وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة–

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

اللغة الشعرية في المجموعة الشعرية "أزرق حد البياض"

لـ ميلود خيزار

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

صباح العيفة

إشراف الأستاذة:

علجية مودع

السنة الجامعية:

1436/1435هـ

2015/2014م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

شكر وتقدير

نشكر المولى عزوجل الذي أتم علينا نعمته وعظيم فضله ومنحنا القدرة والصبر على انجاز هذا العمل المتواضع .

نتوجه بالشكر والامتنان إلى كل من مد لنا يد العون ولو بكلمة طيبة لإثراء هذا العمل ، ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة "مودع علجية" على مساهمتها القيمة بنصائحها وتوجيهاتها الصائبة والهادفة. كما أتفضل بكل مودة واحترام لأستاذي الفاضل الدكتور جمال مباركي، وأستاذي الدكتور علي بخوش، وأستاذي الدكتور رحيم عبد القادر، وأستاذي الدكتور علي رحماني، على توجيهاتهم ونبل صفاتهم المتواضعة التي تصنع من الإنسان القوة والعزيمة. ولا يفوتني أن أرفع خ الص شكري، وعظيم امتناني، إلى أعضاء اللجنة المناقشة على تحملها عناء القراءة، والمساهمة في تصويب الخلل، وتقويم العمل.

مقدمة

مقدمة:

تعد القصيدة الشعرية بما تنهض عليه من قيم إبداعية مهمة، من أكثر القضايا الأدبية ارتباطا بتلك الظواهر الفنية التي من شأنها أن تسهم في بناء النص.

ولذلك ارتأينا أن تكون الزاوية التي نطل منها عل ى "ميلود خيزار" هي لغته الشعرية ، بوصف القصيدة فن استعمال الألفاظ، التي تخلق بنية حية وانسجاما متميزا بين عناصرها، وهذا ما يحقق التأثير في القارئ من خلال تلك اللغة الشاعرة التي تعكس شخصية المبدع، وثقافة واقعه.

فهي ليست مجموعة من الألفاظ والحروف متجاورة اعتباطا، بل إن الحرف الذي يستخدمه الشاعر يكون قد مرّ في ذهنه مرات ومرات، لتصبح القصيدة في ضوء ذلك بناء تسهم كل حواس المبدع في تشكيلها، فاللغة الشعرية تعمل على الزيادة في زينة الألفاظ والعبارات، وذلك بمنحها أبعادا شعرية.

وقد كانت مهمة الدراسات النقدية على اختلاف مشاربها وتوجهاتها ، هو السعي إلى قراءة البنية اللغوية للعمل الإبداعي ، بربطها بفعالياتها الجمالية في إنتاج النص الأدبي ، فالغاية واحدة، وإن اختلفت السبل.

وانطلاقا من الفكرة التي تبن ى عليها اللغة الشعرية في مفهومها العام واستنادا للمادة العلمية التي تم جمعها، تبلورت عدة إشكالات عمدنا إلي طرحها ولعل من أهمها:

ما الأبعاد الجمالية والفنية في لغة ميلود خيزار؟ وما خصوصية اللغة الشعرية في تجربته التي من ورائها تُصنع خصوصية النص؟.

وكان اختيارنا لهذا الموضوع بالذات اللغة الشعرية في المجموعة الشعرية "أزرق حد البياض" الشاعر "ميلود خيزار" راجع إلى:

– ميولنا للشعر الجزائري المعاصر، لأنه مشحون بالصور التجريدية والخيالية التي تحتاج إلى التأمل في فك شفراته .

– بالإضافة إلى رغبتا في إنصاف الشعر الجزائري المعاصر الذي يكتبه شباب المرحلة الراهنة، وعدم تجاهل إنتاجهم.

مقدمة:

وعلى هذا الأساس ضبطت خطة البحث على النحو الآتي:

جاءت مستهلة بمقدمة كانت شاملة ومختصرة لموضوع دراستنا، وبعد المقدمة قسمت الخطة إلى مدخل وفصلين.

– تناولنا في المدخل الشعرية بين المفهوم والمصطلح، مبرزين فيها الأعلام الذين تناولوها بالدراسة، وأخيرا حددنا مفهوم اللغة الشعرية.

– أما الفصل الأول فكان بعنوان شعرية البنية الإيقاعية في المجموعة الشعرية "أزرق حدّ البياض"، تم فيه استثمار كل ما يحمله اللفظ من طاقات إيقاعية عل ى مستوي (الوزن والقافية والروي) في الإيقاع الخارجي، أما الإيقاع الداخلي فتناولنا فيه صفات الأصوات وجماليات التكرار.

– والفصل الثاني حمل عنوان شعرية الانزياح ومستوياتها في المجموعة الشعرية "أزرق حد البياض "، حيث بدأناها بالكلام عن البنية الصرفية بقسميها ، بنية الأفعال وبنية الأسماء، كما تم التعرض فيه للبنية التركيبية عن طريق رصد للتقديم والتأخير إضافة للحذف، محاولين تفسير صلتها بحركية النص وذات الشاعر، أما الخطوة الموالية فكان محتواها الحقول الدلالية التي يمكن اعتبارها المدخل الأساسي في دراسة لغة المبدع الشعرية، كما تطرقنا إل ى تمظهر الرمز في تجربة "ميلود خيزار" وتقسيمه إلى: رمز طبيعي، رمز ديني، رمز صوفي، رمز أسطوري، ومحاولة تقديم قراءة وتحليل لنصوص، وتبيان كيف وظف الشاعر هذه الرموز، والوقوف علي أهم الدلالات .

وانتهي البحث بخاتمة جمعت مختلف النتائج التي توصلنا إليها.

اتكأ بحثنا على المنهج الأسلوبي ، لما فيه من فائدة ، في استنطاق خصوصية اللغة الشعرية في الديوان محل الدراسة، المعتمد على تقنية الإحصاء.

وكان سندنا في هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع، التي مكنتنا من تجاوز الصعوبات والعراقيل التي تقف حاجزا أمام الباحث منها:

مقدمة:

النظرية الشعرية لجان كوهن، القضايا الشعرية لرومان ياكبسون، الشعرية العربية أدونيس، الحقيقة الشعرية لبشير تاوريريت، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر لعثمان حشلاف ...

ولا يخلو أي بحث من الصعوبات، ولعل من بين أهم الصعوبات التي اعترتنا أثناء البحث، قلة الدراسات والبحوث في أعمال ميلود خيزار، بالإضافة إلى غموض المفردات الناشئة عن تكثيف المعني وتركيزه.

وفي الختام أتقدم بالشكر الخالص إل ى كل من قدم لي يد العون في إعداد هذا البحث من قريب أو من بعيد، واخص بالذكر الأستاذة المشرفة " **مودع علجية** "على حرصها ودقتها في متابعة الموضوع والشكر لها أيضا على دعمها ونصائحها القيمة التي أفادتني كثيرا في تصحيح البحث.

"**ونسأل الله لنا ولكم النجاح والتوفيق، والسداد والدرجات الرفيعة..... آمين.**"

مدخل: الشعرية بين المفهوم والمصطلح.

- في مفهوم الشعرية.
- اللغة الشعرية.

1/ في مفهوم الشعرية

إن الدراسات المعرفية، تؤكد بأن الشعرية مقدرة إبداعية، فهي مصطلح نابع من الشعر تعود جذورها إلى كتاب "فن الشعر" "لأرسطو" ،باعتباره أول كتاب أُعتمد لوضع القوانين الخاصة بالكتابة والناظر لمصطلح الشعرية يكشف طبيعتها المراوغة بسبب ما وقع عليها من مدّ وجزر، سواء في الفضاء الأدبي أو النقدي.

حيث تسعى " الشعرية" إلى أن تكون<< مكافئة للمصطلح الفرنسي (poetique) أو الانجليزي (poetics)، وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية (poetica) والمشتقة من الكلمة الإغريقية (poetiks) بالصيغة التعينينة التي تداولها الفرنسيون خلال القرن 16م بمعني كل ماهو مبتدع مبتكر خلال (inrentif) أو بصيغة الاسم المؤنث (poietike) المتداول خلال القرن السابع عشر بالمفهوم الذي حطه "أرسطو" في كتابه "فن الشعر"،[1]<< وهي مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته>>.[2]

فلا شك من أنها فرس جامح، تحتاج إلى صبر وطول بال لكشف أغوارها وفك شفراتها، وهذا ما أظهرته كتابات "جون كوين"، "رومان ياكبسون"، و"تزفيطان تودوروف" في الشعرية الغربية، وكمال أبو ديب" و" علي أحمد سعيد الملقب بأدونيس" و"عبدالله الغذامي" وآخرون في الشعرية العربية الحديثة.

---

[1]– يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار أقطاب الفكر ، قسنطينة ، الجزائر، (د.ط)، 2006، ص 14.

[2]– محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم ، دار جرير ، أربد ،الأردن، ط1، 2010 ،ص 15.

1-1- الشعرية الغربية:

1 1 1 -جون كوين (JEAN COHEN)

عرّف "جون كوهن" الشعرية بقوله: << الشعرية علم موضوعه الشعر [1]>>، باعتبار أن الشعرية مشتقة من الشعر، والشعر جزء من اللغة، ولكنه مع ذلك يورد شعرية غيره التي تتجاوزه إلى "الفن الأدبي، وربما الإبداع اللفظي" [2]، فالشعرية التي دعا إليها، شعرية أسلوبية تقوم على مبدأ "الانزياح".

ونجد" كوهن" يرى بأن الانزياح <<ذو طابع تعميمي يمس كل مكونات القصيدة لتتحول بذلك إلى انزياح عن القاعدة، ويكون الانحراف أكثر ظهورا في اللغة الشعرية، الشيء الذي يضفي على النص صفة الشاعرية، مما يجعلها لغة متراصة تتسم بالغموض، فينعتها كوهين "باللغة العليا">>.[3]

إذن فكل خروج عن القاعدة و القانون هو انزياح عند كوهين، ولقد اهتم به نظرا لدوره الجمالي الذي يساهم في لفت انتباه المتلقي والتأثير فيه وبالتالي توصيل الرسالة التي يريدها الخطاب.

فالكلمات لا تكتسب صفتها الأدبية والشعرية إلا بقوتها وصلابتها ،فعلى اللغة نقلها إلى الفعل والتأثير، بدءا من اللحظة التي تتحول فيها الحقيقة إلى شيء متكلم تضع مصيرها الجمالي بين يدي اللغة: سوف تكون شعرية من خلال القصيدة أو شعرية من خلال النثر [4]، "فكوهين" حدد خصائص الشعرية من خلال علم الأسلوب الشعري وذلك عن طريق المقابلة بين اللغة النثرية واللغة الشعرية: فالشعرية لا تتوافر إلا بتوفر جوّ الإبداع والكلمة الراقية المؤثرة في النفوس.

---

[1]- جون كوهن: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر – اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب لطباعة والنشر ، القاهرة مصر، (د.ط)، 2000 ،ص 29.

[2]- يوسف وغليسي: المرجع السابق، ص17.

[3] - جون كوهن: المرجع نفسه، ص 35.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص17 .

والسمة الأساسية التي تميز اللغة الشعرية هو انفلاتها من قانون التعقيد، وذلك عن طريق << تحطيم البنية القائمة على التقابل، والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه، وهي الصلات التي تتشكل منها مستوى اللغة، والتي تجسد مستوى اللغة، (اللاشعرية) في الخطاب >> [1]، والمقصود من هذا هو الخروج عن المألوف وعن العبارات الجاهزة، لتدخل اللغة بذلك إلى حيز المفارقة.

من خلال ما تقدم يتضح لنا أن شعرية جان كوهين، شعرية محدودة النطاق لاهتمامها بالشعر، << فالشعر طبقا لنظرية الانزياح ليس نثرا يضاف إليه شيئا آخر بل إنه نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو وكأنه سالبا تماما، أو كما كان نوعا من أمراض اللغة>>.[2]

1-1-2- رومان ياكبسون(ROMAN JACOBSEN):

يرى "ياكبسون" الشعرية من منظور علمي بحت متأثرا بالمبادئ اللسانية من خلال قوله:<< يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة،وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية >>،[3] فلقد ربطها جاكبسون بعلم اللسانيات معتبرا مجال الشعرية هو الاستعمال الخاص للغة.

لذا فإن الموضوع الرئيسي للشعرية عنده هو << تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة

---

[1]- جون كوهن: المرجع السابق، ص369

[2]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والنهج ، المؤسسة العربية لدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 2003، ص117.

[3]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر:محمد المولي، ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1،1988 ص24

بموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، [1] فهي لا تقف عند حدود الظاهر بل تنفذ إلى جوارح الكلمات لتمزق أحشائها و تستنبط مغزاها.

"فرومان جاكبسون" يرى أن العمل الأدبي <<مرهون بالوظيفة الشعرية التي تستطيع العثور عليها في الخطابات كافة، ولهذا يقول أن الشعرية ليست للشعر وحسب، إنما للخطابات الأدبي >>،[2] وقد تفطن إلى هذه المسألة وهو بصدد الحديث عن الوظائف الإبلاغية للغة، ومن خلال تركيزه على اللغة الشعرية وإهماله لباقي الوظائف الأخرى.

فلقد درس "جاكبسون" اللغة داخل النموذج الاتصالي، فكسر النموذج التقليدي "لبوهلر" bühler و القائم على ثلاث وظائف لغوية، وجعلها ست وظائف، ترتبط كل منها بأحد عوامل الاتصال،وفق الخطاطة التالية:

السياق

العوامل: المتكلم رسالة السامع

اتصال

قانون(أو شفرة)

الوظائف: الانفعالية إشارية طلبية

شعرية

شارحة

[1]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006 ص22

[2]– مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبداعاتها النصية، دار حامد، الأردن، ط1، 2006 ،ص25

ما وراء اللغة.[1]

ترتبط الوظيفة الانفعالية(التعبيرية) بالمرسل، بالمرسل،حين يعبر مباشرة عن موقفه مما يتكلم عنه، والطلبية بالمرسل إليه و تدخل فيها الجمل التي ينادي بها المرسل على المرسل إليه، والشارحة تهدف إلى إقامة الاتصال، أما الإشارية فهي تحدد العلاقة بين المرسلة و الشيء الذي ترجع إليه، فهي مرجعية ،و ترتبط وظيفة ما وراء اللغة باستعمال اللغة كوسيلة و مادة للدراسة في الوقت نفسه، فللوظيفة الشعرية يتم فيها التركيز على الرسالة في ذاتها، فتصبح غاية في ذاتها و ليست وسيلة. [2]

ونجده أيضا اهتم بالتعادل حينما تحدث عن الوظيفة الجمالية القائمة على إسقاط محور الدلالة على محور التركيب من خلال قوله: << الوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف والتركيب [.....] أي إسقاط محور الاختيار الاستبدالي الذي يعتمد على التشابه والتخالف على محور التأليف السياقي المعتمد على التجاوز المكاني >>[3]، فالوظيفة الجمالية تكمن أهميتها في تحديد العلاقات الموجودة بين الرسالة وذاتها، فإذا ركزت واهتمت الرسالة بذاتها، برز جمالها تلقائيا.

وفي الأخير خلص الدارسون إلى أن ما يجعل من الأدب أدبا، ليس الأدب و إنما الأدبية، و ليس الشعر و إنما الوظيفة الشعرية، التي تجعل الخطاب الأدبي متميزا عن كافة الخطابات، إذ تصل إلى قمة جبروتها و سطوتها في الخطاب الشعري باعتباره أكثر انحرافا عن القواعد.

---

[1] - ينظر، فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (دراسات ونصوص)، المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر، لبنان، 1993، ص 65.

[2] – ينظر، فاطمة الطبال بركة: المرجع السابق، ص 66-67.

[3] – صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص260

1-1-3- تزفيطان تودوروف (TZVITAN TODOROV):

لا يختلف "تودوروف "كثيرا عن" جاكبسون" في تحديد مفهوم الشعرية، ففي كتابه "الشعرية" يقول:<< ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي [...] فإن هذا العلم، لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية >>[1]، أي أن موضوع الشعرية ليس في الأعمال المحققة الملموسة، بل يسلط الضوء على الأدب المجرد، و لا تقتصر مهمتها على كشف القواعد الجمالية المنجزة في النص الإبداعي، و لكنها تقوم بابتكار الجديد.

فشعرية "تودوروف "هي<< مقترحات لتوسيع المقولات التي تسمح لنا بقبض على الوحدة و التنوع في الأعمال الأدبية في آن واحد. فموضوع الشعرية يتشكل في الأعمال المحتملة، أكثر مما يتشكل في الأعمال الموجودة >>.[2]

و"تودوروف" بتركيزه على النظرية الأدبية، نجده قد حدد مجالات (الشعرية) في ثلاث نقاط هي:

1. << تأسيس نظرية ضمنية للأدب.
2. تحليل أساليب النصوص.
3. تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، و بذلك فإن الشاعرية تحتل مساحة كبيرة في علم الأدب>>.[3]

"فتودوروف" يركز على النظرية الضمنية للأدب، من خلال الكشف على القوانين الجمالية التي ينطلق منها الأدب، و ذلك عن طريق تحديد النقاط المشتركة بين النص

---

[1]- تزفطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1990،ص23.

[2]- حسن ناظم: المرجع السابق، ص33.

[3]- عبد الله الغذامي: المرجع السابق، ص23.

الموجود على الورق و المقولات الإبداعية المضمنة.[1]

وكخلاصة، نجد أن" تودوروف" قد وظف الشعرية في خدمة اللغة، من خلال العلوم المتعلقة بالأدب وذلك عن طريق البحث عن أدبية الخطاب الأدبي وفنياته الجمالية، أي التركيز على النصوص الأدبية التي تشعرنا بالقوة و المتعة عند قراءتها.

1-2- الشعرية العربية:

تأثرت الشعرية الغربية بعلم اللسانيات ونعكس ذلك على الشعرية العربية، فظهرت العديد من المؤلفات التي حاول من خلالها النقاد العرب تحديد مفهوم الشعرية، و حتى نحدد ملامح الشعرية العربية الحديثة سنحاول ذكر البعض على سبيل المثال لا الحصر.

1-2-1- أدونيس:

يعتبر "أدونيس" الشاعر قبل الناقد، و الناقد قبل الشاعر في آن واحد، كونه وظف الشعرية في عمله الفني بإتقان، و قد ظهر هذا في كتابه "الشعرية العربية"، حيث نظر إليها نظرة تطورية تاريخية، وفق المحطات التي مرّ بها الشعر العربي.

"فأدونيس" تناول الشعرية من خلال التركيز على اللغة المجازية حيث جعل من الغموض عين الشعرية، ومن التشابه جمالية النص، ولقد تجسد ذلك في قوله:

<<فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة و معاني متعددة ،>>[2]، أي أن خصوصية النص الأدبي تكمن في الغموض، ليجعل منه نصا متعدد الاحتمالات (لكثرة العتبات النصية).

وبالتالي يرى: << أن كتابة الشعر هي قراءة للعالم و أشيائه [...] وسر الشعرية أن تظل دائما كلام ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشيائه أسماء جديدة، إذ أن اللغة لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة

[1]- ينظر بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار ارسلان، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص37.

[2]- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، (د. ط)، 1989، ص 76.

تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، حيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر>>.[1] فالنظرية الشعرية منحصرة في الغرض و الهدف الذي يرمي إليه الشعر.

في هذا كله، << كانت شعرية الحداثة تتخطي النموذجية والمرجعية وتتحرك في أفق التوكيد على الغرابة والتفرّد، والإبداع البادئ، ممّا يجددّ باستمرار صورة الأشياء، وعلاقة الإنسان بها، ويجدّد أيضا طرق استخدام اللغة، وطرق الكتابة الشعرية >>.[2]

فالشعرية العربية تجعل الكلمة تعلو على ذاتها، ليصبح الشعر تجاوزا للمعنى المباشر.

1-2-2- كمال أبوديب:

الشعرية عند "كمال أبوديب" تعني الفجوة أو مسافة التوتر حيث اعتبرها << خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية، أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات و في حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤشر على وجودها>>،[3]ومعنى هذا أن صفة الشعرية تنتج عن طريق البحث في العلاقات المتولدة بين مكونات النص.

ويقول أيضا:<< الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرفة>>[4].

فالشعرية والشعر هما << جوهريا نهج في المعاينة، طريق في رؤيا العالم، واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسلخ في لحمته وسداه، وتمنح الوجود

---

[1]- المرجع نفسه، ص 78.

[2] - أدونيس الشعرية العربية المرجع السابق، ص95.

[3]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصر و النظريات الشعرية- (دراسة في الأصول و المفاهيم)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2010، ص 343.

[4]- نور الدين السد : الشعرية العربية- دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1995، ص 9.

الإنساني طبيعته الضدية العميقة >>[1]، فالشعرية هي تفجير للقول الشعري، حيث تقوم برصد خيال المتلقي و الإطاحة به في عوالم مثالية ما ورائية في عشية الوجود القائمة على متضادات الأنا و الآخر.

كما نجد "كمال أبوديب" يرى أن الشعرية قد تتحقق من خلال الخروج باللغة من مستواها العام إلى مستواها الفني إذ يقول: << إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج خلق لما أسميه (الفجوة: مسافة التوتر) >> [2]، لذا فإن خلخلة الوزن لا يؤدي في نظره إلى، انعدام الشعرية، فالخروج بالكلمات عن كل ظاهرة نصية يعد خلخلة للنظام، وهذه الخلخلة تكشف عن الطاقات الشعرية والإبداعية في النص، والذي يؤدي إلى غياب الشعرية هو انتفاء الفجوة: مسافة التوتر[3].

فشعرية عند "أبوديب" هي شعرية لسانية لاعتماده على لغة النص حيث أرادها بها كسر بنية التوقعات لذلك نجده يقول " كسر بنية التوقعات"[4]، أي الخروج عن كل ماهو متوقع من طرف القارئ، وهذا هوسر العملية الإبداعية.

