

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة محمد بوضياف . المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل : ط1: 085093340

رقم التسجيل : ط2: 01479964

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بغنوان:

مستويات تشكل المعنى في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر  
- ديوان مقام الإغتراب لـ : عمار بن لقرشي أنموذجا-  
دراسة في إشكالية تشكل المعنى

إعداد الطالب (ة) :

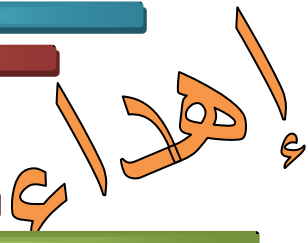
\* - علاء الدين براح

\* - الدراجي عيسوي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

| الصفة        | الجامعة       | الرتبة | اسم ولقب الأستاذ |
|--------------|---------------|--------|------------------|
| رئيسا        | جامعة المسيلة |        | عليوي عمر        |
| مشرفا ومقررا | جامعة المسيلة |        | بختي البشير      |
| مناقشا       | جامعة المسيلة |        | شبلي خالد        |

السنة الجامعية : 1439 - 1440 هـ / 2018 - 2019 م



إلى من فتحت عيناى على نورهما...  
ونما عقلى بعطائهما...

وبوركت حياتى بدعائهما ...

وزادت أوقاتنا حبا وسعادة بتواجدتهما...

"والداى الحبيبين" حفظهما الله ورعاهما...

إلى من كانت سندی ، قدرى وسكنى ... "زوجتى العزيزة"

إلى لؤلؤة بيتى فرحى وسرورى وكل ما أحب و أملك ...

ابنتى "\*"صبا"\*

إلى زهرة وحلاوة البيت \* - فطيمة - \*

إلى غذاء الروح وبهجة الحياة ... إخوتى "رياض وزوجته، أمين و عبد الرؤوف "

إلى أصدقائى الكرام... لزهر - علي - سمير - حمزة - مبارك.

إلى كل الأساتذة الأفاضل : خاصة المشرف الدكتور بشير بختي .

إلى كل دفعة ماستر أدب جزائري 2019م وخاصة الفوج :01

إلى كل شاعر جزائري غطى حبره جرح أهله..

ونزف قلمه حبا وفداءً لأجل وطنه..

أهدي ثمرة جهدي واجتهادي



علاء الدين براع



## إهداء...



بسم الله الرحمن الرحيم

**قال تعالى** " وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون "

- **صدق الله العظيم** -

**إلهي** لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك... ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك.. ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك... ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك

**الله جل جلالك** .....

**إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة...** ونصح الأمة... وجاهد في الله حق جهاده حتى أتاه اليقين ..... سيدنا محمد عليه الصلاة وأزكى التسليم

**إلى الوالدين الكريمين**، حفظهما الله ورعاهما، وأطال عمرهما في عبادته وألبسهم الله لباس التقوى و متعهم الله بأبصارهم وأسماعهم وجعلهم ذخرا وفخرا وعزة لنا ولأولادنا.

**إلى كل**... الإخوة والأصدقاء والأحباب والزملاء والأقارب والجيران وكل من له فضل علينا من معلمين وأساتذة بالأخص **المشرف: بختي البشير** ، وكل من لم يخلوا علينا بما من الله عليهم من فيض العلم ، اللهم أرزقهم صحة أبدانهم وعافية أحوالهم وسعة رزقهم وصلاح أبنائهم.

**عيساوي الدراجي**

# مقدمة

الشعر ديوان العرب، لذا فهو في حقيقته ليس عالمًا مسطحًا يتمكن منه القارئ دون عناء، إنّه عالم سحري جميل يمجّ بالحركة والألوان، فهو عالم لا يعترف بالنهائية والحدود، وبهذا الشكل يأتي مفاجئًا عدو المنطق، والحكمة والعقل؛ إنّه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق للإمساك به، وتجسيده في التجربة الشعرية بواسطة الكلمة والرمز والصورة.

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

فالخطاب الشعري يعتمد على الخيال ورؤية تحيّد بدلالة اللُغة الحقيقية عما وُضعت لها أصلاً، لتشحنها بمعانٍ جديدة وإحياءاتٍ غير مألوفة.

والمتمأمل في الشعر الجزائري المعاصر يجد بلا شك تلك النزعة المتنامية لاستخدام الرموز والغموض في أشعارهم، حتى أصبح من الأدوات الفنيّة التي يعتمد عليها كثير من الشعراء.

وقد تطرقنا في هذا البحث لدراسة أحد الشعراء الجزائريين "عمار بن القرشي" في ديوانه "مقام الاغتراب" وما شدنا إليه هو غموضه الإبداعي، بحيث تُشكل اللُغة والصورة عنده بنية فنية مُحكمة تغري الدارس للبحث والغوص في أشعاره، كما تميز إنتاجه الشعري بسمات الجمع بين ما هو تراثي وحداثي سواء في الشكل أو المضمون والأداء، هذا أحد أبرز أسباب اختيارنا لهذه الشخصية إلى جانب الكشف عن مستويات تشكل المعنى لخطابه الشعري، بالإضافة إلى أسلوبه وطاقاته الإبداعية التي تضاهي الأسماء الشعرية الجزائرية.

وتهدف الدراسة إلى إبراز تشكل معنى النص الشعري، والكشف عن خصائصه الفنيّة في الشعر الجزائري المعاصر، والبحث عن مدى حظ الشاعر في التصرف باللغة والصورة، والأثر الذي تركته هذه المكونات في المتلقي /القارئ بحثًا عن الجماليات التي تثير



الوقت. والانشغال بالأعمال اليومية التي حاولنا بشق الأنفس أن نوفق بينها وبين الدراسة، وفي الختام لا يسعنا إلا أن نحمد الله عز وجل على ما أعان ويسر، كما أتوجه بالشكر والتقدير لأستاذي المشرف "بختي البشير" الذي طالما سهر وتعب معنا، أشكره جزيل الشكر على نصائحه وتوجيهاته التي أنارت طريقنا، والله ولي التوفيق والسداد.

# مدخل

واقع الخطاب الشعري الجزائري المعاصر و التحولات الشعرية الغربية والعربية  
أولاً: مفهوم الخطاب الشعري

- 1- الخطاب الشعري عند الغرب
- 2- الخطاب الشعري عند العرب
- 3- علاقة الخطاب والنص

ثانياً: تحولات الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

- 1- الأشكال الشعرية الجديدة والتحول الحداثي
- 2- آليات اشتغال اللغة في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة

## أولاً : مفهوم الخطاب الشعري:

يعد مفهوم الخطاب الأدبي من المفاهيم التي أثارت الجدل في الساحة النقدية شأنه شأن البنية اللغوية و الدلالية، فجل الدراسات والأبحاث المعاصرة و بمختلف اتجاهاتها اللغوية و البنيوية و السيميائية والأسلوبية وغيرها أولت اهتماما كبيرا للخطاب الأدبي وهو ما سنلاحظه من خلال المقاربات التالية:

### 1- الخطاب الشعري عند الغرب:

كثيرة هي المقاربات الغربية التي تناولت مفهوم الخطاب وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على أن مفهوم الخطاب من المفاهيم المتشعبة التي قد يطول فيها الكلام، ويأتي في طليعة أولئك النقاد، التوزيعي الأمريكي هاريس، وقد أكد ذلك العديد من النقاد أمثال سعيد يقطين ونور الدين السد، ويعرف هاريس الخطاب بأنه " ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبكل يجعلنا نطل في مال لساني محض <sup>1</sup>. تكمن بنية الخطاب من منظور هاريس في أنه يحصره في الجملة كما أنه يضيف عليه سمة الانغلاق التي تدور فيها متتاليات الجمل بواسطة المنهجية التوزيعية، أي أن التوزيعات هي التي تعبر عم انتظام الجمل التي تشكل بنية الخطاب.

يرى سعيد يقطين أن " باحثا فرنسيا سيكون لتعريفه للخطاب من منظور مختلف أبلغ الأثر في الدراسات الأدبية <sup>2</sup>، وهذا الباحث هو بنفسه يقول أن " الخطاب هو كلّ تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً و عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما <sup>3</sup>، ويتضح من

<sup>1</sup> - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسرد)، ج2، دار هومة، الجزائر، 2012، ص 19.

<sup>2</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز العربي الثقافي، بيروت، 1997، ص18.

<sup>3</sup> - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ص23.

خلال هذا التعريف أن بنفسه يشترط في الخطاب عملية التواصل بهدف التأثير، ويحدث التواصل من خلال عناصر الخطاب وهي: " المرسل، والمرسل إليه، والعناصر المشتركة، مثل العلاقة بين طرفي الخطاب، والمعرفة المشتركة، والظروف الاجتماعية العامة " <sup>1</sup>.

وهذه العناصر تندرج ضمن العناصر الستة التي حددها جاكبسون في " نظرية الاتصال التي تغطي كافة وظائف اللغة، بما فيها الوظيفة الأدبية. فالقول يحدث من (مرسل) يرسل (رسالة) إلى (مرسل إليه)، ولكي يكون ذلك عملياً، فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي:

1- (سياق) وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول.

2- (شفرة) وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة.

3- (وسيلة اتصال) سواء حسية أو نفسية للربط بين الباعث والمتلقي لتمكنهما من الدخول والبقاء في (اتصال) <sup>2</sup>.

يعرف جاكبسون الخطاب بأنه " نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام " <sup>3</sup>، فالخطاب بهذا المفهوم هو ارتقاء للكلام و تميزه بفضل الوظيفة الشعرية.

أما الناقدة جوليا كريستيفا فقد تناولت الخطاب من خلال تأصيلها لعلم النص، فهي ترى أن الدلالية التي يهتم بها التحليل السيميائي هي " خطاب داخل النص يقوم بخرق الدال والذات والتنظيم النحوي، فهو يهدم النص ليرسي نصاً جديداً، وهذا لا يتأتى إلا في ظل علم جديد تقترح له كريستيفا اسم "سيميائيات الخطابات"، وهو اتجاه ينطلق من مسألة العلاقة الاعتبارية بين الدوال والمدلولات، للبحث عن علاقات يكون فيها الخطاب مبرراً "

يقسم تودوروف الخطاب إلى نوعين : نقدي وأدبي، وهدف الثاني هو التعبير وهو "جسم له ذاته، وحركته، وزمنه، وهو مختلف عن كل ما عداه يخضع للانتظام داخلي، لكنه يتحرك

<sup>1</sup> - عبد الهادي بن ظافر الشهري :استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، ط1 ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/ لبنان 2004 ، ص3 .

<sup>2</sup> - عبد الله الغدامي :الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، نظرية وتطبيق، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، 2006، ص10-11.

<sup>3</sup> - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ص 11.

بحرية مستقلة، ومن ثمة فهو لون يختلف عن النص<sup>1</sup>، وهذا المفهوم يخص به تودوروف الخطاب الشعري الذي ينقطع عن كل ما هو خارج عنه، وله ذاته المستقلة بزمناها وحركتها فهو مثل الأجسام التي تتحرك بكل حرية لكن تخضع لانتظام داخلي.

في عرف النظرية التأويلية نجد بول ريكور يعرف الخطاب بأنه " الواقعة اللغوية"<sup>2</sup> ومن وظائفه التحديد والإسناد، فالخطاب ذو بنية خاصة به...هي بنية التحليل التأليفي، أي التواشج والتفاعل بين وظيفتي الإسناد والتحديد في الجملة الواحدة<sup>3</sup>، وبهذا المنظور يقترب مع كل من هاريس وبنفست باعتبار وحدة الخطاب هي الجملة، التي يتحقق فيها التداخل والتفاعل بين وظائف الخطاب.

## 2- الخطاب الشعري عند العرب:

أولى النقاد العرب اهتماما كبيرا للخطاب الأدبي، فهو من المقاربات التي شغلت الساحة النقدية العربية وذلك بفضل الإسهامات البارزة في هذا المجال، فقد لمعت أسماء كثيرة تتناول الخطاب من بينها نور الدين السد الذي يعرفه بأنه " نظام إشاري مكون من عناصر صغرى وعناصر كبرى، تتحول هي ذاتها إلى أنظمة فرعية حسب مستوياتها في التشكيل، وإشاري لأنه يدل على غيره، وهذا الإدلال سواء كان على مفاهيم أو على مراجع هو ممكن الانعكاس الصراعي في العملية الأدبية"<sup>4</sup>، أي أن الخطاب مجموعة من الإشارات التي تدل على الوقائع الخارجية بشكل منظم، وجوهره هو الانعكاس الذي يحدثه هذا الإدلال في الأثر الأدبي، وهو يهدف إلى التأثير، وبهذا فهو يشترط طرفي الخطاب للتواصل في إطار سياق معين، أي العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، وما تنتجه الرسالة من أثر في المتلقي، يقول

<sup>1</sup> - المرجع نفسه، 103.

<sup>2</sup> - بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، 2006، ص34.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص37.

<sup>4</sup> - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، ص 86.

نور الدين السد:" الخطاب يتضمن الإشارة إلى قصد المتكلم بإيصال رسالة وإحداث تأثير معين في المتلقي، ولذلك تعد لغة الخطاب مجموع إشارات وهي تغطي وتكتسب دلالتها من خلال ربطها بسياقات ومواقف تنتجها علاقاتها التواصلية"<sup>1</sup>، فسمات الخطاب الأدبي من هذا المنظور هي التأثيرية والانفعالية بهدف إنتاج المعنى.

أما عبد الله الغدامي فيرى أن الخطاب "هو ما يختاره المتحدث من ذلك المخزون ليعبر به عن فكرته أو رسالته"<sup>2</sup>، وبهذا يكون الخطاب مرتبط بالمخزون الفردي والمتكلم هو الذي يختار من ذلك المخزون بهدف توصيل الرسالة.

في حين تذهب يمنى العيد إلى أن الخطاب خطابان "يندرج الأول تحت نظام اللغة وقوانينها، وهو النص الأدبي، ويخرج الثاني من اللغة ليندرج تحت سياق العلاقات الاجتماعية يضطلع بمهمة توصيل الرسالة الجديدة، وهو الخطاب، فالأول فضاء واسع والثاني-الخطاب- يتشكل ابتداء من عملية ( التركيب، الصياغة ) أو (التركيب، العبارة)"<sup>3</sup> فكأن الأول هو نوع من الإبداع يخضع للتقنين اللغوي يرتقي على النوع الثاني الذي يتداول بين عامة الناس بهدف توصيل الرسالة.

أما منذر عياشي فهو كذلك يقسم الخطاب إلى: نفعي وإبداعي، فالأول مباشر يقوم على الحياة اليومية، أما الثاني فيكون القصد غاية تأليفه، والاختيار من مجريات تركيبه وتشكيله، أي يقوم بالقصد والاختيار أو بالانتقاء"<sup>4</sup>، ويشترط لقيام الخطاب وتحقيقه "شعرية الخطاب وأدبية الأسلوب، ولا يمكن لهذين الشرطين أن يتحققا ما لم يكن الخطاب قائما على الخصائص التالية:

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص 86.

<sup>2</sup> - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، نظرية وتطبيق، ص 31.

<sup>3</sup> - رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ط 1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007، ص 105.

<sup>4</sup> - منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط 1، مركز الإنماء الحضاري، حلب/سورية، 2002، ص 142.

1- أن يكون هو مرجع ذاته.

2- أن يفتح للتخييل بابا، بحيث يصبح هو فيه مكان الفعل المتبادل بين اللغة فاعلة في الخيال، وبين الخيال فاعلا في اللغة.

3- وأن يكون الأسلوب فيه ليس موضوعه فقط، وإنما أدواته التي يتميز بها من غيره<sup>1</sup>. معنى هذا أن الخطاب هو الذي يفسر لغته المستخدمة فيه، ويجب تحقق التفاعل بين الخيال واللغة داخل الخطاب، والأسلوب هو الذي يحقق تميزه وأدبيته، بالإضافة إلى أنه بهذين الشرطين يرتقي الخطاب الإبداعي على الكلام العادي " ليصير بهما خرقا لمألوفه، ومتجاوزا لأسباب قوله موقفا ومقاما، ودائرا مع الزمن الذي لا ينتهي دوامه "<sup>2</sup>.

يضيف صلاح فضل إلى خصائص الخطاب الأدبي خصائص أخرى تخرج عن مجال

اللغة، وذلك بقوله: " وحسبنا أن نشير منذ الآن إلى أن مجموعة الخصائص التي تنظم الخطاب الأدبي لا تنتمي كلها إلى مجال اللغة، فالقواعد العرفية وشروط تأويل الدلالة والإشارة السيميولوجية، والمفاهيم التي تستخدم في معرفة العالم وفي العمل والوظائف النفعية قد اندمجت كلها بسلاسة في مهمة تحليل الخطاب الأدبي "<sup>3</sup>. وبهذا المفهوم لا يقتصر الخطاب الأدبي على ذاته وإنما هو منفتح على سياقات خارجية تساهم في إنتاجه.

يخالف عبد السلام المسدي هذا الرأي، حيث يذهب مذهب منذر عياشي في اعتبار الخطاب الأدبي هو مرجع ذاته، كما يظهر في قوله: "ما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمرا خارجيا وإنما هو يبلغ ذاته، وذاته

<sup>1</sup> - المرجع السابق، 143-144.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، 144.

<sup>3</sup> - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم الكتب، الكويت، 1992، ص 1.

هي المرجع والمنقول في نفس الوقت"<sup>1</sup>، فالمسدي يؤكد على انقطاع مرجعية الخطاب الأدبي، فهو تحويل لذاته وليس لشيء خارجي وهذا الانقطاع هو ما يجعله متميزا.

يذهب رابح بوحوش مذهباً معاكساً لما رآه منذر عياشي والمسدي، إذ ينظر إلى " الخطاب على أنه يتشكل انطلاقاً من مرجعية، فالشعر ينبج الخطاب الشعري والسرد ينبج الخطاب السردى... "<sup>2</sup>، أي أن جنس الخطاب هو الذي يشكل مرجعيته.

ما يلاحظ من خلال هذه المقاربات هو اختلاف أنواع الخطابات، وما يهمننا الخطاب الأدبي الذي ينقسم بدوره إلى شعري ونثري، أما الخطاب الشعري فهو " كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول، ونال إعجاب أكثر من ناقد، أي كل إبداع أدبي نال الحد الأدنى من إجماع الناس على جودته فيصنف في الخالدات من الآثار الفكرية "<sup>3</sup>، فالخطاب الشعري هو الخطاب الذي تغلبت فيه الوظيفة الشعرية، فهي تحتل الصدارة مقارنة مع باقي الوظائف كما أنه يتميز من خلال مكوناته التي ينفرد بها، والتي تمنحه جمالية خاصة لأن " الشعر قوة ثانية للغة، و طاقة سحر وافتتان "<sup>4</sup>، وهذا ما سنحاول توضيحه من خلال محاولة الوقوع على تشكل معاني الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في هذه الدراسة.

### 3- علاقة الخطاب والنص:

إن الملاحظ من خلال المقاربات السابقة للخطاب الأدبي وجود التباس أو تداخل بين مصطلحي الخطاب والنص، فقد عرف النص الأدبي بأنه " بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية، لأن حدوثه نفسي لا شعوري وليس حركة عقلانية "<sup>5</sup>، كما عرفه رولان بارت بأنه "

<sup>1</sup> - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، ص116.

<sup>2</sup> - رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ص106.

<sup>3</sup> - عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري " دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية"، ص34.

<sup>4</sup> - جون كوين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، ج2، دار غريب، القاهرة، 2000 ص259.

<sup>5</sup> - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص82.

ممارسة دلالية، يعيد للكلام طاقته الفاعلة، وينهض بها فاعل متعدد الجوانب، وهذا يقتضي أنه عبارة عن "إنتاجية مستمرة العطاء، وليس منتجا أو مجرد منتج عمل، إنه الساحة ذاتها التي يتصل فيها الفاعل (كاتب النص) بقارئ النص أو متلقيه"<sup>1</sup>، أي أن النص هو ما يحقق التواصل بين القارئ وكاتب النص، وقوله إنتاجية مستمرة العطاء يعني أن النص يخضع للتجديد والإنتاج المتواصل فهو نتيجة إبداعية يعيد القارئ إنتاجه من خلال القراءة وكلما تعددت القراءات اختلفت وأنتجت نصوصا جديدة وبهذا تعني كلمة نص عند رولان بارت النسيج (TISSU)<sup>2</sup>، أي أنه عبارة عن نسج لمكونات تركيبه اللغوية.

ويعرفه محمد مفتاح بأنه "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"<sup>3</sup>، وتتنظر جوليا كرستيفا "إلى النص على أنه جهاز عبر - لساني، يعيد توزيع نظام اللسان (Langage) عن طريق ربطه بالكلام (Parole) التواصلية"<sup>4</sup>.

وخلافاً لهذه المفاهيم يرى فرانسوا راستيي أن إنتاج النص يكون في إطار منظومة اجتماعية معينة وذلك بقوله "النص متوالية لغوية... قد تمت المصادقة عليها، ويعتبر إنتاجا في إطار حركة اجتماعية محددة، وهو ثابت بالاعتماد على ركيزة ما"<sup>5</sup>، فهو يربطه بالمجتمع كما أن النص يعتمد على مرجعية ما.

رغم اختلاف هذه المفاهيم إلا أنها لا تخرج عن كون النص بنية لغوية تحمل دلالات معينة خاضع للتفاعل، كما أنه يمثل نقطة التقاء بين القارئ والكاتب. يمكننا القول انطلاقا

<sup>1</sup> - عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص "المفهوم-العلاقة-السلطة"، ط1، مجد، بيروت/لبنان، 2008، ص119.

<sup>2</sup> - رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب/سورية، 1992، ص108.

<sup>3</sup> - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 1992، ص1.

<sup>4</sup> - عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص20.

<sup>5</sup> - فرانسوا راستيي: فنون النص وعلومه، تر، إدريس الخطاب، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء/المغرب، 2010، ص

مما سبق أن هناك من فرق بين الخطاب والنص وهناك من استخدمهما بمفهوم واحد، أي أن العلاقة بينهما تمحورت حول موقفين رئيسيين هما:

1- موقف يقوم على عدم التمييز بينهما واستخدامهما بمعنى واحد، أو للدلالة على شيء واحد هو العمل الأدبي.

2- وموقف يقوم على التمييز بينهما، واستخدامهما بمعنى مختلف<sup>1</sup>.

أما الموقف الأول فقد استخدم أصحابه المصطلحان للدلالة على نفس الدلالة، فلا فرق بينهما، فالخطاب هو النص والنص هو الخطاب ودلالتهما هي العمل الأدبي، وممن ذهب هذا المذهب محمد مفتاح، حيث يقول أحمد مداس معلقا على المفهوم السابق للنص لدى مفتاح بأنه "جمع صريح بين النص والخطاب، وكلاهما يرتكز على الوظائف والتواصل"<sup>2</sup>.

أما الموقف الثاني فنلمسه عند عبد الملك مرتاض حيث يرى أن "النص هو كل كتابة على وجه الإطلاق، في حين أن الخطاب تصنيف لنوع الكتابة، وتخصص فني داخلي في تجنيسها"<sup>3</sup>، فهذا تفريق واضح بين الخطاب والنص، فالنص أشمل من الخطاب الذي يقتصر على تصنيف نوع الكتابة.

يرى بول ريكور أن الخطاب تنتجه اللغة الشفوية، بينما النصوص تنتجها الكتابة<sup>4</sup>. فالخطاب من هذا المنظور هو فعل الكلام بينما النص هو الكتابة.

يقترح أحمد مداس من هذا الرأي غير أنه يرى أن العلاقة بين النص والخطاب تبادلية تعاقبية كما يظهر في قوله: "ويظهر لي أن حديث النص والخطاب، يمر بمرحلتين، أولاهما،

<sup>1</sup> - عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص "المفهوم-العلاقة السلطة"، ط1، مجد بيروت، لبنان، 2000، ص122.

<sup>2</sup> - أحمد مداس: لسانيات النص (نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري)، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، 2007، ص12.

<sup>3</sup> - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومة، الجزائر، 2010، ص12.

<sup>4</sup> - عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، ص123.

يكون فيها الخطاب شاملا للنص، وفيها لا يتعدى الفهم طرفي التخاطب ... وهي السابقة  
 زما قبل عملية التدوين، والثانية يتحول فيها الوضع بعد التدوين، فيكون النص هو مرآة  
 الخطاب، وحينئذ يصير القارئ- خارج طرفي التخاطب -طرفا جديدا في عملية تواصل  
 جديدة بينه وبين محمول النص <sup>1</sup>، يمكننا القول انطلاقا من هذا الرأي أن الخطاب يكون  
 حاضرا بحضور طرفيه أي في الكلام المباشر، بينما النص فيكون عندما يصير القارئ  
 طرفا جديدا في عملية تواصل جديدة.

هناك من يرى أن الاختلاف بين النص والخطاب يكمن في أن النص هو "محمل  
 القوالب الشكلية: النحوية والصرفية والصوتية، بغض النظر عما يكتنفه من ظروف أو  
 يتضمنه من مقاصد، في حين يحيل الخطاب على عناصر السياق الخارجية في إنتاجه  
 وتشكيله اللغوي وكذلك في تأويله <sup>2</sup> أي أن النص يقتصر على البنية الشكلية الخارجية ،  
 بينما الخطاب يمثل ما هو داخلي أي مضمونه الباطن.

إن الملاحظ من خلال هذه الآراء التي تمثل الموقف الثاني هو الاختلاف في تحديد  
 طبيعة الفرق بين النص والخطاب، فهناك من يرى أن النص أشمل من الخطاب، وهناك من  
 يرى أن النص يقتصر على ما هو مكتوب ومدون بينما يمثل الخطاب اللغة الشفوية أو  
 الكلام المباشر، في حين يذهب البعض الآخر إلى اعتبار أن النص يمثل شكل العمل  
 الأدبي ، أما الخطاب فيمثل مضمون العمل الأدبي.

انطلاقا مما سبق نستنتج أن علاقة النص بالخطاب هي علاقة احتواء وتبادل "  
 فدلالتهما تتداخل حيناً، وتتقاطع حيناً، وتتكامل أحيانا أخرى"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - أحمد مداس: لسانيات النص، ص 16 .

<sup>2</sup> - عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب مقارنة لغوية تداولية، ط 1 ، دار الكتاب الجديدة المتحدة،  
 بيروت/ لبنان، 2004 ، ص 3 .

<sup>3</sup> - عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، ص 107 .

## ثانيا : تحولات الخطاب الشعري الجزائري المعاصر:

لم يعد الخطاب الشعري الحداثي، ذلك النوع من الكلام الموزون المقفى، و الذي يتميز عن الخطاب النثري بخصائص محددة و ثابتة اتفق عليها النقاد و أطلقوا عليها نظرية عمود الشعر، بل اصبح ذلك النداء الغامض في خبايا النفس، لتكسير نمطية تلك الصورة، و تجاوز هذه الرؤية القاصرة إلى فضاء أرحب، أين تزول الحدود بين مختلف الكتابات، فلا يكون هناك : شعر، و هناك نثر، بل المهم هو الانصهار في قلب التجربة، تجربة الكتابة<sup>1</sup>. و لعل هذا ما حدده (و.م. ألبيريس) عندما أشار إلى أن الشعر هو الكلام الذي لا يمكن أن يحده منطق، و لا يخضع لقوانين العقل الصارمة، انه التعبير "بواسطة اللغة البشرية عن انفعال أو حقيقة أم تخلق اللغة البشرية للتعبير عنه، و بذلك يصبح الشعر مخاتلة، تمردا، نضالا ضد اللغة"<sup>2</sup>.

