الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع:.....

شعرية الخطاب في ديوان "لاخطة للهذيان" لفريدة بوقنة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: حديث ومعاصر

إعداد:
- **حسناء شطاب**
- **صفاء مشيتوة**

إشراف الأستاذ:
د. جمال سفاري

السنة الجامعية 2025/2024

بسم الله الرحمن الرحيم
Sidi

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفۡسًا إِلَّا مَآ ءَاتَىٰهَاۚ سَيَجۡعَلُ ٱللَّهُ بَعۡدَ عُسۡرٖ يُسۡرٗا ٧ ﴾

{الطلاق: 7}.

شكر وتقدير

﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾ {إبراهيم :7}.

﴿ وَكَانَ فَضْلُ ٱللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا ﴾ { النساء :113}.

ما سلكنا البدايات إلا بتيسيره وما بلغنا النهايات إلا بتوفيقه وما حققنا الغايات إلا بفضله الحمد والشكر لله على منه وفضله.

نتوجه بخالص عبارات الشكر والتقدير والامتنان لأستاذتنا الفضل الدكتور "جمال سفاري" على نصائحه وتوجيهاته القيمة، سائلين المولى عز وجل أن يجعله ممن قال فيهم:

﴿ يَرْفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ مِنكُمْ وَٱلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْعِلْمَ دَرَجَٰتٍ ۚ وَٱللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴿١١﴾ ﴾

{المجادلة: 11}.

كما نعرب عن خالص امتناننا وتقديرنا لأساتذتنا الفاضلة الدكتورة "حنان بومالي"، التي كانت لنا أما وأختا وقدوة في العطاء والصبر والحكمة، الشكر موصول لها ولكل من مد لنا يد العون من قريب أومن بعيد.

مقدمة

ما انفك الشعر الجزائري المعاصر يتميز بتقنيات مستحدثة في الكتابة الشعرية، لها القدرة على شحن الخطاب الشعري بسيرورة دلالية لا متناهية، من خلال فتح فضاءات فسيحة تستوعب المنجز الشعري المعاصر، الذي يسعى إلى خرق السائد الممكن نحو آفاق بنائية وتشكيلية مبتكرة، فعملت بعض الأقلام الجزائرية المتميزة على بناء وهندسة خطاباتها في أبدع صور ممكنة، ومن هذه الأسماء نذكر الشاعرة فريدة بوقنة في ديوانها المعروف بعنوان "لاخطة للهذيان".

استنادا إلى ما ذكرناه وبالنظر إلى أهمية الشعرية في الكشف عن جماليات الخطاب جاء بحثنا موسوما: شعرية الخطاب في ديوان "لاخطة للهذيان " لفريدة بوقنة.

وبما أن الجانب الفني للخطاب ينعكس من خلال مجموعة من العناصر المؤثثة لبنائه فقد بحثنا الإشكالية الآتية:

فيم تتجلى الشعرية في ديوان "لاخطة للهذيان" لفريدة بوقنة؟ وقد تفرع عنها مجموعة من التساؤلات نذكر منها:

- ماهي أهم الخصائص اللغوية التي ميزت ديوان "لاخطة للهذيان"؟

- كيف تجلت شعرية الصورة الفنية في هذا الديون؟

-ما الدور الفاعل الذي أحدثه الإيقاع في الكشف عن مكامن الجمالية في ديوان "لاخطة للهذيان"؟

- ماهي أهم الخصائص البنائية التي ساهمت في هندسة معمار هذا البناء الشعري؟

وقد اخترنا موضوعنا هذا انطلاقا من مجموعة من الأسباب نذكر منها:

- افتقادنا لدراسات تناولت شعرية الخطاب الشعري في دواوين الشاعرة فريدة بوقنة وفي ديوانها "لاخطة للهذيان" على وجه الخصوص.
- الانحياز لفن الشعر في زمن يريد تهميشه وتفنيد مقولة (انتهى زمن الشعر).
- اهتمامنا بالشعر دفعنا للبحث والتعمق أكثر في جمالياته المعاصرة والتي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية.

- رغبتنا في استثمار مجموعة من المفاهيم النظرية التي تدارسناها طوال فترات تعليمية متوالية ومقاربتها تطبيقيا.

كما يهدف هدا الموضوع إلى الكشف عن ذلك التناغم والتكامل والانسجام الذي تحدثه عناصر الخطاب باختلاف أشكالها والتي تلبسه حلية بهية تعبر عن شعريته وفرادة أسلوبه

وتتجلى أهميته في كونه موضوعاً شاملا للخطاب بصفة عامة أي ملما بجميع عناصره المشكلة لجوهره، متجاوزا حدود شكله الأدبي وممتدا لأجناس أدبية أخرى (الرواية / النثر).

وفي أثناء بحثنا اعترضتنا مجموعة من الدراسات السابقة التي تناولت شعرية الخطاب في الشعر نذكر منها:

- شعرية الخطاب في ديوان "الأرواح الشاغرة " لعبد الحميد بن هدوقة.
- جمالية الخطاب الشعري في ديوان " حين تنزلق المعارج إلى... فيها لحليمة قطاي.

وقد هيكلنا خطة بحث رتبناها كالآتي: مدخل ومقدمة يتلوها فصلان وخاتمة وذيلنا كل ذلك بملحق، حيث تحدثنا في المدخل عن خصائص الشعر الجزائري ومفهوم الكتابة الشعرية لدى الشاعرة فريدة بوقنة، بينما جاء الفصل الأول بعنوان (بين الشعرية والخطاب بحث في الأطر والمفاهيم)، وقد قسمناه إلى مبحثين، خصصنا المبحث الأول للحديث عن أصول الشعرية ومفاهيمها في كل من الفكر الغربي والعربي، بينما تضمن المبحث الثاني ماهية الخطاب (مفهوم الخطاب في الدراسات الغربية والعربية الفرق بين الخطاب والنص ومفهوم الخطاب الشعري).

أما الفصل الثاني فعنوناه: تجليات الشعرية في ديوان "لاخطة للهذيان" لفريدة بوقنة وقد فصلناه في أربعة مباحث، المبحث الأول بعنوان شعرية اللغة والتاني شعرية الصورة أما الثالث فخصصناه لشعرية الإيقاع بينما يشتمل المبحث الرابع والأخير على شعرية البناء (سردنة الشعر)، لنختم بحثنا بخاتمة والتي تعد استنتاجات شاملة لكل ما توصلنا إليه وألحقنا مقاربتنا بملحق أدرجنا فيه السيرة الذاتية للشاعرة.

وقد فرضت علينا طبيعة البحث المنهج البنيوي لتحليل البنية الداخلية للخطاب الشعري، كما استعنا ببعض آليات المنهج السيميائي لربط الدلالات بعضها ببعض بالإضافة إلى توظيف بعض آليات الإحصاء لدعم التحليل بالمعطيات الكمية الدقيقة.

كما ارتكزنا في دراستنا على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها:

- ديوان لاخطة للهذيان لفريدة بوقنة.
- مفاهيم الشعرية (دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي) لنور الدين السد.
- بنية اللغة الشعرية لكاتبه جان كوهن.

وقد واجهتنا في رحلة بحثها مجموعة من الصعوبات نذكر منها:

- رحابة الموضوع مع ضيق الوقت، وهذا ما دفعنا إلى دراسة بعض العناصر بنوع من العمومية والانتقائية.
- صعوبة لغة المدونة وغموض أسلوب الشاعرة اللذان أخدا منا الكثير من الوقت لتحليلهما ومحاولة فهمهما.

في ختام بحثنا لا يسعنا إلى أن نحمد الله جلَ وعلا، الحمد لله الذي منّ علينا فأفضل وأعطى فأجزل، كما نجدد خالص شكرنا وتقديرنا وامتناننا لأستاذنا المشرف الدكتور "جمال سفاري " على توجيهاته ونصائحه القيمة التي أعانتنا على إتمام هذا البحث، ولا يفوتنا شكر لجنة المناقشة على تجشمهم عناء الحضور وقراءة المذكرة وإبداء الرأي والتصويب، بارك الله فيكم وفي مساعيكم.

مدخل:

خصائص الشعر الجزائري الحديث والمعاصر

1/خصائص الشعر الجزائري:

على اعتبار الشعر الجزائري جزء لا يتجزأ من الشعر العربي، لا يمكن الحديث عن سماته ما لم نتطرق إلى خصائص الشعر العربي عامة.

فقد نهل الشعر الجزائري من تلك المقومات والخصائص التي ميزت الشعر العربي طوال فترات تاريخية متوالية، ليضيف عليه الشعراء الجزائريون بصمتهم الخاصة، ومن هنا بدأ الشعر الجزائري بالبروز والتطور ليجسد من خلاله الشاعر هويته ولغته ودينه لتكون غاية الشعر الأولى هي الإصلاح، "فالاتجاه الإصلاحي في الشعر هو ذاك الذي ارتبط بالحركة الوطنية الإصلاحية التي قادتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين"[1].

وظل الشاعر متأثرا بالظروف التي تعرض لها الشعب الجزائري لتصبح القصيدة لسان حاله أهلها وسلاح الشاعر ضد المستعمر الظالم ومعبرة لاحقا عن ذاكرة الشعب ووسيلته للحفاظ على الهوية الجزائرية من الاندثار.

وفي خطوة تجديدية ملفتة تبرز التجربة الشعرية الوجدانية لرمضان حمود التي استهلها بقصيدته "يا قلبي" الموسومة بمسحة رومانسية والتي أبرز من خلالها رؤية تجديدية عكست مفهوما جديدا للشعر لم يعرفه الشعر الجزائري من قبل، وصدقت قوله:

"فقلت لهم لما تباهوا بقولهم

ألا فاعلموا أن الشعور هو الشعر

وليس بتنميق وتزويق عارف

فما الشعر، إلا ما يحن له الصدر"[2].

تعددت اتجاهات الشعر الجزائري بين الاتجاه (الإصلاحي، الثوري، التجديدي)، وظهرت القصيدة الجزائرية بخصائص متنوعة، متأرجحة بين التقليد والتجديد، حيث حاول المحافظون الابقاء على عمود الشعر القديم من(أوزان وقوافي وروي وأغراض)، وحاول اتجاه آخر مواكبة

---

[1]– عبد الله لطرش: الاتجاه الاصلاحي في الشعر الجزائري الحديث، جامعة تلمسان، ص: 159.

[2]– صالح خرفي: حمود رمضان، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1985، ص: 44.

التجديد من خلال الكتابة بأشكال شعرية جديدة وتقنيات فنية مغايرة فظهر(الشعر الحر وقصيدة النثر)، ومن هنا لا يمكن حصر خصائص الشعر الجزائري في نسق شعري واحد، بل لابد من التفصيل والتوضيح، من أجل تبيين مسار تطور هذه الخصائص (بدءا من اللغة إلى الصورة وصولا إلى الإيقاع).

1-1/ اللغة الشعرية:

نالت اللغة مكانة هامة لدى النقاد والدارسين باعتبارها العنصر الأساسي المكون للخطاب الشعري وهي الأداة الأولى للتعبير التي تنقل للقارئ طبيعة التجربة الشعرية

"لذا يعتبر النقاد الشعر استكشافا دائما لعالم الكلمة، واستكشافا دائما للوجود عن طريق الكلمة والشاعر يتعامل مع ذاته، ومع الوجود من خلال اللغة وأسلوب تعامله معها يعبر عن مدى مقدرته على الخلق، واشتقاق أبعاد جديدة للألفاظ والتراكيب"[1]، لقد عرف الشعر الجزائري باتجاهاته المتعددة (تقليدي، وجداني، واقعي) تنويعا في أشكال اللغة بتنوع تلك الاتجاهات.

1-1-1/ الاتجاه التقليدي المحافظ:

اتسمت لغة الشعراء المحافظين بسمات حاكى من خلالها الشعراء الجزائريون نهج القصيدة العربية القديمة "وتعاملوا مع اللغة العتيقة تعاملا وظيفيا استغلوا بموجبه جانبا من معجمها فجاءت لغتهم لغة جاهزة، خافتة الإبداع الفني والجمالي، كما اتسمت لغتهم بالتقريرية المباشرة ومالت في كثير من الأحيان للوعظ والإرشاد والتوجيه لا للتعبير"[2].

1-1-2/ الاتجاه الوجداني:

يحمل الاتجاه الوجداني طاقات تعبيرية تزيد من ثراء اللغة وزخمها، وهذا ما جعلها تبتعد عن التقليد محاولة التخلص من القيود وفتح أفاق تعبيرية جديدة، وقد اتسمت اللغة الشعرية لدى شعراء هذا الاتجاه بسمات أهمها:

"- التحول عن التقريرية إلى التصوير.

[1]-محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص: 276.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص: 278،277،276.

– ظهور اللغة الهامسة: فالشاعر الوجداني يمتلك الأذن الموسيقية الحساسة ذات الدقة البالغة في اختيار الالفاظ الشاعرية الزاخرة بالدلالات الشعورية والجمالية"[1].

وهذا ما يزيد من إيحائية اللغة.

–"تآلف مدركات الحواس: وهي الجرأة على استخدام علاقة جديدة بين المفردات اللغوية، بحيث تقوم على نقل الألفاظ من استعمالاتها القريبة المألوفة إلى مجالات أخرى بعيدة.

– تطور المعجم الشعري من خلال استخدام مفردات غير معروفة لم تستخدم من قبل"[2].

1-1-3/ الاتجاه الواقعي:

زاد الاهتمام بالبنية اللغوية في هذا الاتجاه، ليس من خلال التراكيب اللغوية والألفاظ وإنما من خلال توظيف مجموعة من التقنيات الجديدة التي تزيد من إيحائية اللغة (الرمز الأسطورة، التناص) فالتجديد اللغوي ثورة على الألفاظ التقريرية التي تعطي المعنى مباشرة واستبدالها باللغة التي تمتاز بالتكثيف الدلالي والغموض، وقد حاول الشعراء المعاصرون "الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يتتبع بالضرورة الكشف فليس من المعقول في شيء بل ربما كان من غير المنطقي، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة"[3].

ومن سماتها:

–" الانتقال من توظيف اللغة البسيطة إلى توظيف اللغة العامية

– توظيف اللغة الدخيلة من خلال استخدام التعابير والتراكيب اللغوية التي لا تمت إلى الواقع الجزائري بأية صلة.

– شهد المعجم الشعري تطورا ملحوظا من خلال بروز اللغة الواقعية التي تعبر عن الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية"[4].

---

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص ص: 313،317.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص ص ص: 225،226،354.

[3] – عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، (د ت) ص:147.

[4]– ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث وخصائصه الفنية، ص ص ص:367، 372، 400.

1-2/ الصورة الشعرية:

حال الصورة الفنية كحال اللغة الشعرية تماما، فقد مرت هي الأخرى بمراحل عديدة "فهي الأداة التي يتخذ الشعر بواسطتها سبيله إلى التأثير في المتلقي إيحاء اورمزا"[1].

1-2-1/ الصورة الفنية في الاتجاه المحافظ:

سار شعراء هذا الاتجاه على نهج الصورة العربية القديمة حيث "الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

وقد تميزت الصورة في هذا الاتجاه ب:

- الوضوح والابتذال وبعدها عن الخيال والغموض الذي يزيد من ايحائيتها.

-الحسية والشكلية: وهي ميل الشعراء إلى وصف الأشياء وصفا حسيا يتناول الخصائص الثابتة، كاللون والحجم والشكل دون التغلغل في بواطن الأشياء.

-الجمود وعدم التعاطف النفسي وهذا ناتج عن اهتماماتهم بالشكل على حساب المضمون"[2].

1-2-2/ الصورة الفنية في الاتجاه الوجداني:

اضحت الصورة الفنية وسيلة مهمة لكشف مكونات الشاعر الداخلية، فقد اتصفت بالذاتية، "فهي وسيلة للتعبير عن احساسه اتجاه الشيء الموصوف، فقد توسع في استخدام المجاز، وتحرر في استعمال المفردات اللغوية"[3].

1-2-3/ الصورة الفنية في الاتجاه الواقعي:

ومن سمات هذا الاتجاه:

- الربط بين التشكيل الموسيقي للقصيدة وبين الصورة الشعرية.
- المزج بين الذاتية والموضوعية والاستعانة بالأساطير والرموز الدينية والتراثية والشعبية.
- وسيلة اساسية للتعبير عن عواطف الشاعر وافكاره وموقفه من الحياة والناس

---

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص ص ص: 276،277،278.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص ص ص: 428،445،484.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 505.

- الصورة هي ذلك الخيط النفسي والشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلها" .

لم يعد الشاعر يفصح عما يختلج صدره مباشرة، وإنما ينقله بواسطة معادل موضوعي له أي في شكل صور ترمز للشيء المراد قوله.

1-3/ التشكيل الموسيقي:

الإيقاع الداخلي والخارجي في الشعر من أهم العناصر المكونة لبنائه ومعماره، والتي تضمن له الجمالية والفنية، فالموسيقى الشعرية هي ما تميز الشعر عن النثر وقد مر هذا العنصر في القصيدة الجزائرية بمراحل تطور من خلالها:

1-3-1/ التشكيل الموسيقي في القصيدة المحافظة:

منح هذا الاتجاه لموسيقى الشعر أهمية كبيرة نظرا لاعتماد الشعراء طريقة العرب القدماء في نظم الشعر.

-" المحافظة على الإيقاع المتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة بحرا وقافية.

-مراعاة الموسيقى الداخلية الناتجة عن مخارج الحروف وتآلف الألفاظ والكلمات"[1].

1-3-2/ التشكيل الموسيقى في الاتجاه الوجداني:

ومن سمات هذا الاتجاه نذكر الآتي:

-حاول الشعراء في هذا الاتجاه الخروج عن الاوزان الخليلية المعروفة.

-نظم الشعر في شكل مقطوعات تقوم على نظام التنويع في القوافي"[2].

1-3-3/ التشكيل الموسيقي في الاتجاه الواقعي:

انتقل الشعراء من نظام القصيدة العمودية ذات الشطرين إلى القصيدة الحرة ذات الأسطر ثم إلى القصيدة النثرية الخالية من الوزن تماما.

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص ص: 520،527.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص :194.

تعد قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله أول قصيدة جزائرية كتبت على نظام التفعيلة لكن "وعلى الرغم من انه خرج عن نظام الإيقاع الصوتي المتوازي بين الأسطر الشعرية، إلا أنه لم يستطع الانفكاك من أسر القافية التي جعلت قصيدته هذه اشبه بقصائد المهجريين المتراوحة القوافي"[1].

2/ الكتابة الشعرية عند "فريدة بوقنة":

الحداثة الشعرية مغامرة لا تعرف الحدود ولا القوانين، تشق طريقها نحو عوالم مبتكرة لترسم بهذا مسارها الخاص، ولعل أهم سلاح يثبت به الشاعر شجاعته وجرأته وتجديده الشعري هو "الكتابة"، فهي النقطة التي تحدث الفارق والمفاضلة بين الشعراء، فكل منهم يتفرد عن الآخر بأسلوبه ولغته ومعمارية بنائه، وهدفه من نظم وصناعة الشعر.

وقد برزت فريدة بوقنة على الساحة الإبداعية العربية عامة والجزائرية بصفة خاصة بهندستها الفنية ومفهومها الخاص للشعر وللكتابة الشعرية، بحيث تراها "محاولة ذكية لاستنطاق فعل التأمل وتحفيز الوعي على تدوين اعترافاته أو حتى هذيانه" [2]، فالكتابة لإبداعية بالنسبة لها عملية واعية يدرك الشاعر من خلالها عوالمه اللاواعية، محاولا استحضارها وألسنتها في شكل نصوص شعرية تكتب دون خطط مسبقة، لتصبح عملية التدوين الملاذ الآمن المتجرد من كل القواعد والقوانين وحتى العادات والتقاليد، الباعث للحرية المطلقة التي لا تعترف بالرقيب، لتنتج من خلالها مجموعة من الايقونات الشعرية التي تحمل توقيعها الخاص، فهي لا تكتب لكي تسمى شاعرة إنما تكتب للرؤى البعيدة والتصورات المستقبلية لتمنح ذاتها حياة جديدة تنقذها من الانطفاء، فالشعر بالنسبة لها شعلة تخرج من خلالها ما بداخلها لتعيد الحياة لقلبها وروحها وعقلها فهي تحب "النصوص التي تستفز العقل والوجدان والخيال معا"[3]، اجتماع العقل الواعي مع القلب الحساس رفقة الخيال المطلق ينتج للقارئ ابداعا مدركا للوجود الإنساني بكل حيثياته

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص: 219.

[2] – سعاد بولقناضر: المبدعة فريدة بوقنة تفتح قلبها للفجر الأدبي، ع6579، الخميس 06 أكتوبر 2022م، الموافق ل 09 ربيع الأول 1444هـ، الجزائر، ص :12.

[3] – المرجع نفسه، ص: 12.

وتقلباته، يمتاز بالفهم المتكامل والعقلاني، ليسفر في نهاية المطاف عن إبداع شعري يمتاز بالمسؤولية والنضج الفني، ولعل فريدة بوقنة تكتب الشعر لتفصح عما أثقل روحها بحيث تقول:

" لوكنا بخير، ما كتبنا الشعر

لوكان القلب مليئا بما ومن نحب لما انفتحت

فيه ثقوب الناي.

أعتقد أن تلك السعادة هي ما لا يريد الشعر" [1].

وكأن الشعر يكتب لتفريغ الآلام والأحزان والخيبات، فهو بالنسبة لها غاية في حد ذاته. تقول في هذا فريدة بوقنة:

"أقر بأني لست شاعرة

كل ما كتبته

تحصيل

حاصل"[2].

تحاول الشاعرة من خلال كتابتها للشعر نقل الواقع الذي تعيشه في شكل قصائد يربطها خيط شعوري محمل بكم هائل من(الشحنات الدلالية).

[1]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، منشورات الوطن، سطيف، ط1 ،2017، ص: 03.

[2]– المصدر نفسه، ص :61.

الفصل الأول:

بين الشعرية والخطاب

(بحث في الأطر والمفاهيم)

المبحث الأول: الشعرية أصولها ومفاهيمها.

1/أصول الشعرية:

1-1/ الشعرية في النقد الغربي.

1-2/ الشعرية في الفكر العربي.

2/مفاهيم الشعرية:

2-1/ مفاهيم الشعرية في الفكر الغربي:

2-1-1/ رومان جاكبسون.

2-1-2/ جان كوهن.

2-1-3/ تزفيتان تودوروف.

2-2/ مفاهيم الشعرية في الفكر العربي:

2-2-1/ أدونيس.

2-2-2/ كمال أبوديب.

2-2-3/ محمد بنيس.

تمهيد:

ظهرت الشعرية على تخوم الدراسات النقدية وفق مفاهيم عديدة، فهي مصطلح قديم حديث في نفس الوقت، مما أدى بالنقاد من الغرب والعرب إلى البحث في تجلياتها وتمظهراتها في الخطاب اللساني، انطلاقا مما جاء به أرسطو في كتابـه " فن الشعر" وصولا إلى ما تم تناقله عن الدراسات النقدية العربية القديمة، مرورا بما وضعه الشكلانيون الروس، وعلى الرغم من اختلاف النقاد على وضع مفهوم قار للشعرية إلا أنهم يتفقون على أنها محاولة الإمساك بمجموعة من القواعد والقوانين التي ترتقي بالنصوص الإبداعية والشعر بشكل خاص.

1/ أصول الشعرية:

1-1/ الشعرية في النقد الغربي:

يعد أرسطو أول من مهد لهذه الظاهرة الأدبية (مصطلحا ومفهوما) كونه أول من انتبه من اليونانيين إلى وضع العديد من القوانين لمجموعة من الفنون التي كانت موجودة آنذاك في عصره، وقد صاغ هذه الأسس بفعل المحاكاة وهذا هو المجال الأول الذي تأخذ منه الشعرية أسسها الأولى وكان هذا كله من خلال كتابه " فن الشعر" الذي اعتبره النقاد سابقا لعصره وأوانه، فهو مكتوب بمعايير تتشابه ومعايير الشعرية الحديثة.

هذا الكتاب " فن الشعر " غني بالمصطلحات والمفاهيم ويتضح ذلك من خلال مقدمة كتابه، حيث يقول: " وليكن حديثنا هذا عن الشعر بوجه عام، وعن أنواعه، وخصائص كل نوع، وكيفيات بناء الحبكات، طبقا لما ينبغي أن تكون عليه صنعة الشعر الجيد وكذلك عن عدد أجزاء كل نوع، وطبيعته ثم عن أي موضوع أخر يمكن أن يتصل ببحثنا هذا "[1].

[1] – أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د/ ط، 2020، ص:55.

ففي الغرب بدأت الشعرية منذ العصور القديمة اليونانية وعلى أية حال، كان قد تشكل مظهر مشابه للفكرة في الوقت نفسه أو حتى في وقت مبكر في الصين والهند وفي إطار خلفية تاريخية غربية، "واقترح حديثا أبرامس Abrams M,H, نمذجة typology للنظريات الشعرية التي تفسر موقعها التاريخي أيضا انه يبين نمذجته على ما يسميه العناصر الأدبية المكونة للعملية الأدبية: المؤلف، القارئ، العمل، العالم[1]» .

وكما أن الغرب الحديث والمعاصر استند على منجزات العقل اليوناني في بناء تصوراته حول الأدب والنقد ونظرية الأدب والشعرية وغيرها بصورة مباشرة أو غير مباشرة، بحيث نجد "أرسطو" شكل نقطة مرجعية لهذه التصورات من خلال الحدث الفلسفي والنقدي الذي تركه.

ويمثل كتاب " فن الشعر" لأرسطو حسب ما استقر في الترجمة العربية الحديثة للكتاب الأصلي DE POETICA الكتاب المؤسس للنقد ونظرية الأدب والشعرية عند الغرب الحديث والمعاصر.

وقد انطلق أرسطو في كتابه "فن الشعر" من تحديد مبادئ أولية عامة ثم التدرج نحو جزئيات الموضوع وقام بتغيير مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مغاير تماما"[2]، وقد انقسم النقاد بإزائه إلى مجموعتين " فمن وجهة نظر الأولى، أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر وشددت على ماهية الشعر، ومن جهة ثانية شددت على ما يجب أن يفي به الشعر في تلك المتطلبات وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون" [3].

وفي عرضه لمفهوم الشعرية انطلق أرسطو من مفهوم المحاكاة الأفلاطونية فقد تبناها وأعطاها طابعا مزدوجا فهي محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة وخارج نطاق الطبيعة في نفس الوقت، وينطلق أرسطو من مفهوم المحاكاة لتحديد ماهية المأساة بوصفها

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي ببيروت، الحمراء، ط1 1994، ص :20.

[2] – المرجع نفسه، ص:21.

[3] – المرجع نفسه، ص: 21.

محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزدوجة بألوان من التزيين تختلف حسب اختلاف الأجزاء وتتمثل هذه الأجزاء في: المنظر المسرحي والنشيد أو الموسيقى وتركيب الأوزان، وهذه عبارة عن أجزاء خارجية أما الأجزاء الداخلية تتعلق بالمؤلفين وهي الخرافة والأخلاق والفكر وهذه الأجزاء الستة توضح أدوات المحاكاة وطريقتها وموضوعها، حيث تتمثل الوسائل في اللغة والموسيقى أما طريقتها تتجسد من خلال المشهد المسرحي أما الموضوع فيظهر من خلال الخرافة والأخلاق والفكر"[1].

وهنا نجد أن الملحمة تتفق مع المأساة في أجزائها لكن بإنشاء الموسيقى والمنظر المسرحي ويختلفان في الطول والوزن"[2].

ولعل أهم قضية بحث فيها دارسوا أرسطو ومنظورا الشعرية يمكن تلخيصها في السؤال التالي: هل _حقا_ كان أرسطو متناولا في الشعر في كتابه؟

فهنا لا بد التوضيح فيما: يخص المقصود بالشعر عنده فهولا يقصد به الدراما ولا سائر الأجناس الأدبية الأخرى، بل يقصد به الشعر الغنائي الذي كان متزامنا مع الدراما والملحمة.... وبالتالي فالشعر شيء أخر غير الأجناس الأدبية التي تناولها أرسطو.

وعليه فكتاب أرسطو كتاب في (المحاكاة) عن طريق الكلام ويقوم بوصف خصائص الأجناس الممثلة (الملحمة، والدراما).

1-2/ الشعرية في النقد العربي:

❖ الشعرية العربية القديمة:

إن الحديث عن الشعرية كنظرية على الساحة النقدية العربية القديمة بشكل خاص، يضعنا أمام إشكالية كبيرة وهي أنها لم تعرف آنذاك كمصطلح قائم بذاته له أسسه النظرية، وإنما كانوا يبحثون عن الشعرية دون دراية منهم، وكانوا يخلطون بينها وبين مفهوم النقد، وعلى اعتبارها تبحث عن أهم الأسس والقواعد والقوانين، التي تؤطر وتحكم النصوص الأدبية والشعر بشكل

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص ص: 22، 21.

[2] – المرجع نفسه، ص ص ص: 23، 22، 21.

خاص، فقد سعى النقاد القدماء إلى وضع مجموعة من القوانين للنصوص الشعرية، لتساعدهم في الحكم على الشعراء وترتيبهم في طبقات على أساس من أشعر من الأخر، وعليه ظهرت العديد من المسميات، والتي يراها النقاد مقابلة ومرادفة لمصطلح الشعرية، مع كل من الجاحظ وابن طباطبا والقيرواني وقدامة بن جعفر وحازم القرطاجني وغيرهم الكثير، (فمنهم من سماها الأقاويل الشعرية ومنهم من اصطلح عليها اسم الديباجة وآخرون ربطوها بعمود الشعر وكذا نظم الشعر وصناعة الشعر...) فكل هذه الأسماء التي ذكرناها آنفا اهتمت بمفهوم الشعر وطريقة كتابته، وخصائصه التي تميزه عن غيره، فكل أدلى بدلوه في هذا الشأن.

فقد كان العرب القدماء يمارسون الشعرية بمعناها العام، أما لفظا فظهرت متأخرة مع حازم القرطاجني، نظرا لتأثره بكتاب فن الشعر لأرسطو.

" إن محاولة البحث في إشكالية الشعرية العربية، تفرض علينا مواجهة بعض المفاهيم التي تأسس وفقها الخطاب النقدي العربي، وهذا ما يفرض على الباحث الاطلاع على البناء النظري الذي شكل الشعرية العربية، انطلاقا من تصور البلاغة وفن القول، إذ لا يمكن عزلها نظريا وتنظيرا عن مؤثرات الشعرية (الأرسطية) في تصورها العام لنظرية الأدب التي تمحورت حول البحث عن خصوصية الشعرية "[1]، فإذا أردنا حقيقة أن نبين أصول ومفاهيم الشعرية، لا بد من أن نفهم أولا أهم المرجعيات التي كونتها، وكذا الإطار النظري الذي كان ساهم في نشوئها وتكونها وظهورها، انطلاقا من كونها تقع في نفس الدائرة مع مفهوم البلاغة وفن القول.

وعلى خضم هذه التسميات المتنوعة، حاولنا في دراستنا هذه التركيز على أهم المنطلقات والمحطات البارزة، والتي ساهمت بدورها في بروز هذه الظاهرة الشعرية كمفهوم. وقد وقع اختيارنا (على عمود الشعر، صناعة الشعر كنماذج لمحاولة تبيين هذا الموقف فإذا بحثنا في تراثنا العربي النقدي، سيتضح لنا " أن أشمل نظرية استطاعت الإحاطة بالشعرية كمفهوم، هي

[1] – ينظر: أحمد بوزيان: الشعرية القديمة الجذور ... الامتداد والتجاوز، مجلة البيان الكويتية، الكويت، ع 473، 2009 ص: 25.

نظرية " عمود الشعر"، سواء في صيغتها المكتملة عند المرزوقي، أو قبل ذلك عند كل من الآمدي وعبد القاهر الجرجاني، فإن هؤلاء النقاد جميعهم صبوا تركيزهم على " محاسن الكلام " وهي العناصر المميزة للشعرية "[1].

- **شعرية عمود الشعر:**

ويراد به " الأسس الجمالية التي ينهض عليها بناؤه عند العرب القدامى، ويظهر أن التسمية مستوحاة من عمود بيت الشعر الذي لا يقوم من دونه، وغير غريب طبعا أن يستعير النقاد العرب مصطلحات نقدهم من معطيات الحياة البدوية " [2].

فعمود الشعر هو تلك الطريقة التي كتب بها الشعراء العرب القدماء، أوهي طريقة العرب القدماء في نظم الشعر، ولها مجموعة من القوانين التي لابد للشاعر من الالتزام والتقيد بها فمن كتب على منوالها فهو شاعر مجد، أما من خرج عنها فقد خرج عن عمود الشعر.

ولقد ظهر في ذلك العصر اتجاهان أو تياران متعارضان، الأول محافظ حاول الحفاظ على عمود الشعر، والكتابة على الطريقة والسليقة العربية القديمة أما الاتجاه الثاني وهو المجدد الذي اهتم بالصنعة الشعرية والجودة الفنية أكثر من الاهتمام بعمود الشعر.

" وإذا كانت الدلالة العامة لهذه الفكرة معروفة منذ وقت متقدم، فإن التحديد الدقيق لمؤداها، أوبين مذاهب المحدثين أنفسهم، فالآمدي يذكر في الموازنة أنه: "سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام فقال: هو أغوص على المعاني مني وأنا أقوم بعمود الشعر منه"[3].

إذن هذان الاتجاهان المتعارضان يمثلهما كل من أبي تمام (مجدد) والبحتري (محافظ).

" وتعد هذه الخصومة بينهما أي بين الطائيين أولى المعارك النقدية في تاريخنا الأدبي وتكمن أهميتها في أنها أساس نظرية العمود الشعري، وما يقابله من نزعة حداثية في الشعر

[1] – ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009، ص: 149.

[2] – عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق، ط 1، 1997، ص: 276.

[3] – المرجع نفسه، ص: 276.

والنقد.... وفي كونها خلاصة الرؤيا النقدية العربية وخلاصة نظرة النقاد إلى الشعر الجاهلي وأثره في توجيه النقد"[1].

ولقد ألف الآمدي كتابا حول هذه الخصومة سماه بالموازنة وفي سياق حديثه، تطرق للعديد من القضايا النقدية التي كانت تثير جدلا كبير، ومنها قضية اللفظ والمعنى، السرقات الأدبية، الصدق والكذب، التقليد والتجديد... الخ، وهذه القضايا لم تطرح هنا لأول مرة وإنما هي قضايا أدبية طرحت بشكل متكرر طوال هذه الفترة التاريخية.

ولقد كان الآمدي " يؤثر طريقة البحتري ويميل إليها ومن اجل ذلك جعلها " عمود الشعر " ونسبها إلى الأوائل وصرح بأنه من هذا الفريق دون مواربة "[2]، فالآمدي كان يميل صراحة إلى البحتري ويفضل طريقة الأقدمين في نظم الشعر.

" ويأوي الآمدي في نقده إلى ركن شديد، يجعله أساسا لنظرته النقدية وهو الرجوع في كل أمر يختلف فيه المتذوقين والنقاد إلى ما تعرفه العرب وأقرته وأثر عنها"[3]، وهذه النقاط التي عددها الآمدي لم تكن نهائية وإنما هو ألمح فقط لمجموعة من العناصر، ومن أتوا بعده بنوعليها فبدأت نظرية عمود الشعر تتبلور مع الآمدي في قوله: " ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف وتلك طريقة البحتري " [4].

---

[1] – وحيد صبحي كبابة: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/ط 1997 ص: 05.