1-2-3- عبد الله الغذامي:

تتجلى شعرية "عبد الله الغذامي" في عدم اقتصارها على الشعر فقط بل تتعداه إلى النثر حيث يقول:<< بدلا من أن نقول (الشعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر)، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهب .. نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) في النثر

---

[1] – المرجع نفسه، ص 9.

[2] – حسن ناظم: المرجع السابق، ص 185.

[3] – ينظر، بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، المرجع السابق، ص 347.

[4] – حسن ناظم: المرجع نفسه،ص185.

والشعر>>[1]، فعبد الله الغذامي يصفها بالشاعرية لأنه أراد أن يرفعها عن احتمالات الملابسة مع غيرها.

ونجده يوغل في تعريفه بالقول << الكليات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له>>،[2] ومن هنا تتوجه الشاعرية نحو الأسلوبية، من خلال وظيفتها المتمثلة في إظهار جمالية النص، وطاقاته الإبداعية، عن طريق خرق قواعد اللغة العادية <<فهي فنيات التحول الأسلوبي، إذ أن النص ومن خلال بنيته القائمة على المجاز والاستعارة والرمز، يصبح نصا شعريا، ولذا تصبح وظيفة الشعرية وميزتها هي الانحراف عن اللغة العادية، وهي استعارة النص.. حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي >>،[3] وبذلك تصبح وظيفة الشعرية عنده نوع من العدول والانحراف عن المألوف.

فشعرية "عبد الله الغذامي" تختلف عن شعرية "أدونيس" و" كمال "أبوديب"، فهي شعرية انفتاح، و جمالها كامن في تفاعل المتلقي و انخراطه في بناء المعنى، و من هنا فهي دعوة إلى حياة القارئ و فتح النص على باب واسع من القراءات، فتحه على عدة نصوص موازية للنص الأدبي، أو بعبارة أخرى دعوة صريحة لموت المؤلف، و فتح النص على تأويلات عدة، بحثا عن الجمالية الإبداعية، لأن اللغة الشعرية تعمد دائما على تحرير طاقتها التي تفاجئ القارئ، فتأسر مشاعره و تهز خياله، عندئذ تبدأ رحلة المطاردة بين القارئ و النص المنقود، الذي يسعى دائما إلى فك شفراته، و بذلك يتحول النص الشعري إلى مجرة من المدلولات اللانهائية بين أحضان القارئ.

2/ اللغة الشعرية

[1]- عبد الله الغذامي: المرجع السابق، ص22.

[2] - عبد الله الغذامي، المرجع السابق، ص23.

[3] – محمد درابسة: المرجع السابق، ص 25.

اللغة هي أسلوب حياة، وتمثيل إبداعي لقدرات المبدع، فهي ذلك الوعاء الذي يحمل مشاعر الشاعر وأحاسيسه، وبها يكشف عن طاقاته التي تمنح النص قوة الاستمرار والحيوية، والديمومة.

ولقد اهتم الدارسون بكلمة الشعرية، مما أدى إلى مراعاة همزة الوصل الرابطة بين الشعر واللغة، باعتبار أن اللغة الشعرية هوية ورمز الإبداع الشعري << فهي تلك الحادثة التي تمتلك بين يديها أعلى إمكانية الوجود الإنساني، والتعبير عن تجربة الشاعر الوجدانية و عاطفته>>،[1] فالشعرية مزيج بين الفنون وتجارب الشاعر التي عاشها مكونة له طريق حافل بالمعاني، تنير دربه كلما أراد أن ينسج منها نصا إبداعيا.

ونستطيع القول بأن اللغة الشعرية حسب "أحمد مصطفى تركي" في كتابه الموسوم بعنوان شعرية الغموض هي:<< كل الألفاظ و الكلمات بدون استثناء، هي هوس الشعر والسعي على تفجيرها في ذاتها وخلق لغة شعرية، هي مهمة الشاعر الساحر الذي يحول النحاس إلى ذهب >>[2]، فهذه حقيقة أخذها الشعراء بعين الاعتبار في العصر الحديث وبنو على أساسها قصائدهم، لأن لكل كلمة شعرية طاقة وقدرة على الإيحاء بما لا تستطيع الكلمة العادية الوصول إليه.

واللغة الشعرية أيضا عند "بشير تاوريريت" من خلال مصنفة الموسوم بعنوان: آليات شعرية الحداثية عند "أدونيس" يقول فيه: << وهي بذلك الملكة القادرة على خلق اللاواقع >>[3]، والمقصود هنا أن الشاعر الماهر هو الذي يندمج فيها بوجدانه وفكره حتى يروض اللغة، والتي تمنح النص خصوصية شعرية.

---

[1]– سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة ، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، (د.ط)، 2011، ص 27.

[2]– أحمد مصطفى تركي : شعرية الغموض في الخطاب النقدي العربي المعاصر– إشكالية الوعي و الوعي المضاد ، دار غيداء، عمان، الأردن، (د.ط)، 2013، ص 20.

[3]– بشير تاوريريت: آليات شعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2011، ص82

وللغة دور هام في بناء القصيدة الشعرية <<على النحو الذي يضعها في مجال المغامرة وحيز التمرد [...] و في الوقت الذي تدخل فيه اللغة بروحيتها الجديدة، واندفاعها العالي، في صناعة النسيج النصي، فإنها بالضرورة تتحول إلى لغة ثانية [...] تتحدى وتشاكس و تبتعد كثيرا عن حدود اللغة الأولي>>.[1]

فهذه الميزة هي التي تستهوى القارئ ليتذوق النص ويتلذذ باللغة، فيبدأ بالهدم قصد إعادة البناء لاستنطاق الجوانب الخفية للإبداع.

أما فيما يتعلق بجوهر اللغة الشعرية، فقد تبنى "جاكبسون "مفهوم "شلوفسكي" القائل <<إن جوهر اللغة الشعرية ليس في التنميق وإنما في تلك النوعية التي تنعش الفكر والتي يقوم الشعر بواسطتها بفصل صورة، أو موضوع متداول من سياقه المعتاد ليحوله إلى شيء جديد >>،[2] أي أنها لا تقف عند حدود المنطق، بل تلامس الجوهر وتوغل في الأعماق لتستنبط ما يتجاوز الفكر والعقل.

ويرى "السعيد الورقي" من خلال مدونه لغة الشعر العربي الحديث بأن اللغة الشعرية << هي كل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور، وخيال وعاطفة ومن موسيقى، ومن مواقف بشرية تتشكل ما تسميه بالمضمون البشري >> [3]، وبذلك ترتسم لغة الشعر<< في إطار إنتاجها التشكيلي والبنيوي خطا تعبيريا خاصا، يتمخض عن فرادة أسلوبية لا تتحقق في أي طراز إبداعي آخر >>،[4] فالشاعر قد يستخدم كلمات مهضومة، لكنه يكسبها دلالة مغايرة عن المألوف والمتوقع، فتنطق القصيدة بشيء ولكنها ترمي إلى أشياء أخرى.

---

[1] – محمد صابر عبيد : عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل و دلالية الوظائف في القصيدة الجديدة ، دار مجدلاوى عمان، الأردن، ط1 ،2007، ص67

[2] – بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، المرجع السابق، ص 305.

[3] – السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية ، دار النهضة العربية ، بيروت، لبنان، ط 3 ، 1984، ص 67.

[4] – محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية قراءة في ثقافات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، (د.ط) 2010، ص 101.

وقد عدها الشعراء باللغة الإبداعية الطافحة للشاعرية <<والرؤية التأملية في عناصر الطبيعة[1] >>، مع احتفاء لغوي ينحت الألفاظ، ويقطع الجمل لتتوالي في هدير مندفع عمقا للفظة الغامضة، والمظلمة في الذات الإنسانية، وفي ذلك استثمار جلي لإحدى إمكانات النص الشعري...، فالمبدع يتعامل مع اللغة على أساس أنها لغة استكشاف وبعث أي أنها تبعث في النفس الأمل والحياة .

ويري "حبيب بوهرور" في كتابه الموسوم تشكيل الموقف النقدي، موظفا قول " نزار قباني" الذي أطلق على اللغة الشعرية اسم اللغة الثالثة فيقول: << بعد أن كانت اللغة الشعرية إقطاعية، وطبقية، ومتجبرة، ومتكبرة، وغليظة، وثقيلة الدم، علمتها فن العلاقات العامة، وطريق الحوار الديمقراطي، وأجبرتها على النزول إلى المقاهي والمطاعم الشعبية والشوارع الخلفية، والاختلاط بالبروليتاريا، وباختصار كنت أول من أعلن تأميم الشعر قبل أن يؤمم جمال عبد الناصر قناة السويس >>[2]، "فنزار "هنا يؤكد على أن الشعرية في عمومها تعيش بيننا في بيوتنا ومقاهينا وشوارعنا وهي ليست مجرد كلمات مدفونة بين أوراق القواميس، << إن اللغة الشعرية كلغة لازمة تكتفي بذاتها وبعناصرها، تبنى عالما شعريا تجعل عناصره الأولية وقد اتخذت من وحدة الأضرار حقلا للعبة اللغوية.>>[3]

ويري "بشير تاوريريت" من خلال مؤلفه الحقيقة الشعرية أن اللغة الشعرية يحكمها قانون يؤطرها ويوضح منهاجها بقوله: <<فالقانون الأول يقوم على أساس التجربة الباطنية لا الظاهرية ومعنى ذلك شعرية اللغة تتحقق في السياق الداخلي للنص، وتتولد دلالات نصية، لان قانون اللغة الشعرية يرتكز على التجربة الداخلية عكس اللغة العامية

[1]– يوسف وغليسي: المرجع السابق، ص126.

[2]– حبيب بوهرور: تشكيل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني ، عالم الكتب الحديث ، أربد، الأردن، ط1، 2008 ص247

[3] – بشير تاوريريت: آليات شعرية الحداثية عند أدونيس، المرجع السابق، ص85

العادية، التي تستند إلى التجربة الخارجية >> [1]، ومعنى هذا أن السياق هو الذي يغذي اللفظة بمعان جديدة غير تلك التي نجدها في القاموس

فهي بذلك قراءة راسية لصفحات الوجود اللانهائية برؤية مغايرة وإذا كانت الثورة تغيير وتحويل، فاللغة الشعرية كذلك .. تكشف عن الإمكان، أو عن الممكن، أو عن الاحتمال، أي عن المستقبل وبأن المستقبل لا حد له، فان اللغة الشعرية تبعا لذلك تحويل أي تحويل للعالم وتغير دائم للواقع وللإنسان.[2]

يتضح مما سبق أن للشعرية حضور وصدى بالغ الأهمية، من وراء الأفكار والرؤى التي تزعمها النقاد الغربيون والعرب .

وأول ما يلاحظ على الشعرية الغربية أنها امتازت بالضبط والتحديد، إذ جاءت شعرية "جان كوهن " مرتبطة بمصطلح (الانزياح)، بينما نجد "رومان "جاكبسون "يربطها بالنموذج الاتصالي، أي (الوظائف اللغوية)، في حين يري "تودوروف" أن تحديد الشعرية بالشعر لا يكفي لأنه يحدّ من فعالية الأدب، لذلك نجده يذهب إلى أبعد من ذلك عندما بحث في الخصائص العامة للأدب. أما الشعرية العربية فامتازت بعدم الضبط والتحديد، لأن لكل ناقد قوانينه وقواعده الخاصة، "فأدونيس" دعا إلى حصر سمة الشعرية في حدود النص، و"كمال أبو ديب" تنشد شعريته إلى الانفتاح كونه لم يحصرها في نطاق الشعر بل عمّها على الخطاب الأدبي بصفة عامة، في حين جاءت شعرية عبد الله الغذامي تدعو إلى ميلاد القارئ، وفتح النص على باب واسع من القراءات

ولاحظنا أيضا أن التجربة الشعرية هي التي تفرض على الشاعر قاموسا معينا من المفردات بسميائيتها اللغوية المختلفة، وأن للغة الشعرية أصداؤها الخاصة ولعبتها التي تعمق معرفة الذات بنفسها، من خلال تفجير لغة تميل إلى التمسك بقواعدها ووظائفها.

[1]– بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، المرجع السابق، ص347

[2]– ينظر، بشير تاوريريت: آليات شعرية الحداثية عند أدونيس، المرجع السابق، ص87

الفصل الأول: شعرية البنية الإيقاعية في المجموعة الشعرية أزرق حد البياض.

- تعريف الإيقاع.
- أنواع الإيقاع.

1/ تعريف الإيقاع:

كانت إشكالية الإيقاع من أكثر إشكاليات الحداثة الشعرية، بروزا في القرن العشرين حتى أن الآراء لم تزال إلى الآن، ولم تفهم من هذه الحداثة سوى كونها نقطة موسيقية تحولت من الشعر البحوري إلى شعر التفعيلة، وهذه الإشكاليات تنحصر وبشكل أكثر تعقيدا على مفهوم الإيقاع.

وكان أول من استعمل مصطلح الإيقاع عند العرب هو "ابن طباطبا العلوي " في كتابه "عيار الشعر" لما قال: << والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه >>[1]، فالإيقاع هنا مرتبط بالشعر الموزون الذي يحصل منه الطرب.

كما يؤكد ابن فارس << أن أهل العروض يجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تجمع الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة>> [2].

فابن فارس يربط الإيقاع بالزمن والنغم، أما العروض فربطه بالزمان والحروف المسموعة.

أما في الدراسات الغربية فإننا نجد "آ آي ريتشاردز" " a richards" يذهب إلى أن الإيقاع ينشأ عن عاملي التكرار والتوقع، وتتجسد آثاره في نتائج التوقع << سواء كان ما نتوقع حدوثه بالفعل أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التوقع لاشعوري في تتابع المقاطع على نحو يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره >> .[3]

---

[1]– ابن طباطبا: عيار الشعر، تح : طه الحاجري، محمد زغلول، المكتبة التجارية، القاهرة، (د.ط)، 1956، ص 04.

[2]– ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسن العرب في كلامها، تج: السيد أحمد صقر، احياء الكتب العربية، بيروت، 1978، ص238.

[3]– مصطفى سعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1988، ص 124.

فينشأ عن ذلك خرق لأفق توقعات المتلقي أو خيبة الظن، التي يولدها سياق المقاطع، وهذا المفهوم أقره "صموئيل تيلر كولردج" "samuel taylor coleridge في القرن التاسع عشر حين أرجعه إلى عاملين << أولهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فتعمل على تشويق المتلقي وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة الغير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى القارئ >>[1].

أما "توماس ستيرنز إليوت" "thomas stearns eliot" من خلال المحاضرة التي ألقاها سنة (1942) يرى أن موسيقى الشعر ليست شيئا يوجد منفصلا عن المعنى << فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر، حتى نفهمه الفهم الكامل وحتى نتأثر التأثير الواجب له [...]، إن الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤديه، وأن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني>> .[2]

أما عند المحدثين العرب فنجد أن أهمية الإيقاع ازدادت منذ أن لفت "توماس إليوت" انتباه النقاد والشعراء إلى أن الإيقاع يكمن في ألفاظ الشعر، من تجاوز العالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يجاوز حدود الوعي المرتبطة بالألفاظ المنثورة.[3]

فالإيقاع عنصر أساسي في الشعر دونما حاجة إلى عنصر موازي من العناصر الشعرية الأخرى، وبانتشار الفكر البنيوي أصبحت البنية الإيقاعية إحدى المستويات الهامة في بنية النص الكلية، تتعانق مع البنية الدلالية، وتتوزع منها مفاتيحها حتى أصبح كل تطور في الدلالات وظروف الحياة التي تنبع منها هذه الدلالات يجب أن ينعكس على البنية الإيقاعية للنص الشعري [4]، لأنه ليس ثمة فصل بين شكل التجربة

---

[1]– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط 1، 1978 ، ص 21.

[2]– محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، مصر، ط2، 1971، ص 19– 20.

[3]– ينظر، محمد النويهي: المرجع نفسه، ص 30–31.

[4]– ينظر، أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 103.

الشعرية ومضمونها، بل ذابت إحداهما في الأخرى من خلال الالتحام الحاصل بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية.

ونجد "العربي عميش" يذهب إلى أن الإيقاع هو << المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المترتبة في السياق التعبيري تستلذ الأذن مسمعه، حتى إذا انتظمت الإنتظام الإيقاعي القائم على الاستواء والاعتدال والانسجام، واطمأنت إليها نفسية الأعراب، واتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا، بالمباركة والتمجيد باعتباره تحفة لسانية.>>[1]

كما أن الإيقاع هو << الجانب الأكثر تفلتا من وعي الذات المنشئة وليس ذلك للشيء إلا لكونه في طبيعته متصلا بتحسس اللسان للمتتبعات التركيبة، فتحصل مجاذبات الحروف والصيغ بشكل إتباعي تواردي محمول على تأجيج فورة الأحاسيس والمشاعر.>> [2]

والإشكالية لا تقع على أصل المصطلح فحسب بل تتعدى إلى الإيقاع وعلاقته بالوزن، إذ نلمح محمد فتوح يفرق بين الوزن والإيقاع باعتبار أن الوزن يرتبط بالصوت من حيث هو ضمة أو فتحة أو لام أو باء..إلخ أما الإيقاع فيرتبط بالصوت من حيث خصائصه السياقية كالدرجة والمدى والنبر والتردد ...إلخ ومن ذلك تثبيت طريقة التعليق بالصوت وتميز السياق الوارد فيه .[3]

وبهذا يكون الوزن الشعري لعناصر اللغة وبنيتها الدلالية هو الذي: << يميز العناصر الصوتية في الشعر عن العناصر الصوتية في الموسيقى>> [4] ، والمقصود من هذا أن

---

[1]– العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (د .ط)، 2005، ص 135.

[2]– المرجع نفسه، ص 58، 59.

[3]– ينظر، محمد أحمد فتوح: الحداثة الشعرية، الأصول و التجليات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، (د. ط)، 2006، ص 424.

[4]– جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، ط1، 2003، ص301.

العلاقة الدلالية سواء على المستوى الصوتي أو اللفظي أو التركيبي هي إحدى دعامات القصيدة العربية.

وللشعر موسيقى ذات أفكار، << فهي صوت العاطفة و هُداها، كما أنها عنصر أساسي من عناصر الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، فالموسيقى في الشعر ليست جملة خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء>>[1] .

ومن هنا نلخص إلى أن الإيقاع لا ينتج عن الصوت المنفرد أو العنصر الشكلي المعتمد على ذاته، ولكنه وليد النسيج المتآلف في علاقته بأعضاء أخرى.

2/ أنواع الإيقاع

2-1- الإيقاع الخارجي

ينهض الإيقاع الخارجي على خصائص إيقاعية محددة على نحو واضح <<كالوزن والقافية وما ترتبط بينهما من مقومات >>،[2] ومعنى هذا أن الموسيقي الخارجية تعد الركيزة الأساسية، للحكم على شعرية النص من عدمها في العمل الإبداعي.

2-1-1- الوزن:

<< الوزن هو حد من حدود الشعر ومقوم أساسي لا يستغنى عنه، لأن إيقاع الوزن هو الذي يساعد على النغم والطرب الناجمين من الانتظام والاعتدال والتناسب في التراكيب وهو سبب من أسباب الالتحام أجزاء النظم والتئامها مع تخير لذيذ الوزن >>[3]، أي أنه توافق الحروف مع بعضها البعض.

---

[1]- محمد إبراهيم عوض: الصورة و الإيقاع في شعر بليد الحيدي، دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، (د.ب) ، ط1، 2009، ص 119.

[2]- سلمان علوان العبيدى: المرجع السابق، ص 159.

[3]- علوى الهاشمي: جدلية السكون المتحركة (مدخل فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي)، مجلة البيان، الكويت، 1990، ص 9.

فقد عرف على أنه << نسق من الحركات والسكنات يلتزمه الشاعر في نظمه الشعري، وقد اتبع الشعراء أنساقا مختلفة يطلق على كل منها بحر، وأوزان الشعر القديم ستة عشر بحرا ، ورد منها في الشعر الجاهلي اثنا عشرا بحرا >>.[1]

أما فيما يخص أكثر البحور تواتر في المجموعة الشعرية نترجمها في الجدول الآتي، الذي اخترنا منه بعض القصائد كنماذج:

عنوان القصيدة	بحرها	البحر المهيمن	نسبته
جدراننا	الكامل،الرجز، الوافر	الكامل	%52.17
أزرق حد البياض	الكامل، الوافر	الكامل	%48.38
تلك تلك الصور	الوافر، الكامل	الوافر	%57.14
صوتك	الوافر،الكامل،المجتث	الكامل	%14.86
لن أقول	الكامل	الكامل	%100
قال	الهزج،الكامل، الرجز	الهزج	%54.16

(الشكل01)

*المستوي الدلالي:

وبإلقاء نظرة إحصائية على بعض قصائد المجموعة (ينظر إلى الشكل رقم 1) يتضح أن البنية العروضية المهيمنة على قصائد المجموعة هو بحر الكامل الذي يبنى على التفعيلة الأساسية "مُتَفَاعِلن" بنسبة تواتر قدرها 224.42%، ويسمى كاملا << لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين وهو أجود في الخبر منه إلى الإنشاء وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة>> .[2]

[1]– حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر، مصر، ط 1، 1998، ص 28–29 .

[2]– غازي يموت: بحور الشعر العربي و عروض الخليل، دار الفكر، لبنان، ط1، 1992، ص 36.

ولعل غلبة هذا البحر على قصائد الشاعر يرجع إلى مدى مسايرته إلى نفسية الشاعر، مع الحرية التي ينشد إليها <<حيث أصبحت موسيقى القصيدة الشعرية موسيقى نفسية بالدرجة الأولى ، ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس وتموجاتها، وبحركة الانفعال وذبذبته[1].>>

وهذا الجو المشحون بدرجة عالية من المشاعر يتجسد على مستوى البحر الكامل بما يتوفر عليه من انسيابية وغنائية في الممارسة للتجربة الشعرية، وبما يتيحه من إمكانيات للتعبير و التأويل.

