

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بوزريعة 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير

**الصورة الشعرية عند الشاعر عزالدين ميهوبي
دراسة أسلوبية**

إعداد الطالب

عبدالرزاق بلغيث

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بوزريعة 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير

**الصورة الشعرية في تجربة
الشاعر عزالدين ميهوبي
دراسة أسلوبية**

إشراف الأستاذ الدكتور

إعداد الطالب

علي ملاحي

عبدالرزاق بلغيث

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور: عثمان بدري رئيسا

الأستاذ الدكتور: علي ملاحي مقرا

الأستاذة الدكتورة سعيدة قدام مناقشا

0102-9002

إهداء

إلى أمِّي، بحر الأمومة الزاخر، ووالدي العزيز،
وزوجتي الغالية، وإلى ابنتي رتاج
إلى كل من تتلمذت له على مقاعد الدراسة، أو في
...الحياة
..إلى كلِّ أصدقائي

ع. بلغيث

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

تتباين المناهج النقدية الحديثة من حيث إن لكل منها إجراءاته ومستوياته التحليلية، ولكنها تلتقي في جذر مشترك هو اللسانيات التي قدمت لمناهج النقد أسسا علمية و موضوعية، والأسلوبية- باعتبارها تحليلا لغويا- تركز على اللسانيات شرطها الموضوعية، وموضوعها الأسلوب مما يجعلها علما وصفيا تحليليا ينافي معيارية البلاغة.

وبحسبان الصورة الشعرية مصطلحا جديدا من المصطلحات النقدية التي أولاهها النقاد المحدثون أهمية كبيرة متجاوزين المفهوم التقليدي للصورة المحصور في علاقة المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي ، فإن الإشكالية في هذا البحث هي محاولة الوصول إلى المفهوم الأسلوبي للصورة الشعرية من خلال نماذج محللة للشاعر عز الدين ميهوبي مرتكزين في ذلك على التحليل التركيبي الدلالي الذي يبحث عن العلاقات بين الوحدات الدالة مما يكسبها قيمتها الأسلوبية في النص فيشكل مؤشرا أسلوبيا يمنحها طاقتها التعبيرية الكامنة فيه.

وقد وقع اختياري على الشاعر عز الدين ميهوبي لسببين أحدهما عام و الآخر خاص، أما العام فهو قلة البحوث التي طبقت المنهج الأسلوبي على الشعر الجزائري المعاصر، وأما السبب الخاص فهو إعجابي بشعره منذ كان يكتب في جريدة " الشعب "، في الثمانينيات وبداية التسعينيات ، تمثل الصورة الشعرية في شعره ركنا ركينا تقوم عليه معمارية القصيدة، تشكل مع اللغة والإيقاع بنية فنية محكمة تغري الدارس بإفراد تلك الصورة بالدراسة على حدة، إضافة إلى أن له تجربة شعرية انعكست في مجموعاته الشعرية التي مثلت فترة طويلة من حياته تجاوزت العقدين من الزمن، وهو من بين الأسماء الأدبية الفاعلة، التي استطاعت أن تتنافس الأسماء العربية في المشرق، الذين كانوا يعتقدون أن الأسماء الشعرية في الجزائر تعاني العجمة

والضحالة، فلما حالفني حظ النجاح في الماجستير اخترت شعره ليكون مدونةً لبحثي.

قسمت البحث إلى ثلاثة فصول، فصل نظري تطرقت فيه إلى دراسة الصورة الشعرية بمفهومها التقليدي، وبمفهومها الأسلوبي الذي شكّل لي الخلفية المعرفية والمنهجية التي بنيت عليها بحثي هذا، وفصلين تطبيقيين، يتكون الأول منهما من ثلاثة مباحث، تناولت في المبحث الأول أسلوب الحذف ووظيفته الأسلوبية من إضمار وتقطيع للجملة وتقطيع للكلمة أما البحث الثاني فدرست فيه ظاهرة التقديم والتأخير ووظيفتها الأسلوبية لانتقل إلى المبحث الثالث الذي خصّصته للأساليب الإنشائية الطليبية ووظائفها الأسلوبية.

وأما الفصل التطبيقي الثاني (وهو الفصل الثالث من البحث) فتمحور حول أنماط الصورة الشعرية، وفيه مبحثان، تناولت في الأول الصورة الحسية بأنواعها الخمسة (البصرية، والسمعية، واللمسية، والذوقية، والشمية ثم ترأسل الحواس)، وتطرقت في المبحث الثاني إلى الصورة الذهنية في نطاق الصورة الرمزية، والصورة الأسطورية لأن الصورة الشعرية في الشعر الحديث حققت طبيعتها عن طريق شكلين من أشكالها هما الرمز والأسطورة، لتنتهي الدراسة إلى خاتمة بأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وقد اخترت المنهج الأسلوبي لأن الصورة في حدّ ذاتها هي وسيلة من الوسائل الأسلوبية، مثل التكرار، والرمز، وغيرها، على تفاوت في الأهمية التي تكتسبها الصورة بحسبانها أهمّ دعامة يقوم عليها الشعر فوجدت أن المنهج الأسلوبي يفرض نفسه في مثل هذه الدراسة، وقد اعتمدت الأسلوبية لأنها منهج يجمع أثناء بحثي بين العلمية والذوق، يستثمر الباحث فيه معارفه اللغوية و غير اللغوية في سبيل الوصول إلى الغاية المستهدفة.

لكن الذي صادفته قبل البحث وفي أثناءه وجود كتب كثيرة في موضوع الأسلوبية، ولكن بعد قراءتها تبين لي أنها دراسات بلاغية، متقلبة بالجانب النظري، منسوخا بعضها من بعض، مما صعب من مهمتي، فحاولت أن أتمثل هذا المنهج في مقارنة النصوص التي اخترتها، وأن أجتهد وأدخل في مغامرة مؤسّسة على بعض الأدوات المعرفية مع الاعتماد على توجيهات المشرف وملاحظاته، ولذا ركّزت على الجانب التطبيقي، لأنه التحدي الحقيقي للباحث الذي تبدو فيه لمساته، سواء أصاب أم أخطأ.

وأخيرا أجدني مدعوا إلى أن أزجي الشكر والامتنان لكل من أمدني بالعون ونفحني بالتشجيع، كما أرفع شكري إلى الأساتذة المناقشين لما بذلوه من وسع ووقت في القراءة ولما سيُسَدونَه من توجيهات وملاحظات تكون بمنزلة حياة ثانية لهذا البحث.

الفصل الأول

الصورة الشعرية المفهوم والأدوات

من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الأسلوبي
للصورة الشعرية

أ- المفهوم التقليدي للصورة الشعرية

الصورة الشعرية عند النقاد المحدثين -

ب - المفهوم الأسلوبي للصورة الشعرية



لعل في تعدّد تعريفات الصورة الشعرية ما يدخلها في باب المفهومات، لأنها عصية على التعريف الدقيق، بشهادة بعض الدارسين الذين

ذهبوا إلى القول بأن مفهوم الصورة عانى من التحديد الدقيق وانتابه قدر من الغموض والتعميم، وكأنها تتأبى "على التحديد والتأطير"¹.

وقد اعتبر بعض النقاد أن الكتابة بالصور هي بمثابة "المحوري الذي تبنى عليه القصيدة المعاصرة بأسرها"²، وهي من جانب آخر "جزء حيوي في عملية الخلق الفني"³، إلا أنهم "لم يعمدوا إلى تعريفها تعريفاً دقيقاً واضحاً ومحدداً، وإنما حديثهم عنها موسوم بهلامية وتعميم وتجريد لا يستطيع قارئه أن يخلص منه بتعريف واضح ومحدد"⁴، إلى درجة أن أحدهم وصل إلى نتيجة وهي أن أية محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية إن لم تكن ضرباً من المحال"⁵، لأن "للصورة دلالات مختلفة وترايبات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي"⁶، وهو ما يجعل البحث في إشكالية الصورة الشعرية موضوعاً حيويًا يحتاج إلى اجتهاد نقدي واسع يجيب عن أسئلة إبداعية ونقدية واسعة.

¹ محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2003، ص 17.

² محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط 1، 1985، ص 92.

³ كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 4، 1995، ص 29.

⁴ عبد الله حسين البار، الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية (دالية النابغة) نموذجاً، دار حضرموت للدراسات والنشر، اليمن، ط 1، 2006، ص 26.

⁵ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994، ص 19.

⁶ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الأسلوبي للصورة الشعرية

أ: المفهوم التقليدي للصورة الشعرية :

لعل تماهي الشاعر الجاهلي مع لغته وقربها الزماني من روحها البدائية الأولى جعلت لغته تصويرية "لذلك تكثر النماذج التصويرية في الشعر العربي في مرحلة ما قبل الإسلام، دون أن يعتمد التصوير فيه بالضرورة على الوسائل البلاغية"¹. ولعل أول من أشار إلى التصوير هو الجاحظ في قوله: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتميز اللفظ، وسهولته وسهولة المخرج وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير"².

ويقصد الجاحظ هنا "طريقة مخصوصة في صياغة العبارة وتأليفها لتحقيق الغاية الكبرى وهي البيان"³. ويشير كذلك إلى ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت نقادنا القدامى كثيرا، فالشعر ليس أفكارا ومعاني فقط، بل صياغة جميلة ترتكز على التصوير. واستشف الدكتور جابر عصفور من مقولة الجاحظ هذه ثلاثة مبادئ: "أول هذه المبادئ أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني، هو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف، وثاني هذه المبادئ أن أسلوب الشعر في

¹ علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط 2، 1981، ص 26-27.

² عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ ، الحيوان، تحقيق يحيى الشامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1990، ج 3، ص 408.

³ حافظ الرقيق ، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري (بشار-أبو نواس-أبو العتاهية)، دار صامد للنشر والتوزيع، ط 1، 2003، ص 17.

الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم. وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي. وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بها، ويصور بواسطتها¹.

وعلى الرغم من تباين مدلولات مصطلح "التصوير" في كتب الجاحظ، إلا أنه "يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي"². أما النقاد الذين تلووا الجاحظ، فكان حديثهم عنها حديثا عابرا بالإشارة إلى جانب من جوانبها، كالتشبيه مثلا، إلى أن نصل إلى عبد القاهر الجرجاني، الذي تميّز منهجه في دراسة الصورة عن سابقه، حيث أرجع الجودة في الشعر إلى النظم، واتحاد المبنى والمعنى، بعد أن فصل سابقوه بينهما "واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا؛ فلما رأينا البينوننة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك. وكذلك كان الأمر في المصنوعات: فكان بين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينوننة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك: وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه، فينكره منكر، فهو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: "وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير!"³.

¹ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص 257.

² نفسه، ص 02.

³ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 1424 هـ / 2003م، ص 466

يبدو لنا من خلال العبارة الأخيرة للجرجاني تخوفه من استخدام هذا المصطلح، لذلك تستر بالجاحظ كي لا ينكر عليه النقاد ذلك، على الرغم من الدلالة الاصطلاحية التي نستشفها والتي تعني لديه الفروق المميزة بين معنى ومعنى، وتشبيهه إياها بالفروق التي تميز هيكل إنسان ما من إنسان، وخاتم من خاتم وسوار من سوار، فالصورة عند الجرجاني ليست الشيء نفسه، وإنما هي مميزاته المفرقة له عن غيره، سواء أكانت في الشكل أم في المضمون، لأن الصورة مستوعبة لهما، فقد نظر إلى الشعر على أنه "معنى ومبنى، لا سبق لأحدهما على الآخر، وهما ينتظمان في الصورة"¹، ثم يحدد الجرجاني الصورة بقوله: "فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاءها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين كان شأنها أعجب والحنق لمصورها أوجب"²، وهو ما يؤكد النقاد المحدثون في العلاقة بين طرفي الصورة التي تزداد قوة وجمالا كلما كانت بعيدة ومتناقضة "قد تكون الصورة أشدّ تعقيدا إذا اجتمعت فيها عناصر من طبائع مختلفة، متباعدة، تحتمّ علينا إعادة ترتيبها للوصول إلى تنظيمها وسياقها"³ لذلك "أجمع قسم كبير من الدراسات المعنية بالمصطلح على اقتراب الصورة عنده من الدلالة المعاصرة، وتحديده تحديدا يبعده عن الإبهام في نقدنا القديم"⁴، ولذلك فإن الجرجاني يعتبر -حسب صبحي التميمي- هو الناقد العربي الوحيد "الذي توصل إلى بلوغ بعض أسرار إيوائية الصورة عن أثرها ودورها، بالرغم من غلبة العنصر المرئي الذي طبعه في تحليله"⁵.

¹ بشرى صالح، موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. ص 23.

² عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 1، 1424هـ / 2003م، ص 112.

³ ديزيرة سقال، من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1993، ص 12

⁴ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ص 23.

⁵ صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1986، ص 29.

التخييل الشعري ووظيفته الشعرية :

تتبع أهمية الخيال من كونه خصيصة فارقة، تميز الأدب عن غيره، فهو "مصدر كل صورة في الشعر، وكل صورة تتشكل في الخيال قبل أن تتشكل في اللغة"¹، لذلك عرف الشعر قديماً بأنه: "كلام موزون متخيّل"²، و"المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة"³، على الرغم من أن النقاد القدماء يخلطون بين الوهم والخيال، فقد "كان المفهوم القديم للخيال عقبة في سبيل فهم الصورة... لأن الخيال والوهم شيء واحد، بين أولئك جميعاً"⁴، "فتبعاً لمبدأ المحاكاة اليوناني، يستمد الخيال عناصره الأولية من الحياة نفسها، ثم يعيد تركيبها بشكل جديد ومغاير، لكنه يتناسب وما هو موجود حقاً في الطبيعة، فإذا ما خرج الخيال عن هذه الحدود انقلب إلى وهم"⁵.

وسبب هذا الخلط هو تأثيرهم بالفلسفة اليونانية التي تنكئ على نظرية المحاكاة القائمة على العقل لأن "المنظرين الأساسيين للنقد والبلاغة العربية كانوا من المتكلمين، والصلة بين المتكلمين والفلاسفة صلة وثيقة"⁶. وقد تباينت تسمياتهم للخيال، فبعضهم يسميه (التخيل)، وآخر (التخييل) أو الإيهام بالكذب، وطرحوا مسألة الصدق الفني والصدق الخلفي، و"بالإضافة إلى محاصرة العقل للخيال، وقعت محاصرته لقيمة أخلاقية متمثلة في الصدق، فكان البعض من البلاغيين يطلبون من الشاعر الصدق والارتباط بأرض

¹ ماهر دربال ، الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، مطبعة السفير، دت، تونس ص 107.

² حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986، ص 89.

³ نفسه ص 21.

⁴ محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، هضبة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2001، ص 388.

⁵ بسام الساعي ، الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، ط 1، جدة، 1984، ص 17.

⁶ جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص 11

الواقع"¹، "ولهذا يكون من العبث أن نربط بين الخيال والصورة في النقد العربي القديم، لأن كليهما مفهوم مستقل عن الآخر، والربط بينهما - في مفهومهما الحديث- لم يوجد إلا منذ عهد قريب"²، فتقيد الخيال في الشعر القديم بالعقل وبالصدق كقيمة خلقية، قلص من وظيفته التي اتسعت حدودها في عصرنا الحديث.

وقد تجسدت الصورة الشعرية في المفهوم التقليدي البلاغي في مجموعة من الأبعاد الوظيفية :

التشبيه وأبعاده التصويرية :

"أول طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى، وهو في اللغة التمثيل، وعند علماء البيان: مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة كقولك: "العلم كالنور في الهداية"، فالعلم مشبه والنور مشبه به، والهداية وجه الشبه، والكاف أداة التشبيه، فحينئذ أركان التشبيه أربعة، مشبه ومشبه به، ويسميان طرفي التشبيه، ووجه الشبه وأداة التشبيه" ملفوظة أو ملحوظة"³.

وتتمثل بلاغة التشبيه في "البيان والإيضاح وتقريب الشيء إلى الأفهام، وأكثر ما يستعمل في العلوم والفنون...أما بلاغته من حيث الصورة الكلامية التي يوضع فيها فمتفاوتة، فأقل التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذكرت أركانه جميعا، لأن بلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أن المشبه عين المشبه به، ووجود الأداة ووجه الشبه معا يحولان دون هذا الادعاء"⁴، وقد نظر البلاغيون العرب إلى التشبيه بوصفه الأسلوب الذي لا تستطيع البلاغة أن تستغني عنه، حتى إن بعضا من هؤلاء رفعه إلى مكانة

¹ ماهر دربال ، الصورة الشعرية في ديوان السياب، ص ص 110-111.

² محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، 157.

³ أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 157.

⁴ نفسه، ص ص 176-177.

سامقة، معتبرا إياه من أشرف أنواع البلاغة، وأنه ينهض برهاننا على مقدره الشاعر الإبداعية وفطنته العقلية¹.

البعد الوظيفي التصويري للاستعارة :

تعدّ الاستعارة من أهم مباحث علم البيان، فهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه، إما المشبه وإما المشبه به، وتورد الاستعارة في اصطلاح البيانين بأنها "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا لكنها أبلغ منه"².

وتقوم الاستعارة على ثلاثة أركان رئيسية هي: المستعار منه، وهو المشبه به، والمستعار له، وهو المشبه، والمستعار، وهو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة، وتنقسم إلى أقسام عديدة ضبطتها كتب البلاغة، لكن أهمها:

أ- الاستعارة التصريحية: وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به

ب- الاستعارة المكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه.

"العلاقة التي ألح عليها البلاغيون بين المستعار والمستعار له هي علاقة تناسب وتقارب، في حين أن هذه العلاقة إذا ما أردنا أن نقدر الاستعارة كفاعلية رئيسية داخل البناء الأدبي، وأن لا نعدّها ذات قيمة خارجية، كما أراد لها هؤلاء البلاغيون وهي علاقة تفاعل وتوتر"³. وهي "جزء من

¹ سمير أبو حمدان ، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 151.

² أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة، ص 184.

³ فخر الدين جودت ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الحرف العربي، لبنان، ط 2، 1995، ص ص

عملية المجاز أي أن جوهرها يقوم على الانتقال من دلالة أولى إلى دلالة ثانية¹.

وقد فضل الجرجاني الاستعارة على التشبيه رغم أهميته في البلاغة "اعلم أن الاستعارة... أمدّ ميداننا، وأشدّ افتنانا وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة وأبعد غورا وأذهب نجدا في الصناعة وغورا... ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها: "أنها تعطيك الكثير باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"².

البعد الوظيفي للكناية:

هي "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى"³ وتنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه إلى ثلاثة أقسام:

كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة نحو "زيد طويل النجاد"، نريد بهذا التركيب أنه شجاع عظيم، فعدلت عن التصريح بهذه الصفة إلى الإشارة إليها والكناية عنها، لأنه يلزم من طول حمالة السيف طول صاحبه، ويلزم من طول الجسم الشجاعة عادة، فإذا المراد طول قامته، وإن لم يكن له نجاد، ومع ذلك يصح أن يراد المعنى الحقيقي، ومن هنا يعلم أن الفرق بين الكناية والمجاز صحة إرادة المعنى الأصلي

في الكناية دون المجاز، فإنه ينافي ذلك⁴، ويرجع عبد القاهر علو منزلة الكناية وبلاغتها من التصريح بقوله "ليس المعنى إذا قلنا: "إن الكناية أبلغ من التصريح" أنك بما كنييت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك

¹ صبحي التميمي ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 69.

² عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ص 36-37.

³ علي الجارم و مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة، د.تا، ص 125.

⁴ أحمد الهاشمي جواهر البلاغة، ص 206.

زدت في إثباته لها، فجعلته أبلغ وأكد وأشد. فليست المزية في قولهم "جمّ الرماد" أنه دل على قرى أكثر، بل إنك أثبت له القرى الكثير من وجهه هو أبلغ، وأوجبته إيجاباً هو أشد، وادعيته دعوى أنت بها أنطق وبصحتها أوثق"¹.

البعد الوظيفي للمجاز المرسل:

يُعرف المجاز بأنه الكلام الذي لم يستعمل فيما وضع له أصلاً ولا بد له من قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي فيكون استعارة إذا كانت العلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي تقوم على المشابهة أما إذا قامت على غير المشابهة فهو مجاز مرسل

وليس للمجاز المرسل علاقة واحدة مثل الاستعارة وإنما له علاقات كثيرة منها:

السببية والمسببية والجزئية والكلية واعتبار ما كان واعتبار ما يكون والمكانية أو المحلية والحالية وغيرها.....

ومن خلال ما تقدم، حظي الجانب الشكلي للصورة قديماً بالحظ الأوفر عن الجانب النفسي فقد "جعل القدماء مفهوم الصورة قائماً على تفكير ذهني منطقي، يلغي الجانب النفسي الذاتي في عملية الإبداع الفني، وهذا من آثار الثقافة اليونانية"²، فكانت "هذه النقطة النافذة التي ولج منها النقاد المحدثون عالم الصورة"³

¹عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 117.

²بسام الساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، ص 31.

³ فضل سالم العيسي، التزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن،

ولم نر اهتماماً ببنية الصورة داخل النسيج الشعري، فهي تدرس معزولة عن سياقها لأن "الصورة دون سياق وجود مسطح، وليس بنية متشابكة العلاقات"¹.

و مع هذا المد والجزر، وهذا الاتفاق على أهميتها، فإننا لا نصل من خلاله إلى مصطلح نقدي خاص لها، لأن القدماء أهملوا وضع تعديد لها أتعب المتلقي في ذلك، ولكن بالرجوع إلى مفهوم الصورة الشعرية حديثاً، نجد ذلك منطقياً، لأن الحكم على الشيء فرع عن تصوره، والتصور الحديث لها - وإن تقاطع مع المفهوم القديم للصورة- يختلف كثيراً عن القديم، لذلك فإن لكل أدب خصوصيته التعبيرية، ولكل عصر سماته التي تميزه، لذلك "عالج نقدنا القديم "قضية الصورة الفنية" معالجة تتناسب مع ظروفه الحضارية...تكشف عن تصوره الخاص لطبيعة الصورة الفنية وأهميتها ووظيفتها"² ورغم كل هذا فإن الأنواع البلاغية التقليدية ما تزال ركيزة أساسية للصورة الشعرية الحديثة."ولكن هناك فرقا بين الدراسات الحديثة والقديمة، تكمن في خصوصية الثقافة العربية عن الثقافات الأجنبية، وفي تغاير الأزمنة وتبدل المفاهيم"³.

الصورة الشعرية عند النقاد المحدثين:

تباين النقاد العرب المحدثون في نظرتهم إلى مفهوم الصورة، فمنهم من تبنى طروحات النقد الأوروبي، وأنكر وجودها في أدبنا العربي القديم اصطلاحاً ومفهوماً، لذلك كانت النصوص الشعرية القديمة مدونة يطبق عليها اعتماداً على الدراسات النقدية الغربية، من ذلك الدكتور مصطفى ناصف في كتابه الصورة الأدبية، وهو من الدراسات العربية الأولى التي تناولت الصورة مستقلةً في كتاب، فهو بتأثره بآراء النقاد الغربيين واعتمادها وتبنيها يقول:

¹ كمال أبو ديب ، جدلية الحفاء والتجلي، ص 27.

² جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص 08

³ محمد كريم الكوّاز ، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط 1، 1426هـ، ص 05

"ولست أبغي من وراء الصفحات اليسيرة الملقاة بين يديك إلا أن تشاركني الإحساس بكل تلك المشاكل التي لا يعرفها النقد القديم"¹.

ومن النقد من لم يغطم القديم حقه، ولم ينسب الفضل إلى الجديد وحده، ويمثل هذا الاتجاه الدكتور جابر عصفور الذي وفق بين المنتصرين لأصالة الصورة في تراثنا النقدي، ومن أنكروا وجودها تلميحاتاً أو تصريحاً في قوله: "الصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي.... ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها هذا المصطلح الحديث وبطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام"².

تتردد في كتب النقد الحديثة التي تناولت موضوع الصورة الشعرية تعبيرات من مثل: "التصور التقليدي للصورة، الصورة البلاغية، المفهوم القديم"، مما يدل على أن هناك مفهوماً جديداً يباين مفهومها القديم، ولكننا حينما نتصفح هذه الكتب لا نخرج بتصور واضح، يحدّد لنا معالم الصورة الشعرية، بل على العكس من ذلك، يحار الباحث في تعدّد المفاهيم، بل في درجة تباينها أحياناً، ولكنه يصل في نهاية الأمر إلى أن "أيّ نقاش دقيق ومفصل يهدف إلى تحديد الصورة، هو في الحقيقة بلا جدوى، فمهما احتدم النقاش، فإن القليل من الناس يجمعون على تحديد واحد للصورة، والقليل القليل يجمعون على تحديد واحد للصورة الشعرية"³

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو: إلى ماذا استند هؤلاء النقاد ليصدروا أحكاماً قيمة تسمّ المفهوم القديم بالتعبيرات المذكورة سابقاً،

¹مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص 07

² جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي ص 07.

³ شريم جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، ص 67

يرى " أحد النقاد المحدثين أن أهم ما يميّز الصورة في الشعر القديم هو التقريرية والمباشرة والتعميم، وأن وظائف الصورة في الشعر الحديث تقوم بمهمتي: التأثير والإيحاء، وفرق بين المفهومين.

إن الصورة في المفهوم الأول حرفية تسجيلية واضحة نابعة من تفكير مجرد، لا تغوص في أعماق الأشياء، ولا في أعماقنا، لأنها مما يُعرف، وفي المفهوم الثاني تستخدم لتؤثر لا لتوصل، وتوحي بالتجربة في أعماقها وأبعادها، متخطية الدلالة الأولى للكلمات إلى قراءة خلفياتها: ما فوقها، وما تحتها، وما وراءها"¹.

إن قارئ هذه المقولة يشعر بأن الناقد يُجري مقارنة بين المذهبين الكلاسيكي والرومانسي، من حيث إن الأول يهتم بالإخبار والإطلاع، وتحكيم العقل الخالص، والثاني يهتم بالتأثير والإبداع.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل تعدّاه إلى رفض التصور الذي يدرس من خلاله النقاد الصورة الشعرية. ذلك أن الدراسات البلاغية للصورة الشعرية ركزت "على الطبيعة الزخرفية التزيينية لها، منطلقة من تصور قاصر للأسلوب والصورة، على أنهما عنصران خارجيان في العمل الفني"²، من هنا وجدنا أن "البلاغة التقليدية تدرك الصورة إدراكاً خارجياً قائماً على العقل والمنطق، لا على الحدس والشعور"³، ولعل هذا ما جعل ناقداً آخر يقول: "لقد رفضت بعض الدراسات التي أنجزت حديثاً عن الصورة، لأنها تسعى نحو التقنين النظري للصورة من جهة النظر البلاغية القديمة"⁴، لذلك "يرفض النقد الحديث التصور التقليدي للصورة رفضاً مطلقاً"⁵.

¹ قطوش بسام، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دار الكندي، الأردن، ط 1، ص ص 39 ، 40

² كمال أبوديب ، جدلية الخفاء والتجلي ص 19

³ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية ص 95

⁴ علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ص 80

⁵ كمال أبوديب ، جدلية الخفاء والتجلي ص 19

وأما من حيث المصطلح والتسمية، فقد "كانت الصورة الفنية هي التسمية الجديدة لمصطلح علم البيان في البلاغة العربية، عند مجموعة من النقاد والدارسين"¹، وأما البعض الآخر فينعتها أحياناً بـ"الشعرية"، وأحياناً أخرى بـ"الأدبية"، ولكن المراد بها هو أداء معانٍ واحدة، ولعلّ مردّ هذا الاختلاف إلى الترجمة التي تتباين حسب اختلاف المترجمين.

ب- المفهوم الأسلوبي للصورة الشعرية

إذا كان حرصُ دي سوسير **Ferdinand de Saussure** على تأسيس موضوع العلم دفعه إلى المقابلات المشهورة في اللسانيات، وأهمها اللغة والكلام، فإن جون كوهن **John Cohen** قد حرص أيضاً على إضفاء طابع العلمية والموضوعية من خلال مجموعة من الثنائيات في كتابه: "بنية اللغة الشعرية"، وأهم ثنائية هي (المعيار/الانزياح) التي رآها ضابطاً ومانعاً من الوقوع في فخّ الانطباعية التي وسمت البلاغة التقليدية.

وتخصيصُ الانزياح بالذكر دون قَسَمِيهِ (الاختيار والتأليف) سببُه أن هناك من النقاد من ينعت الأسلوبية بعلم الانزياحات²، بحسبان الانزياح يمثل أعلى درجات الخرق اللغوي، ولذا فإن المفهوم الأسلوبي للصورة الشعرية يدور في مضمار الانزياح بالتعاقد مع الاختيار والتأليف، لأنه لولاها لما كان هناك انحراف وتجاوز.

إن لمنطوق العنوان - ولو أنه بصفة خطية - مفهومًا مؤداه أن للأسلوبية تصوراً مستقلاً يميزها عما طرح من مفهومات للصورة الشعرية، وهذا صحيح، لأن الأسلوبية في أبسط تعريفاتها - التي تجاوزت الثمانين³ -

¹ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية ص 26

² ينظر مدخل إلى علم الأسلوب، شكري عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، مصر، ط 3، -1996م، ص

³ ينظر الأسلوبية الرؤية والتطبيق، أبو العدوس يوسف، دار المسيرة، الأردن، ط 1، 1427هـ-2007م، ص 7

هي الدراسة العلمية للأسلوب، وتقتضي العلمية ضوابط وأسساً تقدر بها النتائج المتوصل إليها، ولو أن الموضوعية في العلوم الإنسانية مستحيلة، ولكن خصوصية المنهج الأسلوبي الذي يجنح إلى العلمية في أدواته الإجرائية يكون أقرب إلى الموضوعية ذلك أن "سبيل الموضوعية في علم الأسلوب ليس بالأمر الهين الاهتداء إليه، وأن هذا الاهتداء لا يتأتى من العلمية المطلقة في المنهج، ولا من التجرد الكامل من الأحكام الذوقية عند الدارس... كل الجهد ينبغي أن يوجه إلى اتقاء خطر الاعتباطية المفضوحة"¹ إضافة إلى الجمالية التي تعتمد على الذوق والإحساس، لأن التقنين الجاف والعلمية المطلقة ليسا "بمستحبين بها، فضلاً عن كونهما غير ممكنين فيها"²، ولأن "الأساس الذي قام عليه النقد إنما هو الذوق الشخصي وإن استعان بوسائل أخرى للحد من ذاتية الأحكام المطلقة"³.

وهذا ما يأخذنا رأساً إلى إشكال جوهري هو أن البلاغة في أساس نشأتها قُعدت لمعرفة لطائف التنزيل، ثم توالى التقعيد والتقنين انطلاقاً من النصوص، وما وصلنا من هذه القواعد محدّد زماناً ومكاناً، وحتى مفهوم الصورة الشعرية القديم محصور في منظومتين بلاغيتين هما المشابهة والمجاورة، فهل تستطيع البلاغة بطبيعتها التقليدية أن تتكيف مع الصورة الحديثة؟

إن البلاغة القديمة في جوهرها قواعد معيارية، لا تستطيع أن تستوعب التوجهات المتشعبة والمتناقضة أحياناً للصورة الشعرية، فقد "استجدت علائق جديدة مع نشأة الشعر الحديث لا تستطيع علاقة المشابهة التقليدية بأسسها

¹ عبدالهادي الطرابلسي، في منهجية الدراسة الأسلوبية، مقال من اللسانيات واللغة العربية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1981، ص 221

² محمد كريم الكوّاز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، ص 119

³ جبر محمد عبدالله، الأسلوب والنحو، دار العودة، مصر، ط 1، 1988، 1409، ص 09

المنطقي أن تفسرها"¹، لأن "الشعر العربي لم يتغير على مستوى المضمون فحسب، بل على مستوى الشكل أيضا"².

غير أن هذا لا يعني موتَ البلاغة وانتهاءها، وإنما يعني ضرورة البحث عن منهج آخر تتوافر فيه القدرة على استيعاب هذه التناقضات والمناورات، ولعل الأسلوبية هي الأنسب لتتولى هذه المقاربات، لأنها تقوم على الإجراءات البلاغية نفسها، فتنشئ تراكما معرفياً، وتكاملاً فيما بينهما يفضي إلى طرح جديد متجدد، فالبلاغة "فن لغوي، وفن أدبي، وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة"³.

يعود عجز البلاغة القديمة إلى كونها تحكم بمقتضى أحكام قيمية مسبقة، وتهتم بالشكل البلاغي من ناحية التصنيف والتبويب إلى علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع، وهذه هي الخطوة الأولى أو المرحلة الأولى المعتمد بها في إقامة جميع العلوم، ولكن الملاحظ أنها وقفت بعد هذه الخطوة ولم تبحث عن الهيكل أو البنية العامة لهذه الأنواع المختلفة، مما انتهى بها إلى العقم والتجمد"⁴ أما الأسلوبية فيجتهد الباحثون لإقامتها "على أسس بنائية سليمة، تهدف إلى تجاوز الطابع الجزئي للمقولات البلاغية وما أدى إليه من خطأ التقسيمات لأنواع القول وتعسف تكييفها مع المواقف الحيوية المتغيرة وعقم التصورات للوسائل الفنية"⁵

لذلك، فالأسلوبية حينما تتعامل مع النص المدروس يدخل الدارس معه في حوار، بحسبانه بنية، مستنتجاً أحكامه بموضوعية وعلمية، تستند إلى

¹ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 95

² فاتح علاق، مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص

4

³ جبرو بيبر، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط 1994، ص 27

⁴ فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 244

⁵ المرجع نفسه والصفحة نفسها

الأسس التي تقوم عليها الأسلوبية، وإلى نفي كلي للمعيارية والأحكام المسبقة، لأن في تبنّيها كسراً لكل النتائج التي يتوصل إليها الدارس، حتى ولو كانت صحيحة.

أما من جهة الجمالية فيشترط في النص المدرّس أن يحقق لذة تأسر الدارس بما يُحيل البحث إلى نزهة* دون أن يُنسي هذا الإحساس بالأريحية موضوعية الطرح، وعلمية التحليل، ومن هنا، فإن الممارسة النقدية الانطباعية والارتجالية والأحكام المسبقة، عدوّ للأسلوبية، لأنها ضد كل ما هو معياري، فالبحث الأسلوبي عملية برهنة رياضية على مقولات مسبقة¹.

فبالأسلوبية تبدأ حينما ينتهي دور البلاغة، لذلك "جاء المنهج الأسلوبي بديلاً للبلاغة القائمة على قاعدة معيارية هي القيمة الثابتة، وهي جملة من الوقائع المتشعبة بقيمة جمالية"²، ومن هنا فقد "حاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة من حيث إغراقها في الشكلية"³.

فرغم أهمية الانزياح ودوره، إلا أن هناك جملة من المشاكل، تقف عائقاً أمام التحليل الأسلوبي، والذي يهتما في هذا المقام هو "وجود نصوص بلا أسلوب، وهي تلك النصوص التي لا تتحرف عن قاعدة، كالجمل الحقيقية في مبحث الحقيقة والمجاز، فلا يُعقل أن تكون الحقيقة أسلوباً"⁴، بحسبان الرسالة تكتسب شعريتها من انزياحها عن سنن اللغة، فالشعر انزياح عن

¹ محمد كريم الكوّاز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، ص 116

² علي ملاحى، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة ص 08

³ عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط 1، 1994 ص 352

⁴ محمد كريم الكوّاز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، ص 92

voir Jean-François Jeandillou. L'Analyse Textuelle.p4.Armand*

Colin.France.1997

معيار هو قانون اللغة¹، ولكننا نصادف نصوصاً تفتقر إلى أدنى درجات الانزياح، ومع ذلك تشعّ بالإيحاء بما يحيلها إلى صور شعرية جميلة، فهي تعتمد التصوير بالكلمات العادية، وبغير الطرق البلاغية المعروفة، حيث يعيش المتلقّي حالة من التخيل، تنشئه إيحاءات الألفاظ، دون كناية أو استعارة أو تشبيه، وعن طريق التصرف في البنية اللغوية، والتلاعب بها، ومع ذلك نكون أمام صور شعرية، ولعل سينية البحتري، خصوصاً في وصف أنطاكية مثال لذلك. فهل تقع هذه النصوص في دائرة الأسلوبية من حيث هي صورة شعرية؟

"إذا كان التصوير المجازي في الشعر مطلوباً، فإن هذا لا يعني أن التصوير بالحقيقة غير مطلوب، فقد يوفّق كثير من الأدباء في استحضار الواقع داخل أطر حسّية"²، و"قد نصل إلى الصورة عن غير طريق المجاز"³ ذلك أن "الفن هو في الوسيلة التي يعبرُ بها عن المعنى، وليس في المعنى بحدّ ذاته"⁴.

إننا رغم إقرارنا بوجودنا أمام صورة شعرية، قد تتوافر على عنصر التصرف في البنية اللغوية، والتلاعب بها، لكن بالاحتكام إلى الإجراءات الأسلوبية، فإن هذا قد يشكل سمة أسلوبية هي التقديم والتأخير في نطاق الانزياح التركيبي، لكنه لا يشكل صورة شعرية بمعيار الأسلوبية، مما يجعلنا نستنتج أن عدم التناسب الواقع على المستوى السياقي غير كافٍ لإنشاء صورة شعرية، لذلك يرى "البعض ضرورة اتخاذ المحاور السياقية والاستبدالية أساساً لدراسة الصورة، فالشكل البلاغي يمثل نظاماً مزدوجاً،

¹ جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، 1986، ص 20

² عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري،الدار العربية للنشر والتوزيع،مصر، 2000، ص 247

³ محمد حسن عبد الله ،الصورة والبناء الشعري، ص 27

⁴ صبحي التميمي ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 169.

يعتمد على هذين المحورين الأساسيين¹، و"عدم التناسب خروج على قوانين الرمز اللغوية، وهي عملية تقع على المستوى السياقي، والمجاز بأنواعه خروج على شفرة اللغة، وتقع على المستوى الدلالي، وكلتا العمليتين انحراف، ولكن الانحراف الثاني هو الذي يصحح الأول، ويعيد للسياق تماسكه عن طريق المجاز، بل يجعله أقوى وأكثر أداءً لوظائفه الشعرية"².

إن تحقق الصورة الشعرية بالمنظور الأسلوبي يتم في إطار الانزياح التركيبي الذي ينشأ من العلاقات بين الوحدات المعجمية، والانزياح الدلالي الذي يقوم على الاستعارة بحسبانها استبدالاً.

بهذا المفهوم ليس في الأسلوبية تفاضل بين الصور البلاغية، فكل منها صفتها البلاغية المعتبرة، ولكنها تتحول إلى ظاهرة أسلوبية عندما تكون مؤشراً دالاً على معان معينة، فقد تكون الاستعارة مثلاً صيغة أسلوبية، ولكنها ليست بالضرورة مؤشراً أسلوبياً، ف"ما هو أسلوبية في نص، ليس بالضرورة أن يكون كذلك في نص آخر"³، و"النص دال لأنه مركب بشكل مغاير للمألوف الكلامي"⁴ لذلك فالأسلوبية تنصرف إلى الصورة التي تكون ملمحاً خاصاً بارزاً يمثل حالة فريدة من نوعها، وعليه، ليس هناك حكم مسبق، وإنما المعتبر هو الانطلاق من النص، والاحتكام إلى المعايير العلمية، وتجنب المعيارية وأحكام القيمة.

ما يؤكد الدارسون هو أنه ليس هناك لفظة شعرية حيّة أو ميتة، ولكن طريقة استخدامها الاستعاري التصويري يشكل جديد هي التي ترفعها إلى واقعة أسلوبية، حتى ولو كانت قديمة قد علاها الغبار، وفقدت بريقها من كثرة

¹ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط 1، مصر، 1998، ص 330

² صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 249

³ فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، 2008، ص 80

⁴ علي ملاح، المحرر الأسلوبي للمدلول الشعري المعاصر، دار الأبحاث، الجزائر، ط 1، 2007، ص 13

استعمالها، فقد "صار المبتذل من الألفاظ بالمفهوم البلاغي التقليدي يخضع لإجراءات أسلوبية تعبيرية دلالية متعددة، تمكنه من الدخول في سياق قائم بذاته ككيان أسلوبى، يحمل اللفظة من مستواها "المبتذل"ليجعلها نقطة حياة عامرة بالمعاني، إلى درجة أنها يمكن أن تتحول إلى مفتاح أسلوبى دلالي"¹ لأن "الوسائل البلاغية ليس لها قيمة أسلوبية في ذاتها، بل بحسب توظيفها في النص"². وهو ما وجدناه في شعر عز الدين ميهوبى فحاولنا تطبيقه على نماذج من شعره .

الفصل الثاني

الأدوات الأسلوبية التركيبية للصورة الشعرية

– أسلوب الحذف ووظيفته الأسلوبية 1

أ – أسلوب الإضمار

ب – أسلوب الحذف بتقطيع الكلمة

ج – أسلوب الحذف بتقطيع الجملة

¹ علي ملاحى ، المجرى الأسلوبى ص 78

²فاتح علاق ، فى تحليل الخطاب الشعرى ص 80

– أسلوب التقديم والتأخير 2

أ- تقديم مركب غير إسنادي على مركب إسنادي

ب- تقديم المسند على المسند إليه في مركب اسمي

ج - تقديم المسند إليه على المسند في مركب فعلي

– الأساليب الإنشائية الطلبية ووظائفها الأسلوبية 3

أ النداء

ب النهي

ج الاستفهام

د التمني

يعد رومان جاكوبسون R-Jakobson من الرواد الأوائل الذين اعتمدوا علم التركيب لتحليل النصوص الشعرية، مطبقا ذلك على قصيدة " القطط لبودلير Baudelaire والتي ختمتها بـ"التأكيد على أن هذه المظاهر الشكلية التركيبية تنطلق من أس دلالي وأن كل هذه المستويات النحوية والصوتية والدلالية تتراكب لتكون نسيجا واحدا هو نسيج خاص لقصيدة القطط".¹

ومن هنا تظهر الصعوبة في التفريق بين البعدين النحوي والدلالي في دراسة النصوص الشعرية لأن " الدلالة تستخرج من طبيعة التركيب التي تتموضع فيه وليست إلا ما توحى به جملة العلاقات اللغوية".² فلا يمكن الوصول

¹ توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس 1984، ص 76

² إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 219

إلى الدلالة دون المرور بالتركيب ذلك أن "دراسة الخطاب من وجهة تركيبية يفضي حتما إلى اكتناه دلالاته لأن التركيب متى افتقد الدلالة افتقد قيمته".¹ لذلك سنكتفي بالمستوى السطحي للدلالة بما يخدم المستوى التركيبي ونترك محاولاتنا الغوص في عمق الدلالة إلى فصل مستقل.

يتميز الكلام عن اللغة في كون اللغة نظاما لا يُسمح بالخروج عنه والتصرف فيه بينما يتصف الكلام بحرية التأليف، وعلى الرغم من هذا فإن الإبداعية والإفهام شرطان أساسيان ينتقي التواصل إذا لم يتوافرا لأن "اللغة تواصل ومستحيل أن نوصل شيئا إذا لم يكن الخطاب مفهوما، ينبغي للخطاب، أي خطاب أن يكون قابلا للفهم، تلك هي البديهة الأساسية لقواعد الكلام".² "فوظيفة اللغة الجوهرية تكمن في الإبلاغ والتبليغ، أو قل في التعبير عن المقاصد، فهي وظيفة دلالية أساسا"³ ونتيجة هذا قد تُنتهك اللغة في بنيتها مما يؤدي إلى مظاهر عدة من الانزياح، نتناول أهمها كالحذف في المبحث الأول والتقديم والتأخير في المبحث الثاني والأساليب الإنشائية من نداء واستفهام وتمن ونهي في المبحث الثالث وكيفية استخدام الشاعر لهذه الميزات الأسلوبية وتأثيرها في جملة الشعرية.

1- أسلوب الحذف ووظيفته الأسلوبية :

يقودنا الحديث عن الحذف إلى الإشارة إلى الشراح الذين أفنوا حياتهم في تقدير المحذوفات ولعل أفضل مثال يفرض نفسه هو المتنبي الذي أعى النقاد والشراح في ترصد مقاصده ابتداءً من معاصريه كابن جني إلى الشروح الكثيرة والتي تجاوزت الخمسين حتى العصر الحديث تأويلا وتقديرا والتي

¹ توفيق الزبيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 73

² جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 101

³ نور الهدى لوشن ، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، دار الهناء للتجليد الفني، القاهرة، 2008، ص

تتغياً الوصول إلى لؤلؤة المستحيل وضبط ما لا ينضبط من معان، ولعل أهم أسبابها ظاهرة الحذف والتي يراد بها "إسقاط عنصر من عناصر البناء على مستوى الكلمة المفردة أو الجملة البسيطة أو الجملة المركبة¹ وتعد " من أبرز عوارض التركيب في الكلام فلا تكاد تخلو منه جملة من الجمل،"² وهو "باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة وتجديك أنطق ما تكون إذا لم تتطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين"³ ولعل الحذف باعتباره ظاهرة أسلوبية يزداد أهمية في الشعر المعاصر، "فما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله، هو ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله"⁴ والذي " لا يراعي القوانين النحوية والتراكيب المألوفة في بناء الجملة وإنما يعتمد على تحطيم القاعدة والألفة بإعادة تركيب الدوال وفق ما يقتضيه التركيب الإيقاعي الدلالي للتجربة الشعرية"⁵، لذلك فإن " الشعرية الجديدة في وجهتها الدلالية قد أخذت منحى جديدا في تقنياتها الأدائية المتداولة من خلال خلق أبنية منحرفة في القصيدة، وذلك بوضع حفر ومطبات لا يقرها عالم اللغة مثل تقطيع الجمل، وتقطيع الكلمات، وكسر الجمل...."⁶ وتتخلل هذه المظاهر المجموعات الشعرية للشاعر عز الدين ميهوبي و لكننا نتوقف عند ثلاثة منها وهي الحذف بالإضمار، والحذف بتقطيع الكلمة، والحذف بتقطيع الجملة ونبرز أثر ذلك :

¹ محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات ص 42، 43

² محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص

³ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 177

⁴ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 17

⁵ إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 258

⁶ علي ملاحى، المجرى الأسلوبى، ص 76

أ – الإضمار وبعده الشعري:

الأصل في النحو التقليدي أن ضمائر الغيبة يجب أن يكون مرجعها مذكورا من قبل حتى يُعرف صاحبها* لأن "الأصل أن لا يذكر الضمير إلا وقد سبقه ما يعود عليه ليكون المقصود بالكلام واضحا... لأن ذلك ضرب من التعمية و الإلباس يناقض القصد من اللغة والبيان"¹، و"مع وضوح هذا الأصل تجد صوراً من الأساليب بنيت على خلافه فيذكر الضمير ليفسر بمؤخر عنه في بعض هذه الصور أو يذكر من غير مفسر اعتماداً على فهم السامع أو وضوح المعنى"² و"الأصل في المحذوفات جميعها مع اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف، فإنه لغو الحديث، لا يجوز بوجه ولا سبب"³ ولكن الشعر المعاصر لم يتقيد أحياناً بهذه الضوابط كما في الأسطر الشعرية الآتية للشاعر عز الدين ميهوبي:

"عندما دخلوا بيتنا.

