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 -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

شعرية التشكيل الفنّـــي في ديـــوان امرأة للـرّياح كلِّها لميلـــود حكيم

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص دراسات أدبية

إعداد الطالبة: سارة ربيعي

إشراف الدكتور: عبد القادر لباشي

أ.د.رابح ملوك.....رئيسا

د. عبد القادر لباشي ..... مشرفا وممتحنا

د.يحي سعدوني .....مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017

"لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلاّ قال في غده لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر"

- الأصفهاني -

شكـــر وتقدير

الحمد لله الذي علمني ما لم أكن أعلم أشكره وأثني عليه، إذ أعانني ويسر لي السبيل حتى فرغت بحمده من إعداد هذه المذكرة.

من واجب الاعتراف بالفضل أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير العميق للأستاذ المشرف الدكتور "عبد القادر لباشي" الذي أحاط هذا البحث بالاهتمام والرعاية، ولم يبخل علي بتوجيهاته القيمة التي ساعدتني في إنجاز البحث.

سارة

الإهـــداء

إلى من تنحني هامتي له خجلا أبي

إلى من حملتني وهنا على وهن أمي

إلى من أشد بهم أزري إخوتي وأخواتي

إلى كل من تعلّمت من أخلاقه قبل علمه

سارة

قائمة المختصرات:

تر: ترجمة.

تح: تحقيق.

تع: تعليق.

ع: عدد.

مج: مجلد.

ج: الجزء.

ط: الطبعة

د ط: دون طبعة.

د س: دون سنة.

د ب: دون بلد نشر.

ص: الصفحة

ص ن: نفس الصفحة

مقدمة

مقدمـــــــة:

لم يكن الشعر الجزائري بمنأى عن التحولات التي أقرتها الحداثة الشعرية، وبما أن التأثير والتأثر أمر لا مناص منه، فإن الشاعر الجزائري قد تأثر بهذه التحولات التي شهدها الكتابة الشعرية، محاولا بذلك أن يلتمس طرق مواكبة هذه الأحداث، ومواكبة ظاهرة التطور المطردة في جل ميادين المعرفة، وعلى رأسها التطور الأدبي والفني.

وتبعا لهذا، فقد أحسّ شعراؤنا بضرورة التطور والتحول في الكتابة الشعرية، فتولدت لديهم القدرة على الاستيعاب والعطاء، فاختلفت قصائدهم، عن قصائد الرعيل الأول.

والمتتبع لمسار القصيدة الجزائرية يلحظ هذا جليا في متون الشعراء، لم يأت هذا التطور من العدم بل جاء كنتيجة لاطلاع وانفتاح الشعراء على إنتاجات الأمم الأخرى على اختلافها وقد صاحب هذا الانفتاح وعي الشاعر ومحاولة التجريب على مستوى القصيدة شكلا ومضمونا، ومن بين هؤلاء وقع اختيارنا على الشاعر الجزائري **ميلود حكيم** صاحب ديوان **امرأة للرياح كلّها** وهو ثاني إنتاجاته، مما جعلنا نتوجه إلى البحث في الموضوع الموسوم **بـ " شعرية التشكيل الفني في ديوان امرأة للرياح كلّها لشاعر الجزائري ميلودحكيم ".**

وسنحاول فيما يلي الإجابة عن الإشكاليات التالية:

ماذا نعني بالشعرية؟ وما هو التشكيل في الشعر؟

كيف استثمر ميلود حكيم ظاهرة التشكيل الفني في رسم معالم تجريبه الشعري؟.

ما هي أهم الظواهر الفنية التي ساهمت في تشكيل الديوان؟

ما هي هذه الظاهرة بالضبط وفيما تتمثل؟ هل هي ظاهرة حداثية أم أن أصولها تاريخية؟

أما عن سبب اختيارينا لهذا الموضوع، فانه يرجع لسببين، أولهما ذاتي، كون هذه الظاهرة أغرتنا والديوان جذبنا للدراسة، وثانيهما موضوعي، كون التشكيل من بين أهم السمات التي امتاز بها الشعر الجزائري المعاصر.

جاء البحث في مقدمة وفصل تمهيدي وفصليين تطبيقيين وخاتمة، و وثقناها بقائمة المصادر والمراجع، ففي الفصل التمهيدي حاولنا التطرق لبعض المفاهيم كمفهوم الشعرية، انطلاقا من الشعرية في الحقل الفلسفي اليوناني عند كل من أفلاطون وتلميذه أرسطو، مرورا بالشعرية في الحقل البلاغي العربي القديم، لننتقل بعدها الي الشعرية عند النقاد المحدثين الغربيين منهم والعرب البارزين في هذا الميدان، لنتطرق بعدها إلى التشكيل في مفهومه القديم و الحديث، حتى يتسنى لنا معرفة العلاقة الموجودة بين الشعر والفنون التشكيلية.

أمّا الفصل الأّول فقد خصصناه لدراسة ظاهرة التشكيل البصري، فتحدثنا عن العتبات النصية، كتشكيل عتبة العنوان ، وتشكيل عتبة الغلاف، وكل ما يحويه الغلاف من أشكال ورسومات ...، وتشكيل السواد والبياض ، الإضافة إلى العلامات غير اللغوية كعلامات الترقيم، والأشكال الهندسية لننفتح بعدها على التشكيل البصري و الفن السينمائي، الذي جاء كتقنية من تقنيات التجريب الشعري التي خاضها الشاعر ميلود حكيم من خلال توظيف بعضا من التقنيات السينمائية في تشكيله البصري.

في حين تعرضنا في الفصل الثاني لدراسة شعرية اللغة، فتناولنا بعض الظواهر الفنية كالتكرار والرمز والتناص والصورة.

قصد الإحاطة والإلمام بأهم أبعاد ومضامين الدراسة وبغية الإجابة عن الإشكاليات المطروحة اعتمدنا على منهجين، المنهج السيميائي أثناء لجوئنا لفك رموز النص وإشاراته كمعالجتنا للعتبات النصية وما يحيط بها من أشكال ورموز وألوان من حيث كونها علامة، والمنهج الأسلوبي. باعتباره المنهج الملائم لإبراز بعض الظواهر الفنية التي اعتمدها الشاعر في تشكيله الفني كظاهرة التكرار مثلا.

أما عن أهم المراجع التي اعتمدناها نذكر منها كتاب حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، وديوان صلاح عبد الصبور، ديوان حياتي في الشعر، الجزء الثالث، بالإضافة إلى كتاب محمد الماكري، الشكل والخطاب، نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر، عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.

ومن الصعوبات التي واجهتنا صعوبة قراءة وتحليل المدونة في إطار ظاهرة التشكيل الفني.

نسأل الله التوفيق والسداد، ذلك أننا لم نترك جهدا، إلا و بذلناه راجين أن نكون قد وفقنا في تناول هذا البحث، وفي الأخير أتقدم بالشكر الخالص للأستاذ المشرف الدكتور "**عبد القادر لباشي**" على حرصه ودقته في متابعة الموضوع، والشكر له أيضا على دعمه ونصائحه القيمة التي أفادتني كثيرا في تصحيح البحث.

فصل تمهيدي

الشعرية/ التشكيل قضايا المفاهيم

I مفهوم الشعرية.

1. لغة
2. اصطلاحا

II مفهوم التشكيل

1. لغة
2. اصطلاحا
3. علاقة التشكيل بالشعر

توطئة :

يعتبر مصطلح الشعرية (Poétique) من بين المصطلحات الأكثر تداولاً في الساحة الأدبية والنقدية في الفترة الأخيرة، إذ شغلت هذه المصطلح الكثير من آراء الدارسين والباحثين، لتحظى بعناية فائقة، فألفت حولها دراسات وبحوث متنوعة، قصد تكوين مصطلحها وشرعنته، فتعددت بذلك مفاهيمها وتنوعت اتجاهاتها، واختلفت باختلاف مذاهبها ومدارسها الأدبية، فهي تقوم على المحاكاة عند "أرسطو"، وعلى التماثل عند "رومان ياكوبسون" والانزياح عند "جون كوهين" وهي التخييل في تراثنا القديم عند "حازم القرطاجني" و"الفارابي" وعند"ابن سينا" ...

أما في الوطن العربي، وتحديداً عند النقاد المحدثين، فإننا نجد أنفسنا أمام اضراب وتعدد في المصطلح، فقد أحصى "حسن ناظم" في كتابه "مفاهيم الشعرية" ما يقارب ثلاثة عشر مصطلحا حسب استعمال النقاد والمترجمين، فهو يتراوح بين: الشعرية، الشاعرية، الإنشائية، بيوطيقا بوتيك، نظرية الشعر، فن الشعر، فن النَّظم، فن الإبداع، علم الأدب، علم الشعر... وغيرها[1]، فقد اختلف المصطلح باختلاف الترجمة والتعريب، ومن ناقد إلى آخر حسب الرؤية النقدية ، ومرجعية الدارس.

وعلى الرغم من المجهودات محاولات البحث والتقصي حول هذا المصطلح، التي بذلها النقاد من أجل فك اللّبس حول مفهوم الشعرية إلاَّ أنهم لم يتفقوا حول مفهوم واحد "وهنا تنفتح التسمية على التعدد" [2]. ومع ذلك فإن مصطلح الشعرية هو الأكثر شيوعاً.

---

[1] ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، الدار البيضاء، ط 1، 1994، ص 14-18.

[2] خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد التاسع، 2013،، ص 374.

I مفهوم الشعرية:

قبل أن نبحث في مفهوم الشعرية ونعرض آراء بعض النقاد والباحثين لا بد أن نتطرق للتعريف اللغوي لهذا المصطلح.

1. لغة:

ورد في لسان العرب في مادة شعر:

شَعَر به، و شَعُرَ، يشعُرُ، شِعْرًا ... و ليت شعري أي ليت علمي، أو ليتني علمت.

وفي الحديث ليت شعري ... وأشعره الأمر وأشعره به أعلمه إياه

والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن و القافية...

ويقال شعرت لفلان أي قلت له شعرا و أنشد:

شعر لكم لما تبينت فضلكم: على غيركم، ما سائر الناس يشعر[1]، وهو بهذا يأخذ معنى النظم الموزون والفطنة والعلم.

2. اصطلاحا:

استعمل مصطلح الشعرية بكثرة في الأوساط الأدبية الغربية والعربية، وهو يكتنفه الكثير من الالتباس والغموض، وقد حظي باهتمام الكثير من النقاد والأدباء، وسنحاول تتبع مسار هذا المصطلح كالتالي:

1.2- الشعرية في الحقل الفلسفي اليوناني:

الشعرية مصطلح حديث وعريق في الوقت نفسه في الثقافة العربية و النقدية على حد سواء "فقد اعتاد نقاد الغـــرب أن يحددوا البدايات المبكرة للشعرية في العصـــور الإغريقية القديمـــة، لكن

[1] إبن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم بن منظور)، لسان العرب، المجلد 8، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 4، 2005، ص 88، 89.

في المرحلة التاريخية نفسها أو قبلها، كانت دراسة من هذا القبيل قد نشأت في الصين والهند"[1].

وسنثري دراستنا في حديثنا عن الشعرية الإرهاصات الأولي لهذا المفهوم في الحقل الفلسفي القديم وتحديداً عند كل من أفلاطون وأرسطو باعتبارهما أول من لامس عالم الشعرية.

أ- عند أفلاطون:

عرف أفلاطون بفلسفته المثالية، وتعاليمه الأخلاقية، وتمجيده للعقل والأخلاق، وفي حديثه عن الشعر، فإنه لم يخصص كتابا مستقلا يتحدث فيه عن الشعر والشعراء، وإنما استقى الباحثون آراءه انطلاقا من محاوراته الفلسفية التي تحدث فيها عن أفكاره الأدبية إذ نجدها مبثوثة في محاورات "الجمهورية"، "أيون"، "القوانين"، **فما هي نظرة أفلاطون للشعر، وكيف تعامل مع الشعر والشعراء؟**

يتطرق أفلاطون في كتابه الجمهورية وتحديدا، في بابها العاشر، إلى الشعر والشعراء فيصنف الناس فيها، ويحدد وظائفهم، من خلال نظرة أفلاطون للشعر يرى أن الفنون وعلى رأسها فن الشعر، تقوم على المحاكاة [2] (وهو اصطلاح ميتافيزيقي في الأصل استعمله سقراط وأفلاطون) ويقسم العالم إلى قسمين، عالم مثالي وعالم الطبيعة، الأول هو العالم الذي خلقه الله، والعالم الثاني هو العالم الذي نعيش فيه وعليه" فالأشجار المتعددة في العالم الطبيعي مجرد محاكاة لفكرة الشجرة الموجودة في عالم المثل، وتعد الأشجار في العالم الطبيعي علامة على عدم تطابقها مع تلك الفكرة، وعلى أنها ناقصة ومتنوعة، والفنان أو الشاعر يحاكي العالم الطبيعي المحسوس فيصبح

[1] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط 1 ، 2003، ص 286.

[2] إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، د س، ص 14.

عمله محاكاة لما هو في الأصل " [1] والشعر عند أفلاطون إلهام، وربة الشعر هي التي تلهم الشاعر قول الشعر.

" وقد كان موقف أفلاطون المبكر من الإلهام، وهو نظرية سقراطية، ما لبث أفلاطون حتى تخلص منها، لأنه رأى تعارضا داخله، بين صياغته العقلية، وروحه التي تمتلكها روح الشاعر" [2] حيث رأى أن الشاعر يتعامل مع الشعر تعاملا عاطفيا، وهذا فيه تعارض بين عاطفة الشاعر وعقل أفلاطون، وأن الشعراء لا يتطابقون وفلسفته الأخلاقية.

فالشاعر حسبه يتعامل مع الأشياء تعاملا عاطفيا، يبتعد عن الحقيقة، فدخول العاطفة في جمهوريته يغيِّب وظيفة العقل، ولابد أن نشير في هذا المصَّب أنَّ المحاكاة عند أفلاطون قد اختصرتها على التراجيديا الشعرية، حيث جاء في حواره مع من في الجمهورية مع معلمه سقراط قائلا: " سقراط: كنت أقول هل ينبغي أن تقرر هل تسمح للشعراء أن يستعملوا المحاكاة أم تمنعهم من المحاكاة، أضنك تقصد هل ستسمح في مدينتنا بدخول التراجيديا أم تمنعها." [3] لذا فقد اعتبر أفلاطون الشعر بعيد عن الحقيقة بثلاثة درجات، فعمله بهذا يكون محاكاة للمحاكاة، ويضيف سقراط قائلا:

تسابيح الآلهة، وتقاريظ كبراء الرجال، والأعمال الشريفة، لأن الصلاح ليس أمرا سهلا وعلينا حتما تجنب كل ما يعارض نمونا في الفضيلة"[4]، في حين أنه كان معجب بأنواع محددة من الفن

---

[1] شكري عزيز الماضي، نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط 1، 1993، ص 19.

[2] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر الغربي المعاصر، دراسة جمالية، دار وفاء للنشر والطباعة والتوزيع، الإسكندرية، ط 1، 2002، ص 22.

[3] أمير حلمي مطر،جمهورية أفلاطون، وزارة الإعلام، د ط، د س،ص 55.

[4] حنَّا خباز، جمهورية أفلاطون، دار القلم، بيروت، ط 2، 1980، ص 282، 283

التي تهدف إلى حقائق سامية، وهو لم يرفض الشعر كله " بل اعترض على الشعر التمثيلي الذي وصفه أنه شعر المحاكاة ... وهو لا يبين للسامعين طريق الصواب والخير ... أما الشعر الغنائي والملهي والتقليدي فقد كان معجبا به، لأنه يعتبر عن حقائق ومُثل سامية ... ومن هنا فهو لا يطلب في مدينته الفاضلة إلا أناشيد مدح الآلهة والأبطال." [1] والتي تبعث في نفوس الجماهير الحماسة، وتهدف إلى التربية ونشر الأخلاق.

ب- عند أرسطو:

إذا كانت الشعرية عند أفلاطون يكبح جماحها العقل وتطمح لإرساء قوانين أخلاقية وتهدف لتربية والأخلاق، **فهل حذا تلميذه أرسطو حذو أستاذه أفلاطون؟ أم انه سلك مسلكا آخر؟**

" يعد أرسطو المصدر الثاني في الفكر اليوناني القديم بعد أستاذه أفلاطون في التنظير للقضايا الكبرى التي تمس المجتمع على صعيد عام، والأدب على صعيد خاص، فقد نحى منحى أخر في عرضه لنظرية "المحاكاة" عندما سعى الي تقويض آراء أستاذه أفلاطون فقد أعطى "للمحاكاة" بعدا ايجابيا و دافع عنها"[2]

استخدم أرسطو المصطلح نفسه الذي استخدمه أفلاطون، واتفق معه على أنّ الفنون تقوم على المحاكاة، لكن مدلولها تباين بين الفيلسوفين، فالمحاكاة عند أرسطو فطرية يرثها الإنسان منذ الطفولة يقول: " يبدو أن الشعر - بوجه عام نشأ لسببين – كلاهما أصيل في الطبيعة الإنسانية:

[1] أمير حلمي، الجمهورية، ص 50.

[2] وليد عثماني، المسارات الإبستيمولوجية للشعرية الجزائرية، مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر ع 04، مارس2017، ص152

فالمحاكاة فطرية، ويرثها الإنسان منذ طفولته، ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها

استعدادا للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى" [1]، فالفن عنده متصل بالإنسان، لأن فطرته تميل إلى الإبداع و حب الجمال لتكون "المحاكاة صفة جوهرية خاصة بالشعر" [2].

وقد انحصرت المحاكاة عند أرسطو في الأجناس الثلاثة: الملحة، الكوميديا، والتراجيديا، في أنّنا لا نجد للشعر الغنائي مكانا في شعريته، كون انه يقوم على أساس التغني بالقيم الآتية، فهي تخل بفكرة المحاكاة، التي لا تقتصر على الذاتية بل محاكاته عامة.

كما أن المحاكاة عنده لا تبتعد عن الحقيقة سوى درجة واحدة، فالشاعر عنده لا يحكي الطبيعة بحذافرها، وإنما يحاكي ما يمكن أن تكون عليه، أو ما يجب أن تكون عليه.

يطرح أرسطو مفهوماً آخر إلى جانب مفهوم المحاكاة، إلا و هو التطهير، الذي ينتج عند مشاهدة الجمهور لتراجيديا الشعرية، والتي يعرفها بأنها:" محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفنّي ... وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير" [3]

فالتراجيديا تزرع الخوف في نفوس الجماهير، فتجعل الإنسان أكثر حذراً، في حين أن الكوميديا تزرع الشفقة وتجعله أكثر طيبة.

---

[1] أرسطو، فن الشعر، ، تر، تح، تع، إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، د س، ص79

[2] عثمان موافي، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1991، ص07.

[3] أرسطو، فن الشعر، ص 95.

نلاحظ أن أرسطو رغم تأثره بأستاذه أفلاطون إلا أنه لم يتقيد بأفكاره وتحليلاته الفلسفية تمام التقيد، بل انه اخذ منه وأعاد صياغة أفكاره بما يتماشى وأفكاره، فرفع مقام الشاعر وأعلى من شأنه، ليذهب أبعد مما ذهب إليه أستاذه.

2.2- الشعرية في الحقل البلاغي العربي القديم:

لقد كان للفكر الفلسفي اليوناني، وعلى وجه الخصوص المبادئ التي جاء بها أرسطو صدى في النقد العربي، وقد تجلى هذا التأثير عند جملة من الفلاسفة والنقاد، أمثال: الجاحظ وقدامه بن جعفر، وابن طباطبا، وابن رشد، وابن سينا، وحازم القرطاجني ... وغيرهم.

والحقيقة أن الشعر العربي القديم لم يكن يخلوا من معايير أو قوانين تحكمه، أو ما اصطلح عليه حديثا بالشعرية غير أنها تضمنت في تراثنا النقدي، دون التصريح أو الإشارة للمصطلح (الشعرية) وبالتالي فإنهم لم يعرفوا ما نقصده اليوم بقولنا (نظرية الأدب) أو (نظرية الشعر) " إلا أن جملة تصوراتهم ومفاهيمهم المتناثرة في ثنايا مؤلفاتهم أو شروحهم وتلخيصاتهم للنصوص الأرسطية في الشعر والخطابة" [1] **فكيف تجلت هذه الأخيرة في نصوصهم ومؤلفاتهم؟ وكيف صوَّغوا نظرية المحاكاة الأرسطية؟**

أ- عند الفارابي:

يعد الفارابي من بين الفلاسفة المتأثرين بالنقد الأرسطي، يظهر هذا التأثر بما جاء به في تعريفه للشعر والمحاكاة أو التخييل عنده "فهو من خصائص الأساليب الشعرية، والتخييل بما يحمل من إشارات وجدانية يمكن أن يمثل جوهر الصورة الشعرية" [2] والتخييل عند الفارابي "هو الذي

[1] ألفت محمد كامل عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، د ط، 1984، ص 04.

[2] محمد عزّام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي، بيروت، د ط، ص 177.

يسمي محاكاة" [1] ونفهم من هذا أن المحاكاة هي مقابل التخييل الشعري عند الفارابي، والمحاكاة إلى جانب الوزن أساس الشعر، رابطا بذلك هذه المعايير بجودة الشعر، "فإذا كانت المحاكاة هي أساس الشعر،فإن الوزن أيضا هو قوامه، ويمكن أن تتنوع الأقاويل الشعرية إننا بتنوع الأوزان أو بتنوع المعاني، هذا ما يراه (الفارابي)، بل ويسود أيضا أغراض الشعر كما هي معروفة لدى العرب في ذلك الحين" [2].

وصناعة الشعر عند الفارابي يحددها في قوله: " والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ، وبتذيل بعضها بعضا، وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن يحدث الخطيبة أولا ثم الشعرية قليلا قليلا... فالخطيبة هي السابقة أولا ... وبعد الدربة تحدث المعاني الشعرية... ولا يزال ينمو ذلك قليلا قليلا إلى أن يحدث الشعر... فتحصل فيهم من الصنائع القياسية صناعة الشعر لما في خطوة الإنسان من تحري الترتيب والنظام في كل شيء" [3] فالصناعة الشعرية تكون بالتدرج والدربة كما أن الشعر عنده نابع من النفس الإنسانية، وميله الفطري إلى التنظيم والترتيب، وانجذابه إلى النغم والموسيقى والإيقاع وهنا تتدخل الطاقة الذهنية للشاعر" وتعني هذه التحديات اللغوية أن الإنسان كل (ثنائية) هي قوة فطرية تعتبر مرحلة أولى للإدراك وقوة واعية صانعة تعد مرحلة تالية لقوة الفطرة، وتمدها بالقدرة على التعبير عن طريق الفعل الذهني" [4].

---

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر، من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1981، ص 28.

[2] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص 32.

[3] الفرابي أبو نصر ، الحروف، تحقيق وتقييم وتعليق محسن محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، بيروت، ط 2، 1990، ص 141.

[4] حسن البنداري، الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 1، 2000، ص 14.

ب- عند ابن سينا:

يذهب ابن سينا نفس مذهب الفارابي، إذ يرى أن الوزن وحده لا يكفـــــي لصناعة الشعر إذ

يعرف الشعر بأنه: " كلام مخيَّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة" [1].

ويعرف الكلام المخيل بأنه: "هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري سواء أن المقول مصدق به أو غير مصدق" [2].

وفي تعريفه للشعر يضع ابن سينا التخيّل وهو المرادف للتخييل عند الفارابي أو المحاكاة عماد الصناعة الشعرية، في حين يضع الوزن في المرتبة الثانية بعد التخييل، ونلاحظ أيضا في تعريفه للكلام المُخَيَّل تركيزه على أثر الكلام في نفس المتلقي وانعكاسه على نفسية السامع سواء كان هذا الكلام المخيَّل مصدقا به عند الشاعر أو غير ذلك، كما أن هذا التأثير أيضا يكمن في الإيقاع الموسيقي الذي يتولد من ترتيب وتواسي القوافي الشعرية" وقد لاحظ ابن سينا أن الغرض من المحاكاة عند العرب، يختلف عنه عند اليونان، فالمحاكاة عند اليونان تمثل الأفعال والأحوال دون الذوات، بينما هي عند العرب تمثل لكل ذلك، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، وهي أن المحاكاة الأرسطية تجسم الحسن أو القبح وقد تقبح الحسن" [3] وهذا الكلام يؤكد أن من اتجه إليه أرسطو حيث بين لنا أن الشاعر أو الصانع لا يحاكي ما هو موجود وإنما ما ينبغي أن يوجد، وهذا حسب ابن سينا يجعل ما هو قبيح في نظر الشاعر حسن، ويمكن أن يعكس هذه العملية، وهنا

[1] أبوعلي حسين بن عبد الله بن سينا البخري، الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطو، تح و تع، سليم سالم، دط 1971ص 161.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، ص، 31.

يدخل عنصر التخييل، وتدخل موهبة الشاعر في التصوير وقدرته على الإبداع والتأثير في المتلقي، وتلذذ هذا المتلقي بما يبدعه الشاعر، من خلال قدرة الشاعر على التصوير وحسن استعماله للبلاغة.

ت- عند حازم القرطاجني:

حاول حازم القرطاجني التنظير لقوانين الصناعة الشعرية، متأثرا بأرسطو، أخذا بما جاء به الفارابي وابن سينا خاصة في شرحه وتلخيصه لكتاب "فن الشعر"، وفهمه ووعيه لما جاء فيه حول المحاكاة والتخييل، ملخصا كل هذا ومبينا توجهه النقدي في هذا الصدد في كتابه "منهاج البلغاء وسرج الأدباء"، وتقترب مفهوم الشعرية في دلالتها عند حازم "من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر" [1] وقد استعمل في ذلك بعض المصطلحات التي وجهت شعريته، كالتناسب والتأليف، والغرابة، والتعجيب .... ويقول في تعريفه للشعر: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس وما قصد تحبيبه إليه، ويكره إليها من قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه بما يتضمن من حسن تخييله له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة، بحسن هيأة التأليف في الكلام، أو قوة صدقه أو قدرة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما من إغراب بأن الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها...."[2] فالشعر عند حازم كلام موزون مقفى وهو ضرب من ضروب الخيال والمحاكاة، وقد ركز في تعريفه هذا على مدى تحبيب الكلام وتأثيره على نفس المتلقي أو بالأحرى بنفس المقول له، كما فرق بين ما هو جيد وما هو رديء بحسن التأليف أي أن يكون تأليفه جار على النسق الذي اتبعه العرب، وأن يكون أسلوبه وفق القواعد النحوية الكاملة، ونلاحظ في هذا أن الجديد في تعريفه للشعر هو إقحامه

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 13.

[2] أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، تق، محمد الحبيب بن خوجة، د ط، د س، ص 71.

عنصري الاستغراب والتعجيب، وهما نتاج المحاكاة والتخييل، والاستغراب والتعجيب مفهومين غريبين من مفهوم الغموض في الشعر العربي الحديث، الذي يحقق سمة فنية على النص الشعري وهما معيار الجودة عند القرطاجني، ويعرف التخييل في قوله: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معاينة، أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة لينفعل لتخييلها، وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض" [1] ينقسم إلى أربعة أقسام فيقول: " تخييل ضروري، وتخييل ليس بضرورة، لكنه أكيد أو مستحب لكونه للضرورة وعَونًا له على ما يراه لإنهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهروب منه، و التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وفي رسالته عن قوانين صناعة الشعر لم يتعرض لهذا الأمر بالبيان" [2].

ويذهب إلى أن أفضل الشعر " ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت وتخاييل الأوزان والنظم، وأكد على ذلك تخييل الأسلوب" [3]، فتقسيم حازم يشمل جهات أربعة، من المضمون ومن حيث اللفظ ومن حيث الوزن والنظم، وكذا من حيث الأسلوب.

وبهذا فإن: " القول الشعري عند حازم ومفهوم للشعرية يستندان إلى مقولتي التخييل والمحاكاة، فللقول عنده قول شعري مادام يتضمن التخييل والمحاكاة" [4] فهو أساس بناء الشعر أما المحاكاة فهي وسيلة تابعة له، والقوانين الشعرية التي بناها تطبيق على كلا الجنسين شعرا ونثرا

---

[1] أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

[2] سعد مصلوح، حازم القرطاجني، نظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، ط 1، 1980، ص 99.

[3] المرجع نفسه، ص 89.

[4] فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002، ص 71.

يقول: "فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وهو موجود في المحاكاة فهو يعد قولا شعريا، سواء كان مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية ومشتهرة أو مظنونة" [1] هو بهذا الكلام لا يخص الأقاويل الشعرية في الشعر وحسب، كما أنه لابد من الإشارة إلى شيء مهم فيما يخص التخييل عند حازم، إذ أنه يقوم على الحس، وقد جاء تأكيده لذلك في قوله: " والذي يدركه الإنسان بالحس، فهو الذي تتخيله النفس لأن التخيل تابع للحس." [2] فكان أهم جمعهم في تعريف الشعر أنه كلام موزون مقفى، وهو ما ذهب إليه قدامه بن جعفر وابن رشيق القيرواني وابن رشد وغيرهم.

3.2- الشعرية عند النقاد الغربيين:

على ضوء الشعرية عند النقاد الغرب المحدثين، سنحاول أن نتطرق بشكل وجيز عن موضوع الشعرية عند نقاد الحداثة الغربيين البارزين في هذا الميدان.

أ- عند رومان ياكبسون:

كان للشكلانيين الروس (1915-1930) فضل كبير في تطوير النظريات الشعرية، إذ أعطت هذه الأخيرة دفعة قوية في مجالات متعددة، وذلك بفضل مجهداتها وسعيها الطويل بغية إرساء العلمية في دراساتها، متأثرة بما قدمته لسانيات دي سوسير التي كان لها تأثير في مختلف المعارف، وفضلها في تغيير مسار الخطاب الأدبي، فقامت الشكلانية على ما يعرف بـ "أدبية الأدب"، شعار أحد أبرز أعمال الدراسات اللسانية وهو " رومان ياكيسون" .

اعتبر(رومان ياكيسون) الشعرية فرع من فروع اللسانيات خلال طرحه لسؤاله الشهير: " إن موضوع الشعرية قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي:ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا

[1] أبو حازم القرطاجني ، منهاج البلاغة وسراج الأدباء، ص 67.

[2] أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 98.

فنيا"[1]، فمن خلال طرحه هذا يؤكد العلاقة القائمة بين الشعرية واللسانيات، ويضيف: " الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهم بالمعنى الواسع للوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة الشعرية." [2] فالشعرية عند ياكبسون إذن هي فرع من فروع اللسانيات، تهتم بالوظائف اللغوية مع هيمنة الوظيفة الشعرية، وهذه الأخيرة لا تقتصر على الشعر فحسب بل تتعدى جدار الأجناس الأدبية، مهيمنة بذلك على الخطاب الشعري.

