**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشّعبية**
**جامعة بجاية**
**كلية الأدب واللّغات**
**قسم اللّغة والأدب العربي**

# شّعرية النّص في ديوان لو...رذاذ لفاطمة بن شعلال

**مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي**

**تخصص : أدب عربي قديم**

إعداد الطلبة :

وادي روزة

أعمارة فهيمة

إشراف الأستاذة :

حكيمة صبايحي

**السنة الجامعية:**

**2018_2017**

بسم الله الرّحمان الرحيم

بسم الله الرّحمن الرحيم

اقرأ بسم ربك الذي خلق (1) خلق الإنسان

من علق (2) اقرأ وربك الأكرم (3) الذي علم بالقلم (4)علّم

الإنسان ما لم يعلم (5)

صدق الله العظيم

سورة العلق الأيات :1 إلى 5.

# كلمة شكر و تقدير

الحمد والشّكر لله، الذّي أنار لنّا درب العلم والمعرفة أعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا لانجاز هذا العمل

ثم الشّكر الأستاذة حكيمة صبايحي التي أشرفت على هذا البحث

وأشكر أيضا كلّ من ساعدني في إنجاز هذا البحث في مقدمتهم عائلتي التّي كانت عونا لي في تحدي الصّعوبات التي واجهتها في هذا المشوار ودعمتني إلى أخر محطة.

إهداءات

إلى التي أعزف على وترها نغمة حياتي

إلى التي رافقت دربي بالتضرع و الدعاء

إلى التي غرست في أعماقي حب العلم وعلمتني سمو التفاني فيه

إلى من كانت ظلي في كل خطوة أخطوها

أمي الحنونة

إلى من رباني صغيرة واعتنى بي كبيرة

أبي العزيز

إلى من ساعدني في طريق العلم، وسددت خطاي فيه ابنة عمي التي بمثابة أختي سليمة و ياسمة وعائلتها وساوسة وأخويّ حسين و عمار وإلى كل عائلة عمي الكبير خاصة صبيحة وعايدة

وإلي أعز صديقاتي أنيسة ونهاد

وإلى كل من ساعدني من قرب أو بعيد

أهديهم ثمرة جهدي

روزة

إهداءات

أمي أول كلمة نطقتها وأحلى كلمة رددتها

أقدم كلمات شكر وعرفان إلى أمي، كلمات عرفان إلى أمي التّي أدين لها بالفضل بعد الله

تبارك وتعالى فمهما قلت ومهما عملت فلن أوفيك أجرك يأمي

لا أنسى صدرك الحنون

ولن أنسى سهر الليالي وتعب الأيام كم أتعبتك أماه

لق أعطيتني وإخوتي أحلى سنين العمر كم دافعتي

من أجلنا كم ضحيت في سبيلنا، لقد تحمّلتي همومنا وسعادتنا

جزك الله خيرا

أدعو المولى عز وجل أن يشفيك ويحفضك ويطيل من عمرك

وأقدم أيضا شكري إلى كل من يعرفني وساعدني.

## مقدمة:

إنّ شعرية النّص تعدّ من أهم القضايا التّي تناولها نقاد الأدب لكونها تستهدف جميع تراكيب النّص وتتوغّل في بنيته لفهم مدلولاته وإيحاءاته.

كما أولت الدّراسات النّقدية الحديثة عناية فائقة لشّعريّة النّص باعتبارها من أعمق المفاهيم الأدبية وأكثرها غموضا، فالشّعرية تهتمّ بدراسة تراكيب ومكوّنات العمل الأدبي.

لقد كان النّقد ولا زال يحاول رصد وتحديد المعطيات التّي تحقّق فنيّة وجماليّة النّص الشّعري الذّي يتّسم بالأنماط الإيقاعيّة، التّي تحمل ثناياها كلّ من اللّفظ والدّلالة والعلاقة التّي تجمع هذه الثّنائية.

ويعتبر الشّعر وثيقة تعريفيّة يمكن من خلالها معرفة التّجارب الإنسانيّة والإلمام بها من جهة، ومن جهة أخرى هو مرآة عاكسة لما يشهده الواقع من قضايا ثقافيّة، اجتماعيّة، سياسيّة، وظروف حياتيّه ووقائع واقعيّة.

إنّ اختيارنا لهذا الموضوع «شعريّة النّص فاطمة بن شعلال في ديوان «لو...رذاذا» مجموعة من الدّوافع المتمثّلة هنا :

-الدّافع الأوّل يتمثّل: في الميل إلى دراسة الشّعر وفهم آفاقه .

-الدّافع الثّاني يتمثّل: يتمثّل في موضوع شعريّة النّص باعتباره موضوعا مفتوحا للدّراسات ومحاولة الإحاطة بمفاهيمه .

وقد سعينا في هذا البحث إلى الإجابة عن بعض الأسئلة التّي تخدم بحثنا منها: ماهو المفهوم المعاصر للشّعريّة؟ ومن أهمّ نقّاد الأدب الذّين تطرّقوا إلى تحديد مفهوم الشّعر والشّعريّة؟ وما هي تجلياتها عند فاطمة بن شلال؟

ولقد قسّمنا موضوع بحثنا إلى مقدّمة، ومدخل، وجسدنا مفاهيم الشّعريّة بما نراه مناسب في فصلين، ففي المدخل تطرّقنا إلى تحديد مفهوم الشّعر المعاصر ومراحل تطوّره، كما تناولنا مفهوم الشّعريّة عند بعض النّقاد الغربيّين منهم: تودوروف، وجاكوبسون، وجون كوهن، وكلّ نأخذ من بين هؤلاء النّقاد وطرح مفهومه الخاص.

أمّا الفصل الأوّل فهو: فصل تطبيقي وعنوانه في بنية النّص الشّعري قسمناه إلى مبحثين: المبحث الأول تطرقنا فيه إلى بنية الإيقاع، أين قمنا بدراسة التّفعيلة لقصيدة « سالب وسالبة» وكذلك لجأنا إلى دراسة التّكرار في قصيدة « أنّا في حيرة من أمري» وتطرّقنا إلى تحليل انزياح الصّورة الشّعريّة في قصيدة «صداع في القلب» . حيث اعتمدنا على المنهج الأسلوبي.

أمّا المبحث الثّاني: في هذا الفصل فقد تناولنا فيه بنية اللّغة الشّعريّة ودرسنا في هذا المبحث شعريّة العنوان من عنوان الكتاب «لو رذاذ» وكذلك بعض من العناوين الثانويّة، وحلّلنا كذلك شعريّة اللّغة في بعض القصائد «أيفعلها، لحظة وهم، (موازية) ذراع من فرح » حيث اعتمدنا على المنهج السميائي.

وأمّا الفصل الثّاني خصّصناه أيضا للجانب الّتطبيقي وعنوانه في دلالة النّص الشّعري، قسّمناه إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأوّل تطرّقنا فيه إلى صورة المرأة في مجموعة من القصائد «امرأة من ليل، أنت... وأرجوحة العمر، اغتيال أمومة، ابني».

أمّا المبحث الثّاني تناولنا فيه صورة الرّجل في مجموعة من القصائد« جنون بالتّدريج، ولأنّك ذكر، اختلفنا».

أمّا المبحث الثّالث والأخير فتطرّقنا فيه لصورة الانتماء للعالم العربي في قصيدتين «حملقة في المرأة العربيّة، قبضة وحجر في الزّمن الرّديء ».

وقد اعتمدنا على عدّة مراجع مهمّة في بحثنا هذا من أهمّها:

- عبد الله حمادي: تجلّيات الحداثة الشّعريّة.

- رمضان الصّباغ: في نقد الشّعر العربي دراسة جماليّة.

ومن أهمّ الصّعوبات التّي واجهناها في هذا العمل :

- قلّة الوقت لكون موضوع بحثنا كبير وواسع وهذا ما جعلنا نحتاج لوقت أكثر.

أنهينا بحثنا بخاتمة استعرضنا فيها جملة من الاستنتاجات التّي توصّلنا من خلال الدّراسات والبحوث التّي أجرينها حول موضوع بحثنا.

وفي الأخير الحمد والشّكر لله المستعان الذّي أعاننا لاستكمال عملنا هذا، واستطعنا تجاوز الكثير من العراقيل التّي واجهتنا في هذا المشوار، والشّكر للأستاذة المشرفة التّي وجّهتنا وأشرفت على بحثنا.

## أولا: مفهوم الشّعر العربي المعاصر

### أ/مفهوم الشعر:

#### 1-لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور: "شعر به، وشعر يشعر شعرا ... وشعره ومشعورة وشعورا وشعورة وشعرى ومشعوراء ... واستشعر فلان الخوف إذا أضمره، وأشعر شعرا غشيت به، والشعر منظوم القول، غلب عليه الوزن والقافية، وقال الأزهري الشعر القرين المحدود بعلامات لا يتجاوزها، والجمع أشعار وقائلة شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر غيره".[1]

ويقصد من هذا التعريف أنّ الشّعر كلام منظوم القول أي موزون ومقفى، فالشاعر هو من يشعر بما لا يشعر غيره.

كذلك هناك تعريف آخر: "الشعر مداد مادة (ش.ع.ر) في المعاجم على أصلين فعروفين: بدل أحدهما على الثبات والآخر على علم فأول الشعر المعروف، والجمع أشعار وهو جمع الواحدة شعرة، والباب الآخر، الشعار الذي ينادى به القوم في الحرب ليعرف بعضهم بعضا، والأصل قولهم: شعرت بالشيء أي علمته".[2]

والشعر في الأصل "اسم للعلم الدقيق في قولهم: ليت شعري وصار في التّعاريف اسما الموزون المقفى من الكلام".[3] ومن خلال هذا القول نستنتج أن الشّعر كلام موزون ومقفى.

#### 2-اصطلاحا:

شهد الشّعر العربي الحديث نهضة، بالعودة إلى النّماذج القديمة من خلال تقليدها فيما يعرف بالاتّجاه الإحيائي الذّي بعث النّموذج الجاهلي بعد عصور من الانحطاط، ثمّ جاء بعده

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 3، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص 282.

[2] عبد الحفيظ الهاشمي، مصطلح الشعر في تراث العقاد الأدبي، ط 1، علم الكتب الحديث، الأردن، 2002، ص 17.

[3] المرجع نفسه، ص19.

الاتّجاه الرّومانسي، فالشّعر المعاصر الذّي بدأ بقصيدة التّفعيلة (الشّعر الحر) وانتهى بقصيدة النّثر الثّائرة ضدّ الوزن.

لقد مرّت القصيدة العربيّة المعاصرة من جسر عرفت فيه عدّة تحوّلات منذ القديم، وباعتبار الشّاعر ابن بيئته يؤثّر ويتأثّر بنمط الحياة في المحيط الذّي ينتمي إليه، فإنّه يواكب التّغيّرات المختلفة، ويجسّد ذلك عن طريق الشّعر و ينقلنا به إلى ساحة التّجارب الطّارئة مجتمعه وبالتّالي تتغيّر بنية القصيدة حسب نمط المعيشة وفي مقابل هذا أولى العرب منزلة مقدّسة وهذا ماقاله محمّد العبد محمود «الشعر العربي كان واحد من أبرز المجالات الفكريّة التّي أحاطها العرب بهالة من القداسة جعلت كلّ رغبة في التّغيير والتّجديد تصطدم بسدّ منيع من المحافظة»[1] . ومن هنا يتّضح قيمة وقداسة الشّعراء القدماء للشّعر.

فقد كان الشّعراء القدماء ينظّمون قصائدهم وفق ميزان شعري واحد يقوم على الوزن والقافية بحيث عرّفه قدامى ابن قدامة بن جعفر بأنّه« قول موزون ومقفى يدلّ على معنى» [2] وهذا هو التّعريف السّائد عند أكثر النّقاد والشّعراء.

وبعدها عرف الشّعر الإحيائي تطوّرا تدريجيّا الى أن توصّلوا لإنشاء مدارس خاصّة أوّلها المدرسة الكلاسيكيّة نشأ على يدي محمود سامي البارودي في النّصف الثّاني من القرن 19، فقد أعاد للشّعر حياته وأخرجه من المستنقعات التّقليديّة حيث اعتبر أدونيس أنّ البارودي هو بداية النّهضة وشاعرها الأوّل فيقول« وهذا الشّاعر العظيم، وأن يكن قد تخيّر لشعره الثّوب التّقليدي، إلاّ أنّه قد نسج خيوطه من غير ماوصلت إليه لغة الشّعر العربي من قوّة وجمال واستطاع أن يخضع تلك اللّغة التّقليديّة للتّعبير عن أحاسيسه، أو قص أحداث عصره».[3] حيث

[1]- حمد العبد محمد، الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، ط1، الشّركة العملية للكتاب، بيروت، 1996.ص 16.

[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تح: محمّد زعلول سلام، ط1، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1978، ص64.

[3]- أدونيس، الثّابت المتحوّل ح-3 صدمة الحداثة، ط4، دار العودة، بيروت، 1983، ص47.

اعتبره شاعر عظيم لأنّه استطاع الجمع بين اللّغة التّقليديّ والتّعبير عن أحاسيسه أو التّعبير عن أحداث مجتمعه. كما ساهم أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم في تأسيس المدرسة العريقة على مجموعة من الخصائص أهمّها تتمثّل في محافظتهم على الشكل القديم للقصيدة فتقيدوا بالبحور الشّعرية والتزموا بالقافية الواحدة في كلّ قصيدة، استعمال الألفاظ على منوال القدماء لذلك جاءت بعضها غريبة على عصرهم، إتّباع الشّعراء القدامى فيما نظّموه من أغراض شعريّة فنظّموا مثلهم في المدح والرّثاء والغز والوصف...

فإنّ روّاد هذه المدرسة محافظين على قلب القصيدة القديمة يندّدون بالمحافظة والتّجديد.

وبعدها بدأت تطرأ على القصيدة العربيّة التّقليديّة تغيّرات بعد ظهور المدرسة الرومانسيّة في عام1920 في أمريكا لسبب الانكسارات التي يعاني الإنسان العربي فقد أسستها مجموعة من الرواد منهم اليا أبو ماضي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، حيث شاعت هذه المدرسة بالرومانسية و الرمزية يقول غازي بركس :«وقد تجلت في نتاج شّعراء المهجر بواكير الرومانسية و الرمزية فعرفت الذات والعاطفة الجياشة ومسحة الكآبة والتشاؤم، وتمجيد الألم والهروب من النّاس والإتحاد بالطبقة» بحيث أصبح الشّعراء يمثلون أوجاعهم».[1] والمهم على شكل قوالب شّعرية مستمدين ألفاظهم و تعابيرهم من الطبيعة. فقد راود هذه المدرسة على القيود الشكلية بتجديدهم في الوزن و القافية ، و تجديد في الألفاظ و الصور الشّعرية و عدم مراعاة وحدة القافية.

كما حاولوا كتابة القصص الشّعرية، حيث قال حمد العبد محمود عن ترجمة القصص الشّعرية عندهم «أما شّعرية المهجر فقد تنوع القصص الشّعري، وتعددت جوانبه وألوانه فهناك قصص شّعرية تدور موضوعاتها حول حوادث كثيرة ما لكون غرامية ».[2]هذه هذه أهم ملامح التجديد التي عرفها شّعراء المهجر التي أخذت أصداؤها تنتشر بشكل كبير في الأوساط الأدبية العربية.

[1] - غازي بركس ،العوامل التمهيدية لحركة الشّعر الحديث "شّعر" ع16 -1960. ص 126

[2] - حمد العبد محمود، الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها،ط1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1996، ص38.

وقد قامت ثورة تجديدية أخرى وهي جماعة الديوان يمثلها كل من العقّاد وعبد الرحمان شكري والمازني، قامت هذه المدرسة برفض النموذجية في الشّعر والتخلي عن القافية والوزن، ومن القيود الكلاسيكية فهي دعت للوحدة العضوية وتجسيد ذواتهم وكذلك ظهرت جماعة أبولو في تجديد الشعر العربي، فقد مثلها كل من أحمد زكي وأبو الشّادي ومطران عضوا بارزا في هذه الجماعة، وتتمثل مظاهر التجديد عندهم غي ازدواج القافية في قصيدة من بحر واحد، والتنوع في القوافي والبحور، والتحرير من القافية وهو ما يعرف بالشّعر المنثور، فقد كان مطران لا يتقيد بالقافية الواحدة بل ينظم على أوزان عديدة، ففي هذه المرحلة انتقلت القصيدة في شكلها ومضمونها إلي ظاهرة من ظواهر حركة التجديد، حيث تعدّ القافية حاجز تعيق حرية الشّاعر وهذا ما أكده إسماعيل عامود في قوله هذا «كانت الحرية هي هم الإنسان في العصر الحديث، فإنّ شاعر العشرينيّات بعد أن توضّحت له معالم الطريق الشّعري لجأ إلى أشكال شتى عديدة»[1] فيقصد هنا إعطاء الحرية في نظم شعره بدون أن يتقيد لا بوزن ولا بقافية.