أما المرتبة الثانية فكانت من نصيب البحر الوافر بنسبة57.14 % واستطاع الشاعر من ورائه أن يصوغ أفكاره و يبث آهاته و انفعالاته.

ومن الظواهر الإيقاعية اللافتة للانتباه في مدونتنا، تداخل البحور و الأوزان في نطاق القصيدة الواحدة : (قصيدة جدراننا ، قال ، أزرق حدّ البياض ..)، والتغيير في الوزن مرده تغيير في نفسية الشاعر وينعكس هذا التغيير على نفسية المتلقي <<فالتغيير في الوزن يصاحبه تغيير في كيانِنَا، بوصفنا شركاء في صناعة فضاء متكامل لتجربة القصيدة>>. [2]

وفي رأينا أن التحول من الكامل إلى الوافر إلى... ، لا يلغي انسجام الإيقاع في المجموعة الشعرية.

ولعل هذا التنويع جرى ليناسب اللوعة والأسى والحزن العميق الذي يسيطر على الشاعر، و بما يثير في نفوسنا من أحاسيس ومشاعر ونحن نقرأ القصيدة.

ونكشف عن البحر عن طريق التقطيع الذي يسمح لنا باستخراج التفعيلات وما تحمله من زحافات و علل :

مثال من قصيدة "في مثل هذا اليوم" :

---

[1]- السعيد الورقي: المرجع السابق، ص202.

[2]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية- حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى- جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د.ط)، 2001، ص224.

أَكَلَتْ أَصَابِعُ نَارِهِ [1]

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

مُتَفَاعِلُنَ مُتَفَاعِلن

مِنِّي...

0/0/

فَعْلُن

ينتمي هذا المقطع إلى بحر الكامل ذو التفعيلات (مُتَفَاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن).

إذ نلمح على مستوى هذا البيت أن التفعيلة الأساسية قد خضعت لتغير، حيث تحولت (مُتَفَاعلن) إلى (فعلن) وهذا التغير يسمى الحذذ ، والحذذ نوع من العلة وهو << حذف الوتد المجموع من آخر التفعلية>> .[2]

البحر	الكامل	
التفعيلة المتغيرة	مَفَاعِلُن	مُتْفَاعلن
نوع التغير	الوقص	الاضمار

(الشكل02)

[1] – الديوان، ص 20.

[2] – محمد علي الهاشمي: العروض الواضح و علم القافية، دار القلم للنشر والتوزيع، دمشق، (د.ط)،1991، ص76.

مثال من قصيدة "صوتك" :

تَتَطَايَرُ الكَلِمَاتُ مِنْ يَدِهِ

0/// **0//0///** **0//0///**

مُتَفَا **مُتَفَاعِلُن** **مُتَفَاعِلُن**

فَرَاشَاتٍ ... فَرَاشَاتٍ [1]

0/0/ **0//** **0/0/** **0//**

مُتْفَا **مُتْفَاعلنْ** **علن**

ينتمي المقطع إلى بحر الكامل، فتغيرت تفعيلته (مُتَفَاعلن) لتصبح (مُتْفَاعلن) وهذا التغير يسمى الإضمار، والإضمار نوع من الزحاف وهو << تسكين الثاني المتحرك>>[2]

البحر	الكامل
التفعيلة المتغيرة	مُتْفَاعلن
نوع التغير	الإضمار

(الشكل 03)

وبالعودة إلى قصائد المجموعة الشعرية نسجل كثافة للتدوير، باعتبار أن التدوير مظهر عروضي يؤكد مبدأ التشابك بين الأبيات الشعرية في القصيدة المعاصرة، التي تهدف إلى أن تكون وحدة متكاملة تأخذ عناصر بعضها بأطراف بعض.

فجاء تعريفه في المعجم الاصطلاحي بمعنى: << أن يشترك شطرا البيت في كلمة واحدة، ويكون بعضها في الشطر الأول، وبعضها في الشطر الثاني، ويسمى البيت مدور>> .[3]

---

[1]– الديوان، ص 60.

[2]– محمد علي الهاشمي: المرجع السابق، ص75.

[3]– أنور أبو سويلم: معجم المصطلحات العروض والقافية، دار البشير للنشر، عمان، الأردن، (د.ط)، 1991، ص 56.

*المستوي الدلالي:

كان التدوير من أبرز التقنيات التي سعى إليها الشاعر "ميلود خيراز" في تفجير طاقاتها الفنية واستثمارها في تجسيد إبداعاته الشعرية، ومن أمثلة التدوير قصيدة "لن أقول" التي جاءت على بحر الكامل:

لِيَقُلْ لَكِ اَلْتُفّاحُ

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

مُتْفَاع

كَمْ سَيَظَلُّ مَحْبُوسًا

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

لن مُتْفَا

وَمُتَّهَمَا... بِتَبْرِئَةِ اَلْكَلَامِ مِنَ اَلْنّبِيذِ

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

علن م

وَقَدْ تَفَشَى اَلْسُّكْرِ فِي. [1]

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

تَفَاعلن

تتحرك هذه القصيدة في إطار محكم بالتدوير، وهو تدوير يربط أجزاء كل مقطع ليجعل منه وحدة إيقاعية متكاملة، إذ يتصل السطر الأول عروضيا بالسطر الثاني، والسطر الثاني بالسطر الثالث، وهكذا، فلو لم نقم بالوصل بين الأسطر لأحسسنا بخلل عروضي أو دلالي.

[1]– الديوان ، ص 25.

وبهذا الشكل تكون هذه الآلية قد أسهمت بصورة مباشرة في تغذية القصيدة بالمرونة والانسيابية التي منحها التدوير للسطر الشعري، فأصبح يمتد دونما ضابط إيقاعي ملزم، ليستحوذ على الكثير من أجزائها.

ونجد الشاعر "ميلود خيزار" يستخدم هذه التقنية << ليجنح إلى التعبير المحتدم الذي يرتفع فيه الحس الدرامي، ويحقق هاجس الفناء>>.[1]

والقارئ لهذه الأسطر الشعرية تكون قراءته على نفس واحدة إلى الحد الذي يصبح فيه الاستمرار في القراءة مجهدا، وبخصوص هذا الموضوع يقول صابر عبيد: << ليس الهدف منه الحفاظ على بينة البيت، بقدر ما هو سعي إلى هدم هذه البنية من خلال وصل نهاية الجملة الشعرية بأول الجملة، فتصبح القصيدة أو المقطع نفسا واحدا، وتوقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة يحدث الكسر العروضي .>>[2]

2-1-2- القافية:

تعتبر القافية عنصرا أساسيا من عناصر الإيقاع الموسيقي في القصيدة الشعرية، << فقد لعبت دورا في تثبيت أوزان الشعر، بل كانت الدرع الحصينة الواقفة لكل المحاولات الهدامة في سبيل زعزعة موروث الشعر وتحطيم أضلاله البنائية >>.[3]

ويمكن القول إن القصيدة المعاصرة قد ألغت الدور الموسيقي الرتيب لحروف الروي، لكنها ظلت محافظة على القافية، هذه الجارية السيدة- كما يسميها فكتور هيجو،[4] والتي تعد قيمة موسيقية لا يمكن لأي شعر أن يخلو منها خلوا نهائيا.

وفي تعريفها نجد "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (ت 170هـ) يرى أن القافية هي: <<الحرفان الساكنان اللذان في آخر البيت، مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع

---

[1]- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي، إفريقيا للنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)،2001، ص133.

[2]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، المرجع السابق، ص160.

[3]- أحمد محمد الشيخ: في علم القافية، منشورات الجامعة، السابع من أبريل، 1993، ص 7.

[4]- ينظر، أحمد محمد فتوح: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 3، ص 128.

الحرف الذي قبل الساكن الأول، وتكون بذلك مرة بعض كلمة ومرة كلمة، ومرة كلمتين.>>[1]، وبهذا تعد القافية جزءا مهما من أجزاء الإيقاع له جماله وأثره في النفس.

وبإلقاء نظرة إحصائية على أكثر القوافي شيوعا في المجموعة الشعرية نلحظ الشكل التالي:

عنوان القصيدة	القافية المهيمنة	نوعها	نسبتها
رماد أبي	0//0/	متداركة	%51.06
قال	0/0/	متواترة	%62.5
في مثل هذااليوم	0/0/	متواترة	%64.15
لن أقول	0//0/	متداركة	%73.33
جدراننا	0/0/	متواترة	%96.56
أزرق حد البياض	0//0/	متداركة	%45.16
تلك تلك الصور	0/0/	متواترة	%50
رؤيتي	0//0/	متداركة	%45
صوتك	0/0/	متواترة	%60.46

(الشكل04)

*المستوى الدلالي:

يثير هذا الجدول هيمنة القافية المتواترة على أغلب قصائد المجموعة بنسبة 356.67%، ومن أمثلتها قصيدة " جدراننا":

جُدْرَانُنَا فِيْنَا

تَعَالِى نَخْلَعُ اَلْأَبْوَابَ

نَخْرُجَ نَحْونَا

[1]– توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال نماذجها، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ط)، 1984، ص65.

لِنَشُمَّ لَحْمَ اَلْأَرْضِ.[1]

استخدم الشاعر في هذا النموذج القافية المتواترة الموصولة بحرف مد (فينا الأبواب)، مع تغير حرف الروي ليتضح لنا بوضوح وجه المفارقة الرافضة للواقع، إنها غربة الشاعر التي تؤمن بقيم ليست هي القيم السائدة في مجتمعه.

وتأتي بعد ذلك القافية المتداركة بنسبة 214.55%، لعبت هي الأخرى دورا في تبليغ الحالة الشعورية التي أرادها الشاعر.

أما الطابع المميز للقوافي التي استخدمها الشاعر هو التنويع بينها داخل القصيدة الواحدة، حيث نجد جميع قصائد المجموعة الشعرية تنوعت قوافيها، ومن أمثلتها قوله في قصيدة "صوتك":

فِي نَهْرِ صَوتُكِ

تَسْتَحِمُّ اَلْشَّمْسُ

قَبْلَ دُخُولِهَا

بِغِلَالِهَا سِرًّا.[2]

نلاحظ في هذا المقطع الشعري نوعين من القوافي، فمن القافية المتداركة في السطر الأول إلى القافية المتواترة في السطر الثاني، و هكذا تنوعت القافية من سطر لآخر مع تنوع حرف الروي.

وهذا التنويع في القافية ينم عن مهارة الشاعر في التوظيف، كما أنها تضفي جوّا على القصيدة بإبعاد الملل والرتابة عن الأسماع ويكون ذلك عن طريق التجديد في النغم.

---

[1]– الديوان، ص 33.

[2]– المصدر نفسه، ص59.

2-1-3- الروي:

الروي هو <<الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و تنسب إليه، فيقال قصيدة رائية، دالية..[1]>> ، وجميع الحروف الهجائية تصلح أن تكون رويا ما عدا الأحرف التي ليست من أصل الكلمة، بل هي زائدة على بنية الكلمة.

وسندرج في الجدول حروف الروي، أما خصائصه سندرجها مثلما صنفها حسن عباس.[2]

عنوان القصيدة	حرف الروي المهيمن	عدد تواتره	خصائصه الصوتية
رماد أبي	التاء (ت)	%27.65	مهموس انفجاري
قال	الياء (ي)	%29.16	احتكاكي
في مثل هذا اليوم	التاء (ت)	%30.16	مهموس انفجاري
لن أقول	الباء (ب)	%33.33	مجهور انفجاري
جدراننا	التاء (ت)	%26.06	مهموس انفجاري
أزرق حد البياض	الراء (ر)	%16.12	انفجاري
تلك تلك الصور	الهاء (ه)	%28.57	مهموس
قالت إمرأة	الباء (ب)	%31.25	مجهور انفجاري
رؤيتي	التاء (ت)	%30	مهموس انفجاري
صوتك	الهمزة (ء)	%25.57	انفجاري

(الشكل05)

[1] – الخطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، تح: حسان عبد الله، مكتبة الخانجي للنشر، القاهرة، مصر، ط 3 ،1994، ص 117.

[2] – ينظر، حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد كتاب العرب، (د ط)، (د ت)، 1948، ص91.

*المستوى الدلالي:

تنوعت حروف الروي في المجموعة الشعرية "أزرق حد البياض" فأحدثت نغما موسيقيا يبعد الملل عن نفس القارئ، ومن حروف الروي المسيطرة في المجموعة الشعرية نجد حرف التاء (ت) أكثر تواترا، خاصة في قصيدة "رماد أبي" وفي "مثل هذا اليوم" و "جدرننا" و "رؤيتي" حيث تقدر مجموع نسبته ب 113.78%، ثم يليه حرف الباء (ب) و كان تواتره بنسبة 64.58%، في كل من قصيدة "لن أقول" وقصيدة "قالت إمرأة"، ومن ثم يأتي حرف الهاء (ه) بنسبة 28.57%، في قصيدة " تلك تلك صورة"، ليحتل الراء (ر) المرتبة الأخيرة بنسبة 16.12% في قصيدة "أزرق حد البياض".

ومن أمثلة حرف الروي التاء(ت): يقول الشاعر في قصيدة "في مثل هذا اليوم":

ثُمَّ إِنّ اَلْغَارَ.... مَاتَ

وَ لَمْ تَعُدْ تَبْنِي هُنَاكَ اَلْعَنْكَبُوتُ[1]

استخدم الشاعر حرف الروي التاء (4) مرات، ليعبر عن الضبابية والاضطراب والغموض في جوّ مملوء بالمفارقات و المتناقضات.

وفي قصيدة "رماد أبي" يقول:

فِي اَلْبَدْءِ.... أَذْكُرُ

يُتِمَّ القَصَبَةْ

ثُمّ كَوَاهَا.... لِكَيْ تَصِيرَ اَلْثُّقُوبْ

عُيُونًا عَمْيَاءَ

تُوقِدُ أَشْوَاقَهَا

لِيسْتَفْرِدَ اَلْوَحْشُ

بِقَلْبِ اَلْغَرِيبْ.[2]

[1] – الديوان، ص 8.

[2] – المصدر نفسه، ص15

إن كانت اللغة الفنية عند الشاعر والصور الشعرية المتحركة تشد القارئ، وتقتحم مخيلته، باعتبارها أضحت لديه رؤية متبصرة، وتلك الصور المطعمة بالإيحاءات (بيت القصبة)، فلا يدرك قيمة الآباء إلا من خبر مناحي اليتم واكتوى بالغياب.

كما أننا نلحظ في هذه الأبيات استخدام نوعين من الروي، كما حدده العرب القدماء (متحرك، ساكن)، وإن كان النوع الأول قد حظي بحظ أوفر إلا أن النوع الثاني يمكن أن نفسر مجيئه برغبة الشاعر في إضفاء جو مليء بالصمت والسكون، للمحاكاة واقع الحياة.

إذن فالموسيقى الخارجية بما فيها من تفعيلات البحر وقوافي وحروف الروي، <<تعطي جمالا وعذوبة للقصيدة، فهي التي تخلق الجو وهي التي توحي بالظلال الفكرية لكل معنى >>[1]، وبالتالي هو قاعدة يبنى عليها النص الشعري.

2-2- الإيقاع الداخلي :

هو من المستحدثات في التعامل الإيقاعي، ويصطلح عليه بوحدة الصوت أو النغم التي يكون منبعها عناية الكاتب بانتقاء واختيار ألفاظ خاصة، ترتكز على المقاطع الصوتية الداخلية ومدى انسجامها والتناغم الذي تحدثه في الأذن والنفس على السواء.

فالإيقاع الداخلي هو << الموسيقي الناتجة عن مخارج الحروف وتآلف الألفاظ والكلمات>>.[2] ومعنى هذا أنه جرس اللفظة ووقعها على السمع.

[1]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار المغرب، الإسلام للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص197.

[2]- المرجع نفسه، ص192.

2-2-1- صفات الأصوات:

تعتبر الأصوات ظاهرة محملة بدلالات وإيحاءات فهي << تلك العملية الحركية ذات الأثر السمعي، وهي من أداء المتكلم في نشاطه اللغوي العادي اليومي، كلما ينطق في كلامه أصوات لغوية مسموعة>>[1].

وسنحاول الكشف عن نوعية الأصوات من ناحية الجهر والهمس والاحتكاك والانفجار، ودورها في بناء الدلالة.

2-2-1-1- الأصوات المجهورة:

الأصوات المهجورة هي <<الأصوات التي ينحبس جريان النفس عند النطق بالصوت، لقوة الاعتماد على المخرج، والجهر هو ما يهتز معه الحبلان الصوتيان وحروفه ثمانية عشر، تدل على صفات القوة >> .[2]

وقد وردة الأصوات المجهورة في قصيدة "صوتك" على النحو التالي:

الصوت المجهورة	عدد تواتره	نسبته
ب	14	2.28%
ج	3	1.77%
د	9	5.32%
ذ	3	1.77%
ر	27	15.95¨%
ز	3	1.77%
ض	4	2.36%

[1]- عبد الغفار حامد جلال: الصوتيات اللغوية دراسة تطبيقية على أصول اللغة العربية، دار الكتاب الحديث، القاهرة ، ط1، 2009، ص79.

[2]- أحمد رزقة: أصول اللغة العربية أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1993، ص90.

ظ	1	0.59%
ع	8	4.37%
غ	4	2.36%
ل	56	33.13%
م	22	13.01%
ن	15	8.78%
المجموع	169	100%

(الشكل06)

*المستوي الدلالي:

بالعودة إلى الجدول رقم (6) الذي يمثل نسبة ورود الأصوات المجهورة في قصيدة "صوتك" نستنتج أن الأصوات المجهورة المستعملة كانت بنسب متفاوتة، وأن صوت اللام هو الصوت المسيطر، فقد تكرر 56 مرة، أي بنسبة 33.13% وهو<< حرف مجهور يحمل دلالة التماسك والملاصقة.>> [1]

من أمثلته قول الشاعر :

كُلَّ صَوتِي

كُلَّ مَوْتِي

كُلَّ فَاجعَتِي

عَلَى بَابِ العَرَاءِ[2]

[1]– حسن عباس: المرجع السابق، ص 40.

[2]– الديوان، ص 61.

يخبرنا بكل صراحة و بساطة وهدوء ... بكلمات موجزة، في ألفاظها واسعة في معانيها، على الإصرار والتحدي من أجل بلوغ الهدف.

أما صوت الراء الذي تكرر 27 مرة، أي بنسبة 15.97 % فهو صوت واضح سماعيا<<جرسه يفيد تكرار الحركة والحدث، ويرسم صورة صوتية للتجدد الفعل>>. [1]

يقول الشاعر:

فِي مَاءِ صَوْتُكِ

يَرْقُصُ اَلْقَمَرُ اَلْمَرِيضُ بِدَاءِ وَحْشَتِهِ[2]

فالتكرار على مستوى(يرقص، القمر، المريض) يقابله تكرار المعنى إذ يرسم الراء صورة صوتية للتجدد الفعل وتكرار الحدث.

في حين نجد أن الصوت النون قد تكرر 15 مرة، أي بنسبة % 8.87 وهو صوت يمتاز بقوة الوضوح وسهولة الانتشار، وظفه الشاعر في كلمات أهمها (نهر، ناي، نبيذ، نار، ينثر...)، فهو من الأصوات التي تحمل << خاصية الانبثاق والنفاذ والصميمية >> [3]، لذلك لجأ إليه الشاعر لإبراز مظاهر الحزن والحرقة التي يعيشها.

أما صوت الباء تكرر 14 مرة، أي بنسبة 8.28%، وفي المقابل نلحظ صوت الظاد تواتر مرة واحدة، أي بنسبة 0.59%، وهي نسبة ضعيفة جدا مقارنة مع نسبة الأصوات المجهورة الأخرى، وصوت الظاد من الأصوات التي تحتاج إلى مجهود كبير أثناء النطق بها، لهذا عمد الشاعر إلى عدم الإكثار منه.

---

[1]– عثمان حشلاف : الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال) ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر، 2000، ص 155.

[2]– الديوان، ص60.

[3]– حسن عباس: المرجع السابق، ص 28.

2-2-1-2- الأصوات المهموسة:

الصوت المهموس عند علماء الأصوا ت <<هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع بها رنين حين النطق، ففي الهمس الوتران الصوتيان يرتخيان ولا يهتزان >>.[1]

وفيما يلي عرض للأصوات المهموسة الواردة في قصيدة "صوتك":

الصوت المهموس	عدد تواتره	النسبة المئوية
ت	39	25%
ء	11	7.05%
ف	10	6.41%
ه	10	6.14%
ق	16	10.25%
ك	13	8.33%
س	15	9.61%
ح	9	5.76%
ط	4	2.56%
خ	6	3.84%
ش	7	4.08%
ص	14	8.97%
ث	2	1.28%
المجموع	156	100%

(الشكل07)

[1]- عبد الفتاح عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار الصفاء، عمان، الأردن، (د.ط)، 1994، ص 118.

*المستوي الدلالي:

يوضح الشكل رقم (7) نسبة ورود الأصوات المهموسة في قصيدة "صوتك" والتي بلغ عددها 156 صوتا، وكان صوت التاء من أكثر الأصوات تواترا إذ سجل 39مرة ، بنسبة 25%، والتاء من الأصوات التي توحي بالفقدان والحرمان والضياع، فالشاعر من وراء صوت التاء استطاع نسج نص مستلهما إياه من التجربة الذاتية.