لم يكن عندنا جرس للبكاء

فرس للهروب إلى ملجأ في العراء

لم يكن عندنا وطن مثلهم

إنما عندنا جنّة في السماء"⁴

¹ محمد محمد أبو موسى، خصائص التركيب، القاهرة، ط 4، 1996، ص 241

² المراجع نفسه، ص 241

* ما عدا ضمير الشأن

³ ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقد وتعد أحمد الحوفي و بدوي طبانة، ج 2، دار

نهضة مصر للطباعة والنشر، ط 2، 1973، ص 260

⁴ عز الدين ميهوبي، كاليغولا، منشورات أصالة، الجزائر، ط 1، 2000 ص 51

يفرق النحاة بين الحذف والإضمار ولا يعتبرون الإضمار حذفاً ولكن بما أنه ليس للضمير صورة في اللفظ ولا في الخطّ فيمكن حسابه محذوفاً، خصوصاً إذا لم يكن له عائد وهذا ما اعتمدناه في إدراجنا الإضمار في مبحث الحذف.

نلاحظ أن الأسطر الشعرية قد وزّعت كالآتي:

السطر الأول: ظرف + فعل ماضٍ + ضمير (فاعل) + مفعول به + ضمير (مضاف إليه)

السطر الثاني: أداة جزم + فعل مضارع ناقص + ظرف + ضمير (مضاف إليه) + اسم كان + جار ومجرور

السطر الثالث: اسم كان + جار ومجرور + جار ومجرور + جار ومجرور

السطر الرابع: أداة جزم + فعل مضارع ناقص + ضمير (مضاف إليه) + اسم كان + نعت

السطر الخامس: كافة ومكفوفة + ظرف + ضمير (مضاف إليه) + مبتدأ مؤخر + جار ومجرور.

ليست هذه الأسطر الشعرية تابعة ولا تكملة لأسطر شعرية قبلها كما يتبادر إلى الذهن لوجود الضمير الذي يحتاج إلى عائد في الوحدة المعجمية (دخلوا)، فالشعر نقيض النثر لأن "القصيدة في جملتها تمثل انزياحاً"¹ ولأن "الكلام النثري يلتزم بالقاعدة النحوية في ضرورة تحديد مرجع الضمير، أما الشعر الحديث فهو يحطم قاعدة المرجع بإلغاء وظيفته وإيقائه في حالة مجهولة تتفتح على الارتياح والإيحاء على التعدد والغموض."²

¹ علي ملاح، خاصية وضوح الأثر الأدبي، مجلة اللغة والأدب، ع 9، 1991، ص 41

² إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 250

لم يلتزم الشاعر بالقاعدة النحوية من حيث إظهار مرجع الضمير مما زاد في غرابة الإسناد في الانزياحات الدلالية للأسطر الشعرية اللاحقة مثل: "جرس للبكاء"، "ملجأ في العراء"، مما شكّل صوراً شعرية جزئية متلاحقة ترتبط دلالتها بالضمير الواو الدال على جماعة الغائب، وهي مجهولة أو نكرة في حين يقابل هذا الضمير الغائب ضمير المتكلم المتمثل في (نا) المتكلمين في "عندنا" المتكررة "ولا شكّ أن التفاعل مع منطقة الضمائر بكل تشكيلاتها المتعدّدة ووظائفها المختلفة يدفع المتلقّي إلى حركة إيجابية توازي حركة المبدع نفسه، وليس ذلك مقصوراً على ردّ الضمائر إلى مراجعها بل بتقدير هذه الضمائر في بعض الأحيان،"¹ فانتهاء المرجع للضمير الواو يجعل السياق مقامياً، وحتى ضمير المتكلم المتمثل في (نا) المتكلمين الذي تكرر أربع مرات يبدو السياق فيه نصياً بحسبان المتكلم معروفاً، ولكنه في الحقيقة سياق مقامي لأننا نجهل هويّة هذا المتكلم لأن "الفعل لا يستقلّ بالفهم دون فاعله"² فالشكل واحد هو (نا) المتكلمين، ولكن المدلولات متعدّدة مما يحيلنا إلى تقدير المحذوف من الضمائر، لأن "الضمير حين يطرق النفس من غير أن يكون له عائد يعود عليه، يصيرها إلى حالة من الغموض والإبهام لا قرار لها معها فتستشرف إلى اكتشاف الحقيقة المتوارية وراء الغموض المثير"³ فنلجأ في سبيل ذلك إلى المقابلات لنصبح أمام تركيبتين أو عدوين.

¹ محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص 144

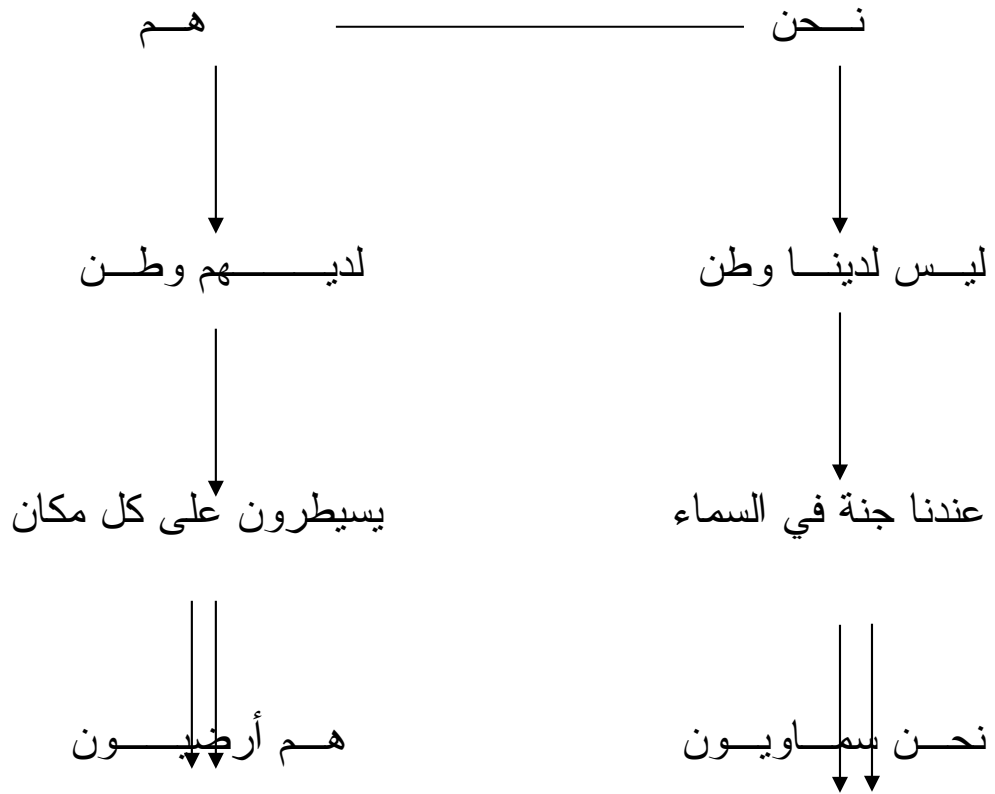
² محمد العيد رتيمه، النظرية البنيوية الوظيفية وتطبيقاتها في الدرس اللغوي، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 9،

1996 ص 18

³ محمد محمد أبو موسى، خصائص التركيب، ص 241، 242

* عندما كنا صغاراً كان يُطلب منا الصعود إلى الأسطح لتسوية الهوائيات لضبط صورة التلفاز وحينما لا نفلح في ذلك تُسأل عن السبب فنجيب: "مَن عندهم" ولا نتذكر حتى الآن من سأل عن عائد الضمير "هم" لأنه لا يحتاج إلى تحديد، كذلك الشاعر في هذه الأسطر الشعرية فهو يعتمد على الخلفية الاجتماعية للمتلقى.

أما التركيبية الأولى فتمتثل القوة والبطش والهيمنة وصناعة الموت وتتوافر على وطن، وأما التركيبية الأخرى فتمتثل الضعف والاستسلام والخوف والهروب والإيمان والأمل في الجنة، فتكون الأولى أرضية والثانية سماوية، والبون بينهما شاسع.



جدول يُلخص التحليل السابق

ب - أسلوب الحذف بتقطيع الكلمة :

يثير شكل الكتابة الخارجي انتباه المتلقي لأن " أول ما يقابلنا من الخطاب شكله الخارجي، مثلما أن أول ما نراه من الشخص الذي نقابله هندامه وهيئته .وإذا كان التلقي الشفوي هو السائد في تراثنا العربي ،فإن القراءة في العصر الحاضر هي الوسيلة الأولى لتلقي النص.." ¹ مما يؤدي إلى تحميل الإشارات اللغوية وغير اللغوية معاني ودلالات تدعو المتلقي إلى محاولة فك رموزها كما في الأسطر الشعرية الآتية :

كنت من غير لسان

نائبا في البرلمان

ربما كنت كما قالوا

ج.....ان ²

ينتقد الشاعر في هذه الأسطر الشعرية الهيئة التشريعية المسماة (البرلمان) التي تسن فيها القوانين نتيجة مناقشات وحوار يفضي إلى إقرار القوانين أو

¹ صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب، دار هومة الجزائر،

2002 ، ص 69

² عز الدين ميهوبي، ملصقات، منشورات أصالة، الجزائر، ط 1، 1997، ص 65

تعديلها أو إلغائها، يترتب عنها موقف سياسي أو حزبي، عبر عن ذلك في أربعة أسطر:

السطر الأول: فعل ماض ناقص+ضمير متصل(فاعل)+حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه.

السطر الثاني: خبر كان+حرف جر + اسم مجرور بحرف الجر.

السطر الثالث: حرف جر + ما(الكافة)+ فعل ماض ناقص+ضمير متصل(اسم كان) +حرف جر+اسم موصول(مجرور)+فعل ماض+ضمير متصل(فاعل).

السطر الرابع: اسم.

إن المؤشر الأسلوبى البارز في هذه الأسطر الشعرية هو السطر الرابع والوحدة المعجمية (ج.....ان)، وهي كما يبدو لفظة أجنبية تعني "شاب" بالفرنسية، هذا عند قراءتها متصلة، ولكن الشاعر فصل بين حرف الجيم والحرفين الألف والنون بنقاط متصلة مما يعني أن هناك حذفاً تعمدته الشاعر على المستوى الخطي للكتابة مما يخرجنا من الأسلوبية وأدواتها الإجرائية ويدخلنا منهاجاً آخر هو السيميولوجيا ولكن ذلك في سبيل مقارنة المعنى ومطابقة الدلالة وتكامل المنهاج لأن كلا منها تضيء زوايا تظل معتممة مما يستوجب هذا التكامل.

" وبما أن كل جملة تتكون من كلمات أي وحدات معجمية يعهد إليها القيام بوظيفة نحوية محددة فالقاعدة هنا تستلزم من كل وحدة معجمية داخل الجملة القدرة دلالية على الاضطلاع بهذه الوظيفة"¹.

¹ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 105

وقد يلجأ الشاعر إلى الحذف بحسبانه "من بين الخصائص النحوية للغة الشعرية التي تجوز في الشعر ولا تجوز في الكلام العادي"²، فتعتمد الشاعر الفصل بين حروفه بنقاط يصب في سياق ظاهرة "يمكن ملاحظتها في هذا الشعر وهي ظاهرة النقاط التي تتخلل بنية الجمل والتي تمثل الفجوات النحوية والدلالية التي تساهم في غموض النص وتستدعي جهداً مضاعفاً في القراءة لمثلها واستكمال الدلالة المبتورة"² وهو أمر لا يعترض عليه النقاد "إننا...نحبذ كل إجراء من شأنه أن يكون نابعا من خصوصية الشعر في قدرته على تفجير اللغة وإعطائها تعبيرية دلالية أوسع...والنص قادر على إثارة القارئ بأشكال تعبيرية لا حدود لها طالما أن ذلك يتوافق مع قيم النص وحاجات المتلقي"³ فيجد المتلقي نفسه يحاول ملء الفراغ بحرف أو عدة أحرف بما يعطي دلالة تتوافق والسياق، ولعل ما يوافقه مع الحفاظ على الوزن هو حرف الباء، فتكون اللفظة المقصودة والمحذوفة هي "جبان"، وإذا تجاوزنا الوزن واستدنا إلى الآية الكريمة "الذي أطعمهم من جوع وأمنهم من خوف"⁴ - لأن الجبن أو الخوف مرتبط بالجوع - فيكون المحذوف هو حرفا الواو والعين، وتكون اللفظة المقصودة هي "جوعان"، بحسبان النقلة النوعية في المستوى المعيشي والرغبة في المحافظة عليه.

وحسب هذه الأسطر الشعرية فإن الجوع والخوف هما السببان اللذان يدعوان النائب إلى عدم استخدام "اللسان" الذي وظفه الشاعر مجازاً مرسلًا وبعلاقة سببية، فهو لم يؤد وظيفة أساساً لا تصريحاً ولا تلميحاً ولو أن الشاعر لمّح من خلال هذا القناع اللغوي. وتمارس الملصقات عموماً "انزياحاً على صعيد

² مصطفى السعدي، تأويل الشعر، دار المعارف، مصر، 1992، ص 56

² إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 248

³ علي ملاح، المجرى الأسلوب، ص 216

⁴ سورة قريش، الآية 4

بنية التعبير الشعري والالتصاق بنبض الواقع مع ما يحمله من تناقض
ومرارة¹

ج - أسلوب الحذف بتقطيع الجملة:

يأخذ الفضاء اللغوي غير التام بين الوحدات المعجمية في الشعر
الحديث أبعاداً لأن "المظهر المادي للكتابة تلزم القارئ باستراتيجية جديدة
لتلقي العرض المكتوب لأن النص تتابع لعلامات بصرية على مساحة
معينة"². و قد يكون "للتجربة الشعرية التي يخوضها دور - كذلك - في أن
يبني نصّه على شاكلة منفردة"³ كما في الأسطر الشعرية الآتية :

"رأسي مُثَقَلَةٌ

لم أعد أذكر غير البسمة

وحديث الناس في الشارع عن طفل شقيّ..

كان يخفي الخبز في جيب، وفي الآخر يُخفي

قنبلة !

أيها العرّاف قل لي.

أنا لا أملك شيئاً..

أنا لا أملك غير .. الأسئلة !

ومشيناا.."⁴

¹ أحمد يوسف، يتم النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص 156

² مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، الطباعة الشعبية للجيش الجزائر، 2007، ص

184

³ عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2001، ص

16

⁴ عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة، الجزائر، ط 1، 1997، ص 37

إن طريقة تركيب السطر الشعري (أنا لا أملك غير .. الأسئلة!)،
والفصل بين المضاف والمضاف إليه -إذا سلّمنا ابتداءً بأنه مضاف إليه- هو
" ما يُعطي لوقوعه قيمة لغوية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبية"¹ لأن
المنطلق في هذا الإشكال هو الاتساق بين الوحدات المعجمية لهذا السطر
الشعري ومحل الوحدة المعجمية (الأسئلة) من الإعراب، فمحلّها الذي يتبادر
إلى ذهن المتلقي مباشرة هو الإضافة، ولكن بالنظر إلى عدم اتصالها
بالمضاف ووجود الفراغ تتنفي عنها صفة الإضافة، على الرغم من أن
المعنى الذي انتهى إليه الشاعر هو هذه الإضافة، فإذن هناك حذف و"الحذف
غياب لعنصر داخل الجملة"² مما يدعو المتلقي إلى استحضار الموقف تداولياً
على الرغم من غياب عنصر من عناصر العملية الكلامية وهو المرسل، لأن
في استحضار الموقف -ربما- نواةً يمكن أن نبسط عليها تأويلنا بالاعتماد
على قرائن وإشارات من النص، "لأن القصيدة شيء مكتوب، واللغة المكتوبة
تتحقق خارج المقام"³.

والسياق الذي نقصده هو ما "يطلق عليه علماء اللغة (سياق
الموقف)، وينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند الدراسة الأدبية للأسلوب، فالنص
في نهاية الأمر ليس سوى تعبير يشكل جزءاً من عملية اجتماعية معقدة، مما
يجعل من الضروري استحضار الملابسات الشخصية والاجتماعية واللغوية
والأدبية والإيديولوجية التي كُتبت فيها النص"⁴ ولا ينبغي أيضاً "أن نغفل أن
ظواهر الكلام اللغوية مرتبطة دائماً بالمتكلم والموقف"⁵

¹ منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1999، ص 81

² جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 149

³ المرجع نفسه ص 150

⁴ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 250

⁵ المرجع نفسه، ص 213

ووسيلتنا إلى استحضار هذه الملابس هي التخيل والتصوير، ونحن في موضوع الصورة الشعرية التي تُعرّف بأنها "تشكيل لغوي يجسد المعاني المجردة في هيئة ماثلة تعاينها الباصرة".¹ وهذا يساعدنا على استحضار الطرف الثالث ليس اعتباطياً وإنما لأن في السطر الشعري المرصود للدراسة ما يفرض على المتلقي هذا الاستحضار، فالفراغ الفاصل بين المضاف (غير) واللفظة (الأسئلة) يبيّن لنا أن المرسل واقع في حالة من الاضطراب والقلق والتهيه، أفقده التحكم في معجمه الشعري، فلم يعد قادراً - وهو الشاعر - على أن يختار اللفظ الملائم بسبب قوة ضغط رصيده المعجمي الذي يتوسّم فيه دقة ما يريد ولكنه يخونه لأن الأسلوبية تقوم على فرضية "مؤداها أن اللغة تهب المتكلم جملة من الاحتمالات و الرسائل اللغوية للتعبير عن المفهوم الواحد بعدة أساليب يختار واحداً من بينها وفقاً لقصد بلاغي تأثيري معين"²، وعندما يئس - وهو في حالة الاضطراب - صاغها في هذا الفراغ الذي يحمل من الدلالة ما تحمله لفظة الأسئلة في بعدها الفلسفي، وأما القرينة الأخرى التي تدلّ على الحالة النفسية للشاعر فهي قوله: "رأسي مثقلة" حيث أنّث الرأس الذي هو مذكر في الأصل، وقد لا يكون في ذلك عيباً إذا لم تحمل على الظاهر وأريدَ بها النفس، فتصبح نفسي مثقلة، وإن "من سنن العرب ترك ظاهر اللفظ وحمله على معناه، أي الأخذ بالمعنى دون المبنى، فيقولون ثلاثة أنفس (النفس مؤنث) وإنما تعليل ذلك أنه حملوه على معنى الإنسان أو الشخص".³

¹ عبد الله حسين البار، الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية، ص 27

² يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر،

2002، ص 143

³ شوقي حمادة، معجم أعاجيب اللغة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 2000، ص 116

2- أسلوب التقديم والتأخير:

إن التقديم والتأخير "باب طويل عريض، يشتمل على أسرار دقيقة"¹، وهو "تغيير لبنة التراكيب الأساسية، أو هو عدول عن الأصل يكسبها حرية ودقة، ولكن هذه الحرية غير مطلقة"²، لذلك تقوم الأسلوبية على مبدأ الاختيار والتأليف مما يُعطي الناصّ الحرية في اختياره كلماته، ولكن هذا الاختيار مرتبط في التقديم والتأخير بما يسميه النحاة (الترتيب اللازم وغير اللازم) الرتبة المحفوظة وغير المحفوظة، والفرق بينهما أن الأول (الرتبة المحفوظة) هو حكم تركيبّي لا يجوز للمتكلم الاختيار فيه، فهو إما مصيب باتباع القاعدة فيه أو مغلّب به بإهماله لها "لأنّ النحو هو الذي ينقل المعاني، فهو ليس شيئاً تكملياً، بل هو الوسيلة إلى نقل الأفكار"³، أما في الثاني (الرتبة غير المحفوظة) فللناصّ الحرية المطلقة في الاختيار بما يناسب غرضه ومقتضى الحال، وهنا يبرز ما تتعته الأسلوبية بالانزياح التركيبّي في نطاق التقديم والتأخير الذي يتمّ على المستوى الأفقي المقابل للانزياح الدلالي الذي يتمّ على المستوى العمودي، وهذه الظاهرة تخلّلت المجموعات الشعرية للشاعر عزّ الدين ميهوبي، من خلال عدة أشكال :

أ - تقديم مركب غير إسنادي على مركب إسنادي كما في الأسطر الشعرية الآتية:

"على فرس من خراب

¹ ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 210

² أحمد مطلوب، بحوث لغوية، ص 41

³ محمد عبدالله جبر، الأسلوب والنحو، دار العودة، مصر، ط 1، 1988م، 1409هـ، ص 18

يجيء..

على رأسه بومة

وعلى رأسه خنجر و غراب

لم يكن مثلنا..

عاشقاً للورود

.....

كان شيئاً من الموت...

والميتون شهود

.....

لم يكن أيّ شيء

وكان اسمه كاليغولا

من الدم يقات

من بطن سيّدة بُقرت...

من بقايا صبي¹

لكل قاعدة مثال يقاس إليها ويعاد إليها معياراً، وتكون الجملة معياراً حينما تستوفي جميع عناصرها (عمدات وفضلات) ولكن قد يلحق بهذا النظام تغيير فيتقدم بعض أجزائها ويتأخر بعضها الآخر مما يشكّل انزياحاً تركيبياً بخرقه النمط العادي، كما في هذه الأسطر:

"على فرس من خراب

يجيء..

على رأسه بومة

¹ عزالدين ميهوي، عوامة الحب عوامة النار، منشورات أصالة، الجزائر، 2002، ص 214

وعلى رأسه خنجر و غراب"

السطر الأول: شبه جملة (جار ومجرور) + شبه جملة (جار ومجرور)

السطر الثاني: فعل مضارع

السطر الثالث: شبه جملة (خبر مقدم + مبتدأ مؤخر)

السطر الرابع: واو العطف + شبه جملة (خبر مقدم) + مبتدأ مؤخر + واو

العطف + اسم معطوف

استهل الشاعر نصّه بمركب غير تقييدي وغير إسنادي تمثل في الجار والمجرور (على فرس)، ثم وصف لنا هذا الفرس بقوله: "من خراب" لينتقل إلى انزياح آخر على مستوى الاختيار (الاستبدال) الذي أحدث خرقاً على مستوى الدلالة، فنحن إذن أمام منافرة إسنادية، و"المنافرة تعتبر خرقاً لقانون الكلام، إنها تتحقق على المستوى السياقي، والاستعارة خرق لقانون اللغة، إنها تتحقق في المستوى الاستبدالي"¹.

