الجمهورية الجزائرية الديمـوقراطية الشعبية

وزارة التـعليـم العـالـي والبـحـث العـلمـي

جامعة المدية _يحى فارس_

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الغموض وانفتاح الدلالة في القصيدة الجزائرية المعاصرة
رابح ظريف (نماذج من دواوين)
أنموذجا

مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

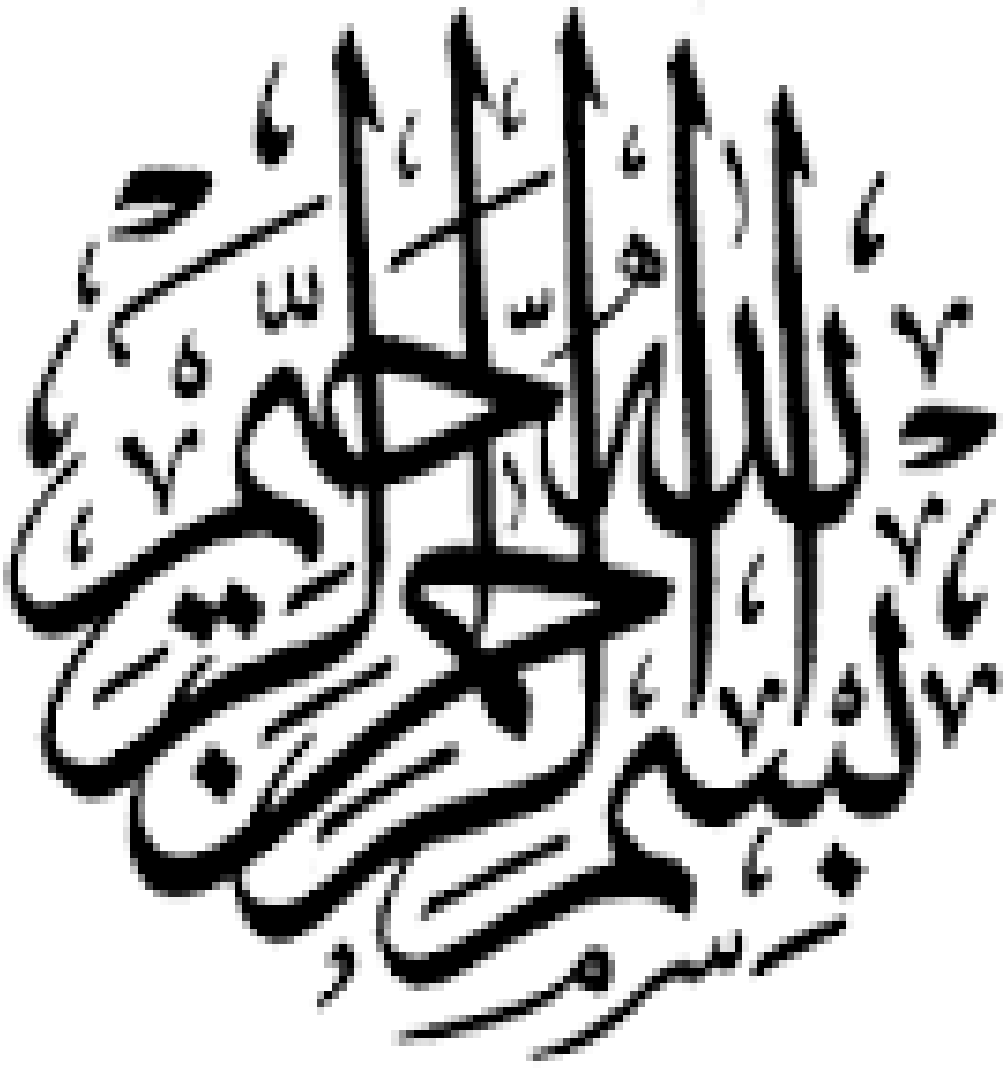
–صارة بوخزاني

_صارة بوعتو

إشراف:

د / العربي حسين

السنة الجامعية:2025/2024



إهداء

إلى من هو في القلب أغلى من كل الألقاب

إلى من هو السند في الشدة، والرفيق في ساعات العذاب

إلى من اناروا دروبنا بحبهم، وملؤوا حياتنا بالسلام والهناء

أنتم الكرام، أنتم النبل، أنتم الأصل الذي لا يذبل

عائلتنا

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنور علمه اهتدينا، وبفيض فضله ارتقينا، وبتوفيقه لما سعينا إليه بلغنا ما تمنينا.

وبعد، فإننا نرفع أسمى آيات الشكر والامتنان، إلى من كانوا لخطانا عونا وأمان.

إلى أساتذتنا الكرام، ونخص بالذكر " العربي الحسين"، من علَّم ووجّه، ونصح وساند، فكان النور في درب الظلام.

وإلى كل يد امتدت بخير، وكل قلب دعا من غير أن يشير، إلى من بذروا في طريقنا بذور الأمل، وسقوها بصمت من وفاء وعمل.

شكرا لكم بعدد نجوم السما، وعدد الحروف في الدنا، شكرا لكل من حضَّر ولكل من أثّر.

فالشكر أبدا لا يفيكم، والحروف مهما جملت لا تكافئ جميلكم.

فلكم منا عرفان لا ينضب وامتنان لا يكتب بل يحس ويسكن في سويداء القلب.

السارتان

مقدّمة

بسم الله والحمد لله الذي أنار قلوبنا بالعلم، والصلاة والسلام على سيدنا محمد الهادي إلى النور بعد الظُلَم، وعلى آله وصحبه ومن تلاه من القرون والأمم، وبعد....

لطالما شكّل الشعر فضاءً رحبا للتعبير عن أعماق النفس الإنسانية، فقد كان ديوان العرب ولسان حالهم، عبروا به عن رؤاهم ووجدانهم وحتى حروبهم، غير أنّ هذه الوظيفة التعبيرية المباشرة ما لبثت أن تطوّرت، إذ بدأ الشعر يتخطى حدود اللغة اليومية إلى عالم من الرموز والإيحاءات، ومن هنا لا غرابة في أن يحفل الشعر الحديث والمعاصر بظواهر فنية جديدة، لعل أبرزها ظاهرة الغموض التي شغلت النقاد والدارسين وأثارت جدلا واسعا بين مؤيد ومنتقد.

استطاعت القصيدة العربية المعاصرة بما تمتلكه من جماليات تعبيرية وأسرار لغوية وفنية، أن تستقطب اهتمام الدارسين والمحللين من مختلف الاتجاهات، لما تحمله من دلالات وطاقات تأويلية وانفتاح دلالي يجعلها حقلا خصبا للتأمل وتعدد القراءات، وفي هذا السياق، برزت القصيدة الجزائرية المعاصرة كإحدى التجارب اللافتة، إذ اتخذت من الغموض الشعري أفقًا جماليًا ووسيلة تعبيرية لتجسيد رؤى الذات وانشغالاتها، وهو ما منحها خصوصية فنية تستحق الوقوف عندها بالدراسة والتحليل.

وقد برزت ظاهرة الغموض كواحدة من أبرز السمات الفنية التي وسمت الشعر المعاصر، حيث تحول الشعر من مقصد مباشر وصريح إلى أفق مليء بالتلميح، وقد

أصبحت ضرورة شعرية وجمالية تعكس الوعي الشعري للشعراء، وقد شكل موقف الشاعر العباسي أبي تمام المنطلق الرمزي والفكري لهذا التحول في الشعر العربي، كما مثّل المرتكز الرئيس لهذه الدراسة الموسومة ب: "شعرية الغموض وانفتاح الدلالة في القصيدة الجزائرية المعاصرة _رابح ظريف أنموذجا_ باعتبار أنّ ما عبر به أبو تمام حين قيل له: لم تقول ما لا يُفهم؟ فأجاب: ولم لا تفهمون ما يُقال؟، لا يزال صداه يتردد في ممارسات الشعراء المعاصرين، الذين وجدوا في الغموض أفقًا تعبيريا وجماليا مفتوحا على التعدد والتأويل.

ومن هنا جاءت الرغبة في فك شيفرات هذه الظاهرة، وفهم ما قد لا يستطيع القارئ العادي الإمساك به بسهولة، والكشف عن الأسباب التي دفعت الشعراء إلى اتخاذ الغموض كخيار جمالي يعكس تعقيد التجربة الشعرية وعُمقها، كما تسعى هذه الدراسة إلى استجلاء ما إذا كان الغموض في الشعر المعاصر يُعَد قيمة جمالية مضافة، أم عيبا ونقصا تعبيريا يحول دون التواصل مع المتلقي.

وبالحديث عن الدوافع الذاتية لاختيار هذا الموضوع، فتتمثل في شغفنا العميق بالشعر عموما، وبالشعر المعاصر على وجه الخصوص، لما يحمله من طاقات تعبيرية وجمالية تدفع للتأمل، إضافة إلى فضولنا المعرفي ورغبتنا في كشف خبايا ظاهرة الغموض، والوقوف على أسباب اتخاذها وسيلة للتعبير في الكتابة الشعرية.

أما عن الدوافع الموضوعية، فتتبع من ملاحظة ميل أغلب الدراسات النقدية إلى التركيز على تجارب شعراء المشرق العربي، مما أفرز نوعا من التهميش أو الغياب غير المبرّر لأصوات شعرية مغاربية، لا تقل إبداعا وتفردا، ومن هنا جاءت الرغبة في اختيار شاعر جزائري معاصر هو رابح ظريف، لتسليط الضوء على خصوصية تجربته، وما يميز خطابه من غموض دلالي وتكثيف رمزي.

انطلاقا من هذه المنطلقات، طرحنا الإشكالية التالية:

كيف تتجلى شعرية الغموض في القصيدة الجزائرية المعاصرة من خلال تجربة رابح ظريف؟ وما مدى ارتباط هذا الغموض بانفتاح الدلالة وتعدد مستويات التأويل في نصوصه؟

وقد تفرعت هذه الإشكالية إلى جملة من الفرضيات منها:

_الغموض في شعر رابح ظريف ليس مجرد غموض لغوي، بل هو استراتيجية واعية تهدف للتفكير والتأويل

_انفتاح الدلالة في قصائد ظريف يتحقق من خلال توظيف الرمز والأسطورة، والإنزياحات اللغوية، مما يجعل نصوصه فضاءً تأويليا مفتوحا.

انطلق هذا البحث من خطة رسمت أجزاؤها على خريطة تكونت من مقدمة ومدخل وفصل نظري والآخر تطبيقي، وخاتمة سجلنا فيها أهم ما توصلنا إليه من نتائج وهي مفصلة كالآتي:

بدأنا بحثنا بمقدّمة مهّدنا فيها عن بحثنا، يليها مدخل معنون "بالشعرية في الدّراسات النّقدية"، ثم جاء الفصل الأول بعنوان "الغموض الشعري: بين المفهوم والتجليات"، تظللت تحته مجموعة من المباحث ليكون الحديث في المبحث الأول عن "الغموض لغة واصطلاحا وتعدد مصطلحاته"، والمبحث الثاني "تمييز الغموض عن المفاهيم القريبة"، أما المبحث الثالث "الغموض في الشعر الجزائري المعاصر".

في حين جاء الفصل الثاني بعنوان: ""تجليات شعرية الغموض في شعر رابح ظريف"، وانطوى تحته أربعة محاور وهي: التناص كمصدر لانفتاح الدلالة، والرمز كوسيلة لإنتاج الغموض، والصورة الشعرية كأداة للغموض، وأخيرا الغموض الصوفي في تشكيل الرؤية الشعرية.

أما فيما يخص المنهج المتبع فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي، معتمدين على آليتي الوصف والتحليل في إماطة اللثام على الكثير من القضايا المطروحة.

وقد اعترضت سبل بحثنا جملة من الصعوبات لعل أبرزها، كثرة المادة العلمية على خلاف الآخرين، مما أنتج لنا صعوبة التحكم في هذا الموضوع الشاسع.

ما كان لهذا البحث أن يتم ويستوي عوده، لولا اعتمادنا على المصادر والمراجع القيمة، كدليل في السير في خطى البحث بكل دقة، أبرزها دلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني، والشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل، والإبهام في شعر الحداثة لعبد الرحمان محمد القعود، والغموض في الشعر العربي الحديث لإبراهيم روماني.

وختاما، لا يسعنا ونحن نضع اللمسات الأخيرة على هذه المذكرة، إلا أن نعبر عن عميق امتنانا لكل من كان له الفضل في إنجاز هذا العمل.

ونخص بالشكر والعرفان أستاذنا الفاضل العربي حسين، الذي كان خير سند وموجه، بما منحه من دعم علمي وتوجيهات أكاديمية، ونصائح قيمة كانت نبراسا أنار طريقنا، فله منا عرفان لا ينضب، وبارك الله له في علمه وعمله، ونرجو أن نكون قد وفقنا في هذا العمل من خلال توجيهاته، وأن يكون هذا العمل في مستوى ثقته.

كما نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الشاعر الجزائري رابح ظريف، الذي لم يتوان عن تقديم الدعم لنا، وفتح لنا أبواب دواوينه الشعرية بكل رحابة صدر، إذ أمدنا بنسخ من أعماله دون تردد، وساعدنا في فهم تجربته الشعرية، فله منا خالص الشكر والتقدير على تواضعه وتعاونه المثمر.

بوخزاني صارة

بوعتو صارة

مدخل

الشعرية في الدراسات النقدية:

01_ مفهوم الشعرية:

بداية وقبل البحث عن جذور الشعرية لابد من الوقوف أولا على إشكالية المصطلح وأصله اللغوي في المعاجم وكذا مفهومه الاصطلاحي.

أ_ لغة:

الشعرية في القواميس اللغوية لفظة مشتقة من الفعل الثلاثي (شعر)، حيث جاء في مقاييس اللغة لابن فارس : "الشين، و العين، والراء ، أصلان معروفان، يدل أحدهما على الثبات، والآخر على علم، وعلم."[1]

"شعر فُلان: قال الشعر...وما شعرت به: ما فطنت له، وما علمته...شعرت بالشيء، إذا علمته وفطنت له... [2]، فإذا ما عرجنا على معجم آخر لتأكيد المفهوم اللغوي لمصطلح الشعرية، نجد التعريف الذي ورد في قاموس المحيط: "شَعَر بفتح العين أو ضميها ،شَعْرًا وشِعْرًا وشِعْرَةً مثله وشِعْرى وشُعُورًا ومَشْعُورَاءَ علم به وفطن له وعقله..."[3]، بمعنى العلم والفطنة والعقل.

---

[1] ابن فارس: مقايس اللغة، ج03، تر: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص194.

[2] المرجع نفسه، ص194.

[3] الفيروز ابادي: القاموس المحيط، ج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992، ص60.

ولم يخرج لسان العرب عن هذه المعاني حيث جاء فيه: "شعر به وشعر يشعر شعرا، وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت وليت شعري من ذلك أي ليتني شعرت، وأشعره الأمر وأشعره به: اعلمه إياه. وشعر لكذا إذا فطن له"[1]

من خلال ما ورد في مجمل المعاجم والقواميس اللغوية يتضح لنا أن مصطلح الشعرية يدل على: الفطنة، الدراية، والعلم.

ب_ اصطلاحا:

إن الشعرية من بين المصطلحات النقدية التي اعتراها كثير من الغموض، ذلك لاتساع أفقها المفاهيمي و تعدد زوايا النظر إليها سواء على مستوى ترجمتها أو على مستوى تحديد مفهوم محدد ودقيق لها، فلمصطلح الشعرية وابلٌ من التعريفات المحتشدة في الطرح النقدي العربي والغربي، فجون كوهين يعرفها بقوله: "الشعرية علم موضوعه الشعر"[2]، بمعنى أن الشعرية نظام معرفي يبحث عن السمات الكبرى التي تميز الشعر وحده دون سواه، أما جاكبسون فيرى بأنه: "يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعرية فحسب، حيث تهيمن هذه

[1] ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر احمد، ط1، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص409.

[2] جون كوهين: النظرية الشعرية، ط4، تر: احمد درويش، دار الغريب، القاهرة، مصر، 2000، ص29.

الوظيفة على الوظائف الأخرى، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1]، فهو يربط الشعرية باللسانيات لتشمل كافة أنواع الخطابات اللغوية والأدبية، وبهذا فهي لا تقتصر على الشعر وحده، فالشعرية حسبه هي التي تجعل من الرسالة الكلامية عملا فنيا، حيث أن "موضوع الشعرية هو– قبل كل شيء– الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"[2]، فهي تسعى لكشف العناصر التي تضفي جمالا وعمقا على الكلمات.

أما عن مفهوم الشعرية عند النقاد العرب ف "حسن ناظم" يشير إلى أن الشعرية لا تقتصر على الشعر فقط وإنما تخص كل خطاب لغوي، فهي محاولة وضع نظرية شاملة تضم القوانين والأسس التي تحكم أي خطاب أدبي، يقول في هذا: "الشعرية هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، وإنما تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية ،فهي إذن، تشخص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي"[3] ، أي أنها تبحث عن القيمة الفنية والجمالية التي تجعل من أي خطاب لغوي خطابا أدبيا متميزا عن الكلام العادي وتصنع فرادته فهي بالمختصر "قوانين الخطاب الأدبي، وهذا المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر"[4].

---

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ط1، محمد الولي ومبارك حنون، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص24.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت،1994 ص9.

[4] المرجع نفسه، ص05.

أما مرشد الزبيدي فيشير إلى أن "الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعرا وما يسبغ على حيز الشعر صفة الشعر ولعلها جوهره المطلق"[1]، فهوية الشعر وجماليته مرتبطة بالشعرية التي هي الحد الفاصل بين الكتابة الشعرية الجمالية وأي كتابة أدبية أخرى.

من خلال ما سبق يتضح لنا أن مصطلح الشعرية غير مضبوط بتعريف واحد وإنما تعددت مفاهيمه ودلالاته بتعدد رؤى ومذاهب النقاد والدارسين، لكن في العموم تشير الشعرية إلى القوانين والأسس التي تكسب النص الأدبي قيمة جمالية وفنية سواء كان شعرا أم نثرا.

02_اشكالية مصطلح الشعرية:

الشعرية، الشاعرية، الإنشائية، علم الأدب، الأدبية، فن الإبداع، الجماليات، فن النظم، نظرية الشعر، بويطيقا، الفن الإبداعي، البوتيك ... كل هذه المصطلحات هي المقابل العربي للمصطلح الأجنبي **poetics** ، حيث اتفق النقاد الحداثيون على ألاّ يتفقوا في وضع وتحديد مصطلح ومفهوم واحد ودقيق وجامع للشعرية، وهذا راجع إلى أن الاختلافات بين الدارسين في هذه القضية تعود لاختلاف المرجعيات الثقافية والفكرية

[1] مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص104.

عندهم [1]، فمن بعد هجرة هذا المصطلح من مناخه الثقافي إلى مناخنا العربي عرف اضطرابا وتقلبا على مستوى المفهوم والمصطلح، ولهذا سنقف عند أكثر المصطلحات شيوعا كمقابل للمصطلح **poetics**:

أ_ الشاعرية:

وقد تبنى هذا المصطلح "سعيد علوش " الذي رأى أن الشاعرية هي المصطلح الأقرب إلى اللفظة الفرنسية **poétique** ودلالتها، حيث يقول في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة :"تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الادبية" [2]، أما "عبد الله الغذامي" فيرى أن "تأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحاً جامعاً، ويصف اللغة الأدبية في النثر والشعر"[3] لتكون الشاعرية "تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى وعما سواه من السلوك القولي "[4] ، وبالمقابل ينتقد" الغذامي" ترجمة الشعرية كون هذا اللفظ يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر[5] .

---

[1] محمود الدرابسة: مفاهيم في الشعرية دراسة في النقد العربي القديم، ط01، دار جرير للنشر والتوزيع، الاردن، 2010، ص81

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص 128.

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص21.

[4] المرجع نفسه، ص 22.

[5] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 15.

ب_ الانشائية:

هذه الترجمة ليست شائعة على نطاق واسع، إذ اعتمدها عدد ضئيل من النقاد من بينهم "محمد التونجي"، "محمد القاضي"،" توفيق حسن بكار"، "حمادي الصمود "، و "عبد السلام المسدي"، الذي أقرّ بتبنيه لمصطلح الإنشائية حيث قال: "ولعل أَوْفَقْ ترجمة لها أن نقول الإنشائية إذْ الدلالة الأصلية هي الخَلق والإنشاء "[1]، فالإنشائية هي "ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنّوع أشكالها"[2]، ليعود بعدها ويقوم بتعريبيه ب البويتيك.

ج_ الأدبيّة:

يعتبر" حسن ناظم" من أبرز النقاد الذين تبنوا مصطلح الأدبية رفقة "سامح الرواشدة" و "رابح بوحوش"، حيث يرى أن "الأدبية " إذن، مفهوم موازِ لمفهوم الشعرية في أهدافه _وإلى حدٍ ما_ في طرائقه، وعلى الرغم من صعوبة ضبط علاقتها، وتمييز حدودهما.[3]" وبالتالي فالأدبية كمفهوم تساير مصطلح الشعرية رغم أن تحديد العلاقة بينهما معقد.

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 1982، ص 171.
[2] المرجع نفسه، ص171.
[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص36.

د_ البويتيك:

لقد تم تعريب هذا المصطلح من خلال الناقد "حسين الواد" وذلك في كتابه(البنية القصصية في رسالة الغفران[1])، كما قام باتخاذ هذا التعريب أيضا الناقد والأديب "عبد المالك مرتاض"، ويظهر في كتابه بعنوان(النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟.)

هـ_ البيوطيقا:

قام بتعريب هذا المصطلح كل من "جابر عصفور" الذي قال:" أن موضوع (البويطيقا)لا ينصبُّ على مجموعة من الأعمال الأدبية الموجودة، بل على الخطاب الأدبي نفسه من حيث هو المبدأ المولد لعدد غير محدود من النصوص"[2] ؛ و"الناقد سعيد يقطين" الذي يوضح بأن" البويطيقا التي تعني أدبية الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بـ: الشعريات التي تبحث في الشعرية، الخطاب الشعري[3] "، لنرى أيضا الناقد "عبد السلام المسدي" يذكر هذا المصطلح المعرب(البويطيقا) فيقول: "فأما الذي تفجّر فهو البويطيقا الجديدة والتي تضيق رؤاها حيناً فتصلح لها عبارة الشعرية"[4]، لأن هذا المصطلح هو الأكثر حظاً من المصطلحات الأخرى الجديرة بالدراسة.

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص15.

[2] مبارك بالنور: مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم، مذكرة دكتوراه، اش شريفي فطيمة، قسم اللغة والادب العربي، تخصص ادب حديث ومعاصر، جامعة ابن خلدون تيارت، الجزائر، 2022/2021، ص 96.

[3] المرجع نفسه، ص96.

[4] المرجع نفسه، ص 97.

و_ الشعرية:

وهي الترجمة الأكثر شيوعا وتداولا عند النقاد منهم "محمد الولي" و"محمد العمري" في ترجمتهما كتاب "جون كوهين" "بنية اللغة الشعرية "، و"شكري المبخوت" و"رجاء بن سلامة" في ترجمتهما كتاب تودوروف (الشعرية)، و" كاظم جهاد" في بعض مقالاته، و"عبد السلام المسدي" الذي لم يثبت على ترجمة واحدة ".[1]

وصفوة القول إن الألفاظ الدالة والمقابلة لما أضحى يعرف بالشعرية، تعددت تعددا كبيرا في الثقافة المصطلحية العربية، هذا ما سبب ارتباكا وتشكلا لدى النقاد وحتى القراء، إذ اختلط عليهم الحابل بالنابل، فمن هذه المصطلحات ما يتسم بالعلمية ومنها ما يمثل ترفا فكريا بغرض المغايرة فحسب، وأزمة المصطلح هذه لم تكن محصورة على نقاد عصرنا، بل للقضية جذور في التراث والأمر نفسه حدث مع نقادنا القدامى.

03_ ملامح الشعرية في التراث النقدي:

بعد التعريج على مفهوم الشعرية وإشكالية المصطلح سنحاول البحث عن جذور هذا المصطلح في التراث النقدي القديم ومن ثم الحديث، لكن دون إسهاب فهذا الموضوع كثير التشعب وستكون البداية مع الغرب وبعدها العرب.

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 16.

أ_ الشعرية في النقد الغربي:

إن المتأمل في جذور مصطلح الشعرية عند الغرب، يلاحظ أن الغرب يتفقون حول هذا المصطلح من حيث الرسم، أي من الناحية الشكلية، فقط اختلاف بسيط بين الفرنسيين(**poétique**) و(**poétics**) عند الانجليز، وهو مصطلح: يتكون من ثلاث وحدات:**poème** : وهي الوحدة ال معجمية **Lexème**تعني في اللاتينية "الشعر"

iC : وهي وحدة مورفولوجية **morphèmes** تدل على النسبة، و تشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي.

S: الدالة على الجمع .[1]

_ الشعرية عند أرسطو:

وإذا ما بحثنا عن أصول هذا المصطلح و دلالته في التراث النقدي الغربي القديم نجد أنه يرتبط بكتاب "فن الشعر" لأرسطو الذي عُدَّ حجر الأساس الذي أرسى الأسس الأولى لمفهوم الشعرية، فهو يعرف الشعر بتعريف كان مشهورا في أيامه بفضل أفلاطون، وهو "إن الشعر محاكاة، وهذه المحاكاة تتم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد، وهي: الإيقاع، والانسجام، واللغة"[2]، فالشعر حسبه أعلى أشكال الفن المنتج ولديه قدرة على أن يولد أو يحاكي المواقف الإنسانية أي أنه مرآة تعكس الحياة بالإيقاع العذب،

[1] رابح بوحوش: الشعريات المناهج اللسانية، مجلة الموقف الأدبي، ع 414، 2005، ص 38.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تح : عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة، مصر، (د ط) ،1953، ص 40.

والانسجام المتناغم، واللغة البليغة، حيث "إن الشعر الملحمي، والتراجيدي، وكذلك الكوميدي، وفن تأليف الديثرامبيات، وغالبية ما يؤلف للصفر في الناي، واللعب على القيثارة كل ذلك –بوجه عام– أشكال من المحاكاة ..."[1] ، وبهذا شملت المحاكاة عند أرسطو الفن بأكمله، ففصل الشعرية عن الفلسفة، ولم يجعلها تابعة لها في نظريته، فأعطى الشعر مفهوما جديدا غير الذي كان متعارفا عليه، "إذ أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري و بين الوزن، والواقع أن من ينظم في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس، إلا في الوزن ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما شاعرا، والأخر طبيعيا أولى منه شاعرا"[2]، مما يعني أن الشعر ليس إلهاما أو نبوغا بل عملية مؤسسة على أقوال مخيلة ومحاكية للطبيعة تثير اللذة والمتعة، كما أن الوزن والقافية والإيقاع ليسوا العناصر الوحيدة التي تحدد ماهية الشعر، إذ ليس كل كلام موزون شعرا، ولا كل قافية إبداعا.

"والشعر غريزة في فطرة الإنسان، و أن أصل الميل إلى المحاكاة والتقليد، هو ميل مركوز في طبيعة البشر، ويرجع بدوره إلى حب الاستطلاع والرغبة في المعرفة، والميل إلى الإيقاع والانسجام، وعن هذه الميولات الأولية تولد في بادئ الشعر الارتجالي"[3]، ومن هنا يتضح أن الشعر ينشأ من الغريزة العميقة في المحاكاة والتقليد، وهو ليس سوى نفحة

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: ابراهيم عمادة، مكتبة الانجلو المصرية، د ط، د ت، ص 55.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، ص 06.

[3] أرسطو طاليس: فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص 41/40.

من نفحات الفطرة الإنسانية، وومضة ومضات الروح التي تسكن في أعماق كل إنسان، إذن هو لغة الفطرة، وترجمان الروح، ومرآة تعكس ما في الإنسان من جمال وخيال، وما في الكون من إيقاع وانسجام، والمحاكاة الشعرية هي خلق من جديد وإعادة تشكيل الواقع سواء طابقه فعلا أو لم يطابقه، فهي آلية خاصة بالمؤلف.

وبهذا تتمتع الشعرية الأرسطية بصدى واسع، بما تحمله من أفكار وقضايا نقدية أسهمت في إثراء المعرفة الأدبية، عارض أرسطو من خلالها أستاذه أفلاطون، الذي ربط الأدب بالأخلاق، إذ اعتبر المحاكاة تزويرا للواقع، بينما رأى أرسطو أنها وسيلة إبداعية لاكتناه جوهر العمل الإبداعي الفني، ولما كانت لشعريته هذا الحضور اتخذها العديد من الباحثين مطية لبحوثهم استفادوا منها وفقا لمتطلباتهم وظروفهم.

_الشعرية عند رومان جاكبسون:

يعزى الفضل إلى الشكلانيين الروس في تحديد مفهوم الشعرية وتطويره، إذ أن تركيزهم على الشعرية يهدف إلى تجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب والتي تهتم بأدبية الأدب، واهتمت ببعض الظواهر فيه، لذلك حدد الشكلانيون مفهوم الشعرية باعتبارها "النظرية العامة للخطابات الأدبية، وبها يتم التوصل إلى الخصائص النوعية للأدب أو ما يجعل من العمل خطابا أدبيا"[1].

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص 12.

وبهذا فالشعرية عندهم هي المفتاح لفهم النصوص الأدبية، لأنها تكشف عن الخصائص التي تمنح العمل طابعه الأدبي، حيث أنهم ركزوا على ما يجعل النص ينبض بالحياة، أي على جماليته الخاصة التي تميزه عن غيره من الخطابات.

ويعتبر رومان جاكبسون الرائد الأبرز للمدرسة الشكلانية، وهو أول من أرسى دعائم الشعرية كمنهج نقدي حديث، حيث ربط بين الشعرية التي تستكشف جوهر الإبداع الأدبي، وبين اللسانيات التي تكشف البنيات العميقة في النص، ليؤسس منهجا نقديا يحلل الأدب من داخله، لتكون اللغة ذاتها مفتاحا لجماله وسر تفرده، حيث يرى أن الشعرية "تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءً لا يتجزأ من اللسانيات "[1].

فهو بهذا مزج بين اللسانيات والشعرية خاصة عند حديثه عن الوظائف اللغوية، وتركيزه على الوظيفة الشعرية ومدى هيمنتها على الوظائف الأخرى التي يؤديها الخطاب عموما والشعر على وجه الخصوص، حيث اعتبرها الأساس الفني في تكوين اللغة سواء في شكلها المكتوب أو المنطوق باعتبارها تمتلك قيمة جمالية تميزها عن الاستخدامات الأخرى للغة، وهكذا فإن الموضوع الرئيسي للشعرية "هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعلها مؤهلة لموضوع

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 24.

الصدارة في الدراسات الأدبية "[1]، وبهذا التمايز تكون الشعرية عنصرا أساسيا في الدراسات الأدبية، لأنها تدرس كيف تتحول اللغة من مجرد وسيلة تواصل إلى فن قائم بذاته له أساليبه وأدواته الخاصة.

لقد خص جاكبسون الشعرية ضمن مقالة له بعنوان "ما الشعر" المنشورة سنة 1933-1934، التي يقول فيها: "إن مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن إلا أن الوظيفة الشعرية عنصر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات الفنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال ".[2] يكشف هذا القول أن الشعر ليس قالبا جامدا تحكمه عناصر ثابتة أو حدود ضيقة، بل هو كيان حي يتطور ويتحول باستمرار بدليل الفارق بين الشعرية القديمة والشعرية الحديثة، حيث يعكس كل منهما روح عصره ورؤيته الجمالية.

خلاصة القول إن شعرية جاكبسون هي شعرية لسانية بامتياز، إذ كشفت عن مدى ارتباطها بالدرس اللساني وبتحريها للعلمية والموضوعية في أعمالها وبمدى تأثير اللغة على هذا المجال.

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، 20.

[2] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص19.

_ الشعرية عند جون كوهين:

استطاع رومان جاكبسون وضع الأساس اللساني للتفرقة بين الشعري واللاشعري، أي بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، مما فتح الآفاق أمام جون كوهين ليؤسس مفهوم شعرية الانزياح التي تتجذر في إطار الشعرية البنيوية وفق رؤيته، ويرى أن الشعرية علم قائم بذاته، وموضوع هذا العلم هو الشعر فهو بذلك يحصر مجال الشعرية في حدود الشعر، مقلصا من فاعليتها وشموليتها كما أنه حدد خطوة رئيسية في دراسة الشعرية، "وهي استخلاص الخصائص والسمات التي تحقق للنص فرادته مثل الوزن، والقافية، والاستعارة وغيرها؛ لأن الشعرية كانت تعني جنساً أدبياً، أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم"[1]، و النص الشعري _حسبه_ لا يتضمن الوظيفة الشعرية، إلا إذا انزاحت لغته عن القوالب اللغوية، إذ يقول: "الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس وإن لغته غير عادية، إن الشيء غير العادي يمنحها أسلوبا يسمى الشعرية وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري"[2]، فالشعر يعتبر خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية، فيهدمها ليعيد بناءها من جديد، فيصبح الشعر نشاطا لغويا.