فالشعر الحداثي إذا : هو التعبير باللغة البشرية، و قد أرجعت إلى إيقاعها الأساسي، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود. على حد تعبير مالارمييه- و من هنا فالبحث عن تعريف خاص للشعر في عصرنا، يمكن العثور عليه في وظيفة الممارسة الشعرية، بهذه الممارسة ترفض السرد أو الوصف، أو حتى استفزاز العواطف و التأمل و ذلك للقبض على حقيقة خفية يجهلها الحس و قد أرجعت إلى إيقاعها الأساسي إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود - على حد تعبير مالارمييه- ومن هنا فالبحث عن تعريف خاص للشعر في عصرنا ، يمكن العثور عليه في وظيفة الممارسة الشعرية ؛ هذه الممارسة ترفض السرد أو الوصف ، أو حتى استفزاز العواطف والتأمل وذلك للقبض على حقيقة خفية يجهلها الحس السليم، كما يجهلها العقل والمنطق والعلم<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - أدونيس : الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ، بيروت ، دار العودة ، 1979، ط2 ، ص 287.

<sup>2</sup> - ألبيريس: الاتجاهات الادبية الحديثة ، ترجمة جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، ط3، بيروت، 1983، ص 127.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه: ص 131/128.

والمتمأمل في واقع خطابنا الشعري المعاصر ، وأقصد المتن الشعري سيقف لا محالة على تلك الميزة التي تطبعه ، فلم يعد هذا الخطاب تأملا ضمن إطار جزئي مقصور على التجربة الحياتية في فرادتها ؛بل أصبح انصهارا حيا لتجارب إنسانية كلية ، ولعل ذلك ما أطلق عليه : التجربة الشاملة ، وموقف الإنسان من الكون الأمر الذي أدى إلى ضرورة خلق بنى تعبيرية جديدة ، تكون في مستوى هذا التغيير هذه البنية التعبيرية لابد أن تتجاوز السائد والمألوف الالتحام بروح التحول ونشدان ركب الحداثة في مناداتها بالتغيير والإلغاء لكل ما شكل في الماضي نمطا أو نموذجا من السلطة.

إن خطابنا الشعري المعاصر وإن كان يبحث عن صيغة خلافية جديدة ، لتفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة ، والخروج بها من العالم القاصر إلى حيز الوجود اللغوي الدلالي الرمزي الذي تبنى الصورة الفنية مرجعا له ، إلا انه ظل يعاني قلقا واضطرابا.

لقد جاء هذا الخطاب حضورا أبديا ، بمعنى انه لا يقوم في منطلقه على بنى شعرية كلاسيكية ولعل هذا ما أطلق عليه الناقد (مشري بن خليفة ) لعبة التضاد ( نص حديث ضد نص قديم) وبالتالي يصبح التجديد طلبا للمغايرة لا أكثر ، ويبدو هذا هو المأزق الحقيقي الذي وقع فيه الكثير من الدارسين والنقاد بل وحتى الشعراء أنفسهم . إذ أن الاختلاف عما كان سائدا بعيدا عن الرؤيا العميقة التي تصهر في بوتقتها كلية التجربة تحيل الإبداع إلى لعبة من التضاد ، ويؤول التجديد إلى تموجا سطحيا ينفي بعضه بعضا<sup>1</sup>.

إن الخطاب الشعري الحداثي، ليس نفيا أو إلغاء لما كان ، وإنما هو خلق لجديد يبحث له عن تأسيس برؤيا خلافية ، وبنى تعبيرية جديدة ، ولعل هذا ما المح إليه ( أدونيس) : " فالقصيدة حدث أو مجيء ، والشعر تأسيس باللغة والرؤيا : تأسيس علم واتجاه لا عهد لنا

<sup>1</sup> - أدونيس: الشعرية العربية ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1985، ص93-94.

بهما من قبل ، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي "...<sup>1</sup> فماذا يكون فعل هذا التخطي ، إن لم يكن انقطاعا جماليا ومعرفيا في الوقت الذي هو فيه استمرار وتواصل .

ولا غرابة أن نجد الخطاب الشعري المعاصر في بلادنا اليوم يشكو من هذه المفارقة الرؤيوية ، فهو في الوقت الذي ينادي بضرورة تجاوز البنى التعبيرية المهترئة وخلق رؤيا كونية شاملة تعنى بالتجربة الإنسانية في عمقها الحضاري ، فإنه من جهة أخرى يفتقر إلى نظرية متكاملة الأطراف للكتابة الشعرية بالجزائر ولعل المسؤول الأول عن واقع هذه الهوة، المسار النقدي المعاصر ، كما يصرح الناقد ( بن خليفة ) ، فباتت حقول القراءة لهذا الخطاب منفصلة تماما عن المتن<sup>2</sup> ، ذلك أن الواقع النقدي، يعاني هو الآخر تأزما ملحوظا، نتيجة غياب المصطلح النقدي الحداثي، الذي يكون استجابة أكيدة للتغيير ، إذ أن الخلق الجديد يقتضي رؤية نقدية تواكبه ، بعيدة كل البعد عن تلك الأحكام النقدية الكلاسيكية التي لازالت تتادي بمصطلحات كالشكل والمضمون والظواهر اللفظية والمعنوية وغيره.

## 1- الأشكال الشعرية الجديدة في الجزائر والتحول الحداثي:

منذ خمسينيات القرن الماضي والشعراء يدعون للثورة علي النمط التقليدي العمودي حيث يؤكد معظم الدارسين علي أن "البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه، إنما بدأ مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية، و هو قصيده طريقي لأبي القاسم سعد الله المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 22 مارس 1955"<sup>3</sup> ، و الشاعر الجزائري آنذاك كان يدعو إلي "تجاوز الإطار التقليدي الذي فرض رتابته الشكلية و الفكرية، فشاع اجتراح المعاني و القضايا ضمن قوافل جاهزة "، و إن من أهم العوامل في هذا الانتقال هو " إحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن هذا القالب التقليدي الهندسي، الصارم إلي

<sup>1</sup> - أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط3، 1979، ص102.

<sup>2</sup> - مشري بن خليفة : سلطة النص ، منشورات رابطة اختلاف ، ط1 ، 2000، ص 15.

<sup>3</sup> - ناصر محمد: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت/لبنان ، ط1،

1982، ص 129.

قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، و يتفاعل مع التطورات السياسية و الثقافية و الاجتماعية التي كانت تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية"، و إذا كانت الحركة الشعرية الجزائرية قد عرفت حيوية ملحوظة إبان الثورة التحريرية الكبرى، إلا أنها سرعان ما أخذت في التراجع بعد الاستقلال لأسباب كثيرة، من بينها تراجع وهج القصيدة الثورية، و من خلال هذه التحولات كان لزاما علي عدد كبير من الأدباء الشباب، أن يحققوا للشعر الحديث في هذه الفترة نقلة علي مستوي الشكل و المضمون.

ومنذ سبعينيات القرن الماضي أخذ الوعي الأدبي للكثير من الأدباء ينضج في ظل الاستقلال، و سار العديد منهم يسعي بخطي محتشمة لنقض أسر التقليد الشعري السائد، و مما ساعد علي ذلك ما عرفته البلاد من تحولات في مختلف المجالات السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية، و من هنا تغير شكل نسق الشعر الجزائري، فتنوعت أشكال القصيدة تبعا لتنوع التجارب الشعرية و تعددها، فنجد أن الكثير من الشعراء كتبوا علي الشكليات التقليدية و الحر، و اتجه البعض الآخر إلي كتابة قصيدة النثر باعتبارها نسقا جديدا مغايرا، و مع التراكم الكمي و الكيفي؛ و في كل هذا لم يخرج شعراء الجزائر عن السائد الشعري في الوطن العربي، و بهذا شهد الشعر الجزائري تطورا ملحوظا، أثري التجربة الشعرية الجزائرية بألوان شتي، لم تظهر قبل هذه الفترة، محققة بذلك شعرا تجديديا ثائرا علي النسق التقليدي، أو كما أطلق عليه (أحمد يوسف) شعر الاختلاف و قد أشار في كتابه (يتم النص) إلي كثير من الأقلام المعاصرة التي استطاعت أن تحقق تميزا فنيا من شأنه إخصاب التجربة الشعرية الجزائرية، و إعادة بعثها في حلة جمالية مختلفة تميزها عن غيرها من التجارب الشعرية العربية المعاصرة، و منها عبد الله العشي و ميلود خيزار و ياسين بن عبيد و مصطفى محمد الغماري و لخضر شودار، ... و غيرهم<sup>1</sup>، و كذا عز الدين

<sup>1</sup> - أحد يوسف: يتم النص الجينيلوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 231.

الميهوبي و عيسى لحيلح و يوسف وغليسي و فيصل الأحمر و نور الدين طايبي و غيرهم ممن ظل ينشد الشعر الحديث في الخطاب الجزائري المعاصر.

إن الشاعر يتطور علي الرغم من أنه قد لا ينقلب انقلابا تاما، و لكنه علي كل حال لا بد أن يتطور أدبه بحكم العلاقة الوثيقة بين الأنساق الشكلية و مشاعره التي تسري في دواخله؛ إذ أن الأديب في شيخوخته يختلف اختلافا قليلا أو كثيرا عنه في شبابه بحكم الدم الذي يجري في عروقه كما يقول شوقي ضيف، و من هنا فالكثير من الشعراء الجزائريين تطوروا لكنهم لم ينقلبوا انقلابا تاما علي النسق التقليدي، و السبب في هذا يعود ربما الي موقف الكثير من الشعراء في تلك الفترة من الشعر الجديد؛ فهذا الشاعر احمد الطيب معاش علي سبيل المثال يقول علي سبيل الدعابة و السخرية من هذا اللون الشعري الجديد بالنسبة له: "إذا زارك شيطان الشعر فنظمت قصيدة حديثة بلا قافية و لا أوزان و من دون طعم أو رائحة أو لون، فاعلم بأنك شاعر العصر و الألوان و أن ما سواك مطرود من رحمة كل شيطان و عليه بالاستقالة من بلاط أبي العتاهية و ديوان أبي الطيب و فردوس ابن زيدون و ندوة ولادة بنت المستكفي، و إلا فان عصابة تأبط شرا المعاصرة تكون له بالمرصاد لتعلقه مع عشرات الآلاف من المعلقات في أسواق عكاظ الحديثة، و هذا الموقف للشاعر نفسه يوجزه في الأبيات التالية:<sup>1</sup>

|                              |                            |
|------------------------------|----------------------------|
| عمدوا لنثر مثل(شفرة) مخبر    | و دعوه شعرا رائعا مزدانا   |
| يا قائل الشعر الحديث أما تري | دمع(الخليل ) يبئل الأوزانا |
| رحماك بالشعر الأصيل فانه     | كالخيل ترفض أن تقل جبانا   |

فالشعر العمودي ظل مسيطرا علي الساحة و هذا لاعتبارات كثيرة؛ من بينها أن النظرة التقليدية كانت و ما تزال تولي النصوص القديمة أهمية كبرى، و تهتم بالشعر الجاهلي أكثر

<sup>1</sup> - أحمد الطيب معاش: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات وزارة المجاهدين، الجزائر، ط1، 2007، ص 282.

من اهتمامها بالشعر الحديث و المعاصر<sup>1</sup>، و لهذا لم يستوعب الشاعر الجزائري التطور الحاصل في القصيدة العربية إلا بعد عقدين تقريبا من الاستقلال الوطني، و سوف نحاول إبراز أشكال هذا التحول و أهم الأسماء الشعرية المشكلة له.

بداية من السبعينيات ظهرت أسماء شعرية جديدة لم تكن معروفة قبل؛ منها اتجاه يكتب الشعر العمودي و الحر و يحاول التجديد في إطاره، مثل جمال الطاهري، و محمد ناصر، و مبروكة بوساحة، و جميلة زنير، و غيرهم، و اتجاه انصرف الي الشعر الحر و أعلن القطيعة بينه و بين الشعر العمودي مثل أزراج عمر، و حمري بحري، و أحلام مستغانمي، و جروة علاوة وهبي و غيرهم<sup>2</sup>، يمكن حصر شكل النسق التجديدي الذي كتب فيه الشعراء الجزائريون في الشكلين التاليين:

أ - **قصيدة التفعيلة:** و تسمى أيضا بالشعر الحر، و قد شهد المتن الشعري الجزائري تحولا إليها لأجل التخلص من قيود الوزن و القافية من طرف البعض و لسهولة تسهيلها و يسرها في اعتقاد طرف آخر، علي أن الكثير ممن كتبوا القصيدة الحرة كانت بداياتهم عمودية، و تمكنوا من عروض الشعر العربي، و كان تحولهم عن قناعة فكرية و رؤية فنية ناضجة، و من بين هؤلاء عثمان لوصيف، لخضر فلوس ، مصطفى الغماري، عياش يحيايوي، حسين زيدان، أبو القاسم خمار و غيرهم، أما من كانت بداياتهم بشعر التفعيلة فقلما جرب أحدهم القصيدة العمودية، لأنها رمز الجمود و القيود في رأيهم، و من بين هؤلاء :محمد الصالح باوية، ابوالقاسم سعد الله ، ربعة جلطي، عمر أزراج، أحلام مستغانمي، و غيرهم.

و يمكن أن نضيف أن بعض الشعراء الجزائريين حاولوا المزج بين الشكلين العمودي و الحر؛ مساييرين بذلك ما هو واقع في العالم العربي و هو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا، و

<sup>1</sup> - ناصر محمد: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، ص 170.

<sup>2</sup> - المصدر السابق: ص 147.

هذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء و نسق الشكل الشعري، و من بين هؤلاء كثيرون و خاصة مع الجيل الجديد مثل :بن عزوز عقيل ، عبدالله حمادي، فاتح علاق ، الزبير دريوخ ، طارق ثابت ، محم د بن رقطان وغيرهم.

و قصيدة التفعيلة ترجمة لمصطلح (Free Verse) الانجليزي المنقول عن المصطلح (vers libre) و هو مصطلح فرنسي<sup>1</sup>، والتي ترجمها أول الأمر أدونيس نقلا عن (سوزان برنار)، و هي في ضوء تعريف الغربيين لها وهي :نوع من الشعر المتحرر من النمط الثابت في الوزن و القافية، و تسمية (الشعر الحر) كما يري صلاح فضل تسمية قديمة ثم اصطلح بعد علي تسميته بشعر التفعيلة<sup>2</sup>، و هو واحد من مسميات عديدة استخدمها الباحثون في تناولهم لهذا اللون الشعري :الشعر الجديد، الشعر الحديث، الشعر المعاصر، الشعر المنطلق، شعر الحداثة، الشعر المرسل المنطلق، شعر العمود المطور، الشعر المستحدث، الشعر المحدث، يقول عبدالله الغدامي "و يكاد مصطلح شعر التفعيلة أن يكون أقرب المحاولات إلي حقيقة الشعر الحر إذا نحن أخذنا فقط بالجانب العروضي لهذه الحركة لولا أن تغيير المصطلح فيه ما في تغيير اسم الإنسان من عنت و اختلاط"<sup>3</sup> ، ومفهومه أنه ذلك الشعر الذي "يعتمد علي التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة، و يتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروي الثابت"، فهو تحول في طريقة توزيع التفعيلات و تغييرها في القصيدة الواحدة، و هو يقوم علي نظام وزني متكرر في القصيدة، مع ما بينهما من فروق معروفة، و هو ذلك النمط الذي ظهر تدريجيا في أربعينيات القرن العشرين علي يد عدد من الرواد أبرزهم بدر شاكر السياب و نازك الملائكة و بلند الحيدري، و هو نمط يتخذ من التفعيلة أساسا له، و هو بذلك يتحرر من القوانين العربية التقليدية في استخدام الوزن و القافية حيث حرية التنويع في استخدام الأوزان

<sup>1</sup> - نعيم اليافي: نازك الملائكة وقضية الشعر الحر، مجلة قوافي ، النادي الأدبي بالرياض، 1995، ص 25.

<sup>2</sup> - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، 1997، ص 74.

<sup>3</sup> - عبد الله الغدامي: الصوت القديم الجديد، مؤسسة اليمامة الصحافية، الرياض، 1999، ص 20.

و القوافي، و ليس حرية التخلص منها، و " هذه الحركة التي ظهرت بوضوح في منتصف القرن الماضي، لم تكن مجرد ثورة شكلية بل غاصت في أعماق الإنسان و جمعت المتناقضات و غيرت الذوق العام"<sup>1</sup>، و لابد من الإشارة إلي أن ارتباط قصيدة التفعيلة بقضايا الإنسان العربي الوطنية و القومية - آنذاك - هو الذي جعلها تنتشر جماهيريا، لكونها عبرت عن أحاسيس عامة لدى الإنسان العربي، و عالجت مشكلاته الصميمية.

أما طبيعة شعر التفعيلة فهو شعر يجري وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية، و يلتزم بها، و لا يخرج عنها إلا من حيث الشكل، و التحرر من القافية الواحدة في أغلب الأحيان، فالوزن العروضي موجود و التفعيلة ثابتة مع اختلاف في الشكل الخارجي ليس غير، فإذا أراد الشاعر أن ينسج قصيدة ما علي بحر معين و ليكن " المتقارب " مثلا استوجب عليه أن يلتزم في قصيدته بهذا البحر و تفعيلاته من مطلعها إلي منتهاها و ليس له من الحرية سوي عدم التقيد بنظام البيت التقليدي و القافية الموحدة، و إن كان الأمر لا يمنع من ظهور القافية و اختفائها من حين لآخر حسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية و انتهاء الدفقة الشعرية.

إن قصيدة التفعيلة نص يختلف عن التجربة التقليدية ليس في الإيقاع، فهي نص موزون مقفى يدل علي معني؛ ولكن في التكوين البنائي الذي يقوم علي سمات من أهمها البنية الشاملة التي تتمازج فيها اللغة والصورة و الإيقاع . و قد حاول الكثير من النقاد دراسة قصيدة التفعيلة في بنيتها و أنساقها الكبرى وصولا إلي بناها الصغرى، و قد أدى اختلاف طبيعة الشعر الجديد عن طبيعة الشعر القديم من حيث بناؤه و نظامه القائم علي العلاقات المتعددة بين عناصره علي تعدد دلالاته فلم يعد يفهم و إنما أصبح غامضا ...و قد تعرض رواد الشعر العربي الحر لظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة و عدوا ذلك من طبيعة

<sup>1</sup> - عز الدين المناصرة: قصيدة النثر المرجعية والشعارات، المركز الثقافي، منشورات بيت الشعر، رام الله/فلسطين،

الشعر لأنه رؤيا تكشف المجهول و تتجاوز الراهن و تقول المستقبل .و لأن لغته إبداعية  
تخترق العادي لتقول ما لا تستطيع اللغة العادية قوله<sup>1</sup>.

و من أهم مميزات قصيدة التفعيلة عند الشعراء الجزائريين التشكيل الرمزي، الذي يعتبر وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير و بخاصة في الشعر، و هي تقنية قديمة، و لكن الشاعر المعاصر غلبها في تجاربه الشعرية للانتقال الحداثي من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض في سعيه الدائم وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثري بها لغته الشعرية، و هو في الاصطلاح "كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة و إنما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضية، أو متعارف عليها. و عادة يكون الرمز بهذا المعنى ملموسا يحل محل المجرّد"<sup>2</sup>، أو كما يقول أدونيس "معني خفي و إيحاء، انه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، هو إضاءة للوجود المعتم " ، فهو مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعانيتها في واقعه الراهن، " يبدأ من الواقع ليتجاوزه دون أن يلغيه إذ يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليتحول هذا الواقع إلى واقع نفسي و شعوري تجديدي يندُ عن التجديد الصارم "<sup>3</sup>، لقد دأب الشعراء الجزائريين ممن يكتبون هذا الشكل، البحث عن المعنى المجازي ما وراء القصيدة، موهلين في التجريد مستعملين كل ما تخمر في رصيدهم، و ذلك من خلال اطلاعهم الواسع علي تجارب غيرهم من الشعراء العرب.

إن الظروف السياسية و الاجتماعية و النفسية أثرت تأثيرا مباشرا في تشكيل الرمز عند الشعراء الجزائريين، فنجد شعرهم في مرحلة الثورة مثلا " يرمز إلى الشعب الجزائري المجاهد بالنسر و العملاق و المارد كما يرمز إلى الاستعمار بالغول و الإخطبوط و التتین و التمساح و الأصنام و الفئران و العنكبوت و الغريبان و بالليل و الظلام و الدببة و الريح و

<sup>1</sup> - فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001، ص199.

<sup>2</sup> - مجدة وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ، ط2، ص171.

<sup>3</sup> - فتوح أحمد محمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعرف، القاهرة/مصر، ط3، 1974، ص3.

الخفاش، و كل ما من شأنه أن توحى بالمكر و الخداع و الفظاظة و التقزز و البشاعة و الكراهية، بينما نجده في الوقت ذاته يرمزون إلي الحرية و الانطلاق و المستقبل الواعد بالقمر و النور و الفجر و الشعاع و ما إليها من الألفاظ الموحية بالطمأنينة و الرضا و البهجة و الأمل"<sup>1</sup>.

### ب - قصيدة النثر الشعري :

و هي نمط شعري لم يحظي بالقبول كثيرا لدى الشعراء الجزائريين، و هذا النوع من الكتابة يسمى أيضا بالشعر المنثور، و هذا النوع من القصائد، يطلق الشاعر لنفسه الحرية في استطراد أفكاره و أحاسيسه و تجميعها و تفريقها، فإذا أحس النضوب أو التعب، أنهى القصيدة، و " قصيدة النثر قدمت نفسها منذ البداية كرؤيا تحويلية، انقلابية تدميرية، غايتها كسر القوالب، و تحطيم الأشكال"<sup>2</sup>، و من أوائل الذين كتبوا القصيدة النثرية مقتفين آثار أنسي الحاج وسعيد عقل و يوسف الخال الشعراء: (عبد الحميد بن هدوقة، و جروة علاوة و هبي، عبد الحميد شكّيل، اذريس بوزيية، حمري بحري، أحلام مستغانمي) وغيرهم.

و هو عند أدونيس خلق و إبداع ، حالة أو وضع لا يقوم علي شكل محدد فالقصيدة الجديدة عند أدونيس " لن تسكن في أي شكل، بل هي جامدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان و إيقاعات محددة "<sup>3</sup>، و بهذا يدعو أدونيس إلي الخروج عن الوزن بل عن إيقاعات محددة .فالشعر ثورة علي الأشكال المسبقة و الأوزان المعروفة و بحث عن أوزان جديدة و إيقاعات جديدة، و هذا النوع من القصائد لا يركز إلي بناء ذي حدود واضحة و يمكن للشاعر فيه أن يستمر في تجميع الصور و توليدها، أو أن يحذف منها

<sup>1</sup> - ناصر محمد: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، ص 551.

<sup>2</sup> - إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التباير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت / لبنان، ط1، 2008، ص30.

<sup>3</sup> - أدونيس: زمن الشعرية، دار العودة، بيروت / لبنان، ط1، 1975، ص 14.

دون أن تتأثر القصيدة، و غالباً ما يلجأ الشعراء في هذا النسق، إلي اصطناع طريقة المقاطع لإكساب البناء في القصيدة تماسكاً ظاهرياً.

و هناك قضية مهمة يطرحها دارسو الأدب بشدة هي محاولة قصيدة النثر تحطيم الهندسة الموسيقية المفروضة علي الشعر؛ و هذا صحيح و لكن لا يعني أبداً قطع الصلة بين الشعر و الموسيقي، و هو ما يؤكد أدونيس بقوله: "من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع و التناغم و من الخطر أيضاً القول بأنهما يشكلان الشعر كله"<sup>1</sup>، لذا فقد اعتمد هذا النسق الشعري علي إيقاع جديد يستمد مقوماته من نظام العلاقات الداخلية التي تؤسس بنية النص الشعري، و اصطلاح علي تسمية هذه البنية الإيقاعية الجديدة بالإيقاع الداخلي، و هو ما يختلف عن الإيقاع القديم في كونه لا يركز كثيراً علي الجانب الصوتي، و إن كان لا يهمله تماماً، فقد تم تحديد الإيقاع الداخلي من الانسجيمات الصوتية و طرق التعبير و التي تتبع من طبيعة حروف اللغة ذاتها، و يري أدونيس أن القصيدة الحديثة نص مفتوح علي إمكانيات لا نهائية بخلاف القصيدة القديمة، و هذا الانفتاح يجعل القارئ يكشف باستمرار مقاييس جمالية فيه، فالمقاييس الشعرية ليست ثابتة و الشكل الشعري لانهائي بخلاف الشكل المغلق، و القارئ عنصر أساسي في إعطاء النص جماليته من خلال التفاعل معه، وقد سعي أدونيس إلي تشكيل هذا النسق من الكتابة الشعرية(قصيدة النثر) عن طريق الانقلاب الذي يصفه في أكثر من مكان بالثوري؛ الذي ينطلق من فكرة، تري "الشعر كشفاً و رؤياً، غير منطقي، لذا فهو يعلو علي الشروط الشكلية للشعر التقليدي، و هذا ما يدعو إلي مزيد من الحرية، التي تجعل الشكل يمحي أمام أي قصد أو هدف، من أجل البحث في وظيفة الممارسة الشعرية التي تعتبر طاقة ارتياد و كشف تتجاوز في قدرتها الأشكال المؤسسة"<sup>2</sup>، و هذا من أجل أن يكون صياغة جديدة، تعتبر في كل معطياتها منحي جديد، و تمرداً علي النسق السائد في الشعر التقليدي.

<sup>1</sup> - أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت / لبنان، س4، ع14، 1960، ص87.

<sup>2</sup> - أدونيس: زمن الشعرية، ص 15.

إن الباحث في قصيدة النثر يجد نفسه أمام نسق مختلف عما نسجه الشعر العربي شكلا وإيقاعا، و نحن هنا لا يهمننا كثيرا البحث في هذه المسألة، وإنما في طريقة كتابة الشعراء الجزائريين فيه، و تتميز قصيدة النثر عند الشعراء الجزائريين بالتكثيف اللغوي و الملح السريع القائم علي إعطاء فلاشات فجائية متسارعة تستقطب المتلقي و تضعه في أجواء القصيدة، على الصور المركبة و الغنية بالدلالات، في نصوص هذا النسق.

## 2- آليات اشتغال اللغة في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

تسعى لغة الكتابة سعيا حثيثا لإثبات وجودها وتثبيت دوالها، عن طريق التدوين على البياض وتدخل دارة « بنية المكان الشعري في صميم قراءة البنية السطحية للنص، وإذا كانت هذه الدراسة لا فائدة منها في مثل حالة القصيدة الكلاسيكية ذات الشكل النموذجي التاريخي المستهلك من قبل، والراسخ في ذاكرة القارئ مهما تكن كفاءته، فإن القصيدة الحديثة بمعماريتها الجديدة تستدعي مثل هذه الدراسة »<sup>1</sup>.

