الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون– تيارت–

كلية الآداب واللُّغات

قسم: اللّغة والأدب العربي

فرع: دراسات أدبيَّة تخصُّص: أدب حديث ومعاصر

مذكرة مكمِّلة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللّغة والأدب العربي

الموسومة بـ:

بِنيةُ الشِّعرِ عند الشّاعر عبد القادر رابحي

–ديوان فيزياء أنموذجًا–

إعداد الطالبتين: إشراف الأستاذ :

– زينب موزاز. د/ أمحمد تركي

– بشرى مزيدي.

لجنة المناقشـة

الأعضاء	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. دنيا باقل	أستاذمحاضر–أ–	جامعة تيارت	رئيسا
د. أمحمد تركي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تيارت	مشرفا ومقررا
د. رابح شريط	أستاذ محاضر–ب–	جامعة تيارت	مناقشا

السنة الجامعية:

1442 هـ–1443 هـ/ 2021 م–2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

نحمد المولى عزّ وجلّ ونشكره على توفيقه لإنجاز هذا العمل وإتمامه

نتقدّم بخالص الشكر والتقدير للدّكتور الفاضل " أمحمد تركي "

لقبوله الإشراف على هذا العمل وعلى نصائحه وتوجيهاته

كما نشكر أعضاء لجنة المناقشة ولكل من قدّم لنا المساعدة والنّصح في عملنا هذا.

إهـــداء

بداية الشُّكر لله عزّ وجلّ الّذي وفَّقنا لإتمام هذا البحث

وإلى معلم الأمّة الحبيب محمد صلى الله عليه وسلّم

كما نهدي هذا البحث إلى من قال الحق فيهما: «وَقُل رَبِّ ارحَمْهُما كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرَا»

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله ورعاهما

إلى من تربطنا بهم علاقة نسب... وعطر صداقة... وورد محبة...

إلى كل من علمنا حرفا

إلى كلِّ هؤلاء نهدي هذا العمل راجين من الله عز وجل أن تكون نافذة علم وبطاقة معرفة...

وأن ينفعنا وينفع بنا.

مقدّمة

مقدمة:

الحمد لله والصَّلاة والسَّلام على رسول الله و بعد:

اِستقطبَ الشّعر الجزائريُّ المعاصرُ أقلامَ الباحثين والنّقاد في حقل المناهج النَّقديّة الحديثة والمعاصرة لما فيه من قوّةِ سبكٍ ومتانةِ أسلوبٍ وبراعةِ نظمٍ، وجودةِ صياغةٍ، إذ إنَّ القصيدةَ الجزائرية المعاصرة خميرة لابد للباحث في الدّراسات النّقدية ومناهجها أن يكتشفَها ويفتِّش عن ترجمتها ويتقصّى شعريتَها، وهذا ما عكف عليه نقاد الشّعر، في ظلّ هذا الطُّموح النَّقديّ الجديد الّذي يبحث في الإمتاع من جهة، كما يبحث في طرق الإقناع. ولما كان البحث في هذا الموضوع حاولنا في بحثنا المعنون ب: "بِنيةُ الشّعر عند الشّاعر عبد القادر رابحي" التَّقربَ من هذه المدونة الشّعريّة وملامسة أساليبها البَانية للجمال والإبداع فيها.

أسَّست لهذا البحث مجموعة من الإشكالات الكثيرة التّي نذكر منها تمثيلا لا حصرا:

-ما البِنيةُ وما خصائصها؟ وما هي مبادئ التَّحليل البِنيوي؟ وما هي أشكال القصيدة الجزائرية؟ وما التّحوّلات والتّغيّرات التّي مسَّتِ القصيدةَ الجزائريَّةَ المعاصرةَ؟

كان لازما أن يُبنى البحث على خطة رسمنا أجزاءها على هذه الكيفيّة؛ مقدّمة جمعت عرَّفت بالبحث في عموميته وفصلان.جاء الفصل الأول بعنوان: القصيدةُ الجزائريَّةُ المعاصرةُ من التَّشكيل إلى التَّحليل، وقد اِندرج تحته ثلاثة مباحث، جاء المبحث الأول معنوناً بمبادئ التَّحليل البِنيوي "أدبيّةُ الأدب" ثمَّ دار الحديث في المبحث الثاني عن أشكال القصيدةِ الجزائريَّة لننتقل بالكلام في المبحث الثالث إلى المتغيرات والتَّحوُّلات الشَّكليَّة للقصيدة الجزائريَّة.

أمّا الفصل الثّاني فقد وسمناه بكثافة الشّعر الجزائريّ المعاصر وإنفتاح التّأويل بحث في البِنية والدّلالة، وقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث؛ عرجنا في المبحث الأوّل عن البِنية الصّوتيَّة وفي المبحث الثّاني إشتغلنا على البِنية التّركيبيَّة وكان ختام كلامنا في المبحث الثالث عن البِنية الدّلاليَّة، وذيلنا بحثنا بخاتمة حوت نتائج البحث.

وفيما يخصّ المنهج المتبّع في الدِّراسة فقد إعتمدنا على المنهج البِنيوي والأسلوبيّ الّذي فرضته طبيعة الدّراسة، فلطالما عكفتِ البنيويّة والأسلوبية على دراسة الدّلالة والمعنى بدءا من التّشكيل الصّوتي (الدّال) وصولا إلى التّشكّل والإنطباع الّذهنيّ وما يَنتُج عنهما من معنى ودلالة، معتمدين على آليتي الوصف والتّحليل في محاورة القضايا وفهمها.

ومن بين الأسباب التّي دفعتنا لتبني هذا البحث الغوص في ثنايا الشّعر المعاصر والتعرف على الطرح الجمالي لهذا النّص.

لعلّ من بين الصعوبات والعراقيل التّي واجهتنا في إنجاز هذا البحث رحابة هذا البحث وكثرة المصادر والمراجع في جانبه النّظريّ، الأمر الّذي أتعبنا، فأن تجد مادةً علميّةً غزيرةً ونحن في أوّل الطّريق وتبدأ في ترتيبها وإختزالها فهذا أصعب من الصّعب في حدّ ذاته. ومن جهة أخرى لمسنا ندرة في المراجع التّي قرأت ديوان فيزياء للشّاعر الجزائري التّيهرتي عبد القادر رابحي.

ما كان لهذا البحث أن يَتمَّ ويستويَ عودُه، لولا مكتبة البحث التّي إتكأنا عليها منها: تحليل الخِطاب الأدبي في ضوء المناهج النَّقدية لمحمّد عزام وكتاب النَّظريَّة البِنائية لصلاح فضل وكتاب أدبيَّة الأدب لبيومي مصطفى وغيرهما من المصادر .

نرجو أن يكون بحثُنا بادرةَ خير ومحاولة مبدئيّة في الدِّراسة والتّحليل، وأن يَفتح أمام الباحثين آفاقا وإنطلاقة لدراسات جديدة تستكمِل ما نسيناه وغَفلنا عنه. فإن أخطأنا فمن أنفسنا وإن أصبنا فمن الله وهذا ما كنَّا نبغي.

ختاما نشكرُ الأستاذ المشرف د/ أحمد تركي الّذي مدَّنا بالمادَّة العلميَّة و لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه رغم اِنشغاله العلميّ والإداريّ، ونتوجَّه بالشُّكر الجزيل إلى أعضاء اللَّجنة العلميَّة المناقِشة على تحمُّل عناء القراءة ومشقة السَّفر.

"والله وليُّ التَّوفيق"

إعدادُ الطَّالبتين:

زينب موزاز.

بشرى مزيدي.

تيارت في

14 جوان 2022 م

15 ذو القعدة 1443هـ

جامعة ابن خلدون

مدخل:

البِنيةُ وخصائصُها ومستوياتُ

التَّحليلِ البِنيويّ

تُشّكِل بِنيةُ الشّعر محورًا هامًّا في العمل الأدبيّ، حيث إنَّها تَعكس التّجربة الوجدانيّة للشَّاعر، كما أنها تفصح عن الحياة الفكرية والاِجتماعية للعصر، وقد عرفتِ الفترةُ المعاصرةُ تطوّرًا كبيرا في مجال الشّعر من حيث البِنية وغيرها.

فكثيرا ما تصادفنا لفظةُ "بنية" في العديد من المحاضرات والمقالات العلميَّة ومؤلفات الباحثين يشكل عام إلا أنَّ معظمَهم يوظفون هذا المصطلح دون دراية لمعناه الحقيقي سواء في الشقِّ اللّغوي أم الاِصطلاحي. وفي هذا يجدر بنا الإشارة إلى بعض مفاهيم البِنية ومجموعة من المصطلحات والمستويات التّي تُدعِّم بحثنا وتقرِّبنا من دخول ثنياه؛ إذ سنحاول حصر ذلك في:

I–ماهيةُ البِنيةِ:

1–مفهومُ البنيةِ: تُحدِّد العديدُ من المعاجم العربية مصطلح البِنية إلى الأصل اللّغوي (بَنى). فقد ورد في لسان العرب "البِنية وهي مثل رشوة ورشا، كأنَّ البنيةَ الهيئةُ التّي تُبنى عليها مثل: المشية والركبة وفلان صحيح. **البِنية أيّ الفطرة وأبنيت الرجل:** أعطيته بناءً أو ما يتبنى به داره "[1]، فتدلّ كلمةُ بنيةٍ على معنى التَّشييد والكيفية التّي يكون عليها بناء.

[1] جمال دين مكرم .لسان العرب دار إحياء التراث العربي ، مؤسسة التاريخ العربي بيروت لبنان ط3، 1419هـ 1999م ، مادة (بنى) ص: 510

أمَّا في معجم تاج العروس فقد عُرِفتِ البِنيةُ:" بالضّم والكسر ما بنيته[1] وهو البنى والبنى " أي الطريقة التّي يصور عليها الفعل.

وجعلوا البنية بالكسر في المحسوسات وبالضّم في المعاني والمجد وحملوا عليه قول الحطيئة* (ت:650):

أُولَئِكَ قَوْمٌ إِن بنُو أَحْسَنُوا البُنَى.[2]

أي إنّ أمراءَ العربِ قبل الإِسلام لا يحكمون في شيء إلاَّ أحكموه تمام الإحكام، فالأمر محكم كالبناء المتقن الّذي لا ينهار مع مرور الزّمن.

وأمَّا عالم الاجتماع الفرنسيّ كلود ليفي شتراوس (Claudlévi Strauss) ت: 2009؛ فيُعرِّف البِنية على أنَّها تحمل أولا طابع النّسق أو النظام من العناصر وأن المبدأ الأساسي هو أنَّ مفهومَها لا يرتد إلى الواقع التجريبي؛ بل هو يرتبط بالنماذج التّي تبينها انطلاقا من الواقع"[3]، وبهذا يتبلور لنا أنَّها نموذج يكوّنه ويبنيه الباحث كفرضيات للعمل وتنطلق من الواقع، فالبِنية تُعتبر تماسك نظامي من العلاقات اللّغوية كالألفاظ والجمل.

---

[1] المرتقى الزبيدي تح : مصطفى حجازي تابع العروس من جواهر القاموس ، مجلس الوطني للثقافة والفنون والادب الكويت ط1 1422هـ -2001م ج37 مادة بنى ص216

*-الحطيئة : ابو ملكية جرول بن أوس بن مالك العيش المشهور بالحطيئة ، شاعر مخضرم أدرك الجاهلية وأسلم في عهد أبي بكر

[2] المرتقى الزبيدي، المصدر السابق، ص 217.

[3] محمد عزام .تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد الكتاب العربي، ط1، 2003، ص35، 36

وتأخذ بعض التعريفات بمبدأ العلاقة فتَتَحدد البِنيةُ بأنَّها هي ما يكشف عنها التَّحليل الدَّاخليّ لكلِّ ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينها ووضعها والنّظام التّي تتَّخذه.

ويكشف هذا التّحليل عن كلّ العلاقات الجوهرية والثانوية وعلى هذا «تعتبر البِنية شبكة من العلاقات التّي تتولَّد من العناصر المختلفة للكل بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل»[1] فهي لا تشمل عنصرا واحد أو مجموعة من العناصر بل هي العلاقات النِّظامية التّي تنسق وتربط بين تلك العناصر، والبعض الآخر يشير إلى البِنية على أنّها مادة تحويلية أي غير ثابتة تقوم على مبدأ التّغيير، وفي هذا نجد الفيلسوف السويسري جان بياجيه (**jean piagetت:1980م**) الّذي ذكر "البِنية على أنّها تقدير أوّلي لمجموعة تحويلات تحتوي على قوانين لمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى تعتني بلعبة. التحويلات نفسها دون أن تتعدّى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية،"[2]فقد أشار (بياجيه) إلى أنّ البنية جملة أو مجموعة من المتغيرات ذات نظام معين لا تتجاوزه أو تتخطَّاه. وقد وسم (بياجيه) البِنية بثلاث خصائص : الكُليّة والتَّحولات والتَّنظيم الذَّاتي.[3]

- **فأمَّا الكُليّة:** أنّ البِنيةَ تتكوَّن من عناصر داخليَّة خاضعة لقوانين النَّسق.

-**والتَّحوَّلات:** هي سلسلة المتغيرات الباطنيَّة التّي تتحدَّث داخل النَّسق.

-والتَّنظيم الذَّاتي: تقومُ البِنية بتنظيم نفسها لتحفظَ وحدتَها وتُساهم في اِستمرارها؛ حيث إنَّها تُنظِّم نفسَها بنفسها. **فالبِنية:** تعني كيانا قائما بذاته ومتراصا فيما بينه ومتحكما في علاقاته مع غيره.

[1] صلاح فضل .نظرية البنائية في النقد الادبي -دار الشروق ، القاهرة ط1 ، 1419 -1998 م، ص: 121

[2] جان بياجيه .البنيوية تر: عارف. منيمية وبشير اوبري، منشورات عويدات -بيروت -باريس، ط 4 ،1985 ، ص: 8

[3] محمد عزام .تحليل الحطاب، الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص:34

2- البِنيةُ في دلالتها الاِصطلاحيّة:

لا يمكن الحديث عن البِنية دون التطرق إلى المدرسة التّي أنجبت هذا المصطلح فقد ظهرت البنيوية كمنهج تحليلي، "نشأت في فرنسا منتصف الستينات من القرن العشرين عندما ترجم الفيلسوف الفرنسي تودروف(Tzretantodrovت: 2017) أعمال الشّكلانيين الرّوس إلى الفرنسية فأصبحت أحد مصادر البنيوية"[1].

كما بدأت معظم التّعريفات لمصطلح "بنية" من مفهوم النّظام حيث عرّفها المفكِّر والفيلسوف (زكريا إبراهيم ت:1976) على أنَّها : "نظام أو نسق* من المعقولية"[2]؛ وهي صورة الشّيء وهيكله، والقانون الّذي يفسر تكوينه، فالبِنييون لم يقفوا عند المعنى التَّجريبي؛ بل همهم كان إدراك العلاقات السَّطحيّة التّي تحقِّق التَّربط بين عناصر المجموعة الواحدة.

أورد القرآن الكريم في العديد من المرات صورة الفعل (بنى) أو أسماء "البِناء" و"البنيان " "ومَبنى" يقول سبحانه وتعالى:﴿ أَأَنتُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَمِ السَّمَاءُ بَنَاهَا﴾"[3]وقوله :﴿الّذي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجَ بِهِ مِنَ الثَّمَرَاتِ رِزْقًا لَكُمْ فَلا تَجْعَلُوا لِلَّهِ أَندَادًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ﴾[4]، وقال عزّ وجلَّ أيضا:﴿ أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الادبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، ص: 13

* نسق : تحيل هذه الكلمة الى النظام والكلية والتنسيق والتنظيم.

[2] زكرياء ابراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، ص: 29

[3] سورة النازعات، الآية: 27.

[4] سورة البقرة، الآية: 22.

بُنْيَانَهُ عَلَى شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾[1]،ويتضَّح لنا من خلال هذه الآيات الكريمات أن الكلمات من الأصل بنى—لا تخرج عن دلالتها اللّغوية كما أنّ أي نص أدبي يقوم على مجموعة من البنى التّي تشكل لنا بنيتها المتكاملة.

حدَّد النَّاقد المصريّ صلاح فضل*البِنية بصفتها ذات خصائص ثلاث : تعدّد المعنى، والتوقف على السِّياق والمرونة.

أمَّا تعدّد المعنى يقتضي من كلّ مؤلِّف كبير أن يُقدِّم تصوُّرَه الخاصّ عن البنية بما يقتضي من الباحث الحذر الشَّديد لهذا المصطلح، وأمَّا التَّوقف عن السِّياق فهو تلك العلاقات القائمة بين العناصر، ويقرِّر الكاتبُ أنَّ الفِكرَ البِنائي يُعدُّ فكرًا لا مركزيّا، وهذا الأخير أيّ التَّوقف على السِّياق يفتح خصيصة (المرونة)؛ حيث تتناول على مصطلح البنية عمليات توصيفية مختلفة سواء كانت عمليةً بحتة أو فلسفيّةً أو جماليَّةً، كما تعود المرونة كذلك إلى نسبة المفهوم وغلبة جانب الشكل والعلاقات عليه[2].

بمعنى أنَّ البِنيةَ مجموعةُ علاقات داخلية تميز مجموعة ما؛ إذ تضمنت دراسة العناصر التّي يتشكَّل منها النّص الأدبي من خلال الألفاظ وعلاقتها ببعض، كما أنَّ طريقةَ بِناء الشّعر مختلفةٌ عن طريقة بناء النثر لِإختلاف عناصر البِناء لكلٍّ منهما.

[1] سورة التوبة، الآية: 109.

* محمد صلاح الدين عبد السميع فضل استاذ جامعي وكاتب ومترجم مصري 1938 من مؤلفاته على الاسلوب مبادئه واجراءته ونظرية البنائية. وغيرها من المؤلفات

[2] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، ص121

3- مستوياتُ التَّحليل البِنيوي :

لابدَّ للبنيوي أن يكون ملمًّا بكلّ علوم اللّغة العربيّة مثل النَّحو والعروض والصَّرف لدراسة عناصر النّص اِنطلاقا من مستويات متعدّدة يؤدي تضافرها إلى الكشف عن الدّلالات الخفيّة[1]، ومن هذا المنطلق نجد أنَّ أيَّ دارسٍ في تحليله البِنيوي للعمل الأدبيّ يعتمد على أربعة مستويات صرَّح بها النَّاقد المصري صلاح فضل وعرضها على النحو التالي :

1)المستوى الصّوتي Niveau vocal : إنَّ اللّغة في حقيقتها ماهي إلاّ أصوات؛ فالصّوت هو البِنية الأساسيَّة؛ لأي لغة من اللُّغات كما أنَّه المادةُ الخادمُ لإنتاج الكلام[2]. فالصّوت هو أساس العمل الأدبيّ، حيث يَدرس الحروف ورمزيّتها وتكوينها الموسيقى من نبرٍ وتنغيمٍ إيقاعٍ[3].

2) المستوى الصَّرفي: Morphology:

هو المجال الّذي يتناولُ البِنيةَ القواعديةَ للكلمات، ونظم المصرفات لبناء الكلمات والقواعد التّي تحكم هذه المصرفات[4]، كما أنَّه "تُدرس فيه الوحدات الصّرفيّة ووظيفتها في التَّكوين اللّغوي الأدبي خاصة "[5]. إذا فعلم الصَّرف يَهتم بهيئة الكلمة، وما يمكن أن تقوم به من معاني أخرى لتكوين اللّغة.

---

[1] ينظر بشير تاويرت ." نظرية التحليل البنيوي للنص الشعري في كتابات النقاد لعربي المعاصرين ". مجلة الاثر ، ورقلة ، جوان 2011، مجلد 10 عدد 11، ص: 121

[2] منصور بن محمد العامدي . الصوتيات العربية، ط1، مكتبة التوبة، الرياض: 1421هـ 2001 ، ص: 9

[3] ينظر بشير ناويرت ."نظرية التحليل البنيوي للنص الشعري في كتابات النقاد العربي المعاصرين" ، مجلة الأثر، ص: 122

[4] محمد يونس على. مدخل الى اللسانيات ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، بيروت :2004م ، ص: 16

[5] صلاح فضل. نظرية الأدب في النقد الادبي ط1، دار الشروق القاهرة : 1419هـ 1998م ، ص: 214

3) المستوى التَّركيبي : أو علم التَّراكيب syntaxe:

إذا كان المستوى الصَّرفي يَهتم بدراسة أبنيةِ الكلمة من حيث الزِّيادة والنقصان والحذف؛ فإنّ المستوى التَّركيبي يَدرس طريقة تركيب الكلمة في الجمل وتكوينها وكيفية اِختيارها؛ إذا فهو" عبارة عن مجموعة من الكلمات المنظّمة بطريقة خاصة وتخضع لقوانين ارتضتها الجماعة النَّاطقة لها "[1] أو بالأخصِّ "هو دراسة تأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدَّلالية والجماليَّة "[2].وما يُستنتَج من هذا الكلام أنَّ المستوى التَّركيبي قائمٌ على اِختيار الكلماتِ وتنظيمها بطريقة خاصَّة وَفق قوانين مع دراسة خصائصها الدَّلالية، وأثرها الجماليّ في النّص الشّعريّ.