---

[1] جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر :محمد الولي ومحمد العمري، ط1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1986، ص 09.

[2] جون كوهين: بناء اللغة الشعرية، تر احمد درويش، ط4، دار الغريب، القاهرة، مصر، 2000، ص 36.

و لعل أهم منطلق لشعرية كوهين هو" الانزياح اللغوي، وهو يرتكز عنده على ثلاثة مستويات كبرى: المستوى التركيبي، الصوتي، والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين".[1]

وإذا كانت كل نظرية ترتكز على مسلمات أولية تقوم عليها، فإن المسلمة الأساسية التي يقوم عليها بحث كوهين في الشعرية، هي "أن هناك فرقا كبيرا بين الشعر والنثر، وهو فرق لا يتعلق بالمدلول في جوهره، وهو أيضا لا يعتمد على جوهر الإيقاع، أنه في الواقع يبنى على أساس علاقة المدلولات فيما بينها، حيث أن النظم ليس مختلفا عن النثر وحسب بل هو معارض له "[2]، فلا علاقة قائمة بين النظم والنثر، فالشعر يمتاز بخاصية النظم التي تركز على طبيعة العلاقة النحوية في الشعر، وعليه" تدرك أنّ الشعر ليس وزنا ومعنى، بل هو ممارسة لغوية، وحدث مدهش في الكلام[3] "وهذا تأكيد على أن للشعرية خصوصية مميزة بأسلوبها عبر اللغة.

وصفوة القول إن جون كوهين قام على مبدأ الانزياحات اللغوية في شعريته وقصرها على الشعر بالدرجة الأولى.

---

[1] مرشد الزبيدي: اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، ص100.

[2] حسن ناضم: مفاهيم الشعرية، ص 112.

[3] مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ط01، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2011، ص 173.

_ الشعرية عند تودوروف:

يحدد تودوروف مفهوم الشعرية بوصفها مجالا يبحث في الخصائص النوعية للخطاب، أي "عن أدبية الخطاب الأدبي بعيدا عن الخطابات الأخرى ذات الطابع الفلسفي والتاريخي، ذلك أن العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى _التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا_ هي علاقة تنافر" [1]، فالشعرية حسبه تسعى إلى تحديد العناصر التي تمنح الخطاب طابعه الفني المميز بعيدا عن المقاربات الفلسفية والتاريخية، فمهمتها الأولى والأخيرة ليس العمل الأدبي في حد ذاته، وإنما الكشف عن خصائصه، كما أنها ترتبط بكل أدب سواء كان منظوما أو منثورا، فتودوروف يعارض تحديد مجال الشعرية في الشعر فحسب، لأن الشعر والنثر يشتركان في الخاصية الأدبية حيث يقول: "تتعلق كلمة الشعرية بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية".[2]

وقد اختصت شعرية تودوروف بعلم نظرية الأدب التي بحثت في أبرز خصائصه الفنية ومن خلال تسليطه الضوء على هذه النظرية نلاحظ أنه يحدد مجالات الشعرية في النقاط التالية:

1_ تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

---

[1] خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ص 368.

[2] تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المخبوت ورجاء سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990، ص 24.

2_ تحليل أساليب النصوص.

3_ تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي...[1]، و بالتالي فهي لا تهتم بالأدب وإنما تبحث في الخصائص التي تميزه عن مختلف الأنواع الإبداعية.

وباختصار شعرية تودوروف واسعة الأفق ومتعددة الرؤى، يصعب الإحاطة بكل أجزائها لطبيعتها الزئبقية فهي لا تسعى إلى وضع قوانين ثابتة، بل تنقب في جوهر النص الإبداعي لكشف خصائصه الداخلية.

ب_ الشعرية في النقد العربي:

01-عند القدامى:

رغم أن مصطلح الشعرية بمعناه المتداول اليوم، يبدو وكأنه مستورد من الدراسات الغربية الحديثة، إلا أن جذوره كمصطلح قائم بذاته موجود في كتابات العرب القدامى، في حين أنه لم تكن له دلالة واحدة فقد استخدم بدلالات مختلفة،" بيد أن هذا الغياب في تردد مصطلح الشعرية في المعجم، أو المؤلفات القديمة لا يعني أبدا انعدام مدلوله بشكل أو بآخر، ولعل أكثر المصطلحات قربا من مصطلح الشعرية هو مصطلح النظم"[2]، كما شاع استخدام هذا المصطلح بصيغة النسبة، مثل قولهم الأبيات الشعرية،

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 23.

[2] بشير تاوريوت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، الاردن، 2010، 280.

المعاني الشعرية ... وقد تناولها بالدراسة عدد من اللغويين والنقاد والبلاغيين، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر:

أ_ قدامة بن جعفر(337): يعد من أوائل النقاد العرب الذين سعوا إلى وضع تعريف جامع للشعر، حيث رأى في كتابه" نقد الشعر"، أن "الشعر هو قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا قول دل على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر..."[1]، ورغم ما وُجِّه إلى هذا التعريف لاحقا من انتقادات تتعلق بجموده واقتصاره على الجوانب الشكلية، إلا أنه لا يمكننا أن نتجاهل كونه شكّل منطلقا استند إليه من جاء بعده، كما أنه يجسد التصور السائد آنذاك حول ماهية الشعر، وحتى التعريفات التي تلت هذا الطرح، لم تخرج في جوهرها عن أحد هذه العناصر الأربعة (اللفظ والمعنى، الوزن والقافية) التي منها يتكون الشعر.

كما يعتبر الشعر صناعة فنية كغيره من الصناعات الأخرى، إذ يخضع لمعيار "القيمة الجمالية"، وهو ما يعني أن كل شاعر _بوصفه صانعا_ يسعى إلى بلوغ أقصى درجات الجودة في إنتاجه الشعري، فإذا توفرت له أدوات القوة الفنية والتعبيرية، فإنه يبلغ منتهى الإبداع ويسمى ما يقدمه شعرا بحق، أما إذا قصر عن هذه المرتبة، فإن إنتاجه لا يعد شعرا بالمعنى الدقيق، بل يقيم حسب مدى اقترابه أو ابتعاده عن هذا المستوى المنشود، وهنا يظهر الفرق بين شاعرٍ يملك أدواته التعبيرية ووعيه الفني فيقترب من

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تر: كمال مصطفى، د ط، القاهرة ،1963، ص2.

الغاية الجمالية، وآخر يحاول بلوغها دون جدوى، فيعجز عن تحقيق ذلك إذا ما كانت قدراته ضعيفة أو انعدمت لديه بالكلية، فينتهي به الأمر إلى إنتاج نصوص رديئة، أو يضل بين النثر والشعر دون أن يبلغ أحدهما.

كما يشير "قدامة بن جعفر" إلى أن للإبداع الأدبي مراتب متعددة ينبغي أخذها بعين الاعتبار عند تقييم تجربة الشاعر، وذلك بالاعتماد على مرجعتيه الثقافية، وطاقته الفنية، واستعداده الفطري، فضلا عن تجربته الإبداعية، فهذه العناصر تشكل مجتمعة معيارا للجودة، وإهمالها قد يؤدي إلى الانحدار والتردي الفني، وانطلاقا من هذا المنظور يحتل كل شاعر موقعه داخل سلم القيمة الفنية، ويتحدد مستواه بناءً على ما يملكه من مقومات تتراوح بين الجودة والرداءة، ومن هذا المنطلق ألَّف "قدامة بن جعفر" كتاب" نقد الشعر"، وأسَّس لعلم الشعرية وذلك بهدف ضبط المعايير التي تميز بين مراتب الشعر المختلفة [1].

ب_ عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ): هو واضع نظرية النظم، وهي نظرية نقدية وجمالية متقدمة تكشف عن وعي نقدي عميق وحس جمالي رفيع، فقد تمكن الجرجاني من خلال هذه النظرية من النفاذ إلى مكامن الشعرية في الخطاب وذلك في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، معتمدا على رؤية نوعية تتسم بدقة النظر وعمق الفهم، وهي رؤية لا يمكن لأي باحث منصف إلا أن يُقر بتميزها، فقد تطرق إلى

[1] ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط2، دار الشروق، عمان، الأردن،1993، ص191.

قضايا الشعر إذ اتخذ من علم الشعر وسيلة ينفذ منها إلى معرفة مواطن الإعجاز في النصوص القرآنية، وتكمن أهمية هذا التصور في كونه يُفِند كل ادعاء يربط القيمة الشعرية بالألفاظ المجردة، مؤكدا في المقابل أن مكمن هذه القيمة يتمثل في "النظم" تحديدا، وبناءً عليه، فإن استراتيجية بناء الخطاب، وطريقة التأليف بين مكوناته هي سر الشعرية، ولا يمكن الحديث عن الشعرية خارج إطار النظم، "فالألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينها فوائد، وهذا علم شريف"[1].

ويُعد علم النحو الركيزة الأساسية التي انطلق منها الجرجاني في بحثه عن شعرية الكلام الفني، إذ يرى أن "الألفاظ مغلقة على معانيها، ولا يفتح ما استغلق منها إلا بالنحو، فالأغراض كامنة في الألفاظ، وعلم النحو هو الأداة التي تستخرجها وتظهرها، واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها"[2]، وبالنظر إلى طبيعة الخطاب الشعري _حسب الجرجاني_ يتبين أن ترابط الألفاظ وتآلفها هو ما يكسب النص بعده الشعري، إذ لا تُستمد الشعرية من الوزن أو الإيقاع أو الصور البلاغية فحسب، بل من البنية الداخلية والخارجية للنص

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص415..

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان مهنا، د ط، مكتبة الايمان، د ت، ص 65.

وعلاقة التفاعل بينهما، فالنص الشعري يُبنى على شبكة من العلاقات بين الكلمات، تكسب هذه الكلمات دلالات جمالية وشعرية ضمن هذا النسق البنائي الكلي، ومن هذا المنطلق تُعد الشعرية خاصية علائقية ، وهو ما أكده "عبد القاهر الجرجاني" في نظريته النظم، حين ركز على أهمية تعالق الألفاظ وانسجامها وفق القوانين النحوية، باعتبارها أساسا في إضفاء الطابع الشعري على النص.

ج_ حازم القرطاجني (ت684هـ):عرف الشعر بأنه: "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب للنفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة الصدفة أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذ اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها و تأثرها"[1]، وبالتالي يتفق "القرطاجني" مع من سبقه في تعريف الشعر من الناحية الشكلية، أي من حيث التزامه بالوزن و القافية، غير أنه يضيف إلى هذا التعريف بعداً آخر يتصل بالتأثير الذي يحدثه الشعر في المتلقي، ويتمثل في قدرته على الإقناع والتحفيز، سواء بالترغيب أو الترهيب، وذلك عبر التخييل، ومن ثمَّ فإن الشعرية عند "حازم القرطاجني" لا تُختزل في الوزن و القافية فحسب، ولا في عنصر التخييل وحده، وإنما تتحقق من خلال الجمع بين هذين العنصرين وتفاعلهما في بنية القول الشعري، كما أدرج

[1] حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: علي أبو رقية، د ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،1991، ص75.

"القرطاجني" العناصر التي كان لها دور في خلق الشعرية وتكثيف جودتها، حيث يقول: "فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته، وإن كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس واعجالها إلى التأثر له قبل، بإعمالها الروية في ما هو عليه، فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام، فإما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام أو لا "[1]، أي أن الشعرية لا تُعد نتاجا للفطرة وحدها، بل هي ثمرة إحاطة واعية بالقوانين التي يقوم عليها الشعر، فقد تعامل مع النصوص بعقل نقدي، وذوق جمالي رفيع، وفحص دقيق لمكونتها، وهي _في تصوره_ لا تقوم على الإلهام العفوي فقط، بل تستند إلى مجموعة من القوانين الداخلية والخارجية التي تنظم عمليتي الإبداع والنقد في آن معا، فالشعرية ليست مجرد صفة جمالية تُضفى على النص، وإنما هي منهج نقدي مؤسس على مرتكزات منطقية وفلسفية، كالتخييل، والمحاكاة، والذوق المتولد من وجدان المبدع ذاته.

02-عند المحدثين: احتلت الشعرية مكانة محورية في الدراسات النقدية الحديثة، خصوصا في ظل التحولات الكبرى التي عرفها الشعر العربي المعاصر، سواء من حيث البنية أو المضمون أو آليات التلقي، فالشعرية بوصفها مبحثا يُعنى بكشف مكامن الجمال و الفرادة في النص الأدبي، فقد اهتم النقاد العرب المحدثون بهذا المفهوم، فحاولوا تحديد

[1] حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ص75.

ملامحه وخصائصه من خلال الاحتكاك بالتصورات الغربية الحديثة، لاسيما في أعمال الشكلانيين الروس والبنيويين، غير أن الشعرية في التجربة العربية لم تكن مجرد تقليد للنماذج الوافدة، بل جاءت استجابة لتحولات الواقع الشعري العربي، وسعيا لتأصيل نظرة نقدية تراعي الخصوصية الثقافية والجمالية للشعر العربي، وقد أسهم عدد من النقاد العرب المعاصرين في بلورة هذا المفهوم من خلال مؤلفات نقدية حاولوا فيها تحديد ملامح الشعرية الحديثة، واستقصاء قوانينها، وتتبع تطورها عبر مراحل متلاحقة، وانطلاقا من ذلك سنسعى في هذا السياق إلى رصد تصورات بعض النقاد العرب المعاصرين حول الشعرية لحديثة و مقوماتها الأساسية، فمن بينهم:

أ_ أدونيس: هو من أبرز النقاد العرب المعاصرين الذين أولوا عناية خاصة بمفهوم الشعرية، حيث خصص جانبا مهما من مشروعه الفكري والنقدي لتأصيل هذا المفهوم ومقاربته من زوايا متعددة، ويتجلى هذا الاهتمام بوضوح في كتابه "الشعرية العربية"، الذي "تناول فيه الشعرية والشفوية الجاهلية، وكذلك اللغة المجازية التي تتجسد في النص الأدبي بحيث تجعل منه نصا متعدد التأويلات والاحتمالات نتيجة الغموض الفني"[1]، مستعرضا ملامح الشعرية وتجلياتها في السياق الثقافي العربي القديم، كما توقف عند علاقة الشعرية بالنص القرآني مركزا على الأفق الذي فتحته بنية القرآن أمام الشعرية العربية حيث يقول: "هكذا كان النص القرآني في تحول جذري وشامل: به وفيه تأسست

[1] محمود الدرابسة: مفاهيم في الشعرية دراسة في النقد العربي القديم، ص18.

النقلة من الشفوية إلى الكتابة"[1]، فهو يعتبر أن جذور الحداثة الشعرية العربية بوجه خاص، والحداثة الكتابية بوجه عام، كامنة في النص القرآني، إذ أن الدراسات القرآنية أسست لمفاهيم نقدية جديدة في مقاربة النص، مما مهد السبيل لبلورة شعرية عربية مغايرة، تتجاوز الأشكال التقليدية وتؤسس لرؤية حداثية في الإبداع والتلقي.

يفسر أدونيس مصطلح "الشعرية" من منظور جمالي يرتبط بالغموض والانفتاح الدلالي في النص، حيث يرى أن جوهر الشعرية لا يكمن في الوضوح أو المباشرة، وإنما في الالتباس الخلّاق الذي يولد تعددية في التأويل، فالنص _حسبه_ لا ينبغي أن يقرأ قراءة واحدة أو يختزل في معنى محدد ونهائي، بل يجب أن يظل مفتوحا على احتمالات دلالية متعددة، حيث يقول:" فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة، ومعاني متعددة"[2]، وبالتالي فالشعرية لا تنفصل عن الغموض البناء، الذي يفسح المجال أمام القارئ للتفاعل مع النص.

ب_ كمال أبو ديب: يبدو الأثر الغربي في شعرية كمال أبو ديب واضحا، خاصة في تحديده لمفهوم الشعرية وموضوعها، وفي تحليلاته النموذجية الواردة في كتابه" في الشعرية"، حيث يرى أن "الشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تتجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي

[1] أدونيس: الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص30.

[2] أدونيس: الشعرية العربية، ص54.

حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[1]، حيث يتضح تأثر أبو ديب بالتصورات البنيوية الغربية، إذ أنه لا ينظر إلى الشعرية كخاصية نابعة من عنصر لغوي ودلالي معزول، بل يعتبرها نتيجة شبكة علاقات داخل النص، أي أن المكونات الفردية (كلمة، صورة، إيقاع) لا تحمل الشعرية في ذاتها لكنها تكتسبها من خلال تفاعلها وانسجامها مع مكونات أخرى داخل البنية النصية، وهكذا فإن الشعرية ليست قيمة جوهرية في عنصر محدد، بل هي فعل توليدي ينبثق من تآزر العناصر وتجاورها في سياق مخصوص، وهنا تكمن الخلفية البنيوية لتعريف أبو ديب للشعرية، فالشعرية... ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات، بدقة أكبر، لا شيء يمتلك الشعرية، ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء.»[2]

فالشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه أبو ديب "الفجوة"، وهذه الفجوة تحيلنا بطبيعة الحال إلى مفهوم الانزياح الذي نظّر له "كوهن"، غير أن الانزياح في تصور أبو ديب لا يعد غاية في حد ذاته بل وسيلة لخلق الفجوة وتفعيلها داخل النص، كما أن الشعرية تنشأ من خلال إقحام عناصر ثانوية إلى الوجود عموما والى اللغة على وجه الخصوص، فالاستخدام القاموسي المعياري للكلمات لا ينتج الشعرية، إذ أن هذه الأخيرة تنبع من خروج الكلمات عن معناها الأصلي الثابت، وانتقالها إلى حالة جديدة من التحول

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، د1، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان،1987، ص14.

[2] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص58.

الديناميكي، ومن هذا المنطلق يخالف أبو ديب أطروحة كوهين التي تجعل من النثر نقيضا للشعر، وتحصر الشعرية في حدود الشعر وحده، إذ يرى أن المقابلة الأجدر تكون بين الشعر و "اللاشعر"، مؤكدا أن الشعرية خاصية يمكن أن تتوزع على مجمل الخطاب الأدبي، وليس حكرا على الشعر، حيث يقول:« الشعرية تكون جوهرية لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، اللاتجانس، واللانسجام، واللاتشابه، واللاتقارب، لأن الأطراف السابقة تعنى الحركة ضمن العادي المتجانس المألوف (النثري)، أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعرية»[1] .

ج_ جمال الدين بن شيخ: عرض في كتابه "الشعرية العربية" رؤيته الخاصة للشعرية، حيث سعى إلى استقصاء المفهوم كما تبلور عند النقاد القدامى، مستعرضا تصوراتهم المختلفة حول الشعر، وذلك في محاولة منه لاستنباط المعايير الفنية التي يمكن أن تسهم في بلورة شعرية متميزة للنص العربي، وقد سعى منذ البداية إلى البحث عن طرق الإبداع التي تشكل بنية القصيدة، وهذا الإبداع عنده ينبغي له أن يتوفر على المنهج والأدوات، التي من شأنها أن تصفه بالعلمية الموضوعية المطلوبة[2].

فقد انطلق من قناعة مفادها أن الإبداع الشعري لا يمكن دراسته بمعزل عن أدوات تحليلية منهجية، قادرة على كشف عناصر التشكيل الفني للنص، مثل الإيقاع والصورة، والرمز، والانزياح، والبنية الدلالية، ومن هنا فإن الطرق الإبداعية التي يتحدث

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص28.

[2] مديحة خالد: شعرية القصيدة المعاصرة، رسالة ماجيستر، جامعة البويرة، 2013 ص52.

عنها لا تفهم فقط من زاوية الابتكار الفني، بل أيضا من زاوية انتظام هذا الابتكار ضمن بنية شعرية قابلة للفهم والتحليل الموضوعي، وبالتالي فإن شعرية بن شيخ لا تنفصل عن رؤية معرفية تعتبر الأدب مجالا للتفكير والتحليل.

الفصل النظري:

_الغموض الشعري المفاهيم والتجليات

المبحث01: المفهوم اللغوي والاصطلاحي للغموض

المبحث02: تمييز الغموض عن المفاهيم القريبة

المبحث03: الغموض في الشعر الجزائري المعاصر

مفهوم الغموض:

1_لغة:

قبل الولوج إلى سراديب الغموض وعوالمه الخفية وجب أن نعرج على تعدد معانيه في المعاجم اللغوية، وكذا الاصطلاحية، وسنقف عند أمهات الكتب العربية القديمة، وسنستفتحها بلسان العرب.

فقد جاء في **لسان العرب** "لابن منظور" في مادة غ.م.ض:

_"الغامض من الكلام: خلاف الواضح، وقد غَمُضَ غُمُوضَة، وغَمَّضته أنا تغميضا، قال ابن بري: ويقال أيضا غَمَض بالفتح، غُمُوضا وأغمض الرأي: أصاب، ومسألة غامضة: فيها نظر ودقة، وحَسب غامض: غير مشهور ومعنى غامض: لطيف" [1].

أما في معجم **الوسيط:** "غمض المكان _ غموضا: انخفض انخفاضا شديدا حتى لا يرى ما فيه، والشيء الكلام: خفي، والدار: بعدت عن الشارع ... وفلان في

[1] ابن منظور: لسان العرب، طبعة جديدة، دار المعارف كورنيش النيل، القاهرة، ص3300.

الأرض غمضا، وغموضا: ذهب فيها وغاب، فهو غامض .... الغامض : الخفي يقال حسب غامض : غير معروف و كلام غامض : غير واضح" [1].

وورد في معجم **المحيط:** "الغامض: المطمئن من الارض، جمعها غوامض، كالغمض ج غموض واغماض وقد غمض المكان غموضا، والرجل الفاتر عن الحملة وخلاف الواضح من الكلام والحسب غير المعروف، ودار غامضة: غير شارعه".[2]

من خلال ما سبق نرى أن كل التعريفات تصب في معين واحد، وتحوم حول معاني الخفاء ونقيض الوضوح والمعروف.

اصطلاحا:

الغموض سمة تثير الفضول، وتشعل الرغبة في فك الرموز المخفية من وراء حجاب، ولقد عرفت منذ القدم سواء عند العرب او الغرب وبهذا تعددت معانيها لدى كليهما فقد عرف الغموض عند الغرب على أنه:

01-عند الغرب:

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص662.

[2] الفيروز أبادي: معجم المحيط، باب الضاد، حرف الغين، ص 649.

عرفه الناقد الإنجليزي "ويليام امبسون" في كتابه سبعة أنماط من الغموض: "الغموض يعني في الكلام المعتاد شيئا ملفوظا تماما، وعادة ما يكون مثل هذا الشيء بارعا وذكيا وخادعا" [1]، فاستخدام الغموض لا يكون اعتباطا وإنما هو ترميز لمدلولات معتادة، يقوم الشاعر بتفريغ شحناتها المتعارف عليها وتحميلها بشحنات تمثل مكنونات نفسه وما يعتريها بطريقة ذكية، تصعب للمتلقي فهم تلك الدلالات الجديدة، فتولد لديه الرغبة في فك شيفراتها مما يعطي للنص تنوعا دلاليا لمختلف القراء فينتج تعدد للقراءات، كما يقول "بالمر": "الغموض هو عدد من القراءات لجملة ما، ويعرفه "كمبسون" أن يكون للكلمة أو الجملة أكثر من معنى"[2].

أي أن النقاد الغرب قد عرفوا الغموض على أنه ما يكسب الكلام جملة من التأويلات والمعاني المختلفة ويكون بطريقة بارعة وذكية.

02-عند العرب:

لقد تنبه القدماء لظاهرة الغموض في الشعر العربي القديم، ويعد "الآمدي" من أوائل النقاد الذين استخدموا مصطلح الغموض في كتابه "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" إذ يقول: "إن كنت ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك،

[1] ويليام إمبسون: سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة، ص17.

[2] الهبيل: ظاهرة الغموض في النقد العربي، ص،35 نقلا عن الغموض في الشعر الفلسطيني بعد 1987، سماح أحمد حلمي سليم.

وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[1]، نرى أن الآمدي قد وصف شعر أبي تمام بالغموض والاستغلاق في المعاني والصور، بينما وصف شعر البحتري بوضوح المعنى وقربه، وقد تحدث عن فئتين متمايزتين بناءً على معياري الوضوح والغموض، إحداهما تفضل الشعر الواضح، والثانية تستحسن من الشعر ما يدعوها للتأمل فيه لفهم معانيه.

بينما يصف أدونيس الغموض على أنه خلاف الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحية فارغة دون تأثير قوي، فيقول في كتابه مقدمة للشعر العربي: الغموض نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق، الشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا[2]، فهو يدعو في قوله إلى الموازنة بين الوضوح والغموض في الشعر، بحيث يكون فيه عمق ومعنى في نفس الوقت، فإذا طغى الغموض تصبح القصيدة مستعصية على الفهم وتفقد لذتها ويدعم رأيه من خلال الشرح بمثال إذ يقول: إن زهرة أكملت تفتحتها تبهج لكن لا تغري، الشيء الذي توضح أي لم يعد يخفي إلا الوضوح، ولم تعد له طاقة إلا الوضوح، يفرغ من

[1] أبي القاسم الحسن بن بشير الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: أحمد صقر، ط04، دار المعارف، ص 5.

[2] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط03، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979، ص124.

الشعر، الشعر يكون حيث العالم في مثل حياء الحجر وصمته جاهز، كل لحظة لكي ينغلق على نفسه، أو يتغطى، العالم الشعري الحقيقي هو العالم شبه الصامت، المكشوف المحجوب في آن [1]، الشعر الجيد حسب أدونيس ما كان خفيا وواضحا في آن .

في حين يرى مسعد بن العطيوي: "أن الغموض ينطلق من مفهوم الجمال المكتمل بذاته فأنت تراه جميلا لكن تحديد ماهية الجمال لا تستطاع، ففيه تلاحم، وتناسق الأجزاء وهذا ما يريدونه المبدعون للنص الادبي"[2]، فمن بين سمات الغموض عند مسعد بن العطيوي أنه يجذب القارئ له فهو يرى أن النص الذي بين يديه جميل لكن لا يستطيع رصد مكان الجمال إلى بعد أن يغوص في غماره، والمثل يقول: أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه، ويقول غامضة أو متاهات ينزلق فيه أيضا: إن الشعر ليس معناه الدخول في مسارب التخييل لأن ذلك يكون شعرا رديئا وإنما نقصد بغموض الشعر المقبول هذا الغموض الذي سرعان ما يكشف عن آفاق أرحب عن طريق نوع من الشفافية التي سرعان ما تفجرها مشاركتنا الطبيعية للعمل الفني والتي تتبين شيئا فشيئا كسائر في الظلام، سرعان ما يقترب منه ضوء الفكر والوجدان حتى يتبين له[3].

---

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص124.

[2] مسعد بن عطيوي: الغموض في الشعر العربي، ط02، مكتبة الملك فهد الوطنية، ص162.

[3] المرجع نفسه، ص124.

فالشعر الجيد في نظره هو الذي لا يغوص كثيرا في الغموض حتى يصعب على القارئ فهمه ويضيع في معناه، وإنما هو الذي يحمل معنى خفي يمكن اكتشافه مع الوقت كالسائر في الظلام الذي يرى بصيص النور شيئا فشيئا.

أما الناقد عز الدين إسماعيل فقد عدَّ الشعر غموضا، فارتبط الغموض بطبيعة الشعر ذاتها حتى ليمكن القول في بعض الأحيان أن الشعر هو الغموض[1]، في حين يرى الناقد الجزائري إبراهيم روماني في حديثه عن الشعر الغموض والحداثة "أن الغموض ظاهرة لا بد منها في الشعر، فالغموض إذن، حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري، تتموضع في قلب السياق الانشائي الذي يكتفي بذاته ويحقق هويته... إنه طاقة الإبداع في النص الذي تفتح مداه على عوالم لا نهائية من الدلالات الايحائية"[2] ، فالقصيدة عنده تنبض بروح الغموض وهو مادتها الحيوية التي تفتح الأفاق الواسعة للتأويلات اللانهائية لكل قارئ.

نرى من خلال ما سبق، أن النقاد العرب قد أجمعوا على أن الغموض سمة جمالية في الشعر، على أن يكون غموضا طفيفا كي لا يفقد القصيدة فنيتها، فكثرة الغموض تجعل القصيدة ترفض الكشف عن أسرارها ويكون فيها المعنى ممتنعا،

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط03، دار الفكر العربي، ص188.

[2] إبراهيم روماني: الشعر الغموض الحداثة، رقم العدد3_4 ، 1سبتمبر1987 ص 86

فتقع في الغرابة، كما أن الغموض يضفي إلى الشعر جمالا أخاذا يكمن في إشباعه بالدلالات الايحائية التي تفتح عوالم لا نهائية وسبل عدة أمام تأويلات المتلقي.

تعدد مصطلحات الغموض:

إن مصطلح الغموض من المصطلحات الشائكة التي أثارت الجدل الواسع من خلال طبيعته التي تحمل معان ومفردات مشابهة له في التعريف وحتى الاستخدام، كالإبهام بالدرجة الأولى، إضافة الى اللبس، الغرابة، والتعقيد، وغيرها، هذه الألفاظ استخدمت في النقد العربي القديم و"دلت على استخدام وحشي، وشدة تعليق الكلام بعضه ببعض حتى يستبهم المعنى" [1]، أي أنها كلها تصب في دائرة الخفاء وعدم الإفصاح عن الكلام، كما أن هناك من استخدم تلك الألفاظ للتعبير عن لفظة الغموض فمن دواعيه إرادة الخفاء والتوسع والايماء، واللمح والاختراع والتوليد [2].

أما في العصر الحديث فقد بقيت هذه المشكلة الاصطلاحية تشكل محور البحث لدى العديد من النقاد والدارسين، إذ تداخل هذا المصطلح عند كثير من النقاد مع الغريب، والتعقيد، فنجد عز الدين إسماعيل وهو من أبرز النقاد الذين

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين (الكناية والشعر)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط01، المكتبة العنصرية، بيروت، 1952، ص33.

[2] ثريا عبد الوهاب العباسي: موقف النقد العربي القديم من الغموض الفني في الشعر، مجلة الآداب والعلوم الانسانية، ص179.

عالجوا فكرة الغموض الشعري، وتدور أفكاره حول تمييزه لثلاثة مفاهيم هي: التعقيد والعمق والغموض، ويبدو الغموض عنده أقرب إلى العمق منه إلى التعقيد ليخالف بذلك جانبا من توجهات بعض القدماء الذين خلطوا التعقيد بالغموض[1]، إذن فعز الدين إسماعيل يقرب الغموض إلى العمق في الدلالة مخالفا ما كان سائدا قديما حيث كانوا يعتبرون الغموض نوعا من التعقيد، مما أضفى إلى خروج طائفتين، طائفة ترى في الغموض عيبا وعجزا، وطائفة تعتبره مقوما من مقومات الشعر الجيد.

ولأجل التوضيح أكثر نقوم بتعريف المصطلحات المماثلة للغموض لنرى ماهي أبرز الفروق والتشبيهات بينهم، حتى نتمكن من فهم أراء النقاد في اتخاذ ألفاظ أخرى نيابة عن الغموض ونرى إن كانت في حقيقة الأمر حقا تعتبر بديلا عنه أم لا.

أ_ اللبس: لغة: "اختلاط الأمر اصطلاحا: غموض المعنى المطلوب من اللفظة لاحتمالها معنيين أو أكثر وهذا ما يفضله نقاد الأدب الإنجليزي الحديث" [2]،

[1] نصرة حميد جدوع الزبيدي: الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي دراسة وتحليل، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن،2016 ص16.

[2] محمد التونجي: المعجم المفصل في الادب، ج01، ط02، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، ص، 735.

نفهم من خلال تعريف التونجي على أن اللبس هو وجود دلالات غامضة تُعملُ في المصطلح أكثر من معنى، وهو أيضا الارتياب في القصد.

ب_ التعقيد: كون الكلام مغلقا لا يظهر معناه بسهولة وهو نوعان:

1_ لفظي: هو ألا يكون اللفظ ظاهر الدلالة على المعنى المراد لخلل واقع إما في النظم بأن يكون ترتيب الألفاظ على وفق ترتيب المعاني بسبب تقديم، أو تأخير، أو حذف، أو إضمار، أو غير ذلك مما يوجب صعوبة فهم المراد، كقول المتنبي:

أنّى يكون أبا البرايا آدمُ وأبوك، والثقلان أنت، محمدُ

2_ معنوي: باستعمال كلمات أو تراكيب في غير دلالتها المعنوية، لخلل في انتقال الذهن من المعنى الأول المفهوم بحسب اللغة إلى الثاني المقصود بسبب إبراز اللوازم البعيدة المفتقرة إلى الوسائط الكثيرة، مع إخفاء القرائن الدالة على المقصود كقول ابن الأحنف:

سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا وتسكب عيناي الدموع لتجْمُدا[1]

فالتعقيد بحسب التعريف السابق هو ما استصعب فهمه وإظهار مراده من الوهلة الأولى، فالتعقيد اللفظي هو وضع الألفاظ في غير محلها الأصلي مما يسبب

[1] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ص 267.

