الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم: اللّغة والأدب العربي
الميدان: لغة وأدب عربي
الشعبة: دراسات أدبيّة
التّخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

التّشكيل الفني في شعر "أحمد حمدي"

أطروحة مُقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه ل م د

إعداد الطالبة:
سارة محفوظ

تحت إشراف:
أ.د/ صبيرة قاسي

أعضاء لجنة المناقشة:

رقم	الاسم واللّقب	الرّتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	عبد القادر لباشي	أستاذ محاضر – أ–	جامعة أكلي محند أولحاج– البويرة	رئيسا
2	صبيرة قاسي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة أكلي محند أولحاج– البويرة	مشرفا ومقررا
3	قادة يعقوب	أستاذ محاضر – أ–	جامعة أكلي محند أولحاج– البويرة	ممتحنا
4	بن يحيى عباس	أستاذ التّعليم العالي	جامعة محمّد بوضياف– المسيلة	ممتحنا
5	خليدة بن عياد	أستاذ التّعليم العالي	جامعة امحمد بوقرة – بومرداس	ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2022/06/15

إهـداء:

- إلى جـدي طيّب الله ثراه.
- وإلى جدتي أطال الله في عمرها.
- وإلى والدي والدتي (السعيد، وسعيدي مسعودة)

حفظهما الله من كل سوء.

- إلى زوجي الذي كان ومازال سندا في حياتي.
- إلى إخوتي حفظهم الله وهم:

(عبد المجيد، محمّد، عبد الحفيظ ، فاطمة، جميلة، منال)

و(فيصل، كمال،البشير، شهرزاد، سارة، أم السعد، فتيحة، حيزية).

- إلى زميلاتي وزملائي، كانوا إخوةً بلا شك.
- إلى عائلتي الكبيرة عائلة "**محفوظ**" باختلاف الأسماء والأرجاء.
- إلى كل **أساتذتي** الذين درست عندهم في **جامعة البويرة**.
- إلى كل طالب علم.
- **إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل.**

كلمة شكر

الحمد لله وحده نحمده حمدًا لا يوافي نعمه والصّلاة والسّلام على نبيّه محمّد وعلى آله وصحبه وأتباعه.أمّا بعد تم بفضل الله و عونه إنجاز هذا العمل.

إنّ العرفان والفضل الجميل من خصال الكرام، اعتبارًا من هذا لا يسعنا إلاّ أن نتقدم بجزيل شكرنا إلى كل من ساعدنا، وقدّم لنا يد العون لإنجاز هذا البحث ونخص بالذكر:**الأستاذة الدّكتورة "صبيرة قاسي"** التي قَبِلَتْ الإشراف علينا ومنحتنا الثقة للمُضي قدمًا لإنجازها بنصائحها، وإرشاداتها القيّمة مدّة هذا البحث. كما نُقدّم شكرنا إلى جميع من دعّم أو وجّه في إنجاز هذا العمل ونذكر من بينهم **الأستاذ الدّكتور: رابح ملوك.** فاللّهم أجزل لهم الجزاء والعطاء إنّك سميع مجيب الدعاء.

لا نفوّت الفرصة لنشكر كل من درّسنا، أو علّمنا حرفًا في مجال مشوارنا الدّراسي من بدايته إلى نهايته، وإلى كل من كان في خدمة جامعتنا على اختلاف المسؤوليات والدّرجات.

نشكر كل من ساهم في توجيهنا لإنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد والله وليّ الّتوفيق وصلى الله وسلم على عبده ورسوله نبيّنا محمّد وعلى آله وصحبه.

مقدّمة

مقدّمــة:

لطالما كانت وظيفة النّص الأدبي والشعري بالخصوص وظيفة جمالية بالدّرجة الأولى، تثير انفعال القارئ وتحفّزه على مواصلة القراءة، والاهتمام بالجانب الفني للشعر أمر لا مناص منه، إذ بات النقّاد والدّارسون يبحثون عن هذا الجانب لأهميته في إبراز شعرية النّص ولدوره في عملية التلقي ثانيا، فلا يمكن إغفاله لأنّه الجوهر الذي يقوم على أساسه الشعر.

يخضع الشّعر لقانون التطوّر والتّجديد تماشيا والتّطوّر الزمني، وينتج عنه تطوّر في التقنيات الفنية الموجودة فيه فتزداد نسبة الجمالية خاصّة إذا مسّت جل البنى المشكّلة للنّص الشعري، وقد عرفت القصيدة العربيّة عامّة والجزائرية خاصة تجديدا شعريا، ما أسهم في خلق جمالية شعرية تختلف عمّا سبق من النّصوص القديمة، لأن بنية القصيدة المعاصرة تتّسم بالتعقيد والتّشعب، وبالتلاحم الدلالي والفني بين عناصرها يتحقق التّشكيل الفني.

وعلى هذا سيكون محور بحثنا حول "التشكيل الفني" عند الشاعر الجزائري أحمد حمدي، وانطلاقا من عنوان البحث" **التّشكيل الفني في شعر أحمد حمدي**" فإنّ جل اهتمامنا سيكون منصبّا في هذا البحث عن مواطن هذا التّشكيل عند الشاعر، ويحيل مصطلح" التشكيل الفني" إلى وجود عناصر عدّة تحقق جمالية النّص، فالإشكالية التي يتمحور حولها البحث إذا هي: كيف تحقّق التشكيل الفني عند أحمد حمدي في شعره؟ وتندرج تحت هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة:

_ ما المفهوم الدقيق للتشكيل الفني في الشعر؟ وهل يمكن بالفعل تحديده؟

_ ما أهم العناصر التي تسهم في تحقيق هذا الأخير عند أحمد حمدي؟

_ هل يمكن أن يتحقق هذا التشكيل انطلاقا من العنصر الواحد؟ وهل تحقّق فعلا عند الشاعر؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا على المنهج السيميائي في تحليلنا النماذج الشعرية.

أمّا فيما يخص مدونة البحث فقد اخترنا دواوين شعرية للشاعر أحمد حمدي تندرج ضمن الشّعر الجزائري المعاصر، نوّع فيها الشاعر بين الشعر الحر والقصيدة النّثرية، وحتى الشّعر العمودي في بعض

القصائد إلا أننا وفي دراستنا للتشكيل الفني ركزنا على القصيدة الحرة أكثر من النثرية، وذلك لتوفرها على العناصر الجمالية التي أردنا التّطبيق عليها.

وفي دراستنا هذه اعتمدنا على خطة وكانت عناصرها كالتالي:

– مدخل نظري كان بعنوان: التّشكيل الفني في القصيدة العربية المعاصرة وهو بمثابة مدخل تمهيدي للبحث، تطرقنا فيه إلى ذلك التحوّل الفني الذي شهدته القصيدة العربيّة المعاصرة مع عنوان فرعي هو القصيدة العربية من الثبات إلى التحوّل، ورصد التطوّر الفني الذي طرأ على النّص الشعري وصولا إلى الحداثة الشعرية، كما ضمّ المدخل عنوانا فرعيا آخر، هو"التّشكيل الفني في المصطلح والمفهوم" وفيه حاولنا إضاءة هذا المصطلح لتداخله مع التّشكيلات الفنية الأخرى كالرّسم مثلا.

وبما أنّ المدوّنة تنتمي إلى الشّعر الجزائري المعاصر تطرقنا إلى لمحة بسيطة حول الشعر الجزائري المعاصر، ذلك من خلال الحديث عن" التّشكيل الفني في الشعر الجزائري المعاصر."

ضمّ البحث أربعة فصول جاءت كالتالي:

الفصل الأول: بعنوان" التّشكيل البصري في شعر أحمد حمدي"، فكان هذا العنصر أوّل العناصر– الشكلية– المكوّنة للتشكيل الفني في هذا البحث، وضمّ الفصل مبحثين:

– المبحث الأول: معنون بـ" التشكيل الهندسي في شعر أحمد حمدي"، وفيه معالجة لقضايا شكلية كتشكيل البياض ودلالته عند الشاعر، الشكل الحلزوني، الشكل الدائري المغلق لشكل بعض القصائد ودلالة ذلك أيضا، والجمع بين الشكلين الحر والعمودي وغيرها من العناصر التي ترتبط بالتشكيل البصري.

– المبحث الثاني: حمل عنوان" شعرية العتبات النصيّة في شعر أحمد حمدي"، وفيه تمّ تسليط الضوء على بعض العتبات النّصيّة كعتبة العنوان والإهداء والاستهلال.

الفصل الثاني: حول" تشكيل الصورة في شعر أحمد حمدي"، وفيه تمّ دراسة الصورة الشعرية كعنصر فني مهمّ عند الشاعر، والفصل مقسّم إلى مبحثين:

– المبحث الأول:"الصورة الشعرية وتحوّلاتها"، وفيه تتبّع لمفهوم الصورة وتطوّرها وصولا إلى التّشكيل التصويري في الشّعر العربي المعاصر وأهم الوظائف الجمالية التي قامت بها عند الشاعر، على غرار طبيعتها.

– المبحث الثاني: فقد ضمّ أنواع الصورة الشعريّة الموجودة في شعر أحمد حمدي، كصور المفارقة الصورة الكليّة، الصورة الرّمزيّة...وغيرها.

الفصل الثالث: موسوم بـ" تشكيل اللّغة الشعرية في شعر أحمد حمدي" وفيه تمّ التطرّق إلى بنية فنية وهي اللّغة الشعرية، وقسّمنا الفصل إلى مبحثين:

– المبحث الأول: معنون بـ" التّجديد في بنية اللّغة الشعريّة" وفيه دراسة حول تطوّر اللّغة الشعريّة من القديم إلى المعاصر، ورصد تجليّات التّجديد اللّغـوي عند الشاعـر.

– المبحث الثاني: تطرّقنا فيه إلى" البنية الفنيّة للّغة الشعرية"، وذلك اعتمادا على بعض المفاهيم التي تحدّث عنها جون كوهن في كتابه" بنية اللّغة الشعرية" كالنّظم، الإسناد والتّحديد.

الفصل الرابع:" التّشكيل الإيقاعي في شعر أحمد حمدي" يعدّ الإيقاع من أبرز البنى الفنيّة التي تحقق جمالية النّص المعاصر، لما فيه من أجزاء متنوعة في تأدية الوظائف الإيقاعية المختلفة وقسّمنا الفصل إلى مبحثين:

– المبحث الأوّل:" الإيقاع الشعري المعاصر" وفيه تناولنا تعريف الإيقاع من حيث المصطلح والمفهوم وتداخله مع بعض المفاهيم كالوزن مثلا، إضافة إلى التطوّر الذي طرأ على إيقاع الشعـر العربي قصد رصد أهم التّشكيلات الإيقاعية المعاصرة .

– المبحث الثاني: معنون ب" تجليّات التشكيل الإيقاعي في شعر أحمد حمدي"، رصدنا فيه بعض من هذه التجليّات الفنيّة كالوقفات الشعرية، الجملة الشعرية والجمع بين الشكلين الحر والعمودي.

أمّا فيما يخصّ الدّراسات السّابقة حول التّشكيل الفني، فقد اختلفت وتعدّدت في الساحة النّقدية وباعتباره موضوعا يشمل الجانب الحداثي والفني للشعر المعاصر فهو يتّسم بالاتساع، إلا أنّنا حصرناه في العناصر المذكورة سابقا، ومن أهم الدّراسات التي اعتمدنا عليها في البحث:

– " الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" لعز الدين إسماعيل، دراسة تناول فيها الباحث كل ما يخصّ الشعر العربي المعاصر وما يحويه من مظاهر فنية وجمالية، كالإيقاع والموسيقى الشعريّة، اللّغة والصورة...إلخ

– " الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة." لمحمّد ناصر، وهو مرجع تأسيسي لتطوّر الشعر الجزائري وأبرز خصائصه الفنيّة التي تميّزه في كل مرحلة تطوّر من خلالها، وقد استفدنا من هذا المرجع خاصة في حديثنا عن الاتجاه الرّومانسي فيه والتّجديد الشعري.

– " التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث"، لمحمّد الصفراني، كان مرجعا أساسيا في دراستنا للتّشكيل البصري على غرار كتاب محمّد الماكري" الشكل والخطاب".

– " تطوّر الصورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث" لنعيم اليافي، وهو مرجع أساسي في تحليلنا للصورة الشعريّة وتطبيق المفاهيم التي تحدّث عنها الباحث في شعر أحمد حمدي.

– "بنية اللّغة الشعريّة" لجون كوهن، وهي دراسة في اللّغة الشّعريّة، فمن غير الممكن الحديث عن اللّغة الشّعريّة دون الاعتماد على هذا المرجع.

– موسيقى الشعر العربي، لمحمّد شكري عياد، وهو مرجع أساسي كذلك في الإيقاع الشعري العربي فصّل فيه الناقد وتناول أبرز النّقاط الجوهرية التي تقوم عليها الموسيقى الشّعرية العربيّة المعاصرة خاصّة.

أمّا فيما يخصّ الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا العمل فهي ليست بالكثيرة، بل أنّ كثرة المراجع وتنوّعها سهّل من عملية التّحرير النّظري للبحث.

وفي الأخير أتقدّم بالشّكر الجزيل للأستاذة الدكتورة صبيرة قاسي المشرفة على الأطروحة، والشكر موصول للجنة المناقشة.

مـدخــل:

التّشكيل الفني في القصيدة العربيّة المعـاصــرة

مدخــل: التّشكيل الفني في القصيدة العربيّة المعـاصـرة

1- التّشكيل الفني: المصطلح والمفهوم:

يعتبر مصطلح التّشكيل من أهم المصطلحات التي ترتبط بالشعر المعاصر، وقد ورد هذا المصطلح في مختلف المعاجم، فهو في لسان العرب" تشكل الشيء: تصوّر وشكله: صورة."[1] وفي تاج العروس فإنّ" الشكل أيضا: (صورة الشيء المحسوسة، والمتوهمة)، وقال ابن الكمال: الشيء هيئة حاصلة للجسم .... (وتشكل) الشيء: تصور، وشكله تشكيلا: صوره."[2]

والتّشكيل كمصطلح يحيل إلى عالم الفن فهو"آت بمضمونه الجمالي والتّعبيري من حقل الفنون الجميلة، ومن (الرّسم) خصوصا، فمفهومه يدل على فن الرّسم أو يساويه في أكثر الأحيان."[3] وهذا ما أشار إليه الباحث: **(كلود عبيد)** حين ربط الفنون التّشكيلية بالتّشكيل والرّسم، وحتى بالشعر، ما يشكل صعوبة في القبض على المفهوم العام لمصطلح التّشكيل.[4] فهو يتميّز بالاتساع لأنّه يضم في طيّاته عناصر كثيرة تندرج ضمنه كالرّسم وحتى الموسيقى بنغماتها المختلفة.

إنّ الفنون التّشكيلية والشعر في حقيقة الأمر مرتبطان بالتّكوين النّفسي لدى المبدع، فالرّسام والشاعر متقاربان.[5] وتماشيا والنّظرية النّفسية التي جاء بها **فرويد**، فإنّ الفن تعبير عن نفسية المبدع وترجمة جمالية لعالمه النّفسي المعقد تارة، والمستقر تارة أخرى، فالجانب النّفسي لدى المبدع يشكل بؤرة الإبداع الفني عنده.

ومع هذا التّنوّع في اختلاف دلالات مصطلح "التّشكيل" حاولنا الاقتصار في هذا البحث على التّشكيل الشّعري، لأنّ هذا المصطلح حُظي" بمفهومه الانزياحي الجديد خارج فضاء الفن التّشكيلي

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج8 ، دار إحياء التّراث العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص176.

[2] محمّد مرتضي الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج29، سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص270 و271.

[3] محمود بدوي نقشو، الإنتروبيا والشعر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2019، ص192.

[4] ينظر: كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التّشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع ط1، 2010، بيروت، ص5.

[5] ينظر المرجع نفسه، ص9.

المعروف بأهمية وترحيب كبيرين في مجال الدّراسات النّقديّة الخاصة بالخطاب الأدبي."[1] إذ انسلخ التّشكيل من الفنون الأخرى ليقتحم العالم الشّعـري، بحيث يمكن الإقرار بالتّشكيل الشعـري.

وإذا اعتبرنا أنّ الشعر فن من الفنون التي يندرج ضمنها التّشكيل فإنّه وبالنّظر إلى" التّداخل بين الفنون الحاصلة اليوم، وما يضيفه هذا التّداخل من أبعاد واسعة وعميقة، وديناميةفي الفنون الآتية إليها فإنّ استثمار المفهوم هذا في صقل الشّعر، يغني الحس الجمالي والنّقدي بظلال إضافية، تجعل من الكتابة الشعريّة، وقراءة الشّعر وتذوّقه عملية كشف واستنباط وتأويل جديد في بنيان لغوي متجدّد."[2] وذلك لأنّ التّشكيل بفنونه المختلفة يقوم أساسا على مفهوم جمالي محض، وبالتالي فإنّ انزياح هذا المفهوم إلى العالم الشّعـري جعل من الجمالية الجوهـر الفني لهذا الجنس الأدبي.

كما حظي مصطلح التّشكيل بالاهتمام في النّقد الغربي، وبالخصوص مع البنيويّة التي تبحث في العناصر التي يتركب منها النّص، لتشكل كلا متماسكا.[3] فالتّشكيل لا يتأتى من العدم، وإنّما تكوّنه جملة من العناصر المختلفة، وهو من أهم المصطلحات التي يصطدم بها الباحث في المجال الشّعري لأنّه" مفهوم بنائي ينسجم وهيكلة النّص القائمة على جملة من العناصر."[4] تتمثل في الأدوات والتقنيات الفنيّة التي تتألّف وتتداخل لتعطينا نصا متماسكا ومنسجما.

وبهذا يكون النّص الشعري متشابك البنى، تتحكم فيه جملة من التّشكيلات الفنية تسهم في بنائه بناء فنيا، والذي يُعد" من أكبر الشواغل التي تهم دارس هذا الجنس الأدبي."[5] لأنّه يتميّز بشعريته العميقة التي تتحكم فيها عناصر متشابهة متشابكة تتلاحم لتحقق الوظيفة الفنيّة للقصيدة، من خلال ظواهر إبداعية مختلفة، كالتناص والمفارقة، الانزياحات التّركيبية، والإيقاع وغيرها، وهذه الظواهر المختلفة تؤثر على بنية

[1] محمّد يونس صالح، فضاء التّشكيل الشعري، إيقاع الرّؤية وإيقاع الدّلالة، عالم الكتب الحديثة للنّشر والتوزيع، الأردن، 2013، ص1.

[2] محمود بدوي نقشو، الإنتروبيا والشعـر، ص192.

[3] ينظر: رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفني في الشعر النّسائي الجزائري المعاصر، دار ميم للنشر ، ط1، 2015، ص18.

[4] محمّد يونس صالح، المرجع السابق، ص1.

[5] سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011، ص1.

النّص المعتادة لتشكل نصا جديدا متميّزا ومختلفا، وما يشكل التميّز الجمالي للنّص هو كونه" شبكة متلاحمة من عناصر ومكوّنات، وأدوات تحتشد ضمن إطار تكويني مؤتلف."[1]

ولن يتحقق التّشكيل النّصي خارج ذلك الإطار، ومن جهة أخرى حيث" يتم التشكيل بشقيه الواعي واللاّشعوري لابد من تحقق عنصر الاندماج، والتّماسك الذي يمنح النّص قوّته الجمالية والفنيّة في التّشكيل والتّعبير والتّصوير."[2] فمن شروط تحقيق التّشكيل الفني في النّص الشعري، هو وجود عناصر وأدوات بنائية يقوم عليها النّص أولا، ثم العلاقة التي لابد أن تجمع تلك الأدوات، والتي تقوم على أساس التّماسك والانسجام، فكل عنصر يكمّل الآخر وتداخل تلك البنى، ما هو إلا تداخل في جمالياتها، هذا ما يتيح للنّص أن يكون لوحة تشكيلية لغوية بحتة.

يعد البناء (التشكيل) الفني الحجر الأساس للعمل الشعري، فلا وجود لعمل فني دون بناء فني محكم يتشكل من عناصر مترابطة يحكمها نظام متماسك.[3] يحرص الشاعر من خلاله على رسم التّشكيلات الموجودة في القصيدة الواحدة ليخلص في النهاية إلى صورة شعرية متماسكة انطلاقا من ترابط التقنيات السّابقة، ومن خلال ذلك" يمكن وصف البناء الفني بأنّه مجموع العلاقات المبنية التي يتأسس من خلال التّداخل الحاصل بين عناصر التكوين الشعري."[4] فالتشكيل لا يكون إلا بفعل التّرابط بين التشكيلات الجزئية التي تكوّنه.

فمصطلح البناء الفني إذا لصيق التشكيل الفني، فكلاهما يدّلان على التركيب الجمالي الموجود في النّص من خلال الإجراءات الفنية المستعملة من قبل المبدع، إلا أنّ رؤية القدماء لمفهوم البناء أو المبنى في الشعر تختلف عن رؤية المعاصرين له، فهو عند القدماء مفهوم يقوم على أنّ اللّغة لا تنحصر في كونها مجموعة من الألفاظ بل تجاوزت ذلك إلى مجموعة من العلاقات، وبذلك لم يقبضوا على المفهوم

[1] محمود بدوي نقشو، الإنتروبيا والشّعر، ص195.

[2] المرجع نفسه، ص195.

[3] ينظر: سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، ص192.

[4] المرجع نفسه، ص11.

الدقيق للبناء الفني، على خلاف النّظرة المعاصرة لهذا المصطلح، فقد اتسعت لتشمل البنية الكلية للنّص التي تحوي أجزاء مختلفة في طيّاتها.[1] كاللّغة، الصورة، الإيقاع، وغيرها.

ويوحي التّشكيل الشعري في النّص المعاصر بالجانب الفني والجمالي والتقني فيه، فعلاقته بالفن والجمال كعلاقة الجسد بالرّوح، يكون الأوّل سببا لتحقق الثاني، كما أنّ التشكيل يعبّر عن"براعة الشاعر في تجسيد تجربته، ووضعها موضع التّنفيذ الجمالي والفن."[2] فتصبح القصيدة بمثابة قالبا يتلاعب فيه الشاعر كيفما يشاء، موظفا بذلك تقنيات فنية لتحقيق وظيفة يؤديها النّص ككتلة واحدة، ومن ناحية أخرى نجد هذا التشكيل مرتبطا بالقارئ ارتباطا وثيقا، لأنّه يؤثر فيه وفي قوّة تفاعله مع البنية الداخلية في النّص ويتجسد هذا التأثير في عمق تأويله وسعة استيعابه للعناصر المشكلة لهذه البنية.

وفي هذه الحالة يؤدي القارئ دوره الحقيقي في استنطاق جمالية التشكيل الفني الشعري، انطلاقا من خياله الواسع لأنّه" لا تفسير للشعر ولا تأويل له خارج التخيّل(الإبداع) وهو فعل وجداني عقلي في الوقت نفسه، فمن خلاله تنبجس الذات المتلقية وتنشئ فعلها التّخييلي."[3]

إذا كان النّقد القديم قد ركّز على الوظيفة الشعريّة في الأدب، انطلاقا من مرجعها وقائلها، وتصنيف الأدب الجيّد من الرّديء، فإنّ القارئ في –عصرنا– أصبح شرطا من شروط التأويل.[4] فبعد ما كان عنصرا مهمشا في الأدب جاءت نظرية التلقي والتّأويل، وأعادت له الاعتبار ليصبح له دور عظيم في عملية التأويل وفك شفرات النّص الذي ما هو إلا مجموعة من العلامات الدّالة، وما على عملية التناص، فالنّص لا يولد من فراغ وإنّما بفعل القارئ النموذجي تتولد مجموعة من النّصوص المتعالقة فيما بينها، إذ" يمثل التناص باعتباره تفاعلا بين النّصوص، علاقة مهمة تربط بين النّص المكتوب الآن، وما سبقه من نهر الكلمات السابقة."[5]

---

[1] ينظر: أحمد زهير رحاحلة، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، المنهل، 2012، ص95 _96.

[2] رزيقة بوشلقية، التشكيل الفني في الشعر النّسائي الجزائري المعاصر، ص20.

[3] خالد الغريبي، في قضايا النّص الشعري العربي الحديث مقاربات نظرية وتحليلية، مكتبة قرطاج ، ط1، تونس، 2007، ص63.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص49.

[5] علي جعفر العلاق، الدّلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع،ط2، الأردن،2002،ص54.

يقوم الشعر على جدلية مهمّة وهي التّخييل[1] إذ ينطلق التخيّل من الشاعر لكي ينتقل إلى القارئ ومن هنا تنطلق عملية التّأويل وذلك عن طريق مسالك وتقنيات يوظفها الشاعر ليؤثر في القارئ، وتجدر الإشارة هنا أنّ تلقي القصيدة الحرّة ليس بالعمل الهيّن لأنّ" إبداع القصيدة كثرت سبله واختلفت طرائقه وتعددت مشاربه، ولذلك أصبحت قراءة هذا الشعر تقتضي من متقبلها تبديل الكثير من طرف مزاولة الشعر."[2] وما على القارئ إلا مسايرة عالم القصيدة اللا محدود، بامتلاكه أدوات وإجراءات تحليلية تتوافق ولا محدودية هذه القصيدة.

فالتشكيل الشعري إذن يبدأ من الذات المبدعة لينتقل إلى الذات المتلقية للنّص الشعري، وهذه الأخيرة تسعى إلى الكشف عن البعد الفني الجمالي بالدّرجة الأولى، باعتبار أنّ مفهوم التّشكيل" ينطوي في المدوّنة الأدبية عموما والشعريّة خصوصا على رؤية جمالية فنية أساسيّة في الاعتبار الأوّل، تستعير أدواتها ومكوّنات مشغلها– على الصعيدين النّظري والإجرائي– من حقل مفاهيم فن الرّسم ومصطلحاته، لكن هذه الرّؤية الجمالية الفنية لا تأتي– ولاسيما في القصيدة– بمعزل عن المسارات الأخرى المتنوّعة والشاملة المتدخلة في صياغة الرؤية الشعريّة الكلية."[3] وكل مسار فني في القصيدة يتخذ منحى شعوري تجاه متلقيه، وتبقى مهمّة هذا الأخير جمع تلك المسارات التّشكيليّة لكي تتضح الصورة الكلية للنص.

وقد كان التطوّر النّقدي المعاصر سببا في تطوّر بعض المفاهيم الشّعرية كمصطلح التّشكيل، مثلا الذي كلّما ربطناه بالإبداع الشعري دلّ على النّسق العام للنص، و"جمالية التّشكيلات النّصية وائتلافها وفق مسارها النّصي العام، من أقل كلمة في القصيدة إلى آخرها، وتعد خاصية الجمالية في التّشكيل النّصي من خصوصية النّصوص الشعرية التي تمتاز باكتمالها التّشكيلي، وتفاعلها النّسقي وتنسيقها التّصويري."[4] علما أنّ النّسق هو"ذلك الكل المتكامل المنظم والمركّب الذي يربط بين عناصر وأجزاء ذات خصائص

[1] خالد الغريبي، في قضايا النّص الشعري العربي الحديث، ص61.

[2] محمّد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السّياب أنموذجا، دار الجنوب ،الأردن، 2002 ص54.

[3] محمّد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات، المنهل، ط1، 2016، ص7.

[4] عصام شرتح، اللّغة والفن في شعر يحي السماوي، دار الخليج، ط2، الأردن، 2018، ص289.

معينة، هذه العناصر والأجزاء تتداخل مع بعضها البعض في علاقات تبادلية مستمرة بالصورة التي لا يمكن بها عزل أحد هذه العناصر أو الأجزاء عن بعضها."[1]

والشيء نفسه بالنسبة للنّص الشعري المعاصر، فهو عبارة عن وعاء يشمل بنى جزئية عديدة، فهذه البنى يحكمها نظام قصد اتساقها وتلاحمها، ومن هذا المنطلق فإنّ مفهوم النّسق الشعري قرين التّشكيل الفني لأنّهما يمثلان الصورة الكلية للنّص، التي من غير الممكن أن تتحقق دون تماسك أجزائها.

فالنسق الشعري هو:" مجموعة مترابطة ومنظمة ومتكاملة من الطرق والوسائل والأدوات والأساليب التي تقوم جميعها، من خلال علاقاتها التبادلية المهام اللازمة لتحقيق البناء الشعري المتكامل (لغة، صورة، إيقاع، دلالة."[2] وقبل أن يتحقق النّسق العام للقصيدة تسهم البنى الجزئية المشكلة له، وهي أنساق صغرى.[3] في تشكيل الملامح النهائية للنّص من خلال ترابطها الفني، فكل عنصر يخدم الآخر من ناحية انسجام النّص وتماسكه الفني، إذ لا يمكن فصل عنصر عن الآخر في الشعر المعاصر، لأنّه كل جزء من أجزاء التّشكيل الشعري يرتبط بالجزء الآخر جماليا، كالعلاقة مثلا بين تشكيل اللّغة الشعرية والتّشكيل التّصويري، فمن الصعب الفصل بينهما، نظرا للتداخل الكبير بينهما، باعتبار أنّ اللّغة هي أداة التّعبير عن الصورة الشعرية، وما تحويه من مفاهيم شعرية معاصرة كالرؤيا الشعرية مثلا.

2- القصيدة العربيّة من الثبات إلى التحوّل:

يحتل الشعر مكانة عالية عند العرب منذ القديم لكونه المرآة العاكسة لهم" فالشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية."[4] ترجم أحوال البيئة العربية آنذاك وما تحويه من أحداث وحروب، فكان للشاعر الدّور الكبير في هذه العملية الإبداعية خاصة وأنّه يبدع في رسم قصائده وفق ما يقتضيه تصوّره، وتخطيطه الفني لنصه، فنجده تارة يفتتح شعره بمقدمة طللية غزلية تعكس حالته النّفسية العاطفية، وتارة أخرى يصف ويبدع في الوصف، خاصة وصف المكان بدقة فيعكس ذلك الوصف البيئة بملامحها الطبيعية والتاريخية

[1] طارق ثابت، النّسق الشعري و بنياته، منطلقات التأسيس المعرفي والتّوظيف المنهجي، مركز الكتاب الأكاديمي، 2018، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص30.

[4] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979، ص33.

وعلى هذا كان الشاعر" كما يذكر الجاحظ، ومن تابعه من النّقاد أرفع منزلة من الخطيب، لحاجتهم إلى الشعـر في تخليد المآثر وحماية العشيرة."[1]

وبهذا عكس الشاعر القديم عامّة ملامح الحضارة العربيّة ومآثرها في قالب شعري له خصائص كالغنائية مثلا، فهو" كله غنائي يقوم على الإيقاع."[2] الذي يعد قاعدة ثابتة ينبني عليها هذا الشعر خاصة في تقديسه للوزن والقافية في وحدتهما، وبهذا فإنّ ما يميّز القصيدة العربية القديمة أنّها ترتبط بتسجيل المشاهد والمشاعر.[3] فهي تعبّر عن مدى قيمة الإرث العربي شكلا ومضمونا، بحيث نلقى فيها السّمات الفنية والإبداعية الموجودة فيها، والتي اقتصرت على هذا الجنس الأدبي في فترة زمنية معيّنة ومحدودة.

فالحديث عن القصيدة العربيّة من الثبات إلى التحوّل هو حديث عن التحوّل الفني والجمالي الذي طرأ عليها، أو هو تناول لقضية التجديد الشعري من القصيدة العمودية إلى القصيدة الحرة وقصيدة النثر، وأثر هذا التطوّر الشعري على الساحة الأدبيّة والنّقدية عموما، باعتبار أنّ ثنائية الثبات والتحوّل في الشعر العربي من القضايا الجوهرية، التي أسالت الحبر الكبير عند النّقاد، لأنّ هذا التطوّر الفني لم يؤثر على النّص الشعري العربي وعناصره البنائية فقط، وإنّما أثر على متلقي هذا الشعر والإجراءات التحليلية التي يتخذها تجاهه.

إنّ الثبات هو سمة لازمت القصيدة العربيّة القديمة، ويقصد به ثبات الأدوات البنائية التي تقوم عليها من زاوية الإيقاع مثلا، فإنّ إيقاع القصيدة التّقليدية يتميّز بالجمود باعتباره قاعدة ثابتة لا يجب على الشاعر المساس بها، في وحدة البحر والوزن والرّوي والقافية، كلّها عناصر إيقاعية وجب عليها أن تكون موحدة من بداية النّص إلى نهايته، وإلا لاعتبر ذلك خرق للقواعد الإيقاعية على غرار التّشكيل البصري لهذا الشعر الذي يقوم على نظام البيت، فالقصيدة العربية القديمة هي سلسلة من الأبيات، اتخذت شكلا أو معمارية ثابتة، فكانت" لضرورات إنشاديّة وتواصليّة، تبنى على وحدة البيت... ومن ثم ألح النّقاد العرب القدماء على "البيت" لأنّه بداية التّقصيد والقصد، ولهذا اهتموا بالمطلع بوصفه أوّل ما يقع في السمع من

[1] محمّد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، الكتاب للنشر، 1976، ص23.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص33.

[3] ينظر: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، ص13.

القصيدة، وبالمقطع لأنّه قفل المقطع، فهو آخر ما يبقى من القصيدة في الأسماع...فالبيت في القصيدة التّقليدية ذو بنية تامة."[1] وثبات هذه العناصر لا يلغي جمالية تلك القصيدة، وإنّما تبقى لها خصوصيتها الفنية التي تنفرد بها رغم هذا الثبات.

أمّا التّحوّل فهو الرّغبة في خرق تلك القواعد الثابتة وتجاوزها، فبعد ما سادت القصيدة العمودية لفترات طويلة واعشوشبت في الأرض العربيّة الخصبة، ومع تطوّر الأدب (الشعر) بمراحله الزمنية المتعددة، كان لزاما أن يكون لكل عصر شعره الخاص به الذي يسايره، وانطلاقا من هذه الفكرة تطرّق أدونيس إلى ثنائية القبول والتّساؤل في قوله:" القبول فرح بالأصل والنبع والتّساؤل قلق عليها... القبول علامة الثبات والتّساؤل علامة التحوّل."[2] يحيل هذا القول إلى قضية التّراث والحداثة، فإمّا الاستمرار في نسج شعري على منوال القدامى، أو السير وفق التّجديد الشعري وتجاوز القديم.

لقد تناول أدونيس فكرة جوهرية، وهي فكرة" التّحوّل" في الشعر، أي كتابة قصيدة شعرية معاصرة مختلفة من حيث الشكل والمضمون عن القصيدة العمودية القديمة، والمقصود بالتحوّل:" البدايات التي شكلت الرّيادة في حركة الشعر العربي الحداثي، فحولته من مفهومه القديم إلى بعده الحداثي."[3] فقبل أن يتحوّل النّص الشعري بآلياته الفنية، تحوّل أولا مفهومه وذلك الانتقال من الجانب المفاهيمي القديم للشعر الذي يقوم على عمود الشعر والقواعد الثابتة إلى الانفتاح الحداثي لهذا الجنس الأدبي.

فالتغيّر حتمية لابد منها، وذلك قصد تطبيق مقولة: لكل شعر عصره، انطلاقا من هذا عرف الشعر العربي تحوّلا ملفتا، يتمثل في الخروج من الكتابة الروتينية القديمة إلى الكتابة المعاصرة المفتوحة الحدود وذلك في طريقة بناء ذلك الشعر من لغة وصورة، وإيقاع وغيرها من مظاهر التّحوّل، غير أن هذا لا يعني إلغاء التراث وجماليته، وإنّما" الفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف اختلافا جوهريا عن الفلسفة القديمة."[4] وهذا الاختلاف لا يقلل من قيمة التراث وشأنه، وإنّما يستثمر الجوهر الموجود فيه،" فلقدامة جذور وأسس

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربيّة، مرجعياتها وإبدالاتها النّصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010، ص135.
[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.38
[3] محمود الشلبي، التّعديل الوراثي في شعر الحداثة (محمود درويش أنموذجا)، مجموعة اليازوري للنشر والتوزيع،2014، ص17.
[4] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص13.

مرجعية يقوم عليها الشاخص الحداثوي."[1] بل أنّ التّجديد يبدأ بفهم التراث فكيف الشاعر أن يجدد وهو لا يفقه التراث.

لقد طرأت على بنية القصيدة العربية تغيّرات عدة، تمثّل هذا التّحوّل فنيا في الخروج على عمود الشعر العربي، أمّا إبداعيا فتمثل في رغبة الشاعر وإحساسه بضرورة التّجديد.[2] علما أنّ التّجديد الشعري لم يظهر بصفة عشوائية، وإنّما كانت هناك عوامل وإرهاصات مهدت الطريق لظهور نص شعري إبداعي مختلف عما سبقه من النّصوص، كجماعة المهجر مثلا التي كان لها الفضل الكبير في عملية التحوّل الشعري على غرار جهود نازك الملائكة وبدر شاكر السّياب مع حركة الشعر الحر. ودور مجلة الشعر في لبنان في تبلور مفهوم الحداثة الشّعرية التي حمل لواءها كل من يوسف الخال، أدونيس، وأنيس الحاج وغيرهم.[3] كلّها عوامل أسهمت في الخروج من الثبات الذي كان عليه الشعر العربي إلى آفاق رؤيوية أوسع ومجالات لا محدودة.

فمفهوم التّحوّل إذن أكبر من كونه تحوّل فني لأنّ الشعر العربي شهد قفزة من زاوية المفهوم والإبداع والتّشكيل وحتى في البنية العميقة والسطحية له، بحيث تحوّل من "مجال المحاكاة والوصف والوضوح والمباشرة، إلى آفاق الرّؤيا والكشف واستكناه المجهول من خلال تجربة الشاعر الحداثي، وأصبح الشعر يشابه الحلم في تقنياته فاتسم بالغموض والغرابة والرّمز والإيحاء، وانتقل من الثبات إلى التحوّل، ومن التّقليد والمحاكاة إلى التّجديد والإبداع."[4]

فالقصيدة العمودية لا تتوافق والفترة الزمنية المعاصرة، لأنّ الإنسان المعاصر يعيش تناقضات جمّة ولهذا وجد الشاعر نفسه ملزما بالتّجديد الشعري ، وبالخصوص في القصيدة الحرّة التي حملت في جوهرها هذه التناقضات والصراعات النّفسية، من خلال رؤيا الشاعر المعاصر التي أخرجت القصيدة إلى تيار مغاير.

---

[1] عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النّص)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999 ص11.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.38

[3] ينظر: محمود الشلبي، التعديل الوراثي في شعر الحداثة (محمود درويش أنموذجا)، ص17.

[4] المرجع نفسه، ص17.

لقد خرقت القصيدة الحرّة قواعد عمود الشعر بدءا بالجانب الإيقاعي كأوّل خطوة، فبعدما كان الشعر القديم يؤمن بوحدة البحر والقافية والرّوي، هدّمت القصيدة الحرّة هذا المبدأ وسارت على درب إيقاعي مغاير، كالتلاعب في البحور والمزج بينها، وتنوع حرف الروي والقوافي وغيرها من التلاعبات الإيقاعية، إذ أُصبح الإيقاع مرتبطا بدلالة النّص ورؤيا الشاعر ودفقاته الشّعورية.

وما يؤكّد هذه الفكرة قول الباحث محمود شلبي:" تشكل الموسيقى مظهرا من مظاهر التّعديل الوراثي في شعر الحداثة العربي، ففي شعرنا القديم، بنيت القصيدة في إطار وحدة البيت المستقل المتكرر وعلى إيقاع القافية، كما التزم الشعراء بوحدة البحر....وهذا.... يؤدي إلى الرّتابة الموسيقية."[1] واستمر الشعراء على هذا المنوال الإيقاعي إلى غاية ظهور حركات التّجديد، يكمل الباحث كلامه ويقول:" لقد تعدّلت موسيقى الشعر العربي الحداثي وتحوّلت من إطار البحر العروضي، إلى إطار التّفعيلة، كما تحررت من نظام القافية الموحدة الثابتة إلى نظام القافية المتنوّعة المتغيّرة، وفق الدفقات الشعورية والإحساس بالمعنى."[2]

وبهذا أصبحت القصيدة وحدة كلية أساسها الرؤيا والدفقة الشعورية وتجربة الشاعر، وعملية التّحوّل الشعري تجاوزت الأدوات الإجرائية الفنية إلى جوهر المفهوم ذاته."[3]فعقلية الشاعر القديمة تختلف عن عقلية الشاعر المعاصر وتفكيره، بحكم أنّ هناك عوامل تتحكم في ذلك كالزمن والبيئة، ونجم عن هذا الاختلاف، تغاير على مستوى الجنس الأدبي الواحد، هو الشعر في خصائصه، فكل مرحلة لها ما يميّزها فنيا.

ففي الشعر المعاصر نجد أنّ" الحداثة ورؤيا التّجديد انعجنتا القصيدة الجديدة."[4] وينطلق التّجديد بفهم روح العصر لا الاكتفاء بملاحظة شواهده، مثلما كان يفعل الشاعر القديم الذي اكتفى بملاحظة المشاهد على خلاف الشاعر المعاصر فقد تعدّى ذلك إلى إبداع شعري يقوم على محاولة استكناه الحياة لا

[1] محمود الشلبي، التعديل الوراثي في شعر الحداثة (محمود درويش أنموذجا)، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص27.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص11.

[4] عالي سرحان القرشي، أسئلة القصيدة الجديدة، الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2013، ص13.

الانفعال معها فقط.[1] وبهذا اكتسب الشعر المعاصر سمة الرّؤيا التي تعدّ من أهم الأسس الفنية التي يقوم عليها، فكل عنصر من عناصر التّشكيل الفني في القصيدة مرتبط بهذه الرّؤيا، بحيث يخبؤها الشاعر وراء كلماته وأسطره بصفة ضمنية، من الصعب كشف بنيتها العميقة، هذا ما يزيدها جمالا وتميّزا إلى إدراكها لأنّ القصيدة المعاصرة مفتوحة الدّلالات ومتنوعة التّأويلات.

فإذا" كانت القصيدة العربية فيما حملته من شكل سكبت فيها ألحانها، واستنطقت رؤاها، قد شغلت بتساؤلات الشاعر وذائقة العربي على مدى قرون طويلة، فقد جاءت القصيدة الجديدة وهي تحمل شكلا جديدا أدى إلى رؤى متحوّلة."[2] إنّ التّجديد الشعري لا يقتصر فقط على الإيقاع والقضايا الموسيقية، بل تعدى ذلك إلى جوهر البنية الشعرية بكل تفاصيلها.[3] فهو تجديد كلي يقوم على بناء أدوات وتقنيات يتلاعب بها الشاعر ويتفنن في تشكيلها ليحقق نصا جماليا ينفرد به و بلمساته الفنية.

ومن أبرز سمات التحوّل الشعري المعاصر اعتماد المبدع على لغة شعرية تتوافق والتّجديد الشعري وتتماشى معه، فهي المادة الخام التي تتحكم في التّماسك النّصي وخلق جماليته، والقصيدة الحرّة جاءت كردة فعل قوية ورغبة ملحة في كتابة نص إبداعي مختلف تشكيليا عن النّصوص الإبداعية القديمة، وبهذا أصبحت" المعادل الموضوعي لهموم الإبداع."[4]

وظف الشاعر المعاصر لغة جديدة في شعره، واستطاع أن يتخلص من القيود المفروضة عليه فانفتحت له الآفاق لكتابة ما يراه غير عادي، فاللّغة بإيحاءاتها المختلفة ترتبط بلحظة الكتابة وما تحويه من تأملات ورؤى، انطلاقا من تلك التأمّلات العميقة" تولّد الكتابة في لحظة فراغ، فهنا تمارس الذات تكوينها."[5] فتطوف بين أسطر القصيدة وتبعث وراءها صورا رؤيوية عميقة وفضاءات تشكيلية كثيرة في" شكل شعري مقترن بزمن الكتابة، منفتح على زمنه الإبداعي، زمن الحداثة الشعريّة."[6]

---

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص13.

[2] عالي سرحان القرشي، أسئلة القصيدة الجديدة، ص101.

[3] ينظر: أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص143.

[4] عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النّص)، ص10.

[5] محمّد بنيس، حداثة السّؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 1988، ص26.

[6] رحمة غركان، قصيدة الشعر، دار الرائي للدّراسات والتّرجمة والنشر، ط1، سوريا، 2010، ص15.

علما أنّ مصطلح الحداثة لم يكتسب دلالته النّقدية الجديدة، إلا بعد ظهور حركة الشعر الحر.[1] وكان لهذه الحركة الدّور الكبير في عملية تخطي القديم بمفاهيمه الإجرائية، وتقنياته الإبداعية، انطلاقا من هذه الفكرة فإنّ" الحداثة ليست مشروعا يخطط له، إنّها وعي فكري روحي فني يدفع إلى التّجاوز والتّخطي، ولا يجئ نتيجة دعوة وإعلانات تفسيرية بل نتيجة تغيّر داخلي في النّفس إزاء العالم من جهة، ونتيجة توصّل الشاعر إلى السيطرة على تقنيات العمل الفني وتثويرها من جهة أخرى."[2]

فالتّجديد ينطلق من وعي المبدع أولا وضرورة تجاوزه لحلقة الثبات الشعري القديم إلى حلقة أوسع وهي التحوّل الحداثي، فينعكس هذا الوعي الفني الجديد على الإبداع الشعري، حتى أنّ الشاعر الحداثي وفي عملية تجاوزه تلك بات مدركا لكيفية صياغة نص شعري بتقنيات عالية منفتحة ولا محدودة.

إنّ النّقلة النوعية التي شهدها الشعر العربي نابعة من دينامية التّساؤل والتّأمل والبحث عن المعنى الحقيقي للأشياء، والوصول إلى نظرة عميقة لها وتخطي المعنى الثابت إلى ما يسمى بمعنى المعنى.[3] والرؤية الثاقبة التي أصبح يمتلكها المبدع تجاه الحياة، والأشياء عامّة كوّنت عنده إذا اكتست طابع الغموض الشعري، ما يوّلد تعدد الدّلالات والتأويلات في النّص الواحد، بفعل الصّور الغامضة التي يدرجها الشاعر والتي يعبّر عنها، بلغة حداثية أكثر غموضا، وعلى هذا فإنّ البحث عن مظاهر التحوّل الشعري في الشعر المعاصر، أمر ليس بالهيّن لأنّها مظاهر متنوعة انبثقت من تحوّل فكري عميق.

3- التّشكيل الفنـي في الشعـر الجـزائري المعاصر:

إنّ الحديث عن الشعر الجزائري هو في حقيقة الأمر حديث عن الظروف التي كانت محيطة بهذا الجنس الأدبي، إذ أثرت بشكل كبير في عملية إنتاجه، وحتى في خصائصه البنائية والفنية، ولعلّ أبرز عامل أثر على الإنتاج الشعري الإبداعي" الاستعمار الفرنسي" الذي كان تأثيره بارزا على نفسية المبدع أولا وعلى فعله الإبداعي ثانيا، ولهذا اتخذ الشاعر الجزائري الشعر كأداة للدفاع عن الدّين، الهوية والوطن

---

[1] ينظر: عبد الله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربيّة المعاصرة، عالم الفكر، العدد3، المجلد 19 الكويت، 1988، ص1.

[2] هاني الخيّر، بدر شاكر السّياب، ثورة الشعر ومرارة الموت، دار رسلان، سوريا، 2010، ص49.

[3] ينظر: محمود الشلبي، التّعديل الوراثي في شعر الحداثة، ص20.

فهي مقوّمات أساسية حاول المستعمر طمسها وإبعادها عن فكر المجتمع، ولهذا السبب" كان الشعر الثوري أداة من أدوات النّضال في سبيل تحريم الوطن."[1]

ونتيجة لهذا اهتم الشعراء الجزائريون بمضمون القصيدة أكثر من شكلها بمعنى التّركيز على الجانب الموضوعاتي على حساب الجانب الفني، والجمالي والتّشكيلي لهذا الشعر. وقد عبّر الشعراء عن صورة فرنسا الاستعمارية في قصائدهم" من خلال وعي فني وفكري بدأ بسيطا متواضعا في ثلاثينات القرن العشرين، ونما فصار قويا ثائرا عنيدا أثناء الثورة التّحريرية...لقد حاول هؤلاء الشعراء أن يكتبوا من خلال الوطني الثائر، فبدت فرنسا في أشعارهم مرعبة، مغتصبة."[2] وكان الشعر الجزائري في هذه الفترة وطنيا ثوريا بحتا، تتمحور معظم موضوعاته حول وحشية المستعمر الفرنسي.

إنّ البداية الحقيقية للاتجاه الرومانسي في القصيدة الجزائرية كانت بعد الحرب العالمية الأولى(1918)، فالظروف التي عاشها الإنسان الجزائري من ظلم، تشرد، قتل واستعمار...جعلت من نفسيته نفسية حزينة، وعلى هذا الأساس كتب الشاعر الجزائري القصيدة الحرّة تعبيرا عن هذه النّفسية غير المستقرة.[3] ومن هنا كانت البذرة الأولى لهذا الاتجاه حتى وإن لم يتجسّد كاتجاه قويّ.

وجرّاء ذلك ظهر صراع بين فئة من الشعراء الذين أرادوا زحزحة القديم وبين المتمسكين بالتراث القديم.[4] وهو صراع أدبي بحت سعت فيه كل فئة إلى إثبات ذاتها بشعرها الذي تدافع عنه، غير أنّ التّجديد الشعري فرض نفسه وصنع التحوّل على مستوى بنية القصيدة.كما كان تأثير الحرب العالمية الثانية على نفوس الشعراء تأثيرا قويا، فاتسمت نصوصهم بالحزن، واتخذت مجرى مغايرا، فهو اليأس من الحياة وبالخصوص في الفترة(1943-1954)، هذا ما أسهم في التوّجه إلى الشعر الذاتي الوجداني.[5]

---

[1] فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، ط2، الجزائر، 2008، ص29.

[2] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر ص10.

[3] ينظر: محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، ط1، لبنان، 1985، ص88.

[4] المرجع نفسه، ص89.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص92-93.

فالتكوين النّفسي لدى الشاعر إضافة إلى تفكيره الإيديولوجي تحكم في التّوجه الذي اختاره، أو فرضته عليه تلك الظروف قصد التنفيس عن ضغوطاته بشكل حر لا محدود.

تجسّد الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري الحديث منذ سنة 1925 بصفة ضعيفة وخاصة لاقتصاره على شعراء قلائل في العشرينات والثلاثينات، وبعد ذلك أخذ يتطوّر وينتشر في الأربعينات والخمسينات على يد شعراء آخرين.[1] وكل هذه التطوّرات عبارة عن محاولات من قبل الشعراء قصد التّجديد الشعري من جهة، والاهتمام بالجانب الجمالي من جهة أخرى.

لقد ظهرت القصيدة الحرّة في الجزائر بفعل مؤثرات عديدة، أهمها التأثر بالشعر المشرقي بحيث " كتب بعض الشعراء الشباب أثناء الثورة التّحريرية وفقا للتّجديد الماثل في لغة الشعر وفي عروضه، وفي صوره، والمستمد من القصيدة المشرقية، لقد كتب أبو القاسم سعد الله، ومحمّد بلقاسم خمّار، ومحمّد الصالح باويه...وفقا لهذا الجديد، فجاءت الصورة أكثر درامية وأشد تأثيرا."[2] فبدأت عملية الكتابة تظهر بشكل ملفت، وحاول الشعراء تطوير نصوصهم الشعرية عن طريق الاهتمام بالتّشكيل الفني المتعلق بالجانب الجمالي في الشعر، جاء هذا الاهتمام بصفة تدريجية خافتة.

إنّ الشعر الجزائري الثوري فيه من الحماس الفني والاندفاع الوطني ما يكفي لتسميته بهذه التسمية فمن الجانب الموضوعاتي عالج قضية إنسانية وهي اغتصاب حقوق الإنسان، حتى أنّه ظهر ما يسمى بشعر السجون، والسجن في" معناه العام قيد وخضوع وذل وصغار، وهو فقد للحرية وتعطيل للحركة وإقامة جبرية، وفي المعنى يأس وخوف وعذاب مؤيد بوحشية، غالبا ما يتصف بها الشجعان، خاصة إذا كان هذا الأخير عدّوا، تشكل فيه الحقد وفق الصراع الحضاري كما حدث في الجزائر."[3]

وفي ظل هذا المكان الموحش كانت فئة من الشعراء الجزائريين تعبّر عن معاناتهم النّفسية من ظلم وقيد واستبداد، وأخذ لحريتهم في قالب شعري، عكس مرارة ذلك المكان، أمّا على " صعيد الفن، فإنّ الثورة

[1] ينظر: محمّد ناصر، الشعـر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص124.

[2] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضري، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص32.

قد شغلتهم عن الابتكار الفني....فكان الموروث الذي صار محل تقديس لا يمكن الخروج عنه، فهذه سمة الشعراء التّقليديين الذين وقفوا من القصيدة الجديدة، موقف العناد والرّفض."[1]

ونَقَصَ الجانب الفني في هذه الفترة بالذات، وفي هذا المكان هو حكم على درجة التّشكيل الفني في الشعر الجزائري بصفة عامة، لأنّ هناك من الشعراء من أبدع وهو مسجون، كشاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء، الذي تعرّض في السجن لكل أشكال التعذيب، وبالرّغم من ذلك نجد في شعره جانبا من الجمالية الشعرية خاصة في تشكيل اللّغة والصورة الشعريّة.

وقد عرف الشّعر الجزائري محاولات عديدة تهدف إلى التّجديد الشعري في خضم تلك الأحداث الثورية، وحتى بعد الاستقلال خاصة مع شعراء السبعينات، ومثال ذلك" محاولة التّجديد في قاموس اللّغة العربية وذلك بتفجيرها وجعلها ملائمة للرؤى الفنيّة والأخلاقية، والفكريّة التي تتلائم مع مذهب التحديث."[2] ومن شعراء السبعينات نجد (أحمد حمدي) الذي سعى من خلال قصائده إلى التّجديد الشعري.

من خلال ما سبق يمكن القول أنّ الشعر الجزائري طرأ عليه نوع من التطوّر، من خلال البناء الرؤيوي، والبعد الدّلالي العميق المجسدين في هذا الشعر، على غرار الإبداع في توظيف اللّغة والإيقاع وغيرها من العناصر البنائية للقصيدة، وبالرغم من أنّها تبقى بدرجة متفاوتة، إلا أنّ القصيدة الجزائرية المعاصرة دخلت حقل التّجريب الشعري لأنّ" الشعر ليس إلهاما كله، إذ لابد من الجهد حتى يكتمل النّص."[3] فبراعة الشاعر تلعب دورا في تحقيق التّشكيل الفني في النّصوص الإبداعية.

[1] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعـر وسياق المتغير الحضري، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص146.

[3] فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص31.

الفصل الأوّل: التّشكيل البصري في شعر " أحمد حمدي"

المبحث الأوّل: التّشكيل الهندسي في شعر" أحمد حمدي"

1- التّشكيل البصري والشكل الشّعري

2- الشّكل الحلزوني والشكل الدّائري المغلق

3- تشكيل البياض

4- التّشكيل البصري بين الشكل الحر والعمودي

المبحث الثاني: شعرية العتبات النّصية في شعر" أحمد حمدي"

1- عتبة العنوان

2- عتبة الإهداء

3- عتبة الاستهلال

يعتبر التّشكيل البصري في الشعر المعاصر عامة والشعر الجزائري خاصة من أبرز القضايا الفنيّة التي عبّرت عن التّحوّل العميق، الذي عرفه ذلك الشعر وعن التّجريب الفني الذي سعى المبدعون إلى تحقيقه قصد الخلوص إلى بنية شعرية معاصرة تنسلخ من رتابة القصيدة التّقليدية، وقد عبّر التّشكيل البصري عن جمالية القصيدة بالدّرجة الأولى، لأنّه بمثابة اللّوحة الفنيّة التي تعبّر عن الصورة الكلية للنّص، كما يقترن بالحس الجمالي لأنّ كل جزء من هذا التّشكيل متعلق بالدّلالة، وعلى هذا فقد كتب أحمد حمدي في مختلف دواوينه الشعريّة بتشكيل بصري يتماشى وتجربته الشعريّة الإبداعية، والفصل مقسّم إلى مبحثين.

المبحث الأوّل: التّشكيل الهندسي في شعر" أحمد حمدي"

كان الشعر عند العرب يلقى شفاهة بإيقاع وإنشاد[1] فالشعراء يؤدون أشعارهم معتمدين في ذلك على الموسيقى الشعرية، بمعنى أنّ هذا الجنس الأدبي في زمن مضى لم يعرف الكتابة على الإطلاق، ومع التّطوّر الحاصل على المستوى الفني في القصيدة العربيّة، وبعد ما أصبح الشعر يدوّن، عرف ما يسمى بالتشكيل البصري، خاصة في القصيدة الحرّة " فالقصيدة الجديدة سؤال مستمر عن الشكل."[2] إذ خضعت لتغيّرات مستمرة في كل مرحلة من مراحل التّجريب الشعري " فلابد من الاعتراف في هذا الصدد بأنّ الثورة الرومنطيقية على الشكل الشعري التقليدي كانت جريئة."[3]

بحيث قامت الحداثة الشعرية بثورة لم يسبق للشعر العربي أن عرفها شكلا ومضمونا، فأما شكلا فقد تحوّل النّص الشعري إلا علامات بصرية، سواء في الإيقاع أو في طريقة كتابة الأسطر، أو في توزيع البياض والسواد وعلى هذا "أحدثت الثقافة البصرية تحوّلات عميقة في الفن."[4] لأنّ الفن عموما مرتبط بالثقافة والوعي .

---

[1] ينظر: محمّد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص123.

[2] عالي سرحان القرشي، أسئلة القصيدة الجديدة، ص102.

[3] فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، الدّار العربية للكتاب، 1988 ص218.

[4] محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرّياض ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2008، ص21.

وعلاقة التّشكيل الفني بالتشكيل البصري في القصيدة المعاصرة علاقة متراصة مترابطة، فالثاني جزء من الأوّل وهي علاقة الجزء بالكل. علما أنّ " التّشكيل هو المرحلة الأخيرة من مراحل الصنعة الأدبية عموما والشعرية خصوصا."[1] أي الصورة النّهائية التي يظهر فيها النّص الشعري الذي تتضح ملامحه الفنية بصفة جلية بعد مرحلة التّشكيل، إذ تبرز كذلك التّجربة الفنية لدى المبدع، انطلاقا من التشكيل الفني في حد ذاته، وبعض من عناصره كالتشكيل البصري.[2]

ويحيل مصطلح التّشكيل البصري في الشعر إلى الجانب البصري، بحيث " يكتسب التشكيل أحقية وصفه بالبصري، إذ إنّه من حيث انتمائه وتضمنه وإحالته لا تتحقق، ويدرك ويتلقى إلا من خلال حاسة البصر."[3] هذا ما يستلزم العلاقة المنطقية بين التّشكيل والبصر، وهي علاقة نسبيّة، فحاسة البصر سبب رئيس لإدراك هذا التّشكيل بتنويعاته، ومن جهة أخرى فإنّ " التّشكيل البصري يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادّة والمدركات الحسية ويتضمن كل ما هو ممنوح للبصر في فضاء النّص."[4]

إنّ التشكيل البصري يرتبط بالاشتغال الفضائي، وهو كل ما يتعلق بالجانب الخطي والطباعي للنّص.[5]حيث أصبح الشعر يتسم بالحركية والتنوّع في شكله، وبهذا " يمكن الحديث عن اشتغال فضائي جديد مع ظهور شعر التّفعيلة أو الشعر الحر منذ الأربعينات، لأنّ المتغيرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة العربيّة، انعكست آليا على اشتغالها الفضائي المعتاد."[6] هذا ما يدل على أنّ كل جانب من القصيدة، يؤثر على الجوانب الأخرى فيها، فالإيقاع بتطوّراته وتحوّله من الرتابة التقليديّة إلى التنوّع والحركية أثر على الاشتغال الفضائي للنّص وطريقة كتابته.

لقد أصبحت الصفحة عند الشاعر كاللّوحة عند الرّسام، يستثمر كل زاوية من البياض ليعبّر عن رؤاه وتجاربه، ويتفنن في طرح هذه الرّؤيا موظفا أدوات فنية، لعلّ أبرزها " التّشكيل البصري" وكل ما تعلق

---

[1] محمد صابر عبيد، التّشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، دار نينوى للدّراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2011، ص11.

[2] ينظر:عالي سرحان القرشي، أسئلة القصيدة الجديدة، ص103.

[3] محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص21.

[4] المرجع نفسه، ص22.

[5] ينظر: محمّد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص5.

[6] المرجع نفسه، ص176.

به/ حيث" وفّرت وسائل الطباعة، والتّصفيف والتّصوير، والنّسخ ، جميع أسباب انتشار الخطاب المطبوع والمصوّر في شكل جيّد."[1] وقد برزت في النّقد المعاصر نظريات اهتمت بالجانب البصري والشكلي وفعاليته التعبيرية التواصليّة كنظرية الأشكال (جشطالت) والبلاغة والسيميوطيقا.[2] هذا ما يدل على قيمة الشكل من الجانب السيميائي للأدب عامة، وللشعر خاصة، إذ تعتبر" سيميوطيقا بورس من هذا المنظور أنسب نموذج يرجع إليه للاشتغال على الخطابات البصريّة."[3] وقد تعددت مفاهيم مصطلح التّشكيل البصري من بينها مفهوم" التّقضية" الذي أسست له السيميولوجيا.[4]

لقد سعت القصيدة الحداثية من خلال القفزة النّوعية التي شهدتها على المستوى البصري أن" تكون قصائد بصرية بامتياز بوصفها قصائد أيقونية."[5] كما حاولت " أن تستعيض من خلال التّعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التّعبير بالصورة اللّفظية، لذا لم يعد المعروض نصا فقط، بل هو إلى جانب النّص فضاء صوري شكلي لا يخلوا من دلالة (صور، رسم، ألوان، صوت) تحكمها مقصدية منتج الخطاب "[6]

وهذا التنوّع البصري على مستوى الصفحة ليس عشوائيا، وإنما مقصود من قبل المبدع بحيث يتخذ من التّشكيل البصري أداة مساندة للنص، قصد التّعبير عن الدّلالات المتشابكة والمختلفة التي تغزو الصفحة عموما، وذلك لأنّ الدّلالة لم تعد قرينة النّص فقط، وإنّما بات النّص الشعري مرافقا لما يحيط به من تشكيلات بصرية التي تحمل في طياتها دلالات انبثقت من رؤيا وتجربة الشاعر، حتى أنّ جاك ديريدا في منهجه التّفكيكي أعطى للكتابة الأهمية البالغة في عملية التلقي، والتأويل معا.

---

[1] محمّد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص6.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص41.

[4] المرجع نفسه، ص178.

[5] عصام شرتح ، حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري– البصري، المنهل ط1 2015،، ص147.

[6] المرجع نفسه، ص147. نقلا عن:الماكري محمد 1991، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص213. وينظر:العمادي ابتسام 2001، شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية ص43.

كما أعطى للقارئ الدّور الفعّال في عملية فك شفرات النّص، وعلى هذا يرتبط مصطلح " ميتا–نقد" بدور النّاقد أو القارئ في استثمار مرجعياته الثقافية والجماليّة في رؤية النّص المقروء.[1] وللتشكيل البصري علاقة وطيدة بهذا المصطلح، وذلك يتجسد من خلال دور القارئ في الكشف عن هذا التّشكيل والبحث عن دلالة كل علامة منه باعتبار أنّ لجوء الشاعر إليه مقصود، فكل عنصر من التّشكيل البصري هو علامة سيميائيّة في حد ذاته تحتاج إلى تفسير وتأويل.

أصبح البعد البصري شرطا من شروط التلقي والتّأويل، فهو مولّد للمعاني والدّلالات في النّص[2] فسمة التّوزيعات البصرية من بياض وسواد، والتنويع فيها حفّز القارئ على استنطاق دلالة ذلك خاصة وأنّ القصيدة المعاصرة لجأت إلى "التعبير بشكلها البصري أكثر من شكلها الكتابي، فإنّها دفعت الكثير من الشعراء إلى التفنن في استخدام الشكل الكتابي للقصيدة، على فضاء الصفحة الشعريّة عبر التلاعب بشكل الخطوط والحروف، وتفتيت الكلمات بوصفها جزء من الثورة على اللّغة والإيقاع."[3]

وهي ثورة جمالية أخرجت شكل القصيدة العمودي المعتاد إلى شكل مغاير تماما، حطم جل القيود التي تجعل من ذلك النّص ثابتا، حتى أنّ متلقي القصيدة العموديّة يكون أقل فضولا وتحمسا من متلقي القصيدة الحرة، وذلك لأنّ الأوّل قد تكوّنت في ذهنه الصورة الثابتة والجلية حول النّص الذي سيتلقاه على خلاف الثاني الذي يجهل شكل النّص الذي يغوص في خباياه، هذا ما يولّد لديه ما يسمى بأفق انتظار القارئ، فكل قصيدة حرّة تختلف عن الأخرى، ولكل خصوصيتها الفنية والجمالية.