ونجد صوت السين قد تكرر بنسبة كبيرة في باقي قصائد المجموعة الشعرية حيث بلغت نسبته 9.61%، وظفه الشاعر باعتباره من ألطف الأصوات المهموسة، بإضافة إلى أنه صوت يدل على تأزمه الحالة النفسية بشكل يتناسب مع تجربة الشاعر المأساوية ثم تأتي بعد ذلك الأصوات المهموسة الأخرى، وبنسب متفاوتة.

ويجدر بنا الإشارة إلى أن السمة البارزة في الجدولين السابقين هو ورود هذا الكم الهائل من الأصوات المجهورة إذ بلغ عدد انتشارها في قصيدة "صوتك" 196 مرة، وهي كمية صوتية هائلة مقارنة بالأصوات المهموسة التي بلغ عددها 156 مرة، وهذا أمر طبيعي لأنه الهمس يدل على الصمت والسكينة أما الجهر فيدل على الرفض والتحدي.

2-2-1-3- الأصوات الاحتكاكية:

تعد الأصوات الاحتكاكية لونا آخر من ألوان البناء الصوتي، << إذ تحدث عند التقاء عضوي النطق، التقاء غير محكم يسمح للهواء المندفع من الرئتين بالمرور مع إحداث نوع من الحفيف لاحتكاكه بأعضاء النطق كالسين و الصاد >> .[1]

و في ما يلي جدول إحصائي يبين نسبة ورود الأصوات الاحتكاكية في المجموعة الشعرية:

[1]- عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 149.

الصوت الاحتكاكي	عدد تواتره	نسبته
س	15	16.66
ف	10	11.11
ه	10	11.11
ش	7	7.77
ج	3	3.33
خ	6	6.66
ص	14	15.33
ز	4	3.33
غ	4	4.44
ذ	3	3.33
ث	2	2.22
ض	4	4.44
المجموع	82	100%

(الشكل08)

*المستوي الدلالي:

تواترت الأصوات الاحتكاكية و التي بلغ عددها 13 صوتا ب: 82 مرة، حازت فيها السين على نسبة 16.66% أي بتواتر 15مرة، لتليها الفاء و الهاء بنسبة 11.11 % ، والمقابل ذلك نجد أن الثاء احتلت المرتبة الأخيرة بنسبة قدرت بـ: 2.22%، وهي أقل نسبة مقارنة بالأصوات الاحتكاكية الأخري.

2-2-1-4- الأصوات الانفجارية

الصوت الانفجاري هو << الصوت الشديد، الذي يحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حسبا تاما في موضع من المواضع ثم يضغط الهواء، و يطلق صراح مجراه فجأة، فيندفع محدثا صوتا انفجاريا.>>[1]

وفيما يلي جدول إحصائي يمثل نسبة ورود الأصوات الانفجارية في قصيدة "صوتك":

الصوت الانفجاري	عدد تواتره	النسبة المئوية
ء	11	10.37%
ت	39	36.79%
ب	14	13.20%
ك	13	12.26%
د	9	8.49%
ق	16	15.09%
ط	4	3.77%
ظ	1	0.94%
المجموع	106	100%

(الشكل 09)

*المستوي الدلالي:

إن الأصوات الانفجارية حازت فيها التاء على نسبة 36.79%، أي بتواتر 39 ثم يليها القاف بنسبة 15.09%، أي بتواتر 16 مرة، و بالمقابل نجد أن الطاد قد حازت

[1]- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1993، ص19 .

على نسبة 3.77%، و بتواتر 4 مرات، حيث إن المرتبة أخيرة كانت لحرف الظاد بنسبة 0.94%.

أما إذا عدنا إلى المقارنة بين الأصوات الاحتكاكية الذي قدر تواترها ب 82مرة والأصوات الانفجاريةِ التي قدرة ب:106مرة، نجد أن نسبة الأصوات الانفجارية في المدونة أكثر من نسبة الأصوات الاحتكاكية، وهذا الأمر لا يمكن اعتباره اعتباطيا بمجرد تفوق صبغة على صبغة، فهذه الأصوات وهي مجتمعة لها دلالاتها وقيمتها التعبيرية التي تؤديها داخل السياق النص، والشاعر بطبيعة الحال أجاد في المزاوجة بين اللونين لما لهما من استرسال يساعد على التعبير على مختلجات النفس المختلفة.

2-2-2-التكرار:

يعد التكرار آلية من آليات التعبير الشعري، ذات وظائف لا تقل أهمية عن الإيجاز فهي ظاهرة يمكن دراستها في النص الأدبي بغية الوقوف على خصائص هذا النص، وإبراز طبيعته الأدبية، واستخلاص مدى قدرة هذه الآلية على التعبير عن مشاعر الأديب، نظرا لوجود فكرة أو قضية أرهقت كاهله.

فالتكرار<< أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس، ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد على الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير النغم >>.[1]

ويعتبر شاعرنا "ميلود خيزار" من بين أقلية الشعراء اهتماما بالتكرار إذ تتركز مجموعته الشعرية "أزرق حد البياض"، على التكرار الصوتي، واللفظي.

ونحن فيما يلي عارضون لبعض هذه النماذج لنبين الغاية الفنية والدلالية المستفادة من هذا التوظيف.

[1]- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص192.

2-2-2-1- التكرار الصوتي:

التكرار الصوتي هو: <<عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بينة المقطع أو القصيدة >>.[1]

وحين بحثنا عن موسيقى الحرف في قصائد "ميلود خيزار" نجد كثيرا من الظواهر الصوتية التي تجسد هذا المنحى الفني، ففي قصيدة "جدراننا" يقول:

جُدْرَانُنَا فِيْنَا

تَعَالِي نَخْلَعُ اَلْأَبْوَابَ

نَخْرُجَ نَحْوَنَا

لِنَشُمَ لَحْمَ اَلْأَرْضِ. [2]

لقد نجح الشاعر في استغلال الدلالة الموسيقية لتكرار الحروف، على المستوى النفسي العميق من خلال أصوات المد، وهذا المد يتضح جليا قبل حروف الروي المنوعة (ن، ب...) ونلاحظه أيضا في الكلمات الموزعة في جسد هذا المقطع الشعري (جدراننا تعالي..) والتي خلقت لنا تذبذبات إيقاعية وألحانا هادئة وحزينة، وتأثيرات نفسية متعددة عملت على جذب الملتقى بواسطة النغم والموسيقى المتكررة.

ومن حروف الهمس التي وردت في المجموعة قول الشاعر في قصيدة "رماد أبي":

هَتَفَتْ عَاشِقَةٌ

"يَا هَذِه اَلرُّوحُ" ؟

وَأَلْقَتْ بِشَالٍ مِنْ اَلْعِطْرِ

فِي طَرِيقْ "اَلْبَيَاتْ" [3]

---

[1]- حسن الغرفي: المرجع السابق، ص82.

[2]- الديوان، ص33.

[3]- الديوان، ص14- 15.

إن الحرف المكرر والمسيطر على هذا المقطع، هو حرف التاء الذي تكرر (5) مرات، والذي أضفى إيقاعا صوتيا ودلاليا، يكشف عن دلالات وإيحاءات تعكس صورا شعرية ذات أبعاد نفسية مختلفة.

وللجرس الموسيقي للألفاظ تأثير على المتلقي، وهذا راجع للطبيعة الصوتية للحروف، مع تناسب الحالة الشعرية للمبدع، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدته "في مثل هذا اليوم":

خَرَجْتُ...

مَجْرُوحًا بِاسْمِي

قَبْلَ أَنْ تُلْقَى عَلَى جَسَدِي

اَلْمَلَابِسُ

وَاَلْمَلَامِسُ

وَاَلْنُّعُوتُ. [1]

ورد السين (4) مرات في هذا البيت، وهو حرف مهموس مرقق، أنشأ لنا الترديد الصوتي له جوّ مشحون برصيد من المشاعر النفسية النابعة من عمق الذات التي تتصارع مع الانكسار والخداع.

ومن الأصوات المهجورة قول الشاعر في قصيدته "لن أقول":

سَتَقُولُ أُغْنِيَةٌ

بَرِئْتُ مِنْ اَلْشِّفَاهِ...

وَقَدْ أَبِيتُ اَلْلَيْلَ

فِي جِفْنِي أَرْمَلَةٍ ... تُبَرِّرُ بَرْدَهَا ... [2]

---

[1]– الديوان ، ص21.

[2]– المصدر نفسه ، ص26.

يبرز لنا في هذا المقطع حرف مهجور هو الراء الذي تكرر (5) مرات، أضفى على الأبيات نوع من الانسجام والتآلف داخل تركيبها، وقد كان استخدام الشاعر لهذا الصوت المهجور في بنية النص دور فعّال في إضفاء طاقة تصاعدية عالية، تنم عن عدم التكتم وسخط على الواقع.

2-2-2-2- التكرار اللفظي:

التكرار اللفظي هو: << عبارة عن تكرار كلمة تستغرق البيت الشعري أو القصيدة.>>[1]

وكان الشاعر حريصا أن يجعل من هذه الكلمات قوة فاعلة تتماشى مع طبيعة المجموعة الشعرية، ومن النماذج المتضمنة لتكرار اللفظي قوله في قصيدة "جدراننا":

هُنَا... سَنُضِيءُ قُبْلَتُنَا

هُنَا... سَنَسِيلُ مِنْ حُمَّى إِلَى حُمَّى. [2]

نلاحظ في هذا المقطع الشعري تكرار لفظة (هنا) وهو تكرار لم يكن مُمِلا، وإنما أحدث تجانسا لفظيا، وإيقاعا حركيا، وجرسا تتلذذ الأذن لسماعه.

وفي المقطع نفسه نجد تكرار لكلمة (حمّى) المتجاورة أفقيا، وهو تكرار لم يحدث خرقا جماليا على مستوى القصيدة، وإنما شكل وحدة صوتية وموسيقية ذات إيحاءا ت خلقت توحدا شعوريا في نسيج النص.

أما في قصيدة "رماد أبي"نجده يقول:

وَسَأَل... سَأَل اَلْحَلِيبْ

فَجَرَى اَلْرُضَّعُ

شَابَ اَلْلَيْلُ. [3]

---

[1] – حسن الغرفي: المرجع السابق، ص82.

[2] – المرجع نفسه، ص82.

[3] – الديوان، ص15.

تحقق هذا التكرار على مستوى الفعل (سال) الذي جاء على صيغة الماضي المكرر مرتين، حيث سعى الشاعر من وراء هذا التكرار أن يقدم ترجمة للوجدان، وأن يعمق الحالة النفسية الغامضة، بغية التوضيح، والإفصاح والإفهام، لتوصيل ما يشعر به بصدق إلى المتلقي.

وبهذا يشكل التكرار في القصيدة المعاصرة << نظاما خاص داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة والمستوى الذي عمقها وثراها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فاعليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية...، لتصبح أداة موسيقية ودلالية في آن واحد معا>> .[1]

وقد اتضح من خلال النماذج السابقة أن للإيقاع أهمية كبري في بناء الدلالة العامة للعمل الشعري، وفي مدى إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر.

فاعتماد الشاعر على الإيقاع الخارجي من (وزن وقافية وروي)، ينم عن دلالات واضحة تدل على اضطرابات نفسية، ناجمة عن تجربته الشعرية التي عاشها

أما الإيقاع الداخلي فهو إيقاع لا تؤلفه الموسيقي العروضية المباشرة، بل يؤلفه إحساس الشاعر العميق، بتجاور الحروف التي تصنع من تجاورها صدا بالغ الأهمية ، ينفذ إلى الأغوار، من خلال ترديد كلمات وأصوات متعددة ساهمت في خلق طاقة إيقاعية ذات قيمة جمالية، ودورة انفعالية تبدأ ولا تنتهي بانتهاء السطر الشعري.

[1]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين الدلالية والبينة الإيقاعية، المرجع السابق، ص 183– 184.

الفصل الثاني: شعرية الانزياح في المجموعة الشعرية أزرق حد البياض.

- شعرية البنية الصرفية والتركيبية.
- شعرية البنية الدلالية والرمزية.

1/ شعرية الانزياح:

1-1- تعريف الانزياح:

لا يمكن الحديث عن الشعرية دون الحديث عن أكثر المفاهيم ارتباطا بالشعرية خاصة تلك التي تناولتها الدراسات والتي دارت حول الشعرية اللسانية[1]، وأكثر المفاهيم ارتباطا بالشعرية، هو"الانزياح" باعتباره يدرس اللغة الشعرية على أنها لغة مخالفة للكلام العادي والمألوف.

الانزياح في اللغة، جاء في لسان العرب من الجذر "زَ . يَ . حَ ", زاح الشيء يزيح زيحا , وزويوحا وزيحانا وانزاح ذهب و تباعد>>[2].

وقد عرّف مفهوم الانزياح بمصطلحات متعددة، وذلك لتباين النظرة إلي مفهوم واختلاف الاتجاهات والتيارات, فأورد المسدي طائفة من الاقتراحات المقدمة كتسميات واصطلاحات بديلة عنه، واضعا أمام كل واحد منها أصله الفرنسي وصاحبه وتورد الدراسة على سبيل المثال:

لفاليري Le eart الانزياح

الشناعة Le scandale لبارت

الانحراف La deviation لسيتزر.[3]

وسوف تحاول هذه الدراسة استقصاء ابرز مفاهيم الانزياح عند القدماء والمحدثين.

***الانزياح عند القدماء:**

---

[1]- ينظر، ربابعة موسى: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، لأربد، الأردن، ط1، 2003، ص 34.

2- ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (ز ي ح)، ص552.

[3] -ينظر، عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس،ط3، 1979، ص 99-101.

تحدث الجاحظ (ت 255 هـ) عن الانزياح ولكن بمصطلح أخر أسماء الغرابة إذا يقول:<< إن الشيء من غير معدنه اغرب, و كلما كان أغرب كان أبعد في الوهم, وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف , وكلما كان أطرف كان أعجب, وكلما كان أعجب كان أبدع>>[1]، أي أن الجاحظ يحب تجاوز المألوف إلى معاني جديدة تثير القارئ.

ومن أبرز المصطلحات تعبيرا عن مفهوم الانزياح، هو "العدول" إذ ورد في أكثر كتب النقد واللغة والبلاغة، مثل كتاب "الخصائص" "لابن جنى" (ت 322) و"دلائل الإعجاز" "لعبد القاهر الجرجاني"(417هـ)، وغيرها من المؤلفات.

فابن جنى (ت322) يري أن مصطلح "العدول" مرتبط بمصطلح أخر هو "الاتساع" وذلك من خلال حديثه عن الحقيقة والمجاز يقول : << وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة بمعان ثلاثة, وهي : الاتساع والتوكيد والتشبيه>>.[2]

أما "عبد القاهر الجرجاني" (ت417هـ)، فاستعمل مصطلح "العدول" في قوله : <<اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزي المزية والحسن فيه إلى الفظ , وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم , فالقسم الأول الكناية، والاستعارة، والتمثيل، الكائن على يد الاستعارة، وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عند الظاهر>>[3]

لقد أسهم "عبد القاهر الجرجاني" مساهمة حقيقية في لفت الانتباه للمعاني الخفية، أي ما وراء المعني، وعدم الاكتفاء بالظاهر، عندما تحدث عن مفهوم "معني المعني" إذ يقول في ذلك : <<الكلام على ضربين أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذ قصدت تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة وقلت (خرج زيد), وضرب أخر

---

[1] –الجاحظ عمرو بن بحر: البيان والتبين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط4،1975،ص90 .

[2] –ابن جنى أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى لطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج3 ،ص267.

[3] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، المرجع السابق، ص 329

أن تصل منه إلي الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم نجد لذلك المعني دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض و مدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل>>[1] .

***عند المحدثين:**

يرتبط الانزياح "بجون كوين" الذي يحصرها في مجال الشعر، حيث منح الانزياح مساحة واسعة واهتماما كبيرا في بحثه عن لغة الشعر مستندا إلى الأسلوبية الشائعة في فرنسا التي مثلها "شارل برونو" (Brouno)، "ماروزو"(Marouzeau)، "كيرو" (kirou)، وخاصة أسلوبية "شارل بالي" (Charl Bally)، والتي اعتمدها كوهن أساس موضوعي انطلق منه لتحديد وظيفة الانزياح[2]، بدليل ذلك قوله: <<الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة ولكنه ليس انزياحا عشوائيا أو اعتباطيا، وبالتالي فاللغة الشعرية انحراف عن اللغة الشعرية، إذ عدها عبورا من المفهوم إلى الصورة ,فالعلاقة بين الدال والمدلول الثاني تقوم على الصورة كما يعتقد أن الانزياح هو وحده يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي>>[3].

أما "عبد السلام المسدي" نقل في كتابه الأسلوبية والأسلوب، مفهوم الانزياح عن "ريفاتير" <<بأنه يكون خرقا للقواعد حينا ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا أخر, فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي إذن تقيما بالاعتماد على أحكام معيارية, وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، المرجع السابق،ص 268.

[2]– سعاد بولحواش: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني و حان كوهن، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2011–2012، 104.

[3]– ينظر، جان كوهن: النظرية الشعرية، المرجع السابق، ص6–16

والأسلوبية خاصة>>،[1] إذن لانزياح عند "ريفاتير" هو خرق لقواعد الكلام العادي وهذا الخرق ينتج اللغة الشعرية،

في حين يرى الباحث أحمد ويس بأن الانزياح هو <<استعمال المبدع للغة ,مفردات وتراكيب وصور، استعمالا لا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة وجذب وأسر >>[2]،أي أن الانزياح هو الوصول باللغة إلي درجة الإبداع والتفرد.

وبعد استعراض آراء النقاد حول مفهوم الانزياح, سوف تعرض هذه الدراسة أمثلة من المجموعة الشعرية (أزرق حد البياض)، يتجلي فيها شعرية الانزياح.

1-1-1- شعرية البنية الصرفية والتركيبية:

يتناول في المستوى الصرفي، أبنية الكلام وما يعرض لتلك الأبنية من أحوال ويقال في تعريفه << علم يتكفل بدراسة الكلمات وأشكالها، لا لذاتها وإنما لغرض دلالي أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل والعبارات >>[3]، أي انه مجموعة من الأصول والقواعد التي تهدينا إلى معرفة الأوضاع التي تأتي عليها أبنية الكلم في العربية.

وعرفه "عبده ألراجحي" : << بأنه كل دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة أو الجملة >>[4]، فهو يرى بأن علم الصرف هو علم أساسه الكلمة.

وجاءت المجموعة الشعرية "لميلود خيزار" "أزرق حد البياض" غنية بأنواع مختلفة من الصيغ الصرفية، وهذا ما شهدته بنية الأفعال، وبنية الأسماء.

---

[1]- عبد السلام المسدي: الأسلوبيو والأسلوب، المرجع السابق، ص103

[2]- محمد ويس أحمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، دار مجدلاوي، بيروت، ط1، 2005، ص7

[3]- سامية راجح: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ و السكين"للشاعر:عبد الله حمادي، مذكرة ماجستير في الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر، 2006 ،2007، ص،101، (مخطوطة).

[4]- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الأزريطة ، الإسكندرية، مصر، ط1, 1981, ص7.

وفي هذه الدراسة سنتطرق إلى دراسة الصيغ التي تشكل ظاهرة بارزة في المجموعة الشعرية:

1-1-1-1- بنية الأفعال ودلالتها:

1-1-1-1-1- الصيغ البسيطة:

إذا القينا نظرة أفقية علي قصائد المجموعة الشعرية، فإننا نلاحظ تعامل الشاعر مع اللغة تعاملا جيدا مستفيدا من تعدد صيغ الأفعال، واختار ما يناسب معانيه، فستخدم الصيغ البسيطة بكل أنواعها، إلا أن اللافت للنظر هو سيطرة صيغة وطغيانها علي صيغة أخري، وانحيازه لهذا النوع من الصيغ فيه من السّر ما يبرره .

أسفر الإحصاء عن هذه الصيغ الجدول التالي:

الوزن	التواتر	نسبته في المدونة
فَعَلَ	193	68.68%
فَعَّلَ	18	6.40%
فَاعل	19	6.70%
أَفْعَل	36	12.81%
تَفْعّل	15	5.33%

(الشكل10)

***دلالة فَعَلَ**: استأثر البناء(فَعَلَ)مفتوح العين بالحظ الأكبر، إذ بلغت نسبته بين الأفعال الثلاثية المجردة ب: 68.68%، و هي أعلى نسبة .

ارتبطت هذه الصيغة في المجموعة الشعرية بأغلبية الأفعال المجسدة للحركة، مثل (أرمي، أعد، خلع، يضع، تدمع، نخرج...)، ومن أمثلة تكرار هذه الصيغة قوله في قصيدة " في مثل هذا اليوم":

عَلَى أَنْقَاضِ أُغْنِيَة

... تَمُوتُ . [1]

حدد الفعل" **تَمُوتُ**" انزياح دلالي تحدده الظروف التي تتناسب مع السياق، و المقصود بالموت هنا هو موت رمزي دل على موت معنوي.

***دلالة فَعَّلَ** : صيغة " فَعَّلَ": بزيادة حرف من جنس عينه، أي (تضعيفه) وردت هذه الصيغة 18 مرة، بنسبة 6.40%، وقد دلت على التكثير والمبالغة (أعمّر،أفكّر يتّم، عتّقت، بوّح...) ومن ذلك قول الشاعر في قصيدته"فِي مِثْلِ هَذَا اَلْيَوم":

سَتَقُولُ أُغْنِيَةٌ

تُجَرِّدُهَا رِيَاحُ اَلْيُتْمِ مِنْ" نِكْرِيْزِهَا". [2]

وقوله كذلك في قصيدة:"و كَأَنَ شَيئًا مَا...يَذْكُرُنِي":

أُغْنِيَةٌ تَتَوَسّدُهَا اَلْغَرِيْبِ فَأُجَّجِتْ أَحْزَانُهُ.... [3]

نلاحظ في هذه الأبيات عدول دلالي من خلال لفظة (تُجَّرِدُهَا،أُجّجِتْ)، إذ دلت على معنى التكثيف والتضعيف المسلط على ذات الشاعر، الذي سدت أمامه كل المنافذ والسبل، فهو أمر يوحي بالمأساة التي يعيشها والمرارة التي يحس بها.