إلا أننا نجد هناك ثقافة ثرية بين لغة الكتابة ولغة البياض، أي : بين السواد والبياض و لن نتعرف « على هذه الشعرية، أو نتماهى معها -فيها-، إلا إذا حذفنا الجسد القصيدي .حيث تتعري أمامنا أسرار اللامكتوب، وتفعيلات اللامرئي، أي روح القصيدة التي هي (مرايا الأثر)؛ حيث تتراءى لغة اللالعة، وبذلك نكون قد دخلنا مملكة الجماليات مدركين ما لا يرى بما لا يرى»<sup>2</sup>.

تتطلب اللغة البصرية من المبدع أن يمتلك القدرة على « إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة، لها العلاقة الأوثق بنفسيته وطريقته المتميزة في تناول الأمور، بحيث تبدو للآخرين وكأنها ترى لأول مرة»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007 ، ص29.

<sup>2</sup> - غالية خوجية : أسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009 ، ص 197-198.

<sup>3</sup> - كمال أحمد غنيم : عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط1 ، 1998، ص1.

وعلى المتلقي أيضا أن يتمتع بحس ثقافي ونقدي أي: أن يكون قارئاً رؤيويًا يتفاعل مع ما يقدمه النص من رؤى و فراغات وبياض، فيضيف قراءة جديدة للنص « منبثقة منه (من النص) ومن إمكاناته كقارئ مدرك أن النقد فعل مثقف ومثاقف، علمي، فني، ورؤيوي قادر على أن يكشف عن فراغات النص وأحواله اللامعلومة»<sup>1</sup>.

أعتقد أن بالعودة إلى البياض باعتباره فضاءً للممارسة الكتابية أو النصية، يفجر البنية التقليدية للقصيدة إلى أشكال بصرية، وتغير طبيعة العلاقة بين النص والقارئ، فيتبدى لنا التحول الشكلي من خلال « تلك البياضات أو المساحات الفارغة، ونقط الحذف والفواصل التي تتخذ وضع العنصر المحايط للغة، فاللغة لم تعد هي العنصر الوحيد المبين لشعرية النص. ثمة عناصر أخرى تدخلت في الصفحة لتضاعف من شعرية النص، ولتؤكد على منجز الكتابة graphique من جهة ثانية»<sup>2</sup>، فتبيض السواد يفك أقمطته في نظري من كيمياء السواد؛ فتلمع ظلاله وراء اللغة المكتوبة ألغاما، تشعل سرية الكينونة وتنعطف برمادها نحو الجوهر الذي ينكشف ولا ينكشف في اللحظة الواحدة، فالبياض تجلي واختفاء لغة صامتة صائتة.

أصبحت لغة الكتابة قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الأدبية في شعر اليوم، شأنه شأن اللغة، « يعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغة فالجديد اليوم الذي كأشكال سماعية أو بصرية، ومن ثم كانت التربة الفضائية ترجمة إجرائية لهذا النزوع، فكان الشعر المجسم والميكانيكي والمشهد الصوتي»<sup>3</sup>. فالجديد اليوم الذي وقع في التلقي

<sup>1</sup> - غالية خوجية: أسرار البياض الشعري، ص 198 .

<sup>2</sup> - صلاح بوسريف: حداثا الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا شرق، دار البيضاء، المغرب، 2012، ص : 188-189.

<sup>3</sup> - محمد الماكري: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 07.

للقصيدة البصرية هو « اشتراك البصر مع السمع مع العقل في الفهم المتكامل للنص الشعري »<sup>1</sup>.

يعود بروز اللغة البصرية في الشعر المعاصر - في اعتقادي - إلى محاولة ملء الفراغ الذي أحدثه الانفصام الكبير والشرح الأكبر، لغياب أو تغييب الوظيفة الإنشادية بين الشاعر والمتلقي والتي غيبت معه القيم الجمالية لأن « احتفالية النشيد التي كانت تجسدها طريقة الإلقاء الشعري بما يصاحبها من حركات اليد واهتزازات الجسم، وملامح الوجه، حيث الجسد بكامله يصير جزءا من التعبير الشفهي، هذا الجسد أو الجسم سيعوضه البياض في الكتابة، كما سيعوضه توزيع الحروف والكلمات وتلك الجمل أو الأدوات الناتئة في النص »<sup>2</sup>. مما جعل البصر يطغى على الحياة الثقافية على حساب المشافهة، وإلى تغيير الخلفية الجمالية التي يصدر عنها الخطاب الشعري الحدائي ذو البعد الأيقوني، إذ لم تعد الكلمة أداة الشعر الأولى، بل إن لتمظهراته الشكلية، وكيفية ظهوره على الصفحة كبير الأثر في استقطاب البصر والبصيرة معا، لاسيما دلالاته الأيقونية في علاقتها بالدوال اللسانية.

ظهرت شعرية اللغة البصرية، كمعادل للوظيفة الإنشادية لتجبر ما تشق بين الباحث والمتلقي، خاصة وهي تحاول أن « تستعيز من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصاً بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة تحكمها مقصدية منتج الخطاب »<sup>3</sup>.

تعد اللغة البصرية أيقونة مساعدة دالة وفعالة للانزياح الكتابي الجديد أي: كسر لنظام الكتابة المألوفة، بهدف زيادة النص بنى عميقة التي من شأنها أن تمنح النص نسبة فعاليته وحضوره، وهذه التقنية تعتبر من الظواهر الأساسية في الدراسات المعاصرة - خاصة

<sup>1</sup> - محمد الصالح خرفي: التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، ص، 54.

<sup>2</sup> - صلاح بوسريف : حداثّة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص198.

<sup>3</sup> - محمد الماكري : الشكل والخطاب: ص21.

الدارسات الأسلوبية - التي تدرس النص الشعري على أنه أسلوب مخالف للمعهود والخارج عن العادي؛ فالانزياح الكتابي في الشعر المعاصر هو لغة صامتة صائتة في الآن ذاته؛ وقد تجلت مظاهرها في الشعر الجزائري المعاصر في أنماط متباينة نذكر منها ما يلي:

### 1- لغة الكتابة المتقطعة:

دفعت الهواجس التعبيرية ووساوسها بالشاعر المعاصر، إلى الاستئجاد ببعض التقنيات التعبيرية، كمعادل موضوعي للغة، بتقطيع كلمة واحدة أو عدة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، مما يعد « عدولا بصريا في طريقة الرسم الكتابي العادي للمفردات الشعرية، تعبيراً عن البعد النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة »<sup>1</sup>.

أصبح للدال في الكتابة دورا بارزا، أين تنشرح فيه معاني ذات طاقات دلالية، على وتطفح لغة صامتة عن طريق « التفتيت أو التشذير أو بعثرة الكلمات الصفحة »<sup>2</sup>.

### 2- لغة نقاط الحذف:

لا ريب أن لغة الشاعر غير قابلة للتحديد، لكونها خلاقة ومتحركة وليست مرتبطة ارتباطاً حقيقياً قاموسياً « لأن الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شأؤوا ... فيقرّبون البعيد ويبعدون القريب »<sup>3</sup>. فتوظيف نقاط الحذف في بنية القصيدة لغة لها دلالاتها، تمتص معان من لغة الحروف علّها تقرب ما تباعد، لتبدأ بممارسة فعلها اللغوي عبر اكتسابها هوية، فتصير أيقونة تبليغية.

يحاول الشاعر من خلال هذه الأيقونة اللغوية خلق التواصل مع القارئ الذي يمارس فعل التلقي من خلال تلك الفضاءات النصية للشكل الشعري، بل قد يضيف القارئ أشياء

<sup>1</sup> - أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 2، العدد 4، 2005، ص 173.

<sup>2</sup> - وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة الفصول، المجلد 12، العدد 1، 1997، ص 179.

<sup>3</sup> - إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، دت، ص 86.

كثيرة دون أن تكون هناك ضرورة لإضافتها والنص بهذا الشكل يصبح قابلاً لإعادة الإنتاج والصياغة مع كل قراءة جديدة، وعليه فـ « وضع مجموعة من النقاط السود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها، أو بين كلمة أو أخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفواصل بصري، والتنقيط كناية بصرية عن دال (كلمة أو جملة) مغيب بنحو مقصود من قبل الشاعر، تجنباً للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنياً في القصيدة التي حذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، المجلد 02  
2005، العدد 4، ص 172 .

# الفصل الأول

مفاهيم نظرية حول الخطاب الشعري تشكل المعنى

أولاً : مستويات الاختلاف بين اللفظ والمعنى

أ- اللفظ والمعنى

ب- المعنى والدلالة

1- المعنى

2- الدلالة

ج- الإشارة والإحالة

ثانياً: مستويات البناء والدلالات

أ- مستويات تشكل الصياغة اللفظية والتصورية

ب- العلاقات الترابطية والرمزية

1- العلاقات الحضورية تشكيل وبناء (البنية السطحية للنص)

2- العلاقات الغيابية ذات معنى وترميز ودلالة (البنية العميقة للنص)

3- الاختراقات الجزئية والكلية للنص

يرى الجاحظ أن العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة مواضعة واتفاق واصطلاح، وليست علاقة ذاتية ضرورية. والدليل على عدم اتقاقية العلاقة بين اللفظ ( الصوت أو الرمز المكتوب ) وبين المعنى أن ألفاظا مختلفة في لغات مختلفة تعبر عن المعنى نفسه. لذا كانت اللغة نظاما من العلامات الاعتبارية. وذهب الجرجاني نفس المذهب، حيث أن الألفاظ لا تدل على المعاني بذاتها بل بالاتفاق، إذ ليس هناك علاقة طبيعية بين اللفظ (ذَهَبَ) والحركة أو الفعل الدال عليه في الواقع، وكان يمكن أن تدل عليه علامة لفظية أخرى لو كان قد حدث اتفاق اجتماعي عليها<sup>1</sup>.

أولا : مستويات الاختلاف بين اللفظ والمعنى:

أ- اللفظ والمعنى:

تقتضي طبيعة العمل الأدبي أثناء إنشائه أي لحظة كتابته إلى منتج فلا تكون له صفة التفرد عنه ، ويقسم الآمدي اللفظ المفرد الدال بالوضع إلى قسمين:

1- قسم دلالاته لفظية هي دلالة المطابقة ودلالة التضمن.

2- وقسم دلالاته غير لفظية، وهي دلالة الالتزام وحقيقتها أن يكون اللفظ له معنى وذلك المعنى له لازم من خارج فعند فهم مدلول اللفظ من اللفظ ينتقل الذهن من مدلول اللفظ إلى لازمه ، ولو قدر عدم هذا الانتقال الذهني لما كان ذلك اللازم مفهوما.

أما جمهور الفقهاء فقد قسموا المنطوق بدوره إلى قسمين:

1- ما لا يحتمل التأويل وهو النص.

2- ما يحتمله وهو الظاهر أي الذي ظهر منه المرادف بنفسه.

<sup>1</sup> - نصر حامد أبو زيد: النص السلطة الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995، ص78-80.

والأول أيضا ينقسم إلى قسمين صريح إن دل عليه اللفظ بالمطابقة أو التضمن وغير صريح إن دلّ عليه بالالتزام، أما دلالة المفهوم فقد فرّعها إلى اثنتين مفهوم الموافقة ومفهوم المخالفة فالأول هو " ما يكون اللفظ في محل السكوت موافقا لمدلوله في محل النطق، فإن كان أولى بالحكم من المنطوق به فيسمى فحوى الخطاب.

وأما تعريف مفهوم المخالفة فهو إما يكون مدلول اللفظ في محل السكوت مخالفا لمدلوله، في محل النطق إثباتا ونفيا، فيثبت المسكوت عنه نقيض حكم المنطوق به تهدف إلى معنى محدد وراءها، ولكنها في الشعر، فاللغة تكون أداة في النثر العادي لأنها لا تعني معنى خارج النص، فهي النص ذاته بمعانيه المتعددة، وعليه فاللغة تصبح غاية لأن في النثر العادي تحدد لكنها، في الشعر توحى، وهي في النثر العادي تقول الجاهز، أمّا في الشعر فتقول ما لم يقل من قبل لأنّ الشعر" هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله.

لهذا يرى أدونيس أن اللغة الشعرية أكثر من وسيلة، فهي لغة خلق، لا تصور موضوعا ولا تعبّر عن ذات ولكنها تخلق عالماً جديداً، أي أنّ " لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق<sup>1</sup>.

وإذا كان البياتي والحيدري وعبد الصبور، يعدّون اللغة وسيلة لا غاية في ذاتها من حيث أنها وسيلة تعبير عن علاقة الشاعر بالواقع وأداة لاكتشاف العالم فإنّ أدونيس يذكر مرة أخرى غاية، فيتفق مع زملائه حيناً ويفترق عنهم حيناً آخر، يذكر في مقدمة للشعر أن اللغة وسيلة استبطان واكتشاف، إنّ اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل والتفاهم لأنها كما يذكر " أنّ اللغة الشعرية تحرك وتهز الأعماق وتفتح الأبواب وتخزن الطاقات، فهي تحمل دم الحياة، وهي كيان جوهره في إيحائه لا في أكثر من حروف وموسيقى إيضاحه".

<sup>1</sup> - مذكرة تخرج هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، محمود درويش نموذجاً، مشروع تحليل الخطاب للدكتور: إعداد محمد مراح، إشراف عبد الوهاب ميراوي، جامعة وهران، 2012-2013، ص12.

ومادامت اللغة الشعرية تهز الأعماق عن طريق الإيحاء فهي وسيلة متعددة تؤثر في القارئ، على أنه يميز مثل بقية الرواد بين اللغة الشعرية كوسيلة وبين اللغة العادية كوسيلة ، فاللغة الشعرية ليست لغة محاكاة أو نقل، وإنما لغة خلق، وهي ليست لغة وضوح وإنما لغة إيحاء، و نجده في كتابه كلام البدايات يذهب إلى " أن اللغة الشعرية لغة مجازية، لغة تأويل، فهي تحمل دلالات كثيرة ، قيمة في ذاتها لا وسيلة ".

## ب- المعنى والدلالة:

يعدّ علم الدلالة semantics أحد ثلاثة مجالات تتدرج في علم العلامات semiotics والمجالان الآخران هما علم التركيب syntaxe وعلم التخاطب pragmatics و يعود هذا التصنيف الثلاثي أساسا إلى بيرس ولكن موريس هو أول من قال به بوضوح أيده حينها كارناب carnap وقد عرّف موريس :علم التخاطب بأنه دراسة علاقة العلاقات بمفسيها فتكون حيثيات العلاقة الرابطة بين المتلقي أو المخاطب و تراكيب الخطاب موضوع درسها فيها ،كما عرّف علم الدلالة بأنه علاقات العلامات بالأشياء التي بها تكون العلامات قابلة للاستعمال وهو اشتغال على حياة العلامات وقدرة المؤشرات على التأشير ، فيكون الفهم بتحقيق التواصل لفاعلية المرجع ، وجاء تعريفه لعلم التركيب بأنه دراسة العلاقات البنائية بعضها ببعض فيه من الضمّ والرصف و الإسناد والنظم ما يحقق آلية التفكيك في علاقة عكسية تنتقل من الكل للجزء ثم تجميع أبعاضه و إعادة لحمها من جديد<sup>1</sup>.

## 1- المعنى:

مسألة المعنى يتبناها القارئ من خلال استنطاقه لعلامات النص بالتخمين والتأويل وإنّ القارئ يبني مجموعة من العوالم الممكنة انطلاقا من العوالم الممكنة التي صنعها المؤلف، وكلّ قراءة جديدة هي ولادة لعالم ممكن جديد في تغيّر متواصل لانهائي. وكلّ

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص12.

تأويل هو حوار جدلي بين القارئ الأنموذجي والنّص محدّدًا بما تسمح به تجليات النّص وسياقاته الأسلوبية والبلاغية. وبذلك تتشكّل دلالات النّص من خلال التفاعل الخلاق بين عالم المبدع وعالم النّص وعالم القارئ. وهذا يعني أنّ المبدع يحمّل نصّه هواجسه الذاتيّة والموضوعيّة ويرسلها إلى قارئ مفترض يتقبّل الرسالة ويفكّكها وفق موسوعته الثقافيّة ومرجعياته التاريخيّة وهواجسه الذاتيّة. وعلى هذا الأساس انتهى "إيكو" إلى اعتبار النّص حمّال دلالات وحاويا لعوالم ممكنة قد تكون أكثر اتّساعا من عالمنا الحقيقي. ومن ثمّ، ينبني المعنى ويتشكّل بالانفتاح على الاختلاف والتعدّد وعلى الاحتمال والاشتباه ويتعلّق باستراتيجية القارئ في استنتاج الدّال باستعاراته وكثافة طبقاته. ومن هنا فالمعنى يُؤسّس من خلال تأويل القارئ لنظام العلامات والنقاط إichاءاتها المجازية. وبذلك يسمي المعنى تشكيلات خطابية مختلفة باختلاف القراء والشروط التاريخيّة والنفسيّة والثقافيّة المسهمة في فعلي الإنتاج والقراءة. فلا وجود لمعنى ثابت بل توجد معان مختلفة ومتجدّدة بتجدّد القراءات.

لا شكّ في أنّ كل ملفوظ أو منطوق به، هو تصوّر لمعنى أو بعض المعنى ولعلّ هذا ما جعل من قضية المعنى قضية مركبة شغلت المفكرين والنقاد وشكّلت موضوع بحث بالغ الأهميّة ليس في حقل اللسانيات وحسب بل في حقول معرفيّة أخرى، من نحو الفلسفة والمنطق والأدب والنقد، وقد انبرى نفر من المفكرين في تحديد ماهيّة المعنى وذهبوا في شأنها مذاهب شتّى، ويعود هذا الاختلاف إلى طابع موضوع المعنى الإشكالي من ناحية وارتباط مفهوم المعنى بمفاهيم أخرى قريبة منها على غرار مفاهيم الدلالة والمدلول، والقيمة والتصوّر، ومفهوم القصد، ونحوها من ناحية أخرى<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - الميلود حاجي: تشكّل المعنى بين دلالات النّص وتأويل القارئ عند "إمبرتو إيكو"، جامعة سوسة/ تونس، مقال نشر، ص 261.

لذلك انصبَّ اهتمام النقاد في السنوات الأخيرة على توطيد العلاقة بين الفلسفة والنقد بغرض توسيع أفق التفكير النقدي وتأسيس وعي جديد ما بعد حداشي ينبني على التساؤل ويتبنّى أساليب الشك والحوار ولا يحتكم إلى يقين ثابت، وإنما يسلك طرائق الممكن والمحتمل، وهو ما تعكسه نتائج المناهج المعاصرة ومن بينها المنهج التأويلي الذي انتزع مصداقيته بفضل ما يوفره من آليات وإجراءات من جهة وبفضل انفتاحه على حقول معرفية متنوعة من جهة أخرى، جعلته يتخلّى عن مفهوم المعنى المطلق ويتبنّى مشروع تعدّد المعنى يقول "إيكو": ما من وجود لعمل منغلق على الإطلاق، ذلك أنّ كلّ عمل فني يعبر في حقيقة الأمر عن سلسلة غير منتهية من القراءات، وهذا يعني أنّ النصّ معين لا ينضب من الاحتمالات والإمكانات المفتوحة على كلّ التأويلات والمعاني<sup>1</sup>

ولعلّ من أهمّ الإشكالات التي طرحتها "نظريات المعنى" موطن المعنى، فهل يتجلّى المعنى في اللفظ أم في الجملة أم في النصّ أم في القضية؟، وهل يمكن للمعنى أن يكون في العلامة خارج اللغة أم في الذهن أم في العالم المشترك بين المتكلمين.

ذهبت الواقعية المرجعية إلى القول إنّ معنى العبارة هو ما تشير إليه في الواقع، والمرجع هو "الشيء أو جملة الأشياء ممّا تشير إليه عبارة ما". "وما نتبيّه من هذا الرأي هو أن اللفظة أو العبارة لا معنى لها إن لم تشر إلى شيء له حضور في الواقع المادي، ولكن إذا كان المعنى هو المشار إليه في الواقع المادي ذاته، إن لم يكن المعنى هو المشار إليه فماذا يكون؟ أكون في اللغة ذاتها من خلال خلق عوالم خيالية ممكنة لا مرجع لها إلاّ في إطار الخطاب اللغوي من نحو الملاحم والأساطير أم يكون المعنى في ذهن المتكلم ويُنقل إلى المخاطب بواسطة اللغة؟<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - المرجع السابق: ص 61.

<sup>2</sup> - تودوروف وآخرون: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة وتعليق عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 2000، ص 33.

أما النظرية السياقية، تقول أنه لا معنى للكلمات خارج السياق، فالكلمة يتحدّد معناها من خلال السياق الذي ترد فيه، ذلك أنّ للكلمة عدّة استعمالات سياقية وكلّ سياق يظهر أو يحدّد أحد هذه المعاني أو وجهها منها، ومن ثمّ "يكون من المستحيل تأويل الملفوظ إذا اقتصر السامع على الجملة وظلّ جاهلاً بالمقام الذي فيه نشأت"<sup>1</sup> "وهذا يعني أنّ الخطاب مهما كان نوعه لا يمكن أن يتحدّد معناه إلاّ من خلال السياق، فهو إطار منهجي يجب تطبيقه على الأفعال اللغوية وفي هذا الصدد يرى الفيلسوف الألماني "فجنشتين (Wittgenstein)" أنّ معنى الكلمة يكمن في استعمالها في اللغة، يقول: "لا تسأل عن المعنى ولكن سل عن الاستعمال"<sup>2</sup>، وبذلك فالمعنى المعجمي ليس كلّ شيء في إدراك معنى الكلام، فهناك عناصر ذات دخل كبير في تحديد المعنى، بل هي جزء من أجزاء الكلام كشخصية المتكلم والمخاطب وما بينهما من علاقات وما يحيط بالكلام من مناسبات وظروف، فلا يتحدّد المعنى المقصود تنصيصاً للمفردة الكلامية إلاّ عن طريق سياق النص وما يحيط به من ظروف ووقائع.

وعلى هذا الأساس فإنّ علاقة الكلمة بمدلولها ليست رهينة قاعدة مضبوطة ونهائيّة بل رهينة السياق أو المقام الذي أدرجت فيه، والسياقات والمقامات متنوعة وغير متناهية، ولعلّ هذا ما يجعلنا نقرّ أنّ المعاني لا تكون إلاّ إمكانيّا يبحث عن سبب القول ويعبر عن تعدّد وجهات النظر إلى الموضوع الواحد وأنّ وجود معنى واحد هو مجرد افتراض.

وكما اتجهت إستراتيجية التفكيك لخلخلة كلّ فكر يدّعي امتلاك المعنى واعتبرت المعنى منتشراً في النصّ مبعثراً فيه كالبذور المنثورة في كلّ الاتجاهات. وحاول "دريدا" (Derrida) من خلال آلية التفكيك مساءلة أنواع من النصوص متقصياً كيفية امتلاك النصّ للمعنى. ولهذا الغرض قام "دريدا" بتفكيك نصوص عديدة أدبية من نحو كتابات "انتوني

<sup>1</sup> - محمد القاضي: معجم السرديات، مكتبة الأدب المغربي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط2010، ص257.

<sup>2</sup> - محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط2، 2007، ص118.

آرتو" و"موريس بلانشو" وفلسفية على غرار نصوص "نيتشة. ولم يكن مشروع "دريدا" التأويلي يهدف إلى استكشاف معنى بعينه بالمعنى الذي كانت تهدف إليه البنيوية ممثلاً في أنّ النص يمتلك معنى مخصوص بل كان مسعاه تبيين كون النص متوالية لا نهائية من الاختلافات تنسجها العلامات الخطية. يقول "دريدا" إنّ "النص آلة تنتج سلسلة من الاحتمالات اللامتناهية<sup>1</sup>. وبذلك فالنص يمكن أن يفتح على قراءات متعدّدة. وكلّ تأويل هو حتماً سوء تأويل. وكل فهم هو سوء فهم. فإذا أمكن فهم نص مرة، فبالإمكان فهمه مرات من قراءة آخرين وفي ظروف مختلفة. باختلاف القراءات هو الطريقة أو الأسلوب الذي يتم فيه إطلاق طاقة النص على صنع المعنى. وبهذا "انتقل مؤوّل النص من البحث عن الحقيقة وعن المعنى القارّ الوحيد إلى البحث عن المحتمل والممكن وعن المعاني المتعدّدة<sup>2</sup>.

وعليه، يقوم النص بتوليد متدفّق للمعاني حينما ينتج الدالّ العلامة الخطية لعبة متواصلة لا نهائية من دون منح مدلول ما فرصة فرض حضوره بشكل متعال. فلا مجال إذن لإقامة حدود تحصر المعنى أو بتعبير "بارت" (Barthes) "العلامة كسر لا يفتح أبداً إلا على وجه علامة أخرى". وبهذا فالمعنى ما هو إلا مجموعة من الإمكانيات القرائية القابعة في فجوات النص وثناياه. ولعلّ المطلّع على مؤلفات "إيكو" يدرك أنّه حرّر النص المتخيّل، بوصفه خطاباً، من المعنى الواحد وفتحه على حركيّة دلالية تمضي بكلّ إحالة إلى أقصى الحدود الممكنة في إنتاج الدلالات الممكنة للنص. ف"ما هو أساسي حسب "إيكو" في سيرورة القراءة ليس الوصول إلى معنى ما أو الوقوف عند حدّ بعينه، فلا غاية هناك سوى الانتقال من معنى إلى آخر ضمن توالد سرطاني لا متناهي<sup>3</sup>.

1- Jacques Derrida , *Écriture et la différence*, éd Seuil, Paris, 1967, p411.

2-Roland Barthes, *Plaisir du texte*, éd, seuil, Paris, 1973, p100.

3- سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص40.

وقد استأنس "إيكو" في مسألة بناء المعنى في التخيل السردى بنظرية العوالم الممكنة، كما أرساها "ليبنيز (Leibnitz)" على أساس أن ثمة عوالم لا نهائية إلى جانب واقعنا الفعلي.

إنّ النصّ منفتح على معانٍ متعدّدة متلبّسة بظروفٍ مقاميةٍ خاصّة بكلّ فعل قراءة وقد أوكل "إيكو" أمر صناعة العوالم الممكنة في النصّ التخيلي إلى القارئ الأنموذجي أثناء تفاعله مع النص المفتوح لإعادة بنائه من جديد من خلال فرضيات وأنشطة توقّعية. واعتبر "إيكو" القارئ هو الصانع الحقيقي للمعنى. وهو قارئ لا يمتلك فقط معارف لغوية وغير لغوية بل موسوعة قرائية تسمح له بتفكيك بنيات النصّ المعقدة والقيام بنشاط سميولوجي متعدّد الأطراف<sup>1</sup>.

