



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس - سيدس بلعباس -

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

تخصص: أدب حديث

## البنيات الأسلوبية والدلالية في شعر

عز الدين ميهوبي

إشراف الدكتورة:

حفيفة عبداوي

إعداد الطالب:

محمد عبد اللاوي

### أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ التعليم العالي	أ.د. عقاق قادة
مشرفا ومقررا	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ محاضر "أ"	د. عبداوي حفيفة
عضوا مناقشا	المركز الجامعي عين تموشنت	أستاذ محاضر "أ"	د. بورديم عبد الحفيظ
عضوا مناقشا	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ محاضر "أ"	د. سعيد عكاشة
عضوا مناقشا	المركز الجامعي عين تموشنت	أستاذ محاضر "أ"	د. حطري سمية
عضوا مناقشا	المركز الجامعي عين تموشنت	أستاذ محاضر "أ"	د. بلي عبد القادر

السنة الجامعية: 1436-1437 هـ / 2015-2016م



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس - سيدس بلعباس -

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

تخصص: أدب حديث

## البنيات الأسلوبية والدلالية في شعر

عز الدين ميهوبي

إشراف الدكتورة:

حفيفة عبداوي

إعداد الطالب:

محمد عبد اللاوي

### أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. عقاق قادة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
د. عبداوي حفيفة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د. بورديم عبد الحفيظ	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي عين تموشنت	عضوا مناقشا
د. سعيد عكاشة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. حظري سمية	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي عين تموشنت	عضوا مناقشا
د. بلي عبد القادر	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي عين تموشنت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1436-1437 هـ / 2015-2016م

# الإهداء

إلى روح والدي الطيبة، دعاء له بالغفران

إلى أمي نبع المحبة والحنان

إلى زوجتي التي ما بخلت عليّ بوقتها وملازمتها لي، فكانت خير معين

إلى زهرتي العمر أمان وعبد الرزاق

إلى إخوتي وأحبائي

أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع

# شكر وتقدير

يطيب لي أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى الأستاذة الجليلة الدكتورة حفيظة عبداوي على قبول إشرافها على هذه الرسالة، وإثرائها بكل ما هو قيم، فقد وجدت منها كل رعاية وتشجيع، وبذل جهد قلّ نظيره، تجسّد بالتوجيهات السديدة والملاحظات الدقيقة والمراجعة المستمرة وتذليل الصعوبات، فكانت على خلق العلماء الأجلاء، فالله أسأل أن يمد في عمرها، وأن يحفظها من كل مكروه لتظل سندا لطلاب العلم، فصلواتي ودعواتي أن يبلغها الله خير مبلغ.

إلى الأستاذة الجليلة عبد الحفيظ بورديم، مشرفي الأول، فقد كان له الفضل بعد الله في ميلاد هذا البحث، وقد تعهّده بالسّقيا والرّعاية، وأعطاه الكثير من علمه وجهده ووقته، وذلك بتوجيهه الدائم واستحثائه للهمة بروح العالم المري والوالد الحنون، فقد غمرني بعطفه وصبره، ولم يخل علي بعلمه الغزير وكرمه الأصيل بدءا باختيار الموضوع، فجزاه الله الخير كله على ما بذل من جهد ودعم وعون.

والشكر موصول إلى السّادة أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضّلوا بقبول مناقشة هذه الرسالة، وتحمّل عناء قراءتها، وتقديم ملاحظات تسهم في تقويم ما اعوجّ منها، فجزاهم الله عني كل خير.

ولو أنّي أوتيت كلّ بلاغة      وأفنييت بحر النّطق في النّظم والشّعر  
لما كنت بعد القول إلاّ مقصّرا      ومعترفا بالعجز عن واجب الشّكر

# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين حمدا طيبا مباركا كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك،  
والصلاة والسلام على سيدنا محمد بن عبد الله رسول الهدى وسيد الأنام، وعلى آله وصحبه ومن  
تبع هديه إلى يوم الدين، أما بعد:

