الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي –تبسة–
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

# شعرية القصيدة المعاصرة

# قراءة في ديوان "طواحين العبث"

# لـ: أحمد شنه

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص تحليل خطاب

إعداد الطالبتين:
نجيبة رابح
حليمة بوطالب

إشراف الأستاذ:
لخميسي شرفي

لجنة المناقشة

| الاسم واللقب | الدرجة العلمية | الجامعة الأصلية | الصفة |
|---|---|---|---|
| بلقاسم رحموني | أستاذ مساعد –أ– | جامعة العربي التبسي | رئيسا |
| لخميسي شرفي | أستاذ محاضر –ب– | جامعة العربي التبسي | مشرفا و مقررا |
| كمال رايس | أستاذ محاضر –ب– | جامعة العربي التبسي | مناقشا |

السنة الجامعية: 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر و عرفان

بعد حمد الله –سبحانه وتعالى– وشكره، والصلاة والسلام على نبيه" محمد– " صلى الله عليه وسلم–

نتقدم بخالص شكرنا، وعظيم تقديرينا إلى:

الأستاذ الفاضل" لخميسي شرفي "الذي تعهدنا بنصائحه و توجيهاته الثمينة و معارفه القيمة في إنجاز هذا البحث.

إلى كل أعضاء اللجنة التي ستناقش هذا العمل.

إلى كل من وقف معنا ودعمنا من بعيد أو قريب على إنجاز هذا البحث بجهده، ووقته، ودعائه.

# مقدمة

استطاع الشاعر المعاصر أن يستفيد من تجارب الشعرية المحصلة من تاريخ الشعر العربي على اختلاف عصوره و بيئاته، مثلما استطاع السياق الإبداعي أن يوسع آفاق الرؤيا الشعرية العربية المستقبلية بصفة عامة. لهذا فقد اتسم الشعر العربي المعاصر في معظم تجلياته الإبداعية بحرارة التجربة و صدقها،مما أفاد في قوة التفاعل بين الخطاب الشعري و قارئه.

لما كانت القصيدة المعاصرة تحمل مجموعة من الجماليات و التجارب و المواقف عبر لغة فنية انزياحية تتخذ أطرا معينة وأساليب محددة تتفاوت من شاعر إلى آخر، كان هدف الباحث الكشف عن شعرية هذه القصيدة المعاصرة، ومدى تمتعها بصفة الجمالية عبر استجلاء آليات تكوينها من الناحية الفنية،وهذا مانجده مجسدا في الشعر الجزائري المعاصر، وخاصة عند الشاعر "أحمد شنه" الذّي قدم للساحة الأدبية والشعرية خاصة مجموعة من الدواوين لعل أبرز ما يميزها إلى جانب لغتها الشعرية تلك الصور التّي عمل الخيال على رسمها وبعث موسيقاه ليكشف عن تجربته الشعرية العاكسة لأفكاره وأحاسيسه ورؤاه، وانطلاقا من هذا نطرح التساؤلات الآتية:

-ما الشعرية؟وماعلاقتها بالنص الشعري المعاصر ؟

- كيف تجلت الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة؟

-ما مدى حضورها على مستوى اللغة الشعرية و الصورة الشعرية و الإيقاع الصوتي؟

وقد ارتأينا أنّ نستقصي هذه التساؤلات من خلال ديوان "طواحين العبث" باعتباره نصاً لم يتم الاشتغال عليه من هذه الزاوية، بالإضافة لكونه نسيج فني متميز يستجيب للعنوان . جاء اختيارنا لهذا الموضوع الذّي أردنا به الوقوف على مكامن الجمال على مستوى المتن الشعري الذّي تمّ اختياره، والكشف عن شعرتيه سواء في جانبه اللغوي أو البلاغي أو الإيقاعي، فجاءت هذه الدراسة بعنوان "**شعرية القصيدة المعاصرة قراءة في ديوان طواحين العبث لأحمد شنه.**

كان الحافز وراء اختيارنا لهذا الموضوع ميلنا إلى الشعر الجزائري ، والرغبة في دراسته لاكتشاف عوالمه الفنية والرؤيوية. كما أنّ الشعرية مبحث حداثي يتقاطع مع المناهج الحداثية

ويستميل الدراسات النقدية ،و لأن الخوض في القصيدة المعاصرة يبدو مبحثا جديدا لم يشبع دراسته ،هذا ما شجع على اختيار هذا الموضوع .

ومن منطلق هذه القناعات ومن أجل الإجابة عن مختلف التساؤلات وضعنا خطة محددة بسطناها في مقدمة و فصلين ثم خاتمة:

جاء الفصل الأول بعنوان "الشعرية في حدود المفهوم والمصطلح" و قسمناه إلى أربعة مباحث، تناولنا في المبحث الأول المعنى اللغوي والاصطلاحي لمصطلح الشعرية عند الغرب والعرب، أما المبحث الثاني الخاص بمفاهيم الشعرية في الفكر الغربي ، فأوقفناه على هذا المفهوم عند الرواد الغربيين أمثال : رومان جاكبسون، وجون كوهين، وتزفتان تودوروف. وخصصنا المبحث الثالث لمفاهيم الشعرية في النقد العربي الحديث، نجدها مجسدة عند (كمال أبو ديب و أدونيس و عبد الله الغذامي). أما المبحث الرابع فقد أدرجنا ضمنه القصيدة المعاصرة مفهومها وطبيعتها.

الفصل الثاني الموسوم بـ " تجليات الشعرية في ديوان طواحين العبث" حاولنا خلاله تطبيق ما جاء من مفهوم عام للشعرية، وذلك باستقراء ما هو موجود على مستوى القصيدة بكل حيثياتها بدءا بالمبحث الأول الذّي خصصناه لشعرية اللغة، والمبحث الثاني تضمن شعرية الصورة بأنواعها : الصورة البلاغية ، الصورة الحسية ، الصورة الذهنية ، الصورة المفردة، الصورة المركبة والصورة الكلية. أما عن المبحث الثالث فقد انطوى على شعرية الموسيقى التّي اشتملت على الوزن و القافية و التكرار. وفي الأخير جاء البحث مذيلا بخاتمة راصدة للنتائج المتوصّل إليها.

أما المنهج الذّي اتبعناه في هذا البحث ، المنهج الوصفي التحليلي، الذي يعتمد على التأثر الذاتي أولا، وعلى عناصر موضوعية ثانيا؛ أي أنه يقوم على تذوق الدارس للنص الشعري ثم تحليله بطريقة موضوعية. واستفدنا أيضا من بعض الإجراءات السيميائية التّي تفك رموز النص وتستنطق إشاراته عن طريق التأويل.

وكان سندنا في هذه الرحلة البحثية دراسات سابقة لها علاقات وطيدة بموضوع بحثنا نظريا وتطبيقيا، وقد أنارت لنا الدرب ونذكر منها:

- قضايا الشعرية لرومان جاكبسون
- الشعرية لتدوروف.

ـ في الشعرية لـ (كمال أبو ديب).

ـ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لـ: جابر عصفور

ـ التركيب اللغوي للأدب لـ لطفي عبد البديع

ـ جرس الألفاظ في البحث البلاغي والنقدي لـ ماهر مهدي هلال.

كما أن للبحث دوافع فمن البديهي أن تعترضنا صعوبات على رأسها تعدد المصطلحات والمفاهيم المتداخلة حول الشعرية ، و في المقابل قلة المادة حول القصيدة المعاصرة و مقوماتها.

وما نختم به هذه المقدمة أنّ ما قمنا به مجرد محاولة في قراءة نص يأبى أن يقدم نفسه بيسر وطواعية، فإنّ أصبنا ولو بال

# الفصل الأول الشعرية في حدود المفهوم و المصطلح

## أولا :مفهوم الشعرية Poetics :

### أ- المفهوم اللغوي :

نظرا للطبيعة الزئبقية لمصطلح الشعرية ، واختلاف تعريفه وتشعب موضوعه لصلته بسائر علوم اللغة لذا فهو يستدعي منا تحديد المصطلح والمفاهيم وهذا المسعى محفوف بالمزالق ، لأنّ الشعرية تتضمن معاني متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي [1]، وبداية لابّد أن يكون التحرّك وراء مصطلح "الشعرية" ناتجا من النظر المعجمي الذّي يتابع الدوال في أصل المواضعة أولا، ثم سياقات التعامل[2] ثانيا، والحق أن النظر في المعجم لا يزودنا بالكثير من تحديد هذا المصطلح، غير أنّه علينا أنّ نعرج إلى المعنى اللغوي لنمسك بالخيوط والجذور اللغوية لهذا المصطلح ، فالشعرية (Poetics) لغة : **<** اسم مشتق من كلمة " شعر" وقد أضيفت لها اللاحقة " ية " لإضفاء الصفة العلمية ، تماما كما لو يقال : علم الشعر وذلك جريانا على نحو الألسنية ، والأدبية**>** . [3]

وجاء في لسان العرب **<** مادة " الشين والعين والراء" في اللغة تدل على العلم والفطنة ، يقال: شعر به ، أي علم، وأشعره الأمر وأشعر به: أعلمه إياه وشعر به : عَقِلَهُ، وتطلق كذلك على الكلام المخصوص بالوزن والقافية، يقال " شعر الرجل": أي قال الشعر. والشعر منظوم القول وقائله الشاعر، وسمي شاعرا، لفطنته، و"شِعر شاعر جيّد" أريد بهذه العبارة المبالغة والإشارة، ويقول في ذات السياق ـابن منظورـ و " الشعر منظوم القول: غلب عليه لشرفه، بالوزن والقافية **>**[4].

كما ورد في المعجم الصافي في اللغة العربية، < شعر : شعر به يشعُر شِعرا: عَلِم. ليت شعري من ذلك: ليت علمي أو ليتني علمت.[5] ﴿وما يشعركم أنّها إذا جاءت لايؤمنون﴾ : ما يدريكم. أشعرت به: إطلعت عليه. شعر لكذا: فطن له. الشِّعر: منظوم القول > . [6]

---

[1]–مشري بن خليفة:**الشعرية العربية مرجعياتها و ابدالاتها**، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط ، 2007، ص 19.

[2]–محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة**،عند عبد القاهر الجورجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1995،ص 87.

[3]–رابح بوحوش، **الشعريات و تحليل الخطاب**،الموقف الادبي،ع 414، اكتوبر، 2005، دمشق

[4]–ابن منظور،أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، **لسان العرب**،مادة (ش.ع.ر) 42،دار صادر،بيروت ،ص 410.

[5]–القرآن الكريم، **سورة الأنعام**، الآية 109.

[6]–صالح العلي الصالح وأمينة الشيخ سليمان الأحمد: **معجم الصافي في اللغة العربية**، د.ط، د.س، ص 303.

وشَعَرَ: شِعْرا وشَعْرا الرَجُل : قال الشِعر ولفلان : قال له شِعْرا، شَاعَرَهُ فَشَعَره : غالبه في الشِعر فغَلبَه. الشِعْر "مص" ج أشعار: كلام يقصد به الوزن والتقفية. [1]

وعلى ضوء المناخ النقدي والأدبي الحداثي ، سنحاول أن نتطرق لمقتطفات وجيزة عن مفهوم الشعرية عند نقاد الحداثة ـ الغرب والعرب ـ

**ب-المفهوم الإصطلاحي:**

الشعرية مقاربة للأدب ، مجردة وباطنية في وقت واحد ، أو هي بمعنى آخر، عملية تحرّك داخلي في الخطاب الأدبي ، تتحسس خيوطه التّي تذهب طولا و عرضا، فتكوّن شبكة كاملة من العلاقات ذات فعالية متميّزة أسماها ***بول فاليري*** **(Paul Valéry )*** : " الشعرية"، حيث تكون اللغة فيها هي الوسيلة والغاية معا.[2]

الشعرية تبحث في القواعد التّي تحكم العمل الأدبي، وتجعله منه عملا متميزا ذا جمالية يحققها الجانب اللغوي للنص. والشعريات مجرد جمع لمصطلح الشعرية " كعلم للشعر" تهتم بمواصفات الخطاب الفني وماهيته وتسهم في البحث والتأصيل للكتابة النقدية التّي تحوم حوله.[3]

ومن هنا فإنّ الشعرية باعتبارها مجموع مكونات نص ما " كاللغة والصور والخيال والموسيقى والعاطفة" والعلاقات التّي تقوم بينها في النص إنّما تتجسد أول ما تتجسد في الرؤية التّي ألبسها المبدع نصه وهو داخل فيه شاء المتلقي أم أبى لهذا تختلف نصوص الشاعر ذاته فيما بينها تبعا للرؤية المقدمة فيه ، ومن ثم تتلبّسُ بحالته النفسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية والجغرافية.

## ثانيا الشعرية في الفكر الغربي :

إنّ المتتبع لمسار التاريخ الأدبي النقدي،يجد أن مصطلح "**الشعرية poetics** " قد حمل مفاهيم متعددة بتعدد الفكر الذي إحتضن هذا المصطلح،إذ نجد "أننا نواجه –من جهة أولى–

---

[1]–**المنجد في اللغة** : ص 391.

[2]–محمد عبد المطلب: **قضايا الحداثة**، ص 89.

[3]– محمد مصابيح: **الشعرية بين التراث و الحداثة**،2009.

***بول فاليري (Paul Valéry)** :ولد في 30 أكتوبر 1871،وتوفي في 21 يوليو 1945،و هو شاعر فرنسي و كاتب مقالات و فيلسوف،يعتبر احد زعماء المدرسة الرمزية في الشعر الفرنسي الذي تألق في الحرب العالمية الأولى،من أعماله الشعرية، **سهرة مع السيدة تيست، الرقص، المقبرة البحرية**.

مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة ،ويبدو هذا بارزا في تراثنا النقدي العربي،على غرار ما نواجه من مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية ،و يظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء.[1]

## 1. الشعرية عند رومان جاكبسونRoman Jakobson:

المعروف أن عمل الشكلانيين الروس تبلور من خلال الجهود التي قامت من خلال الجهود التي قامت بها مدرستان روسيتان معروفتان،المدرسة الأولى "**مدرسة موسكو**" و التي كانت معروفة باتجاهاتها اللغوية و المدرسة الثانية "**مدرسة بطرسبرج Opogaz**"و المعروفة باتجاهاتها الأدبية ، و يعد رومان جاكبسون Roman Jakobson من الشخصيات المؤسسة لمدرسة موسكو [2] وواحدا من هؤلاء الذين أسهموا في هذه النقلة العلمية في القراءة العلمية للخطاب الأدبي باعتباره عنصرا في مدرسة الشكلانيين الرّوس[3].

أما عن مفهوم الشعرية عنده فقد تحدد بالسؤال الذي طرحه ضمن مقالة بعنوان "الشعرية واللسانيات" الموجودة في كتابه" القضايا الشعرية ،حيث يقول : **<** إن مفهوم الشعرية قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي :ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فينا **>**. [4]

وبما أن الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى و عن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية،فإن الشعرية الحق حسب "جاكبسون" تلك التّي تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية[5]

و في شتى الأحوال،فإن حضور الشعرية هو –في الأخير– الحل الناجح للبداية في بلورة دراسات أدبية عملية تستأصل شرذام الآراء الانطباعية و الحدسية [6]

فهو يرى:**<** أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية،و بما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية ،فإنه يمكن اعتبار الشعرية

---

[1]–حسن ناظم:**مفاهيم الشعرية–دراسة مقارنة في الاصول و المنهج و المفاهيم**–المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1، 1994،ص 11.

[2]–يوسف نور عوض:**نظرية النقد الأدبي الحديث**،دار الأمين للنشر و التوزيع،القاهرة،ط1 ،1994 ،ص15.

[3]–الطاهر بن حسين بومزبر:**التواصل اللساني و الشعرية**–مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون–الدار العربية للعلوم،الجزائر،ط1، 2007، ص14.

[4]–رومان جاكبسون:**قضايا الشعرية**،تر: محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال للنشر ،المغرب ط1988،1،ص:24

[5]– المرجع نفسه: ص24.

[6]–حسن ناظم:**مفاهيم الشعرية**،ص 35.

جزءا لا يتجزأ من اللسانيات >[1] .فموضوع الشعرية عند جاكبسون،السمات التي تجعل من العمل الأدبي أدبيا لذلك "لا بد من معايير تحدد في ضوئها –البنيات الشعرية– و تكفينا فوق ذلك مشقة استقصاء مضن و لا مجد للبنيات اللغوية. [2] و تسمى هذه الوظيفة التي تجعل النص نصا إيحائيا مرنا "الوظيفة الشعرية". و في تعريف آخر أكثر إيجازا يقول جاكبسون <يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية،في سياق الرسائل اللفظية عموما،و في الشعر على وجه الخصوص > [3]. فالبحث في مفهوم الشعرية في بداياته عند جاكبسون،كان ذا إتجاه لساني،مما ولد علاقة بين الشعرية و اللسانيات تنعت بعلاقة التابع بالمتبوع، يكتسب الشعر السمة المسماة "وظيفة الشعرية" بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف [4].

لنفترض أن طفلا موضوع رسالة ما ،فالمتكلم يختار من بين سلسلة من الأسماء الموجودة و المتفاوتة و التماثل مثل **طفل و غلام وولد وصبي**،و هي كلها متفاوتة التماثل من زاوية نظر ما،و يختار المتكلم–بعد ذلك– من أجل التعليق على هذا الموضوع،فعلا من الأفعال المتقاربة دلاليا:**ينام ينعس يستريح و يغفو**، فتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية.إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف و يرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية .[5] وبالتالي، فالتوازي في فن الشعر يكون في التراكيب النحوية و الوحدات المعجمية ،كما ينتج كذلك من خلال إيقاعات موسيقية تحدثها التنوعات الصوتية والهياكل التطريزية : وهذا التوازي في بنية القصيدة الشعرية؛ من المركبات الأولية و هي الحروف بنوعيها (الساكنة والمتحركة) إلى أقصى مكونات القصيدة وهي المقاطع. ينسج في مجمله بنية التوازي التي تحرك في خاصة الناس محفزات التذوق الفني،وقد خص له فئة من الناس دون العامة [6].

---

[1]–رومان جاكبسون:**قضايا الشعرية**:ص 24.

[2]–حسن ناظم:**مفاهيم الشعرية** :ص68.

[3]–رومان جاكبسون:**قضايا الشعرية**،ص 26.

[4]–رومان جاكبسون:**قضايا الشعرية**،ص 06

[5]–المرجع نفسه:ص:33

[6]– الطاهر بن حسين بومزبر:**التواصل اللساني والشعرية**. ص–ص 62،63 .

أما التوازي في فن النثر، فيصعب على دارس هذا الفن أن يضبط أدوات التوازي، أو بعبارة "جاكبسون" القائلة:**<** إن النثر الأدبي يحتل "موضوعا وسيطا بين الشعر و لغة التواصل المعتاد و العملي،و لا ينبغي أن ننسى أنّ تحليل ظاهرة وسيطة و انتقالية يكون أشّد استقصاء من دراسة الظواهر الطرفية **>** [1].

و انطلاقا من المفاهيم السابقة تمرحل تصور "جاكبسون " للشعرية كالآتي:

1. <الاستناد إلى المبدأ الشكلي في أن اللغة الشعرية ذاتية الغائية مقابل اللغة اليومية التي تحيل على موضوع يقع خارجها.
2. النص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية،وليس اي شيء يقع خارجها
3. تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف
4. وطبقا للمرحلة الثالثة ينبثق "نسق التوازي Parallelism "

فإنّ المرحلة الثانية تكشف عن أن الوظيفة الشعرية شيء ملتصق بالنص الأدبي ،وحيثما تهيمن الوظيفة الشعرية أثرا أدبي ، فإننا ندعو ذلك الأثر شعرا.> [2]

من المسائل التي أثارت النقاش تخصيص "جاكبسون" في مفهومه للشعرية، الشعر بالاستعارة(المشابهة)، و النثر بالكناية(تقوم على المجاورة).يتميز التوازي في فن النثر باعتماده[3] .على <بنية قائمة على مبدأ المجاورة> [4] فيتميز بذلك عن الشعر الذي تقوم بنيته على مبدأ المشابهة [5].

لكن ما نلحظه أنّ التوازي مطلوب في الخطاب اللفظي بنوعيه (النثري و الشعري) إذ أن كل عنصر من المتوالية عبارة عن تشبيه،وكل كناية في الشعر التي يتم فيها إسقاط المشابهة على المجاورة هي كتابة استعارية بنسبة طفيفة،إن لكل استعارة تلوينا كنائيا[6].

ويظهر التفاوت بين الاستعارة و الكناية أثناء الاستعمال في الشعر ،وهذا ما يبّين: أنّ "جاكبسون" لم يُعر اهتماما لتقدم الاستعارة على حساب الكناية.

---

[1]– رومان جاكبسون:**قضايا الشعرية**،نقلا عن الطاهر بن حسين:التواصل اللساني ،ص 63.

[2]–حسن ناظم:**مفاهيم الشعرية**، ص–ص 97–98.

[3]– الطاهر بن حسين بومزبر:**التواصل اللساني و الشعرية**،ص 64.

[4]– رومان جاكبسون:**قضايا الشعرية**،ص 118.

[5]– الطاهر بن حسين بومزبر:**التواصل اللساني و الشعرية**،ص 64

[6] – رومان جاكبسون: **قضايا الشعرية**،ص 51.

إلى جانب المسألة السابقة الذكر،فقد خص "جاكبسون" أيضا، موضوع الشعرية – كمسألة أخرى – في مقالته المنشورة سنة 1993 و المعنونة بـ : "***ما الشعر ؟***" حيث يقول فيها: < إن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت و هو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية :هي كما أكد ذلك الشكلانيون،عنصر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى،هذا العنصر ينبغي تعريته و الكشف عن استقلاله،كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال> [1].

يبرز هذا القول شساعة الشعر و أفقه الواسع و حركته الدائمة التغيير و التحول ،و ذلك ما يشهد عليه مسار الشعرية من القدم إلى الآن .كما توصل "جاكبسون" إلى شعريته بفعل التواصل اللفظي ،يقول في ذلك:< أن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه،و لكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي،بادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه،و هو ما يدعى أيضا المرجع بإصطلاح غامض نسبيا، سياقا قابلا لأن يُدرِكه المرسل إليه،وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك،و تقتضي الرسالة،بعد ذلك، سننا مشتركا ،كليا و جزئيا،بين المرسل و المرسل إليه، و تقتضي الرسالة أخيرا اتصالا ، أي قناة فيزيقية و ربطا نفسيا، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل و الحفاظ عليه ، ويمكن لمختلف هذه التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثل لها في الخطاطة الآتية :

مرسل ⟵ رسالة ⟵ مرسل إليه

(Destinateur) (Message) (Destinataire)

اتصال (Contact)

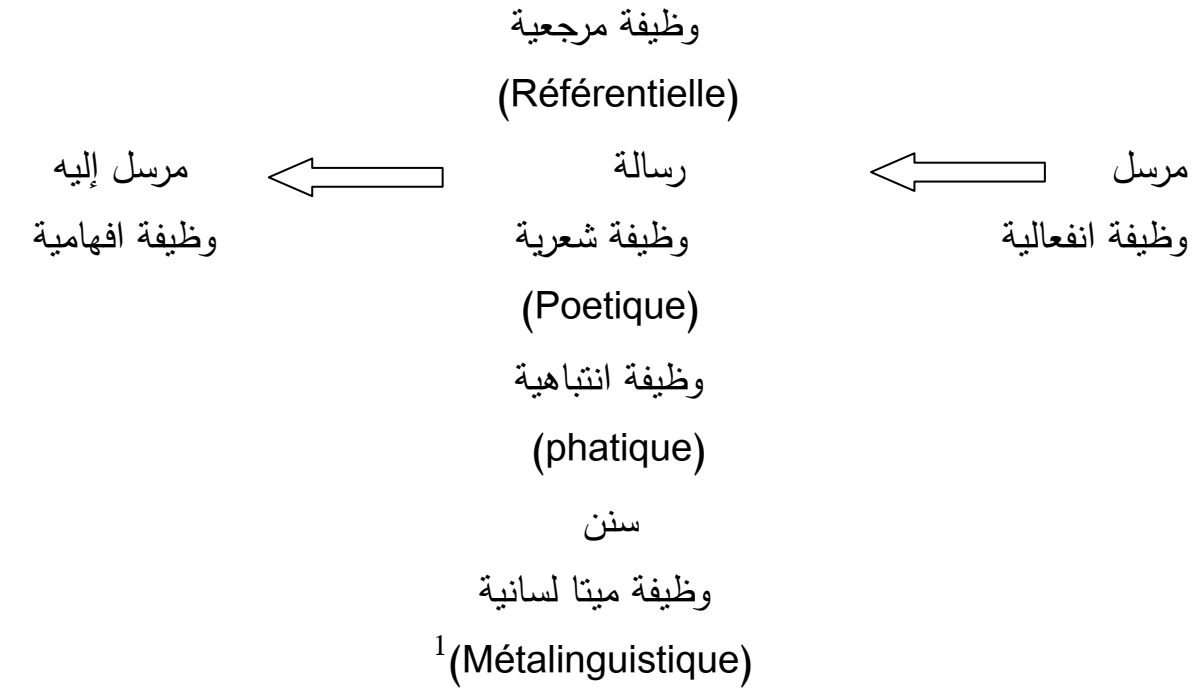
سنن:(Code) >[2]

هذا التحديد يكشف أنّ جاكبسون لم يحصر الرسالة في وظيفة واحدة،و إنما هي تؤدي وظائف عدة و مختلفة،و إن كانت الهيمنة دائما لوظيفة بعينها.

[1]– رومان جاكبسون:**قضايا الشعرية** ،ص :19

[2]–المرجع نفسه، ص 27.

بناء على ما سبق، يمكننا إتماما للرسم السابق الذي يوضح العوامل الشبه الأساسية إضافة ترسيمة مماثلة للوظائف الست ، و هي كالآتي:



[1]

فاللغة –حسب جاكبسون– ليست مجرد كلمات (دال ومدلول) للتعبير ،بل هي دراسة تحتاج من الدارس معرفة خاصة، حتى يلامس الشعرية في جوهرها. و عليه نجد أن شعرية "جاكبسون" –في مفهومها– تبلورت بنظرية التماثل إلى جانب النموذج التواصلي الذي تبرز فيه الوظيفة الشعرية، تلك التي حققت جمالية الأدب، و من خلال هيمنتها على باقي الوظائف الأخرى.

## 2. الشعرية عند تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov :

لا يختلف "تزفتان تودوروفTzvetan Todorov " كثيرا عن جاكبسون في مفهومه للشعرية ، إذ يرى أنها ترتبط بكل الأدب منظومه و منثوره، و يتجلى طرحه هذا بوضوح في كتابه " الشعرية Poétique "،حيث يعرض فيه كل آرائه حول الشعرية ، وفيه يبدو أنّ تودوروف < كان الناقد المهم الذي عني ، بشكل خاص، بتأصيل مفهوم الشعرية و التنظير له في النقد الحديث منذ السيتينات و حتى الوقت الحاضر. > [2]

[1]– محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي:**اللغة** ، دار توبقال ،المغرب ،دفاتر فلسفية نصوص مختارة –05 ،ص 62.

[2]– فاضل ثامر: **اللغة الثانية– في اشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت ،ط1 ، 1994 ص 102.

استمد تودوروف شعريته من كتاب "طاليس أرسطو" "فن الشعر" ، فبعد إطلاعه عليه يقول:< بعثت شعرية أرسطو و أريد لها أن تلعب دورا مماثلا للكتاب المقدس، و ستصبح كتب الشعرية مجرد تعليقات على كتاب أرسطو في الشعرية. > [1]

يولي تودوروف أهمية كبيرة لشعرية أرسطو و يجعلها الانطلاقة الأولى له، طامحا بذلك إلى وضع قوانين تجديدية تحكم العمل الأدبي و تتجاوز الفكرة القديمة لمفهوم الشعرية، و هو في ذلك يقول : < ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية،فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي {...} هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ،و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية. > [2]

يمكن لنا أن نلمح بوضوح خلف كلمات تودوروف المنطلقات الأساسية للشكلانيين الروسو "لجاكبسون" حول مفهوم الأدبية ، [3] فيبين أن < الشعرية جاءت لتضع حدا للتوازي القائم بين التأويل و العلم في حقل الدراسات الأدبية >[4] و خلص إلى أنّ العلاقة بين الشعرية و التأويل هي علاقة تكامل بامتياز.

يبدو أنّ "تودوروف" يحاول أن يحدد موضوع الشعرية استنادا إلى الفرق الدقيق الذي أقامه "رولان بارت Roland Barthes " في الأثر الأدبي و النص ،و قد ذكر أنّ الأثر الأدبي هو إنتاج القارئ الذّي يوسع من أبعاده بالقراءة ، ها هنا إذن ، نص للمؤلف،ونص للقارئ ، وطبقا لهذا، ينفي تودوروف"أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي لأن يكون موضوعا للشعرية"، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود ، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل،أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية . [5]

السؤال الذي أورده "تودوروف" ، بخصوص علاقة البنيوية بالشعرية،و المتمثل في "ما علاقة البنيوية بالشعرية؟" يفصح عن مجال اهتمام الشعرية البنيوية لدى "تودوروف" و عن وجودها في مفهومه الكلي لتصوراته في تحديد شعريته ، حيث تركز هذه الأخيرة على جوهر

---

[1]– تزفتان تودروف : **الشعرية**،تر: شكري المبحوث و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب ط1، 1987،ص 13.

[2]– المرجع نفسه، ص 23.

[3]– فاضل ثامر: **اللغة الثانية** ،ص 102.

[4]–تودوروف: **الشعرية**،ص 23.

[5]–حسن ناظم:**مفاهيم الشعرية**، ص 34.

النص و ما يميزه ،بعيدا عن المؤثرات الخارجية. لذلك لم يركز على العمل الأدبي في تحديده لمفهوم الشعرية، بل ما تستنطقه من خصائص تحكم هذا العمل و تضع منه فرادة الحدث ،يقول "تودوروف: <مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الإختبارية (الأعمال الأدبية)بل بنية مجردة هي الأدب. لكن لنقل انه يكفي دائما إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية.>[1]

من هنا نجد مفهوم الشعرية بوصفه 'نظرية الأدب' أو 'نظرية للخطاب' بالحدود التي رسمها تودوروف إنما ينصرف إلى فعالية وصفية والألسنية ذات طبيعة تزامنيه ،إلا أنّنا يجب أن لا نخلط بين البنيوية و الشعرية.[2] فالشعرية هي طريقة النظر إلى الحقائق،و البنيوية منهجا .فتودروف من خلال ما سبق سعى إلى بناء شعرية للأدب حيث يقول:< إنّ استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب ذاته > .[3]

صاغ "تودوروف" مفهوما عاما للشعرية –شعرية الأدب– و التّي لا تضع حدا فاصلا بين الشعر والنثر،و جعل سر إبداع نظريته يكمن في كونها تبحث عن الخصائص النوعية التي تجسد هيكل النص الأدبي بغض النظر عن الأثر الأدبي ذاته، أو إقتراح نظرية داخلية لبنية الخطاب الأدبي و اشتغاله، بوصفه تمظهرا لبنية مجرّدة و عامة تسعى إلى الكشف عن القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل أدبي.