ففي كل محطة أدبية يكتسي الشعر العربي حلة جديدة، في هذه المرحلة حدث الانعطاف الحقيقي، في مسار القصيدة العربية، بظهور حركة شعر التفعيلة، أو ما يسمى بالشّعر الحر والذي تزعمته نازل الملائكة لأول مرة في قصيدة "الكوليرا " وبدر شاكر السياب، ويعتبر شّعر التفعيلة المرحلة الأولى التي تخلت فيه القصيدة عن الموروث التقليدي، كما قيل« كان بمثابة أول خطوة تعمل تهديما في العنصر الموسيقى لا من حيث المبدأ بل من حيث نمطيته الموروثة، وكان هذا بمثابة عودة للبحث عن نمطية بديلة»[2] فقد اعتمد أصحاب هذه الدعوة على التفعيلة الواحدة، وحرروا شكل القصيدة حيث أصبح الشّاعر في هذه المحطة حر بعيدا عن أوزان الخليل التقليدية، وهذا ما أقرت به نازك الملائكة « ليست دعوة لنّبذ شعر الشطرين نبذا تاما ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها إنمّا كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر

[1] - إسماعيل عامود، الشّعر المنثور أو قصيدة النثر؟ "جريدة الأسبوع الأدبي"، ع13، 1960، ص18.

[2] - يمنى العيد، في معرفة النص ،ط3، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص97.

المعقدة»[1] ففي قولها أنها لم ترفض القديم إنما سعت للتّغير والتجديد فقط. وهذه أهم ملامح التجديد التي عرفها شّعراء العرب التي أخذت أصداؤها التحويل وإبداع أسلوبا، وقد كان ظهور قصيدة التفعيلة حدثا طبيعيا لجيل جديد من الشّعراء في العالم العربي، كما تغيرت صورتهم الشّعريّة وأصبحت معيار هام لمعرفة مدى قدرات الشاعر لنقل التجربة، بسبب التّفتح على الغرب وهذا ما ساهم في ظهور حركة جديدة تقضي على النمطية السائدة في الأشكال الأدبية.

وفي نفس الفترة تقريبا ظهرت قصيدة النثر، وهي آخر أشكال الشّعريّة ظهورا في تاريخ الشّعر العربي الحديث، بعد الثورة الشّعريّة، فهي تعد شكل شّعري مختلف تماما عن الأشكال السابقة، سلكت مسلكا حديثا من حيث الشكل والمضمون، رفضت كل جلّ أساليب الموروث التقليدي، ولكون الشاعر يخزن جملة من الطموحات لتجاوز المألوف، يدفع به للبحث عن أشكال جديدة تحمل القصيدة المعاصرة أكثر آفاق ورحابة وعمقا.

وأخيرا ما يمكن التأكيد عليه أنّ تلك التّحولات التّي طرأت على القصيدة العربية، إنما هي نتيجة للتحولات العصر وظروف كل مرحلة تاريخية، فهناك ارتباط وثيق بين الحياة الثقافية والحياة الاجتماعية، كمّا أنّ حركة الحدّاثة بطبيعتها تسعى دوما للتغير وهي تجاوز للثبات، فالثبات يعني الموت، لذا كانّ نادى الشّعراء بضرورة التجديد مبكرا.

فقد تناولنا في هذا المدخل تحولات القصيدة العربية، وارتباط ذلك التحول بظروف العصر والتغير في نمط الحياة، فظاهرة التجديد وبناء القصيدة عرف منذ الجاهلية واستمرا إلي عصرنا، فرغم كل المحاولات في وضع الشّعر في قوالب جاهزة ألا وأنها باءت بالفشل لأن تاريخ الشّعر العربي يشهد تحولات عديدة.

- **مفاهيم الشعرية عند الغرب:**

نشأت الشّعريّة في خضم الجهود اللّغويّة عند العرب بدءا من بفردناند دوسوسوير وتبلورت مع النهج البنيوي، وكان أوّل من أطلق هذا المصطلح هو جاكوبسون في مقالة له عنوانها الشعريّة واللّسانيّة.

[1] - نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين، بيروت،1985، ص64.

## 1/ مفهوم الشعرية:

### أ- لغة:

"الشعرية اسم مشتق من كلمة "شعر" وقد أضيفت لها اللاحقة "ية" نحو الأسلوبية والألسنية والأدبية"[1]. من خلال هذا التعريف نستنتج أن الشعرية مشتقة من كلمة شعر، وهي عبارة عن علم الشعر.

### ب- اصطلاحا:

لقد تعددت مفاهيم الشعرية بتعدد النقاد والباحثين، وكل ناقد يعرفه حسب ثقافته وخلفياته الفكرية والإيدولوجية، ومن هنا نتطرق إلى مفهوم الشعرية عند كل من جاكبسون وتودوروف وجون كوهين.

## 1-1-الشعرية عند توزفطان تدوروف Izvetan Toodor:

يرتبط مفهوم الشعرية عند "تدوروف" بعلم الأدب حيث يعرفها: "الشعرية إذن مقاربة مجردة و "باطنة في الآن نفسه، ليس العمل الأدبي في حد ذاته، هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو خطاب أدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبالعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية".[2]

ونستخلص من مقولة "تودوروف" ما يلي:

- الشعرية ما تجعل من عمل ما عملا أدبيا عن غيره من الأعمال الأخرى أي تضع فرادته.
- الشعرية: هي تلك القواعد والقوانين الموجودة في النص الأدبي.

[1] محمد مصابيح، الشعرية بين التراث والحداثة، مجلة، 10 كانون 2 يناير، 2009.
[2] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1990، ص 23.

- نجد "تودوروف" وسع مفهوم الشعرية وجلعه يشمل ما هو شعري وما هو نثري.
- تدرس الشّعريّة كذلك الأدب الحقيقي ويقصد به الأعمال الأدبيّة بعينها وكذلك الأدب الممكن، أي الذي يمكن كتابه في المستقبل.

مما سبق نقول أن شعريّة تودوروف هي بحث في أدبيّة الخطاب الأدبي بعيدا عن الخطابات الأخرى ذات الطباع الفلسفي والتّاريخي، ذلك أنّ: "العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى، التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا، هي علاقة تنافر".[1] يتضح لنا من قول "تودوروف" أن علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى هي علاقة تنافر.

وتحدث عن شعرية القراءة والتلقي: "القراءة تغزو لنفسها مهمة وصف نظام النص الخاص وهي تستخدم وسائل مطورة للشعرية تحدد معنى النص الخاص حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفذه".[2] ربط تودوروف الشّعريّة، بالنّص وتلقيه، بحيث أنّ القراءة تسمح بوصف وعرض بنية النّص، ونظامه الخاص، وفي سعيها هذا تعتمد إلى استخدام وسائل تسمح بالمضي قدما في الشعرية، والتي تحدد معنى النص.

أما "فاليزي" فقد جاء بمفهوم أوسع وأشمل من تودوروف، وعرف الشعرية: "أن كل كتابة أدبية هي شعرية".[3] من مقولته هذه نلاحظ أنه قد وسع مفهوم الشّعرّية فهو لم يحصرها في حدود نطاق الشعر فقط، وإنما تجاوز ذلك إلى الأدب بمختلف ألوانه من شعر ونثر بكل ألفاظه خطاب، مقال، خاطرة ... وانطلاقا من هذا المفهوم يتضح شمولية تعريف فاليزي للشعرية.

## 1-2-الشّعريّة عند "رومان جاكبسون ROMAN-Jakobson":

يعتبر جاكبسون من بين النّقاد الذّين أولوا اهتماما كبيرا لمفهوم الشّعريّة: "يمثّل رومان جاكبسون فصيلة نقديّة متميّزة في التّأسيس لعلم الشّعريّة" نشير هنا إلى فضل الشكلانيّين

[1] -المرجع نفسه، ص 25.
[2] بشير تاوريرث، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ط 1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 293.
[3] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، لونجمان، مصر، ط 1، 2003، ص 07.

الروس في التنبيه على وظيفة الناقد، التي تتمثل في الحديث عن الأدب والنصوص الأدبية فردية بل في أدبيتها، وقد لعب رومان جاكبسون دورا أساسيا في تطوير هذا المفهوم، حيث ربطه بمفهوم الشّعريّة بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرّسالة الشّعريّة ووظائفها السّت".[1]

لقد تأثر رومان جاكبسون بالشكلانيين الروس في شعرية، وذلك من خلال حديثه عن الأدبية الذي قام بتطوير مفهومها فيما بعد، ويشير أيضا إلى أن الشعرية لها علاقة باللسانيات من خلال قوله: "الشعرية هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم أيضا خارج الشعر تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية".[2]

ومن هنا لقد ربط جاكبسون الشعرية باللسانيات، وليس هذا فحسب بل اعتبر اللسانيات الأرضية التي بنت عليها الشعرية أساسها.

ويضيف قائلا: "إن 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 تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، بغض النظر عن اختلاف اللغات".[3]

فقد وصف الشعرية بأنها مجموعة من قوانين و قواعد تستخرج من النص مما تحقق له شعريته.

وموضوع الشعرية بالنسبة لرومان جاكبسون كألسني من خلال طرحه سؤاله: "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثر لفظيا؟".[4]

---

[1] تزفيطان تودوروف، تر شكري المبخوث ورجاد بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1990، ص 23.

[2] الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية (مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم، ط 1، بيروت، 2007، ص 90.

[3] حسين ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1994، ص 09.

[4] نفس المرجع، ص 97.

ويرى جاكبسون أن الشعرية تهتم بالقضايا البنية اللسانية: "فالشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات".[1]

ويتضح لنا مما سبق أن هناك علاقة بين الشعريات واللسانيات.

ويطرح جاكبسون تعريفا آخر للشعرية: "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص".[2]

ركز جاكبسون في دراساته اللسانية على الوظيفة الشعرية.

## 1-3- الشّعريّة عند جون كوهن JON COHN:

لقد قامت الشّعريّة عند جون كوهين على الإنزياح، هذا حسب قوله: "الشّعر انزياح وانحراف عن معايير قانون اللّغة، إلا أنّ هذا الانزياح ليس فوضويّا، فنظرته للانزياح تتجلّى في خرق الشّعر لقانون اللّغة، وهو خرق الذّي يمنح النّص الشّعري شعريّته الأسلوبيّة، لأنّ الأسلوب حقيقة يعتبر –غالبا–مجاوزة فرديّة طرقيّة في الكتابة خاصّة بمؤلّف واحد".[3]

يتضح من خلال هذا القول أن شعرية جون كوهين شعرية أسلوبية تقوم على الانزياح، محاولا الخروج باللغة من دائرة اللغة العادية إلى دائرة الانزياح، كما أنه ربط الشعرية بالأسلوبية بالاعتماد على اللغة المجازية التي تختلف عن اللغة العادية، كما قال أن الشعرية: "علم موضوعه الشعر".[4]

يركز "كوهين" على أن موضوع الشعرية هو الشعر، فهو هنا ربطها بالشعر.

---

[1] جون كوهن، النظرية الشّعرية،بنية اللغة الشّعرية واللغة العليا، تر:أحمد درويش، دار غريب،ط1، 2000، ص36

[2] نفس المرجع، ص 39

[3] .نفس المرجع، ص97

[4] نفس المرجع، ص 79.

وأضف إلى ذلك أن كوهن ركز كثيرا على خاصية الانزياح الشعر: "الشعر حسب تهوره هو علم الانزياح اللغوية".[1]

جون كوهين ربط الشعر بعلم الانزياحات اللغوية.

[1] بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 306.

# الفصل الأول: في بنية النّص الشّعري

## 1 - المبحث الأوّل/ بنية الإيقاع

**أ -قصيدة التّفعيلة/** سالب وسالبة

**ب - قصيدة الوزن/** أشهد أنّك الأقوى

**جـ -ظاهرة التكرار:/** أنا في حيرة من أمري

## في بنية النّص الشّعري:

تعتبر« بنية القصيدة» معيار الشّعريّة، فلا مقاربة شعريّة خرج بنية النّص/القصيدة، تتجلّى من خلال بنية القصيدة ذاتيّة الشّاعر وموضوعات هذا الأخير مستمدّة منها(ذاتيته) وتتمظهر فيها إمّا بصورة واضحة جليّة للعيان أو تأتي بصورة مضمرة وخفيّة غير مصرّح بها ومجمل هذا تحدّده بنية النّص الشّعري ومعالمه «من حكاية وحدث وصلاتها بالشّخصيّة وسيماته من جهة، وبالحتميّة النّاجمة عن تكوينه من جهة ثانيّة مبيّنا من خلال الحكاية والحدث الدرامي والصّراع والحوار الدرامي، إنّ الحوار الجيّد والصّراع المتين يؤدّيان دورا بارزا في بناء الحدث ورسم أبعاد الشّخصيّة الدراميّة وبناء أبعاد القصيدة المتكاملة»[1] ومن خلال هذا تظهر شبكة العلاقات المتفاعلة في القصيدة الواحدة التّي ينشئها المبدع في عمله الشّعري والذّي من خلالها يمكن معاينة شعريّة النّص.

[1] فاتح الكيلاني، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين www.union.iraq/post.com

## مفهوم الإيقاع:

يعتبر الإيقاع مشكلة نقديّة، اتّسع الجدال حولها منذ ظهور الشّعر الحرّ في منتصف القرن العشرين وهو في تعريف أحد المنظرين :« وحدة النّغمة التّي ترتكز على نحو محدّد في الكلام أو بيت الشّعر، أي توالي الحركات و السّكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو أبيات القصيدة »[1] نستنتج من هذا التّعريف أنّ الإيقاع هو النّسيج اللّغوي الذّي ينتج عن تكرار في الوحدات الصّوتية من كلام أو شعر.

فقد عرّفه ابن طبا طبا العلوي من زاوية :«أنّ الإيقاع يطرب الفهم لصوابه ويردّ عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحّة وزن الشّعر وصحّة المعنى ....تمّ قبوله واشتماله عليه، وإذ نقص جزء من أجزائه التّي يعمل بها وهي اعتدال، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدّ نقصان أجزائه»[2] فيقصد أنّ الإيقاع مجموعة من العلاقات المتشابكة فيما بينهما التّي تشترك معا كأجزاء متكاملة، فإذا اختلّ أحد الأجزاء لا يتحقّق المعنى المراد منه فينقص المعنى كلما نقصت الأجزاء.

وعّرف كمال أبو ديب الإيقاع أنّه:« الفاعليّة التّي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسيّة المرهفة للشّعور بوجود حركة داخليّة ذات حيويّة متناميّة تمنح التّتابع الحركي وحدة نغميّة عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركيّة »[3] فهذا المفهوم يعبّر عن الانفعالات التّي يضفيها الشّاعر في نفسيّة المتلقي من مشاعر إيجابيّة، كالفرح والسّعادة وسلبيّة

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1،1998، ص 171

[2] محمد أحمد بن طبا طبا العلوي، عيار الشّعر، دار الكتب العلمية، ط1، شرح وتحقيق :عباس عبد الساتر، بيروت 1982، ص20 .

[3] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، دار الملاييني، بيروت، ط2، 1981، ص 230 .

كالحزن والألم لهذا السّبب استحال الاستغناء عن هذه الظّاهرة الفنيّة لأنّه من خلالها يستطيع تجسيد تجربته الذّاتية التّي تمثّل المنطلق الأساسي لاستثارة الجانب الآخر والذّي يمثّل المتلقي.

يمكن القول أنّ الإيقاع عبارة عن نسيج لغوي متشابك، يختلف باختلاف الألفاظ اللّغوية المستعملة، فكل نص شّعري يتلوّن بإيقاعات تتماشى مع فعاليّات دلالته وألفاظه ويرتبط بهما ارتباطا حيويّا لا يمكن الفصل بينهما، ولا تكتمل معالم الّنص الشّعري ولا تتحدّد ماهيته في غياب الأنماط الإيقاعيّة التّي تفرض نفسها عليه، فهي التّي تمثّل مرآة كل قصيدة شعريّة والمضمار التّي تسير عليه، فهو مرتبط بها بصورة أو بأخرى، بهذه الأنماط الإيقاعيّة أو ما يعرف بالبنية الإيقاعيّة.

## البنية الإيقاعيّة:

**لا** مجال للحديث عن شعر في غياب الإيقاع باعتباره خاصيّة جوهريّة تكمن فيه أقوى وسائل الإيحاء التّي تمثّله كشعر، حيث تجعله نابضا بالحيويّة الإبداعيّة، وما يرقيه ويعطيه السّمة الشّعرية وجماليته والموجة التّي تدفعه إلى بلوغ منتهاه من جهة، وصلته بالواقع المبدع من جهة و« لقد ارتبط التّشكيل الإيقاعي في شعر الحداثة بالواقع الذّي يحياه الشّاعر، وذلك لأنّ حيويّة هذا المظهر نتجت عن الحاجة الملحّة التّي اقتضتها ضرورات الواقع المتطوّر والمتّسم بالتّرتيب والتّمازج في إيقاعاته وحركته المستمرّة كما تطلبه الحساسيّة الفنيّة الجديدة التّي اتّسمت بالحيويّة الذاتيّة وعمق الشّعور الخاص، وهو ما فرضته أخيرا، حتميّة الّربط والانشباك الحاصل بين حيويّة ذات الشّاعر وضروريّات الواقع ضمن إطار درامي الأمر الذّي جعل النّص يتخّير أوزانه وإيقاعاته المختلفة تخيّرا نابعا من صميم تجربته الفنيّة في علاقتها المزدوجة بين الذّات والواقع »[1] فالمبدع يستجيب لأفكاره وخياله وإلهامه ليضعها على شكل قوالب لغويّة،

[1] محمد أحمد بن طبا طبا، عيار الشّعر، دار الكتب العلمية، ط1، شر وتح: عباس عبد الساتر، بيروت، 1982، ص20.