تزخر التجربة الشعرية الجزائرية بالخصوبة والثراء والتنوع من حيث المضمون والشكل الفني،  
فمن شعر ديني إلى شعر وطني إلى شعر ثوري وشعر عاطفي ... إنها تجربة شعرية لا تقل أهمية عن  
نظيرتها في المشرق، وهي تحتاج إلى قراءة نقدية جادة تبرز مناحي الجمال فيها، وذلك من خلال  
البحث المتواصل، فالأدب الجزائري لا يزدهر ولا ينبعث إلا على أيدي الجزائريين أنفسهم. إنه جزء  
من تكويننا الثقافي والاجتماعي وتميزنا العربي والإسلامي، ومن حق هذا الأدب على أبنائه أن  
يشبعوه دراسة ونشرا. وإيماننا مني بهذا الأمر، فإنني أرجو أن أقوم بجزء من هذا الواجب اتجاه الأدب  
الجزائري.

ومن أبرز الأسباب التي دعنتني إلى اختيار هذا الموضوع و دراسته ما يلي:

- إن **عز الدين ميهوبي** من رواد الحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة، غير أن ديوانه شعره لم يحظ  
بدراسة علمية مستقلة تستفيد من المناهج النقدية الحديثة كالأسلوبية على نحو ما حصل  
للشّابي وشوقي والسيّاب ...
- تمثله للنضال والتضحيات الكبيرة لشعبنا الممتدة عبر مئات السنين في سبيل الحرية  
والكرامة، فقد جعل من (الأوراس) رمزا شعريا في المتن الشعري الجزائري، وموضوعا يتكرر  
في العديد من قصائده.
- كتابته عن الوطن كقيمة تحمل دلالات حضارية وروحية و ثقافية ودينية.
- اهتمامه بقضايا الأمة العربية كقضية فلسطين ولبنان.

▪ الاهتمام بالأسلوبية في الحقل الشعري، وتسخيرها للكشف عن الجمال في شعر عز الدين ميهوبي الذي تعد تجربته الشعرية فريدة ومتميزة عن عاصره من الشعراء .

تقدم هذه الدراسة شعر عز الدين ميهوبي، محاولة الكشف عن الخطاب الشعري الحديث الخاصّ بشاعر جزائري معاصر، عليّ أُجَلِّي شيئاً من أسرار عالمه الذي يغري بالبحث، ففي الشعر قراءة للنفس والفكر، وإظهار لموقف اتجاه العوالم المحيطة به.

وقد حاولت هذه الدراسة تلمّس هذه الأبعاد في شعر ميهوبي، صاحب الصوت الإنساني الممتد في عوالم الوطن والاعتراب والمعاناة، فرغم أنه يقدم رسالة، إلا أنه نأى عن المباشرة خاصة بعد ديوانه الأول "في البدء كان أوراس"، ليلامس أعماق النفس، ويحرك فورة المشاعر، ويثور على الواقع، من خلال قصيدة معاصرة، قوية بلغتها، وبانحرافات الأسلوبية، تقدم المعنى وتؤثر وتمتع قي آن واحد.

إنه صوت متميز على الساحتين الوطنية والعربية، له أثر كبير في تشكيل ملامح الحداثة الشعرية رؤية وفنا. وقد رسخ شعره درجة عالية من العلاقات البنائية والتكثيف الشعري، الأمر الذي أدى دوراً كبيراً في إذكاء طاقة الشعرية.

وفي محاولة لإظهار مواضع الإبداع الفني في خطاب عز الدين ميهوبي، ومهيمناته الأسلوبية التي تعكس رؤية الشعر للكون والحياة، اعتمدت هذه الدراسة المنهج الأسلوبي الذي يعنى في المقام الأول بلغة النص الشعري، وذلك على أساس أن الشعر نظام لغوي قبل كل شيء. وإذا كان النقد التقليدي قد عجز في أحيان كثيرة عن إثارة المظهر الجوهرى للأدب، فإن الأسلوبية قد استطاعت أن تستقرئ بروزات النص الدالة، وتكشف عن وظيفة اللغة في خلق الإبداع من خلال الانحراف عن المعيارية، بما يجعل لغة النص الأدبي تختلف في توافقاتها عن لغة المشافهة واللغة العلمية.