### 3. *الشعرية عند جون كوهين* Jean Cohen :

< الشعرية علم موضوعه الشعر> [4] يثير هذا القول "لجون كوهين Jean Cohen" تساؤلات من بينها: لماذا الشعر؟ أو بعبارة أخرى أين النثر؟ من شعرية "جون كوهين" حين يربط شعريته بالانزياح القائمة عليه نظريته؟

يبدأ مشروع "كوهين" من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفي الخالص،البلاغة التي هي علم معياري يطلق أحكاما قيميه بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز.من هذه الخطوة بدأ كوهين يبحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف

---

[1]–تودوروف:الشعرية،ص27.

[2]–فاضل ثامر:اللغة الثانية،ص 102.

[3]– تودروف: الشعرية ،ص84.

[4]–جون كوهين:**بنية اللغة الشعرية**،تر:محمد الولي و محمد العمري،دار توبقال للنشر،المغرب،1986 ص09

أصنافها،فالبلاغة القديمة كانت تعد أصناف بالانزياح عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص[1] ،و يفترض كوهين–على العكس– أن الانزياحات لها طبيعة متشابهة و جدلية، فتكون مثلا "القافية عاملا صوتيا بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي،و تتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملا مميزا،في حين يشكل الوزن عامل تجانس،أما داخل المستوى الدلالي فان الاستعارة و هي عامل إسنادي،تقابل النعت و هو عامل محدد.[2] إنّه بذلك يسعى إلى استخراج الخطوط الكبرى المشتركة بين هذه المستويات، لأن المقاربة بينها وإنارة بعضها ببعض هي الكفيلة بإبراز بنيتها الخفية. [3]

بنى كوهين شعريته على أساس تقابلي بين ثنائية الشعر و اللغة بغية استخراج نمطية الانزياح لأنّه الفاصل بينهما ،و اللغة هي التي تقرر ذلك فما دام أن كوهين اعتمد أفكار الأسلوبيين و اللسانيين،فهو يميز الشعر عن النثر بالبنية الصوتية و يضرب لذلك "الزهور" حيث يورد "وعد الأزهار" و "وعود الأزهار" يقول:<غيرنا علاقة طرفي المركب فتبدلت لذلك بنية المدلول نفسها{...} يجب أن نفرق بين جانبين من الشكل أولهما في مستوى الصوت والثاني في مستوى المعنى ،فللمعنى شكل أو بنية تتغير عندما تنتقل ممن الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية.> [4]

يتضح جليا عندما يسوق 'كوهين' قول "**بول فاليري**" و الذي مؤداه : <هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم > [5]. فالشعر يتميز عن النثر جذريا بالشكل الصوتي و الموسيقى تميز عنه كذلك بشكل المعنى ،لهذا فان الشعر عند كوهين يتحدد بالبنية الصوتية، تجانس صوتي ناتج عن تسلسل الحروف و النغمات،و كذلك بالبنية الدلالية التي تشكل النص الشعري،و هذه العناصر الخاصة بالنص الشعري يحققها الانزياح الذي بدوره يعد الطرف الأساسي للأسلوبية "الأسلوبية دراسة لغوية{...} كما أنها التقاط للحظات هاربة من خلال التركيب> [6] .

---

[1]– حسن ناظم:**مفاهيم الشعرية**، ص 111.

[2]– جون كوهين: **بنية اللغة الشعرية**،ص 48

[3]– شرفي لخميسي:**الشعرية مفاهيم نظرية و دلالات جمالية**،مجلة كلية الآداب و اللغات ،جامعة محمد خيضر بسكرة ،الجزائر–ع الرابع عشر والخامس عشر ،جوان 2014 ،ص 391.

[4]– جون كوهين: **بنية اللغة الشعرية**،ص 37.

[5]–جون كوهين :**بنية اللغة الشعرية**،ص 42

[6]– بيير جيرو:**الأسلوبية**، تر،منذر عياشي،دار الحاسوب للطباعة،حلب،ط2،1994،ص 06.

بهذا يصل الانزياح عند "كوهين" ذروته في الشعر، و يخلو من النثر. وبرهن "كوهين" على أنّ الشاعر عندما يقوم بإستخدام وحدات صوتية ليست لها قيمة خلافية –في الجناس مثلا– فإنه بذلك يفعل شيئا أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوي،إنّه يركب إجراء فوق إجراء،ونظاما على نظام.[1]

بالعودة إلى المثال–البيت الشعري لفاليري– نجد أن < الواقعة الشعرية –حسب كوهين–، إنما تبتدئ انطلاقا من اللحظة التي دُعي فيها البحر سطحا و دعيت البواخر حمائم، فهناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي{...} و هو الذّي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي،فإذا لم نفهم أنّ كلمة سطح تعني في بيت فاليري البحر و الحمائم تعني السفن فإننا نخطئ هدف الشاعر>[2] فالشاعر هنا يصور بالكلمات استعارة لا تقوم على العلاقة بين الكلمات قدر ما يجسد لنا شكلا قديما في مادة جديدة، وهنا يكمن إبداعه الشعري.إذن فالصورة الإبداعية تظهر في الكلمات الجديدة التي يبدعها الشاعر من خلال عبقريتهم و لا غير.

كما نجد أنّ الانزياح عند كوهين لا يقتصر على عالم الصور فقط بل يتعداه إلى مستويات عدة و يقول في ذلك: < العملية الشعرية تجري على مستويي اللغة معا:المستوى الصوتي و المستوى الدلالي ، و أن الخطوة لا ريب للمستوى الدلالي و يشهد لذلك أن القصيدة النثرية موجودة شعريا في حين أنّ النظم الحرفي (الصوتي) ليس له إلاّ وجود موسيقى فحسب،فيمكن للشعر أن يستغني عن النظم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنّ الفن الكامل هو الذي يستغل كل أدواته... فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية> [3] .فكل ما يخرق قواعد اللغة من صور و غيرها يدعى انزياحا عند "كوهين"، كما يؤكد على تظافر جميع المستويات –دون إستثناء – في العملية الشعرية.

يشير "كوهين" في إرسائه لنظريته إلى مسألة تعطيل الانزياح لمسار القراءة لدى القارئ و يورد في ذلك قوله: <لا يكفي، فعلا،خرق القواعد لكتابة قصيدة،إن الأسلوب خطأ، ولكن ليس كل خطأ أسلوبا>. [4] نفهم من ذلك أنّ الانزياح مطلوب ،لكن ليس كل خرق للغة انزياحا،فقد

---

[1]– صلاح فضل: **بلاغة الخطاب و علم النص**،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب، الكويت، 1978،164، ص،124.

[2]–جون كوهين:**بنية اللغة الشعرية**، ص–ص، 42،43.

[3]– المرجع نفسه: ص 193.

[4]– جون كوهين:**بنية اللغة الشعرية** ،ص 193.

يحدث بعض الانزياح إلتباسا و غموضا لدى القارئ، ممّا يؤدي إلى إعاقة في قراءته. و هذا ما جعله يخالف السرياليين الذّين يعدون كل انزياح مكوّنا للشعرية،مما أدّى إلى تضخيم في بناء الصورة الشعرية التي كبحت قدرة القارئ على الإبداع.

أتى الرفض واضحا لصياغة "**أندريه برتون** "**André breton**" للصورة < تمثّل درجة قصوى من الإعتباط> [1] ولما تولدّه من دلالات مبهمة و غامضة لتطابق الدال مع المدلول لأنّ الصورة عند "كوهين" لم تعدّ محاكاة للواقع الطبيعي أو قياسا منطقيا [2] ، فهو يبحث عن الصور الموغلة في الخيال لا التجريد، فالصورة مكتشفة وليست مصنوعة ، ليست مجرّد شكل مختزن في ذاكرة الشاعر أو نمط من العلاقات التقليدية التّي تستدعي بعضها بعضا، <إنّها تنبثق من إحساس عميق و شعور مكثّف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص، هو، تلقائيا، خروج على النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التركيب.> [3]

و هذا ما لمّح إليه 'كوهين' في حديثه عن الاستعارة بقوله :<الإستعارة الشعرية لست مجرّ تغيّر في المعنى ، إنّها تغيّر في طبيعة او نمط المعنى،إنتقال من المعنى المفهومي الى المعنى الإنفعالي،ولهذا لم تكن كل استعارة كيما كانت شعرية> [4] و يواصل قائلا: <الاستعارة الشعرية هي انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة الى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى،لأجل العثور عيه في المستوى الثاني.> [5] و بالتالي يتضح أن لغة الانزياح تساعد على تحقيق الشعرية.

أجرى 'كوهين' نمذجة "Typology" شعرية بيّنت النمط الشعري الذّي يبني نظريته عليه،فميز بين ثلاثة أنماط شعرية مستندا إلى مستويي التحليل اللغوي :الصوتي والدلالي جدولهما كالآتي[6] :

---

[1]–المرجع نفسه ،ص 193.

**أندريه برتون André breton*: ولد في 19 فيفري 1896، توفي في 28 سبتمبر 1966 ، كاتب و روائي و شاعر و فيلسوف فرنسي ، يعتبر من أكبر رموز السريالية.

[2] إبراهيم رماني: **الغموض في الشعر الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 258.

[3]–محمد حسن عبد الله:**الصورة والبناء الشعري**،دار المعارف، القاهرة،د.ط، د.ت،ص 28.

[4] جون كوهين :**بنية اللغة الشعرية**، ص ،205.

[5]–المرجع نفسه :ص 206.

[6]–حسن ناظم :**مفاهيم الشعرية**، ص 114.

| الجنس | الصوتية | الدلالية |
|---|---|---|
| قصيدة نثرية | − | + |
| نثر منظوم | + | − |
| شعر كامل | + | + |
| نثر كامل | − | − |

يسمي كوهين "القصيدة النثرية" قصيدة دلالية،و الصنف الثاني قصيدة صوتية، أمّا الشعر فيتحقق عندما الامكانيات الصوتية و الدلالية في خلق النص ويسمى هذا الشعر الكامل أو الصوتي الدلالي وهو النمط الذّي يبني كوهين نظريته عليه .ويعرّج 'كوهين'إلى جوانب أخرى يتعدى بها الصور في خلق شعرية النص ليضم القافية و الحذف والتقديم و التأخير، و يدرجهم تحت نوعين من الانزياح: (السياقي و الاستبدالي)،حيث يعّد القافية عنصرا من عناصر شعريته، و لم يكن ذلك لغرض جمالي بل كان يبحث عن وظيفتها الدلالية، فهي ليست مجرّد تكرار أصوات إذ يقول: <و الحقيقة أنّ القافية ليست مجرّد أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر ، بل هي عامل مستقل صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقة إلاّ في علاقتها بالمعنى> [1] .

من العناصر الأخرى المكونة لشعريته الغموض باعتباره مولدا للدلالات الإيحائية و إن لم يورده بالمصطلح ذاته، بل جاء الحديث عنه في سياق الانزياح. وهكذا فإنّ رصد هذا الانزياح ،قد شمل جميع مستويات اللغة المعروفة و هي الصوتية و التركيبية و الصرفية و الدلالية،و شمل كل الصور،و عليه فالانزياح ليس أمراً هيّنا ،لأنّه يُخضع اللغة لمعايير، حتى يكون هناك نوع من التنظيم والترتيب :و بهذا، فإنّ نظرية الانزياح هي مركز عمل "كوهين" و أساس شعريته. > [2]

[1]– جون كوهين: **بنية اللغة الشعرية**،ص 74.

[2]–محمد بلعباسي:**شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة** ، بحث في الكضف عن آلية تركيب لغة الشعر، رسالة دكتوراه،جامعة احمد بن بلة ، وهران 01 ،2014، ص،44.

يمكن أن نلخص النظرية الشعرية التي جاء بها "كوهين" في هذا الجدول: [1]

| الثنائيات | النثر | الشعر |
|---|---|---|
| *اللغة | مفهومية ،عقلية،ذهنية | وجدانية،عاطفية،انفعالية تأثيرية |
| *المعجم | عناصره ثابتة | عناصره حركية |
| *الدلالة | مطابقة،وصفية | إيحائية، مجازية |
| *المدلول | صمت، سكون | غناء ، نشيد |
| *الكلمات | محايدة، مشلولة، القدرة باردة، متينة، خامدة ،عديمة اللون | فاعلة ، مؤثرة ، متحركة، حيّة ، ممتلئة، ملونة،مشتعلة. |
| *القراءة المتكررة | غير ضرورية، مجرّد حشو، تحصيل حاصل | ضرورية، معنى لا ينضب من الدلالات، كشف بعد كشف |
| *الاستماع | لا يحدث شيئا | يحدث ذبذبة داخلية |
| *العالم | مفتعل ، مصطنع مضاد للإنسان | حقيقي ، بريئ ، انساني |
| *التجربة | معرفة تدمجها الذاكرة مع معارفها السابقة | جزء من المعيش، معاناة كلية |
| *الحياة | مكر، تمدن ، تعاسة | سذاجة ، طفولة محتفظ بها ، سعادة |

**ثالثا: الشعرية في الفكر العربي**

بدأت الشعرية تشق طريقها إلى حقل الدراسات النقدية العربية منذ الستينيات، من خلال التأثر بنظريات الشعرية التّي عرضها نقاّد نصيّون في العالم، إذ بدأت الشعرية العربية في التبلور منذ الستينيات ،و هي شعرية حداثية تُعنى بوصف النصوص الأدبية و الكشف عن قوانين الجمالية التي تحدث التحاما بين الأسلوبية و الأدبية،و هي في الوقت نفسه تتجاوز الموقف البلاغي؛ لأنه موقف معياري يرسل الأحكام التقييمية بالمدح و التهجين، ولا تسعى

[1]–نار التجديتي:**نظرية الانزياح عند جون كوهين**،دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع01،المغرب، 1987، ص 66.

إلى غاية تعليمية ،لتبقى الحداثة بمثابة الوعاء الذّي صب فيه بعض النقّاد العرب المحترفين مقولاتهم عن الشعرية. و أبرز هؤلاء النقاد :

**1. الشعرية عند كمال أبو ديب:**

جاءت مجمل الآراء التّي طرحها "كمال أبو ديب"عن الكون الشعري،في قالب حداثي، و إذا ما حاولنا تجميع هذه الآراء بهدف الوقوف على مكونات ماهيتها الجزئية ،فإننا نجني في النهاية المحصول النظري لمفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب، إذ يرى أنّ: < الشعرية خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية،سمتها الأساسية أنّ كلاّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر ،دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي ينشأ فيه هذه العلاقات و في حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤشر على وجودها.>[1]

يظهر أنّ هذا المفهوم الذّي جاء به (كمال أبو ديب) يختزل الإرث النقدي البنيوي في مقارباته لشعرية النصوص الأدبية،على أساس أنّ القيمة الشعرية للدال لا تظهر إلاّ من خلال علاقته بدوال أخرى مجاورة له ضمن البنية اللغوية نفسها، لذلك لا يمكن استنباط الخصائص المميزة للشعرية إلاّ من خلال ما تفرزه هذه البنية من مستويات صوتية وتركيبية و دلالية ،فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية،و لا تتحدد على أساس ظاهرة مفردة،تسنبطها من الوزن أو القافية أو التركيب، لهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة. وقد أشار (كمال أبو ديب) إلى أنّ شعريته هي شعرية لسانية،فهو يعتمد على لغة النص، أي مادته الصوتية و الدلالية ، مثلما هو الشأن في الحكم على الشعرية عند "جون كوهين" . و الواقع أنّ (كمال أبو ديب) لم يكتف في تحديد الشعرية على البنيات اللغوية فحسب، بل تجاوزها إلى مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية(الإيدولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام.[2]

ما أشار إليه (كمال أبو ديب) جعلنا أمام شعرية غير لغوية،على الرغم من أنها تُعاين عبر لغة النص نفسه،غير أنّ كل البنيات التي تتعلق برؤيا العالم تعدّ زيادات نصية غير

[1]–كمال أبو ديب :**في الشعرية**،مؤسسة الأبحاث العربية،ط1،1987،بيروت ، ص 14.

[2]–المرجع نفسه، ص 22

متعلقة بخصوصية النص اللغوي، وربما تكون قد أوقعت (كمال أبو ديب) في تناقض محيّر، بين إجتزائية مخلة لمفهوم الشعرية،و شمولية لهث وراءها.

إذا ما أمعنا النظر في شعرية (كمال أبو ديب) فإننا نلحظ تشابها كبيرا بينه وبين 'رومان جاكبسون' و "جون كوهين" في قولهما بالانحراف أو الانزياح، فالانزياح في أطروحات (كمال أبو ديب) < هو وسيلة من وسائل خلق ***الفجوة، مسافة التوتّر**** ، ذلك أنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية ، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة الى طبيعة جديدة،و هذا الخروج هو خلق لما أسماه (كمال أبو ديب) الفجوة ،مسافة التوتر> [1]. تبدو الشعرية من خلال التصور الذّي يقدمه (كمال أبو ديب) وظيفة من وظائف ما يسميه بـ: (الفجوة،مسافة التوتر)، و هو مفهوم لا تقتصر فاعليته كما يرى على الشّعرية،بل إنّه لأساسي في التجربة الانسانية بأكملها.و< الشعرية عند (كمال أبو ديب) ليست الحقل الذّي يدرس المبدأ الموّلد في الخطاب العربي،بل وظيفة من وظائف الفجوة ،و مسافة التوتر ليس الخطاب،بل الرؤية و التجربة، فهي شرط ضروري للتجربة الفنية التّي يميّزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية، ومن هنا يؤكد (كمال أبو ديب) أنّ (الفجوة:مسافة التوّتر) هي في الأساس فضاء ينشأ من اقتحام مكونات للوجود او للغة او لأيّ عناصر تنتمي الى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز code.> [2] و بالتالي تتميّز التراكيب الشعرية عن النثرية.

قد استثمر (كمال أبو ديب) مفهوم الوظيفة الشّعرية لجاكبسون ،و يبدو ذلك من خلال تكوّن الفجوة نتيجة لنوعين من الاختيار، و هو المحور الذّي بنى عليه "جاكبسون" مع محور التأليف ، نظريته في الشعرية. [3]

تبدو دراسة (كمال أبو ديب) في الشّعرية تفتش عما يعزّز فهمها عبر مزيج من شعر قديم وحديث ،بل عبّر نصوص مترجمة ، فكانت شعريته حصيلة لما تحمله المفاهيم الغربية و العربية الأصيلة. و لا شكّ أنّ < إعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح ،يعني اللقاء

---

* ***مسافة التوتر:*** هي خصيصة بنيوية مميزة للشعرية أيّ أنّها شرط.

1-البشير تاوريريت:**الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية**،دراسة في الأصول و المفاهيم،عالم الكتب الحديثة،عمان ،الأردن،ط1 ،2010،ص 344.

2-عز الدين حسن:**البناء الشّعرية والثقافة** ، مفهوم الوعي الكتابي و ملامحه في الشعر العربي القديم ،المركز الثقافي الكتابي، بيروت ط1، 2003، ص 65.

3-حسن ناظم: **مفاهيم الشعرية** ،ص 125.

مجددا بقديم الشّعرية العربية (المكبوت) و بحديث النظريّات و المناهج الأوروبية و الأمريكية ، لأنّ تاريخ علاقتنا بالثقافة الأوروبية قديم و ليس جديدا> كما يبدو لأذهان بعض منا .[1]

يبقى التأثر بثقافة وبحضارة و بهوية الآخر ، شيئا مشروعا، شريطة أن تكون المؤثرات الأجنبية خادمة لروحنا العربية الأصيلة.و كخلاصة لمفهوم الشعرية عند (كمال أبو ديب) يمكن القول: أنّه قد حاول جاهدا تنمية منهجه التحليلي البنيوي السيميائي ، خاصة من خلال مفهومي: العلائقية و الكلية، ومفهوم التحول، وهو يرى أنّ الشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه (الفجوة أو مسافة التوتر) لأن لغة الشعر –دلائليا– لغة تتجسّد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، و هذا التنظيم حين ينشأ يخلق (فجوة: مسافة التوتر) ،على درجات مختلفة من السعة و الحدّة بين اللغة الشعرية،و اللغة اللاشعرية [2]

من خلال ما سبق نلحظ كيف أنّ (كمال أبو ديب) يولي أهمية خاصة لما أسماه بالفجوة : مسافة التوتر) ،و هي في منظوره النقدي ميزة الشعرية، لذلك فإنّ خلخلة الوزن لا يؤدي في نظره إلى إنعدام الشعرية، و الذّي يؤدي إلى غيابها هو انتقاء الفجوة مسافة التوتر و حجته في ذلك هو< أننا حتى و إن وفرنا الوزن ظلت الشعرية غائبة [3]،و ما يخلق الفجوة و من ثمة الشعرية (عند كمال أبو ديب) هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة و الجمع بين المتنافرات>.[4] الشعرية بهذا المعنى فهي ليست خصيصة تجانس و إنسجام و تشابه و تقارب،بل نقيض ذلك كله، لذلك نجد اللاتجانس و اللاإنسجام و اللاتشابه،و اللاتقارب هو ما يميّز الشعرية، و يطبعها بطابع خاص.

**2. الشعرية عند أدونيس:**

إنّ الدارس لشعرية "أدونيس" ، يمكنه أن يلاحظ أنه يربط الشعرية بالفضاء القرآني، <إذ أن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة ، والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري،و أنّ الدراسات القرآنية وضعت أسسا

---

[1]–محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و ابدالاته التقليدية، ج1 ،دار توبقال للنشر،المغرب، ط1 ، 1989، ص 57.

[2]–كمال أبو ديب، **في الشعرية** ،ص 58.

[3]–المرجع نفسه، ص 24.

[4]- البشير تاويريت : **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية** ، ص 348.

نقدية جديدة لدراسة النص ،بل ابتكرت علما للجمال جديداً ،ممهدا بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة >.[1]

كما حرص أدونيس على تشكيل ثلاث ظواهر حيث يقول:< تتصل الأولى بالنقد الشعري العربي، و الثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية الاسلامية،نحواً و بلاغة ،فقها وكلاما ،أمّا الثالثة فتتصل بالنقد المعرفي الفلسفي> [2] يبدو إذاً أدونيس ضد الشعرية الجزئية للإبداع الشعري ، وهي نظرة طالما كرستها الحركة النقدية القديمة ،< حيث تبارى النقّاد قديما في الحكم على شعرية النصوص ، و ذلك بالانطلاق من بيت أو بيتين ، و من دون تعليل ،لذا نجد أدونيس قد ألّح على إسقاط هذه النظرية التقليدية،مطالبا في الوقت نفسه بالنظر إلى رؤيا العمل الإبداعي ونظامه التعبيري بصورة شمولية،صورة حوّلت القراءة النقدية من الحكم على الجملة الشّعرية بالجودة أو الرداءة إلى الحكم على النص الشعري في صورته الكلية معتبرة إيّاه جملة عليا أو جملة دنيا،و هو جوهر ما دعت اليه الدراسات النقدية الحديثة > [3]

لعّل "أدونيس" من خلال هذه النظرة النقدية يهدف لتحقيق الانسجام بين الواقع الشعري ، والواقع النقدي.و من جهة أخرى يرفض "أدونيس" لغة الموروث الشعري،و يدعو إلى ضرورة التخلص من اللغة القديمة، <علما أنّ اللغة ليست ملك الشاعر ليست لغته إلاّ بمقدار ما يغسلها من آثار غيره و يفرغها من ملك الذّين امتلكوها في الماضي ،حين يأخذها الشاعر كما هي، كما تجيئه لا يكتب بل ينسج ... اللغة الشّعرية لا تتكلم ،إلاّ حين حين تنفصل عما تكلمته، تتلخص من تعبها، تقتلع نفسها ،فاللغة الشعرية هي دائما ابتداء.> [4]

اللغة عند أدونيس ،علاقة ثقافية و اجتماعية ، لا توجد إلاّ بإيجاد علاقات جديدة بين مفرداتها ،إذ تعبر اللغة الشعرية عن علاقة ذاتية لا علاقة موضوعية بالأشياء ، فعلاقة الشاعر بها غير علاقة الانسان العادي ، فالأول مرتبط بتصوّر مخيل، والثاني مرتبط بالشيء في الواقع أو بصورته في ذهنه، و الأول ينطلق من الذات و الثاني من الموضوع.

---

[1]–أدونيس ،أحمد السعيد: **الشعرية العربية**،دار الآداب ،بيروت ،ط2، 1989 ، ص 51.

[2]–المرجع نفسه، ص56.

[3]–البشير تاوريريت : **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية** ص 408.

[4]–أدونيس، **زمن الشعر**،دار العودة ، بيروت ، ط3 ،1983،ص 78.

و بها الصدد نجده يقول: <إنّ اللغة الشعرية ،إذا لا تعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء، بل عن علاقة ذاتية،وهذه علاقة احتمال و تخييل و الاشياء فيها لا تنفذ إلي الوعي و إنما تنفذ إليه صورة إحتمالية عنها،و هكذا اللغة الشعرية جوهريا لغة مجاز لا حقيقة.> [1]

فالشّعرية من هنا،صفة لاحقة لا سابقة،و هي لا ترتبط بعنصر معيّن كالموضوع،و إنّما هي نتيجة تفاعل العناصر جميعا في تشكيل القصيدة حيث ينحرف الشاعر باللغة عن المعاني القديمة إلى معان جديدة للحياة و أشيائها.

إنّ سر الشعرية عند "أدونيس" هو أنها :تظل دائما كلاما ضد كلام ،لكي تقدر أن تسمي العالم و أشياءه أسماء جديدة ،والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها ،ملفتة من جديد حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة و معنى آخر.[2]

تأسيسا على هذا ،فإنّ تجربة "أدونيس" الشعرية،تمثل لحظة الحداثة الشعرية العربية في قلقها أمام ذاتها و استلابها أمام الاخرين[3]، فشعريته شعرية الحداثة والرؤيا،والفكر التّي أسس لها من خلال عدّة مؤلفات.فالشعر الجديد عند "أدونيس" فنّ يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله، فيصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة ،و في هذا يبدو الشعر الجديد نوعا من السحر لأنّه يجعل ما يفلت من الادراك المباشر مدركا.[4] و هو بهذا يميّز بين شاعر تكتبه اللغة ،لأنّه يتبنى الموروث بمفهوماته وقيمته و طرائق تعبيره،و شاعر يكتب اللغة لأنّه :يحاول أن يقول شيئا لم تقله بطرائق لم تألفها فهو يتساءل دوما ويبحث،و هو في ذلك يغيّر اللغة السائدة للعالم عبر الشعر، فيما يغيّر الشاعر أشكال التعبير يغيّر طرائق الإدراك و الرؤية في العلاقة بالأشياء و الزمن[5]

إنّ الملفت للانتباه أنّ "أدونيس" يكتب بوعي كبير لتجربته،فهو يرفض إمكان النظر الى قصيدة النثر شعريا،أو يرفض أن يرى الشعرية خارج الوزن، و يعني بذلك أنه متأصل في قديم ما.و لعّل "أدونيس" بدأ من حيث انتهى الشكلانيون، فعرف بعض مقولاتهم منذ فترة مبكرة ،وتبنى موقفهم في تفجير اللغة و تشظي دلالاتها،و فتح آفاق النص و إشتراك القارئ فعليا

---

[1]–أدونيس:**الثابت و المتحول،صدمة الحداثة** ، دار العودة ،بيروت، لبنان،ط4، 1983 ، ص 111.

[2]–حسن ناظم: **مفاهيم الشعرية** ، ص 36.

[3]–مصطفى خضر:**الشعرية** ،**الحداثة كسؤال هوية** ،مطبعة إتحاد الكتاب العرب ،دمشق ط1، 1996، ص 117.

[4]–أدونيس: **زمن الشعر**، ص 09.

[5]–أدونيس :**كلام البدايات** ،دار الآداب ،بيروت، د.ت ،ص 166.

في تلقي النص ،وفي تفسيره و قبول تعدد القراءات من قرّاء مختلفين ، أو من قارئ واحد مرات عدة [1]. فـ "أدونيس" يأتي في طليعة الشعراء النقاد الحداثيين الذين دعوا الى انفتاح النص الشعري، مؤكدا في الوقت نفسه هذه القضية بمجموعة من الأدلة و البراهين حيث اقتبس رحيقها المصفى من واقع التجربة الإبداعية ، إذ يؤكد على إنفلات النص الشعري من قيد القواعد و المقاييس الجاهزة فعنده :<الشعر خرق للقواعد و المقاييس> [2] كما يضيف:< أنّ الشعر يتجاوز الايدولوجيا التي لا تستطيع أن تحيط بأبعاده >[3] و هو بذلك يحاول التأسيس لما يسمى بإستقلالية القصيدة وتجاوزها لمختلف التيّارات و المذاهب ، يعني هذا أنّ القصيدة لا يمكن إختصارها بالينابيع التي انحبست منها، و إنما هي فعل يتجاوز اللغة نفسها إذ :< أنّ كل قصيدة تنحل الى عناصرها التّي انطلقت منها سوءا كانت لغوية أو اجتماعية ... لا تكون شعرا، و القصيدة الحقيقية ،القصيدة الشعرية، هي هذه العناصر وشيء آخر ، والمهم الجوهري منها هو هذا الشيء الآخر. > [4]

إنّ القصيدة التي تمتلك خاصية الانتماء إلى شيء ما ، مهما كانت طبيعة ذلك الشيء، هي قصيدة محكوم عليها بالفشل في القاموس النقدي لـ "أدونيس"،لأنّ الشعر في مفهومه هو أسمى من الأيديولوجيات و الأنظمة السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية.