كما أن للمعنى أنواع صنفها الباحثون إلى ثلاث و هي:

1- المعنى الأساسي: أو الأولي أو المركزي ويسمى أحيانا المعنى التصويري أو المفهومي conceptual meaning ، أو الإدراكي Cognitive. وهذا المعنى هو العامل الرئيسي للاتصال اللغوي، والممثل الحقيقي للوظيفة الأساسية للغة، وهي التفاهم ونقل الأفكار. ومن الشرط لاعتبار متكلمين بلغة معينة أن يكونوا متقاسمين للمعنى الأساسي. ويملك هذا النوع من المعنى تنظيما مركبا راقيا من نوع يمكن مقارنته بالتنظيمات المشابهة على المستويات الفونولوجية والنحوية.

2- المعنى الإضافي: أو العرضي أو الثانوي أو التضمني. وهو المعنى الذي يملكه اللفظ عن طريق ما يشير إليه جانب معناه التصوري الخالص، وهذا النوع من المعنى زائد على المعنى الأساسي وليس له صفة الثبوت والشمول.

<sup>1</sup> - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التّعاوض التّأويلي في النّصوص الحكائيّة، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص123.

3\_ المعنى الأسلوبي: وهو ذلك النوع من المعنى الذي تحمله قطعة من اللغة بالنسبة للظروف الاجتماعية لمستعملها والمنطقة الجغرافية التي ينتمي إليها. كما أنه يكشف عن مستويات أخرى مثل التخصص ودرجة العلاقة بين المتكلم والسامع ورتبة اللغة المستخدمة<sup>1</sup>.

4- المعنى النفسي: وهو يشير إلى ما يتضمنه اللفظ من دلالات عند الفرد. فهو بذلك معنى فردي ذاتي. وبالتالي يعتبر معنى مقيدا بالنسبة لمتحدث واحد فقط، ولا يتميز بالعمومية، ولا التداول بين الأفراد جميعاً، ويظهر هذا المعنى بوضوح في الأحاديث العادية للأفراد، وفي كتابات الأدباء وأشعار الشعراء حيث تنعكس المعاني الذاتية النفسية بصورة واضحة قوية تجاه الألفاظ والمفاهيم المتباينة<sup>2</sup>.

5- المعنى الإيحائي: وهو ذلك النوع من المعنى الذي يتعلق بكلمات ذات مقدرة خاصة على الإيحاء، نظراً لشفافيتها، وقد حصر أولمان تأثيرات هذا النوع من المعنى إلى ثلاثة: التأثير الصوتي، التأثير الصرفي والتأثير الدلالي.

## 2- الدلالة:

الدلالة كما عرفها الجرجاني 978هـ: "هي كون الشيء بحالة، يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني المدلول" وهذا معنى عام لكل رمز إذا علم، كان دالا على شيء آخر ثم ينتقل بالدالة من هذا المعنى العام، إلى معنى خاص بالألفاظ باعتبارها من الرموز الدالة وترتبط دالة لفظ "الدالة" في المصطلح بدالته في اللغة، حيث انتقلت اللفظة من معنى الدالة على الطريق، وهو معنى حسي، إلى معنى الدالة على معاني الألفاظ، وهو معنى عقلي مجرد<sup>3</sup>.

الدلالة في اصطلاح المحدثين: تبلور مصطلح الدالة في صورته الفرنسية Semantique على يد عالم اللغة بريال Breal صاحب أول دراسة علمية حديثة خاصة بالمعنى في

<sup>1</sup> - خليفة أبو جادي: محاضرات في علم الدلالة، ط1، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة / الجزائر، 2009، ص 76-80.

<sup>2</sup> - المرجع السابق، ص 81.

<sup>3</sup> - الشريف الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان للنشر، بيروت / لبنان، 1978، ص 109.

كتابه Essai de Semantique عام 1897م. والمصطلح مشتق من الأصل اليوناني Semantike المؤنث، ومذكره Semantikos أي "يعنى"، وبديل مصدره كلمة Sama وتعنى "إشارة" ثم انتقل المصطلح إلى اللغة الإنجليزية Semantics، وكانت هذه الكلمة تعنى في القرن السابع عشر التنبؤ بالغيب، إذن فمصطلح Semantics قد أصابه تغير دلالي عن طريق الانتقال الدلالي من الدلالة على التنبؤ بالغيب إلى المعنى الاصطلاحي الجديد المنتمى إلى حقل اللغة. والجدير بالذكر أن دراسة بريل قد اهتمت ببحث الدلالة في ألفاظ تنتمي إلى لغات قديمة في الفصيلة الهندية الأوروبية مثل السنسكريتية واللاتينية، وبالرغم من ذلك فإن دراسة بريل تعد نقطة تحول لها أهميتها في دراسة المعنى ومنهج البحث فيه. حيث اكتسب على يده الأسلوب الدلالي سمة العلمية واستقل عن علوم البلاغة في الغرب، فقد ذهب في بحثه إلى مذهبين<sup>1</sup>:

المذهب الأول: يذهب فيه إلى تحديد المعاني عبر الزمان.

المذهب الثاني: استخراج القوانين المتحركة في تغيير المعاني وتحويلها.

تعنى الدلالة في العربية تركيب إضافي يدل دلالة الاسم على مسمى خال من الدلالة على الزمان، وهو يقابل في المصطلح الإنجليزي Semantics وكلا المصطلحين العربي والإنجليزي يدلان على "دراسة العلاقة بين الرمز اللغوي ومعناه، ويدرس تطور معاني الكلمات تاريخياً، وتنوع المعاني، والمجاز اللغوي، والعلاقات بين كلمات اللغة".

و واضح من هذا التعريف، أن الدلالة تهتم بدلالة الرمز اللغوي سواء أكان رمزاً مفرداً كأى كلمة مفردة، أم كان رمزاً مركباً مثل التعبيرات الاصطلاحية، ويصاحب ذلك عناية بالأسباب المؤدية إلى هذا التغير، كما يعنى بدراسة العلاقات الدلالية بين هذه الرموز. ويرى بعض علماء المعاجم أن الدالة تختص فقط بدراسة الألفاظ المفردة، دون القضايا أو النظريات المختلفة<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو، القاهرة / مصر، ط1، 1985، ص7.

<sup>2</sup> - فريد عوض حيدر: علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة / مصر، 2005، ص14.

إلا أننا نرفض هذه النظرة التي اقتنعت بالأمور السطحية، حيث لا يوجد مجال للشك في أهمية تطبيق المنهج الدلالي على الكثير من الدراسات، ويشهد عصرنا (خاصة في الغرب) الكثير من الدراسات التي طبقت المنهج الدلالي وأثبتت أهميته في الإضافة إلى معارفنا وخبرتنا في كثير من المعارف والعلوم.

توشيهيكو إيزوتسو Toshihiko Izutsu والمنهج الدلالي: أول من قام من الباحثين بالتطبيق العلمي للمنهج الدلالي Semantics على الدراسات العربية الإسلامية بصفة عامة، والنص القرآني بصفة خاصة في كتابه God and Man in The Koran. والغريب أن توشيهيكو كان يرغب في تسمية كتابه هذا بـ "علم دلالة القرآن" هي على وجه الحصر تقريباً دون تردد، لولا حقيقة أن الجزء الرئيسي من دراسته كان معنى بمسألة العلاقة بين الله والإنسان في الرؤية القرآنية للعالم.

تعريف توشيهيكو لمصطلح الدالة : يرى توشيهيكو أن ما يسمى بـ "علم الدلالة" هذه الأيام معقد جداً بصورة مركبة، ويصعب تماماً على غير المختص، إن لم يكن ذلك مستحيلاً، أن يأخذ ولو فكرة عامة عن ماهيته. وهذا يعود بشكل عام إلى حقيقة أن الدلالة كما يوحى الأصل الاشتقاقي الدقيق للمصطلح، علم يُعنى بظاهرة "المعنى" بأوسع معاني الكلمة، وهو واسع في الحقيقة إلى درجة أن كل شيء تقريباً مما يمكن اعتباره ذا معنى . أي معنى، سيكون مؤهلاً تماماً لأن يصبح موضوعاً لعلم الدلالة<sup>1</sup>.

ومن هنا أن الـ "معنى" بهذا الفهم، يمدنا بعلماء ومفكرين في مشكلات مهمة، يعملون في حقول شديدة التنوع من الدراسات المتخصصة، مثل علم اللغة بالمعنى الضيق للكلمة، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس وعلم الأعصاب والتشريح، ولهذا حاول أن يبين توشيهيكو أن الدلالة في هذه الحالة يمكن أن تكون إلا فلسفة من نوع جديد تقوم على تصور جديد للوجود، ولهذا أيضاً يرى أنه من الطبيعي تحت ظل هذه الظروف أن

<sup>1</sup> –Toshihiko Izutsu: God and Man in The Koran , The KEIO Institute of Cultural, Tokyo , 1964, p 10.

يفتقر علم الدلالة إلى التناغم والاتساق. ولهذا يرى أن مهمته الأولى لأبد من أن تكمن في القيام بمحاولة لإيضاح تصوره الخاص لعلم الدلالة، لكنه لا يريد أن يقدم هذا التصور بشكل مجرد، بل يريد أن يقدمه بشكل منهجي، بل من خال علاقته ببعض المشكلات العيانية والعميقة التي تثيرها لغة القرآن<sup>1</sup>.

ولهذا فإن علم الدلالة كما يرى هو دراسة للمصطلحات المفتاحية الخاصة بلغة ما، تتطلع للوصول في النهاية إلى إدراك مفهوميين لـ "الرؤية للعالم" الخاصة بالناس الذين يستخدمون تلك اللغة كأداة ليس للكلام والتفكير فحسب، بل الأهم، كأداة لفهم العالم الذي يحيط بهم وتفسيره، إن علم الدلالة بهذا الفهم نوع من "علم الرؤية للعالم" (Weltanschauungslehre) أو دراسة لطبيعة رؤية العالم وبنيتها لأمة ما، في هذه المرحلة المهمة أو تلك من تاريخها، وهذه الدراسة تستهدى بوسائل التحليل المنهجي للمفاهيم الثقافية التي أنتجتها الأمة لنفسها وتبلورت في المفاهيم المفتاحية للغتها. كذلك يوضح توشيهيكو وجهة نظره أكثر حيث يقول: "سيكون من السهل الآن أن ندرك أن كلمة (القرآن) في عبارتنا علم دلالة القرآن، ينبغي أن تفهم فحسب بمعنى الرؤية القرآنية للعالم، أي النظرة القرآنية للكون، ولابد لعلم دلالة القرآن أن يبحث بشكل رئيسي في مسألة كيفية تَبْنِيْنِ عالم الوجود في منظور هذا الكتاب الكريم ... للوهلة الأولى، يبدو أن مهمتنا سهلة، وكل ما علينا كما قد يظن البعض، هو أن نستخرج من المعجم القرآني بتمامه، كل الكلمات المهمة التي تمثل المفاهيم مثل (الله . إسلام . نبي . إيمان ...) ونبحث فيما تعنيه في السياق القرآني، ولكن المسألة على أية حال، ليست بهذه السهولة في الواقع، ذلك لأن هذه المفاهيم لا توجد هكذا بكل بساطة بحيث توجد كل منها معزولة عن الأخرى، بل يتوقف بعضها على بعض بإحكام وتستمد معانيها العيانية من نظام العلاقات المحكم بينها، بمعنى آخر أنها تشكل بين

<sup>1</sup> . 11 p، المرجع نفسه: Toshihiko Izutsu –

أنفسها مجموعات متنوعة كبيرة أو صغيرة، ثم تترابط هذه المجموعات بدورها بأشكال متنوعة، وشبكة في غاية التعقيد والتركيب من التداعيات المفهومية<sup>1</sup>.

ومن وجهة نظر الباحث فإن ما يهمنا هنا ليس كتاب توشيهيكو، بل المنهج الذي استخدمه توشيهيكو. فقد يعترض البعض على تطبيق توشيهيكو للمنهج الدلالي على القرآن الكريم بصفة خاصة، والباحث لا يتحمل مسؤولية ذلك لأن ما يهمنا هنا هو كيفية تعلم واستخدام هذا المنهج.

### ج - الإشارة والإحالة:

إنّ الدرس الدلالي من العمق ما يجعل صاحبه منتبها للحدود الفاصلة بين حيثياته التي تلتبس في الكثير من الأحيان كمصطلحي الإشارة *référence* والإحالة *denotation* فنجد أن الاستخدام الشائع لمصطلح الإشارة مرادف للإحالة بيد أن هناك فرقا بينا بينهما.

فالإشارة عند جون لايبنز هي العلاقة التي تربط بين تعبيرها وما يشير إليه في المناسبات المعنية التي يقال فيها<sup>2</sup>، فدلالاتها خاصة مقيدة بسياق القول في حين أن الإحالة هي العلاقة التي تصل بين التعبيرات اللغوية والعالم الخارجي بصرف النظر عن السياق الخاص، هكذا يصبح قول درويش سجل أنا عربي فيه من المعنى الإشارة ما كان واقعا تحت كل ما ينسب إلى شخص وشخصية العربي نظرا لانسياق المعنى المشار داخل سياق معنى العربي أما إن ذهبنا إلى قوله لا أنا أنا، ولا أنت أنت ، فإنه اللغة وإن أشارت في سياق القول إلى أن المتكلم لم يعد هو هو - أي كان عربيا أو ما سكت عنه، حسب تصريحه هذا القول يشير إلى تغيير المتكلم من حالة سابقة على زمن القول إلى حالة مصاحبة له، ويتفجر المحال إليه الذي يستفز المتلقي فيكون لهذا الأخير تأول ماهية الحالة السابقة للقول والمصاحبة له.

### ثانيا: مستويات البناء والدلالات:

<sup>1</sup> - 12- 11 p, المرجع السابق, Toshihiko Izutsu -

<sup>2</sup> - محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، ص 103.

## أ- مستويات تشكل الصياغة اللفظية والتصورية:

وتعتمد لغة الشعر الرفيع على تحرير طاقاتها الصوتية و التعبيرية، و توجيهها توجيهها جمالياً، يُفاجئ المتلقي و يهزّ مشاعره و يستثير حساسيته، و يتسلط على خياله، و عندئذ تصبح الكلمات غير مقيدة بقيود المعاني المتوارثة و السياقات التي تعاقبت عليها حتى قيّدت حركتها، وبهذا تُصبح الكلمة في التجربة الجمالية حرّة... على يدي المبدع و يُرسلها صوب المتلقي، لا ليقيدّها... مرّة أخرى بتصور مجتلب من بطون المعاجم...، فيُسهم في قتلها و إفساد جماليّتها، و إنّما للتفاعل معها بفتح أبواب خياله لها لتُحدث في نفسه أثرها الجمالي....<sup>1</sup>

ولهذا يمكن القول : إنّ اللغة الشعرية هي لغة وصفية تنطبق مع وظيفة الشعر وبعده الجمالي، فالشعر لا يقدّم حلولاً و إنّما يترك ذلك للقارئ، في إعادة بناء الأفكار و اتخاذ الحلول المناسبة، أو في الإقناع والإمتاع على حدّ سواء . ويرى إبراهيم خليل أن المشكلات التي تواجهنا في دراسة اللغة الشعرية تتمثل في كثافة المجاز، ولا سيما الاستعارة والكناية، وكلاهما يؤثر في دلالة النصّ، ذلك أنّ الاستعارة تعمّق المعنى عبر محور الاستبدال، وهو اختيار الشيء لوضعه في موضع شيء آخر، أما الكناية تعمّق المعنى عبر خط المجاورة، ويؤثر محور الاستبدال والمجاورة تأثيراً كبيراً في البعد الدلالي للنص، وعلى هذا التأثير في دلالة النص، يمكن اعتبار أشكال المجاز ركائز رئيسة تساهم في انبعاث وفتنة اللغة الشعرية، فهي اللغة التي تسعى إلى البحث عن المختلف<sup>2</sup>.

على أن " كايزر " يرى أن القوة التصويرية للغة الشعرية تتبلور بواسطة التراكيب النحوية بالدرجة الأولى، وبهذا فقد تجاهل الجوانب البيانية في دورها في الانزياح، وحصر

<sup>1</sup> - أحمد حاجي: مقال مصطلح اللغة الشعرية (المفهوم والخصائص)، مجلة مقاليد، العدد 09، 05 ديسمبر 2005،

ورقلة/الجزائر، ص 94.

<sup>2</sup> - المرجع السابق، ص 95.

القوة في لغة الصورة "، فالتعبير بالصور لا يمكن أن تتفرد به التراكيب فحسب، بل تتجاوزها إلى الصور البيانية والموسيقية للنص<sup>1</sup>.

تشمل الصورة الشعرية مجموعة من الكنايات والاستعارات والتشبيهات، فيكون الشاعر بها أبعاداً جمالية، تشدّ القارئ إليها و تثير فيه دوافع القراءة الجديدة، للربط بين الصور أو إيجاد مسوّغات في كيفية ترابط هذه الصور، أو في العلاقات الناتجة عن دلالات الترابط بين الوجدان و المواقف من جهة، و طرق تقديم الصور من جهة أخرى؛ فالصور هي نوع من أنواع الانزياح، تدفع بالنص إلى البروز بشكل يبعث الفكر على التأمل و الاستقصاء؛ فاللغة الشعرية غير اللغة العادية، إذ أنّها تكشف بالاستعمال الشعري عن درجة من التصوير والقوة والتنظيم يجعلها متفردة عن سواها<sup>2</sup>.

#### ب- العلاقات الترابطية والرمزية:

تعتمد بنية القصيدة وتشكيلاتها، على مستوى التركيب والدلالة والصور والإيقاع، عند الشاعر عبد الله رضوان، في مجمل أعماله التي نشرها على عمليتي (الإزاحة والتحويل) الأسلوبية وانعكاسهما في بنية النص الشعري الذي يستوعب عنده إمكانات وهيئات واستضافات لمظاهر أسلوبية وتقنية وآليات شعرية تجسد القصيدة من خلالها هويتها الشعرية وخصائصها الفنية والجمالية والتعبيرية<sup>3</sup> التي يحقق الشاعر فيها تنمية المدلولات واللغات والصياغات مظاهر النصية في فضاءات النصوص بحيث تتصهر هذه المكونات في مجمل تركيبية ونظام التأليف الشعري، ومكوناته التي تنتقل من مستوى البنية السطحية إلى مستوى البنية العميقة، من خلال انتهاك قوانين اللغة المعيارية، ومجموع علاقاتها البسيطة والعادية، نحو اللغة المنزاحة والمخرقة التي تبني شعريتها، من خلال علاقات جمالية أو صياغية أو

<sup>1</sup> - المرجع نفسه، ص 95.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 98.

<sup>3</sup> - أحمد حاجي: مقال مصطلح اللغة الشعرية، ص 97.

دلالية في العمق الموظف لدلالات النص، من أجل خلق الفاعلية و الدينامية المنظمة لعملية الرؤية الكلية للنص، والذي يتحول فيه الخطاب الأدبي عن سياقه الاخباري- بتعبير د. عبد السلام المسدي- إلى وظيفته التأثيرية والجمالية حيث يستطيع الشاعر من خلال عملية دفع التركيب اللغوي ودلالاته ومفرداته ومرجعياته الخارجية والقاموسية عبر توكيد وتعميق الدلالة، غير الملائمة والمتنافرة، وتحويلها في تشكيله الأسلوبي، وانعكاس ذلك في تتركب وترتيب وضم هذه العناصر والعلاقات في بؤرة النص، أو مولده، وتنسيقها ضمن رؤية النص الكلية، والتي يحاول الشاعر فيها الهروب من سطوة اللغة ونظامها المعجمي وهيمنة الشكل الشعري التقليدي، وسلطته الوزنية والعروضية التي تتشكل في داخل وأعماق التجربة الشعرية التي تدفع بالدلالات الكلية للقصيدة لامتلاك رؤية مغايرة وتشابك نصي ودلالي لا يستكين إلى نمطية محددة ومألوفة داخل النوع الشعري إضافة، وإنما من خلال توسيع جسد القصيدة الجديدة وتعيناتها البنائية والتشكيلية، وصلتها المتينة القوية بالمكون الشعري، وهيئاته الفنية وأبنيته التي تحتضن هذه الدلالات، وتآزر الانفعالات التي تمتد وتتسع حتى تشمل مستويات البناء والتركيب والدلالات لنصبح أمام نص شعري متماسك ومتطور ونام يحمل نزوعه التجديدي والتحديثي، وجماليته وشعريته<sup>1</sup>.

وإذا كان النص الشعري عند الشاعر عبد الله رضوان يمتلك طاقات انفعالية وتأثيرية غنية وحضورية ومتألقة من خلال تعميق رؤيا القصيدة، وعناصرها المهيمنة التي تشع على أطراف النص وأجزائه، فإنما شأن كل بنية شعرية متماسكة عفويا تمتلك عناصر حضورية، وأخرى غيابية(بتعبير ترفطان طودوروف) فالعلاقات الحضورية هي علاقات تشكيل وبناء،

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص 98.

وهي بهذا تكون على مستوى البنية السطحية للنص، أما العلاقات الغيائية فهي علاقات معنى وترميز ودلالة<sup>1</sup>.

## 1- العلاقات الحضورية تشكيل وبناء (البنية السطحية للنص)

المعنى السطحي : وهو يعني أن نجد المعنى سهلاً جداً يعرفه أكثر الناس ولا مزية فيه. أما السطحية فهي تعني القريب المتداول الذي تكشف عنه الكلمات لمجرد القراءة الأولى ... لا أثر للفنية الشعرية فيه

قصص الرموز الدينية والتاريخية وإسقاطاتها في النص الشعري يزيد من جمالية النص الحاضر وإشراقه على المستوي الفني والتقني، وذلك ناتج عن حمل تلك الرموز حمولات دلالية هائلة من بذور التجدد والإثارة والتأثير، وإيصال الشحنة المعرفية للمتلقى بتجاوزها حدود الزمان والمكان. مما يزود النص الشعري بالحيوية والتواصل الثري مع المتلقي. وعلى هذا الأساس وظّف الشاعر الرمز كأسلوب أو تقنية تعبيرية في تجربته لتعبير عن معانيه المتزاحمة في صدره وذاكرته، ويجد فيها ما لا يجده في البوح المباشر، وبل لأنها تختصر له المسافات الطويلة من التعبير، بلمحة خاطفة. وإن كان هذا يعتمد إلى حد كبير على ثقافة المتلقي واستعداده لتقبل هذه الكثافة من الرموز. فقد وجد الشاعر تقنية الرمز إحدى الأدوات الفنية التي تسعفه في التعبير عن تجربته المعاصرة وحملها بُعد من أبعادها. وبناء على ذلك اهتم بتوظيف الرمز التاريخي المتمثل بشخصيات ذات المواقف النبيلة أي الشخصيات المصلحة والداعية إلى الخير والإصلاح. فهذا الأمر حدا بالشاعر الجزائري على إعادة بناء الرمز ومعطياته والتحضير له عبر قراءة شاعرية فاحصة مرتكزة على السياق الفني بوصفه خلية حية متجاوزاً القراءة الاسقاطية وصولاً للكشف عن حقائق التجربة الشعرية المعاصرة.

<sup>1</sup> - عبد الله رضوان: الرماد (البنية الشعرية العميقة بين الانزياح النصي والدلالات المتشابكة)، ط1، وزارة الثقافة، عمان/الأردن، 2001، ص62.

هذه الدراسة اعتمدت في خطتها على المنهج الوصفي - التحليلي، ترصد استدعاء الرموز التاريخية للأمة الإسلامية المنادية بالإصلاح ودلالاتها في الشعر الجزائري المعاصر<sup>1</sup>.

## 2- العلاقات الغيائية ذات معنى وترميز ودلالة (البنية العميقة للنص)

العلاقات الغيائية فهي علاقات معنى وترميز ودلالة، فهذا الدال يدل على ذلك المدلول، وهي بهذا تتكون وتتمثل في مستوى البنية العميقة للنص من خلال تنوعها وتعددتها، وتحقيق استعانتها النصية والملفوظية في أقصى قدر ممكن من المشاركة والمشاكلية في تشكيلات وتركيبات النص وانزياحاته واختراقاته الجزئية والكلية، والتي توفر بثرائها الحضوري والدلالي غطاء تركيبيا يحتضن انفعالات الشاعر وانثيالاته الذاتية، واستجاباته الفردية والجماعية، والتي تصبح مركز النقل الانفعالي في القصيدة وبؤرتها، وما تحققه من وجود فني وتعبيري وأدائي داخل النص، إذ يتعمق التصور البنائي، ويتضاعف اثر الإنزياحات الدلالية، والتحويلات التشكيلية على مستويات الشعور والوعي والارتباط والانعكاس الذي يستكمل فيه الشاعر شعرية نصوصه، والتي تقدم بدورها قاعدة التشكيل الشعري والبنائي والفني الذي تتكئ عليها النصوص في حركاتها ودوراتها وانتقالاتها ومواقفها وحالاتها، فيؤدي الى انصهار هذه البنيات داخل النظام اللغوي للنص والنسيج النصي المتميز، والفاعلية اللغوية والتصويرية التي يؤسسها داخل وحدات البنية، والتي يجعلها وسيلة فنية في استكمال عناصر الشعرية، ومعبرا بذلك عن حجم وقدرة وتركيز الشاعر في تشظيه وتناثر دلالاتها وإيحاءاتها وظلالها على وجود النص المتفاعل في مستوياته المختلفة<sup>2</sup> من خلال إضاءة الرؤيا التي تؤثر في كثير من قصائد الشاعر عبد الله رضوان من التجربة والواقعية والشعبية والذاكرة والصوفية- بمعناها الوجودي والكوني- ورؤياتها الاستبطانية التي تريد انتهاك حجب الواقع ومواقفه ومكامنه السرية والمسكوت عنها، إذ ينبني النص عنده معتمدا على كليته وارتباطاته

<sup>1</sup> - الرموز الإصلاحية التاريخية وحقلها المعرفية كلية الاسلامية الجامعة، النجف الاشرف المجلة الأكاديمية العلمية العراق ص 441.

<sup>2</sup> - عبد الله رضوان : الرماد، ص 34.

وتعيناته، وعلى خلق إيقاعات ومظاهر وانساق متوازية ومتشاكلة، تحاول استبدال الأنساق البلاغية والدلالية القديمة (كالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة) بأنساق وتقنيات شعرية وأسلوبية ودلالية مغايرة، تفيد من الأبعاد المكانية والزمانية والذاكرة والصور الاستعارية والكنائية الترميزية المعبرة في إطار من التشاكل التركيبي والصوري والصوتي الكلي التي يحشدها الشاعر، ويحقق من خلالها انجازه التعبيري، ليكون وحدة نصية متكاملة

المعنى العميق: هو المعنى الذي تجده يذهب بك بعيداً في دلالة معنوية عالية مؤثرة، وتتثال على أنفسكم معانٍ وخواطر كثيرة يثيرها فيكم ويستدعيها إلى ذهنكم . و يكون عمق المعنى بسبب موهبة يتميز بها الشاعر بما يختص به من قدرة عقلية ومملكة ذهنية وثقافة عالية. وتكون الأبيات عميقة المعنى إذا اعتمدت على الحكمة التي تُمثِّل اختزال قدر كبير من التجربة الإنسانية وتقديمها في عبارة موجزة بليغة<sup>1</sup> .