واستطاعت الأسلوبية أن تتفوّق في دراستها اللغوية على الدراسات النقدية القديمة التي كانت تعتمد على دراسة اللغة باعتبارها وسيلة لشرح النص، وتبسيط معانيه، وصولاً إلى الفكرة الأساسية فيه. ولم يلتفت اللغويون قديماً إلى القيمة الفنية للغة، وقدرة المبدع على الخروج عن القواعد الأساسية للغة، أو ما نسميه باللغة المعيارية المباشرة، إلى اللغة الفنية التي يتشكل منها النص الأدبي، الأمر الذي انعكس سلباً على تقييم الصورة الفنية ومحاولة فهمها. أما الأسلوبية،

فإنها تتعامل مع لغة النص وسيلة لفك رموز اللغة، بما ينعكس بشكل واضح على تحليل جوانب الإبداع فيه، وعلاقتها بالمبدع، وخصوصية الإبداع في الظواهر اللغوية المستخدمة.

ولقد تمتع المنهج الأسلوبي باتجاهات متعددة، بحيث يمكن أن نقول: إنها لم تستقر عند حدود مُتَّفَق عليها لدى الباحثين. ولقد آثرت الدراسة أن تأخذ بهذه الاتجاهات الأسلوبية المتعددة في صورتها الكلية، مركزة على ثلاثة من اتجاهات البحث الأسلوبي:

يتجلى الأول في ما يسمى بالأسلوبية الوظيفية، وهو يتناول في تحليله للنص المستويات الآتية: الصوتي والتركيب والدلالي، ويتجلى الاتجاه الثاني في ما يسمى بالاتجاه الأسلوبي الوصفي "التعبيري"، وهو يُعنى بدراسة البناء اللغوي، أما الاتجاه الثالث فيتجلى في الأسلوبية الإحصائية، كونه يُمثل أنموذجا للدقة العلمية التي لا تترك مجالاً لذاتية الدارس.

والدراسة العلمية تحتاج إلى روافد تستنير بها، وتدعم وجهة نظر الباحث، لذا كانت أشعار عز الدين ميهوبي مصدر الدراسة من خلال دواوينه: في البدء كان أوراس، عوامة الحب عوامة النار، اللعنة والغفران، النخلة والمجداف، منافي الروح، الرباعيات، كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس، ملصقات، قرابين لميلاد الفجر. وفي سبيل إظهار القيم الإبداعية في شعر عز الدين ميهوبي أفادت الدراسة أيضا من الكتب النقدية الحديثة، وما تقدمه من نظريات أدبية معاصرة، ومن هذه الكتب: خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان لفتيحة صرصور، الأسلوب - دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية - لأحمد الشايب، الأسلوبية ونظرية النص لإبراهيم خليل، البحث الأسلوبي لرجاء عيد، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر لعبد الحميد هيمة، أساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل، البنى الأسلوبية لحسن ناظم، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث لمصطفى السعدني، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها لموسى سامح ربابعة، الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث لمحمد عبد المطلب... إضافة إلى ذلك استرشدت بمجموعة من الدراسات حول شعر عز الدين ميهوبي، منها ما جاء في رسائل جامعية أو أبحاث نشرت في مجلات متخصصة... ومن أهمها: بناء الأسلوب في ديوان عوامة الحب عوامة النار لنجاح مدلل، جماليات التلقي في شعر عز الدين ميهوبي لمزاقة بوحنيك، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران لعبد الرحمن تبرماسين، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي للسحمدي بركاتي، ارتقاء

الرمز اللغوي إلى رمز شعري في شعر عز الدين ميهوبي لمجيد قري، سيميائية الأوراس في شعر عز الدين ميهوبي ليوسف وغليسي...

وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة ومدخل وبابين ثم خاتمة أتبعته بملحق، فثبت المصادر والمراجع ثم فهرس للموضوعات. خصص المدخل للحديث عن الأسلوب ومحدداته، وكذا مفهوم الأسلوبية واتجاهاتها وعلاقتها بالدراسات الحديثة.

و يلي المدخل الباب الأول، وفيه تم دراسة البنيات الأسلوبية وذلك في ثلاثة فصول: جاء الفصل الأول ليدرس ظواهر الإيقاع الأسلوبية، بأن رصد البحث فيه التشكيل الوزني من خلال إحصاء البحور لدى الشاعر، كما رصد التشكيل القافوي وأنماطه، وتناول أبرز الظواهر الإيقاعية المتجاوبة مع الوزن والقافية، مثل التصريع، والتجنيس وعلاقاته الدلالية، وردّ الصدر على العجز والتضاد.