و تأسيسا على ما سبق تناوله ،فإن تجربة "أدونيس" النقدية حول الشعرية تمثّل لحظة الحداثة الشعرية العربية في قلقها أمام ذاتها و إستلابها أمام الآخرين[5] ،ذلك أنّ أدونيس ينطلق دائما من مفهومه الخاص للشعر ، أو من واقع التجربة الشعرية التي عاشها، فهو لا يطمئن، للقديم و الجديد على حد سواء، ويتجلى ذلك في رفضه للنمط التقليدي السائد من النقد، لأن ما يتطلبه هذا النمط غير شعري بالمعنى العميق للكلمة و يرى أنّ:< لكل إبداع جديد تقويما جديدا ، ولكل رؤية فهما جديدا. >[6] أي أنّه إذا كان إدراك الشكل في القصيدة القديمة لا يتطلب جهدا ، فإنّ إدراكه في القصيدة الجديدة يتطلب وعيا شعريا كبيرا.

### 3. الشعرية عند عبد الله الغذامي:

---

[1]– يمني العيد: في **معرفة النص** ،دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص 35

[2]–أدونيس : **زمن الشعر**، ص 312.

[3] المرجع نفسه ، ص 312

[4]–أدونيس :**فاتحة لنهاية القرن، بيانات من اجل ثقافة عربية جديدة** ، دار العودة، بيروت ط1، 1980، ص 256.

[5]–مصطفى خضر: **الشعرية، الحداثة كسؤال هوية**، مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط1، 1996،ص 117.

[6]–أدونيس، **زمن الشعر**،ص 59.

إنّ المتصفح لشعرية الغذامي يلاحظ أنهاّ تعني : الإنفتاح و التساؤل، < إنفتاح يمس النص الابداعي من حيث هو دلالات متعددة و القراءة من حيث هي طرائق متنوعة> [1]
إذ يجد القارئ نفسه في ظل هذا التصور لا يستهلك النص فحسب، وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص و إنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذّي يضبط توجهات العاطفة ، وتكون العاطفة التوجه الانفعالي المقنن، و ليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي.[2]
فالقارئ هنا هو الذّي يعد انتاج النص من جديد، والقراءة هي كتابة ثانية على كتابة أولى وجودا شكليا لنص ، في حين انّ الثانية تمثل وجودا فنيا لعالم النص الأدبي،و في سياق حديث الغذامي عن الحداثة، جاء حديثه عن 'الشاعرية' إذ ينطلق من ترجمة مصطلح "" إلى الشاعرية ، إذ يقول <تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية > [3] فهو يراها <مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر، وفي الشعر و يقوم في نفس العربي مقام في نفس الغربي> [4]. ليس وحده الغذامي الذي ترجم مصطلح Poétique إلى الشاعرية بل نجد سعيد علوش كذلك يتفق معه في هذه الترجمة كما ترجمت الى "الإنشائية" وإلى "البويطيقا" وعربت "بوتيك" و كذلك ترجمت إلى "نظرية الشعر" و "الشعرية".و بمقابل تعدد هذه الترجمات نجد الغذامي ينتقد ترجمة "" إلى شعرية كون هذا اللفظ حسبه يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر [5] ، إلاّ أنّ هذا التسويغ لا يؤدي مهمته إطلاقا فلفظة 'الشاعرية' ليست لها المؤهلات الكافية ،بما هي لفظة فحسب،لتصف أو تشير الى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، فالشاعرية هي، في الأخير، مشتقة من 'شاعر' لهذا فهي ألصق بالشعر، و يوجه إليها الإنتقاد نفسه الذّي وجهه الغذامي للفظة 'الشعرية' و بذلك يصبح لفظ "الشاعرية" متوجها ، هو الآخر، بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر [6] ، فينتفي بهذا الإستناد الذّي إتخذه الغذامي ذريعة لتفضيل

---

[1]–البشير تاوريريت: **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية** ، ص 351.

[2]– حسن ناظم ، **مفاهيم الشعرية** ، ص 139.

[3]–عبد الله الغذامي:**الخطيئة و التكفير**، نقلا عن علوش سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، منشورات الجامعية، ط1 ،1984، ص 74.

[4]– **المرجع نفسه** ، ص 19.

[5]– **المرجع نفسه**، ص 19.

[6]– عبد الله الغذامي:**الخطيئة و التكفير**، ص 19

لفظة 'الشاعرية 'على لفظة "الشعرية" ،ليصبحا على حد سواء، لصيقتين بالشعر من دون النثر.

لقد تحدث عبد الله محمد الغذامي عن الشاعرية حديثا تكسوه رؤية نقدية إستلهمت عطاءها النقدي من روح الحداثة، وقد تجلى ذلك في إطلاقه العنان لمصطلح "الشاعرية"، وهي عنده لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب ، بل عممها الى درجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معا: الشعر والنثر.[1]

و قد عرفها:< بأنها الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه هادفة الى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له> [2]

تبدو الشاعرية في تصور الغذامي مثقلة بروح التمرد و عنصر الإدهاش تهوى كسر كل ما هو مألوف ، منتهكة لقوانين العادة، مما ينتج عن ذلك تحويل اللغة كونها انعكاسا للعالم ،إلى أن تكون في نفسها عالم آخر يكون بديلا عن ذلك العالم.وقد توجد الشاعرية في غير نصوص أدبية،فهي ليست حكرا على النص الأدبي، لكنها تستأثر به،لأنها سببت تلقي النص الأدبي ،وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية. و في ضوء هذه الشاعرية تتعمق ثنائيات الإشارات و تفعم بالحركة الداخلية بهدف إخراج مخزونها الذّي يمكنها من إحداث أثر انعكاس يؤسس لنص بنية داخلية تملك مقوّمات التفاعل الدائم ،بحيث إنها بنية ذات سمة شمولية،قادرة على التحكم الآتي بالنفس و مؤهلة للتحول فيما بينها،قد تولد عدد لا يحصى ولا يعد من الأنظمة 'الشاعرية' فيها حسب قدرة القارئ على التلقي و هذا تكون الشاعرية متموجة وزئبقية. [3]

إنّ هذا القول هو تجلي الشعرية البنيوية القائمة على مبدأ الشمولية أو الكلية و التحولات والضبط الذاتي،وفي هذا السياق يتحول النص الأدبي إلى بنية كلية ،أو شبكة من العلامات تحكمها علاقات تخضع بدورها إلى مجموعة من التحولات،غير أنها تبقى مكتفية بذاتها، وهو الأمر الذي يجعل 'الشاعرية' تحتاج الى قارئ يفجر علاماتها الإشارية ،وهذه العلامات ذات دلالات لا نهائية، وهو الأمر الذي يجعل الشاعرية متموجة و زئبقية .إنّ الشعريات مهما

[1]– البشير تاويريت، **الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية** ، ص 349.

[2]–المرجع نفسه ، ص 21.

[3]–المرجع نفسه ، ص ص 24 ،25

تعددت و تنوعت فإنّ مراجعها كلها هو الخطاب الأدبي نفسه،فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المرجع أمر مفيد للأدب و الفنّ. [1]

من هنا يمكن القول أنّ الشعرية حتى في إطار اختلاف المفاهيم تكشف جانبا من جوانب الشعرية،كما أنّ الشعرية –حسب الغذامي– تجاري الأسلوبية، وتتأسس دراسة الأخيرة على الاختيار فتبحث عن أسباب اختيار بنية تركيبية معينة ، او كلمة ما ولا يعد من مهامها الرئيسية الأجوبة الدلالية*.

وحسبه فإنّ الأسلوبية تتحد مع الشعرية ليتظافرا معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما و يوحدهما ثم يتجاوزهما و هو مصطلح poetics [2] ،و من هنا يتضح أنّ الشعرية من منطلق الغذامي، تشمل الأسلوبية بوصف هذه الأخيرة، إحدى مجالات الأولى، <فالأسلوبية وصف لخصائص القول في النص من دون عناية بالمتلقي كما انها تقتصر على الشفرة من دون السياق،و على العكس تسعى الشعرية الى دراسة الشفرة لتأسيس السياق> [3] فعلى الرغم من علاقة الأسلوبية بالشعرية إلاّ أنّ هذه الأخيرة تبقى بحاجة ماسّة الى حقل آخر استكمالا لإستراتيجيتها.

**رابعا:التجديد في القصيدة المعاصرة :**

كان النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر إيذانا بظهور تيّارات فكرية ومذاهب أدبية، تعدّدت مشاربها وتنوّعت مرجعيّاتها الفكرية < فتباينت بذلك أشكالها التّعبيرية وآلياتها الفنّية وفق أسس شعرية، رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديدة الّتي لا تقوى الأشكال التّقليدية على حملها ممّا أدّى ببعض الشّعراء إلى الإعلان عن ضرورة إستحداث أشكال شعرية جديدة>.[4] ومن هنا أصبح من الضّروري على الشّاعر المعاصر أن يجدد في طرق تعبيره وأدواته الفنّية، تماشيا مع مستجدّات العصر، فكان التّمرد والتّحرّر من القيود والأشكال

---

[1]–حسن ناظم: **مفاهيم الشعرية** ، ص 09.

*–في الحقيقة تجاوزت الاسلوبية هذه الحدود لتبحث في الدلالة و طبيعتها و أكثر من ذلك،أنها تبحث في فعل القراءة، واقترحت نظرية القراءة و القارئ و لا سيما مع ريفاتير(الأسلوب البنيوي)

[2]–الغذامي: **الخطيئة والتكفير** ، ص 18.

[3]– **المرجع نفسه** ،ص 22.

[4]– كاملي بلحاج، **أثر التّراث الشّعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة** (قراءة في المكونات والأصول) دراسة، من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2004، ص 12.

القديمة هما أولى مداخل هذا العهد الجديد وقبل أن نبين مظاهر التّجديد في القصيدة العربية المعاصرة نودّ أن نقف وقفة حول مفهوم التّجديد.

-**مفهوم التّجديد:** يرى النّقد الحديث أنّ للتّحول والتّجديد تيّارين. الأول هو التيّار الّذي يبدأ محافظا ثمّ يثور من داخل الأصولية وهذا النّوع من التّجديد هو الّذي يعترف بأنّ لكلّ زمن خصوصياته. والثّاني هو الّذي يغيّر في الأصول تغييرا جذريا يعتبر تحوّلا حقيقيا عن المسار المعروف والتّقاليد المتداولة والمرتبطة بشكل الفنّ وطرائق التّعبير. وأدوات هذا التّعبير سواء كانت هذه الأدوات في لغته أم في أساليبه التّعبيرية المختلفة أم في هيكله البنائي أم في مضمونه الفكري [1]. يقول زكي العشماوي بخصوص التجديد في مجال الشّعر : < لا نستطيع أن نزعم برغم كلّ ما أحرزناه من تطور وتجديد قد يبلغ درجة لم تحدث من قبل في تاريخ أدبنا العربي على اختلاف عصوره ، الّذي حدث أنّنا تجاوزنا الأشكال والمفاهيم.> [2] أدرك الشّاعر المعاصر أنّ الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة وشكله القديم لم يعد قادرا على استيعاب مفاهيم الشّعر الجديد ، ومن هنا ظهرت محاولات جادة عرفت بالشّعر الحرّ. وكانت هذه المحاولة أكثر نجاحا من سابقاتها (كمحاولة الشّعر المرسل ، أو نظام المقطوعات)، وقد تجاوزت الحدود الإقليمية لتصبح نقلة فنّية وحضارية عامة في الشّعر العربي .

حطّمت هذه المدرسة الشّعرية الجديدة كل القيود المفروضة عليها وإنتقلت بها من الجمود إلى الحيوية والانطلاق، وبدأ رواد هذه المدرسة في إرساء قواعد ودعائم للشّعر الحرّ. وللنقاد العرب رأي واضح في هذه القضية. فعلى سبيل المثال ، قال الشاعر صلاح عبد الصبور: <لقد تغيّر العالم كلّه منذ عصر النّهضة، فتميّز الشّعر عن النّثر ووجد نقّاد جدد ووجدت فنون محدثة كالقصّة القصيرة والرواية ، وطولب الشّاعر أن يكون كلّ ما يقوله شعرا، وتغيّرت صورة الأدب تغيّرا جذريا، وأعيد النّظر في التّراث العربي كلّه واتّسعت أبعاد التّجربة الإنسانية واكتشف الإنسان اكتشافا جديدا.>[3]

---

[1]- زكي العشماوي، **الأدب العربي الحديث واتّجاهاتهم الفنّية**، مؤسسة جابر عبد العزيز مسعود (البابطين للإبداع الشعري) ص 262.

[2]- **المرجع نفسه**، ص 138.

[3]- صلاح عبد الصبور، **حياتي في الشّعر**، دار العودة، بيروت، ص107-109.

معنى هذا أن حتمية التّغيير والتّجديد أصبحت أمرا ضروريا كردّ فعل على الشّكل القديم، تقول نازك الملائكة في تعريف الشعر الحر: <هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه> [1]

من أهم مظاهر التّجديد الّتي نادت بها هذه المدرسة كردّ فعل مباشر على الأشكال القديمة، هي : (أ) تحوّلات اللّغة الشّعرية. (ب) اللّغة والشّعر. (ج) التّجديد في الصّورة. (د ( التّشكيل الموسيقي. (ذ) توظيف الرّمز الأسطوري.

**أ- تحوّلات اللّغة الشّعرية**

اللّغة هي أداة الشّاعر كما الرّيشة والألوان بالنّسبة للرّسام، فلا وجود للشعر دون لغة، واللّغة وسيلة تؤدي المعنى وتخلق فنّا وهي الأداة الّتي يترجم من خلالها الشّاعر انفعالاته وتجاربه، ولها كيانها المستقل ودورها في بناء النّص الشعري. يقول علي قاسم الزّبيدي: <تمثلت استعانة الإنسان الأول باللّغة في إطار الشّعر باعتباره صومعة الاعتراف الذّاتي الشّفاف عن خوالج النّفس، فأول وسيلة يفلسف بها الإنسان ذاته كانت هي الشّعر، وظلّ التعامل مع اللّغة لتؤدّي مهمة الكشف عن كوامن الذّات وإبرازها أمام الآخر بل أمام الذّات نفسها> [2] ،وبالأحرى لا زالت وسيلة من وسائل التواصل الإنساني الذي نبرز من خلاله علاقاتنا الفكرية والفنية.

**ب- اللّغة والشّعر:**

يرتبط جوهر الشّعر بالوجود اللّغوي، ويرتبط وجودهما معا بإثارة النّشوة والدّهشة والهزّة النّفسية والإعجاب. <إنّ من البيان لسحرا >[3]، ولا يتحقق الإبداع الشّعري إلاّ بالخلق اللّغوي، أي لا يكون للشّعر فعل السّحر إلاّ إذا أحسسنا أنّه خلق جديد ، وذلك عن طريق اللّغة الخالقة، أي اللّغة البكر، كما تفقد اللّغة الفاعلية السّاحرة والقدرة الخالقة بفعل استخدامها المتكرّر وألفتها،

---

[1]- نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ص 142 .

[2]- علي قاسم الزّبيدي، **درامية النّص الشّعري الحديث**، دراسة في شعر صلاح عبد الصّبور وعبد العزيز المقالح، دار الزّمان ط1، 2009. ص 27.

[3]- حديث شريف :رواه البخاري ، 5767

ولا سبيل إلى إعادة توهج الحياة إليها إلاّ عن طريق الإبداع الشّعري، ليس بإنتقاء مفردات غير مألوفة وإنّما يرصفها بشكل مفاجئ وغير مألوف <فالكلمة رماد بركان إبترد ، يغلغله الشّاعر في كلمات أخرى لكي يخلق المناخ الّذي يعود فيه هذا الرّماد للغليان من جديد> [1]، كما يرى عبد الله العشي. ويرى يوسف الخال أنّ حركة الشّعر الحديث كانت تظنّ أنّ تحطيم الأوزان التّقليدية هو الّذي يحقق النّقل العفوي الصّادر. غير أنّ هذه الخطوة لم تحقق الغاية إلاّ بعضا منها، لأنّها اصطدمت بجدار اللّغة، فإمّا أن تخترقه وإمّا أن تقع أمامه[2] .فقد تبيّن للشّعراء المحدثين أنّ إشكالية شعرهم في اللّغة الّتي وصلت إليهم جاهزة بمفردات وتراكيب، عن الحاضر والواقع، أي أنّ إشكالية اللّغة تكمن في كون المفردات والمعاني تصل إلى الشّاعر بصوت آخر حاملة نبرته وانفعالاته وتفسيراته.ويدرك الشّاعر أهمية التّجديد اللّغوي حتّى يكون ذلك مؤشرا جماليا على مستوى القصيدة الحديثة. وقد أصبح المبدع الحديث يدرك مدى إمكانات اللّغة واكتنازها لأسرار الخلق والإبداع. وكما يشرح "أدونيس"، فإن < لغة الشّعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشّعر ليس مسارا للعالم وليس الشّاعر الشّخص الّذي لديه شيء يعبر عنه وحسب، بل هو الشّخص الّذي يخلق أشياء بطريقة جديدة> [3]. إنّه يمزج بها بين الواقع والخيال ،ومن هنا بدأ البحث عن بديل للغة الشّعر العمودي وانقسم بذلك الشّعراء إلى قسمين، أحدهما يدعو– وهذا مايعنينا– إلى العودة إلى لغة البكارة الأولى، أي ابتكار لغة جديدة للشّعر الحديث ويتحقق ذلك بمحاكاة نسيج التّكوين الأول أي كما أنّ الشّاعر هو الكائن الأول يبتدع علاقاته ويبدأ تسمية الأشياء بعد أن يكتشفها بدهشة كأنّه يراها لأول مرّة فيعبر عن تجربته بكلمات متجددة.أدّى هذا الاتّجاه إلى ظهور موقف ضدّي وظهر اتّجاه آخر هو اللّجوء إلى لغة الحديث اليومي دعا أصحابه إلى استمداد لغة الشّعر من قلب

---

[1]– عبد الله العشي: **أسئلة الشّعرية**: بحث في آلية الإبداع الشّعري، منشورات الاختلاف الجزائر ط1، 2009،ص 28.

[2]–يوسف الخال: **الحداثة في الشّعر**، ص 25.

[3]– أدونيس (علي أحمد سعيد): **مقدمة للشّعر العربي**، دار العودة ،ط1 ،بيروت، 1971، ص 126–127.

الحياة. ومن هؤلاء يوسف الخال الّذي يرى أنّ الأدب لا يكون حديثا ما لم يكتب بلغة حديثة ويستمد عبقريته ومعانيه من حديث النّاس[1].

**ج-التجديد في الصّورة:**

تشكّل الصّورة أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي عامة والشّعر خاصة وهي ليست مستحدثة فيه بل هي جزء من مبنى القصيدة ، بل حسب ما يرى جابر عصفور: <هي الجوهر الثّابت والدّائم فيه>. [2] وترتبط الصّورة ارتباطا وثيقا بالتّجربة الشّعرية وهي <طريقة من طرق التّعبير ووجه من أوجه الدّلالة>.[3]

ارتبطت الصّورة في القصيدة العمودية ببعض القيود والقوالب الخارجية المفروضة عليها، الأمر الّذي جعل الشّاعر يسعى إلى بلورة فكرته في صورة جزئية لا تخرج عن إطار البيت الشّعري ولا تتجاوز أسسه وأبعاده المألوفة، ومن ثمّة جاءت صورة جزئية محصورة في الاستعارة والكناية والتّشبيه.وعندما تحرّرت القصيدة المعاصرة من هذه القيود أخذ الشّاعر يعبر عن قضاياه في صورة فنّية تتوافق وحالاته النّفسية والشّعورية، فقد تخلص من وحدة القافية الّتي كانت تقيّد في بعض الأحيان، صوره ومشاعره وأفكاره، وأطلق العنان للصّورة الشّعرية.

خرجت الصّورة في الشّعر الحديث من مجرد علاقة جزئية بين مشبّه ومشبّه به، ومن مجرّد المهارة والبراعة في الدّقة إلى نوع من المشاهد أو اللّقطات الموحية المتتالية في سرعة تنقل لنا صورا متلاحقة مرئية ومسموعة، أشبه بما نشاهده في أفلام السّينما ولذلك أطلقوا عليها كلمة "المونتاج" بحكم كونها مشاهد متلاحقة.[4]

**ت- التّشكيل الموسيقي:**

---

[1]- يوسف الخال :الحداثة في الشعر ، ص 25.

[2]- " جابر عصفور: **الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثّقافي العربي، ط3، 1992، بيروت، ص 7

[3]- **المرجع نفسه**، ص 323.

[4]- ينظر: عبد العاطي شلبي، **دراسات في فنون الأدب الحديث** ط1، 2005، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية ص 50.

تعدّ الموسيقى الشّعرية من أكثر الظّواهر الفنّية بروزا في الشّعر العربي المعاصر وأشدّها ارتباطا بمفهوم التّجديد، و كانت تنحصر عند القدامى في الوزن والقافية والبحور الخليلية. وقد وجد الشّاعر المعاصر نفسه في أمسّ الحاجة إلى التّغيير في الشّعر فظهرت محاولات جادّة في سبيل هذا التّغيير < إلاّ أنّ هذا التّغيير> في رأي عز الدّين إسماعيل < لم يكن جزئيا أو سطحيا وإنّما كان جوهريا شاملا وكان تشكيلا جديدا للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى> [1] .

إنّ هذا التّغيير لم يكن نتيجة عجز الشّعراء وإنّما كان دافعه الحقيقي، في رأي عز الدّين إسماعيل، <جعل التّشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النّفسية أو الشّعورية الّتي يصدر عنها الشّاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقا فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الّذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتّتة >.[2] و عن بناء القصيدة العربية المعاصرة ، فلقد عرفت بناء جديدا غير الذي عرفته في القديم فهي تقوم على أساس السطر الشعري أو نظام السطر دون البيت الشعري الذي لطالما قامت عليه القصيدة العربية . أضف إلى ذلك اعتمادها على قالب موسيقي خاص بكل سطر، أي متغير حسب الدفقة الشعورية على غير النظام القديم الذي كان يعتمد قالبا موسيقيا ثابتا . كما كسرت القصيدة العربية المعاصرة قيود القافية و الوزن، فلم تعد تعتمد على قافية واحدة ، بل غيرتها و نوعت فيها و أصبحت تعتمد على نظام التفعيلة وكسر المعهود و إحداث الجديد. يقول رجاء عيد: < ليس مجرد كسر الشطرين ،و استخدام التفعيلة ما يسمى فارقا بين القصيدة الجديدة و القصيدة العمودية إن الفارق الأساسي هو تشكيلات الأداء اللغوي و تحويلات اللغة الشعرية > [3]

إنّ الموسيقى القصيدة العربية المعاصرة قائمة على أساس أنّ القصيدة بنية إيقاعية خاصّة ترتبط بحالة معيّنة للشّاعر بذاته، فقد تشبث الشّاعر المعاصر بالحرّية المطلقة كما كان

---

[1]– عز الدّين إسماعيل: **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية**، دار العودة بيروت، ط2، 1972. ص 62.

[2]– **المرجع نفسه**، ص 63

[3]– رجاء عيد : **لغة الشعر** . قراءة في الشعر العربي المعاصر ، منشأة المعارف ، دط ، دت ، ص09.

يرفض التقيد وهذا ما يمثّله أدق تمثيل قول أبي القاسم الشّابي: < إنّ روح الشّاعر حرة لا تطمئن إلى القيد ولا تسكن إليه، حرّة كالطّائر في السّماء، والموجة في البحر والنّشد الهائم في آفاق الفضاء، حرّة فسيحة> [1]. وأصبح الشّاعر حرا في استعمال عدد التّفعيلات في السّطر.

إنّ الشّعر الحر لم يلغ الوزن ولا القافية، لكنّه أباح لنفسه أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما حتّى يحقّق الشّاعر ذبذبات لمشاعره الّتي كان الإطار القديم يقف أمام تحقيقها. وهذه التّغيّرات الّتي طرأت على شكل العربي وموسيقاه إنّما هي نتيجة لمتغيّرات حضارية جديدة طرأت على المجتمع.

ث- **توظيف الرّمز الأسطوري**

يعدّ الرّمز من أبرز الظّواهر الفنّية، وهذا ما أكّده عز الدّين إسماعيل في قوله: < من أبرز القضايا الفنّية الّتي لفتت الانتباه في تجربة الشّعر الجديد ظاهرة الاستخدام المكثّف للرّمز كأداة تعبيرية استعملها الشّاعر لإيصال فكرته إلى القارئ > [2] ، فالرّمز يقوم على إخراج اللّغة من وظيفتها الأولى وهي التّواصل، وإدخالها في الوظيفة الإيحائية لأنّ النّفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق بها شوق إليه أصلا أمّا إذا أجهد المبدع نفسه في التّخيّر شدّ انتباه المتلقي وجعله متعطشا لمتابعته .[3]

تعدّدت مفاهيم الرّمز، فنجد غنيمي هلال يعرفه قائلا: < الرّمز هو الإيحاء، أي التعبير الغير المباشر عن النّواحي النّفسية المستمرّة الّتي لا تقوم على أدائها اللّغة في دلالاتها، فالرّمز هو الصلة بين الذّات والأشياء بحيث تتولّد المشاعر عن طريق الإثارة النّفسية لا عن طريق التّسمية والتصريح> [4].وقد وجد الشّعر العربي في الأسطورة متنفسا يعبّر من خلاله

---

[1]- من كلمات الشّابي: نقلا عن محمد فتوح أحمد، **الرّمز والرّمزية**، ص 160.

[2]- عز الدين اسماعيل : **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية**، ص 194.

[3]- محمد الكندي: **الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث**، السّيّاب، نازك، البيّاتي، دار الكتاب الجديدة، المتّحدة، ط1، بيروت 2003، ص 34.

[4]- غنيمي هلال: **الأدب المقارن**، دار العودة بيروت ط3، ص 298.

الشّاعر عن قضاياه ومواقفه ومصدرا من مصادر إلهامه ومجالا من مجالات إبداعاته، ومعنى ذلك أن الشّاعر المعاصر اتّخذ من مكانة الأسطورة جسرا يرتقي إليه كلّما أراد أن يخط قصيدة، فكانت له عونا وطريقا يهتدي به كلّما غاص في بحر الشّعر والإبداع، جاعلا من التّراث الشّعبي منبعا لكتاباته الشّعرية.

# الفصل الثاني تجليات الشعرية في ديوان طواحين العبث

**أولا: شعرية اللغة الشعرية**

غَني عن البيان أن الشعر ظاهرة لغوية في جوهرها ، لا سبيل إلى التأتي إليها إلاّ من جهة اللغة التّي تتمثل فيها عبقرية الإنسان وتقوم بها ماهية الشعر بصدق وأمانة وحيوية وصفاء ووفاء [1].

فاللغة بكل ما تشتمل عليه من ألفاظ وصيغ وتراكيب ومعان ثابتة قائمة أو ممكنة أو محتملة أو غير محتملة، <هي الأداة التي يبرز بها الشاعر كل ما يكتشفه ويستشعره ويتنبأ به ، فهي بالنسبة له مرآة هذا العالم > [2]،لذلك فهو دائم البحث عما يمكنه من جعل هذا العالم متسعا رحبا لعالمه الداخلي الخاص متوافقا معه ، موازيا له في عمقه وامتداده ، مجسدا لكل حقائقه. < والشعر فن أداته الكلمة التّي تكتسب معاني جديدة تتجاوز العادي المألوف، فتبتعد عن النزعة التقريرية المسطحة التّي من خصائصها نقل الفكرة نقلا نثريا مباشرا ينتفي معه في الأدب جوهر الفنية في الشعر الذّي هو جوهر رؤيوي قبل كل شيء>[3] . لهذا كانت اللغة الشعرية في جوهرها تقوم على التجريب والانفعال الحسي، القاضي باستدعاء الكلام الجديد الذي لم يسبق له الشعراء من قبل، تصبح لغة مبتكرة، تلغي تماما نظرية الانعكاس، حيث تنتقل من "التعبير" إلى "الخلق" < لم تعد اللغة الشعرية واسطة لايصال المعلوم > [4]

- **شعرية لغة الكتابة البصرية { الدلالة الخطية}:**

تسعى لغة الكتابة سعيا حثيثا لإثبات وجودها وتثبيت دوالها، عن طريق التدوين على البياض، لهذا أصبحت لغة الكتابة قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الأدبية، والشعر اليوم شأنه شأن اللغة يعمل على استغلال الطاقة التبليغية في اللغة ، كأشكال سماعية أو بصرية، ومن ثم كانت النزعة الفضائية ترجمة إجرائية لهذا النزوع، فكان الشعر المجسم والميكانيكي والمشهد الصوتي [5]،إلاّ أننا نجد هناك مثاقفة بين لغة الكاتبة ولغة البياض، أي بين السواد والبياض ولن نتعرف على < هذه الشعرية، أو نتماهى معها ـ فيها ـ ، إلا إذا حذفنا الجسد القصيدي. حيث تتعرى أمامنا أسرار اللامكتوب ، وتفعيلات اللامرئي، أي روح

---

[1]- لطفي عبد البديع :**التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستيطقا** دار المريخ 1989 ص08".

[2]– جان بول سارتر: **ماهو الأدب** تر: جورج طرابيسي المكتب التجاري للطباعة والتوزيع ، بيروت 1961 ص 54

[3]– ميشال عاصي: **دراسات منهجية في النقد**، دار مكتبة الحياة ،بيروت، 1970، ص 59.

[4]– راوية يحياوي: **شعر أدونيس البنية والدلالة**: منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2008، ص 17.

[5]– محمد الماكري : **الشكل الخطاب** : مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1991، ص: 07

القصيدة التي هي مرايا الأثر ؛ حيث تتراءى لغة اللالغة، وبذلك نكون قد دخلنا ممكلة الجماليات مدركين ما لا يرى بما يرى.> [1] لهذا تتطلب اللغة البصرية من المبدع أن يمتلك القدرة على < إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة، لها العلاقة الأوثق بنفسية وطريقته المتميزة في تناول الأمور، بحيث تبدو للآخرين وكأنّها تُرى لأول مرة> [2].