فعلى الرغم من أن هناك انزياحاً تركيبياً في هذا السطر الشعري إلا أنه ليس مُسوِّغاً في رصده لأن ليس كل انزياح تركيبى هو صورة شعرية وإنما تحققت الصورة بتقاطعها مع انزياح آخر تمثل في خرق اللغة على مستوى الاختيار (الاستبدال) :

انزياح تركيبى _____ تقديم ما حقه التأخير

انزياح دلالي _____ منافرة إسنادية

وقد حقت هذه الصورة الشعرية "على فرس من خراب":

* اتساقاً على مستوى تكرار المركبات غير التقييدية وغير الإسنادية (الجار والمجرور).

* وانسجاماً على مستوى المعنى :

¹ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 109

على فرس _____ السرعة _____ الزمان
من خراب _____ الشساعة _____ المكان

حيث فصل بين الأسطر الشعرية بالفعل المضارع "يجيئ" للدلالة على الاستمرار ثم أضيف للفعل نقاط على المستوى الخطي للكتابة للدلالة على أن هذا الفعل هو مرتكز الإسناد لما قبله وما بعده، فيمكننا أن نتوقف عنده أو نبدأ منه. ثم ينتقل الشاعر إلى سطرين شعريين آخرين هما كذلك غير تقيدين وغير إسناديين يُعربان حالاً والحال هو وصف يبين ما قبله عند حدوث الفعل، وهو وصف لشيء يجهله المتلقي إلى حد الآن ولكن الوحدات المعجمية الموسومة بالقتامة والرغبة والموت تشي بأن المقصود عدو للحياة وللأحياء وخصوصاً عندما تتدخل ذات الشاعر بالضمير الجمعي المتمثل في "نا" المتكلمين: "لم يكن مثلنا عاشقاً للورود" التي تشكل بنية ضدية له، إلى أن يُزيل عنه اللثام "كان اسمه "كاليغولا" ولكن اسمه لم يُضف شيئاً لأن معرفتنا به لم تكتمل فكأن الشاعر يقول إذا أردت أن تعرف مبلغ ما فعله هذا المجهول فإن " كاليغولا" * أقرب مثال له.

* إمبراطور روماني عُرف بالقسوة والتجبر والاستبداد، وهو عنون مجموعة شعرية للشاعر عز الدين ميهوبي

ب- تقديم المسند على المسند إليه في مركب اسمي:

بعدما تقصينا بنية الجملة الشعرية في النموذج الأول نعرّج على نموذج ثان يتعلق بمركب إسنادي يخرج عن بناء القاعدة النحوية النموذجية المعيارية

وهو تقديم المسند على المسند إليه في مركب اسمي كما في الأسطر الشعرية
الآتية :

موحشٌ هذا الطريق
ومسافات اغترابي دالية
عندما أفتح للناس طريقاً ثالثاً
يفتح الموت طريق "العالية"
أدخلُ السوق..

حريق

هذه سيدة تحمل قرباناً
وتمشي عارية
يذبل الصفصاف
ريح عاتية
موسم يحمل جماً وقيامه
وأنا أسأل أطيّار السنونو
عن غمامة
موحش قلبي كدمعة..

ما الذي يجمع بين الصبر والصبار
والنهر الذي يمتص نبعه
اسألوا الناس جميعاً:
هل صحيحٌ ..

وطن الشاعر شمعة؟¹

¹ عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 38

ليس الأديب مطالباً بأن يلتزم بقواعد الترتيب التي سنّها النحاة، وإنما يملك حرية التصرف والاختيار مادام في حدود القواعد المسموح بها مع توافر الدلالة كشرط أساسي، فهل حافظ هذا التقديم والتأخير على ذلك؟

موحشٌ هذا الطريق

موحش قلبي كدمعة

السطر الأول: خبر مقدّم + اسم إشارة مبتدأ مؤخر + بدل

السطر الثاني: خبر مقدّم + مبتدأ مؤخر + ضمير (مضاف إليه) + جار

ومجرور.

إن البارز في هذين السطرين الشعريين هو كسر القواعد النحوية التي تمثل معياراً من خلال تقديم بعض الوحدات المعجمية وتأخير بعضها الآخر، فالأصل أن يتقدم المبتدأ على الخبر فتصبح الجملتان كالتالي:

"هذا الطريق موحش

قلبي موحش كدمعة"

لذا "يتجلّى شكل الانزياح على المستوى التركيبي من خلال ظاهرة التقديم والتأخير أي التغيير في رتب الكلمات وطبيعة درجتها"¹، فتخضع أجزاء الجملة إلى ترتيب ينبنى عنه أن يكون لكلّ جزء من أجزائها وظيفة لغوية تؤديها، "وهذا الترتيب اللغوي يخلق علاقات جديدة، وبالتالي ينتج دلالات مغايرة لترتيب العناصر وفق المعيار النحوي"²، ذلك أنه ليس التقديم والتأخير إعادة ترتيب مواقف الألفاظ بما يخالف قوانين النحو وقواعد الكلام النثري فحسب، أي أن العدول لا ينحصر في تغيير موقع اللفظ دون الرتبة، بل تغيير اللفظ كلياً ومعنوياً، مكاناً ورتبة، إذ إن تحويل بنية الجملة وتركيبها

¹ حسين حضري وآخرون، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبدالله حمادي، منشورات اتحاد الكتاب

الجزائريين، ط 1، 2002، ص 298

² نفسه، ص 298

يقضي تحوُّلاً في الدلالة³، وهذا يقودنا إلى تحديد العلاقات بين الوحدات الدالة في التركيب على المستوى النحوي (التركيبى) وإبراز العلاقات الإسنادية القائمة بينها من جهة، ومن جهة ثانية استعمالها كوحدة معنوية من الناحية الإبلاغية، فمن الناحية الإسنادية نلاحظ تقدّم المسند (موحش) على المسند إليه (الطريق) في السطر الأول، وتقدّم المسند (موحش) على المسند إليه (قلبي) في السطر الثاني، وليس للمسند إليه في العربية موضع خاص يلازمه⁴، ذلك أنّ "الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها"⁵، ولكن بالنظر إلى طبيعة الجملة والتي هي اسمية فإن الأصل فيها هو تقدّم المسند إليه على المسند، وإضافة إلى هذا الخرق على المستوى النحوي نجد خرقاً آخر على المستوى المنطقي تمثّل في إسناد الوحشة إلى الطريق، وهو منافرة إسنادية حسب جان كوهن John Cohen. ولذا فإن هذا شكل ظاهرة أسلوبية من جهة الاستعارة على المستوى الاستبدالي (الاختيار) ومن الجهة السياقية على المستوى التركيبي في التقديم والتأخير وهو ما حقق الصورة الشعرية بالمفهوم الأسلوبى .

ج- تقديم المسند إليه على المسند في مركب فعلي:

تميل بعض ألفاظ اللغة إلى مصاحبة ألفاظ معينة، فبمجرد ذكر لفظة حتى تحضر اللفظة المرتبطة بها، ولكن يحدث أن تتغير هذه الألفاظ أو تتقدم أو تتغير لغايات أسلوبية مختلفة كما في الأسطر الشعرية الآتية :

³ إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 255

⁴ مهدي المخزومي، في النحو العربي، قواعد وتطبيق، ص 84

⁵ محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 329

أول الأحزاب جمع من ذوات
قبل أن يولد مات
مرّ عام
وجدوا حزبا برأسين
ونعياً بوفاة
شخص الشارع أسباب الوفاة
سكتة الكرسي أدت للوفاة¹

تكشف هذه الملصقة الصراع حول الزعامة داخل حزب سياسي والنهائية التي
آل إليها نتيجة هذا الصراع وجاء ذلك من خلال استعمال الشاعر لوحدة
معجمية محددة، موزعة أسلوبياً على النحو الآتي:

السطر الأول: مبتدأ + مضاف إليه + خبر + جار ومجرور

السطر الثاني: ظرف + أداة نصب + فعل مضارع + فعل ماض

السطر الثالث: فعل ماض + فاعل

السطر الرابع: فعل ماض + ضمير (فاعل) + مفعول به + جار ومجرور

السطر الخامس: حرف عطف + اسم معطوف + جار ومجرور

السطر السادس: فعل ماض + فاعل + مفعول به + مضاف إليه

السطر السابع: فاعل مقدّم + مضاف إليه + فعل ماض + جار ومجرور

لكن المظهر الأسلوبي الذي شكل مؤشراً أسلوبياً هو قول الشاعر:
"سكتة الكرسي أدت للوفاة"، حيث شكّلت انزياحاً تركيبياً بحيث خالفت
الصورة المثالية للأداء اللغوي، والذي يمثل المعيار النحوي، "لأن اللغة
المعيارية هي التي تشكّل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي للغة

¹ عز الدين ميهوبي ، ملصقات، منشورات أصالة، الجزائر، ص 106

الشعرية¹، فقد خالفت عناصر التركيب تركيبها الأصلي في السياق، فتقدم الفاعل الذي حقه التأخير (سكتة) على الفعل الذي حقه التقديم (أدت)، وهو اختيار أسلوبى بحسب ما يراه ملائماً للتعبير عن معناه المقصود، "لأن للكلمة موضعاً مألوفاً يحسن أن تلازمه، إلا إذا طرأ عليها ما يقتضي مفارقتها إياه، أو يقتضي تقديمها من اضطرار يستدعيه النظم، كما يحدث مثله كثيراً في الشعر"².

ولأن الشعر المعاصر يُبنى بناءً عمودياً خاصاً فإنه يؤدي إلى إبداع معنى لغوي جديد عن طريق غرابة الإسناد، ويعني هذا أن التركيب النحوي يتداخل مع تركيب آخر يتم على المحور الاستبدالي أو الاختياري بالمفهوم الأسلوبى، وهو سبب اختيارنا عبارة: (سكتة الكرسي) لأنها تشكل انزياحاً في خرقها ترتيب عناصر الجملة لتقدمها، وشكلت انزياحاً كذلك في منافرتها أو عدم ملاءمتها الإسنادية في إسناد السكتة إلى الكرسي، مما أحدث مفاجأة وكسراً للتوقع، ذلك أن "عنصر المفاجأة ينشأ عن الانتهاك الصارخ لحدود المنطق، والمعيار الذي تركز إليه الذائقة الفنية التقليدية"³، حيث "إنها شكل من أشكال الانزياح الذي يباغت المتلقي ويحطم أفق انتظاره، فيندهش وتغمره المتعة الفنية"⁴، لأنه بمجرد ذكر كلمة (السكتة) تُتبع بكلمة: (القلبية) لأننا تعودنا

مصاحبتها لها، "فالعلاقة بين هذه الألفاظ إذن علاقة مقيّدة، وليست علاقة حرّة، فلو ذكر أحدهما استدعى على الفور صاحبه الذي يرتبط به في

¹ علي ملاحى، الجملة الشعرية في القصيد الجديد، ص 47

² مهدي المخرومي، في النحو العربي، قواعد وتطبيق، ص 88

³ حبيب مونسى، شعرية المشهد، دار الغرب الإسلامى، ط 1، 2003

⁴ عز الدين ميهوبى، الملصقات، مقدمة يوسف وغليسى، ص 18

الكلام العادي تركيبياً ودلالياً، ويعدّ تغيير أحد الطرفين بلفظ آخر انحرافاً عن المعيار وخروجاً عن القاعدة"¹.

ومن هنا فإن التركيب النحوي يسهم في تشكيل المعنى وتكوين الصورة، لأن "الكلمة مهما كانت تحمل ذاتياً من خصائص، فإن التركيب هو الذي يزيد في تلك الخصائص أو يقلل منها، فالعلاقات تنتج عن التركيب"².

¹ محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1988، ص 104

² محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، المغرب، ط 1، 1982، ص 45

الأساليب الإنشائية الطلبية ووظائفها الأسلوبية:

أ- أسلوب النداء ووظيفته الشعرية :

النداء : دعاء، وفي الاصطلاح "تنبيه المنادى وحمله على الالتفات والاستجابة"¹ وهو "طلب المتكلم إقبال المخاطب ينوب مناب (أنادي) المنقول من خبر الى الإنشاء"²، أما إذا كان المنادى غير عاقل فإن ذلك يسهم في تحويل اللغة المعيارية إلى لغة شعرية :

"يا نداءً من تواشيح الصدى * هدهد القلب كطير أنشدا
لاح من صومعة الوحي كما * نخلة تكبرفي عمق المدى
كطيوب من شفاه عبقت * فانتشى القلب بآيات الهدى
يا نداء الكون إني ناسك * هذه روعي استحالت مسجدا"³

إذا ارتبطنا بالمصطلحات العروضية، فالنص مقطع من الشعر العمودي المعاصر، فيه التزام بالقواعد الفنية المطلوبة لقول الشعر، مما يدعونا إلى فكّ غرابة العلاقات المتخيلة الناتجة عن المنافرة الإسنادية في النص برغم قصره ، ولكن المؤشر الأسلوبي الذي يبدو واضحا هو قول الشاعر :

1- يا نداءً من تواشيح الصدى

2- يا نداء الكون إني ناسك

البيت الأول: أداة نداء + مندى منصوب + جار ومجرور + (صفة) +
مضاف إليه

¹ مهدي المخزومي، في النحو العربي، قواعد وتطبيق، ص 217

² عبد اللطيف شريقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004، ص 42

³ عز الدين ميهوي، الرباعيات، دار الأصالة، الجزائر، ط 1، 1998، ص 58

البيت الرابع: أداة نداء+منادى منصوب+مضاف إليه+حرف مشبه بالفعل+ ضمير متصل(اسم إن) + خبرها.

تدعونا صفة النداء (يا نداءً) إلى إسناد النداء إلى المتكلم المنادي لهذا النداء، لأنه لا بدّ من منادٍ يقوم بتبنيه المنادى وحمله على الالتفات، وسبب نصب "نداءً" أنه مفعول (أنادي أو أدعو) الذي نابت عنه أداة النداء (يا). وقد نُزِلَ المنادى (النداء) منزلة العاقل الذي يسمع النداء، فشكّل هذا الخروج عن الأصل منافرةً إسناديةً "إن الشعر يولد من المنافرة"¹ "لأن عملية الانحراف في المعنى هي التي تؤسس فيه شعريته"² فتمثّل هذا الانزياح في المؤشر الأسلوبي (الاستعارة)، "التي تُعدّ أهم أنماط التصوير في الكلام"³، وهي "تشكّل خاصية رئيسية للغة الشعرية"⁴.

فمن الناحية النحوية، نجد الأبيات استُهلّت بمنادى هو نكرة مقصودة، ثم انتهت إلى منادى مضاف، والإضافة معرفة، فما العلاقة بين الابتداء بنكرة والانتهاؤ إلى معرفة؟

تعاني ذات الشاعر حالة اغتراب عميقة وسط تيّار يجذبها من كل جهة، فهي تبحث عن معلم في الوجود تأوي إليه، فنبا إلى سمعها نداء تعجّبت له، لتميّزه عن أصوات الحداثة الكثيرة، التي لم تجد فيها مأربها، فنادت هذا النداء واتّحدت معه، واتخذته مطيّة لتحقيق كينونتها التي تبحث عنها:

فالفعل هو "النداء" المتميّز

وردّ الفعل هو: "هدهد القلب كطير أنشدا"

تحركّ القلب بعثٌ للحياة فيه بعد سكون وموات، وهذا النداء هو الأذان:

"لاح من صومعة الوحي كما نحلة تكبر في عمق المدى"

¹ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 29

² ديزيرة سقال، من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، ص 125

³ محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص 129

⁴ نفسه، ص 130

فقد ربط هذا النداء ذات المرسل بالزمان والمكان كنخلة تكبر في عمق المدى، وتوحي طبيعة النخلة الرمزية إلى الأصالة والصدود أمام أصوات الحداثة الأخرى، والنتيجة الأولى هي:

كطيوب من شفاه عبقث * فانتشى القلب بآيات الهدى

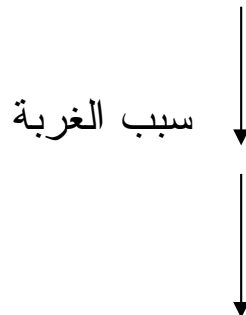
هي تحقيق علاقة الذات بالجسد من خلال تحقيق اللذة التي عبّر عنها بقوله: فانتشى، لأن الجسد -مهما عظم- تابع للروح التي تسكنه، وأما النتيجة الكبرى فتمثلت في:

يا نداء الكون إني ناسك * هذه روعي استحالت مسجدا

التأكيد بـ(إن ومعموليتها) على صفاء هذه الروح وتخلصها من كل درن وتيئه وضياح، فالمسجد صفاء واستشفاف ونقاء، فكلّ شيء يسبح لله. ومن هنا: فالابتداء بالنكرة غير المقصودة كان محاولة من الشاعر تبين هذا النداء، والتعبير عن الغربة، وسعيه إلى ربط علاقة مع الوجود عن طريق هذا النداء.

والإنتهاء إلى المعرفة هو التعرف إلى هذا النداء والتماهي معه، وتحقيق الذات، فصيغتا النداء (النكرة والمعرفة) مختلفتان من حيث الشكل، ولكنهما مؤتلفتان في الغاية.

الدافع (الغربة)



الفوضى (تعدد الأصوات)



البحث عن الصفاء



الأذان



ضد أصوات المدينة الجديدة



النتيجة:

تحقق الذات في أبعادها التاريخية والمكانية والروحية في ظل الفوضى الحديثة

جدول يلخص المراحل التي مرّت بها ذات الشاعر

ب - أسلوب النهي ووظيفته الشعرية :

النهي : أمر ولكن بعدم الفعل، يستخدم صيغة واحدة فقط (لا الناهية + الفعل المضارع) وهو "طلب الكف عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام"¹ ويفيد الدعاء إذا صدر من الأدنى إلى الأعلى، والالتماس إذا تساوى الناهي والمنهي ولكن قد يخرج النداء عن هذه التصنيفات كما في الأسطر الشعرية الآتية :

"في البدء

رأيت الليل يعانق شلالاً ضوئياً..

ويلفظ آخر أسماء الصحراء

يا ليل..هربت من البحر المفجوع

وجئت أمدد هذا العمر

ولا أملك غير عبادة صوف

كنت أحملها الأعباء

يا ليل..

أريد بقية عمر..

حتى أقرأ كفاً

تملؤها الألغاز وخارطة الأشياء

لا عمر لغير الأحياء

لا تتعب نفسك يا هذا

ما أكبر حلمك..²

¹ عبد اللطيف شريقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص 31

² عز الدين ميهوبي النخلة والمجداف، دار أصالة، الجزائر، ط 1، 1997، ص 34

إذا كانت اللغة نظاماً عاماً مفروضاً على المتكلم فإن الكلام هو الاستعمال الخاص لها*، يتصرف فيها المتكلم بحرية، ويشمل هذا التصرف المحورين العمودي والأفقي، مما يشكل انزياحاً تركيبياً ودالياً على مستويي التأليف والاختيار، وهو ما نجده في هذه الأسطر الشعرية، لأنها كلها انزياح، ابتداءً بـ(في البدء) التي تشكل انزياحاً تركيبياً بتقديم ما حقه التأخير، وانتهاءً بـ(ما أكبر حلمك) التي تشكل انزياحاً دلالياً باللاملاءمة الإسنادية، أو التنافر بين المسند والمسند إليه، فـ"أيّ تغير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيير في الدلالة"¹.

فالبارز في هذه الأسطر الشعرية هو الصراع بين الثنائية التي تأخذ أشكالاً متعدّدة شكلاً ومضموناً.

ففي الأسطر الشعرية السبعة الأولى جاء زمن الخطاب ماضياً، وحتى الأفعال التي وردت بصيغة المضارع (يعانق، يلفظ، أمّد، أملك، أحملها) فقدت صفة المضارعة ودلت على الماضي لأنها سبقت بأفعال ماضية، وهي (رأيت، جنّت، كنت).

أما في الأسطر الشعرية السبعة الثانية فكل أفعالها مضارعة (أريد، أقرأ، تملأ، تتعب).

تعكس هذه الأفعال ردّة فعل ذات تملك موروثاً ثقافياً وأخلاقياً تجاه حداثة أهمّ سماتها الغموض والألغاز، لذلك نجد هذه الذات تعاني صدمة الحداثة، وهي عزلاء عاجزة عن الصمود (هربت من البحر المفجوع)، وقد شعرت بانتهاء العمر، وتوقّف الزمن، فحاولت تمديده، لكنها لا تملك إلا طريقة التصوّف وسيلةً لبلوغ الهدف الذي تنشده (ولا أملك غير عباءة صوف)، فـ"كلما ازداد تعقد الحياة حول الأديب، واشتد الابتذال في محيطه السياسي والاجتماعي والثقافي ازداد هو إمعاناً في الرمزية والصوفية،

¹محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 391

بوصف ذلك نوعاً من الحصانة الذاتية والثورة النفسية² وهي طريقة تبدو غير كافية لأنها حُمّلت أعباء فوق طاقتها، ولأنها لا تملك إجابات لأسئلة الحداثة بما تحمله من مفارقات.

فبقية العمر التي تطلبها هذه الذات تريد بها فكّ طلاس الكفّ كي تحدّد مكانها ومعلمها في "خارطة الأشياء"، فتصبح شيئاً (بالنكرة) لأن الشيء هو جنس الأجناس، وهو صيغة فارغة يُعبّر بها عن من لا جنس له، وأقلّ ما يعبر عنه هو الوجود، فتريد هذه الذات التأكّد من حقيقة وجودها، ولكنها تصل إلى عكس ما تريد، ف: "لا عمر لغير الأحياء"، و"لا" النافية للجنس تقيّد الاستغراق، بمعنى استغراق النفي للجنس بأجمعه، فتقرّ الذات بأنها ليست من الأحياء، لذلك تتفصل الذات من ذاتها يأساً، وتوجّه هذا الخطاب (لا تتعب نفسك يا هذا) باسم الإشارة، فكأنها هربت من ذاتها، وتعلّل سبب هذا الهروب واليأس بـ (ما أكبر حلمك).

² عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 7

ج - أسلوب الاستفهام ووظيفته الأسلوبية :

كلّ أديب يسعى من خلال إبداعه إلى بناء جسر يتواصل من خلاله مع المتلقّي، ولكن هناك أعمالاً إبداعية لا تتغيى هذا الهدف ابتداءً، بقدر ما يكون منجزها الإبداعي تنفيساً عن احتراق داخلي تعيشه، فهو نوع من السلوى ولعل هذا ينطبق على القصيدة الديوان "النخلة والمجداف" ومنها هذه الأسطر الشعرية :

لماذا اغترابك يا نخلة
كنت عقلت -يا ويلتي- كنت عقلت
عمري الذي أعلن القادمون مع الريح نحوي
انتهاء البداية
والموت خلف القوافي..
والبحث عن رحلة الصيف
والموسم المتجدّد
قحطاً..
ونفطاً..
وهذي القصيدة؟!
لماذا؟¹

إن المؤشر الأسلوبي الذي تبدّى واضحاً في هذه الأسطر الشعرية، والذي يلفت انتباه المتلقّي هو الاستفهام: "لماذا اغترابك يا نخلة" المتضمّن:

¹ عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، ص 41

أداة استفهام + مبتدأ مؤخر + ضمير (مضاف إليه) + أداة النداء + منادى منصوب.