وجاء الفصل الثاني ليتناول بالبحث البنية الإفرادية في مبحثين هما: الظواهر الصوتية ممثلة في صفات الأصوات ودلالاتها، والهمس والجهر، والظواهر الصرفية ممثلة في الاشتقاق والجامد. ثم جاء الفصل الثالث ليتناول ظواهر البناء التركيبي، وهي التكرار التركيبي، كما تناول التقديم والتأخير، والحذف، والفراغات الطباعية ودورها في تشكيل الدلالة، والأساليب الإنشائية الطلبية وغايات الشاعر منها.

أما الباب الثاني ففيه تمّ دراسة البنيات الدلالية، وقد جاء في ثلاثة فصول: جاء الفصل الأول ليدرس السمات الأسلوبية للصورة الشعرية، من خلال أسلوب ميهوبي في خلق صور خطابه، ومصادر الصورة الشعرية، وأنماطها التي جاءت مشتملة على التشبيه، والاستعارة، والكناية والرمز ودوره في تشكيل الصورة.

وجاء الفصل الثاني ليتناول ظاهرة التناس، وفيه تم الكشف عن التناس القرآني، والتناس التاريخي، والتناس الأدبي والتناس الأسطوري، محاولا الكشف عن العلاقات القائمة بين لغة الخطاب وغيره.

ثم جاء الفصل الثالث ليدرس الدلالة، ممثلة في أهم الحقول الدلالية، ومن ثم مدى تنوع المفردات.

ثم أخيراً خاتمة الدراسة مشتملة على أبرز النتائج، و يليها ملحق يضم ترجمة موجزة عن الشاعر، فثبت المصادر والمراجع ثم فهرس الموضوعات.

وتظل محاولتي في البحث عن الجوانب الإبداعية في شعرية عز الدين ميهوبي فاترة، يعترتها القصور، وتتخللها الهفوات، وتحتاج إلى من يسدّ ثغراتها، ويصوّب خطأها، ويقوم معوجّها، فالعمل الإنساني يظلّ بائن النقص، وحسب المرء أن يحاول.

وفي نهاية هذه المقدمة، لا يفوتني أن أوجّه خالص شكري إلى الشاعر عز الدين ميهوبي على كرم استقباله لي في المكتبة الوطنية بالحامة بصفته رئيساً لها، وعلى إمدادي بجميع دواوينه الشعرية، وبعض أعماله الروائية. وقد أفادني بملاحظاته ودفعتني بتشجيعه وبقلبه الكبير إلى العمل والمثابرة.

كما لا يفوتني أن أدعو لأمتي بالشفاء، وأسألك اللهم أن تجعلها في ضمانك وأمانك وإحسانك، كما أتوجه بالشكر إلى زوجتي الغالية التي قابلت تقصيري وانشغالي عنها بالصبر والعطاء، وذلك طريقي بالعزيمة والدعاء، وإلى زهرتي عمري أمل وعبد الرزاق، وإخواني وأخواتي، فلهم مني جميعاً كلّ الحب والوفاء.

كما أشكر السادة الأساتذة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة، على تكريمهم بقبول قراءة هذه الرسالة، وإثرائها بملاحظاتهم القيمة.

جزى الله الجميع عني خير الجزاء، ووفقنا الله جميعاً لما يحبّه ويرضاه، إنه مجيب الدعاء.

الأربعاء 26 ربيع الأول 1437 هـ / الموافق 06 يناير 2016 م

## مدخل

1. البنية
2. مفهوم الأسلوب
3. الأسلوبية
4. الأسلوبية والنص الأدبي
5. محددات الأسلوب
6. الفرق بين الأسلوب والأسلوبية:
7. اتجاهات الأسلوبية
8. مفهوم الأسلوب في نظرية الإيصال

## 1- في البنية:

اشتق مصطلح "البنى" جمع "بنية" في اللغات الأوربية من الأصل اللاتيني (Structure)، الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما<sup>1</sup>. وهذا المعنى هو نفسه الذي تشير إليه لمعجمات العربية في تحديدها دلالة جذر (ب . ن . ي)، إذ يعني البناء الذي هو نقيض الهدم<sup>2</sup>. وحكى الأزهري عن الليث بن المظفر، في أواخر القرن الثاني للهجرة، أنه يقال: "بنى البناء بنيا، وبناء، وبنى مقصور"<sup>3</sup>.