قد يعود بروز اللغة البصرية في الشعر المعاصر إلى محاولة ملء الفراغ الذي أحدثه الإنفصام الكبير والشرخ الأكبر، لغياب الوظيفة الإنشادية بين الشاعر والمتلقي والتي غيّبت معه القيم الجمالية .فلم تعد الكلمة أداة الشعر الأولى ،فظهرت شعرية اللغة البصرية، كمعادل للوظيفة الإنشادية لتجبر ما تشقق بين الباث والمتلقي، ولتكسر نظام الكتابة المألوفة، بهدف زيادة النص بنى عميقة تمنحه فاعلية وحضورا أقوى. واعتبرت الدراسات المعاصرة هذه التقنية من الظواهر الأساسية التي تدرس النص الشعري على أنه أسلوب مخالف للمعهود والخارج عن العادي؛ فالانزياح الكتابي في الشعر المعاصر هو لغة صامتة صائتة في الآن ذاته.وهذا ما جسده الديوان الشعري المدروس " طواحين العبث" مثله كمثل غيره من الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة، يترصد اللغة بأشكالها وتنوعها كتجلٍّ لتجربة وعواطف وأحاسيس الشاعر، لهذا سنحاول إعطاء شواهد حية تتجلى فيها مظاهرها من خلال أنماط متباينة منها ما يلي:

**1) لغة نقاط الحذف :**

وضع مجموعة من النقاط السوداء بجوار الكلمات، سواء قبلها أو بعدها، أو بين كلمة و أخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفاصل بصري. < والتنقيط كناية بصرية عن دال "كلمة أو جملة" مغيب بنحو مقصود من قبل الشاعر، تجنبا للحساسية الدلالية التّي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنيا في القصيدة التّي حذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى بخر كعلامة على الصمت>.[3] فالشاعر من خلال هذه الأيقونة اللغوية خلق التواصل مع القارئ الذّي يمارس فعل التلقي من خلال تلك الفضاءات النصية للشكل الشعري، ليصبح النص بهذا الشكل قابلا لإعادة الإنتاج والصياغة مع كل

---

[1]–. غالية خوجية: **أسرار البياض الشعري**: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009،ص ص :197،198

[2]– " كمال أحمد غنيم: **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، مكتبة مدبولي، ط1 ، 1989، ص: 13.

[3]– أحمد جار الله ياسين : **شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني**، مجلة أبحاث ، كلية التربية الأساسية م02،ع 04،2005،ص:172.

قراءة جديدة.والشاعر " أحمد شنه" تعامل مع هذه التقنية بكثرة بهدف الإضافة الدلالية، وتظهر في قوله :

ويسقط من حاجبيك...الضّياء
ففي السّفح تنمو الطّحالب...مثل القبابِ،
وتغفو الفتوحات في شاطئ الآخره...
ستعرف يوما...بأنّي احترقت...
وأنّي انكسرتُ.....[1]

يوظف الشاعر تقنية التنقيط في هذه الأسطر الشعرية من أجل التعبير عن الخيبة المحذوفة الدال عليها كثرة الأفعال التّي تنوع استخدامها من زمن الحاضر( يسقط ، تنمو، تغفو) إلى الزمن الدال على المستقبل (ستعرف) إلى الزمن الذي يرجع بنا إلى الماضي (انحرقت، انكسرت)، هذا التناوب الزمني المستغل من طرف الشاعر يعطي مساحة لحرية المتلقي في اكتشاف معاني كثيرة تتضافرو بلاغة الصمت التي عبر عنها الشاعر بالتنقيط، فلعبة السواد والبياض بين الكلام المنطوق والمسكوت عنه أضفت شعرية رفيعة شكلتها الفراغات المنقطة بإيحاءاتها التي جعلت المتلقي في أن يشارك الشاعر في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل.

" فأحمد شنه "، هذا الشاعر الجزائري المعاصر ، وظف كل قدراته الخاصة تبعا لتجربته، فضلا عن تأثره بالتطورات التقنية للكتابة، أين جمع بين الكتابة اللغوية والظواهر البصرية في النسيج الشعري راميا إلى أن يزيد من دلالات النص بصريا ، هذه الظواهر التّي في كثير من الأحيان تضفي أبعادا جمالية دلالية في جسد القصيدة ، يقول الشاعر:

ومازلت أشعر أنّي...وحيد بهذا الوطن
فهل سوف أدخل عصر الشتات،
وعصرَ...الجنون،
وعصرَ...الضّياع،
وعصرَ...النّفاق،
وعصرَ...الجليد،
وعصرَ...الوثن.[1]

---

[1]– أحمد شنه: طواحين العبث ، مؤسسة هديل للنشر و التوزيع ،الجزائر،ط1، ماي 2000، ص 39.

تتجلى بوضوح قدرة الشاعر " أحمد شنه" في إنشاء حقل لغوي دلالي مقتصد مكون من المفردات ( الجنون، الضياع، النفاق، الجليد، الوثن). وقد عبر عن هذا الحقل بـ (الشّتات)، فالشاعر استطاع أنّ يظهر شعرية التلاحم الموجود بين المفردات التي تصب في معنى واحد من خلال الاقتصاد المكثف عندما حذف بعض الكلمات وشحن معانيها في نقاط الحذف والأسماء المعرّفة التّي شكلت حقل الشتّات . هذا التناسق في اختيار الكلمات المؤدية للمعنى المراد، فتحت للمتلقي المجال لملأ الفراغات والفهم المعمق وإعادة الإنتاج، لأنّ البياض بصمته يتكلم، والفراغ بمحوه يدل على كتابة أخرى. والصور النفسية التّي يريد الشاعر تقديمها لنا هي وصف ما يختلج في نفسه من شعور بالوحدة في الدفاع عن القضية بسبب تخلي هؤلاء الذين لهم أنّ يساهموا في تغيير مجرى الشتات إلى عودة تهز الموازين، فيرجع كل شيء إلى مكانه.

**2) شعرية لغة اللون:**

لغة الشعر هي < لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح فالشعر هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله>.[2] تتجاوز اللغة الشعرية عجزها وفق هذا المنظور، بالاعتماد على قانون الابتكار والاستثمار ، ولعل من بين استثماراتها اللون. لقد اتفق علماء النفس على مدلولات نفسية للألوان، فاللون الأبيض للطهارة ،والأسود للحداد و الموت، والأصفر يدّل على الضياع و الخداع ، ويدّل الأحمر على القوّة، والأزرق يدّل على النبل والحكمة والثبات ،والبنفسجي لون للطغيان و السلطان والحب،ويدّل الأخضر على الأمل والسعادة.[3] نجد هنا انزياح اللون من الفن التشكيلي إلى الشعر بفضل المدلولات النفسية التّي يحملها ،فشعرية لغة اللون تختلف باختلاف الزمان؛لأنّ اللون قيمة معيارية للجمال ليس إلاّ، حيث يعد اللون وتشكيلاته لغة على الرغم من أنه يعد فيزيائيا موجات ضوئية، إذ بمجرد ما يرتبط بموجات الأشياء يصبح له معان ورموز ،تحمل رسالة إنسانية تبليغية لها دور فعال في التجارب الإنسانية ، كما أن للألوان القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان، ولديها القدرة على الكشف عن شخصية الانسان لما لكل منها من ارتباط بمفهومات معينة، ولما

---

[1]– الديوان ، ص 85.

[2]– أدونيس: **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط3 ،1979، ص: 125.

[3]– عفيف البهنسي ،**علم الجمال و قراءات النص الفني** ،دار الشرق للنشر ، دمشق، ط1 ، 2004، ص:39

يملكه من دلالات وإيحاءات خاصة.[1]

و قد انزاح الشاعر الجزائري في تعاطيه مع الألوان انزياحا غير محدود ويرجع ذلك إلى التباين الذائقة و القدرات الفكرية والإبداعية، و الإيحالات النفسية ،التي طربت فرحا مع الألوان الزاهية وحزنا اعتراها حين وظفت ألوانا قاتمة .تشكل اللغة اللونية دورا هاما في تجسيد تجربة الشاعر الرؤيوية،مما يجعلها أحد المفاتيح الهامة في فهم التجربة الشعرية والوصول إلى المغزى الكامن وراء النصوص، فضلا عما يضيفه اللون من رموز و إيحاءات و تراسل يتجاوز الإطار المعجمي وينتقل بها من المحسوس الى ما وراء الظاهر و الإطار المحدود.[2]

الشاعر "أحمد شنه" لم يذكر الألوان بصورة صريحة وجلية قدر ما وظف معانيها مُضمنة في رموز نستدل من خلالها عليها ، ومن ذلك نورد قوله :

وهل صار الأوراس...يا سيدي... قبلة في الظلام

نوقّعها فوق خدّ الشّهيد لكي لا تطاردنا لعنات الطوائف [3]

ضمّن الشاعر معنى اللون الأسود في لفظة " الظلام" هذه اللفظة التّي تدعم الصورة الساخرة التّي جرتها المساومة على الأوراس بصمت حتى لا تستمر الفتن.والشاعر يرى ذلك سخرية تؤدي إلى تفاقم الأمر ليس إلاّ ، وهنا تبدو الدلالة اللونية غير المعجمية، مشبعة بوجود فاعلية تعبّر عن انبثاق لغوي حقيقي وولادة لغوية حقيقية، وعلاقات لغوية جديدة فرضها انبثاق حسي عميق لأوضاع الواقع. ومن بين الألفاظ المشبعة بالدلالة اللونية في ديوان طواحين العبث " الدموع، الدماء ، الدخان ، الماء، الحداد " التّي أوردها الشاعر لتعميق رؤيته للأشياء ويحدد موقفها منها، وهنا تكمن شعرية اللون، حين أصبغه الشاعر على الألفاظ متخطيا بذلك كيميائية الألوان والدلالة المعجمية ليؤسس لدلالة جديدة قابلة للتأويل اللانهائي.

وفي موضع آخر يقول:

ستغدو الدماء التّي في يديك ...اعترافا جديدا...

بأنّ الطّواحين صارت تدقّ العبث[4]

---

[1]- أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**،عالم الكتب للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط2، 1997 ، ص 228.

[2]- فوزي عيسى : **تجليات الشعرية**-قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف ، مصر ، ص :185 ،186.

[3]-الديوان ، ص 26.

[4]- الديوان ،ص 35

يضمن الشاعر اللون الأحمر في لفظة "الدماء"، كاسرا بذلك رتابة الدلالة المعجمية، ليؤسس لدلالة لونية تبرز شعريتها من خلال تعبيرها عن الحرب والقتل ،والشغب .

**3) شعرية لغة المفارقة :**

لعبة لغوية غاية في المهارة والذكاء، إنّها رسالة ترميزية، < تقوم شعريتها على جدلية قائمة بين مبدعها الذّي يفتح بناءها المغلق على قراءات متعددة أو دلالات معينة، وقارئها الذي يحاول الوصول إلى هذه المعاني بفك شفرتها البنيوية >.[1]

فالمفارقة بذلك انحراف لغوي يخلق للقارئ دلالات عديدة يتحرك من خلالها.وهي تظهر على أنّها وسيلة فلسفيه تفضح لتكشف وتهدم لتبني، وتضحك لتبكي، وتهمس لتصرح، وتشكك لتؤكد وتتأكد. وتتبدى المفارقة في مظاهر شتى تتصل بالوجود والمجتمع والفرد، وتتمثل في أوجه التناقض والتضارب والتنافر والتعارض والاختلاف والانعكاس والتغاير والتباين والتجاوز والتقابل بين طرفين: بين ما هو ظاهر، وما هو باطن أو بين ما هو ما يحدث وما يجب أن يحدث، أو بين الجد في الهزل والمعقول في اللامعقول،[2] وقد نهلت القصيدة الشعرية العربية الجزائرية المعاصرة "طواحين العبث" لصاحبها "أحمد شنه" من تقنية المعنى ونقضيه، وبشتى أنواعه، لإمتصاص المعاني الهاربة من قبضة الصرامة التعبيرية العادية، ونسوق في ذلك شاهداً كيف أن الصورة تبدأ بدلالات معينة لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة في نهاية ما بدأت به ، يقول الشاعر:

تكلّم...لكي لا أراك
تكلّم لكي لا تطهّرني بالدماء يداك
تكلّم...
تكلّم...لكي لا تضيء الكهوف
فها نحن نخرج زيغود من شاطئ الشّهداء
وها نحن...نوقظ كلّ القبور[3]

---

[1]– نعيمة السعدية :**مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ع** 01 جوان 2007، ص 01.

[2]– يوسف حسن عبد الجليل : **المفارقة في شعر عدي بن زيد العيادي** ، دراسة نظرية وتطبيقية ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، مصر ، ط1،2001،ص :11

[3]– الديوان، 22.

لقد أضفت المفارقة روح التناقض على المقطع المذكور أعلاه، فرأينا الشاعر يستنكر الاختلاف والتباين بين ما كان يصبو إليه، وبين المرفوض القائم فعلا. فهو حين يعيد تكرار لفظة (تكلّم) يعطيها في كل مرة دلالة تصب في معنى يختلف عن سابقها ، فهو يوجه دعوة للصحوة من أجل إعطاء الأشياء قيمتها (زيغود، القبور) حتى لا تطغى تلك الأشياء التي لا قيمة لها ويحل الدنيئ محل المقدس ،وقد اعتمد الشاعر الرمز (قبر، زيغود ، الدماء) دون أن يذهب إلى المعنى مباشرة ، تاركا المجال لهذه الرموز لتعلن عن دلالاتها وشعريتها موضحة الرؤيا والموقف المراد إيصاله من طرف الشاعر.

وفي قول الشاعر:

فها أنتَ تروي لنا...المستحيل
وها أنت تجتاحنا غائبا
وتجتاحنا حاضرا
فلم يعترضك القناع البديل. [1]

تبرز في هذه الأسطر الشعرية لغة جديدة نتجت بتأثير الصراع بين الثنائيات الضدية، وهي لغة التضاد والمتناقضات التي تمثل هذا الصراع ، وقد وظف الشاعر " أحمد شنه" هذه اللغة التي فيها شعرية جمع المتفارقات التّي تظهر في (غائب) و (حاضر) ،هذه السمة من سمات الانحراف الأسلوبي التيّ تشحن النص بقوة تولد العلاقات الداخلية في النص وتكون حركة داخلية ، تفجر الدلالات الضدية، التيّ ستقوم بنقض الدلالات الصريحة في سطح النص بأزمنتها المختلفة، وهنا تتضح شعرية تناقض المعاني التي تباغت القارئ لإثارة انتباهه.

وقوله كذلك:

تكلّم... فلا الجهل أغنى... ولا المعرفة...
ولا الصّمت أغنى...
ولا الوحي... والسِّحر...والفلسفهْ.
أقول لكم أيها اللاّهون وراء الكراسي
وخلف الوزارات...والأظرفة،
بأنّ البلاد اشتراها الطّواريسُ...[1]

---

[1]– الديوان ، 34.

هذه الأسطر الشعرية تتضمن مفارقة تتمثل في أن الحق لا يؤول إلى صاحبه ،ولكنه يؤول إلى أقل الناس جدارة به ، كما آلت البلاد إلى مغتصبها ، وآلت حقيقة الأشياء إلى غير مصدرها.هنا تبرز شعرية المفارقة التّي لجأ الشاعر إليها وهي مفارقة الاستحقاق ليمنح القارئ حسا اكتشافيا ، يظهر في نطاقه العلاقات الخفية التّي تحكم النص، وتحفزه على التأمل وتنشيط فكره ليصل إلى المعنى المقصود. كما نجد الشاعر قد جمع بين لفظتين متنافرتين في الدلالة اللغوية بشكل مباشر ( الجهل والمعرفة) ، وهذا لا يعني سطحية التعبير، لأنّ المعنى المقصود فيه مناقضا ومخالفا للمعنى الظاهر، وهذا العمد في تجاور الأضداد يستخدمه الشاعر ليظهر شعرية المفارقة الناتجة عن التناقض وليستفز القارئ ويوقعه في المنطقة الواقعة بين الضدين حتى يدرك حجم التناقض الماثل كما هو بين الجهل والمعرفة .

**ثانيا:الصورة الشعرية**

إنّ الشعر <لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلآلئها نورا يتصل خطّه بِأسلة اللّسان ، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك ، ويهتدي به ليلها السالك ، وخير الكلام ما ائتلفت معانيه> [2] .

فالفنان يخاطب جانب اللاوعي فينا ، لذلك علينا أن نتهيأ دائما للحكم على الشاعر بقوة المجاز في شعره وأصالتها [3]،< لأنّ الصور بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة >[4]، وفضل الشاعر هو إخراج هذه المعاني بصورة مبتكرة [5]. والشاعر الجزائري "أحمد شنه" استطاع أن يجسد لنا من خلال ديوانه"طواحين العبث"هذا السمو بالقصيدة و بعث الحياة فيها،بقدرته الشعرية على التصوير و إخراج المعاني في قالب مبتكر يلمس فينا الروح والخيال،فقد عُني في ديوانه 'طواحين العبث'بالصور الشعرية و أولاها اهتماما كبيرا مما زاد في قوة مجازها ،< فالقصيدة هي في حد ذاتها صور،فالاتجاهات تأتي و تذهب،و الأسلوب تغير،كما يتغير نمط الوزن ،حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك ،ولكن

---

[1]–الديوان ، 126.

[2]–يوسف حسن نوفل:**اصوات النص الشعري** ، الشركة المصرية العالمية لونجان ، القاهرة، ط1 ،199 ، ص 08.

[3]–سيسل دي لويس: **الصورة الشعرية**، تر:أحمد بضيف الجنابي مالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم ، منشورات وازرة الثقافة و الاعلام ، بغداد ، د.ط، 1982، ص ص 20–43.

[4]–المرجع نفسه ، ص 20.

[5]–بشرى موسى صالح:**الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي،بيروت ، ط1، 1994،ص 26

المجاز باق،كمبدأ للحياة القصيدة و كمقياس رئيس المجد الشاعر.> [1] إذ تعد الصورة الشعرية ركنا أساسيا من أركان العمل الأدبي ، ووسيلة الأديب الأولى التّي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية وهذا لا يعني أنّها أخذت مستحقها من التعريفات و الدراسات ، وإنّما مازالت موضوعا غائما وغامضا لدى الكثير من النقاد والدارسين، لذا لا يمكن تحديد تعريف واحد وقاطع للصورة ، وذلك لما وقع فيه النقاد البلاغيون من اختلاف.

ففي مجال الأدب تستخدم الصورة الفنية (Imagery) لتشير إلى الصورة التي تولدها اللغة في الذهن،بحيث تشير الكلمات أو العبارات إما إلى تجارب خبرها المتلقي في الذهن أو إلى انطباعات حسية ،كما يمكن القول أن الصورة بالمفهوم الفني <تعني أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة و موحية في آن>.[2]و تُعرّف الصورة بأنها:< معطى مركب من عناصر كثيرة من الخيال و الفكر و الموسيقى و اللغة، إنها"الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني والزماني>. [3]

لمّا كانت للصورة الشعرية هذه الأهمية،فقد أولت الدراسات الأدبية والبلاغية القديمة والحديثة مكانة خاصة، لتحظى بالمكانة ذاتها في العصر الحالي،فهي إبداع خالص للذهن، و لا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة أو التشبيه، إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين قليلا أو كثيرا،وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية و قادرة على التأثر الانفعالي و محققة الشعر.[4]

اختلفت الدراسات النقدية المعاصرة في النظر إلى أصالة مصطلح الصورة، فرأى قسم أنّ الصورة مصطلح حديث نشأ بتأثير النقد الغربي ومصطلحاته في نقدنا العربي الحديث، ورأت طائفة أخرى أنّ المصطلح حديث بدلالته، وأبرزها النفسية، ولكنّه قديم في أصله يعود إلى بدء الوعي بالخصائص النوعية للأدب.[5] و رغم هذا الاختلاف فالصورة الشعرية الوسيلة التصويرية التّي من خلالها يُظهر لنا الشاعر أفكاره وأحاسيسه راسما لنا بذلك عالما من الإبداع الذّي له وقع في النفوس و العواطف،فارضا علينا جمالا نستسيغه من موهبته الفذة.

## 1. الصورة البلاغية

---

[1]–لويس:**الصورة الشعرية** ، ص 20.

[2]–علي الغريب محمد الشناوي: **الصورة الشعرية عند الاعمى التطيلي** ،ط1، 2003، ص 17.

[3]–عبد الحميد هيمة:**الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري**، دار هومة ، الجزائر،د.ط، 2005،ص 56.

[4]–الوالي محمد:**الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي**،المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1990،1، ص 16.

[5]–محمد حسن عبد الله : **الصورة ... والبناء الشعري**، دار المعارف ، القاهرة ، د.ط ، د.ت، ص 29.

## 1-1 التشبيه:

كثر استعمال التشبيه في الشعر العربي أكثر من أي نوع آخر،و يعود ذلك إلى الطبيعة الفنية الخاصة بهذا الشعر،و محاكاته للصور الطبيعة،فالشاعر المتمكن هو الذي يحسن نقل هذه الصورة بالصورة البيانية. ومن الأمور المعلومة أن الشيء لا يُشبه بنفسه و لا بغيره من كل الجهات،إذ الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه و لم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا،فصار الاثنان واحدا فلا يكون هناك تشبيه،لأن التشبيه يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما و يوصفان بهما،و افتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها.و إذا كان الأمر كذلك <فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من إنفرادها فيها،حتى يدني بهما إلى حد الاتحاد > [1] هذا يدل على سعة الخيال و جمال التصوير،مما يزيد المعنى قوة ووضوحا. فالأديب يرى شيئا من الأشياء،فيذكر عن طريق تداعي المعاني ما يشبهه من أشياء كان قد أدركها من قبل،فيختار منها في حال التشبيه ما يحقق غرضه ويطابق مقتضى الحال ،فإذا أراد التعبير بأسلوب التشبيه مادحا أو هاجيا، <التمس في الحالة الأولى مشبها به مستملحا،و في الحالة الثانية مشبها به مستقبحا.>[2]

فالتشبيه ليس هو إدراك التشابه بين الأشياء فحسب،أو استحضار صور الماضي،ولكنه يتجاوز ذلك الى إعادة تشكيل المدركات وبناء عوالم متميزة في تركيبها.[3] لهذا كان للصورة التشبيهية دور جمالي و فني في الاستخدامات البلاغة القديمة و الحديثة.

يعتبر "أحمد شنه" من ألمع الشعراء الجزائريين الذين اعتمدوا على التشبيه اعتمادا كبيرا باعتباره الصورة المفضلة لرسم عوالم الشاعر الخاصة.يقول 'أحمد شنه' في ديوانه "طواحين العبث"

لكم أن نحرّف كل العناوين حتى يضيع الشتاء وراء القمر

وحتّى يكون التراب نبيذا كما كان قبل الرحيل...

وحتّى يجرّدنا البحر... عن قبلات المطر.[4]

---

[1]–قدامة بن جعفر:**نقد الشعر**،تج:محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية، بيروت، ص 124.

[2]–عبد العزيز عتيق:**في النقد الادبي**، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، د.ط، 1972، ص 77.

[3]–فاطمة سعيد أحمد حمدان: **الخيال ووظيفته في النقد القديم و البلاغة** ،رسالة دكتوراه، جامعة ام القرى ،السعودية ،1989،ص 325.

[4]–الديوان، ص 21.

في هذه الصورة شبه 'شنه' التراب بالنبيذ،و حذف أداة التشبيه،ثم حرص على أن يبقي على الخيط الرابط بين توظيفه للتراب وتشبيهه بالنبيذ،هذا التراب الذي كان قبل الضياع وتغيّر الظروف يحمل قداسة. فالتراب هو المشبه والنبيذ هو المشبه به ،فالنبيذ يسكر ويثمل و احتساؤه يجعل شاربه في نشوة و إحساس لا يقع الكدر ساحته،و ذاك حال التراب حين تضمه راحتي اليدين و يستنشق يُحدث في حامله النشوة و السكر.فمن خلال هذا التشابه تظهر شعرية الألفاظ التّي عبر بها الشاعر عن حالة من يعشق الوطن و النبيذ الذي يجعل شاربه كذاك العاشق ساعة عشقه لوطنه،فعادة يلجأ السكير للخمر حين تصيبه الهموم و الأحزان ذاك حال الثائر العاشق للوطن حين يحل مكروه بوطنه.

و في مقطع آخر يورد الشاعر تشبيها آخر، حيث يقول:

يموتون في دفتر الطفل... بين السطور

يموتون كي يكتب الخطباء... مراثيهم

(رحم الله الشهداء)

ثم يسيرون خلف الجنازة مثل الصخور.[1]

نلمح من خلال هذه السطور الشعرية، فقدان الشهيد لقيمته في ظل صراعات لا تبيد، همها المنشود طمس تضحية هؤلاء الشهداء الذين يريدون لهم الاندثار،لذلك نجد الشاعر يشبههم حين يقول:'ثم يسيرون خلف الجنازة مثل الصخور 'بالصخور،فالخطباء هم المشبه و الصخور المشبه به،و قد ربط بينهما بأداة التشبيه 'مثل'،وحذف وجه الشبه الذي تمثل في الجمود و التصلب، فالصخور لا تكترث و لا تشعر، بالموت و فقدان الإحساس، ما بهؤلاء الخطباء الذين بات شاغلهم الاهتمام بالماديات و طمث حقيقة هؤلاء الشهداء و بعثها خلف أسوار المجهول بل خلف النكران و الجحود هنا تظهر شعرية الصورة من خلال بلاغة التشبيه.

يقول الشاعر:

و سأنسى بأني نبيّ رجيم،

تطارده شرطة الخلفاء ...

وتجلده لعنات الخدم [2]

---

[1]–الديوان، ص 25.

[2]–الديوان ص 50.

يرسم الشاعر بالكلمات صورة تشبيهيه مرصوصة بالمعاني و مدججة بالاتهامات،حيث شبّه نفسه بالنبيّ ،وحذف كل أركان التشبيه مما أضفى جمالا وبلاغة و شعرية في المعنى يلامس الروح،حيث نجد الشاعر يُفقد لفظة 'النبيّ'من معناها و يحملها معنى أخر ،و لا يكتفي بذلك ليردفها بصفة 'الرجيم' فالشاعر ها هنا يحاول أن يربط ما يختلج في صدره من مشاعر أصبح الكل يراها جرم و إقتراف،فما توحي به عبارة "النبي الرجيم" من معاناة الأنبياء بين أقوامهم حيث ترفض رسالتهم و هي الحق كحال الشعراء فخطأهم مرفوض لأنه لا يوافق هوى المتسلطون.إذن فكلاهما مذنبان و خارجان عن الاستقامة في نظر الخصوم و المخالفين. فعمق الجرح في وطنية الشاعر جعلته يرسم لنا صورة بريشة الألم ، تعكس وجعه المنتشر في أوصاله و حبره النازف،لعله يجد مهربا يتجاهل به ما يحدث و يكسر به قيوده،بل يوقظه حتى لا ينسى هذا الجرح ،و كله أمل بأن رغم الأوجاع ستندمل الجراح.

يقول:

توسد قيودي

ونم في الزوايا التي لا تراك

ونم مثلما كنت قبل اعتكاف الزمن[1]

في هذه الصورة التي صاغها "أحمد شنه" في ظل واقع مؤلم عرفته البلاد خلال سنوات الإرهاب الدامية ، استطاع أن ينقل لنا تصويرا من خلال التشبيه،حيث شبه ذلك الشخص الذي يحيا في سلام قبل أن يعتكف الزمن،زمن كانت القيود قيد المستحيل،زمن كان الوطن طير أحد جناحيه الحرية والآخر السلام ، فالمشبه هو ذاك الشخص الحالم المتنعم في السلام،والمشبه به ضميرا مستترا تقديره "أنت" يعود على الشخص الذي يعيش المعاناة، والذّي تجرع ألم الفتن، ، فهنا دعوة من الشاعر ليتمسك بالقوة و التحدي حتى ينتحر الوجع و ينكسر القيد،ولعل أداة التشبيه 'مثل' قربت مسافة المشابهة بين الذاتين قبل وحين عاشتا الحرب و هذا ما أضفى شعرية في حمل المعنى.

يقول في موضوع آخر يأخذنا به إلى عالم التاريخ و أقفال السياسة المتصدءة هازئا ساخرا:

أنا لا أقول لأسيادكم،أدخلوا القاهرة وناموا على شرفات سطيف .

أنا لا أقول لهم: لم يعد في زناته ما يستحق العناق .

---

[1]–الديوان ، ص 60.

أنا لا أقول لهم :إن أحزابنا مومس عاهر.

أنا لا أقول لهم: ان فرساننا نائمون.[1]

كأن الشاعر هنا حين يشبه الأحزاب بالمومس العاهرة ، يطلعنا على وجه قبيح بينهما، فالمشبه الأحزاب و المشبه به المومس العاهرة. صوّر لنا هذا التمازج في تشابه المعاني التّي قصد لها الشاعر،صورة تشبيهيه أبرزت شعرية و روعة التشبيه الذي أحالنا إلى أن الجامع بين الحزب والعاهرة إباحة،فُجر و قُبح،فما تقترفه المومس من دعارة و فجر،تقترفه اليوم الأحزاب بخيانتها و شرعيتها المنمقة و الإطاحة بالوطن في محنته التي شردت أشلاءه و بعثرت استقراره و أفقدته شرفه، و أباحت اغتيال شعبه.هذا ما تقترفه المومس حين تعرض نفسها،فهي تبيع و تستبيح شرفها كما تستبيح الأحزاب طعن الوطن و نشر الفتن.

يتضح أن التشبيه في ديوان "أحمد شنه" المعنون بـ "طواحين العبث"،اتخذ لغة خاصة و مبتكرة و موحية من خلال التراكيب، و إننا لا نجد توظيف الشاعر لهذا النوع من الصور البيانية لغرض الزخرف و التزيين أو الإطناب و الشرح،و إنما جاء حاملا و مجسدا لرؤية الشاعر، و ترجمة لعواطفه، لذلك نجده ينوع في التشبيهات و إنّ قلّت ،فالشاعر "أحمد شنه" حين قصد للتنويع خاصة في الإكثار من التشبيه البليغ،أراد أن يسافر بنا إلى أغوار القصيدة المعاصرة لنكشف شعريتها و نعيش وقع التجربة ،كما لجأ الشاعر في مواطن عدة للتشبيه التام مستخدما في ذلك أدوات التشبيه من قبيل الحروف (الكاف...)، و من الأسماء (مثل) كاسرا بذلك رتابة الأداة.

## 1-2 الاستعارة:

من أهم وسائل الخيال الشعري الاستعارة و التي هي< تعبير متنوع بطريقة خاصة متميزة من التحليل و البيان المباشر> [2].و تتجلى القوة التخيلية فيها من خلال إدراك الجانب الفردي من التجربة، يقول عاطف جوده :< ليست الاستعارة من واد واحد،ذلك أننا نميز أنساق منها،يؤول بعضها إلى الشائع المبتذل،و يؤول بعضها الآخر الى الكشف إذا جاز لنا أن نستعمل هذا المصطلح الصوفي.> [3] هذا التصور هو دلالة واضحة على ارتباطية الفكر الاستعاري بالصورة الشعرية التخيلية.

---

[1]-الديوان ،ص 57.

[2]-مصطفى ناصف:**مشكلة المعنى في النقد الحديث**،مكتبة الشباب، القاهرة ،د.ط ،1965، ص ص 105،106.

