جامعة الدكتور يحي فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

الموضوع:

شعرية الخطاب في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل.

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها.

إعداد الطالبين:

قرمزلي جعفر

زاير رابح

إشراف الأستاذ:

العربي حسين

السنة الجامعية:2015/2014

www.manaraa.com

كلمة شكر

أول حمد نحمده رب العالمين وله الشكر على جزيل عطائه ومنه وكرمه.

هو الذي جعل بعد كل عسرا يسرا فنحمده على أن جعل لنا كل حزْن ذليلا وعلى توفيقه لإتمام هذا العمل المتواضع، وأن يجعله في ميزان حسناتنا يوم نلقاه.

وصل اللهم على سيدنا محمد نور الأفئدة وضيائها ودوائها، وأحب خلق الله إلى الله.

إلى من نوَر دربي وأضاءه والدي العزيزين حفظهما الله بالصحة والعافية، **وإلى كافة إخوتي وأخواتي، إلى الزوجة الفاضلة**، وإلى كل أصدقائي محفوظ إبراهيم منير وسيد علي وإلى كل من أعرفهم.

إلى زملائي الطلبة وأخص: رابح توفيق محمد مهدي الطيب والعيد...

إلى الأستاذ الفاضل الأستاذ الآخذ بأيدينا إلى بر الأمان " **العربي حسين** " **المشرف على** هذا العمل المتواضع إلى كل من علمني حرفا من الطور الابتدائي إلى الجامعة.

قرمزلي جعفر

كلمة شكر

إلى الذي زرعني غرسه وسقاني من دم عروقه وعرق جبينه...والدي العزيز.

إلى تلك النسمة التي تلاعب أوراق الشجر..إلى منبع الحنان والحب..أمي الحبيبة.

إلى النجوم التي تزين لي حياتي..إلى من تجري دماؤهم في عوقي...إلى توأم الروح والقلب

إلى الذين أعتز وأفتخر بهم...إخوتي كل باسمه "نبيل محمد إسحاق مراد عادل والبرعم أسامة حسام الدين"

إلى الغالية إلى الروح والقلب أختي سامية.

إلى الذي قاسمني جهد هذا البحث: قرمزلي جعفر.

إلى كافة أصدقائي، أخص بالذكر: حمود أمين أحمد رابح محمد توفيق رشيد بلال سفيان...

إهداء خاص إلى كل من: عامر العيد رشيد لخضر اعمر عبد الفتاح عبد الباسط عبد القادر محمد نسرين أشرف ريما إشراف سمية وصال...

إلى طاقم مدرسة شلالي محمد وخاصة مديرها "اسعيد بايح"

إلى كل أقاربي وخاصة أخوالي وعماتي وأولادهم.

إلى الغالية إلى روح قلبي ياسمين..هدى.وإلى أمها عقيلة وخالتي حياة..إلى فتيحة وفاطمة...

إلى كل من علمني حرفا من التعليم الابتدائي إلى التعليم الجامعي.

إلى كل طلبة الماستر تخصص دراسات نقدية.

إلى كل من سعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي.

زايري رابح

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

❖مقدمة:

يمثل الشعر النتاج الأساسي لشعرية الخطاب باعتبار الشعر فنا تعبيريا جميلا فإن جماليته أو شعريته تتحدد وتصنع بعدة قوانين وقواعد داخلية في النص الشعري وتختلف باختلاف النص الأدبي.

ولا تزال قضية الشعرية أو الجمالية في الشعر من أهم القضايا الساخنة التي تثير جدلا في الساحة النقدية المعاصرة، ومن خلال هذا البحث حاولنا الكشف عن خصائص الإبداع الجمالي وشروط جماليته في الشعر العربي المعاصر، وقد اخترنا في بحثنا هذا قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل لأجل التحليل، وعنونا بحثنا هذا بشعرية الخطاب في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وكان شعر أمل دنقل محل اهتمام كثير من الباحثين، فتناوله الدارسون من زوايا عدة ومختلفة ومع ذلك فإن شعره لم يحض حقه الوافي من الدراسة وما يزال مجالا خصبا وفي حاجة إلى دراسة عميقة ومستفيضة، فمشروع بحثنا هذا الذي نضعه بين يدي القارئ يسعى إلى رفع الستار على شعر أمل دنقل نقصد قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وهذا الموضوع جدير بالدراسة لأن فيه الكثير من الجدية، فمن خلال إطلاعنا على الدراسات التي تناولت هذا الشاعر وجدنا أن هذا الموضوع لم يزل محورا هاما مشاعا للنقاش، وكان هذا الأخير دافعا أساسيا حفزنا على محاولة الإلمام ببعض جوانب هذه الدراسة.

وعندما نتحدث عن جمالية أمر ما إنما نقصد الجانب الفني فيه، والفنون على اختلافها لا تكون كذلك إلا إذا كانت جميلة وندرك من هذا ان هناك حاسة لدى الإنسان تهديه للجمال وحس به

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتستجيب له والشعر أحد هذه الفنون.

وقد انطلقنا في دراستنا من فرضية مفادها أن شعرية الخطاب في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة تتنازع صناعتها عدة خصائص ومقولات نصية باعتبارها دعائم وأركان جمالية جعلت منه فنا متفردا.

وهكذا يتجلى الإشكال المطروح في بحثنا وهو عبارة عن عدة تساؤلات:

_ما هي رؤى كل من النقدين المعاصرين الغربي والعربي للشعرية؟

_كيف تتجسد شعرية الخطاب من خلال قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة؟

_ما هي التقنيات النصية التي استعان بها الشاعر امل دنقل لخلق الشعرية في قصيدته؟

وكما هو معلوم أن كل دراسة تحتاج للوصول للمبتغى المرجو من ذلك إلى عدة مناهج، وطبيعة دراستنا مبدئيا استعنا فيها بالمنهج الوصفي، والنهج الأسلوبي، والمنهج التحليلي، والمنهج الإحصائي.

ومن بين الصعوبات التي واجهتنا نذكر قلة المراجع المترجمة للغة العربية ذلك ما يخص الجانب النظري، أوصعوبة الحصول عليها إن وجدت.

وبعد بعض الجهد المتواضع جمعنا مجموعة من المصادر والمراجع استخدمناها في دراستنا منها:

الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل، قضايا الشعرية رومان جاكبسون، مفاهيم الشعرية حسن ناظم،الشعرية تزفيتان تودوروف، شعرية الانزياح أميمة الرواشدة، بنية اللغة الشعرية، جون كوهن...

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولقد حاولنا بذل أقصى جهد في بحثنا الذي يستهدف كشف شعرية الخطاب في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة متبعين الخطة التالية: مقدمة وذكر فيها العنوان ودوافع اختيار الموضوع والمناهج المستعملة في تحليل الموضوع، ثم جعلنا المذكرة فصلين أولهما بعنوان مدخل نظري وأدرجنا في ظل هذا الفصل ثلاثة مباحث الأول بعنوان: الرؤية الشعرية في النقد الغربي، والثاني بعنوان: الرؤية الشعرية في النقد العربي، والثالث بعنوان: شعرية الانزياح، والفصل الثاني بعنوان: دراسة تطبيقية، هو الآخر أدرجنا فيه ثلاثة مباحث الأول بعنوان الشعرية في البناء الإيقاعي، والثاني الشعرية في البناء التركيبي، والثالث شعرية المستوى الدلالي، ثم ذكرنا خاتمة بحثنا والتي كان محتواها نتائج البحث، وبعد ذلك ذكرنا قائمة المصادر والمراجع المستعان بها في البحث ثم جعنا ملحقا فيه تعريف للشاعر، وذكر قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وأخيرا ذكرنا فهرس الموضوعات.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الكثير للأستاذ المشرف الأستاذ **العربي حسين** وإلى الأساتذة المناقشين، وإلى كل من تحشم عناء هذا البحث من قريب أو بعيد.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

❖ المبحث الأول: الرؤية الشعرية في النقد الغربي.

يجمع الباحثون أن مصطلح الشعرية (poetics) يعود في جذوره إلى أرسطو طاليس في كتابه الشعرية، الذي يعد اول مؤلف في هذا المجال. فقد حاول أرسطو استجلاء قوانين الخطاب الأدبي من خلال تحليله للأنماط المدروسة: الملحمة والدراما."[1]

ومن هذا يتضح أن مصطلح الشعرية عريق في الفكر اليوناني، ثم استلهمه الفكر الغربي المعاصر ليعبروا به عن قضية نقدية محدودة، وعند بعض أساطين النقد المعاصر سنحاول في بحثنا هذا أن نستشف مفهومهم ورؤيتهم لهذا المصطلح بداية بالغربيين منهم ثم نعرج على من قاسمهم الفكر نفسه من العرب المعاصرين.

➢ا)رومان جاكبسون:

يمثل رومان جاكبسون أحد أكبر النقاد المؤسسين للشعرية، بل رائدهم في ذلك،فكره الشكلاني جعله يحصر وظيفة الناقد في الحديث عن النصوص الأدبية في أدبيتها وشعريتها، وربط مفهوم الشعرية بالقيمة المهيمنة لهذه الوظيفة.

والشعرية عند رومان جاكبسون هي."ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الاخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر

[1] أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح، منشورات أمانة عمان، عمان، دط، 2004، ص11.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الاخرى للغة وإنما تهتم بها ايضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية."[1]

يتضح من هذا أن رومان جاكبسون يهتم كثيرا بالوظيفة الشعرية ذلك "أن نظرية جاكبسون تقوم أساسا على الوظيفة الشعرية مركزة على دراستها في الشعر حيث تسيطر هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى،وفيما عداه من أنواع القول الأخرى حيث تأخذ واحدة من هذه الوظائف دور السيادة من الوظيفة الشعرية، مانحة إياها دورا ثانويا"[2]

ويتضح من هذا أيضا أن شعرية رومان جاكبسون لا تحدها حدود الشعر فحسب، بل تتعدى إلى أنواع القول الأخرى، ولكن ربما أهمية الوظيفة تتفاوت، ثم إن جاكبسون يردف بتعريف آخر يربط من خلاله الشعرية باللسانيات قائلا:"يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على الوجه الخصوص."[3]

وعموما يمكن أن نلحظ شيئا جليا هو أن رومان جاكبسون من خلال تعرفه السالف يحاول جاهدا أن يكسب شعريته مزية علمية من خلال حرصه على ربطها باللسانيات وجعلها أحد أهم فروعها.

لقد عدد رومان جاكبسون وظائف للغة وهي عنده الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية والوظيفة المرجعية والوظيفة الإفهامية والوظيفة المعجمية والوظيفة الميتالسانية والوظيفة الشعرية، ثم عمد إلى

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء المغرب، دط، ص35.

[2] أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح،ص15.

[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص35.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحديد مرجعية كل وظيفة من هذه الوظائف من خلال **رسالة** التخاطب وهي كالتالي:"

1)الوظيفة التعبيرية: وتركز على المرسل وهدف إلى التعبير عن موقف المتكلم.

2)**الوظيفة المرجعية**: تستهدف هذه الوظيفة المرجع وتتوجه نحو **السياق**.

3)**الوظيفة الإفهامية**: تتوجه هذه الوظيفة مباشرة إلى المرسل إليه.

4)**الوظيفة المعجمية**: تستهدف هذه الوظيفة بدورها السنن أو ما ينقل الرسالة.

5)**الوظيفة الميتالسانية**: وهي التي تجعل الخطاب مركزا على السنن، **وهي بذلك وظيفة شرح بين المرسل والمرسل إليه**.

6) **الوظيفة الشعرية**: وهي وظيفة تستهدف الرسالة اي انها تستهدف البنية الشكلية للعمل الادبي وتركز عليها لذاتها."[1]

إن الحديث عن الوظيفة الشعرية لا يعني أبدا الانتقال من الدوال إلى المدلولات مباشرة، فهي تبتعد عن هذا وتتحاشاه وهتم بالدوال في حد ذاتها "**فاللغة** في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي المدلولات القديمة للكلمات ..وتوجه عندئذ الشكل والجوهر هو الشكل"[2]

يتحدث رومان جاكبسون بعد كل هذا عن مسألة هامة تتحقق من خلالها الشعرية حسب رؤيته،

[1] **ينظر رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص**28. 31.

[2] **الغذامي عبد الله**، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية،(قراءة في نموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، **كتاب** النادي الثقافي، ط1، 1985، ص19.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهي قضية الاختيار والتأليف، فهذان محوران يتم في الأول اختيار كلمات معينة تقوم على أساس التماثل اي التشابه، ويتم في الثاني إسناد كلمات لبعضها البعض على محور التاليف اي المجاورة بين هذه الكلمات، والاختيار والتأليف عملية دقيقة حيث "تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، وبرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية,"[1]

من خلال هذه الإطلالة على رؤية جاكبسون للشعرية وخاصة المفاهيم التي عرفها بها ياخذ عليه عدة مآخذ ذلك أن نظريته "تهتم بالخطاب الادبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الأدبية، إلا أن النظرية لا تصلح ألا لمعالجة الشعر"[2]

لقد عمد رومان جاكبسون في جانب آخر إلى تطبيق نظريته على الشعر الموزون فحسب "إنه ينظر إلى هيمنة الوظيفة الشعرية في هذا الشعر... وربما تكون قصيدة النثر أشد شاخص يقف بإزاء نظرية جاكبسون وكذالك الأمر في بعض الكتابات الصوفية العربية."[3] وهكذا فإن نظرية جاكبسون تصلح أكثر ما تصلح للشعر الموزون.

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية،ص33.

[2] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، جرمانا، دط، ص40.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1994، ص95.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

➢ ب)تزفيتان تودوروف:

بداية إن شعرية تودوروف لا تبحث عن المعنى ولا تسعى جاهدة في تقفي أثره ولكنها "**تبحث عن** قوانين الخطاب الأدبي."[1] ومن هذا يتضح ويتبين أن هناك قوانين محكمة تجعل من الخطاب خطابا أدبيا، هذه القوانين تنتزع انتزاعا من النص ذاته، فالشعرية "تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه"[2]

اي ان الشعرية في نظر تودوروف تغوص في اعماق الادب وتزاوج بين المجرد والباطني من اجل "**معرفة** القوانين التي تنظم ولادة كل **عمل**"[3]

إن الشعرية لا تبحث في الأدب ذاته فحسب وإنما ينحصر موضوعها أيضا في "الخصائص التي يقوم عليها ذلك النوع من الخطاب، أعني الخطاب الأدبي."[4] وهذا يبرر أن وراء الخصائص الأدبية _والتي من شانها ان تضفي شعرية وجمالية على النص الادبي_ قوانين تتحد وتجتمع لهذه الغاية.

إن شعرية تودوروف وكما أسلفنا تقارب النصوص من داخلها لذلك فهو يؤكد "أن الأدب هو استعمال خاص للغة، وإذا كان الأدب لغة، فإن الوظيفة الجوهرية للنقد تكمن في بحثه عن هذا الكائن

[1] **بسام طقوس**،استراتيجيا القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، دط، 1998، ص201.
[2] **تزفيتان تودوروف**، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب،ط2، 1990، ص23.
[3] **المرجع نفسه**، ص23.
[4] **يوسف نور عوض**، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الميمة للنشر والتوزيع ،القاهرة مصر، ط1، 1994، ص30.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اللغوي، وتصبح اللغويات أو علم اللغة منهجا لتحليل هذا النموذج اللغوي."[1]

من هذا يتضح أن اللغة يمكنها أن تستعمل كوسيلة اتصال، وهنا تكون مباشرة، كما يمكنها أن تستعمل استعمالا مخصوصا، وهنا تتحقق الشعرية، ويتحقق من خلالها الأدب، وأهمية النقد أبدا هي البحث عن القواعد والقوانين التي تحكم هذا الاستعمال المخصوص.

