها أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المدركات في صور مغايرة لكل أشكالها المألوفة»[2].

لذا تشكل الحواس جوهرا في تشكيل الصورة لأنها من الوسائط التي تمدنا بالمعرفة وتقوم بنقل الواقع الخارجي إلى الذات الداخلية، ومن ثم تشكل في الذهن الصورة الذهنية

---

[1] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981م، ص71.

[2] محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص29.

فتتجسد في ألفاظ منطوقة أو مكتوبة في النص الشعري، لتظهر فعاليتها وحيويتها من خلال ارتباط ما في الذهن بالإحساس، كما يمكن أن يلون ويصبغ ما في الداخل على ما في العالم الخارجي، فتكون بذلك الحواس أهم وسائل الذهن في التصوير الشعري سواء أتعلق الأمر بالمبدع/ الباث، أم تعلق بالقارئ/ المتلقي[1].

فيستخدم الشاعر ما يطابق تجربته لأن الشاعر « حين يستخدم الكلمات الحسية وبشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صور لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية»[2].

فالطابع الحسي له تأثير كبير في بناء الصورة فهو أداة تعين الشاعر على التعبير لأن«الطابع الحسي للصورة مبدأ أساسي، ولكنه ليس جوهر الصورة ولكنه ليس الوظيفة. وبعبارة أخرى، وإن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، ولكنه ليس الوظيفة. إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويتها في النفس»[3].

فالنقاد المحدثون يقسمون الصور بحسب الموضوعات التي تستمد منها عناصرها، فتكون حسية إذا كانت مستمدة من الحواس وها يتفرع إلى أنواع بحسب الحاسة فمنها: بصرية أو سمعية أو ذوقية، أو لمسية، أوشمية، وقد تتداخل الحواس فتكون بصرية سمعية، أو بصرية سمعية ذوقية في الوقت نفسه وهو مايسمى بتراسل الحواس، وتكون ذات تأثير أقوى في النفس.

أ-الصورة البصرية:

إن الجانب المرئي يمثل النِّسبة العليا بين سائر المدركات، فالشَّاعر يرى ما لا يراه الأشخاص العاديون. إذ أنَّ الألفاظ الدَّالة عليها وافرة الحضور، وقد يكنى عنها بمفردات

---

[1] ينظر: ابتسام دهينة: الصورة الشعرية وجمالياتها في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، رسالة دكتوراه، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012-2013م، ص119.

[2] عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص130.

[3] محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، 1981م، ص32.

لها دلالتها الإيحائية عليها مرتبطة بخيال الشَّاعرة الواسع فمثلا في قصيدة "حين تنزلق المعارج إلى.. فيها" حيث تقول:

« يلزمنا..

كي يتعرى..

هذا القصر عن آخر حبشي فينا..

يسرق منا .. لعبتنا المعراجْ..

ويهندس فينا الضوء الأخضر..

ويبحثُ في ثيو السَّرد الشرقي..

عن..

منظور علوي..

عن..

كل إله يروي..

أحجية مبتورة..

كالخبز الأسود..

يزداد العتق..» [1].

ثم تقول:

« يلزمنا أنف آخر..

فالوجه الجذَاب..

كشف كل مساحيق الأمس..

عن سحنته..

وتصدى للبحر الخائف..

[1]حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص9-10.

باللون الحبشي.. الشاحب..» [1].

إن استعمال الشَّاعرة للألوان (الأخضر، الأسود، اللون الحبشي) فكل هذه الألوان تجسد لنا هندسة هذا الضوء. فالاخضرار هو دلالة على عودة الحياة بعد سرقة لعبتها المعراج.

وتستعمل اللون الأسود لتعبر عن تلك الأحجية المبتورة، فهناك تفجير للصور فلم تعد توجد الألوان، لأنَّ الشعور باللون هو إحساس بالحياة وجمالها.

أما هذه الصورة التِّي أمامنا فهي تصف لنا شعورها ومدى الحزن الذي يعتريها فتقول:

«إليك جثا أجلي المرفل..وقدت بالجفا زندا التبعثر

أرى الصلوات رمضى فيك تتلى.. و تنهى العاريات من التسّحر »[2].

وأيضا:

« أريد أن أراك ميتا كواقـع

مأساة عمر ضائع

رهين وجد بالأنا المجزاة..» [3].

فنلاحظ الصورة البصرية لدى الشَّاعرة هنا « قد اكسبت قيمة من المفاجأة لأنَّها كلمات غير منتظرة كان وقعها في المتلقي أكثر »[4]. ومن هنا تكون الهزة المفاجئة التِّي تصنعها الصورة، وتكون حالة الإرتياح والتوازن التِّي تدركنا بعد قراءتها وبغض النظر عن مضمون النَّص الشِّعري سواء أكان مفرحًا أم مُحزنًا.

ويقوم الإدراك الحسي الجمالي على[5]:

---

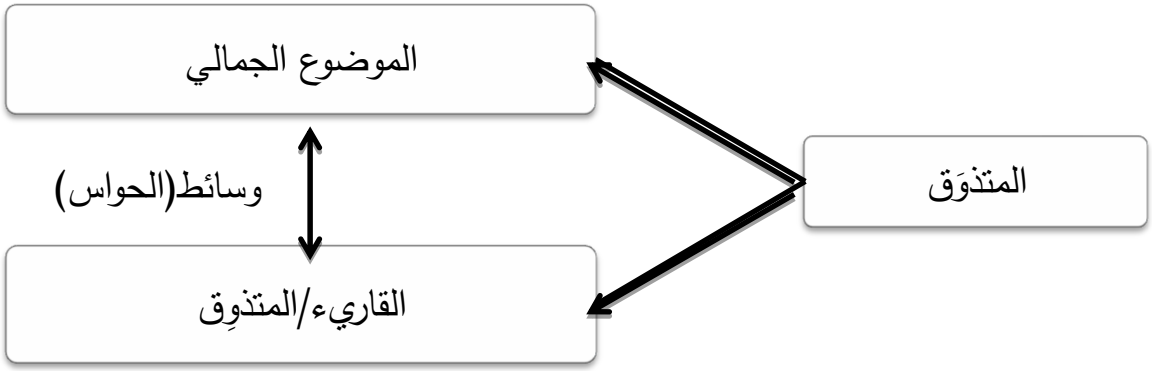
[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص59.

[3] نفسه، ص30.

[4] عبد الرزاق بلغيث: الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بوزريعة 2، الجزائر، (د.ت)، ص 85.

[5] ينظر: ابتسام دهينة: الصورة الشعرية وجمالياتها في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، ص130.



فالصورة البصرية هذه عند حليمة قطاي تعد من وسائط الشِّعرية الجمالية وتدل على خاصية التذوق الجمالي عندها.

ب- الصورة السمعية:

وهي أيضا حاسة من الحواس العليا مثل البصر لأنَّها تقوم بخدمة العقل والنَّفس على باقي الحواس.

ويعد الصوت من العناصر التِّي تشكل الصورة الشِّعرية، كما أنَّ حاسة السمع هي الحاسة الوحيدة التِّي تعمل ليلاً ونهارًا ولا يستطيع الإنسان التحكم فيها، وهنا يتميز السمع على البصر وباقي الحواس.

ومن الصور السمعية التِّي وظفتها حليمة قطاي في ديوانها ولها دلالة سمعية أو إيقاعية، ومثل ذلك في قولها:

« عشرون وزوج عروس

تتأبى

الإجماع على صوت الدبكة..» [1].

وقولها:

« يشتكي من لينها والكبرياء..

يشتكي من طيبها حتى الشقاء..» [2].

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص13.

في قولها:

« لا لن أقول..

فوحدي أحبك..

وأعرف كيف أقول..

متى.. ولماذا أقول !

أحبك »[1].

وأيضا:

« ورددت لا هيت لك

دع عنك لومي واقترب »[2].

إن كل من المفردات (صوت، أقول، لومي، رددت، يشتكي) كلها تدل على حاسة السمع، كما تدل على عملية الخطاب فهذه الدوال يمكن اعتبارها قرائن تعود عليها دون ذكرها مباشرة.

كما نجد قولها:

« أنا ميت

بالصمت أو بالإنصياع!» [3].

و أيضا:

« وأنني أطلت ذات مرة..

البوح في المرآة !»[4]

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى..فيها، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص26.

[3] نفسه، ص18.

[4] ن، ص40.

كما تقول:

« أجدل شعري مع الراحلة

وأقرأ شعري بلا قافلة »[1].

ثم تواصل قائلة:

« قصة عمرها شجني..

سردها موجع.. حكيها مستحيل...

إلى أن تصل وتقول:

أثمرت فرحا فوق أوداجنا

أثمرت همسة قائلة

وانتهت كلها..»[2]

فألفاظ النطق(الهمس، قائلة، الحكي، السرد) كلها مرتبطة بالسمع لأنَّ اللسان ينطق ليسمع الآخرين.

ويرى ابن جني « أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسوعات كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء(...) ونحو ذلك ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد»[3]. فالصورة السمعية متوفرة بكثرة في ديوانها وتركز عليها وذلك في قولها:

« أمثلكم..

لا لحن لي

لا صوت لي

لا عمر لي »[4] .

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى..فيها، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص39.

[3] ابن جني(أبو الفتح عثمان): الخصائص، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ج1، ص46.

[4] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى..فيها، ص42.

وكذلك:

« يا ذي الحمامة

ناحت الأيام عني »[1].