أما عمق المعنى فهو المعنى القوي الذي يشعرك بقدرة الشاعر الفنية وعبقريته

مصادر عمق المعنى : يأتي المعنى عميقاً، مشعراً بالامتلاء الفكري والعاطفي، وذلك من عدة موارد:

أ - الموهبة الشعرية- وهي ملكة يتفاوت فيها الشعراء- لأن لكل منهم قدرة عقلية ، ومملكة ذهنية غير الآخر.

ب - الثقافة المتنوعة . فكلما كانت ثقافة الشاعر أرحب وأكثر تنوعاً ، وأعمق تأثيراً جاءت معانيه انعكاساً لهذا الثراء الثقافي . قال المتنبي يمدح علي بن أحمد بن<sup>2</sup>

### 3- الاختراقات الجزئية والكلية للنص:

<sup>1</sup> - شريف الله غفوري: محاضرة في نقد المعنى ومقاييسه، كلية اللغات وآدابها جامعة كابول، 27 شعبان 1438، ص5.

<sup>2</sup> - المرجع السابق، ص5.

إن النسيج الشعري يكرس هذه الوحدة، وصولاً إلى تكوين رؤية شمولية ومعرفية، يوظفها الشاعر في ثنائيات ضدية، ويلائم بها وبين رؤية القصيدة وتشكيلها ولغتها وعناصرها البنائية التي يستند إليها في السياق النصي الحامل لهذه التقابلات البنائية التي تدخل النص في أفق ترميزي واحتمالي وتأويلي متعدد ومتنوع وثر، تؤدي فيه مختلف هذه العناصر والمكونات والدلالات السياقية دوراً مهماً في نمو النص الشعري واكتمال أدواته السياقية، وتتويع تشكيلاته ولغاته وضمائره التي تحوله إلى بنية دلالية عميقة ذات أبعاد بنائية وتشكيلية وحوارية وتعددية نسقية وتركيبية وصوتية، لتستكمل بها القصيدة شعريتها<sup>1</sup>.

وكما هو بارز في هذا الديوان الشعري الإبداعي أننا نتلمس خصائص هذه الشعرية التي تتبنى على مجموعة من الخصوصيات السياقية والاستبدالات اللغوية، والانزياحات الأسلوبية، وتحولاتها وتحويراتها التي أقامها الشاعر في تكوين عالمة وتجربته الشعرية في ديوانه الأول.

فكانت هذه التجربة مثلاً حياً، بنى فيه انشغالاته ومكابداته الشعرية، بكثافة وحضور أساسي قد تم عبر تشكيل نصي وبنائي ودلالي متماسك وعفوي، كشف من خلاله الشاعر عن قدرة شعرية متميزة، تحقق المزيد من الانزياحي والانحراف الدلالي عن النسق الشعري العام، بلاغياً وتركيبياً ونحوياً، وتنسيقها ضمن رؤية النص ومنظوره التي تتحرك وتنمو وتفيض برؤياها، وترابطاتها وتعيناتها المختلفة على التفاعل النصي والدلالي لهذه النصوص إذ تكتسب بها أبعاداً جديدة، وعبر خلق معطيات التحول الدلالي والانزياحي النصي الذي تفتتح القصيدة به كلياً حيث تظل العلاقة بين البنية الشعرية العميقة، والانزياح النصي، والدلالات المتشابكة<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - عبد الله رضوان : الرماد، ص70

<sup>2</sup> - المرجع السابق، ص 71.

كما تتجسد حيوية الفهم التأويلي ضمن مستويات نظرية القراءة في صرف الظاهر، وتمكين الباطن، بالتقلب في الأحوال إلى الاستقرار، بعده مؤشرا عليه، واعتماد مبادئ الحدس والرؤية التأملية في فهم النصوص وفق دلالاتها المختزنة، كما تتجسد هذه الفاعلية أكثر في إسهام المتلقي في تحليل معادلة التأويل، ليس كونه " أنا متقبلة " وحسب ولكن بصفة " أنا فاعلة " أيضا، توحى بمقدرتها على تفكيك النصوص بما تمتلكه من رؤى، حيث تعلن كل قراءة جديدة عن والدة جديدة للمعنى، أو الدلالة المتضمنة، أو التي جرى إسقاطها على النص، فالشرط الجوهرى لمعادلة التأويل هو معرفة حياة العمل في ما يكسب المعنى الواحد دلالات متباينة، وعي أجيال متعددة من القراء<sup>1</sup> يجعله غير منغلق ولكنه مفتوح على طاقات تأويلية ممكنة ومحتملة، متعددة ومتنوعة، يمكنها فسح المجال لظهور معانٍ وقد اتخذ مصطلح التأويل قديما مأخذ الجد، حيث فكرة الصراع بين الظاهر والباطن شائعة في حقل معارف القدامى، بخاصة عند المتصوفة، ويمثل ابن عربي أحد الأقطاب البارزين الذين اهتموا بقضايا التأويل، وجعلوا له مخرجا على المستوى الوجودي بفكرة البرزخ، وعلى المستوى الإنساني برحلة المعارف الخيالية من أجل الكشف عن جوهر المعرفة .

إن خصوصية التأويلية تكمن في البحث عن الأنساق العامة، التي تتجلى في اكتساب الذات المبدعة، كونها الكيان المرجعي لاستحضار تصور نتاج الضمير الجمعي في تعامله اليومي، ذلك أن التأويلية ترتبط مرجعيا ثابتا، وإنما نزوعها إلى شبكة الاحتمالات صفة بما حدث " مجال متداولة " لما يحدث « استكشاف المجال التأملي، حيث يخلق من النص الأول نصا ثانيا، يتشظى في النص الآخر، فتقترب النصوص فيما بينها لتشكل مجريات التناص، بتفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية، يكون التأويل فيها متساوقا مع وحدة الرؤية الممكنة، ووحدة نتاج توصلات المحصلات الخبرية المتساوقة، والمتصارعة، لتوليد أنماط جديدة من التأويلات.

<sup>1</sup> - ف- ي خاليزيف : التأويل، مجلة الفكر العربي المعاصر، 1988، ص 45-55.

إن سياق التأويل لا يحكمه مقياس " الرؤية " الموجهة لمعرفة الحقيقة، وإنما يعتمد أساساً على سياق منطق الباطن، بعدها يسلم القارئ سلطانه للعالم المجهول في أثناء عملية القراءة، التي هي في عداد " التأويل التوليدي " من أجل خلق التأليف الثاني<sup>1</sup>.

هناك مستويات خبيئة ومرئية، تمنحها التأويلية لحيوية الاستنباط، بما تحمله من سمات المعنى وتواظب على استحضر غيبيات دلالتها، فيما خفي من معاني الصور ومستورها، كونها الأسلوب الوحيد لاستقراء منهجي له خصوصياته وتصوراته في رؤية " نظرية القراءة " ولذلك يكون الاستنباط التأويلي ذا حيوية شديدة الصلة بمقولات عدم التناهي، والتفتح، والخيال المطل على الغياب، والذي ينادي النائيات والمتباينات، بل قل إن التأويل تطبيق إجرائي لمبدأ التجلي الذي هو التفتح إياه، على وجه الدقة<sup>2</sup>، وحتى نفيد من مجالات شتى من التجربة الصوفية، سواء ما تعلق بالمواضيع الذاتية بكل ما تحمله من مظاهر الاغتراب، والقلق، أو ظاهرة الانسحاب من الوجود، أو التمرد على الواقع إلى واقع أسمى، أو البحث عن الجوهر المفقود، أو نشدان المثل المطلقة، أو ما يتعلق كذلك " بالمواضيع المنهجية " مثل الكشف، والرمز، والتأويل...

ينبغي اتخاذ هذه التجربة جراً عملياً وتطبيقياً في الدراسات التحليلية، فقد اتضح أنه لمزيد من التوسع انظر كتابينا : دلالية النص الأدبي ، إزاء التأويل في فصوله الأولى يمكن الصوفية أن تصبح منهال يتشرب منه النقد العربي الحديث، من حيث اهتدى إليه ويسترشد به، ويستقي مصطلحات وأدواته الإجرائية ، ورافداً من هذا الموروث العظيم كثيراً من القضايا المتعلقة بالمعنى والمبنى، أو ما يعرف في المصطلحات الحداثية بالمبنى العميقة، والمبنى السطحية. وعلى النقد العربي أن يعيد النظر في تصوراته وأدواته، ورؤاه، وما يشترك

<sup>1</sup> - عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، بسوريا، 1993، ص 24-30.

<sup>2</sup> - يوسف اليوسف: الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، 1980، ص 206.

فيها مع الصوفية، فيتجنب بعضها تجنباً واعياً ومركزاً، ويأخذ ببعضها مأخذ الجد لتنمية المشروع، والمساءلة لبلوغ الغاية، والوعي لبعث الفهم وسلامة الإدراك<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> - عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1، سوريا، 2012 ص143.

# الفصل الثاني

تشكل المعنى الشعري في ديوان مقام الإغتراب لـ : عمار بن لقريشي

أولاً : قراءة في موضوعات ديوان "مقام الإغتراب لـ : عمار بن لقريشي"

ثانياً: تشكل البناء الشعري والفني لديوان مقام الإغتراب

1- الاختيار

2- التركيب

3- الانزياح

ثالثاً: الرمز بين المحمول الدلالي والتعبير الإشاري

رابعاً: التناسل وتحقق مستويات تشكل المعنى في ديوان مقام الإغتراب

أولا : قراءة في موضوعات ديوان "مقام الاغتراب لـ : عمار بن لقرشي".

إن الشعر بما هو ضرب من الخيال و الصور، والمعاني التي من خلالها نعبر فيه انفعالاتنا و تقلبات أحوالنا وأيامنا، وهو أيضا ملجأ للبوح بم تكتنزه خاطرنا وتستتر به ميولنا ورغباتنا المكبوتة في ذواتنا.

فمن بين هذه الضروب ديوان مقام الاغتراب لـ عمار بن لقرشي الذي جعل منه طريقا للتعبير عن غربة يعيش مفرداتها فيرسمها ويصورها في طريقين أو عالمين الأول عالم الروح، ، الذي يأسرك في سجن أرضي الملامح، و الثاني عالم الجسد تعيش فيه حرية سجنها جسد، يمر بمقتضيات حال ينتقل به من مقام لآخر ليعيش مراحل سفر له منطق الطير، تراها تحط الرحال كلما اشتد عليها المقام، تنتظر حتى يُسمح لها بالمغادرة ، و بين المقامين تكون هناك وقفة تأمل و معاناة روح تأبى الأسر، تعيش حرية منقوصة، فلا هي استطاعت كسر القيد والتحليق في عالمها ، و لا هي استطاعت تحمل قيد جسد الطين<sup>1</sup>.

### ديوان مقام الإغتراب/نصوص/عمار بن لقرشي

صدر ديوان مقام الإغتراب لـ عمار بن لقرشي سنة 2015 ، لتقوم دار الروائع للنشر بسطيف بطباعته ونشره. يضم الديوان 27 نص<sup>2</sup>.

أول قصيدة من الديوان كانت بعنوان وقفة، والوقفة هي عبارة عن برزخ بين عالمين، يعيش بينهما الشاعر اغترابا قصريا، لا يمكن له أن يتمتع بإرادة الاختيار ولا التوقف و لا المعرفة بما ينتظره في قادم الوقت ، تتعاقب عليه الأحوال دون استئذان، ودون أن يعرف

<sup>1</sup> - منجية بن صالح: مقال حول ديوان مقام الاغتراب للدكتور عمار بن لقرشي، مجلة النور، قراءات، 480، 24 فيفري

2017، ص1.

<sup>2</sup> - عمار بن لقرشي: ديوان مقام الاغتراب، دار الروائع للنشر، سطيف / الجزائر، ط1، 2015، ص2.

لها مآل، يجد نفسه سجين وقفة يعيش من خلالها رؤى يقظة كان لها منام، تنقله إلى ما بين النهرين، حيث يعيش الانفصال ويخاطب جسد الروح بلغة الكلمة ليقول:

هذا جمالك يا ليلي يعلبنا

يغازل الملح بالآيات بالقبل

قولي لطيفه إذ شاخت بلابلنا

ورجع الموج عزف الشيب والمقل

ثم يقول:

إننا لنأمل أن تخضر غربتنا

ويبعث الشوق رؤيا اليوم، والطلل<sup>1</sup>

ووحدها الرؤيا القادرة على أن تنقل العقل جسدا و روحا إلى ما وراء الطبيعة، حتى يعيش الرائي مقام كشف، يروي من خلاله عطشه للمعرفة، ليدرك بعض ملامح وجوده الرسالي وهو المسافر إلى حيث لا أين و لا كيف، إنها المشاهدة لحال انقضى و لمآل قادم، لا يمكن إدراك تفاصيله إلا من خلال وقفات تأمل، و سبر لأغوار ما فات حتى يستقيم الآتي<sup>2</sup>.

ثم انتقل الشاعر من الوقفة إلى "أريج الروح"، حيث تخاطب الروح نفسه الحائرة لتُطلعها على ما ألم بها من معاناة ليقول:

قد كنت تؤثر ثوب الحزن من زمن \*\*\* وتشرب العشق في الأحشاء نيرانا

تسري بحلمك أفكار لها نغم \*\*\* هزت رؤاك فساد الصمت أزمانا

غابت آمانيك الخضراء و أنتفضت \*\*\* فيك العيون.. و كان النهر عطشاننا

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص10.

<sup>2</sup> - منجية بن صالح: مقال حول ديوان مقام الاغتراب، ص2.

قد كنت تركب بحر الوهم مندفعاً \*\*\* تأبى الرجوع تريد الغيث طوفانا<sup>1</sup>.

ويشق الحنين جيوب الغيب ليستقر في قلب شاعر عاشق لنراه يقول:

شق الحنين بصدر الغيب سوسنة \*\*\* ناح الرجاء إلهي من يواسيه

هل يكفل الشعر للأكوان بسمتها \*\*\* يمحو الرماد وعين الله تدنيه

يأتي الغمام بنار العشق تنقذني \*\*\* ما مات حبك بل هذي أغانيه

أم يسقط الجرح في أعماق ظلمتنا \*\*\* حيث الجمال نيوب القبح تدميه

كفكف نواحك إن الشعر مئذنة \*\*\* حطت بقلبك فانزاحت مآسيه<sup>2</sup>.

يتقلب الشاعر بين حنين و شوق، أسر و حرية ، ظلمة و نور وبين جمال تتطلع إليه روحه، و قبح تعزل له نفسه، يبحث عن كسر قيده من خلال الكلمة عله يجد سكينة ترد له روحا من روحه، إنها وحدها القادرة على تبديد ضبابية الرؤى، ليكتشف أن لوجوده وجهان، أحدهما يحمل معاناته الفردية، و الآخر يحمل معاناة وطن يتقلب بين قمع للشعوب ، وآخر لأوطان ملكت نفسها لجلاذيتها خارج الحدود... وتستديم المعاناة مقيمة في الإنسان كفرد و في المجتمع كمجموعة، ليتساءل الشاعر وكأنه يعرف الجواب مسبقا ليقول:<sup>3</sup>

معراجك اليوم قد ضاعت مباحجه \*\*\* مات البراق ...دع الفينيقي ينفجر

يأتي بفجرك أنوار مقدسة \*\*\* يحيي جناحك بالأمطار ينصهر

إلى غاية قوله:

هل تقبلين تلال الظلم ملهمتي؟ \*\*\* ساد الجراد وحل الخزي والنتير

<sup>1</sup> - عمار بن لقرشي: ديوان مقام الاغتراب، ص11.

<sup>2</sup> - عمار بن لقرشي: ديوان مقام الاغتراب، ص13.

<sup>3</sup> - [منجية بن صالح](#): مقال حول ديوان مقام الاغتراب، ص3.

ابعث بشؤمك نحو الجمر يأكله \*\*\* سيزهر الربيع بعد اللؤم والشجر<sup>1</sup>

يتعرض الشاعر في هذا الديوان، لعدة مواضيع حيوية تنتشي لها النفس التي تمارس طقوس هواها في سجن من طين، تقض مضجع روح جبلت على حرية من نور، و بين هذه المتناقضات تكمن معاناة الشاعر الأزلية ليكون بين مد وجزر، يحاول التحرر من حصار يدمي مسيره و يحد من تطلعاته، يبحث عبر الكلمة والمعنى، عن أسباب هذا القلق الوجودي الذي يسكنه، عله يقوض أركان غربة أقامت فيه أوتادها و جعلت منه سكنا تأوي إليه كلما اشتد به الحنين إلى غيرها، نراه يطرق عدة أبواب بحثا عن متنفس يفك شفرة حصار يطوق ذاته، يأسر حركته و يمنع انطلاقه نحو وطن من نور<sup>2</sup>.

حيث يقول: في قصيدة رؤيا

هربت الرؤيا

وصاحت عنادل الشفق:

سيسجن النار وهم الفجيرة...

ترتمي بين يديك الفصول...

الربيع ليس إلا شركا لليباب...

أخضر الكلمات جاء بالأحاجي

المزامير رجفة.. اغتراب اللحن في واحة الصبار...

إلى قوله:

استسلمت للرفق، وارتميت في حلقات ذكرك...

وما دريت هل أنا السالك، أم الحال، أم المتحد..؟

صوتك غواية

<sup>1</sup> - عمار بن لقرشي: ديوان مقام الاغتراب، ص15.

<sup>2</sup> - منجية بن صالح: مقال حول ديوان مقام الاغتراب، ص4.

## وجهك صلاة

### حبك فنائي في وجودي<sup>1</sup>.

كما كان لباب السياسة الحظ الأوفر في هذا العمل الأدبي الذي يراوح بين الشعر والنثر الشعري، والحواريات التي ينتقي فيها الزمان و المكان لتتفياً المطلق، تطرح إرهاصات لها تداعيات على حياة الفرد و المجموعة، و كأنها خلقت مع الإنسانية لتصاحبها على مدى حياة الوجود، فلا عجب من هيمنة الأنا السياسي على الأنا الفردي و طغيان الأول على الثاني، بحكم ما يمتلك من قوة مادية و سيطرة لوجستية تخول له تشكيل المجتمع كما يريد حتى يكون طوع بنانه<sup>2</sup>.

وكما هو ممثل في قصيدة الجرح والسفاح

يا سفاح...

لا تحاول نظم دقائق الرؤى

لا تحاول سجن أنفاسي

في دوائر في خطوط...في تعازيم الخلود والجمود.

إلى غاية:

يا سفاح....

ما كان كان، فارجع الآن أثر...

ما كان كان، فارجع الآن ترابا وحجر...<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - عمار بن لقرشي: ديوان مقام الاغتراب، ص 35-37.

<sup>2</sup> - منجية بن صالح: مقال حول ديوان مقام الاغتراب، ص4.

<sup>3</sup> - عمار بن لقرشي: ديوان مقام الاغتراب، ص45.

لقد تعرض الديوان إلى جل المواضيع الحيوية في المجتمع، بشقيها المظلم والمشرق، فكانت المرأة بين عفاف الحب و دنس التلاشي، ولزنادقة الدين و السياسة حضور استباح المقدس و ارتقى بالمدنس، وكان للمرأيا كنوز مخفية، فهي لا تعكس غير الأشياء الواضحة... ونتوقف عند "قطرة حبر" التي يطرح فيها الأديب سؤالاً يختزل كل عنجهية و سلطة الأنأ، التي تتواجد في كل المؤسسات السياسية والاقتصادية والأدبية و الاجتماعية والدينية، ليقول الشاعر: في قصيدة قطرة حبر

غريب أصاب الناس...

إنه الدمار..

أتريد تمزيق وجودنا لتحرر وجودك؟

إن الساقطة لا تريدك ، ترفضك وسكانها....

إذن فأنا بين نارين، أنتم من أمامي ، والعدم من ورائي...ماذا أفعل؟؟

- ارجع إلى عالمك<sup>1</sup>.

يصور الشاعر الخيبة التي دمرت إنسان العصر و جعلت منه شظايا أفكار و كلمات تتناحر حول ماهية الوجود، في عالم يعيش الضياع، يحتدم الصراع الداخلي في إنسان انقطعت صلته بهويته الفطرية ليشبه كل شيء، من الغول إلى العنقاء، إلى الشيطان إلى الجماد إلى الحيوان، إلا نفسه التي خلقت لتكون آدمية الملامح أسمائية الصفات.

وهذا ما يمثلته الشاعر في قصيدة: "وينمو الوجع ضاحكا"<sup>2</sup>.

أجيبى بالصمت المحرق:

ما منعوني حينما قتلوني

<sup>1</sup> - عمار بن لقريشي: ديوان مقام الاغتراب، ص67.

<sup>2</sup> - منجية بن صالح: مقال حول ديوان مقام الاغتراب، ص4.

ما منعوني حينما شردوني

ما منعوني حينما منعوني.

سوف أظل أضحك الرعب كلما سمعت صلوات الاستغاثة ونداءات العيون الذبيحة..<sup>1</sup>

ويبقى للشاعر قلم يراوح بين الألم والأمل، بين الوجود والضياع، بين الوحدة النصية الذاتية، و التشظي الوجودي في بحث مرير عن الأنا المتوازنة القادرة على كسر قيود الاستبداد الفردي والجماعي، حيث من يتمتع بالقوة المادية و الفكرية هو من تكون له الغلبة.

وهذا ما يعبر عنه في نص قصيدته: الصمت المهمش: فارس هذه الرحلة هو الإنسان الشاعر هذا البريء الحالم ، عنقه دائماً مرتبطة بالأفق، ولكنه يسند ظهره إلى جدار قديم بدأت دعائمه تتهاوى ..وبين الخوف من سقوط الجدار و القفز على الزمن ، يظل صوته يتأرجح بين الخلف و الأمام، حينها يقول الشاعر:<sup>2</sup>

لم الصمت...

الموت هنا يفتح شراعه السحري ليضمك إلى صدره...

إلى قوله:

ياأنا يا زرقة السماء فتشي في عينيك عن التواصل

مزقي أوراق الرفض

لملمي أشلاء الحلم إبعثيني نصاً

<sup>1</sup> - عمار بن لقريشي: ديوان مقام الاغتراب، ص89.

<sup>2</sup> - منجية بن صالح: مقال حول ديوان مقام الاغتراب، ص5.

### واكتبي في الوريد (هذا إدعاء)....<sup>1</sup>

هكذا لخص الشاعر مسيرة الإنسان الذي يذوب في المجموعة، تتحمل عاهاته الخلقية و عله المزمنة، يتقنن في تجسيدها، فهو الحامل لحقيقتها، يعيش معاناتها التي تأبى إلا أن تفصح عن نفسها، و تثبت وجودها على أرض واقع كان السبب في معاناة مجتمع هو الجراد و الضحية، وهو السبب في اختلال المنظومة الاجتماعية العالمية ، ليقول لنا الشاعر الأديب "تبدأ رحلتي من عمق خابيتك ..عبر الحكايات المنسية ..عبر الأناشيد والمزامير العذبة ..عبر وصايا الله المذبوحة.. "

كما تمثل الرمز الصوفي في قصائده ، حين تكون الرؤى تجليات والواقع سراب، أين يكون الإنسان غيره، بين حقيقة معنى يسكنه و بريق معاني طالها الزيف و الدجل.

لقد كتب الشاعر رسالة لزمان عابث، تتشظى فيه الشخوص إلى ما لانهاية، فكان ديوان مقام الاغتراب، صورة من حياة ضياع الكلمة و توهان المعنى الذي حاول الشاعر أن يجمع شتات ما بعثرته سنون عجاف، طالها قحط الفكر و جفاف الكلمة وعطشى الروح وسكون الأقلام، وقال عندما يرحل الرماد سيزورنا رجل يرسل من عينيه أبجدية الرؤيا يدمر اصنامنا ويسحق ما تبقى من أوهامنا<sup>2</sup>.

فيقول في قصيدة : أما قبل

عندما يرحل الرماد ، سيزورنا رجل يرسل من عينيه أبجدية الرؤيا، يدمر أصنامنا،يسحق ما تبقى من أوهامنا....

<sup>1</sup> - عمار بن لقريشي: ديوان مقام الاغتراب، ص111.

<sup>2</sup> - منجية بن صالح: مقال حول ديوان مقام الاغتراب، ص5.

قد يضحك القمر، وتزهو الشمس، ويخرج من رحم الزيتونة فارس أزهر سلاحه كلة، سيفه محبة، يعيد للحياة وظيفتها.....

ويتحرك الرجاء....<sup>1</sup>

ثانياً: تشكل البناء الشعري والفني:

### 1-الاختيار:

ارتبط الاختيار بمفهوم الأسلوب، واعتبر حداً فاصلاً بين الجمالي وغير الجمالي، فالكلام لا يمكن أن يكتسب صفة الأسلوبية إلا إذا تحققت فيه جملة من الظواهر أو المسالك التعبيرية التي يؤثرها الشاعر أو الأديب دون بدائلها التي يمكن أن تسد مسدها لأنها في نظره، دون تلك البدائل، أو أكثر ملائمة لتصوير شعوره وأداء معانيه، ومن ثم كان الأسلوب ذاته اختياراً، أي اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه، أو هو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين؛ فالاختيار الذي نقصده، هنا، هو الاختيار الأسلوبي وهو ما يعرف بالاختيار النحوي بالمعنى الشامل الذي يراعي النواحي الصوتية والصرفية والدلالية والتنظيمية<sup>2</sup>.

ويكون هذا الاختيار حين يفضل المنشئ كلمة أو عبارة أو تركيباً يراه أصدق وأسلم في توصيل ما يريد

وللاختيار صوراً متعددة، منها ما يتم على مستوى اللفظ أو المعجم تفضيل لفظة ما على غيرها من البدائل، ومنها ما يتم على مستوى التركيب النحو؛ بحيث يفضل نمط ما من

<sup>1</sup> - عمار بن لقرشي: ديوان مقام الاغتراب، ص 65.

<sup>2</sup> - حسين بوحسون: الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، العدد 378، دمشق / سوريا، 2002، ص 40.

التركيب على غيره فيعادلّه في أداء أصل المعنى ويجد هذا الفهم للاختيار في نظرية تشومسكي حول البنية السطحية والبنية العميقة مستنداً، إذ يتحدد الأسلوب عند هؤلاء بوصفه اختياراً أو استثماراً وتوظيفاً للطاقات الكامنة في اللغة، إذ إنه يمكن تحديد هذه الطاقات وكشف أبعاد معانيها.

ومن صور الاختيار ما ينشأ من التعبيرات المجازية، ليتجاوز اللفظ المفرد إلى التركيب لاعتباره صياغة للكلمة تؤدي وظيفتها التأثيرية، البلاغية والجمالية<sup>1</sup>.

ومن القصائد الملفتة التي اعتنى فيها الشاعر بالألفاظ المختارة نذكر منها:

أول قصيدة في الديوان بعنوان "وقفة":

هذا جمالك يا ليلي يعلبنا

يغازل الملح بالآيات بالقبل

فقد اختار الشاعر كلمة "يعلبنا" فهي لفظة ملفتة للانتباه بالنسبة للقارئ فلفظة التعليل يقصد بها عملية تغليف وهيكله المواد وفق شكل معين وتهيئتها إما للتخزين والتجميد أو عرضها للبيع مباشرة، فقد وقع اختيار الشاعر لهذه اللفظة لمعنى معين بالإضافة إلى لفت انتباه القارئ مباشرة، بسبب حداثة استخدامها داخل النسق الشعري.

