الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة –

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

القصيدة المعاصرة بين غواية العنوان و سحر البيان " صحوة الغيم " لـ:عبد الله العشي – أنموذجا –

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

أحلام مرينيزة

إشراف الاستاذ :

رضا معرف

السنة الجامعية: 1436-1437هـ

2015-2016 م

بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ تَعَالَىٰ:

﴿ ٱلرَّحۡمَٰنُ ١ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ ٢ خَلَقَ
ٱلۡإِنسَٰنَ ٣ عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ ٤ ﴾

شـكـر و عـرفـان

راجين من المولى عز وجل الشكر والحمد لله والفضل سبحانه على ما أنعم وهدى ووفق...

كما أتقدم بالشكر إلى كافة أساتذة قسم الآداب واللغة العربية الذين أسهموا في تكويننا طيلة مشوارنا الدراسي.

أتوجه بالشكر الجزيل والامتنان في نهاية هذه الرحلة العلمية الشاقة للأستاذ المشرف "رضا معرف" على كل من قام به من جهد والذي كان خير معين وأفضل مرشد وموجه في هذا البحث، فقد زودني بالآراء السديدة ولم يبخل علي بالنصائح والتوجيهات، ونسأل لله سبحانه وتعالى أن يجزيه كل الخير.

كما أتوجه بالشكر إلى كل من أسهم في هذا البحث، وإلى كل من مدّ لي يد المساعدة.

مقدمة

في خضم تحولات القصيدة العربية، من شكلها العمودي إلى شكلها الحر إلى قصيدة النثر، تخطت جميع الأطر المتعارف عليها واتجهت بهذا البناء الشعري، إلى كل ما هو جديد، تستقي منه تجارب الاختلاف والتطور لتكشف جمالية من نوع آخر فيها رؤيا شعرية جديدة تتناسب مع تطورات الفنون الأدبية عامة والشعرية خاصة.

وفي ظل هذا التطور برز انبثاق جديد تتداخل فيه الرؤى، وتتعمق فيه الفلسفات والمذاهب، أين وجدت المناهج المعاصرة الفرصة االسانحة، في إعادة بناء وتفكيك هيكل القصيدة وتطويعه بما يتناسب والدراسات المختلفة، فظهور هذه المناهج الجديدة التي ترى في القصيدة إشارات زئبقية يجب القبض عليها، وتحديد دلالاتها وإعادة بثها من جديد.

ورغبة منا في دراسة القصيدة الجديدة ومحاولة فك رموزها، اخترنا في تجربة " عبد الله العشي " نموذجا لتطبيق الدراسة، والتي جاءت معنونة؛ بالقصيدة المعاصرة بين غواية العنوان وسحر البيان " صحوة الغيم " ل " عبد الله العشي " أنموذجا.

ومما سبق نطرح الإشكالية الآتية:

— ماهي أهم التحولات التي طرأت على القصيدة العمودية؟

— وهل وجدت القصيدة العربية الجديدة الصدر الرحب في ظل تطورات المناهج النقدية المعاصرة؟

ولإيجاد إجابة لهذه الإشكالية قمنا بتفكيك موضوع الدراسة وفق خطة بحث تمثلت في فصلين: أحدهما نظري والآخر تطبيقي يسبقهما مدخل.

أما المدخل نتناول، حركة الشعر الحر في الجزائر، وفيه استعرضنا أهم مراحل تطور الشعر الجزائري الحر، وتطوراته الفنية الجديدة ثم جاء الفصل الأول نظريا ارتأينا أن يكون بعنوان القصيدة الجديدة بين الثابت والمتحول، وتخلله مبحثان، المبحث الأول بعنوان إرهاصات القصيدة الجديدة من حيث ميلادها وكذا ظروف النشأة والتشكيل الفني

وتطوره أما المبحث الثاني فجاء معنوناً قصيدة النثر وإشكالية المصطلح وتناولنا فيه ماهية قصيدة النثر وإشكالية المصطلح وفي الأخير جمالية قصيدة النثر.

ويلي هذا الفصل فصل آخر تطبيقي، جاء بعنوان: بين غواية العنوان وسحر البيان " صحوة الغيم " لعبد الله العشي أنموذجا، واشتمل على مبحثين أيضا، المبحث الأول: تضمن السيميائية في صحوة الغيم وعالج أربعة مستويات، المستوى الصوتي، الصرفي، التركيبي، الدلالي.

أما المبحث الثاني فجاء بعنوان جماليات الأسلوبية في قصيدة " صحوة الغيم "، وتضمن ثلاثة عناصر: الإنزياج، المفارقة، و التناص.

لنصل في الأخير إلى الخاتمة، والتي كانت حصيلة لأهم النقاط المهمة التي أدرجناها في البحث.

ومن المصادر والمراجع المعتمدة في البحث: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر " لعبد الحميد جيدة " والشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، "لعز الدين إسماعيل"، اللغة العربية معناها ومبناها " لتمام حسان " ، والتطبيق الصرفي " لعبده الراجحي "، المفارقة في الشعر العربي الحديث " ناصر شبانة ".

وقد فرضت علينا طبيعة الدراسة إتباع المنهج السيميائي الأسلوبي خاصة الفصل في التطبيقي ومن جملة الصعوبات التي واجهتنا أثناء القيام بهذا العمل اتساع الرؤيا الشعرية في القصيدة، وعدم القدرة على التحكم فيها وما نجم عنها من تأويلات، وكذا ضيق الوقت الذي حال دون الإلمام بجميع أفكار الشاعر.

كما يحق لنا في الأخير أن نحمد الله عز وجل و نرجوا منه التوفيق والسداد فإن أصبنا من الله، وإن أخطأنا فعزاؤنا أننا أخلصنا النية.

وفي الأخير نتقدم جزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف " معرف رضا " على دعمنا في هذا البحث.

المدخل:

حركة الشعر الحر في الجزائر

يعتبر التجديد ظاهرة بارزة في الشعر منذ أمد بعيد، فالشعراء المبدعون لا يقفون دائما على القديم بل يحاولون تقديم كل ما هو جديد لمواكبة روح العصر، ولقد مسّ هذا التجديد الشعر الجزائري، رغم الظروف التي كانت تعرقل تطور الشعر في الجزائر لأسباب سياسية قاهرة، لكنه حاول مجاراة الركب مع الدول العربية، حين بزغت أقلام حاولت التجديد والخروج عن هيمنة القصيدة التقليدية.

1. مراحل تطور حركة الشعر الحر في الجزائر:

-**المرحلة الأولى (1955-1962)**: " يذهب أغلب الدارسين حيث يؤرخون بداية ظهور الشعر الحر في الجزائر لحد أنّ البداية الحقيقة الجادة لظهور هذا الاتجاه إنما بدأت مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية " قصيدة طريقي " لأبي قاسم سعد الله المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 23مارس1955 ".[1]

يقول أبو القاسم سعد الله في كتابه " دراسات في الشعر الجزائري الحديث " « غير أنّ اتصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق ولاسيما لبنان، وإطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية .... » [2]

إنّ احتكاك الجزائريين بالمشارقة والاطلاع على آدابهم وإنجازاتهم والتأثر بهم أدّى بالشعراء الجزائريين إلى مجاراتهم ومحاولة تقليدهم وإتباعهم. نشرتُ أول قصيدة متحررة في الشعر الجزائري بعنوان " طريقي " ومنها هذا المقطع :

ومسحت عين الفجر الوضية

وشدوت لنسور الوطنية

1 محمد ناصر، شعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي لنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص149.

2 أبو القاسم سعد الله، دراسات في أدب الجزائري الحديث، دار رائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م، ص51.

إن هذا هو ديني

فأتبعوني أو دعوني

في مروقي

فقد اخترت طريقي

يا رفيقي .[1]

« والواقع قبل التسليم بصحة هذا الرأي، ينبغي أن لا نغفل تلك المحاولات التي سبقت " سعد الله" أو صاحبتها مثل تلك التجربة »[2] التي كتبها « " رمضان حمود " (1906–1929م) بقصيدته (يا قلبي) التي نشرها في العدد (96) من جريدة (واد ميزاب) في (1928/8/10م) يقول فيها:

يا قلبي هل لأوصابك من طبيب يداويها

وهل لحزنك من غاية يقف فيها

ماهذا الشقاء الذي تهتز منه جوانبك.[3]

وهنا اختلفت أراء حول أول بذرة في التجديد الجزائري هل هي لسعد الله أو لحمود رمضان. قول بوجمعة بوبعيو بمحاضرة بعنوان " إسهامات رمضان حمود في نقد الشعر العربي الحداثي ".

1 أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص51.

2 محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص149.

3 عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تأريخا، أنواعا، وقضايا، وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1995، ص77.

« إنّ رمضان حمود يقف موقف ثائر على قدسية الوزن والقافية و لا يراهما من ضروريات الشعر الحديث».[1]

يقول أن حمود رمضان يؤكد بأن الشعر تيار كهربائي « مركزة الروح و الخيال لطيف تقذفه النفس، لا دخل للوزن و لا القافية في ماهيته وغاية أمرهما أنهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق » .[2]

ويعني هنا بأن الشعر هو فيض تلقائي من الأحاسيس والمشاعر الكامنة في النفس لا تخضع إلى قواعد الوزن والقافية.

« ومهما تعددت الأقوال حول اسبق نص ظاهر في الجزائر من الشعر الحر, فان الذي لا تتعدد حوله الأقوال هو أن الشاعر الجزائري الوحيد الذي اتجه إلى هذا الشعر عن وعي واقتدار وحاول التجديد في الإشكالية الموسيقية للقصيدة وفي بنيتها التعبيرية هو أبو لقاسم سعد الله » .[3]

1 بو جمعة بوبعيو، (إسهامات رمضان حمود في نقد الشعر العربي الحديث)، الملتقى الوطني الأول، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006، ص122.

2 المرجع نفسه، ص122.

3 محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص151.

- المرحلة الثانية : بعد الاستقلال (1962-1968) :

« الذي لا يختلف فيه اثنان أن الشعراء الثورة الذين عبروا عنها قد فضلوا الصمت بعد الاستقلال ».[1] فقد كانت مرحلة طغى عليها الصمت والهدوء وقلّت فيها الأقلام.

ويقول "عبد المالك" « ونعترف في البداية أن الشعر الجزائري في المرحلة الاستقلال وبالتحديد في الستينيات عاش فراغا كبيرا سواء من ناحية الإنتاج الشعري لدى الشعراء أو من جانب الطبع ».[2] فكان تأثير الثورة بارز على جميع مجالات الحياة.

« إن جيل الرواد الذين كانوا يواصلون العطاء في فترة الثورة التحريرية ويحاولون تطوير القصيدة –على قلتهم الشديدة – انسحبوا من ميدان الشعري تحت أسباب موضوعية مختلفة، ومن ذلك انصراف بعض الشعراء الرواد إلى استكمال دراستهم العليا (...) وحديث مثال هذا مع الدكتور أبي القاسم سعد الله ».[3]

تعتبر مرحلة ما بعد الاستقلال، فترة ركود ثقافي، قلت فيه الأقلام الأدبية، خاصة الشعرية فالحافز الوحيد الذي كان يحفزهم على الكتابة هي الثورة.

1 شريبط أحمد شريبط، دراسات ومقالات في الأدب الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية، عنابة، الجزائر، دط، 2007، ص60.

2 عبد المالك ضيف، خطاب الانتماء في النص الشعري المعاصر (سنوات الثمانينات)، مجلة مخبر الشعرية الجزائرية، مسيلة،الجزائر، 2009، ع1، ص06.

3 محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص161.

-المرحلة الثالثة: (1968-1975):

"وأمام الفراغ الذي شهدته المرحلة السابقة، وخلوا الساحة الأدبية من الإنتاج الشعري الجديد، وبحكم سنة التواصل والتعاقب بين الأجيال، ظهرت فئة من الشعراء الشباب راحوا يفرضون أنفسهم في الأوساط الأدبية".[1]

ولقد حملت هذه النهضة الجديدة للشباب « أصواتاً جريئة، وشجاعة، وهجومية أعطت الحماية القوية للحركة الأدبية الشابة التي يمثلها: عبد الله الحميد شكّيل، أحمد حمدي، عبد العالي رزاقي، أحمد منور، جروة علاوة وهبي، أزراج عمر... إلخ ».[2]

-في الشعر انقسم هؤلاء الشباب إلى قسمين:

- « الذين يتمسكون بنظام وقواعد القصيدة الشعر الحر، ومنهم: أحمد حمدي، عبد العالي رزاقي، أزراج عمر، أحلام مستغانمي.

- الذين تمردوا على كل القوالب الجاهزة، ووجدو في قصيدة النثر مجالاً رحباً لإبداعهم ومنهم: عبد الله الحميد شكّيل، إدريس بوذيبة، ربيعة جلطي.

- الذين اقتنعوا بشكل القصيدة التراثية، ولم يتجاوزوا محطة المحافظة والولاء، ومنهم: محمد بن رقطان، مصطفى محمد الغماري».[3]

لقد حاولت هذه الفئة من الشباب التجديد في الشعر ومضامينه وسلكت في مسار الشعر الجزائري نقطة تحول أدّت بها إلى الثورة ضد الأغراض القديمة ومحاولة تأسيس القصيدة الجزائرية المعاصرة.

---

1 محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص167.

2 شريبط أحمد شريبط، دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث، ص62.

3 المرجع نفسه، ص64.

وفي مرحلة الثمانينات و التسعينات :

« كانت تحاول تبوأ مكانة مغايرة لما كان موجودا ، بمعنى اكتساب آليات التعبير الشعري الذي يمكن له أن يتألق ، وبرفض طرائق بديلة لمرحلة السبعينات، لا ندّعي أن مرحلة الثمانينات شعرية قد تنكرت لموروثها الشعري السابق، و إنما كان لزاماً على جيل السبعينات أن يتحسس الأرضية التي يقف عليها ».[1] و من هنا كان لزم انبثاق شعر جديد .

«إن انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر، بسبب الرغبة الملحة لخروجه عن الكثير من التقاليد والقوانين التي تحكمه، وذلك بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة، ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته »[2].

وتعد هذه الفترة مرحلة تأسيس لشعر الجزائري بنوعيه العمودي والحر، « إن فترة الثمانينات تمثل ذلك تواصل مع الموروث لا على الصعيد الفكري والثقافي بل على صعيد الشكل أيضا، وأعني بذلك الرجوع إلى القصيدة العمودية أو محاولة لتأسيس القصيدة العمودية الحديثة ».[3]

ومن هنا نلحظ أن الشعر الجزائري الحديث والمعاصر في مساره كان الشعر الحر يمشي جانب إلى جانب مع القصيدة القديمة، فكل شاعر اتخذ من الشعر بنوعيه ما يوافق احتياجاته النفسية وما يستوعب قدرته الإبداعية والمضامين الشخصية والقومية.

---

1 عبد المالك ضيف، (الخطاب المفتوح قراءة في الشعر الجزائري)، مجلة الأثر، ورقلة، الجزائر، 2005، ع4، ص36.

2 عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، (شعر شباب أنموذجاً) ، مطبعة هومه للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1998، ص06.

3 عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومه للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، دط،2005، ص 18.

2.الخصائص الفنية في الشعر الحر الجزائري:

إن النثر تجربة شعرية جديدة تنبثق عنها أطرٌ فنية تنفرد بها عن سابقاتها، فظهور حركة الشعر الحر باعتبارها تجربة فنية رائدة في الشعر العربي عامة والجزائر خاصة، أردفها ظهور خصائص وسمات مميزة لها ومن بين هذه السمات نجد:

- **الموسيقى:** " إن أهم شيء يميز الشعر عن النثر هو الموسيقى والعلاقة بينهما قديمة القدم أول بيت شعري خرج للوجود، فقد عرف النقاد القدامى والمحدثون الشعر بأنه كل كلام موزون مقفى، والقافية والوزن هما اللتان تصنعان نثر الموسيقى (...) وفي القصيدة الجزائرية فإن الشاعر الجزائري قد انتقل من نظام البيت إلى نظام التفعيلة ويعد أبو القاسم سعد الله في قصيدته "طريقي" أول من رسم ذلك التحول في تشكيل الموسيقى إذ خرج بقصيدته من موسيقى الشعر العمودي وزناً وقافيةٌ وأقامها على نظام التفعيلة لا على أساس البيت ".[1]
- **الصورة:** وتعتبر كذلك الصورة الشعرية من بين الأدوات الحديثة في الشعر وقد اتجهت آخر في القصيدة الحرة، حيث كانت في القدم عبارة عن صورة بلاغية تتجسد فيها الاستعارة والكناية والمجاز، أما الآن في مرحلة التجديد الشعري نلمس تغيراً جذرياً حيث أصبحت تمتزج بالواقع والخيال، وبلا معقول وبالتناقض.

إن من خلال التجارب الذاتية للشعراء نستطيع أن ندرك أنّ الإسقاطات التي يقوم بها الشاعر من جعل هاته التجارب صوراً رمزية وفنية جميلة، تعكس واقع الشاعر وخياله الفني في صور تتناثر هنا وهناك تلفت انتباه القارئ وتستدعيه لفك شفرة هذه الصور التجارب معاً.

1 أمينة بلهاشمي، رمز في الأدب الجزائري الحديث " رمز الحب والكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين "، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر القايد، تلمسان، الجزائر، 2012/2011، ص 13.

" وبذلك يتمكن من نقل الواقع بشكل ملموس حيث تتيح الصورة وتتجاوز المنطق وتعطي شكلاً لإدراك العالم إدراكً ذاتياً" .[1]

ونجد الشعراء الجزائريين من أكثر الشعراء الذين استعملوا الصورة وقاموا بتكثيفها من الذين سبقوهم والصورة في الشعر الجزائري الحر نوعان " الصورة الشعرية في مرحلة الثورة، والصورة الشعرية في مرحلة الاستقلال"، ففي مرحلة الثورة عمد الشعراء إلى التركيز على الصورة وتقصير المسافة بين أجزائها بالتخلي عن بعض الأدوات البلاغية التي تفصل الصورة وتساعد على تغيير، وهم يحاولون أن تكون هذه الصورة باعثة لمشاعر خفية في النفس، أما الصورة في مرحلة الاستقلال قد استفادت مما وصلت إليه الصورة في الشعر العالمي والعربي من قوة في التغيير فطوّر الشعراء هذه الصورة مع إطار الصورة الكلية لتتلائم معها وأبرز ما يميز هذه الصورة كونها جاءت متفجرة بأحاسيس الحزن والضياع والاغتراب والقلق".[2]

- **الرمز والأسطورة:** إن من إجراءات الفنية التي استخدمها الشعراء المعاصرون نجد الرمز بأنواعه المختلفة، كونه يعطي للقصيدة منحى أخر يتجه بالقارئ إلى البحث عن الدلالة المفقودة وراء الألفاظ الرامزة.

ولقد أدرك الشعراء خاصة شعراء الثمانينات ما في رمز من امتلاء فراحوا ينهلون منه، مما أثرى تجاربهم بالخصوبة والتنوع فهناك الرمز الخاص، والرمز الأسطوري، والرمز الصوفي، والرمز الديني والتراثي ".[3]

1 عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص97.

2 أمينة بلهاشمي، الرمز في الأدب الجزائري الحديث " رمز الحب والكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين "، ص14.

3 عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص73.