[3]-عاطف جودة :**الخيال مفهوماته و وظائفه** ،الشركة المصرية العالمية للنشر،ط3 ، 1998، ص 349.

كما يعرفها القاضي الجرجاني بقوله :< الاستعارة ما أُكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصلي،و نقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها،وملاكها تقريب التشبيه و مناسبة المستعار للمستعار له،وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ،و لا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر> [1]. و يسوق العسكري في ذات السياق تعريفه للاستعارة فيقول: < نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض،و ذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى و فضل الإبانة عنه،أو تأكيده و المبالغة فيه،أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ،أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه،و هذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة"[2] لهذا فانّ الاستعارة أفضل المجاز،و دلالتها تقتضي مراعاة ظروف و مناسبات استخدامها أو مراعاة الأفكار و الأحداث و المشاعر،أو القصد الموجود عند مستخدم اللفظة.[3]

في طواحين العبث كان ميل "أحمد شنه " إلى الصورة الاستعارية واضحا ، انطلاقا من قدرتها على رسم معالم تجربته الشعرية، ونقل أحاسيسه بطريقة فيها من العمق والإبلاغ ما يضفي السّمة الشعرية على صورته الفنية، ويجعل أثرها في نفس المتلقي عميقا. وقد عمد في استعاراته إلى التجسيم والتشخيص ليمنح مشهده الشعري بناءا فنيا حيّا، ومن أمثلتها في ديوانه " طواحين العبث" قوله:

لكُم هذه النجمة الذابله

لكم ما تُتيخ القوافل ... من أمتعة [4]

تجلّت شعرية التعبير الاستعاري عندما تحوّلت النجمه بفضل الاستعارة المكنية إلى كائن ومخلوق يحيا ويموت، وهذا عندما شبهها بالنبات وحذف المشبه به، وأبقى على لازمة من لوازمه، وهي (الذبول)، فالشاعر أراد من خلال هذا التشخيص أن يصف حال البلاد المزري الذّي هو كتلك النجمة التّي في عادتها تلمع وتتلألأ، مثل ماكان الوطن في سابق عهده ، ولكنّ نتيجة لسوء التسيير ،الإهمال والفتن أضحى يعاني ويلات هذا الفساد الذّي أودى به إلى الهلاك، وكما نعلم وراء كلّ فساد أياد مفسدة اقترفت ذلك.

في موضع آخر من الديوان يقول:

---

[1]–القيراوني :**العمدة في صناعة الشعر و نقده**، ص 163.

[2]– الحسن بن عبد الله بن سهل ،وكنيته العسكري :**كتاب الصناعتين**، ص 178.

[3]–يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الادبي، **الابعاد المعرفية و الجمالية** ،منشورات الاهلية ، عمّان، ط1 ، 1997، ص 132.

[4]– الديوان ، ص 21.

فها نحن نُخرِج زيغود من شاطئ الشهداء

وها نحن ...نوقظ كلّ القبور [1]

يتضح من خلال هذه الصورة الاستعارية تجسيم الشاطئ والقبور من خلال دلالة الفعلين (نخرج، نوقظ)، حيث جعل الشاعر من الشاطئ مقبرة يدفن فيها الشهداء،إذ حُذف المشبه به (القبر) و عبّر عنه بلازمة من لوازمه (الشهيد)،و أراد الشاعر من خلال هذه الصورة الاستعارية أن يصف مدى احتواء المقابر واتساعها بكثرتهم ، فلم يجد أوسع وأكبر من شاطئ البحر على الأرض لتمثيل هذه الصورة المفعمة بشعرية التصوير الذي استخدمه الشاعر.

أمّا حين يقول: (نوقظ كل القبور) ففي هذه العبارة شبّه القبر بالكائن الحي الذّي ينام، و حذف المشبه به وهو ( الإنسان) وأبقى على قرينة تدل عليه (يوقظ) ، فإنّه لو قال: نوقظ كل الشهداء، لفقدت الصورة معناها وشعريتها وأصبحت غير موحية ، لكنّ عندما نسب الاستيقاظ للقبور أعطى حيوية ودلالة أعمق حين توجه بالكلام للشهداء الذّين فارقت أجسادهم الحياة وظلت أرواحهم حيّة لا تموت. وقد رمى الشاعر من خلال هذا التصوير إلى بعث الحياة في القبور التّي تسكنها أجساد هؤلاء الشهداء آملا أن يوجد مثلهم لإعادة المجد والبطولات لوطن بحاجة ماسة لهما.

كذلك قوله :

لعل الشهيد سيعلم يوما...بأنّا ذبحنا الوطن

وأنّا اشترينا قيودا جديدة [2]

تبدو هذه الصورة الاستعارية متصلة بتجربة ومعاناة الشاعر النفسية ، فهو حاول أن يوضح من خلالها مدى تأزم حال الوطن ومساهمة الخائنين في هذه الأزمة ، وأنّ ما آل هو إليه من صنع أيدينا. يتضح ذلك في قوله : (وأنّ اشترينا قيودا جديدة). و أضحت القيود كتلك الحال المتأزمة والمحنة الدامية ، وقد كان هذا التصوير في رسم المعاناة ، قمة الروعة والشاعرية خاصة عندما شبه الشاعر الوطن بالكائن الحي الذّي يذبح من حيوان وإنسان فحذف المشبه به وعبر عنه بلازمة منه (الذبح).

يقول في موضع آخر من الديوان:

تكلّم بما تستطيع

---

[1]–الديوان ، ص 22.

[2]– الديوان ، ص 28

أمام المدينة مات الربيع،

وذابت رموش الصبايا

ونامت عيون المطر.[1]

كأنّ الشاعر يناجي حياة الربيع إذا تدفقت الكلمات وعلا الصوت ، لهذا يربط حزنه بموت الربيع على مشارف الوطن. وجسد ذلك في صورة استعارية مكنية نقلت لنا شعرية الأسلوب من بساطته ، حيث حذف المشبه به (الإنسان) ورمز له بالموت ليبرز لنا أنّ كل جميل في بلاده قد قتل.

وفي موضع آخر يقول:

تكلّم لكي...تستريح القصائد

نبيّا ...سيدخل باب المدينة في أيّ وقت

فلا تعتقلني وراء السحاب [2]

رسم الشاعر من خلال هذه الصورة الشعرية القصائد على أنّها إنسان يتعب ويستريح، فحذف هذا الأخير واحتفظ بالفعل الذّي يدل عليه ألا وهو (يستريح) ، وهذا لكون الشاعر يحاول إقحام القارئ في هذه الصورة ليشعر بمدى تعب الشاعر الجزائري و أرقه من الكتابة عن القضية التّي استحوذت على فكره ومشاعره، والتّي بقدر ما أسالت من دماء أنزفت حبر الشعراء.

ونجد الاستعارة كذلك في قوله:

تكلّم...ليصحو صمتي

يلاحقني الوقت ..في حشرجات المنافي [3]

حيث جعل الصمت إنسانا يصحو، فحذف المشبه به (الإنسان)، وعبر عنه بالصمت،لأنّ الشاعر هنا يخاطب ضمائر الشعب الصامتة التّي طال صمتها فأحدثت بذلك شرخا في ثنايا الوطن القابع في جرح الفتن،و قد رسم لنا الشاعر هذا التصوير بأسلوب غاية في الشعرية.

ومن وجوه الأنسة في التصوير الاستعاري،قول الشاعر:

تكلّم...ولا تختصر في الكلام

---

[1]–الديوان ، ص 49

[2]–الديوان ، ص 31.

[3]– الديوان ، ص 32.

فنحن الذّين اغتصبنا الشّموس[1]

تمثلت الصورة الاستعارية في قول الشاعر(اغتصبنا الشّموس)، حيث أصبحت الشّموس بفضل الاستعارية المكنية إنسانا فهو الذّي يُغتصب و يُظلم، وحذف هذا المشبه به وأبقى على ما يدل عليه (الاغتصاب)، وهذه الاستعارة قربت الواقع أكثر للقارئ واستطاعت أنّ تجسد نكبة الجزائر في العشرية السوداء . وما زاد هذا التصوير شعرية أسلوب السخرية الذّي اعتمده الشاعر ليزدري من الذّين باعوا البلاد.

حاول الشاعر من خلال هذا اللون البياني من استعارات و تشبيهات بشتى أنواعها أن ينقل لنا على أجنحة الكلمات وتدفق العبارات تجربته الشعرية، ساعيا من وراء ذلك إلى اختراق عالم المتلقي وإشراكه في عمله الشعري، حتّى يستطيع هذا المتلقي معايشة تجربة الشاعر، وقد رسم لنا هذا الأفق البلاغي في غالبه بالتشخيص والتجسيم.

**2) الصورة الحسية:**

استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة <إدخال الصورة بصياغتها الحديثة في بنية القصيدة، وهكذا تم التوقف طويلا عند التتابع الصوري، بوصفه قادرا على خلق مناخات متعددة في القصيدة>.[2] فبواسطة الصورة <يشكل الشاعر أحاسيسه و أفكاره و خواطره، و بواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود و للعلاقات الخفية بين غياره >[3]،و الشاعر يمزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطار الشيء نقيضه ويمزج به مستمدا منه بعض خصائصه و مضيفا عليه بعض سماته،تعبيرا عن الحالات النفسية و الاحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة و تتفاعل.[4]

و هو حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنّه< يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية>. [5] ومن هنا كانت الصور، نتاجا مباشرا للروح التّي تقيم الحوار مع العالم، هذا

---

[1]– الديوان، ص 42.

[2]–كلود عبيد: **جمالية الصورة– في جدلية العلاقة بين الفنّ التشكيلي و الشعر**–،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،بيروت،ط1، 2010، ص 93.

[3] ماهر شعبان عد الباري: **التذوق الأدبي،طبيعته ،نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه**،دار الفكر،عمّان ،ط1 ، 2009، ص 166.

[4]– مصطفى السعدني:**التصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل** ، منشأ المعارف ،القاهرة، د.ط ،د.س، ص:96.

[5]– عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية**،دار الفكر العربي، ط3 ، ص 132.

الحوار الذّي يتعذر وجوده عند العقل.[1] ومنه كان للصور الحسية دورٌ في نسج وتشكيل الصورة في الشعر بشكل عام، لأنّها تقوم على إدراك الأشياء عن طريق أحد الحواس التي تتمثل في: البصر، اللمس، الشم، السمع، الذوق.فهي تستمد من عمل الحواس، ولافرق فيها بين الحقيقي والمجازي. <والحواس هي النافذة التّي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام، فيعيد تشكيلها بناء على ما يتصوره من معان و دلالات>.[2] إنّ اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة [3]، لذلك سنحاول رصد أنماط الصورة الشعرية وأنواعها من خلال تنوعها و ورودها في القصيدة.

**2-1ا لصورة البصرية:**

لاشك أنّ المرئي حسي ، ولكنّ الصورة الحسية ليست دائما هي الصورة المرئية[4]، فالبصر أدق الحواس وأكملها و أمتعها، فهو يمد العقل بأكبر قدر من الأفكار وأكثرها تنوعا ويلتقط الأشياء من بعد شاسع، ويظل ينقل ما يمتع من غير كلل. صحيح أنّ حاسة اللمس تقوى على إعطائنا بعض عطاء البصر كالامتداد والشكل غير اللون، إلاّ أنّها تظل قاصرة على إعطائنا فكرة عن العدد والحجم والبعد، وكأنّ بصرنا صمم ليّسُد نواقص حاسة اللمس. < فالبصر قد يعد ضربا من اللمس ولكنّه أكثر منه صقلا وانتشارا، فهو يقدُر على الإحاطة بعدد

---

[1]- غاستون باشلار : **جماليات الصورة**، تر، غادة الإمام، التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2010 ،157.

[2]- عبد الرزاق بلغيث:**الصورة الشعرية في تجربة الشاعر عزّ الدين ميهوبي** ،راسة أسلوبية،مذّكرة ماجستير ،كلية الآداب و اللغات ،جامعة بوزيعة 2 ،2010، ص 81.

[3]- محمد حسن عبد الله :**الصورة ... و البناء الشعري** ، ص 32.

[4]- بشرى موسى صالح :**الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث** ، ص 106.

من الأجسام وعلى فهم أكبر الأشكال وعلى بلوغ أبعد أجزاء الكون>[1]، وهي أكثر الحواس إدراكا للأشياء وأكثرها حساسية.

لما كان للبصر أهمية في تكوين وتشكيل الصورة الشعرية التّي ينقل بها الشاعر ما يراه للمتلقي، ارتأينا أن نقف على هذا النوع من الصور التّي اعتمدها "أحمد شنه" في الديوان بكثرة، إذ يقول في بداية القصيدة:

تكلّم لكي لا أراك

لكي تطهرني بالدّماء يداك

لكم أن نحرف كل العناوين حتّى يضيع الشتّاء وراء القمر[2]

من خلال هذه الأسطر التّي رسمها الشاعر، نلاحظ أنّه استعمل فعلا دالا على البصر (أرى) ، حيث تتجلى الصورة البصرية في قوله:" لكي أراك". صورة بصرية تفسر الحالة النفسية للشاعر الذّي استخدم لغة الخطاب مشحونة بروح التحدي والرفض لما يفعله ويقترفه المغتصبين ، حيث ترتبط رؤيته دائما بالدماء والتعنيف والغدر والخيانة تبريرا لموقفه الرافض، فهو ينقل لنا بواسطة حاسة البصر صورة رفض يعيشها الشعب، ولا سبيل للخلاص منها إلاّ الكلام واتخاذ موقف ، وعدم الصمت حتّى لا تستمر هذه الصورة ولا تعاد،ولتظل الأمور على ما هي عليه مستقرة هادئة، وقد وفق الشاعر في هذه الصورة البصرية في ايصال فكرة التغيير.

ومن نماذج الصورة البصرية أيضا قوله:

وإنّي مللت انتظار الخوارق

وإنّي رجوت القصائد أن تختفي

لكي لا أرى في الصدى...دولة للكلاب.[3]

تظهر الصورة البصرية في السطر الأخير من المقطوعة، (لكي لا أرى...)، وذلك من خلال فعل (رأى) وإنّ كان السطر الذّي سبقه كذلك يلفتنا إلى أنّ الاختفاء يكون عن النظر، غير أنّ تمركز الصورة البصرية كان جليا في السطر الأخير، حيث أراد الشاعر أنّ ينقل لنا

---

[1]– نصرت عبد الرحمان: **في النقد الحديث**، دراسة في مذاهب نقدية حديثة أصولها الفكرية ،جهينة للنشر و التوزيع ، عمان، الاردن، 2007، ص 66.

[2]– الديوان ، ص 21.

[3]–الديوان ، ص 39.

ببصره صورة الشعب الحالم الذّي يصبو إلى مدينة فاضلة تخلو من المغتصب الغاشم الذّي يدنسها. وهذا ما عبر عنه في قوله:( لكي لا أرى في الصدى...دولة للكلاب)، محاولا الابتعاد بهذه الصورة عن كل ما هو واقعي متجاوزا بذلك المادية والنفعية والاستغلالية المنتشرة في البلاد، لهذا جاءت رؤيته مرتبطة بحيز الحلم، آملا أنّ يتحقق ويرى النور،< ليشكل بهذا موقعا جديدا من العالم والأشياء، التّي تخلق عوالم جديدة تتصهر فيها تجربة الشاعر باعتباره مبدعا.وتجربة المتلقي باعتباره مشاركا الشاعر في تلك التجربة.>[1]

على ذات المنوال يورد الشاعر صورة أخرى بصرية تنقلنا إلى قمة في الحسية، حيث يقول:

فلست أراك انتقاما

إذا كان غيري... يراك وتر

ولست أراك ارتجالا...ولست أراك ارتجالا جريحا

إذا كان غيري يرى فيك لَغو الجِراح [2]

رغم وضوح وكثافة الصورة البصرية من خلال هذه الأسطر إلاّ أنّنا نلمح فيها عمقا حسيا وبلاغيا، إذ ينقل الشاعر صورة تمتزج بين ثنائية القبول والرفض، لتفكك واقع الشعب الرافض لهذه الفتن والشغب والمعاناة،مع وجود جزء آخر مؤيد ومساهم في ذلك، إذ يقول: (فلست أراك انتقاما...إذا كان غيري وتر).لعلّ أهم ما زاد دقة هذه الصورة التحام حاسة السمع مع حاسة البصر، والمتمثلة في (أراك ارتجالا...همس الشجر.)

**2-2 الصورة السمعية:**

الصوت من العناصر التّي تشكل الصورة الشعرية، وحاسة السمع هي الحاسة الوحيدة التّي لا يستطيع الإنسان التحكم فيها، فهي تشتغل ليلا ونهارا، وفي الظلام وفي النور[3].فالشاعر يستطيع إدراك كثير من عناصر تجربته بفضل هذه الحاسة التّي تساعد في تشكيل الأنواع الأخرى من الصور، فالصورة السمعية تشمل كل صوت وحركة وقول وهمس وتنهيدة من الطبيعة والذات البشرية ،وكل ما له أن يصدر صوتا، وعلى هذا الصوت أن يحمل بعدا دلاليا يساعد في توضيح توظيف الشعر لهذه الصورة.

---

[1]- عدنان حسين قاسم : **التصوير الشعري** ، ص 108.

[2]-الديوان ، ص 108.

[3]- ابراهيم أنيس :**الأصوات اللغوية** ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ،ط5 ،1989 ،ص 13.

قد كان لهذا اللون من الحس نصيب في صور "أحمد شنه"، حيث وظف أصواتا مختلفة مما يسمح لتكوين صوره الشعرية، ومن ذلك قوله في ديوانه:

تكلم لكي تستجيب السماء

فمنذ اختفاء المسيح ، ومن انتحار السنابل

وفرعون موسى... يدق ضلوع الصغار[1]

لقد أقام الشاعر صورته السمعية بأسلوب الخطاب الذّي يشترط فيه وجود المُخاطَب الذّي يستمع لرسالته (خطابه) ووجود مخاطِب يؤدي الرسالة. وقد استعان في بناء مشهده هذا على الفعل (تكلم) الذّي يعني إصدار صوت يصل إلى الآخر أو المستمع، فالصوت يحتاج إلى جهاز يظهره ويخرجه ليؤدي وظيفته التأثيرية. فالشاعر يبدو ثائرا متحديا آملا في ما يصنعه الشعب يغير مجرى ما يعيشه ويحدث له من اغتصاب وجور. وقد ربط نهوضه وثورته باستجابة القدر مما أبرز شعرية الأسلوب، حين قال: ( لكي يستجيب القدر)، فراح ينطق هؤلاء حتّى تسمع السماء للنداء وتستجيب بالتحقيق، وكأنّه يعمق الفعل راجيا نتيجة أعمق.

ويقول كذلك:

تكلم...لكي لا تباع البلاد

لكي يأخذ الجرح لون الهديل

ويأخذ من غابة الروح طعم المطر[2].

هذه الصورة تصوير سمعي انتقل فيها الشاعر من صورة بصرية إلى صورة سمعية،فاللون صورة بصرية، والهديل صوت الحمام يدّل على صورة سمعية، ولبناء هذه الصورة وظف الشاعر صوت الهديل، والفعل (تكلم)، ليأخذ القارئ إلى ما أراد إيصاله له من جرأة على الصراخ، وقدرة على إعطاء أوجاع الوطن جمالية اسم الصوت ( الهديل)، دون أنّ ينحرف إلى نشازية هذا الصوت. ولعلّ ما يؤكد ذلك مزجه بين جرح الوطن وجراحه التّي تصب كلها في ذات الجرح، وأضفى عليها ذلك النقاء في توظيفه للفظة ( المطر)، وقد قصد إلى أن رغم الجراح التّي أصابت بالوطن سيظّل هذا الجرح نقيا يفتخر به المدافع عنه وحامله.

وفي مقطع آخر يقول:

تكلّم...ليصحو صمتي

---

[1]– الديوان ، ص 45

[2]–الديوان، ص 27.

يلاحقني الوقت...في حشرجات المنافي.[1]

وظف " أحمد شنه" صحوة الصمت التّي تدل على الخروج من السكون والسُّبات، فاستعمل الفعل (تكلّم) وألحقه بعبارة (ليصحو صمتي) الدالة على مشاركة الآخر في انتفاضته و علو صراخه قبل أن يداهمه الزمن و يفوت الأوان. وقد ضاعف هذا الشعور (حشرجات المنافي) ليزداد عمق الإحساس بالانتفاضة والصراخ للخروج بالوطن من اعتقاله في سجن الفتن.

وعلى ذات المنوال يسوق قوله:

تكلم...فأصواتنا في الرماد...

سُيولاً...تطهّرنا من خطايا الولاء[2]

توظيف الفعل (تكلم) على طول القصيدة أصبغ عليها نوعا من التصوير السمعي الذّي يتكرر كلّ مرة مفارقا للمرة التّي تسبقه مما أضفى شعرية على الصورة ، فالشاعر استخدم الفعل (تكلم) المكرر لبناء تصويره، وهو أداة إصدار الصوت وبثها، ثم كلمة ( أصوات) وهو مايصل إلى السامع ليفهم الرسالة الصادرة له. وقد حملت هذه الأصوات عبء الخلاص من المعاناة رغم تجاهلها ونكرانها، فلا بد لها من أنّ تجرف كل الخير الذّي يُطهر من وساخة الاستعمار والمستعمِر.

**2-3 الصورة اللمسية:**

استعان الشعراء بالصورة اللمسية لما لها من اهمية في بناء الصورة الشعرية التّي لا يستطيع غيرها القيام بها، وهي قليلة ونادرة مقارنة بالصور الأخرى[3].فالنمط اللمسي يمكن أنّ ينقسم تبعا لدرجات الحرارة والبرودة وهذا اللون من الصور يبرز القدرة الإبداعية للشاعر في استثمار هذه الحاسة في تصوير مدركاته اللمسية ووصفها، وذلك ما نلاحظه في الديوان المدروس "طواحين العبث"، فأحمد شنه لايسمع ويبصر فقط، وإنّما يحس ويلمس مايراه ثم ينقله إلى المتلقي عبر إحساسه ليشاركه لذّة ما أبهره.

من أمثلة هذه الصورة اللمسية في ديوانه قوله:

---

[1]- الديوان ، ص 32.

[2]-الديوان ، ص 41.

[3]- بشرى موسى صالح :**الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث** ،ص 106.

لكي لا تطهرني بالدماء يداك[1].

الصورة اللمسية هنا واضحة الألفاظ (تطهرني بالدماء يداك)، حيث صور الشاعر من خلالها سبب رفضه لصمت الشعب، والذّي تمثل في تجنب الشاعر مقابلة الصمت بلغة الدم.

كما نجد في مقطع آخر يقول:

لأنّ الشهيد سيسحبنا من ضلوع الزمن

سيسلخنا من جلود الكراسي

فلا صرخة اليوم فوق الرمال...تصدق هذا الوثن.[2]

إنّ ما ساهم في تحقق الصورة الشعرية الحسية هو انتقال الشيء من الملموس إلى المحسوس بواسطة وجه بياني هو التشبيه، والذّي يعترضنا في ( ضلوع الزمن)، فالتشبيه صورة فنية والنظر إليه يكون من خلال هذه الصورة، فهو يقرب بين حقيقتين مختلفتين، فأضاف الضلوع وهي شيء محسوس إلى الزمن و هو شيء معنوي، فشبه هذا الزمن بالإنسان الذّي له ضلوع، فأصبحت هذه الضلوع شيئا ملموسا يسحب بيد الشّهداء.فصور لنا الشاعر غضب الشهيد وقوته، وهو تعبير مجازي لسحب وسلخ هذا الشعب المظلوم من الجرم والفتن، والنفاذ به إلى بر الأمان، وهذا ما أوحت به هذه الصورة الشعرية اللمسية.

وكذلك قوله:

ومنك انتزعنا الكلام

تمدّد على شاطئ...من حرير[3].

من خلال الصورة الاستعارية استطاع الشاعر أن يرسم بذات الألفاظ صورة لمسية نقل من خلالها ما هو معنوي في ما هو مادي، وقد تمثلت في (انتزعنا الكلام) حيث عمد الشاعر إلى تصوير الكلام وهو شيء معنوي في هيئة المحسوسات الملموسة وجاء هذا الانتزاع في شكل استعاري غاية في الشعرية و الجمال.

**2-4 الصورة الذوقية:**

---

[1]-الديوان ، ص 22.

[2]- الديوان ، ص23

[3]-الديوان ،ص 93.

عندما نتحدث عن الذوق فمعنى ذلك أنّنا <ننتقل بالبحث من زواية الإبداع الفني إلى زاوية أخرى هي انعكاس الفن على نفوس المتلقين له، المقبلين عليه والمتفاعلين معه أو النافرين منه والساخطين عليه، ويحمل هذا الانتقال في طياته تقويم الفن والحكم عليه ، ويجب أن نذكر هنا أن انعكاس الآثار الفنية على نفوس المتلقين مهما كانت مواقفهم و أحكامهم ليس هو النقد الفني و إن كان درجة من درجاته،ومرحلة من مراحله،و يجب أيضا أن نخصص الذوق فنجرده من التذوق الحسي الخالص وننقله من ميادين أخرى يستعمل فيها اصطلاحا خاصا كالذوق في موضوع التصوف و ما إليه > [1].

فالصورة الذوقية هي الصورة المستمدة من حاسة الذوق،لهذا فإنّ < مبدأ الاختيار الذّي تعتمده الأسلوبية مهم جدا في إبداع و تخير الشاعر للألفاظ التي تعطي نَفسا المتلقي، فتشكل لديه صورة ذوقية >[2].والشاعر بعمق انفعاله و خصوبة خياله يحاول تغيير طبيعة الأشياء و الأمور المحيطة به ليعبر عن ما يجول في نفسه من خواطر. و لحاسة الذوق إسهام في إبراز تلك الخواطر بشكل كبير عند أحمد شنه الذّي جعل للأشياء طعما يذاق.

من الصور الشعرية التي وردت فيها حاسة الذوق قوله في ديوانه:

ووهران أنشودة للنوارس....والأرجوان

وفيض من النور...لايعتريه الظلام

فما أنتِ إلا ظلال من الجنة الوارفه

فكوني لقلبي حدائق من مرمر أو لجين

و دومي لنا...قبلة عاصفة [3]

إذا نظرنا إلى هذه الأسطر نجد الشاعر يتغنى بمدينة وهران وكأنّها قطعة من الجنة على الأرض، فهي الأناشيد والأرجوان والنور والمرمر واللجين و القبل. هذه الميزات بعثت في نفسية الشاعر الأمل والحب والتفاؤل، فهو حين وصف وهران أراد أن يلفت النظر إلى أن هذه المدينة الساحرة لن يشوبها الضباب وستظل وجهة للجمال والأمان. ولعل الألفاظ التّي وظفها الشاعر تحمل معنى ذلك مما يعطي ذوقا وطعما لروعة هذه المدينة التّي أضحت في نظر الشاعر قطعة من الجنّة.

---

[1]– عبد الحميد يونس: **الأسس الفنية للنقد الأدبي**،د.ط ،د.ت ،ص 95.

[2]–بشرى موسى صالح:**الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث** ،ص 106.

[3]–الديوان، ص 77.

في مقطع شعري آخر يقول:

تكلّم...قليلا عن الاشتياق

لدفء المشاعر

وصدق العِناق

لنسيان تاريخ جرحي الذّي لا يريد الفِراق

لئِن صدّقتني الطّيور

فقد كذّبتني السّحب[1].

نلاحظ من خلال هذه ألفاظ: (الدفء، الصدق، النسيان )التي وظفها الشاعر في هذه الأسطر أنه غارق في عالم الأمل و الحب و الاشتياق للنسيان و العيش في أمان كملجأ للراحة،إلا أنه في السطرين:

لئن صدّقتني الطيور

فقد كذّبتني السّحب

يحدث للشاعر حالة صحوة من حلمه ،حين يتصارع تصديق الطيور وتكذيب السّحب، بمعنى أن هناك صراع في داخله بين الراحة والتعب، بينما يريده و ما يتخبط فيه.

كما يبرز الصورة الذوقية في قوله:

أنتِ أندَى صباح

وفي مثقلتَيكِ يطيب الغزَل...

ولاتحزني...إنّ توارى الرّبيع

وضاقت بكلِّ الدروب السّبل.[2]

يتغزل الشاعر في هذه الأسطر معبرا عن حجم عشقه للوطن، جاعلا هذا الوطن وكأنّه بشر، وأحيانا كأنّه ربيع يبسط راحتيه بالاخضرار والحياة، فتوظيف لفظتا ( الحزن، والضيق) عادة يكون للعاقل الذّي يشعر ويميزّ، وحين نسبهما الشاعر للوطن أضفت هاتان اللفظتان رونقا وجمالا على الصورة و زادتها شعرية.

**2-5 الصورة الشمية:**

---

[1]- الديوان ، ص 96.

[2]-الديوان ، ص 130.

وهي <الصورة التّي تعتمد على حاسة الشم في تكوينها وغالبا مايستمدها الشاعر من الطبيعة كرائحة الأزهار والورود، فالشم نافذة من نوافذ الإدراك الحسي التّي تثير لدى الشاعر إحساسا معينا إزاء الأشياء التّي يتصورها من خلال هذه الحاسة، بعد أن تكون قد أثارت شعوره، فدفعته إلى تسجيل تجربته الشعورية والشعرية> [1].

وفي ديوانه :"طواحين العبث"، يقول الشاعر " أحمد شنه" :

تكلّم...

لكي لا أراك حريقا يعيد إلى سمرة الأرض بعض الروائح.[2]

يعبر هذا السطر الشعري عن صورة رسمها الشاعر بحذاقة سلسة، حاول من خلالها أن يصف ذلك الجانب الطيني للإنسان الذّي يكشف عن الجسد المادي وما يتعلق به من شرور ونوازع، وقد عبّر عن ذلك من خلال عبارة (يعيد إلى سمرة الأرض بعض الروائح)، فعادة الروائح تشتمل على الطيبة منها والكريهة، ولكنّ ما أراد الشاعر أن يفصح عنه هو تلك الروائح التّي تفوح من الأعمال المقترفة في حقّ البلاد ، ولعل إلغاءه لجانب الروح هو ما أبرز ذلك ، وهذا يدل على مدى قدرة الشاعر في توظيفه للكلمات و بناء الصور الحسية المعبرة ،فطبيعة الصورة هنا صورة شمية تطورت عن صورة رمزية.

