الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
كلية الآداب العربي والفنون
قسم الدراسات الأدبية والنقدية تخصص : أدب حديث ومعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
الموسومة بالعنوان:

اللغة الشعرية في القصيدة الجزائـرية المعاصرة
مصطفى الغماري- يوسف وغليسي- نماذج مختارة

إعداد الطالب:
جمل ولد كرادة

إشراف الدكتورة:
نجاة بوزيد

أعضاء لجنة المناقشة

د. مليكة فريحي	أستاذة محاضرة – أ –	رئيسا
د. نجاة بوزيد	أستاذة محاضرة – أ –	مشرفا ومقررا
د. حسين بن عائشة	أستاذ محاضر – أ –	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2019– 2020م الموافق لـ 1440 – 1441 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

الحمد لله حمدا يوافي نعمه سبحانك اللّهم لا أحصي ثناء عليك أنت كما أثنيت على نفسك .

والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين .

أهدي ثمرة هذا العمل إلى اللذين أمداني بتشجيعاتهما وكانا منبع الفضل في تربيتي ، إلى روحَي **والديّ** الطاهرتين رحمهما الله وأسكنهما فسيح جناته.

وأتقدم بأصدق عبارات الشكر والعرفان والتقدير للأستاذة المشرفة الدكتورة " نجاة بوزيد " **على ما** أمدتني به من تشجيع لإنجاز هذا البحث ومن توجيهات ونصائح قيمة كانت سراجا منيرا لدربي ، فكانت نعم الموجهة والمشرفة .

شكر وتقدير

نحمد الله عز وجل الذي وفقنا لإتمام
هذه الرسالة، والتي نتمناها مرجعا معينا للطلبة وزادا قيما للمكتبة .

كما أوجه شكري الجزيل

الى المشرفة الدكتورة " نحلة
بوزيد" **التي كانت لي عونا وسندا في إنجاز**
هذه المذكرة وإلى جميع أساتذة كلية الأدب
العربي بجامعة مستغانم وإلى جميع طلبة
الماستر، تخصص أدب حديث ومعاصر.

مقدّمة

مقدمة:

اللغة وسيلة للتواصل بين الشاعر والقارئ ، بها عبّر الشاعر عن تجربته الإنسانية وأحوال مجتمعه وأفكاره وتجلّت في شعره صورة خاصة للواقع ، فالقصيدة بمضمونها تظهر في شكل فني، فهي صورة وجود الأمة بأفكارها ومعانيها وحقائق نفوسها وجودا متميزا قائما بخصائصه ، مما مكّن الشاعر من إدراك ما حوله من متغيرات وتحولات والوقوف في وجه كل العقبات والصعاب التي تحيط به وبمجتمعه ، مما جعل الشّعر يلبي التطلعات الجمالية للمجتمعات ويستوعب حاجاتهم الفكرية ويبين نظرتهم إلى الواقع، فاللغة ذات قيمة تعبيرية وشعورية وفكرية تكشف عن نوازع الإنسان الذي ينطق بها ، إذ هي نوع من أنواع التواصل بين الشاعر والقارئ.

فالشعر في جوهره رحلة في أعماق اللغة ، وهي كنز الشاعر وثروته ومصدر شاعريته ووحيه وهو حقيقة لا ندركها إلا من خلال تجلّي اللغة بخصوصياتها الفنية ، التي ترتقي بالشعر إلى أسمى الغايات الجمالية والفنية.

لقد حظيت اللغة الشعرية باهتمام كبير لدى الشعراء والنقاد العرب والمعاصرين ، الذين حملوا لواء التّجديد تماشيا مع الأحداث الجديدة ، التي يواجهها الشاعر وعواطفه النابعة من الصراعات الداخلية والخارجية ، التي يمر بها ، باعتبار أن اللغة الشعرية إشكالية معقدة وعميقة الأبعاد غير أنها مرتبطة وملتصقة بالتراث العربي والغربي.

تتميز لغة الشعر بكونها لغة متخصصة ، تسمو عن اللغة الاعتيادية المألوفة ، وتحدد اللغة شخصية الشعر والأصوات التي يتبناها الشاعر ، ويختلف الشعر عن غيره من التعابير وذلك في قدرته على خلق سياقه الخاص به ، فالشعر يستطيع انتقاء ألفاظه من أي أسلوب لغوي ، سواء أكان أدبيا أم غير ذلك ، وحين تستعمل الألفاظ في القصيدة فإنها تستعمل لتحديد المواقف أو بعض وجهات النظر أكثر من استعمال ، تلك الألفاظ في اللغة اليومية ، أي أنها في اللغة الشعرية أكثر دقة وتحديدا ، فالشعر تعبير لغوي عن حالة شعورية وجدانية وتجربة ذاتية بأسلوب أدبي راق، يؤثر باللفظ والمعنى في النفس.

فاللغة الشعرية مصطلح شامل ينطوي على بناء الجملة نحويا وصوتيا ، ينطوي على تقنيات فنية متعددة من الصور الشعرية والموسيقى ، ولغة الشاعر المبدع لغة ذات حياة وتنوع لا تقف عند طريقة واحدة من طرق التعبير ، بل تنوع في العبارة والأسلوب واللغة المبدعة هي

اللغة التي تثير فينا إحساسا بلذة المشاركة في العمل الفني من خلال التقديم والتأخير والحذف والتلوين في العبارة والضمائر والإيجاز والفصل بين أجزاء الجملة ، إذ تستمد اللغة الشعرية نسقها من التشكيلات اللغوية؛ لأنها لغة إبداعية واللغة الإبداعية من **طبيعتها الانزياح**.

وحتى يتسنى لنا توضيح ذلك تم اختيارنا موضوع بحثنا الموسوم بـ: **اللغة الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة** ، لجملة من الأسباب أهمها:

01- الميول للشعر الجزائري.
02- الكشف عن اللغة الشعرية وتبيان موقع الشعر الجزائري المعاصر في خضم التحولات الشعرية العربية والغربية.
03- الرغبة الملحة في التعرف على لغة لقصيدة الجزائرية والوقوف على أبعادها التركيبية والدلالية.

ومن خلال معالجتنا موضوع اللغة الشعرية، استعنّا بمجموعة من المراجع أهمها:

مؤلفات الشاعر مصطفى محمد الغماري (أسرار الغربة، قراءة في آية السيف، حديث الشمس والذاكرة ، قصائد منتفضة) وكذا مؤلفات الشاعر يوسف وغليسي (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، تغريبة جعفر الطيار، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد) و كتاب بنية اللغة الشعرية لجون كوهن ، كتاب مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم لحسن ناظم.

وأثناء قراءتنا للكتب المشار إليها راودتنا عدة أسئلة، **اتخذناها منطلقا لإشكالية البحث ومنها:**

- ماهية الشعرية؟
- وما معنى اللغة الشعرية وخصائصها ؟
- كيف تساهم اللغة الشعرية في بناء النص الشعري ؟
- وماهي الخصائص التي تميز بها شعراء الجزائر المعاصرين ؟

أمّا بالنسبة للمنهج المتّبع فقد فرضت علينا هذه الدراسة اتباع المنهج التاريخي، وذلك بدراسة الشعرية من جذورها عبر الأزمان المختلفة والمنهج الأسلوبي لمعرفة الوظائف الأسلوبية

والجمالية من خلال دراسة نماذج قصائد مختلفة للشعراء الجزائريين المعاصرين أمثال : مصطفى الغماري، يوسف وغليسي.

ولدراسة هذا الموضوع ، تم وضع خطة البحث في هيكل تنظيمي قائم على مقدّمة ومدخل وفصلين مشفوعين بخاتمة.

أمّا المدخل فكان بعنوان مهاد نظري حول القصيدة الجزائرية المعاصرة تناولنا فيه تطور لغة الشعر الجزائري المعاصر وتشكيل القصيدة الجزائرية المعاصرة.

وأمّا **الفصل الأول** (**فهو نظري**) بعنوان الشعرية المفهوم والأصول، وهو يتألف من مبحثين:

المبحث الأول: بعنوان الشعرية: يرد فيه مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا ، الشعرية في التّراث الغربي، الأصول الفلسفية للشعرية العربية ، الشعرية عند التراث العربي القديم ، الشعرية الغربية الحديثة ، الشعرية العربية الحديثة.

المبحث الثاني: بعنوان اللغة الشعرية وخصائصها يرد فيه ماهية اللغة الشعرية لغة اصطلاحا، وأهمية اللغة الشعرية، وكذا خصائصها.

وأمّا الفصل الثاني فكان مزجا بين (النظري ، والتطبيقي):بعنوان شعرية الانزياح وشعرية التناص وهو يتألف من مبحثين : المبحث الأول بعنوان شعرية الانزياح: يرد فيه مفهومه وأنواعه بين الانزياح التركيبي والدلالي والمبحث الثاني : شعرية التناص : يرد فيه مفهومه وأنواعه (التناص الديني ، التناص مع الشعر العربي ، التناص الصوفي ، التناص الأسطوري).

وأمّا خاتمة البحث فقد ضمّناها أهمّ نتائجه.

وأما الملحق فكان نبذة عن حياة الشاعرين مصطفى الغماري، ويوسف وغليسي.

وأمّا الصعوبات التي واجهتني خلال هذا البحث: اتساع مجال اللغة الشعرية لكثرة التعريفات لهذا المصطلح ، وصعوبة الحصول على المصادر والمراجع بسبب غلق المكتبات، قلة الدراسات التي عنيت بهذا الموضوع خاصة في الشعر المعاصر.

نرجو التوفيق في عملنا هذا ولو بالشيء القليل اليسير في هذه البحث، ويبقى هذا المنجز دائما أقل من المرجو وأن نكون قد حققنا المبتغى وهذه جهودي أقدمها ولا أخال نفسي

بلغت فيها الكمال ، كما قال العماد الاصفهاني: "إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده لو غير هذا لكان أحسن ، ولو زيد لكان يستحسن ، ولو قدم هذا لكان أفضل ، لو ترك هذا لكان أجمل ".

وفي الأخير أتقدم بأصدق عبارات الشكر والعرفان والتقدير للأستاذة المشرفة الدكتورة " نجاة بوزيد" ، على حثّها إيّاي بالتشجيع لإنجاز هذا البحث وعلى توجيهاتها ونصائحها القيمة التي كانت سراجا منيرا لدربي، فكانت نعم الموجهة والمشرفة، وللجنة الموقرة التي تتولى قراءة هذا البحث.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لكل من مد لي يد العون والمساعدة من قريب أو بعيد ، فإن أخطأنا فهو منا وإن أصبنا فبتوفيق من الله ولله الحمد والشكر.

مستغانم في 05 جوان 2020

جمال ولد كرادة

مدخل

أولا- الشّعر الجزائري المعاصر.

ثانيا- تشكيل القصيدة الجزائرية المعاصرة.

مدخل:

اتخذت اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر أبعادا جمالية راقية ، جعلت هذا الشعر يعبر عن أحاسيس الشعراء وتجاربهم الإبداعية[1] ، فكانت اللغة أساس البناء الشعري وتشكيله ، أي إنّ التجديد أو التطوير في العملية الإبداعية ينطلق أولا من اللغة وبالتركيز على جمالية اللغة باعتبارها سمة أسلوبية في الخطاب الشعري.

أولا/ الشعر الجزائري المعاصر:

عاش الشعر الجزائري عدة مراحل منذ نشأته ، فكانت لغته الشعرية بين الجمود والركود والنهوض بين **مرحلة التقليد والمحاكاة والتأثر بالثقافة المشرقية** التي نسج الشعراء فيها قصائدهم على منوال القدامى شكلا ، فالقصيدة العمودية ، كانت قالبا يفرغون فيه تجاربهم النقدية ، لكون المضمون موافقا لواقعهم ، **ومرحلة التجديد** : التي خالف الشعراء من خلالها القصيدة القديمة في بنائها وأعلنوا تحررهم من كل القيود والشروط.

وبظهور النهضة الأدبية العربية في أوائل الأربعينيات التي قَلَبَت كَيان عمل الشعر الجزائري أيضا على قلب موازين ضوابطه الشعرية مما أدى إلى وجود صراع رهيب بين المؤيدين الجديد أو بالأحرى (المجددين) والرافضين له (المحافظين) ، فلم تكتمل التجربة الشعرية الحديثة إلا في **الثمانينات**.

فكان أول جيل كتب أحرفه من ذهب في تاريخ الأدب الجزائري جيل الثورة الذي فجّر كوامن الإبداع الأدبي وكتب أطروحته عن الوطنية والواقع الاستعماري المرير وأن البداية الحقيقية للحركة الأدبية كانت مع ظهور الحركة الإصلاحية في الجزائر سنة 1925 ، فحقق الشعر قفزة نوعية وكمّية تطورت فيها أشكال قديمة وشهدت شعرا وطنيا ناضجا ، فشاع الشعر القومي والوطني والثوري ومن رواده شعراء سابقون أمثال مفدي زكرياء، ومحمد العيد آل خليفة وآخرون لاحقون مثل صالح خرفي ثمّ رمضان حمود ثمّ أبو القاسم سعد الله وأبو القاسم خمار،

1- **دوبالة علقمة** ، ومحمد برونة ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب ، جمالية اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر / مجلد 08 ، عدد 3 السنة 2018 ، ص 219.

وأهم ميزة تميز بها هؤلاء الشعراء ارتباطهم بالثورة التحريرية تمجيدا لها ولملاحمها وتغنيا بانتصاراتها وازدهارها.

كما أن شكل القصيدة لم يختلف عن القصيدة التقليدية إلا في القاموس اللغوي والموضوعات أما البناء العام من إيقاع واحترام لعمود الشعر فقد ظل قائما وكان معجمهم الشعري أغلبه معجم ثوري.

فكانت ثورة التحرير الكبرى 1954 قد فجرت كوامن الإبداع لدى شعراء الثورة فكانت دافعا قويا إلى كتابة الشعر الحر مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية وهو قصيدة (**طريقي**) لأبي القاسم سعد الله بتاريخ 23/مارس 1955 ، حيث لم يكن تعبير الشعراء عن الثورة تعبيرا عاطفيا فحسب بل تجاوز ذلك إلى المطالبة باسترجاع السيادة الوطنية والحفاظ على المقومات الشخصية الوطنية فكان شعرهم سياسيا ثوريا.

وفي بداية مرحلة الاستقلال ونهاية الستينيات (1962–1968) وهي فترة ركود أدبي وجفاف الأقلام وقلة العطاء وأن الأدب بصفة عامة والشعر بصفة خاصة وقفت صامدة لقلة دوافع الكتابة بسبب : انسحاب بعض الشعراء عن ميدان الشعر لاستكمال دراستهم العليا مثل: أبو القاسم سعد الله وانصرافه إلى الأبحاث التاريخية ، وانصراف محمد الصالح باوية إلى دراسة الطب في يوغسلافيا، وانعدام الجمهور المتذوق للشعر بسبب الظروف الاستعمارية والحصار الذي كان مسلطا على الدول العربية ، وكذا انشغال المثقف الجزائري في بناء ما خرّبه الاستعمار مواجهها الواقع بكل متغيراته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

وأمام هذا الفراغ الذي شهدته فترة الاستقلال بسبب الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، أثّرت بشكل كبير على الحياة الثّقافية بشكل عام والتي عرفت ركودا عكست الحركة الأدبية في عمومها وخلوها من الإنتاج الشعري الجديد.

ولقد شهدت الجزائر خلال سنة (1968–1975) مرحلة الصّحوة الشعرية وتحولات هامة في الميادين السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فلقد فجرت حركة التغيرات الجذرية في المجتمع الجزائري (من تأميم للثروات الوطنية وتقرير العلاج ، المجاني ، وديمقراطية

التعليم ، وثورة الزراعة والثقافة ، وإنجاز للقرى الاشتراكية) ،بظهور بوادر نهضة ثقافية تحل محل الركود الثقافي والاستفاقة والتحرر من الجمود فشهدت فيها انتعاشا ساهمت فيه المجلات والصّحف إسهاما كبيرا ، فظهرت فئة من الشعراء راحوا يفرضون أنفسهم في الأوساط الأدبية فبرزت ثلاثة اتجاهات:

الاتّجاه الأول: يكتب الشعر العمودي والحر ويزاوج بينهما ويحاول التجديد في إطار القصيدة العربية القديمة ويمثل هذا الاتجاه على الخصوص : مصطفى محمد الغماري ، عبد الله حمادي ،محمد ناصر ، جمال الظاهري محمد بن رقطان ، عياشي زيماوي ...وغيرهم .

الاتّجاه الثاني: مال إلى الشعر الحر وأعلن التمرد والقطيعة على الشعر العمودي: ويمثل هذا الاتجاه: أحمد حمدي ، عبد العالي رزاقي ، أزراج عمر ، حمري بحري ، محمد زتيلي ، سليمان جوادي ، أحلام مستغانمي ....وغيرهم.[1]

الاتجاه الثالث: تيار الشعر المنثور وما يسمى بقصيدة النثر :وتمثله نتاجات عبد الحميد بن هدوقة في "أرواح شاغرة" ،كتابات جروة علاوة وهبي ، وعبد الحميد شكيل [2].

ففي فترة السبعينيات، كانت القصيدة الجزائرية رجع الصدى للقصيدة المشرقية، يقول "محمد زيتلي " وهو أحد شعراء تلك الفترة: " يبدو لي أننا منذ السبعينيات على الخصوص أننا كتبنا شعرا جزائريا عربيا ، وأن الإخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا ، وقالوا هذا شعر عربي لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعا ؛ لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الاسمية في الجزائر رزاقي ، زتيلي حمري بحري ...، ليست في الواقع إلا صورا مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية [3].

---

[1]- محمد ناصر الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1928-1975) ، **دار الغرب الإسلامي** ، ط2،د ص166.

[2]- شلتاغ عبود جراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، (د،ط)، 1985، ص86.

[3]- عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ر(**شعر الشباب نموذجا**)،ط1، 1998 ، ص7.

وهذا اعتراف من أحد الشعراء الجزائريين يعطينا صورة عامة للروافد الشعرية التي ينهل منها الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في فترة السبعينيات بوجه خاص ، وربما يعود ذلك إلى الاحتكاك بالواقع بين التجربة الشعرية الجزائرية مع التجربة المشرقية الرائدة [1] فلم يعبر عن الواقع الجزائري إلا نادرا حيث نجد كثيرا من التجارب الشّعرية تقع أسيرة الدوران في **معجم شعري** ضيق جردها من سمة التفرد والخصوصية.

فالشعر في هذه الفترة ، تعتبر النقطة الأساس في بداية الحركة الشعرية الجزائرية إلا أنها كانت تحت وطأة الواقعية الاشتراكية التي لا تسمح للشاعر بالانسياب المطلق لمجارات الشعرية الداخلية فقد شهدت الجزائر مع بداية السبعينيات أحداثا خطيرة في الميادين السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، فكانت النتيجة ضياع الهويات الشخصية للشعراء في غمرة الجري وراء تلك الأحداث[2] ، فالنص الشعري اتخذ الشكل الحر أساسا للبناء ، لكن رغم حرية التشكيل الشعري الجديد نجد غلبة **السيطرة الإيديولوجية السياسية على البناء اللغوي والتركيبي** [3]، حيث سيطر الخطاب الإيديولوجي بشكل واضح على النَّص الأدبي ، فكان معجمهم مفرداتي واحدا يتوزع هذا المعجم بين (الثورة، الفقر الجوع ، الأرض ، المحراث الإصلاح ، العامل ، المصنع الإنتاج ...) ، كما أن وحداته مستقاة من حقل دلالي واحد ألا وهو الاشتراكية، لذلك كانت فترة السبعينيات فترة نظم اشتراكية ولغتها جعلها تتسم ببغض السلبيات **كالضعف اللغوي لاسيما بعد جيل الاستقلال ، واستخدام اللغة البذيئة.**

يقول يوسف ناوي معلقا على تفشي هذه الظاهرة لدى الشعراء "ويمكن أن نجد في قصائد (محمد الصالح باوية) ، عند نهاية الستينات وبداية السبعينات في مجموعته (أغنيات نضالية) سنة 1971 ، و(أحمد حمدي) ، الصادرة أيضا في السبعينات تمثلا للوعي النضالي التي استبد بالممارسة وجعلها تَتَغَنى بقيم التحرر والاشتراكية وتنتصر لإيديولوجية الثورة والعمال والفقراء في قصيدته (موجز الأخبار في حجم المسألة) سنة 1974"[4] ، كما برزت أسماء شعراء جدد في

---

[1]- **دوبالة عائشة ، محمد برونة ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب ، ص 222.**

[2]- ينظر عبد الوهاب بوقرين ، ثورة اللغة الشعرية ، دار المعرفة ، ط1، 2004 ، ص21.

[3]- **دوبالة علئشة ، محمد برونة ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب ، ص 223.**

[4]- يوسف الناوي، الشعر الحديث في المغرب العربي ، دار تونا للنشر، المغرب ج2، **ط**، 2006، ص37.

جريدة الصحافة الوطنية التابعة لفكر النظام من أمثال : مصطفى الغماري ، محمد ناصر ، عمر بودهان وغيرهم فكانت معظم قصائدهم لم يخرجوا في لغتهم الشعرية عن معجم الإيديولوجية الاشتراكية.

ففي فترة الثمانينات وبداية التسعينات ، أطل علينا جيل جديد شعاره – إني إلى ذات سواكم لأميل – [1] يبحث عن معنى الشيء كَممكن وراء المعنى المجازي متخذا من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل إنه أدب الجيل الحر الذي حمل لواء الروح واتخذ من القصيدة فضاء للجرح ومن الكتابة معرجا إلى برزخ الصوفية وأفاق الروحانية المطلقة ، وخلال هذه المرحلة بدأت بوادر حركة شعرية جديدة رؤيتها من خلال الصفحات الثقافية للجرائد الوطنية ، التي اختصت بهذه الكتابات الشابة وفسحت لها المجال للتعبير ومن هذه الجرائد نذكر : جريد المساء ، جريدة النصر وجريدة الشعب المعروفة والتي سبق لها احتضان كتابات شعراء **السبعينيات ، ومما يميز هذا الجيل هو** إحداثه نقلة نوعية في النظر **والتعامل مع الشعر والواقع** التاريخي ...بحيث لم يعد الشعر ممارسة نظرية واستجابة لنوازع ترغب في أن تحقق في التعبير الشعري إن من ملامحه التجاوز والتصادم والتتبع الدقيق للّحظة التاريخية من أجل فهمها من الداخل **واستغلال معطياتها** [2].

إن غالبية الشعراء في هذه **المرحلة امتازوا بديمومة التوتر ، وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن** ومحاولة **استشراق آفاق جديدة ،وكان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر** بسبب هذه الرغبة الملحة ، وخروجه عن الكثير من التقاليد ، التي كانت تحكمه وذلك بخلق **نص شعري جديد يستجيب لشروط** الحداثة ، ويستوعب الواقع الثقافي و**الا**جتماعي بجميع **خروقاته وانزياحاته** [3].

[1]- عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص7.
[2]- المرجع نفسه، ص12.
[3] المرجع نفسه ، ص06.

إذ تعتبر سنوات الثمانينات النضج الحقيقي للشعر الجزائري بفضل عطاءات إبداعية متميزة تكشف عن تطور كبير في وعي الشاعر وانفتاحه **على آفاق أخرى متنوعة** [1] ، فاتّخذ **الشعراء من القصيدة فضاء** للجرح ومن الكتابة معراجا إلى برزخ الصوفية أي فكانت لغتهم **وجدانية ومعجمهم صوفيا.**

فالنص الثّمانيني صار خاضعا بشكل مطلق للتجربة وما **تحمله اللغة الشعرية من انزياح** وهذا منح الشعراء حرية أكبر لمناقشة مواضيع إنسانية ذات **بُعد عالمي.**

أما فيما يخص **الجانب الشكلي هو "التعايش بين الشكل العمودي والحر ، فإذا كانت** فترة السبعينات قد رفعت شعار القطيعة مع القصيدة العمودية فإن هذه الفترة تمثل ذلك **التواصل مع الموروث ".**[2]

ثانيا / تشكيل القصيدة الجزائرية المعاصرة:

أ/ القصيدة العمودية المعاصرة: كان الشعر العمودي محلّ **اهتمام الشاعر المعاصر ورغبته** الدفينة في النظم على قوافيه ،لكن في قالب جديد يتميز خصوصا بالتركيز على اصطناع السرد القصصي ، واستخدام جملة من البحور والقوافي داخل قصيدة واحدة ، وتوظيف بعض الشخصيات التاريخية الكبيرة والنزوع إلى شبكة من الرموز لتضمينها في تلك القصائد، التي تمثل **ما** يمكن أن نطلق عليه بشيء من التسامح في التعبير ، العمودية الجديدة [3].

ومن النماذج الشعرية : الشاعر يوسف وغليسي (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار)، فنلمس في نصوصه الشعرية إيمانه بالشكل العمودي ، يبني بعض أبياته على نمطه ، وخرج **خارقا** بصلب مضمونه من المألوف إلى الرمز البعيد ، الذي يستدعي تأملا وتمرسا لفضح **المستور:**

---

[1]- ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)، (1975/1925) ، **دار الغرب** الإسلامي ، بيروت، لبنان ، ط1، 1985 ، ص416/317.

[2]- عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر (**رسالة ماجستر) جامعة الجزائر** 1995،ص04.

[3]- عبد الملك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1990/1962)، **الآداب** ، ع05 ، 2000، ص241.

كَانت زُليخة عَن نَفْسِي تُرَاوِدُنِي واليَوْمَ تَرْحَل في الآفَاق وهِيَ هُنَا

كَانت زُليخة لِي فِي مَلْجَئِي وَطَنٌ واليَوْمَ فِي وَطَنِي اسْتَوْطَنَا الوَطَنَا

غَابَتْ زُليخة وَالأَوْجَاع نَائِمَةٌ آه أيَا وَجَعَا فِي القَلْبِ دُفِنَا [1]

وفي قوله عن الوطن وانشغالاته بهمومه وأمله في استقامة اعوجاج استقراره :

أَطُوفُ بِكَعْبَةِ الذِّكْرَى عَسَى التِّذْكَار يَشْفِينِي

يُشَرِقُنِي .. يُغَرِبُنِي يُبَاعِدُنِي ...وَيُدْنِينِي

غَرِيبٌ فِي دُنَى وَطَنِي وَلاَ أَوْطَانٌ تَأْوِينِي

لِماذَا الهَّمُ يَا قَدَرِي لِمَاذَا الخَطْبُ يُضْنِينِي [2]

أخذ الشاعر الشّكل العمودي ؛ لأنه يجده الأليق للموقف ، حيث استغّل اسم يوسف ورفعه من القطيعة إلى الوصال ونقل زليخة من الخيانة إلى الدلالة على الوطن ، الذي **فقد فيه الا**ستقرار وراحة البال إلى درجة يخال له أنه غريب عنه ، إنه تشكيل قصصي في ثوب **شعري يستدعي إعمال ذهن المتلقي** لكشف رموزه ، فهذا الحضور للقارئ في مثل هذه **المواضيع له صلة بعلامات مرجعية ثقافية لاسيما أنّها تشكل رموزا بأبعادها المختلفة ، ظهرت** في النص مشحونة بدلالات عميقة تفرض على القارئ استدعاء موروثه الثقافي والمرجعي **وال**عودة إلى التاريخ ، لإيجاد عرض توظيفها في الخطاب الشعري.

ب/ شعر التفعيلة: لم يعد شعراء شعر التفعيلة **متأثرين** بالنمط الكلاسيكي في **البناء الشكلي** للقصيدة وجلّهم يدركون ضرورة التجديد في الشكل الفني للقصيدة ، لما تمليه الظروف الراهنة **فتمكنوا بموهبتهم الشعرية الفنية أن يتخطوا مرحلة الاتباع وتبنوا قصيدة التفعيلة تحررا من قيود الوزن وسهولة اللغة مقارنة بالقصيدة العمودية.**

---

[1]- يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، منشورات دار الهدى ، ط1، **الجزائر** ،1995، 94.

[2]- **المصدر** نفسه، ص 18.