4) المستوى الدَّلاليّ nivausiemantique :

يُعتبر علمُ الدلالة من أحدث فروع اللِّسانيات الحديثة الّذي يهتم بدراسة المعنى[3]،فهو يدرس لنا دلالة اللفظة والكلمة ويبحث عن معناها" فهو يشغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصورة المتصلة بالأنظمة الخارجيّة عند حدود اللّغة التّي ترتبط بعلوم النّفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشّعر "[4]، أو بعبارة أخرى "هو المعنى الّذي تحمله الكلمة في التّركيب أو معنى

[1] أحمد عزوز. علم الاصوات اللغوية ، د ط ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران : د ت، ص: 55

[2] صلاح فضل .فطرية البنائية في النقد الادبي ، ص: 214

[3] نجيه عبايو .التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح بن سحنون الراشدي نموذجا مذكرة تخرج الماجستير لدراسات اللغوية والنحوية كلية الأدب واللغات جامعة حسين بن بوعلى شلف 2008-2009

[4] أحمد عزوز .علم الأصوات، د ط ديوان المطبوعات الجامعية ، وهو د ت، ص: 06

التركّيب نفسه "[1] ومنه يتّضح لنا أنَّ للكلماتِ معانٍ حسب تركيبها في الجمل بحيث هذه المعاني يحللها المستوى الدلالي.

[1] صلاح فضل .نظرية البنائية في النقد الأدبي ص: 215

الفصل الأول:

القصيدة العربية من التَّشكيل إلى التّحليل.

-المبحث الأوّل: مبادئ التّحليلِ البِنيوي "أدبيَّة الأدب".

-المبحث الثَّاني: آلياتُ تشكيلِ القصيدةِ الجزائريّةِ المعاصرةِ.

-المبحث الثَّالث: التَّحوّلاتُ النّصيَّةِ والمتغيراتِ الشَّكليَّةِ للقصيدةِ الجزائريَّة المعاصرةِ.

المبحث الأول: مبادئ التحليل البنيوي "أدبية الأدب":

1-مبادئ المنهج البنيوي:

يقوم كلُّ منهج من المناهج النقدية الحديثة على إرساء مجموعة من المبادئ والمحاور الأساسية التّي يعتمد عليها النّاقد في تحليله لمختلف النّصوص، وعلى هذا الأساس؛فإنَّ « أوَّلَ عمل قامت به البنيوية في سبيل تعزيز وجودها هو لتعطيل المؤقت والمقصود للمحور التاريخي بهدف دراسة الأدب في ذاته... ومن هنا نجد النّص الأدبي في البنيوية لا يرتبط بأي جانب خارجي لا بالمؤلف ولا بنفسيته ولا بالمجتمع»[1]، وما يفهم من هذا القول إنَّ النحويين لا يعترفون بالبعد الذاتي أو الاِجتماعي للأدب، وإنما يعرّفون الأدب بأنَّه مستقلٌ بذاته لا صلة له بالجانب الخارجي، ومن هنا جاءت فكرة "أدبيّة الأدب" التّي اِعتمد عليها البِنيويون واِعتبروها خطوةً أساسيَّةً في العمل الأدبي. فأدبيّة الأدب « تركِّز على جانب الاِنسجام الداخلي للنصوص الأدبيّة، وستفسح المجال للإعلان عن ميلاد علم الأدب منذ أن أطلق النّاقدُ الأدبيُّ الروسي جاكبسون(ت 1982) عام 1919م مقولته التّي أصبحت فيما بعد عملٌ للشَّكلانيين والشّعريين والبِنيوين حيث قال:« ليس موضوع علم الأدب هو الأدب؛ وإنَّما الأدبيّة؛ أي ما يجعل من العمل الأدبي عملاً أدبيّاً»[2]. وما نلاحظه في قول النَّاقد جاكبسون هو أن يكون العمل الأدبي أدباً إذا توفّرت به الأدبيّة.

[1] عبد القادر علي باعيسي. في مناهج القراءة النقدية الحديثة، ط1، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء:1425هـ_2004، ص: 41.

[2] الشكلانية الروسية، موقع جامعة بابل، اِطُّلع عليه بتاريخ:2022/06/06.

وأعاد صياغة الفكرة نفسها في موضع آخر متسائلاً:"ما هو الشّيء الّذي يجعل من رسالة لغويّة ما عملاً فنياً؟"[1]، بهذا السؤال يحاول الناقد جاكبسون (ت1982) البحث عن جوهر الأدب اِنطلاقاً من خصائصه وأدبيته. وبالتالي فهو يصف العمل الأدبي عملا لغوياً بالدَّرجة الأولى ولذلك وضع قانون عام للّغة الشّعريّة،« فإنَّ الوظيفةَ الشّعريّة تتعدّد حسب النَّاقد جاكبسون من خلال إسقاط مبدأ التماثل الخاص بالمحور الاِختياري على محور التأليف،.» [2].

فالوظيفة الشّعرية تعمل دائما على إبراز بعض الجوانب دون أخرى "ففي الشّعر مثلاً تتحوَّل المقاطع أو النَّبرات إلى وحدات وزنية يظهرها المحور التآلفي"[3]؛فما يفهم من هذا أنّه تظهر شعريّة الأدب عند تناسب المحور الاِختياري مع المحور التآلفي، وبالتَّالي فإنَّ أدبيّة الأدب « نقلت مركز القيمة في الأعمال الأدبيّة من السّياق التاريخي والسياق الاِجتماعيّ والنّفسي لتضَعه في السّياق المنبثق من الأعمال الأدبيّة ذاتها» [4]؛ أيّ إنَّها وضعت الأعمال الأدبية في طبيعتها الشّعريّة والتّي لا تقتصر على جنس بذاته؛ وإنَّما تشمل عدة أجناس أدبيّة فالوظيفة الشّعريّة هي بالمقابل لأدبية الأدب، كما نجد« النَّاقدَ البِنيويَّ يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التّي تجعل من الأدب أدباً والتّي تجعل من القصة أو الرواية أو القصيدة نصاً أدبياً، ولكي يحقق ذلك عليه أن يدرس علاقات الوحدات والبنى الصغرى بعضها ببعض داخل النّص للوصول إلى البناء الكلي...»[5].

[1] رمان جاكبسون .قضايا الشعريّة، تح. محمد الولي مبارك، دار برتقال للنشر_ط1، 1988، ص: 31.
[2] المرجع نفسه، ص: 33.
[3] جان لوي كاباس .النقد الأدبي، العلوم الإنسانية ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق_سوريا، ط1، 1982، ص: 97.
[4] ينظر: صلاح فضل .مناهج النقد المعاصر، ط1، القاهرة، 2002م، ص: 92.
[5] عبد العزيز .حمودة المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1998م، ص: 159.

وبهذا فإنَّ العملَ الأدبيَّ له خصائص تجعله أدباً، أنّه يتكوّن من وحدات وبنى تربطها علاقات لتشكيل الموضوع الّذي يجعل النّص موضوعاً للدِّراسة، فالبنيويَّةُ الأدبيَّةُ تركِّز على أدبية الأدب « بمعنى أنَّها تنطلق من النّص فتبحث عن كل ما يجعل من النّص نصاً أدبياً، وهي كذلك تعترف بقوّة النّص وسلطته فترفض كل ما يبعدنا عنه بسبب إقحام الثقافة الخاصة أو فقرها، من ثمَّ يُؤدِّي هذا إلى نوع من عدم الاِتزان يجعل النّص ليس ذا اِهتمام»[1].فقوَّة النّص تكمن في أدبيته بعيدا عن الثقافات الأخرى، وفي هذا الصدد نجد النّاقدَ "رجاء عيد" يقول: « إن أدبية الأدب تتجلى في التعرف على نظام النّص أي بنيته المشكلة في شبكة علاقات لغويّة كما أنها تقوم بتفحص المعطى الجمالي وتحليل طاقاته الإبداعيّة»[2]، وما يتضح من هذا أن التحليل البنيوي يقوم على اِكتشاف البنى اللّغوية وعلاقتها فيما بينها لإعطاء جمال إبداعي للنص منبثق عن اللّغة، فاِستخدام اللّغة«ليس ذا مستوى واحد، حيث إنَّ الّذي يُهمُّ النَّاقد المستوى الفنِّي الّذي يَعتمد على توظيف اللّغة في مفردات وتراكيب من أجل معطى جماليّ يُحقِّق أدبيَّة الأدب» [3]. فاِستخدام اللّغة في مستواها الفني الإبداعي يخلق جمالية إبداعية تحقق أدبية الأدب وهذه الأخيرة اِهتمت بالجوهر الداخلي للنَّصِّ وأقصت جميع الجوانب الخارجيّة وهذا ما أوحى بفكرة موت المؤلف.

1-**فكرة موت المؤلف:** ترفض البنيوية الفكرة التّي ترى أن المؤلف هو منبع المعنى في النّص فكل ما قام به المؤلف هو اِستخدام اللّغة في عمله الأدبيّ فموت المؤلف عبارة عن« فكرة في المنهج البِنيوي ظهرت في القرن19_20، حيث تبلورت فكرتها بالتزامن مع الشَّكلانيين الروس الّذين دعوا إلى اِستبعاد دور المؤلف

[1] بيومي توفيق مصطفى .أدبية الأدب دراسة في نقاد النص الشعري، ط1، الوراق للنشر والتوزيع، 2018، ص: 17.
[2] المرجع نفسه، ص: 17.
[3] نفسه، ص: 18.

في العمل الأدبيّ، إلى أن جاء النَّاقد الأدبيُّ الفرنسيُّ رولان بارت ودعا إلى موت المؤلف تماما عبر مقال له عام 1968م وذلك في كتابه "درس السيميولوجيا» [1]، وما يتَّضح هنا أنَّ المؤلِّفَ مستخدمٌ للّغة وليس مبتدعَها، فنظرية موت المؤلف ظهرت كثورة ضد النقد التّقليدي، حيث يعتبر المؤلف أحد عناصر العمل الأدبي وهي: المؤلف النّص والمتلقّي « فعند دراسة العمل الأدبي لابّد من دراسة حياة الأديب والسبب وراء هذا التأليف، لكن نجد البنيوية تترك تأويل وتحليل العمل الأدبي إلى ألفاظ والتراكيب واللّغة التّي اِستخدمها المؤلف للتَّعبير عن آرائه وأفكاره»[2]، ومن هنا فإنَّ البِنيويَّةَ تَستبعد كلَّ البعد للجانب المحيطي للنَّصِّ. فقد أطلقوا شعار موت المؤلف «لكي يضعوا حدّا للتيّارات النفسيّة والاِجتماعيَّة في دراسة الأدب ونقده وبدأ تركيزهم على النّص ذاته بغض النَّظر عن المؤلِّف، وقد كانوا يقصدون بهذا الشعار أن لا تصبغ البيانات مرتبطة بالمؤلف هي جوهر لدراسة النقديّة للأدب أو هي نقطة الاِرتكاز الموجِّهة للعمل التَّحليليّ»[3]. إذاً فالعمل الأدبي يُركِّز على الوحدات النّصيّة من غير اِرتباطها بالمؤلِّف وهذا يدلُّ على تركيزهم القائم على النّص والتَّأكيد على اِستقلاليته بدل المؤلِّف.

تهدف هذه الفكرة إلى تحرير النّص من سلطة المؤلِّف والجانب الخارجيّ، ولتوضيح هذه الفكرة يجدر بنا الإشارة إلى أنّ« موتَ المؤلِّفِ ليس فناءه ولا نهايته بل هو-فحسب-ترقيعٌ للنَّصّ من شروط الظرفية وقيودها ومن ثمّ فتح المجال لنصوصيّة النّص...حيث يكون النّص والإبداعُ هما الأصل الّذي يلتقي عنده

[1] صفاء يحياوي .مصطلح موت المؤلف عند "رونال بارت" في "كتابه درس السيميولوجيا" ، جامعة آكلي محمد الحاج، بويرة، الجزائر، 2019/2018م، ص: 06.

[2] علي صابري .مدى مساهمة القارئ في الدراسات النقدية، جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران المركزية، طهران –إيران، 2015، ع 20، ص 44. ص: 44.

[3] صلاح فصل .مناهج النقد المعاصر، ص: 98.

المؤلف والقارئ»[1]، تقودنا هذه الفكرة إلى أن النّاقد لم يجد صعوبة في دراسة النّصوص فموت المؤلف أدى إلى ولادة جديدة للقراءة وللنّاقد حق في شرح وتحليل الخطاب، بحيث يتفاعل المتلقّي مع النّص الأصلي وينتج نص جديد وبذلك يصبح مؤولاً للنّص السّابق؛ إذ إنّ دلالة النّص تحقّقها العلاقات بين دواله وبين الأنساق التّي ينطوي عليها.

2-نقدُ نظريةِ موتِ المؤلِّف:

وُجِّهتِ العديدُ من الإِنتقادات إلى فكرة موت المؤلف وعزله وتغييبه عن النّص وخاصة إلى رائد هذه الفكرة النَّاقد رولان بارت ومن أهم الإِنتقادات ما يلي :«عزل هوية المؤلِّف عن النّص وإنكار لخصوصية العمل الأدبيّ وتفكيك القيم الإِنسانية إضافة إلى الفصل بين الذَّات والموضوع[2]. واجهت فكرة موت المؤلف إِنتقادات وذلك راجع إلى تجريد النّص من أصله وعزله عن ماضيه فلا يمكن فصل بين المؤلف ونصه فهما يكملان بعضهما البعض ولا يمكن الفصل بين الذات والموضوع فالذات تمثل اللّغة والموضوع يمثل النّص وكلاهما عنصران مهمان من العمل الأدبي، وبالرغم من الإِنتقادات التّي واجهتها فكرة المؤلف إلا أنها درست النّص الأدبي بمنعزل عن مؤلفه وذلك بوضع شروط أساسيَّة يتَّبعها النَّاقدُ البِنيويُّ في تحليله للعمل الأدبيّ.

وفي هذا السِّياق نجد النَّاقدَ المصريَّ صلاح فضل يحدِّد الشُّروطَ الأساسيّةَ للنَّاقد البنيويَّ وهي كالتَّالي:

[1] بارت رولان .النقد والحقيقة. تر: منذر عياشي، ط1، مركز النماء الحضاري، الإسكندرية، 1994م، ص: 10.

[2] ينظر: منال إسماعيل مرعي ."تأويلية موت المؤلف". مجلة الاستغراب، مج 5، العدد 21، لبنان، 2020م، ص: 235.

أ- النّقد والحقيقة:

هناك علاقة تَجمع بين العمل الأدبيّ والنّقد كعلاقة المعنى بالشّكل، والنّاقد البِنيويّ هو من يَكشف عن هذه العلاقة؛ بحيث يَقوم بترجمة العملِ الأدبيّ بشكل أوضح « فالنّاقدُ يحّل المعاني المزدوجة ويجعل نوعاً من اللّغة تسبح فوق اللّغة الأولى للنّص مع مراعات تماسك الرّموز النّصيّة، فالنّقد هو اِعتبار العمل كلّه دال وهكذا، فإنَّ النّاقدَ لكي يقول الحقيقةَ لابدّ أن يكون دقيقًا في محاولته لوصف الشروط الرمزيّة للعمل الأدبي»[1]. وما يتضح من هذا أنَّ النّقدَ يقومُ بتحليل المعاني وتفكيك البنى النّصيّة لتظهر لغة جديدة مفيدة بتماسك الرموز الأصليّة للعمل الأدبيّ، ليصبح هذا الأخير دال ويقوم النَّاقد بِاستجلائه وتحليله وفك شفراته، فالقصيدة مثلا لا يُمكننا أن نحلّلها من خلال بيت واحد فهي كلّ متكامل، وعلى هذا فالناقد لا يرى الوحدات النّصيّة مستقلة؛ بل ينظر إليها داخل العمل الأدبيّ ككلّ « فالنَّاقد يقوم بقراءة أو إعادة بعث النّص الأدبيّ من جديد وهذه هي عين الحقيقة»[2]، إذاً فالنَّاقد البِنيويّ يُحلِّل البِنى النّصيّةَ ويعيد تركيب النّص من جديد وبذلك يصبح المنتج الحقيقي للنص وهنا تكمن حقيقة عمله.

2- منطقية النقد ولغويته:

يشتركُ النَّقد البِنيويُّ والنّص الأدبيّ في اللّغة «فمن المفروض أنَّ أيَّ قصّاص أو شاعر أو أديب يتحدَّث عن الأشياء والظّواهر لها وجودها الخارجيّ السَّابق للُّغة على اللّغة مهما كان مستوى الدّوران

[1] صلاح فضل.نظرية البنائية في النقد. ط1، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ_1998م، ص: 137.

[2] ينظر: أمينة بن شعبان .آليات التحليل البنيوي في الخطاب الشعري. جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة، الجزائر، 2015/2014م، ص: 49.

الّذي تفرضه عليه نظريته أو رؤيته الأدبيَّة، فالعالم الموجود والكاتب يتحدَّث عنه، أمَّا موضوع النَّقد فهو شيء مختلف عن ذلك فليس موضوعه العالم وإنَّما ما قيل عن العالم، وعلى هذا فهو لغة من الدرجة الثانية أي في المصطلح النقدي الحديث " ما وراء اللّغة" أو "اللّغة الشارحة" إذ أنه تناول لغة لمعالجة لغة أخرى»[1]، ما يفهم من هذا أنَّ النَّقدَ البِنيويَّ عبارةٌ عن لغة ثانية شارحة للُّغة الأولى، ولذلك فالنَّاقد البِنيويّ «يتميَّز بقدرات ومهارات معرفيّة تجعله أكثر توغلاً في أغوار النّص... وعليه فالنَّقد يقوم بالوصف والتَّحليل والشَّرح إذا فالفراغ الّذي ولده موت المؤلِّف في المشروع البِنيويّ شغله النَّاقد الّذي رفع شعارَ اللّغة الشَّارحة. وهذا الشِّعار قد يكون معرفةً للإنارة الدَّاخليّة أو المقاربة الموضوعيَّة»[2]، نستوضح من خلال هذا أنَّ البِنيويين قاموا بإحلال النَّاقد محلّ المؤلِّف لأنَّ له القدرةَ على الإِندماج في صميم النّص.

3- كيف نكتب؟

يَفتَح لنا هذا التَّساؤل المجالَ بعد أن كان مسدودًا "فالنَّقدُ القديمُ بُنِي على تساؤل لماذا نكتب؟ في حين أصبح يُبنى على تساؤل كيف نكتب؟ وهذا ما أكَّده الأديب " كافكا" ت: 1924أنَّ كينونَةَ الأدبِ ليست سوى فنيتَه وتكوينه"[3]. إذا فالعمل الأدبيُّ يَدرسُه البِنيويّ من حيث كشفِه على التِّقنيات والكيفيّات التّي يَنبني عليها هذا العمل.

[1] ينظر: صلاح فضل .النظرية البنائية. ص: 219.

[2] ينظر: عبد العزيز حمودة .المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك. ص: 250.

[3] ينظر: صلاح فضل .النظرية البنائية. ص: 221.

4- طابع التَّحليل لا التَّقييم:

ليس من مهمة المنهج البنيويّ بيان جودة النّصوص وردائها وإنّما يبرز «كيفية تركيبه والمعاني التّي تكتسبها عناصره عندما تتآلف على هذا النحو... وإذا كانت مهمة التحليل الأدبي هي اكتشاف العناصر وعلاقاتها فإنّها تخلو من المعنى قبل أن تتداخل به، فإن التحليل البنائي قد يبدوا شيئا هينا يسيرا لكنه يبحث عن البنية لابّد له أوّلا من أن يعرف المنطق ولابّد من أن يعتمد على نظرية متماسكة في رموز كي يكون من حقه الدفاع والتحليل»[1]، وبهذا فالنَّاقد البنيويُّ يبحث في كيفية تركيب الوحدات البنائيّة للعمل الأدبيّ لا في جودتها ولكن في مساره التحليلي لا بد أن تكون له دراية بالمنطق ونماذجه ولهذا فهو يبقى في إطار النّص ولا يصل إلى خارجه بحيث يدرس النّص ويبقى في حوار متصل بالعمل الأدبي.

لابّد للنَّاقد البنيويّ أن يتقيدَ بالشُّروط السَّابقة بِاعتبارها الدَّعائمَ التّي تعطيه حقَّ الدِّفاع والتَّحليل.

[1] ينظر: صلاح فضل .النظرية البنائية. ص: 224.

المبحث الثاني: آلياتُ تشكيلِ القصيدةِ الجزائريَّةِ المعاصرةِ:

تَختصُّ التِّجربَةُ الشّعريَّةُ المعاصرةُ بكسر قيود المعيارية وتجاوزها، اِجتهاداً من الشّاعر المعاصر لبلوغ اِبتكارات إبداعيّة جديدة، مستثمراً كل الآليات الفنية الأخرى، ومن بين هذه الآليات لجوء الشّعراء إلى المتخيّل وذلك لإثراء تجربتِهم الخاصَّة و«أنّ الموقع الّذي يشغله المتخيّل في الثقافة والفكر العربيين من خلال تعبيراته المختلفة يُشكل اليوم مبحثًا استراتيجياً في دعم الدِّراسة النَّقديّة والدفع بها نحو استكشاف بعض القواعد الفنية النفسية التّي تؤسس للإبداع الفردي والجماعي نسيجه من جهة، ثمَّ اِستنزاف الآفاق في هذا المجال من جهة أخرى»[1] فيعتبرُ المتخيَّلُ الشّعريُّ مجموعةَ بناءاتٍ لغويَّةٍ يُحاول الشّاعر من خلالها محاكاةَ الواقع.

