الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة منتوري قسنطينة 1

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

رقم الإيداع:.....

رقم التسجيل :.....

بنية الخطاب الشعري
عند يوسف وغليسي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث

شعبة: اللغويات و تحليل الخطاب

إعداد الطالبة:

حليمة واقوش

إشراف الأستاذ الدكتور:

عزيز لعكايشي

أعضاء لجنة المناقشة		
أ.د:		رئيسا
أ.د: عزيز لعكايشي	جامعة منتوري قسنطينة 1	مشرفا و مقررا
أ.د:		عضوا
أ.د:		عضوا
أ.د:		عضوا

السنة الجامعية: 1433 هـ-1434هـ/2012م-2013م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات ﴾المجادلة الآية (11)

صدق الله العظيم

الإهداء

"إذا كثر الأحبة عجزت الكلمة"

إلى روح أمي و جدتي الزكيتين ....

شكر و تقدير

*قال تعالى : ﴿ **وإذ تأذن ربكم لئن شكرتم لأزيدنكم** ﴾ابراهيم الآية(7)*

*قال رسول الله –صلى الله عليه وسلم– : "**من لم يشكر الناس لم يشكر الله**"*

فالحمد والشكر لله الذي أعطى ما منع

وبعد :

فأشكر كل من علمني حرفا وجعلني أعشق لغة القرآن.

جميع أساتذتي الذين ساندوني في مشواري الدراسي والجامعي وأتقدم بعظيم الشكر إلى أستاذي الفاضل **أ.د. عزيز لعكايشي** الذي رافقني في عملي وكانت خير رفقة.

ومن خلال شخصه الطيب أنحني إعترافا بالجميل.

شكر خاص لأعضاء اللجنة المناقشة على عناء القراءة وجهد الإثراء والتصويب.

كما أشكر كل من مدّ لي يد العون في سبيل إنجاز هذا البحث ولو بالكلمة الطيبة.

لكل هؤلاء أقول شكرا

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله والصلاة والسلام على أشرف خلق الله سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم ومن سار على دربه إلى يوم الدين وبعد:

فيواجه الإنسان في حياته الكثير من المواقف التي تتضمن خبرات تهدد استقراره نتيجة لظروف سياسية واجتماعية معينة.

فحينما يشتد عليه الإرهاق الواقعي والحياتي يلجأ إلى الشعر كتعبير ذاتي عن هذه الإرهاقات.

والاتجاه للشعر بداية حقيقية لانعتاق المبدع واللغة معا من الخوف الآني المحيط بهما.

فالأديب أو الشاعر –خصوصا– ضوء كاشف، ووعي مبصر ونغم ساحر وسلطان قوي على القلوب والعقول، فهو الزاد الخالص للمجتمع يهديه أو يحرفه أو يهذبه، فهو حامل لواء الخير والعدل والجمال.

لهذا فهو راية المجتمع المرفرفة ورسول من رسل الحياة وقبس من قبسات النبوة.

فالشاعر الحق هو الذي تجبره الحياة على أن يقحم نفسه في التجربة وحب المغامرة والتقصي حول بعض القضايا خاصة إذا كانت تمس الجانب الإنساني، فالإنسان يسعى منذ أن وجد على هذه الأرض بكل قواه وطاقته من أجل الوصول إلى هدفه المتمثل في حياة أفضل.

فمن خلال هذا الشاعر الرسول يتحقق الأدب الحق بالكلمة الطيبة كما انبثقت من نبعها الأول.

ويعد الأدب العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة أدبا زاخرا بطاقاته وإبداعاته منذ العصر القديم إلى عصرنا الحاضر خاصة في جانبه الشعري باعتباره حيزا كان الجزائريون يتنفسون من خلاله ويفرغون أفكارهم وآراءهم داخله.

ففي الفترة الاستعمارية عانى الشعب الجزائري من ويلات المستعمر الكثيرة، ما انعكس على ثقافته ولغته، فظهرت بذلك نزعة ثورية باحثة عن الاستقلال في أشعارهم إلى أن حققوه بجدارة وشجاعة.

وبعد الاستقلال وجدنا الشاعر الجزائري يقف صامتا دون حراك يلاحظ وينظر إلى ما هو حوله (وهي حالة طبيعية بعد استقلال لاستعمار دام قرابة قرن ونصف)ويرجع ذلك لنقص الحركة الأدبية من نواد وجمعيات ثقافية ونقص الطباعة.....

أما فترة السبعينيات بتحولاتها وظروفها السياسية والاجتماعية جعلت الشاعر مؤدلجا لسياسة الحزب الواحد "الاشتراكية" يتغنى بشعاراتها وضوابطها مما أدى إلى قتل روح الإبداع.

وفي الثمانينيات والتي تعتبر قفزة بالنسبة لأدبنا الجزائري، وجدناه فترة التحولات السياسية والإيديولوجية (التعددية الحزبية – تعدد الأفكار والآراء)، أدى ذلك إلى ظهور جيل جديد يبحث عن هوية لأدبه متجاوزا المحاكاة والتقليد ليُنتج أدبا راهنا يتحدث عن أحواله وأحوال غيره رافضا بذلك كل قيد يحبس ملكته وقدسية شعره مما جعل هذا الجيل الجديد يتبنى أشكالا وقوالب جديدة حداثية منها القصيدة الحرة (شعر التفعيلة)، على أساس أن القصيدة العمودية تقيد صاحبها بأوزانها وقوافيها.

لكن لا مناص لأي شاعر وفي أي عصر وجد من أن يرجع ويستعين بتراثه الذي ينتمي إليه، وان تعددت مشاربه واتجاهاته، فقد يجد نفسه في بعض الحـــالات مجبرا علـــى

الارتباط به، فعلاقة الشعر الحديث والمعاصر عموما والجزائري خصوصا بالتراث قوية جدا.

فالشاعر الجزائري المعاصر بارع في استلهام التراث، منوع في استخدامه ومتعمق في دلالاته بجمالية شعرية مغايرة عما كان سائدا لدى القدامى، فهو يُحيي القديم في قوالب جديدة مناسبة للراهن، بتفجير طاقاته الدلالية والإيحائية موظفا جميع البنيات والآليات من لغة وصورة ورمز وإيقاع.

وفي ظل تبلور مفهوم الخطاب في الدراسات الغربية وكذا العربية وعلاقاته مع مختلف العلوم الإنسانية الأخرى (كاللسانيات والأسلوبية والبلاغة الحديثة...) عرفت بنية الخطاب الشعري الجزائري جملة من التغيرات الثقافية والتفاعلات النصية في قوالب قديمة أو جديدة على حد السواء مرتبطة بوعي الشاعر، حيث يختار منها ما يناسبه من أجل إيصال الفكرة وفي الوقت نفسه إعطاء جمالية مميزة لإبداعه، ذلك بإشراك المتلقي أيضا في إعادة صياغتها من أجل بناء نص جديد.

فالخطاب الشعري الجزائري المعاصر متميز بتميز حاملي شعاره من شباب أرادوا لأنفسهم الخوض في مسالك الوقت الراهن بظروفه وواقعه المعاش من أجل جعل الأدب سلاحا في يد الطبقات المحرومة والشعوب المناضلة.

لهذا وقع اختياري على مدونة شعرية بسيطة في كلماتها لكنها عميقة في مدلولاتها وهي للشاعر "**يوسف وغليسي**" حيث تبدو الإرادة ميزة بارزة في شخصيته من خلال "**تغريبة جعفر الطيار**" باعتبارها تجسد القيم المثالية الحقيقية للشاعر، وقد طعّمتها ببعض القصائد من مدونته الأولى "**أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**" وجعلتها كجزءٍ من المدونة الثانية، وساعدني في هذا الاختيار أستاذي الفاضل أ.د. عزيز لعكايشي، وكذلك العنوان الذي أثار في داخلي الكثير من التساؤلات مع قرب هذه المجموعة من خلال

موضوعاتها للواقع المعاش في العشرية السوداء، ولأنني وجدتها موسومة بالتطور الخطابي أكثر من سابقتها.

فبعد قراءتي لهذه المجموعة وجدت أنها جاءت متنوعة ما بين قوالب قديمة "الشعر العمودي" وقوالب جديدة "الشعر الحر"، فهي إحياء للقديم بنظم حداثي تبعا لوعي الشاعر بقوانين الكتابة الشعرية الحديثة وفنياتها الجمالية.

وسمة هذه المجموعة أنها تقوم على "التصوف" والذي يعد نقطة هامة وميزة للخطاب الشعري الجزائري.

كما أن محتواها في مجمله يحوي بعدا إنسانيا مليئا بالملامح الرومانسية لإبراز تجربة الشاعر الإنسانية بدليل التوظيف الغزير للطبيعة ومكوناتها، ذلك من أجل تجاوز الواقع للبحث عن الذات برؤى شعرية جميلة تنم عن مستوى إبداعي خاص لهذا الشاعر بصفة خاصة ولكتابات الجيل الجديد بصفة عامة.

ونقص الدراسات الأكاديمية التي تتناول الأدب الجزائري المعاصر شجعني على الاهتمام وتبنيه موضوعا للدراسة، إذ نجد معظم الدراسات تميل اتجاه المشرق وكأن بلادنا لا تنتج أدبا يرقى إلى المستوى المشرقي.

هذه أهم الأسباب التي قادتني لاختيار هذا الموضوع للبحث والدراسة الجمالية لبنية الخطاب الشعري والتي تبدو دراسة علمية دقيقة تحتاج إلى عنصرين أساسين هما الملاحظة والانتقاء لهذا حاولت في هذه المدونة **(مجموعة تغريبة جعفر الطيار والقصائد المختارة من المجموعة الأولى)**انتقاء الأهم الذي يؤدي إلى إبراز جمالية مميزة تمنح الخصوصية والتفرد لهذا الخطاب، وتجعله متميزا عن غيره، حيث لا يمكن أن ألم وأحصي كل ما في المجموعة من ظواهر لغوية وأخرى دلالية إيقاعية.

ولجمالية الخطاب الشعري أدوات وآليات يستحضرها الشاعر من أجل أغراض معينة، ولعل أهم ما يثير التساؤل في مثل هذه الدراسة هو:

لِمَ يختار الشاعر هذه التقنيات بالذات التي يترجم بها أفكاره، وما هي الآليات التي يعتمدها في وسم خطابه بالجمالية، وهل الشطحات الصوفية –هنا– بحث عن الجمالية وبذلك التفرد والتميز بها أم هي مجرد تجربة شعرية فقط ؟ وهل الشاعر في استجابة حقيقية مع ظروف مجتمعه وبذلك تتحقق نزعته الوطنية ومع أمته لتحقيق النزعة القومية ؟

إن هذه الأسئلة وأخرى قادتني إلى صياغة إشكالية هذه الدراسة على أساس أن المدونة الشعرية **ليوسف وغليسي** أحد مدونات الشعر الجزائري المعاصر، فكيف تبرز وتظهر الجمالية والتحولات النصية في خطابه الشعري ، وما هي مظاهرهما وخصائصهما وما الغرض من الجانب الصوفي الذي وجدته حاضرا بقوة؟

لهذا فرضت عليَّ طبيعة هذه الدراسة منهجية وخطة معينة بمراحلها الآتية :مدخل وثلاثة فصول ثم خاتمة .

ففي المدخل عرض لبعض المفاهيم والمصطلحات التي وجب عليَّ معالجتها، فكان مفهوم الخطاب أولى هذه المصطلحات التي توقفت عندها لأنتقل إلى علاقته باللسانيات بعد التحدث عن مفهومها وأهم مراحلها (اللسانيات غير الملفوظية واللسانيات الملفوظية) وبعدها تناولت علاقته بالأسلوبية والبلاغة مما جعلني أعرج على الأسلوبية من حيث مفهومها وخصائصها وأنواعها وكذا البلاغة وقبل ذلك حاولت أن أضيء أولا علاقة البلاغة بالأسلوبية من خلال النحو.

أما الخطوة الرابعة فهي حديث عن البنية وتطورها تليها خطوة أخرى عن مفهوم التحولات وبدايات التحول في الخطاب الشعري عند الجيل الجديد.

وقد تم ذلك بعرض تطور الشعر الجزائري إلى التسعينيات بذكر أسباب التحول والتركيز على الصوفية التي أثرت في الكتابات الحديثة والمعاصرة، مع لفتة بسيطة لمصطلح "الحداثة" و"الصوفية".

لنختم هذا المدخل بسيرة فنية للشاعر وأهم المؤثرات الثقافية والشعرية في شعره.

أما بالنسبة للفصول فقد قسمتها إلى ثلاثة هي :

الفصل الأول: تناولت فيه الحديث بالتحليل والتطبيق البنية الدلالية في شعر **يوسف وغليسي** .

والفصل الثاني جاء في شقين :

اشتمل الشق الأول التحولات الخيالية من تشبيهات واستعارات والشق الثاني خصصته للحديث عن التحولات الرمزية بدءا برمزية العنوان إلى الرمز الديني والصوفي وكذا التاريخي والاجتماعي والسياسي وذلك لأهمية الرمز باعتباره أداة فعالة لإبراز الجمالية كمذهب فني يبحث عن مواطن الجمال في النص الشعري من أجل التفرد.

وآخر مرحلة في هذا الفصل هي الرمز الأسطوري.

لتختم هذه الدراسة بالبنية الإيقاعية وتحولاتها العروضية على مستوى القصائد العمودية وكذا القصائد الحرة في الفصل الثالث ، فبدأته بالجانب العروضي وما اختاره الشاعر من بحور شعرية ثم تطرقت إلى ما وظفه من آليات : (قافية وتكرار وتنغيم) هذا من باب الجمال الموسيقي الإيقاعي.

أما المنهج المتبع فهو المنهج التحليلي الوصفي الذي يساعد الظواهر الفنية رصدا علميا ووصف خصائصها وارتباطها مع الظواهر الأخرى ، كما اعتمدت عملية إحصائية

لعلامات الوقف لضرورة التأكيد على إشراك المتلقي في العمل الإبداعي، على أنها آلية من آليات التميز في شعر الجيل الجديد.

وقد حاولت أن أجمع بين النظري والممارسة الفنية حتى أجعل لهذا النظري قيمة فعلية تطبيقية، مما دفعني إلى أن أعطي بعض المفاهيم لبعض المصطلحات قبل التطبيق من أجل تدعيم فكرة النظرية والممارسة.

وان كنت قد ربطت بين الجانب النظري والتطبيقي فإن ذلك من الصعوبة بمكان خاصة وأنني تناولت دراسة نصية خطابية وهاته الأخيرة لا تقدم لنا أشياء ثابتة وإنما تترك الحرية للقارئ ليفهم النص.

كما أن نقص المراجع لاسيما ما يتعلق بالتجربة الشعرية الجزائرية الجديدة وتطورها عبر الزمن اضطرني إلى اللجوء لبعض السندات وكذا مجلات و رسائل جامعية ،وأيضا تشعب المصطلحات واختلاف الآراء من دارس إلى آخر، جعل الإلمام بها يشكل صعوبة في حد ذاتها، إضافة إلى ظروف عائلية كوفاة الوالدة وكذا الجدة، فقد كانتا السند الحقيقي لي في المشوار الدراسي.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أقول شكرا لله تعالى على أن أعطاني القوة للوصول إلى هذه المرحلة، ثم الشكر الجزيل لأستاذي الفاضل أ.د.عزيز لعكايشي الذي استفدت كثيرا من علمه وإرشاداته وكرم أخلاقه، فعالج هفواتي وتحمل معي أعباء هذه الدراسة التي أراها قطرة من بحر شعر الجيل الجديد الجزائري.

كما لا يفوتني أن أشكر أعضاء اللجنة المناقشة الذين أضافوا لعملي قيمة ومكانة بتحملهم مسؤولية تصحيحه وتصويبه وإثرائه.

أشكر كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث ولو بالكلمة الطيبة.

مدخل

1. **مفهوم الخطاب** عند "العرب و الغرب"

1.1 – التعاريف المعجمية

2.1 – التعاريف اللسانية

3.1 – التعاريف البنيوية

شاع استخدام مصطلح "الخطاب" في الكثير من الدراسات النقدية الحديثة خاصة ما تعلق منها بالدراسات اللغوية بسبب انتشار العديد من البحوث الألسنية والنبوية التي طورت النظرة إلى اللغة الإنسانية والتي توصلت إلى نتائج مثيرة في مجال الدراسات اللغوية المعاصرة، "فهو يقابل مصطلح "**Discours**" باللغة الفرنسية و"**Discour**" بالإنجليزية".[1]

إلا أن ترجمته للغة العربية ظلت تخضع إلى ميولات الباحثين والمترجمين الذين قاموا باستخدام مقابلات متعايرة مثل : القول والحديث والسرد والنص والإنشاء والأطروحة.

هذا ما برح أن أعاق توحيد المصطلح لدى الدارسين باللغة العربية حتى أننا يمكن أن نحمل المجامع اللغوية العربية هذه المشكلة وذلك بسبب عدم توحد نشاطها للحصول على نحت موحد للمصطلحات.

1. ***مفهوم الخطاب "عند العرب والغرب" :***

1.1. ***التعاريف المعجمية :***

على الرغم من عدم توحد المصطلح نجد له تعريفا في المعجم العربي القديم في قولنا : "خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه أي أجابه".

والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة، خطابا وهما يتخاطبان.[2]

[1] موسوعة القرن La rousse ، الدار المتوسطية للنشر ، بيروت ، تونس ،لبنان ، ط (1) ، 2006 ، ص 105 .
[2] أبو الفضل بن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، المجلد الأول، بيروت، 1388هـ-1968م، ص361.

والخطاب كذلك "ما يكلّم به الرجل صاحبه ونقيضه والجواب فصل الخطاب[1].

كما نجد في بعض المعاجم العربية الحديثة بعض الدلالات والمترادفات، وما يهمنا منها اعتبار الخطاب كلاما يحمل دلالات معينة خاصة وأن مفاهيم الخطاب الحديث في التراث العربي لم تتبلور ولم تبرز إلا في بعض الدراسات اللغوية الفقهية "لبعض علماء اللغة" أمثال عبد القاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز" والزمخشري في "أساس اللغة" وكذا الجاحظ عبر تنظيراته في "البيان والتبين" مع بعض وقفات بن خلدون في المقدمة وغيرهم....

هذه الأخيرة التي حظيت بكثير من العناية من قبل بعض العلماء أمثال الباحث اللغوي المغربي "علي أومليل" الذي ميز فيها بين نوعين من الخطاب :

- خطاب يحمل أمرا مقدما شرعيّا أو خبرا من السماء تصديقه أمر وواجب.
- خطاب يخبر عن "واقعات من عالم الطبيعة، ولكل خطاب مقياس للصدق تبعا للعالم الذي يحيل إليه، عالم الغيب أو عالم الطينية "[1].

كما لا يفوتنا نظرة الدكتور **محمد مير نجيب اللبدي** للخطاب حينما قال : "الخطاب : حال من حالات الكلام، وهو قسيم التكلم والغيبة ويأتي في ترتيب الأحرفية والحضور ثانيها، والخطاب لا يتحقق إلا بالمشاركة"[2].

هذا ما يقودنا للقول أن مفهومه ينقسم إلى مدلولين :

- أحدهما يلفظ الموضوع لذلك كضمائر الخطاب المتصلة أو المنفصلة وهي "أنت وفروعه" و"إياك وفروعه" و"التاء".

[1] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ، دار الحكمة ، الجزائر ط 2000 ، ص 165.

- والثاني التركيبات الكلامية التي توجه مضموناتها إلى المخاطبين وذلك كشأن أي كلام يوجهه المتكلم إلى مخاطبه.

كما لا يفوتنا نظرة الدكتور **محمد مير نجيب اللبدي** للخطاب حينما قال : "الخطاب : حال من حالات الكلام، وهو قسيم التكلم والغيبة ويأتي في ترتيب الأحرفية والحضور ثانيها، والخطاب لا يتحقق إلا بالمشاركة".

هذا ما يقودنا للقول أن مفهومه ينقسم إلى مدلولين :

- أحدهما بلفظ الموضوع لذلك كضمائر الخطاب المتصلة أو المنفصلة وهي "أنت وفروعه" و"إياك وفروعه" و"التاء".
- والثاني التركيبات الكلامية التي توجه مضموناتها إلى المخاطبين وذلك كشأن أي كلام يوجهه المتكلم إلى مخاطبه.

وعلى هذا "تكون دلالة الأولى على الخطاب دلالة ذاتية اللفظ ودلالة الآخر عليه دلالة يعنيها السياق والمقام."[1]

ومما سبق نجد الدكتور "عبد الملك مرتاض" يتفق مع الدكتور "محمد مير" حين قال في كتابه "بنية الخطاب الشعري أن الخطاب "نسج من الألفاظ"[2] حيث أن النسج عنده عبارة عن نظام لساني كلامي مضبوط بخواص معينة "نحوية، صرفية...".

إضافة هناك تعريف آخر لـ "جميل صليبا" في معجمه الفلسفي حين قال "القول "**Discours**" هو الكلام والرأي والمعتقد وهو عملية عقلية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ أو القضايا التي

[1] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص ص58-59 .
[2] عبد المالك مرتاض : بنية الخطاب الشعري ،دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية ، دار الحداثة ، بيروت ـ لبنان ، ط (1) ، 1986 ، ص33.

يرتبط بعضها ببعض، والقول مرادف للمقال والمقالة وفصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال عنوان كتاب لابن رشد."[1]

هذا ما يؤكد أن "جميل صليبا" يرى أن الخطاب هو فعل القول وهو مرادف للكلمة الفرنسية "**Discours**".

من هنا ننتقل في اتجاهنا إلى الضفة الغربية، حيث نجد بعض المعاجم عرفت هذا المصطلح الكبير بإنجازاته ودراساته، ها هو المعجم "لاروس – **Larousse**" والمعجم "ميكرو روبير – **Micro Robert**" حين أقر أن كلمة خطاب ترادف كلام ومحاضرة ومحاورة وموعظة وبحث ورسالة... إلخ.

وتجدر الإشارة إلى استخدام مصطلح "الخطاب" في الدراسات الغربية حين عرفه "دسوسير" **F Desaussure** كأول وهلة على أنه الكلام وهو المعنى المعروف به في اللسانيات البنبوية، أما في لسانيات الخطاب فإنه يعد "موضوع المعرفة الذي تسعى إلى تحقيقه الألسنية الخطابية، يرادف الخطاب من هذا المنظور النص".[2]

والخطاب أيضا هو "مجموع قواعد تسلسل وتتبع الجمل المكونة للمقول" وأول من اقترح دراسة هذا التسلسل هو اللغوي الأمريكي "هاريس – **Hariss**" إذ يرى أن الخطاب في مجمله هو "إقامة شبكات المعادلات بين الجمل"[3] حيث تسير مدلولات هذا المصطلح في الدراسات الغربية في خطين رئيسيين الأول متمثل في المبحث اللغوي الأسلوبي المعروف بتحليل الخطاب والثاني بما يعرف بالدراسات الثقافية.

لهذا فالخطاب هو كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا إلا أن هناك عالم فيلسوف يدعى "غرايس **Gurais**" يؤكد "على أن للكلام دلالات غير ملفوظـــــة

[1] أحمد حمدي : جذور الخطاب الإيديولجي الجزائري، سلسلة معالم يشرف عليها مصطفى ماضي ، دار القصبة للنشر ،حيدرة- الجزائر ط (1) ص14.
[2] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص58-59.
[3] إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط(2)، 2003م، ص15.

يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو ظاهرة، ومثال ذلك أن يقول شخص لآخر : ألا تزورني ؟ فلا يفهم المتلقي من الجملة أنها سؤال على الرغم من أن ذلك هو شكلها النحوي وإنما يفهم أنها دعوة للزيارة"[1]، فالخطاب له صلة مباشرة بالمقام أو السياق.

وتجدر الإشارة إلى استخدام مصطلح الخطاب في الدراسات العربية التي يعود الفضل للباحثين الأدباء المغاربة في استقرار هذا المصطلح في بحوثهم الحديثة لقربهم من القارة الأوروبية –خاصة– أمثال التونسي "**عبد السلام المسدي**" والجزائري "**عبد الرحمن الحاج صالح**" والمغربي "**محمد مفتاح**" و"**محمد برادة**" وذلك من خلال بحوثهم اللسانية وكذا الدراسات النقدية الأدبية.

هذا ما يجعلني أخوض في مصطلح "الخطاب"في المجال اللساني.

2.1. ***التعاريف اللسانية*** :

بعد تطور الدراسات اللسانية منذ "سوسير" إلى يومنا الحالي والذي يعتبر أساسا لكل هذه الدراسات وعمله الجليل في التفريق بين أهم المصطلحات التي قامت عليها اللسانيات من لسان "**Langue**" واللغة "**Langage**" وكذا الخطاب "**Discours**" والكلام "**Parol**e".

نستخلص أن الخطاب لسانيا هو "الكلام في حالة تحويله من حمل الفكرة التي قللها؛ أي أنه قول باتجاه فعل، والقول الذي يبعث ويحث على فعل أو حركة ما"[2].

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثرمن سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط(3)، 2002م، ص155.
[2] أحمد حمدي : جذور الخطاب الإيديولجي الجزائري، ص16.

كما وضعوا له تعاريف أخرى على اعتباره "مجموع التحققات الشفهية أو المكتوبة كالتي يمكن أن تتمثل في كتاب أو جريدة أو في إذاعة... إلخ[1].

فالخطاب في المفهوم السوسيري مرادف "الكلام".

أما المدرسة الفرنسية فهي ترى أن مفهوم "الخطاب" يقابل مفهوم المقول، أي الإنتاج النهائي للعمل الإبداعي أو غيره مقترنا بشروط وظروف إنتاجه.

أما "**بنفينيست – Benvéniste**" يرى أن الخطاب هو كل مقول يفترض متكلما ومستمعا لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما[2] فهو ينظر إلى الخطاب على أنه ملفوظ في مقام تواصلي، هذا التواصل الذي يحتاج : متكلما وسامعا وقناة اتصال وشفرة انفعالية إقناعية عاطفية لغوية.

إن تعدد مفاهيم "الخطاب" أدى إلى صعوبة القبض على تعريف محدد له، لهذا ذهبت الناقدة اللبنانية "يمنى العيد" بإضافة مصطلحا جديدا للخطاب، ضروري لعملية الاتصال ألا وهو مصطلح "القول"، حيث قالت : "لئن كان الكلام فرديا يحمل صفة الفوضوي والمتوحش، فالخطاب هو التوجه إلى الآخر بمرسلة، وإن القول هو نبرة أو كتلة لها حرارة النفس ورغبة النطق بشيء(..يقول...) ليس هو تماما "الجملة" ولا النص بل هو فعل يريد أن يقول"[3].

كما يراه عبد الرحمن الحاج صالح على أنه "ليس فقط تلفظا يجسد الصراع، بل هو الجوهر الأساسي لصراع الإنسان"[4]، بمعنى الخطاب هو العلاقة بين الأنا والأنا الآخر.

[1] أحمد حمدي : جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري، ص16.
[2] فاطمة سعدون : جماليات الخطاب الشعري في "معراج السنونو" لأحمد عبد الكريم، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة- الجزائر، 1428- 1429هـ/ 2007 – 2008م، ص11.
[3] أحمد حمدي : جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري، ص17.
[4] أحمد حمدي : م ن، ص17.

3.1. ***التعاريف البنيوية :***

إن التعاريف البنوية تعددت هي أيضا بتعدد المدارس والرؤى.

يرى "جوزيف ميشال شريم" أن الخطاب مصطلح يرادف مصطلح السرد والذي يعرفه بقوله أنه "كناية عن مجموع الكلام الذي يؤلف نصا نثريا أو شعريا مكتوبا أو غير مكتوب، يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ"[1].

لهذا فالخطاب ينتج باستمرار ولا يتوقف بموت كاتبه ومن الجدير بالذكر هنا أن نذكر أن "تودوروف **Todorov**" ينظر إلى الخطاب على مستويين :

الخطاب باعتباره تفسيرا وشرحا وتوضيحا

الخطاب باعتباره إنشاءا أي الإنتاج الذي يفرز الشعرية "Poétique"[2].

هذا ما يقودنا إلى عبد المالك مرتاض حين عرف الخطاب من الناحية الشعرية حيث قال : "والخطاب الشعري في مذهبنا هو كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول ونال إعجاب أكثر من ناقد أي كل إبداع أدبي نال الحد الأدنى من اجماع الناس على جودته فيصنف في الخالدات من الآثار الفكرية"[3].

وكخلاصة للقول إن استعمال مصطلح "**الخطاب**" في العديد من الدراسات والمجالات أدى إلى تعدد المفاهيم حوله حسب آراء وتعدد تصورات المهتمين به كاللسانيين واللغويين والناقدين وغيرهم وفق تخصصاتهم وثقافاتهم.

فمفهوم الخطاب في هذه الحالة قد ارتبط بالعديد من المصطلحات كالكلام والنص وغيرهما فـ "كل حقل ثقافي ينظر إليه من زاوية حاجته له، فاللسانيون يرون فيه اللغة

[1] أحمد حمدي : جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري، ص17.
[2] أحمد حمدي : م ن، ص18.
[3] عبد المالك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، ص34.

حالة فعل "كلام"، والمفكرون والفلاسفة يرونه إيديولوجيا والنقاد يرونه ممارسة أو شكلا أدبيا"[1] لكن هناك خط فاصل بينه وبين هذه المصطلحات للتمييز والتفريق.

حتى وإن اختلفت التعريفات إلا أنها تتفق على أن الخطاب عبارة عن بنية تتجاوز حدود الجملة غرضها التأثير في متلقيها.

[1] فاطمة سعودن : جماليات الخطاب الشعري في "معراج السنونو" لأحمد عبد الكريم، ص12.

2. الخطاب و اللسانيات

1.2- تعريف اللسانيات

- اللسانيات غير الملفوظة

2.2- العلاقة بين اللسانيات والخطاب

- اللسانيات الملفوظية

1- المدرسة التداولية

2- المدرسة الملفوظية

توصلت –مما سبق– إلى أن الخطاب عبارة عن بنية تتجاوز حدود الجملة من أجل التأثير، وباعتبار الجملة من أهم مباحث علم اللسانيات هذا ما أكد على وجود علاقة متينة بين هذا العلم والخطاب، مما دفعنا للخوض في أسرارها وأبعادها.

2. ***الخطاب واللسانيات*** :

وقبل الكشف عن ذلك وجب علي إعطاء ولو لمحة بسيطة لعلم اللسانيات بمختلف مدارسه ومذاهبه.

1.2-***تعريف اللسانيات*** :

"اللسانيات "Linguistique" هو العلم الذي يدرس اللغة الإنسانية دراسة علمية تقوم على الوصف ومعاينة الوقائع بعيدا عن النزعة التعليمية والأحكام المعيارية"[1].

فاللسانيات بوصفها علما حديثا ترجع بداياتها إلى أواخر القرن(19) ويعود الفضل في ظهورها إلى العالم السويسري "فردينان دي سوسير–Ferdinand de Saussure" الذي يعد بحق أبو اللسانيات المعاصرة.

وقد شهد هذا العصر أربعة منعطفات كبرى حددت مسار هذا العلم، فكان المنعطف الأول هو اكتشاف اللغة "السنسكريتية" وهي لغة هندية قديمة، هذا الأمر الذي أدى إلى اكتشاف الصلات بين اللغات الهندوأوروبية ومن ثم أصبحت هذه اللغة "السنسكريتية" مادة أو أساسا لتطبيق عملية المقارنة بين هاته اللغات.

أما المنعطف الثاني هو ظهور الدراسات المقارنة ويعد "فرانز بروب– F.Propp" مؤسس القواعد المقارنة بلا منازع والتي كان الهدف منها محاولة إثبات صلة القرابة بين اللغات، إلا أن هذه الدراسات لم تبحث عن تاريخ تلك اللغات بل اعتمدت المقاربة

[1] أحمد محمد قدور : مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط(1) ، 1996م، ص11.

الصرفة كالبحث في التشابه بين أشكال اللغات... ومما يلاحظ على هذه الدراسات "أنها لم تستعن بتاريخ تطور اللغات هذا الكلام يقودنا إلى وجوب الفصل أو التمييز بين هذا النوع من الدراسات وتلك الدراسات الأخرى التي أطلق عليها علم اللغة التاريخي"[1].

فكان ظهور المنعطف الثالث كآخر منعطف في مسيرة اللسانيات حيث لم يعد الاهتمام منصبا على إثبات صلة القرابة بين اللغات بل اعتمد أسلوبا جديدا "يهتم بمعرفة جميع التطورات اللفظية في لغة ما من خلال مجموع تاريخها"[2].

بعد هذه المنعطفات الثلاثة جاء المنعطف الرابع الذي زعزع كيان الدراسات اللغوية، وهو الأسلوب الوصفي حيث برز إلى الوجود في أواخر القرن "19" وأوائل القرن "20" نتيجة للنقد الموجه إلى الدراسات التاريخية بأن تتجاوز "مجرد وصف التغيرات اللغوية المتعاقبة وأن تسعى إلى تفسيرها بالكشف عن الأسباب المؤدية إليها"[3].

وذلك بالبحث عن القوى العاملة عملا دائما مستمرا في جميع لغات العالم "وأن يستخلص القوانين التي إليها يمكن إرجاع جميع الظواهر الخاصة بتاريخ اللغات"[4].

ويعد "دي سوسير – F. de Saussure" من دعاة هذا المنهج الوصفي في دراسة اللغة، حيث يصنف كتابه "دروس في الألسنية العامة" من ضمن أهم العوامل البارزة في تحول تاريخ الدراسات اللغوية حيث جمع فيه الثنائيات السوسيرية وهي ثنائية (دال/مدلول) و(تزامن/تعاقب) و(لغة "لسان"/كلام)

هذه الأخيرة كان لها أثر كبير في ظهور اتجاهات لسانية مختلفة، حيث كانت منطلقا للعديد من المدارس اللسانية، اهتم البعض منها بالطرف الأول لهذه الثنائية وهو "اللغة" وتبنوا في ذلك تعريف "سوسير" بأنها ظاهرة إنسانية تنتج عن الملكة اللغوية

[1] خيرة عون وفريدة بوساحة : دروس في اللسانيات العامة (مبادئ أساسية)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000-2001م، ص03.
[2] أحمد محمد قدور : مبادئ اللسانيات، ص15.
[3] خيرة عون وفريدة بوساحة : دروس في اللسانيات العامة (مبادئ أساسية)، ص40.
[4] خولة طالب الإبراهيمي : مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م، ص09.

واستبدلوا مصطلح نظام "système" بمصطلح بنية "structure" ثم وقفوا بعد ذلك عند الجملة بوصفها بنية مغلقة مكتفية بذاتها وباعتبارها أقصى شكل يستعمل عند التواصل وذلك بإقصاء العناصر الأخرى التي تتكون منها ظاهرة التواصل "المخَاطَب والمخَاطِب السياق وظروف الخطاب"[1].

فأنتجوا العديد من القضايا يكمل بعضها البعض انطلاقا من النقائص التي سجلها بعضها والتي سعى البعض الآخر إلى استكمالها.

وقد استقرت هذه المدارس على قبولها اللغة باعتبارها نظام من العلامات تستعمل لغرض التواصل بين أفراد منظومة لسانية معينة "ولكنه سرعان ما ينقص هذا الإقرار ويقصي الكلام من دائرة اهتمامه ولا ينظر إلى اللسان بصفته موضوع علم اللسان وهو حسب زعمه –سوسير– رصيد مستودع في دماغ جماعة من المتكلمين...

أما الكلام فما هو إلا تأدية لهذا اللسان لتمتزج فيه عوامل أخرى نفسية وفيزيولوجية واجتماعية وغيرها لا يعدها "سوسير" من صميم الدراسة اللسانية"[2].

ومن ثم أمكن أن نطلق على مجموع هذه المدارس اللسانيات غير الملفوظية".

وإذا كان "دي سوسير" ومن سار على نهجه من اللسانيين قد أبعدوا الكلام من ميدان الدراسة اللسانية فإن هذا لم يعد ممكنا لأن كل توجهات البحث المعاصر تبرز وتؤكد على أن اللسان ليس لسانا إلا عند تحقيقه ؛ أي عند استعماله الاستعمال الفعلي في الواقع"[3].

وبذلك ظهر اتجاه لساني آخر ركز على الطرف الثاني للثنائية (لغة/كلام) وهو الكلام وهذا الاتجاه يضم اللسانيات الملفوظية التي ظهرت على يد "إميل بان فينسيت" حيث

[1] خيرة عون وفريدة بوساحة : دروس في اللسانيات العامة (مبادئ أساسية)، ص40.
[2] خولة طالب الإبراهيمي : مبادئ في اللسانيات، ص172.
[3] خولة طالب الإبراهيمي : م ن، ص172.

"تبنت الكلام باعتباره نشاطات متعددة المظاهرية، مظهر فيه الجانب النفسي والعضوي والواقعي والأيديولوجي التاريخي"[1].

كما يضم هذا الاتجاه الجديد أيضا التداولية أو البرغماتية والتي ظهرت على يد "أوستين – Austin" وكان موضوعها هو الكلام باعتباره ممارسة فردية للغة ؛ أي فعلا كلاميا بدليل أن هذا الفعل يتضمن عناصر كثيرة متصلة بعملية إنتاج الكلام.

وإن كانت الملفوظية والتداولية يلتقيان حول موضوع الدراسة فإنهما يختلفان من حيث التصور وطرق الوصف والتحليل.

وفي دراستنا هذه لا تهمنا المرحلة الأولى من اللسانيات وهي مرحلة اللسانيات غير الملفوظية باعتبارها مجموعة من المدارس وإن اختلفت ظاهريا إلا أنها تشترك في اتخاذها للغة موضوعا للدراسة من "سوسير" إلى غاية "شومسكي– Naom Chomsky"، فهي تدرس اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، حيث تجعل من اللسانيات علما موضوعه اللسان واللغات الطبيعية ومن ثم خضوعها للطابع التجريدي في تحليلها، هذا ما جعل اللسانيات تستقيل كعلم من العلوم الأخرى –كالنحو مثلا– التي تتخذ اللغة موضوعا لها بمنهجها الوصفي"... لهذا فهي لا تعتمد علة وجودها من اكتشاف مادة جديدة في المعرفة الإنسانية، فالنحو بمفهومه الواسع أسبق إلى اتخاذ اللغة موضوعا للعلم فإن شاركته موضوعه فإنها استحدثت أسلوبا في تناول الظاهرة والعلوم إن اختلفت في المنهج تباينت في الهوية "[2].

ومن أهم المدارس التي شكلت هذه المرحلة الثانية هي :

[1] خيرة عون وفريدة بوساحة : دروس في اللسانيات العامة (مبادئ أساسية)، ص22.
[2] عبد السلام المسدي : اللسانيات وأسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، طبعة أوت 1986م، ص109.

المدرسة البنيوية والتي تأسست على يد "دي سوستير" أبو اللسانيات حيث كانت منطلقا للكثير من المدارس التي أتت بعدها وإن اختلفوا معها في بعض الجوانب.

تليها المدرسة الوظيفية والتي ظهرت في النصف الثاني من القرن "20" على يد "أندري مارتيني – Andret Mertinet" وقد اقتفت هذه المدرسة أثر "دسوسير" في إبراز أهمية الوظيفة الإبلاغية أو التواصلية للغة ومن هنا اكتشف اسم المدرسة الوظيفية أو "... المذهب الوظيفي لأن أصحابه يرون أن دراسة اللسان تتمثل في البحث عن الوظائف التي تقوم بها عناصر القول في عملية التبليغ انطلاقا من رؤية جديدة أتى بها "دي سوسير" وهي إقراره بأن الوظيفة الأساسية للسان هي التبليغ"[1].

إلا أن اختيار المدرسة اللغة المسموعة كموضوع للدراسة حادها عن التركيز على مبدأ التبليغ، فصارت دراستها كالأولى.

لتأتي المدرسة الغلوسيماتية ومؤسسها "لويس يالمسليف–Louis Hyelmslev".

ثم المدرسة التوزيعية والتي ظهرت سنة 1930م على يد "ليونارد بلومفيلد– **L.Bloom Field**" في أمريكا والذي أكد على أن اللغة نشاط آلي يقوم به الفرد إراديا، ولهذا لا يمكنه اكتساب هذه اللغة إلا عن طريق وجود مثيرات معينة، وبذلك غيّر "بلوم فيلد– Bloom Field" مفهوم اللغة مع إبقائها موضوعا للدراسة.

إن دراسات "فيلد" قامت على مبدأ التوزيع بمعنى وضع كل الأصوات وكل المتشابهات في خانة واحدة، هذا ما جعل هذه الدراسة مجردة مست حتى اللغات الهندية المسموعة مما اضطره إلى التخلص من المعنى قدر الإمكان.

وبظهور "هاريس" تلميذه الذي سار على منهج أستاذه باعتماده التوزيع لم يكتف بتطبيقه على الجمل والتراكيب بل اهتم بالنص أو الخطاب بطريقة توزيعية، كما أدخل

[1] سليم بابا عمر وباني عميري : اللسانيات العامة المسيرة 1، علم التراكيب، أنوار، الجزائر، د.ط، 1990م، ص142.

مفهوم "التحول" سنة 1952 ضمن مقال عنوانه "تحليل الخطاب– Analyses discours" واعتبر النص بنية متحولة.

هنا ظهر مصطلح خطاب وما مدى علاقته كمصطلح لغوي باللسانيات.

هذا ما أدى إلى ظهور منعرج آخر متمثل في مدرسة أخيرة في هذه المرحلة وهي "المدرسة التوليدية التحويلية" على يد "نوام تشومسكي – Noam Chomsky" كرد فعل على المدرسة التوزيعية.

وقد كانت هذه المدرسة ثورة على المدارس البنيوية الأخرى وذلك بتغييرها لمفهوم اللغة وكيفية التعامل معها.

فاللغة عند "تشومسكي" ناتجة عن عبقرية وقدرة فطرية للإنسان "تكتسب بالحدس وإذا كان الإنسان لا يستطيع أن يتكلم اللغة إلا إذا سمع صيغتها الأولية في نشأته فإن سماع تلك الصيغ ليس هو الذي يخلق القدرة اللغوية فيه وإنما هو يقدح شرارتها فحسب"[1].

هذا ما جعله يتحدث عن قدرات كامنة داخل الإنسان، حيث اتجهت وتحولت دراساته إلى دراسة القدرة اللغوية بحكم أن لكل إنسان قدرة أو ملكة فطرية تمكنه من فهم وإنتاج ما لا نهاية من الجمل انطلاقا من نمط معين مما أدى إلى خلق أو ظهور مصطلح التوليد "الخلق والإبداع" والذي من خلاله يمكن للإنسان أن ينجز يوميا الكثير من الجمل التي لم ينجزها من قبل وهاته الجمل المنجزة تتوفر على بنى عميقة أو تحتية جديرة بالدراسة والاكتشاف لفهم غوامض البنى السطحية، فظهر بذلك مصطلح البنية السطحية وأخرى العميقة للجمل اللغوية بدوره –هذا الاكتشاف– قاد إلى ولادة مصطلح "التحول" أو "التغيير" في ذات هذه البنى اللغوية.

[1] عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط(3)، د.ت، ص ص 210-211.

وهكذا ظلت المحاولات اللسانية تتعاقب متخذة من ذلك اللغة موضوعا لدراستها وإن اختلفت حول مفهومها مما جاز لنا القول أن علم اللغة البنيوي هو الصيحة التي جمعت بين مدارس لغوية مختلفة في القرن العشرين، بحيث يمكن القول أن المدارس اللغوية الحديثة منذ "دي سوسير" إلى "تشومسكي" تنتمي لعلم اللغة البنيوي... "لأنها جميعا تؤمن بأن اللغة عبارة عن نظام من العلامات"[1].

وكل ما سبق يدخل في اطار اللسانيات غير الملفوظية.

إلى أن ظهرت للساحة اللغوية المدرسة الملفوظية وكذا المدرسة التداولية وقد حاولتا أن تستفيدا من تجارب المدارس اللسانية السابقة.

وظهور هاتان المدرستان راجع إلى التأكيد أن الدراسات اللسانية اللغوية في مراحلها الأولى قد جردت هذه اللغة من أهم وظائفها وهي التبليغ وكذا التأثير، فاللغة وسيلة اتصال لا انفصال في مقام أو موقف معين.

فكانت أول خطوة قامتا بها هي تغيير موضوع الدراسة من اللغة والمعاملة المجردة لها إلى الخطاب "أو ما يتلفظ به من لغة"، وبذلك تم "انتقال الاهتمام من الألسنية التي تركز على اللغة إلى نسبة الكلام وبروز ظواهر العلاقة بين المرسل والمتلقي"[2].

هنا –وبالخصوص– برز مصطلح "خطاب" كمصطلح لغوي جديد، لذلك زاد الاهتمام به من قبل الباحثين وبكل ما يتعلق بجوانبه "من مرسل ومرسل إليه وكذا مقام الإرسال وظروف كل عنصر من هذه العناصر.

فقد استحوذ هذا الخطاب في ذلك العصر على ساحة البحث اللغوي، مما جعلنا نجده "الخطاب" تقريبا في جميع المجالات العلمية اللغوية "كاللسانيات –النقد– النحو...".

[1] حلمي خليل : العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر اللغوي العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1995م، ص08.
[2] صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة العالمية للنشر، مصر، ط(1)، 1996م، ص323.

ومما سبق جاز لنا الآن الحديث عن هذا المصطلح الجديد والذي فجر من خلاله الكثير من الأبحاث لنمر بذلك إلى العلاقة بين اللسانيات كعلم من علوم اللسان والخطاب كترجمة أو وسيلة أداء هذا اللسان.

2.2- ***العلاقة بين اللسانيات والخطاب*** :

قبل التطرق للعلاقة القائمة بين الخطاب واللسانيات يجب أن نعطي لمحة وجيزة عن المدرسة اللسانية التداولية وكذا الملوفظية كأهم وآخر المدارس اللسانية، فهذه اللمحة بالضرورة ستقودنا للعلاقة الوثيقة بينهما.

اللسانيات الملفوظية :

– ***المدرسة التداولية والمدرسة الملفوظية*** :

1- التداولية :

التداولية أو "البراغماتية – **Pragmatique**" تيار لساني تأسس حول أفكار الفيلسوف الإنجليزي "أوستين – **Austin**" حيث ضمنها في كتاب له بعنوان "كيف تصنع الأشياء بالكلمات" – "How to do things with words".

وقد اهتمت التداولية بدراسة اللغة عند استعمالها متجاوزة بذلك ما ذهب إليه "دي سوسير" عند إقصاءه الكلام من دائرة الدراسة اللغوية حيث لم تعد النظرة للغة "... على أنها نظام مستودع في أدمغة المتكلمين.... بل على أنها نشاط يتحقق في وضعية خطابية تبادلية ومقيدة بقيود خاصة"[1].

[1] خولة طالب الإبراهيمي : مبادئ في اللسانيات، ص158.

فاللغة ليست للتبليغ فقط وإنما هي نشاط وعمل يقوم به المتخاطبون في موقف كلامي، حيث يقيد هذا النشاط ببعض المفاهيم المعنية لحصول الفائدة المرجوة وليؤدي الغرض الذي وضع لتحقيقه.