يعود الفضلُ في الحركة الشعرية إلى رمضان حمود وأبي القاسم سعد الله ومحمد صالح باوية ولو أن بعض أعمالهم لم تتمكن من **الا**بتعاد عن الشعر العمودي، لكن كانت بدايات تشير إلى تعبيد الطريق للتجديد الشعري وبخاصة **"أن مثل هذا التجديد لا** تنجزه فرديات منعزلة ولكن تنجزه حركة أو تيار على حد قول أبي القاسم سعد الله [1]، هذا الأخير الذي يعده" **محمد ناصر "الأجدر بالا**عتراف بالريادة والقدرة على كتابة القصيدة الحرة ، لكونه أكثر متابعة لحركة الشعر العربي المعاصر واحتكاكا به ، محاولا الإضافة في الإشكالية الموسيقية للقصيدة وفي بنيتها التعبيرية [2].

لم يكتب الجزائريون قصيدة التفعيلة ، **إلا بعد اح**تكاكهم بالمشرق العربي الذي أحدث ثورة كبرى في ميدان الأدب متأثرا بالأدب الغربي ، من خلال **اطلاعهم على الشكل الشعري** الجديد في الصحافة الأدبية المشرقية.

ومن نماذج هذه النصوص نذكر **"أغنية الرفاق "** التي كتبها الشاعر بلقاسم خمار سنة 1956 **يقول:**

يَا رِفَاقِي ، يَا رِفَاقِي ، فِي الذُرَى ، فِي السِّجْنِ

فِي القَبْرِ وَفِي آلَام جُوعِي

قَهْقَهَ القَيْدُ بِرِجْلِي يَا رِفَاقِي حَدِقُوا

فَالثَّأْرُ يَجْتَرُّ ضُلُوعِي

هَذِهِ اوراَس أَحْلَامٌ ثِقَال

فِي رُؤَى **لِجلاّد** ، فِي لَيْلِ الجُنَاةِ

أَنتِ أَوراَسُ أَنا ، مِلْءَ كَيَانِي

---

[1]-شلتاغ عبودشراد، حركة الشعر الحرفي الجزائر ، ص71.

[2]- ينظر: محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، ص151.

وَأنا الإعْصَارُ فِي عِيد الطُّغَاةِ [1]

يظهر جليا من خلال النص البعد الثوري الذي ألهم أغلب شعراء تلك الفترة ، فلغة النص من قاموس الثورة الذي يعبر عن وجدان الشعب المضطهد ، وذلك من خلال تشبث **الشعراء بالأرض وتعلقهم بالأبطال الثائرين ووصفهم مآسي السجن والتعذيب والنقمة على المستدمر الغاشم فمن ألفاظه:** السجن ، القبر ، الآلام ، الثأر الإعصار ، الطغاة **.. وكلها ألفاظ قريبة من ذهن المتلقي** المشبع بقيم الثورة ولكن هذا لم يرد بصورة مطّردة **، إذ نجد** نصوصا كتبت في موضوعات مختلفة كالحب والغربة والوحدة**.**

ج/ الشكل المزدوج:

لقد واكب الشاعر الجزائري المعاصر ، نظرته في تجربة المزج بين شكلين مختلفين **(العمودي/الحر)** في قصيدة واحدة ، يصنعان التّباين في معمار القصيدة ، وإن هذا النوع من الشعراء من جمعهم بين العمودي والحر تطورا واستمرارية ومسايرة **للحضارة ، وإثباتا لثمرة** اطّلاعهم على متون غيرهم وأشكالها وهذا المَزْجُ تفرضه اللّحظة الشّعرية وتناقضاتها ، فتكون هي الفاعل في بناء قصيدة هَجينة الشّكل لاهي بالعمودية المحضة ولا هي بالتفعيلة كليا ، فقد نجد أنفسنا أمام قصيدة يميزها الشّكل الكلاسيكي بترسانته الإيقاعية الصارمة **من جهة ، والشّكل التفعيلي الحر من عبء الرّوي الواحد والقافية الموحدة ، والبنية الشّطرية ، لكنه سرعان ما يُكتشف أن النّص لمة واحدة** [2].

فنتأمل هذا المزج في قصيدة **"فجيعة اللقاء" للشاعر يوسف وغليسي** :[3]

---

[1]- محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث، ص 219.

[2]- ينظر: **محمد الصالح خرفي**، التجريب الفني في نص الشعر الجزائري المعاصر ، (الممكن والمستحيل)، **مجلة** الحياة الثقافية ، تونس ، العدد 160، 1 **أكتوبر** 2004، ص68.

[3]- يوسف وغليسي أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، منشورات دار الهدى ، الجزائر ، ط1 ، 1995، ص38-39.

لِمَاذَا كَصَفْصَافَتَيْنِ بِوَادِي الرِّمَالِ التَقَيْنَا ؟

لِمَاذَا كَصُبْحٍ وَلَيْلٍ ، كَمَوْجٍ وَرَمْلٍ ... تَعَانَقْنَا ثُمَّ افْتَرَقْنَا؟

لِمَاذَا بِفَجِّ الوَدَاعِ الْتَقَيْنَا ؟

لِمَاذَا بَدَأْنَا ؟ وَكَيْفَ انْتَهَيْنَا ؟

لِمَاذَا قُبَيْلَ الفِرَاقِ افْتَرَقْنَا ؟

لِمَاذَا ؟ لِمَاذَا ؟ ..مُحَال ... مُحَال

وَيَجْرِفُنِي سَيْلُ ذَاك السُّؤَالِ تُمَزِّقُنِي حيَّةُ الأَنْبِيَاءِ ...

يحُاَصِرُنِي لُغْزُ ذَاكَ المُحَالِ

وَمِنْ حَيْرَتِي

يَشِيبُ الغُرَابُ يَذُوبُ الحَجَرُ

تَنُوحُ العَنَادِلُ يَنُوحُ الوَتَرُ

يَضِجُّ الأَنِينُ يَئِنُ الضَّجَرُ

تَفِيضُ البِحَارُ فَيَبْكِي المَطَرُ

وَعَرَّافَةُ الحَيِّ تَقْرَأُ فِي كَفِي المُرْتَعِشِ

سُطُورَ القَضَاءِ والقَدَرِ .

فحضور الشّكلين في نص واحد بقدر ما يعبّر عن اقتدار الشّاعر عروضيا وفنيا أهّله **لكسر رتابة الإيقاع ، وخلق** التوافق بين إيقاعين ، ظن بعض الدّارسين أن بينهما تزاحما **فإنه** يعبر أيضا عن توجه حداثي يأْبَى القطيعة مع التراث.

د/ قصيدة النثر:

ظهرت قصيدة النّثر في الشّعر الجزائري المعاصر، أول الأمر كمحاولة فردية ، عبرت عن نزوع أصحابها نحو تطوير تجاربهم الشّعرية **وتطعيمها بأشكال شعرية جديدة وهي بذلك لا** تخلو من انعكاسات التأثر المباشر بالمنجز الشعري المشرقي والغربي " **ومن الأوائل الذين كتبوا قصيدة النّثر مُمْتِفين أثر أنسي الحاج وسعيد عقل ويوسف الخال ... عبد الحميد هدوقة ،** الذي نشر في السبعينيات عملا بعنوان "**الأرواح الشاغرة** " وجروة علاوة وهبي في ديوان " **الوقوف باب القنطرة** " والملاحظ في هذين الديوانين يقف **على بساطة الجمل ووضوحها ذلك** لأن كلماتها مستوحاة من الواقع المعيش ، وفيها رصد آلي لتحولاته السياسية و**الاقتصادية والا**جتماعية ، مما يجعل القصائد تفتقد إلى كثافة الصورة وعمق المعنى[1].

ومما جاء في قصيدة النثر الموسومة **(بالفساتين القصيرة) لعبد الحميد هدوقة قوله :**[2]

حَجَبُوا عَنَّا الحَيَاة

حَتَّى المَمَات

أَيَّامُنَا كَانَتِ اللَّيَالِي

لَيَالِي بِلاَ أَفْجَار

لَيَالِي أَبْكَار

لَيَالِي بِلاَ غَايَة

جَمَالُنَا

وَالشَّبَابِ

[1]- ينظر: **محمد ا**لصالح خرفي، التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر مجلة الحياة الثقافية ، تونس، ص69

[2]-عبد الحميد هدوقة ، الأرواح الشاغرة ، دار القصبة ، الجزائر ، د ، ط أفريل ، 2010 ، ص114 / 115.

يَنْمُو بِلاَ نِهَايَة

حَتَّى النِّهَايَة

صِرْنَا غَرَائِز

فِي الطَّرِيقِ

بِلاَ أَعْمَار

بِلاَ أَفْكَار

فِي الطَّرِيقِ

نَبْحَثُ عَن طَرِيق

وممن كتبوا قصيدة النثر بمستوى فني واع ربيعة جلطي في ديوانها "تضاريس لوجه غير باريسي" و"التهمة " وزينب الأعوج في ديوانها "**يا أنت من ينكر الشمس ؟** و"**أرفض أن يدجن الأطفال** "هذه الأخيرة حاولت التنظير أيضا للقصيدة النثرية في مقال لها بمجلة **آمال بعنوان**" جماليات القصيدة النثرية " **ومن شعراء هذا الاتجاه** أيضا عبد الحميد شكيل ومحمد الزتيلي [1].

لقد عرفت القصيدة النّثرية الجزائرية تحولات استطاعت تجاوز البساطة ، التي ميزت التّجارب الأولى حيث أدرك الشّاعر الجزائري أن البديل الذي يضمن لهذا الشكل التجريبي شعريته هو اللغة بوصفها أداة خلق وإبداع وليس أداة تغيير ، فالكلمات في الشعر تعبر عن **معان أكثر من معانيها الحرفية و**إن وظيفتها أوسع وأعمق فهي توحي وتشير أكثر مما تعبر.

لعل هذا ما نلمسه جليا في قصائد الشاعر عبد الرحمان بوزربة التي أطلقت العنان للانزياح ودهشة اللغة ، منها مثلا ما جاء في ديوانه النثري "**ممكن الشعر مستحيل العشق" حيث يقول**[2]:

[1]- ينظر: **عبد الم**لك مرتاض ، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر ، ص 240.

[2]- **محمد الص**الح خرفي، التجريب الفني في الشعر الجزائر المعاصر (مجلة الحياة الثقافية) ، **تونس** ، ص69 .

هَلْ كُنْتِ امْرَأَةً فِي شَكْلِ حُلْمٍ

أَمْ كُنْتِ خَيْبَةً في شكل امْرَأَةٍ ؟

هَلْ كُنْتِ امْرَأَةٍ بِأَلْفِ وَجْهٍ

أَمْ كُنْتِ وَجْهًا بِدُونِ مَرضايَ

هَلْ كُنْتِ عَصْمَاءَ ضَيَّعَتْ أُنُوثَتَهَا

أَمْ كُنْتِ غَرْنَاطَةَ أُخْرَى

لَمْ تَسْمَعْهَا رُجُولَتِي

أُرِيدُ أَنْ أَعْرِفَ دُفْعَةً وَاحِدَةً

لأَمُوتَ طِلْقَةً وَاحِدَةً

أَنْ تَكُونَ هَزِيمَتِي الأُخْرَى

لِيَكُونَ المَوْتُ أَنْدَلُسِي الأَخِير

د/ القصيدة البصرية :

في التراث العربي هناك **من الشّعراء ، الذين كوّنوا بنصوصهم الشّعرية تكوينات هندسية وبنائية :** مثل القصائد التي **تتخذ شكل المربع والمستطيل والمثلث ، والمعين ، والدائرة والخاتم والشجرة ...**وقد استطاعت هذه التّكوينات التّقريب بين الرّسم والشّعر واستبدلت التطريب الإنساني بالمتعة البصرية وأصبح العمق التّشكيلي، أكبر تأثيرا من الإيقاع الصّوتي ، فقد جاءت **القصيدة البصرية (التشكيلية)** في الشعر الجزائر المعاصر ببعدها المكاني حاملة رُموز تنقل عبر البصر إلى العقل فيدعونه إلى مزيد من التّأمل والتفكير.

حيث أصبحت القصيدة المطبوعة في دفتي ديوان له كتابة خاصة ، إذ تتوزع الحروف بشكل مميز كأن تطبع كلمة من النّص أو جملة بحروف بارزة من غيرها بالإضافة إلى الرّسومات الموقعة والتّشكيل الكتابي للنّص الشّعري خاصة في الدواوين القليلة "أوجاع الصفصافة في **مواسم الإعصار** " ليوسف وغليسي ، إذ كتبت بخط الشاعر نفسه ... وهي تجربة متميزة في الشعر الجزائري شهدنا لها مثيلا في بعض الدول العربية مثل المغرب وتجربة محمد بنيس[1] ، **وضمن هذا الديوان نذكر قصيدة** " آه يا **وطن الأوطان** " التي جمع فيها الشّاعر يوسف وغليسي بين الرسم الهندسي والتأطير وبين جسد القصيدة المرئي ومعناها مما **أكسبها حرارة** التجربة الشعورية وعمق الوقف الفكري والخلفية الجمالية التي يُصْدِرُ عنها **الشّاعر ، حيث يقول الشاعر يوسف وغليسي:** [2] **فالقارئ لا** يجد نفسه أمام خطاب مكتوب فحسب ، بل أمام خطاب بصري مرئي يسهم في تكثيف المعنى ، ومنحه دلالات إضافية قد تغيب في الخطاب **المكتوب.**

[1]- **محمد** الصالح خرفي، التجريب الفني في الشعر الجزائر المعاصر (مجلة الحياة الثقافية)، ص74.
[2]- يوسف وغليسي، **أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**، ص80.

1

الشّعريّة: المفهوم والأصول

المبحث الأوّل: الشعرية

- مفهوم الشعرية: لغة واصطلاحا.
- الشعرية في التراث الغربي.
- الأصول الفلسفية للشعرية العربية.
- الشعرية عند التراث العربي القديم.
- الشعرية الغربية الحديثة.
- الشعرية العربية الحديثة.

المبحث الأول:

01/ مفهوم الشعرية:

لغة:

ورد لفظ " الشّعرية " عند ابن منظور في لسان العرب في **مادة "شعر" على النحو** التالي: "شَعَرَ به شَعُرَ يَشْعُرُ شِعْرًا وَشَعْرًا...: **عَلِمَ ، وَلَيْتَ شِعْرِي أَيْ لَيْتَ عِلْمِي أَو لَيْتَنِي عَلِمْتُ ... والشِّعْرُ** : مَنْظُومُ القَوْلِ غَلَبَ عَلَيْه لِشَرَفِه بالوَزْن وَالقَافِيَة ، وَإِن كَانَ كُلُّ عِلْمٍ شِعْرًا ، **وَقَالَ الأَزْهَرِي** : الشِّعْرُ القَرِيضُ المَحْدُودُ بِعَلاَمَات لا **يَتَجَاوَزُهَا ، وَالجَمْعُ أَشْعَار وقائله شَاعِر؛ لأنه يَشْعُرُ مَا لا** يَشْعُرُ غَيْرُهُ ...وفي موضع آخر سُمِّيَ شَاعِرًا لفطنته."[1] **وهذا التعريف المعجمي** للشعرية يدل على العلم بالشيء.

اصطلاحا:

يتكون مصطلح **"شعرية" من جزأين:** لفظة **"شعر " واللاحقة "ية " المقابلة للاحقة" ique " الفرنسية** التي تدل على نسبة ما سبقها إلى المعرفة العلمية ، أي علم الشّعر، **مثل:** سميائيّة ، أسلوبيّة ...فمصطلح **"الشعرية"** هو المقابل للمصطلح الأجنبي Poétique .

وقد تنافست هذه الترجمة إلى جانب العديد من الترجمات الأخرى على أحقيّة التّداول في الخطاب النّقدي العربي المعاصر ، فقد أحصى النّقاد أكثر من ثلاثين مقابلا لمصطلح Poétique [2]**منها: شيوع المصطلحات: الشّعرية ، الشّاعرية ، الإنشائية، الأدبية،** فن النظم، نظرية الأدب، ... ومع شيوع المصطلحات الثلاثة الأولى (**الشّعرية ، الشاّعرية ، الإنشائية**) ، أكثر من غيرها.

2/ ترجمة مصطلح **Poétique** لـ" الشّاعريةّ":

اشتقّت ترجمة **"شاعرية"** من لفظة شاعر ، أي الذي يقول الشّعر ، لتحمل نفس الدّلالة **اللغوية لكلمة "شعر "** إلاّ أن إضافتها إلى صيغة النسبة **"لا توحي إلا بدلالات الموهبة أو**

---

[1]- **ابن منظور، لسان العرب،** دار صادر ، بيروت .دط ، مج4 ج26 ص 2277.

[2]- ينظر: يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد ، منشورات الإختلاف ، **الجزائر العاصمة** ،ط1 ، 2009، ص282.

الاستعداد الفطري الذي نكتشفه في شخص ما مؤهل لقول **الشعر الجيد ، وهذا ما يُوجّه دلالة** المصطلح نحو الذّات المبدعة ، أكثر منه إلى الإبداع/**النّص.**

وقد نجد من يستخدم هذا المصطلح كترجمة لا لمصطلح Poétique **العلم ، بل لموضوعه**littérarité **أو** poéticité ، إلى جانب ترجمة **"أدبية"** وترجمة **"السّمات الشعرية"** [1]

3/ ترجمة مصطلح Poétique لـ" الإنشائية":

"الإنشائية" مشتقة من "الإنشاء ، الذي يعود غلى الجذر اللغوي (نشأ) ، والذي ورد في المعاجم العربية بعدّة معاني جمعها ابن منظور **(ت 711ه)** ، في لسان العرب :**نَشَأَ** : أَنْشَأَهُ الله : **خَلَقَهُ وَنَشَأَ يَنْشَأُ** نَشْأً وَنُشُوءاً وَنَشَاءً وَنَشْأَةً وَنَشَاءَةً ، حَيِيَ ، وَأَنْشَأَ الله الخَلْقَ أي ابْتَدَأَ **خَلْقَهُمْ** (...) ونَشَأَ يَنْشَأُ نَشْأً وَنُشُوءاً وَنَشَاءً : **رَبَا وشَبَ** (...) وقال شمر : **نَشَأَ: ارْتَفَعَ ،** (...) ، **وأَنْشَأَ السحابَ يُمْطِرُ** : **يُمْطِرُ** : **بَدَأَ** (...) وفُلاَنٌ يُنْشِئ الأَحَاديثَ أَي يَضَعُهَا (...) ومن أَيْنَ أَنْشَأْتَ أَي خَرَجْتَ عن ابن الأعرابي ، وَأَنْشَأَ فُلاَنٌ أَقْبَلَ (...) أَنْشَأَ إِذَا أَنْشَدَ شِعْرًا أو خَطَبَ خُطْبَةً فَأَحْسَنَ فيهما "[2].

يحتمل الفعل نشأ أكثر من معنى ، كما يدل على الخلق والابتداء ، يدل على الثّبات والارتفاع ، وكذا معنى الوضع ، إضافة إلى المعاني المتداولة كمعنى الخروج والإقبال وإنشاد شعر أو إلقاء خطبة مع الإجادة فيها.

يسهل ربط هذه المعاني بالإبداع الأدبي لما يشتركان فيه من دلالات الخلق والشباب ... **المرتبطة بالحدث الإبداعي** "الذي لا يتقيد بجنس الشعر "[3] خاصة لما ربطه ابن منظور **(ت 711ه)** بالإجادة في كل من الشّعر والخطبة.

---

[1]- ينظر المرجع السابق ، ص299.

[2]- ابن منظور ، لسان العرب تح عامر أحمد حيدر دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان (ج1) ،ط 1، 1998ص 204-206.

[3]- يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد ص296.

ومع أنّ مفهوم الإنشاء يتجاوز مفهوم الشعر المقيد بالكلام المنظوم ويحتويه ، إلا أن دلالته تستحضر المفهوم المقصود به "المداومة على التّمرين اللغوي لاكتساب ملكة الاداء التعبيري الملائم للمقاصد "[1] وهو ما جعل النّقاد ينأون عن استعماله.

ومن النقاد العرب الذين تأثروا باستخدام مصطلح الإنشائية كبديل للمصطلح الغربي **Poétique** ، عبد السلام المسدّي: " لا تقف عند حدود الشّعر وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما ، ولعل أوقف ترجمة لها أن نقول الإنشائية إذ الدلالة الأصيلة هي الخلق والإنشاء [2].

كما ألحق المسدّي بالشعرية "الإنشائية" وظيفة أخرى من شأنها ضبط المقومات الأدبية الشعرية منها والنثرية على حد سواء فهي "تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها وتستند إلى مبادئ موحدة ، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب وتتميّز نوعيّا بما يغذّي النظرية الإنشائية نفسها [3].

إذ تعد الشّعرية أو الأدبية على أنها العلة المتميزة والفعالة في تمييز الأدبي عن اللاأدبي والإبداعي عن اللاإبداعي ، وذلك ما أفضى إلى أن الشعرية " تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في الشعر والنثر ، بوصفهما ينطويان على خصائص أدبية على حد سواء غير أن نهاية المعالجة ليست تقريرا حتميا ، وإنما هي تقرير ضروري ، فَلِكَيْ تبلغ الشعرية تكاملا ما ، لابد لها أن تكون شاملة للأدب "[4].

الشعرية لها خصوصية جوهرية في أي نص أدبي " كل ما في الأمر أن الشّعري خاصة والأدبي عامة يستأثر الشعرية، مثلما تستأثره الشّعرية ، فلا يكون النّص أدبيا إلا بشعريته ولا يتلقاه قارئه بوصفه نصا أدبيا إلا لشعريته ، ومن ثم فهي التي تميزه كما تتميز به"[5].

---

[1]- عبد السلام المسدي ، الازدواج والمماثلة في المصطلح النّقدي : أنموذج الشّعرية والسيميائية ، المجلة العربية للثقافة ، (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم)، تونس ، السنة الثالثة للنشر ، العدد 24 ، مارس 1993 ، ص37.

[2]- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، دار الكتب الوطنية بنغازي /ليبيا ط5، 2006 ، ص130.

[3]- المرجع نفسه، ص130.

[4]- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ط1، 1994،ص83.

[5]-قاسم المومني : شعرية الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1 ،2002 ، ص05 .

بحصول التجارب ورسوخ القيم وثبات المنهج المستفاد من التجارب النقدية الأدبية "وصفت الشعرية في المدونة النقدية على مر العصور بأنها "انتهاك" **أو "خرق" لسنن الكلام العادي ، وأنها** "عنف منظم" **يُمارس ضد الكلام العادي وكذا فقد وصفت بأنها**" تجاوز" **أو** "انحراف " **أو "انزياح"** عن سنن الخطاب العادي ، وهو انزياح أو انتهاك ينجم عنه انتقال اللغة أو تحولها من كونها محاكاة مرآوية أو شبيهة بها"[1].

ونظرا لغلبة الجانب التقييم اللغوي على القراءات الشعرية ، فقد رأى حسن ناظم **أن الشعرية عموما** "هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا ، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية ، فهي إذن ، تشخيص قوانين أدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات ".[2]

02/ الشعرية في التراث الغربي :

ترجع بدايات الشّعرية في التراث الغربي إلى العصور اليونانية القديمة ، إلى أرسطو الذي استخدم المصطلح ليعنون به كتابه الشهير **(فن الشعر) وهو أول كتاب تكلم عن هذا الموضوع** وإذا عدنا إلى مصطلح(poetic) فهناك من يرى أنه يتكون من ثلاث وحدات:

Poeim : **وهي وحدة معجمية** (lexéme) تعني في اللاتينية **(الشعر).**

Ic: **وهي وحدة مورفولوجية** (morpheme)تدل على النسبة ، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي.

S: **الدالة على الجمع** [3]، وتعد نظرية المحاكاة في الحضارة اليونانية هي المرجع الأول الذي يعود إليه الشعر إضافة إلى أن الناس يستمتعون برؤية واستماع الأشياء من جديد للتعرف عليها [4].

---

[1]-**قاسم المومني** : شعرية الشعر، ص07.

[2]- **حسن ناظم**: مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص09 .

[3]- رابح بوحوش ، الشعريات والمناهج اللسانية ، مجلة الموقف الأدبي ، ع414، 2005 ، ص38.

[4]- ينظر: **رمضان الصباغ ، في القد الشعر العربي المعاصر**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية ،ط1 1998، ص26 .

ولعل أول نظرية ظهرت في التاريخ الإنساني هي (نظرية المحاكاة) **عند أفلاطون ويرى** من خلالها أن الفن في فلسفته محاكاة للموجودات الحسية ، محاكاة للطبيعة وهو أول من ربط **ما بين الشعر والمرآة وغر**ضه في ذلك أن الشعر ما هو إلا انعكاس لظاهر العالم الحسي بعيدا عن عالم العقل.

ولعل ما يريده أفلاطون من الشاعر أن يأخذ المرآة ويديرها في جميع الاتجاهات ، فيرى من خلالها الأشياء فيقول: "أن الفن أيسر سبيل في تقديم صورة سطحية للعالم بأكمله، الفنان **يدعي** لنفسه القدرة على محاكاة كل شيء، أما السبيل إلى ذلك فهو أن تأخذ مرآة وتديرها في كل الجهات فإنك في حال تصنع الشمس وكل ما في السماوات والكواكب والأرض وتصنع لنفسك وغيرك من الناس ، والحيوانات والنباتات والأواني "[1].

تم جاء من بعده أرسطو ليقننه في كتابه الرائد **(فن الشعر) أو(البويطيقا)** التي تعني **"الشعرية"** وذهب إلى أن الشعر محاكاة للطبيعة فالشاعر يحاكي ما يمكن بالضرورة أو بالاحتمال ، لا ما هو كائن فهو يصوّر الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون وهو إنما **يصورها بالقول ويشمل الكلمة** الغريبة والمجاز من التبديلات اللغوية التي أجيزت للشعراء "[2].

أما عن علاقة الشعر بالواقع "فالمحاكاة عنده لا تعني نسخ الواقع فالشاعر لا **يلتزم** بالأحداث كما هو الحال بالنسبة للمؤرخ ولكنه يقدم رؤية فنية وجمالية لها "[3].

كما استند ارسطو في كتابه فن الشعر إلى تصوره على ما **هو معياري وقائم على مبدأ** المحاكاة mimesie **كقاعدة للتمييز بين الأجناس الشعرية: وهي الغنائي** lyrique**، الدرامي**

---

[1]- عصام قصبجي ، أصول النقد العربي القديم ، مطابع الأصيل ، حلب ، سوريا، د ط، 1981 ، ص42.
[2]- محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط ، دت ، ص116.
[3]- رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص28.

dramatique، **والملحمي** épique[1] وهي المسلمة التي تستفيد منها جل الدراسات الشعرية.

تطرق أرسطو إلى نشأة الشعر وأقسامه وذلك " أن الشّعر نشأ عن سببين ، كلاهما طبيعي فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر منذ الطفولة ، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في **كونه** أكثر استعدادا للمحاكاة وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية ، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"[2] ، وهذه إشارة نقدية مهمة في المزاوجة بين الشعر ومتلقيه ، بين جمالية الصورة ولذتها ، **إذ** إن وظيفة الشعر تقريب الأشياء بالمجاز ، علاوة على أن المحاكاة نزعة بشرية وميل فطري للإبداع ، لا يخلوان من قصدية وإرادة ، وهذه الصورة المنتجة التي تنزع إليها النفس ، **"تسرنا لا بوصفها** محاكاة ، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما في شاكل كل ذلك"[3]. **فالشعر إذن** صناعة ناتجة عن مهارة وإرادة وإدراك .

نافح أرسطو عن الشعر القائم على مبدأ المحاكاة "حتى لا **تبقى العواطف المستشارة** حبيسة في مكانها بل إن تفريغها يتم بمشاهدة المأساة ، وهذا هو التّطهير ، الذي يزيح في النفوس المتفرجين عنصري الخوف والشفقة فتكون مهمة الشعر في تأثيره عكس الذي وضعه **أفلاطون** "[4].

يشير أرسطو في مؤلفه إلى ظاهرة هامة وهي التطهير **catarcis** ، تطهير المتلقي من عنصري الخوف والشفقة ، مشيرا إلى التذوق والتحسس الجمالي أي اللذة والمتعة.

امتدت نظرية أرسطو في موضع آخر حين قال: "أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثرا أو شعرا إما مركب من أنواع أو نوع واحد فليس له اسم حتى يومنا هذا "[5].

---

[1]- سمير السالمي : شعرية جبران : المستمر بين الشعري والفني ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط1، 2011 ، ص21 .

[2]- **أرسطو** : فن الشعر ، ترجمة وتحقيق : **عبد الرحمان بدوى ، دار الثقافة** ، بيروت ، ص12.

[3]- المصدر نفسه ، ص12 .