ويترجم خلجاته النّفسيّة على شكل عبارات وصور شعريّة، تحكمها أنماط إيقاعيّة التّي تتمثّل في الإيقاعيين الدّاخلي والخارجي، والمقصود بالإيقاع الدّاخلي ما تمثّله الوحدات الإيقاعيّة المختلفة تكرار بشتّى مظاهره، الجمل، الحروف، الأسماء الأفعال والمقاطع ... وكذالك البنيات الدّلالية، التّي تتلخّص في إحساس الشّاعر وعواطفه، وتكمن أيضا في :«الإلمام بقواعد اللّغة الصّوتيّة وقيمتها الجماليّة، ووقوفا تامّا على التّناسب بين الدّلالات الصّوتيّة والانفعالات التّي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النّغم لا يمكن أن يتوقف فيها إلاّ ذو رهف في الحسّ وثقافة فنيّة ولغويّة واسعة »[1] كما يتحتّم استجلاء

« إيحاءات الأصوات في الكلمة ووعي بوظيفة الكلمة داخل التّراكيب وبوظيفة التّركيب في صياغة التّشكيل الفنّي بالصّورة أو الرّمز أو الأسطورة، وما عسى أن يقتضيه ذلك من تركيز أو حذف أو تكرار أو اقتباس، وجميعها وسائل تهب العمل الشّعري إيقاعه البنائي الخاص»[2] فالإيقاع الدّاخلي هو كلّ ما يحقّق التّناغم بين حالة المبدع التّي تبرزها دلالة ألفاظه والمعاني المدفونة في تلك القوالب الكلاميّة وبين الوحدات الإيقاعيّة التّي صخّرها المبدع لخدمة نصّه الشّعري أمّا الوجه الثّاني فهو الإيقاع الخارجي والذّي يتمثّل في الوزن وظواهر القافيّة والبحر العروضي التّي تتشكّل في متن النّص الشّعري.

فكل من الإيقاع الدّاخلي والخارجي يمثّلان وجهان لعملة واحدة وهي القصيدة « فالشّعر يعمل من خلال عناصره المكوّنة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتّوافق في القصّيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام وهذا ما جعل الإيقاع أحد أهمّ خصوصيات التّجربة الشّعريّة لأنّه يربط ارتباط حيّا بحيويّتها »[3] فالإيقاع يمتزج فيه عدّة

[1] محمد منظور "محاضرات في الشّعر المصري "، معهد الدراسات العربية، ع106، القاهرة، 1958 ،ص404.

[2] محمد فتوح أحمد، واقع القصّيدة العربية، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص 53 .

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986 ص 86 .

فعاليّات من تواتر وموسيقى وتأليف الأصوات ودلالات معبّرة عن ذاتيّة النّفس المبدعة فكل هذه المجريات تشتغل لتكوين هويّة القصيدة وتجسيد طابعها الفنّي والإبداعي .

## أ- قصيدة التّفعيلة:

إنّ النّص الشّعري لا يخلو من الجانب الموسيقي الذّي يضفي له جملة من الدّلالات التّي تتماشى مع إيقاع التّفعيلة، حيث يمثّل العمود الأساسي للموسيقى الخارجيّة وأحد الأنماط الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة والتّي بدورها تتشكّل من مجموع الأوزان التّي تنبني عليها الكلمة حيث تقوم على ثلاثة حروف أصليّة (ف) (ع) (ل) لتتشكّل في لفظ - فعل - وهو المصدر إلى جانب الحروف الأخرى التّي تقتضيها القوالب اللّفظيّة في القصيدة مثل تفعيلة (فاعلن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات) باعتبارها صناعة ضروريّة في الشّعر «فالوزن أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاها به خصوصيّة وهو مشتمل على القافيّة وجالب لها ضرورة»[1] فكل نص شّعري ما يلاءمه من وزن من أجل التّوفيق بين مستوى القالب والمضمون، وتحقيق التّفاعل والالتحام في القصيدة وبصدد هذا نحاول دراسة تفعيلة قصيدة "سالب وسالبة " والتّي تقوم على نظام الشّعر الحر وتقطيعها عروضيّا واستخراج تفعيلاتها وأوزانها:

عبثا أقيم في هوس الفكره الهاربه

عبثا أقيم في هوس لفكرة لهاربه

O //O/ //O /O/ O/O// O/O//O///

فعلن فعل فعلن فاعل فاعلن فاعلن

فالطّريق إليها ضباب

[1] إبت رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محي الدين عبد المجيد،ط5، دار الجيل، بيروت1981، ص143.

فططريق إليها ضبابن

/O//O /O/O //O/O/

فاعلن فعلن فاعلن فا

و السّماء فجّرتها عيون ملائكه

وسسماء فججرتها عيون ملائكه

/O// O// / O// O/ O// O/ / O//O

فاعلن فعل فعل فا علن فعلن فعل

تبكي ناحبه

تبكي ناحبه

O/O /O//O/

فاعل فاعلن .

وهذي الجراح التّي عصفت عند منتصف

وهذ لجراح للتي عصفت عند منتصف

/// O/ /O/ O/// O//O / O// O///

فعلن فعل فاعلن فعلن فاعلن فعل

الحلم

لحلم

/O/O

فعل

أثنت قامة الروح

أثنت قامة لروح

/ O/O /O// O/O/

فاعل فاعلا تن

ففاضت إلى بارئها

ففاضت إلى بارئها

O/O //O /O///O//

فعل فا علن فاعل فا

غاضبه

غاضبه

O//O/

فاعلن

وها النّفس غدت

وهننفس غدت

O/O/ //O//

فعل فاعل فا

غابة فضا بها شجر التّردد

غابة فضا بها شجر تتردد

/O///O /// O// //O //Oد

فاعل فعل فعل فعلن فعلن

جلسنا

جلسنا

O/O//

فعل فا

تحت ظلمه معا

تحت ظلمه معا

O/ /O// //O/

فاعلن فعل فا

بعد تقطيع قصيدة "سالب وسالبة " تقطيعا عروضيّا نلاحظ أنّه نتج عنها تفعيلة من التّفعيلات السّالمة التّي تندرج ضمن بحر المتدارك وهي - فاعلن - وتتشكّل من أربعين صوت إيقاعي وتنبني من ثماني وحدات إيقاعيّة وكل واحدة تتكوّن من خمس حروف (ف) (ا) (ع) (ل) (ن) وتكرّرت التّفعيلة -فاعلن- بصورة غير منتظمة في سطور القصيدة كما

جاءت التّفعيلات متفاوتة من سطر لآخر لكون القصيدة تندرج ضمن نطاق الشّعر الحر في بعض السّطور وجاءت التّفعيلة منفردة غير مكرّرة لقصر السّطر الشّعري مثل ما جاء في السّطر الشّعري: غاضبه———>/O//O/———>فاعلن

وبعض السّطور تكرّرت مرّتين:

تبكي ناحبه ———>/O/O/ O//O———>فاعلن فاعل

والحدّ الأقصى ستّة تفاعيل مثل ما جاء في السّطر -السّماء فجّرتها عيون ملائكة - ونتج عنها:فاعلن، فعل، فاعلن، فعلن، ولقد طرأت على القصيدة تغيّرات الزّحاف والعلل, منها زحاف الخبن وهو حذف الثّاني السّاكن من التّفعيلة "فاعلن" وتتحوّل صورته إلى - فعلن - وجاءت التّفعيلات مخبونة تقريبا في جلّ القصيدة ومثال ذلك مطلع القصيدة (عبثا أقيم في هوس لفكرة الهاربة) وجاءت التّفعيلة مخبونة في (عبثا) ( IIIO ) تحوّلت التّفعيلة من -فاعلن - إلى - فعلن - وإلى جانب تغيّرات الزّحاف نجد تغيّرات العلل منها: علّة القطع التّي تندرج ضمن علل النّقص وهي حذف ساكن الوتد من آخر التّفعيلة وتسكين ما قبله, فتتحوّل التّفعيلة "فاعلن" إلى صورة - فاعل- مثال ذلك: (تبكي ناحبة) طرأت عليها الزّحاف في الفعل (تبكي) - فاعل - (IOIO).

إلى جانب علّة القطع نجد علّة التّرفيل وهي زيادة سبب خفيف (/O) على آخره وتد مجموع وتتحوّل التّفعيلة في المتدارك من صورتها الأصليّة - فاعلن - إلى - فاعلا تن - لقد تفاوتت عدد التّفاعيل في سطور القصيدة من سطر لآخر، وهذا التّفاوت جاء كتعبير الدّفقة الشّعوريّة ووفقا لمتطلّبات الحاجة النّفسيّة لها، إلى جانب تمثيل الانفعالات والطّاقات الوجدانيّة والعاطفيّة وما لاحظناه أثناء التّحليل أنّ معظم السّطور في هذا المتن الشّعري انتهت بالتّدوير وهو إتيان جزء البيت من التّفعيلة في نهاية البيت وجزء منها في بداية البيت الذّي يتبعه ويتمّ الافتتاح بها والبيت المدوّر في تعريف العروضيّين, «هو ذلك الذّي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون

بعضها في الشّطر الأوّل وبعضها في الشّطر الثّاني »[1] ومثال هذا(فالطّريق إليها ضباب) الذّي نتج عن ذلك - فاعلن, فعلن, فاعلن, فا - ويكمن التّدوير في نهاية السّطر- فا - (O!) وهذا يعبّر عن توقّف الدّفقة الشّعوريّة للحظة واسترجاعها في السّطر الموالي لتجري تلك الدّفقة مجراها، ويكمن ذلك حسب ما تقتضيه الحالة الدّاخليّة الذاتيّة وهذا يضفي عليها الصّبغة الغنائيّة من خلال إطالة النّفس في نهاية السّطر المدوّر.

ظهرت إحدى ملامح التّجديد في هذه القصيدة وهي تناسب وتتفاوت عدد التّفعيلات في كلّ سطر شعري, إذ لم تتقيّد الشّاعرة بالعدد الواحد, وإّنما كانت لها كامل الحريّة في استخدام عدد الّتفعيلات, فيتماشى طول السّطر أو قصره حسب معطيات الفكرة المراد تجسيدها وتتوزّع التّفاعيل في هذا المتن وفقا لما تمليه العواطف والخواطر النّفسيّة.

## ب-قصيدة الوزن:(أشهدأنّك الأقوى)

يعتبر البحر الشّعري الّنظام الإيقاعي لمجموع التّفاعيل المكرّرة بصورة شعريّة, والتّي بدورها تمثّل عقدا ينظّم عليه الشّاعر قصيدته وتجري مجريات البحر الشّعري حسب مايقتضيه النّص المنظوم وما يتناسب معه من مولّدات الذّات المبدعة ولكلّ بحر وزن خاص به من حيث عدد التّفعيلات، ومن هذا المنطلق نحاول استخراج البحر الشّعري الذّي خضعت له قصيدة -أشهد أنّك الأقوى -

رهيب هو الّليل والقلب صاح

رهيبن هو لليل ولقلب صاح

/O/O // O/O/ /O/O/ /O//

فعل فاعلن فاعلن فا علان

[1] - نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ط1، مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، لبنان، 1962، ص112.

يصارع طيفا عليه هجم

يصارع طيفا عليه هجم

O// /O/O //O/ //O//

فعل فعلن فاعلن فعلن

فحينا يقوم ويسقط حينا

فحينا يقوم ويسقط حينا

O/O//O/ //O// /O/O//

فعل فاعلن فعلن فعلن فا

وفي الحالتين : أحسّ الألم

وفلحالتين : أحس لألم

O/O//O/ /// O//O//

فعل فاعلن فعل فا علن

فتبا – ألا أيّها الطيف – تبا

فتبا – ألا أييها ططيف – تبا

O–//O /O//O///

فعلن فعل فاعلن فعلن

تعبت و قلبي الفتي هرم

تعبت و قلبلفتي هرم

//O// O//O/O/ / /O

فعل فعلن فاعلن فعل

جعلت ربيعي شتاء حزينا

جعلت ربيعي شتائن حزينا

//O/O// O/O// //O/O //O/O// /O

فعول فعولن فعولن فعولن

و ليلي المؤبد عنك نجم

و ليللمؤبد عنك نجمن

/ /O/O/ /O/ O///O/O

فعل فاعل فا عل فعل فا

صلبت رجائي .. و دست نشيدي

صلبت رجائي .. و دست نشيدي

//O/O// /O/ / O/O// /O

فعل فعلن فا علن فعلن

بعد تقطيعنا لقصيدة «أشهد أنّك الأقوى» تقطيعا عروضيّا وجدنا أنّها تخضع لمقتضيات بحر المتدارك، وهو من البحور الصّافيّة تتكرّر فيها تفعيلة واحدة حيث يتشكّل هذا البحر في الدّائرة العروضيّة من ثماني تفعيلات:

فاعلن، فاعلن, فاعلن, فاعلن فاعلن, فاعلن, فاعلن, فاعلن

إلا أنّ هذه القصيدة وزّرعت تفعيلاتها - فاعلن- بأعداد متفاوتة في الشّطر الواحد, ولقد استعملت الشّاعرة هذا البحر لكونه من البحور السّريعة الخفيفة إذ يصلح للتّعبير عن المكنونات الذّاتيّة في النّفس الحزينة والمتعبة ومن الأبيات الدّالة على ذلك من القصيدة نذكر:

فتبّا—ألا أيّها الطّيف — تبّا

تعبت و قلبي الفنّي هرم

حيث يغلب على القصيدة طابع الحزن والألم مثال:

فحينا يقوم ويسقط حينا

وفي الحالتين أحسّ الألم

لجعلت ربيعي شتاء حزينا

وليلي المؤبّد عنك نجم

كما طغى عليها طابع التّشاؤم مثال:

سئمت أيا طيف ...لقياك, فارحل

فلست سوى صورة للسّأم

جاء هذا البحر لتكسير ما يتخلّل القصيدة من تشاؤم ونبرة اليأس وذلك بتوالي أنغامه وسرعته، وكان إيقاع بحر المتدارك متناسبا مع مضمون النّص لما له من صلة لمشاعرها ورؤاها وأحاسيسها لتضع وجدانها وأفكارها التّي تختلج بداخلها في قوالب وألفاظ مفعمة بأنغام موسيقيّة ويتماشى مع باطن وجدانها وأفاق خواطرها الحزينة وتعمّدت هذا التّنوع في البنية الإيقاعيّة (البحر) لكونه مناسبا لطابعها التّشاؤمي وعثرات قلبها وجراحها غير الملتئمة مثل:

لجرح تجدّد يوم فيوما

جرحي أنا غارق في القدم.

أثناء التّحليل توصّلنا أنّ الشّاعرة عمدت إلى البحر المتدارك ليس لأنّه ليس مجرد تفاعيل مجرّدة وإنّما جاء وليد أحاسيسها، كما أنّ هذا البحر يخدم أفكارها وانفعالاتها المختلفة وكان إيقاعه متناغما كلّ التّناغم مع كلّ هذه العواطف والمشاعر المتواترة التّي تحملها ثنايا القصيدة.

## ظاهرة التّكرار في بعدها الإيقاعي: ( أنا في حيرة من أمري)

من مظاهر الإيقاع على المستوى الصّوتي، نجد التّكرار الذّي ظهر بصورة جليّة في قصيدة «أنا في حيرة من أمري» وجاء على عدّة مستويات, سواء على مستوى الوحدة أو الجملة وعكست ظاهرة التّكرار في النّص الشّعري جانبا من المواقف النّفسيّة والانفعاليّة كما أنّه مثّلت أداة جماليّة فنيّة ساهمت في فهم الموضوع ومن زاوية أخرى فهو ظاهرة موسيقيّة معنويّة يرتبط فيها اللّفظ بالمعنى المراد منه إذ يعدّ «التّكرار ظاهرة لغويّة من حيث اعتماده في صوره البسيطة على العلاقات التّركيبيّة بين الكلمات والجمل, وهو يعدّ وسيلة بلاغيّة ذات قيم أسلوبيّة»[1]

والتّكرار يؤدّي وظيفة دلاليّة معيّنة وذلك حسب تشكيلاته في التّأليف والأنساق اللّغويّة المكرّرة ومن أبرز العناصر التّكراريّة التّي طغت على النّص نجد الجملة، الحرف، الفعل، الضّمير.

**أ- تكرار الجملة:** لقد وردت تكرار الجملة في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة حيث استهلّت به نصّها الشّعري وهي عبارة «أنا في حيرة من أمري» وكرّرتها ستّة مرّات بصورة فنيّة موجبة هادفة لمغزى دلالي معيّن فالشّاعرة دخلت في قوقعة من أمرها, لتعيش جوّا من الحيرة ومزيجا من التّناقض, إذ تتخبّط فيه محتارة بين الحين والآخر, عما تريده وترغب فيه وما ترفضه وتأباه, وجاء هذا التّكرار كمرآة عاكسة لما تعيشه الشّاعرة من انفعالات وعواطف مختلطة, تحدث ضبابا كثيفا بداخلها, وقد أضاف هذا التّكرار في بداية كل مقطع بعدا موسيقيّا جماليّا ودلاليّا يؤدّي إلى قوّة الإيحاء والتّأثير في النّفس المستقبلة(المتلقّي), إذ سلطّت الضّوء عليه بصورة غير مباشرة بغرض لفت انتباهه فهي تعبّر عن حالة الحيرة التّي تعتريها وتركّز على التّكرار ما يدلّ على ذلك ليترك صدى عميق وأثر نفسي في المتلقّي، كما استخدمت الشّاعرة تكرار هذه العبارة

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص211.