لتكون الشعرية عند ياكبسون هي الأدبية التي موضوعها علم الأدب فقد نادي الشكلانيون الروس باستقلالية علم الأدب، وسعيهم إلى التفريق بين الخطاب اليومي والخطاب الشعري، وبين اللغة اليومية واللغة الشعرية، "فالأدبية هي البحث عن الوظيفة الجمالية أو الخصائص التي تضع من نص ما نصا أدبياً" [3]، وانطلاقا من هذا يرى ياكبسون أن اللغة وسيلة للتواصل، لا تتحقق إلا بتضافر وتعالق عناصر أهمها: مرسل، مرسل إليه، الرسالة، القناة، الشفرة، السياق يقول: "المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تحتوي بادئ بدأ، سياق تحليل إليه ... سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا، أو قابلا لأن يكون كذلك..." [4] وكل عنصر من هذه العناصر يتيح لنا وظيفة لغوية محددة، على اعتبار الهيمنة للوظيفة الشعرية ويمثل لنا هذا في المخطط التالي:[5]

---

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 24.

[2] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 24.

[3] الخليل الموسي، جماليات الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008، ص 284.

[4] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 27.

[5] حسن ناظم مفاهيم الشعرية، ص 90.

	سياق contexte	
	رسالة message	
مرسل.....	اتصال contact.....	مرسل إليه
Adresser	سنن code	adresse

ويضيف لنا خصاصة للوظائف الست على النحو التالي: [1]

	مرجعية	
	شعرية	
انفعالية	إنتباهية	إفهامية
	ميتاليسانية	

كما كانت المبادئ التي جاء بها ياكبسون للباحثين" أداة تحليلية تقرب نظرية الوظيفة الشعرية من إستراتيجيات الخطاب الخاصة بالأدب، فالوظيفة الشعرية عنده تتميز كما هو متداول بكثرة عن طريق العلاقات التي تقوم بين المحورين الأساسيين في الخطاب، وهي محور الاختيار ومحور التركيب Syntagme- Paradigme" [2] لذا كانت اللغة الشعرية هي: " الانحراف الذي يلغي التركيز على (التجاور) بين عناصر النص (وهي صفة الخطاب العادي) ويحُل محلها خاصية (التوازن) وهي التي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقاته الإيقاعية" [3].

ب- عند تزفيطان طودورف:

[1] حسن ناظم مفاهيم الشعرية، ص 91.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، د ط، أغسطس، 1992، ص 52.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 6، 2006، ص 25.

أما (تزفيطان طودوروف) فإنه لا تبعد كثير عن سابقه، وخاصة أن رومان ياكبسون كان له تأثير في بلورة أفكار البنيوية، ومثلما استمدت اللسانيات وجودها من ثنائيات دي سوسير فإن بنيوية طودوروف هي الأخرى استمدت روافدها من ألسنية "دي سوسير"، نظرت للنص على أنه أبنية مستقلة بذاتها، ترفض كل دخيل خارج عن نسقها حتى أنها نادت بموت المؤلف فقدمت ذات النص على ذات الكتاب وموضوعاته ومحيطه، وأهملت الأخلاق والتاريخ والفاعل لتوجهها العلمي الشديد وخاصة عندما اتجهت إلى النص وحده" [1]

لذا كانت الشعرية عند طودوروف هي البحث عن القوانين الداخلية للخطاب الأدبي، وقد تأثر بالمفهوم الفاليري في تعريفه للشعرية يقول: " يبدو لنا أن اسم شعرية ينطبق عليه إذ فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ماله صلة بإيداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر" [2] فالشعرية من المنطلق الفاليري تتجاوز حدود الخطاب الشعري إذ هي اسم لكل إبداع، سواء كان منظوما أو منثورا "بل تكاد متعلقة بالخصوص بالأعمال النثرية" [3] لتكون بذلك اللغة جوهر العمل الأدبي " أما مفهوم طودوروف نفسه للشعرية فيركز فيه على البنيات الكاملة في الخطاب الأدبي" [4].

---

[1] خليل الموسى، مجلة المعرفة، مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ع 592، السنة 51، ص 38.

[2] تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990، ص 23،24.

[3] المرجع نفسه، ص 24.

[4] حسن البنا عزالدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003، ص 43.

فهو لا يهتم بالنص في حد ذاته، إنما انصب اهتمامه على تلك الخصائص النوعية الموجودة فيه والكامنة في محاولته استنباط تلك الخصائص لذا " جاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ولكنها بخلاف هذه العلوم هي علم النفس وعلم الاجتماع ... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن، مقاربة للأدب (مجردة) و(باطنية) في الآن نفسه" [1] فتركيزه إذن يكون على الخصائص الأدبية والنظام الذي يحكم لغته، بعيدا عن سياق النص، فهذه الخصائص ليست بظاهرية يمكن الوصول إليها مباشرة، ومن حيث أنها تجريدية أي البحث عن قوانينها العامة التي تحكمها، فالعمل الأدبي ليس هو ما تطمح إليه الشعرية " فما نستنطقه من خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاته الممكنة، ولكل ذلك فإن العمل لا يُعنى بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع قراء الحدث الأدبي، أي الأدبية." [2]

لقد حاول طودوروف الغوص في بحر الشعرية إلى ربطها بمختلف الأنواع الخطابية متجاوزا في ذلك جدار الأجناس الأدبية، "فليس العمل الأدبي إنجازا من إنجازاته الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العمل لا يُبنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن بعبارة أخرى يُعنى تلك الخصائص المجردة التي تصنع قراءة الحدث الأدبي، أي الأدبية" [3] فهو ينتقل من مجراه العادي إلى بنيته داخلية تشكل خطاب نوعي يتجاوز نظامه العادي والدلالات الممكنة، لذا فإن شعرية طودوروف شعرية بنيوية

[1] تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

[3] المرجع نفسه، ص 23.

تهتم بالقوانين الداخلية التي تحكم هذا العمل الأدبي وتحقق قراءته تنبذ كل ما هو خارج عن بنيتها تفوض في نظامها وتراكبها اللغوية الداخلية.

ت- عند جون كوين:

لا يختلف جون كوين كثيرا عن لسانيات ياكبسون وطودوروف، فالشعرية عنده هي: " علم موضوعه الشعر" [1]، لذا فهي أسلوبية تقوم على مبدأ الانزياح اللغوي، فسميت شعريته بشعرية الانزياح، يقول: " إن الشعرية من حيث كونها تتحدد بالأسلوب فهي خطاب طبع وصنعة، يشكل صياغة كيفية للغة ولكن لا يكتمل من طرف المبدع وحده بل للمتلقي دور في ذلك" [2].

يتضح لنا من خلال قوله أن الفرق بين الشعر والنثر يكمن في الأسلوب، وما يفرق بينهما هو مبدأ الانزياح الأسلوبي الذي يخترق لغة النثر أو الكلام العادي ويستقر في اللغة الشعرية، إذ اعتبر الانزياح أسلوب ينافي كل ما هو شائع ومتداول، بل هو خروج عن الاستعمال العادي للغة وخرق للمعيار المألوف المتداول في الكلام العادي، هذا الانحراف له قيمة جمالية تتحقق من خلال اختراق البنية الدلالية للغة العادية والتحول بها إلى دلالات انزياحية ، و"بما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد، يمكن أن نأخذ منه المستوى المعياري، ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار" [3] وهذا حسب كوين لم يظهر إلا مع بزوغ شمس الرومانسية وهو ما جاء في قوله: " فن الشعر لن يستطيع التفتح حقاً إلاَّ مع جو الحرية، والذي كان للرومانسية فضل في إدخاله في مجال الفن، ويمكن أن يضيف إلى ذلك اعتبارا ثانيا، وهو أن كلمة شعر التي تعني في مفهومها الحديث صنفا محددا من الجمال، إنها ظهرت بظهور الرومانسية بالضبط." [4]

و يصنف ثلاثة أنماط من القصائد:

---

[1] جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر، تح، تع، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 4، 2000، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

[3] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص 24-25.

[4] جون كوين، النظرية الشعرية، ص 20.

- **قصيدة النثر أو القصيدة المعنوية:** وهو ما يعرف " باسم (قصيدة النثر)، ويمكن أن نسميه (قصيدة معنوية) فهو في الحقيقة لا يلعب إلا على وجه واحد من اللغة الشعرية ويترك الوجه الآخر من هذه اللغة غير مستغل" [1] ويضيف قائلا: "ولأن قصيدة النثر لا تستعين بالجانب الصوتي من لغة الشعر تبدو دائما كالشعر الأبتر" [2].
- **القصيدة الصوتية:** تقوم هذه القصيدة على الوزن والقافية، أي المستوى الصوتي لا غير " حيث لا يمكن أن نصنف تحت هذا النمط أي إنتاج أدبي مهم" [3].
- **القصيدة الشعرية:** يجتمع فيها المستوى الصوتي والرافد المعنوي وقد سماها كوين "بالشعر الكامل" [4] وصنف هذه الأنماط في الجدول التالي: [5]

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	-	+
النثر الموزون	+	-
الشعر التام	+	+
النثر التام	-	-

من خلال هذا الجدول يتضح لنا أن قصيدة النثر قصيدة معنوية، أما النثر الموزون يتوفر فيه المستوي صوتي، في حين أن الشعر التام أو القصيدة الكاملة تتوفر على المستوى الصوتي والدلالي، ويغيب هذين المستويين تماما في النثر التام، فتضافر كلا من المستويين (الصوتي والدلالي) يعني توافر أسلوب الانزياح وهي القصيدة التي تتبني عليها شعرية كوين، لذا

[1] جون كوين، النظرية الشعرية، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص 31.

[4] المرجع نفسه، ص 32.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

كان الانزياح " إما خروج على الاستعمال المألوف للغة، وإما الخروج على النظام اللغوي نفسه، أي الخروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلا الحالتين كما يمكن أن نلاحظ أنه كسر للمعيار، غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا يعطي لوقوعه قيمة لغوية جمالية ترتقي به إلى رتبة الحدث الأسلوبي" [1] إضافة إلى هذا فإن القافية عنصر من عناصر تحقيق الشعرية ويقول كوين إزاء هذا: "ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقاتها بالمعني" [2]

يمكن القول أخيرا أن القصيدة الكاملة وهي محورية نظرية الانزياح عن جون كوين، وان الفرق بين الشعر والنثر هو كل من المستوى الصوتي والمعنوي.

4.2- الشعرية عند العرب المحدثين:

أما عن مفهوم الشعرية عند النقاد العرب المحدثين، فإن معظم النقاد الذين وقعت عليهم دراستنا، نحوا منحى غربي في استنباطهم لمعايير الشعرية، ويصرح بذلك (عبد العزيز إبراهيم) في كتابه "شعرية الحداثة" قائلا: " تحتل الدراسات الغربية المعاصرة موقعا متميزا في أدبنا الحديث وتغطي أطروحاتها مساحة واسعة... أقول ذلك وأنا أقرأ (الشعرية) وأجد بونا شاسعا، بين ما كتبه الغربيون أمثال (رومان ياكبسون) في قضايا شعرية و(تزفيطان طودوروف) في الشعرية، وبين ما يطرحه كمال أبو ديب في الشعرية وأدونيس في الشعرية العربية وآخرون من ناحية عرض إشكالية الشعرية مفهومها ومقترحات معالجتها." [3] **فماهي معايير الشعرية العربية؟**

---

[1] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، د ب، ط 1، 2002، ص 77.

[2] جون كوين، النظرية الشعرية، ص 74.

[3] عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص 09.

أ- أدونيس:

انطلاقا من مؤلفه "الشعرية العربية" يؤرخ أدونيس لمسار الشعر انطلاقا من الشعرية والشفوية الجاهلية مرورا بشعرية الفضاء القرآني وصولا إلى الشعرية والفكر وانتهاء بالشعرية والحداثة، ممثلا في دراسته بنصوص وأعلام في الدراسات النقدية.

لقد قام أدونيس بقراءة الشعر الجاهلي واستنبط أهم الخصائص و المعايير التي قامت عليها الشعرية الشفوية الجاهلية، ومن أهم الخصائص التي قام عليها هذا الشعر ثنائية الصوت/السماع إذ كان الشعر الجاهلي شعرا إنشاديا غنائيا فهو: " نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية، ... لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي، بل وصلنا مدونا في الذاكرة" [1] وبالتالي كان عنصرا الوزن والقافية من عناصر التشكيل الشعري للقصيدة الجاهلية يقول: " الإيقاع أساس القول الشعري الجاهلي... يؤالف بين حركات النفس وحركات الجسم، وقد تميز الجاهليون العرب في الإيقاع الشعري عن غيرهم من الشعوب الأخرى، بشيء أساسي هو القافية،... هي أصل الاهتداء إلى الوزن.... لابد في الإيقاع من موافقة المعاني في حركتها النفسية للأوزان وحركاتها اللّفظية" [2] فالشاعر في إلقائه لقصيدته يؤلف ويجمع بين ما يقوله وبين حركات جسده، ويطرح أدونيس قضية مهمة، معتبرا أن الشعر الجاهلي له دور كبير في قيام النظريات النقدية والدراسات الشعرية عند العرب، وبالتالي كان منطلق الشعرية العربية وهذا انطلاقا من تلك الخصائص التي تميز بها يقول: " على الخصائص الشفـــوية العربية الجاهلية تأسست في العصور اللاحقة النقد العربي في معظمه، وتأسست النظرة الشعرية العربية نفسها" [3] فالتنظير للشعرية لم يأتي من عدم، إذ لابد أن

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1980، ص 05.

[2] المرجع نفسه، ص 27،28.

[3] المرجع نفسه، ص 13.

يكون هناك نتاج شعري كقاعدة للانطلاق، واعتبر الخليل بن أحمد الفراهدي أول من نظم لنظرية شعرية جاهلية.

كما رفض أدونيس تلك المعايير التي وضعها النقاد واعتبروها قواعد معيارية لا يمكن الخروج عنها يقول: " إن التقعيد والتقنين يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، وهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه تظل في توهج وتجديد وتغاير تتظل في حركية وتفجر..." [1] ما دامت اللغة قابلة للتطوير، وفي حديثه عن الشعرية والفضاء القرآني يرى أدونيس أن الشعرية الشفوية العربية تحولت من طابعها الشفوي إلى الكتابي بفضل النص القرآني والدراسات القرآنية ممن خلال دراسة معانيه وتراكيبه وصوره البيانية، حيث أقيمت دراسات تقارن بين النص القرآني والنص الشعري، وأن لكل نص خصائصه، مستشهدا بأقوال الجرجاني والجاحظ، ودراسات الفراهدي وكل هذا أسس للشعرية العربية، فكان النص القرآني "قضية أدبية فنية إلى جانب كونه قضية دينية" [2].

وقد حصر الشعرية والفكر عند العرب في ثلاث ظواهر يقول: " ثمة ثلاث أحرص على أن أبدأ بها هذه المحاضرة حول الشعرية والفكر عند العرب، تتصل الأولى بالنقد الشعري العربي والثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية الإسلامية، نحوا وبلاغة، فقها وكلاما، أما الثالثة فتتصل بالنظام المعرفي الفلسفي." [3] فالشعر يعمل إضافة إلى الإنشاء توجها فكريا، مثل هذا التوجه الفكري كل من (عروة بن الورد)، و(علقمة الفحل)، (زهير بن أبي سلمى)، (طرفة بن العيد)، وكان (أبو تمام)، و(أبو النواس) (المعري)خروجا عن المعيار.

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص 56.

وشعرية الحداثة عند أدونيس خروج عن النمط المألوف لذا كانت مهمة الشعر والشاعر "ترتبط دائما بالخلق والإبداع والكشف والتفتح، أي الفعل المؤثر المفيد" [1] وقد جدت الحداثة أزمة وصراع حول التمسك بالقيم أو التفتح الجديد، وعلى أية حال، فإن أدونيس من خلال دعوته هذه يطمح إلى نص إبداعي جديد، ينبني على لغة تخترق الآفاق وتعيد خلق عالم ينفتح على رؤيا جديدة، وهو لا يجعل الوزن والقافية مقياسا للتفريق بين الشعر والنثر يقول: "الوزن ليس مقياسا وافيا أو حاسما للتمييز بين النثر والشعر، وإن هذا المقياس كامن وبالأحرى في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية" [2] فمعيار الحكم عنده ليس الوزن أو القافية و إنما اللغة، التي تمنح للنص شعريته.

ب- عند كمال أبو ديب:

تقف شعرية الناقد "كمال أبو ديب" جنبا إلى جنب مع شعرية " أدونيس " من حيث تأثره بالإعلام الغربيين، فالدراسة لكتابه "في الشعرية"، صدى للسانيات ياكبسون، وبنيوية "طودوروف" وانزياح "كوهين"، محاولا استخلاص نظرية شعرية خاصة به.

ومن هنا فإن شعرية (كمال أبو ديب) وسمت ب "شعرية الفجوة، مسافة التوتر، فشعريته "خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات، التي تنمو بين مكونات أولية سماتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكن في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها

[1] بشير تاوريت، أدونيس في ميزان النقد، أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 2009، ص 72.

[2] أدونيس، سياسة الشعر، دراسة في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1980، ص 25.

يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها" [1] أي أنها نظام من البنيات اللغوية، ذات علاقات ترابطية منسجمة مع بعضها البعض ذلك أن لكل عنصر من العناصر المكونة لها، سواء كان عنصرا تركيبيا، أو إيقاعيا، أو مجموع الصور، يعمل في شكل شبكة علائقية، هذه الشبكة هي التي تعطيها طابع الكلية، فالنص مجموعة من العلاقات لا يحقق غاياته إلا من خلال تعلقه ببنياته الكلية، لذا كانت ومسافة التوتر عنده هي"الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو اللغة، أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكيسون بنظام الترميز (cod)، في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين" [2] فهذه المسافة تخلق فضاءات أو فرجات، تسمح للمتلقي إعادة إنتاجية النص، وفقا لطبيعته وفعالية كل من النص والمتلقي، ليعيد ولادة النص مرة ثانية، على يده مستعينا بأدوات لغوية، لا علاقة لها بخارجه، ليكون النص منغلقا على نفسه متفتحا لتأويل المتلقي فالشعرية لا تنتج من طبيعة الكلمات القاموسية المتداولة بل تبحث عن كل ما ينافي ما هو مألوف، ولا شك أن أبو ديب كان " يحاول استكشاف اللغة حين تكتب أو تؤلف شعرا مقابل خصوصيتها حين تكتب قصة أو لوحة موسيقية" [3].

هكذا كانت شعرية أبو ديب شعرية بنيوية، إنزاحية، ومن حيث أنها لسانية، تبحث عن عالم مفتوح في ظل بنياتها العلائقية الكلية للإبداع النصي، تبقى دراساته ذات أهمية لما قدمته لساحة النقدية والدراسات العربية و" يستحق عمل أبو ديب وقفة خاصة بوصفه مثالا للاهتمام بالقضايا النظرية الشعرية" [4] فكان من بين أهم الشعريات العربية.

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1978، ص 14

[2] المرجع نفسه، ص 124.

[3] المرجع نفسه، ص 134، 135.

[4] حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003، ص 61.

ت- **عند جمال الدين بن الشيخ:**

إذا حاولنا استخلاص أبعاد الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ، فإننا نجدها في كتابه الموسوم بـ "الشعرية العربية" إذ تطرق في كتابه هذا، إلى الخطوط العريضة التي تحكم بناء القصيدة العربية محاولاً تقديم رؤيته الشعرية، بهدف الوصول إلى خصائص النص الشعري، والتي تتحدد عنده في جملة من العناصر المستخلصة من القصيدة العربية الموروثة، وسنركز على بعض العناصر الأساسية التي ساهمت في رسم شعريته.

تناول بن الشيخ الإبداع الشعري حيث يرى أن الحكم بين الشعراء لا يكون انطلاقا من أن هذا الشاعر موَّلد وذاك متأخر بل إن معيار الفصل هو الجودة إذ " أن المتقدم شأنه شأن موَّلد ليس بمنأى عن هذه الأخطاء التي يتلذُّ بتصيدها اللغويين، إلا أنه يبين في هذه الحالة هدفه الحقيقي، وهو أن يكون متميزا عن اللغويين، إن هؤلاء لا يرون في الشعر إلا كونه مجرد مستودع لحجج لغوية، فقائمة من الإستشهادات المطلوبة، لأنها تشكل قولا نموذجيا أو تثبت في الذاكرة قاعدة نحوية، ونادرا ما يعتبرونها شعرا، إلا أن الجرجاني يقوم بإدخال إعادة تقييم واضح لصفاء المتن المرجعي ولدور عالم النحو، إنه يعبر عن قلق معين، وهو قلق عالم الشعر إزاء الحكم الصادر عن وجهة نظر نحوية أو لغوية" [1] كما يتجاوز في هذه الفترة الزمنية التي أنتج فيها النص الشعري، فالتفاوت بين الشعراء –حسبه- لا يحدد بالفارق الزمني.

وفي محاولته تأسيس الشعرية، يتطرق بن الشيخ إلى الأنماط الشعرية والتي حددها في "الإرتجال" أي مدى قدرة الشاعر امتلاك الوسائل اللغوية والتمكن منها، وقدرته على إثارة المتلقي أو التأثير في السامع وجلب انتباهه في حين أن "صناعة الشعر" محصورة في الفن اللفظي والأساليب

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول الخطاب النقدي، تر، مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1996، ص 166.

التعبيرية والتي تجسدت في أشعار "أبي تمام" أما الإبداع المكتوب فكان مساهما في حفظ الإنتاجات الشعرية من الضياع.

أما عناصر القصيدة التي تدور حولها شعريته، فإن للغرض دور كبير في عملية الإبداع الشعري، وهو الدعامة التي تتبني عليها القصيدة، " فالغرض المتناول إذن هو الذي يعين القصيدة ويخصصها والظاهر أنها لا تتصور بمعزل عنه" [1] ويقوم بحماية إحصائية لعدد من الشعراء، يستخرج فيها الغرض المهمين لكل من ابن الأحنف، وأبي نواس، ومسلم ابن الوليد، وأبو العتاهية، والحسن ابن الضحاك، وعلي بن جهيم، وأبو تمام والبحتري.

يضيف عنصر البيت الشعري، الذي يشكل "جزءا من صيرورة دلالية عامة، وانه يساهم في انسيابها اذ بتوفر الشاعر على أدوات متنوعة لضمان هذا الاندماج، باللجوء لروابط لغوية خاصة أو إلى روابط صيغة بلاغية، أو في النهاية إلى أساليب ذات طابع سردي" [2] فالبيت أيضا "يسعى لتأليف حركي بين عناصر البيت وبنائه، فيخرج بذلك عن العناصر السمعية والبناء الجامد" [3] ويدرج أيضا القافية التي خصّص لها فصلا كاملا، وهو ما ركز عليه جون كوهن في شعريته ومنح لها "وظيفة دلالية" [4] و القافية عند بن الشيخ "لا تأتي معناها، بل إن معنى ما هو الذي يرصد القافية" [5] ويشترك أن تكون معربة حتى يتأتى لها القيام بوظائفها لذا نجده يلح على هذا العنصر "الإعراب" كما تقوم أيضا بوظيفة "الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كيانا مؤسسا على تلاحم

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 140.

[2] المرجع نفسه، ص 195.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي، التقليدية، ص 128.

[4] جون كوين، بنية اللغة الشعرية، 209.

[5] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص207.

وحداتها" [1] وهذا من خلال العملية الإحصائية التي قام بها لكل من أبو تمام والبحتري، فهي ذات وظيفة دلالية تركيبية، تلعب دورها في عملية الإبداع، تساعد على تلاحم وتماسك النص الشعري.

وإذا كان كل هذه العناصر تساهم في تماسك وانسجام وتلاحم القصيدة، فإن عنصر الحوار هو الآخر يساهم في البناء الداخلي حيث "عرفت هذه التقنية نجاحا مديدا في القصيدة الغزلية مع عمرو بن ربيعة والعباس بن الأحنف، أو في القصيدة الخمرية مع أبي نواس، وترخت في القصيدة المدحية" [2] كما يدرج إلى جانب هذه العناصر عنصري الوزن والقافية يقول: "لقد صيغت في مختلف الحقب وفي مختلف المجالات الأدبية، نفس الملاحظة يتلوها نفس التأكيد: إن الوزن والإيقاع عبارة عن عنصرين أساسيين، غير أن المبدعين يجهلون قوانينها النظرية فهم يجيدونها ويطبقونها بالفطرة، والمجال العربي لايشذ عن المجال الإنساني، فلا حاجة للشاعر الحقيقي، بالنسبة لقدامة بن جعفر وإبن طباطبا وابن رشيق إلى معرفة قواعد العروض فالطبع والذوق يقودانه إليه، وهكذا يصرح أبو العتاهية أنه أكبر من العروف" [3] فالشعر "نشأ مسموعا لا مقروءً، وغناءً لا كتابة" [4] فالطابع الغنائي للقصيدة العربية سهل حفظه، وتداوله بين السامعين، ولوظيفة كل عنصر من عنصري الوزن والإيقاع، يقوم بن الشيخ بتحليل بحور شعرية (الطويل، البسيط، الكامل، الوافر الخفيف) لقصائد أبي تمام. وهكذا كانت شعرية جمال بن الشيخ.

---

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حسابية الإنبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص 87.

[2] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 203.

[3] المرجع نفسه، ص 265.

[4] أدونيس، الشعرية العربية، ص 05.

II مفهوم التشكيل:

سنتطرق في هذا الجزء إلي مفهوم التشكيل لغة واصطلاحا حتى يتسنى لنا معرفة العلاقة الموجودة بين التشكيل والشعر.

1- لغة:

جاء في لسان العرب في مادة "شكل": " والشَّكل بالفتح: الشّبه المثل، والجمع أشكال وشُكول وشكل الشّيء صُورته المحسوسة والتوّهمة، وتشكّل الشيء: تصوّره، وشكَّله،صوّره، شكَّلت المرأة شعرها: ضفرت خصلتين من مقدّم رأسها عن يمين وعن شمال ثم شّدت بها سائر ذوائبها، وتشكَّل العِنب: أينع بعضُه وشكل الكتاب يشكله شكلا وأشكله: أعجمه، وشكلت الكتاب:أشكلته، فهو مشكول اذ قيّدته بالإعراب وأعجمت الكتاب إذا نقطته"[1]. فالتشكيل انطلاقا من هذا التعريف يأخذ معاني الترتيب ومشابهة الشيء لشيء أخر، كما يأخذ أيضا معاني التخيّل، والجمع بين شيء مختلفين وكلها معاني تشير إلى تجسيم شيء في صورة معينة.

وجاء في معجم المصطلحات الأدبية: "شكل Forme: طريقة و أسلوب ترتيب أجزاء التأليف الأدبي والتنسيق بينهما والنسق البنائي لعمل من أعمال الفن... وشكل العمل الأدبي يصاغ من داخله ولا يفرض عليه من الخارج وفي الأعمال الأدبية ذات المستوى الرفيع، يصهر الشكل مع موضوع المادة ويكونان كلاً واحداً"[2]. ليأخذ التشكيل في العمل الأدبي مفهوم البناء من خلال ترتيب وتنسيق عناصره المختلفة.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج 11، ص 356.

[2] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط 1، 1986، ص 214.

2- اصطلاحا:

يندرج مفهوم التشكيل ضمن حق الفنون الجميلة، وخاصة فن الرسم، والتشكيل كمصطلح لم يظهر في الساحة الأدبية والنقدية إلاَّ حديثا، فهو مفهوم نقدي حديث النشأة ارتبط مؤخراً بمجال فن الشعر، واتصل به اتصالا وثيقا وقد "كثر استعمال مصطلح الشكل في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، خصوصا في تلك التي واكبت حركة الشعر الحديث منذ ظهوره في أواخر الأربعينيات إلاَّ أنَّ استعماله هذا ليس دقيقا، ولا يشير إلى ملامح مفهوم لشكل القصيدة، أو للشكل الفني عامة لقد استعمل الشكل ويستعمل استعمالات غامضة ملتبسة" [1] وقد استعمل هذا المصطلح في أغلب الأحيان "مقابل (المضمون) وكأنَّهما عنصران متناقضان، أو متباينان جوهري (المضمون) وعرضي (الشكل) تتألف منهما القصيدة" [2].

وفي العصر الحديث استبدلت هذه الثنائية بـ"(ثنائية التشكيل والرؤيا)، إذ تحوَّل (شكل) بمعناه المجرد والبسيط والأحادي إلى (التشكيل) بمعنى المركب والمعقَّد والمتعدد، وتحوّل (المضمون) بمعناه المباشر والكمِّي والقصيدي إلى (الرؤيا) بمعناه الحكمي والنَّوعي واللاقصدي" [3] وإذا دلَّ تحول هذا المصطلح من ثنائية الشكل والمضمون إلى ثنائية التشكيل والرؤيا، إنَّما يدل على قابلية انفتاح النص الشعري، ومرونة اللّغة الشعرية، وطواعيتها للتطور الزمني وبهذا يكون مفهوم التشكيل أقرب إلى مفهوم التركيب والتأليف والترتيب في المجال الأدبي.

---

[1] جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، فن القرن الثامن هجري، منشورات دار الآداب، بيروت، ط 1، 1984، ص 13.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] محمد صابر عبيد، التشكيل مصطلحا أدبيا، منتديات ستارتايمز: بتاريخ 2018/03/28، سا 14.00، http://www.startimes.com/?t=26627279

1.2- التشكيل عند النقاد القدماء:

ارتبط مفهوم التشكيل الفني عند النقاد القدامى بالتركيب الصوتي والصرفي والنحوي، فقد أولى عبد القاهر الجرجاني اهتمامه وربطه بالتشكيل من خلال نظرية النظم، موضحاَ الترابط الموجود بين الشعر وفن الرسم في قوله: "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي عمل منها الصور والنقوش فكما أنك ترى رجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصور والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيُّر والتدبر في أنفس الأصباغ في مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى مالم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيها معاني النحو ووجوهه التي عملت أنهما محصول النظم" [1] فقد قارب الجرجاني من خلال قوله هذا بين الشعر والرسم ،فالشاعر أداته القلم والرسام أداته الأصباغ والألوان، وكلاهما يهدف إلى إحداث التآلف والتناسق، " وموقف عبد القاهر هنا يتلخص في أن الشعر والرسم –وإن تمايزت مادتهما- يتفقان في طريقة تقديم المعنى وطريق تشكيله وتأثيره في نفس المتلقي" [2]، أما التشكيل عند حازم القرطاجني فهو مرتبط التركيب والتنظيم وطريقة التأليف حيث أن معنى الكلمة يتحدد من خلال نظم وتلازم وتالف الكلمات."[3] فهذا التنظيم والتأليف الذي تحدث عنه –حازم- هو من مظاهر التشكيل الفني.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ط 4، 1367 هـ، ص 71.

[2] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 1984، ص 177.

[3] ينظر، أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 222.

2.2- التشكيل عند النقاد المعاصرين:

أما في النقد العربي المعاصر فإنه "لم يشأ المهتمون بالنقد حديثا البحث في مدى الفائدة التي تتأتى من استعمال هذين المصطلحين الوافدين في الكشف عن خصائص النص الشعري ومقوماته"[1].

شغف صلاح عبد الصبور بمفهوم التشكيل في الشعر،، منطلقا من فكرة " أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات جودها، وفكرة التشكيل عنده نابعة من فن التصوير"[2] ويضع مرادفا أخر لمفهوم التشكيل ألا وهو المعمار يقول:" ولكنّني أريد أن أعرض تجربتي الشعرية مع التشكيل في الشعر، وقد كنت في زمن قريب أتبنى كلمة المعمار التي يحبها ويؤثرها صديقي الناقد"[3].(عزالدين إسماعيل).

