وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور - خنشلة
كلية الآداب واللّغات
قسم الآداب واللغة العربية

جماليّات الخطاب الشعري الجزائري المعاصر عبد القادر مكاريا أنموذجا

أُطْرُوحَةٌ مقدّمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث L.m.d في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالب:
ضرار بن ناجي

إشراف الدكتورة:
عالمة خذري

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
سميرة قروي	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنشلة	رئيـــــسا
عالمة خذري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة -1-	مشرفا ومقرّرا
شمس الدين شرفي	أستاذ محاضر –أ-	جامعة خنشلة	مساعد مشرف
علي رحماني	أستاذ محاضر –أ-	جامعة بسكرة	مناقـــــشا
بوجمعة بوحفص	أستاذ محاضر –أ-	جامعة تبسة	مناقـــــشا
هاشمي قشيش	أستاذ محاضر –أ-	جامعة خنشلة	مناقـــــشا
عائشة لعبادلية	أستاذ محاضر –أ-	جامعة خنشلة	مناقـــــشا

السنة الجامعية:1444-1445هـ/2023-2024م

سورة المجادلة (الآية11)

شكر و تقدير

أحمد الله- عز و جل- على جزيل نعمه إذ وفقني لإتمام هذه الأطروحة

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة الدكتورة المشرفة عالمة خذري والدكتور شرفي شمس الدين، ورئيسة المشروع الأستاذة الدكتورة قروي سميرة على كل ماقدموه لنا من توجيهات ونصائح طيلة تكويننا

كما أتقدم بالامتنان إلى أعضاء اللجنة الموقرة الذين شرفوني بقبولهم مناقشة هذه الرسالة

وإلى كل طاقم قسم اللغة والأدب العربي جامعة عباس لغرور خنشلة

وإلى شمعتيْ دربي والديّ الكريمين أبي وأمي حفظهما الله وإلى إخوتي و كل أفراد العائلة.

مقدّمة

استطاعت التجربة الشعرية في الجزائر أن تحقق مسيرة غنية ومتنوعة أهلتها لتفتك مكانة بارزة في المشهد الأدبي العربي، لقد مرت هذه التجربة بعدة مراحل رئيسة، ابتداء من الشعر الكلاسيكي وحركة إحياء الموروث العربي والإسلامي، وصولا إلى الشعر الثوري الذي جسّد روح المقاومة والتحرر وفي مرحلة ما بعد الاستقلال ظهر الشعر الحديث الذي سعى إلى تجاوز الأشكال التقليدية وتقديم رؤى جديدة تعبر عن هموم العصر وقضايا الهوية والانتماء، فكان لكل مرحلة من هذه المراحل خصوصيتها وفرادتها على مستوى الموضوعات والمضامين، فعلى الرغم من انفتاحها على عديد التيارات والاتجاهات الأدبية، إلا أنها استطاعت أن تكتسب هوية تحفظها من التماهي والانحلال.

وقد حققت هويتها الخاصة بتفاعلها مع الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية التي مرت بها الجزائر مما انعكس على القصيدة الجزائرية التي أضحت ساحة للتعبير عن تطلعات الشعب الجزائري أحلامه وآماله، أفراحه وآلامه مما جعل التجربة الشعرية بمثابة مرآة تعكس تاريخ الجزائر وتطورها الثقافي والاجتماعي.

إضافة إلى ذلك سعت التجربة الشعرية الجزائرية إلى خلق قوالب جمالية باستخدام لغة شعرية تحاكي الجانب الوجداني للشاعر الجزائري، وذلك لما يثيره في المتلقي من إحساس جمالي وتناغم روحي، فالشعر يصوغ التجربة الإنسانية عبر وسائط جمالية، فيجتمع فيه العقل والعاطفة والخيال في تناغم فريد، فتغدو الجمالية بوصفها تجربة ذهنية ووجدانية معيارا لجودة الشعر وعامل استقطاب لجمهور المتلقين.

وسعيا منا لربط علاقة الشكل بالمضمون طرقنا باب الجمالية الشعرية في التجربة الجزائرية من خلال الخطاب الشعري لعبد القادر مكاريا.

وسعى إلى بناء شخصية شعرية متميزة، استطاعت أن تضم بين مشروعها أبنية شعرية ذات علاقة بالحركة التجديدية تمثلت في شاعرنا عبد القادر مكاريا ليسهم بتجربته بوعي جديد شكل ظاهرة فنية لا فتة أثارت إشكالية جوهرية تمثلت في التساؤل الآتي:

ما هي المظاهر الجمالية في تجربة الشاعر عبد القادر مكاريا؟

وتتدرج تحت هذه الإشكالية الرئيسة عدة أسئلة فرعية :

- كيف تجلت الجمالية على مستوى عناوين دواوين وقصائد الشاعر عبد القادر مكاريا؟
- كيف أسهم الإيقاع في رسم جمالية الخطاب الشعري المكاري؟
- ما الملامح الجمالية التي طبعت الصورة الفنية في شعر عبد القادر مكاريا؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة جاءت هذه الدراسة الموسومة ب: "جمالية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر عبد القادر مكاريا أنموذجا"

جاءت في ثلاثة فصول؛ فصل نظري وآخران تطبيقّيان.

خصصت الفصل الأول للجزء النظريّ من الدراسة عنونته بـ: "جماليّة المفاهيم النقدية " اشتغلت فيه على ضبط المفاهيم المصطلحيّة للجمالية والخطاب والشعرية.

وفصل تطبيقيّ أوّل جاء موسوما بـ: "جماليّة العنونة في شعر عبد القادر مكاريا " فركزت على دراسة عناصر العنونة وتأثيرها على المستوى الجمالي، قاربت عناوين الدواوين وكذا بعض عناوين القصائد، مبرزا علاقة العنوان بنصه، وكذا التفاعل الحواري، فوقفت عند جمالية العناوين الرئيسة، والمتمثلة في عناوين عبد القادر مكاريا الخمس، والمتمثلة في مدونات الدراسة، وانتقلت بعدها للعناوين الداخلية(القصائد) ورصدت جمالية المكان، وجمالية التشكيل المرجعي وجمالية الأسماء، وجمالية الزمن، وانتقلت بعدها لرصد العنوان وجمالية الاستدعاء الأنثوي.

أمّا الفصل الثّاني فقد جاء كذلك إجرائيّا معنونا ب" :جماليّات التّشكيل الإيقاعيّ والتّصوير الفني في شعر عبد القادر مكاريا"، فقسمته إلى مبحثين، في المبحث الأول تطرقت إلى الموسيقى الخارجية والداخلية للإيقاع ، بالتركيز على الوزن والقافية والروي مع الالتفات إلى ما يجلّي الإيقاع الصّوتي في الدّواوين بالنّظر إلى ظاهرة (التّكرار، التدوير، التّوازي ، التصريع).

أمّا المبحث الثاني فتطرقت فيه إلى التّصوير الفنّي في شعر عبد القادر مكاريا" حيث ركزت على التّصوير المعتمد على الشّعر الحداثي، بالبحث عن بنية الصّورة الفنية ودلالاتها وذلك عبر البناء التخييلي للصّور البيانية والحسية وقد ختمت هذه الدراسة بخاتمة ضمنتها مجموع النتائج التي توصلت إليها.

من الدراسات السابقة التي عالجت موضوع جماليات الخطاب الشعري نجد:

دراسة بن حمدة محمد الصالح، جماليّات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج الأسلوبي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث "ل م د"، إشراف الأستاذ الدكتور، سرقمة عاشور، 2021/2020، قسم اللغة والأدب العربي جامعة غرداية، وتمحورت الدراسة حول الأدب الشعبي الجزائري.

كما نجد الدراسة التي قدمها صالح مرحباوي، جماليات الخطاب الشعري عند سليمان جوادي، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف الأستاذ الدكتور يوسف وغليسي، من قسم اللغة والأدب العربي جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2016/2015.

وكذا نجد دراسة زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الجزائري المعاصر، دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث تحت اشراف الأستاذ يحى الشيخ صالح ، جامعة قسنطينة 2010-2011.

ودراستنا تتكامل مع الدراسات السابقة التي تتناول جماليات الخطاب الشعري الجزائري، وإن اختلفت في موضوعها وخصوصيتها، لأن جمالية كل خطاب تتولد من عناصره البنائية الداخلية، التي تختلف من مدونة إلى أخرى ومن التجربة الشعرية التي تختلف بدورها من شاعر إلى آخر.

تتنوع أسباب اختيارنا للموضوع بين أسباب ذاتية وأخرى موضوعية، ولعل أهم سبب ذاتي هو رغبتنا الملحة لدراسة الإبداع الشعري الجزائري، ومعاينته عن قرب من خلال تجربة الشاعر الجزائري عبد القادر مكاريا، والتمكن من الغوص في أعماق جمالية الكتابة الشعرية وهو ما يسهم في تعميق فهمنا للأدب الجزائري بوصفه تراثنا الأدبي الذي يعكس أصالتنا وتفردنا ويحفظ هويتنا من الضياع .

أما السبب الموضوعي فيرتكز أساسا حول الجانب القيمي والمعرفي للموضوع، وخاصة ونحن نخوض غمار البحث في نصوص شعرية بكر، مؤكدين في الآن ذاته على ضرورة الالتفات إلى الشعراء الجزائريين المغمورين، الذين غيّبوا عن ساحة الدراسات الأكاديمية .

وتماشيا مع النقد المعاصر الذي يروم الغوص في معالم النص وتمفصلاته، اتجهنا صوب دراسة الجمالية، بحكم أن الخطاب الشعري الجزائري يمتلك من الآثار الجمالية ما يخولنا أن نتقفى أثرها بكل أطر منهجية بنّاءة.

وقصد تحقيق الأهداف التي سطرتها لهذه الدراسة اخترت المنهج البنيوي والمنهج السّيميائي وكذا المنهج الأسلوبي، سأرصد من خلالهم السمات الجمالية المتضمنة داخل الخطاب الشعري المكاري.

اعتمد بحثي على مجموعة مصادر ومراجع اتكأت عليها دراستي، حيث تمثلت مصادر البحث في دواوين عبد القادر مكاريا الخمسة والمتمثلة في:

1. عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، وزارة الثقافة ،الجزائر، دط،2007.
2. عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1 ،2007.
3. عبد القادر مكاريا، صار لاشيء يدهشني، الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع ،تونس ،ط1، 2016.

4. عبد القادر مكاريا، أحبك والنصف، الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع،تونس،ط1 ،2016.
5. عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، وزارة الثقافة والفنون،الجزائر، دط، دت.

وأما المراجع فتمثلت في العديد من الكتب النقدية التي حاولنا الاستفادة منها في بحثنا، نذكر على سبيل المثال:

1. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ط:1، دار التكوين، سوريا، 2007.
2. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، 1997.
3. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
4. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،بيروت،ط4 ، 1998.
5. محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة إبراهيم أبو سنة حسن طلب رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مص ، ط1، 2008.
6. عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

كما هو الحال مع أي بحث علمي، واجهت بعض الصعوبات أثناء مسار البحث العلمي من بينها:

- صعوبة فهم وتفسير بعض النصوص الشعرية، وتباين الآراء والمقاربات النقدية في تحليل الشعر.
- كما واجهت صعوبة في تحديد اتجاه البحث وتحديد الأهداف بوضوح، نظرا لتعدد واتساع المجالات والموضوعات ذات الصلة بالخطاب الشعر الجزائري المعاصر، مما أدى إلى صعوبة فهم جميع جوانبه بشكل كامل.
- تنوع وغموض الشعر المستخدم في دراسة الجماليات الشعرية.

في الختام لا يفوتني في هذا المقام التعبير عن امتناني العميق للأستاذة المشرفة "عالمة خذري" على جهودها المتعددة والمساهمة الكبيرة في هذا العمل، حيث لم تدخر جهدا في تقديم التوجيهات والنصائح القيمة التي أسهمت في السير الحسن لعملية البحث، جزاها الله عني كل خير.

الفصل الأول:

ضبط المفاهيم النقدية

أولا: مفهوم الجمالية

ثانيا: مفهوم الخطاب

ثالثا: جمالية الخطاب عند الغرب والعرب.

1- جمالية الخطاب عند الغرب

2- جمالية الخطاب عند العرب

رابعا: مفهوم الشعرية

1. الشعرية بين الغرب والعرب

2- الشعرية والجمالية

3- الشعرية مصطلحا إشكاليا

أولا: مفهوم الجمالية:

يتفق العلماء على أنّ علم الجمال من أقدم العلوم التي اهتم بها الفلاسفة عبر العصور، والجمالية مثل من المُثل الثقافية الفلسفية المستمدة من كل ماهو جميل في العالم، ويعكس هذا الارتباط الوثيق بين الفهم الفلسفي والجماليات طبيعة العلاقة بين الذوق والإبداع الفني. مع مرور الزمن، تطورت هذه الظاهرة مع تطور الإنسان وتفكيره بصفتها مرتبطة بالتجربة الإنسانية لتصبح حقيقة واقعية متجسدة في العالم الخارجي، ولعلّ التداخل الجوهري للمصطلح مع العديد من المفاهيم الأخرى يجعلنا نكتفي بالتطرق للمفاهيم الأكثر شيوعاً بين الفلاسفة والمفكرين.

أ- لغة:

الجمالية تحمل في جذورها اللغوية طيفًا متنوعًا من المفاهيم والدلالات، وتتضح أبعادها الكثيرة من خلال المعاجم اللغوية وحتى في القرآن الكريم.

ترد الجماليّة على وزن مصدر صناعي لحقت آخره ياء مشددة وتاء مربوطة، لتدل على صفة لاسم لفظ الجمال الذي اشتقت منه، «والجَمَالُ: مَصْدَرُ الجَمِيلِ، وَالفِعْلِ جَمُلَ. وقَوْلُهُ عَزَّ وجَلَّ: "وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ"، أَيْ بَهَاءٌ وَحُسْنٌ. ابْنُ سِيدَهْ: الجَمَالُ الحُسْنُ يَكُونُ فِي الْفِعْلِ وَالْخَلْقِ...قالَ ابْنُ الْأَثِيرِ: وَالجَمَالُ يَقَعُ عَلَى الصُّوَرِ وَالْمَعاني»[1]

يشير ابن منظور إلى أن الجمال ليس مجرد صفة ظاهرية ، بل هو حالة من الاتساق التي تنعكس في الفعل او الصفة ، وتُشجِّع الآية على التأمل في جمال العالم والتقدير لنعم

1 أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ،ابن منظور،الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة (ج م ل)،(دط)،(دت)، ص 685.

الله المتجددة التي يتمتع بها الإنسان في حياته. ونجد ابن سيده، يشرح الجمال من منظورين مختلفين، يتعلق الجمال بالحسن في الفعل والخلق، ممّا يشير إلى الجمال الخارجي والأخلاقي.

في حين وردت كلمة الجمال في القاموس المحيط بمعنى «الحسن يكون في الخُلق والخَلق، جمُل كالكرُم؛ فهو جميل كأمير وغراب ورمان، والجملاء: الجميلة التامّة للجسم من كل حيوان. وتجمّل: تزيّن وأكل شحم مذاب، وجامله: لم يصفه بالإخاء بل ماسحه بالجميل، أو أحسن عشرته، وجمالك أن لا تفعل كذا، إغراءً، أي: الزم ذلك ولا تفعل ذلك»[1].

الجمال وفقًا للقاموس المحيط يشمل الحسن في الخَلق ويُشبهه بالجميلة التامة الجسم من الحيوانات، واستخدم مصطلحات مثل "تجمل" للتزيين وأكل الشحم المذاب، و"جامله" للإغراء بطريقة جميلة ويُستخدم تعبير "جمالك أن لا تفعل كذلك" للإشارة إلى تجنب الأمور غير الملائمة،هذا بالنسبة للجانب اللغوي.

أما من حيث الدلالة الفلسفية فجاءت صفة الجماليّ على ضربين أحدهما معنوي، والآخر حسي[2]:

أ-مايتعلق بالجمال (Beau) بنحو خاص، يعكس هذا المفهوم حالة فريدة تجسّد مشاعر مثل السرور والمتعة والشعور الأخلاقي على الرغم من أن هذه المشاعر قد تختلف من شخص لآخر، إلا أنها تظل مترابطة مع فهمنا للجمال يشتهر مصطلح "الجماليات" باعتباره تخصصًا فنيًا وفلسفيًا يحلّل مكونات الجمال وتأثيرها على الإنسان وثقافته. يمكننا

1 مجد الدين محمد بن يعقوب، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص 979.

2 ينظر، أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة، ط2، منشورات بيروت، باريس، 2002 ص367.

أن نُعبّر أحيانًا عن تقديرنا للجمال من خلال مصطلح "حكم جمالي"، والذي يُشير إلى التقويم الذي يركز على جوانب الجمال في موضوع معين، بغض النظر عن معايير التقييم.

ب- ما يتّسم"بسمة الجمالية" على ما يتميز بلمسة فنية أو تصميم جمالي. تلك السمات تُضفي على الأشياء لمسةً ساحرة تجذب النظر وتثير الاعجاب.[1]

كما تجمع كلمة الجمال جمع مؤنث سالم في صورة الجماليّات والتي تشير إلى « علم موضوعه الحكم التقويمي، الذي ينطبق على التفريق بين الجميل والبشع، تسمّى الجماليّات نظريّة أو عامّة بقدر ما تأخذ على كاهلها تحديد أي طابع أية مجموعة سمات مشتركة تُصادف في إدراك كل الأغراض التي تثير الانفعال الجماليémotion esthétique وتسمى عمليّة أو خاصة عندما تدرس مختلف الأشكال الفنيّة (دراسة الأعمال الفنيّة، كلًا على حدة، هي النقد الفنّي ».[2] Critique d'artفمن جهة العلوم الإنسانية: «الاستطيقا أو "علم الجمال" مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر؛ للدلالة على تخصص من تخصصات العلوم الإنسانية التي تُعنى بدراسة "الجمال" من حيث هو "مفهوم" في الوجود، ومن حيث هو "تجربة" فنية في الحياة الإنسانية. "فالاستطيقا" إذن، علم يبحث في معنى "الجمال" من حيث مفهومه وماهيته ومقاييسه ومقاصده. و"الاستطيقا" في الشيء تَعْني أم "الجمال" فيه حقيقة جوهرية وغاية قصديّة، فما وُجِد إلا ليكون جميلا» [3]

والجمالية مبحث مهم من مباحث الفلسفة، ويعرف بـــ: علم الجمال « Aesthetics وبالفرنسية (Esthetique) أو الاستطيقا، علم معياري فلسفي، يدرس المبادئ العامة

1 أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة ، ص. 367.

2 المرجع نفسه،ص ن.

3 دنيس هويسمان، علم الجمال(الاستطيقا)، تر: أميرة حلمي مطر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د ط، 2005، ص7.

للموقف الجمالي الإنساني إزاء الواقع والفنون بكل أشكالها، فهو علم يحلل المفاهيم والتصورات الجمالية، ويبحث في المسائل التي يثيرها تأمل موضوعات التجربة الجمالية».[1]

إنّ هذا العلم المعياري والفلسفي والذي يتتبع رد فعل الإنسان إزاء الموقف الجمالي وكذا رصد الأثر الجمالي على مستوى الموجودات يشكّل« علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح، وتعبر عن تمثل الإنسان للعالم تمثلا جماليا محكومًا بجوهر قوانين تطور الفن وأشكاله المختلفة، إنه بذلك علم ماهية الوعي الجمالي ووظيفته بصورة عامة، وعلم الفن، وماهيته ووظيفته...موضوع علم الجمال الظواهر الجمالية المختلفة وقوانين الوعي الجمالي في الحياة والفن».[2]

مما سبق في المعاجم العربية يظهر أن مفهوم الجمال له ارتباط وثيق بالحسن والبهاء في الخلق والخلقة ويُعتبر الجمال عادةً عنصرًا يحمل في طياته أفكارًا عن التكامل بين العناصر، سواء فيما يخص الجمال الخارجي أو الداخلي. هذا المفهوم الشامل للجمال يشير إلى دوره الكبير في اثراء تجربتنا، وكيف أنه يُساهم في إبراز الجوانب الأكثر تفردًا في كل ما نراه ونشعر به.

وقد ورد لفظ الجميل في القرآن الكريم في أكثر من موضع مثل قوله تعالى: ﴿قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرًاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٌۖ عَسَى ٱللَّهُ أَن يَأۡتِيَنِي بِهِمۡ جَمِيعًاۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلۡعَلِيمُ ٱلۡحَكِيمُ﴾[3] في هذه الآية، يتجلى الجمال في مفهوم الصبر الذي يُظهره الإنسان، المُتجسد في القوة أمام التحديات بالإضافة إلى ذلك، يظهر الجمال في الثقة بالله ورضاه بغض النظر عن مجريات الأمور، والصبر الجميل في هذه الآية يتجلى كشاهد على قوة الإيمان، ويعكس جمال الأخلاق والثقة المطلقة في إرادة الله.

1 دنيس هويسمان، علم الجمال(الاستطيقا)، ص 10.

2 المرجع نفسه، ص ن.

3 سورة يوسف، الآية 83.

وقد جاءت في آيات أخرى كقوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ قُل لِّأَزۡوَٰجِكَ إِن كُنتُنَّ تُرِدۡنَ ٱلۡحَيَوٰةَ ٱلدُّنۡيَا وَزِينَتَهَا فَتَعَالَيۡنَ أُمَتِّعۡكُنَّ وَأُسَرِّحۡكُنَّ سَرَاحٗا جَمِيلٗا ﴾ [1]

من خلال هذه الآية نلاحظ أن الجمال ينحو نحو الأسلوب اللطيف والرقيق الذي يُظهِره الله في توجيهه للنبي محمد صلى الله عليه وسلم للتحدث مع زوجاته كما يظهر الجمال أيضًا في الكلمات المعبرة التي تحمل معان عميقة التي انعكس من خلالها حنان الله تجاه النبي وأسرته حيث يظهر الجمال في رعاية الله للجوانب الإنسانية والعاطفية في حياة النبي ويؤكد عمق العلاقة بين الإنسان والخالق.

وقوله تعالى: ﴿وَمَا خَلَقۡنَا ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ وَمَا بَيۡنَهُمَآ إِلَّا بِٱلۡحَقِّۗ وَإِنَّ ٱلسَّاعَةَ لَأٓتِيَةٞۖ فَٱصۡفَحِ ٱلصَّفۡحَ ٱلۡجَمِيلَ﴾ [2]

تسلط الآية الضوء على الصفح والتسامح وهو نوع من الجمال الداخلي بالاضافة إلى ذلك يشجع المؤمنين على التعامل بأخلاق وطيبة حيث تُظهر الآية أهمية الاعتراف بجمال الخلق والتنظيم الإلهي، وتدعو إلى التصرف برفق اتجاه الآخرين.

تترافق التعريفات اللغوية و الفلسفية و الدلالات القرآنية على مصطلح الجمالية، و نعني به الأخلاق العالية و شفافية الروح و علو المكارم.

1 سورة الأحزاب، الآية 28.

2 سورة الحجر، الآية 85.

ب- اصطلاحًا:

إذا كان الجمال في اللغة مرتبطًا بمعنى البهاء والحسن، فإنه من الناحية الإصطلاحية يحمل الكثير من الدلالات؛ فهو مرتبط بمجالات متعددة حسب التخصص أو المجال المعرفي الذي ينتمي إليه.

من منظور العلوم الإنسانية «الاستطيقا أو علم الجمال مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر للدلالة على تخصص من تخصصات العلوم الإنسانية التي تعنى بدراسة الجمال من حيث هو كونه مفهومًا في الوجود ومن حيث كونه تجربة فنية في الحياة الإنسانية؛ فالاستطيقا إذن علم يبحث في معنى الجمال، وهي حقيقة جوهرية وغاية قصدية، فما وجد إلا ليكون جميلاً».[1]

يسلط هويسمان" الضوء على مفهوم الجمال "الاستطيقا" باعتباره تخصصًا يدرس الجمال من خلال وجوده كمفهوم وتجربته كظاهرة فنية في حياة الإنسان، هذا التخصص يتناول معنى الجمال كهدف أسمى، حيث ينشئ المعنى والجوهر الأسمى ليكون جميلًا بذاته.

تختلف الرؤى والتصورات في الحكم على الجمال تبعا للخلفيات المعرفية التي ينطلق منها الحكم الجمالي، فهناك «الاتجاه الذي يرى أن الجمال لا يمكن أن يقدم في تصورات؛ لأنه قيمة في ذاته، وهو الاتجاه الذي يرى الجمال عبارة عن فكرة، وثانيهما: الاتجاه الذي يرى أن الجمال ليس شيئا في ذاته، وأن له طابعا عينيا وواقعيا، ويمثل هذا الاتجاه هيجل الذي يرى أن الجمال نمط معين لتمثيل الحقيقة وإظهارها في طابع حسي، وهناك وجهة نظر أخرى ترى أن الجمال ليس صفة للأشياء المادية أو فكرة فحسب، وإنما الجمال هو فعل خلاق ينشأ من العلاقة التي تنشأ بين الإنسان والموضوع الذي يتوجه إليه».[2]

1 دنيس هويسمان، علم الجمال(الاسطيقا)، ص7.

2 دنيس هويسمان، علم الجمال(الاسطيقا)، ص 9.

ومن هنا نخلص إلى فكرة مفادها أنّ الجمال يخضع للجدال من خلال التعدد والتفاوت في التصورات والرؤى، حيث يعتقد البعض أنّ الجمال فكرة، بالمقابل هناك من يعدّه القيمة العينية، ليأتي موقف آخر يتجاوز الفكرة والمادة بوجهة نظر أخرى؛ حيث يجمع العلاقة بين الذات والموضوع الرّاغبة في الاتّصال به، باختصار يمكن اعتبار الجمال تجربة شخصية متفردة، تتأثر بالعوامل الثقافية والنفسية والاجتماعية، وهو مفهوم يمتاز بتعدد الأبعاد والتفسيرات.

فتعريف الجمال متضارب الرؤى ومتشعب المنظورات، فمنهم من يعد الجمال أمرا صوريا يتلخص في فكرة تجريدية، ومنهم من يحصر الجمال على قيمة حسيّة تتخذ الصورة المجردة المدركة بالحواس، ليأتي موقف آخر يتجاوز الفكرة والمادة ويجعل من الجمال قيمة مبتغاة ومطمحا نرنو إلى بلوغ مرامه.

أما في علم الفلسفة، يعد علم الجمال معيارًا فلسفيًّا يستند إلى مبادئ عامة للموقف الجمالي للإنسان اتجاه الواقع والتعبير عن الفنون المتنوعة، يعمل هذا العلم على تحليل المفاهيم والتصورات الجمالية، حيث يهدف إلى توضيح القواعد التي تميز بين المظاهر الجميلة والقبيحة، وعلى سبيل المثال، يُعبر عن التمثل الإنساني من خلال أشكال جمالية تهدف إلى التعبير عن أفكار ومشاعر.

وفي هذا السياق، يُحكم علم الجمال عن طريق قوانين تطور الفنون، حيث يتبنى التغيّر والتطوّر في الفنون على مر الزمن .يتمثل جوهر هذا العلم في فهم أسس وأصول التعبير الجمالي، سواء من خلال النقد أو التحليل، مما يسهم في توضيح معنى الجمال وتفسيره من وجهة نظر فلسفية. باختصار، يعد علم الجمال مجالًا فلسفيًّا مثيرًا يسهم في تفسير وفهم كيفية استجابتنا للجمال والفنون، وكيف يمكن لهذا الفهم أن يثري تجربتنا الثقافية

ويعمق اتصالنا بمختلف تجليات الجمال في حياتنا، حيث يشكل علم الجمال مجالًا فلسفيًّا مهمًا يعمق فهمنا لكيفية تفاعلنا مع الجمال والفنون.[1]

وعلم الجمال سليل الفلسفة، إذ لم يستقل عن نظرياتها في المعرفة والأخلاق، إلا في «في القرن الثامن عشر، عندما أطلق الفلاسفة الألمان والأوربيون كلمة aesthetics على ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذي يعنى بشعور الإنسان بالجمال وتذوقه وإبداعه له في الفنون المختلفة، إنه دراسة لمنطق الخيال في مقابل دراسة المنطق العقلي في العلوم».[2]

فقد أدركوا استقلالية الظاهرة الجمالية، وتبينوا بأن لها نسقها الخاص الذي يشكل فرادتها، ويجعلها قائمة بذاتها.

والحكم على الجمال حسب "إيمانويل كانط" لا يجب أن يرتبط بمنفعة، فالجمال يكون من أجل الجمال، قيمة محققة في ذاته دون حاجة إلى غاية أخرى نفعية، تبررها، يوضح ذلك بقوله: «لا بد للمرء أن يعترف بأن الحكم بخصوص الجمال، الذي يختلط فيه قدر ضئيل من المصلحة، هو أمر جزئي، وليس بحكم ذوق خالص، ينلغي ألا يخالط المرء أي انحياز لصالح الوجود الواقعي للشيء، بل بجب أن يظل حياديا تمامًا بهذا الصدد لكي يؤدي دور الحكم في قضايا الذوق».[3]

ويذهب عز الدين إسماعيل مذهب "كانط" في دعواه لإدراك الإحساس بالجمال البحت، والذي يرى بأنّه « يجعل الفن أو الجمال موضوعيا، وتتحّكم فيه قوانين مطلقة، وهو بذلك

1 دنيس هويسمان، علم الجمال(الاسطيقا)، ص10.

2 أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، سلسلة، كتابك، رئيس التحرير، أنيس منصور، دار المعارف، القاهرة، دط، 1989، ص 4.

3 إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، كلمة، أبوظبي، منشورات الجمل، لبنان، دط، 2009، ص 125.

يستبعد أية غاية خارجية، فالفن من حيث هو فن، مستقل عن المنفعة وعن الأخلاق على السواء، كما هو، مستقل أيضا عن كل قيمة عملية»[1]

كما يرتبط الإحساس بالجمال وتقديره إلى ملكة فطرية تدعى الذوق « فلا شأن له بالحجج والبراهين والأدلة وتكون صلة الذوق بالحقيقة من حيث جمالها لا من حيث البرهنة عليها، فالحقيقة حقيقة سواء أعجبتك أم لم تعجبك، غير أنّ الحقيقة التي في صورة قبيحة لا يسهل نفادها إلى النفوس، وعلى العكس من ذلك لو صيغت في صورة جميلة.» [2]

انتهى "كريس باركر" إلى ربط الجمالية بالفلسفة؛ حيث يرى هذا الأخير بأنّها «مجال فلسفي يُعنى بقضايا الفن والجمال. وقد سعت الفلسفة لإيجاد معيار كوني لتعريف الفن وأعمال الفيلسوف الألماني كانط خير مثال على ذلك...ويسعى الحكم الجمالي إلى التمييز بين ما هو فني وما ليس فني وما هو فنّ جيد وما هو فن رديء، ومن ثمّ فإنّ الحكم الجمالي يدعم تحقيق السّنن الفنّي أو الأدبي».[3]

أما الفيلسوف كروتشه (Benedetto Croce) يرفض أن يقحم الجمال كقيمة فنية داخل ثنائية المنفعة واللذة، ويقول « لا يمكن للفن أن يكون ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية، ومن هنا فالجمال ظاهرة فنية حقيقية روحية بحتة لا تقبل القياس، وعليه فلا يمكن أيضا أن يكون الفن فعلا نفعيا»[4].

1 عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992،(د.ط) ،ص.126.

2 كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجا"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون– الجزائر، ، 2009، ص 20.

3 كربيس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2018، ص.163

4 بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:1، 2009، ص 28.

فالفن مجاله العلوم الإنسانية، ويبتعد عن العلوم التجريبية التي يحكمها المنهج العلمي التجريبي، القائم على الفرضية والتجربة والقانون الذي يتم في الأخير تعميمه، كما أنا الفن والجمال يحتكمان لمبدأ الكيف لا الكم، فقيمة الجمال المتذوقة هي قيمة نوعية لا قيمة كمية قابلة للتحديد والقياس مرتبطة بمنفعة ما.

كما أن الجمال يكون أقرب للذاتية منه إلى الموضوعية، لأن «عمل الفن لا يصدر عن خبرة خيالية ومكتملة، يجيء العمل الفني فيكون بمثابة صورة مقابلة لها، وانما يصدر عن استثارة انفعالية تدور حول الموضوع، فقصيدة الشاعر إنما تعتصر منه تحت تأثير الموضوع الذي يستثيره»[1].

وهنا يصل إرنست كاسيرر (Ernst Cassirer) إلى نتيجة مفادها «إننا لا نستطيع أن ندرك المعنى الحق والوظيفة الحقة للفن إلا حين نرى الفن اتجاها خاصا، أو توجيها جديدا لأفكارنا وأخيلتنا ومشاعرنا».[2]

إذن فالحكم الجمالي يفضي إلى التّمييز بين ما هو فني وغير ذلك، وبالتالي فهو يدعم تحقيق المعايير الفنية أو الأدبية.

فيكون موضوع علم الجمال تلك الموضوعات التي تستهوي متذوقها لذاتها « أبسط هذه الموضوعات التي نحبها لذاتها هي الصوت واللون والخط والإيقاع كانت هذه هي أبجدية الفنون، ومنها تتركب بعد ذلك الأعمال الفنية المختلفة، سواء كانت موسيقا أو تصويرا أو عمارة أو نحتا أو شعرا ».[3]

1 ديوي جون، الفن خبرة. تر: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط:1، 1963، ص112.

2 مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، مكتبة الأنجلو المصرية، ط:1، 1905، ص75.

3 ينظر أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص56.

وينحصر بذلك الوعي الجمالي في ذاته ولأجل ذاته بعيداعن منفعة أو لذة، أو أي غاية تخرجه من مدار الفن والتذوق الكيفي للقيمة الجمالية.

وفي خلاصة القول ثمّة العديد من المصطلحات (علم الجمال، الجمالية، الجماليات..) وكلّها تعنى بدراسة الجمال الذي يقع على نقيض القبح.

ثانيا: مفهوم الخطاب:

لا يمكن ضبط كلمة الخطاب في معنى واحد؛ لأنّ لها استخدامات معقدة من تخصصات مختلفة وطبيعي حين نحاول تعريف المصطلح ننتقل إلى المراجع والقواميس أو إلى سياق المجال الذي يتمّ استخدامه فيه؛ أو إلى المصطلحات المشابهة له أو التي تكون عكسه ولو فعلنا ذلك، بدا لنا أن استخدامه العام ممزوج ومختلط بالاستخدام الخاص ومسيطر عليه. والمتتبّع لأبجدية استخدامه؛ يجد تذبذبا حين التّركيز على مظهر من مظاهره دون استثناء حيث يُستخدم مصطلح الخطاب في ميادين متعددة، بما في ذلك علم النفس وعلم الاجتماع والأدب والسياسة وغيرها في علم اللغة يُدرس الخطاب كشكل من أشكال استخدام اللغة، حيث يتعلق بكيفية تنظيم الجمل والعبارات والفقرات لنقل الأفكار بشكل فعّال .من جهة أخرى، يُمكن النظر إلى الخطاب كوسيلة للإقناع والتأثير، حيث يُستخدم في الخطابات العامة والخطب الدينية والإعلانات؛ يمكن للخطاب أن يكون أداة قوية لتوجيه تفكير الجماهير نحو آراء معينة.[1]

بشكل عام، يُعَدُّ الخطاب أداة تواصل معقدة تُستخدم لنقل المعلومات والتفاعلات والأفكار والمشاعر؛ يتأثر مفهومه بالزمان والمكان والسياق، مما يجعله مفهومًا غنيًّا بالتباين والتعددية في التفسيرات.

1 كريبس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص263.

أ- الخطاب لغة:

الخطاب في اللغة يمثل عبارات مترابطة تشكل نصًّا مفهومًا يمكن اعتباره تواصلًا لغويًّا متكاملًا يستخدم لنقل المعاني والأفكار، حيث ارتبط مصطلح الخطاب بالعلماء العرب القدامى؛ منهم ابن منظور ، الجواهري، الفراهيدي.... وهو عند هذا الأخير كما يلي: « والخطاب مراجعة الكلام، والخطبة مصدر الخطيب، وكان الرجل في الجاهلية إذا أراد الخطبة، قام في النادي فقال: خطب... وجمع الخطيب خطباء والجمع الخاطب خطاب... والجميع خطبان، وقال علقمة بن عبده: يظل في الحنظل الخطبان ينقفه.

وقد خطب لونه خطبا، قال ذو الرّمه: قود سماحيح في ألوانها خطب».[1]

يسلّط الفراهيدي الضوء على جذور الخطاب في الثقافة العربية وتطويرها عبر التاريخ؛ منذ الجاهلية حيث كان الرجل ينطق "خطب" ليعرض خطبته، وصولاً إلى الاستخدامات المتنوعة للخطاب والخطبة في مجتمعنا المعاصر. يُظهر هذا التاريخ كيف أن التواصل والتأثير عبر الكلمة كان لها دورٌ أساسي في تشكيل الثقافة والمُجتمع على حد سواء؛ كما أشار ذو الرمة إلى الخُطب بمجازٍ غير حقيقي، استعان بقوة الألوان للتعبير بدقة، دون الحاجة إلى استخدام الكلمات.

بينما ورد لفظ الخطاب في كتاب ابن منظور " لسان العرب" على مقربة من المعنى نفسه؛ بقوله:« يقال خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه؛ أي أجابه، والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام. وقد خطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان. والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، واختطب يختطب خطابة، واسم الكلام: الخطبة».[2]

1 الخليل بن أحمد الفراهيدي كتاب العين تح عبد الحميد هنداوي دار الكتب العلمية بيروت لبنان مج1، ط1، 2003، ص419.

2 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج1، دط، دت، مادة خطب، ص361.

الخطاب عند ابن منظور يشير إلى عملية الاتصال اللفظي بين المُخاطِب (بكسر الطاء) والمخاطَب(بفتح الطاء)، حيث يتم تبادل الحديث والردود بينهما، وشرح النص معنى كلمة "خطب" ومشتقاتها، ويبرز أهمية الخطابة في مراجعة الكلام والتفاعل بين الأفراد عن طريق الحديث؛ وسلط الضوء على كيفية استخدام هذا المصطلح لوصف تبادل الأفكار والردود بين الأشخاص من خلال محاوراتهم.

كما تكرر مفهوم الخطاب بمعنى النّكاح في معجم أساس البلاغة للزمخشري: «وخاطبة أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام، وخطب الأدب خطبة حسنة، وخطب الخاطب خطبة جميلة، وكثر خطابها وهذا خطبها، وهذه خطبه وخطبته.

وكان يقوم الرجل في الجاهلية فيقول: خطب، فمن أراد إنكاحه قال: نكح، واختطب القوم فلانا: دعوه إلى أن يخطب إليهم، يقال: اختطبوه فما خطب إليهم».[1]

تتجلى فكرة الخطاب عند الزمخشري بشكل يُشبه نسيج النكاح؛ هنا يسلّط الضوء على أهمية المواجهة بالكلام وتُستعمل كلمة "خطبة" كأداة فائقة الرقي للإشارة إلى الكلام الجميل؛ كما تنقلنا إلى أيام الجاهلية، حيث كان الرجال يستدعون لزواجهم بأسلوب "خطب" لطلب الزواج بينما كانوا ينطقون بكلمة "نكح" لتعبيرهم عن الزواج بالإضافة إلى ذلك أشار الزمخشري إلى كيفية تطور الخطاب والبلاغة عبر الأجيال، وكيفية تغيّر استعمال الكلمات بمعانٍ مختلفة وعميقة مع مرور الزمن .

وجاء في "الصحاح" معنى الخطاب على أنه الكلام والخطبة والنكاح؛ حيث يقول: « وخطبت على المنبر خطبة بالضمّ، وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وخطبت المرأة خطبة بالكسر واختطب أيضا فيها والخطيب الخاطب... والخطب الرجل الذي يخطب المرأة...

1- الزمخشري، أساس البلاغة، تح عبد الرحيم داوود، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، مج 1، ط1، مادة خطب، ص 114-115.

وكان يقال لأم خارجة خطب، فتقول نكح وخطب فتقول نكح. وهي كلمة كانت العرب تتزوج بها واختطب القوم فلانا؛ إذ دعوه إلى تزويج صاحبتهم».[1]

من خلال التعريف الأخير يظهر لنا أنَّ الخطاب يشمل نطاقا واسعا من المعاني منها الكلام والخطبة وكذلك النكاح؛ بالاضافة إلى تسليط الضوء على مختلف استخداماته المختلفة والمتجسدة في استخدام "خاطبه" للإشارة إلى التواصل اللفظي بين الأشخاص؛ واستخدام "خطبت "لوصف إلقاء خطبة ما على المنبر، كما يمتد هذا المصطلح ليشمل السياقات المرتبطة بالنكاح أي الزواج.

وعليه فإنّ الخطاب بمفهومه اللّغوي يعبر عن مجموعة متنوعة من الأفكار تتعامل مع مختلف الجوانب الانسانية والاجتماعية، معظمها يتعلق بمواضيع مثل الكلام والحديث، بالإضافة إلى النكاح والخطبة والإجابة.وهذا ما يُسهم من قدرته على تعزيز الفهم والتواصل في سياقات مختلفة.

وقد جاءت كلمة الخطاب بلفظ واضح في القرآن الكريم في عدة مواضع، وبأشكال دلالية مختلفة تحمل معانٍ متنوعةً؛ منها بمعنى "الكلام" في قوله تعالى: ﴿وَعِبَادُ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمۡشُونَ عَلَى ٱلۡأَرۡضِ هَوۡنٗا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلۡجَٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَٰمٗا﴾. [2] الخطاب في هذه الآية يركز تركيزا كبيرا على السلوك الإيجابي لعباد الرحمان في تعاملهم مع الجاهلين الذين يخاطبونهم بسوء؛ حيث يظهر من خلال الآية أن هؤلاء العباد يردون على تجريح الجاهلين بكلمات السلام، مما يعكس تسامحهم وحسن تصرفهم وعمق إيمانهم.

1- أبو نصر إسماعيل بن حامد الجوهري الصحاح(تاج اللغة و صحاح العربية)، تح محمد تامر اتن محمد الشامي، زكريا، جابر، أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط1، مادة خطب، ص 114-115.

2 سورة الفرقان، الآية 63.

وجاءت في آيات أخرى بمعنى التّخاطب؛ كقوله تعالى: ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَآءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ ٱلنَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ ٱمْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ ۖ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا ۖ قَالَتَا لَا نَسْقِى حَتَّىٰ يُصْدِرَ ٱلرِّعَآءُ ۖ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ﴾[1]

الآية الضوء على عملية التخاطب كمبادرة أساسية، تمثل بداية الحوار بين الشاب موسى عليه السلام والفتيات، يُركز الخطاب في هذه الآية على فكرة التواصل الفعال والاهتمام بالآخرين كمظهر من مظاهر الأخلاق الحميدة.

وقوله تعالى: ﴿قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَٰوَدتُّنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِۦ ۚ قُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِن سُوٓءٍ ۚ قَالَتِ ٱمْرَأَتُ ٱلْعَزِيزِ ٱلْـَٰٔنَ حَصْحَصَ ٱلْحَقُّ أَنَا۠ رَٰوَدتُّهُۥ عَن نَّفْسِهِۦ وَإِنَّهُۥ لَمِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ﴾.[2]

تندرج الآية ضمن قصة النبي يوسف في القرآن الكريم، والتخاطب هنا يتجلى من خلال الحوار بين العزيز والنسوة، حيث يعبّر العزيز عن استغرابه من تصرف النسوة من خلال مخاطبتهن، ويسعى لمعرفة الدوافع وراء تلك الأفعال.

وجاءت بمعنى الحجة في الكلام في قوله تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ﴾.[3]

1 سورةالقصص، الآية 23.

2 سورة يوسف، الاية 51.

3 سورة ص، الآية 20

في هذه الآية، تبرز الحجة من خلال الاشارة إلى أن الله منح مُلكه الحكمة والبلاغة في الخطاب؛ وهذا يشير إلى أن قوة ملكه وحكمته تعزز مصداقية قوله، وتظهر كفاءته في الحكم والإرشاد.