كما تم الاختيار للفظ من قبل الشاعر في قصيدة "وريقة ورد" في قوله:

أنت البلاغة كما أرادها الوقت، ترتدي زيا لا لون له ، تتربع على عرش الرداءة...

فلفظة البلاغة اختارها الشاعر وشبه بها المرأة (المعشوقة)، فالبلاغة تعني الفصاحة والدقة والانسجام وربط الألفاظ والمعاني وفق شكل أو قالب مميز ورونق جميل، فنقول بلاغة القرآن الكريم أي دقة وقوة تعبيرية متكاملة ومتناهية في الاختيار والتركيب وحتى الانزياح و التناس

<sup>1</sup> - المرجع نفسه، ص 41.

فهي مصطلح علمي أكاديمي له مجاله الذي يبحث فيه كعلوم النحو والصرف وغيرها. فقد تم اختياره من طرف الشاعر للفت الانتباه للقارئ وكذا إعطاء صورة للمرأة (المعشوقة) وتشبيهها بالبلاغة في تمام تصويرها وتركيبها وجمالها.

وأيضاً نجد الكلمة المحورية المتمثلة في كلمة "اغتراب" التي كررها الشاعر أحد عشر مرة في مواضع مختلفة من الديوان فلماذا اختار الشاعر هذه الكلمة دون غيرها مع أن اللغة تتيح له إمكانيات كثيرة للاختيار؟

إننا لنأمل أن تحضر غريبتنا قصيدة "وقفة"

هل هو الشوق أم حرقة الاغتراب..

(محنتي / غريتي ) قصيدة "مرفأ"

المزامير رجفة .. اغتراب اللحن في واحة الصبار .. قصيدة "رؤيا"

أنا الغريب عن ذاتي، وأنت الوطن الأكبر .. قصيدة "تراتيل"

وهناك في بساتين الغربة، تصلب أرواحنا ... قصيدة "خضراء يابسة"

مزامير للحنين و الاغتراب .. قصيدة "أما قبل"

إن الحنين يقتلني، إن الاغتراب يعشقني قصيدة "أما قبل"

غريب أصاب الناس قصيدة "قطرة حبر"

ولكن ما تلك السحب الغريبة التي تخيم على عينيك؟.. قصيدة "المرآة تعكس فقط ..."

توقدين سعدان المدينة نارا تجمد المد الطامي للاغتراب قصيدة "في البدأ كانت

الكلمة"<sup>1</sup>

يبدو أن الشاعر يرى أن هذه الكلمة هي الأقدر على التعبير عن تجربته ورؤيته، فاختيار الشاعر هذه الكلمة دون غيرها له دلالة أكيدة على أهميتها ولذلك أدرجها كعنوان رئيسي لديوانه متصدرا عمله الإبداعي تحت اسم "مقام الاغتراب" والذي يحيلنا على شيء من

<sup>1</sup> - عمار بن لقريشي: ديوان مقام الاغتراب. ص 10-92.

التصوف، فالديوان قد يشير إلى الهوية المحددة للشخصية الفكرية والإبداعية الزاخر برموز صوفية وإلى الأصالة التي تكونت مع المعاناة الطويلة والتجارب الدينية، فما التصوف إلا نوع من أنواع الزهد وما الاغتراب إلا اغتراب الذات عن الشهوات.

لقد كان بمقدور بن لقرشي أن ينتقي كلمات أخرى مرادفة لكلمة " اغتراب " التي جعلها الكلمة المحورية في الأبيات لكنه أثر هذه الكلمة لأن وقع هذه الكلمة ربما يكون أكثر من الكلمات الأخرى المرادفة لها، ولذلك تصبح هي كلمة مختارة ومنقاة من بين مرادفاتها، لأن الشاعر يختار بطريقة واعية الكلمة الأكثر قدرة على التعبير عن تجربته.

## 2- التركيب:

تجمع الدراسات في مجال الحقل الأسلوبي على قيمة "التركيب" الأسلوبية، باعتباره طرفاً فاعلاً في عملية الخلق الأدبي؛ إذ به تكتمل صورة التعبير اللغوي ويخرج من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل، والتركيب هو مظهر الأدبية؛ "ذلك أن الجمال في النص الأدبي، إنما يعود إلى العناصر البنائية متضافرة ومتفاعلة لا إلى عنصر بعينه منها.

إن التركيب هو الذي يقوم بعملية نظم الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي متوسلاً في ذلك بعمليتي الحضور والغياب؛ أي أن الكلمات في الخطاب تتركب من "مستويين، حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقياً على امتداد خطي ويكون لتجاوزها تأثير دلاليّ وصوتيّ وتركيبيّ وهو ما يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضاً تتوزع غيابياً في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلاليّ، فتدخل، إذن، في علاقة جدلية أو استبدالية، فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية، ومجموع علائق بعضها ببعض. وهذا التصور لعملية الخلق الأدبي لا يخرج عن نطاق الإتجاه الذي يتزعمه جاكبسون الذي يعتبر الحدث الأسلوبي "تركيب عمليتين متواليتين وهما اختيار المادة التعبيرية من الرصيد اللغويّ، ثم تركيب هذه المادة اللغوية بما يقتضيه بعض قواعد النحو وبما تسمح به سبل التصرف في الاستعمال.

كما يمثل النحو المعيار الذي تكشف به القوانين الداخلية لبنية النص . فالنحو إذن هو ذلك العلم الذي يرسم قوانين اللغة، و يضع أحكامها بناء على ما كان سابقا، والنحو لا يمارسه الإنسان كما يشاء، بل هو مرتبط بقوانين عرفية وبتأدية معينة .  
وبعد النحو مشغلة الفنانين والشعراء، و الفنانون هم الذين يفهمون النحو، أو هم الذين يبدعون النحو<sup>1</sup>.

#### أ- الجملة:

صنف النحاة القدماء الجملة وفق أسس مختلفة فمنهم من نظر إلى نوع الكلمة التي تقع في صدر الجملة، ومنهم من صنفها بحسب وقوعها في نطاق الجملة الأخرى، أو بحسب الوظيفة العامة التي تؤديها.

الجملة في اللغة تعني الجمع، وجمعها جمل، قال ابن منظور :الجملة جماعة الشيء وأجمل الشيء جمعه عن تفرقة وأجمل له الحساب كذلك والجملة جماعة كل شيء بكامله من الحساب وغيره، يقال :أجملت له الحساب والكلم.  
قال الله تعالى: <> لولّ نزل عليه القرآن جملة واحدة <>. وقد أجملت الحساب إذا رددته إلى الجملة.

نستخلص أن الجملة هي الكلم المفيد بالقصد، و بعبارة أخرى هي كل ما تكون من كلمتين أو أكثر أو أفاد معنى تاما مستقل، و الجملة نوعان إما اسمية أو فعلية.  
تقسم الجملة إلى اسمية و فعلية عند النحاة القدماء بالنظر إلى الكلمة التي تتصدر الجملة فإن كانت اسما فهي من قبيل الجمل الاسمية، و إن كانت فعلا فهي من قبيل الجمل الفعلية.

قال ابن هشام: فالاسمية التي صدرها اسم عند من جوزه و هو الأخفش و الكوفيون،  
و الفعلية التي صدرها فعل

<sup>1</sup> - محمد حماس عبد اللطيف: النحو و الدلالة مدخل لدراسة المعنى النحو الدلالي، دار الشروق، القاهرة/مصر، ط1، 2000، ص 1 .

\* - الجملة الفعلية:

تعتبر النوع الثاني من الجمل في اللغة العربية، و هي الجملة التي تبدأ بفعل ماضي أو مضارع أو أمر، ويعبر بها عن معنى مفيد تام وتتكون من فعل واسم - فاعل، نائب فاعل- يتم بهما المعنى. إذن الجملة الفعلية هي المتألفة من ركنين أساسيين هما: الفعل والفاعل، وهي تبدأ بالفعل.

و من القصائد التي وردت فيها الجمل الفعلية من خلل تلك التي درسناها نذكر منها: قصيدة "اخضرار"<sup>1</sup>:

نهـرب من ضوضاء البشر..

ونمضي بعيدا ..بعيدا ..

إلى حيث تلك الواحة المهجورة ..

نمتصّ في هدوئها الأثواق لذات ..

والعراجين الزاهية تغذينا ..

تعزف لحن ليلتنا الخضراء ..

نرقص ونرقص ..

قصيدة "ويأتي سيزيف"<sup>2</sup>:

غطّيني بالملاءة عفا زمني

غطّيني بالليل عفا نهاري

غطّيني بالشوك عفت سمائي

أردت أن أسحب السر من فضاءات نفسي

فاستحلت إلى غبار..

دع الصخرة تتفتت على رأسي ..على قلبي ..

<sup>1</sup> - عمار بن لقرشي: ديوان مقام الاغتراب. ص 19.

<sup>2</sup> - المرجع السابق، ص 23.

خذ مكاني، لعبة الغوص عذابي ..

قصيدة "أفق"<sup>1</sup>:

أفق صديقي ..

أفق ..

ستشرق الأوهام ..

أحلامنا ..

والشفق

وأوراق الجوى

تحترق ..

ثارت عليك

الواحات الظليلة ..

ففي هذه القصائد الثلاثة وردت الأفعال "نهرب، غطيني، أفق" في زمن المضارع و الأمر فهي تدل على وقوع حدث مرتبط بالزمن الحاضر أو المستقبل. باعتبار الاسم حدث مجرد من الزمان و الفعل حدث مرتبط به

نستخلص أن الشاعر في هذا الديوان قد وظف عددا كبيرا من الجمل الفعلية، وهذا دليل على حركية الشاعر وانفعالاته.

كما أنه بني قصائده على جمل قصيرة جدا وربما لأن حالته النفسية والشعورية لا تحتمل التطويل و التفصيل، و إنما يريد أن يفرغ ما بداخله من شكوى بسرعة و ينتهي. فهذه القصائد تجسد انفعالات الشاعر التي لجأ إليها ليعبر عن مشاعره وأحاسيسه تجاه الطبيعة الخضراء و تجاه العقاب الذي شبهه بعقاب سيزيف و أيضا تجاه الاستفاقة والأمل.

\* - الجملة الاسمية:

<sup>1</sup> - المرجع نفسه، ص30.

هي التي تبدأ باسم ويعبر بها عن معنى مفيد تام، وتتكون من اسمين المبتدأ والخبر أسند أحدهما للآخر لفائدة المعنى.

أو بتعبير آخر هي جملة تحمل الإسناد بأنواعها المثبتة و المنسوخة و المنفية فالاسم يسند ويسند إليه، يكون المسند اسم أو ما يجري مجراه أي أن الجمل الاسمية قد تسند إلى اسم أو فعل فهي وحدة متكاملة، وهي تبدأ باسم.

و من القصائد التي تحمل الجمل الاسمية هي:

قصيدة "أشواق"<sup>1</sup>:

سمراء ..

وهذا الشوق

يحفر في قلبي

مدينة ..

متاهات كبيرة ..

يئن صدرها بالحنين والرجاء ورجفة الوريد

شراع ضاع في اليم

و في قصيدة "مرفا"<sup>2</sup>:

حبك مرفاً أحمر البسمات ..

(حين يصبح البوح ثوره)

قلت:

هل تقبلين ...؟

واستفقت على واقع صفصافة الارتعاش

<sup>1</sup> - عمار بن لقريشي: ديوان مقام الاغتراب. ص 21.

<sup>2</sup> - المرجع السابق: ص 28.

لم يكن حلما  
الأحلام رقصة من عقيم السحاب ..  
(في غيابة واحتنا)  
أما في قصيدة "منارة"<sup>1</sup>:  
سمراء يا بسمه الجرح المسافر  
في أعماقنا  
يا خفقة الروح في معراجها سطعت  
يا رجفة الشوق في محرابها سجدت  
سمراء يا بسمه الحرف المهاجر  
عن أسفارنا أبدأ  
هل أنت تحيين أيامي ..  
فواجه .. رؤيا للمنى  
الحب كان منارات ..

لقد استعان عمار بن لقرشي في ديوانه بالجمال الاسمية يعبر فيها عن مشاعره تجاه حبه للسمراء وأشواقه لها وأيضا حبه للقصيدة، و رسمها من خلال كلمات بسيطة كادت أن تكشف على نفسيته لأنه عندما يستعمل الجمال الفعلية فإنه يهتم بالفعل و بديمومته الزمانية، أما عندما يبدأ الجمال بالسمراء فإنه يؤكد اهتمامه (الشوق ، صدرها ، الحنين، الروح). من خلال دراستنا للجمال الاسمية و الجمال الفعلية في ديوان "مقام الاغتراب" نستنتج أن الشاعر قد أكثر من استعمال الجمال الفعلية وهي التي طغت على الديوان على حساب الجمال الاسمية و هذا راجع إلى نفسية الشاعر.

\* - شبه الجملة:

<sup>1</sup> - المرجع نفسه: ص 32.

يطلق النحاة العرب هذه التسمية في الأغلب على الظرف والجار والمجرور وتسميتها بشبه الجملة يرجع إلى أسباب منها ما كان تأمينا أو غير تأمين لا يؤيدان معنا مستقل في الكلام، وإنما يؤيدان معنا فرعيا فكأنهما جملة ناقصة أو شبه جملة. وهذا هو السبب الأهم عندهم أنها تنوب عن الجملة .

و من القصائد التي وردت فيها شبه الجملة من تلك التي درسناها نذكر منها.  
قصيدة "اخضرار"<sup>1</sup>:

نستلقي على السندس ..

أهمس في شفئك الطلب ..

تنفثين في عروقي النشوة ..

وفي قصيدة "أشواق"<sup>2</sup>:

في ممالك القمر

وارتعاش المسلك المستهام

في جيبني، يصير غابة من حجر

في الشتاء تعشق الهارين

من عيون المطر

أما في قصيدة "أفق":

على مدن الربو المعطر ..

### 3- الانزياح:

إن اللغة الإبداعية بدورها تتطوي على قوة ذاتية توجه خلقها وفاعليتها وذلك بما تحمله من إحياءات بعيدة حيث تكثف دلالات هامة بنموها و شاعريتها وأن هذه الفاعلية أو الشاعرية كثيرا ما تظهر في اختيار الكلمات و التراكيب و الصور، وبمجرد تموقع الظاهرة

<sup>1</sup> - عمار بن لقرشي: ديوان مقام الاغتراب. ص 22.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 19.

الأسلوبية في عمق الحدث اللغوي ترسخ مفهوم "الانزياح" ليغدو مغامرة فسيحة داخل النص ليتحول هذا التصور إلى تلك المدارات التي تخفيها الكلمات. و المتأمل في أبعاد "الانزياح" يدرك ما لهذا المصطلح من حضور راسخ في مجالات الدراسات الأسلوبية الحديثة والمعاصرة فتعددت مستويات الفهم من باحث إلى آخر، لا شيء إلا لاتساع الأبعاد المعرفية والثقافية التي يحملها مدلول الانزياح.

فالانزياح مصطلح تطور بتطور الدراسات الأسلوبية و النصانية في الفكر الغربي الحديث و خصوصا حين تبلورت معالم الدرس النقدي في شكل أطروحات و نظريات قعد لها علماء الأسلوب بدءا من شارل بالي 1865- 1947 وصولا إلى جاكبسون 1986 وتودوروف ورولان بارت 1915.<sup>1</sup>

أما في مفهوم الانزياح يُشير عبد السلام المسدي إلى أن الانزياح هو مقياس تنظيري مشترك بين أغلب التيارات التي تجعل من الخطاب منطلقاً لتحديد الأسلوب ويستمد هذا المقياس تصوره من علاقته باللغة ، باعتباره خروجاً عليها أي خروجاً على الأصل.<sup>2</sup>

إن فضاء الانزياح من حيث مكن التحول الأسلوبي في كل ما يحمله من إشارات ودلالات فنية ضاربة في صلب العملية الإبداعية دون أن نهمل بعضاً من تلك المفاهيم الإجرائية التي جسدها أبحاث الكثير من علماء النقد الحديث ، فمسار الدراسات الأسلوبية و ما عرفته من نضج جعلت مفهوم الانزياح مفهوماً، واسع الدلالة متعدد الرؤى وإننا نلمح هذه الحقيقة التي وصل فيها "النص" إلى ثقافة خطاب ، هذه الثقافة التي ربطت كل خطاب أدبي بشبكة من الأدوات والمعارف يصعب فكها كونها تحولت إلى ممارسة فعلية ينجزها المتكلم وفق نظام لغوي موجه إلى المتلقي بواسطة مقام على أساس الإفهام والتواصل ، و من هذا المنطق يحقق المتكلم معنى "الانزياح" فبمجرد تعبير الإنسان عن فكرة ما شعرا بدل تعبيره عنها نثرا، يعد تنبيهاً للمقبل إلى أن النص - فضلا - عما يحمله من دلالات أولية تكون

<sup>1</sup> - بن دحمان عبد الرزاق: أبجديات في فهم جماليات الانزياح، مجلة علوم اللغة وآدابها، ص37.

<sup>2</sup> - رابح ملوك ، مقال في النص الأدبي ومقولة الانزياح، مجلة الخطاب، جامعة البويرة، العدد 04، 2009، ص376.

بنية رسالته قد استحال في صياغته دالا متصلا بنظام بلاغي آخر غير النظام اللساني البسيط.<sup>1</sup>

كما يتفق علماء الأسلوب في كون (الانزياح) هو انتقال اللغة من نظامها الأحادي المعياري إلى الطاقة الخلاقة المكرسة في شكل ممارسة أسلوبية ، أي هو انتقال اللغة من مجال الاستعمال المتداول إلى مجال الخلق و التميز، لتتم عملية التحول من طور الإفهام إلى طور الإنجاز و التفاعل ، و هذا لما تتمتع به الطاقة اللغوية من قدرات تتجسد في تراكيب و ألفاظ و صيغ يدخلها المتكلم في دائرة كلامية تبتعد عن المألوف والجاهز لتتشكل في هيئة جديدة تولد لدى المتقبل صدمة معرفية ولذلك أصبح مفهوم الانزياح دالا على معاني الانحراف أو العدول أو الشذوذ فاللغة الإبداعية من هذا المنطلق هي : "بمثابة انزياحات مقصودة تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا ، إنها لغة ممعنة في المجازي تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ ، و شذوذها إن جاز لنا وصفها هكذا هو الذي يكسبها روحنة وأسلوبا من نوع خاص"<sup>2</sup>.

لذا تبلورت مفاهيم الانزياح كإجراء فني و معرفي في سلم شبكات التصور الشعري فهذا الباحث (جان كوهين ) يفلت من أسار الفكر اللساني ليجعل من الانزياح مرجعا معرفيا تبنى عليه نظرية الشعر ، فالانزياح عنده (خطأ مقصود) فقد جعل من الانزياح قاعدة أسلوبية مركزها التواصل و الإفهام ، فنقل الكلام من المعقول إلى اللامعقول ، ولا يتم إلا بخرق القاعدة اللغوية التي تعود إلى انسجامها و وظيفتها الأولى ، بمعنى أن الانزياح يتحقق عبر مستويين وهما:

1- حالة الانزياح.

2- نفي الانزياح .

الوضوح ← تطابق الدال و المدلول

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص38 .

<sup>2</sup> - بن دحمان عبد الرزاق: أبجديات في فهم جماليات الانزياح ، ص38.

### الغموض ← عملية الانزياح ← الوضوح

فالعَمَلِيَّة الأولى تقابل السياق الذي أساسه المنافسة، والعَمَلِيَّة الثانية تقابل الاستبدال فالأولى تتحقق بالمنافرة و الثانية بالاستعارة " فإذا كان الشعر يمارس المنافسة باستمرار، وإذا لم يمكن أن يتحقق إلا بواسطة انحرافه المستمر لقواعد اللغة فلأن الطريقة المباشرة المؤدية، كما قدمنا من الدال إلى المدلول الثاني مقطوعة إذ يوجد بينهما دائما المدلول الأول، وهذه واقعة مترتبة عن بنية اللغة نفسها.<sup>1</sup>

و بهذا الطرح نخلص إلى أن الانزياح عند « كوهين » يتشكل من المستويات التالية:

1- تحقق مبدأ التواصل في الانزياحية.

2- عدم المنافسة بين الدال و المدلول على مستوى التأويل.

3- سلامة الرسالة الكلامية في وعي القارئ.

لم يعد الانزياح ظاهرة أسلوبية فقط بل أصبح ظاهرة نصية إبداعية ونتيجة للاهتمام الكبير بالنص تطورت الاستراتيجيات النصية التي تعنى بفحص النص ذاته والنظر إليه كبنية محايثة و مكتفية بذاتها و معزولة عن سياقها الخارجي أو ارتباطاتها بالمؤلف أو المرجع الخارجي .. بحيث أصبحت سلطة النص هي السلطة الطاغية المتحكمة في بقية السلطات.

وعليه يمكن القول إن الجانب الفني للانزياح لا يكمن في اللغة بالقدر الذي يكمن في تحقيقه في لغة و صياغة النص ، ومادامت هذه اللغة تولد مع كل مبدع على حد تعبير "أدونيس" فإن دلالات الانزياح و فنياته وجدت صداها و أبعادها داخل دائرة النص الذي أضحى مركزا و منطلقا للقبض على ذلك الخيط السامق في مبنى الإبداع ، و يأتي "جاكبسون" ليحول المعطيات الأسلوبية إلى وظيفة شعرية تتحدد بإنجاز الحدث اللساني

كما يمكن القول إن مدار الانزياح يتحقق عبر التحولات الآتية:

<sup>1</sup> - المرجع السابق ، ص38.

- 1- الانتقال المفاجئ غير المتوقع "مسافة التوتر".
  - 2- توليد الفضاء الدلالي الجديد .
  - 3- تحقيق ما فقد في الاستعمال المألوف ليتحقق على مستوى الذات "انتقال من المطابقة إلى الإيحاء".
  - 4- تذبذب الخطاب الأدبي بين طاقتي التلميح و التصريح<sup>1</sup>.
- كما يدرج تحت هذا الباب تحولات عديدة في ترتيب و بناء النسيج اللغوي كانتظام الحروف و أساليب الإنشاء و الإخبار ، و نظام المتتابعات الاسنادية ، كالجار والمجرور و مواقع الصفات و الأحوال و مقولات التوكيد و ما إلى ذلك من هذه الضوابط النحوية و اللغوية التي يجد فيها المبدع مجالاً واسعاً ، لإبداع نظام أسلوبى شعري يتماشى و تركيباته النفسية و المعرفية ، وقد أطلق كمال أبو ديب على هذا التعامل اللغوي اسم "إقحام" ليستدل على وضع كلمات أو مكونات وجودية لا متجانسة في بنية تركيبية متجانسة لخلق مسافة التوتر التي هي أساس قيام "الشعرية"<sup>2</sup>
- ومن هذه الرؤية الفنية، تجذر مفهوم الانزياح ليغدو مغامرة تجوب فضاء النص الشعري و ما يلفه من مفارقات لغوية فيصبح الدال مدلولاً، و المدلول دالاً، و المستحيل ممكناً فتبوح اللغة بأسرارها، وتقول ما لم يقله الواقع ... فوظيفة الانزياح من هذا الجانب لا تتوقف عند خلق توتر بين الدال و المدلول ، و لكنها تجعلنا نرى الأشياء و العلاقات بطريقة مغايرة من زاوية متباينة.
- ومن أبرز مستويات الانزياح كذلك: "الانزياح الاستبدالي" الدائر في صلب العملية البلاغية ، و يتمثل في مدار (الاستعارة) و (الكناية) و (التشبيه) و (المجاز المرسل) إلا أن (الاستعارة) تشكل هيمنة راسخة داخل الصياغة اللغوية لأن مقامها يتمحور حول عنصر البدائل أي هناك حقيقة ما،تقال بشكل آخر.

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص39.

<sup>2</sup> - بن دحمان عبد الرزاق، أبجديات في فهم جماليات الانزياح ، ص39.

وللاستعارة أبواب واسعة في تراثنا البلاغي القديم فهي بؤرة العمل الشعري و مقياس الإبداع في لغة المجاز، لذلك أدخلها علماء البلاغة في (مفهوم الاتساع و التوسع ) وبتطور الدراسات النقدية عرفت مفاهيم الاستعارة تجليات و فضاءات معرفية جعلت من المفهوم الإستعاري، ركنا حساسا في الحقل الشعري المعاصر بحيث لم تعد -الاستعارة - ذلك الانزياح اللغوي البسيط القائم على حدود المشابهة بل تجاوز النقاد هذه النظرة البلاغية التقليدية و هذا بإعطائها فلسفة جمالية تتصف بالعمق و الشمول، و للكشف عن سر الانزياح و معرفة جانبه المعرفي و الفني لابد من تفاعل جماليات القراءة مع المعرفة النصية ، فالقارئ بهذا المعنى يتحول إلى كاتب آخر أو منجز للخطاب الشعري ،ولن يتحقق هذا المسعى إلا بوجود (القارئ الحاذق) على حد تعبير "ريفا تار" وهوالقارئ المتسلح بأدوات ما فوق لغوية.<sup>1</sup>

و لا شك أن مرد هذا الإنجاز يعود إلى عمق درجة الانزياح الذي خلخل البؤرة المرجعية لدى المتلقي بمعنى أن شدة التوتر زادت في حدة المنافرة بين الدال و المدلول وهذا ما أشار إليه "الجاحظ" في حديثه عن اتساع المعاني عن طريق الصناعة والتصوير فالدراسات الأدبية الحديثة التي جعلت من جمال الاستعارة انزياحا موسعا ينطوي تحته كل أشكال الانزياحية والانحرافية ، وما زاد في حدة التوتر الأسلوبي، الاستعارة بم هي انحراف وانزياح في عمق بنية اللغة ، لذلك تعتبر الإستعارة من الآليات الهامة في تشكيل الصور الشعرية عند عمار بلقرشي، فقد سادت عنده بقوة وهذا ما يوحى بتكثيف المشاعر وقوتها.

فالاستعارة إذاً آلية من آليات الإبداع تتجلى في توظيف اللفظة الواحدة بمعان مختلفة باختلاف السياق الذي ترد فيهن.

والاستعارة شكل من أشكال الانزياح يعمل على كسر عنصر الوقع لدى المتلقي ومباغتته بالخروج عما هو مألوف عنده في استعمال اللغة .

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص40.

والإستعارة بدورها تعتبر ضرب من المجاز اللغوي وهي تشبه حذف أحد طرفيه أو إنتقال كلمة من بيئة معينة إلى بيئة لغوية أخرى، وهي قسمان:

- تصريحية : وهي ما صرح بلفظ المشبه به

- مكنية: هي ما حذف فيها المشبه به ورمزله بشيء من لوازمه.<sup>1</sup>

وسنحاول ذكر بعض الإنزياحات التي وظفها عمار بلقيرشي في قصائد ديوانه.

قصيدة "وقفة" تضمنت إستعارة مكنية في البيت الخامس بقوله:

**إنا لنأمل أن تخضر غربتنا.<sup>2</sup>**

فقد شبه الغربة وهي شيء معنوي بالنبات الذي هو كائن حي من خلال صفة اللون فحذف المشبه به، وترك قرينة دالة عليه وهي الاخضرار، وهنا دلالة على تفاؤل الشاعر بمستقبله وبعث الأمل فيه.