فالتداولية إذا تهتم بدراسة الكيفية التي تستعمل بها اللغة هذا ما جعلهم "التداوليون" يصنفون مكونا جديدا للمكون التركيبي والدلالي ألا وهو المكون التداولي والذي "... تدرج فيه العلاقات التي تربط تلك الدوال بمستعمليها وبظروف استعمالها وآثار هذا الاستعمال على البنى اللغوية"[1].

فالوصلات الاسمية أي الضمائر والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة لا يمكن تأويلها إلا في سياق التلفظ بها، ولا يزول عنها الغموض إلا بأدراجها في الحديث لتكون بذلك أحد عناصر الوظيفة الخطابية التبادلية.

إن البنى اللغوية عند "أوستين" ليست تراكيب دلالية فقط بل هي أيضا فعل كلامي ينجزه المتكلم ليؤدي غرضا معينا وذلك من أجل التأثير في المخاطب أو دفعه لاتخاذ موقف ما.

مثلا عبارة "أنت طالق" إذا قيلت في مجتمع فيه مرجعية دينية فإنه يترتب على هذا القول فعل الطلاق.

فالفعل اللغوي إذا حسب "أوستين" معناه أن المتكلم عندما يتلفظ أو يقول كلاما ما فهو يحقق أو ينجز حقيقة فعل ما.

هذا ما يؤكد أن المتلفظ لأي جملة في أية لغة يقوم بإنجاز ثلاثة أنواع من الأفعال اللغوية هي:

[1] خولة طالب الإبراهيمي : مبادئ في اللسانيات، ص176.

1. فعل القول "التلفظ" : وينقسم بدوره إلى ثلاثة أفعال أخرى وهي :

أ- فعل الصوت : وهو التلفظ بالأصوات.

ب- الفعل التركيبي : وهو انتظام النسق الصوتي مع مفردات معينة.

ج- الفعل الدلالي : ويتمثل في التراكيب وترافقها مع الدلالات الخاصة بها.

2. فعل الإنجاز : ويتصل بجانب المقام للجملة بعد قضية التأثير.

3. فعل التأثير : ويتمثل في الأثر الذي يتركه فعل الإنجاز أو القول على السامع، وهو ما يظهر في رد فعله كأن يغضب أو ينزعج أو يفرح فهذا الفعل يخص المخاطب لذلك نجد المتكلم يحاول من خلاله أن يؤثر على أفكار ومواقف مستمعيه واستمالتهم إليه.

وفي الأخير تجدر الإشارة إلى أن هذه الأفعال الثلاثة متداخلة فيما بينها خاصة فعلا الإنجاز والتأثير.

فمثلا : إذا قلنا : "أريد أن أنام، قد يقصد بهذه الجملة الإخبار عن التعب فتكون بذلك فعل إنجاز وقد يكون القصد منها حث المخاطب على الانصراف فتكون فعل تأثير وهي في الأصل فعل قول، ولتجاوز هذا التداخل نلجأ إلى السياق عامة ولسياق الموقف بصفة خاصة، حيث يعتبر السياق من أهم العناصر في العملية الخطابية لأنه يساعد كثيرا على توصيل المعارف المراد من المرسل إلى المرسل إليه.

فبعدما تم تقديمه يتأكد لنا أن التداولية اهتمت بالتأثير والتأثر في قلب الخطاب العادي، فإذا صح أن وظيفة الكلام هي بأن يؤثر في الآخرين أكثر مما يسعى إلى إخبارهم، فهذا "يعني أنه من الصعوبة بمكان أن نفهم كل الفهم خطاب ما إذا اكتفينا

بإرجاعه إلى صاحبه، وهذا يعني كذلك أن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الثنائي الذي يشكله الشخص المتكلم والشخص الذي يوجه إليه الكلام"[1].

هنا ظهر الحديث من الخطاب وجوانبه وأهميتهما في العملية في العملية اللغوية التواصلية، هذا ما يؤكد على وجود علاقة وثيقة بين الخطاب واللسانيات كعلمين للغة.

ولكن نؤكد هذه العلاقة وأهميتها وجب الحديث أيضا عن أهم مدرسة تأخر بحوث في اللسانيات ألا وهي المدرسة الملفوظية.

2- *المدرسة الملفوظية* :

إن اللسانيات جمعت بين العديد من المدارس اللسانية التي اتخذت من اللسان "اللغة" مادة الدراسة حتى وإن اختلفت حول طريقة دراسة أو تناول هذه الظاهرة، فكانت اللسانيات الحقة هي لسانيات اللغة "اللسان"، حيث كانوا "اللسانيون" ينظرون للغة على أنها نظام من العلامات والقواعد قد ضيق من مجال الدراسة.

هذا ما دفع بالمدرسة الملفوظية إلى التركيز على فكرة الوظيفة التواصلية في تحليل اللغة على اعتبار أن الوظيفة الرئيسية لأي ملفوظ هي التبليغ أي نقل معلومة أو خبر للمتلقي على الرغم من أن الوظيفيين قد حاولوا اتخاذ حل لقضية اللغة وتجريدها من مهمتها التواصلية إلا أنهم مع قائدهم "تشومسكي" لم يبتعدوا عن النظام البنيوي المجرد.

إن اللغة استعمال يومي مستمر ومتواصل لا يتحقق إلا ضمن إطار المتكلمين، لذا ينبغي علينا أن نرجع إلى دراسة صور هذا الاستعمال أي نعيد الظواهر الكلامية اعتبارها في الدراسة وبذلك نكون قد تجاوزنا التقابل "السوسيري" الذي أقصى من خلاله الكلام من دائرة اهتمام اللغويين.

[1] أنظر الموقع على الإنترنيت : FILE://A:/نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها.htm.

ويعتبر "**إميل بنفنيست** – **Emile Benveniste**" في تأسيسه للنظرية الملفوظية التي تهتم بعملية الكلام بكل ما تحتويه من علامات لغوية وغير لغوية تؤسس للتبادل والخطاب.

هذا ما استفادته من المدارس السابقة وانطلاقا من النقائص فيها حاولت إضافة ما تراه مناسبا لبناء نظرياتها.

فاللسانيات الملفوظية لا تقصي الدراسة البنيوية، فقد اعتمدت عليها كل الاعتماد لبناء منهجها الجديد، فإذا كانت كل المدارس اللسانية قد انطلقت من مفهوم اللغة على أنها نظام من العلامات وعلى أنها بنية متكاملة مجردة فإن الملفوظية قد تطرقت إلى هذا واعتبرته المبدأ الأساسي للتحليل بيد أن الاختلاف يكمن في طريقة التعامل مع هذا المفهوم.

دعا "إيميل بنفنيست" إلى ضرورة التمييز بين اللغة كسجل من الأدلة ونظام تتركب فيه هذه الأدلة واللغة خاصة تلك العلامات التي يسميها "المؤشرات" ودورها يكمن في تصيير اللغة خطابا فعليا، هذا التصيير هو الحديث أو التلفظ.

وبذلك اتجهت اللسانيات إلى ربط المقال بالمتكلمين وبالمقام أو الموقف الكلامي من أجل الوصول إلى المعنى لتحتل بهذا المفلوظية الريادة أو الصدارة بوصفها اللسانيات الحديثة التي اهتمت و"تقوم على أسس ثلاثة" أنا – أنت – هنا، والتي تحدد داخل الملفوظ العناصر المكونة للملفوظية من متكلم "أنا" ومخاطب "أنت" وزمانه ومكانه "هنا" معتمدة في ذلك منهجا جديدا يقوم على دراسة العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة للوصول إلى دلالة الملفوظات وذلك باعتبار أن العلاقة الموجودة على شكل قرائن كامنة في الملفوظ وعن طريق تحليل هذه القرائن نصل إلى المعنى وبذلك نستنتج العلاقات التي أدت إلى إنتاجه.

ومن هنا نجد أن قيمة هذه النظرية تكمن في إبراز أن كل كلام يحيل من جهة إلى الموقف ومن جهة أخرى إلى الفعل الكلامي الذي يؤديه.

وقد عرف "إميل بنفنيست" الملفوظ بقوله هو "تشغيل اللغة لحسابه ويجعلها تحت طائلة مسؤوليته المباشرة"[1].

ولكي يكون الكلام محققا لأغراضه التبليغية وجب له التداول بين متكلم وسامع أومخاطب أمامه "إذ أن وجود المتكلم والمخاطب وتحملهما المسؤولية الكلام المنسوب إليهما هو الذي يحدد وظيفة الأشكال"[2].

هذا ما يقودنا مباشرة للحديث عن الدلالة ذلك أن اللسانيات الملفوظية ترى أن دراسة اللغة دراسة تجريدية تصنيفية لا تكفي لوصف اللغة ودراستها بل لابد من الاهتمام بعنصر الدلالة فيها.

حتى أن "دي سوسير" نفسه أشار في حديثه عن اللغة كنظام من العلامات إلى اللسان على أنه مؤسسة اجتماعية غرضه التبليغ أو التواصل وبالتالي الدلالة.

من هنا فكل دراسة للغة مهما كان منهجها يجب أن تأخذ بعين الاعتبار الدلالة أوالمعنى إضافة إلى الدراسة المجردة وهذا لا نجده في الخطاب ذلك أن "القانون ليس كل ما في اللغة، فالمعنى ضروري، ولا شك لاستكمال مفهوم اللغة"[3].

ولهذا فإن "موضوعا كهذا يخرج عن مجال الدراسة اللغوية الصرف إلى ميادين أخرى، مما يجعل دراسة الكلام تشمل الفعل اللغوي كإنتاج والمنتجين أو المتكلمين باعتبارهم مصدرا للكلام والعالم المتحدث عنه أو المعبر عنه"[4].

---

[1] Emil Benvéniste : Problèmes de linguistique générale, p80.
[2] أنظر للموقع على الإنترنيت : www.Denivettegezend.T.fr.com.
[3] محمد الحناش : البنيوية في اللسانيات،دار الرشاد الحديثة ، الدار البيضاء ،ط(1) ، 1980 ،ص114.
[4] خيرة عون، فريدة بوساحة : دروس في اللسانيات العامة، ص44.

فالملفوظية بأسساتها التي وضعها "إميل بنفنيست" "قضية لسانية كبرى تضع في حسبانها أن اللسانيات البنيوية السابقة لم تتمكن من بلوغ المآرب التحليلية القائمة على الشمولية لأنها تهمل في تحليلها للغة العناصر الأساسية التي تقوم عليه الدلالة والتي يلخصها فعل إنتاج القول وليس القول فقط"[1].

فالملفوظية بأقسامها الثلاثة "الأولى والثانية والثالثة" تطورت لكي تعمل على اللغة من أساس أنها للتبليغ والتواصل فهي تحتاج بالضرورة للطرف الثاني من الثنائية (لغة/كلام) التي وضعها أبو اللسانيات "دسوسير".

فالصانع للغة "المتكلم" بمجرد أن يعلن عن وضعيته كمتكلم مسؤول عن تبعات استعماله لهذه اللغة، تعمدا عليه أن يستحضر الطرف الآخر "السامع" أمامه ذلك أن السامع أوالمخاطب شرط آخر ضروري لا يمكن للملفوظية أن تتحقق دونه.

من هنا يصل "إميل بنفنيست" إلى وضع إجراء تحليلي جديد "يبين لعبة ظهور القرائن الشخصية –العلاقة بين الأنا والأنت– التي لا تنتج إلا في الملفوظية أو بها"[2].

يعني أن الملفوظية لا يمكن لها أن تتحقق إلا بوجود العناصر الثلاثة المكونة لها وهي "أنا – أنت – هنا".

كما أن هذه العناصر لا يمكن لها أن تتحقق إلا في الملفوظية أو بها، وهذه العناصر هي نفسها عناصر الخطاب بحيث أنه لا يتحقق إلا بها.

هنا أتأكد كحوصلة لما سبق أن العلاقة بين اللسانيات –خاصة في مراحلها الأولى اللسانيات غير الملفوظية– والخطاب كانت علاقة انفصال حيث أن لا صلة بينهما، فقد ألغي في باب الدراسات اللغوية اللسانية "الخطاب" مما أدى إلى نقص في هذه الدراسات

[1] صالح خديش : محاضرات في المدارس اللسانية، جامعة منتوري ، قسنطينة ـ الجزائر ،السنوات الدراسية، 2003-2004.
[2] Emil Benvéniste : Problèmes de linguistique générale, p82.

لوجود حلقة مفقودة في سلسلتها هذا ما قاد إلى ظهور مدارس جديدة لسانية "اللسانيات الملفوظة" خاصة المدرسة الملفوظية التي أكدت على وجود علاقة اتصال وثيقة لا انفصال بينها وبين الخطاب لأنها لا تتم ولا تحقق اللغة هدفها وغرضها التواصلي التبليغي إلا من خلال عناصر الخطاب الثلاثة الأساسية "أنا – أنت – هنا" هذا إن دلّ على شيء فهو يدل على أن اللسانيات الحديثة والخطاب لا يمكن أن يستغني كل طرف منهما عن الطرف الثاني كأنهما وجهان لعملة واحدة وهي الدراسة اللغوية.

فاللسانيات في هذه الدراسة اللغوية –على العموم– الجانب المجرد البنائي للغة، أما الخطاب فهو الجانب الحيوي الروحي لها والمتمثل في غرضها الأساسي التواصلي.

فالنظرة الجديدة للغة لا تجد ضالتها إلا من خلال الخطاب بمكوناته وذلك من أجل تطبيق نظريات لسانية محضة.

3 . الخطاب و الأسلوبية و البلاغة

1.3- مفهوم البلاغة

2.3- مفهوم الأسلوب والأسلوبية

3.3- اتجاهات الأسلوبية

4.3- علاقة البلاغة بالأسلوبية

5.3- علاقة الخطاب بالأسلوبية والبلاغة

قبل الخوض في هذه العلاقة والبحث في أسرارها وخباياها وجب علي أن أعرج على مصطلحين مهمين في الدراسات الأدبية واللغوية وهما "البلاغة" و"الأسلوبية".

3. ***الخطاب و الأسلوبية والبلاغة*** :

1.3- ***مفهوم البلاغة :***

ظهرت البلاغة إلى الوجود حسب د. **صلاح فضل** عند الغرب منذ القرن الخامس قبل الميلاد حتى القرن التاسع عشر منتقلة بين "أثينا" إلى "روما" و"باريس" بصفة أنها كلام عن كلام كما ذهب إليه "بارت" بمعنى حديث اللغة عن نفسها.

وقد عرف مصطلح البلاغة عدة معاني متوالية ومتطورة بتطور الزمن والعصر بمعنى بتطور البحوث والدراسات وبذلك الفكر البشري حيث جمعها باختصار الدكتور صلاح فضل في كتابه "علم الأسلوب" بطريقة فنية ذكية في ستة مصطلحات أساسية بدليل لكل مصطلح معنى عميق ومركز:

1) *البلاغة "تكنيك"*[1] :

أي بالمعنى الكلاسيكي فن إقناع السامع أو القارئ للأثر الأدبي بما يطبق فيه من قواعد ومواصفات وتركيبات معينة.

2) *البلاغة "تعليم"*[2]:

وهي تلقين المتعلم في المدارس تكنيكات الإقناع وذلك من خلال المبدع وأثره الفني.

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط(3) ، مزبدة ومنقحة، 2 أفريل 1988، ص192.
[2] صلاح فضل :علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته،ص 192.

هذا ما يؤكد على أن البلاغة قد ضبطت وقننت بقواعد وقوانين معينة قابلة للتمرين والتعليم، وبذلك قابلة للممارسة.

ومما سبق سهل علي الحديث عن المصطلح الثالث :

3) *البلاغة "علم"*[1] :

هنا أصبحت البلاغة علما مستقلا بذاته، حيث وضعت لها القوانين والضوابط التي تسمح بالملاحظة والمتابعة أولا والممارسة ثانيا إلى التقويم والتقييم للعمل الأدبي ثالثا بمعنى أصح وضع فنيات لغوية وتصنيفها في ضوابط وأشكال معينة تجري عليها عمليات المعالجة البلاغية.

مما أدى بالكثير من المبدعين والمؤلفين إلى الإبداع والتفنن من أجل التميز والريادة لأن الأمر أصبح سهلا وفي متناول كل مبدع وذلك بالضبط البلاغي الذي تحدثنا عنه سابقا، هذا الضبط سواء كان لفظيا من حيث المعاني أو تركيبيا من حيث الأساليب والمعاني والخيال.

فجاز لي المرور للمصطلح الرابع ألا وهو :

4) *البلاغة "خلق"*[2] :

على أنها مجال فسيح للانحرافات والانزياحات اللغوية التي يتفنن المبدع في خلقها، فهي تعبيرات عن عالمه الخاص ونقلاته له إلى عالمنا الواقعي العام.

إن القوانين البلاغية بهذا تسمح للمؤلف للخروج عن هذا الواقع المعاش ليسبح في ملكوته الخاص الذي تصنعه مخيلته ومؤثراته الشخصية لتنقل فيما بعد على شكل أثر أدبي

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته، ص192.
[2] صلاح فضل: م ن، ص 193.

إبداعي نتقبله بصدر رحب على الرغم من غرابته في بعض الأحيان وعدم توافقه في البعض الآخر مقارنة مع عالمنا الواقعي وذلك من خلال الصور البيانية الفنية المتميزة الغير اعتيادية.

5) *البلاغة "ممارسة اجتماعية"*[1] :

وذلك من خلال ممارسة عملية التأثير والتأثر، فالمبدع أو المؤلف يتأثر بشيء معين من واقعه المعيشي، فينتقل بذلك إلى دخائله الخاصة (عالمه الخاص) ليعيده فيما بعد إلى الواقع من خلال ما علمته البلاغة من ضوابط وفنيات معينة سواء لفظية أو تركيبية تعبيرية ليؤثر ويقنع بأثره الأدبي المتلقي.

وهذا من مميزات وصلاحيات الطبقة المثقفة التي تسلط ضوءها على غيرها من الطبقات الاجتماعية، ذلك على أن المثقف فرد من المجتمع وخطيبه الفصيح يتأثر بأشياءه ويؤثر بذلك في غيره.

6) *البلاغة "ممارسة ذاتية"*[2] :

إن البلاغة علم قائم بذاته، له ضوابطه ومقوماته وقوانينه التي تميزه عن غيره من العلوم، مما جعله مستقل عن غيره.

هذه الضوابط التي تضبط اللفظ ومعانيه وكذا التراكيب والأساليب ومعانيها، فالبلاغة إذا ذات ميزة موضوعية وذلك لعلميتها وقوانينها المجردة.

لكن يمكنني اعتبارها –البلاغة– ذاتية وتكمن ذاتيتها من خلال ما يسخر للمؤلف أو المبدع من عالم خاص به يترجم فيه أحاسيسه وتعبيراته الخاصة فهي الجسر الذي ينتقل فيه ويمر عليه المبدع من عالمه الخاص إلى عالم الواقع العام.

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ص 193.
[2] صلاح فضل : م ن، ص194.

وهي المعبر الذي يدخل به هذا المبدع الفنان قلب وعقل كل متلقي بتعابير خاصة حتى وإن خالفت الواقع المعاش.

وتعتبر اللغة بتراكيبها النحوية وتعابيرها الفنية الدلالية مادة أساسية هامة لهذه البلاغة، فالبلاغة تفتح المجال للمبدع على عبور الواقع إلى واقعه الداخلي من خلال ما يركبه من صور فنية مجازية رائعة بغرض التأثير في المتلقي ليأتي النحو ويضبط هذه الصور وهذه التراكيب ضبطا ماديا مجردا من خلال قوانينه اللغوية.

فالنحو وجد كدراسة مجردة موضوعية للغة إلا أن البلاغة أعطته التكملة العاطفية الحسية؛ بمعنى الموضوع واحد هو اللغة والنحو في اللغة جانب مادي، أما البلاغة فهي الجانب الحسي العاطفي فهي اللمسة الذاتية لها، هذا ما دفع بالكثير من اللغويين إلى مثل هذه الدراسات البلاغية.

وبحكم تعليمية هذه البلاغة أصبحت تلقن في المدارس والكتب التعليمية حيث أخذت الحصة الكبرى في الدراسات اللغوية إلا أن هذا الأمر دفع بها إلى الهلاك بسبب حصرها في المجال التعليمي دون النظر إلى تطويرها والدفع بها إلى الأمام كتضييق للخناق.

مما قاد البلاغة خاصة الغربية إلى مراحل عدة مختلفة جعلتها في بعض الأحيان تحتضر إلا أنها قاومت ولم تختف إلى حد الآن، على أن هناك سبب آخر ساعد في احتضارها وتدهورها ألا وهو قضية "البداهة" التي تحدث عنها العالم "**بارت**" بقوله أن الأفكار والعواطف تأتي بالبداهة والفطرة فهي تكتفي بذاتها ولا تحتاج إلى من يضبطها.

حدث هذا في القرن السادس عشر للميلاد لكن في أواخر القرون الوسطى بدأت هذه البلاغة بالتملص والتحرر من قيود التعليمات، مما أعطاها مجالا فسيحا للتطور والازدهار فاتسعت آفاقها ومست جميع جوانب اللغة من لفظ وتراكيب وتعابير، دفع

بالبلاغيين إلى تصنيفها في أشكال معينة تسمى "بأشكال البلاغة" أو مجالات البلاغة حتى تسهل دراستها والخوض في غمارها.

هذه الأشكال هي:

علم المعاني : ويخص الأساليب من إنشاء وإخبار **وعلم البيان** ويخص المجال الخيالي المجازي ويسمى كذلك بعلم الصور البيانية وذلك من خلال الأفكار والآراء الخاصة بالمبدع التي يترجمها على شكل صورة معينة تقودنا للمعنى المراد، فالصورة كلمة تطلق على الصيغة الكلامية التي تتسم بحيوية أشد من اللغة العادية وتهدف إلى جعل الفكرة ملموسة عن طريق المجاز، كما تلفت النظر بدقتها وأصالتها إضافة إلى **علم البديع** المتخصص في جمال الألفاظ والتراكيب .

وقد قسم علماء البلاغة ومنهم العرب خاصة هذه الصور إلى أربعة هي : **المجاز، التشبيه، الكتابة والاستعارة.**

– ***المجاز***: من جاز يجوز والتجاوز "تجاوز الواقع إلى الخيال" ومن الإنجاز أو الاختصار في القول.

وهو "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة ما، مع قرينة تمنع من إرادة المعنى الظاهري[1]، لهذا يسمى بالمجاز اللغوي لأنه تلاعب لفظي وهو نوعان :

أ– *المجاز العقلي*:

سمي بالعقلي لأنه لا يعتمد على علاقة لغوية، وإنما قضية إنسانية كالفاعل للفعل، وتستخرج العلاقة بين التعبير الحقيقي والتعبير المجازي بالعقل.

[1] أنظر إلى الموقع : D:/مجاز -كناية –استعارة –تشبيه – علم البيان – بلاغة.htm

ب- *المجاز المرسل*:

وسمي مرسلا لأنه لا يعتمد على علاقة المشابهة وإنما له علاقات كثيرة –علاقة التعبير الحقيقي بالتعبير المجازي كالمكانية، الحالية والزمانية.

- *الكناية*:

وهي "لفظ أطلق أو أُريد به لازم معنا مع جواز إرادة المعنى الظاهري ؛ ذلك أن الكناية لفظ أطلقه المتكلم ومعناه الظاهر ممكن معقول[1]"، بمعنى يجوز ظهوره لكنه غير مقصود لذاته وإنما المقصود التعبير الخيالي غير الحقيقي لقوله تعالى : "**يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها**" *سورة الحج الآية " 02"* .

فالمعنى الحقيقي متحقق ووارد الحدوث لكن المقصود في الآية هو حالة الهول والرعب التي ترافق هذا الحدث.

وهي بثلاثة أنواع :

أ- *كناية عن صفة*:

لقوله تعالى : "**فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها وهي خاوية على عروشها**" *سورة الكهف الآية " 42"*[2] ، وهي صفة عن الندم والحسرة.

ب- *كناية عن موصوف*:

مثل : "نجد خبايا في مواطن الأسرار" فمواطن القلوب".

ج- *كناية عن نسبة*:

مثل قولنا : "محمد تقيّ الثوب" فالثوب نسبة لمحمد صاحب الأخلاق الحميدة.

[1] أنظر إلى م س .
[2] القرآن الكريم : برواية حفص ، دار الفجر الإسلامي ، ط(3) ،1943م،ص298.

- ***التشبيه:*** من شابه يشابه بمعنى يماثل.

وهو أسلوب يدل على مشاركة أمر لأمر آخر في صفته الواضحة ليكتسب الطرف الأول (م) من الطرف الثاني (م.به) قوته وجماله، أو "هو إحداث علاقة بين طرفين من خلال جعل أحدهما وهو الطرف الأول "م" مشابها للطرف الآخر في صفة مشتركة بينهما مثل "محمد كالأسد في الشجاعة – البنت كالقمر في الجمال"[1].

وللتشبيه أركان هي :

1- *مشبه:*

وهو المقصود بالوصف لبيان قوته أو جماله أو قبحه.

2- *مشبه به*:

وهو الطرف الثاني الذي جئنا به نموذجا للمقارنة والمشابهة ليعطي للمشبه القوة أو الجمال أو القبح ويجب أن تكون الصفة فيه أوضح.

3- *وجه الشبه*:

وهو الوصف أو الصفات المشتركة بين الطرفين السابقين.

4- *أداة التشبيه:*

وهي الرابط بين الطرفين وقد تكون :

- حرفا كـ "كأنّ".
- اسما "شبه –مثل ..."

[1] أنظر إلى الموقع : D:/بلاغة-علم البيان-تشبيه-استعارة-كناية-مجاز.htm.

- فعلا "تحاكي – يشابه – يماثل ...[1]

كذلك للتشبيه أنواع هي: مفرد ومركب :

1- *المفرد* : هو تشبيه لفظ بلفظ، وأنواعه :

أ) *تشبيه مفصل* : وهو ذكر الأركان الأربعة :

العلم كالنور يهدي كل من طلبه.

ب) *تشبيه مجمل:*وهو ما حذف منه وجه الشبه أو أداة التشبيه :

العلم كالنور – العلم نور في هدايته لطالبه.

ج) *تشبيه بليغ* : وهو ما حذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه :

العلم نور، الجهل موت.

2- *المركب:*

أ) *تشبيه تمثيلي* : هو تشبيه صورة بصورة ووجه الشبه فيه صورة منتزعة من أشياء متعددة.

لقوله تعالى : "**مثل الذين حُمِّلوا الثوراة**" *سورة الجمعة الآية " 5"*

فقد شبه الله تعالى اليهود الذين يحملون الثوراة دون العمل به والأخذ به كالحمار الذي يحمل أسفارا "كتابا"، فهي لا تغدو بالنسبة له إلا ثقلا يحمله.

ب) *تشبيه ضمني* : هو تشبيه خفي لا يأتي على الصورة المعهودة ولا يصرح فيه بـ (م) و(م.به) بل يُفهم ويُلمح فيه التشبيه من مضمون الكلام، وغالبا ما يكون هو الدليل أو البرهان على صحة المعنى مثل قول المتنبي في الحكمة:

[1] أنظر إلى الموقع : D:/بلاغة-علم البيان-تشبيه-استعارة-كناية-مجاز.htm..

من يهُن يسهل الهوان عليه مالجرح بميت إيلاَم

فهو يشبه الرجل الذي يقبل بالذل والهوان على نفسه كالميت الذي لا يتألم بالجراح التي تلحقه.

وسر جمال التشبيه هو التوضيح أو التشخيص أو التجسيم.

3- *<u>الاستعارة:</u>* من استعارة وإعارة وهي تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه "م" أو "م.به".

للاستعارة أنواع هي :

أ) *<u>الاستعارة التصريحية</u>* : وسميت بالتصريحية لأنه يتم فيها حذف المشبه والتصريح بالمشبه به.

مثل : قول مفدي زكريا

***وفي* صحرائنا جنات عدنٍ بها تنساب ثروتنا انسيابًا**

وقد شبه الواحات بالجنات فحذف (م) وصرح بـ (م.به).

ب) *<u>الاستعارة المكنية</u> :*

وهي التي يحذف فيها (م.به) وأبقي أحد لوازمه مثل : حدثني التاريخ عن أمجاد أمتي، فقد شُبّه التاريخ بالإنسان فحذف (م.به) وأُبقي على أحد لوازمه (حدثني)[1].

ج) *<u>الاستعارة التمثيلية</u>* :

وأصلها تشبيه تمثيلي حذف منه المشبه وهو الحالة أو الهيئة الحاضرة وصرح بالمشبه به وهو الحالة أو الهيئة السابقة مع المحافظة على كلماتها وشكلها وتكثر غالبا في

[1] تعريف التشبيه والاستعارة والكناية بتصرف، أنظر إلى الموقع : D:/مجاز-كناية-استعارة-تشبيه-علم البيان -بلاغة.htm.

الأمثال عندما تشبه الموقف الجديد بالموقف الذي قيلت فيه مثل : لكل حواء كبوة – فمن يزرع الشوك يجن الجراح.

وسر جمال الاستعارة يكمن في التوضيح أو التشخيص أو التجسيد.

أما ثالث شكل يتمثل في علم البديع وهو العلم المتعلق بالألفاظ وما تعطيه من معاني وجرس موسيقي داخل النص سواء كان النص شعريا أو نثريا، ومن أهم وأشهر أنواع هذا الشكل:

- ***الجناس:***

وهو اتفاق لفظتين في اللفظ واختلافهما في المعنى مثل "صليت صلاة المغرب في بلاد المغرب".

وهو نوعان:

أ) *جناس تام:*

وهو توافق الكلمتين في نوع الحروف وعددها وشكلها وترتيبها.

يقول المعري :

لو زارنا طيف ذات الخال أحيانا ونحن في حُفْرِ الأجداث أحيانا*

فأحيانا الأولى جمع حين، والثانية بمعنى أعادنا إلى الحياة.

ب) *جناس ناقص:*

وهو الذي تختلف فيه الكلمتان في واحد من الأمور الأربعة المذكورة سالفا مثل:

* الأجداث : القبور.

داء – دواء ⟸ عدد الأحرف

سبأ – نبأ ⟸ نوع الأحرف

ساعدي– وسادتي ⟸ عدد الأحرف

العِشاءُ – العَشاءُ ⟸ حركة الأحرف

2- *<u>الطباق</u> :*

من طابق الشيء شيء آخر أي ماثله وهو الجمع بين الضدين مثل :

الليل – النهار.

والطباق نوعان :

أ) <u>طباق إيجاب</u> : الكلمة وضدها، مثل : الموت – الحياة

ب) <u>طباق السلب</u> : الكلمة ونفيها، مثل : الموت – لا موت

3- *<u>المقابلة</u> :*

وهي تعدد الطباقات مثل : لقوله تعالى : "**إن الأبرار لفي نعيم وإنّ الفجار لفي جحيم**" *سورة الانفطار الآية "13-14"*.

فالأبرار تقابل الفجار والنعيم تقابل الجحيم.

4- *السجع:*

وهو توافق الكلمة الأخيرة في حرفها الأخير من الجملة الأولى مع الكلمة الأخيرة في حرفها الأخير من الجملة الثانية ويسمى في الشعر "بالتصريع".

إضافة إلى نوع قليل الاستعمال يسمى بـ**التورية** وهو وجود لفظة بمعنيين أحدهما ظاهر والآخر خفي والمقصود هنا الخفي مثل قولنا عن رجل صالح أردنا إخفاء الأمر عنه لمن يسألن عنه "هادٍ يهدني"، فالهادي هو الرجل الذي يساعدنا كدليل في منطقة ما والمقصود الخفي أنه رجل مصلح يساعد في هدايتي إلى سواء السبيل.

جاء هذا التقسيم لاتساع رقعة علم البلاغة ولتسهيل عملية الإلمام بجوانبه وآفاقه.

ووظيفة الأشكال السابقة من وظيفة البلاغة، بمعنى العمل على جعل النص متميز متفرد عن غيره من النصوص فهي تجعل المبدع صاحب أسلوب خاصٍ.

هنا نلتمس علاقة البلاغة بالأسلوب فالبلاغة بمعنى معين هي القالب الخاص الذي يستخرج منه المبدع "أسلوبه الخاص وبذلك يميزه عن غيره".

مما قادني إلى مفهوم الأسلوب والأسلوبية للكشف عن العلاقة بين هذا المصطلح الأخير والبلاغة.

2.3- *مفهوم الأسلوب والأسلوبية*:

مر مصطلح الأسلوب عبر الحقب الزمانية التاريخية بعدة دلالات وذلك بحسب اقترانه بعلوم أخرى مثل البلاغة والنقد واللغة... وغيرهم من العلوم الإنسانية الأخرى.

ففي مصاحبته الأساسية للبلاغة مثلا ومنهجها المعياري كانت الأسلوبية كأسلوب هو الوسيلة الوحيدة لتقنين الأسس وتحديد القيم وإبراز المفارق بين الأنواع الأدبية ثم التقويم على أن هذا العمل أدبي أو لا أدبي.

أما في العصور الوسطى اقترن هذا المصطلح بعلم الاجتماع فارتبط بقضية الطبقية في المجتمع وتدرجها في سلم الحياة.

هذا ما جعلنا نقول أن الطبقة الغنية لها أسلوبها والفقيرة بأسلوبها الخاص كذلك.

كما أنه اقترن بعلم اللغة وركز على النسيج الداخلي للنص من خلال النظر إلى الألفاظ والعبارات.

لهذا تعددت تعريفات هذا المصطلح، لكن لا يعني أن هذه التعريفات متناقضة أو ناقصة، بل بالعكس كل منها يخدم ما بعدها؛ فهي بطبيعتها تعار يف تراكمية لا تبادلية أي أن اللاحق منها لا يلغي السابق تماما.

ففي الكثير من الأحيان هذه التعريفات السابقة تعتبر منطلقا للاحقة، تثرها وتزيد من قوتها وحداثتها.

وهذا من طابع العلوم الإنسانية الحديثة.

1.2.3- ***مفهوم الأسلوب*** :

وقبل التطرق والحديث عن الأسلوب أو علم الأسلوبية وتعريفاته المختلفة باختلاف اتصاله بالعلوم الإنسانية الأخرى وكذا باختلاف وجهة نظر العلماء والباحثين يجدر بنا الكلام عن جذور هذه الكلمة "الأسلوب" في اللغات الأوروبية وكذا العربية.

فقد اشتقت في اللغات الأوروبية من "أصل لاتيني" "**Stilus**" بمعنى "ريشة" ومنها جاءت كلمة "**Stylo**" أي "**قلم**"[1] لينتقل فيما بعد إلى مفهومات لها علاقة بطريقة الكتابة فارتبط في أولى خطواته بالمخطوطات، بعدها أصبح يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية.

فمنذ أوائل الفكر الأوروبي كان يعد جزءًا من "تكتيك" الإقناع هذا ما جعله يدخل في حيز فن الخطابة.

ففي العصر الروماني أيام خطيبهم الشهير "**شيشرون**" فهو –الأسلوب– إشارة إلى طبقات اللغة المستعملة لا من قبل الشعراء بل من قبل الخطباء والبلغاء.

لهذا أبقيت هذه الكلمة حتى الآن بطبيعتها عالقة إلى حد ما بكلمة "Style".

مما أدى بالكثير من الدارسين والباحثين ترجيح الكفة على أن الأسلوب لاتينية لا إغريقية لأن حسب التاريخ البشري معظم مباحث الإغريق كان الشعر مادتها لا الخطابة خاصة المنطوقة.

"**فأرسطو**" مثلا "يستخدم "**Lescis**" أي لغة أو كلمة مقابل «Tascis» أي نظام التي تترجم بقول أو أسلوب"[2].

وإذا ذهبنا لشكل كلمة "**Style**" في اللغة الإنجليزية نجده يميل إلى أصول إغريقية والتي تعني "عمودًا" بدلا من الأصل اللاتيني هذا ما أكده قاموس "وأكسفورد".

أما إذا جئنا إلى الجانب العربي : فلغة الأسلوب كما ذهب إليه ابن منظور في لسان العرب، "يقال للسطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق

[1] سند تكويني خاص بمادة اللغة العربية وآدابها لأساتذة التعليم الثانوي، وزارة التربية الوطنية، مديرية التكوين، جويلية 2000م، ص44.
[2] صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، كتاب النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط3 ، مزيدة ومنقحة ، 2 أفريل 1988 م ، ص106.

والوجهة والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه"[1].

ويعتبر مفهوم "**ابن خلدون**" له –الأسلوب– أدقّ تعريفا ونظرة إذ قال في مقدمته أنه "عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي هو وظيفة الإعراب (أي النحو) ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي وهو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص... وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها رصا، كما يفعل البناء في القالب والنساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص فيه وتوجد على أنحاء مختلفة"[2].

هذا ما ذهب إليه بالتقريب "**الجاحظ**" في كتابه "**البيان"** حين قال الأسلوب هو حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام (...) فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا وأعاره البليغ مخرجا سهلا صار في قلبك أحلى ولصدرك أملا"[3].

من هنا جاز لي القول أن اللغة هي ثياب الفكرة والأسلوب هو التفصيل المعين لتلك الثياب، وهذا التفصيل يُنظر إليه على أنه أساس قد أملاه الموضوع.

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ، ص107.
[2] صلاح فضل : م ن، ص ص107-108.
[3] رجاء عيد : البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، جلال جزي وشركاه، ط1993، ص10.

إن ما قدمه "**ابن خلدون**" بحديثه السابق كان أميل إلى الجانب الاصطلاحي أكثر منه إلى الجانب اللغوي حتى أنه يسبق الأوروبيين في هذا بقرون قبل دخول هذا المصطلح إلى النقد الأوروبي في العصور الوسطى.

مما يؤكد على أن هناك علاقة بين النقد الأدبي والأسلوب، فالناقد لا يمكنه الفصل بين موضوع عمل أدبي معين وبين ذاتية الأديب المنتج لهذا العمل أو الأثر باعتبار أن الأسلوب شخصية صاحبه وفكره المترجم في تعبيراته المختلفة.

فقد استخدم في النقد الألماني منذ أوائل القرن التاسع عشر في معجم "**Grimm**" وورد لأول مرة في اللغة الإنجليزية كمصطلح عام 1846م طبقا لقاموس "**أكسفورد**" ودخل القاموس الفرنسي لأول مرة كمصطلح عام 1872م"[1]

إن تعدد وتشعب تعاريف الأسلوب وعدم التمكن من توحيد هذه التعاريف أدى إلى نكرانه ونفي وجوده خاصة من قبل العالم "**جراي Guray**" الإنجليزي المعاصر، ومبرره لذلك زعمه أن مشكلة كثرة تعريفات الأسلوب وتضادها في بعض الأحيان يعني لا وجود له كنتيجة مريحة تحل هذه الإشكالية.

إلا أن بقية الدارسين والباحثين أكدوا على أن الأسلوب من أهم المقومات للعمل الأدبي والنقطة الجامعة بين اللغة كوسيلة تعبير واتصال والأدب كوسيلة إبداع وفن وتنفيس مما جعلني أجد بعض هؤلاء الدارسين يهتمون به –الأسلوب– في هذه النقطة المشتركة.

هذا ما يقودني إلى القول أنهم خالفوا صاحبهم "**جراي**" وسلموا بوجود الأسلوب بالرغم من عدم اتفاقهم على تحديد مفهوم واحد له وتحديد الإطار النظري الذي يتم دراسته في نطاقه.

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته، ص108.

فكثرة التعاريف الخاصة بالأسلوب بحكم أنها لا تتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع جعلت هؤلاء الدارسين والباحثين يقدمون له في كتبهم بعرض مجموعة من التعريفات إن احتاجوا إليه في دراساتهم.

فالبرغم من عجز العلماء على تحديد مفهوم واحد له إلا أنه من أهم مقومات بحوثهم اللغوية ولا يمكن التخلي عنه.

ومن أشهر هذه التعريفات ما قدمه "**الكونت بيفون** "**Ç. Bifon** " في خطابه إذ قال: "... إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر ويكتبها من هم أعلى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير".[1]

تحدث "**الكونت**" هنا عن تأثر الإنسان بعوامل خارجية تجعله يكتب أشياء يمكن لها أن تتغير أو تزول فهي أمور طارئة عابرة تختفي في بعض الأحيان باختفاء أسبابها كما وجدناه يؤكد فيما بعد على أن الأسلوب هو شخص المؤلف من الجانب المادي والنفس وما مدى تأثره بوقائع حياته خاصة ومجتمعه عامة.

لهذا فالطبائع لا تتغير ولا تزول إنما تتأثر وتؤثر.

إلى جانب هذا التعريف هناك نظرة العالم "**مارسيل بروست**Marcel Proust " الشهيرة كذلك للأسلوب حيث يؤكد على أنه ليس بأية حال زينة ولا زخرف كما يعتقد بعض الناس، كما أنه ليس مسألة "تكتيك" إنه مثل اللون في الرسم، إنه خاصية الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه"[2].

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته، ص109.
[2] صلاح فضل : م ن ، ص110.

أضيف إلى ما فات تعريف "**موريه** Morri " القائل أن "الأسلوب موقف من الوجود وشكل من أشكال الكينونة، وليس في الحقيقة شيئا نلبسه ونخلعه كالرداء، ولكنه الفكر الخالص نفسه، والتحويل المعجز لشيء روحي إلى الشكل الوحيد الذي يمكننا به تلقيه وامتصاصه"[1].

لو لاحظنا التعريفات الثلاثة السابقة للأسلوب لوجدناها كلها ركزت على الأديب أو المؤلف، المبدع، المرسل لرسالة معينة.

فالأول "**الكونت بيفون**" يرى الأسلوب هو الإنسان نفسه، بمعنى المؤلف الذي يبدع ويعكس شخصه وميزاته على أثره، لهذا نقول لكلّ أسلوبه الخاص وطريقته المميزة.

ويتضح ذلك عند العالم الثاني "مارسيل" حين قال أن الأسلوب لا زينة ولا زخرف إنما رؤية؛ بمعنى رأي ونظرة خاصة لموقف معين في هذا العالم.

هذا ما يؤكده باحثنا الثالث "موريه" من خلال تعريفه أيضا للأسلوب حين وضع هذا الأخير في درجة الموقف، حيث أن الأسلوب عنده يساوي الموقف أو بالأحرى الرأي.

تعريفاتهم صبت كلها في بوتقة المؤلف أثناء العملية الإبداعية مما يقودني للقول أن الأسلوب هو "اختيار من جانب الكاتب بين بديلين في التعبير :

- هو قوقعة تكشف من داخلها لبّا فكريا له وجود أسبق.
- هو محصلة خواص ذاتية متسلسلة.
- هو مجموعة متكاملة من خواص يجب توافرها في نص ما.
- هو انحراف عن النمط المألوف.

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته، ص111.

- هو تلك العلاقات القائمة بين كليات لغوية تنتشر إلى ما هو أبعد من مجرد العبارة لتستوعب النص كله"[1].

أرى أن هذه النقاط السابقة قد جمعت كل ما يخص المؤلف، بمعنى مست جميع جوانبه الأساسية في عملية الإبداع.

فهو اختيار في التعبير وهذا يرجع إلى ميولات المؤلف أو المبدع بصفة عامة وكذا لمدى تأثره بالحديث الذي يريد لفت الانتباه له ،ويرجع أيضا لمستواه الثقافي وملكاته في اللغة.

هذا ما تؤكده النقطة الثانية على أنه –الأسلوب– ملكة ولب فكر خاص، أما النقطة الثالثة فهي قضية التأثر والخبرة والتجربة الخاصة بالمبدع، لنأتي للفاصلة الرابعة والتي من خلالها أجد أن لكل مبدع أسلوبه أو طريقته في الإبداع تميزه عن غيره مثلها مثل التي تليها.

وآخر نقطة ألتمس فيها نوعا ما الحديث عن النص وذلك بلفتة طفيفة ألتمس من خلال حديثه عن الكليات اللغوية المكونة للنص والملمة بالموضوع وبالطبع هي من اختيار المبدع بخبرته في الحياة وبتمكنه من اللغة وذلك بمستواه الثقافي وكذا بدرجة تأثره بالحدث المقصود.

إلا أن هناك مفاهيم و تعاريف قد ركزت على النص نفسه وذلك من خلال النظر إلى خواصه في إطار البحث الموضوعي مع وجود في المقام الثالث تعريفات تهتم بالقارئ أو المرسل إليه كملتقى وطرف أساسي في العملية الإبداعية من خلال التركيز على قضية التأثر وردة الفعل على العمل الإبداعي.

[1] رجاء عيد : البحث الأسلوبي ،معاصرة وتراث، مطبعة أطلس، القاهرة- مصر، ص14.

هذا ما يؤكد أن الأسلوب هو المؤلف في أثره وذاتيته وإحساسه وخصائصه المميزة في إنتاج أعماله الإبداعية، فهو صورة لنفسية المؤلف شاعر كان أم كاتب.

كما أنه نظرة القارئ للعمل الأدبي وإدراكه التفريق بين المضمون والأسلوب "المؤلف" ويخص كذلك الأثر أو العمل الأدبي وما قدمه الأديب من فنيات معينة جميلة في بناء نصه "ألفاظ، عبارات، صور وخيال...".

إن هذه النظرة الثلاثية "المؤلف، النص، والقارئ" للعلماء الشاملة لعناصر العملية الإبداعية جعلت للأسلوب عدد كبير من التعريفات المختلفة والمتنوعة.

من بين أهمها ما قدمه "**بالي Pallet**" مؤسس علم الأسلوب، حيث يراه "يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع أو القارئ، ومهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة".

فقد ركز في هذا التعريف على قضية التأثير الخاصة بالمؤلف والمتلقي والتي تكون بلغة تعبيرية خاصة منتقاة قائمة يفرضها في المتلقي ناقلة لخصائص ومميزات المبدع "المؤلف".

هذا ما ذهب إليه العالم "**سيدلير – Seidler**" حينما أعطى للمتلقي مكانة هامة ومميزة في عملية التواصل الأدبي بقوله أن الأسلوب "هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها، وهو أثر عاطفي محدد يحدث في نص ما بوسائل لغوية وعلم الأسلوب يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل، في لغة الأثر الأدبي ونوعية تأثيرها، والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعالة في العمل الأدبي"[1].

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته، ص112.

كما أننا نجد نفس الاتجاه والمحتوى عند "**ستندال**" في قوله عن الأسلوب "هو إضافة كل الظروف إلى فكرة معينة لإحداث كل التأثير الذي يجب أن تنتجه الفكرة المعينة"[1].

مما سبق جاز لي القول أن اللغة تعبر والأسلوب يبرز ذلك من خلال اتصال هذا الأخير بعلم اللغة لهذا نجد علم الأسلوب طبقا للمدرسة الفرنسية هو "دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة"[2].

إن هذا التعريف بسيط إلا أنه شامل وعميق في أبعاده وأغراضه.

فالطريقة مقصود بها الميزة والأسلوب الخاص بكل مؤلف في تعبير؛ بمعنى في وسائله اللغوية من ألفاظ وعبارات وتراكيب وحتى خيال ومحسنات، أما إذا جئت لقضية الفكر وجدناه عقل المؤلف وآرائه الخاصة التي يغذيها بتأثراته وانفعالاته إزاء حدث ما، هذه الأفكار وهذه التأثرات والانفعالات بتعابيرها الخاصة والمميزة لا تبرز للمتلقي أو القارئ إلا من خلال أثر أدبي معين لا يظهر للوجود إلا من خلال اللغة وسيلة التواصل ما بين المبدع والمتلقي.