من خلال ما تم ذكره سابقًا، يظهر لنا بوضوح أنّ مفهوم كلمة "الخطاب" تحمل في اللغة والقرآن الكريم معانٍ متقاربة، تكاد تتّفق على أن هذا الأخير في هذه السياقات تعبر عن الكلام والحديث؛ ويشمل التواصل من خلال اللغة، ويمتد معناه ليشمل مفاهيم أخرى مثل الحجة في ا لكلام والقدرة على فهم المعاني من خلال التعبير بوضوح في تقديم الأدلة والبراهين لدعم الأفكار .بالإضافة إلى ذلك، يرتبط مفهوم الخطاب "بالتخاطب"، أي التوجيه المُباشر للكلام نحو جهة مُعينة متجسدة في المخاطَب؛ وعلى الصعيد الديني يُستعمل في الخُطبة للجمع بين الشريكين بالاضافة إلى النكاح الذي يُعبر عن ارتباط شريعي ومُقدس بين الرجل والمرأة.

ب- الخطاب اصطلاحا:

الخطاب سواء كان كتابيا أو شفهيا، يُعد وسيلة أساسية للتعبير عن الأفكار والرؤى والرسائل إلا أنه عمومًا يظل بحاجة ملحّة إلى مرافقة نقدية واعية تسهم في تقييمه بشكل متجانس وموضوعي يتضمن هذا التقييم تحليلًا دقيقًا للجوانب الشكلية والمضمونية للخطاب.

من الناحية الشكلية: يتعين تفحص بنية الخطاب بعناية هذا يتضمن تقييم تسلسل الأفكار وتنظيمها من الناحية المضمونية: يتوجب تحليل الأفكار والمفاهيم التي يتناولها الخطاب.

وحسب "صالح بلعيد" فإنّ الخطاب في نظره يصف الخطاب بأنه ليس مجرد تسلسل من الكلمات والجمل، بل هو مركب مترابط يحمل في طياته أعماقا معنوية يعكف صالح بلعيد على تفحص الخطاب باعتباره سلسلة من الملفوظات التي تنسجم وترتبط في سياق

لغوي يشكل مزيجا من التفاصيل الملموسة والعلاقات المعنوية؛ هذه الملفوظات يمكن تحليلها بشكل أعمق لاستخلاص الجوانب الكامنة وراءها، ما يسهم في فهم أعمق وأكثر تفصيلا للخطاب.

من خلال تفكيك الخطاب إلى وحدات أصغر، يُظهر صالح بلعيد أنه يتكون من جمل تتجاوز حدودها المفردات البسيطة. هذه الجمل تتقاطع وتتفاعل لتشكل بنية معقدة تتطلب فهمًا أكثر عمقًا للعلاقات بينها وهو هنا يُشير إلى النظام الذي ينظم هذه العلاقات، سواء كانت علاقات سياقية تتعلق بالسياق الزمني والمكاني، أو كانت علاقات نصية تحدد التسلسل والتداخل بين الجمل.

بمعنى أن عملية الخطاب يتمّ تنفيذها من خلال نظام يتحكّم في العلاقات بين الجمل والتراكيب المتجسدة في السّياق والنص عن طريق المعجم والدلالة انطلاقا من أصغر تركيبة إلى أكبرها.

تُنفّذ عملية الخطاب، وفقا لرؤية صالح بلعيد، من خلال نظام متعدد الأبعاد يتحكم هذا النظام في العلاقات بين الجمل والتراكيب المتواجدة في السياق والنص هنا يكمن الدور المهم للمعجم والدلالة[1].

حيث يتم تفسير المعاني والعلاقات اللغوية من خلال استنادنا إلى المفردات ومعانيها؛ تكمن قوة هذا النظام في قدرته على توضيح العلاقات والارتباطات بين مختلف الجمل والعبارات داخل النص.

وفي هذا السياق، يبرز صالح بلعيد أهمية النظام المعجمي الدلالي والتركيبي الدلالي هذا النظام يُظهر كيفية تنظيم وترتيب المفردات والجمل داخل النص، وكيف يتم من خلاله

1 ينظر: صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومه للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، د ت، ص 192

التعبير عن العلاقات المعنوية والمغزى العميق وراء النص؛ يُمكن من خلال تحليل هذا النظام وفهم المفاهيم المتداخلة والمرتبطة ببعضها البعض بطريقة أوضح وأشمل .في نظر صالح بلعيد، يُطلق مصطلح "سلسلة العلاقات المنطقية الاستعادية" ليشير إلى تلك العلاقات اللغوية والمنطقية التي تُشكل نسيجًا يربط أجزاء النص ببعضها هذه العلاقات تسهم في بناء معانٍ أعمق وأكثر تركيزًا. هذا يعني أنه من خلال تحليل هذه العلاقات يمكننا استخلاص برهان لغوي يُعزّز فهم النص ومحتواه بشكل أفضل؛ يُؤكد" صالح بلعيد "على أن الخطاب يشكل نظاما منسجما، حيث تتداخل الملفوظات والجمل بتناغم يتطلب استيعاب العلاقات الدقيقة بينها من أجل كشف معانٍ أعمق وتوضيح براهين لغوية تُثري فهمنا للنص.[1]

ونظير حداثة المصطلح على الساحة النقدية، جذب إليه اهتمام النقاد، والمفكرين بحثا عن ماهيته وحدوده الفكرية والمعرفية فهو «نمط من الإنتاج الدال، فهو يحتّ ل موقفا محددا في التاريخ ويشغل علما بذاته »[2]

عند إيميل بنفنست(E.Benveniste) « كلّ تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال » .[3]

فهو رسالة هدفها التواصل والتأثير فهما بين متخاطبين، المرسل يمثل المخاطِب، والمرسل إليه هو المخاطَب، وتتمثل الرسالة في الخطاب.

ويعرّف محمد عزام الخطاب بأنّه: «وحدة تواصلية إبلاغية متعدّدة المعاني، ناتجة عن مخاطِب معين وموجهة إلى مخاطَب معين، عبر سياق معيّن، وهو يفترض وجود سامع

1صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، المرجع السابق، ص 192.

2 عبد القادر عواد، مجلة علامات، ع 74، يوليو 2011، ص55، 56.

3 محمد البارودي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2004، ص1.

يتلقاه مرتبطًا بلحظة إنتاجه، لا يتجاوز سامعه إلى غيره، وهو يدرس ضمن لسانيات الخطاب».[1]

فالخطاب في رأيه وحدة إبلاغية؛ أيّ رسالة من مرسل إلى مرسل إليه؛ وفي هذا السياق يتجلى دور المرسل في تشكيل معاني الرسالة بناءً على قدراته وخبراته التي تسهم في توجيه المعنى بطريقة محددة ومن هنا تكمن خصوصية كل خطاب أو رسالة في قدرتها على التمييز؛ إذ تتأثر بسياق الإرسال والاستقبال وتفاصيل العلاقة بين المرسل والمستقبل وبسبب هذه التفاوتات يمكن للرسالة الواحدة أن تحمل معانٍ متعددة، تبعًا لتفاعلها مع العوامل المحيطة بها ومع مستوى فهم المتلقي.

ويرى "تودوروف" أنّ الخطاب يتألف من نوعين أساسيين: الخطاب النقدي والخطاب الأدبي؛ يرى أن الخطاب النقدي يمكن أن يُشبه المؤدي الذي لا يملك القدرة على التحدث بشكل غير متسلسل، حيث يعتمد على دلالات وأفكار محددة وهذا يعني أن الخطاب النقدي يقتصر على موضوع معين ويظهر الأمور من زاوية محددة، ويتميز هذا النوع من الخطاب بالتحليل والنقد الموجه نحو مضمون معين، ويستخدم غالبًا في التقييم والتّحليل النّقدي للأعمال الأدبية والثقافية. أما بالنسبة للخطاب الأدبي، يُستخدم منظور التواصلية للتعبير عن الأفكار والمعاني يتمحور هذا النوع من الخطاب حول الجانب الإبداعي والفني، حيث يُستخدم لتوصيل المشاعر والأفكار بشكل جمالي ومعبر يمكن اعتبار الخطاب الأدبي وسيلة للتواصل الفعّال بين الكاتب والقارئ، حيث يعبر الكاتب من خلاله عن آرائه ومشاعره

1 محمد عزام، النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص47.

بأسلوب يمزج بين الأدب والجمال .من خلال هذا التصنيف يسلط تودوروف الضوء على أهمية الخطاب كوسيلة للتعبير والتواصل، سواء من خلال الخطاب النقدي الذي يسهم في تقديم وجهات النظر والآراء، أو من خلال الخطاب الأدبي الذي يعتمد على الجانب الجمالي والإبداعي هذا التقسيم يبرز تعدد الأبعاد التي يمكن أن يتبوأها الخطاب في مختلف سياقاته، وكيف يمكن للغة أن تكون وسيلة قوية لتوصيل الأفكار والمشاعر بتلك الطرق المتنوعة والمتعددة.

يشير "تودوروف" وبوجهة نظر مميزة إلى أنّ وجود طابع استثنائي للخطاب يميزه على عكس أي شيء آخر في العالم يتبع الخطاب قوانين داخلية تحكم تدفق الكلمات والأفكار، ولكنه يتمتع بحرية تجاوز تلك القوانين والانتقال بحرية من مفهوم إلى آخر وهذا ما يجعله يختلف في طبيعته ولونه عن النصوص الأخرى، حيث يكون له تأثيره وتفردة في التعبير وهذا التفرد في طبيعته يمنحه جاذبية خاصة، ومن هنا يظهر تأثير الخطاب في عالم التعبير مما يجعله وسيلة تعبيرية ومؤثرة.[1]

إنّ الخطاب «لم يعد طريقة للتعبير أو حديثا متساوقا، أو مجموعة عمليات فكرية مترابطة، أو تحليلا لذات واعية، تتأمل وتعرف وتعّبر، وانما أصبح إمكانا وشرط وجود ونظاما، أصبح حقلا تتمفصل فيه الذوات، ومجموعة علاقات تجد فيها مرتكزا له، وهذا التحول الإبستيمولوجي في تناول أقاويل البشر يعتبر رائده المفكر الفرنسي ميشال فوكو الذي هو أول من أنشأ نظرية في وصف المقال كميدان مستقل».[2]

يعرف ميشال فوكو (Michel Foucault) الخطاب بقوله هو: «مجموعة من المنطوقات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية، فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية،

1 ينظر، رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، اريد، ط1، ص103.

2 علي حرب، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، معهد الإنماء العربي ،بيروت، ط1 ، 1986، ص، 1771.

قابلة لأن تتكرر إلى ما لا نهاية، يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ... بل هو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شرط وجودها»[1]

من خلال النظر في التعريفات المختلفة للخطاب التي ذُكرت سابقًا، يظهر أن العلماء قد اتجهوا نحو دراسة الخطاب من منظورات متنوعة تعتمد على تخصصاتهم المختلفة وبناءً على هذه التنوعات، يمكن تقديم تعريف للخطاب يتضمن فكرة أن الخطاب هو وحدة تواصلية تستخدم للإبلاغ، والتي يمكن أن تكون مكتوبة لحظيًا مثل المحادثات والرسائل، أو شفهيا مخططا له مسبقًا كالخطب؛ هذه الأخيرة تجمع بين الأبعاد المكتوبة والشفهية للتواصل، مما يمنحها قدرة على نقل المعاني والأفكار بين الأفراد بطرق متعددة تتناسب مع سياق الاستخدام.

1 ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1968،(د.ط)، ص78.

ثالثا: جماليات الخطاب عند الغرب والعرب

1- جماليات الخطاب عند الغرب:

ينظر "أرسطو" (Aristote) للخطاب من خلال الأطراف الثلاثة المكونة له والمساهمة في فعاليته وهي: المرسل (الخطيب)، المتلقي (المستمع) والرسالة (الخطبة) فالكتاب الأول من الخطابة هو كتاب مرسل الرسالة أي كتاب الخطيب؛ عالج فيه على وجه خاص مفهوم البراهين بحسب تعلقها بالخطيب ومدى انسجامها مع الجمهور وذلك حسب أنواع الخطابة الثلاثة المعروفة: القضائية والاستشارية والاحتفالية والكتاب الثاني هو كتاب متلقي الرسالة، كتاب الجمهور عالج فيه عددا من الانفعالات والأهواء وكذا بعض البراهين غير أنها هذه المرة بحسب تلقيها (وليس بحسب تصورها كما سلف)، والكتاب الثالث هو كتاب الرسالة نفسها وعالج فيه الأسلوب(Lexis) أو البيان(elelecition)الصور البلاغية وتنظيم أجزاء القول (taxis)[1]

عالج أرسطو في دراسته الفنية للخطابة من خلال العناصر الثلاثة التي يتألف منها فن الخطابة: يعد الخطيب (المرسل) الشخص الذي يقوم بنقل الرسالة بينما يُعد الجمهور (المتلقي (الجزء الآخر المُكمل للعملية؛ حيث يكون تفاعله للرسالة جزءا حيويا في تقييم (المتلقي) للجزء الآخر المُكمل للعملية؛ حيث يكون تفاعله للرسالة جزءا حيويا في تقييم فعالية الخطاب؛ وتأتي الخطبة (الرسالة) كوسيلة لنقل الأفكار التي يحملها المرسل إلى الجمهور؛ تحمل مجموعة من الأفكار والحُجج التي تهدف إلى إقناع المُتلقي من خلالها تتألف هذه الأفكار من ألفاظ دقيقة مما يعزز من فاعلية الخطابة؛ ففي الكتاب الأول ميز "أرسطو" بين أنواع الخطب حسب الأهداف التي تختلف من خلالها؛ يتطرق في الكتاب

1 محمد العمري، في بلاغة الخطاب الاقناعي، مدخل نظري تطبيقي لدراسةالخطابة العربية، افريقيا الشرق، ط2 ،2002، ص22.

الثاني إلى مُتلقي الرسالة المتجسد في الجمهور حيث يتناول البراهين من طرف الجمهور نفسه؛ أما الكتاب الثالث فهو يتعامل مع الرسالة نفسها متناولا الأسلوب واستخدام الصور البلاغية والخطاب يُعبر عن مجموعة من المفاهيم والمبادئ التي تتعامل مع دراسة اللغة والتواصل، وهو كعلم قائم بذاته يعتبر موردا علميا متشعبا ومجالا واسعا مما يستدعي منا العودة إلى جذور المصطلح الغربية؛ حيث يشير بيسونس) (Buyssens) أول من طرح فكرة الخطاب): والذي رأى أن الخطاب يمكن أن يكون موضوع نظرية ألسنية، ومن هنا بدت ضرورة تأسيس ألسنية خطابية ومن خلال هذه النظرة الألسنية أصبح بامكاننا فهم الخطاب كمجال تداولي (pragmatique)، يهتم بكيفية استخدام اللغة في السياقات الواقعية والتفاعلية؛ يرتكز هذا التوجه على فهم التأثير الذي يحمله الخطاب وتحقيق التواصل الفعال من خلاله إذن فالخطاب هنا يخضع لعلم اللغة الحديث الذي يقوم على الوصف وتوخي المعيارية، من خلال فهم كيفية استخدام اللغة في التواصل والانماط اللغوية المستخدمة في الخطاب وكيفية تأثيرها على القراء، وبهذا فالخطاب يُشكل تحديا الباحثين لفهم تعقيداته وتنوع مجالاته.[1]

ويذهب "بنفنست (Benvenist) إلى أبعد من هذا حين نظر للمجال الذي تختص بدراسته وظيفة الخطاب، فـ" النقلة الألسنية الكبيرة لمسائل الخطاب نجدها عند بنفنست (Benvenist) الذي حاول تجاوز الإطار الشّكلي للألسنية البنيوية، وذلك بطرحه لمسائل الوظيفة ودور الفاعل المتكلم في العملية المنطوقة يُشير" بنفست" إلى أن الكلمة لها دوران مهمان في اللغة؛ يتمثل هذا الدور في نظامين أساسيين الأول هو "النظام الشكلي"، حيث يُلقي الضوء على الشكل البصري والعلامة المكتوبة أو المنطوقة التي تمثل الكلمة من خلال هذا النظام، يتم تمثيل الكلمة بواسطة علامات أو أحرف، وهذا الشكل يكون له دور في نقل المعنى، أما النظام الثاني فهو "النظام التواصلي" أو "النظام الخطابي"، يتعلق بدور الكلمة

1ينظر، الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة فوكو ميشال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 2000، ص90.

في سياق التواصل والخطاب هنا يكون دور الكلمة أكثر ارتباطًا بالمعنى والتواصل بين الأفراد تنقل الكلمة معاني معينة وتشارك في تكوين الخطاب والتواصل بين الأشخاص؛ وعندما يتم النظر إلى هذين النظامين معًا فإنهما يشكلان "نظام الدلالة" في اللغة بمعنى آخر يتعاون النظام الشكلي مع النظام التواصلي لنقل المعاني وتشكيل الخطاب والتفاهم بين الأفراد .من هنا نصل بالقول إلى أنّ الخطاب هو بمثابة العملة ذات وجهين متلازمين المتكلم والمستمع للتأثير فيما بينهما، من خلال تقديم صورة واضحة للخطاب تجمع بين الوظيفة التّأثيرية والإبلاغية؛ وهكذا يتجسّد دور الخطاب كأداة تواصل قوية تجمع بين البعدين التأثيري والإبلاغي؛ مما يسهم في بناء فهم أعمق وتواصل أكثر فعالية بين الأفراد.[1]

وتعرف سارة ميلز الخطاب "discourse" بأنّه «حوار ذو طبيعة رسمية بصفة خاصة التّعبير الفصيح والمنظم عن الفكر شفاهة أو كتابة، وأيضا في صورة موعظة أو مقالة.. فقرة أو وحدة من حديث متصل أو نص مكتوب؛ هذا المعنى العام للغة الخطاب بارتباطه بالحوار والعزف عن موضوع ما أو كلمة يعزى في جزء منه لتأصيل اللّفظ».[2]

من خلال هذا المفهوم تقصد سارة ميلز أنّ الخطاب هو التّعبير البليغ والمنظم للأفكار، سواء شفهيا أم كتابيا في شكل مواعظ ومقالات هذا المنتج العام للغة الخطاب من خلال الحوار والعزف جزئيا لتأصيل اللفظ؛ وتسلط الضوء على جوانب مهمة تصفه على أنه ليس مجرد حوار رسمي، بل يتصف بالتعبير الفصيح والمنظم عن الأفكار سواء بالشفاهة أو الكتابة؛ هذا التعريف يُظهر تنوع الأشكال التي يمكن أن يتخذها الخطاب، بدءًا من المقالات والمواعظ وصولاً إلى الفقرات يعكس هذا التعريف تأصيل الخطاب كظاهرة اجتماعية ولغوية متعددة الأبعاد.

1 الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة فوكو ميشال، ص90.

2 ينظر، سارة ميلز، الخطاب، تر:عبد الوهاب لوب، المركز القومي للترجمة:القاهرة، ط1، 2016، ص14.

ونذكر كذلك دراسة "روجو فاولر (Rogu Fowler) الذي توصل في بحثه عن مفهوم الخطاب، بأنّه كلام أو كتابة ينظر إليها من منظور المعتقدات والقيم والمقولات؛ التي تعبر عنها هذه المعتقدات والقيم تمثّل مرآة لكيفية رؤية الفرد إلى الكون وتنظيمه للتجربة أو عرضها بشكل ايديولوجي، وهذا يعني أن الخطاب ليس مجرد وصف للوقائع والأحداث بل يحمل في طياته تفسيرا للعالم ويمكن أن يكون له تأثير في تشكيل الآراء والسلوكيات، وفاولر يستعرض أيضا أنماط الخطاب وفهمه على أساس الثقافة والقيم والسياق الاجتماعي الذي ينشأ فيه الخطاب، فالثقافة تلعب دورا كبيرا في تشكيل كيفية فهم وتفسيير السياق ببساطة .

دراسة "روجو فاولر" تسلط الضوء على أهمية المعتقدات والقيم في فهم الخطاب وكيفية تأثيرها على شكل ومضمون الخطاب وهذا يساعد في فهم عميق لكيفية تواصل البشر ونقل الأفكار والمعلومات بينهم من خلال اللغة والكتابة، وما نلمحه هنا أن الخطاب هو وسيلة لنقل وتبادل الأفكار والمعتقدات والأيديولوجيا بين الأفراد والمجتمعات، يعكس الخطاب كيفية نظر كيفية نظر الأفراد إلى العالم وكيف يرون الأشياء ويختبرون التجارب ويمكن للخطاب أن يكون وسيلة لتوجيه الانتباه إلى قضايا معينة أو لإقناع الآخرين بوجهة نظر معينة؛ والسياق الذي يتم فيه تقديم الخطاب يلعب دورًا هامًا في تحديد كيفية استيعابه وفهمه من قبل الجمهور.[1]

ويذهب جان كوهن (Jean Cohen) إلى أبعد من هذا في ربط الخطاب بالفهم والإدراك، حيث يشير كوهن إلى أن القارئ الذّكي قد لا يكون قادرا على فهم الخطاب المُتضمن في القصيدة، هذا الرأي يقودنا إلى مبدأ قابلية الفهم الذي يجدر بنا تسليط الضوء عليه، ويرى كوهن أنّه ينبغي لأي خطاب أن يكون قابلا للفهم وأن معنى الفهم بالنسبة له، هوتوفر المعنى القابل للادراك من قبل المتلقّي، سواء كان هذا القارئ ذكيا أم لا، ولذلك

1- ينظر، سارة ميلز، الخطاب، ص17.

يُشدد كوهن على كل كاتب الأخذ بعين الاعتبار تنوع مستويات القُراء للوصول إلى أوسع جمهور ممكن بالاضافة الى ذلك يشير كوهن إلى أنّه ليس كافيا فقط الالتزام بقواعد اللغة، وإنّما يجب فوق ذلك أن يكون تفكيك الرسالة أو النص إلى مكوناته الأساسية هذا يشمل فهم الهيكل والترتيب والعلاقات بين الأفكار والجمل؛ يؤكد كوهن في هذا السياق على أهمية توجيه الجهد نحو تحسين قابلية الفهم في الخطاب اللغوي، بهدف ضمان وصول الرسالة إلى القراء بشكل فعال وفهمها بسهولة.[1]

بناء على جهود جيليان براون وجورج بول، يخلص محمد خطابي إلى افتراضين:

1.التفاعل بين النص والقارئ: لخطاب لا يحتوي في نفسه مقومات ولا عناصر انسجام واضحة، وإنّما يعتمد ذلك على التفاعل بين النص والقارئ.

هذا الأخير هو من يقوم باستكشاف وفهم المعاني والعلاقات داخل الخطاب .

2.قابلية النصوص للفهم والتفسير: يعتبر محمد خطابي كلّ نصّ قابل للفهم والتّفسير نصّ متماسك والعكس صحيح أي أن كل نص يمكن فهمه وتفسيره إذا كان لديه بنية منطقية واضحة، فإنه يعتبر نصًا متماسكًا وعلى الجانب الآخر، إذا كان النص غير مفهوم فإنه سيكون غير متماسك هذه الفكرة تشير إلى أهمية وجود تنظيم وترتيب في النصوص لضمان فهمها وتفسيرها بشكل صحيح من قبل المتلقي، ونصل من هنا إلى نتيجتين :

1 –ثمّة عناصر للاتساق والانسجام في النّص، والمتلقي لا يحتاج هنا إلى إتقان اللّغة ومعرفة المعجم بشكل كامل لفهم هذه العناصر، مما يعني أن الاتساق يمكن أن يكون واضحا حتى لأولئك الغير متخصصين في الموضوع الذي يتحدث عنه النص.

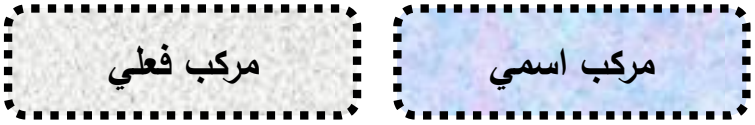
1– ينظر، مصطفى رجوان، الشعرية وانسجام الخطاب، لسانيات النص والشعرية جان كوهن، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ، 2020، ص82.

2 – يملك المتلقون عناصرَ من الانسجام، ولكنهم يختلفون في قدراتهم التّداولية، هذا يعني أن المُتلقين قادرين على استيعاب النص بشكل أفضل، في حين يمكن أن يجد آخرون صعوبة في ذلك .[1]

من خلال ماسبق يمكن القول أن تماسك الخطاب والاتساق في النص يلعبان دورا مهما في فهم المحتوى من قبل المُتلقين .ومع ذلك ثمّة بعض المبادئ التي تساعد في فهم المعلومات وفك تشفير الرسالة، غالبا ما يضع منتج الخطاب دائما المتلقي بعين الاعتبار من خلال التعبير بوضوح واستخدام اللغة بعناية، لضمان فهم الخطاب بشكل مناسب والتّفاعل معه؛ هذه المبادئ تلعب دورا مهما في تحسين فعالية التواصل والتفاهم بين الأفراد.

وفي خلاصة الخطاب، ينسب الفضل إلى الألسني هاريس (Haris) في كونه أول لغوي حاول توسيع موضوع دراسات البحث اللساني بأسلوب استثنائي، مما جعله يتعدّى الجملة إلى الخطاب بأكمله؛

اشتغل هاريس (Haris) في تحليله للخطاب على متون قصيرة مما قلّل من التّحليل حسب المكونات المباشرة، وأعاد كلّ جملة إلى هيكلها الأصلي:



ونظرا لأنّ هاريس Haris كان يتمتع برؤية توزيعية فريدة، فقد حاول تحليل الخطاب بنفس الأدوات أثناء تحليل الجمل وقد تمحورت مساهمته الرئيسية حول مسألتين رئيستين:

1 مصطفى رجوان، الشعرية وانسجام الخطاب، لسانيات النص والشعرية جان كوهن، ص82، 83.

1- توسيع حدود الوصف اللّساني إلى ما بعد الجملة:

يعني ذلك الفهم العميق للعلاقات بين الألفاظ والتراكيب اللغوية والقدرة على الكشف عن الروابط المُعقدة بين أجزاء الخطاب وتفسيرها لتُشكل خطابا أو نصا أكبر، مما أتاح للباحثين فهما أعمق لكيفية تأثير اللغة على التفاعلات الاجتماعية والثقافية مما أثر ايجابا على فهمنا للغة ودورها الحيوي في حياتنا اليومية.

2-العلاقة بين اللّغة والثقافة والمُجتمع:

من خلال اهتمام هاريس بفهم كيفية ارتباط اللغة بالثقافة والمُجتمع، وكيف للخطاب أن يكون تعبيرا عن هذه العلاقة، بالاضافة إلى ذلك يعرف الخطاب كمتتالية من الجمل ويعتقد ان بنية النص تتجلى من خلال تتابع الجمل والعصور الزمنية التي تمثلها .اشتغل هاريس في تحليله للخطاب على متون قصيرة مما جعل تحليله يتركّز على المكونات المباشرة والأساسية للنص، وقام باعادة كل جملة في هذه النصوص إلى هيكلها الأصلي الذي يتألف من "مركب اسمي وفعلي"؛ أي إنه قام بتفكيك النصوص القصيرة إلى اقسامها الأساسية وهياكلها اللّغوية الأصلية .يُصبح هذا النّوع من الاختزال بلا أهمّية في الخطاب؛ إذا كان بإمكان النّص الإشارة إلى هذه البنية الأساسية للفكرة دون الحاجة إلى التفحص الدقيق؛ لأنّ التّحليل يتوقف عند تقديم الخطاب كسلسلة من المركبات الاسمية والفعلية ذات علاقة محدّدة ويصبح الاختزال غير ضروري ويمكن تجاهله دون أن يؤثر على فهم النص أو مضمونه؛ هذا يُسهم في تبسيط القراءة وجعل الفهم أكثر يُسرًا دون فقدان جوهر المعلومات الأساسية في النص.[1]

1 ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1997، ص17، 18.

2- جمالية الخطاب عند العرب:

اهتم العرب بدراسة الخطاب كغيرهم من اللغويين؛ لذلك نجد الدّارسين العرب لم يقفوا مكتوفي الأيدي ولم ينهلوا من الغرب فحسب؛ بل كانت هناك جهود معتبرة ودراسات جادة في مجال الخطاب تمثل جانبًا هامًا في تطوير اللغة والأدب العربي، اهتم العرب بدراسة الخطاب لأسباب عديدة منها تأصيل الثقافة والتعبير عن الأفكار بشكل جمالي وبلاغي لذلك لم يكتفوا بمجرد الاستفادة من الأفكار الغربية؛ بل قاموا بتطوير جهودهم الخاصة في هذا المجال إلى مستويات عالية من الاتقان اللغوي؛ وازدادت أهمية دراسة العرب للخطاب عبر العصور واهتم العلماء والأدباء العرب بتأصيل الثقافة والتعبير عن الأفكار بشكل جمالي يضفي جمالية على الخطاب كما قاموا بتطوير أساليب التعبير والبلاغة للوصول إلى مستويات عالية من الإتقان اللغوي، مما أسهم في إثراء اللغة العربية وتمكين الأدب العربي من التألق على الساحة العالمية. [1]

على سبيل المثال لا الحصر، نجد ابن خلدون الذي انتهى إلى استنتاج مفاده أن الخطاب يقوم بتحسين الكلام وتجميله من خلال استخدام المحسنات البديعية، واستند ابن خلدون إلى فكرة أساسية؛ وهي أن الكلام يستقيم من خلال انتقاء أو اختيار اللفظ وليس المعنى (فالمعنى شيء ثانوي فقط)، هذا يعني أنه يجب على المتحدث أن يتأكد من أن اللغة التي يستخدمها تتناسب مع السياق والجمهور المستهدف، مما يعزز فعالية الخطاب ويزيد من تأثيره؛ إذ يعتبر الاختيار السليم للكلمات وترتيبها جزءا لا يتجزأ من الخطاب الفعال؛ فالأساس والقاعدة هي حسن اختيار اللفظ يساهم في تعزيز فهم المتلقي واقناعه ومنه نستنتج أن ابن خلدون أسهم بشكل كبير في تطوير فهمنا للبلاغة والخطابة، حيث أظهر أهمية اللفظ في تحسين الكلام وأثبت أن الاهتمام بالتفاصيل اللغوية يلعب دورًا حاسمًا

1 ينظر، ابن خلدون، المقدمة، مكتبة ودار المدينة المنورة للنشر والتوزيع، تونس، دط، ج2، ص 748.

في تأثير الخطاب وقوته التأثيرية، فالصانع الذي يحوّل ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب والتعمق في فهمها بشكل جيد، فهنا يشير ابن خلدون إلى أنّ كلام العرب يحمل في طياته مقومات متعددة من الإعجاز والجمالية في حسن اختيار اللفظ السليم والملائم في سياق النص، وهذا يظهر أن اللغة العربية تعتبر وسيلة تعبير قوية يمتزج فيها الفن والأدب والبلاغة.

والعربي الذي يسعى لامتلاك ناصية الملكة العربية يجب حفظ كلام العرب وتعلم فنون اللغة العربية بعمق ودقة؛ لأن كلامهم مستقيم بالنسبة إلى ألفاظه فحفظ الأقوال والألفاظ القوية الجزلة ركيزة أساسية للوصول إلى المحاورة بكلام بليغ عربي فصيح، يعزز من قدرة الفرد على التواصل بفعالية والمساهمة في إثراء اللغة والثقافة العربية؛ ويساهم في الحفاظ على التراث اللغوي العربي والمساهمة في ترويجه ونقله إلى الأجيال القادمة. [1]

أما الملكة فتكون كامنة في الذهن وتتجسد من خلال الرصيد اللغوي المتمثل في الألفاظ التي نستخدمها والمعاني التي نسطرها؛ ويمكن لكل فرد أن يشكل ملكته اللغوية الخاصة من خلال التعبير عن مشاعره وأفكاره بأساليب متنوعة وبحرية تامة، فكل شخص يمتلك مجموعة فريدة من الكلمات التي تعبر عنه بشكل أفضل وتنقل معانيه بدقة لما يراعيه من تعبير وتأثير فلا تحتاج إلى تكلف في تأليفها، فتأليف الكلام واختيار الكلمات بعناية هو المحتاج للصناعة وهو بمثابة قوالب المعاني، على سبيل المثال: عند وصف القمر كل ما لدينا تصور ذهني (كوكب معين) لكن الفرق في حسن اختيار اللفظ فهناك من يصفه بألفاظ قوية وهناك من يصفه بألفاظ بسيطة جدا هذا الاختلاف في اختيار اللفظ يجسد تنوع الملكة اللغوية، وإبداع الإنسان في التعبير لذلك يترك ابن خلدون المزية للفظ من خلال الإبداع والملكة اللغوية، مقارنة بالأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب

1 ينظر، ابن خلدون، المقدمة، مرجع سابق، ص 748.

والفضة والزجاج وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء لذلك يمكن القول أن الملكة اللغوية هي تجسيد لقوة اللغة والإبداع البشري في التعبير وهي تمثل مرآة تظهر فيها تفرد كل فرد وقدرته الفريدة على تشكيل الكلام ونقل المعاني بطرق متنوعة وجميلة.

ويشير "ابن خلدون" إلى فكرة مهمة تتعلق باللغة والتواصل، يظهر من خلالها أن المعاني واحدة في نفسها، وإنما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان، ويقصد هنا بن خلدون أن المعاني قد تكون موجودة في ذهن الأفراد ولكن القدرة على نقل المعاني وتوصيلها يتطلب مهارة في صياغة الكلام، واستخدام اللغة بشكل سليم وفعّال لضمان تبادل الأفكار والمعرفة بوضوح ودقة، فيشبهه بالمقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيع بفقدان القدرة عليه.[1]

ويذهب الكفوي إلى أبعد من ذلك حيث توصل في بحثه إلى مفهوم الخطاب بأنّه « اللّفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه احترز "باللّفظ" عن الحركات والإشارات المفهمة بالمواضعة وبالمتواضع عليه عن الألفاظ المهملة، والمقصود به الإفهام عن كلام لم يقصد به إفهام المستمع، فإنّه لا يسمى خطابا بقوله لمن هو مستعد لفهمه عن الكلام لمن لا يفهم كالنائم...فالخطاب إما الكلام اللفظي أو الكلام النفسي الموجه نحو الغير للإفهام».[2]

فالكفوي يقصد من هذا الخطاب أنّ اللّفظ المتواضع والمتّفق عليه، سواء كان ذلك الخطاب كلاما لفظيا أو عبارة نفسية موجهة نحو الآخرين بهدف الافهام والاقناع، ويتطلب

1 ينظر، ابن خلدون، المقدمة، المرجع السابق، ص 748.

2 الكفوي، الكليات، تح، عدنان درويش محمد المعري، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص419.

هذا الخطاب شرطا أساسيا وهو أن يكون المخاطب متحمسا لفهم الخطاب، سواء كان ذلك باللّفظ أو العلامات هذه الوجهة تسلط الضوء على أهمية الفهم والتفاعل بين المتحدث والمستمع في سياق الحديث.

أما يمنى العيد فتقرّ بأنّ ثمّة خطابان« يندرج الأول تحت نظام اللغة وقوانينها، وهو النص الأدبي، ويخرج الثاني من اللغة ليندرج تحت سياق العلاقات الاجتماعية يضطلع بمهمة توصيل الرسالة الجديدة. وهو الخطاب؛ فالأول فضاؤه واسع، والثاني الخطاب يتشكل ابتداء من عملية (التركيب والصياغة) أو (تركيب، العبارة)، فيمعن في الصياغة ليخلق التعبير بالابتعاد عن التركيب، وهو حين يمعن في الصياغة، يمعن في الايديولوجيا ويبالغ في خرق النظام باحثا عن المرجع».[1]

لذا يمكننا القول بأنّ هناك نوعين من الخطاب؛ الأول يعتمد على اللغة من خلال التركيز على الكلمات والجمل والبنية اللغوية حيث يتعامل مع اللغة كوسيلة أساسية للتعبير، بينما الخطاب الذي يرتكز على السياق والمجتمع يأخذ في اعتباره العوامل الثقافية والتاريخية التي تؤثر على كيفية فهم الرسالة ونقلها، ويمكن أن يتضمن انتهاكا للنظام اللغوي للتعبير عن الايديولوجيا أو الرسائل الاجتماعية.

فيمنى العيد تسلط الضوء على أهمية فهم الاختلافات بين الخطابين ودور كل منهما في التواصل والتعبير عن الأفكار والرسائل.

وينفتح ويتسع مفهوم الخطاب حسب منذر عياشي؛ حيث يقسمه إلى نفعي وإبداعي «إننا في الواقع أمام نوعين من أنواع الإيصال الأول نفعي والثّاني إبداعي، أمّا النفعي فلا خيار ولا انتقاء المرسل فيه؛ لأنّه مباشر ويقوم على لغة الحياة اليومية...وأمّا الإبداعي فهو على العكس من ذلك؛ لأنّه كما أسلفنا مجال التصرف قاعديا. وهذا يعني أنّه يقوم أساسا على الاختيار والانتقاء. وإذا دلّ على شيء، فإنما يدل على أن الأسلوب فيه من معاني

1 رابح يوحوش، اللسانيات و تحليل النصوص، ص105.

التّفنن والصنعة ما ليس في اللغة النّفعية للإيصال المباشر، كما هو منجز في الحياة اليومية».[1]

بناء على هذا المفهوم، يمكن تصنيف الخطاب عند منذر عياشي إلى نوعين رئيسيين النفعي والابداعي؛ الخطاب النفعي يهدف إلى تحقيق منفعة معينة، حيث تكمن نفعية الخطاب في قدرته على الابلاغ والتّأثير على المتلقي، يعتمد هذا النوع من الخطاب على الدقة في التعبير من خلال نقل المعرفة بشكل واضح ومفهوم.

أما الإبداعي فيكون أكثر انتقائية وتخطيطا له حيث يعتمد على الفن والإبداع في التعبير، حيث يتيح للمتحدث في الخطاب الابداعي التلاعب باللغة واختيار الكلمات بعناية فائقة لايصال افكاره بشكل فريد ومميز.

ويذهب "عبد السلام المسدي" بعيدا في رأيه معارضا رأي رابح بوحوش ومنذر عياشي؛ إذ يرى « أن ما يميّز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية؛ لأنّه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمرا خارجيا، وإنّما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت... وأصبح الخطاب الأدبي من مقولات الحداثة التي تدكّ تبويب أرسطو للمقولات مطلقا».[2]

فالخطاب في نظر عبد السلام المسدّي لا يحتاج إلى مرجعية، وهو يعتنق الفكر البنيوي اللساني الصارم الذي يفصل الخطاب عن جذوره التاريخية الثقافية الاجتماعية...، والاكتفاء بالعلاقات المكوّنة له المتجسّدة في اللغة كوسيلة رئيسية للتعبير والتفاعل الاجتماعي، وفي هذا السياق يظهر عبد السلام المسدي تفرده في تأصيله للخطاب في

1 المرجع نفسه، ص106.

2 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، دت، ص116.

البنية اللغوية ذاتها دون الحاجة إلى سياقات خارجية، هذا النهج يمثل تحولا مهما ويسهم في فهم أعمق للخطاب اللغوي.

رابعا: مفهوم الشعريّة

أ- الشعريّة لغة:

من المصطلحات التي حظيت باهتمام واسع لدى النقاد المحدثين، على مستوى الدال، والمدلول، يعود أصلها اللّغوي إلى مادة (ش ع ر)، وفي لسان العرب لابن منظور « بمعنى عَلِمَ... وليت شعري، أيّ ليت عِلْمِي، والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أيّ يعلم... وسُمّيَ شاعرًا لفطنته ».[1]

يثبتها ابن فارس في معجمه مقاييس اللغة بقوله:« الشين والعين والراء، أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على عِلْمٍ وعَلَمٍ...شعرت بالشيء، إذا علِمْتُه وفطِنْتُ له».[2]

يورد سعيد علوش في معجمه كلمة الشاعرية، كمقابل للشعرية، ويقدم لها أربعة توصيفات[3]:

1.مصطلح يستعملة تودوروف كشبه-مرادف "علم" "نظرية الأدب.

---

1 ابن منظور، لسان العرب، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط 1، مادة "ش ع ر"، المجلد 01، ج 01، 2005، ص 2044.

2 ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتّاب العرب، مادة (ش ع ر)، ج 3، د ط، 2002، ص 209.

3 سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط:1، 1985، ص127.

2.والشاعرية درس، يتكفل باكتشاف الملكة الفردية، التي تضع فردية الحدث الأدبي: أي الأدبية، عند ميشونيك.

3.ج كوهين يحصرها في المعنى التقليدي، كعلم موضوعه الشعر.

4.كنظرية عامة، للأعمال الأدبية.

ومن المعاني اللغويّة لمصطلح الشعريّة، والمتأتية من الجذر اللغوي شعر، يمكن أن نستنبط دلالاته التي تتوزع على النحو الآتي:العلم، والفطنة، والدراية بالشيء.

ب- الشعرية في وضع الاصطلاح:

الشعريّة تأخذ وزن المصدر الصناعي، حيث تنتهي بياء مشدّدة وتاء مربوطة، ووزن المصدر الصناعي يفيد العلمية يماثل على سبيل المثال: الأسلوبيّة والتداولّية، والألسنيّة وغيرها من المصادر الصناعية التي تتخذ صفة العلميّة. وتعد الشعريّة «بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي "poétique أو الإنجليزي" "poiétikos" بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون- خلال القرن 16م-بمعنى كل ماهو مبتدع ومبتكر خلاق "iventif" أو بصيغة الاسم المؤنث "poiètikè " لمتداولة -خلال القرن السابع عشر-بالمفهوم الذي خطه أرسطو في كتاب الشعر، وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريقي " poiein" بمعنى فعل أوصنع».[1]

كما أنّ الشعرية تتخذ كمقاربة تعنى بالأدب في عمومه، فهي «دراسة للبنى المتحكمة في الخطاب الأدبي، وهي لا تتحدد بنوع أدبي معين بل يكون مدار اشتغالها مجمل الأدب بوصفه إبداعا، غير أن هذا لا يعني أنها لا تراعي الحدود والفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية»[2]وبهذا صار الحديث عن شعريات بدل شعرية، شعرية الرواية، شعرية القصة،

1 يوسف وغليسي، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، بحث في حفريات المصطلح، عالم الفكر، منشورات الكويت، عدد3، مج37، يناير- مارس، 2009، ص9.

2 يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008، ص 10.

شعرية القص، شعرية السرد، شعرية المسرح، وغيرها من الشعريات التي تتكئ على نوع محدد من النوع الأدبي، حيث تتحدد الشعرية وفق ميكانيزمات قرائية نوعيّة ومخصوصة بكل جنس من الأجناس الأدبية على حدة.

وتتجه الشعريّة صوب دراسة « خصائص الأعمال الأدبيّة، ولم يقتصر الاهتمام على الشّعر وحده، وإنما تعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبيّة الأخرى، ومن أبرز الدراسات التي عنيت بالأدب الروائي انطلاقًا من هذا الفهم دراسة باختين لشعريّة دستويفسكي، التي عني بالوظيفة الفنّيّة لأفكار دستويفسكي»[1]فهي القوانين التي يحتكم لها الخطاب الأدبي، وإدراكها يعني التعرف على مداخل تحليله وكذا التمكن من طرائق مقاربة النص الأدبي. فرق الشكلانيون الروس بين نوعين من اللغة باعتبار تحقيقهما للشعرية، فكانت اللغة الأولى لغة شعرية والأخرى لغة غير شعرية، وقد ركزوا على الخصائص البنيوية المتحققة في اللغة الشعرية، هذا أدى بهم للكشف عن مظهرين لغويين، فإذا حققت الظواهر اللغوية وظيفة الاتصال اللغوي اليومي دونما حاجة لاستعمال ألفاظ وتراكيب خاصة منتقاة تحقق قيمة فنية كانت اللغة غير شعرية، في حين إذ كانت الكيانات اللغوية المستعملة تحتوي على قيمة خاصة ومستقلة عن وظيفة الاتصال اليومي، فإنها تشكل أنساق اللغة الشعرية[2] ومن المؤكد أن الشكلايين يضعون الشكل هو الأساس في خلق الفارق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية.

يرى تودوروف (Tzvetan Todorov)أنّ موضوع الشعريّة ليس منصبا على العمل الأدبي في حد ذاته، وإنّ ما يتم مقاربته واستجلاؤه يتم من خلال « خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعدُّ إلا تجلِيًّا لبنية محددة وعامة

1 عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998، ص 21 – 22.