فكل هذه الصور السمعية المفردات التي استطاعت أن توصل لنا مشاعرها وبخيالها الدقيق أن تنقلنا إلى عالمها، فسمعنا ما كانت الشَّاعرة تسمعه وتقوله، وتصف لنا الأجواء والحالة التِّي كانت فيها وكأننا نراها بعين الحقيقة.

جـ- الصورة اللمسية:

فالشَّاعرة اعتمدت على صور صريحة لتصوير حاسة اللمس وأبرزها صورة اليد، لذلك استعانت بها في تشكيل صورها من الزاوية التِّي يستطيع غيرها القيام بها.

ومن أمثلة ذلك ما نجده في قولها:

« والشَّهقة القاتلة !

أنت بين يدي.. فلا تنفعل

ولا تفتعل..» [2].

وقولها:

« أكنانتي

مُدَّي اليد الحنطية السّمراء

بالخبز الرّماد »[3].

ثم تواصل قائلة:

« فأنا بريء

من خوف آدم.. عندما

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى..فيها، ص48.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] نفسه، ص33.

ومد اليدين إلى الخطيئة

ومد عمرا يائسا »[1].

فلفظ اليد هو دلالة صريحة على حاسة اللمس، لأنَّ اليد قد توقع صاحبها في المهالك والمكاره والمساويء، كما قد تكون تدل على الخير والإغاثة. ففي قولها: مد اليدين إلى الخطيئة

اليد ⟵ الهلاك والشقاء.

لأنّ آدم عندما مد يده إلى الشجرة وقطف منها كان قد فعل خطيئة لذا كُتِب له الشقاء والنزول إلى الأرض، ولكن هو لم يفعل هذا إلا عندما غره الشيطان وكذب عليه، لذا هي تشبه نفسها بآدم عندما برأ نفسه فهي كذلك بريئة كبراءة آدم عندما مد اليدين إلى الخطيئة وأكل زادا موحشا.

فقد أسهمت الصورة اللمسية في إبراز فنية الشَّاعرة، حيث تصف لنا جمالية تركيبها وإبداعها في توظيف هذه الحاسة التِّي قد لا نرى لها أهمية كبيرة كحاسة السمع والبصر.

د- الصورة الذوقية:

وتأتي ضمن طائفة الصور الحسية، فكان حضورها مُكمِل من حيث جمال الإدراك والتصوير الشِّعري فهي إما ذَكَرَتهَا مباشرة أو باستحضار قرائن تعود عليها ومن تلك الصور نذكر قولها:

« ما الذي سيكفيني لأقول أنت واحد لن يثنى !

أنت جوع في الضمير

أنت امتلاء من خوى الروح

أنت ريٌّ وظمأ !» [2].

فالأرتواء والظمأ لهما دلالة صريحة على حاسة الذوق.

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى..فيها، ص35.

[2] المصدر نفسه، ص69.

وفي قولها:

« بالله مني عليكم

لا تستسيغوا – لحم عمري –»[1]

ثم تقول:

« هل منكم

من يستسيغ

لحما لئطعم المر»[2].

فهي تصور لنا مرارة الحياة وتجسدها عن طريق الحاسة الذوقية وكأنَّها تتجرعها وتأكلها.

كما تقول:

«وتعرّى الظلّ عن

صهد كعمر عربيّ

ذلك الشجن الغبي

هل سيبتلع الحريق ..»[3]

تصور لنا الشَّاعرة كثرة الثورات التِّي يعانيها العالم العربي وشدة تأزمه فصار يبتلع الحريق لأنَّه لم يجد ماذا يأكل، وهذا راجع لشدَّة الألم والوجع الذي تعانيه ثم تقل (أنا ميت هنا أو هناك) لأنَّ الموت أمر وقد لا مفر منه.

هـ- الصورة الشمية:

وهي خامس الحواس التِّي ذكرتها حليمة قطاي في ديوانها"حين تنزلق المعارج إلى.. فيها" فهي توظفها لتعبر عما يجوب في دواخل الإنسان من روح الانتماء والاستقرار والأمن. كما توظفها لتعبر عن مدى أساها وآلامها على ما أصاب البلاد، مع وجود

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى..فيها، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص42.

[3] نفسه، ص15.

بعض الغموض في ألفاظها وتراكيبها لكن على العموم، فإنَّ توظيف الشَّاعرة حليمة قطاي لهذه الحاسة كان أيضًا من باب التصوير الشِّعري لأجل تحقيق التذوق الجمالي ومن أمثلة ذلك قولها:

« أدعوا الحضَر !

لكي لا تشوّه ..... رائحة الموت ...

من عبق الحسين»[1]

وأيضا:

« يا خُمرُها

فلتسفري عني قريبا ...

إذا اقتتت هي عطرها المسفوح

كالدمع الخرب»[2]

إنَّ ما دل على حاسة الشَّم تمثل في (عطر، رائحة، عبق)، وما يلفت الانتباه في هذه الأسطر الشِّعرية: (إذا اقتتت هي عطرها المسفوح) و(كالدمع الخرب)

وكأنَّ الإسناد غير ملام مما يشكل منافرة إسنادية وغير منطقية من الناحية الدَّلالية، لأنَّه لا يعقل أن يكون الدمع الخرب عطرًا فهنا نجد الدوال قد هجرت دلالتها المعجمية إلى المعنى الإيحائي.

وهذا ما يؤكده صلاح فضل في قوله: « الكلمة الشِّعرية تتضمن موت اللُّغة وبعثها في آن واحد»[3].

ويأتي جمال هذه الصورة الشِّعرية الشَّمية في استخدام الألفاظ التِّي تضوع برائحة العطر وتجعلنا نشُّمها كما لو أنَّها واقعية، وذلك أنَّ الشَّاعر يندمج بالأشياء، ويخلع عليها

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى..فيها، ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

[3] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 341.

مشاعره وأحاسيسه، فينتزع صورة من واقعه وإن كانت تبدو غير واقعية لأنَّ الصورة في الشِّعر لا تكمن في استعراض المعاني والأفكار والإعراب عن المشاعر والأحاسيس كيفما شاء المتكلم، وإنَّما تكمن في الطريقة الفنِّية والأسلوب الفردي الخاص الذي يتم بواسطتها التعبير عن تلك المضامين[1] .

فالشَّاعرة تقدم لنا الصورة تتحرك أمام أعيننا وذلك عبر استعمال الصور الحسية الخمس وكأننا أمام مشهد تصويري حي، وذلك من أجل أن تكون الصور أرسخ وأجمل وتستولي على نفس القارئ وهواه.

2-2- الصورة الذهنية:

وهي مركبة من أشياء معنوية مجردة فليس المقصود بالصورة الذهنية المصطلح المقابل للدال وإنَّما يقصد به الصورة الشِّعرية العقلية التِّي تكون عناصرها مستمدة من الموضوعات العقلية المجردة لأنَّها « نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفنِّي وفهمه له»[2] فهي تخترق ما هو حسي ومرئي لتدخل وتغوص في العمق فتكشف ما لم تتمكن الحواس رؤيته.

كما أنَّ الصورة هي: « أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التِّي يمارس بها ومن، خلالها فاعليته ونشاطه»[3]، والخيال على حد قول جابر عصفور هو « القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس»[4]

فتجسدت الصورة الذهنية في شعر حليمة قطاي وهي تقدم لنا معاني الصبر والحرمان فتقول:

« عمرَه الهارب مني

---

[1] ينظر: عبد الرزاق بلغيث: الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي، دراسة أسلوبية، ص 93.

[2] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 28.

[3] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 14.

[4] المرجع نفسه، ص 13.

قد دنا، حتى تدلىّ

طالبا عمرًا تولىّ

وقليل الحظّ في الحبّ على الجرف يُمنّي

خطه بالنّيْل مني

غَيْرَ أَنّي ..

واحدٌ في الحبّ»[1]

فنلاحظ هنا الشَّاعرة تعاني من الوحدة في الحب ولها قليل من الحظ بل لا يكاد يكون، كما أنَّها تتحسر على العمر الذي يمر هكذا وكأنَّه هارب وينال منها، فتقديمها لهذه الصورة الذهنية يمثل جانبًا من الجمال في التصوير وبراعة في الإدراك فهي تقدم لنا صورة الحب المعنوية كصورة معبرة ومصورة بدقة لعواطفها.

وتقول أيضا:

« أتساءل يا هذا الغسق

وأعذر جهلا يشبهني حين به أكبر

من منّا يا هذا الغسق

أكثر شبها بالآخر

أكثر دمعا في الآخر

هل منا من يصبر في الآخر»[2]

إنَّ حليمة قطاي في هذه الأبيات تتحدث عن قيمة معنوية تدرك بالعقل فكأنَّها تبحث عن أوجه الشَّبه بينها وبين الليل، فهي غامضة مثل الظلام لا وجود لأي تفاصيل سوى التساؤل من الأعذر ومن أكثر شبهًا ومن أكثر حزنا هي أم الليل.

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص 67.

[2] المصدر نفسه، ص 63.

إنّ الصورة الشِّعرية الذهنية تخاطب العقل لتوصل جمال الصورة ولتؤثر في المتلقي، وهذا الوضع يتطلب الفهم العميق لكل قول شعري، ويتعين مع ذلك إدراك جمالياته وحقائقه وتميزه حتى وإن كانت وسيلة المعرفة الحدس[1] .

ومن النماذج المدعمة للصورة الذهنية ما تجسد في قولها:

« فاصبري حتى أوسّد مُرغَما ....