ملخص الفكرة التي تبناها صلاح أن التشكيل ما هو إلا عملية بنائية، حيث تتلاحم القصيدة وتتألف وتتكامل، لتكون بناءاً متلاحماً، وان لكل قصيدة تشكيلها الذي لا يتكرر، وقد أدى هذا إلى الحديث عما سماه "محك الكمال في بناء القصيدة" [4] وهذا الكمال يتطلب ذروة شعرية، تقود كل أبياتها، والذروة حسبه أقرب إلى ما سما العرب ببيت القصيد.

كما أن القصيدة لا تكتمل إلا بتوازن عناصرها المختلفة، وهذا التوازن هو الذي يحقق الكمال الشكلي للقصيدة، وان كل عنصر فيها لا يقل أهمية عن الأخر,كما أن لكل قصيدة بناءها الخاص التي تنفرد به عن غيرها. وهي الفكرة التي طرحها.

---

[1] جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتي القرن لثامن هجري، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1994، ص194.

[2] ينظر صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مج 3، دار العودة، بيروت، ط 2، 1988، ص31.

[3] المرجع نفسه، ص 37.

[4] المرجع نفسه، ص 38.

لا يبتعد عبد العزيز المقالح كثيرا عما جاء به صلاح عبد الصبور حول مفهوم التشكيل الأدبي، ويشير في حديثه هذا، إلا عناصر التشكيل الزمانية والمكانية، والموسيقية، يقول: " إذا كان التشكيل الزماني في القصيدة ينشأ عن الوقت أو المدى الذي تستغرقه قراءتها في إطار الزمن، والتشكيل المكاني هو الحيّز أو الهندسة المعمارية البصرية، أو المرئية في إطار المكان، فإن التشكيل الموسيقي هو الناتج النغمي للقاء و التضاد بين الشكلين السالفين"[1].

ويتضح لنا هنا أن التشكيل حسبه يتخلص في التحام كل هذه العناصر التي تقتضيها نظام القصيدة الداخلية و الخارجية، واللغة الشعرية لأي قصيدة لا تتحقق إلا من خلال تشكيل عناصرها المكانية، والزمانية، وكذا الموسيقية، وفكرة التشكيل عند المقالح هي تلاحم كل من العناصر الثلاثة: اللغة، الصورة والإيقاع، أما عز الدين إسماعيل، فيرى القصيدة ما هي إلا تلاحم الشكل والمضمون، كما تحدث عن التشكيل المكاني والتشكيل الزماني يقول: "حين تتحدث عن النزعة التشكيلية في الشعر يمر بخاطرنا التمييز الذي عرف واستفاض منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ذلك التمييز بين فن الكلمة في أي شكل من أشكاله، من حيث هو فن زماني، كفن الموسيقى، وبين الفنون المكانية الصرف كالرسم والتصوير والنحت وما إليها." [2]، فالتشكيل الزمني عنده هو كل ما اتصل بالمستوى الموسيقي، أما التشكيل المكاني فهو يمثل الصور التي يعتمدها الشاعر في بنية قصيدته وهذا يتوافق مع العالم الداخلي للشاعر والعالم الخارجي يقول: "ومن هنا يمكننا أن نضع المسلمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل (الصورة) في الشعر الجديد، وهي أن التشكيل المكاني في القصيدة معناه إخضاع الطبيعة لحركة النَّفس وحاجتها وعندئذ يأخذ الشاعر

[1] عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا و التشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1981، ص 230، 231.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، د س، ص 47.

كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء، ووفقا لتصوراته الخاصة، إذا كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدق في التعبير عن نفسه." [1] وبهذا يكون مصطلح التشكيل عنده (عز الدين اسماعيل) في تلاحم الشكل والمضمون وهذا التالف هو ما يحقق للقصيدة شعريتها وتشكيلها الفني، وعليه فإن بناء القصيدة لا يستقيم إلا من خلال تلاحم ثلاثة عناصر: اللغة، الصورة والموسيقى.

3. علاقة التشكيل بالشعر

لقد أصبحت القصيدة العربية المعاصرة منفتحة على مختلف الفنون وأصبح الأدب يتبوأ مكانة بارزة من بين هذه الفنون التشكيلية، لذا كانت القصيدة المعاصرة بمثابة اللوحة متعددة التكوينات، وأصبح من الصعب الفصل بين والشعر الفنون التشكيلية، لأن "الفن التشكيلي والشعر مظهران من مظاهر النشاط النفسي للإنسان، يصدران على نفس الملكة الإدراكية وهناك رابط وثيق بينهما." [2] كلاهما انجاز إبداعي، أخرج مكبوتاته إلى حيز الفعل.

كما أن القصيدة المعاصرة أضفت تشكيلا بصريا حتى أنها سميت بالقصيدة المعمارية فأصبح التشكيل البصري للقصيدة هو أول ما يواجه المتلقي، فكلاهما (الشعر والرسم) يقومان على تقنيات بصرية "وتجلى ذلك شعريا في استعارة بعض المفردات والمضامين وأنماط البناء الخاصة بالفن التشكيلي وتوظيفهما داخل المتن الشعري، لتوسيع أساليب التعبير، مما أدى إلى إعداد قصائد تقترب في تشكيل صورها وتقديم مادتها في أسلوب اللوحة، وغالبا ما اختارت هذه القصائد تسميات شتى بهذه الفكرة صراحة، فقد شاع عنونة القصيدة بلوحة أو صورة أو تخطيط أو بورتريت أو

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 126.

[2] كلود عبيد، جمالية الصورة، "في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص 09.

أيقونة" [1] وهذا ما يؤكد التداخل الحاصل بين الرسم والشعر صعوبة الفصل بينهما، وعليه فإنه صار بوسعنا ان نبين العلاقة الموجودة بن الشعر والتشكيل وخاصة الرسم فالتشكيل أصلاً ليس ظاهرة شعرية بل هو ظاهرة رسم، أي فن تشكيلي، أصبح هناك اقتراب بين الشعر والفن التشكيلي فالرسام يشكل لوحاته بالخطوط والألوان، والشاعر يشكل قصيدته بالكلمات، ومصدرهما الخيال وموهبة الإبداع والخط، والقاسم المشترك بينهما الصورة، ومن هنا فالتقارب بينهما هو رسم المشاهد، فالشاعر يرسمها بقلمه، والفنان التشكيلي بريشته، فعمل الأول يتشكل من خلال اللوحة أما العمل الثاني فانه يتشكل الصور الشعرية فقد يعبر شاعر عن لوحة تشكيلية وقد يحول رسام قصيدة إلى لوحة، ومن هنا نجد التأثير والتأثر بين الفنين ومنه التطور.

لقد أردنا من خلال هذا العرض الموجز أن نعطي لمحة حول بعض المفاهيم التي لطالما كانت محل اشتغال النقاد والأدباء، فتطرقا إلي مفهوم الشعرية الذي كان من بين المصطلحات الأكثر تداولا على الساحة الأدبية الغربية والعربية على حد سواء، وكذا مفهوم التشكيل وعلاقته بالقصيدة العربية المعاصرة.

[1] أميمة عبد السلام الرواشد، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2015، ص 19، 20.

الفصل الأول

شعرية التشكيل البصري في ديوان امرأة للرياح كلِّها

I تشكيل العتبات النصية.

1. تشكيل عتبة العنوان

2. تشكيل عتبة العناوين الداخلية

3. التصدير

4. الهامش

5. تشكيل عتبة الغلاف

II تشكيل البياض والسواد

1. تشكيل البياض

2. تشكيل السواد

III تشكيل علامات الترقيم.

1. محور علامات الوقف

2. محور علامات الحصر

IV التشكيل البصري والأشكال الهندسية.

V التشكيل البصري والفن السينمائي.

1. اللقطة المتحركة

2. المونتاج السينمائي

توطئة:

التشكيل البصري ظاهرة فنية، وسمة من سمات القصيدة الحداثية، وهو ملمح من ملامح التجريب الشعري، يحاول استثمار كل التقنيات البصرية ومستويات تشكيلها، كالنوع والخط والرسومات، والأشكال الهندسية وعلامات الترقيم ومساحات البياض والسواد وغيرها، فـ "التحول الأول الذي وقع في التلقي المعاصر للشعر هو اشتراك البصر مع السمع مع العقل في الفهم المتكامل للنص الشعري، وتداخل الداخل للنص مع الخارج النصي" [1]

فالتشكيل البصري كل " ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصري/العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال." [2]

ولابد أن نشير هنا، إلى جهود بعض النقاد العرب الذين اهتموا بهذا المفهوم على الرغم من خلافهم في المصطلح، أمثال (محمد بنيس،) و(محمد الماكري) و(شربل داغر) وغيرهم، إذ اعتمد هذا الأخير مصطلح "الشكل الخطي الذي يتعلق بالهيئة الطباعية كميدان للعمل والتحليل". [3] في حين أن محمد الماكر الاشتغال الفضائي مو المصطلح الذي تبناه محمد الماكري ويقسمه إلى قسمين فضاء نصي و فضاء صوري فالفضاء النصي هو" الذي يسجّل فيه الدّال الخطّي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي، وهذا الفضاء لا يتطلب من المتلقي موقعا

---

[1] محمد صالح خرفي، التّلقي البصري للشعر، " نماذج شعرية جزائرية معاصرة"، السيمياء والنص الأدبي، الملتقى الخامس الدولي، جامعة جيجل، 2015، ص 541.

[2] ليندة بولحارس، التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية شعر العقد الأول من الألفية الثالثة للميلاد 2010/2000، رسالة ماجستير، جامعة آكلي محند أولحاج، 2015، نقلا عن: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، 2004/1950، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2008، ص 16.

[3] شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 1988، ص 14.

محددا ..." [1] أما الفضاء الصوري فهو الذي ترسم فيه، الأسطر والعلامات البصرية، كالأشكال للرؤية أي الفضاء المتضمن لعلامات تشكيلية بصرية" [2]، فما حدث في هذا النوع من القصائد هو: " اشتراك البصر مع السمع مع العقل في الفهم المتكامل للنص الشعري." [3]

إن التجريب الشعري الذي استند إليه ديوان امرأة للرياح كلها يتطلب وجود كل الظواهر الشعرية اللافتة للانتباه ، وإلى خلق عناصر مغايرة غير مألوفة، ذلك أنها في حركيتها المتجددة تتجاوز كل نمط ثابت، " فقد أعلت القصيدة البصرية أو التشكيلية هرم التجريب الشعري الحداثي المعاصر ... إذ تعد من أهم الأشكال الشعرية التجريبية التي خرجت بالممارسة الشعرية عن حدود القصيدة ذات الطابع الإنشادي النمطي الثابت إلى الكتابة التي تفتحها على جميع الفنون والآداب والثقافات، في سعيها الحديث لتجسيد النص الشعري المختلف" [4]، فقد اشتغل ميلود على تشكيلات بصرية مختلفة، حدّدت معالم نصه، وساهمت في تشكيل تضاريس نصه، التي زخرت بالعديد من الظواهر البصرية.

يطالُ التشكيل البصري الديوان محل الدراسة برمته، بدءًا بنوع الخط، ومرورا بالعلامات غير اللّغوية المتمثلة في علامات الترقيم، وكذا صراع البياض والسواد في الصفحات، وصولا إلى الأسطر الشعرية والأشكال الهندسية.

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 242.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 242.

[3] محمد صالح خرفي، التلقي البصري للشعر، "نماذج شعرية جزائرية معاصرة"، ص 541.

[4] زهيرة بوفوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري، مجلة سر من رأى، جامعة قسنطينة، المجلد 11، ع 40، السنة 11، 2015، ص 198.

وانطلاقا من هذا سنرصد الفضاء النصي للقصائد الشعرية، وسنرى كيف ساهم كل هذا شعرية الديوان وجمالياته من خلال شعرية التشكيل البصري وكيف حقَّق الشاعر تشكيله الفني من خلال الفجوة مساحة التوتر كما سماها كمال أبو ديب، **فكيف تجلت هذه الظواهر البصرية في ديوان ميلود حكيم؟.**

I العتبات النصية:

سنتطرق في هذا الجزء إلى العتبات النصية، من حيث تشكيل عتبة العنوان، عتبة العناوين الداخلية وتشكيل الغلاف.

1. تشكيل عتبة العنوان:

يعد العنوان بمثابة المفتاح الإجرائي الأوّل للولوج لعالم النّص، وهو الباب الذي يمكننا من الدخول لدهاليزه فهو بمثابة " الرأس للجسد" [1] وأول ما يقع عليه بصر المتلقي في ديوان (ميلود حكيم) هو عنوانه (امرأة للرياح كلِّها) يفتح للقارئ أبعادًا لغوية ودلالات إيحائية شتى تحدد هوية النَّص، فهو "للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف، وبخصاله يتداول، ويشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه" [2].

والعنوان بتدفقه الدلالي، وإغرائه البصري متعطش للدراسة والتأويل، فقد احتل حيزا من الفضاء النصي للغلاف، على واجهته الأمامية، أما من حيث تراكيبه، فنلاحظ أنه غير منطقي مشوش مفتقر إلى الوصل المنطقي بين دواله، في علاقاته ببنياته السطحية، وهو بهذا بعيد كل البعد عن النمطية التركيبية، يترك القارئ في حيرة، متسائلا عن **علاقة المرأة بالرياح؟.**

---

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، ع 32، 1997، ص 125.

[2] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص 15.

ومن خلال تموقعه في الصفحة نلاحظ أنه مجزء إلى قسمين:

جزء علوي حيث كتبت كلمة (امرأة) بخط غليظ، وهو الخط الكوفي بحجمه الكبير البارز، وبلونٍ أخضر مصفَّر (لون أخضر مائل نوعا ما إلى الأصفر)، وقد لعب بموقعه الأيقوني الفعال دور المنبه البصري، وهو يدل من خلال حجمه ولونه، على مركزيتــه في هذا العمل الأدبي، يندرج تحته الجزء الثاني منه (للرِيَّاح كُلِّها) محتلا موقعا أسفله، مكملا جزأه العلوي من حيث الدلالة.

جاء هذا العنوان الفرعي مختلف تمام الاختلاف عن قسمه الأول، من حيث خطه الديواني الذي يقترب كثيرا إلى خط اليَّد، وكذا من حيث لونه، حيث كتب باللّون الأسود وهو لون الكتابة المألوف، كما أنه أقل حجما من العنوان الرئيسي، وبهذا يكون قد اختلف عنه بصريا.

ومن حيث تشكيله الهندسي نلاحظ بصريا، وجود مفارقة، من حيث: الحجم، اللَّون، وطريقة التشكيل، توحي لنا بالممارسة السلطوية لـ(امرأة) على (الرِيَّأح كلِّها)، وبهذا يكون العنوان قد حقَّقَ وظيفته البصرية الأيقونية، الإغرائية.

يتكون العنوان نحويا من مركب اسمي (امرأة) ومركب إضافي (جار ومجرور)، أي جملة اسمية أما دلاليا فإن رمز المرأة له عدَّة دلالات، فالمرأة عفة وزينة، هي الأم والزوجة، هي الشفاء والحياة، تحمل الحياة والموت، هي السعادة والشفاء، هي سند الحياة، هبة ووقار ورمز المرأة في الشعر العربي الحديث، يوحي بعدة دلالات، حيث أنها حملت دلالات مغايرة جديدة مختلفة عن صورة المرأة التقليدية خاصة عند انخراطها في مسيرة الحداثة، إذ تحوَّلت دلالتها من عصر إلى آخر، وغدت رمزا يحفل بجمالية لا متناهية، وهو من بين الرموز المتكررة في متون دواوين شعرائنا فـ " في العصر الحديث أصبح توظيف رمز المرأة ذا دلالة غير دلالة الحب والجمال، فاتخذ رمز

للأرض وللوطن وللحرية" [1] ورمز للثورة والتحرر والاشتياق والانتهاء " ولعل رمز المرأة دون غيره، هو الذي عرف تحولات مختلفة، لا يمكن ربطها بدلالة محددة." [2] واختلفت استعمالاته وطريقة توظيفه، من مباشرة إلى إيحائية.

نجد رمزا آخر وهو (الريَّاح) تابع للعنوان الرئيس (امرأة) إلاَّ أنه ساهم دلاليا في تشكيل المعنى، جاء تتمة للعنوان هو: " بنية موازية لبنية العنوان الرئيس، تكافؤها وتختلف عنها اختلافا يجعل الأولى ضرورة للثانية على الرغم من الدائرة الدلالية الواحدة التي تقع الاثنتان فيها " [3] جاء رمز الرياح على صيغة (جمع تكسير)، في بنيته السطحية مكون من مكونات الطبيعة.

أما في بنيته العميقة، فإلى رمز للغضب، ورمز للدمار والثورة، والرياح حركة مضادة للسكون، يحمل هبوبها الضرر والعطب، وتفتك سرعتها في الهبوب بكل ما تجده في طريقها، وهي بهذا قد إفتكت حلم الشاعر، كما عبرت عن حالة المرأة المضطربة اضطراب الرياح، تعيش حالة لا استقرار.

أما (كلِّها) فهو توكيد معنوي، يرسخ المعنى ويقرره في الذهن وتشترط قاعدته، أن يلتصق به ضمير يطابق المؤكد في العدد والنوع، وهذا ما يصوغه العنوان.

وانطلاقا من هذا فإن الشاعر قد عالج في ديوانه قضايا عديدة منها ما هي إنسانية ومنها ما هي مرتبطة بالوطن، محاولا التطرق إلى علاقة الإنسان بوطنه وما يجمعه بالأرض التي ولد بأحضانها من خلال انفتاحه على تجارب شعرية أخرى وإعادة صياغتها وفقا لما يتماشى وخصوصيته الذاتية، ضف إلى ذلك تغنيه بالحياة وجمالها وتقمصه لمظاهر الطبيعة وهو ما

[1] الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، من الثورة إلى بعد الاستقلال، دراسة نقدية، دار الأوطان للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2013، ص 353.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال، ص 56.

لاحظناه من العنوان كل هذا زاد من مشاعره التهابا وسط إفرازات عصرنا وتناقضات الواقع، محاولا تحقيق أحلامه وحاجاته الإنسانية على أرض الواقع فكانت المرأة، هي المحرك الأساسي للنص حيث حضرت من منطلقات عدة وستتضح لنا هذه القضايا في حديثنا عن العناوين الداخلية.

وإذا عدنا إلى النص وجدنا أن الديوان يطغى عليه حقلان حقل (المرأة)، وحقل (الطبيعة) ليكون بذلك العنوان " نص مصغر مختزل ذو حمولات دلالية، حقق جماليته من خلال تشكيلته الفنية الهندسية، له مركزية في تبئير دلالة الديوان بصفة عامة، فكانت ثنائية المرأة/ الرياح، ثنائية للصراع الصمود والثبات وبين الاضطراب والضياع.

2. تشكيل عتبة العناوين الداخلية:

هي من بين النصوص الموازية، نقصد بها تلك العناوين الداخلية التي تترأس القصائد الشعرية، إذ انبثق عن العنوان الرئيس عناوين داخلية متنوعة، قسمت إلى جرعات دلالية، تفاوتت من حيث تقديراتها الدلالية والمضمونية والإيحائية، اختلفت من قصيدة إلى أخرى من حيث ارتباطها بنصوصها ومن حيث تعالقها دلاليا مع العنوان الرئيس.

جاءت جل هذه العناوين في تركيبتها على شكل جملة اسمية، نكرة، تدل على العموم، إذ تراوحت بين أسماء مفردة وأخرى مركبة، حيث نجد من بين عدد قصائد الديوان الثمانية، خمس عناوين مفردة هي: (حبيبي، لك، عناق، امرأة، بوح) وأخرى مركبة (امرأة للرياح كلها، أنثى الفداحة، جنون الحواس).

نلاحظ أنه على الرغم من ورود هذه العناوين مضافة بالألف واللام، مركبة إلاَّ أنها دلت على النكرة في مظهرها مما يجعلها غامضة منفتحة من الناحية الدلالة على العديد من التأويلات، فهي بهذا ذو دلالات مطلقة لا تتحدد إلا في وجود سياق، هذا السياق هو النص الذي سيعمل على حصر دلالتها ويقلص عموميتها وقراءاتها الممكنة.

أما تشكيلها بصريا فقد جاءت بنفس نوع الخط الذي كتب به العنوان الفرعي (للرياح كلّها) وهو الخط الديواني.

تنطوي هذه العناوين بعددها على الكثير من المعاني والدلالات والإيحاءات تختلف من عنوان إلى آخر، وتتم لنا على حقيقة تجربة الشاعر، تمتزج فيها أحيانا مشاعر الحب والعاطفة والحنين، تشعرنا أحيانا بمرارة التجربة، تلوح لنا تارة بوحدة الشاعر وغربته، وتتركنا تارة في حيرة من أمرنا. ففي عنوان القصيدة الأولى المعنونة ب (حبيبي)، نجد الشاعر تكتنفه عاطفة الحب التي تحمل الكثير من المعاني، حيث يستحضر فيها ملامح الحبيب المادية والروحية، معبرًا من خلالها عن شوقه وتوقه، فيهيم بمحبوبه، ويصف عيونه و شعره شفاهه.

ويدلنا عنوان(أنثى الفداحة) على ثنائية ضدية، فالأنوثة أصل الرقة والحب والجمال، على عكس الفداحة التي يقصد بها الخشونة والضخامة والثقل، تعكس هذه القصيدة انطلاقا من عنوانها رؤية الشاعر لهذا الواقع، ومدى فداحته، ومن جهة ثانية فانه يعبر عن أحاسيسه ومشاعره اتجاه هذه الحياة وعن الأوضاع التي تسودها، مما يوّلد لديه شعور بالقلق وعدم الانتماء.

يشير الشاعر إلى امرأته و يتوجه إليها بمخاطبتها في عنوان قصيدة(لك)، لتطغى عليه نبرات من الغضب والسخط، لما لقيه من حواء، أو بالأحرى من واقعه، فيبوح لها بخواطره حول الحياة والوجود، ليرتبط بغربته ووحدته، يصارع فيها الحياة من اجل البقاء.

أما قصيدة (امرأة) فإنها تحيلنا إلى الكثير من الدلالات والرموز، قد نتساءل، **لماذا امرأة؟** لماذا اختار الشاعر امرأة، ولم يختر بنت أو فتاة أو شابة على سبيل المثال؟ فصفتهن واحدة، فهن يحملن الجمال والحسن والرقة، وبتقديرنا: فان الشاعر قد اختار المرأة لأنهاغالبا ما تكون أكثر نضجا من الفتاة والبنت، فهي تستطيع أن تميز بين الأشياء وتعرف الضار من النافع والخير من الشر والخطأ من الصواب، حتى وإن كان لم يخصص امرأة معيّنة، فامرأة التي قصدها الشاعر هي

امرأة عاقلة ناضجة تعي ما يدور حولها يمكن أن ستعيب واقعها تدرك هذه الحياة، وهي بمشاعرها المرهفة تحس بهموم غيرها، ليحلق معها بمخياله و وجدانه ويعطيها صورة المرأة المثال، فكانت المرأة التي عبّر من خلالها عن ضياع الذات واعتبرها طريق الهدى، فالمرأة التي يؤثرها ميلود، إنما هي امرأة خرافية أسطورية ليس لها وجود في الواقع، هي امرأته الحلم التي يحلق معها في عالمها كلما حس بضجر هذه الحياة.

تحمل قصيدة (عناق) الكثير من الدلالات، فالعناق هو نوع من أنواع التواصل اللّفظي يعطي شعورا بالدعم والمساندة سواء كان موقف العناق سعيدا أم حزينا، ويشير إلى التقارب كما يعبر عن الحب والمودة والرحمة، كما يوحي بالغربة والوحدة وقد يدل على العزلة والوحشة، وهو ما دل عليه العنوان من خلال القصيدة، فالعناق عند ميلود يحيلنا إلى تجربة قاسية مريرة، يعيشها الشاعر مع المرأة، فهو يلتحم بها، بل إنه يريد أن يوغل في كيانها وأن يعرف خباياها، ليتحول من شاعر إلى مشرح يقول:

أفهرس أعضاءك،

خالقا لكلّ عضو عناصره و طبائعه،

تخومه و جاهله.

ولكلّ خلية جنونها.

أجمعك في نأمة التوحش

وأبسطك بحداد الغابات[1].

فهو في الحقيقة يريد أن يتغلغل في جسدها لمعرفة ماهية هذه المخلوقة، بل في ثنايا هذه الحياة ومجاهلها، كتفكير في الهروب من الحياة إلى نزواه، في صومعة بعيدا عن صخب هذه

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000، ص 42.

الحياة ومشاكلها فهو في صراع ابدي، صراع بين الخير والشر، بين الموت والحياة، يريد أن يتحدث عن الحياة والعالم بطريقة مختلفة لينفتح على مسارات الإنسان وقضاياه باحثا عن هويته لأنه يشعر بالغربة في هذه الحياة، وهى نظرته وفلسفته الخاصة في الحياة.

و(بَوْحٌ) _عنوان القصيدة السادسة_ يقصد به عادة الرغبة في الإقرار والاعتراف، والتصريح وغالبا ما يرتبط البوح بالحالة النفسية القلقة المضطربة، تجسد حالة الإنسان الذي يريد الإفصاح عن مكبوتاته الداخلية، وما تكتنزه نفسيته من قلق وتوتر وتأزم، كما يدل في نفس الوقت على الرغبة في التواصل مع الآخر، لفك عزلته النفسية واغترابه، والبوح هو أيضا رغبة الشخص في تقاسم فرحه وحزنه مع الآخر،ومشاركته أحاسيسه وانفعالاته،كما يحاول أن يحس به غيره، فيتعاطف معه، ومن هنا فان الشاعر وإن عبر عن تجربته الذاتية إنما يعبر عنها في إطار الجماعة، فقضيته قضية إنسانية والمشاعر التي هي بداخله إنما هي مشاعر الكثير من الناس.

وقد شدَّ انتباهنا من خلال دراستنا للديوان، ظاهرة ملفتة للنظر، تجذب انتباه المتلقي، تتمثل هذه الظاهرة، في وجود عنوانين لقصيدة واحدة، وهي القصيدة الأخيرة من الديوان، التي تشكلت من عنوانين (جنون الحواس) و(فهرسة الرغبة)، فقد حاول الشاعر أن يلامس حدود التجريب من خلال انطلاقه من رأسين لقصيدة واحدة، سعى فيها إلى خلق عناصر مغايرة، فهي علامة طبعت القصيدة وميَّزتها عن باقي القصائد.

وإذا عدنا إلى عنوان القصيدة جنون الحواس نجد أن الجنون في معظم الحالات يبطل فاعلية العقل ويجمد عمل الحواس، فالإنسان المجنون عادة مالا يتحكم في نفسه وفي انفعاله ولا يستطيع أن يخضع لتفكيره، فيصبح بلا عقل، وهو حال الشاعر، حيث أنه لم يعد بوسعه كبح جماح مشاعره وما ينتابه من أحاسيس و مشاعر، إذ انه فقد السيطرة على حواسه، ليجعل من الطبيعة لباسا له وهنا ينفتح الشاعر على العديد من التجارب و الأحاسيس.

وعليه، فإن الشاعر عرف انفتاحا على عواطف ومعاني إنسانية، جسّدها في أساليب فنية كالتناص الأدبي مثلا، حين انفتح على العديد من التجارب التي سبقته مما ولّد نوع من الغموض في نصوصه الشعرية.

ويمكن أن نقول أخيرا أن الشاعر قد اختار عناوينه بما يلاءم تجربته الشعرية وحالته الشعورية، وما يلاحظ أيضا سيطرة تيمة المرأة على هذه العناوين، التي تجلت لنا مضطربة الأفق متناقضة الحضور، كما تميَّزت بصفة عامة بالشاعرية، وتدفقها الدلالي، وهي لا تقل أهمية عن العنوان الرئيسي بل لعبت –تقريبا- نفس الدور الذي لعبه العنوان الأم.

3. التصدير:

التصدير عتبة من العتبات النّصية، لا تقل أهميتها عن باقي العتبات الأخرى، لها دلالة موازية لدلالات المتن، وهو عنصر مساعد للولوج إلى عالم النّص، فهو بمثابة الإشارة أو الومضة الضوئية التي تنير درب القارئ وتحدد له طريق القراءة الصحيحة.

هذا هو الدور الذي لعبه تصدير الديوان، الذي اختاره الشاعر بقلم الفيلسوف والشاعر المكسيكي السياسي (أكتافيوباز) ، من عمله الموسوم بـ (اللّهب المزدوج)، وجاء نص التصدير لميلود حكيم كالتالي:

" إن جسد شريكتي يتخلى عن كينونته

كصورة ليتحول إلى جوهر فسيح ليس له

شكل. جوهر أفقده وأستردّه في الآن

نفسه. هكذا نفقد ذواتنا كأشخاص

ونستعيدها كأحاسيس ... أن نحس

باللاتناهي، أن نفقد الجسد في الجسد الآخر

هي أيضا تجربة فقدان للهوية، تفتيت

للصور إلى ألف إحساس. سقوط في

الجوهر، الأقيانوسي، تبخر الذات ..." [1]

يستحضر الشاعر في تصدير ديوانـه نص مقتبس من عمل الشاعر (اوكتافيوباز) يحيلنا إلى انفتاح الشاعر واطلاعه على مختلف الأعمال الأدبية و الانتاجات العالمية، والنص هو من اختيار الشاعر نفسه، كون أن صاحب الديوان هو ميلود حكيم.

فالشاعر أو بالأحرى أي مبدع، لا يبدع من فراغ ولا يكتب إلا عن طريق التواصل والانفتاح على غيره، يستفيد ويفيد، يتأثر ويؤثر على غيره من التجار والأعمال، هذا الانفتاح يعمق من تجربة الشاعر ويزيد من معرفته وثقافته اتساعاً، فيجعل موضوعاته أكثر انفتاحا وشمولية على مختلف التجار الإنسانية والمسارات الكونية في كل زمان ومكان، فالشاعر لابد أن يعبر عن أمال وألام مجتمعه، ومن ناحية أخرى يعبر عن ألامه وأحاسيسه الخاصة ورؤيته لهذا الواقع ولهذه الحياة التي هي في حقيقة الأمر في أعمق أغوارها أحاسيس الأكثرية من أفراد المجتمع، وهنا ينفتح الشاعر على تجارب إنسانية إما أن يتقبلها وأما أن يرفضها ، وكلا الحالتين تولّد لديه عواطف وأحاسيس وهو حال شاعرنا، فالانفتاح ملمح مهم من ملامح الإبداع.

4. الهامش:

يقسم الشاعر الصفحة الشعرية إلى متن وهامش " مستثمرا في ذلك تقنيات الكتابة النثرية من أجل فتح نصه على فضاء بصري ثان تابع ومكمل لفضاء المتن، مستعينا في بلوغ ذلك بتقنية التفريع النصـــي"، حيث يضـع رقما أو علامــة إحالة (*) جوار كلمة من كلمات النص الشعري

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 07.