لقد اعتمد تودوروف في تحليله للخطاب الأدبي على نتاج المنهج البنيوي الذي يعمد إلى التقسيم والفصل بين مستويات النص، وقد عبر تودوروف عن ذلك بقوله: "نستطيع إذن تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي"[2]

من رؤية تودوروف هذه تأخذ عليه عدة مآخذ وتتمثل في "أن هذا التقسيم الذي اعتمده تودوروف في الدراسات الأدبية ليس من الجديد في الدراسات البلاغية القديمة، وهذا التشابه في حقيقة الأمر تشابه شكلي يحمل في جوهره الكثير من الفوارق"[3]

يفضل تودوروف استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب أو العمل الأدبي، ثم إن الخطاب الأدبي في نظر تودوروف "خطاب انقطعت الشفافية عنه، معتبرا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته...بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه ثخنا

غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك عبوره أو اختراقه..."[1]

[1] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العامة للطبع، لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2003،ص381.

[2] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص31.

[3] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص35.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن مجال الشعرية من هذا ينحصر في الخطاب الأدبي من أجل كشف قواعده وقوانينه وخصائصه، فالشعرية إذن تتجاوز الخطاب اللساني العادي.

إن شعرية تودوروف "تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الادبي اي الادبية."[2] وفي هذا المفهوم يتقاطع تودوروف كثيرا مع رؤية رومان جاكوبسون للشعرية، ومن هذا "فالشعرية حسب تودوروف تهدف إلى صياغة نظرية لبنية الخطاب الادبي، تسعى إلى استكشاف جميع القوانين والبنى المجردة التي يقوى عليها العمل الادبي والتي تشكل منبع أدبيته لتتخذ منها موضوعا للدراسة."[3]

كل ما في الأمر أن تودوروف يتجاوز اللغة في تحديد الشعرية ذلك " أن الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية، وإنما من طبعة تاريخية وثقافية"[4] فهو بذلك يعلق الشعرية بالتاريخ والثقافة نظرا للتداخل المفرط بينهما، وعدم إمكانية الفصل بينهما.

لقد تناول تودوروف أمرا آخر لا يقل أهمية عن سالفه، إن هذا الأمر يتمحور في العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ فهو يعدهما "مكونين لوحدة ديناميكية، إن الأحكام الجمالية أقوال تستتبع استتباعا وثيقا لعملية تلفظها الخاصة، إننا لا ندرك هذا الحكم أو ذاك خارج نطاق الخطاب الذي نطق به فيه، ولا بمعزل عن الذات التي تلفظت به."[1]

---

[1] ينظر نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، ص263.

[2] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص23.

[3] أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح، ص22.

[4] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص16.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعموما فإن شعرية تودوروف تعمد إلى دراسة الخطاب الأدبي، وكشف خصائصه وقواعده وقوانينه والتي جعلت منه أدبا، فهي بذلك تتجاوز الشعر إلى فنون النثر عند تودوروف "**إلا أننا لا نلبث أن نجد نظرية شعرية تالية عليه تصر بأن الشعرية هي علم الشعر وليست علم الأدب، متقفية بذلك خطى** شعرية التوازي ومتصدرة في الوقت ذاته المكانة المرموقة نفسها التي احتلتها هذه الشعرية على خارطة الأبحاث الشعرية الجادة."[2]

فالشعرية إذن تتجاذبها عدة حدود تختلف باختلاف المنظرين فمنهم من يلزمها الشعر، ومنهم من يتعدى بها إلى الخطابات الادبية خارج الشعر وهذا الاخير ما راينا مع تودوروف.

➢ ج)جون كوهن:

[1] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص83.

[2] أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح، ص25.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعد شعرية جون كوهن من اهم الشعريات ذلك انه اولى اهتماما خاصا بها من خلال تميزه وتفرده برؤيته الخاصة والتي مفادها أن الشعرية "**علم موضوعه الشعر**"[1]

من هذا يضفي جون كوهن على الشعرية صبغة وصفة العلمية، ثم يقصر هذا العلم على الشعر، فالشعرية عنده "**طريقة الوعي الذي يكون الأداة المفضلة فيها.**"[2]

وفي جانب آخر نجده يتحدث عن الشعر لكن أي شعر؟ إنه الشعر المنظوم أو الصوتي الدلالي، فهو **يبعد بذلك كل الأنماط الشعرية الأخرى.**"[3]

ويحدد جون كوهن هدف الشعرية ويحصره في "البحث عن الأساس، الموضوعي الذي يستند إلى تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن "**الشعر**"وغائبة في **كل ما صنف ضمن النثر.**"[4]

هنايتجلى تفريقه بين الشعر والنثر في المستوى الصوتي و الدلالي **على حد سواء من خلال ظاهرة** الانزياح دون إقصاء للجانب الدلالي "فعلى المستوى المعنوي أيضا توجد سمات خاصة تمثل رافدا ثانيا

للغة الشعرية."[1]

---

[1] **جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر:** محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، دط، **ص**09.

[2] **المرجع نفسه، ص**198.

[3] **ينظر أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح، ص**26/25.

[4] **جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص**14.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما أسلفنا أن كوهن يركز على الانزياح ذلك أنه يتخذ طابعا تعميميا "حيث يقوم بحسبه على كل مكونات القصيدة، لتتحول هذه الأخيرة إلى انحراف عن القاعدة. إن هذا الانحراف الذي يطرحه كوهين يتمظهر في بنية اللغة الشعرية للنص وهو الذي يسميها بطابع الشعرية، ومن ثم تصبح اللغة الشعرية واقعة أسلوبية بالمعنى العام."[2]

إن الشعرية تتمظهر من خلال العدول عن القانون العام الذي يحكم اللغة، إن هذا الخرق المقصود لقانون اللغة والذي بدوره يكون على المستوى السياقي والاستبدالي، فعلى المستوى الأول يكون الانزياح عن طريق المنافرة وعدم وجود أي تلاؤم بين المسند والمسند إليه فالقول : "الإنسان ذئب لأخيه الإنسان"[3] فهنا تحدث المنافرة "عندما تأخذ كلمة "الذئب" على أنا "الحيوان" لكن هذا ليس إلا معناها الأول الذي يرسل إلى المعنى الثاني "الإنسان ذئب لأخيه الإنسان" أي "الإنسان قاس."[4]

ثم إن هناك علاقة بين المدلولين تجسد المستوى الاستبدالي "فيمكن أن تكون استعارة إذا كانت العلاقة هي المشابهة، أو كناية إذا كانت العلاقة هي المجاورة، او مجازا مرسلا إذا كانت علاقة الجزء بالكل"[5]

ويلفت كوهن النظر إلى البلاغة القديمة على انها لم تفرق ولم تميز بين المستويين السابقين، ولم تضع

---

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص31.

[2] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص51.

[3] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص137.

[4] المرجع نفسه،ص137.

[5] المرجع نفسه، ص137.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الحسبان انهما متكاملين ابدا حيث "أطلقت اسم صورة على الانزياح السياقي في حالة، و اسم الانزياح الاستبدالي في حالة أخرى، فوضعت لذلك في مستوى واحد لحظتين مختلفتين ومتكاملتين في نفس الصورة."[1]

ويرى حسن ناظم بأن كوهن استند في تقسيمه هذا إلى ثنائية دي سوسي والتي مفادها أن اللغة هي الذخيرة الذهنية، والكلام يوصف على أنه الإنجاز الفعلي الفردي، **فمجال الانزياح السياقي حسبه يكون** على مستوى الكلام، في حين يحدث الانزياح الاستبدالي على مستوى اللغة وذلك بخرق قانونها."[2]

إن الانزياح عند كوهن يتجسد في اللغة العليا ذلك انها "**لغة تتسم بالغموض لأن معرفة المعيار الذي تزاح عنه اللغة الشعرية ليس أمرا ميسورا لاسيما إذا ما ارتبط الأمر بفقرات متباينة من تاريخ اللغة**"[3] ولأن القارئ في فترة معينة كان يعد كلاما ما منزاحا عن قانون اللغة العام وبعد مدة قد يصبح هذا الكلام جاريا على الأسماع عاديا، فلا يلتمس منه أي خرق أو انزياح حاصل، وهو في الحقيقة ليس **كذلك، فحسب علمنا** أن كشف كل هذا يحتاج إلى جهد جهيد.

---

[1] **جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص112/111.**

[2] **ينظر أميمة الرواشدة، شعرية، ص32.**

[3] **بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي** وأفق النظرية الشعرية، **ص52.**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد تحدث كوهن في جانب آخر عن الانزياح التركيبي حيث أدرجه تحت ظل الانزياح السياقي، والذي يحدث طبعا على مستوى الكلام كما أشرنا لذلك قبل، ويحدث هذا من خلال خرق نظام الترتيب داخل الجملة."[1]

وكما تحدثنا على أن كوهن قد قصر الشعرية على الشعر المنظوم أو الصوتي الدلالي، فهو بدوره يضع ترسيمة للسمات الشعرية"

الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	-	+
نثر منظوم	+	-
شعر كامل	+	+
نثر كامل	-	- [2]

فمجال الكامل عند كوهن من خلال هذه الترسيمة لا تعدو أن تتجلى في الشعر الكامل لمزاوجته بين السمات الصوتية والدلالية، فشعرية كوهن تمس المستوى التركيبي و الصوتي والدلالي، وحسبه أن الشعر من خلال ظاهرة الانزياح عدول عن النثر الذي يمثل اللغة العدية، فالشعر مجال رحب للشعرية، والشعرية علم الشعر حسبه.

[1] ينظر حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص118.

[2] ينظر جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص12.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

❖المبحث الثاني: الرؤية الشعرية في النقد العربي.

بداية يمكن القول أن الحديث عن شعرية عربية معاصرة ومتميزة عن الشعرية الغربية في مجاليها النظري والتطبيقي شيء من التعسف، ذلك أن الشعرية العربية تستلهم فكرها من الفكر الغربي إما نقلا كليا ناضجا، وإما نقلا مشوها، فالمنظرون العرب للشعرية –مع التحفظ بإطلاق لفظ المنظرين-فإ م قد تبنوا مفاهيم ومصطلحات وإجراءات الشعرية الغربية، وحاول البعض منهم التأصيل للشعرية في التراث العربي العتيق خاصة البلاغي منه والنقدي، ومن كل هذا سنعرض للشعرية العربية المعاصرة خاصة فيما يتعلق بالمصطلح والمفاهيم التي جاء بها كل منظر.

➢1)عبد السلام المسدي:

يتعرض عبد السلام المسدي بداية إلى ترجمة مصطلح (poetics) والذي يترجم إلى "الشعرية" فحسبه فإن هذه الترجمة قد تحد من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني، لذلك يقترح مصطلحا آخر ومغايرا ليتفق مع مفهومها الغربي -حسب رؤيته- وإن كان المصطلح الذي اجترحه لا يتفق مع الترجمة العربية لكلمة (poetics) كما ظهرت عند أرسطو، وكما هي معروفة في حقل النظرية الغربية، وعبد السلام المسدي لم يتغافل هذه الحقيقة ويرجع سبب عدم ترجمتها إلى "الشعرية" إلى أن "اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر وإنما هي شاملة إلى الظاهرة الأدبية عموما، ولعل أوفق ترجمة لها أن نقول الإنشائية، إذ الدلالة الأصلية هي الخلق والإنشاء"[1]

[1] ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط5، 2006، ص171.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهكذا يتبين أن شعرية المسدي تتجاوز الشعر لتطال أنواع الأدب الأخرى، ثم إنه يدقق في مفهوم الإنشائية موضحا بدوره هدفها "والإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الادب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها، وتستند إلى مبادئ موحدة، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب وتتميز نوعيا بما يغذي النظرية الإنشائية نفسها"[1]

وعلى كل فإن عبد السلام المسدي ومن خلال زاوية نظره فهو يجعل من الإنشائية علما للأدب لأنه يدرس مقولات الأدب، ويجدر بنا الإشارة هنا إلى أن المسدي لا يتعصب إلى مصطلحه "الإنشائية" فهو يترجم (poetics) أيضا إلى الشعرية"[2]

ويرى أحمد الجوة أن تماثل وتشابه مصطلحي الشعرية والإنشائية عند المسدي "لا يحجب تداخلا بينهما بينما لم تنتبه الترجمات الـ عربية إليه، وقد لا يكون أحد اعتدى وعي هذه المداخلة أصلا، فالرائج في إجراء مصطلح الشعرية داخل الثقافة النقدية العربية هو التضييق من الحيز التصوري للمصطلح الأجنبي الذي أسس له الفيلسوف الإغريقي في "كتاب الشعر" واعتباره عاملا مخصوصا بجنس الشعر بأنواعه الثلاثة: المأساة والملحمة والملهاة، والحال أن "أرسطو" لم يقصر فعل المحاكاة على الشعر التمثيلي بل عده مولدا لسائر الفنون"[3]

وهكذا يمكن القول أن إنشائية المسدي هي العلم الذي يدرس مقولات الأدب شعره ونثره.

---

[1] **عبد السلام المسدي**، الأسلوبية والأسلوب ، ص171.

[2] **ينظر حسن ناظم**، مفاهيم الشعرية، مرجع سبق ذكره، ص15.

[3] **أحمد الجوة**، بحوث في الشعريات، **كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، دط، 2004، ص13.**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

➢ب)عبد الله الغذامي:

للغذامي رؤية مختلفة عن سابقيه من العرب والغربيين تجاه مصطلح (poetics) وهو عنده نتيجة لتوحد "الأسلوبية" و "الأدبية" "وتتحد الأسلوبية مع الأدبية ليتضافرا معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح (poetics) "[1]

فالشعرية عند عبد الله الغذامي نتيجة لتراكم علم الأسلوب والأدبية وتضافرهما ليتولد عنهما علم للأدب هو الشعرية.

يتحدث فيما يتحدث عبد الله الغذامي عن الترجمات المختلفة من لدن العرب إزاء مصطلح (poetics) تم إنه يعترض على ترجمة المسدي لاها "لا تحمل روح المصطلح المذكور(poetics) فالإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي العادي"[2]

إلى جانب آخر فإن عبد الله الغذامي لا يرضى ولا يطمئن على ترجمة مصطلح (poetics) بالشعرية، "مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردها في مشارب الذهن"[3] فالشعرية عنده إذن تتجاوز حدود الشعر وهذا يبين أن هناك تجل للشعرية في غير الشعر، ولهذا فتسميتها بهذا المصطلح عنده غير مناسب.

[1] ينظر عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص21.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي وجهة نظر أخرى يقترح عبد الله الغذامي مصطلحا يعده الأشمل للشعر والنثر وهو أن "**نأخذ بكلمة الشاعرية**" لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر ويقوم في نفس العربي مقام (poetics) في نفس الغربي، ويشمل _**فيما يشمل_ مصطلحي "الأدبية" و "الأسلوبية**"[1]

هذا عن المصطلح، أما عن مفهوم الشعرية عند عبد الله الغذامي فهو يعمد إلى تشرب الفكر الغربي خاصة ما جاء به كل من رومان جاكوبسون و تودوروف فهو يحصر الشعرية فيما "**يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا**"[2]

نجد أيضا أن عبد الله الغذامي يحاول ساعيا للتأصيل للشعرية المعاصرة مفهوما ومصطلحا، نقول التأصيل لها ونقصد من مفهومه التنقيب في التراث الفكري والنقدي والبلاغي العربي، ولهذا الغرض نجده يستند بأقوال القرطاجني خاصة في حديثه **عن شعرية الشعر وهذا يدل** "على أن القرطاجني هنا لا يخص بقوله "الشعر" **وإنما هو يتحدث عن كافة الأقاويل الأدبية**"[3]

كما نجد الغذامي يخلص في نهاية الامر إلى ان "**لكلمة "شعري" و "شعرية" دلالات فنية تفتقت بوادرها منذ عهد** مبكر في تراثنا لكنها لم توفق **بمسار يطورها ويتبناها**"[4]

أخيرا يمكن أن نخلص إلى أن رؤية الغذامي للشعرية تنزاح بين فكر غربي معاصر ونزعة عربية تأصيلية محاولة في هذا الأخير أن تلتمس لها ولو أبسط الوجود في الفكر العربي ونعني بذلك المنجز

---

[1] **عبد الله الغذامي**، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية ،ص22/21.

