وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

عنوان المذكرة

جماليات تشكيل الخطاب الشعري في قصيدة "مجاز الدليل/ ضلال السبيل" لنجيب جحيش

مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث و معاصر

إعداد الطالبة:

بوشيرب دلال

إشراف الأستاذة:

بوجفجوف مليكة

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ(ة): هروال حياة	رئيسا
أستاذ(ة): بوجفجوف مليكة	مشرفا ومقررا
الأستاذة(ة): بريوة سهيلة	عضو مناقشا

السنة الجامعية:

1444.1443هـ / 2023.2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى رفاق الخطوة الأولى والخطوة ما قبل الأخيرة، إلى من كانا في السنوات العجاف سحابا ممطرا، إلى من قال فيهما الرحمان "وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًا"، إلى من كانا السند المتين الذي لن أميل بسببه، إلى جنتي وقوتي : أمي وأبي نور عيني ومشعل دربي، كل عبارات الشكر لن تعبر عن مدى امتناني، كل حروف اللغة لن تستطيع وإن اجتمعت ضمن أجمل العبارات أن تصف مدى حبي وتفصح عن مدى امتناني لكما حفظكما الرحمان وأدامكما تاجا فوق رأسي. لكما أهدي الثمرة الأولى من سنوات الجهد والتعب، وإلى إخوتي وأخواتي: محسن، سماح، يسرى ومحمد حسام، أدام الله شملنا وأخوتنا إن شاء الله .

وإلى كل طالب علم وكل من قرأ هذا العمل أقول: " النجاح، التميز والحظ الوفير لا يأتي صدفة، اعتلاء القمة يأتي بالتعب والجد والمحاولة المتواصلة إن تعثرت مرة انهض وقاوم ستصل فكل متوقع بإذن المولى عزوجل قادم فقط ثق بالله وتوكل على من خلقك فإنه بيده كل شيء وسر نحو تحقيق أحلامك "... والحمد لله مولانا نسأله غفران ما قل من ذنب وما كثرا ،والصلاة على من قال : " سلوا الله علما نافعا ، وتعوذوا بالله من علم لا ينفع " ، وعلى من عم بعثه، فأنذر الثقلين الجن و البشر محمد خير كل العالمين به، ختم النبيين والرسل .

شكر و عرفان

أتقدم بأسمى وأغلى عبارات الشكر و الامتنان لأستاذتي الفاضلة "بوجفجوف مليكة "... التي أخذت بيدي موجهة وناصحة، وتفضلت بالإشراف على هذا العمل فلها مني جزيل الشكر والتقدير.

مقدمة

مثّل الشعر العربي المعاصر الحياة الاجتماعية بكل صوّرها وأشكالها، حيث عالج قضايا فكرية تماشت مع الواقع بهدف التغيير ومعالجة الأوضاع ، وقد أحدث به الشعراء الحداثيون قفزة نوعية بخلق تجارب شعرية متباينة الشكل والمضمون، فلم يعد النص الشعري الحديث متقوقعا ضمن قوالب فنية تقليدية، فأصبح عالما لا يعترف بالحدود، عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق للامساك به، وخلق تجربة جديدة تنبني على المفارقة والغموض و الانزياح، هروبا من نمطية تناول اللغة ليشحنها بمعان جديدة وإيحاءات غير مألوفة، وصبغها بطابع جمالي خاص متفرد بكيانه.

والمتأمل في شعرنا الجزائري الحديث والمعاصر يلتمس به طابعا جماليا خاصا ونزعة متفردة، عبر من خلاله الشاعر الجزائري عن تجربته وآماله وتصوراته وواقعه القومي والوطني، بأسلوب فني مبتكر محكم يغري الدارس للبحث و الغوص في استجلاء دلالاته الرمزية والكشف عن السمات الجمالية به.

ويعد "نجيب جحيش" من شعراء الجزائر الذي أبدعوا في التعبير عن رؤاهم الفكرية والفنية بأسلوب شعري متفجر بالطّاقات الإبداعية وبوعي أدبي ورؤية فنية في منتهى النضج، وعلى هذا الأساس جاءت دراستي موسومة بعنوان: "**جماليات تشكيل الخطاب الشعري في قصيدة « مجاز الدليل/ضلال السبيل » لنجيب جحيش**".

يتجلى الهدف من دراستي هذه في إبراز جمالية التشكيل الشعري، والكشف عن خصائصه الفنية في قصيدة« مجاز الدليل/ضلال السبيل» ، والبحث عن مدى حظ الشاعر بالتصرف بأدوات الخطاب، وتمكنه من لعبة اللغة وخلق الصورة الموحية والايقاع السلس، وبالتالي التأثير على المتلقي بروح جمالية خطابه.

وبناء عليه أستطيع أن أقول أن اختياري لدراسة جمالية التشكيل الشعري لم يكن محض المصادفة، كان وسطا بين القصد والاتفاق، ومزيجا من المصادفة والتصميم، لأخوض مغامرة جديدة في رحاب الأدب وخاصة أنني سبق ودرست في مرحلة الليسانس جماليات القصة الشعرية في خطاب "تميم البرغوتي"، حيث كان لتلك الدراسة اثر خاص علي واستمتعت بالغوص في رحاب جمالياتها، ومن هذا المنطلق كان اختياري لموضوعي هذا والذي أحاول من خلاله الوقوف على تجليات جماليات التشكيل الشعري وتقنياته وآلياته به، وهكذا تتبلور إشكالية البحث في تساؤل رئيس مفاده:

- **كيف تجلت جمالية تشكيل الخطاب الشعري في قصيدة «مجاز الدليل/ضلال السبيل» للشاعر "نجيب جحيش" ؟**

وتنبثق عن هذا التساؤل الرئيس مجموعة من التساؤلات الفرعية أهمها:

- **ما مفهوم الجمالية ؟ و ما مفهوم الخطاب ؟**
- **وفيما تكمن العلاقة بينهما؟**
- **وإلى أي مدى تحققت هذه الجمالية في الخطاب الشعري لنجيب جحيش؟**

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدت على المنهج النصي في محاولتي لتحليل بنية هذه القصيدة، واستكشاف العناصر الشعرية بها، واستجلاء مختلف الجماليات التي أضفتها عليها، إلى جانب المنهج التاريخي من خلال تتبع مسارات الظاهرة الشعرية وحضورها في المتن الشعري العربي.

وقد اعتمدت في دراستي هذه على خطة تضمنت مقدمة، فصلين وخاتمة؛ حيث خصصت الفصل الأول للجانب النظري عنونته بـ: جماليات الخطاب الشعري – دراسة في الجهاز الاصطلاحي- ؛ تضمن مفهوم الجمالية والخطاب وعلاقتهما بالخطاب الشعري، إلى جانب التطرق لمفهوم الشعر ورحلته عبر العصور الأدبية العربية ليرسو

على هذا الشكل الجمالي الفني الحديث والمعاصر، ثم وقفت على رصدت العناصر والمقومات الفنية التي تؤسس للجمالية اللغوية والبلاغية والايقاعية الخاصة بالخطاب الشعري العربي.

وخصصت الفصل الثاني للجانب التطبيقي عنونته ب: جمالية التشكيل الشعري في قصيدة « مجاز الدليل/ضلال السبيل» للشاعر "نجيب جحيش" ؛ عملت فيه على تحليل مقومات بنيتها الفنية و الجمالية ، على ثلاث مستويات أساسية: بداية بجمالية التشكيل اللغوي الذي حاولت من خلاله رصد طبيعة المعجم الشعري، و أسلوب الشاعر في طرح تجربته و التعبير عن تطلعاته، وذلك من خلال توظيف تلك التراكيب اللغوية الانزياحية و الإنشائية. بعده تطرقنا لمحاولة كشف طبيعة تشكيل الصورة الفنية بالقصيدة والتي كانت متنوعة منها الحسية والبلاغية من التشبيه واستعارات وكنايات وما أضفته من جمالية و بلاغة وبيان على الأسلوب اللغوي وإثراء الدلالات وتقويتها. بعدها أبحرت بين أمواج النغم وجماليات الايقاع بالقصيدة ومكوناته الفنية على مستوى الموسيقى الخارجية من الوزن والقافية، والموسيقى الداخلية من تكرار ومحسنات بديعية واستجلاء ما أضفته من رونق ونغم على التركيب الإيقاعي العام بالقصيدة.

وكانت الخاتمة بمثابة الملخص لأهم ما أوردته في هذا البحث.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على جملة من المصادر والمراجع أبرزها:

- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي.

- زايد علي العشري: عن بناء القصيدة العربية.

- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر.

- محمد اليوسفي: الشعر والشعرية.

- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر.

- يوسف أبو العدوس: مدخل للبلاغة العربية.

وبعد، فكل ما أرجوه أن أكون قد وفقت في إبراز أهم الجوانب الإبداعية والجمالية في قصيدة "نجيب جحيش"« مجاز الدليل/ضلال السبيل » ، وأن أكون قد أسهمت ولو قليلا في إضاءة واحد من نصوص الشعر الجزائري المعاصر من باب الاهتمام بالتجارب الشعرية المحلية بدل الانصراف إلى تجارب عربية أخرى، وقد تشرفت بهاته الدراسة وبذلت فيها جهدا تاجه الحب والاهتمامِ. ولا يسعني في الأخير إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذتي الفاضلة "بوجفجوف مليكة"، التي دعمتني بنصائحها وتوجيهاتها فلها مني كل التحية والتقدير، وأسأل الله أن يمدها العمر المديد ويرزقها من فضله رزقا مباركا. ما عساني إلا أن أسأل الله عز وجل أن يلهمني الصواب والسداد فإن أصبت فمن الله وحده وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان ويبقى لي أجر الاجتهاد إن شاء الله.

وأختم قولي بما قاله القاضي الفاضل (596هـ): " إنّي رأيت أنّه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده: لوُ غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يُستحسن، قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل علىُ استيلاء النقص على جملة البشر".

الفصل الأول:

جمالية الخطاب

الشعري العربي

الفصل الأول

جماليات الخطاب الشعري العربي : دراسة في الجهاز الاصطلاحي

أولا : في مفهوم الجمالية:

1- التعريف اللغوي

2- التعريف الاصطلاحي

ثانيا : في مفهوم الخطاب:

1- التعريف اللغوي

2- التعريف الاصطلاحي

ثالثا : فن الشعر وجمالية الخطاب:

1- ماهية الشعر ورحلته في الأدب العربي

2- المقومات الجمالية للخطاب الشعري:

2- أ- المكون اللغوي { المعجم الشعري }

2- ب- المكون البلاغي { الصورة الشعرية }

2- ج- المكون الايقاعي { الموسيقى الشعرية}

تمهيد:

يعدّ الشّعر فن من الفنون العربية التّي عرفها العرب منذ القدم، عبروا من خلاله عن أحاسيسهم ووقائعهم، فكان ديوانهم والمرآة التّي عكست مظاهر حياتهم المختلفة بأسلوب أدبي مثير.

وقد عرف الشعر نقلة نوعية في القرن التاّسع عشر مع مجموعة من الأدباء والشّعراء المجددين، الذّين تبنوا الخلق والإبداع والتجريب، ودفعه نحو الاصطباغ بلون جمالي وفني حديث يسمو في تراكيبه اللّغوي والدّلالية والايقاعية عن الصّورة الكلاسيكية للشعر العربي القديم.

أولا: مفهوم الجمالية

تعدّ الجمالية من أبرز القضايا المطروحة ضمن الحداثة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، وإن البحث في مفهومها يجعلنا نصطدم بكم هائل من الآراء المتباينة، التي وضعها الباحثون في هذا المجال نظرا لاختلاف مشاربهم المعرفية، وهذا ما يقودنا إلى أن نعرج لكل من مفهومها اللغوي والاصطلاحي .

1/ التعريف اللغوي :

ورد عن"ابن منظور" في لسان العرب يقول:« **جَمَلَ الشَّيءَ: إِذَا جَمَعَهُ بَعْدَ تَفَرُّق، أَجْمَلَ: اِعْتَدَلَ واستَقَامَ، وَالجَمَالُ مَصْدَرُ الجَمِيلِ وَالفِعْلُ جَمَلَ وَالجَمَالُ: الحُسْنُ يَكُونُ فِي الفِعْلِ وَالخَلْقِ** »[1]؛ أي أنها تحمل معنى الحسن والبهاء في ما هو مادي ومعنوي وفي ذلك قوله أيضا:« **الجُمَّال، بِالضَّمِ وَالتَّشْدِيدِ: أَجْمَلُ**

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، مج11، مادة (جمل)، ص127.

مِنْ الجَمِيل ، وَجَمَّلَهُ أَي زَيَّنهُ وَالتَّجمِيل تَكَلُّفٌ، وَيَقُولُ أَبُو زَيْدٌ: جَمَّلَ الله عَلَيْكَ تَجْمِيلاً إِذَا دَعَوْتَ لَهُ أَنْ يَجْعَلَهُ الله جَمِيلاً حَسَنًا »[1] ؛وعليه فالجمال يكون في الخلق و الخلق، يقول عز وجلّ:

﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾[2]

كما أشار "ابن منظور" إلى جانب آخر يحمل معنى الاعتدال في قوله: « **وَأَجْمَلَ فِي طَلَبِ الشَّيءِ: لاتأَدَ وَاعْتَدَلَ وَلَمْ يَفْرِط، قَالَ: الرِّزْقُ مَقْسُومٌ فَأَجْمِل فِي الطَّلَبِ** » .[3]

وبناء عليه فابن منظور جعل للكلمة معاني عديدة من الحسن في الخلق و الخلق و التصرف بعقلانية ورزانة واستقامة واعتدال وعدم إظهار الصفة القبيحة التي تتعارض والسلوك الأقوم، إلى جانب أن الجمال يقع في المعاني والخطاب.

ونجد ما ورد عند "الزبيدي": « **وَجَمّلَهُ تَجْمِيلاً: زَيَّنَهُ وَالتَّجَمُلُ تَكَلُّفُ الجَمِيلِ، وَجَمَّلَ الله عَلَيْهِ تَجْمِيلاً: إِذْ دَعَوْنَ لَهُ أَنْ يَجْعَلَهُ جَمِيلاً حَسَنًا** » [4] ؛ فهو هنا أيضا يحمل اللفظ دلالات الحسن و البهاء.

وبناء عليه نخلص للقول أنّ للمعنى اللّغوي أبعاد مختلفة: بعد حسي في وصف الأشياء، وبعد أخلاقي في اتزان النفس و زهدها، وبعد فني لغوي في تقييم الآثار الأدبية.

---

[1] المرجع السابق : ص127.

[2] القران الكريم ، رواية ورش، سورة النحل، الاية (06).

[3] المرجع السابق: ص 127.

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

2/ التعريف الاصطلاحي:

الجمالية مبحث من المباحث المعرفية التّي استقطبت اهتمام الدّارسين على اختلاف توجهاتهم العلمية والمعرفية؛ فهي في الأصل مبحث فلسفي انتقل للدرس اللغوي و النقدي مع تقدم الفكر وتطوره حتى اصطلح عليها "علم الجمال".

فبداية يؤرخ لجذور المصطلح مع الفلاسفة اليونان الذّين اهتموا بالجمال "beauty" باعتباره ركيزة مهمة تنبني عليها تأملاتهم الفلسفية في الطبيعة والإنسان، فتعددت رؤاهم ومفاهيمهم فنجد في الصدارة "الفلاسفة الطبيعيين الأوائل كفيثاغورس (pythgoras) الّذي تحدث عن الجمال باعتباره تجربة عرفانية تنطلق من المعطى الرياضي الذي هو أساس الجمال، وصولا إلى الفلاسفة العقلانيين المتأخرين الذين تساءلوا عن طبيعة الجمال، وحاولوا الكشف عن أسراره"[1]

ولعل نظرية أفلاطون (Platon) تعدّ أقدم نظرية تأسيسية تناولت دراسة الجمال الذي جعله "**جمالا مطلقا موجودا في عالم المثل، ويسعى البشر لمحاكاته و السير على خطاه فهم عندما يقومون بذلك يخلقون جمالية خاصة تحاول التخلص من قيد الجسد، لتبحث وتسعى نحو الكمال (Perfectionnisme) والاغتراف من فيض الجمال الذي لا ينضب**".[2]

فالجمال عند أفلاطون هو جمال يقوم على محاكاة عالم المثل، و يرى انه ليس للفنان – الشاعر – أي فضل أو مزية فيم يكتب فهو مقلد لا غير، و من الطبيعي أن يكون المقلد اقل جمالا إذا ما قيس بالشيء الذّي يوجد في عالم المثل؛ فأفلاطون "**جعل من العمل الإبداعي عملا محاكيا لدرجتين سابقتين له، إلا أن ما يؤخذ على**

[1] أنيس فيلالي: الفكر الجمالي عند أفلاطون، جامعة الأمين دباغين، سطيف2، مجلة المقال، العدد7، ماي 2018، ص119.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص120.

نظرته أنه أغفل عنصر التخييل (Imagination) الذي يعد ركيزة العمل الجمالي الفني الذي يمنحه الفرادة والاختلاف والتميز والخصوصية الفنية والجمالية"[1]

وبناء على ذلك نرى بأنه لا يمكننا تشكيل نظرة متكاملة ومنظمة عن الفكر الجمالي عند أفلاطون بسهولة نظرا لتشعب الرؤى التي وضعها له، غير أنه جزم بأن الجمال الحقيقي موجود في عالم المثل وما سواه ما هو إلا تقليد و محاكاة له.

من رؤية أخرى نجد ما قدمه الفيلسوف الألماني "كانط" الذي رأى أن الجمال هو معيار نسبي يتغير من فرد لآخر، يتخلل الروح و ليس الطبيعة و نحن نحس بالجمال من خلال ما نشعر به من انجذاب نحو الجميل الذي نراه، فالحكم بالجمال ينبع عن "**ملكة الذوق**" يقول في ذلك:« **إن الجمال هو الموضوع الأصيل للذوق الجمالي، و الجمال وحده هو الموضوع الأصيل للذّوق الجمالي البحث، وهو استجابة الإنسان لهذه الصفة لا لهذا الشيء** »[2] ؛ وعليه فإن الجمال مسألة ذوقية .

وما أجده في درسنا العربي حول المصطلح كان محتشما إن صح القول، فمعظم المفاهيم الواردة عن الباحثين القدامى جعلت من المصطلح مرتبط بالشعر و مقوماته ؛ أي أنهم جعلوا المصطلح مقترن بالشعر فلم يعملوا على عزله كمفهوم متفرد خاص وإقرار ماهيته؛ ومن المفاهيم الأساسية التي نعثر عليها في التراث النقدي العربي القديم والتي تتماشى أو تقترب من مصطلح " الجمالية " مفهوم الرونق والبهاء، وهذا المفهوم نجده مثبوت عند أغلب النقاد العرب، والذي يتحقق-الرونق- بالبعد عن التكلف والصنعة وفي ذلك ما أشار إليه "الجاحظ" في كتابه (البيان و التبيين) في حديثه عن الشعراء« **أنهم لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخب، والألفاظ العذبة والمخارج السهلة والدباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كل**

[1] ينظر: انيس فيلالي، الفكر الجمالي عند افلاطون، ص126.

[2] عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض و تفسير و مقارنة – دار الفكر العربي، القاهرة ، مصر ، (د.ط)، 1992،ص71.

كلام له ماء ورونق »[1]؛ فهذا الماء وهذا الرونق يمثل بالنسبة للجاحظ مظهرا قويا من مظاهر الجمال في الشعر، أو لنقل إنه أحد مرتكزات وأسس الجمالية عند القدماء، ولعل القارئ لهذا الطرح سوف يلتمس بلاغة تعبيره في ربط الماء بالرونق أو المقاربة بينهما، وكأنه يصرح أن هذا الرونق هو سر الجمالية الأدبية وخاصة النصوص الشعرية.

وفي ذلك نجد أيضا ما جاء به "الفرابي" يقول:« **الجميل الشيء الذي يستحسنه العقلاء** »[2] ؛ أي أن الجمال عملية إدراكية واعية.

وبناء على كل ما سبق نخلص للقول أن الجمال قيمة إنسانية ذاتية لا موضوعية، تختلف باختلاف الذات الناظرة، واختلاف الثقافة التي تحتضنه؛ فما يمكن أن نراه مثيرا للإعجاب ومبهرا يمكن للآخر أن يراه عاديا غير مثير للإعجاب أو الاهتمام، ومنه فتعاريف الجمال تبقى متعددة و متباينة، و هذا ما يؤكده "عبد الله الخوالدة" في قوله:« **الجمال (Beauty) هو الحسن ونقيض الذمامة و القبح وهو مفهوم نسبي** »[3]

وعليه فالجمال يتسم بالتقلب والتحور عبر الأزمنة و معاييره غير ثابتة و هو مجملا الحسن و البهاء والانسجام والتناسق.

[1]. الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السالم محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج1، ط 7، 1998ص 24.

[2] ابتسام مرهوم الصّفار: جماليات التشكيل اللوني في القران الكريم، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص 35.

[3] عبد الله لخوالدة ومحمد عوض الترتوري: التربية الجمالية – علم نفس الجمال – دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص17.

ثانيا: في مفهوم الخطاب:

1/ التعريف اللغوي:

ورد في لسان العرب لابن منظور:« **الخِطَابُ مِنْ مَادَةِ (خَ.طَ.بَ) وَ مِنْهُ المُخَاطَبَةُ مُرَاجَعَةُ الكَلَامِ وَقَد خَاطَبَهُ بِالكَلَامِ مُخَاطَبَةً وَخِطَابًا وَهُمَا يَتَخَاطَبَانِ، وَالخِطْبَةُ مَصْدَرُ الخَطِيبِ، وَخَطَبَ الخَاطِبُ عَلَى المِنْبَرِ، وَاخْتَطَبَ يُخَاطِبُ خِطَابَةً، وَاسمُ الكَلَامِ الخِطْبَةُ**[1]»؛ أي أن الخطاب من الكلام المتبادل بين طرفين متخاطبين أو أكثر.

وجاء اللفظ بصيغة الفعل في قوله عز وجل:﴿ **وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا** ﴾ [2]

وبصيغة المصدر في قوله:﴿ **رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا** ﴾ [3] ؛

و تأتي هنا بمعنى ضرب الحجة عند الكلام وإقامة البرهان.

وورد عن" الفيروز أبادي":« **الخَطْبُ: الشَّأْنُ: وَالأَمْرُ صَغُرَ أَو عَظُمَ، جَمْعُهُ خُطُوبٌ وَخَطَبَ المَرْأَةَ خُطَابًا وَخِطْبَةٌ، وَذَلِكَ الكَلَامُ خُطْبَةٌ أَيْضًا أَو هِيَ الكَلَامُ المَنْثُورُ المُسَجَعُ وَنَحْوُهُ، رَجُلٌ خَطِيبٌ حَسَنُ الخُطْبَةِ**[4] »

وبناء على ذلك فالمفهوم العام لكلمة" خطاب" في اللغة يحيل إلى حسن الكلام والقول الدال الرصين.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة خطب، ص361 .

[2] سورة الفرقان: الآية (63).

[3] سورة النبأ: الآية (37).

[4] مجد الدين محمد يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط8، 2005، ص81/80

2/ التعريف الاصطلاحي:

إن مصطلح الخطاب متشعب للغاية لكثرة المفاهيم التي أسست له من قبل الدارسين باختلاف توجهاتهم كالأسلوبيين واللسانيين والبنيويين والسيميائيين، تقول في ذلك "**سارة ميلز**"(**Sarah Miles**) :« **مصطلح الخطاب بات شائعا في عديد من لأفرع المعرفة حتى انه أصبح يترك دون تعريف كأنه صار من المسلمات وقد كان له النطاق الأوسع من الدلالات الممكنة بين مصطلحات النظرية الثقافية والأدبية**[1] » ، فمن هنا نحاول تسليط الضوء على أبرز الجوانب التّي يمكننا من خلالها توضيح جوهر المصطلح انطلاقا مما ورد عن الغرب والعرب.

فبداية يؤرخ لنشأة مصطلح الخطاب مع العالم السويسري " فيرديناند دي سوسير (Ferdinand de sauaaure)"[2] حين فرق بين طرفي ثنائية (لغة/كلام) ، فقد كان للغرب رؤى متعددة اتجاهه غير أنهم جعلوه ينطلق من مفهومين أساسيين: " **الأول: أنّه ذلك الملفوظ الموجه إلى الغير بإفهامه قصدا معينا؛ وهذا ما حدده "بنفنست" بأنّه كل تلفظ يفترض متكلما و مستمعا، وعند الأول هدف التأثير**

[1] سارة ميلز: الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص13

[2] **فرديناند دي سوسير** أو **فرديناند دي سوسور** بالفرنسية (Ferdinand de Saussure) ولد في 26 نوفمبر 1857 وتوفي في 22 فبراير1913 ، عالم لغوي سويسري شهير. يعتبر بمثابة الأب للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات .فيما عدّه كثير من الباحثين مؤسس علم اللغة الحديث. عُني بدراسة اللغة الهندية، الأوروبية .وقال إن اللغة يجب أن تعتبر ظاهرة اجتماعية. من أشهر آثاره: `بحث في الألسُنيّة العامة` (كتبه باللغة الفرنسية ونُشر عام 1916، بعد وفاته) وقد نُقل إلى العربية بترجمات متعددة ومتباينة.

فرديناند دي سوسور من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث، واتجه بفكره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية، وكانت اللغات تدرس دراسة تاريخية، وكان السبب في هذا التحول في دراسة اللغة هو اكتشاف اللغة السنسكريتية.

مفهومه الرئيسي، هو أنه يمكن تحليل اللغة كنظام رسمي للعناصر التفاضلية، بعيداً عن المنطق الفوضوي للوقت الحقيقي للإنتاج والفهم.

.

على الثاني بطريقة ما، وأما الآخر: الشكل اللغوي الذي يتجاوز الجملة فهو المفهوم الغالب في الدراسات اللغوية الحديثة"[1]

وفي ذلك أيضا ما أورده " جيوفري ليتش" (Geoffrey leech) و" مايكل شورت" (M. short) قائلان :« **أن الخطاب تواصل لغوي ينظر إليه باعتباره عملية تجرى بين متكلم ومستمع أو تفاعل شخصي يحدد شكله و غرضه الاجتماعي، فالنص تواصل لغوي سواء شفاهي أو مكتوب ينظر إليه باعتباره رسالة مشفرة في أداتها السمعية أو البصرية** [2]»؛ وهذا ما يفسره ما أورده "دومنيك ماندو" (Dominique mandau) في قوله:« **إن مصطلح الخطاب من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات يحيل إلى نوع من التناول للغة أكثر ممّا يحيل على حقل بحثي محدد، فاللغة في الخطاب لا تعدّ بنية اعتباطية بل نشاط لأفراد مندرجين في سياقات معينة (...) فالخطأ لا يمكن أن يكون موضوعا لسانيا بحثا**» [3].

و نعني بذلك أن مصطلح الخطاب في مفهومه الرائج في دراسة و تحليل إلى كيفية التعامل مع اللغة التي تشكل بنية عميقة مكثفة و مدروسة و ليست اعتباطية نظرا لعدها نشاطا محكما ممنهجا من طرف الدارسين أو الإفراد وهذا ما يجعل بدوه من الخطاب "يدخل في سلسلة تقابلات بحيث يكتسب قيما دلاليا أكثر دقة"[4] .

أما دراسة المصطلح في الدرس العربي بحاجة لبذل المزيد من الاستقراءات والمطالعات والتأويلات؛ لأن استنتاج معنى اصطلاحي له، في ثقافتنا العربية بعامة ليس بالأمر المباشر السهل، غير أن البحث في ميادين معرفية محددة قد يسعفنا في هذا السياق، وربما كان علماء الأصول هم أول من منح كلمة (الخطاب) وضعها المصطلحي، "فالغزالي" (ت 505 هـ) يرى أن الخِطاب:« **اسم مشترك قد يطلق على الألفاظ الدالة على ما**

[1] ينظر:الهادي بن ظافر الشهري: استراتجية الخطاب – مقارنة لغوية تداولية- دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004،ص37 .
[2] سارة ميلز: الخطاب، ص 16/15 .
[3] دومنيك مانغو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، نر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص 38 .
[4] المرجع نفسه: ص38 .

في النفس، تقول: سمعت كلام فلان وفصاحته، وقد يطلق على مدلول العبارات، وهي المعاني التي في النفس[1] » .

وعرّف أبو الحسن الآمدي (ت 631 هـ) الخطاب بأنه:« **اللَّفْظُ المُتَوَاضَعُ عَلَيْهِ، المَقْصُودُ بِهِ إِفْهَامُ مَن هُو مُتَهَيِءٌ لِفَهْمِهِ** [2]» ليدل بذلك على الرسالة المتحققة فهماً التي يوجهها المخاطب للمخاطب .

وخلال تتبعنا لما قدمه القدماء من مفاهيم كمحاولة لتحديد ماهية المصطلح نصادف إشكالية التداخل المعاصر بين مصطلحي (النص/ Text) و(الخطاب/Discourse) والتماس ذلك الإرباك الذي أحاط بالمصطلح في موروثنا العربي؛ على غرار الغرب الذين حاولوا إيضاح الفرق بينهما – كما سبق واشرنا ما جاء به دي سوسير– ليذهبوا إلى أنّ "اللسان والكلام معنيان لا يكافئ أيٌّ منهما ما نعنيه بالخطاب، ولكن تناولهما قد يساعد في استجلاء بعض التصورات الخاصة باللغة، وما يختلف به الخطاب عن هذه التصورات"[3]

وفي ذلك نجد ما جاء به "صالح بلعيد" معرفا إياه: «**أنه سلسلة من الملفوظات التّي يمكن تحليلها باعتبارها وحدات أعلى من الجملة تكون خاضعة لنظام يضبط العلاقات بين الجمل أي العلاقات السياقية والنصية وذلك عن طريق النِظام المعجمي الدلالي أو التركيبي الدلالي للنص أو سلسلة العلاقات النمطية الاستعدادية التِي تتجلى في الشفرة التي ترتبط برهان لغوي يقوم بين عدة أطراف ضمن ظروف محددة**» [4] ؛ أي أنه نسيج من الألفاظ، و النسيج مظهر من النظام الكلامي الذي يتخذ له خصائص لسانية تميزه عن سواه، و هذا يعني أنه محادثة خاصة ذات طبيعة شكلية أو القول بأنه تعبير شكلي منسق من أفكار سواء

[1] أبو حامد الغزالي:المستصفى من علم الأصول، دار الكتب العلمية، (د.ب)، ط1، (د.س)، ص64 .

[2] الآمدي: الإحكام في أصول الأحكام، دار الصميعي، الرياض، 2003، ج1، ص 132.

[3] نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، تر: رشاد عبد القادر، مجلة الكرمل، ع64، 2000م، ص 156.

[4] صالح بمعيد: دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط5 ،2009، ص192.

كان ملفوظا أومكتوبا، مادته اللغة وهو الذّي يخرجها من حالة السكون وفي ذلك قول" محمد مفتاح":« **الخطاب إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة** [1] »؛ ونقصد هنا بالوظائف دور الخطاب في التأثير على المتلقي وإحداث الفهم لديه؛ لأنه "**الملفوظ المنظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل؛ والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين...**"[2]

وبناء على ذلك فالخطاب كل منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود مخاطب ومخاطب، وفي نية هذا الأخير تحقيق التأثير في مخاطبه وتحقيق الفهم والبيان بالدرجة الأولى.

وللخطاب أنواع عديدة تحدد مفهومه الدقيق في حال ما تم إلحاقه بلاحقة تحدد مجاله كقولنا: الخطاب السياسي، الثقافي، الإيديولوجي، النفسي والخطاب الشعري؛ هذا الأخير الذي لازال علينا الوقوف على أبعاده الدلالية ومواطن الجمالية به في العنصر الموالي، ويبقى السؤال المطروح:

– ماذا نقصد بالخطاب الشعري و ما الذّي يحدد جماليته الأدبية و الفنية؟

– وما علاقة الجمال بالخطاب الأدبي الشعري؟

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، دار التنوير،بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص120 .

[2] ينظر: الهادي بن ظافر الشهري: استراتجية الخطاب، ص 35 .

ثالثا: فن الشعر وجمالية الخطاب:

1/مفهوم الشعر:

ارتأينا أنه لابد لنا في سبيل التأسيس لمحاور جمالية التشكيل جمالية التشكيل الشعري أن نتطرق لماهية الشعر كمصطلح، ونحدد طبيعته ومفهومه بين القديم والحديث من خلال تتبع رحلنه في العصور الأدبية العربية .

أ/ التعريف اللغوي:

ورد في لسان العرب لابن منظور:« **شَعَرَ بِمَعْنَى عَلِمَ (...) وَالشِّعْرُ مَنْظُومُ القَوْلِ؛ غَلِبَ عَلَيْهِ الوَزْنُ وَالقَافِيةِ..، وَقَالَ الأَزْهَرِي الشِّعْرَ القَرِيضُ المَحْدُودُ بِعَلَامَاتٍ لَا يُجَاوِزُهَا وَالجَمْعُ أَشْعَارٌ وَقَائِلُهُ شَاعِرٌ لِأَنَهُ يَشْعُرُ بِمَا لَا يَشْعُرُ بِهِ غَيْرُهُ أَي يَعْلَمُ ... وَ سُمِيَ شَاعِرٌ لِفِطْنَتِهِ**»[1].

فلفظ الشعر أخد من الجذر الثلاثي " شعر " ورد في أساس البلاغة: « **الشِّينُ وَ العِينُ وَ الرَّاءُ أَصْلَانِ مَعْرُوفَانِ يَدُلُ أَحَدُهُمَا عَلَى الثَّبَاتِ وَ الآخَرُ عَلَى العِلْمِ ... وَشَعَرْتُ بِالشَّيءِ إِذَا عَلِمْتُهُ وَ فَطِنْتُ لَه** [2]».

و يقال :« **شَعَرَ فُلَانٌ: قَالَ الشِّعْرَ ... وَمَا شَعَرْتُ بِهِ مَا فَطِنْتُ لَهُ وَمَا عَلِمْتُهُ...**» [3]

وبناء على كل ما سبق نصل للقول أن الأصل اللغوي للشعر حسب ما ورد في المعاجم العربية يدل على الفطنة والعلم.

---

[1] منظور: لسان العرب، مادة شعر، ص 659.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة، مادة شعر، ص 331 .

[3] ابن فارس: مقاييس الغة ، مادة شعر، جزء3، ص 209 .

ب/ التعريف الاصطلاحي:

عدّ الشعر من أبرز المصطلحات التي استقطبت اهتمام الدّارسين والنقاد قديما وحديثا، فاختلفت مفاهيمه بينهم نظرا لاختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم ومشاربهم المعرفية، فتنوعت تعاريفه عند العرب والعرب.

بداية يعد الشعر (Poetry) أحد أشكال فن القول، ولا يمكن وضع تعريف جامع مانع له، لأنه يختلف باختلاف الحضارات واللغات والمراحل، بل وحتى بين شاعر وآخر أحياناً في المرحلة عينها، إلا أنه بصورة عامة تاريخياً قول منظوم بليغ يدل على معنى ؛ بداية نستحضر ما ورد في المنظور الغربي من تعاريف و لعل تعريف كولردج (S.T.Coleridge) الذي أخذه عن جوناثان سويفت (J.Swift) في سياق حديثه عن الأسلوب في الكتابة هو الأبلغ حين قال «**النثر هو الكلمات في أفضل ترتيب والشعر هو أفضل الكلمات في أفضل ترتيب**»[1].

ويعد الشعر أقدم الآثار الأدبية في جميع الحضارات لارتباطه بالشعائر الدينية، وعنه تفرع النثر الفني، وهو حسب الناقد الإنكليزي ("رتشاردز"I.A.Richards) : « **أكمل وسيلة للخطاب**»[2].

ويعيد كثيرون في الغرب اصطلاح «شعر» إلى اللغة الإغريقية، من كلمة = Poiesis صنعة وإبداع ولعل هذا ما أشار إليه أرسطو طاليس حين جعل الشعر ملكة إنسانية تقترن بالمحاكاة ؛أي " **تمثيل أفعال الناس ما بين الخير والشر، والشعر عنده يتمثل في المأساة والملحمة والملهاة، والأوزان هي التي تفرق بين الشعر والنثر ،كما اهتم أرسطو بمادة الشعر التي تميزه عن بقية الفنون، فإذا كانت مادة الرقص هي الوزن**

[1] **رضوان القضمانين، نبيل الحفار و طارق علوش**: الشعر عند الغرب، الوسوعة العربية، المجلد الحادي عشر، ص 704 .
[2] المرجع نفسه: ص 704 .

وحده، ومادة النثر هي اللغة فإن الشعر مادته الوزن والإيقاع واللغة... [1] أي أن الشعر فن تضبط بنيته طبيعة اللغة فيجب أن يكون الأسلوب اللغوي واضحا وغير مبتذل، وذلك لا يكون إلا بالابتعاد عن اللغة العادية، التي لم يألفها المتلقي، إلى جانب الوزن و الموسيقى التي تضفي عليه جمالية خاصة تطرب لها إذن المستمع.

وإذا رجعنا إلى ما ورد في المنظر العربي لا نجده يبتعد عن ما سبق فنجد الشعر عند " قدامة بن جعفر" تعريفه المشهور عن الشعر أنه:« **قول موزون مقفى يدل على معنى** » [2]؛ أي ورود كل كلمة في محلها مضبوطة مصيبة معبرة ومؤثرة.

وهذا ما يؤكده تعريف "مي زيادة" بقولها:« **ما هو الشعر؟ هو عاطفة ذائبة أو فكرة متوقدة أو خاطرة عميقة سبكت في قالب موزون الكلام و النغمة**»[3] ؛ فهي هنا ركز على الجانب الفني فالشعر عندها عواطف وأحاسيس وعذوبة ويحاكي التجارب الإنسانية" **فهو ليس بحث أو تفكير يتدبره الشاعر فيصطنع النظم وإنما يأتي بالفطرة ذلك أنه خليط من تجارب الحياة ويتولد من الإدراك والإحساس في قوالب مسبوكة النظم**"[4]؛ ولعل هذا ما يتقاطع مع ما سبق إيراده عن أرسطو الذي جعل منه موازيا للمحاكاة الواعية وملكة إنسانية.

وجاء عن "أبو هلال العسكري" :« **كل كلام منسوج و لفظ منظوم، و أحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسحف لفظه ولم يهجن ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دونيا**»[5] ؛ فنلاحظ من هذا القول أن هذا الأخير قد ركز على اللفظ الشعري وضرورة الانتقاء والتخير الصحيح للألفاظ المستعملة من قبل الشاعر التي من خلالها تتحقق الاستجابة الجمالية .

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ط)،(د س)، ص 189.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 64.

[3] جبر خالد جبر العزام: النقد الأدبي الحديث عند المرأة، عالم الكتاب الحديث، اربد، الأردن ، ط1، 2009، ص 62 .

[4] ينظر: المرجع نفسه: ص 61 .

[5] أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: محمد علي البحراوي و محمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1986، ص 60 .

و نصادف أيضا تعريف "روز غريب" تقول:« **قد يكون أوجز للشعر أن نقول أنه كلام مختلف عن الكلام العادي المألوف**» [1] ، أي أن كلام الشاعر يرقى عن ما هو دارج بين عامة الناس في التعاملات الخطابية العادية في الحياة اليومية، وهذا الاختلاف نلتمسه في كيفية توظيف اللفظ وبنائه بأسلوب فني بليغ ذو صبغة جمالية ساحرة يخلق في النفس الانشراح عند سماعه وبذلك التأثر به.

وعليه خلاصة القول أن الشعر من الظواهر التي يصعب علينا مقاربتها فهو من الموضوعات التي كثر فيها الجدل وتداخلت فيها الإيديولوجيات، فهو من الفنون الأدبية التي تعكس المكنونات الدّاخلية حيث ينظمه الشاعر ليعبر من أحاسيسه وتجاربه التي عاشها أو شهدها ومحاكاتها ضمن قوالب لغوية محكمة النظم مؤثرة معبّرة تجذب القارئ وتثير أحاسيسه وتحرك و تغذي خياله.

2/ رحلة الشعر في الأدب العربي:

يعد الشعر من أقدم الفنون الأدبية التّي أهتم بها العرب فسميّ ديوانهم، حيث خلد أيامهم و حروبهم و ثقافتهم، وقد تطوّر بتطور الزمن واختلاف المظاهر الحياتية؛ فالشعر الحديث والمعاصر تباين عن الشعر القديم تباينا ملحوظا شكلا ومضمونا،لاستجلاء ذلك نحاول السفر عبر مختلف محطات العصور الادبية بداية مع أقدم مرحلة:

أ/ الشعر الجاهلي:

عرف الشعر في هذا العصر أوجّ أصالته، يحاكي الحياة العربية البدوية بدقة متناهية و حسن تصوير ، ارتأيت أنه من الضروري الانطلاق منه لأن ذكر حلقة من حلقات التحول الصاعد الذي عرفه الشعر العربي تحمل في ذاتها

[1] جبر خالد جبر العزام: النقد الأدبي الحديث عند المرأة، عالم الكتاب الحديث، ص64 .

ايجابية الحلقات السابقة لها" **فالحاضر موجة الانطفاءات التاريخية التي تتردد إلاّ لتتجدد، صحيح أن الماضي تحول إلى رماد إلا أن في منطويات هذا الرماد تكمن جذوره في إضاءة الماضي و تحريكه"**[1]

فالشعر الجاهلي هو الحجر الأساس للشعر العربي؛ شعر تقليدي يخضع لعمود الشعر وضوابطه الشكلية والفنية "**فتتراءى لنا مطولات الشعر الجاهلي في نظام معين من المعاني و الموضوعات، إذ نرى أصحابها يفتتحونها غالبا بوصف الأطلال – المقدمة الطللية– يبكي آثار الديار وأحبائه بعد رحيلهم، ثم يصف الرحلة وعناء السفر والمعالم الخيالية و وحوش الصحراء وكثيرا ما يشبهون الناقة بهم في سرعتها ثم ينتقل إلى ذكر الحبيبة ومغامرتهما ثم يخرج إلى الغرض من قصيدته مديحا أو هجاء أو فخرا أو عتاب أو اعتذارا أو رثاء"**[2] .