باقي جثامين الرفاقِ

ويستعدّ الأهل والأصحاب لرفدتي

لا تعتدي مثلي خماصا

فلتصبري».[2]

فالصورة الذهنية هنا تكمن في القيمة الأخلاقية وهي الصبر، فصورت لنا ذاتها المهمومة التِّي لا تستطيع أن تفعل شيئا لكنها متمسكة بشيء واحد وهو الصبر فهو حبل لا ينقطع أبدًا.

وبهذا أشكلت الصورة الذهنية وسيطا « بين النَّفس التِّي هي من عالم الغيب، وبين الحس الذي هو من عالم الشهادة»[3]

2-3- صور تراسل الحواس:

تراسل الحواس يعني وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، «فتعطي المسموعات ألوانًا وتصير المشمومات أنغامًا وتصبح المرئيات عاطرة»[4] وفي هذا إبراز الأحاسيس والعلاقات الخفية بين الأشياء، بحيث تتفاعل جملة من الحواس البشرية في بوتقة الإحساس الفياض الذي يستغرق الحالة الشعورية ويضيء الدفْقة

---

[1] ينظر: ابتسام دهينة: الصورة الشعرية وجمالياتها في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلس، ص 165.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص 48- 49.

[3] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني للهجرة، ص 30.

[4] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 418.

التصويرية ويمدها بطاقات من التنوع ليزيد الصورة جمالاً ووضوحًا، فينقل الشاعر ألفاظًا من مجال حسي إلى مجال آخر، وهو بذلك يشكل لغة جديدة " لغة في اللغة" لا تعترف بالأعراف والتقاليد والأطر الموروثة، وهذا النمط من التصوير جاء من ابتكار الرمزيين خاصة (بود لير) [1]

إنَّ تراسل الحواس يسمح للشَّاعر أن ينتقل لدائرة التلقي مشاعره وأحاسيسه كما تنطبع في وجدانه وخياله، فتقيم بذلك علاقات متداخلة بين معطيات الحواس، بحيث تزداد قوة الخيال وخصوبته ثراءً ينعكس على روعة التصوير فينتقل ذلك الأثر النَّفسي المصاحب لذلك التفاعل إلى المتلقي: « فنقل صفاتها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النَّفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذه، إلى نقل الأحاسيس الدقيقة»[2].

ويذهب عبد الإله الصائغ إلى أنَّ ترسل الحواس « يعطي للشَّاعر فرصة استثمار إيحاء في حاستين أو أكثر وبذلك يكثف مشاعره ويركّزها في الاتجاه الذي ينشده، يضاف إلى هذا أنَّ ترسل الحواس يثري اللغة وينميها؛ لأنَّه يعني ضمنًا أن ينأى الشَّاعر عن السِّياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة»[3].

---

[1] بنظر عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، (د. ط)، 2005 م، ص 138.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 395.

[3] وجدان عبد إله الصائغ: الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، دار مكتبة الحياة مؤسسة الخليل التجارية، بيروت، لبنان، ط1، 1997 م، ص 36.

إذن فتراسل الحواس يسمح بتداخل وتشابك الصورة والألوان والأصوات حيث «تكون وحدة في الحواس فسيحة عميقة تتشابك على رحابها المشاهد والألوان والأصوات ويمتزج بعضها ببعضها الآخر»[1] .

كما أطلق نعيم على تراسل الحواس مصطلح الصور"المتجاوبة"، ويؤكد أنَّ أغلب العلاقات في الصور المتجاوبة تكون في اتجاهين: اللون المسموع، واللحن المرئي، وفيها تتجاوب الأصوات والألوان تتداخل[2].

وكذلك يكون التأثير بالتراسل أقوى، لأنَّه يقدم المشاعر طازجة كما يحسها الأديب، لا كما هي عالم المدركات الحسية العادية، وبذلك يشكل تراسل الحواس انزياحًا تصويريًا تنتقل فيه الألفاظ من العلاقات المعيارية النَّسقية بين الدوال، إلى علاقات تنتج دلالات مفعمة بروح التجلي والابتكار،« ويُعد التراسل الحسي وسيلة فنِّية متميزة من وسائل التقديم الحسي للمعنى في الصورة الحديثة»[3].

لذا يستطيع الشَّاعر استعارة ما تؤديه إحدى الحواس وخلعها على حاسة أخرى فينهار ما بين المدركات من حواجز بحيث تتآزر إيحائيًا وتخلق في وجدان المتلقي مناخًا شعوريًا واحدًا.

والتراسل يتناسب مع طبيعة العصر، من تعقد الحياة وتشعب شبكة علاقاتها وارتباطاتها، ويلجأ إليه الشَّاعر رغبة في إيجاد نمط جديد من العلاقات اللُّغوية بحيث نجد مدرك حاسة ما يوصف به مدرك حاسة أخرى.

ففي قصيدة "هل أتى على الإنسان..حينٌ"، تصور لنا الشَّاعرة لحظات تدافع المشاعر، وإلحاح اللحظة الشُّعورية التِّي تستحوذ على تفكيرها، فتقول:

« والتمسْ لي

---

[1] أمال دهنون: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر الأسس والجماليات، ص 80.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص. ن.

[3] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 89.

شوقنا الضّائع مني

فالهوى بعد تجني

ثم أني ..

قاب عُمرين، وأدنى

ثمّ أني ..

وصهيل الليلة السوداء في جفني يُغنّي

عمرَه الهاربَ مني »[1].

أسهم نقل الدوال من مستواها المألوف إلى تراسل بين حاستي السمع والبصر حيث انتقل دال(صهيل) بما يحمل من معان الشوق والحنين، والحب، وهو صوت يدرك بحاسة السمع إلى مستوى يدرك من خلال حاسة البصر، لتعمق مشهد الصدمة الذي تغلغل في نفس الشَّاعرة موضحة العلاقة بين المدركات والتي لا يمكن أن تصلنا إلا من خلال هذا التراسل بما يثيره في نفس المتلقي من أحاسيس. فالدَّوال تنفتح بالتراسل وبالدلالات الخاصة التِّي تحملها في ثناياها، على دلالات الحزن والشوق والألم، فالصهيل في حدِّ ذاته دال مُعبأ بوشائج العلاقة الحميمية.

وهكذا نجح التراسل في تصوير اللحظة الشُّعورية، وكشف بؤرة التوتر والألم بقوة لم يكن ليقدمها لو بقي في دائرة الصوت[2].

وفي قصيدة "واحدٌ لا يثنى !" نجد أسلوب تراسل الحواس يتضح أكثر، بحيث تظهر الصور من خلال الجمع بين الذهني المجرد والحسي المادي في صورة واحدة مما يثير دهشة في ربط تلك الدوال فتقول:

« أرتديني

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص 67.

[2] ينظر: خضر محمد أبو جحجوح: البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، ص 78.

جُبّة في يَقيني ترتديكَ!

لها طعمُ حُمقي

لها لونُ جُبني

لها حجم صبري

لها وجهُ عطري!

لها عُمر غُبني

لها كلّ أشكال هواكَ!»[1]

(فالحمق) هو معنى مجرد ذهني أضيف إلى(طعم) وهو مدرك من المدركات الحسية، فهذا الربط بين ما هو مجرد وما هو حسي يؤدي إلى تحوُّل نبض الصورة وتقديم مشهدٍ خارق يجعل القارئ يُمعن ويُعيد القراءة عساه أن يفك هذا التشابك والتجاوب.

وكذلك في قولها (لون جُبني)، (فاللون) هو مدرك بحاسة البصر و(جبني) هو صورة ذهنية مجردة، فهذا التحول يمنح الدَّلالة عمقا وشمولاً ويقدم رؤيا شاملة وكاملة.

ويمكن أن يلاحظ من خلال ما سبق، من الصورة التِّي تجسد الهوة الفاصلة بين الشَّاعرة وواقعها المعيش الذي وَلَّدَ لنا هذا التراسل وهذا الانفجار في الإحساس، ولشعور الشَّاعرة بالحزن والضياع والاغتراب والقلق.

3- عناصر تشكيل الصورة:

3-1- البلاغية:

أ- التشبيه:

استخدمت الشَّاعرة التشبيه في بناء صورتها الشِّعرية، لما يتمتع به من مزية وفضل، لأنَّ له القدرة على تمثيل المعاني وتجسيد الأحاسيس وإثارة الخيال، وتكثيف للدلالات، «وهو أولُ طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى، وهو في اللُّغة التمثيل، وعند علماء

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص 71.

البيان: مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة- كقولك- العلم كالنور في الهداية ...فالعلم مشبه، والنور مشبه به، والهداية وجه الشبه، والكاف أداة التشبيه، فحينئذ أركان التشبيه أربعة، مشبه، مشبه به " ويسميان طرفي التشبيه" ووجه شبه، وأداة تشبيه ملفوظة أو ملحوظة»[1].

فالتشبيه هو أحد عناصر تشكيل الصورة الفنِّية من جانبها البلاغي فهو من أدوات تقريب المعنى وإيضاحه، ويرى جابر عصفور أنَّه « من أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها»[2].

كما أنَّ التشبيه يرمي إلى رسم الأحاسيس جاعلاً إياها ملموسة محسوسة، لأنَّه يقوم بربط الصورة القائمة على التباعد والتَّضاد.

ولقد اعتمدت حليمة قطاي على صور التشبيه بوصفه عنصرًا من عناصر الصورة الشِّعرية، لما له أهمية جمالية في طابعه الحسي، مع وجود بعض التشبيهات التي لا تفهم وفيها نوع من الإيحاء والرمز لترسم لونًا من ألوان الغموض فاستغلت الشَّاعرة هذا العنصر الحيوي كأداة مهمة في بناء صورها، باستعمالها التشبيه التقليدي المتكوّن من المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه ليكوِّن لنا صورة كاملة، أو أمثلة ذلك ما هو مبين في الجدول:

ضروب التشبيه	الشاهد	الصفحة
تشبيه محسوس بمحسوس (الوجه الحسي)	لون حبشي شاحب كالقهوة أفسدها الملح (المرض / عدم التذوق)	ص7

[1] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص 219.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 171.