وقوله أيضا:

فكلّ الجراح...هدايا

وكلّ السّطوح...مدافع

وكلّ النّساء...مرايا

وكلّ العطور...أصابع.[3]

يرتسم جمال هذه الصورة الشمية من خلال لفظة (العطور)، إذ تمثل هذه اللفظة رمزا للتشبث وإشارة للبقاء،وقد دلت لفظة (أصابع) على ذلك فعادة ما تدل في نفس قارئها على صورة راقية تبعث في نفسه إحساسا بالكفاح.

### 3. الصورة الذهنية:

---

[1]–سهام راضي محمد حمدان :**الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي** ،جامعة الخليل ،رسالة ماجستير ، 2011، ص 56.

[2]–الديوان ، ص 24.

[3]– الديوان ،ص 32.

الصورة الذهنية مقترنة بمحور الزمن الذّي يعمل على التكثيف و التنظيم و الترك و الأخذ.و أيّا كانت طريقة التكثيف، < فإنّ ابتعاد الصورة المولودة عن الصورة الأم في عناصر التشبه لا ينفي ارتدا الجديد في التماس أصل النسبة الى الماضي الأكيد >[1].

للخيال قدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس[2]. إذ نجد أنّ هذا النمط من الصور (الذهنية) ينطوي على شكلين من أشكالها هما الرمز و الأسطورة،و نتيجة لهذا ارتبطت أنماط الصورة في الشعر الحر بهذين الشكلين الفنيين في الغالب[3].

و بالتالي فهي < الصورة الشعرية العقلية التي تكون عناصرها مستمدة من الموضوعات العقلية المجرّدة و نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني و فهمه له >.[4]

الصورة الذهنية نوع من الصور الواردة في ديوان "أحمد شنه" بكثرة،و هي تحتاج من المتلقي نوعا من الفطنة و الباع الذهني لفهم حقيقة الصورة الشعرية التي يوظفها الشاعر في ثنايا ديوانه،لأنها تحمل رؤيته و معتقداته و تختفي وراء تشكيله لعالمه المأمول،الذّي يسلك فيه طريقة المزاوجة بين الواقع و المتخيل،مما يتطلب من المتلقي البحث المتواصل عن مدلول الصورة،و منها استيعاب معانيها.لذلك سنتناول الصورة الذهنية من خلال تكوينها التقني المهتم بالصورة الرمزية و الصورة الأسطورية.

### 2-3-1 الصورة الرمزية:

توظيف الرمز في القصيدة الحديثة سمة مشتركة بين غالبية الشعراء على مستويات متفاوتة <من حيث الرمز البسيط إلى الرمز العميق إلى الرمز الأعمق، و الرمز بشتى صورة المجازية و البلاغية و الإيحائية تعميق للمعنى الشعري>.[5] لهذا أصبحت تجربة الشاعر المعاصر على قدر من التعقيد و العمق،هذا النوع من الغموض الموحى الذّي يَشّف عن تلك الأبعاد الخفية التي لا يمكن الإفصاح عنها و اصطيادها في شباك الألفاظ هو غموض مبرر، بل إنّه وسيلة من وسائل الإيحاء الرمزية التّي فتن بها الرمزيون وشاعت في شعرهم، ثم أصبحت

---

[1]– مصطفى السعدي:**التناص الشعري** ، قراءة اخرى لقضية السرقات ،منشأة توزيع ومعارف ، مصر ، د.ط ،1991 ، ص 80

[2]–جابر عصفور :**الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب**، ص 16

[3]–بشرى موسى صالح :**الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث** ، ص 128.

[4]–علي البطل:**الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري** ،دار الأندلس ، ط2، 1981، ص 52.

[5]–أحمد الزعبي:**الرمز في الشعر العربي الحديث** ،جريدة الرأي الأردنية ،دار الفكر العربي ،القاهرة ، د.ط، 1997، ص 284.

سمة عامة من سمات الشعر الحديث،[1] حيث بات الشعراء المحدثون يميلون إلى إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية، بحيث يتحدد بعض معالمها ، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية . فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح، لأنّ في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة.[2] فحقيقة الأشياء تتضح في غموضها.

الرمز هو قبل كل شيء معنى خفي و إيحاء، < إنّه اللغة التّي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة التّي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنّه البرق الذّي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر> [3].والخطاب الشعري الحديث والمعاصر أصبح مثقلا بالرموز والأساطير ومشحونا بالإسقاطات.[4]

فلكل شاعر طريقته الفنية التّي يتبعها لتوظيف الرمز، ومن هذا المنطلق اتجه " أحمد شنه" إلى توظيف الصورة الرمزية، لأنّها أكثر مناسبة لتجربته الشعورية ذات الملمح الوطني التّي تقوم على استدعاء شخصيات تاريخية ورموز دينية واستحضار الشخصيات من التراث الشعري العربي القديم، بالإضافة إلى توظيف بعض الأماكن. فالعودة إلى التاريخ بكل ما يحتفي به، ليس المقصود منها إعادة كتابة هذا التاريخ بأحداثه ووقائعه الحرفية، فهذا ليس عمل الشاعر، وإنّما إعادة قراءة هذا التاريخ والواقع، وفق رؤية وموقف الشاعر، وفي الوقت نفسه وفق الرؤيا التّي تنسجم مع روح الشعر، وخصوصيات الكتابة الشعرية، فيكون هذا التداخل بين اللغوي والتاريخي والديني لإضافة نصية جديدة، وحقيقة تتجاوز الموجود حاضرا وماضيا، لترسم المسار الشعري الجديد المتميز، ولتبرز المفارقة بين الماضي والحاضر، ولتؤسس لشعر الرمز الذّي لاينفصل عن تاريخه وشرطه، ونورد للشاعر "أحمد شنه" مقطعا شعريا يستدعي فيها المكان والشخصيات والقبائل، يستحوذ على صورة رمزية تركز في تشكيلها على رموز وإيحاءات كثيرة يدعو فيها إلى رفع الظلم عن القدس وتحريرها، وتوحيد كل الجهود و إصدار الكلمة الواحدة المزلزلة. لكنّ في زمن أصبحت كل القبائل فيه يهود هل يحدث ذلك ؟! يحاول الشاعر أن يوقظ الضمير العربي النائم ويشعرنا بالذنب والتقصير، مع

---

[1]–علي عشيري زايد: **استدعاء الشخصيات التراثية** ،في الشعر العربي المعاصر ،دار الفكر العربي ، القاهرة ،د.ط ،1997، ص 284.

[2]–محمد غنيمي هلال:**النقد الادبي الحديث** ،دار النهضة ، القاهرة ، د.ط،1997، ص 396.

[3]–أدونيس : **زمن الشعر** ،دار الساقي ، بيروت ، لبنان، ط6 ، 2005، ص 269.

[4]– محمد عبد المطلب: **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ، 1995 ، ص 14.

دمج السياسي بالديني وبالتاريخي، حيث تتداخل الدلالات مع بعضها البعض في نصه "طواحين العبث"، يقول:

تكلّم...

وقل...لانخاف اليهود

سنخرجهم من خيام أميّةَ

من رمل خيبر، من مهبط الأنبياء

ولكنّ تمهل...وحدّق معي في الوجوه!

فكلّ القبائل صارت يهود.[1]

من الصور الرمزية التّي جاءت في ديوان " طواحين العبث" قول الشاعر كذلك:

فلسطين...أنت الشعار الوحيد.

إذا قرر العرب

شاء القدر..

فلسطين...أنت الخلاص الوحيدْ،

إذا لم نمت فيك

مات الشجر

فلسطين أنت الغرام الوحيدْ

إذا لم نذب فيك، ذاب الحجر[2].

من بين الرموز البارزة في هذه الأسطر نجد (فلسطين) التّي يذكرها الشاعر ويكثر من ترديدها ويظهر في مختلف استعمالاتها أنّه يعني أنّ كل مكان في فلسطين هو فلسطين، وأنّ مبتدأ الكلام ومنتهاه فلسطين الشهيدة المغتصبة التّي شكلت محور الكتابة الشعرية التاريخية في المتن الشعري العربي المعاصر عامة والجزائري خاصة. ويدعو الشاعر هنا الإنسان العربي المسلم لتحريرها، ففلسطين قد تحوّلت إلى رمز ديني وتاريخي عند الشعراء المعاصرين، فأصبحوا يحنّون إليها لأنّها الفردوس المفقود، والتاريخ الثري بالأحداث العظام.

في خضم هذا الكم من الصور الرمزية المختلفة نجد "أحمد شنه" يستعين بشخصية من الشعر العربي القديم كرمز حيث يقول:

---

[1]–الديوان ، ص 53.

[2]–الديوان ، ص 64.

أضعنا الطريقّ إلى منزل البحتري

لنلقي عليه السّلام

ونخبره بالذّي كان من شاعر المهزلة[1]

يستحضر الشاعر شخصية الشاعر العباسي " البحتري"، مستفيدا مما ترمز له من ترفع عن الهجاء، وربما أورده لأنّه الشاعر الذّي كان رغم حذاقته و تمكنه بعيدا كل البعد على أنّ يهجو أحدهم، فاستحضره الشاعر آسفا لما آل إليه حال الشعراء اليوم، وساخرا منهم ومن توجهاتهم التّي باتت تشغل اهتماماتهم متناسين الأهم الذّي يجب أن يدافعوا عنه، مجسدا ذلك في صورة أظهر توظيف رمز ( البحتري) شعريتها .

وقوله:

تكلم...

أنا منذ أن أصبح البحر...لا يستفز الجسد

ومنذ انحناء الجبال

ومنذ انهزام الصعاليك...و الأنبياء

ومنذ احتراق الأمد

أنا منذ الفرار الأخير

لكل الأعاريب من صهوات أحد

أقاتل كي...أسترد البلد.[2]

المقطع مليء بالرموز(البحر،الجبل ، الصعاليك ، أحد، الأمد ) ، وقد وظفهم الشاعر بما يتناسب والوظيفة الشعرية التّي يؤدونها ليعبر من خلالهم عن تجربته وهمومه و رؤاه، فهو مثلا لم يقصد البحر الذّي نعرفه، فقد اتخذ البحر عنده أشكالا وألوانا وصورا مختلفة، فتغير طعمه، والشوق إليه مات في بلاد الأعاريب الضائعة، التّي ضاع فيها كل شيء، فأصبح البحر عنوانا ورمزا لعودة جديدة لهذا الوطن الضائع، فما يحدث للبحر دالا على ما يحدث للوطن عموما. لهذا غدا البحر رمزا للعودة الأكيدة.

**2-3-2 الصورة الأسطورية:**

---

[1]- الديوان ، ص 94.

[2]-الديوان ، ص 38.

تشكل الأسطورة نظاما خاصا في بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، <وقد يبدو هذا النظام عصيا على الضبط والتحديد، وذلك لضبابية الرؤية المراد طرحها في النص الشعري، ولكثافة الأسطورة نفسها غموضا وتداخلا مع حقول معرفية أخرى> [1].فعودة شعراء العالم في القرن العشرين إلى الأسطورة، هو <تعبير ملح عن الإحساس الجديد بالماضي، إحساسا طاغيا يفسر أزمة الإنسان الحديثة في ظل الحضارة العلمية الصاخبة> [2].كما قد يلجأ الشعراء إلى الأسطورة للتعبير عن قيم إنسانيه محدودة، أو لأسباب سياسية،بأنّ يتخذ الشاعر الأسطورة (أو الشخصية الأسطورية) قناعا يعبّر من خلاله عما يريد من أفكار و معتقدات تجنبا للملاحقات السياسية أو الدينية، فالشخصيات الأسطورية ستار يختفي خلفه الشاعر ليقول كل ما يريده وهو في مأمن من السجن أو النفي، كما أنّ استعمال الأسطورة يطرح مستويات مختلفة التأويل[3].

إذاً <إنّ الأسطورة تخدم الرؤية الشعرية الصادقة وتمدها بعصارة الفن> [4]، لهذا عاد الشاعر إليها وإلى الخرافات، <التّي لا تزال تحتفظ بحرارتها لأنّها ليست جزء من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا ، ليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد ، كما أنّه راح يخلق له ـ من وجهة اخرى ـ أساطير جديدة ، ليخلق فيها فضاء متخيلا واسع الأبعاد زمانيا ومكانيا>[5].

من هنا فالشعر العربي الحديث يصل فيه إلى ما يريده من الأفكار و المعاني بـ"الرمز"و "الأسطورة" وأنّه –أي الشاعر الجديد– يتخذ الرموز أو الأساطير و كأنهما غاية يومئ بهما إلى صور غير مرئية، ليفسح في المجال أمام عقل السامع ووجدانه فيذهبا في التصور إلى ما لا سبيل إلى إدراكه اعتمادا على ظاهر التراكيب و ما يوحي به من تأويل.

هذا ما اعتمده و تفطن إليه الشاعر "أحمد شنه" ،حيث استفاد في توظيفه للأسطورة من قيمها الفكرية، فنظم ديوانه "طواحين العبث" يستلهم فيه الأساطير العربية و اليونانية،و إن قلّت إلاّ أنّ حضورها كان ملحوظا.و من أمثلة ذلك قوله:

---

[1]–محمد عبد الرحمان يونس:**مقاربات نقدية في أهمية الأسطورة شعرا وفكرا**،حيفا لنا،مجلة أدبية فكرية ثقافية شهرية ،ص:01

[2] –غالي شكري:**شعرنا الحديث إلى أين؟**،دار الشروق ،القاهرة،ط1، 1991 ص،ص:131,132.

[3]–رمضان الصباغ:**في نقد الشعر العربي المعاصر**،دار الوفاء ، مصر ،ط1 ، 2002، ص 344 .

[4]– فايز علي: **الرمزية و الرومنسية في الشعر العربي**، كتب العربية ، د.ط ،د.ب ، د.س ، ص 57.

[5]–خليل الموسى :**قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر** ، دراسة اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ،د.ب ، 2000، ص 89.

هل روى الشعر...بعدي أحد

او تحدى البلاغة...بعدي أحد

أو تراءت لغيري...شياطين عبقر

فكيف اعتراني الذهول

و شلت على السيف كفي

فأصبحت لا أستطيع النزّال

و أصبحت لا أستحق

وسام...البلد [1]

يعود الشاعر "أحمد شنه" بنا إلى الماضي السحيق لنلاقي معه رموز أسطورية من تلك الحقبة، فالشعر و البلاغة والسيف،كلها مستلزمات البيئة اليدوية العربية، و عنوان أصالتها،فالشاعر حينما يعود بنا إلى هذه البيئة،إنما يصور حسرته و ضياعه و حنينه إلى زمن كانت القصيدة سلاح كالسيف تدمي و تصلح و تهجو و تعيد الضائع،و لمّا ساق (شياطين عبقر) أراد الإشارة إلى الأصالة و نضج القصيدة العربية قبل أن تختلط بها معتقدات أجنبية عن بيئتها، ليفصح عن مدى خيبته و عجزه أمام القصيدة التي لم تحقق ما كان يصبو إليه ألا هو بعث روح التحدي و النهوض لاسترجاع الوطن.

و يقول أيضا:

سيأتي الزمان الذّي تسمحون لنا فيه...أن نعتذر

لأحفاد هتلر

عن الثورة الظّافرة [2]

اتجه الشاعر إلى تضمين "هتلر"، الذّي عُرف بجرائمه عبر التاريخ، ولكنّه لم يقصد ما رواه التاريخ، بل تلك الحقيقة التّي خلدها في صفحات التاريخ وتشهد له بكرهه موقفه اتجاه اليهود وقراره في إبادتهم لأنّهم خطر على العالم، وهنا يقف الشاعر معتذرا مقارنا لموقف العرب المسلمين وموقفه هو ، لتحدث الصدمة لدى الشاعر، فما استوحاه من هذا الرمز الأسطوري التاريخي معاداته لليهود.

وفي مقطع آخر وظف رموزا أسطورية وفيه يقول:

---

[1]–الديوان ، ص 100.

[2]–الديوان ، ص 75.

تكلّم وحدّد لنا موطنا للحمائم والياسمين
فيوبا اكتفى بالجلوس أمام مقاهي البلد
فطورا يفضل شاي الهقار وطورا يفضل قهوى بشيح نقاوس
و يوغراطة الشهم...يحمي الثغور
ويحمي المصانع والشّركات،
ويصطحب أطفالنا للمدارس
ويوبا يفكرّ في أي مقهى ينام
وفي أي ركن سيرمي تفاصيل وجه كئيب
وأغنية من تراث البرانس.[1]

وفرة النشاط الحسي لدى الشاعر "أحمد شنه" جعله يصوغ لنا شكلا أدبيا وأسلوبا تعبيريا غنيا بطاقته الروحية التّي تصير من شدة تفاعله مع الواقع ميّالة إلى اقتراح السياق اللغوي الإنشائي، الذّي يرتكز في مساراته التركيبية على اقتراح الأوضاع والأنساق التأليفية الجديدة، تمكن من خلالها وبتضمينه الأسطورة من تجسيد وتصوير رغباته وأحلامه وهمومه، فهو حين يوظف "يوبا" و "يوغرطة" اللذان عرفا بشجاعتهما وحمايتهما وتوحيدهما للرقعات اللاتي كانا يقطنانهما، ليعطي بذلك صدى لمعانيهما، ومحاولة منه كذلك لمنحهما دلالات جديدة كالحماية، لتصوير واقع الوطن وما يتخبط فيه، وشعوره بعدم الأمن وفقدانه للاستقرار وتجوّل في وطنه كيفما يشاء.

**4. الصورة المفردة:**

المراد بها تلك الصورة التّي يمكن أن تستقل استقلالا ذاتيا بكيانها وتنفرد عن غيرها من الصور التّي في سياقها. ولا يعني هذا< أنّها لا تكون جزءا من صورة أعم و أوسع، أو من صورة تكونها صور عدة، إنّما يعني أنّ هذه الصورة لها من القوة في التصوير ما يجعل تأثيرها في النفس بيِّنا بحيث تلح على الخيال في استحضارها شاخصة دفعة واحدة دون زيادة أو نقصان> [2]. وتسمى أيضا الصورة المفردة، صورة جزئية أو بسيطة، وهي أبسط مكونات التصوير من خلالها يمكن دراسة الصورة من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدد، يقدم

---

[1]– الديوان ، ص 68.

[2]– حسن حميد فياض : **الصورة المفردة و المركبة في سورة الواقعة** ، جامعة الكوفة، ع6 ، 2007 ، ص 331

للقارئ صورة بسيطة قد تدخل في بناء الصورة المركبة [1]. فهي تتصل بالتركيب اللغوي داخل العبارة الشعرية، فيكون فيها مسند ومسند إليه وأحيانا نستعين بمتممات تستوفي معناها.

نجد من أمثلة هذا النوع من الصور في ديوان"طواحين العبث" قول الشاعر:

تكلّم بكلّ اللغات ولا تحترف حب هذا الوطن

لأنّ التراب سيزحف نحو الظلام.[2]

تكمن أهمية الصورة المفردة في قدرتها على التعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، وفي هذه الصورة البسيطة القائمة على الاستعارة التّي يتم من خلالها تشخيص المعنى واظهاره في صورة المحسوس، مما يترجم عواطف ومشاعر وحالة الشاعر. وقد تجسد هذا التشخيص في عبارة (التراب سيزحف نحو الظلام)، إذ أضفى الشاعر على لفظة (التراب) من صفات الحيوانات الزاحفة ما يجعلها تزحف، وما زاد الصورة جمالية لفظة (الظلام) كيف أنّ المستقبل مجهول والسير نحوه فيه نوع من الخوف والضبابية و هنا تكمن الشعرية .

تتوزع الصورة البسيطة بطريقة جزئية على التشبيه في الديوان، حيث تمثل جزءا مستقلا أو جزءا في صورة كلية وغالبا ما تستمد صورتها من استقلاليتها بمعناها كما في قول الشاعر:

تكلّم...لكي أستطيع الكلام

لأبدو وحيدا ككلّ الزهور التّي في فناء الرئيس

ككلّ الحلازين...في قرية مهمله[3].

هذه الصورة تقوم على مشبه واحد وهو ( الشاعر) المشار إليه بالضمير (أنا) يقابله مشبه به متعدد (الزهور، الحلازين)، مما جعل حدود هذه الصورة بينة المعالم بحيث لا تتداخل مع غيرها، بل تستقل بمعناها ومبناها. فالشاعر في هذه الأسطر الشعرية يشبه نفسه بالزهور التّي تقبع رغم جمالها في وحدة قاتلة، وكأنّ هنا غربة وعزلة يعيشها الشاعر والوحدة ماهي إلاّ شيء معنوي فجسدها الشاعر بدمج مع الطبيعة لتخدم الموضوع. وقد أجاد في ذلك فقرب لنا معاناته من خلال التجسيد.

كما نلاحظ كذلك وجود صورة مفردة حين يقول:

---

[1]–نقلا عن سهام راضي محمد حمدان: **الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي من الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى 1975**، دراسة نقدية لأبي إصبع صالح ، ص 10.

[2]– الديوان ، ص 23.

[3]– الديوان ، ص 26.

لعل السّماء ستعرف يوما...
بأنّي أحبّ الحياة ككلّ العناكب
وانّي أشقّق في الطين بيتا ككلّ الخنافس[1].

في هذه الصورة يعيش الشاعر حالة أمل فيها نوع من التحدي، لهذا يورد لنا حب العناكب للعيش وتشبث بالحياة، وهذا ما يعبر عنه في قوله (أحبّ الحياة ككل العناكب) علما أن العناكب مشهورة ببناء البيوت فكلما تهدم بيتها أعادت بناؤه، فهو بذلك يوضح الرغبة الجامحة التّي عبر بها عن ما يعتريه من أمل وتحد للتمسك بالحياة وبهذا الوطن،وهنا تمكن شعرية الصورة. ولتعميق الرغبة وحب الحياة والوطن يستعين بقدرة تلك المخلوقات الضعيفة على النحت في الطين لتستمر حياتها ألاّ وهي (الخنافس)، فحينما يداهم الشاعر اليأس والإحباط يلجأ إلى التشبث بالأمل متحديا ذلك اليأس.

**5. الصورة المركبة:**

الصورة الشعرية بمختلف أنواعها يستخدمها الشاعر للتعبير عن تجربته وإيصالها إلى المتلقي، إنّه في عمله هذا يوضح الصورة والأفكار، وهو بذلك < يعيد خلق الواقع من جديد وبصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالا وتأثيرا > [2] ،لهذا نجده يلجأ إلى الصورة المركبة، والتّي هي< مجموعة من الصور البسيطة المتآلفة التّي تقدّم دلالة معقدة أكبر من أن تستوعبها صورة بسيطة > [3]. ولنجاح الصورة المركبة، يشترط أن تكون منفصلة متصلة، منفصلة بخواصها متصلة بالقصيدة، لأنّها مصبوغة بروح القصيدة الكلية وبطبيعة الفكرة العامة، فالصورة الكلية أوحت للمتلقي بالصور الجزئية، والصور الجزئية أكملت نمو الصورة الكلية.[4]

تتمثل الصورة المركبة في المتن الشعري لأحمد شنه في قوله:

تكلّم...فإنّي أطهر بالشعر...كهف السياسة
أقاتل...حزنا عليكَ
سلاطين وادي العرب

---

[1]–الديوان ، ص 29

[2]– الطاهر مكي : **الشعر العربي المعاصر–روائعه و مدخل قراءته–** ، دار المعارف،القاهرة ، ط2، 1983، ص 83.

[3]–إبراهيم رماني: **الغموض في الشعر العربي الحديث** ،ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية ،بن عكنون،د.ط،د.ت ،ص 268

[4]– منير سلطان: **الصورة الفنية في شعر المتنبي –التشبيه–** ،منشأة المعارف ،القاهرة ، د.ط ، د.ت ،ص 150

وأحلاف هذا المكان

واصنام هذي القبيلة.[1]

يرسم الشاعر في هذه الأسطر الشعرية ملامح السياسة السلبية، وهو في هذا المقطع حريص على الدعوة إلى تطهير هذا الكهف السياسي عن طريق الشعر حيث جسد ما هو معنوي فيما هو حسي، ويعود إلى التاريخ ويستحضر النزاعات القديمة ، وكيف سيؤول الحال لو ظلت وساخة السياسة تطول كل شيء و تدنسه، إنّها سترجع بنا إلى العصور التّي كانت ملتحمة بالصراعات والخلافات.و هذا العمق الإيحائي لهذه الصورة المركبة من عدة صور.

استطاع الشاعر من خلال التعبير المجازي المتمثل في توالي الصور الجزئية ذات الكثافة المعنوية، التّي تفضي كل واحدة إلى التّي تليها، وكأنّها جميعا أعمدة لبناء واحدٍ.

تتابع الصور، صورة تلو صورة أخرى تليه،أن يرسم لنا صورة ذات شعرية تجسدت في قوله:

تكلّم...ولا تنتظر أنّ يحط اليمام على راحتيك

ويرسو...على مقلتيك المطر

فتَغلب تهفو إلى حرب بكر

وتهفو تميم لذبح بني ثعلبه.[2]

ترتكز الصورة المركبة في هذه الأسطر على تشابك اللغة المجازية بارعة الوصف والتصوير عبر تراكيب مكثفة مشبعة بالخيال المشحون باللاشعور والشعور، ذلك المخزون المعرفي الذّي يعد معين الشاعر لتقريب الصورة الحقيقة للواقع وتجسيده وبنائه في لوحة رمزية تكشف لنا عن تجربته.

فأنت الصباح الذّي نوره...

به ينجلي الحادث المظلم

وأنت الزعيم الذّي نرتجي

ونرجو له الفخر والاعتزاز

وأنت النّدى

من رمال المحيط،

---

[1]–الديوان ، ص 30.

[2]– الديوان ، ص 64.

إلى عوسجات الحجاز[1].

بث الشاعر الرؤية الداخلية من خلال الصورة المركبة، حيث تحققت الصورة الشعرية من خلال عقد التراسل بين المفاهيم المفردة وهي (الصبّاح، النور، النّدى)، مفاهيم معنوية أعطت لدلالاتها معاني لا يمكن أنّ تفهم إلاّ بالعودة إلى معجم الشاعر، وذلك حسب حالته النفسية ومكنوناته، حيث يصور لنا مشهدا مشحونا بالأمل والاعتزاز قد يتحقق إذا اتحد الشعب وعلا صوته لتعود السيادة والريادة ،وإلاّ سينتهي بنا الأمر إلى عصر الظلام، و أدلت هذه المفاهيم "الصباح، النور، الندى" بروح الحياة والغد الأفضل، وهنا تظهر شعرية الصورة.

**6-الصورة الكلية:**

هي < مجموعة من الصور الجزئية التّي تطل علينا من خلال تشبيه أو استعارة أو مجاز أو إيحاءات كلمة رمزية أو إيحاءات متناغمة، كل ذلك ينظم بواسطة علاقات حية نابضة بإيقاع يقوم على التقابل أو التوازي او التضاد أو التدرج>.[2] وللخيال والقدرة اللغوية لدى الشاعر القسط الأكبر في ترسيخ هذه العلاقات الناظمة للإيقاع .وإن <الصورة الكلية لا تتوقف عند حدود صياغة الصور بمعطاها الفني الشكلي، بل أصبحت تحتوي على بعض الفوارق والمتناقضات والصياغات الجديدة، التّي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلامات ورموز وسيمياء وموسيقى وعاطفة> [3]. ولأنّ الصورة هي الجزء الأكثر فنية في بنية النص الشعري الحديث، وهي الملمح الرئيس المميز للحداثة الشعرية؛ لذا فقد نبه النقاد والدارسون على <الاهتمام بالجمال اللغوي في خصائصه التعبيرية المستوحاة من الإحساس الداخلي لصور البيان، والتي غدت فيما بعد معيارا لجودة نظم القول> [4].

لما للصور الكلية من حضور في إثارة العواطف عند المتلقي ، فقد حاولنا أن نسلط الضوء على هذا النوع من الصور في ديوان" طواحين العبث "للشاعر"أحمد شنه"،الذّي أحسن تمثيل الصورة الكلية في بناء قصيدة كلية ، حيث يشكل قصيدته و كأنها لوحة تستقبل حشدا من الصور المتتابعة المترابطة لا صورة واحدة ، و مثال ذلك قوله :

---

[1]- الديوان ، ص 80.

[2]-مسعود وقاد : **البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان** ، رسالة ماجستير ،جامعة ورقلة ، 2004، ص 97.

[3]- عبد الحميد جيدة :**الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر** ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط1 ،1980، ص 365.

[4]- رائد وليد جرادات: **بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر**،نازك الملائكة أنموذجا ،مجلة جامعة دمشق، م 29، ع 1 و 2، 2013.

وفي رسم لون الشفاه

وفي الخصلات

وطعم القبل

وليست همومي ...هموم القبيلة ،لكن همي ...اقتناص النساء .

وقول الغزل[1]

نجد الشاعر في هذه الأسطر يذهب بنا إلى عالم الخيال العاجّ بمشاعره ،ليرسم بذلك صورة في غاية من الروعة و الجمال باستخدامه التجسيم الذّي تميز به في ديوانه لرسم صوره ، ففي هذا المقطع تجسيد حي لصورة شعرية استثنائية ، و ذلك عندما ربط ما يكّنه لوطنه من الحب الذّي يمثله جمال المرأة الفاتنة و تصويره له في صورة مجسدة للعيان ، و قد جسّد ذلك في لون الشفاه و الخصلات والقبل و النّساء ، لينهي صورته بأن الوطن واحد لا يتجزأ.

في هذا المشهد الإيحائي الرمزي المتناغم ، يرسم لنا الشاعر صورة مركبة تخترق الخيال لعالم مشبع بعمق التجربة وصدق المشاعر والعواطف، حيث يقول:

تكلم...لكي يطلع القمح من ثرثرات العجائز

ونحلم أنّا رجعنا...إلى قرطبه،

وأنّا خطفنا...النّساء،

وصرنا ملوكا... وأبطال حرب.

كفانا نعاسا،

فقد حان...وقت الجنائز [2].

إنّ هذه الصور المتلاحمة تشكلت باعتماد الشاعر على التداعي والتتابع وبالعودة إلى التاريخ الحافل بالبطولات لنسج خيوط هذه الصورة الكلية وإعطائها شعرية مثلها حلم الشاعر في وطن يعمه الخير والنصر، وطن يحمل الخير لأبنائه ويزف الحياة لهم، لكنّ ما نلحظه أنّ الشاعر متحسر، يعود بنا إلى التاريخ، يذكرنا بأمجاد قد مضت، وكأنّه يبكي الحال الذّي آل إليه الوطن، وأنّ إصلاحه لن يأتي إلاّ عن طريق التضحية والموت في سبيله.

**ثالثا:الموسيقى الشعرية**

---

[1]- الديوان ، ص 62.

[2]–الديوان ،ص 87.