هذا في باب الدراسات اللغوية، بمعنى أن هناك وسائل أخرى للاتصال بين المبدع والمتلقي كالرسم والنقش والموسيقى.

من هنا ظهر مصطلح الأسلوبية كمفهوم جديد في القرن "20م" لصيق بالدراسات اللغوية، ومن الممكن القول أن الأسلوب مهاد الأسلوبية لكنها تجاوزته ؛ فالبحث الأسلوبي هو تلك الملامح أو الثياب المتميزة في تكوينات العمل الأدبي وبواسطتها يكتسب تميزه الفردي أو قيمته الفنية.

[1] رجاء عيد : البحث الأسلوبي ،معاصرة وتراث، ص21.
[2] صلاح فضل : علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته، ص152.

2.2.3- ***مفهوم الأسلوبية***:

فكما كان الحديث عن الأسلوب سيكون الحديث عن الأسلوبية.

فالأسلوبية تعددت تعريفاتها بتعدد مواد دراساتها واهتماماتها فمرة كان الاهتمام في الأدب باللغة وأخرى بالمبدع وما يختلج شخصيته من كل الجوانب وأخرى ثالثة بعملية التواصل التي تقف مرتكزة على القارئ أو المتلقي وتأثراته.

هذا ما أهمله خاصة علم الأسلوب التقليدي أو القديم، فالدراسة الأسلوبية كواسطة بين اللغة كنظام وبناء وتركيبات والأدب كأثر وفن وإبداع ذات علاقة وثيقة بالبحث في أنماط التنويعات اللغوية العامة والتي يعمل المؤلف أو المبدع على إحضارها وإيرادها في العمل الأدبي.

والأسلوبية أو ("علم الأسلوب") علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره، وتعتبر الظاهرة الأسلوبية في الأساس لغوية.

وهي ترجمة للمصطلح الغربي ذي الأصل اللاتيني"**Styistics**" و"**Stylus**" الذي يعني أداة الكتابة واللاحقة "**Istics**" تعني البعد العقلي المنهجي الموضوعي، هذا ما ذهب إليه **إبراهيم رماني** في كتابه مدخل إلى الأسلوبية.

هذه الكلمة اللاتينية كانت تعني مشكلة الكتابة إلى أن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية وأصبحت تعني الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير.

وجاء في "**لسان العرب**" : "الأسلوب يقال للشطر من النخيل وكل طريق ممتد فهو "أسلوب" و"الأسلوب" الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، والأسلوب الفني، يقال أخذ فلان من أساليب القول أي أفانين من القول"[1].

وقد برز هذا المصطلح خلال القرن التاسع عشر وتحدد مفهومه إلا في العقد الأول من القرن العشرين.

ولقد أسهمت اللسانيات على يد "**دي سوسير**" إسهاما كبيرا في ظهور علم الأسلوبية خاصة على يد تلميذه "**شارل بالي–Charles Bally**" الذي بعث وأرسى قواعده –علم الأسلوب– سنة 1902م، لهذا أجده على ارتباط وثيق بالألسنية الحديثة.

وقد أجمع الكثير من علماء اللغة الحديثة أن الأسلوبية تشكل علما قائما بذاته له مقوماته وأدواته الخاصة وكذا موضوعه، ومن بين هؤلاء "**جاكبسون**" و"**ميشال ريفاتير**" و"**ستيفن أولمانStephen oilmen** " و"**باختينBakhtin**".

ويعتبر الدكتور "**عبد السلام المسدي**" السباق إلى نقل هذا المصطلح بخصائصه وترويجه بين الباحثين العرب، ويترجم المسدي مصطلح "**Stylistique**" بالأسلوبية وهي "مفهوم البحث عن الأسس الموضوعية في حدود عقلانية، كما تبحث عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية إذ نعني بدراسة الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداء تأثير فني".

وقد قدمت تعاريف متنوعة في مشاربها مختلفة في اتجاهات أصحابها عن الأسلوب.

فمن زاوية المتكلم أي البات للخطاب اللغوي لكل نص أسلوبه الخاص يكشف عن فكر صاحبه ونفسيته، فالمبدع يقوم باختياره وتجميع وتوزيع لغته حسب وجهات نظره

[1] سند تكويني خاص بمادة اللغة العربية وآدابها لأساتذة التعليم الثانوي، ص47.

المختلفة القائمة على تركيبات اجتماعية وأخرى اقتصادية تاريخية وجغرافية وحتى ثقافية عاملة على تكوين شخصيته.

من هنا جاز لي القول أن الأسلوب أو علم الأسلوبية هو المؤلف بمكوناته المختلفة هذا ما أكده **أفلاطون** حين صرح أنه كما تكون طبائع الشخص يكون أسلوبه وهذا ما ذهب إليه "**بيفون**" على أن الأسلوب هو الإنسان نفسه وغيرهما ممن نظروا نظرة مزدوجة للمبدع كأثر ومصدر للعمل الإبداعي ولغته كنظام بنائي معين أراده هذا المؤلف للفردية والتميز من خلال اختباراته وتوزيعاته لتراكيب لغته.

وقد التفتت الأسلوبية أيضا لجوانب الأدب بجدية إلى عملية التواصل التي يشترك فيها المؤلف والمتلقي في النص، فكما أُعطي جزء من الاهتمام بالمؤلف أُعطي نفسه للمتلقي كدور فعال في العملية الإبداعية.

فمن زاوية المخاطب أي المتلقي للخطاب اللغوي، فالأسلوب ضغط مسلط على المتخاطبين وأن التأثير الناجم عنه يعبر إلى الإقناع أو الإمتاع، لهذا وجدناه في صلة دائمة ووثيقة بالعلوم الإنسانية الأخرى كاللغوية والاجتماعية وحتى النفسية والجغرافية والتاريخية.

فعلى الرغم من إغفال الكثير من الدراسات الأسلوبية القديمة للمؤلف والمتلقي إلا أنها تشير إليهما في ثنايا البحث لهذا أصبح من الضروري عرض حال لهما في كل الدراسات الحالية.

إن هدف علم الأسلوب هو الكشف عن تلك العلاقات المتبادلة بين الدّال والمدلول هذا من الناحية اللغوية، مما جعله يحتاج إلى مسارات تاريخية وأخرى نفسية اجتماعية وغيرها للوصول إلى بيت القصيد الذي من أجله وجد عمل أدبي معين.

هذا الكشف دفع بهذه الدراسة كما قلت سابقا إلى النظر لنفس المتلقي على أنها نفس المبدع وذلك من خلال ردود الأفعال التي ينجزها هذا المتلقي اتجاه أي عمل أدبي ليكون مشاركا بذلك في أهداف العمل الأدبي ومراميه، وبعبارة أخرى هو أن تضيف لفكر معين مجموعة من الملابسات تعمل على إحداث التأثير، فاللغة تعبر والأسلوب يبرز من أجل التأثير.

هو ما ذهب إليه "**ستندالStendhal**" وكذا "**رفاتيرRiffaterre**".

أما من الجانب الخطابي أو النص نفسه فالأسلوب عبارة عن طاقة تعبيرية ناجمة عن الاختيارات اللغوية ؛ بمعنى آخر هو اختيار الكاتب لتعابير معينة ووضعها في قوالب خطابية متميزة تجعل كلامه متفردا يميزه عن غيره، هذا ما فنده "**بيار غيروP Guiro**"

فبصفة عامة فهو "تلك الملامح أو الشيات المتميزة في تكوينات العمل الأدبي وبواسطتها يكتسب تميزه الفردي أو قيمه الفنية (....) أو ما يتجاوزه إلى تحديد سمات معينة لجنس أدبي بعينه"[1].

<u>اتجاهات الأسلوبية</u> :

استفادت الأسلوبية من جهود معتبرة في الدراسات النقدية والتي اهتم فيها النقاد بتصنيف الاتجاهات الأسلوبية قصد الخروج بتحليل الخطاب الأدبي إلى دراسة وصفية دقيقة وتحليل علمي موضوعي مقنع.

وبحكم توجه مجموعة من الأسلوبين إلى مقاربة الظاهرة الأسلوبية بدءًا بعلاقة المبدع بالنص، وهنا كانت النظرة مركزة على مدى انعكاس شخصية المبدع في نصه هذا ما جعلهم يحتاجون في دراساتهم إلى علوم إنسانية أخرى منها النفسية في بلورة هذه النفس المبدعة.

[1] رجاء عيد : البحث الأسلوبي ،معاصرة وتراث، ص25.

وأجد بعضهم الآخر قد حشد العزيمة في اهتمامه بالنصوص وعلاقاتها بمتلقيها ومدى تأثيرها فيه.

وهناك فريق آخر أقصى كلا من المبدع والمتلقي في مقاربته النصية، مع إبقاء النص وحده باعتباره الوحيد الذي يستطيع الكشف عن دواله اللغوية والتي تميزه عن غيره من النصوص.

كل هذا أدى إلى وجود اتجاهات مختلفة للأسلوبية سوء ارتبطت بالنص ومنشئه أو متلقيه أو اقتصرت عليه فقط.

ومن أهم هذه الاتجاهات :

1.3.3-الأسلوبية التعبيرية "L'expressivité" "شارل بالي"C Ballet" (1865-1947م)[1]

ظهرت الأسلوبية كاتجاه نقدي في القرن التاسع عشر على يد "شارل بالي" في النقد الأدبي الغربي، لكن ملامحها لم تحدد إلا في القرن العشرين كمنهج نقدي مستقل بذاته، حيث استفاد في التأسيس لهذا العلم من أستاذه "**فردينان دي سوسير**" خاصة في بعض الإنجازات اللغوية.

ركز "شارل بالي" في هذه الأسلوبية على الطابع الوجداني الذي يعتبر العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين البات والمتلقي، وقد اعتمد على اللغة الشائعة، لغة التواصل اليومي، دون اللغة الأدبية، لغة الإبداع باعتبارها خطاب بسيط بعيد عن التعقيد، معبر بصدق عن الأحاسيس والمشاعر التي تؤثر في المتلقي، حيث أرى "بالي" في طرحه الأسلوبي أن العاطفة سلطان يسيطر على العملية اللغوية بغض النظر عن العقل، معللا ذلك أن الإنسان في جوهره كائن عاطفي قبل كل شيء وأن اللغة هي الكاشف عن هذا الكائن.

[1] سند تكويني خاص بمادة اللغة العربية وآدابها لأساتذة التعليم الثانوي، ص48.

وقد تأثرت المدرسة الفرنسية بأسلوبية "بالي" لتعرف اتساعا على يد "**بيارجيرو**" وغيره.

كما كان لها صدا في النقد العربي فقد ترجمت أعماله –بالي– على يد الكثير من الباحثين العرب منهم "**شكري محمد عياد**" إذ ضمن كتابه "**اتجاهات البحث الأسلوبي**" ترجمة لفصل من كتاب "**شارل بالي**"، من كتابه "**اللغة والحياة**" وكذا "**صلاح فضل**" و"**حمادي صمود**"، كلهم حاولوا الكشف عن آراء "بالي" في الأسلوبية مترجمين أقواله ومقولاته عنها.

وعلى حسب ما سبق ذكره فالأسلوبية التعبيرية هي الكشف عن الطاقات التعبيرية الموجودة داخل اللغة.

فالتعبيرية عمل تطبيقي علمي يعمل على إعطاء الإطار الأساسي الأسلوبي للغة معينة من خلال تحديد الموقف الكلامي مطبقا نتائج علم الأسلوب العام الذي يقوم على (الصوت، الكلمة والتركيب).

2.3.3-الأسلوبية النفسية "1887–1960" [1] :

يعتبر العمل الأدبي المدخل الأساسي إلى عالم المبدع الداخلي وكذا نفسه المبدعة وذلك من خلال المعجم الفردي والتراكيب الخاصة.

ومن رواد هذا الاتجاه "**كيوسبتيزر**" والذي يؤكد أن العمل الإبداعي ترجمة لذاتية ونفسية المبدع، فالأسلوبية النفسية تبحث في التحولات اللغوية وتتبعها بدقة على يد المبدع من أجل خصوصيته وتفرده وكأنها –الأسلوبية النفسية– أشبه بدراسة السير الذاتية للمبدعين والكتاب، وذلك باستنطاق لغة النص وما تحمله من دلالات نفسية معينة.

[1] سند تكويني خاص بمادة اللغة العربية وآدابها لأساتذة التعليم الثانوي، ص49.

وقد تجلت الأسلوبية النفسية كباقي الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي المعاصر فراح الباحثون العرب يترجمون ويتأثرون بآراءها ومبادئها ومن بينهم : عبد الفتاح صبور، صلاح فضل، حمادي صمود و...

3.3.3-الأسلوبية البنيوية "الوظيفية"[1] :

ينطلق البحث الأسلوبي البنيوي في تحليله للآثار الأدبية من خلال البنى اللغوية المشكلة لها، فهي تؤسس منهجا غايته دراسة النصوص انطلاقا من لغتها وما تحدثه هذه اللغة من تجاور مفرداتها وتراكيبها، لهذا فهي ترى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة وإنما أيضا في نمطيتها.

تركز الأسلوبية البنيوية على مدى تناسق أجزاء النص ورصد انسجامها، كما تعتني بعلاقة التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص وبالدلالات والإيحاءات، لهذا فهي تأخذ بعدا ألسنيا قائما على علمي المعاني والصرف وعلم التراكيب.

وقد وجد هذا الاتجاه أقلاما نقدية عربية حاولت أن تخوض في غمار البنيوية مترجمين وشارحين ومستكشفين ومن بينهم "**فؤاد أبو منصور**" النقد البنيوي الحديث، "**عبد السلام المسدي**" محاولات الأسلوبية الهيكلية.

4.3.3-الأسلوبية الإحصائية [2]:

وتعتمد هذه الأسلوبية على الإحصاء الرياضي للدخول إلى النصوص الأدبية، حيث يتم فيها إحصاء وإبراز معدلات التكرار في مختلف المعاجم سواء أكانت إفرادية أم تركيبية أم إيقاعية، وهذه العملية ضرورية في الكشف عن القدرات الفردية للمبدع ومدى اختلافها عن قدرات مبدع آخر ومن أهم رواد هذا المذهب **"جون كوهن"John Kohn**

[1] سند تكويني خاص بمادة اللغة العربية وآدابها لأساتذة التعليم الثانوي، ص49.
[2] سند تكويني خاص بمادة اللغة العربية وآدابها لأساتذة التعليم الثانوي ، ص50.

وقد تجلت الأسلوبية الإحصائية بوضوح ضمن النقد العربي المعاصر حيث برزت في الترجمة والشروح وكذا محاولات التطبيق على النصوص الأدبية، ومن بين أهم روادها العرب "**صلاح فضل**" و"**محمد العمري**".

من هنا أجد أن الأسلوبية باتجاهاتها نظرة مهمة في باب النقد الأدبي، فهي انحراف عن المعيار المألوف والمتداول في بناء الكلام الإبداعي، والوحيدة إلى حد ما في رصد مكامن الجمال الفني في النصوص.

هذا ما جعل لها مقومات تساعد في الكشف عن بواطن الإبداع والانحراف من أجل إبراز تفرد نص عن آخر وتميز أسلوب مبدع عن غيره من المبدعين.

هذه المقومات هي:

*** الاختيار:**

ارتبط الاختيار بمفهوم الأسلوب واعتبر حدا فاصلا بين الجمالي وغير الجمالي إذ يذهب الكثير من الأسلوبيين إلى أن عملية الخلق الأسلوبي تستوي في الاختيار، ويكون هذا الاختيار للكلمة أو العبارة أو التركيب التي يراها المبدع أصدق وأسلم في توصيل ما يريده.

بهذا يكون الأسلوب إلهاما لا عفويا.

فالاختيار يقع على المعجم اللفظي وكذا التركيب النحوي هذا ما أكده "**أحمد الشايب**" حين قال أن "طريقة الكاتب في التعبير عن الأفكار واختيار الكلام بما يناسب مقاصد صاحبه ويعتمد نظم الكلام أولا على اختيار الكلمات لا من ناحية معانيها فقط بل من ناحيتها الفنية بما توحيه من أفكار ومن ناحية وقعها الموسيقي وقد تألفت كلمة مع كلمة ولا تأتلف مع أخرى..."[1].

[1] سند تكويني خاص بمادة اللغة العربية وآدابها لأساتذة التعليم الثانوي، ص45.

*** التراكيب:**

تقاس عملية التركيب بالرجوع إلى المزاج النفسي للكاتب وثقافته الخاصة، بالإضافة إلى خصائص كل عصر وميزاته، وهي على صلة وثيقة بسابقتها "الاختيار". فمن خلالها يستقيم قوام الخطاب الأدبي لهذا كان محل اهتمام الكثير من النقاد الغربيين وكذا العرب.

وظاهرة التركيب كمستوى من مستويات التحليل الأسلوبي تهتم بدراسة الجمل من حيث الطول والقصر وكذا أركان التركيب فيها من فعل وفاعل وغيرهما ومبتدأ وخبر وكذا عناصر الربط ودلالتها، الترتيب، التقديم والتأخير...

***الانزياح :**

وهو ترجمة حرفية للفظة "ECART"[1] على أن المفهوم ذاته في العربية ويعني "العدول" أي التجاوز، أما من الناحية الأسلوبية هو خروج المؤلف عن المألوف فهو القدرة على اختراق المألوف سواء أكان هذا الاختراق صوتيا أم صرفيا أم نحويا أم معجميا أم دلاليا.

ومن ثم يحقق النص انزياحا بالنسبة لما تواضع عليه فيخرج بذلك النص عن النفعية البلاغية إلى الفنية الجمالية.

إن جمالية الانزياح تكمن في إنتاج لغة فنية إبداعية نابعة من اللغة المعجمية العادية المتداولة لتدفع بالقارئ إلى الإقبال على العمل الفني من أجل تذوقه ومدارسته إلى درجة الاستمتاع والإقناع به فنيا وجماليا.

[1] سند تكويني خاص بمادة اللغة العربية وآدابها لأساتذة التعليم الثانوي، ص46.

من هنا تعددت مسمياته "علم الأسلوب" هذا ما أكده الدكتور "**صلاح فضل**" في كتابه.

فطور أعطاه اسم "فن الشعر" بنظرته للعواطف وذاتية المبدع وكذا الفنيات المستصاغة في الأثر الأدبي، وطور آخر سماه "سيميولوجية العمل الأدبي" وذلك بالنظر للبناء اللغوي التركيبي المجرد حتى أن بعض قضاياه أصبحت تدرس في مجال "نظرية النص" هذا ما قادني للحديث عن علاقته بالخطاب الأدبي وعلى أن البلاغة واسطة مهمة بينهما "الأسلوب والخطاب".

4.3- ***علاقة الأسلوبية بالبلاغة***:

إن البلاغة حسب ما تم تقديمه سابقا قد اهتمت –وما زالت إلى يومنا الحالي– بتلك الأبنية التي تتصف بقيم جمالية أو تعبيرية خاصة في اللغات على اختلافها خارجة عن المألوف والعادي تاركة المجال واسعا للنحو في تحديد المعاني والاستخدامات الصحيحة للأبنية اللغوية العادية المتداولة والمألوفة، متجهة وهادفة بهذا إلى تجديد أسلوب كل مبدع أو مؤلف بإعطائه التميز والتفرد من خلال استخدام أشكالها.

هذه الأشكال تختلف نوعا ما من لغة إلى أخرى، فمثلا في البلاغة اللاتينية هناك تسعة أنواع للاستعارة.

ولقد تزايد الاهتمام في العصور الأدبية الكلاسيكية القديمة إلى الوسطى بهذه الأشكال البلاغية في جميع اللغات على الرغم من وجود اختلافات بسيطة بينها من لغة إلى أخرى وذلك لخصائص كل لغة إلا أن جزءا كبيرا فيها مشترك بين هذه اللغات، وذلك من أجل البحث عن الأسلوب النبيل، وبحكم أن البلاغة علم خاص باللغة التي تتغير وتتطور من عصر إلى آخر فهي تتعايش وتتحرك حسب مقتضيات العصر الذي توجد فيه، هذا ما أعطى ليونة ومرونة لها.

فعلى الرغم من علميتها وضوابطها التقعيدية إلا أنها تتغير حسب تغيرات مادتها اللغوية لأنها علم متعلق بحواس المبدع وأعمال بشرية خاصة بالواقع التاريخي والاجتماعي وغيرهما، وهي جوانب كما نعرف لا يمكن ضبطها أو تثبيتها بسبب خضوعها لواقع متغير متطور بتغير الفكر البشري.

هذا ما جعلها في بداية القرن الثامن عشر تخرج عن إطارها التقليدي الفلسفي القديم بظهور مذهب جديد رومانسي رافضا للكلاسيكية القديمة الصارمة في ضوابطها وقوانينها.

فالبلاغة بأشكالها المختلفة مع ضوابطها تمثل تعبيرا عاما عن مظاهر ثقافة العصر وأفكاره الأدبية التي يمتاز بالجمال والإبداع، وكما نعلم أن لكل عصر ثقافته وأفكاره الخاصة المتماشية مع واقعه المعاش مما تعين عليها –البلاغة– أن تتسم باللين والمرونة وقابلية التغيير من زمن إلى آخر بما يتلاءم مع الفكر الإنساني ومجتمعه.

لهذا كانت على مر العصور في حالة تغير وتطور مستمرين فالإنسان في العصور الوسطى وما سبقها كان عبارة عن آلة خاضعة لقوانين وضوابط ثابتة لا تتغير فهو مقيد بها لا يخرج عنها دون مناقشة أو إبداء رأي فيها.

لكن رؤية الإنسان الحديث تختلف تماما عن رؤية إنسان العصور الوسطى وسابقتها، فهو صاحب تجارب تحدد واقعه لا صاحب إطار أو شكل يحصر داخله أو صيغة معينة تقيده وتكبل حرياته الفكرية.

حتى أن هذا الإنسان بفكره وانطلاقته الجديدة يخضع للمثالية المخلوقة بالعقلانية والفعالية والحساسية وأفكار الخير والحق والجمال والتي عملت البلاغة جاهدة على ضبط هذه المفاهيم والقيم الإنسانية قديما بل أصبح يؤمن بقضية الانبثاق في الخلق والإبداع انطلاقا من تجاربه الشخصية في واقعه المعاش.

بمعنى أحدهم هو الذي يخلق عالمه الخاص فيصنع أشياءه ويرتبها كما يشاء بمقدراته الفكرية والحسية حتى اللغة المعبرة عن هذه الأشياء أصبحت لينة في يده يتعامل معها كما يشاء، تعبر عن وجوده وتختلط مع عالمه الخاص تاركة القوالب المثالية الجاهزة مسبقا باحثة عن التجديد والتغيير بمقتضى حال هذا الإنسان ورؤيته التفاؤلية المتجددة.

فهو غير مسير أو مضغوط بعالم مفروض عليه إنما مخير مبدع خالق لواقعه الخاص متماش مع تجاربه وحياته الخاصة هذا ما أدى إلى زعزعة عرش البلاغة تاركة فراغا عميقا في الدراسات اللغوية إلا أن هذا الفراغ حلّ محله علم الأسلوب، بمعنى أن البلاغة تركت مجالها لعلم الأسلوب يخوض في غمار أهدافها ويعمل عملها لكن بطريقة أكثر دقة وأكثر تطور كعلم للتعبير ونقد للأساليب الفردية.

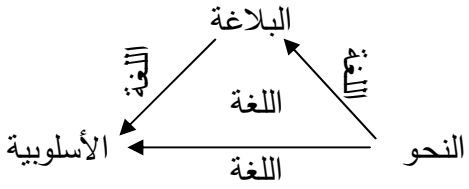
هذا الدور الانتقالي من البلاغة إلى الأسلوبية لم يأت دفعة واحدة وإنما بالتدريج فأخذ ينمو ببطء ليجد هذا العلم الجديد مكانه مكتشفا بدقة موضوعاته وأهدافه ومناهجه.

فالبلاغة قد عرفت منذ القديم بأنها "القول الجيد إلا أن هذه الجودة قد فسرت طبقا لاتجاهات مختلفة، فحينا تنصرف إلى الجانب الأخلاقي فتصبح ملائمة للموقف والمقام ومطابقة بمقتضى الحال، وتنصرف حينا آخر إلى ابتغاء هدف طيب مثل الإقناع أو وضع القواعد اللازمة لتتوفر في القول شروط الحسن والجمال، لكن هذا الاتجاه الأخير لم يسد إلا في العصور المتأخرة، فأخذ الشراح يفسرون القول الجيد بأنه المفهم بالمحسنات الجمالية، وبهذا تحولت البلاغة إلى نوع من النحو حيث أصبحت دراسة ترتفع قيمها سلامة القول النحوي إلى مستوى أسلوبي ممتاز"[1].

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص199.

من هنا جاز لي أن أقول أن البلاغة مرحلة متقدمة ومتطورة للنحو وأن الأسلوبية مرحلة متطورة ومتقدمة كذلك للبلاغة، فالعلاقة بينهم هي علاقة ارتقائية تطورية مع محافظة كل علم على خصوصياته وفنياته وتقسيماته التي تميزه عن غيره من العلوم.

هذه العلوم الثلاثة شكلت لنا مثلثا كل رأس من هذا المثلث هو أحد هذه العلوم بالخصائص والمميزات إضافة إلى اشتراكهم في مادة الدراسة.



حسب هذا المثلث يتعين علي القول أن علم الأسلوبية لم ينطلق من العدم أو أنه وجد وظهر بالتلقائية وإنما هناك محفزات ودوافع أدت إلى وجوده وهي البلاغة الحديثة بمعنى أن الأسلوبية قد استفادت كثيرا من البلاغة وأشكالها بحكم أن هدف كل منها يتركز في الوصول إلى القواعد والنماذج التي يستطيع بها المتكلم أو الخطيب أن يؤثر في جمهوره ويحركه بحججه المقنعة، فالقول البلاغي "أو الأسلوبي" إذن يهدف إلى الإقناع بوسائل مختلفة بهدف تحريك السامع عاطفيا لتبني موقف الخطيب"[1].

لهذا وقعت البلاغة على قائمة مميزة من العناصر الضرورية واللازمة لإدراك هدفها، هذه القائمة التي وُرثت لعلم الأسلوب ومن بين أهم هذه العناصر ما يلي:

[1] صلاح فضل : م ن ، ص 200 .

1- الاختراع:[1]

وهو أولى المراحل لتكوين النصوص حيث يتم استحضار الأفكار الملائمة لموقف معين وللهدف المراد الوصول إليه.

2- الوضع[2]**:**

وفي هذه المرحلة يتم ترتيب الأفكار بما يتلاءم والهدف المراد، فتنظم وتقسم في مقدمة وعرض وخاتمة حسب معانيها، ويمكن حتى أن تقام بها –الأفكار– الحجج والبراهين من أجل إقناع المتلقي.

3- الفصاحة[3]**:**

وهي أهم الخطوات لتشكيل النصوص إذ يتم صب الأفكار التي رتبت وصنفت في أقوى القوالب الصياغية التعبيرية، فالبلاغة تشمل فصاحة اللسان وحكمة القول وعلى المبدع أن يتوخى الوضوح والدقة وأنواع الصور البيانية والمحسنات البديعية المناسبة وتسهيل ترسيخها في الأذهان، إضافة إلى هذا تعمل على حسن اللفظ ومعناه ومخرجه وكذا حفظ هذه النصوص لدى اتسع مجال البلاغة الحديثة التي أصبحت تهتم بالنصوص كبناء لغوي كامل بغض النظر إلى الجزئيات الصغيرة، بمعنى آخر أن البلاغة أصبحت تهتم بالنص جملة وتفصيلا من كل جوانبه بعد المرور بالقضايا النحوية، هذا ما أدى إلى ظهور البلاغة النصية التي أسست لها "جمعية للبلاغة والأسلوب في نطاق الاتحاد الدولي لعلوم اللغة التطبيقية : كما أنشئت الجمعية الدولية لتاريخ البلاغة، وشرعت في نشر مجلتها الدورية منذ

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص200.
[2] صلاح فضل : م ن، ص201.
[3] صلاح فضل : م ن، ص201.

1978م، وتنشر جمعية البلاغة في أمريكا دوريتها منذ عام 1976م، كما عقدت الندوات والمؤتمرات المتعددة لمناقشة قضايا البلاغة الحديثة وعلم الأسلوب"[1].

فقد عملت هذه الدراسات في معظم أبحاثها على خلق تعايش بين البلاغة الحديثة والأسلوبية حتى لا تصبح العلاقة بينهما علاقة قائمة على التوارث إنما قضية أخرى وهي بعث بلاغة جديدة متقدمة ومتطورة عما كان موجودا سابقا بالمساعدة النحوية طبعا.

فالبحث في التراكيب و التعابير العادية مثلا يكون مجاله النحو، أما إذا تجاوز ذلك إلى العناصر الجمالية والتصورات والقوانين التي تقترب إلى القالب الجمالي المثالي فإنه بذلك –البحث– قد يخرج من الدائرة النحوية ليدخل دائرة وحيز البلاغة وقواعدها.

أما إذا اتجه إلى البحث عن الأسباب الخاصة التي تجعل هذه التعابير فردية متميزة عن غيرها هنا نقول أنه اتجه إلى علم الأسلوب متجاوزا بذلك النحو والبلاغة معا.

فالنحو والبلاغة علمان يبحثان في التراكيب و التعابير بما هو عام خارجي، أما علم الأسلوب فهو ينظر إلى هذه التراكيب و التعابير من النظرة الخاصة الفردية التي تميزها عن غيرها كتعابير متفردة شخصية؛ بمعنى أن علم الأسلوب دوما يأتي ويكمل ما تركته البلاغة من خطوات لهذا فهو مرحلة متقدمة عنها ومتطورة.

هذا ما سمح بالقول أن علم الأسلوب قد ملأ الفراغ الذي تركته البلاغة القديمة حين عرفت ركودا وتراجعا في الدراسات اللغوية، حيث عمل هذا العلم في هذه الدراسات على تزويد الباحث الأدبي بآليات دقيقة متناسقة مع بقية الجوانب النقدية الأدبية، فهو حلقة وصل بين الدراسات اللغوية والدراسات النقدية الأدبية، فهو يهتم بالجوانب البنيوية اللغوية المجردة وصولا إلى تأثيراتها الجمالية الخاصة.

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته ، ص.201 .

وهو الذي ذهبت إليه أيضا الدراسات العربية حينما أكدت على أن البلاغة بنزعتها التقعيدية الفلسفية وبمراحل تطورها في الدراسات العربية تعد من قبيل علم الأسلوب اللغوي وذلك بكون البلاغة "مخصوصة بمعرفة أحوال اللفظ العربي ووضوح دلالته على اعتبار أن الوضوح لا القوة هي القيمة المثلى والمحسنات التي تضاف لهذا اللفظ العربي بعد مراعاة الشروط الأولى، مما قد يجعلها قريبة من مفهوم علم أسلوب اللغة"[1].

وكخلاصة لما سبق يتأكد أن هناك علاقة بين علم الأسلوب وكذا علم البلاغة فكل منهما يكمل الآخر في جانب من جوانبه بهذا تشكلت علاقة التكامل والتجاوز بينهما مع محافظة كل علم منهما على خصوصيته ومبادئه وذلك لعدة اعتبارات جمعها الدكتور صلاح فضل فيما يلي:

1. إن علم الأسلوب اللغوي يختص في دراسته بلغة معينة ينظر إلى جوانبها ويحدد معالمها التعبيرية الخاصة وطرق استعمالاتها، أما البلاغة العربية التي في مجملها معيارية لا وصفية، منطقية لا لغوية عشوائية في اختيار مادتها للدراسة دون تمييز بين الشعر أو النثر.

2. يعمل علم أسلوب اللغة في وضع الحدود المميزة بين القواعد اللغوية والدراسات اللغوية العامة والخصائص الأسلوبية ذات الوظائف المعينة والمميزة ،فهو لا يدرس الصيغ من جانب الصحة أو الخطأ إنما ينظر إلى مزاياها المختلفة واستعمالاتها المتعددة في لغة معينة مقارنة مع غيرها من اللغات، أما البلاغة فهي تخلط الجانب النحوي المجرد بالجانب الدلالي وبعض التحليلات الجزئية الأسلوبية دون عقد مقارنات مختلفة بين العربية واللغات الأخرى.

[1] صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته)، ص207.

3. حفاظ البلاغة على أشكالها وقوالبها القديمة دون محاولة تطويرها بتطور اللغة الإنسانية فبالرغم من عملها على التطور والتغيير إلا أنها بقيت مشدودة للقديم ومرتبطة به ؛ فعلم البلاغة مدعو إلى النضج في العصر الحديث بحكم تطور مادته اللغوية ونظريات الأدب والجمال.

إن مصداقية قوانينها وشموليتها وحظها الكبير من الذكاء لم يمنع من أنها محدودة بزمانها وتاريخها الذي وجدت فيه.

لهذا وجب على البلاغة أن تتملص من قوالبها القديمة وأن تعيد التمحيص في بحوثها الجزئية المتعلقة ببنية التراكيب في علم المعاني والتحليلات في علم البيان وبحوث الصياغة واللفظ في البديع، مما يعطي بذلك للمبدع روح الإبداع والتفنن في التراكيب ليعطي النص خلقا جديدا وروحا جميلة متميزة.

فالنظرة الجزئية للنصوص من قبل البلاغة آن لها الأوان أن تتغير وتصبح نظرة شاملة كاملة تماشيا مع الدراسات النصية الحديثة، هذا ما يفعله علم الأسلوب، فهو صاحب نظرة بنيوية كلية جديدة تختلف في مبادئها وإجراءاتها تمام الاختلاف عن علم البلاغة في جوهر أهدافها ونتائجها موافقا ومرافقا بذلك قضايا اللغة وتغيراتها بتغير زمانها وتاريخها.

لكن لا بأس بالقول أن الأسلوب مرحلة متقدمة للبلاغة كمحاولة تغيير وتطوير لقضاياها ومبادئها.

5.3- ***العلاقة بين الخطاب والأسلوبية والبلاغة*** :

اهتمت البلاغة بدراسة الخطاب دراسة جزئية قائمة على المعيارية متبعة بذلك مبدأ التخطئة والتصويب وذلك من باب تفضيل الشكل على المضمون هذا ما أدى بها إلى العقم والتراجع في استنطاق النصوص، وبظهور اللسانيات على يد "دي سوسير" في مطلع القرن

"20م" ظهرت على أنقاضها الأسلوبية كمنهج بديل فحاولت بذلك الهروب من مزالق البلاغة التي كان اهتمامها منصبا على شكل دون المعنى فكانت بذلك مركزة على اللفظ لتتجاوزه إلى الجملة.

لتأتي الأسلوبية وتتعدى هذه الجملة إلى النصية بطريقة علمية مقننة ليتطور مفهومها عند المحدثين ويصبح نسقيّا يقصي من طريقه كل السياقات الخارجة عن النص ذلك بمقارنة هذا النص من خلال إمكانيات الكاتب اللغوية، فهي تركز على التراكيب النصية من الناحية اللفظية والنحوية والدلالة وصولا إلى الصوتية.

والنص كخطاب لغوي يعتبر مادة غزيرة للأسلوبية في المجال الدراسي والبحثي فالأسلوبية عمل من أجل الكشف عن أسرار اللغة في النص من أجل التفرد والتميز انطلاقا من أن هذه اللغة وسيلة تبليغ وتوصيل وغاية للتفرد والتميز، فالعلاقة بينهما علاقة اتصال وثيق.

فالخطاب مادة دراسة والأسلوبية وسيلة الدراسة والكشف عن خبايا وأسرار هذا الخطاب، ونفس العلاقة مع البلاغة بحكم أن الأسلوبية مرحلة متقدمة ومتطورة لها.

فالأسلوب "طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة (...) لهذا كان يندرج تحت علم الخطابة واختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال أي البلاغة".[1]

هذا ما يعني أن الأسلوب بطريقة أو بأخرى صورة معبرة عن صاحبها من خلال ما ينتجه من تعابير و تراكيب خاصة .

[1] سند تكويني خاص بمادة اللغة العربية وآدابها لأساتذة التعليم الثانوي، ص44.

4. ***البنية وتطورها***

1.4- مفهوم البنية "البنيوية"

2.4- تطور البنية الأدبية مع أهم أعلامها

3.4- مبادئ البنيوية

* لمحة لما بعد البنيوية

من المعروف أن الجملة كانت هي أساس الكثير من المباحث اللغوية باعتبارها أكبر وحدة يدور حولها التحليل أو الدراسة ومع تطور البحث اللغوي فقدت الجملة هذا التميز أو ذلك الاهتمام لأن هؤلاء الباحثين أقحموا في بحوثهم هدف اللغة التواصلي بعد أن كان ملغى في دراساتهم، هذا التواصل الذي يستلزم نصا، أي مجموعة من الجمل، ومقاما من أجل فهم الغرض،من هنا أصبحت اللغة جملة من الجمل يضبطها ويجمع بنيها النحو والصرف وغيرهما بالاعتماد على عمودين أساسين هما القائل والمتلقي.

ومجموع هذه الجمل وضوابطها هو الذي يخلق لنا بنية لغوية.

4. 1- ***مفهوم البنية «البنيوية":***

نسب الباحثون الغربيون البنيوية "**Structuralisme**" إلى البنية "**Structure**"، حيث يرون أنها مشتقة من أصول لاتينية "**Stucre**" والذي يعني البناء أو "الطريقة" التي يُقام بها مبنى معين"[1].

إن البنية في اللغة العربية هي البنائي والبنيوي، فقد استخدمت عندهم أيضا للدلالة على التشييد والبناء، حيث ظل هذا اللفظ حتى القرن "17م" محصورا في المجال المعماري إلى أن استعمل في الإطار البيولوجي في القرن "19م" ليقتحم فيما بعد المجال الأدبي على أساس اعتبار أن اللغة شكل هندسي يجب البناء فيه بدلالات وألفاظ مختلفة ليصبح هذا الشكل له معنى معين، حيث كان أصغر بناء في اللغة هو الجملة.

واستخدم هؤلاء اللغويين النحو لبناء هذه الجملة مع تأكيد منهم على ارتباط المبنى بالمعنى وأن أي تحول أو تغيير في البنية يتبعه تحول أو تغيير في الدلالة.

ففي العصر الحديث يُرجع الدارسون الفضل في نشأة الدراسات البنيوية إلى عالم اللغة السوسيري "**فردينان دي سوسير– Ferdinan de Saussure**" إذ يرون آراءه من

[1] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة- ط(1)، 1998م، ص40.

خلال ثنائياته(**لغة/كلام**) و(**دال/مدلول**) ونظرته للغة على أنها نسق ونظام كانت أول خطوة لبروز هذه الدراسة، كذلك يربطون استخدام مصطلح بنية إلى المؤتمر الذي عقدته "مدرسة الشكلانيين الروس" لعلوم اللسان في مدينة لاهاي سنة 1928م.

ويُعتبر " "**رومان جاكبسون– Roman Jakobson**" هو أول من استخدم هذا المصطلح بمعناه الحديث وذلك في البيان الذي أصدره في أعمال المؤتمر سنة 1929م"[1].

فالشكلانيون الروس أول من ألحوا في النقد المعاصر على ضرورة التركيز في الدراسات اللغوية على العلاقات الداخلية للنص والنظر إلى المضمون الجمالي فقط، فقد رفضوا توظيف الأدب لأغراض ومعتقدات معينة.

لقول "**جاكبسون**" : "إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا"[2].

فمن قوله هذا نجد أن موضوع الدراسة الأدبية في المنهج البنيوي لا ينبغي أن يتعدى دراسة أدبية الأدب، بمعنى دون أن يتجاوز اللفظ حدود اللغة والأدب والفلسفة، هذه الأدبية هي التي تميز أديب عن غيره من الأدباء .

و"الأدب في مفهوم هؤلاء الشكلانيين هو صورة رمزية الواقع أو جملة الوسائط السيميولوجية "الإشارية" لكنها ليست انعكاسا له"[3].

فهم بهذه النظرة يفصلون النص من كل المؤثرات الخارجية التي تحيط به من تاريخ وعوامل خارجية وحتى ذاتية المؤلف أو ذوق المتلقي.

[1] يمنى العيد : في معرفة النص، منشورا ت دار الآفاق الجديدة، ط(3) ، بيروت، 1980م، ص32.
[2] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص42.
[3] سند تكويني خاص بمادة اللغة العربية وآدابها لأساتذة التعليم الثانوي، جويلية 2000، ص11.

ويعتبر المنهج البنيوي منهج علمي قائم بذاته له ضوابطه وقوانينه وعلميته تكمن في تأثره بالعلوم التي كانت موجودة في تلك الحقبة "نهاية القرن "19م" وبداية القرن "20م" من لسانيات وعلم الاجتماع والفيزياء وغيرهم فهو كباقي المناهج يتأثر ويؤثر في غيره.

4- 2 تطور البنية الأدبية بين أهم أعلامها:

تجدر الإشارة إلى أن أول من أعطى بذور البنيوية لمنهج علمي فعال في الدراسات اللغوية هو اللساني "فرديناند دي سوسير" –كما جاء سابقا– على الرغم من أنه لم يستخدم مصطلح بنية في محاضراته وبحوثه ذلك من خلال نظرته للغة والتمييز بين أنها نظام وحدث فعلي يمارسه شخص معين هذه النقطة بالذات فتحت باب النشأة البنيوية.

أما الناقد والكاتب الفرنسي "**رولان بارت– Roland Barthes**" "1915–1980م" فقد ارتبط اسمه ارتباطا وثيقا بالبنيوية من خلال آرائه حيث أضحت مَعْلمًا من معالم الدرس البنيوي.

هذه الآراء التي توزعت على محاور العملية الإبداعية الثلاث وهي :

1–**المتلقي**[1] : حيث يضع "بارت" المتلقي في بؤرة اهتمامه، بجعله شريكا في إنتاج النص، ذلك أن "بارت" لا يقصد القارئ العادي وإنما المثقف الذي يستطيع استنطاق النص وفك شفراته وإدراك مواطن جماله ومواضع الإبداع فيه.

2–النص[2] : ينظر "بارت" إلى النص على أنه نسيج لغوي من مظهرين مظهر سطحي متمثل في الدال من حروف وألفاظ وعبارات ومظهر ثاني متعلق بالمدلول وهو المفاهيم الذهنية.

[1] رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عيا شين مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط(1)، 1993م، ص10.
[2] رولان بارت : م ن ،ص11.

3-المبدع[1] : وفي هذه النقطة نجد أن بارت يدعو إلى موت المؤلف على ربط النص بسلطة المتلقي، بمعنى أننا لا ننظر للعمل الأدبي من باب المؤلف حتى لا نتأثر بحياته وسيرته فتتغير بذلك قراءة النص.

كما يعد "**جاكبسون- Jacobson**" أحد رواد البنيوية المؤثرين لقول صلاح فضل : "يلخص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنائية وتشكلاتها في موسكو حتى تخرج على يديه - جاكبسون- أجيال من الباحثين في أوروبا وأمريكا وأصبح الحجة الأولى والمرجع الأخير"[2].

حيث أسهمت هذه الشخصية مع زملائه من المدرسة الشكلانية وفي حلقة براغ من بعث الأسلوبية البنائية وكذا في حديثه عن الوظيفة الشعرية للخطاب في النص الأدبي وغيرها من المباحث التي دفعت بالبنوية إلى الأمام.

أما "**كلود ليفي شتراوس- K. Levistrauss**" يعد زعيم البنائية الفرنسية فهو مؤسس البنائية الأنتروبولوجية (علم يدرس العلاقات الاجتماعية بين الأفراد) حيث يرى أن البنيوية مجرد منهج يمكن تطبيقه على أي نوع من الدراسات.

ولقد التقى هذا الأخير مع جاكبسون في أمريكا وعملا معا على إخراج هذا المنهج العلمي من زمرة اللغويات إلى زمرة العلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ...

حيث يرى في كتابه "الأنتروبولجية البنيوية" كأنها محاولة علمية منهجية في مجال الأنتربولوجيا خاصة والعلوم الإنسانية عامة، وأن البنية تعني مجموعة العلاقات الباطنية المكونة لأي موضوع من الموضوعات، فبنية المجتمع -مثلا- هي منظومة العلاقات والروابط بين الأفراد والجماعات كالقرابة والزواج وصلة الرحم وغيرها، وهذه العلاقات تخضع لقوانين عامة أو أعراف يمكن بواسطتها الاستدلال على تلك الروابط بين الأفراد وهم

[1] رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ص11.
[2] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص75.

الأجزاء، فالمجتمع يتكون مما يشبه الرموز أو العبارات اللغوية التي لا يمكن معرفة أجزائها إلا بواسطة الشكل العام أو الإطار الكلي للمجتمع"[1].

ليأتي بعده المفكر الفرنسي "**ميشيل فوكو- Michael Foucault**" "1926-1984م" الذي يرى أن المنهج البنيوي أساسا للربط بين دراسة التاريخ ونظرية المعرفة.

فهو يرفض فكرة أن البنيوية دراسة داخلية مغلقة وضيقة وإنما لها علاقة بتاريخ الإنسان وأن قضية الثبات والاستمرارية غير منطقية لأن التاريخ الإنساني يخضع للتغير وبذلك تتغير معارفه، فكل حقبة زمنية تنتج ما يناسبها من المعارف الخاصة؛ أي أن كل حقبة تنتج خطابها المعرفي الخاص بها والذي يحدد جميع الممارسات والفعاليات داخل مجتمع ما.

لنتجه بذلك إلى البنيوي الفرنسي "**جان بياجيه- Jean Piaget**" "1896-1980م" والذي اشترط أن تتسم البنيوية بثلاث خصائص هي "الكلية والتحول والتنظيم الذاتي.

فالكلية هي الشمولية أثناء الدراسة دون التحري، أما التحول هو التغير الداخلي حسب التنظيم الذاتي للمؤلف.

4 . 3 - مبادئ التحليل البنيوي:

إن المنهج البنيوي منهج علمي قائم بذاته له قوانينه ومبادئه التي يضبط بها خطوات التحليل الأدبي، أوجزها في نقاط مختصرة حسب ما تم تقديمه سابقا وهي:

[1] فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط (2) ، 1986م،ص ص14-15.

1- يرفض البنيويون دراسة الأدب من الخارج كما هو معهود، فهم يركزون على الجوهر وحده دون دراسة المحيط والعناصر الخارجية المؤثرة في الأدب لأنهم يرون هذا شرح وتفسير يحيد بالناقد عن الأثر الأدبي إلى السياق الاجتماعي.

فنظام بناء النص هو محط اهتمامهم، والبنيوية هي "مجموعة من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة"[1]، شريطة أن يكون تحليله -النظام البنائي- تحليلا شموليا لأن البنية ليست مجرد مجموعة من العناصر المتآزرة وإنما هي الكل تحكمه علاقات داخلية معينة (كالنحو والصرف...) فهي لا تنظر لوظيفة الأدب أو معنى النص وإنما تنظر لأدبية الأدب.

2- إن المنهج البنيوي في نظر أصحابه هو الوحيد القادر على الكشف عن قوانين التعبير الأدبي والمتمثلة في البنية العميقة، هذا ما يقودنا للحديث عن "**تشو مسكي**" في تعريفه بين: البنية العميقة "DEAP Structure"

والبنية السطحية "Surface Structure" للجملة.[2]

حيث يرى أن مفهوم البنية العميقة "ما خلف ذلك السطح اللغوي وبواسطتها تكون الدلالات المتجاوزة حد الوقوف على ما في البنية السطحية. فهذه الأخيرة مهمتها -فقط- ذلك التنظيم الأدائي الذي يتيح للبنية العميقة ما تحمله من تلك الدلالات الكائنة فيها ومن خلال الشكل المادي للبنية الظاهرة "السطحية" يمكن دراسة الجمل".[3]

3- يرى البنيويون أن التحليل البنيوي لا يتعدى حدود نظام النص وعلاقاته الداخلية، فالأدب في نظر البنيويون مستقل عن الحياة وعن المجتمع وعن الأفكار ونفسية الأديب حتى أنهم لا يعترفون بالبعد التطوري للأدب "البعد التاريخي".