لكن محاولة الغوص في ثنايا هذه الأسطر يبيّن لنا أن هذا المؤشر الأسلوبي هو صيغة أسلوبية تمثل تمهيداً لمؤشر آخر، فعلى الرغم من أن السطر الشعري: "لماذا اغترابك يا نخلة" شكّل انزياحاً من حيث عدم الملاءمة الإسنادية بين المسند (الاغتراب)، والمسند إليه (النخلة) التي يبدو أنها تناصت مع نخلة صقر قريش (المشهورة في الأندلس) كتجربة أم، إلا أن ما يعيننا هو أن هذا السطر هو مفتاح لما بعده، لارتكازه على النخلة بأبعادها المتعدّدة، والتي تشكل بنية ضديّة لما حولها زماناً ومكاناً.

فالمرسل يستغيث: "يا ويلتي" لأنه علق عمره بها مؤكداً ذلك بالتوكيد اللفظي القائم على التكرار: "كنت علقت -يا ويلتي- كنت علقت"، ولكن يبدو أن هذا التعلّق وهذه المراهنة بدأت تخسر: "أعلن القادمون مع الريح نحوى.. انتهاء البداية"، فرياح الحداثة جارفة عاتية، وانتهاء البداية لا يعقبه إلا بداية النهاية لكل الماضي وتراثه (القوافل، رحلة الشتاء والصيف)، ولكلّ الحاضر (الموسم المتجدّد لكل العرب الذين يعانون الفقر والقحط، والذين يتتعمون بخيرات النفط، فكلهم سواء)، لأن تيار الحداثة جارف مخيف مستبدّ لا بقاء فيه إلا للقويّ، والعرب ضعفاء حتى بنفطهم.

إلى أن يصل المرسل إلى نواة النصّ وبيت القصيد التي تمثّل لنا المؤشر الأسلوبي الدالّ والبارز، والذي مهّد له وهو السطر الشعري:
"وهذي القصيدة؟!"

فالسبب الأول هو أنه على الرغم من استهلاله أسطره الشعرية

باستفهام، إلا أنه لا وجود للعلامة الدالة على الاستفهام في نهاية السطر:
"لماذا اغترابك يا نخلة"، بينما في السطر الشعري: "وهذي القصيدة؟!"
لم يكتف المرسل بعلامة الاستفهام، بل أرفها بعلامة أخرى للتعبير تأكيداً،
وربما ليوجه المتلقي إلى الغرض الذي يقصده.

والسبب الثاني متعلق بذات المرسل، وهي ذات تعاني الغربة، وتسعى
إلى ربط علاقة مع الوجود لتحقيق كينونتها، ولكن هذه العلاقة لا تتم إلا عبر
جسر هو الشعر المعبر عنه بالقصيدة، لذلك عبر عنها بصورة شعرية متعددة
الأشكال، فحينما يقول تقديراً: "لماذا اغترابك يا قصيدة" عطفاً على "لماذا
اغترابك يا نخلة"، والذي قلنا سابقاً إنه صيغة أسلوبية تمهّد لمؤشر أسلوبية هو
هذا المعطوف. فيأخذ المعطوف: "وهذي القصيدة" أشكالاً بلاغية متعددة:

1- الاستعارة المكنية: حذف المشبه به، وهو الإنسان، وأبقى لازمة تدلّ
عليه وهي الاغتراب.

2- الكناية: كناية عن كل ما يرمز إليه الشعر بحسبانه حاملاً لقيم

3- المجاز المرسل: المتمثل في العلاقة الجزئية، حيث ذكر الجزء
(القصيدة وأراد الكل: الشعر)

إشارة إلى أن هذا الزمن المادي لم يعد زمن الشعر والأحلام الوردية، فشحنه
الشاعر النفسية فجرها في عدة أشكال بلاغية دون أن يعطي إجابات للأسئلة
التي طرحها، بل أضاف إليها أسئلة أخرى، ليولد الأسئلة بعضها من بعض،
فيجعل خطابه فلسفياً متعدد الإشكالات "سؤال دائم، بحث دائم، وتجاوز دائم"¹

د - أسلوب التمني ووظيفته الأسلوبية :

¹ علي أحمد سعيد أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 5، 1406هـ/1986م، ص 102

لعل النقاد العرب الأوائل حينما رخصوا للشعراء في بعض التجاوزات (يجوز للشاعر ما لا يجوز للناثر) كانوا ينظرون إليه نظرة من رفع عنه القلم، بحسبان الشاعر يدخل لحظة اللاوعي في أثناء الإبداع، فقد يكون به مسّ من الجن لحظتها، أو يكون يحلم، والقصيدة حلم ورؤيا، أو يعود إلى صباه، والصباب براءة وعفوية، لذلك قيل: لو خدستم جلد شاعر لوجدتم تحته طفلاً، ويبقى الشاعر طفلاً حتى لو شاب مفرقه وفوداه. ويشدد النقاد المحدثون على عدم تدخل الشاعر في قصيدته بعد انتهائه منها، بل إن حتى العناوين يعدونها عملاً عقلياً، وقراءة شخصية، وينسحب هذا أيضاً على النظم البارد والمتكلف، لذلك فإن تناولنا للنماذج ينصبّ على ما يبدو لنا يدخل في دائرة الإبداع الخالصة، والتي تتوافر على المؤشر الأسلوبي الذي نترصدّه، وهو التمني في المقطع الشعري الآتي:

"صرخة تطلع من بين شفاهي * أنا لا أملك شيئاً يا إلهي
 إن ملكت الفرحة اليوم فإنني * مثقل بالحزن ما جدوى التباهي
 ليتني كنت تراباً ليت روعي * رحلت كالظل في أي اتجاه
 أنا لا أملك يا أحباب شيئاً * فاقروا وجهي على كل الجباه"¹

قبل الحديث عن المؤشر الأسلوبي المستهدف، نعرّج على الجانب النحوي باعتبارنا في المستوى التركيبي، وما يلفت انتباهنا هو ابتداء النص الشعري باسم نكرة، والمبتدأ لا يكون نكرة، مما يدعونا إلى البحث عن المقدر الذي يكون مبتدأً، فنجد أنفسنا أمام تقديرات:

¹ عز الدين ميهوبي، الرباعيات، ص 74

وأول ما يتبادر إلى الذهن عادةً هو تقدير "هي"، فتكون الجملة: هي صرخة، وتصبح الجملة التي بعدها في محلّ رفع نعت، ولكن هذا التقدير يبتعد بنا إلى البحث عن عائد للضمير: "هي"، فننزاح إلى وجهةٍ غير التي نريدها، فنختار تقديراً آخر، هو حسابان صرخة خيراً لمبتدأ هو الجملة الاسمية من عجز البيت الأول حتى نهاية المقطوعة، وهذا ما يصبّ في الاتجاه الذي نبني عليه فهمنا للنص.

الصرخة صوت ملفوظ، فإما أن يكون صوتاً لا دلالة له، إلا على مرض أو تأفف أو نحوهما، أو يكون كلاماً، وهو في حالتنا هذه كلام، فهو إذن قول لقائل، ومعناه أن الجملة التي قدرناها سابقاً هي مقول القول الذي يحدّد لنا قرينة تدلّ على ماهية هذه الصرخة.

ويتفق علماء الأعضاء على أن الصرخة أو الصيحة هي صيحة صحية، لأنها تشير إلى مكان العلة من جسد الإنسان لمعالجته، لذلك سمّوا السرطان مرضاً خبيثاً لأنه يخدع ولا يشعر به الإنسان، ولا يصيح منه إلا بعد أن يفتك به، والصرخة في هذا النص هي صرخة لمعاناة روحية، ولا ندري أصحية هي أم مرضية؟.

ولعل الإجابة عن هذا السؤال نستشفّها من خلال المؤشر الأسلوبي الذي ندرسه، وهو التمني:

"ليتني كنت تراباً ليت روحي * رحلت كالظل في أي اتجاه

فالببت يتضمن صوراً شعرية جزئية (تشبيهان واستعارة)، تتسق وتتسجم لتدلّ على علاقة الانفصال بين الروح والجسد، وهو أمر غير واقع،

وإنما مأمول فيه، لأن التمني هو "طلب حصول الشيء سواء كان ممكناً أو ممتنعاً"¹ وهو ما تدلّ عليه الأداة (ليت)، فنحن إذن أمام ردّات فعل:

1- الصرخة ← ردة فعل لشيء نجهله، والسياق النصي لا يدلّ عليه، فيحتاج إلى سياق مقامي.

2- تمنّي الفناء ← التحوّل إلى التراب هو فناء (التناص مع القرآن في سورة النبأ)

3- تمنّي الموت ← مفارقة الروح للجسد

وهذا التمني، رغم كونه بعيد التحقق، إلا أن عجز البيت: "رحلت كالظل في أيّ اتجاه" يعكس لنا الحالة النفسية الداكنة، لأن تراكم الأحزان التي عبّر عنها بـ (متقل بالحزن) مشبعة بالدلالة التاريخية التي لم تترك مكاناً للفرح، فقد يفرح الشاعر اليوم

إن ملكت الفرحة اليوم فإنني * متقل بالحزن ما جدوى التباهي
لكنه فرحٌ أني آيل للزوال، فقد تكسرت النصال على النصال، فهي حالة استثنائية عديمة الجدوى، بل على العكس، فقد فتحت له حقيقة الحياة، أنها ذكرّته بحقيقته التي طالما غفل عنها، وقد وفق الشاعر في استخدام لفظة "الفرح" التي تتناسب مع الوعاء الزمني "اليوم" لأنه لو استخدم "السعد" مثلاً لوقع تباين في دلالة كليهما وهو ما يدل على طفولة لغته، لأن "أقصى ما في

السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، مؤسسة الحسين، المغرب، ط 1، 1427هـ/2006م، ص 64¹

الكلمة والتعبير و الجملة، من قوة الدلالة و الإيحاء يتحقق حين نختار للكلمات أطيّب وأصحّ المواقع لها حسبما يقتضيه التركيب اللغوي نحوياً وبلاغياً² ونجد في هذا البيت انكساراً من الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي في نطاق الاستفهام، يُماثل انكسار الذات في مسخ لحظة الفرح (ما جدوى التباهي)، لذلك جاء التمني في البيت الذي يليه بانزياحات متعدّدة تماثل أيضاً الانزياحات التي حدثت في الروح، فشكّل هذا ردّة فعل - كما أشرنا إلى ذلك سابقاً- يائسةً، كانت نتيجتها في البيت الأخير:

أنا لا أملك يا أحباب شيئاً * فاقروا وجهي على كل الجباه

والنتيجة أن الشاعر فقد الحياة قبل أن تخرج روحه منه، فقد قدّم وجهه دليلاً على ذلك، لأن الوجه هو واجهة الإنسان الروحية والجسدية، وهو عنوان الصحة والسقم.

محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 174²

الفصل الثالث

أنماط الصورة الشعرية وأبعادها الأسلوبية

1- الصورة الحسية

أ الصورة البصرية

ب الصورة السمعية

ج الصورة اللمسية

د الصورة الذوقية

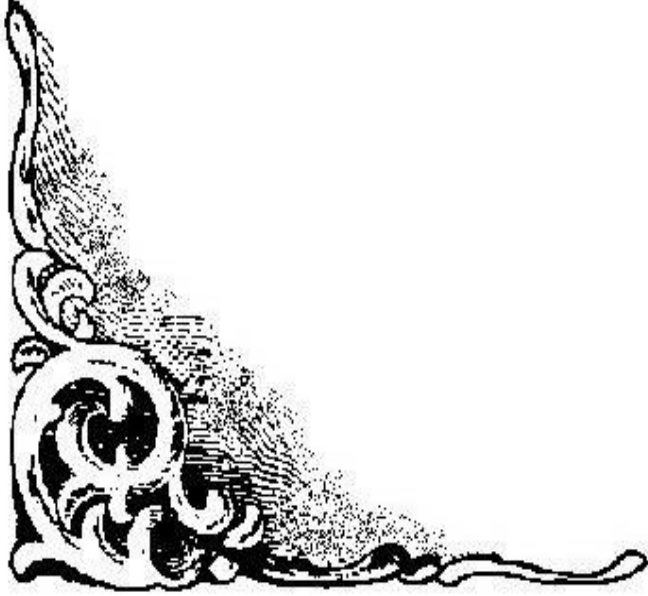
هـ الصورة الشمية

و تراسل الحواس

2- الصورة الذهنية

أ- الصورة الرمزية

ب- الصورة الأسطورية



لم يكتف النحاة حينما تكلموا عن اللغة بقولهم: إن اللغة وضع، بل أضافوا إليها -تأكيداً- قولهم: "وضع واستعمال"، لأن اللغة عندما تنتظم في النص الأدبي تكتسب حياة جديدة أكثر وحيوية وعمقا مما هي عليه خارج النص الأدبي¹ وإن الشعر بحسبانه نشاطاً لغوياً "يتنزل في مدارات لا يطولها العقل، ولا تدركها مقولات المنطق"²، يتحرر من المواضعة الاصطلاحية، ويتجاوزها ليخلق لنفسه لغة جديدة تتجاوز المؤلف وقد تباينه، "إن طريقته في القول لا تتبع العادة بل تخرقها وتعطل عنها"³، "فتحطيم اللغة المعيارية أمرٌ لازم، ومن دونه لن يكون هناك شعر"⁴ ولا ينبغي أن يكون هذا الخروج هدفاً في ذاته كي لا يؤدي إلى الإبهام التام الذي يجمد النص ويجعله عصياً قد لا يفهمه حتى مرسله، فالمطلوب هو الغموض وليس الإبهام، ذلك "أن لغة الشعر حسب المفهوم اللساني لغة انزياح وانزياح الكلمة عن معناها المعجمي إلى معناها الحاف من شأنه أن يولد الغموض. ويؤدي غموض اللغة أصلاً إلى غموض الصورة التي تعتمد في تشكيلها اعتماداً كلياً على اللغة، فالغموض إذن مقوم من مقومات الشعر"⁵، حيث "كسرت الحداثة عمود الصورة الحديثة، وكل ما من شأنه أن يبقى على صفات الوضوح

¹ عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر، 2000، ص

محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط 1، 1985، ص 24²

³ المرجع نفسه، ص 147

⁴ يان موخاروفسكي، اللغة الشعرية واللغة المعيارية، ترجمة ألفت الروبي، مجلة فصول، م 5، ع 1، أكتوبر 84، ص

⁵ ماهر دربال، الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، ص 9

فيها"¹، مما يصعب على المتلقي الوصول إلى الدلالة، وتبقى محاولته مجرد مقاربات يصعب الحكم عليها بالصحة أو الخطأ، لعدم وجود معيار محدد تقاس إليه، لأن قراءات العمل الفني تتعدد "بتعدد الاتجاهات والمناهج الأدبية والنقدية، بل بتعدد المنازع الإيديولوجية للمبدع والمتلقي في آن معا"² والعجيب في هذا أنه حتى الشاعر - وهو صاحب النص - لا يستطيع أحياناً أن يعطي دلالة ما قال، لأن "الشاعر شاعر لا لأنه فكر، بل لأنه قال"³، وربما هذا ما دعا الفرزدق إلى القول مخاطباً النقاد: "علينا أن نقول، وعليكم أن تتأولوا"، وهو ليس هروباً من الإجابة، وإنما وظيفة الشاعر هي القول دون أن يأبه بأي معيار، فهو لا يتقيد بقيود، حتى ولو كانت قيود اللغة، لأنه يرخي لجام الشاعرية إلى أقصاه، إلى الدرجة التي يصير الشاعر فيها وسيطاً بين عالمين، عالم لا يملكه غيره هو مصدر هذه الشاعرية، وعالم هو هذا المنجز المتمثل في الشعر، لذلك قال أحد الشعراء: "إن الشعر يكتبني"، وهو ما يزيد أيضاً من صعوبة اقتناص الدلالة، فالدلالة الشعرية الجديدة "لا تسمح للقارئ بأن يصل إلى مرحلة التنضيد النهائي للمعنى"⁴ وبالإضافة إلى ذلك فإن الصورة الشعرية هي محصلة تنصهر فيها مطالعات الشعراء وتجاربهم ومرجعياتهم بما يجعلها مكتنزة بالموثرات الدينية والثقافية والدينية والإيديولوجية والنفسية وغيرها، وقد لا يكون المتلقي مطلعاً عليها، بل على العكس من ذلك، فإن المتلقي يستثمر قراءاته وتجاربه التي قد تكون في تقابل

¹ إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 334

² عثمان بدري، من مقال: إشكالية المعنى بين الصورة البلاغية والصورة الشعرية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 11، 1997، ص 174

³ محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 147

⁴ علي ملاحي، المجرى الأسلوبي، ص 284

مع ما قرأ، لأن " عملية التأويل تخضع لاجتهاد المتلقي ودرجة وعيه بالحياة والفن"¹، فيعيد إنتاج نصّ موازٍ منافٍ تماماً لما قصده النص، وبقدر ما يمثّل هذا إثراءً له، فإنه يبتعد عن الدلالة المرجوة بما يحيل قراءته إلى اجتهاد ومقاربة، وهو ما حاولناه في قراءتنا للصورة الشعرية في مستواه الدلالي.

وبما أنه "لا توجد وصفة جاهزة تُعتمد في التحليل، وتطبّق آلياً مع الاطمئنان إلى أنها تتضمن مادّةً نقيّ الدارس شرّاً الخطأ في التقدير، أو المجازفة في القول، لا توجد في التحليل الأسلوبي قواعد متحرّرة ولا آليات"²، لذلك آثرنا أن نتتبّع تصرف الشاعر في أشكال التركيب وهياكل الدلالة من خلال المباحث الآتية :

1- الصورة الحسية

2- الصورة الذهنية

1- الصورة الحسية:

وهي التي تُستمدّ من عمل الحواس، ولا فرق فيها بين الحقيقي والمجازي، والحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام، فيعيد تشكيلها بناءً على ما يتصوّرهُ من معانٍ ودلالات، "غير أن الصور الموحية لا تتأتّى بمجرد حشد المدركات الحسيّة ووصفها، وإنما تتطلّب نوعاً من العلاقة الجدلية بين الذات المُبدعة ومدركاتها الحسية، فنحذف منها أشياء

¹ علي ملاح، من مقال: مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 41، 1999، ص 8

محمد كريم الكوّاز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، ص 118²

ونضيف إليها أشياء أخرى، ويعاد تركيب تلك المُدركات في صور مغايرة لكل أشكالها المألوفة"¹ وينزع عنها أي تطابق خارج التجربة، فالشاعر "حين يستخدم الكلمات الحسية وبشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دلالاته وقيمه الشعورية"².

فالنقاد المحدثون يقسمون الصور بحسب الموضوعات التي تستمدّ منها عناصرها، فتكون حسية إذا كانت العناصر المكونة لها مستمدة عن طريق الحواس، ويتفرّع هذا النمط إلى أنواع خمسة بحسب الحواس، فتكون الصورة بصرية، أو سمعية، أو ذوقية، أو لمسية، أو شمّية، وقد تتداخل هذه الصور فتكون بصرية سمعية، أو بصرية ذوقية في الوقت نفسه، وهو ما يسمّى "تراسل الحواس" (correspondance)، فيكون تأثيرها في النفس أقوى وأكبر.

أ- الصورة البصرية :

لا يعني الابتداء بالصورة الشعرية البصرية أنها هي التي تمثل الصورة الحسية، فالمرئي حسّي، ولكن الصورة الحسية ليست دائماً هي الصورة المرئية"³، لأنها نتاج لكل الحواس الأخرى، ولكنها تمثل النسبة العليا بين سائر المدركات الحسية "فالشاعر يرى ما لا يرى... ومادة (رأى) تثمر صورة فنية بصرية"⁴، و أهم ما تعتمد عليه الصورة البصرية هو اللون ذلك أنه "أحد

محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ط 1، 2003، ص 29¹

عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط 2، 1972، ص 130²

عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 130³

عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية، ص 60⁴

الصفات الملموسة الأكثر بروزاً في أشياء هذا العالم"¹، لأن الأشكال و الألوان تمثل "وسيلةً للشاعر في إحداث التوترات التي تصاحب التجربة الشعورية بوصفها مثيرات حسية"²، ولأن "التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة"³، الذي هو هدف كل مبدع في أن يصل إلى المتلقي .

إن استخدام اللون في الشعر العربي أصبح يمثل "إغناءً للنموذج اللوني الموروث، انزياحاً شاملاً عن الدلالة القديمة"⁴، لذلك "لم تعد الدلالة اللونية حبيسة المعجم والبلاغة الموضوعية، بل تستمد قيمتها من حركة السياق وجدلية بنية القصيدة"⁵ يقول الشاعر:

"اللون الأبيض غرنیکا
والطفل النائم لا يسهر
أحلام العاشق دالية
تتماهى من ألق المرمر
اللون الأخضر غرنیکا
والعشب الطالع لا يكبر
الوردة لاتختار العطر
وتتكر رائحة العنبر
اللون الأزرق غرنیکا
وسماء "الرايس" لاتمطر

¹ جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 127

² محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 28

³ محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 32

⁴ إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 228

⁵ المرجع نفسه، ص 235

لا تثبت شيئاً في المنفى
اللون الأصفر غريكا
والصمت أفاح في المجر
اللون الأسود غريكا
وملاءة سيدة تقبر
اللون الأحمر غريكا
غريكا "الرايس" بالأحمر
طفل يتأبط كراسا
ودما مزروعا في الأجفان
من يعرف منكم بيكاسو؟
غريكا يعلقها كاليغولا على الجدران
غريكا الموت بلا ألوان¹

إن الجملة المهيمنة (أو المفتاح) في هذه الأسطر الشعرية هي السطر الشعري السابع عشر (غريكا الرايس بالأحمر) لأنها انزاحت عن النسق التعبيري السابق ، ومن ثم فقد استمد هذا الإجراء الأسلوبي قيمته من المفاجأة في كسر الرتابة، فكأن اللون الأحمر ليس من طائفة الألوان لتمييزه عنها فقد خلق هذا الانزياح استثناءً ألغى وظيفة الألوان السابقة وعطل طبيعتها ، فشكّل هذا السطر الشعري انزياحا تركيبيا بالقياس إلى التراكيب السابقة وانزياحا دلاليا بما يحمله من معنى.

¹ عزالدین میهویی، کالیغولا، ص 76

فإذا كانت الألوان الثلاثة الأولى (الأبيض والأخضر والأزرق) تعطلت وظيفتها من خلال نفي حصول الحدث بأدوات النفي : (لا يسهر، لا يكبر، لا تمطر) فإن اللونين الأصفر والأسود تعطلًا من خلال نفي الحياة كلها، لأن الزهور والنساء رمز الزينة في الحياة .

والمؤشر الأسلوبى الثانى هو: "غرنىكا الموت بلا ألوان" الذى نسخ المؤشر الأول، إذن ، هناك تفجير للصورة فلم يعد وجود "للرايس" بل أصبح الموت هو الناسخ ، ولم يعد هناك ألوان فالألوان تتطفئ فى الموت لأنها سمة من سمات الوجود ، والشعور باللون هو شعور بالحياة وبجمالها .