تشبيه معقول بمحسوس (الوجه الحسي)	أحجية متبورة كالخبز الأسود (الظلام / التشويش)	ص 9 – 10
تشبيه معقول بمعقول (الوجه عقلي)	لك عندنا... أمنيات حالكات كالهوى (الفراغ)	ص 25
تشبيه محسوس بمعقول (الوجه عقلي)	أنا كالسماء وكالشعور المضطرب !(الضياع)	ص 26
تشبيه محسوس بمعقول (الوجه عقلي)	أنت كملح بيت .. يا أنا أفسده ماء الحياء... ذلة !(التواضع / الخجل)	ص 30
تشبيه معقول بمحسوس (الوجه الحسي)	أنا أواجه الحياة كي... أموت كالبرد (القوة / عدم الاستسلام)	ص 31
تشبيه محسوس بمحسوس (الوجه عقلي)	ولا ترتشف شربة من عرى دمنا كالرمل الذليل (الدنائة / سوء الخلق)	ص 38
تشبيه معقول بمعقول (الوجه عقلي)	والخطى كالأزل والخطى كالأجل (حتمية الموت)	ص 39
تشبيه محسوس بمحسوس (الوجه عقلي)	ويستبعد الأهل والأصحاب لرفدتي لا تغتدي مثلي خصاما فلتصبري (الجوع)	ص 49
تشبيه محسوس بمحسوس (الوجه حسي)	تراني مثل عبل شواه رقا... ولكن لا أراك كما المعنتر (العبودية والقهر)	ص 60

كما تحاول الشَّاعرة أن ترسم لنا تشبيهات دون حضور أي أداة للتشبيه حيث تساوي بينها وبين المشبه به وتكون معه في مرتبة واحدة وهو ما يسمى بالتشبيه البليغ وهذا راجع إلى الضياع وعدم الاستقرار فكأنَّها تعيش في دوامة والحزن والألم والدهشة محيطة بها.

ومن أمثلة هذا التشبيه ما نجد في قصيدة "وانتحرت..حصانات السّبق"

قولها:

« أنا الحزن !

أنا

أشطار عمر

أرهقه الزمن»[1].

ب- الاستعارة:

تُعد الاستعارة قناة الشَّاعرة الثانية في إنشاء صورة شعرية، فهي جوه الشِّعر فلا يمكن أن يكون الشعر شعرا إلا باستعمالها. والاستعارة هي مجاز علاقته المشابهة. وهي تشبيه حذف أحد طرفيه وأداته ووجه الشَّبه، لكنَّها أبلغ منه، « وأركانها بهذا المعنى ثلاثة: مستعار وهو اللفظ، ومستعار منه وهو المشبه به ومستعار له وهو المشبه »[2].

والاستعارة عند البيانيين هي « استعمال لفظ ما، في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة، ومع قرينة مانعة عن إرادة المعنى الموضوع له في اصطلاح به التخاطب »[3]. ومن خلال استقصاء ديوان حليمة قطاي نجد أن الصورة الاستعارية جاءت متنوعة نذكر منها قولها في قصيدة " واستعارت قدما للانحناء":

«انتظرت عاما.. ولكن

غادر الدهر المكان

لم يعد ينتظرها

ذلك الشفق الشقي

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص51.

[2] أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3، 1993م، ص 259.

[3] أيمن عبد الغني الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص67.

غادر الصبح الزمان! » [1].

فهنا نجد عبارة (غادر الدهر المكان) و(غادر الصبح الزمان) وهي استعارة مكنية، حيث شبهت الشَّاعرة (الدهر) و(الصبح) وهما شيئان مجردان بشيء مادي محسوس وملموس وهو الإنسان وذلك بترك قرينة تعود عليه وهو الفعل (غادر)، لأنَّ الإنسان هو الذي يقوم بفعل المغادرة. فعملية التشخيص هذه للمشبه هي التي أضفت جمالية وشاعرية.

كما تقول في قصيدة " يأس تربى..في خشوع ":

«في أوج الهجير...

إني المسافر..فارحمني فهم القوافي

وهللي بالزهد

إن مات الهوى فيَّ !»[2].

فالاستعارة هنا في قولها (مات الهوى فيَّ) فهل يموت الهوى؟ بل هو شيء معنوي، فالشَّاعرة حملته دلالة حسية مجسدة أمامنا، فالمشبه مذكور وهو(الهوى) أما المشبه به محذوف وهذا من جانب الاستعارة المكنية.

وتقول أيضا في قصيدة " واسجد له.. لا تقترب !":

«وعن كثب..

تقتني حاجات عمر

يكتسبه الجوع.. والعنف والغضب !»[3].

ففي السطر الثالث نجد استعارة في قولها (يكتسبه الجوع) حيث جعلت (الجوع) وهو شعور وإحساس يشعر به الفرد وكأنَّه شيء يكتسى ونلبسه، وكذلك العنف والغضب.

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص34.

[3] نفسه، ص25.

فالشَّاعرة هنا حذفت المشبه به وتركت قرينة تعود عليه وهو فعل الاكتساء وذلك لتجسد صورة الفقر والجوع الذي كانت تعانيه.

أما في قصيدة " وانتحرت .. حصانات السّبق " قولها:

«باع الزمن

وابتاع بعده جرف عمر هاو

وشرى الغبن»[1].

هنا نجد الشَّاعرة حذفت المشبه به وهو الإنسان وجاءت بقرينة تدل عليه وهو(باع – شرى) فالإنسان هو الذي يبيع ويشتري، كما أن الاستعارة المكنية جاءت لتوضح مدى الشقاء والحزن الذي تمر به نفسها.

ج- الكناية:

عرف عبد القاهر الجرجاني الكناية بقوله: « والمراد بالكناية هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللُّغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم:"طويل النجاد" يريدون طويل القامة "وكثير رماد القدر" يعنون كثير القرى، وفي المرأة: "نؤوم الضحى" والمراد أنَّها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها»[2].

ووردت الكناية عند أبي هلال العسكري« تحمل مصطلحا آخر يسمى "الإشارة" وهي أن يكون اللفظ القليل مشارًا به إلى معانٍ كثيرة بإيماء إليها ولمحة تدل عليها...»[3].

ويعرفها الإمام كمال الدين ميثم البحراني (ت 679 هـ) بقوله: «هي الكلمة التِّي أُرِيدَ بها غير معناها مع إرادة معناها، كقولك فلان كثير رماد القدر، فليس الغرض الأصلي منه معناه، بل ما يلزمه من الكرم وإطعام الخلق، وإن كان المعنى مُرادًا بالغرض، فهذه

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص51.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص82.

[3] خميسة حمادي: البنية اللغوية لقصيدة الكعبة الزهراء لبدوي الجبل (دراسة دلالية)، ص195.

هي الكناية في المفرد. أما في المركب: فهو أن يحاول إثبات معنى من المعاني لشيء ويترك التصريح بإثباته، ويثبته لمتعلقه، كقوله:

إن المروءة والسماحة والندى في قبة ضربت على ابن الحشرج.

أراد إثبات هذه المعاني للممدوح، ولكنَّه لم يصرح بها، بل عدل عن هذا إلى ما ترى من الكناية، فجعلها في قبة ضربت عليه»[1].

وعند فضل حسن عباس فالكناية هي « أن تطلق اللفظ وتريد لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي»[2].

وتنقسم الكناية باعتبار المكني عنه إلى ثلاثة أقسام وهي: « كناية عن الصفة، وكناية عن موصوف وكناية عن نسبة »[3].

فمن خلال التعاريف السابقة يتبين لنا أن الكناية لها معنيان: معنى ظاهر لا يقصد لذاته، ومعنى خفي هو المقصود، حيث يعطي للكناية قيمة فنِّية وجمالية.

ومن الصور الكنائية التِّي تعكس ذات الشَّاعرة وتسعى من ورائها إلى ترك التصريح منتهجة التلميح نذكر منها:

أ- كناية عن صفة:

في هذا النمط من الكناية يكون فيه « إخفاء الصفة مع ذكر الدليل عليها »[4]، بحيث ينتقل الذهن بإدراك الصفة أو الصفات المذكورة إلى الصفة المكنى عنها، والمراد بالصفة هنا المعنوية الذهنية كالألم والكرم، الضعف....الخ، لا النعت المعروف في علم النَّحو. وتتجلى هذه الكناية في قصيدة " بعث الدُّجيل .." في قولها:

---

[1] كمال الدين ميثم البحراني: أصول البلاغة، تح: عبد القادر حسين، دار الشروق، القاهرة، (د. ط)، 1981م، ص79 – 80.

[2] فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، دار الفرقان للنشر والتوزيع، (د. ب)، (د.ط)، 2005م، ص247.

[3] علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، مكتبة البشرى للطباعة والنشر، (د. ب) ط 1، 2010م، ص116.

[4] أيمن أمين عبد الغني: الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، ص94.

« تتلذين بشهوة الإبداع..في إيذائي

أنا ميت.. ما بين أرضي والدجيل

وبقصة النووي في كل..

البقاع !»[1].

فالشَّاعرة هنا تكني عن تطور العلم واستخدامه لإيذاء الشعوب، وهذا يجعلهم يتلذذون بذلك الإبداع السلبي.