يُمثل المتخيّلُ الشّعري المعاصر أحد الركائز الأساسية في تشكيل وبناء النّص «لأنّ المخيّلة كالوزن، هي إحدى مكونات بنية القصيدة/.../ فيجب ألّا تدرس في عزلة من الطبقات الأخرى بل كعنصر وجزء لا يتجزأ من مجموع العمل الأدبي»[2]، ومن هنا يتبلور لدينا أنَّه لا يمكن دراسة المتخيل بمعزل عن الآليات الأخرى التّي تكوّن بناء القصيدة المعاصرة. وتكمن أهمية المتخيّل في محاولة الشّاعر الإعتماد على قوّة الخيال وشساعته في توظيف تطلُّعاته الإبداعيّة «سواء كان هذا الخيالُ اِستعادةً لمدركات حسيَّة

[1] شعيب حليفي . تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي. ص: 82: نقلا عن التشكيل الفضائي في الشعر الجزائري المعاصر، أحمد سعود، ص: 77.

[2] رونيه ويليك .نظرية الأدب. ص: 220، نقلا عن التشكيل الفضائي في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 77.

أو تخيلا لأشياء جديدة؛ فهو في الحالين إعادة تشكيل للأشياء يجمع بين عناصرها المتباعدة، ويخلق فيما بينها علاقات جديدة»[1].

ولا يسعى الخيالُ إلى تحقيق الإقناع؛ بل يُنتج شيئًا من الغرابة والتَّعجب، وبهذا يحس القارئ أنَّه أمام شيء جديد وأنّه يتحصَّل على معنى جديد وبهذا يكون الخيالُ الرابطُ الّذي يجمع بين عناصر الأشياء، وعلى الرّغم من اِرتباط الخيال بعالم العدم إلّا أنّ له «القدرة على قول الواقع»[2]، حيث إنّه يُحاكي الواقع؛ فهو يقدِّم تصوّراً مشابها له «لأنّ عمل الخيال لا يأتي من فراغ فهو يرتبط بطريقة أو بأخرى بالنماذج الّذي يوفرها التراث، غير أنّ بوسعه الدخول في علاقة متغيّرة مع هذه النماذج»[3].فيكون الاِنطلاق منها وبتجاوزها تكون اِبتكارات مماثلة لها وبهذا تصبح الأشياء أكثر غرابة وغير مألوفة إذ يقول أدونيس: «الخيال طاقةُ اِبتكارٍ للأشكال والصّور، طاقة تجديد لا تتجلى إبعاد الباطن إلّا بها إنّه ضوءُ الشّاعر إلى العوالم الخفية. وهو ما يفجر طاقته الكامنة، لهذا يتجاوز الجانب القاعدي المقنن في الحياة والكتابة ويهبط في حركية التجربة بقوّة التخيل»[4].

يُظهر الخيالُ الجوانبَ الخفيّةَ في وجدان الشّاعر ويقوم بتجسيدها في قوالب تنتسب إلى عالم العدم وبتخيّلها يدخل عالم الوجود تعبر الخيال، إذ كان الفضاءُ الواقعيُّ مشملاً على العديد من العناصر المتداخلة والمتفاعلة والمنسجمة ويتسع لها فإنّ «القدرة التّي يُتيحها الخيال مهما بلغت من تجاوزها لما هو معقول تبقى قدرة ممكنة لأنّها خيال ومحض خيال لا تكبله حدود الواقع وشروطه الممكنة والغير الممكنة

[1] علي أحمد سعيد(أدونيس). الصوفية والسوريالية. دار السّياقي، ص: 92.
[2] بول ريكور. الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، ص: 81.
[3] المرجع نفسه، ص: 45.
[4] علي أحمد سعيد أدونيس .الصوفية والسوريالية. ص: 227.

فهو خيال منفتح على ما هو منفلت من براثن الواقع وإمكانه المقيد»[1].ولهذا يكون للمتخيّل القدرة على التشكيل من حيث أنّه أكثر فضاء اِتساعاً لإمكانات الشّاعر الإبداعية لإنتاج فضاء جديد من صنع الخيال مماثلا للواقع أو ممتدا له.

كما أنَّه لا يمكن للشِّعر أن يكون شعر إلّا إذا تمَّ اِستعمال وتوظيف الصورة الشّعرية التّي تعتبر وليدة الخيال «الّذي يعد الملكة التّي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، وإنّما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم حتّى يحين الوقت فيؤلفوا منها الصور التّي يريدونها صورة تصبح لهم لأنّها من عملهم وخلقهم»[2]، ليرتبط الخيال بتجربة الشّاعر الوجدانية «فخيال الشّاعر هو الّذي يمكنه من خلق قصائد ينسج صورها من معطيات الواقع ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات ويعيد تشكيلها سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه»[3].

وبهذا يكون الخيال العنصر الأساسي في عملية التصوير فهو يساهم في التحام جزئيات النقد، فأي مفهوم للصورة الشّعرية «لا يمكن أن يقوم إلّا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشّعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلة ومادته الهامة التّي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه»[4]، ولهذا كانت القوة الإيحائية للمتخيّل لما يقدمه من صور شعريّة مذهلة.

[1] علاء طاهر. نهايات الفضاء الفلسفي. مكتبة مدبولى، القاهرة، 2005، ط1، ص: 10.
[2] شوقي ضيف. في النقد الأدبي. دار المعارف، القاهرة، 2004، ط9، ص: 167.
[3] جابر عصفور. الصورة الفنية. المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ط3، ص: 14.
[4] المرجع نفسه، ص: 14.

أ/وظيفة الصُّورة:

تُمثِّل الصّورةُ الشّعريّة العمودَ الفقريَّ الّذي يُبنى عليه العمل الأدبي. فهي من الوسائل التّي تمكِّن الشّعراءَ من الإفصاح عمّا تجود به خواطرهم، لما لها من قدرة على الإيحائية وبما أنّ الصورة تحتل مكانة هامة في الوسط الأدبي فلها وظائف تؤدِّيها فكانت محاولةَ حصرها في النُّقاط التالية:

1.**تصويرُ تجربةِ الشّاعر**: تُعتبر الصُّورةُ الشّعريّةُ آليةً من الآليات التّي يعتمد عليها الشّاعر في تصوير أحاسيسه وذلك وَفقا لتجربته المعيشة فهي الوسيلة المعتمدة «في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشّعريّة، فبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره»[1].

وبالتّالي تكون الصورة الأداة الخاصة للتعبير عن التجربة الشّعريّة «فهي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة من معناها الجزئي والكلي فما التجربة الشّعريّة كلّها إلّا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكليّة مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي وإذن فالصورة جزء من التجربة»[2]، وعلى هذا الأساس كانت الصورة المرآة التّي تعكس تجربة الشّاعر محاولا من خلالها إثارة المتلقّي وتشويقه وذلك بالإعتماد على الخيال. والشّاعر لِنَقْلِ تجربته يَتَّخِذ من الصُّورة الشّعرية مركبا له، ذلك أنّ إحساسه بالعالم الخارجي وبالأشياء «يغاير إحساس الشخص العادي، ومن جهة ثانية إلى قصور الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية عن التعبير كما يشاهدونه في حياتهم النفسية الداخلية من مشاعر»[3]، فهي تسمح له بالتّعبير عن انفعالاته دون قيود ويشكل فعال في نفس القارئ.

[1] جليد أحمد. الصورة الشعرية السينمائية عند أمل دنقل. مجلة تنوير. جامعة معسكر. الجزائر. العدد السادس. جوان2018، ص: 39.

[2] محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. دار النهضة، مصر، 1997، د ط، ص: 417.

[3] شوقي ضيف. في النقد الأدبي، ص: 150.

2-دفعُ التَّجربةِ إلى المتلقّي: الصُورة الشّعرية هي البِنيةُ المركزيَّةُ التّي من خلالها ينقل الأديبُ تجربته إلى المتلقّي عبر إشارات وإيحاءات معينة فهي مرتبطة بالقارئ على قدر ما ارتبطت بالكاتب أو الشّاعر فهي الآلية التّي يستعين بها للبوح عما في داخله «فالشّاعر لا يكتب لمجرد المتعة ولكن ليتصل بالآخرين»[1]، وبهذا يثير وجدان الآخر ويحرك الخواطر الكامنة في ذاته.

3-توضيح المعنى وتمكينه في النّص: زيادة على الدور الّذي تقوم به الصورة الشّعريّة في تصوير تجربة الشّاعر ونقلها إلى المتلقّي، تقوم بدور آخر فهو توضيح المعنى وتقريبه إلى الأذهان بطريقة إبداعية تخييلّية، فالشّاعر يعمل جاهداً على إظهار قوالب جديدة تثير مخيلة المتلقّي لأنّ «المتلقّي هو الميدان الحقيقي لتحقيق الفعل الشّعري فيتحوّل إلى اِمتداد وإلى أفق للقصيدة ورؤيتها»[2]، محاولاً بذلك لفت اِتباهه وصنع جسر من التواصل معه بغية إقناعه «بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني فهي تعتبر الخطوة الأولية في الإقناع»[3]وذلك من خلال الشرح والتوضيح على النحو الّذي يؤثر في المتلقّي.

هذه هي بعض الوظائف التّي تقوم بها الصورة في العمل الشّعري. ومن بين الآليات التّي يبنى عليها النّص الشّعري نجدُ اللّغة بِاعتبارها المعيار الّذي يتكئ عليه الشّاعر في تشكيل لوحته الشّعريّة «فالشّاعر يتعامل مع ذاته ومع الوجود من خلال اللّغة»[4]، التّي تلعبُ دورًا فعالًا في تشكيل النّص بكونها «تستعين متجاوزة البنية التركيبية الأفقية بعلاقات تنشئها بين المفردات بوسائل بيانية مختلفة تؤدي إلى ما يسمى بالصور الفنية التّي تستمر طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تساميها وطرافة تراكيبها[5]»، وعلى هذا الأساس تولد اللّغة الشّعرية من علاقة المفردات بوسائل البيان متجاوزة البنية التركيبية.

---

[1] عز الدين اسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، د ط، ص: 298.

[2] هلال الجهاد . جماليات الشعر العربي. مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، 2007، ط1، ص: 185.

[3] جابر عصفور .الصورة الفنية. ص: 332.

[4] محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006، ط2، ص: 276.

[5] رائد وليد جرادات."بنية الصورة الفنية في النّص الشعري الحديث نازك الملائكة أنموذجا". مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، ع(1+2)، 2013، ص: 553.

يَستعين الشّاعر باللّغة مادته الأوليَّة التّي يرصد بها صورَه الفنيّةَ ويعرضها للقارئ؛ فهي «التأشيرة للدخول إلى فضاءات النّص المختلفة وهي المفتاح للتلقي والقراء في مختلف المستويات»[1]، لما لها من تأثيرات على النّفوس في ركيزة ودعامة النّص الشّعريّ، لأنّ «عمليةَ الإبداع الشّعريِ تتمثَّل أقوى ما تتمثَّل في إبداع اللّغة»[2]. وهذا لما تكنّه من أحاسيس. واللّغة لها أهمية ودور بارز في صنع الصّور الشّعريّة لكونها القالب الّذي من خلاله يفرغ الشّاعر مكوناته وذلك بالِاعتماد على العبارات الإيحائية وكان تركيزَه على أنّ «يجد اللّفظة التّي تنسجم اِنسجاماً طبيعياً مع ما يحس به داخل أعماقه»[3].

لتكون للّغة مهمةٌ أخرى ألا وهي توصيل تجربةِ الشّاعر إلى ذات المتلقّي، ومن ثمّ فإنّ «الشّاعر مطالب قبل كل أحد بأن تكون نابضةً حيَّةً بروحه»[4] فمن خلال اللّغة نعرف مدى اِستجابة الشّاعر لعصره، فمن المستحيل أن تستطيع اللّغة الأزليَّةُ التعبير عن تجربة معاصرة. كما تتميّز اللّغة في العمل الفنِّي على أنّها «لم تعدّ وسيلة للتعبير؛ بل هي خلق فنيّ في ذاته»[5]. فالشّاعر يستثمر اللّغة من أجل الصُّعود بنصِّه إلى القمة.

[1] محمد بلوحي .اللّغة الشعرية للشعر الجاهلي في ضوء الخطاب النقدي العربي الحديث. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، بلعباس، دار العرب، ع02، ص: 12.

[2] عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي، د.ت. ط3، ص: 178.

[3] محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص: 317.

[4] المرجع نفسه، ص: 356.

[5] محمد مندور. في الأدب والنقد، دار النهضة. مصر. 1988. د.ط، ص: 19.

إنَّ الشعريّة جوهرة أساسيَّة يتكئ عليها الشّاعر لبناء عمله الأدبيّ «فالنشاط التصويري إنّما هو خاضع بالدرجة الأولى إلى الإنتقاء المنظم للكلمات وإلى نظام توزيعها داخل العبارة»[1].وذلك حتّى يستطيع الشّاعر الإستحواذ على مخيلة القارئ بطريقة إيحائية. وقد إستند الشّعراءُ على اللّغة وذلك بغرض «وصف عالم الشعور الداخلي وإلى التعبير عن شجنه النفسي بإستخدام لغة تعبيريّة مكثفة لتلك المشاعر بدلا من الوصف المادي الّذي يعتمد على التّشابهات والتّماثلات، وقد أدَّى ذلك إلى العزوف عن المعجم الشّعري التّقليدي الّذي لم يعد بإستطاعته الإستجابة لتحدِّي التشابكات الحياتيّة المعاصرة، ومن ثم كان إنبثاق تشكيلات تعبيريّة متوالية مع التَّقديرات الحادَّة»[2].

وبهذا تكون الصُّورة لبنةً أساسيّة لإنشاء لغة راقية إبداعية تختلف عن لغة النثر ألا وهي اللّغة الشّعرية التّي اعتمدها الشّعراءُ في تصوير أحاسيسهم الشّعريّة وبثها إلى القارئ لأنّها «تتجاوب مع أصداء متنوعة في وجدانهم، ولو لا هذا التجاوب لما استذكروها وهذا نابع من قوّتها الإيحائية»[3] التّي تقدر على توضيح ما هو كامن في أعماق النّفس المبدعة.

موسيقى الشّعر:

إنّ من الآليات التّي لا يمكن الإختلاف حولها كونها من مقومات الشّعر التّي تُسهم في بناءه "الموسيقى" «فليس الشّعر في الحقيقة إلّا كلاما موسيقيا، تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب»[4] بكونها من المؤثرات النفسية، أي إنّها تؤثر في نفسية المتلقّي، فالشّاعر يبني قصائده وفق ما تمليه ذاته.

[1] شميسة غربي. السمات الفنية عند المقري في نفح الطيب. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس_الجزائر_العدد6، 2007، ص: 60.

[2] محمد إبراهيم أبو سنة. تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص: 102.

[3] عبد الله الغذامي. الخطيئة والتفكير. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط6، ص: 110.

[4] عيسى بودوخة. الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث. جامعة أم البواقي، ص: 521.

تُعتبر الموسيقى «العنصرَ الجوهريَّ في الشّعر لا قوام له بدونها. كما يُعتبر الشّعر موسيقى ذات أفكار فهو تنظيم موسيقي للكلام إذا سمعته الأذن شعرت بالطرب الّذي تشعر به حين تسمع الموسيقى»[1] فالنفس الإنسانية ميالة بطبعها إلى الألحان التّي هي بدورها تقوم على إشادة الصورة الشّعرية وفق ما يبتغيه القلب.

وعلى هذا الأساس لا تتمكَّن الصّورةُ الشّعريَّة من تحقيق فعولها، إلّا إذا أفرغت في قالب موسيقي «فالوزن أو الإيقاع يلد الصورة أحياناً»[2]، أمّا نازك الملائكة أرجعت هذا إلى أنّ «السبب المنطقي في الوزن هو أنّه بطبعه يزيد الصورة حدة ويعمق المشاعر، ويلهب الأخيلة، لا بل إنّه يعطي الشّاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور والتعابير المبتكرة الملهية»[3] وبهذا يكسب النّص الشّعري عمق التأثير في القارئ.

من كلّ ما سبق ذكره في هذا المبحث نخلص إلى:

يحتل الخيال مكانةً هامّةً في الإبداع فهو يمنح الشّاعر القوة على إبداع صورة جديدة، فمن خلاله نحصل على قصائد حافلة بالصُّور. فالصُورة في الشّعر الجزائريّ أضحت من أهم الركائز الشّعرية التّي يعتمد عليها الشّاعر في تصوير مشاعره من خلال العناصر المشكلة لها.

كما أنّ اللّغة هي الثروة التّي يمتلكها المبدع أو الشّاعر ومن دونها لا يستطيع إظهار الإبداع الفني.

وقد اِستطاعَ الشّاعر من مزاوجة الصورة الشّعريّة وموسيقى الشّعر وذلك من خلال كسرة لنظام

[1] ينظر: المعاني. المقصود بالموسيقى الشعر. تاريخ الإطّلاع2022/05/21.

[2] محمد حسن عبد الله. الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981م، د ط، ص: 10.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم، لبنان، ط4، 1962م، ص: 112.

القصيدة العمودية. لتصبح الموسيقى مرآة عاكسة لما يجول في ذات الشّاعر. فجماليَّة التّشكيل الشّعري تكمن في تفاعل عناصره التّي تتكون من لغة وخيال وموسيقى ولاسيما الصورة الشّعرية.

المبحث الثالث: التحولات النّصية والبنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر

1- اللّغة الشّعريَّة:

تختلف اللّغة الشّعريَّةُ المعاصرةُ عن اللّغة الشّعريَّةِ القديمةِ، حيث سعى الشّعراء المعاصرون إلى تحديث لغتهم الشّعرية بتحريرها من السّياقات القديمة وتشكيلها في سياقات جديدة، «فقد اختلفوا في تحديد وظيفتها بين من يراها غاية في حد ذاتها تقوم على مهارة التشكيل لتمارس التأثير»[1]. إذا فاللّغة تجسد التجربة في رموز صوتية معبرة عن مكنونات شعرية فهي العنصر الأهم في تشكيل العمل الشّعري بِاعتبارها الأساس الأول والأخير في الإبداع.

فالحالةُ الشُّعوريَّة لها أثر كبير وفعال في اِختيار الألفاظ، واللّغة تعكس الاِنفعالَ وتبرزه، هي عنصرٌ أصيلٌ في بناء التَّجربة الشّعريّة بأنماطها وتشكلاتها الدلالية وتعطي للقصيدة كينونتَها الفنيَّةَ والبلاغيّةَ والجماليّةَ، وما يعني أنَّ «قوَّةَ الشّعريَّةِ كامنةٌ في الشّعر الّذي يخلق لغة جديدة تتمخض عن قيم ومعطيات وفعاليات وأنشطة ورؤى وأخلاقيات مبتكرة ذات ...طابع خاص وتشديد الفرادة حيث يتوقف مستوى هذه المعطيات على مدى قوة النّص وفاعلية تشكيله وانعتاق فضاءاته وحرية خياله»[2].

وما يفهم من هذا الكلام الشّاعر هو من يخلق لغة جديدة وبشعره يساهم في تطوير اللّغة من خلال قدرته على تحريك نظامها وخلخلة بنياتها وأسسها الإنشائية، فالشّاعر يمتلك براعة الخلق اللّغوي فهو

[1] ينظر: عبد القادر بوراس.اللغة الشعرية بين آليات التشكيل وطرائق التعبير. سياقات اللغة والدراسات البينية، مصر ديسمبر 2019م، مج4، ع3، ص: 80.

[2] ينظر: عبد القادر رابحي .جمالية اللغة الشعرية في قصيدة " حبة مقيحة في ابط الجسد الذابل" مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي لتامنغست الجزائر، 2020م، مج 9، ع3، ص: 376.

يستطيع أن يزيل عن اللّغة رتابتها ويحول برودتها إلى توهج فالكلمة في الشّعر «رماد بركاز ابترد، يغلفه الشّاعر في كلمات أخرى لكي يخلق المناخ الّذي يعود فيه هذا الرماد للغليان من جديد»[1].

من هنا نجد أنّ أغلب النّقاد يتّفق على أنّ ميزة الشّعر تكمن في الطريقة التّي يقال بها وليس في المقول نفسه، يقول **جون كوهين (ت 1078)**: "الشّاعر بقوله لا بتفكيره واحساسه إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار وترجع عبقريته كلها إلى إبداعه اللّغوي"[2]، فالشّاعر هو من يخلق اللّغة الإبداعية الفنية فقد نبه إليها العالم "عبد القاهر الجرجاني (ت 471)" الّذي رأى أن شعرية النّص تكمن في (النظم) الّذي يعني عنده "تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب بعض"[3].

وما يتضح من هذا القول أن مناسبة الكلمات لبعضها البعض ونظمها يحقق الشّعرية، وعلى هذا يقول **جون كوهين (ت 2019)** "الشّعر شعرٌ بفضل بنيته، وليس بفضل مضمونِه"[4].فالصياغة هي التّي تَرتقي باللّغة الشّعريَّة التّي دونها لا يكون الشّعر شِعْرًا.

وفي تعريف اللّغة الشّعريَّةِ عند النُّقاد نجد «كُليَّةَ العملِ الشّعريّ أو النَّسيج الشّعريِ بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى»[5]، فالعمل الشّعري وكل ما يشتمل عليه من مفردات وصور منظمة بطريقة خارقة للمألوف والعلاقات الجديدة التّي يَخلقها الشّاعر بين الكلمات داخل التّركيب اللّغوي تكسب العملَ الشّعريَّ صفةً فنيَّة إبداعيَّة تُسمى باللّغة الشّعريَّة.

---

[1] عبد الله العشي .أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري. منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009م، ص: 45.

[2] جون كوهين .بناء اللغة الشعرية. تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط3، ص: 40.

[3] عبد القاهر الجرجاني .دلائل الإعجاز. ت: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1987م، ص: 48.

[4] المرجع السابق. ص: 145.

[5] السعيد الورقي.لغة الشعر الحديث. دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984م، ص: 68.