2 ينظر، يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:2، 2008، ص 34.

ليس العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم(الشعريّة) لا يُعنَي بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنَى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1]

في حين يرى رومان جاكوبسون (Roman Jacobson) أن الشعريّة تحدد بكونها جزء من الكل فهي ذلك« الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعريّة في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعريّة، لا في الشعر وحسب، إذ تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية».[2]

بهذا المفهوم الشعرية تقوم على مبدأي الاختيار والتركيب على مستوى الكلمات، المؤسس على وعي بقيمة الكلمة وما تولّده من معنى مخصوص، وهذه الخصيصة «تتجلّى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة».[3]

يرى "رومان جاكبسون" أنّ الوظيفة الشعريّة تتميز بحضورها المهيمن في اللّغة، مما يجعلها الأكثر فاعلية وتفردا عن غيرها من الوظائف، فهي تقوم بـ « استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز عليها لحسابها الخاص وهو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة».[4]

1 تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987 ص 2.

2 رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب 1988، ص35.

3 المرجع نفسه، ص19.

4 المرجع نفسه، ص32.

وهي «علم عام، موضوعه الأدبية، يروم القيام علما للأدب... أما الأدبية "Littérarité" و"السمات الشعرية" "Poéticité" فيستويان ويتوازيان مترادفين موضوعا للشعرية، مع فارق يسير هو أن المصطلح الثاني غالبا ما يقتصر على جنس الشعر ليصبح مرادفا لجماليات النص الشعري، وتضيق دلالته –إذن– عن دلالات الأدبية».[1]

فالشعرية تتشكل انطلاقا من الخصائص التي تسم الخطاب الأدبي وتميزه عن غيره من صنوف القول، لذا فإنّ « العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي »[2]وتتلخص في «تلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية».[3]

وتختلف الشعرية عن النقد والقراءة وذلك لأن الشعرية « قراءة داخلية وليست خارجية للأعمال الأدبية في تمايزها واندماجها. وحيث إن كل نص يتكون من طبقات متعددة، ومستويات متفاعلة، فإن الشعرية تحاول فرز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النص الواحد، من خلال نصوص متعددة. وهذا ما يميزها عن "القراءة" التي هي استكشاف في نص مفرد ذي نظام خاص وتحليل له، وما يميزها أيضا عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي البحت دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات».[4] من هنا تتسع مهمة الشعرية لتشمل كل النصوص الأدبية دون استثناء، وتتوزع الشعرية على الأنواع الأدبية لتتعين كل شعرية على النوع الأدبي الذي تستجلى فيه القواعد والقوانين التي تحكمه.

---

1 يوسف وغليسي، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، بحث في حفريات المصطلح، ص14.

2 تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 27.

3 المرجع نفسه، ص23.

4 سعيد الغانمي، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، على الرابط: 2023/11/11، 21.58. https://www.alqasidah.com/critique.php?id=26

تترادف الشعرية عادة مع الأدبية، والمقصود بها «جملة المظاهر الأدبية المشتركة في الأدب والتي تجعل من عمل إبداعي ما إنتاجا أدبيا، وكان سبيل الشكلانيين إلى ذلك، مقارنة لغة الشعر بلغة النثر، كما قدم شلوفسكي نظريته في النثر، وهي تفيد أن هناك ثوابت أصيلة في التأليف تقوم عليها جميع النصوص الأدبية وحضورها متحقق على سبيل الاشتراك »[1] والشعرية هي «إحدى الوظائف الأساسية للغة، لما تدخله من ديناميكية في حياتها، وبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية، وهي موجودة في كل أنواع الكلام، وتتحقق حينما تكون الرسالة معدة لذاتها، كما في النصوص الفنية اللغوية، مثل القصائد الشعرية ».[2]

وكذا كافة الفنون الأدبية و العمرانية و الموسيقية، ومن ثم اكتسبت هذه السمة الشمولية

1- الشعرية بين الغرب والعرب:

للوصول إلى فهم دقيق ووعي شامل بمسار تشكل مصطلح الشعرية علينا إدراك الروافد المعرفية التي غذت جذورها، حتى استوت على سوقها وتشكلت كنظرية قائمة بذاتها.

أ-الشعرية عند الغرب:

يشكل الفكر الفلسفي المعين الذي اغترف منه الفكر الغربي كل تصوراته، فهو المرجعية المركزية التي استندت إليها معظم طروحاتهم الفكرية والمعرفية، ومن المعلوم أن كلا من أفلاطون، وأرسطو من أهم أساطين الفكر الفلسفي في طبعته الغربية، كما تعدّ فلسفة أرسطو، (Aristote) الفلسفة الناضجة التي استوت على عودها وصارت المعتمد الفلسفي الذي تتكئ عليه معظم الدراسات وخاصة الأدبية والنقدية منها.

بداية وبمبدأ الأسبقية التاريخية نقف عند أفلاطون فهل كانت له وقفات عند الشعرية؟.

1 نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط:1، 2009، ص 82.

2 المرجع نفسه، ص146.

يضعنا جيرار جينيت (Gérard Genette)أمام أسبقية أفلاطون (Plato)في التنويه بالأجناس الشعرية التي مثلت مادة خاما طورها فيما بعده تلميذه أرسطو، بقوله «الصيغ الثّلاث للشكل (lexis) التي ميّزها أفلاطون، تناسب في مستوى ما سنُسميه لاحقًا أجناسًا شعرية–المأساة والملهاة بالنّسبة إلى المحاكي الصّرف، والملحمة بالنسبة للمُحاكي المختلط، و"خاصّة" (Malista Pou) "الفخر" (دون أيّ إشارة أخرى)، بالنّسبة إلى السرد الصّرف».[1]

ويناقش أفلاطون في جمهوريته ثنائية (الموضوع/ الشكل) فإذا كان الشعر هو المادة، فإن الشكل هو الأسلوب الذي ظهرت عليه هذه المادة، فيقول: «حسبنا هذا عن الشعر، ولنتكلم الآن عن الأسلوب، فإذا ما انتهينا منه، نكون قد فرغنا من بحث المادة والشكل معا ».[2] وبحثه عن المادة والشكل هو إلمام بمتعلقات الشعر وضبط لمبادئه.

وفي حديثه عن الأسطورة والشعر يربطهما بزمن الأحداث، فإذا كانت الأحداث تنتمي إلى زمنية ماضية يكون حينها سرد الأحداث المشكلة للشعر أو الأسطورة استذكاريا، أما إذا كانت الأحداث تجرى في الزمن الحاضر فحينها يكون سرد الأحداث متزامنا، وإذا تعلقت الأحداث بزمن مستقبلي، نكون أمام ما يعرف بالسرد الاستشرافي، يقول أفلاطون: «أنك لتعلم أن كل الأساطير والأشعار ليست إلا سردا لأحداث وقعت في الماضي، أو تقع في الحاضر، أو ستقع في المستقبل».[3]

1 جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،.1999، ص 13.

2 أفلاطون، جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2004، ص 255.

3 المرجع نفسه، ص ن.

يتحدث أفلاطون لأديمانتوس في كتابه الثالث عن الشعر قائلا: «السرد قد يكون مجرد سرد، أو تصوير وتمثيل، أو كليهما معا».[1]

كما يؤكد وظيفة الشعر والأساطير التي يمكن أن تقتصر على المحاكاة لا غير، ويسوق مثالا عن ذلك هو: المأساة والهزلية الشعرية، كما يمكن أن يكونا سردا يسرده الشاعر، كما في المدائح. أما الشكل الثالث فيمتزج فيه اللّونان؛ أي المحاكاة والسرد وهذا النوع يوجد في الملاحم وفي أنواع أخرى.[2]

وعن تفصيل السرد والمحاكاة، يضع أفلاطون الفوارق بينمها في طريقة الشاعر وآدائه، ف «حديث الشاعر يكون سردا حين يقص الحوادث من آن لآخر، أو حين يصف ما يتخللها من وقائع...أما حين يتكلم بلسان شخص آخر، فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها هي المتحدثة، وهذا التشبه بغيره، سواء في الكلام وفي الحركات.أليس محاكاة لمن يتقمص الشاعر شخصيته»[3]

فتواتر القص والحكي في حديث الشاعر يعده أفلاطون سردا، وكذا استعمال الوصف الذي سمي لاحقا بالوقفة الوصفية التي تبطئ السرد، أما حين يتقمص الشاعر شخصا آخر ويتحدث بلسانه أو حركاته فهذا يدخل في إطار المحاكاة قولا أو فعلا.

وعليه «إذا كان الشاعر لا يخفي ذاته مطلقًا، لما كان للمحاكاة في أشعاره أي نصيب، والاقتصر كل شعره على السرد البحت ».[4] فالتصور الأفلاطوني لأساليب بناء المادة

1 أفلاطون، جمهورية أفلاطون ، ص 255.

2 المرجع نفسه، ص 257.

3 المرجع نفسه ، ص256.

4 المرجع نفسه، ص ن.

الشعرية، التي تأخذ ثلاثة أشكال: شكلا سرديا صرفا، أو شكلا محاكيا، وشكلا متناوبا، فيكون مرة سردا ومرة محاكاة.

وفي حديثه عن الشعراء الذين يضمهم إلى مدينته الفاضلة، يورد أفلاطون أحكاما تقويمية يقول في ذلك: «نود أن يكون شعراؤنا أكثر خشونة وصرامة، لا يحاكون إلا أسلوب الفضلاء، ولا يسترشدون إلا بالقواعد التي فرضناها في البداية...وهكذا ننتهي الآن...من الكلام عن ذلك القسم من الموسيقى والتربية الأدبية، المتعلق بالقصص والأساطير، ما دمنا قد عالجنا منه المادة والصورة معا»[1]

ويصل أفلاطون في محاوراته إلى أنّ الفن وليد عملية محاكاة للعالم المرئي فيقول بأنّ «هوميروس وبقية الشعراء يلجأون إلى المحاكاة فيما يروونه».2

يمثل كتاب أرسطو "فن الشعر" المرجع الفلسفي الذي أرهص لظهور الشعرية، واجتمعت كل الدراسات التي تناولت موضوعة الشعريّة على اعتماده المصدر التأصيلي الأول لها.

الشعرية منذ تأسيسها على يد أرسطو كانت تعني «نظرية الإبداع الفني عن طريق الكلام، إلى درجة أن النية أصبحت تتجه نحو اعتبار الإبداع ليس سرا غامضا ليس قابلا للتبسيط ولكنه جملة من الاختيارات، ومن بين العديد من الاحتمالات أو تركيبة طرائق قابلة للتحليل أو تأليف أشكال تنتج معنى».[3]

1 أفلاطون، جمهورية أفلاطون ، ص 256.

2 المرجع نفسه، ص ن.

3 مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 2011، ص27.

فأرسطو وضع الحجر الأساس للشعرية حيث بدأ في موضوعه «واضعا تعريفات وتقسيملت تحدد شيئا فشيئا موضوعه، بل إنه عمد إلى جعل المعايير تتقاطع لتشكيل تركيب يسمح له بتمييز أوجه الصورة وهذا النوع من المقاربة الأمبيريقية (التجريبية) كان ينظم بشكل دقيق ما يعالجه وينجزه تدريجيا بتصنيف صارم للأنواع والعناصر الخصوصية التي يجري تعريفها، ومن حينها صار من الأهمية بمكان أن يكون للدارس فكرة محددة عن بناء العمل الفني»[1] وقد عالج أرسطو عملية المحاكاة كتمثيل يتم « عن طريق الكلام فهو يصف خصائص الأجناس الأدبية التمثيلية ولم يكن يتناول الشعر الغنائي الذي كان له وجود ذو خصوصية تميزه عن الأجناس الأخرى».[2]

ويقر تودوروف بأن موضوع كتاب أرسطو ليس الأدب، وإنما هو كتاب في المحاكاة والتمثيل كلاما[3]

وعن موضوع كتابه يتحدث أرسطو «وليكن في حديثنا هذا عن الشعر بوجه عام، وعن أنواع، وخصائص كل نوع، وكيفيات بناء الحبكات، طبقا لما ينبغي أن تكون عليه صنعة الشعر الجيد، وكذلك، عن عدد أجزاء كل نوع، وطبيعته، ثم عن أي موضوع آخر يمكن أن يتصل بمبحثنا هذا».[4]

هكذا امتدت أفكار أرسطو عن الشعرية ووصلت إلى العصر الحديث فتلقفوها وضمنوها أفكارهم ، واعتنوا في كتاباتهم بدراسة حدودها.

1حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 22.

2 مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص27

3 المرجع نفسه، ص28.

4 أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية،.مصر، 1982، ص55.

وعن الشعرية وحدودها في العصر الحديث نتابعها مع بعض المفكرين الذين اعتنوا في كتاباتهم بدراسة حدودها وتعريفها ومن بين هؤلاء نجد تودوروف الذي يقر بأنّ «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبيّ. وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلّيا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصْنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1]

من الملاحظ أنّ النظرية الشعرية، وعبر امتدادها التاريخي قد ركزت على أحد أطراف العملية الإبداعية وأولته اهتماما بالغا دون سواه من العناصر المتدخلة في الإنتاج الإبداعي وكأن مثار الشعرية في كل مرحلة من مراحل تطورها كنظرية، كان يعزى لطرف معين المؤلِف، القارئ، العمل الأدبي، السياق الخارجي.

وهذا ما ينوه به أبرامس (M.H. Abrams) في تقديمه نمذجة للنظريات الشعرية، إذ إن كل نظرية تشدد على مكون من مكونات العملية الإبداعية: فنظرية المحاكاة اهتمت بعلاقة العمل الإبداعي والعالم، بينما في القرن السابع عشر والثامن عشر ظهرت نظريات أولت اهتماما أكبر بالعمل والقارئ، كما اهتمت الرومانسية بعبقرية المبدع، بعدها ظهرت النظريات الموضوعية مع الرمزية التي تصنف العمل في ذاته، وحديثا أصبح العمل الفني بلاغاية في حد ذاته[2].

1 تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23.

2 ينظر، مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص 28.

يقدم تودوروف تصوره عن مصطلح الشعرية والذي يحصره في موقفين[1]:

- **الموقف الأول:** يرى في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، وأن العمل الأدبي هو الموضوع الأوحد، وهو ما يطلق عليه التأويل، أو الشرح والتفسير وحتى النقد.
- **الموقف الثاني:** كل نصّ معين تجلّيا لبنية مجرّدة، يراد به الإحالة على المنظور العام الذي اختاره المحلل، بغية وضع القوانين العامة التي يكون بموجبها هذا النص النوعي نتاجا لها، فالعمل الأدبي تعبير عن شيء ما، وغاية الدراسة الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري.

وهو ما دعا تودوروف الى تقديم مصطلح الشعرية و تحديده في موقفين .

وتعد الشعرية الغربية في طبعتها البنيوية أهم شعرية أوروبية، كما أنّ موضوع الشعرية من الموضوعات التي حظيت باهتمام منظري نقاد الأدب، فقد وصمت لغة الأدب بخاصية تجعل له فرادة عن باقي صنوف القول الأخرى، وكان رومان ياكبسون(Roman Jakobson) من المهتمين بموضوع الشعرية، إذ جعلها إحدى الوظائف اللسانية، وقد صاغها في نموذج الاتصال وعناصره الستة: المرسل والمرسل إليه والرسالة والسياق والشفرة وقناة الاتصال.

ويتم الاتصال حسب المخطط اللآتي:

سياق

مرسَل ---------- مرســـل ---------- رسالــة إليه

اتّصال

سنـــن

1 ينظر، تزفيطان تودوروف، في الشعرية، ص 20-22.

فالمرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تؤكد فاعلية الرسالة وجب توفر سياق تحيل عليه يمكن أن يدركه المرسَل إليه، كما تقتضي الرسالة وجود سنن مشترك بين المرسل والمرسل إليه، وقناة محققة للاتصال.

ويُولّد كل عنصر من العناصر الستة وظيفة لسانية مختلفة، وللوظيفة الشعرية موقع محدد داخل الخطاطة، وتعني الشعرية بالوظيفة الأدبية التي تولدها الرسالة[1] وهذه العملية تتجدد مع كل فعل تواصلي.

وهذا النموذج الاتصالي يفرز وظائف لسانية يضطلع بها كل عنصر من عناصره

مرجعية

انفعالية ---------- شعرية ---------- فهامية

انتباهية

ميتالسانية

على حدة وتلك الوظائف موضحة في الخطاطة الآتية[2]:

وتظهر تلك الوظائف على مستوى التجلي النّصي على نحو متباين، فتطغى وظيفة بعينها على خطاب ما، ويتباين ظهور الوظائف الأخرى تبعا للخصائص الفنيّة للعمل الأدبي، وتبعا لنمط الخطاب، فقد تسود الوظيفة المرجعية على الخطاب التاريخي، بينما تهيمن الوظيفة الشعرية على العمل الإبداعي شعرا كان أو نثرا، وبغض النظر عن نوعه الأجناسي: رواية، شعر، قصة، مسرحية وغيرها من الصنوف الإبداعية.

ويعد « استهداف الرّسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرّسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعريّة للّغة. ولا يمكن لهذه الوظيفة أن تُدرس دراسة مفيدة إذا ما أغفلنا

1 ينظر، رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية، ص 27.

2 المرجع نفسه ، ص 33.

المشاكل العامّة للّغة، ومن جهة أخرى يتطلّب التّحليل الدّقيق للّغة أن نأخذ جديا بعين الاعتبار الوظيفة الشعرية. ولا تؤدي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشّعر، أو لقصر الشّعر على الوظيفة الشّعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل، وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدّدة».[1]

وهكذا فالشعرية من المنطلق اللساني كما يصفها جاكوبسون هي«الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما والشعر على وجه الخصوص»[2] وهي مقاربة مقدمة للأدب تكون "مجردة" و"باطنية".[3]

هكذا تؤصل الشعرية الغربية جذورها باللسانيات و تمتد بها إلى منطلقات فن الشعر منذ أرسطو إلى اليوم .

ب- أصول الشعرية في الفكر العربي:

رافقت البلاغة الأدب حيث غدا الموضوع الأدبي ميدانا تطبيقيا وإسقاطيا لقوانينها فهي علم معياري تسبق القاعدة فيه العمل الأدبي، «وتحولت البلاغة باعتبارها فن إجادة الكلام، إلى فن لإجادة الكتابة،...ولم تفقد البلاغة مكانتها إلا ابتداءً من القرن الثامن عشر».[4]

وقد انبثقت الدراسات البلاغية من رحم الدراسات القرآنية، كما يؤكد أدونيس « كان النص القرآني تحوّلا جذريا وشاملا: به وفيه، تأسست النّقلة من الشّفوية إلى الكتابة، –من ثقافة البديهة والارتجال، إلى ثقافة الرويّة والتأمّل؛ ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلا

1 رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية ، ص 31.

2 المرجع نفسه ، ص 75.

3 المرجع نفسه، ص ن.

4 مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص 28.

في ظاهره الوثنيّ، إلى النّظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي، وفي شموله–نشأة ومصيرا ومعادًا».[1]

وهو ما ينوه به أدونيس في كتابه "الشعرية العربية" المسار الذي أدى إلى تشكل الشعرية العربية انطلاقا من القراءة البيانية المقدمة للنّص القرآني، والتي كانت على ضربين[2]:

1.تمت القراءة الأولى في ضوء البيانيّة الشفوية الجاهليّة، فنظر أصحاب هذه القراءة إلى النّص القرآني في ضوء بلاغة الشعر الجاهليّ(النص الأرضي)، وإلى الشعر الجاهليّ في ضوء بلاغة القرآن(نص سماوي)، ومن هنا حاز الشعر الجاهلي صفة النموذج والمثال، وحاز الأسلوب الجاهلي الشعري اسما يرمز إلى ما يُفرد الشعرية العربية عن غيرها، هو "طريقة العرب".

2.القراءة الثانية حاول أصحابها أن يضيفوا إلى قولهم بالفطرة وأهميتها، قولهم أيضا بالثقافة الحاضنة والداعمة لتلك الفطرة، وهي القراءة التي أسّست لما يمكن تسميته بشعرية الكتابة.

يرى قدامة بن جعفر في عد الشعر صناعة، لكنها صناعة منتقاة، تستدعي التجويد والإتقان، وفي ذلك يحدثنا قائلا: «ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان، أحدهما غاية الجودة، والآخر

1 أدونيس، الشعرية العربية، دارالآداب، بيروت، ط:2، 1989، ص 39، 40.

2المرجع نفسه، ص41، 42.

غاية الرداءة، وحدوده بينهما تسمى الوسائط، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود».[1]

يقدم قدامة بن جعفر تصوره للشعر المنحصر في القول الموزون المقفى الدال على معنى، فيقول: «فقولنا "قول" دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا "موزون" يقصله مما ليس موزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا "مقفى" فصل بين ما له من الكلام الموزون قواق وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا "يدل على معنى" يقصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى »[2]فينحصر مجال الشعرية في القول الذي يعادل اللفظ، الموزون المقفى ويعادلان الوزن والقافية، أما يدل على معنى فيقابل بالمعنى. والتي نجملها في ثنائية اللفظ والمعنى، والوزن والقافية.

في حين يقر أدونيس بأن القراءة الثانية هي التي مهّدت «للنقلة من الشفويّة الشعريّة الجاهلية إلى شعرية الكتابة. وبهذه القراءة، وفي مناخها صاغ الجرجاني مبادئ الشعرية الكتابيّة، فيما كان يصوغ نظرية النّظم القرآني».[3]

وتم مدارسة الشعر كصناعة يثقفها أهلها من المهتمين بصنوف الإبداع وفنونه، وفي ذلك يتحدث ابن سلام الجمحي في مقدمة مصنفه، طبقات فحول الشعراء، حيث يعرض مقدمة نقدية شارحا فيها مبادئ الكتابة الشعرية، وأساس تصنيفه لطبقات الشعراء، وفي معرض حديثه عن الشعر يقول: «وللشعر صَناعة وثَقافةٌ يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف

1 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ص64.

2 المرجع نفسه، ص 64.

3 أدونيس، الشعرية العربية، ص 42.

العلم والصِّناعات: منها ما تَثْقَفُه العين، ومنها ما تَثْقَفُه الأُذُن، ومنها ما تَثْقَفه اليد، ومنها ما يَثْقفه اللسان».[1]

وقد أشار المرزوقي في ما صاغه في نظرية عمود الشعر لمبادئ الشعرية العربية والمتمثلة في:[2]

1.شرف المعنى وصحته.

2.جزالة اللفظ واستقامته.

3.الإصابة في الوصف.

4.المقاربة في التشبيه.

5.التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن

6.مناسبة المستعار منه، للمستعار له.

7.مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية.

ويضيف المرزوقي منبها بضرورة الأخذ بعمود الشعر «فهذه خصال عمود الشّعر عندالعرب، فمن لَزِمها بحقّها وبَنَى شِعره عليها، فهو عندهم المُفلِق المُعظّم/ والمُحسن المُقدَّم. ومن لم يجمعها كلّها فبقدر سُهمنه منها يكون نصيبه من التّقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومُتَّبع نَهجُه حتى الآن»[3]. هذا التنبيه والتنويه من شأنه أن يضعنا أمام القواعد العامة التي انبنت عليها الشعرية العربية، فنظرية عمود الشعر كانت بمثابة بروتوكول الشعرية العربية، فمن حرص عليها اُستحسن شعره وأخذ به، ومن غفل عنها أو أهملها استهجن شعره وعُد خارجا عن الشعر العربي ومُسقطا لمبدأ الشعرية.

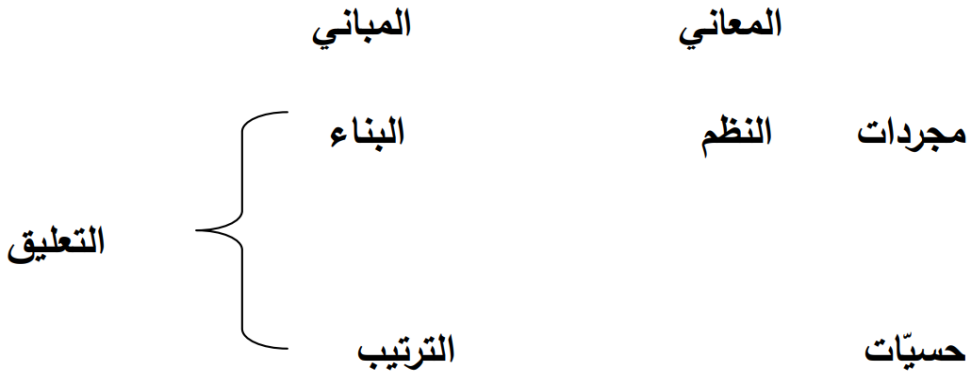
1 محمد بن سلام الجمحي، شرح، محمود محمد شاكر، طبقات فحول الشعراء، دار المدني، دت، جدة، ص5.

2 ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ج1، ط:1، 1951، ص 9.

3 ، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة ، ص11.

كما تأتي نظرية النظم للجرجاني في أعلى درجات النضج والإحاطة، بموضوعة التقعيد للشعرية العربية، فيقول الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز «نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وتُرتّبها على حسب ترتُّب المعاني في النفس.فهو إذن نظم يُعتبر فيه حال المنْظُوم بعضه مع بعض»[1]ويضيف موضحا معنى النظم الذي لا يعني تركيبا للألفاظ فيقول: «ليس الغرض بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دِلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل. وكيف يُتصوَّر أن يُقصَد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظمٌ يُعتبَر فيه حال المنظوم بعضِه مع بعض، وأنَّه نظير الصياغة والتَّحْبير والتَّفْويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير».[2]

وقد قدم تمام حسان مخططا يوضح فيه نظرية النظم[3]:



ويضيف الجرجاني في توضيح نظريته حو النظم، قائلا ببيان توخي معاني النحو «اعلم أن ليس "النظم" إلا تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو"، وتعمل على

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 49.

2 المصدر نفسه، ص 49، 50.

3 ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:1، 1994، ص 27.

قوانينه وأُصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجتفلا تزيغَ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك، فلا تُخِلُّبشيء منها».[1]

فيغدو النحو الآلة التي تعصم الكلام من الوقوع في الخطأ، وتضمن تحقق نظم الكلام بصورة سليمة تخلو من اللحن والعيّ.

ومن الجرجاني ونظرية النظم، نعرج على "حازم القرطاجني" حيث يعرض في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، قيمة كتابه وطروحاته الفكرية قائلا: «وقد سلكت من التكلّم في جميع ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة، لصعوبة مرامه وتوعر سبيل التوصّل إليه. هذا على أنّه روح الصنعة وعمدة البلاغة»[2].

وفي نظرته للشعر يحاول القرطاجني إيجاد الجديد الذي غفل عنه سابقوه، جهلا منهم بالشعر حين قصروا مدار العملية الإبداعية الشعرية على الوزن والقافية وعلى الطبع، فيقول: «وظنه أنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنيته على أن كل كلام مقفى موزون شعر جهالته منه».[3]

لأن الطباع في رأيه كذلك تفسد ويلحقها ما يلحق الكلام من لحن، لذا قد نراها « تستجيد الغثّ وتستغثّ الجيّد من الكلام ما لم تقمع برذّها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن».[4]

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 80.

2 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط:3، 2008، ص97.

3 المرجع نفسه، ص24

4 المرجع نفسه، ص ن.

كما ينتقد القرطاجني من حصر شعرية الشعر في نظم الألفاظ وفق وزن وقافية ويرى في ذلك رعونة وقلة دراية بصناعة الشعر، وضعف في التأليف والاختيار، فيقول: «وكذلك ظن هذا أنّ الشعرية في الشعر إنّما هي نظم أيّ لفظ اتفق كيف اتّفق نظمه وتضمينه أيّ غرض اتّفق على أيّ صفة اتّفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنّما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية. فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره، ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره».[1]

ويقدم رؤيته النقدية البديلة في صناعة الشعر وطريقة نظمه، جاعلا «الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل ».[2]

بإضافة حازم القرطاجني التخييل إلى الوزن والقافية، يكون بذلك قد طرق جانبا مهما في الشعرية العربية، ليغدو بذلك الشعر عبارة عن « كلام مخيّل موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدّمات مخيّلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعرغير التخييل... والتخييل في الشعر يقع في أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن».[3]

وفي الحقيقة فإن النقاد العرب القدماء لم يتطرقوا إلى الشعرية كمفهوم أدبي يتناول الجانب الجمالي في النص، بأقدر ما تناولوا ا قواعد الشعر ما عدا حازم القرطاجني الذي تطرق إلى هذه القضية وفصل فيها وحاز فيها قصب السبق، ومن ثم يمكن اعتباره انطلاقة

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 25.

2 المرجع نفسه ، ص 25.

3. المرجع نفسه، ص79.

نحو الحداثة، وهو ما تناولته أقلام النقاد المحدثين والتي نلفيها متجسدة في التعريفات المقدمة.

ومن الشعرية العربية القديمة نعرج على الشعرية عند العرب المحدثين والتي نلفيها متجسدة في التعريفات المقدمة عنها، فكمال أبو ديب يرى بأن الشعرية تتجسد ك «خصيصة علائقية أي إنها تجسد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر وجودها».[1]

فالشعرية تطبع على العلاقات القائمة بين عناصر العمل الإبداعي، نوعا من الانسجام والتوافق والتجانس، كما أنّ «اكتناه البعد الخفي للشعرية، يبدو أن ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الإنسانية يستحيل النفاذ إليها الآن ».[2]

وتغدو الشعرية لديه« قدرة عميقة قادرة على استبطان العالم...والشعرّية في نزوع الإنسان إلى الخلق بعد الممكن».[3] فهي حالة ابتكار وتجاوز الممكن إلى حدود اللاممكن، وقد ربطها بمفهوم الفجوة أو مسافة التوتر، وهي في نظره جمع لدوال متضادة في سياق آخر مفارق للسياق القاعدي المعياري، بحيث تتكون الكلمة وتكتسب دلالة أخرى تتجاوز الدلالات المتعارف عليها. و تتشكل الفجوة « مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصورية أيضاً، أي ليس من الكلمات فقط، بل من الأشياء أيضا ».[4]

1 كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط:1، 1987، ص 21.

2 المرجع نفسه، ص 14.

3 المرجع نفسه، ص 143.

4 المرجع نفسه، ص37.

ويضيف كمال أبو ديب : انه يمكننا« يمكننا أن نقرأ تاريخ الشعر باعتباره تاريخ الفجوة :مسافة التوتر وتطورها عن الكلاسيكية إلى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة، وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتساعها المستمر ليس على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان نفسه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الإبداعية، وعلى صعيد تصور بنية العمل الأدبي، أو الفني ستكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضاً مليئة بالإثارة والكشوف الفنية».[1]

لقد اتسعت الشعرية لتشمل كل شيء يقوم على بنية التضاد، ومن هنا يهتم أبو ديب بعنوانات فرعية يعيد فيها النظر بموضوعات كثيرة، استنادا إلى هذه البنية، دون أن ينتبه إلى «أن تضخم الشعرية المفرط هذا سيجعل الفجوة: مسافة التوتر بنية لا توجد في مكان أو عند أحد، وبالتالي بنية ميتافيزيقية "متعالية". ومثل كل بنية ميتافيزيقية، فهي غير قابلة للتحديد والوصف والاكتناه، أي أنه سيجعلها عكس ما أرادها حين افترض في البداية أنها خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية».[2]

يرى كمال أبو ديب أنّ الشعرية: «حركة استقطابية بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لا متجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول أقطاب، وتدقيقاً حول قطبين يفصلهما بدورهما، ما أسميته مسافة التوتر، هكذا تكون الشعرية التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية وتنسيق العالم حولها تجربة ولغة ودلالة وصوتاً وإيقاعا».[3]

1 كمال أبو ديب، في الشعرية ، ص48.

2 سعيد الغانمي، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، على الرابط: 2023/11/11، 21.58. https://www.alqasidah.com/critique.php?id=26.

3 كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 74.

وهنا يرجع تشكل وخلق مسافة التوتر أو الفجوة كما يسميها، إلى المهام الوظيفية للّغة الشعرية فهي المسئولة عن تشكلها فيقول «إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي، وبين اللغة والكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية».[1]

كما أنّ الفجوة تقوم على فضاءً يشمل مكونات للوجود، أو للغة، لأن اللغة بيت الوجود مما يخلق علاقات ذات بعدين:

1.علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظّمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة لكنهها.

2.علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس واللاطبيعية :أي إن هذه العلاقات ذاتها غير متجانسة في السياق الذي تقدم فيه وتطرح في صورة المتجانس.[2]

هكذا كان تصور كما أبو ديب لوظيفة اللغة الشعرية المتمثلة في مسافة التوتر بين اللغة والمبدع ووضع ذلك في سياق جديد يثير دهشة المتلقي.

أما الشعرية عند أدونيس فتنطلق من عامل تأثر بشعرية الغرب، إذ يقر أدونيس بفضل الشعرية الغربية في صقل تجربته وذلك لتأسيس شعرية عربية، فقد كان المعين الغربي المتمثل في إبداعات الفنية للرواد والتي قرأ على ضوئها الشعرية العربية متخذا من المقارنة سبيلا منهجيا لذلك، وكان ذلك بادرة تأسيس الحداثة العربية، يقول: «أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مولارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو وترفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية، بفرادتها

1 كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 74.

2 المرجع نفسه ، ص 21.

وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني خصوصا في كلّ ما تعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية– التعبيرية».[1]

ويركز أدونيس على لغة التجاوز والخلق، لغة التجريب الخلّاقة، «هذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجّر؛ إنها دائما شكل من أشكال اختراق التقنين والتقعيد، إنها البحث عن الذات والعودة إليها، ولكن عبر هجرة دائمة خارج الذات ».[2]

واللغة المتجاوزة والمتجددة تخلق القصيدة الكونية، وهي «القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهات تغيير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية، ومن هنا يعارض الشاعر الجديد بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن أنّ الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة وصار عالما فسيحا من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية وفيما وارء الحّد والنوع، وفيما وراء كلّ قاعدة وكلّ تقليد» .[3]

وهي دعوة للانفتاح والابتعاد عن التقوقع والانغلاق الذي يعدم الشعر في معقله.

وبهذا تسفر شعرية أدونيس عن قواعدها حيث تعوّل على الابتكار والابتداع، كما أنّ الحداثة لديه لا تقتصر على حداثة زمنية، وإنما هي حداثة التغيير والثورة على التقليد المقيت الذي يحصر الإبداع في حلقة مفرغة، بينما التجديد يفتح الآفاق على الإبداع والخلق.

1 أدونيس، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، دار الآداب، شركة النشر والتوزيع للمدارس، لبنان، ط1، 2006، ص 92، 93.

2 المرجع نفسه ، ص92.

3 أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ، ط3، 1979، ص107.

والحقيقة أن شعرية كمال أبو ديب وأدونيس كلاهما يستمدها من الفكر النقدي الغربي، الأول من النقد الأنجلو ساكسوني والثاني من الفكر الفرنسي ألا أنهما ينتهيان إلى فلسفة واحدة هي الفلسفة الغربية.

2- الشعرية والجمالية:

يبين تودوروف علاقة الشعرية بالجمالية، بوضع شرط إدراك قوانين الشعرية التي نحتكم إليها في الحكم على الجمالية المتحقّقه في العمل الأدبي والتي تعد معيارا لجودة التحليل فيقول: «لكي نعتبر التحليل مُرضيا، فإن عليه أن يكون قادرا على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما، أي بعبارة أخرى، له من القدرة ما يفسر علّة حُكمنا على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره».[1]

فجودة التحليل مقترنة بإدراك جمالية النص الأدبي وفي الآن ذاته إدراك القوانين المعتمد عليها في تقييم الجمالية وهي ما ندعوه بالشعرية، أي ما يجعل الخطاب شعريا. وبهذا يكون القارئ بوعي قرائي مزدوج يجمع بين مقومات الشعرية وتجسُّد الجمالية في العمل الإبداعي، ممّا يشكل « جسرا سيمتد بين الشعرية والجمالية».[2]

ولعلّ الحكم بشعرية العمل الإبداعي يؤدي بنا إلى نتيجة حتمية تقر بجماليته، فصحة المقدمات تؤدي إلى صحة النتائج المترتبة عنها، وحيازة عمل يسمح للخصائص الفنية التي تحقق شعريته هو مؤشر بدئي على القيمة الجمالية المتضمنة خلف شعريته وأدبيته، فما أن يُقبل القارئ على نص يتّسم بالشعرية إلا وخلّف لديه أثرا جماليا، وبذلك نجد علاقة الشعرية بالجمالية هي علاقة تضمين فجمالية النصوص متضمنة سلفا في شعريتها.

1 تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 79.

2 المرجع نفسه، ص 84.

3- الشعرية مصطلحا إشكاليا:

تعرف الشعرية كغيرها من المصطلحات النقدية تشتتا وتضاريا مصطلحيا، ومازال تعدد المصطلح يثير نفسه الإشكاليّة الأساس في نقدنا العربي، بينما نجد النقد الغربي متجاوزٌ لهذه الإشكاليّة، فمنذ **أرسطو**، حين سمى كتابه ب **poétiks**أي (فنّ الشعر) أو(في الشعريّة) كما هو شائع الآن في النقد الغربي أما في تراثنا النّقدي، فإنّنا نواجه مصطلحات مختلفة، وربما نواجه المصطلح ذاته إلا أن مفهومها مختلف عمّا تعنيه الشعريّة بمعناها العام.[1]

ومن عينة هذا التعدد المصطلحي، ننقل جهود الباحثين في رصد هذا التعدد لدى النقاد العرب كما استعملوه في نصوصهم ومقارباتهم النقدية، حيث قدمت دوال متعددة لمدلول واحد، وهذا ما نقلناه في الجدول الآتي:[2]

Poetics	
الشعرية	حسن ناظم، عثماني الميلود، فاضل ثامر، أدونيس، كمال أبو ديب، صلاح فضل، محمدعبد المطلب، شربل داغر، سامح الرواشدة، عبد الله إبراهيم، عبد الله حمادي، رشيد يحياوي، حسين الواد، حسن نجمي، رشيد بن مالك، لطيق زيتوني، عبد القادر فيدوح، علي ملاحي، شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، محمد الوالي، مبارك حنون، محمد أوراغ، محمد العمري، محمد الولي، نور الدين السد.
الشاعرية	سعيد علوش، عبد الله الغذامي، جوزيف ميشال شريم، نهاد التكرلي
الإنشائية	عبد السلام المسدي، محمد التونجي، محمد القاضي، محمد الناصر العجيمي، توفيق بكار
الشعريات	محيي الدين صبحي، عبد الملك مرتاض، محمد معتصم.

1 ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 11

2 ينظر، يوسف وغليسي، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، بحث في حفريات المصطلح، ص 8-44.

الشاعري	إيميل يعقوب، وبسام بركة، مي شيخاني، محمد الولي ومحمد العمري.
علم الأدب	جابر عصفور، مجيد الماشطة، هاشم صالح
الفن الإبداعي/الابداع	جميل نصيف، محمد خير البقاعي
فن النظم	فالح الامارة، عبد الجبار محمد
فن الشعر	يوئيل عزيز، علية عياد
نظرية الشعر	علي الشرع
بويطيقا	بشير قمري، جابر عصفور، سعيد يقطين، عبد السلام المسدي.
البويتيك	عبد الملك مرتاض
البوايتيك	عبد السلام المسدي
علم النظم	بسام بركة، مبارك مبارك
علم النظم والعروض	عزة آغا ملك
علم العروض	محمد علي الخولي، بسام بركة، مبارك مبارك
الأدبية	سامح الرواشدة، رابح بوحوش
الجماليات	غالب هلسا

وفي الأخير ننتصر للقول الآتي: «لفظة (الشعريّة) تعد مقابلا مناسبًا لمصطلح(**poétics**)، من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكًا وتعقيداً ».[1] فيفضل أن يتم اعتماد الشعرية مقابلا للمصطلح الأجنبي (**poétics**) .

1 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المرجع السابق، ص 17.

الفصل الثاني:

جماليَّة العنونة في شعر عبد القادر مكاريا

توطئة:

أولا: جمالية العناوين الرئيسة(الدواوين).

1- ديوان خيانة التراب

2- مرايا الشفاه

3- صار لاشيء يدهشني

4- ستمطر هذا المساء

ثانيا: جمالية العناوين الداخلية.

1- جمالية المكان

2- جماليبة التشيكل المرجعي

3- جمالية الأسماء

4- جمالية الزمن

5- العنوان واجمالية الاستدعاء الأنثوي

توطئة:

العنوان علامة لغوية تتصدر النص، يبدأ معها تشكّل أفق انتظار القارئ عما يمكن أن يسفر عنه هذا الخطاب الأولي والمنبثق من رحم الخطاب البعدي المعنْون له، إيذانا بانطلاق استجابة القارئ، فالعنوان هو ضرورة استدعتها تحولات الحداثة، وانفتاح القراءة على ما هو أبعد من النّص، فتم الانتقال من النّص إلى مناصاته، وربطت دلالة كل منهما ببعضها بعض.

يشتق العنوان من جذرين لغويين هما: **(عنن)**، **و(عنا)**، ويتوالد منهما كلمات عدّة فالمعنى اللّغوي يخضع للإرجاء ولا نهائية المعنى، فبالنسبة للجذر الأول جاء في لسان العرب: «عنن عَنَّ الشَّيْءَ يَعِنُّ عَنَنًا وَ عُنُونًا: ظَهَرَ أَمَامكَ؛ وَعَنَّ يَعِنَّ ويعِنُّ عَنًّا وعُنُونًا واعْتَنَّ: اعْتَرَضَ وَعَرَضَ».[1]

فأمّا مادة (عنا) قيل «وعُنْوانُ الْكِتابِ: مُشْتَقٌّ فيما ذَكَرُوا مِنَ المَعْنَى، وفيه لُغاتٌ: عَنْوَنْتُ وَعَنَّنْتُ وَعَنَّيْتُ. وقال الأَخْفَشُ: عَنَوْتُ الْكِتابَ، واعْنُهُ؛ وَأنشَدَ يونُسُ:

فَطِنَ الكِتَابُ إذَا أَرَدتَ جَوابَهُ

وَاعْنُ الْكِتابَ لِكَيْ يُسَرَّ وَيَكْتَمَا

قالَ ابْنُ سِيدَهْ: العُنْوانُ وَالْعِنوانُ سِمَةُ الكِتابِ وعَنْوَنَهُ عَنْوَنَةً وعِنْوَانًا، وعنَّاهُ، كِلاهما: وَسَمَهُ بالعُنوانِ. وَقَالَ أيضًا: والعُنْوانُ سِمَةُ الكِتابِ، وقد عَنَّاهُ وأعْناهُ، وعَنْوَنْتُ الكِتابَ وَعَلْوَنتُهُ...قال ابن سِيدَهْ: وفي جبهتِهِ عُنْوانٌ مِنْ كَثْرَةِ السُّجُودِ: أيْ أَثَرٌ ».[2]

1 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، مج 10، مادة (عنن)، ص 3139.

2 المرجع نفسه، مادة عنا، ص 3147.

فالعنوان ينتمي إلى مجال دلالي يشمل: الظهور، العرض، الوسم، الأثر، التّعيّين.

مع البحث الحديث، اتسعت النظرة إلى النّص، فاهتم ج. جينيت (Gérard-Genette) بالنّص المصاحب الذي يدعم النّص ويعزّز دلالاته، وهو ما سمَّاه بـ « مصطلح عتبات (Seuils) الذي أفرد له "ج.جينيت " كتابا كاملا سماه بهذا الاسم، جاعلا منه خطابا موازيا لخطابه الأصلي (وهو النص) يحركه في ذلك التأويل وينشطه فعل القراءة شارحا ومفسرا شكل معناه »[1]. كما أنَّ دينامية التلقي تفعّل على مستوى العنوان ذلك لأنَّه يشكل « أعلى اقتصاد لغوي ممكن، وهذه الصفة على قدر كبير من الأهمية، إذ إنها-في المقابل- ستفترض أعلى فعالية تلق ممكنة، حيث حركة الذات أكثر انطلاقا وأشد حرية في تنقلها من العنوان إلى العالم والعكس، وناتج هذه الحرية، سوف تضبط الذات نفسها دلاليا، باعتبارها مرتكزا تأويليا، حين تدخل إلى العمل. لقد صارت فعاليتها الحرة مقيّدة إلى دلالية العنوان، وحتى هذه الدلالية، تصبح رهينة منجزها أو ناتج اشتغالها على العمل فيها-مرة أخرى- لتصبح أكثر اكتمالا؛ أي أكثر نصية ».[2]

العنوان بمثابة البصمة التي يدمغ بها النّص، ولهذه البصمة خصائص تميزها عن غيرها لتنفرد بها عمّن سواها كعلامة مخصوصة، ولتضمن للنّص هوية خاصة تكسبه فرادة عن باقي النّصوص، فبذكر العنوان تتمثل هويّة النص، وتتبدى أولى مداخل قراءته وتأويله.