التباسا في المعنى، أو استخدام بعض الكلمات المهجورة العصية على الفهم، وعلى العكس منه يوجد التعقيد المعنوي وهو صعوبة فهم المعنى المقصود بسبب غياب قرائن دالة عليه.

ج_ **الغرابة:** نضيف إلى مجمل المصطلحات مصطلحا آخر يوازي الغموض وهو الغرابة فقد عرفها جبور عبد النور في معجمه الادبي: "الغريب: صفة الكلام البعيد عن الفهم" [1]، أي معظم الكلمات الموحشة التي لا يستوعبها العقل تحلق في فضاء الغرابة.

أما محمد التونجي فيعرفها: الغرابة: استخدام الكلمات الوحشية وغير المأنوسة يجعل المعنى غير ظاهر وتبدو الغرابة طبيعية في شعر شعراء البادية، ولا سيما حين يصفون ماعون الصحراء من رمال وحيوان كما تبدو عند شعراء الحضارة كالنابغة في قوله:

مقذوفة بدخيس النحض، بازلها له صريف صريفَ القعو بالمسد [2]

إذن فالغرابة سمة بارزة في شعر البادية فقد عرفوا بخصوبة كلماتهم وتنوعها وخاصة الوحشية منها، لذا كان معظم الشعراء لا يضاهون شعراء البادية في شعرهم.

---

[1] جبور عبد النور: المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ص186.

[2] محمد التونجي: المعجم المفصل في الادب، ص 669.

د_ **الابهام:** يعتبر الابهام من المصطلحات المصاحبة للغموض بل حتى إن هناك من فضل استعماله على الآخر، وبهذا صعب التمييز بين هذا وذاك، وقد عُرف الابهام على أنه: تعمية، إتيان بالشيء المغلق الذي لا يدل عليه الظاهر، ولا يمكن الوصول إليه إلا بإرشاد وتوضيح يردان من خارج الأثر نفسه، كأن يكشف الشاعر عن المضامين التي أرادها في قصيدته، أو كأن يحل الرسام الرموز البارزة في لوحته[1]، أي أن الابهام لا يمكن حله إلا عن طريق كشف الكاتب بنفسه لجوهر ما قاله، فهو تعمية للشيء الظاهر، ولقد حاز على جزء كبير من الدراسات باعتباره لصيق الغموض.

إذ يرى جبور عبد النور أن الابهام يرتبط بقضية الغموض التي أثيرت في مختلف الأعصر الفنية وفي مختلف الاختصاصات، لاسيما الشعر، فانقسم النقاد والأدباء قسمين، أحدهما ينادي بالتغيير المباشر الدقيق عن المعاني بما يقابلها من الألفاظ مع الاقتصاد في التشابه وإهمال الترميز، وقسم آخر انطلق من المبدأ القائل بأن الشعر هو تعبير عن حالة لا شعورية متفجرة من الأعماق، متحررة من قيود المنطق، تفجأ الشاعر كانفجار الحمم البركانية فهي بالتالي تفرض وجودها عليه، فلا تتيح له وعيا كافيا لاختيار ما يترجمها من العبارات الجلية، ذهب المغالون إلى أبعد من هذا فقالوا أن الشاعر نفسه قد لا يفهم في وعيه ما انبثق عنه وهو في حالة

[1] جبور عبد النور: المعجم الادبي، ص 3.

اللاوعي فيعجز في يقظته عن إدراك معاني القصيدة، وينجم عن ذلك اختلاف في فهم الشعر باختلاف النقاد وتنوع المحللين، وقد ينتهون أحيانا في تخريج معانيه إلى مذاهب متناقضة [1].

من خلال ما سبق نرى أن قضية الابهام قد أثيرت منذ القدم، باعتبارها ذات صلة وثيقة بالغموض، والملاحظ أن الشعراء قديما قد انقسموا إلى فئتين متناقضتين، فالأولى فضلت سهولة الشعر ووضوح معانيه دون تعقيد لغوي، وفي مقابل هذا هناك من اعتبر أن الشعر ما هو إلا تعبير جميل في حالة اللاوعي للشاعر، إذ يستخدم في حالته تلك من وحشي الألفاظ والعبارات ما لا يقصده ليتفاجأ في يقظته ما صدر منه من عبارات حتى هو بالكاد لا يفهمها، فهنا يكمن الغموض الذي أفضى إلى وجود عدة تأويلات للقصيدة الواحدة ، وقد يعتمد الأديب الابهام تعمدا لقصد معنى يحتمل وجهيين خوفا أو مداعبة ... والابهام لون من ألوان الكناية أقبل عليه الشعراء قديما وزاد إقبالهم في عصر الانحطاط[2]، فالابهام من بين الأساليب البلاغية التي اعتمدت قديما كغرض فني لإيصال معان تحمل أكثر من وجه سواء على سبيل الخوف أو المداعبة وقد عرف في الشعر الجاهلي وزاد الاقبال

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، الصفحة نفسها.

[2] محمد التونجي: المعجم المفصل في الادب، ص 24.

عليه في عصر الانحطاط، إذ كثرت القيود السياسية وكذا الاجتماعية مما اضطرهم إلى تظليل معانيهم.

بين الغموض والابهام:

الشعر تعبير عن الحالة التراكمية للشاعر بلغة القلب، تلك اللغة التي تنظم عالمه الشعري الداخلي بعد أن اكتسبها من مطبات حياته، فتصبح لديه مجموعة من الدلالات يصنع بها نظامه الداخلي الخاص فتنفجر تلك الدلالات في لحظة شعورية متداخلة بين حزن وفرح، فيعبر عنها بواسطة تلك اللغة تعبيرا يحمل معان في حد ذاتها تحمل كما من الدلالات تحت مسمى الغموض، إذن "فالشعر في كل زمان ومكان، معرض للغموض بسبب منبعه الشعوري المعقد الغامض، وبسبب الطريقة الخاصة التي تنسج وتركب بها لغته مما أفرز مصطلح اللغة الشعرية التي تحمل من السمات الخاصة ما يميزها عن لغة أي خطاب آخر، وليس الشعر العربي بدعا في هذا فقد تعرض للغموض حتى في ظروف زمنية كانت فيها عوامل الوضوح هي السائدة"[1].

لكن في ظل التطورات الشعرية الراهنة وتزامنا مع الأوضاع الاجتماعية لجأ العديد لتوظيف رموز وأقنعة للتستر عن مطالبهم، ولأن الغموض يتطلب غوصا

[1] عبد الرحمان محمد القعود: الابهام في شعر الحداثة، مطابع السياسة، الكويت، مارس2002، ص380.

لفهم المعنى فقد فضل العديد الإبهام لغلق فحوى عباراتهم، فانتقل الشعر في ظل الحداثة الشعرية المعاصرة من مستوى الغموض الذي لا نتردد في عده مظهرا فنيا في كثير من حالاته، إلى مستوى الإبهام الذي تجسد في كثير حالاته إشكالية عند بعض الدارسين والباحثين [1]، ولقد أثارت إشكالية الغموض والإبهام حفيظة النقاد، فانقسموا بين مؤيد ومعارض، مؤيد لاستخدام لفظة الغموض على أنها الأكثر شيوعا، فنحن نستخدم في الأغلب لفظة الغموض ونادرا ما نستخدم لفظة الإبهام مع أن الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائما بالضرورة الشيء الغامض[2]، ومعارض لاستخدامها فهناك من رأى أن الإبهام هو السباق في الاستخدام فآثروه على اللفظة الجديدة فالغموض لم يكتمل إلا متأخرا، وقد كان يطلق عليه من قبل الإبهام والتعمية[3].

كما آثروه باعتباره يخدم ما وصل إليه شعر الحداثة من انغلاق، وهذا الناقد عبد الرحمن محمد القعود يوضح ما الذي دفعه لاختيار الإبهام عنوانا لكتابه بدلا من الغموض، فيقول: "الغموض حسب المعاجم اللغوية هو الخفاء، والغامض هو الخفي، أما الإبهام ففيه معنى الخفاء، والاشكال، والاغلاق، وفي لسان العرب مادة بهم: أمر مبهم لا مأتى له. والملتبس الذي لا يعرف معناه، واستبهم الأمر: استغلق،

[1] عبد الرحمان محمد القعود: الابهام في شعر الحداثة، ص380.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ص189.

[3] مسعد بن عبد العطيوي: الغموض في الشعر العربي، ص169.

والمبهمة: المسألة المعضلة، المشكلة الشاقة ، فلإن الدلالة في كثير شعر الحداثة العربية المعاصرة تجاوزت مستوى الغموض إلى مستوى آخر أكثر خفاء وانغلاقا، ولأن كلمة الإبهام وفق تعريفاتها المعجمية تستوعب هذا المستوى وتعبر عنه، فضلت استعمال الإبهام بدلا من الغموض"[1]، إذن فالإبهام لا يقتصر على الخفاء فقط مثل الغموض وإنما يتعدى ذلك إلى الاستغلاق والإشكال مما يجعل المعنى شديد التعقيد، ولقد وصل شعر الحداثة المعاصرة إلى درجة كبيرة من الاستغلاق تفوق كونه غامضا فأصبح الإبهام يصفه بشكل أدق من مصطلح الغموض، لأن الإبهام يشمل الغموض ويضيف عليه الإغلاق والصعوبة في الاستيعاب، ففضله الشعراء للحديث عن ظاهرة الشعر الحديث.

في حين عاد الناقد الإنجليزي ويليام امبسون في تفريقه للإبهام والغموض إلى النحو فالإبهام عنده _امبسون_ صفة نحوية بصفة أساسية أي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة في حين أن الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية[2]، كما أن الإبهام عنده ضار بالعملية الشعرية في حين أن تعدد الإشارات فهو يضيف غنى وتعقيدا لبنية المعنى ولا

[1] عبد الرحمن محمد القعود: الابهام في شعر الحداثة، ص16.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص189.

يبهمها[1] الغموض الفني عنده يكسوا الكلمات بثوب من الشفافية والستر يشير إليها الشاعر دون التصريح بها وتتضح معانيها شيئا فشيئا وليس تعمية كلية لها فيبهمها.

الإبهام والغموض مصطلحان مترادفان متباعدان في المعنى في نفس الوقت، وهما يسيران جنبا إلى جنب منذ القدم، فصحيح أن كليهما يدلان على الخفاء والتلميح إلا أن الغموض خفاء سطحي، بينما الابهام تعمية، ولقد عرفت هذه الإشكالية الاصطلاحية دراسة واسعة لدى النقاد الغرب والعرب فهناك من حاول التفريق بينها لتبيان سمات كل مصطلح، وهناك من فضل مصطلحا على الآخر في الاستخدام، ولازالت هذه الإشكالية راهنة العصر.

أسباب الغموض:

إن لكل ظاهرة أسبابا ومسوغات دفعتها للظهور للعيان والتسبب في إشكالية نقدية تُتداول على مر العصور، ومن بين هذه الظواهر ما أُثير في مختلف العصور وما أُلِف فيه عديد الكتب والمقالات، وما اخترناه كموضوع للدراسة، ألا وهي ظاهرة الغموض ومن بين أسبابها نذكر:

[1] خليل موسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ط01، آفاق ثقافية، دمشق، سوريا، 2010، ص134

أ_ الحداثة الشعرية:

تحدث أدونيس عن الحداثة في النقد العربي القديم التي مثلها أستاذ المحدثين بشار بن برد إذ يقول: "كان بشار بن برد على صعيد الكتابة الشعرية الأولى الوجه الأول الأكثر بروزا لهذه الحداثة، فهو يعد أول المحدثين، ممن خرجوا على عمود الشعر... قيل عنه أنه أستاذ المحدثين.. من بحره اغترفوا، وأثره اقتفوا[1]، من هنا نرى أن الحداثة في منبعها قائمة على التمرد والتغيير... من حيث أنه أغرب_ أي أعطى_ للغة أبعادا مجازية أو تصويرية غير مألوفة"[2]، فالحداثة في مجملها تنص على التجديد وابتداع شيء جديد إذ أنها الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والانسلاخ عن أغلال الماضي، والانعتاق من هيمنة الأسلاف .... فهي استجابة حضارية للقفز على الثوابت وتأكيد مبدأ الاستقلالية للعقل الإنساني[3]، بالانسلاخ عن أغلال وقيود الماضي، تصبح للشعراء الحرية الكاملة للكتابة بدون قالب معين، وإنما أصبح لكل واحد الحرية في ابتداع قالب خاص به يكتب ضمنه كيف ما شاء وما يشاء، وبهذا ولد الغموض في أحضان الحداثة، وأصبح الشعر الحديث يتسم بالغموض وبالتلميح بدل التصريح من طرف الشاعر للمتلقين.

---

[1] أدونيس علي احمد سعيد: الثابت والمتحول في الاتباع والابداع عند العرب (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص13

[3] إبراهيم روماني: الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص38.

ويقول الناقد إحسان عباس في هذا الصدد: " يتسم جانب كبير من الشعر الحديث بالغموض لأن الشعر لا يخضع للمواصفات العقلية، أي لا يقصد فيه التوصيل المباشر بين الشاعر والجمهور، وإنما يكون هذا التوصيل بمقدار ما تتمتع به لغة الشاعر من نزعة ثورية، بل إن هذا التوصيل غير وارد إذا لم يكن هناك جمهور يستطيع ذلك" [1]

ب_ **غموض الفكرة:**

إن انتقاء الأفكار المناسبة وسبكها وصياغتها بأسلوب بليغ عملية صعبة لا يقوم بها إلا الشاعر الفذ، واستخدام الغموض في الشعر بطريقة سليمة وبإبداع يستلزم حنكة الشاعر وقوته التعبيرية والاستخدامات اللغوية وكذا خيال خصب وعمق في الشعور، أما خلاف هذا فيصبح الغموض عثرة وليس سمة يتضح هذا من خلال قول مسعد: عدم القدرة على بلورة التفكير وإلباسها حللا لفظية يعبر عنها، وهذا يكون عيبا إذا عاد إلى ضعف الشاعر اللغوي والأسلوبي والتخيلي، ويرجع أحيانا إلى عدم اقتناع الشاعر بالفكرة أو عدم وضوح رؤيتها أمامه، ولكن الغموض إذا ما تأتي من طبيعة التلاقح بين عوامل التجربة الخارجية والاعماق الشعورية والفكرية والنفسية وقدرة اللغة الشعرية وإن تتكاثف من خلال كثاف التجربة[2].

[1] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة الكتب الثقافية، الكويت، 1998 ص8.
[2] مسعد بن عطيوي: الغموض في الشعر العربي، ص174.

فقصور الشاعر اللغوي والأسلوبي والتخيلي، وحتى ضعف تجربته الشعورية، وسطحيتها، يجعله يستخدم ألفاظا لا أساس لها من الصحة، يتغطى بها تحت رداء الغموض فتُستعصى على الفهم فيصبح بذلك الغموض عيبا فنيا وليس جمالية، و من الغموض ما يتكلفه الشاعر متظاهرا بعمق التفكير وهو حينئذ لا يخدع إلا نفسه، ومنه ما ينشأ عن صعوبة التعبير عن عاطفة قوية يحسها الشاعر أو فكرة هي في ذاتها غامضة تستعصى على الكشف[1]

ج_ جدة القصيدة وخروجها عن المألوف:

لقد استلهم الشعراء المحدثون في كتاباتهم العصرية من الأدب الغربي عن طريق التواصل الفكري، فخرجوا بالقصيدة عن نطاق المألوف وتتضح رؤية القصيدة الحديثة في الشعر العربي إلا بعد أن تمكن العرب من التواصل مع الثقافة الأوروبية[2]، وتأثروا بالأدب الرومانسي والرمزي فأصبحت القصيدة الجديدة عسيرة على الفهم لأن بذورها لم تنموا في بيئتها المعتادة وإنما أثرت تربة الغرب على نموها، والاعتقاد المسبق أن القصيدة الجديدة عسيرة الفهم فالقصيدة الحديثة تصدر لها نفر من الشعراء الذين سارو على نهج المدرسة السوريالية والمدرسة الرمزية الفرنسية اعتمدوا الرمز ومن ثم استلهموا المذهب الغامض وأعرضوا عن الرمز الذي

[1] محمد فتوح احمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط03، دار المعارف، 1984، ص143.
[2] مسعد بن عطيوي: الغموض في الشعر العربي، ص177.

يصحبه ما يدل عليه فالقصيدة الجديدة لم تنموا نموا طبيعيا بل ولدت عن سياقات خارجية جعلها تبتعد عن الذوق والنموذج العربي الأصيل والمعاصر معا[1]

د_ <u>المفارقة بين السياق القديم والجديد</u>:

أراد بعض الشعراء المحدثين مواكبة تطور الأدب الغربي والحداثة، فراحوا يأخذون من أفكارهم وأساليبهم ما يخدمهم وما لا يخدمهم على حد سواء، فأنتجوا لنا بالضرورة قصائد يشوبها الغموض من كل صوب، وكأنهم قاموا بزرع نبات في غير محله فذبل ومات، فصعب على المتلقى فهم المعنى مما ولد فجوة عميقة بينه وبين الشاعر، ففقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارئ نظرا لهيمنة الفكر الغربي على الفكر العربي بتياراته المتعارضة والذين تصدروا لتنظيم الحداثة والإبداع فيها لذا لف القصيدة الجديدة الغموض من داخلها وخارجها وموطنها الجديد فكأنها زرعت في أرض ليست صالحه لها[2]، وهذا التأثر لم يكتف بالأساليب فقط وإنما شمل المذاهب السائدة في أوروبا، وقد ازداد الحديث عن دور اللاوعي شوقا، وأخذ صيغة خاصة مع المذاهب الأدبية الغربية التي انتشرت في أدبنا العربي ولا سيما الثالوث الرمزية، الدادائية، والسريالية[3]

[1] مسعد بن عطيوي، الغموض في الشعر العربي، ص177.

[2] المرجع نفسه، ص179.

[3] امحمد مصطفى تركي: شعرية الغموض في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين إشكالية الوعي والوعي المضاد، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2014، ص68.

هـ_ ندرة النماذج متكاملة البناء:

في بداية إرهاصاتها لم تعتمد أسلوبا أو تقليدا قديما، بل إنها جاءت كمعول هدم يكسر كل ما يراه أمامه، لينشأ شيئا جديدا من العدم، كانت تتكاثر بشكل نظري أكثر منه ملموسا، لهذا نشأت على معمار غير ثابت، وولدت من العدم بنسب غير واضح، ومع مرور الوقت راح الناس يتلاهفون على هذا الخلق الجديد دون فهم أساسه، فراحوا يكتبون ضمنه وينتجون أعمالهم تحت تأثير هذا الوافد غير المعروف ، ولأن هذا الوافد الجديد لم يستقر على أوتاد متينة كان نتاج ما ألف تحت لوائه ضعيفا يفتقر للصلابة، فأكلها الزمان وشرب ، ومنها عدم توفير النصوص وتكاثرها حتى تفرض وجودها وسياقها هذا ما كان للحداثة المعاصرة في بداية أمرها فلم تكن النصوص الفاعلة ذات الجمال الإبداعي من الكثرة بحيث تثبت وجودها وفنيتها وكأن تنظيرها سبقها، الأمر الذي دعا هذا الفن أن يتكون وليس له نموذج سابق يحتذى به، مما جعل النتاج الذي تكاثر فيما بعد يتوالد لا انتماء له ولا عناصر قوية تسهم في تكوين بنيته[1]، وفي ظل عدم الاستقرار الذي ولدته الحداثة في بداياتها أصبح الغموض في المعاني قدرا محتوما لا بد منه حيث أصبح لغة الحداثة.

[1] مسعد بن عطوي: الغموض في الشعر العربي، ص179.

و_ تمازج التيارات الفكرية:

إن حضارة اليوم هي مزيج من مختلف الحضارات والأجناس التي ظلت تتواصل فيما بينها عقدا من الزمن، هذا التلاقح أنتج لنا بالضرورة حضارة هجينة مليئة بالشوائب الغربية والعربية وغيرها، ولأن الشاعر رهان عصره فلقد تأثر بهذا التغيير وظهر هذا التغير في شعره، ظهر من خلال لغته الجديدة التي ابتدعها للتوافق والحضارة الجديدة ففي عروق اللغة يعيش نبض العصور، هذه المستجدات الجديدة انعكست على أذهان القراء وعلى تعابير الشعراء فغدت تحيط بها هالة من الغموض والتعقيد، ومنها حضارة اليوم التي تلاقحت وتواصلت وتمازجت وتفارقت وأصبحت في غاية التعقيد و التنوع، وهذا التنوع وذلك التعقيد أثرا على التكوين الذهني للفرد، فلا بد من تأثير الشعور والاحساس والتفكير فيكون الناتج معقدا يميل الى الغموض[1]، إن للتسارق الفكري أثراً واضحاً في عديد التحولات الشعرية القائمة على جمالية لغوية ايحائية تجعل قارئها يغوص في أعماقها لينال لآلئها النادرة.

ز_ الميل للتجديد:

والشاعر يلجأ الى الغموض جنوحا عن التقليد، والسذاجة، والبساطة ولذا يقوم بتكثيف الصور الخيالية وإقحام المشاعر والانفعالات حتى يتلون النص بضبابية غموضية، ويلجأ إلى الغموض غير المقصود بذاته، وإنما يقوله عن طريق تخصيب

[1] مسعد بن عطوي: الغموض في الشعر العربي، ص184.

الفكر والإحساس الذي يختبئ خلف ستار من الحلل اللفظية [1]، فالغموض وليد التجديد ونقيض القديم من الواضح والسهل ولقد نزع الشعراء إليه عن طريق إشباع الكلمات بالصور المجازية القائمة على التباعد بين الكلمات ومعانيها، فبقدر هذا التباعد بقدر ما تكون الصورة أكثر قوة و غموضا، واعلم أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا و جمالا [2]

فالشعر إذن ما هو إلا عصيان لغوي خطير... على كل ما هو مألوف ومعروف.. ومكرس..[3] ، كما أن ثقافة الشاعر تؤثر بشكل كبير في سبك معانيه وصياغتها صياغة قائمة على تعدد أفكاره المبتكرة من تلك الثقافات، وهذا ما جعل شعر أبي تمام يحوم في التعقيد والغموض بسبب مزجه لفلسفات مختلفة في أسلوبه الشعري، فغموض شعر أبي تمام يرجع إلى اطلاعه على الثقافات الأجنبية الاغريقية والفارسية واليونانية والهندية، مما جعله يخلط الفلسفة بألوان الثقافة فامتطر أجنحة الخيال وتجول فيها بين كل الصور المألوفة وغير المألوفة[4]، هذه الثقافة الواسعة جعلته ينتقي وابلا من الألفاظ والصور الشعرية غير المألوفة من النمط القديم.

[1] مسعد بن عطيوي: الغموض في الشعر العربي، ص186.
[2] عبد القادر الجرجاني: دلائل الاعجاز في علم المعاني، مطبعة السادة، مصر، ص450.
[3] نزار قباني: ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1987، ص45.
[4] الآمدي: الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري ص 208.

ح_ الاعتماد على تراسل الحواس:

إن الحداثة الشعرية خاضت في غمار التغيير، حيث قامت بتغيير كل ما يقف أمامها سواء شكل القصيدة أو مضمونها وتعابيرها، وقامت بتذوق كل ما كان معنويا في السابق، فأدى تراسل الحواس والصور وتراسل الكلمات الى تكاثف الضبابية حول نص الحداثة فإنهم ينقلون ما للذوق للنظر وما للعقل للذوق وما للمس للذوق[1]، فأصبحت الحواس متداخلة في بعضها البعض مما جعل النص الحداثي غنياً بالتأويلات نظرا لغموض معانيها.

[1] الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص187

الغموض في الشعر الجزائري المعاصر

على مدار قرون طويلة، كان الشعر العربي في سيادة النمط العمودي، بنظام الشطرين القائم على الصدر والعجز، وظل يدور في فلك القواعد التي أرساها الخليل بن أحمد الفراهيدي، ففي الوقت الذي كان فيه الشعر ديوان العرب، كان لزاما على كل شاعر التقيد بالبحور والأوزان الخليلية، التي لطالما عدت وتين القصيدة العربية، في تلك الحقب المديدة لم يجرأ أي شاعر على المساس بذلك المجد الشامخ، خاصة على مستوى الشكل، إلى أن هبت رياح التغيير العاتية في مطلع القرن 20 مع كل من بدر شاكر السياب و نازك الملائكة ، فقد كسرا جناحي القصيدة ولم تعد القافية والروي سيديها، بل دعوا إلى انقلاب شامل في شكلها وحتى مضمونها، فتوجت التفعيلة ملكة جديدة للقصيدة العربية، حيث سمحت للعديد من الشعراء بالتعبير عن أهاتهم بكل انسيابية وراحة في مساحة شاسعة من الانزياح والإيقاع الداخلي.

كما اختلفت موسيقاه الشعرية ومواضيعه لتزامن العصر، إذ أصبح الشاعر يعبر بلغة عصره فخلقوا لغة شعرية جديدة _بعد خلقهم لقالب جديد وهو الشعر الحر_ أضفت الى اختلال توازن الأدب في العصر الحاضر، فقديما كانت الأجراس الموسيقية تتأثر بحفيف الأشجار وخرير المياه و أقدام الإبل وأزيز الرياح ، بينما في

عصر التمدن تكاثرت على الآذان المعاصرة ألوان من الأصوات التي لا ضابط لها تميل إلى الصخب كهدير الآلات وضجيج العربات فابتعدت عن الجرس المألوف للشعر العربي القديم[1]، فإن كان عصرنا يختلف عن العصر القديم فكيف للغة أن تبقى نفسها؟ وكيف لمفهوم الشعر أن يبقى مقيدا بحده القائل " الشعر كلام موزون مقفى"؟، وكيف للشعر أن يبقى مقيدا بالمدح والهجاء والرثاء وغيرها؟، فالشاعر العربي المعاصر تنحى أيضا عن الأغراض القديمة، وأصبح شعره حداثيا، إذ أصبحت أشعار معظمهم بدون مواضيع محددة بل ركزوا على معان في مستوى الكلمات فقط، وقاموا بإلباس تلك المعاني حللا لفظية جديدة يشوبها الغموض أحيانا، وأصبح من المهم في الشعر الإتقان في طرح الاسئلة، وليس البحث عن الأجوبة، ووجب على القارئ للشعر الحديث أن يستبدل الفهم بالتأمل، والشرح بالتأويل، لأن الشاعر الحديث لا يطرح في شعره أفكارا واضحة منتهية كما الحال في الشعر القديم، وإنما يكتفي بالإشارة والإيحاء لتلك الافكار[2].

وقد ارتبط الغموض بتحديث الحياة المعصرنة المتمدنة في الغرب أين انسحقت آدمية الفرد وانحسرت هائمة في تفاصيل الإشباعات التحديثية الشاعرة بالاغتراب الذي انتقل بشكله الفني إلى الذوات الغربية المبدعة التي أحست به

[1] مسعد بن عطيوي: الغموض في الشعر الحديث ص184

[2] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، دار الأمير خالد، 2014، ص174

وعايشته فاتحة بذلك مساحة للتجريب داخل النصوص[1].. فللحياة المعاصرة التأثير الأبرز في سحق الفرد في ظل التطورات المادية الجوفاء التي ساهمت في تيهانه واغترابه في وسط ايقاع الحياة المتسارع، هذا الشعور بالاغتراب لم يبق حبيس النفس الإنسانية بل تسرب الى النصوص الفنية، عن طريق الذوات المبدعة فدفعها للتجريب داخل تلك النصوص، ليولد من مخاض التجريب الغموض، إذ لم يعد الشعر المرآة الصافية العاكسة لذات الشاعر وإنما بات ضبابا كثيفا يخفي معانيه خلف نور الكلمات الفاتر، ومتاهة من الرموز والإشارات تفتح أبوابا عدة لعديد التأويلات، فصارت التراكيب الغامضة تغزو الشعر المعاصر معبرة عن حالة التشوش والتيهان للفرد في ظل الحياة المتمدنة، أما الشعراء العرب فقد أصابتهم أيضا حمى الغرب، وبان طفحها في أشعارهم حيث ظنوا الشعر الغربي نجما ساطعا فلما اطلعوا إليه أصابهم عمى التقليد، تقليد غير واع جعل قصائدهم تتوغل في أدغال التعقيد.

أما تجربة الشعراء الذين يكتبون بالعربية إن قورنت بقياس مع الفارق بالتجربة الغربية الرائدة فإنها لا تعدو أن تكون تابعة مقلدة منبهرة بشتى المدارس الغربية في ممارسة الشعر، هذا التقليد والانبهار ناجم عن المثقافة و التلاقح،

[1] عبد الخالق بوراس: الغموض في أعمال عبد الحميد شكيل، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية، إشراف محمد بن لخضر فورار، جامعة _محمد خيضر_ بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، 2016_2017، ص25.

فالغموض كظاهرة في الشعر الحديث المكتوب بالعربية لا يعدو أن يكون تجريبا جماليا مستدعى مستجلبا بالمثاقفة والاحتكاك بالتجارب الغربية المترجمة أو من خلال إتقان و اطلاع على النصوص المكتوبة بلغاتها الام[1]، في حين هناك من استوعبه فزاد عليه وجعله جزءً من تجربته الإبداعية، وفق ما عاشه وما عايشه من قهر واستهتار.

هذا التأثر الكبير الذي عرفته القصيدة العربية _سواء في لغتها أم في شكلها_ لم يكن الشعر الجزائري بمنأى عنه، فقد شهدت القصيدة الجزائرية تحولات جوهرية جعلتها تبتعد عن اللغة التقليدية وتنحو نحو الرمزية والمجازية متأثرة هي الأخرى بمسار الحداثة الشعرية، فتبنت الغموض كلغة للإبداع الشعري، وبوابة للتأمل تفتح من خلالها عوالم من الدلالات والايحاءات، ولقد تباينت درجات توظيف الغموض والإيحاء من شاعر لآخر بسبب اختلافهم في الموهبة وفي عمق التجربة، وفي اختلاف الاجيال.

دواعي غموض النص الجزائري:

لقد غدا الغموض طابعا جليا في الشعر الجزائري المعاصر، فاتحا أبواب التساؤل حول أسبابه الكامنة ودوافعه العميقة، يشد القارئ الى عوالمه الملتبسة، ويغوص به الى بحار الدلالة بحثا عن لألئ المعاني، إذ ابتعد الشعراء عن المباشرة

[1] عبد الخالق بوراس: الغموض في أعمال عبد الحميد شكيل، ص25

والتقريرية، وألبسوا أشعارهم وشاح الإيحاء والتلميح، فأصبح القارئ أمام دهاليز التأويل، التي أثارت فكره واستفزت وجدانه، وهكذا تلون شعرهم بألوان الإبهام تارة والوضوح تارة أخرى لتجسد تجاربهم الفذة التي تعكس رؤاهم الفنية.

أ_ توظيف الرمز:

لقد جنح الشعراء المعاصرون إلى توظيف الأسطورة والرمز بحمولتهما الثقافية والتاريخية وباعتبارهما أداتين تعبيريتين تثريان المعنى والدلالة، فكان لهذه الرموز والأساطير التي أولع بها شعراء الحركة الجديدة دخل كبير في غموض بعض القصائد حتى بعد الإشارة إلى طبيعة هذه الرموز في هوامش القصائد كما يفعل _على سبيل المثال_ السياب والبياتي وسعدي يوسف[1]، إذ استلهم شعراء الحركة الجديدة الأساطير التاريخية الخالدة كقناع للتعبير عن واقعهم المعش، ملثما وظف السياب أسطورة عشتار وتموز في عديد قصائده.