لتكون نص متفرغ يبدأ موضع الرقم في النص الأصل" [1] وقد اعتمد الشاعر على هذه التقنية في قصيدة (جنون الحواس) صفحة رقم (66) ويكون بهذا قد اختصر على القارئ جهد البحث والتنقيب متعمدا ذلك تذييل نصه، "محاولا إغناء النص بمصادر إشارية نصية وإحالة معرفية لتغيير أجزاء من القصيدة وتوضيح مصطلحات أو أماكن واردة أو عبارات" [2] لتكون سمة بارزة من سمات التجريب الشعري الفنِّي التي طبعت متن الديوان.

5. عتبة تشكيل الغلاف:

يحمل الغلاف العديد من العتبات والبيانات النصية وينقسم إلى:

1.5- الغلاف الأمامي:

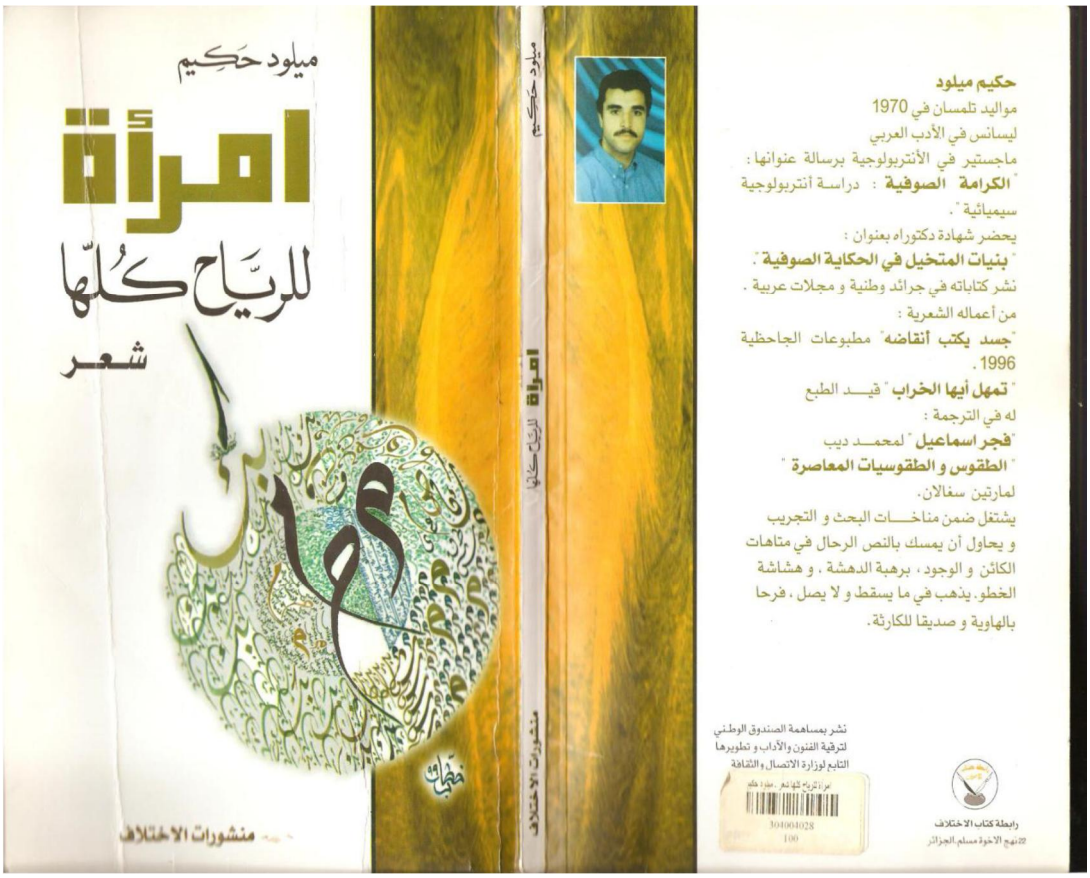
اهتم الشعراء مؤخرا بتصاميم واجهات أعمالهم، التي أصبحت تعكس العمل الأدبي، وصارت صورة الغلاف ضرورة من ضرورات العمل الإبداعي، تحوَّل من مجرد غلاف يحمل مجموعة من القصائد إلى صور فنّية، ومحفزا بصريا، قادرا على جذب اهتمام القارئ، قابلا هو الآخر للتأويل، ولم يعد المتلقي مشاركا فقط في إنتاج الدلالة، إنَّما أضحى أيضا مشاركا في صناعة الغلاف.

يتطلب منّا عنوان (امرأة للريَّاح كلِّها) معاينة بصرية، كون الغلاف أوّل ما يقع عليه بصر المتلقي وآخر ما يرسخ في ذهنه، يتكون الكتاب من جناحين اثنين، يضمان النص، تحمل واجهته الأمامية العناصر الآتية:

---

[1] زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دكتوراه مخطوطة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010، ص 459،460.

[2] التجريب الفني في الشعر الجزائري المعاصر، منتديات ستار تايمز، 2010/10/09. www.startimes.com



أ. اسم المؤلف:

ورد صاحب الديوان في أعلى الغلاف، على الجهة اليمنى فوق العنوان الرئيسي (امرأة) على جهته اليمنى، كتب بنفس الخط الذي كتب به العنوان الفرعي، وهو الخط الديواني باللّون الأسود، حيث نسب العمل إلى صاحبه، ليكون الديوان ملكا للشاعر.

ب. المؤشر الجنسي:

يدل على جنس الكتاب، ويسهل لنا معرفة جنس العمل الأدبي، كما يسهل عملية تلقي الكتاب، بلعب دور توجيهي، فالمتلقي بعيدا عن هذا المؤشر قد يتبادر إلى ذهنه ومن خلال عنوان الديوان، أنَّ هذا العمل قد يكون رواية أو قصة أو مسرحية، لذا كان تحديد العمل الأدبي ضرورة وقد عمد المؤلف إلى تصنيف عمله إلى (شعر) وتخصيصه، حتى يتجنب هذا التداخل .

ورد المؤشر الجنسي تحت العنوان الفرعي مباشرة على الجهة اليسرى تحت كلمة (كُلِّها)

مباشرة، وقد حقق وظيفته التعيينية من خلال تسميته لجنس النص وتخصيصه في (شعر).

ت. الأشكال والرسومات:

تضمن الغلاف عناصر سيميولوجية عدَّة، تعالق فيها اللَّغوي مع البصري، حيث رسم على سطح الغلاف لوحة تشكيلية، على شكل مجسم دائري مكون من حروف عربية مبعثرة، مكتوبة بالخط الديواني.

تمركزت في منتصف الصفحة إلى اليمين قليلا، تحت كلمة (للريَّاح) مباشرة، وكأن هذه الرياح عصفت باللَّوحة فجعلت حروفها مبعثرة متناثرة هنا وهناك، غير منسجمة في علاقاتها مع بعضها البعض،حتى أنها لاتستطيع أن تتعالق في جملة أو كلمة تتكئ عليها لتبين لنا هويتها، وتفصح لنا عن دلالتها، وهي بهذا تحمل عدّة رموز، اضطراب، وحدة، غربة فهي بحاجة إلى إعادة تشكيل أو إلى من ينسبها إليه.

ومن الواضح أن (حكيم ميلود) قد اعتمد على وسيط (خطاط) لإنجاز اللوحة، وذلك من خلال توقيعه تحت الرسمة (خطاب)، كما جاءت موافقة لمحتوى النص فقد ارتبط الشاعر بقضايا عصره وانفعل معها، مما تولد لديه صور كثيرة من الضياع والاغتراب والحنين، فلطالما كانت حالته تشبه حالة هذه الحروف المبعثرة.

مثلت هذه اللَّوحة على سطح الغلاف نصا بصريا، لتكون بذلك عبارة عن علامات إشارية حققت وظيفة بصرية أيقونية، كما أحدثت فجوة، بين القارئ والمبدع، وساهمت في عملية التلقي.

ث. دار النشر (منشورات الاختلاف):

وردت في آخر الغلاف في جهته الأمامية، وسط الغلاف أسفله بخط صغير نسبيا، أما الجناح الثاني أو الواجهة الخلفية يظهر عليه:

2.5- **الغلاف الخلفي**: ويظم العناصر التالية:

أ. **صورة المؤلف**: تمركزت في أقصى اليسار، ولم تساهم بأي شكل من الأشكال في بناء الدلالة.

ب. **معلومات المؤلف**: جاء فيها معلومات الكاتب، وأهم انجازاته العلمية، حيث أعطتها فكرة صغيرة حول الشاعر وطريقة كتابته ومساره العلمي، أما من حيث الخط فقد كتبت بعض انجازات الكاتب بخط عريض مثل (الكرامة الصوفية...، إلى غير ذلك من أعمال الشاعر)، وعلى أية حال، فقد ساهمت هذه العتبة بقدر ما في عملية التلقي، إذ تتيح للقارئ التعرف على المؤلف وأهم أعماله، ليأخذ بذلك نظرة حول صاحب الديوان.

ت. **بيانات النشر**: لم تساهم هذه العتبة في عملية التلقي، غير أنَّها قامت بدور قانوني أكثر من قيامها بدور فنّي، وقد استعملت بطريقة عادية مثلت قوانين حقوق الملكية، والتصنيف والإيداع، لم تشكل بصريا كما أنها لم تخدم نصوص الديوان، لذا اعتبرناها مجرد بينات قانونية.

3.5- **تشكيل الألوان**: ينقسم الغلاف من حيث الألوان إلى:

اللّون الأبيض الذي سجل عليه العنوان والمؤشر الجنسي ودار النشر، بالإضافة إلى اللّون البني الذي أخذ مساحة مستطيلة من الغلاف، نجد أيضا اللّون الأسود وهو اللّون الكتابة العادي، كتب به اسم المؤلف ودار النشر وكذا المؤشر الجنسي.

يتضمن أيضا الغلاف على اللّون الأخضر المصفر (لون أخضر يميل إلى الأصفر) الذي كتب به العنوان الرئيسي (امرأة) الذي ساهم في بروز عتبة العنوان.

نجد أيضا بعض الألوان المتداخلة التي رسمت بها اللّوحة التشكيلية، كاللّون الأخضر والأصفر والأسود والأزرق، وقد اكتسبت الألوان إلى جانب دلالاتها المعروفة، وبمرور الوقت دلالات اجتماعية نفسية جديدة، فالألوان لها:"القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان، ولديها

القدرة على الكشف عن شخصية الإنسان" [1].

دل العنوان الرئيسي (امرأة) على الإحباط والقلق والتوتر والاضطراب، كما دل اللون البني على الوحدة والحزن والاغتراب والتيهان، عكس هذه الألوان حالة امرأة الشاعر المضطربة القلقة اضطراب الرياح، الذي انعكس جليا على نفسية الشاعر.

II تشكيل البياض والسواد:

إن الصفحة الشعرية لا تكتسب قيمتها إلا من خلال تشكيل نصها، كما أن النص لا يكتسب أهميته وشعريته وتشكيله الفني إلاَّ من خلال امتزاج سواد الصفحة وبياضها، وهنا تتجلى لنا أهمية كل منهما فالقصيدة " تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصا بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة تحكمها مقصدية منتج الخطاب" [2]، حيث تتميز القصائد بفضلهما، وتكسبها بعدا بصريا وتمتلك الصفحة قيمتها الجمالية.

يتفطن القارئ أو الدارس لهذه الظاهرة من الوهلة الأولى، من خلال طريقة تحرير القصائد وتنظيم أسطرها الشعرية، وهيئتها الطباعية وانزياحاتها الكتابية. وقد قمنا بتقسيم تشكيل السواد والبياض إلى:

1. تشكيل البياض:

أول ما يثير المتلقي وهو يتصفح الديوان تلك المساحات البيضاء التي تكتسح الصفحات الشعرية بأكملها، حيث وصل عددها إلى ثلاثة وعشرين صفحة بالتحديد، وما يشد فضولنا أن هذه الصفحات بعددها غير مرقمة، ونحن نجزم هنا أن هذه الصفحات البيضاء ليست خطأ مطبعيا، ولا

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2، 1997، ص 288.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 213.

مجرد صفحات وضعها الشاعر في ديوانه اعتباطا أو أنه لا يمتلك فيها ما يقوله أو خانته وسائله اللّغوية، بقدر ما هي واجهة من واجهات التجريب التي حاول الشاعر تلمسها، ورغبته الملحة في الخروج عن الكثير من التقاليد والقوانين ومحاولته استيعاب الواقع الثقافي والاجتماعي.

وبتقديرنا: أنها تعمل على تفعيل عملية التلقي، ومحاولةً إشراك المتلقي في إنتاج الدلالة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإن لهذه الظاهرة اللافتة علاقة بحالة صاحبها، فهي لغة صمت رهيبة وحالة من التيه يعيشها الشاعر، وهي لا تكتسب دلالاتها في النص إلاَّ إذا دخلت صوب القضية وربطها بمدلولات السواد.

ستكون مهمتنا هنا هي محاولة الإحاطة بهذه الظاهرة وربطها بمدلولات النص، بوصفها علامات سيميائية لها دلالاتها في تفعيل وإنتاج دلالة النَّص.

تمثل هذه الصفحات ببياضها الناصع بمثابة السر الذي يكتنزه الشاعر داخل صدره، والذي يأبى الإفصاح عنه، هي صفحات يحس معها يذوب فيها وتذوب فيه، تخلقه ليخلقها، فهي حالة داخلية معقدة يؤلف فيها بين مشاعره وبيـن بياضها، ليخلق فيها قولا صامتا فذًا، يداعب الصفحات، فيتحسس بكيانها، يحيِّ أجزاء منها ويقتل أخرى، فكما قال بول إيلوار "للقصائد دائما هوامس بيضاء كثيرة هوامش من الصمت تحترق فيها الذاكرة لتعيد هذيان بلا ماض". [1]

هذه الصفحات البيضاء كونها تلغيــز لرؤية القصيدة تترك القارئ يتخبط فــي عتمة البياض، وهي بوصفها نصوصا قابلة لأن تكون نصوصا ثانية ينتجها القارئ، حيث أنه يمكن أن يكتب عليها ما يشاء، لتصبح نصوص المتلقي لا نصوص المبدع، ذلك أن الشاعر قد أبى الإفصاح عن سرها مسبقا، وبهذا فإن المتلقي يشارك الشاعر في حبره السري، ويغدو فاعلا لا مستقبلا وممثلا لا مشاهدا، وهذا ما طمحت إليه القصيدة الحداثية.

[1] محمد نجيب التيلاوي، القصيدة التشكيلية، ص 293، 294.

إن الشاعر في هذه الصفحات البيضاء، يحلق بنا في سماء البياض يخرج بها من القول بالصوت إلى القول بالصمت، ومن الكتابة بالسواد إلى الكتابة بالبياض، ومن شعرية الكتابة إلى شعرية الصمت، إنه فعل تجريبي يمس بشرف القصيدة، وهو بهذا يخلق لنا لغة قوامها الصمت.

تعتبر هذه الصفحات، صفحات تجريدية، بل درجة عالية من التجريد، ونقصد بالتجريدية أنها صفحات دون مرجعية معيّنة، سوى تجربة الشاعر وتجريبه إنها تجـريد الصفحة وتجسيـد المتلقي، تتوحد فيها هواجسه وعوالمه الداخلية، مثّلت لنا شفرات صامتة، عمقت رؤية شاعر لعالمه، كما ساهمت في تفجير دلالات النص لتشكل لنا إنزياحات صامتة.

مثلت هذه الصفحات البيضاء العالم السماوي الذي يحلق فيه الشاعر، عالم امرأته الخرافية الطاهرة النقية من شرور هذا الزمان، التي اعتبرها حلمه وموطن اغترابه. يلجأ إليها كلما انتكست حالته وشعر بضيق هذه الحياة.

2. تشكيل السواد:

لم يلتزم الشاعر في تجربته هذه بمكان ثابت لتحرير نصوصه الشعرية، فأينما تجوّلنا إلَا ووجدنا عنصر البياض، فهو يحيط بالقصائد من كل جوانبها، حيث زاوج الشاعر في تشكيل قصائده بين بياض الصفحة وسوادها، يتناغم فيها محو الكتابة مع بلاغة السواد لتشكلا لنا توازي نصي حيث يتواز تشكيل البياض مع تشكيل السواد في الصفحة يتناغم وبياضها مع سوادها، فهناك قصائد تبدأ من منتصف الصفحة وأخرى من آخرها.

يقسم الشاعر الصفحة إلى حصتان تكاد تكون متساويتان، حصة للبياض وأخرى للسواد، حيث تمتد المساحة البيضاء لتصل إلى نصفها، ثم تصطدم بسوادها، ليتوقف فيها نزيف البياض ويسده السواد لتنطلق القصيدة المعنونة بـ(حبيبي) [1] فتأتي الصفحة على الشاكلة التالية:

[1] ميلود حكيم، ديوان امرأة للرياح كلها، ص 09.

حبيبي

أوَّلُ الشوق حبيبي
آخِرُ الشوق حبيبي
ونشيد الماء في جرح البحيرات حبيبي
غابة تبكي على حرقتها في المطر الغامض
فجرا
ومواويل تشقُّ الشَّعب في خطوة الرعاة
حبيبي

يكابد الشاعر في سماء هذه الصفحة آلامه، تغيب فيها ذاكرته، ينغمس في بوتقة الصمت، تندمج روحه مع عالم اللاواقع، يبتعد فيها عن زخم الحياة مغامراً داخل أغوار الذات، ينغلق على ذاته، ويتقوقع داخلها في عوالم المكبوت محلقا في سماء تاهت فيها ذكرياته، فهو في حالة شعورية لا يستطيع أن يبوح فيها إلاَّ في بياض الصمت، والحقيقة أنَّ هذه الصفحات البيضاء أو مساحات الصمت، ليس مجرد بياض هش ليس له فاعلية، إنَّما هي صفحات مهموسة، يهمس فيها الشاعر بصوته، ويكتب فيها بمشاعر خفية عادة ما لا يظهرها البشر لبعضهم البعض، إنها لغة صامة يندمج فيها صوت الشاعر مع صمته.

يعود الشاعر من فضائه السماوي، وتعود معه ذاكرته، ليصطدم بأرض الواقع، ومع هذا يغادر مساحات البياض فضاءات الصفحة، وتكتسب الصفحة ضجيجها ونشاطها من خلال الحبر الأسود، لتتحول الدلالة من المكبوت إلى المكتوب، ومن الصمت إلـى الصوت، يواجه فيها البياض

سواد الصفحة النَّد للنّد.

تكتسح هذه الظاهرة تقريبا جل الديوان، حيث يتشارك البياض سواد الصفحة، وهنا يشرع الصمت في انتهاك فضاء القصيدة وتشكيل صفحاتها، فتارة يشارك السواد بياض الصفحة، وتارة أخرى يجتاح الصمت سوادها، وفي ظل هذه اللّعبة، تنقبض الصفحة وتمتد تارة، وتتكمش وتنساب تارة أخرى، في حركة صراع دائم وفقا لأجواء التجربة الشعورية.

خلق هذا التناوب نوعا من التناظر والتوازي وهنا يتساوى إحساسات الشاعر والمساحات الصامتة، "وهنا لا يعني انفصام السلسلة النصية وتلاشي الحلقات الغائبة في النص، بل هو استمرارية القول الشعري، والفيض والكتابة ولكن بالحبر السري المفرغ من اللَّون" [1].

يتربص البياض بخطاه متجولاً في كل الصفحات الشعرية ليصل إلى آخرها، لينطلق السواد خجولا في تحريره للصفحة طبعتها حالة الشعورية على متن الصفحة (31) من قصيدة (أنثي الفداحة) فكانت على النحو التالي:

تركت ريشا قليلا لصرخة خرساء
في أسلاك الأعمدة الكهربائية

عملت هذه المساحات البيضاء على تفعيل النص إيقاعيا، وبصريا من خلال الصوت/الصمت، يتشكل لنا هذا الايقاع منن خلال تناوب صوت الشاعر مع صمته.

يعكر البياض صفوة السواد فيتعدى أحدهما على الآخر،وبتقاسم كلاهما تجربة الإبداع الشعري

[1] كمال فنيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، مرحلة التحولات (1988-2000)، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010، ص 24.

دون كلل أو ملل، "لهذا يكون الحديث عن سيميائية البياض والصمت أمرا مراوغا بما أن الصمت انحباس للكلام واختفاء العلامة، والبياض هو خلو النص من الدوال" [1].

أما في قصيدة(جنون الحواس) وهي أكبر قصائد الديوان، بتهافت البياض ويكتسح السواد الفضاء المكاني في تدفق متواصل تتدفق معها الأسطر الشعرية دون توقف ممثلة حالة من الهذيان لينخفض بعدها ويتباطأ وتتشظى الكلمات وتضمحل لتتلاشى كليا فيخيم الصمت على الصفحة وهكذا دواليك، إذ أعطى الشاعر لنفسه حرية الكتابة، ولم يقيد نفسه بأن يبدأ من مكان واحد، مبرزا تميزه تاركاً بصمة حضوره على متن هذه القصائد بعددها، وتمثل ذلك في قصيدة (عناق):

أنا النازف كالصحراء :

الدهشة خطوة الضِّد

و الدرب حسك وشوك [2]

يتضح لنا أن الشاعر لم يتقيد بنقطة بداية محددة في تشكيل أسطره وهو ما انعكس بصرياً، لينهض البياض منافسا السواد متغلغلا في ثناياه، مجسدا لنا حالة من الوحدة والغربة الروحية.

تعلو تجربة الشاعر في القصائد النثرية وخاصة القصيدة الأخيرة (جنون الحواس) التي تميزت بكثافتها، حيث يشد فيها الشاعر الدوال وينثرها دون توقف وهو بهذا في حالة غرق متقاسما مشاعره مع غيره، منفتحاً فيها على نصوص وتجارب عدّة.

هكذا كان تشكيل الديوان، في ظل تمازج الأبيض مع الأسود وتداخل الصمت مع الصوت، مارست هذه الثنائية رقصات جمالية، عانق فيها سواد الصفحة بياضها، محققا الديــوان شعريته مساهماً في

[1] الجوة أحمد، سيمياء البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، (مقال)، الملتقى الدولي الخامس، سيمياء النص الأدبي.

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 44.

جذب بصر المتلقي، الذي كان على عاتقه حل هذه المعادلة.

III علامات الترقيم:

تعد علامات الترقيم من بين الظواهر الكتابية التي اعتمدها شعراء الحداثة، باعتبارها عنصر من عناصر الإثارة التي تلعب دورا في تشكيل القصيدة بصريا.

وعلامات الترقيم "وضع علامات اصطلاحية، معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات لإيضاح مواضع الوقف وتيسير عملية الفهم والإفهام" [1] وهي بهذا تساعد على تنسيق وترتيب أجزاء النص وتنظيم عملية القراءة.

والدارس لهذا الديوان يلحظ بأن ميلود حكيم قد اتجه نحو توظيف هذه الأيقونات على اختلافها، والتي شهدت حضورا حيث شغلت حيزا كبيرا من الفضاء النصي للديوان، وسنقوم يتتبع حضور هذه الظاهرة في الديوان.

تنقسم علامات الترقيم إلى:

1. **محور علامات الوقف:** يقصد بمحور علامات الوقف، علامات الترقيم التي " توضع لضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم: النقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقط الحذف" [2]

وقد كان توظيفها في الديوان كالتالي:

1.1- النقطة: وصورتها البصرية [.]:

استعملت هذه العلامة كدلالة على الوقف، وهي " تشير إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله

[1] عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط 1، 2002، ص 103.

[2] المرجع نفسه، ص 105.

عن ما بعده معنى وإعراباً، كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوى القول إضافة إلى أنَّها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود أثناءها بالنفس الضرورية لمواصلة القراءة" [1] ومثال ذلك قوله في قصيدة (جنون الحواس):

أفق عائم كسور في الروح. قليل من

الأرق ليمتد الليل ليلا طويلا. طفولة لا

تأتي. شاي له نكهة البراري. بين الرشفة

والرشفة يتفتح الشوق. نهار آخر يذهب في

الزوال الأكيد. غمام يرش نعاس الصيف على

فاكهة في آخر اللهفة. ريح خفيف وعليلة

تداعب النسيان. بابا إليك. نافذة تطل على

شارع ملأته القطط. [2]

يشهد هذا المقطع ازدحاما واضحا واستعمالا مكثفا لنقط، حيث يتنفس الشاعر مع كل نقطة صدى آلامه.

فصلت هذه النقط بين جملة وأخرى، ودلت على انتهاء الكلام إعرابا، حيث توقفت الدلالة مع توقف الدفقة الشعورية، ضف إلى ذلك أنها جنبت الاسترسال في الكلام، وفي نفس الوقت نظمت عملية القراءة، كما ساهمت في إظهار النص على شكل مقاطع منظمة من حيث الدلالة،. فالشاعر هنا يحلم أن يعود إلي عالم طفولته، عالم الصفاء والنقاء، عله يحظى بليلة هادئة ونوم هنيء بعيدا عن صخب هذه الحياة وتناقضاتها.وقد عملت هذه علامات على إظهار النص بصريا.

---

[1] عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص 106.

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 86.

2.1- نقطتا التوتر: وصورتهما البصرية [..]:

هي عبارة عن نقطتين متتابعتين أردفهما الشاعر في ديوانه كعلامة ترقيمية أيقونية لها دلالتها، ومن النصوص التي استعملت هذه العلامة قصيدة(جنون الحواس):

ليل يؤانس فراغ القناع وريشه .. ليل

يداهم مداخل الرقة .. ليل يعطيك اسما وثوبا

حفيفا لتأسري وعولي في فخاخ غنائك

الرعوي .. ليل يتقمص مباهجك الباطنية،

يحرك فيك حديقة الحواس مؤججة بفتنة

الوسن. [1]

تتجلى لنا نقطتا التوتر في السطر الأول، الثاني، والرابع، حيث وردت مباشرة قبل لفظة (ليل)، وجاءت مرافقة لها، فالشاعر يجد نفسه ساهرًا مع ليل دون مؤانس، لأنه وحيد اعزل يكابد هموم الحياة لا يجد من يواسيه، فلا بد لهذا الليل أن ينجلي ويتبدد، وأن يظهر ذلك الطيف الذي يضيء عتمة ليله يؤانس ليلته الحالكة، وقد توزعت هذه الانفعالات على سطح الصفحة الشعرية.

وما يلاحظ في هذه الأمثلة، أن هذه النقاط أسقطت الروابط النحوية في النص، إذ كان بإمكان الشاعر أن يضع بدلها رابط من الروابط، كحرف الواو مثلا أو حرفا من حروف الجر، وبما أن الشاعر لا يؤمن بكل ما هو منطقي مألوف، فإنه قام بإسقاطها مطبقا قاعدة اللامألوف،هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإنها عملت على تبطيء إيقاع القصيدة، إذ يتوقف المتلقي عن القراءة لحظة التوتر الشاعري ثم يعود بعد انقطاعه مباشرة.

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 94.

3.1- نقط الحذف: وصورتها البصرية [...]:

سميت أيضا بنقاط الاختصار، وهي عبارة عن ثلاث نقاط متتالية أفقية، وهي أكثر العلامات الترقيمية انتشارا واستعمالا عند شعراء الحداثة وأشهرها، وظّفها الشاعر في قصائده، ظهرت كتقنية بارزة في الديوان محل الدراسة، خاصة في القصيدة الأخيرة (جنون الحواس) التي حملت أكبر عدد من علامات الترقيم كونها أكبر قصائد الديوان.

يقول الشاعر في قصيدته (امرأة):

امرأة حدّقت في شوقها

ففاجأتْ قلباً حزينْ ... [1]

وفي قصيدة (بوح):

ضمَّني يا أيها الطاعنُ في ليل منافيك

أنا امرأةٌ من وله تسهرُ ملحا لتلا ويحك

من دفلى ورمَّانٍ هواي ... [2]

يقوم الشاعر في هذه الأسطر الشعرية بتشكيل نصه بصريا، مستعينا بنقاط الحذف، والتي سمحت للقارئ بأن يعيد ترسيهما وفق الشكل المجسد في النص، فالشاعر هنا يتخذ من المرأة قناعا ليعبر من خلالها عن واقعه، وعن غربته وسط أهله، وهي غربة متصلة بنفسيته وبفلسفته الخاصة في الحياة.

وعلى أية حال، فإن هذه النقاط تتجاوز حدود الحذف لتأخذ تفسيرات متعددة ومختلفة باختلاف كل قارئ ومرجعياته.

---

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

4.1- الفاصلة: وصورتها البصرية [،]:

نقرأ حضور الفاصلة في قصيدة (جنون الحواس):

وأسير، ناهبا في جفولي حقول الدعابة

السوداء، مشهرا وردة اليتم، وشوقا أبديا،

وقلقا معتمدا، وحريرا أليفا لجسدك المنتظر

هناك. [1]

وفي موضع آخر:

أجلستني في موقف البعد. وقلت لي: لا

ترني بعين الفناء، ولا تقربنـــي بخطـــى

الحرص، ولا تلمسني بيد الرغبة، لأنّ الرغبة

رهبـــة، ولا تكّلمنـــي بـالخوف حتـى تشـف

جوانحك المقرورة، ولا تعطنـــي بـالمنع، ولا

تَحْلمْني في صفة كي أبقى جوهرا، [2]

استخدم الشاعر الفاصلة في هذه الأمثلة الشعرية، حيث أردف هذه المقاطع بفواصل، جاءت بمثابة الإشارات المرورية التي تنظم سير السطر الشعري، كما، عملت على تنظيمه، وضم الجمل إلى بعضها البعض، فحيثما وجدت فاصله تتوقف الدفقة الشعورية وتتوقف معها دلالتها.

عكست هذه الفواصل حالة الشاعر المتوترة، فهو ينغمس في حزن مشوب يريد أن يعرف موقعه من هذا العالم، معبرا عن غربة الإنسان.

---

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 78.

[2] المصدر نفسه، ص 114.

أتاحت هذه الفواصل للمتلقي التوقف الضروري أمام هذه الإشارات لاستيعاب الأفكار وفهمها.

أما الفاصلة التي وضعها الشاعر بعد (وشوقا أبديا) في المثال الأول، (ولكي أبقى جوهرا) في المثال الثاني، ومن خلال ربطها بالأسطر، فإننا نستنتج أن الكلام لم ينتهي بعد، وأن الدفقة الشعورية لا تزال مرتبطة بالدلالة التي بعدها، ومن هنا يتضح لنا كيف أن الفاصلة ساهمت في تنظيم النص وربطها بمفاصله.

5.1- علامتا الاستفهام والتعجب: وصورتاهما البصرية على الترتيب [؟]، [!]

تدل علامة الاستفهام على الحيرة والقلق، كما تعبر علامة التعجب عن التأثر والانفعال، ونرصد حضور علامة الاستفهام في قصيدة (جنون الحواس) كالتالي:

يا امرأتـــي هل لي إلا الصمت يحنـــو على

عجزي، وينقذني من غرور الوصـــول؟ أنـــا

الطريق إليك. فهل من مجير؟ [1]

وقوله:

فهل من درب إليك؟ [2]

يبني الشاعر نصه على علامات استفهامية، حيث تتجلى لنا نبرة التساؤلات التي يثيرها، مخاطبا امرأته مستنجداً بها، يسألها عن سبيل الوصول إليها، مصورا لنا بانوراما الأحاسيس الداخلية،، بعد أن أغلقت في وجهه كل السبل أرهقته الطرق، يناجيها لتقنقذه من غربته وتيهه في دروب الحياة، عله يحظى بلقائها، لقاء ينجيه من غربته ويشفي غليله، يتساءل فلا يجد جوابا لمخرجه،مستعملا الاستفهام (هل)،وهو بذلك يثير فضول القارئللبحث عن إجابات لتساؤله والحقيقة

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 90.