1- **علاقة الشّاعر باللّغة:** يتعامل الشّاعر مع اللّغة تعاملاً خاصًّا غير الّذي يتعامله عامَّةُ النّاس معها إذ يجعلها تتجاوز اطارها المألوف وتخرج على إطارها المعياري فعلاقة الشّاعر باللّغة علاقة مميزة تختلف عن علاقة الآخرين بها "فهذه اللّغة هي عدوُّ الشّاعر الأوَّل، ولكنَّها في الوقت نفسه وسيلتُه وأي عمل شعري يتحقق في صورة حسية ملموسة إنما هو نتيجة صراع عنيف بين اللّغة والشّاعر"[1].

وعليه فعلاقة الشّاعر باللّغة علاقة ضرورية وغير سهلة فهي تتطلَّب جهدَ الشّاعر لتظهرَ في آخر المطاف إبداعه وفنيته الجمالية، ولقد جسد عبد الوهاب البياتي (ت 1999) هذه العلاقة في أحسن تجسيد حين قال "إن بعض الكلمات لتكتسب في عيني أحيانا صفات الكائن الحي، فلا تكون مجرد كلمات مفردة اذ تضغط وتثوي فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات حتّى تصبح أتشبه بالقمقم* الّذي حبس فيه العفريت أو الجني...، وهي أحيانا رموز ومفاتيح لأشياء نسيت وماتت وفي أحيان أخرى تصبح دلالات لأشياء غير موجودة في هذا العالم على الإطلاق..."[2].

وبهذا التصور فإنّ اللّغة ليست أداة للتواصل ونقل الأفكار والعواطف والتجارب في العمل الإبداعي بل هي جوهر التجربة الشّعرية في حد ذاتها حيث يتميز بخصوصية ولها وظيفة تبقى هي العنصر المهيمن في العمل الأدبي وهذه الخصوصية تدفع الشّاعر دائما إلى التجديد في لغته ويمنحها صفة الفرادة والفن الرفيع.

[1] عز الدين اسماعيل .دراسات نقدية في الشعر والمسرح. دار الرائد العربي، بيروت 1987، ص: 65.

* جاء في معاجم اللّغة .أية إناء صغير من نحاس أو فضة يجعل فيه ماء أو غير وهو وعاء خرافي كان محبسا للمردة من الشياطين.

[2] عبد الوهاب .البياتي. تجربتي، منشورات نزار القباني، بيروت، ط1، 1997م، ص: 25.

2- التَّجديدُ في اللّغة "كيف يَختار الشّاعر لغتَه":

يبحث الشّاعر عن لغة مغايرة للغة العاديّة في مساره الشّعري حيث أنّه يخرج عن المألوف ويحطم القوانين المعيارية لخلق الجمالية الشّعرية وذلك بِاعتماد على موهبته وقدرته الفنية، بحيث يصبح الشّاعر اِنزياحيّا إلاَّ أنَّ «هذا الاِنزياح ليس فوضويا؛ وإنّما محكوم بقانون يجعله مختلفا عن المعقول..، وإذا كان الاِنزياحُ يخلق قانون اللّغة فإنه لا يقف عن هذا الخرق، وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه»[1].

يبدو جليًّا أنَّ الشّاعر المبدعَ يُزيح في لغته الشّعرية ويخرج عن حدود معانيها لكن لا يخرق قوانين اللّغة النحوية والبلاغية، فهو يجمع بين الكلمات المتنافرة في الحقيقة بطريقة مثيرة للدهشة تجعل من القارئ أو المتلقّي كشف العلاقة بينها وهنا يكون التجديد الشّعري الّذي يخلق لحظة شعرية وبذلك يكون قد حقَّق الشّعريَّة.

وهذا لا يعني أنَّ الشّاعر يَخلق لغتَه من فراغ؛ بل يستعمل لغة التواصل في حد ذاتها لكن في قالب فني يزيل الرتابة والصدأ ويبعثها من جديد، وكأنه يذكرها لأول مرة "تقول ما لم تتعلم أن تقوله"[2]، وهذا ما يؤكد على ان لغة الشّاعر لم تكن من العدم بل متداولة سابقا لكن يعرضها الشّاعر بصفة جديدة تميزها عن اللّغة العادية التواصلية يقول: "جون كوهين (ت 2019) الفرق بينهما واضح ولكن ما السبيل للتجديد هذا الفرق؟ إن الأمر يقتضي منا في هذا المقام أن نعتمد مفهوم مالارميه (ت 1898)

[1] جون كوهين .بناء اللغة الشعرية. ص: 49.

[2] أدونيس .مقدمة الشعر العربي. دار العودة، بيروت، ط3، 1978م، ص: 79.

Malaremihe شكل المعنى وذلك أنَّ القولَ الشّعريَّ لا يتغير معناه أي محتواه، وإنما مبناه فيخرج من الحياد إلى الجدة"[1].

اِعتمد جون كوهين Jhone Cohine في معرض حديثه عن الفرق بين لغة الشّعر ولغة النثر على مفهوم الناقد مالارميه والّذي من خلاله يتضح أن سير اللّغة الشّعرية يكمن في قدرتها على التعبير عن العالم في حين تظل اللّغة العادية عاجزة أمامه وذلك بسبب محدوديتها فالكلمات في الشّعر كما في النثر لكن الأمر يتعلق بما هو شعر وما هو نثر.

فالشّعر لا يَظهر إلا بعد أن يَستنبطَ الباحثُ دلالاتِ النّص الشّعريِّ وفكِّ شفرته التّي يقيمها الشّاعر بين الكلمات عبر الاِنزياح الّذي يمنحها وجودا جديدا؛ فالتَّجديد اللّغوي يصاحب الشّعر، والشّاعر هو من يعيد لها بريقها الفنيّ. يقول مالارميه واصفا كيف يختار لغته الشّعرية «أَبتدع لغة منها ينبثق شعر جديد، شعر لا يدور على وصف الشيء؛ بل على تأثيره ولا يتكون البيت الشّعري من ألفاظ ذات معنى بل من ألفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الألفاظ المعنوية أمام شعورنا»[2]، فهنا وصف لنا الشّاعر والنّاقد ما لا رميه كيف يتعامل مع لغة شعره التّي لا يريد منها وصفَ الشيء فحسب؛ وإنّما تأثيرها في المتلقّي وخلق شعر جديد.

[1] جون كوهين. اللغة العليا. النظرية الشعرية تر: أحمد درويش، ص: 145.

[2] أنطوان غطاس كرم .الرمزية. دار الكشف، بيروت، 1949، ص: 58.

3-وظيفة اللّغة الشّعريّة في نظر شعراء الحداثة العرب:

تُعبِّر اللّغة عن تجربة شعريّة وتسوغها في قالب فنّي إبداعيّ تَظهر للمتلقّي كما أحسّها صاحبها، فقد اِختلف الشّعراءُ الحداثيون في تحديد وظيفة اللّغة الشّعريّة بين الوظيفة التعبيريّة والوظيفة الشّعريّة «فشعراء الجيل الحداثي الأول كالبياتي(ت 1999) وصلاح عبد الصبور(ت 1981) وإيليا حاوي(2001م)... يعيدون أبرز الشّعراء الّذين اعتبروا الوظيفة التعبيريّة أساس الشّعر[1]» ، حيث يظهر ذلك من خلال قصائدهم الشّعريّة، فنجد عند البياتي في إحدى قصائد الأولى: بعنوان: "**على اخواني الشّعراء**" يقول فيها:

يَا إِخْوَتِي: الحَيَاةُ.

أُغْنِيَةٌ جَمِيلَةٌ، وَأَجْمَلُ الأَشْيَاءِ.

هُوَ آتٍ، مَا وَرَاءَ اللَّيلِ مِنْ ضَيَاءٍ.

وَمِنْ مَسَرَاتٍ وَمِنْ هَنَاءٍ

أَجْمَلَ الغِنَاءْ.

مَا كَانَ مِنْ قُلُوبِكُمْ يَنْبَعُ مِنْ أَعْمَاقْ.

شُعُوبُنَا الرَاسِخَةُ الأَعْرَافِ.

وَأَرْضِنَا الطَيِبَةُ الخَضْرَاءْ.

[1] ينظر: عبد القادر بوراس ."اللغة الشعريّة بين آليات التشكيل وطرائق التعبير". سياقات اللغة والدراسات الأبنية، مصر، ديسمبر2019م، مج 04، ع 03، ص: 87.

فَلْتُعْلِنُوا الظَلَامْ

وَصَانِعِي المَأْسَاةِ وَالأَعْلَامْ.

لِتَمْسَحُوا الدُمُوعْ.

وَتُوقِدُوا الشُمُوعْ.

فِي وَحْشَةِ الطَرِيقْ لِلْإِنْسَانْ.

يَا إِخْوَتِي: الحَيَاةُ.

أُغْنِيَةٌ جَمِيلَةٌ، مَطْلَعُهَا الدُمُوعُ وَالأَحْزَانْ[1].

فالبياتي نظّم خطاباً شعرياً حول الإنسان والذّات، يصدر عن اللّغة التعبيريّة التّواصلية، كما تبرز هذه اللّغة التعبيريّة عند صلاح عبد الصبور في قصيدته "**الألفاظ**" من ديوان **أقول لكم**" ومنها المقطع التالي:

كَفِي، كَفِي إِنْ الأَلْفَاظَ ثِمَارُ الأَشْجَارِ.

أَبْهَى مَا تَحْمِلُ مِنْ نُوَارٍ.

وَكَمَا أَنَ الشَجَرَ الطَيِبِ.

يُعْطِي ثَمَراً طَيِبٍ.

فَالإِنْسَانُ الطَيِبِ.

لاَ يَنْطِقُ إِلَا بِاللَفْظِ الطَيِبِ.

[1] عبد الوهاب البياتي .ديوان المجد للأطفال والزيتون. الأعمال الكاملة، ط1، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، المغرب،1990، ص: 202.

يَا سَيِدَتِي، يَابِنْتَ الصَحْرَاءِ الجَرْدَاءِ.

فَلْتَقْصُدِي، فَلْتَقْصُدِي، فِي الأَلْفَاظِ.

الأَلْفَاظِ الجَوْفَاءْ[1].

أما أدونيس(1930م) الّذي يعتبر رائد الجيل الحداثي الثاني فقد نظم قصائد شعريّة تصدر عن اللّغة الشّعريّة. المفارقة للغة التعبيريّة لغة تكمن أساساً في السحرا والإشارة لغة الإبداع والفن لا التواصل، لغة تكتفي بذاتها وعناصرها. حيث أصبحت الجمالية تغدو في ذاتها وهنا تؤول وظيفتها إلى الوظيفة الشّعريّة، ليقول "أدونيس" في إحدى المقاطع من "**قصيدة الإشارة**"

مَزَجَتْ بَيْنَ النَارِ وَالثُلُوجْ.

لَنْ تَفْهَمَ النِيرَانُ غَابَاتِي وَلَا الثُلُوجْ.

وَسَوْفَ أَبْقَى غَامِضاً أَلِيفاً

أَسْكُنُ فِي الأَزْهَارِ وَالحِجَارَةَ.

أَغِيبُ.

أَسْتَقْصِي.

أَرَى.

أَمُوجُ.

كَالْضَوْءِ بَيْنَ السِحْرِ وَالإِشَارَةِ[2].

[1] صلاح عبد الصبور .ديوان أقول لكم. منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ط1، 1961، ص: 20_21.

[2] أودنيس . التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل. دار الأدب، بيروت، 1977، ص: 13.

الإيقاع والتشكيل الموسيقي:

تميّزت القصيدةِ الجزائريةِ المعاصرةِ بخصائص إيقاعية تمردت على الوزن الخليلي والتشكيل الخطي حيث أصبح لها نظام جديد ومغاير والمتمثّل في أنماط الكتابة الشّعرية الجديدة «لقد أصبح النّص هنا يشاهد ويرى ويتأمل، حلت فيه العين محل الأذن وحل إيقاع الصمت محل إيقاع الحركة وأخذ الخلق الشّعري على عاتقه مهمة تسجيل الحالة وليس التعبير عنها»[1].

فالقصيدة الجزائرية المعاصرة أصابتها تغيرات لم تألفها سابقا، كبعض الإشارات والحركات والرسوم بحيث يتعرف عليها القارئ لا السامع، وأصبحت النّصوص يتلقاها المتلقّي عبر العين وليس عبر الأذن وهنا وقع التحول في البنية الغنائية واتجهت إلى القراءة حيث؛ «برز في النّص الشّعري إيقاع الصورة بدلا من إيقاع الغناء، إيقاع الفن البصري بدلا من إيقاع الفن السمعي، وبسبب هذا الإيقاع نحت الكتابة الشّعرية نحو التوزيع والمساحات البيضاء واستعمال المداد الأكثر سواد والإشارات الجبرية والأسهم»[2].

وما يتّضح من هذا القول إنَّ النّص الشّعريَّ المعاصرَ برزت فيه إيقاعيّة الصّور بدل إيقاعيّة الغناء أي أصبح يهيمن على الشكل الّذي رسم به لا على تنغيمه السماعي يمس الإيقاع الجوهر العام للقصيدة ويتصل بمختلف مقوماتها الشّعرية كاللّغة والرّمز والصّورة، ويتخطى إلى تنظيم حركية الخطاب

[1] نعيم الباقي .أطياف الوجه الواحد. دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1997، ص: 336.

[2] المرجع نفسه، ص: 137.

ويربط المعاني فيما بينها فلا يمكن النظر إليه على أنه مجموعة من قوالب جاهزة يتشكَّل بها الشّعر؛ إنّما مكون عضوي من مكونات الشّعر .

كما أكّد النّقدُ العربيُّ المعاصرُ على أهميته كعنصر يشارك في بناء جمالية القصيدة ودلالتها ومن ثم يدخل الإيقاع في إطار موسيقى الشّعر.

يُمثل التناغمُ الّذي يَتِمَّ في السياق بين الكلمات والحروف وهو ما يسمى بالموسيقى الداخلية[1]، إذا فالإيقاع من أهم العناصر المشكلة للقصيدة الشّعرية فهو يشارك في جماليتها كما أنه يساهم في تشكيل التجربة الشّعرية.

يشتمل الإيقاع على عنصر الوزن الّذي هو عبارة عن «قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه»[2]، ومنه فإن للإيقاع علاقة بالوزن وهذا الأخير هو من ينظم الإيقاع ويوجهه وعليه فإن الإيقاع «لا ينحصر في الوزن والقافيّة أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية بل يتعدّاه إلى طبيعة التراكيب اللّغوية كالتقابل والتّكرار والتوازي أو بما يسمى بالموسيقى الداخلية»[3]، فالإيقاع لا يتصل بالوزن فقط بل له علاقة بالموسيقى الداخلية للنص الأدبي، بحيث ينسجم مع هذه الموسيقى والتراكيب اللّغوية لتشكيل بنية جماليّة.

[1] ينظر: محمد عبد الحميد .في إيقاع شعرنا العربي وبنيته. دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، ط1، الأردن، 2005، ص: 31.
[2] جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2003، ص: 301.
[3] محمد بنيس .ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. دار العودة، ط1، بيروت 1999، ص: 235.

4.العتباتُ النّصية:

1- عتباتُ النّص الخارجيَّةِ:

ظهرت على القصيدة الجزائريّة المعاصرة جملة التغيير والتجديد الشّعرية تمثلت في ظاهرة التشكيل البصري فالشكل البنائي للقصيدة دخل ضمن خصائص بحيث لم يعد يمثل الجانب اللّغوي والإيقاعي فحسب وإنّما يمثل كذلك الشكل الطباعي الّذي خالف الشكل السائد فالشّاعر أصبح حرا في نظم قصيدته على أشكال هندسة مختلفة من قصيدة إلى أخرى حتّى في ديوان واحد للشّاعر نفسه وذلك لجلب بصر المتلقّي وتحقيق دلالات الشّاعر «فيمكن للشّاعر أن يقدم دلالات أيقونيّة إما في ارتباطه بالمنتج أو في علاقته بالسّياق النّصيّ»[1].

فالشّاعر لا يكتفي في تنظيمه الهندسي للقصيدة بتوظيف الآليات اللّغوية لتشكيل الصورة الشّعرية بل يستثمر آليات أخرة في مجال الإشارة والرموز فكل توظيف يثير بصر المتلقّي له دلالة غير الدلالة التّي تظهرها الكلمات المكونة للنص الشّعري بحيث يقوم الشّاعر بترك فجوة قصدا ليلفت انتباه المتلقّي وليكون له شريكا في عملية الإبداع «فالمكان النّصي ببياضه يترك الصمت متكلما، ويحيل الفراغ على كتابة أخرى أساسها المحو الّذي يكشف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحو وبناء الدلالة لا يلغي أيامن المكتوبين معا»[2].

[1] ينظر، محمد الماكري .الشكل والخطاب. مدخل للتحليل الظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص: 239.

[2] محمد بنيس .الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية. دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 2001، ص: 153.

يتبيّن لنا من هذا الكلام أنَّ النّصوصَ الشّعريَّةَ المعاصرةَ تميَّزت ببياضها النّصي الّذي له دلال معينة أغلبها توحي بالصمت كما أصبح عنصرا أساسيا في تشكيل النّص الشّعري فهو يضيف «بعدا يتجاوز محدودية النّص الماثل في تشكيله ويخلق فضاء زمنيا يتكون من فعل القراءة نفسه حيث يتولى القارئ سد الفجوات...وكأن قراءة النّص تعني في الوقت نفسه إعادة تركيب لها مستمدة من خبراتنا ومستسقاة من تجاربنا»[1]، إذا فالبياض النّصي يخلق فضاء زمني حيث يتولى القارئ ملء الفراغات من خلال الدلالة المستمدة من خبرته وتجاربه بالحياة وهنا تظهرُ إبداعيَّةُ وفنيَّةُ الشّاعر المعاصرِ.

أ- عتبة الغلاف:

هو أوَّل ما يواجِه بصر المتلقّي "الغلاف" حيث يُعدُّ العتبة الأولى؛ فهو «عبارة عن مادة ورقية يهتم بها الدارس كظاهرة فنية لها دلالة وسمة معينة بناها الشّاعر ليجعل القارئ منتبه ويشاركه ابداعه، ويحفزه على الرحيل إلى النّص أما الغلاف الخلفي فيمثل وظيفة عملية لكنه يختلف عن الجزء الأمامي في كونه عبارة عن غلاف الفضاء الورقي»[2]، إذا فالغلاف بوجهيه عبارة عن عتبة نصية تميزت بها الدواوين الشّعرية الجزائرية المعاصرة لها وظيفة معينة تترك في مبصرها نوع من الفضول والتحفيز على التلقي والقراءة.

[1] رجاء العيد .القول الشعري. منظورات معاصرة، منشأة المعارف، ط1، مصر، 1995، ص: 7.

[2] ينظر: محمد الصفراني .التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950 – 2004. المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 2008، ص: 134.

ب– عتبة العنوان:

يعدّ العنوان من العتبات الرئيسية التّي يهتم بها القارئ في الإبداع المعاصر باعتباره عنصرا فاعلا في تحريك الخطاب «فالأظهر والأقوى والأكثر استفزاز لمحركات القراءة.. العنوان بكل ما تتكشف عنه جمهورية النظرية من طبقات وقضايا وإشكالات»[1]، فالعنوان يعدّ من أقوى محركات القراءة وله الأهمية الأعظم عند المتلقّين ولم «يعدّ من السهل والميسور اجتيازه لكل عابر قرائي لا ينتمي إلى هذا الفضاء بقوة»[2]، وما يفهم من هنا أنّ للعنوان الأهمية البالغة في القراءة ولا يمكن قراءة أي نص دون عنوان وعليه "يبقى دائما عتبة جوهرية تقدم الموضوع الشّعري وتحافظ عليه مما يتوجب تحليله بصورة رئيسية تكشف عن أهميته وقيمته البنائية والدلالية"[3]، إذا العنوان يمثّل عتبة مهمة من عتبات النّصوص الأدبيّة بشكل عام وبوصفه مناصا *paratexte يحمل أهمية بالغة في الفعل القرائي.

2– عتبات مدخل النّص:

أ– عتبة التصدير "الاقتباس":

تعتبر عتبة التصدير أو الاقتباس «من أول العتبات الداخلية للنّص الشّعري المعاصر بحيث يأتي على شكل جملة أو عبارة تتضمن إهداء أو قولا مشارحا يعمل على تنوير مقاصد المؤلف كما يعتبره الباحثون

[1] ينظر: محمد صابر عبيد .تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة. منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص: 73.

[2] ينظر: محمد صابر عبيد .تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة. ص: 74.

[3] علي صليبي .بلاغة القصيدة الحديثة. دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان 2015، ص: 44.

* نوع من المتعاليات النصية يشمل جميع المكونات التي تهتم بعتبات النص

عتبة مفتاحية تساعد المتلقّي في استكشاف آلية تشكيل الإبداع ومن ناحية أخرى تلعب منطلق تداولي يقوم بتحريك وتنشيط وتوثيق تلقائيات القارئ»[1]، وبالتالي تكون عتبة التّصدير «كالمصابيح المتدلّية في سقف الكلام يهتدي بها السائر في مسالك القول، ومهالكه يبدد بها ظلمة المعنى ويعبر بها حروب الفهم والتّأويل»[2]، ما يتضح من هذا القول أنّ التّصدير يحدد المسار إلى النّص ويبين طبيعته ويلخص معناه وردت التّصديرات والاقتباسات بأنواعها المختلفة في دواوين الشّعراء المعاصرين بشكل لافت للانتباه تحيل كلّها إلى وقفات يسافر من خلالها القارئ إلى عمق أفكار الشّاعر مثلما هو الحال في تصدير صليحة نعيجة في عنوان ديوانها "لماذا يحن الغروب إليّ"[3]، فهذا التّصدير عبارة عن قول مأثور جاء بعنوان تنبيه للمتلقّي محفزاً على تغلغل القارئ إلى عمق النّص.