[4]- **إحسان عباس** : فن الشعر ، دار صادر بيروت ،1996 ، ص215.

[5]- **أرسطوفن للشعر** : ص 05 .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أرسطو من الذين نجحوا في الربط بين الفن والحياة ، فالفنان يستمد وحيه وإلهامه من الواقع شريطة أن تكون المحاكاة منقحة معتمدة على التّخيير، وهذا دليل على وجود فرق شاسع بين الواقعية الساذجة والواقعية النقدية التي تهدف إلى تعديل الواقع **والسمو والارتقاء به.**[1]

ولعل أهم ما يميز نظرية **أرسطو هو الاهتمام بالجانب النفسي لكل من المبدع والمتلقي** ومؤكّدا أن غريزة المحاكاة مطبوعة في الإنسان وأن ما يجعل من الناس ، الشاعر وغير الشاعر هو الممارسة والدربة ، مما يؤكد لديه أن الشعرية طبع وصناعة ، وأنها تتولد باستخدام الشاعر للمادة أو للمعنى استخداما مميزا ، كما أنها تتولد لإحساس سابق بالمعنى الذي يشكله الشاعر تشكيلا يرتفع به من مستواه العادي إلى مستوى لا **يصل إليه إلا الخاصة**[2]، يصدق هذا ويؤكده **حضور الاستجابة الشعرية لدى كل الناس، إبداعا أو قراءة.**

لقد استطاع أرسطو أن يطور ويطوع نظرية معلمه أفلاطون حول المحاكاة ليجعلها تنبض بالحياة وتترجل في فوق أديم التاريخ ، وتخلق **الأشياء وتتخلق داخلها ، لذلك قيل عن أرسطو** إنه أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض.

وبناء على ذلك يمكن استنتاج أن المحاكاة هي أساس الشعر عند أرسطو فهو يدافع عن الشعر الذي يعتمدها منهجا في الكتابة ، وتعد نظريته نواة حقيقية للشعريات التي أتت بعده وتداولت مفهوم الشعرية بكثرة في الدراسات الحديثة والمعاصرة.

03/ الأصول الفلسفية للشعرية العربية:

01– عند الفارابي أبو نصر محمد بن محمد بن أوزغان بن طرخان (ت 339هـ): يعطي العلامة الفارابي توصيفا شعريا جديرا بالتأمل حين يقول: **"التوسع بالعبارة بتكثير الألفاظ** بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها ، فتظهر حين ذلك الخطبية **(أو الخطابية) أولا ثم الشعرية قليلا**[3]".

---

[1]- ينظر : **رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ص** 179، 180 .
[2] ينظر : قاسم المومني ، شعرية الشعر ، ص25.
[3] **حسن ناظم** / مفاهيم الشعرية ، ص12.

ينطلق الفارابي من هذه المقولة من كون الشعر أرقى درجات الإبداع لدى الشاعر؛ لأنه لن يكتسب الكمال الشعري إلا بعد الدربة المستمرة.

كما ضمن الفارابي شرحه لكتاب أرسطو بعضا من آرائه ووجهات نظره الشّعرية غير أن جل تلك الآراء قد تناولها في مؤلفاته ، وقد نهج في تعريفه للشّعر نهجا يتوخى الدّقة الصّارمة في التعريف من حيث الماهية ، لبيان ما هو خاص بالشعر وحده ، بحيث يتبين –جراء ذلك- ما هو جوهري فيه وما هو عارض من العناصر التّكوينية ، فالأقاويل الشّعرية هي التي " تتركب من أشياء شأنها أن تُخَيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخَس وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالا أو هوانا ، او غير ذلك مما يشاكل هذه".[1]

يعوّل الفارابي – في هذا النص – على التّخييل بوصفه عنصرا مهيمنا في بنية الشّعر ، والتّخيل يقصد به التّصوير الذي مضمون عملية التّخييل ، ذلك أن الشعر إما أن يصّور الشّيء على نحو أفضل مما هو عليه ، أو أخس مما هو عليه.

كما فسّر الفارابي المحاكاة عن أرسطو بأنها (التشبيه) ، وذلك في معرض تمييزه بين المغالطة والقول الشعري " إذ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض لكن الشبيه"[2] وفي موضع آخر يذهب الفارابي إلى القول إن المحاكاة هي التمثيل ، ذلك أن "التمثيل أكثر ما يستعمل في صناعة الشعر، فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل"[3].

02 – عند ابن سينا أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي (ت 428هـ):

يرى ابن سينا "أن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان، أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) والسبب الثاني حبُّ النّاس للتّأليف المتّفق والألحان طبعا ، ثم قد وجدت الأوزان المناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس وأوجدتها ، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية وجعلت تنمو يسيرا تابعة للطباع وأكثر تولّدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبقا ، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غزيرة كل واحد منهم وقريحته وبحسب خلقه وعادته"[4].

---

[1]- الفارابي : إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، 1968، ص83.

[2]- أرسطو : فن الشعر ، ص150.

[3]- المصدر نفسه : ص151.

[4]- ينظر سعد بوفلاقة ، الشعرية العربية المفاهيم والأنواع والأنماط ، دار الثقافة والأعلام حكومة الشارقة ، ط1، 2008، ص 14 .

كما يعني ابن سينا بلفظة الشّعرية **علل تأليف الشّعر**، التي يحصرها بالمتعة المتأتية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام ، فيجعل المتعة والتناسب المحفزين عن **تأليف الشّعر** ، ولهذا فإن معنى لفظة الشّعرية في نص ابن سينا تتخذ منحى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة والتّناسب **تلك المتعة** [1].

تميز **ابن سينا** باستقلالية رؤيته الشعرية ونزعته إلى التوسّع والإضافة في طرح آرائه ووجهات نظره لم يكن يتحدد " **بمعطيات النّص الأرسطي ومنطلقاته** الفكرية والجمالية ، نظرا **لما يتمتع به من فهم نافذ وقدرة على التحليل والاستنباط ، فضلا عن استيعابه الأسس النّفسية** للأثر الشّعري ، **وهذا ما مَكّنَهُ** من رسم نظرية شعرية لها ملامحها النظرية وإطارها الفكري الخاص ، بتمييزه بين ما **هو مطلق من القوانين الشّعرية وما** هو نسبي خاص **بأشعار اليونانيين**"[2].

ذلك أن ابن سينا يرى أن الكلام "المتخيل هو الكلام التي **تُذْعِنُ له النّفس** ، فتنبسط عن **الأمور** وتنقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير **فكري** ".[3]

03 – عند ابن رشد : أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (ت 595هـ):

ينقل ابن رشد قول ارسطو " وكثيرا ما يوجد في الأقاويل ، التي تسمّى **إشعارا ما ليس فيها** من معنى الشّعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنباد قيس في الطبيعيات بخلاف الأمر في أشعار أوميروش ".[4] **ويذهب كل من ابن سينا** وابن رشد إلى أن الشعرية لا تتحقق إلا بالفعل في اللغة غير إجبارها على التّشكيل وفق متطلبات الحدث الشّعري.

فشعرية التخييل ، شعرية الخروج عن المألوف اللغوي ، شعرية استنبطها ابن رشد بفعل قدرته التمييزية بين القوانين التي تحكم الشعرية اليونانية والشعرية العربية ، إذ أدرك أن كل ما في **كتاب "فن الشعر"** لأرسطو يحتوى على أسس معرفية صالحة لكل **الأمم ، لكن أكثر ما جاء**

---

[1]- ينظر : **حسن نظام** : مفاهيم الشعرية ، ص12.

[2]- مسلم حسب حسين : الشعرية العربية ، اصولها ومفاهيمها واتجاهاتها ، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 2013 ، ص46 .

[3]- **أرسطو** : **فن الشعر** ، ص161.

[4]- **حسن نظام** : مفاهيم الشعرية ، ص12.

فيه يخصّ الشّعر اليوناني " إذ كثيرا مما فيه هي قوانين خاصة **بأشعارهم وعاداتهم فيه ، إما أن** تكون نسبا موجودة في كلام العرب ، أو موجودة في غيره من الألسنة "[1].

04/ الشعرية في التراث العربي القديم :

لقد أفرزت وجهات نظر النقاد العرب القدامى وآرائهم ، تأصيل النظرية النقدية في قضايا الأدب وتأسسها وفق ذوقهم الجمالي ومؤشرات لغتهم ومؤطرات فكرهم ، ولما كان إنتاجهم في الغالب شعرا ، فإن نظريتهم نظرية شعرية ، التي تجلت بوضوح في التراث العربي القديم عند (ابن سلام الجمحي ، ابن رشيق وحازم القرطاجني وغيرهم) طبيعة تناولهم لمفهوم الشعرية من خلال نصوصهم التي وردت في بعض محاولاتهم في حصر هذا المفهوم.

01/ عند الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت175هـ): تمثلت الشعرية العربية في تراثنا العربي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يعد أول من وضع علم العروض "وابتكره وشرح أصوله ومقاييسه ومصطلحاته ووضع أسماء بحوره فالعروض علم نظري يتحدث عن قواعد الأوزان قياسا على الشارد والمتدارك في الشعر العربي في قوالب موسيقية ،كان الشعراء يعرفونها **بالسليقة** ".[2] وكانت كلمة العروض تطلق في اللغة على أكثر من معنى " ومن معانيها مكة لاعتراضها وسط البلاد وقد كان هذا اسمها وكان الخليل مقيما بها حيث ألف كتابه فأطلق عليه اسم العروض تيمنا ببيئته مكة التي فيها ألهم قواعد الوزن الشعري"[3] **والبحور الشعرية ميزان للشعر** سمي به لتبيان المتزن من الشعر من المنكسر أي بيان لما هو شعر مما ليس شعر ، من جهة أن الحكم على بيت الشعر بأنه موزون أو غير موزون "محتاج إلى ممارسة علنية تبدأ بتقطيع البيت إلى أصوات والتفعيلات وأخيرا معرفة الوزن والبحر "[4].

---

[1]- **أرسطو : فن الشعر** ، ص201.
[2]- إبراهيم خليل: عروض الشعر العربي ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ط1 ، 2007 ، ص07.
[3]- عبد الرحمان تبر ماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ط2003، ص05.
[4]- إبراهيم الخليل: **عروض الشعر العربي** ، ص07.

02/ عند الجاحظ(ت255هـ):

يعد الجاحظ أول من تندى لمحاولة تأسيس نظرية للشعرية العربية؛ لأنه يتمتع بأهمية كبرى في تاريخ نقدنا التراثي ، إذ يشهد له عبد الملك مرتاض بقولته المشهورة "كل جملة في كلام الجاحظ التي استشهدنا به يجب أن تمثل نظرية شعرية قائمة بذاتها "[1].

فله تعزى أولى المحاولات الموضوعية في تحديد الشعرية ، بوصفها وليدة التمخّضات **الأ**سلوبية بالدرجة الأولى أكثر منها انعكاسا للمعاني والأفكار، حيث يقول:" والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخير **اللّفظ وسهولة** المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطّبع ، وجودة السّبك ، فإنّما الشّعر صناعة **وضرب من النسيج وجنس من التصوير** "[2].

ركّز الجاحظ في تحديد بنية الشعر على الشكل اللغوي ، التي تنتج وظيفتها **الشعرية من خلال "الوزن"و"** تخيّر اللّفظ " ، ثم خصّص الشّعرية في خصائص أسلوبها **على "السّبك" و"التّصوير".**

تمثل القيمة الحقيقية للشعر في طريقة صياغته ، أي : في نظمه ، ولهذا انطوت مقولته على شروط جودة النظم والتي تمثلت في ثلاثة عناصر : الوزن واللفظ والتركيب ، وكان كلام الجاحظ على الوزن مطلقا ، في حين جاء حديثه عن اللفظ مقيدا **بشروط ثلاثة : الاختيار** والسهولة والطبع وأما التركيب فاشترط فيه أن يكون مسبوكا.

03 – عند ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ):

يلتقي ابن طباطبا مع الخليل في إبراز الخاصية الأساسية للشّعر وهي عنصر الإيقاع، الذي يفصل بين النّظم والنّثر في تعريفه له **بقوله:** "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم بما خصّ به من النظم ، الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذّوق ، ونَظْمُه معلوم محدود فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر

---

[1]- **عبد الم لك مرتاض** : بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة ، أشجان يمانية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1995 ، ص 05.

[2]- الجاحظ ، الحيوان : تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مكتبة مصطفى الحلبي ، ط2، د ت ، ج3 ، ص:132،131.

بالعروض التي هي ميزانه ومن إضراب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلّف معه ."[1]

إن هذا التعريف وإن أهمل فيه **"ابن طباطبا"** عنصر الخيال من حيث مصدره وتأثيره في تشكيل الصورة الشعرية ، أو تأسيس المتخيل الشعري ، الذي يحفز لاستجماع الصّورة في ذهن المتلقي ، فإنه اهتم بالشعر ذاته ، باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس الطبع والذوق الفنين ، أو الأذن الموسيقية المكتسبة بالمواظبة على سماع الأوزان الصحيحة والتي بها يبرز طبع الشاعر وتحكمه في الأوزان دون عناء ولا مشقة.

كما اشترط على الشاعر جملة من المعايير ضبطها في الصنعة المُتْقَنَةِ ، التي يستلطفها المتلقي والتي من شأنها أن تصير مدعاة لتأمله في محاسنها ، وبدائع تشكلها ، كما أضاف عنصر الصّدق في العمل الشّعري ، وكذا الحرص على اختزال المعارف المرجعية المكتسبة من تجارب الشاعر السابقة يبسط هذا التّصور في قوله : **"واجب على صانع الشّعر أن يصنعه** صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مَجْلَبَةٌ لحبّ السّامع له والنّاظر بعقله إليه ... أي يتقنه لفظا ويبدعه معنى ، ويسوي أعضاءه وزنا ويعدل أجزاءه تأليفا ويحسن صورته إصابة ، ويكثر رونقه اختصارا ، ويكرم عنصره صدقا ، ويعلم أنه ثمرة لُبِّهِ وَصُورَة عمله والحاكم عليه أوله"[2].

04 – ابن سلامة الجمحي (ت 323هـ) :

وهو صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء وهو من الذين يعتبرون الشّعر **ضربا من الصّناعة فهو يرى أنّ "للشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أهل العلم والصّناعات ، منها مَا تَثْقَفُهُ العين ، ومنها مَا تَثْقَفُهُ الأذن ، ومنها مَا تَثْقَفُهُ اليد ، ومنها مَا تَثْقَفُهُ اللسان"** [3] ، مصطلح الصّناعة هنا يقترب من مصطلح الشّعرية من حيث المفهوم والذي يعني قواعد بناء الإبداع الأدبي ومعاييره.

---

[1]- ابن طباطبا العلوي عيار الشعر ، تحقيق : طه الحاجري ومحمد سلام ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، 1965، ص03-04.

[2]- المصدر نفسه، ص203-204.

[3]- جلال الدين السيوطي ، المزهر في عيون اللغة ، القاهرة ، مكتبة التراث ،ج1،ط3 دت ، ص171.

05 – عند قدامة بن جعفر (ت 337هـ):

هو من الأوائل الذين حاولوا تقديم تعريف شامل للشّعر في كتابه **(نقد الشّعر) ، إذ يصفه وصفا جامعا مانعا بأنه :** " قول موزون مقفى يدل على معنى "[1] وهذه المقولة المشهورة التي ترددت في نقد عبد القهر الجرجاني وحازم القرطاجني ، التي تعد إرهاصا متميّزا في تصور الشّعرية ومعيارا لتقويم شعرية النّص ، ورغم أن أغلب الدراسات اتّفقت على أن هذا التعريف قاصر إلا أننا لا نستطيع إغفال كونه البداية التي انطلق منها النقاد بعده في التّنظير لماهية **الشّعرية العربية.**

اختصر تحديده للشّعر **على توفر القول الشّعري على أربعة عناصر هي : اللّفظ** ، المعني، **الوزن والقافية** ، كما اتسم تعريفه بهذه العلمية ، وذلك بتركيزه على ضرورة توفر أدوات وآليات الكتابة الشّعرية في العمل الشعري ، مع إهمال عناصر أخرى لها قيمتها في القول الشّعري ، كالخيال والتصوير وغيرهما من العناصر التي **تكسب العمل الشّعري خصوصيته الإبداعية.**

فكانت فرضية قدامة أن الشّعرية تتّخذ في أربعة عناصر بسيطة هي : اللفظ والمعنى والوزن **والقافية** " في بناء القصيدة.

06 – عند المرزوقي (ت 421هـ): سعى المرزوقي بوضع أسس نظرية شعرية تنطلق من واقع الشعر العربي بخصائصه اللغوية والأسلوبية وظواهره الفنية واقتناء المبادئ النقدية التي اعتمدها النقاد والمهتمون بالشّعر في اختيارهم ما اختاروا من الأشعار، يعدّونه نماذج رفيعة ينبغي احتذاؤها وهذه هي الخطوة الأولى لوضع الأسس النظرية ، لتعقبها مرحلة استنباط **المبادئ والقواعد وتصنيفها** بحسب أهميتها وموقعها في النظرية النقدية وهذا ما فعله المرزوقي لينتهي إلى ما سمّاه **(عمود الشّعر)** العربي الذي يمثل الخلاصة النهائية للنّظرية النّقدية التي هيمنت على النقد حتى القرن الرابع الهجري ، وظلت ظلالها النّقدية القائمة في القرون اللاحقة[2].

يهدف المرزوقي بوضعه عناصر عمود الشعر ومعاييره إلى الحفاظ على الشعرية العربية **وهي سبعة أبواب:**

---

[1]- قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، د ط ، د ت ، ص 46 .

[2]- ينظر : شكري المبخوت ، شعرية الالفة ، النص ومتقبله في التراث النقدي ، المجمع التونسي للعلوم والادب **والفنون ، تونس** 1993، ص81.

1 /شرف المعنى وصحته.

2 /جزالة اللفظ واستقامته.

3/ الإصابة في الوصف.

4/ المقاربة في التشبيه.

5 /التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيير من لذيذ الوزن.

6 /مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7/ مشاكلة اللّفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما .[1]

فبالرغم من ضبط المرزوقي لعناصر عمود الشعر ومعاييره وتبيين المنهج النقدي عنده، إلا أنه كان مقلّدا لا مجددا واتّباعه طريقة الشعراء العرب في قول الشعر في **العصر الجاهلي.**

07 – عند حازم القرطاجني (ت 684هـ):

تشكل رؤية حازم القرطاجني للشّعرية العربية بالموضوعية وذلك من خلال بنية اللغة وأساليبها التّعبيرية ، على نحو بدت فيه الشّعرية تكاملا فنيا بين المباني والمعاني ومن ثم أتى كتاب **"منهج البلغاء وسراج الأدباء "** متميزا في آراءه النقدية ، بل إنه **"قمّة من قمم النقد** الأدبي العربي ".[2]

إن نظرية القرطاجني النقدية التي تبنى على المحور الثنائي القائم على تلاحم الجانب اللغوي مع الجانب الدلالي ، أو بين الشّكل والمضمون والذي تتكامل فيه بنية الشّعر ويتضح هذا المحور في تعريفه لماهية الشعر بقوله: **"كلام موزون مقفى "**[3]، هذه الميزة البنائية تحدد ماهية الشعر العربي من حيث بنيته العروضية عن باقي فنون القول الأخرى ، لكن هذا التّمييز لا يعدم من وجود عناصر بنائية وظيفية ، شعرية ، مرتبطة بتكامل تلك العناصر ، فإلى **جانب** عنصري الوزن والقافية نجد التخييل والمحاكاة وهما عمدة الشّعر الذي " من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها ، أو متصوّرة بحسن هيأة تأ**ليف**

---

[1]- ينظر : عز الدين مناصرة : علم الشعريات ، قراءة منتاجية في أدبية الادب ، دار ماجدولين للنشر والتوزيع ط1، 2007، ص68.

[2]- يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين للنشر والتوزيع ،1994، ص71.

[3]- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،1986 ، ص71.

الكلام ، أو قوة صدقه أو قوة شُهْرَته أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ، فإن الاستغراب والتعجب حركة النفس ، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[1].

من خلال ما تقدم نخلص إلى أن الوزن والقافية عنصران تكوينيان مُهِمَّانِ ، لكنهما غير كافيين في بناء الشّعرية ، إلا إذا اعتمدا على عنصر المحاكاة ، الذي يؤدي إلى تحقيق التّخيل ، الذي يعتبر أهم سمة من سمات المحاكاة بل عنصرها التكويني الأساسي.

أما مفهوم المحاكاة ودلالة هذا المفهوم "**التصوير الحسّي ، الذي يميز الأقوال الشّعرية من** غيرها لما لذلك من أثر نفسي وجمالي لا يخفى على متذوقي الشعر ونقاده **... والذي يسميه** القرطاجني أحيانا "التخييل ، ليس مقتصرا على المحاكاة وحدها ، بوصفها تصويرا حسيا للأشياء والانفعالات وإنما تفعل بعض الأساليب البلاغية فعل الشعر من حيث قوة الاثر **النفسي** ."[2]

08 – عند عبد القدر الجرجاني (ت 471هـ):

صاحب نظرية النظم وهو الذي انتهى إلى أن سر الإعجاز في اللغة يحدده طبيعة العلاقة بين اللفظ ومعناه وكان لهذه النظرية تأثير كبير في علوم اللغة يقول الجرجاني: "**واعلم أنك إذا** رجعت إلى نفسك ، علمت علما لا يعترضه الشّكّ ، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب ، حتى يعلق بعضها ببعض ويُبنى بعضها على بعض ، وتجعل هذه بسبب من تلك"[3].

ومن خلال هذا الطرح نستنتج علاقة النظم بالشعرية من خلال كون النظم "**هو** الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص **.....** فالنظم هو سر الشعرية والمجاز **هو سر** النظم ."[4]

والنص الذي لا يخلو من الاتساق والانسجام والتّصميم الجمالي الناجم عن التعالق والتآلف **بين وحداته ودلالاته هو نص جدير بسمة الشّعرية أو الشّاعرية.**

---

[1]- المصدر نفسه ، ص71 .

[2]- مسام حسب حسين : الشعرية العربية ، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، العراق، 2013 ، ص99.

[3]- عبد القادر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد محمود شاكر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 5 ،2004 ، ص81.

[4]- أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب بيروت، ط2 ، 1989 ، ص44-46.

05 / الشعرية الغربية الحديثة:

-01/ شعرية جون كوهن (john cohen):

حدّد جون كوهن الشعرية من خلال مفهوم الانزياح deviation ، فالشّعر عنده انزياح عن معيار قوانين اللغة ، فكل ما يخترق قواعد اللّغة من صور وغيرها يدعى انزياحا فالشّعرية عنده " **علم موضوعه الشّعر "[1] أي كيفية تحقيق الخطاب الشعري لوظيفته الشّعرية المرتبطة بتحديد الأسلوب وكشف قوانين هذا** النظام ، مرتكزا كثيرا على خاصية الانزياح في الشعر حسب تصوره **"هو علم الانزياحات اللغوية ".**[2] وعليه فدراسة النص الأدبي تنصب كلها على اللغة كنظام.

تم توسع المفهوم لديه ليشمل فنونا أخرى غير الشعر يقول:" **وتطلق أيضا على كل** موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر ، تم على الأشياء الطبيعية ، كتب فاليري(valery): نحن نقول عن مشهد طبيعي إنه شعري ونقول ذلك أيضا عند **بعض مواقف الحياة "**[3] وبالتالي فالشعرية لم تكن حقلا معرفيا يقتصر علة الشعر فقط، بل تشمل جميع فروع الإبداع الفني.

ويضع جون كوهن مقياسا للحكم على شعرية النصوص بتضافر المستوى الصوتي والدلالي جنبا إلى جنب ، كما تقوم شعريته على مبدأ الانزياح اللغوي ، والذي يعتبره النقاد من النظريات الأقرب إلى نقدنا العربي القديم.

كما جعل جون كوهن في شعريته من التمييز بين الشعر والنثر أو المقارنة بينهما وفي هذا **الإطار جعل من الانزياح deviation معيارا للمقارنة** " ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر ولكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه".[4]

-02/ شعرية تزفيطان تودوروف tzvetan.todorov): يرى تودوروف أن مفهوم الشّعرية يرتبط بكل الأدب منظومه ومنثوره ، تهتم بالبنيات المجردة للأدب وهي لا تعمل بمفردها

---

[1]- جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر :محمد الولي ومحمد العمري ، دار توقبال للنشر ، الدار البيضاء ، **المغرب ط1** 1986 ، ص09.

[2]- المرجع نفسه : ص 16.

[3]- جون كوهن : النظرية الشعرية ، ترجمة أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، د ط ، 1996 ، ص29 .

[4]- جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص15 .

بل تستعين بالعلوم الأخرى ،تتقاطع معها في مجال الكلام وهذا مستلهم من مفهوم فاليري **للشّعرية** .[1]

فالشّعرية في نظره لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بالخصائص التي تميزه عن بقية أنواع **الإبداع الأخرى.**

ارتكز تودوروف في تحسسه وتعاطيه للشّعرية على الخطاب الأدبي ، أو العمل الأدبي بكل أنواعه مدققا النظر في مفهوم الشعرية وقد أفضى به التشبع النظري إلى القول : نحن نعلم أن معناها تنوع عبر التاريخ ولكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سنة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت معزولة وقد سماها فاليري الذي أكد على ضرورة مثل هذه الفاعلية بالاسم ذاته قائلا : **يبدو لنا أن اسم "شعرية"** ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي ، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة ، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ **الجمالية ذات الصلة بالشعر".**[2] إنها شعرية تهتم بالأدب بِرُمَّته المنظوم والمنثور ، وتتعلق كلمة شعرية في هذا النّص بالأدب كله " **سواء أكا**ن منظوما أم لا بل قد تكاد متعلقة على الخصوص ، بأعمال نثرية ."[3]

ويحدد تودوروف مجالات الشعرية في النقاط التالية : تأسيس نظرية ضمنية للأدب ، تحليل أساليب النصوص ، استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها العمل الأدبي ."[4]

03-/ شعرية رومان جاكبسون (roman .jakopson):

يرى جاكبسون أن الشعرية ترتبط ارتباطا وثيقا مع المبادئ اللسانية ، فهي فرع من فروعها فهو يذهب إلى التأكيد على منطقية العلاقة الوطيدة ين الشّعرية واللسانيات ، حيث **يمكن تحديد الشعرية "باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج** الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة ، وتهتم بالشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا

---

[1]- عثماني ميلود ، شعرية تودوروف ، منشورات عيون المقالات ، الدار البيضاء ، دط ، د ت ، ص16.

[2]- تزفيطان تودوروف ، الشعرية ،ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة دار توقبال ، **المغرب ، الدار** البيضاء، ط2، 1990، ص23

[3]- المصدر نفسه : ص24.

[4]- عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ط4 ، 1998 ، ص23.

في الشّعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة ، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشّعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب **الوظيفة الشعرية**."[1]

قد ربط رومان جاكبسون "مصطلح الشّعرية بجهود اللسانية ارتباطا وثيقا ، وخاصة فيما يتعلق بحديثه عن وظائف اللغة في نطاق نظرية التّبليغ والتّواصل ".[2] ومن خلال ربط الشعرية **باللسانيات بأن يكسبها علمية ما ، حيث تكون** "اللسانيات منهجية للأشكال **اللغوية كافة** والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب ".[3]

تميزت دراسة جاكبسون في مجال الشعرية بالطابع العلمي من خلال اعتماده على اللسانيات **فهو يستعين** "بعلم المنطق الحديث فيقسّم اللّغة إلى فئتين : لغة الأشياء وهي ما نمارسه عادة في **الحديث** عن الحياة وعن الأشياء ، والفئة الثانية ما وراء اللغة ، وهي لغة اللغة عندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشاعرية " [4] **ولغة الأشياء هنا هي اللغة اليومية المتداولة** المعجمية ذات المعنى الواحد .

ومن خلال ما سبق نستنتج:

- **أن الشعرية عند رومان جاكبسون فرع من فروع اللسانيات.**
- الشعرية تدرس الوظيفة الشعرية بالإضافة إلى الوظائف الأخرى نظرا لتماهي بعضها البعض.