[2] المصدر نفسه، ص 94.

أن الشاعر هنا يحاول استيعاب أحداث واقعه.

ساهم هذا التساؤل في تشكيل إيقاع القصيدة، من خلال نبرات صوتية التي أثارها الاستفهام، وقد حقق النص شعريته وجماليته من خلال تضافر المستوى الصوتي مع المستوى الدلالي، حيث جاء الإيقاع متناغما مع نبرات تساؤله، ضف إلى ذلك، أنها حقَّقَت علامة وقف، ذلك أن المتلقي سيقف أمام تساؤل الشاعر قليلا ليفكر فيه مليًا، وهو أيضا ما عملت على تفعيله علامة التعجب، حيث جاءت في معظمها، مرفقة بعلامة الاستفهام، مثلما جاء في قصيدة (جنون الحواس):

.. حين أراك أجيش بالسؤال، ما

الذي ينام فيك؟! ما الذي يهرب فيك ؟! [1]

وفي قوله أيضا:

هل أعرفك حقا .. هل أعرفك حقا .. هل

سأعرفك حقا؟!.

نلاحظ اجتماع علامتي الاستفهام والتعجب في سطر شعري واحد، معبرة عن حالة الشاعر المضطربة والمتوترة، إذ يتخبط بين واقعه وحلمه، بين ماضيه، وحاضره، ومستقبله، من خلال الأفعال (هل أعرفك، هل سأعرفك...) متسائلا عن محبوبته وماذا فعل بها هذا الزمن، وهو ما أثار فيه التعجب و الحيرة والانفعال من خلال اقتران كل من علامتي التعجب والانفعال، التي دلت على عدم اليقين، ليأتي الشاعر مرة أخرى ويجيب عن تساؤلاته المحيّرة في قوله:

لا أظن .. فأنت هبة الفراغ الصديـــق،

وغريزة الحجر مُدْيَةُ الأبديـة فـــــي قلب

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 100.

العاشق المستحيل. [1]

وهنا تظهر لنا صورة التعجب والاستفهام كاملة، حيث تحمل نبرة تهكم وسخرية فهو لا يريد الرجوع إلى الواقع بل يريد أن يبقى محلقا في عالم امرأته الأسطورية، بعيدا أن تناقضات هذا الوقع. و وحدته القاسية، وهنا تتجاوز علامات الترقيم وظائفها العادية لتدخل في صلب الرؤيا الشعرية.

2. **محور علامات الحصر**: وتظم العناصر التالية:

1.2- **النقطتان الرأسيتان/إشارة الضرب/الشرطة:وصورهم البصرية (:)، (*)، (-):**

ارتأينا أن نجمع هذه العلامات مع بعضها البعض، لصدورها في نص واحد، الذي ورد على شكل حوار درامي، ونورد مقطعا منه:

تصرخين: إني أشتهيك يا حبيبي ..

فيكون غبش من هوى، شفتان تعتقان

رضابا يسيل،

تتواصلان في النبوءات ..

*** فمك حلو يا حبيبي**

- فمك عسل ولوز، وتمر صحراوي

يئن ويهتف بالبوح ..

*** هل أمسكت نهلة في دمي؟**

- أمسكت هديلا يرقص بين تواشيحك

الغائبة، [2]

---

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 139.

[2] المصدر نفسه، ص 68.

تستعمل النقطتان الرأسيتان عادة للتَّوضيح والتّفسير، كما تستخدمان كدلالة على الحوار، أو قبل بداية القول، بمعنى أن صاحبها، قد يحكي أو يروي أو يقول شيئا، وهذه هي الدلالة التي وظفها الشاعر في النموذج أعلاه.

كما استعمل الشرطة وعلامة الضرب عند بداية الحوار بين المتكلمين، حيث دلّت الشرطة على صوت الشاعر، إشارة الضرب على صوت المحبوبة.

وقد لجأ الشاعر إلى هذه التقنية كاستغناء على التصريح باسميْ المتحاورين، فبدلا أن يقول مثلا (الشاعر، المحبوبة)، وضع بدليهما علامتي ترقيم، حوّل فيها الأسماء إلى إشارات، وهذا الاستعمال في حقيقة الأمر ما هو إلاَّ أسلوب تجريبي اكتسبت القصيدة من خلاله ملامح جديدة.

ساهمت هذه العلامات على تنشيط الحوار بصفة عامة، وكثفت من حركية المشهد الدرامي، كما عملت على تحريك الشخصيات، وساهمت في إظهار الحوار بصريا ورصد حركته مشهديا.

2.2- العارضة المائلة: وصورتها البصرية [/]:

تستعمل هذه العلامة الأيقونية للفصل بين الأحداث والانتقال من حدث إلى آخر، أو للفصل بين جملتين، ويقصد بها "وضع عارضة رأسية مائلة بين مفردتين، أو عبارتين أو أكثر في النص الشعري للدلالة على التوحد والوقوف" [1]، وقد احتوى ديواننا على هذه العلامة، في قصيدة (امرأة للرياح كلها):

هناك في غطرسة المجد البليـــد

وفي الخطب التي يرمّمُها بنّاءون

بأيدٍ من حنينٍ ثم يصرخون :

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، نقلا عن: ليندة بولحارس، التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية، ص 25.

/جزاءُ سنمار/[1]

يضع الشاعر الحكاية الأسطورية الرمزية /جزاء سينمار/ بين عارضتين يتوحد فيها الرمز مع الدلالة ليشحنه ببطاقات إيحائية جديدة، كجزاء لما لقيه الشاعر من واقعه الأليم.

3.2- القوسان الهلاليان: وصورتهما البصرية [()]:

سميا أيضا القوسان، ويستعملان لأغراض متعددة كالحصر والإيضاح، والتحديد كما يستخدمان عند ذكر الأرقام والتواريخ، أو عند ذكر بعض المصطلحات ... ومن أمثلتها ما جاء في قصيدة (امرأة للرياح كلها):

آثارُك تمحوهَا ريـــــاح

تَضحك ببطشة ما ينتهي كي ينتهي

(وحدهَا الريحُ تعرف كيف تحمي

الأبدية من عيون فانية)

ولكن هناك دائما شفافية

تجلو عبيركَ لشمَّام المسافـــــات [2]

وظّف الشاعر قوسان في السطرين الثالث والرابع كشرح للفكرة، فالإنسان مهما أخفى الحقيقة لا بد وأن تظهر في يوم من الأيام، فالحق حق و الباطل باطل، وان لم تكن هناك عدالة على الأرض، فهناك عدالة في السماء، كما أضفت على النص تشكيلا بصريا.

ونجد هذه التقنية في موضع آخر لكن بمدلول مغاير في قصيدة (جنون الحواس):

(..) يا طفلتي الشمسية لا يبقى في يديّ

---

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

سوى الريح. أنا هكذا، مستعجل دائما لأصل

إلى خسارة شاخصة في البعيد ... [1]

نلاحظ أن هذا النمط من الأقواس جاء بدلالة الكلام المحذوف، أي أن هناك كلام في هذه الأسطر الشعرية لا يريد الشاعر الإفصاح عنه، حاول من خلالها ترك المجال للمتلقي حتى يسد هذه الثغرات، وإعادة بناء الدلالة المحذوفة، إذ يحاول اكتشاف من خلالها تلك الحلقات المفقودة.

حيث جعل الشاعر هنا امرأته طفلة تلبس رداءً شمسيا، فهو ينفتح على عالم الطفولة ويحلق في السماء كدلاله على الضياع، و وظف الشاعر أيضا علامات غير لغوية أخرى، في قصيدة (امرأة للرياح كلها)، حيث قسم القصيدة إلى مقاطع مرقمة من 01 إلى 03، ساهمت في تنظيم الحالة الشعورية، وقدمت النص عبر دفقات متباينة اختلفت من مقطع إلى آخر.

IV التشكيل البصري والأشكال الهندسية:

وظف الشاعر أشكالاً هندسية مختلفة، كالمربع والمستطيل المثلث، والتي تنتمي إلى الحقول العلمية كالهندسة والرياضيات، هذه الأشكال بتنوعها لا تُحقق قيمتها وجماليتها إلا من خلال ارتباطها بدلالات نصوصها، لأن: "القصيدة التشكيلية لا تستعيض بالصورة البصرية عن التعبير بالصورة اللفظية، لأنها تحتاج إليها معا، لا لأحدهما عن الأخرى في هذا النوع من القصائد" [2]، وقد أعطت هذه الأشكال مظهرا بصريا للقصائد، وساهمت في تشكيل معمارها، والمقصود بالأشكال الهندسية " مجموع الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص دون أن يكون لها طابع أيقوني، ولا أن توظف اللغة في بعدها البصري من أجل بنائها" [3].

---

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 102.

[2] محمد نجيب التيلاوي، القصيدة التشكيلية، ص 06.

[3] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 246.

ومن خلال تدقيقنا في المنجز البصر الديوان وجدنا أن الشاعر قد وظّف الأشكال التالية:

1. شكل المربع:

يمكن أن نستجلي هذا الشكل الهندسي من خلال الترسيمات السطرية التالية في قصيدة (امرأة للرياح كلها):

تكشفين لطفةَ الدم الذي

لا يشبه إلا دموعَ إلهٍ نام

عند أوَّلِ البياض أخرس

إلا من خطيئة اللعثمة. [1]

وفي مثال آخر من قصيدة (أنثى الفداحة):

عندما ستذكـرين قلبًا موحشـا

أشعلَ وحدَه شموعَ العمرِ ليذكـرك.

ستذكرين رجفةً كتومةً تحت ثيابِـك

عندما كان ينحت ملمسًا لمخمِلك

ساحبا هديلَ الأحراشِ إلى رقصتـكِ

الملفوفة بكل الأعاصير [2]

يتضح لنا من خلال هذه الأمثلة كيف أن الشاعر استثمر الفضاء المكاني للصفحة كي يرسم عليها أشكال هندسية مربعة والتـي تتمثل في " كل شكل هندسي يتكون من أربـع أضلاع مثل

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 29، 30.

المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع" [1] وقد جاءت هذه الأسطر على هيئة واحدة لتشكل لنا شكـــلا هندسيا مربعا، نتج عن تعادل تركيبة الأسطر من خلال تتالي السواد ضمن نسق واحد منظم.

2. شكل المستطيل:

بالعودة إلى الديـوان نجد أن المستطيل من أكثر الأشكال الهندسية استعمالا من قبل الشاعر، إذ يطغى هذا الشكل على القصائد مثل قصيدة (حبيبي):

لمسات حبيبي رقصة الهتك المباح

يقطر الطّلّ عليها في الصباح

موقظا فيها الأريج

و غوايات الرياح

صرّة المرّ حبيبي

بين ثدييه أبيت

رئة البحر حبيبي

شفة الرمل حبيبي [2]

جاءت هذه الأسطر مرتبة ضمن نسق واحد مستطيل الشكل، تستطيل معها المسافة البصرية، من خلا نقله لنا ملامح الحبيب تدريجيا، وقد اعتمد الشاعر على هذا الشكل الذي يقوم على تلاحم بين الدلالة الصوتية والبصرية، حيث نجم عنه تماثل في القوافي (الأريج، الصباح الرياح، حبيبي، أبيت، حبيبي، حبيبي ...) وهي قوافي ساكنة، جسدت حالة الشاعر المختنقة لتعبر

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، نقلا عن: ليندة بولحارس، التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية، ص 46.

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 15.

عن شوقه و توقه و حنينه لهذا المحبوب.

ويتكرر هذا الشكل في قصيدة (لك):

كوني ليدي أكثرَ من لمْسها

لعيني أكثرَ من لمحها

لأذني أكثرَ من سمعها

لقلبي أكثرَ من نبضـــه

لخطاي أبعدَ من تيهـهـــا

وكوني لي مفازتي الباقية [1]

إن المتمعن في هذه الأسطر الشعرية، يجد نفسه إزاء شكل مستطيل، اكتسبت هذه الأسطر فضاءها البصري المرئي من خلال تشكيلها الهندسي، حيث تستطيل الأسطر ثم تتوقف وفق مد بصري متوازي، تتساوي تقريبا من حيث عدد الكلمات.

كما وردت على نسق إيقاعي واحد، من خلال المفردات (لمسها، لمحها، سمعها، نبضه، تيهها)، وهو بهذا يدعو امرأته الأسطورية آن تلازمه وان تتلاحم حواسه بحواسها، بل انه يريد أن يصير رجلا أسطوريا وان يعيش في عالمها النقي الطاهر بعيدا عن صخب الحياة وصراعاته. لذا كان هذا الشكل اقرب لنفسيته حيث يتلاحم في نسق واحد تلاحم الشاعر بمحبوبته.

وقد دل هذا الشكل على موقف واحد راسخ، ألا وهو رفض الشاعر للواقع، كما عمل على تحريض بصري من خلال شكله المرصوف ضمن نسق واحد، يتقاسم فيه سواء الصفحة وبياضها.

3. شكل الخط المنكسر:

نلمس هذا الشكل في قول الشاعر:

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 39.

... لم نرابط إلا قليلا في انتظار الماء

لم نعبر هبة الأمشاج

نتاخم الصهيل بطقوس المطر الغائب

ونجلس في عثاء الحالة

نلمس المخمل اللين لنداء

يمسك البحر من فيض الموجة العالية

ونأسر في شباك الصيادين [1]

وفي مثال آخر من قصيدة (لك):

لك حين تبقين بغيرِ رذاذِ

واجفةً تحتقن العرافة فيك

لتولد في آخر الوله

غيمة مرشوشةً بالريبة

نار رعاة لم يطفئوها جيّدا

رائحة رَوْث البقر في قرية

تحرسها الذئاب

آثار خراف تتسلّق الأعالي

لتضيء العشب بجوعها [2]

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة اعتماد الشاعر على شكل الخط المنكســـر حيث قسم المقطع

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 43، 44.

[2] المصدر نفسه، ص37.

على دفقات شعورية متفاوتة الأطوال، تطول وتقصر حسب حالته لتشكل رسم هندسي منكسر.

فهو في هذه الأسطر ينفتح على تجارب غيره، يشعر بأنه بلا هوية كما ينتابه شعور بالضياع وفقدان الهوية الإنسانية، يتحول الناس عنده من غرباء إلى خراف تائهة ضالة تتسلق الأعالي، تحوم حولها الذئاب في متاهات الضياع، يحاولا الانتصار لأخيه المظلوم، بل يريد أن يغير هذا الواقع. وهي صورة تعكس ما يربد الشاعر أن يعيشه وبين واقعه المعيش.

V التشكيل البصري والفن السينمائي:

يعرف الفن السابع (السينما) بأنه أكثر الفنون انفتاحاً، كونه قادراً على احتضان معظم الفنون الأخرى، على اختلافها، " فهي تشترك مع الفنون التشكيلية في حقيقة كونها تشكيلا مرئيا يسقط على سطح ذي بعدين، ومع الرقص في قدرتها على معالجة الحركة المنسقة ومع المسرح في قدرتها على خلق كثافة درامية للأحداث، ومع الموسيقى في قدرتها على التأليف في إطار الإيقاع والجمل الزمنية، ومع الشعر في قدرتها على وضع الصور إلى جانب بعضها، ومع الأدب في قدرتها على الإحاطة بالتجريد المعروف في اللغة عموما عن طريق الشريط الصوتي" [1]، ومن هنا تتأكد لنا طفولية العلاقة الموجودة بين السينما والأدب عموما وهي علاقة وثيقة الأواصر.

هذا أسهم في التقارب بين الشعر والسينما، فالكتابة السينمائية لها بناءها وتركيبها، وأسلوبها وبلاغتها، كما أنه نص له بداية ونهاية، وهنا نلحظ التشابه الذي يظهر لنا جليا من خلال "المقارنة بين اللغة المكتوبة وبين القلم السينمائي، فتشبهت المقاطع السينمائية بالفقــرات، و اللقطات بالجمل، والمقطع بالفاصلة والتلاشي بالنقطة وكثيرا ما شبهت الكاميرا بالقلم" [2].

---

[1] جانيتي لويدي، فهم السينما، تر، جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، د ط، 1984، ص 77.

[2] محمد تيسير الزياتي، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، د س، ص 31.

يتفق الشاعر مع المخرج على إثارة المتلقي من خلال الصور والمشاهد التي يقدمانها وكذا محاولة كل منهما على إظهار الجوانب الجمالية والشعرية واستنكاه الصور لغرض فنّي جمالي.

وقد حاول الشاعر التجريب من خلال توظيفه بعض من التقنيات السينمائية، سنحاول استخراج بعضاً منها:

1. اللقطة المتحركة:

نقصد باللقطة المتحركة " اللقطة التي تكتسب شكلها على أساس حركة الكاميرا سواء بحركتها من مكانها أم على محورها أم بنقلها وتغيير زاويتها" [1] وقد استخدم الشاعر اللقطات التالية:

1.1- اللقطة التتبعية:

هي اللقطة التي تتبع مشهدا ما " فتتحرك الكاميرا على حامل أو عربة متتبعة على سبيل المثال شخصا سائرا" [2] ومن أمثلتها ما ورد في قصيدة (جنون الحواس):

هناك رنين خافت يا سيدتي لحفـيـف

شوقك، أفتح له الباب، أجلسه على أريكة

التوجس، ألمسه، أدخله في الشغاف، وأغلق

عليه مواجع ليلي .. [3]

وفي موضع آخر:

وحدي .. تركت المدينة فارغـة، فصـادفت

أحجارها وأشجارها، وأنست الوحشة، تعلمت

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر الحديث، نقلا عن: ليندة بولحارس، التشكيل البصري في القصيدة الجزائرية، ص 99.

[2] المرجع نفسه، ص 99.

[3] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 94.

أن أسير إلي أن آخذك من يدك من يدك ونذهب.

أن أنتظـرك وحيــن يـأتي طيفـك أجلســه

نتحادث، نفرح أو نحـزن كـثيـرا [1]

يتضح من خلال هذه الأمثلة تتابع أحداثها، حيث صور لنا المشهد بكل تفصيلاته وما يحيط به من كل جوانبه، يقربُ لنا الأحداث تارة، ويبعدها عنَّا تارة أخرى، فهي لقطة متحركة تتحرك بحراك أحداثها، وقد وظفها الشاعر ليصور لنا هذه المدينة المتحجرة المهجورة التي لم يبقى فيها سوى أحجارها و أشجارها، فلم يجد أنيسا سوى طيف محبوبته النّقية الطاهرة، من كل شرور الحياة.

قد أعطت هذه الأحداث لصفحات نوع من الديناميكية حيث أننا نحس أن الصفحة تتحرك كلما تحركت أحداثها..

2.1- **اللقطة البانورامية:**

وهي التي " تتحرك فيها الكاميرا على محورها من اليسار إلى اليمين أو العكس" [2] وقد تضمنت المدونة نماذج منها ما جاء في قصيدة (جنون الحوس):

وكنت أرى الفلاحين المذين يربطون

خيولهم على الهضاب القريبة من البحر،

فألمح الخيول تبلطم وتحمحم كلّها صخب

البحر، وتجري في كلّ الجهات، تهيج

وترفس الأرض بعنف وثني .. ألتفت إلى

---

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 77.

[2] تيموثي كوريجان، كتابة النقد السينمائي، ص 36.

الرعاة في أعالي الهضبات، وأضحك لأني

الوحيد الذي يعرف سرّها ... [1]

يقرب لنا الشاعر عدسة الكاميرا من المشهد المراد تصويره، حيث يثبت الكاميرا في موضع واحد وينقل لنا أحداثاً من جهاتٍ متعددة، وهو ما يعرف باللقطة البانورامية المفتوحة،التي تحيط بالمشهد من كل جوانبه، فجاءت هذه المشاهد مفتوحة كالتالي:

المشهد الأول: وكنت أرى الفلاحين الذين يربطون خيولهم ...

المشهد الثاني: فألمح الخيول، تجري في كل الجهات ...

المشهد الثالث: ألتفت إلى الرعاة في أعالي الهضاب ...

محركا بذلك كاميرته إلى الأمام (أرى) وإلى الخلف (فألتفت) وعلى يساره ويمينه (تجري في كل الاتجاهات) فهي مشاهد تعج بالأحداث.

3.1- اللقطة المكثفة:

هي من أكثر اللقطات إثارة وتحفيزا، تنطلق من صورة واحدة لتصبح عبارة عن صور ورؤى متعددة ومكثفة، ومن القصائد التي وظّفت مثل هذه التقنية قصيدة (جنون الحواس):

بين الخطــوة والخطــوة تبزغ في إشـراقات

عذبة، ويأتي جســدك وحشــيا، فـائرا، شــهيا،

راغبا، متألقا، ملفوحا، مجروحا، ناهبا، أدخله،

أسكنه، يسكنني، أكون لباسك، تكونين لباسي،

ثم تتعرى وتلبس الطبيعة، سماء وأرض في

صدام الخصوبة، عواصف ورعود، زلازل

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 59

وبراكين، فصول، انهيارات وفيضانات

شموس وثلوج. [1]

يقدم لنا الشاعر صور مكثفة، حيث يقوم بتكديسها المشاهد وجعلها صورا مكثفة متتابعة، فالشاعر هنا لم يعد بمقدوره كبح جماح أحاسيسه اتجاه انكسارات هذا الواقع، فاسقط حزنه على الطبيعة بما فيها من ظواهر، ليتفجر إحساس قوامه الشعور بالقلق والضياع، يتولد عن هذه الحالة صور متتابعة، متداخلة، مكثفة، متجمعة، تظهر لنا دلالاتها تارة وتختفي تارة أخرى.

2. المونتاج السينمائي:

يعتبر المونتاج من التقنيات المهمة في الفن السينمائي، والمونتاج هو ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى، ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد، والمشاهد ترتبط معا لتكون مقاطع متسلسلة" [2] ومن هنا تتضح لنا أهمية المونتاج كونه المسؤول عن بناء هذه اللقطات وتنظيمها عبر نظامه البنائي، لتصبح هذه اللقطات مشهدا سينمائيا فهو " سلسلة من الصدمات الترابطية المنظمة في تتابع معين وموجهة إلى مشاهد من أجل هدف توليد رد الفعل المرغوب إليه، إنه ذلك التتابع الذي يولد المعنى، أما الصورة المفردة أو اللقطة بذاتها، فلا دلالة لها بل تكون مشوشة بالغموض ولكن عندما ترتبط لقطة بلقطات أخرى في تسلسل حينئذ يصبح الفيلم ذا معنى" [3] ومن هذا المنظور يمكننا أن نعتبر أن المفتاح السينمائي هو الذي يقوم بدور توليف اللّقطات وجعلها تتابع ضمن سلسلة مشاهد منظمة متواشجة فيما بينها.

---

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 78.

[2] جانيتي لوي ديّ، فهم السينيما، ص 185، 186.

[3] آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، تر، وفاء إبراهيم ورمضان بيسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 1، 2003، ص 74.

وبتدقيقنا في المتن الشعري، عثرنا على بعض أنماط المونتاج السينمائي وهي كالتالي:

1.2- المونتاج التضادي:

من الظواهر التي تلفت انتباه المتلقي وهو يقرأ نص ميلود حكيم شيوع أسلوب التضاد والتقابل، وتلاعبه بالكلمات والمفردات والتي مثّل من خلالها رؤيته للواقع المتناقض، ذلك أن الحالة الشعورية والنفيسة تلعب دورا في اختيار لألفاظه والمفردات، ومن هنا يتجلى لنا حضور المونتاج التضادي، الذي يقصد به ذلك: " المونتاج المبني على تقنية التضاد، وذلك بأن يقدم المونتير عددا من اللّقطات المتضادة بحيث تتميز اللقطة بتضادها مع اللقطة الأخرى بهدف إبراز حسن كل منهما على حدى" [1] ونمثّل لذلك ما جاء في قصيدة (جنون الحواس):

تطاردنـــا المتـــاهة. تغيبين لتحضري،

تبتعدين لتكوني أكثر قربا .. تنامين لأصحو

مكللا بأحلامك وبأنفاسك المتواصلة .. [2]

يوجهنا الشاعر/ المونتير إلى سلسلة من اللّقطات المتضادة معتمدا على الثنائيات الضدية (تغيبين لتحضري)، (تبتعدين لتكوني أكثر قربا)، (تنامين لأصحو)، إذ تتوالى هذه الصور لتجسد لنا مشهدا مفعما بالمفارقات الضدية، حيث تأتي اللقطة (تغيبين) ثم ضدها (لتحضري) ليتحول إلى مشهد مكتظا بالثنائيات الضدية، ذلك أن الشاعر يلجأ للتّضاد ليعبر من خلاله طابع الصراع الذي يعيشه، الإنسان صراع الخير والشعر، الحياة والموت، الحق والباطل، وهو صراع محتم، وقد زادت علامات التوتر من فاعلية المشهد.

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، نقلا عن: ليندة بولحارس، التشكيل البصري في القصيدة الجزائرية، ص 111.

[2] ميلود حكيم، مرأة للرياح كلها، ص 96.

2.2- المونتاج الفجائي:

المونتاج الفجائي أو المونتاج الصادم هو: " المونتاج المبني على تقنية المفاجأة، وذلك بأن يصور المونتير في نصه مجموعة من اللقطات المنسجمة في تسلسلها الشعوري ثم يقحم بينها لقطة مفاجئة بهدف إحداث أثرها المتلقي/المشاهد، وتشبه هذه الصياغة المونتاجية لغويا أسلوب التعبير بإذا الفجائية" [1] ومن القصائد المبنية على هذا المونتاج قصيدة (عناق):

بأي نبض سأجس واحاتك

وأنت القريبة من نفسي

القريبة من حفيف الرضاب في دمي

القريبة من صرخة خرساء في خلاياي

سأعطيك ما تركت على توجسك الدافئ

وما نسيت عندما اصطدمت بنيازكك الوحشية [2]

وفي قصيدة (امرأة):

حين تعري الذاكرة

من لغة الصهيل

امرأة حدقت في شوقها

ففاجأت قلبا حزين ...[3]

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، نقلا عن: ليندة بولحارس، التشكيل البصري في القصيدة الجزائرية، ص 117.

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 42.

[3] المصدر نفسه ، ص47.

يبني الشاعر هنا مشاهده الشعرية على تقنية المونتاج الفجائي/ الصادم، وإذا قمنا بتتبع هذه الأسطر نجدها لقطة واحدة متتابعة متسلسلة إلى أن تقتحمها لقطة مفاجئة حيث جاءت في المثال الأول (وما نسيت عندما اصطدمت بنيازكك الوحشية) وفي المثال الثاني (ففاجأت قلبا حزين ...) وما نلاحظه هنا أنها جاءت بصيغة إذا الفجائية.حيث عملت اللقطة الأخيرة على إثارة المشهد وكسَّرت رتابته وزادته حيوية وتشويق.

عبرت هذه المقاطع عن صدمة الشاعر من حال واقعه وعن ذكرياته مع هذا الواقع الأليم الذي لم يترك إنسانا على حاله، فقد كان هائما حالما في عالم امرأته الأسطورة إلى أن استيقظ واصطدم بواقعه.

إنّ المتتبع لظاهرة التشكيل الفنّي في ديوان "امرأة للرياح كلِّها" يلحظ محاولة الشاعر ميلود حكيم استثمار مختلف المؤثرات البصرية فقد عمد الشاعر اللّجوء إلى ظواهر مختلفة من خلال اهتمامه بعتبة العنوان باعتبارها المفتاح الإجرائي الأول للدخول إلى عالم النص، والذي تميز بتدفقه الدلالي و انزياحاته، كما حضي الغلاف باهتمام الشاعر هو الآخر بما حمله من رسوماته وألوان، وكانت الصفحات الشعرية بسوادها وبياضها جزء لا يتجزأ من العمل الفني، من خلال استغلاله لثنائية الصوت والصمت في تشكيل تجربته الشعرية ولا ننسى العلامات غير اللغوية التي ساهمت في تشكيل الصفحة بصريا والتي أخذت أبعادها الدلالية والإيحائية في التأويل من خلال التحامها بدلالات النصوص متجاورة الدلالة العادية، وهو نفس ما سعى إليه الشاعر من خلال توظيفه للأشكال الهندسية، فهي لم تكن مجرد أشكال وحسب وإنما كانت لها مقصدية تمثلت في تشكيلها ورسمها لمعمارية النصوص والديوان عامة، ليدخل الشاعر مضمار الفن السينمائي، ويستلهم منه بعض التقنيات كمحاولة منه الانفتاح على بعض التقنيات السينمائية محاولا إظهار الجوانب الجمالية لعمله الشعري.

وعلى أية حال فإن مختلف التقنيات التي لجأ إليها الشاعر على اختلافها قد ساهمت في تشكيل النص بصريا وحققت شعريتها من خلال التحامها بالمضمون، وكأن الشاعر قد عكس مضمون النص بصريا، روى من خلالها الشاعر ظمأه التجريبي محاولا التميز والتفرد.

الفصل الثاني

شعرية اللغة

I تشكيل التكرار
1. تكرار الأصوات
2. تكرار الكلمة
3. تكرار البداية
II تشكيل الرمز
1. الرمز الصوفي
2. الرموز الطبيعية
3. الرموز الخاصة
III تشكيل التناص
1. التناص الأدبي
2. التناص مع الشخصيات العالمية
IV تشكيل الصورة
1. البيانية
2. تشكيل أنماط الصورة

توطئة:

اللّغة ظاهرة إنسانية، مادة للفكرة وأداة للتفكير، كما أنها وسيلة للتواصل والتفاعل، وأداة لتطوّر الثقافات واستخدام يختلف من فرد لآخر.

ومن المؤكد أن طريقة الفرد العادي في استخدامه اللّغة، تختلف عن الطريقة التي يستعملها الشاعر، فهي بالنسبة للأول مجرد أداة للتفاعل والتواصل والتفاهم، أما عند الثاني فهي تتعدى أن تكون مجرد أداة تواصلية، بل هي لغة خلق وإبداع.

إن اللغة الشعرية لا يمكنها أن تكون لغة مباشرة، فالشعر ليس تعبيرا سطحيا، أو كلاما اعتياديا،بل هو خلق جديد لعلاقات لغوية غير مألوفة، تتجاوز أساليب التعبير المتفق عليها،تختلف عن لغة الواقع، وبالتالي هي لغة متعالية، تستمد طاقاتها خيال الشاعر.

وكلما اكتسب الشاعر قاموسا لغويا ثريا، ستكون له الخبرة بما يكفي في توظيفها، وتفجير دلالاتها وتحقيق شعريتها، ذلك أن ماهية الشعر تقوم على اللغة.

فالشاعر الحق هو من استطاع أن يخلق لغته الخاصة ويُحدث بها ما يعرف بالدّهشة الشعرية من خلال إيقاعها، ومفرداتها، وتراكيبها.

والحقيقة أن اللغة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالشاعر، كونها ذات علاقة وطيدة بتجربته الشعرية، وهنا تكمن الإثارة، لأنه سيكون قادرا على سلب مشاعر متلقيه، ذلك أن تجربة الشاعر لها الأثر في انتقاء الألفاظ المناسبة، مفجرا من خلالها خواصها التعبيرية، يبث فيها روحا جديدة، فيمدها بطاقات إبداعية وحمولات دلالية.