الفصل الأول:

القصيدة المعاصرة بين الثابت والمتحول

أولا: إرهاصات القصيدة الجديدة

1-ميلاد القصيدة الجديدة

2-ظروف نشأة القصيدة الجديدة

3-التشكيل الفني للقصيدة الجديدة

ثانيا: قصيدة النثر وإشكالية المصطلح

1-ماهية قصيدة النثر

2-إشكالية قصيدة النثر

3-جمالية قصيدة النثر

أولا:إرهاصات القصيدة الجديدة:

1- ميلاد القصيدة الجديدة:

لقد مرّ الشعر العربي بمحطات فكرية، حاول من خلالها الشعراء التجديد في القصيدة العربية شكلا ومضمونا، في حين أن البعض الآخر حاول إحياء القصيدة القديمة، وتجديد في إطار القديم من أمثال سامي البارودي وأحمد شوقي ...، مما أدى إلى ظهور تيار آخر هو امتداد شعراء المجددين أولهم رواد شعر الحر أو قصيدة تفعيلة.

" قد نشأ هذا التيار الجديد عقب الحرب العالمية الثانية حيث كانت النفس الإنسانية تشرب من أعماق الانسحاق والانهزام باحثة عن منفذ إلى آفاق مشرقة وكانت ذات الشاعر العظيمة أن تأسر جراحاً خلفتها ويلات الحرب "[1]

ويقول كذلك أحد رواد هذه الحركة « بدأ الشعر العربي يرجع إلى طبيعته ويحقق وجوده، في سبيل ذلك طرح عن نفسه كثيرا من الأثواب الخلقة، فجانب تقسيم الأغراض وثار ثورته التشكلية المجيدة، وخلق لنفسه موضوعية شعرية غير جامدة ولا محدودة »[2]

ومن هنا نجد أن الشعر العربي في مسار تطوره ونضجه أبعد عن نفسه كل ما لا يليق به، مجدداً نفسه بنفسه، من كل ما يعيق تطوره الطبيعي بعدما شهده من ثورات ضده استحالت بينه وبين مجاراة الركب في الشعر واسترجع مكانته وانبساطه وفعاليته.

1 عبد الحميد جيدة، اتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص295.

2 منيف موسى، في الشعر والنقد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1985،1، ص 186-187.

إن لقيام هذه الحركة الجديدة في شعر نجد أنّ الشعراء حاولوا أن يقدموا الشعر بحلة جديدة تتوافق مع تجاربهم الذاتية والقومية، وإرساء مبادئ جديدة في الشعر.

" كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947 في العراق، و من العراق بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله، وكادت سبب تطرف الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعا " [1]

وكانت أول قصيدة ظهرت بشكلها الجديد هي قصيدة لنازك ومن العراق حيث نجدها تقول « كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة " الكوليرا " » :

أصغ إلى وقع الخطى الماشين

في صمت الغجر أصغ، انظر ركب الباكين

عشرة أموات عشرونا

لا تحصي، أصغ للباكين [2]

" وبين هذين العامين (1946-1947) يحتدم الخلاف بين الشاعر العراقي " بدر شاكر السياب " والشاعرة العراقية " نازك الملائكة " إذ يرى السياب أن قصيدته التي نشرها في دونه الأول (أزهار ذابلة) الذي صدر في منتصف الكانون أول من عام 1947 والتي كانت بعنوان (هل كان حبا) مؤرخة في 1946/11/22، هي أول قصيدة من الشعر الحر".[3]

حيث نجده يقول عن القصيدة بقوله: « هذه القصيدة محاولة جديدة في الشعر المختلف الأوزان والقوافي»

1 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم لنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1962، ص 35-36.

2 المرجع نفسه، ص 36.

3 شلتاغ عبود شراد، تطور الشعر العربي الحديث، دار مجدلاوي، عمان،الأردن، ط1، 1998، ص 226.

ومنها قوله :

هل تسمين الذي ألقى هياماً

أم حنونا بالأماني أم غراماً

ما يكون الحب ؟ نوحا وابتساماً .[1]

ونجد الخلاف الذي يدور حول أسبقية الشاعرين حول ظهور أول قصيدة حرة في الشعر العربي، ولكنهما في نظر الأدباء من أوائل رواد هذه الحركة دون إرجاع ذلك إلى الزمن.

" لقد انطلقت عبقرية السياب بقوة امتزجت حياته الشاذة المليئة بالآلام وتدفقت شاعريته القوية، لقد أبدع المطولات (فجر السلام 1951، حفار القبور 1954 ورائعته أنشودة المطر) ".[2]

ونجد كذلك شاعرآخر " عبد الوهاب البياتي " "ويعد أحد أبرز الأعمدة القصيدة الجديدة ورواد الاتجاه الواقعي، التقت عنده روافد أكثر الثقافات تطرفاً وبعداً وتناقضاً (الحلاج، نيرودا، كامي، أبو العلاء)، واتجه في إطار يساري وتجسيد رمزي إلى التبشير بأمل الفقراء والمعذبين".[3]

أوصال جسمي أصبحت سماد

في غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانقي

---

1 شلتاغ عبود شراد، تطور الشعر العربي الحديث، ص 226.

2 عباس بن يحي، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى لطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، دط، 2004، ص 133-134.

3 المرجع نفسه، ص 134-135.

وعاشقي[1]

ثانيا: ظروف الميلاد :

لكل إبداع وقفة، ولكل ميلاد ظروف أدت إلى ظهوره، فهو لم يظهر هكذا عبثاً، بل هناك عوامل أرست مضامينه، ومن هنا نحاول أن نقدم أهم هذه الظروف والعوامل.

" ولد الشعر الحديث (التفعيلة) من الناحية العملية بعد مأساة 1948 الفلسطينية وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية، وفي ظل صراع الدول العربية ضد الاستعمار ".[2]

ولقد كانت المجتمعات العربية آنذاك مكبلة من طرف الاستعمار " حيث كان المجتمع العربي في منتصف هذا القرن مهموماً بكثير من القضايا المتعلقة بالتجديد والتحرير والثورة والاستقلال ".[3]

ويقول " عبد العزيز المقالح " أن: « لقد بدأت التجربة الشعرية الجديدة استجابة لتطور حتمي في الواقع العربي المعاصر، وكانت نتاجاً نابعاً من واقع التحولات السياسية والاجتماعية، ولم تكن ولادتها مرتبطة بأي قسر أو تزوير أو نسخ للأنماط سائدة في بلدان ما وراء البحار ».[4]

وهنا يقر بأن هذا التحول في نمط القصيدة الجديدة كان له أسباب حتمية داخلية مختلفة الظروف ولم تكن لها عوامل خارجية أدت إلى ظهورها.

---

1 عباس بن يحي ، مسار الشعر العربي الحديث، ص 135.

2 عز الدين مناصرة، جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 110.

3 كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط، 2007، ص4.

4 عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤول)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص 27.

" قد استفاد الشعراء الدفقة الأولى (الرواد) من التغيرات في شكل القصيدة الجديدة الأروبية، كما قلد الشعراء عالميين من بينهم: (اليوت، سان جون، بودلير، رامبو ...) ".[1]

وتقول كذلك نازك الملائكة عن حركة الشعر الجديد: « إن الشعر الحر شأنه شأن أي حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة، قديماً بدأ لدناً حياً مترددات مدركاً أنه لابد أن يحتوي عن فجاجة البداية فلابد له من ذلك، لأنه على كل حال تجربة ».[2]

إن بداية حركة الشعر الحر كمثل أي إبداع جديد حديث النشأة يكون له بدايات مترددة، لأنه في الأخير عبارة عن تجربة حديثة يكون لها الرفض كما يكون لها القبول.

" ومنذ عام 1963 تقريبا ظهر جيل من شعراء أطلق عليه (جيل الستينات) أو الدفقة الثانية في الشعر الحديث، حيث قاموا بثورة لتجديد الشعر العربي الحديث الذي وصل إلى نخبة مثقفة على أيدي الرواد بينما كان هدف الشعر الستينات هو تحديث الحداثة ".[3]

نجد كثير من الشعراء والكتاب الذين أعطوا مجموعة من الآراء في ظروف ظهور حركة الشعر ونشأته:

" يعبّر الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي أحد رواد هذه المرحلة، عن هذه الصلة بين طبيعة المناخ العام في هذه المرحلة وبين ظهور القصيدة الجديدة، فيقول: «

1 عز الدين مناصرة، جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية) ، ص 110.

2 نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 38.

3 عز الدين مناصرة، المرجع نفسه، ص 111.

لماذا القصيدة الجديدة؟ لأنها حاجة حيوية كما أنها حاجة ثقافية لأن كل شيء في حياتنا قد تغير، ومادامت الأشياء قد تغيرت فلا بد أنّ تتغير الرؤية " ».[1]

وهنا نرى أن ظهور القصيدة الجديدة كان من متطلبات العصر وتطوراته، فلا يمكن أن تتحدث عن قضايا جديدة بطريقة أو أسلوب قديم.

ونجد كذلك كاتب آخر حسين مروة: « حينما أراد أنّ تصبح القصيدة ثورة تجتاح الأشكال الشعرية التقليدية بعد أن أصبحت-أي تلك الأشكال- عاجزة عن استيعاب تجارب العصر المعقدة ».[2] إن ضرورة التجديد كانت رغبة جامحة وملحة من طرف الشعراء المبدعين، الذين سئموا من رتابة القصيدة العمودية ومن أوزانها التليدة.

وكذلك يرى " صلاح فضل " في كتابه أشكال التخييل « أن تطورات الأدب والنقد قد أسفرت عن تحولات واضحة في الطبيعة الوظيفية الاجتماعية للشعر بعد انتهاء من مراحل الواجدان الذاتي، تتشكل وفقا المتغيرات الحضارة والفن والوعي الإنساني ».[3]

ومن هنا فإن تطور الأدب والنقد أدى إلى تحول ومعرفة الوظيفية الطبيعية للشعر وكذلك مع القضايا والتغيرات التي تواجهها الحضارة بصفة عامة والفن بصفة خاصة.

ويرى أستاذ " محمد مصطفى هدارة " « إن حركة الشعر الحر لها دوافع نفسية أكثر من كل شيء ... آخر فبلادنا العربية التي رزخت تحت نير الاستعمار أمداً طويلاً وشعرت بالضيق والاستبداد وتاقت نفسها إلى الحرية، كان لابد لها أن تحدث حياتها

1 كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية)، ص 05.

2 عبد العزيز مقالح، أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤول)، ص 27.

3 أمجد الريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء لطباعة والنشر، القاهرة ،مصر، دط، 2000، ص 62.

نوعا من التجديد تشعر معه بامتلاكها حريتها و ثورتها على واقعها وكان الشعر مجالا لإظهار هذه الثورة ».[1]

ومن خلال هذه الآراء التي وإن اختلفت في الأسلوب فإن الموضوع الذي ينصب في بؤرة واحدة، وهي أنّ القصيدة الجديدة في ظهورها على العلن كانت سبب تغير أنماط الحياة السائدة ومذاهبها ومواكبة لتطور الحضارة والفن.

3: التشكيل الفني للقصيدة الجديدة:

أ.اللغة الشعرية:

إذا كان العنوان في القصيدة الجديدة من أهم مفاتيحها السرية التي من خلالها أنّ نفهم مضمون القصيدة، فإنّ اللغة هي أول هذه المفاتيح القيمة التي تُدخلنا في عالم الصور والألفاظ والتعابير ويصبح هنا لكل قصيدة لغتها الخاصة حسب تجربة الشاعر.

حيث نجد " كولوردج " يقول: « مازال القلب في حاجة إلى لغة، ومازالت الغريزة العريقة ».[2]

وندرك من خلال اللغة ما يريد الشاعر أن يثبته في تلك السطور، فاللغة ملازمة لشاعر، كملازمة القلم للورقة في الكتابة الشعرية ومن أساسياتها.

" واللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني، يستخدم الكلمة أداة للتعبير هي أول شيء يصادفنا، وهي النافذة التي من خلالها نتنسم، ولقد صار الشعراء المعاصرون على وعي كافٍ بتلك الوظيفة "

1 عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 296.

2 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة لنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 173.

" وليس غريباً أن تتميز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم، بل الغريب أن لا تتميز عنها، فأدونيس ينادي بالثورة على المفهوم القديم للغة الشعرية ومقياسه الشعر الجديد ".[1]

" وتكمن شعرية الشعر في لغته، فاللغة بالقياس إلى الشعر هي أساس الذي لا يقوم إلا به، بذلك أن الشعر يشترك مع النثر والكلام في استخدام اللغة، لكنه يتميز عنهما باستخدامه الخاص للغة ".[2]

ونجد كذلك أدونيس يتحدث عن اللغة الشعرية الجديدة ويقول:

« إذن هي اللغة المغسولة من الصدأ الاستخدام الشائع الجاري، إنها نوع من العودة إلى البراءة الأول للكلمات ».[3]

يدعوا أدونيس إلى التخلي عن اللغة المألوفة والمعتادة، والبحث عن ما هو جديد غير مألوف؛ لأن الشعرية المعاصرة تبح عن الأفكار والأساليب حديثة الولادة لتصنع الإبداع.

" وتتمتع اللغة الشعرية بقيمة تعبيرية عالية عن تجربة الشعر ورؤيته وتطلعه إلى الدرجة التي يقال فيها بأنّ داخل كل قصيدة عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة ".[4]

إن اللغة هي المرتكز الذي من خلاله يعتمد الشاعر فتقديم خطوات الأولى في سلم الكتابة الشعرية، لذا نجدها تحتل أهمية كبيرة في إبداعات الكتاب والشعراء.

1 عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، ص 174.

2 أحمد فهمي، قصيدة تفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2012، ص 40.

3 أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي لنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص 272.

4 سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011، ص 27.

" إنّ اللغة الشعرية تنقل أثر التجربة، ويتولد عن هذا التغير من الداخل والخارج، يتغير التعبير الشعري، و العلاقات اللغوية القديمة وتظهر خصائص جديدة للغة الشعرية منها :

*سيمياء اللغة

*عبث باللغة في اللغة (اشتقاقات الجديدة)

*الرموز الباطنية والأسطورية والرياضية

*التجديد وتجريد التجريدي اللغوي ".[1]

ب. الصورة الشعرية:

لقد امتاز الشعر العربي منذ العصور الغابرة بأفكار الجميلة والألفاظ الرنانة وهذه شكلت صور متنوعة في خيال الشاعر فزواج بين الواقع والخيال وبالأحرى تجسيد لذلك الخيال في الواقع وكثيرا ما نقل إلينا الواقع بحذافيره على شكل صور شعرية متباينة.

" إن المسلمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل الصورة في الشعر الجديد وهي أن التشكيل المكاني في القصيدة كالتشكيل الزماني، معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس و حاجتها وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها " .[2]

والصورة الشعرية عند أدونيس يرى " أن الصورة الشعرية ليست تشبيها ولا استعارة فالتشبيه يجمع بين الطرفين: المشبه والمشبه به، إذن فهي جسر بين نقطتين، أما الصورة فإنها توحد بين الأجزاء المتناقضة وبين الجزء والكل، إنها شبكة ممتدة الخيوط

1 عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 342.

2 المرجع نفسه 364.

تربط بين نقاط كثيرة وهي تنفذ إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها من هنا تصبح الصورة مفاجأة ودهشاً تكون الرؤية أي التغير عن هذه الأشياء ".[1]

" إذ كانت الصورة في التراث النقدي من العوامل الأساسية في صناعة الشعر فإنها في النقد المعاصر جوهرة القصيدة كلها من حيث كونها تتعدى المحسوس إلى الحدس ، في ارتباط أشكال هذه الصورة بالأجواء النفسية الكامنة في الذات المبدع ".[2]

ومن خلال هاتين الفكرتين نجد أن الصورة الشعرية في مفهومها المعاصر أصبحت تجاوز للواقع، وغير المرئي هو عبث بالواقع من خلال مزج بين الواقع والخيال وبين الحلم والرؤية وكل هذا نجده في التجربة الشعرية التي يجسدها الشاعر من خلال فنه.

لم يعد الشعر المعاصر ينقل الصورة المباشرة كما هي في الخارج أو بتعبير آخر لم يعرفها الدكتور " جميل صليبا " « إبقاء أثر الإحساس في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي، لذلك قال بعضهم إنها ذكرى الإحساس ».[3]

ج .الإطار الموسيقي للقصيدة الجديدة:

إن التجديد الذي يطرأ على القصيدة الجديدة نجده قد لمس جوانب عدة كما أسلفنا الذكر في اللغة والصورة الشعرية نجدها كذلك تغيرت من الجانب الموسيقي.

" وكل من يتبع الأشكال الجديدة، والتطور في موسيقى شعرنا المعاصر يستطيع في يسر أن يحدد ثلاث مراحل أساسية : مرحلة البيت الشعري، ومرحلة السطر

1 عبد الحميد جيدة، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 364.

2 عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في النقد الشعر العربي، دار الصفاء لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 367.

3 سلمان العلوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، ص 74.

الشعري، ومرحلة الجملة الشعرية ".[1]

والذي يهمنا في الأمر المرحلة الثانية " مرحلة السطر الشعري "التي فتتت فيها البنية العروضية للبيت واكتفى منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية وهي التفعيلة وتقوم وحدتها في السطر أو تتكرر في عدد غير منضبط في بقية السطور"[2].

يقول " نزار القباني " "في هذا الصدد لسقوط الوثنية الشعرية في كتابه قصتي مع الشعر يرى أن قصيدة الحديثة قد تحررت موسيقيا من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية أ وثنية القافية الموحدة ... ".[3]

إن الموسيقى الشعرية كانت موجودة منذ الأزل، فالأذان تطرب عند سماع إيقاع الألفاظ لذا حاول الشعراء الجدد أن يجدّدوا في موسيقى العروض القديمة محافظين في ذلك على التفعيلة لأنه سر الإيقاع. ولأننا بمحض دراسة الموسيقى الجديدة وتطورها لابد من التميز بين نوعين من الموسيقى في الشعر:

***الموسيقى الخارجية:**

" وهي مؤلفة من الأوزان الشعرية المعروفة ومن القافية والوزن يعني المقياس: فالقصيدة مؤلفة من أبيات تقاس حسب عدد المقاطع المنبورة والمقاطع غير منبورة وترتيبها ووحدة القياس التفعيلة ".[4]

إن في تطور الموسيقى في القصيدة الجديدة لم يتنكروا للأوزان الخليلية بل اعتمدوا في أشعارهم على البحور الخليلية وعلى التفعيلة كأساس لهذه الأشعار.

---

1 عز الدين إسماعيل، شعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 79.

2 الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، دط، 2006م، ص 91.

3 عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 352.

4 المرجع نفسه، ص 353.

" وقد تطورت أوزان القصيدة العربية في العصر الحديث، ولم تعد كما كانت من قبل، فالأوزان القديمة ضاقت بالأغراض الجديدة، فنجمت عنها الدعوة إلى القافية المرسلة والأوزان الحرة وتوسع الشعراء في الأوزان والموشحات القديمة وأضافوا إليها كثيراً من المجزوءات والأوضاع الحديثة.[1] ، ومن هنا كذلك نجد أنهم " وقد استخدموا التفعيلة المفردة في الأبحر البسيطة والتفعيلة المركبة في الأبحر المركبة. واستغنوا عن نظام الشطر وصرنا نسمي البيت سطر وصار الشاعر حراً في استخدام عدد التفعيلات في السطر الواحد فقد يضع تفعيلة واحدة أو تسع تفعيلات".[2] ، وكذلك نجد أن الشاعر في استخدام القافية يمتلك كل الحرية، لأن القافية استقلت عن السطر الوزن، ولهذا يجمع الشاعر أنواع جميعا في القصيدة واحدة، فالشاعر الحر لم يهمل القافية بالقدر من ضيق الوزن ".[3]

***الموسيقى الداخلية:**

وتعد الموسيقى الداخلية للقصيدة من أهم ما يجب على الشاعر الاهتمام به لأنه سبب وقع النغم في أُذُن المتلقي ومدى استيعابه للواقع الموسيقي.