هذا التوظيف للأساطير والرموز الدينية والفلسفية وغيرها، جعلت القصائد الحداثية عصية عن الفهم، حتى مع وجود تفسيرات لها في الهوامش، إلا أن القارئ يقف أمامها مبهما ويجد نفسه أمام متاهة من الثقافات والحضارات المختلفة، التي تتطلب معرفة واسعة بمختلف الأساطير و دلالات توظيفها داخل القصيدة، هذا

[1] محمد حسين الأعرجي: مقالات في الشعر العربي المعاصر، دار وهران للدراسات والنشر، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1985، ص48

اللجوء إلى تلك التقنيتين الفنيتين لم يكن الهدف منه تجميل الشعر واعطاءه بعدا فنيا، وإنما كان بهدف التعبير عن الواقع بطريقة غير مباشرة، أي وسيلة تعبيرية أكثر منها فنية، تجلت هذه الظاهرة أيضا في الشعر الجزائري المعاصر، إلا أن هناك من وظفها توظيفا إبداعيا في حين هناك من الشعراء من وظفها من أجل التوظيف لا غير، فيغدو ضربا من الابتذال الذي يرهق النص الشعري ويشوش ذهن المتلقي، فمن أمثلة التوظيف الناجح للرمز هذا المقطع من قصيدة "المهدي" لعثمان لوصيف:[1]

مثلما

تنفض العنقاء

من تحت الرماد

حمحم المهدي.... مشبوب الفؤاد

وانبرى

يرسل أنوار الهدى

بين الروابي والوهاد

[1] لخميسي الشرفي: ظاهرة الغموض في الشعر الجزائري المعاصر، الدواعي والتجليات، مجلة أبوليوس، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي التبسي، الجزائر، جوان2019 ص105

كان... مثل السندباد

بجرح اليم

ويجتاح السواد

الشاعر عثمان لوصيف يصور في هذا المقطع الإمام المهدي بأنه سيظهر بعد غياب كما ينهض طائر العنقاء_ في الأسطورة_ من رماده، استعدادا لنشر أنوار الهدى، بحيث استعمل الشاعر رمز العنقاء في سياقها الدلالي عن طريق طاقة التشبيه، لثراء النص.

ب_ الانزياح اللغوي:

يعتبر الانزياح اللغوي أداة إبداعية أخرى من أدوات تعزيز دلالة الشعر، حيث يتم تجاوز القواعد اللغوية والنحوية وكسر التراكيب المعتادة، واستخدامه بشكل مبالغ فيه يؤدي إلى الغموض والالتباس في المعنى، وتجعل العلاقة بين الدال والمدلول ضبابية لا تخلو من الغموض ونسوق لتوضيح ذلك هذا المقطع من قصيدة "تداعيات مدن السراب" لأحمد عبد الكريم، وفيه يقول:

إلام تذوب على راحتيك الشموس؟

دم الشمس فوق المرايا

وهذا المدى الارجواني يشعلك الان بالأغنيات

وانت تواعد هذي الطقوس مساء

وفي لحظة للحنين العني

تلغم جسم المسافة

تفلت من مدن للمرافئ

تأسر ظل الغزال[1]

إن هذه القصيدة التي بين أيدينا مشبعة بالإنزياحات على اختلاف مستوياتها، فنجد الانزياح الدلالي المتمثل في التشبيهات والاستعارات وعلى سبيل المثال قوله: "إلام تذوب على راحتيك الشموس"، حيث تتحول الشمس من كونها جرم سماوي إلى كيان ذائب فوق راحتي المخاطب، أما الانزياح التركيبي فيظهر في إعادة تركيب الجمل بصورة غير مألوفة، وعلى مستوى التصوير يبدع الشاعر في رسم الاستعارات كقوله: "دم الشمس فوق المرايا"، مما يولد صورة شعرية راقية، من خلال هذه الانزياحات تتجاوز اللغة وظيفتها التقريرية لتصبح أكثر شاعرية وإيحاء.

ج_ التقديم والتأخير:

إن للتقديم والتأخير دورا فعالا في بنية النص، حيث يساهمان في توسيع مساحة الغموض، يتم فيه تقديم أو تأخير بعض التراكيب النحوية التي تخالف النمط

[1] لخميسي الشرفي: ظاهرة الغموض في الشعر الجزائري المعاصر، الدواعي والتجليات، ص105

التقليدي، الهدف منه تعزيز ثراء النص وإضفاء بعد جمالي له، فإننا نلاحظ ما يحدثه هذا الخرق اللغوي لنصبح أمام لعبة المواقع قد تؤول بالمعنى إلى الغموض، نسوق لذلك مثالا المقطع الأخير من قصيدة "نداء" لفاتح علاق، وفيها يقول: [1]

من ذاتها ستخرج الأشياء

تعانق الفضاء

من ثوبها ستخرج اللغة

لتسبح في الما

عنق الزهرة مال على كبدي في بطن الحوت

هل يخرج اسمك من صدف

أم يقطر قلبك من توت؟

النار أنا

والماء أنا

والعالم ينهض من موتي

[1] لخميسي الشرفي: ظاهرة الغموض في الشعر الجزائري المعاصر، الدواعي والتجليات، ص105

د_ الحذف:

إضافة إلى ما سبق لا يخفى علينا أن من أهم ما جعل الشعر الجزائري يعتريه الغموض هو الحذف، حيث أصبح الشاعر الحديث يستخدمه عمدا ليمنح نصه الشعري بعدا دلاليا أعمق، فبعدما كان القارئ أمام بوابات التأويل، أصبح يقف عاجزا لملء البياضات والنقاط الموضوعة في النص، فأصبحت القصيدة المعاصرة إشارية تدفع القارئ للمشاركة في فهم النص الشعري، ويعد "عبد الله العشي" من الشعراء الجزائريين الذين يجيدون توظيف تقنية الحذف في نصوصه الشعرية ذات النزعة الصوفية، ففي قصيدة "تجاوب" من ديوانه الأول "مقام البوح"، نقف على هذا المقطع وفيه يقول:[1]

ها...

قد بلغت

.....

.....

وأمد عن بعد يدي

فتمد عن بعد ضياها

[1] لخميسي الشرفي: ظاهرة الغموض في الشعر الجزائري المعاصر الدواعي والتجليات، ص 106

وأمد صوتي

فتمد لي من جنة الفردوس فاها...

نرى أن الشاعر قد جنح إلى توظيف النقاط لخلق مساحات من الغموض والصمت داخل النص، مما يترك المجال للقارئ ليملأ هذه الفجوات وفقا لتأويله الخاص.

هـ_ غياب الروابط الحرفية:

إذا كانت الروابط الحرفية من عناصر بناء العمل الأدبي التي تحقق له الترابط والاتساق بالربط بين وحداته اللغوية وعباراته الشعرية، فإن بعض الشعراء الحداثيين يحجمون عن استخدام هذه الروابط في نصوصهم الشعرية، وهم بهذا الاحجام الذي يخرق المعيار النحوي، إنما يسهمون في مضاعفة ظاهرة الغموض في الشعر الحداثي، نسوق لذلك مثالا، المقطع الأول من قصيدة "آه يا عينيك" لعثمان لوصيف يقول:[1]

ما زلت أسافر في عينيك الرائعتين

ما زلت أسافر من مطلق إلى مطلق

في أبد الاباد

[1] لخميسي الشرفي: ظاهرة الغموض في الشعر المعاصر، ص107.

أسافر.. ولا أصل

أنا سندباد التيه

أنا سندباد الغواية

هل أحد قبلي

هام بفيروز عينيك الشفقيتين

هل أحد قبلي

جن بالبحر في عينيك اللامتناهي

هل أحد قبلي

توضأ بالعشق وصلى لعينيك

إن الشاعر هنا وبذكاء منه استطاع أن ينقلنا بين أفكاره دون الحاجة الى الأدوات والروابط الحرفية، هذا الانتقال كان عن طريق الصور الشعرية مما يخلق لدى القارئ ترابطا شعوريا سلسا.

إن هذا النموذج الشعري يبرز بوضوح كيف تنوعت طرائق التجاوز في الشعر الحداثي، ومنها العزوف عن استخدام الروابط الحرفية التي بقدر ما أظهرت

تفككا واضحا بين أسطر المقاطع وأجزاء النصوص الشعرية، أبانت كذلك عن مدى إسهامها في التأسيس لظاهرة الغموض في شعرنا المعاصر[1].

إذن، وباختصار، فإن غموض الشعر الجزائري المعاصر لم يأتِ من فراغ، بل هو نتيجة حتمية لتعدّد التجارب الشعرية وتنوع الخلفيات الفكرية والجمالية التي ينطلق منها الشعراء، فقد تأثر كل شاعر ببيئته، وثقافته، وحتى تفكيره، ما ولّد رؤى فنية متباينة وأسلوبا تعبيريا خاصا، بهذا أصبح الغموض وسيلة فنية يعبر بها الشعراء عن آراءهم.

ومع ذلك، فإن الإفراط في الغموض قد يتحول إلى عائق يحول دون تواصل القارئ مع النص، فيفقد الشعر وظيفته الجمالية والتواصلية، لذلك وجب الاعتدال بين الغموض والابداع، بحيث يكون الغموض أداة فنية تخدم المعنى وتعزز من قيمة النص وجمالياته، وتضفي عليه مسحة من العمق دون أن تجعله مغلقا أو طاردا للمتلقي.

[1] لخميسي الشرفي: ظاهرة الغموض في الشعر الجزائري المعاصر الدواعي والتجليات، ص107

الفصل الثاني

تجليات شعرية الغموض وانفتاح الدلالة في شعر رابح ظريف

_توطئة

المبحث 01 _ الرمز وسيلة لإنتاج الغموض

المبحث 02_ التناص كمصدر لانفتاح الدلالة

المبحث 03_ الصورة الشعرية أداة للغموض

المبحث 04 _الغموض الصوفي في تشكيل الرؤية الشعرية

توطئة:

في عالم الشعر واللغة، ينفرد كل شاعر بأسلوب خاص يطبع به كتاباته، ولغة ينحت بها ذلك العالم، لكن اتفق الشعراء على الإنصات لصمت اللغة لا لصوتها، لتتسرب لنا قصائد مغزولة بخيوط الغموض، لتغدو قصائد مرنمة تلامس الروح بما لا يُقال، هكذا جاءت تجربة "**رابح ظريف**" الشعرية، لا تُسلم معناها بسهولة، بل تراوغ، تتمنع، وتدعو قارئها إلى الغوص في بحور التأويل، إن قصائد **رابح ظريف** لا تبوح بل تومئ، تومض، وتفتح أفقا من الأسئلة أكثر ما تقدم من الأجوبة.

الشاعر **رابح ظريف** شاعر فذ متميز أبى الإقامة في سطح اللغة، وإنما غار إلى أعماقها مستعينا بعُدة من التقنيات للسيطرة على جمالها، حيث تشابكت فيها الرمزية بالأسطورة، كما استدعى التراث الصوفي كرؤية للوجود، إن الشعر لدى ظريف لا يُشَيدُ بالحرف فقط، بل يُبْنى بالفراغات والإيحاءات التي تُغري القارئ بالغوص في أعماقه للبحث عن المعنى المتواري خلفها، ليغدوا كل بيت من دواوينه انعكاسا لرؤية باطنية لا تفصح عن نفسها، ولا تبوح بسرها إلا لمن امتلك مفتاح الذوق، فأشعاره تقتضي قارئا متمكنا قادرا على الإنصات إلى ما وراء اللغة.

إن الدارس والمحلل لشعر **رابح ظريف**، لا يجد نفسه أمام نصوص تقليدية تُقرأ على عجل، وتُفك رموزها وشيفراتها بكل سهولة وبساطة، بل يجد نفسه أمام مغامرة تأويلية

تحتاج أدوات ترْصُد الخفي قبل الظاهر، وعليه بالتمهل والتأمل، ولذا جاء هذا الجزء ليقارب أربع أليات كبرى تُسهم في توليد المعنى وإثراءه: الرمز الذي يحيل إلى أكثر من معنى، ثم الصورة الشعرية بما تحملها من كثافة ودلالة وانزياح، إضافة إلى التناص الذي يربط النص بنصوص أخرى في حركة تأويلية واسعة، وأخيرا البعد الصوفي كعامل قوي في إنتاج غموض روحي يرفض البساطة ويراهن على التعدد والتأويل.

01_ الرمز كوسيلة للغموض:

الشعر بطبيعته مولع بالتواري والتمنع، رافض للإفصاح والمباشرة، مانع للتصريح، مفتون بالتلميح، لا يفصح عن جماله إلا من وراء ستار وحجاب، متجنبا بذلك السطحية، التي تجعله يقع في غياهب النثر العابر، الخالي من الإيحاء والسحر، والتي تحد من جماله وشاعريته، لذلك نراه يستنجد بكل وسائل التخفي والمواربة، والولوج لهذا العالم لا يتم إلا بامتلاك مفاتيح المعنى للغوص في أنفاق الكلمات، وقد أَلِف فرسان البيان التسلل إليها فجعلوا من الغياب حضورا ومن الرمز دلالة، وبهذا طغى الرمز على الشعر باعتبار أنه " كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر، من ذلك: العلم رمز الوطن، والكلب رمز الوفاء... وقد اعتبر المحللون النفسانيون أن وظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بأسلوب مباشر مألوف" [1] وبهذا أصبح الرمز ضرورة لا بد منها من أجل احتواء فيض المعاني التي عجزت عنها اللغة المباشرة، فالكلمات لا تقول كل شيء وإنما تُلمح، وتخفي أضعافا من الدلالات، ففي كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة أضعاف، وعلى القارئ أن يكتشف الباقي المحذوف[2]، إذن فالرمز يمنح للقارئ شرف البحث عما حُذف وتوارى.

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص123.

[2] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص27.

ولقد خاض الشعراء المعاصرون في غمار الرموز، حيث ابتدعوا في توظيفها على اختلاف أنواعها، ويعود هذا الاقبال على الرمزية إلى ما عاشوه من واقع مزرٍ، تهاطلت عليهم فيه مظاهر القهر والظلم والاستبداد، فلم يجدوا سبيلا للتعبير عن آهاتهم إلا بالتخفي خلف أقنعة الرموز، يبوحون ما يؤرقهم، ويصورون مالا يقال صراحة.

والشاعر الجزائري كغيره من شعراء العرب، لم يكن بمنأى عن هذه الظروف، فسلك نفس الدرب _درب الرمزية_ باعتبارها ملاذا فنيا، فارتدى برنس الرمز ليخفي وجعه الوطني وهويته المسلوبة، فعبر عن الاستعمار تارة وعن الواقع الاجتماعي تارة أخرى، هكذا استطاع المزج بين رمزية التعبير وواقعية التجربة، لينتج قصائد مفعمة بالدلالات الايحائية، ومثله مثل شعراء العرب أبدع في تنويع الرموز إذ يستخدم تارة رموزا معروفة ومتداولة، وأحيانا أخرى ينفرد في استخدام رموز خاصة يرتقي بها، وهو عند "يحي الشيخ صالح" الذي يأتي به الشاعر أصالة دون أن يسبقه إليه غيره ليعبر به عن تجربته أو شعور ما، وهو محفوف بكثير من المزالق أهمها الغموض الذي يكتنفه ويحول بعض الشعر الرمزي الى طلاسم يصعب حلها، ولكي ينأى عن الغموض يقع في مأخذ آخر وهو التفسير الذي يلجأ إليه بعض الشعراء قصد التخفيف من حدة الغموض فيملؤون هوامش قصائدهم بالتعاليق والشروح التي تفسر مراميهم" [1] فالشاعر الأصيل من عدَّل بين

[1] يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1987 ص335.

الإبداع والوضوح، ومن بين الرموز التي عرفها الشعراء المشارقة والمغاربة على حد سواء نذكر:

01_ الرمز الديني:

لطالما كان الدين مصدرا واضحا للإلهام الشعري، حيث نجد الشعراء يستلهمون منه رموزا سامية، تجسد المقدس وتمنح النص قيمة تبلغ أعماق النفس الإنسانية، فالتراث الديني في كل العصور ولدى كل الأمم مصدر سخي من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه نماذج ومواضيع وصورا أدبية[1]، وبالتالي فتوظيف الرموز الدينية لم يكن اعتباطيا أو من باب الزخرفة، بل كان فعلا إبداعيا واعيا، وجد فيه الشاعر العربي المعاصر معينا لا ينضَبُّ لتعبير عميق عن تجربة روحانية وفكرية، فالشعر العربي المعاصر يكتظ بالرموز الدينية مختلفة الانتماء والمصادر، وهي متفاوتة في حضورها وتأثيرها في بناء القصيدة[2].

وهكذا كان الحال مع نصوص "**رابح ظريف**" الذي عمد إلى توظيف الرموز الدينية بأسلوب فني راقٍ، يتجاوز حدود المعنى الظاهر إلى أبعاد إنسانية وفلسفية، تفتح أبوابا

[1] على عشيري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1998، ص75.

[2] حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ط01، دار كنوز المعرفية العلمية، عمان، 2009، ص39.

للتأويل والتساؤل، فتوظيف الرمز الديني في أشعاره لا يقتصر في بعده العقائدي، بل يتحول إلى مرآة تعكس صراعاته الوجودية، فقد استوحى من التراث الإسلامي عموما والقصص القرآني خصوصا رموزا، مرة بالتصريح ومرة بالإيحاء والتلميح، حيث نالت شخصيات الأنبياء عليهم السلام الحظ الأوفر في كتابات **رابح ظريف**، وعلى سبيل المثال شخصية إبراهيم، ويوسف، ويعقوب، وأيوب، وموسى _عليهم السلام_... يقول في ديوان قال لي الخيام:

وأسألُ مثل إبـراهيـم... إنـّي

وإن آمنتُ لـستُ بمـطمئـــنٍّ

وأنظرُ لا أرى طيْـرا أمامــي

لأَذْبـحَهُ... فأذبحُ فـيّ ظنـــي

يقيني جائعٌ والشــكّ ســمٌ

فيا جوع اليقين إليك عنّـــي

ويا سكّين إبراهيمَ إني الــ

فداءُ ذبحتنــي.. وحييتَ منّي[1]

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، مارس2025، ص12.

حيث استخدم الشاعر في هذه الأبيات النبي إبراهيم عليه السلام كرمز لقوة الإيمان واليقين والصبر والتسليم للإرادة الإلهية، مستحضرا قصة طلبه من الله أن يريه كيف يحي الموتى رغم إيمانه المطلق، فهو يرى أنه مثل إبراهيم _عليه السلام_ رغم إيمانه إلى أنه يبحث عن اطمئنان لقلبه وروحه فهو يقول:

وأسألُ مثل إبراهيمَ إنّي وإن آمنتُ لستُ بمطمئنّ

فهذا البيت يشير إلى قول الله تعالى: (وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَىٰ ۖ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن ۖ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي) سورة البقرة الآية 260.

كما نجد الشاعر قد وظف_ أيوب عليه السلام_ وأصحاب الكهف الذين وردت قصتهم في القرآن الكريم في شعره يقول:

فيا أيّوب صبرَك ..إن صبري تمزّقَ .عيلَ وهو يشدُّ أزري

أعرني منكَ يا أيّوبُ سرّا فقد فضحت دموعي كلّ سرّي

نسوا فتيانهم في كهف روحي وألقوا عند باب الكهف عمري

أأوقظهم؟ بلى ..فليستريحوا وللموت البهيّ ..أعدُّ قبري.[1]

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص 19.

فأيوب _عليه السلام _ يمثل رمزا للصبر والتحمل، فالشاعر يتمنى لو أن له مثل صبر أيوب الذي عانى لمدة طويلة مع المرض وفقدان الأحبة فهو يتضرع بالصبر والإيمان مثله، لأن صبره قد تمزق.

كما أن لفظة الكهف هي رمز ديني يحيل إلى قصة أصحاب الكهف الذين ابتعدوا عن الناس ولجئوا إلى الكهف هروبا من ظلم قومهم، فالشاعر هنا يشبه ذاته بالكهف المظلم الذي نُسِي فيه الفتية.

كذلك نجد الشاعر ظريف يستحضر قصة من أروع القصص القرآني وهي قصة النبي يوسف _عليه السلام_ مع أبيه يعقوب وإخوته يقول في قصيدة إخوة الصبح:

خائفا من خوف يعقوب على يو سفّ أخفى تحت قمصاني لعابَهْ

ماكرا ..كان يعدُّ الليلٌ لي بيـ ـرا وجنب البير قد ربّى ذيَابهْ

وسألتُ الليلَ عن صبحي.. تولّى إخوة الصبح عن الليل جوابَه

يا أبانا جاع ذيبُ الليل ..صدّقـ نا ..وألقوا في السماوات ثيابَه.[1]

حيث وظف الشاعر القصة وفق التداعي الحر لسياقات النصوص القرآنية واستخدمها كرمزية للخيانة والألم من الأقربين، بعد أن استولت الغيرة والحسد على قلوب إخوة يوسف وكادوا له وألقوه في غيابات الجب، وكذبوا على أبيهم واتهموا الذئب بأكله

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص 32.

ليوسف، فلقد استخدم رابح ظريف رمز يوسف ليسقط عليه تجربته الخاصة من خلال قصة يعرفها الجميع، يقول أيضا مستحضرا قصة يوسف كرمزية في قصيدة موت لابد منه:

يا يوسفا في سجن غربته هذا الفتى سنواتك العشرُ

فاعبر رؤاه ..لقد رأى شجرا ينمو وكلُّ ثمـــــاره خمر

من سجنه تتحرر الرؤيا وبأسره ..كم يؤسرُ

الآسرُ.[1]

فيوسف يمثل رمزا للصبر والثبات والفرج بعد الضيق فحياته مرت بكل مراحل الألم فعاش الغدر من إخوته، الابتعاد عن الأهل والاغتراب، والسجن ظلما، وبهذا يتضح أن الشاعر يرجو الثبات كثبات يوسف لأنه يرى نفسه مسجون داخليا ينتظر الفرج كفرج يوسف.

وأم موسى هي الأخرى حضرت في كتابات **رابح ظريف** كرمز ديني للفقد والأمل واليقين المطلق بالله تعالى يقول في قصيدته:

قليلَ الشوق جئتُ لأستزيدا عليلَ الحبّ.. جئتكمُ مريدا

فقيدُ الصبح ..ليلي طال حتّى كأنّ الصبحَ أقسم لن يعودا

[1] رابح ظريف، قال لي الخيام، ص 43.

فؤادي فارغ يا أمّ موسى لقد كانوا به موسى

وليدا.[1]

فأم موسى هي والدة النبي موسى _عليه السلام_ التي امتحنها الله في ابنها وأمرها بوضعه في التابوت وأن تلقيه في اليم بعد أن خافت أن يقتله فرعون، فأوحى لها الله ألا تخاف ولا تحزن فسيرجعه لها، وبهذا يرى الشاعر أن حاله يشبه حال أم موسى فؤاده فارغ مثلها.

من اللافت أن قصائد **رابح ظريف** تتوهج بشحنات رمزية دينية عميقة، تستنطق الذاكرة الدينية بشخصيات وأمكنة مقدسة، تشكل نسيجا روحيا كثيف الدلالة، منها: سكين إبراهيم، الملكوت، النار، يثرب، البيت والحجاج، عصا موسى، الكفن، جهنم الحمراء ... وغيرهم من الرموز التي تشكل أدوات تعبيرية تعمق البعد الرمزي، فليست سكين إبراهيم في شعره أداة ذبح، بل تجل للفداء والاختبار، ولا النار مجرد لهب، بل امتحان للروح وعبور نحو الصفاء، وبهذا تتقاطع ذات **رابح ظريف** الشاعرة مع القيم الدينية الكبرى.

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص 15.

02_ الرمز الطبيعي :

عندما تعجز اللغة العادية عن حمل شحنات الوجدان يتكأ الشاعر على الطبيعة ، لتكون لسان روحه، ومجاز قلبه، وترجمان حيرته، فكانت ومنذ القدم مصدر إلهام للشعراء، استخدموا عناصرها كرموز تتحدث بلسان قلوبهم و ترتجف بمشاعرهم، فهم لا يصفونها لذاتها، بل يستنطقونها ويحملونها رؤاهم، إذ تشكل الطبيعة بصورها، ومفرداتها، ودلالتها عنصرا مهما في التصوير الرمزي، الذي يساهم في إبراز رؤية الشاعر وعالمه الشعري الخاص المتفرد اتجاه الوجود.[1]

وعلى هذا الأساس استخدم رابح ظريف الرموز الطبيعية بكثرة في شعره، فهي تحضر ككيان نابض يفتح أفق التأويل، فتوظيفها ليس تزويقا لفظيا، بل ضرورة جمالية ومعرفية، ومن بين الرموز الطبيعية التي تكررت في ديوان ""إلى وجهي الذي لا يراني " نجد: البحر، القمر، الغيمة، النجم ...

أ_ البحر: يعتبر البحر من بين الرموز الطبيعية البارزة في كتابات ظريف الشعرية، فهو يستخدمه كرمز متعدد الأبعاد يحمل دلالات نفسية ووجودية، فالبحر ليس مجرد مشهد طبيعي ساكن، بل يحوله الشاعر إلى فضاء دلالي مفتوح يترجم حالته الداخلية، وبهذا يتجاوز معناه الواقعي، يقول:

[1] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص199.

البحر قد يلغي ويسحب موجه لكنه لا يسحب الشطآنا

والعينُ قدْ تبكي فتجرح خدها لكنها لن تجرح الأجفانا[1]

فقد استخدم البحر هنا كرمز للقوة والاضطراب، فهو يحيل للذات المنفعلة وتقلباتها، فالبحر رغم قوته وتقلباته المفاجأة، إلا أن له حدوداً لا يتجاوزها فهو لا يستطيع محو الشطآن التي ترمز للهوية والثبات رغم التغير.

واستخدام البحر في شعر رابح ظريف كرمز له دلالات مختلفة تتغير من بيت شعري لآخر، فالبحر في هذه الأبيات:

يرسلُ البحر موجةً.. ويغنّي لمداه الذي تشكَّل منِّي

كان أمسي الذي تخلَّيتُ عنه وصباحي الذي تأخّر عنّي

يرسلُ البحرُ موجةً.. وسؤالا لكأني به يقول تعالى[2]

لا يظهر كعنصر طبيعي فقط، بل يكسب صفات إنسانية فهو يرسل موجة، ويغني، ويسأل، وكأن له صفات خاصة وقدرة على التعبير، وقوله" لمداه الذي تشكل مني" يدل على عمق العلاقة بين الشاعر والبحر الذي هو امتداد لصوته الداخلي، وبهذا

[1] رابح ظريف: ديوان إلى وجهي الذي لا يراني، ط1، أكاديمية الشعر، 2014، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص25.

يكون البحر رمزا لذات الشاعر ورمزا لتيهه الوجودي، يقول أيضا في قصيدة "كلام في الحب والندم":

البحر في داخلي والريحُ في شفتي فكيفَ تهدأُ أمواجي وأبتسمُ

وكيف تبقى سمائي فيك صاحيةً وللأسى فيك باعت صحوَها القممُ[1]

فالبحر رمز صريح للعالم الداخلي للشاعر، المليء بالتقلب والانفعال وعدم الاستقرار فقوله: "البحر في داخلي"، يشير عن عمق المشاعر التي لا تهدأ مثل أمواج البحر، أما قوله: "فكيف تهدأ أمواجي وابتسم؟"، فهو يعبر عن التناقض بين العالم الداخلي والواقع الخارجي، حيث إن الابتسامة تصبح أمرا مستحيلا أمام الانفعال الداخلي، فهو يبحث عن هدوء لنفسه لكي يستطيع الابتسامة، فالبحر في هذا السياق يرمز إلى القلق النفسي والشعوري.

من خلال هذه النماذج التي سبق وأن حللناها يتضح أن توظيف رابح ظريف البحر كرمز له دلالات متعددة ومختلفة، فتارة يرمز إلى الاضطراب النفسي والانفعال العاطفي، وتارة يصبح مرآة للذات وصراعاتها بين التقلب والثبات.

ب_ القمر: هو من الرموز التي تكررت في شعر رابح ظريف، باعتباره رمزا كونيا شكل حضورا بارزا في التجربة الشعرية الحديثة، إذ لا يأتي بدلالة واحدة وواضحة، بل

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص 70.

يكتسب في كل مرة دلالات جديدة تختلف من سياق إلى أخر، فتارة يكون رمزا للنور والأمل، وتارة للوحدة والغربة، يقول ظريف في قصيدة "إلى وجهي الذي لا يراني":

أنا لا ظلمةَ عندي

كلّما قمرٌ تابَ

عصاها قمرُ

أعلنُ الآنَ

لأنّي متعبٌ

من ظنوني

فيقيني

السّهرُ.[1]

فالقمر في هذه السطور الشعرية لا يظهر كعنصر طبيعي عادي، بل حمّله الشاعر دلالات عميقة تجسد حالته النفسية، فهو يقول «كلما قمر تاب، عصاها قمر»، وبهذا يكون القمر رمزا للتقلب وعدم الثبات، فكلما أصبح مصدرا للراحة والأمل، يعود

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص 13.

ليصبح سببا في الحيرة والخيبة، وهذا ما يعكس نظرة الشاعر للعالم حوله، فهو يرمز هنا إلى الإرهاق النفسي والاضطراب، وفي موضع آخر نجده يقول:

قمراً شكوتُ له صباحاً غائماً

في مشرقيكَ ..فخرَّ لي وأنابا

لكأنه ممَّا شكوتُ ربابةٌ

للعزف تطلبُ دمعتي زريابا.[1]

فالقمر في هذا المقطع الشعري لا يظهر كعنصر طبيعي ثابت، بل يتحول إلى كائن يتفاعل

مع الذات الشاعرة فينزل من عليائه وينيب، كأنه يتعاطف مع الوجع الذي يفيض من الشكوى، فيتحول من مجرد مشاهد إلى شريك وجداني فهو هنا يرمز للتفاعل الكوني مع الذات، كما نجد الشاعر وظف القمر كرمز طبيعي أيضا في قصيدة "قمر قديم" والتي يقول فيها:

في المساء القديم

اذكر.. حدثني قمر

واختفي في السديمْ

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص 19.

قمرٌ ناعم..

لانتظارٍ قديمْ

قال: أسرجْ يديك براقا لدمعكَ

فتّش على غيمة سرقت ماء وجهكَ.[1]

فالقمر هنا يتحول إلى صوت داخلي، ومرشد روحي يوجه الشاعر نحو التأمل وإعادة بناء الأمل.

ج_ الغيمة: تحضر الغيمة في شعر رابح ظريف بشكل لافت، تحمل في طياتها غموضا جماليا، فهي ليست مجرد عنصر طبيعي، بل مكونا إيحائيا يفيض بالدلالات والانزياحات، فهي تحضر كرمز متعدد المعاني، يشير تارة إلى الأمل والانبعاث، وتارة للتحول والانتظار والتغير، فتوظيفها كرمز في أشعار رابح ظريف يغلف القصيدة بضباب من الغموض ويمنحها انفتاحا دلاليا، وهذه السطور الشعرية مثال على ذلك:

صرختي مسجونة في شفتي

لم تجد في الليل

ياء للنداء

لم تجد كونا كصدري

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص 32.

يسع الليل

و لا غيمة تكفي البلدا[1]

فالغيمة في الشعر عادة ما ترمز للعطاء والاحتواء والمطر الذي يحي الأرض، غير أن الشاعر هنا يقول "ولا غيمة تكفي البلدا"، بمعنى غياب هذا العطاء فهي تشير هنا إلى الأمل الخائب والألم والوحدة، يقول أيضا في قصيدة "غيمة":

من غيمة تتشكل الكلمات

من مطر يكون الشعر

هذا العشب ما حفظ الطريق لمنبعي

من ذا معي ..؟[2]

الغيمة هنا ترمز إلى لحظة الإلهام الشعري، فهي التي تولد الكلمات، ومن مطرها يتشكل الشعر، وكأن الشاعر يقول إن الكتابة لا تأتي إلا من حالة وجدانية كثيفة، غائمة، متوترة، يقول أيضا:

أردتُ أنْ أكلّم الرئيسَ في شرطيّةٍ

وأنْ يكونَ الحبُّ سيّدَ الكلامْ

[1] رابح ظريف: ديوان الى وجهي الذي لا يراني، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص40.

جمعتُ كلّ حزنِ الكونِ في تنهيدة

سلّمتُها لغيمةٍ جائعةٍ

فانتشرَ الظلامْ[1]..

فرمزية الغيمة هنا تشير إلى الخيبة والحزن العميق، فعندما قال "جمعت كل حزني في تنهيدة"، فالتنهيدة رمز للبوح والانفعال، سلمت للغيمة التي من المفترض تحتويها، لكن من شدة الحزن والأسى حل الظلام، وكأن الشاعر يقول: حزني كبير.

ومن خلال النماذج التي تم التوقف عندها يتضح أن الرمز الطبيعي في شعر رابح ظريف لا يستحضر بوصفه مكونا وصفيا فحسب، بل ينبض في أعماق النص كشريان جمالي خفي يمده بالحياة، ويكسبه ظلالا من الغموض واتساعا في المعنى.

03_ الرمز الأسطوري:

تعد الرموز الأسطورية من أبرز الرموز التي استثمرها الشعر المعاصر، لإغناء النصوص و تكثيف دلالتها من خلال استدعاء شخصيات وأحداث تحمل طابعا كونيا وإنسانيا، فالأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة يحسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة ولا تختلف العناصر الرمزية في الأسطورة، عن شخوص الأسطورة.[2]

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص104.

[2] عز الدين اسماعيل: الشعر المعاصر، ص 147.