أما في قصيدة: "أريج الروح" فقد تضمنت استعارة مكنية في البيت الثاني بقوله:

**جاءت إليك بفيض الود مرتعشا \*\*\* تحنو عليك فينمو الدفء أفنانا<sup>3</sup>**

فقد شبه حب المرأة والود الذي ينبع منها، بالجسم الذي يرتعش من البرد

فعندما يصب هذا الود على الحبيب ، فينمو الدفء فيه كالغصن الأخضر المستقيم ، وهنا دلالة على أن الحب هو منبع الدفء والحنين والشوق.

أما في قصيدة: "حنين" فقد تضمنت استعارة مكنية في البيت الثاني بقوله:

**هربت من أنفاس الشمس جوهرة \*\*\* خضرا الأمانى بالأحلام والته<sup>4</sup>**

فالاستعارة المكنية في قوله: من أنفاس الشمس، فقد شبه الشمس بالإنسان من خلال صفة التنفس فحذف المشبه به وترك قرينة دالة عليه فأضفى صفة التنفس الخاصة بالكائن الحي على شيء جامد ، دلالة على عظمة معتقدة.

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص41

<sup>2</sup> - عمار بلقيرشي: ديوان مقام الإغتراب، ص10.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص10.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص13.

أما الاستعارة المكنية الثانية فقد وردت في البيت الرابع في قوله:

### من فوقه النجم يرعى

فهي استعارة مكنية شبه النجم وهو جماد بالحيوان من خلال إضفاء صفة الرعي عليه فحذف المشبه به وترك قرينة دالة عليه ، وهي صفة الرعي ، وهي دلالة على إهتمام الذات الإلهية به والاعتناء بأمانيه.

أما الكناية فاعتبارها آلية من آليات تشكيل الصورة الشعرية عند عمار بلقرشي غير أنها جاءت أقل نصيباً من الإستعارة، فقد وردت في قصيدة "عصفورة الشرق" في البيت السادس عشر في قوله:

### سيزهر الربيع بعد اللؤم والشجر

كناية في : سيزهر الربيع ، كناية عن حال وعن تيقن الشاعر بإفراج الوضع وهذا من خلال إلحاق الفعل بحرف السين للتوكيد والدلالة الإيحائية العميقة ، هي تقاؤل الشاعر بتحسن أحواله النفسية.

أما الكناية في قصيدة " خضراء يابسة " فهي كناية عن حال في قوله:

### وهناك في بساتين الغربية تصلب أرواحنا<sup>1</sup> ،

فهي كناية عن المعاناة والحزن الشديد الذي لقيه الشاعر جراء غربته النفسية والدلالة الإيحائية العميقة هي الضمير الحي والروح النقية للذات الشاعرة.

تكمُن وظيفة ودور الإنزياحات في خلق معاني جديدة لم كن مدرجة أو شائعة في الاستعمال العادي المتعارف عليه، فالمبدع يشكل اللغة حسب ما تقتضيه حاجته كإقامة الوظيفة التواصلية غير آبه بالحدود والأنظمة مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة.

ثالثاً: الرمز بين المحمول الدلالي والتعبير الإشاري :

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص49.

يعد الرمز من الوسائل الفنية المهمة التي تحقق شعرية الخطاب الشعري المعاصر، على اعتبار أن الشاعر يعتمد من خلاله إلى الإيحاء والتلميح بدل المباشرة والتصريح، فهو آلية للتجاوز والاستحضار - تجاوز للواقع اللغوي الحاضر واستحضار للغائب الأدبي المحتمل - هذا ويذهب الدكتور إحسان عباس في توصيفه للرمز على أنه: "الدلالة على ما وراء المعنى"، ذلك أن الرمز يكشف عن تشابه بين شيئين<sup>1</sup> (الظاهر، مع اعتبار المعنى الظاهر مقصودا كشفا ذاتيا دون أن يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز، فالرمز "بعد اقتطاعه من الواقع"، ومن هنا لا يشترط الترابط الحسي بين الرمز والمرموز، فإن العبرة بالواقع المشترك المتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقي المشترك عند كل من الشاعر والمتلقي، إنما هو تجل لقصدية الرمز المتجاوز للمعنى الإشاري -دون أن يلغيه- إلى المعنى الإيحائي الأدبي.

إن تشكل المعنى يقع على مستوى المضمون، ويضمن نجاعة عملية الفهم للمتلقي أي أنه يركز على المشترك الدلالي لكل من المحمول وموضوعه مما يجعله عاملا أساسيا لضمان وحدة الخطاب.

ومن الملاحظ في ديوان مقام الاغتراب أنه لم يخلوا من الرمز بل استعان به في مواضع كثيرة، كما استطاع بن لقرشي أن يأخذنا إلى عالم الصوفية من خلال مدونته الشعرية التي احتوت رمز الحب الإلهي و المرأة و الخمرة...، فرمز الحب الإلهي أدى إلى مدلول أكثر عمق حاول فيه الشاعر التعبير عن تغيرات باطن النفس وأجواء الروح النقية التي تقيم علاقة حب من نوع خاص إنها مع الله عز وجل، فجاء رمز المرأة ليبدل على العاشق الواله للذات الإلهية، فانزاح الحب من مرجعيته الغزلية إلى الصوفية، ورمز الخمرة دل على العاشق المتغني بحب الله عز وجل المؤنس لروحه، فالطبيعة كانت رمز لتجلي الجمال الإلهي، واللون الأخضر فكان رمز للنماء والخصب والأمل، والكم نماذج شعرية من ديوان بن لقرشي

<sup>1</sup> - إحسان عباس : فن الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، 1993، ص200.

\* الحب الإلهي يقول الشاعر في قصيدة " حنين"<sup>1</sup>:

شق الحنين بي صدري الغيب سوسنة    ناح الرجاء.. إلهي من يواسيه؟  
 هل يكفي الشعر لأكوان بسمتها    يمحو الرماد وعين الله تدنيه؟  
 يأتي الغمام بنار العشق تنقضي    ما مات حبك بل هذه أغانيه  
 أم يسقط الجرح في أعماق ظلمتنا    حيث الجمال نيوب القبح تدميه  
 كفكف نواح إن الشعر مئذنة    حطت بقلب فانزاحت مآسيه"

\* رمز المرأة يقول الشاعر في قصيدة " مرفأ"<sup>2</sup>:

"حبك مرفأ أحمر البسمات.....  
 (حين يصبح البوح ثوره)  
 قلت:

هل تقبلين ... ؟

واستفقت عمى وقع صفصافة الارتعاش  
 لم يكن حلمنا  
 الأحلام رقصة من عقيم

\* رمز الخمرة يقول الشاعر في قصيدة "معذرة أردت عطرك"<sup>3</sup>:

فراشة الله، هل جفت حدائقنا    أم إن خمرك لم يذبح له عنب  
 ما بال نورك يأبى أن يعانقنا    هل هددوه وعاجت به الريب  
 ام احتقنا ... مع الأسفار غربتنا    فجردونا فلا أي أو طرب  
 وحملونا على الألواح تعدوا بنا    مع الضياع...مع الأحلام ننتحب  
 أم يبعث القمر المنسي أنوارنا    فنملأ النهر خمرا عطرها الرضب .

\* رمز اللون الأخضر يقول الشاعر في قصيدة "أريج الروح"<sup>4</sup>:

<sup>1</sup> - عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، ص 13.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه: ص 28.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 13.

<sup>4</sup> - عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب ، ص 14.

تسري بحلمك أفكار لها نغم هزت      رؤاك فساد الصمت أزمانا  
غابت أمانيك الخضراء، وانتفضت      في العيون.. وكان النهر عطشاناً  
كنت تركب بحر الوهم مندفعاً      تأبى الرجوع تريد الغيث طوفان

قد استطاع الشاعر أن يحمل تلك رموز الصوفية بشحنات عاطفية فأبدع لنا صوراً تجمع بين الحسي والمعنوي، أدت وظيفة جمالية إلى جانب وظيفتها الدلالية.

كما تنوعت الرموز في الديوان بين طبيعية والأسطورية الدينية التاريخية، وهذا التنوع ينمي عن ثقافة الشاعر الواسعة، لقيم علاقات بين هذه الرموز وحالاته الخاصة. وواقعه المعاش، مما تسيل في تشكيل غموض دلالي كبير من حيث دلالاتها الباطنة وكثافتها الشديدة التي أضفت على النص الشعري جمالية أسيلت في الارتقاء بشعرية النص.

فحضر الرمز الطبيعي بأجواء رومانسية وحس مرهف، عبر من خلاله حالاته النفسية والعاطفية وتحولاتها

\*الرمز الطبيعي: قصيدة "عصفورة الشرق"<sup>1</sup>:

عصفورة الشرق ضاقت الأفق      بين الجوانح أزهار لها وتر  
حطت بربيعك خلف البعد وانتفضت      صلت، لأجلك مهب الرمل والحجر  
غنت بويح لحن الروح... واتسقت      شدا الحنين.. أجلب الماء والثمر

كما وظف الشاعر رموز أسطورية ليتخطى بها الواقع إلى عوالم لا حدود لها يبحث عن الحقيقة، فوظف رمز المعناة سيزيف وأسطورة البعث الفنيق وأسطورة البابلية تموز وعشتار، والغول رمز الخوف.

\*الرمز الأسطوري: قصيدة "ويأب سيزيف"<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> - المرجع نفسه، ص 14.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 23-24.

سيزيف يا سعيد الأرض

دع الصخرة تتفتت على رأسي .. على قلبي ..

خذ مكاني، لعبة الغوص عذابي ..

خذ حياتي .. ثورة الصمت حياتي ..

خذ فؤادي، صرخة اليأس فؤادي ..

ما أرحم الصخرة

سيزيف يا رافض الشقاء

وأيضاً فحضر الرمز الديني والتاريخي من خلال استدعاء شخصيات دينية وأخرى لها بصمة في التاريخ ، فوظف شخصية محمد عليه الصلاة والسلام وأيوب عليه السلام والحسن والحسين وشخصية لعازر، ووظف التتار رمز الخراب، الحجاج بن يوسف الثقفي، وشخصيات أدبية سيبويه وبشار بن برد،

\*الرمز الديني: قصيدة "أما قبل"<sup>1</sup>:

يا أرض ابتلعيني "رمانة" تقتل عاشقها

و رأيك من بعيد في السماء تحلقين

ها أنت من أهل السماء؟..لارجاء

من يكون الرسول و الوحي منقطع؟

ليس بين روحينا اتصال

أين المعنى سيدتي؟".

فهذه الرموز أكسبت النص الشعري جمالية وزادته غموض وطاقات إيحائية متفجرة.

رابعاً - التناص وتحقق مستويات تشكل المعنى في ديوان مقام الاغتراب

إنّ التناص مصطلح حديث، ظهرت بذوره الأولى في منتصف الستينيات من القرن

الماضي، على يد الناقدة اللسانية جوليا كريستيفا، وعرفته بقولها: "إنه أحد مميزات النصّ

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص 52.

الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها<sup>1</sup>.

وهذا يعني أن كل نص لاحق منبثق من هيولى النصوص السابقة، لأنّ: "كل نص يتوالد؛ يتعالق، ويتداخل، وينبثق من هيولى النصوص في مجاهيل ذاكرة المبدع الإسفنجية، التي تمتصّ النصوص بانتظام، وبثّها بعملية انتقائية خبيرة، فتشتغل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة داخل النصّ، لتشكل وحدات متعالية في بنية النصّ الكبرى<sup>2</sup> ومن هنا فالنصّ المتناصّ هو النصّ، الذي يقبل التماهي مع نصوص أخرى قديمة أو معاصرة، لأنّه أشبه بلوح من زجاج، يوحى بنصّ آخر أو يلوح من خلفه نصّ آخر.

والنصّ المتناصّ - من هذا المنطلق - منفتح بلا حدود لأنّه نصّ تتوالد على منشئه، كتابات سابقة، ومعاصرة، وتترافد عليه أنسقه وبنيات تتزاحم، وتتعاقد من نصوص سائلة أو محايثة، باعتبار أن النصّ يجب أن يُكوّن زاوية رؤية، يستشف من خلالها الأديب معطيات الماضي وأبعاد الحاضر، وأفق المستقبل، والنصّ المتناصّ إن لم يحقق هذه الثلاثية "الماضي، الحاضر، المستقبل" يكون نصّاً عقيماً أو كما يقول "رولان بارت": "إنّه نصّ بلا ظلّ، لأنّ النصّ الحقيقيّ في حاجة إلى ظلّه بشكل لازم<sup>3</sup> ولهذا فإن السمة الفارقة للنصّ المتناصّ: "أنّه يتيح . بفاعلية القراءة . تزامن البنيات مهما اختلفت مساقاتها الزمنية، وذلك من خلال التواليات والدالات، التي تفتح على تاريخية زمنية ومزمنة أيضاً. وكأنّها اختزال لخطاطة التشكّل الأدائي، ممّا يتيح فضاءات تأويلية، وكأنّ الملفوظات المتعدّدة في خطابات نصوص أخرى. تتحوّل في النصّ المتناصّ إلى ملفوظ، يجمع الكلّ في واحد". ومن هنا فإن أولى خصائص التناصّ الارتداد إلى الماضي واستحضاره "لأنّه من أكثر الظواهر فعالية في عملية الإبداع الشعريّ، حيث يحدث تماس، يؤدي إلى تشكيلات تداخلية، قد تميل إلى التماثل، أو التخالف، أو التناقض، وفي كل ذلك يكون للنصّ موقفٌ محدّد إزاء هذا التماس،

<sup>1</sup> - علوش سعيد: معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 215.

<sup>2</sup> - الطّعان صبحي: بنية النصّ الكبرى، عالم الفكر: مج23، ع2+1 يوليو/ سبتمبر . أكتوبر/ ديسمبر، 1994، ص 446.

<sup>3</sup> - باروت رولان: لذة النصّ، تر: فؤاد صفا، والحسين سجان، دار توبقال للنشر، 1988، ص 37.

الذي يصل في بعض الأحيان إلى درجة التنقيص".

والذي يجب الإشارة إليه أن مفهوم التناص يختلف عن مفهوم "التداخل النصي"، ((بالمعنى الدقيق والكلاسيكي للكلمة منذ تعريف جوليا كريستيفا، والذي يقصد به التواجد اللغوي (سواء كان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً) لنص في نص آخر))<sup>1</sup> أمّا مفهوم التداخل النصي فيتمثل في "معرفة كل ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية، مع غيره من النصوص".<sup>2</sup> حيث يتضمن المصطلح الثاني المصطلح الأول في عمقه وأبعاده. ومن هنا فالتناص امتداد وارتداد "استحضار" في آن معاً، لأنّ المبدع لا يتم له النضج الحق إلا باستيعاب ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة، وتوظيفها بما يخدم وحدات النص المتعالية من رؤى وأفكار جديدة، وهذا ما يؤكدّه أحمد مجاهد في قوله: "كل ما يكتب من نصوص، له شفرات وأصول قديمة، بعضها يدرك، وبعضها شفرات منسية" أصول منطمسة لا ندركها، وإن كنا لا نستطيع أن ننفي وجودها".<sup>3</sup>

ومما لا شك فيه أنّ التناص يوسّع من فضاء القصيدة، ويرفدها بطاقة إيحائية ودلالية جديدة، لذلك "فإن إنتاج التناصات لا يتم إلا من خلال تقاطعها مع الذات، التي يعاد عبر سيرورتها، إعادة إنتاج هذه التناصات، وإعطائها دلالات جديدة، نابغة من الوضع السوسيوي/ثقافي لمؤلف النص".<sup>4</sup>

ومن هنا يجب على القارئ، كما يقول ريفاتير: "أن يعي بأن النص [الشعري] يحيل دوماً إلى شيء قد قيل بطريقة أخرى في موضع آخر، أي هي التجربة المستمرة للفظي"<sup>5</sup>

<sup>1</sup> - جينيت جيرار: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 387.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه ص 90.

<sup>3</sup> - مجاهد أحمد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص 387.

<sup>4</sup> - حماد حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 39.

<sup>5</sup> - ريفاتير مايكل: دلالات الشعر، تر: محمد معتمد، منشورات كلية الآداب، الرباط/المغرب، ط1، ص 229.

وبمعنى أدق: إن كل نصّ رحم لنصّ آخر في عملية الخلق الشعريّ، لأنّ كل قصيدة لدى الشاعر انفتاح جديد لانفتاح وامتداد قديم، وفق رؤية الشاعر واستثماره لطاقته الثقافية المخزونة، التي تسهم في إغناء النصّ، وشحنه بدفق إيحائيّ ودلاليّ عميق. وهذا ما نستشفّه أيضاً من قول ريفاتير: "ليست القصيدة موضوع قراءات تقدّمية واسترجاعية لنصّها فحسب، بل هي أيضاً نسق قادر على إرجاع قابل للتوسيع، ولكّنه يظلّ إرجاعاً إلى كلمات يراقبه التناصّ".<sup>1</sup>

وهكذا تتعدّد مصادر التناصّ وتتباين فيما بينها، تبعاً لمخزون الشاعر المبدع، وتوظيفه لأحد العناصر التراثية داخل بنية النصّ، وهذا ما أكّده تودوروف بقوله: "ثمّة عناصر غائبة من النصّ، وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية، لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عملياً بإزاء علاقات حضورية".<sup>2</sup>

ومن هنا فإن التناصّ يتعايش مع الشعر ويمنحه ثوباً جديداً، وينميّ فاعليته التواصلية، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد الله الغدامي بقوله: "وعلى ذلك فإن النصّ يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كلّ النصوص، ويتضمّن، ما لا يحصى من النصوص، والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود لأنّ تفسير القارئ للنصّ هو ما يمنح النصّ خاصيته الفنيّة".<sup>3</sup>

ما يجب الإشارة إليه . حقّاً . أن القصيدة تتحوّل بالتناصّ من تجربة محدّدة، إلى عمل فنيّ متكامل، يشمل الرؤية الشاملة للوجود، "ممّا يفتح قنوات متعدّدة لإثراء الانفعال الذي ينفصل بالطبع عن صور الفكر المصقولة ممّا يجسد القصيدة ويكسبها نماء تتحوّل به إلى معاناة، تبتعد عن مجرد التناغم اللفظي والصياغة الماهرة، والبراعة اللغويّة التي تحشد وتجمع، بل تتحوّل إلى

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص 228.

<sup>2</sup> - تودوروف تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1987م، ص30.

<sup>3</sup> - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 57.

حشد كثيف من الدلالات والإيحاءات التي تغني التجربة الشعرية ككل<sup>1</sup> لأنّ الخطاب الشعريّ الرفيع . كما يقول ريفاتير: "هو التعادل القائم بين كلمة ونصّ، أو بين نصّ ونصّ آخر"<sup>2</sup> ومن هنا يمكن القول: "إنّ قدرة التناصّ الفنيّة في النصّ الشعريّ تتجلّى في مدى تمكّن الشاعر من أداته، ممّا يتيح له إذا اكتمل وعيه بتجربته، وأحسن تحسّس أبعادها أن يجعل النصّ الشعريّ المتناصّ، قادراً على أن يستولد دلالات ويصطنع إيحاءات وإيماءات لا تحقّقها أي تقنية أخرى.

والجدير بالذكر أن التناصّ لا يكون بالمضمون فقط، وإنما يكون بالمفردات، والتراكيب، والبناء "الهيكلي العام"، والإيقاع، والصورة، والرمز... الخ. وقد أشار ريفاتير إلى نوع هام من التناصّ يدعى "التناصّ الضمني" إذ يقول: "والتناصّ الضمني يتأثر كثيراً بمرور الزمن، وبالتغيّر الثقافي، أو بعد اطلاع القارئ على المجموعة الكاملة من كتابات النخبة، التي تربي عليها جيل شعريّ خاص. لكن سيطرة النصّ على القارئ لا تنقلصّ حتّى عندما يكون المتناصّ معه قد طُمس"<sup>3</sup> وهو بذلك يشير إلى ناحية بغاية الأهمية هي أن النصّ المتناصّ له قدرة إيحائية، تمكّنه من السيطرة على القارئ حتّى عندما تطمس معالم النصّ المتناصّ معه. ومن هنا: "فالتناصّ حضورٌ نستشقه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية، وهذا الحضور النصّي يحتاج إلى فِراسة تتبّع وإلى بصيرة وتبصّر فقد تندمج البنيات المتناصّة في بنية النصّ كإحدى مكوناته، ولا يدركها سوى القارئ المنفتح في قراءاته على نصوص متعددة"

### ملاحح التناصّ عند عمار بن لقرشي وأشكاله:

إنّ للتناصّ . عند عمار بن لقرشي . أهميته الخاصة في الكشف عن البنية الفنيّة لقصائده، من خلال متابعة الظاهرة التناصّية، وكشف العلاقات التي تربط النصّ الشعريّ الحاضر بالنصوص الغائبة، وهنا يعمد الخطاب الشعريّ، إلى توجيه قوّة ضاغطة، خفيّة،

<sup>4</sup> - المصدر نفسه، ص 65.

<sup>5</sup> - ريفاتير مايكل: دلالات الشعر، ص 29.

<sup>1</sup> - المرجع السابق، ص 227.

تدفع المتلقي إلى استحضار النصّ الغائب من خلال بعض الإشارات والتضمينات لبعض المفردات والتراكيب، وعلى هذا الأساس سنتناول في هذا الفصل ملامح التناص وأشكاله المختلفة، والعوامل التي ساهمت في تكوينه، والخلفية الثقافية التي نتج عنها، ومدى مساهمة هذه الخلفية الثقافية في إضفاء دلالات واسعة على نصوصه الشعرية.

### أولاً - التناص التاريخي:

من الظواهر اللافتة في استخدامات اللغة الشعرية . عند عمار بن لقرشي . احتواؤها الأدائي لمعطيات التاريخ، ودلالات التراث؛ إذ يقوم الشاعر باستلهم الحدث التاريخي والشخصيات التاريخية، بغية توظيفها في بنية النصّ، بما تحمله من دلالات وإشارات، تتيح للشاعر وللمتلقي الاتكاء على ما تفجّره الشخصيات التاريخية، أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات، تنمي القدرة الإيحائية للقصيدة.

وتبيّن القراءة التحليلية لقصائد عمار بن لقرشي، استحضاره للشخصيات التاريخية المهمة، التي تركت بصمات وإحياءات خاصة في الوجدان العربي، وهنا يسقط الشاعر الماضي على الحاضر، بغية إثراء دلالات النصّ عن طريق التأثير والإحياء معاً.

أمّا التناص مع التاريخ فقد اتخذ ثلاثة أشكال:

أولاً. التناص بالعلم أو الكنية، ثانياً . التناص بالدور، ثالثاً. التناص بالإشارة أو القول.

### 1- التناص بالعلم أو الكنية:

وهو "تناص يقوم على مجرد استدعاء الاسم أو الشخصية فقط، دون ذكر أو بيان هذا الاسم أو هذه الشخصية في النصّ، لذلك يعدّ هذا النوع أقلّ آليات الاستدعاء فنيّة، بالمقارنة مع آليتي "الدور"، أو "القول"<sup>1</sup> من هذا المنطلق يعدّ التناص بالاسم أو الكنية من أكثر آليات

<sup>1</sup> - مجاهد أحمد: أشكال التناص الشعري، ص 115.

الاستدعاء مباشرة دون التغلغل إلى بنية النصّ، أو المساهمة في تفجير طاقته الدلالية.

ويمكننا أن نتلمس جذوراً أولى فيما يشبه التضمينات للأسماء التراثية، ولكنها تبقى مجرد إصاق صفات تراثية بشخصيات تاريخية، لذلك تظلّ هذه الشخصيات دخيلة على النصّ، لأنها لا تتمثّل الحدث ولا تتفاعل معه، وهذا ما تبدّى في قصيدته "وقفة .."

هذا جمالك يا ليلي يعلبنا

يغازل الملح بالآيات بالقبل

وفي قصيدة "ويأبى سيزيف ..!":

سيزيف يا سعيد الأرض

دع الصخرة تتفتت على رأسي .. على قلبي ..

خذ مكاني، لعبة الغوص عذابي ..

يمنح استخدام الشخصيات التاريخية، "ليلي، سيزيف"، إحساساً باهتاً لدى المتلقي بفاعلية هذا الإدخال، حيث يوجد هناك فاصل زمني بين شخصية ليلي و سيزيف والشخصيات الأخرى التي يقصدها، ممّا يوحي بأن هناك تباعداً بين هذه الشخصيات، وقد كان إدخالها هامشياً خارجاً عن المستوى البنيوي العميق للقصيدة، وعلى هذا الأساس يصبح لإدخال هذه الشخصيات دور ضئيل، غير قادر على تمثّل الحدث والارتقاء به إلى فاعلية التناص.

لذلك لا بدّ أن نشير إلى أن توظيف أسماء الأعلام التراثية . عند عمار بن لقرشي . يتمتّع بحساسية خاصة لأنّ هذه الأسماء بطبيعتها: "تحمل تداعيات معقّدة، تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في

الزمان والمكان".<sup>1</sup> لهذا فإنّ، إدراك القارئ، لدلالة مثل هذه النصوص، التي تقوم بتوظيف أسماء الأعلام التراثية يتوقف على معرفة القارئ بهذه الشخصيات وإمكانية تعيينه لها من خلال السياق.

## 2- التناص بالدور:

ويقصد به التناص الذي يقوم على الدور الذي لعبته الشخصية، دون التصريح باسمها داخل النص بحيث: "يمكن للمبدع توظيف الشخصية التراثية المستدعاة، من خلال آلية الدور، عبر تقنيات متعدّدة مثل المزج والتداخل بين ما هو تراثي، وما هو حديث، أو خلق رؤية، جديدة، يفسّر من خلالها الدور القديم، أو مخالفة الدور القديم جملة"<sup>2</sup> ونشير إلى أنّ الاستدعاء بالدور يعتمد على توظيف الشخصيات التراثية، صاحبة الأدوار الحيّة في الذاكرة الجماعية، مثل أدوار الأنبياء، والقادة، والأبطال، الذين شهد لهم التاريخ على مرّ العصور.

لقد وظّف عمار بن لقرشي بعض الشخصيات التاريخية من خلال فاعلية الدور، ونسوق على سبيل المثال استحضاره لشخصية النبي "محمد" - عليه الصلاة والسلام ولشخصية النبي "يوسف" - عليه السلام من خلال توظيفه لمعجزة الإله، واستشفافه دورها في شعرنة الموقف الشعري وتكثيف إحياءاته، يقول عمار بن لقرشي:

في قصيدته: "عصفورة الشرق":

معراجك اليوم قد صاعت مباحجه\*\*\*مات البراق .. دع الفينيقي ينفجر

وفي قصيدته "مرفأ":

(في غيابة واحتنا)

<sup>1</sup> - مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، ص 65.

<sup>1</sup> - مجاهد أحمد: أشكال التناص الشعري، ص 88.