لجعل القصيدة أكثر جاذبيّة كما يفتح هذا الأخير مجالا واسعا للولوج إلى فهم مدلولات جديدة من جهة ومن جهة أخرى عمدت إلى هذا النّوع من التّكرار لتمتين وتلاحم مقاطع القصيدة وتحقيق الإيقاع داخل سطورها .

**ب- تكرار الحرف:** نلاحظ أنّ النّص زاخر بتكرار الحروف التّي تعتبر ركيزة أساسيّة تلعب دورا هامّا في تحقيق الإيقاع وتبليغ المعنى ومقاصد الشّعر ومن أبرز هذه الحروف:

* نجد تكرار حرف الجرّ والعطف:

ترفق بأيّامي

بالمسرّات تلوّنها

محني

* تكرار حرف العطف:

فارفضها

فأنهرك

و القي عليك

و لو ترضى

و نار الشّوق

* تكرار حرف الشّرط: إذ تحضر

إذ أتوق

إلى محني

إن غرقت

إن رأيت منك سخطا

لقد تنوعّت في استخدام الحروف من حروف جر وعطف... وفقا لما يقتضيه النّص الشّعري لكونها أداة مساهمة في تحقيق الاتّساق والانسجام.

**ج - تكرار الكلمة:** وتكرار الكلمة هو: « تكرار الكلمات التّي تنبني من أصوات يستطيع الشّاعر بها أن يخلق جوّا موسيقيّا خاصّا يشبع دلالة معيّنة»[1] قد تكرّر فعل الرّفض في القصيدة (أرفضها, يرفضك) جاء في المقطع الأوّل (ارفضها):

تسلّمني

مفاتيح قلبك

فارفضها

أمّا الفعل الثّاني (يرفضك)جاء في المقطع الثّاني:

يرغبك عقلي

فأنشدك

و إن تحضر

يرفضك

[1] مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر العربي الحديث،ط1، منشأة المعارف، اتحاد مكتبات الجامعات المصرية، الإسكندرية، مصر، القاهرة، 1998، ص38.

بدني.

جاء الفعلين مشحونين بقيمة فنيّة ودلاليّة تعكس الصّد والامتناع، وهي من إحدى المؤشّرات الدّالة على الانفعال العاطفي الذّي جسّدته بالرّفض القاطع وهذا ما حقّق الإيقاع الدّاخلي، المتمثّل في العلاقة بين اللّفظ والمعنى القالب الصّوتي - الرّفض- ودلالاته عدم الرّغبة في ذلك الشّيء في متن النّص الشّعري, ويختزل وظيفة شعريّة وطاقة نفسيّة معبّرة في قرارة الذّات.

**د- تكرار الضّمير:** إنّ المتمعّن في قصيدة «أنا في حيرة من أمري» يلاحظ أنّ القصيدة حضر فيها نوع آخر من التّكرار وهو ضمير المتكلّم - أنا - الذّي جاء في بداية كل مقطع - أنا في حيرة من أمري - وقد تكرّر هذا الضّمير في متن القصيدة ستّة مرّات وهذا يدلّ على استحضار الذّاتيّة ويكشف لنا مدى تأزّم الذّات الشّاعرة وكشف مضمرات وخبايا النّفس من عواطف وأفكار ومشاعر والإشارة إلى الدّلالات البعيدة داخل أعماق نفسيّة المبدع وكان لهذا النّوع من التّكرار دورا مهمّا في توليد الإيقاع وبناء القصيدة وتحقيق تناغمها وانسجامها.

أثناء التّحليل لعنصر التّكرار ظهر لنا أنّ تحقيق غايات جماليّة من خلال استعمال الأدوات اللّغوية التّي تحقّق غايات أدبيّة فنيّة فريدة من نوعها.

ففي هذا المبحث نخلص إلى أنّ النّصوص الشّعريّة نظّمت وفقا لبنية إيقاعيّة جعلتها نابضة بالحيويّة والإبداع، بنيت القصائد على الإيقاع الدّاخلي والذّي يتمثّل في التّكرار، والحذف، والاقتباس الذّي يحقّق العلاقة بين الدّلالة واللّفظ، والإيقاع الخارجي الذّي يتمثّل في الوزن وظواهر القافيّة والبحر العروضي فكلاهما يهدفان لتحقيق الانسجام والتّوافق في القصيدة، ونوع التّفعيلة التّي نتجت في قصيدة (سالب وسالبة) التّي تتمثّل في فاعلن التّي تندرج ضمن بحر المتدارك وقد طرأت عليها عدّة تغيّرات من زحاف وعلل نتيجة لتغيّرات نفسيّة شعوريّة، ونظّمت قصيدة (أشهد أنّك الأقوى) على بحر المتدارك الذّي يعتبر النّظام الإيقاعي لمجموعة من التّفاعيل المكرّرة في هذه القصيدة وتأتي التّفاعيل حسب مقتضيات النّص الشّعري ووفقا

لذات الشّاعرة المفعمة بالمشاعر المختلفة، كما طغى التكرّار في قصيدة (أنا في حيرة من أمري) وكان جليّا فيها سواء على مستوى الوحدة أو الجملة، لأنّه يعكس جملة من المواقف النّفسيّة والانفعاليّة، كما أنّه يعدّ أداة جماليّة فنيّة يساهم في تنسيق وفهم الموضوع، فكلّ ما تطرّأت إليه الشّاعرة لم يكن عبثا، إنّما كان وليد إحساسها وعواطفها التّي جسّدتهم في أبيات شعريّة مليئة بهذه القوالب التّي خدمت نصّها وأعطت له وجه للفهم والإعجاب.

# 2 -المبحث الثّاني: بنية اللّغة

**أ -شّعريّة العنوان.**

**ب -شّعريّة اللّغة في:** قصيدة أيفعلها؟ لحظة وهم (موازيّة) ذراع من فرح.

**جـ -انزياح الصورة الشّعريّة في:** قصيدة صداع في القلب.

## اللّغة الشّعريّة:

للّغة الشّعريّة كيان خاص بها فهي لغة موحية ذات دلالة خاصّة معبّرة فهذه الأخيرة هي واقع يترجم العاطفة من خلال التّجارب التّي يصّور لنا الشّاعر فهي من هذه النّاحية تخترق كامل تجاربه الذّاتية حتّى تصل إلى أعماق ما دفن بداخله من أفكار ومشاعر، فتعكس كلّ ذلك على شكل بناء فنّي جميل، وتبقى أساليب البناء المعيار الذّي يميّز بين الشّعراء فكلّ شعر يفرض لغته الشّعريّة بحسب ما تقتضيه طبيعة تجربته المعيشيّة في رسائل لفظيّة وظيفيّة « أنّ اللّغة هي موطن الهزّة الشّعريّة التّي، تصدم، وتباغت، وتنعش، وتجسّد الفعاليّة الشّعريّة وفنيّتها ورغم ما يكون في هذا القول من إعلاء لفعل اللّغة الشّعريّة ووضعها بالنّتيجة، في المرتبة الأولى للفعل الشّعري إلاّ أنّه إعلاء يجد، رغم كلّ شيء، مصداقيته في كلّ قصيدة ممتلئة وبارعة كما يكتشف عن وجاهته في سياق الإنجازات المترابطة لكلّ شاعر عميق التّأثير في لغته القوميّة»[1] وكلّ شاعر يكتب حسب نمط معيّن، ويستمد شّعريّته من التّجربة الذّي هو بصدد أخذها كموضوع لشعره ليخلق لغة شعريّة فريدة من نوعها تخدم موضوعه.

[1] - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص22.

## شعريّة العنوان:

يمثّل العنوان الشّفرة السّرية التّي تساعدنا على سهولة الولوج إلى محتوى النّص الشّعري، كما أّنه النّاطق الرّسمي باسم القصيدة بحيث يتكفّل بترجمة معانيها لكونه العتبة الأولى للنّص، وعلى هذا الأساس سنحاول فك شفرات بعض عناوين كتاب "فاطمة بن شعلال" في

« لو...رذاذ » والوصول إلى المكنونات الخفيّة خلف هذه العتبات والوقوف على مضمار التّجربة التّي فجّرتها في تلك العلامات اللّغوية باعتبارها ضرورة ملحّة في بناء الأعمال الأدبيّة من خلاله نستطيع الإلمام بفضاء النّص الشّعري .

العنوان الرّئيسي وهو العنوان الذّي يأتي في صدارة الكتاب والذّي يمثّل هويّة العمل الشّعري وجاء عنوان الكتاب الذّي نحن بصدد تحليله« لو ... رذاذ » لما له من مرجعيّة شعريّة فريدة من نوعها، فالعنوان جاء مستهل بحرف - لو- امتناع لامتناع فقد جاء ذات دلالة إيحائيّة مميّزة من نوعها فحرف - لو- يحمل بين ثناياه وحواشيه أثر كبير بحيث نلتمس فيه نوع من التّمني الذّي لم يتحقّق عند الشّاعرة وهي تطلب القليل فقط ولا تسعى لنيل الكثير وقد حذفت جواب - لو- الذّي قد تتقصّد به لقتنعت « لو...رذاذ » وجاء الجواب في المعنى ولم تظهره قالب لفظيّا فهي في قرارة نفسها هناك شيء مضمر لن تعلنه للعيان ولمّحت به تلميحا فقط باستعمال - لو- الذّي يدلّنا على تمنّيها لشيء معيّن تصبو إليه، ومن العبارات الدّالة على ذلك:

لاحقا

قد يدركنا رذاذ

يشتهي أن تجرفه

من واديك

كما أنّ الشّاعرة عمدت إلى عناوين معيّنة في نماذجها الشّعريّة التّي تحمل الكثير من المعاني داخل تلك القوالب الكلاميّة ونتطرّق إلى البعض منها من بينها:

***بياض:** فكلمة بياض صفة نكرة أوّل ما يخطر إلى الذّهن هو أنّها كلمة تعني اللّون، أمّا في الحقيقة ما قصدته الشّاعرة جاء خلاف ذالك تماما وانفتح إلى دلالة أخرى والتّي عنت به الموت وقد استعملت هذا القالب كعنوان تحمله قصيدتها لتعبّر عن لحظة الاستسلام الأخيرة في الحياة إذ لم تبقى إلاّ دقائق معدودة لختام الأجل.

يحصد سنابل الوقت الأزرق في الرئتين

أشرع له ما تبقى من العمر

**تسع عجاف:** جاء العنوان مركّبا من عدد وصفة وقصدت بتلك الصّفة - عجاف- أنّها تركن شيء معيّن وهي مشتهيّة ممّا أثّر في الرّوح والقلب معا وممّا خلق معاناة في حياتها وأصابها في الصّميم.

تسع عجاف

لا شيء سوى إبرة

وخيط من دخان

أرقع بهما فتوق الروح

تسع ثقال

وبوصلة القلب توجهني

تسع يباب

**صداع في القلب:** لقد كنى العنوان شدّة ألم الشّاعرة وجاء هذا الأخير مدلا على فقدان شخص تحبّه عزيز على قلبها وهي تتخبّط في الأحزان من تداعيات فقدانها المزمنة لذلك الشّخص مما شكّل كتلة من الأوجاع في قلبها وبؤرة من الوبال فيه ومن العبارات الدّالة على ذلك:

عندي صداع شديد في القلب

فهمنا

يقيم حب عسير الهضم

وهنا وطن

لم يبق منه

سوى

الظّلال

هنا الوجع صاحبي

هنا بؤرة الوبال

**اختلفنا:** العنوان جاء فعلا ماضيّا دالاّ على الضّمير المستتر نحن يحمل بين طيّاته اختلاف الرّأي وكلّ رأي مشحون بموقف ونظرة معيّنة وهذا الاختلاف يعبّر عن عدم الوصول إلى رأيّ واحد والشّاعرة هي التّي تمثّل أحد الموقفين أمّا الثّاني فهو الشّخص الذّي يعارضها ويرفض بشدّة أفكارها فبينهما بني رأيّ مخالف لبعضهما البعض مرمين بكلام يحمل التّأنيب ومن العبارات الدالّة على ذلك:

هو يعلم أن أصابعي

من حرير

لا يمكن أن تخط سوى الأمنيات

وأسراب الطّيور

لكنّه

أصرّ على

تلوين مساءاتي بالرّماد

مزّق الحلم

بالغرور

**أخر الشّهقات:**جاءت الشّهقات جمع شهقة وقصدت الشّاعرة في هذا العنوان إعلانها عن آخر صيحاتها وآهاتها بعد توجّعها فهي تستسلم وتطلق أنينها وتحاول أن تلعب لعبة الإختفاء الرّحيل عن هذا العالم.

عزفت لك آهاتي لحنا حالما

فاضت فواجعه

من جرح أنت صانعه

**اغتيال أمومة:** العنوان مليء بنبرات الوجع التّي صادفت الشّاعرة، وقد أخذت منها الحياة أمومتها وتركتها في نزاع مع الألم الذّي لفشته جروح ما أخذته منها الحياة وتحاول تهدئة الوضع بإخفاء الأحلام التّي حلمت بها.

يشبه الحوض اليباب / كيف أفسر لهذا البطن ظموره

**أنا انتهيت:** يدلّ الانتهاء على الوصول إلى المحطّة الأخيرة ونهاية المطاف للشّاعرة فأصبح التّشاؤم ظلّ يراودها لا ينفصل عنها في حياتها.

فمجمل هذه العناوين تحمل دلالة تخرج من باطن نفسيّة الشّاعرة المتعبة بالحزن والألم وسوء قدرها وقلّة حضّها في الحياة وغيرها من الحالات الّنفسيّة المتعبة فكلّها عناوين فرعيّة تصبّ في عنوان رئيسي ممّا يجعلها تتمنّى القليل من الأمل في الحياة « لو... رذاذ».

## شّعريّة اللّغة في: أيفعلها، لحظة وهم، موازية ..ذراع من فرح

يمثّل المعجم الشّعري للشّاعرة المتدفّق اللّغوي الذّي تنتقي منه مختلف المفردات والتّعابير لتولّد نص شّعري يوصل ما يدور بذاتها إلى جانب الحقل الدّلالي الذّي يخدم واقع ما تريد البوح والإفصاح عنه فهو مقترن بروح فنيّة جماليّة منحت القصائد جملة من التّأثيرات والجماليّات الشّعريّة، فإنّها لم تعتمد على وضع الألفاظ بصورة محضة عشوائيّة إنّما جاءت تلك الألفاظ ملوّنة بروح الدّلالات المختلفة لتكشف عن أسلوبها اللّغوي الخاص الذّي يعبّر عن تجاربها وبصمتها الشّعريّة .

لقد وردت في قصائد الشّاعرة « أيفعلها؟» « لحظة وهم » «موازيّة ذراع من فرح» مجموعة من الألفاظ الدّالة على الحيرة والتّساؤل حيث ارتبطت تجاربها الوجدانيّة من هذه الألفاظ: ( ما الذّي؟ أيفعلها؟ كيف له؟، هكذا إذن، فكم يلزمني؟، تتشابك الأحجيات، سلّمتني للذّهول، بما عساة يردّ، بم يردّ ) وقد تنوّع معناها بحسب ما جاءت في السّابق ففي قصيدة أيفعلها جاءت مقترنة بتصديق الحقيقة والشّك فيها

هبّ وجهه صحيحا

وفعلها

ما الذّي سيقوله الوقت العبر بين الشّفاه؟

كيف له أن يعبر بنا الحلم بسلام

للحياة؟

والعبارة هبّ وجهه صحيحا

وفعلها

هي عبارة تحمل جانبا سلبيّا تستعمل في الحديث بالدّرجة الجزائريّة، تعني الإنسان الذّي لا يخجل ولا يستحي على حاله، فقد جاءت هذه العبارة بالدّرجة لمّا فيها من أبعاد نفسيّة تقصّدتها الشّاعرة وتعمّدت استخدامها لتشكّل دلالة إيحائيّة، والتّي بدورها تخلق العلاقة بين المبدع والمتلقّي باعتبار اللّغة أداة اجتماعيّة تواصليّة بالدّرجة الأولى، فهي متردّدة في تصديق الحقيقة باستخدامها لعبارة - أوّاه - وهذا ما يدلّنا في قوقعة من أمرها لأنّ هذه العبارة فصحت عن ذاتها وما يدور في خاطرها من حيرة ممزوجة بالشّك فهذه الحيرة تجسّد واقع الشّك الذّي تتخبّط فيه وعدم قدرتها على التّصديق بما حدث لها ذلك في قولها:

أوّاه

لن يفعلها

أوّاه

ألا يدرك

أنّ الذّئب ها هنا

فاغر فاه؟

أمّا في قصيدة « لحظة وهم» جاءت الحيرة والتّساؤلات ذات دلالة أخرى حيث استطاعت أن تصوّرها وفق رؤية ذاتيّة خالصة وبوعي فنّي جماليّ متميّز، وأصبحت هنا الحيرة ممزوجة بطابع التّفاؤل وصبغة الحب.

فكم يلزمني

من ملوحة هذا الوقت

كي أفحم عنفوان العجب؟!

كم يلزمني

من دفء شفتيك

كي يصير ريشا

هذا الزّعب!!