فدلالة التشييد، والبناء، والتركيب، هي الغالبة على مفهوم لفظ "بنية" في الاستعمال اللغوي، فبناء الشيء يكون بضم بعضه إلى بعض<sup>4</sup>، ويقال بنيت الشيء الأمر بناء: أقمته<sup>5</sup>. وقد وردت لفظة "بنى" بصيغ متعددة في القرآن الكريم في نحو اثنين وعشرين موضعا دالة على الإشادة والتكوين<sup>6</sup>، على صيغة الفعل "بنى"، والأسماء "بناء"، و"بنيان"، و"مبنى" إلا أنه لم ترد لفظة "بنية".

وتعريف بنية الكلام هو "صياغته ووضع ألفاظه ورصف عباراته"<sup>7</sup>، فلفظ "البنية" في العربية يدور في معنى التكوين والكيفية التي شيد البناء عليها<sup>8</sup>.

أما مفهوم مصطلح البنية في الدراسات الأوربية الحديثة فهو لا يعد من حيث المعنى العام عما عرفناه لدى العرب القدماء، إذ "يتميز الاستخدام القديم لكلمة بنية في اللغات الأوربية بالوضوح، فقد كانت تدل على الشكل الذي يشيد به مبنى ما، ثم لم تلبث أن اتسعت لتشمل

1 صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 175.

2 الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 2005، ط8، ج 307/4.

3 الأزهري، تهذيب اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت - 2001، ط1، ج 490/15.

4 ابن فارس، مقاييس اللغة دار الجيل، لبنان، بيروت، ط3، ج 138/1.

5 الأفعال، لابن القطاع، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ج 104/1.

6 عماد عبد يحيى، البنى والدلالات في لغة القصص القرآني، دار دجلة، الأردن، 2009، ط1، ص 18.

7 أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، بغداد، 1989، ط2، ص80.

8 مشكلة البنية، فؤاد زكريا، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص32.

الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلا ما سواء أكان جسما حيا أو معدنيا أو قولاً لغوياً<sup>1</sup>، وهذا يعني أيضاً تضامناً للأجزاء فيما بينها.

## 2- مفهوم الأسلوب:

### أ- الأسلوب في كتابات القدماء:

إن كلمة "أسلوب" اليوم تحظى بقيمة علمية بعد أن أصبحت عنواناً جديداً لنوع من المعرفة. أما مفهوم هذه الكلمة في الموروث العربي، فقد وردت لفظة "أسلوب" في كلام العرب منذ القدم، جاء في لسان العرب لابن منظور: "... ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب الطريق يؤخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن، أخذ فلان في أساليب من القول أي: في أفانين منه"<sup>2</sup>.

وهو عند الزمخشري يدل على مفاهيم لغوية أخرى، فيذكر في مادة "سلب": "سلبه ثوبه وهو سليب، وأخذ سلب القتل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد، وتسلبت وسلبت على ميتها فهي مسلب، والحداد على الزوج والتسليب عام، وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب: أخذ ورقها وثمرها، وشجر سلب، وناقاة سلوب: أخذ ولدها، ونوق سلائب، ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمناً ولا يسرة"<sup>3</sup>.

بيد أن هذه المعاني قد اتسعت عند البلاغيين والنقاد العرب الذين ربطوا معناها بعدة مسارات، فالأسلوب عندهم يدل على طريقة العرب في أداء المعنى، مثلما نجد ذلك عند ابن قتيبة

1 صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1988 ص 176 .

2 ابن منظور، لسان العرب، مادة (سلب)، دار صادر، بيروت، ط1، ج 1، ص 471.

3 الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (سلب)، دار المعرفة، بيروت، ص 452.

إذ قال: "... والشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع بالنفوس ظمأ إلى المزيد"<sup>1</sup>.