فالقصيدة الجاهلية مهما طالت تخضع لوحدة الوزن والقافية وفق ما اقره نظام عمود الشعر للمرزوقي، وإيقاعات الخليل بن احمد الفراهيدي بلغة عربية بليغة الدلالات عميقة الأثر، وأشهر ما كتب في هاته الحقبة الزمنية ما عرف **بالمعلقات*** التي كانت كالعقود النفيسة تعلق بالأذهان، و تكمن جماليتها قي قدرة الشاعر على الإعراب عما يختلج داخله من مشاعر وأحاسيس بأسلوب راق ممتع ومتميز يدل على تمكنه من اللغة وتفننه فيها؛ فيعبر عما هو مألوف ليجعله غير مألوف فيبث في القارئ اللهفة لفهم رموز دلالاته و استكناه أغوارها وسبرها، فينتقي الألفاظ و التراكيب بدقة متناهية بما يخدم الغرض ويبين مقصده، إلى جانب طبيعة الصورة الشعرية التي تقودنا إلى عالم الخيال عبر تلك المجازات والاستعارات والكنايات والتشبيهات البليغة المعبرة.

[1] يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، 1975، ص17 .

[2] ينظر: شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة ، مصر ، ط2، (د.س)، ص 184/183 .

* المعلقات: من أشهر ما كتبه العرب في العصر الجاهلي، و قد قيل لها معلقات لأنها مثل العقود النفيسة اعلق بالأذهان، و يقال أنها كتبت بماء الذهب و علقت على ستائر الكعبة قبل مجيء الإسلام، و هي تبدأ بذكر الأطلال و ذكر الديار و المحبوبة و كانت سهلت الحفظ بلغ عددها سبعا و منهم من يقول عشر، برزت فيها خصائص الشعر الجاهلي بوضوح و هي: لامرئ القيس، طرفة بن العبد، الحارث بن حلزة، زهير بن سلمى، عمرة بن كلثوم، عنترة بن شداد، لبيد بن ربيعة، الأعشى، عبيد بن كلثوم، عبيد الأبرص و النابغة الذبياني.

ب/ الشعر في صدر الإسلام:

ارتبط الشعر بهذه الحقبة الزمنية بظهور الدعوة الإسلامية، وامتاز أغلب شعرائها بكونهم مخضرمون عايشوا العصر الجاهلي و الإسلامي، كانت موضوعات قصائدهم حول الجهاد والفتوح ونصرة الدين والفخر بالدعوة الإسلامية و تعظين شعائر الدين و ندح النبي وهجاء قريش وتسجيل الغزوات، وما يلحظ فيها من خصائص فنية محافظة الشعراء على عمود الشعر ومقاييسه مع استعمال لغة سهلة واضحة البنية بعيدة عن اللبس والغرابة والغموض وما زاد من بلاغته تداخله مع النص القرآني ودلالاته ضمن ما يعرف بتقنية التناص ما أعلى من قيمته الفنية والجمالية والدلالية والتصويرية؛ "**فجمعوا بين بيان الجاهلية ومعارفها وحداثة الإسلام و روحانيته الواسعة وافر البيان جزل اللفظ واسع البلاغة يعود ذلك إلى صلته البليغة من مهبط الوحي الزاخر بالمعاني الإسلامية والأغراض السامية النبيلة**"[1] إلا أن الشعر في هاته الفترة عرف ركودا نظرا لاهتمام الشعراء وغيرهم بالفتح الإسلامي و الغزوات ونشر معالم الدين والدفاع عنه.

ج/ الشعر الأموي:

لم يستمر في هذا العصر الركود الذي مسَّ الشعر في العصر الإسلامي، حيث اتسعت آفاقه ورقت معانيه بما يتماشى و روح العصر الجديد ومظاهره فظهرت موضوعات جديدة كالشعر السياسي؛ فقد تميز هذا العصر بظهور الأحزاب السياسية والخلافات الحزبية العديدة- الأمويين، العلويين، الزبيريين والخوارج- فكانت القصائد الشعرية بمثابة السلاح الذي يدافع به شاعر عن حزبه الذي يمثله. كما ظهرت أغراض تحمل أبعادا أخرى إلى جانب الأغراض القديمة التقليدية المتداولة كشعر "**النقائض و الخمريات**"* "فنهل الشعراء مفرد اتهم من المعجم الإسلامي

[1] ينظر: فالح نصيف الحجية الكيلاني: في الشعر العربي دراسة في العصور المختلفة، دار دجلة، عمان- الاردن، ط1، (د.س)، ص 139.

* **النقائض و الخمريات**: قصائد في غاية البلاغة و القوة تمتاز بطولها تكون من شعر الهجاء و يدخلها المدح و الفخر أيضا، يرد فيها الشاعر على خصمه من الشعراء أو أكثر و من ثم يقوم الآخر بالرد عليه و أشهر من برز هنا جرير الفرزدق و الأخطل. اما الخمريات فهي غرض من أغراض الشعر كان متواجدا في الجاهلية ثم حرمه الإسلام و تطور من جديد في العصر الأموي لقلة حدة حرص الدولة اتجاه الدين و انتشار اللهو و الترف و المجون لدى الشعراء الأمويين.

و التزموا بوحدة البيت والقافية والوزن، وما يمكن قوله أيضا أنه كان شعرا بمثابة تأريخ حقيقي أما حصل من وقائع حربية وأحداث تاريخية"[1]

د/ الشعر العباسي:

عرف الشعر في هذه المرحلة تطورا واسعا مس كافة جوانبه نظرا لتطور الحياة " **فقد تصرف الشعراء بمعاني و أساليب الشعر من قبلهم، فزادوا عليها تبعا لحاجاتهم و تطور التصوير الشعري و كثر الإبداع فيه، فوظف التشبيه و كثرت المحسنات اللفظية و رقت المعاني و استعملت ألفاظ جديدة أرق وأسهل حتى أنه استعملت ألفاظ عجمية غير عربية – ذلك نتيجة موجة الانفتاح على الأجانب غير العرب وتأثر بهم– وأحسنوا صياغتها ومواءمتها مع الجمل والتراكيب اللغوية العربية، إلى جانب ظهور بحور جديدة وأوزان لم تكن معروفة مقل المواليا المزدوج، المسمط، المربع و المخمس**"[2] ؛ فالشعر كان محاكاة للواقع بأسلوب سهل تغزوه المحسنات البديعية بأنواعها.

هـ/ الشعر الأندلسي:

كان نتيجة لاتصال العرب بأجناس مختلفة لاتينية، قوطية و بربرية و تطلعهم على عاداتهم و تقاليدهم، "**كان شعرا رقيق الحواشي المعاني مرهف الإحساس عذب الألفاظ واضحة المعاني، ترنم الشاعر بكل ما يحس به و تفرضه عليه ظروف الحياة التي يعيشها من حياة ترف حيث ازدهر الوصف و الأسلوب المعبر به رصين و متين دخلت عليه بعض من الكلمات الغريبة إلا انه بقي جزلا فخم اللفظ سميك البناء، إلى**

[1] ينظر: فالح نصيف الحجية الكيلاني: في الشعر العربي، ص 193/183.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 273/272.

جانب سهولة الألفاظ و سلالة التراكيب ووضوح المعاني، وظهر التجديد في ما عرف بالموشح الذي تميز بتعدد القوافي و خروجه عن بحور الشعر المعروفة في بعض الأحيان و تنويعها في الموشح الواحد"[1].

بعد كل هذا عرف الشعر نقلة نوعية في مضامينه و بناءه نتيجة جملة من العوامل التي أسست لقاعدة جديدة نكسر عمود الشعر وتثور على قواعده، وذلك مع الشعر الحديث والمعاصر.

و/ الشعر الحديث والمعاصر:

يعد حلقة متصلة بما سبقها من حلقات الشعر المتتابع في العصور السابق ذكرها، فالشعر في هذه الفترة مزيج من التأثيرات والتأثرات التي تلقفها الشاعر المعاصر؛ منها ما كان متصلا بالجانب الشكلي العام للقصيدة – شعر التفعيلة– كالأوزان والقوافي ومسألة العمود، علاوة على اطلاع الشاعر على ثقافات الغرب محاولا خلق التجديد فيما يكتب توازيا معها، وكان ذلك بداية من مطلع القرن التاسع عشر أو ما عرف بعصر النهضة العربية التي يؤرخ لها بالحملة الفرنسية – نابليون بونابرت – على مصر وتأثيرها السياسي والفكري والعلمي؛ من فتح مجالات للصلات الحضارية بين الغرب والعالم العربي، فتأثر الشعراء على وجه الخصوص بجملة التيارات الأدبية الغربية التي انبهروا بها، و كما هو معلوم أن الشعر العربي بداية الأمر في العصر الحديث بدأ متعصبا للموروث القديم مع مدرسة البعث والإحياء مع البارودي وأحمد شوقي وآخرون، بعد ما عرفه من انحطاط وتدني وتشوهات، فعملوا على إعادة تأسيس نموذج جديد للشعر العربي موازاة مع الأسس والمبادئ التي قام عليها عمود الشعر العربي في عصره الذهبي – الجاهلي – والتخلص من مظاهر التغريب عن الواقع التراثي العربي، فكانت عملية الترميم والإصلاح تتخذ من القديم طريقا تسلكه نحو الخلق والتجديد والنهوض بالحركة الشعرية العربية.

[1] المرجع السابق: ص 393/391.

وبذكرنا لمصطلح المدرسة الأدبية تجدر الإشارة إلى أن بدايات المدارس الأدبية تعود إلى فترة طويلة نسبيا، فكان لكل مدرسة مجموعة أنظمة فكرية تنبني وتدافع عليها و أغراض تتبناها يلتزم بها كل أديب ينتمي إليها فمفهوم المدرسة انبثق من الاعتقاد بان نهضة الآداب وتطورها يرجع إلى محاكاة الأدباء لغيرهم ممن يتأثرون بهم فينظمون على منوالهم بشكل يغذي طرائقهم في التعبير عن مكنوناتهم الإبداعية، وبعد مدرسة الإحياء قامت المدرسة الرومانسية الإبداعية مع شعراء المهجر والتأثر بالشعر الرومانسي الغربي فعملوا على التخلص من "**التراكيب الكلاسيكية والألفاظ الصعبة والرجوع للطبيعة في شمولها وجزيئاتها والتوحد معها ومناجاتها وتبني الخيال المنطلق والصور الفنية الجميلة المعنى و الأثر**"[1].

فاتجه شعراء العرب الرومانسيين إلى " **التنويع في استخدام الألفاظ و تراسل الحواس فتحدثوا عن السكون المشمس و بياض اللحن وعطر النشيد، و تأملوا الوجود والفناء والحياة والموت والخير والشر ، وتأثروا بالأساطير ووظفوها خاصة ما تعلق بالطبيعة الحافلة النقاء في عالم الجمال والحلم والخيال اللاحدود**"[2]، فكان بذلك الشعر الرومانسي وجداني بامتياز.

ومن ثم ظهرت المدرسة الواقعية التي تعد "**مذهب أدبي يسلم للواقع بها فيه مبتعدا عن الخيال ويقيس مصداقية الكلام بمدى مطابقته للواقع**"[3]، فكان الشعر الواقعي العربي يحاكي أزمة الإنسان العربي وتعرية الواقع اجتماعيا وسياسيا ومحاولة التركيز على ما يواجهه من مشاكل و قضايا وما يطمح إليه كرد فعل عن المدرسة الرومانسية التي جنحت للخيال هروبا من الواقع. فاهتم الشاعر بطبيعة الإنسان وعلاقته بالعالم الواقعي المحيط به وهو ما أسهم في اكتشاف قوانين وحقائق جديدة للحياة . وهذا ما تولد عنه الشعر الحر الذي كسر قيود النظم وحرر خيال الشاعر وفتح له أبوابا عديدة نحو الإبداع والتجديد والتمرد.

[1] محمد الكتاني: الصراع بين القديم و الحديث في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982، ص 217.
[2] ينظر:غنيمي هلال : الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، ط1، (د.س)،ص 171/148.
[3] لؤلؤ عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي، مج3، ص 54.

فكان الشعر الحر "**النظام الشعري الحداثي الذي يتبنى السطر الواحد، أي ليس له عجز، كما أنّه يعتمد على تفعيلة واحدة؛ لهذا السبب سمي بالشعر الحر، لأنّه تحرر من وحدة القافية والشكل، ويتمتع شاعره بحرية التنويع في التفعيلات، وفي طول القصيدة، بينما يلتزم في تطبيق القواعد العروضيّة التزاماً كاملا** "[1] ، وتجدر الإشارة إلى أن هذا النمط استخدم قبل الخمسينيّات، واتخذ مسميات وأنماطاً مختلفة، تم إتباعها من قبل نقّاد وباحثين مختصّين، أطلقوا عليه في بداية ظهوره الشعر المرسل، والشعر الجديد، وشعر التفعيلة، لكن فيما بعد ذلك تم الإجماع على مسمّى الشعر الحر. ولعل أبرز ما يميز الشعر العربي الحديث والمعاصر"**جنوح الشاعر للتَّشبع واستيعاب التاريخ كله من منظور عصره وما سبق، محاولا الإفادة من الخبرات السابقة لتشكيل مفاهيم جديدة وبلورة أسس متينة، إلى جانب الميل للخلق والتجريب ومحاولة النهوض بتجربة جمالية شعرية تختلف في جوهرها عن الفلسفة الجمالية الكلاسيكية شكلا و مضمونا ولتحقيق ذلك اندمج الشاعر كليا بعصره وحساسيته وذوقه ونبضه**"[1]؛ فقد أصبح الشاعر شاعر قضية ارتبط بأحداث عصره وقومه وقضاياهم ، إلى جانب محاولة استيعاب التجربة الإنسانية و بلورتها كخلاصة تجارب كميراث للجيل الصاعد بأسلوب يتميز بالسهولة في العرض (النظم) والتلقي والعمق في المعنى؛ يأتي بالعبارات بسيطة و صور بليغة و دلالات رمزية عميقة كل ذلك يدفع المتلقي للاندماج والغوص في أجواء الشعر الذي يتلقاه. ومن خصائصه الجمالية خاصية التدوير التي عمد من خلالها الشاعر إلى استخدام تفعيلة غير كاملة في نهاية البيت الأول، ليقوم بإكمالها في البيت الثاني، إلى جانب عدم الالتزام بالقافية والتمرد على كافة الضوابط الشعرية الكلاسيكية. وعليه فالقصيدة الحديثة كيان متفرد يتميز ببنية تركيبية خاصة شكلا ومضمونا فصار سلاح الشاعر وصوته للدفاع عن قوميته ووطنيته، والسؤال الذي يبقى مطروحا: **فيم تتجلى جماليات الخطاب الشعري الحديث والمعاصر؟**

[1] نائلة محمد أبو هليل: مفهوم الشعر الحر و خصائصه، WWW.MAWDOO3.COM ، 2018/03/26، اطلع عليه: 2023/04/22، الساعة 22.36.

[1] عز الدين إسماعيل: آفاق في الشعر الحديث و المعاصر، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2003 ، ص 16/14.

2/ المقومات الجمالية للخطاب الشعري:

تطرقنا في المحاور السابقة لمفهوم كل من الجمالية و الخطاب نحاول الآن تخصيص المفهوم في جمالية الخطاب الشعري؛ بداية مع ما جاء به "المرزوقي" نراه أبلغ و أشمل ما يمكننا ايراده لتوضيح مقاييس الجمالية الشعرية وذلك ما عبر عنه بعمود الشعر؛ و الذي وضع له سبعة مقومات هي حسبه:« **شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما** »[1]؛ فنجد "المرزوقي" قد جعل للشعر أسسا و ضوابط تتفاضل حسب معيارها الآثار الشعرية بعضها عن بعض فيرى أن جمالية أي اثر شعري تقوم على مدى احترام صاحبه لهذه المقومات الصارمة فيقول« **هذه الخصال هي عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها و بنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظم والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها، فبقدر سهمه منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان** [2] » ؛ فلابد من أن يكون المعنى ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا ، و اللفظ قويا شديدا يخالف الركيك، مستقيما في اتفاقه مع أصول اللغة وقواعدها المتعارف عليها ، وأن يكون الوصف صادقا تطمئن إليه النفس وتثق بصحته، و من التشبيه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادها وأن تكون القصيدة كالبيت، والبيت كالكلمة تسالما أجزائه وتقارنا يكون التشبيه قريبا في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ويكون اللفظ مقسوما على رتبة المعنى فقد جعل الأخص لألخص، و الأخس لأخس فهو البريء من العيب، وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود المنتظر.

ونجد ما جاء به "ابن قتيبة" يقول:« **تدبرت الشعر فوجدته على أربعة أضرب: ضرب حسن لفظه وجاد معناه... وضرب حسن لفظه وحلا و إذا أنت فتشته لم تجد هنالك فائدة في المعنى... وضرب منه**

[1] ينظر: أبو علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص 10 .
[2] المرجع نفسه: ص 11.

جاد معناه وقصرت ألفاظه... وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه[1] » و جميل الشعر ما حسن لفظه وجاد معناه؛ وللجاحظ في هذا الشأن رؤية يقول:« **أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فاعلم بذلك أنه قد فرغ إفراغا و يبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان...**[2] »

وهذه المحاور التي هي التي تحقق الجمالية الشعرية عند الجاحظ؛ أي لابد من التلاحم والانسجام بين الأبيات أو الأسطر داخل القصيدة، إلى جانب خفة الوزن وبيان الكلمات وفي ذلك ما أورده أبو هلال العسكري الذي وضع أسس رصينة لجمالية الخطاب الشعري في قوله:« **والشعر كلام منسوج و لفظ منظوم وأحسنه ما تلاءم و لم يسحف لفظه ولم يهجن ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا ولا سوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا**[3] » ؛ فالعسكري يرى بأنه لابد انتقاء الألفاظ و تخيرها وغربلتها قبل استعمالها لما لها في تحقيق جوهر الجمالية، فاللفظ العذب الدّال البعيد عن الاستهجان و السوقية يحقق التأثير في المتلقي وتذوقه لجمالية ما يقرأ أو يسمع و عليه قوله:« **جودة اللفظ وصفاؤه وحسنه وبهاؤه ونزاهته ونقاؤه وكثرة طلاوته مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف..**[4] » .

وبناء على ما سبق يمكن القول أن جمالية الخطاب الشعري تقوم على ثنائية اللفظ والمعنى والسبك والتركيب والاتساق والانسجام في جميع مكنونات هذا الأخير؛ بحيث أنه ثمة خصائص بنائية لابد من ضبطها موازاة بما يتوافق مع المعنى واللفظ المعبر به والمعبر عنه.

[1] ابن قتيبة الشعر والشعراء، تح: مفيدة قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص14 .

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، تح: السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ص67 .

[3] أبو هلال العسكري: الصناعيتين، تح: محمد علي البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت،(د.ط)، 1986،ص60.

[4] المرجع نفسه: ص 58 .

3/ المقومات الجمالية في الخطاب الشعري:

3-1/: المكون اللغوي

أ/ المعجم الشعري:

يعد أحد مكونات الخطاب الشعري، و أداة من أدوات التعبير الفني عن التجربة الشعرية كونه مرتبط بالبنية اللغوية و منه الكشف عن دلالات و أبعادها و جمالياتها، فالشعر يقوم على اللغة التي تعدّ ركيزة مهمة به أي أن "**أولى مميزات الشعر في استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية، فالكلمات والعبارات يقصد بها بعث صورة إيحائية، و في هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة**"[1]

فالمعجم الشعري وسيلة لتحديد هوية النص واتجاهه ودلالاته "**فهو وسيلة للتميز بين أنواع الخطاب و بين لغات الشعراء والعصور ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها**"[2] ؛ فالمعجم يخضع لسلسلة من القواعد والقوانين اللغوية والإبداعية ولشبكة معقدة من الاعتبارات المعجمية والدلالة والسياقية و الفنية كما يتعالق ويتداخل مع عناصر لغوية وفنية متضافرة.

وبناء على ذلك يتشكل المعجم الشعري لدى المبدع بفضل تجاوزه الكلمات المألوفة إلى الخلق الشعري المتميز، فيخرج الشاعر من طبع الكلمات المألوفة بأوضاعها القاموسية المتجمدة إلى طبيعة جديدة، يقرضها عليه تطور المعاني والدلالات التي خضعت لها التجربة الشعرية في وجدانه ومن ثم يحقق في نفس السامع وجودا وتداعيا مناسبا، وهذا ما يدفعنا أن نسلط الضوء على عنصر آخر يتمثل في الانزياح.

[1] السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2002، ص64.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المعرب، ط1، 2005، ص 58.

ب/ **الانزياح:**

ظاهرة الانزياح من الظواهر الهامة في الدراسات الألسنية و الأسلوبية، التي تدرس اللغة الشعرية علي أنها لغة مخالفة للكلام العادي و المألوف والذي يمثل بصورة عامة أساس البلاغة، لأنها لا تتحقق إلا عن طريقه لغويا ودلاليا ، فهو المعطى الأسلوبي والدلالي في العصر الحديث، ومصطلح (الانزياح) من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية المعاصرة، وهو تقنية فنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجربتهم الشعورية. وله إضافة إلي كونه عامل تميز للخطاب الشعري دور جمالي يسهم في لفت انتباه القارئ، ومن ثمة التأثير فيه وإيصاله إلي الإمتاع واللذة وتوصيل الرسالة التي يريدها الخطاب، ولا يختص بشعراء عصر معين. وهي من القضايا اللغوية التي تتعلق بالمعني وتندرج ضمن مبحث الأسلوبية، ومن أهم الأركان التي قامت عليها الأسلوبية. وهو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار؛ لغرض قصد إليه المتكلم، أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخر؛ فنجد المعنى اللغوي للانزياح كما ورد لسان العرب:« **انْزَاحَ الرَّجُلُ عَن دِيَارِهِ وَنَزَحَ، أَي: ابتَعَدَ عَنْهَا، فالانْزِيَاحُ فِي اللُّغَةِ يُشِيرُ إِلَى مَعنَى الابتِعَادِ**[1] » ؛ فهو هنا يحمل معاني الابتعاد، وبمعناه الاصطلاحي يشير إلى الميل عن الاستعمال العادي للغة و التمرد عن المألوف و تبني لا مألوف؛ وهذا ما جاء به جون كوهن (Jean Cohen) في كتابه (بنية اللغة الشعرية) يوضح قائلا:« **أن الانزياح مفهوم واسع جدا يحمل قيمة جمالية تتجلى في تمرده عن نمطية استهلاك اللغة و يتعالق مع الشعرية بكل ما هو غير مألوف و كل ما هو كذلك يدخل ضمن دائرة الانزياح**[2]» ؛ فعند ربط الانزياح بالظاهرة الأدبية نجده يكمن في أبعاد هذه الأخيرة عن المعايير النثرية و الكلام العادي، و نميز له نوعين" **فأما النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح**

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ن ز ح)، ص 614.

[2] ينظر: جون كوهان: بنية اللغة الشعرية، ص 15.

متعلقا بجوهر المادة اللّغوية ما يسمى "الانزياح الاستبدالي"، و أما النوع الآخر فهو يتعلق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه سياقا قد يطول أو قد يقصر، و هذا ما سمي "الانزياح التركيبي"[1] :

ب–1/ الانزياح الدلالي: متعلق بجوهر المادة اللغوية و دلالاتها كالاستعارة و المجاز و الكناية و التشبيه؛ و تعد الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، نظرا لأهميتها ولما لها من فوائد جمة في البناء الأدبي الشعري فقد تناولها الكثيرون من الباحثين والأدباء القدامى، واللغويين واللسانيين المحدثين على حد سواء .وكما هو الشأن بالنسبة للبلاغة القديمة ككل، وكذا بالنسبة للشعرية الحديثة هناك خرق لقاعدة وعدول عما هو عادي وتحطيم العلاقات المنطقية بها على المستوى الدلالي، ليفتح آفاق النص على دلالات وتأويلات عديدة.

ب–2/ الانزياح التركيبي: ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، ومن المقرر أن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها خاصة، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي: ففي حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا أو تركيبا من كل ميزة أو قيمة جمالية فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللفظة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن ومن شأن هذا إذن أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد ومنه معاني ودلالات جديدة[2].

[1] جودة فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، دار الحرف العربية للطباعة و النشر و التوزيع ، (د.ب)، ط1، 2004م، ص65

[2] محمد العمري: البلاغة العربية ، أصولها وامتداداتها، ص297.

ج/ التراكيب الإنشائية:

ج-1/ الأمر: وهو طلب حصول الفعل من المخاطب، نميز له أربع صيغ:

"فعل الأمر نحو: اذهب- اصنع

المضارع المقترن بلام الأمر نحو (فليعبدوا رب هذا البيت)

اسم فعل الأمر نحو حيّ- هلمّ

المصدر النائب عن فعل الأمر كقوله: (وبالوالدين إحسانا)"[1]

إضافة لذلك " قد تخرج صيغ الأمر عن معناه الأصلي إلى معان أخرى مجازية تستفاد و تفهم من سياق الكلام و قران الأحوال كالإرشاد و الدعاء و الالتماس و التمني و التسخير و التسوية و التعجيز و التهديد و الإباحة"[2]

ج-2/ الاستفهام:

وهو طلب الفهم، ورد في لسان العرب لابن منظور:« **وَاسْتَفْهَمَهُ: سَأَلَهُ أَن يُفْهِمَهُ، وَقَد استَفْهَمَنِي فَأَفْهَمْتُهُ وَفَهَّمْتُهُ تَفْهِيمًا** »[3] و عليه فهو طلب العلم بالشيء الذي لم يكن معلوما من قبل.

و له أدوات نجملها في مايلي" **الهمزة/ هل/ من/ ما/ متى/ أين/ أين/ كيف/ كم/ أي**"[4]؛ و لكل هذه الأدوات أحكام ووجوه استعمال تظهر حسب توظيفها في بناء النص الشعري.

ج-3/ النداء:

يقصد به" **طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء يحل الفعل المضارع (أنادي) من الخبر إلى الإنشاء محله و قد يحذف حرف النداء إذا فهم من الكلام**"[5]؛ و قد يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معان أخرى " **تستفاد من القرائن كالزجر والتحسر والإغراء والاختصاص والتضجر والاستغاثة**

---

[1] يوسف أبو العدوس: مدخل للبلاغة العربية:علم المعاني/ علم البيان /علم البديع، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان، ط1، 2007، ص66.

[2] علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة: البيان و المعاني و البديع، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص176.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ف ه م)، ص 403.

[4] ينظر: يوسف أبو العدوس: مدخل للبلاغة العربية، ص 73.

[5] المرجع نفسه: ص84.

والتعجب"[1] ، ونجد له ثمان أدوات هي :" **الهمزة، أي ، يا ، وآ، لآى، أيا، هيا، وا؛ وتعد الهمزة وأي لنداء القريب و غيرها لنداء البعيد"**[2]

وتكمن الغاية من النداء لفت الانتباه وإثارة استعداد المتلقي أو القارئ لتشكيل مستحضر جمالي يقوم على التنبيه.

ج-4/ النهي:

ويقصد به " **طلب الكف عن الشيء و له صيغة واحدة و هي المضارع المقرون بلا الناهية"**[3] على نحو قوله تعالى (وَلَا يَأْتَلِ أُولُو الْفَضْلِ مِنكُمْ وَالسَّعَةِ أَن يُؤْتُوا أُولِي الْقُرْبَىٰ)[4] ؛ ومحله النهي عن قطع صلة الرحم.

و نجد للنهي نوعان:" **نهي حقيقي و هو ما كان من الأعلى إلى الأدنى على سبيل الاستعلاء والالتزام، ونهي بلاغي الذي يفقد إلى شرطي الإعلاء والالتزام"**[5]

3-2/:المكون البلاغي: (الصورة الشعرية)

الصورة الشعرية أداة الشاعر للتعبير عن رؤاه ومشاعره وانفعالاته ، وهي تتم عن ذوق رفيع لدى الشعراء في تعاملهم مع هذه الألوان البيانية حيث يتم من خلالها تجسيد المعنى وتوظيفه وتقديمه بالكيفية التي تضفي جانبا من الخصوصية والتأثير ،فهي تميز الشاعر عن غيره ، كما أن طريقة استخدامها هي التي تميز الشعر ،ويعتبرها البعض أساس القصيدة فالصورة ترجمان صادق ودقيق عما يجري في أعماق الشاعر من خلجات وخواطر.

حظيت الصورة بمكانة مرموقة واعتبرت ركيزة أساسية من ركائز الأدب، جوهر هذه الركيزة هو الشعر، مرتبط هذا الأخير بالحديث عن قدرة الشاعر على الخلق الفني، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته الشعرية.

---

[1] يوسف أبو العدوس: البلاغة العربية، ص 86/85.
[2] علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص 208.
[3] المرجع السابق: ص70.
[4] سورة النور، الآية – 22-
[5] يوسف أبو العدوس: البلاغة العربية، ص 70.

فيعد مصطلح الصورة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية من أهم القضايا لدى النقاد من حيث مفهومها وكذلك بنيتها في النص الشعري، فمصطلح الصورة له امتداد في التراث العربي إلا أننا نحن نجد نوعا من التداخل في مفاهيمه.وقبل عرض مفاهيم الصورة البد لنا أن نعرج على مفهوم الصورة في اللغة والاصطلاح.

أ/ التعريف اللغوي:

وردت لفظة صورة في "لسان العرب" بمعنى"**الشَّكْلُ وَجَمْعُهَا صُوَرٌ وَقَد صَوَّرَهُ، وَتَصَوَّرْتُ الشَّيءَ أَي تَوَهَمْتُ، صَوَرْتُهُ فَتَصَوَرَ لِي، وَالتَّصَاوِيرُ التَّمَاثِيلُ**"[1]

وجاء في معجم الوسيط، نجد أن الصورة هي "**مِنَ الشَّكْلِ وَالتِّمْثَالِ المُجَسَّمِ... وَصُورَةُ المَسْأَلَةِ أَوِ الأَمْرِ يُقَالُ، هَكَذَا الأَمْرُ عَلَى ثَلَاثِ صُوَرٍ، وَصُورَةُ الشَّيءِ مَاهِيَتُهُ المُجَرَدَةُ وَخَيَالُهُ في الذِّهْنِ وَالعَقْلِ**"[2]

وعليه فالصورة في مفهومها اللغوي تعني الشكل والهيئة، ومنه فهي التمثال بين وصف الشيء وحقيقته.

أما العلامة "الشيخ عبد الله العلايلي" فيعرفها في معجمه "الصحاح في اللغة والعلوم بقوله:« **الصُّورَةُ جَمْعُ صُوَر، عِنْدَ أَرِسْطُو" تُقَابِلُ المَادَةُ، وَتُقَابِلُ عَلَى مَا بِهِ وُجُودُ الشَّيءِ أَو حَقِيقَتُهُ أَو كَمَالُهُ، عِنْدَ "كَانْط "الصُورَةُ المَعْرِفَةُ، هِيَ المَبَادِئ الأَوَلِيةُ التِّي تُشَكِلُهَا مَادَّة المَعْرِفَةِ، وَفِي المَعْرِفَةِ "الصُّورَةُ هِيَ الشَّيءُ الذِّي تُدركِهُ النَّفسُ الباطِنةُ، والحِسُّ الظَّاهِرُ يُدرَكُ أَوَلَا وَيُؤَدِي إِلى النَّفْسِ** » [3] ، ووردت في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية "**هِيَ خيالُ الشَّيء فِي الذِّهنِ وَالعَقلِ، وَصُورةُ الشَّيءِ مَاهِيَتُه المُجَرَّدَةُ**[4] "

[1] ابن منظور: لسان العرب، 1994، مادة (ص و ر)، ص 473.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس و آخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 528.

[3] الشيخ عبد الله العلايلي: الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، بيروت، (د، ط)، 1974م، ص744.

[4] إميل يعقوب، بسام حركة ومي شيحاين: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، مؤسسها القاهرة للتأليف والترجمة، والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص247

وقد جاءت في آيات الذكر الحكيم في قوله تعالى:﴿ **يَا أَيُّهَا الإِنسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ * الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ * فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ**﴾ [1]

وصوّره: من إعطاء شكل معين للشيء؛ ومنه قوله تعالى: ﴿ **ٱللَّهُ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ قَرَارًا وَٱلسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ** ﴾ [2]

وفي قوله تعالى ﴿ **هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ** ﴾ [3] "

من خلال المفاهيم اللغوية نستخلص أن الصورة في دلالتها تعني الشكل والهيئة التي يكون عليها الشيء.

ب/ التعريف الاصطلاحي:

تعد قضية الصورة من أعقد القضايا وأكثرها إشكالا، لأنها دليل عبقرية الشاعر وسبيله في الكشف عن تجاربه و تساعده على ترجمة أفكاره وصياغتها، فالصورة شكل من أشكال التعبير يتشكل في العقل البشري من تصورات وأفكار؛ بمعنى أن الشاعر يعمل على استحضار الأشياء و الأفكار و يعبر عنها في قالب مخالف للواقع، و هذا ما يجعلها خلق فني تكمن أهميتها فيما تحدثه من تأثير على القارئ؛ الى جانب ان الصورة هي البؤرة التي تدور حولها كل العناصر الشعرية الأخرى بالقصيدة من أفكار ووجدان ومعان وأخيلة وموسيقى ... و في ذلك ما جاء به جابر عصفور أن :"**الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير أو أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ، لكن إن كانت هذه الخصوصية أن ذلك التأثير فإنها لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته و إنما تغير من طريقة عرضه وكيفية تقديمه**[4] " أي تُعبّر الصورة عن أثر ذوقي مباشر

[1] سورة الانفطار: الآية (08/06).

[2] سورة غافر: الآية (64).

[3] سورة آل عمران: الآية (06).

[4] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،المركز الثقافي العربي ، ط3، بيروت ،1991، ص 323.

أو تداعٍ وارتباط لا شعوري مُبهم لدى الشاعر يتجلى من خلالها و الى جانب ما لها من تأثير على الحالة النفسية لدى القارئ، وأي خلل يطرأ على هذه الصورة في البناء الشعري يظهر أثره جليًا على المعنى وعلى تفكك البناء.

فمهما تطورت جماليات الخطاب الشعري أو تغيرت فستبقى الصورة الشعرية موجودة دائما فهي "**الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير – بالتالي- مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه و الحكم عليه**"[1] فالصورة بهذا الشكل تبقى فنا قائما بذاته الذي يستثمره الشاعر من أجل إيصال تجاربه الواقعية و العاطفية والنفسية وغيرها إلى القارئ الذي يحاول جاهدا إشراكه فيها و التأثير عليه من خلالها.

ويبقى القول أن مصطلح الصورة من أبرز القضايا التي شغلت اهتمام الباحثين في الدراسات الأدبية و النقدية و البلاغية، فلهذا المصطلح امتداد في تراثنا العربي فلذلك نجد تداخلا في مفاهيمه الاصطلاحية ما بين ما قدمه القدماء و المحدثين من تصورات حيالها و هذا ما أكده إبراهيم المرزوقي في قوله :« أنه يكاد يكون هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة وهذا لعدة أسباب أهمها: أن الصورة أمر متعلق بالأدب وجماليات اللغة ، والتطور الحادث في كليهما لا يلغي القديم ، بل يتعايش معه ، ويسير بجانب ارتباطه وتداخله مع ارتباط مفهوم الصورة الشعرية بالإبداع في الشعر، فيؤدي بذلك إلى صعوبة تحديده ، لأنه يخضع لطبيعة متغيرة ومتطورة ، وبالتالي لا يمكن ضبطها بقوانين علمية دقيقة وصارمة ،لأن للصورة دلالات مختلفة، وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تأبى التحديد الواحد المنظّر أو التجريدي (...) والكثير من الباحثين نقل عن المناهج الغربية نظرته للصورة في عبارات غير متسمة بالحذلقة اللفظية مع اختلاف الباحثين في نظرتهم للصورة وعلاقتها بالتراث واختلاف الاتجاهات النقدية، كالاتجاه الفني والواقعي والجمالي...ولكل اتجاه معاييره التي يقيس به الصورة[2] »، وهذا ما أدى

[1] المرجع السابق: ص8/7.

[2] إبراهيم أمين الموزوقي: الصورة الفنية في شعر على الجار م ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، (د.ط) ، (د.ت)، ص 91 .

إلى الاختلاف بين مفهوم الصورة الشعرية التقليدي والمفاهيم والمعاصرة نحاول استكشاف ذلك بداية مع المفاهيم الآتية:

ب- 1/ **الصورة الشعرية لدى النقاد القدامى :**

لقد اختلف النقاد العرب منذ القدم في محاولاتهم لتعريفهم للصورة الفنية و تحديد وظيفتها في العمل الأدبي، نحاول استعراض شيئا من آرائهم:

بداية بالجاحظ الذي يؤرخ إلى انه أول من تناولها فأنسب صفة التصوير للشعر، إذ يقول:« **أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي،والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير أو اللفظ وسهولة الخرج وكثرة الماء ،وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير** »[1]؛ فالجاحظ هنا استعمل مصطلح "التصوير" بدل من "الصورة"، وهذا لأنه لم يكن مضبوطا دلاليا والصورة عند الجاحظ تقوم على إتقان صنعة المعاني التي يعرفها جميع الناس واعتماده قوة التخيل في التصوير ويظهر من خلال مقولته أن الأمور التي أحال إليها معظمها تتعلق بالصياغة، في فصله بين اللفظ والمعنى فالشأن أن المعنى قد يكون واحدا، ولكنه يرد في صور مختلفة، ولعل حديثه عن الصياغة وإحكام النسج في العبارات، وتخير اللفظ، والأوزان، أنه يقصد الصورة دون أن يذكرها مصرحا.

كما نجد قدامة بن جعفر نبه بكون الشعر صورة للمعاني، والمعاني هي مادة الشعر أو أداة الشاعر للإبداع ، إذ تتجلى في الشكل واللفظ فلم يكد أن يخرج عن الإطار الجاحظي في مفهومه للصورة؛ حيث يقول:« **المعاني**

[1] عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: يحي الشامي، دار و مكتبة الهلال بيروت، ط2، 1990، ج3، ص408.

كلها معروضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيه كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يتقبل تأثير الصورة فيها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة [1] »؛ فمن خلال هذا القول نجده يؤكد على أن الصورة الشعرية هي المادة الخام للشعر فهي صناعة كغيرها من الصناعات، الوسيلة والسبيل لتشكيل المادة وصياغتها في شكل محسوس يجسد فيه الشاعر أفكاره المجردة ، الذي يصبح هنا الصانع، فالصورة الشعرية عبارة عن نسيج من شتى العناصر لفظا ومعنى ووزنا وقافية يتفنن الشاعر في صياغتها كيف ما شاء شأنه شأن الحرفيين الآخرين كالنجار والصانع.

و إلى جانبه نجد عبد القاهر الجرجاني الذي كان له فضل كبير في إرساء معالم الصورة الشعرية، و قد أكد ما جاء به الجاحظ في كون الشعر فن قائم على التصوير في قوله:« **ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالا إذا أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملةّ لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرّد من معناه** » [2] ؛ أي أن الحكم بالجودة أو الرداءة لا يكون على المعنى وحده ولا على اللفظ بمفرده، وإنما يكو ن على الصورة التي أخرج منها هذا المعنى، ولقد جعل عبد القاهر الصورة عنصرا حيويا في الشعر أو في الخلق الفني عامة و ذلك لانها تظهر أصالة الشاعر وقدراته التخيلية فيقول:« **ليس من الشك أن الصورة الفنية نتاج ملكة الخيال، وديناميكية الخيال لا تعني محاكاة العالم الخارجي،وإنما يعني الابتكار والإبداع بإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادة أو متنافرة**

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر :تح: محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الزهرية ، القاهرة، ، ط1، 1978، ص7 .

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط1، 2001، ج2، ص 7 .

أو متباعدة وعلى هذا الأساس لا يمكن حصر الصورة الفنية في الأنماط البصرية فقط بل إنها تتجاوز هذا إلى إثارة الصورة لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها الإدراك الإنساني ذاته » [1]

وعليه فالصورة الشعرية عند عبد القاهر هي نتاج تفاعل شديد التعقيد بين ذات الشاعر وعواطفه، وفكره وتجاربه، ومتى ما كان الشاعر قادرا على مزج الواقع بالخيال والانفعال تكون الصورة ذا طبيعة حية يجب أن تقترن بالخيال فهو الذي يخرجها من النمطية والتقرير و المباشرة ، فالخيال هو الطائر الذي يحلق بالقارئ في الآفاق الواسعة ويؤسس له عالم جديد وعوامل غير مرئية تنقله من الانطواء والتقوقع إلى عالم الحركة.

مما سبق نقول أن الصورة في النقد القديم كانت أداة لتوصيل المعنى فالنقاد القدامى لم يقدموا مفهوم اصطلاحي دقيق للصورة بل اكتفوا بالمدلول اللغوي، فمنهم من اتفق في تعريفها على الجانب الشكلي فربطوا بذلك بين الصورة والشكل.