فالمعاني والألفاظ التّي صاغت بها هذه السّطور تكشف عن خبايا وجدانها التّي تظهر بصفة جليّة مدى احتياجها للحنان والدّفء وقد تقصّدت الشّاعرة استخدام هذا المعجم اللّغوي لكونه معجما مندرجا حول حقل الوجدان والتّأثير في المتلقّي لتحقيق الوظيفة الانفعاليّة التّي تستهدف بدورها ذلك المتلقّي لكونها كلّها قوالب لفضيّة متدفّقة من مجرى عمق إحساسها.

أمّا في قصيدة « موازية.. ذراع من فرح » فقد مزجت الحيرة بالضّياع مثل:

مثل الأقبية القديمة

يحتاج بالي إلى ترميمهم

تتشابك الأحجيات في خاطري

من سنين بعثرتها يدّ من صلف

فطمتني

قبل الحولين

سلّمتني للذّهول

وشمت جبهتي بالدّهشة الصّفراء

إنّ صورة الضّياع في النّص من خلال الإحساس بالضّياع الذّي يسكن القلب:

ها هو ذا عشب التّيه ينمو جنبات القلب

ينذر

بعقم المرحلة

ليس للقلب أسنان يشدّ بها

على ربيع متوغّل في النّزوح

وأصبح هذا الضّياع يسري في أوتار قلبها وعروقها، وتشكّلت هذه الصّورة بين الماضي والحاضر، تنحصر تلك الألفاظ الدّالة على الماضي - من سنين، قبل حولين، كذلك الحاضر الذّي يتمثّل في الوضع المتأزّم الذّي تمرّ به ها هو ينمو على جناب القلب، ينذر، ذا عشب التّيه ، ينذر، ها هو يطوف ما تبقّى في الرّوح - فهذا الانتقال بين الماضي و الحاضر، يعني استمراريّة الوضع المتمثّل في غياب أيّ شيء جديد يمدّ الأمل، وقد عمدت إلى استعمال الزّمن باعتباره عامل نفسّي يؤدّي دور مهمّ في بناء قوام النّص من النّاحية الدّلاليّة التّي تصوّر لنا معاناة الشّاعرة، أحاسيسها فهذا يخدم فضاء القصيدة بجلها .

استعملت الشّاعرة لغة حسيّة مليئة بنغمات الوجع والألم، وتبدو لنا هذه النّبرات واضحة في قصائدها التّي جاءت متّسمة بطابع التّشاؤم، ومن الألفاظ التّي جاءت في قصائدها الثّلاثة أيفعلها، « لحظة وهم، موازية .. ذراع من موت » نجد ( تشبه أرواحنا النّملة، يهشّ، تذبحني، قطرات أرق، يكوّرني، يدحرجني، كلّه من لهب، موجع، اغتالت، كم ذبح من العمر، رياح الغدر) فكلّ هذه الألفاظ دالّة على ما تعانيه الشّاعرة من انفعالات سلبيّة في الحياة بصفة أو بأخرى عن أعماق تجربتها الخاصّة، وينعكس ذلك في صور البناء التّي اعتمدت عليها في القصيدة.

لقد عمدت الشّاعرة على هذا المعجم لنقل أفكارها لتخلق بذلك لغتها المميزّة لأسلوبها الشّعري، فجعلت من الألفاظ أداة فعّالة تصوّر لنّا بها معاني تجربتها التّي تمخّضت مختلفة من حيرة وتساؤل ووجع وألم ... فاتّخذت من هذه الألفاظ وعاءا تصبّ فيه جلّ ما تحسّ به لترينا واقع العالم الذّي تصوّره استخدام تلك القوالب اللّفظيّة.

## انزياح الصورة الشّعريّة:

تعدّ الصّورة الشّعريّة من أهمّ ما ينبني عليه النّص الشّعري لأنّها الباعث الدّلالي والمولّد الإيحائي الذّي يحرّك كيان القصيدة برمّته، فلا مجال للحديث عن النّص الشّعري خارج نطاق الصّورة الشّعريّة التّي تحدّد حيويّته و نشاطه كما تبرز فعاليّته كشعر ومن جانب آخر تساعد المتلقّي في تشفير مدلولاته المختلفة, فمن المعروف أنّ تركيب العبارة الشّعريّة يختلف عنها عند تركيبها في الكلام العادي، فالشّاعر خالف الكلمات التّي تحمل بين ثناياها دلالات مضمرة خفيّة داخل الإبداعات اللّغويّة والبيانات النّحويّة المختلفة، التّركيب الذّي يظهر فيها بصفة أو بأخرى البعد عن مطابقة الكلام للواقع و ذلك عن طريق الخروج عن المألوف وكلّ هذا يصبّ مجراه في نطاق الانزياح الذّي يعرف أنّه «الابتعاد عن النّمط التّعبيري المتواضع عليه وهو خروج عن القواعد اللّغويّة

وعن المعيار الذّي هو الكلام الجاري على ألسنة النّاس في استعماله وغايته للتّوصيل والإبداع »[1] وهو ما يعني عن اختلاف استعمال الألفاظ بين الشّعر والنّثر العادي .

لقد برزت ظاهرة انزياح الصّورة الشّعريّة في « قصيدة صداع في القلب» بصّورة جليّة، إذ عمدت الشّاعرة إلى استعمال عدّة كيانات انزياحيّة في الصّورة الشّعريّة من محسّنات بديعيّة المتمثّلة في الجناس، الطّباق، صور بيانيّة من تشبيه كناية، استعارة، إلى جانب استخدام الرّمز وتقنيّة التّكرار.

وقد جسّدت هذه المظاهر وفق التّغيّرات اللّغويّة التّي استخدمتها بهدف بصمة دلاليّة في قوالب لغويّة جامدة وألفاظ أدبيّة خامّة، وارتكزت على ما يعطي العبارة لغة شعريّة أكثر رقيّا وانفتاحا.

برعت الشّاعرة في استخدام محسّنين بديعيين الطّباق و الجناس وذكرت الطّباق في عدّة سطور:

هناك اختلاط الحرام بالحلال

يكمن الطّباق في الكلمتين: الحلال والحرام وهو طباق إيجاب

هنا الرّغبة والنّفور

الطّباق في الكلمتين الرّغبة والنّفور وهو طباق إيجاب

هنا القبح

هنا مرتع الجمال

[1]– نعمان عبد السّميع متولي، الانزياح اللغوي وأصوله–أثره في بنية النص، ط1، دار العلم والإيمان، مصر2004، ص 22 .

الطّباق في الكلمتين، القبح والجمال: طباق إيجاب

وقد استخدمت الشّاعرة الطّباق لكونه يلعب دورا فعّالا في التّأثير كما يعطي القالب الصّوتي خصوصيته من الدّلالة إذ يكشف خبايا الكلام ويدعّم معناه، ومن جانب أخر دقّة تمثيله الشّكلي الذّي يزيد من جمال الأسلوب وروعته كما يضفي السّطور الشّعريّة تأثيرا فنيّا عميقا

استخدمت الشّاعرة محسنا بديعيّا أخر إلى جانب الطّباق وهو الجناس ويكمن في السّطر الشّعري:

هنا اختلاط الحابل بالنّابل

والجناس في الكلمتين الحابل والنّابل، جناس ناقص حيث اختلاف الحرفين الحاء والنون في وسط الكلمة فالكلمتين من النّاحية الشّكليّة تقريبا متشابهتين إلاّ أنّه من ناحية المعنى فهنا تختلفان تماما فالحابل يقصد به الجنود اللّذين يصيدون بالحبال، أما النّابل فيقصد به الجنود ذات مهمّة رمي السّهام والنّبال فقد أعطى الجناس لهذا السّطر تعبيرا مميّزا وحقّه من الحفنة والتّأثير في المتلقّي .

كما عمدت إلى استعمال الصّور البيانيّة بما فيها الاستعارة والكناية وكذالك التّشبيه

واستعملت الاستعارة في عدة سطور في المتن الشّعري تتجلّى في

عندي صداع شديد في القلب

يقيم حبّ عسير الهضم

هنا بسط الغراب بسواده

فكلّها استعارات مكنيّة فقد استعملتها الشّاعرة لأغراض بلاغيّة متمثّلة في المبالغة في التّشبيه وتركيبها اللّفظي يحمل إلى تخيّل صورة جديدة تحمل روعة الخيال لتحدث أثرا كبيرا في نفوس سامعيها إلى جانب الاستعارة، عمدت الشّعرة إلى الكناية في السّطر الشّعري

هنا اختلاط الحابل بالنّابل

وهي كناية عن صفة وهو الاختلاط النّاشئ عن الفتنة وكذلك

ضع يدك – صاحبي – جهة الشّمال

فهي كناية عن موصف وهو القلب

لم تعمد إلى هذه الكنايات عبثا أو جاءت بها محضا إنّما جاءت بها لتخدم نصّها لكونها تؤكّد المعنى وتحسنّه وتعبّر عن الشّيء المراد كنيته بلفظ جميل باعتبارها من ألطف الأساليب البلاغيّة وأدقّها إذ تأتي بالحقيقة مصحوبة الدّليل وتجسيد المعنى كما نلتمس صورة بيانيّة أخرى متمثّلة في التّشبيه الذّي ذكرته

وربّت على صحو

يشبه الاجتثاث

ومن بلاغة هذا التّشبيه أنّه انتقل من شيء إلى شيء أخر ممتزجا بالخيال الذّي يهزّ النّفس التّي تتلقى الكلام.

نجد في قصيدة «صداع في القلب» تجسيد لمظهر أخر من الانزياح وهو الرّمز حيث لجأت إلى رمزين تاريخين ورمز أسطوري، والرّمز التّاريخي الأوّل ذكرته في السّطر الشّعري

بعض من ندم قابيل

والجانب الرّمزي من هذا السّطر هو القتل والنّدم، عندما خاطب قابيل نفسه بحرقة وألم لما قتل أخوه كيف لهذا الغراب أن يفعل شيئا لم أقدر على الإتيان بمثله وهو من يظنّ نفسه أفضل البشر وأحسنهم وفي الأخير وجد نفسه يتعلّم من الغراب، فالرّمزية في كون الغراب هو من علّم قابيل كيف يدفن أخاه هابيل .

والرّمز التّاريخي الثّاني ذكرته في قولها:

نصب للمعري تمثال

والرّمزية تكمن في التّذكار لمّا علّق رأس المعري في السّاحة ليراه المارّين العائدين منهم والذّاهبين .

أمّا الرّمز الأسطوري في قولها :

وشقاء سيزيف

والرّمزية تتجلّى في العناء والشّقاء المسلّط على سيزيف لمّا سرق النّار من إله النّار وسلّط عليه عقوبة دحرجة الصّخرة إلى أعلى الجبال وسقوطها في كل مرّة يدحرجها فيها قبل وصوله إلى القّمة إذ لا تنتهي معاناته ولا يختم شقاؤه بنهايته.

فقد برعت الشّاعرة في استخدام المحسّنات البديعيّة والصّور البيانيّة والرّمز في جوهر المتن الشّعري لكي يتناسب عمّا تريد التّنفيس عنه والبوح به وفتح آفاق دلاليّة أخرى لتتحوّل معاني القصيدة إلى عبارات ذات مسحة شّعريّة لا مثيل لها من الجمال والإبداع اللّغوي .

وفي الأخير تجسّدت في القصيدة تقنيّة التّكرار كلمة "هنا" وبرصد هذا العنصر المكرّر نجده متراوحا في البداية والوسط والنهاية. فهنا

يقيم حبّ عسير الهضم

وهنا وطن

هنا اختلط الحابل بالنّابل

هنا الرّغبة و النّفور

هنا القبح

هنا مرتع الجمال

هنا

هنا يدّ الشّوق مغلولة إلى عنق الحلم

هنا القارعة

هنا الوجع صاحبي

هنا بؤرة الوبال

من خلال ما رأيناه نجد أن كلمة - هنا - وردت مرارا وتكرار في القصّيدة، وارتّكزت عليها لما لها من دلالة مرجعيّة للمعنى المترابط بين سطور النّص الشّعري فجاء كاشف عن الكثير من الجوانب النّفسيّة والدلاليّة التّي تنطوي عليها الشّخصيّة المبدعة في تشكيل رؤيتها كما حقق هذا التّكرار إيقاعا موسيقيّا جميلا من نوعه باعتبار هذه التّقنيّة أداة جماليّة لتأسيس شّعريّة النّص.

وفي الأخير القصيدة مشحونة بتعابير التّشاؤم واستخدمت صورا متعدّدة تتوافق مع هذا الطّابع ممّا خلق في القصيدة ألوان انزياحيّة متعدّدة وفقا للتّغيّرات اللّغويّة السّائرة فيها.

# الفصل الثّاني: في دلالة النّص الشّعري

## 1 -المبحث الأوّل:صورة المرأة

**أ-** امرأة من ليل

**ب -** أنت وأرجوحة العمر

**ج -** اغتيال أمومة

**د-** ابني

## المبحث الأوّل: صورة المرأة

تقدّم قصائد « لو... رذاذا» مجموعة من تجارب شعريّة تتنوّع من حيث الشّكل والأسلوب والتّعبير والموقف وتتشكّل فيها صورة المرأة بصور متعدّدة أضفت فيها جانبا أنثويّا ووقفت على عتبة أحزان وأوجاع الشّاعرة وتجاربها القاسيّة التّي صادفتها في مراحل مختلفة من حياتها.

تقدّم قصيدة « امرأة من ليل» صورة أنثويّة تشكّلت في أفق شعرّي يبرز طبيعة الحالة النّفسيّة وما يتخلّلها من اضطرابات شعوريّة ترجمت في معجم لغوي ومن تلك الألفاظ الدّالة - الأرق، يراودها الغسق، جدائل اللّيل طويلة، وخز الوحدة - وكلّها ألفاظ ترسم صورة حزينة للمرأة المهمومة

نامي

يا امرأة من ليل

تطلّ من روحها النّجمات

ويطعم قلبها القمر والغيمات

حبّات أرق

ووخز الوحدة آثم

فعسى

هناك شهقة ألق

فهذه القصيدة طرحت صورة الهموم الأنثويّة، تلفتنا إلى اكتشاف تجربة جديدة من خلال العناصر الدراميّة التّي اعتمدت عليها في حدود هذا النّص الشّعري

نامي

يا امرأة

تحوم حول السّكون

مع دخّان سيجارتها

وتنصهر في فنجان قهوتها

حين

يراودها الغسق

من خلال الاعتماد على النّداء بذكر المخاطب الذّي يكوّن صورة الخطاب في شكلين البعيد والقريب الأوّل بالياء الذّي يمثّل القريب والبعيد معا والثّاني بالهمزة ويمثّل هذا النّوع القريب، النّداء القريب

نامي امرأة من ليل

يا امرأة تحوم حول السّكون

افاطم

نامي

علك ترني

فيما يرى النّائم طيفه الوابل

أفاطم

أركني إن شئت إلى بقاياه

واستهدفت هذا النّداء نفسها باستخدامها الاسم المرخّم - أفاطم - لإثارة الحسّ السّمعي، ولفت الانتباه لتتمركز حوله صورة المرأة، وكان النّداء وسيلة إغرائيّة تمثّل وظيفة حسّاسة في هذا المتن يعبّر عن هموم المرأة التّي تمثّل التّجارب الإنسانيّة والتّي بدورها تكشف لنا عن صورة الأنثى من النّاحية الذّاتية المعنويّة في غياب تفاصيل الجسد محكومة فقط بكينونة الذّات، وما خلف سطور هذه القصيدة يؤكد من الوهلة الأولى عن التّصوير الذّاتي الذّي يحتضن الهمّ والأرق وبهذا تتدرج صورة المرأة وفق الصّورة النّفسيّة معبّرة عن الواقع الباطني لها.

كما جاءت أيضا في قصيدة« أنت... وأرجوحة العمر» تقريبا نفس ملامح الصّورة الشّعريّة لقصيدة «امرأة من ليل» نجمة

نجمة

وزّعتني

تشرئب أعناق مساماتي إليه

حين ذكراه تعطّر مروجي

وحين يخدش واجهة القلب

تكتظ أوردتي

بالسّقوط تارة

وبالنّهوض؟

ففي هذه الأبيات انطلقت بالحديث عن الذّات وجسّدت جانبا نفسيّا عميقا يعكس الحالة الشّعورية في صور ذاتيّة بحضور الأنا ومن الألفاظ الدّالة على ذلك، - أدل، أعناق مساماتي، تعطّر مروجي، تكتظّ أوردتي، أودّعك، مهبّ لعنتي،يجيئني، تتسلّق حماقاتي، تغمرني، أقولها - ومجمل هذه الألفاظ تؤكّد علاقة النّص الشّعري بالذّات من خلال الأنا الذّي طغى تقريبا في

جلّ القصيدة، وجاء بصورة صريحة مصحوبة بانفعالات مختلفة، تنقلنا إلى الصّور المتناقضة مهتمّة بتفاصيل المشاعر الباطنة القائمة على الاختلاف والتّناقض الذّي يؤكّد النّزاع الدّاخلي في الّنفس الشّاعرة والأبيات التّي تدلّ على التّضاد نجد:

بالسّقوط تارة

تارة بالنّهوض؟

ها أودّعك أرجوحة العمر

ثمّ أدعوك للوقوف في

مهبّ لعنتي

وأعنّفك :

لم تخصّب لوعتي بالنّدم ؟

لهفتين ..وألم ؟

هكذا أنت

مثل هذا الوطن تؤرّقني

ومثله

تغمرني بالعدم

ولهذا التّضاد دلالة عميقة يضفي في النّص موسيقى داخليّة ويخلق إيقاعا تأثيريّا يجمع بين اللّفظ والمعنى معا، وهذا ما يجسّد صورة المرأة في هذه القصيدة، وتتمثّل هذه الصّورة في وقوف الشّاعرة على عتبة صراع محتدم أمام الذّات وما تمرّ به من مواقف حياتيّة وجمعت كلّ ذلك في التّناقضات البارزة في النّص منها:

السّقوط# النّهوض

تؤرّقني# تغمرني

لعنتي# لوعتي

أودّعك# أدعوك

النّدم# الأمل

وهذه الثنائيّات الضّديّة تكشف لنا الحجاب المسطور عن مشاعر الذّات الأنثويّة وتولج بنا إلى فهم صور ذات دلالات ناطقة مطبوعة بمرجعيّة الرّغبة المكبوتة والتّضجّر والتّقزّز وهذا ما جسّدته كلمة - أفّ - وهي تعبير عن الازدراء والاستقذار وكرّرت هذه الكلمة مرّتين على التّوالي

فأفّ لكما

أفّ

وجمعت كلمة (أفّ) بين الوطن والإنسان

هكذا أنت

مثل هذا الوطن تؤرّقني

ومثله

تغمرني بالعدم

فأفّ لكما „

–أفّ–

أقولها:

باللّسان

باليدّ

بالقدم!!