لجأ الشاعر الجزائري من أجل تشكيل لغته إلى مجموعة من الوسائل الفنية، كاستخدامه التكرار، الرموز والتناص وابتكاره صورا جديدة تتماشى لما يصبو إليه ... ولهذا سنسلط الضوء على بعض عناصر البناء الفنّي التي اعتمدها **ميلود حكيم** في ديوانه، لتشكيل نصه الشعري.

وعليه نطرح السؤال التالي: ما هي أهم الوسائل الفنية التي اعتمدها الشاعر في سبيل إغناء لغته؟ وكيف وظّفها لخدمة تجربته الشعرية؟

I تشكيل التكرار.

لجأ الشاعر في تشكيله الفنّي لنصوصه الشعرية، إلى تجريب جملة من التقنيات التعبيرية والفنية، وكان التكرار واحدا من بين الأساليب الكثيرة التي اعتمدها.

يعد التكرار ظاهرة لغوية، وهو من أهم المظاهر الأسلوبية، ليس وليد القصيدة الحدثية، إنما عرف عند العرب منذ القدم، فشغل اهتمام الكثير من البلاغيين القدماء.

تحدث (ابن رشيق) عن هذه الظاهرة، وقد أثار فيها نوعين: تكرار الألفاظ دون المعاني، وتكرار المعاني دون الألفاظ، أما النوع الثالث والذي هو تكرار اللفظ والمعنى معا، الذي وصفه بتكرار الخذلان بعينه [1].

إن التكرار ظاهرة قرآنية بامتياز، فهو يحمل الكثير من التكرارات ك قوله تعالى: ﴿٢﴾ وَلَآ أَنتُمۡ عَٰبِدُونَ مَآ أَعۡبُدُ ﴿٣﴾ [2] التي تكررت مرتين، وفي قوله عز وجل: ﴿١٣﴾ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿١٣﴾ [3] إحدى وثلاثين (31) مرة، ومثله كثير، لهذا نجد اهتماما بالغا بهذه الظاهرة ضمن الدراسات القرآنية.

---

[1] ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج 02، د ط، د ت، ص 13.

[2] سورة الكافرون، الآية 03، 05.

[3] سورة الرحمان، الآية 13 إلى 77.

أما في القصيدة العربية الحديثة، فقد أصبح التكرار ميزة من مميّزات النّص الشعري، وعنصرا جماليا من عناصر القصيدة، فقد أشارت(نازك الملائكة) إلى هذه الظاهرة الأسلوبية في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" بقولها: " على الرغم من أن التكرار كان معروفا للعرب منذ الجاهلية الأولى، وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين، إلا أنه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا، وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن عدو خلالها التكرار في بعض صورنا لونا من ألوان التجديد في الشعر." [1] أي أن التكرار قد وجد منذ القدم إلا أنه لا يظهر في نصوص الشعراء بشكل بارز إلا حديثا.

وتعرفه بأنَّه في حقيقته " إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسية في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيته قيّمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يحرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه" [2] كما قامت بتصنيفه وحصره في أنواع: تكرار الكلمة، تكرار العبارة، تكرار المقطع وتكرار الحرف.

لقد كثر استعمال هذه الظاهرة عند شعراء الحداثة، نظرا لأهميتها الفنية، وكونها خصيصة أساسية لبنية النص الشعري، تعمل على تكثيف البنية الدلالية، ودعم البنية الصوتية، إذ يعوض الإيقاع الخارجي المفقود في شعر التفعيلة، فالتكرار وسيلة من وسائل إثراء التشكيل الإيقاعي.

كما أن الشاعر يوظف التكرار لأنه الأقدر على خدمة رؤيته وموقعه، وما يمكن أن يكون قادرا على خلق استجابة معينة عند المتلقي [3].

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار التضامن، بغداد، ط 2، 1965، ص 230.

[2] المرجع نفسه، ص 231.

[3] ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2003، ص 26.

فما هي أهم الأشكال التَّكرارية التي وظفها الشاعر في تشكيله الفني؟.

1- تكرار الأصوات:

ارتأينا الوقوف أمام هذه الظاهرة الأسلوبية في دراستنا، نظرًا لهيمنتها على متن المدونة،حيث يتجلي تكرار الأصوات بشكل لافت للنظر، ذلك أن الصوت من أهم مقومات البناء الشعري عند **ميلود حكيم**، كيف لا وأن الحرف هو أساس النسيج اللغوي به تبنى الكلمات والجمل، وقد أضحى يلعب دورا إيقاعيا ويسهم في إنتاج الدلالة إذ " تقوم الأصوات اللغوية على عملية إنتاج المقطع" [1].

وتكرار الحروف حسب نازك الملائكة، هو من أدق وأكثر أنواع التكرار استعمالاً عند شعراء الحداثة.

ولنعلِّل كلامنا الذي يؤكد الحضور المكثف لتكرار الأصوات في ديوان" امرأة للرياح كلِّها" قمنا بإحصاء بعض الحروف ووضعناها في الجدول التالي:

القصيدة / تكرار الأصوات	حبيبي	امرأة للرياح كلِّها	أنثى الفداحة	لك	عناق	امرأة	بوح	جنون الحواس	المجموع
ب	59	52	37	35	32	09	09	593	826
ج	15	18	19	16	10	06	01	260	345
ح	34	26	297	167	13	10	13	469	611
س	13	28	27	20	25	05	09	349	476
ش	17	18	18	06	12	05	03	241	230

-جدول يوضح بعض العيّنات لتكرار الأصوات في ديوان امرأة للرياح كلِّها لميلود حكيم-

[1] علي السيد يونس، جماليات الصوت اللغوي، دار غريب، القاهرة، ط 1، 2002، ص 68.

نلاحظ من خلال هذا الجدول تفاوت استعمال الحروف، وبتدقيقنا في متن الديوان، لاحظنا هيمنة بعض الأصوات، كحرف (الألف، الباء والياء)، فقد وظف شاعرنا كل الأصوات، مع هيمنة صوت على آخر.

حققت هذه الأصوات دلالتين، حيث اتصلت اتصالا وثيقا بالحالة الشعورية لصاحبها، وفي نفس الوقت خلقت جوا محفزا من خلال إيقاعها موسيقي، فكان لكل صوت وقع نغمي مميّز.

يقول الشاعر في قصيدة (حبيبي):

زجل البرق على رابية

والعطر في ثوب شفيف

له حنّاء الجبال

جفَّفتها شمسُ أنثى ثم نامت في الحفيف

غسق الحقل حبيبي

عنب الصيف حبيبي [1]

وفي قصيدة (امرأة للرياح كلها):

وما يعطيل قسمة البهاء

هو النعاسُ المختفي في بياض صحراءِ البحر

والسخريةُ التي تقف كالبومة

على أجملِ الخرائب [2]

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص 23.

يعتبر حرف الباء من الأصوات الانفجارية الشديدة. وهي الأصوات التي تتكون عندما يحدث انحباس تام للهواء نتيجة سد المجرى، ثم انطلاق فجائي يسرح الهواء، فتتول الأصوات الشديدة وذلك بمرورها بعدة مراحل هي: اتصال عضوين من أعضاء النطق لحبس الهواء، ثم توقف، ثم انفصال فجائي للعضوين وتسرب الهواء [1].

جاء هذا الحرف إمَّا في وسط الكلمة أو نهايتها ، وقد كرَّرَه الشاعر في المثالين عدة مرات، حيث تكرر في المثال الأول ثماني (08) مرات، وفي المثال الثاني خمس (05) مرات، حاول الشاعر أن يطوّع هذا الحرف لما يخدم حالته الشعورية، وبما أنه صنف ضمن الأصوات لانفجاري الشديد في عملية نطقه، فإنه قد عكس جانبا من الموقف الشعوري الانفعالي، حالة من توق الشاعر وشوقه لقاء المحبوبة.

أما في المثال الثاني فقد دلَّ على حجم معاناة الشاعر، وعن حالة نفسية متشائمة، لما يعيشه الشاعر من واقع خائن على الرغم من جمال هذه الحياة، وما تعرض إليه في ظل المجتمع الذي يعيش فيه، فجاء حرف (الباء) ليدل على حجم المعاناة الشديدة.

هذا من الناحية الدلالية، أما من الناحية الموسيقية، فقد عمل هذا الصوت على تكريس نغم موسيقي، انفجر مع انفجار الدلالة، محققا بذلك مزية سمعية صوتية لوقعه على أذن القارئ.

وقد وصل مجموع تكراراته حوالي ثمانمائة وستٍ وعشرين (826) مرة، حيث تكرر في قصيدة (حبيبي) تسعاَ وخمسين (59) مرة، وفي قصيدة (امرأة للرياح كلِّها) اثنتين وخمسين (52) مرة، وفي قصيدة (أنثى الفداحة) سبعة وثلاثين مرة (37)، وتقارب العدد بين قصيدة (لك) و(عناق)، فقد جاء هذا الصوت متكررا في الأولى خمساَ وثلاثين (35) مرة، واثنتي وثلاثين (32) مرة في الثانية، وبتعداد تسع (09) مرات في قصيدة في كل من قصيدة (امرأة) و (بوح)، لتكون

[1] ينظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1979، ص 02.

الغلبة لقصيدة (جنون الحواس) باعتبارها أكبر قصيدة، بخمسمائة وثلاث وتسعين (593) مرة، ليكون مجموع هذا الصوت هو ثمان مئة وست وعشرين (826) مرة.

وفي صوت (الحاء) يقول الشاعر في قصيدة (امراة للرياح كلها):

آثارُك تمحوها الرياح

يضحك ببطشة ما ينتهي كي ينتهي

(وحدها الريحُ تعرف كيف تحمي

الأبدية من عيونٍ فانية) [1]

كرَّرَ الشاعر حرف (الحاء) بوصفه حرفا مهموسًا، ست مرات (06) مرات، وجاء موافقاً للحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، وكأنه يهمس لنا يخبرنا عن هذه الحياة الفانية التي لا يدوم فيها شئ . فكل شئ فان في هذه الحياة، وقد تكرَّر في القصيدة الأولى أربع وثلاثين (34) مرة، وفي الثانية ست وعشرين (29) مرة، وفي القصيدة الثالثة تسع وعشرين (29) مرة، ليبدأ بالانخفاض في قصيدة (لك) بمعدل ثمانية عشر (18) مرة، ويزيد انخفاض بثلاثة عشر (13) مرة، وفي قصيدة (امرأة) عشر (10) مرات، واثنتا عشر (12) مرة في قصيدة (بوح) ليصل التكرار إلى أعلى عدد في قصيدة (جنون الحواس) بتكرار قدره أربعمائة وتسع وستين (469) مرة، وإذا قمنا بجمع هذه الأعداد ، نجد أن حرف الحاء قد تكرَّر ستمائة وإحدى عشرة (611) مرة.

وفي حرف (السين) يقول الشاعر في قصيدة (جنون الحواس):

أسرق السمع في هذه اللحظات لما

يحفر فيك مسافات الندى. ألمس إزار غروب

بلون سهوك بالأرجوان، وأفتح لنرجسة

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 21.

أبواب العتمة ... [1]

نلاحظ أن الحرف المهيمن هو صوتياً في هذا المثال هو حرف (السين)، إذ كرر الشاعر هذا الصوت المهموس ست مرات (06) وهو حرف يرتاح له السامع، وقد استخدمه الشاعر ليكرس حالته الشعورية الساكنة من خلال عبارات (أسرق السمع، ألمس إزاء الغروب)، أو محاولة الإنصات لكلام من يحتاج حالة سكون، كما أن فترة غروب الشمس هي فترة يكتنفها الهدوء، وعليه فإن صوت السين قد دلّ على حالة شعورية ساكنة كما نلاحظ أيضا، أنها جاءت مرافقة لأفعال تدل على حالة سكونية (أسرق، ألمس، أفتح) فكان لها وقع نفسي داخلي حيث جاءت على شكل نقرات صوتية ساهمت في بناء إيقاع القصيدة، وقد وصل مجموع تكرار هذا الحرف حوالي أربع مائة وست وسبعون (476) مرة.

أما حرف (الشين) المهموس فقد تكرر ثلاث مائة وعشرين (320) مرة، مقابل حرف (الجيم) الذي وصل إلى ثلاثمائة وخمس وأربعين (345) مرة، مع صدارة دائما قصيدة (جنون الحواس).

وإذا قمنا بمقارنة وترتيب هذه الأصوات من الأكبر إلى الأصغر نستخرج العملية التالية:

826>611>476>345>320

ش ج س ح ب

نذكر مرة أخرى أن هذه الأصوات ليست إلا نماذج قليلة من بين الأصوات الكثيرة التي أثبتت حضورها في الديوان، لنوضح ونبرز هيمنة تكرار الأصوات على باقي أنواع التكرارات الأخرى، ونوضح أيضا كيفية استثمار الشاعر لهذه التقنية في بناء نسيجه الشعري، الدلالي والصوتي، وقد ساهمت على اختلافها في إثراء البنية الإيقاعية والدلالية، وشحنها ببطاقات انفعالية استجابت معظمها لمعطيات التجربة الشعرية.

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 107.

2- **تكرار الكلمة:**

وهو لون شائع في متون القصائد قديماً وحديثاً، وقد أطلقت عليه نازك الملائكة، بأنه أبسط أنواع التكرار " ففي القصيدة المعاصرة أصبح العنصر التكراري محل التأمل، لاشتغاله لأكبر مساحة من المكان الذي يمنحه شكلا مميزا يستشف منه الناظر شكلا هندسيا في الغالب ما يكون التوازي" [1]

فما يمنح للقصيدة حركيتها وإيقاعها هو المستوى الصوتي والدلالي، أو ما يسمى بالتوازن الذي يمثل " في الأساس اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة."[2] وله غايات دلالية عديدة حسب سياقها في النص لأن الشاعر يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة سياقها في النص من جهة كما يستطيع أن يكثف الدلالات الإيحائية للنص من جهة أخرى."[3] وتكرار اللفظة "عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة" [4]، ويتخذ هذا النوع أشكالا عدَّة، اسم، فعل، أو ضمير.

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 212.

[2] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق، بيروت، د ط، 2001، ص 11.

[3] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1990، ص 82.

[4] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د ط، 2001، ص 82.

1.2- **تكرار الاسم**: يقصد به " تكرار الشاعر اسم معين في قصيدته وسواء أكان هذا الاسم علما على شخص ما، أم علما على مكان ما، فإنه يشي بعلاقة عاطفية خاصة تربط بين الشاعر وهذا الاسم" [1] ترددت بعض الأسماء في الديوان مثل: (بحر، رياح، الليل، وحدي، ...).

ومثال ذلك ما ورد في قصيدة (حبيبي):

لمسامات حبيبي رقصة الهتك المباح

يقطر الطّلّ عليها في الصباح

موقظا فيها الأريج

وغوايات الرياح

صرّة المرّ حبيبي

بين ثدييه أبيت

رئة البحر حبيبي

شفة الرمل حبيبي [2]

يرسم لنا الشاعر من خلال هذه الظاهرة الأسلوبية ملامح حالته من خلال تكرار كلمة (حبيبي) ، المرتبطة ارتباطا وثيقا به، إذ يظهر لنا مدى وقع هذه اللفظة على نفسيته، وهي فكرة محل تركيزه، مظهرا لنا فيها مدى حنينه لمحبوبه، حيث أخذ يرددها مرة بعد مرة لتأخذ دلالتها المركزية.وقد وردت هذه اللفظة بشكل متكرر متلاحم، مما زاد شعريتها وكثف من دلالاتها.

[1] محمد مصطفى أبو شنب، جماليات النص الشعري، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 2005، ص 170.

[2] ميلود حكيم، امرأة لرياح كلها، ص 15.

ويطلق على هذا النوع من التكرار بالتكرار الدائري المتمثل في " تكرار كلمة أو عبارة تحمل عنوان القصيدة، وتشكل حركة دائرية في سياقها الممتد تفردا أو تميزا ... ومن هنا فإن التكرار الدائري للكلمة يؤدي إلى تكثيف الدلالات، وتشكيل حركة تتابعها، تغني بنية النص الشعري على الصعيدين الدلالي واللفظي معا" [1]، تكررت هذه اللفظة في القصيدة حوالي خمسة عشر (15) مرة في حين كان مجموع تكرارها الكلي في الديوان ثمانية عشر (18) مرة، فلم تتكرر سوى مرة في قصيدة (جنون الحواس).

نجد أيضا حضور تكرار كلمة (بحر) بقوة يقول الشاعر في قصيدة (جنون الحواس):

هكذا يا حبيبتي يجرحني نشيد البحر ،

يجرحني. ما نسيت في البحر منّي ومنك. هذا

البحر الذي علّمني الحب، علّمني كيف أعطي

ولا ألتفت، وكيف أفرش الأرض سريرا.[2]

كرر الشاعر لفظة (بحر) في هذه الأسطر الشعرية ثلاث (03) مرات، جاءت في معظمها معرفة بالألف واللام ولهذا التكرار دلالة، فقد جعل الشاعر هذه الكلمة بارزة في المقطع أكثر من سواها، وهو بهذا يريد أن يؤكد شيئا ما، ذلك أن تكرار هذه اللفظة ليست مجرد ملئ للفراغات بل هي "نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص"[3].

---

[1] مصطفى صالح علي، أسلوب التكرار في شعر نزار قباني، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، ع 03، العراق، 2010، ص 320.

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلّها، ص 57.

[3] حسن الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 84.

بالإضافة إلى ذلك أنها أخذت أبعادا دلالية أكثر من شيء آخر مقدما لنا الشاعر وصفا لما يكتنزه من حالة شعورية، مطلقا العنان لمشاعره ومعاناته في هذه الحياة، فهي كالبحر في اتساعها وغموضها، وفي غربتها وضبابيتها، تاركة إياه يصارع ويكابد حالته، فهذا البحر هو الذي علمه العطاء دون أي مقابل، وعلى الرغم من غدره و غربته وجعله الكثير من الناس يفقدون أحبابهم غير أن غدره ليس كغدر الإنسان كما يرى الشاعر، فهو الذي علّمه الجب والعطاء دون أي مقابل، فالبحر عند **ميلود** الرفيق والصديق الذي يبوح له بأسراره كل ما ضاقت به سبل الحياة.

ساهم هذا التكرار في الكشف عن ما هو مضمر في حالته فكان بمثابة الرمز، وقد استطاع من خلاله تحفيز صور القصائد بصفة عامة، كما ساهم في إخصاب شعرية النص وجعلها المركز الذي يدور حول حالته الشعورية، وبعثت الروح في القصيدة، ورفدها بدماء جديدة، كما أضافت نغمات مميزة دعّمت إيقاع القصيدة، وعوّضت موسيقاها الخارجية بموسيقى داخلية، من خلال نغمها الموسيقي.

كانت هذه اللفظة من أكثر الألفاظ تكراراً في الديوان، حيث ترددت حوالي خمسة و ثلاثين (35) في (جنون الحواس)، أما مجموع تكرارها فقد وصل إلى ثمانية و ثلاثين (38) مرة.

2.2- تكرار الفعل:

على الرغم من سطوة الأسماء على الديوان، غير أننا عثرنا على بعض النماذج لتكرار الأفعال.

والفعل " هو ما دل على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، وفي اللغة نفس الحدث الذي يُحْدِثُهُ الفاعل: من قيام، أو تعود، أو نحوهما"[1].

يقول الشاعر في قصيدة (أنثى الفداحة):

[1] ابن هاشم، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تح، محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، مصر، ص 35.

لأنك تحملين صباحاً أبدياً في قلبك،

ولا تحملين ورداً للذين نساهم موزع البريد.

تحملين الرذاذَ النديّ للفصول

التي تطرق بابك في الجفاف الطويل ...[1]

يقول في موضع آخر من قصيدة (جنون الحواس):

*** وهل رأيت كيف تهب أنثى خلاخيلها**

وسواحلها لعاشق من مطر؟

- رأيتك تلبسين صباحا من الورد، رأيت

نأمتَك الوديعة التي توقظ كائنات السديم،

وتنثر في البراري وعولَها.

رأيتُ يدي تحرسُ فضاءاتك من عطالة

الأيام، وتتقرى أبعادَك المسفوحة كالرّقيا

على ماء الصبوات.

ورأيتُ اختلاجاتِك الذاهلةَ في صمت

الشهوات.ورأيتك تسحبين هواجسي من

بحيراتي الأولى، وتغرين غزلاني بالانتحار

في واحاتك النورانية، حيث لا يعرف الحزن

بابا إليك ... ورأيت نداءك الولهان يفتح

مساماتِك مطر الشرفات الخضراء، وللنسيان.

---

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص33.

يتردد الفعل (تحملين) بصيغة زمن المضارع ثلاث (03) مرات ويتردد الفعل (رأيت) في صيغته الماضية ست (06) مرات.

حمل الفعل المضارع دلالة استمرارية الحدث وتعاقبه، كما عملت في الوقت نفسه على تعميق الموقف الشعوري، بمعنى أن هذه الأفعال لها وقعها النفسي على الذات الشاعرة كما لها تأثير على المتلقي.

وكانت هذه الأفعال مرتبطة بالشاعر وكأنه يتتبع أحداث محبوبته ويتعقبها.

أما الفعل (رأيت) فقد جاء ليفعِّل الحوار، فكان مرة على لسان الشاعر ومرة على لسان محبوبته (وهل رَأَيْتَ، رَأَيْتَكِ) وكانت مرتبطة في معضمها بالمحبوبة حيث استرجع الشاعر في حينها أحاسيسه واختلاجاته الذاتية الداخلية، متقاسما إياها وامرأته، مسترجعاً ذكرياته من خلال تكراره لهذا الفعل، ناقلا لنا أحاسيسه المرهفة معبرة عن مشاعره اتجاه محبوبته، وهو هنا في حالة انطوائية، فحقيقة الحوار الذي يدور بين الشاعر ومحبوبته ما هو إلا حوار بين الشاعر وهواجسه، شكلت لنا في معظمها حالة صوفية اتصلت هذه الأفعال بحالته النفسية بأعماقه، دلت على نوع من التصاعد النفسي الشعوري وهو يسترجع ذاكرته إلى الوراء.

وعلى أية حال، عملت هذه الأفعال على إيقاظ إيقاع المقاطع.

3.2- تكرار الضمائر:

تكررت الضمائر بأشكالها المختلفة في الديوان، فجاءت متصلة، منفصلة، ومستترة.

والضمير من " أضمرت الشيء في نفسي إذا أخفيته وسترته وذلك لأنك بالضمير تستر الإسم الصريح، فلا تذكره فإنك إذا قلت (أنا) فأنت لم تذكر اسمك إنما سترته بهذه اللفظة، وهو ما دل على متكلم نحو أنا ونحن أو المخاطب نحو أنت وأنتما أو غائب نحو هو وهما" [1].

[1] ابن هشام الأنصاري، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص 168.

ونموذج ذلك من قصيدة (امرأة):

امرأة ترفُو الصباحات بسهوها

وتتركُ الكلامَ لمخمِلِ الغابةِ،

صمتها هديلْ

يدين من عشب تصادق التراب

جسمها حديقة

وعمرها رحيلْ

لم تلتفت لوحشةِ في دمها

ولم تصدّق غير نبضِها

لوحها قمر جميل

كان يمرّ على مسائها

ولا يطيل

فأيعنتْ مرآتها

وأشرقتْ نجمتها في عتمة السريرِ[1]

وفي قصيدة (أنثى الفداحة):

عندما ستذكرين قلبًا موحشا

أشعلَ وحدهَ شموعَ العمرِ ليذكرك.

ستذكرين رجفةً كتومةً تحت ثيابِك

عندما كان ينحت ملمسًا لمخيلِك

[1] ميلود حكيم، ديوان امرأة للرياح كلِّها، ص45، 46.

ساحبا هديلَ الأحراشِ إلى رقصتك[1]

استعمل الشاعر الضمير المتصل (الهاء) في الكلمات (سهوها، صحتها، جسمها، عمرها دمها، نبضها، لوحها، مسائها، مرآتها)، كعلاقة ربطت الشاعر بالمرأة، فالمتحدث هو الشاعر والمقصود هي امرأته، مصورا لنا جمالها وحسنها.

أما في المثال الثاني، يعتمد الشاعر الضمير المتصل المتمثل في (الكاف) ممددًا بها روابطه الأسلوبية ليتصل بامرأته ويتواصل معها عن طريق هذا الحرف، إذ يخاطب الشاعر امرأته عن طريق حرف (الكاف) مسترجعاً ذكرياته ، يلومها على فداحة الألم الذي سببته له، وكيف صارت هذه الأنثى مع مرور الوقت، والحقيقة أنه يقصد تقلبات الحياة، والواقع المتناقض، وحالتة هذا الزمن، فلم يجد ملجأ آخر ليعبر به عما يكتنزه إلى أنثاه الأسطورية، التي هي أنثى لا وجود لها في الواقع هذا من جهة، أما من جهة ثانية فإن هذه الضمائر باختلافها، وعدد تكرارها لعبت دور روابط إيقاعية، إذ حققت نموا موسيقيا تكرر مع تكرار كل ضمير كما زادت المقاطع وحدة وتماسك وجعلتها أكثر ترابطا.

3. تكرار البداية:

ويطلق عليه أيضا التكرار الاستهلالي وهو "ما تكرر فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع ."[2] أما شروطه عند نازك الملائكة فهو يتطلب فيه "أن يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر وإلا كان زيادة لا غرض لها."[3] ويستدعي هذا التكرار "في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 29.

[2] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 90.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 232.

الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين إيقاعي ودلالي" [1] ومن نماذج هذه الظاهرة ما جاء في قصيدة (حبيبي):

أول الشوق حبيبي

آخر الشوق حبيبي

ونشيدُ الماء في جرح البحيرات حبيبي

غاية تبكي حرقتِها في المطرِ الغامضِ

فجرا

ومواويل تشقُّ الشَّعبَ في خطوة الرعاة

حبيبي [2]

تكررت لفظة (حبيبي) في استهلال القصيدة أربع (04) مرات حيث وردت هذه اللفظة بشكل يكاد يكون متتابعا، وجاءت نكرة في مجملها، وقد كان هذا التكرار متميزا لأنه حافظ على نسق الأسطر الشعرية، وساهم في ربط أواصر القصيدة.

نحى هذا التكرار منحى جمالي وأعطى نغما موسيقياً خاصا، حيث جاء ملائما مع بنية القوافي، مما زاد من شعرية المقطع.

ضغط الشاعر على لفظة (حبيبي) عدة مرات لتكون بؤرة تجربته الشعرية، مصرا من خلالها عن شوقه وتوقه وولعه بمحبوبته، فكلما زاد اشتياقه زادت حرقته، وشعر بغربة ووحدة نفسية أكثر فكانت هذه التكرارات صميم التجربة الشعرية.

---

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات إتحاد العرب، دمشق، د ط، 2001، ص 190.

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 09.

II تشكيل الرمز:

اجتاح الرمز لأهميته المشهد الشعري المعاصر، واخذ حيزا كبيرا من اهتمامات و إبداع الشعراء، حيث تفنَّن كل شاعر في توظيفه، واختلفت مدلولاته باختلاف التجارب والمواقف وتطور بتطور الزمن فالرمز هو "الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية" [1].

كما أن علاقة الرمز بالمرموز تتجاوز علاقة الدال بالمدلول، فهو يشير و يومئ ويلمح دون أن يصرح، والشاعر في استخدامه للرمز يأخذه من الواقع ليتجاوزه و يتخطاه ذلك انه نابع من بيئته وثقافته وليعيد شحنه جديد، وهو بما يحمله من دلالات مكثفة، وإيحاءات عديدة، مصدر من مصادر التشكيل الفنّي يعكس معاناة الشاعر ويرتبط ارتباطا وثيقا بحالته النفسية، فهو" تفاعل بين شئ ظاهر حسي وشيء خفي نفسي لا شعوري".[2]

وقد اختلف استعماله من شاعر إلى أخر حسب التجربة الشعورية، إلى درجة أنه أصبح يخلق رموزا خاصة به ليصبح أكثر غموضًا يحمل في ثناياه أكثر من دلالة، ينبني على أسلوب غير مباشر يستفز ذاكرة و فكر المتلقي

وقد حضيت مدونتنا باستعمال المكثف للرموز وصل بها الشاعر إلى حد الغموض ابتكر فيها ليخلق رموزا خاصة به ومن بين الرموز التي وظفها:

1. الرمز الصوفي:

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن،ن دار العودة بيروت، ط 1، 1883، ص 398.

[2] عماد الخطيب ، الصورة الفنية أسلوبيا، جهينة لنشر والتوزيع، عمان، د ط، 2006، ص 40.

تعد المرأة من أكثر الرموز استخداما في قصائد الشعراء قديما وحديثا، وعلى الرغم من اختلاف توظيفها وتباين مدلولاتها من شاعر إلى آخر، إلا أنّنا لا نكاد نجد صورة شعرية تخلو منها فلطالما كانت المرأة وما تزال محل إلهام الشعراء،يستنجد بها الشاعر كُلما ضاقت به الحياة، معبراً من خلالها عن أحاسيسه ومشاعره فقد " كانت المرأة ولا تزال منبعا غريزيا يستقي منه الشعراء تصوراتهم ومدركاتهم في نورها المطلق، أكثر مما يرتبطون بالصورة لذاتها في مظاهرها الطبيعية وتجسيد واقعها الملموس" [1].

أسال هذا الرمز الكثير من حبر الشعراء، فكانت رمزا للوطن، ورمزا للثورة، كما عبرت عن الحرية والرغبة في الاستقلال والتحرر، وجاءت كتعبير عن الغربة والشوق والحنين، فكانت منبع الإبداع والإلهام، تغنوا بها وتغزلوا بجمالها وهاموا في حبها، فهي منبع الإحساس الفيّاض، وقد تغلغل الشعراء في توظيفها إلى أبعد من هذا، لذا فإنها كانت مكسبا للتعبير عن الأحوال الوجدانية والنفسية، فجاءت دلالاتها توحي بالغموض لأنها تمكنت من الغوص في الأعماق الوجدانية للنفس الشاعرة وأغوارها.

وُظِّفَ رمز المرأة في ديوان (امرأة للرياح كلها) أيّما توظيف، فقد جاءت دلالاتها توحي بالغموض، كان سببه ما يعيشه الشاعر من حالة نفسية.

ومن خلال تتبعنا لحضور هذا الرمز في الديوان، وجدنا أن الشاعر قد توجه في استعماله توجهين اثنين:

1- اتجاه عبر من خلاله عن حبه وشوقه وتوقه لمحبوبته، وهو ما يشبه إلى حدٍ ما يعرف بالغزل العذري.

[1] سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1997، ص 21.

2- اتجاه عكس حضور المرأة المادي بشكل صريح.

انعكس كل هذا على سيطرة معجم (المرأة) على الديوان، وسيطرة الأسماء على الأفعال، إذ عكست الأسماء حضور كل الصفات المادية والروحية للمرأة، فكانت مرجعية الشاعر في توظيفه لهذا الرمز مرجعية صوفية توغل في الغموض، وهو ما عكسه لنا أسماء ودلالات العناوين (بوح عناق، أنثى الفداحة، امرأة، امرأة للرياح كلها).