ب-2/ الصورة عند المحدثين

أصبحت الصورة في العصر الحديث والمعاصر من أكثر المصطلحات والمفاهيم شيوعا واستخداما في الدراسات النقدية والأدبية، حيث كانت لها مكانة خاصة عند النقاد والشعراء المحدثون فاهتموا بماهيتها وتحديد جمالياتها فتعددت آراؤهم و تصوراتهم حولها، فالصورة تعد الجوهر الثابت والدائم في الشعر، فكلما تتغير مفاهيم الشعر تتغير الصورة الشعرية بحيث تجسد رؤية الشاعر للواقع،وتصور أفكاره وتجاربه الحسية، فالصورة إذن هي الأداة التي يستخدمها الشاعر في نقل تجربته الشعرية،وفي هذا يقول "مدحت الجيار" أنها:« **جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار** » [2] ؛فهو هنا يرى أن الصورة هي مفتاح الشعراء للتحرر من الطابع الشعري

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في المعاني، المكتبة العصرية ،بيروت، (د.ط)، 2002 ،ص444.

[2] زكية مسعود: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز ، ص 65.

المعتاد نحو فتح آفاق الإبداع والخلق والتجديد؛ فالصورة هي مرآة الشاعر التي تعكس تجربته الفنية والجمالية وملكته اللغوية وطبيعة أسلوبه و من خلالها تتحدد شاعريته، وخاصة في هذا العصر الحديث والمعاصر الذي عرف به الشعر تحول وتجريب واسع مس كافة جوانبه الفنية والجمالية.

وهناك من النقاد من ربط بين الصورة والتجربة؛ حيث يقول "محمد غنيمي هلال":« **الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة،في معناها الجزئي والكلي،الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية** » [1] ؛ هنا يثبت هذا الأخير أن الصورة هي الوسيلة يستعين بها الشاعر لنقل تجربته في معنى يجسد هذه الصورة تجسيدا كليا؛ بمعنى أن الصورة موجودة في كل القصائد وهي شيء الثابت لا يتغير ما دام الشاعر يكتب ويعبر عن وجدانه وتجاربه .

ومن النقاد المحدثين نجد أيضا "مصطفى ناصف" حيث نجده يلقي بآرائه في الصورة فيعرفها قائلا: « **الصورة في الأدب تطلق عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفه الإستعاري للكلمات** » [2]؛ فيبدوا أنه قد عاد بنا إلى بدايات التفكير النقدي حين أطلقت الاستعارة للدلالة على بعض ما تترتب عليه كلمة صورة من التشبيه و المجاز و الكناية.

أما عز الدين إسماعيل فقد كانت نظرته خاصة حيث يقول:« **الصورة تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع إذ يرى أن الصورة تركيبة وجدانية من حيث كونها تنتمي إلى الخيال ليحوله إلى صورة تجسد هذا الواقع** » [3] ؛ أي أنه يؤكد على أن الصورة دائما تركيب غير واقعي و إن كانت مستأصلة من رحم الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيب وجداني شعوري يجنح للخيال المرهف

[1] محمد غنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ،(د.ط) ،1997، ص 119.
[2] ناصف مصطفى: الصورة الأدبية مصطفى ناصر ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ،1883، ص 3.
[3] ينظر: عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط1982، ط1، ص 103.

وبدورها تنتمي في جوهرها إلى عالم الواقع لتعبر عنه بصورة إيحائية رمزية؛ أي أن الصورة الفنية في حقيقتها ليست نتاج ملامسة الواقع، بل نتيجة أثر الواقع على المبدع.

ونصادف أيضا عبد القادر القط الذي يرى أنها :« **الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ، مستخدما طاقات اللغة و إمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة** ... [1] » ؛ ويقصد بذلك أن الألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل اللغوي الفني والأداة التي من خلالها يرسم صورته الشعرية .

ويرى جابر عصفور في هذا الإطار أن الصورة هي أداة مميزة للتعبير عن المعاني، إذ يقول:« **صورة طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنىً من المعاني، من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن الصورة لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته،إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه**[2]» ؛ و عليه فهي وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها، عند مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته، إما جانب النفع المباشر أو جانب المتعة الشكلية؛ وهذا معناه أن الصورة خادمه للمعنى و دورها يكمن في إيصاله إلى المتلقي و التأثير به بأي طريقة يتبناها الشاعر، وفي ذلك تبرز جمالياتها وأهميتها فيقول:"**الطريقة التي تعرض بها علينا نوع من الانتباه للمعنى الذي تعرضه وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه** [3]" فأهمية الصورة الشعرية تكمن في الطريقة التي تعرض بها على القارئ و مدى عمق الأثر الذي تتركه بذاته.

[1] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1981 ، 2 ، ص 391.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 392.

[3] المرجع السابق: ص 394.

إذن فالصورة حسب ما جاء به "جابر عصفور" هي وسيلة خاصة بالأديب لتكوين رؤيته وتحديد موقفه وعرض تجربته بطريقة خاصة ذات معنى يتأثر بها المتلقي .

وبهذا نخلص للقول أن الصورة في الشعر الحديث كانت عامل شديد الثراء، والتنوع، فهي تتراوح في طبيعتها بين أشد الأشكال بساطة، وأكثرها تركيبا وتعقيدا، كما تتنوع مصادرها بتنوع مرجعية الشاعر الثقافية ومدى انفتاحه على الكون و إدراكه لتطور الواقع وما يتركه من أثر على المبدع الذي يتقمص محاولة الهروب من المشهد الخارجي البهيج والدخول في عامل ملكوت الفيض الداخلي، إلى حيث العامل الممكن ولا محدودية الخيال والتصور، والتطلع إلى ما وراء حدوده المعرفة.

ج/ أنماط الصورة الشعرية:

تحظى الصورة في الشعر بأهمية بالغة القدر، إذ تعد أهم أدواته الفنية على الإطلاق، يتخذ منها الشاعر مطية لبلورة تجاربه الشعرية، ومحاولة نقلها حية ناضجة إلى الملتقي محققا التأثير والانفعال المرجو، وفيها تنكشف رؤيته للعلاقات والروابط الخفية بين مواد عالمه الشعري؛ و هذه المواد منها المحسوس ومنها البلاغي، وإن إيجاد هذه الروابط هو الذي يشكل في النهاية صورا، ولن تكون تلك الصورة تتميز بالشعرية و الفنية إلا إذا تجاوزت علاقاتها و روابطها ما هو سائد وشائع بأن تكسر أطر اللغة المتداولة كما هو الحال في الصور الإبداعية الحديثة.

ج-1/ الصورة الحسية:

يرتبط النمط الحسي للصورة بالأثر النّفسي الذي تحدثه في المتلقي ، والشّاعر الخلاّق هو الذي تمتاز صوره بميزات خاصة ، وتتلون بتلون عاطفته ، وتكون معبرة عن خلجات إحساسه وانفعالاته؛ فالصّفات الحسّية لها دور كبير في التّشكيل الجمالي للصورة لأنها من الوسائط التي تمدنا بالمعرفة وتسمح بنقل الواقع الخارجي إلى الذات

الداخلية لتتشكل بالذهن صورة معبرة سواء عند المبدع أو المتلقي للإبداع. وتنقسم وفق الحاسة التي تصدر عنها إلى مجموعة من الأقسام وهي:

- **الصورة البصرية :**

وتعدّ الصورة التي ترتد إلى حاسة البصر وهي انعكاس لما رأى الشاعر أو شاهد، فللبصر أهمية كبيرة في تكوين الصورة النفسية فكثير من الأشياء تميز بالعين ولا تميز بالحواس الأخرى كالألوان والأشكال والأحجام والضياء و الضلال؛ و في ذلك يقول "عبد الرحمان الغنيم":« **وليس غريباً أن يحتفي الشّعراء بهذه الحاسة في صورهم لأجل توضح الرؤية ، وتقرب الصّورة للقارئ فهي أقوى الحواس لدى الإنسان وأظهرها**[1] »

و المبدع كما هو معلوم يرى ما لا يراه العامة؛ أي أن ما يراه العامة عاديا يمكن للرؤية الشاعرية أن تجعل منه صورة غير عادية الدلالة و التأثير؛ فخاصية التذوق تختلف بين الفئتين.

- **الصورة السمعية:**

السمع هي عماد كل نمو عقلي ، وأساس كل ثقافة ذهنية ، بحيث أن حاسة البصر تشتغل ليلاً ونهاراً ، فهي الظلام والنّور والصّورة تقدم بالإعجاب بالصوت، كما ورد عن "ابن جني":« **أن الأصل في اللغات كلها إنما هو من الأصوات و المسموعات كدوي الريح، و حنيف الرعد، و خرير الماء(...) ونحو ذلك ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد**[2]**»**؛ فالصورة السمعية تعتمد على ما تلتقطه الأذن من أنغام وأصوات يستغلها الشاعر في تكوين ملامحها وأبعادها بما يتماشى مع ذائقته الشعرية ويعبر عن تجربته الشعورية.

[1] إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي ، الشركة العربية للنشر والتوزيع القاهرة ،ط1، 1996 ، ص 96.

[2] أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تح: محمد عمي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، (د.ط)، (د.س)، ج1، ص46

- **الصورة الذوقية:**

وهي عنصر من عناصر الصّورة المرتبطة إذا ما استدعت الصورة وجودها و هذه المادة لا تكثر كثيراً في الشعر العربي، حيث لم تحض حاسة الذوق بالاستعمال الذي حظيت به وسائل الحسّ الأخرى فيحدِّث الشاعر عن المرارة والحلاوة والعذوبة واللذة وما إلى ذلك.

- **الصورة اللمسية:** يأخذ الشاعر هذه المادة ليسقطها على الصورة الشعرية فيتأثر بكل ما حوله" **من حرارة وبرودة وليونة وصلابة ونعومة** "[1] ، فالصورة اللمسية تقرب المعنى وتوضح القصد لأنها سهلة الاستيعاب لدى القارئ.

- **الصورة الشمية :**

" **وهي الصورة التي تثار فينا عندما نشعر بها عن طريق عضو الشم (الأنف) فندرك بالرائحة فوارق الأشياء**[2] " ، أي أن الشاعر يتأثر بكل ما حوله من مشمومات، كرائحة الأزهار و الورود و عليل البحر و نسيم الصباح وعطره الزاكي والعطور كالمسك والعنبر فتنعكس تلقائيا عن شعره من خلال توظيفه لها ضمن صور حسية فنية موحية معبرة عن دلالات تحدث أثرا في المتلقي.

ج-2/ الصورة البلاغية:

يمثل النمط البلاغي أداة من أدوات التشكيل الجمالي للصورة عند الشاعر، ويعتبر هذا النمط من أضرب الخيال في الصورة الفنية " **والذي هو القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت على متناول الحس** " ، فيعتبر أهم عنصر الإبداع الفني طريق الشاعر للخلق ، لكننا لا نستطيع فهمه إلا من خلال الصورة الفنية المتمثلة

[1] المرجع السابق: ص109.

[2] علي غريب الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي ، مكتبة الآداب ،ط1 ،2003، ص 140.

في التشبيه والاستعارة و الكناية- و التي تمت الإشارة إلى مختلف مفاهيمهم مفصلا في الجزء التطبيقي تماشيا مع ما قدم جحيش من أساليب بلاغية- فنجد أولا **الصورة التشبيهية** ؛ وتعد من أكثر الوات البيان استعمالا عند الأدباء و البلغاء منذ القدم و تعد مقياس تفاضل بين الشعراء لذلك أطنب أهل البلاغة في تعريفها و توضيح دلالاتها و الكشف عن أسرار جمالياتها ؛ فالصورة التشبيهية أو ما يعرف بالتشبيه من ابرز المحاور الأساسية التي تقوم عليها البنية اللغوية لأي قصيدة و في ذلك نجد ماجاء به"ابن رشد" فيعرفه بقوله:« **التشبيه صفة الشيء بما قاربه و شاكله من جهة واحدة**[1] » ؛ فالتشبيه إذاً هو مشاركة أمر لآخر في معنى من المعاني، وقد تعددت تقسيمات التشبيه بحسب زاوية النظر له على حين اتفق البلاغيون على أربعة أركان:

"- المشبه: وهو الطرف الأول للتشبيه، وهو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره.

- المشبه به: هو الطرف الثاني للتشبيه، وهو الأمر الذي يراد إلحاق غيره به.

- أداة التشبيه: هي الأداة التي يعرف بها التشبيه مثل: الكاف، كأن ...

وجه الشبه: يجب عليه أن يكون أظهر وأقوى في المشبه به منه في المشبه"[2]

كما نميز له أدوات تنقسم حسب علماء البيان إلى قسمين" **الأصلية من الكاف و كأن ومثل وشبه... والفرعية تتمثل في كل لفظ يؤدي معنى المشابهة مثل: شابه، ضارع، ماثل، حاكى، حسب، ظن، خال هذه الثلاثة الأخيرة من أفعال القلوب"**[3]

ومن أنواعه نميز: " **التشبيه المرسل و هو ما ذكرت به الأداة، المؤكد ما حذفت فيه الأداة والبليغ ما حذف بع وجه الشبه، كما نجد لونا آخر يتمثل في التشبيه الضمني لا يتضح فيه المشبه و المشبه به لأنه**

[1] ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ، ج1 ، تح : النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط1 ،2000، ص 468.

[2] ينظر: بسيوني عبد الفتاح: علم البيان، دراسة تحليلية لمسائل البيان: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1،2005، ص24.

[3] يوسف أبو العدوس: مدخل للبلاغة العربية ، ص144.

يأتي مبنيا على التلميح و يعرف من قرينة الكلام و مضمونه"[1] ونجد أيضا التشبيه التمثيلي:" **الذي يكون فيه وجه الشبه صورة منتزعة من مركب"** [2] وبهذا نجده يسهم بصوره المختلفة في نقل المعنى وتوضيحه كما أنه يعمل على إضافة بصمة جمالية تجذب القارئ و تؤثر به من خلال تلك الإيحاءات التي تساهم في خلق ذلك التفاعل بين النص و هذا الأخير الذي يحاول بدوره الكشف عن الدلالات الموازية المستترة خلف هذه الصورة التشبيهية ومن هنا ينبع دوره الفعال في إبراز جمالية الأثر الأدبي .

أما فيما يخص **الصورة الاستعارية** لم يكن مفهوم الاستعارة واضح الحدود على مر العصور، فقد كانت متنوعة من ناقد لآخر ومن عصر لآخر، حيث لم ترقى إلى المرتبة التي حضي بها التشبيه رغم أن هناك من النقاد من كان يربط بينهما؛ فيقولون أن التشبيه هو الأصل و هذا ما أكده "المراغي" في قوله « **الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه وأداته ، ووجه الشبه لكنها أبلغ منه لأنها مهما بالغنا في التشبيه فلا بد من ذكر الطرفين ، وهذا دليل على عدم امتزاج المشبه والمشبه به صارا شيئا واحد ، يصدق عليها لفظ واحد مع وجود قرينة قائمة بينهما** [3]»؛ ومنه القول أن الاستعارة هي تشبيه بليغ حذف أحد أطرافه، أي أن الفرق بينها وبين التشبيه أن هذا الأخير لا بد فيه من ذكر الطرفين الأساسيين وهما المشبه والمشبه به، فإذا حذف أحدهما لا يعد تشبيها بل هي استعارة، ولهذا السبب لم تحضا بالاهتمام نفسه الذي حضي به التشبيه كما ذكرنا سابقا، و عرفها الإمام" عبد القاهر الجرجاني" في قوله:« **فقد تبين من غير وجه أنّ الاستعارة إنمّا هي ادّعاء معنى الاسم للشيء لا تقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها ادّعاء معنى الاسم للشيء علمت أنّ الذي قالوه من تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ونقل لها عمّا وضعت له ،كلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت**

[1] علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص 25.
[2] يوسف أبو العدوس: مدخل للبلاغة العربية، ص151.
[3] المرجع السابق: ص 260.

الاستعارة ادّعاء معنى الاسم لم يكن الاسم هذا لا عمّا وضع له مقر عليه[1] » ، وبهذا يمكن القول أن الاستعارة إذن تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه ووجه الشبه وأداته، ولقد جمعت الاستعارة بين المجاز والتشبيه وعليه فهي " **في الأصل تشبيه حذف أحد طرفيه و علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي و المعنى الخيالي**"[2] ؛ فتعد فن بلاغي يقوم على العقل و الخيال و هي من أبلغ أساليب البيان و أدقها تعبيرا وتأثيرا إلى جانب التشبيه في تأدية المعنى و في ذلك يقول الجرجاني:« **إن فضيلة الاستعارة الجامعة تتمثل في أنها تبرز البيان في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا و توجب له بعد الفضل فضلا و إننا لنجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع و لها في كل واحد شان مفرد و شرف منفرد**[3] » ؛ وهذا تصريح واضح على أنها مثال واضح لتعدد المعاني والصور التعبيرية.

وفقد جعل لها البلاغيون قسمان" تصريحية ما صرح فيه بلفظ المشبه به ومكنية وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه" أما من جانب عناصرها فقد ورد عن القزويني قوله:« **كثيرا ما تطلق الاستعارة اسم المشبه به في المشبه فهما مستعار منه ومستعار له ومستعار**[4] » و عليه نصل للقول أنها تقوم على أربعة عناصر أساسية هي: " **مستعار منه/ مشبه به**

مستعار له / مشبه

والمستعار: اللفظ المنقول على وجه الشبه "[5]

[1] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 405.

[2] ينظر: أحمد خليل: مدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار الفرقان، اليرموك، الأردن ، ط9، 2004،ص217.

[3] فضل حسن عباس: البلاغة فنونها و أفنانها، ص236.

[4] الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.س)، ص 240.

[5] فضل حسن عباس: البلاغة فنونها و أفنانها، ص240.

فالاستعارة بهذا إذن من أدق أساليب البيان تعبيرا وتأثيرا، فتكون منبثقة عن التشبيه مضمرة في النفس، وذلك لان بيئتها الأولى التي ولدت فيها و مقوماتها الأساسية هي النفس فلابد أن نعتد بجمال الصياغة وروعة الأسلوب وجودة السبك وأصالة المعنى ، ليتولد بذلك ترابط جمالي فني بين العناصر النصية البيانية التي تعتمد على إقامة المشابهة بين العنصر الحقيقي والمجازي لبناء الصورة التعبيرية الفنية .

أما الوجه الثالث للصورة البلاغية نجد **الصورة الكنائية**؛ ولقد ورد في تعريفها أنها:« **الكلمة التّي أريد بها غير معناها مع إرادة معناها، كقولك فلان كثير رماد القدر، فليس الغرض الأصلي منه معناه، بل ما يلزمه من الكرم و إن كان المعنى مرادا بالغرض** »[1]؛ أي تريد المعنى المعبر عنه بلفظ غيره مع إمكانية إيراد المعنى الحقيقي، ومن أهم المهتمين بها نجد الجرجاني و معناها عنده أنها تحمل معنى الخفاء وشيء من الغموض ليس الغموض المؤدي إلى الضبابية ولكن خفاء بناء يجعل المتلقي يعمل فكره وعقله حتى يصل إلى عمق الصورة وذلك "**أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به ويجعله دليلا عليه ومثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) أي يريدون طويل القامة**"[2] .

وبهذا نخلص للقول الكناية من أهم العناصر التي يلجئ إليها الشاعر في تشكيل صورة ولها أهمية ذات درجة كبيرة إلى جانب التشبيه والاستعارة "فتساهم في توضيح معاني تشكيل الصورة بذاتها دون الامتزاج مع عناصر أخرى حتى عد الصورة في الشعر، أما بلاغتها تأتي في الموضوع الذي لا يحسن التصريح فيه وكذلك في كونها تعتمد على الإيجاز في التعبير، فتعمل الكناية على التشويق ومعرفة خباياها أو المستور منها، ثم تنتقل إلى الواقع فتقترب من الحقيقة، حيث أن " جمال الكناية هو الإتيان بالمعنى سر مصحوبا بالدليل وفيه إيجاز وقد اعتمد عليها

[1] كمال الدين ميثم البحراني: أصالة البالغة، تح: عبد القادر حسين، دار الشروق، القاهرة، (د. ط)، 1981 ، ص 79/80 .
[2] الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص104.

فحول الشعراء لتصويرهم البياني وقد أشاد بها البلاغيون القدامى وحتى المحدثين ذلك أنها أداة رائعة في إجلاء إدراكها بشكل سلس الذهن وجعله أكثر مرونة لفهم الحقيقة .

- **الصورة الرمزية:**

فالرمز أسلوب من الأساليب الشعرية التي تمكن الشاعر من منح الكلمة العادية دلالات رمزية وهذا ما يسم عمله بنوع من الغموض كونه – الرمز- لا يحمل هويته في ذاته؛ ظهر مع ظهور المدرسة الرمزية 1886 بفرنسا وفي الربع الأول من القرن العشرين في الوطن العربي نتيجة اندماجهم بالثقافات الغربية الوافدة، "**فكانت المدرسة الرمزية حركة أدبية أخذت من الإيحاء و التصريح أداة للتعبير الغير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها في دلالاتها الوضيعة وهذا ما يخلق نوعا من التكثيف وشدة الإيجاز والغموض و فتح النص أمام تأويلات عديدة و انتعاش خيال المتلقي، إلى جانب إكساب العمل الأدبي بعدا فنيا و جماليا و إثرائه معرفيا، فنجد الرمز الديني و التاريخي و الصوفي و الأسطوري**"[1] ولا أرى ضرورة للتعمق في مفاهيمهم الاصطلاحية نظرا لوضوحها بديهيا عند الدارسين، ونعني بذلك أن القصص والقول في القران والحوادث التاريخية والوقائع التراثية والأسطورية وعناصر الطبيعة كلها في اللغة لها مضامينها ودلالاتها ولا تشكل رموزا في ذاتها، إلا حين يستعملها الأديب ضمن إطار أو نسق لغوي محدد مستغلا ما فيها من إيحاءات؛ فالصورة الرمزية يوظفها الشاعر بعدها "**وسيلة إيحائية من ابرز وسائل التصوير الشعري التي ابتدعها الشعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثري بها لغته الشعرية و يجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصى على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة**"[2]؛ فالإيحاء سمة أساسية في اللغة الشعرية و فلسفة الرمز عميقة جدا فهو لا يوظف حسب اختيار أو رغبة الأديب بل

[1] ينظر: غيداء التميمي: مفهوم المز في الأدب، www.mawdoo3.com ، 2021/09/14، اطلع عليه 2023/04/7، ساعة 23:17.

[2] زايد علي العشري: عن بناء القصيدة العربية، دار الفصحى، مصر، (د.ط)، 1977، ص 110 .

هو ضرورة يفرضها التعبير الشعري ليسمو بقيمته الفنية والجمالية نحو الإيحائية والحسية والإيهام والتلغيم والإيجاز والاتساع الدلالي والتأثير والانفعالية فيدخل القارئ في عوالم لا حدود لها ويدفعه للغوص في أعماق دللت النص وسبر أغوارها واكتشاف أبعادها.

3-3/ المكون الإيقاعي:

يعد الإيقاع خاصية من الخصائص الشعرية الأساسية التي اهتم بها الدارسون العرب منذ العصر الجاهلي، فكان المكون الجوهري في بناء القصيدة العربية، و قد عرف تنوعا في مفاهيمه وخاصة بعد موجة التجديد التي كسرت كافة قيود نظامه الكلاسيكية، وحلقت نحو آفاق التجديد والإبداع الموسيقي، بما يتماشى وتجربة الشاعر المعاصر وروح العصر؛ فكان الإيقاع في اللغة من "(**الوَقْع) وَقْعَة الضَّربُ بِالشَّيءِ، وَوَقَعُ المَطَرُ، وَوَقْعُ حَوافِرِ الدَّابةِ**"[1] ؛وهذا المعنى اللغوي يربط الإيقاع بالحركة . أما اصطلاحا فإننا نقف أمام ما طرحه ابن سينا فيعرفه تعريفا يفرق فيه بني إيقاع الألحان و إيقاع الألفاظ فيقول:« **فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا وإذا كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرًيا** »[2] ؛ وقد جاء في المعجم الأدبي "لجبور عبد النور" قوله:« **الإيقاع فن في إحداث إحساس مستجاب بالإفادة من جرس الألفاظ ويتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة، وهو ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفية في الشعر بصورة طبيعية و عفوية** »[3] ؛ وذلك بمعنى أنه يتحكم فيه للذوق بحيث يخضع لروح المبدع، وملكته الإبداعية متحررا من القيود الصارمة التي يخضع لها الوزن الشعري الذي يعد قسما منه، ونجد ما جاء به "محمد مندور" لبيان هذه الفكرة يقول:« **الوزن كم من التفاعيل**

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي:كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، العراق،1981م، ج2، مادة (وقع)، ص 176.

[2] صالح مرحباوي: جماليات الخطاب الشعري عند سليمان دوادي، اشراف يوسف وغليسي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، ام البواقي، 2016/2015 ،ص50.

[3] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص44.

مجتمعة بغض النظر عن قياس كم كل مقطع، أما الإيقاع فهو تردد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية محددة النسب[1]» ؛ ونقصد بهذا أن الإيقاع تحكمه اللغة والألفاظ التّي ينتقيها المبدع ويتأثر بها على عكس الوزن الذي لا يتأثر بالألفاظ المستعملة، وإنما بتقاطيع البحر أو التفاعيل العروضية. وبهذا يكون الإيقاع أوسع وأشمل من الوزن الذي يعد عنصر جزئيا من نظامه إلى جانب عناصر أخرى، تظهر على محورين؛ ما يعرف بالإيقاع الخارجي الذي تصنعه الأوزان والقوافي، والإيقاع الداخلي يتشكل في بنية النص اللغوية بداية باختيار الشاعر للألفاظ وخلقه لنوع من التواؤم والانسجام والتناغم بينها في الحروف والحركات إلى جانب التنسيق بين أجزاء النص ونتحدث هنا عن كل من التكرار، التصريع، التجنيس.

أ/ الايقاع الخارجي:

- **الوزن الشعري:**

يعدّ من أبرز مقومات الشعر، ونلاحظ أنه ركيزة انبنت عليها تعريفات النقاد القدامى، وحتى في العصر الحديث بالرغم من ثورة التجديد عليه؛ فنجد عنده "ابن رشيق" يقول:« **الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاه به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة**[2] ». ويقول قدامى بن جعفر:« **قول موزون مقفى يدل على معنى**[3] » ؛ وعليه يمكن القول أن الوزن من الأسس الركيزة التي ينبني عليها الشعر، وهو من يحدد خصوصيته ويرقى به عن النثر، ويكسبه جمالية ورونق إبداعي خاص قولا ومعنا وإيقاعا. والوزن هو البحر الشعري في ذلكما جاء به "إبراهيم أنيس:« **أن الوزن يسمى بحرا لأنه أشبه البحر الذي لا يتناهى بما يغترف منه في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر**[4] »، ومعلوم انه يوجد ستة عشر بحرا وضعها الخليل بن احمد الفراهيدي،

[1] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، مصر،(د.ط)، 1997، ص 137.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر و نقده، ص 218.

[3] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 64.

[4] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 2010، ص 50.

ويتشكل الوقع النغمي خلالها كما هو متعارف عليه من خلال تعاقب الحركة والسكون اللذين يشكلان الأسباب والأوتاد، والتي تتشكل منها التفاعيل التي يتكون منها البيت الشعري. و كما نجد الوزن "**الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن؛ ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا.وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه**"[1]؛ ولهذا نجد القصيدة الحداثية يضبطها نظام وزني خاص ومتمرد على البحور الخليلية وضوابطها،و ذلك كحتمية فرضتها روح العصر الحديث والمعاصر ومظاهره، وطبيعة الروح والتجربة الشاعرية التي جنحت للحرية والتحرر من القيود العروضية، والتي لم تتسع لضم أفكارهم ولم تصلح للتعبير عن تطلعاتهم وتجاربهم.

- **القافية:**

تعد الركن الثاني الذي يتشكل منه الإيقاع الخارجي إلى جانب الوزن الشعري و الذي ترتبط به ارتباطا وثيقا و تقترن به كما سبق و رأينا فيم أورده "ابن رشيق":« **فنجدها تتمثل عند الخليل من آخر حرف في البيت الأول إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن... وعند الاخفش هي آخر كلمة في البيت اجمع... وعند الفراء وقطرب وغيرهما هي الحرف الذي انبنى عليه القصيدة و نقصد به ما يصطلح عليه الروي**»[2] ، فما يلاحظ أن المفاهيم اختلفت غير أن النقاد قد اتفقوا على ما ورد عن الخليل بن احمد الفراهيدي في قوله "التبريزي" :« **و الجيد المعروف من هذه الأقوال هو قول الخليل و الأخفش... فالقافية كما هو معلوم في القصيدة العمودية الكلاسيكية كانت تنبني عليها هذه الأخيرة من بدايتها لنهاياتها فتتخذ وضعا**

[1] ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، تر: محمد بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، 1963، ص 194.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص 132.

متحاذيا و يطرد اطرادا متناسبا متناسقا »[1] وهذا ما نفقده في الشعر الحديث وخاصة نظام الشعر الحر الذي تخلى فيه الشاعر عن نظام القوافي الموحدة، حيث أصبحت القصيدة تنبني على تعدد القافية و تنوعها، وصار الشّاعر يغيّر القافية فجأةً في أي موضع أراد دون الالتزام بشكلٍ معيّن، ولا بمقاطع متساويّة. وبهذا نخلص إلى أن لتوظيف القوافي منهجين منهج خاص بالشعر القديم الكلاسيكي وآخر بالشعر الحر.

ب/الإيقاع الداخلي:

- **التكرار:**

يعد نسقا تعبيريا مهما في بنية القصيدة العربية، حيث تعتمد عليه في أجزائها لتحقيق جمالية خاصة بها، وقد يكون الدافع وراءه التركيز على كلمات محددة للفت الانتباه فيبرزها الشاعر فتكون الكلمات المفاتيح في القصيدة والتي لا يمكن تجاوزها أو التغاضي عنها، "**والمقصود به تكرار كلمة أو لفظ أكثر من مرة في سياق واحد، وذلك إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو للتهويل، أو للتعظيم. وقد قسمه العلماء إلى نوعين: أحدهما الذي نجده في اللفظ والمعني، كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع. والآخر الذي نجده في المعني دون اللفظ كقولك: أطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة نهي عن المعصية**"[2]، و في ذلك أيضا ما أكده "نجيب اللبيدي" بقوله:« **التكرار هو الإعادة أي إعادة اللفظ أو الجملة وقد يكون في الحروف نحو: إن محمد قائم أو في الجمل نحو قوله تعالى:"إن مع العسر يسرا إن مع العسر يسرا"**»[3] ، ومنه نميز من أنواعه:

– تكرار الحرف: يقتضي تكرار حروف ضمن القول مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادا تكشف عن حالة الشاعر النفسية، إلى جانب خلق النغم الموسيقي بين الكلمات.

[1] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، مكتبة الخانجي، القاهرة ، مصر ، ط3، 1994، ص 142.
[2] ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح: أحمد حوفي و بدوي طبانة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ج3، 1959، ص3.
[3] محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الفرقان، ، عمان، ط5 ، 1975، ص194.

– تكرار الكلمة: ونعني بذلك ورود اللفظ الواحد أكثر من مرة، ويفيد ذلك في إثراء دلالة الألفاظ وإكسابها قوة التأثير، وأيضا المساهمة في الحفاظ على النغم الايقاعي و تواتره .

– تكرار الجمل: وذلك بتوظيف جملة أكثر من مرة وهنا يظهر الدور الهام والدلالة القيمة المكنونة بها.

وعليه فالتكرار يعد الممثل للبنية العميقة التي تحكم المعنى في ألوان البديع فبذلك هو"**الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر و سر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هو الحال في العكس و التفريق و الجمع مع التفريق و رد العجز على الصدر في علم البديع**" [1]"؛ فيصبح بذلك التكرار كالآلة الموسيقية التي يعزف الشاعر من خلالها إبداعه الشعري بما تستسيغه الآذن وتطرب لتكرار كل نوطة فيه دون ملل أو ضجر، لكن هذا الأسلوب اللغوي يفقد قيمته الأسلوبية الجمالية إن فقد شرطيه: الإفادة والإمتاع.

- **الجناس:**

الجناس فنّ بديعي لفظي يمتاز ببنيته التركيبية الفريدة الجامعة بين عمق المعنى، ونغم الموسيقى الأخاذ المتأتي من عنصر التكرار، والذي يدخل وبشكل أساس في ثنايا مكنوناته اللفظية دون المعنوية، فالنغم الموسيقي هو أحد أدوات الجذب التي تتمتع بها بعض فنون البديع اللفظية، ومنها الجناس، فالكلمات المتجانسة لها أثرها في المتلقي بسبب جِرْسها الموسيقي الأخاذ الذي يترك أثره في نفس المتلقي، ولغتنا العربية حافلة بهذا الفنّ البديعي ممّا اكسبها ثراءً نغميا متفرداً.

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984 ، ص117 ـ 118.

ويقصد به" **تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى و سبب هذه التسمية راجع إلى أن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد ، و الجناس نوعان: جناس تام وغير تام**"[1] ؛ فنجد الجناس التام " **ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة هي: نوع الحروف وشكلها وعددها وترتيبها**"[2] في ذلك يظهر قوله عز وجل ﴿ **يَكَادُ سَنَا بَرْقِهِ يَذْهَبُ بالأبصار* يُقَلِّبُ اللَّهُ الليل وَالنَّهَارَ إِنَّ في ذلِكَ لَعِبْرَةً لأُوْلِي الأبصار**﴾[3]؛ فالأبصار الأولى معناها العيون و الثانية العقول.

ونجد منه الجناس الغير تام " الذي اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور السابق ذكرها أعلاه كقوله عز وجل: ﴿ **وَيْلٌ لِكُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ** ﴾[4]؛ فهنا يظهر الجناس في تشابه لفظي همزة ولمزة واختلافهما في حرف واحد في بداية الكلمة، وهو الهاء في همزة واللام في لمزة.

[1] يوسف أبو العدوس: مدخل للبلاغة العربية، ص 276.

[2] علي الجارم : البلاغة الواضحة: ص 258.

[3] سورة النور: الآيتين -44/43-

[4] سورة الهمزة: الآية – 01-

الفصل الثاني

جماليات التشكيل الشعري في قصيدة

« مجاز الدليل/ ضلال السبيل »

للشاعر" نجيب جحيش"

الفصل الثاني

جماليات التشكيل الشعري في قصيدة"مجاز الدليل/ضلال السبيل" لنجيب جحيش

تمهيد

أولا: جماليات التشكيل اللغوي:

1/ المعجم الشعري.

2/ الانزياح.

3/ الحذف.

4/ الأساليب الشعرية.

ثانيا: جماليات التشكيل البلاغي:

1/ أنماط الصورة الفنية.

2/ عناصر تشكيل الصورة البلاغية.

ثالثا: جماليات التشكيل الايقاعي:

1/ الايقاع الخارجي.

2/ الايقاع الداخلي.

➢ تمهيد:

تعدّ التّجربة الشعورية الصّورة التي تنحصر بها الحالة الوجدانية التّي يمر بها الأديب، فتبيّن الظروف التي تمخضت عنها الكتابة الفنية الأدبية لديه؛ فالتجربة الشعرية تقوم على مدى مقدرة الشاعر على تصوير ما يتخلله من مشاعر وأحاسيس، وتمكُنه من التعبير عنها بألفاظ جزلة ومعان واضحة عميقة، ينتقيها ويتخيّرها بما يتناسب ويتماشى مع مضامين أفكاره ودلالاتها، فعرفت بكونها" المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة وملاحظته لها ملاحظة مباشرة"[1]؛ فتقوم على مهارة الشاعر في اختيار الصور البلاغية الجميلة و استعمال الأساليب الفنية القوية في ضبط المنحى الدلالي لرسالته الشعرية، في قالب فني راق يتجلى من خلالها الحس الأدبي المرهف، والموهبة القيّمة، وملكة الإبداع والخلق لديه.

فكان "نجيب جحيش" من الشعراء الذين نلتمس في شعرهم عمق التجربة الشعورية، ، فكانت تجربته تحوي الكثير من التغيرات الوجدانية، التي بث فيها مختلف الأحاسيس والمشاعر متأثرا بالبيئة التي عاش بها، والتي كان لها تأثيرا كبيرا على أعماله الشعرية ، فالساحة العربية مفعمة زاخرة بالأحداث و الصراعات التي أسهمت في تنشيط فكر الشاعر، وتقوية حسّه الأدبي الفني و تأصيل ملكته الشعرية، ويظهر ذلك في آخر ديوان أصدره { تواشيح لنواشئ اللّيل} الذي تمم من خلاله إصداره الأسبق { عناقيد النّشيج} ؛ فجاءت تواشيحه الإحدى والعشرون تتسّم بطابع جمالي فني خاص، شكلّه حسن توظيف اللغة و متانتها و بساطة التصوير و بلاغته ورصانة الإيقاع .

وقد وقع اختياري على قصيدته { مجاز الدليل/ضلال السبيل} التي عكس من خلالها الأزمة الاجتماعية والسياسية التي شهدها المجتمع الجزائري في السنوات الفارطة بأسلوب جمالي محكم الضبط، ويبقى السؤال المطروح : **كيف برزت جماليات التشكيل الشعري في هذه القصيدة؟**

[1] وهبة المهندس و مجدي كامل:معجم المصطلحات العربية في الأدب العربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص88 .

اتسمت القصيدة المعاصرة بمجموعة من السّمات التّي اكتسبتها من طبيعة الرؤية الشعرية الحديثة، وكذا طبيعة التقنيات والأساليب المستعملة في بنائها، وطريقة توظيف الشاعر لها، فاكتست حلة فنية تفردت بها، مثلت قدرات الشاعر ورغبته في خلق آفاق للتفرد والارتياد والابتكار،"فالشعر المعاصر استجابة لمرحلة إنسانية مأزومة، تعدّ إشكالية من حيث أبعادها الفكرية والجمالية، فهو كيان يكشف فيه الإنسان قلقه وشقاءه وعبثه وتمزقه وفوضويته وانكساره وإحباطه، ولذلك لم يصبح النص الجديد مسطح البنية، غنائي الأداء، أحادي الدلالة "[1] ؛ فالنص الشعري أصبح نصا مفتوحا، ونوع من الكشف أو بمثابة مغامرة يخوضها الشاعر يعيد من خلالها اكتشاف الوجود وإكسابه معنا جديدا من زاوية رؤية جديدة. وهذا ما يلحظه القارئ لقصيدة "مجاز الدليل/ ضلال السبيل" ففيها يلتمس تلك الرؤية الفريدة لشاعرنا "نجيب جحيش"، فهو شديد الحرص على أن ينظر للمجتمع ويعبر عن الأحداث ويصوِّرها من زاوية وبأسلوب لم يسبق لأحد أن انطلق منه، فبمقدار خصوصية وتفرد القصيدة وانتمائها للشاعر ترتفع فنيتها و جماليتها، وبمقدار ابتعادها على أن تكون صورة حرفية للواقع تقترب أكثر من مفهوم الحداثة، "فمجاز الدليل/ضلال السبيل" من القصائد الشعرية الحديثة التي حملت معاني وأفكار تدفع بالقارئ إلى التدبر والتأمل في أبعاد دلالاتها وصورها .

وما يلفت انتباه القارئ أول شروعه بقراءتها عنوانها؛ الذي يعد البوابة الأولى التي يلج عبرها إلى أجواء القصيدة، و أول المفاتيح التي لابد أن يستغلها لفك شفراتها، فكل عمل إبداعي أدبي يتميز بالعنوان الذي يعتلي أفقه ليحمل مضمونه، فهو بالقصيدة بمثابة الهرم الذي قاعدته تلك الأسطر الشعرية المتراصة وقمته العنوان، فلا يمكننا أن نشرع في تحليل القصيدة و مضامينها ما لم نشر إلى العنوان و ما يوارى عنه ، " فالعنوان فعل من أفعال الكتابة وإنتاجا لها، وحدث قصدي أي أنه ينتج تحت قوة الإدارة من حيث معاناة في إخراج العلامة التي تتحرك

[1] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006.ص31.

وفق إستراتيجية قصديه من المرسل إلى المرسل إليه، ليبلغ مقصديات متنوعة "[2]؛ فنجيب جحيش جعل لقصيدته عنوان "مجاز الدليل/ ضلال السبيل" ليس عبثا؛ فقد جاء خلاصة تجاربه و أفكاره التي عبَّر عنها داخل القصيدة، فصار العنوان همزة الوصل بين الشاعر و قصيدته و كذا قارئها ، فجاء به على شكل جملة اسمية تقوم بنيتها التركيبية على مبتدأ و خبر، و على شكل ثنائية تكاملية متناقضة، وهذا ما يترتب عليه من حيث الدلالة الإحالة إلى مدلولات عدة؛ فبداية ما نلحظه للوهلة الأولى أن عنوان القصيدة (مجاز الدليل/ضلال السبيل) ثنائية تكاملية متعارضة ؛ فكلمتي (الدليل / الضلال) يحيلان إلى وجود ذلك التعارض و الضدية فالدليل هو البرهان أو الضوء أو ذاك الشيء المساعد الذي من خلاله نتمكن من تحقيق المراد أو الوصول إلى الوجهة المقصودة أو نيل المراد في حين الضلال يحمل معنى الفقد الشتات و الضياع فحين يقول الشاعر ظلال السبيل يحيل إلى معاني (ضياع الطريق و فقد الوجهة و تشتت الآمال ...) .

ويبقى القول انه لا يمننا أن نقدم طرحا دلاليا جازما لماهية الأبعاد الرمزية لهذا العنوان إلا من خلال الإبحار في دلالات النص لنفك شفرة التركيب الذي يكمن أن يجمع هذه الثنائية الضدية و اكتشاف أبعادها الدلالية الرمزية الصحيحة من خلال إقامة قراءة واعية للنص.