[2] **المرجع نفسه**،ص22.

[3] **المرجع نفسه**، ص21.

[4] **المرجع نفسه**، ص21.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التراثي العتيق، ثم إن الغذامي قد اجترح مصطلح الشاعرية بدل مصطلح الشعرية وهذه الأخيرة الأكثر رواجا في الساحة **النقدية العربية المعاصرة، وهكذا** يمكن أن ينزوي تحت ظل فوضى المصطلح التي تقود حتما إلى تشويش الفكر النقدي الذي يجعل بدوره المفاهيم **شفافة.**

➢ **ج)كمال أبو ديب:**

يعد كمال أبو ديب أحد أهم النقاد العرب في مجال الشعرية، حيث أبلى جهدا نظيريا وتطبيقيا رهيبا ولا يستهان به في هذا الصدد، حيث تشرب في جهده هذا منجز الشعرية الغربية في الاتجاه اللساني البنيوي، ومتكئا على كثير من المحاولات العربية، نعم نقصد بذلك التراثية منها.

رؤية كمال أبو ديب للشعرية أن كل تحديد لها يجب **أن يقوم على أنظمة العلاقات لأن "الظواهر المعزولة كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنيوية ابتداء من** "عبد القاهر الجرجاني" **و "فردينان دوسو** سير" **وانتهاء ب "رولان بارت" و "جورجي لوتمان"** وكما أكدت في مجالين مختلفين **أعمال "كلود ليفي** ستراوس" **و "رومان جاكوبسون" لا** تعني، وإنما تعني نظم العلاقات التي تندرج فيها هذه الظواهر.**وإذا** كانت الظواهر المعزولة لا تعني، فمن الطبيعي انها لا يمكن ان تشكل (خصائص مميزة) تصلح معايير لتقديم تحديدات دقيقة لفاعليات إنسانية معقدة كالشعر وطبيعة الشعرية"[1]

إن الظواهر الفردية عند كمال أبو ديب من وزن وقافية وإيقاع داخلي أو انفعال أو موقف فكري معين لا تجدي أبدا في تحديد الشعرية حسبه إلا إذا اجتمعت شبكة محكمة من العلاقات، أي في بناء

[1] **كمال أبو ديب**، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1987،ص13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متكامل و "البنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة إزاء بنية أخرى مغايرة لها"[1] فالشعرية حسبه نشاط حركي دينامي ينمو بسرعة ويتشكل داخل النص، وهذا طبعا من خلال تشابك العلاقات بين مكونات قد تقع هذه المكونات في سياق آخر ولا تكون أي شعرية.

وعلى كل "فالشعرية إذن خصيصة علائقية، اي انها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منه يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السنة الأساسية ذاتها، يتحول إلى خلق للشعرية ومؤشر على وجوده"[2]

وإذا كانت الشعرية خصيصة علائقية تنمو وتتشكل من النص فإنا قابلة للتحليل والوصف مادامت تقع _بالطبع_ داخل النص، وهي أيضا تخضع للنقد، نقول أن هذا التحليل يستند إلى بنية النص اللغوية في مستوياتها المختلفة كالمستوى الدلالي والصوتي والتركيبي والإيقاعي، ويكون هذا على محوري النص: "المنسقي (paradigmatic) والتراصفي (syntagmatic) ومتحركة لا حركة خطية فقط (linear) بل حركة شاقولية أيضا تنبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية لتمهد الطريق في النهاية لدخول عالم "البعد الخفي" للنص"[3] وعند الانطلاق من مفهومي العلائقية والكلية يصل أبو ديب إلى أن الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، إلا أنا الوظيفة

[1] كمال أبو ديب،في الشعرية، ص13.
[2] المرجع نفسه، ص14.
[3] المرجع نفسه، ص19

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الطاغية في بنية النص اللغوية والمميز الرئيسي لها"[1]

وبالحديث عن مصطلح الفجوة عند كمال أبو ديب فهو يعرفها على أنها "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكوبسون "نظام الترميز" في سياق تقوم فيه بينهما علاقات ذات بعدين متميزين هي:

1_علاقات تقوم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة...

2_علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي تحديدا لامتجانسة في السياق الذي تقدم فيه تقدم في صيغة المتجانس"[2]

في حديثنا هذا عن الفجوة أو مسافة التوتر يرتبط فكرنا مباشرة بنظرية الانزياح عند جون كوهن ومفهوم الوظيفة الشعرية عند رومان جاكوبسون كما أسلفنا الحديث عن كل هذا، فكمال أبو ديب يتقاطع مع جون كوهن في عدة مفاهيم حين يقول: "إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر"[3]

ويرى كمال أبو ديب أن لا مفاضلة بين الشعر والنثر ولا يوجد أي امتياز للشعر على

[1] ينظر كمال أبو ديب، في الشعرية، ص19.
[2] المرجع نفسه، ص21.
[3] المرجع نفسه، ص38.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حساب النثر فهما اصلان متوازيان، وبهذا يكون قد الغى مقولة جون كوهن فيما يخص الشعر والنثر، فالشعر حسب جون كوهن انحراف عن النثر، ويتفق في جانب آخر مع تودوروف الذي يقول بمفاضلة الشعر باللاشعر من بين أنواع القول لأن الشعر والنثر هما ما يشكل الأدب.

أما إحالة مفهوم الفجوة إلى الوظيفة الشعرية عند رومان جاكوبسون فتظهر من خلال "تكون الفجوة نتيجة لنوعين من الاختيار وهو المحور الذي بني عليه جاكوبسون مع محور التأليف نظريته في الشعرية، اختيار على المحور الاستبدالي واختيار على المحور السياقي."[1]

إذن في جانب آخر فإن كمال أبو ديب يترجم المحور الاستبدالي إلى المحور المنسقي، والمحور السياقي إلى المحور التراصفي، إلا أن كمال أبو ديب يشير إلى أن الخيارات في المحور الاستبدالي غير متناهية، أما رومان جاكوبسون فيخالفه الرأي، ويرجع هذا التوسع في الخيارات إلى اختلاف في الموضوع، فالمحور الاستبدالي عند رومان جاكوبسون يصف بنية اللغة في استخدامها العادي ولهذا فالخيارات محدودة، أما المحور الاستبدالي عند كمال ابو ديب فيصف بنية اللغة الشعرية، ولهذا فالخيارات حتما لا نهائية، إضافة إلى أن المحور السياقي يفترض سلسلة من الخيارات وصولا إلى التأليف ضمن قواعد الأداء اللغوية نجد أن كمال أبو ديب يلح دائما على شعرية لسانية بنيوية ثم يرى في التطبيق أن "المكونات يمكن أن تكون عناصر لغوية، ويمكن كذلك أن تكون مواقف فكرية، أو بنى شعرورية أو تصورية،

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص225.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو بالبنية العقائدية الأيديولوجية أو برؤيا العالم بشكل عام"[1]

أخير نرى من رؤية كمال أبو ديب تداخلا حادا فيما يخص التنظير للشعرية وتطبيق هذه النظرية.

➢ د)أدونيس:

يتحدث أدونيس عن الشعرية بنوع من التأصيل ثم إنه يرجع التنظير المنهجي إلى **العرب القدامى حيث** "تجدر الإشارة إلى أن التنظير للشعرية العربية الجاهلية، عمل قام به العرب في بدايات التفاعل بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافات الأخرى، اليونانية والفارسية والهندية، ثم إن الشعر العربي خصوصية بيانية وموسيقية تميزه عن شعر الأمم الأخرى، وإلى التوكيد على صيانة هذه الخصوصية وممارستها في **الصناعة الشعرية**، تمييزا للهوية الشعرية ولهوية الشاعر العربي."[2]

أما عن حيثيات الشعرية لدى أدونيس فهو يربط الشعرية ربطا مباشرا بالقرآن الكريم هذا الربط "**من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل التقدم الشعري**، وأن الدراسات القرآنية **وضعت أسسا نقدية** جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما للجمال جديدا ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة"[3] وإجمالا فإن الحفاوة بالقرآن الكريم **–حسب أدونيس- واهتمامهم به من خلال عدة علوم هو الدافع** الأساسي لوجود البوادر الأولى والمؤسسة للشعرية **العربية عموما والمعاصرة منها على الوجه المخصوص.**

[1] **كمال أبو ديب**، في الشعرية، ص22.

[2] **أدونيس**، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص14.

[3] **المرجع نفسه**، ص51.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم إن أدونيس وفي جانب آخر قد شكل علاقة مغايرة بين الشعرية والفكر العربي، هذه العلاقة "تتمثل في ثلاثة ظواهر تتصل الأولى بالتقدم الشعري، والثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية الإسلامية، نحوا وبلاغة، فقها وكلاما، أما الثانية تتصل بالنقد العرفي الفلسفي"[1]

يتحدث أدونيس عن شعرية الحداثة العربية ويربطها بالسياقات الخارجية، فشعرية النص ترتبط بكل ما من شانه أن يعمل على إنشائه، فالنص تتنازعه عدة موجدات، وعلى هذا فإن النص الأدبي ذو بعد اجتماعي وتاريخي وثقافي وسياسي ومنه "لا يمكن فهم شعرية الحداثة العربية فهما صحيحا، إلا إذا نظرنا إلى سياقها تاريخيا اجتماعيا ثقافيا وسياسيا."[2]

يرى أدونيس أن الحداثة الشعرية العربية قد "نشأت في مناخ أمرين مترابطين: تمثل البعد الإنساني الحضاري، الذي أخذ يتأسس في بغداد مع بدايات القرن الثامن، تمثل وعي وحساسية في آن، فاستخدام اللغة العربية شعريا بطرق تحتضن هذا التمثل وتفصح عنه بنوع من التفاعل، وقد تنشأ بنوع من التعارض مع القديم، أو تجاوز أشكاله، وفي الوقت نفسه بنوع من التفاعل مع روافد من خارج هذا القديم، أي غير عربية."[3] وهكذا يقر أدونيس أن الشعرية العربية المعاصرة هي من قبيل تراكم وتسلسل للشعرية القديمة حسبه وفي الآن نفسه هي نتاج تلاقح الحضارة العربية مع الحضارة الغربية.

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص56.
[2] المرجع نفسه، ص59.
[3] ، المرجع نفسه، ص56.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يرجع أدونيس لب الشعرية إلى مخالفة الكلام العادي "فسر الشعرية أن نظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة"[1] ومن هذا أنك تعمد إلى اللغة وتجعلها مشبعة بالملابسات التجديدية دائما، وإضفاء نوع من الغرابة التي من شاها ان تلفت الانتباه إلى اللغة في ذاها دائما.

[1] أدونيس، الشعرية العربية ، ص44.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

❖المبحث الثالث: شعرية الانزياح.

➢ا)المفهوم:

-**الانزياح لغة:** جاء في لسان العرب عن مادة (ن ز ح) "والنزح: الماء الكدر. وقد نزح بفلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة، وأنشد الأصمعي:

ومن ينزح به لابد يوما يجيء به نعي أو بشير.

وأنت بمنتزح كذا، أي ببعد منه."[1]

من التعريف اللغوي يتبين أن الأصل في الماء الصفاء والأصل في الإنسان الإقامة وخلافهما يعني الابتعاد عن المألوف والانتقال منه إلى غيره.

وجاء أيضا في معجم اللغة العربية المعاصرة التالي "نزح/نزح إلى/نزح عن ينزح...نزحا ونزوحا فهو نازح والمفعول منزوح البئر ونحوها فرغها قلَ ماؤها أو نفذ، نزحت الدموع عن عيني، نزح الشخص عن دياره، أبعده عنها نزحهم قهرا..."[2]

_الانزياح اصطلاحا:

بداية قبل الحديث عن مصطلح الانزياح لابد من الإشارة إلى تعدد المصطلحات المرتبطة به ومنها الانحراف والعدول الانزياح والإزاحة والانتهاك والخرق والاختيار وسنعرض لبعضها حسب الأهمية

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد السادس، باب النون، مادة (ن ز ح)، دار المعارف القاهرة، دط، ص4393.

[2] أحمد عمر مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الثالث، عالم الكتب، ط1، 2008، ص2191_2192.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والشيوع وكثرة الاستعمال.

1)العدول:

العدول يحدث فيما يحدث بانحراف الكلام عن نسقه المألوف، أو هو في عمومه الانتهاك "الموجود في الصياغة العامة للجملة وهذا يعني فيما يعني أن العدول هو نوع من الخروج إلى **النمط التقليدي لبنية الجملة، وهذا** يعني خرجه عن لغة المعيار إلى **لغة ثانية غنها اللغة الإبداعية، والعدول لا يتم اعتباطا وإنما** تحده حدود احتمال وجه آخر لا يكون أكثر لزيارة

معنى وتحقيق دلالة أدق وتصوير رائع، فأي تغيير في النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير للدلالة وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر"[1]

يمكن القول أن هذا النظام التركيبي للجملة يمثل "الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية والتي يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول في هذه الصياغة"[2] إن العدول يهدف بدوافع المبدع إلى إنشاء صورة **وإبداعية متميزة.**

يتم العدول على مستوى جميع عناصر اللغة المكونة للنص الأدبين بمعنى أنه يطال الحرف والكلمة والجملة، وهذا يعني إلزاما إلى عدول في الدلالة "حيث يمثل ذلك سمة إبداعية في الخروج **عن النمط**

[1] **مختار عطية**، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، **دط، ص**57.

[2] **المرجع نفسه، ص**330.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المألوف غي الاستعمال."[1] فالعدول إذن خاصية يمكن أن تتسرب إلى جميع العناصر التركيبية كما أسلفنا من حرف وكلمة وجملة ونص، وكل عدول على أي من هذه المستويات يؤدي حتما ولزاما إلى عدول في الدلالة.

➢2)الانحراف (la deviation):

القائلون بالانحراف على قسمين: فمنهم من يرى أن الانحراف يتم على المستوى النحوي للجملة، أي ببساطة في بناء الجملة وفي ترتيب عناصرها، ومن مظاهرها التقديم والتأخير لغرض تحقيق غاية الأديب كما هو معروف من خلال اهتمامه بالمقدم عن المؤخر "ولا تزال الشكوك تثار حول إمكانية تحديد نظام الإبداع يكون في مستوى متطلبات العلم، ويرقى في الوقت نفسه إلى مستوى معايير الفن، ونحن نسمع في أحيان كثيرة تأكيدات باستحالة الجمع بين نظام مؤسس علميا وبين إلهام المبدع وخياله المتوثب."[2]

وهذا يدل أن اللغة لغتان لغة معيارية التي تحدها القواعد، ولغة شعرية انحرافية هذه الأخيرة هي نتاج انحراف عن القواعد المؤسسة للأولى "فاللغة الشعرية ليست نوعا من اللغة المعيارية، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما، والذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التعريف الجمالي المعتمد للمكونات اللغوية للعمل، أو بعبارة أخرد الانتهاك

[1] **مختار عطية**، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص134.

[2] **المرجع نفسه**، ص55.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعتمد لقانون اللغة المعيارية."[1]

في هذا الجانب نقول أن الانحراف عن الرتب النحوية غرضه جمالي بحت، أما القسم الثاني فهو يؤكد على أن الانحراف عن الرتب النحوية قاعدة تنأى بالمعنى إلى معاني راقية ويكون هذا "**لاستكشاف ما** تهيؤه الانماط والتراكيب من قيم تعبيرية ويكون ذلك بواسطة المتابعة **والملاحظة للمفردة والجملة وكيفية استخدام**حروف الربط ودلالات الأصوات اللغوية ومن خلال ذلك كله يمكن رصد مفارق تؤدي في كثير من الاحيان إلى الإيماء بدلالات معينة او بالإيحاء بها."[2]

إن الحديث عن هذه الإيحاءات هو في الحقيقة الحديث عن غاية الأديب التي يسعا إليها من خلال الانحراف على المستويات الصوتية والصرفية والدلالية، ذلك أن الانحراف يهدف إلى توافق ترتيب الجملة معنى المعنى المراد تحقيقه، ويشكل هذا الانحراف "نظاما وإن لم يكن موافقا لسنن النحاة في رتبهم **المحفوظة** ...وكيف إنه يتيح لنا تحديد المدى والكيفية التي تتضح من خلالها لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية"[3] وعموما إن أي انحراف على مستوى اللغة يحتم انحرافا دلاليا يسهم في شعرية النصوص.