[2] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط 4، 1993، ص: 162.

[3] – المرجع نفسه، ص: 166.

[4] – أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد احمد صقر، دار المعارف، مصر ط 4،(د ت) ص:423.

الشعر الحقيقي عند الآمدي هو ذلك الذي يأتي على السليقة دون تصنع أو تكلف، كلماته مختارة بدقة متناهية، ويكون اللفظ فيه معبر عن المعنى المعتاد الشائع بين سائر الناس، وكل هذه المواصفات وجدها في شعر البحتري.

انطلاقا من هذه النقاط نجد القاضي الجرجاني هو الآخر يفصل في هذه المعايير من نظرته لمفهوم الشعر فيقول: " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض "[1].

الملاحظ هنا أن الجرجاني قد استخدم نظرية عمود الشعر استخداما لغويا بالدرجة الأولى لا تتجاوز تلك العناصر التي لا بد أن تتوفر في العمل الشعري. لكنه لم يمل لأي جهة كانت على عكس ما فعله الآمدي، ونجد أن الجرجاني واقع بين اتجاهين: التقليد، التجديد، فقد أسس للقديم، وفي الوقت نفسه دعم الجديد وأعطاه حقه.

وقد بدأت هنا ملامح عمود الشعر تتضح أكثر فأكثر، لننتقل مباشرة إلى المرزوقي، الذي كان له الحظ الوافر في صياغة هذه القواعد بصورة نهائية في شرح ديوان الحماسة، " فعمود الشعر عنده له أركان محددة وهي:

"1- شرف المعنى وصحته.

2- جزالة اللفظ واستقامته.

3- إصابة الوصف.

4- المقاربة في التشبيه.

5- الغزارة في البديهة.

[1] – القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط 3،) د ت) ، ص ص: 33، 34.

6- كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة "[1].

فصياغة هذه القواعد ظهرت بصفة فعلية في مقدمته الشهيرة، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام: "وربما بدا لأول وهلة أن المرزوقي عاد يكرر الثنائيات السابقة: من مثل اللفظ والمعنى والصدق والكذب والطبع والتكلف وما أشبه، ولكن هذه الثنائيات كانت تقتضيها طبيعة مقدمته أولا ثم انه لم يمض عنها حيث تركها أصحابها، أضاف إليها ما أسعفه به فهمه وتصوره وحتى إن مقدمته لتعد نموذجا جيدا في البناء الجديد على أسس قديمة "[2].

فالمرزوقي اتخذ تلك القواعد التي وضعها كل من الآمدي والجرجاني أرضية أساسية انطلق منها، لوضع أسس جديدة لعمود الشعر.

يعد عمود الشعر واحد من مراحل هذا التغير والتجدد " ويواجه هذا التصور صعوبات لاشك فيها تنبع من حقيقة مؤكدة هي أن الشعرية مفهوم متغير عبر التاريخ "[3]، والغاية الأسمى لهذه النظرية هي وضع مجموعة من القواعد تضبط من خلالها القصيدة العربية

- **شعرية التخيل:**

يعد كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني منعطفا فارقا في تاريخ البلاغة العربية، فقد كتب عن البلاغة بشكل مغاير عن المألوف.

لقد ركز حازم القرطاجني على ذلك التأثير الذي يحدثه الشعر في النفس وما له من سلطة في التحبيب والتنفير.

" وذلك أن الشعر يعتمد على عناصر تكفل له هذه القدرة منها: حسن التخيل أو المحاكاة أو الصدق أو الإغراب " [4].

لقد حرص حازم القرطاجني على فكرة التأمل في النصوص الشعرية، لأجل تكوين قوانين ضابطة لها فالشعر يختلف في نفس شاعر، عن شاعر آخر.

---

[1] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 322.

[2]– المرجع نفسه، ص :399.

[3] – كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1987، ص: 127.

[4] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 543.

" إذ الشعر يختلف في نفسه بحسب اختلاف أنماطه وطرقه، ويختلف بحسب اختلاف الأزمان وما يوجد فيها... ويختلف بحسب اختلاف الأشياء فيما يليق بها من الأوصاف والمعاني، ويختلف بحسب ما تختص به كل امة من اللغة المتعارفة عندها الجارية على ألسنتها"[1].

إذن إن التفاضل والاختلاف بين الشعراء يكمن في طريقة كل واحد منهم في بسط معانيه على اعتبار أن الشعر لديه مرتبط بعملية التخيل بالدرجة الأولى، كما يمنح أهمية كبيرة لمسألة اللفظ والمعنى ويراها

" مسألة (المادة والصورة) ويعالجها في ظل فهمه للشعر، وهو فهم يقوم على أن الأساس في الشعر" إنما هو التخيل في أي مادة اتفق... لان الشعر هو جودة التأليف وحسن المحاكاة وعلى أن الشعر (لا تعبير في المادة، بل ما يقع في المادة من تخيل)"[2].

فعملية التخيل تختلف تمام الاختلاف عن التعبير والوصف، ذلك كون الأولى تفتح آفاقا واسعة وعوالم خيالية غير معهودة، بينما تقتصر الثانية على وصف مجموعة من الظواهر والمشاهد التي ترى بالعين المجردة، دون زيادة عليها. فهي نظرة ضيقة قاصرة بالمقارنة بالأولى.

❖ الشعرية العربية الحديثة:

" تعد الشعرية أحد أهم المصطلحات النقدية الجديدة التي نالت مقاما أثيرا في الخطاب النقدي المعاصر، وأصبحت من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها تعقيدا"[3]، فبعد أن أدرك العرب أن عملية البحث عن القواعد التي تحكم النصوص الأدبية هي ما يطلق عليها اسم

[1] – رجاء عيد: التراث النقدي نصوص ودراسة، دار المعارف، الإسكندرية، ط 1، 1990، ص: 227.

[2] – قاسم المومنى: الشعرية في الشعر، دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة، مجلة فصول، مصر، ع 3، 4، 1987 ص: 82.

[3] – ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 ص: 270.

" الشعرية "، حظي هذا المفهوم باهتمام ومكانة كبيرة في الفكر النقدي العربي الحديث وكذا المعاصر.

" حيث تسعى الشعرية إلى أن تكون بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي (poétique) أو الانجليزي (poetics)، وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية (poetica) المشتقة من الكلمة الإغريقية (poietikos) بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون، خلال القرن 16م_ بمعنى كل ما هو مبتدع مبتكر خلاق أو بصيغة المؤنث (poietike) المتداولة _ خلال القرن السابع عشر _ بالمفهوم الذي خطه أرسطو في كتاب الشعر "[1].

إن هذا المصطلح عند نقله من بيئته وأرضيته التي نشأ وترعرع فيها سيؤدي حتما إلى اضطرابه وعدم استقراره، وهذا ما حدث تماما.

فقد كان يستخدم عند الغرب باسم (poetics)، وعندما تمت ترجمته من قبل النقاد العرب ظهر بعدة مسميات مختلفة، وانقسم النقاد في بحث هذا المصطلح، وكل أطلق عليه تسمية تختلف عن الآخر، بحسب منظوره الخاص.

ومن هنا يمكننا أن نقول إن هذا المصطلح، ليس مأخوذا من تراثنا النقدي العربي، وإنما هو وارد إلينا عن طريق الترجمة، ومن أهم النقاد الذين تحدثوا عن تعدد مسمياته نجد: حسن ناظم وعبد السلام المسدي ويوسف وغليسي.

وفي حديثنا عن الشعرية، كنظرية أدبية عربية، أول ما يواجهنا هو أزمة المصطلح وهذه المشكلة ليست نابعة من فقره أو ندرته بل على العكس تماما، إن تعدده وتخمه على الساحة العربية هوما سبب هذا الإشكال، هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى فإن ذلك التداخل بين مجموعة من المصطلحات الجوهرية هوما أدى إلى هذه الأزمة وهذا الإرباك. فإن العوامل الأساسية، والمساهمة في ثبات النظرية وبسط جذورها على الساحة النقدية، راجع إلى وضع مصطلح قار لها، ثابت مستقر بعيدا كل البعد عن التعدد والتذبذب.

[1] – المرجع السابق، ص: 272.

وقد حاول الناقد حسن ناظم، في كتابه مفاهيم الشعرية، وضع مجموعة من الترجمات العربية التي ظهر بها هذا المصطلح، وأدرج مخططا حاول أن يبين لنا من خلاله مجمل التفريعات المختلفة لكلمة(poetics) .

(poetics)									
الشعرية	الانشائية	الشاعرية	علم الأدب	الفن الإبدعي (الإبداع)	فن النظم	فن الشعر	نظرية الشعر	بويطيقا	بويتيك
محمد الولي حسين	توفيق حسين بكار	سعيد علوش	جابر عصفور	جميل نصيف	فالح الامارة	يوئيل عزيز	علي الشرع	خلدون الشمعة.	حسين الواد
محمد العمري	المسدي	الغدامي	مجيد الماشطة	محمد خير البقاعي	عبد الجبار محمد	علية عياد			
شكري الميحوت	فهد العكام								
رجاء بن سلامة	الطيب البكوش								
كاظم جهاد	حسين الغزي								
المسدي	حمادي صمود								
سامي سويدان									
احمد مطلوب									

1- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة فى الأصول والمنهج والمفاهيم، ص:18.

إن الاختلاف الجوهري الذي يميز الشعرية العربية الحديثة عن القديمة، أنها لم تعد تعطي ذاك الاهتمام المبالغ فيه، لما سماه النقاد بعمود الشعر، وإنما أضافت عناصر أخرى مغايرة، عن ما عرف سابقا " فالاختلاف ما بين نظرية العرب في (الشعريات)، وما بين نظرية الشعرية العربية الحديثة هو اختلاف بنيوي، اختلاف في النسق في النظام إذ أن من أهم انجازات الشعرية العربية الحديثة، إعادة النظر بمعنى الشعرية نفسها، فالشعرية لم تعد خاضعة لنسق نظرية عمود الشعر بعناصرها المعروفة "[1].

صحيح أن الشعرية العربية القديمة، تضع القواعد والقوانين للكتابة الشعرية انطلاقا من منظور لغوي، إلا أن هذا الرأي الذي أدرجناه يضيق الدائرة على الشعرية العربية الحديثة ويرى أنها محاولة النظر في معنى الشعرية نفسها ولكن من وجهة نظرنا هي لا تحاول إعطاء مفهوم جديد للشعرية بل العكس، إنها تتفق على المفهوم السائد والمتعارف عليه الشيء الجديد الذي ظهر من خلالها، هو أن لكل باحث عن الشعرية طريقته الخاصة في الوصول إليها فوظيفتها الأساسية والجوهرية هي البحث في مجمل الإبدالات والتغيرات الطارئة على النصوص الأدبية (شعرا كان أو نثرا)، فاتسعت دائرتها وظهرت إضافة إلى الشعرية البنيوية التي تبحث عن الشعرية انطلاقا من ذلك الترابط والانسجام الذي يضم مجموعة من البنى الداخلية المكونة للنص الأدبي، الشعرية الفكرية وهي نظرية تحاول خلق أو إعادة بناء مجموعة من المفاهيم والرؤى للوصول إلى شعرية توجد من خلال إعمال العقل، إضافة إلى الشعرية المفتوحة التي تقوم في أساسها على إعادة قراءة النصوص الشعرية السابقة محاولة تخليصها من كل كبت يقيدها ويضيق عليها الانفتاح والاتساع.

" ولهذا يجد بعض النقاد أنفسهم مضطرين إلى إعادة قراءة مقومات الشعرية العربية على نحو واع، وذلك بدءا من أصولها الواقعة ضمن خصوصية اللغة وخصوصية الوعي بتلك

[1] – محمد جمال باروت: في نظرية الشعرية العربية الحديثة، " نسق الشعرية الرؤيوية "، مجلة المعرفة، سوريا، ع 261 260، 1983، ص: 28.

اللغة، وخصوصية البناء وتفرد أساليبه الإيقاعية، ثم خصوصية البيئة من خلال: انفتاح الأفق البيئي ونمطية الحياة "[1].

وعليه لم تعد الشعرية العربية الحديثة، تقصر البحث في مجموعة العناصر اللغوية المكونة للنصوص الشعرية فحسب، وإنما أصبحت تهتم بالخطاب الشعري والنثري، من محاولة تحصيل الجمالية المنبعثة من العناصر المكونة للخطاب بصفة عامة، فتعدى البحث البنية الداخلية للخطاب، بالبحث عن مجموع العناصر الموازية للخطابات، فلكل نص (الشعري خاصة) أساليب ولغة وإيقاع وبيئة وجد فيها، تميزه عن نظيراته من الخطابات الشعرية المختلفة.

2/مفاهيم الشعرية:

2-1/ مفاهيم الشعرية في الفكر الغربي:

2-1-1/ رومان جاكسون roman jakbsun:

أسس جاكسون لمفهوم الشعرية من منظور لساني فهو يرى أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، ذلك أنها الجانب اللغوي في الخطاب.

ويعرف الشعرية بأنها" ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة "[2].

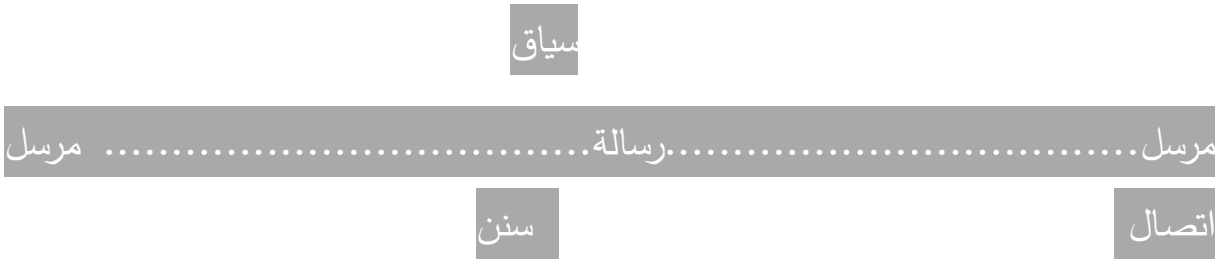
وعليه فإن هده الوظيفة تهيمن على الوظائف الأخرى للغة، ونجد أن الشعرية لا تهتم بالوظيفة الشعرية في الشعر فقط وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر.

[1]- وليد مشوح: الشعرية العربية بين التغريب والتأصيل، مجلة ثقافات، البحرين، ع 9، 2004، ص:5.

[2] - حسن ناظم: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص:90.

وفي تعريف آخر يرى جاكسون انه يمكن للشعرية أن تعرف " بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص "[1].

فهكذا يحاول أن يكسب الشعرية العلمية وذلك من خلال ربطها باللسانيات وقد تطرق إلى العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي وتتمثل هذه العوامل في: المرسل، المرسل إليه والرسالة والقناة. وقد مثل رومان جاكسون لهذه العناصر الأساسية والتي لا يمكن أن يستغني عنها التواصل اللفظي بمخطط وهو كالتالي:"



وكل عامل من هذه العوامل له وظيفة لسانية مختلفة، فالمرسل إليه يقوم بعملية التفكيك وهو يقابل المرسل داخل الدائرة التواصلية فهو يعتبر ركنا حيويا في العملية التواصلية اللفظية وهو الباحث الأول في إنشاء الخطاب. وهنا تظهر الوظيفة التعبيرية أما الرسالة فهي الجانب الملموس في العملية التخاطبية حين تظهر فيها أفكار المرسل، وأخيرا القناة وتحمل الوظيفة الميثالسانية"[2].

2-1-2/ جان كوهن jean Cohen:

إن تعدد وتنوع مفاهيم الشعرية جعلها تصل إلى نقطة تصادم أو تقاطع بين تيارين أقل ما يقال عنهما أنهما متعارضان، الأول يرى أن الشعرية في جوهرها علم للأدب (أي نجدها في الشعر وكذا النثر على حد سواء، ويمثل هذا الاتجاه تزفيتان تودورف) أما الاتجاه الثاني

[1] – المرجع السابق، ص: 90.

[2] – ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك الحنوز، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 1988 ص ص: 29، 30، 31.

فيعتبر الشعرية علم خاص بالشعر وحده (ومنهم جاكسون وجان كوهن)، وبهذا تتشابه شعرية جان كوهن مع الشعرية العربية القديمة كونها تركز أو تهتم بالشعر لا بالنثر ويقول

في هذا الصدد " الشعرية علم موضوعه الشعر"[1]، وبهذا التركيز نجده يستثني بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وهنا يمكننا آن نقول أن هذا التمييز الذي أعطاه كوهن للشعر كان بتركيزه على عنصر مهم هو اللغة الشعرية " وهوما اهتمت به اللسانيات من ذي قبل حيث تعد اللغة موضوعها الذي صرح به دوسوسير (de Saussure) في محاضراته قائلا أن موضوع اللسانيات هو اللغة في ذاتها ومن اجل ذاتها"[2].

وكانت هذه الفكرة المنطلق الأول والأرضية الأساسية التي انطلق منها جان كوهن في دراسته للشعرية. كما يكمن جوهر هذه اللغة في مخالفتها للمعيار، وهوما يسميه "بالانزياح" فالشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها هو انزياح"[3].

وفي سياق آخر يعتبر جون كوهين لغة الشعر، هي اللغة العليا الراقية بمعنى أن الشعر في نظره " قوة ثانية للغة، طاقة سحر وافتنان وموضوع الشعرية هو الكشف عن أسرارها"[4].

إذن لغة الشعر لديه لغة متعالية، تمتاز بخصائصها وسماتها عن لغة النثر العادية.

---

[1] – جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمدا لعمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط/1، 1986، ص: 9.

[2] – عبد السلام بالعجال: الشعرية الحداثية، مساءلة نصية ومساءلة نقدية بين المفهوم والإشكالية، مجلة الأثر، ع 24 2016، ص: 12.

[3] – جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص: 06.

[4] – جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: احمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط 4، 2000، ص: 259.

كما "يرى بأن الانزياح ظاهرة فردية خاصة بالمبدع"[1]، الانزياح انحراف وعدول عن الكلام المألوف.

ومن هنا يمكننا أن نقول أن هذه النظرية أو هذا العلم إن صح القول، والذي حاول جان كوهن وضع أسسه، يسعى إلى اكتناه الشعرية من خلال إحداث مجموعة من الاختلافات والتمايزات بين الشعر والنثر " ويعتبر الشعر منزاح عن النثر بشكل مطلق ويقوم بموازنة تفرق بينهما، جاعلا التماثل في الشعر العنصر الذي يكسبه قوة الشعرية"[2]، على خلاف النثر الذي يتوافر في أساسه على هذا العنصر كما يتجلى هذا التماثل الذي تحدث عنه كوهن في مجموعة من النقاط هي: " التماثل الصوتي التجانس، والمطابقة النحوية والصرفية، بالإضافة إلى القافية والترادف وغير ذلك من أشكال التماثل والتجانس والتلاؤم الشكلي"[3]، وعليه يمكننا أن نقول أن " اللغة الشعرية عند جان كوهن تمثل عدولا أو انتهاكا أو انزياحا أو انحرافا عن المستوى المثالي أو المحايد للغة وهوما يعرف باسم اللغة العادية أو ما يطلق عليه رولان بارت درجة الصفر في الكتابة "[4]، كما تعد هذه النظرية او شعرية الانزياح من المنطلقات المهمة في دراسة الشعرية على الرغم من أنها تجزا الخطاب باختيار نقاط معينة للانزياح فيه، وهي شعرية تقوم على أسس لسانية بالدرجة الأولى.

2-1-3/ تزفيتان تودوروف tzvetan Todoroff:

تودوروف من أبرز الأسماء التي اهتمت بمسألة الشعرية وأسسها بناءً على موقفه من الدراسات الموجهة للنص الأدبي والتي يرى أنها تحدث اتجاهين متوازيين: فالاتجاه الأول يرى أن النص الأدبي هو "الموضوع النهائي والقادر على أن يكون موضوعا للمعرفة لكن

[1]– محمد سعدون: طقوس الشعرية المعاصرة، أصولها وأبعادها المعرفية، دار خيال للنشر، د/ ط، 2020، ص: 69.

[2] – المرجع نفسه، ص: 69.

[3] – المرجع نفسه، ص: 70.

[4] – السعيد حسون: نظرية اللغة الشعرية في الخطاب النقدي، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، ع 44، م 2، 2009 ص: 290.

تلك المعرفة لا تأتي إلا من خلال التأويل. " إن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي الأوحد ولنسميه من الآن فصاعدا التأويل "[1].

وهذا التأويل يمكن أن نسميه تفسيرا أو تعليقا أو شرح نص أو قراءة أو تحليل.

أما الاتجاه الثاني يعتبر " كل نص معين تحليلات لبنية مجردة "[2].

ويندرج هذا الموقف ضمن الإطار العام المستند على العلم بما يقتضيه من دقة وإمكانية التحويل ووضع القوانين العامة التي يكون هذا النوعي نتاجا لها.

فمن خلال هذين الموقفين المتوازيين جاءت الشعرية حدا لذلك التوازي في حقل الدراسات الأدبية وبذلك فالشعرية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...الخ تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب " مجردة وباطنية في الآن نفسه"[3]، وتتعلق تلك المقاربة بالأدب بكل ما تسع له الشعرية من شعر ونثر.

وهذه الظاهرة تقتضي الاشتغال على النصوص فالشعرية مقاربة مجردة للأدب أي أنها محكومة بمنطق التجريد بواسطة القوانين التي يسعى المشتغل بالشعرية إلى الوصول إليها بالتالي فالشعرية تعنى بالبنى المجردة للعمل التي تسميها " وصف " أو حدثا روائيا أو سردا ومن هنا نفهم أن موضوع الشعرية ليس مجموع الأعمال الأدبية بل بنية مجردة(الأدب).

وأخيرا، فإن تودوروف قد أعطى مدلولات متعددة لمصطلح الشعرية، ويتمثل تحديده في أن مصطلح الشعرية poetics يدل على:

---

[1]– تيزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2 1990، ص: 20.

[2] – المرجع نفسه، ص: 22.

[3] – المرجع نفسه، ص: 23.

"أولا: أي نظرية داخلية للأدب.

ثانيا: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية أي إيجاد المؤلف طريقة كتابية ما.

ثالثا: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا لها، أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا"[1].

ولكن ما يهم تودوروف هو" المعنى الأول وبالتالي الشعرية تفهم بأنها مقترحات لتوسيع المقولات التي تسمح لنا بالقبض – في آن واحد– على الوحدة والتنوع في الأعمال الأدبية"[2].

2-2/ مفاهيم الشعرية في الفكر العربي:

2-2-1/ أدونيس: يعد أدونيس أحد الأسماء والأقلام البارزة، على الساحة الإبداعية والنقدية العربية، وكذا الفكرية على اعتبار أن كتاباته تحمل بعدا فكريا فريدا من نوعه، وقد نال هاته المكانة بسبب هذه الآراء، التي خرجت عن ما هو مألوف عند العرب (قديما وحديثا). فهي تجمع بين (الجرأة، العمق وكذا الجدة)، فانهالت الانتقادات حول كتاباته من كل حدب وصوب، وانقسم النقاد بين مؤيد لكتاباته ومفند ومعارض له ولأرائه، وخاصة حول نظرته للتراث العربي القديم.

إن نظرة ادونيس للتراث العربي، هي نظرة مغايرة عن ما رأيناه سابقا، فقد حاول تغيير مجمل المفاهيم المتداولة، وسعى إلى إعطائها دلالات جديدة تعبر عن ماهيتها الحقيقية أي إعادة بناء المفاهيم والنظريات القديمة، منها مفهوم الشعر والشاعر وعمود الشعر غيرها وهنا يمكننا أن نقول آن أدونيس حاول خلخلة النظرية الشعرية القديمة، وإعادة بناء نظرية جديدة نابعة من رؤيا حداثية.

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص: 19.

[2] – المرجع نفسه، ص: 19.

كتاب الشعرية لأدونيس، من أهم الكتب التي بلورت مفهوم الشعرية لديه، لكنه لن يكون كافيا لفهم رؤيته، ذلك أن مفهومه للشعرية منبثق في جميع كتاباته (الشعرية العربية، الثابت والمتحول، سياسة الشعر، زمن الشعر، فاتحة لنهايات القرن)، وعليه ومن أجل فهم نظرة أدونيس اتجاه هذا المصطلح، لابد من لملمة جميع أفكاره المتفرقة في كل هذه الكتب على حد سواء.

"إن أهم فكرة قامت عليها شعرية أدوني، هي ثنائية الثابت والمتحول لذلك سوف نركز على هذه الثنائية الضدية (الثابت/المتحول) التي بني عليها كتابه، الذي دار حوله كلام كثير من نقاد الشعر الحديث والمعاصر من عرب وغرب. وشكلت سؤالا محوريا في مؤلف "صدمة الحداثة " الذي صدره بالمقدمة التالية:" لقد آثرت في هذا الكتاب من الثابت والمتحول أن افرد للشعر جزءا خاصا وأن أتناول الفكر والثقافة بشكل عام "[1].

فلقد حاول أدونيس، خلق ثقافة جديدة وأفكار أكثر جرأة، تقوم في أساسها على فكرة التحول والتغير وذلك لتبقى منذورة للاستمرار والمطلق، لا للثابت الجامد الراكد.

" إن إشكالية المجتمع العربي، بعامة، والثقافة العربية، بخاصة إنما هي هيمنة السائد على الممكن، هيمنة نزعة التكيف على نزعة التجاوز، أو لنقل: هي هيمنة بعد الجواب والتقليد على بعد السؤال والإبداع "[2]. من هذا القول بدأت ملامح الشعرية بالظهور البروز وذلك في الفكر النقدي لدى أدونيس ومن هنا يمكننا أن نقول أن الشعرية لديه تنقسم إلى مرحلتين: المرحلة الأولى ساد فيها الثابت والجامد والراكد، أما المرحلة الثانية فساد فيها التحول والتغير.

[1] – مليكة ضاوي: قراءة في كتاب " صدمة الحداثة " لأدونيس، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة الجزائر، ع 16، 2014، ص: 305.

[2] – أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص: 134.

انطلق أدونيس في دراسته، من محاولة تصنيف المدونة الشعرية العربية تصنيفا جديدا بعيدا كل البعد عن تلك التصنيفات القديمة التي تربط المنتوج الإبداعي بالعصر الذي نشا فيه، وفق مجموعة من السياقات التاريخية والسياسية، فحاول أن يصنف هذه المدونة انطلاقا من مجموعة النقاط التي تتوافر وبدورها في داخل النصوص الشعرية، لا في سياقاتها الخارجية، فالتصنيف القديم بالنسبة لأدونيس " يقوم على قراءة تبسيطية، تقسم الشعر إلى عصور تاريخية، وفقا للزمن التسلسلي الخطي. والحق أن زمن الشعر عمودي لا أفقي"[1].

ومن هنا تحديدا، انطلق أدونيس في نظرته، من ذلك الإبداع الذي يحكم النصوص الشعرية وأصبح المعيار الأول والأساسي للتميز بين الأعمال الفنية، وفي السياق ذاته أعاد الاعتبار للشاعر فهو المسؤول عن هذا الإبداع.

وقد عبر أدونيس عن تحولات الشعرية العربية بتقسيمها إلى ثلاث مراحل: (الشعرية الشفوية، شعرية الكتابة، شعرية الحداثة) والتي ينتقل فيها أدونيس من الثبات والركود، إلى محاولة التغيير والخروج عن القبول ومحاولة السؤال، ليصل من خلال هذا إلى ذلك التحول والتغير والخلق والإبداع والرؤى الجديدة التي يحاول إرساء دعائمها كمفاهيم مغايرة.

* **الشعرية الشفوية:** يطلق عليها في سياق آخر اسم الاستجابة" الاستجابة تستعيد القديم وتحفظه"[2].

استخدم أدونيس هنا مصطلح للدلالة على أن الشعر الجاهلي لم يصل إلينا مكتوبا وإنما وصل شفويا" استخدم عبارة الشفوية لأشير من ناحية إلى أن أصل الشعر العربي في الجاهلية نشا شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية[3]". هذا من جهة، ومن جهة أخرى لم يصل

[1] – أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص ص: 19، 20.

[2] – أدونيس علي احمد سعيد: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1 1980، ص: 220.

[3] – أدونيس: الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس، دار الآداب، ط1، 1985، ص: 05.

إلينا الشعر مدونا، وإنما وصل عبر الرواية والاستعمال عبر الأجيال المتواترة ولهذه الشعرية الشفوية مجموعة من الخصائص، بداية ولد الشعر الجاهلي نشيدا، " اعني انه نشا مسموعا لا مقروءا، غناء لا كتابة "[1].

إن هذه الخاصية تدل على عمق العلاقة بين الصوت والكلام، أي بين الشاعر وصوته، وهذا ما جعل الشعرية الشفوية كنظرية، تعطي للجانب الصوتي أهمية كبيرة باعتباره طريقة في التعبير، فركزوا اهتمامهم على (الوزن، الروي، القافية) " وعلى الرغم من أن الشاعر الجاهلي لم يكن يقول مواضيع جديدة عن السامع، إلا أن أسلوبه ولغته التي يعبر بها هي من تجعل له التميز عن أقرانه من الشعراء، ولهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري، لا يقوم في المعبر عنه، بل في طريقة التعبير[2]".

ومن جهة أخرى، الشاعر لا يعبر كذات لها استقلالها الخاص، وإنما يعبر بلسان الجماعة أو القبيلة التي ينتمي إليها والتي ترعرع في أوساطها.

" انه كان لا يقول نفسه إلا عبر قوله الجماعة "[3].

الشاعر الجاهلي يصف ما حوله دون أدنى محاولة منه في التغيير، فهو كالمرآة العاكسة لأوضاع قبيلته، فغايته الوحيدة وصف الواقع والتحدث عنه لا أن يتخطاه.

وعلى الرغم من أن الشعرية الشفوية تمتاز بالعديد من الخصائص إلا انه قد ظهر في تلافيفها مجموعة من الأسماء، والذين حاولوا خرق ميزاتها وقوانينها ووضع خصائص جديدة وطرق وأساليب في قول الشعر، وهذا ما أدى بدوره إلى ظهور شعرية أخرى وهي شعرية الكتابة.

---

[1] – المرجع السابق، ص :05.

[2] – المرجع نفسه، ص: 06.

[3] – المرجع نفسه، ص: 06.

* **شعرية الكتابة:** وهنا ننتقل مع أدونيس من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة أو ما يسميه بالفعالية " وهي تتجاوز القديم "[1]، أي أننا ننتقل من شعرية الثبات والركود والجمود وعدم محاولة تغيير الوضع القائم، إلى محاولة السؤال والشك والخروج عن نطاق التقوقع داخل حدود القبيلة، فالشعرية انتقلت من هاجس القبول إلى هاجس التساؤل ""القبول رضا وطمأنينة ويقين، في حين التساؤل تمرد ورفض وشك، القبول فرح بالأصل والنبع، والتساؤل قلق عليهما، انه المسار الذي يمتد بين حتمية الابتعاد عنها والرغبة في العودة إليهما والبقاء فيهما، القبول علامة الثبات والتساؤل علامة التحول"[2]، وهذا ما أدى إلى بروز النصوص الإبداعية بمعايير جديدة.

وقد "تمثل هذا التحول في الخروج على عمود الشعر العربي، وتمثل اجتماعيا في رفض القيم السائدة، أو على الأقل إعادة النظر فيها، كان داء العصر على الصعيد الإبداعي، الشعور الطاغي عند الشاعر بالحاجة إلى الاستحداث والتجديد"[3].

وهنا خرج الشاعر عن عمود الشعر العربي القديم، محاولا إيجاد منطلقات جديدة تدفع به قدما نحو الكتابة الإبداعية وإبراز رؤية الذات الحرة المستقلة عن سلطة الإتباع.

* **شعرية الحداثة:** إن شعرية الحداثة لدى أدونيس، هي استثمار للمرحلتين السابقتين فقد انتقل الشعر العربي من الثبات والقبول إلى مساءلة هذا الثبات، ليصل في نهاية الأمر إلى التحول النهائي وهو عنصر مهم من عناصر الحداثة الشعرية لديه.

وقد ربط أدونيس مفهوم الحداثة، بكل تغير وخلخلة تحدث على مستوى القصيدة العربية بغض النظر عن الزمن والعصر الذي وجدت فيه، فبمجرد أن يخرج الشاعر عن نمط القواعد المتعارف والمتفق عليها في الكتابة، يصبح في نظر أدونيس حداثي. فالحداثة في

[1] – ينظر: أدونيس علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص: 220.

[2] – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 3، 1979، ص: 24.

[3] – المرجع نفسه، ص ص: 37، 38.

نظر أدونيس، ذات منبع عربي أصيل، وليست مأخوذة من عند الغرب كما يقال: " إن الحداثة في الثقافة العربية هي مسالة الفكر العربي في حواره مع نفسه ومع تاريخية المعرفة في التراث العربي، ولهذا يقتضي النظر فيها...فلا يصح أن تبحث الحداثة العربية من منظور غربي وضمن معطيات الحداثة العربية، وإنما يجب أن تبحث في أفق الفكر العربي –أصولا وتاريخا –"[1].

وقد تخطى الشعر كل ما هو متعارف عليه، متجها نحو البحث والكشف عن المجهول.

" الشعر الجديد يتخطى ذلك العالم المغلق الذي يمتاز بالتنظيم والترتيب ويحاول البحث عن واقع جديد، لم يكشف عنه بعد "[2].

من خلال هذه الرؤيا الجديدة، أدونيس لا يبحث عن إجابات معينة، وإنما يحاول أن يجعل الإنسان في سؤال مستمر ليعيش.

2-2-2/ شعرية كمال أبوديب:

ينطلق كمال أبوديب في تحديده لمفهوم الشعرية من كونها متغيرة عبر التاريخ أي إنها تتغير بتغير الزمن باعتبارها خصيصة نصية وليست ميتافيزيقية مما يجعل مهمة الكاتب تقديم اكتناه بنيوي للشعرية عبر مادة وجودها وتجسيدها.

" فالشعرية إذن خصيصة علائقية أي أنها تجسد النص من خلال شبكة من العلاقات التي تنموبين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاهما يمكن أن يقع في سياق أخر دون أن يكون شعريا لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[3].

---

[1] – أدونيس: الشعرية العربية، ص: 89.

[2] – ينظر: أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 5، 1986، ص: 20.

[3] – كمال أبو ديب: في الشعرية، ص: 18.

ويحاول الاكتناه الحاضر للشعرية بحسب أبوديب اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة. " تتجسد في اللغة: أي في بنية النص، وهي الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المقتضي."[1]

حيث أن" كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات العلائقية أومفهوم أنظمة العلاقات (système des rapports) ذلك أن الظواهر المعزولة كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنيوية ابتدءا من عبد القاهر الجرجاني وفرديناند دوسوسير (de saussure) وانتهاء برولان بارت"[2].

وبالتالي فان الشعرية تتأسس من منظور كمال أبوديب على ما ينشا بين العناصر المكونة للعمل الأدبي من علاقات، وهنا يظهر التوجه البنيوي حاضرا في الخلفية التي بنيت عليها شعريته.

وعليه يمكن القول أن شعرية كمال أبوديب لا توصف ولا يمكن الوصول إليها إلا في إطار المفاهيم العلائقية والكلية.

فشعريته في بدايتها تدرس النص في ذاته وتستخرج من اللغة. لكنه حاول اكتناه الشعرية خارج اللغة من خلال البحث في تجليات الشعرية في الجانب الأسطوري والرؤى الفكرية والمواقف الوجودية والبنى الثقافية والاجتماعية، فالشعرية عند كمال أبوديب وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر فهي الفضاء الذي ينشئ من اقتحام مكونات للوجود أو اللغة.