***دلالة فَاعِل:** و هي صيغة ثلاثية نسبتها في المجموعة 6.67%، أي بتواتر 19 مرة وقد جاءت في معظمها للدلالة على المشاركة: (لامست،تقاوم،صادفت،أناقش،..) وهذا ما حدده قول الشاعر في قصيدة "وكَأَنَ شَيْئًا مَا ...يَذْكُرُنِي":

---

[1]- الديوان، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص20.

[3]- المصدر نفسه، ص47.

نُعَاسُ بَعْضُ اَلْلَيْلِ فِي جِفْنِي نَافِذَةٍ تُقَاوِمُ خَوفَهَا اَلْأَبَدِيَ مِنْ دِفْيءِ اَلْصَّبِيْحَةِ...[1]

ففعل المقاومة هنا حدث بتشارك كل من (النافذة)و(الخوف) واعتمد على الحركة المتصاعدة التي أنتجت انزياحا دلاليا.

***دلالة أَفْعَلْ**: وهي صيغة ثلاثية مزيدة بحرف و نسبتها في المجموعة الشعرية 36 مرة ،وقد جاءت في معظمها للدلالة على المشاركة، (أعطاك،أعطيت ...)، ومن أوجه تواتر هذه الصيغة قول الشاعر في قصيدة "مِنْ كِتَاب الحُبّ":

لاَ تَنْتَظِرْ أَنْ تَقُولَ لَكَ امْرَأَةٌ أَنْتَ كلُّ الحَصَادِ

وَلَو كُنْتَ أَعْطَيْتَهَا ضَوءَ عَيْنَيْكَ كَيْ تَقْرَأَ اَلْلَيْلَ ...[2]

جاء الفعل "أَعْطَيْتُهَا" على وزن "أفعل" للدلالة على المشاركة و المفاعلة ، من خلال انزياح دلالي مستمر تبعا لسلك التراكيب اللغوية التي تتضمن هذا اللفظ.

أما قوله في قصيدة " ايكاروس":

وأَسْلَمْتُ اَلْرَّمَادَ إِلَى نِدَاءِ اَلْرِّيْحِ آه ...تَنَاهَشَتْنِي كَاَلْيَتِيم مَخَالِبُ اَلْإِيقَاعِ ... مِنْ حُمَّى إِلَى حُمَّى...[3]

كشف لنا هذا البيت عن معنى التحول الفعل " أسْلَمت" ، وهو انتقال دلالي من المادي إلى المعنوي، حيث جسد لنا صورة الانزياح.

***دلالة تَفَعَّل**: توزعت هذه الصيغة حسب المعاني التالية:

أ- المبالغة في الفعل:

ومن الأفعال التي دلت على هذا المعنى فعل "تَفَحَّمَتْ" من قصيدة "ايكاروس":

تَفَحَّمَتْ رُوحِي ... وخَانَتْنِي اَلْظُنُونُ.[1]

---

[1]- الديوان، ص49.

[2]-المصدر نفسه، ص54.

[3]- المصدر نفسه، ص10.

يبدو أن الفعل "تَفَحَّمَتْ" قد انزاح إلى التعبير عن المبالغة في الألم الذي أصاب الشاعر وزادته الخيانة ألم علي ألم، على سبيل .

ب- التفَاعل :

وهذا المعنى حمله في طياته قول الشاعر:

أَعْرِفُ أَنَهُ لَا بُدَ مِنْ حَجَرٍ لِكَيْ تَتَكَّلَمُ اَلْأَنْهَارُ...[2]

ورد الفعل (تَتَكَّلَمُ) منزاحا على المعنى الأصلي للدلالة علي التفاعل واستنطاق الطبيعة .

1-1-1-2- بنية الأسماء و دلالتها:

سنتطرق في بنية الأسماء إلى دراسة بنية الكلمة، ونقتصرها على الصيغ الصرفية الأكثر شيوعا.

الصيغة	عدد تواترها	نسبتها
إسم الفاعل	56	24.77%
إسم المفعول	26	11.50%
الصفة المشبهة	108	47.78%
إسم الآلة	36	15.92%

(الشكل 12)

[1]- الديوان، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص.29

1-1-1-2-1- **إسم الفاعل :** هو << كل وصف مشتق من فعل [لازم أو متعد، مجرد أو مزيد،صحيح أو معتل]، يدل على ذات وصف قائم بهذه الذات التي قامت بالفعل، أو صدر منها الفعل،بشرط أن يكون الوصف قابلا للمفارقة أو متغيرا (أي ليس وصفا ثابتا لازما)[1]>> .[1]

والدارس للمجموعة الشعرية "أزرق حد البياض"، يلاحظ أن الشاعر استخدم اسم الفاعل المشتق من الفعل الثلاثي وغير الثلاثي بنسبة 24.77%، وخير مثال على ذلك قوله في قصيدة:"ايكاروس":

هَوَاءٌ غَامِضٌ يَجْتَاحُنِي لِيُعِيدَ لِي رِئَتِي[2]

يتضح لنا في هذا البيت انزياح في معنى كلمة (غامِضٌ) على وزن "فَاعِل"، إذ دلت على معنى الضبابية، وعدم الوضوح، وقد استطاعت هذه الكلمة أن تبين حالة الضياع التي يعيشها الشاعر.

ومن الصيغ التي وردت علي غير وزن الفاعل هي صيغة "مُوجِعٌ"، من قصيدة " عندي ما يبرر بعض أسئلتي":

...مُوسِيْقَى وَرَقْصٌ مُوجِعٌ...[3]

سبق اسم الفاعل (مُوجِعٌ) لفضتين (موسيقى و رقص)، والرقص في واقعه يدل على الفرح والسعادة ، فحين نجد أن الشاعر أكسبه دلالة مغايرة و هي اسم الفاعل "مُوجِع" ، لينتقل به إلى صورة من صور الانزياح ،لتأكيد المعنى والمبالغة فيه أحيانا، وذلك عن

---

[1]- صبري المتولي: علم الصرف العربي أصول البناء و قوانين التحليل، دار غريب، القاهرة، (د.ط)2002 ص44.

[2]- الديوان، ص9 .

[3] - الديوان، ص27.

طريق تحويل صيغة فاعل للدلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث (حدة الرقص) ، أي أنه رقص خارق غير اعتيادي، لأنه يبحث في سراب المجهول عما يسمي بالحقيقة الفنية، وهي حقيقة الحقائق جميعا

1-1-1-2-2- اسم المفعول:

هو<< اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول، وهو يدل على وصف من يقع عليه الفعل.>>[1]

لقد ورد هذا البناء في المجموعة الشعرية بنسبة ضعيفة قدرة ب: 11.50%، ومن أمثلتها قوله في قصيدة "عندي ما يبرّر بعض أسئلتي":

هَيا أُرْكُضِي مَعْصُوبَةُ اَلْعَيْنَيْنِ مِثْلَ الْدَمْعِ.[2]

تجسد لنا في هذا البيت صورة من صور الانزياح،من خلال لفظة(مَعْصُوبَةُ)، وهو انزياح يحمل دلالة التيه واضطراب المشاعر بين الفرح والحزن كما أنها يحمل معنى الحدوث والتجدد مثلته: (مذبوحة،ملغمتين،مشغولة....)

وهذا بضبط ما أكده في قصيدة "ايكاروس":

وأَرْمِي هَكَذَا جَسَدِي اَلْمُلَوثَ... مِنْ أَعَالِي اَلْبُرْجِ.[4]

فاسم المفعول (المُلَوثَ) جاء لدلالة على الانكسار و تغيّر الحال.

1-1-1-2-3- صفة مشبهة:

فهي<< تدل على صفة حدث ثابت في الموصوف ثبوتا ملازما له[3]>>

لقد نالت الصفة المشبهة في المجموعة الشعرية الحظ الأوفر إذا بلغت نسبة تواترها ب: 47.78% أي 108 مرة.

---

[1]- عبده الراجحي: المرجع السابق، ص81.

2- الديوان، ص9.

4- المصدر نفسه، 9.

[1]- علي جابر المنصور، علاء هاشم الخفاجي: التطبيق الصرفي(تعريف الأفعالوالأسماء)، دار العلمية - للنشروالتوزيع،(دب)،ط1،2002،ص242

ونجد الشاعر يوظف صيغة "أَفْعَلَ" للدلالة على اللون المتمثل في (أبيض أزرق،أسود،أخضر...).

ومن أمثلتها في قصيدة "وكأن شيئا ما يذكرني":

تَمَاثُل الكَلِمَاتُ لِلتَسْبِيحَ فِي نَظْرَاتِكِ الخَضْرَاءُ...[1]

ملامح الانزياح في غاية الوضوح ، يتوصل إليها كل قارئ حتى وإن كان على درجة من البساطة، فلفظة (خضراء) حققت عدول دلالى من المعنى المادي في اللفظ الذي يدل على اللون، إلى عدول دلالي معنوي يدل على السلام.

أما قوله في قصيدة " قال":

وَمَا عُتِقْتُ مِنْ مَوْتِي

وَمِنْ كَرْمِ أَسَايْ

وَعَلَى ... يا كَتِفَي اَلْلَيْلَةِ اَلْسمْرَاءِ.[2]

يتراءئ لنا جليا من خلال كلمة " السمراء" على وزن" فعلاء"، والتي سبقتها لفظة "الليلة" وهي ليلة شديدة السواد،فهو انزياح دلالي واضح دل على الخوف من المستقبل المجهول.

وهكذا كان للصفة المشبهة دور كبير في إبراز الإشارات والدلالات الكبيرة والتي تحققت من خلال السياق الشعري.

1-1-1-2-4- إ سم الآلة:

هو<< إسم مصوغ من مصدر الثلاثي ، لما وقع الفعل بواسطته[3]>

---

[2]- الديوان،ص48.

[2]- المصدر نفسه، ص17.

1- أحمد بن محمد أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف ، دار الفكر، عمان، الأردن ، ط1، 2000، ص741

فهو ما دل على وسيلة أو حاجة يتم بها فعل معين لا يعمل عمل فعله ويصاغ من المصدر للدلالة على الأداة التي تستخدم في إيحاء معنى ذلك المصدر وقد تواترة في المدونة بنسبة 15.92%، ومن ذلك قوله:

أَعْرِفُ أَنّهُ لَابّدَ لِلنَاي اَلْجَرِيحِ مِنَ اَلْمَبِيْتِ بِحِجْرِ رَاعِيَةٍ لِيَشْفَي...[1]

عندما نقرأ هذا البيت الشعري قراءة متأنية واعية لا نقف عند حد المشاكلة، وإنما نتعدى هذا إلى مجموعة من الانزياحات في حركة مستمرة عبر الزمن، بدلالات مشحونة بطريقة عقلية مدركة، تعتمد على نشاط خيالي خلاق، عن طريق لملمة شتات الصورة الفنية بطريقة مغرية ملهمة لخيال المتلقي.

وتوظيف الشاعر لهذه الآلة (الناي)، كان موفقا إذ اتحد مع المخزون الدلالي للديوان القائم على الحزن، باعتبار أن الناي صوت شجي مليء بالآلام والآهات.

كما أن الناي هو القصبة المحمية، عند إحداث الفجوات تتألم هذه القصبة شبهها بالإنسان عند اكتواءه سواء كان ذلك الاكتواء (مباشر أو غير مباشر)، فيشعر بالألم، واشترط المبيت بحجر راعية، والذي له معاني الحب والدفيء، لكي ينسى أثر الهموم وتباريح الأسى.

بعد إحصاء ودراسة بنية الأفعال (الصيغ البسيطة) والأسماء، نلاحظ أن الشاعر استخدم الأفعال أكثر من الأسماء، وكان العصب الحقيقي لها هو الفعل المضارع ليشكل نوعا من الدينامية والحركية، ثم إن القصيدة التي تعبر بالفعل المضارع هي التي تسكن المستقبل، من خلال التماسه لانفراج الواقع، وهذا بالضبط ما يصبو إليه الشاعر ويتمناه.

1-1-1-3- التقديم و التأخير:

يعد التقديم و التأخير من أبرز عناصر التحويل، و أكثرها وضوحا إذ فتح للمتكلم أبواب الاختيارات المتعددة في التعبير عن المعاني المختلفة.

---

[1]- الديوان، ص29.

يرى عبد القاهر الجرجاني أن التقديم و التأخير :<< باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه و يلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدّم فيه شيء، و حوّل اللفظ من مكان إلى مكان[1]>>. فهو إذا آلية يتم فيها تقديم ما أريد تسليط الضوء عليه، و تأخير الكلام الأقل شئنا.

ومن أشكال التقديم و التأخير قول الشاعر في قصيدة "قال":

فِي أَوْصَالِهِ أَنْفُـخُ

مقدم مؤخر

مِنْ رُوحِي

مِنْ نَارِيْ.[2]

استهل الشاعر نصه بمركب غير تقييدي، وغير إسنادي تمثل في تقديم الجار و المجرور (في أوصاله)، على الفعل و الفاعل (أنفخ)، و الغرض منه الاهتمام بالأمر المقدم لأن الشاعر غرضه هنا أن ينقل لنا الحالة التي وصل إليها، والتأكيد على حالة الرفض وعدم الرضوخ للواقع، بمحاولة خلق جوّ من الأمل والبهجة.

ونجده أيضا في نفس القصيدة يقول:

لَوْ...أَنِّي عَلَى نَهْرٍ مِنَ اَلْضَّوْءِ

وَفِي ذَاكِرَتِي مَاءٌ

مقدم مؤخر

وَلَوْ لَمْ يَخْذِلِ اَلْسِّحْرُ عَصَايْ[1]

---

[1] –عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، دار مدني، السعودية، 1992، ص106

[2] – الديوان، ص17 .

[1] – الديوان، ص 18.

عمد الشاعر على تقديم الخبر (في ذاكرتي) على المبتدأ (ماءُ)، فأصل الجملة(وماءٌ في ذاكرتي)، كونه اسبق الجملة بعبارة (لو أنّي على نهر من الضوء)، لينتقل إلى انزياح آخر على مستوى الاختيار الذي أحدث خرق على مستوى الدلالة، فنحن إذن أمام منافرة إسنا دية، والمنافرة تعتبر خرقا للقانون الكلام.

أما قوله في قصيدة "قالت امرأة":

أَنْتَ تَغْرُبْ شَرْقًا إلى جِهَةِ اَلْقَلْبِ

وَحْدَكَ تَذْهَبُ لَكِنَهُمْ يُشْرِقُونَ مَعًا لِلسلَامَةِ.[1]

مقدم مؤخر

تأخر الفعل والفاعل من أجل تقوية الحكم، فالدنيا انعكست سلبا على تلك المرأة التي تعاني فراق الحبيب أو الغربة، والوحدة التي تقاطعت مع الضياع والانكسار.

ونجده في قصيدة " جدراننا " يقول:

حَيْثُ كُنَا

قَبْلَ قِبْلَتِنَا نَمُوتُ[2]

مقدم مؤخر

قدم الظرف على الفعل والفاعل من أجل إبراز حالة الشاعر الغارق في الحزن والأسى، ومن أجل الدلالة على الوضع والزمن وبيان هيئة الموت .

أما قوله في قصيدة "أزرق حد البياض":

مقدم **بَيْنَ قَمِيْصِ اَلْفَجْر**
وَصَدْرِ اَلْمَوْجَةِ

مؤخر ← **يَضِيْعُ خَيْطٌ اَلْرُّوحِ**

وتَدْمَعُ ...عَيْنُ اَلْإِبْرَةِ [1]

---

[1]– المصدر نفسه، ص 43.

[2]– الديوان، ص34.

فقول الشاعر (بين قميص البحر و صدر الموجة) انزياح تركيبي خالف الصورة المثالية للأداء اللغوي، والذي يمثل المعيار النحوي، فقد خالفت عناصر التركيب تركيبها الأصلي في السياق، فتقدم الظرف الذي حقه التأخير (بين قميص....) على الجملة الفعلية (يضع خيط الروح)، وهو اختيار أسلوبي بحسب ما يراه ملائما للتعبير عن معناه المقصود.

1-1-1-4- الحذف:

الحذف ظاهرة لغوية نلمسها في جل اللغات، ولا نستبعدها في كل اللغات لاختلاف الأحوال و المقامات، ولأن اللغة العربية منحت المتكلم حرية الحركة والاتساع في التغير، فإن الحذف طريق آخر إلى توليد الإيحاء وتوسيع الدلالة، وهذا ما شد انتباه عبد القاهر الجرجاني فجعله يعقد فصلا عن الحذف يقول فيه: << هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن>>.[2]

وعرفه صاحب المكارم بقوله: << إسقاط الصيغ داخل النص التركيبي في بعض المواقف اللغوية، وهذه الصيغ يفترض وجودها نحويا، لسلامة التركيب وتطبيقا للقواعد، لم هذه موجودة أو يمكن أن توجد في مواقف لغوية مختلفة.>>[3]

أنواع الحذف في المجموعة الشعرية:

*حذف على مستوى الحرف:

يقول في قصيدة " عندي ما يبرر بعض أسئلتي":

---

[1]- الديوان، ص36.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، المرجع السابق، ص 146.

[1]-علي أبو المكارم : الحذف والتقدير في النحو العربي، دار الغريب، القاهرة، (د.ط)، 2008، ص 200.

وَتَذَكّرِي أَلَمِي إِذَا فَتَحَ اَلْصَبَاحُ نَوَافِذَ اَلْشَّرْقِ اَلْحَزِيْنِ، وَ(إِذَا) نَفَّضَتْ صَفْصَافَةُ فُسْتَانَهَا فَصَحَتْ عَصَافِيْرُ اَلْآسَي وَعَلَا اَلْنَشِيْدُ.[1]

محذوفة

***حذف على مستوى الكلمة:**

ومن أمثلتها قوله في قصيدة "رماد أبي":

هَتَفَتْ عَاشِقَةُ

"يَا هَذِهِ اَلْرُوحُ" ؟

وَأَلْقَتْ بِشَالٍ مِنَ اَلْعِطْرِ

فِي طَرِيقِ " اَلْبَيَاتْ"

وَمَشَتْ سَبْعُ نَخْلَاتٍ إلى مِائَه (نخلة)[2]

محذوفة

ويقول في قصيدة " في مثل هذا اليوم":

سَتَقُولُ أُغْنِيَةُ

تُجَرِّدُهَا رِيَاحُ اَلْيُتْمِ

مِنْ "تِكْرِيْزِهَا"...

أَنَا بيْتُكِ اَلْشَفَّافُ ...

(أَ نَا) أُمُّكَ....[3]

محذوفة

***حذف على مستوى الجملة:**

ومن أمثلتها قوله في قصيدة "قال":

وَمَا عُتِّقْتُ مِنْ مَوْتِي

---

[1]– الديوان، ص28.

[2]– المصدر نفسه، ص15.

[3]– الديوان، ص22.

(وَمَا عُتِّقْتُ) ومِنْ كَرْمِ أَسَايْ.[1]

محذوفة

أما قوله في قصيدة "عندي ما يبرر بعض أسئلتي "

(سَأَقُولُ)مَا نِجْمَةُ هَمَسَتْ بِهِ لِنُعَاسِ نَافِذَةٍ مُوَارِبَةِ ... طِوَالَ اَلْلَيْلِ.[2]

محذوفة

وقد تم هذا الحذف بجميع أنواعه لأسباب وظواهر عناها الشاعر وقصدها باعتبار أن الحذف طريق آخر إلى الاتساع في المعاني عن طريق الإيجاز .

ولذلك نجد الشاعر في مجموعته "أزرق حد البياض" في محاولة دائمة إلى تفجير ذهن المتلقي وشحنه بأيقونات توقض فكره، ولا يكون ذلك إلا بالحذف.

وهذا الحذف يفهم من السياق والقرائن التي تدل عليه "فميلود خيزار " ،ومن وراء هذه الآلية، أكسب لغته الشعرية القوة والصلابة للبحث عن حقيقة الذات انطلاق من المحذوف إلى المعلوم.

1-1-1-5- شعرية البنية الدلالية والرمزية.

1-1-1-5-1- الحقول الدلالية:

تعد نظرية الحقول الدلالية، من النظريات التي لم تتبلور بشكل واضح إلا في العشرينيات، وكان الهدف من هذه النظرية هو تصنيف المفردات مع بيان مدلولاتها والربط بين هذه المفردات انطلاقا من العلاقات الدلالية المتولدة في كل حقل من الحقول.

[1]- المصدر نفسه، ص29.

[2]- المصدر نفسه، ص43 .

الحقل الدلالي يعرفه "ستيفان أولمان" " ullman" على أنه: << قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال معين من الخبرة >>. ويعرفه " ليونز" " lyons" بأنه <<مجموعة جزئية لمفردات اللغة>>.[1]

كما نجد "أحمد مختار عمر" في كتابه الموسوم: "بعلم الدلالة" يعرفه بقوله: " <<مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها، ولكي نفهم معني كلمة يجب أن نفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، فمعنى الكلمة هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي>>.[2]

والحقل المعجمي " champ lexical" هو <<مجموعة ألفاظ في النص تدور حول موضوع معين، يليها المترادفات والاشتقاقات، بحيث يتألف من مشتقات الجذر اللغوي للكلمة، والمترادفات والمحور المعنوي لكلمة والمحور المجازي لكلمة>> .[3]

فنظرية الحقول الدلالية Semanticfields تعد من أبرز الطرق الحديثة في علم الدلالة <<فهي لا تسعى إلى معرفة البنية الداخلية لمدلول المونمات [الكلمات] فحسب، وإنما إلى الكشف عن بنية أخرى تسمح لنا بتأكيد أن هناك قرابة دلالية بين مدلولات عدد معين من المونمات >>.[4]

والهدف الأساسي للحقول الدلالية هو << أن تكون كل كلمة متخصصة في حقل دلالي معين، والكشف عن علاقاتها المعنوية مع بعضها، وعلاقاتها بالمصطلحات العامة التي تتفق مع الكلمة>>.[5]

بحيث تقوم بتنظيم الألفاظ في حقول دلالية تجمع بينها ملامح دلالية مشتركة،

---

[1]- عمار شلواي: نظرية الحقول الدلالية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الثاني، 2009، ص 40.