فالتّشكيل البصري إذن عدّ من أهم التغيّرات العميقة التي طرأت على القصيدة، وهو كل ما تعلّق بالجانب البصري والخارجي للنّص، وتجدر الإشارة إلى أنّ مصطلح " التّشكيل" يحيل إلى وجود عناصر عديدة ضمنه، إذ لا يتحقق إلا بتداخل تلك العناصر كطول الأسطر وقصرها، البياض، علامات التّرقيم وغيرها، وبحكم اتساع مجال التّشكيل البصري، ارتأينا إلى دراسة بعض من مكوّناته الجمالية والتي برزت في شعر " أحمد حمدي " بصورة كثيفة، لعلّ أبرزها.

---

[1] ينظر: بسّام قطوس، إستراتيجية القراءة، التأصيل، والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتّوزيع، الأردن، 1998، ص54.

[2] محمّد الماكري، الشكل و الخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي) ، ص5.

[3] عصام شرتح، حداثوية الحداثة، ص148

1- التّشكيل البصـري والسطر الشّعـري:

إنّ القصيدة الحرّة سلسلة من الأسطر الشعريّة، والسطر الشعري ذو قيمة فنية في التّشكيل البصري والهندسي للنّص، فهو المكوّن الرئيس الذي يعطي له صورته النّهائية ، ولهذا فإنّ " لجوء الشاعر المعاصر إلى التلاعب بالسطر الشعري تبعا لما تمثله الموجة الشعورية من تقلص وامتداد، دفعه إلى التفاوت، في بنية السطر الشعري (طولا وقصرا)."[1] هذا ما يؤكد اتصال الدّفقات الشعورية بطول أو قصر السطر الشعري، حتى أنّ رسم الشاعر لأسطر قصيدته لا يعبّر عن الجانب البصري فقط، وإنّما لا يخلو من الجانب الرّؤيوي والشعوري كذلك.

كما أنّ الخرق الإيقاعي الذي طرأ على الشعر العربي أسهم في تحوّل التشكيل البصري للنّص، إن لم نقل أنّه العامل الأساس في ذلك، لأن الشاعر لم يعد ملزما بعدد محدد من التفعيلات في أسطره التي تأتي متفاوتة من حيث عددها، ففي نماذج عدة نجد أنّ السطر الشعري هو عبارة عن لفظة واحدة تركيبيا وتفعيلة واحدة إيقاعيا، وفي نماذج أخرى يكون السطر الشعري طويلا من حيث التّركيب وكذلك عدد التّفعيلات.

فتشكيل السطر الشعري خاضع لمعايير مختلفة لا تأتي بصفة عفوية من المبدع، بل يتماشى وفق سماته الإيقاعية، الشعوريّة، وحتى الدّلالية، ما يؤثر على الشكل العام للنص، هذا ما أكده عز الدّين إسماعيل عندما ربط معمارية القصيدة المعاصرة بالطول تارة، وبالقصر تارة أخرى، فهناك مزج بينهما.[2] هذا ما جعل هندستها هندسة فنية خاصة بها، وذلك في طريقة رسمها وتوزيع أسطرها وفق رؤيا معينة ودفقة تطول إلى أسطر طويلة أو تقصر في أسطر قليلة، " فالنّص الشعري الحديث نص متماوج في تشكيل أسطره الشعريّة ، نظرا إلى التّحوّل الكبير الذي طرأ على بنية التشكيل الشعري من تغاير، واختلاف على مستوى بنية السطر الشعري."[3] فوصف الباحث عصام شرتح النّص الشعري الحديث بالمتماوج وهو

[1] عصام شرتح، حداثوية الحداثة ، ص151.

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص242.

[3] عصام شرتح، المرجع السابق، ص151.

وصف دقيق، إذ أنّ التفاوت بين القصر والطول يجعل من شكل القصيدة يأتي بصفة متماوجة وكأنّها لوحة تشكيلية فنيّة.

فما يميّز الشعر المعاصر إذن هو ارتباطه الشديد بالرّؤيا الشعريّة، إن لم نقل أنّه رؤيا في حد ذاته فكل عنصر منه لا يخلو من جانب رؤيوي معيّن، حتى أنّ " الاقتضاء البصري للأنساق الشعرية يفرض ترك حيز من الفراغ لإيصال الرّؤيا بعمقها الشعوري، ومداها التأملي وصداها الصوتي المستطيل، ولهذا تتبع شعرية المقتضى البصري بمقدار فاعليته في خلق التّفعيل الدّلالي الذي يخلقه هذا المقتضى."[1] فالدّلالة حتما تعود إلى الكشف عن خبايا الرؤيا الشعرية. وقد اتخذ التشكيل البصري للأسطر الشعريّة عند "أحمد حمدي" أشكالا أهمها.

1.1. الأسطـر الشعريّة بين القصر والطـول:

تتسم الأسطر الشعرية في شعر" أحمد حمدي" بالقصر تارة وبالطول تارة أخرى، ويقصد بتفاوت الأسطر الشعرية اختلافها من حيث الطول اختلافا كميّا، وقد نوّع الشاعر في تشكيل أسطره الشعرية، فمعظم قصائده كانت متفاوتة الأسطر، وإذا أخذنا مثالا حول هذا التفاوت في القصيدة الواحدة يمكن أن نستشهد بقصيدة " مشكلة " من ديوان " انفجارات التي يقول فيها الشاعر:

مشكلة

..وترسبت في ذكرياتي؛

عينا عصفور،

ينقر في قلبي النور.

وها أنا أصارع الدّوار؛

في شرايين يعيش الحزن،

[1] عصام شرتح، الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، دار الخليج للنشر والتوزيع، 2017، ص180.

والحب؛

ويمتد الصّراع.

وفي لحظة اللاوجود!

وقفت في المونولوج والحياة،

وعقرب الساعة

في نهاية المطاف.

تململ في بطن الأشياء

ليعبر عيني العالقتين..

بلا أهداب!

في قفص الزمن الضائع

فالعالم في سرداب المجهول

تمخض..

حولني ..

مشكلة![1]

القصيدة مزج بين الأسطر الطويلة والقصيرة باعتبارها قصيدة تجريبية مثلما صرّح الشاعر في البداية، إذ طبق التجريب الشعري الذي يعرّف بـ " الاجتهاد في خلق مشروع فنّي قائم على المغامرة وعدم التسليم والاقتناع بالسائد."[2] فهي قصيدة تجريبيّة انطلاقا من تشكيلها البصري، بحيث عمد فيها الشاعر إلى خلخلة

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص31.

[2] سيد يونس، طلة على الإبداع المغرب ، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، الجيزة2017، ص31.

ما كان سائدا، كما تقوم على رؤيا عكست خبايا الذات الشاعرة، ومآسيها، فالشاعر يعيش صراعا نفسيا بين الحب والحزن، وقد ترجم ذلك الصراع انطلاقا من التّفاوت الحاصل على مستوى الأسطر الشعرية فتارة نجدها طويلة، وتارة أخرى يكون السطر الشعري عبارة عن لفظة مثل (تمخض، حولني مشكلة،والحب....) وهذا التفاوت يرتبط بالدّلالة التي يحملها النّص إلى حد بعيد.

لقد عبّرت هذه الأسطر عن خيط شعوري تطوّر انطلاقا من بداية القصيدة إلى نهايتها، فالحالة الشعورية لدى الشاعر بدأت مع الفعل" ترسبت " وكأنه في لحظة تأمل، وانطلاقا من هذا التأمل بدأت تتشكّل الرؤيا، لكي تتحوّل من مجرد ذكريات مترسبة إلى صراع، فقوله " وها أنا أصارع الدّوار" علامة على تأثير تلك الذكريات على نفسيته إلى حدّ الدوار والصراع، فامتد به هذا الصراع إلى عالم أخرجه من هيئته الواقعية الحقيقية، لكي ينقله إلى عالم لا متناهي، فبات يعاتب الحياة لأنّها سجنته مثلما قال في: " قفص الزمن الضائع."

وهذا ما يؤكّد أنّ الرؤيا " ليست موقفا مطمئنا مستريحا لأجوبة جاهزة بل توق وتساؤل دائمان."[1] مما يجعل الشاعر في بحث مستمر عن سر هذه الرّؤيا، فإذا ربطناها بتفاوت أسطر القصيدة بين القصر والطول، نجد أنّها عكست النّفقات الشعوريّة لدى الشاعر، فطول السطر دلالة على رغبته في الإفصاح عن توتره النفسي، على خلاف قصر السطر الذي يحمل معاني أعمق كالعجز عن التّعبير وخيانة الكلمات له نتيجة معاناته الدّاخلية التي لم يجد لها ألفاظا دقيقة تترجمها.

وسيطرة الأسطر الطويلة على حساب الأسطر القصيرة دلالة على أنّ الدفقات الشعورية لدى الشاعر تتسم بالطول، فهو في كل مرّة يطيل في السطر ثم يعجز عن التّعبير فيأتي السطر قصيرا. كما لعبت ثنائية الطول والقصر دورا في إنتاج الدّلالة النّصية وللتدليل على ذلك يمكن الاستشهاد بالسطر التاليين"

في شرايين يعيش الحزن

والحب

[1] علي جعفر العلاق، في حداثة النّص الشعري، دراسة نقديّة، دار الشروق للنّشر والتّوزيع، ط1، الأردن، 2003، ص19.

فتمديد طول السطر الأوّل دلالة على غلبة الحزن عند الشاعر على خلاف الحب الذي جعله لفظة واحدة مشكّلة السطر الشعري، أو أنّ الشاعر جعل من هذا الأخير في سطر لإعطائه قيمة إنسانية كبيرة.

إنّ تفاوت الأسطر الشعريّة على مستوى النّص يقترن بالدّلالة الكلية فيه، ومن أبرز أشكال هذا التفاوت ما يسمى" بالتفاوت الدّرامي" ويقصد به " تفاوت أطول الأسطر الشعرية لرصد الصّراع الدائر بين الشخصيات وتمثيله بموجات سطرية متفاوتة، تتّبع مسارات الموقف الدرامي وتشكله بأطوال موجيّة متفاوتة تسجيلا بصريا (عيانيا) محسوسا."[1] وهي موجات شكلية وشعورية في الآن نفسه، يقول الشاعر في قصيدة " الحب والموت":

يا زارعين... الجرح

حبي غزالة

وأنا الهوى في مقلتيها؛

شردت....

وكانت قيصرية؛

شجرا يهاجر؛

عبر صحراء المنافي.

يا غريب الدار!

مرّوا من هنا..فجرا

وكان الثّلج قهرا؛

في شوارع قيصرية

[1] عصام شرتح، حداثوية الحداثة، ص161.

وغزالتي

قمر ينام على جفوني!

يا زارعين..الحب..

قلبي؛

من يضمده،

وقد كثرت

شجونه؟![1]

القصيدة عبارة عن موجات سطرية متفاوتة الطول، عبّرت عن التموّجات الشعوريّة الباطنية التي تخنق الشاعر، والأسطر عكست شعوره بالألم نتيجة حبّه اللامعقول والجنوني الذي يقتله يوما بعد يوم فهو يشتكي من حالته، فتارة يستنجد" بزارعين الجرح" قصد التنفيس عن هذا الألم الموجع، وتارة أخرى يستنجد" بزارعين الحب" لتضميد جراحه وزرع الحبّ بدل اليأس الذي يعيشه، فقلبه حقيقة متعلّق بقيصرية، إذ وظّفها كرمز يحمل دلالات مختلفة، فمن جهة يتحدّث عنها وكأنها امرأة ضاعت منه وترسّبت في خياله، ومن جهة أخرى تدلّ على المكان الذي تعلّقت روحه به وبتفاصيله الصغيرة، مما يدلّ على أنه يرفض فقدانهما معا.

انطلاقا من هذه الدّلالة فإنّ الأسطر المشكّلة للنّص متفاوتة تفاوتا دراميا، لأنّ الشاعر رسم ذلك الصراع النّفسي الذي يعيشه في موجات شعوريّة تختلف بين الطول والقصر، وبما أنّ القصيدة المعاصرة متداخلة البنى فإنّه" ما يتوجّب على الشاعر فعله أن يعزّز الموقف الدرامي تعزيزا بصريا بالموجات السطرية المتفاوتة ردّا على الاحتدام الشعوري الداخلي."[2] وقد تجلّت الدراما في هذا الصّدد من خلال الحالة النّفسية الحزينة لدى الشاعر وتقلّباته الشعوريّة .

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص105 .

[2] عصام شرتح، حداثوية الحداثة، ص161.

2.1. الأسطر الشعـرية المتساوية:

تقوم القصيدة الحرة على نظام السطر، ويتخذ هذا الأخير أشكالا تختلف من نص لآخر وفق تصورات الشاعر ومهاراته الفنية، فالإقرار بتفاوت الأسطر الشعرية في النّص الواحد بين القصر والطول لا يلغي تساويها في بعض المواضع النصية، ويقصد بتساوي الأسطر الشعريّة " تساوي أطوال الأسطر الشعرية تساويا تاما من حيث التشكيل والتّركيب."[1] هذا ما أكده محمد الصفراني قائلا:" نعني بالأطوال السطرية المتساوية ، تساوي طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تساويا تركيبيا وإيقاعيا."[2]

وهذا لا يعني تساوي جل أسطر القصيدة، وإلا لأصبحت تندرج ضمن الشعر العمودي التقليدي الذي يقوم أساسا على هذا التّساوي بين الأبيات، وإنّما قد يكون هذا التساوي في مواضع من النّص من خلال سطرين متواليين أو أكثر وهذا ما صرّحه الباحث عصام شرتح قائلا:" ولا نعني بـ (التساوي السطري): أن تكون القصيدة كلها مبنية على هذا التّساوي السنتمتري السطري، وإلا فقدت القصيدة طابعها الحداثي الإيقاعي المتموّج، وإنّما ما نقصده أن ينقع الشاعر في موجاته الصوتية، وأطوال أسطره الشعريّة في مواضع معينة من القصيدة وينظم ويساوي فيما بينها في مواضع أخرى."[3]

وهذه سمة القصيدة الحداثية التي تخلت عن نظام البيت المتساوي إلى نظام آخر مغاير تماما بحيث تبدو القصيدة وكأنها تموّجات من الأسطر تختلف بين الطول والقصر والتساوي، وهذا مرتبط ورؤيا الشاعر في النّص ودفقاته الشعوريّة، حتى أنّ الجانب الدّلالي من المعايير التي تتحكم في توزيع الأسطر على سطح الصفحة.

من أبرز الأشكال تتخذها القصيدة الحداثية من منظور تساوي الأسطر ما يسمى بالتّساوي الافتتاحي أو الاستهلالي، إذ يفتح به الشاعر نصه الشعري، فتأتي الأسطر متساوية تشكيليا وتركيبيا[4] كقول أحمد حمدي في قصيدة "أبعاد" من ديوان " قائمة المغضوب عليهم ":

---

[1] عصام شرتح، حداثوية الحداثة، ص165.

[2] محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص176.

[3] عصام شرتح، المرجع السابق، ص165.

[4] ينظر المرجع، نفسه، ص165.

مالح صوتك في هذه الأغاني؛

مالح صوتك في هذه الصور؛

فلماذا تختفي الآن؛

وتذوي؛؛

ممرا بين الحفر؟؟[1]

لقد لجأ الشاعر إلى التساوي الافتتاحي قصد هندسة نصّه هندسة بصرية تقع على عين القارئ، وهي هندسة فنية خاصة، ويقوم التّساوي على عنصر إيقاعي وأسلوبي في الوقت نفسه، وهذا التكرار هو" تقنية أسلوبية تحدث على مستوى النص، فتشيع فيه حركة ملحوظة تمتاز بالعذوبة والاستحباب، وهذا ما يجعله يمتاز بالفنيّة، والجمالية."[2] وبهذا جعل استهلال النّص استهلالا متوازنا يبعث لدى المتلقي توازنا وراحة بصرية ونفسية.

وتساوي الأسطر في مطلع النّص دلالة على أنّ الشاعر في حالة تأمل وتفكّر مطمئن، فوصفه للحبيبة رافقه توازن نفسي عنده، لأنّها مصدر إلهامه الشعري، حتى أن التكرار بوصفه ظاهرة إيقاعية تندرج ضمن الإيقاع الداخلي الذي أسهم في تأكيد تلك الدلالة مما خلق انسجاما في النّص و" لجوء الشاعر المعاصر إلى التساوي الافتتاحي والاستهلالي في بنية مقاطع القصيدة لم يكن اضطرابا وإنّما مقصودا لذاته لضرورة فنيّة يقتضيها النّسق الشعري، لتحقيق توازنه وانسجامه النّصي، وقد يأتي التّوازن النّصي لتّحقيق انسجام بصري وإيقاعي في القصيدة، يضفي عليها مسحة من التّناسب الصوتي والإيقاعي والنفسي"[3] كما قد يدل التّساوي على النّظرة التّفاؤلية تجاه الحياة كقول الشاعر في أحد مقاطع قصيدة "أحاديث الفقراء" الذي يحمل عنوان " ضياء":

---

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص76.

[2] عبد اللطيف حني، نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين، ديوان الربيع بوشامة نموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد4، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي2012، ص7.

[3] عصام شرتح، حداثوية الحداثة، ص166.

.. وطلع النهار؛

فانبجس الورد،

وغنت الأطيار،

وركض الأطفال في الشارع

تحت زخة الأمطار![1]

المقطع تصوير عن منظر وردي تفاؤلي، ضمّ دلالات ورموزا تبعث روح التّفاؤل والنّظرة المشرقة للحياة لدى المتلقي، وقد خدم تساوي الأسطر الثلاثة الأولى في البداية هذه الدلالة لكي تدعم التوازن النفسي لدى الشاعر، وعكست تفننه في التحكم في أطوال الأسطر الشعريّة بين التّساوي والتفاوت، و قد تعمّد الشاعر التّساوي الاستهلالي في نصّه هذا لكي يخدم دلالة العنوان"ضياء" مباشرة في مطلع النّص والافتتاح بالدلالات التي تتماشى معه، فالعلامات التالية" النّهار، الورد، غناء الأطيار" مقترنة دلاليا بعتبة العنوان وبهذا يتّضح الخيط الشعوري والدلالي بين العنوان والتّساوي الاستهلال في النص.

3.1. السطر الشعـري بين التّسلسلي والمائل:

يتميّز الشعر الحر بهندسة شكلية ومعمارية خاصة، فقد أصبح الشاعر يرسم أسطر قصيدته كيفما يشاء باعتبار أن السطر الشعري هو" كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد، سواء أكان القول تاما من النّاحية التّركيبية أو الدلالية أم غير تام"[2] فقد يكون السطر عبارة عن كلمة فقط أو أكثر، والنّص الشعري الجزائري المعاصر تأثر كذلك بأسس الكتابة الشعريّة الجديدة.

إنّ قضية الكتابة هي قبل كل شيئ قضية فنية بالدرجة الأولى لأنها" ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية ومتوازية فقط ، بل إنها قبل كل شيئ توزيع لبياض وسواد على مستند هو في عموم الحالات الورقة

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص40.

[2] محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص171.

البيضاء"[1] وهذا التوزيع يعبّر عن حداثة التشكيل البصري الذي تأثر به الشعراء أيّما تأثر، وقد سار الشاعر الجزائري المعاصر وفق هذا التشكيل الجمالي، فبعدما انسلخت القصيدة الحرة الجزائرية من ثوبها القديم أصبحت تتخذ أشكالا مختلفة لأنّ" القطيعة مع العمود الشعري دفعت الشاعر إلى اكتشاف وتجريب الشكل المادي لمثول قصيدته فوق الورقة الطباعية، وقد بلغ هذا التجريب أحيانا ضمن صورة محدودة، حد التلاعب بمظهر القصيدة."[2]

ويقصد بالشكل التسلسلي للأسطر أن تتخذ مسارا تسلسليا عموديا مهما اختلف طول الأسطر بحيث تأتي بصفة منتظمة، أما الشكل المائل فهو اتخاذ الأسطر مسارا مائلا، بحيث تكون كما يلي:

السطر 1 _____

السطر 2 _____

السطر 3 _____

السطر 4 _____

الشكل التسلسلي

السطر 1 _____

السطر2 _____

السطر3 _____

السطر4 _____

السطر 5 _____

الشكل المائل

[1] محمّد الماكري، الشكل والخطاب، ص103

[2] شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، الشركة الشريفية للتوزيع والصحف، ط1، الدّار البيضاء، 1988، ص162.

فقد نجد في الديوان الواحد قصائد مختلفة شكلا من حيث طريقة توزيع الأسطر، وهذا ما لمسناه عند "أحمد حمدي " كقصيدة " قائمة المغضوب عليهم " من ديوان قائمة المغضوب عليهم" يقول:

أتدحرج فوق سلالم منازلنا المنخورة،
ويدي اليمنى في جيبي الأيسر
ويدي اليسرى غارقة في غابة الثلج..
أدخل صخب الشارع؛
تحتد ضلوعي باحثة؛
عن جسدي الضائع؛
في بئر الصمت.[1]

المقطع مثال عن الشكل التسلسلي للأسطر، وهذا الشكل الأكثر شيوعا في القصيدة المعاصرة، وإذا ربطنا هذا الشكل البصري للقصيدة عن طريق رسم خط يجمع نهاية الأسطر بالفعل "أتدحرج " نجد أنّ التدحرج يكون من الأعلى نحو الأسفل، والشيء نفسه بالنسبة للخط المتحصل عليه المتجه من الأعلى نحو الأسفل، وتسلسل الأسطر بطريقة منتظمة علامة على سريان الدّفقة الشعورية بصفة منتظمة، وكأنّ الحديث عن ثنائية الأسطر المتسلسلة والمائلة هو حديث عن الانتضام والاضطراب، فانتظام هذه الأسطر بصريا لا ينفصل عن دلالتها المختزنة فيها، وهي بحث الشاعر عن ذاته المفقودة، فجاءت تلك الأسطر بمثابة دفقة شعورية متسلسلة.

لقد استمر الشاعر في القصيدة نفسها، وفق الأسطر المتسلسلة وصولا إلى المقطع الذي يقول فيه:

أتحسس رأسي.

أعوي في صخب الشارع

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص107

أصرخ..

أصرخ..

أصرخ.

يا زمن الوصل :

تعال..

تعال.

وفي نهاية القصيدة يقول:

هذا أنا؛

جسد فوق الأوراق.

أتحسس أقدام الآتيين؛

تغوص جذوري في الأرض..

اشتدي..

امتدي..

اشتدي..

امتدي.[1]

عمد الشاعر إلى رسم أسطره بطريقة مغايرة وفق الشكل المائل، فالكتابة الشعرية الجديدة تقتضي هذا التغيّر في توزيع الأسطر الشعرية وفي اتجاهها لأنّ" الشعر تغيّر في الأشكال، سفر في إبداع أشكال

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية ، ص109 و110.

متجددة، لأنّ الأداء فيه واحد، ولكن الأشكال فيه تتغيّر."[1] بحيث أصبح توزيع السواد على البياض محكوم بنفسية الشاعر، فإذا ربطنا النزول الموجود بهذه الطريقة المائلة في المواضع الثلاثة السابقة، نجد أنّ" العواء، الصراخ، التأوه، الدّوار، الانهيار والغوص "علامات تدل من جهة على النفسية المنهارة والمضطربة، ومن جهة أخرى تدل على السقوط والميل.

هذا ما أثر على الطريقة التي كتب بها شاعرنا لأنّ النفسية تلعب الدّور الكبير في العملية الإبداعية إذ لا يمكن إغفالها، ومن هذا المنطلق نصطدم بمصطلح في غاية الأهمية وهو: تجاه السطر ويقصد به" تغيّر الاتجاه الأفقي للسطر الشعري لتكوين بنية تشكيلية تسجّل سمات الأداء الشفهي، أو تجسد دلالة الفعل بصريا."[2]

لقد أشار محمّد الصفراني إلى فكرة جوهرية، وهي أنّ الشاعر المعاصر بات يستخدم كل أجزاء النص للتعبير عن الدّلالة ومحاولة إيصالها إلى القارئ بشتى الطرق، وتجسيدها بصريا ليس بالأمر اليسير، لأنّه وجب على المبدع أن يراعي ذلك الانسجام والتوافق بين التشكيل البصري عموما ودلالة النّص.

تعد قصيدة "وطن يتألم من رأسه" من ديوان " أشهد أني رأيت " أنموذجا لشكل الكتابة الشعريّة المعاصرة، فالقصيدة تتشكل من مجموعة من المقاطع المختلفة الحجم، وهي تصوير لمعاناة حقيقية، معاناة نفسية أثرت على الشاعر وهي كذلك معاناة جماعية.

تحمل القصيدة دلالة الألم والحزن الشديدين، لأنّ الشاعر متأثر بالوطن الذي ينهار أمام عينيه، وهذا التأثر انعكس على نفسيته، فعبّر عن ذلك من خلال قصيدته المكتوبة بأشكال مختلفة ومتحوّلة، وذلك يعكس اضطرابه وتوتّره على مستوى النص، فتارة يكتب على طريقة الأسطر المتسلسلة، يقول في بداية القصيدة:

يستوقفني أحيانا صوتي؛

[1] رحمة غركان، قصيدة الشعر، ص31.

[2] محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص180.

يستكمل دورته،

ويفك إعشاب الوقت؛

تتبعثر كيمياء الأعصاب؛

ميولي تغزو عصافير الرّغبة،

ويستمر قائلا:

وطني يتألم من رأسه؛

هل أفصح عما في خلدي؟

... لا يجدي صوت من جسدي؛

أو نشرة أخبار البلد.[1]

وتارة أخرى يختل هذا التسلسل في قوله:

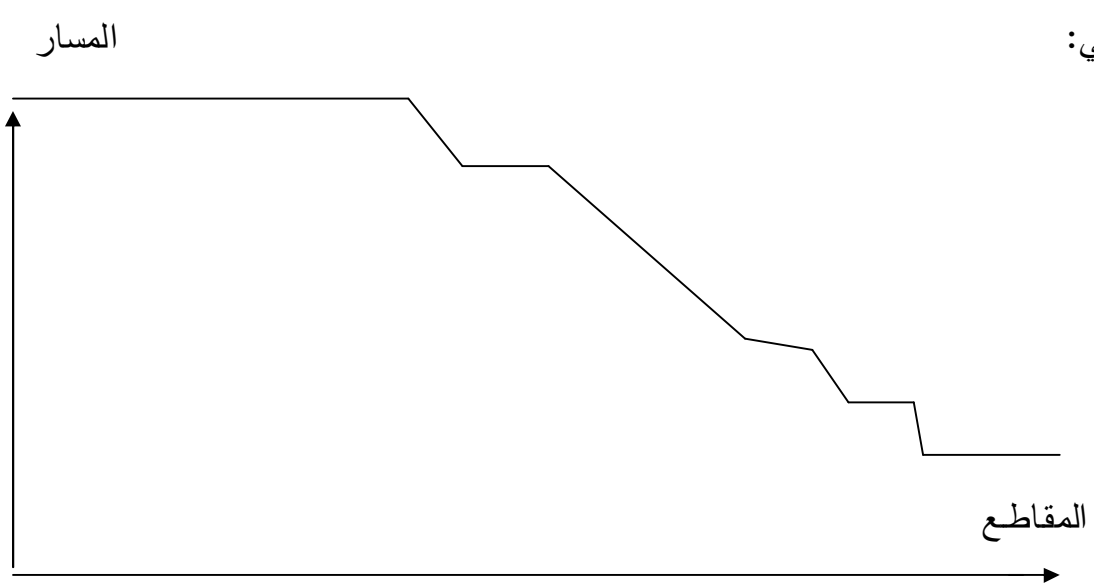
وطني
قد تتعدد تلك الأسفار،
أو تتعدّد هذي الطرقات،
طرق برية!
طرق بحرية!
طرق جوية!
طرق نهرية!.[2]

لقد تلاعب الشاعر بالتوزيع البصري للأسطر باعتبار أنّ " هذا التكسير يتم بصيغ متعددة، وهو إجراء ينتج عنه مباشرة تغيير لمسار حركة العين على المستند، تغيير بخرق الخطية المألوفة في تقديم أسطر

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص186.

[2] المصدر نفسه، ص188.

الفضاء النصي، وفي قراءتها."[1] فإذا مثلنا التكسير الخطي للقصيدة السابقة والذي يعدّ تكسيرا فنيا، فهو كالتالي:



فالخط المستقيم (ـــــ) يمثل تسلسل الأسطر وكتابتها بطريقة متوازية منتظمة، أما الخط المائل(//) فهو رمز للطريقة المائلة التي كتبت بها الأسطر، فالتنوع في الكتابة ينبثق من تصوّر الشاعر الخاص به، حتى أنّ " تحوّل النّص الشعري الحديث من القالب البيتي المحدود، بعدد ثابت من التفعيلات_ قياسات محددّة مسبقا_ إلى رحاب السطر الشعري، قد فتح المجال أمام التشكيل البصري في السطر الشعري."[2] بحيث أصبحت القصيدة حقلا تجريبيا بحتا، يكتب الشاعر بالطريقة التي تتناسب ورآه شكلا ومضمونا، والتنوع في توزيع الأسطر ليس مجرد تشكيلا بصريا ظاهريا، وإنما مصدره رؤيا شعرية جديدة تختلف عن التجارب الشعرية القديمة، حتى أنّ الشاعر أصبح يعبّر إضافة إلى اللغة الشعرية بتشكيل بصري يدعم الدّلالة النصية، موظفا بذلك صورا مختلفة من هذا التشكيل ليتحقق الانسجام بين ماهو شكلي وماهو دلالي.

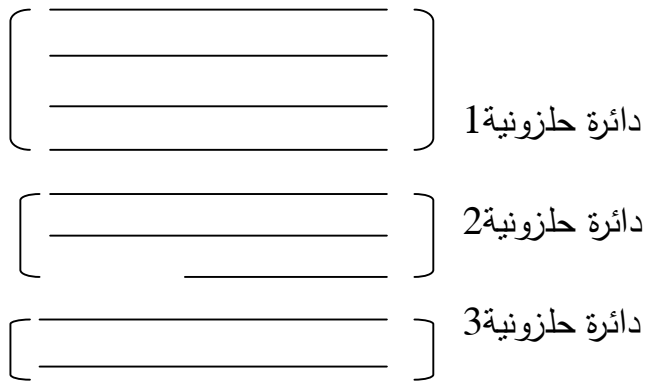
2- الشكل الحلزوني والشكل الدائري المغـلق:

تتخذ القصيدة المعاصرة أشكالا مختلفة، فلكل خصوصيتها الشكلية وحتى الجمالية، ومن تلك الأشكال ما يسمى" بالشكل الحلزوني والشكل الدائري المغلق" فأمّا الأوّل هو من الأشكال والحركات الشائعة في الشعر المعاصر، بحيث تكون القصيدة سلسلة من الدوائر غير المغلقة، وعرّفه عز الدّين إسماعيل قائلا:"

[1] محمّد الماكري، الشكل والخطاب، ص234.

[2] محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص171.

يحتوي هذا الشكل على آفاق شعورية لهذه التجربة أو الرؤية، وكل أفق فيها له وجهة، أي تدور القصيدة عدّة دورات غير مغلقة."[1] فتكون القصيدة كالتالي:



يتعلّق هذا الشكل بجانب شعوري ونفسي " ففي هذا الشكل يظل الهيكل البنائي للقصيدة شعورا واحدا أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة والمتكاملة، إنّه يمثل وحدة شعورية تتكشف أبعادها في القصيدة بعدا بعد آخر."[2] فبالإضافة إلى التقسيم الشكلي من خلال دورات حلزونية هو تقسيم شعوري ودلالي في الوقت نفسه، وإذا أخذنا عينة من هذا الشكل في شعر أحمد حمدي، نجد مثلا قصيدة "تحدي " من ديوان " انفجارات" يقول فيها:

الدائرة (1)

على حبها قد بكيت كثيرا،
على حبّها؛
راح عمري حزينا!!
تحجرّت الذكريات،
وكانت لعمري بعض رموش
ودنياي

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص260.
[2] المرجع نفسه، ص260.

كانت سما بلا سحب

وليال مطيرة

****

على حبها!!

قد بكيت كثرا؛

فضيعني في دروبي

الخيال،

وعشت المحال،

وأحلام ماض تولّى

وأبكى كثيرا، الدائرة (2)

وما من حنين

يذكرها فؤادي الحزين

....وها أنا وحدي

على حبها

أتحدى السنين[1]

القصيدة عبارة عن دوائر جزئية عكست الدفقات الشعورية والدّلالية، افتتح الشاعر قصيدته بعبارة " على حبها قد بكيت " لكي تكون الفكرة الجوهرية التي تنبني عليها القصيدة هي تحول الحب والفرح عنده إلى حزن ويأس، فعبّر في المقطع الأوّل عن ذكرياته وأخذنا إلى عالم حزين، وبمجرّد تعمّق القارئ في هذا العالم، عاد الشاعر أدراجه ليبدأ المقطع الثاني قائلا:

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص27.

على حبها

قد بكيت كثيرا

وهنا تبدأ الدفقة الشعورية الثانية، وكأنّه أراد التذكير بهذا الحب البائس الذي ترك في نفسه جرحا عميقا فبمجرّد انتهاء المقطع الأوّل، أعاد الشاعر فتح مقطع موالي بنفس العبارة، وبهذا جعل من القصيدة تتشكل من دوائر حلزونية مفتوحة، فعبارة " على حبّها/ قد بكيت كثيرا" جاءت في البداية في سطر واحد، ثم تجزأت في المقطع الموالي(على حبّها/ قد بكيت كثيرا)، وفي نهاية القصيدة انفردت العبارة" على حبها " فجاءت نحو الشكل التالي:

على حبّها قد بكيت كثيرا

على حبّها

قد بكيت كثرا

على حبّها

إنّ هذا التضييق الحاصل على مستوى عبارة " على حبّها قد بكيت كثيرا " عكس تضييقا نفسيا عميقا لدى الشاعر، وذلك لأن "حركية النّص الشعري على الورق تطوع الطبيعة لحركة الذات، وتجسد الحركة الدّاخلية للذات الشاعرة."[1] فإذا ربطنا هذا التمثيل بالقصيدة، نجد أنّ الشاعر عبّر عن حسرته بصفة طليقة مباشرة وبعدما استمر في الحديث عن حبّه الذي هو في حقيقة الأمر ألمه، جزأ العبارة إلى سطرين، وكأنّ هذا الحزن منعه من التعبير ولعثم لسانه، ثم تواصل في التأوه إلى درجة أنّ في الأخير قال :" على حبّها " عوض عبارة " قد بكيت كثرا " بعبارة أخرى "أتحدى السنين.

وعلى هذا فإنّ النزول الشكلي من الأعلى إلى الأسفل وتضييق العبارة السابقة شكلا لا ينفصل عن دلالة النّص، بل يرتبط بها وبنفسية الشاعر، إذ " يمكن اعتبار الكتابة موضوعا سيميوطيقيا لأنّها نسق

[1] محمّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي، ص87.

دلائلي يمكن تحديده وضبطه وتمثيل علاقاته باعتبارها نسقا، فهي دالّة."[1] وطريقة الكتابة كذلك تضمّ نسقا دلائليا معينا، هذا ما يؤكد العلاقة الوثيقة بين النسق الشكلي للنّص والنسق الدّلالي. كما تعد قصيدة " توضيح عن منشور غزلي " من " ديوان " قائمة المغضوب عليهم" أنموذجا آخر للحركة الحلزونية، يقول في بعض مقاطعها:

...لعينيك؛

رائحة الأرض،

والأغنيات الحزينة في وطني،

وضجيج المقاهي في أمسيات الشتاء،

وقافلة الوجد؛

في كلمات الغزل.

...لعينيك؛

عشب المواويل،

قائمة الشهداء،

ملامح وجهي؛

الذي حفرته القنابل.

...لعينيك؛

طعم الخمائل،

وماذا؟

...لعينيك

[1] أحمد الماكري، الشكل والخطاب، ص87.

سحر الوطن،

و ماذا؟ [1]

المقاطع عبارة عن دوائر حلزونية غير مغلقة، تضم أربع دوائر أو حركات متسلسلة، ففي كل مرّة يستهل الشاعر بشبة الجملة " لعينيك " فهو يرى في هذه العيون كل شيء جميل، يرى وطنه، رائحة أرضه التي ارتوت بدم الشهداء، يرى حتى نفسه.

إنّ هذه الحركة الحلزونية مرتبطة بالتشكيل البصري أيما ارتباط، بحيث يقع في عين القارئ هذا الشكل الذي يجعل من القصيدة لوحة فنية، مموّجة، فهي تقنية يتلاعب بها الشاعر في رسم هذه الدّوائر وبمجرد الوصول إلى نقطة النهاية ، يعود الشاعر ويصدم القارئ بفتح دائرة أخرى، وهذه سمة الشعر الحر، فكل دائرة تضم أحاسيس ورؤى معيّنة، فقد قام الشاعر بتوزيع أحاسيسه، وتقسيمها وفق هذه الدوائر ليتشكل في نهاية المطاف الموقف الشعوري الواحد، وعلى هذا " تتضمن القصيدة ذات البناء الحلزوني موقفا شعوريا واحدا، وإذا كان متعددا يجب أن يكون متجانسا ينكشف بعدا بعد آخر، وفي نقطة الانطلاقة الأولى يدور الشاعر دوراته ليؤلف دورة كاملة لا تنغلق على نفسها، وإنما تسلم ذاتها إلى دورة ثانية وثالثة، وبنية القصيدة على هذا النحو تشبه السلك الحلزوني."[2] وتشابك الدوائر هو تشابك شكلي، وشعوري في الوقت نفسه، مما يجعل الملامح النهائية للقصيدة تتجلى.

على غرار الشكل الحلزوني هناك ما يسمى بالشكل الدّائري المغلق.[3] ففي هذا الشكل تبقى القصيدة في حلقة مترابطة مغلقة، بحيث تكون نقطة البداية هي نفسها النهاية، بمعنى أنّ الأسطر التي يبدأ بها الشاعر قصيدته هي نفسها التي يختم بها.

ففي هذا البناء تصبح " القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث يبدأ ، وهو يوهم بترابط الجزئيات ترابطا عضويا حيا، يؤكد تجاوب هذه الأجزاء، وتولد بعضها البعض، وانعكاس بعضها على بعض في

[1] أحمد حمدي ، الأعمال الشعرية، ص79 و80.

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص161.

[3] ينظر: عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص161.

ترادف كاشف، وعلى هذا النحو يتحقق بناء القصيدة، من حيث هي تحقيق موضوعي لهذه التجربة."[1]
ومثال ذلك **قصيدة " الوادي " من ديوان " أشهد أنني رأيت "**، يقول في بدايتها:

يحلم بين النخل، والرمال،
الشمس، والمطر!
يرسم صورة
لصفحة القمر!

ويقول في نهاية القصيدة:

مدينة تقيها صومعاتها؛
من الشموس، و اللصوص،
تأكل من أوقاتها ؛
كأنها الطفولة،
أو كأنها الوردة؛

دائـرة مغلقـة

حين تستعجل أن تكشف عن إسرارها!
مدينة تحلم
بين النخل والتمر! [2]

اتّخذت القصيدة طابع الشكل الدائري المغلق، وذلك لأنّ الشاعر بدأها من فكرة الحلم قائلا:" يحلم بين النخل و الرمال" وختمها بالفكرة نفسها قائلا:" مدينة تحلم بين النخل والتمر." فقد رسم أحلامه وطموحاته في بيئة حدّدها وهي الصحراء، كان حلمه حلما ذاتيا فرديا، غير أنّه بدأ يتسع شيئا فشيئا في قوله" مدينة

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص161.
[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية ، ص231.

تحلم " فتحوّل إلى حلم جماعي، وهذا الاتّساع ووحدة الموضوع (الحلم) جعل من القصيدة دائرة مغلقة ووحدة شعورية واحدة.

كما تعتبر قصيدة "مرحبا" التي تندرج ضمن قصيدة " أسوار قيصرية وما تخفيه من غريب الحوادث" ذات بناء دائري مغلق، يقول فيها:

مرحبا أيتها الموت

عانقني الظل..

أسود كان

بعيدا عن الحب

يستمر الشاعر قائلا في نهاية النص:

وغنيّت:

يا مرحبا

أيتها الموت

إن شردت قيصرية

مني. [1]

تتمحور القصيدة حول فكرة الترحيب، إلا أنه ترحيب ليس بالعادي، إنّه ترحيب بالموت، فقد بدأ الشاعر نصه بالترحيب بها، واختتم بالفكرة نفسها، مما جعل النص مغلقا من الجانب الشكلي، ويحمل هذا الانغلاق دلالات، فالترحيب بالموت يحيل إلى فكرة مهيمنة في القصيدة بأكملها وهي الرّغبة في التخلص من الألم والمعاناة، بحيث أكّد الشاعر هذه الفكرة وجعلها محور تفكيره.

3- تشكيل البياض:

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص106.

يعد البياض عنصرا من أهم عناصر التشكيل البصري في القصيدة المعاصرة " فتنويع البياض والسواد يعتبر أثر الاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية." [1] حتى أنّ توظيف البياض أصبح أساسيا في الشعر الجزائري المعاصر، إذ عدّ علامة سيميائية تحتاج إلى تفسيرات باعتبار أنّ الشاعر يود الوصول إلى دلالة معيّنة بتوظيف لهذه البياضات، فهي ليست اعتباطية أو تزيينية في الصفحة " فإذا كان السواد هو الجزء الأكثر تعلقا بفعل الكتابة، فإنّ البياض هو الجزء المتعلق بفعل التأويل، لأنّ هذا الأخير يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، ويعدّ في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدّلالة للقارئ."[2] فهو إذن مقصود من قبل الشاعر.

حتى أنّ المزج بين السواد والبياض من أهم المظاهر التجريبية التي سعى الشعراء المعاصرون إلى تحقيقها، خاصة وأنّ " لمساحة البياض والسواد في فضاء القصيدة الحداثية أهمية قصوى في تعزيز مدلولاتها، والكشف عن سيرورتها النصية وأبعادها البصرية في استقطاب الدّلالات وإفرازها وتفعيلها بصريا ودلاليا في النسق الشعري."[3]

تختبئ دلالة النّص الشعري المعاصر على غرار اللغة والصورة والإيقاع في تشكيله البصري، حيث تميز قصائد أحمد حمدي بتشكيل ممزوج ببياض وسواد، إذ وظف البياض بكثرة كقصيدة " أغنية" من ديوان "انفجارات"، التي جاءت الصفحة الأولى فيها مقاطع شعرية متتالية، أمّا الصفحة الموالية فهي عبارة عن بياض يعمّ الصفحة، وفي نهاية الصفحة ختم الشاعر قصيدته بأسطر، فجاءت على الشكل التالي:[4]

[1] محمّد الماكري، الشكل والخطاب، ص239.

[2] حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، نقلا عن: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط2، 1985، ص100_101.

[3] عصام شرتح، اللغة والفن في شعر يحي السماوي، ص180.

[4] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص19.

وها أنا .....

في خيالاتي ....وأشرعتي

أدغدغ الوتر الظامي،

وأحترق

إنّ البياض الحاصل على مستوى القصيدة مرتبط بدلالة النّص، يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

من أجل عينيك!!

ليلي اغتاله الأرق،

واغتالني

في ارتيابي

الشوق والقلق!!

نامت نجوم،

وما نمنا

وطيفك في جفني

تمثال حب....

رائع.... عبق.[1]

يبدو الشاعر في حالة تعب وقلق مما أرق خاطره، والبياض الموجود في النموذج علامة على الليلة البيضاء التي قضاها بسبب حبه الذي يعذبه، كما يدل البياض على أنّ الشاعر كان في لحظة صمت وتفكير عميقين، إذ سيطرت عليه خيالاته وأفكاره، فهو_البياض_ لغة صامتة يستثمرها الشاعر للكشف عن خباياه الباطنية بصفة ضمنية.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ البياض لا يقتصر على القصيدة الحرّة فقط، وإنما قد يوظف حتى في القصيدة العمودية كقول الشاعر في قصيدة:" قيتارة الرّعد " من ديوان " قائمة المغضوب عليهم ":[2]

بيـــــــــاض

تطوف خيالات من الموسم الذي

سقاه سقاه، من حناجرهم رعد

..وتتكسر الأمواج، دون مذلة

إذا كان جذرا لصخر في الأرض يمتد

وتلك بقايا العار يعلو ضجيجها

كبوم على الأطلال تنعب، تحتد

ويزحف نحو المجد إنسان عصرنا

وما قاله التاريخ ليس له بد[1]

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص121.

إنّ البياض في هذه الحالة هو لغة صامتة، وذلك لأنّ " الفهم الجديد للذات والعالم يقتضي تعاملا جديدا مع اللغة، وذلك بتخفيفها والتمكين من قراءة البياضات."[2] وهذه القراءة تستوجب النظر في دلالة النّص وربط بعض المؤشرات اللغوية بهذا البياض، فعبارة " تطوف خيالات " مرتبطة بالبياض الموجود قبل هذه العبارة، وكأنّ الشاعر في لحظة اللاوعي في عالم وحيد مع خيالاته، إذ ترك فسحة بياض على الصفحة، وكأنه عجز عن التعبير فخانته لغته وحتى قلمه، وبهذا جعل من البياض علامة استفهام للقارئ الذي كلما غاص في مضمون النص أدرك الغاية من البياض ودلالة توظيفه.

يرى محمّد الصفراني أنّ تقنية البياض ترتبط بالأداء الشفهي، فقراءة الأسطر الشعرية تكون بنبرة صوت معينة[3] ووجود البياض بين المقاطع أو الأسطر علامة على طريقة الأداء، باعتبار أنّ هذا الأخير يكون وفق ريتم معيّن، وكأنّ الشاعر يستثمر هذه التقنية لأخذ نفس عميق لتكملة عملية أداء مع المقاطع الموالية، هذا ما يدل على " تقسيم بياض الصفحة قسمين لتسجيل دلالة صوتين شعريين متزامنين أو تسجيلا بصريا."[4]

إذ أنّ البياض والسواد عبارة عن صوتين، الأوّل ميزته الانخفاض والهدوء، والثاني هو انفعال، تأثر إلى حد ارتفاع نبرة الصوت، بهذا أسقط الشاعر هذه النبرات الصوتية شعريا وبصريا لكي تعبر عن الصوت من جهة، وعن دلالة الفعل من جهة أخرى، وهذا التفنن في رسم الدّلالات بصريا من المظاهر الحداثية في الشعر، فقد أصبح شعراؤنا يؤدون الدلالة بصريا على مستوى الصفحة، ولم يتركوا للفعل المجال لتأدية دلالته بمفرده، وإنما دعموا ذلك بهذا التشكيل، وتوظيف البياض في النص الشعري المعاصر لا يقتصر على بياض أعلى الصفحة أو أسفلها فقط، بل مسّ حتى السطر الشعري، كقصيدة" الفقراء والرماح " من ديوان " انفجارات " التي جاءت مزجا بين السواد والبياض، يقول الشاعر:

..ونحن الفقراء!

---

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص121.

[2] محمّد الماكري ، الشكل والخطاب، ص184.

[3] ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص163.

[4] المرجع نفسه، ص164.

يارفاق ←———— بياض

قلوبنا بالظمأ المحروق

يعصرها اشتياق

لعالم الخيرات والضياء

←———— بياض ***** ←———— بياض

...وعمرنا يا إخوتي

انتظار ! ←———— بياض

نقضيه في متاهة الشقاء؛

أيامنا تخنقها الأحزان،

تطعنها الأحزان ←———— بياض

بألف ألف خنجر رهيب!

بياض ————→ *** ←———— بياض

نحلم كل يوم

بعالم تغمره الأنوار

لكنها تنهار ←———— بياض

*** [1]

القصيدة مزج بين لغة جلية (السواد) ولغة صامتة (البياض)، ونجد هذا الأخير في السطر الواحد وحتى بين الأسطر، بحيث اتخذ مواقع مختلفة من النّص، مما يحيل إلى ثنائية التعبير الشعري الظاهر عن

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص66.

طريق اللغة، والتعبير الشعري الباطني عن طريق البياض، باعتبار أنّ البياض لا يعبّر عن الصمت والتأمل فقط، بل وعلى غرار ذلك هو لغة يمكن اعتبارها لغة داخلية بين الشاعر وذاته.

كما جاءت الصفحة الموالية من القصيدة كالتالي:

بيـــــــاض

أحبتتي
حياتنا أسفار
عبر عوالم الضباب
والدّمار
نقضيها في انتظار!
***
فلنرشق الرماح
يا إخوتي
فلنرشق الرّماح! [1]

ورد البياض فاصلا بين المقاطع الثلاثة الأولى والمقطعين الأخيرين، وهذا توزيع مقصود لا عشوائي باعتبار أنّ " التوزيع التقني لتشكيلات البياض والسواد في النّص الشعري الحديث ليس محض مصادفة وإنّما نحن أمام تشكيل هندسي يشترك كل من المبدع و المتلقي في تأسيس جمالياته، فالمبدع يضع حدود البنى الجزئية للنص من خلال التوزيعات السطرية، والمتلقي يؤول دلالات تلك التوزيعات التي يتجاوز فيها

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص67.

المتلقي سواد الكتابة إلى بياض الصمت، وفيض المعنى على اعتبار أن الصمت كلام من نوع آخر يترك للمتلقي أن يتم تشكيله."[1]

وهنا تكمن براعة المتلقي في ربط ما هو بصري بما هو دلالي، انطلاقا من النّص السابق، يرتبط هذا التّوزيع بالأداء الشفهي وبدرجة الصوت، لأنّ الصوت في السواد غير الصوت في البياض الذي يكون منخفضا إلى درجة السكوت. وما خدمت هذه التقنية البصرية دلالة الفعل في النص ومثال ذلك قوله: " لعالم الخيرات، الضياء" و" بعالم تغمره الأنوار" فقد خدم البياض المقاطع التي سبقته في الصفحة الأولى،لأنّه عكس ذلك العالم المحلوم به، حتى أنّ دلالة اللّون الأبيض قريبة إلى حد بعيد إلى الضياء والأنوار، وبهذا فتوظيف البياض في هذا النموذج انسجم مع دلالة الأسطر.

وبعد المقاطع التي تلت البياض، وصف الشاعر عالما آخر في قوله "عوالم الضباب والدّمار "، مثلما خدم البياض المقاطع السابقة، انسجم كذلك مع هذا المقطع الشعري ودعم دلالته وذلك في لفظة" الضباب" الذي يميل إلى اللون الأبيض، إذ عبّر عن هذا العالم الذي تصعب فيه رؤية الحقيقة من الباطل والدّمار.

وانطلاقا من تصوير الشاعر لعالمين مختلفين تماما هما:" عالم الضياء والأنوار" و" عالم الضباب" فقد حمل البياض مثله مثل اللغة الشعرية مفارقة عميقة باعتباره لغة صامتة، فالنور مجال يؤدي إلى الرؤية والوضوح، أما الضباب فمن العسر الرؤية فيه، وبهذا جاءت تقنية البياض جامعة للمتناقضات بحيث تجسدت في المقطع الأوّل كعالم مشرق، وفي المقاطع الموالية كعالم غامض، شبه مظلم، ومن هذا المنطلق فإنّ توظيف البياض على سطح الصفحة الشعرية ليس مجرد ترك فضاء أبيض لكي يؤوله القارئ، بقدر ما هو تشكيل داعم لدلالة النّص الذي ورد فيه، وهذا ما سعى أحمد حمدي إلى تحقيقه.

وعلى هذا يرى عبد القادر فيدوح أنّ" الشاعر حين يوظّف البياض كشفا مستورا في الكلمات المعبّرة وفحصها مخبوءا في إظهار مجهول البيان، فيما لم يستطع البوح به، إلا في البياض متسترا على معان

[1] عصام شرتح، فتنة الخطاب الشعري عند جوزيف حرب، دراسة جمالية في الأساليب الشعرية، نقلا عن: ترمانيني خلود، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي،2004، ص226.

عليّة وصور خفية، محجوبة على المراد القصدي الذي يتوق إلى الحقيقة."[1] هذا ما يجعل المتلقي ينساق وراء البحث عن مدى ملاءمة الصوت بالصمت والسواد بالبياض.[2]

4- التّشكيل البصري بين الشكل الحر والعمودي:

إنّ هيكل القصيدة الحرّة مغاير تماما عن هيكل القصيدة العمودية، فالأولى تتسم بنظام السطر بحيث تم تجاوز الشكل القديم _الذي ينهض أساسا على نظام البيت والإيقاع الثابت_، مراعاة للتجديد الشعري،واكتساء الشعر روح جديدة غير مقيّدة بشكل معيّن، إلا أنّ هذا لا ينفي وجود الشكل العمودي مع كل هذه التطوّرات الشعرية الفنية، فقد أصبح التشكيل البصري للنص الشعري المعاصر وعاء ضم الشكل الحر والعمودي معا، هذا ما يدل على أنّ" التجديد في الشعر ليس في هيكلة الأداء من شطرين إلى تفعيلة إلى نثر، إنما في شكل الأداء بأية هيكلة كان."[3] والأهم أن يكون الأداء رؤيويا يكسر أفق توقع القارئ.

فالتشكيل الفني عامة والبصري بصفة خاصة يظهر في مزج الشكلين العمودي والحر في نطاق القصيدة الواحدة، أي التفاعل بين الشكلين في النص الواحد، هذا ما يجعلها بصريا تتميّز بخصوصية فنية تنفرد بها، لأنّ الشاعر سوف يأخذ المتلقي إلى الرّوح المعاصرة للشعر، وفجأة يعيده للوراء لكي يستنشق رائحة التراث، وقصيدة " أبعاد" من ديوان " قائمة المغضوب عليهم" لأحمد حمدي خير مثال لذلك.

يقول الشاعر:

يجهش الشاعر في الأغنية الأولى؛

يسمي اللحن حزنا،

ويسمي الحرف سجنا،

ويسمي الوطن الراقد في تابوته،

مقبرة...مبغى.... وقيدا

[1] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، المنهل، 2012، ص21.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص21.

[3] رحمان غركان، قصيدة الشعر، ص17.

ويذوب اللحن في:

ولي سمراء تبتسم ابتساما

إذا ما لظلم حلّ بها وقاما

تراها آنست في النوم صحبا

أم الأيّام أحكمت اللّجاما ؟[1]

يحمل المقطع حسا جماليا جرّاء التزاوج بين الحر والعمودي، ففي الأسطر نلمس سمات القصيدة الحرّة خاصة إيقاعيا " فأهم ما يميّز هذا الشكل الشعري الجديد هو ما تخلصه من الإيقاع والنغمية التقليدين،وبحثه عن إمكانيات إيقاعية ونغمية جديدة."[2]

وبالتالي يتبع القارئ هذه النغمية الجديدة لتأخذه إلى عالم شعوري رحب، وفجأة يصطدم بالشعر العمودي بإيقاعه ووزنه وقافيته، فيأخذه إلى عالم شعري آخر، وهو جو إيقاعي وموسيقي مغاير، وهذه جمالية في حد ذاتها، ففي بداية المقطع، تقع عين القارئ على أسطر متتالية، تتخللها موسيقى داخلية وخارجية معا، وجاءت الأسطر على بحر "الرّمل" من تفعيلة " فاعلاتن" مع ورود التدوير، وجاءت إيقاعيا كالتالي:

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فا

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

علاتن فاعلاتن

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص77.

[2] فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها ، ص219.

لقد وظف الشاعر عنصر التكرار الذي يندرج ضمن الموسيقى الدّاخلية في قوله" يسمى" ثلاث مرات هذا ما أدى إلى تسريع ريتم القصيدة، وجاءت القافية مثلا في السطرين الثاني والثالث (حزنا ←/0/0 سجنا /0/0) على غرار تنوع حرف الرّوي.

أمّا البيتان العموديان، فيتسمان بوزن مغاير تماما، والقافية جاءت بالوزن نفسه مع تغيير حرف الروي (قاما /0/0 فاعل، وحاما /0/0 فاعل)، إذ جاءت القافية ضرورة حتمية في نهاية كل بيت بصفة ثابتة،أما حرف الرّوي فهو واحد (الميم)، وبهذا فإنّ التشكيل الإيقاعي متداخل إلى حد بعيد بالتشكيل البصري، لأنّ تنوع الشكل (السطر/ البيت)، يحيل إلى كيفية توزيع السواد والبياض ومن جهة أخرى يرتبط بالتنوع الإيقاعي بحيث " كل اشتغال فضائي جديد يقدمه النّص يبقى محدودا بالشعر على مستوى الإيقاع."[1] وهذا التّداخل بين البنى يحقق التشكيل الفني للنص.

كما تم الخروج من التقليد عن طريق شكل تنفرد به القصيدة، فيجعلها نصا استثنائيا[2]، وقد مزج أحمد حمدي في بعض قصائده بين الشكلين العمودي والحر بطريقة غير مباشرة كقصيدة " زهرة الياسمين " من ديوان " انفجارات " يقول في بدايتها:

لي من الحزن،

ما يملأ الوطن.

لي من الشوق،

ما يحرق البدنا.

لي من الفقر،

ما يردع الزمنا

لي من الخوف،

[1] فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها ، ص219.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص177.

ما ينسف الألسنا[1]

تبدو هذه الأسطر من خلال طريقة توزيعها وكتابتها أنها ضمن الشعر الحر، إلا أنّ التعمق في تحليلها يظهر عكس ذلك، فهي من الشعر العمودي، لأنّ الشاعر اعتمد على ما يسمى "بنية الخضوع"[2] التي يخضع فيها الشاعر إلى معايير الشعر القديم وأسسه، وتجلت هذه البنية في العناصر التالية:

1- وحدة البحر: وهي من بحر المتدارك، تفعيلة " فاعلن".

2- وحدة الوقفة العروضية بعد كل سطرين شعريين، ما شكل " البيت الشعري "

البيت 01
/0/0//0/
فاعلن فاع
0///0//0/0/
لن فاعلن فعلن

البيت 02
/0/0//0/
فاعلن فاع
0///0//0/0/
لن فاعلن فعلن

البيت 03
/0/0//0/
فاعلن فاع

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص62.

[2] حسين العوري، تجربة الشعر الحر في تونس حتى نهاية 1968، دراسة نقدية في الأشكال والمضامين، المجلد41، كلية الآداب 2000، ص129.

0///0//0/0/

لن فاعلن فعلن

/0/0//0/

فاعلن فاع

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

لن فاعلن فاعلن

البيت 04

إنّ الوقفة العروضية من سمات الشعر العمودي على غرار غياب التضمين، بحيث يحتاج القارئ إلى تكملة السطر الموالي لفهم الدّلالة التي تكون تامة في كل بيت.

3- وحدة حرف الرّوي وهو النون.

4- وحدة القافية: /0///0 فهي المهيمنة إذ تكررت ثلاث مرات.

بعد هذا الخضوع للشعر العمودي، انتقل الشاعر في القصيدة نفسها إلى بنية أخرى مغايرة وهي "بنية الخروج"[1] عن الشعر القديم، يقول الشاعر:

فلماذا النشيج

يعاودني الآن خلسة؟!

ها أنا..

هارب يصهل الحزن

في شفتي؛

مثقل بالترائب

[1] حسين العوري، تجربة الشعر الحر في تونس، ص84.

واللّحم البشري!

خذلتني النساء،

صباحا؛

فسافرت في مددي

عند أقدامكم!

خذلتني النساء ومساء

فأنّبني لحمي المتزاحم

في ساحة الشهداء!.[1]

تتسم هذه الأسطر بتشكيل مغاير وموسيقى مختلفة، فجاءت عروضيا كالتالي:

/0//0/0///

فعلن فاعلن ف ⟵ تدوير

0/0///0//

علن فعلن فا ⟵ تدوير

0//0/

عل فعل

/0/0//0/0//0/ ⟵ تدوير

فاعلن فاعلن فاع

0///0/

لن فعلن

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص62 و63.

0/0//0/0//0/ ⟵ تدوير

فاعلن فاعلن فا

0///0/0/0/

عل فاعلن فعلن

/0//0/0/// ⟵ تدوير

فعلن فاعلن ف

0/0// تدوير

علن فا

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

علن فاعلن فعلن

0//0/0//0/

فاعلن فاعلن

0/0///0//0/0/// تدوير

فعلن فاعلن فعلن فا

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

علن فعلن فاعل فعلن فا تدوير

0///0//0/0/

عل فاعلن فعلن

لقد جاءت الأسطر متسلسلة بصريا وإيقاعيا، بحيث خدم التدوير الموسيقى الدّاخلية، من خلال تسريع موسيقى القصيدة، وتدفق الدّفقات الشعوريّة وسريانها بصفة متوالية، وهذا من مميزات القصيدة الحرّة إضافة

إلى تنوّع حرف الرّوي، كل هذا انعكس على التشكيل البصري للنّص، وذلك باعتماد الشاعر على خدعة فنية في الأسطر الأولى التي تندرج ضمن بنية الخضوع، ثم خرج عن هذا الخضوع بصريا وإيقاعيا.

إنّ التشكيل البصري لا ينفصل عن الإيقاع، لأنّ الطريقة التي يتبعها المبدع بصريا في رسم ملامح قصيدته تؤثر على البنية العميقة، حتى أنّه:" يمكن أن نعد التشكيل الخطي شكلا من أشكال الإيقاع، إذ له علاقة بتظليل الكلمات وإيصال مقصودها جماليا....وتشتغل البنية الخطية على إيصال مقصودها بحراك بصري لاستقطاب الدّلالات، والكشف عما تختزنه من طبقات دلالية."[1] يعني أنّ التشكيل الخطي للنص يرتبط بإيقاع معيّن ودلالة معيّنة، ما على القارئ إلا الكشف عن هذا التعالق الكبير بين البنى، لكي تتجلى له البنية الكلية للنص.

5- التشكيل البصري وعلامات الترقيم:

إن تأثير الحداثة الشعرية على الشعر المعاصر بات جليا انطلاقا من تشكيله البصري، فكل ماهو مرسوم على الصفحة، يحمل دلالة كعلامات الترقيم التي أصبح الشعراء يوظفونها حسب ما يلاءم دلالة النّص، فهذه العلامات" يمكن أن يتم تناولها من جهتين: من جهة فعلها في إنتاج المعنى والإيقاعات، ومن جهة خضوعها لمقتضيات الدّلالة ....فهي دالة باعتبار الوجه الأوّل، وموجهة في القراءة باعتبار الوجه الثاني."[2] ودخولها العالم الشعري مع لغة فنية ليس عشوائيا وإنّما تكسب "أهمية قصوى في الكتابة الشعرية الحداثية، التي اعتمدت هذه الدّوال البصرية لتبثّ إلى القارئ المكبوتات الدّاخلية التي تعجز عنها اللغة ذاتها بسوادها الخطي أن تكشف عنه."[3]

ففي كثير من الأحيان تخون الشاعر كلماته بحيث يلجأ إلى هذه العلامات لكي تسد ذلك العجز عما يود البوح به، فتوظيفها إذن ليس توظيفا تزيينيا للقصيدة، وإنما أضحت لهذه العلامات دلالات مرتبطة بدلالة النّص عينه.

[1] عصام شرتح، حداثوية الحداثة، ص212.

[2] محمّد الماكري، الشكل والخطاب، ص241.

[3] عصام شرتح، اللغة والفن في شعر "يحي السماوي"، ص195.

يرى محمّد الصفراني أنّ علامات الترقيم هي دوال بصرية تتعلق باللغة الشعرية في إنتاج المعنى وإتمامه وتنظيم المفاصل والمحطات المهمة في النص.[1] فتدعم بذلك الدّوال اللغوية من حيث تكثيف الدّلالة، كقول أحمد حمدي في قصيدة:" الأطفال والحجارة" :

الأطفال والحجارة

.....إلى أطفال الحجارة

... ومن الورد إلى الحجارة؛

من الحجارة للوعود!

هذا الندى؛

هذا الفتى؛

هذا الصباح المستحمّ؛

بعنفوان المجد، والنصر المبين.

يخضب الحجر المقدس؛

في يد الأطفال؛

يرسله رصاصا،

أو صواريخ الفرح؛

فيمرّ عبر الريح

يحفر في الفراغ المستريب

طريقة..

ويدور دورته،

[1] ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص200.

ويلحظ سربه،

ينقض كالطير الأبابيل

التي لا تبقى بعد مسيرها

نملأ يدب، ولا شجر...

حجر.....!

وفي المقطع الأخير يقول:

واصنع نشيدك؛

من دمائك؛

لا...من الخطب الغبية.

لا تنتظر...

حجر...!

حجر...!

لا تنتظر...!

حجر...!

حجر...![1]

القصيدة مزج بين الدّوال اللّغويّة والدّوال البصرية، خاصة علامات التّرقيم التي أدرجها الشاعر في أسطره الشعرية بصفة كثيفة، قصد تداخلها مع اللغة من جهة، وإضافة معان ودلالات تخدم دلالة النّص في حد ذاته، ومن أهم علامات الترقيم الموظفة في هذا الصدد، علامة التعجب، ونقاط الحذف الثلاثة فقد استغلها الشاعر لكي يساند الدلالة النّصية وترجمة نفسيته وأحاسيسه، وإذا قرأناها سيميائيا فهي دالة ترتبط

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص207 و209.