منذ أن وجد الشعر و هو قائم على الموسيقى،التّي تمثّل جوهر العملية الشعرية فيه ، < فالموسيقى تنظّم حركة الكون،وتسيطر على دائرة الوجود،فكل ظاهرة كونية لها،ايقاعها المؤثر فيها عداه تأثيرا يجعل من تجاذب جزئيا الكون بعضها بالبعض الآخر{...}حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك و التجاذب".> [1] و هذا الإحساس الجمالي بالموسيقى المصحوب بالاستمتاع نجده كذلك مجسدا في استمتاع الإنسان بالكلمة الموزونة في قالب شعري.

وقضية موسيقى الشعر العربي و التجديد فيها، من القضايا التي ألهمت أقلام النقاد و أشعلت الجدل بينهم ،لا لشيء إلاّ لأنّ <المضمون الجديد لا يمكن وصفه بتمام جدته في الشكل القديم مهما يكن الشاعر قديرا،فإنّ قدم الشكل لا بدّ و أن يحده بحدود ، وأن يفسد عليه الكثير من حدتّه > [2].فالتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، تميزت بتنوع في أشكال النصوص الشعرية مما يؤدي إلى تنوع في الإيقاع و الموسيقى. و قد استثمر معظم شعراء الجزائر المعاصرين كل مقومات الانفعال بالغة الشعرية من خلال توظيفهم للمثيرات الإيقاعية،مما أعطى هذا الاستثمار. للقول الشعري أبعاده الشعرية المستمدة من الواقعين الاجتماعي و النفسي.و المتمعن في الشعر الجزائري المعاصر يدرك مدى تأثر هذا الشعر بتيار التجديد الذي شهدته القصيدة العربية في المشرق العربي،والذي امتد أثره الفعّال الى التأثير في الشعرية الجزائرية. إنّ الإيقاع ليس مجرد صوت ينحصر في الوزن والقافية،بل يتجلى أيضا في الجانب الدلالي،الذي يوحي بإيحائية القصيدة وفاعليتها إذ هو<معلم في طريقة إبداع الشعر ،وعلى هذا يحق لكل شاعر أن يلتمس الحيل الفنية و الدلالية التي تثري القصيدة بالإيقاع الذي عن نوعا ما من التوازن ولكن دون الانتهاء إلى رتابة تؤثر على اللغة> [3].و من جهة أخرى يقوم الإيقاع على <الانسجام و التوافق الحركي و النغمي و الذّي من شأنه أن يوّلد حركة منتظمة يوفرها الايقاع للغة التي يتخللها>.[4]

فالإيقاع بهذه المفاهيم يعتبر وسيلة تعبيرية يتخذها الشاعر بغية إيصال تجربته وحالته وذلك من خلال الأصوات و الحركات. وقد لجأ أحمد شنه لمثل هذه التعابير التي لم يحصرها في الجانب الصوتي فقط، بل تعداه إلى الجانب الدلالي الذّي خلق جوًّا موسيقيا مشحونا بدلالات

---

[1]–صابر عبد الدايم:**موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور**،مكتبة الخانجي القاهرة ط3، 1993، ص11.

[2]–محمد النويهي: **قضية الشعر الجديد** ،دار الفكر ، القاهرة ، ط1 ، 1971، ص 3.

[3]– عبد الرحمان بن حمد القعود:**في الابداع و التلقي الشعر بخاصة**،مجلة عالم الفكر،ع4، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مجلد 25،1997 ،ص163.

[4]–محمد حرير:**البنية الايقاعية و جمالياتها في القرآن**، مجلة التراث العربي ،ع 99،100، دمشق ،200 ، ص 317

تعكس في معظمها حالته النفسية ، لأن الغرض من وراء هذا الاستخدام نقل التجربة الإنسانية إلى المتلقي. و على هذا الأساس يمكننا القول إنّ العناصر التّي حققت شعرية الإيقاع في ديوان "طواحين العبث"تمثلت في، الوزن الذّي يعد مادة هذا الإيقاع ،و القافية بأنماطها المولّدة لشحنات إيحائية ،بالإضافة إلى التكرار الذّي سّجل أعلى نسبة في الديوان حيث يعد عصب هذا الإيقاع.

## 1. الوزن :

مادام البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة ،فقد نظر النقّاد إلى الوزن على أنّه عنصر هام من عناصر الشعر،ودعامه من دعائمه ،و هو ما يؤكده "ابن رشيق" فليس الوزن عنده عنصرا بسيطا يمكن الاستغناء عنه ،بل هو شرط أساسي لا يقوم إلاّ به فيقول: <الوزن أعظم أركان حد الشعر، و أولاها بها خصوصية ،و هو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة ،إلاّ أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا الوزن.> [1] إنّه في نظرة ركن من أركان حد الشعر ،بل أعظمها أهمية .

إنّ الوزن الشعري عند 'أحمد شنه' من خلال ديوان (طواحين العبث) ينحصر في توظيفه لبحر واحد هو البحر المتقارب امتد على مستوى القصيدة الذي ضمها هذا الديوان ،إذ يعد البحر الشعري الخصيصة الأساسية لموسيقى الشعر، < فهو معيار يتم وفقه ترصيف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعري،فهو المعيار الأساسي الذّي يساعد الباحث في الحكم على الألفاظ بالقبول أو عدمه ،وهذا يعني أن عمل الشاعر يتضاعف عندما يُخضع مادته للبحر الشعري،ذلك لأن الكلمة الشعرية لكي تكتسب هذه الصفة عليها أن تسهم بقدر أو بآخر في تأسيس موسيقى هذا البحر.> [2]

و لما كان البحر مكّونا من أجزاء الوزن وله أهميته في اكتشاف خبايا الموسيقى الشعرية،لجأ "أحمد شنه" إلى توظيف البحر المتقارب و هو <بحر يترأس دائرة المتفق،و يتألف من أربعين حرفاً مقسمة إلى ثمانية أجزاء كلها خماسية،و قد سمي بالمتقارب لتقارب أوتاده بعضها ببعض إذ لا يفصل بينهما إلاّ سبب واحد و للمتقارب عروضان و ستة أضرب موزعة على أعاريضه.> [3] ،و هذا ما يحاول ديوان طواحين العبث الوصول إليه وقد جاء مفعما

---

[1]–ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده** ، ص 134

[2]حسن الغرفي :**حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر** ،افريقيا الشرق ،د.ط ، 2011، ص 103.

[3]عبد الله شريفي، زبير داقي:**محاضرات في موسيقى الشعر العربي** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1998،ص 91

بالمواقف الشعورية والرؤى النفسية المتباينة فيما يخص حضور هذا البحر و هيمنة تفعيلاته على طول القصيدة، و من ذلك قول صاحبه ،بحيث تظهر الصورة العروضية لهذا المقطع جليّا في هذا التقطيع:

تكلم لكي لا أراك شهيدا ←فعولن فعولن فعول فعولن//0/0/|0/0//|/0//|0/0//|/0//|0/0/

فأحقر ما في بلادي...هم الشهداء ←فعول فعولن فعولن فعول فعول//0/0///0/0//0/0///0/

وأفقر ما بلادي...هم الشهداء [1] ←فعول فعولن فعولن فعول فعول//0/0///0/0//0/0///0/

الملاحظ أن هذا المقطع ينتمي لبحر المتقارب و هو من البحور الصافية و تفعيلاته هي (فعولن فعولن فعولن فعولن)، حيث نلاحظ في هذا المقطع أن تفعيلاته الأساسية قد خضعت لتغييرات تحولت (فعولن) –إلى (فعولَ وفعولْ) بعد دخول زحافات عليها و هذا بتحول (فعولن) إلى "فعول" و هذا يسمى القبض و هو حذف الساكن الخامس.

و في موضع آخر يقول الشاعر ، وتفعيلات هذا المقطع تظهر من خلال التقطيع الآتي:

تكلم بما تستطيع ⟵ فعولن فعولن فعول //0/0//|0/0//|/0//

أمام المدينة مات الربيع ⟵ فعولن فعول فعولن فعول//0/0//0/0//0/0/

و ذابت رموش الصبايا ⟵ فعولن فعولن فعولن //0/0//0/0//0/0

ونامت عيون المطر ⟵ فعولن فعولن فعو //0/0//0/0//0

فلا تحك بعدي لهذا الصقيع ⟵ فعولن فعولن فعولن فعول //0/0//0/0//0/0//0/

أساطير شعب جريح ⟵ فعولن فعولن فعولن //0/0//0/0//0/0

و لا تنتظر ⟵ فعولن فعو//0/0//0

أن يعود الينا القمر [2] ⟵ فعو فعول فعولن فعو/0//0/0//0/0

نرى أنّ هذه المقطوعة كذلك من بحر المتقارب و هو البحر المسيطر على القصيدة بصفة عامة،و هذا كون المتقارب من البحور التّي يتراوح إيقاعه بين البطء و السرعة،كون الشاعر في حالة تحتاج إلى مثل هذا النوع من البحر المتكون من فعولن <ثماني مرات يتماشى مع

---

[1]– الديوان ، ص 25.

[2]–الديوان ، 41.

مواقف التذكر و مشاعر النجوى و الحنين، و ما إليها من العواطف الذاتية التي أصبح الاهتمام بها في الشعر المعاصر أكثر من اهتمام الشعراء السابقين بها> [1]

فهذا الإيقاع انسجم مع تجارب الشاعر التّي غلب عليها الوطن و محنته،فراح يصوغها في إطار نغم الألم و الأمل الذي يطبعه شيء من التحدي ،و من هذا القول:

تكلّم... فلن يسمع الناس إلاّ اختراق الخشب ←——فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

فقد ملنا الخطباء ←—— فعولن فعو فعولن

وما ملّ قومي...سماع الخطب ←—— فعولن فعولن فعولن فعو

بنو أسد... ما تزال هنا ←—— فعو فعولن فعول فعو

تشتري المدح ←—— لن فعولن ف

من شعراء العرب ←—— عول فعولن فعو

و أشلاء حطين منثورة في الشوارع ←—— فعولن فعولن فعولن فعولن فعول ف

تجمع أجزاءها... في غضب[2] ←—— فعول فعولن فعولن فعو

يبدو الشاعر من شغل بالأعاصير التّي تعصف بوطنه،فتشتت أوصاله يسارا ويمينا،و مع ذلك فالوطن مجسد في ذات الشاعر الذي يظل يتحدى كل الأعاصير،هذه الحالة و هذه التجارب لا يلائمها إلاّ إيقاع المتقارب بتحدّره و تلاحقه الذّي ينفّس عن واقع الشاعر المرير،لذلك جاءت تفعيلاته مضطربة و غير صحيحة لما طرأ عليها من علل كثيرة (فعولن تصبح فعو) كما جاءت مجزوءة (ف–لن–فعو)

الملاحظ هنا أنّ الشاعر لا يهتم باتباع الإيقاع الخليلي بل اهتم و اختار المقاطع الصوتية التّي توافق حالته الشعورية،و هذا ما ساعد على تهيئة الجو العام النفسي للإيقاع ،فالموضوع يوحي بالإيقاع و يبرز الموضوع [3]. وقد بدا الإضطراب و الإنكسار و الحزن واضحا في التجربة الشعرية للشاعر معبرا من خلالها عن موقفه.

## 2. القافية:

---

[1]– محمد ناصر : **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية**، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، ط1، 1985، ص 264

[2]– الديوان ،ص69.

[3]–منير سلطان:**البديع تأصيل و تجديده**،منشأة المعارف،مصر (د.ط) ،ص 23.

القافية تاج العروض الشعري ،و هي العلامة المميزة للقصائد حسب تعريفها بأنها الأصوات المتكررة في الفترات المنتظمة،و تكون في آخر الأبيات،إذ تعد الظاهرة الثانية، في الموسيقى القصيدة من حيث الإطار الخارجي و هي لا تقل أهمية عن الوزن الشعري <و القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ،ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية>[1] و القافية لازمة إيقاعية ،تتجسد في تكرار أصوات معينة،تنسجم مع الحالة النفسية للشاعر ،الذي لا تتحدد رؤياه بالكلمة و الوزن فقط، يعرّفها صفاء خلوصي فيقول: <إنّها مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت ،و هي الفاصلة الموسيقية ،يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة> [2]

و مهما تبيّن من خلاف بين العروضين فالنتيجة واحدة، و هي أن القافية تقع في آخر البيت و يشترط تكرارها في نهاية كل بيت، ولكن ما اتفق عليه العرضيون هو تعريف الفراهيدي الذي عدّها <آخر ساكنين في البيت و ما بينهما و المتحرك الذّي يسبق الساكن الأول> [3]

لم تعد القافية في إطار الشعر المعاصر ،أحد عناصر البيت المفرد، وإنّما أصبحت إلى جانب الوزن ،تزيد المعنى الشعري عمقا، و كما تقول نازك الملائكة لقد أصبحت <ركنا مهما في موسيقية الشعر الحر نظرا لما تحدثه من رنين و ما تثيره في النفس من أنغام> [4]

و ما يميز القصيدة المعاصرة غياب النظام الموحد للقافية،و هذا الغياب لا يعني أنّ هناك فوضى أو نزوعا إلى عدّ القافية شيئا زائدا، بقدر ما تعني أنها لم تعد خاضعة لنظام معين وثابت، <بل إنّها اصبحت أكثر ارتباطا بالمستويين :التعبيري، لأنّ الشاعر يتصرف في القافية وفق طبيعة رؤيته الشعرية الخاصة،و الدلالي نظرا لما لها من علاقة وثيقة الصلة بالمعنى> [5] ،فمهارة الشاعر في القصيدة الحديثة تكمن في إعادة توظيف القافية لصالح القصيدة،و ليس التخلي عنها. و القافية ليست واحدة "و إنّما هي مجموعة من العناقيد أو الأنظمة المتداخلة ،وهذا التداخل و التفاعل و التقاطع المميز للقافية،يحقق نظاما إشاريا أوسع وأكثر تعقيدا ،و يقوم بوظيفة بنائية على مستوى القصيدة،و ليس فقط وظيفة نغمية أو دلالية المستوى المحدود الذّي يخص كل قافية على حدى. [6] و الحقيقة أن القافية ليست مجرد أداة

---

[1]– ابن رشيق القيرواني :**العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده**،ص ، 119.

[2]– صفاء خلوصي: **التقطيع الشعري**،دار الشؤون الثقافية،بغداد ، 1987،ص 235.

[3]–أحمد كشك : **القافية تاج الايقاع الشعري**،كلية العلوم،جامعة القاهرة ،ط1 ،(دت) ص 13.

[4]–نازك الملائكة:**قضايا الشعر المعاصر**،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط5 ، 1978،ص 225.

[5]–محمد كنوني :**اللغة الشعرية**، دائرة الشؤون الثقافية،بغداد ، 1997، ص 85.

[6]–سيد البحراوي:**في البحث عن لؤلؤة مستحيلة**،دار القمر الجديد ،بيروت ، 1988 ، ص 91.

أو وسيلة تابعة لشيء آخر ، بل هي عامل مستقل <و صورة تضاف إلى غيرها من الصور،و لا تظهر وظيفتها الحقيقة إلاّ في علاقتها بالمعنى> .[1]

الواضح أنّ هناك علاقات إيقاعية من نوع جديد باتت تنشأ بين السطر الشعري والآخر، دون أن تعيق القافية، و هذا أمر جديد في القصيدة العربية، و خاصة منها الجزائرية التي تميزت بتنوع في قافية قصائدها ،و لعلّ هذا ما نلمحه من خلال ديوان "طواحين العبث" الذي نلمس شعرية القافية فيه من خلال أبياته ، و نقتطف منه بعض المقاطع لدراسة قافيته من خلال تضامنه مع معنى البيت لا من خلال وظيفته الايقاعية فحسب.يقول الشاعر :

تكلّم

لكي لا اراك حريقا يعيد الى سمرة الارض بعض الروائح

فهل سنصير جذورا...إذا انكرتنا البلاد

وفرّت من الوجه كل الملامح

لقد عاد جيش اليزيد... بأحلى السبايا

فمن قال:أنّ اليهود وراء الحدود

وأنّ التواريخ حبلى بأخزى الفضائح

لقد عاد جيش اليزيد... فهيّا ارقصوا للأمير

و لا تقلقوا بالقصائد شيخ العرب

فهذي السيوف تعلمكم ...أنّ سر الحضارات فوق السرسر[2]

ينوّع شنه القوافي في هذا المقطع ، و لعل هذا ما يعطينا فكرة عن الحريات الجديدة التي يصفها الشاعر في التشكل ،فهو لم يعد ملتزما بإيجاد القافية التي تناسب المعنى بيتا بعد بيت، بل صار يوزّع القوافي دون هلع أو إضطرار قسري. ولعل هذا التنوع في القافية ناتج عن تنوع الأجواء النفسية و تنوع الاجناس في موضوع واحد ،وهذا ما يؤكده حضور حرف الراء بكثرة، والراء كما هو معروف حرف انفجاري يتميّز بسرعة النطق و شدة الوقع و الجهر في الصوت و الوضوح في السمع ،ولهذه الخصائص دلالات قوية في شعر أحمد شنه الثوري.

أمّا في قوله:

---

[1]– المرجع نفسه ، ص 91.

[2]–الديوان، ص 24

تكلّم... لكي يستطيع النهار إعتقال النورس
فقد ضلّ هذا الجدار... قرونا يكفن بالملصقات
تكلّم لكي لا يصادر سيف الخليفة مهر العوانس
أعدني إلى خيمة البحر كي أغسل الروح.
من حشرجات الفوارس
لعل السماء تعرف يوما
بأنّي أحب الحياة ككل العناكب
وأنّي أشفق في الطين بيتا ككل الخنافس
و أنّي سأحلم يوما بحضن إمرأة
يدثّرني في شتاء الوساوس[1]

نرى أنّ "أحمد شنه" قد خرج على النظام الإيقاع الصوتي المتوازي بين الأسطر الشعرية، فغير القافية من سطر إلى أخر ،إلاّ أن "حرف السين" كان هو الحرف المهيمن على ختام كل قافية من ذلك (النوارس، العوانس الفوارس الخنافس الوساوس) ولعل هذا ما جعلنا نلحظ تناغما موسيقيا في غاية الروعة، و هذا التنوع في القافية ينّم عن مهارة الشاعر في توظيفها و التي أضفت جوا إيقاعيا على القصيدة أبعدت الملل عن أسماعنا،ولعل هذا التنوع و الإضطراب في توظيف القوافي ينبئ عن قلق نفسي عايشه الشاعر لحظة ميلاد القصيدة خاصة وأنّ الشاعر يريد نقل معاناة شعب ضعف و مكسور و مجروح، ملّ و كره من الفتن و الحروب و الدمار و ما يؤكد ذلك الألفاظ التّي وظفها الشاعر مثل (اعتقال، يكفن، الروح ، يدثّرني)، فكل هذه الألفاظ تدل على الإضطراب و الغموض و الموت و لعل هذه التجربة التي عايشها هذا الشاعر الجزائري جعلته يكتب هذه القصيدة الجارحة المجروحة.

أمّا في قوله :

وأن أكتفي باللظّى و السراب
لك أن أرتمي في دمي
إذا لم تبعني الأعاريب سرا
و لم يهجهم شعراء اليمن
فقل حينذاك بأني انتهيت

---

[1]– الديوان : ص 29

و لم ترثني... دمعة آسفة [1]

أول ما نلمح في هذه المقطوعة أنّ حروفها الأخيرة تنتهي بتناغم و تنوع إذ لا يوجد حرف متكرر من بداية المقطع إلى نهايته، ولعل هذا التنوع في حرف الرويّ من الباء – الياء– الراء–النون–التاء–الهاء. هو مازاد من تأكيد التوّتر في تجربته تفرض عليه هذا التنوّع في القافية و حروفها.

لعل هذا التنوع في القافية هو ما ينسجم و زمن الإنكسارات النفسية و مأساة الشاعر الجزائري التي شهدتها الجزائر ،ومن ورائه مأساة كل فرد عايش هذه المحرقة. غير أنّ هذه اللوحة الحزينة التي رسمها الشاعر تخفي خلفها نصّا خفيا يتجلى بين الفينة و الأخرى على شكل ومضات خاطفة تنذر بعمق التجربة ،وهو لها جعلت الإنسان غريبا في وطنه ،يشعر دائما بالفناء و العدمية.

ولعل أكثر ما نلحظه في هذه القصيدة أنّها جاءت موزونة على بحر الضمير كما جاء على لسان الشاعر في مقدّمة الديوان <إذن... فالطواحين تحاول أن تكون قصيدة شعر و كفى... أو على الأقل أن تكون كلاما موزونا على موزونا على بحر الضمير ،ومعذرة لشيخنا الجليل ابن أحمد الخليل.> [2]

### 3. التكرار:

التكرار آلة بيانية ذات وظائف لا تقّل أهمية عن الإيجاز إلاّ أنّه ملجأ فنّي يركز عليه المبدع ساعة إبلاغه الرسالة ،لما فيه من التقرير و إذاعة الإيقاع الوظيفي الفعّال < التكرار إعادة تراكيب أو مقاطع شعرية> [3] فالشاعر يعمد من خلاله إلى إعادة الحرف أو الكلمة أو العبارة لغرض رمي إليه،و بذلك يركز على ما كررّه ليستدعي إنتباه السامع إليه ،بعد أن حوّله إلى بؤرة دلالية تمتاز بالكثافة الصوتية و الإيحائية على الحضور الملّح لمادة لغوية بعينه داخل نسيج الخطاب، بغية الاستئثار بالمتلقي و توجيهه إلى فكرة أو معنى أو قذف إنطباع ما في روعة بواسطة ذلك الإلحاح على ما كرر.فهو <يقوي الوحدة والتمركز و يظهر في تناوب الحركة و السكون أو تكرار الشيء على أبعاد متساوية وفي ترديد لفظ واحد أو معنى واحد و هو الترجيع، ترجيع البداية في النهاية،ترجيع القرار في الغناء، ردّ العجز في الصدر في

---

[1]- الديوان ، ص 52.

[2]– الديوان ،ص 16.

[3]–ماهر مهدي هلال،**جرس الألفاظ في البحث البلاغي و النقدي**، دار الرشيد النشر، بغداد،1980 ،ص239.

الشعر ترجيع النوتة الواحدة في الموسيقة ،و العود المتواتر الى الشيء بعينه،و التكرار كثير الشيوع في الفنّ، و قلّ ما نجد اثرا فنيا لا تتكرر فيه اجزاء متقاربة او متباعدة ،و منه الترجيع المتسّق او الإيقاع (ريتم Rythme) >[1]. و التكرار لم يتخذ شكله الواضح ،إلاّ في عصرنا الحديث ،و بشكل خاص في نماذج الشعر الحر..

لعل الذّي يشغلنا في التكرار كونه بنية لغوية تحيل إلى بنية موسيقية ،و تكرار المكّون اللغوي يقضي إلى التكرار الموسيقى. و ما يعنينا هنا هو الدلالات المترتبة عن الموسيقى المكرّرة لا ما دلّ عليه المكرر في ذاته،فحين تكرر كلمة قد تدل بذاتها و بموسيقاها.

لا يخرج التكرار إذا عن تلازم الوظيفتين الدلالية و الإيقاعية و هما الوظيفتان اللتان ظهرتا بجلاء في توظيف التكرار في القصيدة الحديثة والمعاصرة ،لأّن <قيمة كل عنصر مكرر بنائيا تكمن على وجه التحديد في كيفية إندماجه و تصاعده إلى ما يليه. لذلك تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة من خلال تكرارها إذ يصبح تكرارها ليس مجرّد توقيع رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة،و إدغام لمستوياتها العديدة في هيكل متراكب> [2] ،يكسب التكرار في القول طاقة جديدة في الأداء، يمنحها نوعا من التلاحم العضوي ،و التناسق التصويري و الإيقاعي ، يتوالى و يتنامى في كل مقطع مع البنية الدلالية و الإيقاعية.

لكي نصور هيكل التكرار على مستويات عديدة ، لا يمكن حصرها حصراً كاملا نتيجة ارتباطها بقدرات الشعراء المستمرة على الابتكار و التجديد و التجريب بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ،و وحدتها حيث يستطيع أن يغني المعنى و يرفعه إلى مرتبة الأصالة الفنية ،ذلك أن تمكن الشاعر من أن يسيطر عليه سيطرة تامة ، وعليه فإنّ أشكال التكرار، < متنوعة جدا منها العودة لازمة على فترات منتظمة وإستعادة مقطع البداية في الخاتمة ، مما يسمح للفكرة الشعرية، بأن تلتفت حول نفسها و تغلق القصيدة، و هكذا تشدّد على انطباع الحلقة و الدائرة المغلقة> [3] .

من خلال ديوان 'طواحين العبث' سنقف عند هذه الأنواع للتكرار إنطلاقا من بعض النماذج من القصيدة.بحيث نجد أنّ ظاهرة التكرار ، تثير الإنتباه ، خصوصا للفعل (تكلّم)هذا الفعل الذّي كرره الشاعر "مئة وسبعة مرّة" في هذه القصيدة ، ومع تنوع مسار القصيدة لم

---

[1]–روز غريب:**النقد الجمالي و اثره في النقد العربي**، دار الفكر العربي،بيروت ،ط1 ،1993، ص ص 26،27.

[2]–صالح فضل:**انتاج الدلالية الادبية**،مؤسسة مختار للنشر و التوزيع،القاهرة ، ط1 ،1987،ص 275.

[3]–سوزان بيرافار: **جمالية قصيدة النثر**، ترجمة ، زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد، ص 31.

يختف الفعل (تكلّم) بل كان يوحي دائما باختيار المجال الدلالي ، فتكرار فعل أو لفظة بعينها أو سطر أو جزء من سطر في الشعر <يفسر لنا أهمية اللفظة المكررّة ضمن سياق العام ،لتجربة الشاعر. و قد تكون الكلمة المكررّة هي الموقف مفتاح الرؤية > [1]

**3-1 تكرار الحرف**

إنّ الحرف المكررّ و المسيطر على هذا المقطع هو حرف "الكاف" الذي تكررّ ثماني مرات حيث اتخذّ في كل مرة دلالة ، و على الرغم من كونه من الحروف المهموسة غير المفخمة، إلاّ أنّه في هذا المقطع جاء حاملا لشحنة إيقاعية حاول الشاعر به رفع صوته إلى الآخرين. و من أمثلة تكرار الكلمة أيضا نجد قوله:

تكلم لكي لا أراك
تكلّم لكي لا تطهرني بدماء يداك
تكلّم
تكلّم...لكي تضيء الكهوف [2]

و يستمر تكرار الحرف 'كاف' المهيمن على مستوى القصيدة ،يقول :

تكلّم...فلولاك ما كانت العاصفة
تهامة تبكي النخيل
فقد ضاع عهد المطر
و تغلب تبكي أعاريبها الخائفة
كفاكم دخولا... إلى الزعفران
فأحباركم... نجمة خاسفة[3]

على الرغم هيمنة حرف "الكاف" في هذا المقطع عدة مرات ، والذّي يوحي في كل مرة على دلالة سالبة تمثّل البكاء والانكسار، إلاّ أنّنا نلمح حضورا صوتيا لحرف 'الياء' ، 'التاء' حتى يخرج الشاعر من هذا الانكسار و يلين هذا الجو، لأنّ حلمه الخروج من دائرة الدماء و الجراح إلى دائرة الأمان و الآمال.

---

[1]-آمنة بلعلي: **أثر الرمزية في بنية القصيدة** ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 104.

[2]-الديوان: ص 22.

[3]- الديوان ، ص 95

ثمّة أنماط أخرى للتكرار في "طواحين العبث" تمتاز حركتها بسرعة إيقاعية تتناسب والفضاء الحركي الذّي يمنحه أساسا "بحر المتقارب" (فعولن فعولن فعولن فعول) حيث قامت عليه كل القصيدة موسيقيا ومن هذه الأنماط أيضا تكرار الحروف <يكررّ الشاعر الحرف في أبياته ليؤكد على تحددّ المعنى و يحسم الإحساس و المشاعر و يؤثر في المتلقي>[1] و قد عزّز الشاعر نسيجه اللغوي بحروف الجرّ و النداء (من ، يا ....الخ) و هذا النمط من التكرار تعدّد في ديوان "طواحين العبث" و منه قول الشاعر في تكرار الحرف الجرّ "من"

وحتى يجرّدنا البحر من قبلات المطر
و من بصمة الأرض ، فوق الحقائب والأشرعة
لكم كلما في الوزارات من أقنعة ...
لكم ما تتيح القوافل... من أمتعة
و عاصمة من بقايا الشجر.[2]

إنّ الحرف المكررّ و المهيمن على هذا المقطع هو حرف الجرّ 'من' الذّي تكرر خمس مرات و الذّي اتخذّ في كل مرة دلالة ، و جاء هذا الحرف في هذا المقطع حاملا شحنة إيقاعية حاول الشاعر بها جرّ كل أحزانه معه الى كل الموجودات ، فأراد التمييز بين الأشياء. و كذلك في قوله:

سنخرجهم من كتاب القراءة
من أرض يثرب ، من ربوة القدس،من كل شبر
سنخرجهم من خيام اميّة
من رمل خيبر، من مهبط الأنبياء[3]

نلاحظ أنّ حرف الجرّ 'من' جاء مناسبا للحالة التّي يريد الشاعر بثّها خاصة إذا ربطناها بالواقع المعاش في الجزائر، إذ أراد الشاعر أن يميّز بين الشعب وهؤلاء الذين باعوا الجزائر، فاختار بعض الرموز المعروفة لهذا، من مثل (كتاب القراءة ، خيبر، أميّة ) وكأن الشاعر بذلك ينشد الأمل.

---

[1]–حمدي الشيخ: **قضايا ادبية ومذاهب نقدية**، المكتب الحديث ،بنها ، ط1، 2007، ص 28.

[2]–الديوان ، ص 21.

[3]– الديوان ص 53.