" وهي النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة وبين واقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، إنها مزاوجة تامة بين المعنى والشكل، بين الشاعر والمتلقي".[4]

ونجد كذلك الدكتور " شكري عياد " بأن الإيقاع « شيء ذاتي في الكلام ويرى الموسيقى الشعرية تعتمد على عاملين أساسيين: الإيقاع والميلودية ».[5]

1 عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ص 352.

2 المرجع نفسه، ص 353.

3 صباح أسيود البشير، الشعر الحر في الخليج العربي (دراسة فنية)، الأكاديمية انشر، الأردن، دط، 1999، ص121.

4 عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 354.

5 المرجع نفسه، ص 354-357.

أما المستوى الإيقاعي " فربما كان أبرز القسمات الشعرية المشتركة في التجربة الشعرية الجديدة هو الانزياح من السطر الشعري إلى الجملة الشعرية التي قد تكون من أسطر عدة ما دام أن السطر الواحد قد لا يستغرق الدفقة بكل تمامها، وربما تقتضي المقام أن تتآزر بضعة أسطر لتشكل مقاماً دلالياً واحداً ".[1]

وهنا نجد " الخروج عن الوزن الشعري مع الملاحظة تنغيمات موسيقية خاصة يسمى شعراً حراً عند " أبي شادي، والسحرتي، الذي يقول « ليس الشعر الحر ضرباً من الفوضى بل أنه له صناعة فنية تخلق إيقاعات موسيقية وإن خالفت الإيقاعات التقليدية الموروثة ».[2]

إن الخروج عن الموسيقى القديمة كان من دأب الشعراء الجدد مبررين ذلك بالملل والرتابة من الإيقاع القديم للقصيدة الخليلية، ووجب وفي السطر الشعري الخروج عن قيد وترك المجال لهم لإبداع موسيقى جديدة ترضيهم وترضي أذواق جمهورهم.

ومن الجماليات التي وجدوها في السطر الشعري:

* كما يقوم السطر الشعري على التفعيلة الواحدة يقوم كذلك على أكثر من تفعيلة حتى يصل في بعض الأحيان إلى تسع تفعيلات.
* الحق أن نظام التفعيلة هو نظام الذي تفرضه طبيعة هذه اللغة ومن ثم كان الخروج عن نظام البيت مشروعاً، ما دام النظام الأساسي والضروري قائما هو نظام التفعيلة .

1 محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)، دار غريب لطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2007م، ص86.

2 محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية العربية لنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص72.

* والسطر الشعري لا يخرج أن يكون مؤسسا على واحدة من هذه التفعيلات : فعولن – مفاعيلن– فاعلاتن – مستفعلن – متفاعلن – فاعلن – فعلن.[1]

ثانيا: ماهية قصيدة النثر :

إن من تحولات القصيدة العربية تمخض عنها ظاهرة دخلية على الأدب العربي مستقاة من الأدب الغربي ألا وهي قصيدة النثر، ونظرا لغرابة المصطلح القصيدة والنثر، لا بد لنا من إعطاء ماهية تفصيلية تقر وجوب مصطلحين متضادين في الشعر العربي.

1. لغة:

أ. القصيدة: " القصد هو استقامة الطريق، قصد يقصد قصدًا فهو قاصد ".[2]، وقوله تعالى « وعلى الله قصد السبيل ».[3]، وهنا نعني إتيان الشيء والقصد إليه أي يعنيه ونخصه، ويقال كذلك "والقصيد ما تم شطر أبياته ".[4]

ب.النثر: " نثرك الشيء... بيدك ترمي به متفرقاً ".[5]، ويقال كذلك " نثر الحب ونثرت الشجرة حملها، ويقال نثر الكلام، صاغة نثراً "[6]

1 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ص 83-86.

2 ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق، ص، د)، دار صادر لنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مج5 ص264.

3 سورة النحل، أية 8.

4 الخليل ابن احمد الفراهيدي، العين مادة (ق، ص، د)، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ج3، ص 393.

5 ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن، ث، ر)، دار صادر لنشر والتوزيع، بيروت،لبنان، ط1، 1997،مج6، ص 136.

6 إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، إستانبول، تركيا، دط، دت، ج1، ص 900.

2.اصطلاحا:

أ. **القصيدة:** وعندما نأتي إلى تعريف القصيدة يعرفها " أحمد مطلوب " بقوله: « هي مجموعة من الأبيات ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية وتلتزم فيها قافية واحدة ».[1]

ب. **النثر:** هو " الكلام الذي لا يتقيد بوزن وقافية، وهو أساس الكلام وجله ولم تتكلم العرب أولا إلا به، فهو الأسبق من الشعر، ولم يصل عن العرب القدماء إلا القليل، وقد قيل ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ".[2] ، ويعني هنا أن العرب كان لها أسبقية في المنثور أكثر من الشعر الموزون والمقفى فالنثر هو أصل في الكلام العرب. والنثر نوعان:

" النثر الفني: وهو شكل من الكتابة أو الكلام المباشر غير الموزون وغير المقفى. والنثر العلمي: يستعمل لتدوين الحقائق والنظريات والشروحات العلمية الخالصة ".[3]

ج. **القصيدة النثر:** أن ظهور قصيدة التفعيلة في غمار التحولات التي طرأت على القصيدة العربية، فمان لبثت تحقق وجودها حتى ظهرت قصيدة النثر تتخطى موازين القصيدة العمودية وتهدم مبنى الأوزان والقوافي.

وعرفها " أدونيس " بأنها « ذات شكل أو ذات وحدة مغلقة هي دائرة، أو شبه دائرة، لا خط مستقيم. هي مجموعة من العلائق تنظم شبكة كثيفة ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد منتظم الأجزاء، متوازن تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية... ».[4]

---

1 أحمد مطلوب، معجم المصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 223.

2 المرجع نفسه، ص 422.

3 نواف نصار، المعجم الأدبي، إدوارد لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 214.

4 محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، دار الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 2009، ص 225.

وبما أن " أدونيس " يعتبر أحد رواد هذه القصيدة النثرية الجديدة في لبنان وفي مجلة " الشعر " خاصة، فقد أبرز من خلالها أهم الجماليات التي تتميز بها وانطلق في ذلك من مفاهيم " سوزان برنار " لقصيدة النثر.

وبما أن قصيدة النثر لفتت انتباه العديد من الشعراء والكتاب حول تركيبها الجديد، كونها ظاهرة غير مألوفة في الشعر العربي نجد " جبرا إبراهيم جبرا " يقول :« قصيدة النثر هي القصيدة التي يكون قوامها نثراً متواصلا في فقرات كفقرات أي نثر آخر، على فارق المضمون (...)، فالمضمون هو الذي يجعل من الفقرات نثرية قصيدة أو غير قصيدة ».[1]

إن من خلال هذا التعريف نرى أن " جبرا إبراهيم جبرا " جعل من هذا المضمون الحد الفاصل بين التمييز بين القصيدة أو غير القصيدة.

" ويعود أصل قصيدة النثر، من الكلمة الإنجليزية " prose poem " وهكذا فإن الترجمة العربية (قصيدة النثر) كانت في الواقع نوعاً من المشاكلة التامة كما هو في أصل المصطلح العربي ".[2]

وبما أن قصيدة النثر حديث النشأة في الفكر العربي فقد اختلفت مفاهيمها عند رواد الشعر فهذا " عبد الواحد اللؤلؤة " « قصيدة النثر كتابة نثرية، لا تختلف عن صفحة من النثر في شكلها، لكنها تحمل شحنات شعرية دون إلتزام بوزن القافية، وهي تختلف عن الشعر الحرفي في كونها لا تقع في أشطر، تتراوح طولا، حسب الصورة و الفكرة ».[3] ويعرفها " صلاح فضل " بأنها: " هي تلك القصيدة التي وإن كانت تعد أحد العوامل

1 الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص 115.

2 أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية، دار الشروق لنشر والتوزيع، عمان ،الأردن، ط1، 2006، ص 79.

3 عز الدين مناصرة، جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعلية)، ص 113.

الأساسية في التعبير الشعري وهو الأوزان إلا أنها تهمل بقية الإمكانات التعبيرية التخييلية والرمزية الأخرى ».[1]

2.إشكالية المصطلح:

لقد كان لظهور قصيدة النثر في الساحة العربية ظهور بارزاً أدى في كثير من الأحيان للإختلافات الكبيرة بين الشعراء، فالمصطلح هذا نجدّ ذاته جمع تناقضين القصيدة والنثر.

فاختلاف الأفكار والآراء والمذاهب أدى بضرورة الاختلاف في الأسماء فهناك من ينعتها، " النثر الفني، الخاطرة الشعرية، قصيدة النثر، الكتابة الحرة، القصيدة الحرة، الكتابة خارج الوزن، النثيرة ».[2]

" وقد صدرت أول مجموعة عربية من نوع الشعر المنثور عام 1910م وهي " لأمين الربحاني " بعنوان " هتاف الأودية ".[3]، ومن هنا نجد شاعر آخر " وقد أطلق " بدرشاكر السياب " على هذه الحركة أوائل الخمسينيات وأواخر الأربعينيات حركة الشعر المنطلق لأن البحور الشعرية التي أعقدتها مع أنها جديدة. ويستخدم " ميخائيل نعيمة " الشعر المنسرح: كمصطلح يدل على حركة الشعر الحديث ".[4]

1 صلاح فضل، قراءة نقدية في أشعار محمد الماغوط، مجلة العربي، 1995، ع434، ص 133.

2 عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص06.

3 المرجع نفسه، ص 07.

4 نذير فوزي العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث (الشعر السعودي أنموذجا)، النادي الأدبي لنشر والتوزيع، جدة ،السعودية، ط1، 2001، ص123.

وكما يعتبر " جورج زيدان " (1861-1914) أول من استعمل مصطلح " الشعر المنثور ".[1]

" وقد كتب " أمين الريحاني " مقدمة لمجموعته ينقلها كاملة، يدعى هذا النوع الجديد بالفرنسية vers libers وبالانجليزية fres verse أي الشعر الحر الطليق ".

" فشكسبير " أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية، أما " ويتمان " فقد أطلق من قيود العروض".[2] لقد اختلفت المصطلحات المشكلة لقصيدة النثر وبما أنها ظاهرة جديدة على الأدب العربي، فكل شاعر اصطلح تسميتها ما يوافق أفكاره ومذاهبه.

وإنّ في تحديد المصطلح الدقيق القصيدة النثر التي " وسم بها الشكل الكتابي الشبيه بالشعر والنثر معاً هو الأشهر والأكثر استقرار منذ أنّ كتب " أمين الريحاني " أول نص من نوع الشعر المنثور ".[3] ومن بين الاختلافات التي وقعت فيها القصيدة النثرية العربية من هو أول كاتب قصيدة نثرية؟

1 خالد سليمان، الجذور والأنساغ (النقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة)، دار الكنوز لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص115.

2 عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر الأنواع)، ص 07.

3 عبد الله حبيب التميمي، إشكالية التسمية ودلالتها في الشعر العربي الحديث، مجلة القاديسية، في الأدب والعلوم التربوية، 2008م، ع3-4، مج7، ص 36.

إنّ تسمية " قصيدة النثر " تطلق لأول مرة من خلال دراسة كتبها " أدونيس " لمجلة الشعر (صيف 1959)، بعنوان " محاولة تعريف الشعر الحديث ".[1] ومن هنا نجد أن مجلة الشعر قد حصرت مصطلح القصيدة الجديدة النثرية بقصيدة النثر.

وقد " ابتدأت بعد ذلك تشيع لدى النقاد والشعراء لفظة " القصيدة النثرية ". وبخاصة بعدما صدر أول ديوان شعري للقصيدة النثرية عام 1960 لشاعر اللبناني " أنيس الحاج ".[2]

إن مجلة شعر عام 1957 شجعت على كتابة القصيدة النثرية ونموها، فقد نشرت في هذا الاتجاه الجديد لكن من الشعراء: أنيس الحاج، ومحمد الماغوط، شوقي أبو شقرا، عصام محفوظ وتوفيق الصايغ ...».[3]

ربما تعود إشكالية المصطلح قصيدة النثر إلى المصطلح الغربي كون الظاهرة بدأت من عند " بودلر و ويتمان " وغيرهم من الكتاب الغربيين، ولقد تناول الشعراء والكتاب العرب هذا المصطلح والمفهوم الغربي بشتى التسميات والمفاهيم المختلفة، أدت في الكثير من الأحيان إلى نبذ هذه الظاهرة الجديدة من حياة الفكر الأدبي.

3.جماليات قصيدة النثر:

لقد ارتدت القصيدة الجديدة حلة نثرية ارتبط من خلالها الشعر بالنثر، ولهذا كان لها الأثر والوقع الجميل، واختلفت فيها الموازين الفنية المتمثلة في الأوزان والقوافي المحدثة إيقاع فني تختلف نغمته من شعر إلى آخر فوضع لها الكتاب شروط جمالية منها:

1 عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 320.

2 المرجع نفسه، ص 320.

3 المرجع نفسه، ص 319.

أولا: " ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث تقدم عملاً مكتملاً يمثل في تنسيق جمالي متميز ".

ثانيا: " يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية الشعرية، وهذا يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية بمعنى أنها تعتمد على فكرة اللازمنية ".[1]

و نجد كذلك " حاتم الصكر " يقول : عن شعرية قصيدة النثر : « و تكون قصيدة النثر وفق اعتقادنا هذا، الخطوة الثانية في المجال بناء شعرية عربية المعاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل ».[2]

ثالثا: " على قصيدة النثر أن تتميز بتركيز والتكثيف، و يتلقى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية لأنها قوتها الشعرية لا تأتي من رتب موزونة، فالاقتصاد أهم خواصها و منبع شعريتها ".[3]

و تقول " سوزان برنار " بأن « كلية التأثير والمجانية والكثافة من المصطلحات التي تؤكدها لنا أنّ القصيدة، عالم مغلق على نفسه ويكتفي بذاته، وأنها في نفس الوقت كتلة مشعة مشحونة، بحجم صغير بلانهائية من الإيحاءات، قدرة على هز كياننا من أعماقه ».[4]

لقد اختلف الإيقاع في القصيدة النثر باختلاف بنيتها التركيبة وبمدى استيعاب القصيدة لتجربة الشعرية للكاتب ونجد من بين التغيرات التي طرأت على البنية نجد:

---

1 صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء لنشر، القاهرة ،مصر، دط، 1998، ص 317.

2 حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، مجلة فصول، 1996، ع2، م15، ص74.

3 صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص317.

4 سوزان برنار، قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، ط1، 1993، ص137.

* البنية: تعطيل الأوزان العروضية المتداولة.
* البنية: تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة.
* البنية: إبراز الاختلاف الدلالي الجاد ".[1]

ونجد " صلاح فضل " يقول: عن هذه العوامل الثلاث « لن نستطيع لرؤية كيفية تمازج هذه العوامل التي تبدو متناقضة في الظاهر ما لم نأخذ في اعتبارنا كيفية التركيب بنية الشعر من شبكة متداخلة في الاتجاه والمتوافقة في الأثر، وهي دراجات الإيقاع والنحوية والكثافة والتشتت ».[2]

إن تفكك البنية في القصيدة النثر، حاول بعض الشعراء تخفيف وقع هذه الظاهرة بالرغم من أنها جاءت عن بناء القصيدة القديمة والحديثة وحاولوا تجاوز هذه البنية بالإيقاع الجديد في القصيدة النثرية.

*الإيقاع: " لابد للجملة في القصيدة النثر من التنوع، حسب التجربة للصدمة، الجملة النافرة المتضادة، المفاجئة، للحلم والرؤيا الجملة الموحية، للألم والفرح والمشاعر الكثيفة، الجملة الغنائية".[3]

لقد كان لقصيدة النثر إيقاع خاص كونها اختلفت عن الشعر العربي من ناحية الشكل والمضمون.

" تختلف قصيدة النثر إيقاعاً جديداً لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن، وهو إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها ».[4]

1 صلاح فضل، قراءة نقدية في أشعار محمد الماغوط، ص 134.
2 المرجع نفسه، ص 134.
3 فؤاد رفقة، في القصيدة النثر، مجلة في الشعر والشعراء، 1960، ع14، ص 80.
4 المرجع نفسه، ص 80.

رغم ما أثارته قصيدة النثر من إشكالية في بداية ظهورها وصعوبة تقبلها كقصيدة شعرية، إلا أنّ مناصريها حاولوا تقديم الجانب الجمالي الذي تعتمد عليه القصيدة النثر، فالتجديد سمة موجودة منذ أزل لتعاقب الأجيال فلا يمكن أن نجد الإبداع دون ثمرة تجديد تلوح من أفق الأدب العربي عامة والشعري خاصة.

الفصل الثاني:

غواية العنوان و سحر البيان"صحوة الغيم" لعبد الله العشي

أولا: السيميائية في صحوة الغيم

1- السيميائية و العنوان

2- المستوى الصوتي

3- المستوى الصرفي

4- المستوى التركيبي

5- المستوى الدلالي

ثانيا : الجماليات الأسلوبية في صحوة الغيم

1- البيان و الأسلوب

2- الانزياج

3- المفارقة

4- التناص

أولا: السيميائية في صحوة الغيم:

أ- السيميائية والعنوان :

تعد السيميائية منهجاً جديداً دخل غمار المناهج المعاصرة، وحاول ترسيخ أسسه ومبادئه في الدراسات اللغوية والأدبية كونه علم يدرس الإشارة اللغوية وغير اللغوية؛ فماهي السيميائية وما علاقة العنوان بها؟.

- **السيميائية:** " (sémiologie) هي علم الإشارات أو علم الدلالات، وذلك انطلاقا من الخلفية الإبستمولوجية الدالة حسب تعبير " غريماس " على أن كل شيء حولنا في حالة بث منقطع للإشارات، فالمعاني (محصلة للإشارات المجتمعة) لصيقة بكل شيء " [1]، وفي مفهوم آخر لهذا المصطلح بأنها علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها وهذا يعني أن نظام الكون بكل ما يحويه من علامات ورموز، هو نظام ذو دلالة؛ أي أن السيميائية هي علم يدرس بنية الإشارات ، و علائقها في هذا الكون ، وكذلك توزعها ووظائفها الداخلية و الخارجية .[2]
- **العنوان :** إنّ العنوان إشارة من بين العلامات التي تحتفل بها السيمياء فهو مفتاح لشفرات النص، وعلى المحلل السيميائي أن يكتشف دلالته من أجل تحليل الخطاب سواء كان شعراً أم نثراً، " وهو يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ونقول هنا، أنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد نفسه، وهو الذي يجدد هوية القصيدة فهو- إن صحت المشابهة - بمثابة رأس للجسد والأساس الذي تبنى عليه.[3] فالعنوان

1 فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010 ، ص 08.

2 بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية (على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسته في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 110.

3 محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2006، ص 72.

طاقة دلالية رامزة تهدف إلى كشف وتقصي الحقيقة النص، وهناك نوعين من العناوين، " إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيراً وحينئذ فانه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه ".[1] وللسيمياء أربعة مستويات (صوتي، صرفي، نحوي، دلالي) وبينها كالتالي:

1-المستوى الصوتي :

تقوم الدراسة اللغوية على أصغر دالة هي الصوت ومن ثم يتسع مجال الدراسة ليشمل أكبر وحدة دالة هي الجملة.