إن الإجراء الأسلوبى اكتسب قيمته من المفاجأة لأنها "كلما كانت غير منتظرة كان وقعها فى المتلقى أكثر"¹ ومن هنا " تكون الهزة المفاجئة التى تصنعها الصورة ، وتكون حالة الارتياح والتوازن التى تدركننا بعد قراءتها"²، بغض النظر عن مضمون النص الشعري سواء أكان مفرحاً أم محزنًا.

ب- الصورة السمعية:

تعود الدارسون التركيز على حسية الصورة من خلال اقتصارهم على الصورة البصرية، ويعود ذلك إلى أن المدركات البصرية تمثل النسبة العليا بين المدركات الحسية، ولكن الصورة الحسية تتجاوز البصرية ولا تقتصر فقط على إحداها، ويعدّ الصوت من العناصر التى تشكّل الصورة الشعرية، وحاسة السمع هى الحاسة الوحيدة التى لا يستطيع الإنسان التحكّم فيها، فهى تعمل ليلاً ونهاراً، بينما المرئيات لا تُدرك إلا بتوافر الضوء، ومن هنا يتميّز السمع عن البصر.

¹ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997، ص 181

² محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، ص 3

"ذات سبت..."

أنشدت "زينب" في موكب أطفال

الحواري "قسماً"

سمعت في آخر الشارع طفلاً أخرج

الصوت يغني "فاشهدوا"

قلبه المبحوح ينزو ألماً

فأعارته فماً..

وبكت زينب

عادت تتهجى بيديها "قسماً".¹

تشكّل هذه الجمل الشعرية مشهداً قائماً بذاته، إنه "ذلك التشكيل المرئي الناطق الذي يقوم أساساً على الحوار المعبر عنه لغوياً، والموزّع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية"²، ينقله لنا الشاعر من الواقع، "إذ المشهد قطعة من الحياة بما تزخر به من تنوع ظاهر، ومن تعقد واضح"³، وهو "مشهد تتراءى فيه الحركة، ويُسمع الخطاب، وفي هذا تتجاوز الصورة حدّها البياني لتتساق حرة، وإن تأطّرت في مشهد".⁴

فهي صورة قصصية درامية تجمع بين المأساوية والوطنية، وهي صورة سمعية تم فيها الخرق الدلالي من خلال تركيب مفردات لا تجتمع في

¹ عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 40

² عبد الله حسين البار، الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية، ص 95

³ حبيب مونس، شعرية المشهد، ص 170

⁴ عبد الله حسين البار، الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية، ص 16

العرف اللغوي (قلبه المبحوح، عادت تتهجي بيديها) مما يشكل انزياحا دلاليا فالشاعر صاحب لفظة "القلب" بالنعته "المبحوح" والتهجي بالجار والمجرور "بيديها" فهذا الطفل يحاول أن ينشد ولكن صوته يخرج أنينا، والأنين أصوت متقطعة لا تحمل في ذاتها دلالة إلا على الألم، لا يستطيع أن يبين لأنه أخرس والخرس يكون في الصوت، ولكن الشاعر أكده بقوله: "أخرس الصوت" ومع ذلك "يغني" ليدل على دافعية هذا الفعل وهو التعلق بالنشيد الذي يرمز إلى الوطن وهو الدافع نفسه الذي جعل "زينب" تؤثِّره بفمها فتُغيره صوتها وتكمل النشيد بالتهجي بيديها. والتهجي هو القراءة بالصوت فهذا التصرف في البنية الدلالية من خلال اللاملاءمة الإسنادية جعل الدلالة لا منطقية أكسبت النص شعريته وتصورنا من خلاله الأصوات وفعلها في النفوس في إطار مشهد درامي حسي.

ج- الصورة اللمسية:

على الرغم من أهمية حاسة البصر وغابتها في تشكيل الصورة الشعرية الحسية، إلا أنها لا تستطيع أن تقوم مقام حاسة اللمس، لذلك استعان بها الشعراء في تشكيل صورهم من الزاوية التي لا يستطيع غيرها القيام بها، وهي قليلة مقارنة بالصورة السمعية والصورة البصرية، وتأتي غالباً مختبئة مع الحواس الأخرى، يقول الشاعر:

"بقايا الشمس أنثرها

على صدري قناديلا

وهذي الأرض أحملها

على كفي مناديلا

شفاه الكفّ أعصرها

مدى عشقي مواويلا

ومن لحنى أصوغ أنا

لك الدنيا أكاليلا¹

يستنبط الشاعر في هذا المقطع ذاته، ويتعمّق في فهم أغوارها وإدراك خفاياها، فبعد أن يصوغ من بقايا الشمس قناديل من الضوء تضيء له الدنيا كمرآة عاكسة للنور، ينتقل إلى السطر الثاني الذي نرصد فيه صورتنا الشعرية المستهدفة، وهي الصورة الشعرية للمسية:

"وهذي الأرض أحملها

على كفيّ مناديلًا"

إن من بين ما تتحقّق به الصورة الشعرية الحسية انتقال المحسوس إلى شيء محسوس بواسطة وجه بياني هو التشبيه، والذي يعترضنا في (الأرض...مناديلًا)، فالتشبيه "صورة فنية، والنظر إليه يكون من خلال هذه الصورة، فهو يقرب بين حقيقتين مختلفتين"²، وقد أسهم غياب الأداة ووجه الشبه في جعل علاقة المشابهة قريبة جدًّا، فقد سمي التشبيه البليغ بليغاً لأننا بالغنا ورفعنا من درجة المشبه ليساوي المشبه به مطلقاً، فما يصدق على الأول يصدق على الثاني، ولأن بقاء الأداة أو وجه الشبه أو كليهما يحدّ من درجة التشبيه، وعليه، فإن درجة الانزياح بينهما ضعيفة لوجود العناصر

¹ عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 18

² سعيدة قدام، الصورة الشعرية عند الرابطة القلمية في أمريكا الشمالية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر،

1999.2000، ص 55

الدالة المشتركة بينهما، ولكن ضعف هذا الانزياح لا ينفى تحقق الصورة الشعرية الليلية، لأن "التشبيه الذي لا يرد فيه وجه الشبه أو الأداة... هو أقرب إلى إمكانية تحقيق وظائف الصورة من أنماط التشبيه الأخرى"³. فالأرض عنصر طبيعي جغرافي، تستحيل إلى مناديل يحملها الشاعر ويلامسها بكفّه، يمسح بها حزنه العميق، ودموعه المذرة، وقد دلّ على كثرتها الجمع (مناديل)، فالأرض هي الأم الحانية التي تمتصّ حزن وليدها وتواسيه، فليس له أمّ سواها.

إن روح الشاعر المغتربة المكروبة يهتصرها القلق وينتهبها عدم الإحساس بالأمن والطمأنينة، ومقابل ذلك يرى غيره لا يابه بأمّه، ويعقّها، ولا يدري عواقب هذا العقوق، مما جعل الشمس تأذن بالأفول كنتيجة لذلك، عبر عن ذلك في بداية السطر السابق (بقايا الشمس) الرامزة إلى بقية الأمل، هذه الحالة جعلته يفقد أبعادها المكانية الثلاثة وبعدها الزماني غير القارّ، فتستحيل الأرض بفعل الخيال إلى مناديل في كفّه يكفّف بها دموعه، وهو ما أوحى به هذه الصورة الشعرية الليلية.

د- الصورة الذوقية:

إن مبدأ الاختيار الذي تعتمده الأسلوبية مهمّ جداً، ذلك أن الشاعر حينما يختار كلمة معيّنة دون غيرها يعني أنها تبادرت إلى ذهنه مجموعة من الكلمات التي تراكمت عليه، ولكنه رأى في اللفظة التي اختارها القدرة دون غيرها على أداء المعنى المقصود، حتى ولو كان في لحظة الإبداع وخرجت الألفاظ من سلطته، بل إن ذلك أفضل لأنه يمكن الدارس من مقارنة حقيقية،

³ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 319

والشاعر في حالة براءة ساذجة، تلك السذاجة الإيجابية التي تعكس عفوية الإبداع، والتي يتميز من خلالها المبدع عن غير المبدع، وهو ما نعتقده متوافراً في هذه الأسطر الشعرية التي يحسّ متلقّيها بمرارة، بفعل ما توحى به الأفعال المسهمة في تشكيل الصورة الذوقية:

قريباً من النهر
أبصرت شمعة
وطفلاً وأنيتين ودمعة
وسيدة في الملاءة
تسبح لله..

تجدل من قلب "أيوب" عمراً جديداً
وتعجن من سورة الصبر فاكهة للبراءة
سألتُ: أيا أمة الله هل تحسنين القراءة؟
فقالَت: أنا وطني خيمة..

القصور لكم
فلتطلّوا على خيمتي من بروج السحاب
واملؤوا جعبتي من قشور الخطاب
وامسحوا بدموعي التي يتبقى من العزّ

من خلف هذا النقاب"¹

إن هذا المقطع غنيّ بالانزياحات التي نتجت عن عدم الملاءمة الإسنادية، والخرق لسنن اللغة التي لا تلتقي في العرف اللغوي، ولكن ما يعيننا هو ما يشكّل لنا صورة شعرية ذوقية، فالمؤشر الذي يلفت انتباهنا هو:

¹ عزالدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص 56

(وتعجن من سورة الصبر فاكهة للبراءة).

إن الوحدة المعجمية: "سورة" وردت بالسین، مما يأخذنا رأساً إلى أنها سورة قرآنية، ولكن هذا ينتقي بخيبة الانتظار بسبب إضافة (الصبر) إليها، فلا وجود لسورة "الصبر" في القرآن الكريم، إضافة إلى إسناد الفاكهة للبراءة مما يُنشئ حالة تنافر إسنادي حسب كوهن، فهذه السيدة وابنها بلا مأوى ولا عائل، تعيش حالة من البؤس والحرمان جعلها تذوق مرارة الصبر، فالصبر مُرّ كاسمه - وقد حاولت العرب التخفيف من حدّته بأن خفّفت الباء بتسكينها، لأن الأصل الصبر - ولكنه يبقى مرّ الطعم لذلك تحاول هذه السيدة التعايش معه، وتصنع منه طعاما حلوا تُسلي به طفلها وأن تتأسى بالنبي أيوب عليه السلام الذي ارتبط اسمه بالصبر فتصرف الشاعر في قصته وأسندها إلى الصبر عن طريق الخيال الذي يمثل "دوره في إخضاع أدوات العقل اللغوية له عندما يمزجها بالحالة، فثمة مزيج من الواقع واللاواقع يولد صورة تخيلية خارج إطار الممكن وهنا يبدأ الفن ويأخذ أشكاله"¹ فينشئ لنا صورة ذوقية نحس مرارتها ونحن نقرأ هذه الأسطر الشعرية .

¹ دزيرة سقال، من الصورة إلى الفضاء الشعري، ص 42

هـ- الصورة الشمية:

تتفاوت السمات الأسلوبية في النص الأدبي بين صيغة أسلوبية ومؤشر أسلوبية حسب زاوية الرصد ، فقد تكون مؤشرا في المستوى التركيبي ولكن الدارس يرصد ما يشكل له مؤشرا أسلوبيا من حيث الانزياح الاستبدالي فلا يلتفت إلى الانزياح التركيبي كما في المقطع الشعري الآتي :

"جزائر يا نبضة من شموخي

ويا بسمة طلعت من دُجاي

زرعتك في القلب وشما جميلا

وضمّخت في شفّتك هواي

رسمتك في الجفن حلما ندياً

وضوّعت في مقلّتك رّوأي

تمنيت لو عشت فيك شهيداً

أعطّر بالدم دوماً ثرائي

وأقرأ في جانبك قصيداً

يردده الكونُ أيّاً فآي¹

إن "الشعر عدول عن (المواضعة) وإيغال في دائرة (الاتساع). ومن هذا الحدث تتبع الدلالة الإيحائية لعلامات النص² ، وينتج "الاتساع انطلاقاً من الكلمة نفسها ولكنه يبرز عند تركيب الكلمات المكونة للصورة الشعرية إذ هي لا تشرح المعنى بل تنحو نحو "تغريبه" فالاستعارة مثلا أن تكون إسقاطاً لدلالة

¹ عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 16

² عبدالله حسين البار، في أسلوبية النص، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، ط 1، 1425هـ 2004 ص 116

الصورة الأولى مع بعث لدلالة جديدة¹، ف"الكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد"²، وهو ما يلفت انتباهنا في هذا السطر الشعري :

"تمنيت لو عشت فيك شهيدا * أطر في الدم دوما ثراي "

باعتبار الإسناد غير ملائم حيث أسند الفعل 'أطر' للثرى مما يشكل منافرة إسنادية وغير منطقية من الناحية الدلالية ، لأنه لا يعقل أن يكون الدم عطرا يُعطر به، فقد هجرت الدوال دلالاتها المعجمية إلى دلالات حافة وهذا الانتقال من المعنى التقريري إلى المعنى الإيحائي تمثل في انزياح استبدالي، فإذا كانت الاستعارة "تشكل خاصية رئيسية للغة الشعرية فإنها من الناحية الدلالية الإسنادية تقوم على أساس ما يسميه "جان كوهن" (عدم ملائمة معنوية)³ مما جعلها - هنا- مؤشرا أسلوبيا، فقد اعتمد الشاعر حاسة الشم ليشكل صورة حسية تجعلنا نتصور الثرى معطرا بدمه، يعبق بالمسك، والذي اختار الفعل "أطر" الذي يدل على الاستمرار وأكده ب...."دوما" واختار أيضا "الثرى" عوض التراب لأن الثرى ندي صالح للحياة ف"الشهداء عند ربهم يرزقون)، وما سمي الشهيد شهيدا إلا لأن الأرض تكون شاهدة عليه و أمنية الشاعر أن يعيش شهيدا في عقب ثراها .

يأتي جمال هذه الصورة الشعرية الشمية من استخدام الألفاظ التي توضع برائحة العطر وتجعلنا نشم شذاها الزكي كما لو أنها واقعية ذلك أن "الشاعر يندمج بالأشياء، ويخلع عليها مشاعره وأحاسيسه، فينتزع صورته من واقعته وإن كانت تبدو غير واقعية"⁴ لأن "الصورة في الشعر لا تكمن في استعراض

¹ توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 87

² صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 341

³ محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص 130

⁴ فضل سالم العيسى، النزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع ، الأردن،

المعاني والأفكار والإعراب عن المشاعر والأحاسيس كيفما شاء المتكلم ،
وإنما تكمن في الطريقة الفنية والأسلوب الفردي الخاص الذي يتم بواسطتهما
التعبير عن تلك المضامين"¹

و- تراسل الحواس:

حمل الرمزيون الألفاظ الشعرية معاني جديدة لا تقف عند دلالة واحدة ولم
يهتموا بالقاموس الشعري المتداول فعبروا عن انفعالاتهم بطريقة جديدة بأن
ربطوا بين الحواس المختلفة ذلك أن " طريقة التعبير في الفن يجب أن تمتزج
بالمدركات البصرية والصوتية والذوقية والشمية"²

"جئت عرّاف المدينة

حاملاً رؤيا ابنتي..قالت: "أبي شُفْتُكَ

بنومي !"

قلت "حقاً.. ما الذي شُفْتُ؟ احكِ لي.."

قالت "وكم تدفع لأحكي؟"

قلت "هل تكفيك بوسه؟"

"أم تريدين من السوق عروسه؟"

ضحكت مني وقالت:

"حافيَ الرجلين تمشي.."

"بين أفراح ونعش.."

"وعلى رأسك حطت قُبْرَه.."

¹ حافظ الرقيق، شعر التجديد في القرن الثاني الهجري، ص 67

² الحايي ناصر، المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية بيروت، 1968، ص 64

قلتُ "يكفي يا ابنتي.."

قالت "وطارت .. نحو هذي المقبره"

وأشارت لعيوني..

ثم نامت !

أطفأ الحزن فوانيسي

فأغمضت يدي..

وتوضأت بدمعي..

ثم صليتُ عليّ..¹

يأتي كلام الشاعر في سياق حوار ه مع ابنته ينقله إلينا، فبعد أن رأت ابنته رؤيا تتعلق به، ساومته لتحكيها له، فخيرها بين أمرين، إما "بوسة" أو "عروسة"، فانطلقت ببراءتها تقصّ عليه، ولكنه تشاءم، فحاول إيقافها، فاستمرت ولم تلاحظ تأثر أبيها برؤياها، أدركها النعاس فاستسلمت للنوم، وتركته ينازع تعبير الرؤيا، وأولى نتائجه:

فأغمضت يدي..

وتوضأت بدمعي..

ثم صليتُ عليّ..

نلاحظ أن الشاعر استخدم لغة شعرية، إلا أنها كانت واقعية إلى الدرجة التي مزج فيها بين الفصحى والعامية، وميّزها بوضعها بين علامتي التنصيص: : "أبي شفتك بنومي !" ليسمها بالواقعية المرأة، دون أن يتصرف في بنيتها، ولكن في الأسطر الشعرية الأربعة الأخيرة نحس بنوع من الانتقال من لغة واقعية مفهومة، إلى غموض يكتنفها، والسبب هو تعطل هذه اللغة باللامعة الإسنادية في مقابل الملاءمة الإسنادية التي سبقت.

¹ عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 29

هذا التوسع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة المألوفة إلى مجالات أخرى مُبتكرة اعتمدت وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، هو ما يسمى **تراسل الحواس** الذي يعده الرمزيون وسيلة مهمة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، "فتعطى المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة"¹، لأنهم يرون أنّ "اللغة - في أصلها - رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تتبعث من مجال وجداني واحد. فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو، أو قريب مما هو"².

فالشاعر حينما قال:

"أطفأ الحزن فوانيسي

فأغمضت يدي..

وتوضأت بدمعي..

ثم صليتُ عليّ.."

يعيش في "عالم حيث تتحطم التناقضات، وتجتمع لتؤلف واحداً بفعل العاطفة التي تمّ الشعور بها، والشكل الذي رُبّطت به"³.

فهو واقع في إيسار رؤيا ابنته التي استهجنها لأنها حرّكت مشاعر الخوف فيه، فهي أقرب إلى رؤيا منها إلى أضغاث أحلام لأنها صادرة من براءة الأطفال فهذه الرؤيا تحيلنا إلى الممارسة الشعبية المألوفة التي تسمى في

¹ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 395

² المرجع نفسه، ص 395

³ سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر أحمد نصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، دت،

العرف الجزائري "الشواف" ولكنها عندما ترتبط بابنته تأخذ شكل الرؤيا التي تبدو أكثر يقينية من خلال بعدها في الموروث الديني وربما زاده خوفاً أن تعبير هذه الرؤيا لا يحتاج إلى اجتهاد فقد قُضي الأمر الذي فيه يستفتي "أما الآخر فيُطلب وتأكل الطير من رأسه، قضي الأمر الذي فيه تمنتان"¹ وانطلاقاً من الإجراء الأسلوبي المستند إلى مبدأ الاختيار يبدو لنا اختيار الشاعر بين الرؤيا والحلم - على الرغم من عدم اختلال الوزن و تكسره في الاستعمالين- يدل على القصيدة واليقينية المستندة إلى الموروث الديني وهذا - حسبه- إيدان بتقديم الموت المؤجل* .

والدلالة التي أضافها تراسل الحواس هنا تترقى من المستوى اللغوي العادي إلى مستوى رمزيّ أرفع، فعبر الشاعر عن عينيه بالفوانيس التي أطفأها الحزن، فرؤيا ابنته جمّدت رؤيته فخلع وظيفة العين على اليد فأغمضها، وإحدى متعلقاتها هي الدمع الذي توضع به الشاعر، ثم صلى على نفسه إما روحاً وإما روحاً وجسداً و"لعل جمال الصورة الفنية المتولدة من التراسل تكمن في رؤية التماثل في اللاتماثل، أي قبول الصور الغريبة المتخيّلة، والتآلف معها كما لو أنها واقعية، مع علمنا المسبق باستحالة وجودها"².

أطفأ الحزن فوانيسي

فأغمضت يدي..

وتوضأت بدمعي..

ثم صليتُ عليّ..

¹ سورة يوسف الآية 41

* العنوان الأول لقصيدة "اللعة والغفران" يُنظر "التواييت"، (نصوص روائية) " للشاعر عزالدين ميهوي منشورات أصالة، ط 1، 2003، ص 135

² عبد الإله الصائغ، 1999، ص 230

2- الصورة الذهنية :

ليس المقصود بالصورة الذهنية المصطلح اللساني المقابل للبدال وإنما المقصود هو الصورة الشعرية العقلية التي تكون عناصرها مستمدة من الموضوعات العقلية المجردة فهي "نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له"¹ لأنها "تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء فتكشف عما تعجز عنه الحواس"²، وهي كذلك نتيجة خيال واسع لأن الخيال هو "القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس"³ لذلك سنتناولها من خلال الصورة الرمزية والصورة الأسطورية لأن الصورة الشعرية في الشعر الحديث حققت "طبيعتها عن طريق شكلين من أشكالها هما الرمز والأسطورة، ونتيجة لهذا ارتبطت أنماط الصورة في الشعر الحر بهذين الشكلين الفنيين في الغالب"⁴ ذلك أن "الخطاب الشعري الحديث أصبح متقلا بالرموز والأساطير و مشحونا بالإسقاطات"⁵ و"يبدو أنهما قد اكتسبا قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة وأصبحتا عنصرين فنيين متميزين من عناصرها، على الرغم مما يقتضيه استخدامهما أو تشكيلهما الموفق من براعة فنية في خلق الدلالة المبتكرة والتميز لهما وابتكار السياق الملائم لطبيعتهما"⁶ لذلك سنحاول الوقوف على مدى توفيق الشاعر في استخدام هذين النمطين من الصورة الشعرية.

¹ علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ص 28

² صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 12

³ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 13

⁴ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 128

⁵ محمد عبد المطلب، قراءات أسلوية في الشعر الحديث، ص 14

⁶ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ص 75

وقبل الحديث عن الصورة الرمزية يجدر بنا أن نفرّق بين الرمز والاستعارة، لأن بينهما تداخلاً كبيراً، فالرمز تعبيرٌ مباشرٌ ينتقل ليصبح رمزا، فالأنبياء مثلاً هم حقائق، ولكنهم اتخذوا رموزاً للدلالة على معانٍ معينة، ذلك أن الكلمة تتخطى وضعيتها عندما تصير رمزاً¹ فالرمز دالٌّ يحيل إلى مدلول بالتواضع والاتفاق بين أعضاء المجموعة، بينما الاستعارة تكون دائماً مجازاً، بل أكثر من هذا، فإن الاستعارة تستخدم أحياناً عندما تقصر الدلالة التواضعية عن التعبير عن المقصود، ذلك أن "الاستعارة علاقة لا منطقية، وعبثٌ بالحدود، وخط ما بين الفكر والإحساس خطأً نافعاً يؤدي ما تقصر عنه الحواجز، وبهذا تستحيل إلى تشابه، بين غير المتشابهات... وهاهنا تقترب الاستعارة من الرمز... لكن الفرق يتّضح، إلى حد ما، من خلال النظر في علاقة كليهما بالمساق، فالتشبيه أو الاستعارة، بالقياس إلى الرمز - كالأسير في حظيرة - قرين صريح أو متضمّن في السياق... أما الرمز فصورة مستقلة، وجودها ذاتي، تتحرك حركة حرة، وتتمتع بأصالة غريبة"².