وبناءا على ذلك أرى أن قصيدة "مجاز الدليل / ضلال السبيل" استحضر من خلالها "نجيب جحيش" أحداث الحراك الجزائري الوطني ضمن إطار شعري سردي حافل بالإيحاءات، التي صور من خلالها واقع الشعب الجزائري الثائر الرافض للظلم و العبودية و الاستبداد السياسي، فصور الشاعر ذلك ضمن لقطات ومشاهد شعرية سردية معبرة للغاية ، فنجده يقول في مطلع قصيدته:

فجأة ... قلت للسائرين وللسادرين : قفوا ..

قال قائلهم: ما الخبر ؟؟

[2] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون عتبة النص)، التكوين للأليف و الترجمة و النشر، (د.ط) ، دمشق، 2007،61.

قلت إن الطريق الذي تسلكون انتهى ها هنا

ليس بعد هنا من وراء...

قفوا ... وقفوا ...

قال شيخ يجر عصا عمره المتهالك مستغربا:

هل وصلنا إلى...؟

أم ضللنا الطريق؟

قلت لا ذا ولا ذاك يا شيخنا

سبقتنا إلى ها هنا أمم... فقضوا نحبهم دون نيل المراد

وهذي بقايا نهاياتهم كالطّلول نلوح ... [1]

في هاته الأبيات استحضر الشاعر مشهد سردي حواري وصفي ملئ بالقلق و الضياع و الخيبة، فضلا عن شعور الحيرة الذي اجتاح صفوف السائرين و السادرين الثائرين، الذين يحاولون إحداث التغيير باتخاذهم عملية التظاهر و تكوين مسيرة اجتماعية متكاثفة كحل الأمثل للوصول إلى المبتغى المنشود ؛ فسائرين والسادرين رمز للشعب الجزائري الذي خرج عن صمته و أعلى صرخات الرفض و الثورة عن النظام السياسي المستبد، صادف ذلك يوم الثاني والعشرون من شهر فيفري سنة ألفان و تسعة عشر (2019/02/22) مطالبين بإحداث التغيير السياسي الفعال والايجابي الذي يدفع بالبلاد نحو التطور و التقدم على كافة الأصعدة، ومقرين بالرفض الجازم لترشح الرئيس الراحل السيد عبد العزيز بوتفليقة – رحمه الله – لولاية رئاسية خامسة كانت ستعقد في شهر أفريل سنة ألفان و تسعة عشر(2019) .

[1] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل ، دار خيال للنشر و الترجمة، برج بوعريريج، الجزائر،2023 ، ص 75.

فالحراك الشعبي كان صوت الشعب والسلاح السلمي الذي باستطاعته التعبير عن آراء وتطلعات الجزائريين تعلقت مطالبه " بإقرار الديمقراطية و التغيير الجذري للنظام السياسي القائم وتكريس استقلالية العدالة وتحرير الإعلام و الصحافة من قبضة المؤسسة الرسمية ومحاربة الفساد ورموز السلطة وتحقيق العدالة الاجتماعية"[1]

وحول هذا يتساءل الشيخ :

هل وصلنا إلى...؟

أم ظللنا الطريق؟[2]

ونصادف في ذلك تصريح ناشط من نشطاء الحراك "نور الدين خدير" في حديث مع العربي الحديث يصرح بعد قراءته لمطالب الحراك منذ اندلاعه مقارنة مع ما تحقق فعليا في واقعنا الاجتماعي والسياسي وحتى الاقتصادي أن :« **ما حدث في غضون ثلاث سنوات من التطورات لم يكن في حيز المطالب الأساسية للحراك ، وإذ وضعنا في الميزان أن المطلب الأبرز هو الحريات وتحرير فضاءات النقاش وحق التعبير والتظاهر فإننا بعد ثلاث سنوات في صدد خسارة ذلك** » [3] . ولعل هذا ما أشار إليه الشيخ المستغرب في طرحه سيل دافق من التساؤلات المحيرة التي لم يجد جوابا ولا تفسيرا لها حول المصير المنشود هل أصاب الدليل أم ظلّ السبيل، وهل سنقضي نحبنا كالأمم العربية السابقة دون نيل المراد؟

لعل الشاعر هنا يحيل إلى قضايا القومية أي ما يخص الشعب العربي (سوريا – العراق – فلسطين ...) الذي يتخبط في غياهب الظلم والاستبداد إلى يومنا، فبالرغم من التضحيات العديدة و المقاومات الصارخة في وجه الأنظمة المستبدة، والتي لا تزال جذورها متجذرة في تربة الحكم تنشر أشواكها السامة من جديد في حال ما لم يتم القضاء عليها من جذرها الأم .

---

[1] www.alaraby.co.uk

[2] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل ، ص 75.

[3] www.alaraby.co.uk

ثم يكسر هذا المشهد قوله:

صاح من أوسط القافلات غلام: سنمضي

وإن كان خلف ال هنا حتفنا ...[1]

فالشاعر هنا انطلق نحو الصوت الحالم الصامد رغم علمه بالمحن ووعرة الطريق، المؤمن بالتغيير وبأن الكفاح والمضي نحو الهدف المسطر هو السبيل الوحيد للوصول للمبتغى؛ فالإصرار وسيلة لتحقيق النجاح والتردد والخوف والاستسلام هو السبيل للظلال و الفشل، في ذلك صوت النسوة اللاتي عارضن قول الفتى في مشهد بليغ يحمل رسائل مشفرة للقارئ:

عارضت مرضع قوله ، وهي تلقم مولودها قوته ...

أيّدت صوتها نسوة أخريات فأسكتنه..[2]

معلوم أن المرأة هي ذاك الكيان العاطفي التي تنقاد نحو حدسها و شعورها، عكس الرجل الذي ينزاح عن العاطفة لتبني العقلانية في تحديد القرارات؛ و هذا ما عبرت عنه هاته الأبيات فبالرغم من علم الفتى أن السبيل ملغم بالمحن و الصعوبات إلا انه أصر على إكمال المسير و لو كان خلف ذلك نحبه، عكس المرأة لا ترضى بذلك فهي تفضل العودة إذا استشعرت الخطر يحدق بها و بمصير أولادها، فمادام الطريق مجهول تسوده المخاطر لا يمكنها أن تخاطر وتقدم أولادها قرابين للقدر، أو تقامر بهم هباء دون وثيقة ضمان؛ فنلاحظ أن الشاعر هنا كان حكيما في تخير وانتقاء اللفظ ليعبر عن الدلالة؛ فالمرضعة هي المرأة التي تكرس نفسها وجسدها في سبيل ابنها لتصبح مصدر الغذاء والأمان له، في هذه الحال تكون حريصة اشد الحرص على إبعاد كل المخاطر المحدقة به، هنا غريزة الأم تتكلم، فحين قال الفتى نمضي وإن كان خلف ذلك موته وهلاكه ففي ذلك عارضته، ليتريث

[1] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل، ص 75.

[2] المصدر نفسه: ص 75 .

ويتصرف بحكمة وعقلانية و يعلم أن ثهوره لن يعود بالشر عليه فقط ففي البيت أمه التي سهرت وضحت تنتظر فلذة كبدها.

فيعلو بعدهن صوت الشيخ ساخطا على اعتراضهن مستهزئا من إبدائهن رأيهن :

زمزم الشيخ ممتعضا:

مذ متى تستشار النساء في المصير؟؟؟.[1]

فهنا تظهر تلك النزعة الذكورية المسيطرة و الرجعية في المجتمعات العربية عامة و عند الرجل الجزائري على الحد السواء؛ "فيعتقد بعض الرجعيين أن دور المرأة الجزائرية في الحياة ، باعتبارها جنسا توارثوه ومكبلا بأغلال العبودية حكمت عليه التقاليد البالية بالسجن في البيت وبالتقييد المزمن على مر الجوقات ، فمثل هذه الأقوال إن دلت على شيء فإنما تدل على سداجة قائليها و جهلهم و تعصبهم و تكبرهم على رؤية إقرار بطولة المرأة وتضحياتها وصمودها و دورها الفعال في بناء المجتمع و التأثير فيه"[2] فمنذ الاستعمار الفرنسي – خلال القرن التاسع عشر– كانت المرأة الجزائرية مثالا للشجاعة والتضحية والبطولة، سجل التاريخ انتصاراتهم القيادية المجابهة للاستعمار الفرنسي أمثال لالة فاطمة نسومر/ جميلة بوحيدر ... وتظهر أيضا نساء أخريات قدمنّ مساعدات كبيرة للمقاومة الشعبية بالمؤن والعتاد والدعم المعنوي من أجل القضاء على الاستعمار وإفشال مخططاته، ولم تثن سياسة التنكيل التي انتهجها الاستعمار الفرنسي المرأة الجزائرية في أداء دورها بكل الوسائل، فكيف يمكن للنظرة الذكورية التشاؤمية التي تفرضها النزعة العصبية للذكر على تحديد إمكانياتها و تقرير اهتماماتها وتكبيل طاقاتها الإبداعية وتكميم صوتها ؟؟؟

[1] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل ، ص 76/75.

[2] ينظر: آنسة بركات درار: نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د .ط)، 1958، ص25.

فالمرأة الجزائرية عنصرا أساسيا في الثورة الجزائرية إذ وقفت إلى جانب الرجل وتحملت مسؤوليات سياسية وعسكرية، فكانت سندا قويا له لتحقيق الاستقلال و تتويج الثورة بالنجاح، وهو الحال في الحراك الشعبي فالمرأة الجزائرية لم تتخلى عن تلك الروح النضالية المعارضة للظلم، فالمرضعة هنا رمز للمرأة الأم التي لا يمكن لها التضحية بأولادها هباء دون ضمان و تأمين على سلامتهم، و هذه غريزة إنسانية لا يمكن من خلالها أن نجزم بقصر دور المرأة، و هذا ما سوف نجده في المقطع الموالي مع المرأة الكاعب الثائرة المتمردة على السلطة ؛ وعليه فحضورها اللافت في مختلف جوانب الحياة وإصرارها على الوقوف بجانب الرجل ومساندتها له دليل على كونها عنصرًا أساسيًا في إحداث عملية التغيير الايجابي في المجتمع، على الرغم من الثقافة السائدة المترسخة به منذ القدم و في ذلك المثل الشعبي القائل:« **الراجل بن الراجل ألي ما عمرو ما يشاور مراته** »[1].

و لعلنا هنا نطرح التساؤل:**كيف للرجل أن يرفع عارضات بتحقيق حرية الشعب في إبداء رأيه، و المشاركة في الحكم الديمقراطي، وهو في حد ذاته يمارس قمع المرأة ويمجد إيديولوجية الرجل وهيمنة الذكورة؟؟؟**

بعد هذا يقول الشاعر في مشهد مغاير يعلو فيه صوت المرأة:

كاعب أخرجت شالها، لوحت فوق تلك الجموع،

وأعلنت هتافا: خدعنا ... وقد ظلّلتنا ترانيم أسجاعكم

أيّها الخطباء

فتبّا...

[1] خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشرق،(د.ط)، 1999م، ص 53 .

هلمّوا لكي نرجع القهقرى

فعلت صيحة ... صيحتان ... صياح، وعمّ الضجيج

زغاريد من ها هنا... و خصام هنا... ودوي خطى

راكضات إلى كل صوب

هنا ... وهناك كان النفير احتدم...

... واستطال الهرج...[1]

فهنا يظهر صوت المرأة الكاعب التي استشعرت ضلال السبيل وشتات الآمال وضياع الهدف، وأن ما خلف ذلك لعبة خداع تسطر لترمي بالشعب للهاوية، فصاحت بضرورة التخلي والانسحاب، ولو نلاحظ أن الشاعر قد أورد لهذه المرأة صفة "الكاعب"؛ وتحيلنا هاته الصفة إلى مرحلة عمرية للمرأة، وما يلتمسه المحلل هنا في شخصية هاته الكاعب أنها امرأة متطلعة على المستجدات لا يسهل خداعها لشدة فطنتها وقوة حدسها وسدادة رؤيتها.

ثم يكمل الحوار قائلا:

قال لي رجل ممسك بزمام الكهولة، مستعصم بالروية:

كيف العمل؟؟

قلت إن نرجع الآن تنزف جرار المنى خيبة وانكسارا

وإن نمضِ لا درب نمضي عليه وما من سبيل...

[1] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل، ص 76.

فقد كان ما قاله المرشدون مجازا له ألف معنى

ومعنى

ونحن اتبعنا الذي اختاره المتأوّل فيما تشابه من

كلمات الدليل/الضلال...[1]

ومن هاته الأبيات حتى نهاية القصيدة يرسم الشاعر تلك الحالة الشعورية الضائعة بين شخصيات الحدث التي تعبر عنها ثنائية (التشاؤم/الأمل) و (اليأس/الإصرار) فيقول :

"سنبلغ مطلع شمس الخلاص،

دعونا نشرق، ولا ترجعونا إلى مغرب الأمنيات"

الهتاف تعالى هنا وهناك: اركضوا للخلاص ولا تيأسوا

فيرد هتاف بعيد ويدنو: ارجعوا ويحكم فالخلاص

الذي تزعمون النهاية

زينها حلم المارقين، وزخرفه الشاعرون،

السلامة في وحدة الهاتفين...

ومن ذا الذي يجمع الهاتفين على نغمة واحدة؟؟؟ [2]

[1] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل، ص 76-77.
[2] المصدر نفسه، ص 78-79.

فهذه الأبيات عبرت عن ذلك التمزق و التصدع الذي عرفته صفوف الشعب الجزائري في تلك الفترة بين من استسلم للواقع المرير و من حاول الصمود لإحداث التغيير الذي تلاشى كالسراب نهاية الأمر، و حسرة الشاعر على المسار الذي سارت عليه الأحداث و الوضع المتأزم الذي تخبط به الشعب الضائع فيقول :

قلت أمضي، فتركض خلفي هتافاتهم كالصدى المتبدد

في وحشة الانفراد عن القافلة...

قلت أرشدهم لطريق تراءت لقلبي

ولكنهم يلعنون الغوي المبين الذي كان يوما أنا،

يوم دليتهم بغرور –كما زعم الغانيات– فقاموا على خيبة المنتهى هاتفين:

اقتلوا الشعراء الغواة ولا تتبعوا غيهم فتضلوا

السبيل...

وليس الذي زعموه وما فعلوه بنا– معشر الشعراء–

عجيبا فقد قتلوا قبلنا الأنبياء...

وقد خاب من قتل الأنبياء، وما صدق الشعراء

وضل سواء السبيل...؟؟[1]

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل ، ص80/79.

هنا عبر الشاعر في مشهدٌ قاتم انسحابه من ساحة الحراك وتوجيه أفراده بعد أن نال منه اليأس والتذمر من الحال المرير وجهل شرائح عديدة ضمنه و التي كانت تقلل من مكانة ودور المثقف أو الشاعر بصفة الخصوص، وبعد رؤاه و قراءاته للوضع السائد وخبايا المعطيات السياسية و ضربها عرض الحائط ونبذها كليا، والاستخفاف بنصائحه، فالسؤال الذي يطرحه القارئ هنا: **ما غاية الشاعر من هذه النهاية؟**

فهل هدفه أن يصل بالقارئ إلى هذا القنوط و الإحباط حقا أم أنه أراد بذلك شيء آخر ؟ . هل هدفه زعزعت كيان القارئ الجزائري و استفزازه عاطفيا و فكريا من أجل تحسيسه بدوره في النهوض بمجتمعه، و ضرورة تقدير المثقف و النخبة و الإعلاء من شانها للتمكن من إحداث التغيير الفعال؟؟؟

ولعلنا نجده و كأنه يوجه رسالة للقارئ مفادها: أن إصلاح الأمة سيكون مع صلاح الوعي الاجتماعي وتطور شخصية الفرد تقديسه للمثقف، و الأخد باستعاب والوعي بكافة المعطيات دون الاستهزاء بشريحة ما من المثقفين أو من عامة أفراد المجتمع؛ فللشيخ التجربة و الحكمة التي لا نجدها عند الفتى، و للمرأة حدسها وقوة بصيرتها وإضافتها المثمرة، وللإمام بصمته ، و لشّباب فطنته و عزمه، فالنجاح يتحقق بوحدة الوجهة والصوت والمنطلق والإيمان، ومنه فالحراك الجزائري صورة عن وحدة الشعب ليمثّل الوعاء الذي اجتمعت به كافة شرائح المجتمع، بغض النظر عن الجنس و الطبقة و النسب –كتأويل شخصي– غير أن القارئ يبقى يتساءل حول الأبعاد الحقيقة وراء كل شخصية وردت في قصيدته و الرمزية من مشاهدها الحوارية.

ويبقى القول انه لكل شخص تأويله الخاص و رؤيته الخاصة، فالأسلوب الذي صاغ به "نجيب جحيش" أحداث القصيدة يجعل القارئ يصارع أفكاره و تآويله المتضاربة لأبعادها. فكانت هذه ابرز المحاور الدلالية التي جاءت بالقصيدة نحاول بعدها الإبحار في محيط اللغة الشعرية و معجم الشاعر الذي كانت له بصمة بارزة في ضبط إيحاءات هاته الأخيرة و خلق جمالية خاصة متفردة بها إلى جانب جمالية الصورة الشعرية و الأساليب البلاغية المنتهجة وجمالية الإيقاع محاول اكتشاف كل ذلك في المحاور الموالية.

أولا: جماليات التشكيل اللغوي

يتميز كل عمل شعري بكونه كيان لغوي يجعل من اللغة أداته والوجه الأبرز لكينونته، فمن خلالها تتجلى بناه الداخلية والتكوينية، لتقوم على أساس خاص متفردة بكيانها الفني و الجمالي، واللغة هي الأساس الذي تقوم عليه القصيدة بما تحتويه من تراكيب فنية تبرز من خلالها الطاقة الإبداعية للشاعر؛ وما يلتمسه القارئ لقصيدة (مجاز الدليل/ضلال السبيل) جمالية الأسلوب اللغوي؛ الذي اعتمد عليه الشاعر في تصوير أفكاره ومشاهد أحداث قصيدته، ضمن إطار شعري سردي حواري درامي متين النظم، انبنى على جودة المعجم الشعري و تبني الانزياح والتراكيب اللغوية والإنشائية المتنوعة.

1- المعجم الشعري:

لا شك أن لكل شاعر من الشعراء معجمه الشعري الخاص به، ونظرته الخاصة لانتقاء و تخير اللفظ، وأن يبدع في خلق مجموعة من العلاقات التركيبية والدلالية التي من شأنها أن تحقق له المكنون الداخلي لذاته الشعري، وتنسج له جزءاً كبيراً من لغته الشعرية التي لا بد أن يتميز بها عن غيره، فالشاعر المتمكن حسب العديد من النقاد الذي يتمكن من "**اختيار معجمه الشعري بحاسته الفنية اختيارا بما يتولد عن حميته الشعرية وتموجاته النفسية و الفكرية، ومن هنا يأتي الأسلوب ذا دلالة خاصة على صاحبه لأنه قد مرّ من خلال ذاتيته وحمل بصمات روحه وفكره**"[1] ؛ و عليه فالشاعر له القدرة على تحديد مدى اثر الكلمة و جمال دلالاتها، وحسن توظيفها أو قبحها و ضياع رونقها و أن يجعلها وضيعة دلاليا أو العكس؛ ونقصد بذلك إذا ما وضع اللفظ موضعه الصحيح كان قيم الدلالة و الأثر، و إذا ما كان موضعه وضيعا فقد فاعليته الفنية و الجمالية.

ويمكن تقسيم المعجم اللغوي للشاعر " نجيب جحيش" في قصيدة (مجاز الدليل/ ضلال السبيل) إلى عدة حقول دلالية؛ و التي نقصد بها "**مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلاليا وتوضع تحت لفظ عام يجمعها،**

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

ولكي يفهم المعنى يجب أن نفهم مجموعة الكلمات المتصلة ببعضها دلاليا بمعنى أن الكلمة هي محصلة علاقاتها بالكلمات أخرى داخل الحقل المعجمي.[1]

فمن ثم فإن فهم أي مفردة معجمية يقوم على فهم علاقتها بالحقل الدلالي الذي تنضوي تحته، ومعرفة علاقتها بالعناصر المعجمية التي ترتبط معها تلك الوحدة المعجمية ذاتها، و بالاطلاع على القصيدة نتوصل إلى أنه وظف عدة حقول يمكن إجمالها فيما يلي:

أ/ حقل التشاؤم و الضياع:

يجتاح الحالة الشعورية لعديد شخصيات القصيدة نظرا لحساسية القضية التي تعالجها ، ومن الألفاظ الدالة على هذا الحقل نجد:

حقل التشاؤم و الضياع		
انتهى	خصام	ذهول
المتهالك	الهرج	هباء
ضللنا	حيرة	مغرب الأمنيات
حتفنا	انكسار	وحشة الانفراد
خدعنا	الضلال	خيبة
القهقرى	حافة المنتهى	المنتهى
الضجيج	دون هدف	خاب
الطلول	لا درب	الوراء

ومما يلحظ على هذا الحقل أن ورود الألفاظ الدَّالة على التشاؤم و الضياع كانت بنسبة عالية ومتكررة أيضا، فقد جاءت هذه الألفاظ وكأنها مرآة تعكس ما ينتاب الشاعر من أحاسيس ومشاعر وجدانية متوهجة ومضطربة على لسان شخصيات قصيدته التي من خلالها حاول رسم مشاهد الحراك .

[1]. ينظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006، ص 80/79.

وخير مثال على ذلك الأبيات التالية:

قال شيخ يجر عصا عمره المتهالك مستغربا:

هل وصلنا إلى...؟

أم ضللنا الطريق؟

قلت لا ذا ولا ذاك يا شيخنا

سبقتنا إلى ها هنا أمم... فقضوا نحبهم دون نيل المراد

وهذي بقايا نهاياتهم كالطّلول نلوح ... [1]

و في قوله:

قلت إن نرجع الآن تنزف جرار المنى خيبة وانكسارا

وإن نمض لا درب نمضي عليه وما من سبيل...[2]

وأيضا قوله:

صحت كيف السبيل لأخبرهم وأخيرهم بين عودتنا

القهقرى و البقاء على حافة المنتهى دونما هدف أو

أمام؟[3]

فهذه الأبيات تعبّر عن مدى اليأس و الشتات الذي اجتاح شخصيات القصيدة، و التشاؤم الذي ظهر في تلك الحوارات بينهم، وكذلك نجد أن العنوان في حدّ ذاته يدل على الواقع المتأزم

[1] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل، ص 75.
[2] المصدر نفسه، ص 76.
[3] المصدر نفسه، ص 77.

فكلمة (ضلال السبيل) تدل على الضياع وبالتالي التشاؤم والشتات.

ب/ حقل الأمل و الرشاد

إن كانت في القصيدة مفردات تدل على الضياع و التشاؤم فإننا نجد ألفاظ أخرى تدل على الأمل والرشاد نذكر منها:

حقل الأمل و الرشاد	
سنمضي	رنين شجيّ
الدليل	الطامحين
سرور	سنبلغ
نشرق	شمس الخلاص
الخلاص	لا تيأسوا
حلم	السلامة

فالأصوات الحالمة بالقصيدة تحاول بعث إشعاعات الأمل من قعر الظلام للخروج من ظلمات الاستبداد إلى نور الحرية والعدالة، ونبد الاستسلام وتبني المقاومة في ذلك نجد المقاطع الآتية:

صاح من أوسط القافلات غلام:ستمضي

وإن كان خلف ال هنا حتفنا[1]

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 75.

يعبر هذا المقطع عن إصرار الفتى على إتمام المسير نحو الهدف متحديا كل الصعاب التي تواجهه في الطريق نحوه، فالإصرار سبيل لإحداث التغيير وأداة لمجابهة الواقع المرير، وفي ذلك قوله:

فقاطعه صوت ركب به فتية يافعون وأهل كتاب:

سنبلغ مطلع الشمس الخلاص

دعونا نشرق، ولا ترجعونا إلى مغرب الأمنيات

الهتاف تعالى هنا وهناك: اركضوا للخلاص ولا تيأسوا[1]

وما هو ملاحظ أن الشاعر قد لجأ إلى استعمال هذين الحقلين المتعارضين و تبني الثنائيات المتناقضة و المتعارضة لإضفاء روح جمالية و رحابة بالقصيدة.

ج/ حقل المرأة:

للمرأة حضور دائم في القصيدة العربية، فقد رأيناها في أشعار الجاهليين معشوقة، والحبيبة فاهتم الشعراء بتصويرها تصويرا جسديا اهتماما نكاد نقول مبالغا فيه إذ احتلت مساحة كبيرة في الشعر غزلا ووصفا، حينما صور جسدها بكل تفاصيله الأنثوية ،و تغنى بها أيضا لكونها الأم التي تعبت على تربيته و إنجابه فاقتصرت صور توظيف رمز المرأة حول هذه المحاور ، واستمر هذا الحضور إلى عصرنا الحديث و المعاصر فلم يكن شعراء هذا العصر اقل حظا من شعراء العصور السابقة في تصويرهم لها؛ بل نلاحظ أنهم كان لهم الفضل في خلق صور جديدة للتعبير عن هذا الكيان المهم و الخروج به عن الصورة النمطية القديمة التي قوقعته ضمن الحبيبة و الأم إلى صور مبتكرة تعبر عن حقيقة جوهره، فالمرأة خاصة في القصائد الحديثة و المعاصرة تحولت إلى رمزيات مكثفة نظرا للأدوار المهمة و المكانة المرموقة التي احتلتها و خاصة في الأطر السياسية و الاجتماعية .

[1] المصدر السابق، ص79/78.

وهذا ما لم يخفى عن شاعرنا – جحيش – فقد كان للعنصر النسوي حضور بارز في قصيدته، من بين الألفاظ التي تحيلنا إلى ذلك نجد:

حقل المرأة	
مرضع	النسا
نسوة	كاعب
اخريات	صاحبة الشال
زغاريد	

كانت الكلمات الموضحة أعلاه في الجدول ابرز الكلمات التي عبر بها "نجيب جحيش" عن المرأة، ولعل القارئ سوف يلتمس خلال قراءة أبيات القصيدة محورين دلاليين أساسيين لبلاغة توظيف هاته الكلمات؛ المحور الدلالي الأول يمجد من خلاله الشاعر النزعة الذكورية و الصورة الدلالية القديمة في تصوير المرأة التي تقتصر على بتر أدوارها و الاكتفاء بدورها الذي خلقت إليه أن تكون الأم و الزوجة و ربة المنزل، و ما دون ذلك خارج صلاحياتها و إمكانياتها وقدرتها الفكرية، فهي تخضع إن صح القول للهيمنة الذكر الذي شرع لنفسه الحق في تحديد حقوقها و واجباتها، وفي ذلك قوله:

صاح من أوسط القافلات غلام : سنمضي

وإن كان خلف ال هنا حتفنا ...

عارضت مرضع قوله ، وهي تلقم مولودها قوته ...

أيّدت صوتها نسوة أخريات فأسكتنه..

زمزم الشيخ ممتعضا:

مذ متى تستشار النساء في المصير؟؟؟[1]

بداية انتقى الشاعر كلمة "مرضع" ليعبر عن صورة شعرية بليغة جدا تعبر عن دلالة واضحة تحدد دور المرأة الأساسي بالحياة و هو الإنجاب و التربية؛ فهما استحضر الصورة الشعرية القديمة باعتبارها الأم مصدر غذاء الطفل و المشرب التربوي و الأخلاقي له. ثم ينتقل إلى دلالة أخرى يعبر عن النزعة الذكورية المتأصلة بالمجتمعات العربية منذ القدم و برغم التقدم و التطور الذي عرفه العالم إلا أن هذه النزعة لازالت متأصلة عند العديد من الرجال الذين يجعلون منها كيانا ناقصا يقتصر دوره على خدمة البيت و الأولاد، وهذه **نظرة أنطولوجيّة** دونيّة خالصة فكما ورد عن "ارسيطو" في مقولته" **المرأة من الرجل كالسيد من العبد بل و أقل، فهي ناقصة و تقف في أدنى المراتب، و أفضل مكان لها هو الحياة البيتية الهادئة التي تملك من خلالها السيادة المنزلية، بينما يتحكم الرجل في الشؤون الخارجية و كذلك شؤونها"**[1] ؛ و هذا ما يعكسه استفهام الشيخ الذي نلتمس به نوعا من الاستهزاء و التقليل من شأن المراة و استشارتها في أمور المصير.

أما المستوى الثاني جاء مغاير صوّر المرأة العصرية الواعية المثقفة التي لم ترضخ لحتمية ما يفرض عليها المجتمع من قيود لتبدي رأيها بصوت مسموع و مجهور يمكن لها من خلاله إحداث التغيير و التأثير على المستمعين من الرجال و النساء، يتجلى ذلك في قوله:

كاعب أخرجت شالها،لوحت فوق تلك الجموع،

وأعلنت هتافا: خدعنا... وقد ضللتنا ترانيم أسجاعكم

أيها الخطباء

فتبا...

هلموا لكي نرجع القهقرى

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص76/75 .

[1] ينظر: أمال علاوشيش: المرأة في الخيال الذكوري (قراءة في الهيمنة الذكورية لبيير بورديو)،جامعة الجزائر2،(د.س)،ص3 .

فعلت صيحة ... صيحتان... صياح، وعمَّ الضجيج

زغاريد من ها هنا ... وخصام هنا ..ودوي خطى

راكضات الى كل صوب[1]

كانت هذه ابرز المحاور الدلالية التي برز ضمنها حقل المرأة في المعجم الشعري لجحيش، والتي ابرز من خلالها صورة المرأة في المجتمع العربي الحديث من جهة و كيف أنها لازالت تعاني من تلك النظرية القاصرة بحقها التي تفرضها النزعة العصبية للرجل العربي والتقاليد الصارمة؛ بالرغم من أنها اليوم تهتم بمختلف القضايا التي تهم بلدها على كافة الأصعدة السياسية والثقافية وتشارك بفعالية في العمل الاجتماعي، والمرأة الجزائرية على نحو خاص منذ الثورة الفرنسية كانت السيدة المجاهدة والشهيدة المتحررة التي ثارت في وجه الاستبداد الفرنسي وتغلبت عليه وكانت لها إضافات بارزة في التاريخ الثوري بفضل فطنتها و دهائها وحكمتها . فلا سلطة تعلو عليها ولا قيد يمكن أن يقتل كيانها الإبداعي و حبها للتميز و إحداث التغيير انطلاقا من ذاتها فبيتها فمجتمعها.

د/ حقل الدين:

المتأمل في لغة القصيدة يجد حضورا بارزا للألفاظ الدينية نذكر منها:

حقل الدين	
لحية	إن إلى ربك الرجعى
خطبة	إمام
تعوذ بالله	يرتل
تلا	فجر
أهل كتاب	القيامة
الأنبياء	إنّ إلى ربك الرجعى

[1] نجيب حجيش: تواشيح لنواشئ الليل ، ص76 .

فبالرغم من أن الألفاظ تدور معظمها في الحقل الّديني لكن دلالاتها جاءت متنوعة، فقد وظف الشاعر هذه الألفاظ في سياقات عدة في قصيدته ففي قوله:

قال لي يافع ممسك لحية قدر قبضته:

كم لنا خلف هذا الوراء وراء[1]

فالشاعر هنا بقوله (لحية قدر قبضته) يرمز لفئة اجتماعية و هم السلفيون أو ما يعرف بأنصار التيار السلفي وهم أهل علم و دين؛ ففي السياسة تعرف السلفية على أنها:" **حركة إصلاحية تدعو من أجل الخروج من الركود العلمي و التدهور السياسي و التسلط الاستعماري، عبر إحداث التراث دينا و ثقافة و وجدانا**"[2]

و هذا ما نلحظه في خطاباتهم التي وظفها الشاعر ففي قوله:

فتلقف حبل الكلام الذي كان مرخى على صمت

حيرتنا رجل

لا طويل، و ليس قصيرا،

تعوّذ بالله ثم تلّا: (إنّ إلى ربّك الرّجعى)...

فتراءى بريق سرور على وجه ذاك الغلام و صاحبة

الشال

لكن، أتى فجأة من شمال الوقوف رنين شجيء كصوت

إمام يرتل فجرا:

(وأن إلى ربك المنتهى)[3]

[1] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل، ص77 .

[2] عبد الرحمان طه:العمل الديني و تجديد العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1997، ص90 .

[3] المصدر السابق، ص78/77 .

فهنا نلتمس الدور الايجابي و التوجيهي المؤمن بقدره و أن الله هو العلي له القوة المتين و الفضل في إحداث التغيير، فما عليهم إلا إقامة الأسباب و المضي قدما نحو الهدف فيقول:

فقاطعه صور ركب به فتية يافعون و أهل كتاب:

"سنبلغ مطلع شمس الخلاص،

دعونا نشرق، ولا ترجعونا إلى مغرب الأمنيات"[1]

بعد ذلك نجد توظيفا في سياق مغاير حين تحدث استحضر الشاعر لفظ الأنبياء في قوله:

أقتلوا الشعراء الغواة و لا تتبعوا غيهم فتضلوا

السبيل

وليس الذي زعموه وما فعلوه بنا – معشر الشعراء–

عجيبا

فقد قتلوا قبلنا الأنبياء...

وقد خاب من قتل الأنبياء، وما صدق الشعراء

و ضل سواء السبيل...؟؟؟[2]

و هذا يتقاطع مع ما جاء به عز وجل في سورة الشعراء حيث حذر منهم ربنا سبحانه وتعالى في قوله:

﴿ وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ۝ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ۝ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ[3] ﴾

و هذا ما يحيلنا إلى الحديث على تقنية التناص التي تعدّ من الأدوات الفنية التي تبناها الشاعر لإثراء قصيدته قيميا و جماليا، عبر تبنيه مجموعة الاقتباسات و التضمينات النصية المباشرة و الغير مباشرة للتعبير عن تطلعاته،

[1] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل، ص 78 .

[2] المصدر نفسه، ص 80/79 .

[3] سورة الشعراء: الآيات 226/225/224 .

فنلاحظ أن الشاعر هنا استعان بالقران الكريم لإقامة حجته وإعطاء بصمة فنية خاصة على قصيدته، إلى جانب تداخله مع الشعر القديم في جزئية بسيطة بها؛ وتكمن جمالية ذلك في تكثيف التجربة الشعرية و جعلها أكثر امتداد وأكثر وعيا وبيان، إلى جانب خلق وتوليد دلالات لا محدودة يتوقف إدراكها على مدى استيعاب القارئ و فطنته و ذكائه؛ فالتناص يمثل إتحاد نصوص وتحاورها مع بعضها البعض وبهذا التفاعل ينتج لنا نص جديد بعد تهديم نص آخر، وبالتالي تتولد لنا نصوص إبداعية جديدة ممزوجة بنصوص قديمة ؛ وهذا ما أكده "عبد الله الغذامي" الذي يرى أن :« **النص يستمد وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخل الكاتب مما يحمل معه عمر مر السنين وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات، ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتأليفه**» [1]، ولذا فإن القصيدة تصنع من كتابات متعددة و أن كل شاعر لديه مخزون ثقافي ولغوي محفوظ في ذاكرته، وهذا المخزون مستقى من عدة منابع ثقافية ومصادر لا تحصى وبالتالي تدخل قصيدته في علاقات حوارية مع نصوص أخرى .

وبالرجوع إلى مواطن توظيف التناص في قصيدة "مجاز الدليل/ ضلال السبيل" نجد أن الشاعر وظف منه ما هو مباشر وما هو غير مباشر ؛" **فيكون التناص مباشرا فتسلم بنية النص من أي تغيير، و يكون غير مباشر فتنكسر هذه البنية**" [2] ويكون ذلك بهدف منه ليخلق شرخا دلاليا بقصيدته، فبداية نجد:

- **التناص المباشر:**

نجده في التداخل و التوظيف المباشر للآيات القرآنية الكريمة و هذا ما اصطلح عليه بالتناص الديني؛ "فالقرآن الكريم هو المرجع الأول، والنص السامي، الذي يلجأ إليه الشعراء فهو يفيض بالصياغة الجديدة، ولقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي والكتابة، ودعا إلى الاغتراف من منهله العذب، إلاّ أن الشعراء العرب

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ص72

[2] أحمد عبد المقصود هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، (د.س)، ص 404 .

القدماء لم يدركوا هذه الناحية التي تؤدي إلى الخلق والإبداع ؛[1] فلم يكن الشعراء القدماء يجرؤوا النظم أو الاغتراف من القرآن الكريم وذلك لفصاحة وقوة بلاغته، فيم لم يكتشفوا هذه الجمالية الخالقة التي تضفي على النص الشعري رونقا وسحرا فنيا جديد؛ فالتناص الديني هو تداخل النصوص مع نصوص دينية معينة عن طريق الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم، أو من الحديث النبوي الشريف، أو من الكتب السماوية المختلفة، وهنا نلاحظ أن الشاعر أجاد توظيفه ليعبر عن الصورة الشعرية بالقصيدة و الذي دفع بها صوب آفاق التعميق ، فالإشارة القرآنية أغنت نصه و أضفت عليه كثافة تعبيرية بارزة، و يظهر التناص الديني المباشر في قوله:

تعوّذ بالله ثم تلّا: (إنّ إلى ربّك الرّجعى)...[2]

من سورة العلق في قوله تعالى: ﴿**إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى**﴾[3] ؛ أي إلى الله المصير، ولفظ التعوذ هنا جاء به الشاعر كاختصار لجملة: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم؛ وتعني الاحتماء بقدرة الله من وسوسة الشياطين وأذاهم.

ويظهر أيضا في قوله: **(وأن إلى ربك المنتهى)**[4]

من سورة النجم يقول عز وجل: ﴿ **وَأَنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ ٱلْمُنتَهَىٰ** ﴾[5]

وذلك في تكييف مشاعر الإنسان وتصوره فحين يحس أن المنتهى إلى الله منتهى كل شيء وكل أمر؛ وكأن الرجل هنا يخبر الحشود أن انتفاضتنا على النظام ما هي إلا سبب للتغيير و التوفيق في ذلك يكون من الله ومشيئته فلنتريث ولنتوكل ونكمل المسير.

---

[1] .ينظر: جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر المعاصر، دار بومة، الجزائر، (د.ط)، (د.س)، ص167 .

[2] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل، ص78 .

[3] سورة العلق: ص08 .

[4] المصدرالسابق، ص78 .

[5] سورة النجم : الآية 42 .

➢ **التناص الغير مباشر:** و يظهر في قوله:

(كأنهم و النقع فوق رؤوسهم * * * من الهول جيش قد تنادت كتائبه)[1]

هنا يلتمس القارئ تداخل هذا البيت مع ما ورد عن الشاعر العربي" **بشار بن برد**" في قوله:

كأن مثار النقع فوق رؤوسهم * * * وأسيافنا ليل تهاوى كواكب[2]

فهنا الشاعر "بشار بن برد"* يشبه لنا صورة الغبار المتصاعد في أجواء المعركة ولونه الأسود، بينما تلمع السيوف وسطه بيضاء مشرقة متهاوية فوق رؤوس الأعداء .يشبه هذه الصورة بصورة أخرى مماثلة هي صورة الليل الدامس المظلم الذي راحت كواكبه تتهاوى بيضاء ساطعة ؛ في حين أتت صورة "نجيب جحيش" موازية متداخلة مع هذا المقطع مصورا صفوف الشعب الجزائري الغفير المتلاحم كالجيش الواحد الذي اجتمعت كل كتائبه و هذا التوظيف نلتمس به رمزية و هي تلاحم كل أعراق الشعب منهم العربي و القبائلي و الشاوي و الصحراوي ... ضمن مسمى واحد "الجزائري".

ويظهر أيضا في قوله:

أقتلوا الشعراء الغواة و لا تتبعوا غيهم فتضلوا

السبيل

وليس الذي زعموه وما فعلوه بنا – معشر الشعراء–

عجيبا

---

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل: ص 77 .

2www.alfassih.net

* **أَبُو مُعَاذْ بَشَّارْ بْنْ بُرْدْ بْنْ يَرْجُوخْ اَلْعَقِيلِي** (168/96هـ)، شاعر مطبوع إمام الشعراء المولدين .ومن المخضرمين حيث عاصر نهاية الدولة الأموية و بداية الدولة العباسية .ولد أعمى وكان من فحولة الشعراء وسابقيهم المجودين.كان غزير الشعر، سمح القريحة، كثير الافتنان، قليل التكلف، ولم يكن في الشعراء المولدين أطبع منه ولا أصوب بديعا [1].قال أئمة الأدب: «إنه لم يكن في زمن بشار بالبصرة غزل ولا مغنية ولا نائحة إلا يروي من شعر بشار فيما هو بصدده.» وقال فيه الجاحظ :وليس في الأرض مولد قروي يعد شعره في المحدث إلا وبشار أشعر منه.

اتهم في آخر حياته بالزندقة .فضرب بالسياط حتى مات.

فقد قتلوا قبلنا الأنبياء...

وقد خاب من قتل الأنبياء، وما صدق الشعراء

وضل سواء السبيل...؟؟؟[1]

و هذا يتقاطع مع ما جاء مع عز وجل في سورة الشعراء حيث حذر منهم ربنا سبحانه وتعالى في قوله:

﴿ **وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ۝ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ۝ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ** ﴾[2]

غير أن الشاعر قد انزاح عن الدلالة هنا نتعرف على ذلك في جزئية الانزياح.