وعمدت إلى ذكر أعضاء جسديّة، اللّسان، اليدّ، القدم، لتجسّد صورة حسيّة إلى جانب هذه الصّور استحضرت صورة غير محسوسة تكمن في جوهر نفس الإنسان مثل الذّكرى: لوعة، اللّهفة، الألم، فجمعت بين المحسوس وغير المحسوس لتطلعنا على واقع يبرز المتناقضات التّي بدورها تشكّل صورة ذات وجهين، وجه للذّات ووجه آخر للجسد لإنشاء تجربة بين المدركات الحسيّة والمشاعر النّفسيّة، كما عمدت إلى استخدام جزء من العالم المادّي وهي النّجمة وربطتها بعالمها المعنوي

نجمة

نجمة

وزّعتني

كي أدّل الذّي في طريقه إلى

يتعثّر بالغموض

فصورة المرأة في هذه القصيدة مرتبطة بعدّة علاقات ذاتيّة وهو ما يخصّ المشاعر والعواطف، وجسديّة وهو كل ما يخصّ الأعضاء، وعلاقات ماديّة وهو ما في العالم المادي، ومعنويّة هو ما أسند من العالم المادي إلى الذّات الأنثويّة.

وضمن القصائد التّي طرحت أيضا معاناة المرأة وآلامها وصوّرت أحلامها قصيدة « اغتيال أمومة» وما يميّز هذه القصيدة الرّغبة الملحّة في تجاوز معطيات الواقع والقدر الذّي صادف

المرأة ومن خلال هذا تتحقّق صورة الهروب من الحقيقة المرّة التّي حطّمت كلّ الآمال ويتّضح في النّص كلّ المؤشّرات الباعثة بالإحباط واليأس ومن الأبيات التّي تدلّ على تلك الدّلالات:

وماذا أقول الآن

لرحم

يشبه الحوض اليباب ؟

كيف أفسّر لهذا البطن ضموره

قبل أن يحلّ بي الوهم

كنت أعدّ الأسماء وأحفظها

هكذا كنت

وكان حلمي

كالماء الرّضاب

خبّأت أحلامي داخل درقة الرّضاب

اغتلت أمومتي

إنّ هذه الصّور تحمل جملة من الانّفعالات النّفسيّة، النّاتجة عن ما تحسّ به الذّات المبدعة وخيبة الأمل التّي تعرّضت لها في الحياة وكانت تلك الخيبة الصّدمة الكبرى في حياتها وجاءت في هذا الصّدد صورة المرأة مشحونة بتعابير الحزن والألم التّي تكشف لنا تفاصيل التّجربة وما تحمله أبيات القصيدة يؤكّد مدى صعوبة الموقف على المرأة التّي خسرت ابنها قبل ولادته حتّى، ومن الألفاظ التّي تصوّر لنا ذلك نذكر: والثّدي الذّي الآن تمزّقني صرخته، يتم في الرّوح، قفر في القلب، نعيق غراب، اغتلت أمومتي، وكلّها دالّة على مدى التّأثّر العميق بتلك

الصّدمة واعتمدت في رسم الصّورة على استخدام الخيال من تشبيه - إذ يهفو إلى شفتي ملاك - يشبه - الحوض البياب؟ - والاستعارة كنت أمرّن القلب، والكناية في قولها - نعيق غراب - يعني نذير الشّؤم فهي صورة نفسيّة تنقل لنا صميم ما يعتريها بداخلها وتعجز الإفصاح عنه علنا لذلك لجأت إلى تلك النّماذج المنبعثة من عمق ذاتها مصحوبة بنوع من العتاب ويتبيّن ذلك في: (كيف أفسّر لهذا البطن ظموره)، هل أملك الجواب؟، وهذه الرّوح كيف أواجهها، جاءت هذه العبارة بنبرة خافتة يتلبّسها اللّوم، وهي تقف على أعتاب أحلامها المتعثّرة

كنت أعدّ الأسماء وأحفظها :

سوسن

ليلى

أمين

رياض

أفكّر في نوع المهد

وفي لون الثّياب

كنت أمرّن القلب

على مناغة كبدي

هكذا كنت

وكان حلمي

كالماء الرّضاب

من خلال هذه الأبيات نجد أنّ الصّور تنقل لنا حالة الشّاعرة وهي تتغنّى بأحلامها الضّائعة في لمح البصر - ثم فاجئني منك يتم في الرّوح - ويظهر أيضا في الأبيات:

وأنفقت لك العمر الجميل

وناغيت فيك الغياب

واليوم يا حبيبي

وليت وجهك

قبل الخصوبة

و قد غدوت

أرضا يباب

اعتمدت في القصيدة تشكيل الصّور بناءا على أحاسيسها وعاطفتها ونقلا لأوجاعها وأحزانها وبالتّالي جسّدت ملامح صورة المرأة اليائسة والفاقدة للأمل من عدم تحقيق ما كانت تصبو له وتحلم به وهذا ما يتّضح في مطلع القصيدة وفي آخرها، - رحم يشبه الحوض اليباب، ضمور البطن - نبرات التّشاؤم واليأس و الاستفهام الذّي يبقى مفتوحا لكثرة الانشغال بالأسئلة:

هل أملك له

الجواب؟

كنت أحتار ما الذّي سوف يأخذ منك ؟

وما الذّي سوف يأخذ مني ؟

أسمرتك ؟

أم شقرتي ؟

أطولك ؟

أم قصري ؟

أهدوؤك

أم

ثورتي ؟

ياربّي

ماذا هناك في الكتاب ؟

فطبيعة الأسئلة متوحّدة مع الهموم الذّاتية ففي تعبير - آه - اختصرت الصّور الحقيقيّة للمرأة في النّص من أوجاع وآلام جاءت كتعبير عن التّألم والوجع وجهة أخرى جاء للتّنفيس والشّكاية فهو جامع لكلّ المشاعر المضطربة في نفسيّتها الحزينة لما خسرته من شيء وعدم القدرة على استرجاع الأمومة .

وفي نطاق هذا التّحليل نتطرّق إلى قصيدة أخرى تحمل صورة الأم التّي حرمت من ممارسة الأمومة مع طفلها الذّي حرمته منها الحياة وجاءت القصيدة مبنيّة على تلك الصّورة التّي تنقل إلينا واقع الذّات الأنثويّة التّي عاشت طقوس تلك التّجربة المتمثّلة في تحقيق الحلم واختفاءه مرّة أخرى، الذّي مثّله واقع الانتقال من الحلم إلى الحقيقة ثمّ العودة إلى الحلم مرّة أخرى ومن الأبيات نذكر:

"إليك يا ابنا حلمت به منذ كنت طفلة صغيرة، أهدهد دميتي

فأمارس أمومتي معها

أستغفرك يا بنيّ

ليس لديّ من الوقاحة ما يكفي، لأسمح لهذه الدنيا انشأئكة أن

تدمي قدمك الطريّة، فاحتفظت بك في حلمي "

أمّاه ,,أحنّ إلى وطن في الأحشاء

إلى يدك اليمنى تدغدغ حلمي في الحياة

انتفخ

تهمسين لي –أماه–

جسّدت نفسيّة المرأة في إطار تصوير لا يخرج عن نطاق ما تحسّ به الشّاعرة من عواطف باطنة تنقلنا إلى صميم تجربتها الحياتيّة مقرونة بتجربة شعريّة كموضوع فأوجدت من ذاتها منطلقا وسبيلا للتّعبير، وقد تجسّد ذلك في الانتقال من الزّمن الماضي - إليك يا ابنا حلمت به منذ كنت طفلة صغيرة - ثمّ تلاها الزّمن الحاضر - أستغفرك يا بنّي - من خلال هذا السّطر يتّضح استحضار الطّفل من خلال النّداء بالأداة - يا - وانتقلت مباشرة إلى تذكير نفسها أنّ الطّفل أصبح مجرد حلم في هذه الحياة باستخدام عبارة -فاحتفظت بك في حلمي - في هذه الأبيات نجد الصّور تنقل لنا حقيقة متلاشية تركت أثرا عميقا في نفسيّة الشّاعرة بعدما عاشت على الأمل وما يدلّ على ذلك من النّص:

أتطلّع إلى حلمتين تسقياننني

معنى الكينونة

كثيرا من الحبّ

وتنتقل الصّورة إلى تلخيص الوجع الكبير والعميق بعبارة - آه يا ولدي - فهي تستحضره مرّة أخرى بأداة نداء - يا - لتصوّر لنا مدى العاطفة التّي تختلج بداخلها وتؤكّد ذلك أيضا - يا كبدي - فهنا الشّاعرة تقف على أثار الفقدان حيث عمدت إلى نسج أحداث عاشتها في فترة الحمل وما يدلّ على ذلك في القصيدة:

حين تمرّرينها على البطن الذّي

انتفخ

لماذا تركلني

بقدمين من بذخ ؟

تنتقل في هذا النّص الشّعري صورا مختلفة للمرأة وهي صور ترسم تارة ضعفها وتارة حلمها وتارة أخري خوفها.

ومجمل النّصوص الشّعريّة التي حلّلناها سالفا (امرأة من ليل، أنت ...وأرجوحة العمر، اغتيال أمومة، ابني) فهي تقريبا تحمل نفس المعالم إذ ترسم لنا صور هذه النّصوص معاناة المرأة وهمومها وكلّها مندرجة ضمن سياق نفسي لا يتعدى معطيات عاطفيّة مشكّلة لصور تقيم فيما بينها واقعا مليئا بآهات التّوجع والتّألم.

## 3 المبحث الثّاني: صورة الرّجل

**أ -جنون بالتّدريج**

**ب -ولأنّك ذكر**

**ج - اختلفنا**

سنحاول عرض بعض القصائد التّي تصوّر لنا صوره الرّجل من بينها قصيدة «جنون بالتّدريج» التّي نلتمس فيها صورة الجمع بين المتناقضات، وكشفت الحدود الدّلالية والمقاصد المعنويّة في النّص الشّعري، وجمعت الشّاعرة بين متضادّين في المقطع الأوّل وكذلك في المقطع الثّالث

يدك الحانيه

تارة

تارة ...يدك القاسيه

كل ذلك في كفة – سيدي –

ولأنك .يل سيدي وجعي الطارئى „

وجهتي الغامضه

هنا تحقّقت صورة الرّجل في اطار متمحور في التّناقض

الحانيّة # القاسيّة

وجعي # وجهتي

يظهر أنّ الشّاعرة عمدت إلى جمع صفتين متضادّتين بسبب احتدام المشاعر الذّاتيّة التّي تبيّن طبيعة ما تحسّ به من الصّراع القائم بداخلها.

وانتقلت بالصّورة إلى إسنادها للرّجل صفات المجرم، وهنا نحلّل نظرة الشّاعرة في رسم تلك الصّورة فهي لم تقصد بالإجرام القتل أو السّرقة، وإنّما اتّخذت منحى تصورّي آخر، فقصدت أنّ الرّجل مجرم في حقّ مشاعرها، بعد إحساسها بالخذلان وأنّ هذا الأخير هو الفاعل الذّي أحسّها بذلك ويتضح في ذلك في المقطع الثّاني:

مثلما أمل بات يغتالني

وككل الأماني التي زينت جبهتي ذات

عدوي ربيعية

وإذ انطفأت

بقيت جبهتي عاريه

كما أنّها تصور الرّجل جرحا ووجعا فهي تقول - ولأنّك يا سيدي وجهتي الغامضه -، غير أنّ صورة أخرى يبدوا فيها الرّجل قد أصبح ملاذا لها وذلك في المقطع الثّالث:

ها أنا أشتهي وطنا أخضر

لممارسة الذوبان لدى شط أحلامنا

النابضه

أشتهي زمنا مقمرا

كي ألاحق فرحتنا الراكضه .

فهكذا فجرّت الشّاعرة عواطفها المتأجّجة مبرزة مقدار ما تحتاج إليه ارتقاءها بالصورة إلى درجة الحلم - بشطّ أحلامنا النابضه - فبهذه الصّورة يطغى صوت الذّات العميق الذّي ينطق من باطنها.

أمّا في قصيدة« لأنّك أنت الذكر» جاءت صورة الرّجل ملّخصة في اطار السّلطة والهيمنة على المرأة ويتضح ذلك أثناء التّحليل في المقطع الأوّل:

قد يلاحظ أهل المدينة أثار نعلك فوق دمي „

قد يرون بقايا شفاهي الرقيقة ما بين أنيابك „

يسمعون صدى صرختي أتيا من سراديب

صبري المصبّر في علب

صدئه

قد....وقد

ولأنك أنت ذكر

فجميع خطاياك صافية كالمطر

هكذا

قرّر حكماء مدينتنا

الجائره

وجاءت تلك السّلطة مستمدّة من المجتمع الذّي مهّد له سبيل اضطهاد الرجل لها وجعلها بلا ذات، مختصرة فقط في الكيان ترتمى وتقذف.

وعمدت إلى صورة سلبية أسندتها للرّجل مختصرة في القسوة والاغتصاب، وركّزت على عبارات دّالة على تلك الصّورة - آثار نعلك فوق دمّي، بقايا شفاهي الرّقيقة بين أنيابك، يسمعون صدي صرختي - فهذا التّصوير يعبّر عن غياب إنسانية الرّجل فاستحضرت فقط ذكوريّته الوحشيّة الذّي يدرك الجسد الأنثوي ويعوّل عليه في غياب إدراك طاقة المرأة الإنسانيّة.

وانتقلت إلى صورة أخرى أنّ المجتمع يربّي الرّجل بشكل عنصري عن الأنثى ودليل ذلك في قولها:

ولأنك أنت ذكر

فجميع خطاياك صافية كالمطر

هكذا

قرّر حكماء مدينتنا

الجائره

هنا المجتمع يكوّن الذّكوريّة لا الرّجوليّة.

وفي المقطع الثّالث تجاوزت ذلك إلى الحلم

لي الحلم أعجنه

أصنع الدفء منه وموت الضجر

عند كلّ رصيف بليل مدينتنا

لي قصيد

بحجم المدينة

يغزو القدر !!

ولجأت إلى الحلم من أجل الهروب من واقع المجتمع وذلك اتّضح في عبارات ذكرتها في المقطع الثاني:

كل ما في المدينة من عقد :

لي

فظاعة ألوانها „

ليلها المنتشر „

وحاولت الهروب من هذا الواقع المرير متّخذة الحلم ملجأ كما يقول أندريه بريتون« تشبه تلك الذّي تمرّ في خيال الثّمل لتأتيه تلقائيا، فتفرض نفسها قسرا فلا يستطيع عنها حول»[1] فصورة الحلم أصبحت منبعثة من صميم الذّات الضائقة على حالها للخروج بأخيلتها إلى بعيد من مصدر معاناتها.

عند تحليل قصيدة اختلفنا نجد أنّ صورة الرّجل جاءت مدّعيا موقفا له كامل الحق فيه مما حتّم ظهور موقف معارض له فظهر الاختلاف والرّفض في كلّ من المقطع الأوّل والثّاني، فجاءت صورة الرّجل بضمير الغائب - هو - في قولها:

هو ادّعى أنني

خططت جرحا على صدره

يظل منقوش

هو يعلم أن أصابعي

من حرير

لا يمكن أن تخط سوى الأمنيات

والأغاني

وأسراب الطيور

لكنه

أصرّ على

تلوين مساءاتي بالرماد

[1] عبد الله حمادي، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ " البرزخ والسكين"، ص 193

فانتقلت صورة الرّجل من الإدّعاء مباشرة إلى الغرور وهذا الانتقال جاء متتاليا ويتّضح من القصيدة في السطر

مزق الحلم

بالغرور

فجاءت الصّور السّابقة المنسوبة للرّجل من أدّعاء و غرور إلى جانب الأفكار نتيجة الموقف بينه وبين الذّات المبدعة

أنا قلت نثرتني للرّيح

هو ادعى أنّني

خططت جرحا على صدره

هو يعلم أنّ أصابعي

من حرير

أصر على

تلوين مساءاتي بالرّماد

وتشكّلت هذه الصّور عن طريق اتّخاذ موقف من الرّجل، وهو موقف سلبي يتّضح ذلك في قوله:

كرهته

كلما آن لي وقته

من خلال التّحليل السابق لبعض القصائد في « لو... رذاذ» التّي ترسم لنا صورا متعدّدة الرّجل نجد أنّ الشّاعرة عمدت إلى التّصوير لما له من بيانات ما تكتنزه في الأعماق من خبايا الدّلالة وتجسّدت شاعريّتها في القوالب اللّفظية، حيث كشفت عن أسرار أفكارها والخفيّ من عواطفها في العمليّة التّصوريّة، باعتبار الصّورة الشّعريّة محطّة اهتمام الشّاعر ومصب تخيّلاته الجامحة التّي تكشف عن الأبعاد النّفسيّة.