وقولها في قصيدة " يأس تربى ..في خشوع":

«مدي إلي الزهد

والصمت الوضيع..» [2].

كناية عن الكبت والقهر

وأيضا:

«لا تحملي الزَّاد الذي قد يمتطيني

أكل العظاة بريق عمري » [3].

كناية عن الألم وشدة المرض.

كما نجد في قصيدة " وانتحرت.. حصانات السّبق":

«حزمت حقائب العقد الفريد

طوقت الحمامة...

بعدما

سقط الزند » [4]

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص18

[2] المصدر نفسه، ص34.

[3] نفسه، ص. ن.

[4] ن، ص46.

فالشَّاعرة تكني عن الهزيمة والفشل واليأس وذلك من خلال قولها (سقط الزند) وهو ما يدل على حالة الضعف التي آل إليها العرب جميعًا.

ب- كناية عن موصوف:

يختلف هذا النمط عن النوع السابق حيث يتم فيه « إخفاء الموصوف مع ذكر الدليل عليه»[1]. فتقول الشَّاعرة في قصيدة " جنون بقر.. أنفلونزا دجاج..وحمى خناجر":

« وأي الشرائع تدعوا إلى الحب

في زمن الصفقات

وأي العقائد»[2].

فالكناية متمثلة في طغيان المادة وإتباع المصلحة الفردية، حيث لم تذكر المادة والمصلحة بلفظها الصريح بل جاءت بالمعنى الذي يكنى عنها وهو (زمن الصفقات).

وكذلك في قصيدة " لا زلت أبحث عن وطن " تقول:

« لا زلت أبحث عن نهايته

العصبية في فمي ! »[3]

هنا كناية عن السلطة الظالمة التي لا تعطي الحق للشعب أن يتكلم ويبدي رأيه حول الحكم.

لقد أضفت الكناية على النَّص الشِّعري شكلاً حيويًا فنيًا مما يجعل التفاعل بين المبدع والمتلقي. فجمال التعبير الكنائي لا يبين إلا للناظر المتوسم الذي لا يكتفي بالسطح بل يحاول استظهار نفسية المبدع من عمق بنية النَّص الشِّعري.

---

[1] أيمن أمين عبد الغني الكافي في البلاغة، ص95.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص21.

[3] المصدر نفسه، ص57.

3- 2 - الرمز:

يعتبر الرمز أسلوبا من أساليب الشِّعرية، وهو ثمرة يقتطفها الشَّاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر المادية، ويرتبط الرمز بالدلالة ارتباطا وثيقًا« ولعله الوسيلة الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنِّية والجمالية، وإلى إدراك مالا يمكن إدراكه ولا التعبير عنه بغيره، ولاسيما إذا اتحد مع وسائل أخرى في السِّياق الشِّعري، لأنَّ الرمز ابن السِّياق وهو سمة النَّص والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد عن طريق الإثارة النَّفسية لا عن طريق التسمية والتصريح»[1].

فالرمز إذن هو الطَّاقة الدلالية التِّي تشد شروخ النَّص وتفاصيله، و « حديثنا عن الرمز يتزامن مع حديثنا عن الصورة واللُّغة باعتبارهما وحدتين أساسيتين في بناء الرمز، وخلق سياق التجربة، رسم معالم الرؤية التِّي تحددها، وعلى هذا الأساس لا تتعدد قيمة أحد هذه العناصر الجمالية إلا بوجود بقية العناصر جميعها»[2].

فهو يمثل عنصرًا هامًا والشعراء هم القادرون على منح الكلمات العادية دلالات رمزية، بحيث يضفي على الشِّعر نوعًا من الغموض الشفيف.

وتعرض مصطلح الرمز لكثير من الاضطراب « والتناقض والعمومية في فهمه وأصل مادة رمز في اللُّغة اليونانية (sumboleinl) التِّي تعني الحرز والتقدير وهي مؤلفة من " Sum" بمعنى مع، و"boleinl" بمعنى (حرز) »[3].

---

[1] ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط 1، 2011م، ص10.

[2] آمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، وحدة الأدب المعاصر ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د. ط)، 1995م، ص3 – 4.

[3] أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1978م، ص33.

وتعرف موسوعة برنسون للشِّعر والشِّعرية الرمز الأدبي بأنَّه: « نوع من التمثيل يعني فيه الشيء المعروض (عادة شيء مادي) استنادا إلى ترابطات معينة، شيئا أكبر أو شيئا آخر(عادة شيئا معنويا) »[1].

أي هو طريقة يعرف بها شيء مجرد بشيء محسوس كالسلام يرمز له بالحمام أو باللون الأبيض عادة.

فالرمز لا يحمل هويته في ذاته، فهو يستعمل علامات وإشارات سابقة على وجوده، فكل الإيماءات والإشارات والملفوظات هي أشياء قابلة للإدراك، والفهم والتأويل، وهي من مكونات الرمز، ولا يمكن للرمز أن يستمد فاعليته إلا من مجموع هذه الأشياء، ومن ثم فإنَّ هوية الرمز « لا يمكن أن تكون شيئا سابقا في الوجود على تداول النَّاس له، واستعماله بتلك الصفة، لذا فإنَّ حدود هذه الهوية لا يمكن الكشف عنها، إلا من خلال التعريف الذي يمكن أن يعرف به الرمز، فالرمز لا يتوفر على علامات خاصة به، ولا يستقل بموضوع محدد، كما هو الشأن مع اللسان مثلا، إنَّه في كل مكان وكل شيء صالح لأن يتحول إلى رمز، بدءًا من السلوك الإنساني ومرورًا بموضوعات العالم، وانتهاء باللُّغة بحروفها وأصواتها وكذا الإيماءات والطقوس الاجتماعية»[2].

ومن ثم فإنَّ الرمز يدخل القارئ في عوالم لا حدود لها، ويدفعه إلى الغوص في مضمون النَّص واستنباط المفاهيم ومن دلالاته: الإيحائية، الانفعالية، التمثيل، الحسية، الإيجاز، الإيهام، الاتساع، التلغيز، والسِّياقية[3].

---

[1] هاني نصر الله: بروج الرمزية دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، (د. ط)، 2006م، ص12.

[2] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، الجزائر، ط1، 2009م، ص23 – 24.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص41.

فاستخدام الشعراء للرمز في شعرهم هو دليل على أفقهم الواسع، ونضج تجربتهم الشعرية، فالشَّاعر لا بد له من ثقافة لأنَّ الرمز الشِّعري يرتبط بالتجربة الشُّعورية التِّي يعانيها الشَّاعر وتمنح مغزى للأشياء.

وهو من المظاهر اللافتة في الشعرية المعاصر، لأنَّ « الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشِّعرية التي ابتدعها الشِّعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشِّعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصى على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشِّعرية المختلفة»[1].

إنَّ هدف الشَّاعرة حليمة قطاي في استحضار الرمز الشِّعري هو استدعاء من الذاكرة ما يقترن بحالتها من إيحاءات ودلالات، وقد تنوعت الرموز في ديوانها من رموز طبيعية، ودينية، و تاريخية وذلك باستحضار الشخصيات التاريخية وغيرها.

أ- الرمز الديني:

تعددت الرموز الدينية التي استمدتها حليمة قطاي من المصادر التراثية الدينية، فقد استمدتها نصوصًا من القرآن الكريم وشخصيات دينية لتدعيم تجربتها الشِّعرية ونذكر منها:

1- قصة محمد صلى الله عليه وسلم. وهي قصة (المعراج) وذلك في قولها:

«نعلن توبتنا

يا هذا الأنت

أول رحلتنا المعراج » [2]

فنحن نلاحظ الشَّاعرة لها تأثر بأسلوب الكتاب المقدس واضح في هذه الأبيات مما يضفي جمالية حيث أنَّها شبهت رحلتها إلى التوبة برحلة الرسول صلى الله عليه وسلم حين أعرج به إلى السموات العُلى، وهذا الرمز يبدي لنا العلم والاطلاع لذا وظفت هذه القصة.

---

[1] زايد علي عشري: عن بناء القصيدة العربية، دار الفصحى، مصر، (د. ط)، 1977م، ص110.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص9.

2- يوسف – عليه السلام –: وذلك من خلال قميصه الذي أرسله لوالده سيدنا يعقوب فارتد إليه بصره، تقول حليمة قطاي:

« وشفائي

عطر عليك / قميص يوسف

قدَّهُ غبني الذي/ ..» [1].

يمثل القميص حياة لوالد سيدنا يوسف – عليه السلام –، فكل ما ذرفت المقل من دمع امتصه ذلك القميص وبهذا يعيد الفرح والصدق والعفاف والطهر. لذا صار رمزًا لتطهير البلاد من الفساد الذي حل بها وعودة الأمن والأمان.

3- آدم – عليه السلام – وظفت حليمة قطاي آدم على سبيل الرمز، من خلال أكله للشجرة التي حرمت عليه فكان سببا في خروجه من الجنَّة فتقول:

«فأنا بريء

من خوف آدم ..عندما

مدَّ اليدين إلى الخطيئة

ومدَّ عمرا يائسا

واجتر زادا موحشا

أودى بتهمته البريئة...» [2]

إن توظيف الشَّاعرة لرمز آدم – عليه السلام – بحادثة خروجه من الجنَّة إنما لترمز إلى المعصية والخطيئة، فموت الهوى عند الشَّاعرة جعلها تحس بالذنب لفقدانه، وتبرئ نفسها من ذلك. فالشَّاعرة تعيش بعدًا عاطفيا أدخلها واقع غريب.

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص49.

[2] المصدر نفسه، ص35.