[1] عدنان النحوي : الأسلوب والأسلوبية، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط(1) ، 1999م، ص40.
[2] د. رجاء عيد : البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، منشأة المعارف بالأسكندرية، جلال حزى وشركاه، 1993م، ص56.
[3] د. رجاء عيد : م ن، ص57.

4- يرى البنيويون أن الأدب كجسد لغوي واحد متكامل أو عبارة عن نظام من الرموز يجب فهمها وفك حيثياتها دون النظر إلى جوانبها الخارجية.

لهذا أعيد وأكرر أنهم يرفضون البعد الذاتي والاجتماعي للأدب ويركزون على الواقع الألسني للجملة التي تدرس وفق المستويات الثلاثة "الصوتية-التركيبية-الدلالية".

5- تعمل البنيوية في كل دراسة أدبية بعملية "اختزال" أو تخليص"[1]؛ أي تخليص النص من الذاتية والاجتماعية، وبعدها تتفرغ للدراسة على المستوى الإيقاعي والنحوي والأسلوبي.

6- اكتشاف بنية النص وذلك من خلال التركيز على إظهار المستويات النحوية والإيقاعية وكذا الأسلوبية "كأن نحلل الصوت من خلال إظهار الوقف والنبر في النثر أو إظهار الوزن والقافية في الشعر وفي تحليل التركيب مثلا تدرس الجملة من حيث طولها وقصرها وأركانها وخاصة المبتدأ والخبر وعلاقة الصفة بالموصوف، ودراسة مختلف الروابط ومختلف استعمالاتها كالواو، والفاء، وثم، أو إما... إلخ"[2].

7- النظرة الأدبية للمتلقي ذلك باعتباره الكاتب الفعلي للنص بشرط أن تكون أدبية المتلقي محدودة في الإطار الداخلي للنص لأن هناك قراءات عديدة للنص الواحد، وبذلك ظهور نصوص كثيرة لهذا النص، فهي تلغي الزمكانية وكذا الذاتية والاجتماعية عن النص.

***لمحة لما بعد البنيوية "البنيوية الجديدة"**:

ومن خلال الموجز الذي قدم على البنيوية خاصة الأدبية أجد أن هذا المنهج كباقي المناهج له إيجابيات وكذا سلبيات وهو قادر على تحليل الظواهر اللغوية في مستواها التزامني الخاضع نوعا ما للثبات لكن من سلبياته أنه ينفي أهم شيء في العلوم الإنسانية وهو التاريخ الذي لا ينفصل عن نشاطات الإنسان، حيث لا يمكن أن نجرد العمل الأدبي

[1] سند تكويني خاص بمادة الغة العربية وآدابها لأساتذة التعليم الثانوي، جويلية 2000، ص12.
[2] س ن، ص12.

من مقامه وسياقه وكذا تأثيراته الخارجية من مؤلف وظروف اجتماعية وسياسية...، ولا يمكن أيضا أن نجرد اللغة من وسيلتها التواصلية.

هذا ما أدى إلى ظهور فترة تسمى بـ "ما بعد البنيوية" أو "البنيوية الجديدة" والمتمثلة خاصة في (السيميائية وكذا التفكيكية) والتي عملت على معالجة نقائص الفترة الأولى، لهذا وجدت هذه البنية ترتبط كثيرا في الدراسات اللغوية بالخطاب على أنه الجانب الروحي والحيوي للعمل الأدبي وعلى أنها –البنية– الجانب المادي المجرد له.

وهنا أختم بـ "**جاك ديريدا– J. Derrida**" "1931–2004م" الذي انتقل من البنيوية إلى التفكيكية و التي تعتبر –كما قيل قبلا– من أهم الحركات لمرحلة ما بعد البنيوية باعتبارها نقلة مهمة للبنيوية في مرحلتها الأولى.

5. مفهوم التحول

6. بدايات التحول في الخطاب الشعري

عند الجيل الجديد

1.6- التحول والرؤية الشعرية

2.6- تحولات الشعر الجزائري

3.6- الشعر الجزائري المعاصر

- تعريف الحداثة

- الصوفية

- أسباب التغيرات

4.6-تطـور العلاقة بين الأداء الشعري

و الموقف الاجتماعي و الإسلامي

إن للزمن أثر كبير في إحداث التغيير السريع للدلالات اللسانية بكيفية أقل أو أكثر حيث هناك دلالات تثبت وأخرى تتغير و"الدلالة تكون في حالة تغيير وتبدل لأنها تستمر وتتصل، والذي يتغلب ويسود في كل تغير هو دوام الأصل القديم"[1]

5. *تعريف التحول والتغير :*

إن مبدأ التغيير والتحول الدلالي يتأسس أساسا على مبدأ الاستمرار فعندما نتحدث على التحول يقودنا ذلك إلى التفكير إما في التغيرات الفونيطيقية الصوتية الطارئة على الدال وإما التغيرات في المحامل والمعاني التي تلحق تصور المدلول لكن "هذه النظرة قاصرة وغير كافية –وأيّا كانت عوامل التغيرات وأسبابها سواء أثرت فرادي أو مجتمعة متحدة– فإنها تؤدي دائما إلى تحويل العلاقة بين الدال والمدلول"[2].

وكمثال على ذلك نجد اللفظة اللاتينية "**Necare**" الدالة على القتل أصبحت في اللغة الفرنسية تدل على فعل الغرق "Noyer" بالمعنى المعتاد.

فالتغيير والتحول هنا كلي من الناحية السمعية الصوتية وكذا التصورية هذا مقارنة مع الكلمة اللاتينية "**Necare**" حتى وإن كان التغيير جزئي مقتصرا على الدال فإنه بالضرورة يقود إلى تحول وتبدل العلاقة بين الدال والمدلول.

نجد أن هذا التحول والتغيير أمر لابد منه في اللغة سواء أكان وقعه على الدال أو المدلول، فالتغير والتحول كلاهما يؤدي بالضرورة إلى تحول العلاقة بينهما لهذا ألحّ "سوسير"على اعتباطية الدلالات بمعنى لا قانون ولا ضابط يضبطها وإنما ضابطها هو مجموع الناس "العقل الجمعي" وما اتفقوا عليه تحت تأثير جميع الفاعلين الذين قد يمكنهم أن ينالوا إما من الأصوات وإما من المعاني، وقد كان هذا التطور محتوما، فلا يوجد مثال واحد للسان قاوم هذا التطور الحتمي"[3].

من هنا لا يصدق كل من يدعي أنه بإمكانه أن يضع لسانا ثابتا ومستقرا.

---

[1] فرديناند دي سوسير : محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة : عبد القادر فنيني، مراجعة : أحمد حسني، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 1987م، ص96.

[2] فرديناند دي سوسير : م ن، ص97.

[3] فرديناند دي سوسير : م ن، ص98.

"إن استمرارية الدلالة في الزمان باقترانها بالتغيير والتبدل داخل الزمان هي مبدأ لعلم الدلالة العام"[1].

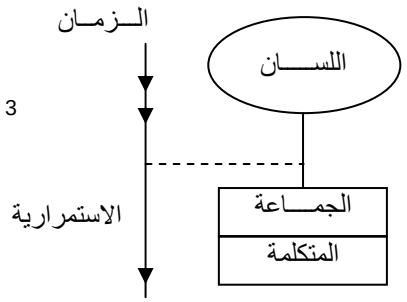
إن اللسان متعلق بمجموعة بشرية "جماعة متكلمة، هذه الجماعة خاضعة لتأثيرات خارجية خاصة اجتماعية وثقافية تسمح بدخول ألفاظ جديدة أو حتى تغيير ألفاظ كانت مستعملة، من هنا يتأكد أن اللسان لا يكون حيّا فقط وإنما يكون متمتعا بالنمو والتطور"[2].

فاللسان له علاقة بالزمان والجماعة المتكلمة هذا ما يجعله خاضعا لمبدأ التغيير والتحول حسب الزمن الذي تعيشه الجماعة المتكلمة.

فكلاهما (الزمان والجماعة المتكلمة) لا يمكن لهما الانفصال عن اللسان فلو كان اللسان في معزل عن الجماعة المتكلمة به كافتراضنا شخصا يعيش لوحده فمن الممكن أننا لن نلاحظ أي تغيير، كما أن الزمان لن يؤثر عليه.

هذا نفسه نلاحظه لو أننا اعتبرنا الجماعة المتكلمة بمعزل عن الزمان لن نرى أيضا أي قوة اجتماعية محدثة للسان.

والمخطط التالي يؤكد صدق ما نقوله :



من هنا يتأكد أن مبدأ الاستمرارية ينفي الحرية على اللسان فهو خاضع للجماعة المتكلمة المتماشية مع زمنها، فمبدأ الاستمرارية مبدأ يقتضي بالضرورة التغيير وهو ما نعني به تحول العلاقات ونقلها قلّ ذلك التحول أو كثر.

[1] فرديناند دي سوسير : محاضرات في علم اللسان العام، ص99.
[2] فرديناند دي سوسير : م ن، ص100.
[3] فرديناند دي سوسير : م ن، ص101.

6. ***بدايات التحول في الخطاب الشعري عند الجيل الجديد*** :

إن الخطاب الشعري في معظم تعريفاته عبارة عن نص جاهز والنص فضاء مفتوح على عدة احتمالات أو تأويلات تتجاوز بذلك اللحظة الأنية فهو مشاهدة نورانية استشرافية لها لم تكتشف بعد، للوصول بذلك إلى جوهر وروح الفكر الفياض.

فالنص الحداثي لا يسعى إلى تحليل وتفسير الأشياء بل يسعى إلى اكتشاف عوالم المجهول فهو "يطلق سهما ناريا في قلب الليل أو في قلب المجهول ليثير القلق الذي ليس بعده قلق (...) فبعدما كان الشعر تعبيرا عن العالم أصبح يتكلم العالم"[1].

فالنصوص الأدبية خاصة الشعرية أصبحت تحدث حميمية وجدانية بينها وبين المتلقي الذي يفسح المجال أمام الاحتمال والاستكمال.

هذا ما يسمى "بالتأويل" أو "الرؤية" هذه الأخيرة التي قامت بتحطيم قانون الدلالة في القصيدة الشعرية لأن الرؤيا بطبيعتها لا منطقية تخيلية.

1.6-التحول والرؤية الشعرية :

إن الرؤية تساوي الكشف في بحثها عن اليقين والذي يعتبر غاية العمل الإبداعي حيث أن الغرض من هذا اليقين إحداث حالة قلق مستمر تنتقل من الشاعر إلى المتلقي كما قال "نزار قباني" (الشاعر يشغل عود ثقاب وينصرف).

مما أدى إلى تحول الخطاب الشعري عامة والجزائري خاصة من شعر تلقيني مباشر إلى شعر إثارة واستفزاز للقدرات المعرفية –بالطبع للقارئ– مؤديا إلى لحظة دهشة تثار في المتلقي.

[1] محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في لحظات الشعر الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ص17.

هذا الأخير الذي لا يقف مكتوف اليدين وإنما يعيد بناء نص آخر وفق رؤيته وتأويلاته لأن الخطاب الشعري بعد التحول أصبح عبارة عن شيفرة إشارية لها قواعدها الخاصة، وقدرتها على فصل العلاقة بين اللفظة ومعانيها القاموسية لتستأنف دلالات ومعاني جديدة تستقيها من بنائها النصي الخاص.

بالطبع هذا ما يحتاجه شعرنا الجزائري المعاصر خاصة في مهده، فالنبض الفكري التأويلي للقارئ من شأنه أن يغذي أوردة النص جماليا بدلا من الاستقراء المباشر المألوف سابقا.

لهذا فالخطاب الشعري عامة والجزائري خاصة يقوم على تعزيز القراءات التأولية داخل البنى التركيبية للنص .

2.6- ***تحولات الشعر الجزائري***:

تكمن شعرية النص في إنتاج المعنى وما يدمج فيه الشاعر مع عالمه الكشفي، هذا ما يسمح بوجود قراءة تأملية إبداعية تعيد بناء نص آخر "نتيجة لاختزال التساؤلات التي تحملها دلالة النص الأول(...) وهو الأمل المنشود لكل نص يرغب إلى أن يزعزع كيان الذات ويداعب ذائقة المتلقي فيما يخلفه من قارئ جديد بولادة جديدة"[1] حيث أصبح النص (يتكلم العالم) هذا ما جعل الشاعر الجزائري المعاصر يبحث عن التغيير والتحول ذلك لأنه أصبح يشاهد الأشياء بعين الفكر، ينظر إلى ما هو حوله بتمعن وتدقيق فكري دون شهوات أو أحاسيس غير مضبوطة، ما دفعه لرفع دعوة شعارها التجديد والتغيير (تحديث النص الشعري).

[1] عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، دار الوصال، الجزائر، ط(1)، 1994، ص3.

لكن هذا لم يمنع الشاعر المعاصر من استلهام الماضي والانجذاب للتراث ذلك بالعمل على تأكيد مصدر الرؤيا الذاتية للتعبير على العالم الباطني الداخلي، وذلك من خلال الاستجابة الوجدانية لمخزون هذا التراث البشري.

ومن ثمة فارتباط الشاعر الجزائري المعاصر بتراثه دليل معرفي يقيني لإعادة تركيب هذا الموروث وبعثه من جديد بما يتناسب ومقومات وجودنا والدراسات الحديثة المعاصرة.

3.6- ***الشعر الجزائري المعاصر:***

عاش الشعر الجزائري عدة مراحل منذ نشأته، وكانت أولى هذه المراحل مرحلة تقليد ومحاكاة متأثرا بالثقافة المشرقية حيث نسج الشعراء قصائدهم على منوال القدامى "شكلا".

فالقصيدة العمودية كانت قالبا يفرغون فيه تجاربهم النقدية، لكن المضمون موافق لواقعهم.

كان أول جيل كتب أحرفه من ذهب في تاريخ الأدب الجزائري "جيل الثورة" وأطروحته عن الوطنية والواقع الاستعماري المرير.

وفي بداية مرحلة الاستقلال ونهاية الستينيات لاحظنا جفاف الأقلام وقلة العطاء وأن الأدب بصفة عامة والشعر بصفة خاصة وقف وقفة صدمت منتظر ومترقب للجديد ذلك لقلة دوافع الكتابة، فبدأ الكثير من الأدباء يعيدون ويجترون ما كان موجودا على الساحة الأدبية وهذه حالة طبيعية لشعب عانى الاستعمار مدة قرن ونصف تقريبا وكأنه في حالة تيهان وفراغ بعد الاستقلال مباشرة.

لكن في السبعينيات نبضت الحياة في الأقلام الجافة فبدأت القرائح بالنتاج تحت لواء الإيديولوجية التي طغت على الجانب الفني –بحكم سياسة الحزب الواحد– إذ "جففت الإيديولوجية كل ما كان فيه من ماء الشعرية ونفضته لنا عاريا إلا ما يستثنى"[1].

والشاعر في هذه الظروف مؤدلج وكأنه عاد إلى عصر الانحطاط الذي عمّ فيه الضعف والخمول وكذا الصنعة اللفظية على أن القوالب جاهزة يعيد ما كان موجودا بزيادة زخرف وتكلف من أجل التغني للسياسات المسيطرة آنذاك، هذا ما أدى إلى ضعف قريحته الشعرية ورجوعها إلى الوراء، حيث لم يستطع شاعر السبعينيات أن يجد نفسه وأن ينطلق في سماء الإبداع الفني، فأصبح "مجرد متحدث فقط ينقل حكايات الواقع بأسئلة الإيديولوجي المباشر لا بأسئلة الإبداع والفن"[2].

وبظهور النهضة الأدبية العربية "في أوائل الأربعينيات التي قلبت كيان الشعر العربي عمل الشعر الجزائري أيضا على قلب موازين ضوابطه الشعرية، مما أدى إلى وجود صراع رهيب بين المؤيدين للجديد أو بالأحرى "المجددين"، والرافضين له "المحافظين" فلم تكتمل التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر إلا في الثمانينيات.

لو نظرنا إلى تاريخ الجزائر من الناحية الاجتماعية والسياسية خاصة في فترة الثمانينيات نجد أن هناك حركية من الشباب حاولت التملص من قيود السياسات المسيطرة باحثة عن حرية فكرها وآرائها.

هذا ما انعكس على روح الشعر في هذه الفترة والتي تعد مرحلة التحول والتغيير، إذ تصاعدت الأشكال الفنية الحديثة الجديدة، ونقصت وتراجعت الأشكال القديمة، هذا الجيل الجديد الذي آمن بضرورة تبني أدب يتماشى ويناسب وقته الراهن إذ ومع "نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات والتحولات التي طرأت على البنى الفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية

[1] عبد المالك مرتاض : معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2007م، ص549.
[2] عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، مطبعة هومة، الجزائر، ط(1)، 1998م، ص09.

وما ترتب عنها عرف المشهد الشعري الجزائري –خاصة– عدة تحولات في البنية والشكل وظهر خطاب شعري يواكب التغيرات والتحولات في الجزائر والعالم العربي، مع جيل جديد أظهر تحكما في الأداة الفنية، وبعدا عن الشعاراتية والتبعية للآخر –السياسي– مستفيدا من الموروث الشعري السابق ومحاولا التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذاتية والوطنية"[1].

وتعد هذه الفترة –ما بين الثمانينيات والتسعينيات– من أخصب الفترات الشعرية "عطاء شعريا في القرن العشرين، إذ برز فيها أكثر من أربعين شاعرا وشاعرة، وإذا كانت فترة الستين والسبعين بتبني القضايا الإيديولوجية أساسا في الكتابات الشعرية، فإن هذه الفترة كثيرة التنوع في الأفكار والقضايا المطروحة (...).

وأكثر من ذلك فإن شعراء الثمانين والتسعين لا تجمعهم جامعة واحدة كما كان الشأن في الفترة السابقة لعهد الاستقلال"[2] حيث "كانوا يحملون بذور تجربة حداثية فكرا وكتابة"[3] بمعنى حب التغيير

فوظف هذا الشاعر المبدع المعاصر لغة بسيطة متداولة تكمن صعوبتها –إن كان احتمال الصعوبة واردا– في الخلفيات الفكرية الفلسفية والمنطقية وحتى الصوفية، على الرغم من توظيفها سالفا - خاصة في شعر الأمير عبد القادر- إلا أنها وُظفت بآليات حديثة وأساليب فنية جديدة ندخلها حيز ما يسمى بالحداثة.

- تعريف / لحداثة:

وهي ممارسة شعرية و بحث عن الحقيقة، حيث تربط صاحبها ارتباطا وثيقا بالجديد الذي بإمكانه أن يساعده على قضاء حاجاته الكثيرة والتي ربما أصبحت لا تنتهي في

[1] فاطمة سعدون : جماليات الخطاب الشعري في "معراج السنونو" لأحمد عبد الكريم، ماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 2007-2008م، ص4.
[2] فاطمة سعدون : م ن، ص ص4-5.
[3] محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص22.

عصرنا حيث تعد هذه الفترة المهمة هي محور الانطلاقة الشعرية الجزائرية نحو الحداثة جاءت من أجل الارتقاء بمستوى القصيدة من حيث المبنى وكذا المعنى بحثا عن الذات والمكانة اللائقة بها.

وراح الجيل الجديد يتحدث عن "**الأنا**" ليصل إلى "**الأنا الآخر**" عكس جيل السبعينيات المؤدلج للاشتراكية.

حيث يمكن ملاحظة الفرق الشاسع بين شعر الشباب وبين سابقيه من الشعر الجزائري فهو ليس الثوري بنزعته الوطنية ولا الإيديولوجي المسير بأبعاد سياسية وثقافية ولغوية إنما هو حداثي، حيث أن التجديد لم يقتصر على الشكل فقط وإنما أقحموا حتى في لغتهم الدراما والرمز والأسطورة...

وإن بحثت عن جذورها –الحداثة– على أنها تغيير وتجديد وذلك بالتوفيق ما بين السائد والقديم كمحاولة لتجاوزه وتعديله وجدناها ضاربة في التاريخ منذ أن حمل "أبو نواس" في العصر العباسي راية التغيير والتجديد وذلك بكسر عمود الشعر القديم.

ولعل هذه الدعوات العباسية لمثل هذا التغيير والبحث عن الجديد الموافق للعصر وظروفه المختلفة سواء على يد"أبي نواس" أو غيره فهي من صميم الحداثة كما "أن محاولة المدرسة الفيضية الصوفية تجاوز التفاسير المقدمة سلفا بخصوص النص القرآني، ومحاولتها تقديم البديل المرجعي في عملية الكتابة يعد من صميم الحركة الحداثوية التي نشأت متأخرة لدى الغربيين"[1] وهي تؤمن بأن "المرء يبصر بقوة البصيرة مالا يراه بحدة البصر"[2].

[1] محمد كعوان : الرؤيا الشعرية وأفقية التأويل، ص20.
[2] محمد كعوان : الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر –وفعاليات التجاوز-دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث ،جامعة قسنطينة-الجزائر،2005-2006م،ص ب من المقدمة.

وقد كانت هذه التجربة الشعرية الجزائرية الحداثية دفعا نحو التطور، فالقصيدة لم تعد مجرد نص يستدرج القارئ بين أكنافه بل أصبحت تقحمه في العمل الأدبي كمؤلف جديد له من خلال استنطاق أفكاره وتأويلاته.

وقد كان للتراث القديم الدور الكبير في بعث هذه الحداثة نحو الأمام، فالشاعر الجزائري المعاصر مؤمن بأدب راهن يتبنى القديم "الأصالة" ومتفتح على الجديد "المعاصرة".

ومن بين صور هذا الإيمان أننا وجدنا للشاعر الواحد قصائد منظومة في الطراز القديم وكذا في الجديد "الشعر الحر" هذا ما جسده شاعرنا "**يوسف وغليسي**".

وما يؤكد أيضا تأثر هذا الجيل الجديد "**بالصوفية**".

- ***<u>الصوفية في الشعر المعاصر</u>*** :

أسهمت الصوفية إسهاما كبيرا في التأثير على الخطاب الشعري عامة والجزائري خاصة أمثال : "**شطحات الحلاج**" و"**ابن عربي والسهروردي...**" ما ساعد على بعث عملية التجديد والتغيير وبذلك التحول ورفض النمطية والانطواء على الثابت السكوني أدى إلى بروز الكثير من الشعراء الجزائريين المعاصرين أمثال : "**عثمان لوصيف**"، "**مصطفى دحية**"، "**عبد الله حمادي**"، "**أحمد عبد الكريم**"، **الأخضر فلوس**"، "**عبد الله العشي**"، **محمد مصطفى الغماري**" ومعهم شاعرنا "**يوسف وغليسي**".

فقد ساعدته –الشاعر– على الخروج من التقليد والاجترار والانغماس في الثرثرة إبان السبعينيات.

فالصوفية نقلت النصوص الأدبية خاصة الشعرية من "مفهوم الصناعة إلى مفهوم التعبير عن التجربة.

فالصوفية كتجربة شعرية عند الجيل الجديد "شكلت لديهم طريقة للعودة إلى الأصل وحقلا واسعا يمدهم بصور جديدة وجماليات مختلفة تعيد شعرية الشعر.

لذا فإن "محاولة التثبت بالتصرف كمفهوم فلسفي وفكري وإبداعي في خطابنا الشعري العربي المعاصر، هي محاولة واعية للعودة إلى الذات واستكناه مواطن القوة في فكرنا وعقيدتنا وجماليات القول الفني"[1].

- ***أسباب التغيرات***:

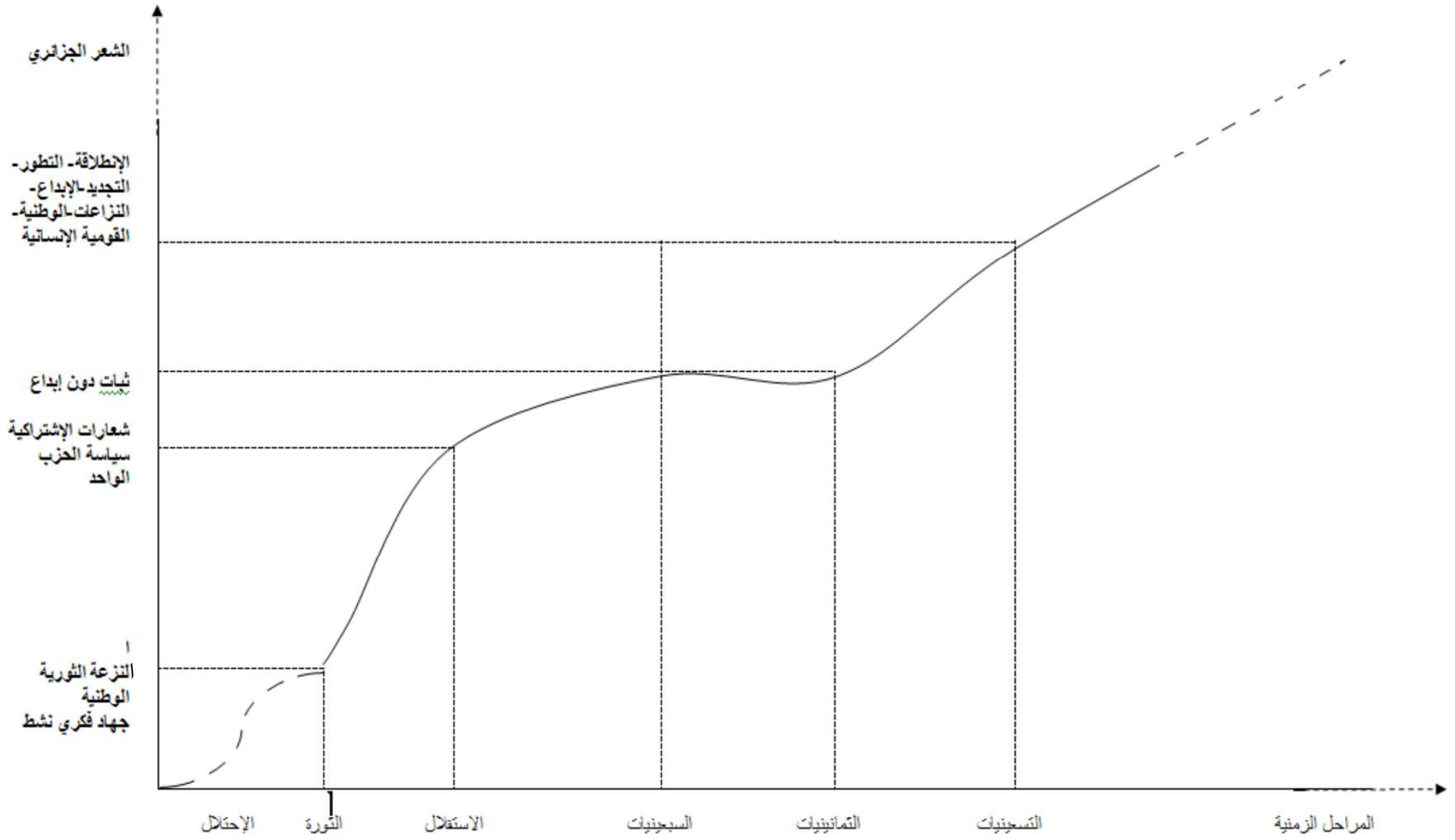
من هنا تأكد أن النص الشعري الجزائري قد تأثر بعوامل كثيرة جعلته يحيد عن النظام القديم ويعمل جاهدا على تجاوزه وذلك بالبحث عن الجديد المتجدد بالظروف التي ينمو ويترعرع فيها، ومن بين هذه التأثيرات:

1- التأثر بالتيار الصوفي القديم بقالب مستحدث.
2- البحث عن التغيير من أجل التماشي مع الواقع "قضية الالتزام الشعري".
3- التأثر بالكتابات الغربية وكذا العربية المشرقية والتأثر بالتقنيات الحديثة والمعاصرة في كتابة القصائد.

هذه الدعوة إلى التجديد كانت بالنسبة لهم عبارة عن مجازفة يسعون من خلالها إلى الإبحار في عوالم النور والتجديد والتحديث.

والرسم البياني التالي يبين تطور النص الشعري الجزائري:

[1] محمد كعوان : الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر -وفعاليات التجاوز- ،ص ب من المقدمة.



رسم بياني للشعر الجزائري بدلالة المراحل الزمنية

ومن خلال هذا الرسم أجد أن التغيير و التجديد في حالة تقدم مستمر على يد الجيل الجديد الذي حمل على عاتقه لواء التطور والتحديث من أجل تجاوز المألوف المتداول للتميز والتفرد .

4.6- ***تطور العلاقة بين الأداء الشعري والموقف الاجتماعي والإسلامي*** :

إن التطور الملحوظ في القصيدة الجزائرية المعاصرة من ناحية البنية الأدبية أدى بدوره إلى تطور اللغة والصورة الأدبية نتيجة تنوع ثقافات هذا الشاعر المعاصر واطلاعه على نماذج شرقية وغربية متطورة ساعدته كثيرا.

فرغم اختلاف القوالب الشعرية ما بين العمودية والحرة إلا أنها تشترك في التعبير عن نفسية الشاعر اتجاه القضايا الوطنية والإنسانية وقضايا الأمة الإسلامية لاسيما النص الشعري الجزائري الذي "خرج عن كثير من التقاليد التي كانت تحكمه في شكله ومضمونه"[1].

حيث أبدع الجيل الجديد لنفسه أشكالا جديدة يتجارب حديثة تناسب عصره وواقعه.

والمتتبع لخطوات الشعر الجزائري المعاصر عبر الفترات الزمنية السابقة الذكر يجد ارتباط الشاعر بواقعه أصبح أمر محتوما وذلك بنزعته الالتزامية أمام نفسه وأمام واقعه.

فقد أصبح الشاعر مؤدلجا لمطالب الجماهير الكادحة في خلق وسائلها التي تعبر بها عن طموحها الروحي والثقافي ،فهو اللسان الخطيب على أفواه تلك الجماهير يستجيب لألالمها ولأفراحها .

[1] عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري، المعاصر، (شعر الشباب نموذجا)، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1998م، ص ص 108،109.

لهذا وجدنا حضور الكثير من المواضيع التي أصبحت من مستلزمات الواقع، يجب الخوض فيها مثل القضية الفلسطينية والعروبة وقضايا أخرى جعلت العلاقة بين الأداء الشعري والموقف الاجتماعي والإسلامي متينة.

ومن بين أهم هذه الموضوعات التي وثقت هذه العلاقة ما يلي:

<u>شعر الطبيعة</u> :

فقد تناول الشاعر القديم هذه الطبيعة للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره واصفا بذلك مظاهرها المختلفة من أمطار ورياح وسحب... إلا أنها الآن أصبحت إلى أنها الآن أصبحت هي التي تصف هذا الشاعر مما جعلها رمزا صوفيا يعمل به للوصول إلى الذات وتحقيق الوجود حيث اهتم بها هذا الجيل وأعطاها صبغة إنسانية متخذا من نماذجها حالة شعورية وتأملية تتقاطع مع مستواه الفكري والموضوعي.

ويعتبر يوسف وغليسي نموذجا لهدا الجيل فقد وظف هدا العنصر بقوة من خلال مكوناته الأساسية (الريح،الشمس، النخلة،الصفصافة...) من أجل التعبير عن الذات وبدلك التعبير عن الآخر الذي أصبح جزءا لا يتجزأ من ذات المبدع المعاصر ،ويتجلى دلك بقوله في تراجيديات الزمن البغدادي":

أقسمت أن تروق الصحراء في وطني وأن تلوح نجوم في دياجينا!

الريح تعصف والصفصاف يرتعـــــد والرعد يقصف والأجواء تنقلب[1]

وكذلك في تجليات نبي سقط من الموت سهوا حيث يقول :

واقف .. أستعيد بقايا الجراح ...

في خريف الهوى .. عند مفترق الذكريات

كصفصافة صعرت خدها للرياح !

[1] يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، مجموعة شعرية،دار إبداع ،ط 1 ،1995 ، الجزائر ص41.

⋮

مدحض ومليم ،فأي رياح ستحملني للسماء؟![1]

أجد أن الريح في توظيف الأول والثاني تعبير عن الأيادي الخفية الدنيئة التي أرادت إلحاق الأذى بهذه الصفصافة المعبرة عن الأصالة وروح الشعب الجزائري .

الشاعر-وبذلك الشعب الجزائري- حزين متوجع لما آل إليه وطنه من صراعات ونزاعات من أجل الذات والمصالح الخاصة.

كما أنني وجدت توظيفا آخرا لهذه الطبيعة على أنها تعبير عن الصمود الشعب الجزائري وتحديه للمصاعب والأمواج العاتية وذلك في قصيدته إعصار.

تقسم لي العاصفة الشتويهْ

بالريح.. وبالأمواج.. وبالغيم الممطر..

أن الأشجار لفي خسـر

إلا ما آمن بالجذر الضارب

في الأعماق.. [2]

هذا الإعصار والعاصفة الشتوية مع الريح الفعال سيعملون على التغيير وغسل غبار الظلام بالغيم الممطر.

فالشاعر ابن بيئته يتحدث على لسان هذا الشعب الذي مل الموت والقتال دون سبب في وطن سقيت أرضه من دم الشهداء الطاهر.

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، شعر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة –الجزائر،2000، ص ص14،22.
[2] يوسف وغليسي :تغريبة جعفر الطيار، ص 65.

- ***الشعر الصوفي:***

إن التجربة الصوفية تجربة لغوية متميزة ومتفردة خاصة بكل شاعر، فهي تنطلق من دخائل هذه التجربة لتصل إلى النورانية المرجوة، فقد وضع الجيل الجديد هذه الآلية من أجل إحداث الدهشة في المتلقي وجعله يغوص مع الشاعر في تجربته الشعورية التي يريد من خلالها الوصول إلى الذات.

وقد جسد الشاعر ذلك من خلال استحضار الكثير من الشخصيات الدينية- خاصة في مجموعته الثانية تغريبة جعفر الطيار-أمثال جعفر الطيار-جموع الأنبياء محمد-عيسى-يوسف.....عليهم السلام .... للتعبير عن المحنة السوداء لتلك العشرية وما عناه هدا الشعب من شتات وتغريب في الأوطان.

وحضور الجانب الديني كان لغرض الكشف والتنفيس عن ذات الشاعر المعذبة اليائسة لحال وطن عاش الوحدة والحب أثناء الثورة وبتحقيق الاستقلال ضاع حلم التواصل والاستمرارية،وهي في الوقت نفسه ذات الشعب وروحه المعذبة الخائفة من المجهول.

إلا أن هذا الشعب الذي لم يرض بالوضع الراهن حيث أراد التغيير من نبع حب الوطن وقوة الشخصية الوطنية دلك من أجل إفشاء السلام والخير في كامل أرجاء الوطن لقول يوسف وغليسي في "حلول":

أنا أنت.. وأنت أنا!

أهواك لأني منك،،

وأنك مني

أنا حلاج الزمن..

لكن،،

ما في الجبــة

إلاك أيا وطني! [1]

وكذلك في " قدرٌحيث يقول:

مهما أسافر في امتدادات

المعارج،،

أو تضاريس القمر،،

لابد من وطني..

وإن طال السفر!.. [2]

فليس غريبا إذن أن يكون الموروث الديني مصدرا أساسيا من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون واستمدوا منها شخصيات تراثية عبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة

- ***شعر المرأة :***

لو تصفحنا تاريخ حضور المرأة في الشعر العربي لوجدناها موجودة وحاضرة بظهور هذا الشعر، فقد كانت تمثل الجانب الحسي الجمالي المادي الذي يثير غريزة الرجل، لهذا قام ووصفها في أشعاره لما تحمله من جمال جسدي وروحي إلى أن أصبحت في شعرنا الحالي رمزا صوفيا يتوحد فيه الشاعر مع الذات الإلهية وكأنها حبل وصال ما بين الشاعر والدرجة النورانية التي يريد أن يرتقي إليها.

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، ص 61.
[2] يوسف وغليسي :تغريبة جعفر الطيار، ص 67.

فالشاعر في حديثه عن الأنثى بمختلف أدوارها يجسد حالة انفصال عن العالم الأرضي (المادي) ليتعلق بالعالم اللامرئي فهي " الحلم الواعد والتوحد المطلق والسمو على الواقع (بعد باطني لا مرئي) إلى جانب عيونها التي تغزل بهما الشاعر (بعد ظاهري مرئي)"[1].

فالشاعر بصفة عامة عندما يهرب للمرأة إنما يعبر عن نفسه المنكسرة والمتوجعة من واقعه المعاش لهذا يحب أن يعيش الطهارة والحب النقي مع هذه الأنثى داخل تجربته الشعرية.

كما صور بها روحه المتمردة الرافضة للوضع الراهن والتصميم والصمود أمام الرياح العاتية.

والصور أصدق تعبيرا على أن هذه الصفصافة ذات امرأة تحاول أن تصمد أمام الريح وهي منجاة إلهية على أن يفك أسرى أرواح أبنائها المقيدين بالظلم والظلال.

لهذا وجدناه شبه الوطن بالأم الحنون التي تحتاج أولادها للصد والرد على الهجمات الخارجية وكذا الداخلية.

[1] عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص103.

حديث
الريح والعصفاء

لقوله في قصيدة " **تساؤل**" :

تساءل أبناء أمي حيارى

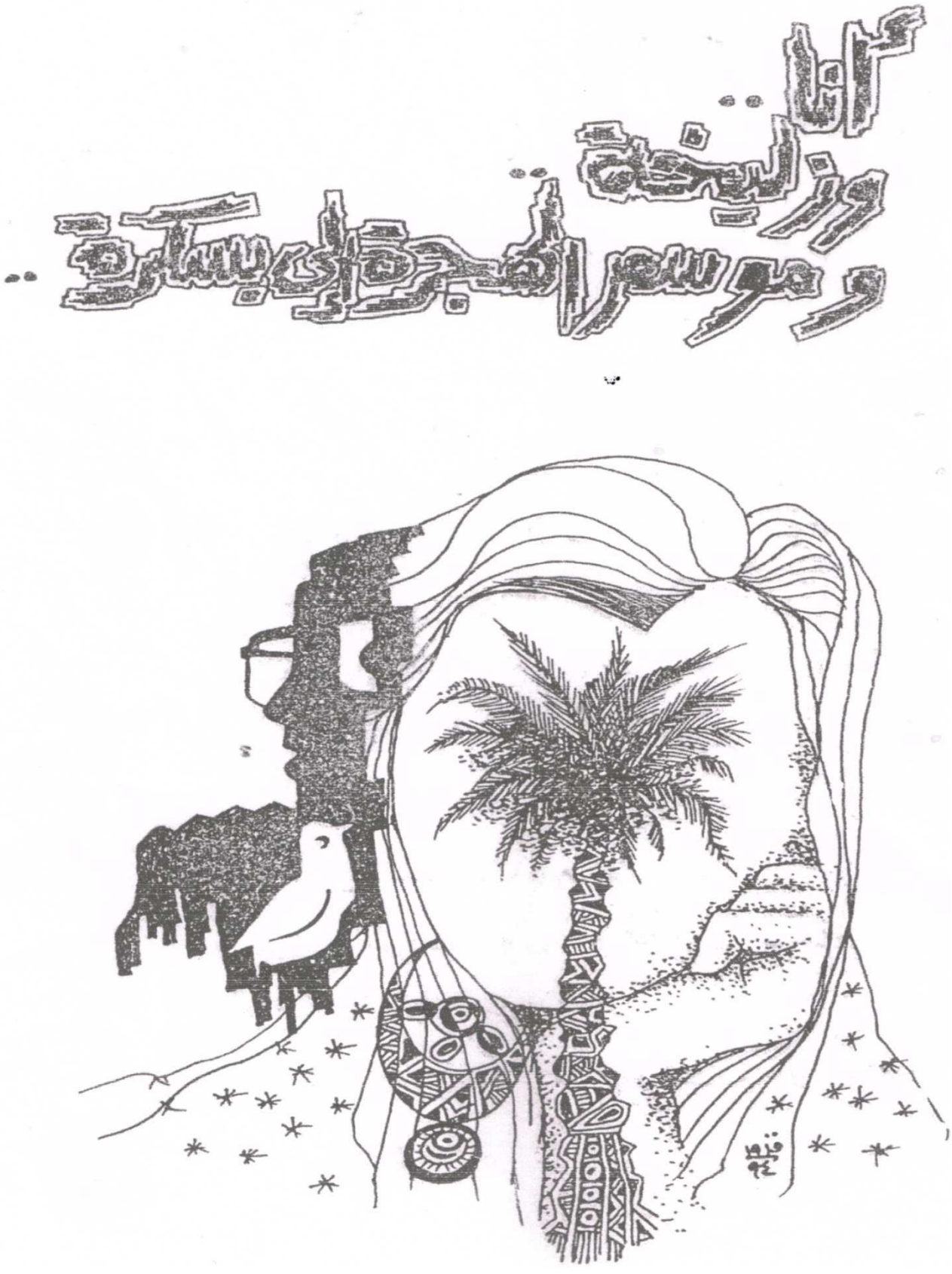
غداة رأونا ندافع عن عرضها!..[1]

فالمرأة هي الحب ،هي الحنان ،هي الصدق والعطاء ،هذه الأحاسيس التي يبحث عنها كل فرد جزائري يريد السلم والسلام لوطنه الأم .

أما إذا عرجت على قصيدته "أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة "من مجموعته الأولى **أوجاع صفصافة في موسم الإعصار** أجد أن التشكيل الفني لها كان أصدق تعبير من الكلمات.

هذه زليخة التي نجدها حائرة تضع يدها على خدها وحمامة بيضاء أمامها ونخلة في وجهها ، فهي تبحث عن من يرشدها لسلام وخير لأنها امرأة أصيلة حرة كالنخلة ،هي التي ناضلت وجابهت المستدمر بكل قواها،فكيف لها الآن أن تحيا النزاع والخيانة ؟ وأن تعيش في بركة دماء أبناءها الأبرياء ؟

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، ص 61.


أنا
وزليخة
وهو سعر أكبر قلادة بيعت في

- ***قضايا اجتماعية وإنسانية أخرى:***

إن الشاعر هو الكاشف المتحسس لمشكلات الحياة وقضايا الإنسان من حوله، يتأثر بها فتثار قريحته ليصبح لسان مجتمعه وأمته يعالج المفاسد والعوائق من أجل سعادة الإنسان وحريته.

فهو يعيش بضميره مع الآخر يحس به، يفرح لأفراحه ويحزن لأحزانه لهذا وجدنا طابع الحزن والألم يطغو على الشعر المعاصر لأنه واقعي ملتزم بقضايا مجتمعه وأمته.

فارتبط الشعر بفكرة النضال مند حلول الغزو و الاستدمار في بلادنا وذلك من أجل التحرر وإثبات الذات المتمثلة في الأصالة العربية ،لهذا ظهرت أشعار ثورية نضالية ويعتبر **مفدي زكريا** الرائد الأول لها مع جماعة أخرى **كصالح باوية** و **محمد العيد آل خليفة** وغيرهم بنزعة ثورية قوية كان وقعها وقع الرصاص وأصعب منه .

وإلى جانب هذا تغنى الشاعر الجزائري بعروبته منذ الثورة وذلك لإصرار الطرف الآخر على أن الجزائر قطعة فرنسية زاد من الجموح والإلحاح على الأبيات والقوافي بعمق.

فقد حاولت فرنسا أن تلغي شخصية الجزائري وعروبته من خلال الأكاذيب والتمويهات حتى أنها منعت الدراسة باللغة العربية إلا نادرا لهذا نجد المشرق العربي كان يجهل الكثير عن الجزائر بسبب الدعاية الفرنسية وكذا عدم اهتمامهم بالمغرب العربي .

إلا أن الشاعر الجزائري استطاع أن يثبت ذاته وعروبته من خلال أقلامه صاحبة الإرادة الفولاذية واستمر هذا إلى الجيل الجديد على لسان هؤلاء المبدعين لقول **يوسف وغليسي** في تغريبة جعفر الطيار:"

أهلا وسهلا بالفتى العربي ..[1]

وكذا في " تجليات نبي سقط من الموت سهوا ":

إنني العربري الشهيد الذي لم يمت [2]

والعربري نسبة لعروبته وبربريته المغاربية [3]

فهو هنا يتحدث من باب قوميته ووطنيته، للتأكيد على أنه جزء لا يتجزأ من الوطن العربي (الشعب الجزائري) .

و مما زاد من قوميته حضور القضية الفلسطينية، حيث لا يخلو هذا الشعر منها فهي قضية الحاضر المؤلم والصراع الأبدي مع اليهود.

فالشعر القومي من أهم الأسلحة المقاومة لشحن الشعور بالعزة والكرامة وحمل النفوس الأبية على الثورة ضد المستدمر الطاغية على النطاق الوطني أو القومي ،فامتزج بذلك الشعور الثائر ضد كل مستبد بحب الوطن والتمسك بالمقومات القومية .

مما جعله صاحب فكر ملتزم ومرشد اجتماعيا بحمله لواء الإصلاح والإرشاد لرفع المفاسد و المناكر من خلال عقيدته المحبة للخير والسلام و كذا الاقتداء بالسلف الصالح سواء على النطاق الوطني أو القومي .

[1] يوسف وغليسي :تغريبة جعفر الطيار، ص35.
[2] يوسف وغليسي: م ن ، ص 23 .
[3] يوسف وغليسي :م ن ، ص 23 .

7. سيرة الشاعر والمؤثرات الثقافية الأساسية في شعره

*** السيرة الذاتية والعلمية للدكتور يوسف وغليسي**

1.7- البطاقة الشخصية

2.7- المسيرة العلمية

- الشهادات العلمية

- المنجزات العلمية

3.7 - المؤثرات الثقافية الأساسية في شعره

7 . السيرة الذاتية والعلمية للدكتور يوسف وغليسي:

1.7- البطاقة الشخصية:

الدكتور يوسف وغليسي بن سعيد من الشرق الجزائري وبالضبط من مدينة سكيكدة الساحلية الجميلة جمال روح شاعرنا –روسي كادا قديما–.

من مواليد 31 من شهر ماي سنة 1970م أستاذ محاضر بجامعة قسنطينة بشهادة علمية دكتوراه دولة في الآداب وحاليا يقطن مدينة قسنطينة مقر عمله.

7-2 المسيرة العلمية:

أ– الشهادات العلمية:

نال الدكتور شهادة البكالوريا عام 1989م بتقدير "قريب من الجيد من ثانوية تمالوس الجديدة، وبعدها توجه إلى جامعة قسنطينة لإكمال دراساته الجامعية فنال شهادة ليسانس أدب عربي سنة 1993م بأحسن معدل في الدفعة ليقتحم بذلك مجال الدراسات العليا، فكانت شهادة الماجستير بتقدير مشرف جدا سنة 1996م بنفس الجامعة

إلى الدكتوراه دولة بتقدير مشرف جدا مع التهنئة وتوصية بالطبع سنة 2005م من جامعة وهران.