و عليه فالقصيدة تحيلنا إلى الواقع المر الذي مر به الشعب الجزائري و الوضع المتأزم الذي عرفته البلاد على كافة الأصعدة من نهب و استبداد؛ و من هنا نلتمس تلك الروح الشاعرية المقاومة المنكرة لهذا الوضع من خلال تلك الكلمات التي تخيرها ليعبر عن ما يجتاح تجربته و التي كانت في اغلبها توحي بظلمة في أعماقه و مرارة يتجرعها و يأس يجتاحه و خاصة في نهاية قصيدته حين يقول:

وقد خاب من قتل الأنبياء، وما صدق الشعراء

وضل سواء السبيل...؟؟؟[3]

وعليه نخلص للقول أن المعجم الشعري في قصيدة – مجاز الدليل/ضلال السبيل- جاء متعدد الحقول: الأمل / الخيبة / المرأة / الدين ... و لعلنا من ذلك نلتمس مجموع التناقضات التي تجلت بها، تتقلب بين ضلال واهتداء / أمل و تشاؤم؛ وهذا ما جعل من معجمه معجما معبرا بشفافية عن صورة الوضع السياسي والحراك الشعبي الذي مرت به البلاد، إلى جانب الحالة الشعورية للشاعر وموقفه إزاء ذلك؛ فالشاعر" **يختار معجمه الشعري بحاسته الفنية اختيارا بما يتولدّ عن حميته الشعرية وتموجاته النفسية و الفكرية، و من هنا**

[1] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل، ص 80/79 .

[2] سورة الشعراء: الآية 226/224 .

[3] المصدر السابق: ص80 .

يأتي الأسلوب ذا دلالة خاصة على صاحبه لأنه قد مرّ من خلال ذاتيته و حمل بصمات روحه و فكره"[1] ، وهذا ما ذهب إليه شاعرنا "نجيب جحيش" الذي نلحظ في قصيدته قدرته الإبداعية على انتقاء الكلمة وتحديد مدى أثرها و جمال دلالاتها وحسن توظيفها؛ فالشاعر الحاذق يحرص على تخيّر اللفظ بما ينسجم والموقف الذي يحاول التعبير عنه؛ "إذ أن لكل نتاج إبداعي نسيج لغوي –معجم شعري– خاص به يوظف فيه الألفاظ توظيفا تتفاعل معه فلسفته في تركيب لغة النص و تتكاثف في انجازها قدراته الفنية و هذا ما يتماشى مع روح التجديد و القوة الشاعرية"[2]، إلى جانب التناص الذي كانت جماليته في تكثيف التجربة الشعرية بالقصيدة، وجعلها أكثر امتداد و اتساعا دلاليا بفضل ما استوعبته من نصوص متداخلة مع بنيتها الأساسية، ما يساهم في جعل لغة القصيدة لغة تراكمية ذات مستويات خطابية متعددة، إلى جانب التأثير على المتلقي و خلق في نفسه وجودا وتداعيا مناسبا ليتفاعل ايجابيا مع ما يقرا.

2/ الانزياح:

يحمل الانزياح قيما جمالية فريدة من خلال ما يفتحه من آفاق أمام الشاعر في التصرف باللغة ومطاوعتها بما يتماشى مع تجربته الشعرية و الشعورية على الحد السواء؛ فينتقي لغته بتخيره مفردات وتراكيب وصور تعبيرية يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ذلك إلى اكتساب قصيدته القوة و المتانة و التأثير و الجذب فتصبح لغته الجديدة لغة خرق وإبداع؛ وهذا ما نجده عنده صلاح فضل في كتابة (النظرية البنائية) يشير إلى:«**أن الانحراف تشكّل في نظر الدارسين الأسلوبيين خرقا و انتهاكا للاستعمال العادي للغة، و هو بهذا يمكن أن يفتح آفاق لمجالات يمكن أن تستعمل فيها اللغة استخداما غير معهود أو مألوف ، و إن الإتيان باستخدامات جديدة يعني أن هناك بعدا فنيا يكمن وراءها**»[3]؛ وفي قصيدة "مجاز الدليل/ضلال السبيل" جنح

[1] عبد الله عبد الحليم: بناء لغة الشعر في ديوان (في معبد الكلمات) لسعيد درويش، مجلة المخبر، ع7، 2011، ص 89 .

[2] ينظر: نافع محمود: ابن هاني الأندلسي، دار النشر للجامعيين، (د.ب)، (د.ط)، 1962، ص 116 .

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

شاعرنا "نجيب جحيش" لاستعمال تراكيب لغوية تنزاح عن اللغة المألوفة سواء من الناحية الدلالية – و هذا ما يعرف بالانزياح الدلالي – و النحوية – و ذلك الانزياح التركيبي- مفصحا بذلك عن لغته الشعرية النابضة بالإحساس، مؤثرة و معبرة عن الواقع الاجتماعي و السياسي الذي يصوره؛ " **فالشعر لا يتحقق إلا بقدرة الشاعر على تأمل اللغة و إعادة خلقها مع كل خطوة و هذا ما يفترض تكسير الهياكل الثابتة لها و قواعد النحو و قوانين الخطاب**"[1]، من هنا نحاول الكشف عن شعرية وجمالية لغته من خلال ما نجد فيها من الانزياح الدلالي و الانزياح التركيبي بداية مع:

أ/الانزياح الدلالي:

يتجلى في القصيدة من خلال قدرة الشاعر على الانتقال من مشهد لغوي مألوف إلى آخر غير مألوف، فيجعل المتلقي مندهشا به حيث يوظف اللفظ بمعنى مغاير عما هو متعارف عليه، و هذا ما يجعل من "**لغته الشعرية تتسم بطابع الانحراف عن المعنى المعروف بحكم أن المعنى السائد لا يبث في القارئ عنصر التخييل** (**Imagination**) ، **كما يحصر دلالة النص و يخنق أبعاده فيصبح أحادي التعبير**"[2] ؛ فجمالية الانزياح الدلالي تكمن في كسر أفق التوقع لدى المتلقي فتصبح الكلمة الواحدة تتعدى إلى دلالات مختلفة؛ و نلمح هذا في قصيدة "مجاز الدليل/ضلال السبيل" بشكل متفرد نوعا ما حيث أننا نلاحظ أن الشاعر لم يوظف انزياحا دلاليا صريحا جليا للقارئ بل اعتمد على أسلوب انزياحي يلتمسه القارئ في موضعين؛ الأول من خلال قوله:

تنحنح من خلفه أمرد:

قال مزدريا: هل ستسمعنا خطبة في مديح التقدم نحو

[1] جان كوهان: بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق، ص 139 .

[2] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 221 .

الوراء...؟[1]

ففي هذا التركيب نلاحظ استعمال الشاعر انزياحا دلاليا تسم بطابع الانحراف عن المعنى المعروف بحكم أن المعنى السائد هو التقدم نحو الأمام بطبيعة الحال؛ فلفظة التقدم تحيلنا إلى معاني التطور و التجدد و التخطي و المضي نحو الأمام، فكيف يكون التقدم نحو الوراء؟؟؟

وفي قوله:

اقتلوا الشعراء الغواة ولا تتبعوا غيهم فتضلوا

السبيل

وليس الذي زعموه و ما فعلوه بنا – معشر الشعراء–

عجيبا

فقد قتلوا قبلنا الأنبياء...

وقد خاب من قتل الأنبياء، وما صدق الشعراء

وضل سواء السبيل...؟؟؟[2]

فالشاعر هنا في ختام قصيدته كما سبق و أشرنا قد انزاح عن الدلالة المتعارف عليها حيث اسقط صفة الغواية عن الشاعر و راح ليؤكد انه قد خاب من لم يصدق الشعراء وضل الطريق.

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 77.
[2] المصدر نفسه: ص 80/79 .

ب/ الانزياح التركيبي:

يظهر من خلال عناصر التركيب المختلفة كالتقديم والتأخير والحذف والاعتراض والإسناد، وكل هذه التراكيب تظهر كي تحقق نوعا معينا من التأثير، وتخلق طابعا خاص من الجمالية اللغوية ؛ ويكون ذلك "**بخروج التركيب عن الاستعمال المألوف أو الأصل الذي اقتضيه قواعد اللغة فيتحول التركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري**"[1] ، إضافة إلى فطنة الشاعر وتمكنه من خلق ذاك الهدم الجمالي لبنية اللغة التركيبية بما يسمح له من كسر رتابة التوظيف اللغوي من جهة وخلق طابع لغوي متفرد

إلى جانب زعزعة كيان القارئ لدفعه للبحث في الدلالة الخفية الغائبة التي تتولد عن هذا الانزياح التركيبي، وهذا ما ذهب إليه "نجيب جحيش" في متنه الشعري حيث استطاع أن يتصرف في هذه القواعد بنوع من الحرية التي تمكّنه من التعامل مع أسلوبه بمرونة، فنجده يقدم ويؤخّر، ويغير صيغ الخطاب بما يخدم حالته الشّعورية والصورة التي يعبر عنها، ويمكن لنا إحصاء ابرز مواطن التقديم و التأخير في الجدول الموالي:

الأمثلة	حالات التقديم و التأخير
سبقتنا إلى ها هنا أمم ...	تقديم شبه الجملة على الفاعل ؛ التركيب في أصله سبقتنا أمم إلى ها هنا ...
وهذي بقايا نهاياتهم كالطلول تلوح...	تقديم الفاعل و المفعول به على الفعل.
صاح من أوسط القافلات غلام ..	تقديم شبه الجملة على الفاعل؛ التركيب في أصله: صاح غلام من أوسط القافلات.

[1] نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2000، ص 160 .

أيّدت صوتها نسوة أخريات	تقديم المفعول به على الفاعل؛ الأصل في التركيب: أيّدت نسوة أخريات صوتها.
كاعب أخرجت شالها ...	تقديم الفاعل على الفعل ؛ الأصل في التركيب القول: أخرجت كاعب شالها...
تنحنح من خلفه أمرد..	تقديم شبه الجملة على الفاعل؛ الأصل في التركيب القول: تنحنح أمرد من خلفه...
فتلقف حبل الكلام الذي كان مرخى على صمت حيرتنا رجل...	تأخير الفاعل على الفعل و المفعول به؛ الأصل في التركيب القول: فتلقف رجل حبل الكلام الذي كان مرخى على صمت حيرتنا...
هل تراها القيامة قامت	تقديم الفاعل على الفعل؛ الأصل في التركيب القول: هل تراها قامت القيامة
فقد قتلوا قبلنا الأنبياء ..	تأخير المفعول به؛الأصل في التركيب القول: فقد قتلوا الأنبياء قبلنا ...

من هنا نخلص للقول أن الشاعر قد انتهج أسلوب التقديم و التأخير؛ كتقديم الفاعل على الفعل أو تأخيره وتقديم المفعول به عليه؛ و كان هدفه من ذلك كسر تلك القيود الاسنادية التركيبية ليأتي بعلاقات لغوية مبتكرة، تساعده في رسم الصورة الشعرية التي يريد إيصالها للقارئ بأسلوب فني و جمالي معبر و مؤثر في نفس الوقت، و ما نلاحظه في الأسلوب الانزياحي لجحيش انه وظف انزياحا بسيطا منهجيا دقيقا و عمليا لم يخل لا بدلالات القصيدة و لا بطابعها الجمالي. وهذا ما يقودنا إلى ضرورة تحديد التراكيب الغوية التي انبنت عليها القصيدة. و نعني بها تراكيب الجمل التي استعملها الشاعر في نظم قصيدته وباختلاف أنماطها وجماليالتها الدلالية؛ فلاشك أن استخدام الجمل على نمط معين له ما يحمله من سمة فنية خاصة يحدده أسلوب الشاعر، و في دراستنا لظاهرة الانزياح التركيبي شهدنا توظيف الشاعر للمركبين الفعلي والاسمي بما رآه يتناسب مع الجوانب الجمالية بلغته

الشعرية، وهذا التنوع يجعل من القصيدة عالما متقلبا متوترا ذو لغة انزياحية غير مستقرة، ومن أجل ذلك جنح الشاعر إلى اختراق قواعدها بما يسمح له بنسج لغته الخلاقة الإبداعية، وهذا ما شهدنه في الانزياحات الدلالية والتركيبية عند جحيش في الجزئية السابقة، و عليه نحاول اكتشاف طبيعة التركيب الجملي عنده بداية مع :

ب/1 جمالية تركيب الجملة الاسمية:

نلاحظ من خلال القصيدة أن توظيف هذا النمط بالقصيدة كان محتشما للغاية، وذلك يعود لطبيعة هذا التركيب الذي يجنح للثبات، و هذا ما لا يتوافق مع الروح المتجددة والتجربة الحيوية المتوترة التي يعبر عنها الشاعر. وقد أورده في صورة التوظيفات الإنشائية و الحالات التي تستدعي الوصف والإخبار والتوكيد؛ يظهر في قوله:

صاح من أوسط القافلات غلام: سنمضي

وإن كان خلف ال هنا حتفنا...[1]

جملة الشرط وهي جملة اسمية عبر بها الشاعر عن الروح الثورية التي تسيطر على هذا الفتى الطموح نحو التغيير والثورة على الواقع المر الفاسد متحديا كل العقبات ولو كان يواجه المنية ذاتها.

ويظهر في تلك الأساليب الإنشائية الاستفهامية العديدة نجملها في المقتطف الآتي:

كيف العمل؟؟

(...)

كم لنا خلف هذا الوراء وراء

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 75 .

فما ضرنا لو نعود؟...

(...)

هل تراها القيامة قامت

ونحن هنا غافلون؟؟

(...)

وما أحد بيننا الآن إلا وفي قلبه حيرة وذهول؟؟[1]

من هذه الأسطر المقتطعة من القصيدة نجد أن هذا التوظيف للجملة الاسمية الإنشائية كان له جمالية خاصة تكمن في قدرة الشاعر على الإفصاح عن مجمل التساؤلات التي تشغل باله و تفكيره، و في مجملها تعكس الحالة الشعورية التي يحاول التعبير عنها المتمثلة في أحاسيس الضياع و الشتات والدهشة والذهول والحيرة ...

ونجد توظيفا آخر للجملة الاسمية السليمة المبنية على المبتدأ و الخبر في قوله:

الهتاف تعالى هنا و هناك: اركضوا للخلاص ولا تيأسوا

(...)

السلامة في وحدة الهاتفين...[2]

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 78/77/76.

[2] المصدر نفسه:ص79 .

وعليه فالشاعر في السطر الأول في صدد رصد الموقف الذي تنادت به الحشود كنوع من الوصف، وفي الأخير إخبار وإقرار بالحل، والتأكيد على ضرورة الالتزام بوحدة الهتاف والأهداف والمبادئ .

ب/2- الجملة الفعلية:

تعد الجملة الفعلية تركيب يتضمن دلالة الحدوث و التجدد فهي خلاف الجملة الاسمية؛ و في ذلك قول "عبد القاهر الجرجاني" :« **الفعل فموضوعه على انه يقتضي تجدد المعنى المثبت شيئا بعد شيء**[1] » ؛ أي الفعل يضفي طابع الحركية و التجدد بروح القصيدة؛ و ما نلاحظه بها هنا أن الأفعال تجتاح بنيتها من المطلع إلى أخر سطر كتب بها؛ فالتركيب الفعلي أخد حصة الأسد نظرا بها مقارنة بالتركيب الاسمي؛ و ذلك لانسجامه مع الحالة الشعورية و طبيعة الأحداث التي يعبر الشاعر عنها، لما له من طاقات لأداء الدلالات الشعرية، و لعل تفسير ذلك يدل على العالم المتوتر الشديد الحركة و الديناميكية التي تجتاح روح الشاعر و بنية القصيدة التي ترفض السكون و الثبات؛ فالسيطرة الفعلية في القصيدة ترجع إلى التفاعل الديناميكي الحدثي والزمني.

كما نلاحظ توظيف الجمل الفعلية جاء بشكله البسيط وفق ما يقره النظام اللغوي في بعض الاستعمالات، وانزياح الشاعر عنه في استعمالات أخرى، عن طريق ما رأيناه سابقا من تقديم وتأخير للفعل والفاعل والمفعول به بما تقتضيه التجربة الجمالية للشاعر و بما يتماشى معها، و ذلك لإضفاء جمالية خاصة على الدلالات والمعاني. و في ذلك ما جاء به "لطفي عبد البديع" :« **ثمّ إنّ الاطراد للأفعال على هذا النحو يدل على طبيعة العامل الشعري فهو عامل ديناميكي لا تكف فيه الكائنات و الأشياء عن الفعل**"[2] على اختلاف أنواعه ومنه الماضي والمضارع والأمر، ولكل نمط إضافة ودلالة خاصة داخل سياق القصيدة؛ نحاول اكتشاف

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص 174 .

[2] لطفي عبد البديع: الشعر واللغة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة، مصر، (د.ط)، 1967، ص32 .

طبيعة توظيف الشاعر "نجيب جحيش" للتركيب الفعلي في هذه القصيدة من خلال إحصاء الأفعال الواردة بها في الجدول أدناه مع بيان نسبة ورود كل نوع :

فعل ماضي	فعل مضارع	فعل الأمر
قلت/ قال/ قلت/ انتهى/ و قفوا/ قال/ وصلنا/ ضللنا/ سيقتنا/ قضوا/ كان/ عارضت/أسكتنه/ زمزم/أخرجت/ لوحت/ أعلنت/ ضللتنا/ علت/ احتدم/ استطال/ قال/ قلت/ كان/ قاله/ اتبعنا/ تشابه/ هالني/ تنادت/ صحت/ قال/ ضرّنا/ تنحنح/ قال/ نكزته/ التحفت/ انخطف/ رمقته/ ذاب/ تلقف/ تعوّذ/ تلا/ تراءى/ أتى/ ارتعدت/ مسه/ قامت/ فكرت/ قال/ مشينا/ بان/ وعدتنا/ قاطعه/ دعونا/ تعالى/ زينها/ زخرفه/ قلت/ قلت/ تراءت كان/ دليتهم/ قاموا/ قتلوا/ خاب/ قتل/ صدق/ ضلّ.	تسلكون/ يجر/ قلت/ تلوح/ سنمضي/تلقم/ أيدت/نرجع/ تنزف/ نمض / نمضي/ أخبرهم/ أخيّرهم/ نعود/ ستسمعنا/ يرتل/ تقوم/ توقضنا/ يعالج/ سنبلغ/ نشرق/ ترجعونا/ يرد/ يدنو/ تزعمون/ يجمع تركض/أرشدهم/أمضي/ يلعنون/ تضلوا .	قفوا قفوا هلموا اركضوا لا تيأسوا ارجعوا اقتلوا لا تتبعوا.

ونعبر عن نسبة توظيف كل من هذه الأفعال عند الشاعر من خلال العمليات الآتية الموضحة في الجدول الموالي:

نسبة توظيف الأفعال في القصيدة		
الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
%63.55=107÷100×68	%28.97=107÷100×31	%7.47 =107÷100×8

فالأزمنة في القصيدة تراوحت ما بين الماضي، الحاضر و المستقبل؛ فألاحظ أنه كان للأفعال الماضية دور كبير في إعطاء ديناميكية سردية للقصيدة نظرا لكثرة توظيفها،كما يمكن الإشارة إلى أن غرض توظيفها كان من أجل إضفاء الحركية لها، ولجأ إلى تنويع الأزمنة بما يخدم الرسالة التي يحاول التعبير عنها، فنلاحظ أن الأفعال الماضية هي الأكثر توظيفا من الأفعال المضارعة، نظرا لكون القصيدة مشحونة باسترجاع أحداث سابقة عاشها الشاعر، فيعيد تصوير أحداثها من جديد و استحضار وقائعها، و كانت الأفعال المضارعة التي تعبر على إصرار الشاعر على إحياء ذلك الزمن و إعادة بعث في الزمن الراهن، أما أفعال الأمر و هي تنبيه للقارئ، كرسالة يحاول من خلالها الكاتب الإشارة للمستقبل الذي لابد على الفرد الجزائري أن ينهض به ويغير منه .

ومن خلال هذه الدّراسة لجمالية توظيف الأفعال بالقصيدة و التي تحيلنا بطبيعة الحال إلى الزمن بها، يمكن أن أخلص للقول أن الزمن بهذه القصيدة مرتبط ارتباطا وثيقا بالبنية الداخلية و الخارجية للقصيدة، كونه ذو علاقة بالأحداث و الشخصيات التّي تسبح في فضاء النّص الشعري، و بهذا كانت ذات بنية زمنية تشكلت من خلالها معالم سردية رمزية غاية في الإبداع و الخلق؛ فتمكن الشاعر من خلال استغلال تقنيات الزمن أن يحقق الانتقال السلس من زمن لآخر، بكل أريحية وبما يتوافق مع الرسالة التي يحاول إيصالها للقارئ دون أن تفقد دلالتها

ورمزيتها، فجمالية الزمن هنا تجلت في مهارة الانتقال الزمني والامتداد التاريخي الموفق عبر تصوير المنحى الاجتماعي والسياسي الذي تميز به الحراك، و هذا ما يجعل القارئ يتفاعل و يندمج مع مجريات هذه القصيدة.

وإلى جانب الانزياح وظفه الشاعر أساليب أخرى أضفت جمالية بارزة على متنه الشعري كالحذف والغموض بهدف التأثير على المتلقي و جعل قصيدته مفتوحة أمام عوالم عديدة من الأفكار والمشاعر والتصورات، نحاول توضيحها:

3/ الحذف:

يعد من السمات الأسلوبية المميزة التي يجنح إليها الشاعر ليضفي من خلاله جمالا على شعره ويبعده عن التلقي السريع والسلبي، إضافة إلى إثارة القارئ و تحفيزه على البحث في الدلالات المحذوفة الغائبة ومحاولة استحضار و استكشاف النَّص الغائب، أو سد الفارغ، لذا ازداد الاهتمام به في الشعر المعاصر لبصمته الجمالية الفريدة وذلك عن طريق إكسابه الدلالات طابع التحوير والتأويل.

فالحذف كما ورد في لسان العرب:" **حَذَفَ الشَّيءَ يَحْذُفُهُ حَذْفًا قَطَعَهُ مِن طَرَفِهِ، والحجّام يَحذِفُ الشَّعَرَ مِن ذَلِكَ .... وَالحَذْفُ الرَّميُ عَن الجَانِبِ والضَرْبِ...**"[1] فهو في اللغة يحمل معاني القطع والبتر.أما اصطلاحا فقد عرّفه العديد من الباحثين أبرزهم "**عبد القادر الجرجاني**" في قوله : « **الحذف باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر، أفصح من الذّكر والصمت عن الإفادة، أزيد الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن**[2]» ؛وعليه فهو غياب أو إسقاط الشاعر لعنصر من عناصر التشكيل اللغوي في قصيدته والذي يستدعيه في آن واحد.

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (حذف)، ص467.

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

وما نلاحظه في القصيدة حول هذه الظاهرة توظيف الشاعر ما يعرف بنقاط الحذف (...) ومن أمثلة ذلك قوله:

فجأة ... قلت للسائرين وللسادرين : قفوا ..

قال قائلهم: ما الخبر ؟؟

قلت: إن الطريق الذي تسلكون انتهى ها هنا

ليس بعد هنا من وراء...

قفوا ... وقفوا ...

قال شيخ يجر عصا عمره المتهالك مستغربا:

هل وصلنا إلى...؟

أم ضللنا الطريق؟

قلت لا ذا ولا ذاك يا شيخنا

سبقتنا إلى ها هنا أمم... فقضوا نحبهم دون نيل المراد

وهذي بقايا نهاياتهم كالطّلول تلوح ... [1]

فنقاط الحذف التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع لابد أن تشير إلى دلالة ما، يحاول المتلقي أو القارئ استكشافها و هذا ما يسمح له بتكوين فضاء واسع يفترض من خلاله توقعات مختلفة ومتعددة، فيستحضر بعدها دلالات سياقية أخرى ويعمل على موازنتها مع معطيات الدلالات المصرح بها والدلالات الغامضة التي أسقطها الشاعر من متن قصيدته، فعلى سبيل التوضيح جملة "هل وصلنا إلى ...؟؟ ؛ فهنا الشاعر وضع نقاط الحذف ليس اعتباطيا هكذا بل عن قصد وعلى القارئ استحضار ذلك الفراغ، وتختلف قراءة ذلك الحذف من قارئ

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 75.

لآخر؛ فهنا نلتمس الحالة الشعورية المضطربة المتوترة التي يمر بها الشاعر؛ و قد نطرح العديدة من الدلالات لملء الفراغ و حل الإبهام و التساؤل المطروح ، فالأصل في القول :

- هل وصلنا إلى غايتنا وحققنا المراد ...؟؟

- هل وصلنا إلى طريق مظلم مسدود ...؟؟

فهنا يبقى التأويل مفتوحا أمام القارئ، ومن ذلك تتجلى جمالية الحذف في خلق التواصل مع القارئ الذي يمارس فعل القراءة و التلقي، فتصبح القصيدة سياقا قابلا لإعادة الإنتاج والصياغة مع كل قراءة جديدة.

ولا يخفى علينا أن هذا الأسلوب في طرح الدلالات و حذف جزئيات من بنية القصيدة يسمح بتوليد نوع من الغموض؛ هذا الأخير يسمح بخلق فجوة واسعة بين القصيدة و القارئ، الذي بدوره يحاول فك شفرات صندوق أسرار دلالاته المبهمة، فالغموض أسلوب كتابة و منهج معتمد يضفي جمالية خاصة للعمل الشعري و يوطد علاقة القارئ اتجاه ما يقرأ ليحقق التفاعل الايجابي والتأثر والتأثير على الحد السواء.

وبناء على ما سبق ذكره نصل للقول أن للغة الشعرية في هذه القصيدة وظيفتان أساسيتان هما: الوظيفة الجمالية التي كان للانزياح دور بارز في التأسيس لها بالإضافة إلى تقنية الحذف والغموض، و الوظيفة التوصيلية التي تقوم على مجموعة من المقومات؛ بداية مع أسلوب الشاعر في طرح الدلالات كالأسلوب السردي، الخبري و الإنشائي؛ فقد ارتأيت إلى ضرورة تسليط الضوء على خاصية بارزة أضفت بعد جمالي خاص على البنية اللغوية لهذه الأخيرة؛ و هي استعمال الشاعر للطابع السردي في رصد أحداثها و تصوير وقائعها، وعليه نحاول استكشاف أبعاده الجمالية برصد ابرز مقوماته الفنية ؛ إلى جانب التراكيب اللغوية المختلفة التي تجدر بنا الإشارة إليها في المحور الموالي لنصل بذلك إلى إعطاء خلاصة شاملة حول طبيعة اللغة والأسلوب اللغوي الذي تميزت به قصيدة "نجيب جحيش" (مجاز الدليل/ ضلال السبيل).

4/ الأساليب الشعرية:

أ/ الأسلوب السردي:

فبداية يعدّ السرد من الأساليب التّي اعتمدها "نجيب جحيش" في بناء قصيدته، وذلك حتى" يثري تجربته الشّعرية فيخرج بها من الغنائية الصرفة إلى رحاب الصّياغة الدرامية بما تحمله من تصوّر جمالي لواقع الصّراع الحياتي المتواصل"[1]، فكان السّرد بها "ناقلا للحادثة من صورتها الحقيقية لصورتها الواقعية"[2]؛ فالشاعر أعاد صياغة أحداث الحراك الشعبي الجزائري و مجرياته عبر سلسلة من الحوارات التي دارت بينه و شخصيات القصيدة، ضمن رؤية فنية تبرز إمكاناتها الدّلالية و قدراتها الإيحائية فتخرجها من حدودها الضّيقة إلى آفاق واسعة.

فنجد أن الشاعر حاول" استكشاف حركة الحياة و تناقضاتها، و تصوير أشكال الصراع الشعبي واتجاهاته والشعب الجزائري في تجاوز الظروف القاسية ومواجهة مصيرهم المعقد، ورغباتهم النفسية والمادية، فراح يعبّر عن مآسيهم في ضوء دلالات جديدة، تحاكي الأبعاد الشعورية والنفسية في واقعها الخارجي والداخلي"[3]؛ معتمدا في سرده على تصوير أحداث الحراك واعتماده أسلوب تغريب الحدث ليتجه به نحو مقاصد أخرى، فمن خلال هذا السرد يخاطب الشاعر اللاوعي فينا و يحاكي عقولنا، فهدف لزعزعت كيان القارئ ليبحث خلف التغيير والثورة على الفساد من اجل التحرر وبناء المستقبل المشرق للأبناء البلد اليوم وللأجيال الصاعدة.

نلاحظ أن السرد في هذه القصيدة ابتدأ بقوله:

فجأة ... قلت للسائرين وللسادرين: قفوا..[4]

---

[1] حسن البندري و آخرون: التقنيات الدرامية في الشّعر الفلسطيني الحداثي، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية ، ع2، غزة،2008، ص 52.

[2] عز الدّين إسماعيل: الأدب و فنونه، ص112.

[3] حسن بندري و آخرون:التقنيات الدرامية في الشّعر الفلسطيني الحداثي، ص53.

[4] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 75 .

فهذه الصيغة تقنية سردية تحمل طاقة جمالية خاصة بحيث" تعمل على تهيئة الأجواء النفسية للمتلقي للدخول إلى عالم السّرد القصصي بزمانه ومكانه وأشكاله وأحداثه"[1]، و ألاحظ أن السرد قد ورد بالضمير المتكلم (أنا) الذي يعود على ذات الشاعر، وهذا ما دلّ على أنه الشخصية الفاعلة في العملية السردية بالقصيدة؛ فاعتمد الشاعر في أسلوب سرد الأحداث على الحوار من بدايته إلى نهايته؛ بإسناد القول السردي لذاته تفاعلا مع بقية شخصيات القصة المشاركة في الحدث، نوضح ذلك بذكر ابرز المشاهد الحوارية:

فجأة ... قلت للسائرين وللسادرين : قفوا ..

قال قائلهم: ما الخبر ؟؟

قلت: إن الطريق الذي تسلكون انتهى ها هنا

ليس بعد هنا من وراء...

قفوا ... وقفوا ...

قال شيخ يجر عصا عمره المتهالك مستغربا:

هل وصلنا إلى...؟

أم ضللنا الطريق؟

قلت لا ذا ولا ذاك يا شيخنا

سبقتنا إلى ها هنا أمم... فقضوا نحبهم دون نيل المراد

وهذي بقايا نهاياتهم كالطّلول تلوح ...[2]

[1] حسن بندري و آخرون:التقنيات الدرامية في الشّعر الفلسطيني الحداثي، ص54.

[2] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 75.

وفي قوله:

قال لي رجل ممسك بزمام الكهولة، مستعصم الروية:

كيف العمل ؟؟

قلت: إن نرجع الآن تنزف جرار المنى خيبة وانكسارا

، إن نمض لا درب نمضي عليه وما من سبيل...[1]

والأمثلة كثيرة نكتفي بهذا القدر كمحاولة لتبيان جمالية الحوار السردي بالقصيدة ؛ فمن المؤكد أن وجوده بها لا يمكن أن يعطها بعدا سرديا قصصيا إذا لم يقترن بحادثة معينة، والذي لولا وجود الشخصيات لما وجد من أساسه فكل عناصر السرد مرتبطة ارتباطا وثيقا؛ فالحوار هو "**المحادثة بين طرفين أو أكثر، تتضمن تبادلا للآراء والأفكار والمشاعر، وتستهدف قدرا أكبر من الفهم و التفاهم بين الأطراف المشاركة لتحقق أهداف معينة يسعى المشاركون في الحوار إلى إنجازها**"[2] ؛ أي أنه الكلام المتبادل الذّي تؤديه الشّخصيات داخل المتن الشعري لنجيب جحيش ؛ فنرى أن الحوار من أهم الركائز التي انبنت عليها قصيدته اعتمده اعتمادا كليا في نسج البنية السردية بها من بدايتها إلى نهايتها، فيظهر الحوار في المقاطع الحوارية أعلاه، وما يحيل إليه صيغ تصريف الفعل (قال) مع الضمائر المتكلمة و الغائبة التي تقترن بشخصيات الحدث: فالصيغة (قلت) تشير لذات الشاعر – قال شيخ – قال يافع...الخ .

[1] المصدر السابق: ص 75 .

[2] منى إبراهيم اللبودي:الحوار فنياته و استراتيجياته و أساليب تعليمه، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2003، ص20.

ومعلوم أن الحوار نوعان: حوار خارجي و حوار داخلي، و"جحيش" وظف كلاهما في قصيدته فأجد:

✓ **الحوار الخارجي:**

ويقصد به الحديث الذي يجري بين شخصيتين أو أكثر، و هو بدوره ينقسم إلى حوار مباشر – تتبادله الشخصيات وجها لوجه – و غير مباشر – يتمثل في الحوار الذي يرويه الراوي عن الشخصيات–، و هنا من خلال توظيف جحيش للحوار يتجلى لي بوضوح من خلال حوارات شخصياته المتعددة على سبيل المثال نذكر المقطع الآتي:

فجأة ... قلت للسائرين وللسادرين : قفوا ..

قال قائلهم: ما الخبر ؟؟

قلت إن الطريق الذي تسلكون انتهى ها هنا ... [1]

فكل من لفظة (قلت) و التّي تعود على الشاعر، و لفظة (قال) التي تعود على المخاطب من أفراد الشعب، تعبران على وجود الحوار.

✓ **الحوار الداخلي:** يظهر في قوله:

قلت أمضي فتركض خلفي هتافاتهم كالصدى المتبدد

في وحشة الانفراد عن القافلة...

قلت أرشدهم لطريق تراءت لقلبي

لكنهم يلعنون الغوي المبين الذي كان يوما انا[2]

[1] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل ، ص 75.

[2] المصدر نفسه: ص79 .

فالشاعر هنا يحدث ذاته بعد أن نال منه اليأس و الإحباط و الملل من حال الأوضاع التي ظلت تتأزم دونما حل من جهة، و عقلية بعض الفئات الشعبية المتعصبة التي ضاق درعا بهم، و عليه كانت هذه أهم الجوانب التّي برز بها الخطاب الحواري داخل القصيدة و الذي لعب دورا هاما في بث الحيوية و الحركة فيها، و بدونه لكانت كلماتها جافة؛ فالحوارات المستعملة تميزت بطابعها الدرامي ما أضفى جمالية خاصة على النسيج الشعري ، فكان العنصر الذي ساهم في إضاءة العديد من الجوانب فيه، إذ كشف عن طبيعة تكوين الشخصيات وتناقضاتها ونزاعاتها، فكانت هذه الحوارات مندمجة مع طبيعة هذه الأخيرة، كما ساهم في خلق التواصل فيما بينها، إلى جانب ما تميزت به من طاقات إيحائية و تمثيلية معبرة، فالحوار يعد وسيلة لمحاولة تفكيك شفرة الرسالة التي يريد "جحيش" إيصالها، و قد نجح من خلال توظيف هذه البنية الحوارية من تقريب الدلالات للقارئ ليدرك ما يحاول التعبير عنه، من خلال المساحات الوصفية و الإخبارية التّي قام بها، إلى جانب وظيفته الأسلوبية التي تمثلت في كسر رتابة السرد داخل قصيدته.

والمتأمل في هذه السطور الشعرية يلتمس بها أسلوبا وصفيا بليغا كان له أثرا واضحا في رصد الأحداث وتصوير الحالة النفسية للشخصيات والإفصاح عنها، على سبيل النموذج قول الشاعر:

قال لي يافع ممسك لحية قدر قبضته:

كم لنا خلف هذا الوراء وراء،

فما ضرنا لو نعود؟...

تنحنح من خلفه أمرد:

قال مزدريا: هل ستسمعنا خطبة في التقدم نحو الوراء

نكزته التي التحفت شالها فانخطف،

رمقته بعيني غزال فذاب...

فتلقف حبل الكلام الذي كان مرخى على صمت

حيرتنا رجل

لا طويل، وليس قصيرا[1]

هذا المقتطف الشعري بالتحديد مليء بإيحاءات وصفية فنلاحظ أن للوصف بها وظيفتان بارزتان هما:

– **الوظيفة الجمالية:** ونقصد بها أن يقوم "الوصف في هذه الحالة بعمل تزييني و هو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية"[2]؛ و هذا ما ألحظه فيما كان للوصف من بصمة بارزة في إضفاء الجمال للتّعبير اللّغوي بالقصيدة، "فجحيش" وظف المحسنات البلاغية وزخرف اللّغة، وهذا ما ساهم في بناء الهيكل الفني الجمالي بالقصيدة؛ فمن خلال المقطع السابق ذكرها نجده وظف الصفات كـ: يافع – أمرد – لا طويل – ليس قصير ...

– **الوظيفة التوضيحية:** وتعني" أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي"[3]؛ وهذا ما ألتمسه بوضوح في أسلوب "جحيش" بهذه القصيدة، فقد وظف أسلوبا رمزيا في التعبير، تتشكل من مجموعة علامات ومؤشرات دلالية، توضح الصورة و الخلفية الفكرية من نظمه لها، كما تكشف على الأبعاد المختلفة داخل النص وتفسرها؛ ومنه بناء على ما سبق يمكنني القول أن عنصر الوصف في القصيدة قد وظفه جحيش بأسلوب غاية في الرّوعة، حقق المتعة للقارئ، ممّا جعله يغوص في حوادثها وذلك بوصف الشخصيات

[1] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل ، ص 77.

[2] حميد لحميداني: بنية النّص السّردي (من منظور النقد العربي)، ص79.

[3] المرجع نفسه: ص 79.

والأحداث، كما أتاح للشاعر فرصة توظيف الخيال و التحليق به في أفق لا محدود، وهذا ما يجعل القارئ أشد انتباها لهذا العمل الفني، والذي يساهم بدوره في إثراء ملكة الخيال والتذوق عنده. وبهذا فالوصف في هذه القصيدة قام بتوضيح الأفكار والأحداث داخلها فكانت وظيفته الأولى، إلى جانب بصمته الجمالية والتي كانت وظيفته الثانية.

كما أنه لا يخفى علينا ما أضفاه هذا الأسلوب السردي الحواري في تصوير الأحداث والوقائع من درامية على القصيدة؛ فدراما والشعر وجهان لعملة واحدة، تفتح للشاعر مجالا واسعا ليعبر بكل بلاغة وجمال تصوير وخيال متحرر عن تجربته الشعرية، فكان "لنجيب جحيش" حظ في وسم قصيدته بالدرامية، حيث برز البعد الدرامي من خلال ما عبر به عن الأحداث بلغة شعرية درامية انفعالية متمردا عن الواقع الأليم المرير الذي يعيشه ومجتمعه – الشعب الجزائري- و كذا أفصح عن حجم القهر والمعاناة والألم والشتات وضياع الذي يسكن روحه...، فالدراما جنس أدبي تمكن الشاعر من تعرية الواقع و التعبير عنه بلغة شعرية معبرة ومؤثرة ومشوقة في ذلك قول "عز الدين إسماعيل" : « **الدراما تعني ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، و التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد و إنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر تخفى وراء باطن و أن التناقضات و إن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب** (...) **و إذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة، فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غرو ان تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزيئات هذا البناء اعني مفردات الحياة ذاتها فكل واقعة جزئية من واقعنا ، بل كل نظرة و كل كلمة هي بنية درامية..**[1] » ؛ ومنه فالتشكيل الدرامي

[1] ينظر: عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهر الفنية و المعنوية، دار الفكر العربي، ط3، (د.س)، ص279.

يعني الصراع و الذي يمكن أن يحمل دلالات عدة غامضة توضحها الحركة، لتصبح بذلك الدراما جزئيات تشكلها الحركة في قالب درامي يعكس الواقع. و الحديث الدرامي" لا يقتصر على التعبير عما يجري بين الأشخاص بل يتولى أيضا توضيح الأفعال التي يقومون بها خارج نطاق الحديث وعلاقاتهم ببعض والمواقف التي يشتركون فيها داخل الصراع وهذا ما يعبر عنه بالدراما"[1] ؛ فالصراع القائم حسب "عز الدين إسماعيل" من جراء التضارب القائم بين اختلاف فكرتين أو عاطفتين أو موقفين؛ أي أن كل التقابلات هي المسؤولة عن تولد الصراع أو ما اسماه بالحركة، و هذا ما يظهر في قصيدة الشاعر" نجيب جحيش" في قوله:

صاح من أوسط القافلات غلام: سنمضي

وإن كان خلف ال هنا حتفنا...

عارضت مرضع قوله، وهي تلقم مولودها قوته...

أيدت صوتها نسوة أخريات فأسكتنه...[2]

وفي قوله:

فقاطعه صوت ركب به فتية يافعون وأهل كتاب:

سنبلغ مطلع الشمس الخلاص

دعونا نشرق، ولا ترجعونا إلى مغرب الأمنيات

الهتاف تعالى هنا وهناك: اركضوا للخلاص ولا تيأسوا

فيرد هتاف بعيد يدنو: ارجعوا ويحكم فالخلاص

[1] ينظر: حسين رامز محمد رضا: الدراما ما بين النظرية و التطبيق، ص 29

[2] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 75.

الذي تزعمون النهاية[1]

ففي هذه الأمثلة تظهر التعارضات والتناقضات والصراعات المتوازية التي صورها الشاعر بين الشخصيات والتي جسدت تنامي الأحداث، فبفضل التخير الصائب للكلمات تمكن الشاعر من رصد وخلق مواقف درامية للشخصيات والأحداث بالقصيدة، وذلك من خلال محاكاته للواقع المرير – الحراك الشعبي- بصورة موضوعية " فالعمل الشعري الدرامي في ابرز سماته كونه موضوعي، و هو بناء على مستويين بناء الفن و بناء الحياة " ؛ وهذا ما عبرت ما نلتمسه في قصيدة (مجاز الدليل/ ضلال السبيل) من توفيق الشاعر في التعبير عن موقفه، و بالتالي المشاركة في بناء الحياة و تشكيلها و رصد الواقع، " فليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتوافر فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما من دونها... فالإنسان و الصراع و تناقضات الحياة، هي العناصر الأساسية لكل قصيدة ذات طابع درامي"، وهذا ما يظهر بجلاء بقصيدة "نجيب جحيش" الذي صور الوقائع بأسلوب درامي فأجاد وأحسن التصوير بعيدا عن الزيف والتصنع والمبالغة والزخرف، وعليه يمكن القول ان هاته القصيدة اصطبغت بالدرامية بفضل العناصر الأساسية من اللغة إلى الحوار للصراع والحدث إلى الموضوع المعبر عنه لتكون بذلك قمة في الإبداع والتصوير.