ب- عتبة المقدمة **Préface**:

تعدّ المقدّمة العتبة التّي تفتح الدخول إلى عالم النّص الشّعري بحيث لا يمكن تجاوزها بسهولة «إنّها نص محمل ومشحون إنّها وعاء معرفي وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصره ... وهي مرآة المؤلف ذاته»[4]، إذا فالمقدّمة عبارة عن علامة دالة تشتغل على مساعدة المتلقّي وتوجيه مسار قراءته ولا سيّما أنّها عتبة تفسر العنوان وتقدّم وظيفة ذاك المقام العالي مثلها مثل العنوان وغيرها من العتبات الحاملة لسياقات وظيفيّة هادفة إلى دلالة معيّنة سهلة وموجهة للقارئ بطريقة استلهامه للنّص.

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد .عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص. دار المعارف للناشرون، ط1، 1429هـ-2008م، ص: 28.

[2] عبد المجيد بن بحري ."قراءة في عتبات النص النقدي". بحث في بلاغة التصدير محنة الشعر كنزار شقرون نموذجا، مجلة الحياة الثقافية، تونس 2005م، ع168، ص: 14.

[3] صليحة نعيجة . لماذا يحن الغروب إلي؟. دار فيسيرا، الجزائر، 2003، ص: 6.

[4] عبد الرزاق بلال.مدخل الى عتبات النص. دراسة في مقدمات النقد ع.ق، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، 2000، ص: 53.

ج- عتبة الهامش Marginalisation:

يحاول الشّاعر الجزائري المعاصر فك كربة المتلقّي بواسطة الفضاء الهامشي الّذي «يعتبره الكثيرون من عوائق قراءة النّص الحداثي بطريقة ذكيّة، لا تلغي الغموض على مستوى النّص لاعتباره من جمالياته»[1]، إذا فما يميّز النّص الحداثي هو نوع من صلته بالقارئ الّذي يتراسل مع المؤلف لكشف الشفرات وهنا تتحقق الجمالية التّي تظهر من خلال انفعالات المتلقّي مع هذه العتبة التّي تعدّ «استكمال وتفريغ النّص وتعليق إضافي إلى متنه جزء حيوي منه لكسر غنائيّته»[2]، فهي عبارة صفحة التّبسيط والتّفسير الوجيز وهنا نستحضر "قصيدة الهامش" وهي «قصيدة متن لا تكتمل إلا بهوامشه الشّعرية والهوامش التّي لا تكتمل إلا بالمتن وهي ليست محاولة شكليّة للتّمييز بين ما هو جوهري وبين ما هو فرعي في القول الشّعري»[3]، وما يفهم من هذا أنّ للهامش أهمية بالغة في القراءة الشّعرية حيث أنّه مكمّل للمتن وقد يكون المتن مكمّلا له لذلك يعدّ نصا موازيّا يكشف المضمر فيه فعتبة الهامش لا تقلّ أهميّة عن العتبات الأخرى.

[1] يحي الشيخ صالح .قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي. الأهمية والجدوى، مجلة الأدب، ع7، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004، ص: 52.

[2] عز الدين المناصرة.شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 200، ص: 472.

[3] المرجع نفس، ص: 488.

الفصل الثاني

كثافة الشّعر الجزائري المُعاصر وانفتاح التّأويل بحث فِي البِنية والدّلالة.

-البِنية الصّوتية .

-البِنية التّركيبيّة .

-البِنية الدلاليّة.

المبحث الأول: البنية الصّوتية.

تعدّ البِنية الصّوتيّة من أهمّ البِنى اللّغوية في أيّ نصٍ أدبي، إذ إنّها أوّل ما تنطلق منه الدّراسات اللّغوية، لأنّها تتناول أصغر وحدة لغويّة وهي "**الصّوت**"، فالصّوت «ظاهرةٌ طبيعيّة تدرك أثرها...، وقد أثبت علماء الصّوت بتجارب لا يتطرّق إليها الشّك أنّ لكلّ صوت مسموع يستلزم جسم يهتزّ، على أنّ تلك الهزّات لا تدرك بالعين في بعض الحالات»[1]، وما يتّضح من هذا أنّ الصّوت عبارة عن هزّات بحيث لا تدرك هذه الهزّات إلاّ في بعض الحالات، كما نجد علماء الطبيعة يحدّدون مفهوم الصّوت من النّاحية الفزيائيّة بقولهم:

1-«الصّوت اهتزازات ميكانيكية في أي وسط مادّي (غازي، سائل، صلب) »[2]، ومنه فإنّ الصّوت عبارة عن ذبذبات واهتزّازات صوتيّة تنطلق في أوساط مختلفة.

2-«الصّوت سلسلة تتابعات سريعة من التضاعفات المتتاليّة في الهواء»[3].

وما يتّضح من هذا أنّ خروج الصّوت يكون عبارة عن سلسلة متتابعة من الأنغام يكون تتابعها سريع نتيجة الضّغط المتتالي في الهواء، مثل صوت حرف الرّاء...

أمّا الأزهري (ت 981)، فقد عرّف الصّوت بقوله:

[1] إبراهيم أنيس .الأصوات اللغوية. مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط 1،1999، ص: 05.

[2] خلدون أبو الصيحاء .فيزياء الصوت اللغوي ووضحه السمعي. أجدار للكتاب العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص: 04.

[3] المرجع نفسه، ص: 04.

"صوت يصوّت فصوليّا معناه صائت، وقد يُسمّى لكلّ ضرب من الأغنيّات صوتاً، ورجل صيّتٌ: شديد الصّوت"[1]. إذا فالمعنى اللّغوي من قول الأزهري: للصّوت بمعنى الشدّة في الصّوت.

وفي الاصطلاح: «الصّوت هو تخلخل وتموّج في طبقات الهواء تدركه الأذن البشريّة، أطلق عليه اسم الصّوت المسموع أماّ إذا كان أقلّ أو أكثر من هذا فإنّ الأذن البشريّة لا تستطيع أن تسمعه»[2]، فما يفهم من هذا أنّ طبلة الأذن لها مستوى محدود في سماع الصّوت فلو زاد أو أقلّ على الحدّ الّذي تسمعه كان ضعيفاً غير واضح. وقد ذُكر الصّوت في القرآن الكريم في قوله تعالى{يَوْمَئِذٍ يَتَّبِعُونَ الدَّاعِيَ لَا عِوَجَ لَهُۖ وَخَشَعَتِ الْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَٰنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا ﴿١٠٨﴾}[3].

وفي موضع آخر في قوله تعالى:{إِنَّ الّذينَ يَغُضُّونَ أَصْوَاتَهُمْ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ أُولَئِكَ الّذينَ امْتَحَنَ اللَّهُ قُلُوبَهُمْ لِلتَّقْوَىٰ لَهُمْ مَغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ عَظِيمٌ ﴿٣﴾}[4].

[1] عبد القادر حاج علي .المفاهيم الصوتيّة في تهذيب اللغة في ضوء الدرس الصوتي الحديث. دار الكتاب، القاهرة الكويت، د ط، 2014، ص: 286.

[2] المرجع نفسه، ص: 286.

[3] سورة طه، الآية: 108.

[4] سورة الحجرات، الآية: 3.

1- الصوائت والصوامت:

1-1- تعريف الصّامت: الصّامت «هو الصّمت الّذي يحدث حين النّطق به انسداد جزئي أو كليّ، وللصّامت في دراساتنا العربيّة تسميات أخرى كالصّحيح والسّاكن والحبيس»[1]، إذا فعند النّطق به يكون وجود حبس أو تضييق في مجرى الهواء عند النّطق به.

1-2- تعريف الصّائت: الصّوائت «هي الأصوات التّي تخرج دون أن يعترضها حاجز يسّد مجرى النّطق أو يضيّقه، لذلك اعتمد نطقها على اهتزاز الوترين الصّوتيين الّذي يولّد الجهر»[2]، إذا فهذه الصّوائت لا توجد حواجز تعترضها في مجرى الهواء فهي تعتمد على الوترين الصّوتين ما يولّد جهراً بالصّوت.

2- التّشكيل الصّوتي:

2-1- المقاطع: المقطع أو المقاطع هو قطع الهواء ووقوفه كلياّ كما في الأصوات (الوقفات) أو جزئيّاً، كما في (الاحتكاكات) حتّى يتكوّن الحرف (الصّوت)[3].

2-2- النّبر: النّبر «هو وضوح نسبي للصّوت أو مقطع إذا قورن ببقيّة الأصوات والمقاطع في الكلام، والمقطع المنبور بقوّة ينطقه المتكلّم بجهد أعظم من المقاطع المجاورة له، لأنّ النّطق حين النّبر يصحبه

[1] أحمد محمد قدور .مبادئ اللسانيات. دار الفكر، دمشق، ط3، 1429هـ-2008م، ص: 92.

[2] أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، ص 132.

[3] كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000م، ص: 50.

نشاط كبير في أعضاء النّطق جميعها في وقت واحد، ويترتّب على ذلك أنّ الصّوت يغدو عاليّا وواضحاً في السّمع[1].

2-3- التّنغيم: التّنغيم عبارة عن «إعطاء الكلام نغمات معينة تنجم من إختلاف درجة الصّوت، وتتحدّد وفق عدد الذبذبات التّي يوّلدها الوتران الصّوتيان»[2].

- **المهجور والمهموس**: يعتمد الصّوت المجهور على ذبذبة الأوتار الصّوتية في حين الصّوت المهموس لا يهتزّ معه الوتران ولا يسمع لها رنين عند النّطق به، حيث إنّ هذين الصّوتين أحدهما تلازمه الحركة والآخر يخلو منها، والحركة في الصّوت المجهور تقرع الأذن بشدّة وتوقظ الأعصاب يصغها في حين يتّصف الصّوت المهموس بالرّهافة والهمس وهما صفتان تبعثان على التّأمل والتّقصي العميق لجوانب اللّغة... فالتّعامل الأمثل معها يتّـم عن طريق القراءة[3] .
- **الأصوات المجهورة**: وهي الضاء، الياء، الدال، الظاء، الذال، الرّاء، العين، الغين، الجيم، الألف، الياء، الواو، اللام، الراء، الميم، النون، الطاء.
- **الأصوات المهموسة**: الحاء، الثاء، الهاء، الشين، الخاء، الصاء، القاء، السين، الكاف، التاء[4].

يقول الشّاعر "عبد القادر رابحي في قصيدته "نواة"

هوَ مَا لمْ يَقُلهُ الرُّواة.

هوَ هَذاَ الّذي أَخْرَجتْهُ الرّمَالُ الحزينَةُ.

---

[1] كمال بشر .علم الأصوات. ص: 163.

[2] المرجع نفسه، ص: 166.

[3] ينظر: مصطفى السعدني. المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية. منشأ المعارف، د ط، د ت، ص: 56.

[4] المرجع نفسه، ص: 67.

منْ ضَيْق هَذي الفلاَةْ.

هُوَ هَذَا الّذي أَسْكَنَتْهُ الجراَحاَتُ.

في سَعَة السوْسَنَةْ.

كُلُّهُ يَتَغَاضَى عَن البَوْح.

لْلْمُدُن الْمُسْتَفيقَات في كُلّه.

لاَ بَيَاضَات في جُلّه.

لَا أَمْكنَهْ.

هُو هَذَا الّذي يَتَبَقّى منَ الشَكّ.

في دَاخل العَنْعَنَهْ.

هُوَ هَذي النَّوَاةْ...[1]

في القصيدة تتوّزع الأصوات المجهورة والمهموسة كالآتي:

المقطع	عدد الأصوات المهجورة	عدد الأصوات المهموسة	النسبة
الأول	12	04	3
الثاني	21	07	3
الثالث	08	02	4
الرابع	15	08	1,87
الخامس	06	06	1
السادس	11	04	2,75
السابع	15	05	3

[1] عبد القادر رابحي .فيزياء. ص: 05.

الثامن	09	03	03
التاسع	04	03	1,33
العاشر	04	02	02
الحادي عشر	15	05	03
الثاني عشر	11	02	5,5
الثالث عشر	08	03	2,66
المجموع	139	52	36,11

نستنتج من الجدول ما يلي:

- ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة عن الأصوات المهموسة في النّص باعتباره وحدة كليّة، 139-52 لنسبة 36,11.
- ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة عن الأصوات المهموسة.

- **التّفخيم والتّرقيق:** الأصوات المفخّمة هي: الضاء، الظاء، الطاء، الصاد، القاف، أمّا الأصوات المرقّقة فهي: الباء، الدال، الذال، الزاي، العين، الغين، التاء، السين، الكاف، الشين، الخاء، الحاء، الهاء، الثاء، الفاء. الفخامة والرّقة قيمتان خلافيتان تلعبان دوراً دلالياً على مستوى البنيات التركيبيّة في النّص[1].

المقطع	عدد الأصوات المفخمة	عدد الأصوات المرققة	النسبة
الأول	01	15	15
الثاني	00	28	28
الثالث	02	11	5,5
الرابع	00	22	22

[1] مصطفى السعدي .المدخل اللغوي في النقد الشعر. ص: 95.

الخامس	0	12	12
السادس	1	13	13
السابع	1	19	19
الثامن	1	11	11
التاسع	1	05	5
العاشر	0	06	6
الحادي عشر	1	19	19
الثاني عشر	0	13	13
الثالث عشر	0	11	11
المجموع	07	179,5	179,5

نستنتج من الجدول التالي:

❖ أنّ قيمة التّرقيق تطغى على قيمة التّفخيم في جميع بنى النّص 179,5-07.

قد أحسن الشّاعر عبد القادر رابحي توظيف الأصوات فحرف الهاء الحلقي السّكتي يعبّر عن مساحة من الحزن عند الشّاعر ففي قوله: الحَائِرَة، دَائِرَه، الأَمْكِنَة...وضوح براعة انتظام الأصوات في النّص الشّعري كيف وقد جعل منها رويّا وقافيّة ينهى بها مقاطع النّص، كما يحاول الشّاعر أن يقارب بين ما هو هندسي وما هو شعري شعوري فقد رسم صور الانكسار والانحناء والتّقوس والتّدوير داخل هذه النّفس المحترقة حزناً بما هو هندسي وكان بارعاً في هذه المقاربة الهندسيّة للمشاعر الحزينة.

- **مستوى الوزن والقافيّة:** الوزن والقافيّة ركنان أساسيّان يميّزان الشّعر عن غيره من الكلام فالأوزان هي بمثابة القوالب أحدثها الخليل بن أحمد الفراهيدي (175هـ ت) يبنى عليها الشّعر ويتميّز بها، فالوزن عند حازم القرطاجني (648هـ ت) «هو أن تكون المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لإتفاقها

في عدد الحركات والسّكنات»[1]، أمّا القافيّة فتعدّ الظاهرة الثانية في موسيقى القصيدة حيث أنّها لا تقلّ أهميّة عن الوزن، فقديما قال صاحب العمدة (ت 456هـ): «الشّعر يقوم بعد النِيّة على أربع: وهي اللّفظ والوزن والمعنى والقافيّة» وقال: «القافيّة شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يُسمى شعراً حتّى يكون له وزن وقافيّة»[2]، ومن المحدثين الّذين عَرّفوا القافيّة "صفاء خلوصي" الّذي يقول في القافيّة «إنّها مجموعة أصوات في آخر السّطر أو البيت، وهي الفاصلة الموسيقيّة يتوقع السّامع تكرارها في فترات منتظمة»[3]، وما يفهم من هذا أنّ القافيّة لازمة إلقائية تعتمد على تكرار أصوات معيّنة تتماشى مع الحالة النّفسيّة للشّاعر.

- **أنواع القوافي**: ألقاب القوافي في الشّعر العربي خمسة وهي:

- المترادفة(/○○).
- المتواترة(/○/○).
- المتداركة(/○//○).
- المتراكبة(/○///○).
- المتكاوسة(/○////○).

[1] عبد الرحمان ، تبرمسان .البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر. دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م، ط1، ص: 86-87.

[2] ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. مطبعة السعادة، القاهرة، 1963م، ص: 119.

[3] صفاء خلوصي .التقطيع الشعري. دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، 1987م، ص: 235.

- **الإيقاع الدّاخلي:**

أ- **التّكرار:**

هو عنصر من عناصر الإيقاع الدّاخلي، وهو دلالة اللّفظ على المعنى مردداً، أي المعنى مردد واللّفظ واحد[1]، معنى ذلك أنّ التّكرار يكون للّفظة الواحدة مردداً مرتان أو أكثر لدلالة معيّنة، «يقوم التّكرار بوصف ظاهرة بيانية بوظيفة الرّبط في مستوى البنية السّطحية المحليّة إلى الانسجام الكلّي للنّصوص»[2]، فالتّكرار له دور كبير في إيقاع القصيدة خاصّة المعاصرة.

1. **تكرار الحروف:** هذا النّوع يُكثر في شعرنا الحديث حيث نجد العديد من الشّعراء يولّي الحرف أهميّة كبيرة فقد وجدنا تكرار الحرف في بعض قصائد الشّاعر "عبد القادر رابحي" في قصيدة "زوايا" يُظهر لنا فيها تكرار لحرفين أولهما حرف الجّر "في" وثانيهما حرف النداء "يا".

في صَدَى المسْتَطيلاَت.

يَا أَيُّهاَ الحاَرسُ...

يَا عُقُوقَ المرَبّع.

في رُكْنه

في زَوَاياَهُ

في صَمْت وَقْعَته الحائرْ...

أنْتَ يَا سرَّ إعرَابه.

[1] عبد الرحمان ترماسين. البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر. دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003م، ص: 192.

[2] نعمان بوقرة .الخطاب الأدبي ورهانات التأويل. عالم الكتب الحديث، الأردن، ط:2012م، ص: 35.

يا مُنَاداهُ

يَا مَنْ تثاءب في جَوْفه[1].

يجعل الشّاعر من حرف الجرّ "في" ظاهرة تكراريّة يشكل منه أداة تعبيريّة ووظيفة الحرف "في" في هذه القصيدة يحدد لنا مكان الزّوايا من المستطيل إلى المربع، وبالتّالي يعطي إيقاعيّة وإيحائيّة للقصيدة وبالتّالي ساهم هذا الحرف في توحيد المعنى.

أمّا بالنسبة لحرف النداء "يا" فالمنادى الّذي أراده الشّاعر لم يكن شخصاً يقصده وإنّما أعطى للزّاوية داخل الشكل الهندسي قيمة كبيرة جعلت منها حارسة لحدود الشكل.

2. **تكرار الضمير**: كان تكرار الضمير بداية من أول قصيدة "نواة" يقول:

هَوُ مَا لَمْ يَقُلْهُ الرُّوَاةْ

هُوَ هَذَا الّذي أَخْرَجَتْهُ الرّمَالُ الحديثَةُ

منْ ضَيْق هَذي الفَلاةْ...

هُو هَذَا الّذي أَسْكَنَتْهُ الجرَاحاَتُ[2].

الضمير "هو" يعني به الشّاعر التّعريف العام والتّكرار لم يكن غرضه "التّأكيد" فحسب؛ بل لتجاوز ذلك في خدمة التصاعد الدرامي في بِنية القصيدة الحديثة الّذي يعني أكثر ما يعني التّنويه أو التّنبيه[3]، واستعمال ضمير المذكر الغائب لترك فجوة للمتلقّي حول التّعريف لأنّ الشّاعر كان بإمكانه أن يعرف

[1] عبد القادر رابحي .ديوان الفيزياء. ص: 06.

[2] المصدر نفسه، ص: 05.

[3] المرجع نفسه، ص: 103، هشام مصطفى / ملتقى الشعر الفصيح (2009/03/10).

النواة بضمير المؤنث الغائب "هي" فالغرض يختلف ويبدأ من التّنبيه ثمّ التّعريف إلى غاية اتسام القصيدة بنوع من الإيقاع، وتختلف نغمة التّكرار ووظيفته حسب الضمير المراد، من ضمير الأنا، ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب.

3. **تكرار الكلمة:** يمنحُ الكلمة في القصيدة جرساً ونغمة ينعكسان على جمال الصورة فإنّ تكرار اللّفظة في المعطى اللّغوي لا يمنح النّغم فقط «فاللّفظة تمنح للقصيدة قوّةً وصلابةً نتيجة ذلك الترديد للّفظة المتكررة»[1]، وفي القصيدة المعاصرة «يصبح العنصر التّكراري محلّ التّأمل لاشتغاله أكبر مساحة من المكان»[2]، قال الشّاعر في قصيدته "توحد"

لي سُقُطٌ عميقٌ.

عَمِيقٌ

عَمِيقٌ

تَرىَ فِيه بَوَّابَةٌ لِلِيَنَابِيع...[3]

تكرار لفظة "عميق" في القصيدة ثلاث مرات تؤكّد عمق المكان الّذي يتكلم عنه الشّاعر فهذا التّكرار دلالته الأولى تأكيد المعنى.

4. **الجناس:**

فالتّجنيس في عموم تعريفه: «إن يتّفق لفظان أو أكثر في الأصوات المكوّنة لهما ويختلفان في

[1] عبد الرحمان تبرماسين .البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. دار الفجر، القاهرة، ط1، 2007م، ص: 211.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 212

[3] عبد القادر رابحي، فزياء. ص: 83.

المعنى»[1]، والتّعريف الشّامل للجناس والمتداول عند البلاغيين «هو أن يتّفق اللفظان في النّطق ويختلفان في المعنى»[2]. من أمثلة قصيدة "صفاء"-جناس تام.