ب- الرمز الأدبي:

ويقصد به توظيف الرامز لبعض الأحداث التاريخية أو الأماكن أو الشخصيات التي ارتبطت بوقائع تاريخية معينة وغيرها[1].

وظفت حليمة قطاي الشخصيات التاريخية في شعرها، وكان هدفها إيجاد علاقة مشابهة بين الرمز وبين الشخصية التاريخية ليخدم غرضها الشِّعري، ومن الشخصيات التاريخية التي شكلت رمزًا في شعرها نذكر قولها:

« دعني وحيدا

كالظليل

وكالمرقش

كالمهلهل !!» [2]

فقد استطاعت الشَّاعرة أن تفضي لهذا الرمز فضاء واسعًا لتكشف عن التعالق القائم بين حالها عند الضياع وحيدة وحال المهلهل وهو يهلهل بالقصيدة وحيدًا فعند توظيفها له صار ذا جمالية مرتبطة بالشِّعر.

كما استخدمت الشَّاعرة رمز(شهرزاد) وهي شخصية تاريخية من التراث المشرقي حيث خلقت سياق يتناسب معها، ويجعلها لا تختلف كثيرًا عن باقي الرموز فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها التِّي تبث الحيوية له حيث تقول:

« يبحث في تبئير السرد الشرقي

عن..

منظور علوي

عن...

---

[1] ينظر: نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر شعراء رابطة الإبداع الثقافة (نموذجا)، دار الثقافة الوطنية، الجزائر، ط1، (د. ت)، ص141.

[2] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص47.

كل اله يروي » [1]

ج- الرمز الأسطوري:

اقتحم الشَّاعر الحداثي عالم الأسطورة من أبوابها المختلفة والمتعددة، فمنهم من لجأ إلى خلق أساطير معاصرة تناسب التجربة الجديدة.

وقد قيل إن الكلمة مغربة من أصل إغريقي وهي (Istriy) (استوريا)، في اليونانية و(Historia) في اللاتينية. وأطلقت عندهم على كتب الأساطير والتاريخ، وقد أخذها الجاهليون من الروم قبل الإسلام واستعملوها بنفس المعنى المذكور، أي في معنى تاريخ وقصص ومما يثبت ذلك وجود رقيق من الروم في مكة، كانوا يتكلمون بلغتهم ويحتفظون بكتبهم المقدسة والمدونة[2].

وذهب باحثون آخرون إلى أن الكلمة مأخوذة من السيريانية، حيث ترد " سرتو " "Serto" و" سورتو " "Sourto" بمعنى سطر.

ولقد وعى الشعراء المعاصرون قيمة الأساطير الفنِّية والجمالية كما وعوا تأثيرهم الفعال في تحريك الفكر وتوسيع أبعاد الخيال، ثم لم يغضوا النظر عن أهم ما تتضمنه من قيمة إبداعية تتماشى وروح العصر الجديد، وما تشمله من قوى خارقة تشد النَّفس الإنسانية إلى (البداية المطلقة) وحاجة الإنسان إليها وإحساسه الغامض نحوها بما تشمل عليه من الشعور بالسرور العميق والفرح التائق إلى العود الأبدي والخلود السرمدي دائما، هناك حيث بؤرة التحول المطلة ومركز الإشعاع الكوني[3]

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص9.

[2] ينظر: رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أودنيس، دار التلوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2009م، ص11.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص126.

لذا ظهرت القصيدة المعاصرة وهي تشق طريقها إلى أعماق النَّفس من خلال لغة الرموز والأساطير والأحلام التي وُصِفت بأنَّها المنافذ المطلة بالإنسان إلى عوالم البداية والخلود.

ومن نماذج الأساطير التِّي وظفتها حليمة قطاي قولها:

« يلزمنا مسخ آخر

يقف على الأرض..

الحرى كي نتحر من سطوتنا » [1]

فالذي استخدمت من أجله الأسطورة، فهو يجاوز هذه الوظيفة التوصيلية إلى وظيفة أكثر تعقيد وهي الوظيفة الجمالية التأثيرية الأدبية، التِّي تنشأ عادة بخرق الاستعمالات الجاهزة للكلام بالتوظيف الاستثنائي للغة لذلك استعانت الشَّاعرة بالأسطورة كإطار رمزي دال، وكذا محاولتها منها لتفسير ما يستصعب فهمه على الإنسان من ظواهر كونه تفسير يقوم على مفاهيم أخلاقية وروحية، ومثل (مسخ) فهو يعود إلى الأساطير القديمة حيث كانت الآلهة تعاقب صاحب الخطيئة بمسخه سواء كان على شكل حيوان أو غير ذلك، وهي رمز للعذاب والمعاناة المستمرة والشقاء.

كما أن للأسطورة وظيفة نفسية ترتبط بأحلام البشر وتصوراتهم، وذلك بوصفها الصورة المجسدة للتجربة الإنسانية، إذ تعد أول تفسيرًا لمشكلة التواجد الإنساني والكوني، والنظرة الحدسية الشاملة والحيطة بجوهر الوجود لذلك وظفتها الشَّاعرة لتزيد النِّص عمقًا وجمالاً.

إنَّ الذي يمكن أن نسجله في ختام هذا الفصل كملاحظات حول الصورة الشِّعرية هي: الإبداع والجرأة والخصوبة. كما أنَّها تعد النقطة القوية، والرُّوح التِّي تسيطر على القصيدة المعاصرة، وهي مثل أيَّة روح أخرى معرضة للانفلات من اليد.

---

[1] حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، ص8.

فالصورة تمثل قوة غامضة وثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالاتجاهات تتغير والأسلوب يتغير حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير، ولكن المجاز باقٍ كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشَّاعر.

يقول هربرت ريد (Herbert Read):« يجب علينا أن نتهيأ دائمًا للحكم على الشَّاعر... بقوة المجاز في شعره وأصالتها. والناقد أرسطو (Aristot) يقول: إنَّ الشيء العظيم هو إلى حد بعيد قابلية التحكم في المجاز. وهذا وحده لا يمكن إبانته من جانب شخص آخر، فهو علامة النبوغ »[1]؛ أي أنَّ الصورة في حد ذاتها تمثل السمو وحياة الشِّعر، وهي رسم قوامه الكلمات.

والصورة عند حليمة قطاي لا تأتي عن طريق التشبيه والاستعارة والكناية فحسب، وإنَّما هي أيضا من خلال الصور الذهنية والحسية والتراسل بين الحواس، فهي صور مليئة بالحركة والحياة. بالإضافة إلى علاقات المشابهة والمماثلة والتحول في صور تقوم على الثنائية، مما يشكل جدلية بين مجموعة من الأضداد، الرَّي – الظمأ، الليل – النَّهار، الموت – الحياة. إنَّها تشكل وجهًا للحياة الإنسانية التي تعبِّر عنها الشَّاعرة.

[1] سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ص20.

خاتمة

لقد قادتنا الرحلة في أطراف موضوع: جماليات الخطاب الشعري في ديوان"حين تنزلق المعارج إلى..فيها" لحليمة قطاي إلى جملة من النتائج أهمها يتلخص فيما يأتي:

-إنَّ لغة الشعر هي نشاط لغوي، ولهذا يعتبر خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية، فهو يهدمها ويعيد بناءها من جديد.

-لقد حاولت الشاعرة تأسيس لغة جديدة لصيقة بالواقع، فكانت لغتها تجمع بين ألم النفس، وآلام الأمة العربية وحالها. وقد تشكل ذلك في معجمها الشعري بحضور ألفاظ وتراكيب تعبر عن حزنها وألمها، لذا جاءت الحقول الدلالية بصفة عامة مناسبة لموضوع ديوانها"حين تنزلق المعارج إلى..فيها" مما يعكس مكنوناتها الرّوحية والنّفسية.

-إنّ الشاعر راوحت في ديوانها بالمزج بين انزياحات ومفارقات إلى جانب الغموض الذي تمثل في نقاط الحذف وترك الفارغات.

-أدى الانزياح في شعر حليمة قطاي إلى حدوث انكسارات دلالية، وتؤدي تلك الانكسارات الدور الأهم في البنية الشعرية، لأنها هي التى تلغي أحادية المعنى وتسمح بتعدد القراءة للنص الواحد وتعدد الدلالة.

-استعملت الشاعرة أسلوب المفارقة، وهو أحد الجمالية في تشكيل معمار نصوصها الشعرية، وبهدف تصوير الصراع البشري تصويرا دقيقا مفعما بالحيوية والجمال. حيث يتفاعل المتلقي/القارئ مع التجربة شعوريا وعقليا، وتزيد من مأساوية المشهد، والحزن الذي تعيشه نتيجةً لإحساسها العميق بمرارة الواقع الذي يحيط بها وبشعبها.

-تَشَكَّلَ الغموض عند الشاعرة نمطا جماليا خاصا بها يثري قصائدها دلاليا، ويضفي عليها صبغة التداخل مما يفتح النص على دلالات متشابكة تثير المتلقي.

-وأما الحذف فقد استعملته حليمة قطاي لتشرك القارئ/المتلقي وتجعله يغوص في أشعارها، ويبحث عن الدلالة الغائبة.

-تعددت الصور الشعرية في ديوانها وذلك من خلال صور حسية، ووجودها كان أعلى الصور ترددا فجاءت: بصرية، وسمعية، ولمسية، وذوقية، وشمية. أما الصور الذهنية فجاءت لتعبر عن صبرها وألمها وحزنها. وأيضا صور تراسل الحواس، وهو وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، حيث تتفاعل جملة من الحواس في جعل الإحساس الفياض يستغرق الحالة الشعورية، ويضئ الدفقة التصورية، ويمدها بطاقات من التنوع ليزيد الصور جمالا ووضوحا من خلال ذلك التجاوب والتشابك بين الحواس الذي يحدث وعيا وإحساسا صادقا.