ولم تكن امرأة الشاعر رمزا صريحا تدلنا بشكل مباشر على دلالاته بل وظفه توظيفا فنيا أسقط بذلك كل الدلالات المباشرة، والحقيقة أن امرأة الشاعر أسطورية خرافية، فكانت غطاء لروحه وذاته، تظهر لنا تارة وهو يتغزل بها، لتضمحل وتتلاشى فجأة وتصبح سرابا.

يتغنى الشاعر بأوصاف محبوبته في قصيدة (حبيبي) بقوله:

ثديه رمانة ناضجة

والعين فنجان الغيوب

والشفاه كرز وحشي

شعره جدول ماء

خصره سنبلة نازفة

والقدم الحلو عش صغير

زَغَبُهُ المُحْمَلُ

أسنانه بيضاء كالقطن

وخداه مجامير الطيوب [1]

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 13.

يرسم لنا الشاعر في هذه الأسطر ملامح المحبوبة فيستحضر لنا مفاتنها، متباهيا بها، يهيم بجمالها، فهي التي أسرت ناظريه، وسكنت قلبه، وقد يتبين لنا من خلال هذا المثال أنه مجرد تغزل الشاعر بمحبوبته، لكنها في حقيقة الأمر أسطر في غاية العمق، تتداخل الرموز مع بعضها البعض، فـ (الكرز) مثلا هو فاكهة موسمية، بمجرد تذكرنا لشكله يتبادر إلى ذهننا لونه الأحمر، الذي يشبه لون الدّم، فالكرز بلونه الأحمر هو رمز بحد ذاته، رمز لحرارة تجربة الشاعر وحدّتِها.

وفي موقع آخر يخاطب الشاعر امرأته الأسطورية بقوله:

هل عرفتك حقا .. هل أعرفم حقا .. هل

سأعرفك حقا؟!

لا أظن .. فأنت هبة الفراغ الصديق

وغريزة الحجر مديه البحر الأبدية في قلب

العاشق المستحيل [1]

يعيش الشاعر في هذه الأسطر الشعرية حالة من الانفعال والحيرة، يخاطب امرأته الأسطورية التي هي من مخيِّلته، يتحدث معها، يخاطبها، يناشدها، يتوحد معها روحيا ونفسيا وكأنه في حالة سكر روحي، ليستيقظ في آخر المطاف ويتساءل عنها، وعن معرفتها، فهل هي امرأة عرفها حقا؟ لا ، بل هي أسطورته المتوقعة وحلمُه المنشود، متسائلا من خلالها عن أحوال هذا الواقع الذي يعاني فيه التهميش، وهل يمكنه أن يتغير، ليصل في آخر المطاف و يدرك أن أحوال هذا الواقع لن تتغير، ليقرر أخيرا أن يبق محلقا في مخيلته، رفق امرأته الحلم التي ستجسد له حلمه.

يقول الشاعر:

أرش عليك تعاويذي لتصحو فيك

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 129.

الأقاصي ..

تصرخين: أني أشتهيك يا حبيبي ..

فيكون غبش من هوى، شفتان تعتقان

رضابا يسيل

تتواصلان في النبوءات ..

فمك حلو يا حبيبي

فمك عسل ولوز، وتمر صحراوي

يئن ويهتف بالوح ..

هل أمسكت النحلة في دمي؟

أمسكت هديلا يرقص بين تواشيك

الغائبة

وأرهقت على مساماتك فحيح لهيب

يهب من عطش الأصياف، ومن خرائط

الصلصال حيث يتدفق شهيد التشيد ...

وهل رأيت كيف تهب أنثى خلاخيلها

وسوادها لعاشق من مطر؟

رأيتك تلبسين صباحا من الورد، رأيت

نأمتك الوديعة التي توقظ كائنات السديم،

وتنثر في البراري وعولها

رأيت يدي تحرس فضاءاتك من عطالة

الأيام، وتتغرى أبعادك، المسفوحة كالرقيا

على ماء الصبوات [1]

يرتبط الشاعر في هذه الأمثلة بامرأته ارتباطا وثيقاً، يخاطبها ويغازلها، يتحدث مع امرأة لا وجود لها في الواقع، ليصل معها إلى حد التصوف الروحاني، فهو بهذا يتجاوز ما هو مادي، ليدخل في أغوار نفسيته المعقدة الغامضة غموض محبوبته، مرتبطا بعوامله الداخلية ووجدانه.

فقد ارتبط رمز المرأة بألفاظ عديدة،كانت بمثابة رموز ثانوية كـ(اللوز)، فاللوز ثمرة طيبة، لها العديد من المنافع، تتكون من قشرة ولّب، وعادة ما ارتبط رمز (اللوز) بالتجربة الصوفية، وخاصة بالإنسان وتحديدا المرأة، فالإنسان يشبه كثيرا ثمرة اللوز، فهو جسد وروح، وقد اتصلت هذه الثمرة كثيرا بالمرأة في أشعار الصوفية، حيث شبّه غشائها بجسد المرأة، ولُّبها بروحها، واللّب هو كل ما في المرأة من أنوثة، وجمال وحسن.

وحوار **ميلود** مع امرأته، إنما هو حوار روحي، حاله حال لُّب ثمرة اللوز، حيث سلك مسلكا صوفيا في استخدامه لرمز المرأة، محاولا الوصول إلى جمالها الروحي المطلق التي أثارت مخيلته.

كما دل رمز (النحلة) على حالة المرأة المضطربة، فالنحلة مخلوق المعجزات، ينتج لنا عسلا على صغر جسمه، تنتقل من زهرة إلى أخرى، تطن، وتعزف لنا موسيقى بطنينها، تضطرب وتتجول من زهرة إلى زهرة، كأنها مخلوق مجنون، وقد كانت بالنسبة للمرأة رمزا للاضطراب اضطراب الشاعر ورفض للواقع.

ومن هنا يتضح لنا كيفية استعمال الشاعر لهذا الرمز حيث انتقل من هيامها ليتغلغل في ثناياها ويصل إلى لبها فتكون بالنسبة له بمثابة غطاء الروح والذات.

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 68، 69.

ولا بد من الإشارة إلى أن الشاعر لم يكتف باستعمال صيغة واحدة في مخاطبته لامرأته بل وظف صيغا أخرى مثل (امرأة، حبيبي، حبيبتي، حورية...) واستعماله أيضا للضمائر (نبضك جسمك، عمرها، دمها ...)، بالإضافة إلى صفاتها الروحية والمادية.

2. الرموز الطبيعية:

إن الطبيعة بمكوناتها، ميدان خصب لاستلهام الرموز، حيث لجأ الشعراء إلى توظيف عناصر الطبيعة الحية والجامدة، كرموز للتعبير عن تجربتهم الشعرية، وعلى هذا، فإن الشاعر قد نهل من الطبيعة، واقتنى منها رموز،ا وظّفها لما يخدم حالته الشعورية، مما زاد النص كثافةً وإيحاءاً، وقد استحوذ حقل الطبيعة أو الحقل الكوني إلى جانب حقل المرأة نصف الديوان، " ذلك أن الشاعر يلجأ إلى الطبيعة هربا من الواقع المتأزم، وهي في هذه الحالة تغدو عالما مثاليا أو معادلا لما يفقده الشاعر في واقعه المعيش، خاصة عندما يثقل عليه الواقع، ويسيطر عليه الشعور بالكآبة فيصبح الهروب إلى الطبيعة نوعا من العالم الذي يحيا فيه" [1].

من بين الرموز الأكثر استعمالا رمز (البحر) يقول الشاعر في قصيدة (جنون الحواس):

هكذا يا حبيبتي يجرحني نشيد البحر،

يجرحني ما نسيت في البحر منّي ومنك هذا

البحر الذي عّلمني الحب، عّلمني كيف أعطي

ولا ألتفت، وكيف أفرش الأرض سريرا [2]

يقول أيضا:

يا امرأتي، امتداد البحر ما أوسعه

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 126.

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 57.

وصدرك الرحب زرقة فسيحة في دمي، [1]

يرتمي الشاعر في هذين المثالين في أحضان الطبيعة، منها البحر، ويوظفه كرمز فهو رمز للغدر والمكر، وكذا رمز للغربة والتيه، كما أنه يعبر عن الشوق والحنين، والبحر فيه الكثير الخيارات والثروات ولطالما كان البحر مكانا للصراعات والحروب.

أما البحر عند ميلود فإنه ملاذه الوحيد للهروب من الواقع، حيث نقل الشاعر تجربته إلى البحر، ليفسح العنان لوجدانه، تاركا روحه تتموج مع موجات البحر، فجعله يحمل ما يكتنزه داخلة، كما أعطاه صفات الإنسان، فهو الذي علّمه الحب، وعلّمه العطاء، وهنا إشارة إلى الواقع الذي يعيشه، حيث جعل للبحر صفات نبيلة، ليكون الصديق المقرّب الذي يبوح له بشعوره.

إلى جانب رمز البحر يوظف الشاعر رموزا طبيعية أخرى، كرمز (الليل)، يقول:

ليل يؤنس فراغ القناع وريشه .. ليل

يداهم مداخل الرقة.. ليل يعطيك اسما وثوبا

خفيفا لتأسري وعولي في فخاخ غنائك

الرعوي .. ليل يتقمص مباهجك الباطنية،

يترك فيك حديقة الحواس مؤججة بفتنة

الوسن .

فهل من درب إليك [2]

يدل رمز الليل عادة على الحزن والهموم، واليأس والخوف، كما انه رمز للظلام، وقد استعار الشاعر هذا الرمز للدلالة على الحزن المستمر والمقيم في نفسيته، لا سيما عندما يتذكر محبوبته، فهو

---

[1] المصدر نفسه، ص 89.

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 94.

كل ليلة يعيش حالة من ترقب وانتظار ظهور المحبوبة التي تؤنس وحدته، فهو بالنسبة للشاعر وقت الوحشة والوحدة وقتل الأحلام.

3. الرموز الخاصة:

الرمز الخاص هو أن يبتكر الشاعر رموزا جديدا، غير متداول، فيقوم بتفريغه من دلالاته المتداولة، ويعيد شحنه بإيحاءات ودلالات جديدة، تماشيا مع تجربته الشعرية، فيصبح هذا الرمز باسم الشاعر، يحمل حالته وتجربته الشعورية.

وقد قام شاعرنا بتوظيف بعض الرموز ولكن بمدلولات مغايرة، يقول في (قصيدة أنثى الفداحة):

عندما تطفئين كلّ الشموع

وتنسين شمعة واحدةً مشتعلةً في فتيلِ

النسيان

عندها ستذكرين قلبًا موحشًا [1]

إن (الشمعة) عند توظيف الشعراء رمز للتضحية، كما أنها تحمل دلالة الضياء وبزوغ فجر جديد، ونجد بعض الشعراء قد عبّروا من خلالها عن السلام والأمان.

أما بالنسبة للشاعر فقد أخذ عنده دلالات مغايرة، فهو رمز اليوم الذي لقي فيه محبوبته فضوء الشمعة هو ضوء ذكريات الشاعر ومحبوبته ولقائه بها، لذلك فإن نور الشمعة هو النور الذي يرفع عن الشاعر وحشته، بل إنه جعل منه نور الأنيس، فقد أُطفأت كل الشموع وبقيَ منها شمعة واحدة لا يزال فتيلها مشتعلا، فهذا البصيص المشتعل هو بصيص بقاء المحبوبة بجانب محبوبها.

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 29.

III تشكيل التناص:

يشكل التناص أحد أهم الروافد التي بني عليها الديوان، وهو واحد من المصطلحات المستحدثة في الساحة الأدبية والنقدية، كان ولادته على يد (جوليا كريستيفا) التي اهتدت إليه من خلال اعتمادها على آراء كل من العالم اللّغوي (فيرديناندي سويسر) و (ميخائيل باختين).

حيث تحدث الكثير من الباحثين عن النصوص الأدبية وتداخلها مع بعضها البعض، وأن عملية التأثير والتأثر بين الأدباء أمر لا مناص منه، فحاولوا دراسة النصوص وانتهوا إلى تعريفات عديدة للنص الأدبي، فالنص ما هو إلا " تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، أعيدت صياغتها بشكل جديد، وليست هنالك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن" [1]، والتناص هو " تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة" [2] أي اندماج نصوص وأفكار وتداخلها مع نصوص أخرى أصلية، لينتج عنه نص جديد.

وهذه العملية التفاعلية بين النصوص، لا تلغي الجانب الإبداعي للشاعر، بل إنه يعكس مدى احترافيته، من خلال قدرته على مزج نصه مع نصوص أخرى دون إلغاء خصوصيته الشعرية.

وبالعودة إلى الديوان، تبين لنا أن الشاعر قد استحضر نصوصا أخرى في قصائده، وسنركز في دراستنا هذه على أهم أشكال التناص التي ظهرت لنا بشكل مباشر وأكثر بروزاً، وهي كالتالي:

1. التناص الأدبي:

[1] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص 11.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 121.

استحضر الشاعر في ديوانه وبالأخص قصيدة (جنون الحواس) نصوصا مباشرة للشاعر الفرنسي (سان جون بيرس) نص (الفلك الضيقة)، ومن هنا يتضح لنا مدى تأثير الشاعر بشعراء وكتاب عالميين أمثال (سان جون بيرس) و(أكتافيوباز) الذي كان بمثابة تصدير للديوان.

يقول الشاعر في استحضاره لنصوص (سان جون بيرس):

... هل أصرخ

مع سان جون بيرس:

" ... الفلك ضيقة، ضيق مضجعها

امتداد البحر ما أوسعه، وكعرض السماوات

والأرض ملكنا

في مجرات الهوى المختومة

أنفذ إلينا أيها الصيف الآتي من البحر

فللبحر

وحده سنقول كم كنا غرباء في أعياد

المدينة ..." [1]

وفي موضع آخر:

أصرخ:

"طعم المرأة المستبشرة التي تدنو

منها .. ورأسك منكفئ وفمك ثمرة تلتهم

ليلا بسرعة الجواري المنشآت ليجر نفسي

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 57.

طليقا على نحرك ولتصعدن أحواض النزوع

إليكِ من كل مأتى كفعل امتلاء القمر بالأمواه

عندما تنفرج الأرض الأنثى للبحر المرن

الأجاج" [1]

ومما يلاحظ هنا، أن هذه العملية التفاعلية قامت على وعي من الشاعر فهو لا يستحضر هذا النص أو ذاك لزينة أو ديكور أو استعراض القدرات الثقافية، وإنما لغرض يراه المؤلف ضروريا لتعميق فكرته المطروحة أو بلورة رؤيته في قضية ما.

كما أن الشاعر عندها يستحضر نصوصا ويتأثر بها، ويريد أن تكون ضمن عمله، إنما يختارها في إطار تجربته الشعرية، ووفقا لما يخدم إبداعه ويكمل نصوصه، فيجعله نصا متشابكا مع نصوصه ليغدو عمله نصا واحدا متكاملا، ينفجر بإمكانيات دلالية جديدة، حيث تولد من خلال امتزاج وامتصاص النصوص لبعضها البعض نصا شعريا جديدا.

إن التأثير والتأثر الموجود بين الشاعرين، دفعنا للولوج إلى عالم كل منهما، وإلى عالم (ميلود حكيم) من جديد، وإذا قمنا بالبحث قليلا حول (سان جون بيرس) وطريقة كتابته، نجد أن كل من حاول البحث في نصوصه من النقاد، وجدوا أن نصوصه الشعرية يكتنفها الغموض، وهو حال نصوص شاعرنا.

كما أن نصوصه منكهة بطعم البحر، ونسيمه، فالبحار تحيط به من كل جانب، تضطرب فيها عناصر الطبيعة، مسكون بكل العوامل الطبيعية كالرعود والأمطار والزلازل والبراكين والفيضانات ... كيف لا وأن الشاعر قد عاش وهو ينتقل من بلد إلى آخر، نظرا لوظيفته الدبلوماسية التي فرضت عليه الترحال والانتقال.

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 65.

كما أجمع دارسو (بيرس) أن شعره مستمد من بيئته وحياته يقول في قصيدة (ضيقة هي المواكب ...): " **أمطار الرغبة زاحفة، والبرق ينشر فأْلَهُ في كل اتجاه ! فوق وجه المياه المتورم امتصاص الله القوي، لم يعد البحر الذي يلبس قناع الشك العفريتي يتزوج حزن الأشياء العميق، أيّها الشوق، أيها الشغَف، عش صنيعك ! ... وبحر الحلم، المتجوّف، يسلم للمقصّ مكعّباته ومثلّثاته، بشظايا كبيرة من الزجاج الأسود كحميم مُزَجَّحَة !**" [1].

ويضيف: " **أيتها المرأة العالية في فيضانها كأنها أسيرة مجراها ! سأنهض كذلك شاكي السلاح في ليل حسمك، وأتدفق دائما من سنواتك البحرية**" [2].

كما عبر الشاعر عن رغبته من خلال أشعاره، فقد عاش (بيرس) بعيدا عن وطنه، كما عاش غربة الاسم فـ (سان جون بيرس) هو الاسم المستعار (أوغيست أليكس سان ليجيه) حيث أجبره الواجب الدبلوماسي على إمضاء نصوص بأسماء مستعارة.

يقول الشاعر في قصيدة (وأنت، يا بحار ...):

آه ! أية شجرة من الضوء كان نبع حليبنا تنبجس هنا ... لم نرضع من ذلك الحليب ! لم نكن مختارين لتلك المرتبة ! وكانت رفيقاتنا هَشَّاتٍ كسحابات الصيف ... أحلم، آهِ، أحلم عاليًا، حلمَك الإنسانيَّ الخالد ! ... <<آه ! لِيقتربْ كاتب وسأملي عليه ...>> [3] وهنا تتضح لنا بعض ملامح الشاعر.

وبالعودة إلى الديوان، نلاحظ ونحن نقرأه أصداء (بيرس)، وتأثيره الواضح وصداه الواسع، إذ يتبين لنا مدى تأثر (ميلود حكيم) بطريقة كتابة (بيرس)، إلـــى درجــة أننا نجد له –ونحن نقرأ له-

[1] سان جون بيرس، منارات (الأعمال الشعرية الكاملة)، تر: أدونيس، الهدى للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1976، ص 123.

[2] المصدر نفسه، ص 125.

[3] المصدر نفسه، ص 24.

ذلك التأثر وخاصة على مستوى المعجم الشعري، ونخص بذلك قصيدة (جنون الحواس):

... سماء وأرض في

صدام الخصوبة. عواصف ورعود زلازل

وبراكين. فصول. انهيارات وفيضانات.

شموس وثلوج. [1]

يستلهم الشاعر من الطبيعة، فيجعلها تشاركه آلامه وآماله، حزنه وفرحه، فتجربته تحاول أن تفتح المجال للأشياء لتقول وجوها، يتقمص الطبيعة بغاباتها وأشجارها ورعودها وأمطارها وفيضاناتها وزلازلها، فيضحكها ويبكيها، ليجعل من بحر (بيرس) مضجعاً له، فهو ينظر للطبيعة والواقع بأعين جديدة.

فنحن نميز بصمات (بيرس) على الديوان، إذ أن الشاعر قد سار على خطاه، ونهل من ينبوعه الشعري، واتخذه مرجعا في تشكيله الفني، فسار تحت لوائه وتحت شعار التجديد.

وبهذا فانه ليس من الغريب أن يتأثر شاعرنا –وغيره من الشعراء- بالكتابات العالمية.

وهنا يظهر لنا جليا، وجود نوع من الوعي الشعري، في نهل الشاعر من قصائد (بيرس) فهو يتناص معها وفي الآن نفسه يضفي عليها بصمته الشعرية، مجيدا تحويرها مستفيدا منها، كما يخدم تجربته الشعرية وهو لم يقم باجترار أعمال (بيرس)، إنما حاول الابتكار في كل شيء، فجعل لنفسه رموزا خاصة، وهو بهذا مبتكر لا مجتر، حيث اتخذ الشاعر من خلال انفتاحه هذا دربا للتجديد والتجريب، ولاختلاف والتفرد.

كما أن الاقتراب والتشابه، أو طموح الشاعر وإعجابه بالقصيدة البيريسية جعله يقبل عليها ويتناص معها، ونظرا للقطيعة التي مارسها (بيرس)، قد أثرت كثيرا على تجريب (ميلود)، فكان

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 78.

بيرس وقطيعته لشعر التفعيلة محل ولع عند الشاعر، إذ أنه استثمر وانفتح على التجريب، وهذا ما جعله يتقارب معه ويستعير منه ألفاظه وعباراته، فقد انفعل الشاعر معه وتفاعل مع كتاباته.

والحقيقة أن (ميلود) يعيش صراع يشبه صراع الهوية التي عاشها (بيرس)، فهو عن طريق امرأته يعيش تارة في عالم الواقع وتارة أخرى في عالمها الأسطوري، عالم النقاء والطهارة والعفة، مما جعل حضوره متناقضا في الديوان، حيث يعيش بين واقعه وخياله.

وهنا يتضح لنا مدى قابليته استيعاب الشاعر وفهمه طريقة كتابة (بيرس) وأفكاره وفلسفته في الحياة، فهو يهاجر بلغته إلى النبع الأصيل، ويستمد منها لغته، فكان الأدب الفرنسي وشعراءه محل إلهامه ليبني صرحه الشعري على العديد من الشعراء الذي قرأ لهم فتأثر بهم.

2. التناص مع الشخصيات العالمية:

بالإضافة إلى هذا، يتناص الشاعر مع شخصية موسيقية عالمية في قصيدته (جنون الحواس)، والتي تمت من خلال استدعاء الاسم (كليدرمان) [1]، إذ يقول الشاعر:

أي ليل هذا، الذي يسكنني وحدي،

برهبة العزلة، وامتداد السكون .. وموسيقى

"كليدرمان" تطلع من بيانو بعيد، بسحر أخاذ

وترنيم روحي خاص جدا، كأنما هو كثافة

الزمان والمكان في تجريدية دافئة، [2]

---

[1] ريتشارد كلايدرمان، الملقب بأمير الرومانسية، وهو عازف البيانو الشهير، ولد في فرنسا سنة 1953 تحت اسم فيليب ياجيس، بدأ دراسته للموسيقى وعزف البيانو وهو في السادسة من العمر تحت إشراف والده، بدأت عالميته سنة 1976 من خلال نشره لأسطوانة تحمل عنوان (Ballde pour adeline) www.google weblight.com

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 95.

يستحضر الشاعر في نصه هذا، اسم الموسيقار العالمي (كليدرمان)، فنفسه وروحه تميل إلى موسيقى روحية، وقد زادته اشتياقا وحنيناً في ليلته المعزولة التي أججت مشاعره وألهبت حنينه إلى تلك الليلة التي التقى فيها الشاعر بمحبوبته.

يقول الشاعر في مقطع شعري قبل المقطع السابق:

للبياض في هذا الليل نكهة خاصة ... نكهة

الغرق أو نكهة التوحد، وله عراء الجسد

الموشّى بنداءاته العميقة، وتضاريسه

المجرّحة بالحنين ..

فهذه الموسيقى منبعثة من بياض هذا الليل، ليل لقاء المحبوبة أين توحد الشاعر بامرأته حيث أعادت هذه الموسيقى إليه ذكريات اللقاء، حيث جعل من آلة (البيانو) وأغانيها الرومانسية أناشيد جنائزية، أرجعته إلى اشتياقه وحنينه الأول، وأيقظت فيه مشاعر ذكرياته.

والشاعر هنا لم يحدد أغنية معينة، وإنما أراد أن يمزج كل تلك الموسيقى، ليجعل منها ترانيم روحية خاصة جدا.

ومن هنا يتضح لنا مدى اتساع ورحابة ثقافة الشاعر، ومخزونه المعرفي، واطلاعه على إنتاجات الآداب العالمية، ونخصص بالذكر إنتاجات الأدب الفرنسي ومنهم بالخصوص أدباء الحداثة الذين كانت لهم ضجة على الساحة الفرنسية والعالمية، كما يظهر لنا أن الشاعر هو من محبي الموسيقى العالمية.

IV تشكيل الصورة:

تعتبر الصورة من أهم الأدوات الفنية التي يعتمدها الشاعر في تشكيل نصه الشعري، فهو عندما يبدع نصا ما سيفكر –بلا ريب- في الصورة التي تبنيها مخيلته، وبالتالي فإن اهتمام أي

شاعر بالصورة، إنما هو اهتمام تلقائي ومركز إبداعه بل إنها " جزء حيوي في عملية الخلق الفني"[1] كما أنها "إحدى البنيات الإبداعية والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري، وهي روح الشعر وأنفاسه المتلاحقة التي يبوح بها الشاعر من خلال النص المعنى به، وتعد الصورة الشعرية من أصعب مفاتيح النص الشعري، نظرا لاختلافها من شاعر إلى آخر، فكل شاعر له الصورة التي يبتكرها ويتميز بها عن الآخرين" [2] فهي تختلف في بنائها من شاعر إلى آخر، كما تختلف من حيث بساطتها وتعقيدها، وكذا من حيث جماليتها وشعريتها، حسب الخلفية المعرفية والثقافية لكل شاعر، فهي الجزء الأكثر فنية في تشكيل النص الشعري "بل إنها الجوهر الثابت والدائم في الشعر"[3]، ضف إلى هذا، أنها تساعد الشاعر على نقل عواطفه، فهي نابعة من وجدان وإبداع الشاعر، لأنها " هي التي تبرز العمل الفني، وتنقل الفكر والعاطفة من خلالها، فهي جوهر الشعر وأساس الحكم عليه" [4].

لتكون بمثابة "المرآة التي لا تعكس الخصوصية والوجه الإبداعي فحسب بل إنها تحمل سمات المرحلة الشعرية الذي يعد الشاعر جزءا منها" [5]، لأنها وسيلة الشاعر للتعبير وهي تستلهم

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار الملايين، بيروت، ط 4، د س، ص 73.

[2] أحمد الصغير، تداخل الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة، مجلة علامات، مج 18، ج 71، نوفمبر 2010، ص 289.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1992، ص 08.

[4] عبود عبد الوحيد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2010، ص 19.

[5] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 73.

بناءها من الواقع والخيال، وكذا فكره وعواطفه.

وهنا تصبح الصورة " الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة، أو إمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة، والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرها من وسائل التعبير الفني" [1].

وقد فرض التطور الذي طرأ على القصيدة المعاصرة، هدم الصورة التقليدية، حيث أصبح الشاعر يتعامل مع الصورة تعاملا مغايرا، إذ أصبحت تتسم بالغموض والإيحاء، ومنهم من يرى أن الشعر العربي " مهما يوغل في التجديد، يظل مرتبطا على نحو ما لبعض المظاهر الفنية في تراث الشعر العربي القديم" [2]، وهو ما لحظناه في الديوان، فعلى الرغم من الاتجاه التجريبي الذي خاضه الشاعر ميلود حكيم، إلا أنه لجأ إلى توظيف الصورة البيانية في بناء صوره الشعرية.

فهل وقف ميلود حكيم عند حدود الصورة البيانية، أم أنه حاول الابتكار فيها وتجاوز النظرة التقليدية؟

1. الصورة البيانية:

اعتمد الشاعر في تشكيله الفني على الصور البيانية، بدءا بالصورة التشبيهية التي يعج بها الديوان مرورا بالصورة الإستعارية والصور الكنائية التي وردت، ولك بشكل ضئيل وسنحاول في هذا الجزء استخراج الصور البيانية وتحليلها.

1.1- الصورة التشبيهية:

التشبيه أقدم صور البيان استعمالا عند الشعراء، وهو الأقرب إلى الأذهان، يعتمد على مخيّلة الشاعر، وإن كان التشبيه أداة لغوية قديمة إلا أنه لا يزال يؤثر على المتلقي المعاصر.

---

[1] المرجع نفسه، ص 112.

[2] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط 2، 1981، ص 391.

والتشبيه " علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة الصفات والأحوال، فهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الزمني الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية في كثير من الصفات المحسوسة" [1].

يقول الشاعر في قصيدة (حبيبي):

ثديه رمانة ناضجة

والعين فنجان الغيوب

والشفاه كرز وحشي

شعره جدول ماء

خصره سنبلة نازفة

والقدم الحلوة عش صغير [2]

جاء التشبيه في هذه الأسطر بشكل متتالي، حيث يبني الشاعر صوره عن طريق سلسلة من التشبيهات الجزئية، يقود كل واحد منهما الآخر وهو تشبيه بليغ، وما يلاحظ في هذه الأمثلة اختلاف كل من طرفي التشبيه، حيث يشبه الشاعر العين التي هي عضو من جسم الإنسان، فالمشبه (العيون) والمشبه به (الفنجان) ليكون وجه الشبه سواد العيون واتساعها، وأن شكل عيون المحبوبة دائرية، فالشاعر في هذه الأمثلة يبني لنا صورة الشعرية –على غرار هذا التشبيه- بالوصف الخارجي للمحبوب، مركزا على الملامح الخارجية.

وقد جاءت العلاقة بين المشبه والمشبه به متباعدة كل البعد، فلطالما شبهت عيون المحبوبة بعيون الغزال، وإن دل هذا على شيء إنما يدل على أن هذه الصورة التشبيهية صورة مبتكرة، تتجلى

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 172.

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 13.

من خلالها إبداع الشاعر مصورا لنا محبوبته ذات العينين السوداوين الكبيرتين الدائرتين جمالا وحسنا، فهو تغزل بملامحها، ملغيا بذلك وجه الشبه تاركا إياه للمتلقي ليربط بينهما.

يقول الشاعر في مثال آخر من نفس القصيدة:

أسنانه بيضاء كالقطن [1]

يشبه الشاعر أسنان محبوبته بالقطن، حيث ذكر المشبه (الأسنان) والمشبه به (القطن) وأداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه (البياض) وهو تشبيه تام.

يقول ميلود حكيم في قصيدة (جنون الحواس):

سأضمك يا حبيبتي كما تضم الغابة

أشجارها، كما تضم الشمس أهدابَها، كما يضمّ

البحر أمواجَه، كما يضمّ الليل عتماتِه [2]

إن المتأمل لهذه المقاطع، يلحظ أنها تقوم على مجموعة من الصور المتتابعة المتسلسلة وهي عبارة عن تشبيه تمثيلي، حيث شبه الشاعر صورة بصورة، ووجه الشبه فيها مأخوذ من أشياء متعددة، فهو يشبه ضمه وعناقه لمحبوبته، بصور متعددة استلهمها من الطبيعة، يضم حبيبته الأسطورية ويحاول أن يتحسس بوجودها مثلما تضم الغابة أشجارها، ويعانقها مثلما تضم الشمس أهدابها، ومثلما يضم البحر أمواجه والليل عتماته فهو يتعانق مع محبوبته، تعانق الطبيعة بموجوداتها، مخضعا إيّاها لحالته الشعورية ولخياله وفكره، وهو يهرب بمحبوبته الحلم إلى الطبيعة كرفض للواقع المتأزم، ويعطي للجماد الحركة والحياة والإحساس، لتستمد حياتها من وجدان الشاعر فكانت الغابة بأشجارها، والشمس بأهدابها،والبحر بأمواجه، والليل بعتماته، المعادل لحالته الشعورية.

---

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها ، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 70.

يقدم لنا الشاعر في هذا التشبيه التمثيلي صورا جديدة غير مألوفة، بمعنى أن الشاعر قد ابتكر فيها الجديد، مما زاد من إبداعه وتشكيله الفني لصوره الشعرية.