بالدلالة الشعرية، وعلى هذا يقول محمّد الماكري:" إنّ غياب أو تغيير التّرقيم غالبا ما يكون سببا في اتساع الدّلالة أو الإنتاج معنى نقيض."[1]

إذا ربطنا وظيفة علامات الترقيم بالدلالة الشعرية في هذا النّموذج، نجد أنّ الشاعر أهدى هذه القصيدة: لأطفال الحجارة ويقصد بهم أطفال فلسطين، غير أنّه افتتح إهداءه هذا بنقطتين(:) كأنّه يتأسف على حالهم وخجل من أنّه عاجز على تغيير وضعهم المزري، ولم يجد سوى القلم السبيل الوحيد الذي يشجع به هؤلاء البراءة، والشيء نفسه في السطر الأوّل، فالنقطتان في بداية السطر علامة سيميائية مقترنة بدلالة السطر نفسه، الذي يتحسر فيه الشاعر نتيجة المفارقة العميقة التي يعيشها هؤلاء وهي حمل الحجارة بدلا من الزهور في عمر البراءة والزهور.

وفي المقطع الأخير من النص الشعري حملت هذه النقاط دلالات مغايرة فقوله:" لا... من الخطب الغبية" علامة على نبرة الغضب التي يلتمسها القارئ، على غرار النقاط الثلاثة التي جاء بعد" لا تنتظر وحجر" فقد دلّت على سكوت الشاعر وعجزه عن التعبير، فترك المجال للقارئ لفهم وتأويل ما يود البوح به، كما أنّ" الترقيم يتكوّن من علامات لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية، ولكن يبرز أثرها كعلامات ضابطة للنبر."[2] فكل علامة تضبط نبرا محددا وهنا تكمن أهميتها.

وتوظيف علامات الترقيم عند أحمد حمدي لم يقتصر على المتن فقط، بل مس عتبة العنوان كذلك كقصيدة " أي سر؟ من ديوان (أشهد أنني رأيت)" يقول فيها:

أي سر ؟

أي سر لهذا العذاب!

أنا أراك بلا مطر؛

أنا أرى مطرا؛

غير مأخوذة بالتراب!

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص109.

[2] المرجع نفسه، ص109.

***

أي سر لهذا اليباب!

ينخر القلب؛

يقضم أطرافه؛

في انتشاء ...سراب[1]!

إنّ غموض هذا العنوان يجعل القارئ يقتحم النّص الشعري رغما عنه للكشف عن هذا السر، وبالفعل جاءت الأسطر الشعرية جلّها تختزن دلالة هذا السر المجهول، فقد تساءل في مطلع النّص عن سر العذاب، إلا أنّه في تساؤله هذا عوّض علامة الاستفهام بعلامة التعجب، والتنويع في العلامتين علامة على أنّ الشاعر اختطلت عليه المشاعر والأحاسيس نتيجة ما يعيشه من عذاب.

وتعجبه هذا نابع من تزاحم مجموعة من الأسئلة في ذهنه، كما اقترن بمفارقة دلالية اختبأت وراء رؤية شعرية غامضة، فإذا عدنا إلى المقطع الأوّل، نجد الشاعر يتحدث عن سر العذاب الذي مصدره رؤية الحبيبة بلا مطر، فهذا الأخير رمز للحياة، والماء في حد ذاته حياة، وهذا التوظيف رمز لذبول حبيبته التي باتت جافة المشاعر اتجاهه. وقوله" أن أرى مطرا غير مأخوذة بالتراب" مفارقة، فكيف للمطر أن لا يختضب بالتراب أثناء سقوطه، فشبه هذا الانفصال بين العلامتين (المطر والتراب) وهما في الأصل مرتبطان طبيعيا بعلاقته بهذه المرأة، هذا ما يدل على أنّ توظيف علامات الترقيم لا يخرج عن إطار دلالة النّص ونفسية المبدع كذلك، وهذا الربط بين علامات الترقيم والرؤية الشعرية دليل على حداثوية النص الشعري المعاصر الذي يقوم أساسا على مفهوم رؤيوي بحت، فكل بنية منه تختزن جزءا من الرؤيا الشعرية.

كما لعبت علامات الترقيم عند أحمد حمدي دور اللغة الصامتة، ففي كثير من قصائده نجد سطرا شعريا كاملا عبارة عن علامات ترقيم خاصة نقاط الحذف كقوله في قصيدة" عذبني" من ديوان " وطن يتألم من رأسه":

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص234.

عذبني ؛

رسم لم يتحدد في صورته!

.....

لكن عذابي لم يتعب؛

و أنا ...يا سادة

لن أتعب[1]!

ترجم المقطع حالة من العذاب النفسي لدى الشاعر الذي يبدو في صراع نفسي كبير، فقوله:" لكن عذابي لن يتعب" و" لن أتعب" دلالة على رغبته في تناسي الألم، وقد خدمت نقاط الحذف هذه الدلالة حتى أن السطر الثالث جاء على شكل مجموعة من النقاط وقد أدت هذه النقاط وظائف عدة، كتوقف الشاعر عن البوح الشعري عن طريق اللغة الشعرية إلى بوح شعري بلغة مغايرة، لغة صامتة، عبرت عن تأمل و تفكر و عجز عن إيحاء الكلمات التي تعبر بدقة عن ذلك العذاب.

كما ورد قول الشاعر" وأنا ....يا سادة " بصفة منقطعة إذ حملت النّقاط في هذا الصدد بعدا نفسيا ضمّ بواطن الذات الشاعرة، فبمجرد قوله" وأنا" توقف عن التعبير لما تحمله ذاته من صراعات وتقلّبات شعورية، بحيث تذكر ما تخبئه هذه الذات من أسى رغم محاولته تناسي كل ذلك.

فعلامات الترقيم إذن أدت بدورها وظيفة جمالية في القصائد الشعرية لارتباطها بالدلالة وحتى بالرّؤيا الشعريّة، ونجاع وظيفتها يكمن في اختيار الشاعر لتموقعاتها المناسبة وازدواجيتها مع اللغة الشعرية، ولو أنّه تم تسليط الضوء على بعض من هذه العلامات إلا أنّها متعددة كلها لا تخلو من هذه الوظيفة.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعـرية، ص219.

المبحث الثاني: شعرية العتبات النصية في شعر أحمد حمدي:

إن تأثير الحداثة الشعرية جليّ انطلاقا من الاشتغال الفضائي للكتابة الشعرية، فبعدما كان الاهتمام منصبا على النص ومكوناته الداخلية، توسع نطاق الاهتمام إلى ما يحيط بالنص، ونعني بهذا العتبات النصية، والحديث عن هذه العتبات هو حديث عن جيرار جينات، إذ لا يمكن إغفال ما قام به حول هذا الموضوع، بحيث خصص له" كتابا كاملا سماه بهذا الاسم جاعلا منه خطابا موازيا لخطابه الأصلي(وهو النص)، يحركه في ذلك فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة شارحا ومفسرا شكل معناه."[1]

فالنص ليس العنصر الوحيد في الصفحة وإنما تحيط به عناصر أخرى ترتبط به وتخدمه دلاليا وهي خطابات موازية له، ممّا يجعل من عملية تلقي النص عملية جد واسعة، تتطلب من مؤديها إدراك مهارات التلقي في خضم التداخل الدلالي بين النص وما يحيط به، لأن أيّ تطور يطرأ على مستوى النص عموما يستلزم تطورا في عملية فهمه وإدراكه.

والتضييق الذي كان حاصلا في رؤية النص وتحليله قد بات تقليديا، لأن النص الشعري المعاصر أصبح يدرك دلاليا وحتى جماليا على غرار تكامل عناصره الداخلية، عن طريق ربطه بعلامات أخرى مجاورة له، هذا ما يدل على أنه " لم تكن العتبات تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النص، و لم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تم الوعي والتقدم في التعرف على مختلف جزئياته و تفاصيله."[2]

وهذا التوسع كان سببا في الاهتمام بالعتبات النّصية التي كانت مضمرة الدّراسة قبل ذلك، والنّظر إليها على أساس أنّها من البنى المجاورة للنص التي تدعمه دلاليا وجماليا. ويضمّ مصطلح العتبات النّصية في طيّاته عناصره المختلفة، يتمركز مجملها حول النّص أو الكتاب شكلا، ومن جانب آخر هي ليست مجرد عتبات شكلية، بل تجاوزت ذلك إلى غوصها دلاليا و رؤيويا، مساندة بذلك ما يحمله النّص الشعري من دلالات و رؤى، و بالتالي فإن دراستها باتت ضرورة كخطوة أولى قصد تأويل نصي متميز، لأن هذه العتبات تحمل دلالات سيميائية تساعد القارئ على فك شفرات النص.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جينات " من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2008.ص19.
[2] المرجع نفسه، ص14.

حتى أن المتلقي لن يقبض على خبايا النص لشعري والغوص في مسالكه المختلفة دون الولوج إليه انطلاقا من عتبة من عتباته، فالعتبات النصية إذن من أبرز الوسائل التي لجأ إليها الشاعر المعاصر قصد إثراء النص دلاليا على غرار اللغة، إذ لم يكتف بتوظيف اللغة في كتاباته، بل لجأ إلى أدوات أخرى" فالشاعر قد تخلى عن الشعر كأداة لغوية غنائية وعوضها بلغة نثرية متدفقة كاستخدام الصور المختلفة."[1] وارتباط العتبات النصية بالفضاء النصي علامة على أن هذا الفضاء مرتبط بالدلالة أيضا، فهو ليس بمثابة ديكور، وإنّما يحمل في طياته معان متعددة، فالشاعر لا يلجأ إليه ترويحا عن النفس أو ضياعا للوقت، و إنما لكي يقول ما في ذاته و فكره، بحيث تمثل العتبات النصية" جزء هاما من صنع الدلالة من حيث تأثيرها على استقبال المكتوب."[2]

لقد وجد الشاعر المعاصر دعما من قبل هذه الوسائل التي ساعدته في التعبير عن تجربته الشعرية، وتحقيق مرتبة عالية من الجمالية على مستوى النص أو على مستوى تلقي النّص على حد سواء،" فالأديب الجيّد الذي لا يجد دعما من قبل هذه الوسائل قد لا يبلغ مرتبته المفترضة عند غالبية القراء والعكس قد يكون صحيحا."[3] واستغلالها بطريقة ناجعة يؤدي إلى اكتمال التشكيل الفني لدى الشاعر خاصة وتبيان مسار الرؤيا الشعرية انطلاقا من هذه العتبات، هذا ما يجعل من الفضاء النصي بوتقة من التفاعلات الجمالية كونه" بات يعبّر عن عملية التفاعل مع النصوص المعاصرة."[4] والتي تقوم أساسا على هذا التفاعل بين التشكيلات المنفردة وبتلاحمها يتحقق ما يسمى بالتشكيل الفني.

والتداخل بين العتبات النصية والنص يحيل إلى أنّ" الثقافة النصوصية الجديدة تفرض علينا موقفا جديدا."[5] خاصة في طريقة التعامل مع النصوص، أي أنها تفرض تعاملا جديدا مع هذه النّصوص باعتبار أنّ الشاعر في هذا الصدد لم يتقيد باللغة كأداة للتعبير، إذ أنّ القصيدة المعاصرة لا تكتفي أن

[1] حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003، ص17.

[2] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، ص58.

[3] حميد الحمداني، المرجع السابق، ص15.

[4] المرجع نفسه، ص15.

[5] عبد الله الغذامي، المرجع السابق، ص58.

تقول فقط، أو أن تعبّر فقط، أو أنّ تصوّر فقط، وإنّما تسعى إلى توظيف ذلك كله لتجعل منه احتمالا نصوصيا لعالم جديد."[1]

لقد حفلت الدواوين الشعرية الجزائريّة المعاصرة بعتبات نصية مختلفة بحيث" تعددّت العتبات النّصية أو العلامات اللغوية الخارجة عن بنية النّص الأصلي، أو ما يسمى بـ " مابين النّص " على حد تعبير جيرار جينات في النصوص الشعرية الجزائرية، وهذا التعدد ناتج عن تعدد التجارب وتنوعها ومحاولة الشعراء التقرب من القارئ الافتراضي، وتيسير فهم النص من جهة وتحميله رسالة ما من جهة أخرى."[2]

وبهذا التعدد يصبح الفضاء النّصي خلية متشابكة جوهرها النّص وما يحيط به من عتبات وخطابات موازية، ومن أهم العتبات النصية التي ساعدت الشاعر في التعبير عن تجربته الشعريّة: العتبات الدّاخلية" التي تعدّ أشكالا تناصية تسهم في بناء فضاء النّص، وهي عناصر دلالية لا يمكن تجاهلها أثناء دراستنا لفضاء النص لأنها جزء من الدّلالة، وعنصر مكمّل للمعنى."[3] إذ تتفاعل هذه العتبات مع النّص باعتبارها مرتبطة بالمعنى الإجمالي للنّص، وكأنّ الشاعر وظفها عمدا لكي يوضح أو بالأحرى يزيد المعنى وضوحا.

وقد أطلق عبد الحق بلعابد على العتبات النّصية الداخلية مصطلح المناص التأليفي، وهو من أهم عناصر المناص الذي يندرج ضمن العتبات النصية عموما، والمناص التأليفي خاص بالمؤلف كالنّص المحيط التأليفي، بمعنى كل ما يحيط بالنص الشعري من عنوان (رئيس، فرعي)، الإهداء، حواشي غيرها.[4] كلها عناصر تفتح الآفاق للمتلقي للكشف عن جمالية هذا التّداخل الفني بينهما، لأنّها من المنظور السيميائي علامات دالة، ولهذا" أولى النّقاد المحدثون اهتماما واضحا بموضوع العتبات، حتى

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النّص، ص15.

[2] محمّد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري ، قسنطينة، الجزائر،2006/2005، ص237.

[3] سعيدة تومي، العتبات النصية في التراث النقدي العربي (الشعر والشعراء) لابن قتيبة نموذجا، كلية اللغات والأدب العربي، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، 2009/2008، ص56.

[4] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص49.

صارت علامة سيميائية بارزة تحيط بالنّص، تبيّن أغواره وتفتح رموزه المقفلة، فغدت هذه الدّراسات تعنى بموضوع العتبات النّصية."[1]

إنّ اهتمام النقد المعاصر بالعتبات النصية ماهو إلا نتيجة لتطوّر الدّرس النقدي العربي" الذي ظل على مدى عقود يشكو من فقر واضح في مواكبته لتطوّرات الصيرورة النقدية العالمية، بات اليوم أكثر انفتاحا وتقبلا ومسايرة للتطوّرات النقدية الحديثة، فخطاب العتبات في الدّرس النقدي العربي الحديث لم يعد يطبعه طابع التوجس والريبة والتردد، كما كان يحدث سابقا، بل أصبح ينظر إليها نظرة أقل تهميشا وأكثر اهتماما وعناية."[2] وذلك لأهميتها في دعم النص أولا، وفي تشكيل جماليته ثانيا، خاصة إذا تمكن المبدع من رسمها بطريقة فنية يتذوقها المتلقي بحسه الجمالي.

وارتبط مصطلح العتبات النصية بمصطلحات مرادفة له كالنّص الموازي مثلا، إذ " يتخذ جيرار جينيت من مفهوم النّص الموازي paratext أداة نقدية لاستكشاف علاقات النص مع ما يحيط به من نصوص، وعن قدرة النّص على إنتاج شعريته من خلال تلك العلاقات التي توازيه في تكوينها، من حيث اختلافها في طبيعتها التكوينية عن النص العمدة الذي توازيه، فطبيعة العنوان مثلا تختلف عن النص نفسه في البناء والوظيفة، وتتفق معه في غايتها السيميائية القصوى من حيث اتفاق البناء الدّلالي للنّص في غاية واحدة تجتمع في الدّلالة الكلية للنّص."[3]

كلها مصطلحات تتمحور حول مفهوم واحد، وهو التّطرق إلى بنى جزئية تحيط بالنّص/ الكتاب قبل الولوج إلى المتن، مهمتها إضاءة النّص دلاليا وتوضيحه لتسهيل عملية تلقيه، وقد نوّع أحمد حمدي في توظيفه للعتبات النصية في شعره، بحيث ضمّت دواوينه عتبات عدّة لعلّ أبرزها:

1- عتبة العنوان:

[1] فيحاء عواض المرزوقي، جماليات التشكيل في شعر سليمان الفليح، أوراق للنشر، 2017، ص171.

[2] سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، المنهل، ط1، العراق 2016، ص31.

[3] عبد السلام عبد الخالق الربيدي، النّص الغائب في القصيدة العربية الحديثة، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان،الأردن2011، ص132.

يعد العنوان لازمة من أهم لوازم الشعر الجزائري المعاصر" فمن أهم السمات الجمالية التي تميّز الشعر المعاصر، أنّ الشاعر أصبح حريصا على أن يضع عنوانا لكل قصيدة، بل انتقل الأمر أيضا إلى كل ديوان يصدره، والشاعر لا يختار العنوان في القصيدة أو الديوان اعتباطا أو مصادفة، وإنّما بعد تأمل لأعماق تجربته، حيث يأتي العنوان دالا بشكل واضح على ما أراد أن يستثيره لدى القارئ."[1]

وحظي العنوان بدراسة معمقة في النقد المعاصر لأهميته في إضاءة النّص، فيرى جيرار جينات أنّه "النّص الموازي لنصه الأصلي.....فلا يعرف إلاّ به."[2] إذ لن تدرك الملامح الظاهرية للنّص إلا من خلاله، أما رولان بارث فيرى أنّ " العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سميولوجية، تحمل في طياتها قيما أخلاقية، واجتماعية وإيديولوجية."[3] فبارت نظر إلى العنوان من منظور سميولوجي بحت لأنه جعل من العنوان نظاما دالا، لا يخلو من دلالة ما، بل هي شرط من شروط وضع العنوان، ومن جانب لآخر عدّه منظومة من القيّم الأخلاقية والاجتماعية والإيديولوجية التي تتوفر في المبدع، بينما أمبرتو إيكو يرى أنّ" العنوان أحد المفاتيح التأويلية التي لا يمكن للقارئ تخطيط لما يحمل في طيّاته من إيحاءات ودلالات مكثفة."[4]

إذا ربط بارت العنوان بالسيميولوجيا، فإنّ "إيكو" أدرجه ضمن العتبات التي تساعد القارئ في عملية التأويل والبحث عما يختزنه النّص من إيحاءات متعددة، أما عند العرب، فقد أصبح العنوان محل اهتمام النقاد والباحثين لما فيه من قيمة، فمنهم من عدّه " عتبة من عتبات النّص، وهو المفتاح من أهم مفاتيحه دلالة ووظيفة، أو النّص مختصرا."[5]

---

[1] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، لونجمان، 2000، ص91.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات من الناص إلى المناص، ص28.

[3] محمّد جميل النعيمي، العنوان في شعر الأطرقجي، دراسة تحليلية، دار الخليج، 2019، نقلا عن: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، الكويت 1997، ص99.

[4] المرجع نفسه، نقلا عن: أمبيرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ص20.

[5] خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص64.

هذا ما يؤكّد أنّ دراسة النّص وتحليله تقتضي وجود مفاتيح تسهّل من عملية معرفة البنية الكلية والشاملة للنّص، والعنوان إذن من أهم تلك المفاتيح لأنّه يحتل الصدارة في الفضاء النّصي أولا وبوابة رئيسة تحمل في طيّاتها تلميحات حول ما يخبؤه النّص.

يرى محمّد فكري الجزّار أنّ " العنوان ليس زائدة لغوية للعمل وإنّما عنصر من عناصره انتزع من سياقه ليحيل إلى العمل كلّه."[1] يدلّ هذا التعريف على مدى التداخل بين العنوان والعمل الأدبي عموما، فهما وجهان لعملة واحدة، بحيث تعبّر هذه العتبة النصية عن الدّلالة النصية، إلى درجة أنّ القارئ بمجرّد أن يتأمل العنوان يكشف عن خبايا النص بحدسه، وهذا لا ينطبق على جل الأعمال الإبداعية لأنّه وفي كثير من الأحيان يوظف المبدع عنوانا غامضا يجعل القارئ في لهفة إلى إدراك معانيه ومعاني النّص.

والعلاقة بينهما كالعلاقة بين الجسد والرّوح، لو فصلت الرّوح عن الجسد لا يبقى لهذا الجسد حياة، والعنوان بدوره يمنح النّص معنى وحياة متجددة بتجدد القرّاء. وقد ربط محمّد مفتاح العنوان بهوية النّص وتفكيكه قائلا:" العنوان هو الذي يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النّص ودراسته، ويقدم تفسيرا لما غمض منه، وهو الذي يحدد هوية النص."[2]

خاصة إذا حمل في جوهره مؤشرات تحيل إلى تلك الهوية التي تتضح معالمها بفعل من دلالة العنوان والعملية التفكيكية للنّص، ممّا يسهم في اتضاح صورته العامة، حتى أنّ الدّلالة تنطلق من عتبة العنوان لكي تتموقع في النّص، بحيث يتوسع العنوان أو يتمدد داخل النص لينطق بالمزيد عن المسكوت عنه.[3] ويصبح بذلك نصا آخر مختصرا، وبالرّغم من قصره والاقتصاد اللغوي المتوفر فيه، إلا أنهّ في كثير من المرّات، ينطق ما يعجز النص في حد ذاته عن النطق به، إذا تمكن الأديب عموما والشاعر خصوصا من صياغة عنوان إيحائي وجمالي في الوقت نفسه.

فالجمالية لا تقتصر على النّص الشعري فقط بل باتت العتبات النصية تختزن سحرا فنيا وبالخصوص العنوان الذي يتمتع بتشكيل خاص لأنه ممزوج بالبنية اللغوية(التركيبية)، والبنية التّصويرية (الخيال) وهي

[1] محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مطابع الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1998، ص35.

[2] محمّد مفتاح، دينامية النّص، الناشر المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت 1990، ص60.

[3] ينظر: حافظ مغربي، عتبات النّص والمسكوت عنه، قراءة في النّص الشعري، مجلة قراءات، 2011، جامعة بسكرة،عدد2، ص4.

مهارة فنية، لأنّ تلك العناوين تخبئ حمولة دلالية كبيرة في كلمتين أو أكثر.فهي" لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة ومدخل أولي لابد منه لقراءة النّص."[1]

كما أن الاهتمام الكبير الذي حظي به العنوان في الشعر المعاصر جعل منه نصا ثانيا موازيا للقصيدة، فأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية العناوين كما نتحدث عن شعرية المضامين.[2] لأنّ الحداثة الشعرية جعلت من كل تشكيل موظف في الفضاء النصي ضمن الشعرية والجمالية المعاصرة فمثلما يقترن التشكيل الفني بالمتون الشعريّة، فهو كذلك يمسّ عتباته النّصية، وبهذا فإنّ الفضاء النصي وكل ما هو مرسوم على سطح الصفحة، لا يخلو من جانب فني معيّن الذي يكون بصفة متفاوتة.

إنّ العمل الأدبي ودراسته لم يعد حبيس النّص فقط، فالشاعر أصبح مطالبا بمراعاة معادلة فنية لإنتاجه الأدبي، وهذه المعادلة هي: عنوان الإبداع + المتن+ اسم المبدع يساوي العمل الأدبي.[3] مما يؤكّد أنّ العملية الإبداعية ليست بالعملية الهيّنة لأنّها تقتضي توفر عناصر عدة على غرار موهبة المبدع الفنية وتمكنه من دمج تلك العناصر بدءا من العنوان الذي يلفت انتباه القارئ، فعلى الشاعر هنا أن يطبق الوظيفة الإغرائية التي تؤديها هذه العتبة لجلب أكبر عدد ممكن من القرّاء، هذا ما يؤكده عبد الحق بلعابد قائلا:" فالوظيفة المهمة للعنوان إغرائية، يعتمد عليها الكاتب لإغراء القارئ، وإثارة فضوله وتنشيطه، وهي التي تعتمد مقولة العنوان الجيّد هو أفضل سمسار للكتاب."[4]

وكلّما حمل العنوان عنصرا مفاجئا، كلّما شد انتباه القارئ وحفزه على متابعة القراءة، بالإضافة إلى أنّه يعكس جانب الدّلالة في النّص، فهو يحمل كذلك وظيفة إغرائية تحث القارئ وتستميله إلى متابعة القراءة، وهي إستراتيجية يتبعها الشاعر لكي يبدأ في تشكيل الجمالية والرّؤيا الشعريّة انطلاقا من العنوان لكي تتموقع وتتحقّق أكثر في المتن الشعري، وهذه الإستراتيجية تنطلق من الذات المبدعة لكي تنتهي عند

---

[1] عبد القادر رحيم، العنوان في النّص الإبداعي، أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد2، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2008، ص9.

[2] ينظر" بخولة بدر الدّين، عتبات النّص الأدبي، مقاربة سيميائية، العدد103/114، جامعة الملك سعود، السعودية2013، ص3.

[3] ينظر: عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى الميقاتي، مجلة اللوحات للبحوث والدّراسات، العدد2، جامعة ميلة، 2014 ص125.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص85 .

الذات المتلقية، وهنا يكمن دور المتلقي في القبض على معالم هذه الإستراتيجية، فقد أصبح " القارئ بإزاء هذا الهامش الواسع من الحرّية مطالبا بأن يمتلك أدوات جديدة، تمكنه من السيطرة على النّص دون الوقوع في شرك" فوضى النقد"، بات عليه أن يمتلك بنية ثقافية جديدة، ومعرفة جديدة توازي ما لدى الشاعر أو تزيد عليه."[1]

والحديث عن البنية الثقافية الجديدة يتماشى والثقافة المرئية المعاصرة للشعر، بحكم أنّ الشعرية العربية الحديثة تحوّلت من شعرية المقروء إلى شعرية المرئي، فقد تجاوزت النّص وأعماقه إلى ما يسمى بالنّص الموازي."[2] الذي يقوم بوظيفة إضافية وهي الزيادة من شعرية النّص باعتبار أنّ" العتبات النصية أصبحت لها شعرية خاصة، لا تنفصل عن شعرية المتن، فالمصاحبات النّصية لا تحيل فقط إلى العنصر الأساس للعمل، بل تضفي على النّص بعدا جماليا."[3] والعنوان لا يقترن بالنّص دلاليا فقد، وإنّما تجاوز ذلك ليصل إلى التّداخل الفني بينهما.

إنّ ما يهمنا في دراسة عتبة العنوان هو رؤيته من المنظور الجمالي ومدى تحقيقه التشكيل الفني عند أحمد حمدي، والمتأمل لدواوين الشاعر يلمس أنّ معظم العناوين التي شكلها الشاعر اختزنت الكثير من الشعرية والجمالية في طيّاتها، وللتدليل على ذلك يمكن الاستشهاد بالنماذج التالية:

1.1- ديوان " انفجارات":

عنون الشاعر هذا الديوان بلفظة " انفجارات"، عنوان يوحي بنوع من الغرابة، إلا أنّ تفكيكه مبدئيا دون اللجوء إلى النصوص الشعرية المندرجة ضمنه، يدل على أنّ هذا الديوان بوح عاطفي بحت ضم في طياته تنفيسات شعورية كانت بمثابة انفجارات، وتفحص المتن الشعري لهذا الديوان يؤكد أنّ الشاعر قام بكبت مخزون لا بأس به من الأحاسيس والأحزان والأشواق التي ظهرت لا إراديا في هذا الديوان، حتى أن عالم النفس سيقموند فرويد يؤكد أنّ العمل الأدبي عموما والإبداع ما هو إلا انفجار لا إرادي لمجموعة من

[1] ناصر شبانه، الرؤى المكبلة ، دارسات نقدية في الشعر، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2009، ص18.

[2] ينظر: روفية بوغنوط، شعرية النّصوص الموازية، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، 2007، ص7.

[3] سليمة لوكام، شعرية النّص عند " جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات، التواصل، العدد23، 2009، ص49.

المكبوتات المخزنة في الذات المبدعة، واختيار الشاعر لهذا العنوان حمل في الدقة ما يكفي، وقد خدمت العناوين الفرعية العنوان الرئيس للديوان دلاليا، ومثال ذلك:

* حارة الأشواق.

* تائه في مملكة القلق.

* قمر الظهيرة.

* الصباح فوق الجبال.....إلخ وغيرها من العناوين.

لقد اتسمت هذه العناوين بشعرية خاصّة، كونها انزاحت عن لغة استعمالها المألوف لتدخل بها إلى مستوى تخييلي آخر، ففي العنوان" حارة الأشواق"، جسد الشاعر أشواقه في مكان (الحارة) شكّله في مخيلته، فوصف هذه الحارة وفق تصوّراته الذاتية وتجربته الشعورية لدى الشاعر، فهو يسير وفق مسار رؤيوي معيّن ينطلق من هذه العتبة لينمو أكثر و ينتشر في النص.

وفي العنوان:" تائه في مملكة القلق" انزياح لغوي جعل من العنوان عتبة جمالية تجذب متلقيها، لأنّ الشاعر اختصر المتن الشعري في جملة اسمية مكوّنة من مبتدأ وخبر، ففي الجانب التّركيبي والنحوي لا غبار عليه، أمّا دلاليا فهو يبعث الحيرة والدّهشة في الذات المتلقية له، فكيف للقلق أن يتجسد في مملكة؟ وكيف للشاعر أن يتيه فيها؟ إنّ مهمّة الشاعر أن يوقع بالمتلقي في حالة من الذهول والدّهشة، هذا ما فعله أحمد حمدي في هذا الصدد، بحيث حمل العنوان إيحاءات شعرية مختلفة تدور بين ثنائية التيه والقلق.

أما في العنوان" قمر الظهيرة" فهو يقترب تصويريا إلى المفارقة، لأنّ القمر من المعروف أن يتجلى ليلا، لا في الظهيرة، على غرار عنوان" الصباح فوق الجبال" الذي يعتبر عنوانا زمكانيا إن صح القول دمج فيه الشاعر بين بنية الزّمن (الصباح) وبنية المكان (الجبال)، فهذا الدّمج الزمكاني أخذ بالقارئ إلى عالم وزمن متميّزين، حتى أنّ العلاقة بين البنيتين (الزمن/المكان) هي علاقة تخصيص، وتحديد، جعلت من العنوان يكتسي قدرا وافرا من الشعريّة، لأنّ الصباح في الجبال يختلف مثلا عن الصباح في المدينة.

2.1- ديوان قائمة المغضوب عليهم:

اكتنف عنوان الدّيوان نوعا من الغموض إذ يبدو للقارئ وكأن شاعرنا قام بتصنيف وتحديد قائمة معيّنة من المغضوب عليهم، ألا أنّ المتفحص للديوان يجد قصيدة ضمنه تحمل العنوان نفسه، وهو:" قائمة المغضوب عليهم" يقول في بعض أسطرها:

أتحسس رأسي..

ألمح شرطة عصر الموت وقوفا!

في ساحات أثينا واسطنبول؛

وجه أنجيلا أصفر..

في أقبية الموت المتأخر؛

لوركا يحمل بين ضلوعه مدريد الخرساء

ويهرب..

زوربا اليوناني ما ارتدّا!

ولم يكمل رقصته المسكين؛

فحزّت رقبته في بيت ريفي مهجور.[1]

ويقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

أتأوّه...؛

يفلق رأسي الغثيان- الدوار

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص108.

فأنهار

أذكر قائمة المغضوب عليهم؛

أتحسس رأسي!

أذكر قائمة المحظورات،

في عصر الموت:

الحب.. الميلاد... الكتب

الأرض ...الشعر... الثورة.[1]

حملت القصيدة عنوان الديوان" قائمة المغضوب عليهم" نفسه، وتكرار هذا العنوان من قبل الشاعر ليس عشوائيا، وإنّما من جلّ قصائد الديوان اختار هذه القصيدة لكي يشتركا في العنونة، واختيار هذه القصيدة بالضبط نابع مما تحمله من قيّم إنسانية عميقة في عصر مات فيه الضمير الإنساني وطغى فيه الظلم والقتل، والتمرّد على الآخر، هذا ما أكدته الأسطر التي بين أيدينا، إذ صورت أحداثا مؤلمة ترسّخت في الذاكرة الإنسانية بطريقة شعرية، وبلغة فنية ذهبت بالقارئ إلى الأفق البعيد.

حتى أنّ قول الشاعر(ألمح شرطة عصر الموت وقوفا) يحيل إلى أنه يعيش بالفعل تلك اللحظة في مخيلته، فهو استذكار شعري وقف به عند مواقف ومآسي، حزّت في نفسه الحزن والأسى كقتل لوركا، الذي مات معدما على غرار زوربا اليوناني وغيرهم، وعلى هذا ففي كثير من الأحيان قد نجد العنوان الرئيس لديوان شاعر ما مكرّر في إحدى قصائده التي غالبا ما تكون قصيدة منفردة بخصوصيتها وتميّزها الفني والرؤيوي وحتى الإنساني.

وقد أدت العناوين الفرعية للديوان الدّور الكبير في خدمة وإثراء العنوان الرئيس دلاليا وفنيا، كما اتسمت صياغتها بنوع من الجمالية والغموض ومثال ذلك:

[1] أحمد أحمدي، الأعمال الشعرية، 109 و110.

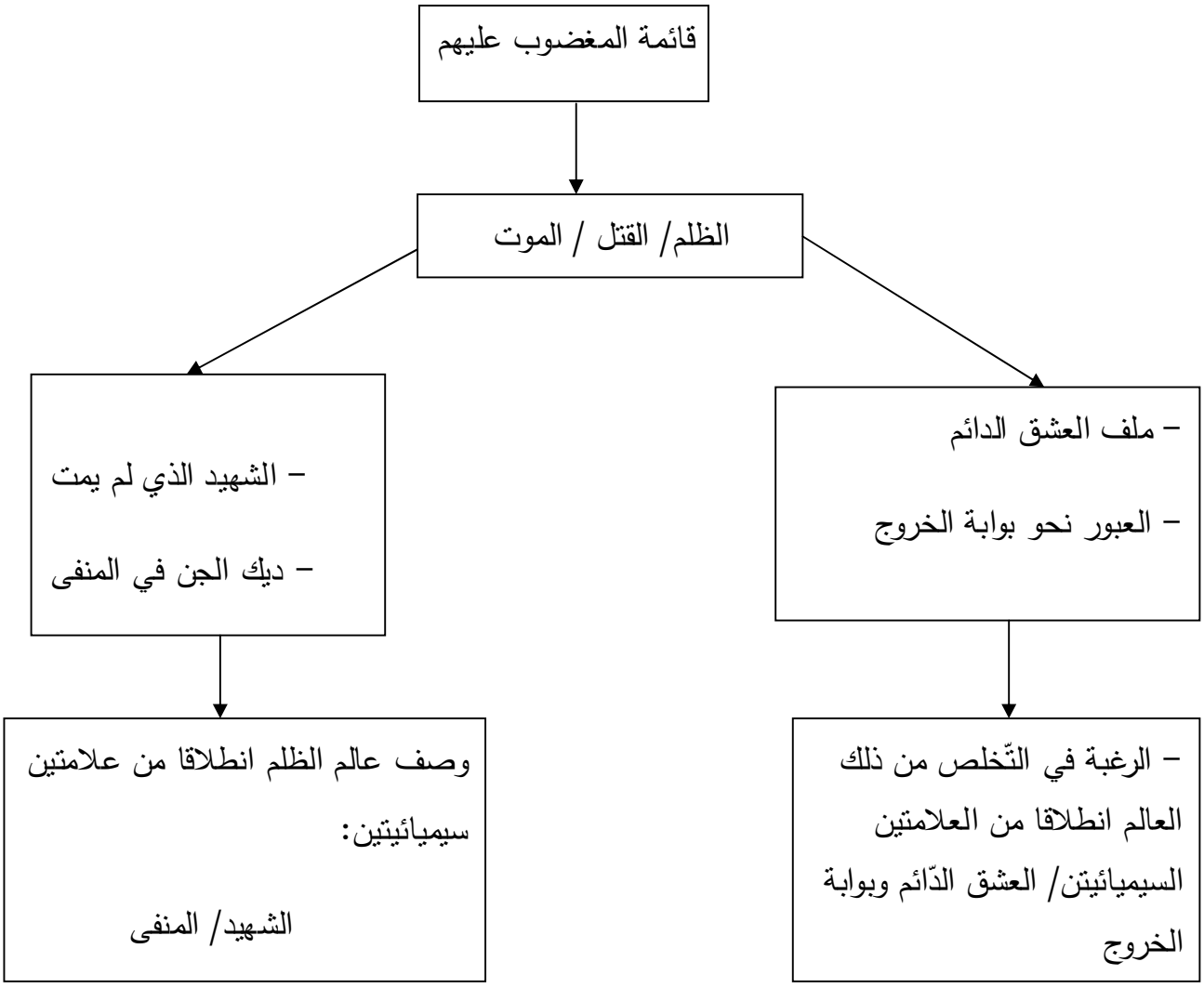
* ملف العشق الدائم.

* ديك الجن في المنفى.

* الشهيد الذي لم يمت.

* العبور نحو بوابة الخروج.

عادة ما تكون العلاقة بين العناوين الفرعية فيما بينها وبين العنوان الرئيس علاقة تعالق وتداخل، هذا ما نجده في النموذج الذي بين أيدينا، فقصائد الدّيوان كثيرة، واخترنا بعضا منها، ويمكن التمثيل بالتداخل الموجود بينها بالمخطط التالي:



حملت عناوين الديوان شعرية خاصة كعنوان " هواء خانق" الذي يميل إلى المفارقة باعتبار أنّ الهواء هو الحياة، فكيف له أن يكون خانقا؟ يقول الشاعر:

ما أضيق الدنيا بلا عينيك

في هذه المدينة!!

تشرب الأحزان صوتي،

تنثني في آخر الموّال؛

صار القهر أسودا،

في الوجوه.[1]

إنّ المتأمل للمقطع الشعري يجد أنّ العلاقة بين عتبة العنوان ومطلع النّص هي علاقة سببية، فالعنوان (هواء خانق) هو نتيجة لقوله: (ما أضيق الدنيا، بلا عينيك)، وبالتالي فإنّ غياب الحبيبة جعل من الكون ضيقا بالنسبة للشاعر رغم شساعته، حتى الهواء بات يخنقه ويقتله، هذا ما يدل على أنّ العنوان جزء من النّص، من غير الممكن أن ينقطع عنه دلاليا، بالإضافة إلى العناوين التالية: مفهوم بارتكاب المعاصي سفر الإشارات.....إلخ.

3.1- ديوان" أشهد أنني رأيت":

إنّ ما يميّز عتبة العنوان في هذا الديوان هو انفتاحها دلاليا، بحيث لن تستطيع القبض على معنى دقيق لها، مما يجعل المتلقي يحوم بين أسطر النّص لكي يزيل ذلك الغموض والإبهام الحاصل على مستوى هذه العتبة المهمة في عملية تلقي وتأويل النّص، باعتبارها البوابة الرئيسة التي ينطلق منها لفك الشفرات المتشابكة التي تختبئ وراءها الرؤيا الشعرية، وللتدليل على ذلك يمكن الاستشهاد بقصيدة " أي سر؟" التي ورد عنوانها على شكل تساؤل، يقول فيها:

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص159.

أي سر لهذا العذاب!

أنا أراك بلا مطر؛

أنا أرى مطرا؛

غير مأخوذة بالتراب!

ينخر القلب؛

يقضم أطرافه

في انتشاء....سراب!

****

أي سر لهذا السراب!

ظل يلمع كالبرق؛

يرسم أسئلة،

في ثنايا الجواب!

***

أي سر لهذا الجواب!

الذي صار أسئلة

وشظايا اغتراب[1]

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية ، ص234.

من التمظهرات الحداثية التي مست عتبة العنوان في الشعر المعاصر أنّه أصبح زئبقي الدّلالة بحيث لن تتضح معالمه إلا من خلال النّص، هذا ما يختلف تماما عن الشعر التقليدي، كالعنوان الذي بين أيدينا: أي سر؟ عنوان يوحي بالغموض، مما يدل على أنّ سمة الغموض الشعري، لم تمس الصورة الشعرية واللغة فقط، بل حتى العتبات النصية عموما، حتى أنّ تكرار العنوان دلالة على تحمس الشاعر ورغبته الشديدة في انقشاع الضباب المبهم بين عينيه، والكشف عن السر الذي هو في حقيقة الأمر كتلة من الأسرار التي تنخر عقله، وقلبه، ومن جانب آخر يوحي بتشتّت فكر الشاعر من خلال طرحه لجملة من التساؤلات (أي سر لهذا العذاب؟، أي سر لهذا اليباب؟، أي سر لهذا السراب؟، أي سر لهذا الجواب؟).

والمتأمل لهذه التساؤلات يكشف أنها تدور حول فكرة واحدة وغطاء واحد مركزه الشعور بالألم والحسرة حتى إيقاعيا وردت متشابهة، بل متطابقة من حيث حرف الروي الواحد (الباء)، وجلها على تفعيلة (فاعلن)، وإذا نظرنا إلى العلامات التالية سيميائيا (العذاب، اليباب، السّراب، الجواب) وتطابقها الدّلالي والإيقاعي نجد أنّها تؤكّد على أنّ الشاعر يعيش في دائرة مفرغة، وترك لفظة "الجواب" في آخر النص لعجزه عن الكشف عن سرّ ما يتسبب في ألمه وحزنه، وعلى هذا قال" أيّ سرّ لهذا الجواب الذي صار أسئلة وشظايا اغتراب "، وبهذا يخلص القارئ إلى أنّ العنوان بقي على حاله مفتوحا وزئبقيا رغم ولوجه العالم النّصي الذي ورد فيه، وبالتالي جاء النّص مطابقا للعنوان من زاوية أنّ كليهما تساؤل، بحث عن الحقيقة والغموض، وهذا ما يميّز القصيدة الحداثية، فهي لا تبوح بكل أسرارها وإنّما تترك المجال لمتلقيها لكي يشكل مخيلة خاصة به، وقد حفل الديوان بكمّ هائل من العناوين المفتوحة الدّلالة، والعناوين الجمالية مثل:

- هكذا.
- أشهد أنني رأيت.
- عذّبني.
- عبور جسر التنين (وهو عنوان يحمل بعدا أسطوريا من خلال لفظة التنين)

– وطن يتألم من رأسه.

– مرئية الحلم الجميل

– شجرة الورد...إلخ

إنّ ما يحقق جمالية القصيدة المعاصرة هو تلاحم أجزائها، بحيث لن تكتمل الصورة النهائية دون النظر إلى تداخل هذه الأجزاء، ويحتوي هذا الديوان على قصيدة العلاقة فيها بين عتبة العنوان والتشكيل البصري جلية وهي قصيدة:" رباعيات بلا موعد"، تضم سبعة مقاطع، وكل مقطع يحتوي على أربعة أسطر، والرباعيات نوع شعري قديم تقوم فيه القصيدة على أربعة أبيات فقط كرباعيات الخيام مثلا والقصيدة التي بين أيدينا شبيهة بتلك الرباعيات في عدد أسطر المقاطع لا النّص بأكمله، فقد جاءت المقاطع متسلسلة، وكل مقطع هو بمثابة رباعيات لاحتوائه على الأسطر الأربعة.

إنّ التطابق بين عتبة العنوان وتشكيل الأسطر جليّ، فقوله:"رباعيات" يتماشى وبنية الأسطر الشعرية وقوله" بلا موعد" مقترن بلحظة كتابة هذه الرباعيات، فقد كتبها دون سابق إنذار أو موعد محدد، وإنّما باغتت ذهنه بصفة مفاجئة، وكل مقطع(رباعية) تختبئ وراءه دلالة ورؤيا معيّنة يقول الشاعر:

يرتدي الآن أقنعة المسرح المتشائم؛

كل الحروف مسامير تدخر أعضاءه؛

والكلام جبال رمادية،

والهوى نكسة اثر نكسة[1].

المقطع عبارة عن صورة كليّة ضمت صورا جزئية حملت نزعة تشاؤمية، فالاختباء وراء أقنعة المسرح المتشائم دلالة على أنّ الشاعر فقد ذاته الحقيقية، باعتبار أنّ القناع رمز يخالف الصورة الحقيقية للإنسان، وقد نتج عن تيه هذه الذات الألم والرؤية السوداوية للعالم، وحتى الحروف التي كانت السبيل الوحيد للبوح عمّا يؤلمه باتت كالمسامير تدخر أعضاءه، فهذا التشبيه علامة على أنّ الحروف التي يكتبها

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص90.

الشاعر أصبحت توجع قلبه، رغم كونها في الماضي مصدر إلهامه وراحته النّفسية، ونتيجة هذا التّشاؤم تحوّل كل جميل عنده إلى مصدر ألم وحسرة، حتى الكلام والهوى. ويقول في الرباعية الثانية:

وضعوا الحزن في قلبه؛

امتقع الوجه.

كانت تجئ إليه ولكنها الآن مبعدة،

وهموم الفراق كبيرة.[1]

المقطع امتداد دلالي للمقطع الأوّل، رسم فيه الشاعر ملامح الحزن والفراق، وقد تعمق في وصف هذه الحالة من خلال وصف العلاقة بين الوجه والقلب، لأنّه غالبا ما يؤلم في القلب أو يسعد ويظهر جليا على ملامح الوجه، فهو يرغب في التّخلص من كل الكوابيس التي يعيشها نتيجة ارتداءه القناع في الحياة يقول في الرّباعية الموالية:

يا زمان الحكايات ولّ!

حكاياتنا أوغلت في المفاصل،

ولحم القصيدة مستنقع

والسماء: لقد هجرتها النجوم[2]!

عبّرت الأسطر عن نزعة الحنين إلى الماضي الجميل، والرغبة في الرجوع إلى زمن الحكايات الساحر لأنّ الحكايات التي بات يعيشها تحمل من البؤس والشقاء ما يكفي، وقوله:" والسماء: لقد هجرتها النجوم " دلالة على رحيل كل جميل في حياته، باعتبار أنّ النجوم هي الجمال والبريق، وحتى الأمل، ورحيل الأمل، نجم عنه اتساع رقعة الحزن عنده، هذا ما تؤكده الرباعية الموالية في قوله:

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص90.

[2] المصدر نفسه، ص90.

حزنه صار أكبر من صدره

فالبلاد التي كان يحملها ابتعدت

والفتاة التي كان يعشقها انخرطت،

في غرام جديد![1]

أمّا المقطع الموالي فقد ضم دلالات مغايرة عن الدّلالات السابقة، يقول الشاعر:

..ويضحك كالبحر!

يرسم خارطة للمطر

تتلبد وقت السحر

تتفتح مثل القدر[2]!

عبّرت الأسطر عن رغبة الشاعر في تجاوز الأزمة النفسية التي يعيشها، فقوله: "يضحك كالبحر" علامة على أنّه يحاول زرع البسمة في وجهه، إلا أنها بسمة قادرة على الزوال، لأنّ البحر رغم هدوئه وجماله، إلّا أنّه سرعان ما يهيج بصفة مفاجئة، وهو رمز لا يتّسم بالثبات، فبالرغم من انهيار نفسيته في أي لحظة إلا أنه يبتسم ويرسم طريقا جديدا للمستقبل المحلوم به، وهذا ما يؤكده المقطع الموالي قائلا:

إن رمى الصبر قلبي

ورام الحنين

ينجلي الصبح

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص90.

[2] المصدر نفسه، ص91.

عن قهقهات السنين![1]

حملت الرباعية نبضة أمل وتفاؤل، فبعدما صرّح في المقطع الثاني قائلا:" وضعوا الحزن في قلبه" صار الحزن في هذه الأسطر صبرا عندما قال:" إنّ رمى الصبر قلبي"، وبهذا اتّخذ الشاعر قرار الصمود ومواجهة الحياة، ونزع قناع المسرح المتشائم الذي ارتداه في الرّباعية الأولى، لكي يظهر على حقيقته وبساطته التي تجعل منه إنسانا وذاتا نقية دون شوائب، وجاءت الرّباعية الأخيرة بمثابة خلاصة عامّة يقول الشاعـر:

علمتني الحياة:

_ وقفة في الفلاة

_ لا انثناء أما الطغاة

_ إن هذا الزمان طرق وقد عجنته المشاة![2]

تختلف بداية تشكيل هذه الرّباعيات عن نهايتها، إذ يلمس المتلقي في مطلعها نبرة الحزن، والتّشاؤم وقطع حبل الأمل من الحياة، إلا أنّ مشارف التفاؤل بدأت تتشكل تدريجيا عند الشاعر حتى قرّر في النّهاية مواجهة كل عراقيل الحياة الشاقة.

إنّ الغرض من تحليل هذه المقاطع الشعرية هو ربطها بعتبة العنوان الذي ظهر أنّه متعالق شكلا وحتى دلاليا بالنّص، أمّا شكلا فقد جاءت المقاطع وعاء ضم أربعة أسطر، وكل مقطع بمثابة رباعية وقوله:" رباعيات" بصيغة الجمع دلالة على ذلك الترابط الدّلالي الحاصل بينها، وقوله كذلك" بلا موعد" يحيل إلى عدم ثباتها دلاليا، وبهذا جاءت الرباعيات متسلسلة، فكل رباعية تقترب بالأخرى دلاليا، وتمهّد له، وكأنّ الشاعر رسم خيطا شعوريا بينها، حتى أنّ عز الدّين إسماعيل يقول في هذا الصدد:" فلو أننا رسمنا خطا بيانيا للقصية الغنائيّة المعاصرة، لقلنا أنّها تصوير لموقف عاطفي مفرد يتحرّك، أو يتطور في

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة، ص91.

[2] المصدر نفسه ، ص91.

اتجاه واحد."[1]

وهذا ما وجدناه في رباعيات أحمد حمدي، كما أنّ لفظة" موعد" عموما تحيل إلى ثنائية (الزمان/ المكان)، ولو تفحصنا هذه الثنائية في مجمل القصائد لوجدنا أنها غير مستقرة، فتارة يعيش الحاضر بمآسيه وتارة أخرى يحن إلى الماضي بحكاياته وتارة يحلم بالمستقبل المجهول، وهذا اللااستقرار النّفسي جعل من الرؤيا الشعرية عنده موقفا غامضا، باعتبار أنّ الرّؤيا بصفة عامة" هي ليست موقفا مطمئنا مستريحا، لأجوبة جاهزة، بل توق وتساؤل دائمان."[2] وهذا الغموض ما يجعل النّص تشكيلا جماليا.

2- عـتبة الإهـداء:

إنّ النّص الشعري فضاء لا محدود من الدّلالات مما يجعل متذوق الشعر يتيه في معارجه ومسالكه، إلا أنّ النّص ليس العنصر الوحيد الذي يحتل الصفحة، فعلى غرار التشكيلات البصرية من بياض وسواد، وعتبات مختلفة كالعنوان، هناك عتبة مهمة لم يغفل عنها الدارسون في الدّراسة الحداثية للشعر المعاصر وهي التي تحدّث عنها جيرار جينات (في العتبات) وهي عتبة الإهداء.

يندرج الإهداء ضمن العتبات النصية التي ترتبط بالنّص الشعري، والإهداء المقصود في هذا الصدد هو الذي يأتي تحت عتبة العنوان مباشرة في الدّيوان أو القصيدة، وليس إهداء نسخة من العمل لشخص ما، ويقوم الإهداء" على قيمة سيميائية وبنائية وأخلاقية مهمة، بوصفها إشارة واعية تنطلق على نحو قصدي ومباشر من منطقة المؤلف إلى منطقة القارئ (الخاص والعام)، وتكشف عن جزء فاعل من قصد المؤلف بمنظوره العام الذي تسعى القراءة إلى فحصه والاستئناس به في عملية القراءة."[3]

فهو بمثابة شكر وعرفان لشخص ما، وقد ضمّت دواوين أحمد حمدي هذه العتبة بشكل ملفت كقصيدة" كان غريبا على الخليج" من ديوان " انفجارات" التي جاءت كالتالي:

كان غريبا على الخليج

[1] عز الدين، إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص251.

[2] علي جعفر العلاق، في حداثة النّص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2003، ص19.

[3] محمّد صابر عبيد، التجربة الشعرية، التشكيل والرؤيا، المنهل، ط1، 2016، ص338.

إلى بدر شاكر السّياب بعد الرحيل

....وحيدا

جبت أعماق الخليج،

وموجة الأحزان

تلطم زورق النسيان

تجرفه الرياح،

إلى الخليج الشك،

والغربة.[1]

أهدى أحمد حمدي هذه القصيدة التي تحوي في طياتها الكثير من الدلالات التي نطقت بها اللغة إلى الشاعر العراقي" بدر شاكر السياب"، والإهداء بدوره ينقسم إلى أنواع، فهناك الإهداء المقدم " للمهدي إليه الخاص وهم الأشخاص القريبون من الكاتب من أفراد أسرته، وأصدقائه الذين تربطهم به علاقة شخصية (ود ومحبة)."[2] وهناك نوع آخر من الإهداء وهو" المهدي إليه العام ، ويتحدد في العلاقات العامّة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي."[3]

إنّ المهدي إليه " بدر شاكر السّياب" هو مهدي إليه عام، لأنّ العلاقة بينه وبين الشاعر ثقافية، لا علاقة قرابة وتواصل، إلا أن شرط الحب المعنوي الذي يحمله له ظاهر، كما يؤدي الإهداء وظيفتين أساسيتين: دلالية وتداولية[4] مما يؤكّد أنّ توظيفه من قبل الشاعر ليس اعتباطيا، فالوظيفة الدلالية هي:"

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص57.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات، ص97.

[3] المرجع نفسه، ص97.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص99.

الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه والعلاقات التي سينسجها من خلاله."[1] معنى أنّه لا يخلو من الجانب الدلالي مثله مثل العتبات النصية الأخرى المرافقة له.

أما الوظيفة التداولية فهي:"وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدى والمهدى إليه."[2] انطلاقا من وظائف الإهداء، فإنّ إهداء القصيدة السابقة لبدر شاكر السياب يضمّ دلالة معيّنة، وهي تقدير عرفان وشكر لهذا الأسطورة الشعرية، وقوله " بعد الرحيل" دلالة على افتقاد هذا الشاعر ولشعره، ومن جانب آخر يحيل إلى العلاقة بين المهدى والمهدى إليه، التي تبدو أنها علاقة روحية تتخلّلها الأحاسيس الفنية، بحيث بلغ به حبّه للسياب الوقوع فيما يسمى بالتناص.

إنّ الأعمال الإبداعية عموما والشعرية خصوصا لا تتأتّى من عدم، لأنّ" الإبداع الفني لا يعني الاختراع من فراغ، وإنما يأتي انطلاقا من وجود مادة أولى تتفاعل مع المبدع لتصبح إنتاجا جديدا، تتمثل هذه المادة في الرّصيد الشعري أو المعرفي الذي ترسّب لدى الشاعر أو المبدع بصفة عامة."[3] ويسمى أيضا بتعالق النصوص، واستحضار النّص الغائب موجود في الشعر الجزائري المعاصر، ويؤدي هذا الاستحضار إلى تحقيق جمالية شعرية جرّاء التزاوج بين الزمنين، زمن النص الغائب وزمن النّص الحاضر.

فأوّل ما يتجلى في قصيدة " كان غريبا على الخليج" لأحمد حمدي هو عتبة العنوان وتداخلها مع عنوان قصيدة " غريب على الخليج" للسّياب، إذ حافظ أحمد حمدي على العنوان الأصلي مع إدخال الفعل الماضي الناقص "كان" ليصبح " كان غريبا على الخليج"، فالعلاقة بين عتبتي الإهداء والعنوان هي علاقة تتسم بكثير من التّداخل والتّشابك نتيجة التّشابه بين عنوان هذه القصيدة، وعنوان قصيدة السّياب بالإضافة إلى أنّ هذا التناص يدّل على شدة تأثر الشاعر بالمهدي إليه إلى درجة الولع.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات ، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص99.

[3] الغالي بنهشوم، التناص الشعري بين الخفاء والتجلي، دار الخليج، ط1، الأردن، 2020، ص12.

لقد أراد أحمد حمدي تقديم هذه القصيدة كولاء وتقدير لروح الشاعر السياب، أهداه قصيدة تشبه جوّ قصائده، وملامح قريبة إلى ملامح نصوصه، عنوانا، لغة وحتى ألفاظا، فقصيدة السّياب " غريب على الخليج" تعدّ من أهم قصائده التي تحدّث فيها عن الوطن وشوقه لأحبته في العراق، هذا ما تطرّق إليه شاعرنا خاصة في قوله:

يرسو زورق الأشواق؛

في ميناء أحلام الشباب،

وفي صدى" جيكور"؛

يبحث عن "شناشيل ابنة الشلبي"،

أو إقبال ،

أو ليلى..[1]

حمل المقطع رموزا مقدّسة بالنسبة للسيّاب، وبالخصوص " جيكور" الذي أصبح رمزا مفتوح الدّلالات أمّا قول الشاعر"شناشيل ابنة الشلبي" فهو يذكر المتلقي بعنوان قصيدة السّياب " شناشيل ابنة الشلبي" وقول الشاعـر:

وتلك البسمة الحلوة

تموت على صليب الشفة

المحروقة الأسنان

يا أنشودة المطر!

وتنتحب الدروب:

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص57.

"أنا غريب الدّار في وطني

غريب الدّار في وطني"[1]

انطلاقا من هذا المقطع، استذكر الشاعر قصيدة من أهم قصائد السّياب وهي "أنشودة المطر" التي تغزّل بها السّياب بوطنه العراق، ونخلص أنّ أحمد حمدي من خلال قصيدته هذه المهداة إلى الشاعر العراقي قد اختار أغلى ما يملك السّياب من قصائد في قصيدة واحدة، وأهداه إياها، فالإهداء إذن ليس مجرّد إهداء يعلوا الصفحة وإنّما يحوي دلالات كثيرة في ثناياه إذ يكون قصديا من طرف المبدع.

إنّ عتبة الإهداء ليست عتبة منفصلة عن عتبات الصفحة الشعرية، فهي تتداخل مع عتبة العنوان والمتن الشعري إلى حد كبير، وهذا التداخل ما جعل من تشكيله تشكيلا فنيا وذلك بتلاقح الوظائف والدّلالات، والدّراسات الشعرية المعاصرة تنظر إلى كل عنصر خطي أو طباعي على أنّه علامة معبّرة لا عشوائية، ويمكن الاستدلال بقصيدة" الأطفال والحجارة " التي جاءت كالتالي:

الأطفال والحجارة

..إلى أطفال الحجارة

يقول في بعض أسطرها:

.. ومن الورود إلى الحجارة؛

من الحجارة للوعود!

هذا الندى؛

هذا الفتى؛

هذا الصباح المستحم؛

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص58.

بعنفوان المجد، والنصر المبين.[1]

إنّ أوّل ما ينبغي تصنيفه حول هذا الإهداء ، نوعه؛ إذ يندرج إهداء الشاعر لهذه القصيدة التي أهداها إلى مهدى إليه من صيغة الجمع : إلى أطفال الحجارة " ضمن الإهداء العام، إهداء يحمل نزعة إنسانية معبّرة، وكأنه أراد القول إلى الحرّية والسلام، باعتبار أنّ الحجارة في البلد المحتل فلسطين علامة رمزية ووسيلة لنيل الحرية والدّفاع عن شرف الأمة رغم بساطتها، والملاحظ أنّ عتبة العنوان" الأطفال والحجارة" وردت شبيهة بعتبة الإهداء، فهو يحمل دلالات تتجاوز اللفظتين (الأطفال والحجارة)، عبّر عن رسالة إنسانية للعالم، رسالة فحواها أنّ البراءة تهان، البراءة في تعنيف وظلم البراءة كبرت قبل أوانها، كلها رسائل وشفرات حملها الإهداء، كما يدل من جهة أخرى على مساندة الشاعر للقضية الفلسطينية، وتأثره بهؤلاء الأطفال، وقد أدى الإهداء وظيفة تمس القارئ وهي وظيفة تأثيرية بالدّرجة الأولى وإغرائية بالدّرجة الثانية.

اتبع الشاعر مسارا تدريجيا من حيث الدّلالة والإيحاء قبل التوغل إلى القصيدة الشعرية، فقد كان العنوان مباشرا مركبا من علامتين لغويتين (الأطفال، الحجارة)، أمّا في الإهداء أصبح علامة لغوية رمزية واحدة، لأنّه نسب الحجارة إلى الأطفال فأصبح (أطفال الحجارة)، ابتعد فيها الشاعر عن الأسلوب المباشر من خلال هذا الرّمز –الإهداء– الذي فتح المجال للقارئ للغوص في القصيدة وتشكيلاتها الفنية الانزياحية ومن هنا يمكن اعتبار الإهداء عتبة ثانية بعد العنوان كمفتاح للدّخول إلى النّص.

يحمل الإهداء نوعا من الترميز، فأطفال الحجارة عبارة توحي بالدّهشة، لأنّ الأطفال يعني البراءة الورود، الدفئ والحنان، غير أنّ الشاعر جعل جل هذه السمات البريئة حجارة قاسية، وقد وظّف جملة من الرموز والصور في المتن الشعري خدمت دلالة الإهداء الرّمز مثل:

يخضب الحجر المقدّس؛

في يد الأطفال؛

يرسله رصاصا؛

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص207.

أو صواريخ الفرح؛

وقوله:

زمن من الحجر انفتح؛

يسقي الغضارة،

والنضارة؛

يغسل الزّمن المدجّج بالرداءة،

والقضايا الهامشية.

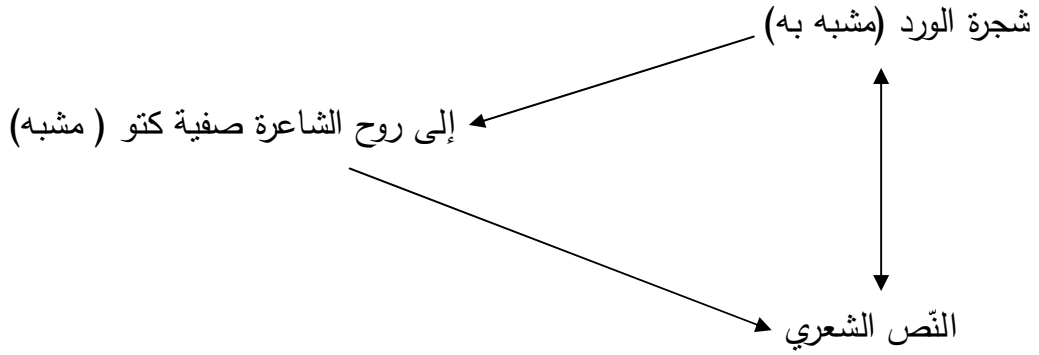
.....

في كفنه حجر فلسطيني

وفي القلب بشارة [1]!

ارتبطت الأسطر بالإهداء أيّما ارتباط، إذ صورت حال الأطفال ومقاومتهم البريئة، فالإهداء عنصر لا يخلو من الإيحاء والتأويل، لأنّه لا يقترن بدائرة المبدع فقط، بل تجاوز ذلك إلى المتلقي وتفسيراته، فمثلما يتم تلقي النّص الشعري بطريقة فنية تأثريّة، فإنّ الإهداء كذلك يحمل خلفيات مقصودة من قبل المبدع ففي قصيدة "شجرة الورد" من ديوان " أشهد أني رأيت" مارس الشاعر لعبة فنية مزج فيها العتبات النّصية دلاليا، وجماليا خاصة بين الثلاثية: العنوان، الإهداء، والنّص، عناصر استغلها الشاعر ونسج بينها خيوطا فنية والمخطط التالي يوضح التلاعب الجمالي بين العناصر المذكورة:

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص208.



(التعبير عن العلاقة بين المشبه والمشبه به(وجه الشبه))

يقول الشاعر في بعض أسطر النّص:

شجرة الورد توارت؛

لم تعد نلمحها؛

إلا على صدر القصائد،

وعلى بعض الجرائد!

..إننا نذبل

يا سيدتي

مثل الوطن

وانكسارات الزّمن ![1]

جسّد الشاعر صورة تشبيهية انطلاقا من عتبتي العنوان والإهداء، صورة حملت في طياتها رثاء لهذه الشجرة، صورة تحمل الكثير من الحزن والأسى بعدما توارت هذه الشجرة وغابت عن الوجود، فلم يبق سوى الذبول الذي هو ذبول نفسي بالدّرجة الأولى، حتى أنّ افتتاح الشاعر القصيدة بقوله" شجرة الورد توارت" دلالة على أنّ القصيدة تتمركز دلاليا وموضوعاتيا حول هذه الشجرة –الرمز– وعلى هذا فالإهداء "

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص227.

ليس كما يعتقد البعض علامة لغوية لا قيمة لها ولا أهمية في استيعاب النّص الأدبي، بل هو ثاني بذرة تسقط من شجرة النّص إلى أرض المتلقي وذهنه بعد العنوان مباشرة."[1] وهو مؤشر لفهم خبايا النّص كالقصيدة التي بين أيدينا مثلا، فانطلاقا من العلاقة بين العنوان والإهداء سيبدأ أفق انتظار القارئ بالتشكّل، ويتحقق هذا الأفق عند تأمل النّص، خاصّة في قوله" لم نعد نلمحها/ إلّا على صدر القصائد".