ب– المنجزات العلمية:

للدكتور منجزات وأعمال علمية قيّمة يشهد عليها كل من تعرض لها بالدراسة أو بالقراءة أو قدم لها من أدباء وباحثين أمثال د. محمد كعوان.

* **كتب منشورة** : وهي

1. أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، "مجموعة شعرية"، دار الهدى، عين مليلة 1995م.

2. تغريبة جعفر الطيار، "مجموعة شعرية"، ط1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين سكيكدة، 2000م، ط2، دار بهاء الدين، قسنطينة، 2003م.

3. الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، "بحث في المنهج وإشكالياته"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002م.

4. النقد الجزائري المعاصر من اللألسنية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، 2002م.

5. محاضرات في النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة قسنطينة، 2005م.

6. الشعريات والسرديات، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة قسنطينة، 2006م.

7. التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، دار الريحانة، الجزائر، 2007م.

8. مناهج النقد الأدبي، دار جسور، الجزائر، 2007م.

* **كتب جماعية** : كما شارك في كتابات جماعية كدراسات ومناقشات لبعض النقاط المهمة مثل :

1. سلطة النص في ديوان البرذخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001م.

2. النقد العربي المعاصر، المرجع والتلقي، منشورات المركز الجامعي، خنشلة، 2004م.

3. السمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الرابع، منشورات قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيصر، سكيكدة، 28-29 نوفمبر 2006م.

كذلك شارك في بعض الكتب من خلال التقديم لها منها:

1. مقدمة ديوان ملصقات (للشاعر عز الدين ميهوبي)، ط1، منشورات أصالة، سطيف،1997م، ص ص07-25.

2. مراجعة وتقديم لترجمة كتاب النقد والنظرية الأدبية (تأليف كرين بولديك، ترجمة خميس بوغرارة)، منشورات مخبر الترجمة، جامعة قسنطينة، 2004م، ص ص01-07.

3. مقدمة كتاب مفتاح العروض والقافية (للأستاذ ناصر لوحيشي)، دار الهداية، قسنطينة، 2003م، ص ص07-10.

4. مقدمة كتاب المضمون العاطفي في نشيد "قسما" للشاعر الجزائري مفدي زكريا، دراسة أسلوبية (للأستاذ خليفة بوجادي)، ط1، رابطة القلم، سطيف، 2003م، ص05-08.

5. مقدمة كتاب العجائبية في أدب الرحلات (للأستاذة الخامسة علاوي)، الجزائر، 2006م، ص.أ-و.

6. مقدمة ديوان أغنيات من حريق الحشا (للشاعر المغربي ميلود لقاح)، وجدة، 2006م، ص ص3-7.

7. مقدمة ديوان الشفاعات (للشاعر عاشور بوكلوة)، الجزائر، 2006م، ص ص5-10.

لو لاحظنا هذه المقدمات التي كلّف بها دكتورنا لوجدنا أن هناك ثقة كبيرة في قدرات ومهارات هذا المبدع الأديب من قبل هؤلاء الأدباء سواء كانوا جزائريين أو غيرهم.

* **المقالات في الدوريات**:

إضافة إلى ما سبق وجدت له مقالات في بعض المجلات كدراسات لموضوعات معينة عصرية في السرد والخطاب وكذا السيميائية وغيرهم :

1. الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي: مجلة "عالم الفكر" (فكرية فصلية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، المجلد 32، العدد 01، يوليو– سبتمبر 2003م،ص ص177–210.

2. فه المصطلح الجديد : مجلة "علامات في النقد" (كتاب دوري يصدر عن النادي الأدبي بجدة، السعودية)، المجلد 14، الجزء 55، مارس 2005م، ص ص315–328.

3. التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر : مجلة "قوافل" (كتاب دوري يصدر عن النادي الأدبي بالرياض، السعودية)، السنة 04، المجلد 05، العدد 09، 1997م، ص ص53–66.

4. هجرة المصطلح السيميائي : مجلة "الحياة الثقافية" (ثقافية شهرية تصدر عن وزارة الثقافة التونسية)، السنة 27، العدد 133، مارس 2002م،ص ص21–27.

5. سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي : مجلة "الحياة الثقافية (تونس)، السنة 28، العدد 147، سبتمبر 2003م، ص ص121–131.

6. إسلامية الرؤيا وكرنفالية التشكيل في شعر محمد علي الرياوي : مجلة "المشكاة" (فصلية تصدر عن المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية، المغرب)، المجلد 10، العدد 40، خريف 2002م، ص ص55-63.

7. إستراحة نثرية على ضعاف تغريبة شعرية : مجلة "عمان" (ثقافية شهرية تصدرها أمانة عمان الكبرى، الأردن)، العدد 71، أيار 2001م،ص ص50-53.

8. مناورات نقدية : مجلة "عمان" (الأردن)، العدد 84، حزيران 2002م، ص42-44.

9. السردية والسرديات -قراءة اصطلاحية : مجلة "السرديات (محكمة ومتخصصة تصدر عن مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة، العدد 01، جانفي 2004م،ص ص09-15.

10. تجربة الكتابة الشعرية للأطفال في الجزائر (أناشيد النصر) نموذجا : مجلة "آمال" (تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر)، العدد 66، سنة 1999، ص صص13-42.

"هذا ما يؤكد التفاتته الظريفة حتى لفئة الأطفال لأنهم شباب المستقبل وأمل الغد فتربيتهم على الإحساس والعواطف الصادقة يدفع بهؤلاء الأطفال الشعور بالآخرين والمسؤولية اتجاه أي واجب يجدون أنفسهم أمامه مستقبلا.

11. جماليات التناص : مجلة "الثقافة" (تصدرها وزارة الثقافة الجزائر)، السنة 19، العدد 104، سبتمبر-أكتوبر 1994م،ص ص137-162.

12. الثورة التحريرية، تحولاتها وأبعادها في الواجهة الشعرية الجزائرية : مجلة "الثقافة" (الجزائر)، السنة 20، العدد 108، ماي-جوان 1995م، ص ص13-32.

13. "كسور الوجه".. قراءة في مرأة الشاعرة حبيبة محمدي : مجلة "الكتابة" (تصدرها مديرية الثقافة لولاية سكيكدة، العدد 02، 1999م،ص ص21-23.

14. المنهج التكاملي في النقد الأدبي– الممكن والمستحيل : مجلة "البيان" (أدبية ثقافية شهرية تصدرها رابطة الأدباء في الكويت)، العدد 425، ديسمبر 2005م، ص9–18.

15. المسار والمنعطف – قراءة في تجربة عبد المالك مرتاض الروائية : مجلة "عمان" (الأردن)، العدد 122، آب 2005م، ص ص50–60.

16. الشاعر الجزائري أحمد الغوالمي، الكلاسيكي الجديد أو الحداثي المرتد : مجلة "الثقافة" (الجزائر)، العدد 09، يناير 2007م، ص ص200–207.

– المكونات البنيوية للخطاب الشعري ودلالاتها في "معلقة الجيل الأخضر" للشاعر عيسى لحيلح : مجلة

17. الأزهر عطية يكتب الرواية لقراء الشعر : مجلة "عمان"، العدد 139، كانون الثاني 2007م، ص ص82–83.

18. علم الكتابة (الغراماتولوجيا) في الفكر التفكيكي المعاصر – قراءة إصطلاحية : مجلة "الآداب الأجنبية" (إتحاد الكتاب العرب – دمشق)، العدد 19، شتاء 2007م.

19. الثقافة العربية التفكيكية والنقد : مجلة "كتابات معاصرة" (بيروت)، المجلد 16، العدد 63، آذار–نيسان 2007م،ص ص111–117.

20. آلية الاشتقاق ودورها في التنمية اللغوية المعاصرة : مجلة "الدراسات اللغوية" (فصلية محكمة تعني بدراسة النحو والصرف واللغويات والعروض)، تصدر عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، السعودية، المجلد 9، يناير–مارس 2007م، ص ص85–118.

21. تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية المعاصرة : مقبول للنشر في مجلة "عالم الفكر"، الكويت.

22. الأشكال الجديدة للنحت ودورها في التنمية اللغوية العربية : مقبول للنشر في مجلة مجمع اللغة العربية الأردني.

كل هذا و قد نشرت له كذلك قصائد كثيرة في الصحف والمجلات الوطنية وأخرى عربية منها "الفيصل" و"العربية" و"الأدب الإسلامي" للسعودية و"الرافد" للإمارات العربية المتحدة.

عمل صحفي مساعد في بعض الصحف الوطنية (1991–1994)، كما تقلد مناصب أخرى في الصحافة منها رئيس تحرير أسبوعية "الحياة" في الفترة الممتدة ما بين سنة (1994 إلى 1995)، وشغل أيضا منصب عضو إتحاد الكتاب الجزائريين وكذا عضو مؤسس لرابطة "الإبداع" الثقافة الوطنية منذ 1990 وعضو مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة.

– عضو مشارك في مخبر الدراسات التراثية بجامعة قسنطينة.

– عضو اللجنة الثقافية لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قسنطينة.

– كاتب الدورة التدريبية في علم العروض والتذوق الشعري التي نظمتها مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية (قسنطينة) 2006–2007م.

– أشرف على نحو سبعين مذكرة تخرج منذ سنة 1997 والآن يشرف على ستة رسائل دكتوراه وستة رسائل ماجستير.

*** <u>الملتقيات العلمية</u>:**

شارك في الكثير من الملتقيات العلمية والثقافية منها :

1. الملتقى الدولي الأول حول "الخطاب النقدي العربي المعاصر" بالمركز الجامعي خنشلة، 22–23 مارس 2004م.

2. الندوة الوطنية حول "المسار الإبداعي والنقدي عند أ.د.عبد المالك مرتاض" كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 10–11–12 أفريل 2001 م.

3. الملتقى الوطني حول "مناهج تحليل الخطاب بين النظرية والتطبيق" كلية الأداب واللغات، جامعة باجي مختار، عنابة، 7–8–9 ماي 2001 م.

4. الملتقى النقدي الأول حول : "الخطاب النقدي العربي المعاصر"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 11–12 نوفمبر 2001 م.

5. الملتقى النقدي الأول "السرد العربي : نظريته، تاريخه، متونه وجمالياته"، مخبر السرد العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، 21–22 أفريل 2003 م.

6. الملتقى العربي الجامعي الأول "الشعر العربي القديم وجديد القراءات الحديثة"، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الحقوق، جامعة جيجل، 26–27–28 أفريل 2004 م.

7. الملتقى الدولي حول "الخطاب الروائي العربي وتحديات العصر"، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، 7–8–9 ماي 2005م.

8. الملتقى الدولي الثاني "الخطاب النقدي الأدبي المعاصر"، معهد الأدب واللغات،المركز الجامعي، خنشلة، 19–20 مارس 2006 م.

9. الملتقى الجامعي العربي الثالث "الجامعة والإبداع"، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الحقوق، جامعة جيجل، 12–13–14 مارس 2006م.

10. الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، قسم الأدب العربي ومخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيفر، بسكرة، 28–29 نوفمبر 2006 م.

11. الملتقى الدولي الأول حول "الشاعر محمد الأخضر السائحي الكبير"، المكتبة الوطنية الجزائرية، 9–10–11 ماي 2006 م.

12. الملتقى الوطني الأول "التراث النقدي وآليات القراءة"، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سكيكدة، 5–6 ديسمبر 2006 م.

13. عكاظية الجزائر للشعر العربي "الجذور والمستقبل"، الديوان الوطني للثقافة والإعلام، العاصمة، الجزائرية، 25 فبراير – 1 مارس 2007م.

14. اليوم الأدبي التكريمي "للشاعر عبد الله العشي" بمناسبة صدور ديوانه "مقام البوح "جامعة باتنة وجمعية الشروق الثقافية لولاية باتنةن 17 أفريل 2007م.

15. الملتقى الدولي الأول للكتاب العربي في المهجر، المكتبة الوطنية الجزائرية بالتعاون مع المركز العربي للأدب الجغرافي، أبو ظبي، لندنن 24–28 جوان 2007م.

كما نال عدة جوائز وكذا تكريمات منها :

* جائزة "سعاد الصباح الكويتية" سنة 1995.

* جائزة وزارة الثقافة التي نالها 8 مرات كاملة تارة في الشعر وأخرى في الدراسات.
* جائزة "بختي بن عودة النقدية" (1996م)، مع وسام الاستحقاق الثقافي لمدينة العلمة.
* جائزة "محمد بوشحيط النقدية" (2000م).
* جائزة "مهرجان محمد العيد آل خليفة" (1992م).
* جائزة إتحاد الكتاب الجزائريين لأحسن مخطوط شعري (2000م).
* وسام الربيع للإبداع من جمعية الحداثة (2005م).
* جائزة "مفدي زكريا المغاربية للشعر"، جمعية الجاحظية (2005م).
* الميدالية العالمية للحرية من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا (ABT) (2006م).
* وسام تقدير وعرفان من المكتبة الوطنية الجزائرية (جوان 2007) كما أدرج اسمه ضمن الكثير من المعاجم أمثال :

1- معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين.

2- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين.

3- موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين.

4- الموسوعة الحسينية.

قدر تدريس مجموعته "تغريبة جعفر الطيار" بجامعة محمد الأول "وجدة" المغاربية.

كما نقلت مجموعة من أشعاره إثر اللغة الإنجليزية بعنوان : " Torments of the green melody" حيث قدمت لها الكاتبة الكندية المعروفة "Carol Pesjarlais"[(*)].

3-7 المؤثرات الثقافية الأساسية في شعره :

نرى من خلال النشأة الشخصية والعلمية للشاعر أنه إنسان مثابر ومجتهد على الرغم من الصعوبات حيث أن اليتم المبكر "وفاة الوالد" أوجد شخصا مسؤولا صاحب

(*) السيرة الذاتية والعلمية للدكتور "يوسف وغليسي" بتصرف، أخذت من الموقع :من الموسوعة العالمية WIKIPEDIA ;ORG: AR٠ www.youcefoughlici.com .

واجب نحو نفسه وعائلته وكأنه عوض هذا الفراغ الأبوي بالعمل والجد فهو إنسان انطلق من قرية صغيرة ذات أبعاد محدودة ليصل بنفسه إلى آفاق لا حدود لها، هذا ما جعله يخوض غمار الأدب بمختلف مشاربه لإثبات ذاته ووجوده كفرد فعال في المجتمع الجزائري خاصة والمجتمع العربي عامة.

وهو مثل أي شاب طموح يحب الخير والإصلاح للمجتمع والأمة، حيث وجد شاعرنا في الشعر الوعاء الذي يفرغ فيه مشاعره وأفكاره، فهو من الجيل الجديد الذي يبحث عن هوية لأدبه بعيدا عن المحاكاة والتقليد، ذلك بالحديث عن الواقع المعاش و الوضع الراهن هذا ما يسمى ("بالالتزام بقضايا الواقع")، فالشاعر يفرح ويتألم مع غيره مما أدى إلى تصاعد أشكال حديثة منها القصيدة الحرة أو شعر التفعيلة بعد النهضة الأدبية والتي ظهرت على أيدي أصحاب الرومانسية أمثال نازك الملائكة–السياب– معروف الرصافي–ميخائيل نعيمة وكذا إيليا أبو ماضي وغيرهم.

هذا القالب الشعري الجديد الذي وجد ضالته في وقتنا الحالي لأنه يتناسب ونشأتنا السياسية والاجتماعية وكذا الثقافية الفكرية دون رفض للقديم على أنه نبع وإرث عظيم.

والشاعر كذلك قارئ حديث متفتح على العالم الغربي متأثر بالمدارس الحديثة (كالسيميائية والتفكيكية وكذا اللسانيات بمختلف مسالكها) حيث نجده يترجم هذه الثقافات المختلفة العربية والغربية في كتاباته سواء كانت شعرية أم نثرية، لهذا وظف "الرمز– الإيحاء–الأسطورة... ".

إضافة إلى إرثنا الأدبي الجزائري الذي لا غبار عليه من حيث مكانته في الساحة العربية أو الغربية.

ألتمس أيضا من خلال كتاباته، ثقافته الدينية بحكم النشأة فهو صاحب نزعة عقائدية تصبغ أعماله الأدبية خاصة منها الشعرية بدليل توظيف الرمز الديني تقريبا في كل قصائده

"سماهم على وجوههم" ، هذا التأثير الذي يرجع إلى شخصيات كتبت أسماءها من ذهب أمثال : **الأمير عبد القادر، مفدي زكريا والبشير الإبراهيمي** إضافة إلى شخصيات عربية وأخرى غربية.

الفصل الأول

البنية الدلالية في شعر يوسف وغليسي

"تحليل وتطبيق"

1- البناء النصي

2- البناء الفكري

3- الحقل الشعري

*** حيز الغربة**

*** حيز القلق والغموض**

*** حيز الرؤية والاستشراف**

1- البناء النصي:

يعتبر الغلاف الخارجي لأي كتاب ترجمة ظاهرية لما هو موجود داخل الكتاب بما يحمله من صور مثلا وألوان، فالتشكيل اللوني للغلاف "لم يعد جماليا فقط" أي زخرفة شكلية "إنما أضحى عنصرا فاعلا يتغلغل في نسيج النص ويضيء تجربة الشاعر مبرزا بشكل جلي رؤيته لإثبات الموجودات ويوضح الحالة النفسية وتحولاتها"[1].

فاللون الأسود الذي طغا على غلاف المجموعة الشعرية "**تغريبة جعفر الطيار**" لدليل على موجودات ظلامية تحدث عنها الشاعر في ثنايا قصائده الواحد والعشرين "**العشرية السوداء**"، كأنه يعبر على ليلة شديدة الظلام يحاول الشاعر بشعره أن يضيء ولو جزء بسيط منها يوقد من نار والذي يدل على حرقة وصراع كبيرين تحبس هذا الموقد زخرفات جانبية هي الأصالة والعادات.

وعنوان المجموعة كتب بالأحمر في إطار أبيض والأحمر هو لون الدم والذي يوحي بوجود أحزان وآلام لكنه في إطار أبيض دليل على أن هذه الأحزان قد حوصرت بأمل ونظرة سلام مستقبلية، أما من الخلف نفس صورة الواجهة كررت مع كتابة حياة المؤلف بالأبيض وصورة صغيرة على اليسار له.

يعد العنوان إحدى أهم الدوال الرامزة في أي دراسة كانت، هذه الأخيرة التي تحيلنا إلى النظر بدقة في العلامة اللغوية من حيث دلالتها وترابطها وتقاطعها مع العلامات الأخرى من باب أن "اللغة وكذلك الأعمال الأدبية والفينة وحتى الممارسات والطقوس الاجتماعية هي نسق علامي معين"[2].

[1] فاطمة سعدون : جماليات الخطاب الشعري في "معراج السنونو"، لأحمد عبد الكرم، ص77.
[2] محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص24.

هذه العلامة التي رأى العالم "**بيرس**" أنها تنقسم إلى ثلاث الأيقونة "Icône" وهي علامة تحقق فعل المشابهة بين الدال والمدلول، (....) ثم المؤشر أو القرينة "Indice"

الذي يحيل إلى الشيء مباشرة (....) ثم الرمز "Symbole" وهو أكثر المستويات دلالة وبعدا عن الواقع المرئي "[1].

ويحمل عنواننا "تغريبة جعفر الطيار" للمجموعة الشعرية ملامح كثيرة تجمع بين الدال "الغربة" ومختلف المدلولات التي لها علامة مع هذا الدال كالخوف، البعد، اليأس، الحزن الغضب،...الخ.

يثير فينا مثل هذا العنوان جملة من الأسئلة فهو إشارة مباشرة إلى أن الديوان موسوم بالغربة والتغريب، فجل القصائد –تقريبا– تحمل سمة الغربة مثل "جنون، خوف، غربة إعصار، غيم ويسألونك، في سراديب الاغتراب، رحيل اليمام، صقيع".

وتكرار "الغربة" بلفظها أو معناها دليل على أن الشاعر "**يوسف وغليسي**" يريد أن يؤكد شيئا ويثبته لكي يرسخ في ذهن المتلقي.

والتكرار مسألة اعتادها العرب منذ القديم حيث أن "التكرار سنة من سنن العرب غايته الإبلاغ بحسب العناية بالأمر "[2].

وللتكرار فائدة لغوية ودلالية كبيرة، هذا ما جعل الشاعر المعاصر يعتمده كثيرا وبصورة أوسع مما كان عليه في القديم لأنه "محاولة فنية ووسيلة تعبيرية يميل إليها شعراؤنا عن قصد"[3] فهو وسيلة من أجل الإقناع والتثبيت.

[1] محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل ، ص24.
[2] أحمد بن فارس : الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، حققه وضبط نصوصه وقدم له : عمر فارق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت- لبنان، ط1، 1993م، ص213.
[3] عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة- مصر، ط1، 1978م، 137.

إن الحديث عن المدونة "**أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**" يؤكد أن العنوان أيضا وسم بالأوجاع والآلام ، وهو عنوان خارج عن المجموعة عكس الأولى ، فالصفصافة – رمز الوطن والأصالة – تعاني الحزن والوجع بسبب تلك الظروف الضاغطة المحزنة وبسبب الأعاصير العاتية في موسم كثر فيه الصراع والنزاع .

لهذا لمست الحزن من خلال اللون الأسود الطاغي على الغلاف حيث كتب به العنوان بخط عريض وكذلك بعض الفسيفساء كتعبير عن التاريخ الجزائري العريق الإسلامي (رسم ملامح مسجد في عين تبصر انتصار العقيدة الصافية وأمل في مستقبل زاهر).

فاللون الأسود يدل على الحزن والموت والتشاؤم والاكتئاب وارتداؤه يعكس الغموض والضبابية التي تحجب الرؤية الواضحة على النفوس لفهم الشخصيات التي تفضل هذا اللون.[1]

أما المساحة التي تضم هذا السواد هي خضراء دليل على أنه لون يبعث البهجة والأمل في النفوس، فهو اللون الدال على النماء والخير وكدا التغيير والتجديد من حال الحزن واليأس لحال التفاؤل والاستمرار، مما جعله يحضر في الكثير من الأعلام العربية منها الجزائر تيمنا براية – رسول صلى الله عليه وسلم– .

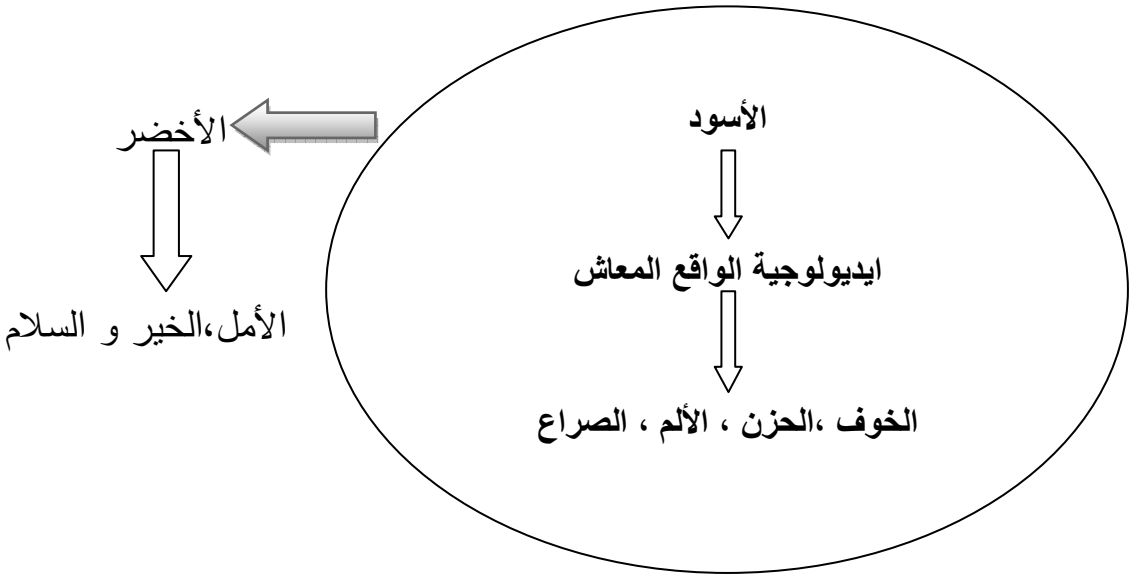
و وجود صفصافة ضاربة من الأرض إلى السماء بتميز الطول دليل على الصمود والشموخ رغم كل العقبات والأعاصير.

أما في الخلفية أجد مساحة بيضاء رصعت بكلمات خضراء عن حياة شاعرنا رجلة بغية الأمل في مستقبل خير فيه سلام بالضرورة له وللشعب الجزائري وإلى جانب فسيفساء الغلاف أجد رسومات داخل المجموعة تعبر كل رسمة عن قصيدة ، فقد طغا التشكيل الفني عليها جنبا مع التشكيل اللغوي ، هذا ما زاد من جمال وإبداعية المدونة فتارة يرسم امرأة

[1] فدوى حلمي : ألوانك دليل شخصيتك ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، الطبعة ، العربية ، 2007 ، ص 14.

حائرة وأخرى صامدة مع رسم رجال كثرة في حالة انتظار وخوف من المجهول إلى أن يصلوا بشعورهم هذا الإحساس بالغربة .

ويمكن ترجمة تداخل هذين اللونين المختلفين بهذا الرسم البياني:



التداخل اللوني

من خلال البيان أجد الأخضر غمر وسيطر على انتشار الأسود دليل على أن الأمل قائم في مستقبل تعم فيه الوحدة والمصالحة الوطنية.

والغربة هي تلك الحالة التي يحسها كل فرد بعيد عن الأحبة سواء كان هذا البعد جسديا، أو نفسيا أو روحيا.

والشاعر هنا بنظرته الفنية المرهفة الحساسة لوطنه وما به من معاناة ومأساة "مآسي العشرية السوداء في التسعينيات" جعلته يحس بغربة ؛ فهو الغريب في وطنه المغتصب من قبل بعض المرتزقة الذين شوهوا صورته –الوطن– الجميلة التي اختفت حتى في الأذهان والقلوب هذا ما جعل إحساس التغريب يسيطر على نفسية الشاعر، ترجمت في مجموعة شعرية تتكون من واحد وعشرين قصيدة متنوعة وفق عدة أشكال تعبيرية وفنية، وكأنه يقطف من كل بستان زهرة مميزة، فوجدت الشكل العمودي والشكل الحر "شعر التفعيلة" وكذا المسرحية الشعرية "والتي عنونت بعنوانها المجموعة ككل" مع وجود القصيدة الومضة "بمعنى القصائد القصيرة" ميزة من مميزات الشعر الحديث والمعاصر والجدول التالي يبين ذلك :

قصائد الشعر الحر ***"شعر التفعيلة"***	***مصائد عمودية***	***المسرحية الشعرية*** ***"الدراما"***
سبعة عشر قصيدة	**أربعة قصائد**	**قصيدة واحدة**
قصائد طويلة ومتوسطة * رحيل اليمام *صقيع	* "حورية" *في سراديبي الإغتراب	وهي قصيدة بقالب مسرحي يغلب عليها الطابع الحواري بين خصية مهمة ومميزة وهي من مشهدين مختلفين من حيث لأحداث ما بين شخصيتين هامتين: النجاشي "المنقذ –

		الحامي" – جعفر الطيار "المغرب – الشاعر"
* "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" وتتكون من أحد عشر مقطعا	* "إلى أوراسية"	
* "سلام"	* خرافة "مقتبسة من مثل قديم"	
– القصيدة الومضة : أحدى أهم التجارب الحديثة في الشعر سواء كان "عموديا أو حرا" مجاراة للوقت، ففي القديم كان الناس يبحثون عن أمور تشغلهم من أجل قتل الوقت – كما يقال– لكن الآن الفاجعة أصعب لأن الوقت أصبح هو الذي يقتل الناس "الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك" لهذا هي "القصيدة البالغة في القصر حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة" [1] مما أدى إلى إلى ظهور هذه الومضات الخاطفة "فهي مفخخة ومشحونة بعنصر المفاجأة من		

[1] محمد الصالح خرفي : التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل)، مجلة الناص، جامعة جيجل، عدد 2-3، أكتوبر- مارس 2000-2005م، ص

خلال الرموز وتفاعلها، "فهي قصيدة بسرعة السؤال تثير أشياء كثيرة دون أن تعطيك فرصة الإجابة عنها"[1]. فهي "بضعة أسطر شعرية ملغمة بعنصري التشويق والتشويش في آن واحد (....) شبيهة بالفلاش باك أو ذاك الشهاب الذي يفتض ظلمة السموات ليصل بسرعة كلمة "كن فيكون"[2]. ويعتبر أحمد مطر رائد الومضة في الأدب العربي أما الجزائري "يعتبر عبد الله حمادي أول من استحمل هذا النمط "[3] ليلحقه فيما بعد. - **الومضات :** "لا"، "جنون"، "خوف"، "حلول"، "تساؤل"، "لافتة لم يكبها أحمد مطر"، "غيم"، "إعصار"، "غربة"، "قدر"، "مذكرة شاهد القرن"		

[1] محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص ص 60-61.
[2] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، ص11.
[3] محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص61.

وعنوان المجموعة الشعرية "تغريبة جعفر الطيار" هو تسمية من باب الجزء على الكل ؛ بمعنى هو عنوان قصيدة داخل الديوان أطلق على المجموعة ككل، هذا على أنها شملت مواضيع المجموعة وكانت ملمة بما أحسه الشاعر في كل قصيدة.

لهذا ركزت في هذه الدراسة – نوعا ما– على هذه القصيدة والتي تحمل في طياتها الكثير من الدلالات الرامزة المثيرة للكثير من التساؤلات.

فالعنوان الخاص بالمجموعة وحده يثير الكثير من الفضول دفع بنا للبحث في جوانبه وخباياه بحكم دلالته التناقضية المدرجة في كلمة "تغريبة" و"الطيار".

إضافة إلى هذا هناك بعض القصائد بتوطئة وكأنها مقدمة للقصيدة مفتاح يعطي مؤشرات داخلية للنص الشعري "فتجليات نبي سقط من الموت سهوا" كانت توطئتها بأغنية شعبية عراقية تتحدث عن الوطن.

اللي مضيع ذهب بسوق الذهب يلقاه

واللي مضيع حبيب يمكن سنة ويلقاه

بس المضيع وطن وين الوطن يلقاه[1]

و"سلام" كان مفتاحها عبارة عن آية قرآنية من سورة الكهف لقوله تعالى : "**ودخل جنّته وهو ظالم لنفسه، قال ما أظن أن تبيد هذه أبدا**" *الآية "35"* [2]

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص 14.
[2] يوسف وغليسي : م ن ، ص 69.

أما إذا نظرنا إلى علامات الوقف والتي تعتبر مهمة من الناحية الهندسية للنص كذا الحالة النفسية الشعورية للشاعر فقد وجدناها متنوعة بتنوع النصوص الشعرية سنأخذ أهمها:

علامات الوقف / القصائد	نقاط الحذف ...	نقاط الحذف ..	الفواصل ، أو ،، أو ،،،	الشولتان " "	علامة الاستفهام ؟	التعجب ! ! !	استفهام تعجب ؟ !
-1- تجليات بنبي سقط من الموت سهوا	24	91	57	37	5	38	4
-2- تغريبة جعفر الطيار	32	40	24	9	10	29	12
-3- حورية	/	6	1	3	/	3	1
-4- إلى أوراسية	/	4	/	1	/	1	/
-5- خرافة	/	/	/	/	5	2	1
-6- يسألونك	/	10	/	3	/	7	/

-7- لا • • • •	2 1- في العنوان 1- في الأخير	/	1	/	/	1	/
-8- جنون	/	3	1	1	/	1	/
-9- خوف	1	1	/	/	/	1	/
-10- حلول	/	4	2	1	/	2	/
-11- تساؤل	/	2	2	1	/	3	/
-12- لافتة لم يكتبها أحمد مطر	1	3	1	1	/	2	/
-13- غيم	/	4	1	/	/	2	1
-14- إعصار	/	4	/	/	/	1	/
-15- غربة	1	2	/	/	/	1	1

16 – مذكرة شاهد القرن –	/	3	1	/	/	2	/
–17– سلام	1	12	/	1	/	10	/
-18- في سراديب الإغتراب	3	/	/	1	2	3	7
–19– رحيل اليمام	5	5	1	1	/	11	/
–20– صقيع	6	7	3	/	/	4	/

لو لاحظنا هذا الجدول لوجدنا أن علامات الوقف تكثر في القصائد المطولة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" و"تغريب جعفر الطيار" لطولها ولمد جسور التعاون بين المؤلف والمتلقي.

فكما قلت سالفا القصيدة المعاصرة هي ليست فسحة للاسترخاء وإنما يقحم مبدعها المتلقي لإعادة بناءها من خلال رموزها وإيحاءاتها، وهذه ميزة من ميزات الشعر الحر لهذا وجدت هذه العلامات تقل في القصائد العمودية "حورية" و"إلى أوراسية" و"خرافة"و"في سراديب الاغتراب".

وكثرة علامات الوقف هذه دليل على الحالة النفسية المضطربة للشاعر.

2. *البناء الفكري للنص* :

الشاعر المعاصر أو العصري هو من كانت تقويه دواع عصرية أكثرها اجتماعية وسياسية فهو إنسان ملتزم يشاهد ظلما فيصورها في شعره داعيا المجتمع والأمة إلى إزالتها وعدم تكرارها أو يرى عادة سيئة للمجتمع فيقبحها للتخلي عنها.

ويندفع أكثر من هذا "فيجعل الأدب سلاحا من الأسلحة في يد الطبقات المحرومة والشعوب المناضلة"[1].

فقصائد المجموعة الشعرية حملت موضوعات مختلفة جلها تصب في بوتقة الخير والجمال والحب والصفاء إلى جانب هذا الخوف والاضطراب واليأس والوجع...

ف "تغريبة جعفر الطيار" افتتحت بتجليات نبي" والتجليات هي الآمال المستقبلية لنبي بمعنى الخير والعمل ليخوض غمار الصراع الدموي الذي عاشته جزائرنا الحبيبة وما عاناه المثقف خاصة من رعب واضطهاد من قبل جماعات مرتزقة، لهذا وجدت "**جعفرا طيارا**" في شخص الشاعر يطير بين هذه الآلام والمآسي.

مما جعله يتحدث عن **حورية** و **الأوراس** رمز الوطن الذي شوه بأيادي ظالمة أنانية وعلى أنه **قدر** ومكتوب لنا هذا الوجع الذي قاد شاعرنا **للسؤال:** ما سبب هذا **الخوف** و**الغيم** الذي عتم دروبنا حتى أحسسنا أن حياتنا **في سراديب الاغتراب** ، وكأن قصتنا هذه وقدرنا **خرافة** صنعتها أيدينا وكتبتها في **لافتة** دموية ،فهو **جنون** لا يتقبله العقل، "أن أخو يقتل أخاه" دليل عن برود مشاعر ب**صقيع** جامد قاد إلى **رحيل اليمام** إلى المجهول.

[1] داود سلوم : أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي (قسم البحوث والدراسات الأدبية اللغوية)، كلية الآداب، جامعة بغداد، "1404هـ-1984م"، ص137.

لهذا قال الشاعر **لا** ووجب من **إعصار** يغير الوضع الراهن ب**تجليات** و**حلول** وصولا **لسلام** ووئام بين هؤلاء الإخوة.

كل هذه الأوضاع جعلت "جعفر الطيار" الشاعر يحس بغربة وهي قيد وسجن نفسي وروحي جُمعت مع الطيران بحثا عن الحرية والانطلاقة.

فعلى الرغم من أن هذا جعفر الطيار "طائر" إلا أنه مقيد وحبيس بالضرورة ظروف أليمة جعلته مكبلا.

تغريبة جعفر الطيار

غربة	الشاعر	الحرية
قيد فكري	المثقف	الانطلاقة
سجن	الفلاح	السلام
يأس	الحرفي	الأمل
حزن	⋮	الغد
صقيع جمود	⋮	⋮
⋮	⋮	⋮
عدم	الجزائري	المستقبل

تقريبا كل نصوص المجموعة الشعرية قائمة على جدل وجداني ذاتي في "أنا الشاعر"، هذا الجدل أو الصراع مجسد في ثنائية الواقع المر المحزن والمخذول للكثير من المفكرين والأمل والحلم بمستقبل زاهٍ لغرض التغيير إلى الأحسن (الواقع/ الحلم "المستقبل") إلا في "حلول" نجد الوطن هو الشاعر هذا ما أدى إلى خلق فضاءات متفاوتة في المجموعة نحاول أن نستدل على كل فضاء من خلال الانتقال بين أسطر قصائد المجموعة.

3. *تعريف الحقل الشعري*:

يتشكل الحقل الشعري في النص من مجموع حقول صغيرة لتعطي الإطار الكبير للقصيدة، هذا ما يسمى بـ "الفضاء "وهو ترجمة للكلمة الفرنسية "Espace" وهي المساحة التي تنسج فيها أفكار النص لتشكل بذلك إطارا مفتوحا غير مقيد يسمح بالكثير من التأويلات التي تخدم النص مما ينتج عنها عدة قراءات تستنطق جوانب القصائد والمجموعة الشعرية –تغريبة جعفر الطيار– تدور حول فضاءات مختلفة موسومة بالحزن والقلق وكذا أوجاع عميقة وأخرى لغربة روحية للشاعر.

فالفضاء الشعري هو "الأفق الذي يمتد فيه خيال المبدع أو الرؤية العامة التي يرى بها عمله الشعري حين يبدع أو الرؤيا التي يحلم فيها بفنه من أجل فنه"[1].

وقد تجلت عدة فضاءات في مجموعتنا نذكر منها:

أ– *حيز الغربة* :

أحس من خلال المجموعة الشعرية أن الغربة ذات بعد كبير في معظم القصائد والمسيطر الوحيد على فكر الشاعر، فهو يعيش غربة روحية وفكرية أعمق وأصعب بكثير

[1] محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص27.

من الغربة الجسدية، ويمكن اعتبار ظروف دراسته وبعده عن مسقط رأسه غربة جسدية لكنها أقل حدة لأنه على الرغم من البعد إلا أنه داخل الوطن.

لكن من خلال حديثه عن "التَّغْريب" غربة خارجية إلزامية نجده يبحث لنفسه عن مكان وحيز لذاته وهذا من خصائص الشاعر المعاصر الذي دوما هو في صراع وجودي من أجل إثبات الذات :

سأعود غداة تزلزل تلك الممالك زلزالها[1]

وأيضا:

لابد من وطني..

وإن طال السفر !.. [2]

أحبك يا وطني الأخضر

ولا أبتغي موطنا لي سواك.. [3]

ولو بحثت عن مصدر هذا التغريب أو الغربة التي يعيشها الشاعر لوجدتها مجسدة خاصة في المسرحية الشعرية "تغريبة جعفر الطيار" وبالخصوص في مشهدها الأول وكل جوانب وعبارات هذا المقطع بتعبير عن الواقع السيء الذي عاشته الجزائر في العشرية السوداء "1990–2000" والتي تعود جذوره إلى أواخر الثمانينيات حين أُعلن عن التعددية الحزبية

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار (شعر)، "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، ص32.
[2] يوسف وغليسي : م ن، "غيم"، ص64.
[3] يوسف وغليسي : م ن، "قدر"، ص67.

في النظام السياسي الجزائري؛ فسبب الصراع الداخلي ما بين ما يسمى بالسلفية أو دعاة الدين والسلطة الحاكمة.

فالطرف الأول يرى أحقيته في السلطة على أن السلطة الحاكمة كافرة وفاجرة وأن المجتمع الجزائري مجتمع منحل أخلاقيا ودينيا وجب تأديبه وإرجاعه إلى جادة الصواب.

أما الطرف الثاني فهو السلطة التي في يديها مفاتيح الحكم والقوة وترى هي كذلك لها الأحقية في هذا المنصب، حيث أجد تصريح مباشر للشاعر في شخص جعفر في قوله:

صقران يقتتلان يا ملك الملوك

و يهويان على سنابل حقلنا !

لا غالب إلا الخراب ولا ضحية غيرنا [1]**!**

وأيضا :

هلا سمعت بدولتين

في دولة يا سيدي ؟ ! [2]

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار (شعر)، تغريبة جعفر الطيار، ص37.
[2] يوسف وغليسي : م ن، ص38.

وقوله :

آهٍ نعمْ .. أنا من بلاد الجبهتينْ ...

أنا من بلادٍ قيل تفتح مرتينْ ! [1]

وكذلك قوله في "يسألونك" :

يسألونك عن غابة النخل في وطني

شتتتها الأعاصير ذات اليسار

وذات اليمين ! [2]

كلها دلائل على صراعات داخلية حول السلطة يدفع ثمنها الشعب –خاصة طبقته المثقفة– من خلال ما استنزف من دمائه وزهق أرواحه حتى أشعل هذا الوطن نار.

إنّي أتيتك من بلاد النار .. [3]

إن المثقف الجزائري في هذه الفترة سواء كان طبيبا أو أستاذا أو أديبا أو مهندسا... نجده أكثر إحساسا بهذا الصراع فمنه من قُتل غدرا ومنه من دُفع إلى غربة جسدية وأخرى روحية فكرية داخل الوطن:

ما أغربني في وطن لا يتشبه بالأوطان[4].

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، ص40.
[2] يوسف وغليسي : م ن، "يسألونك ص56.
[3] يوسف وغليسي : م ن، "تغريبة جعفر الطيار "ص34.
[4] يوسف وغليسي : م ن، "غربة"، ص66.

نتساءل لما المثقف الأكثر عرضة للخطر جسديا تارة وفكريا تارة أخرى؟ لأنه ببساطة روح المجتمع، منبره المضيء حبيب العام والخاص، حامل فانوس الأمل والمستقبل الزاهر فهو بالدرجة الأولى عدو كل مستبد أو جاهل محب للمصلحة الخاصة قبل العامة.

فالمثقف خاصة الشاعر الحر الشجاع لا يهاب الصدق ولومة اللائمين يثور على الفساد ويتمرد على كل طاغية ظالم كاذب، فشعره "ثوران الأرواح التي تهيج كالبراكين المضغوط عليها فتنفجر وتقذف بالنار والحمم على رؤوس الضاغطين عليها"[1] لهذا قال:

أنا "غيلان" – يا "ابن عبد الملك"

قد أتيت أعكر لون الخطب ! ...

أنا حلاق كل ملوك بلادي ..

⋮

سأفضحكم في الرمال ..

سأزرع أسراركم في الترب !

مثقلا بالفظائع ..[2]

فالطاغية يخاف المثقف لأنه يفضحه ولا يسكت عن حق سُلب، يحس بأحوال وأحزان الآخرين وكأنها جزء منه لقوله:

حالي أنا ؟!

أحوالهم ؟!

أحوالنا ؟!

⋮

[1] داود سلوم : أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي، ص138.
[2] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، ص24.

ونظام حكم بلادنا ؟!!! [1]

لهذا وجدناه في ظل هذه الظروف مستهدفا من أجل إسكاته بدليل :

فلماذا يُضيعني – اليوم – قومي ؟!

لماذا يصادر نوري ؟!

و : **متشبث بالنور بالشمس المُصادِرِ دفؤها**

و : **يسألونك عن عاشق خائب**

أنكرته نسا العالمين !

و : **القلوب معي ..**

والسيوف علي !..

وأيضا : **لماذا يباغتني الغيمُ**

⋮

حين تلوح لي نجمة في سماك ؟! [2]

وقد انقسمت قصائد المجموعة إلى شقين مثلها مثل المسرحية الشعرية التي كانت في مشهدين بشخصين هما "النجاشي"، "الأمل وحبل النجاة" و"جعفر" "ذات الشاعر المجروحة

[1] يوسف وغليسي : "تغريبة جعفر الطيار" ص36.
[2] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، (شعر)
. "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، ص ص 27،28.
. "تغريبة جعفر الطيار"، ص34.
. "يسألونك"، ص56.
. "مذكرة شاهد القرن"، ص68.
. "غيم"، ص64.

والتي تنزف حزنا وألما" فهي كل جزائري –خاصة المثقف– يعيش الغربة في وطنه بحكم الخوف من المجهول.

إنني شاهد القرن،

لكنني لا أرى اليوم شيّا !..[1]!

أيضا : **وأنا أخاف من الظلام[2]**

هذا الإحساس بـ "الغربة" والأصح "التغريب" يمثل لحظة البحث والكشف عن التغيير والتجديد وكذا التحول وذلك لرفض ما هو موجود وسائد، مما يدفع إلى القلق والاضطراب الداخلي "النفسي والفكري".

ب– *حيز القلق والغموض*:

إن لحظة القلق عند الشاعر هي المنبع والمحرك الأساسي لقريحته، لأن الشاعر المعاصر نجده تقريبا في ديمومة مع القلق من الحاضر – بحكم الالتزام– فحيثما يكون القلق يكون الغموض مرافقا له والذي بدوره يقود إلى المجهول المخيف لكل فرد في المجتمع "المثقف والعامل والفلاح..." لهذا أجده أكثر الحديث عن الليل وظلمته، وما يخفيه من أسرار.

أتذكر تلك الفترة جيدا، كنا نخاف حلول الليل لأن بطلوع النهار نسمع قتلى هنا وقتلى هناك، دماء سفكت هنا وأخرى هناك،وكأنه الموت المنتظر تجدنا في خوف واضطراب إلى يقظة، فوقت الليل وظلمته كان لتصفية الحسابات حتى أننا تمنينا –حقيقة– في تلك الحقبة

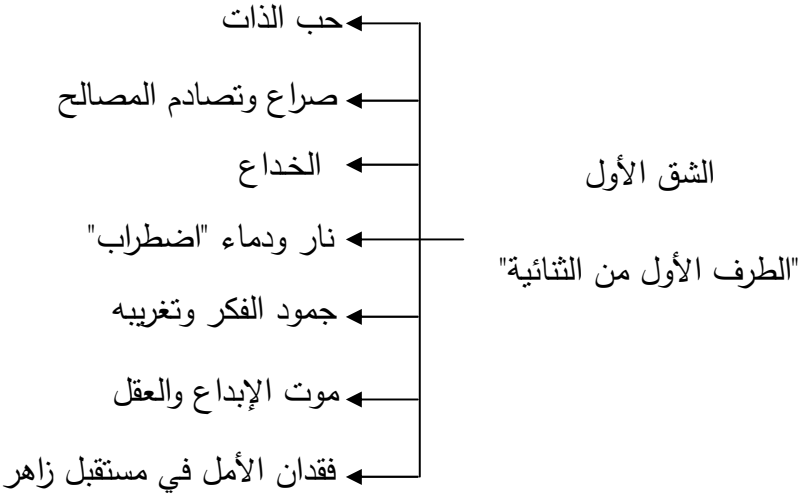
[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، "مذكرة شاهد القرن"ن ص68.
[2] يوسف وغليسي: م ن، "خوف"، ص 60.

ألا يكون ليلا في أيامنا بما يحمله من مجهول وغموض حول هذه الدماء التي تراق دون سبب،السبب الوحيد أنهم جزائريون.

لقوله :

معفرا بظلام البين .. ملتحفا ليل الفجيعة بالأشواق مكتحل[1]

وها هو الشق الأول من الثنائية :



فالشاعر يركز من خلال**(أناه)**على أن الجزائر تعيش الصراع والجمود الفكري والعاطفي

ويظهر ذلك جليا في "صقيع" حين قال:

يسكنني الصقيع

لأن الغيوم التي نصبت نفسها حاكما بأمور الفصول

صادرت شمسنا [2]

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، " إلى الأوراسية "، ص52.
[2] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار (شعر)، "إلى الأوراسية "، ص52.