خلقت هذه الصورة مساحة متوترة بين دلالاتها السطحية ودلالاتها العميقة، والتي عبرت عن حالة الشاعر المضطربة، بين الطبيعة التي مثلت واقعه، وامرأته الأسطورية التي مثلت حلمه.

ويقول الشاعر في قصيدة (لك):

لا لأنك جميلة كالموت

لا لأنك وحيدة كوردة الثلج

لا لأنك قريبة كالخوف [1]

تتسم هذه الصورة بالغرابة والدهشة، فهو يشبه جمال محبوبته بالموت، ووحدتها بوردة الثلج وقربها إليه بالخوف؟! وهي لا تحكمها علاقات منطقية.

وإذا قمنا بمقارنة بين المشبه والمشبه به، فإننا نجد أن علاقة المشابه، معقدة للغاية، فهي صورة فيها من الخيال والعمق ما يجعلها غامضة، حيث يرسم صوره على قرائن غير منطقية وهي بهذا تبدو مفاجئة غريبة فيها الكثير من الخيال الذي أكسبها طاقاتها الإيحائية التي جعلتها قادرة على التأليف بين المتناقضات، ومن هنا نلاحظ هذا التحول الذي طرأ على الصورة البيانية الذي اكتسبته من خيال الشاعر.

2.1- الصورة الإستعارية:

الاستعارة من أهم مباحث البيان، وهي عنصر من عناصر الصورة الشعرية وفن من الفنون البلاغية، وما هي إلا تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه.

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 36.

تعرف بأنها: " نقل العبارة عن موقع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفصل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه" [1].

وتنقسم إلى قسمين:

استعارة تصريحيه: وهي ما صرح فيه بالمشبه به.

استعارة مكنية: وهي ما حذف فيه المشبه به.

وقد وظف الشاعر هذا النوع من الصورة وخاصة الاستعارة المكنية التي ساهمت في تشكيل معالم الديوان، ومن هذه النماذج ما جاء في قصيدة (حبيبي):

غابة تبكي على حرقتها في المطر الغامض [2]

لجأ الشاعر إلى الاستعارة في قوله (غابة تبكي)، حيث جعل من الغابة كائن حي، له صفات الإنسان وهو (البكاء)، فذكر المشبه (الغابة) وحذف المشبه به (كائن حي) وترك لازمة من لوازمه (البكاء) على سبيل الاستعارة المكنية.

أسند الشاعر فعل (البكاء) إلى الغابة، ليكون بهذا قد بعث الحياة في الجماد، فجعل الغابة تبكي، تشعر بحالته الداخلية ألا وهي بكاء الشوق و التوق لمحبوبته، وهي صورة قائمة على تشخيص عناصر الطبيعة.

يقول الشاعر في قصيدة (لك):

ونزيف الواحة .. [3]

---

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، مؤسسة عيسى الباني الحلبي وشركاء، د ب، ط1، د س، ص 274.

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 09.

[3] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 37.

يوظف الشاعر في هذا النموذج صورة إستعارية، حيث ذكر المشبه (الواحة)، وحذف المشبه به (الإنسان) وترك قرينة تدل عليها (نزيف) على سبيل الاستعارة المكنية فالواحة لا تنزف بل الإنسان هو الذي ينزف دما.

ومن هنا يتضح لنا كيف طوع الشاعر هذه الصور لخدمة حالته الشعورية، ويتجلى لنا في الوقت نفسه كيف أنها ساهمت في تعميق الدلالة، فقد كان بإمكان الشاعر أن يستخدم هذه الصورة على شاكلة تشبيهية فيقول مثلا: (واحة تنزف كالدم، غير أنه فضل الصورة الإستعارية، على الصورة التشبيهية لأنه رأى أنها تخدم ما يصبو إليه، فكان اختياره هذا أكثر ثراء من حيث الدلالة وكذا من حيث خدمة تجربته الشعورية، وهذا الكلام لا يقلل من أهمية الصورة التشبيهية بل لها نفس الدور.

3.1- الصورة الكنائية:

الكناية لون من ألوان البيان، وهي أن يريد المتكلم إثبات المعنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ولحقه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه [1].

فهذا النوع من الصورة لا يقدم لنا المعنى صريحا واضحا، بل إنه يومئ ويلمح ولا يصرح، وهي بهذا تعمل على تنشيط ذهن المتلقي وإعمال ذاكرته ليكشف ما هو محجوب في الصورة.

جاءت هذه الصور موظفة في المدونة بشكل ضئيل، ونورد مثالا لذلك في قصيدة (عناق):

سأرفع مرآة خرابي

لتسدلي شعرك على الرحيل [2]

---

[1] ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 180.

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 44.

نلمس توظيف الكناية في هذا المثال في قوله: (لتسدلي شعرك) كناية عن امرأة خرافية، فمحبوبة الشاعر لا وجود لها في الواقع، بل هي امرأة خرافية أسطورية، في كل مرة يحاول الشاعر التحسس بها، فتارة يتغزل بجمالها، وتارة يعانقها عناق الطبيعة، وتارة يحاورها، فهي امرأة سراب التي يحاول من خلالها تجسيد أحلامه على أرض الواقع، ونلاحظ من خلال هذه الصور مدى كثافتها وغموضها فهي تحمل أبعادا رمزية أو كثر من كونها صورة كنائية بسيطة.

وهو يحاول في كل مرة تخطي الصور التقليدية، والتجديد فيها، وإعادة بعثها وخلقها من جديد، فهي لا تتضح إلا من خلال سياقها في النص.

ويتجلى لنا هذا الكلام بوضوح أكثر في قوله: في قصيدة (أنثى الفداحة):

عندما تطفئين كل الشموع

وتنسين شمعة واحدة مشتعلة في فتيل

النسيان [1]

تقوم الصورة على كناية، توحي لنا بذكرياته مع المحبوبة، معبرة عن مدى فداحة حال الشاعر وما يكتنزه من حالة شعورية، فكانت هذه الصورة متصلة تمام الاتصال بحالته.

كما تقوم على الغموض، والحقيقة أنها صورة رمزية أكثر من كونها صورة كنائية، فالشمعة رمز بحد ذاته، فقد حاول الشاعر الإبداع والابتكار في صوره البلاغية، فكانت كل الصور المتقدمة ما هي إلا صور جزئية أخذت دلالاتها ضمن السياق كناية عن ذكريات الشاعر ولقائه بالمحبوبة.

2. تشكيل أنماط الصورة:

بالإضافة إلى الصور البيانية، يستعمل الشاعر مجموعة من الصور الحسية، نذكر منها:

1.2- الصورة البصرية:

[1] المصدر نفسه، ص 29.

تقوم هذه الصورة على حاسة البصر، فهي انعكاس لما تلتقطه عيون الشاعر، فالصورة البصرية هي تلك الصور التي نلتقطها من خلال حاسة البصر.

ومن توظيفات هذه الصور في الديوان يقول الشاعر في نفس القصيدة:

وكنت أرى الفلاحين الذين يربطون

خيولهم على الهضبات القريبة من البحر،

فألمح الخيول تبلطم وتحمحم كلها صخب

البحر، وتجري في كل الجهات، تهيج

وترفس الأرض بعنف وثني .. ألتفت إلى

الرعاة في أعالي الهضاب، وأضحك لأني

الوحيد الذي يعرف سرها ... [1]

وفي مثال آخر:

*** وهل رأيت كيف تهب أنثى خلاخيلها**

وسواحلها لعاشق من مطر؟

- **رأيتك تلبسين صباحا من الورد. رأيت**

نأمتك الوديعة التي توقظ كائنات السديم،

وتنثر في البراري وعولها،

رأيت يدي تحرس فضاءاتك من عطالة

الأيام، وتتقرى أبعادك المسفوحة كالرقيا

على ماء الصبوات.

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 59.

ورأيت اختلاجاتك الذاهلة في صمت [1]

ترتبط هذه الصور بالشاعر، وتعتمد على ما رآه من مشاهد وأحداث تعج بالحركة، حركة الفلاحين، الخيول، البحر، والرعاة، يصور لنا وينقل ما شاهده وما يدور حوله من أحداث متعددة متتابعة، ذلك أن المحيط أو المكان الذي يتواجد فيه الشاعر في حركية وفوضى دائمة، من خلال هذه المشاهد يحيط الشاعر بتجارب إنسانية بكل تناقضاتها.

فهذه الأحداث الخارجية لا تنفصل عن مشاهد الشاعر الداخلية، كما أنها تربك المتلقي فلا يكاد يستطيع أن يجمع هذه المشاهد ويربطها ببعضها البعض ويعطيها تأويلها.

أما الصورة الثانية تثير فينا الإحساس، فالشاعر يصور لنا ما ينتابه من أحاسيس ومشاعر التي تمر بين ناظريه، صورة صورة، حالة تشبه حالة الهذيان أو حالة الشخص الغارق في ذكرياته.

فهو يرسم لنا مشهدا طافحا يذوب في أغواره، يفجر من خلاله أحاسيسه، يعيش مع محبوبته دنيا الحلم ودنيا الخيال.

2.2- الصورة الطبيعية:

وظف الشاعر الطبيعة في تشكيل صوره، عبر من خلال أفكاره وأحاسيسه، تحدث عنها وشاركها الكتابة، حيث كانت الطبيعة بمثابة الأنيس الذي لجأ إليه الشاعر، فجاءت الطبيعة عند (ميلود) بعناصرها المختلفة هيكلا لصوره الشعرية، خلق من خلالها صورا مختلفة باختلاف مظاهرها، شاركته حالته الشعورية فقد " كانت الطبيعة ولا تزال مصدرا أساسيا للخيال، وأهم العناصر الفاعلة في القصيدة فهي تمثل خلفية حية باستمرار في وعي الشاعر ولا وعيه، يتفاعل

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 69.

معها فتبدو كما لو أن التوتر الذي يبدو عليها هو نفسه ما في ذات الشاعر" [1] لذا كان للصورة الطبيعية الحظ الوفير من بين الصور الأخرى التي وظفها الشاعر في تشكيله الفني.

يقول الشاعر في قصيدة (جنون الحواس):

بين الخطوة والخطوة تبزغ إشراقات

عذبة، ويأتي جسدك وحشيا، فائرا، شهيا،

راغبا، متألقا، ملفوحا، مجروحا، ناهبا، أدخله

أسكنه، يسكنني، أكون لباسك، تكونين لباسي،

ثم نتعرى ونلبس الطبيعة. سماء وأرض في

صدام الخصوبة. عواصف ورعود، زلازل

وبراكين، فصول. انهيارات وفيضانات.

شموس وثلوج . [2]

لو تتبعنا صور هذا المقطع لوجدنا عناصرها مستمدة من الطبيعة حيث أعطى الحركة والحياة للجماد مسقطا بذلك الطبيعة على حالته النفسية وهي عناصر تحمل معاني الاضطراب بسبب انكسارات واقع الأمة العربية من خلال تشخيصه لهذه العناصر (عواصف، زلازل، براكين، انهيارات، فيضانات ...).

يضيف الشاعر في تقمصه مظاهر الطبيعة:

ليل يؤنس فراغ القناع وريشه .. ليل

يداهم مداخل الرقة .. ليل يعطيك ألما وثوبا

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 123.

[2] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 78.

حفيفا لتأسري وعولي في فخاخ غنائك

الرعوي .. ليل يتقمص مباهجك الباطنية

يترك فيك حديقة الحواس مؤججة بفتنة

الوسن [1]

الليل عند (ميلود) ليل للحنين الوحدة والعزلة، يعيده إلى ذكرياته الأولى مع المحبوبة، ليذكره بشوقه وتوقه، تتأجج فيه مشاعره فيزيد حالته لوعا وتوقا، يغرق في ليل محبوبته مثلما تغرق النجوم في عتمات الليل، فلا يبقى منها سوى نجومه الساطعة التي تمثل صدى المحبوبة وذكرياتها.

حققت هذه الصور شاعريتها، جاءت نابعة من أغوار الشاعر، فقد أحس بجمالها، فأخضعها لحالته بعد أن استدعاها فتحدث عن وجوده من خلالها، ليخلق صورا شعرية نابضة بروح الطبيعة.

كما عملت على ضخ القصيدة بمعطيات جديدة، كثفت من شعريتها، وتضاعفت من خلال تطويعها لحس الطبيعة، فجعل لكل عنصر طبيعي رمزه الخاص.

3.2- الصورة السمعية:

ترتكز هذه الصورة، بالدرجة الأولى على حاسة السمع، وبالخصوص الأصوات، فالصوت عنصر مهم في تشكيل هذا النوع من الصور.

ومن المعروف، أن حاسة السمع عند الإنسان هي الحاسة الوحيدة التي لا يستطيع التحكم فيها، ذلك أن الأذن تلتقط الأصوات بشكل مباشر، ودون أن تكون له الرغبة في ذلك، فهي تعمل ليلا نهارا بلا توقف.

ومن أمثلتها قول الشاعر في قصيدة (جنون الحواس):

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 94.

أسترق السمع في هذه اللحظات لما

يحفر فيك مسافات الندى [1]

كل هذه المفردات التي وردت في المثال (أسترق السمع) تدل على حاسة السمع، فالشاعر يحاول أن يختلس بسمعه لعله يلتقط صوت محبوبته، أو تصله نداءاتها، فيحظى برؤيتها مرة أخرى، أو لعله يصله صدى يؤنس شوقه ويطفئ لهيب إحساسه.

تستمر هذه الصور في موقع آخر في نفس القصيدة:

أي ليل هذا، الذي يسكنني وحدي،

برهبة العزلة، وامتداد السكون .. موسيقى

"كليدرمان" تطلع من بيانو بعيد، بسحر أخاذ

وترنيم روحي خاص جدا، [2]

يقوم هذا المقطع الشعري على صورة سمعية، وهي الموسيقى، التي نحسها عن طريق حاسة السمع، فالشاعر هنا تلتقط أذنه لترنيمات موسيقية بشكل مباشر دون أن كون له الرغبة في ذلك تحرك في نفسه ذكريات بياض تلك الليلة، لين لقاء المحبوبة وتوحد الجسدين.

وانطلاقا من هذا، تتضح لنا معالم تشكيل الديوان، حيث كان التكرار من بين أهم السمات الفنيّة التي بنا الشاعر عليها تشكيل قصائده، أعطت جرسا موسيقيا ونغما خاصا، وكذا الرموز التي استلهمها الشاعر من الطبيعة محاولاً إسقاطها على حالته النفسية، بالإضافة إلى التناص حيث تعالقت نصوص الديوان وتفاعلت مع نصوص أخرى، منفتحا بذلك على قضايا إنسانية عميقة كغربة الوطن وعلاقة الإنسان بأرضه، عكست لنا مدى اطلاع الشاعر على الآداب العالمية، كما

[1] ميلود حكيم، امرأة للرياح كلها، ص 107.

[2] المصدر نفسه، ص 95.

كانت الصورة الشعرية على اختلافها نسيج خاص في بنائية الديوان، ابتكر فيها الشاعر فجاءت تتلاءم وحالته الشعورية.

خاتمة

توصلنا في نهاية هذا البحث المعنون بشعرية التشكيل الفّني في ديوان" امرأة للرياح كلِّها" لميلود حكيم إلي نتائج آثرنا عرضها، واختزالها في النقط التالية:

1. تأسست الشعرية على يد أرسطو واتضحت معالمها في كتابه الرائد فن الشعر والتي تمثلت معضمها في مجموعة من القواعد والقوانين أسسها المحاكاة.
2. مثل النقاد القدامى أمثال ابن سينا ابن رشد الفارابي القرطاجني، الإرهاصات الأولي للشعرية العربية، حيث كانت جزئية انحصرت في عنصر دون أخر كالوزن والقافية.
3. تميزت الشعرية عند النقاد الغرب المحدثين بالضبط والتحديد،حيث اعتبرها رومان ياكبسون فرع من فروع اللسانيات وتمثلت عنده في النموذج الاتصالي وتركيزه على الوظائف اللغوية مع هيمنة الوظيفة الشعرية التي تحقق للنص الشعري شعريته، أما تزفاطين طودوروف فقد انصب اهتمامه إلى تلك الخصائص النوعية التي حكم العمل الأدبي، في حين أن شعرية جون كوين قامت على محور الانزياح الأسلوبي.
4. اتجه النقاد العرب الذين وقعت عليهم دراستنا اتجاها غربياً في تحديدهم لمفهوم الشعرية مثل أدونيس وكمال أبو ديب و جمال الدين بن الشيخ، وتميزت بنوع من الغموض في التحديد حيث تجاوز أدونيس المعايير الشعرية القديمة ونادى بالتجديد، أمَّا جمال الدين بن الشيخ، فقد لامست شعريته ما جاء به جون كوهين حيث سعى إلى إضفاء العلمية على شعريته، في حين أن كمال أبو ديب تميزت شعريته بالكلية.
5. ارتبط مصطلح التشكيل بالتركيب الصوتي و الصرفي و النحوي.ويعد كل من عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني من بين النقاد الأوائل الذين أولو اهتمامهم بالتشكيل.
6. انتقل مفهوم التشكيل وتطور من ثنائية الشكل و المضمون إلى ثنائية التشكيل والرؤيا.

7. مفهوم التشكيل عند صلاح عبد الصبور نابع من فن التصوير، والتشكيل عنده ما هو إلا عملية بنائية حيث تتلاحم أجزاء القصيدة وتتآلف فيما بينها لتكون بناءً متلاحماً، أما عند عبد العزيز المقالح فهو تلاحم كل من العاصر الثلاثة: اللغة، الصورة، الإيقاع.
8. عمد الشاعر في تشكيله الفنّي استثمار مختلف الظواهر البصري حيث انزاح إلى تشكيلات كتابية حداثية من خلال اهتمامه بتشكيل العنوان والغلاف والألوان والرسومات وكدا علامات الترقيم وغيرها من المؤثرات البصرية.
9. استفاد الشاعر في تشكيله الفنّي من التقنيات السينمائية التي دعته إلى أن يكون مخرجا، حققت هده التقنية قيمة فنّية بليغة، أعطت حيوية للصور وجعلتها متحركة فانعكست بصريا في رسمها للمشاهد.
10. لم تكن هده الظواهر البصرية مجرد أشكال لتزيين وإنما كانت لها مقصدية حيث أنها دخلت في صلب الدلالة.
11. تميز العنوان الرئيس امرأة للرياح كلها بانزياحه الدلالي و التركيبي فكان جزء لا يتجزءا من عمله الفنّي.
12. يعد التكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في الديوان ن، حيث شمل على أنماط متنوعة كتكرار الأصوات، والكلمة و الجملة، حيث جاء تكرار الأصوات من أكثر الأنماط استخداماً في المدونة.
13. وظف الشاعر أنماط مختلفة من الصور كالصور البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية بالإضافة إلى أنماط أخرى كالصورة البصرية و للصورة السمعية ة الصورة الطبيعية.
14. لم يستعمل الشاعر هذه الصور بدلالاتها التقليدية أنما جدد فيها و ابتكر خاصة في الصور البيانية حيث تميزت الكناية بالغموض

15. اتجه الشاعر في توظيفه للصورة إلى المفهوم القديم، غير أنها لامست مشارف الجدة، حيث حاول الشاعر الابتكار و الميز في استخدامها و أضفى عليها الخيال، وقد تنوعت و اختلفت وكانت الصورة التشبيهية من أكثر الصور استخداما من قبل الشاعر.
16. اعتمد الشاعر في تشكيل صوره على الصورة الحسية: كالصورة السمعية، الطبيعية والبصرية.
17. حضي الرمز باهتمام كبير من قبل الشاعر انه ، جعل لنفسه رموزا خاصة جرد الكلمات من دلالتها المعتادة و أعاد شحنها بمدلولات جديدة لما يتماشي و تجربته
18. تعلقت روح الشاعر بالطبيعة فكانت صورة و رموزه مستمدة من الطبيعة.
19. أخذ التناص حيز كبير من اهتمامات الشاعر من أبرزها التناص الأدبي والتناص مع الشخصيات العالمية.حيث أغنى تجربته الشعرية من خلال تفاعله مع نصوص غيره، أبرزها نصوص الشاعر الفرنسي سان جون بيرس.
20. تناص الديوان مع شخصية عالمية تمثلت في شخصية الموسيقار كليدرمان في قصيدته جنون الحواس
21. يظهر لنا من خلال تعالق نصوص الديوان وتفاعلها مع نصوص أخرى مدى اتساع ثقافة الشاعر واطلاعه على مختلف الانتاجات الأدبية العالمية، وبالخصوص الأدب الفرنسي.

نكون بهذا قد حاولنا الإجابة عن الإشكالية المطروحة وذلك بالوقوف عند أهم الظواهر البصرية واللّغوية التي اعتمدها الشاعر في تشكيله الفنّي في ديوان" امرأة للرياح كلّها" لميلود حكيم حيث أنه مثل إضافة نوعية للشعر الجزائري المعاصر، نوصي بالاعتناء بزاوية أخرى لم نتطرق لها في هذا الديوان مستقبلا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر

الدواوين

1. ميلود حكيم، ديوان امرأة للرياح كلها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000.
2. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مج 3، دار العودة، بيروت، ط 2، 1988.
3. سان جون بيرس، منارات (الأعمال الشعرية الكاملة)، تر: أدونيس، المدى للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1976.

ثانيا: المراجع

1. المراجع العربية

1. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر، من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، 1981.
2. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط 3، د س.
3. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 2، 1997.
4. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1980.
5. أدونيس، سياسة الشعر، دراسة في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1980.
6. ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1974.
7. أمير حلمي مطر، جمهورية أفلاطون، وزارة الإعلام، القاهرة، د ط، د س.

8. أميمة عبد السلام الرواشد، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2015.

9. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

10. بشير تاوريت، أدونيس في ميزان النقد، أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 2009.

11. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط ، 1984.

12. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1979.

13. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992.

14. جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتي القرن لثامن الهجري، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1984.

15. حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003.

16. حسن البنداري، الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 1، 2000.

17. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، دط، 2001.

18. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، الدار البيضاء، ط 1، 1994.

19. حنَّا خباز، جمهورية أفلاطون، دار القلم، بيروت، لبنان، ط2، 1980.

20. الخليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2008.

21. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر الغربي المعاصر، دراسة جمالية، دار وفاء للنشر والطباعة والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2002.

22. سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1997.

23. سعد مصلوح، حازم القرطاجني، نظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، ط 1، 1980.

24. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 1988.

25. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1993.

26. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، د ط، أغسطس، 1992.

27. الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، من الثورة إلى بعد الاستقلال، دراسة نقدية، دار الأوطان للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2013.

28. عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2003.

29. عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005.

30. عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ط1، 1981.

31. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط 2، 1981.

32. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 6، 2006.

33. عبود عبد الوحيد العكيلي، الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2010.

34. عثمان موافي، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 1991.

35. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط 3، د س.

36. علي السيد يونس، جماليات الصوت اللغوي، دار الغريب، القاهرة، ط 1، 2002.

37. عماد الخطيب ، الصورة الفنية أسلوبيا، جهينة للنشر و التوزيع، عمان، د ط، 2006.

38. عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط 1، 2002.

39. فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002.

40. كلود عبيد، جمالية الصورة، "في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2010.

41. كمال أبو ديب، جدلية الخفاءاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط 4، د س.

42. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1978.

43. محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د ط، 2001.

44. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

45. محمد تيسير الزياتي، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، د س.

46. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات إتحاد العرب، دمشق، د ط، 2001.

47. محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي –دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

48. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط 1، 1883.

49. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.

50. محمد مصطفى أبو شنب، جماليات النص الشعري، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، مصر، ط 1، 2005.

51. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1992.

52. محمد عزّام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، د ط. د س.

53. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011.

54. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 2002.

55. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1990.

56. موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2003.

57. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار التضامن، بغداد، ط 2، 1965.

2. المراجع المترجمة

1. آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، تر، وفاء إبراهيم ورمضان بيسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 1، 2003.

2. تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990.

3. جانيتي لويدي، فهم السينما، تر، جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، د ط، 1984.

4. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، تر، مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1996.

5. جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر، تح، تع، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 4، 2000.

6. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.

7. أرسطو، فن الشعر، تر، تع، إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ط، د س.

3. المعاجم

1. إبن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم بن منظور)، لسان العرب، المجلد 8، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 4، 2005.
2. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط 1 ، 2003.

4.الكتب التراثية:

3. أبو نصر الفارابي، الحروف، تحقيق وتقييم وتعليق محسن محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط 2، 1990.
4. ابن سينا أبوعلي حسين بن عبد الله، الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر" لأرسطو، تح و تع، سليم سالم، د ب، د ط، 1971.
5. أبو حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح، تق، محمد الحبيب بن خوجة، دط، د س.
6. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط 1، 1986.
7. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ط 4، 1367 هـ.
8. ابن رشيق القيرواني، العمدة، ، تح محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج 02، د ط، د س.
9. ابن هاشم، شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تح، محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، مصر.

10. أبو الهلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، مؤسسة عيسى الباني الحلبي وشركاء، ط1، د س.

5.المجلات والدوريات:

1. أحمد الصغير، تداخل الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة، مجلة علامات، مج 18، ج 71، نوفمبر 2010.
2. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، ع 32، 1997.
3. الجوة أحمد، سيمياء البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، الملتقى الدولي الخامس، سيمياء النص الأدبي.
4. خليل الموسى، مجلة المعرفة، مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ع 592، السنة 51.
5. خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع 9، 2013.
6. زهيرة بوفلوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري، مجلة سر من رأى، جامعة قسنطينة، المجلد 11، ع 40، السنة 11، 2015.
7. زهيرة بوفلوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري، مجلة سر من رأى، جامعة قسنطينة، المجلد 11، ع 40، السنة 11، 2015.
8. محمد صالح خرفي، التّلقي البصري للشعر، " نماذج شعرية جزائرية معاصرة"، السيمياء والنص الأدبي، الملتقى الخامس الدولي، جامعة جيجل، 2015.

9. مصطفى صالح علي، أسلوب التكرار في شعر نزار قباني، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد 03، العراق، 2010.

10. وليد عثماني، المسارات الإبستيمولوجية للشعرية الجزائرية، مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر ع 04، مارس2017.

6. المذكرات والأطاريح الجامعية:

1. زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010.

2. كمال فنيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر، مرحلة التحولات (1988-2000)، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010.

7.المواقع الإلكترونية:

1. محمد صابر عبيد، التشكيل مصطلحا أدبيا، منتديات ستارتايمز: بتاريخ 2018/03/28، سا 14.00، http://www.startimes.com/?t=26627279

2. التجريب الفني في الشعر الجزائري المعاصر، منتديات ستار تايمز، 2018/03/06، سا 15.30 www.startimes.com

فهرس
الموضوعات

فصل تمهيدي: الشعرية/ التشكيل القضايا والمفاهيم..... 05
توطئة..... 05
I مفهوم الشعرية..... 06
1. لغة..... 06
2. اصطلاحا..... 06
1.2- الشعرية في الحقل الفلسفي اليوناني..... 06
أ. عند أفلاطون..... 07
ب. عند أرسطو..... 09
2.2- الشعرية في الحقل البلاغي العربي القديم..... 11
أ. عند الفارابي..... 11
ب. عند ابن سينا..... 12
ت. عند حازم القرطاجني..... 14
3.2- الشعرية عند النقاد الغربيين..... 16
أ. عند رومان ياكبسون..... 16
ب. عند تزفيطان طودورف..... 18
ت. عند جون كوين..... 20
4.2- الشعرية عند العرب المحدثين..... 23
أ. أدونيس..... 24
ب. عند كمال أبو ديب..... 26
ت. جمال الدين بن الشيخ..... 28
II مفهوم التشكيل..... 30
1. لغة..... 30
2. اصطلاحا..... 32
1.2- التشكيل عند النقاد القدماء..... 33
2.2- التشكيل عند النقاد المعاصرين..... 34
3. علاقة التشكيل بالشعر..... 36

الفصل الأول: شعرية التشكيل البصري في ديوان امرأة للرياح كلها..... 38
توطئة..... 38
I تشكيل العتبات النصية..... 40
1. تشكيل عتبة العنوان..... 40
2. تشكيل عتبة العناوين الداخلية..... 43
3. التصدير..... 47
4. الهامش..... 48
5. تشكيل عتبة الغلاف..... 49
1.5- الغلاف الأمامي..... 49
أ. اسم المؤلف 50
ب. المؤشر الجنسي..... 50
ت. الأشكال والرسومات..... 51
ث. دار النشر 51
2.5- الغلاف الخلفي..... 52
أ. صورة المؤلف..... 52
ب. معلومات المؤلف..... 52
ت. بيانات النشر..... 52
3.5- تشكيل الألوان..... 52
II تشكيل البياض والسواد..... 53
1. تشكيل البياض..... 53
2. تشكيل السواد..... 55
III علامات الترقيم..... 59
1. محور علامات الوقف..... 59
1.1- النقطة: وصورتها البصرية [.]..... 59
I.1- نقطتا التوتر: وصورتهما البصرية [..]..... 61
3.1- نقط الحذف: وصورتها البصرية [...]..... 62

4.1- الفاصلة: وصورتها البصرية [،]..... 63
5.1- علامتا الاستفهام والتعجب: وصورتها البصرية على الترتيب [؟]، [!]..... 64
2. محور علامات الحصر..... 65
1.2- النقطتان الرأسيتان/ إشارة الضرب/ الشرطة: وصورهم البصرية (:)، (*)، (-)..... 65
I.2- العارضة المائلة: وصورتها البصرية [/]..... 67
3.2- القوسان الهلاليان: وصورتهما البصرية [()]..... 68
IV التشكيل البصري والأشكال الهندسية..... 69
1. شكل المربع..... 70
2. شكل المستطيل..... 71
3. شكل الخط المنكسر..... 72
V التشكيل البصري والفن السينمائي..... 74
1. اللقطة المتحركة..... 75
1.1- اللقطة التتبعية..... 75
2.1- اللقطة البانورامية..... 76
3.1- اللقطة المكثفة..... 77
2. المونتاج السينمائي..... 78
1.2- المونتاج التضادي..... 79
2.2- المونتاج الفجائي..... 80
الفصل الثاني: شعرية اللغة..... 83
توطئة..... 83
I تشكيل التكرار..... 84
1. تكرار الأصوات..... 86
2. تكرار الكلمة..... 91
1.2- تكرار الاسم..... 91

2.2- تكرار الفعل..... 91
3.2- تكرار الضمائر..... 91
3. تكرار البداية..... 94
II تشكيل الرمز..... 96
1. الرمز الصوفي 98
2. الرموز الطبيعية..... 99
3. الرموز الخاصة..... 100
III تشكيل التناص..... 107
1. التناص الأدبي..... 110
2. التناص مع الشخصيات العالمية..... 109
IV تشكيل الصورة..... 116
1. الصورة البيانية..... 115
1.1- الصورة التشبيهية..... 117
2.1- الصورة الإستعارية..... 118
2.1- أنماط الصورة..... 119
3.1- الصورة الكنائية..... 122
2. تشكيل أنماط الصورة..... 123
1.2- الصورة البصرية..... 125
2.2- الصورة الطبيعية..... 125

4.2- الصورة السمعية..... 129
الخاتمة 131
قائمة المصادر والمراجع 134
الفهرس..... 144