ويبدو من هذا النص إيمان ابن قتيبة بضرورة مناسبة الشاعر بين القول ومقامه، فيطيل ويوجز بحسب اقتضاء الصياغة مع مراعاة حال السامع حين إنشاده قصيدته، ووافقه في هذا المعنى القاضي عبد العزيز الجرجاني الذي أرجع اختلاف القوم في نظم أشعارهم إلى اختلاف طبائعهم، وتركيب خلقهم<sup>2</sup>.

ونادى بضرورة مناسبة المقال للمقام فلا يكون الغزل كالافتخار، ولا المديح كالوعيد، ولا الهجاء كالاستبطاء، ولا الهزل بمنزلة الجد " فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به وطريق لا يشاركه الآخر فيه"<sup>3</sup>.

وقد يتصل مفهوم الأسلوب عند آخرين بالغرض والموضوع، مثلما نجد عند الحاقمي<sup>4</sup> (311هـ) والباقلاني<sup>5</sup> (403هـ)، وابن رشيق القيرواني<sup>6</sup> (456هـ). وربما اقترب عند عبد القاهر الجرجاني (471هـ) من مفهوم النظم الذي يمثل الخواص التعبيرية في الكلام، إذ قال: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وعرض أسلوب - والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب

1 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج 1، ص 75.

2 علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، مصر، ط2، ص 17.

3 علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، مصر، ط2، ص 24.

4 أبو سليمان حمد بن محمد الخطابي، بيان إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله و د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1968، ص 65، 66.

5 أبو بكر محمد بن الطيب الباقلائي، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد الصقر، دار المعارف، القاهرة، 1973، ص 175.

6 ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد المجيد، دار الجليل، بيروت، لبنان، ط 4، 1972، ج 1، ص 257.

فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله<sup>1</sup>، ومن أمثلة توافق الأسلوبين :

قول الفرزدق من الطويل :

أترجو ربيع أن يجيء صغارها      بخير وقد أعيا ربعا كبارها<sup>2</sup>

وقول البعيث من الطويل:

أترجو كليب أن يجيء حديثها      بخير وقد أعيا كليباً قديمها<sup>3</sup>

وقد يرقى مفهوم الأسلوب إلى النوع الأدبي، وطرق صياغته، مثلما نجد عند السجلماسي (704هـ) الذي أطلق على فنون البلاغة مصطلح (أساليب) فسمى أحد كتبه (المترع البديع في تجنيس أساليب البديع) الذي عني فيه بالفنون البلاغية مثل التشبيه، والاستعارة، والإشارة، والمبالغة والتضمين<sup>4</sup>.

أما ابن خلدون فقد تبلور الفكر النظري الأسلوبي في مقدمته بوضوح، حيث ورد عنه حديث في الأسلوب حين حدد المعنى الاصطلاحي له، وبحث معناه عند أهل الصناعة مستلهما خلاصات جهود سابقه من البلاغيين والنقاد العرب إذ قال: "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيها التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه"<sup>5</sup>، ثم حدد بعد ذلك مفهوم الأسلوب في الإبداع الأدبي فذكر إنه يرجع "إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دمشق، ط 2، 1987، ص 411.

2 المصدر نفسه، ص 411 .

3 المصدر نفسه، ص 412 .

4 السجلماسي، المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب 1980 .

5 ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق حجر عاصي، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان 1988، ص 353.

المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء في القالب، أو النساج في المنوال...<sup>1</sup>.

### ب - الأسلوب في كتابات المحدثين العرب:

لقد استوعب دارسو الأدب المعاني التي طرقها القدماء في تعريفهم للأسلوب، فقد جاءت هذه التعريفات مقارنة لتلك المعاني، وكان من أبرزها قول أحمد حسن الزيات إن الأسلوب هو: "طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام"<sup>2</sup>، وقول أحمد الشايب إنه: "طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير"<sup>3</sup>، وعرفه عبد السلام المسدي بأنه: "الميزة النوعية للأثر الأدبي"<sup>4</sup> و هو أيضا: "قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه"<sup>5</sup>.

لقد تعددت صياغة هذه التعريفات، إلا أنها تكاد تلتقي في معنى جوهري، مراده أن الأسلوب هو طريقة اختيار الكاتب لأدواته الكتابية بشكل تميزه عن غيره، ويحقق له التفرد في صياغة أفكاره والتعبير عنها .