ج – *حيز الرؤية والاستشراف*:

يعد هذا الفضاء المساحة التي يجد الشاعر فيها ذاته وآماله، فهي حيز التعبير عن الإنسانية والوطنية التي يسعى دوما إلى تحقيقهما وغرسهما في نفوس الناس، فنبرة التصميم والإصرار على التغيير والتجديد وجدناه جلية في أسطر تقريبا كل القصائد دليل على رفض الوضع الراهن و"الرفض أو الهدم هو لحظة بناء جديد"[1].

حيث يقول : **ما ينبغي أن أموت !** ⟸ التصميم

سأعود غداة تزلزل تلك الممالك زلزالها

و"جبال الزبربر" تخرج أثقالها ! ⟸ التصميم

ويعود الحمام إلى شرفات البيوت !... [2]

و : **إنـي رأيت بموطن ملكين قامـا بعد طول تنـازع فتحـاورا**

ملكين يروى أن هذا قد "تأبـط شره"، لكـن ذاك "تشـنفـرا"

وتبـادلا علمَ البلاد وأعلنـا حكما يكون تداولا وتشـاورا

كـل الحروف تعربت فتلألأت وتلون الوطن المكحل أخضـرا[3]

[1] محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص29.
[2] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار (شعر)، "تجليات نبي سقط من الموت سهوا " ، ص32.
[3] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، ص47.

وفي قوله أيضا :

يسألونك .. قل إنني نخلة

تتحدى الرياح وقيظ السنين !.[1]

أما في قوله : **الليل يسكن مقلتيك**

حبيبتي

وأنا أخاف من الظلامْ !يوسف وغليسي [2]

وكذلك: **لماذا يباغتني الغيمُ**

حين تلوح لي نجمة في سماك ؟ ! [3]

حتى أنه وصل من شدة غموض ومجهول هذا الظلام أن جعل به شروقا في قصيدة "سلام".

سلام على مشرق الليل في شعرها [4]**!**

هذا هو قدر الشاعر الحديث والمعاصر يدور في حلقة من التساؤلات يطرحها على ذاته دون إجابات وافية شافية لكن من خلالها تتفجر القرائح وتتحرك النفوس للتغيير والتجديد والبحث والتطلع إلى مستقبل زاهر فيه الخير والعدل والجمال والأمان للعوام.

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار "يسألونك"، ص57.
[2] يوسف وغليسي: م ن ، "خوف"، ص60
[3] يوسف وغليسي : م ن ، - "غيم"، ص64
[4] يوسف وغليسي :م ن ، "سلام"، ص 76.

أسائل البدر عن أهل بلا وطن وعن "منيرة" ذاك الحلم إذا أفلا

يسألونك عن وجع الورد والياسمين ! [1]

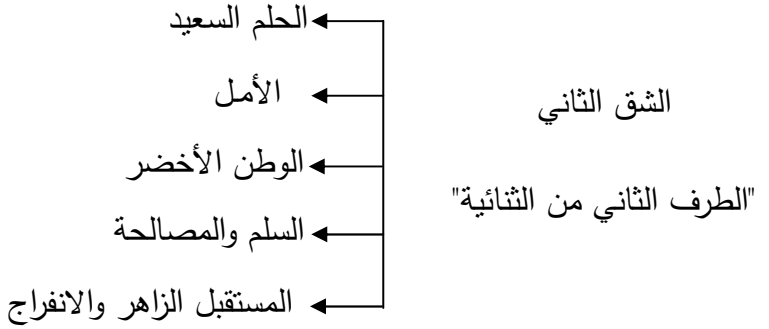
مما يثبت القول على أن السؤال "هو الشك، الفضح، التجاوز، إنه اللغم والسبيل إلى زعزعة النظرات الراكدة إلى تحريك الفكر وإنزال المسلمات عن عروشها"[2].

وقد قال : "**لابد من وطني..**

وإن طال السّفر" ![3].

فهو يصمم ويؤكد على أن هذا التغريب لن يدوم طويلا وسيأتي يوما وتُنار أرض هذا الوطن الأخضر، حيث يقفز برؤيته الشعرية إلى استشراف على أن سلام ووئام سيحل بأرضه الطيبة هذا بدافع نواياه الخيرية الباحثة عن الاستقرار للكل، والدليل على ذلك آخر قصيدة في المجموعة جاءت بعنوان "سلام" فسلام لكل بشر في هذه الأرض النقية بدماء الشهداء.

هنا جاز لي الحديث عن الشق الثاني للثنائية السابقة :



[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، "إلى أوراسية"، ص52.
م ن، "يسألونك"، ص56.
[2] محمد كعوان : محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص30.
[3] يوسف وغليسي : م ن ، " قدر"ص 67.

ومما سبق أستخلص أن موضوعات المجموعة بُنيت على محورين أساسيين هما: "أنا الشاعر الموجوعة و المفجوعة والآملة في مستقبل زاهر والوطن الملطخ بالسواد".

خريطة تغريبية جعفر الطيار

الشاعر كالشمس المضيئة ترمي بسهام نورانية بيضاء في كل شبر من هذا الوطن الحبيب، ذلك من أجل إحداث المصالحة والوئام بين أفراده،لقوله" أحلم بريح صرصر عاتية تعصف بهذا العالم المويوء... وتهز أركانه لتقوم على أنقاضه جمهورية **حسن البنا** الطاهرة ،،،أعني مدينتنا الفاضلة المبنية على الأصول العشرين ،هو ذا حلمي الأبدي الذي طالما راودني منذ الصغر ولا يزال يؤرقني[1].

[1] يوسف وغليسي :أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص20.

الفصل الثاني

البنية الخيالية في شعر يوسف وغليسي

*** تحولات بلاغية**

1- التشبيه

2- الإستعارة

*** تحولات رمزية**

1- تعريف الرمز

أ. رمزية العنوان

ب. الرمز الديني والصوفي

ج. الرمز التاريخي والاجتماعي والسياسي

2- الأسطورة

إن الحديث في هذه المجموعة تصنعه – كما قلت سابقا– الثنائية (الذات"الشاعر"/الآخر"الوطن) كبنية سطحية، هذا الأخر الذي تجلت جوانبه من خلال شخص "النجاشي" وأسئلته الموجهة لجعفر في "**تغريبة جعفر الطيار**" وكذا في ذات المرأة في العديد من القصائد "**حورية–لا–خوف–تساؤل...**".

فإذا اتفقنا على أن الشاعر لسان مجتمعه وحافظة ديوانه الذي يسطر فيه تاريخه ومفاخره أمكننا القول بأن الشاعر دوما يأخذ بأوتاره إلى شد جوانب مجتمعه وواقعه المعاش بسلبياته وإيجابياته وذلك بتأملات وتأويلات تجعل النص يرغب إلى أن يزعزع كيان الذات ويداعب ذائقة المتلقي فيما يخلقه من قارئ جديد ونص جديد يسمح بموت المؤلف كقول "بارت".

فالشعر جوهر الرؤية الكشفية التي تبحث عن علاقتنا مع الكون وما يحيط بنا من ظروف مختلفة.

هذا ما دفع بالشاعر إلى توظيف تراكيب بلاغية من أجل تفجير سؤال القلق المعبر عن الثبات في سبيل التحول.

1. ***التحولات الخيالية:***

الرسالة "Message" في نص "يوسف وغليسي" تصل إلى المتلقي بعد تعمق في المعاني وإسقاط التأويلات على الواقع المعاش حيث أنه يشرك القارئ معه في إنتاج أي نص وهذه هي الميزة الأساسية للنصوص الحديثة والمعاصرة من خلال وضع فرضيات واحتمالات لا تخرج عن الإطار الأساسي الذي وجدت من أجله في النص دون الابتعاد عن الحدث المراد إنارته.

فمجموعته هذه تتحدث في حلها من تغريب -فعل لا إرادي- المثقف من بلد كثرت فيه الأراء والتحزبات السياسية دون النظر إلى المصلحة العامة.

هذا المثقف الذي يعيش مع غيره صراعا داخليا وحزنا عميقا لما آل إليه الوطن على اعتبار أنه الأم الحنون التي تعطف على أولادها وعلى أنها الملجأ الوحيد في الصعاب والشدائد والتي تحترق وتضيء لفلذات أكبادها الطريق دون مقابل من أجل أن يكون هؤلاء الأولاد في خير ونعيم.

لقوله في قصيدته "**تساؤل**" :

تساءل أبناء أمي حيارى

غداة رأونا ندافع عن عرضها !..[1]

هذا الوطن وكما نعلم أنه في العشرية السوداء التي مرت بها جزائرنا الحبيبة ساحة صراع ونزاع بسبب فرض الرأي، فكل طرف يرى أنه الأجدر والأنسب للسلطة والحكم باعتبار أن هذه الأطراف زرعت في الفترة بالذات لأغراض معينة حتى أن هناك أيادي خفية خارج التراب العزيز والحدود عملت –وما زالت تعمل– على نشر الفتن والنزاع من أجل تحقيق أهداف ومرامٍ معينة تصب كلها في بوتقة صراع الأديان ومحاربة الدين الإسلامي الحنيف لقول الشاعر :

والكون يرقص ضاحكا من حولنا

ويقيم حفل زوالنا !

يزهو على أشلائنا وجراحنا، ،

يلهو ويسكر، بالمنى نشوان، نخب سقوطنا

وسقوط أصل قيامنا !!! [2]

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، "تساؤل "، ص62.
[2] يوسف وغليسي : م ن، "تغريبة جعفر الطيار "، ص37.

إلا أن هناك نظرة تفاؤلية باحثة عن تحقيق حلم وردي من خلال المصالحة والتفاهم بين الأطراف المتنازعة، فالمثقف سواء كان شاعرا، طبيبا، محاميا، مربيا... هو الأكثر عرضة للاضطهاد والاستبداد والتغريب الروحي قبل الجسدي في مثل هذه الظروف حتى أنه يمكن في الغالب أن يتعرض للقتل والتصفية لأنه نبراس ومشعل المجتمع.

وما نستنتجه من هذه المدونة أنه لا يحاول أن يبتعد عن دائرة الوصف (وصف الوطن وما يختلجه من صراعات ووصف الحلم المراد تحقيقه وهو المصالحة والازدهار).

وقد استطاع الشاعر توصيل حال وطنه الجريح وحلمه من خلال خياله وصوره الإبداعية.

فالخيال من أهم مقومات النصوص الأدبية وبالأخص الشعرية، فعلى الرغم من أن الشاعر يصور لنا الآلام والأحزان وحتى دماء تراق إلا أننا نجد هذا التصوير بلمسة فنية شاعرية جميلة مزينة بمختلف الصور الإبداعية من "تشبيه واستعارة...".

فالخيال شرط أساسي في لوحة المبدع من أجل التفرد والتميز ذلك من خلال ما يركبه هذا المبدع من واقعه ومن خلال إحساسه السامي والنظرة الثابتة الجميلة، فالشاعر إنسان حالم، طائر وسباح في الفضاء التخيلي من خلال استشرافاته وأحلامه البناءة .

فلو ركزنا على قصائد هذه المجموعة نجدها كلها –تقريبا– تعابير خيالية وصور فنية، والصورة هي الجمال والذوق المرهف و"الشعور الرقيق، والإحساس اللطيف، والتمثل الذكي للأشياء في عالمها الخارجي عبر الألفاظ الشعرية الحاملة لعوالم مكثفة الأحجام"[1].

لهذا حاولت أن أحصي بعض الصور بين التشبيه والاستعارة معا لتداخلهما وإبراز جماليات هذه الصور وتأكيدها للمعنى وتقويته وإيضاحه أكثر، ذلك من خلال تحويله من

[1] عبد المالك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1ن 1986م، ص77.

محسوس إلى ملموس مجسد في فكرة جميلة متميزة حيث أنها "تمثيل الخيال الذي يبعث كثيرا على التفكير بدون أن يكون أي تفكير محدد وأي تصور ملائم له"[1].

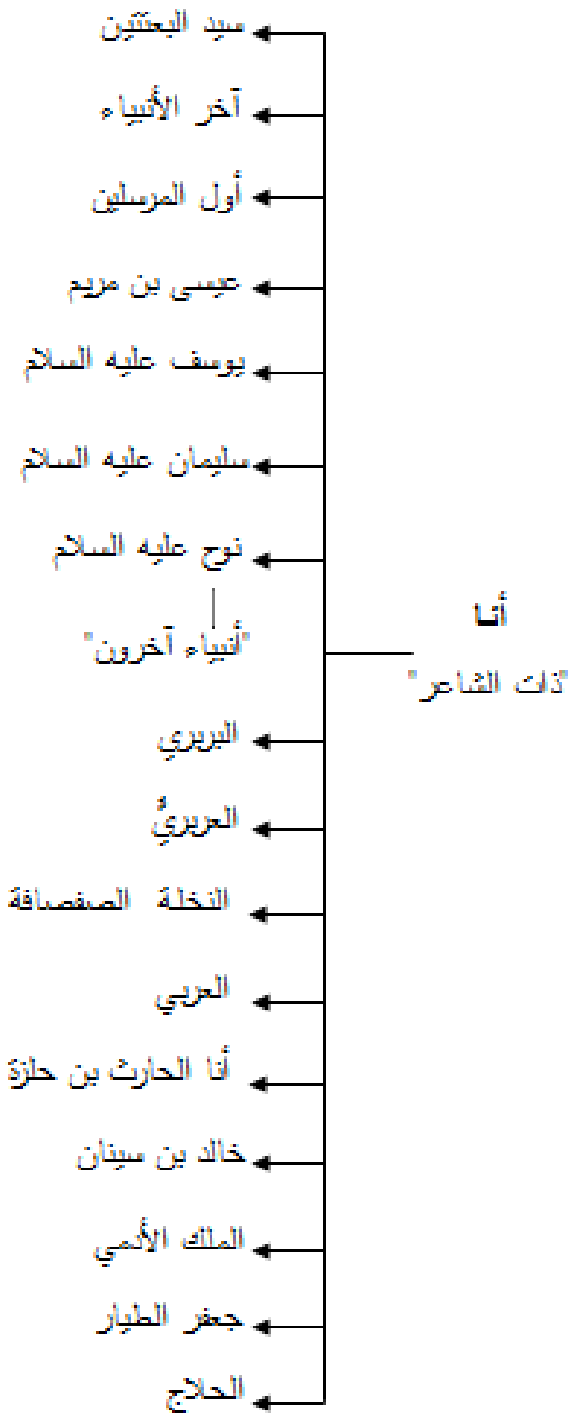
أ- *بنية التشبيه*:

ركز الشاعر في تشبيهاته هنا على أن تكون ذات الشاعر والوطن طرفين أساسيين لأن كلاهما المراد إيضاحهما وتأكيد دلالات حولهما.

لهذا التمست طغيان "الأنا" في المجموعة حيث أنني لا يمكن أن قرأ قصيدة دون أن أجد أناه داخلها، وكذلك الوطن، فالحديث قائم على الثنائية السابقة (أنا الشاعر/الآخر "الوطن") سواء أكان التصريح بهما مباشرا أو بتوظيف اسم أو كنية عن طريق التضمين والإيحاء.

فالشاعر يعبر عن ذاته الجريحة وأحلامه المستقبلية وعن ظروف وطنه المريرة.

[1] صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، أغسطس 1999م، ص135.


أنا
"ذات الشاعر"
سيد البحتيين
آخر الأنبياء
أول المرسلين
عيسى بن مريم
يوسف عليه السلام
سليمان عليه السلام
نوح عليه السلام
"أنبياء آخرون"
البربري
العربيُّ
النخلة الصفصافة
العربي
أنا الحارث بن حلزة
خالد بن سنان
الملك الأسمي
جعفر الطيار
الحلاج

لو لاحظنا هذه التشبيهات البليغة خاصة في طرفها الثاني وهو "المشبه به" نجدها تنقسم إلى أربعة أقسام أساسية أراد الشاعر من خلالها التعبير عن ذاته ورؤيته الواقعية.

فقد شبه الشاعر نفسه .... بزمرة من الأنبياء على أنهم أشقى الناس في الدنيا وأتعبهم لما يحملون من عبئ رسالة سماوية يجب تبليغها وإيصالها للعالمين، هذه الرسالة النورانية الحاملة للخير و الهداية.

فهناك من تبعهم وهناك من عارضهم وحاربهم إلا أنهم بهذا الشقاء والمعاناة نالوا رضى الله في السماء وهذا هو هدف كل مخلوق على وجه المعمورة.

وهذا حقيقة ما نجده في ذات الشاعر التي تحمل في يدها الأولى الشقاء والمعاناة وفي اليد الثانية فانوسا ينير للآخرين دروبهم إذ يتجلى مدلول هذه التشبيهات في "الاتحاد الجوهري والإنساني على دفع الشر ومحاربته ونشر السلام ودعمه"[1].

أما تشبيه نفسه بـ "**غيلان**"* و"**حلاق الملك**"* فالقصد من ذلك الفضح وكشف المؤامرات ضد هذا الوطن الحبيب الطاهر بدماء الشهداء مما دفعه للحديث عن الأصالة في تشبيه نفسه بالنخلة والصفصافة والبربري والعربريّ (كلمة من شقين عربي وبربري) فهو إنسان متأصل بجذور ضاربة في وطن خانه أهله، حتى وإن اشتدت رياحه لن تستطيع أن تمحي تاريخه ووطنيته وأن تقتلع حب هذا الوطن من قبله.

فهو إنسان طائر حالم حامل أصالته في قبله وحب الخير على جناحيه، فهو جعفر السلام الذي نال بفقدان ذراعيه في غزوة مؤتى جناحين في الجنة حيث قيل أنه كثير الطيران فيها ودائم التحليق في أرجائها.

---

[1] عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي، (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ص50.

* غيلان : هو غيلان بن مسلم الدمشقي. . المتكلم الثائر على الجبرية لم يسكت على فساد الخلق رغم قطع لسانه "أخذ هذا الشرح من الديوان ص24".

* حلاق الملك : أسطورة قديمة سنأتي على شرحها في الرمز الأسطوري.

فالشاعر قائد القلوب والعقول، فاضح للأمور لقوله في "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" :

أنا "غيلان" يا "ابن عبد المالك"

قد أتيت أعكر لون الخطب ! ..

أنا حلاق كل ملوك بلادي

سأفضحكم في الرمال .. [1]

وهو الكاشف والمنير للدروب، يحمل رسالة طاهرة فيها الخير والسلام لأبناء مجتمعه، ملونة بالأخضر، لقوله على لسان جعفر :

إني رأيت بموطن ملكين قامـا بعد طول تنـازع فتحـاورا

وتبـادلا علم البلاد وأعلنـا حكمـا يكون تداولا وتشـاورا

كل الحروف تعربت فتـلألأت وتلون الوطن المكحل أخضـرا[2]

وقوله أيضا في "غيم" :

أحبك يا وطني الأخضر [3]

وفي إعصار:

وتواصى باللون الأخضر !... [4]

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، ص24.
[2] يوسف وغليسي : م ن، ص47.
[3] يوسف وغليسي : م ن، ص64.
[4] يوسف وغليسي : م ن، ص65.

رافعا بذلك التحدي والتصميم على المواجهة حتى وإن كان ثمن ذلك إسكات القلم فهناك حقيقة من دفعوا ثمن لفظة "لا" أرواحهم ودمائهم لقوله في "تجليات..."

بربري أنا...

إني العربريُّ

الشهيد الذي لم يمت [1]

وقوله كذلك :

قل إن تشبهت بالنخل ! ما متُّ ..

ما ينبغي أن أموتْ ! [2]

وكذلك:

يسألونك .. قل إنني نخلة

تتحدى الرياح وقيظ السنين !.. [3]

أجد هذا التصميم المقترن بالأصالة و التشبث بالجذور الضاربة في التاريخ يُذكر به تقريبا في كل قصيدة.

من هنا يتأكد لي أن خطاب الشاعر "يوسف وغليسي" خطاب "تصاعدي" إلى "السماء" فرغم سواد واقعه "وطنه" وجدته حالما متمنيا السلام والاخضرار لهذا الوطن ليرتقي بهذا الحلم إلى سماء الله بنبوته، فتمثل في شخص سيدنا عيسى –عليه السلام– الذي رفعه

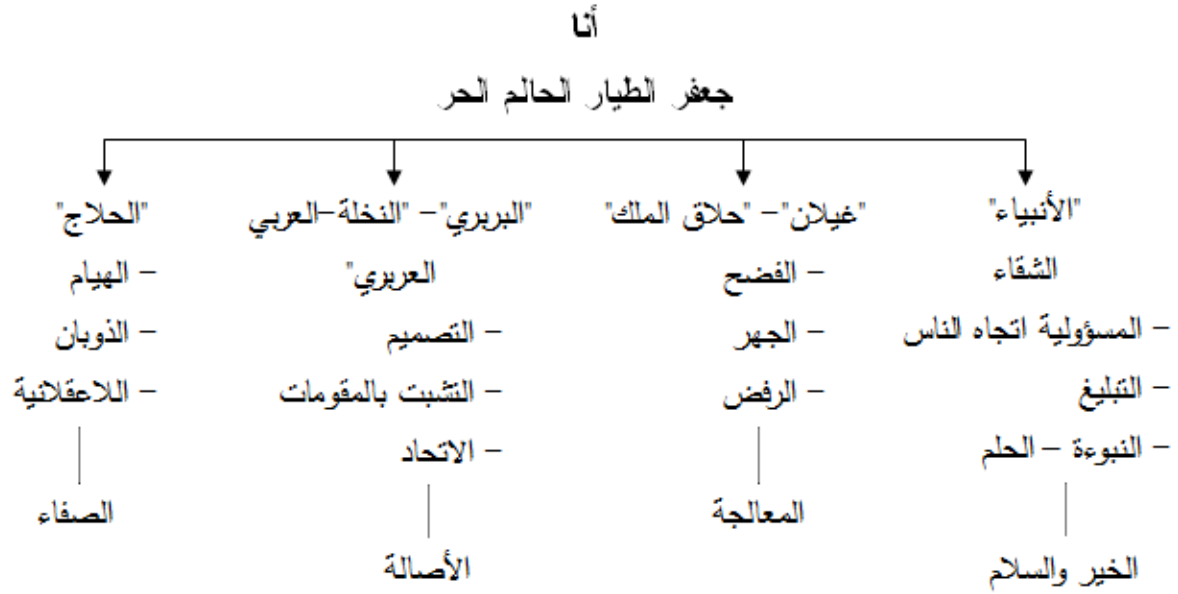
[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، "تجليات نبي سقط من الموت سهوا "ص23.
[2] يوسف وغليسي : م ن، "تجليات ... "ص32.
[3] يوسف وغليسي : م ن، "يسألونك"، ص57.

الله ليحقق خيرا وسلاما في المستقبل، فهو الحلاج الهائم والضائع في ملكوت الوطن حيث لا نجد في قلبه إلا الوطن وحبه لقوله في حلول:

أنا أنت .. وأنت أنا !

ما في الجنة

إلاك أي وطني ! .. [1]



أما إذا جئت للطرف الثاني -الوطن- أهميته من أهمية الطرف الأول، فالفضاعة التي لحقت هذا الوطن فجرت ملكة الشاعر ليعبر بصدق عن هول النزاع الداخلي.

لهذا وجدناه وظف لذلك حيز "النار والحديد" بكل مدلولاتهما من "رماد–خراب–دمار... " وذلك في قوله على لسان جعفر :

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، "تغريبة جعفر الطيار " ص61.

إني أتيتك من بلاد النار..

ومن وطن الحديدْ !

آه نعم.. أنا من بلاد الجبهتينْ..

أنا من بلادٍ قيل تفتح مرتين ! [1]

وكذلك في قوله في "خرافة":

بل أنت كل خرافتي، وأنا أصدْ دِق كل ما تفضي به شفتاك [2]

إضافة إلى نعته بالأم والمرأة في شخص "حورية"، فقد استعار الشاعر لفظة النار ليسقطها على ذلك الوطن الحزين المنكسر بالنزاعات والاضطرابات، هذه النار التي تلتهم من يصد طريقها لتحول كل ما هو جميل إلى رماد أسود، واختياره للنار في محله.

فالأغراض السلطوية المنفعية خلفت صراعا كالنار التي تشتغل وترمي بسهامها الحارقة القاتلة هنا وهناك في أرض هذا الوطن الأم الحنون التي يجب على أولادها خدمتها وطاعتها.

حتى وصل به الحال –الشاعر– إلى تشبهه بالحديد وله وجهتان في ذلك:

الوجهة الأولى: أنني أراه وطن التكبيل والقيد للفكر والإبداع.

فالمثقف في مثل هذه الأوطان المتنازعة يعيش التغريب مع أفكار محبوسة في عقله وصدره لهذا نجده في بعض الأحيان يهرب إلى خارج البلاد بحثا عن ضالته وعلى

أنه أول من تحرقه سهام النار المشتعلة، فهو الحبل الذي يعتصم به الكثير من الناس، فهو المنقذ والباحث عن الحلول والمسالك الصحيحة.

[1] يوسف وغليسي : م ن ، " تغريبة جعفر الطيار " ، ص ص 34-40.
[2] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص 55.

لهذا لا يبقى– خاصة الشاعر– مكتوف اليدين أمام براكين الضياع بل يبحث دوما لإخمادها وإطغاءها وتغيير مسارها من خلال نشر أفكاره وآرائه، حيث أننا يمكن أن نعصم اللسان من الحديث لكن لا يمكن أن نسكت ونوقف العقل من التفكير، هذا ما سمح لي بالحديث عن الوجهة الثانية وهي الموت.

فبلد الحديد على أنها تجد الحلول لهؤلاء العقول التي تقف ندّا لها بحثا عن ساعة الفرج بالسلاح والقتل لهذا قام وشبه الطرفان المتنازعات بـ "تأبط شر" و"الشنفرة" الصعلوكان اللذان خرجا عن القانون القبلي – وهو حل سهل–، فالمثقف مهدد دوما بالموت مما يجعله يعيش الرعب والخوف وصراع نفسي يقوده إلى غربة داخلية تدفع به في بعض الأحيان حتى لا يسكت عقله إلى غربة خارج الأوطان لنشر الأفكار والأراء،

لقوله في "تجليات ..." :

هائم في السنين،،

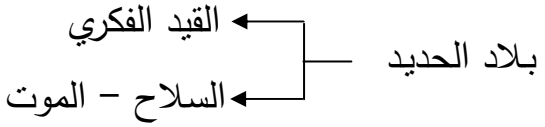
والدروب ملغمة بالفجائع

الموت يزرع في كل الدروب..

وكل الدروب تؤدي إلى الموت..

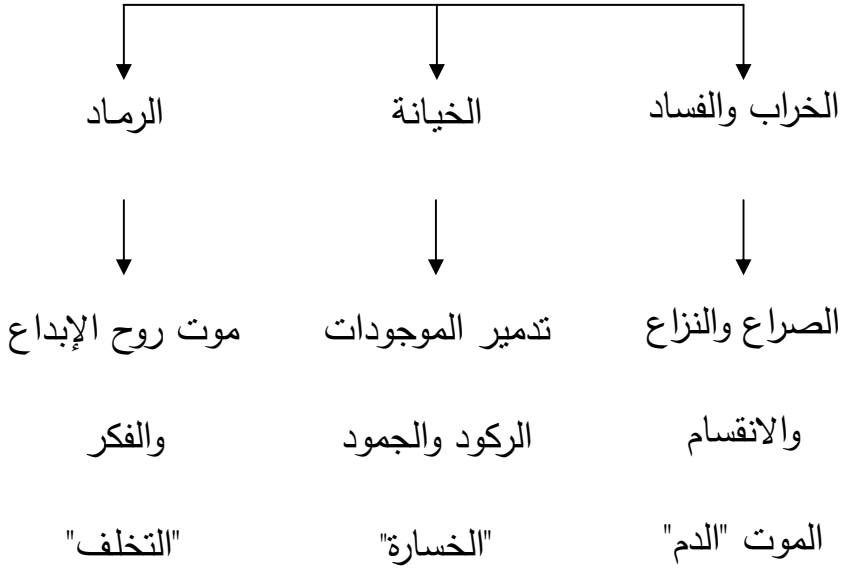
تغمر رجة الموت في كل حين !... [1]

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، (تجليات نبي سقط من الموت سهوا)، ص30.



الوطن

"**النار – الحديد**"



- ***<u>بنية الاستعارة</u>*** :

الاستعارة كما هو معروف هي تشبه بليغ حذف أحد طرفيه الأساسيين إما المشبه "م" أو المشبه به "م.به"، فهي بذلك قريبة جدا للتشبيه لهذا وجدتها متداخلة مع التشبيهات الواردة في نصوص شاعرنا.

حيث وجدت بعد عملية إحصائية أنه أكثر من الاستعارات المكنية التي يشبه فيها الموجودات بالإنسان فيحذفه ويترك لازمة تدل عليه أو تقود إليه وهذا النوع من الاستعارات نجده أقوى وأبلغ في توضيح المعنى وتأكيده.

ففي قوله مثلا: "ألموت يزرع كل الدروب" حيث شبه الموت هنا بشيء يزرع على المشبه وحذف الشبه به مع ترك أحد لوازمه "الزرع" لدليل على كثرة الموت وانتشارها في كل مكان.

وكذلك في قوله "شعيت أحلامي" و"تقيأتني الأرض إذ شربت دمي..." فقد شبه "الأحلام" و"الأرض" بالإنسان، فالأحلام لا تشيع وكذا الأرض لا تتقيأ وذلك لما يعانيه من حالة يأس وحزن لكثرة المفاسد في هذا الوطن الذي دنست أيادي الدمار طهارته وبياضه وغيرها من الصور التي لا تعد ولا تحصى ،في قوله مثلا: يسكنني الصقيع والبلاد التي شردتني وصفصافة شردتها رياح الهوى و أنا شاعر أثملته المواجع والأمنيات حيث أجد في الأخيرة قد شبه المواجع والأمنيات بالخمر (م) فحذفه على سبيل الاستعارة المكنية وغيرها من الاستعارات.....

ففي "أوراسية" وجدته يسأل البدر "ويتوقف الريح والأمواج لكن لا يجد ردا حتى أن الريح يصمت والبدر يسكر لكثرة أسئلته كل هذه المجازات تعابير عن حيرته وعن الغموض الذي يراود فكره : **إلى أين المصير ؟؟**

ففي كل هذه التداخلات المجازية والصور الفنية التي لم أستطع أن أعطيها حقها قادتني للقول أن الشاعر البليغ "هو الذي نعرفه من كلامه وان لم يقصد تعريفنا بسيرته وترجمة حياته لأنه يصف لنا شعوره بما حوله من الأحياء وسائر الأشياء"[1].

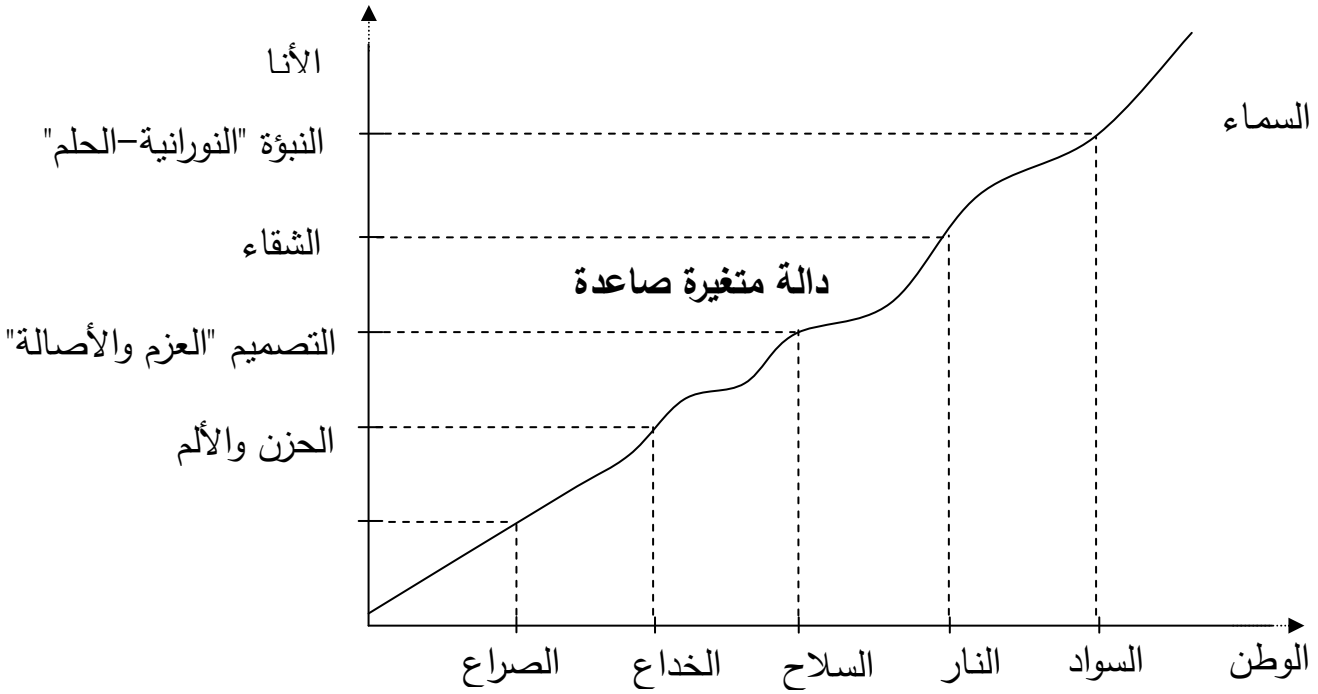
فحقيقة – كما قلت سالفا– إن خطاب "**يوسف وغليسي**" خطاب تصاعدي إلى السماء من خلال أحلامه واستشرافاته على أن "وئام وسلام" سيحل الصراع والدموي القائم على أرض بلادنا.

[1] محمود عباس العقاد : اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1995م، ص51.

"إن هذه الرؤيا هي رؤيا الشاعر الحديث الذي لا يتوقف عند ملكات بصره بقدر ما يحاول أن يفتض حجاب بصيرته وهذه الأخيرة كفيلة بأن تصنع تميزه"[1].

هذه الرؤيا النورانية التي تبعث بصيص الأمل في قلبه وقلب كل جزائري محب لبلده الطاهرة.

هذا ما سمح لي برسم مخطط بياني للخطاب التصاعدي عند يوسف وغليسي:



منحنى الخطاب الشعري التصاعدي عند يوسف وغليسي

فعلى الرغم من دمار الوطن بالسواد والنار والسلاح أجد الشاعر صاحب شجاعة وتفاؤل بقلب طاهر طهارة الأرض الطيبة المتشبعة بدماء الشهداء، هذا ما يؤكده خطابه التصاعدي من خلال المنحنى .

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، (المقدمة)، ص10.

تحولات رمزية:

2.1- *تعريف الرمز*:

يعد الرمز من أهم مميزات الخطاب الشعري المعاصر و"تزوع الشعراء المعاصرين إلى هذا اللون من الممارسة هو نوع من الاستجابة أو التأكيد على انحراف مسالك الكتابة المعاصرة في محاولة لإثبات شعرتيها وتجنب السقوط في البلاغة الكلاسيكية بوصفها العنصر الجمالي في تشكيل الخطاب الشعري القديم"[1].

وقد تعرض مصطلح الرمز إلى الكثير من الاختلاف والتضارب بين الباحثين حسب رؤية كل واحد منهم إليه إلا أنهم في الغالب أجمعوا على أنه "تفاعل بين مظاهر خارجية ومشاعر جماعية كونتها قيم دينية وإنسانية وقومية (....) مهمتها إبراز المزاج الذاتي والطابع الشخصي له –الشاعر–"[2].

فهو بذلك يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه ليس بطريقة المشابهة المباشرة وإنما بالإيحاء، مما يجعله آلية من آليات التشكيل الفني التي يوظفها الشاعر من أجل إخفاء آراءه ومواقفه دون أن يتعرض لضغوطات (تمويه).

لذلك شاع استخدامه في الشعر العربي المعاصر، حيث أصبح من أهم الظواهر للصورة الفنية في كونه يعطيها "بعدا دلاليا متناهيا، ويكسبها حيوية وحركة ويخرجها من اللون الغنائي إلى الشكل الدراسي المتماشي مع طبيعة الذات المعاصرة ومع مسيرة الواقع"[3].

حيث نجد أن الرمز مرتبط ارتباطا وثيقا بالصورة الفنية "البلاغة قديما" ذلك لكونهما من آليات التعبير الفني غير أن هناك حدا فاصلا بينهما بدليل أن "الرمز صورة توحي بلا

[1] عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي، ص116.
[2] عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999م، ص130.
[3] ناصر لوحيشي : الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة، الجزائر، ط1، 2004م، ص185.

تقرير أو وصف ولكن الصورة تصف وتقرر، وحينما تحمل المعنى الإيحائي تصبح رمزا"[1] وكأن الرمز مرحلة متطورة جدا لأشكال البلاغة القديمة.

فتوظيف الرمز في الخطاب الشعري الحديث والمعاصر يمكن إرجاعه لسببين أساسيين هما:

إخفاء الشاعر آراءه وأفكاره وراء هذا الرمز للهروب من مُساءلة الآخرين له.

– ميزة وآلية للتفرد وإخراج اللغة من رتابتها وبنيتها المألوفة.

فكان هدف سعى إليه الشاعر العربي ولا زال يلح إلى الوصول إليه حيث "أصبح لا يستأنس إلا بخلخلة البنية اللغوية المعتادة وكسر طابوهاتها"[2] حيث أصبح وسيلة للتعبير عن مشاعر وأحاسيس الشاعر، فعدد هذا الشاعر ما بين الرمز الطبيعي والأسطوري والتاريخي بشرط أن يكون هذا التوظيف في نطاق المعقول مع الحرس والحذر لتجنب الغموض هذا الأخير يمكن أن يكون إيجابيا كما يمكن أن يكون سلبيا.

وقد تفنن شعراء الحداثة في التعامل معه كل بثقافته وروح الإبداع الخاصة به وباختلاف تجاربهم ومواقفهم الحياتية، حيث من خلاله تقلب الكلمات الخام إلى كلمات ذات دلالات ومعاني عميقة فهو "مصدر للإدهاش والتأثير وتجسيد لجماليات التشكيل اللغوي وإن وظف الرمز بشكل جمالي منسجم وانساق فكري دقيق مقنع، فإنه يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة وعمق دلالاتها وشدة تأثيرها في المتلقي"[3] فأهميته تكمن في تعميق المعنى واللمسة الجمالية للتشكيل اللغوي.

وعلى هذا أصبح هدفا في حد ذاته نتيجة الوعي العقلاني للشاعر على أن اللغة الشعرية يجب لها الابتعاد عن الوضوح والمباشرة، لهذا فالرمز وحده كفيل لذلك لكن "القوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق في

[1] عمر يوسف قادري : التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، د.ط، ص123.
[2] محمد كعوان : شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص113.
[3] أحمد الزعبي : أسلوبيات القصيدة المعاصرة، دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين، (1950-2000م)، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص104.

صوغ علاماته بحيث ينبغي أن يكون أداة لنقل المشاعر بغية إضاءة الموقف المراد إيصاله"[1].

يسمح الرمز للشاعر أن يتجاوز الواقع من المعقول إلى اللامعقول بلمسة شاعرية فهو ينطلق من الواقع لكن لا يصوره كما هو، لغرض إغناء الصورة الشعرية التي حلت مكان الأشكال البلاغية القديمة، فالزخرف اللفظي وحده لم يعد كفيلا بإعطاء الجمالية الخطابية، فلجأ الشاعر إلى الأسطورة والرمز ودلالات الموروث بأنواعه ومؤثراته، إيذانا بعوالم من الخصب والإغناء للصورة الشعرية من منطلقات تداخلت في تكوينها عوامل الرؤية الموضوعية والرؤية الفنية معا"[2].

فالرمز غالبا ما يأتي مقترنا بالأسطورة والموروث الثقافي "ديني–سياسي–اجتماعي" باعتبارهما أدوات رمزية تساعد في استثماره وتوظيفه، حيث يعد هذا الاستثمار "وسيلة للانْعِتَاقِ من أسر المادة والتحرر منها، انطلاقا من التسامي عن تفاهة الحياة وهشاشة الواقع"[3].

فالرمز بأدواته أصبح الحسر الواصل بين أنا الشاعر والأنا الآخر "المتلقي"، فمن خلاله يستطيع الشاعر أن يترجم موروثه الثقافي والاجتماعي والديني بطريقة جميلة تعطيه التفرد والتميز.

وانطلاقا من كل ما قيل فالرمز يشكل صورا فنية داخل الخطاب الشعري من خلال الأسطورة والموروث الثقافي، لهذا وجدت مجموعة "**تعريبة جعفر الطيار**" تزخر بالرمز من أجل "حمل القارئ المتميز إلى فضاءات أكثر اتساعا ورحابة ليعيد من خلالها تشكيل أفقه المعرفي بتشكيل يضعه أمام راهن الحداثة"[4].

---

[1] عبد القادر فيدوح : دلالية النص الأدبي، ص118.
[2] علي حداد : الخطاب الآخر (مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000م، ص201.
[3] عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، (شعر الشباب نموذجا)، مطبعة هومة، الجزائر، ط (1)، 1998م، ص111.
[4] يوسف وغليسي : (تعريبة جعفر الطيار)، من المقدمة ص9.

فالخطاب الشعري الحديث ليس "عالما مسطحا يتمكن منه القارئ دون عناء إنه عالم سحري جميل يموج بالحركة والألوان، هو عالم رحب لا يعترف بالحدود والأبعاد المنطقية إنه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء الطلق للإمساك به وتجسيده في التجربة الشعرية" "الكلمة والإيقاع والصورة والرمز"[1].

أ- ***رمزية العنوان*** :

يعمل العنوان في أي عمل أدبي على استدعاء ذهن المتلقي لأنه أول ما يظهر له ويعترضه، فالأديب بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة يضع العنوان،والمتلقي يستقبله بما لديه من الخبرة والمعرفة الجمالية، فيحدث بذلك التفاعل بين العنوان والخبرة ويتم ذلك "بشكل قريب من التداعي الحر بين دوال العنوان وموضوعات تلك المعرفة، الأمر الذي يقيم تنظيما أوليا لها، وبه تمتلك الدوال القدرة على إنتاج دلالتها بالرغم من وضعيتها اللغوية"[2].

وحقيقة أن أول ما أثارني في هذه المجموعة هو عنوانها المميز والذي يبعث على التساؤل حول المضمون الداخلي للمجموعة.

وقبل التطرق إلى الرموز الموظفة في المجموعة تجدر الإشارة إلى أنه يمكن أن نجد تداخلا فيما بينهما إلا أنني حاولت الفصل بينها بالنظر إلى السياقات الواردة فيها.

[1] عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة ماجستير معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994-1995م، ص33.

[2] خيرة مكاوي : العنوان ودلالة التلقي الجمالي، جامعة مستغانم، ص2.
أنظر إلى الموقع : http://annales-univ-mosta.dz.

والجدول الموالي يُفضي على قراءة رمزية لعناوين القصائد الواردة في المجموعة:

عنوان القصيدة	الرمز ودلالته
1- تجليات نبي سقط من الموت سهوا أوقفوا هدهدي صادروا مصحفي[1]	- التجليات هي الأحلام - النبي : الخير – السلام فالعنوان هنا يرمز إلى موت الأحلام وسقوطها في ظلام الصراع والنزاع القائم في الوطن.
2- تغريبة جعفر الطيار إني أتيتك من بلاد النار من وطن الحديدْ [2]! **3- غربة** كم يلزمني من عمر في وطني حتى أصبح إنسانْ ؟ [3]!	- التغريب من الغربة الروحية والفكرية - جعفر الطيار : صحابي وشخصية مرموقة في الإسلام حامل رايته في غزوة مؤتى. ويرمز هذا العنوان إلى القيد الفكري والاغتراب -على الرغم من الطيران- وهو بذلك ليس بإنسان على الرغم من انسانيته.
4- حورية حورية .. في جنان الخلد موطنها هربتها .. ناسخا في فيضها وطني [4]	رمز المرأة الحرة – رمز الحب والحنان رمز المرأة الجزائرية التي تقاسمت مع أخيها الرجل محنة العشرية السوداء.
5- إلى أوراسية فلا منيرة في الأوراس تحضنني لا طيف..لا حب..لا أحباب..لا أملا ! [5]	رمز الوطن الجريح المثقل بالخيانات.

[1] . يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 21.
[2] . يوسف وغليسي: م ن، ص 34.
[3] . يوسف وغليسي: م ن، ص 66.
[4] . يوسف وغليسي: م ن، ص 50.
[5] . يوسف وغليسي:م ن ، ص 53.

6- خرافة بل أنت كل خرافتي وأنا أصدْ دِق كل ما تفضي به شفتاك [1]!	- الخرافة شيء لا يصدق لكن هنا أجد الشاعر يريد أن يؤمن بها. فالخرافة هنا رمز الحب الطاهر للوطن فعلى الرغم من السواد المحاط بهذا الوطن أجد أن الشاعر متمسك به يحاول أن يزيح شبح الظلام القاتل.
7- يسألونك * يسألونك .. قل إنني نخلة تتحدى الرياح وقيظ السنين ! [2] **8- تساؤل [3]** * من بلادي ،،	- إن كثرة السؤال في الخطاب الشعري لدليل على بحث الشاعر عن ذاته ووجوده والعنوان هنا يرمز للتصميم والتحدي على الرغم من النار والحديد.
9- لا .. * أنا لا أرتضي أن تهاجر نحوي - صباح مسا- ألوف النساء وتهجرني -طيلة العمر- إمرأة واحدةْ !...[4] **10- إعصار** * وتواصى باللون الأخضر !..[5]	- رمز الرفض والبحث عن التغيير.

[1] . يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 55.
[2] . يوسف وغليسي: م ن، ص 57.
[3] . يوسف وغليسي: م ن، ص 62.
[4] . يوسف وغليسي: م ن، ص 58.
[5] . يوسف وغليسي: م ن، ص 65.

11- جنون ليته يفْلت الأن مني وبعد انتهاء "الحوار يعودا...[1]	وهو حالة غياب العقل والعنوان هنا يرمز للضياع.
12- خوف * حبيبتي.. أنا أخاف من الظلام [2]! **13- غيم** * لماذا يباغتني الغيم حين تلوح لي نجمة في سماك[3]	رمز للمجهول فالخوف دوما يكون من المجهول أما الغيم فهو يخفي المجهول "انعدام الرؤية"
14- حلول ما في الجبة إلاك يا وطني !..[4]	1- نجد كلمة حلول بمعنى الفرج وإيجاد سواء السبيل لكن هنا حلول ترمز للتصميم والتحدي على أن الشاعر رغم المشاكل ورغم الضغوط لن يتخلى عن هذا الوطن وهو مصمم من أجل إخراجه مع غيره من ظلمته إلى النور بدليل أنه الوطن وهذا الوطن هو. 2- كذلك ترمز للحب الصوفي النقي للوطن.
15- لافتة لم يكتبها أحمد مطر *-يمارس - في الليل - الفحشاء لها يأمر لكنه يا وخذي ينهى في الصبح عن المنكر !..[5]	رمز للخيانة والنفاق

[1] . يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 59.
[2] . يوسف وغليسي: م ن، ص 60.
[3] . يوسف وغليسي: م ن، ص 64.
[4] . يوسف وغليسي:م ن ، ص 61.
[5] . يوسف وغليسي: م ن، ص 63.