فالوظيفة الشعرية "تهيمن على الخطاب الأدبي حين تتركّز الرسالة على ذاتها ، ومنه يمكن تعريف النّص الأدبي بأنه رسالة لغوية تغلب عليها الوظيفة الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما".[5]

06/ الشعرية العربية الحديثة :

جمال الدين بن الشيخ من الباحثين والنقاد العرب الذين بحثوا في مجال الشعرية العربية فهو يرى أن أدب اللغة العربية القديمة من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب

---

[1]- رومان جاكبسون قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توقبال ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط1، 1988 ، ص 24.

[2]- يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، منشورات الإختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،ط2008 ، 1، ص275 .

[3]- حسن ناظم مفاهيم الشعرية ، ص90 .

[4]- رومان جاكبسون قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، ص 160، 161.

[5]- يوسف وغليسي : إشكالية المصطلح في الخطاب الندي العربي الجديد ص 275.

شعري أساسا ، استغرق خمسة عشر قرنا وهي فترة تشهد على ثبات نادر في الشعر الإنساني، يستحق الوقوف عليه وتأمله.[1]

كانت نقطة الانطلاق في أواخر القرن التاسع عشر حين ظهرت نظريات وعلوم جديدة كاللسانيات ، فتأثرت الشعرية الغربية الحديثة بهذا العلم وانعكس ذلك على الشّعرية العربية ،فظهرت عدة مؤلفات حاول من خلالها النقاد العرب تحديد مفهوم الشّعرية العربية وحصر المراحل التي مرت بها عبر تاريخها ، ولقد أفاد جمال الدين من الدروس والمناهج المعاصرة في إعادة قراءته للشعر العربي داحضا اختزالية النظر الاستشراقي لهذا الشعر في (غنائيته) ، متجاوزا أيضا زاوية النظر التقديسية المعنية القديمة.

01 – شعرية أدونيس : (علي أحمد السعيد)

لخّص أدونيس في كتابه (الشعرية العربية) تاريخ الشعر العربي من النّشأة إلى الحداثة الأخيرة مستشهدا بالعوامل التي أثّرت في الشّعرية العربية ، لاسيما النّص القرآني والدراسات القرآنية بعده التي بحثت في مصدر الإعجاز ، ثم ظهور نظرية النظم للجرجاني ، ويرى أدونيس أن جذور الحداثة الشّعرية مصدرها النص القرآني والدراسات القرآنية.

تناول أدونيس في كتابه الحديث عن الشعرية والشفوية الجاهلية مشيرا إلى أن الأصل في الشعر العربي الجاهلي نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية حيث كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي وكان الكلام وشيء آخر يتجاوز الكلام ... وهذا يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام[2] ، فربط أدونيس الشّعرية العربية بالفضاء القرآني ، من حيث أن الشّعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري ، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسُسا نقدية جديدة لدراسة النص ، بل ابتكرت علما للجمال جديدا ، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة .[3]

---

[1]- ينظر : جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 1996، ص05.

[2]- أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب بيروت ط2، 1989، ص05.

[3]- المرجع نفسه ، ص51.

كما يرى أدونيس أن كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشيائه .. **هي قراءة لأشياء مشحونة** بالكلام والكلام مشحون بالأشياء ، وسر الشّعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام لكي تقدر أن تسمى العالم وأشياءه أسماء جديدة ، إذ إنّ اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره ، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها ، **حيث** الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر.[1]

تم تحدث أدونيس عن علاقة الشعرية بالحداثة ، وكيف أثر كل من الدين والسياسة في **مشروعها الحضاري يقول:** "كانت السلطة بتعبير آخر ، تسمى جميع الذين لا يفكرون وفقا **لثقافة الخلافة بـ(أهل الإحداث) ، نافية عنهم بذلك انتماءهم الإسلامي .. فالحديث الشّعري** بدا للمؤسسة السائدة كمثل الخروج السياسي أو الفكري ."[2] **وأحدثت حركة الحداثة انقساما** بين اتجاهين في عصر النهضة ، تبعة للتراث العربي بإحيائه واستعادته من جديد ، وتبعة للغرب **من أجل تعويض النقص ، وحيث أن كل بضاعة مصدرها الضفة الأخرى هي الكمال لحداثة الفكر والأدب والشعر .**

ونجد في كتب أدونيس الأخرى شعريات بحثت في مجالات عديدة " **فلديه شعرية القراءة** ، وشعرية الهوية ، وشعرية الرفض ، وشعرية التجديد وشعرية الجسد ..."[3].

02 – شعرية كمال أبو ديب:

إذا كانت شعرية جون كوهن تقوم على مبدأ الانزياح فإن شعرية كمال أبو ديب تقوم على مفهوم الفجوة : مسافة التوتر الذي يربط بمفهوم أشمل إذ يغطي" **التّجربة الإنسانية بكل** أبعادها ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة : **مسافة التوتر** "[4].

وشعرية أبو ديب لا تحدّد على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية **أو الإيقاع الداخلي** ، أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي ...فكل عنصر من هذه العناصر المذكورة عاجز أن يمنح اللغة طبيعة خاصة تخرج عن المألوف ، فهو لا يقدر على تأدية

---

[1]- المرجع نفسه، ص78.

[2]- المرجع نفسه، ص80.

[3]- أدونيس ، كلام البدايات دار الآداب، ط1 ، 1989 ، ص44.

[4]- **كمال أبوديب**، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان، ط1، 1987، ص130 .

هذا الدور إلا حين يندرج ضمن تشكيلة العلاقات المتشكلة في بنية كلية **هي بنية النّص**[1] ، **لذلك كانت الشعرية من هذا المنطلق** " خصيصة علائقية ، أي أنها تُجَسَّد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية ، أن كل منها يمكن أن يقع في سياق **آخر دون أن يكون شعريا لكنّه** في هذا السياق الذي تنشأ فيه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على **وجودها**"[2].

تتجلى الشعرية عند أبو ديب من خلال تكامل المستويات فيما بينها ، كما يلاحظ تأثره بنظرية الانزياح لجون كوهن والعدول عن اللغة لإنتاج الشعرية يقول : **"إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها** الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة : **مسافة التوتر**".[3]

من خلال ما سبق نستنتج أن شعرية أبو ديب متميزة من حيث الجمع بين ما هو نظري وما هو تطبيقي ، إضافة إلى استخدام مصطلح الفجوة أو التوتر للتعبير عن الشعرية ، وتأثره بالنقاد الغربيين في الخلفية اللسانية لجاكبسون وفي اعتماده على مبدأ الانزياح لجون كوهن .

---

[1]- ينظر: **عبد السلام المسدي، المصطلح** النقدي ، مؤسسة عبد الكريم عبد الله للنشر ، تونس ، د.ط ، 1994 ، ص87

[2]- المرجع نفسه، ص14 .

[3]- كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ،ص38.

المبحث الثاني : اللغة الشعرية وخصائصها.

- ماهية اللغة الشعرية.
- أهمية اللغة الشعرية.
- خصائص اللغة الشعرية.

المبحث الثاني :

أولا/ ماهية اللغة الشعرية:

لغة الشعر أو اللغة الشعرية عند جون كوهن jean cohen هي : الانزياح عن لغة النثر باعتبار أنّ لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة[1]. والانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني "كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة ."[2]

فركز جون كوهن في شعريته على خاصية الانزياح؛ لأن الشعر حسب تصوّره هو علم الانزياحات اللغوية ، غير أنه في لغة الشعر لا يكتفي بالانزياح ، بل لابد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى فلغة الشعر تشد في استعمالها مبدأ من المبادئ اللسانية[3].

وتستمدّ اللّغة الشّعريّة نسقها من التّشكيلات اللّغويّة؛ لأنّها لغة إبداعية ، واللّغة الإبداعيّة من طبيعتها الانزياح، لذلك يمكن القول: "إن الشّاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللّغويّ" [4].

فيُضفي الشّاعر على تراكيبه اللّغويّة شفافية وإيحاء خاصاً؛ ويقول كمال أبو ديب: "إن مسافة التوتّر هي منبع الشعرية"[5].

فالألفاظ مثلا في لغة النثر تتطابق دلالاتها ولا تقبل تأويلا ما ، بينما العكس في لغة الشعر التي تحلق دلالاتها بعيدا عن المعنى الأول للسياق ولهذا "فالشعر ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما، ولكنه هو المضاد للنثر "[6]. وبالتالي فشعرية اللغة هي تلك الشعرية التي تتفجر من تمرد النثر ومشاكسته المألوف من طبائعه واتكائه على " تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي "[7]

---

[1]- جون كوهن : بناء لغة الشعر ، ترجمة أحمد درويش مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ص35.

[2]- المرجع نفسه، ص24.

[3]- جون كوهن ، النظرية الشعرية ترجمة أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، د ط ، 2000، ص 60.

[4]- جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية، - تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر ط1 ،1986ص 40.

[5]- المرجع نفسه ،ص 136.

[6]- جون كوهن بناء لغة الشعر، ص64.

[7]- تودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ،1990 ص23.

إنّ اللغة الشعرية هي لغة وصفية تنطبق مع وظيفة الشعر وبعده الجمالي، فالشعر لا يقدّم حلولا وإنّما يترك ذلك للقارئ ، في إعادة بناء الأفكار واتخاذ الحلول المناسبة ، أو في الإقناع والإمتاع على حدٍّ سواء . ويرى إبراهيم خليل أن المشكلات التي تواجهنا في دراسة اللغة الشعرية تتمثل في كثافة المجاز، ولاسيما الاستعارة والكناية ، كلاهما يؤثّر في دلالة النّصّ ، ذلك أنّ الاستعارة تعمّق المعنى عبر محور الاستبدال، وهو اختيار الشيء لوضعه في موضع شيء آخر، أما الكناية فتعمّق المعنى عبر خط المجاورة ، ويؤثّر محور الاستبدال والمجاورة تأثيرا كبيرا في البعد الدّلالي للنص[1].

هذا التأثير في دلالة النص، يمكن اعتبار أشكال المجاز ركائز رئيسة تساهم في انبعاث وفتنة اللغة الشعرية، فهي اللغة التي تسعى إلى البحث عن المختلف ، وتضم اللغة الشعرية أبعادا خمسة تتمثل في موضوع الحديث أي الشيء الذي نتحدث عنه، ويسميه(شارل موريس)،(charles Maris)البعد السيمانطيقي(Semanticdimention)، والأطراف أي المتكلّم أو المخاطب والعمليّة الكلامية المتمثّلة في اللّغة التي ترسل بها الرّسالة، والصياغة الشعرية ، وهي اللغة التي تصاغ بها الرسالة والرّسالة في حد ذاتها ، والمقصود بها الشّكل أو الصيغة التي تقدم موضوع الحديث أو المضمون وهي بذلك تخالف المألوف من الكلام [2].

فهذه الأبعاد الخمسة تتراوح بين دراسة الجانب النفسي للشاعر(المرسل)،والنص والمتلقي دون فصل أي طرف منها.

اللّغة الشعرية وغير الشّعرية ليسا أمرا جديدا ، وقد حاول كثيرون الإجابة عنه مؤكّدين أن النظم الذي تعتمد عليه اللغة الشعرية في تعبيرها عن المعنى نظم مغاير مختلف ، يجعل من اكتناهه مهمة لا يضطلع عليه أي فروع علوم اللسان ، وقد ألحّوا على أن الفارق بين لغة الشعر وغيرها ، يتمثل في أن العلاقات المنطقية أو السببية ، والتي تُمكّن من الإفصاح عن معناه في

[1]- ينظر: الأسلوبية ونظرية النص، إبراهيم خليل ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،1997 ، ص98.

2- أحمد حاجي مصطلح اللغة الشعرية ، المفهوم والخصائص ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر) ، مجلة مقاليد ، العدد 09 ، ديسمبر 2015 ص95

اللغة العادية، تختفي إلى حد ما في لغة الشعر، بحيث يتّسعُ هذا **الشعر لمزيد من الإزاحات أو** الانحرافات الدلالية Deviation ، وإذا أمكن أن تُدْرَسَ اللغة النثرية وفق النظام المعمول به في دراسة المستويات المختلفة للسان، فليس ذلك بممكنٍ في اللغة الشعرية.[1]

ويتجلّى الفرق أيضا بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية في كون الانتهاك والانحراف **(الانزياح)** أهم ميزة في اللغة الشعرية ، فاللغة المعياريّة تكتسي بطابع برهاني يعتمد على العلم **والمنطق،** يتحدّد فيها المعنى مع الكلمة دون إيحاء أو رمز ؛ **لكن اللّغة الشّعرية يعتمد على التّجربة الداخلية ، إنه يلخص فلغة الشّعر هي لغة الوجدان و العواطف،** تساهمُ في إثراء **المعجم الشّعري بتوظيف الألفاظ الموحية،** وإعطائها دلالات إيحائية علة مستوى النّصّ **الشّعري.**

02 – أهمية اللّغة الشعرية:

لغة الشّعر لغة خاصة في بنائها وتراكيبها ، ولا تخرج مفرداتها عن حدود المألوف ، لكنّها تنفرد في قدرتها على استيعاب الصور المختلجة في نفس الشاعر باستعماله تلك اللغة استعمالا يخرج بها عن تلك الحدود ، والمعروف أن لغة الشعر تختلف تماما عن لغة العلم ، إذ أن للغة الشعرية شخصية كاملة تتأثر وتؤثر ، وهي تمتلئ بالمحتوى الذي تصب عنايتها به ، فهي لغة فردية في مقابل اللغة العامية التي يستخدمها العالم .

والشّاعر عندما يستعمل اللغة إنما يقوم بعملية نقل اللغة من الحيز النفعي إلى الأثر الجمالي على وفق الأساليب التي ورثها أو سعى لابتكارها ، وذلك أن يرتفع باللغة من عموميتها ويتحول بها إلى صوت شخصي، وأن ينظمها من خلال رؤيته وموهبته في أغنى **الأشكال** تأثيرا مستثمرا دلالاتها وأصواتها وعلاقات بنائها وإيقاعاتها على نحو فريد وهو أن لا يغفل لغة الشعر وهي ترتكز على أساسين أحدهما : التقاليد الشعرية الرّاسخة ، والثاني : **لغة الحياة المعاصرة .**[2]

---

[1]- ينظر: الأسلوبية ونظرية النص، إبراهيم خليل، ص 96.

[2]- رشيدة هرقمة، التجديد الشكلي في الشعر الجزائر المعاصر (ديوان الشمس والشمعدان لشوقي ريغي ، أنموذجا (**رسالة ملستر**) ، جامعة المسيلة ، 2014-2015.ص 16.

لقد تنّبه النقاد الأقدمون إلى الخصوصية التي تتمتع بها اللغة الشعرية ، **وقدرتها على** الإيصال ، وتنبهوا إلى طبيعتها من حيث مستواها الحسي ، الذي يجعلها مثيرات حسية لتصبح **العلاقة بين الكلمة والشيء علاقة معقدة تتجاوز فيها الكلمة مستوى العلاقة داخل تشكيل** لغوي متميّز بفاعلية سياقية يمنحها تعدّدا في الدلالة وثراء في الإشارة فتتمكن **الكلمة داخل** سياقها من استيعاب أعراض الشيء من ناحية والتعبير عن الأصداء الذاتية بهذه الأغراض .[1]

كما أن التجريد المتميز الذي يلازم الخاصية الحسية في الشعر هو العلة الفاعلة وراء هذا التمييز في النظام الدلالي لكلمات الشعر أو لغتها ، وإذا كان التجريد يمكن **المخيلة من إعادة تشكيل معطيات الحس فإنه يمكنها** –**بالمثل**- من إعادة تشكيل علاقات اللغة على نحو يمكن اللغة الشعرية من الدلالة المباشرة على الشيء بأعراضه أو الدلالة غير المباشرة التي تصل الشيء بغيره أو تكتشف عنه بإعراض شيء أو أشياء أخرى تشبهه أو تماثله بشكل أو **بآخر.**

التغيير – في اللغة- في معظمه يقع على عاتق المبدعين والشعراء منهم بخاصة وإن **الابتكار والإبداع والجدة دوافع تقع على عاتق الشاعر فهو يبحث عن التميز والإجادة ، من** خلال ابتكار المعاني وابتداع العلاقات بين الألفاظ والتراكيب ، فهو ينشد نمطية اللغة ، وأن **تستحدث لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب المعروفة .. ويزعمون أن الشاعر حين يتمرد** على نمطية التعبير اللغوي يعيد خلق اللغة من جديد ويفجّر الطّاقات التعبيرية للألفاظ من خلال الخطاب الشعري ، وقيمة الشاعر تكمن في شعره وفيما يقوله من شعر فهو ليس خلاّق **أفكار بل كلمات** ، فعبقريته تكمن في إبداعه اللغوي وكلّما اقتربت لغة الشاعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية وكلما تواطأت مع هذه التقاليد ابتعدت حيوية الخلق العفوي .[2]

03 – خصائص اللّغة الشعرية:

تتمثّل خصائص اللّغة الشعرية في مجموعة من الميزات ،تنفرد بها و **تميّزها عن لغة النثر،** وتنحصر هذه الخصائص في ما يلي:

[1]- المرجع نفسه، ص 16.
[2]- رشيدة هرقمة، التجديد الشكلي في الشعر الجزائر المعاصر، ص 17.

01- الاختلاف والمفارقة :

من أبرز خصائص اللغة الشعرية التي تتميز بها عن غيرها بحيث **يتجلى الاختلاف** في رصد العلاقات المتباينة في الخطاب **والتّنسيق فيما بينها ، حيث يتضمّن البعد عن التّقليد والرتابة ، فيقوم الشعر** بتنظيم الألفاظ وتنسيقها بطرائق تبعث على الدهشة والافتتان ، **وهذا لما** تحمله من انزياح دلالي ، مما يدفع القارئ إلى الغوص أعماقها وأغوارها ، لما تحمله إيحائية اللغة **الشعرية ، أي أن اللغة العادية يمكن أن تنقل الفكرة دون أن تنقل العواطف الجياشة ، فاللغة الأدبية** تختلف عن لغة العوام بما لها من خصائص أسلوبية ووظيفية ، **"ذلك فإن (الأدب يوجد** بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن مبرر لوجوده"[1].

أي بقدر ما يتحقق هذا الاختلاف تكتسب اللّغة الشّعريّة جوانب فنية ترقى بها إلى **درجة الإبداع الحقيقي.**

أما المفارقة فهي انحراف لغوي يرمز إلى **التّخلص والتّمرد على القواعد اللغوية الجاهزة** والخروج عن نمطية اللغة **والتراكيب** الجاهزة **، كاللجوء** إلى الانزياح **حيث تكتسب اللغة حلّةً جديدة بما تحقّقه من دلالات وهي أيضا حصيلة** "الطاقات اللغوية المتفجرة تنبع من مجاوزة الواقع والابتعاد عن المعجمية بحيث نكون أمام لغة شعرية لها كثافة تحجب النظر عندها ولا تسمح باختراقها."[2]

02) الإيحائية:

وهي سمة من سمات اللغة الشعرية تعبّر عن الوجدان وتسعى إلى الكشف عن معان **جديدة** إيحائية ، **ممّا تحقق وظيفتها الشعريّة، وذلك بالابتعاد عن الدلالات المعجمية ، فأظهر** الشاعر اهتماما بالغا في استعمال الألفاظ الموحية والمعبّرة عن تجربته الشعرية بمختلف مستوياتها ودرجاتها بما يجول في خاطره من معان مضفى عليها الطابع الوجداني ، فالطابع الإيحائي **"من**

---

[1]- **صلاح فضل**، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة،1978،ص 316.

[2]- **إبراهيم عبد المنعم**، بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي ، مكتبة الآداب، القاهرة 2008، ص28.

أهم السّمات بحيث لا يمكن العثور في أي عمل أدبي على كلمة واحدة أدبية لا تهدف إلى ممارسة لون من التأثير على الشّعور سواء أنجحت في هذه الممارسة أم لم تنجح.[1]

و بهذه التّجليات . تفتح آفاقا واسعة وتستثمرها في صور وجدانية ، فالإيحاء ينقل النص من صيغة التقريرية إلى أفق الشاعرية ، **ويفتح** مجالا أرحب لاستنطاق الجوانب الخفية للإبداع ، **وهي** إشاريّة تعتمد على الرمز والإيماء والإيحاء، فهي بهذا تختلف عن لغة النثر التي تتميز **بالنمطية والشفافية والوضوح.**

03) الارتباط:

وهو من الركائز التي تقوم عليها اللغة الشعرية وهو ما يتحقق فيه الإيحاء والا**ختلاف والبعد عن** التقرير ، بحيث نجد الشاعر يعبر عن حالاته النّفسية وينقل لنا تجربته الشعرية بغية التأثير في المتلقي وباعتبار اللغة أداة **التواصل** الأولى، التي يتم من خلالها ربط الأفكار ونقلها، **وبهذا تكتسي اللغة طابعا اجتماعيا،** وتعود خصوصيتها في ارتباطها بال**شّعر، فاللّغة - عند الشّاعر-** تُصبح لغة شعرية عندما تخضع للتّجربة، **ويتحقّق فيها.**

04) النسيج الإيقاعي:

وهو ما يسمى بموسيقى الشعر فهو من أهم العناصر ، التي تقوم عليها القصيدة الشعرية **يمثّل** النسيج الإيقاعي عنصرا رئيسا في الشّعر، و قد عدّه **العلماء القدامى أمثال عبد القاهر** الجرجاني "الذي جعل نظام الإيقاع ميزة الشاعرية ويرى أن البناء الموسيقي يمثل هيئة صورية غير قابلة للاهتزاز إلا أن الحدود التي يسمح بها العروضيون ومن أسقطها عمدا في حدود الشعرية النظمية فلم يعبأ بالوزن والقافية "[2] ، **فيشكّلُ الإيقاع صوت الشاعر** ويعبّر عن أفكاره ووجدانه **و مواقفه،** فيستدعي ذلك استخدام البحور الطويلة أو القصيرة حسب الحالة النّفسيّة.

فالإيقاع الخارجي تتردد فيه الأصوات والحروف وتتآلف الكلمات فيما بينها مبرزة الحالة النفسية للشاعر التي ينتج عنها استخدام بحر معين استجابة للنفس الشعري لديه.

أما الإيقاع الداخلي فيكمن في تكرار أصوات أو كلمات معيّنة كتكرار لفظة بعينها.

---

[1]- إبراهيم عبد المنعم، بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، ص17.

[2]- إبراهيم عبد المنعم بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي ص30

05) التّصوير:

هو تركيب لغوي يقوم الشاعر عن طريقه بتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لوجود علاقة بين الشيئين فتشمل الصورة الشعرية أبعادا جمالية يوظفها الشاعر في شعره وهي العنصر الجوهري في لغة الشعر، إذ تشمل مجموعة من الكنايات والاستعارات والتشبيهات ، تدفع بالنص إلى البروز بشكل يبعث الفكر على التّأمّل والاستقصاء ، فتثير في القارئ دوافع القراءة الجديدة ؛ "فاللغة الشعرية غير اللغة العادية؛ إذ إنّها تكشف بالاستعمال الشعري عن درجة من التصوير والقوة والتنظيم يجعلها متفردة عن سواها"[1].

06) خصوصيّة التّركيب:

اللّغة الشّعريّة لها خصوصيتها باعتبارها لغة انزياحيّة بأساليبها المختلفة كالالتفات والتقديم والتأخير والحذف وغير ذلك من الظواهر الأسلوبية ، وتُخرج الألفاظ من معناها المعجمي ، وتبعث فيها دلالات خاصة ، التي تمنح الكلام سمة التّميّز ، في الخطاب الشعري، " التي تحقّق خصوصية اللغة الشّعريّة ، فيتّسم التّركيب في الشّعر بالصّياغة المخصوصة، والإيقاع الموسيقي، والانتظام في الألفاظ و التآلف في الأصوات والدّلالات، فيكون بوسع المتلقي إدراك المناحي الجمالية ، وتساهم هذه الخصوصية في إضفاء جمالية الشعر، مما تميّزُه عن لغة الخطاب العادي "[2].

---

[1]- أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية ، المفهوم والخصائص ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر) ، مجلة مقاليد ، العدد 09 ، ديسمبر 2015 ص98

[2]- أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية، المفهوم والخصائص، ص98.

شعريّة التّناصّ وشعريّة الانزياح

المبحث الأول: شعرية مفهوم الانزياح : لغة واصطلاحا.

- أنواعه :
- 01/الانزياح التركيبي : أ- التقديم والتأخير.

ب- الحذف.

ج – الالتفات.

- 02/ الانزياح الدلالي : أ- التشبيه.

ب- المجاز اللغوي/الاستعارة.

ج – الكناية.

المبحث الأول : شعرية الانزياح

أولا : مفهوم الانزياح:

01/ لغة : نزح الشيء ، نزحا ونزوحا : بعد .

نزح أو انزاح : بعد أو أبعد وابتعد[1].

02/ اصطلاحا:

أ/ **عند العرب** : الانزياح هو طريقة المبدع في اختراق اللغة وانحرافها عن المألوف والانزياح ترجمة حرفية للفظة (ecart) على أن المفهوم ذاته يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز أو نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد ، وهي عبارة العدول ، وقد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية "[2].

وظهر مصطلح الانزياح في كثير من اللغات ، ففي الفرنسية عرف بـ (ecart) وفي الإنجليزية بـ: (deviation) وغيرها من اللغات ، أما في العربية فقد أطلقوا عليه تسميات مختلفة أبرزها : العدول والانزياح ، ولعل الانزياحات تكمن في الأدب المكتوب أكثر منها في الأدب الشفهي ، وذلك أن الأدب الشفهي يعتمد على وسائل أخرى ، مصاحبة للكلام كالإشارة باليد أو حركات الوجه ، بينما يبقى السلاح الوحيد للأدب المكتوب هو الانزياح .[3] كما أن للانزياح استعمالات كثيرة في لغتنا اليومية ، وتكون هذه الانزياحات حسب المقامات ، وقد تأتي في شكل مفارقة أو نكتة أو سخرية أو ما شابه ذلك.

والانزياح "هو الخروج عن المألوف في التركيب والصياغة والصورة الفنية ، لكنه خروج إبداعي جمالي يهدم لكي يبني "[4] فهو يعمل على هتك القواعد والقوانين القديمة للغة وإعادة صياغتها في صورة جديدة ، وبذلك يخرج عن نظام اللغة العربية ، مثلا الجملة في اللغة العربية تتكون من فعل يليه فاعل ثم المفعول به ، لكن الانزياح أتاح للمبدع فرصة يستطيع التقديم

---

[1]- ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (نزح) ، ص614.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد للنشر، بيروت ، لبنان (ط5) ،2006 ، ص124.

[3]- محمد سليمان ، ظواهر اسلوبية في شعر ممدوح علوان ، دار اليازوردي للنشر ، عمان ، الأردن (لا ،ط) 2007 ، ص35-36.

[4]- أحمد مبارك الخطيب ، الانزياح الشعري عند المتنبي ، قراءة في التراث النقدي عند العرب ، دار الحوار للنشر اللاذقية، سورية (ط1) 2009 ، ص284.

والتأخير ، كأن يقدم الفاعل على الفعل أو المفعول به على الفاعل فيشكل لنا معنى جماليا في شكل جديد وجميل.

وعرّفه **نور الدين السد** : "انحراف الكلام عن نسقه المألوف ، وهو حدث لغوي ، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي ، بل ويمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته ".[1] يعني أن الانزياح عنده وسيلة للتعرف على أسلوب الأديب ، وقد تجاوز دور الوسيلة ، بل أصبح هو الأسلوب نفسه.

وقد قسم الأسلوبيون اللغة إلى قسمين أساسيين هما :

- **المستوى العادي** : يتجلى في هيمنة الوظيفة البلاغية على أساليب الخطاب.
- **المستوى الإبداعي** : هو الذي يتم فيه اختراق المألوف وينتهك قوانين اللغة.[2]

ومنه فالمستوى الإبداعي وهو الذي يخترق اللغة بطريقة جمالية ويعمل على هدمها من أجل إعادة بنائها في شكل جديد ، أما المستوى العادي فهو الأسلوب البسيط الذي يعمل على توصيل الرسالة إلى المتلقي.

الانزياح هو خروج التعبير عن المألوف ، لكنه خروج إيجابي بنّاء ، يهدم ليعيد البناء بطريقة جديدة وقوالب جديدة لإضفاء جمالية على القول فميزته تستهدف المتلقي لتستحوذ عليه.