# المبحث الثّالث: صورة الانتماء للعالم العربي

## أ- حملقة في المرآة العربية

## ب- قبضة وحجر في الزّمن الرديء

كثيرا ما نسمع عن الانتماء العربي في قصائد الشّعراء وجعلوها موضوعا أدبيّا يتناولونه بحكم فطرتهم، ويفجّرون شحنة الارتباط والانتماء بالكتابة والممارسة الشّعريّة التّي تعبّر عن رؤاهم واتّجاهاتهم ومواقفهم ويجسّدون خلف سطور شعرهم قيم الانتساب وجعل الوحدة القوميّة من أسمى أهدافهم يعزّزونها بوعيهم وبرزت شخصيّتهم القوميّة في نصوصهم الشّعريّة خاصّة بعض الصّراعات والأزمات المتلاحقة والمتشابكة، وفي خضم احتدام الآراء السّياسيّة خاصّة في الآونة الأخيرة ولم يكن الشّاعر بمعزل عن هذه الظّروف واكتسب إلهامه ومرجعيّة شعره منها وكانت منجم طاقاته باعتباره عنصر متفاعل داخل العالم الذّي ينتمي إليه وجسّدوا الفجوة الكامنة في المجتمع العربي وتناولوها من زوايا مختلفة، وخاصّة ما يتعلّق بالبعد السّياسي ونصوصهم كانت بيانا شعريّا يكشف صورة انتماء الشّاعر للعالم العربي.

إنّ الوقوف على قصيدة «حملقة في المرآة العربيّة» تظهر لنا صورة التّنافر بين أنظمة الأمّة العربيّة والشّعب الذّي يمثّل الكيان السّياسي في العالم العربي وهذا ما جاء في المقطع الأوّل من القصيدة:

بعني – أخي– ألفا من الحناجر

وما لديك من مداد وورق

فأمتي

مذ هي نامت لم تفق

موبوءة أجواؤنا

باللاّفتات.. بالخطب

رسمت هذه الأبيات صورة الانتماء السّياسي إلى العالم العربي ما يعيشه من فوضى شاملة عارمة، فالسّلطات غير مبالية لما يحدث. - مذ هي نامت لم تفق- وجاءت العبارة الدّلالة على

فساد الأنظمة السّياسيّة، وجمود الحكم وركوده وكذلك غياب سلطة تنطق باسم الحق وما يدلّ ذلك النّص:

أبرادنا لم تخل- آه- من تباريح الكذب، والذّي يقصد به سوء استخدام السّلطة الحكوميّة، وبالرّغم من ذلك إلا أنّ صورة الصّمود تجسّدت في القصيدة في المقطع الثّالث

إنا هنا

رغم الأسى والأوبئه

لن ننسحب

لن ننسحب؟

في هذا المقطع الشّعري تتجلّى لنا صوره واضحة وهي صورة الانتماء -إنا هنا- وكانت الشّاعرة هي النّاطقة بسم شعب العالم العربي برمّته. تجسّدت معالم القضيّة الفلسطينيّة في قصيدة «قبضة وحجر في ا لزّمن الرّديء» وجاء خلف سطورها إحدى الأزمات العظيمة التّي ألمّت الأمّة العربيّة برمّتها ونقلت صور حيّة من واقع ما شهده أطفال فلسطين، حيث حصرت صورة الطّفل في كفاحه ونضاله ومن الأبيات الدّالة على ذلك نذكر:

عندما يصبح الحجر

في يدي الطّفل

وحده

طفلنا

يمتطي واجبا

أيا قبضة تعبق

بشذى الأمل

قبضة ناعمه

في هذه الأبيات جاء لفظ - الطّفل - لما له من صور تعكس معاناته وآلامه في مرحلة حسّاسة وهي مرحلة الطّفولة ومن الصّور الشّعريّة الموظّفة التّي لجأت إليها الشّاعرة يتّضح لنا صورة الانتماء، وذلك عن طريق التّفاعل مع الطّفل والتّأثر به، فارتبطت مشاعرها بالطّفل المناضل وتغنّت به وافتخرت بنضاله - وحده طفلنا، يمتطي واجبنا - فعلى الرّغم من صغره، وبراءته - قبضة ناعمة - إلاّ أنّه جاهز لتقديم روحه لوطنه والتّضحية بها، وتجسّد أيضا الانتماء الذّي مثّلته النّزعة القوميّة في انتقال الصّورة إلى ضمير المتكلّم - نحن - وجاء على نوعين جاء ضميرا منفصل في عبارة - نحن ننعي - ، أمّا النّوع الثّاني جاء ضميرا متّصلا في عبارة - سمواتنا - والذّي يعبّر عن القّوة والاتّحاد والوحدة والمصير المشترك، كما لجأت إلى لفظ - وحده طفلنا - للتّعبير على أنّ الطّفل هو ابن كل والد من الأمّة العربيّة فكل فرد يحسّ بمعاناته وآلامه ويقدّر تضحياته، كما أنّ العدوّ عدوّ مشترك وهو المحتلّ الصّهيوني.

كما ظهر في النّص نبرات السّخريّة والتّحدي في نفس الوقت، وجاء في هذا المقطع الثّاني كالتّالي:

- كما اعتاد -

سيّدنا غائبا

يكتفي تارة

بالخطابات يرسلها

تارة

بالّنباح

هو سيّدنا

مثلما تعلمون

"حبيب السّلام"

عدوّ الكفاح

من هذا المقطع تتّضح نبرة التّحدي والسّخريّة وهي وليدة البغض والضّغينة الذّي تكنّه للشّرعيّة الدّوليّة وهي هيئة الأمم المتّحدة التّي تزعم السّلم، والمناداة إلى السّلام -مثلما تعلمون حبيب السّلام-، لكنّها غير حاضرة للدّفاع عن حقوق الفلسطينيّين -كما اعتاد سيّدنا غائبا- - يرسلها تارة بالنّباح - وأهدافها الحقيقيّة ملخّصة في مساندة إسرائيل، ومهّدت له كلّ الصّلاحيات للعدو لسلب حقوق الشّعب الفلسطيني، وتجريده من أرضه.

وما ينبغي الإشارة إليه أيضا أنّها رسمت صورة الانتماء في حدود الدّعوة للالتفات إلى القضيّة الفلسطينيّة ويتّضح ذلك في السّطور:

وينوب عن الطّلقات

الصّياح

عندها

نحن ننعى

الصّباح

هكذا

دونما ألم

من سمواتنا يسقط الوهن

وتهبّ الجراح

وتقصد به الموت الذّي يواجها لفلسطينيون كلّ صباح يوم، لهذا من خلال هذا التّحليل يظهر لنا أنّ الشّاعر العربي المعاصر يواكب قضايا أمّته ويعبّر عن مشاكلها وهمومها فيطرحها في قصائده فهو ناطق باسم الأمّة مصورا تطلّعاتها شاهدا على نكباتها وسامعا أصواتها ويلتفت إليها ليترصّد أحوالها ويتقاسمون آمالهم وآلامهم القوميّة في ظلّ الانتماء إلى العالم الواحد.

## خاتمة

في نهاية المطاف قد تمخّض هذا البحث على مجموعة من الاستنتاجات وجملة من النّتائج يمكن رصدها كالتّالي:

- ظهور المذاهب والاتّجاهات الأدبيّة التّي من خلالها توسّع نظم الشّعر.

- مرور الشّعر بمختلف المراحل وصولا إلى شعر التّفعيلة الذّي يمثّله الشّعر الحر، بحيث يعبّر عن تجارب الحياة الإنسانيّة وواقعها والالتزام بقضايا العصر.

- يظلّ موضوع شعريّة النّص محط اهتمام النّقاد العرب والغرب معا فكلّ أولاه اهتمامه الخاص.

- تطرّق النّقاد والأدباء إلى مصطلح الشّعريّة وحدّدوا مفهومه وكلّ من منطلق اديولوجياته، كما تعدّدت آراء الباحثين الغرب حول الشّعريّة من ناقد لآخر فنجد جون كوهن ربط الشّعريّة بالشّعر وطابق بين الشّعريّة والأسلوبيّة.

- شعريّة النّص لا تقوم على معيار ومقياس واحد، وإنّما هي شعريّة نسبيّة تختلف من نص لآخر حسب مقتضيات المبدع ولمساته الشّعريّة.

أمّا ماتوصّلنا إليه في الجانب التّطبيقي نذكر بعض النّقاط أهمّها:

- بما أنّ النّص الشّعري يختلف من نص لآخر فإنّ أنماطه الإيقاعية تختلف أيضا من تفعيلة وبحر وتكرار.

- يعدّ النّص الشّعري مادّة أدبيّة غنيّة بالخصائص الجماليّة الفريدة من نوعها بالتّالي هو خاضع لمقتضيات اللّغة وقوانينها.

- بما أنّ عتبات النّص عبارة عن مفاتيح للولوج إلى الدّلالات الكامنة بالمتن، فإنّها تحقّق شعريّة خاصّة لنفسها وتعرف شعريّة العنوان.

- النّصوص الشّعريّة عبارة عن صور، كلّ صورة قائمة بدلالتها وذلك حسب مايضفيه لها الشّاعر المبدع.

وفي الأخير يتّضح أنّ شعريّة النّص تقوم على شعريّة العنوان وشعريّة اللّغة.

ونجد أنّ شعر فاطمة بن شعلال في كتاب« لو... رذاذ» يحكي عن تجارب إنسانية تعكس العواطف والأحاسيس المختلفة ذات طابع ذاتي، وهذا مايلفت القارئ ويجذبه إليه.

## سالب وسالبة

عبثا أقيم في هوس الفكرة الهاربة

فالطريق إليها ضباب

والسماء فجرتها عيون ملائكة

تبكي ناحبه

وهذي الجراح التي عصفت منتصف

الحلم

اثنت قامة الروح

ففاضت إلى بارئها غاضبه

وهنا النفس غدت

غاية فضا بها شجر التردد

جلسنا

تحت ضله معا

الخائبه

نودع

أمنيات كانت تقتات تمر العمر

ويغرد لها الوجيب

تضحك جذلى

فيطاق الحب علينا

على وتد الوجد

فنرسلها

على ذبذبات شبق بنفسجي اللحن

تراها أضحت راهبة ؟

وتلك اللمسات التي

قدت من نار

فوقتنا برد الوقت

كيف غدت اكفنا عنها

راغبه ؟

والفرحة التي عششت في مقل القلب

نطعمها نبضاته

ونسقيها رضاض العشق

ترى كانت كاذبه ؟

كيف يا حبيبي إلى :

"وداعا„ إني ذاهب "

”وداعا„ إني ذاهبة ؟

اكان لقانا

لقاء سالب بسالبه ؟ .

## أشهد أنك الأقوى

رهيب هو الدليل،، والقلب صاح

يصارع طيفا عليه هجم

فحينا يقوم و يسقط حينا

وفي الحالتين: أحس الألم

فتبا– ألا أيها الطيف– تبا

تعبت،، وقلبي الفتي هرم

جعلت ربيعي شتاء حزينا

و ليلي المؤبد عنك نجم

صلبت رجائي.. ودست نشيدي

و في شفتي شنقت النغم

قتلت بذور الحياة بقلبي

و ألقيت بي في خضّم العدم

سئمت – أيا طيف– لقياك ،، فارحل

فلست سوى صورة للسام

لجرح تجدّد يوما فيوما

و جرحي أنا غارق في القدم

لأمنية حطمتها أيادي

الزمان.. لقلب نظير الصنم

لكأس عذاب –لكم اشتهيته–

لديوان يأس ..لسفر ندم

أرى إذ أراك شريط عذابي

وعمرا قضيته بين الظلم

فمالي اذا زرت، أعلنها : لا!

و"لائي" إذا غبت تغدو: "نعم"!.

**لو...رذاذ**

. لو..قطرة من واديك

لاحقا

قد يدركنا رذاذ

منج أعيننا الفارغات

منذ ألف جرح يعشش فوق مضاجعنا

قال انه آت

يبلّل أجنحة أعمارنا الفلوات

وقد

يباغتنا وقت عنكبوتي القسمات

بيد كالوخز

تضع علامات الوقف

لنصّ العمر المفتوح على الفجوات:

**ما الغربة؟!**

**ما الهجرة؟!**

سوى أن تخلع عن الرّوح

قبح أردائها

نطلق المغلول  فينا

يستبيح دم السنوات

لاحقا قد ينصهر في أناي

أناي

وقد يدركنا رذاذ

منذ أعيننا الفارغات

ومنذ ألف جرح يعشش فوق مضاجعنا

قال انه آت

أصبح على صوتك

وعلى وهم دائريّ الرقصات

صوتك

و الوهم

يعصران القلب

كي يبآلا رمق شمس لم تشرق

منذ

عشرات الزفرات

فيا أنت،،

قلبي الآن مثل تينة جافة

يشتهي أن تجرفه

قطرة

من واديك

تغسل عنه لون

العتمات

ها أنا

أتيك مبعثرة:

أشواكا

قبلا

و

نجمات.

## بياض

## (الموت)

ها هو ذا

يسد مسامات الرغبة

يحصد سنابل الوقت الأزرق في الرئتين

يجفف قطرات التوق على الشفتين

يتغلغل

يتغلغل

يتغلغل

الى فجوة بالأعماق

كنت أظنها في مأمن عن الصدأ

انه البياض

أتفرّغ له الآن

أشرع له ما تبقى

من العمر

إذ ينصّب منجسه بداخلي

كم يزعجني أنه يفعل

كم يجرحني أنه ينسج لأحلامي خيوطا من برد قارس

لم أكن أريد احتضانه الآن

كنت أود أن يؤجل موعده إلى حين

كنت أود ألاّ يجيء أبدا

لكنه ها هنا

يصرّ أن يطوقني

من يستطيع أن يفهمه أنني لا أحب رائحته

إنها تزكم لحظاتي المرتكبة

من يصارحه بدلا عني–و الله–

لا أشتهي رفقته

هاهو يجرّحني برفق وحذر

إلى جهة لا تبدو واضحة

خجلت أن أرده

مددت له يدي واستلمت.

## تسع عجاف

لا شيء سوى إبرة

وخيط من دخان

أرقع بهما فتوق الروح

وقطرة من ندى القلب

أحارب بها الجفاف

**-2-**

تسع ثقال

وبوصلة القلب

توجهّني

نحو المحال

أغض بصر العقل

خجلا

من نبض الألفة

ودبيب الوجد

وأشرع نافذة العمر

للخيال

**–3–**

تسع يبات

لا غيمة أمطرت

على حقول العشق

ولا أصابع قطفتني

سوسنة

غرستها أمان عذاب

واليوم

عند المحطة الأربعين

يفاجئني الشك

يوصد أبواب الدعة

بابا فباب

**–4–**

وكل تفاصيل الجسد

القابع ها هنا يئن

تحت سياط الوفاء

يا ذا الهراء

يا ذا الهراء.

## أخر الشهقات

استودع روحك قلبي

فقلبي

لا تضيع ودائعه

لأجلك أعدت تربيته

تلوين شراييه

وكنست كل حفيف ذكرى

قد تنازعه

و غمزة العين حاربتها

و حاربت غمزة قلب

حبك وازغه

وضعت بين يديك عمري جدائل

قلت يتسلى بها

وعلى مغزل حبّي

حكيت لعينيك نورا

عساك تراني

ومغزل حبي طيّب الذكرى

ذائعة

عزفت لك أهاتي لحنا حالما

يهدهد قلبا لك

فاضت فواجعه

قدمت لك كأس الأماني

لم تنتبه –يا حسرتي– ..أن العصير

من جرح أنت صانعه

نزعت عن النفس ثوب الهشاشة و الغنج

فقيل عني:

!امرأة من حديد

وها الحديد علاه الصدأ

كيف لي أمانعه؟

واليوم،،

بمخالب الروح

أحاول أنتشل بقايا حلم

ظل اليأس يضاجعه

وها أنت

تريد غروبي

نعم،، إني راحلة

أودعك قلبي الذي

أنت بائعه

أستودعك روحك قلبي

فقلبي

لا تضيع ودائعه

## أخر الشهقات

استودع روحك قلبي

فقلبي

لا تضيع ودائعه

لأجلك أعدت تربيته

تلوين شراييه

وكنست كل حفيف ذكرى

قد تنازعه

و غمزة العين حاربتها

و حاربت غمزة قلب

حبك وازغه

وضعت بين يديك عمري جدائل

قلت يتسلى بها

وعلى مغزل حبّي

حكيت لعينيك نورا

عساك تراني

ومغزل حبي طيّب الذكرى

ذائعة

عزفت لك أهاتي لحنا حالما

يهدهد قلبا لك

فاضت فواجعه

قدمت لك كأس الأماني

لم تنتبه –يا حسرتي– ..أن العصير

من جرح أنت صانعه

نزعت عن النفس ثوب الهشاشة و الغنج

فقيل عني:

!امرأة من حديد

وها الحديد علاه الصدأ

كيف لي أمانعه؟

واليوم،،

بمخالب الروح

أحاول أنتشل بقايا حلم

ظل اليأس يضاجعه

وها أنت

تريد غروبي

نعم،، إني راحلة

أودعك قلبي الذي

أنت بائعه

أستودعك روحك قلبي

فقلبي

لا تضيع ودائعه

## أيفعلها ؟

هب وجهه صحيح

وفعلها

ما الذي سيقوله الوقت العابر بين الشفاه؟

ما الذي

سوف تنثره يد الغد

على أرض

تشبه أروحنا ؟ الثملة بال "آه"

كيف له

أن يعبر بنا الحلم بسلام

للحياة ؟

وهو الذي يهشّ بعصا

من هزال

على قطيع

لا يكاد يراه

آواه

لن يفعلها

آواه

ألا يدرك

أن الذئب ها هنا

فاغر فاه؟

أنّى له أن يدرك

وتلك العناكب

تنسج حوله

شرنقة من زيف وجاه

رباه

شرد القطيع

وأنت مولى القطيع

رباه .