وهي العنصر المولد للدلالات الفنية وبذلك تكون مسؤولة عن خلق الشعرية. وتتجلى هذه الشعرية من خلال مستويات لغوية تصويرية.

[1] – المرجع السابق، ص: 14.

[2] – المرجع نفسه، ص: 12.

وهنا لابد الإشارة إلى أن الفجوة لا تفي وحدها بالغرض ما لم يتحقق معها توتر مختلف الحدة.

ويرى كمال أبوديب أن للفجوة تجليات متعددة يمكن تحديدها بتنميطها أي وضعها في أنماط.

وأبرز أنماطها هي: الإيقاعية، التركيبية والدلالية والتصورية والموقفية.

والفجوة مسافة التوتر لا تتغير في تلك الأنماط إذ يحدث التوتر بإيرادها ما لم يكن متوقعا ومنتظرا. وهكذا تبرز قدرات الكاتب الاستقرائية ووضوح منهجيته واستقرارها"[1].

2-2-3/ محمد بنيس:

لطالما كانت الشعرية العربية منذورة للاستمرار والانفتاح، وقد مرت بتغيرات إبدالات ومتعددة، محاولة الوصول إلى ذلك النص الشعري الذي يتميز بالفرادة والاختلاف، ولهذا السبب تحديدا شهد الشعر العربي تطورا دائما شكلا ومضمونا، وكانت الثورة على القوالب الشعرية المعتادة المنطلق الأول للوصول إلى النقطة المرجوة، ورفع راية التجديد والاختلاف عاليا. وعلى ضوء هذا السياق نجد الشعر العربي الحديث، وعلى الرغم من الدراسات المختلفة التي تناولت جوانبه المتعددة، إلا انه لا يزال في حاجة ماسة إلى ضبط مختلف بنياته المكونة لجوهره، وهذا تحديدا ما حاول الناقد محمد بنيس القيام به من خلال كتابه الموسوم بـ: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الذي سعى منه بحث إبدالات البنية أي التغيرات والتحولات الحاصلة على مستوى البنى الداخلية والخارجية المكونة للخطاب الشعري العربي، ولا بد هنا من التنويه لملاحظة هامة وهي أننا لن نجد مفهوما واضح للشعرية لديه فمجمل الآراء المذكورة يمكن اعتبارها مشروع يحاول من خلاله بناء نظرية شعرية جديدة

[1] – حاتم الصكر: مرتكزات الشعرية العربية وعناصرها ومراجع اقتراحاتها، في شعرية كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص: 67.

مفتوحة، لا تحكمها حدود. وقد أقام بنيس دراسته هذه وفق استراتيجية معينة، من اجل ضبط الأطر النظرية للشعر العربي الحديث وقسمها كالاتي:

اللحظة الأولى:" لها التحليل النصي، وتشمل ثلاثة أقسام"[1]، وتتمثل في التقليدية والرومانسية العربية والشعر المعاصر، وهي ثلاثة أجزاء مختلفة تكون لنا ثلاث بنى مختلفة، لكل بنية منها خصائصها التي تميزها عن غيرها.

اللحظة الثانية: وهي مغامرة على ضفاف التنظير الذي " يهدف إلى استقصاء ومساءلة عناصر نصية وخارج نصية تستحوذ على المشرك في الحداثة الشعرية العربية "[2].

ولقد حاول بنيس من خلال كتابه هذا، التأسيس لنظرية شعرية جديدة تمتاز عن قريناتها بالانفتاح والتجدد والتغير، للوصول إلى شعرية عربية مفتوحة، تقوم على إعادة قراءة الشعر العربي وتحيينه ويقول في هذا الصدد: " إن الشعرية العربية المفتوحة ستكون بحثا متجددا مغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر، ولن تكون إمساكا بنظام ثابت ولا زمني يقدم نفسه خارج التصور النقدي للنظرية، لذلك فإنها ستعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النصية "[3].

كما سعت هذه النظرية إلى استثمار النظريات السابقة وتجاوزها في نفس الوقت إذ يقر بأن "هناك دراسات عربية معاصرة سعت لإعادة بناء الشعرية العربية، نذكر من بين هذه الدراسات أعمال كل من جمال الدين بن الشيخ وأدونيس وكمال أبوديب وجابر عصفور"[4]. وكلها أعمال تتفق على نقطة واحدة، ألا وهي الإعلان عن قراءة مغايرة وجديدة للشعرية.

ومن خلال هذا المشروع حاول بنيس، تخليص النظرية الشعرية العربية من ذلك الكبت والانغلاق الذي يقيدها، وذلك أن الشعريات الحديثة هي من تمارس عليها هذا الكبت

[1] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال، المغرب، ج1، ط 2، 2001، ص: 8.

[2] – المرجع نفسه، ص: 9.

[3] – المرجع نفسه، ص: 55.

[4] – المرجع نفسه، ص: 55.

نظرا لعدة أسباب نذكر أهمها: تأثر النقاد العرب بكتاب أرسطو(فن الشعر) وعدم فهمهم له لأن تلك الفنون التي وضعها أرسطو لا يوجد ما يقابلها عند العرب قديما ومن جهة أخرى لم يقدم نقادنا لهذا الكتاب قراءة نقدية مبنية على أسس واضحة، ولكن محمد بنيس يرى أنه " يمكننا الآن القيام بقراءة متحررة لكتاب أرسطو حول الشعرية بعد أن مارست أوروبا نفسها قراءة نقدية لهذا الكتاب الذي كان ساهم بدوره في كبت الشعرية العربية "[1].

ومن جهة ثانية، حاول بنيس نقد بعض المتعاليات الشعرية وتفكيك أسسها القائمة عليها "ومن هنا تنبثق أهمية إتباع طريقة الغزو المزدوج، لحقل الشعرية العربية، فمن ناحية ستوجه نحو غزو التصورات والمفاهيم والأدوات، المتداولة في حقل الدراسات العربية بهدف تفكيك أسسها المتعالية والميتافيزيقية، ومن ناحية ثانية غزو نظريات أوروبية وأمريكية حديثة عثرت على سبيلها إلى الشعرية القديمة "[2].

ومن خلال هذا، تمت إعادة قراءة الشعر العربي، وهي عملية نظرية بالدرجة الأولى فلا يمكن دراسة النظرية الشعرية بمعزل عن تصورها النقدي ومن هنا كانت عودته للشعرية العربية القديمة أمرا ضروريا وذلك نظرا إلى أن الشعر العربي الحديث(التقليدية خصوصا) تطور للممارسة الشعرية القديمة، والتي تمتاز عن غيرها بخصائص معينة، هذا من جهة ومن جهة أخرى عودته للنظرية القديمة ليست محاولة لإحياء سماتها، وإنما لرصد أهم الإضافات والإبدالات التي جاءت بها الشعرية الحديثة (التقليدية على اعتبارها تسير على خطى الكتابة القديمة) وفي سياق ضبط بنيس لنظرية الشعر العربي الحديث مر بثلاثة مراحل أساسية تأتي تباعا:

[1] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ص: 56.

[2] – المرجع نفسه، ص: 44.

- **التقليدية:**

ونجده في هذا الجزء " يتناول النصوص التي تتآلف في التقليدية كمتن، وهذه النصوص اعتمدت الشعر العربي القديم كنموذج يتوحد مطلقه في مبادئ ثلاثة هي التمركز حول الصوت، أسبقية المعنى الرؤية المتعالية للغة "[1].

ويمثل هدا الاتجاه كل من محمود سامي البارودي، أحمد شوقي، محمد مهدي الجواهري...

- **الرومانسية العربية:**

يتحدث في هذا الجزء، عن الرومانسية العربية التي كانت في صراع مع التقليدية وحاولت تأويل " مفاهيم الحداثة وحاكمت من خلالها الشعر العربي القديم، متعاطفة ومتعصبة للرومانسية الأوروبية والأمريكية، ثم متفاعلة مع الموشحات الأندلسية بأشكالها العديدة "[2].

وقد مثل لهذا الاتجاه: جبران خليل جبران، أبو القاسم الشابي...

- **الشعر المعاصر:**

" وهو المتن الذي أصبح تعدد الممارسة النصية فيه هو المعيار"[3] وقد تحدث عن هذا المتن باعتباره ثلاثة متون (الشعر الحر، الشعر المعاصر، الكتابة الجديدة) ويمثله: أدونيس، بدر شاكر السياب، محمود درويش....

[1] – غنية بوساحية: شعرية الإيقاع بين محمد بنيس وهنري ميشونيك، مجلة لغة – كلام، جامعة عباس لغرور، م 9، ع 2، 2023، ص: 123.

[2] – المرجع نفسه، ص: 124.

[3] – المرجع نفسه، ص: 124.

أما الجزء الرابع من كتابه فكان بعنوان مساءلة الحداثة، والذي حاول من خلاله مساءلة بعض الطروحات النظرية، والسؤال هنا هو الجوهر بحيث يعطي للمتن الحرية والاختيارية في ترتيب فضاءه من جديد.

المبحث الثاني: ماهية الخطاب.

- **1/ مفهوم الخطاب في الدراسات الغربية والعربية.**

1-1/ في الدراسات الغربية.

1-2/ في الدراسات العربية.

- **2/ الفرق بين الخطاب والنص.**
- **3/ مفهوم الخطاب الشعري.**

1/ مفهوم الخطاب في الدراسات الغربية والعربية:

1-1/ في الدراسات الغربية: لقد حظي مصطلح الخطاب باهتمام كبير من طرف النقاد والدارسين، منذ العصور القديمة، وخاصة مع الفلاسفة اليونان، فقد بدأ مفهوم الخطاب يتبلور أول مرة مع أفلاطون حيث يتماثل " المقال مع العقل (لغوس)"[1]، مصطلح المقال هنا يقابل الخطاب، وذلك أن " المقال أو المقالة يرادف القول إجمالا...والقول هو كل منطوق في اللغة "[2]، فقد كان ينظر للخطاب في هذه الفترة من منظور عقلي فلسفي بالدرجة الأولى ومن جهة أخرى " جاء مفهومه عند أرسطو موازيا لمدلول الخطابة Rhetorique التي يعرفها بأنها الكلام المقنع "[3]، بمعنى انه ذاك الكلام الموجه عن قصد لإقناع الطرف الأخر (المتلقي)، وتطور هذا المفهوم تدريجيا مع أراء كل من رينيه ديكارت وميشال فوكو، فكل عرف الخطاب بحسب اتجاهه المعرفي وزاوية رؤيته الخاصة وقد ولج الخطاب للعديد من المعارف على اختلافها، وبدأ النقاد المهتمين به ببناء أرضية خصبة لنموه وترعرعه وخاصة في العصور الحديثة، فظهر بصيغته النهائية كمصطلح في النقد الحديث، له أسسه النظرية القائمة بذاتها وذلك مع الفكر اللساني الحديث مع فرديناند دوسوسير وكذلك زيليغ هارليس في كتابه المعنون بـ: " تحليل الخطاب ".

[1] – معن زيادة: الموسوعة الفلسفية، معهد الانتماء العربي، بيروت، م1، ط 1، 1986، ص: 771.

[2] – المرجع نفسه، ص: 770.

[3] – فطومة بن مكي: محاضرات في تحليل الخطاب، مطبوعة محاضرات موجهة لطلبة السنة الأولى ماستر، تخصص اتصال وعلاقات عامة، جامعة الجزائر 3، 2018، 2019، ص: 5.

" وسعيا منا لتحديد مفهوم الخطاب discours، وجب الإشارة أولا إلى مفاهيم سابقة له وفق تراتبية زمنية ساعدت على تكوين وإيجاد هذا المفهوم وهي: الجملة "phrase" التلفظ énonciation والملفوظ énoncé "[1].

✓ **مفهوم الخطاب عند فرديناند دوسوسيسر ferdinand de saussure:**

يتقابل مفهوم الخطاب مع مفهوم الجملة والكلام عند دوسوسير والذي كان له الدور الفاعل والفعال في تبلور مصطلح الخطاب في الدراسات الحديثة، فذاك النجاح المميز الذي حققته اللسانيات، في إطار دراستها للغة له أثر كبير في مجمل الحقول الأدبية والمعرفية ويظهر هذا التأثر جليا في هيمنة كم كبير من المصطلحات اللسانية على الساحة الأدبية وقد كانت اللسانيات من هذا المنطلق تركز في دراستها على مفهوم الجملة "باعتبارها اكبر وحدة قابلة للوصف النحوي"[2].

فدوسوسير يدرس الجملة ويفصل في الوحدات المكونة لها، كما يقسمها إلى فروع منها الصوت، الحرف، الكلمة، صحيح انه لم يذكر مصطلح الخطاب بصريح العبارة، إلا أن مجمل النقاد واللغويين يتفقون على أن الخطاب = الكلام عند دوسوسير.

وقد اتضح منهجه في الدراسة من خلال كتابه " محاضرات في اللسانيات العامة "، الذي فرق فيه بين مجموعة من الثنائيات منها التزامن والتعاقب، الدال والمدلول، اللغة والكلام حيث يعتبر اللغة هنا " جزء جوهري من اللسان وفي الوقت ذاته نتاج اجتماعي، تواضعات ملحة ولازمة يتبناها الجسم الاجتماعي لتسهيل ممارسة هذه الملكة عند الأفراد "[3].

---

[1] – حمدي منصور جودي: الخطاب قوة المصطلح و المنظومة المفاهيمية، حوليات المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع 5 ، 2016، ص: 56.

[2] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن – السرد – التبئر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1997، ص: 15.

[3] – رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 2، 2009، ص: 84.

أي أنها مجموعة من الوحدات والرموز والعلامات، التي تظهر مع فئة اجتماعية معينة هدفها التواصل، كما أنها المادة الخام للكلام فجوهرها جماعي لا فردي.

أما الكلام " فهو نتاج فردي يصدر عن وعي وإرادة، ويتصف بالاختيار الحر وحرية الفرد الناطق تتجلى في استخدامه انساقا للتعبير عن فكره الشخصي، يستعين في إبراز ذلك بآليات نفسية وفيزيائية "[1].

إذن فالكلام هو التجسيد الفعلي للغة، ويتمظهر عادة في شكل أنساق تعبيرية، أو هو رسالة لغوية موجهة من مرسل إلى مستقبل عن قصد بهدف التأثير فيه.

وما دام الكلام هنا هو نتاج فردي على عكس اللغة التي تمتاز بالاجتماعية وعلى اعتبار الخطاب هو الآخر إنجاز فردي محض، يشترك الكلام والخطاب في ظروف إنتاجهما والتي تتعلق بوجود مرسل ومستقبل للرسالة.

وعليه يمكننا أن نقول أن جذور الخطاب تعود إلى ثنائية (اللسان / الكلام) في الفكر اللساني البنيوي.

✓ مفهوم الخطاب عند زيليغ هاريس "zellig Harris":

ينسحب مفهوم الخطاب عند (هاريس) على مفهوم أوسع من الجملة يعرف بـ" الملفوظ" فلقد تجاوز حدود الجملة التي وضعها دوسوسير، وذهب إلى ابعد من هذا، حيث يرى أن التواصل الإنساني البشري لا يتم بواسطة الجملة، بل بواسطة متتالية من الجمل، أي في شكل رسالة من مخاطب إلى متلقي، وهذه المتتالية لا تكون عشوائية ولا اعتباطية، وإنما تحكمها مجموعة من العلاقات والتي تكون بدورها انسجاما وتناسقا بين هذه الجمل.

[1] – المرجع السابق، ص: 84.

ونجده هنا يعرف الخطاب قائلا: " هو ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تتكون من مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض "[1]، ومن هنا نجد هاريس يحاول ان يطبق تصوره التوزيعي على مفهوم الخطاب، وهذا النظام التوزيعي يمنح بنية النص الانتظام والتناسق والترتيب.

✓ **مفهوم الخطاب عند اميل بنفنست"èmile Benveniste:**

باعتباره التلفظ: ويرى بنفنست أن هذه الجملة التي تحدث عنها كل من دوسوسير هاريس لها مجموعة من الحدود، باعتبارها اصغر وحدة في الخطاب " ومع الجملة نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات، على اعتبار أنها تتضمن علامات تعبر عنه بواسطة الخطاب "[2]، ويربط بنفنست مفهوم الخطاب بما يسمى بالتلفظ ويقصد به " الفعل الذاتي في استعمال اللغة: إنه الموضوع اللغوي المنجز والمنغلق والمستقل عن الذات التي أنجزته هكذا يتيح التلفظ دراسة الكلام ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة "[3].

وهنا يركز بنفنست على التلفظ كموضوع في دراسته للخطاب وليس الملفوظ.

ظل الخطاب في الدراسات الغربية يتأرجح بين هذه التصورات (التلفظ، الملفوظ) باعتباره رسالة موجهة من مرسل إلى مستقبل عبر سياق معين، لتحقيق مجموعة من الوظائف المشتركة بين عناصر العملية التواصلية.

[1] – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، ج 2، 2010، ص: 19.

[2] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئر، ص: 18.

[3] – المرجع نفسه، ص: 19.

1-2/ في الدراسات العربية:

لقد ورد الخطاب عند العرب وتعددت تعاريفه من خلال تعدد وجهات النظر عند الباحثين:

أولا: نجد سعد مصلوح يعرف الخطاب بأنه "رسالة موجهة من المنشئ إلى المتلقي وتستعمل فيها الشفرة مشتركة بين المنشئ والمتلقي ويشترط أن يكون كل منهما على دراية بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكون نظام اللغة "[1].

أي أن الخطاب كلام موجه، فيه مشاركة وهذه المشاركة تكون بين طرفي الخطاب وإن استخدام نفس الشفرة بين المرسل(المنشئ) والمتلقي ومعرفة كلاهما بتلك العلاقات كفيل بصدور التواصل والفهم.

ويرى محمد مفتاح أن الخطاب " مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة "[2].

أي أن الخطاب مشاركة كلامية بين أطرافه، تؤدي العديد من الوظائف، ومن أهم هذه الوظائف نجد الإقناع والتأثير، فالمخاطب يريد من خلال ذلك الخطاب إقناع المتلقي بموضوع أو فكرة معينة والتأثير فيه.

وعرفه محمود عكاشة بأنه كلام موجه إلى المتلقي بغرض الإقناع والتأثير وهو كذلك المشاركة الكلامية بين طرفي الخطاب (الاتصال) وذلك يكون إما حوارا أو مشافهة أو كتابة.

[1]– نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ص: 81.

[2] – المرجع نفسه، ص: 82.

ويعرفه محمود خليل على أنه " مجموع النصوص التي تكون خطابا أو فكرة ما وكذلك هو بناء من الأفكار ويحمل وجهة نظر"[1].

وهذا يعني أن الخطاب هو عبارة عن نصوص وأفكار تحمل في طياتها موضوع ما أو وجهة نظر اتجاه ذلك الموضوع.

2/ الفرق بين الخطاب والنص:

يطرح الاختلاف بين الخطاب والنص في ضوء المناهج النقدية إشكالا كبيرا، ذلك نظرا لتعدد الآراء وتضاربها فيما إن كان الخطاب هو النص، أم هناك فارق بينهما. وقد انقسم النقاد والدارسون حيال هذا الأمر, فمنهم من يرى أن الخطاب والنص مصطلح واحد لا اختلاف بينهما ويستعملان للدلالة على مفهوم واحد، ومنهم من يضع مجموعة من الفروقات لفك اللبس وكشف الاختلاف والتفريق بين هذين المصطلحين، وقبل أن نطرح مجمل الآراء التي اعتد بها الدارسون للتفريق بين الخطاب والنص، لا بد أولا أن نتعرف على مفهوم النص, فنجد كمثال عبد المالك مرتاض يرى بأن النص " شبكة من المعطيات اللسانية والبنيوية والإيديولوجية، تتضافر فيما بينها لتكون خطابا، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من اجل إنتاج نصوص أخرى, فالنص قائم على التعددية بحكم مقروئيته وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته تبعا لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد تعرضه للقراءة "[2].

[1] – محمد برقان: قراءة في مفهوم الخطاب وخصائصه عند العرب والغرب: مقاربة نظرية، جامعة وهران 1، أحمد بن بلة ص: 204.

[2] – محمد بو لخطوط: إشكالية النص والخطاب بين الأصل والفرع، مجلة دراسات، جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل م 7، ع 2، 2018، ص: 183.

والملاحظ هنا أن النص ليس ذلك المنغلق على ذاته المحدود الدلالة، إنما هو إنتاج دائم التغير والظهور بوجوه جديدة، وعادة ما يرتبط بنصوص أخرى، وهذا ما تسميه جوليا كريستيفا بالتناص.

والمقصود به حضور نصوص غائبة في نص حاضر أو استعانة النص بنصوص أخرى (سواء كانت نصوص دينية أو تراثية أو أسطورية أو أدبية...).

وفي سياق حديثنا عن جوليا كريستيفا نجدها هي الأخرى تعطي اهتماما بالغا للنص ومفهومه وترى بأنه " جهاز خارق للغة، يعيد توزيع نظامها، بمعنى انه هدم وإعادة بناء أو ما سماه بارت بالإنتاجية، التي ليست نتاج عمل لأنه لا يتحدد بمنتجه"[1]، فجوليا كريستيفا لم تهتم بدراسة اللغة من جانبها التواصلي الملفوظ وإنما حاولت تسليط الضوء على مجموعة الدلالات الرمزية التي ينتجها هذا التعبير اللغوي.

إذن فالنص يختلف عن الخطاب في كونه يتشكل من مجموعة من البنى بينما يربط الخطاب عادة باللغة ذلك انه يمثل المدخل التواصلي بالدرجة الأولى، فهذه اللغة هي الحجر المحرك لاشتغال الخطاب الذي يفرض وجود سامع يتلقاه، كونه شفهي منطوق, بينما يوجه النص نحو متلق غائب، ينقل إليه عن طريق الكتابة، ومنه فإن الخطاب " مظهر نحوي يحيل على عناصر السياق الخارجية في إنتاجه وتشكله اللغوي، في حين يعتبر النص مظهرا دلاليا، يتم من خلال إنتاج المعنى من طرف المتلقي"[2]، وعليه فإن النقطة الأساسية التي انطلق منها معظم الباحثين في تفريقهم بين الخطاب والنص، هي أن الأول اشمل من الثاني فالخطاب عندما يدون يصبح نص، فهذا الأخير المرآة العاكسة للخطاب.

[1] – آمنة بلعلي: نظرية النص عند جوليا كريستيفا، جامعة الجزائر، ص: 74.

[2] – فاطمة وكال، محمد قويدر رحماني: بين النص والخطاب، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الجزائر 2 ص:16.

فإذا كان الخطاب مرتبط ارتباطا وثيقا بالجانب التواصلي الذي تمثله اللغة في تأثيثها لبنائه، فإن النص مقرون بتلك الدلالات والرموز التي تنتجها وتبثها هذه اللغة، في شكل تعبير فني.

ومن أولئك الذين حاولوا الكشف عن الفرق بين الخطاب والنص، محمد العبد، وقد " ذكر مجموعة من الآراء أهمها "[1].

" **الخطاب** "	" **النص** "
_ موقف ينبغي للغة فيه أن تعمل على مطابقته.	_ النص بنية مترابطة تكون وحدات دلالية.
_ الخطاب أوسع من النص.	_ النص لا يصل إلى اتساع الخطاب.
_ الخطاب منطوق.	_ النص مكتوب.
_ الخطاب يتميز بالطول.	_ النص يتميز بتراوحه بين الطول والقصر.

الملاحظ على هذه النقاط المذكورة في الجدول أعلاه، أنها رأي شامل للفرق بين كل من الخطاب والنص، كما نجد هذه العناصر تتشابه كثيرا مع ما وضعه محمد مفتاح في كتابه (التشابه والاختلاف) ويتضح موقفه في قوله " إن النص عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة، وإن الخطاب عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة "[2].

كما نجده من جهة ثانية يعتبر الخطاب اعم واشمل وأوسع من النص، وفي السياق ذاته نجد رأي آخر لنعمان بوقرة والذي يتقاطع مع الآراء التي ذكرناها سابقا، ويعدد هذه الفروقات في مجموعة من النقاط أهمها:

[1] – ينظر: أيمن عبد القادر العمر: الخطاب الشعري، مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيرا، مجلة الذاكرة، جامعة البعث سورية، م 8، ع 2، 2020، ص: 159.

[2] – المرجع نفسه، ص: 160.

- " الخطاب يفترض سامعا يتلقاه، بينما النص يتوجه به نحو متلق غائب ويتلقاه عن طريق القراءة.
- الخطاب نشاط تواصلي أساسه اللغة المنطوقة بينما النص مكتوب.
- النص يمتاز بالديمومة أي صالح لكل زمان ومكان في حين الخطاب مرتبط بلحظة إنتاجه.
- الخطاب شفوي بينما النص نتيجة للكتابة."[1]

للوهلة الأولى نعتقد أننا نكرر نفس النقاط، ولكن إن تمعنا في كل رأي على حدي نلاحظ بعض الاختلافات بين هذه الآراء، إلا أنهم يسيرون في فلك واحد.

ومن خلال ما أدرجناه يمكننا أن نقول أن الفرق بين الخطاب والنص لا يتعدى كون الخطاب شفهي والنص مكتوب، كما أن الخطاب ينتقل من مرسل إلى متلقي فهي عملية مباشرة، بينما يتوجه بالنص إلى متلق غائب. ولكن وعلى الرغم من أن هذه النقاط شاملة نوعا ما، إلا أنها فعالة لفترة محدودة فقط، فإذا أخذنا بعين الاعتبار التطور الحاصل على مستوى النص الأدبي أو الخطاب الأدبي بصفة عامة، نجدهما قد تبادلا الأدوار فقد نجد اليوم نصا شفهيا وخطابا مكتوبا، وعليه فان هذه الإشكالية بقيت قائمة إلى يومنا هذا فهذا التداخل بين الخطاب والنص لا يكاد ينفك.

3/ مفهوم الخطاب الشعري:

إن محاولة الإمساك بمفهوم شامل وقار للخطاب الشعري من الأمور العسيرة، وهذا نظرا لكونه متغيرا متطورا عبر العصور لا يركن للثابت الجامد، كما أنه مرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الشعر والكتابة لدى الشاعر، فإذا أردنا الوصول إلى مفهوم شامل لهذا المصطلح لا بد من البحث أولا في طبيعته منذ القديم، حيث كان آنذاك ذا طابع شفاهي ينظمه الشاعر

[1] – المرجع السابق، ص: 160.

ويلقيه شفاهة على من هو أقدر على النقد والحكم على جيده من رديئة، أي أنه ينقل من مرسل إلى مستقبل تجمع بينهما رسالة هي القصيدة الشعرية، وبعد ظهور الكتابة تطور الخطاب ليكتب وفق أشكال معينة ولغة معينة وإيقاع وصورة معينين، وهذا ما يسمح له بالظهور بقالب يحمل من الجمالية ما يحمل.

أما حديثا فقد استعان الشاعر في كتابته لهذا الخطاب بمجموعة من التقنيات أو الظواهر (الفنية واللغوية والأسلوبية) الحديثة، والتي ساهمت في بروز لمسة فنية جديدة، وفي سياق بحثنا عن مفهوم الخطاب الشعري، لا بد لنا أولا من تعريف كل من (الخطاب، الشعر).

بداية بالخطاب الذي ارتبط بالمنجز اللساني الحديث منذ ظهوره فنجد احمد المتوكل يعرفه قائلا " كل ملفوظ / مكتوب يشكل وحدة تواصلية تامة "[1].

وعليه فإن هذا المفهوم وأغلب المفاهيم التي أدرجناها سابقا(في مفهوم الخطاب) تتفق جلها تقريبا في أن الهدف الأساسي للخطاب هو التواصل ومن هنا يمكننا أن نقول أنه عملية تواصلية بين مرسل ومستقبل، تتوسطها رسالة عبر سياق معين، هدف المخاطب هنا التأثير في المخاطب بطريقة ما، لتحقيق مجموعة من الوظائف المترتبة عن كل عنصر من هذه العناصر أما بالنسبة للشعر فقد تعددت وتنوعت تعاريفه حاله في هذا كحال الخطاب ولكي نبين مفهومه لا بد لنا من تتبع تسلسله الكرونولوجي بداية بأول مفهوم شامل له وهومن وضع قدامة بن جعفر، حيث يعتبره " كلام موزون مقفى يحمل معنى"[2] فقد تم حصره في هذه الحدود والتي تعد آنذاك القانون الأساسي في نظم الشعر، والتي تضمن له الجمالية والفنية.

[1] – مريم بو قرة، صورية جغبوب: الخطاب مفهومه، انماطه ووظيفته ... من وجهة نظر الوظيفية، أحمد المتوكل أنموذجا، مجلة تاريخ العلوم، جامعة خنشلة، ع 10، 2017، ص: 158.

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

ومن المفهوم القديم للشعر ننتقل لطرح بعض المفاهيم الحديثة له على اختلافها، بداية برأي محمود سامي البارودي، فالشعر " لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألأها نورا يتصل بألسنة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك "[1]، يشترط البارودي في الشعر التسلسل والترابط والانسجام ليخرج في شكل حكم ومواعظ تهدي قارئها، وهذا هو جوهره الحقيقي وفي سياق حديثنا عن مفهوم الشعر نجد رأيا أخر للعقاد يقول فيه الشعر هو" ما يقول الشاعر أما الشاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنظرات"[2]، فالشعر لديه مزيج بين أمرين العاطفة والفكر، وتكمن فنيته وجماليته في توازن هذين العنصرين فيه، أما ميخائيل نعيمة فيرى جمالية الشعر في تفوق العاطفة ويعرفه بقوله " هو غلبة النور على الظلمة والحق على الباطل، هو ترنيمة البلبل ونوح الورق، وخرير الجدول، وقصف الرعد، وهو ابتسامة الطفلة ودمعة الثكلى... الشعر جمال البقاء وبقاء الجمال"[3] فهو فيض وجداني تلقائي، يحمل متناقضات الحياة في كفة واحدة، وفي السياق نفسه نجد تعريفا آخر مشابها لهذا التعريف وهو لزكي أبو شادي فالشعر لديه" هو تعبير الشاعر عن عواطفه قبل الاتصال بمشاعر الآخرين والتأثير فيها "[4]، فالشعر هنا تعبير ذاتي بالدرجة الأولى، يعبر الشاعر فيه عما يختلج صدره من مشاعر وأحاسيس.

---

[1]– محمود سامي البارودي باشا: ديوان البارودي، تح: علي الجارم، محمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، د / ط 1998، ص ص: 33، 33.

[2] – عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، م 26، ط 1، 1984، ص: 204.

[3] – ميخائيل نعيمة: الغربال، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط 15، 1991، ص: 72.

[4] – ينظر: محمد الصديق معوش: مصطلح " الشعر " في مقدمات دواوين عبد الرحمان شكري، مجلة الأثر، جامعة الجزائر ع 25، 2016، ص: 228.

إلى هذا الحد بقي الشعر شكلا ومضمونا يتأرجح بين التقليد والتجديد لتأتي بعد هذا نازك الملائكة وتحدث خلخلة بقالب جديد له سمته بالشعر الحر أو شعر التفعيلة، فالشعر لديها "ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة"[1] لقد نظرت نازك الملائكة لقواعد جديدة في كتابة الشعر وهذا في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، كما حددت مجموعة من التفعيلات التي يمكن من خلالها نظم هذا النوع من الشعر وهذا ما جعلها تعرف باسم الخليل الصغير.

من الظواهر العروضية ننتقل إلى الرؤى وهذا مع أدونيس الذي يرى في الشعر رؤيا نحو طريقة إبداع جديد في الكتابة، " فقد أصبح لدى الشاعر، بالإضافة إلى هاجس التعبير هاجس جديد وهو كيفية التعبير"[2]، فلم يعد الشاعر ينقل ما يراه أمامه، وإنما اخذ على عاتقه مسؤولية خلق وإنتاج عوالم جديدة.

إن المتأمل في مجمل هذه المفاهيم، وبغض النظر عن اختلاف زاوية الرؤية الخاصة بكل شاعر، يمكننا أن نقول إجمالا أن الشعر هو تعبير، كلام، رسالة، من مرسل (الشاعر) إلى مستقبل (القارئ) هذه الرسالة أساسها اللغة الشعرية التي تمتاز بعناصر معينة، تطرح بأسلوب يتميز به الشعراء عن بعضهم البعض، ومن هنا فإن " الخطاب الشعري يدل على جوهر الرسالة الشعرية... لأن الرسالة الشعرية في حقيقتها موجهة من مرسل إلى مرسل إليه

[1]– عبد القادر عليمي: الخطاب الشعري ووجوه الانفتاح الدلالي قراءة في شعرية الإضمار، المعهد العالي للغات، تونس ص: 43.

[2] – مريم بن عياش: مفهوم الشعر في كتاب مقدمة للشعر العربي لأدونيس دراسة مصطلحية، مجلة علوم اللغة العربية وأدابها، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، الجزائر، مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده، جامعة الوادي، ع2 ،2020 ص: 127.

أي أن هناك مخاطب ومخاطب وبينهما خطاب يشتركان في صنعه سويا"[1]، فالعلاقة بين المبدع والمتلقي علاقة وثيقة لا بد من تفاعلهما معا، فمن جهة نجد الشاعر يبدع وينظم ومن جهة أخرى المتلقي يقرأ ويؤول ويفسر ويتأثر كما يتميز هذا الخطاب عن أقرانه من الخطابات بمجموعة من العناصر المكونة لبنيته الداخلية فهو حمال رموز ودلالات وإيحاءات وهذا " ما لهج به الشعراء والنقاد والجمهور المستقبل على حد سواء وهوما يفصح عنه النص الشعري _ قديمة وحديثه _ عند تفكيكه من مكوناته الأصلية البنى التركيبية اللغوية ذات الاتصال الوثيق بالبنى السالفة ما يؤسس ملمحه الأسلوبي الذي يميزه عن سائر النصوص من جنسه"[2].

وعليه فإن الخطاب الشعري هو ذلك التعبير الجميل، الذي يتميز عن التعبير السردي بمجموعة من الخصائص المكونة لجوهره الخالص وهي (اللغة، الصورة، الإيقاع)، ولقد شهدت هذه العناصر تطورا ملحوظا، وكان هذا بتطور مفهوم الشعر كما ذكرنا سابقا، فهذا الخطاب هو وسيلة الشاعر في إيصال صوته وآلامه وآماله وأحلامه في قالب جمالي يتأرجح بين الغموض والوضوح، متعدد الدلالات والقراءات، يمتاز بتقنيات فنية تزيد من شرعيته وجماليته.

[1] – ينظر: محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، ط 1، 2000، ص: 40.

[2] - عبد القادر عليمي: الخطاب الشعري ووجوه الانفتاح، قراءة في شعرية الإضمار، ص: 42.