فقد يلجأ الشاعر إلى توظيف الرموز الأسطورية للتعبير عن تجربة معاصرة في قوالب رمزية موغلة في القدم، مما يعطي القصيدة كثافة إيحائية ويساهم في خلق غموض فني يفتح باب التأويلات المتعددة، وتطرح الأسطورة شرطين أساسيين لضمان نجاحها كعنصر بنائي في الشعر، وهما: حاجة القصيدة إليها، بحيث لا تغدو استعراضا لاتساع الثقافة أو وصفا خارجيا يشبه البديع القديم. والقدرة على تمثلها بعمق و تحويلها إلى عنصر بنائي داخلي عضوي، يذوب في قلب التجربة.[1] وعليه فالرمز الأسطوري نتاج معرفي جمعي، له استرداد في الماضي والحاضر والمستقبل.

غير أن الأسطورة لم تحتل موقعا مركزيا في التجربة الشعرية لرابح ظريف، حيث أن حضورها كان شبه معدوم، ظهرت في مواطن محدودة جدا، ويعود هذا _في اعتقادنا_ إلى أن تجربته الشعرية كانت تجربة حية عاش تفاصيلها بعمق وجودي، فجاء شعره مشحونا بما هو واقعي، فتوظيف الأسطورة عنده لا يتجاوز أحيانا مجرد التلميح أو التوظيف العابر الذي تقتضيه الضرورة الفنية أو السياقية، ومن بين الأساطير التي وظفها ظريف في شعره "قديشة" يقول:

فجر " قديشة " الحشر

والليل برزخ

[1] إبراهيمم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 291.

والصبح يوم الحساب

أنها مرفق الكون

لا مغرب اليوم إلا فرحة أو عذاب

للمساءات في كفها نكهة الحلم

فاختلف الناس في شرحه

ثم في شرحها.[1]

فقديشة هي أرض عطيل، تفصل بين بلديتي برهوم وعين الخضراء، وسميت بقديشة نسبة لامرأة شاوية تقول الأسطورة إنها انتقلت من جبال الأوراس مع أخواتها؛ قوراية، ماونة، ومنصورة، وقد نزلت كل واحدة منهن في أرض واستوطنت فيها، والشاوية هم سكان الاوراس في الشرق الجزائري.

والجذر اللغوي لكلمة قديشة مشتق من كلمة قديسة، إلا أنها لم تكن مسيحية بل كانت مسلمة.

تعتبر أسطورة قديشة إحدى الأساطير المعروفة في منطقة رابح ظريف، والتي وظفها كعنوان في أحد قصائده إذ قيل: أنه كانت هناك امرأة تدعي قديشة وهذه المرأة

[1] رابح ظريف: ديوان فاكهة الجمر، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة الجزائر، 2002، ص50.

كانت بمثابة ولي صالح يقصدها الناس من كل مكان تبركا بها، إذ وبعد وفاتها نسبوا اسمها لناقة تأثرا بها، حتى أنهم أصبحوا في كل عام في اليوم الذي توفيت فيه المرأة يقومون بتزيينها بمختلف الحلي والألبسة الجديدة.

02_ التناص كمصدر لانفتاح الدلالة:

النص... ذاك النسيج المتناسق، اللغوي الفريد، الصامت بحروفه، الناطق بمعانيه، الغائب الحاضر في آن، وهو أيضا ذلك التجلي لكل غائب، لا تفنى مضامينه، ولا تضمحل دلالاته، السامي المتعالي على كُتابه، فهو مفتوح على عديد القراءات التي لا حصر لها، وهو كأي كائن حي لا يولد إلا من رحم غيره، محمل من نصوص سابقة، ومتداخل معها، فلا يوجد نص جديد، وإنما كل النصوص قائمة على نصوص ماضية تحمل صداها في جوهرها، فكلمات النص ماهي إلا اقتباس لغوي... وكل كلمة يستعملها سبق وأن استخدمت من قبله في سياقات متنوعة، فلا وجود للكلمة الجديدة، مثلما أن الأفكار مستعارة أيضا... وما من فكرة يقول بها أحد من البشر إلا ونجد قبله من قالها أو أشار إليها[1] ، وهذا هو ما يعرف بالتناص Intertextualité، ولعل أول من صاغ هذا المصطلح هي اللسانية البلغارية **جوليا كريستيفا** بقولها الشهير " كل نص يبنى كموزاييك من الاقتباسات".

[1] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، ص290.

لقد استثمرت جوليا كريستيفا الأفكار الأولى التي كانت تكتب عن السرقة الأدبية، واستفادت خصوصا من باختين فجعلتها هي التناصية أو إنتاجية النص، وبذلك كانت الأولى التي بلورت هذا المفهوم وضاع حق ميخائيل باختين التي عرفت جهوده تحت مجموعة من المصطلحات التي تؤسس للتناص بصورة غير مباشرة، مثل الحوارية للنص، كرنافالية النص، وتعددية أصوات اللغة، وبذلك أصبحت جوليا كريستيفا هي أسبقهم حقا إلى معالجة هذا الموضوع، وكل الذين كتبوا بعدها مجرد امتداد لكتاباتها انطلاقا من رولان بارت إلى غريماس وإلى ميشال أريفي.

مع هجرة هذا المصطلح إلى البلاد العربية تلقفته أيدي النقاد العرب، وخاصة المغاربة منهم وأولهم "محمد بنيس" 1979 وسماه النص الغائب في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية)، وقد اختلف النقاد في تصنيف مستوياته فسعيد يقطين مثلا حدده على مستوى النصوص السردية إلى مستويين، بينما قسمه بنيس إلى 3 مستويات وفق النصوص الشعرية وهي:

المستوى الاجتراري: إعادة كتابة النص السابق دون بعث أي روح معاصرة فيه وقد كثر في عصر الضعف.

المستوى الامتصاصي: وهو عبارة عن امتصاص فكرة النص الغائب وإعادة صياغتها وفق متطلبات النص الحاضر.

المستوى الحواري: وهو أعلى وأرقى المستويات، بحيث يأتي النص الجديد متناصا مع النص الغائب، لا يجتره ولا يمتصه ولا يكرره، وإنما يكون بمثابة هدم له وتشكيل نص جديد مختلف كليا عنه، فهو يتعامل مع النص الغائب بندية وتجاوز، ولا يقوم به إلا الشاعر المتمكن مثل شاعرنا رابح ظريف من خلال قصيدته "حببتك قلبي" من ديوان التشكل في الغمام، والتي تناص فيها مع قصيدة المتنبي "كفى بك داء أن ترى الموت شافيا " والتي يقول في مطلعها:

كفى بكَ داءً أنْ ترَى الموْتَ شَافيـا وَحَسْبُ المَنَايـا أنْ يكُنّ أمانيـا

تَمَنّيْتَهَا لمّا تَمَنّيْتَ أنْ تـرَى صَديقًا فأعْيـا أوْ عَدُوّاً مُداجِيـا

إذا كنتَ ترْضَى أنْ تَعيشَ بذلّةٍ فَلا تَسْتَعِدّنّ الحُسامَ اليَمـانِيـا

وَلا تَستَطيلَنّ الرّماحَ لِغَارَةٍ وَلا تَستَجيدَنّ العِتاقَ المَذاكِيا[1]

هذه القصيدة ما قبل الأخيرة من ديوان المتنبي، وأول قصيدة كتبها مدحا لكافور الاخشيدي، بعد أن تلون سيف الدولة عليه وأصبح يصغي لقوم كانوا حسادا له، وكثر الأذى عليه من قبل سيف الدولة ما دفعه للترحال نحو ولاية كافور ومدحه.

لا يخفى على المتأمل في مسيرة الشعر العربي أثر المتنبي البالغ، فقد بسط سلطانه على الألسنة والأقلام، فأمسى مصدر إلهام لا يخرج عن دائرته أي شاعر،

[1] ديوان المتنبي: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983م، ص411

وشخصيته واحدة من مئات الشخصيات في تراثنا العربي، المطروحة أمام الشعراء لاستحضارها والتحدث من خلالها، فالشاعر المعاصر لم يستطع التخلي عن تراث أمته في شعره، فقد رأى في التراث نهرا يتجه من الماضي نحو المستقبل، حيث يقول أمل دنقل: " العودة للتراث هي جزء هام من تثوير القصيدة العربية، وهذا الاستلهام للتراث يلعب دورا هاما في الحفاظ على انتماء الشعب لتاريخه، ولكن يجب التنبه إلى أن العودة للتراث لا يجوز أن تعني السكن فيه، بل اختراق الماضي كي نصل للحاضر استشرافا للمستقبل"[1]، أي أن على الشاعر عدم تكرار ما قاله الأقدمون دون تجديد، وإنما الغوص في الماضي لاستخراج ما يلزم مع متطلبات العصر، ما يخاطب الحاضر، ويمهد للمستقبل، وما يلفت الانتباه في الشعر العربي المعاصر الحضور الكثيف لشخصية المتنبي واستحضارها في أغلب الأشعار، "فالمتنبي الذي ظهر في القرن الرابع الهجري، بشخصيته الطاغية الجبارة، فملأ الدنيا، وشغل الناس، وكان موضوع حركة نقدية جديدة.. ولو شئنا التأني في النظر إلى هذا الحضور الجديد، لربطناه بنظرة الشعراء المعاصرين إلى تراثهم، وطرق تعاملهم معه وموقفهم منه بشكل عام، بين شاعر ينطلق من موقف المحافظة على التراث والاعتصام به، والهروب إليه، وآخر يرفضه ويسعى للقطيعة معه، وثالث يستلهمه، فيستدعي ما يخدمه فنيا وفكريا"[2].

[1] عن: ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، المجلد01، اتحاد كتاب العرب، ص04.

[2] المرجع نفسه، ص08

فالمتنبي إذن بشخصيته الطاغية استطاع جذب عدد هائل من الشعراء خاصة المعاصرين منهم والمحدثين كالأخطل الصغير(بشارة الخوري) في قصيدته المتنبي والشهباء، وعبد الله البردوني في قصيدته وردة من دم المتنبي، ومحمود درويش في قصيدته رحلة المتنبي إلى مصر، وأمل دنقل وغيرهم، فنجد على سبيل المثال محمود درويش يصرح في حوار له: "كتبت حوالي المئة قصيدة، ثم انتبهت إلى أن المتنبي قال: (على قلق كأن الريح تحتي) أنا ما أردت أن أقوله قاله هو في نصف بيت، المتنبي ليس فقط مخلصا لكل ما سبقه في الشعر العربي، وإنما هو مؤسس لكل الحداثة الشعرية التي تلت، ونحن نسبح في فضاء المتنبي[1]، هؤلاء الشعراء أرادوا أن يتحدثوا بصوته ولسانه وقد بلغ من افتتان شعرائنا بهذه الشخصية أن واحدا من هؤلاء الشعراء كتب ديوانا كاملا محوره شخصية المتنبي، وهو الشاعر "خليل الخوري" من خلال ديوانه (رسائل إلى أبي الطيب)، ضمنه ثلاثة عشر رسالة موجهة كلها الى أبي الطيب المتنبي، ولعل أبرز المواقف في حياة المتنبي التي دفعت الشعراء للتقنع بها هو موقفه من كافور الاخشيدي، فنجد على سبيل المثال أمل دنقل استغل ذلك الموقف وحمله عديد الدلالات السياسية، فقد عبر دنقل على لسان المتنبي ليعبر عن خيبة أمله في الواقع العربي، من خلال قصيدته (من مذكرات المتنبي في مصر) " ففيها كانت الكلمة تخرج من شاعرين بفيه واحد،

[1] عن: ثائر زين الدين: أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ص13.

ولازمت رؤية المتنبي رؤية أمل دنقل، وصار زمن الماضي مسبيّ الزمن الحاضر فاضمحلت الفواصل وتلاشت الحدود "[1] ، يقول فيها على لسان المتنبي:

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود، والرجولة المسلوبة

أبكي على العروبة[2]

إن ملامح الشفة المثقوبة، والوجه المسود، والرجولة المسلوبة، تناص مع أبيات المتنبي التالية:

وأنّ ذا الأسْوَدَ المَثْقُوبَ مِشْفَرُهُ تُطيعُهُ ذي العّضَاريطُ الرّعاديدُ

جَوْعانُ يأكُلُ مِنْ زادي وَيُمسِكني لكَيْ يُقالَ عَظيمُ القَدرِ مَقْصُودُ[3]

إن أمل يتكئ على قول المتنبي في شعره، وكأن دالية المتنبي في هجاء كافور هي من تتكلم، فداليته الشهيرة قد أصبحت هجاء لكل كافور بعد كافور إلى يومنا هذا، ونلحظ أن أمل دنقل بحسه اللغوي المتميز لم ينقل الأبيات حرفيا، بل بدّل وحوّر ما يخدم المعنى الذي يعبر عنه.

---

[1] فتيحة بلمبروك: حضور المتنبي في شعر أمل دنقل، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس

[2] أمل دنقل: الاعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، 2005، ص185.

[3] ديوان المتنبي، ص508

وفي الجزء الأخير من القصيدة نلاحظ تضمين دنقل لإحدى أبيات المتنبي الشهيرة، التي نظمها في هجاء كافور إذ يقول:

عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ بمَا مَضَى، أمْ لأمْرٍ فيكَ تجْديدُ

نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصرٍ عَنْ ثَعَالِبِها فَقَدْ بَشِمْنَ ومَا تَفنى العَنَاقيد[1]

أما أمل فيقول:

عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى؟ أم لأرضى فيك تهويد؟

نامت نواطير مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد

ناديت: يا نيل هل تجري المياه دما

لكي تفيض، ويصحو الاهل إن نودوا

عيد بأي حال عدت يا عيد؟[2]

لقد عمد دنقل إلى إجراء تحوير بسيط على بنية البيتين، فسحب بهذا التحويل الزمن من قرون ماضية إلى قرون معاصرة، ويبرز التناص بين القصيدتين في استدعاء

[1] ديوان المتنبي، ص506.

[2] أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص190_191.

دنقل بيت المتنبي الشهير، "عيد بأي حال عدت يا عيد/ بما مضى أم لأمر فيك تجديد"، لكن حمّله أمل دنقل بعدا سياسيا، فهو لم يكتف بتضمينه في قصيدته فحسب، وإنما استدعاه وحوره بأسلوب ساخر معبرا بذلك عن واقع سياسي خائب، حيث بدّل كلمة تجديد بكلمة تهويد، وفي قوله أيضا: نامت نواطير مصر عن عساكرها، إذ غير الثعالب في بيت المتنبي بالعساكر تعبيرا عن السلطة الغافلة والمتغافلة عن الخطر الذي يجوب داخلها.

لم يكن الشاعر الجزائري رابح ظريف بمنأى عن الشعراء السابقين الذين اتخذوا من المتنبي نبراسا لأشعارهم، إذ تسري روح المتنبي في نفسه الشعري أيضا، ونرى بصمته جلية في شعره خاصة في قصيدته "حببتك قلبي" التي يقول فيها:

كفى بي صحوا أن أرى الخمر صاحيا وحسب دموعي أن تكون دواليا

تمنيتها كأسا.. فمنت شفاهـها بكأسي.. فصرت الكأس والخمر ساقيا

أنا الغر.. كم مجد يمر بجانبي وأمنعه من أن يـكـون لبـاسيـا

وأمنح وجهي للطريق.. وليس لي طريق.. وهذا الوجه صار نعاليا[1]

[1] رابح ظريف: التشكل في الغمام، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر 2007، ص43.

ففيها ينطق الشاعر بلسان قلبه، وبلغة شعرية تسمو لمستوى التماهي مع جماليات قصيدة المتنبي، حتى ليُخيل للقارئ أن المتنبي قد ولد من جديد، وعاد ليبوح بنفس جديد على لسان شاعر من زماننا.

يبدوا أن الشاعر رابح ظريف بحدسه الشعري، لم يتجاوز عند تأمله في شعر المتنبي ذلك اللغز الخفي الذي حيَّر الدارسين لسيرته، وهو لماذا لم يكتب المتنبي في الغزل؟، أليس غريبا أن يخلوا ديوان شاعر العرب الأكبر من لواعج الهوى، وهو الذي طاف البلاد من حلب إلى مصر ورافق الملوك وعاش في القصور وذاق مرارة المنفى؟، وكيف لشاعر بحجم المتنبي وعبقريته ألا يحب ويغرم؟

هذه الأسئلة وغيرها، بقت تلف وتدور في خلد الشاعر، وأضحت لغزا شعريا يستحق البحث والتنقيب، فغاص رابح ظريف في تاريخ المتنبي، وقلّب في صفحاته الخفية، حتى وجد بصيصا وخيطا قد يجيب عن كل تساؤلاته، فقد تبين لظريف أن المتنبي لم يكن مجرد مداح في بلاط سيف الدولة، بل كان يخفي في قلبه وصدره عشقا وحبا لأخت سيف الدولة الحمداني، والتي كانت تدعى "خولة"، من هنا بدت تتشكل في وعي ظريف صورة جديدة عن المتنبي، ذلك العاشق الصامت_ فالكتمان كان مؤذيا والتلميح الخفي مؤلما_، الذي لم يستطع البوح بما يختلجه، لذا جاء ديوانه خاليا من الغزل.

ويبدوا أن هذا الحب هو الذي جعله يصبر على أذى سيف الدولة، وتلونه عليه، وربما جعله يقف مادحا أمامه في الوقت الذي طعنه فيه خصوم البلاط والحساد، وقد قيل إن خولة كانت تقف خلف أخيها سيف الدولة كلما كان المتنبي ينظم قصيدة في مدحه، فيراها المتنبي حاضرة في كل بيت، ومن هذا المنطلق كتب ظريف بيتا في قصيدته حببتك قلبي يقول فيه:

هي امرأة خلف الذي كنت حوله تسّر لها باللمح ما كان فاشيا [1]

هذا البيت الشعري يلمح أكثر مما يصرح، حيث يحمل في طياته تقاربا صوتيا مع اسم خولة، وكأن ظريف يهمس بها عبر موسيقى الحروف، ويعيد خلقها كما كانت تتجلى في وجدان المتنبي.

لقد رأى ظريف أن خولة لم تكن مجرد امرأة في بلاط الحكم، بل كانت السر الكامن خلف عبقريته، لذلك خصها بقصيدة حببتك قلبي التي أهداها للمتنبي، لا رثاءً له، بل امتداداً له، وكأن ظريف يقول فيها: "ليت خولة كانت أمامه، لا خلف سيف الدولة، لربما غيرت مجرى شعره، بل ليت المتنبي لم يولد أصلا، فخولة وحدها كانت كافية لتصنع شاعرا فذا".

من هنا كتب ظريف هذه القصيدة المهداة للمتنبي، وفيها تناصّ معه بوعيه الشعري، وكأنه يكمل مسيرة المتنبي الذي لم يكتب في الغزل، فكتب ظريف بدلا عنه ما

[1] رابح ظريف: التشكل في الغمام، ص47.

كان يجول في قلبه ووجدانه، وكأنه يعيد إنتاج الحالة النفسية ذاتها التي كانت تعتري المتنبي أنذاك.

إن ملامح التناص تتجلى بشكل مباشر وواضح في قصيدة رابح ظريف إذ وظف هذا الأخير نفس البناء التركيبي، حيث نرى أن الشاعرين قد استهلا النصين بنفس الصيغة: (كفى أن حسب) في قوله:

كفى بي صحوًا أن أرى الخمر صاحيا وحسبُ دموعي أنْ تكون دواليا

في تناص مباشر مع قول المتنبي:

كفى بكَ داءً أنْ ترَى الموْتَ شَافيـَا وَحَسْبُ المَنَايـَا أنْ يكُنّ أمانيـَا

كما نلاحظ نفس الهيكل العروضي من روي وقافية وبحر، وكذلك نفس الهيكل البلاغي للمتضادات على نحو (الموت/ الحياة)، (الخمر/الصحو)، فالمتنبي يرى في الموت حلا بينما ظريف يرى في الصحو سكرا والدموع خمرا، وهذا تشويه للرؤية نابع من الألم.

أما في البيت الثاني نلاحظ تكرار الفعل تمنيتها بنفس الموقع إذ يقول ظريف:

تمنيتها كأسا فمنت شفاهها بكأسي فصرت الكأس والخمر ساقيا

أما المتنبي فيقول:

تَمَنّيْتَهَا لمّا تَمَنّيْتَ أنْ تـَرَى صَديقًا فأعْيـَا أوْ عَدُوّاً مُداجِيـَا

فرابح ظريف في هذا البيت استحضر عبارة "تمنيتها"، ليقيم معها علاقة تناص حواري، ففي حين يعبر المتنبي عن خيبة أمل وخذلان بعد التمني، فهذا البيت يكشف حالة نفسية متأزمة في وجدان المتنبي، شعور بالوحدة وخيبة أمل جعلته يتمنى الموت، ويتمنى لو يجد عدوا مداجيا، أي صديق يظهر الصداقة وهو يبطن العداوة، أما رابح ظريف يحول التمني إلى تحقق كامل، حيث يصبح هو الكأس والخمر والساقي، وبالتالي التناص هنا ليس مجرد استعارة لكلمة تمنيتها فقط وإنما هو حوار بين شاعرين فصل بينهما الزمن، حوار بين خيبة أمل عند المتنبي، وتحقق للرغبة عند رابح ظريف.

يقول المتنبي أيضا:

حببتك قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غدارا فكن أنت وافيا [1]

أما رابح ظريف فيقول:

حببتك قلبي.. حين كنت شماليا وكنت جريحا.. حين كنت المداويا

حببتك لما كنت يا قلب صافيا وكنت لود الأصدقاء المصافيا[2]

يظهر التناص هنا من خلال البنية التركيبية، وبالتالي نستنتج التأثر الواضح مع شعر المتنبي، إن رابح ظريف يستعير عبارات المتنبي فيوظفها في أبياته لكنه يمنحها بعدا دلاليا مختلفا على سبيل التناص، إذ نلاحظ التكرار اللفظي لعبارة "حببتك قلبي" في

[1] ديوان المتنبي، ص411

[2] رابح ظريف: التشكل في الغمام، ص43

حين نرى أن الدلالة مختلفة، فالمتنبي يطلب الوفاء بينما ظريف يظهر حبه رغم الألم. وبالتالي فالتناص هنا إعادة تشكيل شعوري لنص تراثي سابق، فيحافظ ظريف على نبض القصيدة الكلاسيكية، ويضخ فيها مشاعر ورؤى معاصرة.

بين هذا وذاك، نرى أن أمل دنقل يستحضر شخصية المتنبي لنقد الواقع، فيحمل نصه دلالات سياسية وأسلوب نقدي ساخر، وكأنه يعيد التراث ليقول رأيه في الحاضر، أما رابح ظريف استلهم من المتنبي، وكتب بأسلوب يشبهه، وكأنه يتكلم معه، بلغته، بانسجام وهدوء، فهو أكثر ميلا للتحاور الوجداني، ونلحظ هذا في هذا البيت:

أبا الطيب الشكوى إليك مذلة ولكنها شكواك تشكوك حاليا

حيث يعلن انحناءه أمام هيبة المتنبي، لكنه في الوقت ذاته يرى في شعره ملاذا لأوجاعه، ويقول أيضا:

أبا الطيب استحضرت فيك حرائقا قد أطفأتها شوقا وأشعلت ناريا

هذه الصورة الشعرية المكثفة تعكس التداخل الشعري بين ظريف والمتنبي، وبهذا فإن التناص عند ظريف ما هو إلا توحيد بين التجربة التراثية والتجربة المعاصرة، فالمتنبي في نظره محفز له ووقود لتجربته الذاتية.

ثم يردف القول:

وعدت أغني ما استطعت لعلني أرى المتنبي ثم غنيت باكيا

الغناء عادة ما يكون في الفرح، فلماذا ظريف يغني باكيا؟، وكأن ظريف لم يستطع بلوغ قدوته العليا ورمزه الأعلى، في تعبير عن خيبة الامل. لذلك أكمل قصيدته بالتمني بعدم ولادة المتنبي، وبتمنيه لو ولد هو مكانه، ففي آخر القصيدة يقول:

فيا المتنبي ليت أنك لم تولد وليت الذي تهواه كان أماميا

يتمنى الشاعر هنا عدم ولادة المتنبي ليحظى هو بمكانته وبما يهواه، حيث لا يتوجه الشاعر برفض مباشر للمتنبي، وإنما يفصح عن رغبته وتمنيه في احتلال مكانه، ويكون ما يهواه المتنبي في يد ظريف، وكأنه يقول ليتني أنا المتنبي.

لم يكتف الشاعر بالتناص مع المتنبي فحسب، بل وسع دائرة استدعاءاته الشعرية لتشمل رموزا من التراث الجزائري أيضا، ففي ديوانه الجديد "قال لي الخيام"، نلحظ تناصا جليا مع الشاعر الأمير عبد القادر، يتجلى من خلال استعارته لعبارة "أريد حياتها وتريد قتلي" التي وردت في قصيدة الأمير بعنوان "أقاسي الحب من قاسي الفؤاد" إذ يقول فيها:

أريد حياتها وتريد قتلي

بهجر أو بصد أو بعاد [1]

وهو المعنى ذاته الذي أعاده ظريف لكن بأسلوبه الخاص إذ يقول في قصيدة " قال لي الخيام":

[1] الأمير عبد القادر: الديوان، تح: حقي ممدوح، دار النشر اليقظة، دمشق، 1960، ص133.

أحب حياته ويحب قتلي

وأطلب علمه ويريد جهلي[1]

في هذا البيت يحول ظريف العلاقة من إرادة إلى حب مما يمنح بيته بعدا وجدانيا عميقا، وبحرفيته الشعرية استطاع ظريف صياغته بلغة جديدة دون أن يفقد جذوره الاصلية ليكون التناص هنا ليس مجرد تكرار للمعنى وإنما بوعي شعري.

في ديوانه "قال لي الخيام"، يوظف رابح ظريف التناص بشكل واضح مع رباعيات الخيام، للشاعر والفيلسوف الفارسي عمر الخيام، حيث استطاع ظريف ببراعته الشعرية أن يعيد إحياء هذا الكنز الشعري العابر للزمن، وإعادة بعثه في سياق معاصر، فالرباعيات كقالب شعري حاضرة وبقوة في قصائده، عن طريق الاعتماد على النظام الرباعي والاقتصاد اللغوي، ولقد عبر فيها بوعي وفكر معاصر ليُحملها هموم الانسان المعاصر، فتتحول نصوصه إلى حوار بين زمنين، زمن الخيام، وزمن الحاضر.

هذا الإحياء الشعري تحقق عبر استدعاء الخيام لا كشخصية ماضية، وإنما كصوت ينطقه من جديد، فرابح ظريف برع في تحويل التناص من مجرد استحضار تراثي إلى إبداع حواري جاعلا الخيام شريكا في قوله، وفي تصريح منه لوكالة الأنباء العمانية يقول في هذا الصدد: "إن هذا الديوان هو عبارة عن مقاطع شعرية رباعية في أغلبها، كتبت في فترات مختلفة، وتمثل حالة شعرية تجريدية وروحية، قد يكون الخيام أقرب إليها

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص29.

من غيره. إذ حاول من خلالها رصد هذه الحالة التي تملكت عددا من الشعراء عبر التاريخ وربما كان يمكن للخيام وحده أن يكتبها.[1]

الشاعر رابح ظريف لم يوظف هذا التناص فقط، وإنما في سياق آخر وفي ديوان مغاير نجده وظف تناصا غير مباشر مع قصيدة معروف الرصافي المشهورة: "أم اليتيم"، بحيث نرى أن الشاعر قد استعار الهيكل الشعوري فقط دون الألفاظ والعبارات، يقول معروف الرصافي:

لقيتها ليتني ما كنت ألقاها تمشي وقد أثقل الاملاق ممشاها

أما رابح ظريف فيقول:

وإذا لم التقيها التقى طيفها يجرح شوقا كبدي

ليتني لم التقيها ولدا ليتها يا ليتها لم تولد[2]

يجمع بين النصين الشعور بالحسرة على اللقاء وإن اختلف السياق والدافع، فبينما يستحضر الرصافي صورة امرأة مسحوقة بالفقر، فيعبر عن ندمه من منطلق اجتماعي، بينما رابح ظريف يتطرق إلى معاناة الذات العاشقة، حيث يتصاعد الندم لديه إلى حد

[1] نقلا عن وكالة الأنباء العمانية

[2] رابح ظريف: فاكهة الجمر، ص32.

التمني بعدم ولادته أو ولادتها، هذا التناص يظهر كيف أعاد ظريف تشكيل التعبير عن الحسرة من منظور وجداني داخلي محافظا على البنية الانفعالية نفسها.

لقد مثلت آلية التناص التي اعتمدها الشاعر رابح ظريف إحدى الوسائل الفنية التي أتاحت له التجريب والتحديث، من خلال إضفاء طابع التخييل والترميز والانفتاح على التعدد والدلالة، فهو يعيد تشكيل نصوصه في قالب جديد يمنح للمتلقي مساحة للتأويل، ويستحضر نصوصا تراثية ليمزجها ضمن نسيجه الشعري، فيتحول نصه إلى فضاء مفتوح على التعدد، وهذا التعدد الدلالي ناتج عن ثقافة الشاعر، وفي النهاية هذه هي وظيفة الشاعر المتمرس العارف برسالته الإبداعية وغاياته الفنية.

03_ الصورة الشعرية:

حينما يتعانق المعنى بالخيال، ويتزين الوجدان بألوان الرؤيا، تولد من رحم الإبداع ما فُتن بها علماء اللغة، ونسجوا بها أعاجيب البيان، إنها الصورة الشعرية التي لطالما عدت من أرقى أدوات التشكيل الشعري، والتي تنم عن ذوق الشاعر الرفيع، تأتي بصورة إيحائية وانسيابية في نسيج النص، كاشفة عن عمق المعاناة التي تتراكم في وجدان الشاعر، يعبر بها عن مشاعره وانفعالاته وما يختلجه، فهي كما يرى غنيمي هلال "جزء من التجربة" [1]، تنفتح أيضا على مساحات شاسعة من الانزياح المانح للغة طاقة الإيحاء، يتكئ الشاعر في صياغتها على المجاز لتجاوز السائد وخلخلة المعروف، كما أنها

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص410.

تعتبر أداة فنية تحاكي الواقع عبر الاستعارات والتشبيه، ولقد ارتبط ظهورها تزامنا مع محاولة البلاغيين الربط بين الشعر والرسم، ويعد الجاحظ أول من نبه لها في مقولته النقدية الشهيرة " الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[1] أي أن الشاعر يحيك أفكاره وعواطفه بخيوط اللغة كما يحيك النساج خيوطه وذلك عبر أدوات كالتشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها.

01_ الاستعارة:

يقال: (أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة غريبة).

تعتبر الاستعارة من بين الأساليب الدلالية القائمة على أساس المشابهة بحيث تعرف على أنها "علاقة لغوية تقوم على المقارنة، ... فالمعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه"[2]، أي بدل الإتيان بالمعنى الحقيقي المباشر والصريح نقوم باستبداله بمعنى آخر يكون أقرب إليه في الدلالة، ولقد لقيت الاستعارة الاهتمام الوفير من القدماء باعتبارها أفضل وسيله يعبر بها الشاعر عن صوره ليعطي لقصيدته الجمالية الشاعرية التي تعجز اللغة العادية عنها.

[1] الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مصطفى البالي الحلبي، القاهرة، 1948 ص121.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط03، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص200.

ويظهر جمال التصوير لدى رابح ظريف من خلال أبيات صاغها عبر بها بنفس شعوري عميق عما يختلجه في صورة تعبيرية مميزة جعلت قصائده تسموا وترتقي وتصبح في أبهى حلة.

يقول رابح ظريف في قصيدته "نداء الوريد" من ديوان "إلى وجهي الذي لا يراني":

سر في الوريد.. وحدِّثِ الشّريانا

إن لم تجدْ نبضاً.. تجدْ وجدانا

واعبرْ شوارِعَكَ التي في بسمتي

واسْنِدْ إلى جُدُرانِها الأحزانا

واجلسْ قليلا قربَ بيتك في دمي

واسألْ خلالَ ملامِحي خلّانا[1]

استطاع رابح ظريف في هذا المقطع التحليق عاليا وبعيدا عن المباشرة، من خلال توظيف الاستعارة للتعبير عن الوجدان، فمن خلال "سر في الوريد وحدث الشريانا" يصور الوريد والشريان كالطريق وكأنه يفتح أبواب دمه للمخاطب يسير فيه ويحدث أجزائه الحية، وفي موضع آخر نجده يصور البسمة بالمدينة في قوله: "واعبر شوارعك التي في بسمتي" حيث نراه يقوم بتجسيد المعنويات الى ماديات ومن خلال قوله أيضا: "وأسأل خلال

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص21.

ملامحي خلانا" فقد حوّل ملامح وجهه إلى كتاب مفتوح ليسأل فيه عن الخلان والأصدقاء وربما حتى الذكريات.