[2]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط، 1998، ص 79.

[3]- يوسف مارون: اللغة والدلالة (معجم)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، (د.ط)، 2007، ص 155.

[1]-عبد الجليل: علم الدلالة (أصول ومباحثه في التراث العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 79- 80.

[2]- ينظر، برتى الحسن: الحقول الدلالية للمفردات القرآنية في عالم الأحياء والجمادات، ساحل العاج، ص 10.

فهناك ألفاظ تتصل بالمحسوسات المتصلة كالألوان أو المحسوسات المنفصلة كالألفاظ الأسرية، أو الألفاظ التجريدية المتمثلة لما يدل على الأفكار والرؤى، كل ذلك انطلاقا من لفظ عام يجمع بين هذه الألفاظ الداخلية في الحقل الدلالي المعين.[1]

ومن هنا نجد أن الحقول الدلالية حقول فهرسية دلالية<< فهرسية لكونها مؤلفة من كلمات، ودلالية لارتدادها ولإرجاعها إلى العلاقة بين الدال والمدلول>>[2] ومعني هذا أن الحقل الدلالي يضمّ مجموعة من الكلمات ذات السمات المشتركة التي تؤهلها لاحتلال موقع معين من الجملة، وتجري هذه العملية بناءا على السمات الدلالية الانتقائية التي يتميز بها الحقل الدلالي.

أما فيما يخص "ميلود خيزار" في مجموعته الشعرية "أزرق حد البياض"، فنجده يخص مجموعته بمعجم فني متميز، يمكن القارئ من الوقوف على جماليات اللفظة والعبارة.

لذلك قمنا بالتركيز على أهم الحقول التي احتفى بها الشاعر، وهي كالآتي:

1-1-1-5-1-1- حقل الحزن:

شغل هذا الحقل حيزا كبيرا في المجموعة الشعرية "أزرق حد البياض"، إذ جاءت معظم وحدات النصوص في سياق الحزن والأسى، وارتبطت بكلمات تعكس سلبية الشاعر في نظرته للحياة.

ومن أمثلة ذلك:

*** الوحدات الدلالية:**

حقل الحزن

[3]- هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2008، ص 465.

[4]- المرجع نفسه، ص 466.

الألم	عزاء	خائن
الدمع	الفجيعة	منفى
المقيت	الضرير	الغمام
الرماد	حمى	رماد
المآسي	الذبيح	حسرة
موجع	موت	اللقيط

(الشكل 13)

***التحليل الدلالي:**

يقول الشاعر في قصيدة "إيكاروس":

ورُحْتُ أَصْعَدُ...هَكَذَا كَفَرَاشَةٍ سَكْرَانَةٍ بِالضَوْءِ...مُحْتَفِلَا بِمَوْتِ الجَاذِبِيَةِ.

... مُوغِلًا فِي النَّارِ...فِي مَلَكُوتِهَا العَالِي...وحِينَ دَنَوْتُ سَأَلْتُ كَلَ أَجْنِحَتِي...

عَلَى جَسَدِ السَّمَاءِ ...تَفَحَّمَتْ رُوحِي ...وخَانَتْنِي الظُّنونُ.[1]

فالشيء الملفت للانتباه في هذا المقطع، هو الطريقة التي تعامل بها الشاعر مع كلمة (موت، موغلا، تفحمت، خانتني)، فقد دمجها في كيان القصيدة وكساها بقوة الفكر والمعرفة، جاعلا منها كلتة واحدة، متلاحمة في البناء والمعنى، ليصور لنا الوهم، وعدم الانتماء، والصراع النفسي، الذي يحيط به.

أما في قصيدة "من كتاب الصدق" يقول:

احْتَاجُ صَمْتِي كُلَّهُ لِأعيدَ رَسْمَ فَجِيْعَتِي ...

احْتَاجُ مُعْجِزَةً لِأُنْقِذَ مَا تَبقَى من يَتَامَ العِشْقِ.

فِي بَرَدِ الأَغَانِي.[2]

[1] – الديوان، ص 11.

[2] – الديوان، ص 52.

يستعمل الشاعر كلمت (صمتي، فجيعتي، يتام) كأداة لبيان مدى حزنه وتوتره النفسي، فهو يبحث عن طريق ليبث أحزانه وأشجانه باستعمال مثل هذه الألفاظ فهي كاشفة عن لحظة نفسية يشوبها الخوف من الواقع والمستقبل.

1-1-1-5-1-2- حقل الأمل:

يبني الشاعر ميلود خيزار في عالمه الشعري، ما لم يستطع بناءه في عالم الواقع، متخذا من حقل الأمل مادة خصبة للإنعتاق من العادات والتقاليد بالإضافة إلى الماضي المرير، ونجد مثلا

*** الوحدات الدلالية**

حقل الأمل	
سلام	الصفاء
انقاذ	الفجر
حلم	الضحك
أغنية	الربيع

(الشكل 14)

***التحليل الدلالي:**

يقول في قصيدة "وكأن شيئا ما يذكرني":

...أنِّي ذَاهِبٌ لِحَدِيقَةِ النِسْيَانِ...حَيْثُ المَقْعَدُ الخَلْفِّي...حَيْثُ الأَرْضُ تَضْحَكُ لِلسَمَاءِ... وحَيْثُ قُبْلَةُ عَاشِقَيْنِ مُسَافِرَيْنِ تُعِيدُ ذَاكِرَةَ النَهَارِ ... إِلَى السَمَاءِ.[1]

[1]- الديوان، ص 50.

إن الأمان والحب الذي ينشد إليهما الشاعر، يأتيان من كلمة (تضحك، قبلة) فالضحك يدل على الأمل وتجاوز الصعاب، أما القبلة فجاءت لتعكس عمق الدلالة فهي علامة على الانتقال من وضع راهن إلى وضع آخر بحثا عن الحلم والاستمرار.

ويقول في موضوع آخر:

رَاهِنْ بِمَا فِيْكَ مِنْ فَرَحٍ بِكُلِّكَ...رَاهِنْ لِتَخْسَرَ... إنَّ الخَسَارَةُ فِي الحُبِّ.

مَكْسَبُكَ الأَبَدِيُّ الوحِيدُ... ومَا سَوفَ يُبْقِيكَ حَيًا وَلَو لَمْ تَمُتْ بَطَلاً...[1]

نلمس في هذا المقطع تعبيرا عن أمل في غدٍ أفضل، ومستقبل مشرق حيث نرى أن الشاعر متفائل، لم تنقطع آماله وطموحاته، ويظهر ذلك من خلال لفظة (الحبّ، فرح)، فالحلم هو الأمل الوحيد للشاعر الذي من ورائه يستطيع أن يحقق آماله.

1-1-1-5-1-3- حقل الألوان:

لطالما كانت الألوان مصدر إلهام للشاعر المعاصر باعتبارها حاملة لشحنة إيجابية يستطيع التعبير بها عن تجربته الشعورية، لأن اللون يعد <<بنية أساسية مهمة في تشكيل القصيدة الشعرية، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها، من الشكل إلى المضمون، فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية، وإضاءات دالة تعطي أبعاد فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص>>.[2]

وتمثيل لذلك كالاتي:

*** الوحدات الدلالية:**

حقل الألوان	
أبيض	أزرق
بنفسجي	أسمر
أصفر	أسود

[2]- المصدر نفسه، ص 53.

[2] – ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008 ص13.

أخضر	

(الشكل 15)

***التحليل الدلالي**

ومن أمثلته:

الأزرق لون السماء في الأساطير استخدم للتعبير عن الآلهة، وكوكبي الزهرة والمشتري، يرمز للصفاء والنضارة، السلام والأمان، الهدوء والمودة, ويأتي في بعض الثقافات ليرمز على العظمة والملكية والرقي والعمق والحكمة، كما يأتي في ثقافات أخرى رمزا للكراهية والغدر.[1]

ومثال ذلك:

عنوان الديوان "أَزْرَقٌ حَدُ البَيَاضِ".[2]

إن ميزة الشاعر هنا، لا تكمن في اتكاءه على الدلالة الأصلية، بقدر ما تكمن في التفصيلات التي يضفيها والصور التي يخلقها، فاستعمال الشاعر لهذين اللونين (أزرق، أبيض)، واختيارهما ليكونا عنوانا لمجموعته الشعرية" أزرق حد البياض" لم يكن اعتباطيا، وإنما كانت الغاية من ذلك هو أن يأخذنا إلى عالم كله مفارقات وتناقضات، فبزرقة البحر واحمرار الشفق تبدو الحياة جميلة لكن فيها الخوف والشك والارتياب.

أما قوله في قصيدة "قال":

وأَغْوَيْتُ الشَبَابِيْكَ لِكَي تَفْتَحَ عَيْنَيْهَا

عَلَى هَذَا السَّدِيمِيِّ الذِي

أَشْرَفَ بِالرُوحِ عَلَى أَبْيَضِهِ الفَادِحِ

مِنْ حَسْرَةِ نَايْ.[3]

---

[2]- ينظر، عبد الله اليوسف: اللون الأزرق ودلالته النفسية، الخميس2015/04/08، 20:45، aiyousef.com

[3]- الديوان، الغلاف.

[1]- الديوان، ص 18.

كثيرا ما يقترن اللون الأبيض بالصفاء والطهارة والبراءة، والسلام والتفاؤل، فهو يحمل دلالة إيجابية، وفي نفس الوقت قد يخرج إلى معنى التشاؤم والفناء، وهذا ما أطلعنا عليه المقطع السابق، إذ اتخذ الأبيض دلالة سالبة، لاقترانه بكلمة "فادح"، فالعبارات غير بريئة، والأبيض يختبئ من وراءه الجرم والخطيئة، تظهر للعَلَن بثوب الطهر والعفاف، وفي باطنها جرح وألم، بسب الخطيئة.

1-1-5-1-4- حقل الطبيعة:

خروج الشاعر من الحقول الأخرى إلى حقل الطبيعة، لأنه أقوى تأثيرا فجاء حاملا لدلالات إيجابية وأخرى سلبية، نجد مثلا:

***الوحدات الدلالية**

<table>
<tr><td colspan="7">مظاهر جغرافية طبيعية</td></tr>
<tr><td colspan="2">سماء</td><td>أزمنة</td><td colspan="3">أرض</td><td>الطبيعة الصامتة</td></tr>
<tr><td>مائي</td><td>كواكب</td><td rowspan="2">صباح
مساء
ليل
النور
الشتاء
ربيع
الخريف
الصيف
الغد
النهار</td><td colspan="2">النباتات</td><td>صلب</td><td rowspan="2">الرياح
طوفان
إعصار</td></tr>
<tr><td rowspan="2">أنهار
مطر
البحر
الثلوج
الغيوم
الهواء
السحاب</td><td rowspan="2">القمر
الشمس
النجوم</td><td>مثمرة</td><td>الزينة</td><td rowspan="2">الأرض
جبال
سهل
الحجر</td></tr>
<tr><td>النخيل
البرتقال
زيتون
قمح
الرمان</td><td>عشب
زهور
الصنوبر
القرنفل
البنفسج
الزنبقة</td></tr>
</table>

(الشكل 16)

***التحليل الدلالي:**

يقول الشاعر:

فِي نَايِ صَوْتُكِ.

يَنْثُرُ الوَعْيُ الشَقِيُّ رَمَادَهُ فِي الرِّيحِ

"خُذْ يَا رِيْحُ... مَا أَبْقَى لَكَ التَّارِيْخُ.

مِنْ إِرْثِ السَّفِيْنَةِ...

لِلْعَزَاءِ".[1]

الشاعر يوظف دال (الريح) ليضفي بموجبه طاقة تحويلية تغيرية جذرية، تقوم على زرع أملٍ جديد، رغم أن الريح في الشعر الحديث والمعاصر تعبر عن الهلاك والتشتت والضياع، إلا أننا نجد الشاعر يُكسبها دلالة التطهير من الحياة الأولى المبتذلة.

قصيدة "رماد أبي" يقول الشاعر:

فِي نِدَاءِ أَبِي

فِي خَرِيْفِهِ العَالِي.

تَزَوّجَ ...كُلَّ النَّخِيلْ.[2]

للنخلة دلالة إيحائية تعكس ما بداخل الإنسان، خاصة وأنها تبعث على التجدد والصمود، والأصالة والشموخ وعزة النفس، كما أنها باعثة للأمل والراحة، وهذا بالضبط ما عمل الشاعر على زرعه وبثه في سياق حديثه عن النخيل.

1-1-1-5-1-5-حقل الحيوان:

[1]- الديوان، ص 60.

[1]- الديوان، ص 14.

يشتمل هذا الحقل على أنواع من الحيوانات بإضافة إلى بعض الزواحف والحشرات، وقد وظفها الشاعر "ميلود" بمعناها الحقيقي والمجازي.

نمثل لهذا الحقل كالآتي:

*** الوحدات الدلالية:**

حقل الحيوان		
أليفة	مفترسة	حشرات وزواحف
حمامة غزالة طائر، عصفور يمامة	ذئب قرد	فراشة النحل أفعى العنكبوت

(الشكل 17)

***التحليل الدلالي:**

يقول الشاعر في قصيدة "في مثل هذا اليوم":

سَيَقُولُ...شُكْرًا لِلسَّمَاءِ

عَلَى قُبُولِ حَمَامَتَيْنِ

بِدُونِ أَجْنِحَةٍ...هُمَا قَلْبِي وَقَلْبُكِ...

ثُمَّ إِنَّ الغَارَ... مَاتَ.

وَلَمْ تَعُدْ تَبْنِي هُنَاكَ العَنْكَبُوتُ.[1]

في هذا المقطع لمحة إنسانية خالدة، يمتزج فيها الحاضر بالماضي من خلال استدعاء حادثة غار حراء للرسول صلى الله عليه وسلم، وصحبه أبي بكر الصديق، إنها

[1]- الديوان، ص 20.

بالغار، فشبه نفسه ومحبوبته بالرسول وصحبه، وذكر بأنه لم يعد هناك من الوّد الذي كان في الغار بين النبي وصحبه، بل سادت القطيعة والهجر بين الراوي ومحبوبته، فهناك قضيتان متضادتان جمع بينهما (الحمامتين والغار والعنكبوت)، فرق بينهما سواد القلب وضيق الصدر وانعدام الصفاء، فساد الهجر والقطيعة.

1-1-1-5-2- العلاقات الدلالية:

تعد العلاقات الدلالية مصطلحا حديثا، و نقصد به تلك العلاقات التي تكون بين الكلمات من نواحي مختلفة، كالتضاد و الترادف... إذ أن الكلمة لا يتضح معناها إلا بمجاورتها وعلاقتها بالكلمات الأخرى ضمت الحقل الذي تنتمي إليه[1].

أما دراستنا للعلاقات الدلالية في هذا المجموعة الشعرية ستقتصر على علاقتين هما: التضاد والترادف لانتشارهما نوعا ما في قصائد الشاعر مقارنة بالعلاقات الدلالية ألأخرى .

1-1-1-5-1-2- التضاد:

تعتبر ظاهرة التضاد من مقومات الشعر المعاصر حيث تجعل من الكلمات تَحبَل وتتفجر بمدلولات لانهائية فهو << نوع من العلاقة بين المعاني، بل ربما كانت أقرب إلى الذهن من أية علاقة أخري، فمجرد ذكر معني من المعاني يدعو ضد هذا المعنى إلى الذهن، ولاسيما بين الألوان فذكر البياض يستحضر في الذهن السواد، فالعلاقة الضدية من أوضح الأشياء في تداعي المعاني >>[2]، أي أن التضاد يجمع بين اللفظين لا يشمل أي منهما على الأخر

وقد اخترنا بعض القصائد، وستخرجنا منها العلاقات الضدية سنعرضها في الجدول التالي:

---

[2]– ينظر، أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط1، 1996، ص309.

[2] – محمد داود: العلاقات الدلالية داخل المجال، السبت، 18-04-2015، 12.30 ظهراً .www.mohameddawood.com

عنوان القصيدة	الكلمات المتضادة	نموذج شعري	الصفحة
عندي ما يبرّر بعض أسئلتي	صَمْتِ≠ الكَلَامِ	مِنْ صَمْتِ الكَلَامِ	31
أزرق حدّ البياض	خالدة≠ موت	عِشْ بِمَوْتِكَ... لَحْظَتَكَ الخَالِدَةِ	37
قالت امرأة	تَغرُبُ≠ تُشرِقُ، شَرقًا≠غَربًا	أَنْتَ تَغْرُبُ شَرْقًا إِلَى جِهَةِ القَلْبِ وَحْدَكَ تَذْهَبُ لَكِنَهُم يُشْرِقُونَ مَعًا... لِسَّلَامَةِ غَرْبًا...	43
قالت امرأة	صَدَقَت≠كَذَبتُ	صَدَقَتْ..وَكَذَبْتُ...	44
وكأن شيئا ما ....يذكرني	تَقَاطعَ≠تَنَاغُم	تَقَاطُعَ الغُصْنَيْنِ..ذِئْبُ القُرْفُصَاءِ..تَنَاغُمَ القَمَرَيْنِ فِي صَدْرِيَّةِ الإِيقَاعِ..	47
وكأن شيئا ما....يذكرني	الأسْودَينِ≠الأبْيضَيْنِ	حَدِيثُ الأَسْوَدَيْنِ عَنْ المَجَاعَةِ فِي كِتَابِ الأَرْضِ... خَوْفُ الأَبْيَضَيْنِ مِنَ الجُلُوسِ إِلَى طَعَامِ أَبِي	48
وكأن شيئا ما ....يذكرني	السَمَاء≠ الأرْضِ	حَيْثُ الأَرْضُ تَضْحَكُ لِلْسَمَاءِ..	50
من كتاب الحبّ	حَيًّا ≠تَمُت	وَمَا سَوفَ يُبْقِيكَ حَيًّا وَلَو لَمْ تَمُتْ بَطَلًا...	53

صوتك	الصَّيفِ≠ الشّتَاءِ	حَامِلَةً...لِحُمَّى الصَّيْفِ أَوصَالَ الشِّتَاءِ	60

(الشكل 18)

كشف التضاد عن الصراع القائم بين متناقضات الواقع، حيث يتحول النص بموجبها إلى حركة جدل تستوعب بين طياتها مفارقات الحياة.

والغرض من هذا التضاد هو تقوية الصورة وزيادة المعنى قوة ووضوح.

1-1-1-5-2-2- الترادف:

يعد الترادف من أكثر العلاقات الدلالية وقوعا بين ألفاظ المجال الدلالي، نظرا لتشابه وتقارب كثير من الملامح الدلالية بين ألفاظ المجال الواحد، فالترادف هو << توارد لفظين أو ألفاظ كذلك في الدلالة على الانفراد أو بحسب أصل الوضع على معنى واحد من جهة واحدة >> .[1]

وفي الجدول التالي سنوضح الترادفات التي ظهرت في بعض القصائد، وهي كالأتي:

عنوان القصيدة	الكلمات المترادفة	نموذج الشعري	الصفحة
تلك ...تلك الصور	أنْكَرتِني= تَبَرَأَتِ	"لَيْتَكِ أَنْكَرْتَنِي وَتَبَرَأْتَ مِنِّي"	39
من كتاب الصدق	شَجَن= عَطَب	وَبِكُلِّ مَا فِي القَلْبِ مِنْ شَجَنٍ... وَمَا فِي الرُّوحِ مِنْ	55

[1]– راشد بن محمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية في النص الشعري، (دراسة تطبيقية)،دار الحكمة، لندن ط1، 2004، ص180.

		عَطَبٍ..	
ستقول...يا حب انتظري	سُكرَة= المَوتِ	لِي سُكْرَةُ المَوْتِ الرَحِيْمِ عَلَى مَشَارِفَ صَوْتِهِ ...	42

(الشكل 19)

فظاهرة الترادف التي حبل ت بها المجموعة الشعرية" أزرق حد البياض" ، فتحت الفرصة أمام الشاعر كي يحقق عالمه الشعري الخاص، إذ كان لها دور جلّي في تأكيد وتوضيح المعاني التي يريدها الشاعر أن تبقي في ذهن المتلقي.

1-1-1-5-3- الرمـــــز:

يعتبر الرمز من التقنيات التي يكثر استخدامها في الشعر الحديث ، إذ يشكل رؤية ملتحمة تعرب عن كل تعبير انفعالي غير مباشر، فهو مصدر قوة في اللغة الشعرية عندما يراد به، إثارة شيء من الغموض في ألفاظ القصيدة أو إيقاعها، ومن هنا كان الرمز البوابة التي تدخل منها اللغة إلى عمق الحياة، فيرى الشاعر ما لا يراه الآخرون.

1-1-1-5-3-1- الرمز لغة:

تعني لفظة "رمز" في لسان العرب << تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بلسان غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بالصوت، إنما هو إشارة بالشفتين والفم>>.[1]

وجاء في القرآن الكريم في قصة سيدنا زكريا (عليه السلام) [قَالَ رَب اجْعَلْ لِي آيَةً قال آيَتُكَ أَلاَ تُكَلِمَ النَاس ثَلاَثَةَ أَيَامٍ إِلاَ رَمْزًا] [2] ؛ أي إشارة بنحو يد أو رأس، وأصله التحريك، فمما ورد في تأويل الرمز في هذه الآية الكريمة، أن زكريا (عليه السلام) عوقب

[1] ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، ج5، مادة رمز دار صادر، ودار بيروت، لبنان، 1986، ص 356.

[2] سورة آل عمران، الآية 41.