ولقد عرّف " ابن جني " في كتابه " الخصائص " قوله عن اللغة « أمّا حدّها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ».[2]

وقد اعتمد الدارسون على تحميل هذه الأصوات دلالات مختلفة تخدم الحالة الشعورية والنفسية لشاعر، وبما أن شاعرنا " عبد الله العشي " في مجمل قصائد ديوانه " صحوة الغيم " قد حملت أبجدياته أسرار خاصة حاول من خلالها تقديم تجربته الخاصة،ببث هذه الحروف الهجائية بشكل خاص يشرك من خلالها القارئ في البحث عن الغاية وراء قدسية الحروف وحل شفرة ديوانه.

إن الأصوات في اللغة تنقسم إلى قسمين، أصوات احتكاكية وأخرى انفجارية، وتعني الأولى :

***الأصوات الاحتكاكية** : " ونعني بها أن تضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع ويمر من خلال منفذ ضيق مسبباً في خروجه احتكاكا مسموعاً.[3]

1 محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ص 72.

2 ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، الدار الكتب المصرية، ط1، دت، ج1، ص 33.

3 كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص 297.

ومن الأصوات الاحتكاكية نجد : " الفاء، الثاء، الذال، الظاء، السين، الزاي،الصاد، الشين، الغاء، الحاء العين، الهاء ".[1]

ووقوفاً على أهم الأصوات التي جاءت في عناوين الديوان، سوف نقوم بدراسة الأصوات الغالبة في القصائد والمتكررة أيضا، بما أنّ الشاعر سخرّ جميع حروف الأبجدية للحظة المكاشفة لديه وهذه الحروف هي (س، ص).

يقول " عبد الله العشي " في قصيدته ألف الأسماء :

في الصباح الذي ضاع من يومنا ...

كنت أسند ظهري على موجة ....

وأعد الزمان

ساعة...ساعة...

في تفاصيل أيامنا [2]

إن الشاعر في بداية قصائده و إنبجاس أول حرف من قصيدته، يهمس لنا عن الصحوة المنتظرة، عن هذا الأمل القادم الذي هو انتظاره.

إن تكرار حرف (السين) في ألفاظه (أسند، ساعة، ساعة) و(الصاد) في (الصباح، التفاصيل) تدل على هذا الانتظار وعلى الوقت، والحرفين هما من الأصوات الاحتكاكية المهموسة، فالسين صوت لثوي احتكاكي مهموس، والصاد لثوي حنكي

1 عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار صفاء لنشر التوزيع، عمان، ط1، 2010، ص98.

2 عبد الله العشي، صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان،الأردن، دط، 2014، ص 13.

مهموس"[1].واستخدمهما الشاعر للكشف عن أسرار الوقت الضائع، ونحن نعلم أن الهمس يكون من أجل كتم أسرار أو خبايا شيء ما.

حيث يقول :

سوف يعود الصباح ويسأل عنّا

وليكن ما يكون

سوف يجمعنا بتفاصيلنا

سيظللنا قمر في الغياب.[2]

وهنا ملازمة الصوتين (س، ص) لبعضهما دلالة على القوة الكامنة في نفس الشاعر للبحث عن هذا الصباح، وهذه الصحوة المنتظرة ويستمر في إعطاء أسماء ومفردات عن هذه الصحوة، لكي نغوص في عملية البحث معه.

يقول :

ما أرقّ الصبّاح، وما أجمله

(لست أعنيه

إني أصرّح باسم ولا أقصده)

لي صباحي، ولي زهر أغنيتي.[3]

1 سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)،دار المريخ لنشر، الرياض، السعودية، دط، 1998، ص 64.

2 الديوان، ص14.

3 الديوان، ص20.

وهنا الشاعر يدخلنا في الكتم والمجهول، ومازال يعمد إلى الغموض لكي لا نبلغ أسراره ونكشفها دفعة واحدة، فالسين والصاد اتحدتا معاً لحمل هذه الأسرار وكتمانها وفي هذه الأبيات يصرّح بأن أحرفنا هي أسرارنا.

فيقول :

هاهنا

كان أفق يخبئ في صمته

سرّ أصواتنا [1]

وهنا يهمس لنا الشاعر عن سر من أسرار حروفه، فالألفاظ (صمت، أسرار) كلها مفردات حاول من خلالها إشراك هذه الظروف والأمكنة الشاهدة على أن لحظة المكاشفة هي سر حروفه، حيث قال هي " سر أصواتنا ".

أي أن أصواتنا تحمل أسراراً مخبأة، فالصمت والسر؛ هي دلالات أخرى عبّر عنها الشاعر وهمس متعمداً لإشراكنا معه في عملية البحث، عن هذه الأسرار الغامضة والمجهولة.

وقول الشاعر:

ستجيء الصباحات

وتعيد إلى وقتنا وهج ألوانه

وتعيد إلينا تلاويننا

1 الديوان، ص25.

وتجيء الأماسي[1]

هنا فالأفق والصباحات والفجر، تحمل أسرار هذه الصحوة القادمة، لأن هذا الصحو مرتبط بهذه الصباحات، وهو متأكد بأن هذه الصباحات ستتكشف وتحمل له تاريخ ابداعاته وهنا " ستجيء " ، حرف السين يدل على " الاستقبال والاستمرار " [2]

يقول:

ها أنا

كل سرّي حروف

ومعناي لام ... [3]

إنّ من الملاحظ أنّ الشاعر منذ البداية وهو يبحث في صمت عن هذه الصحوة ويهمس لها برموز عدة، هنا يعطي أول حرف، أول سرّ من أسرار أبجديات هذه الصحوة وهي اللام التي تعني القصيدة؛ عشق الكتابة فالقصيدة تحمل في طياتها أسرار أحرف الأبجدية ومن خلالها يمكن أن نكتشف جميع أحوال الشاعر ولحظة المكاشفة والكتابة.

يقول:

قدّيسة وراء السحب

هي سحر السحابة

1 الديوان، ص28.

2 فهد خليل زايد، الحروف معانيها، مخارجها، وأصواتها في لغتنا العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2008، ص 129.

3 الديوان ص 38.

مالت على جنبات السحب[1]

وهنا يعود الشاعر في هاته القصيدة بتعتيم آخر من مثل قديسة، سحر السحب، السحابة، السحب، فالألفاظ حملت كتماناً لتلك الأسرار المترقب الإفصاح عنها، ويهمس لهذه الصحوة بالسحابة، إنّ هذه الرحلة بين الغيم، والصحو حاول من خلالها الشاعر الاستقصاء عن مكنونات أحرفها وأسرارها، و(حرف السين)، في كل مرة دلالة على الصحوة التي لا طالما إنتظرها، حملت في طياتها أسراراً خفية لا تنتهي.

وفي قصيدته: " سر لغيم الضحى "

في صبا ح النَّدى

يستعيد تفاصيلها؛

يتَّأمل نبعاً تماوج عند التِمَاع الضَّحى[2]

إنَّ الرحلة بين الغيم وصحو، حملت أسرارا خاصة، والتفاصيل التي كان يبحث عنها قد استعادها.

فيقول:

تلك بالأمس أيامنّا

زرعتنا معاً في الحروف أسرارها،،

لنكون حصاد غدا. [3]

1 الديوان، ص42

2 الديوان، ص65.

3 الديوان، ص 66.

إن هذه الغيمة التي سكبت أسرار حروفها، من أجل تلك الصحوة التي إنتظرها الشاعر، بدأت تكشف أسرار غيمها للبحث عن صحوها.

***الأصوات الانفجارية:**

ونعني بها " بحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبساً تاماً في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء ثم ينطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجارياً ".[1]ومن الأصوات الانفجارية نجد : ب، ت، د، ط، ض، ك، ق.[2]

لقد عمد الشاعر " عبد الله العشي " إلى تحميل الحروف أسراراً، كانت تختلج في صدره، وقد كان في بداية قصائده يلمح لنا إلى هذه الأسرار، فأعطانا إشارات مختلفة تحمل في ثناياها دلالة، ولكنه لم يبح بها.

وفي رحلته بين الغيمة والصحوة، أو بين الليل والصباح، مرّ وقت كثير، فما لبث أن استشعر مرور الوقت وهو مازال يحمل معه تلك الأسرار، فأبى في آخر المطاف وقبل أن ينقضي الوقت إلا أن يصرح بأسرار تلك الصحوة.

ونحن بصدد الكشف عن أسرار الشاعر، ارتأينا أن ندرس الأصوات الانفجارية الدالة على هذا البوح وهذه الأصوات هي: (التاء).

يقول: في " ذروة المسافة "

انتهى الأن ترحالنا؛

سوف نمضي إلى شُعلةٍ

1 كمال بشر، علم الأصوات، ص 247.

2 مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص(نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،مصر، ط1، 2002، ص 51.

خبَّأتها قناديلنا

نتفيَّأُ قدراً قليلا من الضَّوء

أبقتهْ أيامنَّا...[1]

وهنا الشاعر يخرج من عالم السر إلى عالم البوح والمكاشفة، اللحظة المنتظرة بعد مرور هذا الوقت الطويل، ويدخل في فضاء الكشف عن هذه الصحوة وهي عشق الكتابة، وصوت (التاء) المتكرر في الألفاظ (انتهى، ترحالنا، شعلة، نتفيأ، أبقته...) كلها ألفاظ دالة على أنّ الشاعر كان رهين تلك الأسرار وتلك الصحوة، " والتاء هو صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس "[2]

يقول:

ونحدِّق في الماء:

كيف تفجَّر من صخرنا

وتُحملق في الصَّمت أسماؤَنا [3]

إنّ لحظة المكاشفة هي لحظة الإبداع، وعشق الكتابة عند الشاعر تكون خاصة في البداية، ولكن عند إخراجها للوجود وتجسيدها في أبيات من الشعر تصبح عامة، عند اشتراك القارئ فيها.

إن قول الشاعر (تفجر من صخرنا وتحملق في الصّمت أسماؤنا) تدل على انفجار القوة الكامنة وراء الكتابة، في نفسية الشاعر (فتفجر وتحملقُ) هما عبارتين تدلان على الحرية والانطلاق من جديد في رحلة البحث على فجر جديد.

---

1 الديوان، ص 53.

2 سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، ص 31.

3 الديوان، ص 53.

يقول الشاعر:

سنغني لأوجاعنا؛

تلك أشجارنا أورقت

وتغنَّت عليها عصافيرنا [1]

مازالت (التاء) تلعب دورها في تفجير مكنونات الشاعر الخفية (فأورقت، وتغنت) تدل على النمو من جديد، وإعطاء إيقاع آخر للقصيدة، تطرب لها الذات فهي نابعة من حركة الطبيعة نفسها.

يقول:

انته الآن ترحالنا

وغداً...

سوف تبدأ...

تبدأ في الفجر أسفارنا [2]

إنّ الشاعر هنا انتهى من رحلة البحث في المجهول ودخل في المعلوم ومن السر إلى البوح، ولفظة (تبدأ، تبدأ في الفجر) دالة على ذلك.

وقد حملت الأصوات الانفجارية دلالات مختلفة، وبحث مستمر في رحلة المكاشفة بعد خروجها من فضاء السر والكتمان إلى فضاء البوح والكشف.

هذا الجدول يوضح أهم الأصوات الاحتكاكية والانفجارية التي طغت على العناوين:

1 الديوان، ص 53.

2 الديوان، ص 54.

العنوان	الصوت	صفته
صحوة الغيم	الصاد	احتكاكي مهموس
فاتحة الأبجدية	الفاء	احتكاكي مهموس
ألف الأسماء	الهمزة	احتكاكي مجهور
حكمة الباء	الحاء	احتكاكي مهموس
تاء لذاكرة البنفسج	التاء	انفجاري مهموس
الثاء تغزل ليل (ها)	الثاء	احتكاكي مهموس
جفن الغمام	الجيم	احتكاكي مجهور
حيرة المعنى	الحاء	احتكاكي مهموس
خجل الأسئلة	الخاء	احتكاكي مهموس
دال بقطرة الندى	الدال	احتكاكي مجهور
ذروة المسافة	الذال	احتكاكي مجهور
رجع الصدى	الراء	احتكاكي مجهور
زاي لم يكن	الزاي	احتكاكي مجهور
سر لغيم الضحى	السين	احتكاكي مهموس
شبح الكلمات	الشين	احتكاكي مهموس
صوتان للقصيدة	الصاد	احتكاكي مهموس
ضاد سوف أفتح	الضاد	احتكاكي مجهور
طائر في الإيقاع	الطاء	احتكاكي مجهور
ظل لا يحجب	الظاء	احتكاكي مجهور
عين على شرفة الوقت	العين	احتكاكي مجهور
غواية كان مد	الغين	احتكاكي مجهور
فصلٌ هل يقول	الفاء	احتكاكي مهموس

قاف، كاف	القاف	احتكاكي مجهور
لام أخضر	اللام	احتكاكي مجهور
ماء الانشاد	الميم	احتكاكي مجهور
نون الصحو	النون	احتكاكي مجهور
واو أشرقت	الواو	احتكاكي مجهور
ياء السلام	الياء	احتكاكي مجهور

الجدول (1): العناوين بين الأصوات الاحتكاكية (المهموسة والمجهورة).

من خلال الجدولين السابقين، نجد غلبة الأصوات الاحتكاكية المجهورة (سبعة عشرة عنوان) وقدرت الأصوات الاحتكاكية المهموسة (عشرة عناوين)، ويعبر الجهر في القصيدة على الأسرار والمعاني التي يريد الشاعر البوح بها وتوصيلها إلى الملتقي.

ونستطيع القول أنّ الشاعر كان في بداية لحظة المكاشفة، يهمس لنا سراً عن أسرار القصيدة وعشق الكتابة، وهذه الرحلة المغمورة بالأسئلة والأجوبة وبالسر والبوح.

2.المستوى الصرفي:

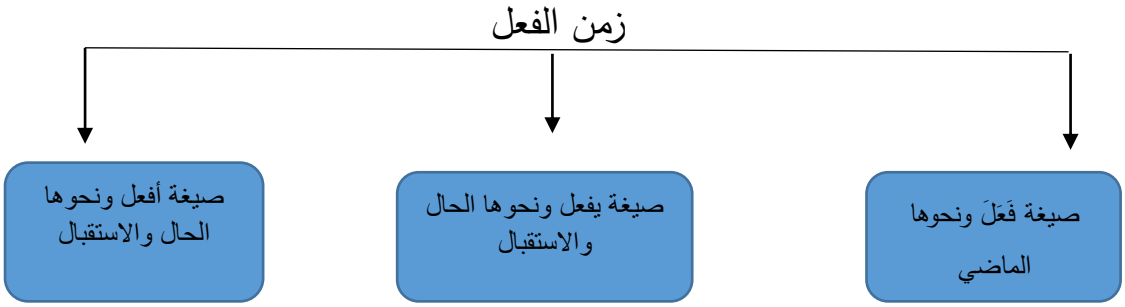
ننتقل هنا لدراسة البنية الصرفية التي احتوت عليها القصائد العشية:

" لما كان أكثر كلمات اللغة العربية ثلاثيا عدّ علماء الصرف أصول الكلمات الثلاثة أحرف وقابلوها عند الوزن بالفاء، والعين واللام، مصورة بصورة الموزون فيقولون في وزن (قمر): فَعَلَ، وفي جملْ: فعْل، وفي كَرُمَ: فَعُلَ ".[1]

1 أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، تق محمد عبد المعطي، دار الكيان للطباعة والنشر، دط، دت، ص 53.

أ. بنية الأفعال:

ينقسم الفعل باعتبار الزمن إلى (ماضي، مضارع، أمر) وعلى هذا الأساس قمنا بصياغة الأفعال، وهذا الشكل يوضح أهم الصيغ التي يبنى عليها الفعل:[1]



-إنّ " الفعل الذي يتكون من أحرفه الأصلية يسميه الصرفيون مجرداً، ويعرفونه بأنه كل فعل حروفه أصلية، لا يسقط في أحد التصاريف إلا لعلة تصريفية. أما الفعل الآخر فيسمونه مزيداً وهو كل فعل زيد على حروفه الأصلية حرف يسقط في بعض تصاريف الفعل لغير علة تصريفة، أو حرفان أو ثلاثة أحرف ". [2]

ولقد جاءت هذه الصيغ الفعلية في ديوان صحوة الغيم على النحو التالي:

1. **فَعَلَ**: وقد وردت هذه الصيغة في الديوان من مثل: سَكَبَ، زَرَعَ، نَثَرَ، سَطَعَ، غَزَلَ، رَجَعَ، كَسَرَ، عَجَلَ. وهي كلها دلالات توحي إلى القيام بفعل ماضي، فالشاعر كان نادراً ما يستعمل الفعل الماضي كون فكرة ولحظة المكاشفة عن الصحوة كانت تلازمه وتعيش معه في ذاكرته وفي جميع أزمانه.

1 تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1999، ص105.

2 عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص 75.

وقوله الشاعر:

زَرَعَ الليلُ أنجمهُ

في خطانا...[1]

2. **أَفْعَلَ:** ومن الصيغ التي وردت، أَبْدَأَ، أَوْمَأَ، أَمْسَكَ، أَثْقَلَ، أَشْرَقَ، أَسْدَلَ، أَنْجَبَ، وجاءت معاني هذه الصيغة في الديوان الدلالة على، " التعدّية والصيرورة "[2]. فالشاعر هنا مستشرق ومتطلع إلى أمل جديد وإلى أزمنة مختلفة عن التي عاشها وأن لحظة الكتابة أو الصحو المنتظر هو ما يبحث عنه في هذه التعدية إلى زمن آخر. ونأخذ صيغة أَسْدَلَ مثال:

قول الشاعر:

فجأة أشرقت من تخوم الضّيا...

وأضاءت فضاءاتها

فجأة أَسْدَلَ الصمت أستاره [3]

إن حالة الصمت التي انتابت الشاعر فجأة، فبعد أن كان في حركة وتغير وتجدد، سُلِطَ عليه الصمت فصيغة أَسْدَلَ دلت على حالة الشاعر في زمن محدّد من الوقت، وكذلك كما أسلفنا الذكر في الشكل الأول أنّ صيغة أَفْعَلَ داله على الحال والاستقبال.

1 الديوان، ص 41.

2 تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص164.

3 الديوان، ص 117.

وهذا الجدول يوضح الصيغ الفعلية التي وردت في الديوان:

الصيغ الفعلية	مثال ذلك الديوان	دلالتها
تَفَاعَلَ	تَمَايَلَ- تَصَاعَدَ- تَتَاثَرَ- تَشَابَكَ	الدلالة على التدرج أي حدوث الفعل شيئا فشيئا.
يُفْعَلَ	يُرَمِّمُ- يُزَيِّنُ-يُفَتَحُ يؤجِّلُ- يُسَبّحُ- يُخَبِّأُ- يُمَسِّحُ	المبالغة في الأمر
يَفْعَلُ	يَسْأَلُ- يَخْرَجُ	المطاوعة
فاعل	واقف- طافِحُ-غَائبُ	المشاركة والموالاة

-مثال على صيغة تفاعل:

قال الشاعر:

وتناثر، ما بيننا الفجر

ألوانه نهرٌ سال في صحونا[1]

مثال على صيغة يَفْعَلُ:

سيعود الصَّباحُ ويسأل عنَّا

ولْيَكنْ ما يكونْ [2]

1 الديوان، ص 38.