ب/ عند الغرب : اتفق علماء الغرب على أن الجمالية في النصوص الإبداعية تكمن في استعمال الانزياح وطرق توظيفه لكن لم يتفقوا على وضع مصطلح معين ، وبذلك بقي مشكل التسمية مطروحا ، فاختلف من باحث إلى آخر ، فنجد "الانزياح أو التجاوز فاليري (valery) ، والانحراف عند سبتزر (spitzer) ، وخيبة الانتظار عند جاكبسون (jakepson) .[3] ويعود هذا الاختلاف لاختلاف الآراء وتعدد النظريات.

يعرفه فاليري يقول ": إن الأسلوب في جوهره انحراف عن قاعدة ما ".[4] **فجوهر** الأسلوب عنده يكمن في انحرافه عن القواعد اللغوية المتعارف عليها ، فهو يعمل على خرق

---

[1]- نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث ، تحليل الخطاب الشعري والسردي ، دار هونة للنشر ، الجزائر ، (د،ط) ،2010 ، ص198.

[2]- المرجع نفسه، ص198.

[3]- يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة للنشر ، عمان ، الأردن (ط2)، 2010، 177.

[4]- صلاح فضل ، علم الاسلوب ومبادئه ، دار الشروق ، القاهرة مصر ، (ط1) ، 1968 ص208.

القواعد وهدمها من أجل إعطاء شكل جديد يكون أكثر جمالية وفعالية ، تؤثر في نفوس القراء بشكل كبير.

أمّا جون كوهين فقد كانت له عدة مفاهيم للانزياح يقول: " الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة ... هو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي ، **فهو إذن خطأ مراد ".[1] أي أن الأسلوب لا يكون شائعا** لأن لكل شخص أسلوبه الخاص به ، لا يعرفه جميع الناس فهو غير مألوف وعليه أن يتجاوز الاستعمال العادي ، الذي يعرفه كافة الناس ، يجب أن يحقق نسبة جمالية عالية ، حتى يجذب القراء بهذا الجمال.

ثانيا : أنواعه:

01/ الانزياح التركيبي:

يبين عبد القاهر الجرجاني قيمة الانزياح التركيبي في كتابه" **دلائل الإعجاز "يقول :** "لاتزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك ، أن قدم فيه شيء ، وحول اللفظ من مكانه ."[2] فالعدول في التركيب يخلق معنى خاصا وسحرا آخر ، وعليه فإن العدول التركيبي يعد خروجا عن النظام النحوي المألوف في اللغة العربية وخرقا لأصوله ؛ لأن جمالية النص تنشأ من جراء كسر واختراق هذه القوانين ، وبذلك تتشكل لنا تراكيب جديدة ويكون ذلك من خلال الأساليب المختلفة كالتقديم والتأخير في بعض بنى النص كتقديم الفاعل على الفعل والخبر **على المبتدأ ، كذلك الحذف** كالاستغناء عن بعض الكلمات كدلالة إيحائية.

فهو يبين قدرة المبدع في كيفية استخدام اللغة وهو "خروج التركيب عن الاستعمال المألوف ، أو الأصل الذي تقتضيه قواعد اللغة ، فيحول التركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري والمبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية تراكيب تتجاوز إطار المألوفات ، فيفضي ذلك إلى إفراز الصورة الفنية المقصودة والانفعال المقصود"[3]. **إن الانزياح** التركيبي يكون في خروج التركيب عن الاستعمال المألوف والمقصود هو الرتبة في اللغة العربية

---

[1]- جون كوهن ، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر ، اللغة العليا) ، تر، أحمد درويش ، دار غريب للنشر ، القاهرة ، ج1، (د،ط) ، ص35 .

[2]- عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز** ، ص17.

[3]- نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص160.

وبواسطة هذه الآلية يستطيع المبدع التغيير في أماكن الكلمات ، فله حرية التقديم والتأخير **ويكون هذا النوع من الانزياح من خلال** " طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب "[1] ولعل سعي المبدع في عدوله وانزياحه عن التركيب المألوف إلى تركيب **لغوي جديد هدفه** إثارة المتلقي ومفاجأته بشكل جديد ومحتوى جديد مغاير للشكل القديم ، كذلك إخراجه من دائرة الملل المعتاد ، محاولا استعمال طرق جديدة غايتها إمتاع القارئ **وجذبه.**

أ- التقديم والتأخير :

تحفل اللغة العربية بأسلوب التقديم والتأخير ، حيث تقدم للشاعر فرصا كثيرة للتنقل بين أجزاء الجملة ، دون أن يغير ذلك كثيرا في دلالاتها ، فإن كان نمط الجملة العربية مكونا من الفعل ثم الفاعل ثم المفعول به ، فإن ثمة إمكانية واضحة لتقديم الفاعل أو المفعول أو كليهما **على الفعل .**[2]

فقد منحت اللغة العربية فرصة للمبدع لإظهار إمكاناته وقدراته وطاقاته اللغوية ، وسمحت له بمداعبة الألفاظ ونقلها من مكان لآخر دون تغيير المعنى.

يمثل التقديم والتأخير عنصرا مهما في إثراء اللغة ، وهو ظاهرة أسلوبية تعنى بتغيير العناصر التي يتكون منها البيت ، بمعنى العدول عن الأصل الذي يقوم عليه **بناء الجملة العربية** والتشويش في رتبتها[3]. ومنه فإن عنصر التقديم والتأخير يعني تغيير مراتب العناصر والعدول فيها **عن مألوفها.**

ولعل اهتمام المبدع بهذه الظاهرة واستعمالها لا يكون بهدف الحفاظ على الرتبة في الجملة وإنما محاولة تحديد الدلالة وإعطاء معنى مغاير **وجديد.**

---

[1]- أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، (ط1) ،2005 ، ص120 .

[2]- ينظر: أحمد مبارك الخطيب ، الانزياح الشعري **عند المتنبي قراءة في التراث القدي عند العرب** ، ص235.

[3]- ينظر محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء ، بيروت ، (ط2) ، 1986، ص70.

أما جون كوهن فقد أطلق عليه تسمية القلب حيث يقول: " إن صور التقديم والتأخير ليست إلا واحدة من أنماط الانحراف التركيبي"[1]. ويؤكد كوهن في هذا القول على أن عنصر التقديم والتأخير من أبرز مظاهر الانزياح التركيبي الذي أضحى أمرا مُهما في كتابات الشعراء والمبدعين للارتقاء بالديوان جماليا.

ومن نماذج ذلك: في قصيدة **"تجليات بني سقط من الموت سهوا "**[2]

حلمي الأبدي احتراف النبوة ،

مذ عقروا "ناقة الله" **، مذ شردوا "صالحا"**

أشهروا في وجوه اليتامى سيوف البطولة

قدم الشاعر هنا شبه الجملة (في وجوه اليتامى) **على المفعول به (سيوف البطولة)** ، فالتركيب النحوي الصحيح للجملة هو (أشهروا سيوف البطولة في وجوه اليتامى ، ولأن من أسباب تقديم لفظة على أخرى هو الاهتمام بالمتقدم ، فلا بد أن الشاعر هنا أراد انتباه المتلقي إلى **شبه الجملة** (في وجوه اليتامى) **، ليحاول بذلك التصدي للجبابرة والطغاة الذين "عقروا ناقة الله" وشردوا** "نبي الله " **وامتد ظلمهم ليشهروا سيوفا ظنوها هم سيوف البطولة ، بينما هي** سيوف الظلم والضلال ، بل قد يقصد الشاعر باليتامى الأنبياء والمرسلين وما تلقوه في سبيل **نشر دعوتهم**[3].

كنت في الجب وحدي ،

على حافة الموت أهذي.

حيث قدم الشاعر شبه الجملة (على حافة الموت) ، والأصل في التركيب قوله **(أهذي على حافة الموت)** ، أي أن الأصل أن يتقدم الفعل وهو بهذا يريد أن يؤكد على المعاناة التي

---

[1]- ينظر : جون كوهن : النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر ، اللغة العليا) ، ص351.

[2]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ط2، 2003. ص27.

[3]- **المصدر السابق ص28-29**

عانها ومدى عمقها فطالما شبه الشعراء أنفسهم بالأنبياء ، وأسقطوا معاناتهم الخاصة على واقعهم أو العكس بأن يبينوا المعاناة والأزمات التي تتخبط فيها الأمة **من خلال عرض آلامهم** وأحاسيسهم الشخصية يقول الشاعر في هذا الصدد:

كنت وحدي أساهم ..وحدي أرد الأعادي

وحين ترديت ، كان لي الحوت منفى ومقبرة.. [1]

أخر الشاعر هنا اسم كان (الحوت) على خبرها (لي) ، ليشير دائما لمعاناته وتضحياته التي لم يجد لها صدى من أفراد مجتمعه ، وكل ما لقيه هو الجحود ونكران الجميل فكان له **(الحوت** منفى ومقبرة) **مثلما حال سيدنا يونس –عليه السلام-** ففي هذه الأبيات إشارة ضمنية لمحنة سيدنا يونس وهو في ظلمة الحوت ، وكيف تشابه الشاعر معه في هذه المحنة.

ويمطر صحراء الحنين سحابكم

فيورق شوقي فيكم موعدا ..حسنى [2]

حيث قدم المفعول به (صحراء الحنين) وأخر الفاعل (سحابكم) ، ربما لأنه من البديهي أن يكون مصدر المطر هو السحاب ، لكن ليس من المألوف أن تمطر في الصحراء فقدم غير المألوف على المألوف ، ليثير التعجب في المستمع ، فالصحراء ليست صحراء عادية إنها **صحراء الحنين ليزداد الشوق.**

وغامت في مدى عينك ..

يا موال..

أوراق الهوى حسره [3]

---

[1]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، ص31.
[2]- **مصطفى محمد** الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982.ص96.
[3]- **مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة، ص46.**

وتقدير الكلام ب: (غامت أوراق الهوى في مدى عينك حسرة) ، **فالاهتمام هنا بالمكان لا بالفاعل؛ لأن المكان هنا هو "العين"** والعين تمتاز بحساسيتها وأهميتها ، فنحن ندرك بالبصر ما **لا ندركه بالسماع.**

وتصلب شوقي الأبعاد[1]

وتقدير الكلام ب: (تصلب الأبعاد شوقي ، قدم المفعول به وأخر الفاعل وهذا لأهمية المفعول به **(الشوق)** لهول ما فعل به **(الصلب).**

ويضم الكون والأضواء والإيحاء جفناها [2]

وتقدير الكلام ب: (يضم جفناها الكون والأضواء والإيحاء) ، **فقدمت سلسلة المفعول به (الكون** ، الأضواء ، الإيحاء) **على الفاعل (جفناها) ، فقدم المفعول الواسع (الكون ،** الأضواء ، الإيحاء)، لهذه الغرابة قدم المفعول به (الكبير) **على الفاعل** (الصغير) .

وأخشى أن يصد الشوق عن رحلاته الملل [3]

وتقدير الكلام ب: (يصد الملل الشوق عن رحلاته) فقدم المفعول به (الشوق) على الفاعل الملل ، وهذا لأن فعل الصد يجذب إليه المفعول به لقوته الدلالية **(الصد).**

كذلك قوله :

هنا تطويني الأيام يشرب من دمي سأمي[4]

تقدير الكلام (يشرب سأمي من دمي) حيث قدم المفعول به (من دمي) على الفاعل (سأمي) ، قدم الدم على السأم ، لأهمية المفعول به فهو الدم سائل الحياة ، فليس يعقل أن يشرب ، فهذا الفعل هو ما جعل الأولوية للمفعول به أسلوبيا ، يمكن القول إن التقديم والتأخير بين الفاعل والمفعول به يرجع إلى طرف ثالث هو **"الفعل" فالفعل هو المركز.**

---

[1]- المصدر نفسه، ص43.
[2]- المصدر نفسه، ص 44.
[3]- المصدر نفسه، ص 38.
[4]- المصدر نفسه، ص 39.

ب- الحذف :

يعد الحذف مظهرا من مظاهر البلاغة العربية أو سرا من أسرار جمالها وإبداعها وهو عنصر من عناصر التي تزين اللغة وتقويها وتزيد المعنى جمالا ، ولهذا قال عنه شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجاني: فما من اسم أو فعل تجده قد حذف تم أصيب به موضعه وحذف في الحال التي ينبغي أن يحذف فيها إلا وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره وترى إضماره في النفس أولى وآنس من النطق به[1].

لغة : حذفه، يحذفه أي أسقطه.[2]

اصطلاحا:

هو عبارة عن "حذف بعض لفظه، لدلالة الباقي عليه"[3]، **فالغياب لعنصر داخل** الجملة ، وحتى يتم ذلك لابد من وجود ما يدل عليه.

يقول ابن الأثير عن الحذف : "والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف ، فإن لم يكن هناك دليل المحذوف ، فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا بسبب "[4]، وعليه فالحذف من الظواهر الأسلوبية والبلاغية الذي يعكس جمالا على النص **الشعري.**

فإذا كان التقديم والتأخير يعتمد على الرتبة في المنظور النحوي، فإنّ الحذف يستغني عن بعض المفردات سعيا وراء ذلك التلميح لا التصريح باعتباره واسع الدلالة ، كما نجد أن "**سيبويه** " تحدث بإسهاب عن ظاهرة الحذف ، وبيّن السبب الذي ألجأ إليه العرب في **مسلكهم** لهذا الطريق : وأن الذي دفعه إلى ذلك إما طلب الخفة على اللسان ، واما اتساع

---

[1]- مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية ، دار الوفاء للنشر ، الإسكندرية ، مصر(دط) 2005، ص16.

[2]- الفيروز أبادي ، قاموس المحيط مؤسسة الرسالة للنشر ، بيروت ، لبنان (ط8) ، 2005 ، ص799.

[3]- حيدر حسين عبيد ، الحذف بين النحويين والبلاغيين دراسة تطبيقية ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، (ط1) ، 2013 ، ص16 .

[4]- سامي محمد عبابنة ، التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة **في التراث القدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب** الحديث ، دار الكتاب العالمي ، أربد ، الأردن (ط1) ، 2008 ، ص202-203.

الكلام ، والاختصار ، واشترط في المحذوف أن يكون معلوما لدى السامع وأنه يستفطن إليه **بدلالة الكلام عليه "**[1].

والحذف يكون واضحا يشعر به القارئ بمجرد القراءة للنص الأدبي ، فقد يحذف الكلام اختصارا؛ لأن في الإطالة ملالة للسامع.

يقول عبد القاهر الجرجاني رحمه الله :**"هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر** شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة ، أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانيا إذا لم تُبن ، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر وتدفعها حتى تنتظر "[2] وتندرج ظاهرة الحذف ضمن الانزياح التركيبي لأنه **"غياب لعنصر داخل الجملة إلا أن هذا العنصر يستلزمه نفس الجملة وتستدعيه "**[3].

الشاعر أو الكاتب يلجأ إلى الحذف لأغراض ودلالات مختلفة ويعتبر الحذ**ف من أبرز** عوارض التركيب في الكلام ، والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب.

ومن نماذج ذلك ،قول الشاعر :

واقف .. أستعيد بقايا الجراح ...

في خريف الهوى ..عند مفترق الذكريات..

كصفصافة صغرت خدها للرّياح

واقف .. أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى..

---

[1]- مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، دار الكتاب العالمي للنشر، إربد ، الأردن ،ط1، 2011، ص83.

[2]- عبد القاهر الجرجاني : **دلائل الإعجاز ، مورفم للطباعة والنشر ، الجزائر ، د ،ط** 1991 ، ص117.

[3]- جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر ، محمد المولي ، محمد العمري دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، **المغرب** ،ط1 ، 1986.

يزيد اشتعال المدى ،

وبراكينه ما ارتوت من ينابيع دمي .

ومن دمي المستباح

واقف عند سفح السّنين الخوالي وحيدا،[1]

اكتفى الشاعر في هذه الأبيات بذكر **(واقف)** ، وهو خبر لمبتدأ محذوف تقديره **(أنا واقف)** فهو لم يذكر المبتدأ ، بل ذكر الخبر فقط ليشير إليه ويؤّكد على حالته ، فهو يحس **بالضياع والتشتت وحيدا ، فاكتف بذكر المسند (واقف) ، الذي يستدعي ضمنيّا المسند إليه (أنا)** ، وهما يشيران إلى شيء واحد أو شخص واحد ، وهو الشاعر.

كما حذف اسم الفاعل (واقف) في الشطرين الثاني والثالث ، ليعود ذكره في **الرابع ، ذلك أن** تكراره قد يؤدي إلى ملل دون فائدة جمالية ، بينما المباعدة عند ذكره خلقت جمالية.

وفي قصيدة" **يسألونك**" نلاحظ حذفه للجملة الفعلية يسألونك في الشطرين السادس والسابع ويعاد ذكرها في الأشطر الموالية:

يسألونك عن الشّاعر مثّقل بالحنين ..

يسألونك عن مغرم يبتغي شقّ الرّوح في جسد امرأة من مياه وطين .

يسألونك عن عاشق خائب

أنكرته نسا العالمين.

يسألونك عن فائض الماء والبحر ..

عن ظمأ الشّط للماء..

عن حيرة الرّافدين ..

[1]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، ص 25.

يسألونك عن وجع الورد والياسمين [1]

فتجنبُ التّكرار الممل هو سبب الحذف ، فهذا يثير ذهن القارئ، ويشوّقه للبحث عن الإجابة ، حيث أن الشاعر جمع ما يشبه المتناقضات ففائض الماء كان لا يجب أن يقود لظمأ في الشط ، فيستوقف المتلقّي ويجعله يفكّر في هذا الجمع القريب للتناقض ، فكان الحذف هنا متنفّسا للقارئ لأعمال تجربته في النص .

إلى م الجراح السود .. تعصر مقلتي

ويسكر مني الليل ..يفني وما يفني ؟

إلى م ..فؤوس القهر .. **تغتال موطنا؟**

يصيره الداء العصوف له سكنى[2]

والتقدير (إلى متى) ، فالمألوف أن تحذف الأداة كاملة ، هنا حذفت حروف من هذه الأداة ومتى أداة للسؤال عن الوقت والزمن الذي يعيشه هنا ليس بزمن السار (**الجراح ، السود تعصر** ، فؤوس القهر تغتال) .

ومن شواهد حذف الكلمة:

بعيد عنك..لا نايًا فيسعدني ، ولا وترا [3]

والتقدير (**بعيد عنك..**لا نايا فيسعدني ، ولا وترا فيسعدني) ، **فحذف** (يسعدني) **لتجنب** التكرار ، فالناي آلة موسيقية تسعد والآلات الوترية أيضا تسعد.

---

[1]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، ص62.
[2]- **مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة، ص91.**
[3]- **مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة ، ص37.**

ج- الالتفات :

لغة : يعني الالتفات في اللغة : **"لَفَتَ وَجْهَهُ عَنِ القَوْمِ** : صَرَفَهُ ، وَتَلَفَتَ إِلَى الشَّيء وَلْتَفَتَ إِلَيْهِ: **صَرَفَ وَجْهَهُ إِلَيْهِ ..، واللَّفْتُ** : لَيَّ الشَّيء عَنْ جِهَتِهِ وَلَفَتَ فُلاناً عَنْ رَأْيِهِ أَيْ صَرَفْتُهُ عَنْهُ وَمِنْهُ الِالْتِفَات"[1] ، **فهو من معانيه التحول والانصراف من جهة أخرى.**

اصطلاحا : هو ضرب من الانزياح التركيبي على مستوى النص ، لذلك وصف الالتفات بالعدول وعدّ من صميم الانزياح لشموليته على بنية تناسبية تضليلية يشترك في تكريسها كل **من المعيار والأسلوب والدلالة ويتم ذلك كله بلغة شعرية "**[2].

وفي هذا السياق نجد أن الالتفات يعبر عن الانزياح حيث يعني "التحول من معنى إلى آخر أو عن ضمير إلى غيره"[3].

والالتفات هو الانتقال بأسلوب من صيغة التّكلم أو الخطاب أو الغيبة إلى صيغة أخرى من هذه الصّيغ بشرط أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائدا في نفس الأمر إلى الملتفت عنه، بمعنى أن يعود الضمير الثّاني على نفس الشيء الذي عاد إليه الضمير الأول ،[4] **وأسلوب** الالتفات موجود في القرآن الكريم وله عدّة صور من بينها الانتقال من ضمير الغائب إلى المخاطب قال الله تعالى: (وَقَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَنُ وَلَدًا (88) لَقَدْ جِئْتُمْ شَيْئًا إِدا (89))[5].

وتفسير الآيتين أن زعم الكفار –**كاذبين**- أنّ الله تعالى اتخذ ولدا من عباده ، تعالى وتنزّه عن ذلك؛ لأنّه واحد أحد لم يلد ولم يولد ، لقد أتى الكفّار بقولهم هذا منكرا فضيعا وأمرا **شنيعا**.[6]

---

[1]- **ابن منظور لسان العرب : مادة لفت** ،ج46 ، دار صادر للنشر والتوزيع ، د ، ط ، ص4051.

[2]- خيرة حمر العين ، شعرية الانزياح ، دراسة في جمالية العدول مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية ، للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2011 ، ص225.

[3]- فتح الله أحمد سليمان ، الاسلوبية مدخل نظري ،ودراسة تطبيقية ، تح طه وادي ، مكتب الآداب للنشر والتوزيع ، القاهرة.1425هـ ، 2004 ، ص223

[4]- عبد القادر حسين ، فن البلاغة ، علم الكتب ، بيروت لبنان ،ط2، 1984 ، ص280.

[5]- سورة مريم ، الآينان ، 88-89.

[6]- عائض القرني ، التفسير الميسر العبيكان للنشر ، الرياض ، السعودية ، ط2 ، 2007 ، ص364.

فالانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب ، حمل دلالة الحضور فأراد الله عزّ وجل توبيخهم على ادّعائهم ، وتوبيخ الحاضر أشدَّ وطأة وأكثر وقعا في النفوس.

ويشترط في الالتفات أمران:

1-وجود تعبيرين يستخدم في ثانيها طريق مغاير للطريق الأول.

2-مخالفة التعبير الثاني مقتضى ظاهر ومرتقب السّامع[1].

3- ومن نماذج الالتفات:

وأرشّ البقاع بعطر الطّفولة ...

استباحوا دمي في الشّهور الحرام ، وما خجلوا..

سفحوه على قارعات الطريق ..[2]

حيث انتقل من صيغة المتكلم إلى الغائب وفق أسلوب الالتفات في محاولة منه لإظهار شرور الأعداء وما يضمرونه له من حقد بينما هو يحاول قول الحق ونشر مبدأ السّلام والوئام ، لكّنه لم يلق غير التّهميش والإهانة.

ويؤكد الشاعر يوسف وغليسي أنه يفضح كل متآمر خائن، يقول في قصيدة "تجلّيات بني سقط من الموت **سهوا**:

سأفضحكم في الرّمال ...،

سأزرع أسراركم في التراب .

"قصب الرّيح" ينمو على شّط أسرارهم .[3]

---

[1]- يوسف أبو العدوس ، مدخل على البلاغة العربية ، علم المعاني –علم البيان –علم البديع دار المسيرة ، عمان ، الأردن ،ط1، 2007 ص103.

[2]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ط2، 2003. ص 28

[3]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، ص 54.

حيث نلاحظ الالتفات من المخاطب إلى الغائب ، وذلك بانتقال الشاعر من قوله **(سأفضحكم)** إلى قوله **(أسرارهم) ، فهو** لا يخاف من فضح كل متآمر فيخاطبهم مباشرة، تم ينتقل إلى فضحهم أمام المتلقي ، فينتقل إلى صيغة الغيبة **(أسرارهم).**

فنلهث تلهث الأبعا

د...نهواها مساكينا [1]

هنا انتقال من المتكلم إلى الغائب ، الفعل هنا واحد هو **(لهث) ، ولكنه انتقل من المتكلم (نلهث)** إلى الغائب **(تلهث الأبعاد)** بشكل متتابع إنها محاولة للدمج بين المتكلم **والغائب لينتج (نهواها مساكينا) ، حيث التحم المتكلم بالغائب (نهواها) فـ (نهوى)** ترمز الى **المتكلم و(ها)** إلى الغائب.

طوفت ألفا .. يحفر التسال في

شفتي .. يلوب كطائر حيران [2]

الأفعال هنا متعددة (طاف/حفر/لاب) ، الفعل الأول (طاف) يعود إلى المتكلم ، أما **(حفر ولاب)** تعود إلى **"التنسال" ، فجملة (**يحفر التسال في شفتي**) الغائب يعود على المتكلم** ، ولعل هذا الالتفات المتكرر يعود إلى **"الغائب" هو** رغبة في اكتشاف ما هو غائب، أي المعنى الغامض ، فحدثت فوضى بين **(المتكلم /الغائب) و(المخاطب/الغائب).**

وهناك التفات **عن الفعل المضارع إلى الفعل الأمر يقول الشاعر:**

ملأ الضلوع صدى تردّد **ما شكّ قلب أو تردّد خاطر ماهر**

إنّي إذن أعمى البصيرة إن قلبي إلى سواك يهاجر

يكن لم يفطر القلب الأثير سوى حبّ الشهادة ربّ آسر

---

[1]- **مصطفى محمد الغماري ، أسرار الغربة، ص85.**
[2]- المصدر نفسه، ص86.

على هب سحر فنّك للشهيد ولذ تسبق ودع جيف الوجود به تكابر

واحمل قصيدك من دم لا من دمي ما الشعر إن كفر الوجود الثائر

إن كنت تضرب في الشموس أصالة فاضرب.. فمالك غير **سيفك ناصر**

واستلهم الأثر القديم ولاتكن من ذي صدود بالسراب يكاثر[1]

فبعد استحضار جلاء الموقف من قبل الشاعر لغرض الإخبار ومثول الصورة للفتى الفدائي "**ماهر الحبيشي** " من خلال الأفعال المضارعة والاستقبال الدالة عليها المفردات الآتية: **تردّد، يكن يهاجر ، يفطر ، تسبق ، تكابر)** يلفت الشاعر إلى السياق الإنشائي بالجمل الطلبية المعتمدة على أفعال الأمر (هب، دع ، احمل ،استلهم، فاضرب) ، والتوجه إلى مخاطبة ذات البطل الفدائي ليفيد به النصح والإرشاد.

عدول فيه من الجمالية ما يعود على القصيد في حد ذاته فيكسبه، حركية وصيرورة دائمة والقضاء على الرتابة في تأدية الأفعال لوظيفتها على نسق واحد ممل، وفيه من تطرية لنشاط السامع وايقاظ الإصغاء من قبله.

01/ الانزياح الدلالي :

يعد الانزياح الدلالي من أبرز اشكال الانزياح التي تضع الشعر في أقصى الطرف المقابل للنثر؛ لأن فيها تنزاح الدوال على مدلولاتها الأصلية ، فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات لتحل مكانها دلالات جديدة[2].

وبما أن" الانزياح الدلالي هو النوع الثاني من أنواع الانزياح الذي درسه البلاغيون ضمن علم البيان ، من حيث هو إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة " [3] وبذلك يحاول المبدع من خلاله

---

[1]- **مصطفى محمد الغماري** ، قصائد منتفضة أسرار من كتاب النار ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،2001، ص106/105.

[2]- عبد الله خضر محمد ، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر ، أربد، الأردن، (د،ط)، 2013، ص154.

[3]- ينظر: مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية ، ص102.

تشفير النص عن طريق البلاغة ، ويرى كوهن أن الدلالة "مجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما"[1]، أي أن الكلمة لا تنحصر في دلالة واحدة ، بل تتعدد تلك الدلالة لتحقق مجموعة من الدلالات المختلفة ، فالانزياح الدلالي متعلق بجوهر المادة اللغوية.

و"مادامت اللغة الشعرية تخلق داخل كل نص نسيجها الخاص وبنياتها وقوانينها ، ولعل ذلك ما يبرر أيضا اختلاف التجارب والإبداعات حتى عندما تصدر عن شاعر واحد"[2].

وهناك من يطلق عليه اسم الانزياح الاستبدالي أو الانحراف الاستبدالي "والانحرافات الاستبدالية تخرج على قواعد الاختيار للرّموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل الألوف"[3].

أ/ التشبيه:

يعّد التشبيه فن واسع النطاق ، هذا ما جعله يكون محور اهتمام العلماء فتعددت مفاهيمه، فنجد الرماني(384هـ) يعرّفه بقوله:" التشبيه هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل ، ولا يخلو التشبيه ، يكون في القول أو النفس " [4] يعني أن التشبيه يجعل شيئا ما مثيل شيء آخر بصفة مشتركة وعليه نجد أن التشبيه عند الرماني حسي وآخر نفسي.