الفصل الثاني:

تجليات الشعرية في ديوان "لاخطة للهذيان" لفريدة بوقنة"

المبحث الأول: شعرية اللغة:

أولا: الانزياح اللغوي

1-الحذف

2-التضاد

3-الإقحام

4-الاختيار:

4-1/ الاختيار المعجمي

4-2/ الاختيار اللفظي

ثانيا: الغموض:

1/ التناص:

1-1/ التناص الديني

1-2/ التناص الأدبي

1-3/ التناص التشكيلي

1-4/ التناص الشعبي

1-5/ التناص الواقعي

ثالثا: ازدواجية اللغة:

1- توظيف اللغة العامية

2- توظيف اللغة الأجنبية

تمهيد:

أهم ما يميز الشعرية أنها نظرية قابلة للتطور والتحول والتغير، ولولم تكن كذلك لانقضى عهدها منذ ردح من الزمن فهي على ارتباط وثيق بالأعمال الأدبية، فكلما كانت هذه الإبداعات تنتج وفقا تقنيات وفنيات غير معهودة، ظهرت الشعرية هي الأخرى بوجه جديد وشكل فريد، فالتجربة الشعرية المعاصرة من أبرز التجارب التي أظهر فيها الشاعر تمكنه الإبداعي، فقد تم كسر عرف القصيدة العربية التقليدية، ونزل الشاعر من ذلك البرج العاجي الذي وضعته فيه القبيلة، واختار أدوات تعبيره ووسائله الفنية من لحظته الحاضرة لا الماضية، فظهرت القصيدة بقالب جديد شكلا ومضمونا، لتضع القارئ في دائرة الإرباك محاولا فهمها والغوص في غمار غموضها، فاصطدم بقوتها المنبعثة والتي كسرت أفق تلقيه المتوقع.

ولنا في هذا الديوان الذي بين أيدينا (لاخطة للهذيان) خير مثال، فهو عالم غريب عجيب، غير مألوف، كسرت فيه قواعد الكتابة المعتادة، فقد استعملت الشاعرة مجموعة من التقنيات المعاصرة، والتي منحت الخطاب الشعري جمالية خاصة تجلت من خلال العناصر المكونة لبنيته الداخلية (اللغة، الصورة، الإيقاع، البناء).

المبحث الأول: شعرية اللغة:

أول ما يتبادر إلى أذهاننا في سياق حديثنا عن الخطاب الشعري المدخل التواصلي كون الشعر نشاط لغوي دائم التغير والانزياح والظهور بأشكال وطرائف عديدة، فلغته هي تلك القاعدة التي يؤثث بها الخطاب إبداعيا، فمهمة الشعر الأولى إخراج طاقات اللغة من دائرة المتوقع والممكن والعادي، وتبرز شعرية هذا العنصر من خلال مجموعة من التقنيات هي:

أولا: الانزياح اللغوي:

يعرفه جان كوهن في كتابه بنية اللغة الشعرية بقوله " كل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها هو انزياح"[1]، بمعنى كل خلخلة حاصلة على مستوى البناء اللغوي المكون للخطاب الشعري هو انزياح عن المألوف وهذا ما يمارس استفزازا دلاليا على القارئ وقد تمظهر الانزياح اللغوي في ديوان "لاخطة للهذيان" من خلال:

1/الحذف:

يعد الحذف أحد الظواهر اللغوية الشائعة في اللغة العربية وغرضه الإيجاز والاختصار وقد عرفه عبد القاهر الجرجاني بقوله " هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب لأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن" [2]، لم يبخل شعراؤنا القدامى عن إعطاء نماذج لأسلوب الحذف بدلالاته المختلفة، كما استثمرت القامات الشعرية المعاصرة هذا الأسلوب وأعطته أبعادا أوسع، فتغير غرضه وغايته ودلالاته وحتى طريقة تجليه.

ومن أمثلة الحذف في ديوان "لاخطة للهذيان" نذكر:

"ومن خيوط الغيب

والأهداب

والوتر الذي عزف العواء

يموء اللَّيْل خَلْفَ سُهادِه

[1]– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص:06.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر مكتبة، الخانجي، القاهرة، 2000، (د ت)، ص: 146.

يتثاءب النغم الشريد

فترتخي أوتاره...

نضج العشاء"[1].

تصور لنا الكاتبة في هذه المقطوعة الشعرية مشهدا يحمل الحياة بما فيها من التناقض ويبقى هذا المشهد يتنامى تدريجيا، وفجأة تتوقف عن الكلام ويعم الصمت(...) وتقول نضج العشاء، هذه الكلمة تكسر أفق تلقي القارئ الذي كان ينتظر اكتمال المشهد، فهذا الحذف يحمل كما هائلا من المعاني التي جاءت في شكل اقتطاع للكلام، هذه المساحة الشعورية التي خلقتها الشاعرة تحمل دلالة الضياع والشرود والتشتت.

وفي سياق آخر تقول الشاعرة:

"تنفض من وجنتيها غبار الأذى

ثم تعفو

أرى ما ترون

وجوه القصائد

منقوشة بالتجاعيد،،

[1]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص ص: 30، 31.

يعثر في ظلها العابثون،،"[1].

الحذف الدلالي واضح جلي على هذه السطور، فالشاعرة بقولها ثم تعفو لم تذكر المتهم وما تهمته، ولكنها منحته العفو وانتقلت مباشرة لتقول (أرى ما ترون)، الرؤية عملية حسية تدل على الفهم والإدراك، كما أنها شعور نفسي داخلي بين طرفين يتفقان في وجهة نظر واحدة، أما عبارة وجوه القصائد منقوشة بالتجاعيد تلمح لتلك الصور والذكريات التي تمنح القصائد بعدا خفيا يفيض بالمشاعر والأحاسيس، بينما تحمل التجاعيد آثار الزمن وكبر السن وهذا ما يجعل القصائد أكثر نضجا وحكمة، فالعلاقة الدلالية بين العفو والرؤية محذوفة.

2/ التضاد:

هو أحد الأساليب البلاغية التي وظفها الشعراء العرب قديما وحديثا، وقد ارتبط منذ ظهوره بمفهوم بلاغي لا يتعدى كونه أحد أشكال البديع، والذي يجمع الشيء وضده بهدف تحسين المعنى وإضفاء نغمة موسيقية، وقد سماه الباقلاني "المطابقة"، إذ يقول "ويرون في البديع أيضا ما يسمونه (المطابقة) وأكثرهم على أن معناها أن يذكر الشيء وضده، كالليل والنهار، السواد والبياض"[2]، أما حديثا فلا يزال التضاد يعبر عن الشيء وضده، ولكن تغيرت دلالته لتعبر عن إشعاعات وجدانية يبثها الشاعر في نصه. وقد ظهر التضاد في سياقات عديدة منها قول الشاعرة:

يقفز الهتك مني،، فيغمى عليه

أنا من كسره

[1]– المصدر السابق، ص ص: 08،09.

[2]– أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، د/ط، (د ت) ص: 122.

أنا من جبره

عادة، ليس لي عادة

لا أرتب فوضاي،، لا،"[1].

يتمظهر التضاد في كلمتي (كسره، جبره) وهوتضاد وتناقض في نفس الوقت، كيف للإنسان أن يجمع بين هذه الثنائية في تمثيل واحد، أي قدرة خارقة تمنح للذات كي تستطيع تقمص الدورين معا (الكسر، الجبر)، كما أن كلمة "الهتك" تحمل عدة مدلولات تشير جلها إلى الأمر السلبي، فالإنسان له القدرة على قيادة كل جانب مظلم في حياته، فإذا أراد العيش في الظلام جبره وضخمه ومكنه من السيطرة عليه، أما إذا أراد إخفاءه ونسيانه أسره، وجعله هشيما تذروه الرياح، وعليه يصور هذا التضاد قدرة الذات على التحكم في زمام أمورها وسط هذا التناقض العجيب.

وفي موضع آخر من الديوان تقول الكاتبة:

"لا وجه للصمت

آوي إلى الكلمات

سفر بين شقين

شق شقي، وشق رفات"[2].

يتجلى التضاد من خلال كلمتي (الصمت الكلام)، عندما تكون الشاعرة واقعة بين اختيارين، هل تختار الصمت أم تأوي إلى الكلمات، تريد أن تنفس عن مكنوناتها الدفينة وتحاول البوح والإفصاح عن عواطفها وأفكارها ورغباتها، فهذه الحالة النفسية المعقدة جعلت

[1]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص: 06.

[2]– المصدر نفسه، ص 07

روح الكاتبة تنقسم إلى قسمين شق منها شقي لم ير الراحة يوما، أما الشق الثاني فهو رفات في عداد الموتى، هذه الحيرة تصور ذلك التيه والضياع الذي تشعر به الشاعرة، كما تحاكي ذلك الصراع الذهني الذي لا يهدأ.

التضاد وسيلة الشاعر في نقل توترات الحياة وتقلباتها، كما قد يستخدم كقناع لتمرير مالا يستطيع الكاتب التعبير عنه بصراحة، ويصور ذلك الصراع الذي تعيشه الذات في واقع مليء بالمفارقات.

3/ الإقحام:

هومن أهم الظواهر اللغوية التي شغلت بال النحويين والبلاغيين، لكنهم لم يخصصوا له مباحث في كتبهم، فلا يمكن إيجاد تعريف جامع مانع لهذه الظاهرة اللغوية، "ويعد النحاة أول من تطرقوا إلى هذه الظاهرة، فالخليل بن أحمد الفراهيدي ذكر لفظة الإقحام في التركيب وقرر أن هناك عددا من الحروف المقحمة تدخل التركيب"[1]، وعليه فإن الشاعر يقوم بإقحام مكونات غير متجانسة في بنية لغوية متجانسة استنادا لمقولة " يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيرة"، ويتجلى الإقحام في مثل قول الشاعرة:

"كل ما كنته سينقش على كف شاهد كفيف

خدعة الاسم،،زور المجيء ونكتة الرحيل"[2].

إن المتأمل في هذه المقطوعة الشعرية سيلاحظ كلمة غير مألوفة في اللغة العربية وهي (كنته) فقد أقحمت الشاعرة حرف "الهاء" في غير محله، للدلالة على حالة وجدانية ماضية محاورة ذاتها القديمة، من خلال استحضار صفاتها السابقة والتي تعبر عن حالتها الشعورية الحقيقية، لتقوم بنقشها على يد شاهد كفيف، النقش عادة عملية حفر لمجموعة من الزخارف

[1]– عاطف السلمان: الإقحام وإشكالية التجنيس بين النحويين والبلاغين، حوليات آداب عين شمس، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، م ،48 ،2020، ص: 213.

[2]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص: 24.

والرسومات على مواد صلبة، لتوثق هذه الحفريات على مر العصور، تحاول الكاتبة تخليد حقيقتها على يد شاهد كفيف لا يرى، لتصبح مجرد ذكرى تسعى للتملص منها ونسيانها وكأنها تحاول الهروب من ذاتها لتكوين شخصية جديدة بقيم ومواصفات تشبهها أكثر تنافي نسختها القديمة التي تحاول تجاهلها وإنكارها وهذا ناتج عن تجارب مؤلمة عاشتها الشاعرة فالصدمات النفسية التي يتلقاها الإنسان من المحيط الذي يعيش فيه تجعله في هرب دائم من نفسه ومن الحياة ومن الآخرين.

وفي إقحام آخر تقول:

"منذه صرت أحدث السقف.

لكن لونه لم يتغير بعد

لم أعد أثق بترجمة الفاصل"[1].

أقحمت الشاعرة حرف الهاء" مرة أخرى، لتعبر عن شخص غائب أو حدث ما ملامحه غير واضحة، فمنذ أن عرفته أصبحت تحدث السقف عنه، فالحديث مع الجماد(السقف) يحمل دلالة التأمل العميق الذي يكشف عنه ذلك الاغتراب الوجداني الذي تحس به الكاتبة وعجزها عن الإفصاح والبوح بمشاعرها، كما أن لون السقف الذي لا يتغير يشير إلى استمرارية الصمت، أما الفاصل فهو الانقطاع (انقطاع نفسي، زماني، مكاني) وهذا ما جعلها تبحث عن معنى للوجود محاولة رفضه وتغييره أو الهروب منه.

ظاهرة الإقحام تزيد من جمالية وإيحائية اللغة من خلال الانزياح عن المألوف، فتمنحها أبعادا مختلفة كما تساهم في الكشف عن مجموعة من التناقضات والصراعات الداخلية بين الذات وذاتها أوبين الذات والواقع.

[1]– المصدر السابق، ص:56.

4/الاختيار:

هو أحد الظواهر الأسلوبية المتبعة في الكتابة الأدبية، والتي تبرز الذوق الخاص بالمبدع، فعملية الاختيار عملية فردية تتعلق بالأديب وحده، فهومن يختار ألفاظه وتراكيبه التي تدل على فرادة أسلوبه وجمالية إبداعه ومن أمثلته نذكر الاتي:

4-1/ الاختيار المعجمي:

لقد تنوعت الألفاظ المعجمية المختارة للدلالة على حقول معينة منها (الحقل الطبيعي الديني، الوجداني، الفني)، ذلك أن "اللغة في الشعر المعاصر تتحول شيئا فشيئا، إلى حقل التأمل، ويتصاعد فعل الدوال في بناء النص"[1]، فاللغة الشعرية بدلالاتها المتنوعة تجعل المتلقي في تفاعل مستمر معها.

انواع الحقول	إحصائها	شعريتها
الحقل الوجداني	68 لفظة	يعبر المعجم الوجداني عن مشاعر مشتركة بين مجموعة من الأفراد (الهوى، الحزن، الدمع،...) فهذه الألفاظ تتجاوز اللغة والزمان والمكان لتسمو بالذات إلى عوالم أخرى.
الحقل الطبيعي	60 لفظة	تتمثل عناصر الطبيعة في شكل صور مشهدية متحركة، تستنطق كذات تسمع وتتكلم وترى وهذا ما زاد من عمق التعبير الفني، (الريح، السماء، الأرض، السحاب، الصحراء، العصافير)
الحقل الديني	32 لفظة	يرتبط الحقل الديني بذلك الجانب الروحي الذي يمد الإنسان بنوع من العقلانية والاتزان الوجداني والعقلي وتوظيفه في النص الشعري دلالة على

[1]– ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ج3 ط3، 2001، ص78.

		محاولة تذكير الذات بهذه القيم العقائدية(النوافل الأدعية، الله، القدر، الصلاة)
الحقل الفني	23 لفظة	يحمل الحقل الفني جمالية الانسجام التعبيري، كما أن ألفاظ الموسيقى تحديدا تحمل دلالة التناغم لتوصيل نوع من الإحساس بالتأمل والتناسق وحرية التعبير(الناي، لوحة، الموناليزا، اوركسترا، فالس...)

الحقل الغالب على هذا الديوان هو" الحقل الوجداني" واختيار الشاعرة له تحديدًا يحمل دلالة ذلك الفراغ والصراع العاطفي الذي تعايشه، كما يضفي هذا الحقل على الخطاب الشعري جمالية تحمل المتناقضات معا (الفرح. الحزن...) والمترادفات مثال (الشوق العشق الهوى...)، إذا فاجتماع هذه المشاعر في كفة واحدة يشير إلى نوع من التردد والضياع الداخلي والأحاسيس المختلطة.

4-2/ الاختيار اللفظي:

من مميزات ديوان لاخطة للهذيان، أن كل قصيدة فيه تختلف عن غيرها بلفظة (كلمة) تتكرر تقريبا من بداية القصيدة حتى نهايتها، وهذه التقنية في الكتابة تحمل بين طياتها جاذبية تمنح الاختلاف والتفرد لأسلوب الشاعرة.

ولقد انتقينا بعض القصائد من متن الديوان لنوضح هذا النوع من الاختيار:

القصائد	اللفظة	شعريتها (جماليتها)
تجليات العتمة	بنيت القصيدة على الفعل "أرى" حيث كرر (8) مرات	"أرى": فعل ماضي، يعبر عن الرؤية الحسية أو إدراك الأشياء بالعين المجردة، وبما أنه فعل فهو يحمل دلالة الاستمرارية في الرؤية كما تتجلى شعريته في طابعه الذاتي الذي يعبر عن صاحبه.
إفلاس	"ليس" كررت (6) مرات	" ليس": تحمل هذه اللفظة دلالة فلسفية، فقد استعملتها الشاعرة لنفي الفكرة وإثباتها في نفس الوقت، كما تضفي على الخطاب الشعري نوعا من الغموض، من خلال إثارة مجموعة من التساؤلات والمفارقات في ذهن القارئ.
"هلوسة"	"سوف" كررت (4) مرات	تحمل كلمة "سوف": دلالة استشراف المستقبل والتخطيط لأمور متوقعة في الأيام المقبلة، وهي إحدى أدوات التوكيد التي تساهم في انسجام واتساق مكونات الخطاب.

هذه التقنية في الكتابة تمنح كل قصيدة جماليتها الخاصة، ولهذا لا يمكننا أن نعمم شعرية واحدة على الديوان، لا بد من التفصيل ودراسة كل قصيدة على حدى.

ثانيا: الغموض:

الغموض والغرابة فلسفة هذا الخطاب الأولى، ذلك أنه أحد العناصر المميزة للتجربة الشعرية الحديثة والمعاصرة وحتى القديمة، ولعل أبرز من اهتم بهذه الظاهرة هو الشاعر أبوتمام، وذلك حين سأله رجل " يا أبا تمام لما لا تقول من الشعر ما يعرف؟ فقال: وأنت لما لا تعرف من الشعر ما يقال؟، فهذه الظاهرة ليست بالجديدة فقد أضحت سمة شعرية تحمل النص نوعاً من التكثيف الدلالي، بحيث يرى أدونيس أن "الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحا بلا عمق، الشعر، كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلق"[1].

وقد تجلى الغموض في هذا الخطاب الشعري من خلال:

1/التناص:

هو أحد التقنيات المعاصرة في الكتابة، بحيث عرفه عبد المالك مرتاض بأنه " حدوت علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق"[2]، فالتناص هو استدعاء أو توظيف الشاعر لنص ما، ديني، أسطوري، تراثي، أدبي....، في نصه لإنتاج نص جديد يشكل علاقة بين نصين أو أكثر.

وقد شكل التناص في ديوان لاخطة للهذيان حلقة محورية، نظرا لتنوع أشكاله ومن أمثلته:

1-1/ التناص الديني:

هو أحد" المرجعيات المهمة التي يعتمدها النص الإبداعي بمختلف أجناسه الفنية وكل مبدع مهما كان توجهه أو عقيدته، يقع حتما تحت إيديولوجية ما ينعكس تأثيرها على نصه

[1]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 124.

[2]- بو بكر غرابي، سعيد تومي: مقاربة نظرية في تقنية التناص، جامعة البليدة2، الجزائر، م4، ع3، 2021، ص:69.

حيث تستوقفه مجموعة من الرموز يتعامل معها كمسلمات لا تحتاج للنقاش، فتأخذ حيزا من ثقافته ويظهر امتدادها وتغلغلها في أعماله "[1].

وقد عمدت الشاعرة على استحضار مجموعة من الألفاظ والقصص الدينية لتهيكل بها معمارية قصائدها، وهذا طبعا بما يتناسب ورؤيتها الخاصة، فالتناص الديني يفجر ما بداخل اللغة من طاقات وإمكانات تفصح عن عوالم محيرة. ومن النماذج التي ذكر فيها هذا النوع من التناص قول الشاعرة:

"ربما سأقد قميص الصدى

لأضمد جرح العبور إلي

بغابة سرو ووشوشة دانية

لم أجد بعد كوخ لخابية الحشرجات"[2].

تتداخل دلالة قد القميص هنا مع قوله عز وجل، في محكم تنزيله: ﴿ وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾"[3] ذلك الحب الذي تكنه زوجة العزيز ليوسف دفعها لمراودته عن نفسه، يقول عز وجل ﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ﴾ "[4].

[1]– ينظر: جمال سفاري، التناص مع الإيقاع القرآني في ديوان قصائد منتفضة، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة، م8، ع1، 2022، ص، ص:573، 574.

[2]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:04.

[3]– سورة يوسف: الأية 25.

[4]– المصدر نفسه، ص :23.

ولكنه رفض الخضوع لها ولأوامرها، يقول عز من قائل: " ﴿ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحۡسَنَ مَثۡوَايَۖ إِنَّهُۥ لَا يُفۡلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴾ "[1].

فلما أدبر عنها أمسكت بقميصه فتمزق، وفي هذا يقول الله جل وعلا: "﴿ قَالَ هِيَ رَٰوَدَتۡنِي عَن نَّفۡسِيۚ وَشَهِدَ شَاهِدٞ مِّنۡ أَهۡلِهَآ إِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن قُبُلٖ فَصَدَقَتۡ وَهُوَ مِنَ ٱلۡكَٰذِبِينَ ٢٦ وَإِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٖ فَكَذَبَتۡ وَهُوَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ٢٧ ﴾ "، فثبتت براءة وعفة يوسف عليه السلام وعلم عزيز مصر أنها مكيدة من زوجته، قال تعالى: "﴿ فَلَمَّا رَءَا قَمِيصَهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٖ قَالَ إِنَّهُۥ مِن كَيۡدِكُنَّۖ إِنَّ كَيۡدَكُنَّ عَظِيمٞ ٢٨ ﴾ "[2].

تتقاطع هذه القصة الدينية مع المقطوعة الشعرية لتي ذكرناها في نقطة "قد القميص" بحيث تحاول الشاعرة التخلص من ذلك الألم الداخلي الذي هسبب لها شخص ما، فإذا كانت زوجة عزيز مصر تحاول الحفاظ على يوسف ولهذا أمستكته من قميصه فتمزق، فإن الشاعرة تحاول تشتيت صورة ذلك الشخص من ذاكرتها والذي سبب لها الألم النفسي مما جعلها تبحث عن ملجأ تفرغ فيه مكنونات نفسها وتعبر عن ذلك الحزن المحبوس في داخلها

فقد قميص يوسف كان دليل على براءته من التهمة الموجهة إليه، أما قد القميص الذي تتحدث عنه الكاتبة فهو دليل على ثبات التهمة، حتى أن عنوان هذه القصيدة "حجة من زبد" وكأن حجة هذا الشخص لم تعد مقنعة لبقائه في حياتها ولهذا تريد التخلص من انعكاس صورته إلى الأبد.

1-2/ التناص الأدبي:

يمثل هذا النوع من التناص انفتاح الشعر على غيره من الأجناس الأدبية (كالرواية القصة، القصة القصيرة...) بحيث توظف بانسجام مع النص الأصلي ومثاله قول الشاعرة

[1]- المصدر السابق، ص23.

[2]- المصدر نفسه، ص:27.

" تنسى اسم،

تطرق باب سَمَاءٍ ثامنة فتعانقك السحب الحبلى

ستضل هناك،

كما الصفر الأعمى السكران بكأس فراغ،

ستعود الي الصمت الموروث من الأسرار،،،

تعود إلى الإيقاع"[1].

السماء الثامنة، عنوان رواية للكاتب الجزائري "أمين الزاوي" تحمل بين طياتها قضايا البحث عن الهوية والذات المتضررة في واقع محفوف بالتحديات، تتقاطع هذه الدلالة مع رمزية السطور التي ذكرناها، فتعبر الشاعرة عن ذلك الاغتراب الروحي الداخلي، محاولة الهروب من واقعها الروتيني المألوف، إلى واقع متخيل غير مألوف.

1-3/ التناص التشكيلي:

لم يكتف الشعر بالأخذ من النصوص الأدبية على اختلافها فحسب، وإنما تعداها إلى مجموعة من الأشكال الفنية (كالموسيقى واللوحات التشكيلية)، فقد وظفت الشاعرة تناصا في عنوان قصيدتها "العشاء الأخير" وهي لوحة جدارية لفنان عصر النهضة العليا الإيطالي ليوناردودافنشي، يرجع تاريخها إلى حوالي 1495 – 1498، محفوظة في قاعة طعام الكنيسة سانتا ماريا ديلي غراسي في ميلانو تمثل اللوحة مشهد العشاء الأخير ليسوع مع تلاميذه الاثني عشر، كما ورد في انجيل يوحنا، وتحديدا اللحظة التي تلت إعلان يسوع أن

[1]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:12.

أحد تلاميذه سيخونه"[1].

تتقاطع دلالة القصيدة مع دلالة اللوحة في مجموعة من النقاط:

- خطت الشاعرة هذه القصيدة في شكل مشهد متحرك يجعل المتلقي ينجذب إلى طريقة تركيبه ودقة تفاصيله مثل اللوحة التشكيلية التي تمنح التفاصيل مساحة خاصة.

"على أنغام قيتار،

ألوك الوقت

أنظر من وراء زجاج نافذني

لعل الليل يأتي باكرا هذا المساء

يرن الهاتف الخلوي في نفق السكون

فيستفيق الموت من سكراته ويعيد

ترتيب البقاء"[2].

تعبر لوحة دافنشي عن كم هائل من المشاعر والانفعالات الروحية والوجدانية، قبل أن يعلن يسوع عن اسم تلميذه الذي سيخونه، وتتراوح هذه الانفعالات بين التساؤل والقلق والخوف والدهشة، كما أنها تعبر عن الليلة الأخيرة قبل صلب يسوع تحاول الشاعرة الإشارة للحظة فارقة في حياتها من خلال هذا التناص، لحظة مليئة بالحيرة والقلق والمفارقات والتساؤلات لترسم للقارئ صورة حية عن ذلك الصراع الداخلي الذي تعيشه.

"كلما فقأ السماء

متى تتنكر الذكرى لأنكرها؟

[1]– العشاء الأخير (لوحة) جدارية بريشة ليوناردو دافنشي: (ar-bn-wikipedia.org)، تاريخ الاطلاع :21 أفريل 2025.

[2]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص: 29.

متى تسقى قوافلها نبيد التيه؟

متى يغفوالشقاء؟"[1].

1-4/التناص الشعبي:

تبرز الثقافة الشعبية هوية المجتمع وعاداته وتقاليده، وبما أن الأديب ابن بيئته، فإنه متأثر بهذا الوسط الذي يعيش فيه، محاولا نقله في ثنايا كتاباته.

ويحتوي ديوان "لاخطة للهذيان" على تناص شعبي مباشر في قصيدة بعنوان " أنا عندي قلب" الباجي.

محمد الباجي أحد رموز الأغنية الشعبية الجزائرية، كتب حوالي مئة قصيدة متنوعة (من أهم قصائده التي غناها ونالت شهرة واسعة أغنية "أنا عندي قلب") والذي يتغنى فيها بمحبوبته ويعاتبها في نفس الوقت، وقد وظفتها الشاعرة لتتكلم هي الأخرى عن محبوبها ذلك الشخص الذي حالت المسافات بينه وبينها، وتقول الشاعرة في هذا:

"إلى الذي رتّب النجمات في أرقي

ودسّ ظلّه بين الحبر والورق

إلى الذي كلّما أقبلت دامعة

كفّت مناديله ما شفّ من رهقي"[2].

1-5/ التناص الواقعي:

والذي يجعل من أحداث الواقع وتحدياته وابجدياته منبعا لا ينضب للغة النص وتعبيراته ومن أمثلة هذا النوع قول الشاعرة:

---

[1]- المصدر السابق، ص:30.

[2]- المصدر نفسه، ص: 68.

" أنا أيضا

"سوف أخبر الله بكلّ شيء"

سوف أخبره

عني حينما أعدت تفاحتي إلى غصنها

وخرجت من باب الكون الخلفيّ

وعن السّؤال الذي سبقته بألف

جواب، فبلّغ شرطة الحدود عنّي

سوف أخبره عن غليون أبي

المسدود بغصّة

عن آلة أمّي الراقنة،"[1].

تتوعد الشاعرة بإخبار الله عن تلك الأمنيات والأحلام التي لم يكن لها نصيب منها، عن حالها وحال أهلها، عن مسؤولياتها وخيبات أمالها، ستشتكي إلى الله كما اشتكى ذلك الطفل السوري الذي قال: " سأخبر الله بكل شيء، سيخبره من أحلام الطفولة، عن الفقر والذل والمهانة والتشتت التي تعرض لها رغم صغر سنه.

ثالثه: ازدواجية اللغة:

وهي الجمع بين مجموعة من اللغات في سياق واحد، وهذا ما ينتج تكثيفا دلاليا وتنوعا صوتيا، وقد تم كسر سلطة اللغة التقليدية ووحدتها، فمن مميزات لغة الشعر المعاصر ثراءه بالإيحاءات والدلالات اللامحدودة " يعد التعدد اللغوي من جملة الوسائل التي اعتمدها

[1]– المصدر السابق، ص:15.

الشاعر العربي المعاصر للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره فكانت اللغة العربية الفصحى والعربية العامية أو المحكية حاضرة في قصائده"[1].

1/توظيف اللغة العامية:

تعد الكتابة باللغة العامية دعوة صريحة إلى استخدام لغة الحياة الواقعية أو اليومية بجميع أبجدياتها أو" كما يقول صلاح عبد الصور واصفا هذه المرحلة من مراحل التجديد الشعري، إن الشعر لا قاموس له وإن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب"[2].

وقد تجلى هذا التجريب اللغوي في ديوان لاخطة للهذيان من خلال قول الشاعرة.

""توحشتك ماما"

كلما قالها "يزيد ريان"

أدّرك أني سافرت

من دون رجعة"[3].

لقد ساهمت هذه المفردة العامية" توحشتك ماما" في إضفاء نوع من الوضوح على سطور هذه المقطوعة الشعرية التي عبرت من خلالها الشاعرة عن شوق يزيد ريان لأمه التي سافرت بعيدا عنه، وقد نجحت اللغة العامية في توصيف تلك المشاعر والأحاسيس ونقلها بطريقة أقرب إلى ذهن القارئ.

كما نجد توظيفا للعامية في عناوين القصائد مثل:

"أنا عندي قلب (الباجي).

[1]– حنان بومالي: التعدد اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة، المركز الجامعي، ميلة، ص:201.

[2]– المرجع نفسه، ص:201.

[3] – فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:59.

"انا عندي قلب " هي عنوان لأغنية شعبية كتبها وغناها المغني الشعبي محمد الباجي وقد تحدث فيها عن وده وعتابه لمن سكنت فؤاده، وقد وظفتها الشاعرة كتناص استحضرت من خلاله حالتها الشعورية، لتكون أكثر تأثيرا وواقعية.

2/توظيف اللغة الاجنبية:

إن الاحتكاك بالعالم الغربي ومواكبة المنتوج الأدبي الأجنبي جعل الأدباء يتأثرون بهذه اللغة، محاولين توظيفها كنوع من التجريب اللغوي، ذلك أن "اللغة التقليدية عاجزة عن مواكبة حركة الحياة فثاروا عليها ووجدوا أن القاموس الشعري أصبح مجرد ألفاظ ميتة تحمل معاني محددة مكررة لا تمت إلى حياتهم بصلة، ومن ثم كان لابد من تجديد اللغة على ضوء تجربة جديدة وفهم جديد للحياة"[1].

ومن أمثلة هذا قول الشاعرة:

"مزاجي عادة

يسير عكس مزاجهم

ولا ذنب لي إن تمادوا في استعمال الـRETROVISEUR "[2].

Rétroviseur: هي المرآة الجانبية للسيارة، والتي تظهر ما يوجد في الخلف وقد وظفتها الشاعرة توظيفا جميلا، حيث ربطت مزاجها المتقلب والذي لا يتوافق مع مزاج الأخرين بهذه المرآة.

يرتبط المزاج عادة بالحالة النفسية للإنسان، وهو متقلب لا يثبت على حال واحد، كما تقر الشاعرة أن حالتها الوجدانية تسير حسب ما تريد هي لا كما يريد الآخرون.

[1] – حنان بومالي: التعدد اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة، ص:208.

[2] _فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص: 60.

تحاول الكاتبة أن تصور من خلال هذا التوصيف رغبتها الملحة في الخروج عن الطريق الذي يسير فيه المجتمع، محاولة كسر حدوده وقوانينه وعاداته وتقاليده، وخلق طريق جديد لها يعبر عن ذاتها الحقيقية

وفي سياق آخر تعنون قصيدة بـ: "No way " تحمل هذه الكلمة معنى: مستحيل، لا سبيل، غير ممكن، محال...، لتعبر من خلالها عن استحالة تغيير حالها وانفراج طريقها، كما تحمل دلالة الانغلاق النفسي الذي تعيشه.

المبحث الثاني: شعرية الصورة الفنية

اولا: المفارقة التصويرية:

1-مفارقة التضاد **2-مفارقة المفاجأة**

3-مفارقة النفي **4-المفارقة المشهدية**

ثانيا: التشخيص:

ثالثا: التجسيم

رابعا: التجسيد

خامسا: تراسل الحواس

سادسا: الرمز:

1-الرمز الطبيعي **2- الرمز الديني**

3-الرمز الصوفي **4-الرمز التراثي**

5-الرمز العددي

ثامنا القناع:

1-القناع البسيط **2-القناع المركب**

3-القناع المخترع

المبحث الثاني: شعرية الصورة الفنية:

أخذت الصورة الفنية وجها جديدا من خلال تجسيدها في جميع الأجناس الأدبية عامة والشعر بشكل خاص، ويعد الجاحظ أول من قدم مصطلح التصوير وهذا باتفاق النقاد إذ يقول" المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[1]، فعملية التصوير لدى الجاحظ تساهم في بناء النص الشعري، كما يعتبرها مقياسا للتنافس بين الشعراء، أما حديثا فقد تطور مفهومها وانزاح عن كونه مفهوما بلاغيا سطحيا، وتحولت الصورة لنقل الواقع بتفاصيله المتناقضة " فهي نسخة جمالية إبداعية تستحضر الهيئة الحسية أو الذهنية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تنهض لها قدرة الشاعر ومقدار تجربته وفق تعادلية بين طرفين هما المجاز والواقع دون أن يستبد طرف على آخر"[2].

وقد تجلت شعرية الصورة في الديوان المدروس من خلال مجموعة من العناصر نذكر منها

أولا: المفارقة التصويرية:

هي إحدى الأساليب التعبيرية المعاصرة، شبيهة باللعبة العقلية التي تحدث الدهشة لدى المتلقي فهي "أسلوب بلاغي عالي التقنية أساسه عرض وجهتي نظر متعادلتين متعارضتين بين مفهوم عام وشائع وآخر ذاتي فكري، وكلما اشتد التضاد بينهما برزت المفارقة"[3]. وللمفارقة أنواع عديدة تمظهرت في عدة سياقات نذكر منها:

---

[1] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مصر، ج3، ط2، 1965، ص ص: 131 .132

[2] – عبد الله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ط1، 1997، ص: 99.

[3] – رفيق كمال: المفارقة بين المفهوم والاصطلاح، مجلة تعليمية، جامعة بشار، الجزائر، م3، ع8، 2016، ص:61.

1/ مفارقة التضاد:

هي إحدى الأنواع الشائعة للمفارقة حيث "يجمع هذا النمط من المفارقة بين المتنافرين في الدلالة اللغوية بشكل مباشر، لكن هذه المباشرة لا تعني عدم العمق لأن السطحية فيه طريقة من طرائق التعبير إذ يكون المعنى المقصود فيه مناقضا ومخالفا للمعنى الظاهر"[1]. ومن نماذجها قول الشاعرة:

"النار برد،، وارتجاف

شهقة من ناطحات قيامة،،،

ضلع نما في صدر جني كئيب،

شذرات ناثرة تعيل قصيدة،،

ميلاد بيت زائد ضلّ الطريق إلى اسم

شاعره،، فرافقه غريب

النار مالم يشتعل يوما

ومالم ينطفئ،،"[2].

جمعت الشاعرة بين مجموعة من الأضداد في صورة واحدة (النار/ البرد/ الاشتعال / الانطفاء)، بحيث عمدت إلى نزع الصفة الحقيقية للنار وهي التوهج والحرارة والاشتعال المستمر لتحملها دلالة الانطفاء والارتجاف والبرد، تحاول الشاعرة من خلال هذه التناقضات رسم صورة حية عن معاناتها النفسية وحكايتها الأليمة، عندما يعيش الإنسان (الشاعرة) مجموعة من التجارب الحياتية القاسية (الخذلان، الغدر، الخيانة...) من أقرب الناس، ينطفئ

[1] – نعيمة سعدية: شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر ص: 150.

[2] – فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص: 43.