وبهذا نصل للقول أن الشاعر من خلال هذا الأسلوب السردي الدرامي المتبع اهتم بتصوير المشاهد والأحداث المهمة التي قامت عليها قصيدته؛ فاعتمد السرد على تصوير المشاهد الحية للأدوار التي قامت بها الشخصيات، فكان محكم النّسيج، يجسد الشخصيات وكأننا أمام لوحة متحركة حية عبر من خلالها عن رسالته وحقق التواصل بين النص و المتلقي.

[1] المصدر السابق: ص 79.

ب/ الأسلوب الخبري:

يقصد به اعتماد الشاعر على مجموع التراكيب اللغوية التي تحمل دلالات الإبلاغ و الإخبار؛ فهو **"الكلام الذي يحتمل الصدق أو الكذب لذاته و الذي يتحقق مدلوله في الخارج بدوم النطق به"**[1]؛ أي معرفة الأسلوب الخبري تقتضي النظر في مدى موافقته للواقع ، و نلتمسه في هذه القصيدة في ابرز مواضع منها نذكر قوله:

فجأة ... قلت للسائرين وللسادرين : قفوا ..

قال قائلهم: ما الخبر ؟؟

قلت: إن الطريق الذي تسلكون انتهى ها هنا

ليس بعد هنا من وراء... [2]

ففي هذا المقطع بالذات تمويه مباشر من الشاعر على الشروع في طرح خبر ما على مسمع مخاطبيه (السائرين والسادرين) ولعل إجابتهم تصريح واضح **"ما الخبر؟"** ، غير أننا نلتمس أداته في السطر الثالث وهي حرف التوكيد "إنّ" ؛ فالشاعر هنا يؤكد لهم و يخبرهم ان السبيل الذي يصبون إليه طريق مغلق لا يوصلهم لفائدة ولا هدف، والتوقف عن المسير خير لهم . كما يظهر في قوله:

كاعب أخرجت شالها، ولوحت فوق تلك الجموع،

وأعلنت هتافا: خدعنا... وقد ضللتنا ترانيم أسجاعكم

أيها الخطاب

[1] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في الشعر المعاني والبيان والبديع، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2009، ص 39 .

[2] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل،، ص 75.

(...)

فقد كان ما قاله المرشدون مجازا له ألف معنى

ومعنى

(...)

(كأنهم والنقع فوق رؤوسهم * * من الهول جيش قد تنادت كتائبه)

(...)

وليس الذي زعموه وما فعلوه بنا –معشر الشعراء–

عجيبا،

فقد قتلوا قبلنا الانبياء...

وقد خاب من قتل الأنبياء[1]

في هذه المقتطعات المختارة من اسطر القصيدة وظف فيها الشاعر أسلوب الإخبار عن طريق استعمال الأداة "**قد**" و التي تفيد التحقيق و التوكيد و ذلك لورودها قبل الفعل الماضي على الترتيب: ضللتنا/ كان/ تنادت/ قتلوا/ خاب.

[1] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل ، ص 77/76 /80/79.

كما جاء في قوله:

تعوّذ بالله ثمّ تلا: (إنّ إلى ربك الرجعى)...

(...)

(وأنّ إلى ربك المنتهى)[1]

فالشاعر هنا وظف التناص القرآني الذي ينبني على أسلوب الإخبار الذي يعبر عنه الحرفان أنّ/إنّ لإقرار التأكيد على الخبر؛ فحقا كل شيء بالوجود سيفنى و يزول و مآله و مصيره الرجوع لله عز وجل؛ و كذلك هو مراد و رسالة الشاعر من هذا التوظيف .

و يظهر أيضا في قوله:

وما أحد بيننا الآن إلا في قلبه حيرة و ذهول؟؟[2]

و هنا نلحظ توظيف حرف التنبيه "ما" الذي من خلاله يؤكد الشاعر على أن كل فرد من أفراد الحراك الشعبي و في قلبه غصة و حيرة و ذهول و يعيش حالة شتات و ضياع.

ج/ الأسلوب الانشائي:

ونقصد به" كل كلام لا يحتمل صدقا و لا كذبا في ذاته، نميز له نوعين: الطلبي الذي يستدعي مطلوبا منه (الأمر، النهي، الاستفهام، التمني و النداء)، والغير الطلبي وهو ما يستوعب مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وفق الطلب يكون بصنيع المدح و الذم و القسم و التعجب و الرجاء ..." [3] ؛ وللتفريق بين الإنشاءين يلاحظ أن

[1] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل ، ص 78 .

[2] المصدر نفسه: ص 78 .

[3] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في الشعر المعاني و البيان و البديع، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2009، ص 56/55 .

وجود معنى الجملة في الإنشاء الطلبي يتأخر عن وجود لفظه على عكس الإنشاء الغير طلبي إذ يتحقق وجود معناه في الوقت الذي يتحقق فيه وجود لفظه؛ و يظهر الأسلوب الإنشائي الطلبي في المواضع الآتية:

ج-1/ النداء:

يقصد به "طلب المتكلم اقبال المخاطب عليه بحرف من حروف النداء يحل الفعل المضارع (أنادي) من الخبر إلى الإنشاء محله، و قد يحذف حرف النداء إذ فهم من الكلام"[1] ؛ ويتجلى هذا العنصر في القصيدة في قول الشاعر:

كاعب أخرجت شالها،لوحت فوق تلك الجموع،

وأعلنت هتافا: خدعنا... و قد ضللتنا ترانيم أسجاعكم

أيها الخطباء

فتبا...

هلموا لكي نرجع القهقرى[2]

فالعبارة (أيها الخطباء) يبرز بها النداء و ذلك من خلال توظيف الشاعر لأداة " أيّ" و التي توظف للدلالة على النداء للقريب، و تكمن الغاية منه لفت انتباه القارئ أو المتلقي، و إثارة استعداده لتشكيل مستحضر جمالي يقوم على التنبيه.

[1] يوسف أبو العدوس: مدخل الى البلاغة العربية، علم المعاني/ علم البيان/ علم البديع، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان، ط1، 2007، ص84 .
[2] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل ، ص76 .

ج-2/ الاستفهام:

يعد من أهم الأساليب التي تحرك مشاعر المستمعين، ويحرص الأدباء على توفرها في أعمالهم حتى لا تكون على وتيرة واحدة، فتفقد تأثيرها. لأسلوب الاستفهام قيمة جمالية يضفيها على النص الذي يرد فيه، فهو يتميّز بحسن الدلالة، وَيُعَدُّ من الأساليب الشائعة في الشّعر العربي، ويكون الاستفهام بحروف معينة وأسماء محددة وظروف معروفة لكل منها معنى خاص إضافة إلى المعنى الأساسي الذي وضع من أجله؛ و هذا ما نجده في مختلف اسطر قصيدة "مجاز الدليل/ضلال السبيل" حيث أن الشاعر عمد إلى توظيف هذا الأسلوب الذي أضفى جمالية خاصة عليها من خلال ما يحمله من توسيع أفاق تطلعات القارئ إلى جانب ما له من قدرة على توصيل المعاني للمخاطبين والمتحاورين، ثمّ إنّ أسلوب الاستفهام من أهم الأساليب التي يستعملها الناس في حياتهم اليوميّة؛ لما له من أهميّة بالغة في التّواصل، فهو يدفع المخاطب إلى إطلاق الأحكام الصحيحة، ويثير فيه التنبيه إلى الحقيقة على وجه الدّقة، زيادة على أنّه يثير التفاعل الإيجابي بين أطراف الحوار،بل و أنه فن ذو لغة خاصة متفردة تتمتع بالمغايرة والخروج عن السائد ، ومن هنا تتأتى فاعليته وتأثيره وتميزه، وقد تنبّه الشاعر إلى قيمة هذا الأسلوب ودوره في إحياء لغة نصه الشعري فيظهر في التراكيب اللغوية الموضحة في الجدول:

موضع الاستفهام	التوضيح
ما الخبر؟؟	استعمل هنا أداة الاستفهام "ما " من قبل السائرين استفسارا عن سبب أمر الوقوف حين قال الشاعر لهم: قفوا...
هل وصلنا إلى...؟	استخدم الشاعر هنا أداتين لدلالة عن الاستفهام بداية مع :"**هل**" حرف استفهام، تدخل على الأسماء والأفعال، لطلب التصديق الموجب؛ فالشاعر هنا يتساءل على لسان الشيخ هل وصل الحراك إلى مراده المنشود.

أم ضللنا الطريق؟	ثم نلاحظ انه يستثني السؤال ب "**أم**" أم ضللنا فهنا تركيبان متضادان (الوصول او الظلال)،وتعرف بأم المنقطعة و التي تفيد الإضراب لورودها بعد حرف الاستفهام **هل**.
مذ **متى** تستشار النسا في المصير؟؟...	متى اسم استفهام التساؤل عن الزمن؛و هنا الشيخ يهزئ من النسوة حين أبدين رأيهنّ فستفسر عن الزمن الذي رخّص لهن هذا الحق في إبداء الرأي.
كيف العمل؟؟	"كيف" : من أسماء الاستفهام المتداولة كثيراً، ويستفهم بها عن الحال، والاستفهام بـ (كيف) إما أن يكون حقيقياّ،أو مجازيّاً ؛ واستعملها جحيش هنا مقترنة باسم معرفة (العمل) و هو استفهام حقيقي.
كم لنا خلف هذا الوراء وراء، ف**ما** ضرنا لو نعود؟...	اعرف **كم** بأنها اسم استفهام مبهم يحتاج الى ما يوضح دلالة توظيفه؛ و هنا وردت عن الشاعر للسؤال عن المسافة المجازية؛ فالشاعر لا يقصد بها عدد الأمتار حقيقة بل يرقى بتوظيفه ليرمز بها إلى ما سبق من محاولات عديدة في سبل كثيرة غابرة، ثمّ يورد ما فتفيد هنا الاستفسار.
هل ستسمعنا خطبة في التقدم نحو الوراء...؟ **هل** تراها القيامة قامت ونحن هنا غافلون؟؟	في هذين المقطعين ورد حرف الاستفهام "هل" يفيد طلب التّصديق لا التّصور، وهي استفهاماً عن حقيقة الخبر؛ فالشاعر وظفها في الاستعمال الاول توظيفا استفهاميا يحمل دلالات الاستهزاء و الازدراء. وهنا جاءت استفسارا من الشاعر عن حقيقة قيام القيامة في صياغة لغوية تحمل دلالة التعجب .

وما أحد بيننا الآن إلا وفي قلبه حيرة و ذهول؟؟	اسم استفهام يقع على جميع الأجناس، وهي بمعنى شيء، وهي تدلّ على الاستفهام كما تدلّ على غير الاستفهام، ؛ فهي هنا لغير الاستفهام تحمل دلالة الشرط؛ فالشاعر يؤكد على أن جميع المشاركين في الحراك يتخبطون في جو يسوده الذهول و الحيرة.
ومن ذا الذي يجمع الهاتفين على نغمة واحدة؟؟؟	ف " **من ذا**" أداة استفهام للسُّؤالِ عَنِ العَاقِلِ؛ فالشاعر هنا يسأل عن الشخص المنقذ الذي له القدرة على توحيد صفوف الهاتفين و ضبطهم.

وعليه يمكننا القول بعد الدراسة اعلاه ان تركيب الجملة الاستفهاميّة كان متنوّعاً في قصيدة نجيب جحيش من خلال مباشرته للحروف والأسماء، وغيرها على اختلاف أدوات الاستفهام التي استعملها: ما – هل – كم – كيف – من ذا – أم ، كما لاحظنا ورود العديد من التوظيفات الاستفهامية للتقرير و ذلك واحداً من عناصر الإبلاغ، والإشارة والإقناع ولذلك دور بارز في إيقاظ الوجدان والشّعور كما ملاحظ انه عمد الى توظيف الأسئلة التفكيرية، بهدف دغدغة فكر القارئ، و دفعه إلى البحث ومعرفة ما يجهل وما يحتاج إليه من أمور.

ج–3/ النهي:

النهي في قصيدة جحيش هذه ورد منزاحا عن الأصل، أي يجنح به إلى دلالات مختلفة ، أراد الشاعر من ورائها الكشف عما يضرم في نفسه من رغبات، وما يدور في ذهنه من رؤى ومقاصد ، وهنا تتجلى شعرية توظيفه لهذا الأسلوب الإنشائي الطلبي؛ و يظهر في قوله:

دعونا نشرق و لا ترجعونا إلى مغرب الأمنيات

الهتاف تعالى هنا و هناك: اركضوا للخلاص ولا تيأسوا[1]

كما هو معلوم في الأصل النهي "طلب الكف عن الفعل على سبيل الاستعلاء والوجوب"[2] وله صيغة واحدة هي المضارع المقترن بلا الناهية، كما سنرى في القصيدة يأتي النهيً متضمنا دلالات مجازية انزاح به الشاعر نجيب مواضع تتراءى في حالات نفسية متباينة؛ ففي المقطع السابق جاء النهي يحمل دلالات الإصرار وإعلاء الطموح والآمال نحو تحقيق النجاح. أما في موضع آخر يقول:

اقتلوا الشعراء الغواة و لا تتبع غيهم فتضلوا

السبيل[3]

فيفيد النهي هنا النصح و الإرشاد و التحذير من الشعراء وما يقولون من خطابات كاذبة تضل الآخرين.

وبناء على كل ماسبق ذكره نخلص للقول:

أن اللغة الأداة الأساسية للشّاعر و مادته الأولى التّي يشكل منها بنائه الشعري، فهي الأداة الأم التي تخرج كل الأدوات و الأساليب الشعرية من تحت عباءتها، و تمارس دورها ضمن إطارها الذّي يخضع لجملة من القوانين و الأسس الخاصة، التي تضبط بنيتها لترتقي بها عن مستوى اللّغة العادية؛ فاللغة في قصيدة الشاعر "نجيب جحيش" (مجاز الدليل/ضلال السبيل) كانت لغة فصحى محظى، مفهومة لا تحوي كلمات معقدة أو مبهمة الدلالات، فقد استخدم جحيش لغة بسيطة يستطيع القارئ أن يفهمها و يفهم معانيها، احتوت على الحيوية و الحركة بفضل أسلوب الشاعر في نظمها الذي قدمه في قالب جمالي راق، فارتفع به عما هو سائد و مألوف من تراكيب لغوية، و لعل هذا ما يقربني لما يعرف بالانزياح؛ الذي التمسناه بداية في المعجم اللغوي الذي تجاوز اللغة

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 79/78 .

[2] السكاكي (ت626هـ): مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، بيروت، (د.ط)، (د.س)، ص545.

[3] المصدر السابق: ص 79 .

القديمة التي أصبحت غير قادرة على استيعاب التجربة الشعرية الجديدة، و التعبير عن الرؤية الحقيقة له، فخلق لغة متجددة نابضة بالحياة، أخرجها من الطابع المعياري و انزاح بها عن الاستخدام المألوف، ما جعلها لغة إيحائية تحمل أبعادا دلالية جديدة، مزج فيها بين الأسلوب السردي و الشعري، فكانت لغة تجاوزية متحررة من المعنى الواحد، فتحت النص الشعري على عدّة قراءات وتأويلات، وحلقت به في فضاء أرحب وأوسع، إلى جانب الحوار الذي صوّر الشاعر مختلف الانفعالات بها في صورتها الفنية وأكسب الأحداث وجودها الواقعي وصورت الشخصيات وكأنها حقيقية، إضافة إلى جملة الأساليب الإنشائية التي تميزت بوظيفة إبلاغية مؤثرة ارتقت بشعرية القصيدة .

وبهذا يمكنني أن أقول أن "جحيش" قد وفق في ضبط اللغة داخل قصيدته، فكانت لغته تتسم بالسردية والشعرية إلى حد بعيد، فاكتسبت من خلال هذا التزاوج بنية خاصة تفردت بها لها مميزاتها وجمالياتها، مليئة بالطاقات الإيحائية التعبيرية والأبعاد الدلالية الرمزية دون أن يقع في فخ الإيغال في الغموض.

ثانيا: جمالية التشكيل البلاغي :

قبل كل شيء تعد البلاغة فنا من الفنون التي تعتمد على صفاء الاستعداد الفطري ودقة إدراك الجمال وتبين الفروق بين صنوف الأساليب و التراكيب الدلالية واللغوية فهي "تأدية المعنى الجليل واضحا بعبارة صحيحة فصيحة لها في النفس أثر خلاب، مع ملائمة كل كلام للموطن الذي يقال فيه و الأشخاص الذين يخاطبون"[1]؛ فالأديب في حال ما أراد نظم قصيدته تدبر في كيفية تخير الألفاظ وانتقائها بما يكون أكثر اتصالا بموضوعه وأقوى أثرا على نفوس المتلقين وأبيَّنها فصاحة وبلاغة، ولابدّ له من تخير القالب اللغوي والأسلوب المناسب الذي يحدث بالقارئ التأثير.

[1] علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص8 .

وتعد الصورة الشعرية أداة الشاعر للتعبير تتميز بقدرتها الجمالية بتجسيد المعنوي وإعطائه شكلا وتجريد الحسي؛ فالشاعر غير الكل له ملكة لغوية فريدة وتمكن من لعبة اللغة بحيث:" يلتقط المعنى المعروف ويشكله تشكيلا ويرفعه من مرتبته العادية إلى مرتبة لا يصل إلى تحقيقها إلا خاصة الخاصة"[1]. فالصورة تشكيل لغوي نجسد ما يبوح به الشاعر من مشاعر وأحاسيس، فهي تحمل طاقة شعورية عظيمة مشحونة في الألفاظ والتراكيب اللغوية التي تستلهم مادتها التعبيرية من الخيال والواقع والشعور واللاشعور.

وقد أشار علي البطل إلى أنه:« **يوجد اتجاهين لدراسة الصورة والكشف عن طبيعتها؛ الأول اتجاه سلوكي يهتم بالصورة الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له ويصنفها هذا الاتجاه بحسب مادتها إلى صورة بصرية/سمعية/ شميّة/ ذوقية** (...) **أما الاتجاه الثاني اتجاه رمزي، ويرى الصورة على أنها تجسد رؤية رمزية** »[2]؛ ومنه فالصورة الشعرية هي رسم لوحات حيوية تعبر عن انفعالات الإنسان ومشاعره، سواء أكانت حسية، أم متخيلة، تكشف براعة الشاعر، وقدرته وحسن ذوقه على التأثير في المتلقي، وإثارة تخيله في الذهن والواقع بألفاظ جميلة، ومعان جديدة .والصورة الفنية من وجهة نظرنا يكون قوامها الخيال والجمال والدهشة، تدرك بالسمع والبصر وسائر الحواس، جزءاً أم هيئة، تعتمد الوصف عبر أجزاء يلمها الشاعر في ألفاظ بهية ذات معان جيدة، تثير الافتنان خارج المألوف، قد تقوم على البديع والبيان، مدارها التشبيه، وأرقاها الاستعارة، من غير إفراط، ولا تخرج عن المدركات الحسية .

من هنا نحاول استجلاء ذلك في قصيدة نجيب جحيش " مجاز الدليل/ضلال السبيل" و كيف كان تعامله معها، بداية من تحديد طبيعة و أنماط الصور الحسية البارزة ومن ثم عناصر تشكيل الصورة البلاغية بها.

[1] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، ص 49 .

[2] ينظر: علي البطل: الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى اخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص27 .

1/أنماط الصورة الفنية

أ/ الصورة الحسية:

- **الصورة البصرية:**

إن التشكيل البصري يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية،ويتضمن كل ما هو ممنوح في فضاء النص، إلى جانب أهميتها في إنتاج دلالة النص الشعري؛ فيغدو التشكيل البصري جزءاً من شعرية اللغة ويمنعها واستعصائها عند شعراء الحداثة، إذا ما استعصى عليه المعنى، وتاه في متاهات الغموض والتقعر اللغوي، وقد يكون العكس؛ إذ إن التشكيل البصري قد يؤدي دوراً فعالاً في كشف مغاليق اللغة؛ حيث يكون عنصراً فعالاً رئيساً في إنتاج المعنى، وتعميق الرؤية؛ وتوجيه سيرورة الدلالات، ويظهر توظيفها في القصيدة في قوله:

فتراءى بريق سرور على وجه ذاك الغلام وصاحبة

الشال[1]

فنلاحظ الصّورة البصرية لدى الشاعر هنا تصور حالة الابتهاج و شعور الأمل و التفاؤل الذي أحدثه وقع كلمات الرجل على الفتى و صاحبة الشال.

كما تظهر في قوله: **رمقته بعيني غزال فانخطف**[2]

فالشاعر هنا استعمل قرينتين للدلالة على الصورة البصرية: الفعل رمق الذي يحمل دلالة النظر والرؤية معناه إطالة النظر و التحديق، و تصريحه بحاسة البصر العين (بعيني)؛ و كانت هذه الصورة البصرية تحيل لجمال عيون الفتاة وحدتها.

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص78 .
[2] المصدر نفسه،ص 77 .

- **الصورة السمعية:**

يعد الصوت عنصرا من العناصر المهمة التي تشكل الصورة الشعرية، ومن ثمّ الصورة السمعية التي تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة؛ و في ذلك يقول ريتشاردز:« **إن أولى الأفكار التي تنشا عندنا أثناء قراءتنا للشعر هي الأفكار التي تحدثها الكلمات ذاتها، وهي ما يمكن تسميته مدلولات الكلمات، غير أن هناك أفكاراً أخرى لا تقل عنها أهمية، أفكاراً قد تحدثها الصور اللفظية السمعية مثلما يحدث في حالة الألفاظ التي تحكي الأصوات** »[1] ، ومن الصور السمعية التي برزت في قصيدة "نجيب جحيش" والتي لها دلالة سمعية وإيقاعية نجد في قوله:

فجأة ... قلت للسائرين وللسادرين: قفوا ..

قال قائلهم: ما الخبر ؟؟

قلت إن الطريق الذي تسلكون انتهى ها هنا

ليس بعد هنا من وراء...

قفوا ... وقفوا ...

قال شيخ يجر عصا عمره المتهالك مستغربا:

هل وصلنا إلى...؟

أم ضللنا الطريق؟

قلت لا ذا و لا ذاك يا شيخنا[2]

[1] عبد الرزاق بلغيث: الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي، ص 8.

[2] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل، ص 75.

تظهر في هذا المقطع كل من الكلمات (قلت/ قال قائلهم/ قال) تدل على عملية الخطاب فهذه الكلمات يمكن عدها قرائن رمزية للصورة السمعية دون البوح بها مباشرة . ونجدها أيضا في قوله:

صاح من أوسط القافلات غلام: سنمضي

وإن كان خلف ال هنا حتفنا ...

عارضت مرضع قوله، وهي تلقم مولودها قوته ...

أيّدت صوتها نسوة أخريات فأسكتنه...

زمزم الشيخ ممتعضا:

مذ متى تستشار النساء في المصير؟؟؟.[1]

تظهر الصورة السمعية هنا في الألفاظ الآتية: صاح/ عارضت/ قول/ صوتها/ زمزم؛ فكلها تدل على حاسة السمع، فالشاعر هنا انطلق نحو الصوت الحالم الصامد رغم علمه بالمحن و وعرة الطريق، المؤمن بالتغيير و بأن الكفاح و المضي نحو الهدف المسطر هو السبيل الوحيد للوصول للمبتغى؛ و من بعده الصوت النسوي المعارض و من ثم صور من خلالها موقف الشيخ من تدخل النسوة وهنا تكمن جمالية هذا التوظيف الفني للصورة السمعية التي تحاكي آراء الشخصيات و تعبر عن تطلعاتهم و مبادئهم.

و كذلك نظهر في قوله:

كاعب أخرجت شالها، لوحت فوق تلك الجموع،

وأعلنت هتافا : خدعنا ... وقد ظلّلتنا ترانيم أسجاعكم

أيّها الخطباء

[1] المصدر نفسه، ص 76/75.

فتبّا...

هلمّوا لكي نرجع القهقرى

فعلت صيحة ... صيحتان ... صياح، وعمّ الضجيج

زغاريد من ها هنا... وخصام هنا... ودوي خطى

راكضات الى كل صوب

هنا ... وهناك كان النفير احتدم...

... واستطال الهرج...[1]

ففي هذا المقتطف المشحون بالصورة السمعية التي تعبر عنها الكلمات الآتية: أعلنت هتافا/ ترانيم/ هلموا/ صيحة/ صيحتان/ صياح/ زغاريد/ دويّ/ الهرج ...

و في قوله:

تنحنح من خلفه أمرد

قال مزدريا: هل ستسمعنا خطبة في التقدم نحو الوراء

(...)

الهتاف تعالى هنا و هناك: اركضوا نحو الخلاص ولا تيأسوا

فيرد هتاف بعبد ويدنو: ارجعوا وبحكم فالخلاص

[1] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل، ص 76.

الذي تزعمون النهاية

زينها حلم المارقين وزخرفه الشاعرون،

السلامة في وحدة الهاتفين

ومن ذا الذي يجمع الهاتفين على نغمة واحدة

قلت أمضي فتركض خلفي هتافاتهم كالصدى المتبدد [1]

في هذين المقطعين عبر الشاعر عن الصورة السمعية بألفاظ متباينة: تنحنح/ قال/ ستسمعنا/ خطبة/ الهتاف/ يرد/ الهاتفين / نغمة/ الصدى.

بناء على ما سبق نصل للقول أن الصورة السمعية تتخلل هيكل قصيدة الشاعر جحيش ابتداء من مطلعها حتى خاتمتها؛ الذي عمل على إقامة علاقات ترابطية بين الألفاظ الموحية بالصوت ووقائع الحدث ليخلق بذلك صورة سمعية فنية أضفت طابع جمالي للقصيدة؛ وذلك لدورها الإيحائي وقدرتها على التصوير الحركي ورصد الأفعال ومحاكاتها عبر تشكيل صورة صوتية تلتقطها أسماعنا. وقد وجدت الصورة السمعية في توظيف جحيش تتباين بين:

- صورة تحمل دلالات الخطاب و النداء: قال/ قلت/ أعلنت/ هتاف/ خطبة/ الهاتفين ...

- صورة مليئة بالغضب و التمرد: صاح/صيحة/ صيحتان/ صياح/ الضجيج/ الهرج ...

- صورة مليئة بأصوات الغناء: ترانيم/ زغاريد/ تلا/ نغمة...

[1] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل ، ص77/79.

وعليه كانت بذلك الصورة السمعية وسيلة "جحيش" للتصوير و رصد الأحاسيس و الآراء والتطلعات المواقف العديدة داخل متنه الشعري بأسلوب فني بلاغي راق للغاية يدفع بالقارئ نحو الاندماج مع أحداث القصيدة و أصواتها و كأنه في موقع الحدث يستمع لأصوات الشخصيات و أرائها حقيقة، و كأنه يعيش داخل العالم الشعري للشاعر.

- **الصورة اللمسية:**

اعتمد الشاعر على صورة صريحة الدلالة في تصوير اليد من خلال استحضار أفعال اللمس (مسك/ مسّ)؛ و يظهر ذلك في قوله:

قال لي رجل ممسك بزمام الكهولة، مستعصم بالروية:

كيف العمل؟؟[1]

و في قوله:

قال لي يافع ممسك لحية قدر قبضته:

كم لنا خلف هذا الوراء وراء[2]

و أيضا قوله:

فارتعدت كمن مسّه وابل بارد فجأة[3]

[1] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل ، ص76 .
[2] المصدر نفسه ، ص77 .
[3] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل ، ص 78 .

فهنا أفعال اللمس الذي وظفها الشاعر (ممسك/ مسّه) ساهمت في بلورة صورة لمسية تصف لنا جمالية التركيب اللغوي الفني للشاعر و قدرته الإبداعية في توظيف هذه الحاسة بأسلوب تتولد عنه صورة شعرية معبرة غاية في البلاغة و الأثر.

- **تراسل الحواس:**

يظهر في توظيف الشاعر حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، وهذا يضفي على الصورة طاقة من التنوع والجمال، فيجمع الشاعر بين ألفاظ من مستوى حسي بأخرى تنتمي لمستوى مغاير؛ وهذا يعبّر عن صورة من صور الانزياح التصويري تنتقل فيه الألفاظ من العلاقات النسقية بين الدوال لبى علاقة تنتج دلالات مفعمة بروح التجلي و الابتكار، و هذا ما عبرت عنه "بشرى صالح" في كتابها (الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث) حيث عبرت عن التراسل الحواسي على أنه: « **وسيلة فنية متميزة من وسائل التقديم الحسي للمعنى في الصورة الحديثة**[1] » ، وبالرجوع إلى قصيدة (مجاز الدليل/ضلال السبيل) لجحيش نجد أته قد عمد إلى توظيف هذا التراسل توظيفا وحيدا في قوله:

فتلقف حبل الكلام الذي كان مرخى على صمت

حيرتنا رجل[2]

ففي هذه الصورة الفنية الشاعر عمد إلى دمج بين الصورة اللمسية و السمعية؛ فالفعل تلقف يدّل على حاسة اليد التّي تمسك بحبل الكلام الذي لا يدل على الصورة السمعية وهو الخطاب أو القول، فكيف لليد أن تمسك الخطاب وتتحسسه؟؟ فكان هذا التوظيف يحمل أبعاد جمالية في تقوية التصورات الذهنية للقارئ إلى جانب

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 89.
[2] المصدر السابق، ص 77.

تقوية الدلالة وتعضيد المعنى، ويكشف في نفس الوقت في قدرة الشاعر على خلق صورة فنية معبرة مؤثرة في القارئ.

ب/ الصورة البلاغية:

- **التشبيه:**

يعد التشبيه أحد عناصر تشكيل الصورة الفنية من جانبها البلاغي فهو من أدوات تقريب المعنى وبيانه وإيضاحه، و لما له من أهمية جمالية في طابعه الحسي؛ حيث أنه يجعل من الأحاسيس صورة ملموسة بفضل علاقة التباعد و التضاد التي يقوم عليها، ويأتي في اللغة بمعنى التمثيل وعند علماء البيان:" **هو إلحاق أمر بآخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة"**[1]؛ و تشبيه يقوم على مجموعة عناصر أساسية يحدد من خلالها فهو"**مشاركة أمر في أمر معنى بأدوات معلومة – كقولك– العلم كالنور في الهداية... فالعلم مشبه و النور مشبه به و الهداية وجه الشبه و الكاف أداة التشبيه و حينها فاركان التشبيه أربعة مشبع مشبه به وجه الشبه و يسميان – طرفي التشبيه – ووجه الشبه و أداته ملفوظة أو ملحوظة"** [2]

وقد يخرج التشبيه عن هذا التركيب نحو تبني تراكيب أخرى نحاول استجلاء ذلك بالرجوع إلى قصيدة (مجاز الدليل/ضلال السبيل) و كشف مواطن توظيفه، لنجد ان الشاعر "نجيب جحيش" قد عمد إلى توظيفه كعنصر بارز من عناصر تشكيل صورته الشعرية، نظرا لما له من أهمية جمالية في طابعه الحسي، نوضح ذلك في الجدول الموالي:

[1] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، ص 144 .

[2] ينظر: أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 219 .

الشاهد	ضروب التشبيه به
وهذي بقايا نهاياتهم كالطلول تلوح	هنا الشاعر شبه نهايات انتفاضات الأمم السابقة بالطلول واستعمل أداة التشبيه الكاف (ك) معبرا عن الخيبة وسوء الختام.
كأنهم والنقع فوق رؤوسهم ** من الهول جيش تنادت كتائبه	هنا يظهر التشبيه التمثيلي؛ حيث وظف الشاعر صورة تخيلية يشبه لنا فيها صورة الغبار المتصاعد فوق رؤوس المتظاهرين بصورة أخرى مماثلة لها في صورة الجيش والتئام كتائبه في مجمع واحد؛ مستعملا الأداة كأن التي تفيد المبالغة في الشبيه، إلى جانب أن وجه الشبه هنا مأخوذ من تماثل ضخامة حشود الحراك مع واقع لالتحام كتائب الجيش عند الحرب.
لكن أتى فجأة من شمال الوقوف رنين شجي كصوت إمام يرتل فجرا	هنا الشاعر يوظف تشبيه تام؛ حيث شبه ذاك الرنين (المشبه) بصوت الإمام (المشبه به) حين يرتل قران الفجر، واستعمل الأداة كاف (ك) و يبرز وجه الشبه من هذا التشبيه في النعومة و الصفاء و النقاء و البهاء و التأثير على الحد السواء.

فارتعدت كمن مسه وابل بارد فجأة	شبه الشاعر نفسه بالشخص الذي يمسه المطر البارد فجأة، فاستعمل في ذلك الأداة كاف (ك)؛ و ذكر وجه الشبه الارتعاد ؛ وتحمل دلالات أخرى في سياق القصيدة قشعريرة البدن و الصدمة و الارتباك و الفجعة ...الخ
قلت أمضي، فتركض خلفي هتافاتهم كالصدى المتبدد في وحشة الانفراد عن القافلة	هنا شبه الشاعر الهتافات(المشبه) بالصدى المتبدد (المشبه به) و اورد حرف التشبيه (ك)؛ و يكمن وجه الشبه في ارتداد موجة الصوت العالي.

وبناء عليه نرى بأن جحيش قد عمد إلى توظيف التشبيه التام و التمثيلي في بناء الصورة الأدبية، هذا ما خلق وقعا خاصا و أثرا بليغا في دلالاته، إلى جانب رسم لوحة فنية رائعة معبرة و مؤثرة، فضلا عن إضفاء البهاء على الأسلوب و منحه القوة و الجدة و الابتكار و المتعة و الحركة على الحد السواء.

- **الاستعارة:**

تعد الاستعارة الوجه الثاني من أوجه الصورة الشعرية عند الشاعر نجيب جحيش، و التي تعدّ في بلاغتها ابلغ من التشبيه؛ فكما أشار جابر عصفور:« **لفظ من دلالة إلى أخرى فابن قتيبة يعرفها بقوله " العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاورا لها، أو مشاكلا " ويعرفها الجاحظ وغريه بأنها " تسمية الشيء باسم غريه إذا قام مقامه " ويعرفها الآمدي " و إنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به**[1] » ؛ أي

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية ، ص 203/202.

أن جوهر الاستعارة وهو النقل، مع ضرورة مراعاة المناسبة بين طريف الاستعارة، المستعار منه و المستعار له؛ فهي" **ضرب من المجاز اللغوي، تشبيه حذف أحد طرفيه، أو انتقال كلمة من بيئة لغوية معينة إلى بيئة لغوية أخرى، و علاقتها المشابهة لها**"[1]؛ و عليه فأركانها بهذا المعنى ثلاث: مستعار و هو اللفظ، المستعار منه و هو المشبه به، و المستعار له و هو المشبه، و نجدها عند البيانيين:« **استعمال لفظ ما في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة ومع قرينة مانعة عن إرادة المعنى الموضح له في اصطلاح التخاطب** » [2] ؛ فهي أبرز ملامح النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاق أوسع؛ حيث تستدعى فيه المخيلة في محاولة لتفجير الطاقات الكامنة بين علاقات اللغة، لتخلق صوراً نابضةً بالحياة، و بالرجوع إلى قصيدة "مجاز الدليل/ظلال السبيل" نجد الشاعر قد عمد إلى تبني الاستعارة في عديد من الدلالات فتظهر في قوله:

زغاريد من ها هنا... وخصام هنا... ودوي خطى

راكضات إلى كل صوب[3]

فهنا نجد عبارة (دوي خطى) وهي استعارة مكنية حيث شبه الشاعر صوت الخطى الراكضات بصوت القنبلة المتفجرة، و ذلك بترك قرينة لفظية تعود عليه و هي صفة الدوي؛ لأن صوت القنبلة لا يكون دويا إلا عند انفجارها ولعل هذه الصورة جاءت لتعبر عن المشهد المهيب الذي عاشه الشاعر وسط الحشود المتدافعة الراكضة، المتضاربة إلى حد صارت فيه حتى أقدامهم تحدث صخبا منتفضا تعبر عن ثورتهم المتفجرة إصرارا وغضبا.

[1] يوسف أبو العدوس: مدخل للبلاغة العربية، ص 49 .

[2] أيمن عبد الغني: الكافي في البالغة و البيان و البديع كالمعاني، دار التوفيقية للتراث، القاهرة،مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص67 .

[3] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل ، ص 76.

وتظهر الاستعارة أيضا في قوله:

قلت: إن نرجع الآن تنزف جرار المنى خيبة وانكسارا

و إن نمض لا درب نمضي عليه وما من سبيل...[1]

ففي هذه الصورة تظهر الاستعارة المكنية في عبارة (تنزف جرار المنى خيبة و انكسارا)؛ حيث شبه الشاعر المنى والذي هو شيء مجرد بشيء محسوس وملموس هو الكائن الحي و ذلك بقرينة تعود عليه هي (تنزف)، لأن ما ينزف هو الكائن الحي وينزف دما وهنا جعل المنى تنزف خيبة وانكسارا، ولعل الاستعارة هنا صورة موحية عن الواقع الأليم والمتأزم الذي يصوره الشاعر للمتلقي ونلاحظ أن عملية التشخيص هذه للمشبه أضفت جمالية وشاعرية على صورته، ونفس التشكيل نجده في قوله:

قال كهل يعالج جزمته: قد مشينا طويلا[2]

وعليه تظهر جمالية الاستعارة في بلاغتها و قدرتها على الإيحاء و اعتمادها على التلميح بدل التصريح، إلى جانب فتح المجال أمام الشاعر على اعتماد أسلوب التلميح، و تمكنه من تقديم الكثير من المعاني باليسير من الألفاظ؛ فتكوّن بذلك الصورة الاستعارية من متن القصيدة عالما لغويا مجازيا إيحائيا، ومن هنا تنبع قيمة هذه القصيدة الزاخرة بطاقات الإيحائية التي تضفي عليها جمالية خاصة تمس كيان القارئ لما لها من قدرة علة إيصال التجربة وإحداث التأثير عليه؛ أي أن الاستعارة ليست مجرد صنعة على الشاعر أن يكون حاذقا وماهرا حتى يتمكن من إتقانها ، إنها آلية تمكن من التفاعل مع العالم ، ومحاولة إعادة تشكيل عناصره ما يؤكد دور الذات الشاعرة، وما يريد التعبير عنه وطبيعة مشاعره و أفكاره ومواقفه وطريقة نظرته للأشياء وأثر ذلك كله في إنشاء

[1] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل : ص 76.
[2] المصدر نفسه: ص 78.

الاستعارة وهو الأمر الذي غاب بشكل كبير في النقد القديم واستعاض عن ذلك بجملة من المعايير التي ينبغي على الشاعر مراعاتها من قبيل المشابهة و المناسبة و المقاربة... وذلك من شأنه أن يهمل فاعلية الاستعارة في خلق صور تتجاوز مجرد الزينة الشكلية إلى الكشف عن العامل الداخلي للشاعر، و النفاذ إلى جوهر الأشياء وإدراك العالقات العميقة ببينها، ومن هنا فالاستعارة أو التشبيه أو الكناية أو غريها من الوسائل البيانية و البديعية ما هي إلا طريقة للتفكير المجرد وأدوات تزيينية مضافة للقصيدة.

- **الكناية:**

تعد الكناية مظهرا من مظاهر البلاغة، و غاية لا يصل إليها إلاّ من لطف طبعه و السر بها أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها؛ فهي تضع المعاني في صور المحسات و تجعل المتلقي يرى ما كان عاجزا عن التعبير عنه واضحا ملموسا.

وهي في اصطلاح البلاغيين" **كل لفظ أطلق أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى**[1]" أو هي " **ذلك اللفظ الدّال على معنيين مختلفين: حقيقة و مجاز من غير واسطة لا على التصريح**"[2]؛ فالمراد من الكناية إذن إيراد الشاعر معنى من المعاني فلا يصرح به باللفظ الموضوع له في اللغة فيأتي به عن طريق التلميح بصياغة لغوية أخرى و يجعله دليلا عليه. و بهذا يصبح للكناية معنى ظاهر لا يقصد لذاته و آخر خفي هو المقصود و هنا تكمن جماليتها .

وقد جرى تقسيم الكناية في الدرس البلاغي عند العرب باعتماد معيارين أساسيين هما:" **نوع المكني عنه: صفة، موصوف، نسبة والآخر هو المسافة الفاصلة بين اللفظ والمعنى المقصود كالتلويح والإشارة**

[1] يوسف أبو العدوس: مدخل الى البلاغة العربية، ص 212 .

[2] علي الجارم و مصطفى امين: البلاغة الواضحة، ص 124 .

والرمز والتعريض والدوران والتلطيف"[1] ، ومن صور الكناية التي نجدها في قصيدة الشاعر "نجيب جحيش" التي عمد فيها إلى التلميح بدل التصريح ما ورد في قوله:

قال لي رجل ممسك بزمام الكهولة، مستعصم بالروية:

كيف العمل؟؟[2]

تأتي عبارة (ممسك بزمام الكهولة) في محل كناية عن صفة الرشاد؛ فالكهل الرجل الذي بلغ مرحلة عمرية تسمح له باتخاذ القرارات بروية و عقلانية و وعي؛ ففي هذا النمط من الكناية يكون فيه" **إخفاء الصفة مع ذكر الدليل عليها"**[3] . ونجدها أيضا في قوله:

قال لي يافع ممسك لحية قدر قبضته:

كم لنا خلف هذا الوراء وراء[4]

فهنا الشاعر في عبارة (ممسك لحية قدر قبضته) كناية عن صفة وهي "السلفي"؛ فاللحية بقدر القبضة تلميح من الشاعر عن التيار السلفي الذي يمثله هذا الفتى.