2 الديوان، ص 14.

مثال على صيغة يُفعِّلُ:

قال الشاعر:

ويرمِّمُ ما جرحته المراثي

على عَجَلِ...[1]

-مثال على صيغة فاعل:

قال الشاعر:

واقفا في ضُحىً غائبٍ لم يغبْ

نبعُها طافحٌ بالْغِنَا [2]

ب. بنية الأسماء: في عرف النحاة " الاسم ما دل على مسمى وهما خمس: صفة الفاعل، صفة المبالغة، صفة التفضيل، صفة المفعول، الصفة المشبهة ".[3]

- **اسم الفاعل:** " وهو اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل " [4]، وقد جاءت بعض الصيغ في الديوان تحمل اسم الفاعل وهي على النحو التالي: فاتن، غائب، طافح، ذائب، طالع، صامت، خارج، شارد، غارق. وتأتي هذه الصيغة لدلالة على وصف الفاعل بالحدث منقطعا متجدداً من مثل:

قول الشاعر:

مرمر ذائبُ، زرقةُ لانهائَّية.

نغمٌ يتحدَّر من شاطئين

---

1 الديوان، ص 14.

2 الديوان، ص 20.

3 تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 99.

4 عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 75.

ندى ناعمٌ. [1]

وهنا الشاعر في موقف يعرض لنا فيه هذا الصحو الجميل وهذا الحدث الجديد الذي ظهر إلى العيان لأول مرة وهذا الصحو خاص به فقط .

- **صيغ المبالغة** : وهي أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه ".[2] ومن نحو (الشموس) والتي جاءت في القصيدة.

قال الشاعر:

زهرة في تخوم التّعبْ

مشرِقا بالضّحى

ونُبوءاتها

والشموس التي أرتَقِبْ [3]

وجاءت صيغة فَعُوْل: شموس، ومن الصيغ على وزن فِعْلَةُ نجد: شُعلةٌ، حُمْرَةُ.

وهنا الشاعر بصدد انتظار مجموعة من الشموس لا شمس واحدة دالة على الكثرة. ومن أمثلة الدالة على الكثرة والتعدد في الأمر نجد: (أسماؤنا، لأوجاعنا، عصافيرنا، ترحالنا، اسّفارنا، أحرفنا، أورقنا، أيامنا، المعارج، نوافذنا، أحلامنا).

1 الديوان، ص 49.

2 عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص 77.

3 الديوان، ص 41.

- **الصفة المشبهة** : هي " اسم يصاغ من الفعل اللازم للدلالة على المعنى اسم الفاعل ومن ثم سموه المشبه ".[1] ولقد قمنا بدراسة الأوزان التي توفرت في قصائد الديوان فوجدنا:

-فَعْلاَءْ = عَمْيَاءْ ، فِعِلْ = مِلِحْ، سِحِرْ.

- **اسما الزمان والمكان:**

***اسم الزمان:** هو " ما يأخذ من الفعل للدلالة على زمان الحدث "، وهنا يرتبط بالوقت الحدث والفعل " **اسم المكان:** هم " ما يؤخذ من الفعل للدلالة على مكان ".[2] واسمي الزمان والمكان يصاغا من الثلاثي المجرَّد، وزنان مَفْعَلٌ ومَفْعِلٌ " [3]. ولقد حمل الديوان مفردات عديدة دالة على الزمان والمكان منها.

***الزمان:** الصباح، أعُدُّ الزمان، ساعة، ساعة، المساء، الفجر، النهار، ضحى، الأصيل، أشرقت، غسق، الليل، دجى، الفصول، تواريخ، صيف، ربيع، سنة، غداً، الأمس، الغياب، الغروب، الشفق.

مثال ذلك قول الشاعر:

الصباح لنا

المساء لنا [4]

***المكان** : وجاء في القصائد كالآتي: مدينة، الفضاء، المدى، الأفق، الأرض، مخابئها، الغابات، حدائقنا، الطرقات، الكون، الشاطئ، الأرض، البلاد، الجسر.

1 عبده الراجحي،التطبيق الصرفي ، ص 79.

2 مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ط28، 1993، ج1، ص 201.

3 مصطفى المرجع نفسه، ص 201.

4 الديوان، ص 62.

مثال ذلك قول الشاعر:

مطرٌ على الغابات منهمرٌ

ونارٌ في حدائقنا

وموج من دخان

سرنا على الطرقات [1]

ونجد في الديوان ككل غلبة الألفاظ الدالة على الزمان أكثر من المفردات التي يشير إلى الأماكن، وسبب ذلك أن الشاعر منذ بداية قصائده الأولى هو يحكي للزمن ويحس بمروره حيث يقول، (أعدُّ الزمان ساعة، ساعة) فالشاعر هنا مرتبط بالزمن أكثر من ارتباطه بالأماكن فهو لا يتحدث عن مقام الصحوة بل عن لحظة كتابة القصيدة والتي دائما ما ترتبط بلحظة الإبداع.

1 الديوان، ص 82.

ونجد العناوين التي شملت اسما الزمان والمكان:

عنوان الديوان	عنوان القصيدة	الصيغة	
صحوة الغيم		اسم الزمان	اسم المكان
	الثاء تغزل ليل (ها)	ليل (ها)	
	ذروة المسافة		المسافة
	سر لغيم الضحى	الضحى	
	عين على شرفة		
	الوقت	الوقت	
	واو أشرقت	أشرقت	

الجدول (2): العناوين بين الأسماء الزمان والمكان.

من خلال الجدول نرى أن المفردات التي تدل على الوقت وهي ليل (ها)، الضحى، الوقت، أشرقت، ومفردات التي تدل على المكان هي (المسافة)، ولا نستطيع صيغتهما على وزن مَفْعَلْ ومِفْعلَ ولكنهما يحملان دلالة الزمان والمكان.

والشاعر في هاته الرحلة بين الصحو والغيم استغرق وقتا كبيراً ليصل إلى لحظة المكاشفة والتجلي لهذه الصحوة، ووردت لفظة واحدة على صيغة مَفْعَلْ: قام، مقام ودلالتها على المكان، وصيغتا المغيب والمساء ودلالتها على الزمان.

3.المستوى التركيبي:

لقد حمل الديوان مجموعة من العناوين سبع وعشرون عنواناً كلها لخصت تجربة الشاعر وانقسمت هذه العناوين حسب دورها في الديوان، وبما أننا في هذه المرحلة سنقوم بدراسة نحوية لتبين الجمل الاسمية والجمل الفعلية.

- **الجمل الاسمية:** وهي " الجملة المبدوءة باسم "[1]، وقد وردت الجملة الاسمية في أغلب العناوين وجاءت على شكل أسماء النكرة، إذ " يدلنا الاسم على شيء يكتنفه نوع من الابهام، ثم يكون الكشف، والتعريف بعد ذلك بذكر الخصائص والسمات، ومن ثم كانت النكرة أخف على الذوق العربي السليم من المعرفة ".[2]

وهذه السمة حاولنا أن نسقطها على مجمل العناوين، أنّ الشاعر في رحلته المنتظرة بين الصحوة والغيم كانت طريق محفوفة بالضبابية والسرية ولم يفصح عنها، بل عمد على التنكير بدل التعريف عن سبب الرحلة وأبى أن يشاطرنا أسراره.

ومن بين العناوين الاسمية نجد:(ألف الأسماء) [3]. (حكمة الباء) [4]. (تاء لذاكرة البنفسج)[5]. وغيرها من العناوين حملت أسرار الديوان " صحوة الغيم "، ولقد أخذت هذه العناوين منحى واحدا فكلها أسماء نكرة لمبتدأ محذوف مقدّر في البنية العميقة (هذا، أو هذه أو تلك) حسب نوع الاسم (مذكر أو مؤنث).

والجدول التالي يوضح هذا الحذف المقدّر :

عناوين القصائد	التقدير بالمحذوف	الصفحة
فاتحة الأبجدية	هذه فاتحة الأبجدية	7
ألف الأسماء	هذه ألف الأسماء	11
حكمة الباء	هذه حكمة الباء	17
تاء لذاكرة البنفسج	هذه تاء لذاكرة البنفسج	23

1 عبد الهادي فضلي، مختصر النحو، دار الشروق للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط7، 1980، ص 20.

2 عبد القادر رحيم، علم العنونة (دراسة تطبيقية)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 181.

3 الديوان، ص 11.

4 الديوان، ص 17.

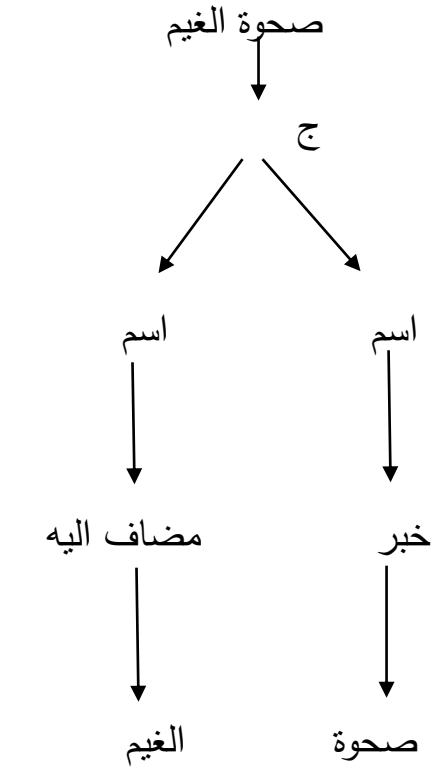
5 الديوان، ص 23.

جفن الغمام	هذا جفن الغمام	35
حيرة المعنى	هذا حيرة المعنى	39
خجل الأسئلة	هذا خجل الأسئلة	43
دال بقدر الندى	هذه دال بقطر الندى	47

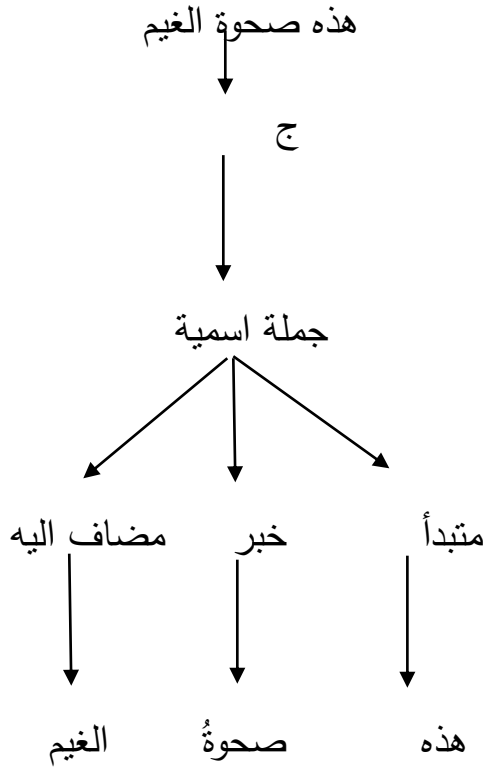
الجدول(3): العناوين المقدرة بالحذف.

ويمكن اسقاط هذا الحذف والتقدير على جميع عناوين الديوان كونها جمل اسمية ثابتة ترصد لنا طريق الانتظار الشاعر ورحلته مع الزمن. وأفضل مثال نقوم بالتطبيق عليه البنية السطحية والبنية العميقة، عنوان الديوان " صحوة الغيم ".

مثال: بنية السطحية



بنية العميقة



إن العناوين العشية التي جاءت في الديوان حملت نفس التركيب، كون الشاعر على دراية تامة بالدلالة القوية التي تحملها الجمل الإسمية في ثبوتها، فحذف المبتدأ كان

له دلالة، لخصت الكثير من الأفكار التي استقرت في ذهن الشاعر في رحلة البحث عن الصحوة، فهي صحوة واحدة وطريق البحث عليها واحدة.

-الجمل الفعلية:

ونعني بالجملة الفعلية عند النحاة بأنها:" هي الجملة المبدوءة بفعل "[1] ، ولم يكن للجمل الفعلية في الديوان نصيب كبير في العناوين

وفي قصيدة ألف الأسماء يقول فيها:

	القصيدة	الصفحة
جمل الفعلية	-كنت أسند ظهري على موجة -أعدّ الزمان -أعبر ظلي -وأحفرُ هذا المدى باستعارتنا -سيعود الصباح، ويسأل عنا	13
جمل الفعلية	-سيظللنا قمر في غياب -ويضُيء لنا قمر آخر في الحضور -سيُعيدُ الصدى لجراحات أصواتنا -وُيلمْلِمُ ما بعثرته الرياح -ويرمّم ما جرحته المراثي -ويُضيء فراغاتنا	14
الجمل الفعلية	-هل رجعت إلى أوَّل الكلمات -لأبدأ منها الكلامْ وأعودَ إلى أوَّل	

1 عبد الهادي فضلي، مختصر النحو، دار الشروق للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط1، 1980، ص 20.

	اسمٍ...	57

الجدول(4): الجمل الفعلية في القصيدة.

نلاحظ من خلال هذا الجدول ، أنّ الألفاظ الدالة على الفعل هي: (كنت أسندُ، أعدُ، أعبرُ، أحفرُ، سيعودُ، سيُظللنا، يضيءُ، سيُعيدُ، يُلمّلمُ، يُرمّم) تدل على زمن وحدث وهذا من خصائص الجمل الفعلية بأن ترتبط بزمن وحدث " فالفعل، ما يدل على حدوث شيء والزمن جزء منه " [1]

والشاعر في لحظة المكاشفة لصحوة، طرأت عليه أحداث ارتبطت بأزمنة متغيرة، فالصحوة مفردة ولكن طريقة الكشف عنها استدعت وجود حركة مستمرة في عملية البحث عنها، ومرّت عليه أزمنة متعددة، الصباح، المساء، الغروب، الشروق....إلخ.

ولقد جمعت بعض القصائد المركبين الاسمي والفعلي معاً، وحملت الذات الشاعرة في العديد من المرات التعبير عن الزمنين الحاضر والمستقبل، واستعمال حروف المضارعة مثل السين، وتاء المتكلم ....إلخ.

ومن أمثلة ذلك في القصائد نجد:

قال الشاعر:

كنتُ أُسندُ ظهري على موْجةٍ

وأعدُّ الزَّمانْ

ساعةً ساعةً [2]

1 يوسف الحمادي وآخرون، القواعد الأساسية في النحو والصرف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص 06.

2 الديوان، ص 13.

والجدول التالي يوضح أهم التراكيب الفعلية والإسمية التي ظهرت منها:

المركب الفعلي + المركب الاسمي		
العناوين	أمثلة من القصائد	الصفحة
ألف الأسماء	كنت أرسم حلمي على الرّمل	13
	سوف يجمعنا بتفاصيلنا	14
	سُيظلّلنا قمر في الغياب	14
	هو آخر زهر تفتح في حلقنا	14
	سنفتح أحلامنا لبهاءاته	15

الجدول(5): التركيب الفعلي والاسمي.

ونجد هنا تظافر الجمل الفعلية مع الجمل الإسمية في هذه الأسطر الشعرية لتكون خطاب شعري موحد يدل على انتظار الذات عبر الأزمنة المختلفة الحاضر والمستقبل (كنت أرسم، وسوف يجمعنا) وهنا الشاعر يعيش الحاضر ويتطلع إلى المستقبل باحثا عن هذه الصحوة.

4- المستوى الدلالي:

لقد أخذ الخيال الشعري الشاعر إلى ما هو أبعد من تركيب الألفاظ بعضها ببعض، في هذه الرحلة الخيالية مع عشق الكتابة التي جسدتها أبجدياته المقدسة، وبمأن هذه الرحلة كانت تعبر عن ذات الشاعر في البحث عن أسرار اللغة فقد تمرّدت عن المنطق والمعقول. وأجمل المفردات التي عبّرت عن هذه الرحلة المعراجية التي امتزجت بسحر الطبيعة وبسحر القصيدة من أول وهلة أو مثلها عنوان الديوان " صحوة الغيم ".

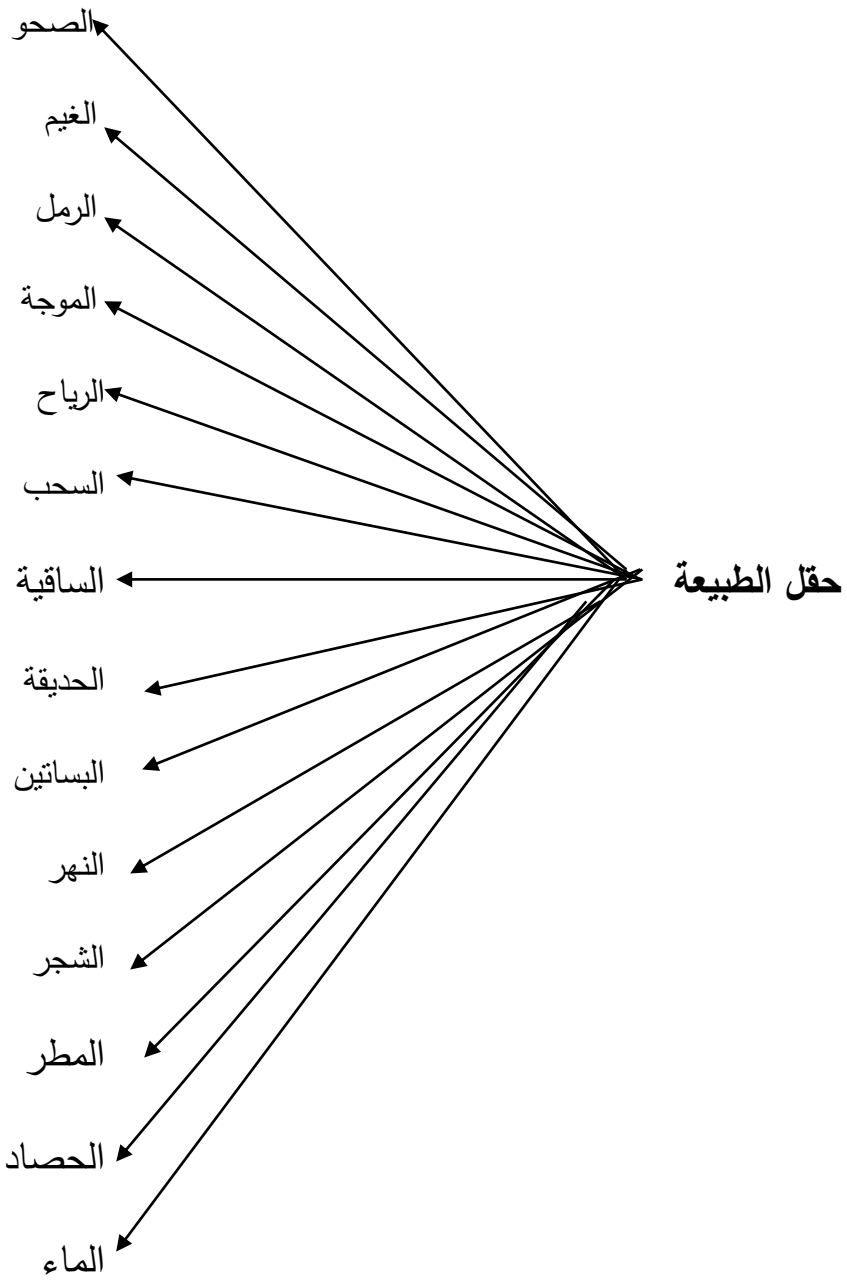
ونجد الشاعر قد استعمل عناصر الطبيعة المختلفة التي ساعدته في بث معاني ودلالات الصحوة في عمق الطبيعة التي دائما ما تكون عند أغلب الشعراء هي نقطة بداية مشوار الرحلة ليسقط عليها دلالات الخطاب الشعري أو التجربة الشعرية.