## لحظة وهم

هكذا إذن ؟!

على مرأى  من الورد

على خفقات الفرح

تذبحني

على شرفة ربيع يسيجه وجه أمّك البدوي

وتهبّني

حبّة

حبة

لمناقير الحنق ؟!

ما تبقّى من رياض العمر

قطرات أرق؟!

و(الذرعان ) ’’’°

ما لها تردّ رئة فتحتها للحبور ؟

ما لها

تستدرجني إلى نبضها

رعشة

شهقة

وإن جئت أدخلها فرحة

صرّخت :

«ممنوع العبور»

سحقا لوقت أنت الأن في مقدّمته

هذا الوقت

يكوّرني

يدحرجني

كلّه من لهب

ويعود يشكلّني

دمية من خشب

فكم يلزمني

من ملوحة هذا الوقت

كي أقتحم عنفوان العجب ؟!

كم يلزمني

من دفء ، شفتيك

كي يصير

ريشا

هذا الزّغب !!

## ل (موازية) ذراع من فرح

-1-

تماما

مثل الأقبية القديمة

يحتاج قلبي إلى ترميم

تتشابك الأحجيات في خاطري

تتورّد خدود العمر

خجلي

من سنين بعثرتها يد من صلف

ها هو ذا عشب التيه ينمو على جنبات القلب

ينذر

بعقم المرحلة

ليس للقلب أسنان يشد بها

على ربيع متوغل في النزوح

ليس له راحة يحطّ عليها الحلم

لا

و لا عصا

يهشّ بها على المهزلة

–2–

موجع

أن تنحني الرغبات عند عتاب الأفول

موجع

أن يراق دم الأمنيات

على أبواب مدن وأحياء

فطمتني

قبل الحولين

سلّمتني للذهول

– 3–

فدي( الأبيار)*

اجتثت أظافر البراءة

وذي (بجاية)**

اغتالت ما خبأت في الخلايا

من ورود

و( الذر عان)***

قطعت حبل الوهم

وشمت جبهتي بالدهشة الصفراء

آه....

بم عساه يرد (ميسونيي)*

لو تجرأت عيني وسألته

كم ذبح من العمر

على حافة خريف كان مكتحلا بالوعود؟

بم يرد لو عاتبته

لم نتف زغب (سكيكدة)**في المهد؟

لبّد سماء الوجد بالجحود؟

-4-

كانت رياح الغدر تذروني حبيبات من صدأ

غير أنّ ل(موازية)*

ذراعا من فرح

ها هو يطوق ما تبقى في الروح

من قوس قزح.

## صداع في القلب

عندي صداع في القلب

فهنا

يقيم حب عسير الهضم

وهنا وطن

لم يبقى منه

سوى

الضلام

هنا إختلط الحابل بالنابل

الحرام بالحلال

هنا الرغبة هنا النفور

هنا القبح

وهنا مرتع الجمال

هنا

بعض من ندم قابيل

وشقاء سيزيف

وهنا

بسط الغراب سواده

نصبت للمعري تمثال

هنا يد الشّوق مغلولة إلى العنق الحلم

هنا القارعة

ضع يدك صاحبي – جهة الشمال

وربت على صحو

يثبه الاجتثاث

!! أي

هنا الوجع صاحبي

هنا بؤرة الوبال .

## امرأة من ليل

-1-

نامي

يا امرأة من ليل

تطل من روحها النجمات

ويطعم قلبّها

القمر والغيمات

حبات أرق

-2-

نامي

يا امرأة

تحوم حول السكون

مع دخان سجارتها

وتتصهر

في فنجان قهوتها

حين

يراودها الغسق

-3-

نامي

فجدائل الليل طويلة

وقصير نبض الحلم

ووخز الوحدة

أثم

يشاغب حبّا أبق

-4-

فاطم

نامي

علك ترين

فيما يرى النائم

طيفه الوابل

وجهه الغائب

في مهب النزق

-5-

فاطم

اركني -إن شئت- إلى بقاياه

على أطراف وسادتك

عدّدي أسماءه الحبلى بالوهم :

" علي "

" عليلو "

" لولو "

عله يفوح الحبق

وإن شئت

ارتقي ربوة " التفرد "

فعسى

هناك

شهقة من ألق .

## أنت ... وأرجوحة العمر

نجمة

نجمة

وزّعتني

كل أدّل الذي في طريقه إلى

يتعثّر بالغموض

تشرتب أعناق مساماتي إليه

حين ذكراه تعطّر مروجي „

وحين يخدش واجهة القلب

تكتظّ أوردتي

بالسقوط تارة

تارة

بالنهوض؟

-2-

ها أودعك أرجوحة العمر

ثم أدعوك للوقوف في

مهبّ لعنتي

وأعنّفك :

لم تخصّب لوعتي بالندم ؟

تزّبت على أمل

يجيئني محفوضا بالعدم

تتسلق حماقاتي

واحدة

واحدة

وتغرس في حقل انتظاري

لهفتين ..وألم ؟

-3-

هكذا أنت

مثل هذا الوطن تؤرّقني

ومثله

تغمرني بالعدم

فأفّ لكما „

-أف-

أقولها:

باللسان

باليد

بالقدم!! .

## اغتيال أمومة

وماذا أقول الآن

لرحم

يشبه الحوض اليباب ؟

كيف أفسر لهذا البطن ضموره

وقد أشرأب عنق الأمومة نحوي

بالعتاب ؟

والثدي الذي الآن تمزقني صرخته

إذ يهفو إلى شفتي ملاك

هل أملك له

الجواب؟

وهذه الروح

كيف أواجهها

وقد عوّدتها السراب ؟

قبل أن يحلّ بي الوهم

كنت أعدّ الأسماء وأحفظها :

سوسن

ليلى

أمين

رياض

أفكر في نوع المهد

وفي لون الثياب

كنت أمرّن القلب

على مناغة كبدي

قبل حتى أن

يطرق الباب

كنت أحتار ما الذي سوف يأخذ منك ؟

وما الذي سوف يأخذ مني ؟

أسمرتك ؟

أم شقرتي ؟

أطولك ؟

أم قصري ؟

أهدوؤك

أم

ثورتي ؟

ياربي

ماذا هناك في الكتاب ؟

أجل

هكذا كنت

وكان حلمي

كالماء الرضاب

ثم فاجأني منك

يتم في الروح

قفر في القلب

وفي النفس

نعيق غراب

و كما تفعل السلحفاة

حين الخطر

خبأت أحلامي داخل درقة الرهاب

قلت الحبيب أنت

وأنت الشريك

وأنت الكبد

وأنفقت لك العمر الجميل

وناغيت فيك الغياب

واليوم يا حبيبي

وليت وجهك

قبل الخصوبة

و قد غدوت

أرضا يباب

آه

اغتلت أمومتي

ولسان حالك

يقول لي :

" جنانك طاب

" جنانك طاب " .

## ابني

"إليك يا ابنا حلمت به منذ كنت طفلة صغيرة، أهدهد دميتي

فأمارس أمومتي معها

أستغفرك يا بنيّ

كيس لديّ من الوقاحة ما يكفي، لأسمح لهذه الدنيا انشأئكة أن

تدمي قدمك الطرية، فاحتفظت بك في حلمي "

ابن

أبوه لم يزل في الغيب

أسرّ لي

أمّاه ,,أحنّ إلى وطن في الأحشاء

إلى يدك اليمنى تدغدغ حلمي في الحياة

حين تمرّرينها على البطن الذي

انتفخ

تهمسين لي –أماه–

يا شقيّ,,

لماذا تركلني

بقدمين من بذخ ؟

يكتمل ما قبل العمر

فيكون أول اللقاء صرخة

تسري في شرايين  جوهرك

سكينه

أتطلع إلى حلمتين تسقياننني

معنى الكينونة

كثيرا من الحبّ

وشيئا من

الضغينه

آه يل ولدي

أستغفر  عينيك

اللّتين من مهج

فتربتي خصبة

" ممكن "

وحضني

دفئه لّجج

لكنني يا ولدي

تستحي منك  النفس

وبالعقل حرج

أخاف على قدمك الطرية

غدا

فأرض بلادي

يا كبدي

ذات عوج

## جنون بالتدريج

-1-

رقصة الألق النبويّ بأعيننا

رعشة المهجتين لدى نقطة الأحتواء

قوة اللحظة المارقة

يدك الحانيه

تارة

تارة ...يدك القاسيه

كل ذلك في كفة – سيدي –

وحفيف جراحي القديمة

في كفه ثانيه

-2-

مجرم أنت يا سيدي

مثلما أمل بات يغتالني

وككل الأماني التي زينت جبهتي ذات

عدوي ربيعية

وإذ إنطفأت

بقيت جبهتي عاريه

جبهتي

صرح الفقهاء

مغامرة„

زانيه

-2-

ولأنك .يل سيدي وجعي الطارئى „

وجهتي الغامضه

ها أنا أشتهي وطنا أخضر

لممارسة الذوبان لدى شط أحلامنا

النابضه

أشتهي زمنا مقمرا

كي ألاحق فرحتنا الراكضه .

## لأنّك أنت الذكر „

قد يلاحظ أهل المدينة أثار نعلك فوق دمي „

قد يرون بقايا شفاهي الرقيقة ما بين أنيابك „

يسمعون صدى صرختي أتيا من سراديب

صبري المصبّر في علب

صدئه

قد....وقد

ولأنك أنت ذكر

فجميع خطاياك صافية كالمطر

هكذا

قرّر حكماء مدينتنا

الجائره

لي – إذن –

كل ما في المدينة من عقد :

لي

فظاعة ألوانها „

ليلها المنتشر „

سخطها

عندما أشتهي نفض أجنحتي

أو ركوب القمر „

سورها الواقف

بين شمس الربيع وبيني

ليخفي أشعّتها عن شحوبي

فتفتك بي شوكة البرد

تقعدني عن بلوغ

الوطر

لي الحلم أعجنه

أصنع الدفء منه وموت الضجر

عند كلّ رصيف بليل مدينتنا

لي قصيد

- بحجم المدينة

يغزو القدر !!

## اختلفنا

اختلفنا

أنا قلت نثرتني للريح

كعهن منفوش

هو ادّعى أنني

خططت جرحا على صدره

يظل منقوش

هو يعلم أن أصابعي

من حرير

لا يمكن أن تخط سوى الأمنيات

والأغاني

وأسراب الطيور

لكنه

أصرّ على

تلوين مساءاتي بالرماد

مزّق الحلم

بالغرور

كرهته

كلما آن لي وقته

أحس رأسي تدور

ياه

لو أملك أن أبعثر عطره

شمالا

جنوبا

شرقا

وغربا

أقطع حبله

بالساطور

ها هو ذا قابع

جاثم على بسمتي

ينتفها

ريشة

ريشة

يضمّخني بالوجع

أحاول أن أفكّ أزرار وعيه

علّه يرعوي

لكنه

يتلذذ بالتهام عافيتي

مثلما

يتلذذ بصغار القطط

البجع .

## حملقة في المرآة العربيه

**- 1 -**

بعني – أخي– ألفا من الحناجر

وما لديك من مداد وورق

فأمتي

مذ هي نامت لم تفق

**- 2 -**

موبوءة أجواؤنا

باللافتات.. بالخطب

سيقاننا

مصنوعة –يا أمي– من القصب

أقوالنا

شتم وسب

أفعالنا

أدركها داء العطب

ممعودة أفكارنا

أبرادنا لم تخل –آه– من تباريح الكذب

**- 3 -**

إنا هنا

رغم الأسى والأوبئه

لن ننسحب

لن ننسحب؟

## قبضة وحجر في الزمن الرديء

عندما يصبح الحجر

في يدي الطفل

- كي لا يموت الصباح

سلاح

وينوب عن الطلقات

الصياح

عندها

نحن ننعى

الصباح

هكذا

دونما ألم

من سمواتنا يسقط الوهن

وتهب الجراح

- 2 -

وحده

طفلنا

يمتطي واجبا

ويظل

- كما اعتاد -

سيدنا غائبا

يكتفي تارة

بالخطابات يرسلها

تارة

بالنباح

هو سيدنا

مثلما تعلمون

"حبيب السلام"

عدو الكفاح

- 3 -

فسلاما

أيا حجرا يلثم

راحتي

طفلنا البطل

وسلاما

أيا قبضة تعبق

بشذى الأمل

قبضة ناعمه

قاءت (الغضب الساطع)

أعلنت للورى

باسمه

" إنني مذ كبرت أيا سادتي

لم أعد أفهم

لغة الخطاب

لم أعد

أشتهي

كتبي

لم أعد

أحلم

بصدى القبل

فأنا قبضة

سجّلت

أروع الجمل

منذ فاتحة الأزل "

# قائمة المصادر والمراجع

**المصادر:**

- فاطمة بن شعلال، لو رذاذ، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر،2015.

- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب، دمشق سوريا، 2000.

- ابن منظور، لسان العرب/مج3، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده،ج1، تح:محي الدين عبد المجيد، دار الجبل، بيروت، ط5، 1981.

**-المراجع:**

- بشير تاوريرت، الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشّعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، علم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

- تزطيفان تودوروف، الشّعرية، تر:شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال، المغرب، 1990.

- جان كوهن، بنية اللغة الشّعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.

- جون كوهن، النظرة الشّعرية بنية اللغة الشّعرية واللغة العليا، تر: أحمد درويش، ط1، دار غريب، 2000.

- حسين ناظم، مفاهيم الشّعرية( دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

- رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.

- طاهر بن حسين بومزير، التواصل اللساني والشّعرية ( مقارنة تحليلية لنظرية رمان جاكبسون)، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007.

- عبد الحافظ الهاشمي، مصطلح الشّعر في تراث العقاد الأدبي، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2002.

- عبد الله حمادي، تجليات الحداثة الشّعرية في ديوان البرزخ والسكينة، ط1، عالم الكتب الحديث، 2010.

- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط2، دار الملايني، بيروت، 1981.

- حمد العبد محمد، الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، ط1، الشّركة العملية للكتاب، بيروت، 1996.ص 16.

- محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1984

- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط1، مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، لبنان، 1962.

- نعمان عبد السميع متولي، الانزياح اللغوي وأصوله - أثره في بنية النص، ط1، دار العلم والإيمان، 2014.

**المجلات:**

- محمد مصابيح، "الشّعرية بين التراث والحداثة"، مجلة 10 كانون، 2 يناير، 2009.

- محمد مندور، "محاضرات في الشّعر المصري"، معهد الدراسات العربية، ع6، القاهرة، 1958.

**رسائل جامعية:**

إبن مقبل، حياته وشّعره، عبد الأمير نعمة عبد، رسالة ماجستر،جامعة البصرة، 1985.

**جرائد:**

إسماعيل عامود، الشّعر المنثور أو قصيدة النثر؟ "جريدة الأسبوع الأدبي"، ع13، 1960، ص18.

## الفهرس


مقدمة.....أ
المدخل.....5
أولا: مفهوم الشّعر العربي المعاصر.....5
أ/مفهوم الشعر.....5
1- لغة.....5
2- اصطلاحا.....5
ثانيا: مفاهيم الشعرية عند الغرب.....9
1/ مفهوم الشعرية.....10
أ- لغة.....10
ب-اصطلاحا.....10
**1-1**-الشعرية عند توزفطان تدوروف Izvetan Toodor.....10
**1-2**-الشّعريّة عند "رومان جاكبسون ROMAN-Jakobson".....11
**1-3**-الشّعريّة عند جون كوهن JON COHN.....13
الفصل الأول: في بنية النّص الشّعري.....16
المبحث الأول: في بنية النّص الشّعري.....16
مفهوم الإيقاع.....17
البنية الإيقاعيّة.....18
أ- قصيدة التّفعيلة.....20
2 -المبحث الثّاني: بنية اللّغة.....36
أ -شّعريّة العنوان.....37
ب -شّعريّة اللّغة في: قصيدة أيفعلها؟ لحظة وهم (موازيّة) ذراع منفرح.....44
الفصل الثّاني: في دلالة النّص الشّعري.....51
1 -المبحث الأوّل:صورة المرأة.....51
2- المبحث الثّاني: صورة الرّجل.....65
المبحث الثّالث: صورة الانتماء للعالم العربي.....74
خاتمة.....80
قائمة المراجع
الفهر