وفي قوله:

رمقته بعيني غزال فذاب[5]

[1] يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية ، المرجع السابق، ص212.

[2] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل ، ص 76.

[3] أيمن أمين عبد الغني: الكافي في البالغة البيان و البديع و المعاني، ص94.

[4] المصدر السابق ، ص 77.

[5] المصدر نفسه: ص 77.

فالكناية هنا عن صفة وهي (الجمال)؛ فالشاعر عبر عن ذلك من خلال إيراد ما يدل عليها وهي جملة (عيون الغزال) التي تعد رمز للجمال.

وعليه نصل للقول أن الكناية من العناصر التي يلجأ إليها الشاعر في تشكيل صوره، ولها من الأهمية درجة كبيرة إلى جانب التشبيه والاستعارة، لأنّها تسهم في تشكيل الصورة بذاتها دون الامتزاج مع عناصر أخرى، وتكمن جماليتها في ذلك إلى جانب ما لها من طابع الإيحاء فالشاعر يأتي بها في موضع لا يحسن فيه التصريح إضافة لاعتمادها على الإيجاز في التعبير.

وبناء على ما سبق ذكره حول الصورة الشعرية في قصيدة الشاعر "نجيب جحيش" (مجاز الدليل/ ضلال السبيل) نخلص للقول أنه كانت له بصمة تصويرية خاصة في محاكاة المشاهد والتعبير عن الأحداث ضمن قالب تصويري معبر ومؤثر أضفى جمالية خاصة على أسلوبه البلاغي و اللغوي بطبيعة الحال؛ فتعددت الصورة الشعرية بهذه القصيدة فنجده قد وظف منها السمعية و البصرية و اللمسية، وأيضا تراسل الحواس وذلك ما ساعده على تصوير المشاهد و الوقائع بصورة دقيقة مليئة بالطاقات التعبيرية المتنوعة ما زاد من جمالية التصوير من خلال التجاوب و التشابك بين الحواس الذي يحدث وعيا و إحساسا صادقا. وفيما يخص الصورة البلاغية فوظف منها التشبيه والاستعارة والكناية ليشكل من خلال تضافرها بنية دلالية مليئة بالطاقات الإيحائية والخيال المرهف والتأثير على المتلقي.

ثالثا: جماليات التشكيل الإيقاعي:

يعد الإيقاع من السمات التي يمتاز بها النَّص الشعري فهو وسيلة من وسائل التعبير التي ننقل به الأحاسيس والرغبات والمشاعر، فهو يحتل الصدارة بين الخصائص المميزة للقصيدة الشعرية حيث أنه ركن أساسي من أركان البناء الجمالي للنص الشعري ، و معلوم أن الشعر تحكمه بنية نظام إيقاعي خاص يختلف من شاعر لآخر، يساهم في تشكيله تضافر جملة من العناصر الشعرية ليكتسب بذلك طابعا فنيا جماليا مؤثرا؛ فيمكن القول عنه فن فريد يكمن في مقدرة الشاعر على خلق و ابتكار نغم و جرس موسيقي يتوافق و الروح الشاعرية التي يتكلم بها و الصفة الشعورية التي يعبر عنها و الصورة الشعرية التي يصوّرها؛ "فيظهر أثر الإيقاع جليا في شعرية القصيدة وفاعليتها، فهو مدرك صوتي ذو أهمية عظيمة في بثّ الحالة النفسية من حيث التناظر معها واندفاع الالتفاتات الواعية باتجاه نقلات غير واعية تفيض بالتوتر والانبساط والانقباض، فالشعر لذلك لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات بوصفها أصواتا"؛[1] أي انه وسيلة من وسائل التعبير التي ينقل من خلالها الشاعر الأحاسيس والرغبات والمشاعر كما ونوعا، وذلك على مستوى الألفاظ والمعاني وتكون الموسيقى رمزا دالا وموحيا و هذا ما يجعل منه "وحدةً بنائية عضوية في القصيدة لا يمكن أن يقوم من دونها النص الشعري"[2].

وكما هو معلوم أننا في هذا المبحث سوف نتطرق إلى استجلاء جماليات التشكيل الايقاعي في قصيدة الشاعر "نجيب جحيش" – مجاز الدليل/ ضلال السبيل- الذي عرف عنه حسه الشاعري المتشبع بأصول العروض العربي القديم، والعارف بنظمه الإيقاعية الجمالية، غير أنه في هذه القصيدة عمد إلى تبني الإيقاع الشعري الجديد أو ما عرف بشعر التفعيلة –الشعر الحر – متأثرا طبعا كغيره من الشعراء بموجة التجديد التي اجتاحت الشعر العربي الحديث والمعاصر من محاولة التجديد في إيقاعه وذلك نتيجة لظروف مختلفة أسست لثورة على

[1] ينظر: عبد الكريم جعفر: شعرية الوزن ، مجلة آفاق عربية ، ع12، 1996م، ص66 .

[2] هدى صحناوي: البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة السندباد نموذجا ، مجلة جامعة دمشق، مج17، ع1، 2001م، ص53.

القديم في سبيل مسايرة الواقع ؛ فجحيش اعتمد أسلوب الشعر الحر كونه يسمح له بالتعبير عن القضية التي يعالجها وما تتميز به من دينامكية درامية أو اضطراب. ويبقى سؤالنا المطروح:

– كيف استثمر جحيش جماليات الايقاع الحديث للتعبير عن تجربته الشعورية في هذه القصيدة ؟

1/ الايقاع الخارجي:

يعد الإيقاع الخارجي جزءا من عملية التكوين الشعري، وركنًا أساسا في البناء الفني للقصيدة، يتمثل في الوزن العروضي، وما يضمه من زحافات ، وعلل تؤثر في الإيقاع الشعري للأبيات، كما يتمثل في القافية، وما تحمله في أثنائها من مدلولات موسيقية من خلال الروي وأشكال حركته، و قبل التطرق للحديث حول الوزن و القافية بالقصيدة نحاول الإشارة إلى الجملة الشعرية كون الشاعر اعتمد عليها في بنائها؛ فالجملة الشعرية مصطلح حديث تمخض عن التجربة الشعرية التشكيلية الجديدة للقصيدة الحديث، و في ذلك قول "عز الدين إسماعيل":« **أن الشعر العربي مّر بثلاث مراحل عروضية: مرحلة البيت الشعري وفيها تتمثل القيم الجمالية الشكلية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ البداية ومرحلة السطر الشعري وهي مرحلة ما يسمى بشعر التفعيلة، ثم أخيرا مرحلة الجملة الشعرية**[1] »؛ وهي "الصورة المتطورة عن صورة السطر الشعري؛ و ذلك أن السطر الشعري بنية موسيقية مكتفية بذاتها، أما الجملة الشعرية فهي أكبر من السطر فقد تمتد إلى خمسة أسطر أو أكثر"[2]؛ وذلك أنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى، كما أن لها استقلالية دلالية وإيقاعية مكتملة تلعب فيها القافية دورا مهما في إتاحة الفرصة للتوقف والاستمرار حسب ما تقتضيه الدفقة الشعورية "فتتحدد بذلك بكونها نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر، فإذا استعصى من الناحية البيولوجية ..أن

[1] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 79.
[2] المرجع نفسه، ص108.

يمتد زمن النفس الواحد لكي يكفي لقراءة هذه الأسطر المكونة فيما بينها جملة واحدة، فقد يتحتم عندئذ أن تتخلل هذه الجملة وقفات يستطيع القارئ عندها أن يلتقط نفسا جديدا" [1] أي أن الشاعر له وقفات داخلية في الجملة الشعرية "و هذه الوقفات وظيفتها التصعيد الإيقاعي حد الذروة عند نهاية الجملة الشعرية"[2] ، و منه نجد ما جاء به عامر سعد في تعريفه للجملة الشعرية: « **هي القدر الكافي من الكلام أو الامتداد الشعري الذي يكشف تحليله كل ما يعمل في بنيته من مستويات أدت إلى رسم صورة شعرية أو جانب مؤثر** منها »[3]

و من هنا نحاول استجلاء الجمل الشعرية و عددها بقصيدة نجيب جحيش – مجاز الدليل/ ضلال السبيل- لدراسة الوزن و القافية بكل منها، فبالعودة إلى القصيدة نجد النتائج الآتية:

الجملة الشعرية	بدايتها	نهايتها
الجملة الشعرية الأولى	فجأة... قلت للسائرين و للسادرين: قفوا...	قفوا و قفوا...
الجملة الشعرية الثانية	قال شيخ يجر عصا عمره المتهالك مستغربا:	و إن كان خلف ال هنا حتفنا..
الجملة الشعرية الثالثة	عارضت مرضع قوله	أيدت صوتها نسوة فأسكتنه
الجملة الشعرية الرابعة	زمزم الشيخ ممتعضا	...،و استطال الهرج...
الجملة الشعرية الخامسة	قال لي رجل ممسك بزمام الكهولة	كلمات الدليل/الضلال
الجملة الشعرية السادسة	هالني النقع فوق رؤوس الجموع	هباء
الجملة الشعرية السابعة	فقاطعه صوت ركب به فتية يافعون و أهل كتاب:	هاتفين
الجملة الشعرية الثامنة	اقتلوا الشعراء الغواة	و ضل سواء السبيل...؟؟

[1] المرجع السابق، ص109.

[2] ضيف هلال بشير: إيقاع القافية الشعرية ، مجلة النبراس ـ مجلة أدبية الكترونية، تاريخ النشر

[3] لسعد عامر: الدلالة الوظيفية في بنية الجملة الشعرية، كلية الآداب-جامعة البصرة، العراق، (د.ط)، 1991م، ص90.

ومن خلال ما توصلنا إليه نجد أن القصيدة تقوم على ثمانية جمل شعرية تفاوتت فيما بينها من ناحية الطول والقصر وذلك توازيا مع ما يفرضه الدفق الدرامي من جملة شعرية لأخرى، فالشاعر الحق هو الذي يجيد تشكيل الأصوات وتوزيعها على خارطة القصيدة – وفي الجملة الشعرية خاصة – فيعرف بأي صوت يبدأ وبأيها ينتهي؛ وهذا ما وفق فيه شاعرنا الذي كانت له لمسة خاصة في التقاء الكلمات وتخيرها بما يحقق ويخلق إيقاع يتماشى والدفق الشعوري والتطور الدرامي بالقصيدة، فنجد الجمل الشعرية تطول بتأزم و تداخل الموقف وتعارض وتباين الآراء و المواقف، مثلما كان الحال في الجملة الشعرية الرابعة؛ فنلاحظ من خلالها أن الشاعر عمد إلى استعمال كلمات توحي بالقوة و الثورة والتمرد والمقاومة هذا ما جعل من طبيعة الايقاع الشعري بها يطول وبالتالي نفس الجملة الشعرية يمتد، في ذلك قول الشاعر:

زمزم الشيخ ممتعضا:

مذ متى تشتشار النسا في المصير؟؟؟...

كاعب أخرجت شالها، لوحت فوق تلك الجموع،

وأعلنت هتافا : خدعنا ... وقد ظلّلتنا ترانيم أسجاعكم

أيّها الخطباء

فتبّا...

هلمّوا لكي نرجع القهقرى

فعلت صيحة ... صيحتان ... صياح، وعمّ الضجيج

زغاريد من ها هنا... وخصام هنا... ودوي خطى

راكضات إلى كل صوب

هنا ... وهناك كان النفير احتدم...

... واستطال الهرج...[1]

حيث أن القارئ يستشعر ذلك خلال قراءة هاته الجملة الشعرية التي تطول توافقا مع الروح النضالية العالية التي صور بها الشاعر موقف صاحبة الشال و ما كان لها من دور في زعزعت هدوء الجموع و استفزاز عقولهم، لتتعالى بذلك الأصوات ويصبح المشهد دراميا متوترا يطول الى غاية أن يجد وقفة يأخذ نفسا من خلالها في نهاية هذه الأخيرة، لتأتي الجملة الموالية بدفق شعوري مغاير لها و هذا ما نلاحظه في الجملة الشعرية الخامسة؛ فالشاعر عمد إلى الروية وتهدئة التوتر فيقول:

قال لي رجل ممسك بزمام الكهولة، مستعصم بالروية:

كيف العمل؟؟

قلت إن نرجع الآن تنزف جرار المنى خيبة وانكسارا

وإن نمض لا درب نمضي عليه وما من سبيل ...

فقد كان ما قاله المرشدون مجازا له ألف معنى

ومعنى

ونحن اتبعنا الذي اختاره المتأوّل فيما تشابه من

[1] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل ، ص 76.

كلمات الدليل/الضلال...[1]

وهنا ينتقل القارئ من دفق شعوري إلى آخر؛ ففي الجملة السابقة لهذه نستشعر ذلك التوتر والصراع المحتدم والشتات، أما في هذه الجملة الشعرية تركن نفسية القارئ فنستشعر روح من الهدوء والروية والعقلانية في التصرف، وهذا ما فرضه الايقاع الهادئ الذي صور الشاعر من خلاله هذه الجملة ولعل الكلمات المختارة لتصوير المشهد كان لها الفضل في ذلك فنلاحظ هذه الجملة اقصر نفسا من سابقتها.

ومن هذا التقسيم لأبيات القصيدة يسهل علينا تتبع جماليات الوزن والقافية بها، فبداية ب:

أ/ الوزن:

يعد الوزن لازمةً من لوازم تحقيق الإيقاع الشعري، فبناء القصيدة يتم من خلال كلمات منتظمة انتظاما خاصا تتناوب فيها الحركات والسكنات فهو " ليس مجرد قالب تُصب فيه التجربة.. وإنّما هو بعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري ذاته و في محاولته خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم"[2] أي أنه ليس مجرد زينة تصطبغ بها القصيدة أو بنائها الخارجي بل هو القالب الذي تصطبغ به أجزاؤها، ليصبح بهذا الوزن الشعري مفتاح القصيدة موسيقيا، "ويسمى الوزن بالبحر؛ لأنه يشبه البحر الذي لا ينتهي، وكذلك البحور الشعرية يوزن بها مالا يتناهى من الشعر"[3]؛ فالبحر الشعري خاصية الأساسية في موسيقى الشعر، إذ هو معيار يتم وفقه ترصيف الكلمات داخل المتن الشعري؛ "و ذلك من خلال ما يضفي على ألفاظ الشعر من الأجراس والإحياء والتأثير ما لا يأتي لسائر ألوان الفن على إطلاقها، ذلك لأن تتابع الإيقاع من طبيعة الكون والحياة، والنفس من

[1] نجيب جحيش :تواشيح لنواشئ الليل ، ص 76-77.

[2] مفهوم الشعر: جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1982م، ص 412 .

[3] ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ، مكتبة الإنجلو المصرية،القاهرة، مصر، ط4، 1972، ص 51.

شأنها أن تستجيب للإيقاع المنظم بوحي من فطرتها"[1]. من هنا نحاول تقطيع الجملة الشعرية الأولى من قصيدة الشاعر نجيب جحيش لاستجلاء طبيعة التفاعيل التي وظفها الشاعر وبالتالي الوزن المنتهج في نظمه:

– الجملة الأولى: تمتد من المطلع القصيدة إلى السطر الخامس منها يقول فيها:

فجأة... قلت للسائرين وللسادرين: قفوا...

0// :/0//0// / //0//0// /0/...0//0/

فاعلن... فاعلن فعل فاعلن فعلن

قال قائلهم: ما الخبر؟؟

0// 0/ :0///0/ /0/

فاعلن فعلن فاعلن

قلت: إن الطريق الذي تسلكون انتهى ها هنا

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ليس بعد هنا من وراء...

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

[1] عبد الهادي عبد الله عطية: ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة ، (د، ط)، 2002،ص 24.

فاعلن فعلن فاعلن فا

قفوا و قفوا...[1]

0/// 0//

علن فعلن

فنلاحظ أن هذا المقطع ينتمي لبحر المتدارك* وهو من البحور الصافية ذو التفعيلة "فاعلن، فاعلن، فاعلن " ويتميز هذا البحر بخفة حركاته وهذا ما يساعد الشاعر على إخراج ما يختلج في صدره باتساق وانسجام، وهذا ما جعل شاعرنا يتبنى هذا الوزن الشعري لتوافقه مع الحس الشعوري بالقصيدة و واترها واضطرابها ودراميتها؛ إذ نلمح على مستوى هذا المقطع أن تفعيلاته الأساسية قد خضعت لتغييرات، ناتجة عن دخول زحفات عليها تظهر في زحاف الخبن؛ و نقصد به "حذف الثاني الساكن و يدخل خمسة من التفاعيل و هي فاعلن، فاعلاتن، مستفعلن، مستفع لن، مفعولات فتصبح: فعلن و فعلاتن و متفعلن و متفع لن ومعولات"[1]، وهذا ما نجده في هذه القصيدة فعلة الخبن غيرت من التفعيلة فاعلن لتتحول إلى فعلن، ومعلوم أن "الزحاف يعطي الشاعر رخصة التجاوز والاتساع بحسب ما تقتضيه بنية النص الشعري، ويقوم بنقل التفاعيل من سياقاتها المألوفة إلى سياقات انزياحية تقوم بإخراج التفاعيل من مجال تضيفها المعهود إلى نوع من الهندسة الاستبطانية التي تعيد رسم الأصوات والحروف، وترتيب الكلمات والجمل في صورة منتظمة ضمن تكامل شعري متميز للبيت الشعري، يأتي نتاج حرية التصرف في اللغة بغية إحداث تنوع كلامي لإبراز المستوى الشعري المأمول"[2]؛ ومنه فالزحاف مغامرة شعرية تمكن الشاعر من إكساب الوزن الشعري صفات متجددة، فشاعرنا "جحيش" طاوع تفعيلات

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 75.

[1] www.alloscool.com : الزحافات و العلل، اطلع عليه 2023/06/03، الساعة 19.56.

[2] انظر: خيرة حمزة العين: شعرية الانزياح/ دراسة في جمالية العدول، دروب ثقافية للنشر و التوزيع،(د.ط)، 2018، ص27 .

البحر المتدارك لصالح تجربته الشعورية من خلال استدعاء ظاهرة الانزياح الزحافي، وتمكن جمالية ذلك إلى جانب ما سبق وذكرناه إلى تجديد الدورة الدموية إن صح المقال لهذا البحر الذي يتميز بالسرعة والتدفق والانسياب وهذا ما تستلزمه روح القصيدة .

كما نلاحظ علة القطع؛ حذف ساكن الوتد المجموع آخر التفعيلة وتسكين ما قبله فتصبح بذلك فاعلن فاعل، وهكذا كان الشاعر مدركا لما سوف يتيحه له هذا الشكل الجديد من مساحات إيقاعية تضمن له التعبير عن التجربة الشعورية، ليستطيع أن يصور أدق الخلجات النفسية المتناقضة المعقدة التي مرت به أثناء تصاعدها ونموها.

ووظف إلى جانب ذلك ظاهرة تدوير السطر التي تستوقفنا في نهاية هذه الجملة الشعرية، المعلوم أن تقنية التدوير تُعدّ خرقاً شكليّاً واضحاً للبنية الشعريّة التقليديّة القائمة على التّكامل العروضيّ والدّلالي المعتاد على الرتابة، والذي لا يخضع لأي مفاجأة، لذلك نجد أنّ التّدوير يسعى إلى إحداث تلك المفاجأة، عبر إدخال وحدة عروضية إيقاعية مغايرة للسياق العام للنص، حيث تتكرر هذه الوحدة وفق نماذج معينة مدروسة يراها الشاعر ضروريةً لإحداث تلك الخضخضة الإيقاعية، لذلك نجد أن التدوير يولّد انسيابية شعرية يُطلب رصدها من قبل المتلقي.

وعليه فجمالية هذا التدوير تكمن في إحداث شيء من الخلخلة لنبض القصيدة على المستوى الإيقاعي وتحقيق وحدة نغمية كليّة ناجمة عن التّعدد و التّنوع في النّغمات بين السّطر الشّعريّ وآخر.

بعد ما سبق نحاول تقطيع الجملة الشعرية الموالية لاستكشاف إيقاع القصيدة أكثر ، يقول فيها الشاعر:

قال شيخ يجر عصا عمره المتهالك مستغربا:

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

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن

هل وصلنا إلى...؟

0//0/0//0/

فاعلن فاعلن

أم ضللنا الطريق؟

0///0//0/

فاعلن فعلن

قلت لا ذا ولا ذاك يا شيخنا

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

سبقتنا إلى ها هنا أمم... فقضوا نحبهم دون نيل المراد[1]

0/0//0/ 0//0/ 0//0/0 ///...0/// 0//0/ 0//0/ 0///

فعلن فاعلن فاعلن فعلن... فعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن.

صاح من أوسط القافلات غلام: سنمضي

[1] ينظر: نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 75.

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

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فا

و إن كان خلف ال هنا حتفنا

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

علن فاعلن فاعلن فاعلن

فنلاحظ مواصلة الشاعر نظمه مع تفعيلات بحر المتدارك وتواتر زحاف الخبن ، وما يستوقفنا أيضا علة الترفيل – من علل الزيادة – التي استعملها تظهر في زيادة سبب خفيف على اخر وتد مجموع بالتفعيلة لتصبح بذلك "فاعلن تن" ومنه تحول إلى " فاعلاتن". و كذلك نشهد تقنية التدوير فنجد التفعيلة فاعلن يشترك بها السطر الأخير من هذه الجلة الشعرية وما قبله.

نحاول مواصلة تقطيع الجمل الشعرية فنجد الشاعر في الجملة الثالثة يواصل مع تفعيلات "فاعلن" وما يصيبها تارة من زحاف الخبن، يقول:

عارضت مرضع قوله، وهي تلقم مولودها قوته...

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

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن

أيّدت صوتها نسوة أخريات فأسكتنه[1]

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ومن هنا كي لا نطيل في تقطيع الجمل الشعرية، و نطيل صفحات هذا المبحث جنحنا إلى الوقوف على التقطيع العروضي لكل منها في أوراق جمع المعارف، فتوصلنا إلى أن الشاعر قد واصل مع توظيف تفعيلة بحر المتدارك فاعلن في على طول نفس القصيدة بما يتوافق مع ديناميكية الأحداث وحركتها ودراميتها؛ من خلال ذلك يمكننا القول أن جمالية التفاعل بين التفعيلة العروضية المزاحفة والنص الشعري الذي لا يعدو كونه متوالية لمجموعة من العدولات والانحرافات والانزياحات العروضية، فمجمل هذه التغيرات هي التي تضفي جمالية الإيقاع على البيت الشعري، وتتيح للشاعر رصف كلماته حينما تتوحد موسيقية النص مع الكلمة الشاعر لتعطي النص الشعري شعريته و جماليته.

ب/ القافية:

معلوم أن القافية هي مجموع الأحرف التي تبتدئ من آخر ساكن إلى أول متحرك قبل الساكن الذي يليه، وتتصدر القافية مكانة هامة في بناء القصيدة إلى جانب الوزن فهما عنصران متلازمان ؛ فهي تعد شريكا قيما لا يمكن إهمالها؛ وفي هذا نجد قول " ابن رشيق القيرواني" :« **القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزنا وقافية**[2] » ، وكما هو معلوم أنه في العصر المعاصر قد عرف نظام القوافي تجديدا شاملا و توظيفا مبتكرا بما يتماشى مع نفس القصيدة والحالة الشعورية والانفعالية للشاعر، وهذا ما نجده عند

[1] ينظر: نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 75.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق : د/النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000 م ،ج1 ص243.

"نجيب جحيش" في نموذجه الشعري فقد عمد إلى توظيف القافية الواقفة نهاية كل جملة شعرية؛ يمثل هذا النوع من القوافي جانبا للنص الشعري وذلك بحضور الحرف الأخير الذي يتكرر نهاية كل مقطع حيث نجد هذه "القافية الملتزمة في آخر كل بيت ولكن البيت يطول جدا بحيث يكون مقطعا من القصيدة وقد يكون مجلة واحدة في الوقت نفسه، ويصبح دور القافية في مثل هذه القصائد هو الإشارة إلى نهاية المقطع وتشابه النهايات، وتمثل القصيدة في هذه الحالة عددا من الدورات التي تبدأ وتنتهي بالنهاية نفسها"[1] ؛ و على هذا الأساس قمنا بتقسيم القصيدة إلى جمل شعرية، من هنا نحاول إقامة تقطيع عروضي لكل الأسطر الأخيرة من كل جملة شعرية فنجد:

- الجملة الأولى: ق**فوا... و قفوا...**

0/// 0/ /

ع**لن فعلن**

فالقافية هنا تظهر مركبة حيث تتكون من كلمة - وقفوا- و جزء من كلمة سبقتها — فوا-

- الجملة الثانية: و إن كان خلف ال هنا **حتفنا**

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

علن فاعلن فاعلن **فاعلن**

أما هي في هذه الجملة فالقافية تتمثل في كلمة حتفنا على وزن فاعلن.

- الجملة الثالثة: أيّدت صوتها نسوة أخريات فأسكتنه

[1] محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط)، 2007م، ص 259.

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن **فاعلن**

تظهر هنا جزء من كلمة فأسكتنه –كتنه- على وزن فاعلن .

- الجملة الرابعة: ... و استطال **الهرج...**

0//0/0//0/

فاعلن فاعلن

و هنا الحال كالجملة الاولى تتكون من كلمة – الهرج- و حرف من الكلمة التي سبقتها – اللام- على وزن فاعلن (ل الهرج).

- الجملة الخامسة: كلمات الدليل/الضّلال

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

فعلن فاعلن فاع**لاتن**

تظهر هنا القافية جزء من كلمة الضلال في الحرف الثلاثة (لال)، و منه جزء من التفعيلة فاعلاتن (لاتن).

نكتفي بهذا القدر من استجلاء لطبيعة القوافي بالقصيدة، فمعلوم بأن القافية في الشعر الحر هي كلمة، يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي، بحسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية مع انتهاء الدفقة الشعورية؛ فتكون هي الكلمة التي تضع للسطر الشعري نهاية ترتاح النفس للوقوف عليها. و بناء على ذلك لاحظنا أن الشاعر قد نوع في استخدام القوافي بقصيدته؛ حيث أننا تارة نجد القافية تتمثل في كلمة – حتفنا- و تارة أخرى جزء من كلمة

– لال– وتارة كلمة و جزء من كلمة تسبقها – فوا وقفوا– ، فكانت بذلك العنصر الجوهري في بناء خطاب هذه القصيدة بفعل ارتساماتها المتنوعة المنسجمة و التي تكمن جمالياتها في ما تحققه من توجيه لهذا الخطاب ايقاعيا ودلاليا وبلاغيا.

2/ الإيقاع الداخلي:

يعد من ابرز مقومات البنية الصوتية في الشعر و له دورا مهم في البناء الإيقاعي ؛ يتمثل في التعبير والتلقي للانفعالات التي تعد مجال العمل الشعري، فالصورة الصوتية الناتجة لها قدرة على خلق الإمتاع مهما كانت درجة تلك الاستشارة الفنية، فهي قادرة على شد الانتباه ، فتبدأ محاولة الربط الموسيقي بين الصوت والدلالة من جهة، والتركيب اللغوي الذي ولّد نغما وموسيقى من جهة أخرى، وهذا ينتج من النغمات الصوتية المتكررة داخل النص الشعري، والتي تأتي على شكل إيقاعات أو نغمات أو تناظر، أو انسجام، لتشكل مع الإيقاع الخارجي جرسا ونغما ولوحةً موسيقيةً فائقة الجمال ، و يتجلى الإيقاع الداخلي في" **النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة ،و بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر؛ بمعنى أن للأصوات والكلمات والعبارات إحساسا خاصا ينبثق من مجيئها في النص متسقةً متجاوبةً، فهو إحساس بجمال اللغة وقيمها الصوتية والتركيبية، مما يجعله ينساب في اللفظة والتركيب ، فيعطي إشراقة ووقدةً تومئ إلى الشاعر، فتحليها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها** "[1]

بعد استقراءِنا لقصيدة "نجيب جحيش" – مجاز الدليل/ضلال السبيل – نرى أنه لم يختلف عمن سبقه من الشعراء الذين كانوا أشد حرصا على الاهتمام بالموسيقى الداخلية التي تتموج علوا وانخفاضا ولينًا ، وشدة تبعا

[1] ينظر: عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1، 1989، ص79.

لانفعالاته وأحاسيسه، فحرص كما حرصوا على استعمال أسلوب التكرار إلى جانب بعض المحسنات البديعية التي أثرت النغم الداخلي بقصيدته. فنحاول بادئ الأمر استجلاء مواطن التكرار بها وجمالياته.

أ/ التكرار:

تعد ظاهرة التكرار من أبرز الظواهر الإيقاعية التي تسهم في إثراء النص الشعري عن طريق التناغم الصوتي، والتنسيق الأمثل بين ألفاظ النص وعباراته، وسبك البيت الشعري، معلوم أنه لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا الحديث، وبشكل خاص في نماذج الشعر الحر، ولعل الذي يشغلنا في التكرار كونه بنية لغوية تحيل إلى بنية موسيقية، من خلال تكرار المكون اللغوي ، ومنه كان أداة إيقاعية و أسلوبية بلاغية في الوقت ذاته ؛ كونه يعمل على" تحقيق التماسك النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره، قد يكون كلمة أو عبارة أو فقرة ، وهذا الامتداد يربط بين عناصر النص"[1]؛ فيكون التكرار بذلك من التقنيات التي تحقق الجرس الفني الجميل على إيقاع القصيدة إلى جانب تعزيز البلاغة بها، تخوّل للشاعر أن يكرر الحروف والألفاظ والجمل داخل بنية نصه، فيكون بهذا آلية تسمح للشاعر أن يحقق التماسك به، ويعزز المعنى داخله، وذلك كونه يعمل على تكثيف الدلالة الإيحائية ويثبتها في ذهن القارئ فإن صح القول فهو تنبيه فعال لذاكرته ينعشها، ويحافظ على اندماجه مع أفكاره و جوّه العام، الذي يمكن أن تتشتت في انتقاله من فكرة لأخرى في ثنايا النص، ومن خلاله يعمل الشاعر على تأكيد الأفكار و تأصيلها و الحفاظ على أثرها في نفس المتلقي وحفرها في ذهنه؛ فهو بهذا في أبسط تعريف نقدمه يظهر في قصد الشاعر إعادة الحرف أو الكلمة أو العبارة لغرض يرمي إليه، وبذلك يركز على ما كرره ليشرع انتباه السامع إليه، بعد أن حوله إلى بؤرة دلالية تمتاز بالكثافة الصوتية والإحيائية وبهذا يكون التكرار ظاهرة لغوية أسلوبية وخاصية من خصائص الخطاب، تؤسس على الحضور الملح لمادة لغوية بعينها داخل نسيج الخطاب، بغية الاستئثار بالملتقي وتوجيهه إلى فكرة أو معنى أو قذف انطباع ما في نفسه.

[1] صبحي إبراهيم الفقهي: علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، ج2، دار قباء، مصر، ط1، 2000، ص 22.

وبناء عليه نجد أن البنية التكرارية في قصيدة "نجيب جحيش" تنهض على أسس نابعة من صميم التجربة، ومستوى عمقها وثرائها، إذ أن معمارية هذه البنية كليا على الموقف الشعوري، الذي يبرز على نحو ما في قصيدة الشاعر، إذ يعتبر أهم مسرب روحي مما يولد انسجاما قد يتجاوز البعد الإيقاعي في التأثير، من خلال فعاليته التي تخترق حدود الإمكانيات النحوية واللغوية الصرفية، لتصبح أداة موسيقية ودلالية معا، حيث يشكل التكرار نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على "تكرير السمات الشعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تلهف إلى اختصاص ما وراءه من دلالات مشيرة" فهنا نجده لا يخرج عن تلازم الوظيفتين الدلالية والإيقاعية، وهما الوظيفتان اللتان ظهرتا بجلاء في أثره الشعري المدروس فنجده وظف :

- **تكرار الحرف:**

ويعرف بالتكرار الصوتي كان من أهم الركائز الأساسية التي قام عليها التكرار في قصيدة "مجاز الدليل/ ضلال السبيل" ؛ فيتحقق هذا النوع من التكرار بهيمنة بعض الحروف في بنية المقطع أو القصيدة ككل، ومن بين النماذج أذكر:

- تكرار حرفي (الواو) و(الفاء) من مطلعها حتى نهايتها، وتكمن جماليته في الحفاظ على تماسك و ترابط الأبيات داخلها، إلى جانب قيمته التوكيدية التي تهدف إلى الانفتاح الدلالي، يظهر في المقاطع الآتية:

قلت لا ذا ولا ذاك يا شيخنا

سبقتنا إلى هاهنا أمم...فقضوا نحبهم دون نيل المراد

وهذي بقايا نهاياتهم كالطلول تلوح...

صاح من أوسط القافلات غلام: سنمضي

وإن كان خلف ال هنا حتفنا...

عارضت مرضع قوله، وهي تلقم مولودها قوته[1]

وفي قوله:

كاعب أخرجت شالها، لوحت فوق تلك الجموع،

وأعلنت هتافا: خدعنا... وقد ضللتنا ترانيم أسجاعكم

أيها الخطباء

فتبا...

هلموا لكي نرجع القهقرى

فعلت صيحة... صيحتان... صياح، وعم الضجيج

وزغاريد ها هنا... وخصام هنا... ودوي خطى

راكضات إلى كل صوب[2]

فهذه الحروف السابق ذكرها – الواو ،الفاء – من حروف العطف التي نلاحظ تكرارها مرارا وتكمن جماليتها في كونها تحقق الربط بين أفكار النص، وتسهل الانتقال من فكرة إلى أخرى دون الإخلال بالمبنى العام الذي تقوم عليه أحداث القصيدة، كما ساعدت على أن يكون السرد مسترسلا و متواترا كالدلالة على الاستمرارية والتلاحق وهذا لا يعني تجاوزهما المعنى النغمي؛ فقد نجد أن تكرار الحروف يسهم في ربط الجمل، متجاوزاً دوره

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 75.
[2] المصدر نفسه، ص 76 .

الصوتي إلى درجة يتعدى فيها الحالة الموسيقية أو النغمية للقصيدة، ليدخل في تكوينها، وربط الجمل فيما بينها، أي يكون لتكرار الحروف دور بنيوي يتعدى الحالة الموسيقية ليدخل في تركيبها،وهذا يدلنا أن "التكرار لا تقتصر وظيفته على تلخيص الغرض، أو توكيده بهدف التأثير في المتلقي وتنبيهه،ولا على اعتباره لازمة تفصل المقطع عما يليه، وإنما يؤدي التكرار دوراً بنائياً داخل بنية النص الشعري بوصفه يحمل وظيفة إيقاعية وتعبيرية؛ الغرض منها الإعلان عن حركة جديدة تكسر مسار القراءة التعاقبية،لأنها توقف جريانه داخل النص الشعري، وتقطع التسلسل المنطقي لمعانيه،وهذا كله يتطلب البحث عن عمق الدلالة النفسية لأثر التكرار في تحقيق جمالية النص وقوته البلاغية".

أما فيم يخص تكرار الحروف ضمن مجال الصوتيات يدفعنا لإحصاء النغم الصوتي الطاغي على كل جملة شعرية بالقصيدة كون ذلك بدوره ما يعود على الإيقاع و نغمه المتواتر من خلال تكرر الصوت داخل السطر الواحد؛ فالصوت" **هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف فيما بينها**"[1]، وهذا ما يحيلنا للحديث بالتفصيل عن التكرار الصوتي داخل بنية القصيدة، بداية بالجملة الشعرية الأولى :

فجأة... قلت للسائرين وللسادرين: قفوا...

قال قائلهم: ما الخبر؟؟

قلت: إن الطريق الذي تسلكون انتهى ها هنا

ليس بعد هنا من وراء...

[1] ينظر: أبي عثمان عمرو بن بحرالجاحظ : البيان والتبين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط3 ، 1968م ،ص 377 .

قفوا... وقفوا...[1]

نلاحظ تكرار حرف اللام (ل) في هذه الجملة الشعرية تسع مرات، وأثرها واضح في سلاسة الإيقاع، فهي من حروف الذلاقة التي تعد من أخف الأصوات، وأيسرها في النطق. كما ورد حرف القاف (ق) ثماني مرات وهو الصوت قوي المجهور المقلقل المستعلي، والذي يعكس الاضطراب الذي يجتاح أحداث القصيدة ونفسية الشاعر المضطربة. ونجد تكرار الهاء (هـ) خمس مرات و حرفي السين (س) و الفاء (ف) أربع مرات؛ فنلاحظ أن هذه الأصوات الموزعة على البيت الشعري أعطت البيت نغما موسيقيا مميزا مما زاد المعنى في ذهن السامع قوةً، ودلالةً، وتأكيدا، فهذا الإحساس المنبثق من أصوات الحروف المختلفة يثري النص موسيقيا، وهذا التكرار كفيل بشحن الجملة الشعرية إيقاعا وجرسا فهذه المراوحات الصوتية تحدث نغما متناسقا ومنظّما يزيد من نغمها ، فقد كرر "جحيش" صوت أكثر من حرف في نصه الشعري وذلك ما يعطي باقةً من الأصوات المتناغمة، والتي بدورها تثري موسيقى قصيدته.

من هنا نحاول إحصاء تكرار الأصوات في مجمل القصيدة واستكشاف نسبة تكرارها لمعرفة الأصوات المهيمنة عليها و طبيعتها و مدى توافقها وروح القصيدة وتماشيها والحالة الشعورية للشاعر، فنجد النتائج الآتية:

نلاحظ أن الشاعر أكثر من التجمعات الصوتية في متنه الشعري فكانت منها المجهورة والمهموسة، والملاحظ أنه أكثر من توظيف الأصوات المجهورة و التي من خلالها تمكن من التعبير والإفصاح عما يختلج صدره وباح بما يريد فأسمع القارئ صوته وتكمن من إيصال رسالته و تجربته الشعرية ؛ فنجد تكرار الحرف المجهور اللام مئة و ثمانية وتسعون مرة (198) في متن القصيدة ليكون الحرف المهيمن عليها، إلى جانب حرفي النون (141) والميم (125) ، وكان الحرف المهموس التاء يغلب على عديد من اسطر القصيدة فورد مئة وخمسة و عشرون مرة

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، ص 75.

(125) ،إلى جانب حروف أخرى إحصائياتها موضحة في الجدول الموالي، وهذا التكرار كفيل بشحن النص موسيقيا وإيقاعا وجرسا.

صوت الحرف	عدد تكرار الصوت	طبيعة الصوت
لام	198	مجهور
نون	141	مجهور
تاء	125	مهموس
ميم	116	مجهور
هاء	89	مهموس
راء	86	مجهور
الواو	72	مجهور
الهمزة	66	مهموس
قاف	65	مهموس
فاء	63	مهموس
عين	50	مجهور
سين	41	مهموس
كاف	40	مهموس
جيم	26	مجهور
حاء	26	مهموس
خاء	26	مهموس
صاد	20	مهموس
ضاد	19	مجهور
طاء	18	مهموس
غين	11	مجهور

وبهذا نصل للقول أنه قد تنوعت طبيعة الأصوات بالقصيدة ما بين المجهورة والمهموسة ليشكل باقة من الأصوات المتناغمة و لعل هذا يتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية التي يعبر عنها الشاعر والحس الشعوري المتنامي المضطرب ؛ وهذا الخليط من الأصوات يعمل على خلق مزيج من الإيقاع المتنوع الذي يعمل على إثراء الحس الإيقاعي وتعميقه.

- **تكرار الكلمة:**

هو عبارة عن تكرار كلمة سواء كانت فعلا أم اسما على مستوى القصيدة أو مقاطعها، ومعلوم أن تكرار الكلمة يساهم في اتضاح المعنى، فشاعرنا " نجيب جحيش" لم يغفل هذا النوع من التكرار ولم يوظفه هكذا توظيفا عشوائيا، وإنما جاء به بما يحمل دلالات وإيحاءات عديدة يبقى تأويلها يتباين من محلل لآخر، إلى جانب وروده بأسلوب منسجم متناسق مدروس نابع من عمق تجربة الشاعر وبما يتماشى مع وزن القصيدة، وبالتالي زيادة النغم والموسيقى وتقوية الجرس، ويضاف إليه كما سبق وقلنا توكيد المعنى الذي بدوره يولد إيقاعات موسيقية، ومنه ما يجعل من تلك الكلمات وسيلة جمالية لإثراء الإيقاع الداخلي، ونجد هذا النمط في:

– تكرار الفعل:

و ذلك ما يلاحظه القارئ للقصيدة فالشاعر عمد إلى توظيف مجموعة من الأفعال المكررة؛ والتي كان لها فضل في خلق إيقاع خاص بها، يظهر ذلك في تكرار الفعل الماضي" **قال** " مصرفا مع الضمير المتكلم (أنا) – قلت– و الضمير الغائب (هو) – قال – في قول الشاعر:

فجأة ... قلت للسائرين وللسادرين : قفوا ..

قال قائلهم: ما الخبر ؟؟

قلت إن الطريق الذي تسلكون انتهى ها هنا

ليس بعد هنا من وراء...

قفوا ... وقفوا ...

قال شيخ يجر عصا عمره المتهالك مستغربا:

هل وصلنا إلى...؟

أم ضللنا الطريق؟

قلت لا ذا ولا ذاك يا شيخنا

سبقتنا إلى ها هنا أمم... فقضوا نحبهم دون نيل المراد

وهذي بقايا نهاياتهم كالطّلول نلوح ... [1]

وما نلاحظه أيضا ورود لفظة (قائلهم) مصدر الفعل على وزن فاعلهم هي الأخرى لها وقع إيقاعي خاص في إحداث نغم بالسطر الشعري، و في حال ما تتبعنا ورود الفعل في مجمل اسطر القصيدة نجد الفعل (قال) تكرر ست (06) مرات، وفي صيغته (قلت) تكرر أيضا ست (06) مرات، ومرة على وزن فاعل في (قائلهم).