## قلت أين الأنين ..؟

## وارتميت على رجفة الانبعاث

لقد جاءت آلية الاستدعاء . في هذه الأبيات . مواكبة لغرض الشاعر الدلالي، حيث قام باستدعاء شخصية النبي "محمد" . عليه الصلاة و السلام والنبي "يوسف" عليه السلام . من خلال فاعلية الدور فقط، بوصفها خلفية تراثية، فالموقف الشعريّ تمثّل الخطاب القرآني في قوله تعالى: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى...﴾<sup>1</sup>. وقوله تعالى: ﴿قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ...﴾ والواضح أن هذا التمثيل القرآني يتمّ على الموافقة في الصورة مع النصّ القرآني، وقد كان الشاعر موفّقاً تماماً في استدعائه لشخصية النبي "محمد" صلى الله عليه وسلم وشخصية النبي "يوسف" عليه السلام داخل النصّ، من خلال آلية الدور، وتجليات الموقف، وهذا ما يعكسه قوله: " معراجك اليوم قد صاعت مباهجه و " في غيابة واحتنا " .

وهكذا نجد أن الإنتاجية الشعرية . عند بن لقرشي . تمثّل نوعاً من استعادة النصّ القديم في شكل خفيّ أحياناً، وجليّ أحياناً أخرى. بل الملاحظ أن كمّاً غير قليل من أشعار بلقرشي يعدّ تحويراً لخطابات وأقوال سابقة شعرية أو نثرية؛ وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على ثقافته الواسعة، وتمثّله لعناصر التراث، وفي رأينا أن النضج الحقيقي لأيّ مبدع لا يتمّ إلا باستيعاب الجهود السابقة.

## 3- التناص بالإشارة أو القول:

تتمثّل هذه الآلية من آليات استدعاء الشخصية التراثية، من خلال توظيف الشاعر لبعض الأقوال أو الإشارات، التي تتّصل بالشخصية المستدعاة، فتصبح وظيفة هذه الإشارات وظيفة مزدوجة:

<sup>1</sup> - سورة الإسراء: الآية 1.

## 1) الإيحاء أو التفاعل الحرّ مع شفرات النصّ

2) استحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي. ونشير إلى أن وظيفة الإشارات لا تقتصر على ذلك فحسب وإنما " تسهم في تمثيل واقع معقد "كالنص"، من خلال التعريف ببنيته".<sup>1</sup>

لقد وظف بن لقريشي هذه الآلية من آليات التناص، من خلال استحضار بعض الأقوال المشهورة لشخصيات إسلامية، حققت لنفسها موقعاً تاريخياً متميزاً، أو لنقل: إن حضورها في التاريخ كان بالغ التأثير في توجهات الأحداث، مثل استدعاء شخصية أمير الشعراء أحمد شوقي من خلال اقتناص أبيات شعرية شهيرة له، تحمل المضمون المستهدف، بل تحمل معها خلفيتها التاريخية، يقول الشاعر:

يا نائح الجرح أشباه عوادينا..

يا نائح الجرح شبق الموت يدغدغ أكفاننا الملونة ..

واضح هنا ازدواجية الاستدعاء، حيث تمّ استحضار البيت الشعري الشهير، لأمير الشعراء أحمد شوقي " يا نائح الطلح أشباه عوادينا \*\*\* نشجى لواديك أم نأسى لوادينا"<sup>2</sup>، ممّا ولّد انسجاماً كبيراً بين السياقين، فالشاعر استغل الخلفية التراثية لأحاسيس المنفى والاعتراب التي مر بها أحمد شوقي من خلال قوله ، بغية تثبيت الموقف الرفض لكل مظاهر الاعتراب والرحيل، وهكذا نجد أن التناص بالقول يستحضر الشخصية القائلة في ذهن المتلقي، ويستحضر الموقف الذي تفجر منه ذلك القول، لذلك يعد التناص بالقول من أكثر آليات التناص إمكانات وقدرات في التعبير والإيحاء والكشف عن روح الشخصية المستدعاة وأهميتها التراثية.

<sup>2</sup> - جبرور ببيير: علم الإشارة، السيميولوجيا، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والنشر، ط1، 1988، ص 94.

<sup>2</sup> - أحمد شوقي: ديوان الشوقيات، الجزء الأول في السياسة والتاريخ والاجتماع، دار العودة ، بيروت/ لبنان، 1977، ص 104.

## ثانيا - التناص من القرآن الكريم:

يعتبر التناص من أهم المفاتيح الإجرائية لفهم النصوص واستنتاج بنياته الظاهرة والمضمرة، والتناص سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تشكل العوامل الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل، يعد التناص القرآني من الصور الدلالية البيانية التي اعتمد عليها بن لقرشي في إضفاء مسحة جمالية وإيحائية على خطابه الشعري ومن أمثلة التناص القرآني نجد:

قوله في قصيدته "رؤيا"<sup>1</sup>:

أبكم العينين، هل وجدت في السفينة لك مكانا؟..

لا عاصم لك اليوم غير السقوط

نلاحظ عبارة "لا عاصم لك اليوم" هي امتصاص للآية الكريمة ﴿قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَغِيصُ مِنِّي الْمَاءُ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾<sup>2</sup>.

وقد حاور الشاعر تركيب هذه الآية الكريمة في بعض عناصرها، والشاعر هنا في هذه الأسطر يحاور النخبة لمراجعة الذات وضرورة التحرر من القديم ومواكبة التجدد واللاحق بالركب المرتجل لأنه هو روح الحياة وهو الفن فشبه أصحاب التقليد والمحافظين بآبن سيدنا نوح الذي تخلف عن الركب فكان من الهالكين.

وكذلك قوله في قصيدته "تراتيل"<sup>3</sup>:

إني أرى في المنام أني أحدث الناس ، عن سيرتك فتتراقص الكؤوس

<sup>1</sup> - عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، ص 36.

<sup>2</sup> - سورة هود: الآية 43.

<sup>3</sup> - عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، ص 47.

والعيون، وتهفو إلى روضك القدسي قوافل الروح وبيارق الحنين ...

في العبارة الأولى من السطرين الشعريين، "إني أرى في المنام أني" استدعاء لقوله تعالى: ﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَابُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَآبَتِ أَفْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ﴾<sup>1</sup>.

إذ استحضر الشاعر قصة سيدنا إبراهيم مع ابنه إسماعيل والحادثة التي وقعت بينهما، ويحاول الشاعر تشبيه هنا بالعبارة والحلم الذي رآه الشاعر فهنا تشبيه في إطار العبارة "إني أرى في المنام أني" وليس تشبيه الرؤيا بالرؤيا.

ومن نماذج التناص القرآني نجد قوله في قصيدة "تراتيل"<sup>2</sup>.

تبارك الذي أرسل فيض رحمتك في القلوب

تبارك الذي تجلى لطفه الدروب

الملاحظ في بداية السطرين الشعريين عبارة "تبارك الذي" التي استلهمها الشاعر من قوله تعالى: ﴿تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾<sup>3</sup> وقوله تعالى: ﴿تَبَارَكَ الَّذِي نَزَّلَ الْفُرْقَانَ عَلَى عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا﴾<sup>4</sup>

فالشاعر هنا فقد استدعى من الآيتين الكريمتين الكلمتين الأوليتين فقط ولم يستدع مضمونها.

كذلك نجد التناص في قول الشاعر في القصيدة نفسها<sup>5</sup>:

<sup>1</sup> - سورة الصافات: الآية 102.

<sup>2</sup> - عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، ص 47.

<sup>3</sup> - سورة الملك: الآية 01.

<sup>4</sup> - سورة الفرقان: الآية 01.

<sup>5</sup> - عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، ص 47.

تبارك الذي جعل في نسلك شجرة الخلد والملك الذي يفنى..

فالشاعر هنا حاور الآية الكريمة: ﴿فَوَسَّوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى﴾<sup>1</sup>.

وقوله أيضا في نفس القصيدة<sup>2</sup>:

تبارك الذي جعلك سفينة النجاة

تبارك الذي جعلك من نوره مشكاة الفلاح ...

نلاحظ في السطر الثاني عبارة "نوره مشكاة" فهي امتصاص من الآية القرآنية: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾<sup>3</sup>.

الملاحظ على الخطاب الشعر لعمار بن لقرشي هو استلهامه من القرآن الكريم فهو يستقي منه الكثير من الألفاظ والعبارات وذلك ليثري قصائده بصور مستمدة من القرآن الكريم ونلاحظ في هذه القصيدة - ترانيل - مدى استخدام شاعرنا للتناص القرآني وهذا ما يبين مدى تشبع بن لقرشي بالثقافة الدينية.

<sup>1</sup> - سورة طه: الآية 119.

<sup>2</sup> - عمار بن لقرشي: مقام الاغتراب، ص 48.

<sup>3</sup> - سورة النور: الآية 35.

خاتمة

بعد خوض غمار عالم تشكل المعنى في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر من خلال المدونة الشعرية لعمار بلقرشي "ديوان مقام الإغتراب" نكون قد وصلنا إلى أهم مرحلة وهي خاتمة البحث وأهم نتائجه.

فاقتضت هذه الدراسة تحديد مستويات تشكل المعنى على مستوى اللفظ والدلالة بالإضافة إلى الإشارة والإحالة، وهذا ماله من امتداد لعوالم المعنى وتشكلاته من خلال مدونته الشعرية التي احتوت عناصر مهمة تدخلت في تشكل المعنى الشعري في مجمل قصائده التي تضمنت الاختيار (الألفاظ) والتركيب والانزياح والتناص.

فقد استطاع الشاعر أن يحمل تلك الألفاظ شحنات عاطفية أبدع في تصويرها، فقد عبرت بحق عن تلك الأحاسيس والمشاعر، ليحقق في الأخير جمالية أسلوبية راقية، جاءت في أبهى الصور والمثلة في الاستعارات والكنائيات والتشبيهات...

كما تنوعت المعاني والدلالات بطبيعة تنوع مصادرها من توظيف للرمز والمجاز من خلال الغوص في العالم الصوفي المفعم بالرمز المتنوع (الحب الإلهي - حب المرأة - حب الخمرة...)

كما كان حضور الرمز بمختلف ألوانه وأشكاله (طبيعي - أسطوري - ديني - تاريخي...)

فكل هذا يعتبر زخم كبير من الرموز والمعاني القوية والموجية التي وظفها الشاعر عمار بلقرشي في قصائده والتي جعلت معاني هذا الخطاب قوية ومعبرة من خلال تنوع الإنزياحات وتشابكها وانتضامها تارة أخرى، لتحقيق تناص داخل النص الشعري مما أكسبه جمالية فائقة زادت من قوة المعاني وانفجار كل طاقاتها الإيحائية إلى أعلى المستويات.

جاءت لغة الشاعر تكتسي لغة انزياحية، أخرجت الألفاظ من معانيها المعجمية، وبعثت فيها دلالات خاصة تمنح الكلام سمة التميز، وهذا ما يتضح من خلال الأدوات الشكلية كالقفافية والإيقاع و التراكيب، فيظهر التميز في الخطاب حيث الحذف و الذكر و التقديم و التأخير، وغير ذلك من الظواهر الأسلوبية التي تحقق خصوصية اللغة الشعرية، فيتسم

التّركيب في الشّعر بالصّيّغة المخصوصة، والإيقاع الموسيقي، والانتظام في الألفاظ و التّآلف في الأصوات والدّلالات، فيكون بوسع المتلقي إدراك المناحي الجمالية و تساهم هذه الخصوصية في إضفاء جمالية الشعر، مما تميّزه عن لغة الخطاب العادي .

وفيما يخص المعجم الذي استمد منه مفرداته اللغوية، فقد كان غنيا و متنوعا ، بالإضافة إلى الاستفادة من حقل الطبيعة، وما يعج به من صور حية و متحركة ، أكسبت تعابيرها اللغوية وسائل إيحائية تكلم العواطف و تحرك الوجدان.

إن الانزياح بهذه الصورة هو آلية الخروج عن سلطة اللغة وبلادة الأساليب إلى فردانية فعل التكلم، وحيوية الأسلوب، وهو امتلاك النص لسلطته في مقابل هيمنة المرجع، وهو انتقال بلغة الشعر إلى حيز الدهشة والمفاجأة.

لقد جعل الشاعر عمار بلقرشي من الحقل الدلالي سبيلاً إلى إيجاد علاقات جديدة ناظمة بين عناصر الحقل الدلالي الواحد، ولم يكتفِ بإيراد العلاقات الأساسية ضمن هذا الحقل، بل خلق علاقات جديدة.

تمكن عمار بلقرشي من الوصول إلى دلالة العنصر المعجمي وربطه ربطاً وثيقاً بالحقل الدلالي الذي تتضوي تحته، ووفق نظرية الحقول الدلالية التي تهتم بربط العناصر مع حقلها الدلالي بعلاقة ما، وإذا استطاع المتلقي الوصول إلى تلك العلاقات التي تربط بين العناصر المعجمية مع حقولها الدلالية فإنه يمكن له أن يفهم المقصود بتلك العناصر المعجمية داخل الخطاب الأدبي عموماً والشعري خصوصاً.

لقد كان الشاعر عمار بن لقرشي موفقاً في اختياراته الأفقية والعمودية ضمن نصوصه الشعرية، وهذا ما استطعنا التوصل إليه من خلال استقراءنا لنصوص ديوانه الشعري.

حاول الشاعر أن يجعل من انزياحاته لا مألوفة بأكبر قدر ممكن من الفنية والموهبة، كي يتميز عن سواه من الشعراء في منهجه الشعري المتعلق بالانزياح ، وربطه بين العلاقات

التركيبية المتعددة، سواء كانت وصفية، أو إضافية، أو حذفية أو تقديم وتأخير، فاستعمل هذه الأنماط التركيبية جميعها من أجل الوصول إلى عبارة فنية لا مألوفة.

يدلّ الانزياح عموماً عند الشاعر، على أنه اضطراب في نفسيته ، خاصة مع الحذف والتقديم والتأخير .

استطاع الشاعر أن يوظف مجموعة من النصوص التراثية ، قرآناً وشعراً، ونثراً ، ضمن عباراته الشعرية، سواء أكان ذلك التوظيف محافظاً على البناء النصي على حاله، أو مدخلاً لنوع من التفسير في بنية ذلك النص، مع الأخذ بعين الاعتبار أن ذلك التفسير الطارئ على بنية النص إنما كان لغاية يروجها الشاعر، إما لأجل المعنى والدلالة، أو لأجل التركيب، ففي الأحوال كلها استطاع الشاعر أن يرسم مساراً جديداً للعبارة التناسلية التي تقاطعت عباراتها الشعرية معها، ليقوم بتوظيفها توظيفاً جديداً ، مما يظفي عليها جمالية فنية مرتبطة بالتراث.

للتناص أثر مهم في إيقاع وموسيقى الشعر، سواء في القافية أو الوزن، وهذا ناشئ من طبيعة العبارات التي تتقاطع مع عبارات الشاعر .

يغير الشاعر في بنية النص الذي يريد أن يتقاطع مع نصه وفقاً لطبيعة الوزن الذي يبني عليه قصيدته، فإن ذلك الوزن سبيل إلى تحويل النص الأصلي عن بنيته ليتوافق مع بنية القصيدة.

وفي الأخير يمكن القول أن هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها، وفي الحقيقة أن هذا العمل غني بالظواهر الأسلوبية والجمالية التي تستوجب البحث والدراسة والاهتمام بها والغوص في مسالكها والاستفادة منها، كحقل للتجارب النقدية والأدبية.

# قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

المصادر:

1. عمار بن لقرشي: ديوان مقام الاغتراب، دار الروائع للنشر، سطيف / الجزائر، ط1، 2015.
2. أحمد شوقي: ديوان الشوقيات، الجزء الأول في السياسة والتاريخ والاجتماع، دار العودة ، بيروت/ لبنان، 1977.

المراجع:

1. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو، القاهرة / مصر، ط1، 1985.
2. إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر،
3. إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، 1995.
4. أحمد الطيب معاش: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات وزارة المجاهدين، الجزائر، ط1، 2007.
5. أحمد مداس: لسانيات النص(نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري)، ط1 ، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، 2007 .
6. أحمد يوسف: يتم النص الجينيولوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
7. إحسان عباس : فن الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، 1993.
8. أدونيس : الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ، بيروت ، دار العودة ، 1979، ط2 .
9. أدونيس: الشعرية العربية ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1985.
10. أدونيس: زمن الشعرية، دار العودة، بيروت / لبنان، ط1، 1975.
11. أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط3، 1979.
12. آلبيريس: الاتجاهات الادبية الحديثة ، ترجمة جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، ط3، بيروت، 1983.
13. الشريف الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان للنشر، بيروت / لبنان، 1978.
14. الطعان صبحي: بنية النص الكبرى، عالم الفكر: مج23، ع2+1 يوليو/ سبتمبر . أكتوبر/ ديسمبر، 1994.
15. إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغيرات والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت / لبنان، ط1، 2008.
16. أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.
17. باروت رولان: لذة النص، تر: فؤاد صفا، والحسين سجان، دار توبقال للنشر، 1988.
18. بول ريكور :نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر :سعيد الغانمي، ط2 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب

19. تودوروف تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1987م .
20. تودوروف وآخرون: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة وتعليق عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2000.
21. جون كوين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، ج2، دار غريب، القاهرة
22. جيروير بيير: علم الإشارة، السيميولوجيا، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والنشر، ط1، 1988.
23. جينيت جيرار: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1985.
24. حماد حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
25. خليفة أبو جادي: محاضرات في علم الدلالة، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، العلة / الجزائر، 2009.
26. راجح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007 .
27. رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب/سورية، 1992.
28. ريفاتير مايكل: دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب، الرباط/المغرب، ط1.
29. سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.
30. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز العربي الثقافي، بيروت، 1997.
31. شريف الله غفوري: محاضرة في نقد المعنى ومقاييسه، كلية اللغات وآدابها جامعة كابول، 27 شعبان 1438.
32. صلاح بوسريف: حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا شرق، دار البيضاء، المغرب، 2012.
33. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، 1997.
34. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم الكتب، الكويت، 1992 .
35. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس.
36. عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
37. عبد القادر فيدوح: دلالية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، بسوريا، 1993.
38. عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1، سوريا، 1993.

39. عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشرحية، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، 2006.
40. عبد الله الغدامي: الصوت القديم الجديد، مؤسسة اليمامة الصحافية، الرياض، 1999.
41. عبد الله رضوان: الرماد، ط1، وزارة الثقافة، عمان/الأردن، 2001 .
42. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط2 ، دار هومة، الجزائر، 2010 .
43. عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ط1 ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/لبنان، 2004.
44. عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص" ، ط1، مجد، بيروت/لبنان، 2008
45. عز الدين المناصرة: قصيدة النثر المرجعية والشعارات، المركز الثقافي، منشورات بيت الشعر، رام الله/فلسطين، 1998.
46. علوش سعيد: معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 ، 1985.
47. غالية خوجية : أسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009 .
48. فتوح أحمد محمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعرف، القاهرة/مصر، ط3، 1974.
49. فريد عوض حيدر: علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة / مصر، 2005.
50. كمال أحمد غنيم : عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط1 ، 1998.
51. ناصر محمد: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت/لبنان ، ط1، 1982.
52. نصر حامد أبو زيد: النص السلطة الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995.
53. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسرد)، ج2، دار هومة، الجزائر، 2012.
54. مجاهد أحمد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998.
55. مجدة وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ، ط2.
56. محمد القاضي: معجم السرديات، مكتبة الأدب المغربي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010.
57. محمد الماكري: الشكل والخطاب :مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1، 1991.
58. محمد حماس عبد اللطيف: النحو و الدلالة مدخل لدراسة المعنى النحو الدلالي، دار الشروق، القاهرة/مصر، ط1، 2000.
59. محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط2، 2007.
60. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، ط3 ، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء/بيروت، 1992.

61. مشري بن خليفة : سلطة النص ، منشورات رابطة اختلاف ، ط1 ، 2000.

62. مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2.

63. منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1 ، مركز الإنماء الحضاري، حلب/سورية، 2002 .

64. يوسف اليوسف: الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، 1980.

65. Jacques Derrida ,Ecriture et la différence, éd Seuil, Paris, 1967.

66. Roland Barthes, Plaisir du texte, éd, seuil, Paris, 1973

67. Toshihiko Izutsu: God and Man in The Koran , The KEIO Institute of Cultural, Tokyo , 1964.

#### المذكرات:

68. مذكرة تخرج هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، محمود درويش نموذجاً، مشروع تحليل الخطاب

للدكتور : إعداد محمد مراح ،إشراف عبد الوهاب ميراوي، جامعة وهران، 2012-2013.

#### المجلات:

69. أحمد جار الله ياسين: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، المجلد 02

2005، العدد 4.

70. أحمد حاجي: مقال مصطلح اللغة الشعرية (المفهوم والخصائص)، مجلة مقاليد، العدد 09، 05 ديسمبر 2005، ورقلة/الجزائر.

71. أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت / لبنان، س4، ع14، 1960.

72. الميلود حاجي: تشكّل المعنى بين دلالات النص وتأويل القارئ عند "إمبرتو إيكو" ، جامعة سوسة/تونس، مقال نشر.

73. بن دحمان عبد الرزاق: أبجديات في فهم جماليات الانزياح، مجلة علوم اللغة وآدابها.

74. حسين بوحسون: الأسلوبية والنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، العدد 378 ، دمشق / سوريا، 2002.

75. رابع ملوك ، مقال في النص الأدبي ومقولة الانزياح، مجلة الخطاب، جامعة البويرة، العدد 04، 2009.

76. ف- ي خاليزيف : التأويل، مجلة الفكر العربي المعاصر ، 1988.

77. محمد الصالح خرفي: التلقي البصري للشعر، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، 2005.
78. منجية بن صالح: مقال حول ديوان مقام الاغتراب للدكتور عمار بن لقريشي، مجلة النور، قراءات، 480، 24 فيفري 2017.
79. نعيم اليافي: نازك الملائكة وقضية الشعر الحر، مجلة قوافي ، النادي الأدبي بالرياض، 1995.
80. وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة الفصول، المجلد 12 ، العدد 1 ، 1997.

الفهرس

## فهرس الموضوعات

|                                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------|
| كلمة شكر و عرفان                                                                     |
| مقدمة                                                                                |
| <b>مدخل: واقع الخطاب الشعري الجزائري المعاصر و التحولات الشعرية الغربية والعربية</b> |
| أولاً: مفهوم الخطاب الشعري                                                           |
| 1- الخطاب الشعري عند الغرب                                                           |
| 2- الخطاب الشعري عند العرب                                                           |
| 3- علاقة الخطاب والنص                                                                |
| ثانياً: تحولات الخطاب الشعري الجزائري المعاصر                                        |
| 1- الأشكال الشعرية الجديدة والتحول الحداثي                                           |
| 2- آليات اشتغال اللغة في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة                          |
| <b>الفصل الأول: مفاهيم نظرية حول الخطاب الشعري تشكل المعنى</b>                       |
| أولاً : مستويات الاختلاف بين اللفظ والمعنى                                           |
| أ- اللفظ والمعنى                                                                     |
| ب- المعنى والدلالة                                                                   |
| 1- المعنى                                                                            |
| 2- الدلالة                                                                           |
| ج- الإشارة والإحالة                                                                  |
| ثانياً: مستويات البناء والدلالات                                                     |
| أ- مستويات تشكل الصياغة اللفظية والتصورية                                            |
| ب- العلاقات الترابطية والرمزية                                                       |
| 1- العلاقات الحضورية تشكل وبناء (البنية السطحية للنص)                                |
| 2- العلاقات الغيبية ذات معنى وترميز ودلالة (البنية العميقة للنص)                     |
| 3- الاختراقات الجزئية والكلية للنص                                                   |
| <b>الفصل الثاني: تشكل المعنى الشعري في ديوان مقام الإغتراب لـ : عمار بن لقريشي</b>   |
| أولاً : قراءة في موضوعات ديوان "مقام الاغتراب لـ : عمار بن لقريشي"                   |
| ثانياً: تشكل البناء الشعري والفني لديوان مقام الاغتراب                               |
| 1- الاختيار                                                                          |
| 2- التركيب                                                                           |
| 3- الانزياح                                                                          |
| ثالثاً: الرمز بين المحمول الدلالي والتعبير الإشاري                                   |
| رابعاً: التناص وتحقق مستويات تشكل المعنى في ديوان مقام الاغتراب                      |
| خاتمة                                                                                |
| قائمة المصادر والمراجع                                                               |
| فهرس الموضوعات                                                                       |

## الملخص:

إن تشكل المعنى في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، قضية مهمة وبارزة في الساحة النقدية والأدبية الجزائرية المعاصرة، فنلاحظ مجموعة من الدراسات والتجارب النقدية التي جعلت من موضوع تشكل المعنى الشعري في الخطاب الجزائري المعاصر، حقلاً للدراسة والبحث خاصة في عناصر تشكله ومستوياته وطرق كشفه ومنابعه. فنجد في ديوان "مقام الاغتراب" للشاعر عمار بلقرشي مجموعة من العناصر التي من خلالها تشكل المعنى والمتمثلة في: الاختيار والتركيب والإنزياحات وانتظامها والتناص واستفائه ورونقته. كما أننا بصدد دراسة تطبيقية لديوان "مقام الإغتراب" للشاعر عمار بن لقرشي أنموذجاً والتي جاءت قصائده تحمل جملة من المعاني العميقة والدلالات والإشارات والإنزياحات التي طبعت قصائده وجعلت منا ضرورة الغوص في طياتها وفك بعض شفراتها، وتشریح معانيها، ورصد منابعها وطرق تشكلها والتي ساهمت في تفجير الطاقات اللغوية وما تحمله من معانٍ حققت بها بعداً جمالياً، وهذا ما زاد من قوة قصائده وبعد دلالاتها وفضاءاتها. الكلمات المفتاحية: -الخطاب الشعري- تشكل المعنى من خلال(اللفظ - الدلالة - الاختيار- التركيب - الانزياح- التناص).

## Résumer

La signification du discours poétique algérien contemporain est une question importante et importante de la scène monétaire et littéraire algérienne contemporaine. Nous voyons une série d'études et d'expériences monétaires qui ont fait du sujet de la signification poétique dans le discours algérien contemporain un domaine d'étude et de recherche, notamment dans ses éléments, niveaux, méthodes de détection et ses origines.

Nous trouvons dans le bureau du "lieu d'expatriation" du poète Ammar Balqreishi un ensemble d'éléments à travers lesquels le sens de la forme est représenté dans: sélection, installation, déplacement, régularité, tolérance, récupération et souplesse. Nous sommes également en train d'examiner l'application de "l'exégèse" du modèle du poète Ammar bin Lakrishi, dont les poèmes portent un certain nombre de significations et d'indications profondes, de signes et de déplacements qui ont imprimé ses poèmes et nous ont obligés à y plonger et à en déchiffrer certains de ses codes, à disséquer leurs significations et à en décoder les significations, et à en surveiller les sources, Les énergies linguistiques et les significations des significations réalisées par une dimension esthétique ont renforcé la force de ses poèmes et de leurs implications et de leurs espaces.

Mots-clés: - discours poétique - le sens est formé par (mots - sens - sélection - composition - déplacement - convergence).