حين سأل الله آية؛ أي علامة على أن البشارة بـ"يحي" إنما هي بشارة من الله رغم مشافهة الملائكة إياه بذلك، فعوقب << فأخذ عليه بلسانه، فجعل لا يقدر على الكلام إلا إيماءً أو إشارة>>.[1]

إذن فالرمز عند العرب يوافق إلى حد ما معناه في القرآن: <<فهو عبارة عن حركات تقوم بها إحدى الحواس (كالعينين أو الشفتين أو الفم...) لإبانة وإظهار ما تخفيه النفس، وتستره الجوارح>> .[2]

1-1-1-5-3-2- الرمز اصطلاحا:

يعد الرمز إحدى أهم السّمات التي وظفت بشكل جمالي منسجم في القصيدة المعاصرة، إذ لا نكاد نلمح دراسة حول الشعر إلا وتخللها فصلا أو أكثر عن علاقة الشعر بالرمز، ومن أجل تحديد الدلالة الاصطلاحية لرمز نقول: أن "أرسطو" << يعتبر الكلمات رموز لمعاني الأشياء، أي لمفهوم الأشياء الحسية أولا، ثم التجريدية، وأن الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة>>.[3]

والرمز لغة تستطيع البوح بما لا تتحمل لغة المخاطبة البوح به، لأنه لا ينهض على محاكاة الواقع، وإنما ينطلق منه ويتجاوزه لتوليد علاقات جديدة مرتبطة بعالم الشاعر، ومن أجل ذلك نخصص الذكر على الرمز الشعري الذي << يبدأ من الواقع ليتجاوزه دون أن يلغيه، إذ يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليتحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجديدي يُنِد عن التجديد الصارم>>.[4]

---

[3]- محمد جرير الطبري: جامع البيان في تفسير القرآن، سورة آل عمران، الأية 41، جامع المعاجم، شركة العريس للكمبيوتر.

[4]- ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2011، ص10

[1]- هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرمز الصوفي (النفري- العطارة – التلمساني)، دار التلوين، دمشق، ط1، 2009، ص 21.

[2]- أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص 33.

إن الرمز يجعل الشعر يعود إلى قطرته الأولى، أي أنه لا يظهر الأشياء بصورتها المحسوسة، بل يعمل على بث موجات من المشاعر تدفع، القارئ على أن يحس بأن هناك عالما آخر يتكون خلف هذا العالم المرئي.[1]

وهذا التعريف لم يتبلور بشكل واضح إلا في العصر الحديث لأن الرمز في القديم كان عبارة عن الإيجاز وهو أسلوب يتضمن التلميح والإشارة.

وفي العصر الحديث أصبح عبارة عن << اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر >>.[2]

يتضح مما سبق أن الرمز محاولة لكسر اللغة المعتادة، فهو وسيلة تعبيرية لا يمكن أداؤه بواسطة التصريح، وتمثل الصورة الحسية وحدته الأولى، والذي يعطيه المعنى هو الأسلوب وكيفية توصيل هذه الصورة التي تقبع من روائها المعنى الرمزي.[3]

1-1-1-5-4- أنواع الرموز:

1-1-1-5-4-1-الرمز الطبيعي:

يشكل الرمز الطبيعي أحد أهم العناصر التصوير الرمزي، << فهو يشكل رؤية الشاعر الخاصة تجاه الوجود، ويعمل على تخصيبها، كما أنه يُمكن الشاعر من استنباط التجارب الحياتية، ويمنحه القدرة على استكناه المعاني استكناها عميقا، مما يضفي على إبداعه نوعا من الخصوصية والتفرد >>.[4]

---

[3]- رجاء عيد: المرجع السابق, ص 106.

[4]- فريد تابتي: الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، الخطاب دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، دار الأمل, تيزي وزو، الجزائر، ع3، 2008، ص 174.

[1]- ينظر، أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص 139.

[2]- رشيدة أغبال: الرمز الشعري لدى درويش"الرمز الطبيعي"، مجلة العلامات، العدد26، المغرب،2006 ،ص149.

ويقصد به استعمال عناصر الطبيعة بما فيها من شجر، وماء، وجبال، وغيرها، وأتى بهذا التقسيم الإيطالي "أنبيرتو إيكو " (E.Eco) بعد تقسيمه للعلامات إلى ثمانية عشر نوعا.[1]

يعد توظيف الرمز الطبيعي في الشعر العربي بصفة عامة، من أكثر الظواهر اللافتة للنظر، ومن ذلك توظيف الشاعر"ميلود خيزار"لفظة الليل المرتبطة بالظلام والسواد والوحدة، وفي النص تتحول إلى رمز يستوعب معاني الحزن والأسى والفشل والسقوط و(الانهيار)

يقول الشاعر:

مِنْ جُرْحِ نَافِذَةٍ "مُوارِيَةٍ"... رَأَيْتُكَ يا نِدَاءَ الضَّوْءِ تَرْقُصُ مثل عُصْفُورٍ ذَبِيحٌ...

كَدْمُ الكَلَامِ...عَلَى رَمَادِ اللّيلِ...

تَزْحَفُ مِثْلَ جُنديّ جَرِيحْ.[2]

فالليل مرعب ومخيف، لأنه مرتبط بالمجهول، ومرتبط بغياب النور والحرمان وضياع الحق والعدل.

وتبدو دلالة "الليل" أوضح وأعمق، عند الشاعر حينما يُقرن (الليل بالرماد) فالرماد دلالة على بقايا الهشيم من النار المتآكلة، فاقتبس الشاعر (رماد الليل) لتعبير عن هشاشة الوجود البشري، ففي سكون ليلٍ أسودٍ فيه الكثير من الخوف والريبة، تخرج الضباع لتبرز أنيابها وتكشر عن أحقادها، فالليل رمز للفناء، لأن الشاعر موقن بقوة الليل التدميرية.

وقد استخدم الشاعر رمز طبيعي آخر متمثل في رمز "البحر" يقول:

بَيْن قَمِيصِ البَحْرِ.

---

[3]- ينظر، نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، دار هومة، ط1، 2003، ص 102.

[1]- الديوان، ص 4.

وَصَدْرِ المَوْجَةِ.

يَضِيعُ خَيْطُ الرُوحِ.

وَتَدْمَعُ...عَينُ الإِبْرَةِ.

فِي نَوْمِي.

رَأَيْتُكِ تُلَوِّحِينَ إِلَى البَحْرِ.

بِيَدَيْنِ وَاهِنَتَيْنِ.

وأَمْوَاجِه تَمُوتُ عَلَى الصُخُورِ البَارِدَةِ.[1]

استطاع الشاعر أن يخلص البحر من دلالته المعجمية ليملئه بصور رمزية توحي بالقوة والعظمة والغموض، فهو يحتل مساحة مهمة بين طيات المقطع الشعري السابق، كرمز نابض بالحياة.

وقد أكسبه الشاعر رمز الخلود داخل الفناء والموت، << فالروح ستخلد كالمياه من ينابيعها الأصلية، تشق مجراها فتلامس الأرض وتلتحم معها لتعانقها مرة واحدة من عمرها [..] فالشاعر زرع حقول الأحاسيس في بيته الشعري السابق وسقاه بقوة الخيال والحدس، فزهت وتكاثرت وتطاولت أغصان شجره الشعري الوارف>>.[2]

كما نجدهيختار شجرة الصفصاف التي مدت جذورها في حديقة إبداعاته كرمز طبيعي، يقول في قصيدة في مثل هذا اليوم:

قَالَ ...اسْكُنُوا النِّسْيَانَ.

يَا أَوْلَادُ.

إِنَّ فَتَى يُقَالُ لَهُ "أَبِي" سَيُكَلِّمُ الْمَوتَى.

وَكُنْتُ أُرَاقِبُ الصَّفْصَافَ يُلْقِي ظِلَّهُ الْأَعْمَى.

---

[2]- المصدر نفسه، ص 36، 37.

[1]- فضيلة معيرش: الشاعر الإنسان ميلود خيزار، وجنون الكتابة بين الصوفي والحداثي، مجلة مسار الإلكترونية،21:04 2015/4/9، ص 4 massareb.com.

عَلَى أَنْقَاضِ أُغْنِيَةٍ.

....تَمُوتُ.[1]

فصفصافة "خيزار" في هذه الأسطر رمز للحياة والأمل المتجدد، فهي معادلة موضوعية تختزن انكسارات الشاعر وحبه، وآلامه، وآماله لأن الشاعر يؤمن بأن الصفصاف يضمد الجراح ويمتد بجذوره ليبسط ظلاله فيزرع الفرح والسعادة والحياة.

1-1-1-5-4-2- الرمز الديني:

إن توظيف الرموز الدينية في الخطاب الشعري يعطي للنص دلالات خصبة تحيله على موروث حضاري زاخر، واستدعاؤها في اللحظة الراهنة يمثل التمسك بالماضي المليء بالصور المشرقة لأمتنا من أجل معالجة الحاضر وانكساراته، ومحاولة إقناع المتلقي بدلالة هذه الرموز سواء كانت شخصيات أنبياء ورسل أو صحابة، أم شخصيات دينية عرفت بمواقفها عبر الحقب الزمنية المتعاقبة.[2]

ونعني بالرمز الديني: << تلك الرموز المستقاة من الكتب السماوية الثلاثة، القرآن، والإنجيل، والتوراة.>> [3]

وقد شاع استخدام هذه التقنية في الشعر العربي المعاصر،<< إذا لم يجدوا حرجا من تقمص شخصيات الأنبياء والتعبير بها عن حالتهم النفسية وتجاربهم الشعرية، لذلك فقد طاب للشعراء أن يشبهوا فترة المعاناة التي يعيشها الشاعر قبل ميلاد قصيدة من قصائده، بفترة الغيبوبة التي كانت تنتاب الرسول أثناء الوحي>>.[4]

ومن الرموز الدينية التي وظفها الشاعر، قوله في قصيدة "تلك ...تلك الصور":

---

[2]- الديوان، ص 19.

[1]- ينظر، جودة ناصر عاطف: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، (د.ب)، ط1، 1978، ص 35.

[2]- خالد سليمان: أنماط الغموض في الشعر الحر، جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي، (د.ط)، 1987،ص 43.

[3]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، 2006، ص 77.

النّوافِيرُ تَشْرَبُ مِنْ مَائِكِ القُدُسِيِّ.

فَتَرْقُصُ ...مِنْ سكْرِهَا.

وتُغَنِي.[1]

النافورة هي العين التي تنبع من مائك القدسيّ، فالماء رمز إلى روح القدس والشاعر يوظف عادة من عادات الديانة المسيحية وهي (المعمودية) أي التبرك بماء المعبد، حيث يُولد الإنسان مرة ثانية من الماء والروح.

فإذا كان الماء يعيد الحياة ويحول اليابس إلى أخضر،كذلك روح القدس تعيد إليك الحياة وتعطيك القدرة لتفهم الله، فالحياة مليئة بالنقائض والمصائب، فذكر الشاعر روح القدس كرمز للماء والحياة، والطهارة، وبها يدرك الإنسان خطاياه.

لابد أن يراعي الشاعر علاقة الترابط بين الرموز التي يلجأ إليها وما ترمي إليه، وهذا بالضبط ما فعله الشاعر "خيزار" عندما لجأ إلى علاقة التشابه المتسترة التي لم يذهب إليها مباشرة في استعراض أبيات قصيدته، ولكنه وجد فيها خلفية مشتركة، يقول في قصيدة "لابد من الحلم":

لاَ بُدَ مِنْ الحُلْمِ لِإنْقَاذِ السَّفِينَةِ مِنْ جُنُونِ الرِّيحِ، قَالَتْ رُكْبَةُ امرَأَةٍ...هُنَا المِرْآةُ غَامِضَةٌ وَضَيّقَةٌ ويَنْقُصُهَا اخْضِرَارُ الرُّوحِ... أَيْنَ العُشْبُ؟ قَالَتْ فِكْرَةٌ تَتْثَالُ مِنْ غَبَشِ السُّؤَالِ...صَبِّيَةٌ مَغْرُورَةٌ حَمَلَتْهُ فِي مَزْمُورِ عَيْنَيْهَا...وَلَمْ يَرْجِعْ ...

إلى أن يقول:

ثُمَ اتَكَأْتُ إِلَى أَسَايْ وَرُحْتُ أَحْلُمُ... كَمْ سَأَحْلُمُ فِي غِيَابِ يَمَامَتِي البَيْضَاءِ...

يَا طُوفَانُ ...أَحْلُمُ أَنْ يَصِيرَ الوَقْتُ أَخْضَرَ...أَنْ يَجِيءَ المَوْتُ مِنْ جِهَةِ البَنَفْسَجِ...[2]

فالتمهيد بذكر (السفينة، الريح...إلى أن يقول الطوفان)، يؤدي بالتفكير المنطقي لا محالة إلى التماس رمز سفينة نوح عليه السلام كدليل على الوضع الراهن، حيث نجده

---

[4]- الديوان، ص 39.

[1]- الديوان، ص 39.

يجسد السفينة في عبثية الوجود، وكأنها امرأة غانية بقوله (**صبية مغرورة حملته في مزمور عينيها... ولم يرْجِع... وَنَامَ الفَجْرُ فِي حُضْنِ الإِشَارَة...**) ويستمر بالحديث إلى أن ينادي الطوفان، كرمز لإنقاذ البشرية من المهانة والفساد، ليخبره عن أحلامه وآمانيه لعله يرأف بحاله ويحقق له ولو أمنية.

1-1-5-4-3-الرمز الصوفي:

يعرف ابن خلدون التصوف بقوله: <<هو العكوف عن العبادة والانقطاع إلى الله، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيها >>.[1] وهو حالة غيبوبة ودخول النفس في حالة متعالية على بقية الأحوال، يذهب فيها الصوفي عن العالمين حيث يفقد إحساسه بهما، ويعقده مع مثال أعلى وهو الذات العلي>>.[2]

أما الشاعر الصوفي فهو : <<تعبير عن الحضور والغياب: (حضور القلب لما غاب من كيانه بصفاء اليقين) >> [3]، والرمز الصوفي يكون لنا قناعا لتجربة الشاعر الروحية، ويصور لنا مقام التلويح والتوحيد، كما يصور لنا جانب الحياة الواقعية وما فيها من ظلم وانحراف عن جادة الصواب، ونهج الإسلام القويم.[4]

ويعد "ميلود خيزار "من بين الشعراء المعاصرين الذين وظفوا الرمز الصوفي، لتعبير عن حبه الإلهي ، وتخذ من رمز "الخمرة"، معراجا لوصف شوقه وهيامه بالله، << فهي الفاصل بين الوعي واللاوعي، بل هي إحدى الوسائل التي يمكن أن يستدعي بواسطتها في اللاشعور من المخزونات، فالصوفي جعل العنصر الخمري بديلا أرضيا موازيا

---

[2]- نسيمة بوصلاح : المرجع السابق، ص 124.

[1]- قرين جميلة: الصوفية بين العقل والكشف، مجلة الحقيقة، العدد الخمس، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة،الجزائر، جانفي، 2010، ص 1.

[2]- قرين جميلة : المرجع السابق، ص 1.

[4]- عثمان حشلاف: المرجع السابق، ص 47.

لموضوع السكر الإلهي، وبدت الخمرة بديلا رمزيا مناسبا بسبب تشابه كل من آثارها وآثار السكر الصوفي >>.[1]

يقول الشاعر في قصيدة "قال":

أُدرِكَ الرقْصّ.

وَقَدْ طَوَّحُ سُكرٌ فَاضِحٌ بِالسُّوقِ.

لَوْ... أَنِّي عَلَى نَهْرِ مِنْ الضَّوءِ.

وَفِي ذَاكِرَتِي مَاءٌ.

وَلَوْ لَمْ يَخْذُلْ السِّحْرُ عَصَايْ.

كُنْتُ... كَلَّمْتُ صَبّيَ الفَجْرِ.

عَنْ حُبِّي...[2]

ويقول في قصيدة "صوتك":

لِتَسْقُطَ فِي نَبِيذِ الضَّوءِ.

سَكْرَى... بِالنِّدَاءِ.[3]

فالشاعر في هذه الأبيات يتغنى بالخمرة بذكر مفرداتها (سكر، نبيذ) فالسّكر تسببه الرغبة ورهبة من لقاء الله، وعندما يتحقق اللقاء يسقط الصوفي في قمة السعادة (الضّوء)، ويدخل في حالة غيبية مفعمة بحب الذات الإلهية، وبما أن الضوء مصدر الذات الإلهية، ومرتبط بالحياة والانتصار، نجد أن الشاعر عمد إلى توظيفه للهروب من هزيمة الواقع إلى انتصار الخيال، (الانتصار المثالي الإلهي).

1-1-1-5-4-4- الرمز الأسطوري:

---

[1]- نسيمة بوصلاح: المرجع السابق، ص 131.

[2]- الديوان، ص18.

[3]- المصدر نفسه، ص60.

الأسطورة يعرفها الدكتور "أنس داود" بقوله << الأسطورة مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة، من أقدم العهود الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية، اعتقد الإنسان بألوهيتها، فتعددت في نظرة الإلهة تبعا لتعدد مظاهرها المختلفة >>.[1]

فالرمز الأسطوري هو: << تلك الرموز المستقاة من أساطير الأمم المختلفة، مثل اليونانية والفنيقية، والإغريقية، والهندية، والكنعانية وغيرها ونعني بذلك اتخاذ الأسطورة قالبا رمزيا يمكن فيه در الشخصيات والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية. والأسطورة في الأصل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية، وهي بمعناها حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيرا يخلو من نزعة تربوية تعليمية >>.[2]

إن توظيف الرمز الأسطوري في الشعر العربي محاولة مقصودة من الشاعر <<للإرتفاع بالقصيدة من تشخيصها الذاتي إلى انسيانيتها الأشمل والأعم [...] فالأسطورة توحِّد الجزئي والكلي، ويندمج في كينونتها الذاتي بالموضوعي، وتتعدى الوعي المفرد لتلتصق بالوعي الجمعي>> .[3]

وأصبحت الأسطورة في الأدب العربي من أبرز الظواهر الفنية التي جلبت إليها الأنظار، باعتبارها قابلة للتحول وملامسة الواقع، حيث وجد الشاعر فيها الوسيلة التي

---

[3]- أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث نقلا عن سامية عليوي: التناص الأسطوري في شعر سميح القاسم "مجموعتنا" "أغاني الدروب" و"إرم"، نموذجا، مجلة الكلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السابع، قالمة، الجزائر، جوان 2010، ص 4.

[1]- محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 288.

[2]- رجاء عيد: المرجع السابق، ص 198.

تمكنه من المزج بين الوعي واللاوعي، بين المنطق واللامنطق، إذا عَرف كيف يحولها إلى نسيج شعري.

والشاعر"ميلود خيزار" في الرمز الأسطوري نجده يوظف أسطورة "ايكاروس" وأسطورة "عشتار"، والأسطورة الدينية "ابشالوم".

فقد ضمن الأسطورة الإغريقية " ايكاروس" في قوله:

الاسْمُ... "ايكَارُوسْ".

واللَقَبُ... الْجُنُونُ.

مِّمَا تَبَقَى لِي مِنْ الْشَّمْعِ الرَّخِيْصِ...

أَعُدّ أَجْنِحَةِ ... وَأَرْمِي هَكَذَا جَسَدِي الْمُلَوّثَ... مِنْ أَعَالِي الْبُرْجِ.

...عَلَّ الرِّيَحَ تَخْطِفُنِي إِلَى ذَاكَ الفَضَاءِ الحُرِّ...مِثْلَ كَلَامِ أُغْنِيَةٍ.

..بِلَا وَطَنٍ وَلَا فَتْوى بِحَقِّ البَوحِ...[1]

قام الشاعر بامتصاص الرمز الأسطوري ووزعه في جسد القصيدة بوعي جاعلا منه مادة أساسية في البناء النصي ، وهذا ما يُنم عن وعي الشاعر بأهمية الكلمة الشعرية، وقدرتها على تأسيس رؤيا ثاقبة تعبر عن الحاضر.

فمن لا يعرف الأسطورة الإغريقية "ايكاروس"، ذلك الفتى الذي أراد التحليق في السماء والهروب من المنفى بجناحين من ريش الطيور، ألصقهم له والده "ديادلوس" بالشمع، وقبل أن يضرب "ايكاروس" بجناحيه أوصاه أبوه بأن يسلك طريقا وسطا و ألا ينظر إلى الشمس، ولكن بمجرد أن ارتفع لم يستطع مقاومة إغراء الارتفاع وجمال الشمس، فرنا إليها غير عابئًا بالشمع الذائب والريش المتساقط، حتى هوى صريع العشق للحرية[2].

---

[2] - الديوان، ص 9.

[1]- ينظر، ياسر عبد الخالق: الأسطورة الإغريقية ايكاروس ومدلولها، الأحد 2015/04/09 13.30 ظهرا، [2] [3]-
www.almjhar.com

وهكذا يستدعي الشاعر "ايكاروس" كرمز للحلم والحرية والتحدي وعدم قبول الواقع.

فالنص جاء حاملا لعاطفة قوية ينساب منها التمرد على العادات والتقاليد، وذلك من خلال هيام الشاعر بالمجهول البعيد الذي يعشقه ولا يحققه، ويتمناه فلا يدركه، واستدعاء ه "لإيكاروس" يعبر عن مدى حرقته وتعطشه للحرية...

والسؤال المطروح هل سيكون الوقت كفيل ليحقق أمانيه ويغير ما يجب تغيره أم أن أجنحته ستتصهر مثل أجنحة " ايكاروس" لأنه لم يقدر نصيحة والده ولم يترك المسافة الكافية بينه وبين أشعة الشمس – الشاعر وان كانت فكرته واضحة ووصوله للحقيقة سيكلفه الكثير، فأجنحته لم تكن ضعيفة... بل " ايكاروس" لم يعد العدة جيدا، ولم يسلك الاتجاه المناسب.[1]

أما توظيفه للأسطورة البابلية نجده في لفظة "آلهة الخصوبة"، حيث يقول:

لآلِهَةِ اَلْخُصُوبَةِ ...لِلسَّلَامِ.