16- مذكرة شاهد القرن *القلوب معي.. والسيوف علي !.. [1]	
17- قدر *لابد من وطني.. وإن طال السفر !.. [2]	رمز لحب الوطن والتصميم على إخراجه من المحنة.
18- سلام سلام..سلام..سلام..سلام... [3]	رمز العفة – المصالحة – الخير – الحل – الحلم. السراديب مكان مظلم يغمره الغموض والمجهول إضافة لهذا وجوده في غربة ومنفى
19- في سراديب الإغتراب يا رحلة الآلام في درب النوى كيف الرحيل وقدْ جرتْ أناتي؟! [4]	فالرمز هنا دلالة على الضياع والخوف من المجهول.
20- رحيل اليمام يحط اليمام على راحتي فأبكي لأن اليمام غدا راحل أحن إلى زهرة	الرحيل هو المغادرة وهو الفراق والغربة ،واليمام السلام الخير والحرية فرحيل اليمام رمز دال على المنفى الوحي والفكري لكل جزائري أراد التغيير والتجديد.

[1] . يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 68.
[2] . يوسف وغليسي: م ن، ص 67.
[3] . يوسف وغليسي: م ن، ص 70.
[4] . يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 20.

عفرتها المدائن بالطين والفلسفات!....[1]	
21-**صقيع** يسكنني الصقيعْ..[2]	الصقيع هو حالة تحول السائل إلى الجامد وله احتمالان: . الصقيع رمز دال على تحجر وتجمد المشاعر والعواطف بين الطرفين المتصارعين بدليل الدماء التي تراق دون سبب. . الصقيع رمز دال على الجمود الفكري ،فالمثقف في هذه الظروف المجحفة الجائرة يعيش الضياع والاضطراب فكيف له أن يبدع أو ينتج؟

الرمز الديني والصوفي:

وأجد الرمز الديني الصوفي من أسمى المميزات البارزة في الشعر الجزائري المعاصر بحكم أنه "بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى، ومحاولة وصل الذات لهذا المعنى لتأصيل جوهرتيه، بوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات في نشدانها المتعالي والمثال عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم"[3].

وهي تختلف عن الرؤية الصوفية الحلاجية وغيرها بكونها "تجربة للوصول إلى المطلق، ولذلك يكثر في هذه الكتابة استخدام الرمز الصوفي والأسطوري"[4].

[1] . يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 51.
[2] . يوسف وغليسي: م ن، ص 102.
[3] عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص86.
[4] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في السفر الجزائري المعاصر، ص95.

هذا التوظيف المخصص الذي يشرك المتلقي في العملية الإبداعية مما يعطي للخطاب الشعري جماليات فنية من إيحاءات وتأويلات.

والتصوف الديني إرث غني في الجزائر لكثرة المدارس والطرق الصوفية فيها، هذا ما جعل الشاعر يعمل على إحياء إرثه وبعثه في قوالب متجددة تتناسب وواقعنا المعاش، حيث وجدنا هذا التصوف قد حذا أبعادا لغوية أكثر منها طرقية، فهو رمز وكذا لغة كون "اللغة الصوفية لغة شعرية رمزية ورمزيتها تكمن في أن كل لفظة تكسب محمولات جديدة بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية، وهي بذلك تخلق عالمها الخاص"[1]

وقد وظف الرمز الصوفي الديني في الأشعار منذ القديم بحكم اقترابه من الشعر واشتراكهما في الوصول إلى الحقائق وجوهر الأشياء.

لأن "التجربة الصوفية شبيهة جدا بالتجربة الفنية..... إذ تحاول كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء بغض النظر عن ظواهرها"[2]

فالرمز الصوفي الديني وإن كان يحمل دلالات عميقة وإيحاءات معينة إلا أنه وفي إطار سياقه التوظيفي يستمد دلالات جديدة. "تنبع من التجربة الشعرية الموظف فيها، ومن السياق الوارد فيه، حيث يتغير معنى الرمز بتغير النص الشعري، ما يعني أنه قائم على التغيير المستمر في كل حين، فهو لا يوصف بالثبات"[3]

هذا ما يجعل لكل شاعر ورموزه الصوفية الخاصة به تميزه عن غيره وتضعه في درجة إبداع خاص متفرد.

[1] عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة- الجزائر، 2004-2005م، ص70.
[2] صلاح عبد الصبور: تجربتي مع الشعر: مجلة فصول للنقد الأدبي، مصر، مجلد2، عدد1، أكتوبر 1981م، ص18.
[3] محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر- وفعاليات التجاوز- دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث، جامعة قسنطينة- الجزائر، 2005م-2006م، ص418.

ولأهمية الرمز الصوفي الديني في الكتابة الشعرية وجدته قد طغا في المجموعة ووظف في نطاق شاسع إذ يحتل مكانة مهمة "في تجارب شعرائنا الشباب، ويتحول لدى بعضهم إلى وسيلة للتغلب على الهموم، وآية من آيات ميلاد النص الحديث الذي يخرج من الدلالات المغلقة والنهائية"[1]

وقد اعتمد يوسف وغليسي الرمز الصوفي في شخصيات دنية بارزة كما ضمنه في المرأة والخمرة وكذا الطبيعة.

وهذا التنويع يعود لتمكن الشاعر الكبير من هذه الآلية الجميلة الموحية التي أعطت لشطحات اليوسفية المكانة المرموقة بين خطابات الجيل الجديد وتجلى في:

1- ***شخصيات دينية***: وقد تجلى في شخصيات دينية يعرفها الكبير وكذا الصغير بداية من الأنبياء إلى الصحابة ورجال التصوف المعروفين في التاريخ العربي الإسلامي سأحاول أن أفصل بينها حسب سياقاتها التي وردت فيها وجدتها تقريبا برزت في قصيدة "**تجليات نبي سقط من الموت سهوا** "فهناك المصرح به وهناك من وضعت أشهر قصصه.

* **محمد- صلى الله عليه وسلم-**: محمد نبراس العالمين مخرج الناس من الظلمات إلى النور، آخر الأنبياء وخاتمهم، معراج الناس إلى الحق والإيمان، وقد ورد في النص الشعري على لسان يوسف وغليسي في تجليات نبي سقط من الموت سهوا":

ألجأ الآن وحدي إلى "الغار"...

لا أهل...لا صحب...إلا الحمامة والعنكبوت!

غربتني الديار التي لا أحب ديارا سواها[2]

[1] محمد كعوان، م ن، ص 413.

[2] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص29.

والرسول- صلى الله عليه وسلم- فر لغار حراء خوفا على رسالته لأنه كان مطلوبا للموت ودلالة الرمز هنا الوحدة والغربة.

* **عيسى- عليه السلام-** وفي قوله:

قل إني ما قتلوني، وما صلبوني،

ولكن سقطت من الموت سهوا..

رفعت إلى حضرة الخلد...[1]

وسيدنا عيسى حسب هذه الأسطر حاضر كرمز للدلالة على الحلم المستمر رغم اضطهاده وتشييع جنازته.

* **يوسف- عليه السلام-**: وتتجلى رمزية هذا النبي في قوله:

رموني في الجب وارتحلوا

مثقلا بالرؤى...

أوقفته الأماني في المنتأى

كنت في الجب وحدي[2]

لو لاحظنا جيدا نجد أن رمز يوسف لدليل على الخيانة حينما رموه إخوته في الجب وتركوه هناك يصارع الموت وكذا رمز للنبوة والرؤى حيث كان يفسر الأحلام كما أنه يحمل أيضا رمز الوحدة الوجدانية.

[1] يوسف وغليسي: م ن، ص31.
[2] يوسف وغليسي: م ن، ص17.

* **يعقوب** "**عليه السلام**": وظف كرمز لفقدان الأمل في وطن كثر فيه الصراع والخداع لقوله: **قالت الريح:**

"**يعقوب**" **مات، فأي فؤاد سيرحم هذا الفتى؟**

أي عين ستبيض حزنا عليه غداة ترى ما أرى [1]

* **يونس**"**عليه السلام**": وقد رمز بهذا النبي للدلالة على الصبر حيث صبر في بطن الحوت سنين عديدة.

والصبر على منفى وغربة فرضت عليه بضغوطات سياسية وصراعات نفعية خاصة قادته إلى قبر وهو حي لقوله:

وحين ترديت، كان لي الحوت منفى ومقبرة. [2]

* **خالد بن سنان:** وهو كما جاء في المجموعة نبي ضيعه أهله من هنا يتمثل لنا رمزية هذا النبي على أنه رمز الضياع في المجهول ويتجلى ذلك في قوله:

وكنت"**أنا**"**خالد بن سنان**"**!.....**

فلماذا يضيعني –اليوم– قومي؟! [3]

إن المتأمل لهذه الرموز الدينية يجدها. من خلال دلالتها تحوم حول الغربة،الضياع، المجهول، المنفى وحقيقة كل هذا تجسد في شخص وذات الشاعر، حيث وظفها بطريقة فنية ذكية استطاع من خلالها أن يصور مدى الحزن الذي يعيشه اتجاه أحداث وطنه.

لكن أجد أن لكل نبي أو رسل حياة شقاء تنم عن روح المسؤولية من خلال حملهم لرسائل ربانية تقود للخير والسلام.

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص19.
[2] يوسف وغليسي: م ن، ص22.
[3] يوسف وغليسي: م ن، ص27.

فرمز النبوة **ليوسف وغليسي**– رغم الشقاء، رغم المعاناة ورغم الهجر والغربة– إلا أنه دلالة خير وانتصار الحق على الباطل، بمعنى روح العزم والتصميم في ذواتهم وبذلك ذات الشاعر.

* **النجاشي:** الملك العظيم للحبشة، المنقذ الوحيد لجماعة الرسول– صلى الله عليه وسلم– حين اشتد عليهم الضغط من قبل قبيلتهم قريش فاختاره الرسول– صلى الله عليه وسلم– وأمر جماعته أن تتجه لمملكته لأنه إنسان عادل متدين بالمسيحية "صاحب كتاب".

لهذا فدلالة رمزه هنا هو المنقذ، الخلاص، الأمان.

* **جعفر الطيار:** شخصية مرموقة في الإسلام، حامل رايته كان الناطق الرسمي لجماعة المسلمين أمام حضرة الملك الحبشي.

قطعت يداه في غزوة مؤتى وعوضه الله في الجنة بجناحين حتى أنه قيل لا يكف عن الطيران في أجواء ورحاب الجنة.

فهو رمز الصمود والثبات، وكذا التحدي و سفير التغيير والتحول، الحالم بمستقبل زاهر بتبديل ساعة الحزن والاضطراب واليأس إلى ساعة فرج وتفاهم ووئام وتطور.

عمر بن العاص: مبعوث قريش لإقناع النجاشي لرد تلك الجماعة الفارة إلى قريش من أجل تعذيبهم والتخلص من الدين الإسلامي فعمر رمز الواقع المرير، اليد السوداء التي تريد شد الحلم الزاهر إلى أعماق الحزن واليأس.

* **الحلاج:** "وهو الحسين من منصور بن محمي المعروف بالحلاج" اختلاف في أمره كثيرا فهناك من كفره ونعته بالزندقة وهناك من وافقه في نظرته الفلسفية للواقع لهذا اعتبروه سابق لعصره، بسبب أرائه الفلسفية الصوفية حيث كانت له أفكار وأراء صوفية حيرت الكثير من الفقهاء والعلماء، وتسمى هذه الأفكار والآراء في الصوفية "بالشطحات"

ينتمي إلى المدرسة الصوفية "زراتيشتين" التي يدرس فيها الفكر الصوفي بدرجاته.

من أهم شطحاته: الجهاد في سبيل إحقاق الحق والجهاد ضد الظلم والطغيان في المجتمع

وهذه الأمور كما هو معروف في العصر العباسي الذي شاع فيه الفساد تضر بمصالح السلطة الحاكمة فأمر بسجنه عدة مرات لأسباب نراها نحن اليوم واهية ،كما أدعي عليه ذات مرة أنه ادعى النبوة

عرف بحبه العميق لذات الإلهية لأنه يرى الله حق،وأن هذا الحق موجود في كل جزء من هذا الكون حيث قيل أن أعرابيا سأله ذات مرة :ما في الجنة؟ فرد وقال ما في الجنة إلا الله.

فسجن لذلك وصلب حيا على باب خرسان المطلقة على نهر الدجلى بغية إسكات زندقته، وقد تم ذلك على يد الوزير "**حامد بن العباس**" تنفيذا للخليفة **المقتدر** في القرن الرابع.

كان ذلك يوم(24 ذو القعدة سنة 309هـ) وأثناء صلبه قطعت يده فأمر الجلاد بأن يصبغ وجهه بدمه لأنه فقد دماءً كثيرة لكي لا يبدو شاحبا وخائفا[1]

وجاء ذكره على لسان **يوسف وغليسي** في "حلول" بقوله:

أنا أنت.... وأنت أنا

روحك حلت في بدني...

أنا "حلاج" الزمن.....

[1] أنظر إلى الموسوعة العالمية: A.R.WIKIPEDIA.O R G

لكن،،

ما في الجبة

إلاك أيا وطني!....[1]

فالشاعر ينعت نفسه بـ"الحلاج" لكن حلاج هذا الزمن يختلف عن الحلاج السابق، فحسين **الحلاج** أحب الله حبا جما أما **يوسف الحلاج** فحبه كان للوطن كل الحب في الدنيا لهذا الوطن الذي يعيش المر و الذل على أيدي مرتزقة أرادوا له الفوضى والدمار حتى أن **يوسف الحلاجي** ذاب في هذا الوطن وتحلل فيه فأصبح الوطن هو، وهو الوطن لا ينفصلان وكأنهما شيء واحد.

فالحلاج هنا رمز الحب الصادق النقي العميق، الباحث عن تحقيق الحق والرافع للطغيان والظلم من أجل الوصول على الذات وإثبات الوجود.

فما دام قلب **يوسف الحلاجي** نابض فلا بد من تحقيق هذا الحق وسيبرز ويراه نور الدنيا "المصالحة الوطنية".

***حسن البنا:**وهو إمام فاضل من جماعة الإخوان في مصر كانت له آراء أفلاطونية عن أسس وأصول جمعها في عشرين نقطة من أجل بناء دولة إسلامية فاضلة .

جاء ذكره على لسان الشاعر **يوسف وغليسي** في قصيدته"**في سراديب الاغتراب** " :

ياروضة البنا.!أيا جزرالمنـــــى يا منبعــا لبدائــع الآيـــــات!

عشرون أصلا بينها أختال كالط اووس أو كروائـــــع الآيـــات![2]

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص61.
[2] يوسف وغليسي :أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار "في سراديب الاغتراب "ص 21.

فهو رمز ديني دال عن الحلم الضائع الذي اختنقته أيادي الغدر والخيانة. فالشاعر يحمل أحلام **البنا** على أن يعم السلام والخير وبذلك تتحقق الجزائر الفاضلة.

2- *رمز المرأة*:

يعد رمز المرأة من أكثر الرموز حضورا في الشعر العربي، فقد كان حضورها في الشعر الجاهلي "باعتبارها ذلك الفضاء الذي ترسو فيه رغبة الرجل(.....) وحتى عند العذريين أنفسهم فهي أثر يذكر بالتمتع بفعل الحب والاستغراق في تلك اللحظة"[1]

أما المرأة في الشعر الصوفي هي غير ذلك، فهي فوق كل ما هو حسي حيث ارتقوا بها إلى مصدر وجودها، وجعلوها من تجليات الذات الإلهية لما فيها من جمال وحب، وكأنها شيء مقدس لأن حب المرأة عند الصوفية نجده مرتبطا بنظرتهم الجمالية للكون والعالم، فكما أنها تحقق المتعة والرغبة الجنسية للكائن البشري هي أيضا "تشد هذا الكائن إلى الذات المطلقة، باعتبارها أصلا للجمال، لذلك أضفى الشعراء صفات حسية على تجاربهم الصوفية لدرجة جعلت التقاطع جليا بين ما هو خاص بطبيعة الإنسان، وبما هو خاص بالإلهي"[2].

فتوظيف الشاعر المعاصر المصطبغ بالنفحات الصوفية لرمز المرأة لم يكن صوفيا بحتا لكن هذا لا يمنع أن نجد أبعادا للدلالة الصوفية وأثرها في ذلك.

والمرأة وجدت في هذا الشعر لتعبير عن حالة الشاعر الحزينة والضائعة، فمن خلالها هو في بحث مستمر عن ذاته ووجوده، ليرتقي بهذا الوجود عن واقع مرير إلى حلم وردي.

لهذا وجدت المرأة حاضرة بقوة في مجموعة "**يوسف وغليسي**" بعدة دلالات مختلفة باختلاف سياقاتها ومقاماتها الواردة فيها فتارة تدل عن الوطن وتارة ثانية الفتنة والخيانة وثالثة تعني الحب والجمال.

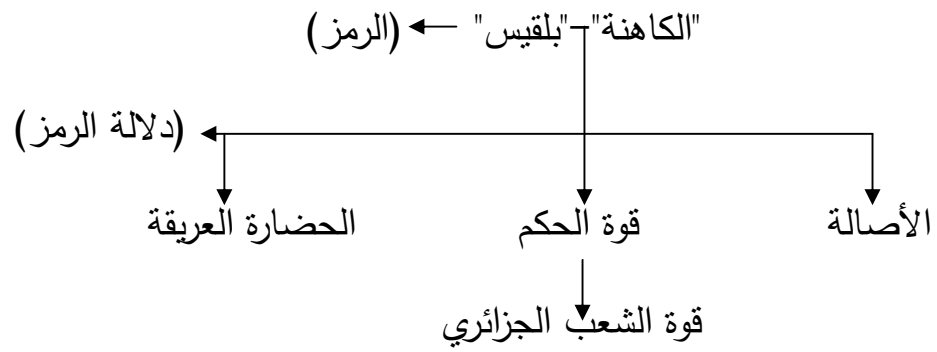
[1] آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط (1)، 2002م، ص75.
[2] محمد كعوان: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص388.

فالمرأة أصبحت "طريقا إلى الجمال السماوي الخالد، بعد ما كانت إحدى تجليات الجمال الدنيوي المحسوس، فالأنثى تلخص رمز المحبة والجمال: والحب الأرضي لدى الصوفية كفيل برفعهم إلى الحب الإلهي فهو سبيل إليه ما دامت المتجليات الوجودية هي تجليه "[1].

والجدول التالي يبين توظيف المرأة في المجموعة مع دلالة كل منه حسب سياقه ومقامه:

رمز المرأة	دلالة الرمز في السياق
– الكاهنة – بلقيس	وقد ورد اسم الكاهنة في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" في قول الشاعر: **أعدموا شجرة الانتماء!...** **عقروا خيل "عقبة والفاتحين"...** **وأحيوا رميم "كسيلة" و"الكاهنة"!....** **هل أعدل خارطة الأزمنة؟** **أم أغني على نغمة "الأوف" و"الميجنة"؟!** **أم سأنزح نحو العروق التي استوطنتني** **غداة تناسخ أرواحنا؟!** **أم أغير لون دمي، كي يقال:** **تنكر للكاهنة؟!**[2]

[1] محمد كعوان: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص396.
[2] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص ص20، 23.

	- أما حديثه عن بلقيس قال: **نـهبوا ملك "بلقيس" من بعد ما** **أوقفوا هدهدي..**[1] لولا حظنا لرمزية "الكاهنة" و"بلقيس" لوجدنا أنهما رمزان للأصالة والحضارة القوية الخاصة بالجزائر فتاريخ هذا الوطن ممتد إلى قرون وقرون خلت والشاعرُ يذكر بهذه الأصالة من أجل التشبث والتصميم والعزم على إيجاد مخرج لهذه المحنة. كيف لوطن صاحب حضارة وأصالة أن يهزم أمام مجموعة من اللئام أرادوا له الخراب والدمار؟ فمن واجب أنباء هذا الوطن أن يقاموا هذا المارد المدمر من أجل الدفاع عن حضارتهم وأصالتهم كما قاومت الكاهنة الفاتحين وبلقيس في دفاعهما عن نظام حكمهما وعرشهما. 
حورية	وجاء هذا الاسم الأنثوي عنوانا لإحدى قصائد المجموعة فاسم حورية هنا مأخوذ من الحرية والتحرر لكن لا بأخذ هذا المعنى في نصه أو سياقه حيث جاء على لسان الشاعر بمعنى آخر نستشفه من قوله: حورية....في جنان الخلد موطنها هربتها، ناسخا في فيضها وطني حورية... في خريف الحب ألمحها عصفورة للمنى عـنت علـى فنـني

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار ، ص21.

	لكنها أشعلت في الروح فتنتهـــــا وسافرت حلما في منتـهى الزمـــن[1] حورية التي وسمها بالعصفورة، هذا المخلوق الضعيف البسيط يمكن له أن يثير فتنا تقود للهلاك والدمار فحورية بالخصوص والمرأة على وجه عام مخلوق ضعيف عاطفي لكن فتنه يمكن أن تؤول بالمفتون إلى الدمار والجنون، فهو خطاب عن الفتن التي نشرت في البلاد حتى أصبح الأخ يقيل أخاه بكل بساطة وبرودة دم.
إلزا" "عزة" "الحبيبة"	وهي هنا المرأة المحبوبة التي تدفع بحبيبها إلى الجنون. "فإلزا" حبها الشاعر الأسطورة أراغون"[2] و"عزة" التي أفنى **كثير** حياته وحبه عليها لتجمعهما لفظة الحبيبة التي لا يرى غيرها هذا الحبيب وبحبها نجده هائما يرتقي بذلك إلى الذات الإلهية لأنها الحق الذي يتحقق في كل الموجودات وجاء ذكر الحبيبات في قصائد مختلفة على لسان الشاعر: **كان لي وطن يوم "كان" "أراغون" يشدو** **غناء فتنتصب الأغنيات عيونا لـ"إلزا"....** **كان لي وطن يوم كان، وكنت، وكنا، وكان** **"كثير" يعشق "عزه".....**[3] هذا في "تجليات" أما في "خوف" ورد قوله على الحبيبة: **الليل يسكن مقلتيك**

[1] يوسف وغليسي :تغريبة جعفر الطيار، ص 50.
[2] سنأتي على ذكره في الاسطورة.
[3] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص ص26، 27.

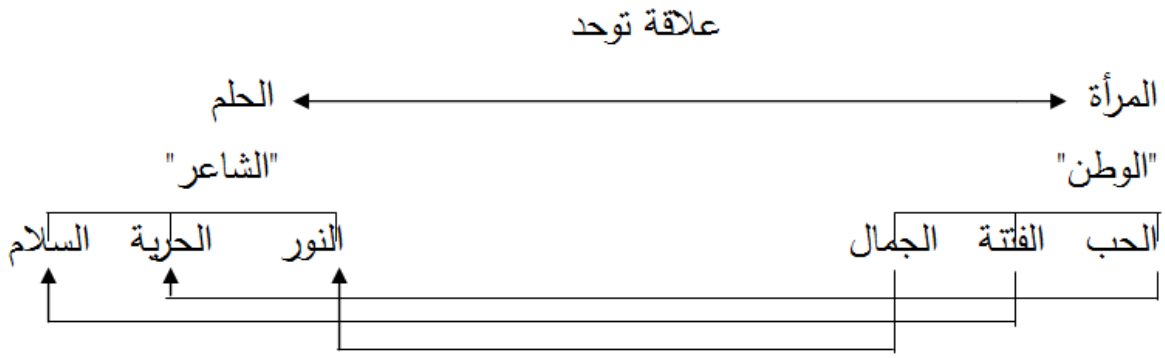
- المرأة الأم,النساء	**حبيبتي.....** **وأنا أخاف من الظلام!**[1] فالحبيبة هنا أخذت مجرى جديد في خطابه فهي رمز للرعب والخوف مما يؤدي إلى الضياع في المجهول. وجاء توظيف هذه الكلمات للدلالة المباشرة على الوطن الحزين بتصارع الصقور من أجل المصلحة الخاصة. في قوله: **أن تهاجر نحوي- صباح مساء-** **ألوف النساء،** **وتهجرني- طيلة العمر- امرأة** **واحدة!.....**[2] وفي قوله: **تساءل أنباء أمي حيارى** **غداة رأونا ندافع عن عرضها!...**[3]

فالوطن هو الكاهنة وبلقيس بقوتهما وهو حورية بفتنتها والحبيبة بحبها وشقاء الوصول إليها

[1] يوسف وغليسي:تغريبة جعفر الطيار ، ص60.
[2] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار(لا)، ص58.
[3] يوسف وغليسي: م، ن، تساؤل، ص62.

فالشاعر هام بشاعريته في جموع هاته النسوة ليعبر عن جرح وطنه وحزنه باحثا بذلك على الحب الحقيقي والأم الحنون التي تحضن ابنها وتواسيه في محنه لهذا وجدته رافعا للتحدي والتصميم على الرفض والتمرد من أجل التغيير والتحويل.

فمن خلال المرأة كرمز أراد الشاعر أن يتوحد مع الوطن كدلالة في نورانية كحلم يريد تحققه والمخطط التالي يوضح ذلك:



- ***رمز الخمرة:***

مما لاشك فيه أن الخمرة وظفت في الشعر بكثرة خاصة الصوفي باعتبارها "رمزا من رموز الوجد الصوفي،حيث تحولت الخمرة في هذا الشعر إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية ينازلون من وجد باطن"[1].

والخمرة المراد بها هنا حالة السكر الذي يعبر عن حالة تصيب المتصوف عند انكشاف الجمال أمامه، وكأن قواه تضعف أمام قوة الجمال فلم يجد المتصوفة أفضل من الخمر كمعادل لفظي لتلك الحالة، فأصبحت بذلك رمزا للحب الإلهي.

فحقيقة الذات الإلهية بجبروتها وقوتها وجمال ملكوتها تبعث بسكر معنوي في الذات المتأملة لهذا الجمال والقوة.

[1] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، ص98.

هذا ما جعل **يوسف وغليسي** يعبر عن هذه الحالة النفسية بخطابه الصوفي كدليل على غياب عقله وهيامه في حب الوطن رغم ما يكتنفه من جراح وأحزان وخيانات.

حيث وظف هذا السكر مرتين، مرة في قصيدة "تجليات نبي...." والثانية في "إلى أوراسية"، وجاءت كذلك لفظة "الثمالة"

فالأولى في قوله:

إني تلاشيت سكران....[1]

وترمز إلى أن الشاعر يبحث عن حالة السكر وغياب الوعي حتى لا يعي ما حوله وما آل إليه وطنه

كذلك في قوله:

ويسكر البدر من جراء أسئلتي فيرتمي القلب في أحضانه ثملا[2]

وقوله أيضا:

أنا شاعر أثملته المواجع والأمنيات [3]

فمن خلال سياق رمز "السكر" أجد أن الشاعر قد وظفه من أجل الهروب من الوضع الراهن، فغيابه عن الوعي حتى الثمالة يخفف ولو لفترة ألام نفسه وعقله المجهد في التفكير عن هذا الوطن الحبيب.

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص31.
[2] يوسف وغليسي: م، ن، ص52.
[3] يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ،رحيل اليمام ، ص 51.

4- *رمز الطبيعة:*

وجد الشاعر منذ العصر الجاهلي ضالته في الطبيعة لأنه على احتكاك مباشر بها تساعده على التنفيس وإخراج مكبوتاته، فهي تعبر بدقة من حالات الحزن وكذا حالات الفرح من خلال مظاهرها ومكوناتها من أشجار وأزهار واخضرار.

لهذا أصبحت في عصرنا الحالي رمزا صوفيا مهما فمن خلالها يبرز الجمال الإلهي الخلاق فهي تحمل رمزية عالية، ففيها تحصل التجليات الإلهية، كما أنها تعبر لدى بعض الصوفية عن الذات المطلقة[1].

كان الشاعر القديم يصف هذه الطبيعة من خلال مظاهرها وجمال مناظرها، لكن الآن العكس هي التي أصبحت تصف هذا الشاعر الفار إليها والهارب من واقعه السوداوي ويرجع ذلك إلى "أن الشاعر المعاصر التفت إلى الطبيعة واتصل بها وبكائناتها ومخلوقاتها ونباتها وفصولها وأصواتها وألوانها، ولم يعد مجرد واصف يصف مظاهرها بل أصبح منصتا إلى إيقاعها الخفي ومتحدا بالكون الطبيعي ومتجليا فيه"[2].

فاستثمر "**يوسف وغليسي**" في هذه المجموعة بيئته التي يعتبر جزءا منها، فصور النخلة والرمال والنبت والأشجار والزهر والحيوان وكذا رياحها وبدرها وغيرها من المكونات والتي وجدت لها سياقات مختلفة.

ومن بين أهم الموجودات الطبيعية التي ذكرت في مجموعته "النخلة" والتي تحمل الكثير من الدلالات، فهي الأصالة والذات العربية الضاربة في التاريخ البشري، وقد تكرر ذكرها في الكثير من القصائد من أجل التأكيد على التشبث بهذه الأصالة الضاربة في الأرض.

[1] محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص45.
[2] محمد بن عمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص355.

ففي "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" يقول:

شامخ كالنخيل[1].

وكذلك قوله في "يسألونك":

يسألونك ...قل إنني نخلة

تتحدى الرياح وقيظ السنين!....[2]

فهي إضافة للأصالة العربية وجذورها التاريخية رمز للتحدي والتصميم والعزم على مواجهة القدر المحتوم حتى وإن كان تغريبا أبديا، وهو تماما ما ينطبق على شجرة الصفصاف الطويلة الشامخة التي لا تقبل أن تزعزعها الرياح.

وكذا كثر إيراد الرياح والتي تنقسم إلى رياح طيبة حاملة للخير والرزق ورياح عاتية عاصفة تقتلع كل ما تجده أمامها.

ففي "تجليات...." يقول: كانت رياح النبوة تعبرني...

وكذا في "إلى أوراسية": ويصمت الريح من أوجاعه وجلا.

أما في "إعصار" يقول: تقسم لي العاصفة الشتوية

بالريح....وبالأمواج...وبالغيم الممطر...[3]

كل هذه الرموز تدل على صفاء هذه الريح وعلى أنها ريح تغيير وتحويل فهي الخير.

أما المقترنة بالنخلة نجدها ريح الظلمة والمؤامرة التي حيكت من أجل تدمير هذه النخلة الأصلية.

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، ص 27.
[2] يوسف وغليسي : م ن ، ص57.
[3] يوسف وغليسي : م ن ، ص 65.

إضافة إلى توظيفات أخرى كالحيوانات "الحمام- السندس- الهدهد..... " كرمز للحرية والخير.

والأشجار والأزهار بطابعها الأخضر وهو رمز لراية الرسول- صلى الله عليه وسلم- رمز للإسلام رمز للخير والسلام فالربيع باخضراره هو الحلم المستمر.

كما جاء الشتاء بعواصفه ومظاهره رمز للتغيير والتحويل، فبأمطاره ومياهه تغسل كل الخطايا والدماء التي سالت على أرض الشهداء الطاهرة.

من هنا التمست توفق الشاعر **يوسف وغليسي** في الرمزية الدينية وكذا المرأة والطبيعة والخمر دليل على المخزون الفكري والثقافي والتراثي الهائل لدى هذه الشخصية المبدعة، ومن الواضح أن التجربة الصوفية لدى الشاعر "تتجه إلى الباطن السحيق عن طريق الصعود إلى الأعلى والمتسامي وذلك من أجل اختطاف واقتناص تلك الآنية اللحظوية هبوطا إلى الأنوار، حيث توغل الذات في سكينتها، لكن سرعان ما يتخذ هذا الهبوط الصعود لما تتوافر عليه المقطوعة الشعرية من محمولات دلالية بوصفها مؤشرا على ما هو مشار إليه"[1]

ج- *<u>الرمز التاريخي والاجتماعي والسياسي</u>*:

وقد حاولت أن أجمع هذه الرموز في جدول مع دلالة كل واحدة منها:

الرمز	دلالته
- عقبة بن نافع	⇐رمز تاريخي ديني مهم، فهو قائد الفتوحات الإسلامية إلى المغرب العربي، حامل للخير والسلام بحكم الراية الخضراء التي على رأس جيشه "راية الرسول- صلى الله عليه وسلم- إلا أن أوضاع هذا الوطن عقرت خيله مع الفاتحين، وهذا دليل على

[1] عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص93.

	غربة الشاعر التي يعيشها في أحضان وطن الحديد والنار لقوله: **عقروا خيل عقبة والفاتحين**[1]
- مالك بن دينار	⇐رمز تاريخي ديني، يروى أنه كان إنسانا صالحا مرشدا لجادة الصواب بمواعظه، جاء ذكره في قول الشاعر: **وذا وطني مصحف في يدي....** **مالك بن دينار يسكن صوتي**[2] فهو رمز الإرشاد والصلاح على أن مالك بلسان الشاعر حاول التغيير حتى وإن رفض من الواقع المرير فهو مستمر في إرشاده حتى ينير دروب الآخرين ولن يمل ولن يسكت حتى و إن كان مغربا.
- تأبط شر والشنفرة	⇐رمزان تاريخيان عربيان، وهما شخصان تصعلكا وخرجا عن قوانين قبيلتيهما وعاشا على السرقات والبطش بالقوافل وهما هنا رمزا الصراع الدموي في الجزائر والطرفان المتنازعان على أن الطمع أعمى قلوبهما وعقولهما حتى أنهما يعترضان أهاليهما من أجل غاية المال والحياة. لقوله: **ملكين يروى أن هذا قد تأبط شره لكن ذاك تشنفرا** [3] .
- بلاد الجبهتين	⇐رمز سياسي فقد كانت الجزائر أيام الثورة والاستقلال ما بين السبعينيات إلى الثمانينيات صاحبة الجبهة الواحدة "جبهة التحرير الوطني" إلا أنها في العشرية السوداء "ما بين 1990 إلى 2000 " أصبحت بلاد الجبهتين ما بين حزبين يتقاتلان من أجل الكرسي فهو رمز دال على القتال والصراع الداخلي لقوله:

[1] يوسف وغليسي :تغريبة جعفر الطيار، ص 20.
[2] يوسف وغليسي :م ن ، ص25.
[3] يوسف وغليسي :م ن ، ص 47.

	آه نعم....أنا من بلاد الجبهتين[1]
- بلد النار و الحديد	⇐رمز سياسي دال على التصفية بالسلاح والنار من أجل الأحقية في السلطة.
- علم البلاد	⇐رمز سياسي دليل على الوحدة الوطنية والتشاور والمصالحة فيما بين المتصارعين لقوله: **وتبادلا علم البلاد وأعلنا حكما يكون تداولا وتشاورا** [2]
- العربي	⇐رمز تاريخي عربي وله دلالتان: دال على الأصالة كما يدل على العصبية. لقول الشاعر: **أهلا وسهلا بالفتى العربي....**[3] وقد ركزت على الثانية لأن الشاعر أراد أن يبرز ما يعانيه الوطن من انتماءات إيديولوجية تغذيها العصبية الحزبية المتمثلة في الانقسام ما بين الحكومة "السلطة الحاكمة" و السلفية ، ولو أردنا إسقاط هذه الانقسامات والتوترات الحزبية على التاريخ الإسلامي نجدها امتدادا للعصر الأموي الإسلامي القديم وما كان فيه من صراعات ونزعات على الحكم والكرسي بسبب تملك حب الذات على الدين، وتغلغل حب الدنيا إلى قلوب المسلمين.

[1] يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، ص 40.
[2] يوسف وغليسي: م ن، ص47.
[3] يوسف وغليسي: م ن، ص35.

– **الصقيع**	⇐رمز سياسي عن تحجير العقول وإسكاتها والبحث مستمر من أجل تذويب هذا الجليد على العقول والقلوب، فتلك الصقور المتصارعة باستبدادها وظلمها وجبروتها أسكتت العقول وجردت القلوب من الحب والعطف **يسكنني الصقيع...** [1]
– **وخذ و وخذي**	⇐رمز اجتماعي وهي لفظة عامية وردت مرتين في تجليات نبي سقط من الموت سهوا في قوله: **لماذا يصادر نوري؟!** **لماذا أيا وخذ الشمعدان!....** [2] وكذلك في قصيدة "لافتة لم يكتبها أحمد مطر": **يمارس– في الليل– الفحشاء.** **بها يأمر...** **لكنه يا وخذي، ينهى** **في الصبح عن المنكر...!**[3] وهذه اللفظة نستعملها في سياقها اليومي حينما نتوجع على شيء وتكون الفاجعة عميقة وكبيرة لهذا تجدنا نتحسر على ما فقدناه. وهي هنا رمز للدلالة على فقدان الأمان في هذا البلد والخوف الذي أصبح معششا في عقل وقلب الشاعر.
– **الطفولة**	⇐رمز اجتماعي فقد اقترن هذا الرمز بالربيع والاخضرار على أنه يدل على البراءة والصفاء والتي عمل الطغاة على تدنيسها لقوله:

[1] يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص 101.
[2] يوسف وغليسي :تغريبة جعفر الطيار ، ص28.
[3] يوسف وغليسي: م ن ، ص 63.

	(يا ربيع الطفولة لا تحتضر....) هذه الطفولة التي أرادوا أن يشيعوا جنازتها. فالطفولة هي الملجأ الوحيد والمهرب الفريد للإنسان ليريح نفسه وجسده المضني من قساوة الواقع وتكدره.

2- *الأسطورة*:

لقد تأكد لدى الناقدين أن الوظيفة الرمزية تكمن في الصراع القائم بين وجود الشاعر وعالمه الداخلي مما يجعله في حالة تنفيس وإفراز لهذه المكونات في صورة شخصياته الأسطورية من أجل أن يجد مسلكا، "يحدد به وجوده في الحياة، ويتحرر من قبضة عالمه الداخلي الذي يربطه بالعالم الأسمى"[1].

وتأخذ الأسطورة أشكالا وألوانا متنوعة في الشعر العربي المعاصر باعتبارها "شكلا من أشكال التعبير عن العالم والإنسان في علاقتهما وتحولاتهما المستمرة" [2]إلا أن حضورها في الشعر الجزائري يكاد يكون منعدما.

والأسطورة تختلف عن الرمز لكون هذا الأخير يخضع في استعمالاته إلى السياق الذي يرد فيه، أما الأسطورة فهي لا تحتاج إلى سياق فهي تندمج وتنصهر في اللغة كجزء من هذا السياق.

وفي مدونة يوسف وغليسي وجدته على الرغم من النقص إلا أنه وظف إلى جانب الرموز السابقة الأسطورة لدعم أفكاره وأرائه وذلك في أسطورتين اثنتين واحدة من التراث الإغريقي والأخرى لشخص فرنسي وذلك في "تجليات نبي سقط من الموت سهوا".

[1] عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص105.
[2] عبد القادر فيدوح: م ن، ص106.

في قوله: **أنا حلاق كل ملوك بلادي.....**

سأفضحكم في الرمال.....

سأزرع أسراركم في الترب!

"قصب الروح" ينمو على شط أسرارهم

مثقلا بالفظائع.....[1]

فأسطورة "حلاق الملك" أسطورة قديمة على أن هناك ملك كان له أذنا حمار لهذا لم يستطع أن يجد شخصا يثق فيه من أجل أن يحلق له شعره إلى أن توصل إلى حلاق بسيط من العامة فأحضره من أجل تلك المهمة لكنه وعده بالقتل إن تجرأ وفضح أمره . بقي ذلك الحلاق يحفظ السر إلا أن ضغط ذلك السر على صدره جعله يفكر في التخلص منه بحفر حفرة ويبوح فيها بذلك السر.

مرت الأيام ونما قصب في تلك الأرض وأخذت الرياح تلعب بذلك القصب والصوت يخرج على أن الملك له أذنا حمار فسمعت كل المملكة بذلك وفضح أمر الملك.

من خلال مضمون هذه الأسطورة أجد أن الشاعر قد وفق كل التوفيق في توظيفها بدليل أن هؤلاء الحكام الظالمين المحركين من قبل أياد خفية "الملك صاحب أذنا حمار" سيأتي يوما وتفضح فظائعهم وجرائمهم من أبسط الناس في حدود بلادهم حتى وان طال الزمن وطال بطشهم.

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص24.

أما بالنسبة إلى الأسطورة الثانية فقد وردت في نفس القصيدة حيث يقول:

كان لي وطن يوم كان "أراغون" يشدو

غناء فتنتصب الأغنيات عيونا لـ"إلزا".[1]

"ولويس أراغون . **Aragon** Ł 1897- 1982" من أكبر النقاد الفن الواقعي في فرنسا كذلك هو شاعر وقاص وصحفي معروف بمواقفه الإنسانية مع الثورات الشعبية خاصة الفيتنامية والجزائرية،ومعروف عليه أنه محب للشعوب العربية، عشق "إلزا" الأدبية الروسية فهام في حبها وتغنى بها في الكثير من أشعاره إلى أن تزوج بها، كما أنه بكى كثيرا الأندلس في حقبتها السوداء[2] لهذا أصبح أسطورة إنسانية تؤخذ للتوظيف في الخطابات الشعرية إن وصل الحزن إلى ذروته.

فالشاعر هنا بتوظيفه لهذا الرمز الأسطوري أجد أنه يبكي بكاءً شديدا على وطن ضاع وأفل.

هذا الوطن الذي تغنى ببطولاته وأمجاده الكثيرين أصبح الأن عرضة للصعاليك يقطعون أجزاءه ويشنقون أولاده.

إن القصيدة بحكم أنها البوتقة الروحية التي يفرغ فيها الشاعر أحلامه وآراءه وأفكاره هي الكيان المجسد لوجوده، هذا ما يجعلها محط إعجاب وتساؤل مما جعل الشاعر ينظم وينظم الكثير من هذه المجسدات، فضلا عن هذا أجدها تضمن له البقاء والاستمرارية بدليل ما عرفناه من أشخاص من خلال أشعارهم "من العصر الجاهلي إلى يومنا الحالي".هذا ما يبحث عنه شاعرنا المعاصر، (إيجاد الذات من أجل استمراريتها في هذا الصخب الوقتي والحداثي).

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" ص26.
[2] أنظر إلى الموسوعة العالمية، A R.WIKIPEDIA.O R G.

الفصل الثالث

البنية الإيقاعية في شعر يوسف وغليسي

1. تحولات على مستوى الوزن

أ. تحولات إيقاعية عروضية على مستوى القصائد العمودية

ب. تحولات إيقاعية عروضية على مستوى القصائد الحرة

2. تحولات على مستوى القافية

3. تحولات على مستوى الصوت

يعد الإيقاع في الشعر عمود وأساس مهم يميزه عن الخطابات الأدبية الأخرى، فهو الجامع للتشكيل اللغوي والتشكيل الفني بحكم أنه النغمة الشعرية التي يصب فيها الشاعر خطابه من ألفاظ وتعابير وصور معبرة عن أحاسيسه وأفكاره.

والإيقاع هو "أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوفي وتعالقاته الدلالية"[1].

وقد كان اهتمام العرب منذ القديم بالوزن دون الإيقاع لأن الاختلاف بينهما شاسع وواسع "فالإيقاع غير الوزن وكثيرا ما يتعارض الإيقاع والوزن بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغييرات"[2].

والشاعر القديم كان مقيدا بالوزن إيمانا منه أن البحور الشعرية- الضوابط الوزنية- هي القوالب التي يفرغ فيها آراءه وأحاسيسه ويكمن الاختلاف في كون "الأوزان هي أساليب ظهور القصائد جماليا ومعرفيا"[3] أما الإيقاع هو خيط روحي نحسه يربط بين أجزاء القصيدة كخيط يربط بين أحجار كريمة في قلادة واحدة.

ولجوء الشاعر المعاصر للإيقاع يرجع إلى رفضه القيد الوزني القديم الذي يضبط حريته وانطلاقته، وهو شاعر قائد باحث عن ذاته ووجوده فكيف لوزن أن يقيده؟

لهذا عد الإيقاع حركة صوتية داخلية نحسها في النص الشعري دون اعتماد لا على تقطيع ولا بحور وتفعيلات. من هنا يظهر لنا أن الإيقاع هو التشكيل الداخلي أما الوزن فيمثل التشكيل الخارجي للقصيدة مما جعل الإيقاع أشمل من الوزن لأنه يحويه هذا الوزن الذي يعتبر عنصرا فيه باعتبار أن الإيقاع ظاهرة موسيقية أيضا.

---

[1] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط (1)، 1995م، ص 20.

[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية والنقدية للشعر العربي، (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1992م، ص305.

[3] هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الوحي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط (1)، جوان 2007م، ص17.

فالإيقاع بشموليته نجده إذا في كل عنصر من عناصر الشعر في اللغة وفي الإحساس والشعور مما يجعله بالنسبة للشاعر الباب المطل على كل المحسوسات الكونية.

ثار الشعر المعاصر- كما قلنا سابقا- على الشكل الخارجي للقصيدة فهو لم يرفض القديم بل عمل على تجديده وتغييره بما يناسب حياته ومقومات حاضره،فخلخل هذا النظام القديم (عمود الشعر) حيث تبنى "التفعيلة كوحدة إيقاعية مستقلة في تركيبه لبنية الإيقاع"[1] لهذا يسمى بشعر (التفعيلة) أو(الحر) وحريته تكمن في نظام السطر الذي لا يتقيد بعدد التفعيلات فهي حسب الإحساس الشعوري للشاعر مما يعطيه الاستقلالية في عددها.

وبحكم أن التفعيلة هي الوحدة الأساسية لموسيقى الشعر الحر أو المعاصر فهي بذلك تمثل إيقاعه الذي يعتبر بمثابة وحدة نغمية واحدة.

ولأهمية الإيقاع في الشعر المعاصر، جعلته يسيطر على النظام البنائي للقصيدة وذلك لأثره الكبير ودوره الفعال في وضع إطار مناسب لهذا الشعر.

ويكمن هذا الأثر الممتع للإيقاع في ثلاثة أشياء هي نفس الشاعر الطيبة وعقله المنير **ونظرته الجميلة** للموجودات.

إن اهتمام الشاعر المعاصر بالإيقاع الداخلي مقارنة مع الإيقاع الخارجي "الوزن" جعله يتمرد على الأوزان الخليلية دون نفي لها فهو يعتمد عليها أساسا لموسيقاه "فالشاعر الحديث لم يبلغ الوزن نهائيا في الشعر ولكنه أدخل على هذا الوزن تعديلات جوهرية، أحس بضرورتها لتحقيق المزيد من الإحساس بذبذبات المشاعر والمواقف النفسية، فأصبحت موسيقى نفسية في الدرجة الأولى"[2].

[1] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط (2) 1985م ص82.

[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص305.

هذا التعبير الذي أدى إلى ولادة هندسة جديدة للبيت في هيكل معاصر يساعد في إيضاح الصورة الشعرية التي يسمو الشاعر بها.

ومما سبق نجد أن القصيدة المعاصرة حتى وان حاولت التفرد بالإيقاع كإبداع جديد لهذا الجيل الجديد إلا أنها لم تستطع التخلي عن الوزن القديم الذي يعتبر الأساس والدفع إلى التغيير، فالقصيدة كما تعتمد على الإيقاع الداخلي نجد لها أيضا إيقاعا خارجيا يساعد في تشكيل الصورة الشعرية بموسيقاها لتعطي التميز والتفرد للشاعر.

1- *تحولات على مستوى الوزن: "الإيقاع الخارجي"*:

إن الوزن بحكم كونه الإيقاع الخارجي الظاهر للقصيدة عبارة عن "كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى"[1].