منْ أَلَمٍ عَابِرٍ

ثُمَّ أَلْبَسُهاَ مِنْ جَدِيدٍ

أَرَى مِنْ جَدِيدٍ

فلفظة الجديد الأولى تختلف عن لفظة الجديد الثانية في المعنى وما يثير انتباهنا أنّ شاعرنا لجأ إلى الجناس في نهايتي البيت الشّعري وهذا ليقوم بتعويض القافيّة التّي يرغب الشّاعر المعاصر في التّخلص منها.

كما نجد الجناس النّاقص بين لفظتي (عروقي، شروقي): في قصيدة "انسياق"

غيْرَ أَنِي

لاَ

لَستُ أَبْطَأَ منْ قَفْزَة تَتَدَفَّقُ أَوْصاَلُهَا في عُرُوقي.

وَأَنْهَارُهَا في شُرُوقِي[3].

حقّقتا الكلمتان تناسباً صوتياً، وذلك لتطابقهما في الحركات فهذا الجناس أدى دور تقويّة فاعليّة المعنى من التجانس الصّوتي الواقع بين اللّفظتين والشّاعر الجزائري المعاصر لا يكثر من الجناس ولا يولّيه

[1] عبد القادر رابحي .فزياء. ص: 288.

[2] المصدر نفسه، ص: 229.

[3] المصدر السابق، ص: 57.

اهتماما لأنّه لا يسعى إلى تحقيق النّغم في البيت الخطي أو القصيدة على عكس القصيدة العموديّة التّي تقوم على النّغم والإنْشاد[1]، فهنا الجناس أحدث جرساً موسيقيًا.

5. البِنية الصّرفيّة:

استخدم الكثير من الباحثين مصطلح البنية الصّرفيّة حيث أنّهم يقصدون به الهيئة الصّرفيّة، ومن أولئك" خديجة الحديثي"() تقول: «والأبنيّة جمع بناء والمراد به هيئة الكلمة التّي وضعت عليها ... وهذه الهيئة هي ما تشترك فيها الكلمات من عدد الحروف المرتّبة والحركات من فتحة وضمة وكسرة والسّكنات... وتسمى هذه البِنية بناء أو (هيئة) أو (صيغة) فالأبنيّة على هذا الأساس تشمل الأسماء المتمكّنة والأفعال المتصّرفة»[2]، وما يستنتج من هذا أن الصّرف تغيير يحدث على مستوى بِنية الكلمة لغرض معنوي أو لفظي ويراد ببنية الكلمة هيئتها أو صورتها الملحوظة من حيث حركتها وسكونها وعدد حروفها وترتيب هذه الحروف.

أ- **اسم الفاعل**: اسم يشتقّ من الفعل المعلوم، (على وزن فاعل)، للدّلالة على وصف من قام بالفعل[3].

يصاغ اسم الفاعل من الفعل الثلاثي على وزن فاعل يقول الشّاعر عبد القادر رابحي: "زوايا"

أَنْتَ يَا ظلَّهُ المِسْتَديرَ عَلَى نَفْسه

في صَدَى المستطيلات

[1] ينظر: عبد الرحمان تبرماسين .البنية الإيقاعية لقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص: 238.

[2] خديجة الحديثي .أبنية الصرف في كتاب سيولة. منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1385هـ_1965م، ص: 17.

[3] عبده الراجحي .في التطبيق النحوي والصرفي. دار المعرفة، الاسكندرية، د ط، 1996م، ص: 451.

يَا أَيّهَا الحَرسُ...

يَا عُقُقَ المرَّبَع

في رُكْنه

في زَوَايَاهُ

في صَمْت رُقْعَته الحَائرَهْ

أَنْتَ يَاسرَّ إعْرَابه

يَا مُنَدَاهُ

يَا مَنْ تَثَاءَبَ في خَوْفه

ضلْعُهُ الخَامسُ..

كَيْفَ عَلَمَتْهُ الانحناءات

حَوَّلْت خَارطَةَ الانكسارات

في مُقْلَتَيْهُ

إلى دَائرَهُ...

أَلَسْتَ أَيُهَا الفَارسُ[1].

ومن اسم الفاعل نجد: الحَارسُ خَامسُ "فَارسْ" وفي قصيدة "سكينة" نجد هَامسْ، وفي قصيدة "ارتطام" كلمة نَازح.

[1]عبد القادر رابحي .ديوان فيزياء. ص08.

المبحث الثاني: البِنية التّركيبيّة

I- الاستعارة:

تُعرّف بأنّها مجاز تكون فيه العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي والاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه(المشبه) وتسمى استعارة تصريحية أو حُذف (المشبه به) وتكون استعارة مكنيّة[1].

- **يقول الشّاعر عبد القادر رابحي في قصيدته "اعتلاج"**

لَا يَهُمُّ ازْدِهَارُ البَلاَغَات

في رئَة الشّعر[2].

- **في رئَة الشّعر**: استعارة مكنية؛ حيث شبّه الشّاعر الشّعر(المشبه) بالإنسان(المشبه به) المحذوف وترك قرينة لفظّية دلّت عليه وهي "الرئة"، لقد حاول الشّاعر عبد القادر رابحي من خلال ديوانه "فيزياء" أن يعبّر عن أحاسيسه ومشاعره، بتوظيف المكوّن الاستعاري الّذي أكسب جماليّة النّص الشّعري والتأثير في نفسيّة المتلقّي وبذلك تظهر شاعريّة الشّاعر فالاستعارة تساعد على الإبداع كما تساعد المتلقّي على اكتشاف عالم الشّاعر، يقول الشّاعر: عبد القادر رابحي في قصيدته "برودة"

لَوْ تَذَكَّرها لَحْظَةً

لَوَ تَذَكَّرَ أبْنَاءَهَا

لَوْ رَأَى ظلَّهَا وَحدًا

[1] عبد الرحمان حبنّكة .البلاغة العربية. دار العلم، دمشق ودار الشامية بيروت، 1996، ج1، ص: 229.

[2] عبد القادر رابحي .فيزياء. ص: 37.

في جدارَات غُرْفَتِهِ البَارِدَهْ

لَوْ تَنَمَّلَ منْ عشْرَة العُمْر

ثُمَ أَعَارَ لَهَا قَلْبُهُ

مَرَةً وَاحدَة...[1]

- "**ثُمَّ أَعَارَ لَها قَلْبُهْ**": استعارة مكنية حيث شبه القلب (المشبه) بالشيء الّذي يُعار(المشبه به) المحذوف وترك قرينة لفظيّة دلّت عليه وهي كلمة "أعار".

وهي من أجمل العبارات البيانيّة إذ تضمّنت حركة لفظيّة داخل النّص الشّعري والحركة التّي في التّوظيف الاستعاري هنا توحي بمحاولة تجاوز هذا الواقع البارد إلى نسق آخر فيه نوع من التّفاعل.

يقول الشّاعر عبد القادر رابحي في قصيدته "استقامة"

فَازَ بالمِقْعَد الْمُتَقَدّم.

في الجَلْسَة العَلَنيَّة.

صَوْتُ بَدْلَتَهُ

وَاسْتَرَاحَ

كَمَا تَسْتَرِيحُ الحَقيقَةُ

في الجَنَّة الكَاذبَةْ...[2]

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص:77.

[2] المصدر نفسه. ص:65.

- **"تَسْتَريحُ الحَقيقَة"**: استعارة مكنية حيث شبه الحقيقة(المشبه) بالإنسان(المشبه به) وترك لازمة من لوازمه "تستريح" بعد حذفه دلّت عليه.
- **ويقول الشّاعر**: في الجَنَة الكَاذبَة: استعارة مكنيّة حيث شبّه الجنّة بالإنسان وترك لازمة "الكاذبة" دلّت عليه.
- يحمل هذا التّوظيف الاستعاري نوع من الجمال يكمن في الغموض الّذي تحمله هذه الأحداث المتداخلة ببعضها البعض وهذا ما يدلّ على اضطراب نفسيّة الشّاعر.

II- المجاز:

فرّق علماء البلاغة بين الحقيقة والمجاز، فالحقيقة: اللّفظ الّذي وضع في الأصل للدّلالة على معنى ما والمجاز: اللّفظ الّذي استُعمل في غير مكانه، واللّفظ يكون غير حقيقي ما لم تأت قرينة تصرفه عن معناه الحقيقي[1]؛

-يقول الشّاعر عبد القادر رابحي في قصيدته "اعتلاج"

لَا يَهُمُّ ازْدِهَارُ البَلاَغَات

في رِئَة الشّعر...

مَا منْ دَم مَاتَ

إلّا وَعَتَبَهُ قَوْمُهُ...

[1] عبد الرحمان حبنكة. البلاغة العربية. ص:217.

سُلَمٌ يَتَصَاعَدُ منْ آخر الأَبْجديَّه...[1].

- مَا منْ دَم مَاتَ: مجاز مرسل علاقته جزئيّة حيث ذكر جزءاً من الإنسان وهو "الدم" والمقصود به الكل، حيث يضفي على القصيدة نوع من الجمالُ.
- يقول الشّاعر عبد القادر رابحي في قصيدته "الاستقامة"

كَمَا تَسْتريح الحَقيقَةُ

في الجنّة الكَاذبَةْ...[2].

- في الجنّة الكَاذبَة: تقبل أن تكون مجاز عقلي علاقته مكانية.
- يقول الشّاعر عبد القادر رابحي في قصيدته "تدمق":

دَمٌ في الخُطَى...

وَضَريرٌ يَشُدُّ ضَريرًا

بلاَ مَوْعد

منْ بَعيد

تُسافِرُ عَيْنَاكُمَا في رَحيل المَوَاسم[3].

تُسَافرُ عَيْنَاكُمَا في رَحيل المراسم: مجاز "مرسل" علاقته الجزئيّة" حيث ذكر جزءا من الإنسان" العين" والمقصود به الكلّ، وهذا التّوظيف المجازي زاد من إبداعات الشّاعر وساهم في جماليّة القصيدة.

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص:37.
[2] المصدر نفسه. ص:65.
[3] المصدر السابق. ص:44.

III- الكِناية:

من الصور البيانية وهي عبارة عن لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع وجود قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي ومعنى ذلك أن تذكر لفظاً وتريد المعنى الّذي وجوده يكمن من وجود هذا اللّفظ[1].

- يقول الشّاعر عبد القادر رابحي في قصيدته "اعتلاج".

دَخَّنَتْ مّلْيُنً عَام

وَلاَ زلْتُ حيّاً

أرَى وَطَني[2].

- دَخَنَتْ ملْيُونَ عَام: كناية عن شدّة الهمِّ والحزنِ والحسرةِ.

- ويقول أيضاً:

أَرَى وَطَني

منْ وَرَاء الضَّبَاب الكَثيف.

وَلَمْ تَتْرك الطّائرَاتُ المغيرات لي.

فُرْصة الاعتناء يوَرْد الحَديقَة[3]؛

- أَرىَ وَطَني منْ وَرَاء الضَّبَابِ: كتابة عن البعد وكناية عن معاناة وطنه من الحروب والولايات.

[1] حسن إسماعيل عبد الرزاق. البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع. د ط. المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، 2006، ص:58.

[2] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص:37.

[3] المصدر نفسه. ص :37.

- لَمْ تَتْرك الطَّائرات فُرْصَة للاعتناء بالوَرْد: كناية عن شدّة الحرب وأنّ الأرض صارت قاحلة غير قابلة للزّراعة.

- يوحي توظيف الكناية للشّاعر عبد القادر رابحي على شساعة خياله وبراعة تعبيره.

-يقول الشّاعر عبد القادر رابحي في قصيدة "استقامة":

فَازَ بالمِقْعَد المتَقَدّم.

في الجَلْسَة العَلنيّة.

صَوَّبَ بَدْلَتَهُ

وَاسْتَرَاحَ

كَمَا تَسْتَرِيحُ الحقيقَةُ[1].

- **فَازَ بالمَقْعَدَ المُتَقدمّ:** كتابة عن شدّة الشّوق لأنّ المسافر إذا كان مشتاقاً أبكر قبل الموعد وبالتالي يجوز المراتب الأولى.

ويقول الشّاعر: في قصيدة "غُبار": بعد بياض شعري يتركه.

نَاراً...

كَيْفَ صوْتَ غُبَارًا...ذ

كَيْفَ أَشْعَلْتَ عُمْرَكَ

في لحْظَتَين.

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص:65.

وَلَمْ تَكْتَرِثُ...[1].

- صرْتَ غُبَار: كناية عن صفة التّشتت والبعثرة والضّعف والهوان وقد لعبت الكناية دوراً مهمّاً في قلب الحقيقة مجازاً. ساهمت في شحن النّص الشّعري ومنحته قوّة التّأثير فعند قراءة الصورة البيانية "صرْت غُبَارًا" نعلم أنّ النّص كلّه محكم البناء بلاغة ولغة يدور حول هذه الصورة البيانية المعبّرة.

IV- التّشبيه:

وردت تعريفات كثيرة للتّشبيه عند البلاغيين فقد عرّفه ابن رشيق القيرواني (ت) بأنّه صفة الشّيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع الجهات، لأنّه لو ناسبه مناسبة تامّة لكان إيّاه[2].

- يقول الشّاعر عبد القادر رابحي: في قصيدة "استقامة".

فَازَ بالمِقْعَد المتَقَدّم.

في الجَلْسَة العَلَنيّة.

صوّتَ بَدْلَتَهُ[3].

- **في الجلْسة العَلَنيّة:** تشبيه ضمني شبّه فيه حافلات الرّكاب بالجلسات العلنيّة التّي يحضرها النّاس.

- **وقول الشّاعر:**

في قصيدة: طفْوُ.

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص:33.

[2] عيسى بلاطة. إعجاز القرآن الكريم عبر التاريخ. دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص:61.

[3] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص:65.

هُوَ أَشْبَهُ بالجُرْح

أَشْبَهُ بالمغَص المتَرَيّث

في باحة الجُرْح[1].

المشبّه	المشبّه به	الأداة	نوع التّشبيه
هو	الجرح	أشبه	تشبيه مجمل

- يريد الشّاعر بهذه الصورة البيانية "التّشبيه" بيان مدى قدرة المصوّف على استدعاء غيره إلى مائدته.

يقول أيضاً: في قصيدة طَفْوُ

...

...

يَتَداعَى الضُّيُوفُ.

كَمَا يتداعى الذُّبَابُ الكَثيفُ

عَلىَ المائدَهْ..[2].

- يَتَدَعَى الضُيُوفُ كَمَا يَتَدَاعَى الذُّبَابُ: صورة تشبيه مشخّصة للمعاني وهذه صورة نقلت المعنى نقلا بديعاً فصوت المشهد في صورة قبيحة تمثّلت في صورة الذّباب.

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 54.

[2] المصدر نفسه. ص:54.

- الغرض من هذا التّشبيه أو من هذه الصورة البيانية تقويّة المعنى وتوضيحه وتقريب الصورة للمتلقّي وبالتّالي يظهر الشّاعر شعريته من خلال هذا التّوظيف التّشبيهي.

يقول الشّاعر عبد القادر رابحي في قصيدته "زويا"

أَنْتَ يَا ظِلَّةُ المِسْتَدِير عَلَى نَفْسِهِ

فِي صَدَى المِسْتَطِيلاَتِ

يَا أَيُّهَا الحَارسُ ....

يَا عُقُوق الـمُرَبَّعِ

فِي رُكْنِهِ

فِي زواياهُ[1]

- يا عقوق المربّع: شبّه الشّاعر المربّع بالوالدين وحذف المشبه به "الوالدين" وكنى عنه بشيء من لوازمه وهو كلمة العقوق على سبيل الاستعارة المكنيّة.

ويقول الشّاعر في قصيدة "سكينة":

لاَ يَبْتَدِي أَحَدًا بِالضَغِينَةِ...

هَكَذَا..

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 06.

عَلّمته الحُروف[1]

- علّمته الحروف: استعارة مكنيّة حيث شبّه الشّاعر الحروف " المشبّه" بالمعلِّم "المشبّه به" المحذوف وترك قرينة دلّت عليه وهي كلمة علّمته.

- تواتر خلف هذا التوظيف الاستعاري جماليّة أضاءت النّص الشّعري.

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 08

المبحث الثالث: البِنيّة الدّلاليّة:

المِقصديّة من النّص الشّعري هو ذلك الإيداع الّذي يتركه المبدع في نفسيّة المتلقّي فيدخل السُّرور والحُبور بإضافةٍ إلى الصُّور البيانيّة لإضفاء الجماليّة على النّص الشّعري.

I- المَسْكُوتِ عَنْهُ: يُلاحظ أنّ كلّ قصائد ديوان فيزياء من "الشَّكْلِ الحُرِّ"، إذ يحاول الشّاعر من خلالها تجاوز الشّكل القديم وإظهار الشّعر الجديد "الحُرِ" وذلك ليطلق شعره من قيود الوزن والقافيّة وبالتّالي يُشكّل ديوان فيزياء خير ممثّل على تقنيّة البياضِ الشّعري أو المسكوتِ عنه الّذي يوظّفه الشّاعر لغاية جماليّة أو لفت انتباه المتلقّي، وباعتبار الصّمت حكمة في كثيرٍ من الأحيانِ فإنّ دلالته الإبداعيّة الغوص في عمق الشّاعر «لأنّ البياض أبعدُ رؤيا من النُّطق»[1]، فما يتّضح هنا أنّ البياض يفتح مجالاً واسعاً للمتلقّي للدِّراسة والتّساؤل حول غياب السّواد والكلام «فقد غاب الامتلاء وحلّ الفراغ»[2].

إذاً فالبياض عبارة عن مساحات تخلُو من الكتابة "فراغ" يتركها الشّاعر قبل بداية الكتابة أو يتوسّطها وذلك لاتّباع دلالة وراء ذلك البياض وليشارك المتلقّي في عمليّته الإبداعيّة.

يقول الشّاعر عبد القادر رابحي في قصيدته "سكينة" بعد بياض يتركه:

لَيْسَ في نَبْعِ أَصْدَائه

حيلَةٌ

[1] عبد الرحمان تبرماسين .العروض والإيقاع الشعر العربي. دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص:100.

[2] محمد عدناني. إشكالية التجريب ومستويات الإبداع. جذور للنشر، الرباط، ط1، 2006، ص:66.

لَيْسَ في مُنْتَهَى علْمه

مَا يُثيرُ الشُّكُوكَ الدَّفينَهْ...[1].

يُحيل عنوان القصيدة إلى سكون جسمٍ ما، وفيها نوع من الهدوء التّام حيث يجسِّد هذا البياض الموجود في أعلى الصّفحة نوع من الجفاف وانقطاع صوت الشّاعر وهذا ما يُلفت انتباه المتلقّي ويجعله حاضراً في دراسته لها، وفي نفس القصيدة وبعد ستة أبيات يَرجع الشّاعر إلى البياض الأوّل فيقول:

لَا يَفرُّ منَ الشّيْءُ

إنْ فَرَّ منَ نفْسه الشَّيءُ

لَا يَبْتَدي أَحَدًا بالضَّغينَهْ...

هَكَذَا...

عَلّمَتُهُ الحُرُوفُ

وَنَامَتْ عَلَى سَاعدَيْه السكينة...[2].

[1] عبد القادر رابحي. ديوان فيزياء. ص:08.

[2] المصدر نفسه. ص:34.

يعود الشّاعر لصمته حيث حلّ البياض وسط نصّه ليُعلن عن نهاية الكلام وبداية جزء جديد وبهذا التّكرار يظهر تعدّد الآراء في القصيدة الواحدة، كما أنّ نفسيّة الشّاعر تحنّ إلى هذا البياض ونجد كذلك[1]، قصيدة "دارة" التّي يكسوها البياض يقول:

دُمٌ...

كُرَةٌ...

دَائِرَةْ...

القَيَاسَاتُ لَا تَسْتَوي للَّذي.

فَوْقَ أَكْتَافه نَبَتَتْ عُشْبَةٌ[2].

يظهر لنا الإضطراب والتّوتر والإكتفاء والصّمت عند إستعمال الشّاعر لهذا البياض. فمعظم قصائد هذا الديوان تبتدئ بصمت الشّاعر من خلال ترك الفرغات والمساحات البيضاء قبل الكلام والكتابة وحتّى في وسط القصيدة[3]، ويعتبر هذا الفراغ نوع من أنواع البياض، فنجد منها (مَادَهْ، إعتِلاج، كَينُونَة، جَاذِبيّة، تَدَفُّق...)، ففي قصيدة "وصل" التّي يترك فيها الشّاعر نسبة من البياض الشّعري في مقدّمتها

[1] ينظر: "التجريب الحداثي في القصيدة العربية الجزائرية". مزار مريم والسعيد بوطاجين، مجلة اللغة و كلام جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم/الجزائر، سبتمبر2021. مج07/ع04، ص: 75.

[2] عبد القادر رابحي. ديوان فيزياء. ص: 34.

[3] ينظر: المصدر السابق. ص: 76.

أعلى الكتابة، ولو حدّقنا النّظر ولرأينا امتداد البياض وانحصار "الكتابة"[1]، بحيث نجد حدوث نوع من التّوتر واشتداد الانفعال.

لَا تُثْرْ جُرْحَهُ

بالسُؤَالْ...

هُو حُرٌّ

كَمَا يَشَاءَ

يَفْعَلُ[2].

غياب الحرف من القصيدة وانتشار البياض يظهر اضطراب نفسيّة الشّاعر رمزاً على غياب الصّوت وحضور الصّمت وكأنّنا ننتظر الجديد الّذي سيأتي[3].