وقراءة العنوان وتحليله تتم إجرائيا وفق مستويين: [3]

1 عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط:1، 2008، ص19.

2محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 10.

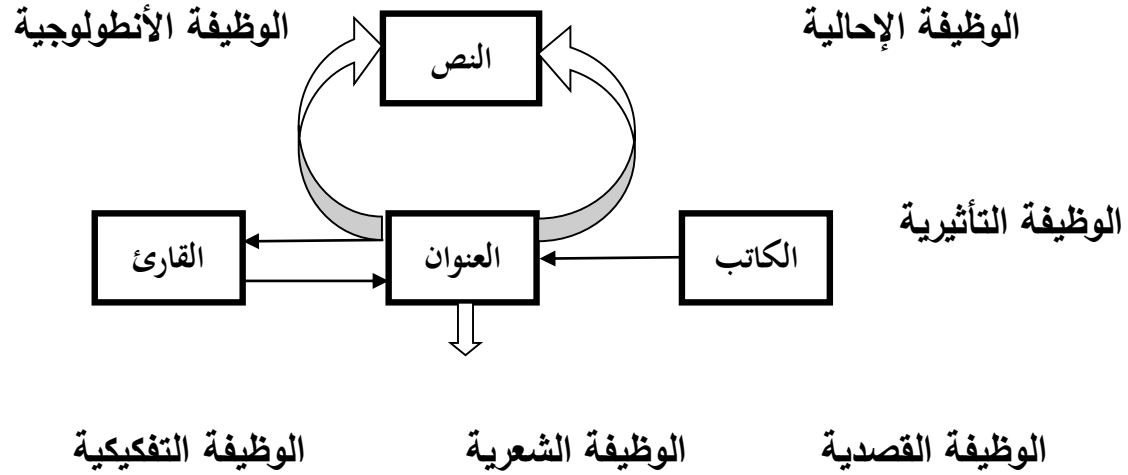
3 المرجع نفسه، ص8.

✓المستوى الأول: يتم التعامل فيه مع العنوان بوصفه بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص، وفق نسق مغلق.

✓والمستوى الثاني: يتعامل فيه مع العنوان بوصفه جزءا من العمل المعنوِن له، فتتجاوز الإنتاجية الدلالية بنية العنوان متجهة إلى العمل، لتتعالق مع دلائليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها.

ويعد العنوان مفتاحا قرائيا وتأويليا، ونواة مركزية تتفجر منها دلالة النَّص، كما تقوم العنونة بتأدية «مجموعة وظائف تخص أنطولوجية النص ومحتواه، وتداوليته في إطار سوسيو–ثقافي خاصا بالمكتوب».[1]

وينهض العنوان بوظائف ويتمركز في بنية تواصلية تضم: القارئ والكاتب والنص توضحها الترسيمة الآتية:[2]



1خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ط:1، دار التكوين، سوريا، 2007، ص 77.

2 ينظر، المرجع نفسه، ص98.

وبالنظر إلى الترسيمة نجد أن العنوان هو بؤرة الاشتغال الوظيفي فكل وظيفة من الوظائف المذكورة أعلاه الوظيفة القصدية، التفكيكية، الإحالية، الأنطولوجية، التأثيرية، بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية المتولِّدة عن العنوان دون وساطة خارجية، أما بقية الوظائف فتتولّد عبر علاقة العنوان وعامل آخر (المؤلِف، القارئ، النص). على سبيل المثال علاقة العنوان بالكاتب تولّد الوظيفة القصدية.

عنوان ← كاتب ← الوظيفة القصدية.

ونظرا لأهمية العنونة في رسم المنحى الجمالي للخطاب الشعري، قررنا رصد جماليات العنونة في الخطاب الشعري للشاعر "عبد القادر مكاريا" في دواوين مختلفة متخذين من مبدأ الانتقائية والاصطفاء سبيلا في اختيار العناوين موضع الدراسة والمقاربة.

أولا: جمالية العناوين الرئيسة.

العنوان الرئيس هو العنوان الذي يعلو الديوان ويتصدره معلنًا اسمه ومشيرا إلى انضواء جميع القصائد في فلكه الدّلالي، وقد اختار الشاعر "عبد القادر مكاريا" عنوان قصيدة من قصائد الديوان لتكون العنوان الرئيس للديوان، وللعنوان تكثيف دلالي يجعل منه معينا لا ينضب من حمولات ودلالات النص فهو « يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص...يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة»[1]

1- ديوان خيانة التراب:

هو ديوان يضم أربعا وعشرون قصيدة، صادر عن وزارة الثقافة وتم طبعه بمناسبة احتضان الجزائر فاعلية العاصمة الثقافة العربية، وذلك سنة 2007، وعنوان الديوان يتمحور بين وظيفتين، عنونة الديوان وعنونة أحد قصائده، لذا سنحاول قراءته في ضوء

دلالته كعنوان للقصيدة، ودلالته الموسعة كعنوان للديوان وكمحور دلالي ناظم لباقي عناوين القصائد.

1 محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:2، 1990، ص 72.

يأتي العنوان "خيانة التراب" مركبا اسميا، من مضاف ومضاف إليه، ففعل الخيانة والتخوين ارتبطا بالتراب، ويأتي الخبر والمضاف إليه ليكوّنا الجملة الاسمية والتي تعرّضت لحذف المسند إليه، وأُتمّ المعنى بالإضافة، فالتركيب النّحوي في تعالقه الدّلالي يفتح آفاق التلّقي التأويلية، بخاصة أن عملية العنونة تقوم على فعل عقلي، يتم بمقتضاه توليد العنوان من نصه، عن قصد وتفكير، فالعنوان في القصيدة بحسب رأي الغذامي«آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولّد منها. وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان عنده هو آخر الحركات ».[1]

لكن السؤال المطروح: هل التراب خائن أم مُخان، هل هو من قام بفعل الخيانة، أم أنه ضحية فعلها وقد تمّ خيانته.

ازدواجية دلالة العنوان تجعل من قصائد الديوان الحكم والفيصل في الفصل في قضية الخيانة، جاء في قصيدة "خيانة التراب":

«ونخون القصائد والياسمينا

نخون التواريخ والانتصار

نخون الفراغ

نخون الشرف

نخون الخيانة

حتى تعاف خيانتنا

1 عبد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بيروت، 1998، ط:4، ص 263.

ولا نختلف

نحن في وطن لا يخون

لكن يعلمنا أن نخونه

حتى الترف»[1]

تكشف الأسطر الشعرية عملية استغراق الخيانة في جميع مفاصل الحياة، فقد غطى فعل الخيانة المادي والمعنوي، وكأن النصيّة الشعريّة تضعنا في مواجهة الخيانة كنسق فاعل دينامكي، يغطي مجالا مفتوحا يشمل: القصائد، الياسمين، التاريخ، الانتصار، الفراغ، الشرف، الخيانة، وصولا إلى خيانة الوطن، والتي على إثرها تكون العودة إلى نص العنوان، لأن خيانة الوطن تعادل دلاليا خيانة التراب، وهذا التشاكل الدلالي يولّد جمالية تشكيل العنوان.

يقول الشاعر في قصيدة خيانة:

«حطّ في كفّه وردته

قبّلته الّتي عن يمينه في جبهته

والّتي عن يساره

مدت له خاتما

ومضتْ

فقبل أنْ يستفيق

1 عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007 ص 107.

ويخرج من صدمته

نبتتْ لوزتان على راحتيه

وفلّ على شفته»[1].

تقدم لنا قصيدة "خيانة" والتي جاء عنوانها نكرة ليحمل التنكير معه عدم التّخصيص، سطورا شعرية تقدم مشهدا من مشاهد الخيانة، حيث يضعنا الشاعر على مسارين متوازيين، مسار يمثل جانبا من الحياة الرئيسة، يوازيه مسار لحياة تطبعها الخيانة.

فاحتضانه لوردته، والتي لم نعرف نوعها إلا بعدما أينعت وتحولت إلى ثمار اللوز، لندرك أن الوردة خاصته هي ورد اللّوز الأبيض، الذي يحيل على« شعور خفي بالأبدية، وكل شعور متوهج وجديد»[2] كما أن الفل قد أزهر على شفته، هذا المسار يكشف عن رحلة مثمرة محققة للامتلاء، فالوردة تحولت إلى ثمرة، والحب تحول إلى فل، بينما في المقابل يرتسم مسار خيانة ذو رحلة خائبة خالية الوفاض، فالحب الذي نما على الأطراف والهوامش اليمين واليسار، خلّف وراءه الصدمة والفراغ، وفعل "يستفيق" يجعلنا نستحضر فعلا آخر يسبقه على مستوى التحقق وهو فعل "التنويم" الذي يطبع فعل الخيانة مما يولّد فكرة الفراغ واللاحقيقة، فزِيف الحلم يبدّده الواقع بحقائقه.

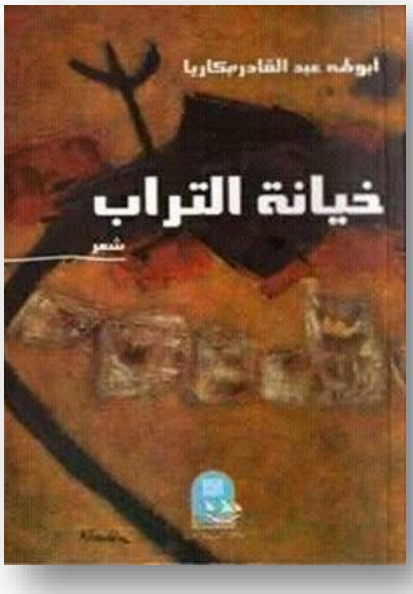
كما يتعالق العنوان دلاليا مع تشكيله الطباعي فتكون بذلك «فنيات الكرافيك واللون والحيز مساهمة في إعطاء بعد إيحائي للعنوان طالما أنه لا يهدف إلى إعطاء حقيقة مباشرة،

1 عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، ص 93.

2 أفنان فهيد، رمزية شجر اللوز في الأدب الفلسطيني، https://www.noonpost.com/content/21981 تمّ الاطلاع، 2023/08/17، سا: 15:16.

إنه بداية سؤال لا تتم الإجابة عنه إلا متأخر جدا. كما أنه في المحكي الحديث علامة تواصلية ثقافية».[1]

لقد كتب العنوان بخطٍّ كبير أَدَّى إلى بُروزه بشكل لافت، وقد خُطَّ باللَّون الأبيض، وقد غدا التشكيل اللّوني عنصرا مهما في إبراز الدلالة، إذ تعمل الصورة اللّونية على مؤازرة الدلالة اللّغوية وتأكيدها، فقد «أثبتت الدراسات الحديثة، أن للألوان تأثيرا على خلايا الإنسان، إذ لكل لون موجة معينة، وكل موجة لها تأثير على خلايا الإنسان، وجهازه العصبي، وحالته النفسية. كما أن اختيار الألوان، الانجذاب إليها أو النفور منها، يعود إلى أسباب متنوعة فيزيولوجية، نفسية، اجتماعية، رمزية، ذوقية، ودينية»[2].



كما يرتبط اللّون بالحالة الشعورية، فيعمل على ترجمة الأحاسيس والمشاعر، فاللّون « تمثيل خاص للانفعالات، إنّه معنى لما لا يُرى ولكن تدركه بصيرة الثقافة والتّمثلات الرمزية».[3]

ومن الملاحظ أنَّ اللّون الأبيض له دلالة ترتبط بعبارة العنوان، ف«أرض الأرواح، مخلوقة أكثر

1 الحاج علي فاضل، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل لشعيب خليفي، مجلة سيميائيات، محور العدد سيمائيات العتبة النصية، ع 3، مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، 2008، ص 274.

2 كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 2013، ص10.

3 سعيد بنكراد، مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط:1، 2006، ص 62.

بياضا من الحليب، لكنها أصبحت بلون الغبار، بعد أن مشى عليها آدم بعد سقوطه». [1]

فاللّون الأبيض ارتبط بطهارة الأرض قبل أن تدنسها خطايا الإنسان لتغدو بلون ترابي يحمل معه آثار الخيانة، ليشير العنوان لونيا إلى الأرض في حالتها الأولى (قبل التلّوث)، وهي مطهّرة من خطايا البشر، أما لغويا فيشير إلى خيانة التراب التي استبدلت فيها الأرض بالتراب دلالة على التغيير اللوني الذي لحقها فصارت كالغبار وبلون التراب البني المُعكر حيث انتقلت الأرض من صفاء ونقاء الأبيض الحليبي إلى تدنيس وتعكير البني الترابي، دلالة على فعل الإنسان وخيانته.

وقد جاء الديوان ليكشف لنا عن الخيانة التي لحقت بالتراب، الذي يمكن تأويله بالأرض، الوطن، الديار، الهويّة..وغيرها من الموضوعات التي تمتح من معين الانتماء وتتجسد كمرجعية ثابتة لا يمكن الاستغناء عنها، ولا معنى للوجود خارج حدودها.

ترتسم دوائر فعل الخيانة في غياب الخائن ويبقى المخان حاضرا في زي استعاري يحمل دال: التراب، حاملا معه مدلولا لغويا يتجسد في الأرض وما يعادلها من وطن وغيره، ودلالة لونية ترمز إلى خطيئة الإنسان وتدنيسه للأرض بعد أن وطئها.

تعدُّ الخيانة فعلًا إنسانيا متجذرا في الكائن البشري، ولم يكن سكن الإنسان على الأرض وتعميرها إلا مترتبا عن فعل الخيانة الذي اقترفه سيّدنا آدم واقترابه من الشجرة التي حُرمت عليه، فنكث وعده وخان، فكانت عقوبته نزوله من مقامه العالي إلى مقام أدنى، ومن يومها والأرض تشهد خيانات متكرّرة كقتل قابيل لأخيه هابيل، كلّ تلك الأحداث هي فعل الإنسان الذي دنّس طهارة الأرض، وقد جاء ذكر ذلك في القرآن الكريمَ في قوله تعالى:

1 كلود عبيد، الألوان، (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص 49.

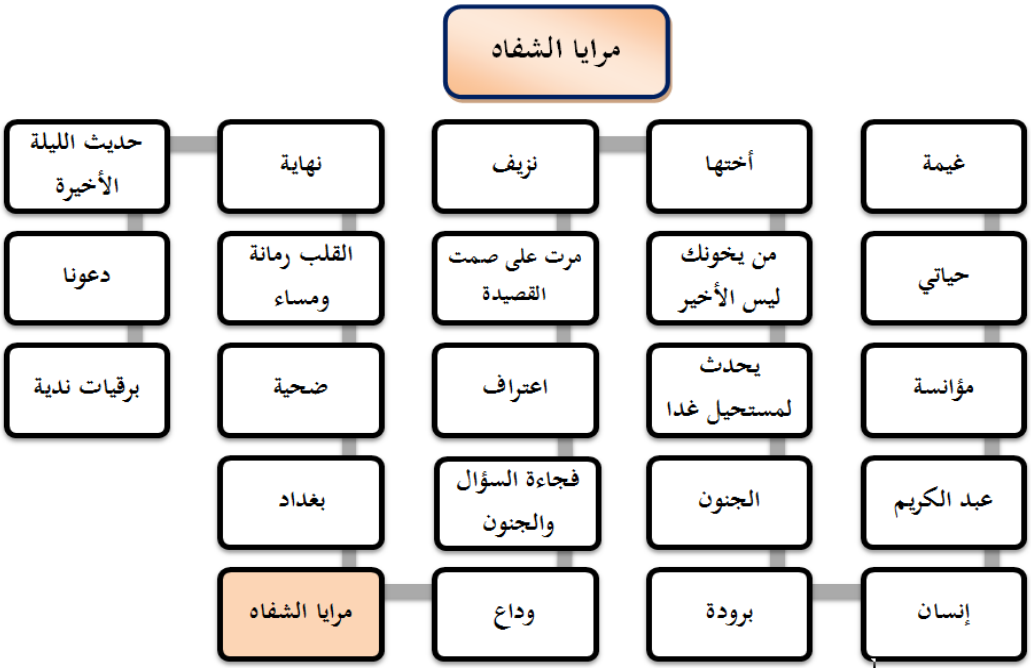
﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوٓاْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٣٠﴾ ﴾

وهكذا ارتبط فعل الإنسان على الأرض بالتدنيس، وفقا لمضمون هذا النسق صاغ الشاعر عنوانه "خيانة التراب" ليكون الإنسان خائنا والأرض أو التراب مُخانا.

2- مرايا الشفاه:

"مرايا الشفاه" هو عنوان الديوان المكوَّن من ثلاث وعشرين قصيدة، استفتح الديوان بقصيدة بعنوان "غيمة" وانتهى بقصيدة تحمل عنوان "برقيات ندية".

وتوزعت باقي القصائد على النحو الآتي:



يتكون العنوان نحويا من جملة اسمية، حذف أحد ركنيها وهو المسند إليه (المبتدأ) الذي يمكن تقديره بكلمة تتماشى وسياق العنوان، على سبيل المثال لا الحصر ("قصائد"، كلمات، صوت). وتكفّل المسند والمعرف بالإضافة من تشكيل العنوان.

لطالما عدت المرآة ذات وظيفة إيهامية، فهي تعكس صورة الشخص الذي يقف مقابلها.

غير أنَّ هذه المرايا وُجّهت صوب الشفاه لتنقل لنا الصوت والخطاب كما انعكسا على المرايا، في إشارة إلى الأبعاد الدّلالية المتوّلدة من رحم العنوان، فقصائد الديوان لها انعكاس على المرايا، ولكل انعكاس له خطاب مقول وآخر مؤول، فمن الشفاه تنطلق الرّسالة لتصل إلى المرايا فتعكس صورة محاكية ومشابهة للصورة الأصل إلا أنها ليست ذاتها، ونحن هنا أمام القراءة.

الشاعر ابن بيئته ولسان حال أمته، يظل مسكوناً بقضايا وطنه، يُضمّن شعره قضايا حاضره وماضيه، مستشرفا بها غدا أفضل.

يستهل قصيدة "مرايا الشفاه" بسطر يقول فيه: تعلّمتُ أن أستعدّ لكلّ اِحتمال[1]والشاعر هنا يوسّع من المجال الدلالي، ويفتح الباب التأويلي على مصراعيه، فكل قراءة تأويليّة تبقى احتمالا واردا من بين الاحتمالات المؤجلة والمرجأة بالتعبير الدريدي، وهي انعكاس من انعكاسات المرايا. التي تتوزع على موضوعات متعددة تشكل مجتمعة تجربة "مكاريا" الشعريّة.

وتبدأ مكاشفات المرايا، بقول الشاعر:

«كلّما حاصرتني التجاعيد والعمر

ألجأ للصّمت

أهرب من لجج الكلمات

إلى عتبات السّؤال

وهمس الفراغ الثّقيل

تعلّمت حتى تعلّمت

هل كلّما فاجأتني القصيدة أبُهت

طفلا تكشّف قدرته للوقوف

وشارف قدرته للوصول

وهل كلّما راودتني القصيدة

أحملني كالفراشة

للمصابيح أبّهةٌ

ليس يدرك طغيانها

1عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، وزارة الثقافة، الجزائر، ط:1، 2007، ص69.

غير روح الضرير

وروح القتيل»[1]

تتحوّل التجاعيد وسنين العمر المتسارعة الخطى إلى لواجم تلجم الشاعر عن البوح والكلام، فلا يجد أبلغ من الصمت سبيلا للتعبير عن ما يختلج صدره وما يؤرق حياته، فيغرق في السؤال والتأمل بحثا عن عوالم أرحب تجنح للرؤيا والاستبصار، وما إن تحُلَّ مكاشفة جديدة أمام مرايا الشفاه حاملة معها ميلاد القصيدة تجعل الشاعر مريدا في حضرتها، طفلا يتوجس خيفة من خطوِ خطواته الأولى، فيدخل مرحلة المخاض الشعري الذي تجعله يتلظى بنورها، أشبه ما يكون بانجذاب الفراشة لنور مصباح يحرقها، فعُسر المخاض الشعري يعقبه ولادة القصيدة.

وعبر مرآة جديدة تعكس صورة الشاعر كصاحب رسالة يؤديها، وفي ذلك يقول:

«سأكون النبيّ إذا

أفسّر ما لا يُفسّر

أدعو لمملكة

تترصّع تيجان سلطانها بالقصائد و المستحيل

و تكون النّساء بها

شمعدان الخطايا , , و ساريةً

سعفا للنّخيل

و يكون لها كل باب إلى جهة

و بوّابة للسّماء

بابها للشّمال تُسَرّبُ منه العذارى لعرسانها

1عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص70، 71.

بابها للجنوب يمرّ به الشّعر

و للغرب عشّاقها

وبوّابة الغيم للشّعراء»[1]

يُنصِب الشاعر نفسه نبي مملكة تيجانها القصائد والمستحيل، إنها مملكة الشعر، حيث لا قوانين تعلو سلطة الشعر، ولا حكم إلا لسلطان الرؤيا الشعرية الكشفية التي لا تقف عند دوائر الممكن وتغادر إلى دوائر المستحيل، لتُطوّعه ويصير هذا العالم الحُلمي فضاءُ للشعر والشعراء، هو جنّة الشعراء ذات المداخل المتعدِّدة، بوابة للسماء، باب للشمال وآخر للجنوب وباب للغرب وبوابة للغيم.

وعن إحدى مرايا الشفاه تنعكس صورة القصيدة، يقول الشاعر:

«كان لابد من كلّ هذا الصّراخ

لنفهم صمت القصيدة

نتركها تتزيّن في صمتها

للطّريق الطويل».[2]

فالقصيدة غدت العروس المتأهبة لتغادر عوالم الرؤيا لتلِج عوالم التشكيل، فتزّف متوشية كل صنوف البيان والبديع، متمنّعة تأبى تسليم نفسها إلا لمن أدرك ترويض كلماتها التي تظل تسبح في لعب حر، وخَبِر ما تنطوي عليه من خطابات يتداخل فيها الواقعي بالتخييلي، والأسطوري، بالعرفاني، والحاضر بالماضي والمستقبل، فمبدأ القصيدة الانفتاح على الكل، تماشيا مع طريق القراءات الطويل الذي يعتمد على مجال قراءة مفتوح على (+ مالانهاية).

1عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص72، 73.

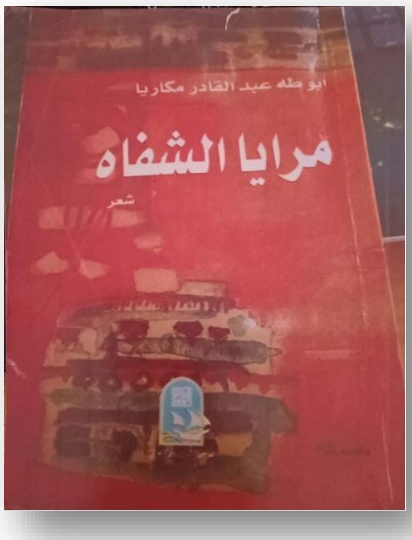
2 المصدر نفسه، ص 73.

«قد كبرتُ

وصار الحنين إلى الأمس يجرحني

كلّما مرّت الذّكريات

على صدري المنغلق»[1]



مازال اللون الأبيض الاختيار الأمثل لكتابة العنوان، فقد اختار "عبد القادر مكاريا" أن يدون اسمه وعنوانه باللون الأبيض كرمز على الصفاء، والطهر، فبين التشكيل اللّوني واللّغوي تتجسد الرؤيا الشعرية معلنة عن بداية التجلي والكشف، فاللون «الأبيض بحكم كونه يختزل الألوان جميعها هو اللون البدئي، لذا يصبح عند موافقته النهارية لون الكشف والرؤيا والنعمة، والتجلي المبهر، وموقظ الإدراك والفهم ومتجاوزهما في آن معا».[2]

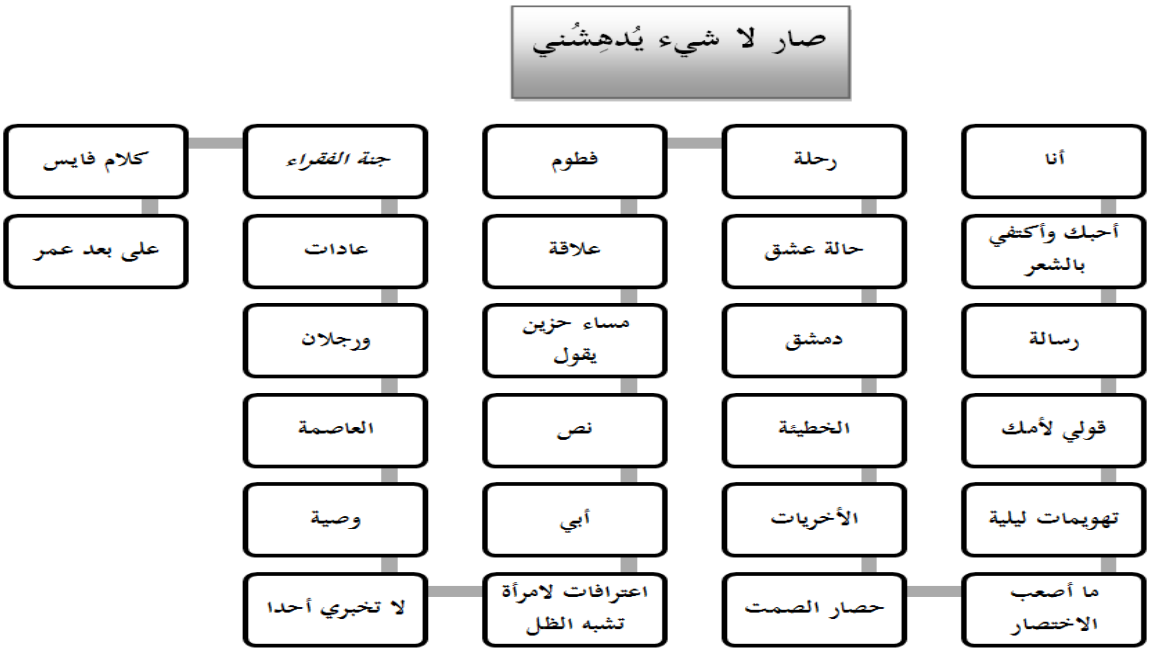
فالمرايا تكشف ما تبوح به الكلمات، واللون الأبيض لون المكاشفة والوضوح، وقد استطاع الشاعر أن يزاوج بين المفهومين المرايا التي تعكس الضوء وتكشف عن الحقيقة، والشفاه التي تنطق بهذه الحقيقة لتبليغها للمتلقي.

1 عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص 77.

2كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص 59.

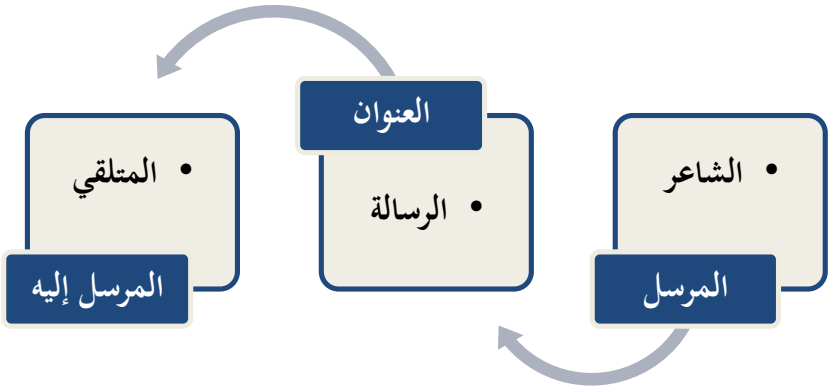
3- صار لاشيء يدهشني:

يحمل ديوان "صار لا شيء يدهشني" بجعبته ستة وعشرون قصيدة، أردنا أن نرصد جماليّة العنوان بالاستعانة ببنيته اللغوية وما تحمله من إنتاجية دلالية، وكذا العودة للقصائد لعقد صلات بين العنوان الرئيس للديوان وما ينضوي تحته من قصائد، التي وإن انفردت بعناوينها فإنها تبقى متشاكلة دلاليا مع عنوان الديوان الذي يشملها.



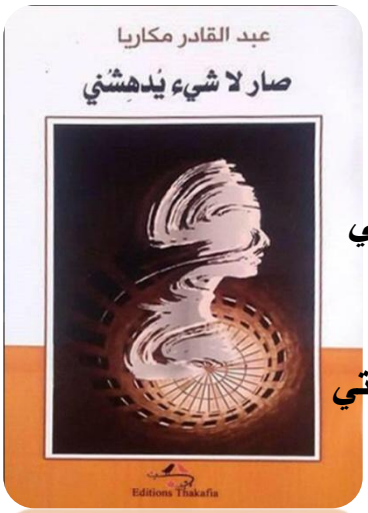
يعدَّ العنوان أحد عناصر الاتصال الستة التي تنتمي إلى نموذج التواصل الذي وضعه رومان جاكوب سون(R. Jackobson)، ليكون المؤلِف مرسلا، والمتلقي المرسل إليه ويكون العنوان هو الرسالة «إن العنوان عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسنّنة بشفرة لغوية، يفكّكها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة الماورا لغوية، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال».[1]

1جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، 1997، ص 100.



هذا العنوان يلخص تجربة حياة، فمن خَبر الحياة وصروف الدهر صار لا شيء يدهشه، فقد نال من حظوظ الدنيا جميلها وقبيحها، ولم يعُد هناك شيء يستحق العناء، وكأنه تسليم بالقضاء والقدر، فالدهشة وليدة الاستغراب الذي يحمل ضمنيا سؤالا مفاده، لما حدث هذا، أو كيف حصل، غير أن الشاعر وعبر عنوانه، يصرح بتسليمه المطلق لمنطق الحياة وثنائياتها الضدية عسر يتلوه يسر، فرح يعقبه قرح، ودمع ترافقه ابتسامة.

فقمّة الراحة النفسيّة أن تعقد مصالحة مع الحياة وتتقبّل قضاءها وقدرها، وهذه رسالة الشاعر التي حملها عنوان ديوانه "صار لا شيء يدهشني"، ويستقبلها جمهور القراء كتجربة شعرية، يقول الشاعر في أول قصيدة افتتح بها ديوانه والتي حملت عنوان "أنا".



«قادمٌ أبحث عن ذاتي، لِذاتي

لذّتي الظّل، وزادي كلماتي

كلّما أعبر في الرّمل، وأشدو

أتعرّى من ضياعي، وسباتي

كلّما تكبر في كفّي رُؤاه

تتمادى حاجتي في قهر ذاتي

بين بيْنين، وبيني، والأغاني

ألف باب من دوار، وانْفلات

أعبر القلب إلى القلب، وأبني

ساعة البوح ضريحاً لأناتي

مرّة أسكن في جُحر سؤالٍ

يتراماه، معي وهم الحياة

مرّة أطلع من مائي، وأبْني

بعبيري، مسرحا للذّكريات

فإذا غالبتُ في يومٍ حنيني

غلبتْني ليله قاع دواتي»[1]

أما عن تأثيره النفسي فإن اللّون الأسود يُولِد» الإحساس بالكثافة والتخثير والثقل. وهكذا فإن شيئا ما لوّن بالأسود يبدو أكثر ثقلا مما لو كان ملونا بالأبيض» [2]وهو يشاكل المنحى الدلالي للعنوان حيث يكشف لنا عن حالة التشبّع التي أوصلت الشاعر إلى درجة من الاكتفاء والتوازن مما ولّد لديه حصانة ضد ما يواجهه، فصار لا شيء يدهشه، كما يتقاطع العنوان مع رمزية اللون الأسود عندما يصبح «لون الزهد أيضا بهذا العالم الباطل».[3]

«أحمل الحبّ على كفّي، وإنّي

أحمل الثّقل الذي في أدواتي

أنا بالشّعر، وللشّعر فحتّى

في كهوف النّوم أهذي كلماتي

يعبر النّاس على حلمي، وأبقى

1عبد القادر مكاريا، صار لا شيء يدهشني، الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط:1، 2016، ص7.

2 كلود عبيد، الألوان، (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص71.

3 المرجع نفسه، ص 64.

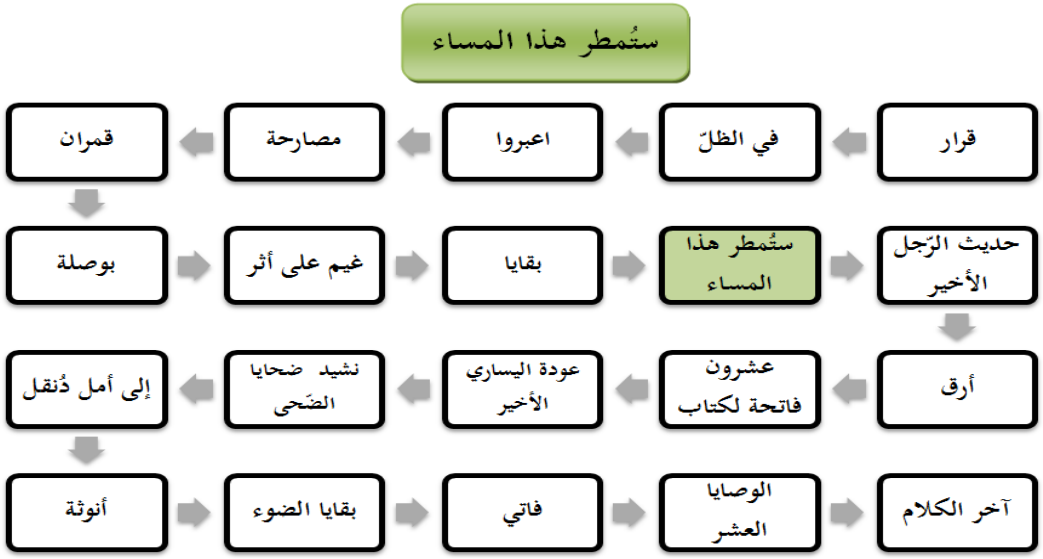
أغزل الحلم.. وأشدوه لذاتي»[1]

فالاندهاش قرين التأثر، والزهد في الحياة يحصن صاحبه ويعزله عن كل المثيرات، فيغدو في صفوة وسلام داخلي يحملانه على تقبل كل شيء وعدم المبالاة واللادهشة من كل الأمور التي يراها عوارض في هذه الحياة قد زهد عنها عندما بدل حياة المادة بحياة روحية تركز على الجوهر لا على القشور.

4- ستمطر هذا المساء:

هذا الديوان الأخير من إصدرات الشاعر "عبد القادر مكاريا"، وقد جمع الديوان بين دفتيه عشرين قصيدة، ابتدأها بقصيدة تحمل عنوان "قرار" الذي افتتح بها الديوان، وختمه بقصيدة تحمل عنوان "آخر الكلام"، ونجد أنّ هذا الترتيب يحمل قصدية الشاعر ويتلاءم ودلالة العنوانيين، وقد انبثق عن خلفية وعي ذاتي عمل على حصر العمليّة الشعريّة بينهما، فالقول الشعري تمخّض عن قرار وانتهى بمحصلة القول وهذا جرى صياغته وفق نسق أسلوبي حاول الشاعر حبكه وفق تشكيل ورؤيا شعرية، يستحقان الوقوف عليهما وعرضهما للقراءة والتّحليل.

1عبد القادر مكاريا، صار لاشيء يدهشني، ص 8.



يتخذ العنوان أسلوبا إخباريا، يحتمل التصديق أو التكذيب، وهذا الأسلوب يجعل من المتلقي مشاركا في تتمة الموضوع، فهل يصادق المتلقي على إخبارية العنوان ويؤيد طرحه؟ أم يكذبه وينفي خبر الإمطار؟ كما أن العنوان جاء جملة فعلية، حيث ارتبط الفعل بحرف سين وهو من حروف المعاني التي لا محل لها من الإعراب غير أنّ له دلالة تتمثل في التنفيس، وقد ارتبط بالفعل المضارع "تمطر"، الذي استتر فاعله وقُدر بالضمير "هي"، وتعود على المسئول عن فعل الإمطار ويقصد هنا "السماء"، أما اسم الإشارة الذي تلا الفعل فهو مبني في محل نصب على الظرفية الزمانية وقد جاء مبدلا عن المساء ليقوم بدور التمهيد له، أما "المساء" فهو اسم أخذ حكم البدل، ليوضح ما قبله ويبيّن المقصود منه.

يقول الشاعر في مستهل القصيدة التي حملت عنوان ستمطر هذا المساء:

«ستُمطر هذا المساء

تعالي نُغنّي

أغاني الطفولة

نرسم بالماء قوس قُزح

نعلّق للغيم أرجوحة

ثم نركبُها

نتمايل حتّى

يكون لنا كوكبٌ من فرح»[1]

عنوان القصيدة يفرض سيطرته على استهلالها، ونلحظ فاعلية العنوان إذ اضطلع بعنونة الديوان، وكذا قصيدة من قصائد الديوان، بالإضافة إلى افتتاحه الاستهلال.

وهذا يعكس حمولته الدلالية التي تستغرق العنوان وتمتد لتغطي مساحات المتن.

إنّ هذا المقطع الاستهلالي يكشف عن المغامرة الشعرية التي يتهيأ الشاعر لدخولها رفقة الشريكة التي كشفت عنها ياء الفاعل التي لحقت بفعل الأمر والدالة على المؤنث.

هي دعوة للفرح وللعودة إلى زمن الطفولة كرؤية سريالية تبتغي الارتكان إلى زمن البدايات والاغتراف من نزعات كامنة في الأعماق منذ زمن الطفولة، كوجه من أوجه التّحدي لهذا العالم الذي تتطاحن فيه الأهواء. فالعنوان ينفتح على مجال زمني محدود بالمساء، يبعث على الترقب والانتظار ومقارعة المساء، ورغم دلالة النماء المرتبطة بالمطر، فالشاعر فضّل فعل الإمطار على المكوّن الطبيعي وهو المطر لتتوسّع دلالة العنوان وتغدو أكثر شاعرية وجمالية، وينفتح فعل الإمطار على معجم دلالي موسع يشمل المادي والمعنوي، الحقيقي، والمجازي.

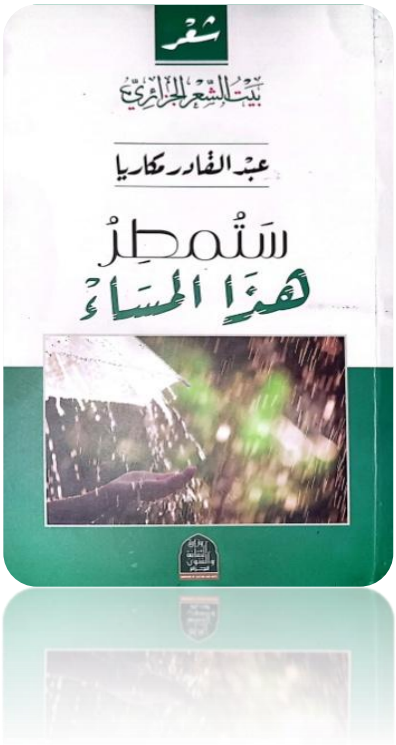
1عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، وزارة الثقافة والفنون، الجزائر، دط، دس، ص 34.

ومن الملاحظ بأنّ المعجم الدلالي الذي يشتمل عليه فعل الإمطار يوسّع الدلالة ويفتحها على محمولات عدة تجعل من المساحة الدلالية للعنوان أكثر اتّساعا وشمولية ليكتسح المدّ الدلالي له كافة القصائد التي يعنونها، ليكون العنوان الرئيس بذلك « علامة على تلك البنية الأكبر التي تنتظم فيها البنيات الدلالية لكافة القصائد، ومن ثم كان لابد أن يخترق عنوان الديوان كافة القصائد ليتمكن من رد اختلاف عناوينها إليه..الأمر الذي يخلق نواة أولية للبنية الدلالية الأكبر ».[1]

وهذه الحركة أشبه بحركتي المدّ والجزر، فعند ولوج المغامرة الشعرية نبتعد عن العنوان لكن سرعان ما نرتد إليه عند وجود قاسم دلالي مشترك يؤشر على أن العنوان هو النواة الأولية لبنية القصائد المنضوية تحت لوائه، فتكون القراءة أشبه بوجهة النَّظر الجوالة التي تضع القارئ في موقع وسطي بين «التّذكُّر والتّرقُّب (Retention–Protention)، ويكون التّذكّر مسئولا عن اندماج القارئ في النَّص بينما يشير الترقّب إلى لحظة تحرّر القارئ من النَّص، وهذه العمليَّة تتكرر أثناء فعل القراءة مرات عديدة وهي الصورة التي تُبيِّن كيف

1 محمد فكري جزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 85.

يجرب القارئُ النَّص كحدث حي»[1] فيستحضر العنوان في لحظة الترقب، لربط دلالاته وتحقيق نصيّته.



يتخذ الشاعر من مزاوجة الألوان سبيلا لكتابة العنوان بحركة فنية تكشف عن قصدية الشاعر وعن إدراكه العميق بالتأثير اللّوني في المتلقي، ومدى فاعليتها في تكوين الدلالة على مستوى التّشكل وعلى مستوى التلقي، فعمل "مكاريا" على إدراج كل من اللّونين الأسود والأخضر، فاختار اللّون الأسود لكتابة جملة "ستمطر" والتي تمثل المكون الأول للعنوان، أما عبارة "هذا المساء" والتي تمثل المكون الثاني للعنوان فقد اختار لها اللون الأخضر، لتكون الدلالة تداخلا بين الكثافة اللونية التي يشكلها اللون الأسود، وعمق الأخضر وخصوبته.

إذ يشكل اللون الأخضر « في الأصل رمز الإخصاب كما في مصر القديمة، وفي إفريقيا الشمالية: لون الأرض الخصبة والغيوم الممتلئة بالمطر، لون المياه العميقة (شاهد هوميروس المحيط الأسود)، آلهات الخصب الكبيرات، آلهات الأمهات الهرمات هن دائما سوداوات بفضل أصولهن المظلمة».[2]

1 فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، دط، 1995، ص5، 6.

2كلود عبيد، الألوان، (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص 65.

إذن فقد اقترن هذا المساء بزمنية الإخصاب والاخضرار الذي يبعثه المطر، وكأننا باللون الأخضر نقف على ما يكون ونقفز من هذا المساء إلى ما يحمله فعل الإمطار من خصوبة ونماء.

إنَّ دلالات الخصب والنماء تبعث على الأمل بغدٍ أفضل وتجدّد ميثاقنا مع الحياة، ليغدو اللّون الأخضر ذو دلالة إيجابية تستبشر الخير وتبث راحة نفسية، فهو « لون الأمل، القوة، طول العمر، هو لون الخلود الذي ترمز إليه كونيا الغصون الصغيرة الخضراء».[1]

وهكذا يدور المعنى في فلك الدلالة الإيجابية، فبين فعل الإمطار الذي يَعِد بتغيير نحو الأفضل، فرحا وبهجة وخيرا، وغيرها من الخيرات، التي يبشر بوقوعها المطر، والأمر ذاته يمكن قوله مع اللون الأخضر، ففعل الإمطار هو الباعث على الاخضرار وباث الحياة في الأرض، ففعل الإمطار هو من يروي الأرض ويبث فيها الحياة، ليصيّرها خضراء، بعد أن كانت يبابا لقوله تعالى: ﴿وَيُنَزِّلُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَيُحۡيِۦ بِهِ ٱلۡأَرۡضَ بَعۡدَ مَوۡتِهَآۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَٰتٖ لِّقَوۡمٖ يَعۡقِلُونَ ٢٤﴾.[2]

1 كلود عبيد، الألوان، (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص 93.