يتميّز الإهداء بسيميائيّة خاصّة تنبع من المبدع وتنتهي عند المتلقّي، ويرتبط كذلك بالسيرة الذّاتية للمبدع من خلال علاقته بالمهدى إليه، والسيرة الذاتية للمهدى إليه إن ورد مؤشّر يبيّن ذلك في الإهداء كقصيدة" الرّجاء الصالح" من ديوان" أشهد أنّني رأيت" التي جاءت عتباتها كالتالي:

الرّجاء الصالح

إلى روح الشاعر بنيامين مولويزي

الذي تحدّى المقصلة في جنوب إفريقيا.[2]

أهدى أحمد حمدي قصيدته هذه إلى روح الشاعر" بنيامين مولويزي"، وما يميّز هذا الإهداء احتواؤه على عنصر الإخبار، فقد حمل معلومة شخصية للمهدى إليه، وهي قوله:" الذي تحدّى المقصلة في جنوب إفريقيا" وهي إحالة خارج نصيّة عن حياة هذا الأخير، وإذا نظرنا إلى هذه العتبات نظرة سيميائية يمكن تطبيق النّموذج العاملي الذي جاء به قريماس الذي طوّر مفهوم الشخصية إلى ما يسمى بالعوامل:

تواصل

المرسل ← المرسل إليه

أحمد حمدي — روح الشاعر بنيامين مولويزي

[1] أحمد الظفيري، سيمياء عتبة الإهداء، قراءة في شعر محمد صابر عبيد ونقده، فضاء الرؤية وآليات المنهج، المنهل، ط1، 2015 ص182.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص225.

الذّات رغبة الموضوع

أحمد حمدي الرّجاء الصالح(رثاء)

المساعد مشاركة المعارض

الشعر المقصلة

إنّ ما يهمّنا في هذا النموذج هو العلاقة الأولى، لأنّ العلاقة بين المرسل والمرسل إليه شبيهة بعلاقة المهدى والمهدى إليه، وهي علاقة تواصلية، تواصل روحي بين عامل مزال على قيد الحياة وعامل غادرها، وبما أنّ التواصل يتحقّق بتوفّر طرفين موجودين بالفعل، فإنّ التواصل الموجود في هذا النموذج ساده نوع من النقص لأنّه تحقّق على مستوى طرف واحد، وهذا لا ينقص من قيمة الإهداء لأنّ الشاعر تحدّث عن المهدى إليه وكأنّه مزال حيّا بداخله.

كما أنّ العلاقة بين العنوان والإهداء هي علاقة الصفة والموصوف، إذ جاء الأوّل صفة" الرّجاء الصالح" وصف فيه الموصوف الشاعر الراحل، حتى أن القارئ يشعر بنبرة حزن انطلاقا من العنوان جرّاء فقدان هذا الشاعر، ففي العنوان وصفه بالرجاء الصالح، أمّا في المتن فقد وصفه بالرّجاء الجميل، يقول:

نهضت؛

بعد ليل طويل

الرّجاء الجميل![1]

وهذا الوصف دلالة على المودّة النفسية التي تختزن الذات الشاعرة تجاه موصوفه، لأنّ الإهداء لا يكون إلّا لمن ترك أثرا في نفس الشاعر.

كما اتّخذ أحمد حمدي طريقة إهداء مغايرة عن الإهداءات السابقة، وهي عتبة عنوان على شكل

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص225.

إهداء، أي أنّ الشاعر دمج العتبتين في سطر أو عبارة منفردة كقصيدة" قصائد إلى بابلو نيرودا."[1] من ديوان " قائمة المغضوب عليهم"، فعنوان القصيدة هو إهداء في الوقت نفسه إلى الشاعر التشيلي بابلو نيرودا، وهذا المزج جعل منهما عتبة نصيّة واحدة موازية للنص الشّعري.

3_ عتبة الاستهلال:

شهدت الكتابة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة تنويعا على مستوى العتبات النّصيّة، ولعلّ أبرزها ما يسمى بعتبة الاستهلال التي غالبا ما تكون في بدايات النّصوص[2] بمثابة تمهيد قبل الولوج إلى النّص وتتّخذ هذه العتبة أشكالا عديدة، فمن" الاستهلالات الأكثر دورانا واستعمالا نجد: المقدّمة/ المدخل(introduction)، التمهيد(avant_propos)، الديباجة(prologue)، توطئة(avis) حاشية(note)"[3]، كلّها مصطلحات تطوف حول فكرة جوهرية وهي اطّلاع المتلقي على عتبة أوّلية قبل اطّلاعه على النّص.

وظّف أحمد حمدي هذه العتبة في بعض المواضع من شعره، ففي بداية الكتاب المعنون ب"الأعمال الشعرية غير الكاملة" يجد القارئ نفسه ملزما على قراءة مقدّمة هذا الكتاب التي جاءت كعتبة استهلالية تحدّث فيها الشاعر عن نشر أعماله الشعرية ودواعي ذلك، ثمّ ختم المقدّمة بالمكان والتاريخ(الجزائر في 2006/10/17).

كما وظّف الشاعر مقدّمة استهلالية أخرى جزئية، وذلك في بداية ديوان" تحرير مالا يحرّر" وعنونها ب" ما قبل البداية" وكأنّه أراد توضيح بعض الأفكار العالقة في ذهنه قبل الانطلاق في إبداعه الشعري، مما يعبّد الطريق للقارئ للمرور إلى العالم النصّي، وبهذا يتّخذ الاستهلال" وظيفة مركزية هي وظيفة ضمان

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص131.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات، ص114.

[3] المرجع نفسه، ص113.

القراءة الجيّدة."[1] وهذه العتبة موجّهة للقارئ، فعادة ما يكون فيه" المرسل: وهو الكاتب الحقيقي أو المفترض للنّص، المرسل إليه: وهو المتلقي أو القارئ الحقيقي أو المفترض في النّص."[2]

يصبح الاستهلال في هذا الصّدد بمثابة رسالة يوجّهها الشاعر إلى جمهوره، ففي الجزء الأوّل من هذه المقدّمة طرح الشاعر جملة من الأسئلة المتعلّقة بقضية شعريّة مهمّة وهي التراث والحداثة، يقول:" هل الشعر ناقل للمعرفة كما يزعم أنصار المذهب التقليدي؟هل هناك قطيعة إيبستيمولوجية بين القصيدة القديمة والقصيدة الحديثة؟ وفي حال التّجديد أين يكمن ذلك؟ ثم ماهي دواعي وتداعيات التّجديد؟"[3] حاول الشاعر الإجابة عن هذه الإشكالية في مقدّمته من منظوره الخاص.

ثمّ ختم استهلاله قائلا:" هذه أفكار وشذرات أردت إثباتها في بداية هذه المجموعة التي تحمل عنوان" تحرير مالا يحرّر"...فأيّ تحرير وأي تحرّر؟ الجزائر في 3/7/ 1984."[4] يتّضح إذا أن العمليّة الاستهلالية ليست مجرّد توضيح من طرف كاتبها، وإنّما وسيلة إخبار ونقل أفكار بطريقة مباشرة للقارئ أمّا إذا نظرنا إلى شكله" سيتّخذ شكل الخطاب النّثري.. في صيغ سرديّة أو دراميّة، كما يمكنه أن يتّخذ شكلا شعريا."[5] يعكس قدرات الشاعر على الكتابة النّثرية وهي كتابة إبداعيّة تساعد القارئ على الفهم الصحيح للنّص، فقد" تتحوّل تلك العتبات إلى سياقات شعريّة ورؤى لا يمكن فهم النّص دون الإحاطة الشاملة بها."[6]

حفل شعر أحمد حمدي بعتبات استهلالية عبّرت عن إيديولوجيات ورؤى خاصة بالشاعر كديوان" أشهد أنّني رأيت" الذي وردت فيه العتبة الاستهلالية مقولة لمالك حدّاد، يقول فيها:" في كلّ الدّروب التي تقود إلى النّهار أراني أبحث عن اسمي أبدا بين الشواهد...كيف يفتح الماضي المرعب أبوابا لغد جميل؟

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات ، ص117__118.

[2] المرجع نفسه، ص114.

[3] أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة، ص141.

[4] المصدر نفسه، ص144.

[5] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص114.

[6] محمّد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشّعر الجزائري المعاصر، ص237.

إنّي أحلم دائما بغد كالأساطير."[1] انطلاقا من هذه المقولة يكشف المتلقي أنّ العتبة الاستهلالية لأي عمل إبداعي تكون في غالب الأحيان اقتباسا أو قولا لأديب معروف، شريطة أن يخدم مضمون النّص أو الديوان الذي ورد فيه، وقول مالك حداد يحمل من الأمل والتّفاؤل والتّطلع إلى الغد الأفضل ما يكفي، وأوّل قصيدة جاءت بعد هذه العتبة تحمل عنوان" هذا الصباح" قصيدة يحلم فيها الشاعر بمستقبل واعد ووطن مزهر، وهذا الانسجام بين العتبة الاستهلالية وعنوان النّص دلالة على حسن اختيار الشاعر للعتبة وملاءمتها دلاليا وموضوعاتيا مع النّص.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة، ص181.

الفصل الثاني: تشكيل الصورة الشعريّة في شعر"أحمد حمدي"

المبحث الأوّل: الصـــورة الشعـريـــة وتحوّلاتها.

1- التّحوّل المفاهيمي للصورة الشعـريّة

2- التشكيل التصويري في الشعر العربي المعاصر

3- وظـــائف الصـــورة الشعـريّة عنـد "أحمد حمدي"

4- طبيـعة الصـورة في شعـــر أحمد حمدي:

المبحث الثاني: أنواع الصـــورة الشعريّـة في شعـر "أحمـــد حمـدي".

1- صـور المـــفارقـة:

2- الصـــورة الكليـــــة:

3- الصـــورة الرّمـزيـــة:

لقد مست الحداثة الشعرية جل بنيات النّص الشعري المعاصر، السطحية منها والعميقة، كما صاحبت هذه الحداثة تغيرات في بعض المفاهيم الشعرية والعناصر البنائية، التي يقوم عليها الشعر كالصورة الشعرية مثلا التي تعد عنصرا فنيا وتشكيلا جماليا بالدّرجة الأولى، هذا ما تمحور حوله الفصل الذي يحوي مبحثين:

المبحث الأول: الصـــورة الشعريـة وتحولاتها

1- التّحوّل المفاهيمي للصورة الشعريّة.

تعد الصورة الشعرية من أبرز المفاهيم التي تتعلق بجمالية النّص الشعري، مما يجعلها ركنا أساسيا في التّشكيل الفني، لهذا لقيت الاهتمام الكبير من قبل الدارسين والباحثين في المجال الشعري، سواء من جانب التنظير لها أو تطبيقها على النّصوص الشعرية.

ترتبط الصورة بعملية الخلق الشعري، فهي" وليدة محصلة قوى الشاعر والإنسان(الذاتية والمجتمعية)، ومكتسباته الحياتية والثقافيّة ورؤاه الخاصة عبر العام والشامل والإنساني، وتجربته عبر الالتقاط الواعي والحضور التام للأشياء."[1] ولتداخل كل ذلك فهي ليست بالعملية الهينة، لأنّها تشكيل متداخل البنى وعملية إبداعية تضم في طياتها عناصر عدة، وهي بهذا" إحدى الوسائل الفنيّة في بناء النّص الشعري، مما يجعلها أداة اللّغة الضرورية لمنح النّص الشعري دفقه الخاص."[2] فهي لصيقة اللّغة الشعرية التي تعبّر عن هذا التّشكيل التّصويري.

إنّ الحديث عن الصورة الشّعريّة يقودنا إلى تتبع تطوّر مفهومها، إذ لا يمكن تحديد مفهوم دقيق لها في الشّعر المعاصر إلا بعد إدراك التطوّر المفهومي الذي طرأ على مستواها.

محمّد الجزائري، ويكون التجاوز، دراسة نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية
[1] سلسلة الكتب الحديثة 1974، ص21.

[2] عماد ضمور، أثر الثورة العربية الكبرى في الشعـر الأردني المعاصر، علاّن للنشر، 2017، ص 126.

إنّ الصوّرة الشعريّة بنية مهمة في الشعر، بحيث كانت توظّف في الشعر القديم بطريقة التمسها الشعراء وفق منظورهم، إلا أنّ هذا التوظيف مرّ بخطوات، فكان الشاعر" يعرض الفكرة في الخطوة الأولى، ثم يلبسها صورا مستقلة عنها في الخطوة الثانية، إذ أنّه يعتمد غالبا على الموروث الثقافي في صنعته اللّغوية."[1] فتأتي الصورة في النّص كتخطيط مسبق ولا تتجلى بعفوية من الشاعر، هذا ما يؤكّد على تركيز المبدع آنذاك على الفكرة أولا على حساب فنية القصيدة.

ويؤكّد عز الدّين إسماعيل الفكرة السابقة بقوله:" كانت الأشياء الواقعة بالنسبة إليه وسائل لتصوير الفكرة، لا لتصوير الطبيعة، وهي عندئذ لابد أن تنتمي في نسقها إلى الفكرة ذاتها لا إلى الطبيعة."[2] هذا علامة على أنّ الشاعر استغل كل الأدوات التّصويرية لكي تتبلور فكرته في القصيدة، وإقحامه في بعض الأحيان للطبيعة(البيداء) ليس بالضرورة أن يكون شعره تصويريا بحتا لها، بل قد يضم دلالات عديدة من بينها التّعبير عن فراق الحبيبة مثلا من خلال الأطلال ، فالصورة في هذا الصدد تخدم هذه الفكرة.

وانطلاقا مما سبق يرى نعيم اليافي أنّ الشاعر" كان يمخض المعنى في نفسه نثرا، ثم يبني عليه العمل بأن يلبسه ألفاظا أخرى، ويضع له القوافي الموافقة، والوزن اللائق، والصوّر المناسبة، ويظل يحذف ويضيف، يسقط ويزيد حتى يفرغ من العملية"[3]، وبهذا تصبح القصيدة هيكلا مبنيا على تركيب العناصر التي تعبّر عن المعنى الذي يريده الشاعر، والذي" يضيف إلى فكرته أو معناه أو موضوعه الصور التي يملأ بها فجوات الهيكل أو يزيّنه أو يلوّنه."[4]

لقد اتخذت الصورة الشعريّة شكلا بلاغيا معينا؛ إما تشبيها أو استعارة، وتعد" الصورة التّشبيهية أهم الأشكال البلاغية وأكثرها استعمالا في الشعر التّقليدي الجديد، وقد عدّها العرب أصل الألوان البيانية وأفضل صيغ فيها ما يدل على التفنن والابتداع."[5] فالتشبيه بأركانه كان أكثر أنواع الصور البيانية

---

[1] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق2008، ص17.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص128.

[3] نعيم اليافي، المرجع السابق ، ص17.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص44.

الطاغية على القصيدة التقليدية، إضافة إلى الاستعارة بنوعيها والكناية، بيد أنّه وبالرغم من وجود هذه الأنواع البيانية إلا أنها جعلت من الصورة الشعرية محدودة، ثابتة ومقتصرة على تلك الأنواع لا غير.

أما من حيث الوظيفة التي تؤديها الصورة في الشعر القديم، فهي تأتي للشرح والتّوضيح أو للتزيين باعتبارها ترتبط بالفكرة أولا [1]، فهي لا تخرج عن إطار هذه الوظائف، واقتصارها على الميزات المذكورة سلفا لا يلغي جماليتها، أو يقصر من قيمتها، فهناك فئة من القرّاء والمتذوقين للشعر مازالوا يعشقون قراءتها، إلا أنّها وبالرّغم من ذلك فقد اتخذت طابعا محدودا لا منفتحا، ثابتا لا متغيرا وقريبا إلى التّقريرية المباشرة، هذا ما يجعل من عملية التّأويل عملية منغلقة محدودة لغياب الجانب الانزياحي الإيحائي، فيكون بذلك تأويلا مباشرا حتى وإن كانت نسبة الانزياح قليلة.

لقد عرف الشعر العربي تطورا فنيا، بحيث لم يبق متموقعا في حيز القديم، بل طرأ عليه نوع من الانفتاح، إذ أحدثت الرومانسية ثورة على الأدب عامة والشعر خاصة، فظهر ما يسمى بالتجاوز أو التجريب، علما أن التجاوز الشعري هو" مرحلة وعي دقيقة يعيشها الشاعر الناقد والفنان من خلال الإنجاز اليومي المتتابع الذي يترشد بالنظرية العلمية كدليل عمل."[2] فهو لا يتمحور حول التجاوز الأدبي للقديم بل تعدى ذلك إلى حلقة أوسع وهو التجاوز الفكري، بمعنى الخروج من حلقة التفكير القديم إلى تفكير ورؤية جديدة للأشياء، وهذا لا يعنـي التّخلي عما هو تقليدي بل يبقى التراث هو الأصل، والتجديد ضرورة حتمية.

أصبح تجاوز القديم السائد ضرورة لا مناص منها، فالحياة خاضعة لقانون التطوّر، والأدب تعبير عن الحياة، فهو يتطور معها، وتتغير ذهنية المبدع والمتلقي في الوقت نفسه وفقا للتغيرات الجديدة،وعلى هذا فقد" انعكست آثار هذا التجريب في أعمال الكتّاب والفنانين من خلال تلك الحركات الفنية المعروفة بالرمزية، السوريالية..."[3] ، فبدأت ملامح النص الشعري تتغير بدء بالشكل إلى المتن.

[1] ينظر: نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص19.

[2] محمد الجزائري، ويكون التجاوز، ص25.

[3] عبد الله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، ص8.

بعدما كان الشاعر يستنجد بالصورة الفنية لسد فراغ قصيدته، أصبح الشاعر المعاصر يقدّم نفسه وقضيته من خلال شعره، وليس على حساب جمالية النّص[1]. بل إن الشعراء " مطالبون بأن تكون عمليات البحث والاستكشاف الجديدة في المفردة والعبارة الشعرية والصورة نابعة من فهم أصل لجمالية القصيدة كبناء عضوي متكامل."[2]

2_ التّشكيل التصويري في الشّعر العربي المعاصر :

شهدت القصيدة العربيّة تغيرات جذرية، ولعل أهم عنصر جمالي تغير مفهومه واتسع هو الصورة الشعرية، فالشعراء المعاصرون" لم يستخدمونها بوظيفتيها القديمتين: الشرح والتزيين، أو حسب طبيعتها التّقريرية المباشرة وإنما يتوسلون بها ليصوغوا تجاربهم، وليكشفوا حالاتهم."[3] فهي ترجمة للتّجربة الشعورية لدى الشاعر، سواء كانت تجربة واقعية أم تجربة متخيلة، وتصوير للحالة الباطنية لدى المبدع وما تحمله من تناقضات وتضاربات نفسية.

إنّ البحث عن مفهوم الصورة الشعريّة في شعرنا المعاصر ضرورة حتمية، باعتبارها الجوهر الفني لدى الشعراء، فهي تعتبر من" أهم المداخل لشعرية النّص، فالشعر الجميل إنّما هو شعر صورة جميلة الصورة الجماليّة التي تتألف بأنحائها لإضاءة النّص، واستثمار طاقاته لإيصال الحقيقة الشعريّة من المنتج إلى المستهلك.[4]

خرجت الصورة الشعريّة في الشعر المعاصر عن مفهومها القديم الذي ينحصر في التشبيه والاستعارة والكناية، والتي عرّفها الجاحظ بقوله:" إنّما الشعر صناعة وضرب من النّسيج، وجنس من التّصوير."[5] فصرنا نتحدث عن الصورة الشعرية الحديثة التي تداخلت فيها كل المفاهيم، فبات من الصعب تحديد

---

[1] ينظر: محمد الجزائري ، ويكون التجاوز، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص24.

[3] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص83.

[4] عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، " بياض اليقين" لأمين أسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ط1، سوريا 1999،ص83.

[5] الجاحظ، الحيوان، ت: عبد السّلام هارون، دار الكتب، بيروت1969، ج3، ص131..

مفهوم واضح لها وعلى هذا أشار عز الدين إسماعيل إلى أن" الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة هي بلا شك أكثر تعقيدا من أي صورة فنية أخرى."[1]

فاتساع مفهومها أوقعها في التّداخل مع عناصر عديدة كاللّغة، الرّؤيا، الأحاسيس، الإيقاع والتشكيل البصري وغيرها من العناصر البنائية للشعر، بحيث لا يمكن عزل عنصر عن الآخر لأنّه" مادمنا في صدد الصورة الشعرية إذ لابد لها من أن تأتلف من عدة عناصر بنائية، وأهم هذه العناصر: اللّغة وأشكال تراكيبها، والموسيقى وما تشتمل عليه من إيقاع ووزن، والإيحاء وما ينبعث عنه من مشاعر ورؤى وصور وأحاسيس لا محدودة."[2]

تتباين الصورة الشعريّة الحديثة عن القديمة، ليس من حيث المفهوم والتّركيب فقط، بل حتى في ظل عملية تلقيها وتأويلها، التي هي عملية معقدة نتيجة ذلك التّداخل، وعلى هذا يرى رحمن غركان أنّ" الصورة تركيب فني بياني ذو إيحاءات جمالية، وقراءتها وعي تأويلي يتخذ من أبعاد جملة الصورة وفضائها النّصي معالم للكشف عن المعنى التّصويري."[3] وتبقى مهمة المتلقي تأويلها وفك شفراتها والكشف عن العلاقات الجمالية التي تربط بينها.

3_ وظـائف الصـورة الشعرية عنـد أحمد حمدي:

إنّ اتساع مفهوم الصورة في الشعر المعاصر عدّ سببا لتشعب وظائف هذه الأخيرة، فخرجت من التمركز الوظيفي الذي كانت منحصرة فيه قديما_ التّزيين والشرح_ وعلى هذا صنف نعيم اليافي مهام الصورة الفنية قائلا:" تقوم الصورة الفنيّة في الشعر الرّومانسي بثلاث مهام أو وظائف رئيسية هي: التّأثير والإيحاء والإضافة."[4]

1.3_ التّأثيـــــر:

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص140.

[2] سمير علي سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية)،ط1، بغداد1990، ص27.

[3] رحمن غركان، قصيدة الشعر، ص 101.

[4] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص83.

تظل غاية الأدب عامة والشعر خاصة التأثير على المتلقي، وبالخصوص المتذوق للشعر الذي يكون نفسه مرهفا، وبالتالي تبقى درجة التأثير متباينة من قارئ لآخر، فمهمّة الشعر الأولى" أن يؤثر لا أن يوصل، وسيلة إلى ذلك أن يرى بالصورة العالم من حوله، ويشكل بالصورة أيضا عالمه الخاص."[1] والصورة تعكس صورة الشاعر الداخلية وما تتخللها من أحاسيس، تجارب، آلام، أمال...وبتعبيره عن كل تلك التّضاربات النّفسيّة العميقة بأسلوب انزياحي وصورة مؤثرة، تصل إلى القارئ فتحدث عملية التّأثر بهذا النّص عموما.

يمكن ربط وظيفة التّأثر بمفهوم نقدي مهم وهو التّناص، فقد ينتج عن هذا التأثر نص آخر، وهو ما يسمى بتداخل النّصوص فيما بينها، علما أنّ هذا التداخل يأتي نتيجة التّأثر الكلي بصورة ما ، شرط إلا تكون قراءة الصورة قراءة سطحيّة غايتها المتعة فقط، وإنّما وجب أن تكون قراءة ثاقبة تملك إجراءات تحليلية معمقة لأنّ الصورة الفنية المعاصرة صعبة للغاية ومعقدة، خاصة في تداخلها مع اللّغة الشعريّة فهما يشتركان في العديد من السمات الجماليّة كالغموض مثلا.

وقد كتب أحمد حمدي قصيدة تأثر بها بالشاعر العراقي" بدر شاكر السّياب" سماها" كان غريبا على الخليج"، يقول في بعض منها:

..وحيدا؛

جبت أعماق الخليج،

وموجة الأحزان

تلطم زورق النسيان..

تجرفه الرياح،

إلى خليج الشك،

[1] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، ص84.

والغربة.[1]

المقطع عبارة عن صورة كلية عكست تأثر الشاعر بقصيدة سابقة رسخت في ذهنه، وقد لعب أحمد حمدي دور المتلقي النموذجي لأنه وبأدواته الإجرائية شكّل نصا يتجلى فيه التأثر خاصة بالصورة الشعرية التي جاءت مشابهة للنص السابق، صورة مثقلة بالرموز الدالة على ألم الغربة والفراق، خاصة في تصويره لمشهد تخيلي وهو موجة الأحزان وزورق النسيان.

لا يمكن تجاوز الحديث عن العلاقة التي تربط بين التشكيل التّصويري والتشكيل اللّغوي في عملية التأثر، بحيث تظل" اللغة والألفاظ والأصوات هي المشترك العام لكل ما هو إنساني وغير إنساني، ومن هنا تظل العلاقة البنائية بينها وبين الصورة الشعريّة باعتبارها مادة لها أو وسطا، تظل العلاقة بينهما علاقة وجود وحياة".[2]

إنّ تأثير الصورة الشعريّة على المتلقي لا يعني أنّها منفصلة عن المعنى، وإنما اختلافا عن القديم الذي كانت مهمتها" تصوير الفكرة"، ففي النّص الشعري المعاصر تقوم هذه الأخيرة برسم المعنى الذي لا يتسم بالثبات، بل تتعدد الدلالات بتعدد القرّاء، وعلى هذا " يتصل المكون التّصويري بطرائق رسم المعنى الشعري، فالصورة الشعريّة شيء من نور يع حاملا أبعاد المعنى الشعري إلى المتلقي محتفلا بعناصر تأثيرها في الآخر."[3]

2.3_الإيـحـاء:

يعد الإيحاء أبرز ما يتسم به الشعر المعاصر عامة_ لغة وصورة_، وهذه الأخيرة اتخذت طابعا غير الذي ألفه المتلقي، وهي الابتعاد عن المباشرة، فبات الشعراء يتفننون في تشكيل قالب تصويري متميّز وعلى هذا فقد تغيرت المفاهيم التقليدية واتسعت فيرى نعيم اليافي أنّ ما" يقابل التأثير التّقرير، ويقابل الإيحاء المباشرة، فكلا الملمحين مرتبط بالظواهر الأساسية لنظرية التعبير، وبالقيم التي أعلتها...وفي

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعـرية، ص57.

[2] سمير علي سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعـري، ص29.

[3] رحمن غركان، قصيدة الشعـر، ص53.

سبيل الإيحاء سلك الرومانسيون كل طريق وتوسموا بكل وسيلة واتخذوا كل أداة، انتقلوا من استعمال الكلمة علامة إلى استعمالها رمزا."[1] فلا يمكن فصل الفن عامة والشعر خاصة عن النظريات الأدبية فقد كان الأدب محاكاة يعتمد على العقل انطلاقا من نظرية المحاكاة، والشّعر أيضا شكل من أشكال المحاكاة.

ظهرت نظرية التّعبير وأرست قواعد جديدة في عملية الإبداع الفني، ومن بين تلك القواعد" الإيحاء" الذي أسهم في الابتعاد عن الجمود الفني، ولا نعني به الجمود الفكري بل من منظور الإبداع والفن والجمالية، ومن جهة أخرى لا يمكن عزل الأدب عن المناهج النّقدية، فالمناهج الحداثية التي نظرت إلى النّص كبنية مغلقة، واهتمت بالعلامات اللّغوية وعلاقاتها ومعرفة النظام الذي يحكمها وبنظرتها هذه ضيّقت على الأدب، ولكن مع بروز نظريات التلقي التي أعادت الاعتبار للقارئ، بدأت العلامة اللّغوية تتحول إلى علامة إيحائية ورمزية تحمل تأويلات عدة.

يرتبط الإيحاء الذي بات سمة أساسية في الصورة الفنية المعاصرة بعنصر الخيال، إذ لا يمكن الحديث عن الصورة دون التطرق إلى الخيال الذي يعد شرطا في نجاح جمالية الصورة التي أصبحت" شعورا وجدانيا غامضا بغير شكل، بغير ملامح تناوله خيال المؤلف أو الخيال المركب، فحدده وأعطاه شكله أي حوله إلى صورة تجسده."[2]

إنّ الانتقال من الصورة المباشرة إلى الإيحائية انبثق من أسباب عديدة، فلعل" هذا التطوّر الذي أصاب الصورة ونقلها نقلتها الواسعة من المباشرة إلى الإيحاء، يردّ في الدرجة الأولى إلى التحول الذي أصاب علاقة الذات بالموضوع، ونقلها من الانعزال إلى التوافق، ومن الخارج إلى الداخل، ومن العقل إلى الشعور، وبكلمة أخرى نقلها من المنظور المادي الشكلي إلى جوهر الرؤية الانفعالية للحياة."[3] كلها تحولات مفهومية أدت إلى بروز الوظيفة الإيحائية للصورة الفنية الحداثيّة.

---

[1] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص85.

[2] عبد الواحد العكيلي، الصورة الفنية عند ذي الرمة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2010، ص19.

[3] نعيم اليافي، المرجع السابق، ص87.

إنّ ما يميز الصورة عند أحمد حمدي كونها تبتعد عن الأسلوب المباشر التّقريري لتكتسي رداء الإيحاء والتلميح، يقول في بعض أسطر قصيدة" سفر الإشارات" من ديوان" تحرير مالا يحرر":

يبهرني هذا الريح المجنون؛

يحطم سارية الليل؛

ببداهة ينزل،

يرسل نحو القمر السكران

حمائم تلبس أردية الرغبة.

كان على شفتي وطن

يرتجل الوجد

باركني الشجر الثابت

طرزت على ذاكرتي ميثاق الغضب النافر

عبر عروق الليل السافر [1]

يحوي المقطع جملة من الصور الجزئية الإيحائيّة التي اختزنت الكثير من الجماليّة، إذ صوّر فيها الشاعر لحظة سكون وتأمل كان يعيشها مع هذا الريح المجنون مثلما وصفه في الليل الحالك، فقد وظف صورا رمزيّة طبيعية كقوله" يرسل نحو القمر السكران"، "باركني الشجر الثابت"،" عبر عروق الليل السافر"، حملت في ثناياها مشهدا عبّر عن لجوء الشاعر إلى الطبيعة هربا من الواقع المؤلم، إلا أنّ هروبه هذا باء بالفشل لأنّ ذاكرته تحاصره أينما ذهب، يقول" طرزت على ذاكرتي ميثاق الغضب النافر"، فكلما تذكّر ثار غضبه.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص175.

إنّ البوح الشعري الموجود في الأسطر السابقة هو بوح يكتنفه نوع من الغموض نتيجة ابتعاد الشاعر عن المباشرة واقتحامه عالم الإيحاء، يستمر بوحه في القصيدة نفسها قائلا:

تسائلني الريح

عن الآتين

وتكتب فوق الصخر

وعلى جذع الشجر الصامد

أوقات النجم الساهر

في آخر رابية

تتدثّر بالبارود

وتعصف بالمارق

قال الخالق

اكتب صفحة تاريخ بارق

اكتب؛ ما شئت؛ حارق

فالق

فالصفحة تصبح فجرا شارق.[1]

المقطع شبيه بالمقطع السابق خاصة في توظيف الصور الرمزيّة الطبيعية، إذ احتفظ بها الشاعر كـ(الريح، الشجر، النجم الساهر الذي يدل على الليل)، فقد قام بتجسيد ذلك الريح على أساس صديق يحادثه، ومؤنس له في ظلمات الليل الحالك، فكيف للريح أن يكتب على الصخر وعلى جذع الشجر؟ هذه صور جزئية مليئة بالإيحاء لكي يبوح الشاعر عن خبايا ذاتية بصفة غير مباشرة تلفت المتلقي وقوله:" اكتب صفحة تاريخ بارق ....فالصفحة تصبح فجرا شارق" دلالة على الماضي الذي سيتحول إلى مستقبل محلوم، فما يجعل من تحليل الصورة الشعرية المعاصرة تحليلا فنيا هو ذلك الغموض الذي يكتنفها مما يؤدي إلى اختلاف وتعدد التأويلات.

3.3_الإضـــافـــة:

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص177.

تقوم الصورة المعاصرة بوظيفة مهمة وهي الإضافة، نقول عن الصورة" أنّها إضافة عندما تحمل المعنى المركزي وظل الدلالات المصاحبة له، وإذا كان المعنى الأوّل الذي يتأثر به المتلقي ويتلقاه للوهلة الأولى هو الأصل فإنّ ظلال دلالته تتساقط في القراءات المتتالية وفي الظروف النّفسيّة المختلفة لا تقل أهمية عنه."[1] وهذه الفكرة تبلورت مع تطوّر الدراسات النّقديّة في رؤيتها للأدب، فجاك ديريدا في منهجه التّفكيكي الذي جاء به، تناول قضية الانتقال من التّمركز حول العقل إلى التّمركز حول الصوت، على غرار فكرة الكتابة التي نتج عنها ما يسمى بالغراماتولوجيا ، وتفكيك النص من قبل القارئ يؤدي إلى انبثاق دلالات مختلفة من النّص الواحد الذي يبقى مفتوحا للمتلقي.

انطلاقا من الفكرة السابقة فإنّ الصورة الحداثوية تقوم بنفس المهمة، فهي تلفت المتلقي للمرة الأولى بالمعنى الذي يترسخ في ذهنه في القراءة الأولى، إلا أن القراءات المتتالية تخلق دلالات أخرى تختلف عن المعنى الأوّل، قد يراها المتلقي من منظور حالته النفسية الوجدانية و يؤولها انطلاقا من منها، ويأتي متلقي آخر يؤولها حسب رؤيته الخاصة للأشياء، فيختلف التفسير الأول للصورة عن التفسير الموالي، وقد تجمع بين التفسيرات علاقة اختلاف وتضارب شديدين نتيجة التباينات النّفسيّة التي يعيشها القرّاء. وعلى هذا فإنّ ميزة الصورة أنها لا تضم دلالة واحدة بل تبقى زئبقية، في كل مرة تضاف دلالة جديدة عن التصور الأولي لها.

4_ طبيـعة الصـورة في شعـر أحمد حمدي:

1.4 الإسـقـاط:

تعد ظاهرة الإسقاط أهم ما تتميز به الصورة الشعرية المعاصرة، ويقصد به" منح الخارج صفة الداخل، وقوامه في الأغلب ما يسمى بالمغالطة الوجدانية...وسبيله الوحيد إلى البروز هو الصورة."[2] فالشاعر الرومانسي بات يتخذ كل السبل قصد التعبير عن حالته الوجدانية، يدخل في جوّه الشعري كل

[1] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص90.

ما يراه متماشيا وتجربته الشعورية، فيسقط ما تعلق بالخارج لكي يصل إلى دفقته الشعورية المستقرة تارة والمتناقضة تارة أخرى.

يتعلق الإسقاط بالطبيعة كعنصر أساسي، بحيث نشأ" الإسقاط مع التحول الذي حصل لنظرية المعرفة، والدور الهام الذي أصبحت تلعبه الطبيعة، فبعد أن كانت هذه الطبيعة شكلية لا حياة فيها بعيدة عن الإنسان البعد كله، أصبحت ذاتا حية أقرب ما تكون إليه، أصبحت أمّا لكل شاعر."[1] فباتت الطبيعة مصدر إلهامه أولا، ومعادله الموضوعي ثانيا_ حسب إيليوت_ وهذا المعادل لابد له من التجلي على مستوى النص الشعري عن طريق الصورة التي تضم في ثناياها الأحاسيس المختلفة لدى المبدع،الذي استثمر عناصر الطبيعة لتطبيق عملية الإسقاط الفني، كما تجدر الإشارة إلى الطبيعة لم تكن متناولة بكثرة في الشعر القديم، وفي القصيدة الحرّة باتت المتنفس الذي يلجأ إليه الشاعر المعاصر.

إن ظاهرة الإسقاط سمة حداثية، أعطت الصورة الشعرية روحا جديدة، فرؤية الشاعر للحياة باتت رؤية معمقة ومعقدة إلى أبعد الحدود، والرؤية في شعرنا المعاصر تسهم في بروز مفهوم أكثر تعقيدا بكثير وهو الرؤيا الشعرية، وترتبط هذه الأخيرة بالإسقاط؛ لأن الشاعر قد يجد فيما يودّ إسقاطه مبتغاه الرؤيوي فيتجلي في النص.

للتدليل على ما سبق ذكره يمكن الاستشهاد بقصيدة" تائه في مملكة القلق" من ديوان " انفجارات"، يقول في المقطع الأول من القصيدة:

.. ويدقّ قلبي!!

آه... لعلك ترتقين جدار جبي.

أنا ضعت في قلقي، ودربي؛

تلفت مجاديفي،!!

[1] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص90.

وسرت بدون ركب.

في موجة الأيام،

في قلق الثواني.

يغتالني شكّي،

ويعصف بي التحدي

في زحمة الأيام،

في الطرقات وحدي.

ما من رفيق

في الطريق يشد زندي

أنا ضعت في قلقي ودربي [1]

لقد أسقط الشاعر في قصيدته هذه الخارج على الداخل، فأدرج بعضا من سمات الطبيعة ومكوناتها وجعلها داخل نصية بمثابة معادل موضوعي لحالته الشعورية التي تبدو متوترة، فقوله:" تلفت مجاديفي وسرت بدون ركب، في موجة الأيام" تصوير عن قلق وتيه بطريقة أسقط فيها البحر بتقلباته وبمجاديفه وأمواجه على حياته، وقوله:" ويعصف بي التحدي" إشارة إلى الطبيعة التي عبّر عنها الفعل" يعصف"،حمل دلالات شعرية لا تنفصل عن المعنى المعجمي له، فالعاصفة الطبيعية الواقعية باتت عاصفة وجدانية محضة، جعلت منه يعيش حالة المد والجزر التي يسم بها البحر، فالشاعر افتتح نصه بالتمني؛ فهو يود التخلص من البؤس العاطفي الذي يعيشه، ومن الحرمان أيضا، فعبّر عن الوحدة القاتلة التي انتابته، وبهذا وجد في الطبيعة ما يود الإفصاح عنه ولجأ إليها كمؤنسة له.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص20.

ويقول في المقطع الموالي:

.. ويتيه عبر البحر ركبي!!

فإذا قلاعي؛

تخبّ في غبش الضباب.

تترنح السكرى،

وترتاد الغياب

فيضيع في صمت المخاض

وفي احمرار الشمس

هذا السندباد[1]

يحمل المقطع أنينا وشكوى غير مباشرة، وهناك مفارقة بين المقطعين؛ ففي البداية قال" وسرت بدون ركب" ثم استدرج وقال" ويتيه عبر البحر ركبي" فكيف له أن يتيه ركبه وهو لا يملكه؟ والأصح هو أن الشاعر لم يحدد هدفه في الحياة، ولم يعيّن حلمه الحقيقي نتيجة الاختلاط النفسي والذهني الذي كان يعاني منه، وبعدما تمكّن وبصعوبة وبتحدي من القبض على ما يريد أن يعيشه ضاعت كل أحلامه وآماله في مهب الريح، والمقطع تصوير لحالة الضياع تلك، وقد خدمت بعض الأمكنة الموظفة في النص الحالة الشعورية لدى الشاعر، كتكرار" البحر" الذي لم يرد اعتباطا وإنما تحول من مكان حقيقي واقعي بأبعاده الجغرافية إلى رمز وعلامة سيميائية، فأصبح في النص يطلق عليه" الفضاء" لأنّه بات

[1] أحمد حمدي: الأعمال الشعريّة، ص21.

مفتوح الدلالات وفقد كل السمات الواقعية، وبهذا" يحمل المكان ذات الشاعر،لأنّه ارتفع به من مجرد حيز جغرافي جامد إلى حيز لغوي ينبض بالحركة و الحياة."[1]

وحملت لفظة" الضباب" دلالات عميقة؛ لعل أبرزها أن الضباب علامة على الغموض وصعوبة الرؤية، فالشاعر يعاني من واقع يسوده الغموض، لم يعد يرى الأشياء كما هي بل اسودّت الحياة والأحلام في وجهه، ما خلق معاناة باطنية لديه، هذا ما أكدته لفظة" المخاض" التي ترمز إلى العسر والألم والأنين والصراخ، فصراخ الشاعر هو صراخ داخلي لا خارجي.

وقوله" احمرار الشمس" أي الغروب يحمل دلالات مختلفة، فتماشيا وحالته النّفسيّة المزرية جعل من المنظر علامة على النهاية الحزينة التي يعيشها، بحيث شبّه نفسه بالسندباد الذي يبحث عن الاستقرار النفسي، هذا يؤكد أن الشاعر يسقط من الخارج ما يخدم نصه ودلالته.

2.4 – الإمـتـــداد:

تتسم الصورة الشعرية الحداثوية بما يسمى بالامتداد، أو الانتشار، وهو تطور من الصلابة إلى الامتداد[2]، أي تطور في طبيعة الصورة من الثبات والتمركز البيتي_ إن صح القول_ إلى الانتشار على مستوى النص ككل، فقد تتحقق هذه الصورة في السطر الواحد، كما قد تتعدى ذلك إلى القصيدة كلها وهذا التجاوز في طبيعة الصورة كان لابد منه لمسايرة التجديد الشعري، فكان للرومانسية الدور الكبير لهذا التجاوز، وعلى هذا يرى نعيم اليافي أنه" عندما جاءت الثورة الرومانسية تغيّر كل من هذين: الذوق والشَكل، أو نقول تطورا، فالأول اتجه نحو الشفافية والرقة والحساسية و الليونة، والثاني تعدى دلالته

[1] محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، كلية الآداب و اللغات، جامعة منتوري، قسنطينة 2006/2005، ص115.

[2] ينظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص95.

الخارجية... والذات الإنسانية في تذوقها العام وفي محاولة تركيبها الشكل الجمالي بناء، وتلقيه ابتعدت عن العالم الصلب."[1]

يحيل مصطلح الامتداد إلى مطاطية الصورة الشعرية المعاصرة، فالتحول الشكلي الذي طرأ على النص الشعري المعاصر أثّر على تطور هذه الأخيرة، بحيث أصبحت القصيدة عبارة عن سلسلة من الأسطر المتفاوتة الطول، وكل سطر يمهّد للسطر الموالي ويكمله، سواء في ظل التضمين الذي يرتبط بالجانب الدلالي، وهو عدم اكتمال دلالة السطر إلا من خلال السطر الموالي أو التدوير الذي يرتبط بالجانب العروضي_ الإيقاعي_، وهو عدم اكتمال التفعيلة إلا من خلال بداية السطر الموالي ، أو في ظل غيابهما، وعلى خلاف الصورة التقليدية التي كانت تتموقع في البيت الواحد_أو في جزء منه_ فإن الصورة المعاصرة تشمل النص بأكمله، تبدأ في السطر الأول لتتجسد في السطر الأخير، خاصة فيما يخص الصورة الكلية.

ويرتبط امتداد الصورة بمفهوم حداثي متداخل معها إلى حد بعيد وهو الرؤيا الشعرية، فامتداد الصورة هو في الحقيقة امتداد لرؤيا الشاعر التي باتت عنصرا مهمّا يتحكم في جمالية النص المعاصر،" فالإبداع الشعري جماليا لا يخلد كمؤشر على التناسق والانسجام فحسب، وإنما كمؤشر على الرؤيا الشعرية المنظمة للكلمات والعبارات والجمل بشكل لائق أو رائق فنيا"[2]إذ تتوغل بين الكلمات والأسطر، وتطوف في القصيدة وما تحويه من بنى سطحية أو عميقة، لتتجلى من خلالها، وبما أن العلاقة بين الرؤيا والصورة هي علاقة تداخل، فإنّ ما تتصف به الصورة يلازم هذه الرؤيا كالامتداد مثلا.

إن امتداد الصورة الشعرية على مستوى النص هي كذلك امتداد عاطفي، وجداني وشعوري، لأنها تعكس حالات شعورية متباينة، فكلما كانت ممتدة امتدت معها الأحاسيس والمشاعر في ظل انتشار واسع، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يرتبط الامتداد بالدلالة أيما ارتباط، إذ لا تخلو صورة فنية من

[1] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص96.

[2] عصام شرتح، الفكر الجمالي في قصائد أولئك أصحابي للشاعر حميد سعيد، ص15.

جانب دلالي معيّن ، فتبقى مفتوحة المجال على القارئ الذي يتأمل أولا هذا الامتداد، ثم يحاول الغوص فيه وقراءته وتفكيكه، والحديث عن امتداد الدلالة هو حديث عما يسمى بالتضمين، فكلما توفر هذا الأخير في النص كان امتداد الدلالة موجودا.

وبما أن التشكيل الفني في القصيدة المعاصرة لا يرتكز على عنصر معين، فإنه قد تمّ إلغاء كل الحدود الفاصلة بين العناصر البنائية للنص، والتي تتميز بالتداخل إلى درجة أن غياب عنصر واحد قد لا يحقق جمالية التشكيل، وللتوضيح أكثر عن امتداد الصورة الشعرية يمكن التدليل بقصيدة "مشكلة" من ديوان "انفجارات" ، فهي تصوير فني لاضطراب نفسي وعاطفي عميق، بدايته الذكريات التي باغتت الشاعر فجأة وذلك في قوله في مطلع النص:

.. وترسبت في ذكرياتي؛

عينا عصفور،

ينقر في قلبي النور.[1]

توحي الأسطر بالغموض والدهشة، فكيف لعصفور أن ينقر في قلب الشاعر النور؟ إلا أن هذا الغموض يتجلى في الأسطر الموالية للنص، يقول الشاعر:

وها أنا أصارع الدوار؛

في شراييني يعيش الحزن،

والحب؛[2]

توحي الأسطر بصورة فنية فيها تحسيس للمعنوي، إذ جعل الشاعر من الدوار شخصا يصارعه وفي الوقت نفسه جعل من شراينه مأوى للحب والحزن معا، وهنا تناقض بين المفهومين(الحب

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص31

[2] المصدر نفسه، ص31.

والحزن)، فالأول في أغلب الأحيان قرين الفرح لا الحزن، هذا ما يدل على التناقض الموجود في نفسية الشاعر.

بدأت ملامح امتداد الصورة تتضح في قوله:

ويمتدّ الصراع.

وفي لحظة اللاوجود !

وقفت في المنولوج والحياة،

وعقرب الساعة

في نهاية المطاف.

تململ في بطن الأشياء

ليعبر عيني العالقتين..

بلا أهداب!

في قفص الزمن الضائع

فالعالم في سرداب المجهول

تمخض..

حولني..

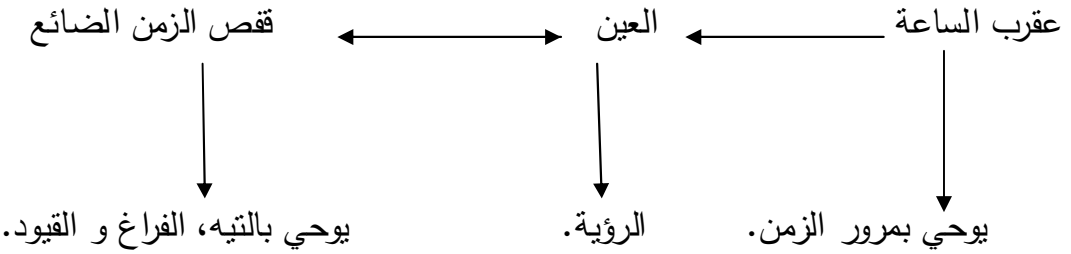
مشكلة![1]

[1] أحمد حمدي: الأعمال الشعرية، ص31.

افتتح الشاعر السطر بالفعل " يمتدّ" والذي يدل على الاستمرارية والانتشار دلاليا، هذا ما خدم الصورة من جهة، ومن ناحية أخرى هو امتداد نفسي، فبعدما تغلبت عليه الذكريات وحاصرته، تكوّن لديه صراع بينه وبين ذاته، ليمتد هذا الصراع وينتشر، وصاحب الامتداد النّفسي الدلالي امتداد على مستوى الصورة التي عبّرت بصورة فنية عما يعيشه الشاعر ويعانيه.

لقد شكّل الشاعر صورة تجسدت من خلالها الرّؤيا في قوله" وفي لحظة اللاوجود، وقفت في المونولوج والحياة" دلالة على استمرار التضارب النفسي باعتبار أنّ المونولوج هو حديث الذات مع نفسها، فهو بتحاوره مع نفسه لاإراديا في لحظة تجرّدت ذاته من الواقع، لكي تصل إلى عالم اللاوجود وهنا تنفجر الرّؤيا.

استمر الشاعر في عملية التّصوير قائلا" وعقرب الساعة...مشكلة"، تحمل الأسطر صورة مزج فيها الشاعر بين الزّمن والحواس، واتخذ اللّغة سبيلا لذلك، بحيث تلاعب بها بطريقة تلفت انتباه المتلقي وتشدّه، فكيف لعقرب الساعة أن يخترق الأشياء لكي تصل إلى عينيه العالقتين في قفص زمني ضائع؟ إلا أن هذا ممكن جدا في تصور الشاعر، ويمكن التوضيح أكثر بالمخطط التالي:



إذا اعتبرنا العلامات اللغوية السابقة علامات سيميائية، فإن توظيفها من قبل الشاعر يدل على رؤية شعرية معينة، فكل علامة هي امتداد للعلامة السابقة، ما كوّن الامتداد الدلالي، وكأن الشاعر أراد أن يقول أنه بالرغم من مرور عقارب الساعة كل يوم، فإن عينه لا ترى سوى التيه والضياع، وهو في الوقت نفسه لا يدل على تنمره من الواقع فقط، بل في المقابل هو حلم نفسي مضمر، فهو يناشد الزمن أن يأتي له بكل جميل.

وقد ضمّ المقطع الأول من قصيدة" انفجارات" صورة ممتدّة، يقول فيها:

..وينفلق الصّمت؛

تحبل في دغدغات المواسم؛

في رعشات الضحايا...

الحروف..

رؤى عاشق

عشبا في عيون العطاش.[1]

المقطع صورة كليّة اتّسمت بالامتداد، بحيث لم تكتمل معالمها من خلال السطر الواحد، وإنما بدأت تتشكل بالتدريج، وعلاقة العنوان بمطلع النص جليّة دلاليا، فقوله"انفجارات" في عتبة العنوان و" وينفلق الصمت" في السطر الأول يوحي بالتداخل الدلالي والفني بينها لأن الانفجار نقيض الصمت، وانفجار الإنسان نفسيا يعني خروجه عن الصمت.

وقد بدأت الصورة بالتجلي انطلاقا من قوله" وينفلق الصّمت"، صورة تحسيسيّة قام فيها الشاعر بتصوير فني يدلّ على لحظة انقشاع السكون الذي كان يسوده ودخوله حالة من الصراخ والبوح، إلّا أنّه صراخ غير عادي، فقوله" تحبل في دغدغات المواسم، في رعشات الضحايا، الحروف" دلالة على أن الشاعر قد حوّل صمته إلى حروف، وهذه الأخيرة علامة على الكتابة الشعرية الإبداعية التي يصرخ من خلالها الشاعر، وتمتدّ الصورة إلى غاية قوله" رؤى عاشق، عشبا في عيون العطّاش"، أسطر عكست العلاقة بين العلامتين" الحروف والرؤى" فالشعر والرؤيا متلازمان ومتداخلان لا يمكن الفصل بينهما، ويبدو أن الذات الشاعرة في هذا النموذج هي ذات عاشقة، صوّر الشاعر خروجها من عالم الصمت، إلى عالم الإفصاح والإبداع للتعبير عن تجربة شعرية حافلة بالعشق.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعـريّة، ص41.

وبما أنّ الصورة تتعلق بالرؤيا، شكل القصيدة، وجدان الشاعر والدلالة من زاوية الامتداد، فإنّه من الضروري عدم تجاهل عنصر آخر له علاقة متينة بامتداد الصورة وهو الجانب الإيقاعي.

يعدّ التدوير من أبرز التمظهرات الإيقاعية المعاصرة، هو خرق للإيقاع التقليدي الذي ينادي بالوقفة العروضية، فالتجديد الشعري فرض الخروج عن الوقفات العروضية والدلالية معا، هذا ما أسهم في تسريع ريتم القصيدة إيقاعا، وتدفق الدفقات الشعورية بصفة متتالية، هذا دليل على أن الإيقاع لا ينفصل عن الدلالة، والدفقة الشعورية لابد لها من التجلي عن طريق الصورة الشعرية التي تتخذ اللغة وسيلة لها، ويرتبط التدوير العروضي بامتداد الصورة، فكلما كثر هذا الأخير انتشرت معه الصورة بصفة سريعة.

وللتدليل على ترابط التدوير وصفة الامتداد يمكن الاستشهاد بمقطع من قصيدة" فقير على صليب لوركا" من ديوان" انفجارات"، يقول فيه الشاعر:

وحدّقت عيناي في الفراغ

تصارع الضياع؛

فالحب ضاري،

والندى قد ضاع!

ومخلب الوحش

يصرّ في الأمعاء

كقطّة عمياء[1]

المقطع من بحر الرجز، ورد التدوير في مواضع منه، على سبيل المثال جاء بين السطرين الثالث والرابع على الشكل التالي:

0/0//0/0/

مستفعلن مس

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص29.

تدوير

00/0/0//0/

تفعلن

وبين السطرين الخامس والسادس:

/0/0//0//

متفعلن مست تدوير

00/0/0//0//

علن

التداخل بين التدوير والصورة جليّ، فقد صوّر الشاعر حالة من التيه النفسي والوحدة انطلاقا من قوله "وحدّقت عيناي في الفراغ" لكي تمتد وتنتشر الصورة وتتحوّل الوحدة إلى ضياع في قوله"تصارع الضياع، فالحب ضاري، والندى قد ضاع" وهذا الامتداد التصويري والدلالي صاحبه امتداد إيقاعي إن صحّ القول، بحيث خدم التدوير سريان الدفقة الشعورية بصفة ممتدة ومنتشرة.

يعبّر هذا التداخل عن العلاقة بين البنية السطحية والعميقة في النص الشعري المعاصر، فما تتصف به الأولى قد تتصف به الثانية، ويظهر ذلك من خلال الإجراء التحليلي الذي يقوم به المتلقي.

3.4 – النّمـــــــو:

إن الموقف العام للشاعر المعاصر هو موقف لا يتسم بالثبات، بل بالتحول[1]، وانعكس هذا الموقف اللامستقر على الأدب عامة والشعر خاصة, فأصبحت القصيدة العربية المعاصرة بأدواتها الفنية المختلفة لا تعرف طعم الثبات، وبالخصوص الصورة الشعرية التي نزعت ثوب القديم واكتست حلّة الجديد.

يعد النّمو من أهم سمات الصورة الفنية المعاصرة، فهي لا تبرز في النص بصفة مكتملة من البداية، بل تمر بمراحل ومسار تنمو فيه دلاليا، شعوريا وحتى رؤيويا، فالصورة النامية هي" الصور

[1] ينظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية، ص99.

التي تسيطر على الألفاظ، ويتّسع مدارها بطول تأملنا لها، تهبنا إشعاعات وطاقات ورؤى كلما عاودنا قراءتها."[1] فتطورها على مستوى النص يتبعه تطور في عملية القراءة ومنه تطور في التفسيرات.

إن الشاعر بإبداعه الشعري لا يكون مندفعا منذ اللحظة الأولى، وإنما يسوده بعض من الهدوء النفسي، وبمجرد أن يدخل جو القصيدة تبدأ عملية التأثر والانفعال، وتطور الخيط الشعوري لدى الشاعر يصاحبه تطور الإجراءات الفنية لديه.

يقصد بنمو الصورة أنّها لا تتجلى بعمق إلا من خلال الأسطر الموالية للنص الشعري، فتتشكل تدريجيا إلى غاية تحققها الفني، كما ترتبط عملية النمو برؤيا الشاعر إلى حد بعيد، وذلك لأنّ الرّؤيا في النص تتطوّر إلى أن تتشكّل كلياّ من قبل الذات المبدعة التي تكون عادة ذاتا هائمة، متخيلة، نامية تحتاج إلى وسائل للتعبير عن حالتها المعقدة، والصورة الشعرية من أهم تلك الوسائل التي تعرّي خبايا الشاعر النفسية تجعل القارئ ملزما لفكها وتحليلها.

واكتساب الصورة الشعرية المعاصرة صفة النمو يؤكد أن الحداثة الشعرية قد تركت بصمتها الفنية فيها، لأنه أصبح من الصعب القبض على دلالة ثابتة لها أو تحليلها بشكل ثابت نظرا لعدم ثباتها، فهي تنمو وتتحرك في كل أرجاء النّص ومعارجه لدرجة أنها قد تبدأ بالتشكّل في السطر الأوّل وتنتهي في السطر الأخير وبهذا تكون صورة كليّة.

4.4 – الغمـــوض:

يرتبط الغموض بالشعر المعاصر وتشكيلاته الفنية كالصورة واللغة، فغموض اللغة يؤدي حتما إلى غموض الصورة، وقد ابتعد الشعراء عن الأسلوب المباشر، ليتخذوا من الصورة وسيلة فنية كلّما اكتسبت صفة الغموض زادت جماليتها، فمن مميزات القصيدة الحرة أن صورها ذات طابع تميل إلى الغموض "فالشعر الجديد يتسم في معظمه بخاصة في أروع نماذجه بالغموض."[2]

---

[1] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية، ص100.

[2] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 187.

لقد استثمر أحمد حمدي هذه الظاهرة الجمالية في مجمل قصائده، كقصيدة " كوحشة الصبي" من ديوان " انفجارات" ، يقول فيها:

كوحشة الصبي ؛
وقع خطاك عند الأفق الغربي !
يهز في الأعماق وحدتي.
يا هائما ..
وحدك في فجاج الموت![1]

يا مضغة ؛
في جوف حوت ؛
تبحث عن شعاع النور.
في عالم الديجور ،
يصعد للنجوم عند الليل؛
على جسور الشوق ؛ يمارس الأحلام ،
و التزوير.
يحمل سيف البرق ؛
فوق رأسه عمامة
تدور.
و فجأة ينفجر الحلم ،
و يقرع الناقوس!
وقع خطاك عند الأفق الغربي.
كوحشة الصبي؛

[1] أحمد حمدي : الأعمال الشعـرية غير الكاملة ، ص 45.

كآهة الغريب في البحار . [1]

الغموض باد في القصيدة وذلك انطلاقا من العنوان " كوحشة الصبي" ، فالشاعر بالرغم من تعبيره عن وحشة، تيه وضياع وشوق وغيرها من الأحاسيس التي تخنقه، إلا أن بوحه الشعري هذا كان بطريقة جمالية سادها الغموض، فقوله" كوحشة الصبي" دلالة على صدق إحساسه، فكلمة "" الصبي" رمز للبراءة ، الصدق، النقاء، وشوق الصبي_ خصوصا اتجاه أمه_ يكون نابعا من القلب إلى درجة الحرقة و البكاء.

صوّر الشاعر في بادئ الأمر وحدته عندما قال " وحدك في فجاج الموت"، ثم انتقلت دفقته الشعورية إلى الرغبة في الخروج من هذه الوحدة التي لا تطاق في قوله" تبحث عن شعاع النور، في عالم الديجور"، ثم صور منظرا مزج به بين اللغة والخيال مما أدى بالغموض إلى بروزه في قوله:" يصعد للنجوم عند الليل" ... إلى غاية " كآهة الغريب في البحار" .

يعيش الشاعر في دفقته الشعورية هذه حالة لاوعي، وذلك من شدة تأمله، إذ انسلخت روحه في ثنايا الليل، لتحتل مكانة بين نجومه اللامعة، وكأنه يود الهروب من واقعه ووحدته ليجد النجوم مؤِنسة له، و قوله " يحمل سيف البرق" عبارة فيها انزياح دلالي، فالسيف دلالة على أخذ الشيء بالقوة، وكأن الشاعر أراد أن يحقق أحلامه بقوة و إرادة، فهو يصارع من أجلها إلا أن هذه الأحلام انطفأت بمجرد طلوع النهار ما يشكّل دلالة مفارقة، يقول:

يا سندباد البحر..

ألق النهار!

إلق عصا الترحال

ليس ها هنا أحد !

يا وحشة الصبي![2]

يرتبط الغموض أيما ارتباط باللغة التي تعبر عنه، إذ" استرعت مسألة الغموض وعلاقتها باللّغة

[1] أحمد حمدي ،الأعمال الشعرية ، ص 45.

[2] المصدر نفسه ، ص 46.

الشعريّة اهتمام القدامى والمحدثين من النّقاد ولأنّها تقع في صميم العلاقة بين الإبداع والتلقي."[1] فهناك تداخل بين اللّغة الشعريّة والغموض من جهة، والعلاقة بين هذه الظاهرة الجمالية و المتلقي من جهة أخرى .

ترتبط القصيدة المعاصرة بالغموض الذي يعد من أهم الركائز الفنية التي تنبني عليها، "فربما ارتبط الغموض بطبيعة الشعر ذاتها حتى ليمكن القول في بعض الأحيان أن الشعر هو الغموض."[2] وهذا ما يجعل من الشعر شعرا بغموضه.

توحي قصيدة " فقير على صليب لوركا " من ديوان " انفجارات" بالغموض انطلاقا من العنوان الذي يعدّ مفتاحا للولوج إلى عالم القصيدة، ومن جهة أخرى يوحي بالغرابة والدهشة، فمن هو هذا الفقير ؟ وماذا يقصد به الشاعر؟ وما هو هذا الصليب؟

يقول الشاعر في المقطع الأول من القصيدة:

و حدقت عيناي في الفراغ
تصارع الضياع ؛
فالحب ضاري،
و الندى قد ضاع!
و مخلب الوحش
يصر في الأمعاء
كقطعة عمياء،
.. يا هذه السماء ؛
فعامنا مستنقع،
تغمره المجاعة

[1] خالد الغريبي، في قضايا النّص الشعري العربي الحديث ، ص 63.

[2] عز الدين إسماعيل ، الشعـر العربي المعاصر ، ص 88.

و نحن في مخلبها جماعة.[1]

وصف الشاعر في هذا المقطع الجو الحزين الذي يتخبط فيه، فكل الأشياء الجميلة قد اضمحلت لتترك مكانها المخاوف والشكوك، فالفراغ الباطني الذي يعيشه جعله جثة بلا روح، وقلبا دون نبض،فأيّ حياة تحلو إن ضاع الحب؟ وهذا ما جعل الشاعر في حيرة وقلق، لأن الحب يولّد الرغبة في العيش وفقدانه هو ضياع بحت، ثم يواصل قائلا:

تخنقني شوارع المدينة

و يركض التاريخ للوراء

يلولب الأيام

في سخاء

يقتلني ..

يسحقني

يا إخوتي

لوركا على الصليب مات

لأنه أدرك

ما تضمره

في موتها الحياة.[2]

انطلاقا من هذا المقطع يتضح أنّ الشاعر قام برحلة نفسية معنوية، عبّرت في محطتها الأولى عن ضياعه في هذا العالم الرحب، واتسع هذا التيه به إلى أن وصل طيفه إلى "شوارع المدينة" والتي يقصد بها إسبانيا، وهي المحطة الثانية من رحلته الغامضة تلك، إذ استثمر الشاعر هذا المكان الحقيقي الواقعي لكي يدخله العالم الشعري الرحب، ليتحول بذلك إلى فضاء مفتوح الدلالات، وبمجرد وصوله إلى هذه المدينة بشوارعها الخانقة أخذت به الذاكرة إلى الوراء في قوله"يركض التاريخ للوراء...يسحقني"، تمظهرت شعرية اللغة في توظيفه للبنية الزمنيّة لكي يستذكر "غابريال لوركا" الشاعر

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة ، ص 29.

[2] المصدر نفسه , ص 30.

الإسباني الثائر، الذي أعدم في أوج شبابه، فكان يردد في لحظة إعدامه بعضا من شعره الذي يدعو إلى الحرية والإنسانية.[1] وبهذا وقف الشاعر على صليب لوركا بحسرة وألم على رحيل الشاعر الثائر وكأنه أراد القول أن كل شيء جميل ذهب مع لوركا و قتل معه، فالحب ضاع مع رحيل هذا الرمز.