➢ **3)الاختيار:**

لقد تكلم الأسلوبيون المحدثون كثيرا عن مصطلح الاختيار ذلك لاعتماده عند كثير من **المؤلفين**

---

[1] **أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2005، ص55.

[2] **المرجع نفسه**، ص56.

[3] **مختار عطية**، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص55.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم إن مصطلح الاختيار أقرب ما يكون إلى المؤلف أو المبدع، فاللغة **وكما هو معروف ثرية بإمكانات** هائلة من الاستعمالات، فالمبدع يعمد إلى اختيار الإمكانية الأكثر دلالة والأكثر خدمة لمقاصده، وهذا طبيعة يبلغه مستوى جمالي وفني عال، على عكس الكلام المباشر الذي لا يطال إلى التأثير ولا إلى جمالية **ما، والأكثر من ذلك نقل الدلالة المراد بامتياز** "ويدل هذا الاختيار والانتقاء عرى إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين."[1]

والاختيار لا يكون بصفة غير منتظمة لا تحدها أي حدود أو لا **تقننها أي قاعدة لأن** "هذا لا يعني **أن كل اختيار سيكون اختيارا موفقا** بحيث يكون اختيار فني دلالي إذ إنه يوجد نوعين من الاختيار أولهما نفعي محكوم عليه بالموقف والمقام، وثانيهما غير نفعي تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاصة، ولذا فالاختيار محكوم بمستويين أولهما: **أن يتم الإتيان من المخزون** في مستواه الإخباري الذي يقدم الصياغة النفعية في عفوية تختلف فيه الدلالات من لفظة لأخرى... الثاني يأتي الاختيار في المستوى الإبداعي الذي يخضع للمقاصد **الواعية للمبدع**."[2]

فالمبدع إذن قبل اختيار الوحدات والكلمات أو بالأحرى الإمكانات يكون على علم بمجاله الدلالي الذي يريد أن يجسد من خلاله شعوره ووجدانه، وأيضا يكون المبدع على دراية هائلة بما سيحويه نصه أو خطابه من معاني، وهذه المعاني وكما قلنا سابقا سنعرض عليها حتما الاختيارات

[1] **مختار عطية**، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية ، ص106.

[2] **المرجع نفسه**، ص107.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اللغوية المناسبة ذلك أنا " لسيت صناعيؤتى ا للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية في لغة الشاعر لا تتحقق المادة الشعرية إلا بها فاللغة الشعرية من خلق الشاعر من قبيل المعاني الثانوية التي تطرا على المعاني الاول او . من قبيل . الافكار التي هبط الروح إلى الجسد."[1] من كل هذا وفي سياق حديثنا عن الاختيار فلا بد من وجود علاقة وطيدة وائتلاف كبير بين الاختيار على مستوى اللغة والاختيار على مستوى المعاني أو الدلالات حتى تضمن أكثر جدية في مجال شعرية النص الأدبي.

وعلى هذا تكون العلاقة متحدة بين الشكل والمعنى أو كما هو الحال عند القدامى بين اللفظ والمعنى سواء أكان اختيارنا هذا مقصودا أم غير مقصود، ومنه فالاختيار اختيار للمعاني والدلالات ثم اختيار لما يحتوي هذه الدلالات من إمكانات لغوية.

4)الانزياح:

تناولنا هذا المبحث بعنوان "شعرية الانزياح" وارتأينا أن نجعل مصطلح الانزياح آخر المصطلحات المختارة للتحليل والمناقشة والتحديد، وهذا في نظرنا أن تلك المصطلحات على قرب والتصاق شديدين بهذا المصطلح، ربما تبتعد عنه وتقرب منه في بعض المفاهيم والخصائص وبدرجات بسيطة لا تكاد تلتمس لولا إمعان النظر في ذلك، لكن هذا لا يشكل عائقا كبيرا، ولقد كثر الحديث عن ظاهرة الانزياح "ويعتبره الاسلوبيون انه كلما تصرف مستعملو اللغة في هياكل دلالاتها واشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص74.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإنشائية."[1]

وهناك من النقاد من جعل ترتيبا لهذه المصطلحات "ويقع هذا المصطلح في مرتبة **ثانية بعد** "الانحراف" **من حيث شيع استعماله لدى الأسلوبيين والنقاد العرب"**[2] **الانزياح** مفهوم شائع جدا في حقل الدراسات **الأسلوبية، وتتجاذبه أيضا مصطلحات** كثيرة كما ذكرنا، ويحقق الانزياح فنا وجمالا هامين على المستوى اللغوي والمستوى الدلالي.

فالانزياح خلق لتراكيب جديدة تستوعب دلالات مقصودة، وربما قد نحونا نحو الاختصار في تحليل هذا المصطلح لكننا سنحاول إثراءه من خلال ذكر أنواعه.

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 125.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص49/48.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

➢ب)أنواع الانزياح:

بداية لعل ما يؤكد أهمية الانزياح في دراستنا هذه هو أنه لا ينحصر في جزء أو جزأين من النص، وإنما يتعدى ذلك ليشمل أجزاء كثيرة ومتنوعة ومتعددة منه، و لإن كان النص في النهاية كلمات وجمل فإن الانزياح حتما سيجيء في الكثير من هذه الكلمات والجمل، ولأجل هذا يصح تقسيم الانزياح لنوعين شاملين تنضوي تحتهما جل أنواع الانزياحات الأخرى "فأما النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية ما يسمى "الانزياح الاستدلالي" وأما النوع الآخر فهو يتعلق بتركيب ه مع جارتها في السياق الذي ترد فيه، سياق قد يطول وقد يقصر، وهذا ما يسمى "الانزياح التركيبي"[1]

➢1)الانزياح الاستدلالي:

وتمثل الاستعارة عمود هذا النوع من الانزياح، ونظرا لأهميتها وعدم استغناء الأدب عموما عنها وضرورتها في البناء الشعري فقد تناولها الكثير من الباحثين والأدباء القدامى واللغويون واللسانيون المحدثون على حد سواء ولكن بزوايا نظر مختلفة مشبعة بروح كل عصر، ونجد أن جون كوهن قد جعل مرتكز كل شعر هو الاستعارة "إن المنبع الاساسي هو مجاز المجازات هو الاستعارة وهي عنده "غاية الصورة" فالاستعارة حسب "جون كوهن" هي تعد من أبلغ وأعقد الصور الأخرى، فهي تمثل المقام الأول والأساس إلى درجة أنه عدها هي التي تزود الشعرية بموضوعها الحقيقي، بل وأكبر من

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص111.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذ لك أ ا المنبع الأساسي لكل شعر."[1]

إن الاستعارة عموما هي عمود الانزياح الاستدلالي وتميزها عدة خصائص وهي "ان يكون الطرفان فيها بعيدين على بعضهما بعضا إلى درجة ما، وان يكون تشابههما مصحوبا بالإحساس بتخالفهما وان ينتميان إلى مجالين من مجالات التفكير... الاستعارة من الوسائل العظمى التي تمكن ذهن المبدع أن يجمع بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة...فهي المحك الأساسي للموهبة الشعرية، والتي لا يقوى على استخدامها إلا أعاظم الشعراء... فهي تبتدع بصدق الخيال فلا ترى العقول العادية أي أخوة بينها _أي بين الصلات_ فهذه الاستعارات تعلو شانا وقيمة عن الاستعارات التي تغدو ميتة لانها تشيع على الألسنة والأقلام فهي تنافي عنصر المباعدة بين طرفيها، فيغدو المعنى فيها ظاهرا مكشوفا."[2] ونظرا للاهتمام بالاستعارة فقد عدت النوع الأول من الانزياح لأ ا تتعلق با لجد ل اللغوية و دلالا ا، وعلى هذا فإن الاستعارة تدخل في علاقة مع بقية اجزاء النص لتقوم بتركيب جملة من الوحدات الدالة بهدف تحقيق الشعرية وهذا هو الهدف المنشود.

2)الانزياح التركيبي:

يعد هذا النوع من الانزياحات أمرا هاما في تحقيق شعرية النصوص الأدبية وذلك بانتهاك النظام الرتبي للوحدات اللغوية المختلفة، وهذا لأغراض مختلفة "ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة، ومن المقرر أن تركيب

[1] ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص112.
[2] المرجع نفسه،ص113...119.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العبارة الأدبية عامة والشعرية منها خاصة، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي... فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللفظة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات..."[1] وهذا ما يجعل الكلام يشكل دلالات ومعاني جديدة من خلال هذا التلاعب المقصود بالنظام الخطي للكلمات.

إن الانزياح التركيبي هو تصرف في التراكيب من خلال التقديم والتأخير وهذا الأمر وثيق الصلة بقواعد النحو، وهناك من اجتهد فربط بين التقديم والتأخير وبين الحذف فرأوا إمكانية اعتبار التقديم والتأخير من قبيل الحذف، لأنهما يتضمنان حذف عنصر من مكانه أو موضعه وإضافته إلى موضع ليس له في الحقيقة، ولكن هذا الأمر يبدو مستبعدا في رأينا.

يجدر بنا الإشارة هنا إلى أن التركيب على نوعين الأول تركيب أصوات وحروف مختلفة لأجل الحصول على الكلمات، أما النوع الثاني والذي يهمنا هو أن تعمد إلى النظام النحوي فتجعل وحداته في غير مواضعها _وهذا الانتهاك بالطبع مشروط_ لأجل إضفاء قوة دلالية غير التي يؤديها النظام المباشر، وهناك أمر قد يضاف لهذا وفحواه أن النظام التسلسلي للجمل داخل النص فتقديم جمل وتأخير أخرى من شأنه أن يحدث جمالية في النص الأدبي من خلال التركيز على توليد معاني جديدة.

وكما أسلفنا الذكر أن الشاعر أو المبدع يعمد إلى نظام اللغة _نقصد نظامها النحوي التسلسلي_ ويخلخل مواضع وحداته، وهذا الخرق مشروط ذلك "أن الشاعر لا يملك الحرية المطلقة في الخرج على

[1] ينظر أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، ص120.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النظام اللغوي والنحوي الثابت بل هو محكوم بالرخص التي تتيحها له فتمكنه من التصرف في البناء اللغوي والنحوي لا القضاء عليه وبما أن معظم الإمكانات النحوية ذات طبيعة اختيارية يأ للمبدع _بشكل أو بآخر_ أن يقدم المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والخفاء، والزيادة والنقصان وهي تتجسد على مستوى الصياغة الخارجية بمجموعة من الحركات الأفقية كالتقديم والتأخير..."[1]

قد يتعدى الانزياح التركيبي أكثر كل من التقديم والتأخير والحذف والتعريف التنكير والتعريف إلى الأسلوب و "يدخل ضمن أشكال الانزياحات التركيبية الانتقال من أسلوب إلى آخر انتقالا مفاجئا يستهدف إحداث تأثير فني."[2]

وأخيرا قد يتجلى الانزياح التركيبي أكثر ما يتجلى في اللغة العربية عما سواها من اللغات لأنا لغة معربة تظهر وتتجلى عليها علامات الإعراب، وهذا ما يساعد على عملية الانتهاك بغية تحقيق دلالات ومعاني جديدة من شاها إحداث جمالية وشعرية متميزة.

[1] أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح، ص185.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص127.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

❖المبحث الأول: الشعرية في البناء الإيقاعي.

➢ا)الإيقاع الخارجي:

1)الوزن:

معروف أن الشعر ينبع من أعماق النفس وعواطفها، وحتى يعبر أدق تعبير وأصدق وجدان فإنه يعمد إلى اختيار الموسيقى اللازمة لذلك، و لإن كان شعر التفعيلة في غالب أمره يعتمد على البحور الصافية، وينتقل من نظام الشطر إلى نظام السطر الذي لا يحده عدد تفعيلات نموذج البحر، فللشاعر أن يعدد عددها في السطر أو ينقص حسب ما يفي بغرضه الشعري والدلالي.

ومن القصيدة المقترحة للدراسة والتحليل فإن الشاعر أمل دنقل قد صب ما أملته عليه قريحته في قالب بحر الرجز والذي يقوم نموذجه على ست تفعيلات ثلاث منها في كل شطر، فتقع كالتالي:

"أصل وزن الرجز مكون من التفعيلة "مستفعلن" مكررة ست مرات، ووزنه التام:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن."[1]

وكما أسلفنا فإن قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة وبدخولها تحت ظل راية الشعر الحر فهي تخضع لنظام السطر الذي يعمد بداية إلى الانزياح عن عدد التفعيلات، وهذه نماذج تطبيقية من القصيدة:

[1] **محمد حسن إبراهيم عمري**، الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، دط، 1988/1405، ص176.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أيتها العرافة المقدسة[1]

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

مستعلن متفعلن متفعلن

طعامي الكسرة والماء وبعض التمرات اليابسة.[2]

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

متفعلن مستعلن مستعلن مستعلن مستفعلن.

أسائل الركع والسجودا.[3]

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

متفعلن مستعل متفعل.

ومن خلال هذا التقطيع هذه الأسطر من القصيدة وجدنا أن هناك تغيرات طرأت على تفعيلات البحر فهناك ما حذف منها حرف وهناك ما حذف منها حرفان، وهذا ما يعرف في علم العروض بالزحافات، وتعتبر هذه الزحافات طوارئ يمكن اعتبارها انزياحا لأن فيها خروجا عن القاعدة والأصل في تفعيلات بحر الرجز، وهذا كله من أجل صناعة شعرية النص الشعري ويمكن ذكر بعض

[1] **أمل دنقل**، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي ، القاهرة، ط3، 1987/1408، ص121.

[2] **المصدر نفسه**، ص123.

[3] **المصدر نفسه**، ص124.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الزحافات التي وردت في قصيدتنا هذه:

-زحاف الخبن:

وهو حذف الساكن الثاني من تفعيلة بحر الرجز ومثاله.

وحين فوجئوا بحد السيف قايضوا بنا.[1]

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

متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن.

لقد حدث في هذا البيت انزياح عن التفعيلة الأولى والثانية والرابعة وذلك بحذف الساكن الثاني من التفعيلة الأصلية (مستفعلن) وأصبحت ببعد التغير الذي طرأ عليها (متفعلن).

-زحاف الطي:

وهو حذف الرابع الساكن، ومن ذلك قول الشاعر:

طعامي الكسرة والماء وبعض التمرات اليابسة.[2]

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

متفعلن مستعلن مستعلن مستعلن مستفعلن.

[1] **أمل دنقل**، الأعمال الشعرية الكاملة، ص125.

[2] **المصدر نفسه**، ص123.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في تفعيلات هذا السطر ونقصد التفعيلة الثانية والثالثة والرابعة انحراف عن النموذج إلى زحاف الطي فتفعيلة (مستفعلن) أصبحت (مستعلن) وهذا من أجل صناعة موسيقى ملائمة لدلالة البيت.

زحاف القطع:

وهو حذف السابع الساكن وتسكين المتحرك الذي قبله، ومثاله من القصيدة:

أسائل الركع والسجودا.[1]

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

متفعلن مستعل متفعل.

فتفعيلة (مستفعلن) أصبحت (مستفعل) هذا الزحاف ولد نغما موسيقيا متفردا عن غيره من الزحافات.