2 سورة الروم، الآية 24.

ثانيا: جمالية العناوين الداخلية(القصائد):

العناوين الداخلية هي عناوين « مرافقة أو مصاحبة للنص وتكون داخله كعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية»[1]فالعنوان الرئيس هو مركز الثقل الدلالي للعناوين الداخلية وهو بمثابة المظلة التي ينضوي تحتها العنوانين الداخلية، لتكون بمثابة صدى وتردّدات دلالية للعنوان الرئيس فهي تؤكده وتآزره، وتكون عبارة عن « عناوين واصفة شارحة (méta titre) لعنوانها الرئيس كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي لتتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين الداخلية والعنوان الرئيسي».[2]

1- جمالية المكان:

يستحضر المكان في الديوان، غير أن هذا الاستحضار لا يكون بوصفه حيزا أو فضاءً هندسيا له أبعاد وحدود، فهو «عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني. وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي»[3]

كما تُستغل مكانته المعنوية فينهض بوظيفة العنونة، إذ يستعير الشاعر أسماء المدن لتكون عناوين لقصائده، فتُعنوِن القصيدة وتُلمّح لنا عن مضمونها«ليس ثمة نص شعري عميق وثري لا ينطوي على مكانية ما...فلابدّ من حضور مكاني معيّن ومصوّر يشحن النص بنزعة إنسانية وارتباط جمالي يحيله على أرضية ما يستند إليها»[4].

1 عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 124، 125.

2 المرجع نفسه، ص127.

3 أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البضاء، ط:2، 1988، ص3.

4محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2011، ص25.

ومن عيّنة ذلك ما ورد في قصيدتي "تيهرت"، و"خنشلة"من ديوان خيانة التراب، يقول الشاعر في قصيدة "تيهرت".

«للمساء توابله

والرّفاق انزووا...وانطووا

والمدينة صامدة للعراء

يا المدينة

يا أيّها الرّاكضون

يا الرّصيف/الطّريق/الجدار

من يُعيد إلى العمر بهجته؟؟

من يجفّف هذي النّدوب

من يدلّ الغريب إلى نبعه؟

والوحيد إلى جزر الانتماء؟».[1]

يستحضر الشاعر مدينة "تيارت" الجزائرية باسمها القديم كدال ينصرف إلى مدلول يعكس الإرث الثقافي والتاريخ الحضاري العريق لها، ليُجمّل بها نصه الشعري، ويأتي على ذكرها "ياقوت الحموي" في معجمه عن البلدان فيقول: «تَاهَرْت بفتح الهاء وسكون الراء، وتاء فوقها نقطتان: اسم لمدينتين متقابلتين بأقصى المغرب يقال لإحداهما تاهرت القديمة

1عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، ص33.

وللأخرى تاهرت المحدثة، بينهما وبين المسيلة ست مراحل، وهي بين تلمسان وقلعة بني حماد، وهي كثيرة الأنداء والضباب والأمطار، حتى إن الشمس بها قلّ أن تُرى».[1]

أما عن وصفها فيورده ذات المصدر، فهي «مدينة مسورة لها أربعة أبواب، باب الصفا، وباب المنازل، وباب الأندلس، وباب المطاحن، وهي على سفح جبل يقال له جزول، ولها قصبة مشرفة على السوق، تسمى المعصومة، وهذه تاهرت الحديثة، وهي على خمسة أميال من تاهرت القديمة».[2]إنها بمختصر الكلام «مدينة جليلة، كانت قديمًا تسمى عراق المغرب».[3]

نداؤه المتناوب بين المدينة وساكينها يخلق مزاوجة بين عالم الموجودات وما يشغله من أشخاص، وهو انتقال من دوائر المادة إلى دوائر الروح، يخلق حوارية بين الذوات وعوالم الموجودات فإذا صُمَّت الآذان هل يا ترى يستجيب الحجر.

وفي قصيدة معنونة ب "خنشلة" يقول:

«إيه يا خنشلة!

المدائن/ أيّامنا

تتشابه في القمع والصّفع

والضّيق والذّوق

تتشابه في صلبنا

تتشابه في كلّ ما يستبدّ بأحلامنا

كنت أهرب من مدن تستريح

1ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، مج2، 1997، ص 7.

2المصدر نفسه، ص8.

3المصدرنفسه، ص ن.

على مدن لا تبوح

أعلّل نفسي بما قد يكون

أُنقذب عن موجة ناقلة

إيه يا خنشلة!

يا ربيع القصائد»[1]

يتحول المكان إلى نديم يشكوه الشاعر بثه وحزنه، في حوارية جمعت الذات بالمكان، بحثا عن اللجوء النفسي، فالبحث عن المكان هو بحث عن الانتماء، هو كتابة الذات عن وجودها وعن كينونتها التي تتحدد مكانيا وذاتيا، وعن هويتنا المحدّدة وفق نسق الانتماء للمكان لتغدو المدائن كما الأيّام، في نسقها المتناوب، وفي قسوتها وجورها على من احتوته واحتواها.

إنّ « الحضور الاستثنائي للمكان في بعض النصوص الشعرية المأخوذة بفاعلية شعرنة المكان وحساسيتها الفنية، يجعل من عنصر المكان العنصر الأبرز والأظهر والأكثر قيمة وحيوية في سياق التشكيل الجمالي الشعري، ويحقق في ذلك قدرًا هائلًا من التبنين والتمظهر والتكونن والاشتغال والتبئير، بوصفه العلامة الأكثر قوّة واستحواذا على ممكنات النص الشعري وطبقاته ومساحاته».[2]

وهذا ما نلحظه على (المكان/العنوان)، فقد تَبَنْيَن المكان وَتمظْهَر في شاكلة العنوان، ليكون العلامة الأكثر استقطابا واستحواذا وفاعلية في جذب انتباه القارئ وأسره لولوج وخوض غمار القراءة.

1.عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، ص 90.

2 محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، ص 25، 26.

وفي سطر إيه يا خنشلة!، نجد الشاعر يقدم خطاب عتاب وزجر لمناديه "خنشلة" الممثِلة للمكان، وكلمة "إيه" في المعجم تدل على« استزادة واستنطاق...وإيهِ كلمة زجر بمعنى حسبك»[1]، فالشاعر ينادي المكان ليستوقفه مؤكدا فعل الإنسان في المكان، الذي جعل ذاكرته تغيّب الفاعل وتستحضر المكان وتقرنه بما يعايشه الإنسان من ظلم وحيف وجور، ليتم بذلك التجنّي على المكان، وتحميله خطايا الإنسان.

في ديوان، "مرايا الشفاه"، يستحضر المكان بقصيدة تحمل عنوان "بغداد"، وهي عاصمة العراق، ومدينة العلم والعلماء، وسقوطها مثّل نقطة انعطاف في تاريخنا العربي، وعبر هذه الأبيات يستذكر الشاعر ماضي الصمود والتألق، كحصن منيع ترتكن إليه الأمة العربية لحظات انكسارها.

«وبغداد ظلت برغم التتار

ورغم الخيانات رغم البلاء

منارتنا للعبور الكبير

ونجمتنا ليل تُدجي السّماء

وكنا إذا ما العظيم اِدْلهمّ

وعزّ على ذلّنا الاحتماء

نفيء إلى ظلها للهناء

فتُوسِم أيامنا بالهناء

فنغرف من عزّها ما نشاء

وتستر من عيبنا ما تشاء»[2]

1 ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مادة (إيه)، ص 195.

2عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص 81، 82.

بروح القومية الوطنية يجعل الشاعر من المكان "بغداد" عتبة عنوانية، وعتبة تاريخية لبداية مسلسل الهزيمة الذي مثلت فيه الشعوب العربية دور البطولة المفردة بدون منازع، وكانت أراضيها كذلك مسرحا لها، فالشاعر يستذكر الماضي التاريخي ليدوّن سيرة المكان، يتحدث الشاعر في حوار أجراه عن القيمة التاريخية لبغداد بقوله: «جُل هزائمنا الحديثة المؤثرة بدأت من هنا، من سقوط بغداد الأول. سقوطها الأخير، أو احتلال فلسطين)السكين المغروس في خاصرة الأمة). وكل ما تلا ذلك السقوط القاتل هو مجرد هزات ارتدادية. حتى سقوط الخلافة العثمانية يدخل ضمن هذه المتتالية»[1].

ويجعل الشاعر من سقوط "بغداد" معلما زمنيا للهزائم العربيّة، مخالفا السائد والمعروف فيقول: «يؤرخ البعض بسقوط غرناطة. ولا أوافقهم في ذلك؛ فسقوطها كان نتيجة حتمية ومنطقية لصيرورة التاريخ؛ لأن الجسم يرفض ويرمي إلى خارجه الجسم الغريب عنه مهما كان ولو مفيدًا له. الطبيعة هكذا. ولو امتد مكوثنا بغرناطة ألف سنة أخرى كنا سنخرج منها مدحورين مهزومين» .

وهكذا يستحضر المكان الزمان، ويتوحدا ليشكلا علاقة زمكانية فيغدو بغداد مكانا مقترنا بزمنية الهزيمة، وشاهدا على إخفاق عربي ولّد حاضرا عربيا مأزوما، يتجرع ويلات ومخلفات الهزيمة.

وفي ديوان صار لاشيء يدهشني يستحضر الشاعر، وعلى منحى العزف على وتر القومية الوطنية العاصمة "دمشق" كهزة ارتدادية لمسلسل الهزيمة الذي أصاب مركز ثقل الأمة العربية والمتمثل في "بغداد"، والربيع العربي الذي أضحى خريفا غيّب ملامح المكان

1 **محمد صالح الهلال**، نحن إلى الماضي لأننا نعرفه ونخشى الغد لأننا نجهله، رابط المقال، https://www.al-jazirah.com/2019/20190316/cm4.htm، تاريخ الاضطلاع 2023/08/30، 20:58.

وعصف بأمنه واستقراره، فلم يجد الشاعر عزاءً ولا سبيلا سوى الارتكان إلى ماضي المكان الحضاري، علّه يعيد شحن ذاكرته بصور تقابلية تجمع بين ماض جميل وواقع مشوه.

يقول الشاعر:

«دمشق التي حاول القلب رسم ابتسامتها

لم تعد صافية

دمشق التي يحفظ القلب كل تقاسيم أوجاعها

ترفض الرّقصة السامية

دمشق التي صاحبتها البدايات

نام في عطرها المجد

راودها في ملكوت الحياة الأزل

دمشق التي كل من خانها لم يعد

كل من عانقته وصلْ».[1]

لم يتوان الشاعر عن ترصيع وتجميل قصيدة من قصائده بعاصمة من أقدم العواصم العربية، وأعرقها، يرثي حالها ويستذكر ماضيها الذهبي الذي عصفت به الحروب الأهلية وتطاحن الأهواء بين أبناء الوطن الواحد.

ويصورها الشاعر في صورة مؤنسنة يحاول أن يعيد الابتسامة التي غيبتها صروف الدهر، وتأبى الرقص على إيقاع الرصاص والقنابل، دمشق التي رثاها قبلا الشعراء ما زال رجع صداها يتردد على ألسنة الشعراء وما زلنا نشهد نكبة دمشق في زمان آخر وظروف مغايرة، غير أن المكان واحد هو دمشق وسورية، وهذا الاستثمار في اسماء المدن

1 عبد القادر مكاريا، صار لا شيء يدهشني، ص 42، 43.

استحضار، كأسماء علم لا تحتاج إلى تعريف، وكفضاء مفتوح مرتبط بالانتماء والهوية والوطن.

فأسماء الأمكنة حملت رمزية التاريخ العريق والإرث الحضاري والثقافي الذي جنت عليه الحروب والتناحرات الأهلية.

2- جمالية التشيكل المرجعي:

يأتي عنوان القصيدة كرسالة موجهة طرفاها: مرسل ومرسل إليه، والرسالة هنا هي القصيدة، فالمرسِل هو الشاعر "عبد القادر مكاريا" أما المرسل إليه هو القارئ الشاعر "محمود درويش" وقد جاء العنوان مشيرا على ذلك باستعمال حرف الجر "في" الذي يدل على اِنتهاء الغاية الزَّمانيَّة أو المكانيَّة، ويُشير على اِتِّجاه الرِّسالة وعلى الطَّرف الثَّاني فيها الذي يُمثِّل في خطاطة التَّواصل المرُسل إلَيه.

"عبد القادر مكاريا" ◄——— القصيدة ◄——— محمود درويش

المرسل ◄——— رسالة ◄——— المرسل إليه.

في الحقيقة العنوان جاء في صيغة أشبه بالإهداء، وكأن الشاعر يهدي قصيدته إلى الشاعر محمود درويش، دون أن يُسقط القارئ الذي يمثل مستقبِل القصيدة، فالعنوان « يخلقُ ضرورة حضورهِ كينونةً ووظيفةً، فإنّه لا ينفكُّ يتمتّعُ بنصيّةٍ، تؤهِّله ليؤدي أدوارًا خطيرة في عملية الاتّصال بين المرسِل والمرسَل إليه، فبينما يُشفِّر المرسِل رسالتهُ، يتولّى المرسَل إليه تفكيك هذه الرِّسالة المشفَّرة منطلقًا من العنوان بوصفه المفتاح الأول في فكِّ طلاسم الشيفرة »[1].

1خالد حسين حسن، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة، ص84.

يقول الشاعر في قصيدة إلى محمود درويش من ديوان خيانة التراب:

«هذا هو اسمك

قد تخونك مرّة أخرى

الحكومات الكبيرة

والحكومات الصغيرة

والممالك...والإمارات، انتبه»[1]

يستهل الشاعر قصيدته بتناص من جدارية محمود درويش ويتردد في القصيدة كلازمة، تعمل على شحن النص بدلالات النَّص الأول وتوظيفها خدمة لنسقها الدلالي العام، «فكلُّ كائنٍ (مفردة) من كائنات اللغة يُساقُ إلى محفل نص في طور التَّبْنْيُن، وعبر عمليتي الاستدعاء والتحويل، يجرُّ معه ترسانة من الآثار التي مرَّ بها عبر تاريخ الّغة ذاتها»[2] ويخلق التناص جمالية على مستوى التلقي إذ يحدث على مستواه تشكيل صورة شعرية تزاوج بين وعيين ورؤيتين شعريتين وكذا تمزج بين تجربتين شعريتين في قصيدة واحدة، وهذا يبعث جمالية على مستوى التلقي. فتنشأ علاقة بين أطراف ثلاث: القارئ، الكاتب، النص الغائب.

وعملية تأويل التناص تقتضي «إقامة "النص" في بعده الأنطولوجي، فالعمل المبني على أساس التناص يضعنا أمام زمنين، زمن محايث تتماهى فيه"الذات" مع فعلها اللّغوي، وزمن تاريخي يكون استدعاء أعمال أخرى إلى العمل استدعاء لذواتها ضمن شروط التاريخية، وتتولّد عن الصراع فيما بين الزمنين: الزمن النصي، والزمن التاريخي، آليات

1 عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، ص 19.

2خالد حسين حسن، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة، ص87، 88.

استيعاب عبر علاقات نوعية بين الذات النصية والذوات المستدعاة من أجل تحقيق انسجام النص»[1].

لقد استحضر الشاعر سطرًا من الجدارية والمتمثل في عبارة " هذا هو اسمك "، وخصّصه لافتتاح القصيدة ليكون بمثابة استهلال لها، وعامل وصل بين الجدارية والقصيدة وكرابط مشترك بينهما، فالتناص « مع خطاب خارجي بواسطة "كلمة" أو "كلمات" يطبع هذا "التناص" بسمة الحرية. إذ لا ينتقي من الخطاب تركيبا بعينه أو فقرة محددة بما قد يخل بالمحتوى الكلي من جهة، ويدخل "النص" في عملية تفاعل محدودة بينه وبين هذا الجزء المنتقى من جهة أخرى»[2]

فهو يعيد كتابة سطر شعري لمحمود درويش إعادة كتابة النص الغائب (الجدارية) ليضمه إلى قصيدته، ويحاوره، ويعد «الحوار أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، ومهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النّصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر، أو الكاتب، لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيره...وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص، أو كنزعة فوضوية أو عدمية»[3] .

يتم التناص الحر على محورين:[4]

1.المحور السياقي الذي يرد فيه، أي الدلالة الخاصة بالنص.

1محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط:1، 1995، ص453.

2المرجع نفسه، ص 462.

3محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 2، 1985، ص 253.

4ينظر، محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص 463.

2.المحور الوظيفي، أي التفاعلي، أي الدلالة الخاصة بالتناص.

ويطرح الشاعر "عبد القادر مكاريا" مشروع الخيانة الذي تعرّض له "محمود الدرويش"، لكن المتمعّن في القصيدة يكتشف أن الشاعر يستحضر "محمود درويش " كمعادل موضوعي لفلسطين، كيف لا وهو شاعر فلسطين الأول، كما يقول الشاعر:

«لا رقم غيرك في مدرات الفصول

أنت البداية...والمؤرخ للبداية

والطريق إلى البداية..والوصول»[1]

فلا رقم غيره، وهو المؤرخ لبداية النضال بالقلم والالتزام بالقضية الفلسطينة فهي المحور الناظم لشعره، وهي محركه ودافعه الأول، فهذا هو اسمك: فلسطيني.

« إنّ العنوان إذ يتوسّل بالتّناص ليوسّع من أفقه الدلالي إنما يقعُ رهين "اللاحسم" الدّلالي حيث "الدال" في العنوان يكتسبُ في جولته التّناصية آثارا دلالية من ذلك الركام الثقافي الذي يحاصره عبر التماس معه...الأمر الذي يجعلُ من إمكانية حسمه دلالياً أمرا لا مسوِّغ له»[2]

وهكذا يقوم التناص على فتح مسارات معرفية جديدة، تعيد فتح خزانة الأدب على التراث الشعري حديثه وقديمه، فإذا كان محمود درويش قد استدعى إلى جداريته الشعراء القدامى من أمثال: أبو العلاء المعري، وامرؤ القيس، وطرفة بن العبد، وغيرهم، فإنَّ "مكاريا" يعيد إحياء سمت الجداريّة ويُحي "محمود درويش" في شعره عبر هذا الاستحضار.

1 عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، ص 19.

2خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة، ص 88.

كما أنّ القصيدة مدرجة في ديوان خيانة التراب، وأكبر خيانة تعرّض لها الوطن العربي هو ضياع فلسطين، جراء خيانة القريب قبل البعيد، وتكرّر مسلسل الخيانة، حتى استمرأها الجميع، ولم يبق سوى نضال الكلمة الحرّ يصدح عاليا للوصول إلى فلسطين المحرّرة بديلا عن فلسطين المجزرة.

على النحو ذاته يكتب "عبد القادر مكاريا" قصيدته ويتجه بها إلى شاعر آخر وهو "أمل دنقل" ويعنون قصيدته "إلى أمل دنقل" على شاكلة القصيدة الأولى ليغدو العنوان في صورة إهداء، وينبهنا إلى أنّ القصيدة فيها من روح "أمل دنقل "ومن توجهاته، وهذا يدخلنا في التناص، إذ يتم بواسطة عدة أنواع من الكلمات مثل « أسماء الأعلام، خاصة الأعلام التاريخية التي لها دور في تأسيس الخطاب الذي تستدعيه ».[1] يقول في القصيدة:

«أتعلم أن الجليلة قد قايضت حزنها
بليلة أنس بقصر الملك؟؟
وأنَّ الذين تقيأت أوجاعهم
ثمّ بالغت في مدحهم
يجوبون كل العواصم
كلّ المدن...
حناجرهم تملأ الكون فوضى
ينادون: عاش الملك
يشدون بالوجوع أوزارهم
ويحمل بعضهم الصور المستطيلة
والراية المستديرة
يغنّون: يحيا الملك!؟

1محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، ص 463.

وأنّ الشعوب التي كنت تستنهضها

تقشّر بيض عذارى القبيلة

تقدمه رشوة للملك»[1]

يعمل الشاعر على مد جسر شعري تواصلي، ينقل عبره مستجدات عصره فالشخوص ذاتها لكنها غيرت مبادئها، فمن الجليلة* الحزينة على وفاة زوجها كليب، إلى من نزعت ثوب الحداد، واستبدلت حزنها بالارتماء في حضن الملك الذي ألهاها عن حزنها.

تحوّلت المتمنّعة إلى خليلة الملك وأنيسته، ولا صوت يعلو الحناجر سوى صوت الولاء لحياة الملك.

وكأن النماذج العليا التي اختارها "أمل دنقل" لترصع دواوينه بعنفوانها وشهامتها، قد غيرت مرجعيتها، واستحالت إلى حطام، فلا الجليلة حافظت على عهدها بالحزن على زوجها، ولا صوت معارض يعلو منددّا بالمهانة، بل أصبح الكلّ يصدح تهليلا ومدحا للملك.

إنَّ الصّورة التي يبثها الشاعر تفضح الواقع العربي الذي قلع الحداد على ضياع فلسطين، وسيّر علاقات طبيعية مع العدو الصهيوني، وفتح له أبواب الضيافة والأنس، ولم يكن أمام الشعوب سوى التهليل لقرار حكامها.

---

1 عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص 85.

* الجليلة بنت مُرَّة بن ذُهْل بن شيبان البكرية (80 ق.هـ/540 م)؛ شاعرة عربية فصيحة، من ذوات الشأن في الجاهلية، وهي أخت جساس وزوجة كُليب، فلما قتل أخوها زوجها، انصرفت إلى منازل قومها، فبلغها أن أختًا لكليب قالت بعد رحيلها: «رَحلة المعتدي وفراق الشامت»، فقالت: «أسعد الله جدّ أختي أفلا قالت: نضرة الحياء وخوف الاعتداء»، ثم أنشدت قصيدتها المشهورة التي جاء في مطلعها: يا ابنة الأقوام إن لُمت فلا تعجلي باللّوم حتّى تسألي (ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9_%D8%A8%D9%86%D8%AA_%D9 تاريخ الاطلاع:2023/10/12).

«لعلّك تدرك بعد الذي كان

ماقد يكون

وأنّ الشعوب

تنام مع الجوع والبرد والاحتقان

وخوف الملك! »[1]

وفي الأخير يجمل الشاعر القول، ويحدد الوضع فلا نداء "أمل دنقل" القبلي وصل، ولا شيء تغيّر، فتاريخ الهزيمة واحد، ماشهدناه أمس، نشهده الآن مع فارق واحد، أن الشعوب أخذت على الوضع وتأقلمت معه، يعلو صوتها يوما ويصمت دهرا، ينهكها الجوع الذي تحرسه آلهة الطعام "الملك".

1عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص86.

3- جمالية الأسماء:

يتخذ الشاعر من أسماء العلم عناوين لقصائده فيصبغ عليها نوعا من الحميمية، ويشارك قارئه تجاربه الحياتية عبر الزّج بها ضمن تجربته الشّعريّة، الأمر الذي يمنحها طابعا من الألفة والصدق، وعنونة القصائد تشير إلى ذلك، نورد من قصيدة "فاتي" الأسطر الشعرية الآتية:

«نامي على ساحل الألحان والكُتب

ياطفلة نبتتْ كالغيث من سُحبي

أسكنتُك القلب فازدانت شواطئه

بالعوسج الغضّ والأشعار والرطب

من ضلع قافيتي أينعت مزهرةً

قصيدة سطعتْ في كوكب الأدب»[1]

يزاوج الشاعر بين أبوّته الطبيعية وأبوّته الشعرية، فتتداخل التجربتان لتتصهرا في روح واحدة تأخذ شكل القصيدة، ف«التشكيل الشعري يقتضي حوار التجربتين وتضافرهما وتداخلهما في فعالية إبداعية واحدة، تضخّ الممارسة الشعرية بقدرٍ عالٍ من الحيوية والرؤية والرؤيا والنشاط»[2]فمجيء "فاتي"* قد ألهم الشاعر لكتابة قصيدة تحمل معها تجربة الولادة والانبعاث، فكما كانت الطفلة غيثا روى قلب الشاعر محبة وفرحا، فإنها كانت مبعثا لتجود

1عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص95.

2 محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، ص7.

*وهو اسم دلع، مأخوذ من اسم فاطمة، بالكتابة الأجنبية "fatima" تُصغر فتصير "fati".

قريحة الشاعر بقصيدة لا يمكن إلا أن تحمل اسمها، فهي الموعز والمحرض والباعث على كتابة القصيدة.

ويقول أيضا: **«منذ اختصرتكِ في صدري صفا وجرتْ**

فيه القصائد,,, وديان من الطرب»[1]

يقول في قصيدة فطوم من ديوان صار لاشيء يدهشني:

«شدّي إليك بجذع القلب وانتبهي

قد يَيْبس القلب يا فطّوم مِن وَلَه

أو يخفق القلب من ألحاظ غانية

تُنافس البحر والأوتار في الشَّبهِ

أو يسبح القلب في حُلم يراوده

كما يُراود بدرًا صمتُ ليلته

أجيء مثل ندى الإصباح مُرتجلا

شوقي إليكِ، وحاجاتي في الرّفه

إذا اختصرتك في بيت أرتله

تنمو القصائد عشبا بين مُنتزهي»[2]

1عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص 97.

2 المصدر نفسه، ص 53.

يعلو الاسم القصيدة ليتصدرها كعنوان لها، فتغدو القصيدة تدور في فلك ذلك الاسم، وهنا هو اسم فطوم* فهو الاسم الذي استأثر على الشاعر وفاض حبا وولها بصاحبته، وصار مبعث الإلهام، وكأن الشاعر يجعل من فطوم، جنية من جنيات واد عبقر التي تلقنه القصائد وتوحي له بأجودها.

فالعنوان يستحضر الشخصيّة لتكون أبيات القصيدة موضوعها.

ولاسم "فاطمة" حضور مميز في الذّاكرة العربية الإسلامية فهي ابنة "الرسول عليه الصلاة والسلام"، وهي أقرب بناته إلى قلبه، والشاعر يستحضرها باسمها العامي المحرّف عن الأصل.

وفي ديوان خيانة التراب، يسم قصيدة من ديوانه باسم فطوم:

«طرقت فطّوم عمري، فجأة

فاستجاب القلب من بعد سكون

تُعلن الحبّ قويّا جارفا

وتُضحي بصباها طرف عين

عمرها من نصف عمري إنما

هل يصدّ العمر أنّات الجفون»[1]

*نسبة لاسم فاطمة.

1 عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، ص 61.

تختلف دلالات اسم فاطمة الموزعة بين فطوم، فاتي، لتكون دالة على الأنثى، المرأة القصيدة العاشقة والمعشوقة، مصدر الإلهام وباعثته، مجددة الشباب، وهذا التعدد في استدعاء الاسم يجعلنا ندرك أن الاسم ارتبط بالأنثى، لا بشخص بعينه، بل بعدة أسماء. وقد ترددت هذه الخاصية في قصائد "مكاريا"

فنجده في ديوان مرايا الشفاه يختار اسم "عبد الكريم" عنوانا لقصيدة من قصائده، جاء فيها:

«هل أتاك حديث الذي

فاجأته القصائد منتبها

فامتطته

وغاصت به

وارتدت شكلها مقلتاه

كان نام على حزنه

ونامت على مُقل الصّمت

باردة شفتاه»[1]

في هذه الأسطر يستهل الشاعر بأسلوب قرآني "هل أتاك حديث"، ليسرد لنا حكاية "عبد الكريم" الذي تلبسته القصائد وصارت ببياضها وسوادها أشبه بمقلتيه، قبل أن يخيم عليه السواد والحزن وتبرد شفتاه كجثة هامدة، فالشاعر قد عايش تجربة "عبد الكريم" وأراد

1عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص21.

أن يوثقها شعرا، كتجربة إنسان يتقاسمها مع جمهور المتلقين، وأسلوب الاستفهام الذي افتتح به القصيدة هل أتاك حديث، يبعث في نفس المتلقي الاهتمام والفضول لتقصي خبر وقصة من أصابته لوثة الشعر، فيدلنا العنوان على من جاءت سطور القصيدة الشعرية مخبرة بقصته، ليحيل العنوان على نصه وتتولّد جمالية بين العنوان ونصه. وكأنَّ العنوان عملية استباقية سيعمل المتن الشعري على إثباتها.

وعليه تجدر الإشارة بأنه: مثلما يسهم العنوان في تحقيق جمالية تلقيه فإنه بالإضافة إلى ذلك يعمل على تشكيل جماليّة النّص.

4- جمالية الزمن:

تشكل الأزمنة داخل النّص الشعري، بؤرة اشتغال فهي« النسيج العام الذي تتواشج من خلاله العناصر المكونة للنص وهي نفسها الأنسجة التي يتم من خلالها ارتسام الأثر أو بيان النص، معرفيا وجماليا في منظومة التلقي».[1]

على بعد عمر:

«شمعدان الخطايا

معلقة حافة العمر على رأسه

نتقيأ وهم المحبة على الدروب

ولا قلب نسكنه

نتلفَت

1 جمال الدين الخضور، قمصان الزمن، فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص 73.

ندرك بعد فوات الأوان

أنّ للدرب ظلا يمدّده»[1]

ويقول أيضا:

«تعلقت بالشمس خمسين حولا

ولم انتبه»[2]

«قد بلغت الذي لم تقله اللغات

وعرفت الذي سوف يركبني

صار لا شيء يُدهشني»[3].

تفتح زمنية الخيبة أفقها على تلقي كل هزائم العمر، فالإنسان على موعد مع الإخفاق وعلى بعد زمني يسمح له بإدراك غفلته في هذا الزمان.

وفي قصيدة "مساء حزين" الذي يشكل عنوانها بلاغيا اِستعارة عنادِية *

بملمح رومانسي يشخص الشاعر المساء ويصبغه بمزيّة إنسانية هي الحزن، فيكتب لنا سطور هذا المساء الحزين فيقول:

1عبد القادر مكاريا، صار لا شيء يدهشني، ص 98.

2المصدر نفسه ، ص 101.

3المصدر نفسه، ص 99.

* يتنافر فيها الطَّرفان تنافرا كاملًا بحيثُ لا يصحّ اجتماعهما في المحلِّ الواحد (ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ط:2، 2007، ص 175).

«وحدك الآن في الصّمت

جرس للمواعيد...

شهقة في ثنايا المرور للغيم

بوح السّكون البهي

شوق المساء

إلى اللّمسة الخالدة

حين **تأتيك على سحب العطر**

مثل الفراشات

تزهو المواقيت، والوهم

ينبض صمتك ملء البياض

ويبْيض حزنك

يورق فيك المسار

وحده الانتظار الذي

كان يقتات منك

تعلّم منك.

ووحدك تمتد في العشق»[1].

ففي هذا المساء، الذي«لا تحدّد الوظيفة القبلية للمفردة بالقياس المعجمي، بل يتدخل في تحديدها تراكم وتشابك مكونات المعرفي الثقافي، والذي يتمظهر بعلاقة اللغة بالواقع، وعلاقة اللغة بالوعي، وما يمسّ ذلك من تكوينات الذاكرة المخيال والآفاق الأيديولوجية والخارطة الجمالية».[2]

1عبد القادر مكاريا، صار لا شيء يدهشني، ص 57.

2 جمال الدين الخضور، قمصان الزمن، فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي، ص 86، 87.

ترتسم معالم خيبة الانتظار، فبين مقدمات يتشكل معها أفق انتظار قرائي يشي بمغامرة ظافرة، الصمت المخيم على المكان، جرس ينتظر أن يرن معلنا قدوم الضيف المنتظر، شوق المنتظر بحضور من يبدد الصمت ويؤنس الوحدة، كل تلك المقدمات تبقى رهن التأمل الذي يبدّده الانتظار المتجدّد، وهنا تقع الخيبة وترتسم مسافة جمالية على قصرها إلا أنها تخلق جمالية التّلقي.

ويبقى العنوان مؤشرا دلاليًّا وزمنيّا على نصه الشعري.

في ديوان خيانة التراب، نجد قصيدة بعنوان "حكاية ليل" يقول شاعر:

«ساهرا كنت مع الليل

وغيري لايع

والتي كانت معي

أثقل الليل طويلا مهدبيها

زادت طمعي»[1]

يسرد الشاعر مغامرة من المغامرات الليلية في قالب سردي، زمانه الليل، شخصياته، رجل، وبنت من بنات الليل، والشخصيتين لهما دور سردي ارتبط بزمنية محددة"الليل" ومجموعة من الحالات والتّحولات التي تشكل سردا ومحكيا شعريا، كنتُ، كانت، أثقل، زادت.

1 عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، ص 42.

فالعنوان يوافق متنه الذي يشرع في سرد حكاية ارتبطت بزمنية الليل، بكل ما تحمله الكلمة من معاني التّستر والتّخفي والعتمة والظلام.

يأخذ الليل أبعادا دلالية متعدّدة وهو من « من منظور القراءة الثقافية يتساوق ومعنى غياب السلطة؛ لأنَّ هذا الغياب أسهم في خلق لذة العمى الدائمة عن ملّذات الحياة ».[1]

في وصفها يقول:

«عمرها عشرون كأسا وسجاره

وثلاثون وتر

جرحها طفل أتاها

وجفاها

وحكايات بشر

...

بينها والليل آلاف الحكايا

وملايين الصور

تحضن الكأس وتبكي في بهاء

تتمنى أن يطول الليل

لا يأت الصباح

أن تنام العمر في حضن القمر»[2]

إنّ المقاطع الشعرية تستثمر في حسّاسية "الليل" ليتحوّل الليل إلى ستار يُسدل على هموم مؤجلة يفضحها ضوء النهار، محاولة السكون إليه هروبا من أحكام نافذة تصدرها

1 يوسف عليمات: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع (عمان)، ط1، 2015، ص54.

2عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، ص 44.

السّلطة النهارية بكل مستوياتها، المجتمع الذي نبذها لأنها خرجت عن سلطته وأعرافه وتقاليده وجاهرت بالسوء، وجوه من اشتروها ليلا، علاقات حب فاشلة، عائلة تبررت من سلوكها المشين.

فحياتها ارتبطت بزمنيّة الليل، بين كؤوس خمر، وسجائر ينبعث دخانها إيذانا بحالة الاحتراق التي تنتابها، وبين موسيقى صاخبة تشوش عملية التفكير وترفع مستوى هرمون سعادة مزيفة، وبين حكايا البشر على اختلافهم استباحوها لأنها وهبت حياتها لليل.

حتى عمرها لم يحسب بأعوام عاشتها، وإنّما بما عاقرت من خمر وما تدخنه من سجائر، وما يعزف على أوتار، لقد تحوّل الزمن من طبيعته الكرونولوجية أيام وشهور وأعوام، إلى زمن نفسي يقاس بمقدار الأسى الذي لحق هذه المرأة وحولها إلى جسد يباع في عالم ليلي واقعه أحلك من زمنية الليل.

«أيها الشعر تدفقْ

أيها القلب تمزقْ

كيتيمين...

نباهي بعضنا بالحزن

والخبرة في اللهو

ونغرقْ»[1]

1 عبد القادر مكاريا، خيانة التراب ، ص 46.

وبالعودة إلى عتبة العنوان المجسّدة للزمن، حكاية ليل، نجد أن نهاية القصيدة تكتب نهاية المغامرة الليلية وتضع نهاية للحكاية إيذانا منها بنهاية الفترة الليلية، ونهاية الحكي الذي ارتبط عادة بزمنية الليل، كما شهدته السرود القديمة وخاصة ليالي شهرزاد التي لطالما سكتت عن كلامها المباح مع مطلع كل فجر، ليتواصل الحكي بعدها في الليلة الموالية.

وهكذا ينتهي محكيّ الليل بالغرق الذي شكَّل النهاية المأساوية للتطورات الدرامية التي شهدتها حكاية الزمن اللّيلي.

كما نجد حضورا للزمن اللّيلي في قصيدة تهويمات ليلية:

«في قاع الكأس

أتناثر بين شظايا العمر

وأرتب أشيائي الصغرى

وأحدّق في نفسي».[1]

التهويم لغة، هو « النّوم الخفيف...أوّل النّوم وهو دون النّوم الشديد»[2]وهي فترة حساسة يبقى فيها النائم بين غفوة وصحوة، في هذا المجال الزمني الليلي تبدأ رحلة الشعر والعودة إلى الذات: معاتبة، مكاشفة، مصالحة، ويُعاد ترتيب الأشياء.

وفي ديوان "مرايا الشفاه" نجد عنوان "يحدث المستحيل غدا"يأتي العنوان جملة فعلية ابتدأت بفعل مضارع، والمعطى الزمني تشكله الصيغة الظرفية الزمنية "غدا"، وهو يشير على وجه التّدقيق للغد الذي يأتي بعد اليوم، وقد يأخذ معنى مجازيا ليدل على فترات

1عبد القادر مكاريا، صار لاشيء يدهشني، ص 24.

2 ابن منظور، لسان العرب، مادة (هوم)، ص 4723.

مستقبلية، وعلى الغد الذي يظل قابعا في حكم المجهول، فالحاضر يظل رهين زمنين، أحدهما ولّى وصار معلوما في حكم الماضي، وزمن آخر آت نظل نترقب حضوره أملا واستشرافا بغد أفضل.

«أنا آخر طائر الأنبياء

حكمتي: الانبهار

ومعجزتي: أن أنبئكم ما تقوقع في أنفسكم

واختبأ

يحدث المستحيل غدا

وتموت الرّياحين

من شوقها للنبأ

في انتظار الوصول إلى حكمتي

قليلا من الصمت[1].

عبر نوع من القصّ العجائبي يكتب الشاعر قصيدته، ويوقعها تحت عنوان "يحدث المستحيل غدا"، فيكون طائر الأنبياء الأخير الذي يصدح بالقول الحكيم، بمعجزة تثير الانبهار، فهو ينبئنا بما استقر دواخلنا، ولبلوغ هذه الحكمة وجب الإنصات العميق لفهم ما ينطوي عليه كلامه والذي يمثله الشعر، فلبلوغ مرام القصيدة ولبلوغ الانبهار وجب تمعن وتدبر كلماتها في صمت، زمنيّة الصمت التي تبعث الوقار في حضرة القصيدة.

1 عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص 37، 38.

فلبلوغ حكمة القصيدة وجب المرور على زمنية من الصّمت.

زمنية الصمت على روح الضحايا:

في قصيدة معنونة بـ نشيد ضحايا الضحى" تحط تجربة عبد القدر مكاريا الشعرية عند محطة واقعية، فيتكلم الضمير الوطني والضمير الإنساني، لينظما مرثية على أرواح ضحايا الطائرة العسكرية التي قعت بتاريخ 2018/04/11 مخلّفة وراءها عددا مهولا من الضحايا وأغلبهم من العسكريين، هذا الواقع الأليم خلّف عميق الأثر في نفسيّة الشاعر ممّا فجّر قريحته الشعرية لينظم أبياتا تمثل شحنات تفريغ عاطفي وتنفيس عن هول المصاب الجلّل الذي ألّم بالجزائر في ضحى يوم لم يكن كسائر الأيام، ليتحول الزمن من زمنيّة الضحى إلى زمنية للموت يقول الشاعر:

«إذن

صار يمكننا أن نموتَ

كمثل الفراشات في الجوّ

أن نفتح الباب لله يدخل فينا

ونغرق في الضوء

كالصاعدين إلى الملكوت الفسيح

لا نحدّق في سحنة الموت

حين يباغتنا في الفضاء

ونحن ندندن لحن الوطن

كنّا قاب ارتفاع من الغيم

قاب انحدار عن الأرض»[1]

1عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص 79.

يخلّد الشاعر في أسطره لحظات الكارثة، التي ابتدأت بصعود وانتهت بسقوط تلاه صعود آخر، فيستهل أسطر القصيدة بحرف إذن الذي اختار لرسمها تثبيت التنوين ورسمه نونا بدل الرسم الثاني الذي يتخذ من التنوين لفظا لا كتابة على هذا النحو "إذا.

ومن الملاحظ أنّ "إذن" جاءت جوابا على حدث قبلها، أي إنها وقعت مترتبة على كلام سبقها، والذي نمثّله بطبيعة الحال بسياق الحال، وموضوع القصيدة الذي يشير إليه العنوان التابع الفرعي(إلى أرواح ضحايا الطائرة العسكرية) الذي جاء داخل هلالين، وقد وظفهما الشاعر لتنبيه المتلقي نحو التّضاد القائم بين العنوان الرئيس وعنوانه الفرعي، حيث«يتطلب التضاد القائم في هذا النّص قراءة المحصور بين الهلالين بنبرة صوت تبرز معناه التضادي القائم. وقد وظف الشاعر تقنية الهلالين ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي ».[1]فكأننا نرى الشاعر يعتلي أحد المنابر ليقدم عنوان قصيدته، ويعقبها بعنوان خاص يلخص فيه فحوى القصيدة معلنا مواساته ومؤازرته وتقاسمه كشاعر وقع الحادث الأليم مع بني وطنه.

فتتبدى للقارئ الحركة الانتقالية المتولدة بين مستوى العنوان الرئيس وعنوانه الفرعي، فبينما يرتسم مع نشيد الضحى وهو العنوان الرئيس، كون دلالي يحيل على الشموخ والاعتزاز وكل ماله صلة بالفخر والكرامة والمندرج تحت إيجابية الدلالة، ويصفها الشاعر بقوله: كنّا قاب ارتفاع.

يرتسم مع العنوان الفرعي أفق آخر، يتم فيه الانتقال من مستوى عال إلى مستوى منخفض، كيف لا والنشيد تحوّل إلى مرثية تحمل معاني الأسى والحزن والانكسار، لنكون بعدها أمام سلبية الدلالة. وهذا الوضع يصفه الشاعر بـ: قاب انحدار.

1 محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط:1، 2008، ص 222.

سلبية الدلالة تلك يؤشر عليها العنوان الفرعي الذي جاء ليسند عنوانه الرئيس ويحدّد ويوضح نوعية النشيد الذي ارتبط بزمنية الفاجعة وهي الضحى، فيتحوّل النشيد الوطني الذي لطالما تردّد على أسماعهم وطالما صدحت به حناجرهم، وكان من المفترض أن يؤدوه صباحا فور العودة لثكناتهم، متزامنا مع رفرفة رايته عاليا، وهذا ما عهدوه وكان ديدنهم مع "لحن الوطن"، منذ أن وهبوا حياتهم للذود عن وطنهم ومنذ أن تعهدوا برفع رايته عاليا.

«وعانق فينا ملائكة الله أوجاعنا

فلم نلتفت للحديد يقطع أوصالنا

ولم ننتبه للحديد يقطع أوصالنا

ولم ننتبه لتفاصيل موت أتى فاغرًا فاه

يرعبنا بالوميض فنُرعبه بالصلاة»[1].

في هذه الأسطر ينقل لنا الشاعر ومضات خاطفة عن عالم بيني برزخي فارقت فيه الروح الجسد، وصعدت إلى بارئها ولم يبق سوى جسد يتلاشى، فالصعود تلاه سقوط ثم أردفه صعود وارتقاء، إلى مصاف الشهداء *والصديقين والصالحين* وحسن أولئك رفيقا. متسلّحين بالصلاة أمام رهبة وهلع الموت.

ينقلب الحال مع زمنية الضحى التي أضحت زمنية الموت وتحوّل النشيد إلى مرثية تهدى إلى أرواحهم كضحايا للطائرة العسكرية، وتنكس الأعلام وتغطى به الثوابيت ليشيّعهم النّشيد كأبطال للوطن. وعبر مساحة الدلالة الإيجابية ومساحة الدلالة السلبية و ما ينشؤه

1 عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص 80.

تضادهما الدلالي، (صعود/انحدار)، (نشيد/مرثية)، (زمنية الضحى المضيئة/ زمنية الموت المظلمة) نشأت مسافة صبغت جمالية وشعرّية على العنوانين (الرئيس، الفرعي).

5- العنوان وجمالية الاستدعاء الأنثوي:

يطالعنا ديوان "ستُمطر هذا المساء بقصيدة بعنوان مثير للاهتمام وهو عنوان "أنوثة"، إذ يصبغ الشاعر على الأجواء روحا أنثوية، فهل ينطق الأنثى في نصه؟ أم يستحضرها موضوعا من الموضوعات المستهلكة، جمالية تخلقها الوظيفة الإغرائية المصاحبة لحضور الأنثى على منصة الرجل الشعريّة كضيف شرف اعتلى عتبة العنوان وتصدر القصيدة، فهل سيستمر هذا العلو أم سرعان ما ترافقه دونية.