في موضع آخر في قصيدته المعنونة "الآن" من ديوان "قال لي الخيام" يقول:

البرد يقفز من تلال التيه نحـ

ولهيب كفّيهـــا ويسكنُ جوفها

يحتل طير اليتم عش جراحها

وفم الأسى جوعان مهما استفّها [1]

وظف رابح ظريف في هذين البيتين استعارات عديدة، ليخلق لنا مشاهد حية، تغوص في أعماق نفسه، ففي قوله: "البرد يقفز من تلال التيه"، يجسد الشاعر هنا البرد ككائن حي يستطيع القفز، يعزز هذه الصورة بصورة أخرى تليها " يسكن جوفها" إذ يحول البرد من ظاهرة طبيعية إلى حالة وجدانية تستقر في الأعماق، ثم يكمل في تصوير الأسى والتيه والمعاناة من خلال قوله: "يحتل طير اليتم عش جراحها" إذ يصور اليتم كطير يحتل الشجر، بينما اليتم احتل الجراح كمأوى له، ثم يختم رابح ظريف هذا المشهد بتصوير مأساوي وحزن أبدي تمثل في الأسى الذي لا يشبع مهما تناول من آلام إذ يقول: "فم الأسى جوعان مهما استفها".

[1]. رابح ظريف: قال لي الخيام، ص56.

يقول أيضا في ديوان قال لي الخيام:

سواسية عبيدُ القلب والسّادة

سواسيةٌ.. وسيّدهم هو المولى

بروحي تصحب الغزلانُ آسادا

وذئبُ الشوق يحرس في دمي طفلا

وجدّي الليلُ ربّى فيّ أحفادهْ

نجوما.. لليتامى كانت االأهلا

وكم من قاتل وقتيلُه عادهْ

لكي يقتصّ.. لكن لم يطقْ قتلا[1]

تنوعت الاستعارات في هذا النص الشعري بين المكنية والتصريحية، ففي قوله: سواسية عبيد القلب والسادة، شبه القلب بالسيد المالك للعبيد لكنه لم يصرح بالمشبه به (المالك) وترك شيئا من لوازمه العبودية على سبيل الاستعارة المكنية، أما الاستعارات التصريحية فهي في قوله: " بروحي تصحب الغزلان آسادا، حيث شبه روحه بالغزلان والأسود إذ صرح بالمشبه به وهي الغزلان والأسود، وفي قوله: وجدي الليل ربى في

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص82.

أحفاده، شبّه الليل بالإنسان الذي يملك الأحفاد، فأردف الأحفاد لليل في سبيل الاستعارة التصريحية.

إن رابح ظريف من خلال توظيفه لعديد الاستعارات في قصائده جعل منها حالة شعورية لا تحكى وإنما تحس، فقد صوّر وجسّد ليجعل ما كان غير محسوس محسوسا، ليعبر عن الألم بوصفه كائنات حية، تغزو الذات وتستوطن جراحها.

02_ التشبيه:

يقال: (وضع الشعر على أربعة أركان: مدح رافع، أو هجاء واضع، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق).

يُعد التشبيه من الصور البيانية الراقية، ومن ألوان البيان الرفيع، تعمد إليه النفوس بالفطرة حين تسوقها الدواعي إليه، فأساسه الصفات المتشابهة التي تدفع بالإنسان لاستعارة بعض الألفاظ ليصور بها بعض المعاني في موضع بعض، وهو من أقدم صور البيان، إذ هو مبني على ما تلمحه النفس من اشتراك بعض الأشياء في وصف خاص يربط بينها[1]، و لا يقوم به إلى الشاعر الماهر، فالفارق بيننا كبشر عاديين وبين الشاعر الحاذق في هذه القدرة الذهنية التي تجعله يرى أبعد مما نرى وأدق[2]، فقد يتسنى لأي منا أن يلحظ تشابها بين بعض الأشياء، غير أنّ إدراكه يظل قاصرا مقارنة بدقة وعي الشاعر

[1] علي الجندي: فن التشبيه بلاغة، أدب، نقد، ط01، مكتبة نهضة، مصر، ص45

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص187

به، إذ يرى في هذا التشابه معنى يتجاوز السطح، وهذا ما نراه واضحا وجليا في دواوين رابح ظريف المشبعة بالتشبيهات، ففي قصائده تتخذ الأشياء البسيطة أبعادا عميقة، فالتشبيه عنده لا يصف الأشياء كما هي، بل يعيد خلقها ومنحها بعدا جديدا، يتجلى ذلك من خلال هذه الأبيات من قصيدته التفاتة:

ها عدتُ مستسلمًا للأمس والآتي

معي يدي.. ومعي قلبي وبذلاتي

كأنّها الأرض طافت بي.. وما وجدتْ

كما أردتُ.. ختامًا للبدايات

حطَّتْ عصافيريَ البيضاء متعبةً

لَمّا استرحتُ.. ونامت فوق مأساتي

كدمعة.. سقطتْ سهوا على شفتي

فأحرقتْ ألفَ فصلٍ من حكاياتي[1]

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص9

في هذه الأبيات يشبه ذاته التائهة بالأرض، لا هو طاف بها، بل هي طافت به، في انقلاب دلالي يضفي على المعاناة، كما نجده يصف الدمع كقوة ضاربة حارقة، انهارت من على رموشه لتحرق تاريخه، وألف فصل من حكاياته.

ويقول في قصيدة نوتات:

عصانيَ القلب يامن صار طائعها

وعلّق النّبضَ في عينيك عنوانا

وجرّني كانحدار السّهل يا امرأة

فدسّني السّفحُ في جنبيه وجدانا

كنجمة في السّما علّقتني كمدى

خيّرتِني.. وذبحتِ القلبَ قربانا[1]

نراه هنا يشبه النبض بالعنوان في عينيها، أي أن حياته صارت متعلقة ومرتبطة بها، عن طريق عينيها تُقرأُ حياته، فحياته صارت رهينة مقلتاها لا ينبض قلبه إلا من خلال نظراتها، وفي تشبيه صريح يقول: وجرني كانحدار السهل يا امرأة إذ يشبه وقوعه في الحب كانحدار في السهل ثم يشبه نفسه بنجمة بعيدة لا يستطيع أحد بلوغها والوصول اليها، إذ يقول: كنجمة في السما علقتني، وفي نفس القصيدة يضيف:

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص58

يا حلوةَ الخوف.. يا عشبا بذاكرتي

ينمو.. لتُغرقني فيك المسافات

يا نكهة الجمر.. يا أنفاس من عبروا

دمي.. وما مات قلبي بعدما ماتوا[1]

في هذين البيتين نرى أن الشاعر قد وظف تشبيهات بليغة، تعكس عمق تجربته، فنجده يقول: يا حلوة الخوف، وهو تشبيه بليغ يجمع بين متناقضين الخوف والحلاوة، وهل في الخوف حلاوة؟ هذا التشبيه أضفى طابعا غريبا، يليه بتشبيه آخر: يا عشبا بذاكرتي، حيث يشبه الذاكرة بالعشب النابت، دلالة على تجدد الذكريات مثل تجدد العشب، لكن تجدده قد يكون ضارا أحيانا وبهذا فالذكريات قد تغرقه في الحنين، ثم يقول: يا نكهة الجمر، حيث شبّه الألم بحرارة الجمر والاحتراق والعذاب الصامت. رغم بساطة هذه التشبيهات في معناها الظاهر إلا أنها تحمل في طياتها عديد الدلالات العميقة وتعكس قدرة الشاعر في تطويع اللغة.

يقول رابح ظريف في قصيدة إخوة الصبح:

فالسماواتُ نعيقٌ.. والنجومُ الـ

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص63.

سودُ حزن والحكايات سحابَة[1]

يستخدم ظريف هنا أيضا التشبيه البليغ ليمثل مشاعر الحزن، فالسماوات نعيق، هذا التشبيه يعكس الحزن الشديد، أما النجوم السود فترمز للظلام والسوداوية، فمنذ متى صارت النجوم المضيئة سوداء؟، حيث فقدت إشراقها في حالة من اليأس والكآبة لدى الشاعر، أما الحكايات سحابة فكأن الحكايات مليئة بالعواطف المتقلبة كانقلاب السحاب تارة مبهج وتارة أسود وتارة ممطر. وفي نفس السياق _التشبيه البليغ_ يقول في قصيدة حالة ثانية:

قلبي دَمِيٌّ... والمُـدِيّ النازفةْ

الحزن موسيقى وأنت العازفةْ

الصدر بحر لو أتيت فراشة

مرّت بساحله لأصبح عاصفةْ[2]

يصور الشاعر هنا قلبه بالدم في شدة الألم والحزن على سبيل التشبيه البليغ، كما شبه الصدر بالبحر في سعته وعمقه والقادم إليه كالفراشة في خفتها وجهلها لذلك العمق في نفس القصيدة يقول:

[1] رابح ظريف، قال لي الخيام، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص79

البدر أميٌّ وهذي الشمس جا

هلة.. أنا العرفانُ وهي العارفة[1]

ففي قوله: "البدر أمي" تشبيه بليغ حذف منه وجه الشبه والأداة، حيث شبّه البدر بالإنسان الأمِّي والشمس جاهلة، هذا التشبيه يحمل بعدا رمزيا، فقد يكون شبّه البدر بذلك الشخص الجميل ظاهريا، لكنه جاهل داخليا ولا يفقه شيئا.

لقد أضفى التشبيه الذي وظفه الشاعر قيمة جمالية وشاعرية فائتة على قصائده، فأصبحت تبوح بما يختلجه ويجول وجدانه، بعبارات بسيطة في ظاهرها إلا أنها تحمل معانٍ قوية ورمزية تستميل ذهن المتلقي لقراءتها واستنباط جمالية التصوير وسعة الخيال منها.

04_ المجاز:

يقال: (ما سبق إلى الذهن أولا فهو حقيقة، وما سبق إلى الذهن ثانيا هو المجاز)

اللغة العربية تاج الساميات لفظا وسعة، ودرة اللغات دلالة وفصاحة، وأشد ما يلفت فيها أنها لغة المجاز، لا تكتفي بالحقيقة المتاحة للجميع، والمعاني الملقاة على قارعة الطريق، وإنما تتخطى الظاهر باستعمال ألفاظ لا لمعانيها القريبة فحسب، وإنما لتأدية معانٍ ودلالات تجعل الفكر يصول ويجول بحثا عن أسرارها المخبوءة، والمجاز "هو

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص80

إذا عدّل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، يوصف عندئذ بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أي تعدوه، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا"[1] إذن فالمجاز بحسب تعريف الجرجاني هو استعمال اللفظ في غير معناه الأصلي، بل تجاوزه إلى معنى آخر لوجود قرينة وعلاقة بينهما، بين المعنى الحقيقي والمجازي، والعلاقة هنا هي علاقة المشابهة أما إذا تجاوزنا علاقة المشابهة إلى علاقات أخرى هنا نكون في ما يعرف بالمجاز المرسل، وقد جاءت تسميته "لخلوه من القيود وسلامته من الحدود، فالإرسال لغة: الإطلاق. وأرسله بمعنى أطلقه، ولما كانت الاستعارة مقيّدة بادعاء أنّ المشبه من جنس المشبه به، كان المجاز المرسل مطلقا من هذا القيد، وحرا من هذا الارتباط، فهو مطلق مرسل وكفى"[2]. وفي دواوين رابح ظريف وجدناه يوظف المجاز المرسل بعلاقاته المختلفة (سببية، مسببية، جزئية... وغيرها)، ذلك التوظيف أضفى لقصائده حيوية على الصورة الشعرية وتكثيفها، ويظهر هذا من خلال هذا الجدول:

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار المدني بجدة، ص 395

[2] محمد حسين علي الصغير: مجاوز القرآن خصائصه الفنية وبلاغته العربية، ط01، دار المؤرخ العربي، بيروت، لبنان، 1999م، ص144

البيت	العلاقة	الشرح	عنوان القصيدة
قالت عيوني لغيم ظل يسألها عني عرفتك يا من كنت دمعاتي	اعتبار ما كان	الدموع هنا تحولت لماء الغيم حيث ذكر ما كانت عليه وأراد ما آلت إليه	التفاتة
أعلن الان بحاري أنهر وسباخ الملح عندي سكر	اعتبار ما سيكون	ذكر البحار في ماهي عليه الان واسعة ومالحة وأراد ما ستؤول إليه في تصوره أنهارا	الى وجهي الذي يراني
وجهي وقامتك استباحا جنتي قد أسلماني للظلال وتابا	الجزئية	ذكرا الوجه والقامة وهما جزءان من الانسان للدلالة على الانسان، ذكر الجزء وأراد الكل	الى وجهي الذي يراني
واجرح يدي لترى كمانك في دمي واهدأ ليسمعنا به قلبانا	السببية	جرح اليد سبب في خروج الدم	نداء الوريد
أسرج يديك براقا لدمعك	الآلية	اليدين أداة لمسح الدموع حيث ذكر الآلة وهي اليدين وأراد الفعل الناتج منها	قمر قديم
وكانت أماني الامس تأتي شواطئنا وترحل موجات... وتبقى أمانيا	المحلية	ذكر المحل وهو الشواطئ و أراد ما يحل فيه من ذكريات وأماني	حبيبتك قلبي

أرى آثاره في كل أر[1]ض أكون بها ولكن لا أراه	مسببية	الأثر دليل على الوجود الإلهي والقدرات الإلهية	قال لي الخيام

إن استخدام المجاز بكافة علاقاته يمنح الشاعر القوة على التعبير بإيحاء وتكثيف، فيعبر عن أفكاره ومشاعره براحة وانسيابية بطريقة غير مباشرة، لكنها عميقة تدعو القارئ للتأمل فيها لفهم معانيها فهي تفتح أفاقا واسعة للتأويل مما يجعل النص الشعري يجذب القراء لفهم جمالياته كل حسب ذوقه وتأويله.

04_ الانزياح:

يقال: (لا وجود للشعر دون التخطي عن قواعد اللغة)

يعتبر الانزياح من السمات البارزة في الشعر المعاصر، وهو ليس ناتجا عن غياب المعنى، بل عن كثافته وانفتاحه على التأويل، فهو من بين الآليات التي تسهم في خلق الغموض الفني وتميز اللغة الشعرية ومنحها خصوصيتها وتوهجها وتألقها، وذلك بما له من تأثير جمالي وبعد إيحائي « فالانزياح يطلق على نوع من الكتابة يكسر فيها الشاعر حدود النظام المألوف الذي يوجد في ذهن المتلقي، سمعه وتصوره، بعبارة أخرى يعني أن يثير حيرة المخاطب ودهشته من خلال الصور المبتكرة والداعية إلى التأمل »[2]، وبالتالي الخروج

[1] رابح ظريف، إلى وجهي الذي لا يراني، ص09_12_21_32_43.

[2] على خضرى: ظاهرة الانزياح ودلالتها في اشعار عبد العزيز المقالح، مجلة المفكر، العدد2، المجلد 4، ديسمبر 2020، الجزائر، ص 9.

المقصود عن النظام اللغوي المألوف سواء على مستوى التركيب أو المعجم أو الدلالة ، و بذلك «يعكس قدرة كبيرة عند المبدع على استخدام اللغة وتفجير طاقتها وتوسيع دلالتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة، لم تكن دارجة أو شائعة الاستعمال ... فهو يعْمد إلى الانتقال، مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة»[1].

هذا ما نلحظه كسمة بارزة في شعر رابح ظريف إذ يعْمد إلى زعزعة اللغة من معناها العادي والمعروف إلى تفجيرها من الداخل، فيعيد ترتيب الجملة ويحمل الكلمات صورا غير معتادة في اللغة، فنصوصه لا تسير وفق المتعارف عليه عند المتلقي، بل تنحرف وتنزاح لتدفع القارئ إلى التوقف والتأمل، وعليه سنعمل على تقصي أهم الانزياحات والمتمثلة أساسا في حركات الوحدات اللغوية تقديما وتأخيرا، وكذلك ظاهرة الحذف والتكرار ومدى تحقيقها لعنصر الغموض.

01_ التقديم والتأخير:

هو أحد آليات الانزياح التي تسهم في خلق التوتر في النص الشعري من خلال تغير الترتيب المعتاد للكلمات والجمل، فمن المعلوم أن لكل لغة بنيات نحوية عليها يسير الكلام، حيث يتخذ كل من المسند والمسند إليه أماكن محددة في تركيب الجملة إذا أريد بها تحقيق التواصل العادي في إطار الاستعمال النفعي للغة، وإذا نظرنا إلى اللغة في إطارها الجمالي الفني، والذي يبلغ ذروته في النص الشعري، فهي تخرج عن المعايير اللغوية من

[1] علي خضري، ظاهرة الانزياح ودلالتها في أشعار عبد العزيز المقالح، ص 9.

خلال خرقها لنظام ترتيب الوحدات اللغوية، يقول الجرجاني « هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، ما يزال يفتر لك عن بديعه ويوصي بك على الطبيعة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راق ولطف عندك، إن قُدم فيه شيء، وحُمِل اللفظ من مكان إلى مكان »[1] ولنا في قصائد رابح ظريف نماذج كثيرة عن التقديم والتأخير:

أ_تقديم الجار والمجرور:

اللافت في ظاهرة التقديم والتأخير، تقديم الجار والمجرور على المسند أو المسند إليه وهو من الأساليب البلاغية التي يلجأ إليها الشعراء لإبراز عنصر معين في الجملة، وغالبا ما يكون ذلك لتحقيق غرض دلالي أو جمالي، مثل لفت الانتباه أو خلق إيقاع معين، أو التعبير عن حالة شعورية خاصة كالتأمل أو الحنين، مثال ذلك الأبيات التالية:

تمرّ في البال ذكرى الغائبين ..كمَا

لو أنَّهم نغـــــمٌ قفَّى نداءاتي[2]

وأصل الجملة " تمر ذكرى الغائبين في البال" فهو قدم الجار والمجرور "في البال" على الفاعل " ذكرى الغائبين"، وهذا التقديم يضفي مسحة من التأمل والحنين ليجعل المتلقي يتخيل لحظة مرور الذكرى بهدوء داخل أعماق النفس، كذلك في البيت التالي:

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981، ص 170.

[2] رابح ظريف: الى وجهي الذي لا يراني، ص 9.

واقرأ على صفحات قلبي ما تشا

ءُ فقد قرأتُ.. وما ختمتُ كتابا[1]

حيث قدم الشاعر الجار والمجرور " على صفحات قلبي " على المفعول به " ما تشاء "، فلو أردنا ترتيب الجملة نحويا لكان " واقرأ ما تشاء على صفحات قلبي " وهو تعبير مجازي عميق يلفت انتباه القارئ، فهو يدل على ان قلب الشاعر كتاب مفتوح ومجال للبوح والقراءة.

كما نجد الشاعر في موضع آخر قدم الجار والمجرور على الفعل في قوله:

وعلى مقلتيّ ترسل ليلا

أبـــــديًّا.. حالكًا شلاَّلا[2]

فبدل أن يقول الشاعر " ترسل شلالا ليلا أبديا حالكا على مقلتي " وهو الترتيب النحوي العادي للجملة، لكن الشاعر عمد إلى تقديم الجار والمجرور على الفعل "ترسل" وتأخير المفعول به "شلالا" إلى آخر الجملة، وهذا بغرض تصوير الحزن والألم، فهو لم يقل دمعا بل شلالا، وجعل هذا الشلال يُرْسل على مقلتيه ليلا مما يضفي وقعا أقوى للمعنى.

ب_ تقديم المفعول به:

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص25.

اصطلح النحاة على ترتيب محدد للجملة الفعلية، فالأصل فيها إن تتكون من المسند وهو الفعل، والمسند إليه وهو الفاعل، والفضلة وهي المفعول به إذا كان الفعل متعديا، غير أن الشاعر لا يخضع في غالب الأحيان إلى هذا الترتيب، بل يختار التقديم والتأخير عمدا لحاجة دلالية أو جمالية، ويبرز هذا التصرف الأسلوبي لدى شاعرنا ظريف، حيث نلاحظ كثرة تقديمه المفعول به على الفعل أو الفاعل، وكمثال الأبيات التالية:

قمراً شكوتُ له صباحاً غائماً

في مشرقيكَ ..فَخَرَّ لي وأنابا[1]

فالمتأمل لهذا البيت الشعري يلمس خرقا ظاهرا على مستوى ترتيب عناصر الجملة، فأصل الكلام " شكوت صباحا غائما للقمر "، حيث تقدم المفعول به "قمرا" والذي يأتي في الأصل بعد الفعل "شكوت"، وهذا بغرض جذب نظر المتلقي إلى المشتكي إليه، يقول أيضا في قصيدة "إلى وجهي الذي لا يراني":

وجهي وقَامتك استباحا جنَتي

قد أسْلَماني للضَّلال وتـــــابا[2]

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص19.

[2] رابح ظريف: المرجع نفسه، ص 17.

فالانزياح عن أصل التركيب جلي من خلال تقديم المفعول به على الفعل والفاعل، فأصل الجملة بالترتيب النحوي المعتاد " استباحا جنتي وجهي وقامتك "، وجاء هذا الانزياح ليثير انتباه وتركيز المتلقي وكذلك تكثيف الدلالة الشعرية.

ج_ تقديم الخبر على المبتدأ:

هو من الأساليب الإنزياحية التي يكثر استخدامها لدى الشعراء في بناء المعنى، حيث يفترض أن يأتي المبتدأ أولا ثم يليه الخبر، لكن في السياق الشعري يتم خرق هذا الترتيب النحوي المألوف لغرض بلاغي كلفت الانتباه، أو التشويق، أو التخصيص ... وهذا مثال من ديوان شاعرنا:

متعب في الكف هذا قمري

تائـــه لا يسـتطيع الســهر[1]

قدم الشاعر الخبر "متعب " على المبتدأ " هذا قمري"، فأصل الجملة وفق الترتيب النحوي " هذا قمري متعب في الكف"، وهذا التقديم أضفى نوعا من الغموض والتشويق لمعرفة من المتعب، كما يشير إلى حالة الإرهاق النفسي، وهذا مثال آخر عن تقديم الخبر في قول الشاعر:

لي حكمة المجرى يسر بنهره

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص59.

للبـــحر دون قيـــادة الربـــــان[1]

نلاحظ كيف تقدم الخبر " لي" على مبتدأه "حكمة المجرى" لغرض بلاغي وهو إبراز التملك والتخصيص، وكأنه يقول إن هذه الحكمة خاصة بي أنا دون غيري، فأصل الجملة قبل أن يطرأ عليها الانزياح التركيبي " حكمة المجرى لي ".

هـ_ الحذف:

يعتبر من الأساليب الفنية الشائعة لدى شعراء العصر الحديث، فهو يستخدم لكسر النمط اللغوي المألوف وخلق نوع من الغموض الشعري، فالحذف « هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن »[2]، وبالتالي هو تعمد الشاعر إسقاط بعض العناصر التركيبية للجملة، مع إبقاء الدلالة معلقة أو مفتوحة على لتأويل، وبهذا يكون القارئ شريكا فاعلا في إنتاج الدلالة، فهو من الخصائص الأسلوبية التي تبرز حنكة الشاعر ومهارته في التعامل مع المعاني، حيث تقوم شعرية الحذف على مبدأ الغياب، أي غياب الدوال في اللحظة التي تقتضيها الحاجة الفنية للمبدع ... فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء و الاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة، إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة وليس

[1] . رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص 101.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 112.

التحديد[1]، ومن المفترض وجود أمرين _ بدونهما يكون هذا الانزياح عن التركيب المعياري مستحيل التحديد_ هما: القرينة الدالة على المحذوف والمرشدة إليه، والى إمكانية تحديده، يضاف إليها وجود سر بلاغي جمالي يدعو إلى الحذف ويرجحه على الذكر [2]، والحذف باعتباره انزياحا تركيبيا هو من الأساليب التي اعتمد عليها رابح ظريف في تشكيل شعريته الحديثة، فهو ليس مجرد تقنية لغوية، بل خيار جمالي يعمق النص و يفتحه على احتمالات لا نهائية للقراءة.

وقد تنوع الحذف في ديوان " الى وجهي الذي لا يراني "، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة "الليل يغير رأيه في الظلام":

في طفولته ..مرّة نام ..نام قبل ثلاثين عاما، ولم يتهيّأ

لشكلِ الصَّباح الجديدِ الذّي سيكونُ عليهْ ..رأى قلبَه في

يديهْ ..رأى دمَه في الشَّوارعِ ..عينيه لا تنظران به..

تنظران إليهْ ..ليبصرَه تحتَ أقدامِه ..فاستفاقَ وقد أصبحَ

الحلمُ مختلطا بالصباحِ ..اخْتفى الأهلُ من حولِه ..واخْتفى

النَّاسُ من حيّه ..وقبل المساء اختفتْ مصرُ من شعبها..

[1] عبد الباسط محمود الزيود: من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد1، 2007، ص 171.

[2] . رضوان جندي: جمالية الانزياح التركيبي في النص الشعري القديم، مجلة آفاق علمية، العدد9، جوان 2014ص 10.

واختفى الشَّعبُ من مصره[1].

يظهر الحذف في قوله "عينيه لا تنظران به"، يُقدر الكلام " رأى عينيه لا تنظران به"، وقد دل على هذا الحذف ما سبقه من قول الشاعر: "رأى قلبه في يديه، رأى دمه في الشوارع"، حيث وردت أفعال الرؤية متتابعة، مما يهيئ المتلقي لتوقع استمرارها، لكن الشاعر حذف الفعل "رأى" في الجملة الثالثة، اعتمادا على دلالة السياق.

نجد الحذف أيضا في قول الشاعر:

أخيرا

وليس يقينا

فتى لا يفرّقُ بين السَّكاكينِ والوردِ في كفِّه

يحسبُ الشُّرطةَ المركزيّةَ

في حيِّه ياسمينا[2]

فالحذف يظهر بشكل جلي في عبارة " وليس يقينا"، حيث نلاحظ غياب العنصر النحوي الذي من المفترض أن يسند إليه النفي، كأن يقول " وما حدث ليس يقينا "، " وليس هذا الخبر يقينا"، هذا الحذف المتعمد يحدث فراغا دلاليا يفتح أفق التأويل أمام القارئ،

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص92.

[2] المرجع نفسه، ص93.

فالشاعر لا يحدد بدقة ما الذي ليس يقينا، مما يعكس ترددا وجوديا أو اضطرابا داخليا يتماشى مع صورة الفتى الذي لا يفرق بين ما يؤذي (السكاكين) وما يبهج (الورد)، وبالتالي هذا الحذف يكثف المعنى، ويوسع أبعاده الرمزية، كذلك يظهر الحذف في قول الشاعر:

فسارَ الفتي في سلامْ

أريد التحرّر من كفني يا بلادي[1]

نلاحظ أن السطر الشعري الثاني يمثل مقول القول المنسوب إلى "الفتى"، غير أن فعل القول نفسه قد حذف، والتقدير:" وقال: أريد التحرر من كفني يا بلادي"، هذا الحذف مقصود فنيا، ودل عليه السياق بوضوح، مما يبرر الاستغناء عن التصريح بالفعل، وهذا ما كثف التعبير، ومنح المتلقي فرصة المشاركة في استكمال البنية الدلالية للنص، إذ تنتقل الذات الشاعرة من السرد إلى النداء والانفعال مباشرة دون تمهيد، مما يعزز التوتر الشعوري والانفتاح الدلالي.

كذلك نجد الحذف في مطلع قصيدة "قمر في معطفي" والتي يقول فيها:

في اللحظة الأولـــى من الميـلاد

كانت تحـــلق كالفراش العادي

كانت شفـاه الورد مملكة لـها

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص94.

والنور كان سفيرها لوسادي .[1]

تعمد الشاعر حذف المرأة المقصودة بالوصف، حيث لم يفصح عن الفاعل، واكتفى بالفعل المبني للمجهول، مما يفتح المجال لتقديرات متعددة كأن يفهم المعنى:" كانت هي تحلق كالفراش" ، ويستمر هذا الحذف في الأبيات اللاحقة، إذ يحضر الضمير العائد على الغائبة (مملكتها، سفيرها، غناؤها، لقاؤها، كانت تجوع...) دون أن يصرح بهويته، غير أن الشاعر يكشف عنها في النهاية بقوله: «هي لهفتي ...سميتها حريتي"، هذا البناء الفني القائم على الحذف ثم التصريح في الختام، يثير ذهن المتلقي ويشعل فضوله، إذ يظن في البداية أن القصيدة تتحدث عن امرأة ثم يُفاجأ بأنها "الحرية"، ويمكن أيضا أن يفهم المعنى على أن الشاعر يتحدث عن امرأة حقيقية بلغت في حضورها لديه مرتبة الحرية، وهنا تتجلى شعرية الحذف في النص، حيث أسهم حذف المقصودة بالوصف في خلق طبقات دلالية متعددة تستفز عقل القارئ وعاطفته على سواء.

و_ التكرار:

هو ظاهرة أسلوبية تندرج ضمن الانزياح التركيبي، حيث يعيد الكاتب أو الشاعر استخدام كلمة أو عبارة أكثر من مرة في النص إما بنفس اللفظ أو بألفاظ مترادفة، يعرفه القاضي الجرجاني بأنه: «عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد الأخرى »[2] ، إذن هو من

---

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص98.

[2] . القاضي الجرجاني: التعريفات، تح: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، مصر، 2007، ص 113.

الطاقات الأسلوبية الفاعلة في بنية النص الشعري، يمكنه أن يمارس فعاليته بشكل مباشر، كما أنه من الممكن أن يؤدي ذلك من خلال تقسيم الأحداث و الوقائع المتشابكة إلى عدد من التمفصلات الصغيرة التي تقوم بدورها في عملية الاستحضار [1]، أي أن فعالية التكرار لا تقتصر على شكله الظاهري فقط، بل قد تتجلى أيضا من خلال تمفصلات المعنى، التي تعيد استحضار الفكرة من زوايا مختلفة، حيث يرى ابن الأثير الحلبي أن« التكرار قسمان: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر في المعنى كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع، وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فكقولك : أطعني ولا تعصني ، فإن الأمر بالطاعة هو نهي عن المعصية »[2]، وبالتالي كل تكرار يحمل في ثنياه دلالات نفسية و انفعالية متنوعة يتطلبها السياق لتشكيل موقف الكاتب و تصويره، فهو يهدف إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو التهويل، أو للتعظيم، أو لتلذذ بذكر مكرر، وسنذكر على سبيل المثال بعض التكرارات التي وردت في ديوان "إلى وجهي الذي لا يراني " والتي أضفت بعدا جماليا من خلال ما أحدثته من انزياح لغوي مميز:

01_ تكرار الكلمة:

[1] . صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، الكويت، 1992، ص 264.

[2] . ابن الاثير الحلبي: جوهر الكنز، تح: محمد زغلول سلام، مكتبة الانجلو المصرية، دت، ص257.

يعد تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار و أكثره شيوعا بين أشكاله المختلفة، وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيرا و أفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللفظي، ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلا كان لفظة متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها[1]، حيث تكرار الألفاظ و المفردات في الأبيات المتتالية أو بين فترة وأخرى ليس مجرد حشو، بل يعد أداة فاعلة تسهم في تكثيف الدلالة الايحائية للنص ، ومثال على ذلك السطور الشعرية التالية من قصيدة " التشكل في الغمام":

ها هي الأمنيات القديمة تجلس في حجرة البال

تعبث بالأصدقاءِ

وتسرح في مرفق الريح

لا بد أن تشتهى قمراَ.

قمراً لا يهلُّ

قمرا لا يُرى[2]..

حيث نلاحظ أن الشاعر كرر لفظة "القمر" ثلاث مرات متتالية ليضفي على النص بعدا رمزيا، فالقمر هنا لا يمثل عنصرا طبيعيا يتسم بالجمال ،بل يمثل الرغبة مؤجلة أو

[1] . فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، ص60.

[2] . رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص31.

الأمنية المستحيلة، فالتكرار يعمل على ترسيخ هذا المعنى في ذهن المتلقي ، و يمنح النص نغمة تأملية حزينة، حيث تتكرر الأمنية ذاتها و لكن في كل مرة تضاف اليها صفة تنفي تحققها : قمرا لا يهل، قمرا لا يرى، وهذا التكرار يصف و يؤكد حالة من الانكسار النفسي أمام أمنية بعيدة المنال، كذلك نجد رابح ظريف وظف أسلوب التكرار في قصيدة "الى وجهي الذي لا يراني" و التي يقول فيها:

الشرقُ دمعتك التي لم تبكِها

فاغسلْ بها الأجفان والأهدابا

الشَرقُ دمْعتك القديمَة.. جدْ لها

حزنا.. وجدْ للحزن فيك جرابا

الشرق ملمحك الذي سيعيد وج ....