أ - الصورة الرمزية:

تتعدّد وجوه التعبير الأدبي، ولكن لكل وجه من هذه الوجوه خصوصيته وموضعه الذي لا يقوم غيره مقامه، والرمز أحد هذه الوجوه، فهو ليس إلا "وجهاً مقنّعا من وجوه التعبير بالصورة"³، "وإنما يلجأ المبدع إلى الصورة الرمزية بتوجيه من تجربته الشعورية المطرّدة التي لا يمكن التعبير عنها إلا

¹ ديزيرة سقال، من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، ص 43

² مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 156/157

³ عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 19

بالصورة الرمزية دون غيرها"¹، وقد سمّي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، ويستلزم لحظة هذا الشعور طقوساً خاصة، لا يستطيع أن يستشعرها إلا الشعراء المبدعون، فتكون نفوسهم "عرضةً لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد لا يمكن -أحياناً- تبسيطها أو تحليلها، ولا يتأتى التعبير عنها بالأسلوب المألوف، فلا يعود أمام المبدع -عندها- إلا سبيل الصورة الرمزية التي تثير في نفس المتلقي حالات مشابهة، عند تفاعله مع تلك الصورة بشكل مناسب"²، ولا يعني هذا أن يُلجأ إلى الرمز كوسيلة مستقلة، ويقم إقحاماً بحيث يبدو ناشراً ناتئاً ليس بينه وبين العناصر الأخرى تلاحم وتفاعل، "فالقصيدة تصنع صورها من تفاعل عناصرها المكونة لها، وهذا يعني أن العناصر لا قيمة لها في ذاتها، وإنما في توظيفها فنياً من خلال اللغة"³، "كما أن الرمز من حيث إنه وسيلة تصويرية في القصيدة ليس عنصراً خارجياً عن التجربة الشعرية"⁴، ذلك أن "قيمة الرمز نابعة من سياقه، وبغيره يفقد طاقاته الخلاقة في الصورة الشعرية، ويتراجع إلى دلالاته الحرفية"⁵.

وما يعطي الرمزية أهمية أن الشعر الحديث يتسم بالغموض، لأنه مقومٌ أساسي من مقوماته، لأن من بين ما يعنى به الرمزيون هو "إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية، بحيث تتحدّد بعض معالمها، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية. فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح، لأن في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة، ثم لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن

¹ محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 31

² نفسه، ص 32

³ فاتح علاق، مفهوم عند الشعر الجر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 265

⁴ نفسه، ص 265

⁵ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 101

التعبير عما في الشيء من دقائق يوحي بها هذا الغموض"¹، ويهدفون أيضاً إلى "نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارئ"²، فيشعر المتلقي في أثناء قراءته للشعر باللذة التي يشعر بها الشعراء في لحظة الإبداع، وكذا "إثارة الصور المماثلة عند الغير، أو إعانتهم على تكوين مثل تلك الصور، مما يشبه عملية النقل من نفس إلى نفس"³، لذلك فإن "الرمزية عندئذ لا تستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة، أو مشاعر محدّدة، بل تكتفي بالإيحاء النفسي، والتصوير العام عن طريق الرمز"⁴، "ويضفي الإيحاء الرمزي دلالاته الخاصة على السياق الذي ترد فيه الصورة الرمزية، حين تظل الصورة التجربة الشعرية بإيحاءها الجمّ، ليستمد منه السياق إشعاعه"⁵، "ويقتضي هذا متلقياً يختلف عن المتلقي الذي خلد [كذا]* إلى الوضوح، وركن إلى المقاربة والمناسبة"⁶، لأنه "يجب لكي نفهمها شعرياً أن نلجأ إلى تأويلها، بمعنى أننا لا يجوز أن نفسرها بحرفيتها، بل برمزياتها"⁷، وهذا ما سنحاوله في رصدنا للصور الشعرية الرمزية .

"صباح الأحد

رأيت المدينة أكثر حزنا

وفي كل عين تنام عصافير هذا البلد

¹ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 396

² محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر، 2004، ص 119

³ نفسه، ص 119

⁴ نفسه، ص 121

⁵ محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 32

* الصحيح أخلد وليس خلد

⁶ المرجع نفسه، ص 41

⁷ علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت والمتحوّل، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 5، 1406هـ/1986م، ص 292

رأيت دمي مطفأً كالسجائر في كف أمّ
و محترقا في شفاه ولدُ
رأيت الجرائد متعبة بالتعازي
بكيت البلدُ
و "باب.." المدينة مقبرة في العراء ..
لطوفانها نكهة الموت
والقبر وسيع
وتلك النعوش زبدُ
لك الله يا وطني ..
ولك الصبر والأمنيات
لك الروح

إن لم يسعك الجسد¹

يتشدد المؤرخون في إعطاء صفة المؤرخ لأيّ كان، ويتفقون على أن الشعر لا يُعتمد عليه في مراجع التاريخ ، ولكنهم لا يستطيعون أن ينكروا أن الشاعر هو أفضل من يكسر حجب الغيب الزمانية والمكانية ويجعل المتلقي يعيش بعقله ووجدانه الأحداث كما هي خصوصا إذا كان بلغة سلسلة صافية، وعاطفة مفعمة قوية يُشتم منها الصدق ، تكون أقرب إلى الإخلاص بالمفهوم الديني الذي لا يطلّع عليه ملك فيكتبه ولا شيطان فيفسده و إنما مقياسه الوحيد أنه يدرك بالقلوب لأن:

حديث الروح للأرواح يسري ... وتدركه القلوب بلا عناء
هذه الحالة تملكنتي وأنا أقرأ هذه الأسطر الشعرية التي قد لا تتساق مع
الأسلوبية وأدواتها الإجرائية القائمة على الموضوعية ولكن شفيعي أنني

عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 50¹

تفاعلت مع هذه الأسطر الشعرية ، وتذوق النص الأدبي ضروري في التحليل الأسلوبي.

تكتنز هذه الجملة الشعرية صوراً شعرية عدة و متنوعة تتابع سردياً ووصفياً من خلال الحال الذي يأتي مرة مفرداً ومرة أخرى جملة ، وكل هذه الأحوال تصف الرؤية المسندة إلى الفاعل الضمير في "رأيت" وهو صاحب الحال، فهذا المقطع قد يكون امتداداً إلى ما قبله يدل على ذلك ارتباط الوعاء الزمني "صباح الأحد" بمقطع سابق هو "لم يك سبت المدينة أجمل من أمسه" ، ولكنه يحمل فكرة مستقلة، مما يدل على أن الحالة النفسية للشاعر هي واحدة تتوزع على مشاهد عدة، تزداد تأثراً على حسب المشهد وفي هذا المشهد الذي تناولناه يبدو أنها بلغت أقصاها وأفساها وذلك من خلال النتيجة : (بكيت البلد)، لك الروح إن لم يسعك الجسد).

فالروح والجسد أغلى ما يمكن التضحية بهما ، ومثل هذه الحالة النفسية " لا يتأتى التعبير عنها بالأسلوب المألوف، فلا يعود أمام المبدع - عندها - إلا سبيل الصورة الرمزية التي تثير في نفس المتلقي حالة مشابهة، عند تفاعله مع تلك الصورة بشكل مناسب"¹ وهو ما شكل لنا مؤشراً نفسياً من حيث التفاعل والتأثر ومؤشراً أسلوبياً من حيث الرموز المستخدمة والمرتبطة بعضها ببعض :

الصباح _____ بداية اليوم

الأحد _____ بداية الأسبوع

العصافير (الأطفال) _____ بداية العمر

إن هذه البدايات كلها معطلة ، فالمدينة ولدت ميتة لأنه يفترض في البدايات الانبعاث والانطلاق، لكن الحاصل هو العكس، ليس فقط على مستوى الزمان بل يمتد إلى المكان : من المدينة باعتبار الجزء إلى البلد (الوطن) باعتبار الكل

محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 32¹

إذن هناك تدمير من الزمان والمكان وتدمير من الواقع جعل الشاعر يعيش مزيجاً من التناقض بسبب انزياح الواقع حيث تعطلُّ منطق الأشياء وسوادُ العبيثة : رأيت دمي مطفاً كالسجائر

يشي بدرجة الانحطاط - يقينية الرؤية - وفقدان قدسية الدم و حرمة و ما وصل إليه من تفاهة تساوي السجائر، حتى الجرائد التي تنقل الخبر أصبحت مثقلة بالتعازي لذلك تساءل الشاعر في تناصه مع قصيدة أخرى (أمقبرة هذه أم جريدة)¹ لكثرة التعازي التي أصبحت أصلاً وغيرُها استثناءً ، فانقل الانزياح من البنية النفسية إلى البنية التعبيرية ابتداءً من تقديم ما حقه التأخير (شبه الجملة : الظرف والجار والمجرور) وانتهاءً بهجران الألفاظ دلالاتها المعجمية إلى دلالات رمزية إيحائية لأن "طبيعة الرمز طبيعة غنية مثيرة"²

إن للمرأة منزلة خاصة في الشعر العربي، حتى إن بعض الشعراء ارتبطت أسماؤهم بها (مجنون ليلي)، وقليلون أولئك الشعراء الذين لم يعبروا هذا الدرب، لارتباطه بأكبر وقود للشعر وهو العاطفة، ولكنَّ هناك شعراء كباراً لم ترد في أشعارهم -على كثرتها- إشارة إلى المرأة، ولعلَّ أفضل مثال على ذلك "المتنبّي" الذي شغل الناس، فلم يرد في أشعاره إلا أربع نساء في غرض الرثاء.

ربما مسوِّغ هؤلاء انشغالهم بقضايا معينة يرونها تسمو على الالتفات إلى العواطف الذاتية، وأن أشعارهم في المرأة - إن وجدت - تهمهم وحدهم، ومن

عزالدين ميهوبي، كاليغولا، ص 45¹

اسماعيل عزالدين، الشعر العربي المعاصر، ص 160²

هؤلاء "عزّ الدين ميهوبي" الذي "أمّم مشاعره الذاتية الخاصة، وبخل على نفسه، واستغنى أن يلوّح للعيون المليحة بقصائده"¹، ولكن ضمير المؤنث، وحديث العشق تناثر في الكثير من مجموعاته الشعرية، مخاطباً وغائباً، مما يدلّ على حضور الأنثى في قصائده، فأبيّ أنثى يقصدها الشاعر؟، يقول عز الدين ميهوبي:

"أنا آخر العاشقين ولكن

وُلدت وفي شفتيّ ابتسامه !

وفي الجفن برعمُ ورد تنامي

وفي نبضة الحرف بعض الشهامه !

تجمّع ليل المواهب عندي

فأعلنت للأرض بدء السلامه !

أصوغ من الصخر مليون عقد

وأرسم للفجر .. باقة ورد

لعينيك أوراس .. أكتب شعراً

يزلزل صخرك من فرط وجدي

لعينيك..

أحمل كلّ الأمانى..

فهل يحمل القلب..

صخرك بعدي"²

تفتقر هذه الأبيات إلى الوحدة العضوية ، إلا أن هناك خيطاً خفياً يربط بينها، لعل سببها شحنات يقذف بها الشاعر تبعاعاً، لا تراعي الانسجام، بقدر ما تعبّر

¹ عزالدين ميهوبي، الملصقات ، من مقدمة بقلم يوسف وغيلسي، ص 9

² عزالدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، دار الشهاب:الجزائر، ط1،1985، ص 44،45

عن حاجة إلى البوح بتجربة شعرية، هدفها التوضع، وعلى المتلقي أن يختار منها ما يشاء، لأنها كلها معانٍ تدور حول الأوراس، ومن الصور الرمزية في القصيدة قوله:

لعينيك أوراس .. أكتب شعراً * يزلزل صخر ك من فرط وجدي
فالوجد شدة الحب، ولم يكتف بشدة الحب الذي تدلّ عليه اللفظة، بل أكدها بقوله: (من فرط)، ما يشي بتأكيد المؤكّد، للدلالة على الدرجة التي وصل إليها الوجد، فلم يعد الأوراس جبلاً جامداً، بل أصبح كائناً إنساناً، له عينان، فعدم الملاءمة الإسنادية المنطقية يخرج لفظة الأوراس من الجماد إلى الحياة و يفرغها من " شحنتها الموروثة التقليدية ، ويملؤها بشحنة جديدة تخرجها من إطارها العادي ودلالاتها الشائعة"¹، وتحيله إلى معادلٍ موضوعي حسب (ت.س. إليوت T.S.ELIOT)، يعبر الشاعر من خلاله عن مكنوناته وعواطفه في غزل نبيل عميق إلى الدرجة التي يسمو فيها الشاعر عن عواطفه الذاتية، ويُلَبس المكان (الأوراس) لبوس الوطن كلّهُ " فكان الأوراس في شعره الجزء الذي يراد به الكل (الوطن) "² فالوجد وإن كان عاطفة قوية، أو حتى صوفية، فهو حبّ للأوراس، لذلك "نقش الأوراس وساماً أبدياً على صدره، أسقط الذاكرة الثورية على فضاء مكاني اسمه الأوراس، اجتثته من عالم الجغرافيا، من مجرد سلسلة جبلية كانت -في يوم مشهود- حصناً ثورياً منيعاً، ليتمثلها سدرة منتهى يسافر نحوها ناسكاً متعبداً"³ لذلك أيضاً تحوّل الأوراس إلى رمز خاص ولج به عالم الشعر في باكورته (في البدء كان أوراس) و مجّ ما سواه من رموز

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 40

² أحمد يوسف، يتم النص، ص 113

³ عزالدين ميهوبي، الملصقات، من مقدمة بقلم يوسف وغليسي ص 8

عالمية يتهافت عليها الشعراء، يقول الشاعر نفسه في مقدمة هذه المجموعة الشعرية: " لماذا الأوراس ...؟

لماذا أنطلق من الأوراس...؟

لأنني أرفض رموز الزمن الفرعوني و الإغريقي وأزمة الألوان -الموبوءة- التي لا تنبعث منها رائحة التراب .

لأنني أرفض كل الطقوس التي يمارسها العالم... ما عدا طقوس الوطن والشهداء

وأعمق .. هو الأوراس " ¹ فالأوراس هنا هو " اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة " ²

ب - الصورة الشعرية الأسطورية:

يلجأ الشاعر إلى وسائط عدة لكي يعبر عن تجربته الشعرية و تزداد هذه الوسائط تأكيدا في الشعر الحديث، ومن هذه الوسائط الأسطورة التي وجد فيها الشعراء ضالتهم باعتبارها من أفضل أشكال الإسقاط بالعودة إلى التاريخ والموروث الشعبي وغيرهما فعودة الشعراء " إلى الأسطورة ، هو ملمح على الإحساس الجديد بالماضي إحساسا طاغيا ، يفسر أزمة الإنسان الحديث في ظل الحضارة العلمية الصاخبة " ³ وإن استخدام الأسطورة لا يتم عشوائيا مثلها مثل الرمز، وإنما بعد تمثّلها وحسن استخدامها لكي لا تبدو ناشزة مصطنعة فـ " الأسطورة ليست تفسير الرؤية الشعرية تفسيرا مجازيا بسيطا حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه ، بل إن وظيفتها بنائية - إذا صح التعبير - فهي من جهة تعمل على توحيد العصور و الأماكن و

¹ عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 08

² أدونيس، زمن الشعر، ص 160

³ غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، ط 2/1978، ص، 132

الثقافات المختلفة و مزجها بعصرنا و أجوائه و ثقافته ، ثم هي مــــن
جهة أخرى تــــؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية¹
ولذلك يشترط أن يعي الشاعر الإطار التاريخي للأسطورة – موردا ومضربا –
لأنها تمثل معلما للمتلقي يضيء له زوايا تمكنه من مقاربة الدلالة .

يقول الشاعر:

"من ثقب الباب يجيء الليل..."

وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم

القبر المنسيّ بعيدا

الليل يجيء وحيدا

من نافذة الخوف المخبوء

يأتي الفرح الموبوء

وهذا الليل فجيعه

من ثقب الباب

يطلّ غراب

عنقاء الموت تحطّ على شجر الليمون..

الصمت جنون

فتتكسر الأجفان

"لا غالب إلا ... الموت !"

"لا شيء سوى الغفران !"

وصمت الليل فجيعه²

¹ 4 أحمد محمد الفتوح، الرمز والرمزية، دار المعارف، القاهرة، ط 3/1984، ص 297

² عز الدين ميهوبي، كاليغولا، ص 06

يستهلّ الشاعر قصيدته بانزياح تركيبى: من ثقب الباب يجيء الليل... كجملة منطلق تمثل نواة النص، وتقدمة لما يأتي بعدها، والذي فيه تجاوزاً للمألوف، وكسر لنظام اللغة، "فتحطيم اللغة المعيارية هو أمرٌ لازم، ومن دونه لن يكون هناك شعر"¹.

ويتسم المعجم الشعري للقصيدة بالقتامة المشحونة بالخوف والرغبة والقلق والموت، وهي انعكاس للجو المسيطر، مما جعل الوحدات المعجمية كلها تصبّ في حقل دلالي واحد اتساقاً على مستوى التراكيب، وانسجاماً على مستوى المعاني، مما يصعبّ تصيد المؤشر الأسلوبى باعتبار غالبها تصلح لأن تكون كذلك.

وبما أننا بصدد البحث عن الصورة الأسطورية، فهي ما يمثل لنا الظاهرة الأسلوبية البارزة، يقول الشاعر:

"عنقاء الموت تحط على شجر الليمون"

سيطر على الشاعر هاجس الموت الذي يترصده من منافذ مختلفة وبأشكال متعددة ومن أشكاله طائر العنقاء، الذي هو "طائر غريب وجهه كوجه الإنسان وحجمه كبير وضخم لدرجة انه يستطيع اختطاف فيل والتحليق به عالياً، وهذا ليس بمستغرب استناداً إلى ما قيل في عدد أجنحته البالغة ثمانية لذا يقال انه عند طيرانه يسمع لأجنحته دوي كالرعد القاصف"²، فالعنقاء رمز أسطوري استخدمه الشاعر ليخدم به فكرته واختاره رمزا لأن من بين ميزات العنقاء " انه لا يظهر إلا عند الغروب " ³، وهو ما يناسب الوعاء الزماني للنص الذي تدور أحداثه في الليل، فهذا "الليل يجرد الإنسان من قوته الرئيسية وهي

¹ يان موخاروفسكي، اللغة الشعرية واللغة المعيارية، تر، ألفت الروبي، مجلة فصول، م 5، ع 1، أكتوبر 84، ص 41

² هنا رضوان، الميثولوجيا عند العرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 88، 89، ماي، جوان، 1991، ص 70

³ المرجع نفسه، ص 70

الإبصار بل يسلط عليه أعداءه من الوحوش في ذات الوقت وتمكن عدوه من قوى الشر الأخرى كي تهاجمه في ما يشبه المباغته التي تثير الرهبة في النفوس، فتوقظ فينا مخاوف الطفولة، لأن زمن الطفولة هو زمن الهشاشة والدهشة¹. وضخامة الطائر تعني حاجته الكبيرة إلى ما يشبعه، لذلك استخدم الشاعر لفظة (شجر) بالجمع، لأن شجرة واحدة لا تكفيه، بل لا تسدّ رمقه، ناهيك أن هدفه القضاء على كل ما يرمز إلى الحياة، لذلك وفق الشاعر في استخدام شجر الليمون دون الأنواع الأخرى من الأشجار، لأن الليمون دائم الاخضرار ولا يتأثر بحركة الزمن.

تقوم الصورة في الأصل على علاقة المشابهة أو المجاورة ولكنه "لا يمكن أن يكون أساساً لكل أنواع الصور، فإذا صلح أن يكون أساساً أو قاعد مشتركة لأطراف الصورة التشبيهية والاستعارية فإن العلاقة بين أبعاد الرمز تحددتها الإشارة"²

"ربما أخطأني الموت سنه
ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم ..
كل رؤيا ممكنة
ربما تطلع من نبض حروفي .. سوسنة
أنا لا أملك شيئاً غيركم ..
وبقايا أحرف تورق في صمت الدم المر حكَايا
محزنة

¹ عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 12

² عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، ص 181

ربما أخطأني الموت ..

فطارت من شفاهي لعنة اليوم ..

وطارت أحصنه¹

إن الموت هو حقيقة في الوجود، لا يستطيع أحد إنكارها، فالموت سلطان لا يرد وليس في مكنة الراغب في الحياة الفرار منه، لا يُعرف زمانه ولا مكانه، لذا نجد هاجسه يسيطر على الشاعر سيطرة قوية، فهو واقع في إيساره، ومتيقن من أنه سيصيبه، ولكنه يجهل الزمان والمكان، ولذلك صدر قصيدته بحرف الجر الشبيه بالزائد "ربما" التي "تجعل الصورة واقعة في مجال خيالي افتراضي غير متحقق"²، ولكنه يسيطر على الشاعر، لذلك تكرر الحرف "ربما"، "فالتكرار يضع بين أيدينا مفتاحاً للذكرى المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيها أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"³، وهو "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"⁴، "إن التكرار يشي على مستوى الدلالة والرمز لأن الشاعر يريد أن يؤكد على بعض المعاني بذاتها"⁵، وهذه النقطة الحساسة هي الشعور بأنه - في جفن الردى وهو نائم - على حدّ تعبير المتنبي، وإحساسه مركزاً في ساعة الصفر التي يفتح فيها الموت جفنه، لذلك وسم وحداته المعجمية بحقل دلالي يدل على الشؤم والحزن، فاختار لفظة "سنة" بدل "عام" لأن العام يدل على الخير، والسنة على الشدة

¹ عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 25

² ماهر دربال، الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، ص 132

³ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 13، 2004، ص 276، 277

⁴ المرجع نفسه، ص 276

⁵ طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، ط 3، مصر، 1994، ص 123

والقحط، نقول أسنت القوم إذا أصابهم القحط، فلو أجّله الموت سنة ستكون سنة قحط ومعاناة نفسية، وهي أشدّ من الموت أحياناً، فيقرّ الشاعر بعجزه عن فعل أيّ شيء، فهو لا يملك إلا هذا الشعر الذي حولته لغة الدم إلى حكايا محزنة، ويواصل الشاعر قوله:

"ربما أخطأني الموت ..

فطارت من شفاهي لعنة البوم ..

وطارت أحسنه

نقف في هذه الأسطر على صورتين شعريتين، ذلك أن السياق الذي وردت فيه هذه الألفاظ جعلها تتزاح عن معانيها الوضعية الأولى، وتهجرها إلى دلالات بديلة، "فالكلمة التي تدلّ على شيء ليس من الضروري أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصوداً به استحضار صورة هذا الشيء في الذهن...، إن الكلمات، وخاصة في الاستعمال الشعري، ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء، وليست الصورة التي تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية، وليست صورة مشابهة"¹.