II- نقاط الحذف: اتّخذ الشّاعر عبد القادر رابحي نمطين لنقاط الحذف أوّلها "..." نقاط متوالية بعد الكلام في السطر، والنّمط الثاني الأبيات.....مساحة بين الأبيات فالنّمط الأوّل يُظهر لنا أنّ الفكرة غير متكاملة الملامح لأسباب شتّى...، تكشف عن ما لم يستطيع الشّاعر البوح به تضعه موقف

[1] ينظر: خالدي زهية. التجريب في الشعر الجزائري المعاصر. مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن المهيدي، أم البواقي، 2012/2011م، ص: 30.

[2] عبد القادر رابحي. ديوان الفيزياء. ص: 19.

[3] ينظر: خالدي زهية. التجريب في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 31.

تساؤل وتخمين[1]، فالشّاعر عبد القادر رابحي وظّف نقاط الحذف ليجعل المتلقّي في تساؤل حول سبب وضعها وبالتّالي يكون حاضراً حضوراً تام معه.

قصيدة "اعتلاج" يقول:

لَا يَهُمُّ ازْدهَارُ البَلَاغَات.

في رئَة الشّعر...

مَا منْ دَم مَاتَ

إلَا وَعَاتَبَهُ قَوْمُهُ...[2].

تُظهر هذه النّقاط التّواصل واستمرار الحدث وقد تكون نقاط إبداع فالشّاعر كرّرها في أكثر من قصيدة تارة نقطتين وتارة أخرى ثلاث نقاط وعلى نمط ثلاث نقاط متوالية في السطر يقول في قصيدة "مرونة"

كَانَ أَكثَرَ قرب منَ الدّفْء

أَكْثَرَ بُعْدًا عَن النَار

في جَبْهَة التَّضْحيات المِدَاسَهْ...

كَانَ أَكْثَرَ بُعْدًا عَن لَبْئر

[1] محمد كعوان. شعرية الرؤية وأفقية التأويل. دار الكتاب الجزائريين، ط1، 2003، ص: 37.

[2] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 37.

وَالإِخْوَة الأَشْقِيَاءْ...[1].

يختلف عدد النّقاط المتوالية من ثلاثة نقاط إلى نقطتان بِاختلاف ما توحي إليه النّقاط، فثلاث نقاط يدلُّ على الوقف الطّويل على عكس نقطتان التّي توحي بقرب النّهاية.

تتحقّق الشّعرية عند الشّاعر عبد القادر رابحي بِاستخدامه للنّقاط بين الأبيات والتّي تميّز القصيدة بطول النّفس، يقول الشّاعر عبد القادر رابحي في قصيدة "فراغات"

في القُطْن

وَالعَصْفُ في الجهَة العالية....

....

....

حَمَلَتْهَا الجرَاحُ

فَأَضْفَتْ عَلَيْه المِسَافَاتُ[2].

كان بإمكان الشّاعر أن يتركها بياضا مثل النّوع الأوّل، لكن إظهار لهذه النّقاط له غاية جماليّة يترك فيها مساحة للمتلقّي، حتّى يمنح للنّص تعدّد القراءات" من أجل أن يعلّل القارئ هذا الحضور"[3].

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 62.

[2] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 11.

[3] ينظر: محمد كعوان. شعرية الرؤية وأفقية التأويل. ص: 37.

يُحيل عنوان القصيدة "فراغات" إلى أنّ هناك فراغات تركها الشّاعر للمتلقّي ليشاركه عمليّته الإبداعيّة.

III- العارضة:"-"

تأخذ العارضة وظيفتها من خلال السّياق الّذي ترد فيه[1]، يقول الشّاعر في قصيدته "طُغُرّاء"

- ثُلُثٌ

كُلُّهُ

هَفَوَاتُ انْحِنَاءَاتِهِ

- كُوفَةٌ

تَسْتَغِيثُ بِأَبْيَاتِهِ

- مَغْرِبٌ

يَتَمَنَّاهُ

- أَنْدَلُسٌ لَا تَمُتُّ بِأَحْزَانِهَا لِرِدَاءِ التَّعَلُّقِ[2].

[1] ينظر: محمد كعوان. شعرية الرؤية وأفقية التأويل. ص: 35.

[2] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 26.

تأخذ العارضة وظيفة إبرازيَّة أو البداية لجزءٍ من القصيدة، ووضع العارضة يكون للكلمات التّي تحمل قوّةً دون غيرها[1]. نجد وضعيّة أخرى للعارضة حيث تكون في بداية ونهاية الكلمة يقول الشّاعر في قصيدته "حساب".

لَمْ يَكُنْ يَتَعَلَّمُ منْ غَيْره أَيَّ شَيْء

وَلَكنَّهُ كَانَ يَعْرفُ

_في نَفْسه_

أَنَّهَا تَأكُلُ الأَبْرِيَاءَ

وَتَرْمي بأَبْنَائهمْ[2].

وكذلك في قصيدة "سعة" حيث تحتلّ بداية ونهاية الجملة وهي كالتّالي:

دَاخلي يَتَضَوّرُ...

لَا منْ فَراغٍ تَكَاثُرَ في تُخْمَةِ الحَرفِ

فَالْحَرْفُ أَنْحَفُ منَ أنْ تَرَاهُ القَصيدَةُ

...لَكِنْ مِنَ الحُزْنِ[3].

فالرؤية المقصودة هنا ليست البصريّة فهذا السّطر الشّعري أراد به الشّاعر أن يؤكّد أهميّة الجملة ويستزيد من الحديث وفي القصيدة الثّانية جاءت عبارة عن جملة مطوّلة "فَالحَرْفُ أَنْحَفُ منْ أنَّ تَرَاهُ

[1] ينظر: خالدي زهية. التجريب في الشعر الجزائري المعاصر. ص: 37.

[2] المرجع السابق. ص: 64.

[3] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 89.

القَصيدَة" تؤكّد ما جاء قبلها من كلام فهنا الشّاعر عبد القادر رابحي أكّد أهميّة الحرف باستزادة في الحديث وتوظيف الجملة الإعتراضيّة.

VI–الجملة بين قوسين: يقول الشّاعر عبد القادر رابحي: في قصيدته "شدة"

- أَنَتَ...

...عنْدَ انْتَهاَءِ الحُرُوب...

(وَلَا تَحْفِظِ السّرِ)

فَالوَقْتُ صَمْتُ السُّلَحْفَاةِ[1].

و كذا في قصيدة "قطع" يقول:

وَتَنَاءَتْ مَعَانيه

فَانْقَسَمَ الصَّبرُ

[تُفَّاحَةٌ فِي يَدَيْهِ

وَبَارُودَةٌ فِي جِرَاحَاتِهِ][2].

- جاءت الجملة (لَا تَحْفِظِ السِّرَ) منفية تحذيرية وقد وضعها الشّاعر بدافع عدم تكرار الضمير أنت لتحقيق فعل الأمر.

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 86.

[2] المصدر نفسه. ص: 13 .

- أمّا الجملة (تُفَاحَةٌ في يَدَيه. وَبَارُودَةٌ في جرَاحَاته) جملة تفسيريّة مفسِّرةً ما قبلها، ثم حُدِّدت بقوسين وذلك لغاية جماليّة.

VI-عَلَامَاتُ الاِستِفهَامِ: تمثّل علامات الاستفهام انتهاء الحديث والبحث عن الإجابة وربّما يكون جوابها موجود، وظّفها الشّاعر في ديوانه في عدّة قصائد منها:

يقول الشّاعر: في قصيدته "غبار"

كَيْفَ صِرْتَ غُبَارًا...؟

كَيْفَ أَشْعَلْتَ عُمْرَكَ

في لَحْظَتَيْن

وَلَمْ تَكْتَرِثْ؟

مَا الّذي غَيَرَ الجُرْحَ فيكَ؟

وَمَاذَا حَدَثْ؟[1].

شكّل الشّاعر عبد القادر رابحي مجموعة من الأسئلة المتوالية، وكأنّه يسأل كيف صار غبارًا فهو يترك الإجابة للمتلقّي ويجعله يبحث في محتوى السّؤال، ووضع جملة من الشّكوك للإجابة عنه ومحاولة فهم ما يريده الشّاعر. وأيضاً في قصيدة "تدفُّق" يقول:

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 33.

أَيُّنُا قَادَ صَاحبَهُ للْحَدَاثَة

يَا صَاحبي؟

أَيُّنَا...

كَانَ منْسَاةَ صَاحبه

المطفأة...؟[1].

يَا صَاحبي؟ هنا ظُهور علامة الإستفهام دون ظهور الأداة أو الاسم العلامة للاستفهام فهذه العبارة تُظهر أنّ نفسيّة الشّاعر تحتاج إلى تساؤل واستفهام مع أنّه غير حقيقي فبإمكان الشّاعر أن يضع أداة من أدوات الاستفهام المناسبة للسّياق: مثل كيف؟ أو لماذا قبل أن يستعمل بالعبارة.

VII–التّنَاص Intertextualite : التّناص وهو أوّل نوع من المتعاليات النّصية، وهو «التّفاعل النّصي الصريح مع نصوص بعينها وإستحضارها إستحضاراً واضحاً وتضمينها في النّص عن طريق آليات كثيرة كالإستشهاد وأقل ظهور كالإلماح... »[2]، ومنه فالتّناص يستلزم وجود نص سابق ونص لاحق بينهما علاقة عن طريق الإستشهاد والإيحاء أي حضور فعلي لنص في نص أخر.

يقول الشّاعر عبد القادر رابحي في قصيدته: "إنبعاث"

وَأَحِيطِي بِأَسْرَابِهِ...

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 44.

[2] نهلة فيصل الأحمد. التفاعل النصي(التناصية النظرية والمنهج). وزارة الثقافة، ط1،القاهرة، 2010، ص: 265 .

اطْرُدِي مِنْ غَيَابَاتِهِ

ظُلْمَة الحُبِّ

. .

.

وَ اِسْقِهِ

فَهُوَ مِنْ يَوْمِهِ

لَمْ يَذُقْ مَا تَسَلَلَ فِي ثَلْجِهِ

مِنْ غُيُومِ سَمَاءَاتِهِ

دَثِّرِي سِرَّهُ

وافْرِشِي لِلْمَسَافَاتِ

دَثِّرِيه...

وَلَا تُخْبِرِي أَحَدًا

بِفُتُوحَاتِهِ القَادمَهْ...[1].

وتُعدّ هذه القصيدة عملا قائما **بالتّناص** خاصة حينما استحضر الشّاعر عبد القادر رابحي كلمات من القرآن الكريم. فعنوان القصيدة "انبعاث" من "البعث" التّي تعدّ من مراحل الحساب يوم القيامة

[1] عبد القادر رابحي. ديوان فيزياء. ص: 51 .

وردت في القرآن الكريم بصفة الجمع قال تعالى «ثُمَّ إِنَّكُمْ يَوْمَ الْقِيَامة تُبْعَثُونَ»[1]. كما اِستحضر الشّاعر قصّة سيّدنا موسى عليه السّلام ففي بداية القصيدة خاطب الشّاعر الأرض في قوله: اِفْتَحي لِلْغَرِيبِ الشَّهِيَّة...إلخ فالأرض تستقبل الغريب واللّاجئ، كما نجد عدّة كلمات ذكرت في سورة يوسف اِستحضرها الشّاعر عبد القادر رابحي منها: "الجُبّ. غَيَابَاتِ، اِسْقِهِ، سَمَاءْ..." يقول تعالى: « (قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ (10) »[2].

قال تعالى: «يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْ رَأْسِهِ قُضِيَ الْأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ (41) »[3]. يستحضر الشّاعر عبد القادر رابحي كلمات من الذّكر الحكيم ممن سورة يوسف عليه السّلام ليجعل القارئ يستحضر بعض الحكم ويذكّره بأوضاع الحياة وهذا ما يجعل القارئ في تأويلات متعدّدة.

يقول الشّاعر عبد القادر رابحي في قصيدته: "غليان"

أَنْتَ

يَا دَهْشَة الوَقْتِ

فِي كَرْبَلاَءَاتِ هَذَا السُّؤَالِ...

أَنْتَ

يَا صَرْخَة الطّفْلِ

[1] سورة المؤمنون. الآية: 16.

[2] سورة يوسف. الآية: 10.

[3] سورة يوسف. الآية: 41.

في عُمْق هَذَا الصَّدَى

يَا سَرَابَ التَّقِيَّهْ..

يَا أُفُولَ المِسَافَاتِ

فِي صَحْوَةِ القَادِمِينْ...[1].

يُحيل العنوان "غليان" إلى الإنفعال والشّدة والتوتّر وتلك الدّلالة ضمنيّة لا يدركها إلاّ الشّاعر الّذي يتناص مع الشّاعرة نازك الملائكة في قصيدتها "الكُولِيرَا" في لفظة "غليان" وفي عبارة "صرخة الطفل" إذ تقول:

فِي كُلّ فُؤَاد غَلَيَانَ

فِي الْكُوخ السَاكن أَحْزَانَ...

أَسْمَعُ صَوْتَ الطّفْل الْسْكينْ

صَوْتِي مَوْتِي ضَاعَ الْعَدَدْ[2].

تُعتبر الطبيعة التوظيفيّة خاصيّة فردية تتغيّر بتغيّر العصور وحسب طبيعة قدرات المبدع فالشّاعر عبد القادر رابحي يصوّر حالة صراع بين اللّغة أو الحرف ورغبة في تحرير القصيدة في حين –نازك الملائكة – قصور أحاسيسها ومشاعرها تجاه المرضى حين حلّ وباء كوليرا وغلا الفؤاد وضاع الأطفال، وبهذا التّوظيف للتّناص تستدعي الشّاعرة نازك الملائكة دون ذكر أو بيان اسم أو هذه الشخصيّة في النّص.

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 28.

2 نازك الملائكة. ديوان نازك الملائكة. دار العودة، بيروت، د ط، 1997، ص: 137 –138.

الرمز:

الرّمز الشّعري المعاصر هو إمتداد لما وظّفه الأوائل في قصائدهم وذلك لتحقيق أغراض فنيّة متنوّعة كوصف الرّحلة، النّاقة أو التّعبير عن شخصيّة ما وغير ذلك فقد كان له عناية بالغة عند شعرائنا في العصور الماضيّة، وبالتّطور الّذي شهدته الحركة الشّعرية عبر الأزمنة سار الرّمز عبر منحنى أكثر تحرّرا وجماليّة مما كان عليه فقد أصبح «من أهمّ الظّواهر الفنيّة في الشّعر المعاصر ووسيلة من وسائل التّعبير التّي إلتفت إليها الشّعراء بتوظيفه وإغنائه خدمة لغاياتهم في بلوغ الإتقان الفنّي والقدرة على التّوصيل والتّأثير»[1]. وبهذا كان مركز إهتمام الدّارسين فبحثوا في أصله وطرق توظيفه. وظّف جلّ الشّعراء المعاصرون الرّمز في قصائدهم منهم شاعرنا عبد القادر رابحي الّذي هو الآخر إعتنى بالرّمز ووظّفه في أشعاره ويتّضح ذلك جليّا في النّموذج الموسوم ب"فرغات"

حَمَلَتْهُ الرّيَاحُ...

فَأَضْفَتْ عَلَيْهَا الغُبَارَاتُ

صَمْتَ الحُقوُل

وَهَمْسَ القُرَى النَّائيَةْ...

دَلّلتْ حُلْمَهُ بالبُكَاء

[1] يوسفي سهيلة. الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة. قراءة في الشكل: خيل حاوي. نموذجا. بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه في اللغة والأدب العربي جامعة الجيلالي إلياس، سيدي بلعباس، 2017م،2018م، ص: 15.

تَرَبَتْ لَهُ مثْلَمَا تَتَرَبّى الفَراغَاتُ

في البَطْن

وَ الحُرْقَة المسْتَفيقَةُ

في القُطْن

وَالعَصْفُ في الجهَة العَاليَةْ...[1]

...

...

كانت هذه القصيدة مليئة بظاهرة الرّمز، إذ أدرج الشّاعر الرّمز المستوحى من الطّبيعة فقد وظّف لفظة الرِّيَاحْ، الحُقُول، القُرَى، العَصْف وفي مجملها تندرج ضمن الحقل الطبيعي الحيوي الّذي أخذ منه معظم الشّعراء ليتفرّدوا بخصائصهم الفنيّة أمثال خليل حاوي في رمز النّاي وشاكر السّياب في رمز "المطر" وغيرهم.

ويذكر قائلاً في قصيدة أخرى "جاذبيّة":

ثُمَ

مالَا تُكَذبُهُ العَيْنُ

[1] عبد القادر رابحي. فزياء. ص: 11.

منْ وَرَق دَافئ

وَغصُونٍ يُدَاعبُهَا الضَّوْءُ

وَاللّغة المِاطرَةْ...

كَانَ

حينَ يَغيبُ عَن البَيْت.

تُوشكُ أَنْ تَتَدَاعَى

وَلَكنَّهَا

حينَ يَحْضُرُ

تَرْفَعُ أَنْهَارَهَا

ثمَ تَخْضَرُّ مَفْتُنَةً

بالحَنين إلَى الذَاكرَة...[1]

على الرَّغم من الشّحن المكثّف الّذي يحمله هذا المقطع إلّا أنّ الشّاعر أبدع في التّوظيف الرّمزي ليضع بذلك صورة شعرية حداثيّة جماليّة، تختلف على ما ساد في القصائد التقليديّة من ركود وقوالب جاهزة، مستندا كذلك إلى عناصر الطبيعة؛ إذ وظّف المفردات الآتية: الغصون، الورق، الإخضرار،

[1] عبد القادر رابحي. ديوان فيزياء. ص: 42 .

الضّوء، توحي وتدلّ على الزّيادة والنّماء، الإنتعاش، الّتطور...الخ، كما أدرج المطر، الأنهار، إذ تدلّ على التجدّد، السّطوع، الإحياء والأمل...إلخ، ممّا يؤكّد على خصوصيّة التّصوير الرّمزي بكونه «يبرز رؤية الشّاعر الخاصة تجاه الوجود، ويعمل على تخصيبها، كما أنّه يمكن الشّاعر من استبطان التجارب الحياتيّة، وبمنحه القدرة على إستنكاه المعاني استنكاها عميقاً، مما يضفي على إبداعه نوعا من الخصوصيّة والتفرد»[1]. وبذلك يتحقّق إثراءاً في تجربته الفنيّة.

أمّا في قصيدة "دارة" فينظُم قائلاً:

دَمٌ...

كُرَةٌ...

دَائرَهْ...

القيَاسَاتُ لَا تَسْتَوي للّذي.

فَوْقَ أَكْتَافه يَحْمِلُ الحُلْمَ للإنكِسَارَاتِ

وَالرّيحَ

للغَيْمَة المَاطرَهْ

دَمٌ...

[1] رسول بلاوي. حسين مهتدي. "الرموز الطبيعية ودلالتها في شعر يحي الشماوي". مجلة اللّغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر، ع2، صيف1436هـ، ص: 187.

كُرَةٌ

دَائِرَهْ...[1].

في هذه القصيدة قارب الشّاعر بين المعنى الحسّي والمجرّد من خلال توظيفه لمفردة دَمٌ، كُرَةٌ، دَائِرَهْ، فهي مشتركة في عنصر الدّوران فالدّم له حركة دائريّة داخل الجسد، فتعبر هذه الرّموز عن دورة الحياة والإستمراريّة فهو يؤكّد على ذلك بتكرار دَمٌ، كُرَةٌ، دَائِرَهْ على طول القصيدة، وهنا يظهر أنّ الشّاعر يبحث عن شعريّة الفيزياء وإعطائها صبغة أدبيّة.

وفي قصيدة أخرى له "كتلة"

يقول:

هُوَ هَذَا الغرَاءُ اللَّزِجْ...

هُوَ هَذي العَجينَةُ

تَخْرُجُ عَنْ ضلْع هَذَا النّظَامْ

لَا فُتَاتٌ يُسَافرُ في ظلّه

لَا جُزَيْئَاتُ تَسْبَحُ في كُلّه المنْدمَجْ

هُوَ هَذا الكَلَامُ الّذي يَتَمَلَّصُ

[1] عبد القادر رابحي. ديوان فيزياء. ص: 34.

منْ سَلْسَبيل الكَلَامْ...[1]

نجد في هذا المقطع غموض دلالي إلاّ أنّ الشّاعر أعطى مفهوما آخر للكتلة وأخرجها من مفهومها الفيزيائي ووظّفها مجازاً ليعبّر عن الإنسان "الرَّخوُ، اللَّزِجُ، العَجِينَةُ" لعلّ توظيف الشّاعر للكتلة بتعبير مجازي يوحي إلى عالم آخر ألا وهو عالم النّفس الإنسانيّة التّي تعتبر كتلة غامضة لتصبح شفافة بإضفائه عليها قرينة دالّة على الكائن الحيّ أي الإنسان :

كُلُّ الّذِي يَتَرَدَّدُ

في لَحْمِهِ

لَا يُذَكّرُهُ بالعظَامِ[2].

فهو يستقرئ الذّات البشريّة عن طريق الغموض الرّمزي والفنّي.

الأسطورة:

توظّف الأسطورة داخل العمل الأدبي لإكسابه البعد الجمالي فهي استرجاع لأحداث ماضيّة واستعمالها في التعبير عن أحوال الإنسان العربي المعاصر وقد كان الشّاعر عبد القادر رابحي من بين الشّعراء الّذين وظّفوا الرّمز الأسطورّي في شعرهم إذ نجد له بعضا من الأساطير التّي وظفها في ديوانه فيزياء فأدرج في قصيدة بعنوان "طُغُرَّاءْ":

[1] عبد القادر رابحي. ديوان فيزياء. ص: 9.

[2] المصدر نفسه. ص: 9.