شيء ما داخله، يجعله يعيش داخل دوامة لا مخرج منها وهذا تماما ما جعل الشاعرة تعيش نوعا من الخوف والقلق والانطفاء الداخلي (لشعوري) نتاج تجاربها القاسية.

2/ مفارقة المفاجأة:

وهي نوع من المفارقة والتي " تقوم على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به، فيفاجأ تماما لما في ذهنه"[1].

فالمفاجأة هي العنصر الضامن لعملية كسر أفق المتلقي، كأن تقول الشاعرة:

"قديس أشرك بالأسطورة واعتنق الفوضى في غار

أناي،

ريح غرقت بدمي،

رمل ذرته يد الصحراء علي،

كبد آخر،،

عمر آخر،،

سكر المعنى،"[2].

تحاول الشاعرة التعبير عن تلك الفوضى التي تعيشها في عالم لا يعرف التوازن والاتزان لتأتي المفاجأة بعد هذا في قولها" ريح غرقت بدمي " من صفات الريح الخفة، فهذه الخفة هي ما تجعله يطفوا ولا يغرق لتصور بعدها الكاتبة الصحراء على شكل شخص يرمي عليها الرمل، محاولة خلط تجاربها المؤلمة في شكل صور متناقضة وغير مألوفة، لرسم معاناتها وعزلتها وصراعها الداخلي الذي لا يهدأ ولا يجد الطريق إلى السكينة...

[1] – ينظر: نعيمة سعدية: شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، ص:152.

[2] – فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص: 44.

3/ **مفارقة النفي:** وهونفي الفكرة وإثباتها في نفس الوقت فالنفي "أسلوب نقض وإنكار يلجأ إليه لدفع ما يتردد في ذهن القارئ"[1]، ونجدها في قول الشاعرة:

"ليس لي قضية،،

قضيتي هي،، أنا

ليس لي أحمر شفاه

ضيعته بين الرشفة والعطش

ليس لي سقف قريب

جدران الريبة تنموبسرعة"[2].

تتجسد المفارقة من خلال نفي الفكرة وإثباتها في سياق واحد وهذا ما يوحي بذلك التناقض الذي تعيشه ذات الشاعرة التي تعطي لنفسها الأولوية وتجعل منها قضية، كما تصور مرارا وتكرارا ذلك الضياع والتيه والتشتت الذي يحاصرها، فتنقله في شكل قالب جمالي يثير انتباه المتلقي.

4/**المفارقة المشهدية:** هي تلك المفارقة التي تحول التشبيهات العادية إلى مشاهد مجسدة كما تجرد الأشياء من صفتها الحقيقية وتعطيها خصائص جديدة.

ومثالها قول الشاعرة:

" أنظر من وراء زجاج نافدتي

لعل الليل يأتي باكرا هذا المساء

[1] – عائشة بنت عبد الله علي الجراح: ظاهرة النفي في اللغة العربية، مجلة لغة كلام، جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمان، الرياض، السعودية، ع06، 2017، ص: 52.

[2] – فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:51.

يرن الهاتف الخلوي في نفق السكون

فيستفيق الموت من سكراته ويعيد

ترتيب البقاء"[1].

تتضمن هذه المقطوعة الشعرية مفارقة عجيبة تتجسد في شكل مشهد متحرك يحمل مجموعة من المتضادات في كفة واحدة (الرنين، السكون، الاستفاقة، الموت..) فكيف لهذه المتناقضات أن تجتمع في مشهد درامي واحد، هي صورة ترسم نوعا من الانتظار والترقب للمجهول، مع محاولة التجاهل والنسيان، نسيان ذكريات لطالما كانت كالشبح الذي يأبى المغادرة.

المفارقة ليست مجرد تضاد أو نفي أو حتى مشهد، بل هي بحث في الأعماق، يحاول الشاعر من خلال توظيفها تسليط الضوء على تناقض داخلي دفين، كما تمنح المعنى نوعا من الإيحائية والغموض لتثير التشويق والتساؤلات في ذهن القارئ.

ثانيا: التشخيص: يبدع التشخيص على متن القصيدة عالما مختلفا، كل جامد فيه يتحرك كما تنسب صفة الإنسان إلى مجموعة بعض الكائنات فيكتسبون بذلك الحياة الآدمية (فكرا وشعورا) كما تمنح هذه التقنية في الكتابة نوعا من الحيوية والدينامية فينساب المعنى كما ينساب الماء في الأنهار، وعليه فالصورة التشخيصية تتمثل في "خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية (...) وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية، وخلجات إنسانية تشارك بها الآدميين (...) وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين.. أو يتلبس به الحس، فيأنسون بهذا الوجود أو يرهبونه، في توفز وحساسية

[1]– المصدر السابق، ص:29.

وإرهاف"[1] يستخدمها الشاعر لجعل ما يحيط به شخوصا تتفاعل وتتكلم وتحس كالإنسان تماما.

وتسجل هذه التقنية حضورا بارزا في الديوان المدروس ومن أمثلته قول الشاعرة:

"أرى ما ترون

أرى الشمس تعبث بالوقت،،

تحتله،،،

تتسكع في لؤمه،، في احتمالاته

ثم تغفو

أرى زهرة قلمت شوكها،

سلمت عطرها لحواس الصدى

تلعن الريح،،

ثم تغفو

أرى ما ترون"[2].

تحولت الشمس والزهرة والريح إلى شخوص تتكلم وتتفاعل وتتبادل الإحساس والأدوار في هذه المقطوعة الشعرية، فهذا الهذيان وهذه الدفقة الشعورية التي تنتاب الشاعرة جعلت منها تستنطق الكائن والممكن لأجل أن تعبر عن حالها المتوتر الذي لا يصفه أي تشبيه عادي ففي قولها:

[1]– كريمة محاوي وآخرون: الصورة الحقيقية والصورة المجازية في القرآن الكريم عند سيد قطب، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع 10، 2014، ص ص:295.

[2]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص ص: 08،09.

" تلهي سماواتي وأسرابه،

يعانقني السراب

يغيط معطفه،

يعاتبني المدى

ويسد أبوابه"[1].

تحولت عناصر الطبيعة من الكلام والتفاعل إلى المحاسبة والعقاب، فقد جسدت هذه الصورة الشعرية مشهدا متكاملا لتمسك الشاعرة بسراب قديم، محاولة استرجاع ذكراه واعادة إحياءه، ولكن الواقع أو الزمن يسد أبواب العودة في وجهها.

يضفي التشخيص على النص الشعري جمالية من نوع خاص، بحيث تبتعد القصائد عن ذلك الجفاف في التعبير وتكتسي حلة جديدة تمنحها الحركة والحيوية، كما يوظف التشخيص كقناع لتمرير مالا تستطيع الشاعرة قوله فيتكلم الجماد بدلا عنها.

ثالثا: التجسيم: بين مفهوم التشخيص والتجسيم خيط رفيع فإذا كان الأول (التشخيص) يحمل دلالة تجسيم الأشياء في شكل أشخاص فإن الثاني (التجسيم) هو "تجسيم المعنويات لا على وجه التشبيه والتمثيل بل على وجه التصيير والتحويل"[2].

ومثال هذا قول الشاعرة:

"ما عدت اعرفني

وما عادت مرايا العمر تذكرني

أجر القلب فوق مدينة

[1]– المصدر السابق، ص:78.

[2] – كريمة محاوي وآخرون: الصورة الحقيقية والمجازية في القرآن الكريم عند سيد قطب، ص:295.

لم تقتلع أشواكها،،،

يشتاقني رسمي،،، ولا أشتاقني"[1].

نلاحظ في هذه المقطوعة الشعرية تحول القلب لشيء ضخم يجر، ليس هنالك أي علاقة مشابهة بين عملية الجر والقلب ذلك أن القلب يعمل عادة على ضخ الدم، وقد تم تحويره وتجسيمه لتعبر من خلاله الشاعرة عن الحالة النفسية التي تعاني منها، فتلك الآلام التي أثقلت قلبها جعلته مرهقا يأبى الحركة بعد أن كان مفعما بالنشاط والحيوية.

في رحلة بحث الشاعرة عن ذاتها الضائعة، اضطرت أن تجر قلبها المليء بالآلام والأحزان والخيبات فوق الذكريات القاسية والزلات المتكررة، فهي رحلة عبثية لم تستطع الكاتبة من خلالها الوصول لهدفها.

رابعا التجسيد: هو التمثيل الحي لفكرة ما أو لشيء ما "التجسيد هو إبراز الماهية والأفكار العامة والعواطف في رسوم وهيئات محسوسة هي في واقعها رموز معبرة عنها وبذلك يصير التجسيد على الأمور المعنوية فقط، فهو إضفاء الماديات على ما هومجرد"[2].

كما يساهم التجسيد في جعل الصور والمعاني أقرب إلى ذهن القارئ وهذا بإعطائها طابعا واقعيا محسوسا، وقد اعتمدت الشاعرة صور التجسيد لتعبر عن عمق تجربتها الشعرية والشعورية ومثال هذا قولها:

"وكيف أحصي خيول التيم إن ركضت

في تيه خاطرها والعمر ينعطف"[3].

---

[1] – فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص: 80.

[2]– عبد القادر زروقي: صور التجسيد والتشخيص في شعر محمد بلقاسم خمار، مجلة إشكالات في اللغة والأدب م9، ع4 2020، ص:339.

[3]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:36.

جسدت الشاعرة شعورها العميق بالوحدة والحزن والفراغ والفقد في شكل خيول تركض بسرعة وقوة، لتصف عجزها عن التحكم في هذه المشاعر والأحاسيس التي تكبلها من كل جانب، فقد أغرقتها في دائرة مظلمة لا مخرج منها.

وفي سياق آخر تقول:

"عواء برأس المتاه،،

كؤوس تداري ارتعاشة نادلة

لم ترتّب قناع المكان،،

كظبية قلب، تحررها طلقة الله.

من حيل الرّكض في غابة من ضلالة"[1].

جسدت الشاعرة المتاه وهو شيء مجرد، في شكل رأس داخله صوت عواء، وهو صوت الذئب ويدل عادة على الحزن والوحدة والعتمة والوحشة والضيق، لتعبر من خلاله عن حالتها النفسية وشعورها الباطني، كما نجد تجسيدا آخر في قولها " كضبية قلب " لتجسد صورة تلك المرأة الجميلة والرشيقة، محاولة رسم انعكاس لصورتها بطريقة غير مباشرة، ولقلبها الممتلئ بالحب والرقة.

يرسم التشخيص والتجسيم والتجسيد صورا شعرية من نوع خاص، محاولة تقريب المعنى لذهن القارئ بشتى الطرق والأساليب الممكنة، وهذا ما يزيد من تنوع وزخم الصورة الشعرية كما يزيد من جماليتها وفنيتها.

[1]– المصدر السابق، ص:32.

خامسا: تراسل الحواس: تمازج الحواس" بمثابة لعبة يمتلكها الشاعر، تنقله من حاسة إلى أخرى فتذوب الفواصل وتلغى الحواجز فيما بينها بقناعات يوفرها الشاعر ليقربها من ذائقة المتلقي ويقنعه بتقريب حاستين منفصلتين على الرغم من تباعدهما الواقعي"[1].

تراسل الحواس هو تصوير مجموعة من الحواس في مقطوعة واحدة، بحيث تختلف وظيفة كل حاسة عن ما هو متعارف عليه، ومن نماذجه نذكر قول الشاعرة:

"أرى ما ترون

أرى الشمس تعبث بالوقت،،

تحتله

تتسكع في لؤمه،، في احتمالاته

ثم تغفو

أرى زهرة قلمت شوكها

سلمت عطرها لحواس الصدى

تلعن الريح،،

تنفض من وجنتيها غبار الأذى"[2].

إن التراسل الحسي الموضح في هذه المقطوعة الشعرية يثير نوعا من المفارقة والدهشة في ذهن القارئ، فالعطر عادة مرتبط بحاسة (الشم) أما الصدى وهو الصوت فمرتبط بحاسة (السمع) فالزهرة هنا سلمت عطرها لحواس الصدى، تم تحويل العطر إلى شيء محسوس

[1] – حاتم أقطي: تراسل الحواس في الأعمال الشعرية " لمحمد جربوعة"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، الجزائر، م23، ع02، 2023، ص ص: 294،295.

[2] – فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص: 08.

يمكن إدراكه بالعين المجردة والصدى كذلك فهناك تداخل وتراسل بين حاستي (الشم والسمع)، هذا الابتكار التصويري يعبر عن تجربة شعورية مبتكرة ترتبط بشعور ونفسية الكاتبة، فقد حاكت تجربتها الشعورية المتمردة من خلال تفجير طاقات اللغة التعبيرية فاستخدام هذه الصور المحسوسة، تضمن للنص الشعري عنصر المفاجأة الخارج عن المألوف.

سادسا: الرمز: يعد "الرمز الأدبي تركيب لفظي يستلزم مستويين، مستوى الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز ومستوى الحالات المعنوية التي يرمز إليها بهذه الصور الحسية"[1].

وقد تعددت أنواع الرمز الذي ديوان "لاخطة للهذيان"، حيث ظهر بأشكال عديدة منها:

1/ **الرمز الطبيعي:** هو ذلك الرمز الذي يتخذ من الطبيعة قناعا له ومن أمثلته:

"على خيل من المعنى

وتأويل يسافر

في متاه الناي أغنية

دنا همس سماوي

وتاهت في سكون الشك

غابات وذاكرة جنوبية

ضدان من صعب وممكن

يمر منها الريح ولا تنحني"[2].

[1] – محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص:202.

[2] – فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص: 41.

تتشارك عناصر الطبيعة هنا في إنتاج مشهد شعري يتنامى تدريجيا (الخيل، السماء الغابة، الريح)، هي عناصر أربعة يحمل كل منها طابعا رمزيا خاصا تجتمع في صورة واحدة، فمن سمات الخيل السرعة والقوة، والشاعرة تصور المعنى على أنه خيل مندفع سريع يأتي فجأة دون مقدمات، تخط الكاتبة تجاربها المليئة بالخيبات والخذلان والانكسار والسراب لتحرر ذاتها المتغربة الواقعة بين جدلية المعنى واللامعنى، وقد استخدمت هذه الرموز الطبيعية لأجل خلق صور متعددة لدلالات مكثفة وقراءات متفرغة.

2/ الرمز الديني: وهو ذلك الرمز الذي يحمل بين طياته مجموعة من الدلالات الروحية والدينية وينقلها بطريقة غير مباشرة، ومثاله قول الشاعرة:

"وبعد أيتها الشجرة

سليلة الخطيئة الأولى

ضاق بتفاحك مرطبان العمر

واستيقظ فينا إلحاح القضمة الأم،،

هل سنطرد" [1].

تستحضر هذه المقطوعة الشعرية قصة آدم وحواء مع الشجرة والتي كانت سببا في طردهما من الجنة، الشجرة التي تحدثت عنها الشاعرة ليست تلك التي أكل منها آدم وحواء بل تحاول استدعاء رمزية الشجرة لتعبير عن رغبتها في الخروج عن القواعد والقوانين والتملص من واقعها الذي تعيشه، بحثا عن واقع جديد يتماشى وطريقة تفكريها، كما تطرح في نهاية القصيدة سؤالا فتقول "هل سنطرد؟"، يحمل هذا التساؤل دلالة الخوف والقلق والاضطراب الداخلي والشعور بعدم الأمان والاستقرار الذي يحيط ذات الكاتبة من كل جانب.

[1] – المصدر السابق، ص: 87.

3/ **الرمز الصوفي:** وهو ذلك القناع الذي يتخفى خلفه الشاعر محاولا إبراز مجموعة من الرموز التي تتحدث عن الوجود والروح الإنسانية في صورتها المكتملة، وتقول في هذا الشاعرة

"ما معنى أن تختار لمقصلة الفوضى جسدك

ما معنى أن تترهبن في الغليان

بخارك مسك الله وغيمته،،

قدر يتلوبردك"[1].

تعبر الألفاظ الاتية (المقصلة، الرهبنة، المسك، القدر..) عن بعد صوفي عميق، بحيث ترمز إلى ذلك السلام الداخلي الذي تشعر به ذاتها بمجرد هروبها من ذلك الواقع المأساوي الذي تعيشه، ناهيك عن رمزية التأمل الوجودي الذي تبحث من خلاله الكاتبة عن مصيرها في الحياة.

4/ الرمز التراثي: وهو الذي يتخذ من التاريخ والثقافة منبعا ينهل منه الكاتب رموزه وأقنعته ومن أمثلة هذا النوع من الرمز قول الشاعرة:

" كنت بالأمس قرب الحطام

أفتش عن خصلة أتوسدها

أغزل الصبر كوفية للضياع"[2].

تصور الشاعرة بحثها عن ذاتها وهويتها التي فقدتها وترمز لها بالكوفية (الكوفية الفلسطينية) التي لطالما كانت رمزا للوطن والجذور والانتماء والشعور بالاستقرار والأمان

[1]– المصدر السابق، ص:87.

[2] –المصدر نفسه، ص: 17.

لكن تحولت رمزيتها وأضحت تحمل معاني التيه والضياع فهي رمز للإنسان الذي يبحث عن جذوره وانتمائه وأمانه ومكانه أو بالأحرى ذاته التي ضاعت منه.

ويتمظهر الرمز التراثي في سياق آخر:

"دعنا نؤرخ للسراب

كأن نخبئ في هشاشته

مفاتيح الحقيقة

أونسد منافذ الألوان

دعنا نربك القلق الطليق

برقصة ال"تانغو""[1].

تعبر الشاعرة عن ذلك القلق الذي ينتابها وذلك الوهم الذي لا ينفصل عنها، ذلك السراب الذي أغلق في وجهها منافذ السعادة وتريد التخلص منه "برقصة التانغو" تحمل هذه الرقصة رمزية التناغم والانسجام بين طرفين مختلفين، كما أنها مجموعة من الحركات العشوائية التي تساهم في تخليص صاحبها من الحزن والقلق وتزرع في قلبه السرور والفرح، فلا قانون يحكم خطواتها، لها الحرية المطلقة، هذا ما تبحث عنه الكاتبة.

5/ الرمز العددي: وهوذلك الرمز الذي يحمل الأعداد مدلولات وإيحاءات ويوظفها في سياقات تتناسب وتجربة الشاعر الشعورية ومن أمثلة:

"ستظل هناك،،

كما الصفر الأعمى السكران بكأس فراغ

[1]– المصدر السابق، ص:20.

ستعود إلى الصمت الموروث من الأسرار،،،"[1].

تحاول الشاعرة تصوير شعور "اللاجدوى" من خلال رمزية الرقم "0"، هذا العدد الذي لا يحمل أية ملامح، ما هو إلا دائرة تدل على التيه والفراغ والعدم واليأس من المحاولة، وعليه فإن محاولة الإنسان للخروج من سرابه وأوهامه وتيهه ما هي إلا محاولات بائسة لا فائدة منها، فهو كالصفر تماما لن ينتج إلا اللاشيء.

وفي سياق آخر تقول:

كلما قدت سيارتي

توسوس لي السرعة الخامسة

وفراغ الميناء"[2].

تحمل هذه السطور رمزية الحياة في مسيرها، فالسيارة هي الحياة أما السرعة الخامسة فهي دلالة على السرعة القصوى في المسير أما الميناء فرمز للوصول إلى وجهة معينة، لكن الميناء عادة لا يكون فارغا وهذا كله للدلالة على أن السير السريع في مناكب الحياة دون هدف واضح لن ينتج إلا الفراغ، لتشير الكاتبة إلى أن السير دون خطط واضحة لن ينتج إلا الاحباط والفشل.

يحمل الرمز باختلافه جمالية العمق وتعدد القراءات، فذلك الخيط الشعوري الذي يجمع الرمز الحقيقي بالرمز المستنطق يضفي شعرية خاصة على متن القصائد.

سابعا: القناع: يهدف الشاعر من خلال توظيفه لهذه التقنية (القناع)، إلى العودة بالشعر إلى وظيفته الأولى، باعتباره حلقة وصل بين الواصف واللغة والأفكار فالقناع في الشعر

[1] – المصدر السابق، ص:12.

[2] – المصدر نفسه، ص:57.

العربي "وسيلة درامية لتخفيف من حدة الغنائية المباشرة، وهو تقانة جديدة في الشعر الغنائي لخلق موقف درامي أو رمز فني"[1].

وقد تجلى القناع هنا من خلال ثلاثة أنماط:

1-**القناع البسيط:** ويقوم في أساسه "على شخصية واحدة مفردة، يسقط عليها تجربته المعاصرة، بكل همومها وهواجسها بعد أن عايش تلك الشخصية....وتمثل عصرها وظروفها وملابساتها"[2]، ومن أمثلة القناع البسيط قول الشاعرة:

" عادة لا أؤجل موعد ناي

ولا أتملى وجوه المقيمين بي،،

لا أبحث في تفاصيلها عن جذوري"[3].

تكرر الشاعرة على متن ديوانها كلمة" الناي" بشكل لافت وكثير، حتى أصبح شخصية تتخفى خلفها لإيصال فكرة ما فالناي رمز تراثي شعبي، كما أنه أحد الآلات الموسيقية القديمة التي تمتاز بصوتها العذب (القصب) التي تمتاز بالتحمل البيئي، ذلك أنها تنمو في بيئات رطبة، وقد وظفته الكاتبة كقناع يحمل دلالة الحنين للماضي ويشير إلى معاناتها الروحية.

2/ **القناع المركب:** يقوم القناع المركب على " تمازج عدد من الشخصيات والرموز وتداخل أصواتها وتشابكها... إذ يغلف المبدع قناعه بأغلفة إضافية بتسخير شخصيات أخرى، يسند

[1]- بوعشية عمار: القناع في الشعر العربي المعاصر، مجلة الحقيقة، كلية الأداب واللغات، جامعة زيان عاشور، الجلفة ع41، 2017، ص:457.

[2]- محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص ص: 183.

[3] - فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص: 06.

لها أدوار محددة"[1]، فهدا النوع من القناع يبنى على مجموعة من الشخصيات التي تجمعهم دلالة واحدة ومن أمثلة القناع المركب قول الشاعرة:

" وسوسة في جبة السماء،،

وحي،،

ورطة " نيوتن"

طريق آدم الأولى

قبيل الارتطام"[2].

تجسد هذه المقطوعة الشعرية قناعين (شخصية نيوتن وشخصية آدم)، يرتبط اسم نيوتن عادة بما يعرف في علم الفيزياء "بقانون الجاذبية"، (وهو ذلك القانون الذي يجعل الأجسام تسقط على الأرض، وهذا ما يجعل الكواكب وعلى الرغم من ثقل كتلتها ثابتة في مدار دورانها نحو الشمس)، فقد أثبت نيوتن من خلال قانونه أن العالم لم يوجد من الفراغ أومن العدم وإنما له خالق يحكمه ويسيره ويضع له القوانين، مما جعل الناس يتساءلون عن وجودهم، أما طريق آدم الأولى ترمز هذه العبارة للخلق الأول أو الوجود الأول، كما تحمل صفة النقاء الذي ميز آدم قبل أكله من الشجرة المحرمة، وعليه فالقاسم المشترك بين نيوتن وآدم هو فكرة (الوجود)، فذات الشاعرة تعيش نوعا من القلق الوجودي، والذي يجعلها في حيرة وتساؤل مستمر عن حالها وحياتها.

[1]– محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص: 180.

[2]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:76.

3/ القناع المخترع: وهو أن يأتي الشاعر بقناع جديد من اختراعه ويتجاوز بهذا كل الأقنعة المعروفة (تاريخية، دينية، أسطورية...) فينتج هذا التجديد شعرية لم تعرف من قبل وقد ظفت الشاعرة هذا النوع من الأقنعة في قولها:

" أن تعتني بوريقات

شجرة التوت

أن تحذف رقم "عيسى"

من موبايلات موتاك"[1].

لطالما كانت شخصية "عيسى" تحمل دلالة دينية ترمز لنبي الله عيسى عليه السلام حتى في الثقافات الأخرى يحمل هذا الاسم نفس الرمزية، لكن الملاحظ من خلال السياق الذي ذكر فيه اسم "عيسى" أنه أخد مدلولا جديدا وحديث، فهي شخصية تحمل مدلول الرغبة في النسيان والنكران.

[1] –المصدر السابق، ص: 65.

المبحث الثالث: شعرية الإيقاع

أولا: الإيقاع الخارجي:

1/ الإيقاع الشعوري (العاطفي).

2/ التكرار:

2-1/ التكرار اللفظي (تكرار الكلمة).

2-1-1/ تكرار الحرف (التكرار الصوتي).

2-1-2/ تكرار الاسم.

2-1-3/ تكرار الفعل.

3/ الاستفهام.

4/ دائرية الإيقاع.

ثانيا: الإيقاع الخارجي:

1/ الوزن، القافية، الروي:

1-1/ الوزن.

1-2/ القافية:

1-2-1/ نسق التشكيل القافوي الحر:

- القافية المتقاطعة.
- القافية المتغيرة.

1-2-2/ نسق القافية من حيث علاقتها بالوزن:

- القافية المتواترة.
- القافية المتداركة.
- القافية المتراكبة.

1-3/الروي.

2/ ثنائية البياض والسواد:

2-1/ التشكيل الأول (القصيدة التقليدية).

2-2/ التشكيل الثاني (الشعر الحر).

3/ علامات الترقيم:

3-1/ الفاصلة (،).

3-2/ الاستفهام (؟).

3-3/ نقاط الحذف والاضمار (...).

3-4/ نقطتا التفسير (:).

3-5/ النقطة (.).

3-6/ علامات الحصر.

المبحث الثالث: شعرية الإيقاع:

يعد التمرد على القوالب التقليدية في كتابة الشعر أحد المؤثرات الجوهرية التي مست القصيدة العربية الحديثة وكذا المعاصرة، والتي ثارت على المفهوم القديم للإيقاع الذي يرى أن القول الشعري هو القول" المتخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة"[1]. هذا المفهوم مأخوذ من القواعد العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي باعتباره مكتشف هذا العلم.

لم تبق النظرة الحديثة للإيقاع تقتصر على هذا التساوي في النغمات الموسيقية، كون البيئة العربية القديمة تختلف عن الحديثة، وفي هذا السياق عرف كمال أبوديب الإيقاع بقوله "هو الفعالية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[2].

حاول النقاد العرب الحداثيون إيجاد بديل جذري لعروض الخليل ذلك العروض الذي يبني القصيدة على نمط معين، وعلى اعتبار أن ذات الشاعر لها الحرية المطلقة في الكتابة الإبداعية، فتلك المشاعر والأحاسيس هي من تعطي الخطاب الشعري إيقاعا خاصا، وينقسم الإيقاع إلى قسمين: إيقاع داخلي وإيقاع خارجي.

[1] – محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع، في تجنيس، أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ط1، 1980، ص:406.

[2]– كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص ص: 230، 231.

أولا: الإيقاع الداخلي:

الموسيقى الداخلية هي ذلك" الإيقاع الخفي بجميع مكوناته الصوتية والبلاغية فالشاعر يعزف بالألفاظ إيقاعا موسيقيا تتقاطع فيه قواعد النظم مع احاسيسه وانفعالاته"[1]، فهذا الانسجام الصوتي يحمل دلالات وإيحاءات ناتجة عن اختيار الألفاظ المتقاربة في حروفها ومخارجها، وينتج كذلك عن مجموعة من العناصر التي يؤثث بها الشاعر خطابه (التكرار الاستفهام، المطابقة، التصريع، الجناس، التوازي)، وبما أن المدونة التي نشتغل عليها لها خصوصية إيقاعية معينة فقد اخترنا التقنيات البارزة التي تميزت بها البنية الإيقاعية الداخلية منها:

1/ الإيقاع الشعوري (العاطفي):

الشعر فيض تلقائي لمشاعر دفينة لتجارب قاسية وأخرى ملهمة، عطاء مستمر لا يفنى (هو صناعة ونسيج وتمرد وحكمة وهديٌ ونفس وشعور ووجدان وواقع ورمزية وإيقاع ورؤيا وخروج عن المألوف وهذيان ومفارقة واعتراف وصراع وإبداع...)، لا يعبر عن الحياة بل هو الحياة في حد ذاتها، اتخذته الشاعرة ملجأ بثت فيه تلك الدفقة الشعورية للمتلقي، وهذا ما طبع قصائدها بطابع إيقاعي يستنطق، فالإيقاع الشعوري وسيلة الشاعرة في نقل حركة الذات الداخلية وحيويتها، بهدف التأثير في المتلقي، فهذا النوع من الإيقاع مرتبط بالمشاعر والأحاسيس والهواجس النفسية، التي تترجم في شكل خيط شعوري يربط أجزاء القصيدة ببعضها البعض، مما يجعل للكلمة وقعا خاصا على نفس القارئ، كما يساهم الإيقاع النفسي في خلق مجموعة من التقنيات المحملة بشحنة عاطفية لا توصف، تتمثل في التكرار والاستفهام وإيقاع المعنى الدائري.

ومن نماذج هذا الإيقاع نذكر:

---

[1]– حياة معاش: الأشكال الشعرية في ديوان الششترى، دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد جاب الله، جامعة باتنة، 2011، ص:54.

" لا وقت للوقت

جدائل السماء تنبش الأرض

وتوقظ السؤال

يسيل منها الضوء والرؤى،

دمي هنالك،

لوعتني"[1].

تترجم الشاعرة ضياعها وتيهها في شكل صور تحمل إيقاعا داخليا وصراعا مفعما بالجمالية، وعلى الرغم من أنها تحاكي ألمها وتشتتها إلا أنها تخطه في قوالب فنية تثبت براعتها الهندسية وتفردها الأسلوبي وبناؤها الإيقاعي.

وفي سياق آخر تقول:

" إذا احتواك الحزن،

فامسك يدي

وإن جفاك الأمس،

خذ من غدي

إن أصدوا الأبواب

حين النوى أشعل شموع الجرح في معبدي"[2].

[1]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:83.

[2]– المصدر نفسه، ص: 53.

ذلك الوله والعشق الذي تكنه الشاعرة لمحبوبها، دفعها لتصوير نفسها كملجأ للاحتواء والسكينة والطمأنينة، فهذه التشبيهات وهذا البناء الاستعاري نتيجة تجربة نفسية أنتجت نوعا إيقاعيا مرهفا بالأحاسيس والمشاعر الجياشة كما يمتاز بالمرونة والحيوية والرقة.

الفرق بين الإيقاع الموسيقي والشعوري، هو أن الأول تتدفق فيه الأصوات فتحدث نغمة موسيقية تدرك بحاسة السمع، أما الثاني فتتدفق فيه المشاعر والأحاسيس، فتلك الأصداء التي تحدثها اللغة إضافة إلى انعكاسات الصورة وتكرار الكلمات والاستفهامات وطبيعة العواطف هوما ينتج تناسقا وتناعما انفعالي وجداني.

2/ التكرار:

يعد التكرار أحد الأساليب القديمة في الكتابة والذي يساهم في بناء معمارية النص، هذه الهندسة التي تحدث اتساقا وانسجاما بين أجزاء النص، كما تضفي نغمة موسيقية وانسيابية في المعنى، والتكرار هو تلك" الروابط التي تصل بين العلاقات اللسانية، فقاعدته الخطابية تتطلب الاستمرارية في الكلام بحيث يتواصل الحديث عن الشيء نفسه بالمحافظة على الوصف الأول أو بتغيير ذلك الوصف، ويهدف عادة إلى توكيد الحجة أي إثباتها وإيضاح المعنى"[1].

عملية توضيح المعنى وتأكيده لم تعد هي غاية التكرار الأولى، فقد عمد الشاعر المعاصر إلى توظيفه كتقنية يكشف من خلالها عن مشاعره الدفينة، سواء الحرف المكرر أو اللفظ أو العبارة كل هذه العناصر تعمل على بث ايحاءات ودلالات لا متناهية.

2-1/ التكرار اللفظي (تكرار الكلمة):

تكرار الكلمة من أبسط أنواع التكرار في النص الشعري وقد تجلى بصورة بارزة في الخطاب الشعري المعاصر، يستند إليه الشاعر في بناء إيقاع النص أو دلالاته أو صوره

[1]- نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، ط/1، 2009، ص: 100.

فهو" عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"[1]، وعليه فإن التكرار اللفظي هو تكرار الكلمة أكثر من مرة وبأنواعها المختلفة (الحرف، الاسم، الفعل).

2-1-1/ تكرار الحرف: (التكرار الصوتي):

هو أول نوع من أنواع التكرار، و" هو تكرار حرف مهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة"[2]، إن تكرار الشاعر لحرف معين بشكل كبير يعطي نغمة موسيقية للغة الشعرية كما يحمل هذا الحرف دلالات وإيحاءات يمكن قراءتها:

وقد أقضى تتبعنا للأصوات الموظفة في الديوان إلى احصائها كميا في الجدول الموالي:

الترتيب	الحرف	عدد تكراره	نسبة حضوره	صفاته
1	اللام	1063	16.94%	مهموس، مرقق، توسط، مستفل.
2	التاء	702	11.19%	مهموس، مرقق، انفجاري، مستفل.
3	الراء	548	8.73%	مجهور، مرقق، ترددي، مستفل.
4	الياء	547	8.72%	مجهور، مرقق، احتكاكي، مستفل.
5	الميم	359	5.72%	مجهور، مرقق، توسط، مستفل.
6	الباء	313	4.99%	مجهور، مرقق، انفجاري، مستفل.
7	النون	275	4.38%	مجهور، مرقق، توسط، مستفل.
8	القاف	271	4.32%	مهموس، مرقق، انفجاري، مستفل.
9	الالف	266	4.24%	مهموس، مرقق، انفجاري، مستفل.
10	الفاء	164	2.61%	مهموس، مرقق، احتكاكي، مستفل.
11	الدال	162	2.58%	مجهور، مرقق، انفجاري، مستفل.
12	العين	157	2.50%	مجهور، مرقق، احتكاكي، مستفل.
13	الهاء	150	3.39%	مهموس، مرقق، احتكاكي، مستفل.
14	الحاء	132	2.10%	مهموس، مرقق، احتكاكي، مستفل.
15	الجيم	107	1.70%	مجهور، مرقق، انفجاري، مستفل.

[1]- حسن الغرفي : حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق ، د/ط ، المغرب ، 2001، ص : 82.

[2]- المرجع نفسه، ص: 82.

16	الصاد	104	1.65%	مهموس، مفخم، احتكاكي، مستفل.
17	الواو	104	1.65%	مجهور، مرقق، متوسط، مستفل.
18	الكاف	91	1.45%	مهموس، مرقق، انفجاري، مستفل.
19	الشين	85	1.35%	مهموس، مرقق، احتكاكي، مستفل.
20	السين	82	1.30%	مهموس، مرقق، احتكاكي، مستفل.
21	الغين	79	1.25%	مجهور، مرقق، احتكاكي، مستفل.
22	الصاد	72	1.14%	مجهور، مفخم، احتكاكي، مستفل.
23	الضاد	60	0.95%	مجهور، مفخم، احتكاكي، مستفل.
24	الطاء	47	0.74%	مهموس، مفخم، انفجاري، مستفل.
25	الذال	43	0.68%	مجهور، مرقق، احتكاكي، مستفل.
26	التاء	31	0.49%	مهموس، مرقق، احتكاكي، مستفل.
27	الزاي	24	0.38%	مجهور، مرقق، احتكاكي، مستفل.
28	الظاء	9	%0.13	مجهور، مفخم، احتكاكي، مستفل.

المجموع:6272.

ملاحظة: اعتمدنا في تحديد صفات الحروف على مقال من إعداد زهير كحال بعنوان "مخارج وصفات الحروف والاصوات".