كذلك من بين تكرار الحروف الوارد في القصيدة ما يسمى بالتكرار الصوتي، ونجد لهذا النوع حضورا مع الحروف التالية "الكاف،التاء، الراء.....الخ" من الحروف التي تحمل دلالات ، فيقول الشاعر:

تكلّم... فهذا الكلام اعتذار...لكافور مصر
عن الهفوات التّي كان يهذي بها...المتنبي
ويروي تفاصيلها السفهاء
فعذراً إذا أحرجتك القصائد
عذرا إذا لم أقل فيك ما تشتهي ...من فخار
فأنت الذّي... تاه فيك الخيال.
فلا تعتريك الطموح... إلى أيّ أمر [1]

2-3 **تكرار الكلمة:**

لعل هذا ما نلمحه حقّا من خلال ديوان(طواحين العبث) لأحمد شنه، إذ مثلت الكلمة المفتاح (تكلّم) في القصيدة عمدة لوحدها دون ربطها بالقصيدة في كليتها ، حيث نلمح علاقة وطيدة بين هذا الفعل والمتلقي المتفاعل مع الرسالة، فالتكرار هنا تعددت أغراضه من محبة الى تمنّي إلى شوق، ومناجاة و حسرة، و حزن....الخ ،حيث حققت الشعرية داخل كل فعل مكرر، يعكس ظاهرة إبداعية كامنة في المعنى ، مما ولّد جمالية عالية في تجربته الشعرية و من أمثلة هذا التكرار قوله :

تكلّم لكي لا أراك
تكلّم لكي لا تطهرني بدماء يداك
تكلّم
تكلّم...لكي تضيء الكهوف [2]

فالتكرار هنا، جاء تأكيدا على إلحاح الشاعر وإصراره على طلبه، من مخاطبه ليتكلّم، كما لو أنّه لم يجد بديلا لهذا الفعل مهما حاول من أجل ذلك كررّ الشاعر الفعل أربع مرات بعدد الأبيات تأكيدا للمعنى، خدمة للإيقاع الموسيقي العام في القصيدة ، ومن هنا تحققت الشعرية.

---

[1]-الديوان ص 74.

[2]-الديوان: ص 22.

**3-3-1 تكرار الإسم :**

في هذا المقطع يبرز التكرار من خلال إسم (بلاد) التي تكررت بمعدل خمس مرات، إذ مثّل هذا التكرار في أدق معانيه الدلالية إنعكاسا لما يشعر به الشاعر من ألم، إذ نجده تارة يقف وقفة متذكرا لبلاده التي بها كل ما يشتهي الإنسان إلاّ (الشعر و الذاكرة) فهذا المقطع بالذات يتضمنه تمني الشاعر الذي يرجو عودة الشعر و الشعراء و عودة المثقف الجزائري الذي لم يعد متعطش للقراءة و الاكتشاف، ليختم هذا المقطع بكلمتي (الموت، الآخرة) الدالتين على كثرة القتل في البلاد

تكلم

فهذا الطريق الذي كان بالأمس أرجوحة من خيال

و هذي البلاد التي...تنتمي للحجر

بلاد بها...كل ما تشتهي

عدا الشعر...والذاكرة

بلاد تحنط أصواتنا... بالحنين

وتقرأ شعرك...في نشرة الثامنة

بلاد بها مثلما في الفضاء من الأحصنة

بلاد بها كل ما تشتهي

بها الموت و الآخرة[1]

و قوله كذلك:

تكلّم...لكي لا أراك

تكلّم...

لكي لا تطهرني بالدماء يداك

تكلّم بكل اللغات و لا تحترف حب هذا الوطن [2]

يبدو الشاعر من خلال هذا التكرار مصّرا على أن يُسمع صوت الوجع الذّي ألّم ببلده لأبناء هذا الوطن ،و كأنّه يقول ، دافع عنها ليس بالقوة بل بالكلمة فهذا يكفيها، ليس من الضروري إحتراف الحب بل تكلّم لعلك بهذه الكلمة تغير ما لم يغيره الحب.

---

[1]- الديوان ، ص 40.

[2]–الديوان ، ص 23

**3-2-2 تكرار الفعل**

لعل هذا النوع من التكرار المسمى بـ (تكرار الفعل) هو من أبسط أنواع التكرار و هذا النوع هو أكثر شيوعا في شعرنا المعاصر ، ولكن لا يعطيه الأصالة ، ولا يضفي عليه الجمال، إلاّ شاعر موهوب حاذق يدرك ما وراء الفعل المكرر من أبعاد جمالية.

و قد جاء هذا النوع من التكرار بصورة ملفتة للنظر عند شاعرنا ، إذ تشكلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة وقعت في كلمة و تكرار البداية و تكرار الحرف، و اللازمة –أحيانا– ظهرت في هذه القصيدة بشكل واضح و قد شكل إيقاعات موسيقية متنوعة ، تجعل القارئ و المستمع يعيش الحدث الشعري المكرّر و تنقله إلى أجواء الشاعر النفسية و هذا حقّا ما نلمسه من خلال هذا المقطع.يقول الشاعر:

تكلّم

ستعرفك الأرض ، والشعر و الثورة الطاهرة

سيعرفك ... السنديان

ستعرفك الشمس و النسمة الجارح

سيعرفك الرمل والزنجبيل[1]

ما يلاحظ في هذه الأبيات تكرار الكلمة (سيعرفك) بمعدّل أربع مرات في هذا المقطع ، فهذا التكرار في أبسط صوره ينّم عن موقف الشاعر الثابت اتجاه قضية بلاده ، فهو يقر بأنّ كل شيء في هذه البلاد من (شمس و أرض و رمل....) سيظل يحمل في ذاكرته كل شيء عن هذه البلاد و معاناتها ، كأنّه يؤكد على إصراره في دعم هذه البلاد. فهو بها التكرار يرسم صورة الثبات و لعل ما زاد قوة هذا التأكيد و ثباته الحرف 'السين' الدال على المستقبل و المستقبل دائما مرتبط بديمومة .

**3-3 تكرار العبارة:**

كما استعمل الشاعر تكرار العبارة في مواقع عديدة من القصيدة في بدايتها ووسطها ونهايتها، و يأتي تكرار السطر الشعري في بداية المقاطع كتنبيه، متيحا للذهن توقدا، ليس شكليا و حسب ، و إنما نفسيا أيضا، و من هذا يقول:

بماذا أسمي... الوطن

بماذا أسمي... الوطن

---

[1]– الديوان ،ص 37.

بماذا أسمي... الجراح التّي في البدن[1]

كان استخدام الشاعر لهذا التكرار تعبيرا عن الحركة و الإستمرار،إذ أنّ ترديد العبارة يعني استمرارها في بناء القصيدة و يلائم الحركة و الدوام و راية ترتفع للإنبعاث من الواقع المؤلم الذّي يعيشه الشعب الجزائري المعبّر عنه بـ 'الوطن' من خلال التضحيات الجسام اتي يبذلها محبو هذا الوطن في كل شبر من أرضهم.

كما يقول:

و لا عهد لي يسفر

و لا عهد لي بالنداء الذّي في الخلايا

و لا عهد ليلنقوش التّي في الحجر

و لا عهد لي بالسؤال القتيل

و لا عهد لي بالجلوس إلى القاتل المنتحر

فحولي ظلام كثيف

و لا عهد لي بالنظر[2]

هذا التكرار أكسب القصيدة أهمية معنوية من خلال الرفض و الصمود و مقاومة الظلم و الاستبداد عبر الكلمة و العهد ،التّي تجسّد حالة نفسية ومادية بأنّ مصير هذا الظلم والاستبداد لا يختلف عن مصير كل الطغاة الذين عرفتهم البشرية عبر تاريخها الطويل.

---

[1]–الديوان ، ص132

[2]–الديوان ، ص 128.

# الخاتمة

**الخـاتمة**

انتهى بحثنا بعد فصليه النظري و التطبيقي إلى النتائج الآتية:

– الشـعرية مجمـوع مكونـات نـص مـا ( كاللغـة والصـور والخيـال والموسـيقى والعاطفـة)، والعلاقات التّي تقوم بينها في النص إنّما تتجسد أول ما تتجسد في الرؤية التّي ألبسها المبدع نصه، وهو داخل فيه شاء المتلقي أم أبى، لهذا تختلف نصوص الشاعر ذاته فيما بينها تبعا للرؤيـة المقدمـة فـي شـعره ، ومـن ثـم تتلبّسُ بحالتـه النفسـية والاجتماعيـة والثقافيـة والتاريخيـة والجغرافية.

– أما من الناحية الحداثية نجد للشعرية حضورا وصدى بالغ الأثر من خلال الأفكار والرؤى التّي تبناها النقاد الغربيون والنقاد العرب، فالشعرية الغربية امتازت بالضبط والتحديد، حيث ربط جاكبسون مفهومه للشعرية بالنموذج الاتصالي الذّي يستلزم بالضرورة حضور الوظائف اللغوية حتى يتمكن المتلقي من إكمال مشواره التواصلي، والذّي زاد شعريته ضبطا الوظيفة الشعرية التّي بفضلها تتحقق للنّص الشعري شعريته.

بينما يرى تدوروف أنّ تحديد الشعرية بالشعر لا يكفي لأنّه يحد من فاعلية الأدب، كما لم يكتف بالحديث عن المميزات التي يتسم بها كل جنس. وإنّما ذهب إلى أبعد من ذلك عندما بحث في الخصائص العامة للأدب ونظام اللغة

إلى جانب ذلك تمتاز شعرية جون كوهين بالانزياح الذي يعتبر قطب الرحى كما يظهر في استخدام الرحى استخداما شعريا يتماشى مع النظام الشعري، وقد ربطها بالشعر.

– وما يلاحظ عن مفهوم الشعرية عند النقاد العرب أنّها لا تتميز بالتحديد والضبط فكل ناقد كانت له قوانين وقواعد خاصة به، ولكنّ وعلى الرغم من ذلك إلاّ أنّهم استطاعوا أنّ يتركوا أثراً على مستوى الدراسات الأدبية والنقدية.

–شكل مفهوم وطبيعة القصيدة المعاصرة وما طرأ عليها من تجديد عنصرا هاما في موضوع البحث ، حيث وضعنا أيدينا على أهم التغيرات التّي أُحدثت على مستوى بنية القصيدة وظهورها في حُلّة جديدة تتماشى والتجارب الشعرية للشعراء المعاصرين.

– مثّلت اللغة الشعرية عصب النص الشعري ، وخاصة لغة الكتابة البصرية بأنماطها المختلفة من لغة الحذف ، لغة اللون، لغة المفارقة.

وعلى المستوى التطبيقي؛ وبالضبط في الفصل الثاني وقفنا على النتائج الآتية:

– امتازت لغة أحمد شنه بكونها لغة تتأدّى بواسطة العدول الذّي يشمل أكثر مستويات الإنشاء الشعري جمالية. فهي لغة رمزية إيحائية تنقلنا من فضاء إدراك المعنى وتحصيله إلى فضاء انبثاق الرمز وتكوّنه في الكتابة الشعرية.

–كذلك تنوعت الصورة في الديوان فكان منها الصورة : البلاغية، والذهنية، والحسية، والمركبة، والمفردة، والكلية. وجاء هذا التنويع في الصور معبرا عن براعة الشاعر في بنائها، وعمق حسّه التخييلي.

– كانت الصورة في "طواحين العبث" وسيلة من الوسائل الهامة التّي وجد فيها الشاعر متنفَّسه للتعبير عن تجربته الشعرية.

– أغنت الصورة الشعرية عند "أحمد شنه" التجربة الإنسانية .

– من خلال اللونين البيانيين الاستعارة و التشبيه بشتى أنواعهما نقل لنا الشاعر على أجنحة الكلمات و تدفق العبارات تجربته الشعرية، ساعيا من وراء ذلك إلى اختراق عالم المتلقي ليقحمه بين سطوره الشّعرية، حتّى يستطيع هذا المتلقي معايشة تجربة الشاعر. وقد تم رسم هذا الأفق البلاغي في الغالب، بالتشخيص و التجسيم.

– نجد الصورة الاستعارية كثيرة وحاضرة في كل الديوان، بحيث لا يمكن حصرها ولا استقصاؤها كلها، لذلك اعتمدنا نماذج مختارة من الديوان.

– كما تبين لنا أنّ ديوان "أحمد شنه" يحفل برموز تاريخية ومرجعيات تراثية ودينية ساهمت في تشكيل مفاتيح شعره، فكان الموروث التاريخي والأدبي والديني من المصادر الأساسية التي وظفها في تشكيل صوره الشعرية، وهذا يدل على ثقافة وسعة اطلاع الشاعر.

– كان للصورة الشعرية إسهام في نقل مشاعر وأحاسيس وتجربة الشاعر إلى المتلقي لتحظى بالاستقبال، وتثير الدهشة وتدفع إلى التأويل.

– أما في ما يخص شعرية الإيقاع فلقد رأينا أن الإيقاع الوزني لوحده لا يمكن أنّ يشكل موسيقى القصيدة، فقد شاركت القيمة الصوتية للمفردات وتركيبها في النص الإبداعي.

– مثل الإيقاع جوهر العملية الشعرية بتناغم ألحانه المطربة، ولم يكن هناك مزج للبحور فجاءت القصيدة على البحر المتقارب،حيث عكست تفعيلته الأساسية بتنوع صورها طبيعة تجربة الشاعر وحالته النفسية.

ومهما تعددت نتائج هذا البحث وتنوعت، إلاّ أنّها تبقى مجرد استقراء ناقص يستحق التفاتة من الدارسين.

# قائمـــــة المصـــــادر و المراجع

**قائمة المصادر والمراجع:**

القرآن الكريم :رواية ورش عن نافع المدني

حديث شريف:رواه البخاري رقم 5767

**أولا: قائمة المصادر:**


1. أحمد شنه: **طواحين العبث** ، مؤسسة هديل للنشر و التوزيع ،الجزائر،ط1، ماي 2000.
2. الحسن بن عبد الله بن سهل ،وكنيته العسكري :**كتاب الصناعتين**،ضبط مفيد قميحة ،دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 2008
3. قدامة بن جعفر :**نقد الشعر**،تج:محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية، بيروت.
4. القيراوني أبي الحسن بن رشيق:**العمدة في صناعة الشعر و نقده**، تح:عبد الواحد شعلان ج1، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط1 ،2001


**ثانيا: قائمة المراجع**


5. إبراهيم أنيس :الأصوات اللغوية ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ،ط5 ،1989 .
6. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية ،بن عكنون، د.ط، د.ت.
7. أحمد جار الله ياسين : **شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني**، مجلة أبحاث ، كلية التربية الأساسية م02،ع 2005،04.
8. أحمد كشك : **القافية تاج الايقاع الشعري**،كلية العلوم،جامعة القاهرة ،ط1 ،(دت).
9. أحمد الزعبي:**الرمز في الشعر العربي الحديث** ،جريدة الرأي الأردنية ،دار الفكر العربي ،القاهرة ، د.ط، 1997.
10. أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**،عالم الكتب للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط2، 1997.
11. أدونيس ،أحمد السعيد : **الشعرية العربية**،دار الآداب ،بيروت ،ط2، 1989.
12. أدونيس : **زمن الشعر**،دار العودة ، بيروت ، ط3 ،1983.
13. أدونيس : **الثابت و المتحول،صدمة الحداثة** ، دار العودة ،بيروت، لبنان،ط4، 1983.
14. أدونيس ،**كلام البدايات** ،دار الآداب ،بيروت، د.ت.
15. أدونيس :**فاتحة لنهاية القرن، بيانات من اجل ثقافة عربية جديدة** ، دار العودة، بيروت ط1، 1980.
16. أدونيس: **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط3 ،1979.

**17.** أدونيس (علي أحمد سعيد)، **مقدمة للشّعر العربي**، دار العودة ،ط1 ،بيروت، 1971.

**18.** آمنة بلعلي: **أثر الرمزية في بنية القصيدة** ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

**19.** بيير جيرو: **الأسلوبية**، تر، منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994 .

**20.** البشير تاوريريت:**الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية**،دراسة في الأصول و المفاهيم،عالم الكتب الحديثة،عمان ،الأردن،ط1 ،2010.

**21.** بشرى موسى صالح:**الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي،بيروت ، ط1، 1994.

**22.** تزفتان تودروف : **الشعرية**،تر: شكري المبحوث و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب ط1، 1987.

**23.** جابر عصفور، **الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثّقافي العربي، ط3، 1992، بيروت.

**24.** جان بول سارتر: **ماهو الأدب** تر: جورج طرابيسي المكتب التجاري للطباعة والتوزيع ، بيروت 1961 .

**25.** جون كوهين:بنية اللغة الشعرية،تر:محمد الولي و محمد العمري،دار توبقال للنشر،المغرب،1986

**26.** حسن الغرفي :**حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر** ،افريقيا الشرق ،د.ط 2011.

**27.** حسن ناظم: **مفاهيم الشعرية–دراسة مقارنة في الاصول و المنهج و المفاهيم–** المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1، 1994.

**28.** حسن حميد فياض : **الصورة المفردة و المركبة في سورة الواقعة** ، جامعة الكوفة، ع6 ، 2007.

**29.** حمدي الشيخ: **قضايا ادبية ومذاهب نقدية**، المكتب الحديث ،بنها ، ط1، 2007.

**30.** رائد وليد جرادات: بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث الحر،نازك الملائكة أنموذجا ،مجلة جامعة دمشق، م 29، ع 1 و 2، 2013.

**31.** رابح بوحوش، **الشعريات و تحليل الخطاب**،الموقف الادبي،ع 414، اكتوبر، دمشق، 2005

**32.** رومان جاكبسون:**قضايا الشعرية**،تر: محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال للنشر ،المغرب ط1 1988.

**33.** رومان جاكبسون:**قضايا الشعرية**،نقلا عن الطاهر بن حسين:التواصل اللساني.

**34.** رجاء عيد : **لغة الشعر** . قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، دط، دت.

**35.** زكي العشماوي، **الأدب العربي الحديث واتّجاهاتهم الفنّية**، مؤسسة جابر عبد العزيز مسعود (البابطين للإبداع الشعري) .

**36.** سيسل دي لويس: **الصورة الشعرية**، تر:أحمد بضيف الجنابي مالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم ، منشورات وازرة الثقافة و الاعلام ، بغداد ، د.ط، 1982.

**37.** سيد البحراوي:**في البحث عن لؤلؤة مستحيلة**،دار القمر الجديد ،بيروت ، 1988.

**38.** سوزان بيرافار: **جمالية قصيدة النثر**، ترجمة ، زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد.

**39.** صلاح عبد الصبور، **حياتي في الشّعر**، دار العودة، بيروت.

**40.** صلاح فضل: **بلاغة الخطاب و علم النص**،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب، الكويت، 1978،

**41.** صابر عبد الدايم:**موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور**،مكتبة الخانجي القاهرة ط3، 1993.

**42.** الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر-روائعه و مدخل قراءته-،دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983.

**43.** صالح فضل:**انتاج الدلالية الادبية**،مؤسسة مختار للنشر و التوزيع،القاهرة ، ط1 ،1987

**44.** الطاهر بن حسين بومزبر:**التواصل اللساني و الشعرية**-مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون- الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007.

**45.** عز الدّين إسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية**، دار العودة بيروت، ط2، 1972

**46.** عبد العاطي شلبي، **دراسات في فنون الأدب الحديث** ط1، 2005، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية.

**47.** عاطف جودة :الخيال مفهوماته و وظائفه ،الشركة المصرية العالمية للنشر،ط3 ، 1998.

**48.** عفيف البهنسي ،**علم الجمال و قراءات النص الفني** ،دار الشرق للنشر ، دمشق، ط1 ، 2004.

**49.** عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية**،دار الفكر العربي، ط3.

**50.** عبد الحميد يونس: **الأسس الفنية للنقد الأدبي**،د.ط ،د.ت.

**51.** -علي عشيري زايد: **استدعاء الشخصيات التراثية** ،في الشعر العربي المعاصر ،دار الفكر العربي ، القاهرة ،د.ط ،1997،.

**52.** عبد الله شريفي، زبير داقي:**محاضرات في موسيقى الشعر العربي** ، ديوان المطبوعات الجامعية 1998 .

**53.** عبد الله العشي، **أسئلة الشّعرية:** بحث في آلية الإبداع الشّعري، منشورات الاختلاف الجزائر ط1، 2009.

**54.** عز الدين حسن:**البناء الشّعرية والثقافة** ، مفهوم الوعي الكتابي و ملامحه في الشعر العربي القديم ،المركز الثقافي الكتابي، بيروت ط1، 2003.

**55.** علي قاسم الزّبيدي، **دراميـة النّص الشّعري الحديث**، دراسة في شعر صلاح عبد الصّبور وعبد العزيز المقالح، دار الزّمان ط1، 2009.

**56.** -علي البطل:**الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري** ،دار الأندلس ، ط2، 1981.

**57.** غالية خوجية: **أسرار البياض الشعري**: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009.

**58.** عبد الله الغذامي:**الخطيئة و التكفير**، نقلا عن علوش سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، منشورات الجامعية، ط1 ،1984.

**59.** غاستون باشلار : **جماليات الصورة**، تر، غادة الإمام، التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2010

**60.** غالي شكري:**شعرنا الحديث إلى أين؟**،دار الشروق ،القاهرة،ط1، 1991 ص،ص:131,132.

**61.** غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، دار العودة، بيروت، ط3.

**62.** فاضل ثامر: **اللغة الثانية- في اشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت ،ط1 ، 1994.

**63.** فوزي عيسى : **تجليات الشعرية**-قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف ، مصر .

**64.** فايز علي: **الرمزية و الرومنسية في الشعر العربي**، كتب العربية ، د.ط ،د.ب ، د.س .

**65.** كمال أبو ديب :**في الشعرية**،مؤسسة الأبحاث العربية،ط1 ،1987،بيروت.

**66.** كاملي بلحاج، **أثر التّراث الشّعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة** (قراءة في المكونات والأصول) دراسة، من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2004.

**67.** كمال أحمد غنيم: **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، مكتبة مدبولي، ط1 ، 1989.

**68.** لطفي عبد البديع :**التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستيطقا** دار المريخ 1989.

**69.** – محمد الكندي: **الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث**، السّيّاب، نازك، البيّاتي، دار الكتاب الجديدة، المتّحدة، ط1، بيروت 2003.

**70.** مشري بن خليفة:**الشعرية العربية مرجعياتها و ابدالاتها**، وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط ، 2007.

**71.** محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة**،عند عبد القاهر الجورجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1995.

**72.** محمد مصابيح: **الشعرية بين التراث و الحداثة**،2009.

**73.** محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي:**اللغة** ، دار توبقال ،المغرب ،دفاتر فلسفية نصوص مختارة –05 .

**74.** محمد الماكري : **الشكل الخطاب** : مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1991.

**75.** ميشال عاصي: **دراسات منهجية في النقد**، دار مكتبة الحياة ،بيروت، 1970، ص 59.

**76.** يوسف نور عوض:**نظرية النقد الأدبي الحديث**،دار الأمين للنشر و التوزيع،القاهرة،ط1 ،1994.

**77.** محمد فتوح أحمد، **الرّمز والرّمزية**،د.ن، د.ط، د.ت ،

**78.** محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و ابدالاته التقليدية، ج1 ،دار توبقال للنشر،المغرب، ط1 ، 1989.

**79.** مصطفى خضر :**الشعرية ،الحداثة كسؤال هوية** ،مطبعة إتحاد الكتاب العرب ،دمشق ط1، 1996.

**80.** محمد حسن عبد الله ، **الصورة ... والبناء الشعري**، دار المعارف ، القاهرة ، د.ط ، د.ت.

**81.** مصطفى خضر: **الشعرية، الحداثة كسؤال هوية**، مطبعة اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط1، 1996.

**82.** مصطفى ناصف:**مشكلة المعنى في النقد الحديث**،مكتبة الشباب، القاهرة ،د.ط ،1965.

**83.** ماهر مهدي هلال،**جرس الألفاظ في البحث البلاغي و النقدي**،دار الرشيد للنشر،بغداد،1980.

**84.** ماهر شعبان عد الباري : **التذوق الأدبي،طبيعته ،نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه**،دار

الفكر،عمّان ،ط2009،1.

**85.** مصطفى السعدني:**التصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل** ، منشأ المعارف ،القاهرة، د.ط ،د.س.

**86.** مصطفى السعدي:**التناص الشعري** ، قراءة اخرى لقضية السرقات ،منشأة توزيع ومعارف ، مصر ، د.ط ،1991 ، ص 80

**87.** –محمد غنيمي هلال:**النقد الادبي الحديث** ،دار النهضة ، القاهرة ، د.ط،1997، ص 396.

**88.** – محمد عبد المطلب: **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر ، 1995 ، ص 14.

**89.** محمد كنوني :**اللغة الشعرية**، دائرة الشؤون الثقافية،بغداد ، 1997.

**90.** منير سلطان: **الصورة الفنية في شعر المتنبي –التشبيه–** ،منشأة المعارف ،القاهرة ، د.ط ، د.ت مسعود وقاد : **البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان** ، رسالة ماجستير ،جامعة ورقلة ، 2004.

**91.** محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ،دار الفكر ، القاهرة ، ط1 ، 1971.

**92.** محمد حرير:**البنية الايقاعية و جمالياتها في القرآن**، مجلة التراث العربي ،ع 99،100، دمشق 2001،

**93.** محمد ناصر : **الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية**، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، ط1، 1985

**94.** منير سلطان:**البديع تأصيل و تجديده**،منشأة المعارف،مصر (د.ط).

**95.** نصرت عبد الرحمان ، **في النقد الحديث**، دراسة في مذاهب نقدية حديثة أصولها الفكرية ،جهينة للنشر و التوزيع ، عمان، الاردن، 2007.

**96.** نازك الملائكة:**قضايا الشعر المعاصر**،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط5 ، 1978.

**97.** نازك الملائكة، **قضايا الشّعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت لبنان.

**98.** نعيمة السعدية :**مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ع** 01 جوان 2007، ص 01.

**99.** يمني العيد،في **معرفة النص** ،دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.

**100.** يوسف أبو العدوس ،الاستعارة في النقد الادبي، **الابعاد المعرفية و الجمالية** ،منشورات الاهلية ، عمَان، ط1 ، 1997

**101.** يوسف حسن عبد الجليل : **المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي** ، دراسة نظرية وتطبيقية ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، مصر ، ط1 ،2001 .

**102.** يوسف حسن نوفل:**اصوات النص الشعري** ، الشركة المصرية العالمية لونجان ، القاهرة، ط1

1996،

**ثالثا:المجلات والجرائد**

**103.** محمد عبد الرحمان يونس:مقاربات نقدية في أهمية الأسطورة شعرا وفكرا،حيفا لنا،مجلة أدبية فكرية ثقافية شهرية ،ص:01

**104.** عبد الرحمان بن حمد القعود:في الابداع و التلقي الشعر بخاصة،مجلة عالم الفكر،ع4، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مجلد 25،1997 .

**105.** نار التجديتي:**نظرية الانزياح عند جون كوهين**،دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع01،المغرب، 1987.

**106.** سهام راضي محمد حمدان: **الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي من الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى 1975**، دراسة نقدية لأبي إصبع صالح

رابعا:المخطوطات و المذكرات

**107.** شرفي لخميسي:**الشعرية مفاهيم نظرية و دلالات جمالية**،مجلة كلية الآداب و اللغات ،جامعة محمد خيضر بسكرة ،الجزائر–ع الرابع عشر والخامس عشر ،جوان 2014.

**108.** فاطمة سعيد أحمد حمدان: **الخيال ووظيفته في النقد القديم و البلاغة** ،رسالة دكتوراه، جامعة ام القرى ،السعودية ،1989.

**109.** سهام راضي، محمد حمدان :**الصورة الشعرية في شعر ابن الساعاتي** ،جامعة الخليل ،رسالة ماجستير ، 2011.

**110.** محمد بلعباسي:**شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة** ، بحث في الكضف عن آلية تركيب لغة الشعر، رسالة دكتوراه،جامعة احمد بن بلة ، وهران 01 ،2014

**111.** عبد الرزاق بلغيث:**الصورة الشعرية في تجربة الشاعر عزّ الدين ميهوبي** ،دراسة أسلوبية،مذّكرة ماجستير ،كلية الآداب و اللغات ،جامعة بوزيعة 2 ،2010.

القواميس و المعاجم:

**112.** ابن منظور،أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، **لسان العرب**،مادة (ش.ع.ر) 42،دار صادر،بيروت.

**113.** صالح العلي الصالح وأمينة الشيخ سليمان الأحمد: **معجم الصافي في اللغة العربية**، د.ط، د.س.

**المنجد في اللغة.**

# الفهرس

| العنوان | الصفحة |
|---|---|
| مقدمة | أ، ب، ج |
| الفصل الأول: الشعرية في حدود المفهوم والمصطلح | |
| أولا :مفهوم الشعرية | 08 |
| أ- المفهوم اللغوي | 08 |
| ب- المفهوم الاصطلاحي | 09 |
| ثانيا: الشعرية في الفكر الغربي | 09 |
| 1-رومان جاكبسون | 10 |
| 2-تزفتان تودوروف | 14 |
| 3-جون كوهين | 16 |
| ثالثا: الشعرية في الفكر العربي | 21 |
| 1-كمال أبو ديب | 22 |
| 2-أدونيس | 24 |
| 3- عبد الله الغذامي | 27 |
| رابعا:التجديد في القصيدة المعاصرة | 30 |
| -مفهوم التجديد | 31 |
| أ- تحولات اللغة الشعرية | 32 |
| ب- اللغة والشعر | 32 |
| ج- التجديد في الصورة | 34 |
| ث- توظيف الرمز الأسطوري | 36 |
| الفصل الثاني:تجليات الشعرية في ديوان طواحين العبث | |
| أولا:شعرية اللغة الشعرية | 39 |
| -شعرية لغة الكتابة البصرية | 40 |
| 1-لغة نقاط الحذف | 40 |

| | |
|---|---|
| 2-شعرية لغة اللون | 42 |
| 3-شعرية لغة المفارقة | 44 |
| ثانيا:الصورة الشعرية | 46 |
| 1-الصورة البلاغية | 48 |
| 1-1 التشبيه | 48 |
| 1-2 الاستعارة | 51 |
| 2-الصورة الحسية | 55 |
| 2-1الصورة البصرية | 56 |
| 2-2الصورة السمعية | 58 |
| 2-3الصورة اللمسية | 60 |
| 2-4الصورة الذوقية | 62 |
| 2-5الصورة الشمية | 64 |
| 3-الصورة الذهنية | 65 |
| 3-1الصورة الرمزية | 65 |
| 3-2الصورة الأسطورية | 69 |
| 4-الصورة المفردة | 72 |
| 5-الصورة المركبة | 73 |
| 5-الصورة الكلية | 75 |
| ثالثا:الموسيقى الشعرية | 77 |
| 1-الوزن | 78 |
| 2-القافية | 81 |
| 3- التكرار | 85 |
| 3-1 تكرار الحرف | 87 |
| 3-2 تكرار الكلمة | 89 |

| | |
|---|---|
| 3-2-1 تكرار الاسم | 89 |
| 3-2-2 تكرار الفعل | 90 |
| 3-3 تكرار العبارة | 91 |
| الخاتمة | 97 |
| قائمة المصادر و المراجع | 100 |