أمّا الفقير الذي كان عند صليب لوركا هو الشاعر، ليس بجسده وإنما بروحه وخياله الشعري، إذ صور نفسه وهو عند الصليب المشئوم، وكأنه يبكي على طلل بكل حسرة، وما آل إليه واقعه المر الذي غادرت فيه الإنسانية وشدت رحالها لتحل محلها اللاإنسانية، وقد لعبت اللغة الدور الكبير في طرح هذه الأفكار والأحاسيس شعريا، فهي المادة الخام التي صنع بها الشاعر عالمه الشعري الخاص، وفق تلاعبات فنية وانزياحات جمالية، فتدخل" في نسيج التّجربة الفنيّة وتنصهر معها في أتون الموقف الجديد الذي أخضعت له، فتخرج من هذا الصهر متوهجة كالنار مثقلة بدلالات وإيحاءات وطاقات تعبيريّة جديدة."[2]

هذا ما يخلق متعة شعرية، تبدأ من ذات الشاعر في عملية نسج هذه اللّغة، لكي تنتقل إلى القارئ الذي يفتن بهذه اللّغة المنسجمة،المنزاحة والغريبة في كثير من الأحيان، و لهذا فإنّه "عندما نتعلم كيف نحلل قصيدة تحليلا ذكيا، سنجد أن متعتنا إنما تزداد عمقا بفهمنا، و أن التحليل لا يفسد القصيدة"[3] ،بل يزيدها إشراقا وتوضيحا، حتى ليمكن القول أن النّقد مرتبط بالمتعة، " فالنّشأة المثالية للنّقد الأدبي أن يصدر عن متعة، وما ينبغي أن يحدث هو أن نجد شيئا مبهجا و نشعر في صحبته بالارتياح. "[4]

كما تجدر الإشارة إلى أنّ الغموض درجات؛ فهناك من يكتب بلغة عميقة، وبصورة أكثر عمقا وكلما كانت الرّؤيا موجودة زادت درجة الغموض، والشعر المعاصر هو رؤيا، " فإذا كان الشعر الجديد إذن يغلب عليه طابع الغموض فلأنّ الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله، وهي أن يقول الشعر أولا."[5] وهناك من الشعراء من يوظف هذه السمة الفنية بدرجة أقل، فالتفاوت موجود عند الشعراء

---

[1] ينظر : موقع غوغل.

[2] عبد الله أحمد المهنا: الحداثة و بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ، ص 26.

[3] ت.س.إليوت و آخرون: اللغة الفنية ، تعريب و تقديم: محمد حسن عبد الله ، دار معارف ، القاهرة ،مصر، ص35.

[4] المرجع نفسه، ص 34.

[5] عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص 194.

الجزائريين، حتى عند الشاعر الواحد، فأحمد حمدي مثلا في دواوينه وظف الغموض اللغوي في بعض قصائده، و لكنه _ الغموض_ غاب في البعض الآخر .

المبحث الثـــاني: أنواع الصـــورة الشعريـــة في شـــعر أحمـــد حمـــدي.

إن التطور الحاصل على مستوى الصورة أدى إلى تشعبها وتعدد أنواعها، ونظرا لاتساع هذه الأنواع سيتم التركيز على التي طغت في شعر أحمد حمدي.

1_ صـور المـــفارقـة:

تعد المفارقة من أبرز المفاهيم الحداثية اللصيقة بالشعر العربي المعاصر عامة والجزائري خاصة وتتجلى في خلق لغة شعرية تكون أداة للتّعبير عن الصورة، والصورة المفارقة نوع مهم من أنواع الصورة العديدة لكونها تحوي على طاقات تعبيرية وجمالية، لأنّ" لغة الفن لغة تلعب فيها ظلال الدلالات دورا يفوق الدور الذي تلعبه الدلالات المحددة ذاتها."[1]

يرى نعيم اليافي أن المفارقة" تتولد تحت ضغط الإحساس الغامض لتحمل التّجربة وتخرج إلى الحياة غاصة بالدلالات المتلاحمة، مفعمة بالمعاني المتباينة المتشابكة، غامرة بالإيحاءات العديدة المتداخلة."[2] وهذه طبيعة المفارقة لأنها تدل على أحاسيس غامضة تعتري وجدان الشاعر لشدة غموضها وتداخلها، وبهذا تبقى المفارقة ظاهرة من أهم الظواهر الأسلوبية التي بها ندرك التناقضات الموجودة حولنا.

أشار علي عشري زايد إلى أن" المفارقة التصويرية تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض."[3]

---

[1] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية، ص153.

[2] المرجع نفسه، ص154.

[3] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتّوزيع، ط4، القاهرة2002، ص130.

وتعليقا على القول السابق يمكن الإقرار أنه لا يمكن أن يتحقق هذا التصوير في ظل غياب عناصر أو أطراف معينة، بل يجب توفر جملة من العلامات، ويعد مربع قريماس خير نموذج حول العلاقات التي تربط هذه العلامات.

وردت المفارقة في مقطع من قصيدة" سفر الإشارات" من ديوان" تحرير مالا يحرر"، يقول فيه الشاعر:

بادرني صوتك مبحوحا،

من خلل الثلج المحروق،

وأكوام الطين،

وأعراس البدو،

في حمأة ساعات الليل؛

ينزل من أعراق الطمي

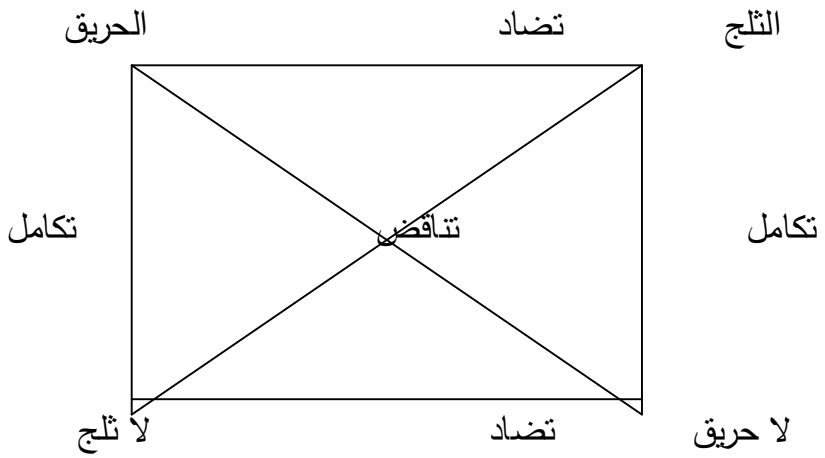
غريبا،[1]

يبدو أن الشاعر تائه في عالمه الخاص، حيث انغمس تفكيره في بحر الذكريات التي تبادرت إلى ذهنه، وما يسع الحنين إلا أن يهاجر به إلى سفينة الشوق والانتظار، فجسد هذه الروح الطاهرة في عالمه الشعري لكي تكون له خير مؤنس، وقوله" من خلل الثلج المحروق" مفارقة نوعها" مفارقة الازدواج والتضاد" .

تصدر مفارقة الازدواج والتضاد عن" الرؤية الكلية الموحدة للكون والإنسان والحياة، وهي رؤية تجرد أمام أعيننا الجمال النائم الذي هو روح الكون، وترفع اللثام عن المضمر المختفي وراء أثار الألفة

[1] أحمد حمدي: الأعمال الشعـرية، ص174.

وتجعلنا نبصر الأشياء المعتادة كأنّا لم نشاهدها من قبل على الإطلاق."[1] فالثلج ببرودته مألوف والشيء نفسه بالنسبة للحرق، إلا أن الجمع بينها هو الأغرب، وإذا اعتبارنا الثلج والحريق علامتين سيميائيتين، فإن العلاقات الموجودة بينهما ستكون كالتالي:



يوضح المربع السيميائي العلاقات المنطقية التي تجمع بين العلامتين، فالعلاقة المنطقية التي يتقبلها العقل البشري هي علاقة التكامل، كما أن التضاد يمكن أن يستوعبه القارئ باعتباره يعبر عن طرفين مختلفين، أما التناقض فهو كسر لأفق المتلقي؛ كالثلج مثلا ونقيضة لا ثلج، وجمع الشاعر بينهما ليشكل علامة شعرية واحدة متجانسة، ما أدى إلى تشكل المفارقة التي تحمل في جوهرها دلالات مشفّرة، فكيف للثلج أن يحترق؟ سؤال يطرحه كل متأمل لها، والنص يجيب بأن هذا الدمج ممكن في العملية الشعرية الإبداعية.

استطاع الشاعر من خلال هذا المقطع البوح عن مكنوناته بطريقة مختلفة، أراد أن يرسم حالته الشعورية المتضاربة بتوظيفه للمفارقة، فحبيبته المجسدة في خياله ببياضها وطهارتها ونقائها بحّ صوتها الذي تبادر إلى ذهنه بسبب حرقة قلبها التي انعكست في نبرة صوتها.

[1] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية، ص156.

إن توظيف المفارقة في النص الشعري المعاصر بات أمرا لابد منه، إذ" تأتي لغة القصيدة الحديثة بأبعاد لغوية غير مألوفة تتناسب مع ما تطرحه القصيدة الحديثة."[1] وهي سمة بارزة في اللغة الشعرية أيضا، فالمفارقة إذن تعبير عن معنى ما، يوظف الشاعر بذلك ألفاظا وعبارات تتسم بالتضاد والتنافر، فيحصل اصطدام بين المعنى الظاهري(المركب بين الألفاظ المضادة) والمعنى الحقيقي(الباطني)[2] ، فتبقى مهمة المتلقي البحث عن التشابك الموجود بين الكلمات الظاهرة التي تبدو مبهمة من حيث المعنى، والربط بين المعنى الظاهري والمعنى العميق.

و قد حملت قصيدة" وطن يتألم من رأسه" من ديوان" أشهد أنني رأيت" مفارقة تصويرية في المقطع الموالي:

وأحاور الموتى؛

يستدرج بعضي بعضي الآخر؛

في حفلة قتل؛

تصهل فيها" نوبات الراي"[3]

و " دعاء " الشيخ،

و " عواء" الساسة. [4]

[1] عبد الله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة، ص26.

[2] ينظر: رزيقة بوشلقية، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، ص96.

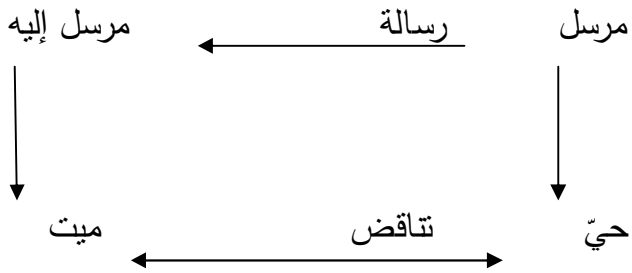
[3] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص186.

[4] المصدر نفسه، ص186.

عبّرت هذه الأسطر عن مفارقة ضمت أطرافا عديدة، بدءا بمحاورة الموتى، فبالرغم من أن الحوار يحمل رسالة معينة بين مرسل ومرسل إليه، إلا أن الشاعر جعل من المرسل إليه طرفا غائبا عن العملية التواصلية وعن الوجود أصلا، فأصبح حوارا غير عادي خرج به عن المألوف:

الحوار (العادي) ← مرسل ـــــ رسالة ـــــ مرسل إليه ـــــ حوار منطقي.

بحيث يكون هناك تبادل في أطراف الحديث عن طريق الأخذ والرد، وهو الحوار المعهود، سواء كانت الرسالة مكتوبة أم شفهية، لكن الشاعر حوّل المخطط السابق إلى المخطط التالي:



إنّ العلاقة بين العلامتين" حي، ميت" هي علاقة تضاد، وما جعل هذه العلاقة تتحول إلى تناقض هو لفظة" أحاور"، وهي مفارقة تحمل تشبيها في طياتها، بحيث وصف الشاعر المشبه به بالموتى والميت لا يسمع ولا يرى ولا يستجيب، وكأن الشاعر يخاطب ميتا على هيئة إنسان، إنسان ميت الضمير لا ميت البدن، وشتان بين موت الضمير وموت البدن.

استمر الشاعر في تصوير المفارقة، فجمع بين متناقضات عدة، فقوله" حفلة قتل" عبارة متنافرة دلاليا لأن الحفلة توحي بالفرح، أما القتل يوحي بالحزن والدموع، فكيف لحفلة أن تضم كل هذه المتناقضات بما فيها نوبات الراي ودعاء الشيخ في الوقت نفسه؟ يبقى هذا ممكنا لا مستحيلا عند المبدع، فقد تلاعب الشاعر باللّغة بطريقة عبرت من خلالها عن خلفيات، وعلى هذا يبقى " النص الإبداعي بقدر ما يتأثر ويؤثر، وبقدر ما يتجاوز ويحرك، فهو يجمد ويسكن، وبهذا الجدل تستمر الحياة في النّص.[1]"

[1] حميد سعيد، الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1994، ص5.

إنّ المفارقة التصويرية ليست بالعملية الهينة، لها إجراءات خاصة وقدرات فنية عالية، كالمراوغة في المعنى والجمع بين المتناقضات،[1] فالمبدع لابد أن تتوفر فيه جملة من الحيل قصد التلاعب باللغة وبالصورة في آن واحد، وهو تلاعب بذهن القارئ الذي يصطدم بهذا التّشكيل ليغوص في جوهره فيكشف خباياه.

لقد مزج أحمد حمدي في مختلف دواوينه بين الشعر الحر والعمودي، فمثلما وظف المفارقة في القصيدة الحرة، نجدها كذلك في القصيدة العمودية كقصيدة " من كل رابية" من ديوان" تحرير مالا يحرر"، يقول في بعض أبياتها:

من كل رابية، من كل محتشد

أتيت أحمل أوجاعي بملء فمي

كل الخناجر، غدرا، مزقت شفتي

حتى تمرّست؛ بالآهات والألم

فلا الغناء، يطيب الآن رائعه

ولا القصائد، إن كانت من الكلم

إني أراقص أوجاعي وأرفضها

يا من يراقص أوجاعا؛ من السأم [2]

صوّر الشاعر في هذه الأبيات العلاقة الحميمية التي تجمعه بالوجع والألم، إذ جعل من الوجع شيئا ماديا وملموسا يحمله، فقال" أحمل أوجاعي بملء فمي" التي جاءت على صيغة الجمع لكي تؤكّد على

[1] ينظر: رزيقة بوشلقية، التشكيل الفني في الشعـر النسائي الجزائري المعاصر، ص96.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص70.

أن الشاعر لا يعاني من وجع واحد فقط، بل حاصرته الأوجاع من كل صوب، فاختلطت عليه الأمور وفقد طعم كل جميل.

استمر الشاعر بوصف هذا الوجع إلى غاية قوله" إني أراقص أوجاعي" التي تحمل تنافرا دلاليا، فيه تشخيص للمعنوي ومفارقة تصويرية ، فالرقص علامة على الفرح والتعبير عنه بحركات معينة، على خلاف الوجع الذي يقتل الروح من شدة الحزن، وبالتالي فإن الرقص والوجع متنافران، وقد شكّل الشاعر تداخلا دلاليا للبوح عن الوجع الذي اخترق روحه حتى بات معشوشبا في جسده كالمؤنس الحبيب فجسّده للرقص معه للدلالة على العلاقة المتينة بينهما لأن الرقص لا يكون إلا بين المحبين، فلعبت اللغة دورا هاما في الإفصاح عن هذا التناقض، فاللغة" حركة تقوم في أحيان كثيرة على مشاكسة السائد ومراوغته."[1]

لقد حملت المفارقة التّصويرية في مختلف نصوص أحمد حمدي أبعادا شتى، فعلى غرار البعد النّفسي الذي يحوي التّضاربات النفسية التي يعيشها المبدع، هناك أبعاد أخرى، كالبعد الاجتماعي الإيديولوجي؛ فالوسط الذي ينشأ فيه المبدع أثّر على تكوينه النفسي، وهو وسط مليء بالتّناقضات كما تجدر الإشارة إلى أن توظيف المفارقة لم يقتصر على المتن فقط بل تجاوز الشاعر ذلك إلى توظيفها في العتبات النصية كالعنوان مثلا، بحيث" حفلت عناوين الشعر الجزائري المعاصر بصور متنوعة من التنافر الدلالي."[2] كقصيدة " هواء خانق" من ديوان" تحرير مالا يحرر"، يقول فيها:

ما أضيق الدنيا؛ بلا عينيك

في هذي المدينة!!

تشرب الأحزان صوتي،

تنثني في آخر الموال؛

[1] علي جعفر العلاق، الدّلالة المرئية، ص11.

[2] حسنية مسكين، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2014/2013، ص146.

صار القهر أسودا،

في الوجوه،

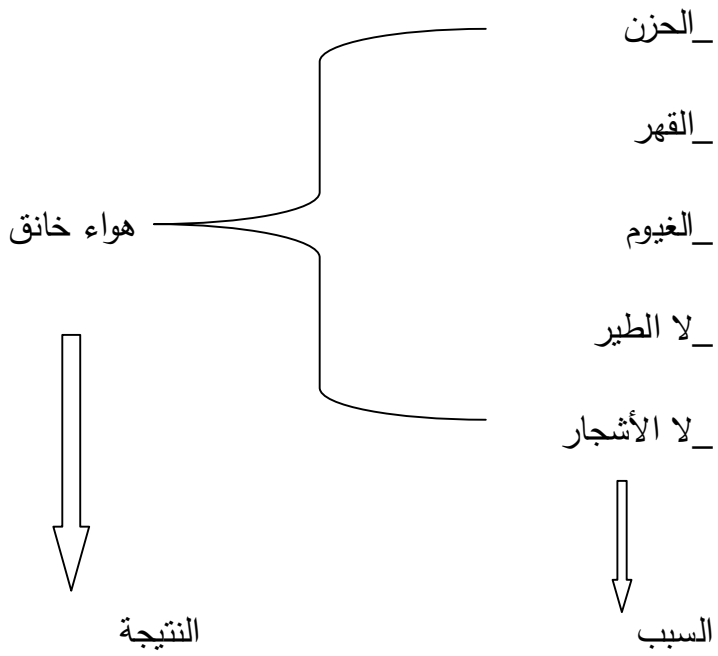
وكانت الطرقات؛

تعصرها غيوم مستحيلة؛

لا الطير في الأشجار تشدو!

ولا الأزهار في الخميلة![1]

جاء العنوان متوافقا مع القصيدة، يوحي بتضارب دلالي عميق، لأن الهواء هو الحياة، الراحة والنقاء، فكيف له أن يكون خانقا؟ لقد نسب الشاعر صفة الاختناق إلى الهواء للدلالة على النّفسية المنهارة، بحيث أصبح يعيش تناقضات عديدة لا يستطيع تحملها، فبات كل ما حوله يخنقه حتى الهواء وقد فرضت اللغة سلطتها الجمالية في هذا المقطع، لتصوير جو مشحون بالحزن والتشاؤم عبر صورة شعرية كلية، كان مضمونها سببا في اختيار الشاعر لهذا العنوان، فهي متداخلة الدلالات وضمت:



[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص159.

وضمّ النص صورة متراسلة خدمت العنوان في قوله" تشرب الأحزان صوتي"، تعد المفارقة إذا جزءا من التشكيل التصويري المعاصر، فهي لا ترد اعتباطا بل لها علاقة بفكر ورؤيا المبدع، تعبر عن جل التضاربات التي استولت عليه عبر لغة شعرية متميزة لأن "اللغة لا تقول الأشياء، ولكنها تقول رؤاها للأشياء."[1] وهنا يكمن سر جمالها، وتتشعب المفارقة إلى عدة بنى مختلفة، كالبنية المكانية مثلا؛ فتعد هذه البنية من أهم العناصر الجمالية الموجودة في الشعر الجزائري المعاصر، بحيث لم يكتف الشعراء بالاهتمام بالوطن الأم ومعاناته بل توسعت دائرة اهتمامهم إلى حلقة أوسع وهي الوطن العربي وحتى الغربي.

وبلغ بهم الاهتمام إلى عنونة أشعارهم به فكان" لاسم المكان الحظ الأوفر من العنونة في قصائد الشعر الجزائري المعاصر."[2] لأنّ المكان بات وعاء يضمّ تغيرات وصراعات وتناقضات أثرت على العملية الإبداعية وعلى المبدع، وانعكس كل ذلك على علاقة الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه، هذا ما جعل الشعراء يوظفون المفارقة التصويرية المكانية وللتدليل على ذلك نسوق بعض الأمثلة كقصيدة" ميدان الموت؛ بيروت" من ديوان" قائمة المغضوب عليهم"، يقول الشاعـر في بعض منها:

فقدت مخبزة الحي،

وهد القصف حانوتا،

ولم تبق سوى أعمدة الضوء

على الأرض،

وبعض الجثث الملقاة

شاهد الإثبات:

[1] منذر العياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، ص 39.

[2] حسنية مسكين، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، ص161.

فقدت كل الجهات

والذي لم يأت فات

عبرت موجة نار؛

لن أسميها؛

ولكن الأزقة؛

وقفت في القصف؛

تشم بخار الزهر المشوي؛

واللحم_ فتاة. [1]

وصف الشاعر المكان_ بيروت_ بميدان الموت، فبعدما كان ميدان الحياة والزهور، اندثر كل جميل فيه وبات أرضا خصبة للصراع والنزاع بين البشر الذين يعيشون تناقضا مع أنفسهم لأن الإنسان خلق للحياة، للرزق والتفاؤل لا للقتل وسفك الدماء، وهذا تناقض في حد ذاته.

إن قول الشاعر" موجة نار" تركيب يحمل دلالة التنافر، فالموجة من المعروف أنّها موجة ماء غير أنه جعلها موجة نارية حارّة، وأراد من خلال هذا الدمج بين لفظتين متناقضتين أن يعري المكان(بيروت) وما يحويه من تناقضات، لأن الأصل في المكان أن يكون مأوى آمن للإنسان لا مصدر رعب وهلع.

تكمن جمالية النّص الشعري في توظيفه للمفارقات المختلفة التي تقرّب المتناقضات و توالف بينها كما أنّ" التناقض في المفارقة التصويرية في أبرز صوره فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتّفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص117، 118.

واقعه الاختلاف."[1] وثنائية الاتفاق والاختلاف في المفارقة تتجلى دلاليا، لأنّ الصورة لا تتحقق بعيدا عن المستوى الدلالي الإيحائي.

للمفارقة أنواع عدة لا يمكن حصرها برمّتها، فقصيدة " موجز للأخبار بحجم المسألة" من ديوان" قائمة المغضوب عليهم" تحمل نوعا آخر من المفارقة التصويرية وهي المفارقة الزمنية، يقول فيها:

اسمك كان المبتدأ،

وكانت النهاية السقوط في العينين؛

كان الحلم أولا؛ بحجم الأرض؛

فيها الشجر الواقف كالجبال،

والتماثيل التي ارتكبت بحضورها الحب،

وفيها الموت، والحياة؛

فيها الساقطون، والراضون؛

فيها المطر الصيفي

فيها الفقراء.[2]

يتجلى في المقطع تصوير فني لحلم طالما راود الشاعر في حياته، حلم مثلما قال بحجم الأرض،حلم أكبر من كونه حلما بسيطا، لأنه ضمّ كل غريب ومتناقض، فعبّر عن غموض هذا الحلم بمفارقة زمنية تجسّدت في التركيب" المطر الريفي" فالمطر في الغالب مرتبط بالشتاء والبرد، على عكس الصيف الحار، وهذا التداخل الزمني الدّلالي علامة على أنّ حلم الشاعر مفتوح على جل الاحتمالات.

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص130.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص71.

اتسع حلم الشاعر في قوله" المطر الصيفي"، فالحلم عنده بمثابة زخات مطر تخمد حرقته، فهو ينتظر اقتحام هذا الحلم حياته في أي زمن، لكنه بات مستحيلا لأن الأمطار لا تكون في الصيف عادة بل في الخريف، هذا ما تؤكده الأسطر الموالية من نفس القصيدة:

ثم استحال الحلم ورقا خريفيا؛

تساقطت تساقطت أجفانه في الوحل؛

كانت الوحوش مطرا_ يحترق

الزيت، وفي المسام

يحرق العرق.[1]

تكمن المفارقة في أن الشاعر يحلم بالمطر الصيفي المستحيل وينفي المطر الخريفي الممكن،وبالرغم من استحالة هذا الأخير، فهو لم يقطع الأمل، لأن الأمل في الحياة يبقى قائما رغم كل العوائق والظروف.

بعدما كان الحلم فرديا ذاتيا تحوّل إلى حلم جماعي في قوله:

يكبر شكل الحلم في عيون فقراء وطني،

تحترق المراحل / الحواجز.

الحلاج يغزو حلقات الذكر

تنطلق الثورة من رصيف الشارع الأيسر

يمرق الأشخاص/ الورق المقوى/

يجادلون الموتى؛

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص71.

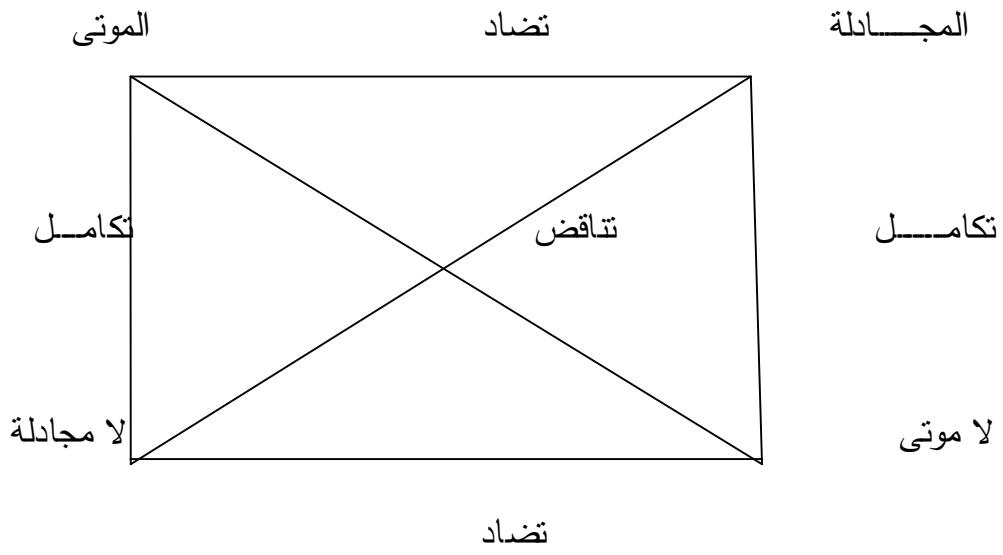
في شرعية النظام،

في إيديولوجيات المعارضين؛

تترع الستائر السوداء من نوافذ البيوت؛

يخرج يونس السجين من أحشاء الحوت؛[1]

يرى الشاعر حلما يكبر يوما بعد يوم في وطنه، حلما يراود كل فرد يودّ التحرّر، وقوله "يجادلون الموتى" تركيب يحمل مفارقة دلالية، فإذا اعتبرنا" المجادلة / الموتى" علامتين سيميائيتين، فإن العلاقة بينهما تكون كالتالي حسب مربع قريماس.



انطلاقا من العلاقات السابقة يتبين أن العلاقة المنطقية بين العلامتين هي علاقة تكامل، وعلاقة التناقض الموجود بين المجادلة والموتى، أراد الشاعر أن يجعل من هذه المجادلة ممكنة لا مستحيلة لأنه شبّه حكام وطنه بالموتى لا يحركون ساكنا، فهم أموات ضمائرهم ماتت معهم.

نخلص إلى أن تقنية المفارقة التصويرية في شعر أحمد حمدي تندرج ضمن أهم مكونات تشكيل الصورة الشعرية التي تقود النص إلى الجمالية، والمعاني تعرف من أضدادها، لهذا أدرجها الشاعر

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعـرية، ص73.

بكيفيات مختلفة؛ تارة عكست هذه التقنية تناقضات الذات مع نفسها، وتارة أخرى عبّرت عن التّضارب النفسي الموجود بين الذات والآخر، كما تناولت التّناقضات الموجودة في المكان وما يتميز به من ثنائيات ضدية التي أثرت على نفسية الإنسان، فسعى المبدع بذلك إلى" الوصول إلى أعماق الذات ضمن بنية تعبيرية جديدة."[1]

2_ الصــورة الكليـــــة:

تندرج الصورة الكلية ضمن الأنواع المهمّة للصورة الفنية الحداثية، وانطلاقا من تسميتها بالكلية يتضح تعريفها، فهي صورة تتموقع على مستوى النص بأكمله، تتشكّل من جملة من الصور الجزئية التي تتّحد فيما بينها، وتتعلق هذه الصورة بموقف الشاعر وتجربته الشعورية، فنظرة الشاعر المعاصر هي نظرة تتسم بالاتساع نظرا لعمق رؤيته للأشياء.

إنّ تشكيل الصورة الشعريّة عامة والصورة الكلية خاصة هو تشكيل معقد العناصر، بحيث تتعلق بالمفاهيم المذكورة سابقا كالامتداد والنّمو، اللذين يساعدان على بروز صورة كلية متماسكة، وعلى سبيل المثال قصيدة" تدوين حافل لحلم مغدور" من ديوان " تحرير مالا يحرر"، يقول في مقطع منها:

يا من يمزق حلمه في الصحو، بين رصاصتين،

ووردة لدم النهار؛

ستكون منتشرا على أضلاع بحر الروم،

مرتبكا أمام توجّس الأمواج، والأفواج؛

يأكل قلبك الفرح القتيل!!

ويرتديك الواجب المسكون بالفرص المريرة،

والسكون،

[1] عبد الله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة، ص19.

وآخر الرحلات؛ في زمن التزول على الهلال!!

وأول الأقوال في ورش الصداقة؛

بين عاشقة تموت!!

وأخرى ترتكب السكوت،

وسينمو فيك البوح؛

تنسحب المدينة في مياه الملصقات/

الذكريات/الذاهبين إلى عروس البر/

سوسنة الغضا في آخر البستان/

كان يغطي منكبها النشيد،

وأذرع المتمردين/الخارجين على قوانين

السياسة والتعاسة. [1]

يمثل المقطع صورة فنية كلية، ضمّت في طياتها صورا جزئية متعددة أدت إلى بروز صورة واحدة، فالشاعر في نصّه هذا تناول قضية إنسانية حسّاسة وهي انفلات حلم الإنسان منه ورحيله، فهو يخاطب من استسلم لآلامه مصورا هذه الحالة بطريقة جزئية، فقوله" يا من يمزّق حلمه في الصحو" صورة جزئية فيها تجسيد للحلم، وهذا التجسيد علامة على استخفاف الإنسان بحلمه والتخلي عنه بسهولة، فبات يمزَّق كالورق.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص161_162.

إن الشاعر في قصيدته يلوم ويتأسّف، وقال" في الصحو" لكي يؤكد أنّ مخاطبته موجّهة للذي يمزق أحلامه وهو في حالة وعي ومدى إدراكه لقيمة الحلم في حياة البشر، فهو الأمل الذي يبقي الإنسان على قيد الحياة.

أما الصورة الجزئية الثانية المشكِّلة لكلية الصورة فهي" بين رصاصتين ووردة لدم النهار" التي تتدرج ضمن المفارقة ونوعها التضاد، فكيف للرصاص أن يلتقيَ بالورد؟ وكيف للوردة بعطرها وجمالها أن تتلطّخ بالدماء؟ وعلى هذا فإن الجمع بين هذه المتناقضات يعود إلى الصراع الذي يعيشه صاحب الحلم المغدور، ما دفعه إلى ارتكاب جرم التمزيق الذي لمّح إليه الشاعر.

قام الشاعر بتصوير الحالة النفسية التي سوف يعيشها صاحب الحلم البائس وذلك في قوله"يأكل قلبك الفرح القتيل"، فإذا تمّ تفكيك هذه الصورة نجد في طياتها صورة داخل صورة، كالتالي:

_ يأكل قلبك: تتدرج هذه الصورة ضمن الاستعارة، فالقلب ميزته الإحساس على خلاف حاسة التذوّق،وتوظيف الشاعر لهذه الاستعارة علامة على الاختلاط النفسي الذي يعانيه فاقد الحلم، فمن شدة الألم الذي يقطن قلبه تعوّد عليه فبات قوت يومه.

_ يأكل قلبك الفرح القتيل: جعل الشاعر الفرح_ الذي يعد إحساسا_ شيئا ملموسا، أو بالأحرى جعله أكلا، وقال"الفرح القتيل" للدلالة على أن الحلم يعادل الفرح، وقتل الحلم هو نفسه قتل للفرح والسعادة فالشاعر في كل مرة يؤكد أن تمزيق الحلم هو حزن لا محالة .

انطلاقا من الصور الجزئية المذكورة وهي صور بسيطة، إلا أن اتّحادها في نص واحد جعل منها صورة فنية واحدة، فإن الصورة الكلية التي تشكلت على مستوى النص، ضمت في حد ذاتها أنماطا مختلفة من أنواع الصورة كالمفارقة مثلا والتجسيد، وسميت كلية لأنها تشمل جل الأنواع تحت لواءها كما يمكن ربط الصور الجزئية بالدوائر الشعوريّة الجزئية التي تجتمع ليكتمل النص.

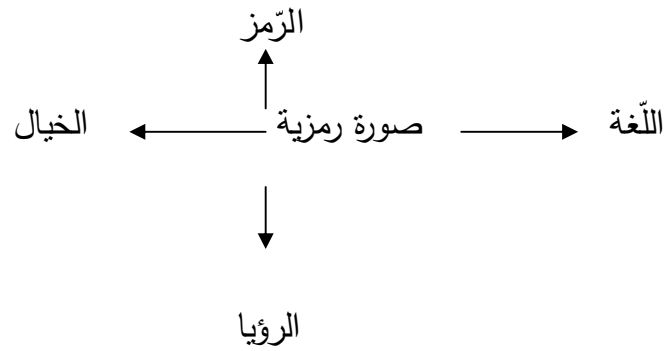
3_ الصـــورة الرمـزيـــة:

أصبح حصر الأنواع المختلفة للصورة الفنية أمرا عسيرا، لاتساع حقلها الفني والتركيبي، ولعل الصورة الرمزية من أهم الأنواع في شعرنا المعاصر، وتحيل هذه الصورة إلى عنصر جمالي هو بمثابة المادة

الخام للشعر عامة والصورة خاصة وهو الرمز، ودلالته الفنية في النص المعاصر، وقبل الولوج إلى تشكيل الصورة الرمزية لا بأس من فسح مجال بسيط حول الرمز وإسهامه في التشكيل التصويري.

يمثل الرّمز بؤرة اهتمام الشعراء المعاصرين لما يحمله من إيحاءات، ويرتبط بمفهوم الحداثة الشعرية، فقد ابتعد الشعراء عن المباشرة ليدخلوا حيز الإيحاء والترميز، هذا ما يتداخل مع ما يسمى بالقناع، فالمبدع يتخذ أقنعة لغوية فنية يختبئ وراءها للتعبير عن رؤيا معينه وموقف شعوري عميق.

فما يميز النص الشعري المعاصر عن غيره من النصوص القديمة هو توظيف الرؤيا الشعرية التي ترتبط بالرمز كثيرا، فكلاهما يعكسان التجديد الشعري، كما يسهم الرمز في تشكيل الصورة الرمزية وبنائها وتجسيدها، فهو جزء مهمّ منها وشرط لابد منه لتشكيلها، إلا أنه وبالرغم من أهميته الكبرى لا يمكن أن يحقق الصورة الرمزية بمعزل عن السياق الشعري، لأن التشكيل لا يتحقق بعنصر فني واحد فقط، وإنما بتداخل عناصر مختلفة، وبهذا فإن الشاعر بتوظيفه لرمز واحد أو لمجموعة من الرموز في تركيب لغوي معين، ولغة شعرية متميزة مع إضفاء لمسة خيالية إيحائية وغموض فني لتحقيق رؤيا فإنه بتوظيفه الفني هذا تتشكل الصورة الرمزية التي تكون كالتالي:



إنّ التّوظيف الفني للعناصر السابقة يقودنا إلى مصطلح في غاية الأهمية وهو" الخبرة الجمالية" فيرى ماهر شعبان عبد الباري أن" الفن في جوهره ليس تعبيرا أو وصفا فقط_والأدب فن من الفنون_ كما أنه ليس خلقا بحتا، إن الفن في جوهره خبرة من نوع خاص، ليست خبرة ذاتية محضة، وليست خبرة عقلية خارجية فقط إنما خبرة جمالية."[1] أو ما يسمى بالحس الفني الشعوري، الذي يعد شرطا لابد

[1] ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي، طبيعته_نظرياته_مقوماته_معاييره_قياسه، دار الفكر ، ط1، عمان2009، ص22.

أن يتوفر في المبدع لكي ينعكس هذا الحس على العمل الإبداعي، وتتعلق الخبرة الجمالية بالمبدع والمتلقي معا، فالمبدع هو الذي" يبعث أو بالأحرى يهيج الخبرة الجمالية لدى المتلقي أو المتذوق."[1]

تبدأ هذه الخبرة عند الشاعر كخطوة أولى لكي تتجسد في خطابه الشعري بأساليب إغرائية تأثيرية وتنتهي عند المتلقي، فتتولد لديه نظرة شاملة حولها نتيجة تأثره بها، وإذا تفقدنا شعر أحمد حمدي فإن الأمثلة عديدة حول الصورة الرمزية، وللتدليل على ذلك نسوق بعض الأمثلة كقصيدة" وطن يتألم من رأسه" من ديوان" أشهد أنني رأيت"، يقول في مقطع منها:

وطني

وطني

وطني

لا راحة في إقليم القهر؛

لا نجمة في ليل الملل؛

لا وردة في صحراء العمر؛

لا خفقة ضوء تلمع في العتمة؛

لا شجرات خلف الأجمّة؛

لا تاريخ بلا دخان!

لا استقرار بلا شطآن[2]

[1] ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي ، ص23.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص190.

المقطع عبارة عن صورة رمزية متكاملة، طغى عليها الرّمز الطبيعي الذي يعدّ مكوّنا أساسيا في القصيدة المعاصرة، فالشاعر يصاحب الطبيعة ويستأنس بها، فقد أسقط بعض الرموز الطبيعيّة على حالته النّفسيّة.

من خلال هذا المقطع الشعري نحدد مجموعة من الرّموز التي استقاها الشاعر من الطبيعة" إقليم_ نجمة_ ليل_ وردة_ صحراء_ ضوء_ شجرات_ شطآن"، ففي السطر الأوّل" لا راحة في إقليم القهر" جسّد الشاعر القهر للإشارة إلى سعة الألم في وجدانه، وقال" إقليم القهر" لكي يرمز إلى مدى اتساع رقعة القهر في نفسه.

ترمز النجمة في قوله" لا نجمة في ليل الملل" إلى الأمل وسط عتمة الدهر، علامة على التفاؤل والنور، أما الليل فهو رمز للهدوء والسكينة والعتمة، وأسند إليه الشاعر صفة الملل، فقال" ليل الملل" جاء الملل مضافا إليه أسهم في العملية التحديدية التي تحدث عنها جون كوهن في كتابه" بنية اللغة الشعرية"، يقول:"إنّ الوظيفة التّحديدية تتحقّق بفضل فئة من الكلمات مخصصة أساسا لهذه الغاية."[1] فحدد الليل بسمة الملل بدل الهدوء والراحة، وذلك يتماشى مع ما باح به في السطر الأول حول إقليم القهر، فهو إقليم غير عادي، فمن المنطقي أن يوصف هذا الإقليم البائس ثم ينتقل إلى ليل الملل الذي يعد ليل المقهور والمهموم، فحتى النجوم المضيئة اختفى بريقها.

وقال " لا وردة في صحراء العمر"؛ فالوردة رمز الحياة والربيع والإطلالة البهية، أما الصحراء فهي تتميز بالاتساع وصعوبة العيش، وأسند العمر للصحراء لكي يرمز إلى عمره الضائع الذي يتيه في الصحاري، فاختفى بذلك كل جميل في بيداء عمره نتيجة إقليم القهر الذي يعيش فيه، فهو لم يعد يرى الضوء في العتمة، ولا الأشجار التي تؤنس وحدته، مما جعله يعاني اللاإستقرار نتيجة غياب الطبيعة التي يحنّ إليها.

[1] جان كوهن، بنية اللّغة الشعريّة، ترجمة: محمّد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب1986، ص132.

وظّف الشاعر رموزا في نصوصه لتجسيد موقفه ورؤاه، فالطبيعة مسرحا لكتابة الشعر لأنّ المبدع شديد التأثر بها، فهي بمثابة معادل موضوعي، كقصيدة" تائه في مملكة القلق" من ديوان" انفجارات" يقول في مقطع منها:

..ويتيه عبر البحر ركبي!!
فإذا قلاعي؛
تخبّ في غبش الضباب
تترنح السكرى،
وترتاد الغياب
فيضيع في صمت المخاض
وفي احمرار الشمس
هذا السندباد !![1]

قد يقحم الشاعر رموزا مختلفة في الصورة الواحدة، كما قد يلجأ إلى رمز واحد يكون كفيلا لتشكيلها نظرا لثقله الدلالي العميق وأهميته الإيحائية و الإنزياحية، كرمز" السندباد" مثلا الذي يحمل في ثناياه إيحاءات عدة، هذا ما أكده عز الدين إسماعيل قائلا:" هو شخصية عرفها التراث العربي في حكاياته الأدبية الشعبية...تاجر يجوب بسفينته البلدان بحثا عن الطرائف ويتعرض في رحلاته لمواقف شاقة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرة".[2] فتوظيف الشاعر لهذه الشخصية في السياق الشعري دليل على إسقاط أعباء تجربته الشاقة.

إذا مثّلنا المقطع بمخطط نخلص إلى:

البحر ← الخوف/الرهبة/التيه

الركب ← وسيلة لتحقيق الحلم

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعـرية، ص21.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعـر العربي المعاصر، ص203.

السندباد

↓

رحلة معنوية شاقة/ انحطاط نفسي بحت

الضباب **احمرار الشمس**

↓ ↓

المصير المجهول الغروب

انطلاقا من هذا المخطط إن الشاعر قام بتصوير رحلة نفسية من خلال رمز رئيسي هو السندباد لأنه الأثقل دلاليا باعتباره يجسد الرحلة بمفهومها المادي والمعنوي، وما تتسم به من مآسي، ودعم الشاعر هذا الرمز القوي بمصاحبات رمزية_إن صح القول_ وهي رموز دعمت دلالة هذه الرحلة المأساوية كالبحر مثلا الذي لا يعد" رمزا أبديا ومطلقا للخوف والرهبة، ولكنه يكون كذلك عندما يشحن الشاعر صورة البحر بمشاعر خاصة تستثير في نفس مشاعر الخوف والرهبة".[1]

قد تتشكل الصورة الرمزية من رموز تناصية، استقاها الشاعر من قصيدة شاعر آخر، فتداخل النصوص الشعرية فيما بينها هو تداخل فني، هذا لا يعني أن لكل شاعر رموزه الشعرية التي تخصه هو فقط، فالرمز متاح لكل المبدعين وإنما طريقة توظيفه في صورة شعرية هو الفاصل، ومن جهة أخرى هناك بعض الرموز التي تعبر عن شاعر معين انطلاقا من العلاقة التي تجمع بين دلالة هذا الرمز و المبدع، ولعل أبرز مثال العلاقة بين جيكور والسياب.

لقد أهدى أحمد حمدي قصيدة عنوانها" كان غريبا على الخليج" لبدر شاكر السياب بعد رحيله والمتأمل لقصيدة السياب الأصلية والقصيدة المهداة، يجد أنّ التّناص جليّ حتى في توظيف الرّموز يقول أحمد حمدي في مقطع من قصيدته:

[1] عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص201.

..وحيدا؛

جبت أعماق الخليج،

وموجة الأحزان

تلطم زورق النسيان..

تجرفه الرياح،

إلى خليج الشك،

والغربة

ويقول في مقطع آخر من نفس القصيدة:

يرسو زورق الأشواق؛

في ميناء أحلام الشباب،

وفي صدى" جيكور"؛

يبحث عن " شناشيل ابنة الشلبي"،

أو إقبال،

أو ليلى..[1]

يحمل المقطع الأول رؤيا عميقة انطلق مسارها من لفظة "وحيدا"، حتى أنّ الشاعر ابتدأ نصه بنقطتين، يمكن اعتبارهما رموزا صامتة، وعبّر عن هذه الرؤيا برموز" الخليج_ الموجة_ الزورق_ الرياح"، فالشاعر يعيش في دوامة الوحدة القاتلة والتيه، وفي بادئ الأمر وردت لفظة الخليج رمزا مفتوح الدلالات، بحيث لم يحدده بل ترك المجال للمتلقي لتأويله، فتوظيف المكان في النص المعاصر هو توظيف سيميائي وجمالي، لأنه يفقد خاصيته الحقيقية بمجرد دخوله العالم الشعري لكي يتحول إلى فضاء دلالي، والشاعر ترك هذا الرمز_الخليج_ مفتوح الدلالات نتيجة الضياع النفسي الذي يعانيه، إلا

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص57.

أن اتساع هذا الغموض بدأ يختفي بسبب موجة الأحزان التي لطمت زورق النّسيان، حتى أن الفعل"تلطم" علامة على صحو الشاعر من الحالة التي كان فيها، بحيث أدرك أنّ الاختلاط الشعوري الذي ساده كان سببه الحزن الذي يسعى إلى تناسيه، فطرأ تضييق على دلالة الخليج من متعدد الدلالات إلى خليج الشك والغربة وهو تضييق نفسي بحت.

انطلاقا من هذا التّداخل الحاصل بين الرموز والدلالات واللغة المعبّرة عن جمالية ها التّداخل تشكّلت صورة رمزية انبثقت من تشكيل رؤيوي، هذا ما نجده في المقطع الثاني؛ فزورق الأشواق الذي أدرجه الشاعر هو نتيجة الزورق السّابق_ زورق النّسيان_ فكلما تسعى ذاته إلى النسيان تزداد شوقا لما يحب، فهو يشتاق إلى جيكور وابنة الشلبي وإقبال وليلى، ومن جهة أخرى يرجو من هذا الزورق أن يوصله إلى أحبّته، وجيكور من أقوى الرموز التي تعبر عن مدى تعلق الشاعر بجذوره وهويته، بحيث تظل عند السياب رموزا تعبّر عن ذاته وأصوله لأنها تمثّله في حد ذاته بأحاسيسه وشخصيته، فهي مصدر إلهامه الشعري.

الفصـل الثالث: تشكيل اللّغة في شعـر"أحمد حمدي"

المبحث الأول: التّجديد في بنية اللّغة الشعـريّة.

1- اللّغة بين الشّعـر القديم والمعاصر.

2- تجليات التّجديد في لغة الشعـر المعاصـر.

المبحث الثاني:البنية الفنية للغة في شعـر"أحمد حمدي"

1- النّظم والدّلالة.

2- الكلمة الشعـريّة والانزياح.

3- الإسناد والدّلالة.

4- التّحديد والانزياح.

المبحث الأول: التّجديد اللّغـوي في القصيدة المعاصـرة.

تعدّ اللّغة الشعريّة من أهم العناصر التي تحقق جمالية النّص الشعري منذ القدم، لأنّها الأداة الفنية التي تعكس التّجربة الشعريّة وما تحويه من رؤى، وقد طرأ عليها تغيّر ارتبط بالتّطوّر الشعري من الكلاسيكيّة إلى الرومانسيّة، وقد كان للمدرسة الشكليّة الدور في تبلور مفهوم اللّغة الشعريّة، إذ" تحدّد عمل الشكليين في وضع مقابلة بين اللغة الشعريّة واللّغة اليوميّة، وكانت هذه المقابلة بمثابة نسق منهجي لتأسيس نظرية للشعر."[1] والاختلاف بين اللّغة الشعريّة واليوميّة وضّح المعالم الفنيّة التي تقوم عليها لغة الشعر التي تعتبر لغة أعلى مستوى من حيث التّعبير والبنية.

سعى البلاغيون والنّقاد القدامى إلى الخوض في تأسيس نظريات شعرية، ويمكن التّرجيح أنّ" التّصوّر الثاني للغة الشعريّة كان قد وضع قبيل تكوّن المدرسة الشكلية، وهو التّصوّر الذي وضعة **شلوفسكي** عام 1914 والذي حاول فيه أن يضع نظرية في القراءة من التقابل بين اللّغة الشعريّة واللّغة اليومية، فقد وصفت اللّغة الشعريّة بأنّها ذاتية الغائية في حين وصفت اللّغة اليوميّة بأنّها مغايرة الغائية."[2] والغاية الجماليّة أسمى غايات اللغة الشعرية على خلاف اللغة اليومية.

فبنية الخطاب اليومي تختلف عن بنية الخطاب الشعري، باعتبار" البنية اللّغويّة في الشعر لا تتحدّد بالكلمات بل بالصيغ، وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التّركيب الشعري، وهي التي تمنحها أبرز فعاليتها الوظيفيّة موسيقيا ودلاليا."[3]

1- اللّغـة بين الشعــر القديـم والمعاصـر:

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994 ص81.

[2] المرجع نفسه، ص82.

[3] صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت 1995، لبنان، ص45.

لطالما كانت اللّغة الشعريّة العمود الفقري الذي يقوم عليه الشعر، فأوّل ما يتجلى في القصيدة لغتها الشعرية التي تختزن فيها الرّؤيا والجمالية[1] بحيث تكون أوّل ما يصطدم به المتلقي أثناء عملية تلقي النّص الشعري، وذلك بعد التّشكيل البصري أي بعد تأمّل الفضاء النّصي الموجود على مساحة الصفحة من بياض وسواد.

كما عرّفها **صلاح فضل** بأنّها" شبكة العلاقات المجازية والرّمزية المعقّدة في الشعر تتركّز وظائفها الجمالية في تعقيد نسيجها الدّلالي المتميّز."[2] فغموض تشكيلها وإيحاءاتها ما يحقق شعريتها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ لغة الشعر القديم تختلف اختلافا جذريا عن لغة القصيدة المعاصرة،" فليس غريبا أن تتميّز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم، بل الغريب ألّا تتميز عنها، ولو أننا نظرنا نظرة واقعية محددة إلى تطور اللّغة مع تطور الحياة واختلاف التجربة أيضا من سلامة منطق الشاعر المعاصر في بحثه الدائب عن اللّغة الجديدة."[3]

فالحياة تخضع إلى قانون التطور، والأدب تعبير عن هذه الحياة وأي تطور أو تغير يطرأ على الأول يحدث على مستوى الثاني، وهذه حتمية لابد منها، فحسب **عز الدّين إسماعيل** لكل تجربة جديدة لغة جديدة، من غير المعقول التعبير عن تجربة جديدة بلغة قديمة.[4] لأنّ التّطوّر الزمني الموجود على مستوى العصور الأدبية هو ليس تطورا زمنيا فقط بل تجاوز ذلك إلى حلقة أوسع، فقد نتج عنه تطوّر في الفكر والأدب معا هذا ما يعادل تطور الوسيلة الفنية التي يتفنن بها المبدع.

حتى أن التطوّر اللّغوي في الشعر يأتي بطريقة لا واعية لأنّ الأدب لصيق البيئة والعصر الموجود فيهما، مما يؤكد" أنّ لكل عصر همومه ومشاكله وقضاياه، والإنسان مطالب في كل عصر بأن يواجه الحياة بما يلائمها من سلوك، ومن خلال هذه المواجهة تترسّب قيّم العصر وتتبلور مثله، واللّغة– بوصفها ترجمانا لكل فعل أو المقابل اللفظي لكل موقف– إنّما تتكيف بحكم ما في طبيعتها من طواعية

[1] ينظر: علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص23.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص45.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص150.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص150.

ومرونة وفقا لكل فعل وكل موقف."[1] وهي بهذا ترجمة مطابقة للأفعال والمواقف مهما اختلفت زمنيا ومكانيا، فهي لصيقة التّعبير عن كل ذلك رغم كل الظروف.

تميّزت اللّغة الشعريّة في الشعر القديم بالصعوبة وجزالة الألفاظ، حتى أنّ بعض الشعراء كانوا يعيدون النّظر في تنقيح قصائدهم لفترات طويلة جدا، فقد" كانت لفكرة الشعر المطبوع والشعر المصنوع الأثر الواضح في اقتفاء النقاد الأثر القديم باعتباره مطبوعا، حيث استمدوا منه أصول الكلام وصحة القول اللّغوي، بينما من اعتبر الشعر المصنوع هو أساس النظر النّقدي فقد أخذ أصول القول وأساليب الكلام من لغة الشعر المحدث."[2] هذا ما يدل على أنّ النّقاد القدامى كانوا يميلون إلى الشعر المطبوع أي الذي قاله الشاعر للوهلة الأولى ولم يصطنع فيه، فكانوا يحكمون على اللّغة الشعريّة الطبيعية لا المصنوعة والتي كانت لغة تتسم بكثير من العسر والصعوبة والتعقيد.

لقد لازم التّجديد اللّغوي الشّعري كل عصر من العصور فمثلا" أحدث الشعر العربي في العصر العباسي أنماطا جديدة في التّعبير، وبدأ يؤسس لمعجم جديد وأنساق حديثة في الأسلوب."[3] فبدأ يبتعد نوعا ما عن لغة الشعر الجاهلي وعصر صدر الإسلام والعصر الأموي، وذلك راجع إلى طبيعة البيئة العباسيّة التي طرأ عليها تغير واسع وانفتاح لم يشهده العرب من قبل، وهذا دليل على أنّ اللّغة تتطوّر بتطوّر الزمن والبيئة.

إنّ ما يهمنا في هذا الصدد هو التجديد المعاصر للغة الشعريّة الحداثية، وكيفية خروجها من القدامة إلى التّجديد، يرى **أدونيس** في مقدمته أنّه" إذا كان معظم الشعراء العرب بين الحربين لم يتابعوا جبران في طريقته الشعريّة فإنّهم ألحّوا مثله على ضرورة الخروج من القوالب القديمة وعلى رغبة في التّجديد."[4] فبوادر التّجديد انطلقت من جماعة المهجر الذين احتكوا بالأدب- الشعر خاصة- الغربي احتكاكا عميقا، نجم عنه تأثر شديد به، وفطنة الشعراء إلى ضرورة التجديد الشعري ومواكبة التطوّرات الحاصلة.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 150.

[2] حليمة بلوافي، النّقد اللغوي القديم عند العرب، دراسة في الأدوات والمنهج، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2016 ،ص112.

[3] المرجع نفسه، ص114.

[4] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص89.

من أهم الشعراء الأوائل الذين أحدثوا ثورة شعرية " **أديب مظهر**: فقد كانت قصائده القليلة التي كتبها والتي لم تكن على مستوى شعري عال، فاتحة أدّت إلى أن تكشف لبعض الشعراء وبخاصة في لبنان، بعدا جديدا في اللّغة الشعرية وهو البعد الرّمزي."[1] إضافة إلى شعراء آخرين أمثال" **خليل مطران** فقد تبنّى التّجديد الشعري ودعا إليه، وحاول ما أمكنه أن يطبق دعوته في شعره."[2] وهي دعوة في حقيقة الأمر إلى خلق تجاه فني مغاير تماما عن القديم، اتجاه شعري ينفرد بشعريته وجماليته عن الاتجاهات السابقة من خلال لمسات فنية معاصرة يبدعها الشاعر، خاصة وأنه ينطلق من الرّؤيا التي تؤدي إلى الغموض النصّي.

قبل الولوج إلى التّجديد اللّغوي الشعري يجدر بنا أولا أن نسلط الضوء على مصطلح الجديد ومصطلح آخر قريب إليه دلاليا وهو الحديث،" فللجديد معنيان: زمني وهو في ذلك آخر ما استجدّ، وفني أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله، أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كل ما لم يصبح عتيقا."[3] إنّ ما يهمنا هو التّجديد الفني بعينه، ومن أبرز عناصر هذا التّجديد اللّغة الشعريّة، فجماعة الديوان"دعوا إلى تحرير اللّغة الشعريّة من عبودية القوالب الجاهزة وإلى أن يعبّر الشاعر عن مضمونه الجديد بلغة لها القدرة على التّحليل والتركيب واصطناع نوع من الدمائة اللّغويّة التي تقرب الشعر من حركة العصر والمعاناة وتأمل الفكر وإشعاع الوجدان."[4] فهذا القول يحيل إلى أنّ اللّغة الشعريّة وكأنّها كانت محبوسة في القدم خاضعة للقوالب الجاهزة فقط، ولم تنفتح إن صح القول إلا بعد حركة التّجديد الفني.

باتت اللّغة الشعريّة المعاصرة تعبّر عن مكنونات الشاعر بطريقة مغايرة تماما، ضمّت في طياتها جل مواقفه في الحياة، تأملاته وحتى تجاربه- واقعية كانت أم متخيلة- فاللّغة في القصيدة الحرة تعدّ من أهم

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص89 _90.

[2] المرجع نفسه، ص90.

[3] المرجع نفسه، ص99.

[4] عبد الله خضر حمد، قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان 2017، ص39.

نقاط التحوّل الشعري العربي إضافة إلى الإيقاع، وهذا لا يلغي جمالية اللغة في القصيدة التّقليدية بل لها جمالية خاصة بها.

والحديث عن القصيدة الحرة هو حديث عن شكلها الجديد من جهة، الذي فقد وتخلص من القيود الإيقاعية القديمة، ومن جهة أخرى يعبّر هذا القالب الشعري الجديد عن الوسيلة الفنيّة التي تكتب بواسطتها، وعلى غرار العناصر البنائية التي تشكّل جماليتها فإن اللّغة الشعريّة أعمق بنية تتحكم في جمالية النّص الشعري لأنّها أصبحت لغة لا تعبّر عن الأحاسيس والمشاعر فقط بل تخطّت كل الحدود والآفاق لكي تصل إلى ما يسمى بالرؤيا الشعرية، وبما أنّ هذه الرّؤيا ترتبط بموقف معين من قبل الشاعر فإن خطاب هذه اللغة" يتجه إلى بناء موقف شعري يتضمن في أعماقه كل المواقف الممكنة الأخرى التي لا تجور على خصوصية الشعرية لأنّ شرط بقاء التوهج الشعري حال بروز الموقف أمر لا محيد عنه في الأحوال كلها."[1]

يمتلك كل شاعر موقفا يعكس رؤيته للحياة، وانطلاقا منه تتبني الرّؤيا الشعريّة التي لا تظهر جليا في النّص بل تكون مضمرة، و" يتحول فيه الموقف من درجة الصفر الإيديولوجية إلى مرتبة شعرية، تحمل طاقة الموقف وروحه ورؤيته لكنها تشتغل على إنتاجه بصورة أخرى وشكل آخر، وفعالية أخرى وخطاب آخر."[2] فاللّغة الشعريّة تفصح عن تلك الرّؤيا المضمرة من درجتها الصفر لكي تتحول إلى بنية عميقة في النص، تستلزم من المتلقي النموذجي آليات لتحليل تلك اللغة قصد الكشف ولو عن جزء بسيط من الرّؤيا الشعريّة، وبهذا فإنّ" العلاقة بين اللّغة الشعريّة والموقف الشعري علاقة جدل لا يمكن للطبيعة الشعريّة داخل القصيدة أن تأخذ حظّها من الحضور، والتّأثير إلا بواسطة هذا التّحقق بينهما، اللّغة الشعريّة تسعى باستثمار آلياتها وتقاناتها، وإمكاناتها الشعريّة للتدليل على قوة حضور الموقف والتّعبير

عنه بطرق ووسائل مختلفة حسب تنوع الموضوع، وغناه وقدرته على فتح اللّغة على كامل إمكاناته التّعبيريّة."[3] فاللّغة التي لا تنبثق من رؤيا شعرية لا يمكن أن تكون لغة شعرية ذات دلالات وطاقات تعبيرية مهمّة.

---

[1] محمّد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعريّة، المنهل، ط1، 2016، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص75.

[3] المرجع نفسه، ص 75.

تقوم اللّغة عامة بوظائف شتى، ولعل أهم وظيفة تقوم بها هي التّواصل بين البشر، سواء كان هذا التواصل مباشرا أو غير ذلك، أي سواء كان بين مرسل ومرسل إليه بطريقة مباشرة– كلامية شفهية– أو بطريقة غير مباشرة، كالعلاقة بين النّص الأدبي والمتلقي، فالسؤال الذي يتبادر إلى الأذهان، هو هل تؤدي اللّغة الشعريّة إضافة إلى الوظيفة الجماليّة الوظيفة التواصليّة؟ والجواب هو حتما نعم، يقول **ياكبسون** في هذا الصدد:" إن ما يميّز وظيفة اللغة الشعرية توجيه النظر إلى الرسالة في ذاتها وتركيز العناية عليها لذاتها."[1]

فالتواصل موجود بالفعل، وذلك بين لغة النص الشعري(الرسالة) التي يبدعها المبدع(المرسل) وبين المتلقي(المرسل إليه)، وتلعب اللغة الشعرية دورا فعالا في عملية التلقي، حتى أنه يمكن القول أنها لبّ عملية التلقي، لولاها لما استوعب المتلقي النص أصلا.

إنّ من سمات اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة أنها لا تعدّ وسيطا بين الشاعر والمتلقي فقط بل أكثر من ذلك فهي تتجه أيضا إلى الذات الشاعرة، بمعنى أنها تؤدي العملية التواصلية بين الشاعر ونفسه، وهذا ليس بالأمر الغريب لأن الشاعر المعاصر مركّب النفسية، مختلط الأحاسيس، في تساؤلات وتأملات متواصلة، وفي كثير من الأحيان نجده يخاطب نفسه لا لشيء إلا لأنّه قام بخلق ذات شاعرة وهمية تخاطبه ويخاطبها، فيجسدها في نصه لتكون مرسلا إليه مضمرا، وبهذا يحدث التواصل بطريقة شعرية وفنية، وهو خطاب أو تواصل غير عادي لأن التواصل العادي غالبا ما يكون بين مرسل ومرسل إليه واضحين، أما هذا النوع من التواصل– الذاتي– فهو غير عادي يسوده الغموض الفني.

إنّ التّوليف بين اللّغة الشعريّة المعاصرة ومصطلح الجماليّة أمر لابد منه" فلكل تجربة إبداعية ميزانها الجمالي ورؤيتها الخلاقة التي تتنوع من نص إلى آخر وفق معطيات نصية مباغتة تستقي جل مغرياتها من مؤثراتها الجمالية وبناها المتغيرة، فالقيمة الجمالية لأي قصيدة تتحقق بما تثيره من دلالات

[1] فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، 2012، ص72، نقلا عن: Essais de :Roman Jakobson linguistique générale p 218

ورؤى جديدة ومؤشرات ترتقي بسوية القصيدة إبداعيا، فالنّص الشعري اليوم اختلفت معاييره ومؤشراته النّصية عما سبق، لقد أصبح للنّص الشعري اليوم حياكته النّصية الخاصة."[1]

مما يؤكّد أن لكل نص خصوصيته الفنيّة والجماليّة التي تختلف عن النّصوص الأخرى، إلا أنّ القاسم المشترك بين النّصوص الشعريّة التي تتمتع بفنية عالية هو طريقة نسج هذه الأسطر وفق تشكيل لغوي متشعب الدلالات، فكل نص يمتاز بتشكيل لغة شعريّة تناسبه وتناسب رؤى الشاعر ومواقفه.

كما تقترن اللّغة الشعريّة بمصطلح آخر وهو الخبرة الجماليّة، وذلك لأنّ" الوعي الجمالي في التّشكيل اللّغوي يمثل القيمة الجوهرية في الصناعة الشعرية وإنتاج فواعلها الكاشفة، فلا قيمة للشعر والشعرية إذا لم ينشأ عن وعي إبداعي حقيقي وخبرة جمالية في التّشكيل النصي."[2] فالمبدع لابدّ له من وعي يدرك به أهمية البعد الجمالي للنّص وخبرة جمالية وذوق فني في عملية تشكيل هذه اللّغة والنّص الشعري عامة، وبفضل وعيه وإدراكه وحسّه الفني سيضرب المراكز والبؤر التي تؤثر مباشرة في المتلقي، حتى أنّ الخبرة والوعي الجمالي من أبرز المصطلحات التي تتبني عليها نظرية التلقي، بحيث تنشأ هذه الخبرة من المبدع لكي تصل إلى المتلقي الذي يتلذذ بهذه الجمالية اللّغويّة وطريقة تعبيرها عن الذات بطريقة ساحرة.

إنّ توفر الخبرة الجمالية يقود إلى التّوصيل الشعري الناجع، ويرى **صلاح فضل** أنّ مفهوم التوصيل الشعري" يصطدم بفكرة أخرى روّج لها شعراء الحداثة منذ**(مالارميه)** وهي أن الشعر مبادرة اللّغة في الخلق، وكان الشعراء قد درجوا من قبل على تنحية التّعبير المنطقي والتّركيز على عمليات الاستثارة العاطفية بحيث يصبح نقل التوتر هو مقصد الشاعر الأوّل، وعندما تهتدي الكلمات التي تؤدي إلى ذلك فإنها تورّط الشعر بمبادرة منها فيما لم يكن يقصده وهو يتلاعب بها."[3]

---

[1] عصام شرتح، اللّغة واللذة الشعرية عند وهيب عجمي_ دراسة تأسيسية في جمالية اللغة الشعرية، دار الخليج للنشر والتوزيع ط1، الأردن2019، ص169.

[2] المرجع نفسه، ص169.

[3] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص18.