انطلاقا من الجدول الموضح أعلاه، والذي تتبعنا فيه الأصوات الموظفة في الديوان نستنتج الآتي:

1-استثمرت الشاعرة كل حروف اللغة العربية ولكن بنسب متفاوتة، وهذا ما أضفى على الديوان نوعا من التناسق والانسجام بين مكوناته المشكلة لجوهره والذي يمنح الأذن الموسيقية إيقاعا خاصا.

2- هذا الزخم الصوتي الذي يميز المتن المدروس يضفي عليه تنوعا إيقاعيا بين صفات الأصوات (الشدة، الرخاوة، التوسط، التفخيم، الترقيق، الجهر، الهمس، الاستعلاء الاستفحال...)، وهذا ما يجذب أذن السامع.

3- نال حرف اللام الصدارة بعدد تكرار يقدر ب:1063 من أصل:6272، أي بنسبة ما يقارب 16.94% وهومن الحروف الذلقية "لأن مبدأها من ذلق اللسان"[1]، وهو من الأصوات التي تمتاز بالمرونة والإيقاع الموسيقي الخفيف والسريع.

4- احتل الهمس الصدارة من خلال حرفين:(الام والتاء) التي كررت: 702 مرة بنسبة11.19%، فالحروف الهامسة تحمل رمزية الغموض والحرية والانسجام التناغم الصوتي، والذي يمنح الإيقاع حرية وانسيابية منبعثة من صراع داخلي نفسي يأبى الخضوع للقيود.

5- تتكرر على متن هذا الديوان الحروف المرققة بشكل لافت وبنسب كبيرة (5.72% 8.72%،8.73%، 11.19%، 19.94%) ذلك أنها ترتبط بالحالة النفسية والوجدانية الداخلية للشاعرة، وهذا ما يؤدي إلى إنتاج إيقاع طليق لا يعرف الحدود.

2-1-2/ تكرار الاسم: تحمل الأسماء دلالة الثبات والاستقرار، وتكرار الشاعرة لمجموعة من الأسماء يمنح إيقاعا دلاليا يوحي بالألم الروحي والوجداني وكذلك التكثيف الإيحائي.

الترتيب	1	2	3	4	5	6	7	8	9
الاسم	معنى	الناي	الريح	الله	ملائكة	اللغة	الدخان	الصمت	أنا
عدد تكراره	7	6	5	4	4	4	3	2	2
نسبة تكراره	%0.24	%0.21	%0.17	%0.14	%0.14	%0.14	%0.10	%0.07	%0.072

[1]- حسام البهنساوي : علم الأصوات ، مكتبة الثقافة الدينية، ط2، 2008 ، ص:46.

من خلال هذا الجدول وبعد إدراج مجموعة من الأسماء التي تكررت أكثر من مرة نستنتج الآتي:

1/ يكشف هذا النوع من التكرار عن تجربة الشاعرة الحقيقية، والتي تبعث إيقاعا وجدانيا متنوعا.

- يتحول الاسم إلى رمز عند تكراره بشكل لافت، تستعمله الشاعرة كقناع للبوح بأسرارها وهذيانها.

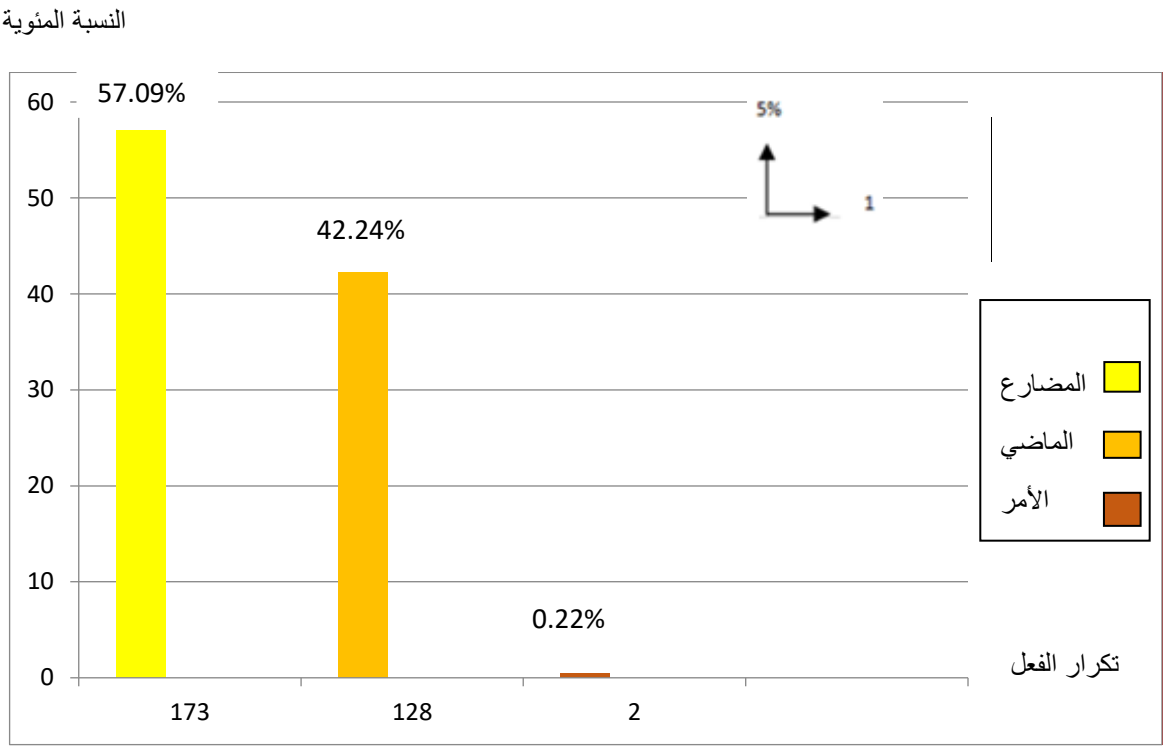
2/ احتلت كلمة المعنى الصدارة حيث كررت 7 مرات، أي بنسبة 0,24، فمحاولة الشاعرة لإيجاد معنى لحيتاها ووجودها جعل منها تطرح هذا الاسم أكثر من مرة، كما أن باقي الأسماء (0.21 الناي، الريح 0.17%، الله 0,14، اللغة 0.14، الدخان 0.10، الصمت 0.07%)، جميعها تدور في فلك واحد وهو البحث عن الذات الضائعة في الوجود الذي يعلو ملامحه نوع من الصمت والسكون والغموض والتيه.

3- كل هذه الأسماء تساهم في تزايد إيحائية الإيقاع الوجداني وجماليته واضطرابه في نفس الوقت.

2-1-3/ تكرار الفعل: يرتبط الفعل عادة بالزمن وينقسم إلى ثلاثة أقسام:(الماضي المضارع، الأمر)، وقد وظفت في الديوان المدروس بنسب متفاوتة: ولنوضح أكثر حاولنا إحصائها في الجدول الموضح أدناه:

ترتيبه	(1)	(2)	(3)
الفعل	المضارع	الماضي	الامر
عدد تكراره	173	128	2
امثلته	ترى، يسيل، يتنهد يتعبد، يجلد....	أركب، أحجز، أركنها، أؤجل، أرى أجيء....	رتب، أسكب
نسبة حضوره	%57.09	%42.24	%0.22

حاولنا ترجمة معطيات الجدول في شكل أعمدة بيانية:



الشكل رقم (1): أعمدة بيانية لتكرار الفعل.

نطمح من خلال هذه العمليات الإحصائية، الوصول إلى دلالة وشعرية كل نوع من أنواع التكرار على حدى، محاولين الكشف عن جمالياته والولوج إلى عمقه، فمن خلال الرسم البياني والجدول أعلاه، نلاحظ طغيان الفعل المضارع على بنية الخطاب الشعري بنسبة57.09%، ليأتي بعده الفعل الماضي بنسبة 24.42 %، أما المرتبة الأخيرة فللأمر بنسبة قليلة جدا تتمثل في 0.22 %، وعليه يمكننا قراءة هذه النسب المئوية والكشف عن دلالاتها لنميط اللثام عن مجموعة من الاشارات منها:

– تحمل الأفعال بصفة عامة دلالة الاستمرارية والتحول وكذا السيرورة واللانهائية، على عكس الأسماء التي تحمل صفة الثبات والاستقرار والتركيز على الشيء.

– يحتل الفعل المضارع الريادة، فهو ليس مجرد زمن حاضر فقط، إنما يدل على نوع من المرونة والحيوية، مما يجعل النص ذا طابع دينامي أي في حركة مستمرة، فتجده يتحدث عن الوقت الراهن الذي نعيشه وفي نفس الوقت يتأمل مستقبلا تشع ملامحه في أفق قادم ومن أمثلة هذا قول الشاعرة:

"مالي أرى ظل المدى يتنهد

وسحابة تكسو الرؤى وتبدد

هذا الفؤاد ترملت جدرانه

يتم الهوى في مهجتي بتعبد

إني رجوت الفقد يكتم فقده

ومدامعي حبلى تشف وتسرد"[1].

تكرار الفعل المضارع في هذه المقطوعة الشعرية يجعل القارئ في تركيز تام مع هذا الحديث الشعري، فالكاتبة ترسم لنا حالة الضياع والفراغ الذي يعتريها في شكل لوحة فنية يتربع عرشها الزمن الحاضر، هذا الزمن الذي لا تستطيع تجاوزه نحو حاضر آخر.

كما نلاحظ تقارب نسبة حضور الفعل المضارع والماضي، وكأن الكاتبة تتأرجح بين لغة ماضية ولغة حاضرة، ذلك الماضي الذي يؤرقها وهذا الحاضر الذي يأسرها في سجن الحنين والتساؤلات والعجز عن التعبير والبوح والنسيان والتجاوز، لترتسم من خلال هذه الصراعات والتناقضات هندسة إيقاعية تزداد شعرية وفنية.

3/ الاستفهام:

يوصف الاستفهام عادة بكونه أحد أساليب اللغة العربية، التي تكشف رغبة المتكلم في الاستكشاف والبحث، ولهذا الأسلوب أدوات معينة تدل عليه، فالاستفهام بشكل مبسط هو طرح مجموعة من الأسئلة للوصول إلى معلومات معينة، أو هو" استعلام ما في ضمير المخاطب، وقيل هو طلب حصول صورة الشيء في الذهن، أو هو أن يستفهم عن شيء في الذهن لم يتقدم له به علم حتى يحصل له به علم "[2].

[1]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:70.

[2]– سميرة حيدا: من أساليب العربية الاستفهام وأدواته، مغني اللبيب نموذجا، مجلة حوليات التراث، جامعة وجدة، المغرب ع16، 2016، ص: 55.

وقد وظف الاستفهام في القصيدة العربية المعاصرة لأغراض جديدة اختلفت عما عرف سابقا، فلم يعد يحمل مدلولا بلاغيا بقدر ما يحمل مدلولا وجدانيا نفسيا، بحيث يعبر عن حالة الضياع والتشتت والتساؤل التي يعيشها الشاعر المعاصر في خضم تناقضات الحياة.

ويمكننا إحصاء نسبة حضور أسلوب الاستفهام في المتن المدروس من خلال الجدول الآتي:

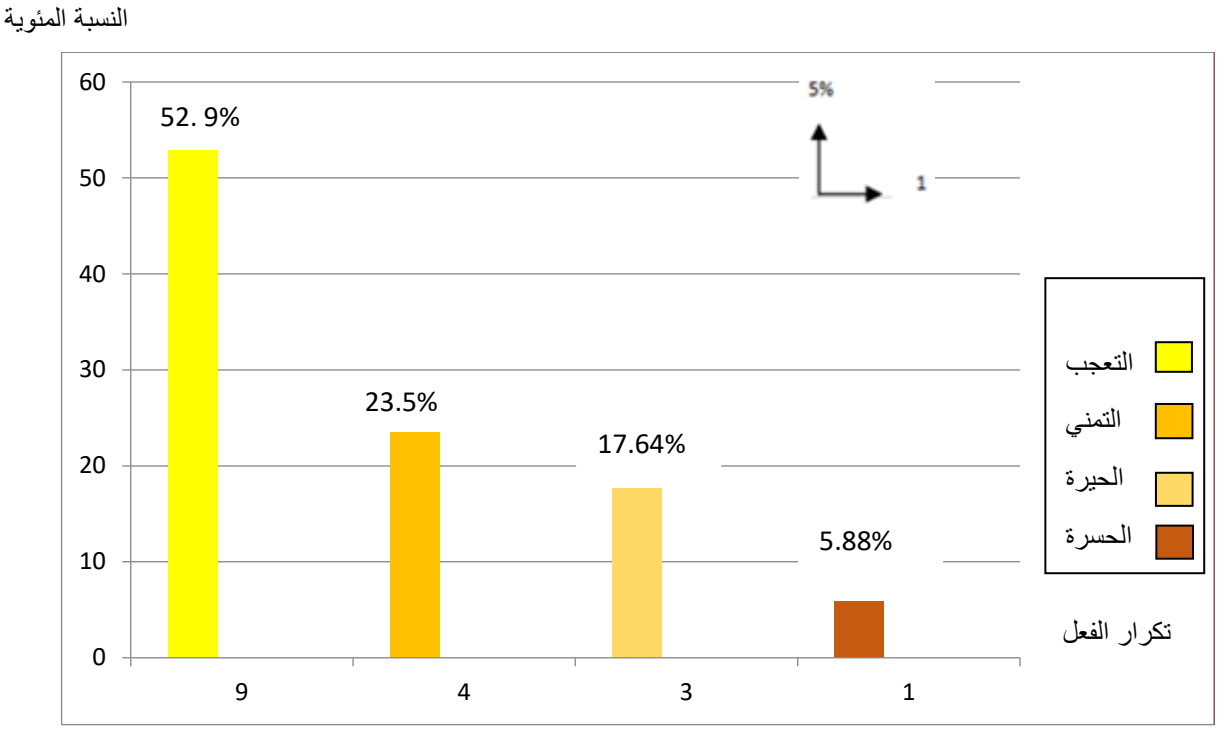
الترتيب	أسلوب الاستفهام	غرضه	الترتيب	أسلوب الاستفهام	غرضه
01	من رآها تنضد طوق الزغاريد من؟	التعجب	10	هل ستفر حروف إسمي من اسمي؟	التعجب
02	أيننـي؟	الحيرة	11	هل سأكون دليل أناملك إلى مكتبة الله؟	التعجب
03	أسألني...أيننـي؟؟	الحيرة	12	هل سيلبس ملاك الفناء اجنحة العشق ويغير الأسئلة؟	التعجب
04	أيننـي؟	الحيرة	13	هل ستسيل رائحة روحك صوب جذوره كي لا يبكي وحدته؟	التعجب
05	متى تتنكر الذكرى لأنكرها؟	التمني	14	وحين اغيب؟؟؟ هل ستحضرين؟	التعجب

06	متى تسقى قوافلها نبيذ التيه؟	التمني	15	لم أدخلتني جنة الممكنات وذاكرة الأفق المستعار؟	الحسرة
07	متى يغفو الشقاء؟	التمني	16	ماذا جنيت؟؟	التعجب
08	ماذا أبصر من نافذتي الآن؟	التعجب	17	هل سنطرد؟	التعجب
09	هل ستكون سماء أحمد صوب عينيك؟	التمني			

يحتوي ديوان لاخطة للهذيان على 17 أسلوبا استفهاميا، تعددت أغراضه بين (الحيرة والتعجب والتمني والحيرة)، ولإحصاء الغرض منه سنستعين بالجدول الآتي:

الترتيب	أغراض الاستفهام	عدد تكراره	نسبة تكراره
01	التعجب	9	%52.9
02	التمني	4	%23.5
03	الحيرة	3	%17.64
04	الحسرة	1	%5.88

لنوضح هذه النسب المئوية أكثر مثلناها في شكل أعمدة بيانية كما هو موضح:



الشكل رقم (2): أعمدة بيانية لأغراض الاستفهام.

إن المتمعن في الجدول والأعمدة البيانية أعلاه سيلاحظ غلبة غرض التعجب على باقي الأغراض بنسبة 52,9%، أما أقل نسبة فكانت من نصيب غرض التحسر بنسبة 5,88% بينما ظهر غرض التمني والحيرة بنسب متقاربة (23,5%، 17,64%).

يحمل التعجب دلالة الدهشة فهو انفعال نفسي يحيل إلى موقف وجداني مرتبط بشعور الشاعرة، فتلك الاستغرابات والتساؤلات التي تدور في ذهن الكاتبة هي من تضعها في دائرة التعجب، وذلك التيه والضياع والتشتت هوما يجعلها في حيرة من امرها، أما التمني فمرتبط بمتى سيزول عنها الشقاء والألم، متى ستصل إلى مبتغاها وتنسى ذكرياتها الأليمة وتعود السكينة والهدوء إليها، متى ستجد ذاتها الضائعة، كل هذه الاستفهامات أنتجت للقارئ إيقاعا داخليا يعبر بالدرجة الأولى عن صراع داخلي معقد، وهذا ما يجعله في تنام إيقاعي مستمر لا يتوقف.

ولنوضح شعرية الاستفهام أكثر حاولنا تحليل بعض المقطوعات الشعرية التي تتضمن أسلوب الاستفهام بشكل عام، بحيث تقول الشاعرة:

" كلما فقأ السماء

متى تتنكر الذكرى لأنكرها؟

متى تسقى قوافلها نبيذ التيه؟

متى يغفو الشقاء؟"[1].

تطرح الكاتبة أسئلة استفهامية متتالية، دون إجابة واضحة لأي منها، وهذا ما يجعل القارئ في حيرة من أمره محاولا إيجاد إجابات مقنعة، فالشاعرة تحاول التملص من ذكرى قديمة تؤرقها وتريد نسيانها فلطالما كانت هذه الذكرى سببا في شقائها وتعاستها، فهي تتساءل متى ستتغير ملامح الذكرى لتنساها ومتى يجمع الشقاء حقائبه ويرحل دون رجعة.

وفي سياق آخر تقول:

" أيننني؟

كنت بالأمس قرب الحطام

أفتش عن خصلة أتوسدها

أغزل الصبر كوفية للضياع

أضمد جرح القصائد بالعمر

كنت هناك

على حافة الوقت

أسألني....أيننني؟"[2].

في هذه المقطوعة الشعرية تسأل الكاتبة نفسها عن نفسها فتقول:

"أسألني.....أيننني؟".

[1]- فريدة بوقنة: لا خطة للهذيان، ص: 30.

[2]- المصدر نفسه، ص: 17.

تبحث الشاعرة عن نسختها القديمة، تلك النسخة الفريدة من نوعها، التي كانت ولا تزال متمسكة بحقيقتها في وجه الضياع والتشتت والتيه، باحثة عن الأمل وسط الحطام محاولة تضميد جراحها بما تبقى لديها من صبر.

لم يبق أسلوب الاستفهام مقتصرا على طلب المعرفة فقط، بل أصبح يساهم بشكل لافت في إضفاء مسحة جمالية على سطور النص الشعري، كما أن تكراره والتأكيد عليه ينتج نوعا من الإيقاع الداخلي، مما يدفع بالقارئ إلى التفاعل معه، ومشاركة الكاتب في إنتاج دلالة جديدة تتمثل في وضع إجابات لهذه الأسئلة الاستفهامية.

كما أن الاستفهام يكشف عن حالات شعورية وشعرية تجتاح ذات الكاتبة فتنقلها بطرق إيحائية غير مباشرة.

4/دائرية الإيقاع:

القصيدة الدائرية شكل من أشكال الكتابة الحديثة، بحيث تنتظم القصيدة دلاليا في حلقة دائرية يتشابه فيها المطلع بالختام، ويتكرر مطلعها في نهاية آخر سطر، كما أن هذه التقنية في الكتابة تطبع النص الشعري بطابع إيقاعي خاص، يضفي نوعا من المرونة والانسيابية على مجمل مقاطعه.

كما نريد أن نشير لملاحظة مهمة، وهي أن جل القصائد الموجودة في ديوان "لا خطة للهذيان" هندست ببناء دائري مغلق، ولكن انغلاقها لا يتمظهر في شكلها وإنما في معناها فدلالة المعنى هي من تدور في دائرة واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، كما يتكرر المعنى بالطريقة نفسها عند قراءتها بطريقة عكسية، ولتوضيح نسبة حضور هذه التقنية في المدونة أدرجنا الجدول الآتي:

الترتيب	عنوان القصيدة	نوع الإيقاع	الترتيب	عنوان القصيدة	نوع الإيقاع
1	دمى خبأتها يد الله	إيقاع دائري	24	النقطة القاتلة	//
2	تجليات العتمة	إيقاع عادي	25	رحلة التأويل	//
3	متاهات المعنى	إيقاع دائري	26	سيرة النار	إيقاع عادي

4	حجة من زبد	إيقاع عادي	27	تعويذة	إيقاع دائري
5	هلوسة	//	28	دانتيل	//
6	لاشيء يهزمني سواي	//	29	أرجوحة المهب	//
7	S way	إيقاع دائري	30	Hypnose	//
8	الطلقة الأخيرة	إيقاع عادي	31	هدر	إيقاع دائري
9	لأنك أنت البقية	إيقاع دائري	32	إفلاس	//
10	مالم يقله الناي	//	33	لازمة	//
11	العشاء الأخير	//	34	نبوءة	إيقاع عادي
12	جنائز الزيف	//	35	حالات	//
13	خيول اليتم	//	36	ريحك تهبني الطيران	إيقاع دائري
14	رصد	إيقاع عادي	37	زهايمر	//
15	رؤى الهتك	إيقاع دائري	38	كمن يطرز المدى برمشة ولا يصل	//
16	No way	//	39	تماما كما الغيب لا قلب يفضح خطته	//
17	أنا عندي قلب (الباجي)	//	40	انفصام	إيقاع عادي
18	رسالة من أبي	إيقاع عادي	41	ورطة	إيقاع دائري
19	تغريدة الصدى	إيقاع دائري	42	تأبين	//
20	اعتكاف	إيقاع عادي	43	مسقط الأذى	//
21	وله	إيقاع دائري	44	متاه	إيقاع عادي
22	Rien de rien	//	45	مزاج	إيقاع دائري
23	فضائح اللغة	//	46	حيرة	//

وظفت تقنية الإيقاع الدائري في ديوان "لاخطة للهذيان" بنسبة 71,73%، أي هناك 33 قصيدة نظمت على هذا المنوال وهي نسبة كبيرة مقارنة بالقصائد التي كتبت وفق إيقاع هندسي عادي وهي 13 قصيدة أي ما يقارب% 28,26 من النسبة الإجمالية.

لهذا النوع من الإيقاع أثر بالغ في كشف التجربة الحسية المرهفة للشاعرة، وكشف الغطاء عن تلك الصراعات الوجدانية الداخلية التي جعلتها تنظم معنى يدور في حلقة مغلقة لا مخرج منها.

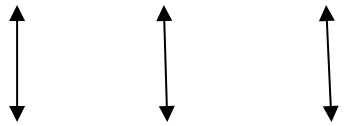
ويتجلى مثال الإيقاع الدائري في قول الشاعرة: في قصيدة بعنوان"rien de rien":

"أنا سدى من غبار الهتك والطين

لا طلت وجهي ولا أدركت مضموني

قفزت من رحم الرؤيا على عجل

شوقا إلى بدد بالصمت مسكون"[1].



شوقا إلى بدد بالصمت مسكون

قفزت من رحم الرؤيا على عجل

لا طلت وجهي ولا أدركت مضموني

أنا سدى من غبار الهتك والطين".

فكرة اللامعنى تكرر نفسها، والبحث عن حقيقة الذات يفرض موقفه هنا، ومحاولة الهروب من الحياة وضجيجها إلى عالم يسوده الصمت والهدوء أصبح ضرورة ملحة، وكأن الشاعرة تفضل العزلة والتفرق والتشتت وترى فيها راحتها وهذا نتاج محاولتها لإدراك ذاتها، فيخلق البناء الدائري إيقاعا نفسيا يوحي بالضياع وعدم حسم الأمور.

[1]- المصدر السابق، ص 75.

وفي موضع آخر في قصيدة أخرى بعنوان "مزاج" تقول الشاعرة:

" ممسوسة بالضجر،

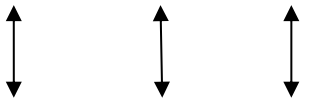
كقصيدة من ماء،

ليس لها ساحل من ورق،

كهتك المعنى عند أعتاب لسان العرب،

كلأثر،، في قاموس الرمال المتحركة

كموتي الصغير قبيل الوحي"[1].



كموتي الصغير قبيل الوحي

كلأثر، في قاموس الرمال المتحركة،

كهتك المعنى عند أعتاب لسان العرب،

ليس لها ساحل من ورق،

كقصيدة من ماء،

ممسوسة بالضجر،"

عند التمعن في هذه المقطوعة الشعرية نستشف معنا معينا (وهو الإحساس بالتشتت والضياع والبحث عن الذات)، أما إذا حاولنا قراءتها بطريقة عكسية (أي من الأسفل إلى الأعلى كما هو موضح أعلاه) نجد المعنى نفسه يتكرر، وكأن القصيدة دائرة دلالية مغلقة.

تصور الشاعرة ضياعها في مكان ما (الحياة) هذا المكان الذي لا يحمل أية ملامح تدل عليه، يعتريه نوع من الضبابية والتيه، لا وجود لنقطة وصول فيه، فهو ركض مستمر في

[1]– المصدر السابق، ص: 86.

متاهة لا مخرج منها، هذه الصورة عبارة عن بناء استعاري تتفرد هندسته للدلالة على فكرة واحدة، بحيث تحدث الدهشة والمفارقة في ذهن المتلقي.

هذه الحلقة الدائرية، تبرز ذلك الخيط الشعوري الذي لا يخرج عن معنى واحد ووحيد كما أن إيقاع العودة من النهاية إلى البداية ومن البداية إلى النهاية يعطي نفسا شعريا تتفرد به الشاعرة في كتابتها، كما يومئ هذا الإيقاع إلى حالة الضياع التي تعتري ذات الشاعرة ذلك التيه الذي لا مهرب منه إلا إليه يجعلها تعيش في حالة من الدوران والانغلاق لا مرد له.

ثانيا: الإيقاع الخارجي:

أو الموسيقى الخارجية وهي ذلك " الإيقاع الوزني المنتظم.... فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر، فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيها إيقاعاتها، خف تأثيره، واقترب من مرتبة النثر"[1].

ويتجلى هذا الإيقاع الوزني الخارجي من خلال ثلاثة عناصر (الوزن، القافية، الروي).

1/ الوزن، القافية، الروي:

قبل أن نتحدث عن خصائص الوزن والقافية والروي في الديوان المدروس، أردنا أولا أن نوضح طبيعة كل منهم (بداية بالوزن ثم القافية، ثم الروي).

الترتيب	عنوان القصيدة	الوزن	الترتيب	عنوان القصيدة	الوزن
1	دمى خبأها يد الله	مزيج بين بحر المتدارك والمتقارب	25	مالم يقله الناي	//
2	تجليات العتمة	//	26	العشاء الأخير	//
3	متاهات المعنى	//	27	جنائز الزيف	//
4	حجة من زبد	//	28	خيول اليتم	//

[1]– لعبد الرحمان ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1989، ص:50.

5	هلوسة	//	29	النقطة القاتلة	//
6	لا شيء يهزمني سواي	//	30	رحلة التأويل	//
7	S way	//	31	سيرة النار	//
8	الطلقة الأخيرة	//	32	تعويذة	//
9	لأنك أنت البقية	//	33	دانتيل	//
10	أرجوحة المهب	//	34	تغريدة الصدى	//
11	Hypnose	//	35	اعتكاف	//
12	هدر	//	36	وله	//
13	إفلاس	//	37	Rien de rien	//
14	لازمة	//	38	فضائح اللغة	//
15	نبوءة	//	39	زهايمر	//
16	حالات	//	40	كمن يطرز المدى برشمة ولا يصل	//
17	ريحك تهبني الطيران	//	41	تماما كما الغيب لا قلب يفضح خطته	//
18	رصد	//	42	انفصام	//
19	رؤى الهتك	//	43	ورطة	//
20	No way	//	44	تأبين	//
21	أنا عندي قلب الباجي	//	45	مسقط الأذى	//
22	رسالة من أبي	//	46	متاه	//
23	مزاج	//	47	//	
24	حيرة	//	48	//	

يحتوي ديوان "لاخطة للهذيان" على 46 قصيدة:(8 قصائد تقليدية و38 قصيدة من الشعر الحر)، وقد نظمت كلها على مزيج من بحرين كما هو موضح في الجدول أعلاه بحر المتدارك وبحر المتقارب.

وعلى الرغم من أن القصيدة التقليدية تكتب عادة على نظام بحر واحد، إلا أن الشاعرة خرقت هذه القاعدة وأعطت الأوزان نوعا من الحرية، وهذا شبيه بما تسميه نازك الملائكة بالحرية البراقة.

أما بالنسبة للقافية فجاءت متغيرة في أغلب القصائد إلا في أربعة قصائد جاءت ثابتة.

عنوان القصيدة	القافية
دمى خبأتها يد الله، تجليات العتمة، متاهات المعنى، حجة من زبد، هلوسة، لا شيء يهزمني سواي، sway، الطلقة الأخيرة، لأنك أنت البقية، مالم يقله الناي، العشاء الأخير، جنائز الزيف، النقطة القاتلة، رحلة التأويل، سيرة النار تعويذة، دانتيل، أرجوحة المهب، هدر، إفلاس لازمة، نبوءة، حالات، ريحك تهبني الطيران رصد، رؤى الهتك، no way، رسالة من أبي تغريدة الصدى، اعتكاف، وله، rien de rien فضائح اللغة، زهايمر، كمن يطرز المدى برمشة ولا يصل، تماما كما الغيب... لا قلب يفضح خطته، انفصام، ورطة، مسقط الأذى، متاه، مزاج، حيرة.	متغيرة
- خيول اليتم(ثابتة) - Hypnose (ثابتة) - انا عندي قلب (الباجي) (ثابتة) - تأبين (ثابتة)	0///0 0/0/ 0///0 0/0/

أما بالنسبة للروي فجاء متغيرا في كل القصائد:

عنوان القصيدة	الروي
جميع القصائد	متغير

هذا التنوع في الأوزان والقوافي وحروف الروي يمنح القصائد إيقاعا حرا يومئ بتجربة شعرية تأبى الخضوع للثبات والقوانين، فهذا التحرر من الموسيقى الخارجية للقصيدة يفسح المجال للإيقاع الداخلي ليبرز دوره كعنصر أساسي في بناء القصيدة.

1-1/ الوزن:

هو مجموعة من التفعيلات التي يتكون منها البيت باعتباره الوحدة الأساسية للقصيدة حيث يقول محمد غنيمي هلال: "أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[1].

وقد اقتصر ديوان "لاخطة للهذيان" على نوعين من القصائد (قصيدة تقليدية، قصيدة حرة)، وقد أحصيناها في هذا الجدول:

نوعها	عددها
القصيدة التقليدية	08
القصيدة الحرة	38

يمكن الكشف عن جماليات الإيقاع من خلال ثلاثة عناصر أساسية أولها الوزن: والذي يعمل على تحقيق التوازن الصوتي، كما يضفي انسجاما وتناسقا على سطور القصائد.

وقد اقتصر الوزن في هذا الديوان على بحرين (المتدارك والمتقارب) سواء في القصائد التقليدية أو الحرة.

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د /ط، 1973، ص:436.

فهذا التمازج والتداخل الموسيقي، (العروضي) نتيجة لانتقال الشاعرة من حالة وجدانية إلى أخرى.

ومثال هذا قول الشاعرة:

"عادة أركب الريح وحدي،

وأحجر كل المقاعد

أركنها قرب مئذنة

حيث تغفو النوافل والأدعية

لي هناك دمى خبأها يد الله"[1].

يتجلى التقطيع العروضي لهذا المقطع في:

/0// /0// /0// 0/ ← فاعلن فاعلن فاعلن فا

// /0// /0// 0/ ← علن فعلن فاعلن فا

/ /0// /0// 0// ← لن فعلن فاعلن فعو

/ //0/ //0/ /0// 0// ← لن فعولن فعول فعولن فعو

/ //0/ //0/ //0/ //0/ 0// ← لن فعول فعولن فعولن فعلن فعولن فعو.

هذه المقطوعة الشعرية مزيج بين بحرين: بحر المتدارك وهومن البحور الصافية ذي التفعيلات (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) وبحر المتقارب وهو أيضا من البحور الصافية وتفعيلاته (فعولن فعولن فعولن فعولن)، وقد ظهرت في هذا المقطع مجموعة من الزحافات:

_ بالنسبة لبحر المتدارك: معظم تفعيلاته جاءت سليمة إلا أربعة تفعيلات طرأت عليها بعض التغيرات، بدأ بزحاف الخبن وهو إسقاط الثاني الساكن لتتحول بهذا (فاعلن/0//0 إلى ///0)، كما دخل التشعيث في الحشو لتتحول التفعيلة (فاعلن/0//0 إلى فالن/0/0).

[1]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:05 .

– أما المتقارب فجاءت معظم تفعيلاته سليمة هو الآخر ماعدا تفعيلتين، فقد تحولت (فعولن//0/0 إلى فعول//0/) أي اسقاط الخامس الساكن ويسمى زحاف القبض كما اتسمت هذه المقطوعة الشعرية بما يسمى بالتدوير "يمس التدوير على مستوى الشعر الحر السطر الشعري، ويتخذ شكلين، فقد يكون تدويرا جزئيا يجري في إطار السطر مهما بلغ طوله وعدد تفاعيله على أنه شريحة من شرائح القصيدة وقد يكون تدويرا كليا تصبح معه القصيدة كلها مدورة تدويرا كاملا من بدايتها حتى نهايتها كما لو كانت سطرا واحد متصلا دلاليا وموسيقيا"[1]، أي أن التفعيلة لا تكتمل في السطر الأول وإنما تتشارك نهاية السطر الأول مع بداية السطر الثاني.

وفي مثال آخر تقول الشاعرة:

لم يحل لي من بعد قلبك منبر

فيض الدنا عدم وأنت الجوهر

ما زلت أحلب من سرابك حجة

وله إذا غالبته يتذمر

من أين أبدأ والمشاعر غابة[2].

يتجلى التقطيع العروضي لهذا المقطع من القصيدة في:

/0/0 /0/0 /0/0 //0/ //0/ 0/ فالن فالن فعول فعول فا

0/ 0//0/ 0///0/ 0/0// 0//0/ لن فأعلن فعلن فعولن فاعلن

/0/0 /0/0 0///0/ //0/ //0/ 0/ فالن فالن فعلن فعول فعول فع

0/// 0/0// 0//0/ 0///0/ 0///0/ 0// فعلن فعولن فاعلن فعلن فعو

/0 0//0/ 0///0/ //0/ //0/ 0//0/ لن فاعلن فعلن فعول فعول فع

[1]– رابح بن خوية: تقنية التدوير في الشعر بين الإيقاع والدلالة، مجلة النص، جامعة برج بوعريريج، ع18، 2015 ص:123.

[2] –فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص: 45.

تجمع هذه المقطوعة الشعرية بين بحرين كما المقطوعة الأولى بحر المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) وبحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) وقد طرأت عليها بعض الزحافات والعلل:

_ **بحر المتدارك:** فقد طرأ تغيير على معظم تفعيلاته، حيث تحولت تفعيلة فاعلن (/0//0 إلى فالن/0/0) ويسمى هذا الزحاف "الشعث"، وزحاف الخبن وهو إسقاط الثاني الساكن لتتحول(فاعلن /0//0 إلى فعلن///0).