- ويظهر أيضا تكرار الفعل **وقف** في صيغة الأمر والماضي: قفوا (تكرر مرتين) و وقفوا.

- ونجد أيضا الفعل ضلّ الذي كرره الشاعر يظهر في قوله:

أم ضللنا الطريق؟[2]

وفي قوله:

وأعلت هتافا: خدعنا... وقد ضللتنا ترانيم أسجاعكم

[1] نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل ، ص 75.
[2] المصدر نفسه، ص 75.

أيها الخطباء[1]

وقوله:

اقتلوا الشعراء الغواة ولا تتبعوا غيهم فتضلوا

السبيل...

وليس الذي زعموه و ما فعلوه بنا – معشر الشعراء–

عجيبا

فقد قتلوا قبلنا الأنبياء...

وقد خاب من قتل الأنبياء، وما صدق الشعراء

وضل سواء السبيل[2]

فنلاحظ أن الفعل ضل قد تكرر أربع مرات بصيغ مختلفة الأولى مصرفا مع الضمير المتكلم نحن في الزمن الماضي (ضللنا)، والثانية في الزمن الماضي مع الضمير الغائب "هي" (ضللتنا)، والثالثة في الزمن المضارع مع الضمير الغائب انتم (تضلوا) ، والأخيرة في الزمن الماضي مع الضمير الغائب "هو" (ضلّ)؛ فهذا التنويع له دور بارز في الإيقاع والموسيقى بحيث يخلق نغمة متواترة بين الأسطر الشعرية. وجاء الاسم منه (الضلال).

ولو تمعنا في المقطع الأخير لوجدنا أيضا تكرار الفعل "قتل" في ثلاث صيغ مع الضمير انتم في الفعل الأمر (اقتلوا)، ومع الضمير هم في الزمن الماضي (قتلوا)، وقتّل على وزن فعّل.

[1] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل ، ص 76.
[2] المصدر نفسه: ص 80/79.

– تكرار الاسم:

عمد الشاعر إلى توظيف مجموعة من الأسماء المكررة بالقصيدة التي كان لها دور هام في إحداث التواتر الموسيقى، والانسجام الإيقاعي بين اسطرها، من أبرزها نجد اسم الإشارة (هنا) الذي تكرر بالقصيدة تسع مرات (09) إضافة إلى (هناك) الذي ورد مرتين . على سبيل النموذج قول الشاعر:

زغاريد من ها هنا... وخصام هنا.. ودوي خطى

راكضات إلى كل صوب

هنا... وهناك كأن النفير احتدم...

... واستطال الهرج...[1]

وقوله:

الهتاف تعالى هنا وهناك: اركضوا للخلاص ولا تيأسوا[2]

ونجد في قوله:

فعلت صيحة... صيحتان... صياح، وعمّ الضجيج[3]

فهذه الصيغ المشتقة من الفعل صاح وظفها الشاعر لما لها من جرس؛ فالأصوات في الألفاظ الثلاثة (صيحة، صيحتان، صياح) لها وقع إيقاعي بالسطر الشعري ، فهو توزيع موسيقي مقصود الشعري لما له من إثراء النغم والموسيقى .

[1] نجيب جحيش : تواشيح لنواشئ الليل ، ص76.
[2] المصدر نفسه: ص 79.
[3] المصدر نفسه: ص76.

كما نلاحظ تكرار العديد من الكلمات:

* الوراء: وردت ثلاث مرات.

* الطريق: وردت مرتين.

* القيامة: وردت مرتين.

* الهتاف×3 / الهاتفين×2 / و ورد على صيغة الجمع في هتافاتهم.

وهذه كانت أهم المحطات التي ورد التكرار بها، فأخلص للقول أن "نجيب جحيش"قد وظف التكرار في نسج بنية قصيدته، وهو ما اكسبها طاقة جديدة في الأداء، منحها نوعا في التلاحم العضوي، والتناسق التصويري والإيقاعي، والذي يتوالى ويتنامى في كل مقطع مع البنية الدلالية والايقاعية، ومنه فالظاهرة التكرارية تعد من أهم التقنيات الكاشفة للغايات الجمالية داخل البنية الإيقاعية، فهي من أهم المغذيات المكملة للتشكيل الموسيقي في القصيدة الحديثة والمعاصرة بما يحتمل من لمسة صوتية تناغمية، تسحر الألباب بجماليتها وانسجامها بالعناصر اللسانية الأخرى خاصة داخل السياق الشعر؛ بحيث برزت جماليته فيما أضفاه عليها من حيوية و ديناميكية، إلى جانب ضبط الايقاع الموسيقي بها، كذا دوره في زيادة الاتساق والانسجام وضبط بنية النسيج الشعري، ومساهمته في الكشف عن الأفكار الرئيسة التي تنبني عليها ، كونه يمتلك ذاك الجانب الخفي الذي يعمل على شحنها بدلالات جديدة مختلفة عن المعنى الظاهري التي تعبر عنه؛ ما جعل اللغة الشعرية هنا لغة معبرة بليغة موحية ومؤثرة ذات نغم موسيقي خاص ، وذلك من خلال ما اعتمده الشاعر من تكرار للحروف والكلمات، وتوفيقه في توظيفه له بما يحقق الوصول إلى العمق الدلالي بها ما جعل من النص أفقا مفتوحا أمام القارئ، ما يزيد من حماسه لتحريك أفق التوقع والتأويل من جهة إلى جانب إثراء المنحى الموسيقي.

ب/ الجناس:

يعد الجناس من مظاهر الموسيقى الداخلية، يضفي على القصيدة جمال إبداعي وإيقاع يزيد من روعة نغمتها وجرسها فيتأثر القارئ بها ، فيكون في تشابه الحروف في لفظتين أو أكثر مع اختلافهما في معنى كما سبق وأشرنا في الجزء النظري، وما نجده من الجناس في توظيف "جحيش" قوله:

فجأة قلت للسائرين وللسادرين: قفوا...[1]

يظهر ها هنا توظيف الشاعر للجناس التام في كلمة السائرين والسادرين اللتان تتماثلان وتختلفان في حرف واحد حرف الدال في السادرين و الهمزة في السائرين؛ و قد أضاف هذا الجناس إلى بنية النص جمالية إيقاعية كشفت عنها النغمة الداخلية التي أحدثها .

ويظهر كذلك في قوله:

عارضت مرضع قوله، وهي تلقم مولودها قوته...[2]

فالقارئ في هذا التوظيف يتحسس ذلك النغم و اللحن الموسيقي الناتج عن تتابع أصوات هاتين الكلمتين اللتان تجمعهما نفس الحروف ما عدا حرف واحد اللام في قوله و التاء في قوته، و هو أيضا جناس تام.

ونجده أيضا في قوله: **صحت كيف السبيل لأخبرهم و أخيرهم بين عودتنا**

القهقرى و البقاء على حافة المنتهى دونما هدف أو

[1] نجيب جحيش: تواشيح لتواشئ الليل، ص 75.

[2] المصدر نفسه: ص نفسها.

أمام؟[1]

نجد هنا أيضا توظيف للجناس التام في الكلمتين: أخبرهم وأخيرهم في حرفي الياء والباء على التوالي.

ج/ الطباق:

من المحسنات المعنوية التي تصادفنا في قصيدة الشاعر "نجيب جحيش" ، لا يختلف عن الجناس فيما يقدمه من جرس إيقاعي في بنيتها الموسيقية، وظف منه الشاعر طباق الإيجاب و الذي نشهده فيما قوله:

قلت: إن نرجع الآن تنزف جرار المنى خيبة وانكسارا

وإن نمض لا درب نمضي عليه وما من سبيل...[1]

- فيظهر طباق الإيجاب في الكلمتين: نرجع ≠ نمض.

وفي قوله: **لا طويل و ليس قصيرا**[2]

- فيظهر الطباق في الكلمة : طويل ≠ قصير.

وأيضا في قوله: **صحت كيف السبيل لأخبرهم وأخيرهم بين عودتنا**

القهقرى و البقاء على حافة المنتهى دونما هدف أو

أمام؟

قال لي يافع ممسك لحية قدر قبضته:

[1] نجيب جحيش: تواشيح لتواشئ الليل، ص 77.

[1] المصدر نفسه: ص 76.

[2] المصدر نفسه: ص 77.

كم لنا خلف هذا الوراء وراء،

فما ضرنا لو نعود؟...[1]

- فهنا نجد طباق الإيجاب في الكلمتين: أمام ≠ وراء .

و بناء عليه نلاحظ أن توظيف "جحيش" للطباق لم يكن متكلفا مما زاد من حسنه وقيمته البلاغية؛ فدقة التوظيف وسلاسته تدفع القارئ للتدبر فيه ليصل إلى عمق المعنى المراد منه من جهة، إلى جانب تأثره بما يولده من نغم وجمال للإيقاع الشعري بالقصيدة وتحقيق الانسجام والتوافق بين أجزائها .

و بهذا كان الإيقاع من السمات التي امتازت بها قصيدة "نجيب جحيش" الذي اتخذ منه وسيلة من وسائل التعبير التي نقل بها فيض الأحاسيس والرغبات والمشاعر كما ونوعا، وذلك على مستوى الألفاظ والمعاني فكانت الموسيقى رمزا دالا وموحيا، فجاء الوزن خفيفا سلسا يتماشى مع روح الحدث و الحالة الشعورية، فاتخذ من البحر المتدارك ملاذا لتأسيس الإيقاع ، ولاحظنا ما مس تفعيلاتها من زحاف الخبن وعلة النقص، إلى جانب أن القافية كانت متغيرة وليست موحدة في القصيدة، و لعل ذلك يفرضه تنامي الأحداث و طبيعتها بها؛ لأن القافية الموحدة تدل على الانغلاق وكبت الشاعر و هذا عكس ما ظهر عليه شاعرنا ذو الروح الثائرة المنتفضة الصارخة، إضافة إلى التكرار الذي كان أحد علامات الجمال البارزة في القصيدة بما أحدثه من نغم إيقاعي بها، وتلك المحسنات البديعية من جناس وطباق التي أحسن انتقائها وتخيرها بما يزيد من فنية وجمالية وشعرية قصيدته.

[1] المصدر السابق: ص 77.

خاتمة

بعد هذه الرّحلة المعرفية التي خضتها بين ثنايا هذا البحث من أجل الكشف عن جماليات التشكيل الشعري في قصيدة « مجاز الدليل/ضلال السبيل » لنجيب جحيش توصلت إلى جملة من النتائج أهمها:

- ✓ يعد " نجيب جحيش" من شعراء الجزائر الذي أبدعوا في التعبير عن رؤاهم الفكرية و الفنية بأسلوب شعري متفجر بالطّاقات الإبداعية و بوعي أدبي و رؤية فنية في منتهى النضج.
- ✓ التجربة الشعورية ضرورية لحياة الأديب وتزيد إبداعه الأدبي جمالا وقيمة فنية، وقد استلهم "جحيش" تجربته من الواقع الاجتماعي والسياسي الجزائري المتأزم، كما لعبت ثقافته دورا كبيرا في صقل المعاني الشعرية وتنوع أساليبه المتبعة في التعبير عن رسالته وإعلاء صوته.
- ✓ اتسمت قصيدة – مجاز الدليل/ضلال السبيل- بنفس سردي درامي، بدت فيه عناصر السرد وتقنياته بشكل واضح وجلي من: أحداث، حوارات، شخصيات ووصف.
- ✓ وفق الشاعر في تحقيق التشابك والتمازج بين أساليب الشعر والسرد لدرجة يصعب فصلهما عن بعضهما البعض.
- ✓ شكلت اللغة الشعرية تقنية فنية لدى" نجيب جحيش"، في نقل تجربته الشعرية وتصوير أحاسيسه، باستغلال تقنيات السرد في صياغة أساليب تعبيرية يستوعبها المتلقي، فكانت القصيدة تحمل أسرارا ودلالات مختلفة، لا يدركها إلا القارئ المتذوق المتطلع، تبدو للوهلة الأولى عفوية وبسيطة التركيب إلا أنها تحمل من ورائها عمقا في اللغة، الدلالة والأسلوب، بعيدة عن التكلف والتعقيد، فيظهر الانسجام والتوافق في تراكيب وبنى القصيدة من مطلعها لنهايتها.
- ✓ استطاع "جحيش" أن يوظف تقنية الحدث كأساس اعتمد عليه لإيضاح المعنى ونقل الشعور، وإيصال رسالته و تأثيره على المتلقي، وقد أسهمت معمارية التناص من القران الكريم والشعر العربي القديم من إثراء النص الأدبي وحيويته.

- ✓ أما الحذف فقد استعمله كوسيلة ليشرك القارئ/المتلقي في جو القصيدة، ويجعله يغوص في أبعادها الدلالية، ويتأول الدلالة الغائبة.
- ✓ كان الحوار البنية الأساسية التي انبنت عليها قصيدة " مجاز الدليل/ضلال السبيل"، فقد لعب دورا بارزا في تطور وتنامي الأحداث، كما كشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية .
- ✓ سمح الحوار الخارجي في النص إلى تعدد الأصوات السردية داخله – مجاز الدليل/ضلال السبيل – وبالتالي حقق التصاعد الدرامي في القصيدة.
- ✓ للشخصية أهمية في تطوير الأحداث فقد أبدع "جحيش" في توظيفها ووصفها، فكل شخصية تقدم لنا نموذجا مستقلا بذاته. لم يهتم الشاعر كثيرا بتحديد المظاهر الشكلية الخارجية لشخصيات قصيدته بقدر اهتمامه بالتركيز على أقوالها وأفعالها وأفكارها.
- ✓ كان للوصف دور فعال في الكشف عن المظهر الشكلي والفكري للشخصيات، وتصوير الأحداث، عبر تراكيب سردية وصفية دقيقة الأسلوب عميقة الدلالة، ونميز للوصف وظيفتان داخل القصيدة؛ وظيفة جمالية كشف الشاعر من خلالها على الصورة الوصفية للأحداث والشخصيات ، ووظيفة تفسيرية حققها الأسلوب الوصفي الإيحائي المعتمد من قبل الشاعر.
- ✓ كما استغل الشاعر الجملة الإنشائية لخلق جمالية خاصة تتفق مع طبيعة هذه الجملة؛ فهذه الجملة شكلت في كثير من الأحيان منبها يزعزع بنية اللغة الشعرية حتى يصل بالانفعال الشعوري إلى أوجه، ومن ثم تتحول الجملة الشعرية من الهدوء إلى التأجج ومن ثم تحقيق درجة الإثارة .كما اتكأ عليها الشاعر في إقامة الحوار بينه وشخصيات القصيدة .
- ✓ كما نجد الشاعر يستخدم نمط الجملة الاسمية في سياقات التقرير والوصف؛ فإذا استدعى الموقف الشعوري أو الموقف النفسي توكيد معنى أو توكيد حالة يلجأ شاعرنا إلى تركيب الجملة الاسمية سواء أكان ذلك في شكلها البسيط، أو صور أخرى أكثر تنويعا وتحويرا من قبيل تلك التي طرأ عليها تقديم والتأخير، أو

حذف، أو نفي، أو إنشاء ، ونجده يستخدم الجملة الفعلية في تلك السياقات التي تنسجم مع طبيعتها، و لتوفرها على طاقة عالية لأداء الدلالات الشعرية، وهي تلك التي تتسم بالحركة والديناميكية والتوتر، كما أنه يستخدمها في شكلها البسيط الذي يقره النظام اللغوي، كما أنه يستخدمها في صور أخرى يعدل فيها عن منطها الطبيعي في ما يعرف بالانزياح؛ وذلك لتقديم المعاني والانفعالات التي تستعصي على الصورة العادية.

- ✓ تعددت الصور الشعرية في هاته القصيدة؛ وذلك من خلال الصور الحسية المختلفة من الصورة : البصرية، السمعية واللمسية، وأيضا صور تراسل الحواس، حيث لاحظنا تفاعل جملة من الحواس في جعل الإحساس الفياض يستغرق الحالة الشعورية، ويعزز الدفقة التصورية، ويمدها بطاقات من التنوع ليزيد الصور جمالا ووضوحا.
- ✓ شكلت الصورة البلاغية في قصيدة "نجيب جحيش" – مجاز الدليل/ضلال السبيل- جزءا مهما قامت على عدة أسس وهي:
- ✓ تميزت الصورة التشبيهية للشاعر بالبساطة في بنيتها ودلالاتها، ومع ذلك كانت ذات وظيفة فنية عالية.
- ✓ وأدت الاستعارة وظائف جمالية تمثلت في الإيجاز والتكثيف والتشخيص والتجسيد، كما كان لها الفضل في الكشف عن وجدان الشاعر وموقفه الفكري و الشعوري .
- ✓ كما عملت الكناية في شعره على تجسيم المعاني وإخراجها صورا محسوسة تزخر بالحياة والحركة، وتبهر العيون مما أضفت على قصيدته أثرا بليغا راقيا و لمسة جمالية متميزة. فكانت الكنايات معبرة عن مقدرة الشاعرة في التلميح، والإيحاء و نقلها للمتلقي بنوع من الضبابية التي تزيدها رونقا وجمالا.
- ✓ ونجد أن عمق الصورة وجماليتها لا يمكن أن يعرف بمعزل عن نفسية الشاعر وظروفه الاجتماعية، وبيئته وعاداتها وتقاليدها، فقد استطاع الشاعر "نجيب جحيش" أن يطوع لغته الشعرية إذ عبرت عما يختلج في

نفسه وما يدور بداخله من انفعالات دقيقة، فجعلها تعبر عن أحاسيسه ومعاناته الكبيرة لفقدان أقرب الناس لديه، مما جعله يتميز عن غيره من الشعراء .

- ✓ كان الايقاع من السمات التي امتازت بها قصيدة "نجيب جحيش" الذي اتخذ منه وسيلة من وسائل التعبير التي نقل بها فيض الأحاسيس والرغبات والمشاعر كما ونوعا، وذلك على مستوى الألفاظ والمعاني فكانت الموسيقى رمزا دالا وموحيا، فجاء الوزن خفيفا سلسا يتماشى مع روح الحدث والحالة الشعورية.
- ✓ يعد الوزن لازمةً من لوازم تحقيق الايقاع الشعري، فبناء القصيدة يتم من خلال كلمات منتظمة انتظاما خاصا تتناوب فيها الحركات والسكنات، ليصبح بهذا الوزن الشعري مفتاح القصيدة موسيقيا.
- ✓ جعل الشاعر من البحر المتدارك ملاذا له لتأسيس الايقاع ، والذي يمتاز بخفة حركاته، وهذا ما ساعده على إخراج ما يختلج في صدره بما يتوافق مع الحس الشعوري بالقصيدة واضطراب أحداثها ودرامية وقائعها.
- ✓ تقنية التدوير تُعدّ خرقاً شكليّاً واضحاً للبنية الشعريّة التقليديّة القائمة على التّكامل العروضيّ والدّلالي المعتاد على الرتابة، والذي لا يخضع لأي مفاجأة، لذلك نجد أنّ الشاعر عمد إلى توظيفه سعيا لإحداث تلك المفاجأة، عبر إدخال وحدة عروضية إيقاعية مغايرة للسياق العام للنص، حيث تتكرر هذه الوحدة وفق نماذج معينة مدروسة يراها الشاعر ضروريةً لإحداث تلك الخضخضة الايقاعية، لذلك نجد أن التدوير يولّد انسيابية شعرية يُطلب رصدها من قبل المتلقي.
- ✓ قد كان للقافية هذا العنصر الفعال في الايقاع . حضور قوي لدى الشاعر؛ فقد كانت أداة فعالة في صنع إيقاع جميل ذي وقع لطيف على وجدان المتلقي وحقق بها جمالية عالية على الرغم من البساطة التي اتسم به تعامله مع هذا الآلية الفنية. نجدها تنوعت من جملة شعرية إلى أخرى بما يتوافق والدفق الشعوري للقصيدة وتنامي النزعة الدرامية بها.

- ✓ يعتبر التكرار من أهم الوسائل التعبيرية التي اهتم بها "نجيب جحيش" ؛ نظرا لأهميته وما يضفيه من تعددية الدلالات وإثراء النص الشعري، فظهر في قصيدته بأنواع ودلالات مختلفة.
- ✓ وظف الشاعر المحسنات البديعية المحسنات من الجناس والطباق أسلوب فني كان له وقع خاصة على إثراء الوزن الشعري والموسيقى الداخلة للقصيدة، إلى جانب ما أضفاه من جمالية شعرية عليها دلاليا وايقاعيا .

في الأخير أحمد الله الذي أعانني على إتمام هذا البحث، وخير ختام قوله عز وجل في سورة الصافات:

'سُبْحَانَ رَبِّكَ رَبِّ الْعِزَّةِ عَمَّا يَصِفُونَ ﴿ 180 ﴾ وَسَلَامٌ عَلَى الْمُرْسَلِينَ ﴿ 181 ﴾ وَالْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿ 182 ﴾'.

ملحق

سيرة ذاتية و علمية موجزة عن الشاعر " نجيب جحيش":

- "نجيب جحيش (Nadjib djehiche) شاعر جزائري من ولاية ميلة، ولد في 16 جويلية1983م.

- تحصل على بكالوريا أدب عربي سنة 2002م.

- حاز على ليسانس في اللغة العربية و الدراسات القرآنية من جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بقسنطينة/ الجزائر سنة 2006م.

- و كانت له ماجستير في الأدب العربي القديم و نقده سنة 2009م من جامعة منتوري بقسنطينة/ الجزائر، عن رسالة موسومة ب: "قضايا الدرس العروضي عند حازم القرطاجني" ، أشرف عايه البروفيسور: يوسف وغليسي.

- تكلل مساره العلمي بدكتوراه علوم في الأدب العربي القديم، نوقشت سنة 2017 م بجامعة منتوري بقسنطينة/ الجزائر، موسومة ب: "إشكالية المصطلح العروضي بين القدين و الحديث" ، أشرف عليها البروفيسور: يوسف وغليسي.

- يعمل أستاذا محاضرا في قسم اللغة و الأدب في جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل/ الجزائر.

- بدأ قرض الشعر عام 2002م.

- فاز بجائزة المرتبة الأولى في مسابقة أفضل مجموعة شعرية وأفضل قصة، واللتين نظمتهما جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بقسنطينة؛ دورتي 2005م و 2006م.

-شارك و فاز في بعض المسابقات الثقافية و الشعرية الوطنية (فاز المرتبة الثانية في جائزة عبد الحميد بن باديس الوطنية لأفضل قصيدة و أفضل مجموعة شعرية مرتين: في 2007م و 2009م).

- فاز بالمرتبة الرابعة في مسابقة لحفظ عشر قصائد من عيون الشعر العربي؛ على هامش دورة الشيخ عبد الحميد بن باديس في علم العروض، التي نظمتها مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين الكويتية للإبداع الشعري في جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بقسنطينة/ الجزائر، سنة 2007م، وتخرج من هذه الدورة بشهادة المرتبة الأولى.

– شارك في مسابقة أمير الشعراء، بدولة الإمارات العربية المتحدة ووصل إلى دور 35 شاعرا في موسمها الثالث/ 2009م.

– عضو الموسوعة الكبرى للشعراء العرب المعاصرين 2006/1956م، و شارك في حفل توقيع هذه الموسوعة بالمغرب سنة2010م بقراءات شعرية مع شعراء عرب آخرين.

– كان ضمن وفد الشعراء الممثلين للجزائر في أسبوعها الثقافي في الكويت الشقيقة سنة 2010م، قدم فيه قراءات شعرية.

– شارك في مسابقة شاعر الجزائر في نسختها الأولى سنة 2016م، ووصل إلى الدور النصف النهائي.

– له مجموعة شعرية مطبوعة عنوانها " عناقيد النشيج" صادرة عن دار الماهر سنة 2019م، ومجموعة أخرى " تواشيح لنواشئ الليل" صادرة عن دار خيال للنشر و الترجمة في جانفي 2023.

– و له مشاركات عديدة في أماسي و قراءات شعرية داخل الوطن و خارجه.

– زيادة على كثير من الأشعار المخطوطة، وله بعض الكتابات القصصية القصيرة وله رواية مخطوطة عنوانها رحيل العاصفة.

– حسابه على منصة فيسبوك باسم: نجيب جحيش.

و من ديوانه" **تواشيح لنولشئ الليل** " قصيدة "**مجاز الدليل/ضلال السبيل**" :

فجأة ... قلت للسائرين وللسادرين: قفوا ..

قال قائلهم: ما الخبر ؟؟

قلت إن الطريق الذي تسلكون انتهى ها هنا

ليس بعد هنا من وراء...

قفوا ... وقفوا ...

قال شيخ يجر عصا عمره المتهالك مستغربا:

هل وصلنا إلى...؟

أم ضللنا الطريق؟

قلت لا ذا ولا ذاك يا شيخنا

سبقتنا إلى ها هنا أمم... فقضوا نحبهم دون نيل المراد

و هذي بقايا نهاياتهم كالطّلول تلوح ...

صاح من أوسط القافلات غلام: سنمضي

وإن كان خلف ال هنا حتفنا

عارضت مرضع قوله، وهي تلقم مولودها قوته ...

أيّدت صوتها نسوة أخريات فأسكتنه..

زمزم الشيخ ممتعضا:

مذ متى تستشار النساء في المصير؟؟؟

كاعب أخرجت شالها، لوحت فوق تلك الجموع،

وأعلنت هتافا: خدعنا ... وقد ظلّلتنا ترانيم أسجاعكم

أيّها الخطباء

فتبّا...

هلمّوا لكي نرجع القهقرى

فعلت صيحة ... صيحتان ... صياح، وعمّ الضجيج

زغاريد من ها هنا... وخصام هنا... ودوي خطى

راكضات إلى كل صوب

هنا ... وهناك كان النفير احتدم...

... و استطال الهرج..

قال لي رجل ممسك بزمام الكهولة، مستعصم بالروية :

كيف العمل؟؟

قلت إن نرجع الآن تنزف جرار المنى خيبة وانكسارا

وإن نمضي لا درب نمضي عليه وما من سبيل ...

فقد كان ما قاله المرشدون مجازا له الف معنى

ومعنى

ونحن اتبعنا الذي اختاره المتأوّل فيما تشابه من

كلمات الدليل/الضلال...

هالني النقع فوق رؤوس الجموع :

(كأنهم و النقع فوق رؤوسهم ** من الهول جيش قد

تنادت كتائبه)

صحت كيف السبيل لأخبرهم وأخيرهم بين عودتنا

القهقرى و البقاء على حافة المنتهى دونما هدف أو

أمام؟

قال لي يافع ممسك لحية قدر قبضته:

كم لنا خلف هذا الوراء وراء

فما ضرنا لو نعود؟...

تنحنح من خلفه أمرد:

قال مزدريا: هل ستسمعنا خطبة في التقدم نحو

الوراء...؟

نكزته التي التحفت شالها فانخطف،

رمقته بعيني غزال فذاب...

فتلقف حبل الكلام الذي كان مرخى على صمت

حيرتنا رجل

لا طويل، و ليس قصيرا،

تعوّذ بالله ثم تلّا: (إنّ إلى ربّك الرّجعى)...

فتراءى بريق سرور على وجه ذاك الغلام وصاحبة

الشال،

لكن، أتى فجأة من شمال الوقوف رنين شجيء كصوت

إمام يرتل فجرا:

(وأن إلى ربك المنتهى)

فارتعدت كمن مسه وابل فجأة:

هل تراها القيامة قامت

ونحن هنا غافلون؟؟

ثم فكرت أن القيامة من شأنها أن تقوم لتوقظنا

بعد طول الذهول...

وما أحد بيننا الآن إلا وفي قلبه حيرة وذهول؟؟

وبان لنا أنّ الذي وعدتنا به خطب الطامحين

هباء

فقاطعه صوت ركب به فتية يافعون وأهل كتاب:

"سنبلغ مطلع شمس الخلاص،

دعونا نشرق، ولا ترجعونا إلى مغرب الأمنيات"

الهتاف تعالى هنا وهناك: اركضوا للخلاص ولا تيأسوا

فيرد هتاف بعيد ويدنو: ارجعوا ويحكم فالخلاص

الذي تزعمون النهاية

زينها حلم المارقين، و زخرفه الشاعرون،

السلامة في وحدة الهاتفين...

و من ذا الذي يجمع الهاتفين على نغمة واحدة؟؟؟

قلت أمضي، فتركض خلفي هتافاتهم كالصدى المتبدد

في وحشة الانفراد عن القافلة...

قلت أرشدهم لطريق تراءت لقلبي

و لكنهم يلعنون الغوي المبين الذي كان يوما أنا،

يوم دليتهم بغرور –كما زعم الغانيات– فقاموا على

خيبة المنتهى هاتفين:

اقتلوا الشعراء الغواة ولا تتبعوا غيهم فتضلوا

السبيل...

وليس الذي زعموه وما فعلوه بنا– معشر الشعراء–

عجيبا،

فقد قتلوا قبلنا الأنبياء...

وقد خاب من قتل الأنبياء، وما صدق الشعراء

وضل سواء السبيل...؟؟

نجيب جحيش. 2020/06/28م.

الموافق: 07 ذي القعدة 1441هـ

قائمة المصادر و المراجع

❖ القرآن الكريم برواية ورش بن نافع.

أولا: المصادر

1/ نجيب جحيش: تواشيح لنواشئ الليل، دار خيال للنشر و الترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، جانفي 2023م.

ثانيا: المراجع العربية:

2/ ابتسام مرهوم الصّفار: جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م.

3/ إبراهيم أمين الموزوقي: الصورة الفنية في شعر على الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت) .

4/ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية،القاهرة، مصر، ط4، 1972م.

5/ إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي ، الشركة العربية للنشر والتوزيع القاهرة ،ط1، 1996م.

6/ أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في الشعر المعاني و البيان و البديع، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2009م.

7/ أحمد خليل: مدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار الفرقان، اليرموك، الأردن ، ط9، 2004م.

8/ أحمد عبد المقصود هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، (د.س).

9/ أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006م.

10/ أمال علاوشيش: المرأة في الخيال الذكوري (قراءة في الهيمنة الذكورية لبيير بورديو)،جامعة الجزائر2،(د.س).

11/ آنسة بركات درار: نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د. ط)، 1958م.

12/ أيمن عبد الغني: الكافي في البالغة و البيان و البديع كالمعاني، دار التوفيقية للتراث، القاهرة،مصر، (د. ط)، (د. ت) .

13/ بسيوني عبد الفتاح: علم البيان، دراسة تحليلية لمسائل البيان: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.

14/ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت،1991م.

15/ جابر عصفور: مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم ،(د.ط)، 1982م.

16/ جبر خالد جبر العزام: النقد الأدبي الحديث عند المرأة، عالم الكتاب الحديث، اربد، الأردن ، ط1، 2009م.

17/ الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2004م.

18/ جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر المعاصر، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، (د.س).

19/ جودة فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، دار الحرف العربية للطباعة والنشر والتوزيع ، (د.ب)، ط1، 2004م.

20/ حامد الغزالي: المستصفى من علم الأصول، دار الكتب العلمية، (د.ب)، ط1، (د.س).

21/ خالد حسين حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون عتبة النص)، التكوين للأليف والترجمة والنشر، دمشق، (دط)، 2007.

22/ خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشرق، (د.ط)، 1999م.

23/ الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.س).

24/ الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ، ج2، دار الرشيد للنشر، العراق،1981م.

25/ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط1، 2001م.

26/ ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق : د/النبوي عبد الواحد شعلان، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط1، 2000 م.

27/ رضوان القضمانين نبيل الحفار، طارق علوش: الشعر عند الغرب، الموسوعة العربية، المجلد الحادي عشر، (د.س).

28/ زايد علي العشري: عن بناء القصيدة العربية، دار الفصحى، مصر، (د.ط)، 1977م.

29/ زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، دار الرياض للنشر والتوزيع،1997م.

30/ الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982م.

31/ سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2002م.

32/ سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

33/ السكاكي: مفتاح العلوم ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، بيروت، 1987م.

34/ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة ، مصر ، ط2، (د.س).

35/ الشيخ عبد الله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، دار الحضارة العربية، بيروت، (د، ط)، 1974م.

36/ صالح بمعيد: دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط5 ،2009م.

37/ صبحي إبراهيم الفقهي: علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، ج2، دار قباء، مصر، ط1، 2000م.

38/ صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

39/ ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح: أحمد حوفي وبدوي طبانة، ج3، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ط) ، 1959م.

40/ عبد الرحمان طه:العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1997م.

41/ عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1، 1989م.

42/ عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1982م.

43/ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

44/ عبد الله الخوالدة و محمد عوض الترتوري: التربية الجمالية – علم نفس الجمال- دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م.

45/عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، دار سعاد الصباح، جدة، السعودية، 1933م.

46/ عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1،2006م.

47/ عبد الهادي عبد الله عطية: ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، (د، ط)، 2002.

48/ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1968م .

49/ عز الدين إسماعيل: آفاق في الشعر الحديث و المعاصر، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 2003.

50/ عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط1، 1982.

51/ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1992.

52/ علي البطل: الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى اخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983.

53/ علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة: البيان و المعاني و البديع، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

54/ علي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003م.

55/ علي غريب الشناوي ، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي ، مكتبة الآداب ،ط1 ،2003.

56/ عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، تح: يحي الشامي، دار و مكتبة الهلال بيروت، ط2، 1990.

57/ غنيمي هلال: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع، مصر، ط1، (د.س).

58/ فالح نصيف الحجية الكيلاني: في الشعر العربي دراسة في العصور المختلفة، دار دجلة، عمان- الاردن، ط1، (د.س).

59/ أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تح: محمد عمي النجار، ج1، المكتبة العلمية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.س)،

60/ ابن قتيبة الشعر و الشعراء، تح: مفيدة قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

61/ قدامة بن جعفر: نقد الشعر :تح: محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الزهرية ، القاهرة، ط1، 1978.

62/كمال الدين ميثم البحراني: أصالة البالغة، تح: عبد القادر حسين، دار الشروق، القاهرة، (د. ط)، 1981.

63/ لسعد عامر: الدلالة الوظيفية في بنية الجملة الشعرية، الناشر جامعة البصرة، العراق، (د.ط)، 1991م.

64/ لطفي عبد البديع: الشعر واللغة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة، مصر، (د.ط)، 1967م.

65/ محمد الكتاني: الصراع بين القديم و الحديث في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982م.

66/محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2007م.

67/ محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر، (د.ط)،1997.

68/ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، دار التنوير،بيروت، لبنان، ط1، 1985.

69/ منى إبراهيم اللبودي: الحوار فنياته و استراتيجياته وأساليب تعليمه، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2003م.

70/ مصطفى ناصر: الصورة الأدبية ، دار الأندلس، بيروت، ط3 ،1883م.

71/ نافع محمود: ابن هاني الأندلسي، دار النشر للجامعيين، (د.ب)، (د.ط)، 1962م.

72/ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2000م.

73/ الهادي بن ظافر الشهري: استراتجية الخطاب – مقارنة لغوية تداولية- دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

74/ هلال العسكري: الصناعيتين، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، 1986م.

75/ يوسف أبو العدوس: مدخل الى البلاغة العربية، علم المعاني/ علم البيان/ علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع و الطباعة، عمان، ط1، 2007م.

76 /يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،(د.ط)، 1975م.

ثالثا/ المراجع المترجمة:

77/ أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ط)،(د س).

78/دومنيك مانغو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008م.

79/ ابن فارس: مقاييس الغة، تح: عبد السلام محمد هارون، جزء3، اتحاد الكتاب العرب، 2002م.

80 /محمد مرتاض الحسيني الزبيدي: تاج العروس، تح: محمود محمد الطناجي، ج28، التراث العربي، الكويت، (د.ط)، 1993م.

رابعا/ المعاجم العربية:

81/ إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4،2004م.

82/ إيميل يعقوب، بسام حركة، مي شيحاين، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، مؤسسها القاهرة للتأليف والترجمة، والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

83/الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج11، ط1، 1997م.

84/ مجد الدين محمد يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت،ط 8، 2005م.

85/ مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

86/محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية و الصرفية، دار الفرقان، ، عمان، ط5 ، 1975م.

خامسا/ المجلات:

87/ أنيس فيلالي: الفكر الجمالي عند أفلاطون، جامعة الأمين دباغين، سطيف، مجلة المقال، ع7، ماي 2018م.

88/ حسن البندري و آخرون: التقنيات الدرامية في الشّعر الفلسطيني الحداثي، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية ، ع2، غزة،2000م.

89/ ضيف هلال بشير: إيقاع القافية الشعرية ، مجلة النبراس ـ مجلة أدبية الكترونية، تاريخ النشر

90/عبد الكريم جعفر: شعرية الوزن ، مجلة آفاق عربية ، ع12، 1996م.

91/ عبد الله عبد الحليم: بناء لغة الشعر في ديوان (في معبد الكلمات) لسعيد درويش، مجلة المخبر، ع7، 2011م.

92/هدى صحناوي: البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة السندباد نموذجا ، مجلة جامعة دمشق، مج17، ع1، 2001م.

93/ نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، تر: رشاد عبد القادر، مجلة الكرمل، ع64، 2000م.

سابعا/ البحوث الجامعية:

94/ مذكرة صالح مرحباوي: جماليات الخطاب الشعري عند سليمان دوادي، إشراف: يوسف وغليسي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2016/2015.

المواقع الالكترونية:

www.alloscool.com

www.alaraby.co.uk

www.alaraby.co.uk

www.alfassih.net

www.mawdoo3.com

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ
الفصل الأول : جماليات الخطاب الشعري	
تمهيد.....	05
أولا: مفهوم الجمالية:	
1/ التعريف اللغوي.....	05
2/ التعريف الاصطلاحي.....	07
ثانيا في مفهوم الخطاب:	
1/ التعريف اللغوي.....	10
2/ التعريف الاصطلاحي.....	11
ثالثا: فن الشعر وجمالية الخطاب:	
1/ مفهوم الشعر:	
أ/ التعريف اللغوي.....	15
ب/ التعريف الاصطلاحي.....	16
2/ رحلة الشعر في الأدب العربي:	
أ/ الشعر الجاهلي.....	18
ب/ الشعر صدر الإسلام.....	20
ج/ الشعر الأموي.....	20

د/ الشعر العباسي.....21

هـ/ الشعر الأندلسي.....21

و/ الشعر الحديث و المعاصر.....22

3/ المقومات الجمالية للخطاب الشعري:

3-1/ المكون اللغوي 27

أ/ المعجم الشعري.....27

ب/ الانزياح.....28

ب-1/ الانزياح الدلالي.....29

ب-2/ الانزياح التركيبي.....29

ج/ التراكيب الإنشائية.....30

ج-1/ الأمر.....30

ج-2/ الاستفهام.....30

ج-3/النداء.....30

ج-4/ النهي 31

3-2/ المكون البلاغي (الصورة الشعرية):

أ/ التعريف اللغوي.....32

ب/ التعريف الاصطلاحي 33

ب-1/ الصورة الشعرية لدى النقاد العرب القدامى.....35

ب-2/ الصورة الشعرية لدى النقاد المحدثين.....37

ج/ أنماط الصورة الشعرية 40

ج-1/ الصورة الحسية.....41

- الصورة البصرية.....41
- الصورة السمعية.....41
- الصورة الذوقية.....42
- الصورة المسية.....42
- الصورة الشمية.....42

ج-2/ الصورة البلاغية.....43

- الصورة التشبيهية.....44
- الصورة الاستعارية.....44
- الصورة الكنائية.....46
- الصورة الرمزية.....47

3-3/ المكون الايقاعي 48

أ/ الايقاع الخارجي:

- الوزن الشعري.....49
- القافية.....50

ب/ الايقاع الداخلي:

- التكرار.....51
- الجناس..... 53

فهرس المحتويات

الفصل الثاني: جماليات التشكيل الشعري في قصيدة« مجاز الدليل/ضلال السبيل » لنجيب جحيش

تمهيد.....55

أولا: جماليات التشكيل اللغوي:.....67

1- المعجم الشعري.....67

أ/ حقل التشاؤم و الضياع.....68

ب/ حقل الأمل و الرشاد.....70

ج/ حقل المرأة 71

د/ حقل الدين.....74

2/ الانزياح.....81

أ/ الانزياح الدلالي.....82

ب/ الانزياح التركيبي.....84

ب-1/ الجملة الاسمية.....86

ب-2/ الجملة الفعلية.....88

3/ الحذف.....91

4/ الأساليب الشعرية:

أ/ الأسلوب السردي.....94

ب/ الأسلوب الخبري.....103

ج/ الأسلوب الانشائي.....105

ج-1/ النداء.....106

ج-2/ الاستفهام.....107

ج-3/ النهي.....109

ثانيا: جماليات التشكيل البلاغي:.....111

1/ أنماط الصورة الفنية:

أ/ الصورة الحسية.....113

- الصورة البصرية.....113
- الصورة السمعية.....114
- الصورة اللمسية.....118
- تراسل الحواس.....119

ب/ الصورة البلاغية.....120

- التشبيه.....120
- الاستعارة.....122
- الكناية.....125

ثالثا: جماليات التشكيل الايقاعي:.....128

1/ الايقاع الخارجي.....129

أ/ الوزن.....133

ب/القافية.....139

2/ الايقاع الداخلي.....142

فهرس المحتويات

أ/ التكرار.....143

- تكرار الحرف.....144
- تكرار الكلمة.....149

ب/ الجناس.....154

ج/ الطباق.....155

خاتمة.....157

ملحق.....163

قائمة المصادر و المراجع.....170