-شكلت الصورة البلاغية في ديوان حليمة قطاي جزءا مهما معتمدة على عدة أسس وهي:

- التشبيه، لما يتمتع به من مزية وفضل، لأن له قدرة على تمثيل المعاني وتجسيد الأحاسيس، وإثارة للخيال، وتكثيف للدلالة.
- الاستعارات التي استخدمتها لتبرز خصب خيالها، وتشكيل الصور وإمكانيات التجسيد.
- الكنايات التي عبرت عن مقدرة الشاعرة في التلميح، والإيحاء إلى رؤاها ونقلها للمتلقي بنوع من الضبابية التي تزيدها رونقا وجمالا.

-أخذت الصور الرمزية حيزا كبيرا من جوانب تصويرها الشعري، حيث استطاعت الشاعرة حليمة قطاي من خلالها أن تعمق تجربتها الشعورية، وذلك باستحضار الرموز التي تخدمها من رموز دينية، وأسطورية، وتاريخية.وهذا يدل على سعة ثقافتها ومقدرتها الكبيرة في التعامل مع الرموز بما يخدم أفكارها، خاصة الرموز الدينية حيث بيَّن لنا مدى إيمانها وتمسكها بالدِّين.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية ورش بن نافع.**

أولاً. المصادر:

1) عبد القاهر الجرجاني:
- أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1988 م.
- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1988 م.

2) جار الله الزّمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م.

3) ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص، تح: محمد علي النّجار، المكتبة العلمية، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ج 1.

4) حفني ناصف ومحمد دياب وآخرون: دروس البلاغة، تح: السّنوسي أحمد، دار ابن حازم، بيروت، لبنان، ط 3، 1993 م.

5) حليمة قطاي: حين تنزلق المعارج إلى.. فيها، دار ميم للنّشر والتّوزيع، ط 1، 2012م.

6) رشيد محمد رضا: معجم متن اللّغة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ج 2.

7) عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: يحيى الشّامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1990 م، ج 3.

8) كمال الدّين ميثم البحراني: أصول البلاغة، تح: عبد القادر حسين، دار الشّروق، (د. ط)، القاهرة، 1981 م.

9) مجد الدّين محمد يعقوب الفيروزأبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط8، 2005 م.

10) محمد مرتضى الحسيني الزّبيدي: تاج العروس، تح: محمود محمد الطّناحي، التّراث العربي سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت، (د. ط)، 1993 م، ج 28.

11) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1997 م، مج 11.

ثانيًا. المراجع العربية:

1) ابتسام مرهون الصّفار: جمالية التّشكيل اللّوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2010 م.

2) إحسان عباس: فن الشّعر، دار صادر، بيروت، ط 1، 1992 م.

3) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، (د. ط)، (د. ب)، 1988 م.

4) أحمد محمد فتوح: الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1978م.

5) أحمد محمد ويس: الانزياح في التّراث النّقدي والبلاغي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د. ط)، (د. ت).

6) أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط 6، 2006 م.

7) عبد الحميد هيمة: الصّورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، (د. ط)، 2005 م.

8) السّعيد الورقي: لغة الشّعر العربي الحديث، دار المعرفة، جامعة الأزرايطة، الاسكندرية، (د. ط)، 2007 م.

9) عبد السّلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط 5، 2007 م.

10) عبد القادر الرّباعي: الصّورة الفنية في النّقد الشّعري، دار العلوم للطّباعة والنّشر، الرّياض، ط 1، 1984 م.

11) عبد الله محمد الغذامي:

- الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثّقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط 1، 2013 م.
- عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النّقد والنّظرية، دار سعاد الصّباح، القاهرة، ط 2، 1993 م.

12) آمال حليم الصّراف: علم الجمال فلسفة وفن، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط 1، 2012 م.

13) عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشّعري دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د. ط)، (د. ت).

14) آمنه بلعلى: أثر الرّمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، بن عكنون، الجزائر، 1995 م.

15) عبد الهادي بن ظافر الشّهري: استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2014 م.

16) أيمن أمين عبد الغني: الكافي في البلاغة والبديع والمعاني، دار التّوقيفية للتّراث، (د. ط)، القاهرة، (د. ت).

17) بروين حبيب: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، عمان، الأردن، ط 1، 1999 م.

18) بشرى موسى صالح: الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994 م.

19) جابر عصفور:

- الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992 م.
- آفاق العصر، دار الهدى للثّقافة والنّشر، دمشق، سوريا، ط 1، 1997م.

20) حسني عبد الجليل: المفارقة في شعر عدي بن زيد (الموقف والأداة)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الاسكندرية، ط 1، 2009 م.

21) حيدر حسين عبيد: الحذف بين النّحويين والبلاغيين، دراسة تطبيقية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2013 م.

22) رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د. ط)، 2006 م.

23) رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أدونيس، دار التّلوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2009 م.

24) رجاء عيد: دراسات في لغة الشّعر (رؤية نقدية)، منشأ المعارف، الإسكندرية، (د. ط)، 1979 م.

25) زايد علي عشري: عن بناء القصيدة العربية، دار الفصحى، مصر، (د. ط)، 1977 م.

26) سامح الرّواشدة: فضاءات الشّعرية، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنّشر، الأردن، (د. ط)، 1999 م.

27) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن–السّرد–التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1997 م.

28) صالح بلعيد: دروس في اللّسانيات التّطبيقية، دارهومة للطّباعة والنّشر، الجزائر، ط 5، 2009 م.

29) صلاح فضل:

- أساليب الشّعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995 م.
- النّظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1998 م.

30) عز الدّين إسماعيل:

- الأسس الجمالية في النّقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، (د. ط)، 1992 م.
- التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، (د. ت).
- الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981 م.

31) علي البطل: الصّورة في الشّعر العربي حتّى آخر القرن الثّاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 3، 1983 م.

32) علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، مكتبة البشرى للط"باعة والنّشر، (د. ب)، ط 1، 2010 م.

33) علي جعفر العلاق: في حداثة النّص الشّعري دراسة نقدية، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، (د. ب)، ط 3، 2003 م.

34) عقيل مهدي يوسف: المعنى الجمالي، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008 م.

35) علي شناوة آل وادي: فلسفة الفن وعلم الجمال، دار الصّادق الثّقافية، العراق، ط 1، 2012 م.

36) فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، دار الفرقان للنّشر والتّوزيع، ط 10، (د. ب)، 2005 م.

37) محمد البارودي: إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2000 م.

38) مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، النّاشر مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2 ، 1999م.

39) محمد الكراكبي: خصائص الخطاب الشّعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية تركيبية، دار هومة للطّباعة والنّشر، بوزريعة، الجزائر، (د. ط)، 2003 م.

40) محمد علي الكندي: الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2003 م.

41) محمد حسن عبد الله: الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، 1981م.

42) محمد حماسة عبد اللّطيف: لغة الشّعر دراسة في الضّرورة الشّعرية، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط 1، 2006 م.

43) محمد علي ذياب: الصّورة الفنية في شعر الشّماخ، وزارة الثّقافة، عمان، الأردن، (د. ط)، 2003 م.

44) محمد عوض التّرتوري ومحمود عبد الله الخوالدة: التّربية الجمالية علم نفس الجمال، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006 م.

45) محمد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث: نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط 6، 2005 م.

46) محمد فوزي مصطفى: جماليات التّشكيل قراءة في نصوص معاصرة، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر والتّوزيع، الإسكندرية، ط 1، 2012 م.

47) محمد كعوان: التّأويل وخطاب الرّمز قراءة في الخطاب الشّعري الصّوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدّين، ط 1، الجزائر، 2009 م.

48) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري استراتيجية التّناص، دار التّنوير، بيروت، لبنان، ط 1، 1985 م.

49) محمد ناصر: الشّعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985 م.

50) ناصر لوحيشي: الرّمز في الشّعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011 م.

51) ناصر شبانة: المفارقة في الشّعر العربي الحديث أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط 1، 2002م.

52) نسيمة بو صلاح: تجلي الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر شعراء رابطة الإبداع الثّقافة (نموذجا)، دار الثّقافة الوطنية، الجزائر، ط 1، (د. ت).

53) نور الدّين السّد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سطيف، الجزائر، ط 1، 2000 م.

54) هاني نصر الله: بروج الرّمزية دراسة في رموز السّياب الشّخصية والخاصة، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2006 م.

55) وجدان عبد الإله الصّائغ: الصّورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، دار مكتبة الحياة مؤسسة الخليل التّجارية، بيروت، لبنان، ط 1، 1997 م.

56) يوسف أبو عدوس: الرّؤية والتّطبيق، دار للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 2010 م.

ثالثًا. المراجع المترجمة:

1) جون كوهين:

- بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر والتّوزيع، المغرب، ط 1، 1986 م.

- النّظرية الشّعرية، بناء لغة الشّعر–لغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط 4، 2000 م.

2) دومينيك مانغو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2، 2008 م.

3) رومان جاكبسون: قضايا الشّعرية، تر: الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنّشر، المغرب، (د. ط)، 1988 م.

4) رينيه ويلك: نظرية الأدب، تر: محي الدّين صبحي، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1981 م.

5) سارة ميلز: الخطاب، تر: يوسف بغول، منشورات مخبر التّرجمة في الأدب واللّسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (د. ط)، 2004 م.