نلحظ فيما نلحظ أن الشاعر أمل دنقل وخاصة في كثير من التفعيلات الأخيرة من معظم الأسطر الشعرية يخرج عن التفعيلة الأصل (مستفعلن) وينحرف عنها غلى تفعيلة تجمع بين ساكنين وتسقط ربما حتى سببا بكامله من التفعيلة ومن نماذج هذا نجد:

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار.[2]

00/0/ 0//0// 0//0/0/ 0///0/

[1] **أمل دنقل**، الأعمال الشعرية الكاملة، ص124.

[2] **المصدر نفسه**، ص125.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مستعلن مستفعلن متفعلن مفعوْلْ .

فالتفعيلة الاخيرة انزاح بها الشاعر من تفعيلة (مستفعلن) إلى تفعيلة(مفعوْلْ) وهذا لمناسبة الجمع بين إبداع موسيقي ودلالة مقصودة تعبر عن غرض الشاعر بدقة.

والتمسوا النجاة والفرار.[1]

00// 0//0// 0///0/

معلتن متفعلن معوْلْ .

لقد انتقل الشاعر من تفعيلة (مستفعلن) غلى تفعيلة(مفعوْلْ) التي جمع فها ساكنين وهذا النموذج نجده في كثير من السطور الشعرية من القصيدة، فهو خلخلة لنظام وزن بحر الرجز أدى غلى خلق موسيقى على غير عادها، بجلب انتباه السامع وهذه إحدى وسائل الشعرية.

2)القافية:

القافية في الشعر العمودي تختص دائما بضرب البيت الشعري، والضرب وكما هو معروف هو آخر تفعيلة من البيت، والقافية جزء من هذه التفعيلة، أما عن القافية في الشعر الحر فهي تختص بآخر تفعيلة من كل سطر سواء أتعددت تفعيلاته أم لم تتعدد، والقافية في الاصطلاح هي مقاطع صوتية تتكرر في أواخر أبيات القصيدة وهي نتيجة حروف تسمى حروف القافية، وتحدث القافية نغما موسيقيا خاصا.

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص125.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والقافية عند الخليل مجموعة من الأحرف تمتد "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، مثل تابا من أقلي اللوم والعتابا"[1]

وكما هو معلوم فإن الشعر الحر لا يثبت على قافية واحدة يلزمها طول القصيدة وإنما يجنح أبدا إلى التنويع في القوافي وسنعرض لبعض النماذج من القصيدة محولين تحديد هذا التنوع ومحاولة ربطه بكيفية خلق شعرية خطاب القصيدة.

أسأل يا زرقاء.[2]

00/

تتحدد القافية في هذا السطر في المقطع (قاء) ونلحظ أن القافية ومن خلال حركة روي الهمزة الساكنة جاءت مقيدة.

عن وقفتي العزلاء بين السيف...والجدار.[3]

00/

في هذا السطر القافية تتمثل في المقطع (دار) وروبها حرف الراء الساكنة وبذلك فهي مقيدة.

أنام في حظائر النسيان.[4]

[1] **محمد حسن إبراهيم عمري**، الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، ص359.
[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص121.
[3] **المصدر نفسه**، ص121.
[4] **المصدر نفسه**، ص123.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن هذا السطر أيضا جاءت القافية مقيدة وتتمثل القافية في المقطع (يان)، وإجمالا ومن خلال استقراء معظم سطور القصيدة أن القصيدة جاءت مقيدة ما جعلها تولد نغما موسيقيا يمتزج فيه التعبير عن الحاجة النفسية للشاعر وحسره على أوضاع الأمة وحالة الركود والنكسة العربة المقيدة من كل جوانبها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فالشاعر اختياره للقافية المقيدة كان له أثر كبير في تحديد المنحى الدلالي للقصيدة فالمجتمع العربي مقيد بحق وساكن امم كل التحديات والنكسات التي تعصف به كل مرة.

ويمكن القول أن اعتماد الشاعر على القافية المقيدة قد أورد نغم موسيقي شجي يعبر أدق تعبير عن الحزن والأسى على الواقع العربي الأليم.

3)الروي:

للقافية عدة حروف عددها العروضيون وأهمها الروي وفي الشعر العمودي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتسمى باسمه، ولكن في الشعر الحر اعتمد غير ذلك فالشاعر له أن ينوعه في كل مقطع أو في كل سطر شعري فالذي يهمه هو صناعة شعرية هذه القصيدة من خلال الموسيقى التي يبعثها حرف الروي والدلالة التي ترتجى منه.

أما عن صور الروي في القصيدة فلنا أن نقتفى منها على سبيل التمثيل لا الحصر ما يلي:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جئت إليك..مثخنا بالطعنات والدماء[1]

في هذا السطر استعمل الشاعر روي الهمزة الساكنة مسبوقة بمد، والهمزة من أكثر الحروف اطرادا في الروي.

كيف حملت العار[2]

واستعمل روي الراء الساكنة في هذا السطر الشعري وفي كثير من الأسطر الشعرية من القصيدة ما ولد نغما موسيقيا له وقع خاص في الأذن.

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان[3]

كما وظف روي النون الساكنة الممدود ما قبلها كهذا السطر الشعري من القصيدة.

كان يقص عنك يا صغيرتي.. ونحن في الخنادق[4]

نجد في هذا السطر ومماثله أسطر أخرد روي القاف الساكنة وهو من حرف القلقلة.

وعموما يمكن القول أن الشاعر عمد إلى التنويع من حرف الروي ويلحظ أنه في غالب الأحيان كان يجعل رويه ساكنا مسبوقا بمد، وهذا ما جعله يولد نغما موسيقيا له وقعه الخاص في الأذن وخاصة حين الانتقال من روي لآخر وربما دل هذا الانتقال من روي لآخر إلى الحالة النفسية للشاعر

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص121.
[2] المصدر نفسه،ص122.
[3] المصدر نفسه، ص123.
[4] المصدر نفسه، ص122.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهي غير مستقرة لعدم استقرار الوضع العربي الذي يعيش في فرقة وشتات، كما أن توظيفه للروي الساكن يرتبط إلى حد بعيد بحالة الركود والصمت المفرط على كل ما جرى من نكبات داخل هذا الوطن.

➢ب)الإيقاع الداخلي:

الموسيقى الداخلية هي "التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة."[1] **فهي لإذن موسيقى قائمة على** النغم والجرس في النص الشعري، من صوت كان أو كلمة أو جملة.

تأتي الموسيقى الداخلية متفاعلة مع الموسيقى الخارجية، ومكملة لها ومتحدة معها لجعل النص أكثر جمالية **وشعرية.**

1)الجهر والهمس:

ـالجهر: "**حرف أشبع** الاعتماد في موضعه ومنع النفس **أن** تجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت"[2]

ـالهمس: "حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى تجري النفس معه"[3] **وللهمس عشرة حروف** مجموعة في جملة **(حثه شخص فسكت).**

ومن خلال محاولة منا لإحصاء حروف الجهر والهمس تحصلنا على النتائج المبينة في الجدول الآتي:

[1] **يوسف أبو العدوس**، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة عمان، ط1، 2007/1427، ص261.

[2] **سيبويه**، الكتاب، الجزء الرابع، القاهرة، ط2، ص434.

[3] **المصدر نفسه**، ص434.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العـــــدد الإجمـــــالي للحروف	الحروف المجهورة	الحروف المهموسة	نسبة الحروف المجهورة	نسبة الحروف المهموسة
1188	835	353	70,28	29,71

بداية يلحظ من الجدول أعلاه أن الفرق كبير بين كل من نسبة الحروف المجهورة ونسبة الحروف المهموسة، فنسبة المجهورة تشغل حوالي 70,28 بالمائة بينما نسبة المهموسة لا تتعدى 29,71 بالمائة، وأما عن الأصوات المجهورة باعتبارها الأكثر ورودا في القصيدة فهي تتميز بحركة قوية نتيجة اهتزاز الوترين الصوتيين ولذلك فهي تورد إيقاعا ونغما خاصا لدى السامع فتشد انتباهه، وهذه القوة في الأصوات المجهورة نابعة من لدن الحالة النفسية للشاعر فهو إزاء وصف المشاهد الرهيبة التي يعيشها المجتمع العربي عامة وعلى الوجه المخصوص، فهي صدمة بحق يمكنها ان تصنع صرخة الشاعر المعبر عنها بهذه الموسيقى التي تصنعها قوة الاصوات المجهورة، ومن كل هذا فالاصوات المجهورة في خدمة هذا المنحى الشعري، وهذا نموذج نمثل به عن كثرة استعمال الحروف المجهورة في القصيدة:

فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ظمئ..يتطلب المزيدا

أسائل الصمت الذي يخنقني:

"ما للجمال مشيها وئدا..؟!"

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"أجندلا يحملن أم حديدا..؟!"

فمن ترى يصدقني؟

أسائل الركع والسجودا

أسائل القيودا:

"ما للجمال مشيها وئدا..؟!"

"أجندلا يحملن أم حديدا..؟!"[1]

من خلال هذا المقطع الشعري وباستعمال أكبر عدد من حروف الجهر استطاع الشاعر أن يولد نغما موسيقيا خاصا يتماشى بالتوازي مع الدلالة المستوحاة من هذه الأسطر الشعرية، فالشاعر يصف الحالة التاعسة التي آل إليها الشعب العربي، ثم يجوب في رحاب الحيرة عن المصير الذي لم يعرف له طريقا ولا من موصل له أو دال عليه فالشاعر يتخبط بين ثنائية الصمت والتقييد والحيرة على المصير.

قد يتعذر على الشاعر الاستغناء كلية عن الحروف المهموسة وربما كانت في كثير من الأحايين ضرورية ذلك لأن لها وضعها ووقعها الخاص الذي يتماشى مع الدلالات التي يرغب الشاعر صناعتها ومن ذلك قوله:

فاستضحكوا من وهمك الثرثار[2]

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية، ص124.

[2] المصدر نفسه، ص125.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فأغلب حروف هذا البيت مهموسة، والشاعر في سياق الحديث عن زرقاء اليمامة وقومها الذين اندرهم العدو ولكنهم لم يابهوا بذلك فوصفهم بهذا السطر الشعري وهم يستخفون برايها ويعتبرونه وهما فأورد الشاعر هذا السطر الشعري بحروف مهموسة تولد نغما موسيقيا تجعل من المنحى الصوتي ينخفض مقارنة بغيره من الأسطر ما يولد دلالة خسة واحتقار رأي قوم زرقاء اليمامة، فالشاعر من خلال إيراد الحروف المهموسة جعل سخرية قوم زرقاء اليمامة بها في الحقيقة سخرية بهم انفسهم، وهذا ما يولد شعرية وجمالية الخطاب باستعمال الحروف المجهورة والمهموسة على حد سواء.

2)السجع:

يختص السجع أكثر ما يختص بالنثر، ولكن هذا لا يعني أبدا انتفاؤه في الشعر فقد يكون السجع سمة صوتية بارزة في القصيدة تؤتي صبغة شعرية على معاني النص المختلفة، ويأتي السجع في الشعر الحر أو شعر التفعيلة باتفاق أواخر أحرف الكلمات من كل سطر وقد يزيد هذا الاتفاق في عدة أسطر وقد يكتفي بسطرين، كما أنه قد يتنوع على عدة مواضع ويجيء بعدة أوجه، وقد ورد في قصيدتنا بكثرة ومن نماذج ذلك نجد:

منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن فمك الياقوت عن، نبوءة العذراء[1]

ففي أواخر كل كلمات هذه السطر الشعرية نجدها تنتهي بمزة ساكنة مسبوقة بمد وهو ما ولد نغما موسيقيا متحدا يشد انتباه السامع ذلك لوقعه المتزن.

عن وقفتي العزلاء بين السيف..والجدار!

عن صرخة المرأة بين السبي والفرار!

كيف حملت العار..

تم مشيت؟ دون ان اقتل نفسي؟ دون ان انهار؟!"[2]

في هذه الأسطر أيضا نجد كل الكلمات الأخيرة تنتهي بحرف الراء الساكنة المسبوقة بالألف المدَية وفي هذا صناعة موسيقية مختلفة عن الأولى لها أيضا وقع متميز.

تكلمي..بالله..باللعنة..بالشيطان

لا تغمضي عينيك، فالجرذان...

تلعق من دمي حساءها..ولا أردها!

تكلمي..لشد ما أنا مهان

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة،ص121.

[2] المصدر نفسه، ص121/122.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا الليل يخفي عورتي..ولا الجدران![1]

تنتهي هذه الأسطر الشعرية بالنون الساكنة المسبوقة بالألف المدية ما ولد صوتا شجيا يعبر أصدق تعبير عن الوضع البائس.

أسائل الركع والسجودا

أسائل القيودا:

"ما للجمال مشيها وئيدا..؟!"

"ما للجمال مشيها وئيدا..؟!"[2]

شكل الشاعر سجعه هنا بدال مفتوحة مشبعة بمد ولدت صوتا موسيقيا يتناغم في أبعد حدوده مع صرخة الشاعر المتأوه الحيران على حالة الشعوب العربية ومصيرها.

هذه نماذج تمثل للسجع على سبيل التمثيل لا الحصر وإلا فالقصيدة من بدايتها إلى نهايتها سجع، والسجع هنا سمة شعرية بارزة ولدت لونا موسيقيا باتحاد أحرف الكلمات من جهة وتنوع الجناسات وتعددها من جهة أخرى.

3)تكرار الألفاظ:

إن ظاهرة تكرار الألفاظ لها في الحقيقة غايتان غاية إيقاعية والأخرى دلالية، فتكرار الكلمة المعينة

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص122.

[2] المصدر نفسه، ص124.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينتج اهتزازا إيقاعيا يترك أثرا لدى المتلقي، فهي ظاهرة صوتية لها دور كبير في إثراء شعرية النص الشعري، ويطعمه بقدرة دلالية متميزة، وما يوضح هذا المنحى قول الشاعر أمل دنقل:

أيتها العرافة المقدسة[1]

فقد كرر هذه الجملة الشعرية مرتين في قصيدته وهذا الفعل جاء عن وعي من أجل تأكيد اللفظة الأولى للثانية، كما ولدت نغما موسيقيا تجلى في المقطع الأول ثم عاد ليبرز هذا النغم من جديد في ثنايا القصيدة بفضل التكرار.

أسأل يا زرقاء[2]

كرر هذا السطر أيضا مرتين فالسطر الثاني دل على إلحاح الشاعر في سؤال زرقاء اليمامة، وهذا الإلحاح في السؤال شبيه إلى حد ما بالتضرع فولد هذا التكرار موسيقى خاصة.

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي..بالله..باللعنة..بالشيطان[3]

لقد كرر الشاعر كلمة (تكلمي) في القصيدة ست مرات، وهذا إصرار من الشاعر لإظهار الأمور التي يرغب فيها، فكثير من الأسرار لا يعرفها من أهل الدنيا إلا زرقاء اليمامة فيتوجه إليها من خلال

[1] ، أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص121.
[2] المصدر نفسه، ص121.
[3] المصدر نفسه، ص122.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رصه عل تكرار هذه الكلمة من أجل البوح بالحقائق كلها، وتمثل التمرد الثورة على الواقع فولد هذا التكرار منحى موسيقي أضفى هو الآخر جمالية وشعرية على القصيدة.

أيتها النبية المقدسة[1]

كرر الشاعر هذا السطر الشعر ثلاث مرات، وهذا السطر الشعر يتداخل مع السطر (أيتها العرافة المقدسة) فبتناغمهما استطاع الشاعر أن يصنع شعرية موسيقية لها وقعها وتميزها.

أنا الذي ما ذقت لحم الضان..

أنا الذي لا حول لي أو شأن

أنا الذي أقصيت من مجالس الفتيان[2]

في هذه الأسطر كرر ضمير المتكلم (أنا) الدال على ذاتية الشاعر المسلوبة، وصنع الشاعر هو الآخر نغما متميزا.

"ما للجمال مشيها وئدا..؟!"[3]

كرر هذه المقولة ثلاث مرات وهي مقولة للملكة الزباء.