وعُرّف أيضا بأنه التماس مماثلة مع أمرين أو أكثر لقصد الاشتراك بينهما في صفة من الصفات لغرض يريد المتكلم عرضه بقصد أو هو أن تشارك شيئا أو أشياء غيرها في صفة أو أكثر بأداة من الكاف أو مثلها ملفوظة أو ملحوظة[5].

وعليه التشبيه جمع بين شيئين أو أكثر لاشتراكهما بصفتين أو أكثر.

ويتألف التشبيه من أربعة أركان :[6]

المشبه : هو الركن الذي يراد تشبيهه بركن أو بطرف آخر وإلحاقه به.

المشبه به: هو الركن أو الطرف الذي يراد أن يشبه به الركن أو الطرف الأول للمماثلة بينهما.

---

[1]- جون كوهن : النظرية الشعرية ، (بناء لغة الشعر ، اللغة العليا) ، ص106.

[2]- عبد الله خضر محمد ، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، ص156.

[3]- صلاح فضل علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط1، 2005، ص211-212.

[4]- محمود موسى حمدان ، أدوات التشبيه دلالتها ، واستعمالاتها في القرآن الكريم مطبعة الأمانة مصر ط1 ، 1992 ص9

[5]- حميد آدم ثويني، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق المناهج للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن ،ط1 ، 2007، ص247.

[6]- المرجع نفسه، ص 253/252.

أداة التشبيه: وهي اللفظة التي تستخدم للدلالة على التشبيه وتربط المشبه بالمشبه به ، قد تذكر **أو تحذف من الجملة.**

وجه الشبه : ويسمى أيضا بالجامع وهو الصفة التي تجمع بين المشبه والمشبه به.

ومن نماذج ذلك:

- **التشبيه المرسل: وهو ما ذُكرت فيه أداة التشبيه وهو أكثر شيوعا عند العرب.**

واقف .. أستعيد بقايا الجراح

في خريف الهوى .. عند نفترق الذّكريات

كصفصافة صعّرت خدّها للرياح .[1]

يبدو الانزياح التشبيهي في الشطر الثالث ، فالشاعر يشبه نفسه بصفصافة ، فذكر أداة التشبيه **وهي (الكاف)** ، ويكمن عنصر المفاجأة في كون الصّفصافة حملت هي الأخرى **صفات الإنسان (صعرت) أي أن الشاعر أراد القول إنّه** يشترك معها في صفة الصمود والبقاء ، إضافة إلى صفة إنسانية وافقت الصفتين في السياق الذّي وردت فيه.

- **التشبيه البليغ** :هو ما حذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه وهو أبلغ صور التشبيه **لمطابقته التامة بين المشبه والمشبه به.**

جاء على لسان الشاعر :

أعظم **بمهرك أن يكون** لغة الرصاص بها بيان **بنادقا الأدهر**

وقنابلا غضبى يسيل لهيبها **مطرا على المستوطن المستكثر**

ما أروع الغضب الخصيب إذا عدت نظم تساس بحالم ومغرّر

متردد **الموت العريض لو** **ألقى بطرف المبصر أنه المستبصر**

أغليت في عينيك **سحرا قاهرا** لم يلف إلا ساحرا .. لم يسحر

قيل الحياة فقلت تلك آلهة **معبودة** منذ الزّمان الأغبر.[1]

[1]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، ص 25.

يبلغ الانزياح ذروته على المستوى التعبيري ، في هذا الشكل اللّغوي **(مهرك بنادقا ، قنابلا غضبا ، سحرا قاهرا ، الحياة آلهة معبودة) ، حيث خ**لق الشاعر فجوة في هذه التراكيب الاسمية بين المسند والمسند إليه ، ومنح الصور التشبيهية عمقا وإيحاء عن طريق التأليف بين مكونات متباعدة وغير متجانسة لانتمائها إلى عوالم مختلفة ولطافة هذه التشبيهات تكمن في دقة اختيار الشاعر للمشبه به ، وهو يخاطب شخصية **"ليلى المقدسية" فراح ينتقي** لهذا المقام ما يعكس مشاعره ، فشبّه المهر بالبنادق يمنح ويعطي الخطيبة بدلا عن المهر المألوف **والذي عادة ما يكون نقودا أو دراهم بنادق كما اتصفت القنابل وألصقت بها صفة الغضب** وهي تسقط وتسيل بلهيبها على المستوطن الصهيوني وروعة الغضب وهو خصيب غير جاف ولا عميق إذا ألزم تنفيذه وقت الحاجة ، وتلك صفة الموت وهو عريض مختص لقياس المسافات والمساحات والمغالاة في سحر العينين جراء الجمال الخلاق حتى الساحر المتمرن لا يعرف خباياه ، وصولا إلى المبالغة في تشبيه الحياة بالآلهة المعبودة في نظر من لم يعرف حقيقتها.

ب/ المجاز اللغوي /الاستعارة:

هي تشبيه حذف أحد طرفيه ، ووجهه وأداته كقولك: فلان يتكلم بالدرر، فالكلام مستعار له ولفظ الدرر مستعار منه والعلاقة بينهما الحسن والقرينة يتكلم والاستعارة قسمان: تصريحية ومكنية فالتصريحية ما صرح فيها بلفظ المشبه به، والم**كنية ما حذف فيها المشبه به ورمز إليه بلازمة من لوازمه.**[2]

والاستعارة مجاز لغوي وهي "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه ، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي"[3].

الاستعارة التصريحية : يقول الشاعر :

سكرت بك الآثام إن عاطيتها ما شاء شيطان الهوى من مسكرا

---

[1]- **مصطفى محمد الغماري ، قصائد منقضة ، ص 11.**

[2]- جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص108.

[3]- أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت (دط) ، 2005، ص258.

وقال أيضا:

لست منّي إن رحت تورق بالدّف لى على دبكة الصّدى والصّدود

سكروا بالديار دهرا وما نن فك نشقى بمدمن مستزيد[1]

فالمفردات (**سكرت ، تورق ، سكروا**) **عدل فيها الشاعر عن** استعمالها الأصلي الموضوع لها، ورجّح فيها المجاز على الحقيقة ، فقد قصد بالسكر في المرة الأولى استفحال داء الآثام ، وقصد بـ**(تورق)** معنى الانحراف عن سكة الموت في سبيل الله وتحرير الأرض المقدسة وهو يخاطب الشهيد " **عز الدين المصري" ، وعدل عن العبث بالديار من** قبل الكيان الصهيوني إلى **السكر** بها.

الاستعارة المكنية : يقول الشاعر :

لفظتني **الأحلام** في فجّ بعيد ..

وتقيّأتني الأرض إذا شربت دمي [2]

حيث شبه الشاعر (الأحلام) بشيء مادّي كالبحر الذي تلفظ أمواجه ما احتوى عليه ، أو ما وقع فيه وأبقى على قرينة دالّة عليه وهي :(لَفْظَتْنِي**) على سبيل الاستعارة المكنية ، حيث** تُرِكَ المشبه وحُذِفَ المشّبه به وتُرِكَت قرينة دالة عليه ، وهذا ما نلحظه في الشطر الثاني ، فعبّر الشاعر عن الحالة التي آل إليها ، بعد أن ضاعت أحلامه ، وتنكّرت له الأرض بعد أن قدّم لها **كلّ نفيس ، فالشّاعر يعتصر ألما على حاله وحال وطنه زمن العشرية السّوداء، حيث الواقع مأساوي والنّفوس حزينة.**

ج/ الكناية:

عرّفها ابن رشيق بقوله: الكناية ومعناها الإشارة والإيماء هي من غرائب الشعر وملحه وهي بلاغة عجيبة تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدرة، وهي في كل نوع لمحة دالة واختمار وتلويح يعرف مجملا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه[3].

---

[1]- **مصطفى محمد الغماري ، قصائد منقضة ، ص 28.**

[2]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار ص 36.

[3]- **محمد علي الشراج ، البلب في قواعد اللغة وآلات الأدب والنحو والصرف والبلاغة ، والعروض واللغة ، والمثل ، دمشق ،ط1 ، 1982 ، ص176.**

وعرفها البلاغيون بقولهم: الكناية لفظ يطلق ويراد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى **الأصلي**[1].

والكناية من ألطف أساليب البلاغة وأدقها، وهي أبلغ من الحقيقة التصريح؛ لأن الانت**قال فيها** يكون من الملزوم إلى اللازم فهو كالدّعوى ببيّنة.[2]

ومن نماذج ذلك قول الشاعر:

واللّيل مائدة الفناء لفاكه ثمر الرؤوس بها شهمي المنظر

واللّيل مشربة على أسمارها شاهدت مناظر مخبر عن مخبر

واللّيل أفصحت الدّنان بسرّه إلا غثاء مؤوّل ومفسّر[3]

ففي قول الشاعر(اللّيل مائدة ، اللّيل مشربة ، اللّيل أفصحت الدّنان بسرّه) إسناد انزياحي حيث أسندت ألفاظ (مائدة ، مشربة ، أفصحت) إلى الموصوف **(اللّيل) فيه من** التشخيص والإثارة وزيادة المعنى عمقا وإيحاء.

في ربيع الغضب ،

أنكرتني القبيلة **حين تلوّنت بالاخضرار.**

كفرت بلون اللّهب .[4]

في هذه الأشطر الثلاثة رغبة الشاعر في السّلام ، وبين غضبه من العداوة والبغضاء السائّدة في مجتمعه فالكناية في قوله **(حين تلوّنت بالاخضرار)** ، أي أنّه أصبح مرفوضا من طرف مجتمعه لمخالفته لهم ، وهو لا يقصد تلوّنه حقيقة باللون الأخضر ، بل خياره للحبّ والأمان في وقت كان الجميع في اقتتال وتناحر ، فتنكّر له بنو جنسِه؛ لأنّه خالفهم واختار طريقا غير طريقهم ، كما نجد الكناية في الشّطر الثاني ، في ذكر **(لون اللّهب) ويقصد به الغدر والخيانة ، والفتنة** والحروب وكل هذا كفر به الشاعر فهو دائما وأبدا ينشد السّلم لذا نجده يصف وطنه **بالاخضرار.**

يقول الشاعر في قصيدة **"غيم"**:

---

[1]- المرجع نفسه ، ص177.

[2]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص290.

[3]- **مصطفى محمد الغماري ، قصائد منقضة ، ص** 32.

[4]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، ص 33.

أحبّك يا وطني الأخضر

ولا أبتغي موطنا لي **سواه**[1]

تبرز الكناية في قوله : (يا وطني الأخضر) ، وهي كناية عن خيرات الوطن ، وثرواته وما ينعم به ، من خير وسلام.

[1]- المصدر نفسه، ص 70.

المبحث الثاني شعرية التناص

- **مفهوم التناص: لغة واصطلاحا**
- **أنواعه :**
- **01**/التناص الديني .
- **02/** التناص مع الشعر العربي.
- **03/** التناص الصوفي.
- **04**/ التناص الأسطوري.

المبحث الثاني: شعرية التناص

أولا– مفهوم التناص:

01/ **لغة** : النّصُّ : **رفعُك الشيء ، نص** الحديث ينصُّه **نصّا: رفعه.**[1]

02/ **اصطلاحا** :

التناص (**intertextualité**) ظهر المصطلح للمرة الأولى في الغرب على **يد "جوليا كريستيفيا** " عام 1966 في مجلة "تال كال" (**tel quel**) **وهي ترى "أن كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات** ، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى "[2] **وعليه فإن كل نص أخذ من نص آخر فالنص له مرجعية ولا** يخلق من العدم.

كما أن التناص " **هو تقطيع عبارات** مأخوذة من نصوص أخرى ، وفي كتابها **"نص الرواية"** عادت فكتبت عن التناص ، أنه هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة تم وصلت بعد حين إلى أن كل نص هو تشرب وتحويل لنص آخر "[3].

فالنص هو نتيجة لتجمّع العديد من النصوص ، وأن لكل نص مرجعية **من نص آخر،** يأخذ منه ويعيد نسيجه في شكل جديد ، مثلا أن هناك نصوصا **مقتبسة من الأساطير** فنقول إنها نصوص **أسطورية** ، هذا يعني أنه استند إلى مرجعية ، وهي النصوص **الأسطورية** فاغترف **منها.**

فالتناص آلية من الآليات التي **يُلجَأ إليها عن قصد بهدف نقل القارئ من زمان** لآخر ومن مكان لآخر لمعايشة الحدث ، فالنصوص **الأدبية** مأخوذة من نصوص وأعمال أخرى فقد **يأخذ الشاعر من أعمال روائية والعكس كذلك ؛ لأن الأجناس الأدبية باتت تأخذ من بعضها البعض.**

والتناص "تشكيل نص جديد من نصوص سابقة ، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة **لعدد من** النصوص التي تمحي الحدود بينها وأعيدت صياغتها بشكل جديد بحيث لم يبق من

---

[1]- **ابن منظور :لسان العرب ، مادة (نصص)، ج1.**

[2]- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص الدار البيضاء ، بيروت ط2، 1986، ص120.

[3]- حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، دار كنوز المعرفة العلمية ، عمان ، الأردن ، (ط1) ، 2009 ، ص20.

النصوص السابقة سوى مادتها وغاب الأصل ، فلا يدركه إلا ذو الخبرة والمران "[1].

إن التناص تقنية من التقنيات التي يستعملها المؤلف فالنص المتناص هو عبارة عن إعادة الصياغة في شكل جديد ، فالتناص هو الأخذ من النصوص الأخرى وإن لم تظهر عملية الاقتباس والأخذ مباشرة فإن التأثير وانعكاساته على كتابة الآخر لا يمكن أن يخفى.

يعلن "فوكو" بأنه لاوجود "لتعبير لا يفترض تعبيرا آخر ، فلا بد أن تتوفر أحداث متسلسلة متتابعة تتصل معا ، فالتناص إذن عملية استيعابية واحتوائية للنصوص السابقة ، والنص المتناص يحمل بعض صفات النص المأخوذ أو المتناص منه "[2].

مما سبق يتضح أن التناص هو أن يتضمن نص أدبي ما بحيث تندمج النصوص المقتبسة مع النصوص الأصلية لتعطينا شكلا جديدا يتحقق فيه التوحيد والاتساق والتكامل ، وبهذا ندرك أن التناص ضرورة حتمية لا يستطيع الكاتب الهروب منها ، فهي حاضرة في نصه سواء بوعي منه أو بغير وعي وهذا ما جاء على لسان حسب "فوكو" و" جوليا كريستيفيا"، وعليه "فالتناص ظاهرة تداخل النصوص بعضها بالآخر بعلاقات وكيفيات مختلفة ، سواء أوعى الكاتب ذلك أم لم يع "[3] فقد يتناص الكاتب مع نص آخر دون قصد ، فالنص ليس بنية مستقلة بذاتها ، إنما هو سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى.

لقد اورد الناقد محمد عزام في مؤلفه الموسوم (بالنص الغائب) بعض المفاهيم المتعلقة بالتناص حيث يرى أن بعض الباحثين يرغب في تكثير مفاهيمه ، رغبة في الوصول إلى أدق جزئيات هذا المصطلح الجديد ومن هذه المفاهيم نورد ما يلي :[4]

01/ التّناص:**intertextulity** : ظهر كمصطلح للمرة الأولى على يد جوليا كريستيفا عام 1966 في مجلة (تل كل) ، tel Quel الفرنسية وهي ترى أن كل نصّ هو عبارة عن فسيفساء من الإقتباسات وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى.

---

[1]- محمد عزام ، النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، (لاط) ، 2001 ، ص27.

[2]- ابراهيم مصطفى محمد الدهوم ، التناص في شعر أبي العلاء المعري ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الاردن ، (ط1) ، 2011 ، ص10.

[3]- نبيل علي حسنين، التناص: دراسة تطبيقية في شعر النقائض "جرير والفرزدق والاخطل" ، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر ، عمان ، الأردن ، (ط1) ، 2010 ، ص29.

[4]- محمد عزام النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي ،منشورات اتحاد كتاب العرب ،2001، ص53.

02/التفاعل النصّي : بين البنيتين بنية النّص والبنيات النصّية ، لا يكون مباشرا دائما ، فقد يكون ضمنيا عندما ينتج نصّ ما حاملا صور نصوص أخرى من خلال تبنيته الجديد ، **و(التفاعل النصّي)** مصطلح يؤثره بعض النقاد على مصطلح (التّناص).

03/البنيات النصّية : حيث ينتج كل كاتب نصوصه ضمن بنية نصّية معاصرة له أو سابقة عليه.

04/التعالق النصّي : hypertextuality **الذي يرى أن النصّ اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة.**

05/المناص : paratexte **وهو ما** نجده في العناوين والمقدمات والخواتم ، وكلمات **الناشر والصور.**

06/المصاحبات الأدبية : PARA LITERATURE **هي الاستشهادات** الأدبية التي تدخل في بنية نصّية معينة.

07/التّناصّية: هي مجموعة من العلاقات التي نراها بين النصوص وهي تتجاوز قضية التأثر والتأثير إلى أمور تتعلق بالبنية والنغم والفضاء الإبداعي.

08/المتناصّ : intertext هو مجموعة من النصوص التي يمكن تقريبها من النصّ سواء كانت في ذاكرة الكاتب أو القارئ ، أم في الكتب ، وهو النصّ الذي يستوعب عدداً من النصوص ويظل متمركزاً من خلال المعنى (لوران جيني) ، بينما يناقش ريفاتير الخلط السائد بين (التّناص) **و**(المتناصّ) فيرى أن (المتناصّ) هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النصّ الموجود تحت أعيننا ، أو مجموع النّصوص التي نجدها في ذاكر**تنا عند قراءة مقطع معين.**

09/المتعاليات النصّية :trans textuality **هي كل ما** يجعل نصّا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل ضمني أو مباشر ، وقد خصص جيرات جينيت كتابا بأكمله سمّاه palim psestes .seuil paris1983 حدد فيه أنماط **(المتعالقات النصّية)** في خمسة أنواع هي: النص ومعماره ، والّناص ، والميتانصّية ، والتعلق النّصي وهذه **الأنواع تتداخل فيما بينها**[1].

[1]- **محمد عزام**، النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي، ص54.

ثانيا– أنواعه :

01/ التناص مع القرآن الكريم :

لقد كان للقرآن الكريم حضور بارز في كتابات الأدباء عبر العصور لما له من أثر عظيم في التوجيه والتقييم ، ولما في آياته من إشراق وإشعاع ، أضف إلى ذلك أن القرآن الكريم ليس كغيره من الكتب السماوية لما يحتويه من قيم روحية وميزات جمالية[1]. **وهو استحضار الكاتب** بعض آيات القرآن الكريم وتوظيفها جماليا يعطي **النص** مكانة ويزيده حسنا وجمالا.

ويعد القرآن رافدا غنيا ونهلا عذبا للشعراء ، فاستقى منه الشعراء واستثمروا طاقاته بما يدعم ويساند تجاربهم الشعرية ومواقفهم الفكرية [2].

فالقرآن مصدر مهم وأولي لكل كاتب وقارئ ويلجأ بعض الشعراء عموما وبخاصة رواد الشعر الصوفي إلى توظيف النصوص القرآنية في نتاجاتهم **لاعتبارات منها** "**أن توظيف** النصوص الدينية يعد من أنجع الوسائل وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه وهي أنها ممن ينزع الذّهن البشري لحفظه ومداومة تذّكره ، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كلّ العصور تحرص على الإمساك بنص إلا **إذا كان دينيا** ،[3] **وهو ما يفسّر عودة** شعراء العرب في العصر الحديث إلى النص المقدّس و**الاغتراف** و**الاقتباس** منه واعتباره رافدا مهما من الرّوافد الأخرى التي ترافق رحلة الأديب الطويلة في فضاء **الإبداع**.

لقد شكل القرآن الكريم بفضل فصاحته وبلاغته ثورة فنية على مختلف **الأساليب** والتعابير أبدعها العرب وفصحائهم، "ولقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي والكتابة ودعا إلى **الاغتراف** من منهله العذب[4] ، وتظل المقاصد التي يرمي إليها الشاعر من **خلال** هذا التناص القرآني وغيره مفتوحة ولانهائية تخضع لخبرة المتلقي **وثقافته وسعة اطلاعه**

---

[1]- ينظر : علجية مودع ، النص الصوفي وفضاءات التأويل ، إشراف صالح مفقودة ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر في النقد العربي ، جامعة محمد خيضر بسكرة ،2010 ، ص118.

[2]- ينظر : المرجع نفسه .119.

[3]- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية ، قراءة في الشعر والقص والمسرح ، هيئة قصور الثقافة، القاهرة 1993،ص41

[4]- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري **المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافة الجزائر**، 2003، ص167.

وقدرته على التفسير والتأويل واستنطاق النصوص الحاضرة على السواء ومدى وعيه الفنّي بحقيقة النصوص الحاضرة والغائبة على السواء[1].

ومن نماذج ذلك نذكر قول الشاعر مصطفى الغماري[2]:

يَا قُدْسُ كَمْ فِيكِ مِنْ ذِكْرَى مُقَدّسَة

طَارَتْ بِأَجْنِحَةِ الأَضْوَاءِ نَجْوَاهَا

تُوهِجُ الحَزْمَ فِي جَلَى مُحَمَدِهَا

وَأُورَقَ الطُهْرُ فِي أَهْدَابِ عِيسَاهَا

فالشاعر يستدعي النص القرآني الخاص بالإسراء والمعراج حيث قال تعالى :**(سُبْحَانَ الذّي أَسْرَى بِعَبْدِه لَيْلاً مِنَ المَسْجِدِ الحَرامِ إِلَى المَسْجِدِ الأَقْصَا الذّي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ)**[3].

فهو توظيف امتصاصي للنص الغائب ، فلم يمس جوهره وإنّما تعامل معه فنيا ، حيث أبقى **للقارئ دوال إشارية (القدس ، طارت)** تحليله إلى النص القرآني الغائب.

وَتُسْتَبَاحُ حِيَادُ اللهِ لا عَجَبَ

فالسَّامِرِيُّ على الجُولاَنِ كَمْ تَاهَا.[4]

إن توظيف كلمة السّامري التفاتة فنية ذكية من الشاعر ، فقد حاور النصّ الغائب وهو قوله تعالى:**(فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ)** [5].

يَمْتَدُّ بَدْرًا عَلَى أَوْتَارِ حَاضِرِنَا.

---

[1]- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 184.
[2]- **مصطفى محمد الغماري**، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطني للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص18.
[3]- سورة الإسراء الآية الأولى01.
[4]- المصدر نفسه، ص 19.
[5]- سورة طه، الآية :87.

يَمْتَدُّ يَحْيَا اللُّقَيا تَحدِيه .

وَلْيَدْعُ مَنْ عَشِقَ الطاغُوتَ نَادِيه.

فَلَيْسَ إلا رَمَاد الكُفْرِ نَادِيه[1].

فهنا تعامل الشاعر مع النّص القرآني المستضاف وهو قوله تعالى: **(فَلْيَدعُ نَادِيَهُ سَنَدْعُ الزَبَانِيَةُ كَلاَّ لاَتُطعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ)** [2]، بطريقة التضمين والامتصاص لمعانيه فهو يريد استحضار الوعيد لإبراز ضالة من يعشق الطاغوت في نظره ، أمام ما يعد له من الجزاء ، حيث أن لتعابير القرآن شحنة دلالية قوية إذا ما وظّفت في السياق المناسب.

كما يبرز التّناص بحضور اللّفظ القرآني أيضا في قول الشاعر:

فَمَنْ سَيدُلُّ الخَطِيبَ عَلَى سارِقِ المَصْحَفِ

أَوْ نَذْبَحُ **"صَفْرَاءَ فَاقِعَةِ اللَّوْنِ " كَيْ نَهْتَدِي..**[3]

حيث يستدعي الشاعر قوله تعالى: **(قَالَ إِنَّه يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَاظِرِينَ)** [4]، ويورد أمرا مشتركا بين قصّة سيّدنا موسى –**عليه السّلام**- مع بني إسرائيل ، حيث الذّبح من أجل معرفة الحقيقة.

فيعود بنا هنا الشّاعر إلى هذه القصّة ، والوصف الذي وضعه الله تعالى للبقرة بعد أن **سألوا سيّدنا موسى عن لونها ، فقال ":** لهم موسى إنّ ربي يقول إنّها صفراء شديد الصّفرة وهي أحسن ألوان الدّواب التي تبهج العين حسنا وتسرّ النفس مشاهدة[5].

فالشاعر يتساءل عن سارق المصحف وهل يتطلّب الأمر ذبح البقرة كما حدث في الماضي لمعرفة قاتل النفس ، والاختلاف الذي وقع قوم سيّدنا موسى –عليه السلام- وحل الخلاف بأمر من الله ووحي منه.

---

[1]- **مصطفى محمد الغماري**، حديث الشمس والذاكرة، ص 56/55.

[2]-**سورة العلق**، الآيات: 19/18/17.

[3]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ط2، 2003. ص35.

[4]-**سورة البقرة، الآية**: 69.

[5]- عائض القرني ، التفسير الميسر العبيكان للنشر ، الرياض ، السعودية ، ط2 ، 2007 ، ص 19.

والمصحف هنا قد يكون رمزا للهوّية الدينية للشّعب الجزائري أو دين الدولة وهو الإسلام الذي حاد مسؤولو الوطن عن تطبيقه، وتنكّروا لهويّتهم الإسلامية وقد يكون المصحف رمزا للوطن في حدّ ذاته حيث ضيّعه أبناؤه وتسبّبوا في فقدانه، فالشّاعر استدعى القصة القرآنية ، وأعاد صياغتها وفق تجربته الشعورية في محاولة منه لإسقاطها على واقعه.

كما نجد تناصّا مباشرا مع القرآن الكريم في قول الشّاعر:

أَمْ تَرى بـ (عَفَى اللهُ عَمّا سَلَفْ) نَكْتَفِي؟
أَمْ سَنَضْرِبُ كفا بِكفٍ؟[1].

حيث استدعى الشّاعر قوله تعالى : (عَفَى اللَّهُ عَمَّا سَلَفَ) ، استدعاء مباشرا.

كما يبرز التناص القرآني في قصيدة : "إعصار" يقول الشاعر :

تَقْسِمُ لِي العَاصِفَةُ الشَتْوِية
بالرِّيحِ .. وبالأَمْوَاجِ .. وبالغَيْمِ المُمْطِر..
أنَّ الأَشْجَارَ لَفِي خُسْرٍ
إلا ما آمَنَ بِالجِذْرِ الضَارِبِ
فِي الأَعْمَاقِ
وَتَوَاصَى باللّونِ الأَخْضَرِ[2].

فبقراءة أولية للقصيدة ، يستدعي في أذهاننا القرآن الكريم ، وبالتحديد "سورة العصر" يقول الله تعالى:(والعَصْرِ(01)إِنَّ الإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ(02) إِلاَّ الّذِينَ آمَنُوا وَعمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ(03))[3].

فإذا كانت الصورة القرآنية تحتوي قَسَما وشروطا مفادها "أنّ ابن آدم لفي هلاك ودمار إن لم يؤمن بالعزيز الغفّار ، وأنّه لفي نقصان وخسران يوم يترك الإيمان[4] فالشّاعر يأخذ هذه الشرطية لينظّم لنا أبياتا قريبة القالب من سورة العصر في محاولة خلق مشهدٍيّة شعرية مفادها أنّ الخسران المبين هو التّنكر للوطن ، فكانت الأشجار رمزا للإنسان الذي تربطه نجاته

[1]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، ص35.
[2]- المصدر نفسه، ص71.
[3]-سورة العصر، الآيات: 03/02/01.
[4]- عائض القرني، التفسير الميسر، ص740.

وهلاكه بمدى تمسكه بوطنه وإخلاصه له وثقافته وتفانيه في خدمته فاستدعى الشاعر هذه السورة القرآنية محاورا البناء اللغوي وآخذا مضمون الشرطية منها.