6) سيسل دي لوس: الصّورة الشّعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي ومالك ميري وحسن إبراهيم، دار الرّشيد للنّشر، بغداد، (د. ط)، 1976 م.

7) عمر أوكان: اللّغة والخطاب، تر: إبراهيم خورشيد وآخرون، دار المعارف الإسلامية، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).

رابعًا. الرّسائل الجامعية:

1) ابتسام دهينة: الصّورة الشّعرية وجمالياتها في شعر أبي الصّلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، رسالة دكتوراه، صالح مفقودة، قسم الآداب واللّغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012 م_2013 م.

2) أمال دهنون: قصيدة النّثر العربية من خلال مجلة شعر_الأسس والجمالية_، رسالة ماجستير، الطّيب بودربالة، قسم الأدب العربي، بسكرة، الجزائر، 2003_2004 م.

3) خضر محمد أبو جحجوح: البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، رسالة ماجستير، نبيل خالد أبو علي، قسم اللّغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010 م.

4) خميسة حمادي: البنية اللّغوية لقصيدة الكعبة الزّهراء لبدوي الجبل (دراسة دلالية)، رسالة ماجستير، لخضر بلخير، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013_2014 م.

5) عبد الرّزاق بلغيث: الصّورة الشّعرية عند الشّاعر عز الدّين ميهوبي دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، علي ملاحي، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة بوزريعة 2، الجزائر، (د. ت).

6) عبد الرّزاق بن دحمان: الانزياح في شعر عز الدّين ميهوبي، صالح مفقودة، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004_2005م.

7) سعاد بولحواش: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجون كوهين، رسالة ماجستير، محمد زرمان، قسم اللّغة العربية والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011_2012 م.

خامسًا. المجلات والدّوريات:

1) عبد اللّه عبد الحليم: بناء لغة الشّعر في ديوان "في عيد الكلمات" لسعيد درويش، مجلة المخبر، ع 7، 2011 م.

2) نجيب الكيلاني: الأدب الإسلامي وعلم الجمال، مجلة المعرفة السّورية، ع 249، 1988 م.

3) هشام عزام: المفارقة في رسالة التّوابع والزّوابع (دراسة نصية)، مجلة أم القرى، لعلوم الشّريعة، ع 28، اربد، الأردن، 2003 م، ج 16.

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ-ج.

مدخل: بين الجمال والخطاب..... .....**6-17**.

1-تعريف الجمال لغة..... **6**.

اصطلاحا: ..... **7-9**.

2-تعريف الخطاب لغة..... **10-11**.

اصطلاحا: ..... **11-15**.

3-علاقة الجمال بالخطاب الأدبي: ..... **15-17**.

الفصل الأول: جماليات اللغة في ديوان "حين تنزلق المعارج إلى ..فيها" .....**19-49**.

1-المعجم الشعري: ..... **20**.

1-1 حقل الألم و العذاب..... **21-22**.

1-2 حقل الأمل و الحياة..... **22-23**.

1-3 حقل الزمان و المكان..... **23-24**.

1-4 حقل ديني..... **25-27**.

2- الانزياح..... **29-36**.

2 1 الانزياح الدلالي..... **29-32**.

2 2 الانزياح التركيبي..... **32-36**.

3-المفارقة..... **36-44**.

3-1 مفارقة الانكار ..... 41.

3-2 مفارقة السخرية ..... 42.

3-3 مفارقة التحول ..... 42-43.

3-4 مفارقة المفاجأة ..... 43-44.

4- الغموض ..... 44-49.

الفصل الثاني : جماليات الصورة في ديوان "حين تنزلق المعارج إلى ..فيها"..... 51-93.

1 -مفهوم الصورة بين القدماء و المحدثين ..... 51-60.

2 -أنماط الصورة ..... 60-61.

2-1 الصورة الحسية ..... 60-61.

أ -الصورة البصرية ..... 61-64.

ب-الصورة السمعية ..... 64-67.

ج-الصورة اللمسية ..... 67-68.

د-الصورة الذوقية ..... 68-69.

هـ-الصورة الشمية ..... 69-71.

2-2-الصورة الذهنية ..... 71-73.

2-3-صور تراسل الحواس ..... 73-77.

3-عناصر تشكيل الصورة ..... 77-85.

3-1 البلاغية ..... 77.

أ-التشبيه:..... 77-80.

ب-الاستعارة..... 80-82.

ج-الكناية..... 82-85.

3-2-الرمز:..... 86-93.

أ-الرمز الديني..... 88-89.

ب-الرمزالأدبي..... 90.

ج-الرمز الأسطوري..... 91-93.

خاتمة..... 95-96.

قائمة المصادر و المراجع..... 98-106.

فهرس الموضوعات..... 108-110.

يقدم هذا البحث تحليلا تطبيقيا لجماليات الخطاب الشعري، والمتمثلة في اللغة والصورة، التي من خلالها تبرز جمالية النَّص الشعري.

فالخطاب الشعري الجزائري المعاصر– في عمومه– يتبنى المفارقة والانزياح والغموض مشروعا فكريا، حتى إذا لم يجد ما يفارقه فارق ذاته، لأنَّ مُنشئ الخطاب هو مبدع هارب من عبودية الامتلاك ونمطية الاستهلاك. هارب من نظامية الامتثال ونهائية الدليل. لهذا فهو غابة من الحاجات والهواجس، والفوضويات، فهو بذلك ممارسة للرؤيا في أعماقها ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة.

قد وقع اختياري على إحدى الشاعرات الجزائريات وهي حليمة قطاي في ديوانها "حين تنزلق المعارج إلى..فيها "، وذلك باستخراج العناصر الفنية للبناء الشعري مركزة على جانب اللغة والصورة، بإبراز الخصوصية التي تميز بها شعرها؛ لأنه ارتبط بالظروف العامة.

توزعت الدراسة في مدخل وفصلين، وكان المدخل بداية تمهيدية للتعريف بمصطلحي الجمال والخطاب، وتلخص في أن الجمال هو الحسن والبهاء والاعتدال، وأيضا كما عرفه الفارابي : الجميل هو الشئ الذي يستحسنه العقلاء. أما الخطاب فهو كل تلفظ يفترض متحدثا وسامعا، وتكون للأول نية التأثير في الطرف الثاني.

وتناول الفصل الأول جمالية اللغة، فقد خصص للحديث عن ظواهر اللغة الشعرية، من المعجم الشعري والانزياح(الدلالي والتركيبي)، والمفارقة والغموض. فكانت لغتها تصور لنا الأحزان والآلام رافضة للواقع المعيش، وكأنها هي القطرة التي أفاضت ينبوع اللغة الحزينة ومحنة الشرخ الغائر في النفس والروح.

أما الفصل الثاني، فدرست فيه جمالية الصورة في الديوان وقسم إلى ثلاثة محاور: تناول المحور الأول مفهوم الصورة بين القدماء والمحدثين. والمحور الثاني : أنماط الصورة وتناول الصورة الحسية والصورة الذهنية وصور تراسل الحواس. وخصص المحور

الثالث لدراسة عناصر تشكيل الصورة وتناولت فيه الصور البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، ثم تطرقت إلى الرمز وتناولت الرمز الديني والرمز الأدبي والرمز الأسطوري.

ولبلوغ ما يهدف إليه البحث كان المنهج المتبع هو المنهج الوصفي، وذلك باستخراج النماذج الشعرية ثم القيام بوصفها وتحليلها، ويليه المنهج التاريخي، حيث استخدم في الحديث عن الصورة وتطورها عند القدماء والمحدثين.

وخلاصة ما توصلت إليه بعد تحليل وسبر ملامح جمالية الخطاب الشعري في الديوان، إلى عدد من النتائج يتلخص أهمها فيما يأتي:

– تميز تجربة الشاعرة بالثراء، والقدرة على التعبير وروعة التصوير.

– محاولة الشاعرة تأسيس لغة جديدة لصيقة بالواقع، فكانت لغتها تجمع بين ألم النَّفس وآلام الأمة العربية وحالها. لذا تشكل معجمها الشعري بتعدد حقولها: حقل الألم والعذاب وحقل الأمل والحياة، وحقل الزمان والمكان، وحقل ديني. وهذا يعكس لنا التناقضات التي تمر بها الشاعرة، فجاء إنتاجها لصيقا بالظروف تعانيها.

أدى الانزياح في شعر حليمة قطاي إلى حدوث انكسارات دلالية، وتؤدي تلك الانكسارات الدور الأهم في البنية الشعرية؛لأنها تلغي أحادية المعنى وتسمح بتعدد القراءة للنص الواحد.

– استعمال المفارقة، وهي أحد العناصر الجمالية في تشكيل معمار مفعم بالحيوية والجمال، حيث يتفاعل المتلقي/القارئ مع تجربتها شعوريا وعقليا، وتزيد من مأساوية المشهد.

– تشكلت الصورة الشعرية عندها من عدة محاور وهي:

1– صور حسية،ووجودها كان أعلى ترددا فجاءت:بصرية،وسمعية ولمسية، وذوقية، وشمية. أما الصور الذهنية فكانت لتعبر عن ألمها وحزنها.

وأيضا صور تراسل الحواس حيث تصور لنا مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى.

2- الصور البلاغية تمثلت في:

-التشبيه، لما له مزية تمثيل المعاني وتجسيدها وإثارة للخيال.

-الاستعارة، لتبرز خصب خيالها.

-الكناية، لتعبر عن مقدرتها في التلميح، الإيحاء إلى رؤاها.

3- أما الصور الرمزية فأخذت أيضا جانبا من تجربتها.