وحيدة..عمياء

[1] مل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص123.
[2] المصدر نفسه،ص124.
[3] المصدر نفسه، ص124.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كرر هذا السطر ثلاث مرات أيضا ويدل هذا على عمى تسيير شؤون الأمة العربية.

كيف حملت العار

ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟! **دون أن أرا؟!**

ودون أن يسقط لحمي..من غبار التربة المدنسة؟![1]

كرر الشاعر كلمة (دون) ليرسم صورة الإنسان الذليل فاحدث هذا التكرار موسيقى بهذا المنحى.

وأخيرا يعتبر التكرار سمة شعرية جلية في رحاب القصيدة **ولدت موسيقى متوازنة ومتنوعة، وسايرت** الجو الدلالي العام لها.

[1] مل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص122.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

❖المبحث الثاني: الشعرية في البناء التركيبي.

➢1)الجمل.

في الحقيقة تنقسم الجمل إلى قسمين لا ثالث لهما من حيث اسميتها وفعليتها، فالأولى هي التي تبتدأ باسم بدءا أصيلا، أما الثانية فهي على العكس من ذلك فهي إذن التي تبتدأ بفعل بدءا أصيلا، وسنعرض من الآتي لكل منهما:

1)الجمل الاسمية:

إذا حاولنا التفتيش في ثنايا القصيدة عن الجمل الاسمية وجدنا انها لا تتعدى الثلاث عشرة جملة، ومن نماذج ذلك في القصيدة نجد:

أيتها العرافة المقدسة

أيتها النبية المقدسة

أنا الذي ما ذقت لحم الضأن

وأنت يا زرقاء[1]

فهذه جمل اسمية، والجمل الاسمية في حقيقة امرها دالة على الثبات وعدم الحركة، وجاء بها لتجسد الحالة السكونية والثبوتية لمواقف الشاعر فعندما ينادي (أيتها العرافة المقدسة) يتجسد ذلك المشهد

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة،ص 121/123/124/126.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والشاعر في ثبات تام وهو ينادي بهذه الصيغة المرتفعة العالية، ايضا حينما يقول: (أنا الذي ما ذقت لحم الضان) هناك ثبات وموقف سكوني تام.

2)الجمل الفعلية:

يعرف النحاة الفعل بأنه"ما دل على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، ويقصدون بذلك الماضي والحاضر والمستقبل، ولذلك قسموا الصيغ الفعلية باعتبار ارتباطها ودلالتها على اقسام الزمن الثلاثة إلى ماض ومضارع وأمر.."[1]

ـالفعل الماضي:

في قصيدتنا لم تتعد الأفعال الماضية السبعة عشر فعلا، ولكن رغم قلتها لكنها تمكنت من رسم مشاهد إحساس الشاعر بالزمن الماضي وسرد معاناة الأمة العربية بداية بصوته الفردي باعتباره جزءا لا يتجزأ من هذه الأمة، ثم يسرد مشاهد خطابه مع زرقاء اليمامة، ومن نماذج الفعل الماضي في القصيدة نذكر:

أيتها العرافة المقدسة..

جئت إليك..مثخنا بالطعنات والدماء[2]

فالفعل(جئت) يندرج ضمن الزمن الماضي وفيه تعبير عن الحزن والألم الذي أصابه جراء الطعنات.

[1] **عبد الله بوخلخال**، التعبير الزمني عند النحاة العرب، الجزء الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **دط، ص**43.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة،ص 121.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فخرست وعميت..وائتممت بالخصيان

ظللت في عبيد (عبس) احرس القطعان[1]

في هذين السطرين استعمل أربعة أفعال ماضية فيها سرد لبعض حياة الشاعر عنترة بن شداد والتي جسد العبودية، وفي هذا مشابهة قوية استطاع الشاعر أن يرسم خلالها صورة مطابقة لحالة الأمة العربية حال خذلاها في النكسة المشهورة.

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار

فاموا عينيك يا زرقاء بالبوار!

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار!

وحين فوجؤوا بحد السيف: قايضوا بنا..

والتمسوا النجاة والفرار![2]

لقد استعمل الشاعر في هذا المقطع الأفعال الماضية بشكل لافت للغاية مقرنة بغيره من المقاطع، وهذا من اجل استنطاق قضية مندرجة في الزمن الماضي ألا وهي أسطورة زرقاء

[1] ،مل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص123.

[2] المصدر نفسه، ص125.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اليمامة، وتتمثل الأفعال الماضية هنا في (قلت، قلت ، اموا، قلت، قلت، فاستضحكوا، فوجؤوا، قايضوا، التمسوا) ولم يات الشاعر بهذه الفعال اعتباطا ولكنه عن قصد منه ووعي فالشاعر يقر نصائح زرقاء اليمامة لقومها وخاصة ما يدل عليه الفعل (قلت)، تم يبين استهتار قومها بها من خلال عدة افعال مثل (اموا، استضحكوا) ثم يضعهم في حقيقة أمرهم بوقوع الخذلان لهم أنفسهم وتدل على ذلك الأفعال (فوجؤوا، التمسوا)، وفي هذه المشاهد مطابقة في أبعد حدودها لما عاشته الأمة العربية أثناء وبعد نكستها.

ـالفعل المضارع:

لقد وظف الشاعر الفعل المضارع في القصيدة على نطاق واسع، ومن هذه الأفعال (ازحف، أسأل، يهم، يثقب، أقتل، يسقط، تغمضي، تلعق...) وهذه الأفعال تأطر الحدث الحاضر والمستقبل، وتعبر هذه الأفعال عن مآسي الشاعر والتي يعيشها وهمومهم المختلفة ومصائبهم العويصة.

لا تغمضي عينيك فالجرذان..

تلعق من دمي حساءها..ولا أردها[1]

فالشاعر مصاب بهوس بجاه المستقبل فهو يتوجه لزرقاء اليمامة باعتبارها مرجعا لكثير من الحقائق بأن تنبؤه بكل أمر تراه، وهذا دل عيه الفعل المضارع (لا تغمضي) من خلال إدامة البصر لأن العرب

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة،ض 122.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا يقوون على رد كيد الكائدين، والشاعر يمثل فردا من أمته فهو يمثل ضعفها من خلال دلالة الفعلين (أرد، تلعق)

فاين اخفي وجهي المتهم المدان

فأين أخفي وجهي المشوها[1]

استعمل الشاعر الفعل المضارع (أخفي) وفي هذا دلالة على الذل والانكسار يصده الحياء من مقابلة غيره منه، وفي هذا تأوه شديد وآلام **وأحزان** تعترك نفسيته ووجدانه تجاه الأوضاع السائدة والهزيمة النكراء.

وعموما فإن الفعل المضارع في القصيدة استطاع أن يجسد الحالة الراهنة والمستقبلية لرؤية الشاعر وتصوير هذه المشاهد.

فعل الأمر:

يدل فعل الأمر على حدث مقترن بالطلب، يطلب فيه وقوع الفعل من الفاعل، وقد استعمل الشاعر **بعض الأفعال الأمرية** والتي لا تتعدى السبعة أفعال تكرر فيها الفعل **(تكلمي) ست مرات وورد الفعل (اخرس) مرة واحدة، والفعل (تكلمي) يمثل نداءات الشاعر المتتالية لزرقاء اليمامة، هذا النداء مفعم بروح** التذلل طلبا للحقيقة التي تمكنه والأمة العربية من الخروج من مآزق **الحياة المهينة،**

[1] مل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص126/123.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والنكسات التي اوردتهم المهالك، اما عن الفعل (اخرس) فهو دال على السلطة القاهرة التي تذله متى شاءت لأنه لا يملك من الأمر شيئا.

ومن نماذج الأفعال الأمرية في القصيدة نورد الآتي:

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي..بالله..باللعنة..بالشيطان[1]

فالشاعر من خلال فعل الأمر (تكلمي) يحاول استنطاق زرقاء اليمامة بكل ما أوتي من وسائل فهو يناشدها بالله، ثم باللعنة، ثم بالشيطان فهمه البوح له بسبل الحرية وفي هذا دلالات على القهر الذي يعيشه الشاعر كباقي أفراد أمته.

➢ب)الانزياح التركيبي:

1)التقديم والتأخير:

إن التقديم والتأخير من أهم المباحث التي تناولها النحاة والبلاغيون العرب منذ القدم، والتقديم والتأخير انحراف يعمد إلى كسر النظام الطبيعي لترتيب الجملة "وإذا كان للجملة العربية نظام مثالي في ترتيبها فإن هذا النظام ليس مقدسا لا يجوز المساس به، فثمة تغيرات تطرأ على عملية الترتيب بحيث يقدم عنصرا أو يؤخر آخر، والتقديم والتأخير في الجملة العربية من المباحث المهمة التي حظيت

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص122.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين"[1]

يأتي التقديم والتأخير في النصوص الأدبية لأغراض دلالية متنوعة، فليس للأديب عامة والشاعر على الخصوص حاجة في خلخلة هذا النظام إذا لم يؤت هذا الأمر مزيدا من الحصاد الدلالي، ومن نماذج التقديم والتأخير في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة نجد:

تقديم الجارِّ والمجرور:

في الحقيقة أن الشاعر لم يعتمد على نظام التقديم والتأخير في قصيدته إلا في موضعين اثنين فقط وهما:

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان[2]

قدم الشاعر الجارّ و المجرور (في عبيد عبس) على الفعل وفاعله (أحرس)، فالنظام الطبيعي لهذه الجملة أن يقال: (ظللت احرس القطعان في عبيد عبس)، ولكن كان التقديم في الجارّ والمجرور من اجل لفت الانتباه إلى حالته و إلى قبيلته التي استعبدته فقدمها ليرسم هذا الموقف وثنى بالوظيفة التي كان يشغلها وهي حراسة القطعان ذلك لبيان عدم مبالاة قومه به.

فها أنا على التراب سائل دمي[3]

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأدب، دط، 2004، ص203.
[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص123.
[3] المصدر نفسه، ص124.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قدم الشاعر الجملة و الدور(على التراب) من أجل تخصيص هذا المقدم فمعرف أن الدم يسيل على التراب، ولكن لما قدمه(على التراب) لفت الانتباه ثم أتى بتتمة الجملة فقال: **(سائل دمي)** فأورد دقة في المعنى.

وعمومافإن الشاعر لم يعمد غلى الإكثار من هذا النظام وذلك لأن موضوع القصيدة لا ينسجم كثيرا مع هذا النظام لأن كل محتوى القصيدة ذو أهمية بالغة فعمد الشاعر إلى النظام التسلسلي الذي يصل مباشرة إلى أفهام المتلقين جميعا.

2)الحذف:

الحذف انزياح لغوي هو الآخر يختلف عن التعبير المباشر والعادي، ويستمد أهميته من إثارة عقل القارئ الذي يعمل على تقفي أثر المحذوف، ومحاولة إدراك سببه ودلالته، "ويستمد الحذف أهميته من حيث إنه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه، وتجعله **يتخيل ما هو مقصود...** والحذف لا يحسن في كل حال، إذ لا ينبغي أن يتبعه خلل في المعنى أو فساد في الترتيب، لذا لابد من أن يتأكد المرسل من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي **وإمكانية** تخيله.[1]

وكما أن الجملة العربة تتكون من عمدة وفضلة فإن الحذف يتجلى في كل منهما وبدلالات مختلفة **ومتنوعة وهذا ما سنعرض له من القصيدة:**

-حذف المبتدأ:

[1] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص137.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء[1]

فقد حذف الشاعر المبتدأ في هذه الجملة والأصل فيها (أنا منكسر السيف...)، فبحذف المبتدأ وذكر الخبر (منكسر) متصدرا الجملة ادى هذا إلى تعظيم وتهويل هذا الامر (منكسر السيف) فأورد هذا الحذف موقفا رسم فيه الشاعر صورته وهو مستضعف وهو يحمل بيده هذا السيف المنكسر ولا يقوى على القتال أو رد كيد الكائدين وهي أمثل صورة لخيبة الأمل.

-حذف الفعل والفاعل:

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت عن، نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع..وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة

عن صور الأطفال في الخذوات...ملقاة على الصحراء

...

عن صرخة المرأة بين السبي والفرار؟[2]

في هذا المقطع من القصيدة عمد الشاعر إلى حذف الفعل وفاعله المضمر (أسأل) بعد حرف الجر (عن)في كل سطر من أسطر هذا المقطع، وحذف هذا الفعل سبع مرات ودلّ هذا الحذف من جهة

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة،ص121.

[2] المصدر نفسه، ص121.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على أن الشاعر في حالة سؤال زرقاء اليمامة وسط العدد الهائل من الأسئلة، فعمد الشاعر إلى **حذف** الفعل من أجل الاسترسال في الأسئلة وتسريعها من جهة أخرى، فهو في حاجة إلى الإجابة عنها كلها.

لم يبق إلا الموت... **والحطام..** **والدمار..**[1]

حذف هنا الفعل (لم يبق) **مرتين والأصل** (ولم يبق إلا الحطام ولم يبق إلا الدمار)، **وهذا الحذف من أجل رسم** مشاهد معبرة أصدق تعبير **عن الواقع الأليم أثناء النكسة العربية.**

فالشاعر لم يأت بالحذف اعتباطا ولكن بأمر مقصود، وساهم كل هذا الأمر في صناعة شعرية القصيدة.

3)التناص:

يظهر مصطلح التناص في الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة أنه يركز على تراكم النصوص و **ازدحامها** في مكان هندسي يشغل حيزا من بياض الورق حيث تتفاعل النصوص بعضها ببعض، وتتعالق لتخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر لتشكل مجريات **التناص من خلال عملية اقتباس الصور** لبناء الصور الكلية.[2]

[1] **مل دنقل**، الأعمال الشعرية الكاملة، 125.

[2] **ينظر جمال مباركي**، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومه للنشر، الجزائر، دط، ص118.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد استعمل النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة إجرائية لنقد النصوص واقتحام عوالمها الثقافية والجمالية إذ أصبحت الإنتاجية الشعرية المعاصرة تمثل في أغلبها " عملية لاستعادة موعة من النصوص القديمة في شكل أحيانا أخرى، بل أن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري يعد تصويرات لما سبقه، ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد الساق عليه في مجالات الإبداع المختلفة.[1]

وفي بحثنا هذا لسنا بصدد عرض الأعمال التنظيرية للتناص ولكن ذكر بعض التلميحات لبعض أنواعه، ثم العودة إلى القصيدة والتطبيق على كل نوع من ذلك حيث نجد:

ـالتناص الأسطوري:

يعود استخدام الشاعر العربي للأساطير إلى العصر الجاهلي، إذ استخدم بعض الشعراء الجاهليون الإشارات الأسطورية كالإشارة إلى حكاية زرقاء اليمامة،أسطورةالهامة،أسطور ة الصدا...الخ، إلا انها "كانت عابرة لا تمثل منهجا في توظيف الأسطورة"[2]

وتعتبر الأسطورة أو الخرافة من أهم مظاهر الشعر المعاصر، فقد تفطن الشعراء المعاصرون إلى هذا المعين الزاخر بالرمز المليء بالإيحاء.

وقد يلجا إليها الشعراء لتحقيق احلامهم والتعبير عن تطلعاتهم الفنية والفكرية، وإثراء تجاربهم الشعرية

[1] ، ينظر جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص119/118.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، المنشأة الشعبية للنشر، دط، ص179.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذلك أن "اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تاثيرها وتشحب نضارتها، ومن هنا يكون استعمال الرمز الأسطوري، والأسطورة الرمز بمثابة منجاة للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها"[1]

وقد لجأ شاعرنا أمل دنقل لمثل هذا في قصيدته إذ يقول:

أيتها العرافة المقدسة..