إنّ التطوّر الذي طرأ على مستوى اللّغة الشعريّة وانفتاحها أدّى إلى اقتحام هذه اللغة عالم السرد فبالرّغم من أنّ الشعر يسمّى شعرا بفضل لغته التي ينفرد بها عن باقي الأجناس الأدبيّة، إلا أن اللغة الشعرية تسلّلت إلى جنس أدبي مغاير تماما عن الشعر وهو العالم السردي والروائي، فالتطوّر الأدبي والنّقدي أسهم في ظهور ما يسمى بتداخل الأجناس الأدبيّة، بحيث أصبحت "تهيمن اللّغة الشعريّة على عالم الرّواية بإيحاءاتها الكثيرة وإيقاعاتها المتواترة وصورها العفويّة."[1] فيلحظ القارئ هذا المزج والتّداخل الذي هو في حقيقة الأمر تداخل فني لا عشوائي.

كما يدل توظيف اللّغة الشعريّة في الرّواية على تأثر الروائي بها الذي أراد أن يرفع من درجة جمالية نصه والاستمتاع ببعض منها في فضاءاته الرّوائية بحيث استبدل" السارد البنية السردية القديمة القائمة على الخطية والتتابع واستعاض عنها بلغة تقوم على التفكّك والتجزؤ والجمل الشعريّة المقتضبة التي تبدد حدّة التقريرية."[2] ولولا تأثره بها لما أحدث هذا التّغيير على البنية السرديّة، هذا يدل من جهة على التّطوّر الذي طرأ على الأدب عامة وعلى اللّغة الشعريّة خاصة، فقديما كان شعر شعرا والنثر نثرا أمّا حديثا فإنّ اللّغة تسللت إلى أجناس أدبية أخرى، وهي ما تسمى بداخل الأجناس الأدبيّة.

إنّ التّشكيل اللّغوي المعاصر للقصيدة هو تشكيل مغاير عن اللّغة القديمة، وقد أشار **حسين تروش** إلى أنّ" **محمود درويش** قد فرّق بين القصيدة الجديدة والشّعر القديم شكلا وموضوعا، فاللّغة الشعرية المعاصرة تختلف عن لغة الجاهلي، لا من حيث دلالاتها ومعانيها ولكن من حيث اختياراتها الأسلوبية التي تمزج بين المتضادات فتعطي الأشياء حيوية لا عبر تصويرها المباشر بل عبر إعادة خلقها إبداعيا." [3]

إن الاختلاف الذي تطرق إليه **محمود درويش** ليس من منظور المعاني، لأنّ اللّغة لا تخلو من المعنى والدلالة وإنما من حيث طريقة توظيف هذه اللغة وتشكيلها بطريقة تبتعد عن المباشرة، فيغلب عليها الإبداع الفني والمزج الأسلوبي الجمالي.

---

[1] نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، ط1، تونس،2012، ص169.

[2] المرجع نفسه، ص 173.

[3] حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي،2017 ، ص159.

فاللّغة هي المادة الخام التي يقوم عليها النّص الشعري، إلا أنّ طريقة توظيفها في هذا النص هي المعيار الذي يحكم عليها بأنها عنصر من عناصر التّشكيل الفني، فهي" كائن حي مستقل بذاته عن الشاعر وعن المكان والتاريخ والواقع معبّرة في الوقت نفسه عن الكل فارضة سلطتها."[1] بمعنى أنها تنفصل عن العناصر المذكورة لكونها مستقلة بذاتها، وتتصل بهم لكونها تعبّر عنهم بطريقة فنية تترجم كل شيء بطريقتها الخاصة.

وبهذا تكون قد فرضت نفسها بجدارة لأنها جوهر الجماليّة الشعريّة، خاصة إذا وقعت بين أنامل شاعر يتفنن في تركيبها أولا ويترجم أعماق ذاته ثانيا، حتى أنّه ليمكن القول أن طريقة تشكيل اللغة الشعرية هي الفيصل بين نص شعري وغيره، ولا نقصد هنا بين نص شعري قديم ومعاصر لأنّ الاختلاف سيبرز للوهلة الأولى، بل بين نصين معاصرين، شهدا التّجديد الشعري بجل تفاصيله العميقة رغم أنّ الاختلاف بينهما لن يظهر بطريقة مباشرة إلا أنّ الغوص فيهما بأدوات وإجراءات تحليلية سيبيّن الفرق بينهما والدّرجة الفنية لكل منهما.

2- تجلّيـات التّجديـد في لغة الشعـر المعـاصر:

لقد اتّخذ التجديد الحاصل على مستوى اللّغة الشعريّة في الشعر العربي عموما وعند أحمد حمدي خصوصا ملامح وتمظهرات عديدة، أهمّها:

1.2.الانزيـــــاح اللّغـوي:

يُعد الانزياح من أهم المفاهيم التي ترتبط بالنص الشعري باعتباره" قضية أساسية في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، بوصفه-أيضا- حدثا لغويا في تشكيل الكلام وصياغته، والانزياح هو خروج الكلام عن نسقه المثالي المألوف، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة."[2] بمعنى أنه- الانزياح- يرتبط باللغة الشعرية ارتباطا وثيقا ويكون بدرجات مختلفة، فهو تقنية إبداعية يقصد بها الخروج من اللغة البسيطة

[1] حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش ، ص162.

[2] أحمد غالب الخرشة، أسلوبية الانزياح في النّص القرآني، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، الأردن2014، ص13.

العادية إلى لغة فنية يتم فيها كسر كل مألوف، وقد سمي بمصطلحات عدّة كالعدول والانحراف.[1] إلا أنّ المصطلح الشائع بين الباحثين والنقّاد هو الانزياح، لأنّ الانحراف مثلا تغلب عليه دلالة اجتماعية أخلاقية، أما الانزياح فيقصد به أن الشاعر انزاح عن العادي إلى مستوى أكثر تعقيدا وفنيّة.

إنّ ما يميّز اللّغة الأدبيّة- الشعريّة- هو الانزياح، فهو" من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي من غيره لأنه عنصر يميّز اللغة الأدبية ويمنحها خصوصيتها وتوهّجها وألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية ولذلك نرى كبار نقاد الأدب من أمثال: **(سبيتزر)** و**(جورج مونان)** و**(تودروف)** و**(جان كوهن)** يتخذون من ظاهرة الانزياح في النّص الأدبي أساسا للبحث في الخواص الأسلوبية التي يتميز بها مثل هذا النّص."[2] حتى **أنّ** البحث في خصوصية هذا الانزياح اللّغوي ليس بالأمر الهين، بل وجب اتخاذ إجراءات تحليلية معمّقة للكشف عن جماليته وذلك بدءا من دلالة اللفظة إلى تركيب الجملة إلى الانزياح الدلالي.

يرى **سبيتزر** أن الانزياح هو" مقياس لتحديد الخاصيّة الأسلوبية عموما ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها."[3] فهو يرتبط بالأسلوب الأدبي عموما والشعري خصوصا، وبه تتضح الملامح الفنية للنّص التي تكون بدرجة مختلفة، وكلما زادت نسبة الانزياح زاد غموض الأسلوب من جهة، وتمتع النّص بشعرية خاصة من جهة أخرى.

ويختلف الانزياح من قصيدة لأخرى، ومن شاعر لآخر وذلك راجع إلى القدرات الفنية التي يملكها كل مبدع، وبه يمكن قياس درجة التشكيل اللغوي في كل نص انطلاقا من مستوياته، حتى أن درجاته تختلف عند الشاعر الواحد، فقد نلمسه بصفة عالية في نص ونجده في نص آخر بأقل درجة، وللتدليل على ذلك يمكن الاستشهاد بقصيدة " البحر وراءكم البحر أمامكم" من ديوان" تحرير مالا يحرّر" **لأحمد حمدي** يقول في بعض منها:

زهرة النار: هل يطيب الغناء

---

[1] ينظر، أحمد غالب الخرشة، أسلوبية الانزياح في النّص القرآني، ص13.

[2] المرجع نفسه ، ص14.

[3] المرجع نفسه، نقلا عن:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس 1982، ص102.

في بلاد تقاسمتها النساء [1]

يشكّل الانزياح على مستوى هذه الجملة" زهرة النار" مفارقة دلالية قائمة على التّعارض بين السمات الدلالية الإيجابية والسمات السلبية، فالتوليف بين اللفظتين" الزهرة والنار" أمر يدعو للتعجب، فكيف لزهرة الربيع العطرة التي تبعث بالتفاؤل والأمل أن تخرج من طبيعتها الزاهية وتتحوّل إلى زهر نارية تنمو في النار الحارقة، وهذا انزياح في حدّ ذاته لأن الشاعر جعل من زهرة الربيع زهرة نار، فالعلاقة بين العلامتين(الزهرة/ الربيع) هي علاقة منطقية يتخللها الانسجام الدلالي على خلاف العلامتين(الزهرة/النار) فإن العلاقة بين اللفظتين غير منطقية لأنّ الزهرة تحترق بمجرد اقتراب النار إليها، وهذه دلالة على الاحتراق الذي يعيشه الشاعر جرّاء فقدانه كل الأحاسيس الجميلة التي كان يختزنها، ومن جانب آخر جسّد الشاعر زهرة النار كشخصية تتكلم في بداية نصّة، وهذه علامة على أنّها صامدة ولم تحترق هذا ما بعث بنفس تفاؤلي للشاعر، يستمر قائلا:

امتطى صهوة النفاق، وراح ابن الذين انكبوا،

وما كان غير العهر؛

صوت من المزابل كالأفران،

حشد من البغاء

ساقط كالجذام في شرفات الصبح/

أو كخزانة لقشور الموز/

ملح على الخليج/ بقايا ناقة؛

مزّقتها ريح شتاء البر والبحر.

ما نويت اغتسال الشجر العاري/

فاضحا قارب التداعي/

مسكونا بحب وحب مسقط رأسي؛

أي مستنقع أحيل؟؟

وقد صارت همومه تملأ الكون/ شهادة

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة، ص148.

الموت والميلاد؛ أوراق تعريف، ولا

عناوين تذكر.

امتطى صهوة النفاق، فلا ريب/ [1]

وظّف الشاعر من خلال هذا المقطع الشعري اللّغة المنزاحة، لأنّه انزاح عن اللّغة العادية المألوفة إلى لغة تتسم بالغرابة والغموض، إذ أنّه ركّب الكلمات المعجمية وأفقدها صفة العادية لتصبح نسقا كليا متكاملا في نسق شعري، فقوله:" امتطى صهوة النّفاق" جملة تقوم على الانزياح، لأنّه جعل من النّفاق شيئا يمتطى، وقوله" ملح على الخليج/ بقايا ناقة، مزّقتها ريح شتاء البر والبحر" عبارات منزاحة عن اللّغة العادية، ووصفه للخليج هو وصف انزياحي وغريب في الآن نفسه، فكيف للناقة التي موطنها الصحاري الحارة أن نجدها على الخليج أو بالأحرى بقاياها التي مزّقتها الريح.

يمكن الحكم على درجة الانزياح اللغوي والدلالي والتصويري الموجود في المقطع السابق أنها درجة عالية، فأحمد حمدي في قصيدته هذه جعل من اللّغة البسيطة لغة انزياحية تحقق العديد من الدّلالات وتحتمل تأويلات كثيرة تختلف باختلاف متلقي النص، وهذه سمة الانزياح إذ يجعل من اللغة الشعرية لغة زئبقية مفتوحة الدلالات.

أما قصيدة " مقاطع من رسالة خاصة" من ديوان" قائمة المغضوب عليهم" فإنّ الانزياح فيها ورد بشكل مغاير، يقول في بعض مقاطعها:

في اليوم الأول من هذا العام؛

أكتب –يا أمي– كلماتي أصغر من حزني

الصاعد من أقبية الزمن المتعفّن.

أكتب...لكن

قد صار الحزن بحجم الأرض،

فلا قوة للحرف المدمى

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية ، ص148.

أن يحمل أكثر

من حدّه..!

أكتب؛ في آخر ساعات الليل الغافي؛

كالقطة منذ صباح اليوم الأول؛

في نزل رطب تسكنه الجرذان

وبقايا الفرقة والأحزان.

في نهج مهجور يحمل اسم شهيد؛

مات- كما يحكي- في ظرف غامض؛

في آخر طرف من حي القصبة.[1]

إنّ المتأمل للنموذج الشعري السابق وهذه القصيدة يلحظ الاختلاف الملموس على مستوى اللّغة الشعرية، فالأولى غلب عليها الانزياح الذي ساده الغموض نتيجة ابتعاد الشاعر عن البساطة اللّغوية المباشرة، على خلاف القصيدة الثانية؛ فهي تميل إلى اللّغة البسيطة ودرجة الانزياح فيها أقل مقارنة بالنموذج الأول، وهذا لا يعني أن درجة الانزياح القليلة تلغي جمالية النّص الشعري مثلما هو ظاهر في المقطع الشعري الأخير الذي يخاطب فيه الشاعر أمّه نبع حنانه ويشكو لها همّه وحزنه بطريقة تميل إلى المباشرة، وهذه البساطة سمة بارزة في النّص الشعري المعاصر، وعلى هذا فإن لكل نص خصوصيته التي ينفرد بها عن باقي النصوص الشعرية.

إنّ الحديث عن الانزياح هو حديث عن الشعر المعاصر، وتجدر الإشارة إلى أنّ فكرة الانزياح كانت موجودة منذ القدم فـ**أرسطو** مثلا" قد ماز بين لغة عادية مألوفة وأخرى غير مألوفة ورأى أن اللغة التي تنحو إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشائعة هي اللّغة الأدبيّة."[2] انطلاقا من التمييز الذي قام به أرسطو بين اللغة المألوفة لدى البشر وبين اللّغة التي تخرج عن هذا المألوف بدأت فكرة الانزياح بالتجلي، فهي إشارة وتلميح لتبلور هذا المفهوم الجمالي.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص111.

[2] أحمد غالب الخرشة، أسلوبية الانزياح في النّص القرآني، ص 24.

يقترن مفهوم الانزياح بمستويات اللّغة الشعرية، إذ" يترتب على القول بمفهوم الانزياح اعتبار اللغة الشعرية أرقى مستويات اللغة، فكلما تحقق قدر أكبر من الخرق للمعايير اللّغوية العادية والابتعاد عن درجة الصفر في الأسلوب كلّما اقتربت اللغة من جوهر الشاعرية."[1] فهو بذلك الانتقال من اللغة ذات مستوى صفر إلى أعلى مراتبها الإيحائية، وذلك عن طريق الخرق اللغوي .

2.2. ظاهـرة الغموض في شعـر أحمد حمدي:

يعد الغموض اللّغوي أحد النتائج المنبثقة من التجديد والتأثر بالشعر الغربي كشعر **مالارميه** مثلا الذي بلغ شعره شدّة الغموض، وانطلاقا من هذا يرى **عز الدين إسماعيل** أنّ:" الشعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي نتعلّمها... وهو كذلك لا يستخدم اللفظ بدلالته التي نقصدها حين نستخدمه في حياتنا اليومية، ثم إنه كذلك لا يفسّر لنا الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل، ومن ثم فإننا نصف الشاعر بأنه غامض."[2] فالغموض حسب **عز الدين إسماعيل** يتشكّل نتيجة توظيف الألفاظ توظيفا غير عادي، أي التوظيف الفنّي وفق تشكيل للدّلالات المعهودة التي تعوّد عليها المتلقي، فهي تعبّر عن رؤيته الخاصة للأشياء والحياة عامة، وإذا أخذنا عيّنة من شعر **أحمد حمدي** نجد مقطعا من قصيدة " مفعم بارتكاب المعاصي" من ديوان" تحرير مالا يحرّر"، يقول فيه:

مفرد كحصان البراري،

يستدرك الحلم؛

محتملا أن يكون الذي صورته الصبيّة

محتملا أن يكون الذي في الغناء.

راحلا بين ليل الصباح

وصبح المساء

يستقرّ. [3]

---

[1] فاروق عبد المعطي، يحيى حقي_ الأديب صاحب القنديل، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت– لبنان 1994، ص21_22.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص165.

[3] أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة، ص167.

تتميّز اللّغة الشعريّة التي اعتمدها **أحمد حمدي** في مقطعه هذا بالغموض، وذلك لأنّه ابتعد عن الدلالة المألوفة للألفاظ، فعبّر عن رؤيا عميقة للغاية، كقوله" حصان البراري" فهو لا يقصد الحصان الحقيقي، وإنّما جعله علامة على التيه النّفسي والضياع الوجداني، فحصان البراري يهيم من مكان لآخر ولا يملك مكانا يأويه والشاعر فقد كل الأمكنة، فهو يعيش في لا مكان نتيجة دوامة التيه التي لم يجد لها مخرجا.

إن الشاعر انطلاقا من الأسطر السابقة يعيش حالة خذلان، بحيث لم تختلط عليه الأمكنة فقط بل أكثر من ذلك، اختلط عليه الزمن فأصبح يعيش فترات متداخلة ومتناقضة خاصة في قوله" راحلا بين ليل الصباح وصبح المساء" عبارة توحي بالدهشة والغرابة، باعتبار أن فترات الزمن من صبح ومساء وليل معروفة، وهي فترات متناوبة، فكيف يرحل هذا الشاعر في فترة تجمع الليل والصبح في آن واحد؟ فمن مظاهر الغموض المفارقة، وما جعل اللغة تتسم بالغموض هو تغذية الشاعر للألفاظ بدلالات غير مسبوقة وبرؤى خاصة به وبتوجّهه الشعري الذي يميّزه، وعلى هذا يقول مالارميه:" إنّنا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار بل نصنعها بالكلمات."[1] لأن اللّغة هي التي تفصل الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، وتركيبتها الإبداعية في القصائد الشعرية هي ما يشكّل جماليتها.

إنّ الغموض ميزة جمالية في الشعر المعاصر، ونقصد به الغموض المعقول، لأنّه اتّخذ " في الشعر مظاهر متعددة تختلف باختلاف مقاصد الشعراء ومستويات خطابهم، ونحن لسنا معنيين بذلك الغموض الذي يكون غاية في حد ذاته...ولعلّ أخطر مظهر من مظاهر الغموض في الشعر ذلك الغموض الذي مصدره القصد إلى التعمية والتضليل بدعوى أنّه سبيل من سبل الشعرية."[2] فهذا النوع من الغموض الشعري متعمّد ومقصود من قبل الشاعر الذي حوّله من غموض عفوي إلى غاية لتحقيق شعرية النص وكأنه يجهد نفسه في تشكيل الإبهام اللغوي تحت شعار الحداثة الشعرية.

وعلى خلاف الغموض الذي" يشكّل ضرورة في الشعر ومعنى ساميا من معانيه، وقد يسميه بعضهم بالغمــوض الإيجابي، فهــو الغموض الذي ينتج عن المعنى التخييلي النابع عن تجربة الشاعر

[1] جون كوهن، بنية اللّغة الشعريّة، ص14.

[2] جهاد المجالي، دراسات في الإبداع الفني في الشعر (رؤى النقاد العرب في ضوء علم النفس والنّقد الأدبي الحديث)، دروب للنشر والتّوزيع، ط2، عمان، الأردن،2016 ، ص225.

العميقة، وهو غموض مصدره كثافة الطاقة الشعرية التي تجعل النص الشعري قابلا للتأويل وتعدد القراءات."[1]

فهدا النوع من الغموض يأتي بطريقة عفوية من الشاعر، وذلك نتيجة تشكل الرّؤيا عنده، فيعبّر عن هذه الأخيرة بلغة غامضة بصفة لا واعية، فكلما امتلك المبدع الرؤيا الشعرية كلّما سادت لغته الغموض والضبابية لعمق تلك الرؤيا، فلا يتكلف في عجن لغة معقدة ومبهمة، بل تأتي غامضة بصفة مطلقة وهذا الغموض الذي يحقق جمالية النّص الشعري، وعلى هذا فلا يمكن الخوض في هذه المسألة أكثر، لأنّ المتلقي لن يتمكن من معرفة قصدية المبدع ما إذا كان غموض لغته صادقا نابعا من وجدانه وتجربته أم هو غموض شكلي لكي يواكب الشاعر الحداثة الشعريّة فقط، فمهمة المتلقي إذن هي فك شفرات هدا الغموض وكيفية تشكيله الفني و خلقه لجمالية القصيدة.

وقد أكّد الشاعر **جوزيف حرب** من خلال حوار مع الناقد **عصام شرتح** أن" الغموض الشفيف ضروري للقصيدة شريطة ألا يستغرق الشاعر بالغموض لدرجة تصبح قصائده طلاسم يصعب فكّها، أنا مع الغموض الشاعري الذي يولّد الشعرية ويخلق متعة التلقي النّصي الجمالي."[2]

كما أشار **عز الدين إسماعيل** إلى أنّ" الغموض في الشعر ليس نقيضا للبساطة، أنّ الشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق، لأنّ البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا في أعماقنا وهذه البساطة العميقة التي نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا نرفض الشعر الغامض بل هي أحرى أن تعطفنا إليه."[3]

لقد ميّز **عز الدّين إسماعيل** من خلال قوله هذا البساطة إلى أنواع، فالبساطة الساذجة مثلما قال أي المبالغ فيها لا تؤثر على المتلقي بقدر ما تنفره منها، لأنها تتبع اللغة المباشرة القريبة إلى اللغة العادية، وهذا ما ينقص من شعريتها إن لم نقل يقضي على جماليتها، على خلاف البساطة العميقة التي

[1] جهاد المجالي، دراسات في الإبداع الفني في الشعر، ص225.

[2] عصام شرتح، اللّذة الجمالية في شعر جوزيف حرب، ص140.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص166.

تعد تكنيكا فنيا يقوم به المبدع، فهي ليست بالأمر الهين لأنّ الشاعر في هذا الصدد سوف يؤثر على متلقي قصيدته، انطلاقا من لغة بسيطة إلا أنّها تحمل ثقلا دلاليا وهذه البساطة الناجعة.

وما يؤكّد الفكرة السّابقة قول **جهاد المجالي:**" ونحن بالمقابل لسنا ضد الوضوح في الشعر، ذلك الوضوح الذي يقع إذا جاز التعبير في أدنى درجات الغموض الشعري، بل نحن ضد الوضوح الساذج الذي يتحوّل إلى توضيح و يكشف عما وراءه بابتذال."[1] فالبساطة المقبولة شعريا هي التي مثّلما قال الباحث تتموقع في أدنى مراتب الغموض الشعري، على عكس الوضوح الساذج الذي يبتعد عن الشعرية والجمالية أيما ابتعاد ويمكن تسمية هذا الأخير بـ" الوضوح العقيم الذي يوصد الباب أمّا الشاعر، ولا يمكنه من دخول الحالة الشعورية... فالوضوح المباشر في الشعر سذاجة تمجها النفس."[2] وما يميّز اللغة الشعرية أو الشعر عامة تجنب كل ما هو مباشر وعادي وإلا لما سمي الشعر شعرا لولا الجمالية الفنية الموجودة فيه التي يفتن بها المتلقي.

لقد انتصر البعض للوضوح والبساطة اللّغوية في الشعر المعاصر بحجة أنّ هناك من الشّعر ما يثيرنا نتيجة اتسامه بهذا الوضوح.[3] فهناك من القرّاء من يتأثر ولو بلغة بسيطة لكنّها إيحائية لا مباشرة، فقضية الوضوح في الشعر كانت موجودة منذ القديم بين النّقاد والبلاغيين،"فبشر بن المعتصم في صحيفته المشهورة ، إذ حرص على أن يقرن البلاغة بالوضوح، وأكدّ أنّ البليغ هو الذي يصل في كلامه إلى عقول السامعين، دون مشقة أو معاناة ."[4] بحيث يكون إبداعه الشعري نابعا من ذاته لا متكلّف في إيصال المعاني بطريقة سهلة إلا أنّها فنية لأنّ بشر لم يقصد" الوضوح الساذج الذي يهبط بالمعاني إلى مستوى الإسفاف و الابتذال، وإنّما أراد نوعا معينا من الوضوح هو أقرب إلى السهل الممتنع."[5]

معنى أنّ الوضوح الساذج مرفوض منذ القديم، فهو ليس حديثا فقط، فكل النقاد أو أغلبهم يميلون إلى الوضوح الذي يمكن أن نسميه بالسهل الممتنع، بحيث نلمس فيه الجمالية رغم البساطة، هذا الوضوح

---

[1] جهاد المجالي، دراسات في الإبداع الفني في الشعر، ص180.

[2] المرجع نفسه، ص180.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص181.

[4] المرجع نفسه، ص189.

[5] المرجع نفسه، ص189.

اللغوي هو إيجابي إذا لم ينزل منزلة سفلى إلى الابتذال اللغوي والسلبية، كما اتّفق **الجاحظ** وصاحب الصناعتين **(أبو هلال العسكري)** في الوضوح الأدبي عامة شرط ألا يكون وظيفته التّوصيل فقط،بل وجب أن يقترن هذا الوضوح بالتأثير.[1] لأنّ المهمّة الأولى للشعر عامة واللّغة الشعريّة خاصة هي زعزعة المتلقي والتأثير فيه.

لقد نوّع أحمد حمدي بين اللغة التي يسودها الغموض واللغة الأقل غموضا واللغة البسيطة، وللتدليل على ذلك يمكن الاستشهاد بقصيدة:" هذا الصباح" من ديوان "أشهد أنني رأيت"التي يقول فيها:

للجزائر أفتح هذا الصباح

للجبال التي كتبت بالدّم

وارتدت حلة الموسم

للضياء الجميل

وعزف الرياح

تنفتح عوسجة

وأغاني

من خوابي الزمان

إنما المجد و الوجد

يلتقيان

بعروس على البحر

أقدامها

و ضفائرها

[1] ينظر: جهاد المجالي، دراسات في الإبداع الفني في الشعر، ص195.

نخلة العنفوان.[1]

" هذا الصباح " عنوان يوحي بالبساطة على أساس أنّه يضم بنية زمنية بشكل جليّ، إذ يظهر للمتلقي أنّه سيكون العنصر الطاغي في النّص، إلا أنّ الشاعر جعل من القارئ يصطدم لطغيان البنية المكانية في المتن الشعري، وبهذا تلاعب بالبنى الزمنية والمكانية، فجعل من القصيدة تندرج ضمن ما يسمى بالزمكانية، التي تضم ثنائية الزمن (الصباح الموسم) والمكان (الجزائر الجبال، البحر).

إنّ المتأمل للغة الشعريّة التي اعتمدها **أحمد حمدي** في نصه هذا يلمس أنّها لغة ضمّت كلمات بسيطة، عبّر فيها الشاعر عن حبّه لوطنه الأم الجزائر، وأرضه المسقية بدم الشهداء، فهي لغة فنية رغم بساطة كلماتها، لأن البساطة هنا بساطة الكلمات لا اللغة، واللغة هي تشكيل هذه الكلمات البسيطة في سياق شعري كثيف الدلالة، وقد ابتعدت عن الوضوح الساذج الذي لا يخدم النص، إذ تحدّث الشاعر عن الوطن كأنّه يتغزل بامرأة، فنسج هذه المعاني بلغة شعرية ذات كثافة دلالية وطاقة تعبيرية، عبّرت عن ايدولوجيا الشّاعر وأفكار عدة، كالحرية ، التخلص من الاستعمار ، المجد...الخ

وعلى هذا يرى **عز الدين إسماعيل** أنّه من" المفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة و مكثفة."[2] وليس شرطا أن تكون غامضة لكي تحمل هذه الدّلالات الثقيلة والطاقات التّعبيرية لأنّ الغموض نسبيّ والمغالاة فيه هو المرفوض، لكن الغموض الشعري مطلوب لأن التكثيف الدلالي يؤدي حتما إلى الغموض، والأهم هو طريقة رسم هذا التكثيف وفق نسق شعري جمالي حتى وإن كان ذلك ببساطة شعرية فنيّة لا ساذجة وعقيمة.

إنّ اللّغة البسيطة في الشعر المعاصر ليست عجزا من الشاعر لتشكيل لغة فنية، وإنّما القصيدة الحرّة تنادي في بعض الأحيان بهذه البساطة والليونة اللّغوية، بشرط أن تختزن في ثناياها طاقة تعبيرية وإلا لانحرفت هذه الليونة إلى الكلام العادي، باعتبار أنّ تنوّع الدّلالات واتساعها في جو القصيدة شرط لابد منه في اللغة الشعرية، لأنّ" إبداع القصيدة كثرت سبله واختلفت طرائقه وتعددت مشاربه ولذلك

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص183.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص179.

أصبحت قراءة هذا الشعر تقتضي من متقبلها تبديل الكثير من طرق مزاولة الشعر."[1] يعني أنّ إبداع القصيدة المعاصرة غير مقيّد بطريقة واحدة، وإنما لكل مبدع سبيل ورؤى فنية تختلف عن مبدع آخر، وكل طريقة لها سمتها الخاصة وجماليتها التي تختلف بها عن السبل الفنية الأخرى هذا ما أثّر على عملية قراءة هذا الشعر، بحيث يستلزم من المتلقي أن يتعامل مع كل طريقة لتشكيل هذا النص الشعري، فإذا كان في صدد تلقي لغة شعرية غامضة، وجب عليه فك هذا الغموض وفق إجراءاته الخاصة، أمّا إذا كان أمام البساطة أي لغة أقل غموضا فسيتّبع رؤية وتحليلا يتوافق معها، فيكشف عن مواطن جماليتها عن طريق توظيف الألفاظ مثلا وتركيبها بأسلوب سهل ممتنع.

فالتشكيل اللغوي لا يتحقق عن طريق الانزياح والغموض فقط، إذ يرى **رولان بارت** أنّ اللغة" لتنبني من مكان إلى أخر، يبنيها الدّفق المستحيل لكل لذائذ اللّغة، ولكن أين ؟ و في أي مكان ؟إنّه في فردوس الكلمات."[2] فالكلمات هي التي تحقّق لغة الشعر.

والشاعر المعاصر أصبح يهدف إلى" خلق معجم شعري جديد يناسب تجارب العصر الجديدة."[3] لأنّه لكل عصر معجمه الشعري الخاص به، ومن سمات هذا المعجم عند **أحمد حمدي** اعتماده على ألفاظ سهلة إلا أنّها تكتسب قيمتها عند تركيبها في السياق الشعري، لتشكّل لغة مفتوحة الدّلالات، وعلى هذا أشار **خالد الغريبي** إلى أنّ:" اللغة الشعرية ليست معجما أو كلمات، أو قاموسا من الألفاظ والمصطلحات أو التراكيب لها أنظمتها، أو أنساقا من الأصوات والمفردات، وإنّما هي عالم من الألفاظ والتراكيب والصيغ لا حدود لها في الإيحاء."[4]

فالقصيدة بوتقة جمالية من البنى اللغوية التي لا تتحقق جماليتها إلا عند تركيبها إذ تخضع إلى القانون الشعري الذي يتمحور في السحر الجمالي والفني، لأنّ الشعرية لصيقة بالشعر، فلا يمكن فصلهما

[1] محمّد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص29.

[2] رولان بارت، لذة النّص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري ، ط1، 1992 ، ص31.

[3] عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص180.

[4] خالد الغريبي، في قضايا النّص الشّعري العربي الحديث، ص69.

عن بعضهما البعض، والوظيفة الشعرية أوّل ما تؤديه اللّغة على مستوى النّص، لأنّ اللغة هي الوسيلة التي بها ندرك مواقف الشاعر وتجاربه في الحياة ورؤاه.

كما أنّ الألفاظ بانسجامها مع بعضها البعض وتداخل دلالاتها، من خلال تركيبها وعجنها الشعري يولّد دلالات عدّة وانزياحات وإن كانت في مرتبة أقل غموضا بالنسبة للغة تحوي كلمات بسيطة وهكذا تولد القصيدة الشعرية انطلاقا من اللفظ وصولا إلى الإيحاء. فإذا تأملنا المعجم اللّغوي لقصيدة " أشهد أنني رأيت " من ديوان "أشهد أنني رأيت " نجد أنه معجم بسيط يضم ألفاظا سهلة، يقول:

أشهد أنني رأيت أزهارا بلا مذاق

أشهد أنني رأيت أطفالا بلا أحداق

أشهد أنني رأيت أنهارا بلا عنوان

أشهد أنني رأيت تاريخا من الأمطار و الدّخان

أشهد أنني رأيت عشاقا بلا أشواق

أشهد أنني رأيت مدنا تغرق من الأنفاق

أشهد أنني رأيت أشجارا من النسيان و الأحزان [1]

احتوت الأسطر عل كلمات بسيطة كـ(الأزهار،مذاق،أطفال،أنفاق، أشجار)، فإذا عزلناها عن القصيدة تبدو لا روح فيها، إلا أنّ الشاعر وظفها في سياقها الخارجي لتستمد دلالات مختلفة، وعلى هذا فإنّ "الكتابة وهي تحت عزلتها الذاتية، ليست سوى مخيلة تتلهف إلى سعادة الكلمات فهي تسارع نحو لغة فضلى تصوّر نضارتها."[2] حتى أنّ الكتابة الإبداعية تنبثق من إلهام تخييلي ينعكس على سحر الكلمات المعزولة عن السياق الشعري لكي تتّحد فيما بينها لتشكّل لغة فضلى على رأي رولان بارث.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص185.

[2] رولان بارت، الكتابة في الدّرجة الصفر، ترجمة محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص116.

وقول الشاعر مثلا" أزهار بلا مذاق"، تركيب من لفظتين بسيطتين، إلا أنّ دخولهما العالم الشعري جعل منهما رمزا مفتوح الدّلالات، فالأزهار تعبير عن الأمل والتفاؤل فكيف لهذه الأشياء الجميلة أن تكون بلا مذاق؟ علامة تدّل على معاناة الشاعر الذي فقد طعم الحياة الجميلة، ويمكن إدراج اللغة الشعريّة المشكلة لهذا المقطع تحت إطار اللغة البسيطة التي تقع في أدنى مستويات الغموض الشعري.

وقول الشاعر في القصيدة نفسها:

مدينة تنبح حلمها

وتذبح الأشجار

والأشواق.[1]

دليل على أنّ توظيف الألفاظ من أهم الخدع اللغوية والتقنية التي لابد من الشاعر أن يمتلكها، فالمدينة فضاء دلالي، حوّلها الشاعر من مكان واقعي حقيقي إلى فضاء رمزي يضم العديد من الدلالات، فهي رمز للحياة والحركة والاتساع، فكيف لها أن تقضي على الحلم الذي هو علامة أكثر اتساعا منها "فالعلامة كما أنّها تحوي دلالة تشتمل كذلك على قيمة تأثيرية في كثير من الأحيان."[2] وبساطة العلامات اللّغوية الموظفة في هذه الأسطر صاحبها تأثير على المتلقي، وهذا ما لمّح إليه **الجاحظ** –مثلما قلنا– أنّ البساطة اللّغوية أو الوضوح المقبول في الشعر هو ما ينتج عنه التأثير في نفس القارئ.

والتّوظيف الفني للألفاظ البسيطة يجعلها لغة فنية إذا ما تمكّن الشاعر من دمج دلالاتها شعريا فالتشكيل اللّغوي في القصيدة الجزائرية المعاصرة يندرج ضمن التجديد اللغوي، غير أنّ التجديد في هذا الصدد لا يعني أن يأتي الشاعر بكلمات وألفاظ جديدة وإهمال الألفاظ القديمة، وإنّما توظيفها وفق قالب شعري جديد، كما أنّ إدخال الشاعر كلمات قديمة في نص شعري معاصر يعطي رونقا، بحيث نستنشق رائحة القديم بمعانيه في ثوب جديد كقصيدة " غزل" من ديوان " انفجارات" يقول:

يا طيفها ...

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص185.

[2] محمّد محمد يونس علي، المعنى وضلال المعنى، أنظمة الدّلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، ط2، 2007، ص39.

زر بيتها

مرة

تخضر دنياي

بأحلى الأمان

فزورقي

يتيه في عالم

بحاره

الشفاه

والمقلتان

أنا يا طيفها

عنيف الهوى

والبين صعب

في الفؤاد جبان

تهزني الأشواق

في لهفة حرى

وقلبي من حبيبي يعان [1]

إنّ قراءة هذه الأسطر توحي بأنّها أبيات شعرية لا أسطر، فيها لمسة من الشعر العمودي، بحيث كتبها الشاعر وفق نظام السطر، إلا أنّها تحمل بعض سمات القصيدة العمودية التي اختبأت وراء الأسطر، ففي كل مرة يختم الشاعر المقطع- الذي هو عبارة عن بيت شعري- بحرف روي واحد وهو

[1] أحمد حمدي ، الأعمال الشعـرية غير الكاملة، ص23.

النون، وكأنّ الشاعر يحن إلى القصيدة العمودية، و قوله:" البين صعب" عبارة تأخذ القارئ إلى عالم شعري قديم من خلال كلمة البين التي كانت مهيمنة في الشعر القديم، إلا أنّ الشاعر أراد القول من خلال قصيدته هذه أنّه لم ينس التراث الأصيل رغم التجديد، و لفظة "البين" زادت قوة في المعنى.

ويمكن اعتماد قول جهاد المجالي كخلاصة إذ يقول" لسنا مع الوضوح الذي يسلب النص الشعري أو الأدبي سحره وألقه، كما أننا لسنا مع الغموض الذي يقيم سدا عاليا بيننا وبين النّص."[1] فالمهم أن تكون لغة مؤثرة بعيدة عن اللّغة العادية المألوفة، ففي الغموض تكون نسبة الشعرية عالية جدا شرط أن يكون غموضا معقولا غير مبالغ فيه، وحتى إن كان مبالغا فيه فهناك من متذوقي الشعر يميلون إلى قراءته واستحسانه، وحسب ظننا أن يكون الغموض قابلا للتّأويل، ولو بنسبة قليلة جدا، لكي لا يتحول إلى إبهام كلي، رغم أنّ القصيدة المعاصرة تقوم في بعض الأحيان على الغموض الكلي.

أمّا البساطة اللغوية فينبغي أن تكون منطقية، بحيث لا ينزل الشاعر إلى لغة الكلام اليومي ، فحسب **جون كوهن** " ليس الشعر اللغة الجميلة، ولكن الشعر لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئا لا يمكن قوله بشكل أخر."[2] فلكل مبدع لغته الخاصة به وكل قصيدة تختلف عن الأخرى، والمهم أن تكون لغة نابعة من الذات الشاعرية، فقد أدى" تصور الشاعر العربي الحديث لذاته، وهي تمزج اللغة وتصهرها أن تجعل ذاته تتمازج في ذلك العالم."[3] وهذا الانصهار بين الذات والعالم الشعري يعطي شعرا راقيا ذا لغة شعرية متميّزة لأنّها تشكّلت من التزاوج بين الأحاسيس والرؤى.

3.2. توظيف اللّغة العامية:

عرفت الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة تغيرات جمة، بحيث أصبح الشاعر يتفنن باللغة مثلما يشاء- يزيد وينقص- فمن الإضافات أو اللمسات التي أضفاها " توظيف العامية في الشعر"، وهذا لا

[1] جهاد المجالي، دراسات في الإبداع الفني في الشعر، ص197.

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص155.

[3] عالي سرحان القرشي، أسئلة القصيدة الجديدة، ص91.

يعني أن تكون جل القصيدة بالعامية، وإلا تحوّلت إلى شعر شعبي، بل كشذرات فقط في بضع أسطر هذا ما لمسناه في بعض من شعر أحمد حمدي.

إنّ لغة الشعر تختلف عن لغة الاستعمال المألوف، حتى وإن استعارت من لغة اليومي إلا أنّها تبقى لغة شعرية لها خصوصية.[1] فالشعر يبقى شعرا وإن دخلت العامية في بعض مقاطعه، ومثال ذلك قصيدة: توضيح عن منشور غزلي" من ديوان "قائمة المغضوب عليهم" التي جاءت العتبة فيها كالأتي:

توضيح عن منشور غزلي.

يا الفاهم نعطيك بشارة.[2]

لقد وردت عبارة " يا الفاهم نعطيك بشارة " تحت عتبة العنوان مباشرة، وكأنّ الشاعر وضعها قصدا، فإذا ربطنا بين لفظة " توضيح" و " الفاهم " نجد أنّ الشاعر أراد تقديم هذا التّوضيح الشعري لمتلقي معيّن – مضمر– وهو هذا الذي لقبه بالفاهم، وكأنّ القصيدة جاءت كردة فعل لسوء فهم مسبق.

تعد العامية في الشعر الجزائري المعاصر أبرز المظاهر التجديدية فيه، حتى وإن كانت قديما توظف بشكل قليل فإنّ الشاعر في حلقة التجديد التي يعيشها أراد أن يؤكّد أنّه وبالرّغم من التجديد الشعري الحاصل فهو لن ينسلخ عن الهوية والبيئة التي يعيش فيها، وبالرغم من التشكيل اللغوي المتنوع الموجود في قصيدته التي هي ملك له، فإنّ العاميّة لا تخلو من جانب دلالي معيّن ورسالة أراد توجيهها إلى المتلقي، حتى وإن كان بروزها بشكل ضئيل.

إنّ توظيف العاميّة لم يكن على مستوى عتبة العنوان فقط، بل استعان بها في المتن كذلك كقصيدة "انفجارات " من ديوان " انفجارات"، التي جاءت مزجا بين الشعر الفصيح والشعر الشعبي، فوظف ثلاثة مقاطع جاءت بطريقة متفرقة في القصيدة، يقول في المقطع الأوّل:

والله ما تبطل غنايا

والله ماني ندرق فيه

[1] ينظر، خالد الغريبي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث، ص72.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص79.

جبته عن كل الثوار

و ال في قلبي ما نخبيه..[1]

ويقول في المقطع الموالي:

نوري لك وين لحق كان نسيته

يا برجوازي، ياوسخ، يا ميته

ساس الفقر، من أرضه نحيتيه

بسلاحنا، والحب نا، رسيته [2]

ويقول في المقطع الموالي:

القهر ما ينفعش

والحر ميرجعش

حتى يجيب العرش

أو النعش.[3]

لقد عكست هذه الأبيات التي تندرج ضمن الشعر الشعبي الجزائري لمسة جزائرية بحتة، تفكيرا ثقافة ولغة باعتبار " اللغة ذات قوة سحرية في المجتمع الذي تنمو في أحضانه."[4] بحيث لم يستغن الشاعر عنها حتى في لحظة الكتابة الشعرية، فهي متأصلة فيه وفي رؤاه وتفكيره، وتوظيفها بهذه الطريقة ليس عبثيا أو لسد فراغ في النص الشعري. يرتبط مضمون القصيدة بالمقاطع السابقة إلى حد بعيد، والتي خدمت الدلالة العامة للقصيدة، فالمقطع الأول السابق يخدم دلالة المقاطع الشعرية التي جاءت قبله، فقد افتتح الشاعر قصيدته قائلا :

.. و ينفلق الصمت ؛

تحبل في دغدغات المواسم ؛

في رعشات الضحايا ...

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة، ص42.

[2] المصدر نفسه، ص43.

[3] المصدر نفسه، ص44.

[4] ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال محمد بشير، الناشر مكتبة الشباب، ص 25.

الحروف ..

رؤى عاشق

عشبا في عيون العطاش.[1]

أراد الشاعر الخروج من متاهة صمته لكي ينفجر ويقول ما بداخله من كلمة حق وألم فاستعان بذلك المقطع الشعبي مؤكدا على أنه لن يتوقف عن قول الحقيقة بدلا من الصمت القاتل، فعبر عن انفجاره هذا بكل الطرق لكي يؤكد عليه، حتى أن ذلك الشعر الشعبي خدم العنوان " انفجارات" فهو لا يؤكد فقط بل يقسم بقول الحق في قوله" والله ما نبطل غنايا".

وفي المقطع الموالي _ الشعبي_ تطرق إلى قضية في غاية الأهمية، فقد غاص في تاريخ الجزائر وعّبر عن معاناة الفقراء الذين كافحوا وحاربوا من أجل الوطن، وفي نهاية المطاف وجدوا أنفسهم محرومين من حقوقهم لتأخذ مكانهم الطبقة البرجوازية التي كانت في سبات عميق أثناء المعاناة، والمقطع الأخير جاء ملائما للأسطر التي سبقته والتي تقول:

ويولد في رحم الكلمات

خليج من الصحو.

أدخل طمي الدهاليز ..

أخلع تاج الرؤوس،

ووشم الأساطير.. [2]

فالعامية التي تلت هذه الأسطر عبّرت عن ذلك الصحو والفطنة التي عاشها الشاعر وقد خدمت مضمون القصيدة بشكل كبير، ومن جهة أخرى هي دليل قاطع على تمسك الشاعر بتراثه الشعبي الذي لا يتجزأ من شخصيته، غير أن" الشعر يتكون من اللغة وهو يبعث مع ذلك آثارا لا تبعثها اللّغة العامية... إن لغة الشعر مرتبة ومنتظمة بطريقة مختلفة".[3]

المبحث الثاني: البنية الفنية للغة الشعـرية.

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص 41.

[2] المصدر نفسه، ص 44.

[3] سمويل .ر.ليفن، البنيات اللسانية في الشعر، ص 15.

تتكوّن اللغة الشعرية من أجزاء تحقق بنيتها الكلية، إذ تحوي بنى جزئية تسهم في تشيكلها من أصغر جزء إلى أعم جزء، فالبنية مصطلح يحيل إلى أنّ اللغة تتكون من جملة من الأجزاء (البنى) ويحكمها نظام معين، فإذا ما قمنا بإعادة صياغة تلك البنى تحصلنا على بنية (شعرية) كلية، وهي" مجموعة متشابكة من العلاقات، وأنّ هذه العلاقة تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية، وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى."[1] فقيمة هذه الأجزاء لا تتحقق إلا بالتشكيل النهائي لها والشيء نفسه بالنسبة للغة الشعرية، فجماليتها لا تتأتّى عشوائيا، بل بعد تزاحم وتعالق العديد من العناصر التي تسهم في تشكيلها، ولعلّ أهم ما سنتناوله في هذا الجزء بعض المفاهيم الإجرائية التي وظّفها **كوهن** في تحليل النّص الشعري.

كان **لكوهن** الدور الكبير في تحليل بنية اللغة الشعرية وقواعدها التي تؤدي إلى الانزياح" فجوهر نظرية الانزياح هي مركز عمل كوهن، إذ الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة."[2] يعني أنّه ربط اللّغة الشعريّة بعنصر مهم و هوالانزياح والخروج عن قواعد اللغة المعهودة، هذا ما يطلق عليه بالخرق اللّغوي، بمعنى كسر القواعد اللغوية المألوفة.

ويتحقق الانزياح بدرجة عالية في الشعر"إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير المعقول."[3] وهنا أشار إلى أنّ الانزياح درجات ومستويات ترتبط بالغموض ودرجاته كما أنّ" الانزياح المفرط يجعل منه كلاما غير معقول، مستعصي التأويل، وبذلك تسقط عنه السّمة المميّزة للغة أي (التواصل)."[4] وهذا الصنف من الانزياح يخلق حاجزا بين النص ومتلقّيه لعجز المتلقي عن رؤية النص بشفافية ووضوح، هذا ما يمنع من تحقق التواصل بين النص والمتلقي، إذ تفشل اللغة حسب كوهن في هذا الصدد بالقيام بوظيفتها التواصلية، لأنّ متلقيها لم يفهم قصديتها أصلا.

---

[1] محمّد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر، تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة، الشاعر محمد مردان أنموذجا، ط1.الأردن،2018 نقلا عن: صلاح فضل، نظرية البنائية في إنتاج النقد، ص185.

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص6.

[3] المرجع نفسه، ص6.

[4] المرجع نفسه، ص6.

لقد صنف **جون كوهن** اللّغة الشعريّة إلى اللّغة الخالية من الانزياح واللّغة غير المعقولة، أي تكون نسبة الانزياح عالية جدا، وتحتل اللغة الشعريّة منزلا وسطا بين المستويين الأوّل والثاني، إذ يتمكن المتلقي من استيعابها من جهة، وتأويلها من جهة أخرى.[1] فكوهن لا ينفي غير معقولية اللّغة، بل اشترط أن تشمل جزءا من خرق اللّغة، وجزءا أخر من اللّغة البسيطة.

ويقصد بالخرق اللّغوي تحطيم القواعد اللّغوية الثابتة وكسرها، أمّا اللّغة غير المعقولة فقد رفضها رفضا مطلقا، وسمّاها باللامعقولية، لأنّها من شدة الانزياح والغموض تتحوّل إلى لغة غير منطقية لا يتقبّلها العقل البشري، لهذا ركّز أن تكون جمالية اللّغة الشعريّة بين هذه اللامعقولية وبين اللّغة العادية قصد أن يدركها المتلقي ويؤولها فتنتج نصوص أخرى شارحة لها.

فما يحقق شعرية اللّغة عند **كوهن** هو اتّصافها بالانزياح المعقول باعتبار أنّ" الانزياح ظاهرة أسلوبية تتأتّى من درجة الخرق اللّغوي التي ينجزها المبدع في خطابه."[2] ما يعني أنّ المبدع هو الذي يتحكم في درجة هذا الخرق، فإذا زاده عن حده بات لا معقولا، وإذا وظّفه بطريقة فنية معقولة، أصبحت لغته الشعرية لغة جمالية، يتفاعل معها متلقيها ويتأثر بها ويتلذذ بهذا الخرق- المنطقي- الذي يكسر رتابة التلقي القديم.

يعتبر الخرق إذن من أهم المصطلحات المرادفة للانزياح، إذ يرى **أدونيس** أن" الشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس."[3] بحيث يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره في قصيدته التي يتجاوز بها المحدود، غير أنّ للخرق حدود لا يجب على الشاعر تجاوزها كأن تكون نسبة الانزياح مفرط فيها، فتتحوّل اللغة إلى علامات غامضة يصعب على المتلقي فكّها.

وقد انطلق **كوهن** في بداية مشروعه بالبحث عن" القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها فالبلاغة القديمة كانت تعدّ أصناف الانزياح عوامل مستقلّة تعمل لحسابها الخاص، ويفترض كوهن_على

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص6.

[2] ناصر ظاهري، وصف الجسد في الشعر الجاهلي، دار الخليج،الأردن، 2017، ص370.

[3] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت2005، نقلا عن: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت 1987، ص312.

العكس_ أنّ لها طبيعة متشابهة وجدلية."[1] بحيث نظر إلى جل الانزياحات نظرة واسعة وثاقبة تختلف عن البلاغة القديمة، هذا ما أكّده **محمد القاسمي** حين قال أنّ:" كوهن قد شيّد صرحه النّظري والمنهجي في تحليل بنية اللّغة الشعريّة على مجموعة من الثنائيات رغبة منه في إضفاء طابع العلمية والموضوعية على عمله من جهة، وتجاوز الانطباعية والتأثرية التي سقطت فيها البلاغة القديمة من جهة أخرى." [2]

وحسب **كوهن** فإنّ شعرية النص الفني تمرّ بخطوتين أساسيتين؛ الأولى وهي مرحلة طرح الانزياح انطلاقا من تحطيم القواعد ومخالفة بناها الصوتية والتركيبية والدلالية، أمّا المرحلة الثانية تتمثّل في نفي الانزياح، وهي مرحلة تظهر فيها الجملة من جديد بحيث يتمّ إعادة صياغتها بطريقة منسجمة.[3]

استطاع **كوهن** من خلال مشروعه هذا أن" يبرهن على فرضية تتلخّص في أنّ الشعر يتطوّر _حتميا_ عبر العصور، وذلك من خلال الإحصائيات، حيث وجد أن الانزياحات تزداد كميّا كلّما تقدّمنا في التاريخ."[4] من الكلاسيكية وصولا إلى الرومانسية والرمزية، فكلما تقدّم الزمن إلا وارتفعت معه نسبة الانزياح الشعري، وذلك راجع إلى تأثر الشعر بالنظريات الأدبية الظاهرة في كل عصر من العصور.

كما تناول في كتابه أهم السمات الانزياحية لبنية اللغة الشعرية، إذ تعمل اللّغة "على تقوية الجمل بالترابط الدّلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة(النقط والفواصل)، ويعمل النظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناه الواسع، باختلاف الوقفة الدّلالية والنّظمية."[5] بمعنى أنّ الوصل بين الكلمات والمعاني يؤدي إلى ترابط دلالي ونحوي معا، ثم يأتي النّظم ليكسر ذلك التّرابط عن طريق مفاهيم إبداعية معاصرة كالتّضمين مثلا.

ومن أبرز المظاهر الانزياحية كذلك أنّ اللّغة" تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير، كما تسند اللّغة العادية إلى

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعريـة، ص111.

[2] محمّد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، المنهل، 2010، ص55.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص56.

[4] حسن ناظم، المرجع السابق، ص122.

[5] جون كوهن، بنية اللّغة الشعريّة ، ص7.

الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل بالقوة، ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يستند اللغة العادية إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها كـ" السماء ميتة. "[1]

نفهم من هذا كله أنّ النّص الشعري يعمد إلى خروقات فنية، فوظيفة اللغة بالدّرجة الأولى هي التّواصل، إلا أنّ الشاعر يجعل من هذا التّواصل أمرا صعبا لا مستحيلا، فيضع حاجزا بينه وبين المتلقي، وذلك عن طريق خرق اللّغة إضافة إلى التّحديد، لأنّ الشعر بات ينسب إلى الأشياء صفات جديدة عليها، وللتفصيل والتّدقيق عند كل خرق من الخروقات اللّغويّة التي تشكل اللّغة الشّعريّة وكل بنية تسهم في تشكيل الانزياح اللّغـوي.

1- النّظـم والدّلالة:

يُعد النّظم من أهم المفاهيم اللصيقة بالشعر عامة، وقد ربطه **كوهن** بالمستوى الصوتي والدّلالي معا قائلا:" ويقتضي الأمر هنا، توضيحا، إذ لا ينبغي ونحن نضع النظم في المستوى الصوتي، أن نسقط في خطأ التجزئ الذي حذرنا منه ، فالنظم لا يوجد كما سنرى إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية –دلالية–."[2] إذ لا يخلو الجانب الصوتي من الدّلالة، فهما متلازمان، والنّظم أيضا – الشعري – هو حوصلة إبداعية تضم البنيتين الصوتية والدّلالية.

يرى **جون كوهن** في حديثه عن النظم (الحر) أي الخاص بالنص الشعري المعاصر أنّ:" الشعر وضع للإنشاد، غير أنّ المنشدين لا ينشدونه بطريقة واحدة، والفوارق كبيرة أحيانا، وعلماء الأصوات أنفسهم ليسوا متفقين على طريقة واحدة في إنشاد بيت شعري."[3] وهذه طبيعة الشعر بحيث يبتعد عن الثبات الإبداعي وحتى الإنشادي، ويكمل **جون كوهن** حديثه عن اختلاف الإنشاد الشعري قائلا:" فما مصدر هذا الاختلاف ؟ الجواب يسير، فالشعراء لم يهتموا أبدا بوضع أدنى علامة تبيّن التقسيم

[1] جون كوهن، بنية اللّغة الشعريّة، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص52.

[3] المرجع نفسه ، ص54.

الموسيقي لأشعارهم، وفيما يرجع إلى الإيقاع خاصة، فإنّ تعيين موقع النبر بعلامة أمر ميسور، غير أنّ الشعراء لم يفعلوا ذلك أبدا."[1]

فإيقاع القصيدة المعاصرة هو إيقاع مفتوح، لا تضبطه قواعد ثابتة، والشعراء لم يلتزموا بوضع علامات خاصة بعملية النّبر والوقف في مواقف عدّة، فخرق الشعر هذه القاعدة، وجعل من التقسيم الموسيقي غير محدود، هذا ما أثر على بنية اللّغة الشعرية، ففي الشعر التّقليدي كان يتسم كل بيت من القصيدة بتمام المعنى على خلاف القصيدة المعاصرة، التي كسرت هذه القاعدة، فباتت تركيبتها غير محدودة ولا يمكن القبض على المعنى من خلال السطر الواحد، الذي غالبا ما يكون في كلمة أو حرف فقط، وعلى هذا فلن نفصّل في هذا الصدد في هذه المفاهيم الإيقاعية المعاصرة، فالتشكيل الفني لا يمكن أن يتحقق إلا بالتداخل بين العناصر التشكيلية، وهذه سمة بارزة في النص الشعري المعاصر.

وقد ورد النّظم عند **ديكرو وسشايفر** أنه" مجموعة من الظواهر التي تحدّد خصوصية البيت، ويمكننا أن نقسّم وقائع النظم إلى ثلاث مجموعات كبيرة: وزن، وقافية، ومقطع شعري، والكل يعدّ جزءا من المبدأ نفسه."[2] والتحليل الإجرائي لهذه الوقائع يبيّن أنّ كل جزء يكمّل الآخر، كلّها وقائع يقوم عليها المفهوم العام للنّظم،" فتمييز الوقائع الثلاثة المنتمية إلى النّظم لا يعني كما هو معلوم استقلال الوزن والقافية والمقطع الشعري، إنها وقائع مرتبطة ارتباطا وثيقا ببعضها البعض، كما يوجد ارتباط بين وقائع النظم والخواص اللسانية الأخرى للعبارة، وخاصة في بعدها الدّلالي."[3] فالنّظم والدلالة متداخلان، وكل عنصر من النظم يؤدي وظيفة دلالية معيّنة، لا تظهر إلّا من خلال تفكيك بنيته وربطه بالإطار الدلالي العام للقصيدة.

يتسم الشعر التقليدي بالوقفة (الوزنية و الدّلالية)، فإذا أخذنا تعريف كوهن للجملة الشعرية بأنّها "من جهة ما يقدم معنى تاما، ومن جهة أخرى ما انحصر بين وقفتين، فالجملة وحدة بالصوت والمعنى في

---

[1] جون كوهن، بنية اللّغة الشعريّة ، ص54.

أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر ،القاموس الموضوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: منذر العياشي، المركز الثقافي العربي [2] ص593.

[3] المرجع نفسه، ص593.

آن معا."[1] وقد انحصرت الجملة الشعريّة في النّص الشعري القديم في البيت الشعري، على خلاف القصيدة المعاصرة، فقد تضم هذه الجملة مقطعا شعريا بأكمله.

فما يميّز القصيدة القديمة إذا ما يسمى بالوقفة العروضيّة والدّلالية والوقفة "في الأصل، هي حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب، لكنّها بالطبع، محمّلة بدلالة لغوية."[2] باعتبارها – الوقفة–لا تخلو من الجانب اللّغوي الدّلالي، والشعر المعاصر قام بخرق هذه الوقفات الدّلالية العروضية، بحيث يمكن إيجادها في مواضع قليلة جدا. ولتوضيح ذلك يمكن الاستشهاد بقصيدة:"أحادية الفقراء" من ديوان " انفجارات" يقول في مقطع منها اسمه (الرفض):

تضمين { رفضت أن أكون / في معمل السلاحف أفيون } جملة شعرية

تضمين { رفضت أن يجرني لساحة النسيان / جبان. / وطغمة السلطان، و الأذناب . } جملة شعرية

تضمين { رفضت / ما قننه الطغاة و الحكام، / و هذه الأحكام.[3] } جملة شعرية

[1] جون كوهن، بنية اللّغة الشعريّة ، ص70.

[2] المرجع نفسه، ص55.

[3] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص39.

إنّ فهم النّص الشعري المعاصر ليس بالهيّن، إذ يستلزم إجراءات عديدة، لهذا يرى جون كوهن أنّ" فهم الخطاب يعني أوّلا تقسيمة أي تعيين علاقات الترابط المتغيرة التي توحد مختلف عناصره، وهنا الترابط المنطقي والنحوي في آن واحد هو الذي يقسم الخطاب إلى أجزاء مندمجة في بعضها، هي الفصول والفقرات ، والجمل، والكلمات، وهذا التقسيم يتم طبعا حسب المعنى."[1]

وإذا ربطنا هذا المفهوم بالمقطع السابق، يمكن القول أنّ أحمد حمدي جزّء اللّغة التي كتب بها، ولم يفصح دفعة واحدة عما يريد، وعلى هذا سنكشف العلاقة التي تربط بين اللّغة الشّعرية والتضمين الذي يتعلق وجوده بالوقفة الدّلالية أو غيابها، بحيث نلمس التضمين الدّلالي في هذا المقطع بكثرة وهذا يدل على أنّ الشاعر أراد الإفصاح عن رفضه بطريقة متميّزة وبمساحة أكبر، فقال: "رفضت أن أكون" ولم يكمل محور رفضه إلا في السطر الموالي فقال:"في معمل السلاحف أفيون".

وهذا الامتداد الشعوري صاحبه امتداد على مستوى التّركيب والدلالة التي أضحت الوسيلة الفنية التي يفصح بها المبدع عن حالاته الشعورية المختلفة، بحيث يكون تركيب الجملة تركيبا موزعا ومتسلسلا وفق الأسطر، وبالتالي لن تتموقع الدّلالة الشعرية في السطر الواحد، مثلما كانت في النّص الشعري القديم، بل عادة ما يتحصل المتلقي على الدّلالة النّصية بصفة شاملة من خلال مقطع بأكمله أو القصيدة كلها، وذلك نتيجة غياب الوقفة الدّلالية المعهودة قديما وسيطرة التضمين وحتى التّدوير في النّص.

فتفكك اللّغة الشّعريّة المعاصرة بسبب التضمين هو تفكك نحوي كذلك، كقوله مثلا في المثال السابق في السطر الأول"رفضت" وهي فعل وفاعل، ثم تأخر المفعول به في السطر الموالي في قوله" ما قننه الطغاة والحكام"، وإذا ربطنا هذا بالمستوى الدّلالي، نجد أنّ الشاعر كلما صرّح بالفعل "رفضت" أخّر محور الرفض(المفعول به)، أو الشيء المرفوض إلى السطر الموالي وهذا ليس تقسيما عبثيا، بل وظّف التضمين الدّلالي لكي يوزع رفضه على جل النّص، ولا يقتصر على سطر أو سطرين فقط، وهذه دلالة على مدى استمرار رفضه، هذا ما يؤكد أنّ" تفكك نسق الوقفة يؤدي إلى تفكك نسق الخطاب الشعري تفكيكا، وإن كان محدودا فهو واقع، فكأن هذا هو الهدف الذي يسعى إليه الشاعر، سواء كان واعيا بذلك

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص56.

أو غير واع."[1] معنى أنّ الاختلال الذي يطرأ على الوقفة يؤدي حتما إلى اختلال النسق الكلي للنص، بما فيه النسق النحوي التركيبي، والدّلالي، وبهذا فإنّ النّص متشابك البنى، وتأثير الوقفة بغيابها هو تأثير على البنى النصية المذكورة سلفا.

تتحقق خاصية النظم في الشعر عن طريق وجود عناصر عدّة منها الإيقاع واللّغة وما تحمله من أصوات ودلالات، إضافة إلى حتمية وجود التفاعل بينها لتتشكّل بنية النّص، ولذلك ركّزنا في هذا الجزء على علاقة اللغة بالوقفات.

2- الكلمة الشعرية والانزياح:

تؤدي الكلمة دورا كبيرا في تشكيل اللغة الشعرية، إذ إن" البلاغيين لم يتوقفوا عند ما بدأ به علماء اللغة، لقد شاركوهم البدء من الجزء و العناية بالكلمة والجملة، ولكنهم تجاوزوهم إلى إبراز أهمية الذوق وصلته بالحواس والشعور، فلم تعد الكلمة مقبولة أو مرغوبة، لمجرد أنّها مؤلفة من حروف وأصوات متوازنة.... وإنّما أصبح هذا الجانب الآلي جزء من أسباب الجمال."[2] فالجزء يؤدي حتما إلى الكل وأهمية الكلمة لا تبرز في كونها تسهم في العملية التركيبية، بل لكونها ترتبط بالذات الشاعرة وما تحويه من مكنونات وأحاسيس، وهنا تكمن قيمة اللّفظة، عندما تشحن القارئ بطاقات دلالية نابعة من ذوق المبدع نفسه، حتى وإن كانت تلك اللّفظة بسيطة.

ترتبط الكلمة الشعرية بالانزياح "فتاريخ الكلمة وما حملته من معان عبر مراحل استعمالاتها وارتباطها بمواقف وحالات نفسية، وموقعها بين جاراتها من الكلمات الأخرى، كل ذلك أصبح يحدّد درجة الجمال في هذه الكلمة ."[3] فلكل لفظة موقعها الفني الخاص بها ودرجة جمالها الذي يختلف عن درجة جمال الكلمات الأخرى، وهذا يرتبط بمعايير عدة لتعيين المستوى الفني بها كارتباطها بالتجربة الشعورية لدى الشاعر، وطريقة توظيفها وإخراجها من عزلة كونها لفظة إلى عالم الكلمات الساحر وربطها بألفاظ

[1] جون كوهن، بنية اللّغة الشعرية، ص72.

[2] يدلتون موري، وت.س.إيليوت وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم: محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص17.

مجاورة لها، بطريقة تجعل من الربط منسجما، لأنّ النص الشعري المعاصر عامة لا ينظر إليه بطريقة مفككة، بل يبدو كوحدة كلية متماسكة.