أ. حقل الطبيعة:

وقبل الشروع في تقديم مفردات الطبيعة يمكن أن نعطي مفهوم مختصر للحقل الدلالي، أو " ما يطلق عليه أيضا الحقل المعجمي: وهو عبارة عن الكلمات التي ترتب دلالتها وتوضح عادة تحت لفظ عام يجمعها ".[1] مثل حقل الطبيعة أو الحقل الصوفي اللذان نحن بصدد دراستهما.

ولقد حفل ديوان " عبد الله العشي " بمفردات الطبيعة التي حضرت بقوة وكانت لها دلالات قوية تبرهن على اندماج الشاعر مع الطبيعة.

1 حسام البهنساوي، علم الدلالة والنظريات الدلالة الحديثة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة،مصر، ط1، 2009، ص 74.


الصحو
الغيم
الرمل
الموجة
الرياح
السحب
الساقية
الحديقة
البساتين
النهر
الشجر
المطر
الحصاد
الماء
حقل الطبيعة

وقد استخدم الشاعر مفردات الطبيعة، تعبيراً عن ذات غير مستقرة تبحث في هذه الألفاظ عن دلالتها أو تجاوزاً لها في بعض الأحيان، حيث نجد أن " المعجم اللغوي لألفاظ الطبيعة في الشعر يأخذ مساحات كبيرة، لأنّ الشاعر يسعى إلى تمثيل الطبيعة حينما يرغب في تجاوز ذاته، أو يلجأ إليها باحثا عما يوازي أخيلته وما يعتمل فيها ".[1] والشاعر هنا أخذ من هاتين الحالتين، فتارة يجسد ذاته في رحلة البحث عن القصيدة ممثلا عنها بالصحوة والغيم اللذان هما عنصران من الطبيعة وحالة السماء من الصحو إلي الغيم والعكس، وتارة أخرى يحاول تجاوز ذاته ودخول عالم جديد، يبحث فيه عن التغير والتجديد.

وكما أسلفنا الذكر بأنّ العنوان " صحوة الغيم " له دلالة مباشرة تدل على الطبيعة لأن المفردتين الصحوة والغيم استعملها الشاعر للتعبير عن الذات الشاعرة التي تبحث عن خلاصها، " فكثير ما كان للغيم أثر نفسي يؤدي إلى التفاؤل أو التشاؤم لدى الشاعر وغيره، ولن نغالي إذ قلنا هذا أن السحب الغيم هي الحائل بين الشاعر وبين السماء التي يسعى إلى الارتقاء إليها ".[2]

ولقد تجسدت هذه الذات الشاعرة بألفاظ الطبيعة:

كقول الشاعر:

إلى ...

صحوة أنتظرها

وغيمة أتوقعها

1 ضرغام الدّرة، التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة لنشر، الأردن، عمان، ط1، 2009، ص 80.

2 نسرين دهيلي، مقام اللغة (قراءة في ديوان صحوة الغيم)، ندوة بعنوان نص وقراءات لآخر إصدارات الشاعر الجزائري: عبد الله العشي، جامعة محمد خيضر ،بسكرة، 29نوفمبر 2015، ص 04.

وأبجدية تعبر بمائها سلطان المسافات [1]

وهنا نلاحظ بأن الشاعر في رحلته بين الصحو والغيم والمسافة التي قطعها في زمن انتظاره، وجد أنّ في الإرتقاء إلى السماء أو إلى مقام أعلى، لابد من تبدّد هذا الغيم الذي عرقل مسيرته في هذه الرحلة. " وتصبح صحوة الغيم ظاهرة طبيعية هي صحوة الذات الشاعرة ".[2]

الشاعر هنا بانتقائه " للصحوة والغيمة "، أثار دلالات قوية وعميقة في النفس، لأن الذات الشاعرة ليست ككل الذوات النفسية البشرية العادية، لأنها تحمل من الشجن والاضطرابات ما لا تقدر عليه الذوات الأخرى.

واستمرار حالة الترقب لهذه الصحوة المنتظرة التي شغلت كيانه وباله، نجده يلح على استحضار ألفاظ الطبيعية، كلما اقترب من لحظة المكاشفة للذات الشاعرة التي عبّر عنها بكثير من المفردات في متن هذه القصائد. ومن عناصر الطبيعية الأخرى نجد:

كان زهرٌ على السُّورِ (25)/ ساقيّةٌ عند الحديقة (25)/ أولد عند البنفسجة (26)/ حتى محطّ الحمام (26)/ بزيتوننا وبأعنابنا (26)/ نرجسٌ ورُخامٌ (31)/ وفيض بنفسجة (31)/ وضحى خطّ في الماء أحلامهُ (31)/ قمر ذاب في فيضه، وأراها (32)/ قرنفلة سكبت الفصولُ(32)/ أنحني كي يمرَّ الغَمَام (37)/ وربيع يخبّئ في صدره (37)/ حَجَلا وحمام (37)/ فاستدارت على جانبيها الفصول (37)/ وحطّ على كتفينا اليمام (37)/ جلست وردة الشّعر ما بينا (38)/ مَرْمَرٌ ذائبُ، زرقة لا نهائية (49)/ ندى ناعم/ أقحوان (49)/ كان يسبح بين ذراعين من نرجس (49)/ نخلةٌ... أرجوان.(50)/

وهنا يمكن القول بأن المعجم الشعري للطبيعة امتزج مع الذات الشاعر فهذه الرحلة التي زخت بألفاظ تنوعت من قصيدة إلى أخرى وأكثر من ذلك بل حتى من سطر

1 الديوان، ص 05.

2 نسرين دهيلي، مقام اللغة (قراءة في ديوان صحوة الغيم)، ص 05.

إلى آخر، فالشاعر المتمكن من لغته يستطيع التلاعب بالألفاظ ويجدّدها بما يتوافق وحالته الشعورية.

ب .المعجم الصوفي:

إن الشاعر " عبد الله العشي " شاعر صوفي بامتياز برهن ذلك في كل عتبات عناوينه التي حكت رحلته الروحية في استجلاء الذات الشعرية المتصوفة وقد حكت هذه القصائد عن روحانيات الشاعر في بحثه عن الصحوة ومكاشفة الصوفية في هذه القصيدة الروحية، ونعني بهذه الأخيرة؛ هي كل نص شعري يأخذ التجربة الفكرية إلى حدودها القصوى لتعانق تجارب روحية توظف الأثر الحضاري الإنساني وتستشرق عوالم علوية في لحظات ابدعها في مكاشفات عميقة ".[1] وقد استمد الشاعر هذه السمة من المتصوفين القدماء وحذا حذوهم في رحلته الصوفية هاته.

لقد احتوى الديوان على مجموعة المصطلحات صوفية حاول الشاعر من خلالها رصد هذه الرحلة الصوفية لمكاشفة حقائق وأسرار خفية احتواها هذه الحروف الأبجدية.

إن عنوان الديوان يحمل مفردتين هي " صحوة والغيم " ومنهما ستقوم بدراسة المعجم الصوفي.

" فالصحو: هو رجوع العارف إلى الإحساس بعد الغيبة، وعكسه السّكر وهو غيبة بوارد قوي، ومعنى الصحو والسكر قريب من معنى الحضور والغيبة ".[2]

وهنا كأن الشاعر في حالة تيه عن الحقيقة وغياب عنها لأن الأسرار التي حملتها حروفه بحاجة إلى مكاشفة حقيقة الذات الشاعرة.

---

1 كمال رايس، تجليات المكاشفة الصوفية في القصيدة الروحية المعاصرة ديوان " صحوة الغيم " ندوة بعنوان نص وقراءات لأخر إصدارات الشاعر الجزائري، عبد الله العشي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 29 نوفمبر 2015، ص 02.

2 عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، الناشر مكتبة مدبولي، القاهرة، 2003، ط1، ص 826.

ثم أضاف كلمة الغيم: " ليزيد من عمق التأمل والتخيل والتدبير؛ وهذا ما يضفي شعرية على مستوى العنوان، باعتباره بنية – عتبة – متعالية. وهذا قصد مشروع من الشاعر إزاء انتقاء العنوان، باعتباره العتبة الأولى التي تخلق حوارا مع المتلقين أول مرة".[1] وقد تجسدت هذه الصحوة في ثنايا القصائد التي ارتبطت بالديوان وبدلالته بشكل كبير.

يقول الشاعر:

إلى ...

صحوة أنتظرها

وغيمة أتوقعها. [2]

إن الرحلة الزمنية بين الصحو والغيم لانتظار لحظة المكاشفة وبوح الأسرار الدفينة التي لزمت الشاعر طوال الرحلة. " فالرحلة هاجس الصوفي، فهو في سفر دائم وهي غاية ما يسعى إليه الاستمرار في رحلته نحو الحقيقة المطلقة، ولذلك فانّ الصوفي يجاهد من أجل الترقي في سفره ويعاني من أجل الانتقال من مقام إلى آخر ".[3] والشاعر يريد هنا الوصول إلى السماء والمقام الأعلى ورحلته مع حروف الأبجدية، ولغة القصيدة كثيراً ما تشبه المعراج إلى السماوات.

1 كمال رايس، تجليات المكاشفة الصوفية، ص 03.

2 الديوان، ص 05.

3 طالب المعمري، الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر(أدونيس، صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي محمد عفيفي مطر)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،لبنان، ط1، 2010، ص 96.

ومن بين القصائد التي أوحت إلى لغة الشاعر الصوفية نجد قصيدته " –الموسومة بفاتحة الأبجدية– بالتضرع إلى الله في موقف الناسك المستغيث المتعجب من واقع لا يتماشى وفيض النعم التي منّ الله تعالى بها على الانسان ".[1]

يقول الشاعر:

الله يا الله

أنرت من أمامه أضواءك الخضراء

فاسَّاقطت على يديه [2]

إنّ لغة الشاعر مليئة بألفاظ دالة وغير مألوفة، لغته خاصة حاول من خلالها تقديم مفردات صوفية بحت ليعبر عن رحلته الصوفية إلى مقامات أخرى متعالية.

وإذا جئنا إلى البيتين نجد لفظتين (الله يا الله) نجدهما تدلان على الربوبية والوحدانية. وبمأن الذات الشاعرة تحاول الدخول في مقام العبادة والترقي إلى مستوى من مستويات أهل السماء.

" وهنا إشارة إلى الذات في حضورها وتجليها ". [3] وهنا يقف الشاعر في لحظة صوفية متأملة.

" لينتقل بعدها الشاعر إلى تفصيل الأبجدية حرفا حرفاً، ففي قصيدة " ألف الأسماء"[4].

يقول الشاعر:

في الصباح الذي ضاع من يومنا

1 كمال رايس، تجليات المكاشفة الصوفية، ص 05.

2 الديوان، ص 09.

3 عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية، ص 636.

4 كمال رايس، تجليات المكاشفة الصوفية في القصيدة الروحية المعاصرة ديوان صحوة الغيم، ص 06.

سيعود الصباح خجولا يسأل عنا .... [1]

لقد أخذت لفظة الصباح مساحة كبيرة في الديوان وهي دلالة أخرى لهذا الصحو المنتظر، فالصباح دلالة على نور جديد وصباحات أجمل، ولكن الشاعر هنا يتحسر على الصباح الذي ضاع من يومه، ثم يعيد في البيت الثاني لتأكيد هذا الصباح وهذا الصحو، وكله أمل بأنّ هذا الصحو سيأتي في المستقبل وأن لكل الليل، نهار ولكل غروب، شروق جديد يبعث الأمل. وهنا تثبت فكرة " الانتظار والترقب ".[2]

إنّ جمال الأسلوب ودقة اللغة الصوفية التي يحملها الشاعر المتصوف في رحلته وتنقله من مكان لأخر، أو من مقام إلى مقام أعلى، تبرهن على زاد لغوي، يجعل الشاعر ينتقل بين الأسطر الشعرية بسلاسة وخفة يتحكم من خلالها بإطار الداخلي والخارجي للقصيدة.

إن الرحلة الصوفية المعراجية بين " الصحو والغيم " ومعاناة الشاعر بين لحظة الانتظار والترقب، وبين التجلي والمكاشفة، جعلته يفرغ معجما صوفيا هائلا، لخَّص ترحاله تارة متخفيا وراء دلالات، وتارة أخرى ظاهراً للعيان، ومن المفردات الصوفية التي حملها الديوان نجد:

-أضواء الخضراء (9)/ تتيه بمعراجهنّ السُّحب (20)/ وفي الجسر متسع للقاء ومتسع للمقام(25)/ نحن أول ما كان في أوّل الكون (27)/ زرع اللّيل أنجمه (41)/ قديسة من وراء السحب (42)/ بين المعارج والمنحدر (62)/ هذه ركعة في صلاتي (69)/ دمع الصلاة (74)/ الدعاء (74)/ التهاليل (74)/ وهجُ التراويح (74) تسبيحة الكائنات (74)/ خشوع السماء (74)/ المعارج والمنتهى (74) تصبُّ في محرابه (86) فالسلام على الخبرين (23)/ السلام ....السلام (123).

1 الديوان، ص 13-14.

2 كمال رايس، تجليات المكاشفة الصوفية في القصيدة الروحية المعاصرة ديوان صحوة الغيم، ص 06.

إنّ هذه الألفاظ تشاركت مع مدلولاتها لإذكاء الذات الشاعرة المترقبة لصحو والمنتظرة لإنغشاء الغيم، وإحداث لحظة المكاشفة الصوفية، وقد وفق الشاعر في التعبير عن رحلة القصيدة مع احتفال حروف الأبجدية وفق منظور صوفي له ذوق خاص، يتمشى مع القارئ في دهاليز القراءة، ليغوص مع الشاعر في رحلته الروحية المنبعثة من الوعي واللاوعي وتجذبه الثنائيات من أجل تكثيف الدِلالة، فهذه الرحلة تمثل " دورات الحياة والموت ومحاولات الخروج من الدورات بالتوق إلى الاكتمال، صراع الوجود والعدم، والنفي والإثبات، والحضور والغياب، الرغبة في التفوق، والمجاوزة والتواصل والاتصال الأكمل ". [1]

إن امتزاج الذات الشعرية بالطبيعة واستعمالها للغة الصوفية، ثنائية زئبقية، لا يستطيع أيّ شاعر القبض عليها والتحكم فيها، ولكن الشاعر الصوفي " عبد الله العشي " استطاع أن يتحكم في هذه البنية وأن يضبطها حسب احتياجاته.

1 طالب المعمري، الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر(أدونيس،صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي، محمد عفيفي مطر)، ص 96، 97.

ثانيا: الجماليات الأسلوبية في صحوة الغيم.

ب- البيان والأسلوب:

يقول " الجاحظ " البيان هو في اللغة العربية وعند البلاغيين يعّرف بأنه:

-البيان: " اسم جامع لكل شيء كشف لك القناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يقضي السامع إلى حقيقته، يهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان ".[1]

وهو" المنطق والفهم والإبانة، وهو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة لإيضاحه وبيانه".[2]

ويرى " الجاحظ " البيان بأنه " الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع ".[3]

وللبيان غاية في ظهور المعنى وبث سحره وجماله عند المتلقي، وأفضل دليل: لقوله تعالى « الرحمن، علم القرءان، خلق الإنسان، علمه البيان ».[4] وهنا يراد بهذا المفهوم، الإفهام في القصد.

وقد وردت كلمة البيان ومشتقاتها في مواضع كثيرة من السنة المطهرة، قال الرسول الله صلى الله عليه وسلم: « من البيان لسحرا ».[5]

1 الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ص 76.

2 فهد خليل زيد، البلاغة والبيان والبديع، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2007، ص 11.

3 الجاحظ، البيان والتبيين، ص 76

4 سورة الرحمن، آية، 1، 4.

5 فهد خليل زايد، البلاغة بين البيان والبديع، ص 11.

ومن الجانب الأسلوبي: البيان من منظور أسلوبي يتضح في مجموعة من الجماليات الأسلوبية ولأنّ البيان هو الكشف والإيضاح عن الدلالة وعن المعنى التي نضفي طابع فني على العمل الأدبي، فالأسلوب كذلك، " فالمستوى الإبداعي أو تجاوز الدلالة؛ هو خروج النظام الاصطلاحي أو العادي، وذلك بالسعي إلى تدمير أو انتهاك العلاقات المألوفة بين الألفاظ وإتيان بعلاقات جديدة تثير الفجأة أو الدهشة في المتلقي ".[1]

ولوقوع الإفادة، وإيراد الهدف عند الأسلوبيين المعاصرين، عدم بث هذا البيان مباشرة، لإشراك القارئ في البحث عن مكونات الخطاب الشعري، فوجدوا الوضوح في المعنى، منذ أول ولهة لا يحدث جمالية، بقدر ما يحدثها فموضعها في السياق ومحاولة القارئ تجلي المعنى المراد والبيان المراد.

ويرى " عبد السلام المسدي" بأن "نظرية الأسلوبية تتنزل منزل لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبأت شخصية الإنسان، ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، ما صرح به وما ضمن، فالأسلوبية جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث أنه قناة عبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا.[2]

وبما أن في محض دراسة البيان أسلوبيا، واستبيان السحر الجمالي والواقع الدلالي لأهم السمات التي تميزت بها اللغة الأسلوبية في علم البيان، وذكر انزياحات اللغة ومفارقاتها، علما بأنّ البيان يشمل اللغة والأسلوب.

1 أيوب جرجيس العطيّة، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2014، ص 11.

2 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، دت، ص 67، 68.

1.الانزياح:

ومن الأساليب الشعرية الفنية الجديدة التي تشبه إلى حدّ ما عنصر المفارقة كونهما يشتركان في البحث عن المعنى الباطن المبثوث لا عن المعنى السطحي الظاهر وكلاهما يبتعدان عن الدلالة الحقيقية إلى معنى آخر هو الهدف." إن نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة ".[1] ومن هنا نرى أنّ في الانزياح خروج عن المعنى المألوف للغة إلى معاني ورؤى جديدة " ويرى " جون كوهين " أنّ الانزياح، ويسميه المجاوزة؛ وله هدفه الخاص وهو فك بناء اللغة، ورفض الوظيفة الاتصالية لها (...) والتحويل النوعي للمعنى الموصوف من المعنى التصوري إلى المعنى شعوري".[2]

ومن الجماليات الفنية التي نجدها في الانزياح أنه يعزى " عند أكثر الأسلوبين إلى الدهشة التي تولدها مفاجأة القارئ بما لم يعهده ولم يتوقعه من التراكيب اللغوية ".[3]

والانزياح هو " أسلوب جمالي خلاق يلتبس بالحدوس والصور، ويقتبس من اللعب ما يحصن به كفاءاته الشعرية ".[4]

إنّ في رحلة بحث الذات عن صحوها، نذرت حروف الأبجدية لهاته الرحلة، واستعمل الشاعر لغة قوية جسدتها مفارقات وإنزياحات مختلفة حاول من خلالها تغييب الدلالة عن القارئ من أجل البحث عنها.

---

1 حسن ناظم، مفاهيم شعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 115.

2 جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2000، ج1، ص 281.

3 مسعود بدوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، دط، 2011، ص20.

4 خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح، دراسة في جمال العدول، دار اليازوري انشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 145.

يقول الشاعر:

هكذا يسرق الوقت أحلامنا

مثلما يسرق البعد ...