_ **أما بحر المتقارب:** فجاءت معظم تفعيلاته هو الآخر متغيرة نظرا لما طرأ عليها من زحاف وعلة، فقد تحولت (فعولن //0/0 إلى فعول //0/) وهو زحاف القبض أي حذف الخامس الساكن، أما بالنسبة للعلة فقد تغيرت تفعيلة (فعولن//0/0 إلى فع/0) وهذا يسمى البتر وهو اجتماع الحذف مع القطع بحيث يتم فيه حذف السبب الخفيف وساكن الوتد المجموع مع جعل ما قبله ساكنا، كما تشتمل هذه المقطوعة على تقنية التدوير في معظم السطور.

وعليه ومن خلال هذا التقطيع العروضي يمكننا أن نستنتج ما يلي:

_ للوزن دور أساسي في متن هذا الديوان، بحيث يساهم في تناغم الأصوات داخل القصائد فعملية الانتقال من بحر إلى آخر يمنح الإيقاع نوعا من الانسجام والمرونة والانسيابية والسرعة، فبحر المتدارك يمتاز بالسرعة والخفة فهو أقرب إلى إيقاع المشاعر والأحاسيس والمتقارب كذلك نفس الشيء، وهذا ما يمنح الخطاب إيقاعا موسيقيا ونفسيا في نفس الوقت أما بالنسبة لتفعيلات هذه المقاطع فقد ظهر فيها الحذف بكثرة وهذا يدل على ذلك الاقتطاع الروحي والصراع الداخلي الذي تعيشه الشاعرة(صراع مع الآخر ومع الذكريات ومحاولة النسيان والتجاوز).

1-2/ القافية:

تعتبر القافية الركن الثاني من أركان بناء الإيقاع الشعري للقصيدة، وعنصرا مهما من عناصر الوزن الشعري، وفي هذا الصدد يقول ابن الرشيق بأنها "شريكة الوزن في

الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[1]، وهذا يعني أن الوزن والقافية مشتركان في كونهما يختصان بالشعر ويعتبران العنصر الأهم في بناء القصيدة ومن دونهما لا يسمى الشعر شعرا.

ويعرف الخليل القافية بأنها " الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما من حركة مع ما قبل الساكن الأول منهما"[2].

فهي "عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أوالأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[3].

لقد تنوعت القوافي في ديوان "لاحظة للهذيان" بين الثابتة والمتغيرة ومن هنا يمكن تقسيمها إلى نسقين (نسق التشكيل القافوي الحر والذي يكون نظام القافية فيه حرا، ونسق القافية من حيث علاقتها بالوزن وتكون القافية فيه ثابتة تابعة للتقطيع العروضي).

1-2-1نسق التشكيل القافوي الحر:

لم تعد وظيفة القافية في القصيدة الحرة تقتصر على مجرد التناغم والتماثل الصوتي "فنظرة النقاد والمبدعين المنفتحة إلى هذا المقوم الموسيقي الهام، لم تعد تنحصر في الوظيفة الجماليةFonction esthétique المتمثلة في التماثل الصوتي Homophonie والتماثل الخطي Homographie بل اتسعت لتشمل وظيفتين هامتين وهما:

[1]- عبد الهادي عبد الله عطية: ملامح التجديد في موسيقى الشعر، بستان المعرفة، مصر، د/ط، 2002، ص: 16.

[2]- محمد عوتي عبد الرؤف: القافية والأصوات اللغوية، دراسة مقاربة، مكتبة الخانجي، مصر، 1988، ص:01.

[3]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1952، ص: 245.

الوظيفة المبدعةfonction créative التي تراعي علاقتها بالفكرة الشعرية، والوظيفة المحركة Fonction notice التي تأخذ بعين الاعتبار علاقة القافية بحركة القصيدة وارتجاحها"[1].

هذا الخروج عن نظام القافية المعتاد دليل على التجديد في القصيدة العربية المعاصرة والجزائرية بصفة خاصة، وقد تنوعت أنواع وأشكال القافية في ديوان لاخطة للهذيان لتكون دليل على حداثة الأسلوب الشعري ومن أمثلتها:

* القافية المتقاطعة: وهي نوع من القافية الحرة "وتبنى القوافي في هذا النمط على التقاطع الصوتي والمقطعي، أوالتقاطع الصوتي فقط، ويمكن تمثيل هذا النمط وفق النظام: (أب أب)"[2].

ومثاله ما نجد في قول الشاعرة:

" عدم تدثر بالوجود وبالرؤى (أ)

يتلى،، ويحفظ لغوه الانكار(ب)

والعمر ينضب والشرود خيارنا (أ)

تجري بعكس شرودنا الاسفار (ب)

ماحجة الأمواج تشنق بعضها (أ)

وسماء آآآه تستقل خيولها (ب)

تكبوكمن فاضت به الأعذار (أ)

والناي يحكي للربابة سره (ب)

[1]– جمال سفاري: النسق القافوي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، جم: عبد الحميد بوفاس، إشكالية الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، أشغال الندوة العلمية والوطنية، دار خيال للنشر والتوزيع، جامعة عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة معهد الآداب واللغات، ط1، 2020 ص: 79.

[2]– المرجع نفسه، ص:80.

وبسره تترهبن الأوتار (أ)"[1].

يمثل هذا النوع من القوافي تقاطعا صوتيا ومقطعيا معا، من خلال تغير القافية وعودتها في السطر الموالي بحيث نرمز لها ب (أب أب).

هذا ما يمنح المقطوعة الشعرية نغما موسيقيا صوتيا ودلاليا في نفس الوقت، كما يعبر هذا النسق المتقاطع عن ذلك الإيقاع النفسي المتصل بالشاعرة والذي يتأرجح بين الهروب والعودة من جديد، ليصور ذلك الصراع الداخلي في شكل أسطر شعرية.

* القافية المتغيرة: وهونوع آخر من أنواع النسق الحر بحيث "يحافظ هذا النسق على قافية محورية تتغير بين الحين والأخر بقافية جانبية، ويمكن تمثيلها بالرمز: (أب ج د أ هـ و ز ح ط أ ي أ.....) حيث القافية (أ) هي المتكررة بلا انتظام معين"[2].

ومثال هذا النوع نجده في قول الشاعرة:

"فيستفيق الموت من سكراته ويعيد (ب)

ترتيب البقاء (أ)

أنا الرقم المدون في مذكرة الهباء (أ)

أنا العدم الذي استغنى عن الاحلام (ج)

حتى لا تكفره فتاوى الجاذبية (خ)

كلما فقأ السماء (أ)

متى تتنكر الذكرى لأنكرها؟(د)

متى تسقى قوافلها نبيد التية؟(هـ)

متى يغفوالشقاء؟(أ)

تلبدني مراياي الوفية بالخواء (أ)

ألوك الوقت ياظلي (ح)

وأقلب لوحة الجسد المصفى من أناه (هـ)

---

[1]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:48.

[2]– جمال سفاري: النسق القافوي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص:83.

وحدها الجدران تغرس (هـ)

غياب في شقوق الانتماء (أ)

غد ثمل يلوح لي(ز)

وعمر يغزل الأيام من كبب الشموس (ط)

ومن خيوط الغيب (ي)"[1].

لقد نوعت الشاعرة في قوافي هذه المقطوعة الشعرية مع المحافظة على قافية أساسية كررت عدة مرات نرمز لها بـ (أ)، (البقاء، الهباء، السماء، الخواء، الانتماء) وهي مترادفات منحت المقطع الشعري إيقاعا خاص، وهو إيقاع العودة لصوت موسيقى يتكرر على متن القصيدة.

1-2-2/ نسق القافية من حيث علاقتها بالوزن:

ومن أمثلته:

-**القافية المتواترة:** يرتبط هذا النوع من القوافي بالوزن(التقطيع العرضي) بحيث "تجمع هذه القافية بين ساكنين في آخرها بينهما حركة ويمكن تمثيل نسقها بالدالة (0+1+0)"[2].

ومن أمثلة هذا النوع نذكر قول الشاعرة:

"من دوني أشبهني أكثر

أغري سفني الورقية بالبحر المتخيل

والجزر المهجورة

والكوندور

حيث اللااسم،،

ولبلاب الغيب الأعمى

من دوني تنصهر الرؤيا

ليضمد صلصالي جرح الجدران

---

[1]_فريدة بوقنة: لا خطة للهذيان، ص ص 29، 30.

[2]_جمال سفاري: النسق القافوي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص:87.

وقلب حبيب لم يشرك بالناي"[1].

تحققت القافية المتواترة في هذه القطعة الشعرية من خلال الكلمات الآتية (أكثر المتخيل المهجورة، الكوندور، الأعمى، الرؤيا، الجدران، الناي)، فهذا التكرار الإيقاعي (0/0) يضفي نغمة موسيقية منسجمة، مما يجعل القافية تحقق تشكلا صوتيا ودلاليا.

القافية المتداركة: ترتبط هذه القافية أيضا بوزن القصيدة بحيث "تنظم في هذا التنوع من القوافي حركتين بين ساكنين، ويمكن تمثيل نسقها: بالدالة (0+1+1+0)" [2].

ومن نماذج هذا النوع:

"لم يخل لي من بعد قلبك منبر
فيض الدنا عدم وأنت الجوهر
مازلت أحلب من سرابك حجة
وله إذا غالبته يتذمر
من أين أبد والمشاعر غابة
أشواقها من ألف فقد تزأر"[3].

تظهر القافية المتداركة من خلال الكلمات الآتية (منبر، الجوهر، حجة، يتذمر، غابة تزأر)، هذا التكرار الصوتي في نهاية كل بيت (0//0) يمنح الأذن الموسيقية نوعا من الانسيابية النغمية، والتي ولدت نوعا من الدلالات الوجدانية المرتبطة بشعور الشوق والاشتياق، وكأن الكلمات تنحني لهذا الغائب الذي جعل الشاعرة تتخبط في متاهات الضياع والتشتت.

[1]- فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:49.

[2] -جمال سفاري: النسق القافوي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص: 88.

[3]- فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:4.

- **القافية المتراكبة:** ويتميز هذا النظام من القوافي في كونه "ينبني على توالي ثلاث حركات بين ساكنين، ويمكن تمثيل نسقها بالدالة:(0+1+1+1+0)"[1].

ومن نماذج هذا النوع قول الشاعرة:

«من أين أسلك جرحا ماله طرف

وكيف أسبق أيامي واعتكف

وكيف أهجر والأصداء باقية

والعين دامعة تحكي وتعترف

وكيف أحصي خيول اليتم إن ركضت

في تيه خاطرها والعمر ينعطف

والبعد أغرب مافيه تكتمه

يدعي القلوب ولا أثار تنكشف"[2].

بنيت هذه القطعة الشعرية على نظام قافية موحد وهوما يسمى بالمتراكب (0//0)، هذه الازدواجية القافوية في نهاية كل سطر شعري تمنح القصيدة وحدة إيقاعية متماسكة وموسيقى أكثر قوة وجمالا كما يحيل هذا التراكب في نظام القافية على شعور الشاعرة المعقد والذي يضعها في دوامة من التساؤلات التي لا إجابة واضحة لها.

1-3/ الروي: أهم عنصر تبنى عليه القافية هوحرف الروي وهوالحرف الأخير من البيت الشعري والذي يعمل على إضفاء نغمة موسيقية في نهاية الشطر الثاني من البيت الشعري وقد بنيت القصيدة العربية القديمة على نظام حرف روي موحد، حتى سميت القصائد (البائية، التائية...) نظرا لاشتمالها على حرف روي واحد من بدايتها حتى نهايتها.

[1]- جمال سفاري: النسق القافوي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص:88.

[2]- فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:36.

– خرقت الشاعرة فريدة بوقنة نظام الروي الثابت الموحد ومنحت قصائدها مساحة للتعبير بحرية مطلقة، ومن أمثلة هذا نذكر قولها:

«المختوم بخدوش الخذلان،،،

المغدور برصاصة في عمق الروح،،

الثمل بالفقد،،

المحتفل وحيدا ببقايا صوت،،

العائد من جهات التصديق،،

المحذوف من ذاكرة الفرح"[1].

من أهم سمات التجديد في القصيدة المعاصرة كسر رتابة الروي الواحد، وكأن الشاعر باستعماله لحروف متنوعة (ن، ح، د، ت، ق، ح) يخط صورة موسيقية وصوتية متعددة تحمل أبعادا جمالية ووجدانية مختلفة، تعبر عن ذلك الصراع الداخلي الذي تعيشه الشاعرة والذي يجمع بين الحزن والفرح والألم والفقد والاشتياق والعتاب والضياع والتشتت والحيرة معا.

وفي سياق آخر نرصد قصيدة تحمل حرف روي متناوب أي أنه يحضر ويغيب ثم يحضر ويغيب إلى أن تنتهي القصيدة وهذا النوع يعبر عن ذلك التوتر الشعوري والتناقض بين الشاعرة وذاتها أوبينها وبين الواقع الذي تعايشه وتحاول الهرب منه.

"من أين أسلك جرحا ماله طرف

وكيف أسبق أيامي واعتكف

وكيف أهجر والأصداء باقية

والعين دامعة تحكي وتعترف

[1]– المصدر السابق، ص:27.

وكيف أحصي خيول اليتم إن ركضت

في تيه خاطرها والعمر ينعطف

والبعد أغرب ما فيه تكتمه

يدمي القلوب ولا آثار تنكشف"[1].

هذا التنوع يمنح نوعا من التناغم الصوتي والموسيقي وهذا ما يجذب الأذن الموسيقية ويثير اهتمام المتلقي.

لم يبق الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية المعاصرة يقتصر على هذه التراتبية الموسيقية التي تتمثل في (الوزن، القافية، الروي)، وإنما ذهب إلى أبعد من هذا ليشكل لنا صوراً بصرية تدرك بالعين المجردة، وهوما يسمى بإيقاع التشكيل البصري، فقد استطاع الشاعر أن يفتح نسقا حداثيا في الكتابة الشعرية وهذا باعتماد آليات وتقنيات بصرية معاصرة والتي تمنحه الحرية المطلقة في التعبير عن انفعالاته وتجاربه الشعورية، فكون فضاءً يحكمه اللون والشكل والصورة، وقد تجلت عناصر التشكيل البصري من خلال ثلاثة آليات:

2/ ثنائية البياض والسواد:

أهم ما يميز النص الشعري المعاصر تلك الهندسة التي ينهض عليها بناؤه الفني، فهذه التشكيلات البصرية تثير انتباه القارئ، كما تجعل منه مشاركاً في ملئ الفراغات وقراءة البياض والسواد، فهي أشبه باللعبة التي تحمل مجموعة من المتناقضات لأنها في حالة توتر وتذبذب نفسي وعدم استقرار، فالبياض هو ذلك الصمت الذي يجعل المتلقي مشاركاً في إنتاج دلالة.

"وتعد الكاتبة بالبياض، أو بالحبر السري كما اصطلحت عليها بعض الدراسات النقدية من أبرز سمات النص الشعري الحداثي، المنفتح على اللامحدودية الشكل والخارج عن أية

[1]– المصدر السابق، ص:36.

وصاية سلطوية مسبقة، حيث عمد الشعراء المعاصرين إلى تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ وخلخلة الاطمئنان الذي زرعته في نفسه القصائد التقليدية"[1].

وقد جمعت الشاعرة في ديوانها بين شكلين (القصيدة التقليدية، القصيدة الحرة)، وهذا ما يمنحه التميز والاختلاف.

2-1/ التشكيل الأول (القصيدة التقليدية):

خرجت الكاتبة في طريقة نظمها للشعر التقليدي عن النمط المتعارف عليه والذي يرتب السواد في الصفحة بالطريقة الآتية:

_____ _____

_____ (صدر) _____ (عجز)

_____ _____

لتشكل هي بدورها نمطاً جديداً ومن أمثلته قولها:

"إلى الذي رتّب النجمات في أرقى

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

فعول فالن فَعِلن فاعلن فَعِلن

ودس ظلّه بين الحبر والورق

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

فعول فالن فعولن فاعلن فَعِلن

إلى الذي كلّما أقبلت دامعة

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

[1]– زهيرة بولفوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سر من رآى، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، م11، ع40، 2015، ص:202.

فالن فعول فعولن فاعلن فَعِلـن

كفّتْ مناديله ما شفّ من رهقي

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

فالن فعولن فعولن فاعلن فَعِلن

بيني وبينك أسفار وأحجية

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

فالن فعول فعولن فاعلن فَعِلن

أخفيتها بين ما أخفيت في حدقي"[1].

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

فالن فعولن فعولن فاعلن فعلن

يرسم هذا التشكيل الفني المكون من بحرين إيقاعا موسيقيا وبصريا منوعا:

يمنح هذا التشكيل البصري للعين المجردة دلالة التجسيم المربع، بحيث يحيل إلى كونه إطاراً له حدود مغلقة يصعب الخروج منها، كما يحمل هذا البناء دلالة الطمأنينة والاستقرار فهذا الغائب الذي تخاطبه الكاتبة في هذه المقطوعة الشعرية يمنحها نوعا من الاتزان الوجداني، فقد جاءت المسافات بينهما بما لم تشتهي أمنيات الشاعرة.

كما أن لهذا التشكيل إيقاعاً يحمل العديد من الدلالات منها: الاستعجال وعدم التريث الاتصال والانفصال في نفس الوقت، هذه الثنائية الضدية تصور الحالة النفسية للشاعرة فهذا

[1]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:68.

التغير والتحول إلى النمط الشعري المستجد ورفض القديم أنتج للقارئ إيقاعاً جديداً متحرراً من القيود والضوابط التقليدية.

2_2/ التشكيل الثاني (الشعر الحر): ومن نماذجه قول الشاعرة:

"فاستماتت حظوظ اللقاء

أرى دمعنا،

ضعفنا

ذلّنا،

نقصنا، حين يلغو التمام

أرى ما ترى

غير أنّ الوجود يران على ما يرامْ"[1].

تخط الشاعرة كلماتها في هذه المقطوعة بشكل متواتر يتأرجح بين الكثرة تارة والقلة تارة أخرى، وكأنه في حالة توتر مستمر، يجعل القارئ يشعر ويرى حركية هذه السطور.

ذلك الانفعال العاطفي المتدفق أنتج لنا إيقاعا متذبذباً، يرسم تشكيلا بصريا يتناوب فيه البياض والسواد، فقد عبرت الكاتبة من خلاله عن الحالة السلبية التي تعيشها، ذلك الألم والقلق الذاتي الذي ترى من خلاله الدمع والضعف والذل والنقصان.

[1] – المصدر السابق، ص:10.

3/علامات الترقيم:

تعد هذه التقنية في الكتابة أحد الأشكال البصرية التي تزيد من إيحائية النص الشعري "فعلامات الترقيم عنصر حديث، لم يكن معهوداً في قديم الثقافة الإنسانية لأنه مرتبط بضبط نبرة الصوت في الكتابة، وبالتالي ليعوض الصوت كلية بالعين"[1]، وقد تجلت هذه العلامات في الخطاب الشعري على شكل أيقونات دلالية، تساهم في تعدد مقروئية الخطاب الشعري المعاصر.

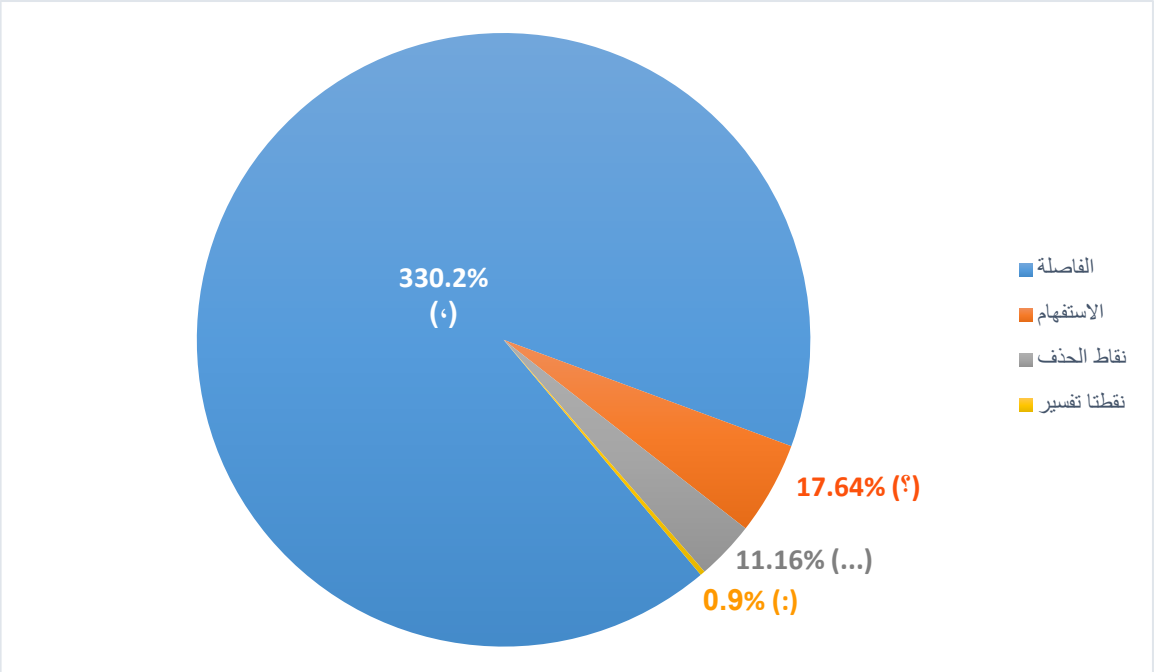
تتضمن المدونة علامات الترقيم الآتية: (الفاصلة، علامات الاستفهام، نقاط الحذف نقطتا التفسير)، أما عن علامات الحصر فنجد (المزدوجتان)، وقد أحصيناها في الجدول الآتي:

علامات الترقيم	عدد تكرارها	نسبة حضورها	درجتها
الفاصلة(،)	355	%91.73	°330.2
الاستفهام(؟)	19	%4.90	°17.64
نقاط الحذف (...)	12	%3.10	°11.16
نقطتا التفسير(:)	1	%0.25	°0.9

نحاول من خلال هذا الجدول تبيان دور علامات الترقيم رغم تفاوت حضورها في تشكيل الإيقاع الداخلي والخارجي للخطاب الشعري، فهي ليست مجرد أدوات لغوية توضع لأخذ النفس والتعجب والاستفهام، بل تشارك في إنتاج حالة نفسية عميقة، فالإيقاع لا يستخرج من القافية والوزن والتكرار والاستفهام فحسب، بل لرموز النصوص دوراً رياديا في إنتاج الإيقاع البصري وقد ترجمنا بيانات الجدول في دائرة نسبية:

تعمل علامات الترقيم بشكل عام على بيان الإيقاع الفني الداخلي الذي ينتاب الشاعرة فيترجم في أشكال بصرية مختلفة:

[1]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ص:122.



الشكل رقم 03: دائرة نسبية لعلامات الترقيم

3-1/الفاصلة (،): تزخر صفحات الديوان بكم هائل من الفواصل، فقد نالت المرتبة الأولى بنسبة 91.73%، ومن نماذج هذا قول الشاعرة:

" المختوم بخدوش الخذلان،،

المغدور برصاصة في عمق الروح،،

الثمل بالفقد،،

المحتفل وحيداً ببقايا صوتٍ،،

العائد من جهات التصديق،،

المحذوف من ذاكرة الفرح،،،" [1].

ما يثير الانتباه هنا، الفواصل آخر السطر، على الرغم من أن قواعد الكتابة تمنع منعاً باتاً وضع الفاصلة في آخر السطر، فهذا التمرد على قوانين الكتابة يوحي بنوع من

[1]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:27.

الغموض، (،،،) فهذا التتابع في الفواصل يحمل دلالة التوقف وأخذ النفس العميق، كما أن الحد الفاصل بين الكلمة والكلمة عبارة عن ضياع وتيه.

3-2/الاستفهام (؟): يسجل الاستفهام ثاني نسبة حضور بما يقارب4.90% بحيث تقول الشاعرة:

"لّما أحضر وتغيبين إليه

هل ستكون سماء أحمد صوب عينيك؟

هل ستفرّ حروف اسمي من اسمي؟

هل سأكون دليل أناملك إلى مكتبة الله؟"[1].

هذه التساؤلات المتكررة تجعل القارئ في حيرة من أمره، من سيحضر ومن سيغيب ومن هو أحمد، واسم من سيفر...، كلها شكوك ليس لها إجابات واضحة وتبقى مبهمة حتى نهاية القصيدة.

3-3/ نقاط الحذف والاضمار(...): حضر التنقيط كتقنية جديدة في الكتابة بنسبة 3.10% ومن أمثلته:

" العابر فوق جسر الوهم،،

الملغَّمُ بما لم يقله...

لا يحسن تصديق الغيب"[2].

عندما تعجز اللغة بحروفها وتعبيراتها ودلالاتها عن نقل تجربة الشاعر الشعورية، يلجأ لهذه التقنية في الكتابة ويسود الصمت بدل الكلام، ويمنح القلم للمتلقي ليشارك هو الآخر في عملية التعبير.

" يتثائبُ النغَمُ الشَّريد

فترتخي أوتاره...

---

[1]- المصدر السابق، ص:69.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

نضج العشاء"[1].

هذه النقاط الثلاثة(...) المتتابعة دلالة على ذلك الارتخاء بعد التعب (ترتخي أوتار النغم بعد العزف المستمر لمدة طويلة) ويرى السكينة بعد معاناة لا يشعر بها إلا هو.

د/نقطتا التفسير (:): تأتي نقطتا التفسير في آخر الترتيب بنسبة قليلة جداً وهي 0.25% وذلك أنها ذكرت مرة فقط في قول الشاعرة:

"نفضت كتفي الأيسر،،

يمكنني الآن أن أقول: "أحبك"

أن أكون ما يستر والملائكة»[2].

تستخدم نقطتا التفسير عادة لبيان الشيء وتوضيحه، وقد وظفته الشاعرة هنا للتعبير عما يختلج صدرها، كما أن جملة نفضت كتفي الأسير دلالة على مكان القلب الذي اعترف بما يخفيه.

3-4/النقطة (.): ما يثير الغرابة في هذا الديوان، الغياب المطلق للنقطة، وعلى اعتبارها توضع في نهاية الجملة لتدل على الوقف التام وانتهاء الكلام، فغيابها يدل على استمرارية الحدث وعلى الرغم من أن القصائد انتهت إلا أنه لا يزال هناك الكثير من الهذيان الذي لم يقال.

هذه هي علامات الترقيم التي خطت على متن ديوان "لاخطة للهذيان" أما بالنسبة لعلامات الحصر" فالمزدوجتان "هي العلامة الوحيدة هنا

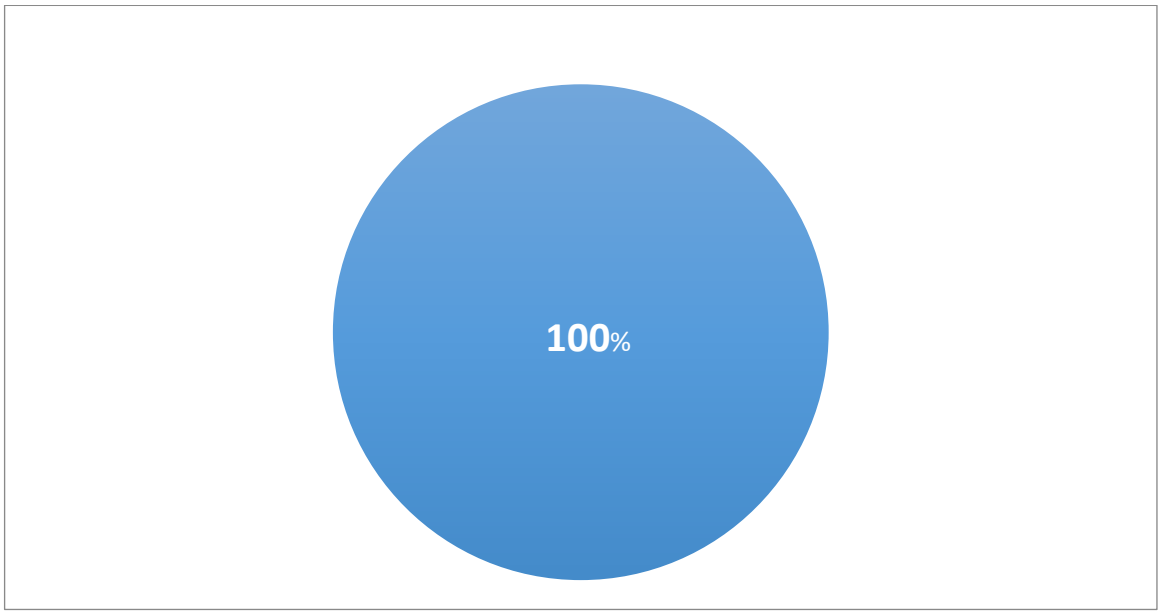
3-5/علامات الحصر:

علامات الحصر	عدد تكرارها	نسبة حضورها	أمثلتها
المزدوجتان" " أو علامتي التنصيص	13 مرة	100% ذلك أنها علامة الحصر الوحيدة الموجودة في الديوان	"باخ" "يزيد ريان" "كود" "عيسى" "أحمد" "دو"....

[1]- المصدر السابق، ص31.

[2]- المصدر نفسه، ص74.

ولتوضيح أكثر حاولنا ترجمة معطيات الجدول في دائرة نسبية:



الشكل رقم (4): دائرة نسبية لعلامات الحصر

تستعمل المزدوجتان أو علامات التنصيص عادةً للإشارة إلى مجمل النصوص المقتبسة حرفيا وقد وردت في الديوان 13 مرة، لتشير إلى مجموعة من الشخصيات والمصطلحات التي وظفتها الشاعرة في قصائدها، كما أنها تشمل بعض الكلمات غير المألوفة.

يساهم حضور علامتي التنصيص (" ") في تشكيل إيقاع نفسي داخلي يحمل معاني عديدة منها (عدم الثقة بالنفس، الدقة والوضوح، الاستئناس بالآخر والمحاججة).

تتجلى شعرية علامات الترقيم عموما في توظيفها غير المعتاد، فهي بهذا تكسر قواعد الكتابة المعتادة، وتعطي إيقاعا من نوع خاص، يزيد النص غموضا وايحاء.

المبحث الرابع: شعرية البناء(سردنة الشعر)

أولا: بنية الزمن:

1- الاسترجاع.

2- الاستباق.

ثانيا: بنية المكان:

1- الغابة.

2- البحر.

3- باب الكون الخلفي، باب السماء الثامنة.

4- المعبد.

ثالثا: بنية الصراع:

1- الصراع الداخلي.

2- الصراع الخارجي.

المبحث الرابع: شعرية البناء (سردنة الشعر) في الديوان:

حظي الخطاب الشعري المعاصر بالتعددية والانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية (الرواية القصة، المسرح...)، وهذا ما دفع الشاعر المعاصر إلى توظيف تقنيات السرد ليكون من خلالها قالبا دراميا قريبا من الحياة الواقعية ومن هذه التقنيات: (الحوار، الزمن المكان، الشخصيات، الصراع..) وعليه فالبناء الدرامي "هو تكوين موضوع وترتيبه وتطويعه بحيث يغدو ملائما للمفهوم المسرحي، ويكمن سر الدراما في البناء، وبه وحده يتفاعل المشاهد مع التمثيل"[1].

وقد نحت ديوان (لاخطة للهذيان) وفق معمارية بنيت على مجموعة من العناصر التي تضمن بناؤها شعرية آسرة منها:

أولا: بنية الزمن:

يعبر سعيد يقطين عن مفهومه للزمن في كتابه تحليل الخطاب الروائي بقوله" إن مقولة الزمن متعددة المجالات، وكل مجال يعطيها دلالة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري، وكانت حصيلة تصور مقولة الزمن تجد اختراعها العلمي والمباشر مجسدا بجلاء في تحليل اللغة في أقسام الفعل الزمنية في نطاقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي إلى ثلاثة أبعاد (الماضي، الحاضر، المستقبل)"[2] .

كما تنقسم البنية الزمنية إلى شطرين (الاسترجاع والاستباق)، وقد تمظهرت هذه المفارقة الزمنية في ديوان "لاخطة للهذيان" إلى:

---

[1]– نور الهدى ريازي: البناء الدرامي في ديوان "ثم سكت" لمحمد جربوعة، مجلة رؤى في الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المنار، 2024، ص:85

[2]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، ص:61.

1/الاسترجاع:

وهو عودة الكاتب إلى أحداث ماضية " هو سرد حدث في نقطة ما في الرواية بعد أن يتم سرد الأحداث اللاحقة على ذلك الحدث "[1]، ومن أمثلته قول الشاعرة:

"عادة، أركب الريح وحدي،،
وأحجز كل المقاعد
أركنها قرب مئذنة
حيث تغفو النوافل والأدعية
لي هناك دمى خبأها يد الله
في جوف صبر قديم،
ولي غيمة من أبي،،
ورسائل أمي،
ونرد هوى"[2].

تتضمن هذه السطور الشعرية استرجاعا لمجموعة من العادات التي كانت تقوم بها الكاتبة، استحضرت تلك الأمنيات التي خبأتها (بين يدي الله)، ففي مسيرتها الفردية في الحياة تلجأ دائما لركن فسيح تخبأ فيه أمالها وأحلامها وأمنياتها، وهو القدرة والقوة الإلهية رسمت الشاعرة صورة حية عن ماضيها لتعبر عن حنينها له ولتلك العادات التي كانت تقوم بها، فقد تمكن الاسترجاع من الجمع بين الخيال والمشاعر والأحاسيس في صورة صادقة حقيقية وهذا ما جعل التجربة الشعرية أقوى تأثيرا وأبعد تأويلا وأكثر عمقا.

[1]– أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004 ص:32.

[2]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:05.

2/الاستباق:

هو انتقال الزمن من تراتبية الحاضر إلى التنبؤ بأحداث المستقبل" وهو سرد حدث في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث السابقة، بحيث يكون ذلك السرد برحلة في المستقبل[1]. لطالما كانت هذه التقنية تحيل إلى رغبة الشاعرة في الوصول لفكرة ما وتطبيقها على أرض الواقع ويتجلى هذا بوضوح في قول الشاعرة:

" أنا ايضا

"سوف أخبر الله بكل شيء"

سوف أخبره

عني حينما أعدت تفاحتي إلى غصنها

وخرجت من باب الكون الخلفي

وعن السؤال الذي سبقته بألف

جواب، فبلغ شرطة الحدود عني

سوف أخبره عن غليون أبي

المسدود بغصه

عن ألة أمي الراقنة[2].

ذلك الألم الذي واجهته الشاعرة جعلها تتوعد بإخبار الله بكل شيء (تشكو إليه أحلامها التي لم تصل إليها وخيبات أمالها، ذلك الكلام الذي يسبب لها غصة ولا تستطيع البوح به وغيره الكثير، فكلمة "سوف" المقترنة بحرف السين دلالة على الاستشراف والرؤية المستقبلية. تتجلى جمالية الاستباق في تلك النظرة المستقبلية التي تضفي التشويق والترقب على سطور النص الشعري، فهذا الانسجام والتوعد الاستشرافي يكون للقارئ سنفونية تتطلع للمستقبل.

[1]– أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص: 32.

[2]– فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص: 14.

ثانيا: بنية المكان:

المكان هو ذلك الفضاء الذي تجري فيه الأحداث، والذي ويحمل أبعادا دلالية وفنية تتجلى من خلالها حياة الشاعر ولا يشترط في المكان الواقعية، فقد يختار الكاتب أماكن متخلية تعبر عن تجربته الشعرية والشعورية كما هو الحال في ديوان "لاخطة للهذيان"، فقد صورت الشاعرة مجموعة من البيئات المتخيلة التي تعبر عن تجربتها الشعورية.