02/ التناص مع الشعر العربي :

التّناص الشعري عبارة عن تداخل نصوص سابقة شعرية قديمة أو حديثة **وتشابكها مع** نصوص شعرية أخرى وهذا التّمازج والتّعالق ينتج نصّا فنّيا جديدا دالا على مقدرة المبدع الفنية ، أو أفكار كانت قد أثارت إعجاب الشّاعر في وقت من الأوقات فيقوم **الشاعر بنسجها** لمسايرة حركة التطوير وكذا خدمة لقصيدته ، سواء كانت قديمة أو نثرية عربية أم أجنبية.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

أَمْ أُغَنِّي عَلَى نَغْمَةِ "**الأوف**" و"**المِيجَنَه**"؟[1]

حيث تناصّ الشّاعر مع نزار قباني في قصيدته "**يا بيتها**" في أحد مقاطعها:

وبِلادُ آبَائِي مُقَسَّمَةٌ

(بالمِيجَنَا) و(الأُوفْ) و(اللَّيَا)[2]

حيث تشابه الشّاعران في حديثهما عن الوطن ، وتوظيفهما كلمات تعبّر عن التّراث ، وبخاصّة التراث الشامي الأوف والميجنا والتي "**هي من أنواع الزّجل أي الشّعر** الغنائي التّراثي الشّعبي المنتشر في بلاد الشام وبالخصوص لبنان وفلسطين.

وهذا يدلّ على تأثر الشاعر يوسف وغليسي بالشّعراء العرب من خلال اقتباس إطار ما لقصيدة معيّنة وتوظيفه أو أخذ فكرة ما منها ويظهر هذا في قصيدة "**حورية**" **حيث يقول:**

نَقَلْتُ قَلْبِي حَيْثُ شِئْتُ مِنَ النِّسَا كُلُّ النِّسَاءِ خُرَافَة إِلاَّكِ[3]

فالشّطر الأول يتقاطع مع بيت لـ"أبي تمّام" في بعض العبارات وينطبق معه في نفس المعنى، **يقول الشّاعر:**

نَقِّلْ فُؤَادَكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الهَوَى مَا الحُبُّ إِلاَّ لِلحَبِيبِ الأَوَّلِ[4]

---

[1]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، ص33.

[2]- **نزار قباني**، قصائد مجموعة شعرية،ط25، 1981 ، ص12.

[3]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص61.

[4]- أبو تمام ، الديوان، دار صادر بيروت ، لبنان ،ط1 ، مج2، ص447.

فالشّاعر أبو تمام يؤكّد أن القلب مهما ذاق من الهوى يحنّ دائما للحبيب الأوّل، وشاعرنا يوافقه في هذه الفكرة من حيث إنه مهما تنقّل قلبه بين النساء إلاّ أنّ حبّه سيظلّ لامرأة واحدة وهي المرأة التي طالما ذكّرته بوطنه لها فحبّه لوطنه ، والملاحظ أن التّناص في هذه الأبيات السّابقة أنّه تناص معنى وتناص ألفاظ فهو " أخذ وتأثّر متعمّد ، وبوعي كامل من الشّاعر أو المبدع ، أو بدون شعور منه "[1].

فتداخلت عبارات الشّاعر يوسف وغليسي مع عبارات الشّاعر أبي تمام وتقاطعت ، حيث أعاد الشاعر كتابة المعنى واللّفظ القديم بطريقة تخدم نصّه الجديد "ومعنى ذلك أنّ النّص الشّعري لا ينفصل عن غيره من النّصوص الأخرى ، إنّما هناك صلة تربطه بغيره وأنّ ما نراه ، من نصوص يرتبط بغيره بوسيلة أو بأخرى عن قصد من الشّاعر ، أو دون قصد منه ، فما الذّئب إلاّ مجموعة خراف مهضومة وما الأعمال الأدبية إلاّ مجموعة أعمال هضمها الشّاعر أو الأديب وعاشت في ذاكرته"[2]. وهو يستدعيها متى ما تطلّب الأمر ذلك ويضفي عليها من أسلوبه ليخرجها في حلّة جديدة.

قال الشاعر مصطفى الغماري:

لاَيَسْتَوِي المَثَلانِ نَاقِفُ حَنْظَلِ يَشْقَى بِعَقْمِهِ وَوَارِدُ كَوْثَرِ [3]

فيهما تناص مع بيت امرىء القيس الذي يصور فيه سيلان دمعه من شدّة حزنه على فراق أحبّته ويشبهه بسيلان دمع من ينقف الحنظل لأنه لا يتمالك احتباس دمعه لحرارته[4] إذ يقول:

كَأَنِي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ[5]

لقد تناص الشاعر الغماري تناصا جزئيا مع الشطر الثاني من بين امرئ القيس ، حيث اتكأ على جملة (نَاقِفُ حَنْظَلِ) ، ليضمنها في آخر صدر بيته الشعري ، والشاعر حَافَظَ عَلَى معناها الأصلي ولم يغيره ، ولكنّه أعاد توظيفها ليعبر بها عن مضمون جديد يرومه عن السياق الغائب ، فهو يستحضر صورة ناقف الحنظل ليدل على شقاء صاحبه بمرارته ، وهو كناية عمن يبتعد

---

[1]- نعمان عبد السّميع متوليّ ، التناص اللّغوي ، نسأته واصوله وأنواعه ، دار العلم د،ط، 2014 ، ص29.

[2]- المرجع نفسه ص29.

[3]- مصطفى محمد الغماري ، قصائد منتفضة ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ،ط1، 2001، ص13

[4]- ينظر: أحمد بن الامين الشنقيطي ، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها ، دار الكتاب العربي بيروت 2006، ص26

[5]- امرؤ القيس، الديوان ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافى، دار الكتب العلمية بيروت ،ط5 ،2005، ص111.

عن طريق الله فيضيق صدره بضلاله ويتجرع مرارة التمرد على أمر الله والاستسلام لنوازع النفس ودواعي الهوى في مقابل الإنسان ، الذي يطمئن إلى جنب الله ، ويتّكل عليه ، ويستمد عونه فتصفو نفسه وتهدأ وتنعم بالسكينة وكأنها تشرب من نهر الكوثر.

ويقول أيضا:

إِمّا تَسَلْ- وَالشِّعْرُ وَرْدٌ مِنْ دَ مِ- عَنْهُ دَوَارِسُ دِمْنَةٍ لاَ تُخْبَرِ[1]

فهذا المعنى امتّصه الشاعر وأعاد تشكيله من قراءته لمطلع المعلّقة:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٍ لَمْ تَكَلَّمِ بِحُومَانَةِ الدُرَاجِ فالمُتَثَلَّمِ[2]

من الواضح أن الغماري يفيد من تجربة زهير بن أبي سلمى فقد تناص معه بطريقة مباشرة وذلك عندما اجتزأ جملة من بيته في قوله "دمنة لا تخبر " على سبيل التناص الجزئي المحور ، فالشاعر عمد إلى استبدال الفعل (تكلّم) بالفعل (تخبر) الذي يؤدي المعنى نفسه، كما استعاض بحرف النفي (لا) عن الحرف(لم) ومن خلال هذا التحوير أعاد الغماري بناء بيته الشعري من جديد على المستويين المعنوي والدلالي ، والذي يختلف عن المعنى الذي بثّه الشّاعر زُهير في نصّه ، فإذا كان زُهيرُ يشكو من صمت أطلال زوجته أمّ أوفى ، وعدم إفصاحها عمّن سكنها وعمّرها في يوم من الأيام مما يزيد من شوقه ويثير فيه الشجون ويملأ قلبه بالأحزان فإنّ الشاعر الغماري استعار ملفوظه السابق ليعبر به عن ماهية الشعر وقيمته والذي يتخلص من مقدرة الشاعر على صوغ تلك المشاعر الفياضة والاحاسيس الجياشة في شعر حيّ يعبر عن معاناته أما إن توجّه ليسأل عن معنى الشعر عند القدماء ممن أصبحوا كالدمن في النّص الوافد مادية ، وهي تعبر عن بقايا ديار زوجة الشاعر التي هجرها أهلها ، بينما دمنة النّص الحالي دمنة معنوية تعبر عن كل قديم مهجور لا يعتد به وبذلك تصبح "اللفظة الواحدة صورة تمتد إلى آفاق نصوص تغني النص الشعري وتجعل من لغته الشعرية إيحائية دلالية ذات طاقات إيحائية وشحنات معنوية عظيمة[3].

---

[1]- مصطفى محمد الغماري ، قصائد منتفضة ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ،ط1، 2001، ص15.

[2]- ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه وقدم له : علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 1988 ، ص102.

[3]- عبد الباسط مراشدة ، التناص في الشعر الحديث: السّياب ودنقل أنموذجا ، دار التكوين والنشر والتوزيع ، دمشق 2006، ص114.

ويقول الشاعر أيضا:

لاتأمَنَنْ عَبَدَ العَبِيدِ ، فَإِنَّهُمْ صَفِرُوا فَكانُوا مِنْ لَقى أَصْفَارَا [1]

فالبيت يتناقض بوضوح مع بيت المتنبي الذي يهجو فيه كافور الإخشيدي:

لاَتَشْتَرِ العَبْد إلاَّ وَ العَصَا مَعَهُ إنَّ العَبِيدَ لأَنْجَاسٌ مَنَاكِيدُ[2].

فالشاعر اجتزأ صدر بيت المتنبي " لا تشتر العبد " ليحوره بجملة قريبة له في المعنى إلا أنها أكثر عمقا ودقة ، وتتناسب وغايته الشعرية فيقول "لا تأمنن عبد العبيد "ففي بيت المتنبي تحقير للعبد "كافور" والتنبيه على ضرورة الاحتراس منه وتأديبه بالعصا؛ لأنهم أجناس مناكيد، بينما بيت الغماري ينفي الأمان عن "عبد العبيد" أولى بالاحتقار ، ورغم الاختلاف في التوظيف والمناسبة بين النّصّين ، إلا أنّ الاتفاق على الفكرة واضح بين الشاعرين وهي صفات وأخلاق العبيد التي تظل واحدة في كل زمان ومكان ، فالغماري كما المتنبي يحذّر من استئمانهم والركون إليهم؛ لأن العبودية المتأصّلة فيهم تدفعهم دوما إلى الخيانة والغدر وبيع الذّمة وإخلاف الوعد وطعن إخوانهم في الظّهر دون حرج ، فقد خلت نفوسهم من كلّ خلق طيب حتى غدت كالأصفار.

03/ التناص الصوفي:

يعد التراث الصوفي من أهم المصادر التراثية التي يستمد منها الشّاعر المعاصر فهو يتّخذ الشخصيات أصواتا يعبر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتّى جوانبها الفكرية والاجتماعية والثقافية والروحية [3].

يعدّ التصوف عنصرا هاما من عناصر التجربة الشّعرية المعاصرة ، لذلك توجّه الشّاعر المعاصر إلى التّصوّف لارتباط التجربة الشعرية بالتجربة الصّوفية ، هروبا من واقعه المادي والاجتماعي والسياسي بحثا منه عن عالم أكثر صفاء وشفافية ، أكثر روحانية تتحلل فيه قوّة المادة وتضمحل.

---

[1]- مصطفى محمد الغماري ، قصائد منقضة، ص 63.

[2]- المتنبي ، الديوان ، دار بيوت ، للطباعة والنشر بيروت ، 1403هـ /1983م، ص507

[3]- علي عشيرة زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة ، مصر ، دط ، 1997، ص105.

فالتّجربة الصّوفية تتّسم بالطابع الإنساني عامّة وتسعى إلى تجاوز الأشياء الخارجية لتصل إلى جوهر الأشياء وهي بذلك تلتقي مع التجربة الشعرية المعاصرة الرافضة للواقع المرير والمضحية في سبيل تغييره سعيا إلى الرجوع بالكون إلى صفائه وانسجامه.

ويحدد إحسان عباس مظاهر التّصوف في الشعر العربي المعاصر في[1]:

- الحزن العام ، الإحساس بالغربة والضّياع والنفي والحاجة إلى العكوف على النفس.
- اتخاذ الشاعر الرموز المثقلة بالتّضحية.
- اتخاذ الصوفي والشهيد في التراث.
- الحلولية الكونية من مثل معانقة الشاعر للكون.
- التسامي بالصدمات العاطفية والتصعيد للإخفاق فيها وفيها شابهها،
- المزج بين المحسوس والمتخيّل.
- إطلاق العقل اللاواعي وإبقاء العقل الواعي مكبلا.
- الغيبوبة الحلمية التي تتجاوز الحد الحقيقي للحلم (القصيدة).
- الظمأ النفسي لمعانقة المتوقع ، الذي يأتي ولا يأتي ، الأمل المطلق.

والقارئ للقصائد الصوفية يعثر على مصطلح "صوفي " التي تطابق في معناها "محب " فالحب والعشق والهوى والطّهر والصّفاء والصّحو والتصوّف تشير جميعها إلى نفس التجربة.

فيقول ابن عربي :

أَدِينُ بِدِينِ الحُبِّ أَنَّى تَوَجَّهَتْ رَكَائِبُهُ فَالحُبُّ دِينِي وَإِيمَانِي [2]

فالشاعر يجعل الحبّ كلّ دينه ومثله نجده عند ابن الفارض الذي يقول :

عَنْ مَذْهَبِي ، فِي الحُبِّ مَالِي مَذْهَبٌ وَإِنْ مِلْتُ يَوْمًا عَنْهُ فَارَقْتُ مِلَّتِي [3]

فهو يقرُّ بأهمية الحبّ ويراه بأنّه مذهب في الحياة ليس له مذهب سواه فإنْ حاد عنه يحيد عن ملته ودينه.

---

[1]- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق ، عمان ط2، 1992 ص159-160.

[2]- محي الدين بن علي بن عربي ، ديوان ترجمان الأشواق ، تحقيق: عبد الرحمان المصطفاوي ، دار المعرفة ، للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ط1، 2005، ص62.

[3]- ابن الفارض ، الديوان ، دار صادر، بيروت ، ص52.

فالشاعر مصطفى الغماري استحضر من الشعراء المتصوفة القدامى ويضمّها غلى نصوصه للتعبير عن رؤيته لواقعه ، فهو أهمّ شيء بالنسبة إليه خاصة إذا تعلق بما هو خالد ، يقول في قصيدته "وحدي مع الله :

أَحْيَيْتَ فِي القَلْبِ سِرَّ الحُبِّ "إِحيَاء"
كُنَّا الوُرُودَ وَكَانَ الحُبُّ أُندَاءَ
تَنَفَّسَتْ مُهْجَة بالحُبِّ مُورِقَةً
وَعَبْرَةً صَاغَهَا الرَّحْمَنُ خَضْرَاءَ [1].

فهو يرى أنّ الحبّ ضروري ضرورة الماء والهواء فلا يمكن للحياة أن تكون بدونه.

وأما مصطلح رمز الخمرة في الخطاب الشعري عند الشاعر مصطفى الغماري في ديوانه "قراءة في آية السيف " سواء باسمها مباشرة أو ما يشير إليها بالسُّكر والصّحْو والنشوة والصهباء .. وهي تمثل بالنسبة للشاعر الصوفي مصدر اللّذة الروحية ، فهي مصدر لقوة المحبة الإلهية التي ينتج عنها السُّكر "من وقدة الحب وحرقة الجوى ، ولذّة الوصال ، والقرب من الله العلي القهّار، [2] فُهُمْ لا يقصدون الخمر الحقيقي الذي يذهب العقل وإنّما يقصدون الخمر الإلهي ، الذي لن تعتصره يد البشر وليس بمُسْكِر حقيقة يقول ابن الفارض:

سَرِبْنَا عَلى ذِكْرِ الحَبِيبِ، مُدَامَة، سَكِرْنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الكَرْمُ [3]

وقوله:

وَقَدْ وَقَعَ التَّفْرِيقُ ، وَالكُلُّ وَاحِدٌ فَأَرْوَاحُنَا خَمْرٌ ، وَأَشْبَاحُنَا كَرْمُ [4]

فقد ذكرها باسمها وأوصافها ، لكنهم يريدون بها ما أراد الله تعالى على ألبابهم من المعرفة أو الشوق والمحبة ، فالمدامة قصد بها "شراب المحبة الإلهية الناشئة عن شهود آثار الأسماء الجمالية للحضرة العليّة فإنّها توجب السّكر والغيبة بالكلّية عن جميع الأعيان الكونية[5].

قال الشاعر الغماري :

---

[1]- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983 ، ص37.
[2]- علي الخطيب ، اتجاهات الأدب الصّوفي بين الحلاج وابن عربي ، ص148.
[3]- ابن الفارض ، الديوان ، ص 140.
[4]- المصدر نفسه، ص 142.
[5]- بدر الدين البوريني وعبد الغني النابلسي ، شرح ديوان ابن الفارض ،جمع : رشيد بت غالب اللبناني ، تحقيق : محمد عبد الكريم النمري ، دار الكتب الهلمية ، بيروت ، ط2 ، 2007 ،ج2 ، ص246.

سَعِدْتُ باللَّذَّة الكُبْرَى وَلَمْ شَقِيَتْ
خَلائِقُ تَعْبُدُ الرَّحْمَنَ أَصْدَاءَ
الكَوْنُ بَعْضِي أَحَاسِيسًا وَتَصْلِيَةً
حَرْفُ الوُجُودِ يُحِيلُ المَاءَ صَهْبَاءَ[1]

من خلال هذا المقطع نجد الشاعر ذكر رمز الصهباء مما جعل نصّه يتداخل مع نصوص الصوفّيين في السُّكر الذي من خلاله يحقق الطمأنينة فهو لا يريد أن يصحو ، حتى لا يعيش واقعه المرير.

وكذلك عبر الشاعر يوسف وغليسي عن تجاربه وحالته النفسية بخطابه الصوفي ، وانشغاله بحب وطنه بالرغم من أحزانه وآلامه وعبر عن لفظة الخمرة في شعره الصوفي بحالة السُكر وقد وظفها في قصيدة " تجليات بني سقط من الموت سهوا":

إِنِّي تَلاَشَيْتُ سَكْرَان[2]

فرمز السُكر هنا يدل على أن الشاعر يبحث عن حالة السكر وغياب الوعي وذلك أنه لا يعي ما يجري حوله ولا يدرك الحالة التي وصل إليها وطنه ، من خيانات وصراعات حول المصلحة الشخصية.

وكذلك عبّر الشاعر في قصيدته "إلى أوراسية " حيث يقول :

وَيَسْكُرُ البَدْرُ مِنْ جَرَاء أَسْئِلَتِي فَيَرْتَمِي القَلْبُ فِي أَحْضَانِهِ ثَمِلاً.[3]

وأيضا يقول في قصيدة "تغريبة جعفر الطّيار:

وَالكَوْنُ يَرْقُصُ ضَاحِكاً مِنْ حَوْلِنَا ،
وَيُقِيمُ حَفْلَ زَوَالِنَا
يَزْهُو عَلَى أَشْلاَئِنَا وَجِرَاحِنَا ،
يَلْهُو وَيَسْكُر ، بِالمُنَى نَشْوَان ، نَخْبَ سُقُوطِنَا

[1]- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، ص 44.
[2]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، ص 60.
[3]- المصدر نفسه، ص 60.

وسُقُوطُ أَصْلِ قِيَامِنا.[1]

وظّف الشّاعر رمز السُكْر هنا من أجل الفرار من الوضع الحاضر المليء بالمواجع والأحزان ، فغيابه عن الوعي حتى الثمالة ، يخفف عن أحزانه وآلامه حتى ولو مدة قصيرة ، وذلك كي لا يجهد عقله في التفكير في وطنه الحبيب.

03/ التناص الأسطوري:

لغة: الأسطورة هي معنى لفظي تدل في غالب المعاجم العربية على كون الكلمة مشتقة من الفعل "سطر " ومنهم قولهم : "سطر الكتاب سطرا كتبه ، سطر فلانا: صرعه ، وسطر الشّيء بالسيف : قطعه .. وبطر الورقة : رسم فيها خطوطا بالمسطرة ، وسطر العبارة ، ألفها ، ويقال :سطّر الأكاذيب، وسطر علينا : قصّ علينا الأساطير ..و(الأساطير): الأباطيل والأحاديث العجيبة.. وفي التّنزيل العزيز قوله تعالى:"(إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ)[2]، وتجمع معظم المصادر العربية أن الأسطورة (باطل) ، والأساطير: أباطيل أي قصص غير حقيقية وبعيدة كل البعد عن الصّدق "[3].

اصطلاحا: فكلمة الأسطورة ثمة خيال نسجها ذهن في حالة هذيان، ويستخدم مصطلح "الأسطورة" في الأوساط غير الأكاديمية بمعنى قصّة غير حقيقية ، وفي ميدان دراسة الثّقافات الشّعبية قد تعني الأسطورة: رواية مقدّسة تشرح كيف نشأ العالم وظهر أفراد البشر وكيف تطوّر الكون حتّى وصل إلى ما هو عليه في العصر الحاضر[4].

ونعني بالتناص الأسطوري استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياق لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها باعتبار الأسطورة رافدا سخيا بالإيحاء والعجائبية التي تكتسبها فرادة قصصية تحافظ على توهجها عبر العصور ، فاستعمال الرمز الأسطوري هو تجاوز للغة المعتادة فهو بمثابة منحى للأداء اللغوي يستبصر فيه بواسطة تشكيلات الرّمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها[5].

---

[1]- يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، ص 46.

[2]-سورة الأنعام، الآية: 25.

[3]- كنود ليفي شتراوس ، الأسطورة والمعنى ، ترجمة: صبحي حديدي، مطبعة فضالة، 2006، الجزائر ص20.

[4]- عبد المعطي للشعراوي، الأسطورة بين الحقيقة والخيال ، مجلة عالم الفكر ،ع4 ، أفريل 2012 ، ص208.

[5]- ينظر: رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف الإسكندرية ، مصر، 1985، ص 294.

وتكون العلاقة بين التّناص والأسطورة في كون التّناص يشكّل فيه النص الغائب **مصدر** إلهام الاديب ، وأنّ الأسطورة تحمل مكانة خاصة في تراث الإنسانية ، وارتباطا وثيقا بكيفية تصوّر الشعوب لثقافتها ونظرتها إلى الحياة ، كل هذا يطرح إلى الباحثين إشكالية التّعامل مع الأسطورة ويفرض عليهم طرقا علمية في تحليل معطياتها ، خاصة بعد أن أصبحت الحاجة **ملحّة لدراسة الأسطورة** كتراث شعبي ودلالة حضارية ، وتعبير أدبي ومصدر تاريخي وإلهام فنّي وتصوّر أدبي[1].

فتوظيف الشاعر للأسطورة للتعبير عن القيم الإنسانية التي تتّسم بالخلود و**الأسطورة وعاء** حكائي يشير إلى تلك القيم **باعتبار أن الإنسان هو الإنسان ، كما أن الأسطورة تطرح** مستويات مختلفة من التأويل[2]. وولوج الشاعر إلى الرمز والأسطورة دليل على عمق نظر في **فَهْم** طبيعة الشعر والتعبير الشعري والرمز ليس أكثر من وجه مقنع من وجوه التعبير الصوري ذلك أن العلاقة التي تربط الشعر ب**الأسطورة هي علاقة قديمة**[3].

من الأساطير المستدعاة في النص الشعري الجزائري المعاصر " **أسطورة عشتار**" **فالشاعر مصطفى الغماري الذي وظف** الأسطورة في شعره رسم لنفسه سبيلا متفردا فرضته عليه همومه الكبيرة ما **جعله يقتصر على** الأساطير ذات الأصول الهندية واليونانية والإ**فريقية والفرعونية يقول** :

آهٍ يَا أَحْبَابَنا جُنَّتْ مَسَافَاتُ البِعَادِ
فَاغْتَرَبْنَا ..
وَلَدَيْنَا منْ ضيَاءِ الله زَادْ
حْينَ غَالَتْ فطْرَةُ الصَّحْرَاءِ "عَشْتَارٌ" و"عَاد"
حِينَ بِيعَ الكِبْرُ في سُوقِ الصِّغَارِ.[4]

---

[1]- **المرجع نفسه**، ص295.

[2]- ينظر: **رمضان الصباغ** ، في النقد الشعر المعاصر ، دراسة جمالية ، دار الوفاء للنشر والتوزيع ، الإسكندرية، **مصر** ،ط1 ، 2002 ، ص344.

[3]- عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، المكتبة **الأكاديمية**، القاهرة، ط6 ، 2003 ،ص 195.

[4]- **مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف**، ص 26.

يستحضر الغماري في هذا المقطع الرمز **الأسطوري البابلي "عشتار"** التي تدل **على الخصب** والنّماء لكنّه يرفضها حين تصبح الإشارة إليها دالة على تعميق **الاتجاه** إلى الجاهلية **الأولى** بديلا عن الإسلام لذلك نجده يقرنها بـ **(عاد) البائدة.**

وحينما أصبحت عشتار التي استدعاها الشاعر الغماري بديلا عن ضياء الله وزاده عن **أصحاب الاتجاه** الأشوري العراقي **فإن الشاعر يرفضها (فهو لا يرفض تلك الأسطورة البابلية ذات الدلالات الموحية) ، و"عشتار"** هي معادل للصحوة الإسلامية التي سادت في تلك الفترة والتي ثارت على الأوضاع البائسة ودعت إلى ضرورة العودة إلى النّبع الصافي.

ويقول أيضا:

أَخَضْرَاءَ الهَوى العُذْرِيِّ مَا عَرَبٌ وَمَا عَجَم وَمَا (قَوْمِيَّةٌ) فِي عُمْقِهَا يَتَسَكَّعُ العَدَمُ
سِوَاكَ مَسَافَةٌ يَمْتَدُّ فِي أَيَّامِهَا السَّأْمُ وَتَكْبُرُ ..يَكْبُرُ الطَّاعُونُ والأَفْيُون والعَقْمُ
وَتَبْقَى مِثْلَمَا كَانَت ، قَبِيلاً يُنْشِدُ الثَّأْرَ يُحَاصِرُ فِي خَرِيفِ الدَّهْرِ(مَيْسُورًا) و(عَشْتَارَا)
بِسَيْفٍ (عَفْلَقِي) الوَشْمِ تَزْرَعُ كَفُّهُ النَّارَا وَيَحْسِبُ وَهْمَهُ حُلُمًا ، وَسَيْفُ اللهِ أَسْمَارَا[1]

استحضر الشاعر شخصية "عشتار" والمتمثل في قصتها مع **مَن يراها ويعجب** بجمالها الفتّان وبوعودها الزّائفة ، تلك الوعود التي أصبحت وهما وسرابا في زماننا هذا ، ولا مجال لتحقيقها على أرض الواقع ، فالشّاعر عبّر عن الأوضاع الرّاهنة في البلاد العربية عن طريق تجسيد شخصية **(عشتار).**

كما هو الحال مع الشاعر يوسف وغليسي في استحضاره لأسطورة عند الأشوريين **واليونان قديما أسطورة "العنقاء "** وهي أنّها طائر خرافي الذي ارتبط في الذّاكرة الأسطورية بأنه **طائر خالد لا** يموت وإذا مات فإنّه يبعث من رماد أي ينبثق من نفسه بعد عملية احتراق، التي تحيل إلى الخصب والنّماء والحياة بعد الممات والتي ترمز إلى المجد والسؤدد ، والزمن الجميل وهي أصلا حلم الشاعر بوطن خال من الظّلم والجبروت يقول:

وَأَهْتِفُ " صَبْرًا صَدِيقِي الهمام
وَصَبْرًا أَبَا "غَيْلاَنْ" رَغْمَ اكْتِحَالِ المَدَى بِالسَّوَادِ
سَتَبْعَثُ عَنْقَاءُ أَحْلاَمْنَا مِنْ رَمَادِ.[1]

[1]- **مصطفى محمد الغماري**، حديث الشمس والذاكرة، ص 35.

بهذا الاستحضار الذي لا يبدع فيه الشاعر ، ويكتفي بذكر النّص الغائب ، وفق ما تحيل عليه من غير خلق إبداعي ، تبقى الصورة الشعرية ساذجة وبسيطة وتنتهي مغامرة الشاعر مع النص الغائب ولاسيما الأسطورة نهاية فاشلة.