«كأنّه غيمة سوداء تعدو
إلى الأفق البعيد ولا تعود
كأنه راية للعشق تدعو
ويُعجزها التمنّع والحدود
كأنّه تحته العينان أفق
تزّينه المنارة والخدود
كأنه في خيال الشعر نصٌ
يحاول أن يُقال ولا نجود
كأنه فتنة الأشعار فينا
نحاول أن نُقاد فلا تقود
كأنه ليليَ الشاكي لليلي
فلا شكوى تفيد ولا وعود».[1]

1 عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص 87، 88.

يُشبّه الشاعر حب الأنثى بشيء استحال التحقّق، بعد أن كان قوب قوسين أو أدنى منه، فهو يستجيب لقولهم: يتمنعنّ وهنّ راغبات، مُظهرا ذكورة مؤداها أنّه مرغوب فيه، فلا يقبل التنازل عن مقامه العالي والقبول برفض من الطرف الآخر فيعزوه للتمنّع عنه بدعوى دلال أنثوي، مقصيا إرادة الأنثى في رفض أو قبول حب أحدهم.

ولعلّ مصطلح أنوثة* يرمي بظلاله الدلالية على شقه الثقافي الذي أسال كثيرا من الحبر في الدراسات الثقافية، والذي ارتبط أساسا بمصطلح آخر هو االذكورة**ليشكل اجتماعهما ثنائية (أنوثة/ ذكورة) والتي عدّت من أكثر الثنائيات حضورا في حقل الدرس الثقافي الذي يختص بتقصي حضورهما في النصوص الإبداعية ونوعية العلاقات التي تبنى وفق هذا الاستحضار لهذه الثنائية، وخاصة في قضايا تضم النوع الاجتماعي أو ما يتّصل بقضايا تخص مصطلح الجندر.***

وهذا ما نلحظه مع انتقال الشاعر في قصيدته من مقام التمنّع والصد إلى مقام آخر يقول فيه:

* عبارة عن مقولة هوياتية تشير إلى الخصائص الاجتماعية والثقافية المرتبطة بوجود المرأة، تفهم الأنوثة كسلوك منظّم ثقافيّا، ويعد ملائما اجتماعيا للمرأة (ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2018، ص 82).

** هي مقولة هوياتية تشير إلى الخصائص الثقافيّة المرتبطة بوجود الرجل، بمعنى أنها عبارة عن بناء خطابي– أدائي يصف وينظّم المعنى الثقافي لوجود الرجل، والذكورة ليست صفة جوهرية لذوات مجسمة، بل هي قضية تتعلق بالتمثيل، أي إنها مشكّلة من طرق الحديث عن الأجساد المؤدبة المحسَّنَة، على هذا النحو، تُعَدّ الذكورة موقعا للنضال السياسيّ حول المعنى في سياق المتنوعة لوجود الرجل (ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 202، 203).

***Gender يشير إلى مجموع المسلمات والممارسات الثقافيّة التي تحكم البناء الاجتماعي للرجل والمرأة وعلاقتهما الاجتماعية. ويستمد المفهوم كثيرا من قوته من خلال تعارضه مع مفهوم الجنس Sex الذي يعّد تكوينا بيولوجيا للجسد، (المرجع نفسه، ص 166).

«لشَعرك قوة تطغى وتطغى

كما تطغى الملوك لها عبيد

تُسانده العيون على قتالي

وتدعمه ابتسامتك الجحود

طلبتك للوصال فلم تبال

وأعجبك التكبّر والصدود

تركتِ وراءك الأكوان ضمأى

ويحر الشعر يسكنه الجمود».[1]

تظهر الأسطر الشعرية أن الشاعر استحضر الأنثى في مقام وصف حسّي، يحصرها وبرؤية ذكورية في موضوعة الأنثى المعشوقة، والأنثى الجسد (الشَعر، العيون، الابتسامة) ويجعلها كعامل استثارة شعري، ويربط ركود التجربة الشعرية وجمودها بغياب الوصال المنشود للأنثى.

وهكذا يحيل عنوان أنوثة على خطاب الجندر وعلى متواري ثقافي، فمن« واجب العنوان أن يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرّح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه، أو الثاوي تحت العنوان».2

1 عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص88.

2 بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط:1، 2001، ص50.

وبهذا تحقّقت الجمالية عبر المد الدلالي الذي تجاوز المرجعي والإحالي لمساءلة مضمرات العنوان، واكتشاف الخطاب الجندر الثاوي وراء دال الأنوثة.

وفي قصيدة أخرى من نفس الديوان ينتقل الشاعر من نص "أنوثة" إلى نص آخر يحمل عنوان "الوصايا العشر" ويعقبهما بعنوان فرعي مدلّل على عنوانه الرئيس جاء بين هلالين، بعنوان (حديث امرأة). ويجعله كفصل مرقم بأرقام من واحد إلى عشرة، بعدد الوصايا العشر.

فهل الإسهاب في الحديث مرده الثرثرة التي نُسبت للمرأة؟ وهل أتى حضورها متساوقا مع قصيدة أنوثة؟ أم أنَّه بدَّد التّصوّر الذكوري المحتكم لنسق فحولي مضمر؟ هذا ما ستطلعنا عليه الأسطر الشعرية في الوصايا العشر من حديث امرأة.

ما نلاحظه عند قراءة القصائد غلبة استحضار الرجل في افتتاح القصائد المرقمة من واحد إلى عشرة، بمعدل سبعة قصائد من أصل عشر.

رقم الفصل	السطر الشعري	الصفحة
1	بعض الرجال	100
2	نُعانق الرجال	101
3	نترك بعض حُسننا للرجل الأخير	102
4	إذا عشقنا ذكرا	103
6	إله العشق مرتشي	105
7	نحلم أن يزورنا في نومنا «روميو»	106
10	كأنّما الرجال في أحلامنا	109

والاستهلال في القصائد يفرض منطقه الدلالي عليها، فهو «عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرك الفاعل الأول لعجلة النّص كله».[1]

ومن السمات التي يتخذها الاستهلال هو «علاقته بالمجتمع، أي إنه أكثر الأجزاء الفنية في العمل تجسيدًا لهذه العلاقة، فالمفردات القلية التي يبتدئ الاستهلال بها جزء من بنية عادة راسخة في المجتمع أو جزء من تقليد سابق جرى تداوله، فالاستهلال ضمنا يحمل تاريخا وتقليدا ما».[2]

كما أن للاستهلال وظيفتان:[3]

1.لفت انتباه المتلقي وشده إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية.

2.التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص.

ومنه يمكن أن نصل إلى نتيجة أن الوصايا العشر تدور في فلك الرجل، وتستحضر ثنائية (امرأة/ رجل)، فالشاعر يهب الصوت للمرأة لتكتب الوصايا ولكنها وصايا بوعي ذكوري، جعلت المرأة تدور في حلقة مفرغة باحثة عن الرجل، وغيّبت بذلك كينونة الأنثى وسط الحضور الطاغي للرجل، جاء في الوصية رقم8، قول الشاعر:

«فرجلٌ يريدنا

ورجلٌ نريده

ورجلٌ تنام فيما بيننا

1 ياسين النصير، الاستهلال في البدايات في النص الأدبي، دار النينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط:1، 2009، ص 17.

2المرجع نفسه ، ص 22.

3 المرجع نفسه، ص 23، 24.

وبينه

مسافة السؤال والسؤال

نحن اللواتي تشتهي أحضاننا

منابتَ الرجال وتتّقي منابع السؤال».[1]

فاتقاء السؤال هو تغليب واستحكام القلب وتغييب للعقل، فالمرأة ووفق النوع الاجتماعي "الجندر" تبقى منقوصة العقل، ولا ترى ذاتها إلا في مسكن الحريم، رفقة الرجل، الذي بدوره يُنمطها في صورة المرأة الجسد، فوصاياها العشر والتي من المفترض أن تغلفها الحكمة وتصقلها تجارب الحياة، لم تخرج من عباءة الرجل، وبقيت حبيسة حياة يسكنها رجل فعندما ينتفي السؤال سيكون التسليم الطوعي لكل ما يصدر عن هذا الرجل الذي حسب وصايا المرأة ثلاثة أصناف، الصنف الأول يكون على النحو الآتي:

«عبورهم يزيدنا اخضرارا

ويوقظ الربيع في غروبنا

يدغدغ الرُعود في صدورنا

ويُشعل الشراره».[2]

أما البعض الآخر فيكون على النحو الآتي:

«يجعل كلّ أنثى دولةً

1عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص107.

2 المصدر نفسه، ص 100.

وكل نهد ملِكا

وكلّ صدر حاره»[1]

أما الصنف الأخير:

«يجعلنا قصائد مكسورة

ضيّقة العباره

يُخرجنا من عالم جميل واسعٍ

يُدخلُنا مغاره»[2].

والأصناف الثلاث المذكورة في الأسطر الشعرية تعالج علاقة (امرأة/رجل) والتي تتولد عنها ثنائية (أنوثة/ذكورة) الخاضعة طبعا لتصنيف هوياتي، وهذه الثنائية «تتموقع كشكل من أشكال الجندر وكتنظيم ثقافيّ للسلوكات التي ينظر إليها على أنها حالات مناسبة اجتماعيًّا لجنس معين دون الآخر. وبالنظر إلى أن الجندر قضية تتعلق بالثقافة بدلًا من الطبيعة، فإنه دائمًا مسألة تتعلق بكيفية تمثيل كل من الرجل والمرأة والطريقة التي من خلالها تم ذلك التمثيل».[3]

وهكذا تبسط تلك الوصايا العشر، رؤية ذكورية مراوغة عن المرأة، لأنها كُتبت بوعي الرجل فاختزلت حياة المرأة ووصاياها في موضوع واحد ووحيد، هو "الرجل" فتمّ تمثيل المرأة بصورة إقصائية جعلتها ذاتا في طور التشكل تبعا للآخر الرجل، فهو من يجعلها أكثر

1 عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص 100.

2المصدر نفسه، ص ن.

3 كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 166.

اخضرارا، ويوقظ غروبها، وهو من يجعلها دولة هو حاكمها طبعا، وهو ذاته من يجعلها قصيدة مكسورة ليُدخلها المغارة.

وبذا يمكن القول، أن العنوان يحمل خطابا مزدوجا، فبين الظاهر الجمالي هناك مضمر ثقافي، وهذه المخاتلة في العنوان هي الموّلدة لجمالية التلقي.

على سبيل الخلاصة

دواوين "عبد القادر ماكريا" الشعرية الأربع وهي: خيانة التراب، مرايا الشفاه، صار لاشيء يدهشني، ستُمطر هذا المساء، تستثمر في نصيّة العتبة العنوانية، وذلك لتزيد من حمولة قصائدها الدلالية لترسم بذلك معالم شعريتها وجماليتها، وقد استثمرت العتبة العنوانية في البنيات السردية وظمنتها خطابها، وكذا من فاعليّة التناص، وقد وقفنا عند كل مكوّن سردي لاحظنا وجوده واشتغاله على مستوى العنوان، ووقفنا على حساسيته الجمالية، فقاربنا كلًا من المكان والزمان وكذا الشخصيّة على مستوى الأسماء، وعلى مستوى حضور شخصية الأنثى، وتحسسنا جماليتهم عبر قراءة العنوان ونصية العنوان المتولّدة عن تعالقه الدلالي بالنّص الذي يعنونه.

الفصل الثالث:

جمالية الإيقاع والتصوير الفني في شعر عبد القادر مكاريا

تمهيد:

أولا: مفهوم الإيقاع

1- الإيقاع الخارجي

2- الإيقاع الداخلي

ثانيا:الصورة الفنية

1- الصورة البيانية:

2- الصورة الحسيّة

تمهيد:

الإيقاع خصيصة فنية شاملة، ينعكس أثره في كل شيء في هذا العالم إذ يمتاز بإيقاع خاص به، ويتسم الشعر العربي بالجمال الهندسي والصوتي، إذ يتناغم مع إيقاع الكلمات والأفكار، مما يخلق لوحة تشكيلية تحكمها قوانين إيقاعية تعكس جمالية اللغة.

يعد الشعر نظاما إيقاعيا يعزف على وتيرة الحياة مما يمنحه لمسة فنية تميزه في عالم الأدب؛ وقد شهدت التجربة الشعرية المعاصرة تحديات جديدة لفهم مفهوم الإيقاع، حيث أسهمت في تسليط الضوء على دور التفعيلة داخل السطر الشعري، إذ يظهر الإيقاع الحديث تناغما مع دلالات الشاعر وأفكاره العميقة، مما يعكس الترابط بين الشكل الإبداعي وعلم النفس.

يبنى الشعر المعاصر على التفعيلة بوصفها جزءا أساسيا من بنية الشعر المعاصر، حيث تسهم في تطوير التركيب الشعري وتعميق فهمه.

ومنه سنقوم بتتبع نبض إيقاع الدواوين الشعرية عند الشاعر "عبد القادر مكاريا"مسلطين الضوء على الجوانب الداخلية والخارجية للموسيقى الشعرية في إبداعه، كما سنستكشف الجوانب النصية المشبعة بالنغم والإيقاع الموسيقي من خلال تعزيز تجربة القراءة وفتح نوافذ الفهم لعالم الجمال الشعري الذي يبنيه الشاعر بكلماته الفنية.

أولا: مفهوم الإيقاع:

أ- لغة:

يقدم "ابن منظور" في مادة، (وقع) معنى الإيقاع بقوله: « وَالْإِيقَاعُ: مِنْ إِيقَاعِ اَللَّحْنِ وَالْغِنَاءِ وَهُوَ أَنَّ يُوَقِعَ الأَلْحَانَ وَيُبَيِّنَهَا، وسَمَّى الْخَلِيلُ، رَحِمَهُ اَللَّهُ، كِتَابًا مِنْ كُتَبَهُ فِي ذَلِكَ الْمَعْنَى كِتَابَ الإِيقَاعِ ».[1]

ويتحقق موسيقيا ب «اتّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[2]

فالإيقاع يبنى على انتظام واحد لمجموعة العناصر مشكلة نسقا خاصا منسجما، وهذا التوافق والتلاؤم في النغمات يصدر صوتا تطرب له الأذن على خلاف النشاز الذي يشكل اضطرابا وخللا في انتظام الإيقاع.

ب- الإيقاع اصطلاحا:

يركز الإيقاع على الصوت ومميزاته، وتلك الطرائق التي يخرج بها الصوت، مما يجعل للصوت صفات مختلفة مرتبطة أشد الارتباط بآلية النطق به، وتلك «الخصائص الصوتية إمكانات قائمة في كل اللغات، وإن تنظيمها هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر»، [3] وقد استخلص دارسو الإيقاع ومنظروه المحدثون من تلك الخصائص الصوتية ثلاث صفات اعتبروها عناصر الإيقاع الشعري، وتلك العناصر هي: المدى الزمني: duration، والنبر Steress، التنغيم Intonation[4]

فالإيقاع نظام خاص في الحياة الإنسانية، وله ارتباط بالموسيقى، وهو ما يطرحه أفلاطون تصوره عن الموسيقى في جمهوريته، ويمهد القول للخوض في موضوع الإيقاع

1 ابن منظور، لسان العرب، ص 4897.

2 المعجم الوسيط، مادة (و ق ع) ص 1050.

3 سيد بحراوي، الإيقاع في شعر السياب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط:2، 2011، ص 16.

4 المرجع نفسه، ص ن.

بقوله:« لا أود أن تعبر الموسيقى إلا عن الأنغام التي تحاكي رجلا شجاعا خاض معمعة أو انغمر في أي عمل عنيف، ثم غلب على أمره،... وكان في كل هذه المحن يتلقى ضربات القدر بقلب ثابت وعزم لا يلين، ولتكن هناك أنغام أخرى تحاكي رجلًا منهمكا في عمل سلمي حر خلا من كل عنف، يستعين على قضاء حاجته بالصلاة والابتهال إلى الله، أو يقنع الناس بالمعرفة والنصيحة، أو العكس من ذلك».[1]

يوضح "أفلاطون" في هذا النّص محاكاة الموسيقى للتجربة الحياتية، فيوضح بأن لابد أن تكون الألحان معبرة عن موقف معاش، ففي الضرب الأول تكون الموسيقى بإيقاع متناوب ونغمات شديدة حادة، تساير الصعاب التي اعترضت حياة الإنسان والتي تصدى لها بقلب ثابت وجسارة بأس وعزم شديد، في حين تكون الموسيقى في النموذج الثاني، مختلفة تماما، فليس الأمر سيان، فمن يعيش حياة رغد وطمأنينة وسكينة، يحتاج إلى الموسيقى التي تناسبه ولابد أن يكون إيقاعها ثابتا مستتبا، بنغمات هادئة تعكس حياته المستقرة وحالته الشعورية المستكينة.

بعد خوض "أفلاطون" في موضوع الأنغام وتأكيده على ضرورة ربطها مع التجربة المعيشة للإنسان ومحاكاتها لها، لتعكس بذلك التجربة الشعورية والتجربة المعيشة للإنسان، ينتقل ليُدلي برأيه في الإيقاع الذي يجري عليه نفس التصور، يقول في ذلك: «علينا أن نخضعه بدوره لنفس المبادئ، إذ ليس لنا أن نلجأ إلى إيقاعات متباينة أو أوزان من كل نوع، وإنما ينبغي أن تكون إيقاعاتنا ملائمة لحياة الاعتدال والشجاعة. فإذا ما اهتدينا إليها، كان علينا أن نجعل الأنغام والأوزان ملائمة للكلمات التي تعبر عن هذا النوع من الحياة،

1 أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ص 263.

لا نجعل الكلمات ملائمة لأي نوع من الأنغام والأوزان... للإيقاع أنواعا ثلاثة، منها تشتق الأوزان المختلفة، مثلما للأنغام أنواعا أربعة تشتق منها كل الألحان».[1]

بهذه الصورة يقدم لنا أفلاطون الإيقاع الفني في الشعر وفي الموسيقى.

1- الإيقاع الخارجي:

1-1- الوزن:

الوزن من العناصر الأساسية القائم عليها الشعر، كما أنه أمر ضروري فيه بناء الإيقاع، إذ يبرز الوزن كعامل يستند إليه لتحقيق بنية فنية منسجمة ومتكاملة حيث « يشكل الوزن الشعري أحد العناصر الأساسية المكونة والدالة في بناء النص الشعري، وقد يكتسب النص حظه من الرداءة والجودة بمقدار التزامه وتجديده في الوزن، فالوزن واحد من أبرز الفروق بين الشعر والنثر والوزن يضمن تكرر الصورة الصوتية بنفسها في صورة التفعيلات ويخلق توزانات صوتية تنتظم بها الألفاظ والعبارات، فتخلق إيقاعا يُغاير في جوهر اللغة العادية» [2].

نلحظ من التعريف أن الوزن الشعري يعد عنصرا أساسيا في بناء النصوص الشعرية، حيث يسهم في تحديد جودتها وفعاليتها ويتيح الوزن إمكانية التجديد والتعبير الفني، مؤثرا في التوازن الصوتي والإيقاع مما يميز الشعر عن النثر ويضيف له جوا خاصا يتجلى في تكرار الصورة الصوتية وتوزان العبارات.

كما يمثل الوزن أحد أركان الشعر الأساسية، فهو يحمل القافية ويعطي الشعر خصوصية فهو:

---

1 أفلاطون، جمهورية أفلاطون ، ص 264، 265.

2 محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة إبراهيم أبو سنة حسن طلب رفعت سلام، مرجع سابق ص 136.

«أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة».[1]

فالتعريف يبرز أهمية الوزن في الشعر، حيث يعتبر أحد الأركان الأساسية التي تلعب دورا كبيرا من خلال توجيه الاهتمام نحو القافية.

ويُعرف مصطفى حركات الوزن بأنه:« سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات الشطران التفاعيل الأسباب الأوتاد».[2]

يركز مصطفى حركات على فحص سلسلة السواكن والمتحركات، مشيرا إلى كيفية تأثيرها في تشكيل الشطران والتفاعيل، وكذا الأسباب والأوتاد على مستويات مختلفة.

ويرى كذلك بأن «بنية الوزن شبيهة بحد كبير إلى بنية اللغة فكل لغة تتكون من وحدات صوتية هي الحروف وهذه الحروف تجمع لتكون كلمات والكلمات بإضافة بعضها لبعض تُكون الجمل والجمل بتجاورها تُنشئ النصوص أصغر مكونات الوزن هي السواكن والمتحركات وتجمع السواكن والمتحركات إلى أسباب وأوتاد ومن هذه الأسباب والأوتاد تتكون التفاعيل وتجاوز التفاعيل يعطينا وزن الشطر والشطران يؤلفان البيت والأبيات تنشئ القصيدة».[3]

فحديثه يبرز التشابه بين بنية الوزن وبنية اللغة، حيث يشبه الوزن تكوين اللغة بوحداتها الصوتية؛ أما السواكن والمتحركات يعدان أصغر مكونات الوزن، ويجتمعان لتكوين أسباب وأوتاد، مما يؤدي إلى تكوين التفاعيل، وتجاوز التفاعيل يُشكل وزن الشطر، وتجمع الشطران يكونان البيت ومن خلال الأبيات تتشكل القصيدة كنص فني.

---

1 أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل التوزيع والنشر والطباعة، سوريا، ط5، 1981، ص134.

2 مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص7

3 المرجع نفسه، ص18.

سنقدم نموذجا تطبيقيا نوضح استعمال ""عبد القادر مكاريا"" للوزن وطريقة تعامله مع التفعيلات، في قصيدة بعنوان "قلق"[1]:

في رغبة للبوح حتّى أنّني

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

سأموت صمتًا قاهرا

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

وأرتّل القبلا

///0// 0///0

لا صوت يمكن أن يفسّر حالتي

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

إلّا انحسار البحر عن أرضي ولا

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

كلمات تحمل من معاني الرّوح أعلاها

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

فيعود عصفور الطّفولة

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

صادحا ثملا

/0///0//0

للقلب نورسة تحبّأ في ثناياه الملوحة

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

من بحار لانراها عادة

1 عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، ص 7.

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

إلّا حروفا تفضح المعنى

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

وتغزل الجملا

0/// 0//0//

القصيدة بنيت على تفعيلة(متَفاعلن) (///0//0)من بحر الكامل، وهو من البحور الصافية، ومما يلاحظ على تفعيلة(متفاعلن)، قد تعرضت للزحافات والعلل، فنجد أول تفعيلة قد تحولت من مُتَفاعلن إلى متْفاعلن بتسكين المتحرك الثاني وهو ما يعرف بزحاف الإضمار، وقد عكس زحاف الإضمار حالة الصمت واللاصوت التي تعيشها الذات الشاعره، مع رغبة البوح التي تعتريها، لتفصح عما يلوج في خواطرها ولتخرجها حشرجات.

ولعله ليس خافيا أن تلك الزحافات (الإضمار، الوقص)، وعلة الحذذ التي احتلت أواخر الأسطر قد أضفت على النص حركية إيقاعية كسرت رتابة تردد النغمة ذاتها، إنها حركية تحاكي حالة الحيرة والقلق والرغبة الملحة في الانعتاق والبوح والإفصاح.

وقد تكونت القصيدة (قلق) من ثمانية وعشرون تفعيلة لم تسلم فيها التفعيلة (مُتَفاعلن) إلا في ستة تفعيلات فقط، أي بنسبة 21.42%.

والجدول التالي يوضح الزحافات في القصيدة.

التفعيلة	الزحاف/العلة	العدد	النسبة
متْفاعلن	الإضمار	15	%54
مَفَاعِلْن	الوقص	02	%7
مُتَفَا	علة النقصان، الحذذ	04	%14
متْفا	زحاف الإضمار+علة الحذذ	02	%7
متفاعلْ	علة النقصان، القطع	01	%4

من خلال الجدول يتضح لنا أن التفعيلات التي تعرضت للزحاف أو دخلت عليها علة تمتلك فاعلية التنويع الإيقاعي، إما بين الحركة والسكون أو بين البطء والسرعة، فمن الواضح أن للزحاف أهمية خاصة ترتبط بالحالة النفسية والشعورية للشاعر المستأثرة عليه، وقد عملت الزحافات على اختصار واختزال الزمن في أقل مدة وعكست شدة الانفعال، فدخول الزحاف لعب دورا هاما في نقل الحالة التي يصفها الشاعر عن طريق اختزال الأداء الصوتي عبر فاعليتي (الإضمار)، و (الوقص)، متْفاعلن، ومفاعلن بالإضافة إلى ما نتج عن دخول علتي (الحذذ)، و(القطع)، متفا، متفاعلْ.

فالقلق الذي يساور الشاعر انتقل إلى التفعيلة "متفاعلن" وظهر على شكل زحافات وعلل، مما خلق إيقاعا متناويا بديلا عن تراتبية واستقرار التفعيلة التامة، وولّد مظاهر إيقاعية جديدة.

1-2- القافية:

شكلت القافية حلقة مهمة في سلسلة الشعر، فلطالما ارتبط تعريف الشعر بوزنه وقافيته، فحصر قدامة بن جعفر مثلا الشعر في وزنه وتقفيته والقافية تعرف بأنها: «مقطع صوتي يلتزمه الشاعر في آخر كل بيت من القصيدة؛ فيكسبها لغة جميلة لا نشعر بها لولا التزام ذلك المقطع»[1].

يتبين من التعريف السابق أن المقطع الصوتي الذي يلتزمه الشاعر في نهاية كل بيت من القصيدة يُعد بمثابة إيقاع يسهم في تحقيق تناغم بين الكلمات ويبرز جمال اللغة و يسهم في نقل الرسالة بشكل مميز.

1 محمد علي يونس، المختار في العروض والقوافي، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، دط، دت، ص7.

كما تضفي على القصائد إيقاعا فريدا. وتعرف القافية بأنها «آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله ».[1]

فالقافية في الشعر تشير إلى الحرف الأخير في البيت، وتمتد إلى أول ساكن يليه مع ما قبله، مما يسهم في خلق إيقاع مميز في الشعر.

وتضفي القافية سمة مميزة للقصيدة حيث تعتبر عماد الوزن وتمثل جسرا يربط بين الأبيات بطريقة فنية وجمالية فهي:«ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين ذات نظام خاص يسمى الوزن».[2]

يشير هذا المفهوم إلى أهمية القافية في الشعر، حيث أنها القافية ليست مجرد أصوات تتكرر في نهايات الأشعار، بل تشكل جزءا أساسيا من الموسيقى الشعرية فهي فواصل موسيقية يتوقعها السامع ويستمتع بترددها، مما يضيف للقصيدة إيقاعا وجاذبية.

وتجدر الإشارة أن القافية تختلف في الشعر العمودي عن الشعر الحر، فتكون في الشعر العمودي موحدة ووجودها أمر ضروري، بينما في الشعر الحر تتنوع القوافي في القصيدة الواحدة ووجودها غير ضروري.

1 اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص348.

2 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص 244.

- أنواع القافية:

المتكاوسة والمتراكبة والمتداركة والمتواترة والمترادفة[1].

نوع القافية	رمزها العروضي
المتكاوسة	0////0/
المتراكبة	0///0/
المتداركة	0//0/
المتواترة	0/0/
المترادفة	00/

حسب معيار حركة الروي :تنقسم القافية إلى قسمين، فإذا كان حرف الروي ساكنا لاحركة فيه (صامت). فالقافية حينها ستكون "مقيدة "أما إذا كان الروي متحركا بحرف (صائت) فتسمى "مطلقة".[2]

أما حسب معيار وجود حرف الروي من عدمه، فنجد أن القافية بهذا المعيار ترتبط ارتباطا كبيرا بخصوصيات الإيقاع في الشعر المعاصر على وجه التحديد، فنجد منها:

أ-القافية المرسلة: وهي الخالية من حرف الروي.

ب-القافية المتتابعة :وفيها يتوالى الروي على سطرين أو ثلاثة أسطر ثم ينتقل الشاعر إلى روي آخر ليفعل معه ما فعله مع الروي الأول أو ما يقارب ذلك.وهي ظاهرة الجمع بين القافية المتتابعة والقافية المتناوبة التي يمكن أن نجدها في المقطع الواحد أو في القصيدة الواحدة.

1 ينظر، https://al-maktaba.org/book/31862/15632#p6. تم الاطلاع: 2024/02/07، 14:40.

2 المرجع نفسه.

جـ- القافية المركبة: وهي في نظر أحمد المجاطي -حسب ما صرح به الناقد عبد الجبار العلمي، أنجح أنواع التقفية في الشعر الحديث، حيث يبدأالشاعر بقافية ثم يتركها ليعود إليها، ثم تظل تتردد هنا وهناك إلى أن يجعل منهاخاتمة القصيدة وقد أوضح الباحث أن لهذه القافية وظيفة فنية تتمثل في كونها تارة تستجيب لتوقع المتلقي وتارة أخرى تخرق أفق توقعه، وبذلك تحقق له المتعة الفنية، التي هي إحدى أهم وظائف العمل الفني.[1]

1-3- الروي:

هو آخر حرف في القصيدة، وجرت عادة العرب على نظم قصائدها على روي* واحد، ومن المعلوم بأن القصائد كانت لا تعنون وإنما تعرف بمطالعها، وتنسب إلى رويّها، مثل ما نجده مع قصائد من عيون الشعر العربي: لامية العرب للشنفرى، ولامية العجم للطغرائي، رويهما حرف "اللام"، سينية البحتري، رويها هو حرف السين.

يعكس الروي دقة الشاعر في استخدام اللغة وتنظيمها، ويسهم في تحقيق التناغم والانسجام الصوتي للقصيدة حيث يعرف أمين علي السيد بأنه: «هو الحرف الذي يتحتم تكرره في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وتنسب إليه القصيدة».[2]

1 ينظر، https://al-maktaba.org/book/31862/15632#p6.

* وقد سميّ روياً لأن الشاعر حينما يبدأ قصيدته يتروى ويفكر في إنشائها على أي حرف تكون، فيختار عن تروِ الحرف الذي تبنى عليه قصيدته، وتنعت به (ينظر، أحمد الهاشمي، دمشق، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تحقيق، علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، ، ط3، 2006، ص 129.

2 أمين علي السيد، في علم القافية، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط، دت، ص51.

الروي في الشعر العربي هو الحرف الذي يكرر في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة، وينسب إليه اسم القصيدة و يعتبر الروي جزءا أساسيا من بنيتها حيث يسهم في تحديد تنظيمها الصوتي والموسيقي، كما يلعب دورا هاما في تحديد إيقاع القصيدة.

يعد الروي نقطة ارتكاز في البيت الشعري، وهو أقل ما تتألف منه القافية حيث يتكون عادة من حرف واحد، وعندما يكون الروي ساكنا فإنه يشكل عماد القافية ومركزها مما يجعله جزءا حيويا من بنية البيت ومساهما أساسيا في تحديد إيقاعه وتأثيره الشعري[1].

كما يعرفه أمين علي السيد: « الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية أو لامية أو نونية وقد قالوا لامية العرب أو سينية البحتري والروي هو الحرف الذي يجب أن يلتزم بعينه وبحالته من حيث الحركة الخاصة به أو السكون في آخر كل بيت من أبيات القصيد»[2]

يعتبر الروي الحرف الأساسي الذي يشكل أساس القصيدة، ويجب أن يتبع قواعد محددة في حالته الصوتية سواء بالحركة الخاصة به أو السكون في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة.

ونجد في قصائد "عبد القادر مكاريا" تنوعا في استعمال الروي، وسنبرز ذلك في النموذج التطبيقي الذي سنرصد فيه الروي وحالات القافية.

نختار قصيدة ستارة من ديوان، خيانة التراب.

صراخ المصابْ

//0/0 //00 ◄..... **مترادفة**

1 ينظر عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1987، ص 136.

2 أمين علي السيد، في علم القافية، ص57.

فعولن فعولْ

أنين الرّباب

//0/0 //00 ..... ← مترادفة

فعولن فعولْ

وللجرح ياصاحبي ألف باب

//0/0 //0/0 //0/0 //0/0 //00 ..... ← مترادفة

فعولن فعولن فعولن فعولن

وللشعراءْ

//0/ //00 ..... ← مترادفة

فعولُ فعولْ

كهوف الشقاءْ

//0/ 0//00 ..... ← مترادفة

فعولن فعولْ

ونافذة للسرّابْ

//0/ //0/0 //00 ..... ← مترادفة

فعولُ فعولن فعولْ

هنا دفتر...

//0/0 //0 ..... ← متراكبة

فعولُن فعو

قلم

///0

لُ فعو

وقرطاس نور

//0/0 //00 ..... ← مترادفة

فعولن فعولْ

هنا صفحة للبكاء

//0/0 //0/0// 00// ..... ← مترادفة

فعولن فعولن فعولْ

وقافية للعذاب

//0/ //0/0// 00// ..... ← مترادفة

فعولُ فعولن فعولْ

ما نستشفه من التقطيع العروضي للقصيدة، أنّ الشاعر اختار القافية المترادفة (//00) ليقفي بها أسطره الشعرية، غير أنّه أدخل القافية المتداركة (//0//0)، ليتحرر من فرضية وحدة القافية التي التزمت بها القصيدة العمودية، وبما أنّ الشاعر "عبد القادر مكاريا" قد كتب في الشعر العمودي فربما قد سيطر عليه حس التعوّد ومزال يستأثر على قريحته الشعرية ولم يألف بعد الكتابة الحرة المتمنعة عن أي تقييد عروضي.

وبما أن الديوان "خيانة التراب" من دواوينه الأولى فهو يحاول جاهدا التملّص من صرامة الشعر العمودي، لتغدو القصيدة الحرة قرطاس نور سيضيء كهوف الشقاء، وستنزل الستارة لتعلن ميلاد قصيدة من الشعر الحر وتجاوزت بذلك وحدة قافية العذاب، ولخصّت تجربة المخاض الشعري كعملية بكاء اختلط فيها السواد بالبياض.

عمل الشاعر على تنويع الروي، كما يلي:

الروي	عدد تكراره
الباء	5
الراء	2
الهمزة	3
الميم	1

وقد جاءت أحرف الروي كلها أصوات مجهورة، تتراوح بين الشدّة (الباء، الهمزة)، والتوسط (الميم، الراء). وبهذا تملّص الشاعر من إكراهات العروض المفروضة على القصيدة العمودية والتي تتركز في قانون وحدة القافية والوزن.

2- الإيقاع الداخلي:

2-1- التكرار

يعد التكرار من بين الظواهر اللّغوية الجمالية البارزة التي تقوي الدلالة والمعنى في النّصوص الأدبية، حيث يعتبر المحور الناظم البارز في القصائد، من خلال تفاعله بشكل كبير مع هيكل النصوص، معززا بذلك دلالتها ومعانيها، ويلعب دورا بارزا في تأكيد الأفكار وتثبيتها في ذهن القارئ، كما يضيف جوا موسيقيا فريدا يعزز من تجربة الاستماع والتفاعل مع النص الفني، مما يمنحه حلة جديدة وأبعادا إضافية تثري وتعزز قيمته الفنية فالصور المكررة تختلف في دلالتها، إذ تظهر دلالات متنوعة وغنية عبر تسليط الضوء على ظاهرة التكرار الفني، حيث يتجسد هذا التكرار في أجزاء العمل الفني، سواء كانت حرفا أو كلمات أو جملا يتيح هذا الاختلاف في الدلالة للصور المكررة أن تحمل تفاصيل إضافية وتعبيرا فريدا يثري قيمته الفنية بشكل لافت، وظاهرة التكرار الإبداعية لعبت دورا أساسيا في تأسيس وتطوير البنية الشعرية، إذ أضفت تلك الظاهرة على النصوص طابعًا فنيًا مميزا، ولم يقتصر

إسهامها على جذب المتلقي فقط بل تجاوز ذلك ليشمل تعزيز التأثير الفني والتعبير العميق عن الأفكار المتناغمة الموجودة في ثنايا النص.

ونظير ذلك جاءت دراستنا تتبع تمظهرات التكرار وجماليته، إذ نسعى لاستكمال المفهوم العميق للتكرار وكيفية تجسيده في عوالم النصوص الشعرية فما مفهوم التكرار ؟ وكيف تجسد في نصوص الشاعر عبد القادر مكاريا؟

يتباين المفهوم الاصطلاحي للتكرار بين جمهور النقاد والدارسين، إذ يحمل كل منهم رؤية خاصة تعكس منظوره، وطريقة معالجته له، الأمر الذي يضفي على المفهوم طابعا متنوعا.

يعرفه شفيع السيد بأنه من « الظواهر الأسلوبية التي عالجها البلاغيون والنقاد العرب أسلوب التكرار، والمراد به إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة» . [1]

في هذا السياق يظهر التكرار عند شفيع السيد كوسيلة فنية تعزز التأثير اللغوي وتبرز المعنى المراد إيصاله إلى ذهن القارئ، إضافة إلى إبراز قوة التعبير والتأكيد.

بينما "محمد مفتاح" يدرك أن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب لا يعتبر ضروريا لأداء الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه يعتبره شرطا لتحقيق الكمال اللغوي أو الإحساس بالجمال أو اللعب اللغوي، بالرغم أن الغاية الأساسية للجمل تكمن في التواصل ونقل المعنى إلا أن البعد الفني والجمالي يظهر في استخدام التكرار كعنصر يسهم في تحسين الجودة اللغوية وإضافة جاذبية إلى النصوص، وفي نهاية الفقرة يستدرك محمد مفتاح أهمية التكرار من خلال اتخاذه دورا بارزا في الخطاب الشعري والأنواع الأخرى التي تمتاز

1 شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، مصر القاهرة، دط، دت، ص171.

بالطابع الإقناعي، ويظهر التكرار في هذه السياقات كأداة فنية تعزز التأثير الجمالي وتسهم في تعزيز الرسالة الفنية والتعبير العاطفي مما يبرز أهمية هذا العنصر في بناء الأدب والخطابات التي تستهدف إقناع الجمهور [1].

وفي الدرس القديم نجد "ابن رشيق القيرواني" الذي يسلط الضوء على قوة التكرار، حيث يمكن أن يكون إيجابيا في بعض السياقات وسلبيا في سياقات أخرى يقول: «والتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب».[2]

يسلّط "ابن رشيق القيرواني" الضوء على دقة اختيار الشاعر في تكرار العبارات، فتكرار اللفظ والمعنى معا يمكن أن يؤدي إلى فقدان التأثير الفني، ولكن في حالة التكرار لأغراض التشوق والاستعذاب يكون ذلك استخداما مبررا وفنيا، وهذا ما سنبينه في مدونة عبد القادر مكاريا من خلال التطبيقات التي سنقدمها.

- تكرار الصوت:

جدول يوضح إحصاء الأصوات المجهورة في مدونة أحبك وللنصف، طبقت على عشرة قصائد، هي:

1. **ق1:** رقم مراسلك لايرد

1 ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص39.

2 أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1981ص 73، 74.

2. **ق2**: عام جديد
3. **ق3**: مالم أقله لفاطم
4. **ق4**: وحشية
5. ق5:صدفة
6. **ق6**: حواجز
7. **ق7**: قيس.
8. **ق8**: سلطانة المساء
9. **ق9**: درس آخر لي
10. **ق10**: ما الحياة.

الصوت	ق1	ق2	ق3	ق4	ق5	ق6	ق7	ق8	ق9	ق10	المجموع
الباء	20	16	16	25	18	75	32	28	31	35	**296**
الجيم	10	02	08	06	04	14	18	08	12	12	**94**
الدال	20	09	09	18	20	16	27	18	19	14	**170**
الذال	02	02	01	04	04	03	11	03	01	03	**34**
الراء	27	11	28	27	28	46	72	45	41	48	**373**
الزاي	03	0	03	01	06	02	05	08	03	03	**34**
الضاد	02	01	06	02	04	06	06	06	04	05	**42**
الظاء	0	01	01	02	02	03	0	01	04	02	**16**
العين	17	19	08	30	17	22	22	45	23	21	**224**
الغين	06	01	04	05	04	06	05	07	10	04	**52**
اللام	41	23	46	62	57	77	141	81	99	84	**711**
الميم	35	13	28	33	30	39	70	46	37	37	**368**
النون	27	22	38	43	19	43	34	75	051	48	**400**
الواو	14	15	40	40	33	51	66	82	40	47	**428**

الياء	54	26	36	31	37	57	86	56	65	62	**513**
الألف	75	57	126	109	106	199	242	173	138	124	**1349**
المجموع	**353**	**218**	**398**	**438**	**389**	**659**	**837**	**685**	**578**	**549**	**5104**

تمثل اللغة ركيزة أساسية في فن الشعر المعاصر، حيث يعمل الشاعر على تجسيد تجاربه وتصوير مشاعره ومواقفه من خلالها؛ لذا تأتي هذه الدراسة الإحصائية بتسليط الضوء على تواتر الأصوات المجهورة والمهموسة في عشر قصائد منتقاة.

وقد طغت على تلك القصائد الأصوات المجهورة وذلك بمعدل (5104) صوتا، والصوت المجهور هو الصوت الذي « ينتج عند النطق به تقارب الوترين الصوتيين من بعضهما البعض في أثناء مرور الهواء وفي أثناء النطق فيضيق الفراغ بينهما بحيث لا يسمح بمرور الهواء.. وهو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به ».[1]

وقد ورد الجهر في القرآن الكريم في قوله تعالى::﴿وَأَسِرُّواْ قَوۡلَكُمۡ أَوِ ٱجۡهَرُواْ بِهِۦٓۖ إِنَّهُۥ عَلِيمُۢ بِذَاتِ ٱلصُّدُورِ ﴾ سورة الملك﴿١٣﴾

نلحظ على وجه الخصوص تكرار حرف الألف (1349)، حيث يلتفت إلى قوة هذا الحرف في نقل العواطف والأفكار بطريقة تجعل الشعر يتحول إلى لغة فنية تعبيرية، حيث يعبر عن حالة انفعالية عميقة تنبع من ذات الشاعر من خلال تجسيد هذه الانفعالات في تجربته مع محبوبته التي أسرت كيانه وأثارت صبابته، إذ يصف برهان الحب والهيام الذي أسر قلبه وأثرى مشاعره وهكذا يتحول الاهتزاز المنتظم لحرف الألف إلى نغمة موسيقية متناغمة منسجمة مع تلك الحالة، ومنه فتوظيف الصوت المجهور وهو هنا حرف الألف ليس مجرد توظيف اعتباطي، بل كان اختيارا دقيقا وهادفا لغايات جمالية بلاغية، ويتجلى في هذا الاستخدام الفني ذكاء الشاعر الذي يسعى لتحويل تلك الحروف إلى لغة تعبيرية

1 كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص 130.

تتناغم مع روح التجربة الوجدانية التي عاشها، ليقود بذلك الشاعر القارئ إلى عمق تجربته الشخصية، وهكذا يكون الصوت المجهور أداة تشكيل لتجربة الوجدان فتقودنا تلك الحروف المهموسة والمجهورة في رحلة مع الشاعر نحو عوالم الإحساس والجمال لتعزز بذلك دور الشعر كوسيلة فعالة لنقل التجارب الإنسانية بأبهى صورها إلى أفق القارئ.

ونجد أن القصيدة التي تكرر فيها استعمال الصوت المجهور "الألف" هي قصيدة، "قيس"والتي يقول فيها الشاعر:

هبّ النسيم على ليلى، فما علمتْ
هبّ النسيم؟ أم الأجواء أشعار؟
وحاصر اللّيل ليلى في توهجها
وعانقها مع الأشواق أسحار
والوحدة انتصبتْ سيفًا ومقصلة
والحاجة التهبت، والحي والدّار
قامت تُمشّط للآتي جدائلها
والسرّ يرقد في فيها، ويحتار
سرّ السؤال، وسرّ الحبّ في وجلٍ
ما أثقل الحبّ إن لفّته أسرار[1]

تبنى القصيدة على قصة تاريخية تمثل واحدة من قصص العشق والهيام في الأدب العربي، والعنوان يدلنا على الشخصية البطلة في القصة، وهو "قيس"، الذي تلقبه قصص التراث باسم مجنون ليلى، وهو قيس بن الملوح الذي عشق ابنة عمه ليلى العامرية، واستحال اجتماعهما مما أدى به الأمر للجنون، وقد كتب أشعارا خلدت هذا الحب، وعلى الرغم من

1 عبد القادر مكاريا، أحبك والنصف، ص 37.