فلم تحصر الشاعرة المكان في ذلك الإطار الضيق بل حورته إلى وسيلة للتعبير عن ذاتها ومثال هذا:

1/ **الغابة:** تقول الشاعرة:

"وتاهت في سكون الشك

غابات وذاكرة جنوبية"[1]

" كضبية قلب، تحررها طلقة الله

من حيل الركض في غابة من ضلالة"[2].

وتسبقني إليه

الريح،، والغابة،

وجيل نوارس"[3].

يومئ مكان الغابة بالتيه والضياع ومحاولة الخروج والهروب من ذلك الواقع الذي يشبه المتاهة التي لا مفر منها، كما تحمل الغابة دلالة بعد المسافة وتأخرها في الوصول، وقد عبرت الشاعرة من خلال هذا المكان المنفتح جغرافيا المنغلق نفسيا عن حالة ذاتها الضائعة والمتشتتة.

[1]– المصدر السابق، ص:41.

[2]– المصدر نفسه: ص:32.

[3]– المصدر نفسه، ص: 78.

2/ **البحر:** من أمثلته قول الكاتبة:

"ونورسة،، من رآها تنضد طوق الزغاريد، من؟

من رآها تشاكس مرآة بحر"[1].

" من دوني أشبهني أكثر

أغري سفني الورقية بالبحر

المتخيل

والجزر المهجورة"[2].

يحمل البحر دلالة العمق والسعة، فهوالملاذ الآمن لبث الامال، كما تتضمن هذه المقاطع الشعرية مكان(البحر) والذي تصوره الشاعرة كورقة رابحة للهروب والتخفي، من واقعها الرهيب.

3/ باب الكون الخلفي، باب السماء الثامنة: وفي هذا تقول الشاعرة:

"سوف أخبره

عني حينما أعدت تفاحتي إلى غصنها

وخرجت من باب الكون الخلفي"[3].

"تطرق باب سماء ثامنة

فتعانقك السحب الحبلى

ستظل هناك"[4].

(باب الكون الخلفي، تطرق باب سماء ثامنة)، تحول الكون والسماء إلى أمكنة متخيلة النقطة المشتركة بينهما هي محاولة الهروب من الواقع نحو عالم آخر، يتيح للشاعرة حرية البوح بما تريد.

---

[1] – المصدر السابق، ص: 09.

[2]– المصدر نفسه، ص: 15.

[3]– المصدر نفسه، ص: 15.

[4] – المصدر نفسه، ص:12.

4/ **المعبد:** ومثاله:

" إن أوصدوا الأبواب

حين النوى

أشعل شموع الجرح في معبدي"[1].

تصور الشاعرة ذاتها على انها ملجأ لهذا الغائب الذي تخاطبه فالمعبد مكان السكينة والاحتواء.

على الرغم من اختلاف وتنوع الأماكن إلا أنها تدور في فلك دلالي واحد (وهو الشعور بالضياع والتيه ومحاولة الهروب والتملص من الواقع وقواعده الحتمية)، هذه الأماكن المتخيلة تصور ذلك الخيط الشعوري الرابط بين المكان المحسوس والعواطف المجردة.

ثالثا: بنية الصراع:

هو العنصر الأساسي الذي تبنى عليه الأحداث ومحركها ويتجلى عبر نوعين (صراع داخلي وصراع خارجي)، فالصراع الداخلي هو صراع أو تدافع الذات مع ذاتها، أما الصراع الخارجي فهو صراع الذات مع الآخر "فالإنسان والصراع في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا أي مع الذات، وأحيانا أخرى مع الأخر"[2].

1/ **الصراع الداخلي:** يسود على متن الديوان صراع رهيب بين الشاعرة وذاتها ومثال ذلك قولها:

"هذا الفؤاد ترملت جدرانه

يتم الهوى في مهجتي يتعبد

إني رجوت الفقد يكتم فقده

ومدامعي حبلى تشف وتسرد

---

[1]– المصدر السابق، ص:52.

[2]– أمال دهنون: البناء الدرامي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر،م13،ع1، 2021 ص:122.

ليل يحط على غصون سهاده

في عشه الواهي صداك يغرد

كل القصائد لملمت أبياتها

هجرت سطوري والمحابر تشهد"[1].

تأملنا هذه القطعة الشعرية لوجدنا صراعا داخليا بين الشاعرة وذاتها، واصفة معاناتها وحالتها البائسة حيال محاولتها نسيان ذكرى تشغل بالها وتضعها في هذا الوضع المأساوي فتراها تبكي تارة وتحاول الهروب والخروج من هذه الحقيقة تارة اخرى.

2/ الصراع الخارجي:

"ها أبي،،

لم لغمتني بالدمى،

لم علمتني لغة النخل،

أنشودة العشب في رقرقات الندى،

لم أدخلتني جنة الممكنات وذاكرة الأفق المستعار؟"[2].

تحمل هذه السطور صراعا خارجيا بين ذات الشاعرة والواقع المرير المنسلخ من القيم النبيلة التي علمها إياها أبوها، وهذا الذي يدفعها إلى محاولة الهروب والتملص من هذا الواقع الأليم.

يبعث الصراع بأنواعه جمالية الحيوية والاستمرارية فهو المسؤول عن تطور الأحداث وتصاعدها في النص الشعري.

[1] – فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، ص:70.

[2] – المصدر نفسه، ص:81.

خاتمة

في ختام بحثنا الموسوم: شعرية الخطاب في ديوان "لاخطة للهذيان" لفريدة بوقنة وبعد رحلة بحث طويلة وشاقة يمكننا أن نستنتج الآتي:

1. تعد الشعرية أحد المفاهيم المتطورة عبر الزمن، نظرا لارتباطها بالمنجز الأدبي (شعرا ونثرا)، وعلى الرغم من اختلاف النقاد على وضع مفهوم واحد لها، إلا أنهم يتفقون على أنها محاولة الإمساك بمجموعة من الخصائص الفنية التي ترتقي بالخطاب (لشعر بشكل خاص).

2. يصنف الخطاب كأحد أقدم المصطلحات في حقل اللسانيات، وهذا لاتصاله قديما بالجانب الديني والفلسفي والاجتماعي، ليتطور مفهومه في الدراسات الحديثة، بحيث أضحى عملية تواصلية تجمع بين ستة عناصر: (المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، السنن الشفرة).

3. شكل الفرق بين الخطاب والنص إشكالية كبيرة على الساحة النقدية العربية، وعلى الرغم من محاولة النقاد فك اللبس وتوضيح الاختلاف بين الخطاب والنص، إلا أن التداخل بينها لا يكاد ينفك.

4. حظي مصطلح الخطاب الشعري باهتمام بالغ من طرف الدارسين على اعتباره حمال دلالات ورموز، يمكن قراءتها وتأويلها.

تجلت شعرية الخطاب في ديوان "لاخطة للهذيان" من خلال أربعة عناصر:

(اللغة، الصورة، الإيقاع، البناء (سردنة الشعر)).

5. شكلت اللغة عنصرا محوريا في بناء هذا الخطاب، بحيث تمظهرت جمالياتها من خلال ثلاثة عناصر أساسية (الانزياح اللغوي، الغموض، ازدواجية اللغة).

6. حاولت الشاعرة خط لغة خاصة بها، عبرت من خلالها عن صراع مستمر بينها وبين ذاتها وبين الواقع الذي تعيش فيه، فشكلت اللغة منبعا لا ينضب من المشاعر والأحاسيس

والعواطف، التي انزاحت عن المألوف المعروف، لتكون معجما شعريا يغلب عليه الطابع الوجداني معبرا عن أسلوب الشاعرة.

7. عبر الغموض عن أسلوب مطرد في كتابة الشاعرة عكست منه الحياة المعاصرة بجميع تناقضاتها، وقد تمظهر في شكل ألفاظ تناصية منحت الخطاب الشعري تنوعا ثقافيا ومعرفيا ودلاليا.

8. استقى الخطاب الشعري للشاعرة (فريدة بوقنة) جمالية من توظيفها لازدواجية لغوية عكست ثراء وتنوعا معرفيا ودلاليا قريبا من الواقع المعاش.

9. تعددت أشكال الصورة الفنية في ديوان "لاخطة للهذيان"، بحيث وظفت الشاعرة كل من (المفارقة، التشخيص، التجسيم، التجسيد، تراسل الحواس، الرمز، القناع) وهذا ما شكل للقارئ لوحة تشكيلية حية أقرب للتجسيد الواقعي المتحرك.

10. أدى الإيقاع الحظ الأوفر في إظهار جمالية الخطاب الشعري المدروس بحيث تنوعت أشكاله وتقنياته داخليا وخارجيا.

11. شكل الإيقاع الداخلي جوا عاطفيا تجلى من خلال الإيقاع النفسي المتصاعد بالإضافة إلى التكرار والاستفهام والإيقاع الدائري، كل هذه التقنيات وظفت لغرض الإفصاح عن دهاليز مغلقة مرتبطة بذات الشاعرة.

12. أخذ الإيقاع الخارجي المساحة الأكبر، نظرا لغناه وتنوعه الصوتي والتشكيلي فتراوح بين تنوع الوزن والقافية والروي وبين لعبة البياض والسواد وإيحائية علامات الترقيم، وهذا ما منح الخطاب تداخلا موسيقيا ودلاليا في نفس الوقت.

13. وظفت الشاعرة بالإضافة للغة والصورة والإيقاع عنصرا آخر وهو بناؤها، بناء دراميا استقت مكوناته من الرواية، لتمنح خطابها بعدا فنيا دراميا مميزا.

14. عملت الشاعرة على تشكيل صور درامية متنوعة من خلال توظيف تقنية الزمان والمكان والصراع، وهذا ما منح تجريبها الفنية أبعادا جمالية مختلفة.

الملاحق

الملاحق:

1/السيرة الذاتية للشاعرة:

فريدة بوقنة، شاعرة جزائرية من مواليد الجزائر العاصمة عام 1973، مهندسة إعلام آلي (تخصص برمجيات)، شاركت في عدة تظاهرات أدبية داخل وخارج الوطن، لها عدة إسهامات في الجرائد الوطنية والعربية، حظيت دواوينها بدراسات نقدية وأكاديمية مهمة. شاركت في عدة حصص إذاعية وتلفزيونية، معدة برامج أدبية على منصة أبوليوس عضو لجنة تحكيم مسابقة كلاما للرواية، أسست "نادي إيكوزيوم" للثقافة والإبداع.

صدر لها ثلاث دواوين:

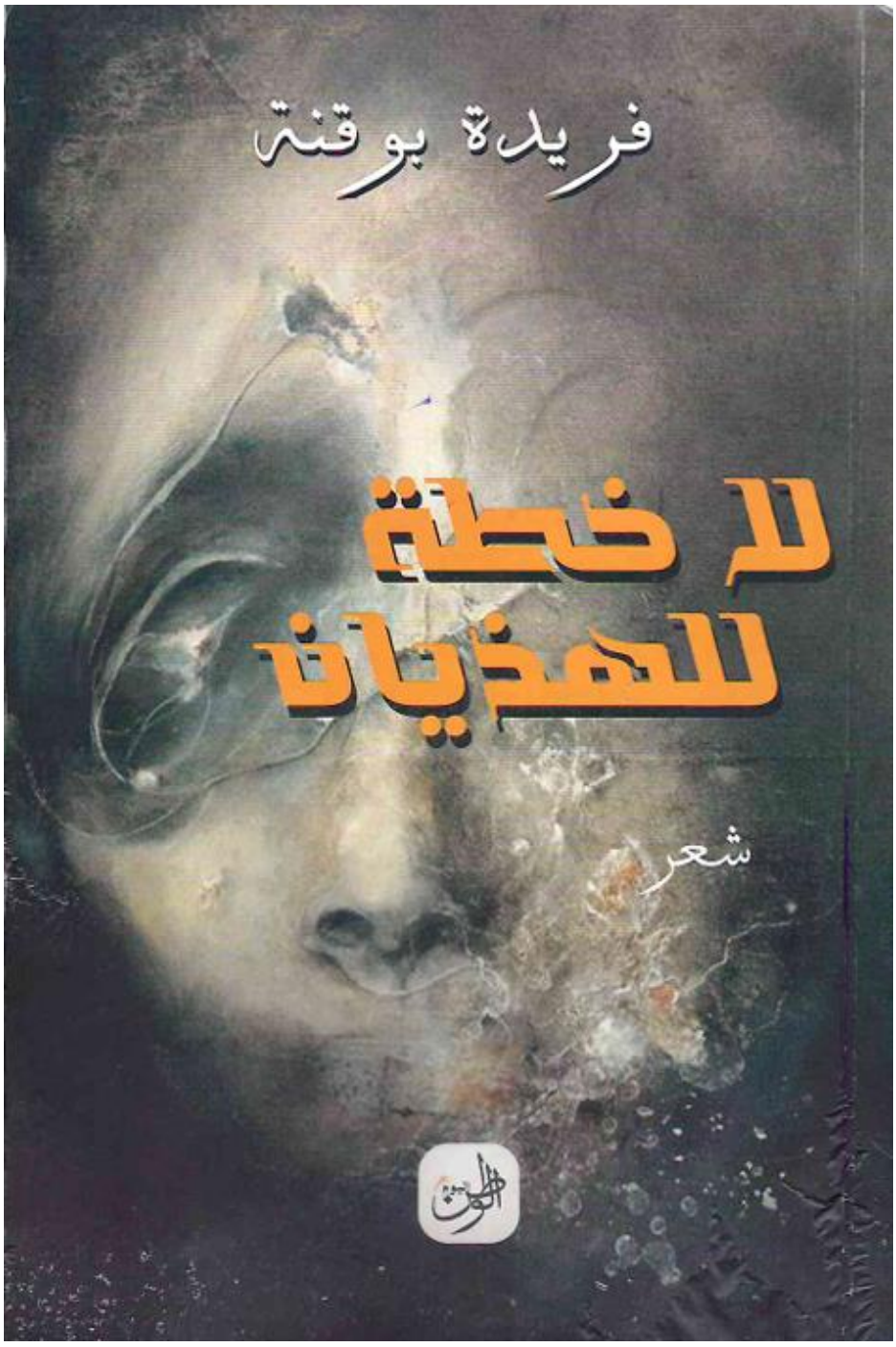
- ديوان "قطوف فريدة" عن دار الهدى للنشر والتوزيع.
- ديوان "لاحظة للهذيان" عن دار الوطن اليوم للنشر والتوزيع.
- ديوان "بوصلة لأرامل سيوران" عن دار كلاما للنشر والتوزيع.

تتقن اللغة العربية والفرنسية والانجليزية، تكتب الشعر الفصيح بأشكاله الثلاثة، لها عدة مخطوطات منها: مجموعة قصصية "هيوكا"، ومجموعة شعرية باللغة الفرنسية.

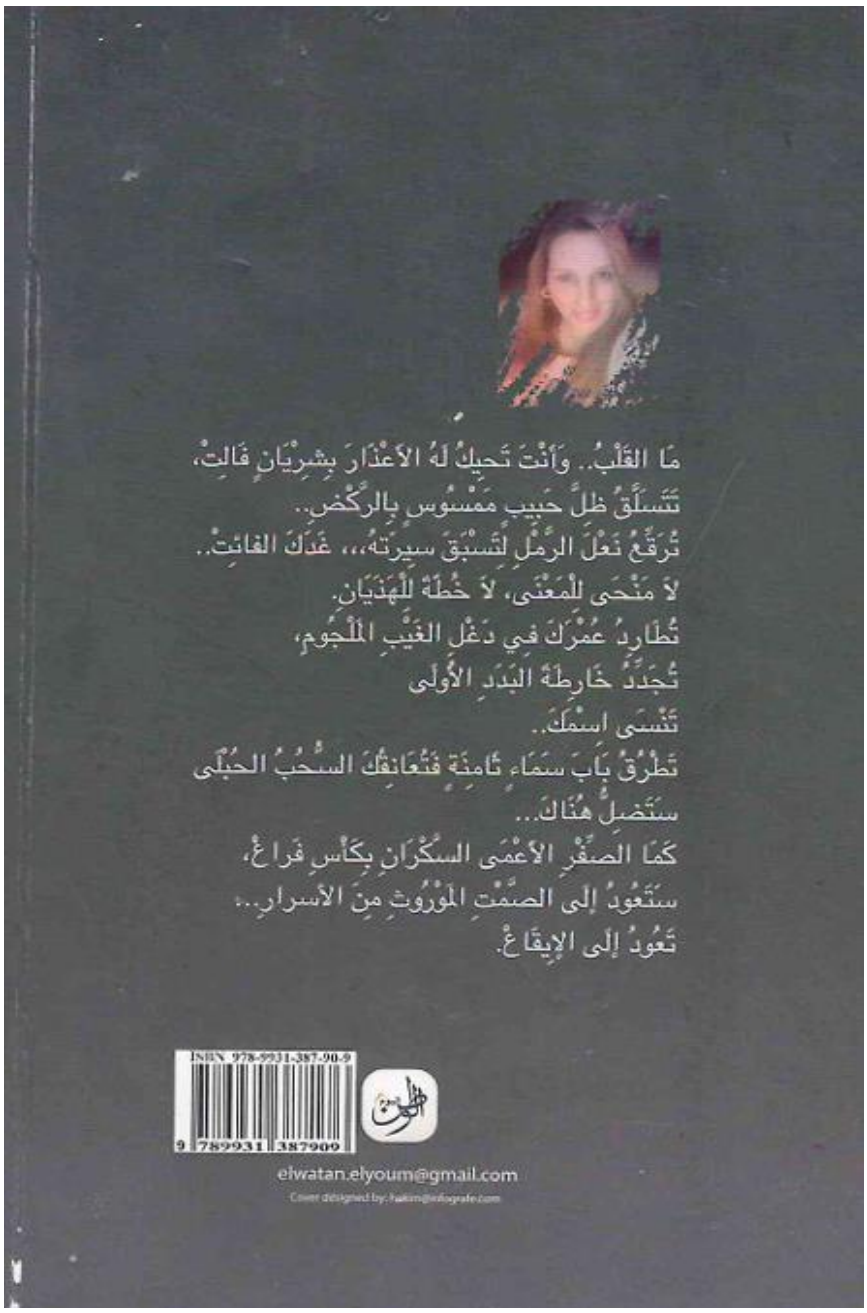
2/ وصف المدونة:

(لاخطة للهذيان) ديوان شعري للشاعرة الجزائرية فريدة بوقنة صادر عن دار الوطن اليوم للنشر والتوزيع عام 2017، بحجم 88 صفحة، يحتوي الديوان على 46 قصيدة (تتحدث فيها الشاعرة عن مجموعة من الصراعات النفسية الداخلية التي تعيشها، إضافة إلى بعض الذكريات الدفينة التي تثقل كاهلها وتسبب لها الألم والحسرة والضياع، محاولة الوصول إلى ذاتها الحقيقية وسط هذا الزيف الذي يسود الواقع).

3/ غلاف الديوان:



4/ خلفية غلاف الديوان



قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، برواية ورش.

أولا: المصادر:

فريدة بوقنة: لاخطة للهذيان، منشورات الوطن اليوم، ط1، 2017.

ثانيا: المراجع

الكتب العربية:

1- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1،2004.

2 – أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط5، 1986.

3- أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت ط 1، 1985.

4- أدونيس: الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس، دار الآداب، ط1 1985.

5- أدونيس علي أحمد سعيد: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

6 – أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.

7- أدونيس مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3،1979.

8- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 2، 1952.

9- إحسان عباس: تاريخ النقد العربي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1993.

10- أبوبكر محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، د/ط،{د ت}.

11- جمال سفاري: النسق القافوي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، إشكالية الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، جمع: عبد الحميد بوفاس، دار خيال للنشر والتوزيع أشغال الندوة العلمية والوطنية، جامعة عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة - معهد الآداب واللغات، ط1، 2020.

12. حسام البهنساوي: علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، القاهرة، 2004

13. حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، د/ط المغرب 2001.

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

15- رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الأردن، ط2، 2009.

16- رجاء عيد: التراث النقدي نصوص ودراسة، دار المعارف الإسكندرية، ط1، 1990.

17- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئر، المركز الثقافي العربي بيروت، ط3، 1997.

18- صالح خرفي: حمود رمضان، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1985،3.

19- عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1984.

20- عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، القدامة وتحليل الخطاب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1، 1997.

21- عبد الرحمن ألوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق ط1، 1989.

22-عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة د/ط،2000.

23- عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط 1، 2009.

24- عبد الهادي عبد الله: ملامح التجديد في موسيقى الشعر، بستان المعرفة، جامعة الإسكندرية، مصر، د/ط، 2002.

25-أبوعثمان عمروبن بحر الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي وأولاده، مصر، ط 2، 1965.

26- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي بيروت، لبنان، ط3 {د.ت}.

27- عيسى على العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق، ط 1، 1997.

28- أبوالفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د/ط، {د.ت}.

29-أبوالقاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، {د.ت}.

30–القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط3، {د. ت}.

31–كمال أبوديب: في البنية الإيقاعية نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1974.

32–كمال أبوديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987

33–محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2001.

34–محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وبدالاتها، التقليدية، دار توبقال، المغرب ط2 2001.

35–محمد سعدون: طقوس الشعرية المعاصرة، أصولها وأبعادها المعرفية، دار خيال للنشر د/ط، 2020.

36–محمد صلاح زكي أبوحميدة: الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية مطبعة القراء، غزة، ط 1، 2000.

37–محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك والبياتي دار الكتب الجديدة، بيروت، لبنان، ط2003،1.

38– محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، دراسة مقاربة، مكتبة الخانجي مصر، 1988.

39– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، د/ط، 1973.

40-محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي مكتبة المعارف، الرياض، ط 1،. 1980.

41-محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.

42-محمود سامي البارودي باشا: ديوان البارودي، تح: على الجازم، محمد شفيق معروف دار العودة، بيروت، ط4، د/ط ،1998.

43-معن زيادة، الموسوعة الفلسفية، معهد الانتماء العربي، 1،1986بيروت، ط1 1986.

44- ميخائيل نعيمة: الغربال، نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991.

45- نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2009.

46- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، د/ط، 2010.

47-وحيد صبحي كبابة: الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د/ط، 1997.

48-يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد – منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008.

الكتب المترجمة:

1-أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة: الأنجلو المصرية، د/ط، (د.ت).

2-تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1990،2.

3-جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك الحنوز، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1988.

4-جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

5-جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2000.

6-غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6،.2006.

ثالثا: الرسائل والأطروحات الجامعية

1-حياة معاش: الأشكال الشعرية في ديوان الششترى، دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه إشراف: أحمد جاب الله.. جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010، 2011.

رابعا: المجلات والدوريات:

1- أحمد بوزيان: الشعرية القديمة، الجذور... الامتداد والتجاوز، مجلة البيان الكويتية ع 473، 2009.

2- أمال دهنون: البناء الدرامي في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر، م13، ع1، 2021.

3- آمنة بلعلى: نظرية النص عند جوليا كريستيفا، جامعة الجزائر.

4- أيمن عبد القادر العمر: الخطاب الشعري، مقاربة نقدية لضبط المصطلح تنظيرا، مجلة الذاكرة، جامعة البحث، سورية، م 8، ع 2، 2020.

5- بوبكر غرابى، سعيد تومى: مقاربة نظرية في تقنية التناصر، مجلة القارة للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة البليدة 2، الجزائر، م4، ع1، 2021.

6- بوعشية عمار: القناع في الشعر العربي المعاصر، مجلة الحقيقة، كلية الآداب واللغات جامعة زيان عاشور، الجلفة، ع41، 2017.

7- جمال سفاري: التناص مع الإيقاع القرآني في ديوان (قصائد منتفضة، أسرار من كتاب النار)، لمصطفى محمد العماري، جسور المعرفة، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة، الجزائر، م3، ع1، 2020.

8- حاتم أقطي: تراسل الحواس في الأعمال الشعرية "لمحمد جربوعة"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، الجزائر، م23 ع02 2023.

9- حاتم الصكر: مرتكزات الشعرية العربية وعناصرها ومراجع اقتراحاتها في شعرية كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، 1982.

10- حمدي منصور جودي: الخطاب قوة المصطلح والمنظومة المفاهيمية، حوليات المخبر، جامعة خيضر، بسكرة، ع5، 2016.

11.-حنان بومالي: التعدد اللغوي في القصيدة العربية المعاصرة، المركز الجامعي – ميلة.

12- خليل موسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د مشق، ع2010،89.

13- رابح بن خولة: تقنية التدوير في الشعر بين الإيقاع والدلالة، مجلة النص، جامعة برج بوعريريج، ع 18، 2015.

14- رقيق كمال: المفارقة بين المفهوم والإصطلاح، مجلة تعليمية، كلية الأداب واللغات جامعة بشار الجرائر، م3، ع8، 2016.

15 زهيرة بولفوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سر من رآى كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة 1، الجزائر، م 11، ع40، 2015.

16- السعيد حسون: نظرية اللغة الشعرية في الخطاب النقدي، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، ع 44، م2، 2009.

17- سميرة حيدا: من أساليب العربية الاستفهام وأدواته مغني اللبيب نموذجا، مجلة حوليات التراث، جامعة وجدة، المغرب، ع 16،2016.

18- عائشة بنت عبد الله علي جراح: ظاهرة النفي في اللغة العربية، دراسة في التركيب والدلالة، مجلة لغة كلام، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، الرياض، السعودية، ع06 2017.

19-عاطف السلمات: الإقحام وإشكالية التجنيس بين النحويين والبلاغيين، حوليات آداب عين شمس، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، م 48، 2020.

20- عبد السلام بالعجال: الشعرية الحداثية، مساءلة نصية ومسألة نقدية بين المفهوم والإشكالية، مجلة الأثر، ع24، 2016.

21- عبد القادر علي زروقي: صور التجسيد والتشخيص في شعر محمد بلقاسم خمار دراسة في التشكيل الدلالي والجمالي، مجلة إشكالات في اللغة والادب، م9، ع،2016. 22.

عبد القادر عليمي: الخطاب الشعري ووجوه الانفتاح الدلالي قراءة في شعرية الاضمار المعهد العالي للغات، تونس.

23- عبد الله لطرش: الاتجاه الاصلاحي في الشعر الجزائري الحديث، جامعة تلمسان.

24- غنية بوساحبة: شعرية الإيقاع بين محمد بنيس وهنري ميشونيك، مجلة لغة. كلام جامعة عباس لغرور، م9، ع2، 2023.

25- فاطمة وكال، محمد قويدر رحماني: بين النص والخطاب، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، جامعة الجزائر 2.

26- قاسم المومنى: الشعرية في الشعر، دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة، مجلة فصول، مصر،ع 3-4، 1987.

27- كريمة محاوي وآخرون: الصورة الحقيقية والصورة المجازية في القرآن الكريم عند سيد قطب، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والادب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع14 2014.

28- محمد برقان: قراءة في مفهوم الخطاب وخصائصه عند العرب والغرب، مقاربة نظرية جامعة وهران 1، أحمد بن بلة.

29- محمد بولخطوط: إشكالية النص والخطاب بين الأصل والفرع، مجلة دراسات، جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل، م7، ع2، 2018.

30- محمد جمال باورونت: في نظرية الشعرية العربية الحديثة " نسق الشعرية الرؤيوية" مجلة المعرفة، سوريا، ع261، 260، 1983.

31- محمد الصديق معوش: مصطلح الشعر في مقدمات دواوين عبد الرحمان شكري مجلة الأثر، جامعة الجزائر، ع25، 2016.

32- مريم بن عياش: مفهوم الشعر في كتاب مقدمة للشعر العربي دراسة مصطلحية مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة حمة لخضر الوادي، الجزائر، مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده، جامعة الوادي، ع 2، 2020.

33- مريم بوقرة، صورية جغبوب: الخطاب مفهومه وأنماطه ووظيفته... من وجهة نظر الوظيفية، أحمد المتوكل أنموذجا مجلة تاريخ العلوم، جامعة خنشلة، ع 10، 2017 34.

مليكة ضاوي: قراءة في كتاب "صدمة الحداثة"، لأدونيس، مجلة كلية الآداب واللغات جامعة الحاج لحضر، باتنة، الجزائر، ع 16، 2014.

36- نعيمة سعدية: شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، كلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

36- نور الهدى ريازي: البناء الدرامي في ديوان ثم سكت لمحمد جربوعة، مجلة رؤى في الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المنار، 2004.

37- وليد مشوح: الشعرية العربية بين التغريب والتأصيل، مجلة ثقافات، البحرين، ع9 2004.

خامسا: المحاضرات:

1- فطومة مكي: محاضرات في تحليل الخطاب، مطبوعة محاضرات موجهة لطلبة السنة الأولى ماستر، تخصص اتصال وعلاقات عامة، جامعة الجزائر، 2018 - 2019.

سادسا: الجرائد:

1- سعاد بولقناضر: المبدعة فريدة بوقنة تفتح قلبها للفجر الأدبي، الفجر الأدبي ع 6576، يوم الخميس 06 أكتوبر، 2020 م الموافق ل 9ربيع الأول 1444هـ، الجزائر

سابعا: المواقع الإلكترونية:

1- العشاء الأخير (لوحة جدارية بريشة ليوناردودافنشي، تاريخ الاطلاع 21 أفريل 2025 (ar.m – Wikipedia.org)

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	الصفحة
البسملة	
شكر وتقدير	
مقدمة	أ
مدخل: خصائص الشعر الحديث والمعاصر	
1/ خصائص الشعر الجزائري	**2**
2/الكتابة الشعرية عند فريدة بوقنة	**7**
الفصل الأول: بين الشعرية والخطاب (بحث في الأطر والمفاهيم)	
المبحث الأول: الشعرية أصولها ومفاهيمها	
تمهيد	**12**
1/ أصول الشعرية:	**12**
1-1/ الشعرية في النقد الغربي	**12**
1-2/ الشعرية في النقد العربي	**14**
2/ مفاهيم الشعرية	**25**
2-1/ مفاهيم الشعرية في الفكر الغربي	**25**
2-1-1/ رومان جاكسون	**25**
2-1-2/ جان كوهن	**26**
2-1-3/ تزفيتان تودوروف	**28**
2-2/ مفاهيم الشعرية في الفكر العربي	**30**
2-2-1/ أدونيس	**30**
2-2-2/ كمال أبوديب	**35**
2-2-3/ محمد بنيس	**37**
المبحث الثاني: في ماهية الخطاب	
1/مفهوم الخطاب في الدراسات العربية والغربية	**43**

1-1/ في الدراسات الغربية	**43**
1-2/ في الدراسات العربية	**47**
2/الفرق بين الخطاب والنص	**48**
3/مفهوم الخطاب الشعري	**51**
الفصل الثاني: تجليات الشعرية في ديوان "لاخطة للهذيان"	
المبحث الأول: شعرية اللغة	
تمهيد	**58**
المبحث الأول: شعرية اللغة	**58**
أولا: الانزياح اللغوي	**59**
1/ الحذف	**59**
2/ التضاد	**61**
3/ الإقحام	**63**
4/ الاختيار	**65**
4-1/ الاختيار المعجمي	**65**
4-2/ الاختيار اللفظي	**66**
ثانيا: الغموض	**68**
1/ التناص	**68**
1-1/ التناص الديني	**68**
1-2/ التناص الادبي	**70**
1-3/ التناص التشكيلي	**71**
1-4/ التناص الشعبي	**73**
1-5/ التناص الواقعي	**73**
ثالثا: ازدواجية اللغة	**74**
1/ توظيف اللغة العامية.	**75**
2/ توظيف اللغة الاجنبية	**76**

المبحث الثاني: شعرية الصورة الفنية	**79**
أولا: المفارقة التصويرية	**79**
1/ المفاجأة	**80**
2/النفي	**81**
3/التضاد	**82**
4/المشهدية	**82**
ثانيا: التشخيص	**83**
ثالثا: التجسيم	**85**
رابعا: التجسيد	**86**
خامسا: تراسل الحواس	**88**
سادسا: الرمز	**89**
1/ الرمز الطبيعي	**89**
2/ الرمز الديني	**90**
3/ الرمز الصوفي	**91**
4/ الرمز التراثي	**91**
5/الرمز العددي	**92**
ثامنا: القناع	**93**
1/ القناع البسيط	**94**
2/ القناع المركب	**94**
3/القناع المخترع	**95**
المبحث الثالث: شعرية الإيقاع	**99**
أولا: الإيقاع الداخلي	**100**
1/ الإيقاع الشعوري (الوجداني)	**100**
2/ التكرار	**101**
2-1/ التكرار اللفظي	**102**

2-1-1/تكرار الحرف	**103**
2-1-2/ تكرار الاسم	**105**
2-1-3/ تكرار الفعل	**106**
3/ الاستفهام	**108**
4/ دائرية الإيقاع	**113**
ثانيا: الإيقاع الخارجي	**117**
1/ الوزن، القافية، الروي	**117**
1-1/ الوزن	**120**
1-2/ القافية	**123**
1-2-1/ نسق التشكيل القافوي الحر	**124**
1-2-2/ نسق القافية من حيث علاقتها بالوزن	**127**
1-3 الروي	**129**
2/ ثنائية البياض والسواد	**131**
2-1/ تشكيل القصيدة التقليدية	**132**
2-2/ تشكيل القصيدة الحرة	**134**
3/ علامات الترقيم:	**135**
3-1/ الفاصلة	**136**
3-2/ الاستفهام	**137**
3-3/ نقطتا الحذف	**137**
3-4/ نقطتا التفسير	**138**
3-5/ النقطة	**138**
3-6/ علامات الحصر	**138**
المبحث الرابع: شعرية البناء (سردنة الشعر)	**141**
أولا: بنية الزمن	**141**
1/ الاسترجاع	**142**

2/ الاستباق	**143**
ثانيا: بنية المكان:	**144**
1/ الغابة	**144**
2/ البحر	**145**
3/ باب السماء، باب الكون	**145**
4/ المعبد	**146**
ثالثا: شعرية الصراع	**146**
1/ الصراع الداخلي	**146**
2/ الصراع الخارجي	**147**
خاتمة	**149**
الملاحق	**152**
قائمة المصادر والمراجع	**156**
فهرس المحتويات	**168**
ملخص	**174**

ملخص البحث

الملخص

شعرية الخطاب، هي محاولة الكشف عن مجموعة من السمات والصفات التي تضمن الجمالية والفنية للخطاب الشعري، فعملنا على رصد تمظهراتها من خلال دراسة وتحليل مدونة شعرية بعنوان "لاخطة للهذيان" للشاعرة الجزائرية فريدة بوقنة، والتي هندستها وفق معمارية استثنائية، كشفت من خلالها عن قدراتها الفنية في الخلق والابتكار والإبداع في خطابها الشعري انطلاقا من عناصره الأساسية: (اللغة، الصورة الإيقاع، البناء).

الكلمات المفتاحية: الشعرية، الخطاب، الشعر، لاحظة للهذيان.

Abstract:

The poetics of discourse represents a critical inquiry into the aesthetic and artistic constituents that shape the essence of poetic expression this study sets to explore and articulate the manifestations of such poetics through an in-depth analysis of the poetry collection No Plan for Delirium by Algerian poet Farida Baugouna. Distinguished by its exceptional architectural composition the collection exemplifies. the poet's mastery in Crafting a poetic discourse rich in creativity, innovation and expressive depth ineinvestigation Centers on four foundational elements that constitute the core of poetic discourse: language, imagery, rhythm, and structure.)

Keywords: poetics, discourse, poetry, Na Plan for Delirium.