.. هك لي ويكشفُ وجهيَ الكذَّابا

الشَّرق جُملتك التّي قد صغتَها

خطأً ..لأنك لا تجيد خطاب[1].

حيث نلاحظ أن الشاعر كرر لفظة " الشرق " في بداية كل بيت من هذه الابيات، فهو يركز على الشرق كمحور دلالي وثقافي وعاطفي، فالشرق هنا ليس مجرد جهة

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص18.

جغرافية بل رمزا للهوية، الانتماء والاعتزاز، فكل مرة يربطه ببعد رمزي جديد، ففي البداية ربطه بالدمعة التي لم تنزل والتي ترمز غالبا للحزن والعاطفة المكبوتة، ثم بالدمعة القديمة والتي ترمز للذكريات والألآم الدفينة، ثم بالملامح وترمز للفرح والأمل، وبالتالي هذا التكرار ينقل المتلقي من البكاء إلى الأمل، ومن الحزن إلى النقاء.

ونلمح تكرار لفظة "ضمأ" أيضا في نفس القصيدة حيث يقول:

هذي سواقي الروح تسأل منبعي

مـــاءً ..ولـــكن لا يردّ جوابا

ظمأٌ كهذا الظلّ يسبقُ قامتي ال..

عطشَى ليلمسَ في مداكَ سحَابَا

ظمأٌ تهيَّأَ لي ضِفَافاً قد تدلْ..

..لُ على ارتوائي حين كنتَ سرابَا [1]

في هذا المقطع الشعري، يوظف الشاعر التكرار اللفظي لكلمة " ظمأ " في صدر البيت الأول والثاني، وهو تكرار مقصود يعكس حالة العطش الوجودي، فتكرار هذه المفردة لا يأتي لتأكيد المعنى فحسب، بل لتعبير عميق عن الاحتياج والفراغ الذي يعيشه الشاعر، وكأن الظمأ لا يُروي ولا يُسكن، بل يتجدد كلما ظن أنه قارب النهاية، وبالتالي

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص16.

يعطي النص شحنة شعورية قوية، كما أضفى هذا التكرار إيقاعا داخليا يثري موسيقى القصيدة ويمنحها نغمة حزينة.

02_تكرار العبارة:

لا يقتصر التكرار على الألفاظ فحسب، إنما يمتد إلى تكرار عبارة معينة في القصيدة في أكثر من بيت أو سطر شعري « فالشاعر قديما كان يتخذ من العبارة المكررة في الشطر الواحد من البيت مرتكزا لإضافة معنى جديد يدعم به فكرته الاساسية، على حين أن الشاعر الحديث يكرر العبارة في صدر البيت أحيانا لينطلق منها إلى تتبع جوانب المعنى الواحد واستقصاء مظاهر التعدد كما يراها بعين خياليه »[1]، إذن فالتكرار قديما كان لتعزيز الأفكار، لا للزخرفة والإيقاع، أما اليوم فالتكرار أداة فنية، ينطلق منها لاستكشاف جوانب متعددة للمعنى الواحد، وهو بهذا يكشف غنى التجربة الشعرية، وتعدد زوايا النظر إلى الموضوع الواحد، فالعبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الافصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده [2]، وهذا ما اتجه نحوه ظريف في ديوانه، حيث يقول:

واقرأ أنا العربيّ أشبهُ خيمتي

وتَدي بها ..لم يشْدُدِ الأسْبابا

[1] شفيع السيد: النظم وبناء الاسلوب في البلاغة العربية، ص 143.

[2] عزالدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، ط2، عالم الكتب، لبنان، 1986، ص 298.

واقرأ أنا العربي ..أشرب سمرتي

لبناً ..وأعصر قامتي أعنابا [1]

يوظف رابح ظريف التكرار التركيبي لعبارة "وأقرا أنا العربي" ليرسخ هويته ويؤكد فخره بانتمائه إلى الوطن العربي، فهذا التكرار لا يحمل فقط وظيفة إيقاعية، بل يكشف عن نظرة تأملية في الذات الجمعية، حيث يعيد الشاعر صياغة علاقته بجذوره.

يقول أيضا:

في الحبّ كم تتشابه الأحزانُ

ولــكم تئن لحمله الاجســام

في الحب كم لا نلتقي بزماننا

وإذا الــتقينا.. تنقضي الايام

في الحب.. كم ورطت كل دفاتري

فتــورطت من جرمي الاقــلام[2]

نلاحظ تكرار الشاعر لعبارة " في الحب" في بداية عدة أبيات وذلك ليبني وحدة شعورية ودلالية تربط بيت تجليات مختلفة للحب، فكل بيت يقدم صورة من صور الحب:

---

[1] . رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص19،20.

[2] المرجع نفسه، ص64.

الأحلام المتشابهة، اللقاء المستحيل، ثقل المشاعر، ثم تبعات الكتابة عنه، فهذا التكرار يبرز التوتر بين سمو الحب وصعوبة تحمله.

03_تكرار المقطع:

يلجأ رابح ظريف إلى تكرار بعض المقاطع الشعرية داخل نصوصه، وهو تكرار لا يُعد حشوا لفظيا بل يؤسس لوظيفة جمالية ودلالية عميقة، كما يعكس إلحاحا شعوريا لدى الشاعر، فهو من تقنيات الأسلوبية التي تعبر عن انفعال داخلي، أو رغبة في توكيد فكرة مركزية، أو حتى خلق حالة من التوتر الفني عبر الترديد، وهذا مثال عن ذلك من ديوان رابح ظريف، يقول:

يرسلُ البحر موجةً ..ويغنّي

لمـــداه الذي تشـكَّل منِّي

كان أمسي الذي تخلَيتُ عنه

وصباحي الذي تأخّر عنِّي.[1]

كرر الشاعر هذا المقطع مرتين في قصيدة "تشكل في الغمام"، ليعبر عن حالة وجدانية متأرجحة بين الماضي والمستقبل، فالبحر رمز للزمن اللامتناهي، والموج صدى لتحولات الذات، أما المدى المتشكل من الشاعر فيعكس تماهيا بين الداخل والخارج، يرمز

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص24.

"الأمس المتخلى عنه" إلى القطيعة مع ماض مثقل، في حين أن "الصباح المتأخر" يوحي بأمل مؤجل أو خيبة رجاء، فقد أسهم تكرار هذا المقطع في ترسيخ هذه الحالة النفسية، ويمنح النص نغمة تأملية حزينة، كما يبرز إلحاح المعنى ويعمق البعد الرمزي.

وصفوة القول أن شعرية الانزياح في قصائد رابح ظريف تتجلى بوصفها آلية فنية تهدف إلى كسر أفق التوقع وإنتاج دلالة منفتحة، حيث وظّف الشاعر تقنيات لغوية متنوعة تنتمي إلى بنية الانزياح، أهمها _والتي سبق أن ذكرناها_ التقديم والتأخير الذي يحدث توترا دلاليا ويمنح الأولوية لما هو رمزي أو شعوري، والحذف الذي يخلق فراغا مقصودا يفعل دور المتلقي في بناء المعنى، ويكثف الإيحاء والغموض، والتكرار الذي يتجاوز وظيفته الإيقاعية ليسهم في ترسيخ دلالات متجددة، تتراكم وتتوالد مع كل إعادة، هذه الأشكال الانزياحية تشكل منها نواة أسلوبية تميز تجربة ظريف، وتؤسس لشعرية تقوم على الغموض، والاختزال، والانفتاح التأويلي.

وهكذا تتشكل الصورة الشعرية عند رابح ظريف، عبر توظيفه للاستعارات، والتشبيهات، والمجاز، وحتى الانزياح، مما منح نصوصه بعداً إيحائيا، وفضاءً تأويليا، يفتح المعنى على عديد التأويلات.

04_ الغموض الصوفي في تشكيل الرؤية الشعرية:

(كلما اتسعت الرؤيا، ضاقت العبارة)

حين يعجز الواقع عن استيعاب شوق الروح، ويتجاوز الوجدان حدود الإدراك الحسي والمادي، ينتقل الشاعر الصوفي إلى عالم يجد فيه متسعا لنفسه وحاله وشعوره، باحثا عن المطلق، وعن الحب الذي لا يخيب، فينظم فيه أشعارا تلامس القلب والوجدان، شعرا يُرَتِّل بأنين العاشق في محراب الحضرة الإلهية، فهو لا يتغنى بجمال الظاهر وإنما يغوص إلى أعمق من ذلك، إلى الذات المخبوءة في سويداء القلب، بحثا عن المعنى المستتر فيها.

والشعر الصوفي هو شعر رؤيا، والرؤيا بطبيعتها حركة دائمة وتحول مستمر في المفاهيم، فهي" قوام الشعر، هي خاصية كل شعر عظيم ينفذ إلى أحشائه العالم ليخرجه قضية مجسدة في فضاء مادي، في إيقاع وصورة، هي القدرة على تحويل الزمن البكر المظلم المشوش إلى زمن هندسي، إيحائي، وهي الإلمام بأبعاد التجربة في أصقاعها البعيدة"[1]، أي أن الشاعر الصوفي يكشف مالا يُرى بالحواس، ويستنطق ما توارى في الأعماق، لهذا تصدر الرؤيا غامضة، غير خاضعة للعقل والمنطق، فما يجوب داخل النفس والذات الصوفية أقوى من أن يعبر بلغة عادية مباشرة، فيُستخرج بلغة إيحائية

[1] إبراهيم رومانى: الغموض في الشعر الحديث، ص107.

رمزية، وهي اللغة الوحيدة التي توصلنا إلى الدلالات المخفية، تتجسد بجلاء في الشعر الصوفي الذي هو شعر رؤيوي يقترن بالنبوة، ويحمل هاجس الكشف عن عالم بديل لهذا العالم المزيف، ولذلك جاءت الكتابة الصوفية غامضة[1]، إذن فالخطاب الصوفي يرتبط بالخطاب الإلهي الذي لا يدركه إلا العارفون به، ولذلك جاءت الكتابة الصوفية مقلدة للخطاب الإلهي فانتهجت منهج الستر والخفاء.

والشعراء المعاصرون على اختلاف أزمنتهم لم يستطيعوا التخلي عن هذا الموروث، إذ نجد الارتباط الوثيق بين الشاعر المعاصر والموروث الصوفي، فقد وجدوا فيه مصدر إلهام فكري، مما أضفى على قصائدهم نوعا من الرمزية، فأصبحت التجربة المعاصرة تتماهى مع التجربة الصوفية في البحث عن الذات، في واقع أليم وعالم متصدع، ولكن لكي يرتقي الشاعر العادي إلى مقام الشاعر الصوفي، يجب أن يصل إلى حالة السكر، ليعبر بلغة منتشية على حد قول أدونيس، فإنه لا يعبر عن نشوة الإنسان إلا لغة منتشية هي أيضا، يجب أن تخرج اللغة هي أيضا من نفسها كما يخرج الصوفي من نفسه[2] هذه اللغة السكرى، هي لغة الرمز، حيث يتكلم الشاعر الصوفي بلغة السكر والمجاز، فتجربته تفوق حدود اللغة، فمعضلة الصوفي تكمن في أنّ معرفته أوسع من لغته، وأنه لا يريد أن يصطدم بالعالم وبالناس الذين لا يقدرون على فهم الحقائق التي يعرفها، أو أنهم غير مستعدين بعد لفهم هذه الحقائق ولذلك يلجؤون إلى منهج الستر

[1] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص366.

[2] أدونيس: الصوفية والسوريالية، ط03، دار الساقي، ص160.

رحمة بالعامة وإشفاقا عليهم[1]، فالشاعر الصوفي إذن يدرك أن الحقيقة التي وصل إليها لا يمكن نقلها بسهولة، لذلك هو لا يحتقر العامة وإنما يشفق عليهم وهذا من أسباب اعتماد لغة الرمز ومنهج الستر في الكتابة الصوفية، ولذلك أثر عن النفري قوله المشهور كلما "اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"، وكلما زادت الشمس إشراقا وتوهجا قلّت إمكانية التحديق فيها ومن هنا نفهم المقولة الصوفية الشهيرة: "من شدة الظهور الخفاء"[2]، فاللغة الصوفية في تعبيرها لا تفصح عن الحقيقة، وإنما تشير إليها وترمز.

وإذا عدنا إلى الشعر الصوفي القديم، نجد أنه يتميز بالغموض، بل إن الشاعر الصوفي يتعمد التعمية فلا يُصرح بالأحوال التي يعانيها، ومؤلفات ابن العربي خير مثال على ذلك، هذا الغموض في اللغة جعل منها لغة تغري الشعراء الذين يفضلون التستر على مضامين رؤاهم الوجودية[3].

وهو ما جعل من هذه اللغة الغامضة والمحملة بالرمز أرضا خصبة لشعراء لاحقين، وجدوا فيها وسيلة مثالية لإخفاء توتراتهم الوجودية وتفادي المباشرة، ومن هنا نفهم كيف يستطيع شاعر معاصر أن يجعل من لغته واجهة شفافة لا غير، تماما كعدسة الكاميرا التي لا تظهر في صورتها؟ وكيف تكون اللغة ومع ذلك موضوعا للتأمل؟ إذ نادرا

[1] عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص377.

[2] المرجع نفسه، ص374.

[3] محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ص299.

ما نعثر على هكذا لغة تحاور المادي، ونحن نشتم صوفيتها الطاغية المختفية خلف إكراهات التجربة الحياتية العاتية، لقد اعتدنا من الشعراء أن يبرزوا لغتهم الصوفية متبخترين بها متى تسنى لهم ذلك، وها هو ذا شاعر يدسها دسا داخل صور عبثية متأسية من رؤية العالم، في محاولة واعدة في سبيل أن يشرح الصوفيُ بأدواته الممكنة الواقع وماديته المستعصية على الفهم، يقول ظريف في قصيدة "الآن":

سارت يداي على الطريق... وخلفها

قلقي الذي تركت لديه أكفّها

ومشت إلى أحلامها الأقدامُ حـــ

ـافية.. وقد نزعت بخوفي خفّها

الآن.. عمري كلّه فـــــي لحظة

عدمية جرّت لعمري حتفها

والآن.. أجلسُ لا يدانِ معي.. ولا

قدمان.. أرقبُ في دمائي نزفها

لكنه العبث القديم مجددا

لم يبــنِ للأحلام إلا سقفهـــــــــا

حولي أقام التيهُ منزله.. وفيْـ

ـيَ أقام مكتبة وأحرق رفّهـــــا

لم تبك لي من كلّ رفّ دمعة

إلا ومن عينيّ أبكي ضعفها

الآن.. موسيقايّ فيّ بعيدة

جدّا.. لديَّ ولستُ أسمع عزفها

والآن.. يعتذر الصباح مجدّدا

فالشمس ما وجدت بقلبي نصفها

الآن..

فلاحٌ

ومنجله

وسنبلة تودّع

وهْيَ تسقطُ صيفهـا

تنسى مسافرةٌ حقيبتها لدى الـ

ـمقهى.. وحين تعودُ.. تنسى وصفها

والآن.. تجلس قرب ذئب الخوف

عارية

.. فتهدأ..

ثم تلبس خوفها[1]

هذا النص جريء وكبير، ولا ريب لأنه يقدم معاني غريبة عن روح الشعرية العربية، لكنها لا تلبث أن تتبناها هذه الشعرية الفسيحة، فأي شاعر ذاك الذي لا يتردد في أن يتحدث عن أنثى لم تجد جسدا؟ وعن مكتبة التيه؟ وعن المنزل الذي لا أعمدة له ولا جدران، ومع ذلك فإن له سقفا؟ إنها صور تنتاب الشاعر في لحظات تقع بين الصحو واليقظة، وهو الوقت الأصعب لاستكناه روح الشعر.

نلحظ أن الشاعر رابح ظريف من خلال حنكته اللغوية والشعرية، استطاع التفرد ومخالفة الشعراء السابقين سواء في توظيفه للغة الصوفية أو توظيف الصوفية بحد ذاتها في أشعاره، ويكمن هذا التفرد في قدرته النادرة على دسّ الصوفية الطاغية خفيةً بين ثنايا تجاربه القاسية، بهذا التوظيف خالف ظريف من سبقوه الذين وظفوا اللغة الصوفية بتبختر، فهو يعالج رؤيته العبثية للعالم بإدخال هذه الصوفية بمهارة ضمن صور مستوحاة من واقعه، محاولا بذلك شرح ما هو صوفي بأدواته الممكنة، إذ أنه لم يصرح بصوفيته

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص52_55.

مباشرة في نصه السابق، بل دسّها في صور عبثية على سبيل: "أنثى لم تجد جسدا"، "منزل لا أعمدة له ولا جدران، ومع ذلك يملك سقفا"، "مكتبة التيه" وغيرها، هذه الصور تحمل حالة من التيه والحيرة والعدم، وهنا تكمن الصوفية كإحساس داخلي بالحيرة والبحث عن المعنى في عالم غامض.

إن ظريف لا يقدم الصوفية كخطاب واضح أو مذهب فكري، بل كإحساس داخلي يبنى بالصورة، وبهذا فإن لغته في هذه القصيدة أداة تأمل أكثر مما هي أداة شرح، مما يمنح القصيدة بعدا تأويليا مفتوحا.

حيث " يتكرر لفظ الآن في بداية معظم مقاطع النص، لا بوصفه زمنا آنيا، بل بوصفه قيدا وجوديا يختزن تناقضات الذات، الآن هنا لا تحيل إلى لحظة خارجية تقع بين ماضٍ ومستقبل، بل إلى نقطة باطنية يتكثف فيها الجرح وتتلاشى فيها المسافة بين الخارج والداخل[1].

إذن في قصيدة "الآن" نلاحظ تكرار لفظة الآن بشكل لافت، لا تحيل على زمن مباشر، بل تفتح فجوة شعورية ووجودية وهي لحظة صوفية بين الوجود والعدم، وبين الصحو والتيه. ومن هنا تظهر اللغة الصوفية المدسوسة خلف الصور العبثية.

إن لغة ظريف، هي لغة تمشي على حافة الصحو، وتخفي التصوف في عبث شفيف، من هذه اللغة وُجد ما يعرف بالمصطلح الصوفي، فالقوم لهم ألفاظهم التي

[1] رياض الأسعد، منشور من صفحة وتريات قصيدة النثر من صفحة الفيس بوك، 29_05_2025.

يتخاطبون بها فيما بينهم، والتي تظهر في إنتاجهم النثري، والشعري، متميزة بغموضها، وإبهامها، وهي ألفاظ التربية الصوفية،... وهي تلك الألفاظ التي يحاول من خلالها رجال المجاهدات والمقامات، والأحوال الإفصاح عما يلاقونه في طريق السلوك الصوفي، غير أن تلك الألفاظ تظل إشارات يصعب إدراكها[1]، بمعنى أن الألفاظ التي يستخدمها الصوفية هي ألفاظ خاصة بهم فقط ، تظهر في كلامهم وتكون غامضة لأن المعاني المراد توصيلها من خلالها وجدانية، فإذا تحدث الصوفي عن السكر مثلا أو العشق وغيرها، فهو لا يريد معناها الأصلي وإنما هي حالات روحية يمر بها للوصول إلى معرفة الله.

في المتون الشعرية المعاصرة، نلحظ الاستخدام الوافر من المصطلحات الصوفية على اختلافها من قبل الشعراء المغاربة على وجه الخصوص، الذين أدركوا أن الشعر مرادف الوجدان، وهذا ما أدركه الشاعر رابح ظريف أيضا خاصة في ديوانه الجديد قال لي الخيام، حيث يحفر عميقا في التاريخ الصوفي، وتجاربه الإسلامية الثرية، لينسج قصائد شعرية تقول ما يختلج في الذات الإنسانية القلقة، والتي تزداد قلقا في هذا العالم وهو يتحول باستمرار ليفقد الجانب المضيء من إنسانيته، ... كما أكد الشاعر على أن الشعر في حد ذاته لحظة تصوف، إذا فهمنا لحظة الكتابة؛ فهي رفض للواقع الرديء، ليوميات لم تستطع أن تقدم إضافة للفرد، حيث يركز في هذا العمل على الفردانية ويثور

[1] محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغاربي المعاصر، ص297,

على ثقافة السائد واليومي من خلال التوجه إلى الله مباشرة، إلى النقاء المطلق الذي عاشه السادة الصوفية عبر التاريخ.. إلى ما تبقى من نقاء في ذاته..[1] .

يقول في أبيات له معبرا عن هذه الفكرة، ويُفصح فيها عن تصوفه:

فيا مولاي.. قل للروح مهلا أنا الصوفيُّ.. والأنفاس عجلى

أنا الصوفيُّ.. وِردُ البحر عندي ولكن منك يا مولاي أحلى[2]

وفي بيت آخر يشبه قلبه وهو في حال العشق والسكينة برقص الدراويش، رقصة ترتبط بالتصوف يقول:

حتى تلفت لي.. وحطت جنتي جنبي ولملم حيرتي اطمئناني

فإذا بقلبي رقصة صوفية وإذا بعمري لحظة وثوان[3]

ومن بين المصطلحات الصوفية التي وظفها ظريف في قصائده نذكر:

01_ **مصطلح الرؤيا:**

هو أكثر المصطلحات حضورا في متون القصائد الشعرية، والرؤيا هي نظرٌ بعين القلب عند الحلاج:

---

[1] نقلا عن وكالة الأنباء العمانية.

[2] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص27.

[3] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص103.

رأيت ربي بعين قلبي فقلت: من أنت؟ قال: أنت[1]

أما الرؤيا عند ظريف فهي كشف روحي حيث يقول:

أرى آثاره في كل أرض أكون بها.. ولكن لا أراه

وأسمع صوته في كل روح أحدثها.. ولا صوت سواه[2]

تتجلى الرؤيا الصوفية في البيت الأول من خلال الفعل أرى، فالصوفي يرى الله في كل شيء، لكن بعين القلب لا بعين الجسد، كما أنه يسمع صوت الله في داخله، فالمتصوف يرى في الكون وفي كل كائن انعكاس لله.

يقول أيضا:

يتيمٌ زاده الجيران يتما ألم تجدوا لهذا الطفل أما؟

يرى كلّ الوجوه ولا يراني فيحسب أنّه قد صار أعمى

فأغمُض مقلتيّ لكي يراكم بأنفاسي وكنتم فيّ وهما[3]

لبعض الشعراء المغاربة صلة بفعل الرؤيا، يستخدمونه في الزمن الحاضر، بصيغة المضارع (أرى، أراك، يراك...)[4]، وبهذا نلاحظ توظيف ظريف للفعل رأى في صيغة

---

[1] كامل مصطفى الشيبي: شرح ديوان الحلاج، منشورات الجمل، ص216.

[2] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص08.

[3] المرجع نفسه، ص13.

[4] محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص308.

المضارع، ففي البيت الثاني يصف ظريف حال العارف الصوفي، الغائب عن أعين العامة، الذين يرون بأعينهم لا ببصائرهم عكسه هو، فهو لا يرى بالعين المجردة، لأن نوره باطني لا يدرك إلا بالبصيرة، ولأجل هذا يغمض عينيه في البيت الموالي حتى يرى بأنفاسه، أي من أعماقه ويدرك الحقائق.

يقول:

وحدي أراه ولا أرى أحدا

إلاه... لا بر ولا بحر

يأتي وحيدا واحدا أحدا

ويعود جمعا ما له حصر[1]

تتجلى الرؤيا في هذا المقطع من خلال قوله: وحدي أراه ولا أرى أحدا، هنا يتضح أن الصوفي لا يرى في الكون أحدا من غير الله سبحانه وتعالى، وفي قوله إلاه لا بر ولا بحر نفيٌ للمكان، لأن الله عند الصوفية لا يُحدّ بجهة أو بمكان.

وفي البيت الثاني يؤكد وحدانية الله.

[1] رابح ظريف، قال لي الخيام، ص41_42.

02_ **مصطلح الكشف:**

فالكشف لغة هو الإظهار، واصطلاحا هو رؤية الحقائق بالبصيرة لا بالبصر، وأصل هذا اللفظ قرآني، من قوله تعالى: {بل إياه تدعون فيكشف ما تدعون إليه إن شاء...} (الانعام:42)

وقد لقي لفظ الكشف رواجا عند الصوفية في نثرهم وشعرهم، بمعنى مكاشفة الحقائق المتوارية، التي لا يصل إلى إدراكها إلا من وهبه الله البصيرة الثاقبة[1]...وقد استعمل هذا المصطلح لدى الشعراء المغاربة المعاصرين، ولقد وظف ظريف هذا المصطلح في قوله:

كأن بأسحاري على غير ليلها تشق.. وليلي غير أسحارها شقا

تكشف لي من بعد صبح تلوته وشمس تلتني أنها لم تكن شرقا [2]

كُشِف للشاعر أن الشمس لم تكن من الشرق، فهو لم ير بعينيه كباقي الناس، وإنما صار يرى بقلبه، وبهذا الكشف، اتضح له أن الحقيقة ليست دائما كما نرى، وأن نور الشمس ليس دائما من الشرق كما نعتقد، فالحقيقة الروحية لا ترتبط بالقوانين العادية. فالصوفي يعيش في أفق أعلى حيث الباطن أهم من الظاهر.

[1] محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص311.

[2] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص80.

هناك مصطلحات أخرى وُجدت في المتون الشعرية المغاربية أو الجزائرية، مثل مصطلح التجلي والحضرة والطريق والمسلك وغيرها، لكن يبدو أنها غائبة في أشعار رابح ظريف، ربما لأنه أول ديوان له في طريق الصوفية لذا لم يستخدم معظم المصطلحات، ولكن في إطار آخر في الكتابة الصوفية نجده قد وظف ما يعرف بالاحتراق الشعري، والكتابة بالدم.

01_ الاحتراق الشعري:

لاقت بنية النار رواجا في متون الشعراء المغاربة، فقد أقبل جل الشعراء على استحضار بنية النار بمشتقاتها، فالشاعر المغربي يعتقد أن تجربة الشعر هي تجربة احتراق واشتعال، وتحول الى رماد متناثر داخل لغة القصيدة، وفي كل معنى من معانيها[1]، ولقد وظف رابح ظريف النار بمشتقاتها في ديوانه على سبيل(الاحتراق، النار، الرماد، الاشتعال...) يقول:

لاحتراق الربيع على شفتي

لا أغني

وأعقد في غصن زيتونة العمر

عش التمني

[1] محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص110.

جمرات تراوح بيني[1]

لقد وظف الشاعر كلمات الاحتراق والجمرات، وقد وصل الاحتراق بالربيع، وعادة ما يكون الربيع رمز الفرح والغناء والحياة، لكن ظريف ربطه بالاحتراق وعدم الغناء، لذا فإن هذا الاحتراق أطفأ ذلك الفرح والغناء، فالصوفي يحترق في داخله لكن بنار تطهره ولا تحرقه.

يقول أيضا:

فيا مولاي قل للنار كوني سلاما ينطفئ بردا لهيبي[2]

هذا البيت يستدعي قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام، عندما ألقي في النار فقال الله للنار: {قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ} (الأنبياء الأية69).

هنا يستدل ظريف بقصة إبراهيم مع النار، ويدعوا الله لأن يجعل نار عذابه بردا كما جعلها على إبراهيم، فهو لا يهرب منها وإنما يدعوا لأن تكون وسيلة للسلام.

يقول:

وتذكرت حريق الكأس والنـ ـنار التي تغسل في الجمر يدي[3]

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص33_34.

[2] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص17.

[3] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص60.

الكأس المحترق هنا قد يدل على التجارب الحياتية، والنار في هذا السياق تمثل القوة التي تطهر الروح، حيث الاحتراق بالنار يؤدي الى الوصول إلى حالة من النقاء الروحي، والتغيير الداخلي، رحلة الروح نحو الكمال.

يقول:

أشفقت من شفة المحبوب، لو كشفت عن سرها احترق العشاق.. والعنب[1]

احتراق العشاق هنا من شدة الشوق والوجد، يصل العشاق الى درجة الاحتراق الروحي.

في نفس القصيدة يقول:

وقفت لم أدر أن النار واقفة جنبي.. وأني وحدي الان متهم

ولست أدري أعودا سوف أطعمها أم أنني حجر يلقى فتضطرم

في هذه الأبيات يعبر الشاعر عن حالة القلق لوقوفه أمام النار، وحالة الارتباك لكونه المتهم، فهو لا يدري أيكون عودا للنار فتزيد من اشتعالها، أم حجرا لا ينجو من لهيبها، هذه النار تمثل نار العشق الإلهي.

يقول ظريف في قصيدة قلق:

[1] رابح ظريف: الى وجهي الذي لا يراني، ص69.

لما طلبت القرب منك شكوتني للجمر.. ثم شكوته نيراني

وأمرت قلبي أن يتوب عن الهوى فأطاع أمرك للهوى.. وعصاني[1]

في هذه الأبيات تصوير للرغبة في بقاء المحبوب، والعذاب في حبه، فالشاعر لما طلب القرب منه لم يقابل بالحسنى، وإنما شُكِيَ للجمر، وفي البيت الثاني نرى صورة من العشق الصوفي، حيث يصبح الحب أقوى من الأوامر.

02_ الكتابة بالدم:

(الشاعر الحقيقي هو من امتزج دمه بشعره)

في موقف مأساوي لا ينسى، يحفظه تاريخ التصوف، اختار الحسين بن منصور الحلاج، أن يكون دمه ثمنا لسيرته الروحية، ولأقواله التي نقلت أحواله، فأما الموقف فهو لحظة الشروع في قتل الحلاج بعد اتهامه بالشطح الخارج عن الدين، وأما الذي جعل من ذلك الموقف لحظة تاريخية لا تنسى، لها قيمتها، هو أن هذا الإمام الصوفي دافع عن سلامة عقيدته، ... وترك عبارة مأثورة (ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم) [2]، هذا الموقف أصبح نواة التجربة الصوفية، أين يتحول الدم إلى لغة، وقد عمد الشعراء الذين جاؤوا بعده، وخاصة الجزائريين المعاصرين، هذا النهج في التعبير عن تجاربهم،

[1] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص84.

[2] محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص129.

فالعلاقة بين الشعر والدم علاقة وطيدة، إذ لا فصل بين شعر الشاعر ودمه، يقول ظريف:

لتشرق شمسكم.. كانت سمائي فكيف بصبحكم يخشى مسائي

شراييني وأوردتي وقلبي لأجلكم سرت فيها دمائي[1]

لقد عبر ظريف في هذه الابيات عن إمكانية التخلي الكامل بأن يسري دمه من أجل الآخر، فالحلاج جعل دمه حبرا لعقيدته، أما ظريف فهو مستعد أيضا بالفداء بدمه لأجل رمزه الأعلى.

يقول أيضا:

سر مشرقي النبض مكي الدما ء وخلي طيبتك يلفت الأطيابا[2]

نرى أن الشاعر قد ربط الدم، بالدم الطاهر، دم مكة، رمز القداسة، والنبوة، فالمعرفة الإلهية لدى المتصوفة لا تمنح إلا لمن كان قلبه بيتا للقبلة.

يقول أيضا:

وكان دمي قد صاحب الدمع في يدي يمينا وقد كانا عدوّين في اليسرى[3]

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص18.
[2] رابح ظريف: إلى وجهي الذي لا يراني، ص18.
[3] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص64.

اجتماع الدم والدمع في يد واحدة دلالة على تصالح الذات مع معاناتها، أي يبلغ المتصوف أو العارف مبلغ الرضا، أما في كون أنهما عدوان، فربما إشارة إلى حاله قبل بلوغ ما هو عليه الآن.

إذن أصبح الشاعر يكتب بجوارحه بدلا من أي أداة خارجية.

يمارس الشاعر رابح ظريف نوعا من الكتابة النزفية، إذ أن كل عبارة تشي بفقد، وكل استعارة تجرح ما تظن أنها تلمّه، فاللغة هنا لا تشفي، بل تُفجّر الجرح، وتعيد صياغته.

إيقاع صوتها الذبيح

وصوتها المذبوح

قد وضعا بغمدي سيفها[1]

هنا تتكامل ثلاثية الصوت، الضحك، السيف، في رسم أنثى مجروحة، لا تقاتل لكنها تذبح، لا تضحك إلا بنحو مكسور، يتساوى السيف مع الضحكة في حدّتهما الجارحة[2].

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص57.

[2] رياض الأسعد: منشور من صفحة وتريات قصيدة النثر على الفيس بوك،29_05_2025.

التوظيف القرآني:

لبعض الشعراء المغاربة المعاصرين ولع بالنص القرآني، يستفيدون من مكوناته اللغوية، والمعنوية والتصويرية، والإيقاعية ويعيدون إنتاجها في نصوصهم الشعرية، ... ويستعيدون القصة القرآنية بناءً، وأحداثا وشخصيات، ويحاولون مقايسة وقائعها، ومقاصدها بما يحيط بهم في واقعهم، أو ما يرونه مماثلا لما يجري في القصص القرآني من ألوان الصراع بين المُثُل، والفضائل والقيم التي بشر بها الأنبياء[1].