أن ليلى تم تزويجها برجل غيره، إلا أنّ اسمها ظل مقترنا باسم قيس، فافترقا واقعا واجتمعا في ذاكرة الأدب.

والشاعر يخلد ذكرى هذا الحب ويعيد بناءه شعرا، ويريد أن يكون الراوي الذي ينفخ رماد هذا الحب لتلتهب ناره من جديد فيقول:

هذا ابن عمك يا ليلى على دمه

عطر النّبيذ، وفي أحشائه نار

هذا الذي شربت من حزنه مدن

ومن جنونه آفاق وأمصار

هذا الذي لبست أحلامه سُحب

وقلّدته وِسام الغيم أقمار

هذا الذي سكرت من شعره أمم

ومن هُيامه أفلاك وأزهار[1]

إن موقف الشاعر من مقدار الأسى الذي لحق بقيس جعله يختار أصوات الجهر، وغلّب على قصيدته صوت "الألف" الذي يعد أول الحروف الأبجدية، وكأن الشاعر يعود بنا إلى أول انتكاسة للحب ليصحح مرجعها، ويكفكف دموع العاشقين وهم يمشون على خطى برنامج سردي فاشل، مبني على انفصال للذات عن موضوعها.

يرد الهمس في القرآن الكريم ﴿يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ ٱلدَّاعِيَ لَا عِوَجَ لَهُۥ ۖ وَخَشَعَتِ ٱلْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَٰنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا﴾ طه ﴿١٠٨﴾.

1 عبد القادر مكاريا، أحبك والنصف ، ص 37.

تصدر الأصوات االمهموسة Voiceless sounds عندما « ينفرج الوتران الصوتيان انفراجا ملحوظا، بحيث يسمحان للنفس أن يمرّ من خلالهما دون أن يقابله أي اعتراض أو مانع ».[1] جدول يوضح إحصاء الأصوات الهموسة:

الحرف	ق1	ق2	ق3	ق4	ق5	ق6	ق7	ق8	ق9	ق10	المجموع
الحاء	09	10	19	11	19	26	42	26	20	21	203
الثاء	02	02	02	07	03	02	04	05	06	07	40
الهاء	0	01	42	13	16	26	59	22	12	30	221
الشين	06	02	10	07	09	10	12	16	07	08	87
الخاء	01	01	02	01	07	07	07	08	02	06	42
الصاد	05	02	07	04	10	14	14	06	06	07	75
الفاء	06	07	12	13	18	22	36	12	23	18	167
السين	10	11	13	12	13	16	35	18	13	18	159
الكاف	16	13	07	06	05	20	15	15	20	08	125
التاء	27	26	21	63	50	55	74	68	49	51	484
القاف	10	07	08	10	15	13	32	16	21	27	159
الطاء	07	03	05	06	05	07	04	06	02	08	53
المجموع	99	85	148	153	170	218	334	218	181	209	1815

في القصيدة السابعة، والمعنونة بقيس يسجّل أعلى تكرار لحرف التاء، وهو من الأصوات المهموسة، يقول الشاعر:

ماذا تريد ؟ وهذا الليل يأكله

وجه النّهار، وللإصباح أنوار

ماذا ترد؟ وحولي قوّة حرس

1 كمال بشر، علم الأصوات، ص 136.

لا يأبهون لهوْل الأمر إن ثاروا

قيس فضحت لرمل البيد سترتنا

ما كان ضرّك لو لفتك أستار

يا أنت يا أمتع الأوجاع في وجعي

ارحلْ، فدتْك من الأوجاع أعمار

ارحلْ سيفضح وجه الشمس مجمعنا

وتقتفيك من الحرّاس أبصار

ارحلْ، فلي حُلمٌ أبغي بقاءه لي

في بعدك المر، إنَّ القرب إضرار.[1]

- تكرار الكلمة:

يقول مكاريا:

ونخون التراب

نخون القصائد والياسمين

نخون التواريخ والانتصار

نخون الفراغ

نخون الشّرف

نخون الخيانة[2]

من الملاحظ أنّ فعل الخيانة يستغرق كل شيء، مما أدى إلى تكرار الفعل "نخون" ليكون بمثابة تأكيد على تواتر حدوثه ووقوعه على جميع المستويات، (التراب، القصائد، الياسمين، التاريخ، الانتصار، الفراغ، الشرف) وحتى الخيانة بدورها تخان، فما كان لهذا

1 عبد القادر مكاريا، أحبك والنصف، ص 38.

2 عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، ص 107.

الحضور المكثف إلا أن يفرض حضور التكرار الذي يكون أشبه بالحفر الدلالي الذي يعزز ويرسخ فعل الخيانة.

2-2- التدوير

تطورت فنون الشعر وتغيرت حيث لم تعد مقتصرة على الوزن والقافية كما كانت في السابق، بل امتدت هذه الموسيقى إلى تجسيد أنماط جديدة من التعبير عبر الإيقاع الحر في القصيدة وهو ما يعرف بالتدوير.

- مفهوم التدوير:

البيت المدور في تعريف العروضين هو: «ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني».[1]

ومنه فالتدوير في البيت المدور يتعلق بتقسيم العروض بين الشطر الأول والثاني لتشكيل بنية مدورة تضفي تناغما على البيت الشعري.

كما تشير نازك الملائكة إلى أهمية التدوير في البيت المدور: «وللتدوير في نظرنا فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته».[2]

يبرز هذا الأسلوب تفرّد الشعر وإمكانية تحقيق التناغم والتجانس بين الشطرين، ما يعزز من جاذبية النص ويعكس مهارة الشاعر في ترتيب الكلمات بشكل جذاب.

1 نازك الملائكة، قضايا النص الشعري، منشورات النهضة، بغداد، ط2، 1965، ص91.

2 المرجع نفسه، ص 91.

وملاحظة نازك الشخصية «أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل فعولن» [1]"

تشير نازك إلى أهمية التدوير في كل شطر لتجنب الثقل وإضافة رونق خفيف يجعل النص متجددا ومتنوعا.

تشير "نازك "كذلك إلى أنّ التدوير يكون ممنوعا بشكل كامل في الشعر الحر، حيث لا يجوز للشاعر إدراج شطر مدور يظهر هذا الحظر كتقييد صارم يفرض حرية الشاعر بتشكيل الأبيات بشكل مفتوح، ويتجنب اللجوء إلى التدوير الذي يمكن أن يفهم على أنه قاصر في الشعر الحر.

تعتبر نازك الملائكة أن امتناع التدوير في الشعر الحر يستند إلى طبيعة هذا النوع من الشعر، حيث يتسم بوجود شطر واحد يُظهر هذا التفرد الشعري في الشعر الحر من خلال الحقائق التالية:

أولا: كان شعر الشطر الواحد لدى العرب في العصور كلها قديما وحديثا شعرها يستقل فيه الشطر استقلالا تاما فلا يُدور آخره وهو أمر منطقي لأن عملية التدوير لا يقع إلا في آخر الشطر الأول لتربطه بالشطر الثاني مما يجسد التميز في بنية الشعر العربي التقليدي.

ثانيا: يبرز السبب الثاني الذي يدعم رأي نازك الملائكة في عدم جواز التدوير في الشعر الحر؛ وهو أن عملية التدوير تبدأ الشطر التالي بنصف كلمة هذا الأمر يعتبر غير مقبول في الشطر المستقل حيث يسعى الشاعر إلى تشكيل شطره بكامله بدقة وتماسك.

ثالثا: تضيف نازك الملائكة وجهة نظرها بأن شعر الشطر الواحد يجب أن ينتهي بقافية، وهذا يتعارض بشكل كامل مع خصائص التدوير المتمثلة في القضاء على القافية

1 المرجع نفسه، ص92.

ويتعارض معها تمام التعارض[1]؛ هذا التعارض يعزز رفض نازك للتدوير في الشعر الحر، حيث تؤكد على أهمية الحفاظ على التقاليد الشعرية والقواعد اللغوية لضمان جودة الأداء الشعري، فرؤية نازك حول التدوير في الشعر الحر تبرز أن الرفض يستند إلى تاريخ الشعر العربي وتطوره بمراعاة استقلالية الشطر والحاجة للقافية مما يعزز قناعتها بتميز الشعر الحر وجماليته.

وميز "عبد الله الغذامي" بين نوعين من التدوير الأول يطلق عليه اسم "تدوير التفعيلة"، وهو ما تشطر فيه التفعيلة دون أي مساس بالكلمة، أما النوع الثاني من التدوير فيتعلق بتدوير الكلمة ذاتها، مما يضفي تنوعا وجاذبية للنصوص الأدبية والفنية فعبد الله الغذامي هنا يبرز بمهارة هذين النوعين من التدوير، مما يعزز موهبته الأدبية[2].

كما نجد "سالمان" يعرف التدوير من خلال التركيز على أهميته في الشعر العربي الحديث، وعده من « لظواهر الإيقاعية التي تميز الشعر العربي الحديث وتمثل هذه الظاهرة إحدى الوسائل الفنية التي يلجأ إليها الشعراء للتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم أصدق تعبير فقد يحتاج النص الشعري للتدوير لأنه قادر على نقل انفعالات الشاعر الداخلية واضطرابات نفسيته حيث أنّ الدفقة الشعورية والانفعالية طويلة فلا ينتهي الإيقاع والمعنى بنهاية السطر وإنما قد يمتد هذا المعنى حتى يصل إلى عدة سطور »[3].

1 ينظر، نازك الملائكة، قضايا النص الشعري ص96، 97.

2 ينظر، عبد الله الغذامي، الصوت القديم والجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، دط، 1420هـ، ص69، 70.

3 محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة إبراهيم أبو سنة حسن طلب رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008، ص 256.

يسلط "سالمان" الضوء بشكل شامل على أهمية وجود التدوير في الشعر العربي الحديث ويبرز شرحه العمق الإيقاعي والفني لهذه الظاهرة، موضحا كيف تستخدم كوسيلة للتعبير العاطفي والفكري، حيث يلقي التركيز على تأثير التدوير في تحويل الانفعالات الداخلية والتعبير عن الدفق الشعوري بطرق مبتكرة وتقديم وجهة نظر شاملة تعزز فهمنا لدور التدوير في إثراء وتنويع التجربة الشعرية العربية الحديثة. يمكن أن نرصد جمالية التدوير كخاصية إيقاعية في نصوص عبد القادر مكاريا، والجميل في كتابته الشعرية أنه يزاوج بين كتابة الشعر العمودي، القائم على نظام الشطرين، وكتابة الشعر الحر القائم على التفعيلة والأسطر الشعرية، والتدوير يضفي جمالية إيقاعية، تعكس ليونة السطر الشعري والتي بدورها تخلق امتدادا نغميا إذ تنشطر النغمة بين السطرين فتمتد الدفقة الشعورية إلى السطر الثاني مما يخلق التناغم بين نهاية السطر، وبداية السطر الذي يليه، إذ يتقاسم التفعيلة الواحدة سطران شعريان، وهذا ما توضحه الكتابة العروضية لتفعيلات المقطع الشعري.

العالم صار جميلا جدا

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

فاعلْ فعلن فعلن فاعلْ فا

مذ أحببتك

0/ 0/0/ 0/

علْ فاعلْ فا

مذ أحببتك صار العالم

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

علْ فاعلْ فعلْ فاعلْ فاعلْ

أجمل مما كان

0/ 0/0/ //0/

ونجد التدوير كذلك في قصيدة "رثائية لابن الورد" من ديوان أحبّك والنصف، في السطر الآتي[1]:

تَمضي

0/0/

وتترك خلفك

0//0// 0//

فالقصيدة بنيت على تفعيلة (مُتَفَاعلن)، من بحر الكامل، وقد تعرضت هذه التفعيلة في السطر الأول إلى زحاف الإضمار وهو تسكين الحرف المتحرك الثاني فتحولت من: مُتَفاعلنْ ـــــ مُتْفاعلن(0//0/0)، كما حصل على مستوى هذه التفعيلة انشطار وهو ما يعرف بالتدوير، إذ شكل جزؤها الأول (0/0/) (مُتْفا) السطر الأول، واكتملت التفعيلة (**0//**) عِلُنْ مع بداية السطر الثاني.

كما نجد التدوير في القصيدة ذاتها في السطر الآتي:

أثرا على السّحب الحوامل

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

والمقام

/0//0/

ونجده كذلك في قوله:

ليالي البرد

/0/ 0/0//

1 عبد القادر مكاريا، أحبك والنصف، ص 83.

بين صدورهنّ

/ 0//0/// 0/

وترضعنه اللّحن الحرام

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

ونجدها كذلك في نفس القصيدة:

تمضي

0/0/

ككلّ الأنبياء معطرا بالشّعر

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

والألغاز

/0/0/ 0/

والفتوحات الجميله

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

وفي ديوان "صار لاشيء يدهشني" نجد التدوير في قصيدة "غيمة" يقول الشاعر[1]:

ردّي علي جرحي وأشلائي

ياغيمة سكنت دمي فجرحت مائي

البرق قال لي الحبيبة سافرت

والرّعد خطّ لحون عشقه،

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

في سمائي

1 عبد القادر مكاريا، صار لا شيء يدهشني، ص 9.

0//0//0/

مال الربيع على الدفاتر فانتشت

وتمثّلت شكل القصيدة

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

في موائي

0/0//0/

ومما تقدم نرى أن التدوير ضرورة شعرية، وليس أمرا عارضا على الشعر، فالشاعر يسترسل في زمن النغمة ليتناسب مع حالته الشعورية، وبالرجوع للأسطر نجد أن كلمة "تمضي" جاءت فعلا مضارعا دالا على الزمن الحاضر الممتد فيما استقبل من الزمان، وقد تبعه توالي لأفعال مضارعة، تترك، ترضعنه، كما يتناسب وسياق الكلام.

والتدوير في الشعر العمودي:

آه وأهل وتعي ماخلّفته على السحب

وعلى النوافذ والسّلا لم والمزاهر والكتب[1]؟

فكلمة السّلالم انشطرت بين صدر البيت وعجزه، مشكلة التدوير، وجمالية التدوير مردها ما يخلقه من اتساق إيقاعي، وانسجاما بين الأسطر الشعرية، تجعل القارئ ينتقل بليونة وانسيابية بين إيقاع وآخر، أشبه ما يكون بحسن التخلص، فلا يشعر القارئ بانقطاع بين سطر وآخر، بل ينتقل من سطر إلى آخر عبر التفعيلة التي تتوسط السطرين، وكأنها تخلق جسرا نغميا وحلقة وصل تسهل عملية انتقال سلس يتلاءم مع الدفقة الشعورية.

شاع التدوير في ثنايا القصيدة مضيفا على النص طابعا دراميا أبعد القصيدة عن الغنائية والذاتية، هذا الأسلوب المتقن أضفى على القصيدة عمقا وتعددية تجعلها تتنوع بين أوجه الوجدان والتجربة، فساهم في تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى ولاءم البناء

1 عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص 54.

النفسي لها حيث ربط بين المضمون الفكري والانفعالي، بالإضافة إلى ذلك أنه أضفى طابعا وأداء قصصيا يعزز الفهم الشامل للموضوع ويثري تجربة الاستماع، إذ حقق هذا التوظيف المكثف للتدوير في تقديم القصيدة من خلال إبراز خصائص التتابع والاستمرارية والتلاحق الإيقاعي، هذا التفاعل يعزز الأحداث المتتالية ويجسد تدفق السرد بشكل مميز، مما يضفي عليه النص حيوية هذا الاستخدام البارع للتدوير يعزز تجربة القارئ أو المستمع، حيث يندمج الإيقاع بشكل فعّال مع التطورات السردية هذا التواصل الفعال والاسترسال والاستمرار وامتداد النفس حافظ على الدفقة الشعورية، وساهم في الحفاظ على تسلسل الأحداث، هذا التواصل المتواصل يسهم في تحقيق تجربة أدبية غنية ومفعمة بالحيوية، مما يسمح للشاعر بنقل عواطفه بشكل فعال دون كوابح للوقفات العروضية الملزمة.

2-3- التوازي:

يشكل التوازي ركيزة أساسية في بناء النصوص اللغوية، حيث يتيح ترابطا واضحا بين العبارات والجمل مما يسهم في تحقيق اتساق فعال في النص، يظهر التوازي قدرة الكاتب على تنظيم أفكاره بشكل منسجم حيث يتداخل البناء اللغوي للجمل بشكل متناغم مما يعزز التماسك الداخلي للنص، ما يضفي على النص جاذبية جمالية ويسهم في استيعاب القارئ للفكرة المطروحة بشكل أكثر فعالية.

يعرف عبد الواحد حسن الشيخ التوازي« هو عبارة عن تماثل او تعادل المعاني أو المباني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر خاصة المعروف بالنثر المقفى أو النثر الفني، ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر فينشأ بين مقطع شعري وآخر أو بيت شعري وآخر ».[1]

1 عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999، ص 7.

يقدم حسن الشيخ تعريفا دقيقا للتوازي حيث يسلط الضوء على فنية التماثل والتعادل في المعاني والبنية، حيث يتجلى هذا التوازي في الشعر بين سطور متطابقة الكلمات أو العبارات يشير إلى الازدواج الفني والترابط بين العناصر، ويظهر بوضوح في الشعر بين مقاطع أو أبيات متجاورة مما يعزز الأثر الفني والجمالي للنصوص.

أما محمد مفتاح فيرى أن التوازي من بين المفاهيم التي احتلت مركزا مهما في سياق تحليل الخطاب الشعري، وذلك من خلال تجلي مفهومه كعنصر رئيسي يسهم في بناء الهيكل والجمالية الشعرية يستمد هذا المفهوم جذوره من المجال الهندسي ولكنه نقل مثلما تنقل الكثير من المواد الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى ومنها الميدان الأدبي والشعري على الخصوص، ويعرف التوازي بأنه التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة أبيات شعرية يشمل العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء.

والتوازي في الشعر يظهر بتنوع كبير حيث يمكن أن يكون مترادفا حيث يكرر الجزء الثاني نفس الفكرة الموجودة في الجزء الأول في تعابير أخرى، ويمكن أن يكون متضادا حيث يعارض الجزء الثاني الجزء الأول ويظهر تناقضا، بالإضافة إلى ذلك يمكن أن يكون التوازي توليفيا حيث يُحدد الجزء الثاني الجزء الأول ليخلق تأثيرا فريدا يتجاوز البساطة السطحية ويتيح للقارئ الفهم العميق[1].

من خلال ما سبق يتضح أن التوازي في الشعر يظهر بمظهرين أساسيين:

المظهر الملازم: الذي يرتبط بالتواجد الدائم للتوازي في الخط الشعري، ويعزز جمالية النص بثباته وترابطه وبصفة دائمة يعكس التوازن الجمالي والتناغم في البنية الشعرية،

1 ينظر محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الاسكندرية، دط، دت، ص97.

ويتألف من منظومة متكررة من المقاطع المتتالية المتوازية مكونة تناغما يعزز جاذبية النص.

ومنه يعد التوازي بهذا المفهوم امتدادا لمبدأ ازدواجية المستويات المميزة في نطق اللفظ والنواحي الإعرابية والدلالية للتعبير، ففي عالم الشعر تتجلى هذه الازدواجية بشكل ملحوظ حيث يصبح التوازي جسرا يربط بين البعد اللفظي والبعد الإعرابي والدلالي للتعبير وتعكس اللغة الشعرية بفضل هذه الأنماط أوجها متعددة للتفكير والتفاعل، مما يجعلها أكثر وضوحا وتعبيرا عن التقابل والتوازي في هيكلها محققة توازنا فائقا بين الجمالية اللغوية والغنى الدلالي.

أما المظهر الثاني للتوازي يظهر كوسيلة دقيقة ومنسجمة تعزز التقابل كوسيلة فعالة وسائدة للتعبير داخل اللغة الشعرية، يكون التوازي في هذا السياق مبدأ من المبادئ الفنية البارزة خصوصا حينما تكون بعض المقابلات المتوازية سلسلة لفظية متتابعة، مما يضفي على هذه الصور اللفظية السلسة أبعادا فنية خاصة، هذا الاستخدام الفني للتوازي يعزز التعبير ويضفي على الشعر طابعا فريدا، حيث يحظى هذا الأسلوب بالأفضلية في التعبير بفضل تداخل المقابلات المتوازية وتتابعها مما يعزز تأثيرها وجاذبيتها في تشكيل الرسالة الشعرية[1].

ويبرز حسن الشيخ أهميته كذلك في قوله: «التوازي قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة الشعرية توزيعا قائما على الإيقاع سواء باللفظ أو الصوت المنسجم... فهو يساعد على تنمية الصورة الفنية وإطراد نموها

1 ينظر، عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 8، 9.

وحيويتها كما يساعد على إبراز التجربة الفنية للشاعر، فلا يصرفه عن هدفه الأساسي الذي أنشئت القصيدة من أجله بل يكون عاملا مساعدا يجمع الجزيئات ويوحدها»[1].

يؤكد "حسن الشيخ" على أهمية التوازي حيث يتحلى الكاتب برؤية فنية تنسجم بشكل متقن لتوزيع الألفاظ وتكوين إيقاع يعزز جمالية النص يظهر أن هذا التوازي لا يقتصر على الترتيب اللفظي فقط بل يمتد إلى التوازن الصوتي، مما يعزز التأثير الفني والإيقاعي للعبارة أو الجملة، كما تبرز الفقرة أهمية التوازي في تطوير الصورة الفنية وتعزيز نموها حيث يظهر الأثر الإيجابي للتوازي في إبراز تجربة الشاعر كما يظهر التوازي كعنصر مساعد يسهم في تجميع وتوحيد الأفكار داخل القصيدة دون أن يشتته عن هدفها الأساسي، مما يعكس تأثيره البناء على بنية النص الفني.

ومن أمثلة التوازي في قصائد مكاريا نجد:

وتصلبنا في عيون العذارى
تشتّتنا في في كهوف المحن

بأنَّ الطفولة بعض الرّجال
وأنّ الأنوثة رأس الفتن[2]

لكلّ مغالية في الدلال
لكلّ معلّقة بالسّحب[3]

1 المرجع نفسه، ص 24.
2 عبد القادر مكاريا، خيانة التراب، ص 13.
3 المصدر نفسه ، ص 14.

وفي قصيدة المعنونة "موقف"[1] يقول الشاعر:

مهما اتحدت أشيائي في أشيائك

مهما اختصرتك الكلمات

يطبع التوازي القصيدة بنمط صوتي متناسق، مرده الاستعمال المطرد للألفاظ المتشاكلة صوتيا، والتي تخلق إيقاعا خاصا، وهذا الإيقاع يخلق جمالية على مستوى القصيدة، ويمنح للشاعر طابعا خاصا يسم تجربته الشعرية ويميزها.

ومن عينة التوازي نجد في قصيدة "حيرة"[2]:

تُشتتني نسمة للصّحاري

وتجمعني خصلة للهبوب

2-4- التصريع:

استخدم الشعراء القدماء التصريع بشكل مبتكر لأن القصائد كانت تلقى في الأسواق والتجمعات، حيث كان يخلق إيقاعا مميزا يسهم في انتباه السامع/ المتلقي، مما يثير اندفاع الجمهور وإيصال الرسالة بشكل فعال.

في عالم الشعر يظهر التصريع كتقنية لتجانس العروض بين شطري البيت حيث يعرفه عبد العزيز عتيق بقوله «والتصريع هو أن يجانس الشاعر بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة، أي يجعل العروض مشبها للضرب وزنا وقافية» [3].

إن التصريع يسلط الضوء على توازن متناغم بين شطري البيت مما يضيف جمالا وإيقاعا للقصيدة.

---

1 المصدر نفسه، ص 15.

2 عبد القادر مكاريا، خيانة التراب ، ص 27.

3 عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1987، ص 34.

ويعرفه ابن رشيق القيرواني بقوله: « فأما التصريع فهو ما كانت عروض الشعر فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته»[1].

إن التصريع يمثل تقنية شعرية تضيف تنوعا للخطاب الشعري، حيث تتلاعب بالأوزان والقافية لتخلق تأثيرا لحنيا يبرز جمال اللغة والتوازن الصوتي.

التصريع العروضي يتألف من ضربين فالعروضي يتألف من استواء عروض البيت وضربه في الوزن، حيث تتمثل العروض في تغيير هيكل البيت الشعري لتتناسب مع القواعد اللغوية والموسيقية، يضاف إليه ضرب بديعي يشمل أيضا استواء آخر في الشعر، يتمثل في تكوين تناغم بين الجزء الأخير من الصدر والجزء الأخير من العجز.

يتم هذا الاستواء بمراعاة الوزن الإعراب والتقفية ولا يقتصر دور البديعي على ذلك فحسب، بل يتجاوز إلى الأشعار بشكل واضح خاصة في بدايات القصائد حيث يظهر بشكل متكرر لإبراز جاذبية لغوية وصوتية فريدة، مما يضفي على النص الشعري أبعادا إضافية من الجمال تظهر هذه الظاهرة بشكل مكثف في قصائد الشعراء القدماء، حيث يكون استخدام البديعي واستواء العروض والأجزاء الصوتية جزء أساسي من التقاليد الشعرية؛ وبالرغم من غيابها النسبي في قصائد المحدثين إلا أنّ وجود هذا العنصر في الأشعار يظهر تنوعا غنيا في مادة الشاعر ويبرز استمرار تأثير التقاليد الشعرية القديمة على الفنون اللغوية والصوتية في الشعر وحكمه في الفقرة والقلة حكم بقية أنواع البديع.

وقد قسمه أهل الصناعة إلى قسمين: تصريع التكميل وتصريع التشطير وهما جزأين أساسيين في علم البديع حيث أن تصريع التكميل يعزز المفهوم بإضافة مكملات وتوضيحات تثري الفهم، ويعتبر تصريع التشطير تقليصا للمفهوم عبر الإيجاز والتخفيف يمكن للكتاب

1 أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق ص102.

استخدام هذين الأسلوبين لتحقيق التأثير المرغوب فيه، وبهذا يكون البديع قد اتخذ أبعادا متنوعة تتيح للكتاب التلاعب باللغة بشكل متقن لتحقيق التأثير المطلوب في النص[1].

ومن عينة التصريع نجد قصيدة رقم مراسلك لايرد من ديوان أحبك والنصف:

ردّي على وجعي في همسك مُتعي

هذا البيت من مجزوء البسيط، ونلحظ التصريع في نهاية صدر البيت العروض وعجزه "الضرب" إذ توافقا وزنا وتقفية وإعرابا.

ونجد كذلك التصريع في البيت الأول من قصيدة "لولا الربيع"[2] من نفس الديوان:

فتح الرّبيع جنانه ودعاني ففتحت حبًا للمنى أحضاني

وقد اتفقا إعرابا.

وفي ديوان "صار لاشيء يدهشني" نجد التصريع حاضرا في قصيدة بعنوان "أنا"[3]:

قادم أبحث عن ذاتي لذّتي الظّل، وزادي كلماتي

وفي الديوان ذاته، نجد قصيدة "حالة عشق"[4] يقول فيها:

نبتت بأرضي–فجأة– فطوم

فإذا المسافة عوسج، وكروم

في قصيدة علاقة:

وطني القصيدة، والقصيدة داري

والحرف زادي في المسار، وناري.

---

1 ينظر، ابن أبي اصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للتراث الإسلامي، ج2، مصر، ص50.

2 عبد القادر مكاريا، أحبك والنصف، ص 45.

3 عبد القادر مكاريا، صار لا شيء يدهشني، ص 7.

4 المصدر نفسه ، ص48.

وزنا وإعرابا.

وفي قصيدة "كلام فايس[1]"، استعمل حرم الميم على مجزوء الكامل:

قالت كلامُك بلسم قلتُ الحياة تُعلّم

بحكم ما تحمله ورويها من إيحاءات قد تتعالق ونفسية لكنني أرى أن للقافية وظائف أخرى لاتقل أهمية عما ذكر، منها –:الوظيفة الإيقاعية التي لايمكن للقصيدة خامسا :وظائف القافية وفي شأن وظائف القافية يقول الدكتور ثائر العذاري أن الوظائف تتحدد أساسا في وظيفتين اثنتين هما –:دلالتها على نهاية البيت أو السطر الشعري؛ –ودورها في ربط أبيات القصيد فيما بينها؛ إلا أنه أضاف إليهما وظيفة ثالثة سماها ب –:الوظيفة الدلالية، وهي وظيفة أعتقد أنها كذلك؛ الشعرية سواء القديمة منها أم الحديثة أن تستغني عنها في خلق نغمة موسيقية، على اعتبار أن هذه الأخيرة تعد مدخلا للولوج إلى فهم البنية والدلالة –. فضلا عن الوظيفة التعيينية التي تعين نوع الروي منذ البيت الأول، خاصة إن توافق عروضه بضربه في طبيعة القافية أو بالأحرى الروي وهذا ما يسمى في عرف العروضيين بالتصريع ثم إن أهمية القافية تتضح أكثر حين تسمى القصيدة باسمها، حتى نجد من يقول :لامية الفخر للبارودي، ونونية عمرو بن كلثوم وميمية المتنبي وهكذا.... أما الوظيفة الجمالية أو التزيينية فوظيفة تحمل في معنى اسمها طبيعة الأدوار التي تقوم بها داخل القصيدة حيث تجمل وتزين شكل القصيدة لتضفي على المضمون خصوصية تتباين بين قصيدة وأخرى.

1 عبد القادر مكاريا، صار لا شيء يدهشني ، ص 96.

ثانيا:الصورة الفنية:

1- الصّورة:

تمثل الصورة مفهوما أساسيا يشكل جوهر التفاعل الإنساني مع العالم من حوله، حيث تعبّر عن التجربة البصرية والذهنية للواقع، وفي الأوساط الأدبية يلاحظ تباين التعاريف المقدمة لهذا المصطلح بسبب التنوع الكبير في الاستخدامات والتفسيرات له، وعلى الرغم من هذا التباين يمكن استقصاء معاني الصورة من خلال المعجم اللغوي الذي يسلط الضوء على الجوانب المختلفة لها ويوفر تحديدا أدق لمفهومها وبناء على هذا الأساس حاولنا استقصاء معاني الصورة في الإطار اللغوي ومقاربتها في وضع الاصطلاح الأدبي والفني.

أ- المفهوم اللغوي:

الصورة كلمة مشتقة من الفعل الماضي "صوَّر" الذي مضارعه "يُصوِّرُ"، ومصدره "تصوير"، يأتي ذكرها في المعجم في مادة (ص و ر) يقول الفيروز آبادي: « الصورة، بالضم: الشكل ج: صُوَرٌ و صِورٌ، كعِنب وصُوْرٌ...وقد صوَّره، فتصوَّر وتستعمل بمعنى النوع و الصفة »[1].

نستنتج من التعريف أن كلمة "صورة" في اللغة العربية تشير إلى الشكل الخارجي لشيء ما، كما يمكن استخدامها للإشارة إلى النوع أو الصفة وفي لسان العرب ترد الصورة: « تصوّرت الشيء: توهمت صورته، فتصوّر لي، والتصاوير: التماثيل وفي الحديث: أتاني الليلة ربِّي في أحسن صورة. قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها

1 الفيروز آبادي، القاموس المحيط، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط8، 2005 م، مادة (ص و ر)، ص427.

وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته. يقال: صُورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته»[1].

يوضح ابن منظور استخدامات كلمة "صورة" في اللغة العربية، حيث تشير إلى التصوّر والتخيل للشيء، وتستخدم أيضا للإشارة إلى الشكل الخارجي للأشياء والأمور، كما تظهر استخداماتها للإشارة إلى الحالة الجمالية أو الرؤية الروحانية، ويرى ابن منظور كذلك أنها تستخدم للإشارة إلى الهيئة أو الشكل الخارجي للأشياء، بالإضافة إلى استخدامها للإشارة إلى صفة أو حالة الشيء.

وتسجل لفظة الصورة حضورا في النص القرآني، ومن مصاديق ذلك قوله تعالى:

﴿ هُوَ ٱلَّذِى يُصَوِّرُكُمْ فِى ٱلْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَآءُ ۚ ﴾[2] ويأتي "ابن كثير"على تفسير هذه الآية بقوله: « أي يخلقكم كما يشاء في الأرحام من ذكر وأنثى»[3]. فالله هو الخالِق المُصوِّر الذي خلق الإنسان في أحسن صورة قال تعالى: ﴿ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ ﴾[4]، أي « فخلقكم في أحسن الأشكال »[5].

1 ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، مج8، ط1، 2000 م، مادة (ص و ر)، ص 304.

2 آل عمران:6.

3 ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد سلامة، الرياض، دار طيبة للنشر والتوزيع، ج2، ط1، 1997م، ص6.

4 غافر:64

5 ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج7، ص156.

وتطالعنا لفظة الصورة بصيغة اسم الفاعل في قوله تعالى: ﴿هُوَ ٱللَّهُ ٱلۡخَٰلِقُ ٱلۡبَارِئُ ٱلۡمُصَوِّرُۖ ﴾[1]. والمُصوِّر من أسماء الله الحسنى بمعنى « الذي ينفذ ما يريد إيجاده على الصفة التي يريدها »[2]. وعلى الصورة التي يختارها قال تعالى::

﴿ فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ﴾[3]وتفسير هذه الآية:

« الله عزَّ وجلَّ قادر على خلق النطفة على شكل قبيح من الحيوانات المنكرة الخلق ولكن بقدرته ولطفه وحلمه يخلقه على شكل حَسَن مستقيم معتدل تامٍ حسن المنظر والهيئة »[4].

ومما سبق ذكره في المعاجم العربية وما يتضح من النصوص القرآنية، يظهر أن المفهوم اللغوي لكلمة "صورة" يشمل مجموعة من المعاني حيث تشير إلى النوع والصفة والتمثال، كما تجمع الصورة بين المعنى الحقيقي والمجازي للأشياء، فهي تعكس الخلق والشكل والتشكيل والتركيب، وهذا يعكس عمق المعنى وتعدد الاستخدامات التي تتنوع بين الواقعية والمجاز، مما يبرز غنى اللغة العربية وتعقيداتها الدلالية.

نظرا لاشتغال الصورة على مساحة كبيرة داخل الحقول المعرفية المختلفة، ودخولها حقولا معرفية متنوعة، فقد شهدت تعريفاتها تعددا وتنوعا بناء على اختلاف المناهج والمرجعيات الفكرية والمعرفية، تمتد مفاهيم الصورة لتشمل العديد من الجوانب بما في ذلك الفن وعلم النفس والفلسفة والأدب والعلوم الاجتماعية وحتى العلوم الطبيعية، ويمكن أن تكون الصورة تعبيرا عن المشاعر والأفكار ووسيلة لتوثيق الحقائق، وحتى أداة للإقناع

1 الحشر:24

2ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج8، ص 0.

3 الانفطار:8.

4 ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج8، ص 343، 344.

والتأثير على الآخرين ومن هنا يصبح فهم الصورة وتفسيرها مهما في فهم الثقافة والتاريخ والسياسة وغيرها من جوانب الحياة البشرية.

يظهر أن مفهوم الصورة قد أخذ منحى تجريديا بشكل لافت حيث تركز النظريات الفلسفية حولها على استكشاف العوالم المادية والمجردة حيث« اقترن الحديث عنها بقضية المحسوس والمتصوّر الذهني، أو الوجود واللاوجود، وسوى ذلك من ثنائيات. لكنَّ المهم هو أنَّ الحديث عن الصورة يأتي في أعلى درجات التجريد، فكما تجرِّد الرياضيات الواقعة الحسابية إلى مجرد رموز حسابية، فإن الفلسفة جرَّدت الصورة الحيَّة إلى أشكال مجردة في عالم المُثل »[1].

يبرز التعريف تحول مفهوم الصورة في التفكير الفلسفي إلى منحى تجريدي، حيث تركز النظريات الفلسفية على استكشاف العوالم المادية والمجردة، ويرتبط الحديث عن الصورة في هذا السياق بقضايا مثل المحسوس والمتصور الذهني والوجود واللاوجود وغيرها من الثنائيات الفلسفية وما يميز هذا الاتجاه هو أن الصورة تصل فيه إلى أعلى درجات التجريد حيث يجرد الفلسفة الصورة الحية إلى أشكال مجردة تتخطى الحدود الواقعية، مما يسهل فهمنا لطبيعة الوجود والعالم من منظور فلسفي عميق.

فعند "أفلاطون"(Platon) تعد « الصورة المجردة في عالم المثل/ عالم الحقيقة هي الأصل المبدع عنده»[2] وتتركز فعاليتها ومدار نشاطها في « النقطة التي يتقاطع فيها الوجود مع اللاوجود »[3].

1 ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، بيروت، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص23.

2المرجع نفسه، ص24.

3 المرجع نفسه، ص ن.

أما "أرسطو" (Aristote) ففي معرض حديثه عن المعرفة والتعلم يذكر أهمية الصورة: « إنَّ التَعلم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم، بل لسائر الناس... فنحن نُسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علمًا ونستنبط ما تدلّ عليه »[1].

ومن الملاحظ أنَّ الصورة عند "أرسطو"(Aristote) تتجسد بتحقيقها لثنائية (المتعة/المنفعة) فالسرور متعة وإثراء الجانب المعرفي والإفادة منه، منفعة.

وترد الصورة عند الفلاسفة على وجوه عدة قد يراد بها « الشكل المخصوص الذي يكون عليه الشيء، ويقال صورة الشيء ما به يحصل الشيء بالفعل أو هي ترتيب الأشكال وتركيبها وتناسبها وتسمى الصورة المخصوصة وقد تطلق على ترتيب المعاني التي ليست محسوسة »[2].

أما عن الصورة في طابعها الفني فإننا نجد أنها تتسم بطبيعة متعددة الأوجه، حيث تتجاذبها ثنائيات عدة تمنحها طبيعة جدلية تجعل منها « وحدة جدلية يتداخل فيها الحسي والمنطقي والمتعين والمجرد والمباشر وغير المباشر والجزئي والكلي والعرضي والضروري والخارجي والداخلي والمظهر والجوهر والشكل والمضمون »[3]. هذا التنوع الجدلي يعكس عمق الصورة الفنية، حيث تتضمن لغة تعبيرية متعددة الأبعاد تفتح المجال للتأويلات المتعددة والفهم العميق بالتالي تكمن قوة الصورة الفنية في قدرتها على إثارة النقاش والتفكير وتحفيز المشاعر والأفكار، مما يجعلها عنصرا حيويا وملهما في عالم الفن والثقافة.

1 ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة ، ص25.

2 عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط3، 2000 م، ص 476.

3 المرجع نفسه، ص476، 477.

2- الصورة البيانية:

ارتبط مفهوم الصورة في البلاغة العربية، بالمنحى الأسلوبي وتحدث البلاغيون والنقاد عن الصورة الأسلوبية ضمن مصنفاتهم البلاغية والنقدية، بعدِّها أسلوبا قوامه المشابهة، واتخذوا في حديثهم عنها مسلكين :الأول تزعمه النقاد وعلماء البلاغة التقليديون، فبحثوا في القضايا الجزئية التي تمس تكوين الصورة، والثاني نهَض به عدد من الفلاسفة العرب الذين تقصُوا في بحثهم المفهوم الكلِّي للصورة، عبر دراسة الأثر النفسي المتولِّد عنها1.

يعكس التعريف أهمية الصورة في البلاغة العربية وتعدد الأبعاد التي يمكن استكشافها؛ و يُبرز التعريف أيضا الاهتمام الثنائي بها، حيث بحث النقاد التقليديون في القضايا الجزئية التي تؤثر في تشكيلها، بينما ركز الفلاسفة العرب على الدراسات التي تكشف عن الأثر النفسي لها وتأثيرها الشامل على العقل والإدراك، هذا التعريف يعكس العمق الفكري والثقافي لها في السياق العربي ودورها الحيوي في إثراء التفكير والتعبير اللغوي.

وهوما يطلعنا عليه الجاحظ عن طبيعة الشعر فيقول:«الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير».[2] وعندما يكون الشعر جنسا من التصوير يعني ذلك قدرته على استثارة القارئ عبر « إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي ».[3]

1 ينظر، ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، ص28.

2 الجاحظ، الحيوان، ص 131.

3 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1999، 316.

أما عند المحدثين فإن الصورة الشعرية، «هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللّغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل».[1]

وهذا المفهوم لا يختلف كثيرا عند القدماء والمحدثين، فهو يجمع بين الجانب الخيالي والوقعي فيمزج بينهما ويخرجهما في صورة فنية عالية.

2-1 التشبيه:

هو أسلوب أدبي يستخدم لتوضيح معنى ما عن طريق تشبيهه بشيء آخر، بناءً على الشبه أو التشابه بين الأشياء. يتم ذلك عن طريق استخدام كلمات مثل "كمثل" أو "مثل" أو "ك" أو "مثلما" لإظهار العلاقة التشابهية بين العنصرين. الهدف من التشبيه هو توضيح أو توجيه فهم القارئ أو المستمع إلى المفهوم المراد توصيله بطريقة مباشرة وجذابة.

«إلحاق أمر بأمر في وصف بأداة لغرض»[2]، وللتشبيه أربعة أركان: المشبّه، المشبّه به، أداة التشبيه، ووجه الشبه.

إذا توفرت كل أركان التشبيه المذكورة آنفا نكون أمام نوع من التشبيه يسمى التشبيه المرسل.

إذا حذفت الأداة ووجه الشبه فهو تشبيه بليغ.

وإذا حذف وجه الشبه فهو تشبيه مجمل.

وإذا ذكر وجه الشبه فهو مفصل، إذا حذفت الأداة فهو مؤكد.

---

1 إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص.98

2 حنفي ناصف وآخرون، دروس البلاغة، ص105.

البيت	نوع التشبيه	قصيدة	الصفحة
أجيبه: يا وطني أنت ظلي	تشبيه بليغ	عشرون فاتحة لكتاب	63
الشعر عنقاء	تشبيه بليغ	عشرون فاتحة لكتاب	59
تزعجني أصوات الليل لكأنّ برأسي براكين تغلي	تشبيه تمثيلي.	عشرون فاتحة لكتاب	51
كأنما الرجال في أحلامنا أسراب من الخيال	تشبيه تمثيلي	الوصايا العشر	109
هل سأعبر مثل الريح في بدني	تشبيه تام	غيم على أثر	30
الانتظار منارة	تشبيه بليغ	في الظّل	9
كانت معلمتي مثل أمي	تشبيه مؤكد	ستمطر هذا المساء	37
أنا منبع هذه الحياة	تشبيه بليغ	ستُمطر هذا المساء	38
العابرون إلى البداية يزحفون كأنهم سحب تغادر وتعود	تشبيه تمثيلي	في الظّل	11
كأنه غيمة سوداء تعدو/كأنه راية للعشق تدعو/ كأنه فتنة الأشعار فينا/	تشبيه تام	أنوثة	87

عمل التشبيه على خلق جمالية شعرية، عبر تقديم صور بلاغية بطريقة ملموسة وجذابة للمتلقي توسع بها آفاق تلقيه وتحفز تخيله. وهذا إن دل على شيء فهو يدل على قدرة الكاتب على تطويع اللغة بشكل إبداعي لخلق تأثيرات بصرية وعاطفية قويّة، وذلك عبر اختيار الكلمات المناسبة وترتيبها بشكل يسهم في إثراء الصورة وتعميق المعنى، فتنتقل اللّغة من "الدرجة صفر" إلى لغة شعرية جمالية إنها لغة عليا، مما يجعلها أداة فعالة للتعبير عن المشاعر والأفكار بطريقة مبتكرة وملهمة، كما تتيح ظاهرة التشبيه للشاعر استخدام اللغة بطريقة متقنة، على سبيل المثال، عندما يُقارن الكاتب بين صورتين مختلفتين حقيقة، ويماثلهما مشابهة مثل قوله:

كأنما الرجال في أحلامنا أسراب من الخيال

فهو يشبه الرجال في أحلام الفتيات، بأسراب من الخيال، فالصورتان تشتركان في عنصر الوهم، فصورة الرجل في خيال كل فتاة هي صورة واهمة، مشحونة بكل ما هو إيجابي، الشهامة والرجولة والأنفة بشكل عام فارس الأحلام المثالي، إنه النموذج الصوري الذي ينكسر، وتتلاشى صورته بمجرد إنزالها للواقع، فهو أشبه بأسراب لكنها من خيال، وبذلك يكون التشبيه أداة لتعميق فهم القارئ للموضوعات المعقدة، حيث يُستخدم لتجسيد المفاهيم الصعبة بطرق أكثر إيضاحًا وإلقاء الضوء على الجوانب العميقة منها.