وعلى هذا فإنّ" الذي لم يصل إليه اللّغويون أو البلاغيون هو الامتداد بهذه الرؤية إلى درجة من الشمول، تضع العمل الأدبي كله في إطار موحدّ، وتنظر إليه كالنسيج الممتد، لتأخذ الكلمة أو العبارة موقعها من هذا النسيج الشّامل، ومن ثم يدخل عامل التّكرار والمغايرة والمخالفة والاشتراك، والمقابلة والتّضاد..الخ، في اكتسابها قدرا من الحس أو الأهمية من حيث الجرس الصوتي والدّلالة معا."[1] فبالإضافة إلى عامل التوظيف الفني للكلمات هناك عوامل أخرى تسهم في تشكيل اللغة الشعرية، كالتكرار مثلا والتضاد وغيرها.

إنّ جعل المبدع الكلمة العادية لفظة شعرية، عملية تتطلب الكثير من المهارات الفنية، والملكات الجمالية، خاصة إذا حوّل هذه اللّفظة إلى رمز شعري يحتمل تأويلات كثيرة،" فيمكن أن نعتبر القدرة على إنشاء الرّمز دلالة على عبقرية المبدع في محاكاة دواخله، والملكة التي تمكّنه من الصناعة الشعريّة هي الانزياحات اللّغوية التي تضمنها الدّوال الرّمزية، فتحدث مآلات متعددة على مستوى المعنى."[2] فالترجمة الباطنية لدى المبدع ينتج عنها انزياح الألفاظ وخروجها من عباءة المعنى، إلى التّعدد الدلالي والتّحوّل الذي يحدث على مستوى الكلمة/الرّمز هو تحوّل شعري في حد ذاته. يمكن التّدليل على ذلك بقصيدة "حفر في قارورة" من شعر أحمد حمدي الذي يقول في بعض أسطرها:

عندما أحفر في ذاكرتي؛

يحتمي عشقي،

وموّالي بأوهام السنين

يابس النخل،

وعيناي،

[1] يدلتون مورى، وت.س.إيليوت وآخرون، اللّغة الفنية، ص17.

[2] توتاي سيف الله هشام، شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربيّة، المنهل،2017، ص39.

وصوت الريح من كل الفصول

وأنا أركض في قارورة تلتحف الأيام؛

أجتاح المواسم،

والعواصم،

وانحناءات السنين!

وعلى قلبي نما الحب؛

فضوليا،

ومشنوقا؛

بخيط الرفض،

والموت الخرافي البطيء!.[1]

لقد أدت الكلمة الشعرية وظيفتها الانزياحية في هذه الأسطر، كما أنّ تركيبها في عالم الكلمات الأخرى زاد من درجة الانزياح بحيث لن يتحقق هذا الأخير إلا بتلاحم الألفاظ فيما بينها، وهذا لا يعني إنكار دور الكلمة، فاختيار المبدع للّفظة كذلك معيار مهم في العملية الانزياحية الإبداعية، على سبيل المثال الفعل" أحفر" الذي انتقاه الشاعر في مطلع النص الشعري، بحيث ألبسه دلالات شعرية خاصة عند تركيبه مع شبه الجملة" في ذاكرتي"، فقال" أحفر في ذاكرتي"، فالحفر عملية يمارسها الإنسان على الأرض، إلا أن الشاعر جعل من هذه العمليّة على مستوى ذاكرته وكأنه ينقب عن ذكرى معينة راسخة في أعماق هذه الذاكرة، فحوّل الحفر المادي الواقعي إلى حفر معنوي ذاتي.

استمر الشاعر في بوحه الشعري، يقول" يحتمي عشقي، وموالي بأوهام السنين" نجد أن اختيار الكلمة الشعرية كان اختيارا جماليا وخاصة في طريقة نسجها مع الكلمات المجاورة لها، وما يميّز تلك الكلمات أنها تحمل دلالة الحياة مثل(الاحتماء(يحتمي)، العشق، الموال، الأوهام، السنين)، فالمتأمل لهذه الألفاظ يجد أنّها ألفاظ حيّة، وبمجرد دخولها النسق الشعري اتّسعت دلالتها أكثر لانزياحها عن معانيها

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص232.

المعجمية إلى دلالات شعرية، فالحفر الذي قام به الشاعر في البداية دلالة على أن عشقه الذي سكن روحه لسنوات طوال من الزمن ما هو إلا وهم لا غير، هذا ما أثر على نفسيته.

كما جسّد حبّه بطريقة تجذب انتباه المتلقي عندما قال" على قلبي نما الحب، فضوليا، ومشنوقا بخيط الرّفض والموت الخرافي البطيء"، فقد تحدّث عن هذا الحب الذي نما في أعماق قلبه ووصفة بسمات خاصة، واختار بذلك كلمات عبّرت عن دلالته بدقّة، فقوله" فضوليا" لفظة تحمل في طيّاتها دلالات شتى لعل أبرزها أن الشاعر يتلهّف حول مصير هذه الأحاسيس المكبوتة في قلب بائس يعاني الخوف من النهاية والتي كانت بالفعل نهاية حزينة وهي اندثاره، فجعل من الشنق نهاية هذا الشعور الجميل الذي ساده لفترة وذلك عن طريق" الخيط" والذي لا يقصد به حبل المشنقة وإنما حوّل هذا الخيط من الدلالة المادية إلى المعنوية، فالرفض هو هذا الخيط الذي يقتله ببطء، وبهذا لعب الانزياح دورا في خلق جمالية الصورة واللّغة معا.

يقول الشاعر في قصيدة" وعد السنين" في بعض مقاطعها:

احتفلي بالوجد يا سيدتي؛

فأنا يسكرني الوجد،

ويبكيني،

وما كنت حزين.

وردة في القلب؛

لم تلبث أن امتدّت إلى كل التفاصيل،

وفاضت في بحار العاشقين!

أي حلم يكسر التوقيت؛

يا سيدتي.. حلم

ارتمى في البال كالذكرى،

وكالموعد؛

لكن الزمان امتد بالعسف،

وصار الجرح كهفا؛

في صحاري الملح، والقيح؛ [1]

تعد الكلمات المادة الخام التي يشكّل بها الشاعر لغته الشعرية، ويختلف الجانب المعجمي لها عن الجانب الدلالي،" أما الدّلالة المعجمية فتتجلى في كون كلمات اللغة حاملات لمعان معجمية معنية في المعجم الجامع لأبناء اللّغة الواحدة، ومردّ ذلك إلى أن الكلمة علامة لغوية ران عليها إلف الجماعة الناطقة بها."[2] أي أنّ الكلمة علامة تمّ الاصطلاح على معناها الدقيق من قبل علماء اللّغة.

أما المعنى المجازي فهو" قائم على ملحظ الانزياح اللغوي فثمّ ألفاظ لا تتساوق مع أخرى في سياقها البنيوي التركيبي، إذ إنها خارجة عن مضمار دلالة العقل أو مضمار دلالة الأعراف، ولكنها في سياق إبداعي أو سياق حال يتسامح بتجاوز تساوق الألفاظ على نحو منطق الأعراف."[3] فالكلمة تتخلى عن معناها المعجمي أثناء عملية انزياحها في النّص الشعري الذي هو نسق إبداعي محض، فلفظة(الوجد) مثلا في قصيدة أحمد حمدي حملت من جهة دلالة الفرح والاحتفال بالنّسبة للمرأة التي يخاطبها الشاعر، ومن جهة أخرى عبّرت عن الحزن والأسى فقال"يبكيني"، وهذه مفارقة في حد ذاتها حتى أن الحلم الذي يسمو إليه الشاعر تحدّى كل الحواجز والزمن، الذي غدره فقال" وصار الجرح كهفا" وهذه دلالة على شدة عمق الجرح الذي يعانيه نتيجة فقدانه لهذا الحلم، فعبّر عن هذا بلغة انزياحية.

3_ الإســـناد والدلالة:

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص235.

[2] مهدي أسعد عرار، البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلمية، لبنان 2007، نقلا عن:ديسوسير، فصول ومحاضرات في علم اللغة العام، ص 121،122.

[3] المرجع نفسه، نقلا عن:ابن جني، الخصائص، 444/2.

إن اللّغة هي العامل المشترك بين البشر" فكل واحد يستعمل اللّغة لأجل التعبير عن فكرة خاصة في لحظة معينة."[1] فمهمتها الأولى هي إيصال الفكرة للمتلقي بطريقة جليّة، وإذا تطرّقنا إلى اللغة الشعرية من المنظور الدّلالي وجب ذكر" النّظرية الشكلية أي علاقة المدلولات فيما بينها."[2] وتراصف الألفاظ وانسجامها يحقق ما يسمى بالدلالة.

إنّ ترتيب الكلمات المأخوذة من المعجم مباشرة في جملة واحدة لا يحقق إفادة الكلام أو الدّلالة، حتى وإن كان الجانب النحوي والتركيبي صحيحا، بل وجب مراعاة الجانب الدّلالي وتوظيف الكلمات وفق الموضع الذي يناسبها كأن تخضع الجملة المتحصل عليها لمعيار الصدق، أي يتقبلها المنطق البشري.[3] وقد قدّم **جون كوهن** في كتابه هذا مثالا عن ذلك وهو" الفيلة تجرّها الخيول."[4] إنّ المتأمل لهذه الجملة يكشف أن جانبها النحوي لا خلل ولا شكّ فيه، إلا أن الخلل هو عدم خضوعها للصدق فهي جملة غير منطقية وغير معقولة، فكيف للفيلة أن تجرّها الخيول؟ وعلى هذا فإنّ الملاءمة- الدلالية- بين المسند والمسند إليه شرط من شروط تحقق اللّغة الشعريّة، وخرق هذه الملاءمة يؤدي إلى لا معقولية اللّغة وهذا ما رفضه **كوهن** رفضا مطلقا.

لقد تعمّق **كوهن** في مفهوم الانزياح، وقال مفرّقا بين الانزياح الدلالي والاستعارة:" لا ينبغي الخلط بين الانزياح الدّلالي والاستعارة، إذ يوجد في هذا المستوى انزياح سياقي يقابل ما تمثّله القافية على المستوى الصوتي والتقديم والتأخير على المستوى التركيبي، هذا الانزياح يجب أن نضع له اسما والاسم الذي اخترناه له هو المنافرة، وفي جميع الأحوال فلأجل التمييز بين الصور الدّلالية المختلفة من حيث الوظائف قصرنا هذا الاسم على الانزياح الإسنادي."[5] كما يرى حسن ناظم أنّ"مفهوم اللانحوية أو المنافرة الدلالية أو اختصارا المنافرة، يتمثّل من وجهة نظر كوهن في أنّ النحو يسند أدوارا معيّنة

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص101.
[2] المرجع نفسه، ص102.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 102_103.
[4] المرجع نفسه، ص104.
[5] المرجع نفسه ، ص111.

للكلمات، وبهذا لابدّ للكلمات في السياق من أن تنجز هذه الأدوار حسب طبيعة البنية النحوية نفسها في لغة ما، ومن هنا تنجز كل كلمة وظيفتها داخل النّظام اللّغوي."[1]

رغم التداخل الموجود بين الانزياح الدّلالي والاستعارة استطاع **كوهن** أن يفرّق بينهما حتى وإن اعتبر الكثير من الدارسين أنّهما شيء واحد، وذلك راجع إلى التلاقح الكبير بينهما لأنّ الصورة(الاستعارة) ما هي إلا انزياح في الدّلالة، إلا أنّ هذا الأخير يشكّل جزءا واحدا من الصورة التي باتت متشعّبة العناصر، وقوله(الانزياح الإسنادي) إشارة إلى العلاقة بين الكلمات اللغوية في حد ذاتها.

فكّك **جون كوهن** بنية اللغة الشعرية خاصة في حديثه عن المنافرة التي تؤدي إلى العلاقة الانزياحيّة الموجودة بين الكلمات، كما تجدر الإشارة إلى أنّ الانزياح الدلالي والاستعارة يشتركان في كون الأول يساعد على تحقق الثاني، وذلك لأنّ" القصيدة الشعرية ليست التعبير الأمين عن عالم غير عادي، إنما هي التّعبير غير العادي عن عالم عادي، إن القصيدة الشعرية هي كيمياء الفعل التي تحدّث عنها رامبو،تلك الكيمياء التي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعاييـــر الاستعمالية للغة."[2]

معنى أنّ النص الشعري هو ترجمة غير عادية للعالم، وذلك عن طريق ما يحويه من انزياحات لغوية وخروقات فنية تعكس ذلك الجانب الجميل من الواقع، حتى وإن كان هذا الواقع لا يتسم بالجمال إلا أن الانزياح اللّغوي الذي يعمل على كسر القواعد المألوفة يعكس العالم بطريقته الخاصة.

إنّ اللّغة الشعريّة هي لغة ذات طابع خاص تختلف عن اللغة العادية،" فالخطاب العادي يندرج في خط النسق بالاتفاق مع قوانينه، وهو لا يفعل أكثر من تحقيق إمكاناته، والخطاب الشعري يعاكس النسق وفي هذا النزاع يخضع النسق و يستجيب للتحول، الشعر حسب عبارة عميقة لقاليري لغة داخل لغة."[3] واللّغة الشعريّة تخضع لمخالفة المعهود، فتختلف عن اللّغة العادية، وعبارة قاليري لخصت مفهوم اللّغة الشعريّة بقوله:"لغة داخل لغة" بمعنى التّداخل الدّلالي والتشابك بين ما هو عادي ما هو غير معقول.

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ص177.

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 113.

[3] المرجع نفسه، ص129.

كما تطرق **كوهن** في هذا العنصر إلى مفهوم في غاية الأهمية وهو المنافرة التي ترتبط بالشعر أيما ارتباط، خاصة فيما يتعلق بالنّعوت، فكل نعت ينسب إلى الاسم بطريقة غير معقولة هو: منافرة/ حشو،"فإذا كان الشعر يمارس المنافرة باستمرار، وإذا لم يتحقق إلا بواسطة الخرق المستمر لقواعد اللّغة فلأنّ الطريق المباشرة المؤدية كما قدّمنا من الدّال إلى المدلول الثاني مقطوعة."[1] يقترن هذا القول بمفهوم تناوله كوهن وربطه بالانزياح اللّغوي وهو التحديد، كما تجدر الإشارة إلى أنّ" اللانحوية تؤدي إلى تغيير المعنى طالما أنّها تتصل بالإسناد_حسب كوهن_ غير الطبيعي والذي يؤدي إلى منافرة هي التي تفرض معنى آخر."[2]

4- التّحديد وإنتاج الدلالة:

يقصد بالتحديد انطلاقا من معناه المعجمي تعيين الشيء، وهذه الوظيفة قد" لا تكون ضرورية في لغة تتكون من أسماء أعلام فحسب."[3] فهناك أسماء محددة و معرّفة في حدّ ذاتها لا تحتاج إلى تحديدها أما بالنسبة للكلمات غير المحددة فلابد من تحديدها" فهذا الإجراء الذي هو التحديد، يكمن في إضافة كلمة أو عدّة كلمات أخرى إلى اسم الجنس، هذه الكلمات المضافة سندعوها محددات."[4] وذلك لأنّها تضبط المسند وتضييق صفته وتضبطها.

لقد ميّز **كوهن** بين الصفة والنعت، فالأوّلى تقوم بالوظيفة التّحديدية(وقدّم مثالا عن النفس الكئيبة) أمّا الثانية فهي حشو أو منافرة(مثل الموت الشاحب)[5] ، كما قدّم مثالا عن الفيلة الحرشاء في بيت شعري هو" الفيلة الحرشاء تتّجه إلى موطنها الأصلي" للوكونت دو ليل[6] قائلا:" فإذا كانت كلمة الحرشاء في البيت الشعري المذكور تشكّل انزياحا، فلكونها مكلّفة بوظيفة التّحديد وهي عاجزة عن إنجازها

[1] جون كوهن، بنية اللّغة الشعريّة، ص128.
[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعـريّة، ص120.
[3] جون كوهن، المرجع السابق، ص131.
[4] المرجع نفسه ، ص132.
[5] المرجع نفسه، ص135.
[6] المرجع نفسه، ص136.

وباعتبارها نعتا ينبغي لها أن تحدّد نوعا داخل جنس الفيل، غير أن تلك الوظيفة ليس بوسعها إنجازها النّعت إذن لا يتصرّف كنعت، هناك إذن انزياح لغوي خالص."[1]

يعني أنّ قيام الصفة بالعملية التّحديدية يلغي الانزياح، أما إذا عجز النعت عن التّحديد فيصبح بذلك حشوا أو انزياحا لغويا، ويمكن التدليل بقول الشاعر من قصيدة" الحزينة" من ديوان" انفجارات":

أراك..

غريقة الأحلام؛

عبر نوافذ الليل!

تجود يداك بالفل،

وحالمة بميعاد الربيع

الأخضر.. الأخضر؛

وأنت قريبة أكثر

من الماضي الكئيب؛

ومن جراحاته.[2]

إنّ توفّر الوظيفة التّحديدية في الصفة يلغي الانزياح، كقول الشاعر" الماضي الكئيب"، فلفظة الكئيب جاءت صفة قامت بالعملية التحديدية، والشاعر لم يقل الماضي الجميل أو السعيد وإنما انحصرت دلالته وتحدّدت في الماضي الكئيب أي التعيس، وبهذا ألغى هذا التحديد تحقق الانزياح.

وعدم قيام النعت بهذه الوظيفة يحقق ما يسمى بالمنافرة التي تعد انزياحا، كقوله " الربيع الأخضر" فالربيع معروف باخضراره، وقد عجز النّعت عن القيام بالعملية التّحديدية ممّا أدّى إلى تحقق الانزياح

[1] جون كوهن، بنية اللّغة الشعريّة ، ص136.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص47.

وعلى هذا يختلف الشعر عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى، فحسب **كوهن** فإنّ" طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية أي شكلية، إنّه لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدّال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى."[1]

فما يجعل الشعر شعرا هو كيفية تشكيل المادة اللّغويّة، حتى إن كانت المادة الصوتية أو الفكريّة الإيديولوجية مهمّة فهي ليست بأهمية اللّغة لأنها محور الجمال وبؤرته، وسحر اللّغة لا يعني إطلاقا اختيار المبدع لألفاظ صعبة بل يعني طريقة المزج بين الدال والمدلول وبين المدلولات، وهذا ما يخلق الفارق بين الشعر النثر.

فما نخلص إليه فيما يخص اللّغة الشعريّة وتشكيلها الفني في النّص الشّعري الجزائري المعاصر هو أنّ التّجديد، والحداثة الشعرية مست هذه البنية المهمّة وذلك عن طريق عناصر كالانزياح .

[1] جون كوهن، بنية اللّغة الشعـرية، ص191.

الفصـل الرّابـع: التّشكيـل الإيقـاعـي في شعـر" أحمد حمدي"

المبحث الأوّل: الإيقاع في الشعـر العربي المعاصر.

1- الإيقاع: في المصطلح والمفهوم.

2- الإيقاع والوزن

3- الإيقاع والدّلالة

4- تحوّلات الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.

المبحث الثاني: تجليات التشكيل الإيقاعي في شعـر" أحمد حمدي"

1- الوقفات الشعريّة.

2- الجمع بين الشكلين العمودي والحرّ.

يُعد الإيقاع من أبرز التشكيلات الفنية التي عرفتها القصيدة المعاصرة، فقد طرأ تحوّل جذري من العروض التقليدي إلى الإيقاع الشعري المعاصر وذلك بفعل التّجديد والحداثة الشعريّة التي خلقت هذا التغيير الكلي على مستوى الموسيقى أو الإيقاع الشعري، هذا ما سنتناوله في المبحثين التاليين:

المبحث الأوّل: الإيقاع في الشعـر العربي المعاصـر.

1- الإيقاع: في المصطلح و المفهـوم

لقد اختلفت تعاريف الإيقاع من باحث لآخر، **فمجدي إسحاق** مثلا يرى أنّه" الوحدة الرِّتْمِيَة التي يسير عليها اللحن، أي الشّكل الزّمني الذي يختاره الملحّن ليصوغ عليه لحنه، كما أنّه يعرّف بالأوزان،الضروب، ويعتبر النّسق المنظم للموسيقى التي هي معروفة أنّها تتكوّن من اللّحن والإيقاع."[1] يعني أنّ الإيقاع لا يخلو من الجانب الموسيقي، بل هو الأساس الذي تقوم عليه هذه الأخيرة، فلا موسيقى دون إيقاع معيّن.

كما يُعتبر الإيقاع "عملية ضبط وزن وبسرعة اللّحن بضربات تتكون من (دم) و(تك) و(إس) وهي السكتة، والإيقاع متطابق مع اللّحن يبدأ معه وينتهي بنهايته وتتشابه وحدات الإيقاع مع وحدات بحور الشعر العربية المعروفة."[2] يعني أنّ الإيقاع يضبط اللّحن في قياس وتيرته، فهما متطابقان،والإيقاع مثلما يرتبط بالجانب الموسيقي، فهو كذلك يعبّر عن الموسيقى الشعرية والبحور الشعرية المختلفة، فلا قصيدة دون إيقاع يضبط مسارها.

إنّ علاقة الإيقاع بالموسيقى كالعلاقة بين الجسد والرّوح فمن غير الممكن أن يتحقق الأوّل دون الثاني، سواء في الموسيقى كفن، أو في الشعر كجنس أدبي، فإذا تفحّصنا مصطلح الشعر الغنائي يتضح ذلك التّرابط بين الإيقاع الشعري والموسيقى" فمعنى كلمة غنائي في الأصل شعر يغنى به

[1] مجدي إسحاق، فن الإيقاع(التاريخ، الأوزان الشرقية، الآلات الإيقاعية)، بورصة الكتب للنشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، مصر 2015 ص16.

[2] المرجع نفسه، ص16.

على الآلة الموسيقيّة، والشّعر الغنائي هو الشعر الذي كان ينظم لكي ينشده الشاعر على هذه الآلة، ولكن الشعر والموسيقى تطورا واستقل أحدهما عن الآخر، فتغيّر معنى كلمة غنائي، ولم يعد من الضروري أن يكون الشعر الغنائي ممّا يتغنى به على القيثارة ، فاستعملت كلمة غنائي في كل شعر ليس قصصيا ولا تمثيليا."[1] فقد ارتبط هذا الشعر في البداية خاصة عند اليونانيين بالموسيقى والإنشاد، بحيث يقوم الشاعر بنظم قصائده لكي تغنى رفقة آلات موسيقية مختلفة، وهذا ما يدّل على أنّ كلمة غنائي في بادئ الأمر كانت تنبثق من الموسيقى، ومع التطوّر الأدبي والنقدي توّسع مفهوم هذه الكلمة، فخرج من ضيق الموسيقى والغناء، وبهذا استقلّ كمفهوم يحيل إلى كل شعر يبتعد عن التّمثيل والقصص.

رغم انفصال الشعر عن الموسيقى والغناء فقد" بقي فيه صلة بالموسيقى، فكل الأشعار الغنائيّة نجد فيها عنصرا ضروريا من الموسيقى، والقصيدة الغنائية عادة قصيرة، وهي مع قصرها تامة كاملة، فقد لا تتجاوز بضعة أبيات، وهي مع ذلك تؤدي موضوعا كاملا، والقصيدة الغنائية لها سحر أتاها من الوزن، والشاعر الغنائي يجب أن يكون له براعة ممتازة في تنويع الوزن تنويعا رائعا ساحرا جميلا."[2]

والموسيقى المقصودة في هذا الصدد هي الموسيقى الشعريّة – الداخليّة والخارجيّة – أو ما يسمى بالإيقاع الشعري، وهو الأساس الذي يميّز بين ما هو شعري وما هو دون ذلك، فالشعر لا يكون شعرا دون إيقاع وموسيقى، وكل قصيدة تتسم بإيقاعها الخاص بها الذي يميّزها عن القصائد الشعريّة الأخرى.

لقد كان للفلسفة اليونانية الدّور الكبير في تبلور العديد من الأطروحات العربيّة، خاصة فيما تعلّق بالإيقاع، فقد كانت طُروحاتهم ناتجة" عن سطوة تأثير الثقافة اليونانيّة، متمثلة بـ"**أرسطو** " الذي عدّه

[1] أحمد أمين، النّقد الأدبي، دار القلم للنشر والطباعة والتوزيع، لبنان،2020، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص77.

– أي الإيقاع – أحد مرتكزات الشعر الثلاثة، جاعلا لكل تجربة إيقاعها الخاص."[1] وجمالية نص تختلف عن نص آخر بفعل الإيقاع، ولهذا عدّ الفلاسفة اليونان الإيقاع من الرّكائز التي يقوم عليها الشعر، وإضافة إلى أرسطو فإنّ **أفلاطون**" يرى أنّ النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشعر."[2] بحيث لا شعر دون إيقاع.

وقد تعدّدت تعريفات النّقاد والبلاغيين القدامى للإيقاع، **فالكندي** مثلا" ألّف في الإيقاع الموسيقي قبل أن تعرف أوروبا الإيقاع بعدّة قرون."[3] وهذا دليل على إدراك الفلاسفة والنّقاد العرب لهذا المصطلح منذ القدم، فهو– الإيقاع– لم يتمظهر بصفة فجائية ، بل لديه إرهاصات وجذور مهّدت لجعله أحد العناصر المهمّة في التشكيل الفني للقصيدة العربيّة المعاصرة خاصة.

ويرى **الجاحظ** أنّ " وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وأنّ كتاب العروض من كتب الموسيقى."[4] بمعنى التّداخل الموجود بين الشّعر والموسيقى من حيث الخصائص والسّمات " فما يجمع الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي، هو أنّ الاثنين يشتغلان وفق مبدأ واحد هو مبدأ التّقطيع."[5] وهو مبدأ في غاية الأهمية للوصول إلى الصورة الإيقاعيّة الكلية للعمل الفني، وطريقة مثلى للكشف عن البنى الإيقاعية الجزئية التي تشكّل العمل والتي بها يكتمل الإيقاع الفني.

كما يرى **ابن طباطبا** أنّ" الشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه." [6] **فالإيقاع** عنده هو كل شعر موزون تستمتع الأذن به من جهة، ومن جهة أخرى أشار ابن طباطبا إلى فكرة مهمّة وهي: الفهم بمعنى علاقة الإيقاع بالدّلالة.

---

[1] محمّد يونس صالح، فلسفة الإيقاع، قراءة في شعرية محمّد صابر عبيد، المنهل ،2016، ص20.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة:عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت،لبنان، 1973، ص13.

[3] عمر فروخ، العرب واليونان وأوروبا، قراءات في الفلسفة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات،2015، ص220.

[4] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، شرح وتحقيق: د.جميل جبر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت،لبنان، 1959 ص137.

[5] صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري، دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر2016 ص23.

[6] محمّد يونس صالح، المرجع السابق، ص21.

لقد ميّز النقاد القدامى بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الدّاخلي، **فابن طباطبا**– مثلما سبق الذكر– ربط الإيقاع بالوزن الخارجي.[1] ولم يتطرّق إلى الإيقاع الدّاخلي ومكوناته، على خلاف **قُدامة بن جعفر**، فقد تحدث عن الإيقاع الدّاخلي" كالتّرصيع والسجع، واتساق البناء، واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ من لفظ.....و التّوازي."[2] كلها عناصر تندرج ضمن الموسيقى الدّاخلية للنّص الشعري، فهي ليست دخيلة على القصيدة العربيّة أو جديدة عليها وإنّما تناولها النّقاد القدامى بطريقتهم.

أشار **محمّد يونس صالح** إلى أنّه" عند التأمّل فيما وضعه المعجميون العرب نجد أنّ المفهوم يقترب من الاصطلاح، فوقع المطر الذي قال به الخليل وابن منظور ووقع حوافر الدابّة وإيقاع الألحان_ مما أكدت عليه المعاجم_ هي عمليات تكرار منتظم بأوقات ونسب محددة، وهي عبارة عن توالي الصمت والصوت."[3] فالعلاقة بين الصمت والصوت هي ما يسمح بخلق إيقاع ما علما أنّ الصوت عنصر من الإيقاع الشعري بحيث" يتدخّل الصوت في تحديد الإيقاع إضافة إلى عنصر الانسجام الذي يحقق للإيقاع تنوعه من خلال تحكّمه في هذا التنوع نفسه."[4]

سواء في الإيقاع الموسيقي أو الشعري، علما أنّ" النقرات الموسيقية منغمة وناتجها لحني، والنقرات الأخرى ذائبة كالرنين في تركيب الكلام الذي تقوم بإنتاجه لغويا وناتجها شعري أي متّصل بالمخيلة وهذا ما يجعل مادة الصوت تختلف في كلا النقرات باختلاف الأداة المنتجة لها(الإنسان/ الآلة) وباختلاف الوسط المادي الذي يتقلب فيه الصوت(اللغة/ اللّحن)."[5]فالصوت الشعري مكوّن مهمّ في التشكيل الإيقاعي شرط تداخله مع العناصر إيقاعية الأخرى كالوزن مثلا.

ومن أبرز المصطلحات المتعلقة بالإيقاع النّظام أو الانتظام، وهو" القاعدة المشتركة التي يقوم عليها تعريف الإيقاع في كل من الموسيقى والشعر، نظرا لأنّ النّقرات الصوتية التي تظل صافية

---

[1] ينظر: محمّد يونس صالح، فلسفة الإيقاع، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص21 نقلا عن: جواهر الألفاظ، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ص3.

[3] المرجع نفسه، ص20.

[4] صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري، ص24.

[5] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دراسات المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2006، ص143.

صريحة في اللّحن تذوب في بنية اللّغة الشعريّة وتتلاشى في تراكيبها ومضامينها ولا يبقى منها إلا ما يؤسّس عادة بنية الوزن العروضي."[1] وهذه سمة الشعر المعاصر خاصة، إذ تتداخل البنى فيما بينها ليتحقق ما يسمى بالتّشكيل الفني والجمالي للنّص، وهذا الذوبان الحاصل على مستوى الأصوات واللّغة الشّعريّة وحتى الصورة هو ما يجعل من النّص بوتقة جمالية.

وعلى غرار النّظام الذي يعدّ مكوّنا أساسيا في الإيقاع، فقد أشار **ابن سينا** إلى عنصر آخر لا يقل أهمية عنه، فقد" قال عن الإيقاع في فصل الإيقاع من بحث الموسيقى من جملة كتاب(النجاة والإيقاع) كل نقرة ينقل عنها إلى نقرة أخرى، فإمّا أن تنتقل في مدّة لا تمحي في نقلها عن الخيال صورة الأولى حتى تكونا في الخيال كالمتوافقين معا وإمّا أن لا يكونا، والإيقاع إنّما يؤلّف من نقرات وهو تقدير لزمان النقرات، أي البحث عن مقادير الأزمنة المتخللة بين النّغمات ويسمى علم الإيقاع."[2] فا**بن سينا** أشار إلى عنصر الزّمن، إذ لا إيقاع دون زمن، حتى أنّه يمكن القول عن الإيقاع أنّه العلاقة بين الحركة والزّمن والنّظام.

يدلّ مصطلح الموسيقى الشّعرية على التّداخل الاصطلاحي بين الموسيقى والشعر، ممّا يؤكّد أنّ"موسيقى الشعر ليست دخيلة عليه ولا مستعارة من فن آخر لأنّها نابعة من أداة التّعبير الشعري نفسها وهي اللّغة."[3] فالموسيقى بنغماتها وألحانها لغة تعبيريّة من نوع خاص مثلها مثل الشعر، وبما أنّ الإيقاع جزء مهمّ في التّشكيل الشّعري، فهو كذلك الأساس الذي تقوم عليه أي موسيقى، إلّا أنّ الموسيقى لن تتحقق بفعل الإيقاع كعنصر منفرد بل بمساندة عناصر أخرى، هذا ما أكّده **شكري عيّاد** حين قال:"إنّ الموسيقى لا تعتمد على الإيقاع وحده، تلك الظاهرة التي تقوم على التّكرار المنتظم ويلعب الزّمن فيها دورا مُهمّا، بل إنّ هناك إلى جانب الإيقاع ظاهرة ثانية لا تقل قيمة عنه، وهي

[1] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص143.

[2] مجدي إسحاق، فن الإيقاع، ص19.

[3] سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، كتب عربية، القاهرة2006، مصر، ص10.

ظاهرة الميلودية التي تقوم على التناسب بين النغمات."[1] بمعنى العلاقة التي تحقق الانسجام بين النغمات المختلفة.

فالموسيقى باعتبارها حسّا جماليا تتدخّل في تشكيلها مجموعة من المكوّنات، والتّأليف الموسيقي" يقوم على عنصرين: وزن أساسه عدد معيّن من الضربات التي يستغرق كل منها كمّا معيّنا.. ولحن أساسه تتابع أنغام مختلفة الدّرجات.. وإذا كان ضابط الوزن هو النّبر، فإنّ ضابط اللحن هو ما يسمى بمفتاح اللحن، وهو النغمة التي يبدأ بها اللّحن فتكون ما يمكن أن يسمى عموده الفقري."[2] وتناسق الوزن واللّحن يشكّل ما يسمى بالموسيقى.

وقد كان **للانس** الفضل الكبير في إثبات أنّ الموسيقى الشعريّة لا تتكوّن من الإيقاع بفرده، بل بفعل الميلودية كذلك مثلها مثل الألحان الموسيقيّة.[3] باعتبارّ الإيقاع الشعري يحوي بدوره نغمات تقوم بينها علاقة انسجام على غرار الوزن والقافية وغيرها من مكوّنات الإيقاع.

إنّ الخوض في مصطلح الإيقاع الشعري ومفهومه يوحي بصعوبة القبض على مفهوم ثابت ومحدّد له، إذ" يعدّ الإيقاع أكثر المصطلحات جريانا على ألسنة النقاد وأقلامهم، بيد أنهم لم يصطلحوا حقا على تعريف واضح للإيقاع بعد، فهو المصطلح الأكثر ضبابية وتعميما وبرغم وفرة الدراسات النقدية الغربية اليوم فإن الإيقاع يظل أكثر المباحث تعقيدا."[4]لأنه أصبح متشعّب البنى ويعود هذا التعقيد إلى" خضوع المفهوم ذاته إلى التّغيير والتطوّر باستمرار بحسب تفرّع المناهج وتواتر التّطوّرات في الدّراسات الشعريّة."[5] فهو مفهوم خاضع للتطوّر في كل مرّة وفي كل فترة زمنية معيّنة، وكلما توسّع مفهومه زاد تعقيده، كما تجدر الإشارة إلى أن التطور الذي حدث على المستوى الأدبي عامة والشعري خاصة

[1] شكري محمّد عيّاد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، ط2، القاهرة1978، مصر، ص121.

[2] المرجع نفسه ، ص122.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص122.

[4] آل سعد نورة، الشمس في إثري: مقالات في الشعر والنقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2007 ص83.

[5] المرجع نفسه ، ص83.

أسهم بطريقة أو بأخرى في صعوبة ضبط مفهوم دقيق لهذا المصطلح لأنّ تطوّر الأدب يتبعه تطور في مفاهيم ذلك الأدب.

كما يرى إبراهيم أنيس أنّ الشّعر يتميّز عن النثر بالنغمة الموسيقيّة التي يراعيها المنشد في كلامه وتسمى كذلك بموسيقى الكلام.[1] وهي فاصل جوهري بين الشّعر الذي يقوم أساسا على الإيقاع بتشكيلاته المختلفة، وبين النّثر الذي لا يخلو من جانب إيقاعي معيّن كالجناس مثلا، إلا أنّ الإيقاع يبقى لصيق الشّعر.

وقد مرّ الإيقاع الشعري بمراحل زمنية تطور من خلالها" فقد كان التّصوّر عند القدماء بما هي بين العروض والإيقاع، ولا نعثر في فن الشعر لأرسطو إلا على قوانين تتعلّق بالأوزان والبحور، أما العرب فلم يعرفوا الإيقاع."[2] معنى أنّ الإيقاع كان مرادفا لمصطلح العروض الذي اقتصر على الأوزان والبحور، حتى العرب لم يعرفوا مصطلح الإيقاع في مفاهيمهم الشعريّة، وإنّما كان علم العروض هو المعروف آنذاك.

غير أنّ الإيقاع لم يبق حبيس العروض وإنّما كان للسانيات الدّور الكبير في تطوّر مفهوم هذا الأخير على غرار جهود **رومان ياكبسون** في ذلك.[3] ومع" تطور الدراسات الشعريّة نما الفرق بين المفهومين، فاعتبر الإيقاع أصلا والعروض فرعا عنه."[4] ومن هنا توسّع مفهوم الإيقاع ليصبح العروض جزءا منه.

لقد كان لتطوّر الشعر العربي دور في التطوّر الإيقاعي، فبعدما كانت القصيدة تلقى شفاهة تحوّلت إلى الكتابة، فتمّ الانتقال من الشفاهة إلى ثقافة المرئي والمسموع معا، هذا ما ساعد على التطوّر الفعلي للإيقاع" فالنّقلة الكبرى كانت مع تبني فكرة مؤداها أن الإيقاع وهو مفهوم يتحقق سمعيا، يمكننا كذلك تحقيقه في المجال المرئي وهذا التّوسيع في المفهوم أطلق الفكرة إلى أقصى

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، مصر، 1952، ص12.

[2] آل سعد نورة، الشمس في إثري، ص84.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص84.

[4] المرجع نفسه، ص84.

مداها."[1] فقد أصبح النّص الشعري يكتب وبهذا ظهر ما يسمى بالتّشكيل البصري خاصة مع القصيدة الحرة، وهو ذلك الانسجام الموزّع على سطح الصفحة من بياض وسواد مصحوبا بعنصر الدّلالة، أي أنّ التّوظيف يكون مقصودا لا عبثيا.

أصبح الإيقاع يضم في طياته العديد من العناصر البنائيّة للنص على غرار الوزن والبحر فمكمن شعريته التصاقه بالجانب الدّلالي والتصويري والتّخييلي في النّص، ومن هنا اتّضح مفهوم الإيقاع نوعا ما بعد غموض سابق، تبيّن أنّه مفهوم واسع للغاية خاصة مع التجريب الشعري الحاصل، فبعدما كان يحيل مباشرة إلى العروض أي كل ما تعلق بالوزن والبحر والقوافي...(الجانب الشكلي) أصبحت القصيدة المعاصرة في حد ذاتها إيقاعا، أي أنّها تحمل جانبا موسيقيا معيّنا(داخلي وخارجي)، فكل بنية تخضع لإيقاع ما.

وهذه ميزة حداثية في الشعر الذي يدرس كبنية كليّة بفعل تداخل عناصره، فالإيقاع إذن" ليس مجرّد أصوات وأوزان وعدد من المقاطع والقوافي تتكرّر، إنما الإيقاع هو ذلك التّداخل والتناغم بين الأصوات والأفكار والعواطف."[2] فرغم التّعقيد الذي يتسم به إلا أنّ جماليته في النّص الشعري كبيرة خاصة لأنّه تجاوز كل الحدود ليقتحم عالم الأحاسيس والمشاعر التي يحملها المبدع والتي تتجلى في النّص.

وبالرّغم من أهمية الموسيقى الشعريّة في خلق جمالية النّص الشّعري إلّا أنّ معظم النّقاد والدّارسين يجمعون على قلّة الدّراسات فيها والإجحاف في التعمّق في هذه البنية المهمّة، يرى سيد البحراوي أنّ" موسيقى الشعر واحدة من أهم عناصر التّشكيل الفني في قصيدة الشعر، غير أنّ هذا العنصر لم يحظ بالاهتمام الكافي عبر تاريخ الشعر العربي كلّه، منذ العصر الجاهلي حتّى النّصف الثاني من القرن العشرين."[3]

---

[1] آل سعد نورة، الشمس في إثري، ص84و85.

[2] صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري، ص26.

[3] سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص4.

إضافة إلى **إبراهيم أنيس** الذي أكّد أنّ الإيقاع" لم يدرس حتى الآن دراسة كافية، ولم يشر إليه أهل العروض..إنّه العنصر الموسيقي الهام الذي يفرّق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما وتواليها حين تكون شعرا."[1] فأهمية الموسيقى أو الإيقاع الشعري كبيرة من حيث بناء القصيدة ونظمها إذ لا يمكن أن نسمي الشعر شعرا دون تشبّعه بالإيقاع، على غرار إسهامه في التشكيل الفني للنص الشعري، لأنّ الإيقاع ليس مجرّد أسس يقوم عليها هيكل النّص وبنيته التّحتية، بل يمتلك حسّا فنيا كذلك، يلتمسه المتلقي أثناء قراءة القصيدة أو سماعها لأوّل برهةُ ثمّ كمرحلة ثانية أثناء تفكيك بنية هذا الإيقاع والكشف عن العلاقات التي تربط بين البنى الجزئية التي تشكّله من إيقاع داخلي وخارجي معا.

كما عرّف **ريشاردز** الإيقاع بأنه" هو هذا النسيج من التوقّعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع."[2] وهذا التشابك علامة على أنّه مفهوم معقّد، فالانتقال من مقطع لآخر قد يكسر أفق توقع القارئ لعدم ثبات الإيقاع وفق مسار معين. واتساع مفهومه أدّى إلى تداخله مع مصطلحات عدّة، أو بالأحرى ارتباطه الوثيق مع تلك المصطلحات كالوزن، الدلالة، المتلقي وغيرها.

2- الإيقـــاع والـوزن:

إنّ المتأمّل لمصطلحي" الإيقاع والوزن" يلمس ذلك التّداخل الموجود بينهما، وذلك انطلاقا مما تطرّقنا إليه حول مفهوم الإيقاع، إذ قلنا عنه أنه يتّصف بكثير بالتّعقيد والصعوبة نظرا لاتساع مجاله أما الوزن فهو من أبرز المفاهيم التي تتعلق بهذا الأخير، حتى أنّ **حازم القرطاجاني** يرى أنّ الوزن هو" أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والتّرتيب."[3] فالتّساوي والتّرتيب شرطان لابد منهما لتسمية الوزن بهذه التّسمية.

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص349.

[2] شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي. ص48.

نقلا عن:A Richards:principles of literary criticism(routledge and Kegan paul.17th.imp.p137

[3] عبد الغني حسني، حداثة التواصل، الرّؤية الشعرية عند نزار قباني، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان2013.ص51. نقلا عن: حازم القرطاجاني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت لبنان،1998، ص263.

كما فرّق أدونيس بين الوزن والإيقاع قائلا:" الوزن نص يتناهى قواعد محدّدة، حركة توقفت علم تآلف إيقاعي معين وليس الإيقاع كلّه، الإيقاع فطرة، حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى الإيقاع نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النّبع، والإيقاع شعريا هو كل تناوب منتظم إنّه بعبارة ثانية تناوب في نسق."[1] يتضح إذن أنّ الإيقاع أشمل وأعم من الوزن الذي يعد جزءا بسيطا من المكونات الإيقاعية الكثيرة، ويقول نزار قباني معبّرا عن الفكرة نفسها:" موسيقى الشعر ليست محصورة في الستة عشر بحرا التي بوّبها ونسّقها الخليل بن أحمد الفراهيدي، موسيقى الشعر أوسع وأشمل من هذا بكثير، فعلم العروض... ليس سوى قطرة صغيرة من المحيط الكبير الذي هو الموسيقى."[2]

يشترك الإيقاع والوزن في علاقتهما بالمعنى، إذ يعتبر" الوزن معيارا وأسلوبا، ذلك أنّ الشاعر حين يختار وزنا تتدفق فيه اللغة التي تجسّد الحركة، فهو يختار أي بحر بل أن كلماته هي التي ترسمه له وإيقاعها هو الذي يحدّده."[3] وبهذا يكون هناك انسجام بين موضوع القصيدة(المعنى) والوزن الذي يختاره الشاعر.

يلعب الوزن دورا في جمالية التّشكيل الإيقاعي، فهو" عنصر من عناصر الإيقاع وليس الإيقاع كلّه، وهو يضفي على البيت الشعري نوعا من التشكّل بمساعدة عوامل أخرى كالقافية والزحافات والعلل، ومن هذه العناصر واجتماعها تتمّ عملية التلوين الإيقاعي الذي لا يؤدي غرضا موسيقيا فحسب بل دلاليا له تأثير في المتلقي."[4] ومن هنا تتحقق جمالية النّص الشّعري- المعاصر- الذي يعتبر وعاء يضم في طيّاته جملة من التشكيلات الفنيّة.

وعلى هذا فإنّه من غير الممكن أن ينفصل الوزن عن الإيقاع، وذلك لأنّ الوزن" صورة تشكيلية للإيقاع ترسم وتحدّد نظام التفعيلات وترتيبها، وعددها وتواترها وما ذلك التشكيل سوى تشكيل الانفعال

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص164.

[2] المرجع نفسه، ص52.نقلا عن: نزار قبّاني، الأعمال الشعريّة الكاملة، منشورات نزار قبّاني، بيروت،لبنان، ص517.

[3] فارس ياسين محمد الحمداني، البُنى الفنيّة: دراسة في شعر مجد الدين التّشابي(ت656هـ)، المنهل،2014، ص109.

[4] المرجع نفسه، ص110.

الدّافق من القصيدة."[1] باعتبار أنّ ذلك الانفعال ينعكس على مستوى النّص شكلا ومضمونا، وهذه ميزة القصيدة المعاصرة التي ترتبط فيها جلّ التّشكيلات الفنيّة بالحالة الشعوريّة والانفعاليّة.

ومن جهة أخرى فإنّ الإيقاع هو:" مجمل الحالات الإيقاعية المختلفة والمتنوّعة التي يضبطها الوزن، وقد يكون الإيقاع ترنّما عذبا وسهلا، وإمّا أن يكون تعبيرا عن تشنّج أو توتّر داخلي."[2] فنفسية المبدع وحالاته الشّعورية تترجم عبر مسار إيقاعي يتماشى وتلك الحالة التي تعكسها الأصوات والأوزان والبحور وحتى اللّغـة والصورة الشّعـريّة.

وجب إذن وضع كل مصطلح في إطاره الخاص به، فبالرغم من التّداخل الاصطلاحي الموجود إلا أنّ الدّراسات الحداثية قامت بوضع حدود فاصلة بين المصطلحات والمفاهيم، فالإيقاع" ليس مجرّد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنّما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب لهذه اللّغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعريّة."[3]

يتّضح أنّ الإيقاع أشمل وأكثر اتساعا من أن يكون وزنا لأنّه يرتبط باللّغة والوعي، وكل عنصر في النّص يسير وفق إيقاع معيّن، وارتباط الإيقاع باللّغة يحيل أيضا إلى ارتباطه بعنصر في غاية الأهمية وهو الدّلالة والمعنى، فالسّؤال الذي يطرح نفسه في هذا المجال هو كيف يرتبط التّشكيل الإيقاعي بالدّلالة؟ وما هي أهم عناصره الفنيّة التي تعكس هذه الدّلالة؟

3- الإيــقاع والــدّلالـة:

يُعتبر النّص الشّعري المعاصر كتلة موحّدة من البنى المختلفة، ولا تخلو كل بنية من دلالة ما فما يميّز الشعر المعاصر أنّه متعدّد الدلالات بتعدد القرّاء واختلافهم، والإيقاع بدوره يرتبط بالدلالة الشعرية أيّما ارتباط، بل أنّ كل عنصر منه يؤدي وظيفة دلالية، كالوزن الذي يعتبر عنصرا من الإيقاع.

---

[1] منصور قيسومة، حداثة الشعر العربي، شعرية الحداثة، الدّار التونسية للكتاب، ط1، تونس2012، ص84.

[2] المرجع نفسه، ص85.

[3] محمّد يونس صالح، إشكالية الإيقاع الشعري وسيمياء الدّلالة من المفهوم إلى التّجربة، المنهل، 2016.ص67.
نقلا عن:خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1979 ص111.

و"صورته جزء منه نتيجة كونه مرتبطا بالتّجربة الشعريّة التي يستمدّ منها خاصيته الدّلالية بتفاعله كدال مع دوال أخرى ضمن النسق الشعري لإنتاج دلالية الخطاب، وكونه الأساس الذي ينبني عليه التّعبير عن أفكار الشاعر ضمن بنية محدّدة."[1] فهو يتماشى والدّلالة الكليّة للنّص، والمبدع ينسّق الموضوع مع الوزن لكي لا يحصل التناقض بل يتحقق الانسجام، كما يلعب الوزن دورا كبيرا في الكشف عن الدّلالة وعن المشاعر والانفعالات والأفكار.

فهو" نتيجة لذلك لا يعدو أن يكون قالبا ذا أبعاد منتظمة يحتوي التّجربة الشعريّة، ولا يعني هذا أن هذا القالب يفرض فرضا لاستيعاب التّجربة الشعرية، بل أنّ التجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها التكوينية."[2] والملاءمة بين الوزن وطبيعة التّجربة الشعريّة يجعل من الدّلالة أقوى، لأنّها اتخذت مسارا إيقاعيا من جهة وعاطفيا من جهة أخرى، وبهذا فإن الوزن " هو مادة موسيقى الشعر ولا يمكن لهذه المادة أن تتجلى من دون حضور الرّوح فيها التي يولدها الإيقاع الناتج عن امتزاج التّجربة بالوزن، فهذا من شأنه أن يوجّه الاهتمام نحو الفضاء الداخلي للنص بسبب الأبعاد الإيقاعية والدّلالية التي يوفّرها عند المتلقي."[3]

إنّ ربط الدلالة بالإيقاع أصبح ضرورة لا مناص منها خاصة في القصيدة الحرّة التي يتميّز إيقاعها بالاتّساع والانفتاح، يرى **شكري عيّاد** أنّ" دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها بما أنّ المعنى هو بلا شك العامل المهيمن في اختيار الشاعر المؤثرات الإيقاعية التي يحدثها."[4] فالبنية الإيقاعية وما يتخللها من مكوّنات تحمل معنى معينا، حتى أنّ توظيف كل جزء إيقاعي في القصيدة هو توظيف فني دلالي، بحيث يلحظ المتلقي أثناء العمليّة التّفكيكية والتّحليلية لعناصر التّشكيل الفني ذلك التّشابك في دلالات هذا التشكيل.

[1] عزيز صالح، شعرية النّص عند الجواهري(الإيقاع والمضمون واللّغة)، دار الكتب العلميّة، 2011، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص27.

[3] المرجع نفسه، ص27.

[4] شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي، ص154.

يمثّل الوزن جزءا مهمّا في التشكيل الإيقاعي، فهو لا يوظّف عبثا بل يتماشى والدّلالة النّصية كما قد يضيف دلالات جديدة لها، فالإيقاع" يضيف إلى المعنى بظلاله ويوحي بأشياء قد لا يقولها المعنى."[1] وكأنّ الشاعر بتنويعاته الإيقاعية وتفنّنه في رسم إيقاع نصّي متميّز يودّ البوح عن مضامين ودلالات لا يمكن حتى للغة أن تبوح بها.

إلا أنّ تحقق هذه الوظيفة الإيقاعية تستلزم" الالتزام بنظام ولكن لابدّ لهذا النظام أن يتميّز بالمرونة والتنوّع، ومن خلال إمكانيات التنوّع يستطيع الشاعر أن يؤكّد فكرة أو صورة أو يميّز صوتا عن صوت داخل القصيدة."[2] وهنا تبرز مهارة الشاعر في نسج خيوط الإيقاع والدلالة معا.

إنّ البعد الإيقاعي إذن بجلّ مكوّناته يكون مصحوبا ببعد دلالي عميق بعمق التّجربة الشعريّة لدى المبدع لكي تتجلى ولو بصفة ضمنية مشفّرة، وعلى غرار الوزن يعدّ الصوت أحد البُنى الصغرى في التشكيل الإيقاعي، إذ" تكمن فاعلية الصوت في دراسة النّص الشّعري بوصفها البنية اللّغوية الصغرى المكوّنة للكلمات والتراكيب والأبيات الشعرية، وهو جانب أساسي في عنصر الانسجام الإيقاعي."[3] وهنا تتجلى العلاقة بين الجانب الإيقاعي واللّغوي انطلاقا من أصغر وحدة وهي الصوت.

تلعب طبيعة الأصوات وطريقة توظيفها دورا في إبراز جمالية الإيقاع الدّاخلي للنص الشعري "فالانسجام الصوتي للحروف لدى النقاد المعاصرين أحد أركان الإيقاع الداخلي، وقد أطلقت نازك الملائكة عليه مصطلح (التناغم الصوتي)."[4] الذي يكون" محصلة توالي نغمات الأصوات في الجملة الناتجة عن درجة كل صوت في علاقته بسياقه المكوّن للجملة."[5]

إضافة إلى هذا الاتّساق هــي أصـوات دالة وبالرّغم من بساطتها، إلا أنّها تحمل معنى ما كالهمس مثلا الذي يوحي بالنفسية المرهفة لدى المبدع، وتزاحم الأصوات فيما بينها يشكّل المعنى

[1] سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التّصوير الشعري، المنهل، 2015، ص235.

[4] المرجع نفسه، ص240

[5] صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري، نقلا عن: سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1996، ص79.

العام للكلمة، وبالتالي الدلالة الكليّة للنّص التي تنتج وفق تراص تلك الكلمات فيما بينها، وعلى هذا فإن" فاعلية الإيقاع في الدّلالات الصوتية تجمع بين إيحاء الصوت وإيقاع الأفكار والأخيلة التي تتردّد في النّص."[1]

يتضح أنّ لكل صوت دلالته ووظيفته كأصوات اللّين مثلا التي" يمكن أن تثير في نفوسنا مثل هذه الانفعالات، وإن كان الأمر في الشعر أخفى منه في الموسيقى لأسباب كثيرة في مقدّمتها أنّ اهتمامنا منصرف أولا إلى المعنى، وأننا نحس النغم المميز لحرف اللين ولكننا لا نشعر بوجوده المستقل لتعوّدنا سماعه ممتزجا بسائر النّغمات المؤتلفة."[2]

كما تعتبر القافية من العناصر الدّالة المشكّلة للإيقاع، "فمن زاوية علاقة القافية بالإيقاع فإنّ من المعروف أنّ من صلب وظائف القافية هو التواصل والربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كيانا قائما على التّلاحم والتعاضد بين تلك الأجزاء أو الوحدات المكوّنة لها، الأمر الذي يستلزم بالضرورة حضور علاقة دلالية تقوم بين تلك الوحدات المرتبطة بها."[3]

فالقافية لا تخلو بدورها من الجانب الدّلالي وإنما ترتبط به أيما ارتباط باعتبار أنّ"العلاقة بين الفكرة التي تمثّل محورا أساسا من محاور تشكيل النص الشعري وبين القافية يجب أن تكون علاقة وثيقة تقوم على التّجانس والتوحّد، بمعنى آخر أن حركة الإيقاع الذي يجسّد الفكرة يجب أن يسير بحركة متناغمة مع طبيعة الفكرة واندفاعها وصولا إلى صورة القافية."[4] معنى أن القافية كبنية إيقاعية مهمّة تسهم في التّشكيل الدّلالي للنص.

تحمل القافية تعريفات عدّة لعل أبرزها" أنّها حرف الروي أي الحرف الذي يتكرّر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة...أمّا التعريف الثابت في كتب العروض فهو أنّها من آخر حرف في البيت

[1] علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع، ص 245.

[2] شكري محمّد عيّاد، موسيقى الشعر العربي، ص124.

[3] علي عزيز صالح، شعرية النص عند الجواهري، ص27.

[4] المرجع نفسه، ص27.

إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبله."[1] والتعريف الثاني هو المفهوم الدّقيق والمحدد لها، وتجدر الإشارة إلى أنّ مفهوم القافية ثابت سواء في الشعر القديم أو المعاصر(/0/0)، والمتغيّر هو طريقة توظيفها في النّص الشعري.

كان استخدام القافية في القصيدة التقليدية كقفل ينهي به الشاعر كل أبيات نصّه، إذ لا نصادف بيتا إلّا وانتهى بقافية محددة، وثبوتها راجع إلى الوقفة العروضية التي التزم بها الشاعر آنذاك، وغياب التّدوير الذي طغى على القصيدة المعاصرة، خاصّة الشعر الحر الذي" حرر القافية من الوزن كما حرّر الوزن من القافية، وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحا تاما في بعض المقاطع فإنّ تحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه."[2] أي أنها تتوزع على أسطر النّص بصفة غير منتظمة.

وقد تناول **سيد البحراوي** هذه الفكرة قائلا:" القافية وإن نظر إليها كعنصر مستقل عن الوزن باعتبار أنّ قيمتها الأساسية تنبع من كونها ظاهرة ميلودية لا زمنية، إلا أنها عنصر من عناصر الإيقاع تشترك مع الوزن وقد تصبح جزءا منه في تأدية الوظائف الإيقاعيّة."[3] بالرّغم من كونها عنصرا مستقلا في حد ذاته، إلا أنّها لن تحقق وظيفتها الإيقاعية إلا بتداخلها مع المكونات الإيقاعية الأخرى وهذه ميزة الشعر المعاصر.

تؤدي القافية دورا في إعطاء النص الشعري قيمة إيقاعية تتمايز من نص لآخر، فهي " كظاهرة صوتية لقاء بين مجموعات الأصوات الصائتة يكون مجموعة من الظواهر الصوتية، المتجاورة أو المتجادلة التي تؤدي مجموعة من الوظائف الإيقاعية... وهذا اللّقاء(القافية) في النهاية لا يخرج عن القوانين الأساسية للإيقاع، الوحدة والتنويع باعتبار أنّ القافية هي الوحدة الأخيرة(التفعيلة الأخيرة)."[4] وتنوعها على مستوى النص يعطي نبرة موسيقية أثناء القيام بعملية القراءة.

---

[1] شكري محمد عيّاد، موسيقى الشعر العربي، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص119.

[3] سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص19.

[4] المرجع نفسه ، ص19.

ولتعدد وظائفها أصبحت القافية" تستخدم أحيانا لقيمتها الإيقاعية وأحيانا أخرى لقيمتها اللحنية وإن كانت القيمتان تلتحمان ويصعب فصل إحداهما من الأخرى."[1] وبما أنّ الإيقاع واللحن مفهومان متلازمان في القصيدة المعاصرة فإنه من الصعب التمييز بينهما، وارتباط القافية بالجانب الإيقاعي واللحني معا يزيد من قيمتها في تشكيل جمالية النص.

يرى **شكري عياد** أنّه" إذا كانت القافية كظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة الحرة وتساعد على تماسكها، فإنّها كظاهرة هارمونية تدخل في بناء القصيدة ونسيجها معا وتساعد على إعطائها جوّها الانفعالي الخاص."[2] مما يدل على أن القافية ليست مجرد ظاهرة صوتية تحتل نهاية السطر، إنّما هي شبكة من الظواهر كالهارمونية والميلودية التي ترتبط بخلق الانسجام بين النغمات المتنوعة في النص فتصبح بمثابة اللّحن الموسيقي المنسجم.

4_ تحوّلات الإيقاع في الشعـر العربي:

يحتلّ الشعر مكانة مرموقة عند العرب منذ القدم، فهو الجنس الأدبي الذي عكس الذات المبدعة وانفعالاتها، ويرتبط هذا الشعر بعنصر يمكن الإقرار أنه المعيار الذي يفصله عن باقي الأجناس الأدبيّة وهو الإيقاع، فقد كان" العنصر الإيقاعي_ ومنذ ظهور الشعر بوصفه عملا إبداعيا_يمثّل السمة الأساسية التي يفرّق بها النقّاد بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى ولاسيما النثر، فكثير من كتبنا النّقديّة والمدرسية منها ما تزل تردّد تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى وله معنى."[3] وهو تعريف في حقيقة الأمر يحدّد الشعر ويفصله عن الفنون الأخرى، تعريف جمع جل عناصر القصيدة البنائية في عنصر واحد وهو الإيقاع الذي يراه النقّاد العنصر الأهم.[4]

لم يعرف العرب قديما مصطلح الإيقاع بقدر معرفتهم بالأوزان والبحور،" فقد عرف الشعر العربي القديم الأوزان ولم يحفل بالإيقاع، ذلك أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك، فالمعوّل في

---

[1] شكري محمّد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص131.

[2] المرجع نفسه، ص135.

[3] علي صليبي مجيد المرسومي، الشاعر العربي الحديث ناقدا، نقد الفكر، النّقد الثقافي، النّقد الجمالي، المنهل، ط1 العراق2016، ص187.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص187.

البناء الموسيقي للكلمة على المقاطع أي على الحركات والسكنات، دون الالتفات في الصفات الخاصة التي تميّز الحركات بعضها عن بعض."[1] فالمهم هو تجزأة المقطع إلى حركة وسكون والحصول على الوزن وبالتالي على البحر دون النظر إلى صفات الحركات وعلاقتها ببعضها البعض، ومن هنا" كان التشكيل الموسيقي الخاص في الشعر العربي هو ذلك التشكيل الوزني المعروف بالبحور."[2] أي أنه يقوم على الوزن والبحر، علما أن تلك" الأوزان العروضية المعروفة في الشعر العربي لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة تنسيقا تجريديا صرفا...أما الإيقاع الداخلي للكلمات، أي إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوّة أو لين، ومن طول أو قصر، ومن همس أو جهر فشيء قلّما يدخل في التقدير، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه."[3]

إن الوضع العروضي لم يبق على حاله، بل كانت هناك محاولات أوّلية للتغيير ولو بصفة بسيطة فيه، ومن تلك المحاولات" محاولة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربي نفسه وهو الخليل بن أحمد... وقد تبلورت هذه المحاولة في تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان، فبعض الأوزان يتّفق وحالة الحزن وبعضها يتّفق وحالة البهجة وما إلى ذلك من أحوال النفس."[4] وبهذا خرج الوزن من الصورة الشكلية ليكتسي عنصرا جديدا عليه وهو الدلالة.

وتجدر الإشارة إلى أن" أغلب الثورات الشكلية التي حدثت في مسيرة الشعر العربي قديما وحديثا خرجت من رحم الوزن الشعري..وربّما كانت الموشّحات الأندلسية بداية الخروج على الشكل الشعري المتوارث، فأخذت الأذن العربية تسمع أوزانا لم تألفها من قبل."[5] حتى أنّ الشعر في العصر العباسي عرف نوعا من التجاوز الإيقاعي من خلال الموشّحات التي اتّخذت في تشكيلها الكتابي_ البصري_ بعدا مغايرا لما سبق، إلا أنها لم تأت بقواعد إيقاعية جديدة ماعدا التلوين في القافية.[6] التي كانت فيما

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص52.

[2] المرجع نفسه، ص53.

[3] المرجع نفسه، ص53.

[4] المرجع نفسه، ص54.

[5] علي صليبي مجيد المرسومي، الشاعر العربي الحديث ناقدا، ص187.

[6] ينظر: عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص55.

سبق قاعدة ثابتة لا يجرؤ الشعراء على خرقها أو التنوّع فيها، وبالرّغم من ذلك تبقى عبارة عن محاولات لم تمس الجوهر الفني للبعد الإيقاعي بعد ولم تخرق بنيته المعهودة.

أمّا بالنسبة للمحدثين فيرى عز الدين إسماعيل أنّهم" وقفوا عند المحاولات التّشكيلية القديمة فقلّدوها وأضافوا إليها مزيدا من الأشكال الهندسية الجديدة التي وفّقوا إليها."[1] فأصل التجديد أو التغيير ينبع من الأصل القديم لا محالة، ومن المحدثين نجد مدرسة العقّاد الشعريّة، علما أنّ هدفها لم يصب في" تطوير ذلك الإطار التّقليدي المعروف للقصيدة العربيّة، وإنّما حرصت هذه المدرسة على إبراز التّجربة الإنسانية الجادّة في نفس الإطار القديم."[2]

ومن أبرز محاولات هذه المدرسة تغيير الإطار الموسيقي التّقليدي للقصيدة انطلاقا من قصيدة(بعد عام) للعقّاد، إلّا أن هذه المحاولة لا يمكن وصفها سوى أنّها امتداد للقديم، لأنّها اعتمدت على القافية الداخلية والتي كانت موجودة في الشعر القديم[3] والمحاولات بعد ذلك كثيرة إلا أنّنا نصفها بالسطحية لأنّها لم تغيّر في البنية الإيقاعية وعناصرها التي ترتكز عليها.

إنّ القفزة النوعية التي شهدتها القصيدة العربية المعاصرة عامّة والتشكيل الإيقاعي بصفة خاصة كانت مع ظهور القصيدة الحرّة مع نازك الملائكة والسّياب، وقد جاءت هذه القصيدة بمفاهيم جديدة لعلّ أبرزها أنّ" موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الغرض: أنّ القصيدة بنية إيقاعية خاصّة ترتبط بحالة شعورية معيّنة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسّقة تنسيقا خاصّا بها."[4] وبهذا يخدم الإيقاع بشتى عناصره الحالة الشعورية لدى المبدع لاعتبار أنّ القصيدة الجديدة تعبير عن الذات والرّؤيا بالدّرجة الأولى.

وعلى هذا فإنّ الشعر الحر يقوم على تشكيل إيقاعي جديد يتماشى والخصائص الفنيّة لهذا الجنس الأدبي، وهذا الشعر" لم يلغ الوزن ولا القافية لكنّه أباح لنفسه...أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي

[1] عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر العربي ، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص57.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص57.

[4] المرجع نفسه ، ص64.