كما مَزَجَ الشاعر وغليسي في نصّه الشعري بين أسطورتين الأولى أسطورة (سندباد ورحلاته المتعددة) ، وهي أجواء مليئة بالمغامرات والمتاعب ، فالشاعر وضّح حالته ووضعه الراهن الذي يشبه معاناة السندباد آنذاك فهو يموت ويبعث من جديد ليعاود نفس الأجواء والمعاناة كل يوم والثانية أسطورة (العنقاء) ، يقول الشاعر يوسف وغليسي في قصيدة "موت وحياة":

الآنَ شَيَّعَت الحُروفُ جَنَازَتِي
وَمَضَتْ تُعَانِقُ جُثّتِي
فَأَنَا أَمُوتُ ، نَعَم
و كَالعَنْقَاء أُبْعَثُ مِنْ رَمَادْ[2]

فـ (السندباد) في النّص الشعري ، تعبير عن الشّخصية الضائعة وهو رمز للتّفرد في المعاناة الشّخصية وهو رمز دلالته عدم الاستقرار ، إن الشاعر/ السندباد ، يبحث عن ذاته المثقلة بالهموم والآلام ، وسط ذوات عامة معظمها ركن إلى الجمود والركود ، فالمعاناة التي يعبّر عنها النّص تنبع من هذه المفارقة ، ففي الوقت الذي يصوّر الشاعر نفسه "سندبادا" ينتقل في عوالم محفوفة بالمخاطر والأهوال والمآسي.

فشخصية الشاعر/السندباد قلقة تفّردت بتحمّل العذاب وتتابع الأسفار وما يتعرض له من أخطار ، لذا فهي شخصية مميّزة قوية شجاعة قادرة على الإتيان بالجديد ، وهذا نستشفه بالمزج من خلال استلهامه أسطورة "العنقاء" التي ترمز للتغيير وإعادة الحياة وبعثها في صورة جديدة والدفاع عنها والتشبث بها.

فالسندباد دلالته المألوفة ، الرحلة والعودة بالجديد ونشدان التّغيير والعنقاء دلالته المعهودة الموت والانبعاث والتجدد وبهذا المزج بين الأسطورتين في النص الشعري تمكن الشاعر من تأكيد

---

[1]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، رابطة إبداع الجزائر 1995، ص86.
[2]- المصدر نفسه، ص 33.

المغزى وترسيخ وظيفته الفنية ، **فكان للخيال دور فيه رغم بساطته "وبقدر ما يكون الخيال حرا** ديناميا ، فإنه يعطي العمل الفني قوة إيحائية واحتمالية أكثر وحرية الخيال هنا لا تعني انفلاته؛ لأنّه سيفقد بذلك اتصاله الضروري والمباشر بمناخ التجربة[1].

[1]- **محمد صابر عبيد** ، المغامرة الجمالية للنّص الشعري، **عالم الكتاب** الحديث ، الأردن ط1 ، 2008، ص09.

خاتمة

من أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال بحثي في دراسة موضوع اللغة الشعرية ما يأتي:

- الشعرية من المصطلحات التي تم التدقيق فيها من قبل معظم الشعراء العرب في العصر المعاصر وحملت مرادفات لمصطلح الشعرية أبرزها: **الإنشائية، والأدبية والشّاعرية، وكل أديب يدافع** عن مدلوله في استخدامه لهذا المصطلح.

- تعتبر اللغة الشعرية إحدى العوامل الجمالية في النّص الشعري لاشتمالها على التّناص **والانزياح وقد تم توظيفها بما يتناسب مع الموقف الشعري، واللغة الشّعرية تتخطى السّائد والمألوف وهي لغة ترسم شخصية الشاعر وصورته كما أنها صورة** معبرة عن انشغالاته وهمومه **الفكرية والنّفسية والاجتماعية.**

- تعد اللغة الشعرية وسيلة وأداة اتصال بين الشاعر والعالم الخارجي.

- تعتبر اللغة الشعرية إحدى عوامل الجمالية في النّص الشعري، فاستخدام الشاعر لغة فصيحة **مبنية على الإشارة واستخدام الرّمز وهذا ما** يميّز اللغة الشعرية القائمة على مبدأ الانحراف.

- يعتبر **الانزياح** عنصرا من عناصر الوظيفة الجمالية في الشعر **وهو أهم ميزات اللغة الشعرية؛ لأن الانزياح** في اللفظ والتركيب هو الأساس عبر ما يمنحه النص من شعرية تميّزه عن غيره من النصوص الأخرى، **ومصطلحات الانزياح متعددة** ونجد مصطلحين قد شاع استعمالهما؛ الأول الانحراف ويعني الخروج عن الأصول القاعدية وما يمكن التّنويه به أنّه يحمل في طياته بُعدا أخلاقيا سلبيا، والثاني هو العدول الذي تناوله العديد من الأسلوبيين، ويعني الخروج على غير مقتضى الحال أي خروج المؤلف عن الصيغة الأصلية إلى صيغة أخرى والانزياح هو ظاهرة أسلوبية بأبعادها التركيبية والدلالية يسمح للمبدع بالابتعاد عن معايير اللغة المتعارف عليها.

- يعد التناص استحضار تجارب الآخرين الشعرية ودمجها في التجارب الخاصة، وهو من المفاهيم النّقدية التي تنتمي إلى مرحلة الحداثة.

- من أهم ما تميز به الشاعران محمد مصطفى الغماري ويوسف وغليسي في شعرهما:

- اهتمامهما في لغتهما الشعرية بالانزياح والتّناص لما لهما من أهمية في الإبداع الشعري وتمسكهما بالتراث العربي الإسلامي مما غلب على نصوصهما الشعرية استحضار معاني من النص القرآني عن طريق الاقتباس والتّضمين.
- استحضار النّص الغائب الذي هو أحد مكونات النص الحاضر من مكونات نصوص سابقة أو معاصرة له مما ينتج نصا جديدا يعجز القارئ عن الإيفاء به لوحده.
- التّفاعل مع التراث الشعري العربي القديم عن طريق الاطلاع على نصوص الشعراء القدامى، والأخذ من ينابيعها العذبة لما فيها من أناقة اللغة وقوة الإبداع وجمال الصورة والاهتمام بالأساطير القديمة والخرافات والملاحم.
- التجربة الصوفية نتيجة البحث المستمر في أغوار الذات والتعمق في أسرارها باستخدام اللغة الصوفية؛ إذ شكلت بنية النّص الشعري داخل إطار التجربة الصوفية وذلك للكشف عن حقائق العالم الآخر والهروب من العالم الواقعي والطموح بالعيش في العالم العلوي والهرب إليه.
- المزج في القصيدة المعاصرة بين الشكل العمودي والشكل الجديد، مما ساهم في إضفاء جمالية على الشعر.
- الخروج عن المألوف في القصيدة، وذلك باستخدام الانزياح الذي من أساليبه التقديم والتأخير والحذف والالتفات، واستعمال الأشكال البلاغية القديمة من تشبيه واستعارة وكناية، مما خلق جمالية وفنية في النص الشعري.

ملحق

1- نبذة عن حياة الشاعر محمد مصطفى الغماري:

اسمه الكامل مصطفى بن محمد بن علي بن محمد الصالح بن محمد الغماري، من مواليد 16نوفمبر 1948 ببلدية برج خريص الواقعة في منطقة سور الغزلان والتابعة لولاية البويرة، بالوسط الشرقي للجزائر، تلقى تعليمه الأول على يد أبيه محمد الغماري، الذي زاول مهنة التعليم القرآن الكريم منذ تخرّجه من زاوية بوجليل على يد السيد محمد أبي القاسم البوجليلي الحسيني، تم انتقل إلى زاوية **"بلعموري"** التي يشرف عليها محمد نذيري ، قبل أن يضطر مع أسرته إلى الرحيل إلى العاصمة هروبا من شظف العيش ورغبة في تحصيل المعرفة وهناك استعان الوالد بشخصية الشيخ الصالح بن عتيق الذي كان آنذاك مفتشا لوزارة **الأوقاف، فيسر له** سبيل الدخول إلى المعهد الإسلامي بحسين داي حيث مكث فيه سنتين دراسيتين ليحصل **بعدها على أهلية التعليم الإسلامي** – على النظام الأزهري – ثم على منحة من قبل وزارة الأوقاف إلى الجامعة الإسلامية، بمدينة **"البيضاء " الليبية الذي كان معقلا من معاقل الطريقة** السنوسية، وهي طريقة تربوية علمية جهادية رسالية، حملت لواء الجهاد في مواجهة الطغيان الإيطالي .. فحصل بعد سنتين على الثانوية العامة من معهد البحوث، ثم أكمل دراسته بجامعة الجزائر التي انتسب إليها سنة 1968م، بعد وفاة أمه وعدم تمكنه من مواصلة الدراسة **بكلية** اللغة العربية بالجامعة الإسلامية في ليبيا ليتخرج منها 1972 متحصلا على شهادة ليسانس في الآداب، تم يعود إليها بعد سنتي الخدمة الوطنية معيدا ، فأستاذا مساعدا بعد حصوله على الماجيستر حول "الصورة الشعرية في شعر أحمد شوقي سنة 1984 **وهو لا يزال أستاذا بمعهد** اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر وقد حصل سنة 2001 على درجة دكتوراه الدولة في اللغة **العربية،** [1]وله عدد كبير من المجموعات الشعرية:

01/ أسرار الغربة 1978.

02/ نقش على ذاكرة الزّمن 1978 .

03/ أغنيات الورد والنّار 1979.

[1]- عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين: مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، دراسة نقدية أسلوبية موازنة، دار قرطبة للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2015م ، ص17.

04/قصائد مجاهدة 1983

05/خضراء تشرق من طهران 1980 .

06/ قراءة في زمن الجهاد 1980.

07/ عرس في مأتم الحجاج 1980.

08/ قراءة في أية السيف 1984.

09/ مقاطع من ديوان الرفض 1985.

10/ بوح في موسم الاسرار 1985

11/ألم وثورة 1986.

12/ حديث الشّمس والذاكرة 1985.

13/الفوحة الخضراء (من شعراء الأطفال) 1983.

14/ حديقة الأشعار (من شعراء الأطفال) 1986.

15/ العيد والقدس والمقام (الإبراهيمي) 1994.

16/وإسلاماه —من مسلمي البوسنة- 1994.

17/براءة 1995.

18/الهجرتان مطولة 1995.

19/ مولد النور 1995.

20/ بين يدي الإمام الحسين مطولة 1995.

21/ أيها الألم (نشر اتحاد الكتاب العرب) 2000.

22/- **قصائد منتفضة-** إلى انتفاضة الأقصى 2001.

2- نبذة عن حياة الشاعر يوسف وغليسي[1]:

من مواليد عام 1970 بتاغراس سكيكدة ، أحرز شهادة البكالوريا سنة 1989 بتقدير قريب من الجيد والليسانس سنة 1993 من جامعة قسنطينة وكان الأول في دفعته، أحرز على الماجستير سنة 1996 بتقدير مشرّف جدّا والدكتوراه سنة 2005 من جامعة وهران بتقدير مشرف جدا مع التّهنئة والتّوصية بالطبع. اشتغل صحافيا في الإعلام المكتوب وتدرج من متعاون إعلامي إلى رتبة رئيس تحرير سنة 1995، هجر الصّحافة ليشتغل أستاذا مساعدا في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قسنطينة، وهو عضو في اتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو مؤسس في "رابطة إبداع " الثقافة الوطنية وعضو في مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة منذ سنة 1996.

بدأ نشر كتاباته الشّعرية والنّقدية سنة 1987 في الصّحافة الوطنية وأصدر خمسة (05) كتب مطبوعة:

- أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، رابطة إبداع، الجزائر 1995م (شعر).
- تغريبة جعفر الطّيار، منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2000 (شعر).
- الخطاب النّقدي عند عبد المالك مرتاض: دراسة، 2002م.
- النقد الجزائري المعاصر: دراسة، 2002م.
- محاضرات في النقد الأدبي المعاصر: دراسة، 2005م.

كما شارك في تأليف كتب جماعية منها:

- سلطة النّص 2001.
- النقد العربي المعاصر: المرجع والتّلقي 2004.

---

[1] موقع الأنترنيت: ديوان العرب www.diwanalarab.com //:https.

كما راجع وقدم لترجمة كتاب **"كريس بودليك"** : النّقد والنظرية الأدبية منذ 1869 وكتب مقدمة مجموعات من الكتب لعز الدين ميموبي، وناصر **لوحيشي، وخليفة بوجادي ...**
كما نشر بعض كتاباته الإبداعية ودراساته العلمية في كثير من الدّوريات العربية منها:

عالم الفكر، البيان **(الكويت) قوافل، الفيصل، المجلة العربية (السعودية)، المشكاة (المغرب) ، الحياة الثقافية (تونس)، عمّان (الأردن)، الرّافد (الإمارات الثقافية)، آمال (الجزائر).**

اسمه مدرج ضمن الموسوعات التّالية:

- **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين (الكويت).**
- **الموسوعة الحسينية (لندن).**
- **موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين (الجزائر).**
- معجم أعلام النّقد العربي في القرن العشرين **(الجزائر)**

أنجزت حول تجربته الشّعرية أكثر من 20 مذكرة تخرج بمختلف الجامعات الجزائرية إضافة إلى رسالة ماجستير (الجملة في شعر يوسف وغليسي) نوقشت بجامعة بسكرة ، وتناولت الكثير من الدّراسات المنشورة شعره ضمن أسماء شعرية أخرى **...**
كما ترجمت مجموعة من أشعاره إلى اللغة الإنجليزية، **وأحرز عشرات الجوائز الوطنية والعربية منها:**

- **جائزة سعاد الصّباح الكويتية 1995م.**
- جائزة وزارة الثّقافة الجزائرية التي نالها 8 مرات كاملة، تارة في الشعر، وتارة أخرى في **الدّراسات.**
- جائزة بختي بن عودة النّقدية 1996م.
- جائزة محمد بوشحيط النّقدية 2000م.
- **جائزة مهرجان** محمد العيد آل خليفة1992م.
- جائزة اتحاد الكتاب الجزائريين لأحسن مخطوط شعري 2000م.
- **جائزة مفدي زكرياء الشعرية المغاربية 2005م.**

- جائزة الشيخ زايد سنة 2009م **عن كتابه** "إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد".

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا- المصادر:	
	أ/الدّواوين الشعرية
.1	ابن الفارض ، الديوان ، دار صادر بيروت، (د.ط)، (د.ت).
.2	أبو تمام ، الديوان، دار صادر، بيروت ، لبنان ،ط1 ، (د.ت).
.3	امرؤ القيس ، الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5 ، (د.ت).
.4	المتنبي ، الديوان ، دار بيوت، بيروت، (د.ط)، 1403ه /1983م.
.5	بدر الدين البوريني وعبد الغني النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، جمع : رشيد بت غالب اللبناني ، تحقيق : محمد عبد الكريم النمري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 2007م.
.6	ديوان زهير ابن أبي سلمى، شرحه وقدم له : علي حسن فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 1988م.
.7	محي الدين بن علي بن عربي، ديوان ترجمان الأشواق، تحقيق: عبد الرحمان المصطفاوي، دار المعرفة، لبنان ط1، 2005م.
	ب/المصادر العربية:
.8	ابن طباطبا العلوي عيار الشعر، تحقيق : طه الحاجري ومحمد سلام، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، (د.ط)،1965م.
.9	أدونيس ،كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1 ، 1989م.
.10	أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب، بيروت، ط2 ، 1989م.
.11	الفارابي : إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، (د.ط)، 1968م.
.12	الفارابي : إحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، (د.ط)، 1968م.
.13	الجاحظ ، الحيوان : تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مكتبة مصطفى الحلبي ، ط2، (د. ت).
.14	جلال الدين السيوطي ، المزهر في عيون اللغة ، مكتبة التراث، القاهرة، ج1، ط3، (د. ت).
.15	حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، (د.ط)،

	1986م.
16.	عبد القاهر الجرجاني : **دلائل الإعجاز ، مورفم للطباعة والنشر ، الجزائر، (د.ط)، 1991م.**
17.	عبد القادر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد محمود شاكر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 5 ،2004م.
18.	**مصطفى الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982م.**
19.	مصطفى محمد الغماري ، قراءة في آية السيف ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د.ط)، 1983م.
20.	**مصطفى محمد الغماري،** حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية **للكتاب ، الجزائر ، (د.ط)، 1986م.**
21.	مصطفى محمد الغماري ، قصائد منتفضة ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ،ط1، 2001م.
22.	**قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، د ط ، د ت ،**
23.	كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1987م.
24.	نزار قباني قصائد مجموعة شعرية ،ط25، 1981م.
25.	**إحسان عباس :** فن الشعر ، دار صادر، بيروت، **(د.ط)، 1996م.**
26.	يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، منشورات دار الهدى، **الجزائر، ط1، 1995م.**
27.	**يوسف وغليسي ، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ط2، 2003م.**
28.	يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد **، منشورات الإختلاف ، الجزائر العاصمة ، ط1، 2009م.**
29.	**ثانيا/ المراجع العربية:**
30.	أحمد محمد ويس ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ط1 ،2005م.
31.	أحمد مبارك الخطيب، **الانزياح** الشعري عند المتنبي ، قراءة في التراث النقدي عند العرب ، دار الحوار للنشر اللاذقية، سورية، ط1، 2009م.
32.	أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت **(د،ط) ، 2005م.**

33.	أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها ، دار الكتاب العربي، بيروت،(د.ط)، 2006م.
34.	إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق ، عمان، الأردن، ط2، 1992م.
35.	إبراهيم مصطفى محمد الدهوم، التناص في شعر أبي العلاء المعري ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1، 2011م.
36.	إبراهيم خليل، عروض الشعر العربي ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، الأردن، ط1 ، 2007م.
37.	إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997م.
38.	إبراهيم عبد المنعم، بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي ، مكتبة الآداب،القاهرة، (د.ط)، 2008م.
39.	جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 1996م.
40.	جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، 2003م.
41.	حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.
42.	حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان ، الأردن ، (ط1) ، 2009م.
43.	حميد آدم ثويني ، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، المناهج للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن ،ط1 ، 2007م.
44.	حيدر حسين عبيد ، الحذف بين النحويين والبلاغيين دراسة تطبيقية ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، (ط1) ، 2013م.
45.	خيرة حمر العين ، شعرية الانزياح، دراسة في جمالية العدول مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ط1 ، 2011م.
46.	رمضان الصباغ ، في النقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998م.
47.	رجاء عيد، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2007م.
48.	سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي: رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث ، دار الكتاب العالمي، إربد ، الأردن، ط1 ، 2008م.
49.	سعد بوفلاقة ، الشعرية العربية المفاهيم والأنواع والأنماط ، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1 ،2008م.
50.	سمير السالمي، شعرية جبران: المستمر بين الشعري والفني ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب،ط1، 2011م.
51.	عبد الوهاب بوقرين ، ثورة اللغة الشعرية ، دار المعرفة ، ط1، 2004م.
52.	عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين، مفدي زكرياء ومصطفى الغماري، دراسة نقدية أسلوبية موازنة، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، (د.ت).
53.	فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تح: طه وادي، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع القاهرة،

	(د.ط)، 1425هـ ، 2004م.
.54	قاسم المومني، شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ،2002م.
.55	محمود موسى حمدان ، أدوات التشبيه: دلالاتها واستعمالاتها في القرآن الكريم، مطبعة الأمانة، مصر، ط1 ، 1992م.
.56	محمد علي الشراج ، الباب في قواعد اللغة وآلات الأدب والنحو والصرف والبلاغة ، والعروض واللغة ، والمثل ، دمشق ، ط1، 1982م.
.57	محمد عزام: النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، سوريا ، (د،ط)، 2001م.
.58	محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1928-1975)،دار الغرب الإسلامي،ط2، 1985م.
.59	محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
.60	مسلم حسب حسين، الشعرية العربية: أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، دار الفكر ، ط1 ،2013م.
.61	محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، الدار البيضاء ، بيروت ، (ط2) ، 1986 ،
.62	محمد سليمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح علوان، دار اليازوردي للنشر، عمان ، الأردن (د.ط)، 2007م.
.63	محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنّص الشعري، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1 ، 2008م.
.64	مسعود بودوخة ، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، دار الكتاب العالمي للنشر، إربد، الأردن،ط1، 2011م.
.65	مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر(د.ط)، 2005م.
.66	شكري المبخوت، شعرية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، (د.ط)، 1993م.
.67	شلتاغ عبود جراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، (د.ط)، 1985م.
.68	صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه ، دار الشروق ، القاهرة، مصر، ط1 ، 1968م.
.69	صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،(د.ط)، 1978م.
.70	صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، قراءة في الشعر والقص والمسرح، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، (د.ط)، 1993م.
.71	صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ،دار الشروق ، القاهرة ، مصر، ط1، 2005م.
.72	علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصّوفي بين الحلاج وابن العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1404 هـ.
.73	عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة (أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (د.ط)، 1995م.
.74	عبد القادر حسين، فن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

.75	**عبد الحميد بن هدوقة، الأرواح الشاغرة ، دار القصبة ، الجزائر، (د.ط)، 2010م.**
.76	عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري **المعاصر** (شعر الشباب نموذجا)، **ط1، 1998م.**
.77	عبد الرحمان تيبر ماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع ، ط2003،
.78	عثماني ميلود ، شعرية تودوروف ، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء ، المغرب، **(د.ط)، (د.ت).**
.79	عبد الله الغذامي، الحطيئة والتكفير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4 ، 1998م.
.80	عائض القرني ، التفسير الميسر، العبيكان للنشر، الرياض، السعودية ، ط2 ، 2007م.
.81	علي عشيرة زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، **(د.ط)،** 1997م.
.82	عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم ، مطابع الأصيل، حلب، سوريا، **(د.ط)، 1981م.**
.83	عز الدين مناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، الأردن، ط1،2007م.
.84	عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر الحديث السّياب ودنقل أنموذجا، دار التكوين، **دمشق، سوريا، (د.ط)، 2006م.**
.85	عبد السلام المسدي ، المصطلح النقدي ، مؤسسة عبد الكريم عبد الله للنشر، تونس، **(د.ط)، 1994م.**
.86	عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد للنشر، بيروت، لبنان ط5 ،2006م.
.87	عبد الله خضر محمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للنشر، إربد، الأردن ، **(د.ط)، 2013م.**
.88	عبد القادر حسين، فن البلاغة ، علم الكتب ، بيروت لبنان ، ط2، 1984 ، ص280.
.89	نبيل علي حسنين، التناص: دراسة تطبيقية في شعر النقائض **"جرير والفرزدق والأخطل" ، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2010م.**
.90	نعمان عبد السّميع متوليّ، التناص اللّغوي، نشأته وأصوله وأنواعه، دار العلم والإيمان، القاهرة، **(د.ط)، 2014م.**
.91	**نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب:** دراسة في النقد العربي الحديث ، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة **للنشر، الجزائر، (د. ط) ،2010م.**
.92	يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين، القاهرة، **(د.ط)، 1994م.**
.93	**يوسف أبو العدوس، مدخل** إلى البلاغة العربية، علم المعاني –**علم البيان** –**علم البديع،** دار المسيرة، **عمان، الأردن، ط1،** 2007م.
.94	**يوسف أبو العدوس، الأسلوبية:** الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان ، الأردن، **ط2، 2010م.**

95.	**يوسف ناوي،** الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2006م.
	ثالثا/ المراجع المترجمة إلى العربية:
96.	**أرسطو طاليس،** فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1973م.
97.	**جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر:** محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1986م.
98.	**جون كوهن،** النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، 1996م.
99.	**جون كوهن، بناء لغة الشعر، تر:** أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة،(د.ط)، (د.ت).
100.	**تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.**
101.	**رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر:** محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988
102.	كنود ليفي شتراوس ، الأسطورة والمعنى ، ترجمة صبحي حديدي مطبعة فضالة، الدزائر، (د.ط)، 2006م.
	رابعا / الموسوعات والمعاجم:
103.	الفيروز أبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للنشر، بيروت، لبنان، ط8، 2005م.
104.	ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.
	خامسا / المجلات والدّوريات:
105.	أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية، المفهوم والخصائص، جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)، مجلة مقاليد، العدد 09، ديسمبر 2015م.
106.	دوبالة عائشة، ومحمد برونة، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جمالية اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلد 08 عدد 3 السنة 2018م.
107.	رابح بوحوش، الشعريات والمناهج اللسانية، مجلة الموقف الأدبي، ع414، 2005م.
108.	**عبد السلام المسدي، الازدواج والمماثلة في المصطلح النّقدي: أنموذج الشّعرية والسيميائية، المجلة العربية للثقافة ، (المنظمة** العربية للتربية والثقافة والعلوم)، **تونس ، السنة الثالثة ، العدد 24 ، مارس 1993م.**
109.	**عبد المعطي الشعراوي، الأسطورة بين الحقيقة والخيال، مجلة عالم الفكر، ع4، أفريل 2012م.**

110.	عبد الملك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1990/1962)، مجلة الآداب، ع05 ، 2000م.
111.	محمد الصالح خرفي، التجريب الفني في نص الشعر الجزائري المعاصر، (الممكن والمستحيل)، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 160، أكتوبر 2004م.
	سادسا / الرسائل الجامعية:
112.	رشيدة هرقمة ، التجديد الشكلي في الشعر الجزائر المعاصر (ديوان الشمس والشمعدان لشوقي ريغي انموذجا (رسالة ماستر) جامعة المسيلة، السنة الجامعية 2014-2015م.
113.	علجية مودع، النص الصوفي وفضاءات التأويل، إشراف صالح مفقودة ،(رسالة ماجيستر) في النقد العربي ، جامعة محمد خيضر بسكرة، السنة الجامعية 2010-2011م.
	موقع الأنترنيت:
114.	ديوان العرب https:// www.diwanalarab.com

ملخّص:

اهتم كثير من الشعراء بالكلمة الشّعرية وحظيت بكثير من العناية والدراسة والتّفصيل في مفهومها؛ لأنّ اللغة الشعرية هي هوية الإبداع الشعري، وهي مرتبطة بثقافة الشاعر ومرجعياته الفكرية وبكل العوامل الذاتية والموضوعية، التي تساهم في تجاربه الشعرية المنتمية لسياق تاريخي أو اجتماعي أو ثقافي معين، فلغة الشعر تتميز عن غيرها من اللغات المستعملة عند العامّة ، فالشاعر ينتقي ألفاظا تحمل مدلولاتها في سياقها اللّغوي وما تحمله من صور إيحائية.

فخروج اللغة الشعرية عن اللغة النّمطية (المعيارية)، تكتسي طابع الشّاعرية بانزياحاتها التركيبية والدلالية وهي شتى صور الانزياح، لما تحمله من صور إيحائية ومجازية.

اتّسمت القصيدة الجزائرية المعاصرة بآلية توظيف شعرائها المعاصرين أمثال الشاعرين محمد مصطفى الغماري ويوسف وغليسي لمبدأ الانزياح، أي خروج المبدع عن النسق المثالي المعروف؛ ليحقق من ذلك وظائف أسلوبية وجمالية وكذا ظاهرة التناص باستدعاء الماضي بوصفه مرجعا أساسيا في بناء النص الشعري.

الكلمات المفتاحية: القصيدة الجزائرية المعاصرة ، الشعرية ، اللغة الشعرية ، الانزياح ، التّناص.

فهرس الموضوعات

كلمة شكر.....
الإهداء .....
مقدمة .....أ
مدخل 1
الفصل الأول– الشّعرية: المفهوم والأصول
المبحث الأول: الشعرية
01- مفهوم الشعرية: لغة واصطلاحا 18
02- الشعرية في التراث الغربي 21
03- الأصول الفلسفية للشعرية العربية.....25
04- الشعرية في التراث العربي القديم 27
05- الشعرية الغربية الحديثة 34
06- الشعرية العربية الحديثة 37
المبحث الثاني : اللغة الشعرية وخصائصها.
01- ماهية اللغة الشعرية 41
02- أهمية اللغة الشعرية.....43
03- خصائص اللغة الشعرية 45
الفصل الثاني: شعرية التّناص وشعرية الانزياح
المبحث الأول: شعرية الانزياح
01– مفهوم الانزياح لغة واصطلاحا.....51
02– أنواعه:
01/02- الانزياح التركيبي 53
أ- التقديم والتأخير.....54
ب- الحذف.....58
ج – الالتفات.....62
02/02– الانزياح الدلالي :.....**66**

أنواعه :
أ- التشبيه.....66
ب- المجاز اللغوي/الاستعارة.....69
ج – الكناية. 70
المبحث الثاني / شعرية التناص :
01– مفهوم التناص لغة واصطلاحا 73
02– أنواعه :
أ- التناص الديني.....76
ب- التناص مع الشعر العربي 80
ج – التناص الصوفي 83
د – التناص الأسطوري.....87
خاتمة
.....92
ملحق.....94
قائمة المصادر
والمراجع.....100
ملخص.....108
فهرس الموضوعات.....110