2-2- الاستعارة:

هي نوع من التشبيه يحتكم لوجود المشبه أوالمشبه به، وبعبارة أخرى هي «تشبيه خسر أحد ركنيه...لعلة جمالية أو دلالية وأحتفظ بإشارة تمنع إرادة المعنى الظاهر فإن تجلى المشبه واختفى المشبه به فالإستعارة مكنية وإن حصل العكس فهي تصريحية».[1] فحدود الإستعارة تقام بين التصريح بالمشبه به على أساس إستعارة تصريحية أو اختفائه والتكنية عليه، وظهور المشبه، على أساس الإستعارة المكنية.

وتحتكم الاستعارة في خلق صورها البيانية على النظرية الاستبدالية، فتقوم بخلق علاقات جديدة عبر استبدال دوال حقيقية بأخرى خيالية، وخلق «علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، ولكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، أي إن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه. فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معا، فإننا في الاستعارة نواجه طرفا واحدا يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه».[2]

هي تقنية أدبية تستخدم في اللّغة للإشارة إلى شيء ما بواسطة شيء آخر، بنية عقلية تحتل المرتبة الثانية في العلوم الإنسانية وتتضمن أنواعاً متعددة من البنى المجازية، وتعتمد على التشبيهات والمقارنات للتعبير عن معاني مختلفة وتثير الاهتمام والإبداع في النصوص الأدبية.الاستعارة هي أداة شائعة في الشعر والأدب تستخدم لإيصال المعاني بطريقة مجازية أو تصويرية تعتمد الاستعارة على استخدام كلمات أو عبارات غير حرفية

1 عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، 235.

2 يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص 7.

للتعبير عن أفكار أو مشاعر أو مفاهيم معينة وتهدف الاستعارة إلى إثراء اللغة وجعل النصوص أكثر جاذبية وتأثيرًا على القارئ أو المستمع.

ونجد الاستعارة المكنية في الأسطر الشعرية التالية، يقول "عبد القادر مكاريا"في قصيدة قرار:

ستعبرُ

إن خانك القلب

أو حاصرتك اللُّغاتُ[1]

ففعل الخيانة يسند إلى الإنسان في العادة، ولتوضيح المعنى وتقويته، وزيادة تأثيره يسند فعل الخيانة إلى القلب، والأمر ذاته في فعل المحاصرة، الذي أسند إلى اللغات على سبيل استعارة مكنية حذف فيها الإنسان المشبه به، وترك قرينة تدل عليه وهي "الخيانة"و"المحاصرة".

والأمر ذاته نلحظه في الأسطر الشعرية التالية:

في الظل

تغدو لسعة الشوق انتصارا باهرا

والانتظار منارةً نأوي إليها خلسة

ساعات وحدتنا

ننام ولا ننام

قبر يدغدغ شاهد الذكرى[2]

1 عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص 7.

2 المصدر نفسه، ص9.

محل الشاهد الصورة الاستعارية التي خلقها الظل، حيث شبه الشاعر الشوق بالحشرة له لسعة فحذف "الحشرة" وترك اللسع كقرينة دالة على المحذوف، فهو يضفي على العامل المعنوي "الشوق" أثر اللسع الأمر الذي يتحول معه الشوق إلى شيء مشخص.

كما نجد صورة استعارية أخرى في قول الشاعر، قبر يدغدغ شاهد الذكرى، فالقبر شبه بالإنسان الذي يدغدغ، على سبيل استعارة مكنية، وجمالية الصورة مردها التضارب الواقع بين الدغدغة التي ترتبط عادة بالضحك وتنتهي بدموع الفرح، ودغدغة القبر الذي يحمل معه سيلا من الذكريات الحزينة التي يوارى عليها التراب، ودغدغته تستدعي دموعا من الحزن على ذكرى ولت ولن تعود.

يقول الشاعر:

لا تخجلي من عيون المطر

ولا تفتحي باب خوفك

إني هنا أنتظر

...

لكن يؤرقني

ما يقول المطر[1]

نجد الاستعارة في "يقول المطر"، عيون المطر" وهي استعارة مكنية فالمطر شبه بالإنسان الذي حذف، وبقيت قرائن دالة عليه، منها السمعية "يقول" والبصرية "عيون"، في عملية تشخيص للطبيعة، فالمطر هذا المكون الطبيعي رمز النماء والاخضرار، أضحى بصفات بشرية، له عيون يخجل منها، وله من القول ما يؤرق الشاعر.

وهذا النوع التشخيصي للطبيعة تردد في شعر "عبد القادر مكاريا"وخاصة في صور استعارية ومن ذلك نذكر:

1 عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص36.

الشعر شرنقة الحياة

سرّ السؤال

وهج المسارات العميقة

...

واعتراف الأرض بالمـّارين في الأرض[1]

وفي قصيدة أخرى:

يقول الليل لي سرّا

ويتركني لأسراري

أبوح بها له حتّى..

لأحسّه باردا عاري[2]

قلت للرمل

هذا المساء احتمال أخير

وقد خذلتنا النجوم

فيا أيها الرمل عانق

ويا أيها الحلم فارق

ويا أيها الليل لاتنتظرني[3]

ما يلاحظ أنَّ الاستعارة قد أضفت جمالية على الصورة الشعرية، بانزياحها عن حدود المألوف والمتعارف، إلى عوالم الممكنات المتجسدة عبر الخيال، بإعمال الذهن وإضفاء

1 عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء ، ص 59.

2 المصدر نفسه ، ص 56.

3المصدر نفسه، ص67.

تصورات جديدة على عوالم الأشياء، والشاعر بحسه الفني يعيد تلوين عوالم الكلمة بصور بيانية تتضح بالشعرية والجمالية.

2-3- المجاز:

هو أحد الأساليب الأدبية التي تعتمد على استخدام الكلمات بمعانٍ مختلفة عن معانيها الحرفية الأصلية، بهدف التعبير عن أفكار أو مشاعر بشكل مجازي أو تصويري. يتمثل جوهر المجاز في استخدام كلمات أو عبارات بمعانٍ متحولة لتعبر عن أفكار أو مشاعر بطريقة أكثر جاذبية وتأثيرًا. تعتمد المجازات على التشبيهات والمقارنات والتعابير الغير حرفية لإيصال المعاني بشكل مبتكر وممتع. تُعد المجازات جزءًا أساسيًا من الشعر والأدب، وتسهم في إثراء اللغة وجعل النصوص أكثر عمقًا وتأثيرًا على القارئ أو المستمع.

البيت	نوع المجاز	العلاقة
عين تحدّق في المياه	مجاز مرسل	علاقته جزئية ذكر "العين" وهو يقصد الإنسان.
ويد هنا	مجاز مرسل	علاقته جزئية ذكر اليد ويقصد الجسد الإنسان.
سلّمت الفؤاد لك	مجاز مرسل	علاقته جزئية فالقلب جزء من الجسد.

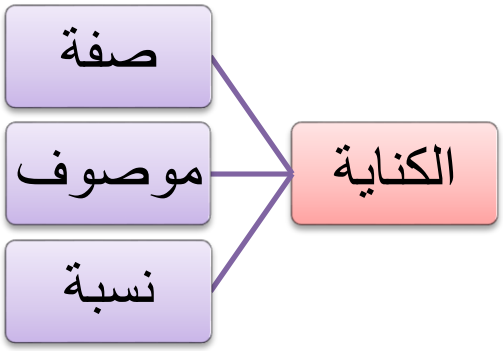
يكمن سر جمال المجاز في الإيجاز، فبلاغة القول تأتي من إيجازه، كذا الدقة وحسن اختيار العلاقة، وتعكس رؤية الشاعر، وذوقه الجمالي في رسم صوره الفنية.

2-4- الكناية:

الكناية أسلوب في اللغة يستخدم للإشارة إلى شيء معين بطريقة غير مباشرة، من خلال استخدام كلمة أو عبارة تعبر عن مفهوم مرتبط بالشيء المقصود. يعتمد استخدام الكناية على التشابه أو الارتباط الذهني بين الكلمات أو العبارات المستخدمة والمفهوم المراد التعبير عنه، وتُستخدم الكناية لإضافة جاذبية وجمالية للكلام ولتوجيه انتباه القارئ أو المستمع بطريقة ذكية ومبتكرة.

فهي صورة من صور البيان، تضفي على القول الشعري جمالية وشعرية متولدة من إثارة ذهن المتلقي لأنها تقوم على التلميح، فتستعمل معنى مباشرا وهي تريد الوصول إلى معنى آخر يتلقفه اللبيب المدرك لفنون القول البلاغي، ومن صور الكناية الشائعة، كثير الرماد، وهي كناية عن الكرم.

والكناية أنواع:



ومن الصور الكنائية قول الشاعر في قصيدة مصارحة:

على باب السؤال تركتُ وجهي

وعدت إلى تفاصيلي خجولا

أراقب منحنى الأشياء حولي

وأبعاد الخلائق، والفصولا[1]

والشاعر في قصيدة المصارحة يبدأ بخلع وجهه عند باب السؤال لمكاشفة تكون دون خجل، وهي كناية عن الخجل، فطريق المصارحة يبدأ بالسؤال الذي يتطلب المواجهة بعيدا عن إكراهات الخجل، فرحلة السؤال تبدأ بالمكاشفة.

ويقول الشاعر في قصيدة بوصلة:

في البداية

كانت لنا رغبة الطيران

1 عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص 16.

ولكننا لم نطر

وحفظنا الطريق إلى الله

ولكننا لم نسرِ.[1]

يقدم الشاعر الاتجاهات التي حددتها بوصلة الحياة، فالبدايات أشارت البوصلة إلى الشمال حيث اعتملت في النفس رغبة التحليق والطيران بحثا عن الأحلام، غير أنه لم يحلق ولم يركب موجة الطيران الحر وعواقبه غير المحسوبة، لتأتي مرحلة الاهتداء إلى طريق الله، والتي يقدمها الشاعر في صورة كنائية جاءت كناية عن صفة الهداية والاستقامة، غير أنه لم يتبع هذه الطريق.

وكانت النتيجة أن البوصلة حددت الاتجاه لكن حاملها لم يكن يدرك الاتجاهات ومشى خبط عشواء، وكانت نتيجة ذلك كما يقول الشاعر:

غزانا طنين الذباب

فصمّ السماع

فيا ويحنا من أفاعي الظلام

ويا ويحنا من أُفول الأمل[2]

يختم الشاعر قصيدته "بوصلة" بضياع الوجهة، في استحكام ما يدعوهم أفاعي الظلام، وهي كناية عن موصوف ويقصد بهم خونة الوطن. لتلخص الصورة الكنائية من تحكّم في بوصلة الوطن الذي خانه القريب قبل البعيد، ليضيع أمل الوطن وترتسم مكانه ملامح اللاوطن.

ومن الملاحظ على الصورة البيانية التي تخلقها الكناية، والمتأسسة على قصد يخالف المعنى الظاهر، بأنها تقدم جمالية إزدواجية المعنى، إذ تقدم معنى مصحوبا بمعنى آخر

1 عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص 22.

2 المصدر نفسه، ص 26.

يكون أشد بلاغة وتأثيرا في نفس المتلقي، فيعمل الأسلوب الكنائي على إدخال المتلقي طرفا في إقامة المعنى المنشود وتجميع دلالاته، مما يخلق مسافة جمالية متشكلة بين أفق توقعه وخيبة الانتظار.

1- الصورة الشمية:

للرائحة فاعلية كبيرة على الذاكرة، فلطالما اقترن موقف ما برائحة معينة، فتركب ذاكرة لذلك الموقف فتستدعيه الذاكرة حالما تشتم تلك الرائحة، والشاعر "عبد القادر مكاريا" يضمن شعره صورة شمية تقترن بزمنية المساء، فيقول:

تعالي نرش على بعضنا

عطر هذا المساء[1]

فالرائحة المتولدة عن امتزاج المطر بالتراب وخاصة تلك الرائحة المنبعثة حال هطول القطرات الأولى منه، لها استحسان لدى الجميع، فكثيرا ما عُشقت تلك الرائحة، وشاعرنا يرفعها لدرجة العطر، ويدعو أنيسته للتطيب بها إيمانا منه بشذاها وطيبها، فكيف لا، وهي تفوح من التقاء تراب الأرض بماء السماء، مشكلة عطر الأرض.

ويقول أيضا ضمن إطار الصورة الشميّة:

قال شيخ تفوح روائحه:

هكذا قد يشاء القدر![2]

1 عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص 34.

2 المصدر نفسه، ص 37.

2- الصورة الحسيّة

للخيال دور بارز في تشكيل الصورة الشعرية، فهو يجعل الانتقال سلسا وحرا بين الواقعي والخيالي، وبين الحسي والمعنوي، لتتكون صورة مفارقة غير خاضعة لإكراهات المنطق، وذلك لأنها« ليست مبنية على إقامة علاقات منطقية مفهومة بين الأشياء يمكن إدراكها بالعقل، بل إنها غالبا ما تقوم على تحطيم العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ومكوناتها لتبدع بينها علاقات جديدة».[1]

ووفق العالم الشعري وخصوصياته، تتبعنا الصور المتولّدة عن الحواس، فكانت لنا وقفة عند الصور الآتية:

2-1- الصورة السمعية:

للصوت وقع على الآذان وفي نفوس السامعين، فحاسة السمع من أقوى الحواس وأشدها تأثيرا على الإنسان، فكثيرا ما قدمها الله في كتابه العزيز على باقي الحواس لحساسيتها وعظيم شأنها، والشاعر يستعين بها لتشكيل رؤيته الشعرية، وإعطائها بعدا جماليا مرده الصوت، فيقول مخاطبا "هي":

تعالي

ندندن ألحاننا، ، ، ننتصر

سأذكر أنشودة كنت أحفظها لمعلمتي

حين تشكرني لاجتهادي

أعود إلى مقعدي منكسرْ

فقد كنتِ أنشودتي في صبايا

---

1 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتصدير، القاهرة، ط:4، 2002، ص 75.

وكانت معلمتي

مثل أمّي

تظن الحياة امتحان بشرْ

وحين احتمينا معا

تحت ظل التقاليد من حبّنا

باركتنا القبيلة[1]

في هذه الأبيات قرن الشاعر دندنة الألحان بالانتصار، فالصوت والإسماع يكون ضديد السكوت والكتمان، فالشاعر يريد إيصال حبه لبر الأمان، قبل أن تغتاله الظروف ويدخل في دائرة المسكوت عنه، فإما أن يُسمع صوت الحب ويعترف به، وإما أن يحتكم للنسق الثقافي ويوأد تحت مباركة القبيلة.

فحتى الدندنة والتي تكون بصوت خافت كان سيكون لها أثر، وتولّد رد فعل ولو بعد حين يؤدي إلى الانتصار، هكذا حاول الشاعر عبر الصورة السمعية أن يذكي من جذوة الحب الذي قهرته الظروف، وأن يفكك نسقا ثقافيا متجذرا هو نسق القبيلة الذي يبسط سلطته المستمدة من الأعراف والعادات التقاليد.

4-2- الصورة اللّمسية:

يستحضر الشاعر حاسة اللّمس في قصيدته المعنونة ب "قولي لأمّك" والتي يعرض فيها معالم شاعريته، والمنبثقة كلها من راحتيه، اللّتان يدونان شعرا، جاء في القصيدة:

قولي لأمّك شاعر أدواته

في راحتيه وسرّه العينان

يرنو إلى العمق العميق فتنحني

طوعا وحبا جامحا أفناني

1 عبد القادر مكاريا، ستمطر هذا المساء، ص 37.

فأحط نفسي في حدائق لمسه

وتحلّق روحي إلى الطيران

.....

قولي لأمّك شاعر في كفه

يرتاح تاريخ من النسيان

وتراقص الكلمات بين بحوره

لغة تداعب بذرة الإنسان

فتُعيد –يا أم– الطفولة وجهها

لبراءتي وتعيدني لكياني[1]

فالصورة اللمسية ينتج عنها التقاء سواد القلم ببياض الورقة لتدون أجمل الأشعار، وكأنها عملية رسم وترجمة المشاعر والأحاسيس إلى كلمات، فالشاعر هنا أشبه بلاعب خفة يمرر كفيه على القلم لينزف حبرا يبعث الحياة في مجموعة كلمات ليجعلها تتراقص بين إيقاعات وموسيقى شعرية تخاطب أحاسيس الإنسان وتجبر وترمم كل ما انكسر داخله.

4-3- تراسل الحواس:

مع تراسل الحواس نشهد عملية لغط على مستوى مراكز الإدراك، فما تثقفه الأذن تقوم به العين، وما تدركه العين، ينهض به السمع في عملية تتشابك فيها المدركات مما يعطي مجالا أوسع لامتداد الصورة الفنية وغناها بمدلولات متنوعة، كما تقدم خاصية تراسل الحواس جمالية فنية على مستوى تلقي النص الشعري، فهي«وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات

1 عبد القادر مكاريا، صار لا شيء يشبهني، ص 23.

الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانا، والطعوم عطورا» [1] ومن أمثلة ذلك في نصوص "عبد القادر مكاريا" نجد قصيدة "إنسان":

العالم صار جميلا جدّا

مذ أحببتكِ

مذ أحببتك صار العالمُ

أجمل مما كان

الورد ينام على كتفي

والشمس تدور على كفي

والليل..

جداول من ألحان[2]

إنّ عملية تراسل الحواس تخضع لعوامل نفسية تستأثر على تفكير الشاعر وتحدد رؤاه، فحالة العشق التي يعيشها الشاعر خلقت حالة شعورية فريدة جعلت العالم من حوله في حالة فوضى وتداخل، فبدا الكون من منظور العاشق أجمل مما كان، وكأنّه ملك الدنيا لأنه في النتيجة قد اهتدى إلى من يأتمنه على قلبه وحبه، فالعالم الذي يراه هو انعكاس لعالمه الداخلي، فالورد صار ينام على كتفه، والشمس أصبحت تدور على كتفه، والليل أضحى جداول من ألحان.

فتتداخل المدركات الحسية بالمعنوية، وتتغير ثوابت الكون، فالشمس الثابتة أصبحت تدور، والليل كظاهرة طبيعية أضحى ظاهرة صوتية كمجموعة ألحان.

لقد تعطلت آلة الحواس وتراسلت فيما بينها لتطبع جمالية على الصورة الشعرية.

القصائد في الأصل:

---

1 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص78.

2 عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص 26.

بعض الفرح

كلّما شاعر أنجبته قصيدتي

يتراقص قوس قزح

يا سهارى المدينة

هل مرّ من ها هنا كلمة؟

تتعفّف عن كلّ من غازلها

تتطهّر بالخمر والهذيان[1]

تتواصل عملية تراسل الحواس وتشييد علاقات جديدة بين الأشياء، بإسناد أفعال الإنسان لغيره من الجماد، فالقصيدة أصبحت هي من تنجب الشاعر، وأصبح يتغنى برقص قوس قزح بدل التغني بألوانه، والكلمة التي كانت تقرأ صوتيا، أضحت ترى وتتحرك وتنتقل ويتم التغزل بها، لتتطهر أخيرا بالخمر والهذيان.

1 عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص15.

خلاصة الفصل:

ونحن نرصد ظاهرة الجمالية في نصوص "عبد القادر مكاريا"الشعرية، كان لزاما أن نقف عند الإيقاع بوصفه خصيصة فنية وجمالية تمتاز بها اللغة الشعرية، فوجدنا بأن كل من الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي عملا على إضفاء جمالية موسيقية على النّصوص الشعرية.

كما شهدنا تنويعا في البنية الإيقاعية لشعره، حيث أكثر من التكرار، والتصريع، والتدوير، والتوازي فكان لهذه الظواهر الأثر الواضح على تنويع الموسيقى .

كما رصدنا جمالية التصوير الفني الذي تنوع بين تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وكان للصورة الشميّة والصورة السمعية بليغ الأثر في رسم معالم جمالية الخطاب الشعري، وكذلك أدى تراسل الحواس دورا فاعلا في اكتمال جمالية الصورة الشعرية في النصوص الشعرية المكارية.

انخاتمة

خلص هذا البحث والموسوم ب "جماليات الخطاب الشعري الجزائري المعاصر عبد القادر مكاريا أنموذجا "إلى جملة من النتائج نجملها فيما يأتي:

1-ينحو موضوع علم الجمال نحو الجانب الذاتي أكثر من الجانب الموضوعي، إذ يرتبط فن الإبداع بصورة شخصية تتجلى من خلالها تجارب الفنان، ويعكس هذا الارتباط الوثيق بين الذات والفن قوة الانفعال والتعبير الشخصي.

2-يمثّل الخطاب في مفهومه العام، عملية تبادل رسائل بين الأفراد، حيث يسعى المتحدث من خلاله إلى الإقناع والتأثير في الآخرين؛ ويعدّ وسيلة فعّالة لتبادل الأفكار والمعلومات وتوجيه الرسائل، من خلال الكلام المباشر، أو الكتابة، أو حتى اللغة الجسدية، كما يؤدي دورا مهما في التواصل الإنساني وبناء العلاقات الاجتماعية.

3-الشعرية مبحث مهم من المباحث التي درج الباحثون والنقاد على تفسيرها فتباينت رؤاهم لأن الخطاب الأدبي إنما يعكس تأثير ذلك الخطاب ومستوى إبداع صاحبه.

4-يعد العنوان بمثابة بوابة تفتح أمام القارئ آفاق جديدة وتثير توقعاته لما سيعرض في النص، ويبدأ بذلك رحلة الاستكشاف والتفاعل مع المضمون المقدم، وقد تم الاعتماد في عناوين الدواوين على الإيجاز والتكثيف الدلالي، مما يتيح للقارئ التفاعل بشكل أعمق مع النصوص الشعرية ويساعده في استنطاق الرموز وتأويلها ويضيف بعدا جديدا وعمقا لتجربة القراءة الشعرية.

5-عناوين الشاعر عبد القادر مكاريا أسهمت في بناء المنحى الجمالي لخطابه الشعري، وقد حدد ذلك البنية اللغوية للعناوين، التي تعكس مضامين قصائد دواوين الشاعر.

6-شكلت تقنيات الكرافيك واللون بعدا إيحائيا للعنوان، وقامت الصورة اللّونية بمؤازرة الدلالة اللّغوية وتكثيفها دلاليا.

7-شكل المكان وأسماء المدن المختلفة والزمن والشخصيات مصدرا من مصادر الصورة في العنوان فظهر التناص جليا فيها، وحققت العناوين الوظيفة الجمالية.

8-للزحافات دور مهم في تصوير ما يرمي إليه الشاعر من خلال اختزال الأداء الصوتي عبر الإضمار والوقص، بالإضافة إلى التأثير الناتج عن دخول علتي الحذذ والقطع

9-احتلت الأصوات المجهورة مكانة بارزة في حرف الروي، متراوحة بين الشدة والتوسط حيث ظهرت بشكل أكثر تواترا ووضوحا من الأصوات المهموسة للتعبير عن مشاعر الشاعر ومواقفه ورغبته في جذب انتباه القراء.

10-نوع الشاعر في استعمال القوافي، لكنه ركز على القافية المترادفة التي تعبر عن التنوع والابتكار في التعبير الشعري، مما أسهم في إضافة عمق وغنى لنصه.

11-تنوعت البنى الإيقاعية في قصائد الشاعر وذلك في التشكيل العروضي كالتكرار، والتوازي، والتدوير، والتصريع، وكان للتدوير والتكرار أثر مهم في هذا التنويع الإيقاعي.

12-اتخذت الصورة أشكالا مختلفة تراوحت بين الرمزية العميقة والواقعية الواضحة الأوجه، وبفضل هذه الدلالات الإيحائية أثارت الصورة فضول المتلقي ودفعته لاستكشاف عمقها وفهم الرسالة التي يحملها الشاعر مما يمنح الشعر الجزائري بعدا فنيا وثقافيا مميزا.

13-تعد الصورة أداة متعددة الأبعاد والدلالات، تثير فضول المتلقي وتدفعه لاستكشاف عمقها ومحاولة حل الشفرات التي تحملها، وقد استخدم الشاعر "مكاريا" الصورة كوسيلة للتعبير عن مجموعة متنوعة من المفاهيم والمشاعر، وضمنها تجربته الشخصية والجماعية بطريقة مباشرة وغامضة في الوقت ذاته.

14-الصورة البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز لوحة فنية تختزل عواطف الشاعر وأفكاره، واستطاع الشاعر مكاريا من خلالها نقل المتلقي إلى عوالمه الفنية، فالصورة البلاغية جسر بين الشاعر والمتلقي.

15-اتكأ عبد القادر مكاريا في شعره على جمالية التصوير الفني وذلك بتوظيف الصورة الحسية أثناء التعبير عن تجاربه الشعرية لما تحمله من طاقات تأويلية ثرية كون التصوير قائم على أساس حسي ومن أهم الصور الموظفة نذكر الشمية، اللمسية والسمعية.

16-اعتمد الشاعر تراسل الحواس في تشكيل صوره الفنية، مما خلق جمالية فنية.

الملحق

التعريف بالشاعر عبد القادر مكاريا:[*]

من مواليد عام 1962 ببلدية العيون، ولاية تيسمسيلت، وُلِد لأب فلاح وأم ماكثة بالبيت، وقضى مراحل تعليمه الأولى في مسقط رأسه درس في المدرسة الابتدائية والإعدادية في بلدته الأصلية، ثم انتقل إلى مدينة ثنية الأحد حيث التحق بثانوية مولود فرعون لإكمال تعليمه الثانوي .بعد اجتيازه التعليم الثانوي، قرّر "عبد القادر مكاريا" متابعة تعليمه العالي والتخصص في مجال اللغة العربية وآدابها، والحصول على شهادة ليسانس من جامعة تيسمسيلت درس في المعهد التكنولوجي للتربية "ابن رشد" بمدينة تيارت ونجح في الحصول على شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها من جامعة تيسمسيلت.

بدأ مساره المهني بالعمل في مجال التعليم، حيث انخرط في هذا المجال لفترة قصيرة خلال هذه الفترة اكتسب خبرة قيمة في مجال التعليم.

ومن ثم انتقل مكاريا إلى مجال العمل الحر، حيث بدأ في استكشاف فرص جديدة وتحديات مختلفة جاءت نتيجة لرغبته في تطوير مشاريعه الخاصة واستغلال مهاراته بطرق مبتكرة ثم قرر مكاريا العودة إلى الوظيفة الحكومية في قطاع الثقافة انضم إلى مديرية الثقافة بولاية تيسمسيلت، حيث بدأ في تقديم اسهاماته وخبرته في تعزيز الثقافة والفنون في المنطقة؛

[*] في لقاء خاص بالأستاذ عبد القادر مكاريا بتاريخ (2023/10/13م)

هذه الخطوة عبارة عن عودة إلى مجال عمله الأصلي أو استمرار في تطوير مساره المهني بطرق مختلفة.

حيث قام بتحقيق إنجازات متعددة أهمها:

-1مهرجان ربيع الونشريس الأدبي: قام مكاريا بتولي منصب محافظ مهرجان ربيع الونشريس الأدبي؛ وحقق نجاحًا كبيرًا من خلال تنظيم أربع طبعات متتالية للمهرجان في السنوات من 2013 إلى2016 .

2- جمعية "العيون الثقافية": يعد مكاريا عبد القادر عضوًا مؤسسًا ورئيسًا لجمعية "العيون الثقافية"، وهذه الجمعية تلعب دورًا مهمًا في دعم وتعزيز الثقافة في الجزائر.

3- **الرابطة المعنوية لأدباء الجزائر:** يشغل مكاريا أيضًا منصب عضو مؤسس في الرابطة المعنوية لأدباء الجزائر، مما يعكس تفانيه في دعم مجتمع الأدب في البلاد.

4- **بيت الشعر الجزائري:** يشغل مكاريا أيضًا مناصب مهمة في بيت الشعر الجزائري، حيث يكون عضوًا في المكتب الوطني ونائب الأمين العام .

5-اتحاد الكتاب الجزائريين: بجانب مشاركته في تنظيم الأنشطة الأدبية والثقافية، يكون مكاريا عضوًا في اتحاد الكتاب الجزائريين، مما يعكس تفاعله مع المجتمع الأدبي.

حيث قام بتحقيق انجازات متعددة أهمها:

-1مهرجان ربيع الونشريس الأدبي: قام مكاريا بتولي منصب محافظ مهرجان ربيع الونشريس الأدبي، وحقّق نجاحًا كبيرًا من خلال تنظيم أربع طبعات متتالية للمهرجان في السنوات من 2013 إلى2016.

-2جمعية "العيون الثقافية": يعد مكاريا عبد القادر عضوًا مؤسسًا ورئيسًا لجمعية "العيون الثقافية"، وهذه الجمعية تلعب دورًا مهمًا في دعم وتعزيز الثقافة في الجزائر.

-3الرابطة المعنوية لأدباء الجزائر: يشغل مكاريا أيضًا منصب عضو مؤسس في الرابطة المعنوية لأدباء الجزائر، مما يعكس تفانيه في دعم مجتمع الأدب في البلاد.

4-بيت الشعر الجزائري: يشغل مكاريا أيضًا مناصب مهمة في بيت الشعر الجزائري، حيث يكون عضوًا في المكتب الوطني ونائب الأمين العام.

-5اتحاد الكتاب الجزائريين: بجانب مشاركته في تنظيم الأنشطة الأدبية والثقافية، يكون مكاريا عضوًا في اتحاد الكتاب الجزائريين، مما يعكس تفاعله مع المجتمع الأدبي.

وللشاعر "عبد القادر مكاريا" تشكيلة أدبية غنية ومتنوعة تتضمن الشعر والرواية؛ يتألف نتاجه الأدبي من مجموعة متنوعة من الأعمال بدءًا من مجموعات الشعر، حيث نجد "قصائد خزفية" التي نُشرت في عام 1990، وتلتها أعمال شعرية أخرى تمثلت في "أيتها الحمقاء، مرايا الشفاه" عام 2007 و"خيانة التراب" عام 2008 و"أحبك والنصف" عام 2013 و"صار لا شيء يدهشني" عام 2016 و"ستُمطر هذا المساء" عام 2022 . بالاضافة إلى ذلك، يشتهر "عبد القادر مكاريا"بأعماله الروائية، حيث قدم روايتين رائعتين هما "معابر الأقزام" في عام 2023 و"كنت طفلاً."

مكاريا كان من بين الكتّاب الذين أسهموا في تطوير المسرح في ولاية معسكر في عام 1980، شارك بأعماله المسرحية في المهرجان الجهوي لمسرح الهواة بولاية معسكر، وأيضًا في المهرجان الوطني بولاية مستغانم في نفس العام؛ تلك المشاركة في المهرجانات الثقافية تعكس الإسهام المهم الذي قدمه في تعزيز الفن المسرحي في تلك الفترة كما كان له دور بارز في مجال الصحافة الوطنية خلال الفترة 1991 إلى 1996.

قام بكتابة مقالات ويوميات في عدد من الصحف الوطنية البارزة مثل "السلام"، "المساء"، "الجزائر اليوم"، "أضواء"، "الشروق"، و"البلاد"، بالاضافة إلى صحف أخرى تلك المقالات واليوميات التي كتبها في هذه الصحف أسهمت في تأثيره كمؤلف وكاتب في مجال الصحافة.

نشر نصوصه الشعرية بأغلب اليوميات والأسبوعيات الوطنية من 1983 إلى 2007، كانت هذه النصوص تنثر جمال الشعر والمشاعر الإنسانية في صفحات هذه

الصحف والمجلات، مما جعلها تصل إلى جمهور واسع من القراء في مختلف أنحاء الوطن، ونشر أيضًا بعض أعماله الشعرية في دوريات عربية مشهورة، مثل السعودية، الكويتية، والإماراتية تلك الدوريات العربية كانت وسيلة لتعزيز رؤيته الشعرية ونشرها في مجتمعات أخرى عربية، مما أضاف له شهرة وتقديراً اضافياً في الوسط الأدبي العربي، تألق مكاريا خلال هذه الفترة بإبداعه الشعري والتفرد في تعبيره عن مشاعره وأفكاره.

فالشاعر "عبد القادر مكاريا" هو أحد الشخصيات المميزة في الثقافة والأدب الجزائري، وذلك بفضل دوره البارز وإسهاماته المتعددة في هذا المجال فوجوده يعكس أهمية ثقافة الجزائر وتراثها الأدبي، من خلال تقديمه مساهمات ثمينة في تعزيز الفنون والأدب في البلاد؛ ذكر اسمه في معجم شعراء العرب إلى جانب ذلك يمتلك مكاريا مكانة مميزة في تاريخ الأدب الجزائري، حيث تم تضمين اسمه في معجم أعلام وأدباء الجزائر؛ يشتهر "عبد القادر مكاريا" بإسهاماته الأدبية والشعرية التي أثرت في الثقافة العربية والجزائرية.

قائمة

المصادر و المراجع

القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

1. "عبد القادر مكاريا"

- أحبك والنصف.
- خيانة التراب، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007.
- ستمطر هذا المساء، وزارة الثقافة والفنون، الجزابر، دط، دس.
- صار لا شيء يدهشني، الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط:1، 2016.
- مرايا الشفاه، وزارة الثقافة، الجزائر، ط:1، 2007.

2- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط:3، 2008.

3- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

ثانيا: المراجع

* المراجع العربية

1. إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000.

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952.

3. ابن أبي اصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للتراث الإسلامي، ج2، مصر.

4. أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البضاء، ط:2، 1988.

5. ابن خلدون، المقدمة، مكتبة ودار المدينة المنورة للنشر والتوزيع، تونس، دط، ج2.

6.أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1981.

7. ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتّاب العرب، مادة (ش ع ر)، ج 3، د ط، 2002.

8. ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تحقيق سامي بن محمد سلامة، الرياض، دار طيبة للنشر والتوزيع، ج2، ط1، 1997م.

9.أبو نصر إسماعيل بن حامد الجوهري الصحاح، تح محمد تامر اتن محمد الشامي، زكريا، جابر، أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط1، مادة خطب.

10. أدونيس، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، دار الآداب، شركة النشر والتوزيع للمدارس، لبنان، ط1، 2006.

11. أفنان فهيد، رمزية شجر اللوز في الأدب الفلسطيني، https://www.noonpost.com/content/21981 تمّ الاطلاع، 2023/08/17، سا: 15:16.

12. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، سلسلة، كتابك، رئيس التحرير، أنيس منصور، دار المعارف، القاهرة، دط، 1989.

13. أمين علي السيد، في علم القافية، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط، دت.

14. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة، ط2، منشورات بيروت، باريس، 2002.

15. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط:1، 2001.

16. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1999.

17. جمال الدين الخضور، قمصان الزمن، فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.

18. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط:3، 2008.

19. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994.

20. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:1، 1994.

21. حنفي ناصف وآخرون، دروس البلاغة.

22. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ط:1، دار التكوين، سوريا، 2007.

23. الخليل بن أحمد الفراهيدي كتاب العين تح عبد الحميد هنداوي دار الكتب العلمية بيروت لبنان مج1، ط1، 2003.

24. رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1.

25. الزمخشري، أساس البلاغة، تح عبد الرحيم داوود، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، مج 1، ط1، مادة خطب.

26. الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة فوكو ميشال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 2000.

27. سعيد الغانمي، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، على الرابط: 2023/11/11، 21.58.
https://www.alqasidah.com/critique.php?id=26

28. سعيد بنكراد، مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط:1، 2006.

29. سعيد يقطين، تجليات الخطاب الروائي، ، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1997.

30. سيد بحراوي، الإيقاع في شعر السياب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط:2، 2011.

31. شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، مصر القاهرة، دط، دت.

32. صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، دار هومه للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر، د ت.

33. عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

34. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط:1، 2008، ص19.

35. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، دت.

36. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1987.

37. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة

38. عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998.

39. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بيروت، 1998، ط:4.

40. عبد الله الغذامي، الصوت القديم والجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، دط، 1420ه

41. عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999.

42. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.

43. علي حرب، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، معهد الإنماء العربي، ط 1، 1291.

44. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتصدير، القاهرة، ط:4، 2002.

45. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

46. كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجا"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، ، 2009.

47. الكفوي، الكليات، تح، عدنان درويش محمد المعري، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

48. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط:1، 2013.

49. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط:1، 1987.

50. كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000.

51. مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، مكتبة الأنجلو المصرية، ط:1، 1905.

52. محمد البارودي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2004.

53. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط:1، 2008.

54. محمد العمري، في بلاغة الخطاب الاقناعي، مدخل نظري تطبيقي لدراسةالخطابة العربية، افريقيا الشرق، ط2، 2002.

55. محمد بن سلام الجمحي، شرح، محمود محمد شاكر، طبقات فحول الشعراء، دار المدني، دت، جدة.

56. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 2، 1985.

57. محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2011.

58. محمد صالح الهلال، نحن إلى الماضي لأننا نعرفه ونخشى الغد لأننا نجهله، رابط المقال، https://www.al-jazirah.com/2019/20190316/cm4.htm، تاريخ الاضطلاع 2023/08/30، 20:58.

59. محمد عزام، النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

60. محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة إبراهيم أبو سنة حسن طلب رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008.

61. محمد علي يونس، المختار في العروض والقوافي، المعهد التربوي الوطني، الجزائر، دط، دت.

62. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.

63. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط:1، 1995.

64. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الاسكندرية، دط، دت.

65. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

66. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:2، 1990.

67. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ج1، ط:1، 1951.

68. مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 2011.

69. مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998.

70. مصطفى رجوان، الشعرية وانسجام الخطاب، لسانيات النص والشعرية جان كوهن، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ، 2020.

71. نازك الملائكة، قضايا النص الشعري، منشورات النهضة، بغداد، ط2، 1965.

72. ناظم عودة، جماليات الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة، بيروت، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2013م.

73. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط:1، 2009.

74. ياسين النصير، الاستهلال في البدايات في النص الأدبي، دار النينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط:1، 2009.

75. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997.

76. يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:2، 2008.

يوسف عليمات: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع (عمان)، ط1، 2015.

*** المراجع المترجمة**

1. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية،.مصر، 1982.

2. أفلاطون، جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، دط، 2004.

3. إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: سعيد الغانمي، كلمة، أبوظبي، منشورات الجمل، لبنان، دط، 2009.

4. بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:1، 2009

5. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

6. جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.

7. دنيس هويسمان، علم الجمال(الاستطيقا)، تر: أميرة حلمي مطر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د ط، 2005.

8. ديوي جون، الفن خبرة. تر: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط:1، 1963.

9. رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب 1988.

10. سارة ميلز، الخطاب، تر:عبد الوهاب لوب، المركز القومي للترجمة:القاهرة، ط1، 2016.

11. فولفغانغ إيزر، فعل القراءةّ، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، دط، 1995.

12. ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1968.

ثالثا: المقالات في المجلات

1. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، 1997.
2. الحاج علي فاضل، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل لشعيب خليفي، مجلة سيميائيات، محور العدد سيمائيات العتبة النصية، ع 3، مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، 2008.
3. عبد القادر عواد، مجلة علامات، ع 74، يوليو 2011.

4. يوسف وغليسي، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، بحث في حفريات المصطلح، عالم الفكر، منشورات الكويت، عدد3، مج37، يناير- مارس، 2009.

رابعا: المعاجم

1. اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991.
2. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط:1، 1985.
3. عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط3، 2000 م.
4. كربيس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2018.
5. ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، مج2، 1997.
6. الفيروز أبادي، قاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.
7. ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، مج8، ط1، 2000 م.
8. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، مج 10.
9. ابن منظور، لسان العرب، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط 1، المجلد 01، ج 01.

خامسا: المواقع الالكترونية

1. https://al-maktaba.org/book/31862/15632#p6.

2. https://al-maktaba.org/book/31862/15632#p6 :تم الاطلاع .
2024/02/07، 14:40.

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
كلمة شكر	//
مقدّمة	أ-و
الفصل الأول: جمالية المفاهيم النقدية	**08**
أولا : مفهوم الجمالية	**09**
أ- لغة	**09**
ب- اصطلاحًا	**14**
ثانيا: مفهوم الخطاب	**19**
أ- الخطاب لغة	**20**
ب- الخطاب اصطلاحا	**24**
ثالثا: جماليات الخطاب عند الغرب والعرب	**30**
1- جماليات الخطاب عند الغرب	**30**
2- جمالية الخطاب عند العرب	**37**
رابعا: مفهوم الشعرية	**42**
أ- الشعريّة لغة	**42**
ب- الشعرية في وضع الاصطلاح	**43**
1- الشعرية بين الغرب والعرب	**47**
أ- الشعرية عند الغرب	**47**
ب- أصول الشعرية في الفكر العربي	**55**
2- الشعرية والجمالية	**66**
3- الشعرية مصطلحا إشكاليا	**67**

الفصل الثاني: جماليَّة العنونة في شعر عبد القادر مكاريا	**69**
توطئة	**70**
أولا: جمالية العناوين الرئيسة	**74**
1- ديوان خيانة التراب	**74**
2- مرايا الشفاه	**80**
3- صار لاشيء يدهشني	**86**
4- ستمطر هذا المساء	**89**
ثانيا: جمالية العناوين الداخلية	**95**
1- جمالية المكان	**95**
2- جماليبة التشيكل المرجعي	**102**
3- جمالية الأسماء	109
4- جمالية الزمن	**113**
5- العنوان واجمالية الاستدعاء الأنثوي	**124**
على سبيل الخلاصة	**131**
الفصل الثالث: جمالية الإيقاع والتصوير الفني في شعر عبد القادر مكاريا	**132**
تمهيد	**133**
أولا: مفهوم الإيقاع	**134**
أ- لغة	**134**
ب- الإيقاع اصطلاحا	**134**
1- الإيقاع الخارجي	**136**

1-1- الوزن	136
1-2- القافية	140
1-3- الروي	143
2- الإيقاع الداخلي	147
2-1- التكرار	147
2-2- التدوير	156
2-3- التوازي	163
2-4- التصريع	167
ثانيا:الصورة الفنية	171
1- الصورة البيانية	176
1-1 التشبيه	177
1-2- الاستعارة	179
1-3- المجاز	183
1-4- الكناية	183
2-الصورة الشمية	186
3- الصورة الحسيّة	187
3-1- الصورة السمعية	187
3-2- الصورة اللّمسية	188
3-3- تراسل الحواس	189
خلاصة الفصل	192
الخاتمة	193

الملحق	197
قائمة المصادر و المراجع	202
فهرس المحتويات	218
ملخص	//

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى استكشاف الجماليات المتنوعة المحملة في الشعر الجزائري للشاعر عبد القادر مكاريا، من خلال دواوينه الخمسة: "خيانة التراب"، "مرايا الشفاه"، "صار لا شيء يدهشني"، "أحبك والنصف"، و"ستمطر هذا المساء"، عبر تحديد معالم الشعرية والجمالية المتجسدة فيها سلطنا الضوء على كيفية انعكاس الجمالية في عناوين قصائده وكيفية تجلي الإيقاع كخاصية جمالية تميز لغة الشعر، كما قمنا برصد الجمالية الفنية في التصوير، الذي يشكل أساسا لتجسيد مظاهر الجمال في الخطاب الشعري.

الكلمات المفتاحية :

الجمالية، الخطاب ، الشعر الجزائري، الحداثة، عبد القادر مكاريا.

Summary:

This study aims to explore the diverse aesthetics embedded in the Algerian poetry of the poet Abd al-Qadir Makariya, through his five collections: "Betrayal of the Soil," "Mirrors of Lips," "Nothing Surprises Me Anymore," "I Love You and a Half," and "It Will Rain This Evening" By identifying the poetic and aesthetic features embodied in them, we shed light on how aesthetics are reflected in the titles of his poems and how rhythm manifests as a distinguishing aesthetic feature of poetic language We also observe the artistic aesthetics in imagery, which forms the basis for embodying beauty in poetic discourse.