أسأل يا زرقاء

أيتها النبية المقدسة

ها أنت يا زرقاء

وحيدة عمياء![2]

هكذا استطاع الشاعر توظيف أسطورة زرقاء اليمامة، وهي شخصية أسطورية عربية، امرأة من جديس، من أهل اليمامة زرقاء العينين ترى على مسيرة ثلاثة ايام، وضرب بها المثل في حدة النظر، أنذرت قومها العدو فلم يصدقوها، ووصلوا إليهم وأبادوهم وفقئوا عينيها، فهي إذن من حكايات التاريخ الأسطوري، تتداخل فيه الحقائق والخوارق ثم تصبح هذه الأسطورة فيما بعد قصة شعبية تتناقلها الأجيال، فاختار الشاعر هذه الاسطورة ليمثل بها اصدق تمثيل للواقع العربي المرير.

[1] رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، دط، ص295.

[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص121/122/123/124/125/126.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن العرافة المقدسة هي صوت الشعر الناطق الذي يكشف الأسباب ويستشرف المستقبل وتمثل زرقاء اليمامة الصوت الرافض للواقع العربي.

إن المتأمل لمحور القصيدة فقد جاء الشاعر بعدة تساؤلات لزرقاء اليمامة، فترك بذلك مجالا مفتوحا للمتلقي ليشارك في العملية الإبداعية من طرق التأويلات اللامحدودة.

واستطاع الشاعر من خلال استدعاء شخصية زرقاء اليمامة وبدقة توظيفها كطرف من أطراف الحوار النصي رافض لكل اشكال الخيانة والغدر والقمع، إنها بحق رافضة لكل تسلط . إضفاء شعرية قل نظيرها وعز مثيلها.

ـالتناص التراثي:

يكننا اعتبار التناص التراثي من المصادر الأساسية التي يغترف منها الشاعر المعاصر ويأخذ منها الاساليب المتنوعة، وينحرف بها إلى دلالات جديدة يولدها من هذا التفاعل النصي.

كما يمكننا حصر التناص التراثي في ثلاثة مجالات وهي: النصوص الشعرية العربية القديمة، التراث الشعبي، وكذا بعض الشخصيات التراثية الحقيقية والخيالية منها "وهذا التفاعل مع التراث العربي يأتي عن طريق إطلاع شعرائنا المعاصرين على نصوص التراث وإعجابهم بالعديد من اعلامه، مثل المتنبي، ابو فراس، والمعري، وابن زيدون..."[1]

[1] **جمال مباركي**، التناص وجمالياته في الشعر **الجزائري المعاصر**، ص235.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم إن توظيف الشاعر للشخصية التراثية يختلف باختلاف طبيعة العلاقة بين الشاعر والموروث، فالشاعر المعاصر لا ينقل إلينا كل ملامح الشخصية التراثية وإنما "شخصية تراثية معاصرة في نفس الوقت، ذلك أن يختار من بين ملامح الشخصية التي يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة ثم يسقط أبعاد تجربته على هذه الملامح التي اختارها"[1]

وقد أورد الشاعر أمل دنقل في قصيدته شخصية الشاعر عنترة بن شداد العبسي، وهو شاعر عربي جاهلي مشهور من أصحاب المعلقات حيث يقول أمل دنقل:

قيل لي (اخرس)

فخرست..وعميت..وائتممت بالخصيان!

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتز صوفها..

أرد نوقها..

أنام في حظائر النسيان

طعامي:الكسرة..والماء..وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص77.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ساعة أن تخاذل الكماة..والرماة..والفرسان

دعيت للميدان!

تمثل شخصية عنترة هنا رمزية العبودية، أي الشعب العربي المستعبد من لدن سلطاته، فالشعب مسلوب من ادنى حرياته وحقوقه، وفي هذا الرمز تعبير عن حال الامة وواقعها المرير الذي تصنعه حكوماتها، فالشاعر يرسم من رمزه هذا صورة لها شعرية متفردة، ذلك ان قوم عنترة يستعبدونه في القيام بشؤونهم تم يحرمونه من أدنى الحقوق حتى من حريته، ثم يلتجئون إليه يوم الشدائد يوم القتال، ومن هذا المنطلق يعقد الشاعر امل دنقل مشابهة بينه وبين الانظمة العربية التي تتخذ القرارات بل وتتخذها كيف تشاء في غياب الشعب الذي يفترض أنه هو الذي يقرها تم تهينه بها كيف تشاء ومتى تشاء، ولكنها سرعان ما تتذكره في أزمة.

لقد استنطق الشاعر رمزية عنترة ليعبر عن استعباد الشعوب العربية وسلبها حريتها، وهذا الرمز يمثل أيضا التمرد على الواقع المعيش، وهذا التناص أضفى شعرية على القصيدة.

التناص الأدبي:

وهو تداخل النص مع نصوص أدبية أخرى، سواء أكانت لنفس الأديب أو مع أدباء آخرين، وقد استحضر كثير من الشعراء المعاصرين هذا النوع من التناص في شعرهم وقد اعتمده الشاعر أمل دنقل في قصيدته:

"ما للجمال مشيها وئدا..؟!"

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"أجندلا يحملن أم حديدا..؟!"[1]

استدعى الشاعر أمل دنقل قول الملكة الزباء في قصيدته "**والملكة الزباء** التي كانت ملكة الجزيرة، **تتكلم العربية، وكانت جسيمة** ...فلما استجمعت أمرها ، وانتظم شمل ملكها، أحبت أن تغزو جذيمة، ولما علم بن عدي بن أخ جذيمة استجمع أنصاره للثأر لخاله، فخرجت الزباء فأبصرت الإبل تكاد قوائمها تنوخ في الأرض **من ثقل** أحمالها **فقالت:**

ما للجمال مشيها وئدا أجندلا يحملن أم حديدا

فقال مقير في نفسه:

بل الرجال قبضا قعودا.

وقد وقعت أسيرة بيد الروم بمساعدة بن عدي، ولكنهم لم يظفروا بقتلها، إذ مصت السم الموجود في **خاتمها، وقالت بيدي لا بيد ابن عدي وماتت...**"[2]

مثل هذا التناص بكل أبعاده الخيانة، فالملكة الزباء وقعت في خيانة، كذلك الشعوب العربية وقعت في خيانة سلطانها، فنكسة حيزران خلفت الما كبيرا بعمق **الفاجعة بكل ما تحمله من خيانة.**

إن تعدد الشخصيات التناصية التي تتلاءم في إيحاءاتها المشتركة والمتشابهة يرجع إلى العمل الشعري المحكم و الذي يخلق بدوره شعريته.

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص124.

[2] ينظر أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، مجمع الأمثال، دار الفكر،ط3، 1972، ص236.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التناص القرآني:

لقد شكل القران الكريم بفضل فصاحته وبلاغته التي تحدى بها الله تعالى فصحاء العرب، نصا مقدسا ومصدرا معجزا أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العرب شعرا ونثرا، وقد سعى الشعراء إلى هذا المورد الفذ تنصصا معه من أجل ترقية الأبعاد اللغوية والفكرية ، والشاعر أمل دنقل كغيره من الشعراء قد اعتمد هذا النوع من التناص، وتجلى هذا في قوله:

فمن ترى يصدقني؟

أسائل الركع والسجودا

أسائل القيودا:[1]

وقد تناصص الشاعر من هذا القول مع الآيات القرآنية التالية:

(التَّائِبُونَ الْعَابِدُونَ الْآمِرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَالنَّاهُونَ عَنِ الْمُنكَرِ...)[2]

(وَعَهِدْنَا إِلَىٰ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ أَن طَهِّرَا بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْعَاكِفِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ...)[3]

(وَطَهِّرْ بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْقَائِمِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ)[4]

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة،124.

[2] سورة التوبة، الآية 112.

[3] سورة البقرة، الآية 125.

[4] سورة الحج، الآية26.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تَرَاهُمْ (رُكَّعاً سُجَّداً يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَاناً...)[1]

وجاء هذا التناص بعيدا كل البعد عن الدلالة القرآنية، وذا التناص "يكاد يكون بلا دور، غير أنه يتوجه به _متوسلا_ إلى عقلاء الأمة ومفكريها"[2]

[1] سورة الفتح، الآية 29.

[2] **عبد العاصي كيوان**، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، شارع عدلي القاهرة، ط1، 1998/1419، ص60.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

❖المبحث الثالث: شعرية المستوى الدلالي:

➢ا)الصور الفنية والبلاغية:

1)التشبيه:

التشبيه هو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر.[1] وللتشبيه أربعة أركان، وهي المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، وقد تذكر كلية فيكون التشبيه تاما وقد تنقص بعض أركانه فتختلف تسميته، وفي القصيدة التي بين أيدينا اعتمد الشاعر على تشبه يتيم وهو مبين كالتالي:

عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء[2]

نلاحظ أن التشبيه (فمك الياقوت) لم يستوف الأركان الأربعة وإنما اكتفى بذكر المشبه والمشبه به، وهو إذن من قبيل التشبيه البليغ، فوصف فيه الشاعر فم زرقاء اليمامة بأنه فم من الياقوت ذلك لبيان أن فمها لا يتكلم إلا درر الكلام فهي إذن من ينبئه بأسرار الحياة وحقائقها.

2)الاستعارة:

تعد الاستعارة لونا بلاغيا شائعا في الشعر ذلك انها "ضرب من الماز اللغويين وهي تشبيه حذف أحد طرفيه او انتقال كلمة من بيئة معينة إلى بيئة لغوية اخرى وعلاقتهما المشابهة دائما، وهي

[1] ينظر يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، دط، 2007/1427، ص15.
[2] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة،ص121.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قسمان:

. التصريحية: وهي ما صرح بلفظ المشبه به.

المكنية: وهي ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه.[1]

وقد عبر الشاعر أمل دنقل بعدة استعارات في قصيدته، فهي إذن وسيلة لتجميل الخطاب وتبين عن عبقرية الشاعر لأنها تمثل أرقى الصور البيانية:

دون أن أدر[2]

شبه الشاعر نفسه في هذا المقطع بجدار ينهار حذفه وابقى على إحدى لوازمه وهي الانهيار على سبيل الاستعارة المكنية وقد رسمت هذه الاستعارة المشاهد النفسية الحزينة للشاعر جراء الآلام التي تعتريه من الواقع الذي حمله الخزي والعار.

لكي أنال فضلة الأمان[3]

عبر الشاعر بأن للأمان فضلة ومعروف أن الفضلة في الطعام أو شيء من هذا حذفه على أنه هو المشبه به وأبقى على أحد لوازمه وهي (فضلة) على سبيل الاستعارة المكنية وفي هذا تعبير عن حقارة الإنسان العربي، فهو لخسته عند أعدائه يعطى بل يجاد عليه بكل فضلة زادت عن كماليات غيره.

[1] **يوسف أبو العدوس**، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان الأردن،ط1، ص73.

[2] **أمل دنقل**، الأعمال الشعرية الكاملة،ص121.

[3] **المصدر نفسه**، ص123.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ضمئ يتطلب المزيدا[1]

معروف أن العطش للإنسان وللحيوان، فقد شبه الشاعر التراب بالإنسان أو الحيوان العطشان حذف **هذا المشبه** به وابقى على احد لوازمه وهي الظما على سبيل الاستعارة المكنية، فعبر الشاعر بهذه الاستعارة على كثرة إراقة الدم وعدم وجود منقذ أو مساعد فهذه هي قمة الضعف.

3)الكناية:

الكناية لغة هي أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وقد كنيت بكذا عن كذا أو كنيت إذا تركت التصريح **به.**

وفي الاصطلاح تطلق على معنيين:

أ) المعنى المصدري وهو فعل المتكلم، أعني ذكر اللفظ الذي يراد به لازم معناه مع جواز إرادته.

ب) اللفظ المستعمل **فيما وضع له، لكن لا يكون مقصودا** بالذات، بل لينتقل منه إلى لازمه **المقصود** لما بينهما من العلاقة واللزوم العرفي، وعلى هذا التعريف فهي حقيقة لاستعمال اللفظ فيما وضع له، واللازم مراد لذاته، لا مع استعمال اللفظ فيه، فهو مناط الإثبات والنفي والصدق والكذب[2]

[1] , أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص124.

[2] **أحمد مصطفى المراغي**، علوم البلاغة والبيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1993، ص259.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد عمد الشاعر في قصيدته إلى استعمال الكناية وذلك باعتبارها من الصو ر الفنية المعبرة أصدق تعبير عن المشاهد المختلفة:

لا تغمضي عينيك فالجرذان..

تلعق من دمي حساءها..ولا أردها![1]

فعبر الشاعر بهذه الكناية **(الجرذان تلعق من دمي حساءها)** عن حالة الضعف الأليم الذي أصاب الأمة العربية، فقدم هذا الضعف في صورة ذلك الإنسان الطريح **على الأرض وتلك الجرذان من حوله** تلعق دمه، فهو لا يقوى على ردها، وفي معناها العميق أيضا أن الأعداء هم من يعمل على إضعاف هذه الأمة.

ونحن جرحى القلب[2]

استعمل الشاعر في هذا السطر الشعر كناية دالة الأ لم، فجرح القلب إذن هو كناية عن الأ لم، ليبوح **الشاعر بذلك عن** تأوهه تجاه ما آلت إليه الأوضاع العربية جراء النكسة التي المت بهم فاودعتهم في ضياع تام، لا يقوون بأية حال عن نسيان هذا الأ لم، لأن جرح القلب يتعذر شفاؤه وإن كان فقد يطول.

جرحى الروح والفم.[1]

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص122.

[2] المصدر نفسه، ص125.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وظف الشاعر هذه الكناية **(جرحى الفم) ليدل على عدم القدرة أو العجز عن الكلام، فالإنسان** مجروح الفم لا قوى أبدا عن الكلام، ويدل هذا على أن أفراد الأمة العربية من خلال إخضاعهم وذلهم وإهانتهم من لدن أعدائهم جعلهم يعجزون حتى عن الكلام، فكل من يبوح بحق يجرم ويخون.

➢ **ب)الحقول الدلالية:**

لم تتبلور فكرة **الحقول الدلالية** إلا في العشرينات من القرن الماضي على أيدي علماء مثل **(إسبن) و (جولز) و (بروزيغ) و (تريير)** وكان من أهم تطبيقات هذه النظرية دراسة **(تريير)** للألفاظ الفكرية في اللغة **الألمانية**[2]

وتقوم هذه النظرية على فكرة الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي، ومعنى ذلك أن في اللغة مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلاليا، ويمكننا تصنيفها داخل حقول توضع تحت لفظ عام يجمعها، ومن أمثلة ذلك كلمات اللون في اللغة العربية توضع تحت مصلح **"لون"** وتضم ألفاظا مثل أحمر أسود، أبيض.[3]

ومن المبادئ التي تقوم عليها هذه النظرية أنه لا وجود لوحدة معجمية عضو في أكثر من حقل، وأنه **لا وجود لوحدة معجمية لا تنتمي** لا تنتمي غلى حقل معين، وكذالك لا يصح إبعاد السياق

الذي ترد فيه الكلمة، كما يؤكد أصحاب هذه النظرية على أنه يستحيل دراسة المفردات مستقلة عن **تركيبها النحوي.**[1]

---

[1] **أمل دنقل**، الأعمال الشعرية الكاملة، ص125.

[2] **أحمد عمر مختار**، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1992، ص82.

[3] **المرجع نفسه**، ص79.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد أورد الشاعر عدة حقول دلالية في القصيدة **وهي:**

-حقل الحرب وأدواتها:

في هذا الحقل ذكر الشاعر الالفاظ المتعلقة بهذا المجال والذي يعكس حالة الفوضى التي يعيشها المجتمع وعدم الاستقرار وهذا من اجل إثبات الوجود، ودلت ايضا على هوان الامة العربية ومن هذه الألفاظ نذكر (مثخنا، الطعنات، القتلى، الجثث، السيف، الراية، المنكسة، الرصاص، الدماء، السبي، الفرار، الدخان، البنادق، الطعان ، الكماة، الرماة، الفرسان، الميدان، الموت، القيودا، الغبار، سلاسل، الأسر.)