سر اقترابي [1]

إنّ في السطر الشعري (هكذا يسرق الوقت أحلامنا)، ألصق صفة السرقة للوقت، وهنا خرق لقواعد اللغة، فهذه المفردة نعت للإنسان، أو صفة يتصف بها الإنسان لا الوقت، على سبيل الاستعارة المكنية، حذف المشبه به هو الإنسان وترك شيئا من لوازمه، السرقة وهنا انزاح الشاعر عن المعنى الحقيقي للجملة، وهنا يريد الشاعر أن يثبت بأنّ الوقت ضاع وهو يبحث عن هذه الصحوة التي بدأ يعدّ لمرورها منذ الأبيات الأولى وهو يعد الزمن، والاستعارة المكنية هي: " ما حذف المشبه به ورمز بشيء من لوازمه ".[2]

وفي قوله (مثلما يسرق البعد)، (سر اقترابي). وهنا كناية أيضا معطوفة على السرقة الأولى الممثلة له، فالبعد كذلك لا يسرق، وسر الاقتراب، ليس شيء مادي لكي يسرق، وهو دلالة على ضياع الوقت ومرور الزمن على الشاعر لمكاشفة هذه الصحوة.

إن انزياح الشاعر في هذه الأسطر الشعرية حاول إعطاء دلالة مختلفة للوقت، أو الشوط الذي قطعه في هذه الرحلة الأبدية وهو انزياح دلالي للمعنى المراد.

يقول الشاعر:

في موقف آخر

وحبرٌ تيبسّ في كلماتي

1 الديوان، ص 70.

2 عبد العزيز عتيق، البلاغة العربية (عام المعاني– البيان– البديع)، دار العربية، بيروت، لبنان، دت، دط، ص365.

وأسئلةٌ لم تصل لجواب [1]

وهنا يطرح الشاعر معاناة الرحلة (حبر تيبس في كلماتي) وهنا كناية عن العجز، الذي لحقه، فكل الحروف التي كانت ترافقه في رحلة المكاشفة، عجزت في كشف الصحو لشاعر كما عجز هو، والكناية في تعريف البلاغيين بأنها " لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ ". [2]

وانزياح الدلالة من منظور اللغة الشعرية، " يخلق ارتباطات جديدة بين التعبير والمضمون ". [3] أي أنّ الشاعر يعمد إلى بث الدلالة في عمق السطر الشعري أي في المضمون وهذا ما يحدث انزياحا بين الشكل الظاهري والمعنى الباطن.

ومن الانزياحات التي ظهرت في متون الديوان نجده:

يقول الشاعر:

وتناثر ما بيننا الفجر

ألوانه نهرٌ سال في صحونا [4]

شبه الشاعر " الفجر "، بشيء مادي يتناثر بين يديه من مثل الحّبِ وغيره، وهنا تمثيل لإنغشاء الليل وبزوغ الفجر من جديد، وظهور إشارات متناثرة لهذا الصحو، يقترب منه ويراها في الأفق. وهذه الاستعارة المكنية حاول من خلالها ملامسة هذه اللحظة المتناثرة في خيالاته ومحاولة رؤيتها وتجسيدها وهذا ما يمثله السطر الثاني (ألوانه نهر سال في صحونا).

1 الديوان، ص 70.

2 الخطيب القروبني، الايضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، ص 330.

3 أمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة (دراسة في أغاني مهيار الدمشقي)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2007، ص 71.

4 الديوان، ص 38.

ومراوغة الشاعر هنا من خلال هذا الانزياح الكثيف في الدلالة وإعطائها طابعا آخر:

يقول الشاعر:

مطرٌ على الغابات منهمرٌ

ونارٌ في حدائقنا

وموجٌ من دخان [1]

تطلق لفظة " موج " وتقترن دائما مع البحر، ولكن انزياحها عن معناها الأصلي، دخولها في السياق مع الدخان؛ فالشاعر يتلاعب بالألفاظ ودلالتها في السياق، فبعد أنّ كانت النار في الحدائق وهي شيء منطقي ومعقول ينزاح عن هذا كله، ويصدم القارئ بقوله (موج من دخان)، ويكسر قواعد المنطق. وفي حالة من رؤى الذات الشاعر المنهمكة في الرحلة:

يقف الشاعر هنيهة:

اثّاقلت خطوتنا .. وهوت [2]

وهنا كناية عن التعب، فرحلة الشاعر مع القصيدة، أخذت منه كل شيء وأنهكته جسدياً ومعنوياً، فمن جهة ضياع الزمن والآن الجهد الجسدي، فالكناية هنا أدت دورها في تجلي الدلالة الباطنة.

إن ملامح التطور التي ظهرت في الشعر العربي المعاصر، أدى بالضرورة إلى تغير في بنية القصيدة المعاصرة، والخروج عن ما هو مألوف إلى شيء جديد متطور فكريا ولغويا وهذا ما أبرزته الشعرية العربية من خلال الرؤيا الجديدة للشعراء المعاصرين في نظرتهم المختلفة للشعر.

1 الديوان، ص 82.

2 الديوان، ص 82.

ومن العناصر أو الآليات الجديدة المعتمدة في تحليل الخطاب الشعري نجد :

2-المفارقة:

" يمكن القول بادئا أنّ المفارقة انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أنّ تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع لتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة ".[1] وبمعنى أخر هي " نوع من التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير مباشر".[2]

إن الشاعر يسعى من خلال المفارقة الشعرية إشراك القارئ في عملية البحث عن الدلالة مبطنة تحت الأسطر الشعرية، يعني قراءة تحت السطور وهذا ما يثبته التناقض أو التضاد الحاصل. " فالمفارقة إذن ضرب من الكذب الجمالي، وهي تقاوم صدق معناها ".[3] ويتحقق هذا في " قول نقيض الشيء المقصود بقوله فعلا (...)، والمخاطب يرفض المعنى الظاهر للمقال لأنه يدرك تناقضه، أو عدم تكافئه مع السياق ".[4] وفي هذا التناقض، تحدث الجمالية الفنية التي يجب على الشاعر أن يحدثها عند المتلقي لتترك له أثرا فنيا جماليا ويستمتع بالقراءة.

إن اللغة الشعرية القديمة التي ثار الشعراء المعاصرين عليها من خلال إعطائها دلالات مختلفة ولم يتوقفوا على ذلك فقط بل حاولوا الجمع بين الألفاظ المتضادة، ولأن النفس البشرية تميل وترغب في المجهول والخفي لا إلى الكشف والسذاجة، لأن الغاية من

1 ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 46.

2 محمد العيد، المفارقة القرآنية، (دراسة في البنية الدلالية)، دار الفكر العربي، دب، ط1، 1994، ص 15.

3 ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 55.

4 محمد العيد، المفارقة القرآنية، (دراسة في البنية الدلالية)، ص 21.

المفارقة: " استثارة القارئ وتحفيز ذهنه لتجاوز المعنى الظاهري المتناقض للعبارة والوصول إلى المعاني الخفية ".[1]

من خلال هذه المفاهيم سنحاول رصد المفارقات المتباينة في المقاطع الشعرية :

يقول الشاعر:

أتمشى على شرفة الوقت

(لا أتبين وجهاً له

غير أني أشير إليه).[2]

وفي هاتين العبارتين الأخيرتين، مفارقة تأتت من خلال لفظتين (لا أتبين) و(أشير إليه)، فكيف له وهو في حالة عدم النظر أو انعدام الرؤية للوجه أنّ يبصر. ويعيد ويستدرك بقوله أنه " يشير إليه"، أي أنه في حالة إبصار تام به. وهنا دلالة على أنّ الذات الشاعرة رغم أصابتها بفقدان البصر إلا أنها ستبقى مبصرة من الداخل، لأن الشاعر يعيش حياة خاصة به لا تشبه حياة الإنسان العادي، فهو يرى في الوجود ما لا يراه الإنسان المبصر العادي.

ولأنه قد " يكون من عناصر الجمال الأدبي في الكلام، الجمع بين الأشياء المتضادة في صورة كلامية متناسقة ".[3]

نجد الشاعر في جلّ قصائده، ربط هذه المتناقضات في سياق واحد، لأنه على علم بهذه الخاصية الجمالية للمتضادات.

---

1 عشتار داود، الأسلوبية الشعرية قراءة في شعر محمود حسن إسماعيل، دار مجدلاوي لنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 206.

2 الديوان، ص 90.

3 عبد الرحمن حسن حبّنكة، البلاغة العربية (أسسها وعلومُها وفنونها)، دار القلم، دمشق، سوريا، 1996، ص 86.

يقول الشاعر :

سيظللنا قمرٌ في الغياب

ويضيء لنا قمرٌ آخر في الحضور [1]

وفي هذا الصدد نلمح هذا التناقض البارز الذي يحمل دلالة عميقة تفيد في معناها، بأن القمر الذي سيظلل الشاعر في الغياب، ليس هو نفسه في الحضور، وأنّ ثنائية (الغياب والحضور)، ما هي إلا دلالة أخرى لمعنى (الصحو والغيم)؛ أي أنّها الذات الشاعرة تتردد، بين هذه الثنائيات الحاضرة والغائبة في ثنايا الديوان.

ويقول في موضع أخر :

هو أول أسمائنا

هو آخر زهر تفتّح في حقلنا [2]

إنّ الشاعر، قام بإسقاط الذات الشاعرة على كل الثنائيات الضدية في القصائد، فهنا يضع القصيدة وعشق الكتابة في التعبير عن أول أسمائنا، ثم يعود يضعه في أخر موضع في مكانة الأسماء.

وفي مفارقة ضدية أخرى لزمن نجد في قصائده:

في المساء

سيعود الصباح خجولاً يسأل عنا [3]

1 الديوان، ص 14.

2 الديوان، ص 14.

3 الديوان، ص 14، 15.

وهنا في الثنائية (المساء والصباح)، إنّ الصباح الذي هو بداية اليوم سيعود في المساء، وهنا القصيدة وحروف الأبجدية التي كانت أول الصباحات، تحمل رمز الصحو، ولحظة المكاشفة لذات الشاعر، المتأرجحة بين كل الثنائيات المجسدة لثنائية (الصحو والغيم)، ستعود من جديد في المساء، وفي زمن غير زمانها الثابت، وهذا ما سوف يحدث المفارقة العكسية للأزمنة.

تطل علينا ثنائية (الصحو والغيم) بشكل متضادة من خلال " الليل والفجر " ، " نور والظلام "، " الليل والنهار "، " الأول، الآخر "، " الصباح، المساء " وغيرها، عبارة عن تزمين يعبر أحداهما عن زمن والآخر عن زمن، أو أحداهما عن دلالة والأخرى على الدلالة. ومن هنا تنبجس المفارقة، " فكل ممنوع عند القارئ مرغوب، والأبعد هو الأجمل، والغامض هو ما يسعى القارئ إلى اكتشافه ".[1]

1 ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث(أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش أنموذجاً)، ص 73.

3-التناص:

لقد اتخذت القصيدة المعاصرة آليات جديدة، تقوم على أثرها بتحليل بنياتها السطحية والعميقة، وفق مناهج نقدية مختلفة، كل نظر إلى هذه التقنيات المستحدثة برؤى مختلفة، ومفاهيم متعدّدة، ومن بين الآليات الجديدة التي صوّرت لنا هذا التطور في بنية القصيدة، نجد آلية التناص.

وتعرّفه " جوليا كريستيفا " بأنه " ترحال للنصوص وتداخل النصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى ".[1]

ومن هنا نجد أن " كل نص- طبقا لهذا التصور- سيكون ذاتا موحدة مستقلة، لكنه قائم على سلسة من العلاقات بالنصوص الأخرى سواء تم ذلك بالحوار، أو بالتعدد، أو بالتداخل أو الامتصاص ".[2]

وبتعبير آخر لتناص فهو عبارة عن مقتطفات مقتبسة من نصوص مختلفة، استخدمها الشاعر من أجل إبراز الدلالات والمعاني التي تتوافق مع تجربته الشعرية، وإعطاء جمالية فنية في القراءة.

1 جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال لنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 21.
2 مصطفى السعدني، التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات)، توزيع منشأة المعارف الإسكندرية، دط، 1991، ص 78.

ويعرفه " محمد مفتاح " التناص " بأنه " فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة (...) ومعنى هذا، أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة ".[1]

نرى وفق هذه المفاهيم المختلفة لتناص، بأنه يأخذ بمعنى التعالق والتفاعل النصي، أي أنّ كل نص ما هو إلا تناصات مع مجموعة نصوص أخرى.

يستلهم الشعراء المعاصرون قصائدهم من تجارب عايشوها، وأخرى سمعوا عنها أو قرئوها وأخذوا منها العبر، ويسقطون ذلك على كتاباتهم، ويعدّ الشاعر " عبد الله العشي"، من بين هؤلاء الشعراء الذين وجدوا في قصص القرآن منبعاً فياضا يستوحي منه الدلالات التي تشبه بشكل من الأشكال، الجانب الروحي في القصيدة.

فيقول:

الله يا الله

أنرت من أمامه أضواءك الخضراء

فا سّاقطت على يديه.[2]

ويدرج الشاعر في هذه الأبيات قصة من القصص المذكورة في القرآن وهي قصة السيدة مريم العذراء مشيراً إليها في الأسطر الشعري (فا سّاقطت على يديه)، و " هي لفظة دالة على المبالغة في الحركة أي كثرة النعم ".[3]

وهنا الشاعر في موقف مناجاة لله سبحانه وتعالى وشكره على هذه النعم، و ورد التناص مع قوله تعالى: «فا جاءها المخاض إلى جذع النّخلة قالت يا ليتني متّ قبل هذا

1 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 121.

2 الديوان، ص 09.

3 كمال رايس، تجليات التجربة الصوفية، ص 06.

وكنت نسيا منسيا، فنادها من تحتها ألا تحزني قد جَعَلَ ربكّ تحتك سرياّ، وهزي إليك بجذع النخلة تسّقط عليك رُطّبا جنيا ».[1]

فتشاكل المعنى الدلالي للقصيدة والنص القرآني، و" تحقق غايتين الأولى استدعاء النص الديني « الثانية »، إنتاج تجربة شعرية تلتسق بالمقدس، وتستمد منه آفاقها ".[2]

والذات الشاعرة التي تبحث عن مقام أعلى مقدّس تحمله طهارة مريم، التي تربطه بالسموات ليتطهر من كل شيء، وتتّطهر الألفاظ والقصيدة.

إنّ في رحلة الكشف والمكاشفة للقصيدة، ولحظة الإبداع التي أرهقت كاهل الشاعر وذات الشاعرة المتعبة، فمعاناة الشاعرة من أجل الكتابة، فمكابدة يعرف قيمتها إلا الشعراء، فالقصيدة بمثابة ولادة جديدة للشاعر.

يقول:

فتوكأ على تعبي أيّها الظل

وأقصص رؤاك على ما تبقى من الوقت.[3]

ونجد في السطر الشعري الأول (فتوكأ على تعبي أيها الظل)، هنا تناص يستدعيه الشاعر من أجل استناده من شدة التعب، فالتوكأ يكون لشيء مادي محسوس، لا شيء خفي من مثل الظل، وهنا تجاوز لهذا الظل. بقوله تعالى في قصة سيدنا موسى

1 سورة مريم، الآية، 23، 24، 25.

2 أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 146.

3 الديوان، ص 38.

مع عصاه « قال هي عصاي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى ».[1]

ونجد في السطر الثاني تناص قرآني مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع أبيه، قوله تعالى « قال يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً إنّ الشيطان للإنسان عدوّ مبين».[2]

والشاعر في السطر الشعري يقول: (وأقصص رؤاك على ما تبقت من الوقت)، يريد هنا إبلاغنا أنّ الوقت الذي استغرقه في الرحلة الروحية لذات الشاعر سوف ينفذ، وهنا في أسلوب مغاير للآية الكريمة (لا تقصص)، تعود إلى البراءة الأولى للكلمات.

وفي تناص آخر يحمل دلالة السياق، والتجربة الأولى من قصة يوسف عليه السلام، قوله تعالى « فلما ذهبوا به وأجمعوا أنّ يجعلوه في غيبات الجبّ وأوحينا إليه لتنبئهم بأمرهم هذا وهم لا يشعرون ».[3]

والشاعر في رحلته للبحث عن هذه الصحوة أو هذا النور يصدم بالغيم والظلام:

يقول:

سوف أغمض عينيّ

حتى أرى كل شيء؛

من البئر ...[4]

1 سورة طه، الآية، 18.

2 سورة يوسف، الآية، 5.

3سورة يوسف، الآية، ص 15.

4 الديوان، ص 26.

ويتناص مع قصة " يوسف عليه السلام " وهو في ظلمات البئر، لا يرى شيئا من شدة الظلام، والشاعر متأكد بأنّ الصحو لا محالة وأنّ النور سيحيط به، كما أنّ " يوسف " كان على إدراك تام بأنّ الله معه، وسوف ينجيه من ذلك المكان المظلم، دلالة على أنّ الشاعر أراد إثبات هذه الصحوة، والكشف عن سر بوحها.

ويقول الشاعر في موقف آخر:

كنت دليلي إلى نجمة

سطعت من وراء النجوم.[1]

وهنا تأكيد بأنّ الرحلة الصوفية التي بدأت، تشبه معراج الرسول صلى الله عليه وسلم إلى المقام الأعلى، معراجه إلى السماوات، وكان دليله إليها " جبريل عليه السلام "، وفي قوله سبحانه وتعالى « سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من أيتنا أنه هو السميع العليم ».[2]

لقد استخدم الشاعر هذا النوع من التناص، تماثلا مع ذاته الصوفية التي تجنح دائما إلى الغيبيات والمقامات المقدسة، باحثة عن ظلها المتمثل في القصيدة الصوفية، التي لا طالما، حاول الشاعر الغوص في غمارها، وكشف أسرارها وحروف أبجديتها التي نذرها لخدمة القصيدة من جهة، وتعميق الرؤيا الشعرية والأسلوبية في القصيدة العربية المعاصرة.

1 الديوان، ص 110.

2 سورة الإسراء، الآية، 1.

خاتمة

أم وقد خلص البحث إلى مجموعة من النقاط، وبعد تتبع رحلة الذات الشاعرة في رحاب اللغة وكذلك الرحلة بين الصحو والغيم للشاعر " عبد الله العشي " هذه الأخيرة التي كانت تتأرجح عبر مستويات فنية أسلوبية السميائية تقف عند معالم متّعددة ذات دلالات مختلفة حيث تشكل هذه المعالم روافد فنية لشتى العلوم عامة، والأدبية خاصة.وهي كما يلي:

- ارتباط العنوان بالسيمياء ارتباطا وثيقا، حيث اعتبر العنوان صحوة الغيم دلالة سيميائية، تتنوع وتتناسل لتكشف دلالة النص، فهو العتبة الأولى التي تصادف القارئ في مرحلة القراءة.
- إنّ احتفاء الشاعر بحروف الأبجدية وقدسيتها بالنسبة له، حملت الأصوات الاحتكاكية والانفجارية قيما دلالية من خلال مختلف السياقات من سر وبوح، وحملت مكنونات النفس التي تأرجحت بين هاته وتلك.
- ارتباط التركيب الاسمي والفعلي في " صحوة الغيم " ابتداء بالعناوين الاسمية نكرة المحذوفة الدالة على حالة الشاعر، والذات الشاعرة فتارة تحل محل الإخبار، وتارة أخرى تكون دالة على ثبوت وغموض هذه الرحلة. أما التركيب الفعلي بأنواعه جاء معبراً عن طبيعة الرحلة وكذا حركة النص عن طريق سرد هذه الرحلة بين " الصحو والغيم "، وجاءت الدلالات مرتبطة بزمن الفعل ووقوعه في السياق.
- لقد استقى الشاعر معجمه اللغوي من الطبيعة، فطالما كانت الطبيعة مصدر الهام للكثير من الشعراء المعاصرين، فعبّر عن ذات الشاعر بمظاهره الطبيعية المختلفة، مبتدئاً بأول ظاهرة هي العنوان حيث مثلت العنوان " صحوة الغيم " ظاهرة طبيعية هي الصحو والغيم، وتنوعت هذه الحقول بين الحقول الطبيعية والصوفية...