وتكمن أهمية الوزن في إعطاء القالب الخارجي للشعر، بمعنى الشكل أو الإطار الشعري، هذا ما جعل الاستغناء عنه ليس بالأمر السهل، فهو العنصر الأساسي لتفعيل موسيقى الشعر.

ومن المؤكد أن الوزن أولى مميزات الشعر فهو أول ما يصدم القارئ أو السامع حتى نميز أن المادة الأدبية شعر وليست نثرا.

فلا يمكن لنا أن نجد شعرا دون وزن، هذا ما جعل الشعر الحر لا يمكن له أن يستغني عنه.

والوزن نظام فهو بذلك مادة موسيقية مجردة للشعر لا يمكن لها أن تكون في هذا الإطار الشعوري دون أن تتصل وتتداخل مع الروح الشعرية للشاعر.

[1] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ـ لبنان، ط (1)، 2006م، ص24.

فالجانب الروحي للوزن هو الإيقاع الذي يتولد من خلال امتزاج التجربة الشعرية مع الوزن.

والوزن نظام قائم بضوابط وقوانين معيارية للشعر ولا تتجسد شعريته إلا من خلال الإيقاع، لكن هذا لم يمنع من كونه أساسا فعالا في البنية الخطابية الشعرية، بحكم أنه يساعد في ترجمة التجربة الشعرية للشاعر.

وذلك حسب ما يدخله هذا الشاعر من تغيرات عليه من المتحركات والسكنات حسب أحاسيسه وانفعالاته الخاصة.

لهذا لا غنى عنه في القصيدة المعاصرة فهو جزء لا يتجزأ من الإيقاع من أجل إحداث الجمالية والتميز للخطاب الشعري مما جعلني أجد في هذه المجموعة تنوعا كبيرا في الأوزان ما بين القصائد العمومية وكذا الحرة، ووجود القصيدة العمومية دليل على سلطة الوزن وحضوره في الشعر المعاصر.

أ- ***تحولات إيقاعية عروضية على مستوى القصائد العمودية***:

وفي مجموعتي خمسة قصائد عمودية وهي "**حورية**" و"**إلى أوراسية**" و"**خرافة**"و "**في سراديب الاغتراب**" مع وجود مقطع عمودي في قصيدة "**تغريبة جعفر الطيار**".

وقد اختار الشاعر لهذه القصائد بحورا متنوعة وهي:

القصيدة	البحر
1- حورية	بحر البسيط
2- إلى أوراسية	بحر البسيط

3- خرافة	بحر الكامل
4-في سراديب الإغتراب	بحر الرجز
5- مقطع تغريبة جعفر الطيار	بحر الكامل

أجد من خلال هذا الجدول على مستوى القصائد العمودية أن بحر الكامل والبسيط كانا لهما نفس الاهتمام لسهولتهما و كذا حضور الرجز في سراديب الإغتراب ، مع وجود بعض التغيرات الواقعة على تفعيلة هذه البحور وهذا راجع، كما قلنا سالفا، لنفسية الشاعر وأحاسيسه.

و"التفعيلة" هي أساس الوزن أو البحر وعليها يقع التغيير إما حذف ساكن أو تسكين متحرك ومن خلال التقطيع سيبرز ذلك جليا:

- ***المقطع العمودي من قصيدة "جعفر الطيار"***

وتبادلا علم البلاد وأعلنا

وتبادلا علم لْبلاد وأعلنا

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

حكمًا يكون تداولا وتشاورا

حكمنْ يكون تداولا وتشاورا

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

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

- ***حورية***:

حملتها في دمي سرا وهسهسة

حملْتها في دميْ سرْرنْ وهسهسَتنْ

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

متفْعلن فاعلن مستفْعلن فعلن

ياما حملت وكان الوجد يفضحني

ياما حملت وكان لْوجد يفضحني

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

مستفعلـن فعلن مستفعلن فعلن

- ***إلى أوراسية***:

ويسْكر البدر من جراء أسئلتي

ويسكر لْــبدر من جراء أسئلتي

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

متفْعلـن فاعلن متفْعلن فعلن

فيرتمي القلب في أحضانه ثملا

فيرتم لْقلب فيْ أحْضانهي ثملا

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

متفْعلن فاعلن مستفعلن فعلن

- ***في سراديب الإغتراب*** :

يا قلعة الأحزان فوق جزيرتي

يا قلعة لأحزان فوق جزيرتي

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

مستفعلن متفاعلن

ماذا أقول وقد دنت مأساتي

ماذا أقول و قد دنت مأساتي

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

مستفعلن متفاعلن مستفعلْ

- ***خرافة :***

البرق ما لاحت به لقياك

ألْبرق ما لاْحتْ بهي لقياكاْ

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

والتغيرات هي:

البحر	التفعيلة الأصلية	التغير	الزحاف/ العلة
الكامل " صافي"	متفاعلن 0//0///	متْفاعلن 0//0/0/ متْفاعلن 0/0/0/	إضمار إضمار+ قطع
الرجز صافي	مستفعلن 0//0/0/	مستفعل 0/0/0/ متفاعلن 0//0///	قطع إضمار

البسيط	متفاعلن	متفاعلن	إضمار
مركب"	0//0///	0//0/0/	
	فاعلن	فعلن	خبن
	0//0/	0///	

ب- *تحولات إيقاعية عروضية على مستوى القصائد الحرة:*

أجد من خلال تقطيع أسطر القصائد الحرة أن الشاعر قد اعتمد خاصة البحور الصافية "ذات التفعيلة الواحدة" مع إدخال بعض التغيرات على تفعيلاتها.

وتوظيف البحور الصافية في الشعر الحر ميزة من مميزاته لأنها الأسهل والأسرع ويستطيع التحكم فيها.

والجدول التالي يوضح أهم البحور الواردة في الشعر الحر:

القصيدة	البحر
1- تجليات نبي سقط من الموت سهوا	المتدارك
2- يسألونك	المتدارك
3- لا	الهزج
4- جنون	متقارب
5- خوف	الكامل
6- حلول	الوافر
	الوافر

7- تساؤل	الكامل
8- لافتة لم يكتبها أحمد مطر	متقارب
9- غيم	متقارب
10- قدر	الرمل
11- مذكرة شاهد القرن	متقارب
12- سلام	الكامل
13- تغريبة جعفر الطيار	

والتغيرات الطارئة على هذه البحور هي:

	أصل التفعيلة	**التغير**	**الزحاف والعلة**
المتدارك	فاعلن	فعلن	خبر
		فعْلن	قطع+ التشعيب
		فاعلاْنْ	تذيل
		فا	حذذ
		فعِلانْ	قطع+ تبذيل
		فعلْ	خبن+ القطع
		فَعْلْ	قطع+ تشعيب

المتقارب	فعولن	فعولانْ فعولُ فعُو فعْ	تسيغ قبض حذف بتر
الكامل	متفاعلنْ	مثْفاعلن متفاعلاْنْ مثْفاعلانْ متفا "فعلنْ" متفاعلْ	إضمار تذيل إضمار+ التذيل حذذ قطع
الرمل	فاعلاتن	فعلاتن فعلاتْ فاعلا	خبن خبن+ القصر حذف
الهزج	مفاعيلن	مفاعلن مفاعلْ	خبن خبن+ القصر
الوافر	مفاعلتن	مفاعلْ	قطع

أجد أن المتقارب قد طغا على المجموعة وحيث كانت له الريادة في ذلك لسهولته وبساطة تفعيلته فعولن" مع وجود الكثير من التغيرات من زحافات وعلل ساعدت الشاعر في ترجمة تجربته الشعرية.

خاصة "القطع والتذيل" هذه التغيرات التي كانت تحتسب على صاحبها بأنها ضعف وانكسار للشعر، أما الآن أصبحت روح التميز والإبداع.

فورود الزحافات والعلل ليس عيبا بل هما اللذان يمنحان الإيقاع الجمالية والحركية، فهما وسيلتان في يدي الشاعر يعمل بهما من أجل إخراج هذه الأوزان من رتابتها القديمة وكمحاولة لإثبات التجديد والتغيير في الشعر، وكذلك من أجل التسريع في الخطاب إن كان بحذف ساكن، والعكس فإن أضيف هذا الساكن خاصة في الأخير يزيد من وقت الوقفة التي تساعد على التقاط النفس للمتكلم.

2- ***تحولات على مستوى القافية:***

إن القافية تشكل جزءا مهما من الوزن، فهي ذاك النغم المتكرر في كل أبيات القصيدة، بمعنى مقطع صوتي يتكرر في آخر أبيات القصيدة، هذا تعريف بسيط لها في التغيير العمودي.

فهي تاج الوزن، غير أنها في شعرنا المعاصر الحر، أصبحت لا تكتفي بمفهومها القديم المتعلق بالروي، بل تحاورت ذلك إلى أنها أصبحت مرتبطة بالحركات والسكنات لا بالحروف والكلمات فقط، خاصة حين نجد في الأخير تديلا من قبل الشاعر.

وهي لازمة كإيقاع لا كحروف، بهذا تكون قد اكتست "وظيفة جديدة، فهي بذلك عنصر يضاف إلى العناصر التي تنضبط للقواعد القبلية وتخرج منها"[1].

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط (3)، 2001م، ص144.

وبحكم أن الشاعر ثار ضد هذا النظام الذي يقيد حديثه فقد عمل على كسر هذه القافية بعدم الالتزام بها في كامل القصيدة فمن باب الإبداع أنه ينوع فيها برويها على العكس في القديم حيث كان هذا الأمر من عيوب الشعر، وهذا ما لاحظته في مجموعة "يوسف وغليسي".

والدلالة التي تحملها القافية في عصرنا الحالي هي قمة الإيقاع لأنها أصبحت جزءا من الإيقاع الداخلي بعدما كانت زخرفة صوتية لنهاية البيت الشعري.

فهي بهذا التغيير والتحويل لم تحذف وما زال مفعولها كما كان سابقا فقد أخذت مع الشعر الحر شكلا آخر يحتم البحث عنها في كل سطر كونها لا تمثل كلمة وأنها متغيرة ومتحولة وهذا يجعل القبض عليها أصعب لاسيما مع خاصية التدوير التي تلغي وجود القافية مع نهاية كل سطر. لأنها مرتبطة بالحالة الشعورية للشاعر، فهي لحظة توقف وانتقال من شيء إلى شيء آخر.

فالقافية بمفهومها الجديد أصبحت تمثل نبرة موسيقية يعتمدها الشاعر من أجل إثارة الملتقى فقد أصبحت وسيلة من وسائل التحديد والتغيير في الشعر بعدما كانت نظاما لا يجب اختراقه.

وإذا جئت لقوافي المدونة أجدها نوعين ما بين القصائد العمومية (وهذه يوجد فيها الضبط النظامي للقافية) حيث وردت كالآتي:

***المقطع العمودي في تغريبة جعفر الطيار**:

....فت حاورا .....أحضرا

// /0//0 القافية 0//0/

....ت شنفرا .....والقرى

0//0/ 0//0/ /

.....ت شاورا

0//0/ /

حورية:

.....فيضها وطني ⇐ فيض ها وطني

0/// 0/ /0/

.....على فنني ⇐ ع لى فنني

0/// 0/ /

.....منتهى الزمن ⇐ منت هزْزَمني

0///0/ /0/

.....لم أكن ⇐ لَمْ أكنيْ

0/// 0/

إلى أوراسية:

.....أفلا ⇐ أفلا

0/0/

.....ارتحلا ⇐ اِرْتَحَلاْ

0///0/

أحضانه ثملا ⇐ هوثملا

0///0/

لا أملا ⇐ لاأملاْ

0///0/

***خرافة*:**

.....ذكراك ⇐ ذكْ راكاْ

0/0/ 0/

.....عيناك ⇐ عي ناكا

0/0/ 0/

.....لولاك ⇐ لو لاْ كا

0/0/ 0/

.....شفتاك ⇐ شف تاكا

0/0/ //

***" في سراديب الإغتراب " :**

.....مأساتي ⇐ مأ ساتي

0/0/ 0/

.....السنوات ⇐ سْسن واتي

0/0/ //0

.....وفاتي ⇐ و فاتي

0/0/ /

.....حياتي ⇐ ح ياتي

0/0/ /

إن تحديد القافية في القصائد العمودية وجدته مرتبطا بالألفاظ فمرة تكون لفظة أو نصف لفظة أو لفظة مع إضافة من الكلمة التي قبلها (لفظة ونصف) وهي متكررة بالتزام تكرار رويها نفسه دون تغيير، أما إذا جئت للقصائد الحرة وجدتها متنوعة في القصيدة الواحدة دليل على حرية الشاعر في التغيير كما أنني وجدت ظاهرة التذليل وهي إضافة ساكن في آخر التفعيلة إلى وتد مجموع أو "التسيغ" إذا كانت الزيادة على ما آخره سبب خفيف وهما التقاء الساكنين في الأخير.

وقد وظفت هذه العلة بكثرة أجدها كما يلي:

* " **غربة"** وتمثلت في:

مانْ – طان – يام – سان

00/ 00/ 00/ 00/

* غيم : وتمثلت في:

واكْ – مالْكْ

00/ 00/

* **جنون:** وتمثلت في:

دودْ

00/

* **خوف** : وتمثلت في:

مام – لام

00/ 00/

* **سلام:** وتمثلت في:

لام – تينْ – ليْنْ

00/ 00/ 00/

*"**تجليات نبي سقط من الموت سهوا**" وتمثلت في:

تيْنْ – ليْنْ – يأْحْ – باحْ – ناتْ – زاءْ

00/ 00/ 00/ 00/ 00/ 00/

تيْنْ – نين – صأْدْ– هأْدْ – ثادْ

00/ 00/ 00/ 00/ 00/

وادْ – لادْ – راحْ – نوْنْ.....

00/ 00/ 00/ 00/

*** تغريبة جعفر الطيار**: وتمثلت في:

هأْدْ – وادْ – تادْ – لادْ – كوكْ – ريدْ.....

00/ 00/ 00/ 00/ 00/ 00/

* **صقيع** :وتمثلت في :

بيعْ ــ بابْ ــ قيعْ ــ طيعْ ــ ضيعْ ــ ريعْ

00/ 00/ 00/ 00/ 00/ 00/

* **رحيل اليمام** : وتمثلت في :

مامْ ـ ياتْ ـ راتْ ــ فاتْ ـ طيعْ ــ لامْ

00/ 00/ 00/ 00/ 00/ 00/

إن هذا التوظيف يعطي الوقت للشاعر وللقارئ أن يلتقط أنفاسه للرجوع إلى شيء آخر، لهذا كانت القافية من أبرز العناصر الصوتية في القصيدة.

إضافة إلى القوافي المغلقة والتي لا تعطي الوقت اللازم للشاعر وكأنها تقطعه على الكلام، فهي تسرع الوقت.

فقد وظفت بكثرة أيضا وأجدها متجلية كما يلي:

* **تجليات نبي سقط من الموت سهوا** : وتمثلت في:

فولَهْ ← هاء السكت ميْجنهْ ← هاء السكت

0//0/ 0/0/

*** تغريبة جعفر الطيار: و** تمثلت في:

والفتنْ – ولْمحنْ – جعْفرْ – .....

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

– "لا" وتمثلت في:

شاردهْ – واحدهْ

0//0/ 0//0/

* **لافتة لم يكتبها أحمد مطر:** وتمثلت في:

أحمرْ – أخْضرْ – منكرْ

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

* **غيم:** وتمثلت في:

أخضرْ

0/0/

إضافة إلى قوافي مفتوحة أخرى بأحرف مختلفة كالراء- والعين- النون- التاء- الميم- القاف..... أجدها تتناغم مع تناغم الشاعر في قصائده.

إن هذا التنوع في إيقاع القصيدة هو ناتج عن تنوع القافية ما هو إلا سمة من سمات الشعر المعاصر، فقد كانت- القافية- في القديم تكشف عن نظام ووحدة داخل القصيدة ، أما الآن أصبحت تكشف عن إبداع وتنوع داخل القصيدة الواحدة لدليل على الحرية المطلقة في النظام الوزني التي أعطاها الشاعر لنفسه.

إضافة لما قلته عن القافية فقد أعطى الشاعر الأهمية الكبرى أيضا للصوت "الأحرف" التي وظفها في كلماته وكذا في قافيته.

3-***تحولات على مستوى الصوت:***

الشاعر "يوسف وغليسي" إنسان معاصر يعرف الدراسات اللسانية التي تركز على الصوت وتراه فعالا في التأثير على السامع أو الملتقى.

فالصوت اللغوي يعتبر أثرا صوتيا فعالا ذو طواعية واختيار من أجل إحداث هزات لدى الملتقي.

لهذا وجدت الشاعر نوع ما بين الأصوات

فمنها ما كانت خافتة هادئة كالسين والزين والنون وكذا الهاء التي جعلها في غالبية قوافيه وذلك لهدوءه واستحواذ الحزن على قلبه إلا أنني وجدت حروفا جهورية انفعالية حينما يكون في حالة تحد وتصميم.

إن ملاحظتي لقصيدة "إلى أوراسية" وكذا "غيم" و"حورية" و"لافتة لم يكتبها أحمد مطر" و"مذكرة شاهد القرن" وجدت تقريبا كل حروفها خافة.

أما إذا باتجاهي إلى "قدر"- إعصار- "حلول" "تغريبة جعفر الطيار"- "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" وكذا "سلام" التمست فيها أصواتا قوية "القاف- الكاف-اللام - الشين- الصاد- ...." دلالة على انفعالية الشاعر ضد المرتزقة الذين أرادوا الظلم والخراب لهذا الوطن الحبيب.

أما إن جئت لـ "صقيع" وجدت أن حرف "السين" وكذا "الصاد" قد طغا على هذه القصيدة وتمثل في "يسكنني، صقيع، شمس، صادرت، صباحا، صدرها..." ما يؤكد أن الشاعر في حالة جمود وصقيع روحي وفكري، فهو هادئ لهدوء نهره الفياض وهدوء نفسه المتمردة، وهي حالة صمت وهدوء قبل العاصفة.

أما إذا اتجهت للروي الموظف كان في جموع قصائده متنوع ما بين الأصوات الخافتة الصامتة إلى الجهورية التي تبرز الانفعال، فقد وظف "اللام، العين، التاء، الفاء، الميم، الراء،..." تقريبا كل الحروف وقد تناوبت بين القصائد دليل على الحالة الانفعالية التي تترجم مزاج شاعرنا، فتارة أجده هادئا ساكنا في حالة تأمل أو ضياع في الكثير من المواضع، وتارة أراه ثائرا، متمردا على ظروفه وواقعه الآني رافضا بذلك العبودية المفروضة عليه مما جعله يؤكد على حالة التصميم والتحدي والتي تبدو في "إعصار"، "لا" و"سلام" وفي بعض مقاطع "تجليات نبي سقط من الموت سهوا".

هذا ما جعلني أتحدث كذلك كدعم للإيقاع الداخلي عن التكرار ووظيفته اللغوية والمعنوية داخل نصوص "**يوسف وغليسي**".

- ***التكرار***:

يعد التكرار آلية من آليات الإيقاع وميزة من مميزات الشعر الحر التي وظفها من أجل إثبات أفكار أراد لها أن تترسخ في العقل الجمعي، لهذا وجدته موظفا بكثرة في أشعار الجيل الجديد.

فهو يقوم على مبدأ الإعادة والتكرير، وقد نلتمس هذا خاصة في الأوزان العروضية التي تتكرر بنظام معين.

ففي الإيقاع تتكرر مجموعة من المقاطع بين ألفاظ أو جمل أو في الوزن نجد تكرار نغمات تستسيغها أذن المتلقي وهذا يعني أن الإيقاع لا يمكن له أن يستغني عن التكرار، فتكرار الصوت أو كلمة أو عبارة أو تركيب أو جملة أو سياق... أمر ضروري في جعل هذا الإيقاع متميز بتميز صاحبه.

فأهميته تكمن في كونه "يكتسب النص الشعري نموا، ويوسع دوائر الانتشار التي تنتج الإيقاع، وتبعث النغم، وتشيع الحركة والحيوية والحرارة التي تربط بانفعال الشاعر، وصدق رؤاه وأصالة أفكاره"[1].

ومدونة "**تغريبة جعفر الطيار**" حافلة بالتكرار الذي أسهم في تفعيل الحركية الإيقاعية داخل الخطاب الشعري وقد تمثل هذا التكرار في:

* **تكرار اللازمة**:

وهذا التكرار يعتمد على لفظة مهمة أو جملة معينة ويعيدها كل مرة خاصة إن كانت القصائد حرة بمقـاطع عديدة، فهو "يقوم على انتخـاب سطر شعري أو جملـة شعرية تشكـل

[1] ناصر لوحيشي : أوزان الشعر العربي بي المعيار النظري والواقع الشعري، دكتوراه دولة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو- الجزائر، 2004-2005م، ص253.

بمستوييها الإيقاعي والدلالي محورا ثابتان ومركزيا من محاور القصيدة"[1].

وتكمن أهميته في ربط أجزاء القصيدة وإحداث الاتساق والانسجام فيما بين مقاطعها وكأنها مقطع واحد بإيقاع واحد ، حيث يشكل التكرار إيقاعا متفردا تفرد هذه المكررات التي اختارها الشاعر حسب نفسيته ومن أجل لفت الانتباه، هذا ما طبقه "يوسف وغليسي" في مدونته، فقد كرر الحرف كما كرر اللفظة إلى الجملة ومن أمثلة ذلك:

- "كان لي وطن" ← تكررت ست مرات في المقطع السابع من قصيدة "تجليات نبي سقط سهوا".
- "حورية" ← تكررت مرتان في قصيدة "حورية".
- "يسألونك" تكررت ثمان مرات في قصيدة "يسألونك".
- "يسكنني الصقيع" ← تكررت ست مرات في صقيع.

* ***التكرار التراكمي:***

والذي يعني تكرار ألفاظ أو حروف أو أسماء .... دون نظام معين فهو "خضوع لغة القصيدة بواقعها المرفوض إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء، تكرار غير منتظم لا يخضع لقاعدة معينة"[2].

وطغيان هذا النوع من التكرار في المدونة من أجل إحداث نغمة على خطابه ، لأن التكرار يضفي على القصيدة إيقاعا معينا يساعد على اتساقها وانسجامها داخليا للتأثير، فهو للإمتاع والإقناع كذلك.

[1] محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا، د.ط، 2001م، ص204.
[2] محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص209.

لهذا نجده في الحروف كما نجده في الأسماء والأفعال مما يجعله يضفي "بعدا نغميا يعد مكونا تتضمنه العناصر اللسانية الأمر الذي يفضي إلى اكتساء هذه العناصر إيقاعا خاصا"[1].

وقد تجسد فيما يلي :

- حرف النداء "يا" ← تكرر أكثر من ست مرات في المقطع السابع من "تجليات نبي سقط من الموت سهوا".

- "لماذا" ← تكررت ثلاث مرات في المقطع نفسه.

- "كان" –"كنت" ← تكررت ست مرات في المقطع نفسه.

- "حورية" ← تكررت مرتان في "حورية".

- "أنت" ← تكررت مرتان في حلول.

- "أنا" ← تكررت ثلاث مرات القصيدة نفسها.

- "متى" ← تكررت مرتان في "في سراديب الاغتراب".

- "واو الجمع" ← تكررت أكثر من ثلاثة عشرة مرة في المقطع الرابع من "تجليات".

- "آه" ← تكررت أكثر من خمس مرات في "في سراديب الاغتراب".

وغيرها من هذا النوع.

[1] حسن ناظم : البنى الأسلوبية (دراسة أسلوبية في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان، المغرب، ط1، 2002م، ص98.

* **التكرار الختامي:**

وهو نوع آخر من التكرار يكون عند "تكرار مطلع الجملة في نهايتها كما يضم كذلك تكرار جملة الختام"[1]، فهو قريب –نوعا ما– من التكرار التراكمي ومن أمثلته في المدونة:

– تكرار أسلوب النداء في سراديب الإغتراب :

يا قلعة الأحزان فوق جزيرتي .....

يا رحلة الآلام في درب النوّى.....

– وكذلك في نفس القصيدة :

فإلى متى تبقى الدموع سخية .....

إلى متى تبقى الضلوع كسيرة ..... [2]

لكن أجد أن الغربة أو الاغتراب قد تكررت بمعانيها أكثر من التكرار اللفظي في مجمل القصائد دليل على أن الشاعر أراد أن يثبت حقيقة هذا الاغتراب وما يحسه كل جزائري محب للوطن ويريد كل الخير و الصلاح له كما يوجد نوع آخر من التكرار يصطلح عليه **تماثل العلامات** والمقصود به الأفعال الرباعية تتماثل فيها الأصوات بطريقة خاصة وهي أن يجتمع صوتان في كلمة.

ويمكن كذلك إدراج غير الأفعال التي تجتمع فيها الأصوات المكررة[3] مثل **هدهد** و**صفصافة وبربر**.

[1] محمد صابر عبيدة : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص189.
[2] يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص21
[3] أنظر إلى : حسن ناظم : البنى الأسلوبية ، دراسة أسلوبية في أنشودة المطر للسياب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ،لبنان ، المغرب ،ط 1، 2002 م ، ص 135

ولقد وجدت من خلال هذا التكرار بأنواعه أن الشاعر يوسف وغليسي يريد تأكيد أو توضيح معنى معين ذلك بالكشف عن جوانبه ، إضافة لهذا فهو يضفي على النص إيقاعا موسيقيا يؤثر في المتلقي ويعطي التفرد للمبدع.

خاتمة

وختاما أحاول أن أجمل ما فصل في بحثي بذكر أهم النتائج المتوصل إليها من خلال الخطاب الشعري لمجموعة "تغريبة جعفر الطيار" مع الاعتراف بأن ما قمت به يعتبر محاولة ونقطة من بحر يسمى الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، حيث يصعب التطرق له عبر صفحات قليلة بل يتعدى إلى مجلدات.

إن الخطاب الشعري الجزائري حسب ما التمسته من هذه المجموعة استطاع أن يخرج من دائرة المحاكاة والتقليد "شكلا ومضمونا" فهو في تطور مستمر و تجريب فني دائم يبحث عن التجديد والإضافة من أجل مكانة له في الوسط العربي ككل من خلال جيل جديد يؤمن بأطروحة التنوع و الفرادة والانفتاح.

هذه الزمرة التي تحتاج منا أن نكشفها ونرفع الغطاء عنها بالدراسة والتحليل بما تفرزه من خطابات شعرية مثيرة أعطتها التفرد و التميز.

هذا الخطاب الذي وجدناه كمصطلح له العلاقة الكاملة مع كل العلوم الإنسانية ابتداء من اللسانيات إلى الأسلوبية والبلاغة حتى أنني توصلت إلى أن بنية الخطاب أصبحت مادة لهذه العلوم تعمل على تفكيك شفراتها من أجل الوصول إلى غايتها، مما سمح للغة أن تسترجع وظيفتها التواصلية التي سلبت منها سابقا.

إضافة لهذا استطعت أن أكشف المظاهر التي يتمظهر فيها الخطاب الشعري من باب تحولاته اللغوية و الخيالية والإيقاعية.

ففي جانب تحولاته اللغوية والخيالية وجدت توظيف البلاغة الكلاسيكية في أشكالها القديمة من تشبيه واستعارة حيث التمست زخما كبيرا منها في نصوصه الشعرية وذلك من باب الجمالية النصية وكذا التأكيد الدلالي وتوضيحه للقارئ "أو المتلقي بصفة عامة".

مع التوظيف الرمزي للأسطورة أو الموروث الثقافي والديني من أجل التميز والتفرد وكذا إخراج اللغة من رتابتها وقوالبها المألوفة.

مما جعلني أرى أن بنية الخطاب الشعري للجيل الجديد بنية مفتوحة على المتلقي كي يخوض في غمارها وخباياها بما في جعبته من سياقات ثقافية ومعرفية،فالخطاب منفتح على الآخر من خلال التأويل والإيحاء.

من هنا بدا لي أن النص الشعري الجزائري المعاصر أصبح موجها للقارئ المتميز والذي بدوره يحاول أن يرتقي بأدبنا إلى درجة لا تقل عن الآداب العربية وحتى الغربية.

كما أنني وجدت الوقع الأكبر للتوظيف الديني كرمز إيحائي مؤثر على شخصية الشاعر الملتزمة والمتشبعة عقائديا حيث أحسست بانتقالي بين أسطر قصائده نفسا متدنية معتصمة بحبل الإسلام محبة للخير والسلام.

أما التصوف فهو إرث عربي قديم خاصة في جزائرنا لما تزخر به من مدارس وطرق صوفية كثيرة، حيث أضحى وسيلة هامة من وسائل المخيال الشعري عند شعراء الجيل الجديد لكنه يختلف عما وجدناه في شعر الأمير عبد القادر "رمز الصوفية الشعرية الجزائرية" فتصوفهم– من خلال شاعرنا يوسف وغليسي– تصوف لغوي أكثر منه طرقي.

ومن أهم الملاحظات التي خرجت بها كذلك هي اهتمام الشاعر بالصورة الشعرية، فقد تنوعت وكثرت في شكلها القديم كالتشبيه والاستعارة– كما قلت سابقا– إلى شكلها الحديث، حيث لم تعد مجرد تركيبات بين الملموسات فقط، بل أصبحت تشكيلا مزجيا يقوم على اللغة وتراكيبها مع تداخل مستويات عدة منها الرمز والأسطورة.

هذا الرمز الذي لم أستطع أن أفصله في هذه المجموعة عن آلياته ووسائله "كالمقومات الموروثة والأسطورة" حيث وجدت صعوبة في ذلك إلا بإرجاع هذه الرموز إلى سياقاتها ومقاماتها.

ويبدو أن انتشاره بشكل واسع من أجل التمويه وإخفاء آراء الشاعر وأفكاره حتى لا يتعرض لأي ضغوطات خارجية تلحق به الأذى.

وعلى الرغم من هذا التمست روح التمرد والرفض في نصوصه الشعرية الموحية بدلالات التغيير والتجديد لواقعه وذلك بروح الالتزام المصبوغة بالوطنية والتي تحلى بها في خطابه المتصاعد إلى السماء الحالم بوطن أخضر.

فالشاعر صاحب نزعة إنسانية رومانسية قوية هائمة في الواقع المرير باحثة عن الحلول للخروج بهذا الوطن الجريح إلى السلام والخير والوئام بنظرة تفاؤلية حالمة.

جاء الرمز في هذه المجموعة متنوعا ما بين الديني والاجتماعي والتاريخي والصوفي حتى أن هذه الرمزية نقلت إلى العنونة الخاصة لكل قصيدة فحاولت ولو بشيء بسيط فك هذه الرموز والفصل بينها بإرجاعها إلى سياقاتها ومضامينها، فقد وظفت لخدمة الفكرة الأصل المتجلية في إثبات الذات والوجود في الوطن العزيز مع الجانب الجمالي الفني.

إضافة لهذا لاحظت حضورا كبيرا للشكل الطباعي من علامات الوقف "خاصة التعجب" وكذا نقاط الحذف التي شدت انتباه القارئ وأقحمته في غموض دلالاتها من أجل استنطاقها وإكمالها بما يناسب سياقها اللغوي الذي وردت فيه.

و بخصوص التحولات الإيقاعية التي تم دراستها على مستوى القصائد العمومية وكذا الحرة، فهي حسب ما اختاره الشاعر من بحور لقصائده، كما جاءت القافية والتفعيلة لمساندة هذا التشكيل في بعث الحركة الإيقاعية ووسم الخطاب بطابع الحداثة من الأساسيات لإرساء الجمالية.

فهو الجانب الموسيقي الذي يعمل على جعل الخطاب صاحب لحن متميز بنوعيه الداخلي والخارجي.

ويقوم الإيقاع الخارجي على الوزن بوصفه نظاما خارجيا وفق الحركات والسكنات مركزا بذلك على القافية بوزنها والتفعيلة.

أما الإيقاع الداخلي، فهو القائم على الصوت و التكرار اللذان يحدثان وقعا موسيقيا خاصا في الخطاب الشعري ذلك بما يمتلكه الشاعر من ذكاء وتحكم لغوي جيد (مع التركيز على الإيقاع الأول).

هذا ما جسده يوسف وغليسي في شعره حيث كانت له رحلة مع البحور الخليلية وكان المتقارب والمتدارك أكثرها استعمالا لما لهما من خفة وحركية تلائم قصائده الومضة.

كما وجدت تركيزا على البحور الصافية "من باب خصائص الشعر الحر أو شعر التفعيلة" مما أعطاه القدرة على التحكم الإيقاعي، فجاءت القصائد متميزة بتنوع الإيقاع والذي يفضي بدوره إلى تنوع القوافي.

إضافة لهذا التكرار فقد كان له الوقع الفعال في تأكيد الدلالة خاصة إن كان في بداية القصيدة أو نهايتها.

هذا التكرار الذي يجعل القصيدة وحدة بنائية واحدة مع إضفاء نغمة إيقاعية تثير المتلقي وتستحوذ على فكره.

فيوسف وغليسي لم يكتف بالإيقاع الخارجي المتداول والمألوف حيث لم يجد فيه لوحده ضالته على التبليغ والتوصيل والتعبير عن أحاسيسه ومشاعره لهذا عمل بالإيقاع الداخلي كميزة حداثية تساعد في إثارة ودغدغة قريحة المتلقي وتعمل على إشباع رغبة الشاعر في التعبير والتبليغ.

إن شاعرنا طار بجناحي جعفر وارتحل ما بين الثنائية (أنا/ الوطن) ليعبر عن خلجاته وأحاسيسه اتجاه هذا الوطن الجريح مستخدما لغة حداثية أحدثت وقع الدهشة عند المتلقي حيث حركت قرائحه المكبوتة وجعلت منه شاعرا باستحضار النص الغائب المموه.

فهو بهذا- الشاعر- ارتقى بحبه للوطن بشطحات صوفية إلى السماء العليا محاولا تجاوز ما يختلج هذا الوطن من أثقال الدمار والخراب، بحثا عن النورانية والمراد منها تحقيق حلم السلام والمصالحة "الوئام المدني".

ولا يســـعني إلا أن أقـــول إن هـــذه الدراســـة بحـــث بســـيط يضـــاف إلـــى صرح الأدب الجزائري وبنائه.

آمل أن يكون- ولو بنقائصه- فاتحة لدراسات أكثر فأكثر لهذا الشعر الذي نعتز ونفتخر بأننا جزء منه.

لأختم كلامي بالقول أن العمل البشري يتصف بالنقص بدليل نكتب كتابة اليوم ونقول غدا لو كتبنا هذا أفضل ولو حذفنا ذاك لكان أجمل....

ملخص البحث

إن الشعر خلق فني يأخذ لونه وطعمه ونكهته من واقعه المعاش من خلال تجارب شعرية تترجم في قوالب مختلفة يختارها هذا الفنان – الشاعر – حسب حالته النفسية.

مما دفعني في هذا البحث الخوض في غماره ومسالكه، حيث ركزت على الشعر الجزائري خاصة كتابات الجيل الجديد باعتبارها جزء لا يتجزأ من حياتنا وواقعنا المعاش.

والشعر خطاب فني لا غاية له سوى التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا، فهو خطاب عقلي دور تطبيق لقوانينه من اجل التأثير فيه والنفاد إلى أسرار الوجود الحقيقي المليء بالأمل وهو في هذا يتوسل إلى اللغة للوصول إلى المبتغى.

هذا ما جعلني ألتمس في المدخل التقاء الخطاب بالكثير من المصطلحات التي خاضت في هذه اللغة من أجل إضاءة جوانبها كاللسانية والبلاغة والأسلوبية وحتى البنيوية.

و الخطاب الشعري متغير بتغير حركة الزمن التي لا تتوقف لتغير قضايا الحياة والكون، فهو يختلف من حقبة إلى أخرى، بحيث لكل حقبة مجموعة شعرية خاصة تبت في أرض معينة وخاصة بتجربتها الشعورية.

هذا ما بدا لي خاصة في حديثين عن تطور الشعر الجزائري في آخر المدخل فهو في تطور مستمر باستمرار الحياة وأحداثها.

مما دفعني إلى التركيز في فصول البحث الثلاثة على بنية الخطاب باعتبارها نسقا منسجما متكاملا من آليات الضبط اللغوي وذلك عند شباب الجيل الجديد الحامل راية

التعبير والتحديد والمتمثل في يوسف وغليسي من خلال مدونته الشعرية التي أراها قمة من حيث البناء النصي والفكري الحديث.

فخطوت الخطوة الأولى في البنية الدلالية في شعره إلى البنية الخيالية بما يختلجها من صور ورؤى إستشرافية منصوفة باحثة عن المستقبل يعم فيه السلام والوئام.

لتكون الخطوة الأخيرة في الفصل الثالث عن البنية الإيقاعية وما تضيفه من جمالية شعرية في الخطاب الشعري.

جامعة النتائج والملاحظات في خاتمة أخيرة.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

*** المصادر:**

1. القرآن الكريم : برواية حفص مذيلا بقواعد كاملة للترتيل وفهارس كاملة للمواضيع، دار الفجر الإسلامي، دمشق، ط3، 1943م.

2. يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، (شعر)، دار الهدى، ط1 1995م.

3. يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، (شعر)، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، 2000م.

*** المعاجم والموسوعات:**

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري : لسان العرب دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، م1، بيروت، 1388هـ-1968م.

2. أحمد بن فارس : الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامهان حققه وضبط نصوصه وقدم له : عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت- لبنان، ط1 1993م.

3. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيمياتي للنصوص، دار الحكمة الجزائر طبعة 2000م.

4. عبد الملك مرتاض : معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ن د.ط، 2007م.

5. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضافة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2002م.

6. موسوعة القرن Larousse، الدار المتوسطية للنشر، بيروت، تونس، لبنان، ط2006م.

* **المراجع** :

1. آمنة بلعلي : تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.

2. إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003م.

3. أحمد الزغبي : أسلوبيات القصيدة المعاصرة، دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين من (1950م–2000م)، دار الشروق، عمان-الأردنن ط1، 2007م.

4. أحمد حمدي : جذور الخطاب الإيدلوجي الجزائري، سلسلة معالم يشرف عليها مصطفى ماضي، دار القصبة للنشر، حيدرة-الجزائرن ط1، 2001م.

5. أحمد محمد قدور : مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط1، 1996م.

6. حسن ناظم :البنى الأسلوبية، دراسة أسلوبية في أنشودة المطر للسياب ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،الدار البيضاء ،لبنان،المغرب،ط1 ،2002م.

7.حلمي خليل : العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الذكر اللغوي العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1995م.

8. خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م.

9.خيرة عون وفريدة بوساحة: دروس في اللسانيات العامة، مبادئ أساسية منشورات جامعة منتوري، قسنطينة- الجزائر، 2000–2001م.

10. داود سلوم: أثر الفكر الغربي في الشاعر جميل صدقي الزهاوي، قسم البحوث والدراسات الأدبية اللغوية، كلمة الآداب، جامعة بغداد، 1404هـ-1993م.

11. رجاء عيد: البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، جلال جزى وشركاه، طبعة 1993م.

12. سليم بابا عمر وباني عميري: اللسانيات العامة الميسرة، 1- علم التراكيبن أنوار الجزائر، د.ط، 1990م.

13. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1995م.

14. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.

15. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة العالمية للنشر، مصر، ط1 1996م.

16. صلاح فضل : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة ط3، مزيدة ومنقحة، 2 أفريل 1988م.

17. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمامن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1999م.

18. عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، الجزائر، ط1، 1994م.

19. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران- الجزائر، ط1، 1993.

20. عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998.

21. عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس طبعة أوت 1986م.

22. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، د.ت.

23. عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمينة، دار الحداثة، بيروت- لبنان، ط1، 1986م.

24. عدنان النحوي: الأسلوب والأسلوبية، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط1 1999م.

25. عز الدين اسماعيل: الأسس الجمالية والنقدية للشعر العربي بين عرض وتحليل ومقارنة، دار الفكر، القاهرة - مصر، د.ط، 1992م.

26.عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة، المحمدية، القاهرة- مصر، ط1، 1978م.

27. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار التنوير، بيروت- لبنان المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2ن 1985م.

28. علي حداد: الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا، إتحاد الكتاب العرب دمشق- سوريا، دط، 2000م.

29. عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، د.ط، د.ت.

30. محمد الصالح خرفي: الشعر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.

31. محمد الحناش: البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ط1 1980م.

32. محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر المعاصر، المدارس، الدار البيضاء- المغرب ط1، 2001م.

33. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985م.

34. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر المغرب، ط3، 2001م.

35. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البينة الدلالية والبنية الإيقاعية منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، د.ط، 2001م.

36. محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003م.

37. محمود عباس العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 1995م.

38. فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1986م.

39. فدوى حلمي: ألوانك دليل شخصيتك، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، الطبعة العربية، 2007م.

40. هلال الجهادة: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الوعي الشعري الجاهلي مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، جوان، 2007م.

41. يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط3 1985م.

*** <u>الكتب الأجنبية والمترجمة</u> :**

1. Emil Benveniste : Problème de l'linguistique générale.

2. فردنان (دي سوسير): محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر فنيني مراجعة أحمد حبس، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 1987م.

3. رولان (بارث): مدخل إلى التحليل النبوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 1993م.

*** <u>الرسائل الجامعية</u> :**

1. عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة ماجستير معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994–1995م.

2. عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، دكتوراه دولة في الأدب العربي الحديث، جامعة لخضر، باتنة- الجزائر، 2004–2005م.

3. فاطمة سعدود: جماليات الخطاب الشعري في "معراج السنونو"، لأحمد عبد الكريم أطروحة ماجستير في الأدب الحديث المعاصر، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة- الجزائر، 2007–2008م.

4. محمد كعوان: الرمز الصوفي في الخطاب الشعري العربي المعاصر، وفعاليات التجاوز دكتوراه دولة في الأدب العربي والحديث، جامعة قسنطينة- الجزائر، 2005–2006م.

5. ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، دكتوراه دولة جامعة مولود معمري، تيزي وزو- الجزائر، 2004–2005م.

*** <u>المجلات والسندات</u>:**

1. عبد المالك ضيف: قضايا الشعر الجزائري المعاصر، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية دراسات في الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، العدد الأول، مارس 2009.

2. سند تكويني خاص بمادة اللغة العربية وآدابها لأساتذة التعليم الثانوي، وزارة التربية الوطنية، مديرية التكوين، جويلية 2000م.

3. صالح خديش: محاضرات في المدارس اللسانية، جامعة قسنطينة- الجزائر، السنوات الدراسية، 2003–2004م.

4. صلاح عبد الصبور: تجربتي مع الشعر، مجلة فصول النقد الأدبي، مصر، مجلد 2 عدد 1، أكتوبر 1981م.

5. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، أغسطس 1992م.

6. محمد الصالح خرفي: التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، الممكن والمستحيل، مجلة الناص، جامعة جيجل، عدد 2–3 أكتوبر، مارس 2004–2005م.

*** <u>مواقع إلكترونية</u>:**

1. الموسوعة العالمية: <u>ar.wikipedia.org.</u>

2. خيرة مكاوي : العنوان ودلالة التلقي الجمالي، جامعة مستغانم، الموقع:

<u>httd://annalese.univ.mosta.dz.</u>

3. موقع إلكتروني:

htm : نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها file://a:/.

4. موقع إلكتروني:

www.benviettegegendkey.t.fr.com.

5. موقع إلكتروني:

htm : بلاغة – علم البيان – تشبيه – استعارة– كناية – مجاز D:/

فهرس الموضوعات

فهـــرس المـوضوعات

الإهـــداء

شكر و تـقدير

مقـدمـــة

مـــدخـــل

1.مفهوم الخطاب "عند العرب والغرب"

1-1 التعاريف المعجمية.....(3)

1-2 التعاريف اللسانية.....(7)

1-3 التعاريف البنيوية.....(9)

2. الخطاب واللسانيات

2-1 - تعريف اللسانيات.....(12)

- اللسانيات غير الملفوظية.....(19)

2-2- العلاقة بين الخطاب واللسانيات.....(19)

- اللسانيات الملفوظية.....(19)

- التداولية.....(19)

- المدرسة الملفوظية.....(22)

3. الخطاب والأسلوبية والبلاغة

3-1-مفهوم البلاغة (تعريفها وأشكالها).....(28)

3-2-1-مفهوم الأسلوب و الأسلوبية.....(39)

3-2-2- مفهوم الأسلوب.....(40)

3-2-3- مفهوم الأسلوبية.....(49)
3-3 - اتجاهات الأسلوبية.....(52)
3-2-4- الأسلوبية التعبيرية.....(53)
3-2-5- الأسلوبية النفسية.....(54)
3-2-6- الأسلوبية البنيوية.....(55)
3-2-7- الأسلوبيةالإحصائية.....(55)
3-3- علاقة الأسلوبية بالبلاغة.....(58)
3-4- العلاقة بين الخطاب والأسلوبية والبلاغة.....(65)
4. البنية وتطورها
4-1- مفهوم البنية (البنيوية).....(68)
4-2- تطور البنية الأدبية مع أهم أعلامها.....(70)
4-3- مبادئ التحليل البنيوي.....(72)
* لمحة لما بعد البنيوية.....(74)
5. مفهوم التحول .....(77)
6. بدايات التحول في الخطاب الشعري عند الجيل الجديد .....(79)
6-1- التحول والرؤية الشعرية .....(79)
6-2- تحولات الشعر الجزائري.....(80)
6-3- الشعر الجزائري المعاصر.....(81)
- تعريف الحداثة.....(83)
- الصوفية.....(85)
- أسباب التغيرات .....(86)
6-4- تطور العلاقة بين الأداء الشعري والموقف الاجتماعي والإسلامي .....(88)
7. سيرة الشاعر والمؤثرات الثقافية الأساسية في شعره
7-1- البطاقة الشخصية.....(100)

7-2- المسيرة العلمية.....(100)
- الشهادات العلمية.....(100)
- المنجزات العلمية.....(100)
7-3-المؤثرات الثقافية الأساسية في شعره.....(109)

الفصل الأول: البـنية الدلالـية في شـعر "يوسـف وغليـسي"

1. البناء النصي.....(113)
2. البناء الفكري.....(124)
3. الحقل الشعري عند يوسف وغليسي.....(126)
- حيز الغربة .....(126)
- حيز القلق والغموض.....(132)
- حيز الرؤية والإستشراف.....(134)

الفصل الثاني : البـنية الخـيالية في شـعر "يوسـف وغليسي"

* تحولات خيالية .....(139)
1-بنية التشبيه.....(142)
2- بنية الإستعارة.....(150)
* تحولات رمزية.....(153)
1-تعريف الرمز.....(153)
* رمزية العنوان.....(156)

* الرمز الديني والصوفي .....(161)
* الرمز التاريخي والسياسي والاجتماعي.....(178)
2- الأسطورة.....(182)

الفصل الثالث : البنية الإيقاعية في شعر "يوسف وغليسي"

1 - تحولات على مستوى الوزن .....(188)
*تحولات إيقاعية عروضية على مستوى القصائد العمودية .....(189)
*تحولات إيقاعية عروضية على مستوى القصائد الحرة.....(194)
2- تحولات على مستوى القافية.....(197)
3 - تحولات على مستوى الصوت .....(205)
- التكرار.....(207)
- الخاتمة.....(212)
*ملخص البحث.....(218)
- قائمة المصادر والمراجع .....(220)
- فهرس الموضوعات..... (231)