بِفَورَةِ اَلْأَجْسَادِ...عَارِيَةً.

عَدَا مِنْ رُوحِهَا النّشْوى...

وَأَسْمَالِ الدُّعاءِ.[2]

فقد أشار الشاعر في هذا المقطع إلى أسطورة "عشتار" البابلية، آلهة العشق والخصوبة، والجمال، وربة الحياة ، وسيدة الهلاك والدمار ، رغم ما تتميز به "عشتار" من متناقضات، إلا أن الشاعر وجد فيها الوسيلة للمزج بين العقل والخيال ، وبين الواقع والأسطورة.

ولقد تحولت "عشتار" في هذه الأبيات إلى طاقة خارقة يستلهم منها الشاعر صفاتها الايجابية من" خصوبة وحياة"، فبعد عقم طال أمده وخاب الرجاء من البراءة، يناجي آلهة الخصوبة ليجعل منها وعاء للحيوية، ورمز للتجدد والحياة.

---

[2]– ينظر، فضيلة معيرش: المرجع السابق، ص 2.

[1]–الديوان، ص 61.

في حين وظف الشاعر الأسطورة الدينية "أبشالوم" في قصيدة " من كتاب الصدق"، إذ نجده يقول:

هَا أَنَا ذَا أَخُونُ أَبِي ... أَيُّهَا المُنْدَسُّ فِي شَجَنِي كَهَاتِفِ ضِحْكَةٍ مَغْرُورَةٍ... يَا أَيُّهَا الحُزْنُ المُعَمِّرُ ... يَا صَدِيقُ .. أَنَا خَطِيئَةُ" أَبْشَالُومْ"...[1]

فلقد لجأ الشاعر إلى توظيف الأسطورة ذات الصيت : الفتى "ابشالوم" وهو الابن الثالث لسيدنا داود عليه السلام، وكان أكثر وسامة، ومكر، وطموح من إخوته، ولكن هذا الأمير الشاب المعتزم، أراد قوة وعرش والده، أراد بأي ثمن كان أن يكون ملك إسرائيل، في البداية قام الأمير بقتل أخوهالأكبر أمنون، بعد أن أسئ معاملة أخته ثامار، وبعد ذلك بدأ "أبشالوم" بزرع بذور الشك الخفية عن قيادة حكم، وقوانين داود في جميع أنحاء المملكة، وأخيرا اندلعت خطت "أبشالوم" المشئومة إلى محاولة اغتيال والده، وخطف المملكة بالكامل، واضطر داود وأتباعه من قتل "أبشالوم".[2]

ففي هذا المقطع جسد الشاعر فلسفة حزن، واحتراق صارخ، يصلب على أبعاد حب مستحيل لتغير واقع متردي، هذا الحب أوقعه في الخطيئة مثل خطيئة أبشالوم، الذي كان رمزا للشر والفساد والخداع.

لذلك جاءت بعض أجزاء المجموعة الشعرية حافلتا بدرجة عالية من الرصد للمحيط الخارجي، وانعكاس ذلك الرصد على معاناة الشاعر في الزمن الحاضر.

وكخلاصة لهذا الفصل نجد أن الشاعر:

– قد استفاد من تعدد صيغ الأفعال، إلا أن صيغة المضارع كانت سمة تطبع جمل الشاعر، فكان التعبير بالفعل المضارع مناسبا في تشخيص المشاعر وبث الحركة بالإضافة إلى قدرته على استيعاب الماضي وبعثه من جديد.

---

[1]- المصدر نفسه، ص56.

[2] ينظر، مقدمة في سفر صموئيل الثاني، السبت 2015/06/19 fr.calaneo.com.

– أما على صعيد دراسة البنية التركيبية كشف البحث عن الأسلوب الذي اتخذه الشاعر وسيلة لتعبير عن أفكاره، من خلال رؤية معينة أضفت جمالا على تجربته التي تنم عن دراية، وإبداع في آن واحد

– جاءت الحقول الدلالية عميقة الإيحاءات والدلالات، إذ نلحظ أن المفردة لا تتوقف عند حدود دقتها الدلالية، وإنما تكتسي ضلالا وجمالا شعريا في السياق الذي يحتويها

– لقد تنوع حضور الرمز في تجربة الشاعر، فقد وُظِفت أغلب أنواع الرموز إن لم نقل جميعها، وتمت الاستفادة منها ومحاولة تلبيسها معاني ليست لها.

خاتمة

خاتمة:

من أهم النتائج التي تحصلنا عليها ما يلي:

* اللغة الشعرية عند "ميلود خيزار" كانت عميقة الإيحاءات و الدلالات، بالتعبير عن عالمه النفسي، فخرج عن المألوف في اللغة، حيث عمق الدلالة و فتح الباب أمام تعدد القراءة و التأويل

*جاءت لغته مشرقة بومضات تأسر القلوب في أفكارها وصورها، في لغة تفجر في دواخلنا كوامن الجراح التي ما تلبث أن تلتئم حتي تنفتق من جديد.

* كانت لغته حاملة لوعي الشاعر وفهمه للعالم، وهو وعي قد يكون معقدا في أعماقه ومليئا بمتناقضات الواقع

* الشاعر متميز جدا في نقطة سعة ثقافته، فهو يوظف لغة حداثية بغض النظر هل أجاد أم لا فهذه سمة مميزة لشعره

* كما أن القارئ لهذه المجموعة الشعريةيلمس ثورة داخلية عارمة تجتاح الشاعر نتيجة لما يعيشه من قلق نفسي وغربة وضياع.

* استعمل الشاعر اللغة الدرامية التي تؤكد ارتباطه بالواقع من جهة، ومن جهة أخري رفضه لهذا الواقع.

* كان للإيقاع حضورا قويا لا يمكن تجاوزه بأي حال، لأنه يمثل جزءا هاما من أجزاء القصيدة، وعنصرا من العناصر المشكلة للشعرية النص، وفاعلا حيويا للبناء الفني .

*صنع الشاعر مفارقة من الألفة تتجسد في تلقائية التعبير، وغرابة التكوينات، فهو يتعامل ببساطة مدهشة مع النغم والموسيقي.

* فجاءت الموسيقى الخارجية كاشفة للحالة الاضطرارية التي عاشها الشاعر وهذا بدليل تنقله من بحر الكامل إلى بحر الوافر.. ،خالقا بذلك جوّا موسيقيا مفعما بالحيوية.

* استخدام الشاعر البحور الشعرية، وخرج عن البحر الأساسي إلى بحور أخري في نطاق القصيدة الواحدة، من أجل التنويع الإيقاعي .

خاتمة:

* جاءت القافية في هذا المجموعة متنوعة حسب الدفقة الشعورية للشاعر، وحالته النفسية، وهكذا كانت الإمكانات الصوتية في المدونة التي عززت على إبراز موسيقي الألفاظ وشحنها بدلالات تعبيرية إضافية.

* أما بخصوص الروي فقد كان هناك استثمار واضح لمعظم أصوات اللغة، مع التركيز على أصوات معينة هي: التاء، الراء، الباء والهمزة...

* اعتمد الشاعر" ميلود خيزار" على (الانزياح) لكسر الرتابة الموسيقية، التي تحدثها البحور الشعرية، فكانت الزحافات والعلل ..

* كشفت الموسيقى الداخلية على تعدد الأصوات والحروف، التي خلقت جوا موسيقيا يبعث على الأمل والتفاؤل، فاتحةً بذلك مساحة للتعبير عن خلجات نفسية كامنة في الذات الداخلية للشاعر.

* اعتمد الشاعر على التكرار كوسيلة تعبيرية لها صلة بالناحية النفسية، بإضافة إلى خلق حركة إيقاعية داخل القصيدة، تكسبها صفة مرتكزة ناجمة عن لذة التوقع .

* تميزت البني الصرفية بكثافة الحضور للأفعال الثلاثية، خاصة مفتوحة العين وهذا التنوع في التوظيف يؤكد الثراء اللغوي عند "ميلود خيزار " .

* إن عملية التقديم والتأخير إلى جانب الحذف لم تأت اعتباطا، إنما جاءت لتوحي بالتمايز، وتدفع المتلقي إلى المشاركة في العملية الإبداعية، وبالتالي يسهم في إنتاج النص.

* كانت مهمة الشاعر في المجموعة الشعرية "أزرق حدّ البياض " هي خلق التناغم والتجانس بين الحقول الدلالية بيد أن التنافر بينها بدي واضحا عند أول قراءة، وبدمج حقل الأمل والحزن والطبيعة، تولدت ثنائية متجانسة ومتكاملة، أدت إلى إبراز قدرة الشاعر على اختزال عدة عوالم داخل عالم جديد هو (عالم المتخيل الشعري).

* لاذ الشاعر للرمز في محاولة للتحرر من أسرار المادة، والتوغل بالوعي الإنساني إلي أعمق معاني السمو.

خاتمة:

وختاما نتمنى أن تكون هذه الدراسة قد حققت أهدافها، وأجابت على إشكالها المطروح، بتحليل اللغة الشعرية "لميلود خيزار "، والكشف عن مختلف الجوانب الفنية والفكرية، وأهمية اعتماد الشاعر عليها في تعميق تجربته الشعرية .

ولست ادعي الكمال فيما توصلت إليه من نتائج قد يشوبها النقص، ونرجو أن تكون بداية لعمل موسع يدرس الموضوع، فيصل إلى نتائج أدق تستحق التقدير والتتويج.

والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

المصادر:

1-ميلود خيزار: أزرق حدّ البياض، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2013.

المراجع:

الكتب العربية:

1-ابتسام احمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي ،سوريا، ط1، 1978 .

2-أحمد رزقة : أصول اللغة العربية أسرار الحروف ، دار الحصاد للنشر والتوزيع دمشق، سوريا ،ط1 ،1993 .

3-أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5،1998.

4-أحمد مصطفي تركي: شعرية الغموض في الخطاب النقدي العربي المعاصر إشكالية الوعي والوعي المضاد، دار غيداء، عمان، الأردن، (د.ط)،2011 .

- أحمد محمد الفتوح:

5-الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر ط3، 1984.

6-الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر،(دط)، 2006.

7- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط1، 1996.

- بشير تاوريريت:

8-آليات شعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب الحديث، أربد ، الاردن، ط 1، 2011.

9- الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية(دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010.

10-الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق، سوريا،ط1، 2008.

11-عبد الجليل: علم الدلالة (أصول ومباحثه في التراث العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)،2001.1

الجاحظ عمرو بن بحر: البيان والتبين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط4، 1975.

12-ابن جنى أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى لطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج3 ،ص.

13- حبيب بوهرور: تشكيل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط1 ، .2008.

14-حسن عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية في الشعر الجاهلي ،دارالثقافة ، مص، ط1، 1998

15-حسن عباس : خصائص الحروف العربية ومعناها، منشورات اتحاد كتاب العرب، (د.ط)، (د.ت) 1948.

16-حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي، افريقية للنشر، بيروت، لبنان ،(د.ط)، 2001.

17-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقاربة في الأصول والمنهج ،المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

18-خالد سليمان: أنماط الغموض في الشعر الحر، جامعة اليرموك،عمادة البحث العلمي، عمان (د.ط)، 1987.

19-ربابعة موسى: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، لأربد، الأردن، ط1، 2003

20-رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط) 1993.

21-عبد الرحمان تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003 .

22- رجاء العيد: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية،(د ط)، (د ت).

23-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس،ط3، 1979

24-سلمان علوان العبيدي :البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث،أربد ،الأردن، (د.ط)، 2011.

صبري المتولي: علم الصرف العربي (تعريف الأفعال و الأسماء)، دار العلمية للنشر والتوزيع ، (دب)، ط1، 2001 .

25-صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق ،القاهرة، ط1، 1998.

26- ابن طباطبا العلوي :عيار الشعر، تح: طه الجابري، ومحمد زغلول، المكتبة التجارية،القاهرة، مصر، (د.ط) ،1956

27-ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

28-عبده راجحي : التطبيق الصرفي, دار المعرفة الجامعية الأزريطة، الإسكندرية، مصر، ط1 ، 1981 .

29- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في الشعر العربي المعاصر(فترة الاستقلال)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000.

30-عربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2005.

31- علي أبو المكارم : الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2008 .

32-علي الجازم ، مصطفي أمين: البلاغة الواضحة، دار المعارف، لندن،(د.ط)، 1999.

33- علي عشيري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2006 .

34- غازي يموت: بحور الشعر العربي وعروض الخليل، دار الفكر، لبنان، ط3، 1993

35-ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد صقر، دار احياء الكتب العربية ، بيروت، لبنان، 1978.

36- عبد الفتاح عبد الجليل: الأصول اللغوية، دار الصفاء، عمان، الأردن، (د.ط)، 1994

37- فريد تابتي :الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، الخطاب دورية أكاديمية محكمة تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر ،ع 3، 2008.

38- عبد القادر الجليل : الأصوات اللغوية، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010

36-عبد القادر رحيم: علم العنونة (دراسة تطبيقية)، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

39-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمود شاكر، دار المدني، (د ط)، السعودية،1992.

40- كريم الوائلي : التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، دار وائل لتوزيع ،عمان، الأردن، ط1، 2009 .

41- عبد الله شعيب: علم البيان علم المعاني علم البديع (دروس وتماري)، دار الهدي، عين مليلة، الجزائر ، (د.ط)، (د.ت)

42- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط6، 2006 .

43- محمد درابسة: مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير، أربد الأردن ط1 2010

-محمد صابر عبيد :

44- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية-حساسية الانبثاق الأولى- جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(دط)، 1984.

45- العلامة الشعرية قراءة في الثقافات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن،(دط)، 1991.

46- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للنشر والتوزيع ،دمشق ،(د.ط) 1991 .

47- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار المغرب الإسلام للنشر ، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

48- محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، دار الفكر، مصر، ط2، 1971.

49- مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وبدالاتها النصية، دار الحامد، الأردن،ط1، 2006.

50- مصطفي سعدني : التغريب في الشعر العربي المعاصر، منشاة المعارف، الإسكندرية مصر، (د.ط)، 1988 .

51-نسيمة بو صلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، دار هومة، ط1 ،2003.

52-نور الدين السد :الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتي العصر العباسي ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1995.

53- هادي نهر : علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1 ،2008.

54- هيفري محمد علي دريكي، جمالية الرمز الصوفي (النفري-العطار- التلمساني)، دار التلوين، دمشق، ط1، 2009 .

55-يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، 2006.

الكتب المترجمة:

1-تزفطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المخبوت ، ورجاء بن سلامة، دار توبقال ،المغرب ،ط1، 1990.

2- جون كوهن: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا ، تر: احمد درويش،دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، مصر، (د.ط) 2000 .

3-خطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تر: حسان عبد الله، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1994 .

4-رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر : محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال المغرب ، ط1، 1988.

المذكرات والأدروحات:

1-سامية راجح: الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين" للشاعر: عبد الله حمادى, مذكرة ماجستير في الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2006، 2007 (مخطوط).

2-سعاد بولحواش: شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني و حان كوهن، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2011-2012، 104.

المعاجم:

1 أبو سويلم أنور: معجم المصطلحات العروض والقافية ،دار البشير للنشر ،عمان، الأردن ،(د.ط)، 1991 .

2-محمد جرير الطبري: جامع البيان في تفسير القرآن الكريم، سورة آل عمران الآية 14، جامع المعاجم، شركة عريس، الجزائر، دار عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2010.

2 ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) :لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، م5، دار صادر ،ط4، بيروت، لبنان، (د.ت).

3 يوسف مارون: اللغة والدلالة(معجم)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان،(د.ط) 2007

المجلات والدوريات:

1-مجلة البيان، الكويت، 1990

2-مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر وبسكرة ، جوان، 2009، العدد الثاني الحقول الدلالية لمفردات القرآنية في علم الأحياء والجمادات، ساحل العاج

3- التناص الأسطوري في شعر" سميح" مجموعتنا "أغاني الدروب" وإرام" أنموذجا، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السابع، قالمة، الجزائر، جوان، 2010 .

4- مجلة الحقيقة الشعرية الصوفية بين العقل والكشف، العدد الخامس، قسم الأدب العربي كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، جانفي، 2010.

4 مجلة علامات، ع26، المغرب،2008.

المواقع الإلكترونية:

1-أحمد محمد الشيخ: في علم القافية، منشورات الجامعة، السابع من أبريل، 1993

2-فضيلة معريش: الشاعر الإنسان ميلود خيزار... وجنون الكتابة بين الصوفي والحداثي ،مجلة مسارب الالكترونية ، الاثنين2015/04/09 massareb.com

3- محمد داود، العلاقات الدلالية داخل المجال، السبت 18-04-2015، 12.30 ظهرا،www.mohameddawood.com

4- مقدمة في سفر صموئيل الثاني، السبت 2015/06/19 www.calaneo.com

4-عبد الله اليوسف، اللون الأزرق ودلالته النفسية، الخميس 08-04-2015، 20:45، .aiyousef.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ-ت

مدخل: الشعرية بين المفهوم والمصطلح

1/ في مفهوم الشعرية 06

1 - 1 الشعرية الغربية..... 07

1 - 1 - 1 جان كوهن..... 07

1 - 1 - 2 رومان ياكبسون..... 08

1 - 1 - 3 تزفيطان تودوروف..... 09

1 - 2 الشعرية العربية..... 11

1 - 2 - 1 أدونيس..... 11

1 - 2 - 2 كمال أبو ديب..... 12

1 - 2 - 3 عبد الله الغذامي..... 13

2/ اللغة الشعرية 14

الفصل الأول: شعرية البنية الإيقاعية في المجموعة الشعرية أزرق حد البياض.

1/ تعريف الإيقاع 20

2/ أنواع الإيقاع 23

2-1- الإيقاع الخارجي 24

2-1-1- الوزن 24

2-1-2- القافية 29

2-1-3- الروي 32

2-2- الإيقاع الداخلي 34

2-2-1- صفات الأصوات 35

2-2-1-1- الأصوات المهجورة 35

2-2-1-2- الأصوات المهموسة 37

2-2-1-3- الأصوات الاحتكاكية 39
2-2-1-4- الأصوات الانفجارية 40
2-2-2- التكرار 41
2-2-2-1- التكرار الصوتي 42
2-2-2-2- التكرار اللفظي 44

الفصل الثاني: شعرية الانزياح في المجموعة الشعرية أزرق حد البياض.

1/ شعرية الانزياح..... 48
1 ǂ تعريف الشعرية..... 48
1 ǂ ǂ شعرية البنية الصرفية والتركيبية 51
1-1-1-1- بنية الأفعال ودلالتها 52
1-1-1-1-1- الصيغ البسيطة 52
1-1-1-2- بنية الأسماء ودلالتها 55
1-1-1-2-1- اسم الفاعل 56
1-1-1-2-2- اسم المفعول 57
1-1-1-2-3- الصفة المشبهة 58
1-1-1-2-4- اسم الآلة 59
1 ǂ ǂ 3 ǂ التقديم والتأخير..... 60
1-1-1-4-الحذف..... 62
1-1-1-5- شعرية البنية الدلالية والرمزية 65
1-1-1-5-1- الحقول الدلالية 65
1-1-1-5-1-1- حقل الحزن 67
1-1-1-5-1-2- حقل الأمل 68
1-1-1-5-1-3- حقل الألوان..... 69
1-1-1-5-1-4- حقل الطبيعة 71
1-1-1-5-1-5- حقل الحيوان 73
1-1-1-5-2- العلاقات الدلالية 74

1-1-1-5-2-1- التضاد 75
1-1-1-5-2-2- الترادف 76
1-1-1-5-3- الرمــز 77
1-1-1-5-3-1- الرمز لغة 78
1-1-1-5-3-2- الرمز اصطلاحا 78
1-1-1-5-4- أنواع الرموز 80
1-1-1-5-4-1- الرمز الطبيعي 80
1-1-1-5-4-2- الرمز الديني 82
1-1-1-5-4-3- الرمز الصوفي 84
1-1-1-5-4-4- الرمز الأسطوري 86
خاتمة 92
قائمة المصادر والمراجع..... 96
فهرس المحتويات..... 105

ملخص:

جاءت لغة المجموعة الشعرية "أزرق حد البياض" " لميلود خيزار"، محملة بمدلولات لا نهائية تم التعبير عنها بأسماء وأفعال، وصيغ صرفية، وموسيقى متشظية، تبحث في المجهول، ليدهشنا الشاعر في كل أجزائه ويمتعنا بصوره ورموزه التي تتدفق شاعرية فذة، مستفيدا من تجربته الذاتية في الحياة.

فهذه المجموعة الشعرية تشع بالضبابية لإحتواءها على لغة تتميز بالتقطير الدقيق في انتقاء الكلمات ذات الألوان والظلال في جوّ مفعم بالجمالية والإبداع وتكمن خصوصيتها في الغموض الناشئ عن تكثيف المعنى وتركيزه.

Résumé:

La langue de l 'inxrit poésique « bleu j'ugu'au blanc » à « miloud khisar » est venu chargér des signifiers infinis , déjà exprimer par des noms, des verbes, et expressions, on ajoutaut une musique fragmentée , qui cherche l'inconnu, bour que le poète nous surpris dans tous les porties et nous conrèincre pas ses images et ses symboles qu'ils étaient pleins pas la poésie, il bénifie de sa propre experienee dans la vie.

Cet inxrit est plein de la brume car il contient d'une langue qui se caractérise par exacte dans le choix des mots qu'ils ont des couleurs et des ombres à un entourage pein de beauté et de création, sa spécificité se réalise par l'abstrait fondé sur l'attensirrteé et la concentration du sens.