- إنّ الرحلة الصوفية التي خاضها " عبد الله العشي " في " صحوة الغيم " هي رحلة معراجية إلى السماوات، تمثلت في الارتقاء إلى أماكن الطُهر ومقامات أعلى ترجمة إلى براءة الكلمات الأولى، وهي الرحلة ذاتها التي يسلكها الشعراء في البحث عن ملكة الإبداع جديدة.
- إنّ البيان في نظر اللغويين والأسلوبيين هو تعبير آخر عن حياة الشاعر الغامضة وراء تراكيب القصيدة وقد تجسد هذا البيان في الانزياحات والمفارقات سواء الانزياح عن المعنى الحقيقي أو تأجيل الدلالة، وعلى القارئ أنّ يقوم باستقصاء الحقائق وتحليلها.
- إنّ انزياح الدلالة أي ترك الدلالة في بواطن الأشياء لا في ظواهرها، هي سمة من سمات شعراء الحداثة، وتعتبر ظاهرة جديدة في الشعر العربي المعاصر، وقد امتلك " عبد الله العشي " الدلالة، ثم أخفاها عن القارئ ليجعل منه مغامراً في سبيل البحث عن المجهول، وفك شفرات الخطاب الشعري مستعينا في ذلك على اللغة متعدية إلى أقصى الحدود، حاول من خلالها إعطاء طابع خيالي تجريدي يحيد عن الحقيقة ليحيل إلى مواطن الأشياء لا إلى ظاهرها.
- لقد ظل القرآن الكريم معجزة يسحر بيانه وفصاحته، ولهذا اتخذه الشعراء المعاصرين كمصدر أساسي لتوثيق الرؤية الشعرية، فنجد الشاعر : عبد الله العشي " قد تفاعل مع قصص القرآن لاستخلاص العبر والارتقاء به شعرياً ليضفي مسحه جمالية فنية، يسقط من خلالها عوالم تجاربه الذاتية ويطلق العنان لمخيلته لإرساء هذه التناصات في قصيدته " صحوة الغيم " والتي تمثلت في قصص السيدة مريم العذراء ويوسف عليه السلام و موسى وغيرها، ومن هنا تبرز التناصات التي حملت نفسه دلالة السياقات.

هي ذي أهم النتائج التي كانت حصيلة دراستي لقصيدة " صحوة الغيم " لشاعر الصوفي " عبد الله العشي " وهي الدراسة التي أتمنى أن تكون فاتحة لدراسات أخرى، تكمل نقصاً أو تضيف جديداً، وتفتح آفاقا، وبالله التوفيق والسداد.

ملحق

السيرة الذاتية للدكتور عبد الله العشي :

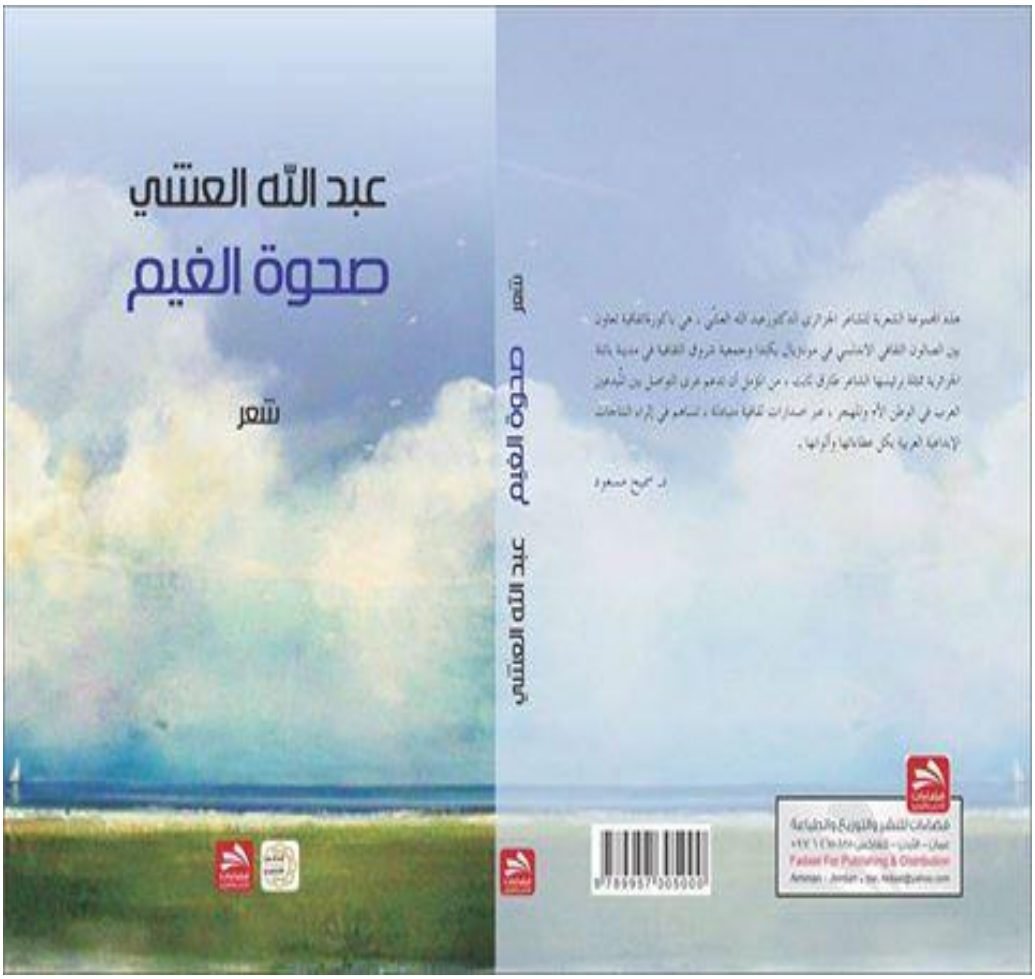
و هو شاعر و أكاديمي جزائري، مهتم بقضايا النقد و النظرية الأدبية و الفكر الفلسفي،

ومن أعماله النقدية :

- أسئلة الشعرية،
- زحام الخطابات

ومن أعماله الشعرية :

- مقام البوح
- يطوف بالأسماء



❖ **فاتحة الأبجدية:**

أله يا أله

أنرت من أمامه أضواءك الخضراء

فاساقطت على يديه

لكنه...

مُنطفئ القلب، كل نبضٍ فيه

مدينةٌ عمياء

أله يا أله

❖ **ألف الأسماء:**

في الصباح الذي ضاع من يومنا ...

كنتُ أُسندُ ظهري على موجة...

وأعدُ الزَمان :

ساعة ...ساعةٌ

في تفاصيل أيَامنا

في الصباح الذي ضاع من يومنا ...

كنت أرسُم حلمي على الرَمل

أعبر ظلي:

وأحفر هذا المدى باستعارتنا

.....

❖ **حكمة الباء:**

واقفا أرتقب...

عند منحدر الضوء

بين ثنايا الغيوم وأندائها ،

لم يكن أحدٌ

كنت وحدي ألوح للفجر ...

كي يستفيق النهار

ويصحو المدى المحتجب

❖ **تاء لذاكرة البنفسج :**

ها هنا،

كان أفق يخبئ في صمته

سر أصواتنا

أتذكره :

كان زهر على السور ،،

ساقية عند باب الحديقة،

منحدر الظل عند الأصيل ،

وأغنية تتردد...

❖ **الثاء تغزل ليل(ها) :**

... على عتبة النهر ،

كان الضياء يجر الخطى مرهقا

ويعب من الفجر ألوانه ...

نرجس ورخام

وفيض بنفسجة

❖ **جفن الغمام:**

أنحني كي يمر الغمام...

كنت وحدي أجر الخطى...متعبا

بين حلم يفتح أيامه...

وصدى غارق في الزحام

❖ **حيرة المعنى:**

أتخيل معناك هذا الغريب

زهرة في تخوم التعب

مشرقا بالضحى

ونبوءاتها

والشموس التي أرتقب

❖ **خجل الأسئلة:**

تركت أسئلتي

بين الحروف،،،بعيداً

ياؤها ألفُ

وحبرُها حيرك تفضي إلى حيرة

تركت إيقاعها يحكي إيقاعها يحكي بلا لغة

❖ **دال بقطر الندى:**

كان صحوُ نديُ يطل على البحر

ألوانه

مرمرُ ذائبُ،زرقةُ لا نهائية ،

نغم ينحدر من شاطئين،

ندى ناعم

أقحوان

❖ **ذروة المسافة:**

انتهى الآن ترحالنا ؛

سوف نمضي إلى شعلة

خبأتها قناديلنا

نتفيأ قدرا قليلا من الضوء

أبقته أيامنا...

❖ **رجع الصدى:**

هل رجعت إلى أول الكلمات

لأبدأ منها الكلام

وأعود إلى أول اسم...

يذكرني وقعه بالسلام

إلى حلم مشرق

في جفون الظلام

❖ **سر لغيم الضحى:**

في صباح الندى...

يستعيد تفاصيلنا؛

يتأمل نبعا تماوج عند إلتماع الضحى

مر غيم وأومأ...

مر مساء

قائمة

المصادر والمراجع

❖ ***القرآن الكريم، برواية ورش.***

أولا /المصادر:

1- الجاحظ (أبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ)، **البيان والتبيين،** تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط7، 1998.

2- ابن جني (أبو الفتح عثمان ابن جني)، **الخصائص،** تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، مصر، ط1، دت، ج1.

3- الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، دط، دت.

4- **عبد الله العشي، صحوة الغيم**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن، ط1، 2014.

ثانيا/ المراجع:

أ. باللغة العربية:

1- **أحمد جبر شعث، جماليات التناص**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن، ط1، 2014.

2- **أحمد فهمي، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،مصر، ط1، 2012.

3- **أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي، شذا العرف في النحو والصرف**، تق محمد بن عبد المعطي، دار الكيان للطباعة والنشر، الرياض ،السعودية، دط، دت.

4- **أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر**، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ،ط1، دت.

5- **الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية**، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة ،الجزائر، دط، 2006.

6- **أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

7- **أمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة (دراسة في أغني مهيار الدمشقي)**، عالم الكتب الحديث، أربد ،الأردن، ط1، 2007.

8- **أمجد الريان، صلاح فضل والشعرية العربية**، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة ،مصر، دط، 2000.

9- **أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن، ط1، 2006.

10- **أيوب جرجيس العطيّة، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2014.

11- **بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية (على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم)**، عالم الكتب الحديث، أربد ،الأردن، ط1، 2010.

12- **تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها**، دار الثقافة، الدار البيضاء ،المغرب، دط، 1994.

13- حسام البهنساوي، علم الدلالة والنظريات الدلالية الحديثة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ،مصر، ط1، 2009.

14- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت ،لبنان، ط1، 1994.

15- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

16-عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب أنموذجا)، مطبعة هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1998.

17-عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، دط، 2005.

18-خالد سليمان، الجذور والأنساغ (دراسات نقدية جديدة القصيدة العربية المعاصرة)، دار الكنوز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

19- **خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح (دراسة في جمال العدول)**، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن، ط1، 2011.

20- **عبد الرحمن حسن، حبّنكة الميداني، البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)**، دار العلم للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

21-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، ط3، دت.

22- **سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة**، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011.

23- سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض،السعودية، دط، دت.

24-شريبط أحمد شريبط، دراسات ومقالات في الأدب الجزائري الحديث، منشورات المكتبة الوطنية، عنابة ،الجزائر، دط، 2007.

25-شلتاغ عبود شراد، تطور الشعر العربي الحديث، دار مجدلاوي، عمان ،الأردن، ط1، 1998.

26-صباح أسيود، الشعر الحر في الخليج العربي (دراسة فنية)، الأكاديمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط،1980.

27-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1998.

28- عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي محمد، عفيفي مطر)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

29-ضرغام الدّرة، التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

30-طالب المعمري، الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر (أدونيس، صلاح

31-عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دت.

32-عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤول)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

33-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1981.

34-عز الدين مناصرة، جمرة النص الشعري (مقاربات الشعر والشعراء والحداثة الفاعلية)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007.

35-عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

36-عباس بن يحي، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، دط، 2004.

37-فهد خليل زايد، الحروف معانيها مخارجها وأصواتها في لغتنا العربية، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

38-**عبد القادر رحيم، علم العنونة (دراسة تطبيقية)**، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

39-عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

40-كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية مصر، دط، 2007.

41-كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة مصر، دط، 2000.

42-محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية العربية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 1995.

43-محمد العيد، المفارقة القرآنية دراسة في البنية الدلالية، دار الفكر العربي، ط1، 1994.

44-محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة مصر، دط، 2007.

45-محمد مفتاح، التناص الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

46-محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط3، 2006.

47-محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

48-مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

49-مسعود بدوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، دط، 2011.

50-مصطفى سعدني، التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات)، توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1991.

51-مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت لبنان، ط28، 1993، ج1.

52-منيف موسى، في الشعر والنقد، دار الفكر، بيروت لبنان، ط1، 1985.

53-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1962.

54-ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

55-نذير فوزي العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث (الشعر السعودي أنموذجا)، النادي الأدبي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

56-عبد الهادي فضلي، مختصر النحو، دار الشروق للنشر والتوزيع، جدة، السعودية، ط7، 1980.

57-يوسف الحمادي وآخرون، القواعد الأساسية في النحو والصرف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، ط1، 1994.

ب.الكتب المترجمة:

1- **جوليا كريستيفا، علم النص**، تر فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار (المغرب)، ط1، 1991.

2- **جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)**، تر أحمد رويشد، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 2000، ج1.

ثالثا/ المعاجم والموسوعات:

3- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، إسطنبول، تركيا، دط، دت، ج1.

4- **أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

5- **الخليل ابن أحمد الفرهيدي، العين**، تح عبد الحميد هنداوي، دار المكتبة العلمية، بيروت (لبنان)، ط1، 2003، ج3.

6- **عبد المنعم الحنفي، الموسوعة الصوفية**، الناشر مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر ط1، 2003.

7- **فيصل الأحمر، معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.

8- **محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب**، دار الوطنية للكتاب، الجزائر دط، 2009.

9- **ابن منظور، (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري)**، لسان العرب دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1997، م5،6.

10- **نواف نصار، المعجم الأدبي**، دار ورد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

رابعا/ المجلات والندوات:

1- **حاتم الصكر، قصيدة النثر الشعرية العربية الجديدة**، اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، مجلة الفصول، 1996، ع2، م15.

2- **عبد المالك ضيف، خطاب الانتماء في النص الشعري الجزائري المعاصر سنوات الستينيات (مقاربة تحليلية)**، مخبر الشعرية الجزائرية، مسيلة، الجزائر، مارس 2009، ع1.

3- **عبد المالك ضيف، الخطاب المفتوح (قراءة في الشعر الجزائري سنوات الثمانينيات)**، مجلة الأثر، ورقلة، الجزائر، ماي 2005، ع4.

4- **بوجمعة بوبعيو، اسهامات رمضان حمود في نقد الشعر العربي الحديث**، الملتقى الوطني الأول، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006.

5- **صلاح فضل، قراءة نقدية في أشعار محمد الماغوط**، مجلة العربي، 1995، ع 434.

6- **فؤاد رفقه، في قصيدة النثر**، مجلة الشعر والشعراء، 1960، ع 14.

7- **كمال رايس، تجليات المكاشفة الصوفية في القصيدة الروحية المعاصرة في ديوان صحوة الغيم ندوى بعنوان نص وقراءات لآخر إصدارات الشاعر الجزائري عبد الله العشي**، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2 نوفمبر 2015.

8- **نسرين دهيلي، مقام اللغة، قراءة في (ديوان صحوة الغيم)**، ندوة بعنوان نص وقراءات لآخر إصدارات الشاعر الجزائري عبد الله العشي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 29 نوفمبر 2015.

خامسا/ الرسائل الجامعية:

1- **أمينة بلهاشمي، <u>الرمز في الأدب الجزائري الحديث " رمز الحب والكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين</u> "**، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر القايد، تلمسان، الجزائر، 2011/ 2012.

فهرس

الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	(أ-ج)
مدخل: حركة شعر الحر في الجزائر	(6-13)
1-مراحل تطور حركة شعر الحر	6
مرحلة الأولى (1955-1962)	6
مرحلة الثانية بعد الإستقلال (1962- 1968)	9
مرحلة الثالثة (1968-1975)	10
مرحلة الثمانينات والتسعينات	11
2- الخصائص الفنية في الشعر الحر الجزائري	12
الموسيقى	12
الصورة	12
الرمز و الأسطورة	13
الفصل الأول: القصيدة المعاصرة بين الثابت والمتحول	(15-35)
أولا: إرهاصات القصيدة الجديدة	15
ميلاد القصيدة الجديدة	15
ظروف نشأة القصيدة الجديدة	18
التشكيل الفني في القصيدة الجديدة	21
أ-اللغة الشعرية	21
ب-الصورة الشعرية	23
ج-الإطار الموسيقي للقصيدة الجديدة	24
الموسيقى الخارجية	25
الموسيقى الداخلية	26
ثانيا: قصيدة النثر و إشكالية المصطلح	28

لغة	28
اصطلاحا	29
إشكالية المصطلح	31
جماليات قصيدة النثر	33
الفصل الثاني: غواية العنوان و سحر البيان "صحوة الغيم" لعبد الله العشي	(86_38)
أولا: السميائية في صحوة الغيم	38
أ- سيميائية والعنوان	38
1- المستوى الصوتي	39
2- المستوى الصرفي	49
3- المستوى التركيبي	57
4- المستوى الدلالي	62
ثانيا: الجماليات الأسلوبية في صحوة الغيم	72
ب-البيان و الأسلوب	72
1- الإنزياح	74
2-المفارقة	78
3-التناص	82
الخاتمة	88
الملحق	92
قائمة المصادر و المراجع	100
فهرس الموضوعات	110

ملخص :

يسعى هذا البحث الى اظهار التطورات الفنية للقصيدة المعاصرة ، و مدى فعالية الجمال الفني في كتابات الشعراء المعاصرين ، فقد قمنا بتسليط الضوء على احدى هذه القصائد المعاصرة التي حملت تجربة الكتابة الإبداعية ، التي شكلت من لغة مكثفة الدلالة ، ومعالجة مستويات سيميائية وأخرى أسلوبية ، جاءت ممثلة في دراسة مسائل اللغة الصورة و الإيقاع ، و الدلالات الإنسانية .

Résumé :

Ce travail de recherche est pour but de donner une image sur l'évolution artistique du poème contemporain et de montrer le degré de la fiabilité de la beauté artistique dans les écrits des poètes contemporains, alors nous avons met le point sur l'un de ces poèmes contemporains qui porte l 'expérience de fiabilité de l'écriture artistique qui a été formée de l 'intensité de la langue représentative. Et le traitement des niveaux sémiotiques, et d'autres stylistiques, venus présentés dans l'étude des problèmes de la langue, l'image, la sonorité et les représentatives humaines.