يحقّق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه."[1] أي أنّ الشعر الحر من غير الممكن أن يقوم أو يرتكز دون وزن ولا قافية، فهو لم يحذفهما من قاموسه الإيقاعي الجمالي بل استثمرهما كعنصران مهمّان في هذا التشكيل بطريقة تختلف عن التّوظيف القديم لهما.

لقد سعى الشعراء المجدّدون إلى تشكيل بنية إيقاعية تتمايز عن عروض القصيدة القديمة الذي ينظرون إليه نظرة رتابة وثبات، إلى إيقاع إبداعي يخرج من ضيق دائرة العروض إلى فسحة الإبداع الشعري الرؤيوي، يرى إبراهيم أنيس في هذا الصدد أنّه" يجب أن نتوسّط في الأمر، بحيث لا تصبح الأوزان والقوافي جامدة كما يريدها وردزورث، ولا تتطرّق إليها الفوضى كما يبغى كولردج، ومن الممكن للمحدثين من شعرائنا أن يجددوا ولكن بقدر وفي أناة ورفق."[2] بمعنى تحطيم قيود العروض الكلاسيكي دون الوقوع في فوضى الإيقاع على حدّ تعبيره، فحسبه وجب على المجدّدين تجنّب جمود الأوزان والقوافي، وفي الوقت نفسه التّجديد بمعقولية ومحدودية.

وفي خضم الانفتاح الإيقاعي الذي عرفته القصيدة المعاصرة يرى شكري عياد أنّ الشاعر الحر" لم يعد مضطرا إلى شيء من ذلك ولكنّه أصبح محتاجا إلى أن يصوغ الشكل الإيقاعي الخاص الذي يمكن أن تستقر عليه القصيدة بوصفها شعورا واحدا."[3] فالشاعر قد تخلّص من وحدة البحر والروي والقافية في نصوصه وأصبح مطالبا بصياغة شكل إيقاعي يتماشى ورؤيا النّص والتّجربة الشعورية لديه.

وهذا الإبداع لن يتأتّى بصفة إلزامية، بل ببراعة الشاعر وحسّه الفني الذي يشكّل به النّص كبنية متكاملة، إذ" لا جرم يحتاج الشاعر الحرّ– فوق الموهبة– إلى جهد كبير ليستطيع أن يقيم هذا البناء الإيقاعي، ومع أنّه لم يعد محتاجا إلى القافية لتنظيم خطواته، فإنّها تهيئ له وسيلة عظيمة القيمة لبثّ

[1] عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر العربي، ص65

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص18.

[3] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص121.

الروح في هذا الإيقاع."[1] يعني أنّ التجديد لا يلغي المكوّنات الإيقاعية القديمة، وإنّما طريقة توظيفها هي الفاصل بين ما هو تقليدي ثابت وما هو معاصر متغيّر ومتجدد.

لقد اتخذ الشاعر المعاصر مسارا إيقاعيا متميّزا، إذ " لم يعد حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معيّن ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في هذين الشطرين وكذلك لم يتقيّد في نهاية الأبيات بالرّوي المتكرّر."[2] وإنّما انتقل من نظام البيت إلى نظام السطر بحيث يمكن الحصول على تفعيلة واحدة في السطر الواحد، حتى أنّ التنوّع في حرف الروي من سمات هذا الإيقاع على غرار التنوّع في القوافي وعدم التقيّد بالقافية الواحدة والمزج في البحور...إلخ كل هذا حطّم القيود الإيقاعية القديمة ليشهد التّشكيل الإيقاعي المعاصر انفتاحا واسعا ومتداخلا مع العناصر البنائية الأخرى.

كما يجب التّنويه إلى أنّ كسر تلك القيود لم يكن بالأمر الهيّن، فالمتلقي والمتذوّق للشعر اعتاد على الموسيقى الشعرية القديمة فلم يتقبّل هذا التغيير في بادئ الأمر، إلّا أن التعوّد مع الزمن يصبح أكثر سهولة ولينا، ذلك أن الوعي ينفتح والمتلقي أدرك هذا الانفتاح وبات واعيا له.

المبـحث الثـانـي: تجليّـات التشكيـل الإيـقاعي فـي شـعر أحمد حمـدي.

يتّسم التشكيل الإيقاعي في القصيدة الحرّة بالتّشعب والتنوّع، يندرج ضمنه جملة من العناصر، وقد عرف شعر أحمد حمدي هذا التنوّع، فمن تجلّيات التّشكيل الإيقاعي عنده ما يلي:

1- الوقفات الشعريّة:

ترتبط الوقفة الشعريّة بأصنافها بنهاية البيت أو السطر و" تمثل الوقفة إحدى الفواصل الصوتية."[3] فإمّا الاكتمال التّركيبي والدلالي والوزني، أو عدم ذلك واستمراريتهم في الأسطر الموالية، وقد عرف البيت الشعري التقليدي هذا النوع من الوقفات، والوقفة الوزنية" ليست هي الوقفة الوحيدة في بنية البيت

[1] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص121.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص65.

[3] صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري، ص142.

التقليدي، فإلى جانبها وبالتفاعل معها، توجد الوقفة التّركيبية والدّلالية."[1] كان لزاما إذا على الشاعر أن ينهي جل أبيات قصيدته بالوقفة الوزنيّة، أين يكون فيها الوزن مكتملا، على غرار الوقفة التركيبية والدّلالية.

وللوقفة أنواع منها الوقفة التامّة،" وهي الوقفة التي لا تدخل أي حيرة للقارئ، وقفة يجد فيها الوزن والمركب والدّلالة تامة في البيت، وهاته الوقفة أولى النماذج التي ارتقت سلم الهدم لتليها بعد ذلك الوزنية."[2] إضافة إلى الوقفة التركيبية الدلالية، وهي" بعكس السابقة، إذ نجد المعنى تاما في البيت أي لا حاجة لها لبيت آخر، بينما الوقفة الوزنية فهي ناقصة هنا وقد تربط الأبيات ببعضها فتعمل على تدويرها."[3] وانبثق من المفهوم العام للوقفة الشّعريّة مصطلحات إيقاعية كالتدوير والتّضمين، أمّا الأوّل فهو نتاج لغياب الوقفة الوزنية، والثاني نتاج لغياب الوقفة الدّلالية.

1_1 ـ التدويــر:

يقوم البيت الشعري التّقليدي على ثبات البحر والقافية والرّوي، وأهم ما يميّز ذلك الإيقاع الوقفة في نهاية البيت، إلّا أنّ هذا الثبات لم يلبث أن تحوّل إلى تغيير في البنية الإيقاعية بأكملها، بحيث كان للتجديد الشعري مع ظهور القصيدة الحرة الدور الكبير في خلخلة تلك البنية، وهذا يعني "أنّ التطوّر في استعمال تقنيّة التّدوير لم يكن إلاّ مع القصيدة الحرّة التي تنفي استقلاليّة البيت، باستغلال أدوات عديدة منها التدوير الذي يتّسع مداه، على خلاف القصيدة العموديّة إلى خارج نطاق البيت الواحد."[4] وبهذا تمّ الانتقال من استقلالية البيت إلى استقلالية السطر الشعري، بحيث باتت القصيدة سلسلة من الأسطر وبتتابعها تشكّل القصيدة كصورة كليّة.

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،ج1(التقليدية)، دار توبقال للنشر، ط2، الدّار البيضاء(المغرب)2001 ص143.

[2] بشير تاوريريت، الشعريّة والحداثة، بين أفق النّقد الأدبي وأفق النظرية الشعريّة، دار رسلان للنشر، ط1، سوريا 2008، ص138. نقلا عن: محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،ج3(الشعر المعاصر) دار توبقال للنّشر، ط2، الدّار البيضاء(المغرب) 1996، ص130.

[3] المرجع نفسه، ص138، نقلا عن: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث(الشعر المعاصر)، ص130.

[4] صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري، ص154.

فالتدوير بمفهومه المعاصر عند نازك الملائكة يعني" انشطار الكلمتين إلى شطرين ينتمي كل منهما إلى تفعيلة."[1] ويقصد به عدم اكتمال التّفعيلة أو الوزن إلاّ من خلال السطر الموالي، وما يشكّل جمالية هذا الأخير هو أنّه لا يتقيّد بالجانب الإيقاعي الوزني فقط، بل أكثر من ذلك فهو تعبير عن جريان التدفقات الشعوريّة وسريانها عبر الأسطر.

وهذا يقترن بمصطلح آخر وهو الجملة الشعريّة في النّص المعاصر، فهي مرتبطة بالتدوير، فقد تشمل هذه الجملة مقطعا من القصيدة كما قد تكون هي النص في حدّ ذاته، وذلك انطلاقا من العلاقة الموجودة بين التدوير والوقفة الوزنيّة، وما يشكّل الجملة الشعرية هو التوزّع الإيقاعي الجزئي عبر الأسطر، خاصّة الوزن الذي " يعمل على تنظيم هذه المقاطع في أوزان شعرية معبّرة عن الدلالات داخل الجملة الشعريّة."[2]

فالتدوير إذن يندرج ضمن الانزياحات الإيقاعية التي عرفها الشعر المعاصر، وهذه الانزياحات تتعلق بالدفقة الشعورية لدى الشاعر، وورود الوزن بتفعيلاته المنتشرة عبر الأسطر يكون بصفة لا واعية من المبدع لأنّه يعيش حالته الإبداعية بصفة يمتزج فيها الخيال مع الانفعال، والتدوير كذلك يرتبط بهذا الانفعال ومثال ذلك قصيدة" **زهرة الياسمين**" من ديوان **انفجارات** يقول في مقطع منها:

فلماذا النشيج

يعاودني الآن خلسة؟

ها أنا...

هارب يصهل الحزن

في شفتي،

مثقل بالترائب

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، بيروت1983، لبنان، ص120.

[2] علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التّصوير الشعري، ص58.

واللّحم البشريّ[1]

جاء المقطع عروضيا كالآتي:

/ 0//0/ 0///

فعلن فاعلن ف — تدوير

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

علن فعلن فاعلن فا — تدوير

0// 0/

عل فعل

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

فاعلن فاعلن فاع — تدوير

0/// 0/

لن فعلن

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

فاعلن فاعلن فع — تدوير

0/// 0/0/ 0/

لن فاعل فعلن

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعرية، ص62.

المقطع من بحر المتدارك تفعيلة "فاعلن"، والتدوير موجود بين الأسطر، وبهذا فإنّ المقطع مكوّن من ثلاث جمل شعريّة:

ففي الجملة الشعرية الأولى التي تضمّ ثلاثة أسطر الأولى(فلماذا النّشيج/يعاودني الآن خلسة/ ها أنا) لعب التدوير دورا في رسم بنية زمنيّة تتداخل فيها البنية الإيقاعية(الوزن) والبنية اللّغوية فقوله:النشيج/ وهو يعني الصوت الداخلي الذي يتردّد من الصدر بصفة داخليّة خافتة علامة على تصويره للحظة تردّد ذلك الصوت الذي أرقّه، وبمجرّد قوله(ها أنا) انتهت الجملة الشعريّة لكي يصوّر في الجملة الموالية لحظة هروبه من ذلك الصوت.

أمّا في الجملة الموالية (هارب يصهل الحزن/ في شفتي) فقد كان التدوير بين السطرين وسيطا إيقاعيّا من جهة، ورابط ساهم في تشكيل صورة شعرية وهي تحسيس المعنوي (الحزن) على مستوى الشفتين، فالوزن بتفعيلاته المختلفة المكتملة أو المدوّرة مقترن بالصورة الشعريّة المعاصرة بحيث يعمل " على تعزيز انفعالات الشاعر في ذهن المتلقّي فتعمل على نقل الصورة الشعرية عن طريق التّشكيلات الوزنيّة المتعدّدة وقدراتها على الإيحاء والتأثير، وبذلك تتجاوز الأوزان بهذه الفاعليّة الأنماط الجامدة وتصبح أداة خفيّة تتفاعل مع المشاعر والصور، فتنبض بالحياة وتوحي بأفكار الشاعر وتنقل صوره ومعانيه."[1]

أمّا الجملة الشعريّة الأخيرة(مثقل بالترائب/ واللّحم البشري) فقد جاء التدوير ليتم سريان الدفقة الشعورية التي جاءت واصفة حال هذا الحزن وثقل حجمه على الشاعر، فالتدوير إذن على غرار وظيفته الإيقاعية فهو كذلك يؤدّي وظائف جماليّة أخرى خاصّة إذا ربطناه بدلالة النص التي تتجلّى من خلال الصّورة الشعرية واللّغة.

يرتبط التدوير إذن بمفهوم الجملة الشعريّة، إذ لا يمكن إغفال الوظائف التي تقوم بها هذه الأخيرة في خلق جمالية النص الشعري المعاصر إيقاعا وتشكيلا، وقد عرّفها عز الدين إسماعيل بأنها" جملة

[1] علاء حسين عليوي البدراني، فاعليّة الإيقاع في التّصوير الشعري، ص59.

تقال في نفس واحد وإن جزّأت على ثلاثة أسطر أو أربعة أو خمسة."[1]وهي" مصطلح حديث تمخّض عن التّجربة التشكيلية الجديدة للقصيدة الحديثة، فلم يكن معروفا في السّابق سوى نظام واحد وهو البيت الشعري."[2] باعتبار البيت الشعري في الشّعر العمودي ينتهي بوقفة وزنيه وروي وقافية مكتملة، وهذه من ميزات الجملة الشعريّة.

أمّا في الشعر الحر فهي " بنية موسيقية مستقلّة مكتفية بذاتها، وقد تتكوّن من سطر واحد أو مجموعة سطور شعريّة، واستقلاليتها استقلالية موسيقية، إذ إنّها تعتمد على الدفقة الشعوريّة التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف العاطفي والنفسي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى."[3] فهي متداخلة البنى بما فيها الفكريّة والعاطفيّة.

وهناك من أسماها بالجملة الإيقاعية مثلما يسمّيها خميس الورتاني الذي يقول: "هذا المصطلح وضعناه لأداء مفهوم زمني بامتياز يتمثّل في متتالية من التفعيلات تنتهي ضرورة بقافية تحتوي رويّا وهذا المفهوم قد يقتصر إلى حدّ لا يشتمل معه إلاّ على تفعيلة واحدة ويمكن أن يتمدّد ليشمل عددا من التفعيلات مرتفعا، بل يمكنه أن يكون مبدئيا شاملا القصيدة بأكملها."[4] التّدوير إذن هو الذي يتحكّم في تحديد الجمل الشعرية التي لا بدّ أن تختتم في بقافية وروي وتفعيلة كاملة.

كما عرّفت الخطيب رحاب الجملة الإيقاعية قائلة: " يقصد بالجملة الإيقاعية توالي عدد محدّد من التفعيلات قد تشغل سطرا واحدا، أو عددا من السطور (في حالة التدوير) وعليه فالتدوير يصف الوصل الإيقاعي بين كل سطرين متتاليين أو أكثر، في حين تصف الجملة الإيقــاعية عروض

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص73.

[2] محمّد صابر عبيد، عضوية الأداء الشعرية، المنهل، 2016، ص152.

[3] المرجع نفسه، ص152.

[4] صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري، ص141. نقلا عن: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث،خليل حاوي أنموذجا ج1، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط1، سوريا 2005، ص218.

السطــر الواحد إن لم يكن ثمّة تدوير، أومجموعة السطور في حالة التّدوير."[1] نلمس بهذا ذلك التداخل بين الجملة الشعرية والجملة الإيقاعية، فمن الصعب الفصل بينهما.

إنّ ما يشكّل جمالية التدوير أنّه لا يقتصر على التشكيل الإيقاعي فقط، بل أصبح جزءا من العناصر الفنيّة التي تترجم الذّات الشاعرة بما تحملها من أحاسيس ودلالات وانفعالات، ويمكننا تأكيد ذلك من خلال هذا المقطع من قصيدة **زهرة الياسمين:**

لي من الحزن

ما يملأ الوطنا

لي من الشوق

ما يحرق البدنا

لي من الفقر

ما يردع الزمنا

لي من الخوف

ما ينسف الألسنا[2]

فجاءت إيقاعيا كالتالي:

[1] رجاب الخطيب، معراج الشاعر، مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط1، بيروت،لبنان 2005، ص19.

[2] أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة، ص62.

الجملة الشعرية الأولى:

/0/ 0//0/

فاعلن فاع

0///0//0/0/

لن فاعلن فعلن

الجملة الشعرية الثانية:

/0/0//0/

فاعلن فاع

0///0//0/0/

لن فاعلن فعلن

الجملة الشعرية الثالثة:

/0/0//0/

فاعلن فاع

0///0//0/0/

لن فاعلن فعلن

الجملة الشعرية الرّابعة:

/0/0//0/

فاعلن فاع

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

لن فاعلن فاعلن

يحتوي المقطع على أربع جمل شعرية تنتهي بتفعيلة مكتملة (فاعلن) وحرف روي واحد (النون) وقافية، وكل جملة مكونة من سطرين، قام فيها التّدوير بربط إيقاعي وربط عاطفي أيضا والعلاقة بين سطري الجملة الشعرية، بقدر ما هي علاقة إيقاعية هي علاقة سببية(سبب/ نتيجة) بحيث يكون السطر الثاني نتيجة للأوّل، ويتجلى أنّه كل جملة شعرية هي عبارة عن بيت شعري، إذ تخضع لكل معايير البيت، والشاعر في هذا الصدد اعتمد على بنية الخضوع للشعر التقليدي ماعدا في تشكيلها البصري وطريقة كتابتها وفق النّظام الشعري القديم.

يسهم التدوير في الانتشار الدّلالي والامتداد التّصويري كقصيدة" حارة الأشواق" من ديوان "انفجارات"، وجاءت وزنيا كالتالي:

مرمـية

0//0/0/

مستفعلن

عبر المدى عيناك

/0/0/ 0//0/0/ تدوير

مستفعلن مستفعِ

يا جميلة

0/0// 0/

لن متفعل

محفورة كالرّعب في أشعارنا

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

كالورد في أحلامنا

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

مستفعلن مستفعلن

كالفقر في أيّامنا

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

مستفعلن مستفعلن

يا أنت.....

/0/0/ تدوير

مستفعِ

يا غنيمة الجياع

00// 0//0//0/

لن متفعلن فعول

تطلمست في دفقة الموّال

0// //0/0 /0//0 /0/0// 0/0/ تدوير

متفعلن مستفعلن مستفع

رعشة الأشواق

00/0/ 0 //0/

لن مفاعيلان

ونحن يا حبيبتي عشاق

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

متفعلن متفعلن مفعول

في ساحة التجلي

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

مستفعلن فعولن

ترحل عبر صمتنا

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

مستعلن متفعلن

أرواحنا للحب

0/0/ 0// 0/0/

مستفعلن فاعل

عبرت حارة الأشواق

00/0/ 0// 0// 0//

متفعلن مفاعيلان

زائغ العينين

تدوير / 0/0/ 0//0/

فاعلن مستفع

أمضـغ الصّبار

00/0/ 0// 0/

لن مفاعيلان

وكنت يا حبيبتي

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

متفعلن متفعلن

صبية مجدولة الشعر

00/ 0// 0/0/ 0// 0//

متفعلن مستفعلن فاع

ينضح من جفونها

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

مستعلن متفعلن

الهوى

0// تدوير

مفا

والصّمت و الضجر.[1]

0// 0// 0/0/

عيلن متفعلن

انطلاقا من عنوان القصيدة "**حارة الأشواق**" يتّضح أنّ توظيف الشّاعر لصيغة الجمع ليس توظيفا اعتباطيا، فقوله حارة الأشواق دلالة على الكم الهائل للشّوق الذي يكتنز صدره، فهو يعاني الشوق الحارق لحبيبته بحيث اختلطت عليه الأحاسيس من حزن واشتياق وأسى، وقد خدم التّدوير سريان هذه الدّلالة، حتى أنّ قوله" **أمضغ الصبّار**" وهو سطر ورد فيه التّدوير، دلالة على أنّه بفقدان هذه الحبيبة لا يأبه لحزن وألم غير ألم فراقها، فحتى الصبّار بأشواكه المؤلمة لم يأبه له.

وقد ورد التّدوير في الأسطر التي يخاطبها فيها، والعلاقة بين هذا الخطاب والتّدوير يرجّح أنّ التداخل العاطفي الذي يعانيه أي حالته الشعوريّة انعكست على الإيقاع، كما نجد قلبا في التفعيلات(مستفعلن/مفاعيلان) مما يؤكّد أنّ التّدوير عبّر عن سريان الدّفقة الشعوريّة والدلالة النّصية

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة، ص17.

وقلب التفعيلة دلالة على رغبة الشاعر في الانتقال من الحالة الشعوريّة البائسة التي يعيشها إلى حالة أقل ألما وحدّة.

2-2- التضمين:

إنّ التّضمين من أهم المفاهيم اللّصيقة بالشعر عامّة، إذ اعتبره القدماء عيبا في الشعر وخللا فيه، فهم يدعون إلى وحدة البيت الشعري إيقاعيا-أي الوقفة التامّة- وكل بيت من القصيدة مستقل بذاته لا يحتاج إلى البيت الذي يليه للكشف عن المعنى، وهذه سمة الشّعر العربي القديم الذي يقوم على وحدة البيت، وبالتالي ينتهي بتمام المعنى والإيقاع معا، ومن جهة أخرى لا يحبذون التّضمين في أشعارهم لأنّ-حسبهم-القصيدة تبدو:" وكأنّها محاولة لتطويل البيت الشعـري أو جعل القصيدة امتدادا للبيت الواحد."[1]

وبهذا يحدث تجزئة على مستوى المعنى وهذا ما ينكرونه ويرونه عيبا شعريا على خلاف الشّعر المعاصر الذي ينهض على مفهوم التضمين، فالشعراء المعاصرون انطلقوا من مبدأ عدم التّصريح بالدّلالة بصفة مندفعة مباشرة، وإنّما بتقسيمها وفق ما يتماشى ودفقاتهم الشعوريّة وتجاربهم الشعـريّة.

فالنّص الشّعري المعاصر ترجمة فنية وإبداعية لحالات الشاعر الشعوريّة، إذ يقترن السطر الشعري بتلك الحالة النّفسية التي تسمى (دفقة شعورية)، فيصعب فصل السطر عن الآخر، لأنّ المعنى لن يفهم إلا من خلال ترابط تلك الأسطر فيما بينها لتتشكل الدّلالة النّصية الكلية انطلاقا من البوح التّدريجي الذي يعتمده الشاعر في نصه.

فليس من الضروري أن يكون الجانب النّحوي والتّركيبي مكتملا على مدار القصيدة، وهذا ما يؤدي إلى نجاح التّضمين الذي يجعل القارئ في كل مرة يبحث عن السطر الموالي قصد تكملة الدّلالة الشعرية، فتصبح القصيدة من هذا المنطلق سلسلة مترابطة من الأسطر، التي تتصل فيما بينها لتشكل في نهاية المطاف الدّلالة النصية التي تنتج بفضل هذا التّرابط الجملي والسّطري باعتبار أنّ" الجملة

[1] علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التّصوير الشعري ، ص225.

ترسم أصداءها تبعا للحالة الشّعورية/ والنّفس الشاعري."[1]فتبدأ بنفس وتنتهي بنفس آخر، والتّضمين إذن: "تقنية أسلوبية يستخدمها الشاعر ليربط بين الأبيات الشعريّة على نحو ما، بحيث يتجاوز المعنى حدود القالب الإيقاعي للبيت الشعري ويكتمل في البيت الذي يليه على أقل تقدير."[2] وكأنّ الشاعر ينسج الأبيات والأسطر بصورة تجعل من النّص لوحة فنية تشكيلية لا يفهم المقصود منها إلا بترابط أجزائها، وكلما ازداد التضمين بين أسطر القصيدة اتسعت معماريتها وتشكيلها البصري وفضائها النّصي نتيجة امتداد الأسطر.

إذا اتّخذت الدّلالة الشعريّة منحى أفقيا في التّدوير، فإنّها في التّضمين قد اتّخذت مسارا عموديا رأسيّا.[3] إذ لا يمكن القبض على الدّلالة الكلية من خلال السطر الواحد، بل انطلاقا من الخط العمودي لتلك الأسطر، ولهذا فإنّ دراسة النّص الشعري المعاصر تكون بصفة شاملة لا يمكن عزل جزء عن الآخر، وللتمثيل عن جمالية التّضمين ومساره في شعر أحمد حمدي يمكن التّدليل بقصيدة "**أغنية" من ديوان انفجارات**"، يقول الشاعر:

المقطع الأوّل

من أجل عينيك !!
ليلي اغتاله الأرق،
واغتالني
في ارتيابي
الشوق والقلق !!

[1] عصام شرتح، اللّغة والفن في شعر يحي السّماوي، دار الخليج للنشر والتّوزيع، الأردن، 2017، ص110.
[2] إبراهيم البعول ورفيقه، أنساق التّماثل في الشعر المعاصر، دار الأكاديميون للنشر والتّوزيع،2013، الأردن، ص124.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص126.

المقطع الثاني

نامت نجوم،
وما نمنا
وطيفك في جفني
تمثال حب.....
رائع.....عبق

المقطع الثالث

يهفو الحنين بقلبي
فالدجى قدر
وأنت بين يدي الوجد
يأتلق
وفي كهوف الهوى المصلوب
ينهشني
بعد المسافات
والنيران
والأرق

المقطع الرّابع

وها أنا
في خيالاتي، وأشرعتي
أدغدغ الوتر الظامي،
وأحترق.[1]

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة، ص18_19.

القصيدة عبارة عن بوح عاطفي وتألم شعوري جلي من الشاعر، وقد جاء هذا الاعتراف الشعوري متوزعا بين أسطر النّص، فلم يأت بصفة مندفعة، وإنّما جاءت الدّلالات تدريجيا من بداية القصيدة إلى نهايتها فكل سطر يمهّد للسّطر الموالي، إذ أنه من غير الممكن القبض على المعنى وفهم مآلات ودلالات النص من خلال السطر الواحد، بل انطلاقا من رؤية النص بصورته الكلية.

لقد هيمن التضمين على النّص، ففي المقطع الأوّل، مثلا افتتح الشاعر قصيدته التي سماها "أغنية " بشبه جملة (من أجل عينيك)، وتوقف عن البوح ليكمل في السطر الموالي ويقول:(ليلي اغتاله الأرق)، وهذا الفصل الدّلالي علامة على أنّ الشاعر يتألم في عملية التّعبير عما يجول في خاطره، إذ توقف عند كلمة عينيك وكأنّه عجز عن إكمال دلالة السطر بمجرد تذكر تلك العينين.

فخدمت علامتا التّعجب التي توقف بهما الدّلالة المنقطعة، بحيث غادر الواقع الحقيقي ليهوم في عيني حبيبته ونتج عن هذا الهيام الألم والأرق، فعبارة (ليلي اغتاله الأرق) صورة شعريّة جسدت معاناته بطريقة دقيقة للغاية، لأنّ اللّيل هو هدوء وسكينة للبشر، غير أنّ ليل الشاعر ليل غير عادي يسوده التّفكير وانعدام السكينة.

ثم كرّر الفعل (اغتالني) وأخّر الفاعل في قوله:(الشوق والقلق) في السطر الذي بعده، فإذا ربطنا التضمين بالدّلالة، يمكن القول أنّ الارتباك النفسي الذي يعانيه الشاعر انعكس على فعله الإبداعي بحيث تبدو الدّلالة النّصية مرتبكة أي متشظية تتماشى والدّفقة الشعورية للشاعر.

يبدو الجانب التركيبي للجمل مقسّما في النّص بين الأسطر، ومثال ذلك (وطيفك في جفني/ تمثال حب)، (ينهشني: بعد المسافات/ والنيران/ والأرق)،(وها أنا /في خيالاتي وأشرعتي/ أدغدغ الوتر الظامي)، فتدفق الدّلالة بصفة تدريجية حطم السّائد الشعري القديم، إذ" ثمة حرية في الشعر الحر في تشكيل الفضاء المكاني للقصيدة، وبهذا لم تعد نهاية السّطر الشّعري دالاّ على اكتمال الدّلالة أو العروض."[1] وإنّما أصبح هذا السطر مفتوحا دلاليا وعروضيا.

[1] رجاء الخطيب، معراج الشاعر، ص26.

كما يقوم التّضمين بكسر قواعد التّأليف المعهودة، فالتّأليف يقتضي تتابع مكوّنات الجملة وتجاورها ولا يكون الوقف حتى تكتمل الدّلالة على خلاف التّضمين الذي يكون فيه الوقف على أي عنصر من عناصر الجملة دون اكتمال الدّلالة وتمامها.[1] وهذا التّجاوز في تقديم الدّلالة النّصية لم يؤثر على البنية اللّغويّة فقط بل حتى على معيارية النّص وتشكيلها الفضائي.

تكمن جمالية التّضمين في امتلاكه فاعلية التأثير على المتلقي وارتباطه ببواعث نفسية لدى المبدع، فهو ليس توزيعا عشوائيا للأسطر.[2]والانتشار الدّلالي يصحبه امتداد على مستوى الرّؤيا الشعرية، ومثال ذلك مقطع من قصيدة "**فقير على صليب لوركا**" من ديوان **انفجارات**، يقول الشّاعر:

وحدّقت عيناي في الفراغ

تصارع الضياع

فالحب ضاري

والندى قد ضاع

ومخلب الوحش

يصرّ في الأمعاء

كقطّة عمياء

...يا هذه السّماء

فعامنا مستنقع

تغمره المجاعة

[1] ينظر: رجاء الخطيب، معراج الشاعر، ص27_28.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص28.

ونحن في مخلبها جماعة[1]

المقطع عبارة عن أسطر مدوّرة (دلاليّا)، إذ هيمن التّضمين بصفة جليّة، وتوزيع الأسطر على الفضاء النصّي بهذه الطريقة لم يأت عشوائيّا وإنّما ارتبط بالرّؤيا التي يتميّز بها هذا النّص الشعري بحيث ذهب الشّاعر بلغته الشعريّة إلى أبعد الحدود، والرّؤيا الشعريّة عنده بدأت تتشكّل انطلاقا من قوله" وحدّقت عيناي في الفراغ"، فباعتبار أنّ الرّؤية تؤدّي حتما إلى الرؤيا بمعنى رؤية الشّاعر للأشياء تقوده إلى رؤيا تنعكس في شعره لكي تتخطّى سطحية الأشياء التي تبدو للأشخاص العاديين إلى بعد نظر يفوق الواقع.

والفعل " **حدّقت**" علامة على عمليّة الرؤية الأوّلية وهي رؤية وتأمّل في الفراغ، هذا ما أدّى إلى الصّراع المذكور في السطر الموالي في قوله(تصارع الضّياع) فلولا الفعل حدّقت لما وجد الصّراع والضّياع المعبّر عنهم في الأسطر الموالية، وبالتّالي فإنّ مجيء الأسطر الشعريّة بهذا الشكل(التّضمين) هو نتيجة لتدفّق الرّؤيا الشعريّة تدريجيّا في كل سطر لكي تتّضح في الصورة الكليّة للنص، وبعد ما تحدّث عن الصّراع والضّياع قال في السطر الموالي(فالحبّ الضاري) أي أنّ الحب عنده قد اختفى واختفى معه كل جميل حتى الندى قد ضاع منه.

الشّاعر إذن في حالة يأس شديد نتيجة فقدانه للأشياء الجميلة في حياته، وقد خدم التّضمين تدفق الدّلالة والرّؤيا عبر الأسطر، لأنّ الرّؤيا الشعريّة لن تتّضح من خلال السطر الواحد أو الجملة الشعريّة الواحدة بل انطلاقا من القصيدة وبنياتها النّصيّة وفضاءاتها التشكيليّة.

وما يمكن قوله أنّ التّضمين هو من أبرز العناصر التي تشكّل الإيقاع الشعري المعاصر لأنّه يرتبط بالموسيقى الشعريّة من جهة، ومن جهة أخرى بالدّلالة الشعريّة وتسرّبها بين الأسطر وكذا علاقته بالتّشكيل البصري للنّص، وهذا التّداخل بين التّضمين والعناصر الأخرى ما يحقّق جماليّة

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة، ص29.

النّص الشعري المعاصر الذي من غير الممكن أن ندرس فيه كل عنصر بمعزل عن العناصر البنائيّة الأخرى، وكل بنية لا تخلو من رؤيا معيّنة.

2- الجمع بين الشكلين العمودي والحر:

إنّ المتأمّل للتطوّرات الحاصلة على مستوى النّص الشعري المعاصر يجد أنّ كثيرا من الشعراء لجؤوا إلى الجمع بين الشكل العمودي والحر في القصيدة الواحدة، وهذا ما يسمّى " التناوب... هو الجمع بين الشكلين العمودي وشعر التفعيلة في قصيدة واحدة سعيا إلى استثمار أجمل ما فيها من طاقة إيقاعيّة تخصيبا لشعريّة النص ولجمالية تلقّيه معا."[1]

فتتداخل السّمات الإيقاعيّة لكل منهما في نص واحد، هذا ما يساعد على تحقيق شعرية النص وجماليّته، كما أنّ تلقّيه سيكون بذوق خاص ممزوج بين القديم والمعاصر، وقد وظّف أحمد حمدي في بعض من شعره هذا المزج بين الشكلين، بصفة قليلة إن لم نقل نادرة، ومثال ذلك قصيدة **(أبعاد)** من ديوان **قائمة المغضوب عليهم** يقول:

يجهش الشّاعر في الأغنية الأولى؛

يسمي اللّحن حزنا،

ويسمي الحرف سجنا،

ويسمي الوطن الراقد في تابوته،

مقبرة.. مبغى.. وقيدا

ويذوب اللّحن في:

[1] بشرى البستاني، في الرّيادة و الفن، قراءة في شعر شاكل طاقة، دار مجدلاوي للنشر والتّوزيع، ط1، عمّان،الأردن 2010 ص141.

ولي سمراء تبتسم ابتساما

إذا ما لظلم حلّ بها وقاما

تراها آنست في النوم صحبا

أم الأيّام أحكمت اللّجاما؟ [1]

بدأ الشّاعر مقطعه الشعري هذا بالشكل الحر، الذي جاءت فيها التفاعيل كالآتي:

0/ 0/0/// 0/0/// 0/0//0/ -1

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فا

0/0/ /0/ 0/0// -2

علاتن فاعلاتن

0/0//0/ 0/0/// -3

فعلاتن فاعلاتن

//0/ 0/0/// 0/0/// 0/0/// -4

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعـ

0/0//0/ 0/0/// 0/ -5

تن فعلاتن فاعلاتن

0//0/ 0/0/// -6

[1] أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة، ص77.

فعلاتن فاعلت

الأسطر من بحر الرمل من تفعيلة (فاعلاتن)، وقد طرأت تغيّرات على هذه التّفعيلة، كما توفّر المقطع على خصائص الإيقاع الشعري المعاصر للقصيدة الحرّة كالتدوير مثلا بين السطرين الأوّل والثاني، إضافة إلى تنوّع حرف الرّوي. أمّا الشكل العمودي فقد جاءت تفعيلاته كالآتي:

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

مفاعلتن مفاعتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

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

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

البيتان من بحر الوافر تفعيلة(**مفاعلتن)** التي طرأ عليها تغيّرات **كمفاعلْتن ومفاعل** التي تتحوّل إلى **فعولن،** وقد توفّر هذا الشكل العمودي على بعض من مظاهر العروض الشعري القديم كوحدة الروي(**الميم)** ووحدة القافية (**/0/0**) وهي قافية متواترة.

النّص إذن مزج بين شكلين مختلفين بصريّا وإيقاعيّا، ضمّ نمطين إيقاعيين مختلفين تماما عن بعضها البعض، الأوّل يندرج ضمن التجديد الإيقاعي المعاصر والثّاني يمثّل العروض الشعري الذي يذكّر المتلقّي بالشعر العربي القديم، وعلى هذا فإنّ " هذه الممارسة الإيقاعيّة الجامعة بين الشكلين العمودي والحر على ندرتها في الشعر الجزائري المعاصر تعدّ وجها من وجوه التجريب الإيقاعي في هذا الشعر."[1] باعتبار أنّ الشعر الجزائري طرأ عليه تجريبا فنيّا واسعا مسّ بنياته السطحيّة والعميقة.

فالإيقاع الشعري المعاصر إذن مفهوم جمالي بالدرجة الأولى وجماليته " لا ترتبط بمقاييس ثابتة يقــوم على الخطأ والصــواب كما في الوزن الخليلي الذي يقــوم على الصحّة والاعتــلال، لأنّ الإيقاع لا يقوم على قوانين محدّدة يمكن من خلالها أن يقيس النّاقد جماليات القصيدة.. وعلى هذا فإنّ

[1] صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري، ص129.

المعنى الشّعري والموقف الوجداني والقوّة الإبداعيّة يشتركون معا في تحقيق الإيقاع."[1] وما شكّل جماليته في شعر أحمد حمدي هو كونه وعاء ضمّ في طيّاته مختلف العناصر كاللّغة، الرّؤيا الصّورة الدّلالة وغيرها.

[1] عصام شرتح، الفكر الجمالي في قصائد أولئك أصحابي للشّاعر حميد سعيد، دار الخليج للنّشر والتّوزيع،الأردن، 2015 ص15، نقلا عن: خلود ترمانيني، الإيقاع اللّغوي في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، سوريا،2004 ص38.

خـــاتمـــة

خاتـمــة:

لقد حاولنا من خلال فصول هذه الدّراسة أن نضع مصطلح التّشكيل الفني في إطاره العام، والكشف عن أهمّ العناصر التي تسهم في بنائه وبناء جماليته في شعر أحمد حمدي عموما، وهذا التشكيل لا يمكن أن يتحقّق إلاّ بتلاحم مجموعة من العناصر المكوّنة له، كما أنّه مصطلح يرتبط بالجانب الفني والإبداعي للنص الشعري، وهذا ما وجدناه في دواوين **أحمد حمدي**.

إنّ أوّل عناصر التشكيل الفني الذي قمنا بدراسته هو:" **التّشكيل البصري**" ، إذ لاحظنا أنّ الشّاعر خرج من التشكيل الكتابي القديم إلى تشكيل مغاير تماما عنه خاصّة في القصيدة الحرّة، وقد استخرجنا تشكيلات هندسيّة مختلفة كالشكل الحلزوني والدّائري المغلق وربطنا هذه الأشكال بالدّلالة الشعرية وبرؤيا الشّاعر، وقد خلصنا إلى نقطة مهمّة وهي أنّ الشاعر المعاصر يرسم قصيدته وفق هندسات وأشكال مختلفة تتماشى والحالة الشعوريّة التي يمرّ بها، فتوزيع السّواد والبياض لا يكون عبثيّا.

كما أنّ كثرة ورود البياض عند أحمد حمدي، ومن خلال ربطه بالنّص الشّعري الموظّف فيه وبالدّلالة علامة على أنّ البياض كان بمثابة لغة صامتة ومشفّرة عند الشّاعر، فهو يحمل دلالات سيميائيّة عميقة.

أمّا فيما يخصّ العتبات النّصيّة، فقد لعبت الدور الكبير في التّعبير عن ذات الشاعر والرؤيا الشعريّة واخترنا في هذا الصدد عتبة العنوان والإهداء والاستهلال، فقد خدمت هذه العتبات النصّ الشعري بطريقة فنيّة، فالعنوان كان بمثابة مدخل للنّص وما يميّزه عند أحمد حمدي أنّه عتبة نصيّة جمالية، تفنّن الشّاعر في صياغتها قصد استقطاب المتلقّي حتى أنّ الإهداء جعل من النّص الشّعري رسالة فنيّة موجهة إلى مرسل إليه معيّن.

وبخصوص تشكيل الصّورة عند الشّاعر، فقد ارتأينا النظر إلى دورها في تحقيق التشكيل الفنّي وقد ركّزنا عليها لأنّ الصّورة الشعريّة من أهم العناصر التي تحقّق جماليّة النص الشعري المعاصر، خاصّة أنّ مفهومها قد تطوّر وابتعد عن كونه مجرّد مجاز أو استعارة، فأصبحت متداخلة ومعقّدة إلى حد بعيد خاصّة في عملية تحليلها، وهذا ما وجدناه عند الشاعر، إذ عبّرت عن رؤيا شعريّة عميقة.

كما تطرّقنا إلى أهمّ الوظائف الفنيّة التي قامت بها هذه الأخيرة مع تقديم نماذج شعريّة كالتّأثير والإيحاء والإضافة، ومن خلال دراستنا لطبيعة الصورة عند الشاعر وجدنا أنّها تتّسم بصفات تتماشى وطبيعة الشّعر المعاصر، كالإسقاط مثلا الذي لمسناه بكثرة، سواء إسقاط الخارج على الدّاخل أو إسقاط الذّات على النّص أو إسقاط الطبيعة على الشّعر، على غرار أنّها صورة تتميّز بالامتداد ففي كثير من الأحيان تبدأ الصورة بالتشكّل في بداية النّص وتمتدّ إلى غاية نهايته.

وخدم الجانب الإيقاعي للنّص صفة الامتداد، كالتدوير بين الأسطر مثلا، إضافة إلى صفة الغموض الذي ساد الصورة الشعريّة في كثير من قصائد الشّاعر، توصلنا إلى أنّه غموض فنّي لا عشوائي زاد من جماليّة النص لأنّه ابتعد عن الأسلوب المباشر إلى أسلوب أكثر تعقيدا.

أمّا فيما يخصّ أنواع الصورة عند أحمد حمدي، فهي متعدّدة، كصور المفارقة مثلا التي تنوّعت بين المفارقة الزمنيّة ومفارقة الازدواج والتّضاد وغيرها، وقد استعنّا بالمربّع السيميائي الذي جاء به **غريماس** قصد الكشف عن العلاقات التي تجمع عناصر المفارقة التي مثّلناها بعلاقات سيميائيّة.

إضافة إلى الصورة الكليّة التي كانت الأكثر توظيفا عند الشاعر، إذ ضمّت صورا جزئيّة في طيّاتها، حتى أنّها احتوت أنواعا أخرى من الصورة كالتشخيص مثلا والصورة المتراسلة وهذا ما خلق جماليتها.

كما لعبت الصّورة الرّمزية دورا في تحقيق التشكيل التصويري الفنّي عند الشّاعر، باعتبار أنّ الرّمز هو وسيلة الشّاعر المعاصر للبوح عن الرؤيا الشعريّة وحالاته الشعوريّة، وقد وظّف أحمد حمدي الرّمز بكثرة، إلاّ أنّه ومن خلال تحليلنا للصّورة الرمزيّة وجدنا أنّ الرمز لا يمكن أن يحقّق هذه الصّورة بمفرده، إذ لا بدّ من تداخل جملة من العناصر الأخرى كاللغة، الخيال وغيرها.

لقد كان للّغة الشعرية الأهمية البالغة في تشكيل جمالية النص الشعري عند الشاعر، فمن خلال تحليلنا لبعض النماذج الشعرية لمسنا تجليّات التجديد اللّغوي المعاصر خاصة فيما يخص الانزياح اللّغوي الذي ابتعد به الشاعر عن اللّغة البسيطة، كما تجدر الإشارة إلى أن اللغة التي كتب بها الشاعر

تختلف من قصيدة إلى أخرى، فتارة نجدها لغة يسودها الانزياح، وتارة أخرى لغة بسيطة ولا نقصد بها البساطة السلبية، وإنما من ميزات اللغة المعاصرة أنها تتّجه في بعض الأحيان إلى البساطة الفنية.

وتشكّلت ثنائية الغموض والوضوح عند الشاعر، فوجدناه نوّع في هذه الثنائية في مجمل نصوصه فبالنسبة للغموض كان عنده بدرجات ومستويات، والوضوح أيضا وجدناه في عدد كبير من قصائده.

كما تناولنا تشكيل اللغة العامية التي أدرجناها ضمن مظاهر التجديد في اللغة الشعرية وقد وظّفها أحمد حمدي في شعره فكانت عنده بمثابة تأكيد للدلالة الشعرية الموجودة في النص، ومن جهة أخرى عبّرت عن هوية الشاعر التي تجلّت من خلالها.

وفي تحليل لبنية اللغة الشعرية وجدنا أن النظم والإسناد والتحديد من أهم البنى التي شكّلت اللغة عند الشاعر، كما كان للكلمة الشعرية الدور الفعّال في تحقيق هذا الانزياح خاصة في طريقة توظيفها مع الكلمات الأخرى.

ومن بين التشكيلات التي حقّقت التشكيل الفني؛ " التشكيل الإيقاعي" الذي بحثنا عن المواطن الفنية له من خلال العناصر المشكّلة له كالتدوير والتضمين.

يعدّ التّدوير والتّضمين من أبرز البنى الإيقاعية الأكثر ورودا عند الشاعر، فقد أضافا للإيقاع الشعري نغما موسيقيا، وما ساعد على تشكيل جماليتهما عند أحمد حمدي هو ارتباطهما بالدلالة النصية وبالرؤيا الشعرية.

كما وجدنا في كثير من قصائد الشاعر ذلك التداخل بين الشكلين الحر والعمودي، وبالتالي التداخل بين سمات الإيقاع القديم والمعاصر.

وانطلاقا من بعض التّحليلات الإيقاعية التي قمنا بها توصّلنا إلى أنّ جمالية الإيقاع عند الشاعر تحقّقت بفضل ذلك الانسجام الموجود بين العناصر الإيقاعية(التدوير، التضمين، الجملة الإيقاعية...) وبين العناصر النصيّة الأخرى كالدلالة واللّغة مثلا.

قائمة المصادر والمراجـع

أولا/ المصــادر:

1) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، شرح وتحقيق: د. جميل جبر، المطبعة الكاثوليكية بيروت، دط، لبنان، 1959.
2) أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان،ج3، ت: عبد السّلام هارون، دار الكتب،بيروت1969
3) أحمد حمدي، الأعمال الشعريّة غير الكاملة، سحب الطباعة الشعبيّة للجيش، الجزائر عاصمة الثقافة العربيّة، الجزائر، 2007.
4) حازم القرطاجاني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت. لبنان 1998.
5) قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تحقيق: محي الدّين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، دط، دت بيروت، لبنان.
6) نزار قبّاني، الأعمال الشعريّة الكاملة، منشورات نزار قبّاني، بيروت. لبنان، دط،2002.

ثانيا/ المراجــع باللّغــة العــربية:

7) إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، مصر، 1952.
8) إبراهيم البعول ورفيقه، أنساق التّماثل في الشّعر المعاصر، دار الأكاديميون للنّشر والتّوزيع،2013 الأردن.
9) أحمد الظفيري، سيمياء عتبة الإهداء، قراءة في شعر محمّد صابر عبيد ونقده، فضاء الرّؤية وآليات المنهج، المنهل، ط1، 2015.
10) أحمد أمين، النّقد الأدبي، دار القلم للنشر والطباعة والتّوزيع،دط، لبنان،2020 .
11) أحمد زهير رحاحلة، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دط، المنهل، 2012.
12) أحمد غالب الخرشة، أسلوبية الانزياح في النّص القرآني، الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، ط1 الأردن2014.

13) أحمد محمّد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتّوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

14) أدونيس، زمن الشّعـر، دار العودة، ط2، بيروت، لبنان، 1987.

15) أدونيس، مقدّمة للشعـر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1979.

16) آل سعد نورة، الشمس في إثري: مقالات في الشعر والنّقد، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر ط1 بيروت، لبنان، 2007.

17) أمبيرتو إيكو، آليات الكتابة السرديّة، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد. دار الحوار، اللاذقية، سوريا ط1 2009.

18) إمتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر لبنان،2001.

19) بسّام قطوس، استراتيجية القراءة، التأصيل، والإجراء النّقدي، دار الكندي للنشر والتّوزيع، دط دت الأردن .

20) بشرى البشاني، في الرّيادة والفن، قراءة في شعر شاكل طاقة، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتّوزيع عمّان، الأردن، 2010.

21) بشير تاوريريت، الشعريّة والحداثة، بين أفق النّقد الأدبي وأفق النظرية الشعريّة، دار رسلان للنشر، ط1، سوريا 2008.

22) ترمانيني خلود، الإيقاع اللّغوي في الشعر العربي، دط ،2004.

23) توتاي سيف الله هشام، شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربيّة، المنهل،2017.

24) جهاد المجالي، دراسات في الإبداع الفني في الشعر (رؤى النّقاد العرب في ضوء علم النّفس والنقد الأدبي الحديث)، دروب للنّشر والتّوزيع، ط2، عمان، الأردن،2016 .

25) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت، لبنان، 1994.

26) حسين العوري، تجربة الشّعر الحر في تونس حتى نهاية 1968، دراسة نقديّة في الأشكال والمضامين المجلد41، كلية الآداب، 2000.

27) حسين تروش، مفهوم الشّعر وتجلياته الموضوعاتيّة عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي 2017.

28) حليمة بلوافي، النّقد اللّغوي القديم عند العرب، دراسة في الأدوات والمنهج، دار الكتب العلميّة،2016 بيروت، لبنان.

29) حميد سعيد، الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، ط2، مصر، 1994.

30) حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003.

31) خالد الغريبي، في قضايا النّص الشعري العربي الحديث، مقاربات نظرية وتحليلية .مطبعة التسفير الفني، عالم الكتاب، صفاقس، تونس، 2007.

32) خالد لغريبي، مقاربات نظرية وتحليلية، مكتبة قرطاج، ط1، صفاقس، تونس، 2007.

33) خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط1، بيروت لبنان 1979.

34) خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي أنموذجا ج1، دار الحوار للنشر والتّوزيع، ط1، سوريا 2005.

35) رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف جلال خيري وشركائه دط مصر. دت. دط.

36) رحاب الخطيب، معراج الشاعر، مقاربة أسلوبية لشعر "طاهر رياض"، ط1، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان،2005.

37) رحمة غركان، قصيدة الشعر، دار الرائي للدّراسات والتّرجمة والنّشر، ط1، سوريا، 2010 .

38) رزيقة بوشلقية، التّشكيل الفني في الشعر النّسائي الجزائري المعاصر، دار ميم للنشر، ط1 الجزائر 2015 .

39) رشيد أمينة، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، دار قرطبة، الدار البيضاء المغرب، ج1. دت. دط.

40) سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة. قراءة في أعمال محمّد مردان الشّعرية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2011.

41) سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 2011.

42) سمير علي سمير الدليمي، الصورة في التّشكيل الشّعري، دار الشؤون الثقافيّة العامة (آفاق عربية)، العراق، ط1 بغداد1990.

43) سهام السامرائي، العتبات النّصيّة في رواية الأجيال العربيّة، المنهل، ط1، العراق، 2016.

44) سيد يونس، طلة على الإبداع المغربي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، الجيزة مصر.2017.

45) شربل داغر، الشعريّة العربيّة الحديثة، تحليل نصي، الشركة الشريفيّة للتوزيع والصحف، ط1 الدّار البيضاء، المغرب، دت.

46) شكري محمّد عيّاد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، ط2، القاهرة مصر 1978.

47) صبيرة قاسي، مسارات الإيقاع الشعري، دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، دار ميم للنشر، ط1 الجزائر، 2016.

48) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1995.

49) صلاح فضل، نظرية البنائية في إنتاج النّقد. دط، دت.

50) طارق ثابت، النّسق الشعري وبنياته، منطلقات التأسيس المعرفي والتّوظيف المنهجي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2018.

51) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، لونجمان، مصر 2000.

52) عالي سرحان القرشي، أسئلة القصيدة الجديدة، الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2013.

53) عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النّص)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1999.

54)عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، " بياض اليقين" لأمين أسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1999.

55)عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جينات " من النّص إلى المناص، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون ط1 الجزائر، 2008.

56) عبد السلام المسّدي، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، ط2، تونس 1982.

57) عبد السلام عبد الخالق الرّبيدي، النّص الغائب في القصيدة العربيّة الحديثة، دار غيداء للنّشر والتّوزيع ط1، عمان، الأردن،2011.

58) عبد الغني حسني، حداثة التّواصل، الرّؤية الشعريّة عند نزار قباني، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان 2013.

59) عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، المنهل، 2012.

60) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، الكويت، 1989.

61) عبد الله الغذامي، تشريح النّص، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب. دت.

62)عبد الله خضر حمد، قضايا الشعر العربي الحديث، دار القلم للطباعة والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان 2017.

63) عبد الواحد العكيلي، الصورة الفنية عند ذي الرّمة، دار الصفاء للنشر والتّوزيع، ط1، الأردن 2010.

64) عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي ط3.دت.

65) عزيز صالح، شعرية النّص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة)، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 2011.

66) عصام شرتح، الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، دار الخليج للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2007.

67) عصام شرتح، الفكر الجمالي في قصائد أولئك أصحابي للشّاعر حميد سعيد، دار الخليج للنشر والتوزيع، الأردن، 2017.

68) عصام شرتح، اللّغة والفن في شعر يحي السّماوي، دار الخليج، الأردن، ط2، 2018.

69) عصام شرتح، اللّغة واللّذة الشعريّة عند وهيب عجمي، دراسة تأسيسية في جمالية اللّغة الشعريّة، دار الخليج للنشر والتّوزيع ط1، الأردن، 2019.

70) عصام شرتح، حداثوية الحداثة، شعر بشرى البستاني أنموذجا، دراسة تأسيسيّة في ماهية الجمال الشّعري البصري، المنهل، ط1 .2015.

71) عصام شرتح، فتنة الخطاب الشعري عند جوزيف حرب، دراسة جمالية في الأساليب الشعريّة ط1، دار الخليج للصحافة والنشر، عمان، الأردن، 2018.

72) علاء حسين عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التّصوير الشعري، المنهل، 2015.

73) علي جعفر العلاق، الدّلالة المرئية، قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتّوزيع الأردن، ط1، 2002.

74) علي جعفر العلاق، في حداثة النّص الشّعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتّوزيع، ط1 الأردن 2003.

75) علي صليبي مجيد المرسومي، الشاعر العربي الحديث ناقدا، نقد الفكر، النّقد الثقافي، النّقد الجمالي المنهل، ط1، العراق.2016.

76) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط4 القاهرة. مصر، 2002.

77) عليوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دراسات المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت لبنان، 2006.

78) عماد ضمور، أثر الثورة العربيّة الكبرى في الشعر الأردني المعاصر، دط، 2017.

79) عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر. دت. دط.

80) عمر فروخ، العرب واليونان وأوروبا، قراءات في الفلسفة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات،2015، ط1، قطر.

81) الغالي بنهشوم، التناص الشعري بين الخفاء والتّجلي، دار الخليج، ط1، الأردن، 2020.

82) فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، ط2، الجزائر، 2008.

83) فارس ياسين محمّد الحمداني، البُنى الفنيّة: دراسة في شعر مجد الدين النّشابي(ت656ه) المنهل،2014.

84) فاروق عبد المعطي، يحيى حقي، الأديب صاحب القنديل، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان 1994.

85) فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرّومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبيّة فيها الدّار العربية للكتاب، تونس، 1988.

86) فيحاء عواض المرزوقي، جماليات التّشكيل في شعر سليمان، الفليح، أوراق للنشر، القاهرة مصر 2017.

87) كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التّشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع ط1، 2010، بيروت. لبنان.

88) ماهر شعبان عبد الباري: التّذوق الأدبي، طبيعته، نظرياته، مقوّماته، معاييره، قياسه، دار الفكر ط1 عمان، 2009.

89) مجدي إسحاق، فن الإيقاع (التّاريخ، الأوزان الشرقية، الآلات الإيقاعية)، بورصة الكتب للنشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2015.

90) محمّد الجزائري، ويكون التّجاوز، دراسة نقديّة معاصرة في الشعر العراقي الحديث، منشورات وزارة الإعلام، الجمهوريّة العراقية، العراق، سلسلة الكتب الحديثة، 1974.

91) محمّد الخبو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السّياب أنموذجا، دار الجنوب، الأردن، 2002.

92) محمّد الصفراني، التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004)، المركز الثقافي العربي والنّادي الأدبي بالرّياض ط1، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2008.

93) محمّد القاسمي، قضايا النّقد الأدبي المعاصر، المنهل، 2010.

94) محمّد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت لبنان 1991.

95) محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج1(التقليدية)، دار توبقال للنشر، ط2 الدّار البيضاء(المغرب).2001

96) محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3(الشعر المعاصر) دار توبقال للنّشر ط2، الدّار البيضاء

97) محمّد بنيس، حداثة السّؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط2 بيروت، لبنان، 1988.

98) محمّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت لبنان، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985.

99) محمّد جميل النّعيمي، العنوان في شعر الأطرقجي، دراسة تحليلية، دار الخليج، الأردن، 2019.

100) محمّد صابر عبيد، التّجربة الشعريّة، التّشكيل والرّؤيا، المنهل، ط1، 2016.

101) محمّد صابر عبيد، التّشكيل الشعري، الصنعة والرّؤيا، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتوزيع، سوريا دمشق، 2011.

102) محمّد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النّثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات، المنهل، ط1 2016 .

103) محمد صابر عبيد، عضوية الأداء الشعريّة، المنهل، 2016.

104) محمّد طيب الحفوظي، الدراما في الشعر، تقنيات التّشكيل ومسرحة القصيدة، الشاعر محمّد مردان أنموذجا، ط1، الأردن،2018.

105) محمّد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، الكتاب للنشر، القاهرة مصر، 1976.

106) محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر 1998.

107) محمّد محمّد يونس علي، المعنى وضلال المعنى، أنظمة الدّلالة في العربيّة، دار المدار الإسلامي، ط2 2007. بيروت، لبنان.

108) محمّد مفتاح، دينامية النّص، النّاشر المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان 1990.

109) محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، ط1، لبنان 1985.

110) محمّد يونس صالح، إشكالية الإيقاع الشعري وسيمياء الدلالة من المفهوم إلى التّجربة المنهل، 2016.

111) محمّد يونس صالح، فضاء التّشكيل الشعري، إيقاع الرّؤية وإيقاع الدّلالة، عالم الكتب الحديثة للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2013.

112) محمّد يونس صالح، فلسفة الإيقاع، قراءة في شعرية محمد صابر عبيد، المنهل 2016.

113) محمود الشلبي، التّعديل الوراثي في شعر الحداثة (محمود درويش أنموذجا)، مجموعة اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2014.

114) محمود بدوي نقشو، الإنتروبيا والشعـر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا 2019.

115) مشري بن خليفة، الشعريّة العربيّة، مرجعياتها وإبدالاتها النّصيّة، دار الحامد للنشر والتّوزيع، عمان الأردن، 2010.

116) منذر العياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، ط1 1998.

117) منصور قيسومة، حداثة الشعر العربي، شعرية الحداثة، الدار التونسية للكتاب، ط1 تونس2012.

118) مهدي أسعد عرار، البيان بلا لسان، دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان 2007.

119) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، بيروت1983، لبنان.

120) ناصر شبانه، الرّؤى المكبلة، دارسات نقديّة في الشعر، فضاءات للنشر والتّوزيع، ط1 الأردن 2009.

121) ناصر ظاهري، وصف الجسد في الشعر الجاهلي، دار الخليج،2017، الأردن.

122) نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالاته في الرّواية العربية الحديثة، الدار التّونسية للكتاب ط1 تونس،2012.

123) نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر دمشق، سوريا 2008.

124) هاني الخيّر، بدر شاكر السّياب، ثورة الشعر ومرارة الموت، دار رسلان، سوريا 2010.

ثالثا/ المراجع الأجنبيّة:

125) principles of literary criticism (routledge and Kegan paul.17th.imp.: A Richards.

رابعا/ المراجع المترجمــة:

126) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، لبنان 1973.

127) أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموضوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: منذر العياشي المركز الثقافي العربي. الدّار البيضاء، المغرب، دت.

128) ت.س. إليوت وآخرون: اللّغة الفنية، تعريب وتقديم: محمّد حسن عبد الله، دار معارف، القاهرة. مصر . دت.

129) جون كوهن، بنية اللّغة الشعريّة، ترجمة: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر المغرب 1986.

130) دي سوسير، فصول ومحاضرات في علم اللّغة العام، ترجمة: أحمد نعيم الكراعين، الإسكندريّة دار المعرفة الجامعيّة، 1985، مصر.

131) رولان بارت، الكتابة في الدّرجة الصفر، ترجمة: محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري 2001.ط1. حلب، سوريا.

132) رولان بارت، لذة النّص، ترجمة: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1 1992.

133) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللّغة، ترجمة: كمال محمّد بشير، النّاشر مكتبة الشباب. القاهرة مصر، دت.

134) يدلتون موري، وت. س. إيليوت وآخرون، اللّغة الفنيّة، تعريب وتقديم: محمّد حسن عبد الله مكتبة الدّراسات الأدبيّة، دار المعارف، القاهرة. مصر، دت.

خامسا/المعاجم والموسوعات:

137) ابن منظور، لسان العرب، ج3، دار إحياء التّراث العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان ط3 1999.

138) محمّد مرتضي الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج29، سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

سادسا/ الرّسائل الجامعيّة:

139) حسنية مسكين، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللّغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللّغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر 2014/2013.

140) روفية بوغنوط، شعرية النّصوص الموازية، كلية الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة الجزائر 2007.

141) سعيدة تومي، العتبات النّصية في التراث النّقدي العربي (الشعر والشعراء) لابن قتيبة أنموذجا كلية اللّغات والأدب العربي، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، 2009/2008.

142) محمّد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم، كلية الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006/2005.

سابعا/ الدّوريات:

143) بخولة بدر الدّين، عتبات النّص الأدبي، مقاربة سيميائية، العدد103/114، جامعة الملك سعود السعودية، السعودية، 2013.

144) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، الكويت، 1997.

145) حافظ مغربي، عتبات النّص والمسكوت عنه، قراءة في النّص الشعري، مجلة قراءات 2011 العدد2 جامعة بسكرة. الجزائر.

146) سليمة لوكام، شعرية النّص عند" جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات، التّواصل، العدد23 2009.

147) عبد القادر رحيم، العنوان في النّص الإبداعي، أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، العدد2، جامعة محمّد خيضر بسكرة، الجزائر، 2008.

148) عبد اللّطيف حني، نسيج التّكرار بين الجماليّة والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين، ديوان الرّبيع بوشامة أنموذجا، مجلة علوم اللّغة العربية وآدابها، العدد4، كلية الآداب واللّغات، جامعة الوادي الجزائر،2012.

149) عبد الله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربيّة المعاصرة، عالم الفكر العدد3، المجلد 19، الكويت، 1988.

فهـرس البحـث

مقدّمـة:.....1

مدخـل:.....06

الفصل الأوّل: التّشكيل البصـري في شعـر " أحمد حمدي".....21

المبحث الأوّل: التشكيل الهندسي في شعـر" أحمد حمدي".....22

1- التّشكيل البصري والشكل الشعري.....26

2- الشكل الحلزونـي والشكل الدّائري المغلق.....41

3- تشكيل البياض.....48

4- التّشكيل البصري بين الشكل الحر والعمودي.....55

5- التّشكيل البصري وعلامات التّرقيم.....62

المبحث الثاني: شعرية العتبات النّصية في شعـر" أحمد حمدي".....68

1- عتبة العنوان.....71

2- عتبة الإهداء.....87

3- عتبة الاستهلال.....97

الفصل الثاني: تشكيل الصورة الشعرية فـي شعـر"أحمد حمدي".....100

المبحث الأوّل: الصـورة الشعريّـة وتحولاتها.....101

1- التحوّل المفاهيمي للصورة الشعريّة.....101

2- التّشكيل التّصويري في الشّعر العربي المعاصر.....104

3- وظـائف الصـورة الشعريّة.....105

4- طبيـعة الصـورة في شعـر أحمد حمدي.....111

المبحث الثاني: أنواع الصـورة الشعريّـة في شعـر "أحمـد حمـدي".....129

1- صـور المـفارقـة.....129

2- الصـورة الكليـــة.....142

3- الصـورة الرمـزيـة.....144

الفصـل الثالث: تشكيل اللّغة في شعـر"أحمد حمدي" 152

المبحث الأول: التّجديد في بنية اللّغة الشعـريّة.....153

1- اللّغة بين الشعـر القديم والمعاصر.....154

2- تجليات التّجديد في لغة الشعـر المعاصر.....161

المبحث الثاني:البنية الفنية للغة في شعر "أحمد حمدي".....180

1- النّظم والدّلالة.....184

2- الكلمة الشعرية والانزياح.....188

3- الإسناد والدّلالة.....192

4- التّحديد والانزياح.....195

الفصـل الرّابـع: التّشكيـل الإيقـاعـي في شعـر" أحمد حمدي".....198

المبحث الأوّل: الإيقاع في الشعـر العربي المعاصر.....199

1- الإيقاع في المصطلح والمفهوم.....199

2- الإيقاع والوزن.....207

3- الإيقاع والدّلالة.....209

4- تحوّلات الإيقاع في الشعر العربي.....214

المبحث الثاني: تجليات التشكيل الإيقاعي في شعـر" أحمد حمدي".....219

1- الوقفات الشعرية.....217

2- الجمع بين الشكلين العمودي والحر.....235

خاتمــة:.....240

قائمة المصادر والمراجع:.....243

فهرس البحث:.....255