فقد أفرغ الشاعر من لفظتي البوم والأحصنة من الدلالة المعجمية، وشحنهما بدلالات جديدة، مما جعلهما يشعان بدلالات أخرى، ذلك أن "الشعر الحقّ الذي يفرغ الكلمة من ثقلها العتيق المظلم، ويشحنها بدلالة جديدة غير مألوّفة،"² فالبومة طائر يكثر ظهوره في الليل ولكن الشاعر وظّفه رمزاً أسطورياً "ولم تتج الطيور من التشاؤم والنحس ولعل أشهرها البوم والغراب"³ فإذا أخطأ الموت الشاعر فإن شفاهه ستتخلص من كل ما أفرزته لغة الدم من

¹ عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط 4، مصر، د ت، ص 61

² أدونيس، زمن الشعر، ص 10

³ هنا رضوان، الميثولوجيا عند العرب، ص 72

شؤم ونحس وتطير و كل ما يرمز اليه هذا الطير من قبح في الصوت والصورة بل إن الشاعر تجاوز حالة الخلاص الى حالة أخرى عبر عنها بالصورة التالية وهي: (وطارت أحصنة) فالأحصنة لا تطير في العرف اللغوي وإنما حملها الشاعر دلالة رمزية جديدة لأن "الكلمة تحمل في طريقة استعمالها الجديدة وضمن السياق الواردة فيه معنى جديدا تكتسبه من السياق نفسه"⁴ وهذه الدلالة هي الانطلاق والتحرر والانعقاد فقد شكلت هذه الثنائية المتقابلة:

طارت من شفاهه لعنة البوم.

وطارت أحصنة.

شكلت صورتين شعريتين رمزيتين مختلفتين ولكنهما مؤتلفتان تكمّل إحداهما الأخرى.

الخاتمة

⁴ ديزيرة سقال، من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، ص 38

إن الحديث عن الصورة الشعرية بوصفها ركنا ركينا في المعمار الفني في الشعر العربي حديث ذو شجون خصوصا في عصرنا الحالي حيث انفتحت منافذ المثاقفة على مصراعيها صوب أدبنا الحديث الذي اتسع صدره للمناهج النقدية الحديثة التي أنارت زوايا كانت معتمة أمام المنهج النقدي التقليدي، وقد عرفت هذه المناهج تلاحقا وتناميا مع تكثف الظاهرة الأدبية وتراكمها.

وقد شكّلت الصورة الشعرية في شعر عز الدين ميهوبي أساساً مهماً تقوم عليه معمارية القصيدة عنده، تُشكّل مع اللغة والإيقاع بنية فنية محكمة تغري الدارس بإفراد تلك الصورة بالدراسة على حدة.

وبحسبان الصورة الشعرية ظاهرة أسلوبية يكون المنهج الأسلوبية هو الأنسب لمقاربتها، ذلك أن البلاغة التقليدية عاجزة عن أن تكون الوسيلة الصالحة لدراسة الصورة الشعرية وللكشف عن كل أسرارها العميقة. حيث إن كتابة الشعراء المحدثين قد تشدّ عن تصنيفات هذه البلاغة التي تحمل من الأحكام المسبقة والمعيارية ما يصيب النص المدروس بالجمود مع أن الإجراءات التي تقوم عليها الأسلوبية هي نفسها الإجراءات البلاغية مما يفنّد - أيضاً - أطروحة قيام الأسلوبية على أنقاض البلاغة ، وإنما هو تراكم معرفي وتكامل يفضي إلى طرح جديد متجدّد .

ولعلّ أولى نتائجه نفسُ مقولة أخرى تسم الصورة الشعرية بأنها مفهوم شاخ كما شاخت مفهومات أخرى تاركةً مكانها للتلقي والعلامة وغيرها من طروحات ما بعد الحداثة .

فالصورة إحدى دعائم الشعر الأساسية وإنما المعتبر فيها هو نضارتها و تميّزها فلا يوجد في الأسلوبية صورة حية أو ميتة كحكم مسبق ذلك أن شهرة بعض الشعراء قامت أساساً على العودة إلى صور ميتة لشعراء مغمورين ثم أعادوا صياغتها ببراعتهم فنسبت إليهم (ابن الرومي مع أبي الشمقمق وغيره) . و ليس في الأسلوبية - أيضاً - تفاضل بين الصور البلاغية كالتجاذب الذي حصل بشأن التشبيه والاستعارة وأيّهما أفضل عند الجرجاني وغيره في أدبنا العربي، أما في أوروبا فقد ساد الاعتقاد زماً أن الكتاب يفضلون الاستعارة على التشبيه وينقصون من شأنه ويعتبرون استخدام لفظة "مثل" دليلاً على عدم الابتكار لكن البلاغة الجديدة ردّت الاعتبار للتشبيه وخصوصاً لفظة التي

اكتشفوا فيها أسراراً جديدة، إذن فلكل صورة صفتها البلاغية المعتبرة ولكن التمايز بينها يعود إلى كونها تشكل ملمحاً دالاً على معانٍ معينة يُحولها من صيغة أسلوبية إلى مؤشر أسلوبية، هو الذي يعطيها صفة الحدث الأسلوبية دون النظر إلى كونها استعارة أو تشبيهاً انطلاقاً من المبدأ الأسلوبية الذي يرفض كل ما له صلة بالأحكام المسبقة .

وقد طبّقنا هذا على أشعار الشاعر عز الدين ميهوبي فوصلنا إلى ما يأتي :

* أكدت من هذا من خلال سؤال الشاعر مرات عدة وبشكل اختبائي غير مباشر فوجدته لا يفرق بين أغلب البحور الشعرية ونادراً ما نجد عنده كسراً عروضياً في أشعاره على الرغم من أنه لم يتمرّس على الأداء العروضي أكاديمياً

* تتشكّل الصورة - عنده - من خلال ما توحى به لغته المكتتزة بالبراءة والطفولة والصفاء الناتجة عن تمثّل قواعد اللغة (نحوها وصرفها وعروضها) *، مما يجعل المتلقي يحس و يدرك أنها محصلة لتراكم معرفي وتجربة شعرية تشكلت من خلال هذه الصور .

* تتحقّق الصورة عنده - أحياناً - من خلال البناء الكلي للأسطر الشعرية دون تلمّسها في الجزئيات بما يجعلها صورة كلية لا نصل إلى المعنى العام إلا بعد الانتهاء من الجملة الشعرية و أحياناً القصيدة ككل .

* تجسّد الصورة من خلال التصرف في اللغة والتلاعب بالبنية اللغوية والإلحاح على الفكرة من خلال إيرادها في أشكال عدة مثل تقديمها وتأخيرها وتكرارها

* يلجأ الشاعر - أحيانا - إلى استغلال الكتابة في مستواها الخطي واستغلال فضاء الصفحة من خلال توزيع الكلمات عليها مما يساعد المتلقي على تحديد ملامح أولى للدلالة ينطلق منه .

* الاعتماد على المناورة وعدم البوح بالفكرة من خلال الحذف وأشكاله من إضمار وتقطيع للكلمة المفردة وللجملة بما يستفز ذائقة المتلقي ويحرك فضوله للجري وراء الدلالة التي قد يكون أرادها الشاعر و لكن المتلقي يتحمل ما وصل إليه .

* الإكثار من الرموز التاريخية والدينية في تشكيل صورته الشعرية بتطويعها وإشعاعها وإسقاطها على الحاضر، وشحنها بحالاته النفسية من اغتراب و تصوّف وشعور بالضياع وغيره.....

كل هذا جعل الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي مشبعة ومكتنزة بالمؤشرات الاجتماعية والدينية والايديولوجية... مما جعلنا لم نرتبط بحرفية المنهج الأسلوبي بل تجاوزناه إلى كل ما رأيناه يساعدنا على دراسة الصورة الشعرية عند شاعرنا و جعلنا نستنتج أيضا أن النص عصيٌّ على كل منهج بل يتأبى و يتعالى عليها جميعا.

المصطلحات

Abstraction	تجريد
Ambiguïté	إبهام
Analyse	تحليل
Anastrophe	تقديم وتأخير
Classisme	كلاسيكية
Coherence	الانسجام
Cohesion	الاتساق
Connotation	إيحاء
Contexte	سياق
Création	إبداع
Destinataire	مرسل إليه
Destinateur	مرسل

Déviation	انحراف
Ecart	انزياح
Emetteur	بإث
Esthétique	جمالية
Fonction stylistique	وظيفة أسلوبية
Illumination	تنوير
Image	صورة
Image artistique	صورة فنية
Image littéraire	صورة أدبية
Image poétique	صورة شعرية
Indice	قرينة
Interprétation	تأويل
Intuition	حدس
Langage	لغة
Langue	لسان
Lecteur	قارئ
Linguistique	لسانيات
Littérarité	أدبية
Message	رسالة
Metaphore	استعارة
Mot	كلمة
Niveau grammatique	مستوى تركيبى
Niveau sémantique	مستوى دلالي
parole	كلام

Phénomène	ظاهرة
Poétique	شعرية
Polysémie	تعدد المعنى
Pragmatique	تداولية
Référence	إحالة
Relations paradigmaticues	علاقات استبدالية
Relations syntagmatiques	علاقات تركيبية
Romantisme	رومانسية
Sémiologie	سيمولوجيا
Sémiotique	سميائية
Sens	معنى
Signe	إشارة
Signifiant	مدلول
Signification	دلالة
Signifie	دال
Structuralisme	بنوية
Structure	بنية
Style	أسلوب
stylistique	علم الأسلوب
Stylistique	أسلوبية
Symbole	رمز
Syntaxe	تركيب
Texte	نص

Valeur	قيمة
Vision	رؤية

مصادر البحث ومراجعته:

القرآن الكريم برواية ورش.

أولاً: المصادر:

1. التواييت (نصوص روائية)، عزالدين ميهوبي، منشورات أصالة، ط 1، 2003.
2. الرباعيات، عزالدين ميهوبي، دار الأصالة، الجزائر، ط 1، 1998.
3. عوامة الحب، عوامة النار، عزالدين ميهوبي، منشورات أصالة، الجزائر، 2002.
4. في البدء كان أوراس، عزالدين ميهوبي، دار الشهاب:الجزائر، 1985.
5. كاليغولا، عزالدين ميهوبي، منشورات أصالة، الجزائر، ط 1، 2000.
6. اللعنة والغفران، عزالدين ميهوبي، منشورات دار أصالة، الجزائر، ط 1، 1997.
7. النخلة والمجداف، عزالدين ميهوبي، دار أصالة، الجزائر، ط 1، 1997.

ثانياً: المراجع

أ— مراجع بالعربية

1. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي محمد العبد، دار المعارف، القاهرة، ، ط 1، 1988.
2. الإبلاغية في البلاغة العربية، سمير أبوحمدا، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 1، 1991.

3. الاتجاه الأسلوبي النبوي في نقد الشعر، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2001.
4. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، تونس. 1984.
5. الإحاطة في علوم البلاغة، عبد اللطيف شريف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2004.
6. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني عبد القاهر، تح محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 1، 1424هـ/2003م.
7. الأسلوب والنحو، محمد عبدالله جبر، دار العودة، مصر، ط 1، 1409، 1988.
8. الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، الأردن، ط 1، 1427هـ-2007م.
9. الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، دار هومة، الجزائر، 1997.
10. بحوث لغوية، أحمد مطلوب، دار الفكر، عمان، ط: 1، 1987.
11. البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط 1، 1994.
12. تأويل الشعر، مصطفى السعدي، دار المعارف، مصر، 1992.
13. التصوير الشعري، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000.
14. التعريفات، السيد الشريف الجرجاني، مؤسسة الحسين، المغرب، ط 1، 1427هـ/2006م.
15. التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، ط 4، مصر، د ت.
16. الثابت والمتحول، علي أحمد سعيد أدونيس، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 5، 1406هـ 1986م.
17. جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبوديب، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 4، 1995.
18. جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، دار المعارف، ط 3، مصر .
19. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ت.
20. منهج البلاغة، حازم قرطاجني، تح محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1986.
21. الحيوان، عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، تح يحيى الشامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1990.

22. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981
23. خصائص التركيب، محمد محمد أبو موسى، القاهرة، ط 4، 1996
24. الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية، عبد الإله الصائغ، المركز الثقافي الإسلامي، ط 1، 1999.
25. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 1424 هـ / 2003م.
26. دليل الدراسات الأسلوبية، ميشال جوزيف شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط 2 1987
27. الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، عثمان حشلاف منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000
28. الرمز والرمزية، أحمد محمد الفتوح، دار المعارف. القاهرة. ط 3/1984.
29. الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، محمد علي كندي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2003.
30. زمن الشعر، علي أحمد سعيد أدونيس، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 5، 1406هـ/ 1986م.
31. سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، حسين حضري و آخرون، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، 2002
32. شعر التجديد في القرن الثاني الهجري، حافظ الرقيق، دار صامد للنشر والتوزيع، ط 1، 2003.
33. الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط 2، 1972
34. شعرنا الحديث إلى أين؟، شكري غالي، دار الآفاق الجديدة. ط 2/1978
35. الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، مشري بن خليفة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د ط، 2007.
36. شعرية المشهد، حبيب مونسى، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 2003
37. الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1983.
38. الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، صبحي التميمي، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1986

39. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994.
40. الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، ماهر دربال، مطبعة السفير، تونس، 2001
41. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992
42. الصورة الفنية في القصيدة الجاهلية (دالية النابغة) نموذجا، عبد الله حسين البار، دار حضرموت للدراسات والنشر، اليمن، ط 1، 2006م.
43. الصورة بين البلاغة والنقد، بسام الساعي، المنارة للطباعة والنشر، ط 1، جدة، 1984
44. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، علي البطل، دار الأندلس، ط 2، 1981
45. الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، 1981
46. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، ط 1، مصر، 1998.
47. علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، محمد كريم الكوّاز، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط 1، 1426هـ.
48. عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، أحمد كمال غنيم، مكتبة مدبولي، مصر، ط 1، 1998.
49. الغموض في الشعر العربي الحديث، إبراهيم رماني، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
50. في أسلوبية النص، عبد الله حسين البار، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، ط 1، 1425هـ - 2004م
51. في النحو العربي، قواعد وتطبيق، مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1406هـ/1986م.
52. في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس، ط 1، 1985.
53. في تحليل الخطاب الشعري، فاتح علاق، دار التنوير، الجزائر 2008
54. في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1403هـ/1982.
55. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995

56. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط 13، 2004.
57. مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، نور الهدى لوشن، دار الهناء للتجليد الفني، القاهرة، 2008
58. الجري الأسلوبي للمدلول الشعري المعاصر، علي ملاح، دار الأبحاث، الجزائر، ط 1، 2007.
59. مدخل إلى علم الأسلوب، شكري عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، مصر، ط 3، 1996-م
60. المصطلح في الأدب الغربي، ناصر الحاني، منشورات المكتبة العصرية بيروت، 1968
61. معجم أعاجيب اللغة، شوقي حمادة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 2000
62. مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحر، فاتح علاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001
63. مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، دار الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1999.
64. من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، ديزيرة سقال، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1993
65. التزعة الإنسانية في شعر الرابطة القلمية، فضل سالم العيسي، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2006.
66. نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، صالح مفقودة، منشورات اتحاد الكتاب، دار هومة، الجزائر: 2002.
67. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، ط 1، القاهرة، 1998.
68. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2001.
69. النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية، يوسف وغليسي، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، د ط، الجزائر، 2002
70. وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث بسام قطوش، دار الكندي، الأردن، ط 1، د.ت.
71. وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، عثمان بدري، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2000
72. يتم النص، أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.

بـ مراجع مترجمة:

1. الأسلوبية، بيير جيرو، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط 2، 1994.
2. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1986م.
3. الصورة الشعرية، سيسيل دي لويس، تر أحمد نصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، دت.

جـ -- مراجع باللغة الأجنبية :

1. Andre Martinet. Element de Linguistique generale. Armand Colin. 1999.
2. Jean-François Jeandillou. L Analyse Textuelle. Armand Colin. France. 1997.

ثالثا: الرسائل الجامعية

1. الجملة الشعرية في القصيد الجديد (مفهومها. خصائصها)، دراسة أسلوبية علي ملاح، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، 89 / 1990
2. الصورة الشعرية عند شعراء الرابطة القلمية، في أمريكا الشمالية سعيدة قدام، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 99 / 2000

رابعا: الدوريات

1. إشكالية المعنى بين الصورة البلاغية والصورة الشعرية عثمان بدري، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 11، 1997
2. النظرية البنيوية الوظيفية العربية وتطبيقاتها في الدرس اللغوي، محمد العيد رتيمة، مجلة اللغة والأدب، ع 9، 1996
3. اللغة الشعرية واللغة المعيارية، يان موخاروفسكي، ترجمة ألفت الروبي، مجلة فصول، م 5، ع 1، أكتوبر 84

4. الميثولوجيا عند العرب، هنا رضوان، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 88، 89، ماي، جوان،
1991
5. خاصية وضوح الأثر الأدبي من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الدلالي، مجلة اللغة والأدب، ع 9،
1996
6. في منهجية الدراسة الأسلوبية، مجلة اللسانيات واللغة العربية، مركز الدراسات والأبحاث
الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1981
7. مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، علي ملاح، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع
14، 1999

الفهرس

مقدمة 7

(الفصل الأول (الصورة الشعرية / المفهوم والأدوات

من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الأسلوبى للصورة الشعرية

أ- المفهوم التقليدي للصورة الشعرية 12

الصورة الشعرية عند النقاد المحدثين.....22

ب - المفهوم الأسلوبى للصورة الشعرية.....25

(الفصل الثاني (الأدوات الأسلوبية التركيبية للصورة الشعرية

أ- أسلوب الحذف ووظيفته الأسلوبية..... 1 34

أ - أسلوب الإضمار.....35

ب- الحذف بتقطيع الكلمة.....40

ج - الحذف بتقطيع الجملة 43

أ- أسلوب التقديم والتأخير 2 46

أ- تقديم مركب غير إسنادى على مركب إسنادى.....46

ب- تقديم المسند على المسند إليه فى مركب اسمى.....50

ج - تقديم المسند إليه على المسند فى مركب فعلى.....53

أ- الأساليب الإنشائية الطلبية ووظائفها الأسلوبية 3 56

أ النداء ووظيفته الشعرية.....56

- ب النهي ووظيفته الشعرية.....60
ج الاستفهام ووظيفته الأسلوبية63
د التمني ووظيفته الأسلوبية.....66

(الفصل الثالث (أنماط الصورة الشعرية وأبعادها الأسلوبية

- 1 73..... الصورة الحسية.....
أ الصورة البصرية 75
ب الصورة السمعية.....78
ج الصورة اللمسية 80
د الصورة الذوقية 82
هـ الصورة الشمية 85
و تراسل الحواس.....87
2- 91..... الصورة الذهنية.....
أ- الصورة الرمزية 94
ب- الصورة الأسطورية 103
الخاتمة 112
ثبت المصطلحات.....117
المصادر والمراجع.....121

Résumé

L'image poétique occupe une place primordiale dans la littérature arabe notamment contemporaine. En raison de l'acculturation et l'influence des nouvelles tendances critiques sur l'approche critique traditionnelle arabe. Ces approches se succèdent et se croissent avec l'intensification et l'accumulation du phénomène littéraire.

En effet, l'image poétique dans la poésie de Azzedine Mihoubi forme une base sous-jacente sur laquelle se tient le poème.

L'image, le rythme et la langue forment une structure artistique suscitant une étude particulière pour cette image poétique.

Nous avons opté pour l'approche stylistique car l'image poétique est un phénomène stylistique et la rhétorique traditionnelle ne peut pas être le moyen approprié de l'examiner et de révéler tous ses secrets profonds d'une part, d'autre part elle est normative et comporte des préjugés qui pourraient figer le texte bien que la rhétorique et la stylistique empruntent les mêmes procédures et cela rejette la thèse qui considère que la stylistique est née des ruines de la rhétorique. Et cela nous fait écarter une autre déclaration qui voit que le concept de l'image poétique est veillé comme plusieurs d'autres concepts laissant la place à la théorie de la réception et la sémiotique et d'autres approches du post-modernisme.

L'image est l'un des piliers de la base de la poésie, elle tire sa force du style du poète. Il n'existe pas dans la stylistique une image morte ou vivante comme préjugé car la brillance de certains poètes célèbres est due principalement à la

reformulations de certaines images dites mortes d'autres poètes par exemple, (ibnRumi avec AbiAchammqmq etc)

Il n'y a pas dans la stylistique une différenciation entre les images. Comme était le cas dans la littérature arabe .En Europe, on croyait que les poètes préféraient la métaphore à la comparaison.

Le poète Rivardi a dénoncé l'utilisation de la comparaison au nom de la métaphore et considère le mot "comme » comme preuve d'innovation, mais l'évolution de la rhétorique a valorisé la comparaison, et en particulier le mot « comme », même les détracteurs de la rhétoriques ont été obligés de refuser la distinction aristotélicienne entre la comparaison et la métaphore. Ainsi confirme Michonik que la poésie trouve dans le mot « comme » la clef magique des nouveaux liens et de secrets possibles, de sorte que chaque image a sa marque rhétorique mais la distinction entre eux due principalement au profil significatif de chacune d'elles, c'est ce qui leur donne le statut de l'événement stylistiques sans d'être considéré comme une métaphore ou comparaison... Il n'y a donc pas de préjudice dans la stylistique.

La stylistique se caractérise par la combinaison de l'objectivité scientifique au goût. C'est pourquoi, elle a besoin de nombreux moyens d'investigation pris dans les champs linguistiques et littéraires. Notamment l'image poétique qui contient des indicateurs religieuses, sociales, psychologiques et linguistiques.

Par conséquent, bien que nous basions dans notre étude de l'œuvre de Azzedine Mihoubi sur l'approche stylistique ; nous n'avons pas lié strictement à l'application de cette approche car cela le tuerait.

Nous sommes arrivés à ce qui suit :

-Dans sa poésie, l'image suggère la pureté et l'innocence infantile à partir d'une grammaire (conjugaison, syntaxe, mètres...) ce qui fait

Le destinataire se sent et se rend compte que c'est le résultat de l'accumulation des connaissances et des expériences formé par ces images.

-l'image se réalise souvent par la construction de l'ensemble des vers qui constituent le poème. Ce qui rend le poème une entité sémantique, son sens général se dégage après la lecture de la phrase poétique ou parfois après la lecture du poème entier.

-la manipulation de la langue et le jeu de langage et l'insistance sur l'idée par le foisonnement des formes et les répétitions (les anaphores, les cataphores...)

- Le recours parfois à l'exploitation de la page espace par la distribution des mots qui permet au destinataire de déterminer la fonction d'une indication préliminaire d'un point de départ.
- Le recours à l'allusion à travers les différentes figures de style (ellipse, prétérition...) pour solliciter la curiosité du lecteur de courir derrière le sens voulu par le poète tout en assumant sa responsabilité.
- L'abondance des symboles historiques et religieux dans la formation de l'image poétique .ces symboles sont valorisés et adaptés au présent, enrichis de ses états d'âmes (sentiment de perte, exotisme ...)

Tout cela fait l'image poétique du poète azzedine Mihoubi saturés de signes sociaux, religieux et idéologiques

Ce qui nous a fait de ne pas respecter à la lettre l'approche stylistique et d'aller nous aider de tout ce que nous voyons utile à l'étude de l'image poétique chez .notre poète