يَا طُغْرَاءَ مَنْ لَمْ تَصُنْهُ الحُيُولْ...

يَا نَوَاةَ التَرَقُّبِ

يَا فَجْوَةَ العَصْر[1].

فقد وظّف في هذه المقطوعة لفظة طغراء التّي جاءت في قصّةٍ مفادها أنّها شعار «للطّائر الأسطوري المقدّس الّذي عبد»[2]، وكتابة الطغراء جاءت بمعنى ظل جناح ذلك الطّائر «وهو بصمة السّلاطين التّي توحي إلى القوّة والنّفوذ»[3]، فمفردة طغراء كانت بمثابة عنوان لهذه القصيدة وأدرجت في ثناياها فهي رمز تاريخي توحي إلى الإنتماء والهويّة ووظّف في قصيدة "نواة" قائلاً:

هُوَ مَا لَمْ يَقُلْهُ الرُّوَاةُ

هُوَ هَذَا الّذي أَخْرَجَتْهُ الرّمَالُ الحَزِينَةُ

منْ ضَيْق هَذي الفَلَاةُ...

هُوَ هَذَا الّذي أَسْكَنَتْهُ الجرَاحَاتُ

في سَعَة السَّوْسَنَةْ...[4].

وفي القصيدة التّي عنوانها "مجال" قال:

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 25.
[2] المصدر نفسه. ص: 97.
[3] المصدر السابق. ص: 97.
[4] المصدر نفسه. ص: 5.

لَمْ تَعُد بِيْ

إلَى رُشْدهَا السَّوْسَنَةْ

قُلْتُ أَعْرِفُ

مِنْ صَبْرِهَا[1].

قد وُظِّفت أسطورة السّوسنة في هاتين المقطوعتين وهي قصّة تدور أحداثها حول شخصيّة فلسطينيّة تواجه الشّتات بالحلم لتصبح واحدة من شخصيّات "أدب حكايات الحالمين" فيخرج البطل ليعود إلى موطنه لِاسترجاع ما أُخذ من أجداده وكان في طريقه كلّما تعثّر تخرج له زهرة السّوسن ليكمل ما خرج لأجله مرشدةً إيّاه في سيره نحو موطنه»[2] ،فالسّوسنة ترمز إلى الأمل والعزيمة والشجاعة، وذُكر في قصيدة له بعنوان "إنصهار":

أَوْ رُبَّمَا كَانَتَا وَرْدَتَيْ نَرْجَس

خَانَتَا صُورَةَ المِاء

فَإِرْتَبَكَتْ صَفْحَةٌ مِنْ سُكُونِ المرَايَا

وَصَارَتْ قُرًى

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 74.

[2] ينظر: عبد الهادي أبو جويعد. السوسنة البرية. دار الفرابي، تاريخ الاطلاع عليه، 2022/05/26.

لَا تَرَى شَمْسَهَا في إِنْتصَاف الغُرُوبْ[1].

كما وظّف الشّاعر رمزٌ أسطوري آخر يوحي إلى الأنانيّة وحب الذّات ألا وهي" وردتي نرجس" التّي جاءت في قصة أسطوريّة يونانيّة حول الفتى الّذي أحبّ نفسه. "نركسوس ابن إلاه النهر كوفيسوس" الّذي قضى عليه الحزن عاد إلى الحياة على شكل زهرة جميلة مظهرها يعبّر عن الأسى وبذلك أصبح الفتى الّذي أحبّ صورته في الماء رمزا للنّرجسية[2] ، فقد إستلهم الشّاعر رموزا أسطوريّة لتضفي على شعره نوعا من الجماليّة والإفراديّة في التّصوير الرّمزي والأسطوري.

[1] عبد القادر رابحي. فيزياء. ص: 92 .

[2] أخبار الدنيا. أسطورة زهرة النرجس. تاريخ الاطلاع عليه، 2022/05/26.

خاتمة

خاتمة

خاتمة:

من خلال هذه الدّراسة وحسب قراءتنا للشّعر الجزائريّ المعاصر لاحظنا التّغيرات التّي طرأت على شعرنا في بنيته قلبا وقالبا فالقصيدة المعاصرة تجاوزت العديد من الخصائص الشّعرية التّي سادت في العصور الماضيّة.

وكان الهدف من هذا كلّه الإلمام ببعض الأمور التّي تعلّقت بالشّعر المعاصر وذلك من خلال دراسة تطبيقيّة تحليليّة للخطاب الشّعري، فقد اِنتهى البحث إلى جملة من النتائج نستعرضها في :

- أنّ الشّاعر عبد القادر رابحي في قصائده نوّع السوّاد والبياض ممّا جعله وعاءاً لتجاربه الشّعرية ولم يُهمل الشّكل التّقليدي الموروث.
- فيما يخص البِنيّة الصّوتية، فقد كانت أشعار الشّاعر عبد القادر رابحي ثريّة بالتنغيم كما نوّع في حروف الهمس والجهر وجعلها تتلائم مع أحاسيسه ومشاعره والتّي تتّصف بالمرونة في التّوزيع داخل القصيدة الواحدة.
- إنّ الدّراسة التّركيبيّة عند الشّاعر عبد القادر رابحي اِتّخذت أساليب شعريّة متميّزة تحمل صبغة تختصّ بها عن بقيّة الدّراسات تميل إلى الجماليّة المنبثّة من روح الشّاعر.
- يُعدّ الشّاعر عبد القادر رابحي من الشّعراء المعاصرين الّذين اِهتموا بقضايا وطنهم وسخّروا أقلامهم دفاعاً عن أمّتهم.
- نرى من خلال التّطور الكبير الّذي حصل في بِنية القصيدَة الجزائريّة شكلاً ومضموناً، جعل خلق نصٍ شعريّ جديد.

خاتمة

- كشف لنا البحث أنّ جوهر الشّعريّة يكمن في اللّغة الشّعريّة التّي هي بؤرة الإبداع الأدبي.
- توظيف الشّاعر عبد القادر رابحي للصورة البيانيّة كسى شعره حلّةً جماليّة ولمسةً سحريّة.
- هيمنت الأصوات المهجورة في الدّيوان على الأصوات المهموسة يدلّ على بوح الشّاعر وجهره لمشاعره وكل ما يحمله قلبه من اِنفعالات وأحاسيس.
- تحتوي الصّورة الشّعرية العديد من الإيحاءات فمن خلالها أصبحت النّصوص الشّعرية غامرة بدلالات فهي تحتاج قارئا يُزيل الغموض ويفهم المعنى المحتجب في النّص.
- تنوّع مصادر الصورة التّي اِستخدمها الشّعراء، فقد اِرتكزوا على توظيف الرّموز والأحداث التّاريخيّة والخيال وغيرها ...
- للخيال مكانة في تحقيق الإبداع الفنّي فهو يستطيع قول الحقيقة على الرّغم من اِرتباطها بعالم العدم.
- يعتبر الرّمز من بين الآليات الفعّالة في رسم الصورة داخل النّص الشّعري وللإفصاح عن أحاسيسهم ومشاعرهم أدرج الشّعراء الأساطير والشخصيّات التاريخيّة في تشكيل شعرهم وصورهم.

وفي الختام نتوجه بالشكر الجزيل لكلّ من المشرف واللّجنة العلميّة المناقشة.

والله من وراء القصد

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

- أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة الشّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1978م.
- التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الأدب، بيروت، 1977م.
- البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م.
- بيومي توفيق مصطفى، أدبية الأدب دراسة في نقاد النّص الشّعري، ط1، الوراق للنشر والتوزيع، 2018م.
- جابر عصفور، الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.
- جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2003م.
- رجاء عيد، القول الشّعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، ط1، مصر، 1995م.
- ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، مطبعة السعادة، القاهرة، 1963م.
- زكرياء ابراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر. (د،ط) و(د،تا)
- السعيد الورقي، لغة الشّعر الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984م.
- صفاء خلوصي، التقطيع الشّعري، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، 1987م.

- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، القاهرة، 2002م.
- نظرية الأدب في النقد الادبي ط1، دار الشروق القاهرة : 1419هـ- 1998م .
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419 -1998م.
- عبد الرحمان تبرماسين، العروض والإيقاع الشّعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003م.
- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص ، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، 2000 م.
- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1998م.
- عبد القادر علي باعيسي، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، ط1، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 1425هـ-2004م.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1987م.
- عبد الله العشي، أسئلة الشّعرية بحث في آليات الإبداع الشّعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط6، 2006م.
- عز الدين اسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1992م.
- الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية، دار الفكر العربي، د.ت. ط3.
- دراسات نقدية في الشّعر والمسرح، دار الرائد العربي، بيروت 1987م.

- عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشّاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005م.
- علي صابري، مدى مساهمة القارئ في الدراسات النقدية، جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران المركزية، طهران –إيران، ع 20، 2015،
- علي صليبي، بلاغة القصيدة الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان 2015م.
- أبو الفضل جمال دين مكرم بن متطور، لسان العرب دار احياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط3 ، 1419هـ 1999م.
- محمد إبراهيم أبو سنة، تأملات نقدية في الحديقة الشّعرية، قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.
- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث 1950 - 2004، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 2008م.
- محمد بنيس، الشّعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 2001م.
- ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط1، بيروت 1999م.
- محمد حسن عبد الله. الصورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1981م.
- محمد صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013م.

- محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبنيته، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، ط1، الأردن، 2005م.
- محمد عدناني، اشكالية التجريب ومستويات الإبداع، جذور للنشر، الرباط، ط1، 2006م.
- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، 2003 م.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، دط،1997م.
- محمد كعوان، شعرية الرؤية وأفقية التأويل، دار الكتاب الجزائريين، ط1، 2003م.
- محمد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث. دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط2، 2006م.
- محمد يونس على، مدخل الى اللسانيات ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2004م.
- مصطفى السعدني، المدخل اللّغوي في نقد الشّعر، قراءة بنيوية، منشأ المعارف، د ط، دت.
- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النّصي (التناصية النظرية والمنهج) وزارة الثقافة، ط1،القاهرة، 2010م.
- هلال الجهاد، جماليات الشّعر العربي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2007م.

ثانيا: المراجع العربية:

- حسن إسماعيل عبد الرزاق، البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، د ط، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، 2006م.
- خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيولة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط1، 1385هـ-1965م.

- خلدون أبو الصيحاء، فيزياءالصّوت اللّغوي ووضحه السمعي، أجدار للكتاب العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م.
- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط1، 1999م.
- أحمد عزوز، علم الاصوات اللّغوية، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران : د.ت.
- أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط3، 1429هـ-2008م.
- أنطوان غطاس كرم، الرمزية، دار الكشف، بيروت 1949م.
- شوقي ضيف. في النقد الأدبي. دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004م.
- عبد الرحمان حبنكة، البلاغة العربية، دار العلم، دمشق ودار الشامية بيروت، ج1،1996م.
- عبد القادر حاج علي، المفاهيم الصّوتيّة في تهذيب اللّغة في ضوء الدرس الصّوتي الحديث دار الكتاب، القاهرة الكويت، دط، 2014م.
- عبده الراجحي، في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة، الاسكندرية، د ط، 1996م.
- علاء طاهر. نهايات الفضاء الفلسفي. مكتبة مدبولى، القاهرة، ط1،2005م.
- علي أحمد سعيد(أدونيس)، الصوفية والسوريالية، دار السياقي.
- عيسى بلاطة، إعجاز القرآن الكريم عبر التاريخ، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2006م.
- كمال بشر، علم الأصوات، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000م.
- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل للتحليل الظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991م.
- محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة، مصر، دط،1988م.

- المرتقى الزبيدي، تح : مصطفى حجازي، تابع العروس من جواهر القاموس،مجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ط1 ، 1422هـ -2001م، ج37.

- منصور بن محمد العامدي، الصّوتيات العربية، ط1، مكتبة التوبة، الرياض: 1421هـ- 2001م.

- موسوعة العلماء والأدباء الجزائرين،ج2،حرف الراء، رابح حذروسي، منشورات الحضارة الجزائرية، 2015م.

- نازك الملائكة، قضايا الشّعر العربي المعاصر، دار العلم، لبنان، ط4، 1962م.

- نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط:2012م.

- نعيم الباقي، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1997م.

ثالثا: المراجع المترجمة:

- بارت رولان، النقد والحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز النماء الحضاري، الإسكندرية، 1994م.

- بول ريكور. الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999م.

- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف. منيمية وبشير اوبري، منشورات عويدات -بيروت -باريس، ط 4،1985 م.

- جان لوي كاباس، النقد الأدبي، العلوم الإنسانية ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 1982م.

- جون كوهين، بناء اللّغة الشّعرية تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط3.
- رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة، تح. محمد الولي مبارك، دار برتقال للنشر،ط1، 1988.

ثالثا: الدّواوين الشِّعريّة:

- صلاح عبد الصبور، ديوان أقول لكم، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ط1، 1961م.
- صليحة نعيجة، لماذا يحن الغروب إلي؟، دار فيسيرا، الجزائر، 2003م.
- عبد القادر رابحي، فزياء، منشورات ليجوند، الجزائر،ط1، 2010م.
- عبد الوهاب البياتي، تجربتي، منشورات نزار القباني، بيروت، ط1، 1997م.
- عبد الوهاب البياتي، ديوان المجد للأطفال والزيتون، الأعمال الكاملة، ط1، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، المغرب،1990م.

رابعاً: المجلات والرّوافد العلميّة:

- بشير تاويرت، ندرية التحليل البنيوي للنص الشّعري في كتابات النقاد لعربي المعاصرين، مجلة الاثر، ورقلة، مج 10 ، ع11،جوان 2011م.
- جليد أحمد، الصورة الشّعرية السينمائية عند أمل دنقل، مجلة تنوير، جامعة معسكر، الجزائر، ع6، جوان2018م.
- رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النّصالشّعري الحديث نازك الملائكة أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، ع(1+2)، 2013.

- رسول بلاوي. حسين مهتدي. الرموز الطبيعية ودلالتها في شعر يحي الشماوي، مجلة اللّغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر، ع2، صيف1436هـ.
- عبد القادر بوراس "اللّغة الشّعريّة بين آليات التشكيل وطرائق التعبير"، سياقات اللّغة والدراسات الأبنية، مصر، ديسمبر2019م،مج 4، ع3.
- عبد القادر رابحي، جمالية اللّغة الشّعرية في قصيدة " حبة مقيحة في ابط الجسد الذابل"،مجلة اشكالات في اللّغة والأدب، المركز الجامعي لتامنغست الجزائر، مج 9، ع3،2020م.
- عبد المجيد بن بحري، قراءة في عتبات النّص النقدي، بحث في بلاغة التصدير محنة الشّعر كنزار شقرون نموذجا، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع 168، 2005م.
- عيسى بودوخة، الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث، جامعة أم البواقي.
- محمد بلوحي، اللّغة الشّعرية للشعر الجاهلي في ضوء الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، بلعباس، دار العرب، ع02.
- مزار مريم والسعيد بوطاجين، "التجريب الحداثي في القصيدة العربية الجزائرية"، مجلة اللّغة-كلام جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم/الجزائر، مج07/ع04، سبتمبر2021.
- يحي الشيخ صالح، قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشّعري الحداثي، الأهمية والجدوى، مجلة الأدب، ع7، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004م.

خامساً: الرّسائل العلميّة:

- أمينة بن شعبان، آليات التحليل البنيوي في الخطاب الشّعري، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة الجيلالي بونعامة،خميس مليانة، 2015/2014م.

- خالدي زهية، التجريب في الشّعر الجزائري المعاصر، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة العربي بن المهيدي، أم البواقي، 2012/2011م.

- شميسة غربي، السمات الفنية عند المقري في نفح الطيب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس-الجزائر، ع6، 2007م.

- نجيه عبايو، التحليل الصّوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح بن سحنون الراشدي نموذجا، مذكرة تخرج الماجستير لدراسات اللّغوية والنحوية، كلية الادب واللغات، جامعة حسين بن بوعلي، شلف، 2008م-2009م.

- يوسفي سهيلة، الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في الشكل: خيل حاوي. نموذجا. بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه في اللّغة والأدب العربي، جامعة الجيلالي إلياس، سيدي بلعباس، 2017م-2018م.

سادساً: المواقع الإلكترونية:

1. موقع الدّنيا
2. موقع أوبابيلون
3. موقع دار الفرابي
4. موقع المعني

الملحق

– التّعريف بالشّاعر:

عبد القادر رابحي شاعر وأكاديمي من الجزائر من مواليد 28 أكتوبر 1956 بمدينة تيارت، زاول تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي ثم زاول تعليمه الجامعي في وهران لنيل شهادة الليسانس وشهادة الدراسات المعمقة من جامعة ستراسبورغ بفرنسا وشهادة الماجستير من جامعة وهران وشهادة الدكتوراه من مستغانم، نشر العديد من الدواوين منها:

-الصعود إلى قمّة الونشريس، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، 2004.

-على حساب الوقت، دار الغرب وهران، 2006.

-حنين السنبلة منشورات الاختلاف الجزائر 2004. وغيرها من الدواوين، كما وقد نشر العديد من الدّراسات النقديّة في المجلاّت الوطنية والدّولية المحكمة وله العديد من المشاركات في الكتب الجماعية منها:

- المناهج النّقديّة في الجزائر، إشراف وإعداد وتقديم منشورات معهد الآداب واللغات، الجزائر 1999.

-النّقد العربي القديم في ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة كتاب جماعي تسمسيلت2015و غيرها من المنشورات[1]ومن أعماله الشّعرية أنجز العديد من الدّراسات ومذكرات التّخرج والرسائل الجامعية وشارك في العديد من الملتقيات الوطنية والدّولية .

[1]موسوعة العلماء والأدباء الجزائرين.ج2،حرف الراء.رابح حذروسي، منشورات الحضارة الجزائرية ،2015،ص: 38-39

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

البيان	الصفحة
بسملة	
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ
مدخل : البنية وخصائصها ومستويات التحليل البنيوي	
I-ماهية البنية.....	05
مفهوم البنية	05
البنية في دلالتها الاصطلاحية.....	08
مستويات التحليل البنيوي.....	10
الفصل الأول **القصيدة العربية من التشكيل إلى التحليل**	
المبحث الأول: مبادئ التحليل البنيوي "أديب الأدب".....	**14**
1-مبادئ المنهج البنيوي.....	**14**
2-فكرة موت المؤلف.....	**16**
3-نقد نظرية موت المؤلف.....	**18**
المبحث الثاني: آليات تشكيل القصيدة الجزائرية المعاصرة.....	**22**
وظيفة الصورة.....	**24**
موسيقى الشّعر.....	**29**
المبحث الثالث: التحولات النّصية والمتغيرات الشكلية للقصيدة الجزائرية المعاصرة.....	**31**
اللّغة الشّعرية.....	**31**
وظيفة اللّغة الشّعرية في نظر شعراء الحداثة العرب.....	**36**
الايقاع والتشكيل الموسيقي.....	**39**
العتاب النّصية.....	**41**
الفصـل الثاني **كثافة الشّعر الجزائري المعاصر وانفتاح التأويل بحث في البنية والدلالة**	

فهرس المحتويات

المبحث الأول: البنية الصّوتية 47
1-الصوائت والصوامت. 49
2-التشكيل الصّوتي..... 49
الايقاع الداخلي..... 55
المبحث الثاني: البنية التركيبية..... 61
-الاستعارة..... 61
-المجاز..... 63
-الكناية..... 65
-التشبيه..... 67
المبحث الثالث: البنية الدلالية..... 71
-المسكوت عنه..... 71
-نقاط الحذف..... 74
-العارضة..... 77
-الجملة بين قوسين..... 79
-علامات الاستفهام..... 80
-التناص..... 81
-الرمز..... 85
-الأسطورة..... 90
خاتمة..... 95
المصادر والمراجع 98
الملحق..... 109
فهرس المحتويات 111

ملخص:

يتناول هذا البحث الكشف عن بِنية الشّعر عند الشّاعر عبد القادر رابحي المتمثّلة في البِنية الصّوتية والتركيبيّة والدّلالية والتّي من خلالها تبرز جماليّة النّص الشّعري، فقد كانت بداية هذا البحث عبارة عن تمهيد للشّعر الجزائري المعاصر تبعه تحديد لمصطلح البِنية وخصائصها ومستويات التّحليل البنيوي، فالمستوى الصّوتي درسناه من حيث الحروف ونسبة الجهر والهمس بها وما حققته من تنغيم وأثر موسيقي، أمّا البياض والسّواد فقد فتح دائرة تواصل بين الشّاعر والمتلقّي في العمل الإبداعي، إضافة إلى التراكيب البلاغيّة التّي وظّفها الشّاعر من صور بيانية ومجاز أضفت جماليّة إبداعيّة على شعره.

وفي الختام نستخلص أنّ بِنية النّص الشّعري تُظهر جماليّته الإبداعيّة.

الكلمات المفتاحية : البِنية، الشِّعر، المتلقّي، الشّاعر، جماليّة، الإبداع.

Summary:

This research deals with revealing the structure of poetry for the poet Abdelkader Rabhi, which is represented in the phonetic, synthetic and semantic structure, through which the aesthetics of the poetic text emerges. Where the letters and the percentage of loudness and whispering in them, and the achievement of intonation and musical effect, while the white and black opened a circle of communication between the poet and the recipient in the creative work, in addition to the rhetorical structures that the poet employed from graphic images and metaphorsthatadded a creativeaesthetic to hispoetry.

In conclusion, we conclude that the structure of the poetic text shows its creativeaesthetic

Keywords: structure, poetry, recipient, poet, aesthetics, creativity.