-حقل الإنسان:

ذكر الشاعر في هذا الحقل كثيرا من الألفاظ الدالة على الإنسان باعتباره محور كل الأحداث **على هذا** الكون، كما عمد الشاعر إلى ذكر كثير من المسميات من أعضاء جسم الإنسان وهذا التدقيق في الذكر **من أجل بيان كرامة هذا** الإنسان في الوجود، ومن ألفاظ هذا الحقل نورد: **(الجبين، الأعضاء، فمك، ساعدي، الأطفال، رأسه، الفم، المرأة، نفسي، لحمي، عينيك، دمي، طفلة، العينين،**

الشفاه، العينان، وجهي، الوجه، الغمازتان، عبيد، الفتيان، الركع، السجودا، وهمك، القلب، الروح، **الفم، الموت، صبية، الرأس.)**

[1] **أحمد عمر مختار**، علم الدلالة، عالم الكتب، ص80.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حقل الطبيعة:

إن ذكر ألفاظ الطبيعة من سمات الشعر الرومانسي، وذكرت هذه الألفاظ في عدت مواضع ، ودلت **على أماكن وجود الإنسان** واستقراره وعيشه **وهي تبين عن مدى تمسك الإنسان بأرضه وأصوله ومنها** (الصحراء ، الماء، الرمال، التربة، الصحراء، التراب، جندلا، الغبار، الأشجار.)

-حقل الدين:

ذكر الشاعر في هذا المجال عدة الفظ ومنها (**العرافة، المقدسة، نبوءة،** السبي، المدنسة، النبية، الله، **اللعنة، الشيطان، النبية، المقدسة، الروح.**) لتبين هذه الألفاظ المرجع الذي يحرك الإنسان ومنهج الحياة **الذي يعطي كل الحقائق.**

لقد اعتمد الشاعر على هذه الحقول ليبين الحالة والحياة العربية وتصويرها من خلال مشاهدها **المختلفة، انطلاقا بالطبع من نكستها نكسة حيزران، واعتمد حقل الحرب والدين والإنسان والطبيعة** باعتبار أن الإنسان هو محور الوجود وهو قطب الرحى في الصراع ليثبت وجوده، كما اعتمد حقل الطبعة باعتبارها مكان الصراع، وحتى المكان الذي من اجله الصراع، واعتماد حقل الحرب ذلك انها الوسيلة المثلى في الصراع، زيادة على استعمال حقل الدين باعتباره من القصيدة الموجه للصراع وهو مصدر كل **الحلول المفضية للسلم و الحرية.**

➢ ج)الرمز:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعتبر الرمز من أبرز وسائل التصوير خاصة في الشعر، اعتمده الشاعر المعاصر بكثرة للانتقال من الوضوح إلى الغموض من اجل اكتشاف وسائل لغوية يثري بها اللغة الشعرية.

"فالرمز الشعري يبدأ من الواقع ليتجاوزه دون أن يلغيه إذ يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليتحول إلى واقع نفسي وشعوري تجديدي يند عن التجديد الصارم"[1]

وقد كثر استعمال الرمز من لدن الشعراء ذلك أن اللغة العادية عاجزة عن احتواء والإلمام بالتجربة الشعورية وإخراج كل ما في اللاشعور، فالرمز إذن "يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ لكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ إن الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر إيحاء.[2] وبذلك يحمل الرمز دلالتين، دلالة تعبيرية ودلالة إيحائية.

وقد عمد الشاعر أمل دنقل إلى استخدام الرمز الإيحائي بمجال أرحب في قصيدته، باعتباره، أحد العناصر الشعرية الهامة في الشعر الحديث والمعاصر، فأضفى كل هذا جمالية على النص الأدبي، وفي هذا نجد:

-رمزية زرقاء اليمامة:

تمثل زرقاء اليمامة رمز التوقع التنبؤ وكشف الأسباب واستشراف المستقبل، وترمز أيضا إلى رفض

الواقع بكل أبعاده الذميمة.

[1] أحمد محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص33.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

-رمزية عنترة بن شداد:

تعبير عن الشعوب العربية المستعبدة تحت وطاة حكام يحرموها حرية التعبير، فهو إذن يرمز إلى الخضوع.

قيل لي (اخرس..)

فخرست وعميت..وائتممت بالخصيان!

ظللت في عبيد عبس أحرس القطعان

أجتز صوفها..

أرد نوقها..[1]

-رمزية الملكة الزباء:

ترمز الملكة الزباء إلى الخيانة فالملكة الزباء وقعت ضحية خيانة بن عدي لها، فالشاعر رمز بهذه الشخصية إلى خيانة الحكام العرب لشعوبهم وقهرهم وذلهم، وجاء في القصيدة في **هذا المنحى قول الشاعر أمل دنقل متناصا بقول الملكة الزباء:**

"ما للجمال مشيها وئدا..؟!"

"أجندلا يحملن أم حديدا..؟!"[1]

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص123.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما اعتمد الشاعر عدة رموز أخرى تتضح من خلال كلمات القصيدة التي نجد منها:

أسأل يا زرقاء..

عن فمك الياقوت عن، نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة

عن صور الأطفال في الخذوات..ملقاة على الصحراء

عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء..

فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامسة!

عن الفم المحشو بالرمال والدماء!

أسأل يازرقاء..

عن وقفتي العزلاء بين السيف..والجدار![2]

-رمزية الماء:

رمز الشاعر إلى الحياة **(بالماء)** ذلك أنه مصدر الحياة ومبعثها، فالإنسان العربي يسعى جاهدا للبحث

عن حق الحياة فقط.

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص124.

[2] المصدر نفسه، ص123.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

-رمزية الموت:

رمز للموت بكلمة (الرصاص) وهو الوسيلة المثلى في القتل، فجمع الشاعر بين الماء متناقضين الماء مصدر الحياة والرصاص مصدر الموت وأحدث هذا التضاد شعرية على النص الأدبي.

-رمزية الشجاعة:

رمز للشجاعة بالسيف ، فكلمة (السيف) في موضعها هذا جاءت في دقة تعبيرها عن الشجاعة.

-رمزية الاعتزال:

رمز للاعتزال بالجدار، وهو تعبير عن حالة العجز التي ال إليها العرب، وافقدتهم الشعور بالحرية، وهنا يعقد الشاعر تضادا بين جدلية الشجاعة وجدلية الاعتزال، وهذا من أجل تجسيد الضياع الذي يعيشه كل عربي وسط الإحساس بالحزن واليأس بسبب الاستكانة و النكسة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعريف الشاعر:

محمد أمل دنقل من مواليد قرية القلعة في محافظة قنا في اقى صعيد مصر، ولد في 23 يونيه عام 1940، وتوفي في 21 مايو 1983، بعد حياة زاخرة بالشعر، متطلعة إلى الأمثل سماه والده أمل استبشارا وفأل خير، لكون والده أول من حصل على شهادة الأزهر وقت مقدم الطفل أمل، فنشأ نشأة الطفل الصعيدي في ذلك المجتمع الذي لا يعرف إلا الرجال، وذاق اليتم صغيرا، فتحمل اكثر مما يتحمل طفل في سنه، فتحمل شأنه وشأن إخوته وأمه صغيرا.[1]

القصيدة:

البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.

أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك ..مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء.

أسأل يا زرقاء..

عن فمك الياقوت عن، نبوءة العذراء

[1] **عاصم محمد أمين**، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان، 1425_ 2005، ط1، ص15.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن ساعدي المقطوع وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة

عن صور الأطفال في الخذوات..ملقاة على الصحراء

عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء..

فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامسة!

عن الفم المحشو بالرمال والدماء!

أسأل يازرقاء..

عن وقفتي العزلاء بين السيف..والجدار!

عن صرخة المرأة بين السبي والفرار

كيف حملت العار ..

ثم مشيت؟ دون إن أقتل نفسي؟! دون أن أ ار؟!

ودون أن يسقط لحمي..من غبار التربة المدنسة؟!

تكلمي أيتها المقدسة

تكلمي..بالله..باللعنة..بالشيطان

لا تغمضي عينيك، فالجرذان..

تلعق من دمي حساءها.. ولا أردها!

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تكلمي لشد ما أنا مهان

لا الليل يخفي عورتي ..ولا الجدران!

ولا اختبائي في الصحيفة التي أشدها..

ولا احتمائي في سحائب الدخان!

..تقفز حولي طفلة واسعة العينين..عذبة المشاكسة

(_كان يقص عنك يا صغيرتي..ونحن في الخنادق

فنفتح الأزرار في ستراتنا.. ونسند البنادق

وحين مات عطشا في الصحراء المشمسة..

رطب باسمك الشفاه اليابسة..

وارتخت العينان!)

فأين أخفي وجهي المتهم المدان؟

والضحكة الطروب: ضحكته..

والوجه..والغمازتان!؟

أيتها النبية المقدسة..

لا تسكتي.ز فقد سكت سنة فسنة..

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي (اخرس)

فخرست..وعميت..وائتممت بالخصيان!

ظللت في عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتز صوفها..

أرد نوقها..

أنام في حظائر النسيان

طعامي:الكسرة..والماء..وبعض التمرات اليابسة

وها أنا في ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة..والرماة..والفرسان

دعيت للميدان!

أنا الذي ما ذقت لحم الضان..

أن الذي لا حول لي أو شأن..

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان،

أدعى إلى الموت..ولم ادع إلى المجالسة!!

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تكلمي أيتها النبية المقدسة

تكلمي.. تكلمي..

فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ظمئ.. يتطلب المزيدا.

أسائل الصمت الذي يخنقني:

"ماللجمال مشيها وئيدا..؟!"

"أجندلا يحملن أم حديدا..؟!"

فمن ترى يصدقني؟

أسائل الركع والسجودا:

أسائل القيودا:

"ماللجمال مشيها وئيدا..؟!"

"أجندلا يحملن أم حديدا..؟!"

أيتها العرافة المقدسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار..

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فاموا عينيك، يا زرقاء، بالبوار!

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار..

فاستضحكوا من وهمك الثرثار!

وحين فوجئوا بحد السيف: قايضوا بنا..

والتمسوا النجاة والفرار!

ونحن جرحى القلب،

جرحى الروح والفم.

لم يبق إلا الموت..

والحطام..

والدمار..

وصبية مشردون يعبرون اخر الاهار

ونسوة يسقن في سلاسل الأسر،

وفي ثياب العار

مطأطئات الرأس..لا يملكن إلا الصرخات التاعسة!

ها أنت يا زرقاء

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحيدة..عمياء!

وما تزال أغنيات الحب..والأضواء

والعربات الفارهات..والأزياء!

فأين أخفي وجهي المشوها

كي لا أعكر الصفاء ..الأبلة..المموها.

في أعين الرجال والنساء!؟

وأنت يا زرقاء..

وحيدة..عمياء!

وحيدة..عمياء!

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قائمة المصادر والمراجع

❖القرآن الكريم.

❖ قائمة المصادر:

01: **سيبويه**، الكتاب، الجزء الرابع، القاهرة، ط2.

02:ابن منظور ، لسان العرب، المد السادس، باب النون، مادة (ن ز ح)، دار المعارف القاهرة.

03: **أمل دنقل**، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبورلي ، القاهرة، ط3، 1987/1408.

❖ قائمة المراجع:

01: **أميمة الرواشدة**، شعرية الانزياح، منشورات أمانة عمان، عمان، دط، 2004.

02: **رومان جاكبسون**، **قضايا الشعرية**، **تر**: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء المغرب.

03: **الغذامي عبد الله**، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية،(قراءة في نموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، كتاب النادي الثقافي، ط1، 1985.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

04: **بشير تاوريريت**، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، جرمانا.

05: **حسن ناظم**، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1994.

06: **بسام طقوس**، استراتيجيا القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، دط، 1998.

07: **تزفيتان تودوروف**، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب،ط2، 1990.

08: **يوسف نور عوض**، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الميمة للنشر والتوزيع ،القاهرة مصر، ط1، 1994.

09: **نبيل راغب**، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العامة للطبع، لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2003.

10: **نور الدين السد**، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه.

11: **جون كوهن**، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

12: **عبد السلام المسدي**، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط5، 2006.

13: **أحمد الجوة**، بحوث في الشعريات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، دط، 2004.

14: **كمال أبو ديب**، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1987.

15: **أدونيس**، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

16: **أحمد عمر مختار**، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الثالث، عالم الكتب، ط1، 2008.

17: **مختار عطية**، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

18: **أحمد محمد ويس**، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2005.

19: **محمد حسن إبراهيم عمري**، الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، دط، 1988/1405.

20: **يوسف أبو العدوس**، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة عمان، ط1، 2007/1427.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

_التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، دط، 2007/1427.

22: **عبد الله بوخلخال**، التعبير الزمني عند النحاة العرب، الجزء الأول، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

23: **فتح الله أحمد سليمان**، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأدب، دط، 2004.

24: **جمال مباركي**، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومه للنشر، الجزائر.

25: **علي عشري زايد**، استدعاء الشخصيات التراثية، المنشأة الشعبية للنشر.

26: **رجاء عيد**، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث.

27: **أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني**، مجمع الأمثال، دار الفكر،ط3، 1972.

28: **عبد العاصي كيوان**، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، شارع عدلي القاهرة، ط1، 1998/1419.

29: **أحمد مصطفى المراغي**، علوم البلاغة والبيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1993.

30: **أحمد عمر مختار**، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1992.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

31: **أحمد محمد فتوح** ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.

32: **عاصم محمد أمين**، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان، 1425_ 2005، ط1، ص15.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الفهـرس

❖ مقدمة..... أ– ج.

الفصل الأول:مدخل نظري:.....5_ 16.

❖المبحث الأول: الرؤية الشعرية في النقد الغربي.....5_ 16.

➢ ا)رومان جاكبسون:.....5_ 8.

➢ ب)تزفيتان تودوروف:..... 9_ 12.

➢ ج)جون كوهن:.....13_ 16.

❖المبحث الثاني: الرؤية الشعرية في النقد العربي.....17_ 27.

➢ا)عبد السلام المسدي:.....17_ 18.

➢ب)عبد الله الغذامي:.....19_ 21.

➢ج)كمال أبو ديب:.....21_ 25.

➢ د)أدونيس:.....25_ 27.

❖المبحث الثالث: شعرية الانزياح.....28_ 38.

➢ا)المفهوم:.....28_ 34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1)العدول:.....29_ 30.

➢2)الانحراف (la deviation):.....30_ 31.

➢3)الاختيار: .....31_ 33.

➢4)الانزياح:.....33_ 34.

➢ب)أنواع الانزياح:.....35_ 38.

➢1)الانزياح الاستدلالي:.....35_ 36.

➢2)الانزياح التركيبي:.....36- 38.

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية.....40_ 85.

❖ المبحث الأول: الشعرية في البناء الإيقاعي.....40_ 56.

➢ا)الإيقاع الخارجي.....40_ 48.

1)الوزن.....40_ 44.

2)القافية.....44_ 46.

3)الروي.....46_ 48.

➢ب)الإيقاع الداخلي:.....48_ 56.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1)الجهر والهمس.....48_ 51.

2)السجع.....51_ 53.

3)تكرار الألفاظ.....53_ 56.

❖المبحث الثاني: الشعرية في البناء التركيبي.....57_ 74.

➢ا)الجمل.....57_ 62.

1)الجمل الاسمية.....57_ 58.

2)الجمل الفعلية.....58_ 62.

➢ب)الانزياح التركيبي.....62_ 74.

1)التقديم والتأخير.....62_ 64.

2)الحذف.....64_ 66.

3)التناص.....66_ 74.

❖المبحث الثالث: شعرية المستوى الدلالي.....75_ 85.

➢ا)الصور الفنية والبلاغية.....75_ 79.

1)التشبيه.....75.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2)الاستعارة.....75_ 77.

3)الكناية.....77_ 79.

➢ب)الحقول الدلالية.....79_ 81.

➢ج)الرمز.....82_ 85.

❖ خاتمة.....87_ 89.

❖ ملحق.....91_ 97.

❖ قائمة المصادر والمراجع.....99_ 103.

❖ الفهرس.....105_ 108.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com