هذا التوظيف لا يكون اقتباسا، أو تكرارا، وإنما هو إعادة تحويل القصة القرآنية وفق همومهم المعاصرة، أي تصبح مرآة عاكسة لما يعيشونه ويشبهون تجاربهم بتجارب الأنبياء، من صبر، وقوة، وإيمان، ومن بين هؤلاء الشعراء نجد رابح ظريف الذي وظف عديد القصص، كقصة إبراهيم ويوسف وأيوب ويعقوب وغيرهم، واستحضرهم كأصوات تتقاطع مع وجعه، يقول في قصيدة إخوة الصبح:

بفؤادي صبر يعقوب وما من يوسف في آخر الصبر أجابه[2]

إن توظيف القصص القرآني ليس لأجل الترميز فحسب، بل له دلالات وأبعاد صوفية أخرى، فنرى في عبارة" بفؤادي صبر يعقوب" دلالة على حالة المتصوف في الاجتهاد والصبر من أجل الوصول للحق.

[1] محمد بنعمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص155.

[2] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص35.

يقول أيضا:

يا يوسفا في سجن غربته هذا الفتى سنواتك العشر

فاعبر رؤاه لقد رأى شجرا ينمو وكل ثماره خمر [1]

سجن الغربة هنا لا يقصد به سجن يوسف فقط، وإنما هو حال الانسان التائه في هذا العالم، والطلب من يوسف نحو تأويل الرؤيا، إنما لمعاني وجودية، فالرؤيا عند المتصوفة تحتاج إلى بصيرة، أما الخمر فيقصد به حالة السكر التي يصل إليها الصوفي.

في موضع آخر يقول:

هذي عصا موسى مسخرة بيمينه... وشماله الخضرُ [2]

يوظف هنا رمزين قرآنين، وهما عصا موسى، والخضر، فالعصا تحمل دلالة الأداة المعجزة، والتحول، وتتحول من مجرد أداة لسيدنا موسى، إلى رمز للقدرة الإلهية لدى المتصوفة، أي أن الله قادر على منح قوة عظيمة لأوليائه الصالحين، أما الخضر فحضوره يدل على الحكمة الغيبية.

ويقول أيضا:

هم الناجون في الجوديّ.. سادة

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص43.

[2] رابح ظريف: المرجع نفسه، ص42.

لأجل الله.. حبهمو عبادة[1]

من خلال كلمة "الجودي"، يتبادر إلى ذهن المتلقي ذلك الجبل الذي رست عليه سفينة نوح عليه السلام، أي أن الشاعر وظف هنا قصة سيدنا نوح، لكن هو لا يقدم القصة في بعدها المعروف عند العامة، وإنما خصها بمجموعة من الأشخاص أطلق عليهم لفظة "سادة"، وهم عند المتصوفة الأولياء والعارفون بالله، والذين نجاهم الله من طوفان الدنيا، وجنبهم الغرق في الشهوات.

لقد وصف ظريف هؤلاء السادة ب "هم الناجون في الجودي"، حيث حول الجبل من مكان طبيعي معروف، إلى رمز صوفي دال على الارتقاء والسمو والمقام العالي، حيث ترسو سفينتهم _السادة أي الأولياء_ في الأعلى بعد مجاهدة النفس والفتن.

لأجل الله حبهمو عبادة، في هذا القول نلحظ النزعة الصوفية بوضوح، فمحبة الأولياء عند المتصوفة ماهي إلا امتداد لحب الله.

يقول ظريف:

لأعرج نحوكم.. هيّأتُ ياءا

تناديكم.. وضيعت النداء

وكنتم عند يثرب لي سماء

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص09.

وحين أتيتكم صرتم هباء

لأعرج نحوكم شكّلتُ بابا

سماويا.. ولم أجد السماء[1]

لقد وظف ظريف في هذه الأبيات قصة الإسراء والمعراج، أين عرج النبي عليه الصلاة والسلام من المسجد الأقصى نحو السماوات العلى، لكن عند الشاعر للعرج بعد آخر، والارتقاء نحو المطلق والحقيقة، وعلى عكس النبي الذي استطاع بلوغ السماء العليا بعروجه، فإن ظريف يفشل في ذلك، فيقول: "شكلت بابا سماويا ولم أجد السماء"، هذه العبارة تعبير عن خيبة الأمل التي يلقاها المتصوف وهو في درب البحث عن الحقيقة، حيث ينكسر ظنه، وهي اختبار لصدق نيته في البلوغ ومجاهدته.

أما توظيف كلمة يثرب _وهي المدينة المنورة_ فلأنها رمز ديني يدل على مهبط النور والهجرة.

بعد وصول رسول الله إلى السماوات العليا كانت سدرة المنتهى هي آخر محطة بلغها في السماء السابعة، وهي أقصى مكان وصله بشر في القرب الإلهي، وقد وظف ظريف هذه القصة إذ يقول:

وأهوي ثم أصعد ثم أهوي

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص20.

لأصعد سدرتي وأقيم عرشي[1]

في هذا البيت نرى أن الشاعر لم يسلك طريقا مستقيما وإنما سلك طريقا متذبذبا ما بين صعود ورجوع، وهذا تعبير عن حال الصوفي الذي لا يصعد بثبات نحو الحب الإلهي وإنما تتخلل طريقه الشهوات الدنيوية وهي السقوط والانكسار.

في النهاية يرسم ظريف في هذا البيت معراجا لنفسه الداخلية يشبه في قداسته قداسة المعراج النبوي، ويتمنى لو يصل إلى سدرته_ أي الوصول لذروة الاتصال بالله_ كما وصل النبي إلى سدرة المنتهى.

إن رابح ظريف خالف التوظيف التقليدي للنص القرآني داخل المتن الشعري، فهو يعيد إنتاجه شعريا عبر مسارات رمزية دلالية تتوافق وتجربته الصوفية، إذ استطاع تحويل اللغة من مجرد وسيلة للتعبير إلى حجاب وستار يكشف ويخفي في نفس الوقت، ويحيل القارئ إلى ما لا يُقال صراحة، ففي "لأعرج نحوكم.." يبدأ بنداء ضائع وسماء غائبة، وفي "أهوي ثم أصعد ثم أهوي.." نجد غموضا في الحركة يفتح أبواب من التساؤلات، هل هو صعود روحي؟، هل "سدرتي" حقيقية أم رمزية؟، وغيرها.

وبالتالي فالشعر عند ظريف إذن تجربة وجودية تتجاوز اللغة لتصبح مقاما من مقامات الكشف، وتعبيرا عن حالة من الاحتراق الداخلي التي لا تكتب بالحبر وإنما تكتب

[1] رابح ظريف: قال لي الخيام، ص21.

بالدم، أما الرؤية الشعرية عنده فتتجلى عبر استحضار مصطلحات صوفية كالرؤيا والكشف التي تشكل مسارا لفهم عالمه، إذ لا يرى الشاعر بعين الحس، بل بعين القلب، ويعزز هذه الرؤية بتوظيف النص القرآني الذي لا يستحضر كمرجع ديني بل كمصدر رمزي، وبهذا تتشكل الرؤية الشعرية عند ظريف داخل نسيج من الغموض الصوفي لا يقصد به الإبهام وإنما إشعال المعنى في نفس المتلقي الذي لا يمكنه بلوغه إلا بذوق صوفي خاص.

وهكذا يغدو الشعر عند رابح ظريف طريقا إلى الله، لكن بحبر الغموض.

خاتمة

وفي ختام هذه الرحلة البحثية، في عوالم شعرية الغموض وانفتاح الدلالة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، من خلال نموذج الشاعر رابح ظريف، توصلنا إلى جملة من النتائج والتصورات، التي يمكن أن تسهم في توضيح معالم شعرية الغموض وانفتاح الدلالة كسمتين مركزيتين في إنتاجه الشعري.

لقد جاءت هذه الدراسة استجابة لحاجة معرفية وجمالية، واستكشافا لتجربة أدبية مغاربية ظلّت في كثير من الأحيان على هامش الاهتمام النقدي مقارنة بتجارب المشرق العربي، رغم ما تحمله من فرادة وتفرّد في التعبير والتشكيل.

يمكن القول، انطلاقا مما تم التوصل إليه، إن الغموض في شعر رابح ظريف ليس ناتجا عن تعقيد لغوي أو ترف أسلوبي، بل هو استراتيجية فنية وجمالية ووعي شعري عميق، يعكس انشغال الشاعر بأسئلة الوجود والهوية والروح، كما يكشف عن وعيه بقيمة الانفتاح الدلالي الذي يجعل من النص الشعري حقلا قابلا للتأويل المتعدد، لا يخضع لإغلاق دلالي أو قراءة نهائية.

وقد تجلت شعرية الغموض هذه من خلال عدد من الأليات والأساليب التي يمكن إجمالها فيما يلي:

01_ الرمز:

الرمز في شعر ظريف لم يكن مجرّد تقنية بلاغية تقليدية، بل شكّل مفتاحا أساسيا لتوليد الغموض والتكثيف الدلالي، من خلال الاشتغال على رموز متعددة الأصول: دينية، صوفية، أسطورية، وطبيعية، وتُظهر قصائده قدرة على تحويل الرموز من معناها الثابت إلى شبكة من الإيحاءات والانزياحات، تُتيح للنص أن يتجاوز واقعيته نحو تأملات وجودية وميتافيزيقية، هذا التوظيف العميق للرمز يُحقق انفصالا عن البعد التقريري للنص، ويُرسخ لشعرية قائمة على الإيحاء والكشف لا على المباشرة والشرح.

02_ التناص:

يمثل التناص عند ظريف تجليا آخر للغموض، إذ تتقاطع نصوص مع عديد النصوص الكبرى، خاصة الشعرية منها، مثل المتنبي، الخيام وغيرهما، هذا التقاطع لا يعلن عن نفسه دائما بشكل مباشر، بل يوظف عبر التلميح وإعادة التركيب.

03_ الصورة الشعرية:

تعد الصورة في شعر ظريف عنصرا مهيمنا، ليست للتزيين بل للتأويل، إذ تبتعد عن التوصيف السطحي نحو الانزياح، موظفة آلية التجسيد والتشييء ، وقد أظهرت الصور الشعرية قدرا من الحداثة، سواء على مستوى التشكيل البصري للنص أو على مستوى البنية التخييلية، مما جعلها أداة مركزية لبناء الغموض والانفتاح معا.

04_ الغموض الصوفي:

تتجسد الرؤية الصوفية في شعر رابح ظريف كأفق وجودي تتداخل فيه التجربة الشعرية بالتجربة الروحية، حيث لا ينظر إلى الشعر بوصفه قولا جماليا فحسب، بل ممارسة وجودية تلامس حدود الكشف والاحتراق، فهو يكتب بدم المعاناة، كأن اللغة عنده ليست أداة بل جرح مفتوح يفصح بالنبض عما لا يُقال.

وفي الأخير، لا نزعم أن بحثنا هذا قد استوفى كل ما يمكن تناوله في هذا الموضوع، فقد سعينا إلى تسليط الضوء على بعض جوانبه، تاركين المجال مفتوحا أمام الباحثين والمهتمين لمواصلة البحث والتعمق، عسى أن يضيفوا لبنات جديدة إلى هذا البناء المعرفي.

الملحق

رابح ظريف



في زمن تاهت فيه الكلمة بين ضجيج العابرين، وُلد من رحم المسيلة صوت شعريٌ مختلف، خرج صوته نقيا يشبه ترابها، ويحاكي ناسها، احتضنته دار الثقافة مديرا، واحتوته قصائده شاعرا. وتبنته الرواية روائيا، ورافقه السيناريو سيناريستا.

_من مواليد 1978

_ التعليم الابتدائي، الإكمالي والثانوي بعين الخضراء.

_الدراسة الجامعية سطيف: ليسانس أدب عربي.

_صحفي بإذاعة المسيلة الجهوية حاليا.

الأعمال الشعرية المطبوعة:

_ العودة إلى الجنة 1997.

_فاكهة الجمر 2002. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين.

_التشكل في الغمام 2007. منشورات عاصمة الثقافة العربية.

_إلى وجهي الذي لا يراني 2014. لجنة إدارة المهرجانات والبرامج الثقافية والتراثية.

_قال لي الخيام 2025. دار خيال للنشر والترجمة.

_ رواية قديشة2011. جمعية البيت للثقافة والفنون.

في السينما:

_كاتب سيناريو الفيلم الروائي الطويل'(الظل والقنديل) إنتاج وزارة المجاهدين 2015.

_كاتب سيناريو الفيلم الروائي الطويل (سركاجي) إنتاج وزارة المجاهدين 2015.

_كاتب سيناريو الفيلم السينمائي (ابن باديس) مع المخرج السوري باسل الخطيب، إنتاج وزارة الثقافة 2017.

_كاتب سيناريو الفيلم السنمائي (أحمد باي) مع المخرج الإيراني جمال شورجة

_كاتب سيناريو المسلسل التاريخي (ابن باديس) إنتاج التلفزيون الجزائري 2017.

_كاتب ملحمة (السليل) إنتاج وزارة الثقافة ووزارة الدفاع الوطني 2018.

_كاتب سيناريو الفيلم الوثائقي (المصلح الثائر) إنتاج 2016.

_كاتب سيناريو (صليحة) إنتاج وزارة الثقافة 2021.

_حائز على جائزة الجينيريك الذهبي لأفضل عمل تلفزيوني 2018.

التكريمات والجوائز:

_جائزة رئيس الجمهورية "علي معاشي" المركز الثاني 2007.

_جائزة رشيد ميموني، المركز الأول 2006.

_جائزة القدس عاصمة الثقافة العربية، المركز الثاني 2010.

_لقب شاعر الرسالة، بالبرنامج التلفزيوني "أمير الشعراء" بأبي ظبي 2008.

_تكريم المقهى الأدبي ببرج بوعريريج 2006.

_تكريم "برنوس التمثيل الشعري العربي" الجلفة 2008.

_تكريم والي ولاية المسيلة 2006.

_تكريم والي ولاية سطيف 2003.

_ تكريم حاكم الشارقة 2002.

_إضافة إلى تكريم عديد النوادي الأدبية والجمعيات الثقافية في الجزائر، وكذا تكريمات شرفية من المنتديات الأدبية.

الحضور والمشاركات:

_أهم الفعاليات الشعرية الجزائرية منذ 1996.

_ المشاركة في برنامج أمير الشعراء بأبي ظبي.

_الملتقى العربي الشعري "الجزائر أنشودة المجد" 2002.

_عكاظية الشعر العربي في طبعاتها الأربعة، 2007، 2008، 2009، 2010.

_ملتقى الشباب العربي، الشارقة 2002.

_الأسبوع الثقافي الجزائري في جمهورية مصر، القاهرة 2009.

_ الملتقى الدولي "الكتابات العربية حول الثورة الجزائرية" الأوراسي 2002.

_ بالإضافة إلى المساهمة في تنظيم عدة ملتقيات أدبية.

_ملتقى النيلين للشعر العربي.

_شاعر الحرية بقطر.

_مهرجان المربد بالبصرة.

يوم بغداد الشعري بالعراق.

_ يوم القدس الشعري بتونس

<u>الحضور الإعلامي:</u>

_ لقاءات عبر عديد الحصص والبرامج التلفزيونية.

_ حوارات في عدة صحف وطنية وعربية.

تناول المجموعات الشعرية المطبوعة في عدة بحوث جامعية.

_ إضافة إلى نشر أهم القصائد.



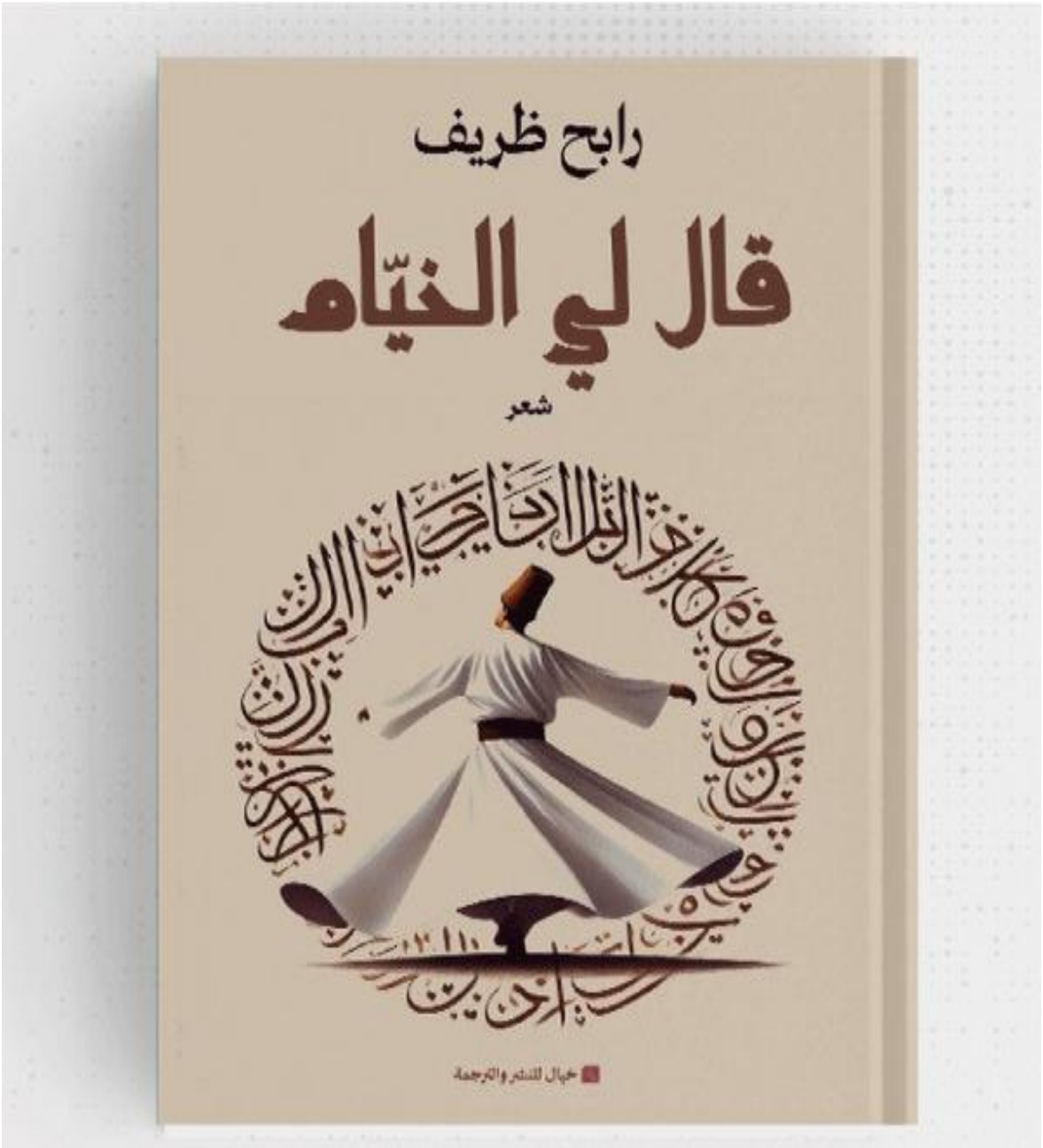
قال لي الخيام

في طبعة عراقية عن دار الشؤون الثّقافية العامة ببغداد، وطبعة جزائرية عن دار خيال للنشر والترجمة، صدر في الآونة الأخير ديوان جديد للشاعر رابح ظريف بعنوان «قال لي الخيّام».

الديوان عبارة عن مجموعة مقاطع شعرية رُباعيّة في أغلبها، كتبها الشاعر في فترات مختلفة، وتُمثّل حالة شعريّة تجريديّة وروحيّة. قد يكون الخيّام –حسب قول الشاعر ظريف– {أقرب إليها من غيره، إذ حاول من خلالها رصد هذه الحالة التي تملّكت عددًا من الشُّعراء عبر التاريخ وربّما كان يمكن للخيّام وحده أن يكتبها}

وجاء في كلمة الناشر الجزائري قوله: {يحتاجُ القَارئ إلى عُزلة اِستِثنَائية لقِراءة قَصائد «رابحْ ظريف»، فهي ليسَت محض نصوص شعرية تقوم على بناء فني ولغوي محدّد، بل نُصوص روحانية لها المقدرة على جعل القارئ يبتسم مطوّلا وهو يُواجه غير المُتوقع من تراكيب ورؤى شعرية رفيعة تقوده نحو دهشة لا يمكن تجاوزها، ومع التقدم في قراءة العمل يصبح صداه حفرًا في الذاكرة! هذا الشِّعر نتاج تجربة طويلة في الحياة والقصيدة والثقافة خاضها شاعر مكرّس على المستوى الوطني والعربي، وقد ظلّ مقيمًا في النص لعقود تمكّن خلالها من نحت عبارته المختلفة}

هذا العمل يتحدّث فيه عن اليتيم داخله؛ اليتيم الذي لا يبحث عن والدين، بل عن أبوين وتعرفُ الفرق بين الوالد والأب، مشيرًا إلى أن "اليتم" هو العنوان الثاني للعمل، على اعتبار أنّ كلّ الرُّسل عاشوا أيتامًا.


رابح ظريف
قال لي الخيّام
شعر
خيال للنشر والترجمة

إلى وجهي الذي لا يراني

في 23 يوليو 2014م _أبو ظبي_ صدر عن أكاديمية الشعر في لجنة إدارة المهرجانات والبرامج الثقافية والتراثية بأبو ظبي، ديوان للشاعر الجزائري "رابح ظريف"، أحد نجوم مسابقة "أمير الشعراء"، الحائز فيها على لقب شاعر الرسالة في موسمه الثاني بعنوان "إلى وجهي الذي لا يراني" ويقع الكتاب في 119 صفحة، من القطع المتوسط، متضمنا 19 قصيدة، كتبها في فترات مختلفة خلال العشر سنوات الأخيرة.



قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أولا المصادر:

01_ الدواوين:

_أمل دنقل:

الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، 2005.

_ الأمير عبد القادر:

الديوان، تح: حقي ممدوح، دار النشر، اليقظة، دمشق، 1960.

_ المتنبي:

ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983م، ص411

_ رابح ظريف:

إلى وجهي الذي لا يراني، ط01، أكاديمية الشعر، 2014.

التشكل في الغمام، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

فاكهة الجمر، ط01، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002.

قال لي الخيام، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، مارس، 2025.

_ الكتب التراثية:

عبد القادر الجرجاني:

أسرار البلاغة، دار المدني بجدة.

دلائل الاعجاز في علم المعاني، مطبعة السادة، مصر

دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان مهنا، د ط، مكتبة الايمان.

دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.

دلائل الاعجاز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1981.

ثانيا المراجع:

01 _ إبراهيم روماني:

الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

02 _ابن الأثير الحلبي:

جوهر الكنز، تح: محمد زغلول سلام، مكتبة الأنجلو المصرية، د ت.

03_أبو هلال العسكري:

الصناعتين (الكناية والشعر)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط01، المكتبة العنصرية، بيروت، 1952.

04 _ أبي القاسم الحسن بن بشير الآمدي:

الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: أحمد صقر، ط04، دار المعارف.

05_ إحسان عباس:

اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة الكتب الثقافية، الكويت، 1998.

تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط02، دار الشروق، عمان، الأردن، 1993.

06_امحمد مصطفى تركي:

شعرية الغموض في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين إشكالية الوعي والوعي المضاد، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2014.

07_ بشير تاوريوت:

الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، الاردن، 2010.

08_ ثائر بن زين الدين:

أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، المجلد01، اتحاد كتاب العرب، ص04.

09_ ثريا عبد الوهاب العباسي:

موقف النقد العربي القديم من الغموض الفني في الشعر، مجلة الآداب والعلوم الانسانية.

10_جابر عصفور:

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط03، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

11_الجاحظ:

الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مصطفى البالي الحلبي، القاهرة، 1948.

12_حازم القرطاجني:

مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: علي أبو رقية، د ط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1991.

13_ حسن ناظم:

مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم.

مفاهيم الشعرية، ط01، المركز الثقافي، بيروت، 1994.

14_ حصة البادي:

التناص في الشعر العربي الحديث، ط01، دار كنوز المعرفية العلمية، عمان، 2009.

15_ خليل موسى:

آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ط01، آفاق ثقافية، دمشق، سوريا، 2010.

16_رومان جاكبسون:

قضايا شعرية، محمد الولي ومبارك حنون، ط01، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

17_شفيع السيد:

النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر، 2006.

18_ صلاح فضل:

بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد164، الكويت، 1992.

19_عبد الباسط محمود الزيود:

من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد1، 2007.

20_عبد الحميد هيمة:

الخطاب الصوفي وآليات التأويل قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، دار الأمير خالد، 2014.

21_عبد الرحمان محمد القعود:

الابهام في شعر الحداثة، مطابع السياسة، الكويت، مارس2002.

22_ عبد السلام المسدي:

الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 1982.

24_عبد الله محمد الغذامي:

الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، ط04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

25_عز الدين إسماعيل:

الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر الغربي، ص189.

26_عز الدين علي السيد:

التكرير بين المثير والتأثير، ط2، عالم الكتب، لبنان، 1986.

27_ علي أحمد سعيد (أدونيس):

الثابت والمتحول في الاتباع والابداع عند العرب (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت.

الشعرية العربية، ط01، دار الآداب، بيروت، 1985.

الصوفية والسوريالية، ط03، دار الساقي.

مقدمة للشعر العربي، ط03، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979.

28_علي الجندي:

فن التشبيه بلاغة، أدب، نقد، ط01، مكتبة نهضة، مصر، ص45.

29_علي خضري:

ظاهرة الانزياح ودلالتها في اشعار عبد العزيز المقالح، مجلة المفكر، العدد2، المجلد 4، الجزائر ديسمبر 2020.

30_على عشيري زايد:

استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1998، ص75.

31_فتيحة بلمبروك:

حضور المتنبي في شعر أمل دنقل، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس.

32_فهد ناصر عاشور:

التكرار في شعر مجمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

33_القاضي الجرجاني:

التعريفات، تح: نصر الدين التونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، مصر، 2007.

34_قدامة بن جعفر:

نقد الشعر، تر: كمال مصطفى، د ط، القاهرة، 1963.

35_كامل مصطفى الشيبي:

شرح ديوان الحلاج، منشورات الجمل.

36_كمال أبو ديب:

في الشعرية، د1، مطبعة الأبحاث العربية، لبنان،1987.

37_مديحة خالد:

شعرية القصيدة المعاصرة، رسالة ماجيستر، جامعة البويرة، 2013.

38_محمد بنعمارة:

الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء.

39_محمد حسين الأعرجي:

مقالات في الشعر العربي المعاصر، دار وهران للدراسات والنشر، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1985.

40_محمد حسين علي الصغير:

مجاوز القرآن خصائصه الفنية وبلاغته العربية، ط01، دار المؤرخ العربي، بيروت، لبنان، 1999م.

41_محمد غنيمي هلال:

النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.

42_محمد فتوح احمد:

الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط03، دار المعارف، 1984.

43_محمود الدرابسة:

مفاهيم في الشعرية دراسة في النقد العربي القديم، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010.

44_مرشد الزبيدي:

اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

45_مسعد بن عطيوي:

الغموض في الشعر العربي، ط02، مكتبة الملك فهد الوطنية.

46_مشري بن خليفة:

الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ط، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2011.

47_نصرة حميد جدوع الزبيدي:

الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي دراسة وتحليل، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن،2016.

48_ نزار قباني:

ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1981.

49_نور الدين السد:

الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

50_ الهبيل:

ظاهرة الغموض في النقد العربي، ص،35 نقلا عن الغموض في الشعر الفلسطيني بعد 1987، سماح أحمد حلمي سليم.

51_يحي الشيخ صالح:

شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1987.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

01_ ابن فارس:

مقايس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج03.

02_ابن منظور:

لسان العرب، طبعة جديدة، دار المعارف كورنيش النيل، القاهرة.

03_جبور عبد النور:

المعجم الادبي، ط02، دار العلم للملايين، بيروت لبنان.

04_ سعيد علوش:

معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

05_ الفيروز أبادي:

القاموس المحيط، ج4، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992.

06_محمد التونجي:

المعجم المفصل في الادب، ج01، ط02، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999.

07_ المعجم الوسيط:

الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004.

رابعا: المراجع المترجمة بالعربية:

01_ أرسطو طاليس:

فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تح :عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة، مصر، (د ط) ،1953.

فن الشعر، تر: ابراهيم عمادة، مكتبة الانجلو المصرية، د ط، د ت.

02_ تزيفان تودوروف:

الشعرية، تر: شكري المخبوت ورجاء سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990.

03_ جون كوهن:

بناء اللغة الشعرية، تر احمد درويش، ط4، دار الغريب، القاهرة، مصر، 2000.

بنية اللغة الشعرية، تر :محمد الولي ومحمد العمري، ط1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1986.

النظرية الشعرية، تر: احمد درويش، دار الغريب، القاهرة، مصر، ط4، 2000..

04_ويليام إمبسون:

سبعة أنماط من الغموض، تر: صبري محمد حسن عبد النبي، المجلس الأعلى للثقافة.

خامسا: المجلات والمواقع الالكترونية:

01_ إبراهيم روماني:

الشعر الغموض الحداثة، رقم العدد3_4 ، 1سبتمبر1987

02_خولة بن مبروك:

الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة..

03_ رياض الأسعد:

منشور من صفحة وتريات قصيدة النثر من صفحة الفيس بوك، 29_05_2025

سادسا: المذكرات والرسائل:

01_فتيحة بلمبروك:

حضور المتنبي في شعر أمل دنقل، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس

02_ مبارك بالنور:

مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم، مذكرة دكتوراه، اش شريفي فطيمة، قسم اللغة والادب العربي، تخصص ادب حديث ومعاصر، جامعة ابن خلدون تيارت، الجزائر، 2022/2021.

03_ لخميسي الشرفي:

ظاهرة الغموض في الشعر الجزائري المعاصر، الدواعي والتجليات، مجلة أبوليوس، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي التبسي، الجزائر، جوان2019

الفهرس

الفهرس:

Table des matières

مقدّمة..... هـ

مدخل .....أ

الشعرية في الدراسات النقدية: 8

01_ مفهوم الشعرية: 8

أ_ لغة: 8

ب_ اصطلاحا: 9

02_إشكالية مصطلح الشعرية: 11

أ_ الشاعرية: 12

ب_ الانشائية: 13

ج_الأدبية: 13

د_البويتيك: 14

هـ_ البيوطيقا: 14

و_ الشعرية: 15

03_ ملامح الشعرية في التراث النقدي: 15

أ_ الشعرية في النقد الغربي: 16

ب_ الشعرية في النقد العربي: 24

الفصل النظري:.....أ

الغموض الشعري بين المفاهيم والتجليات .....أ

مفهوم الغموض: 35

1_لغة:..... 35

اصطلاحا: 36

تعدد مصطلحات الغموض: 41

أ_ اللبس: 42

ب_ التعقيد: 43

ج_ **الغرابة:** 44

د_ **الابهام:** 45

بين الغموض والابهام: 47

أسباب الغموض:..... 50

أ_ الحداثة الشعرية: 51

ب_ غموض الفكرة: 52

ج_ جدة القصيدة وخروجها عن المألوف: 53

د_ المفارقة بين السياق القديم والجديد: 54

هـ_ ندرة النماذج المتكاملة البناء: 55

و_ تمازج التيارات الفكرية: 56

ح_ الاعتماد على تراسل الحواس: 58

الغموض في الشعر الجزائري المعاصر 59

دواعي غموض النص الجزائري: 62

أ_ توظيف الرمز: 63

ب_ الانزياح اللغوي: 65

ج_ التقديم والتأخير: 66

د_ الحذف: 68

هـ_ غياب الروابط الحرفية: 69

الفصل التطبيقي.....أ

تجليات شعرية الغموض في شعر رابح ظريف.....أ

توطئة:.....ج

01_ الرمز كوسيلة للغموض:..... 74

01_ **الرمز الديني:** 76

الرمز الطبيعي: 82

الرمز الأسطوري: 89

02_ التناص كمصدر لانفتاح الدلالة: 92

03_ الصورة الشعرية:..... 108

. **01_ الاستعارة:** 108

02_ التشبيه:..... 113

04_ المجاز:..... 118

04_ الانزياح: 121

04_ الغموض الصوفي في تشكيل الرؤية الشعرية: 140

01_ **مصطلح الرؤيا:**..... 148

02_ **مصطلح الكشف:** 151

التوظيف القرآني: 158

خاتمة.....أ

الملحق.....أ

رابح ظريف 167

الأعمال الشعرية المطبوعة:..... 167

الحضور والمشاركات:..... 169

الحضور الإعلامي: 170

قال لي الخيام..... 171

إلى وجهي الذي لا يراني 173

قائمة المصادر والمراجع:..... 178

الفهرس: 191