إن كل الدراسات السابقة عند العرب القدامى والتي عנית بالأسلوب، تدخل في مجال الدراسات الأسلوبية ولكنها "لم تأسس نظرية أسلوبية متكاملة، فهي إرهاصات في هذا المجال استثمرتها بعض المباحث في اللغة والبلاغة والنقد والدراسات القرآنية ولكنها لم تطورها لأن تصبح علما للأسلوب"<sup>6</sup>.

1 ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق حجر عاصي، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ص 353.

2 أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1967، ص 68.

3 أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 6، 1966، ص 44 .

4 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس، 1977، ص 60.

5 المصدر نفسه، ص 60.

6 نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث (الأسلوبية و الأسلوب)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 1977، ج1، ص 130 .

## ج- الأسلوب في كتابات المحدثين الغربيين:

يبدو أن الغربيين: قد اخذوا كلمة (أسلوب) (style) من كلمة لاتينية (stylus)، وتعني قضيباً من الحديد كان القدماء يكتبون به على ألواح الشمع<sup>1</sup>، ويعني (الأسلوب) عندهم اصطلاحاً "استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها"<sup>2</sup>، ويرى بعضهم أن الأسلوب "يكمن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير"<sup>3</sup>، ويرى آخرون أن الأسلوب هو "وجه للملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التعبير، وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده"<sup>4</sup>، ويقول فاليري: "إن الأسلوب انزياح بالنسبة للقواعد"<sup>5</sup>، ويبدو أنه يقصد بالقواعد اللغة الأم. أما رولان بارت فيقدم تعريفاً فريداً للأسلوب، فيقول إن الأسلوب: "لغة متكيفة بذاتها، ولا تغوص إلا في الأسطورة الشخصية والخفية للكاتب، كما تغوص في المادة التحتية للكلام حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء، وحيث تستقر نهايات الموضوعات الشفوية الكبرى لوجوده،... ويعتبر ظاهرة ذات نظام وراثي بكل معنى الكلمة وهو بالإضافة لهذا تحويل المزاج"<sup>6</sup>.

ويبدو أن رولان بارت يقيم تعارضاً بين الأسلوب والكتابة مع الأخذ بعين الاعتبار أن الأسلوب والكتابة يتميزان عن اللغة، وبهذا يصبح الأسلوب "هو الإنسان نفسه"<sup>7</sup> على حد قول بيغون.

والأسلوب عند شارل بالي هو مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على المستمع أو القارئ، وحصر مفهومه كذلك في تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة بخروجها من عالمها

1 شكري عياد، مبادئ علم الأسلوب الغربي، مطبعة انترناشيونال باريس، ط1، 1968، ص22.

2 بيير جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإخاء القومي، بيروت، لبنان، ص 09.

3 المرجع نفسه، ص7.

4 المرجع نفسه، ص 88.

5 المرجع نفسه، ص 86.

6 المرجع نفسه: ص 70، نقلاً عن درجة الصفر في الكتابة لرولان بارت.

7 عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس، 1977، ص 22.

الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي، فالأسلوب هو الاستعمال ذاته، وكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر، ومعدن الأسلوب ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية حتى الاجتماعية والفنية<sup>1</sup>.

ويقدم ميشال ريفاتير M-riffaterre تعريفا للأسلوب على أساس تأثير النص في المتلقي، فالنص قوة ضاغطة تسلط على حساسية القارئ بواسطته يتم "إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، ويحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها يشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز"<sup>2</sup>.

إن مفهوم ريفاتير للأسلوب يرتكز على نظرية الإعلام (Théorie de l'information) والتي تقضي أن تكون من كل عملية تخاطب جهاز أدنى يتألف من (بث) و(متقبل) و(ناقل)، حيث يقوم البث بعملية التركيب أي صياغة الرسالة التي تنقل عبر قناة حسية بواسطة الأداة اللسانية، ويقوم المتقبل بعملية التفكيك<sup>3</sup>.

ومن مجمل هذه التعريفات نستنتج ما يلي:

**أولاً:** إن الأسلوب يمثل الاختيار والانتقاء الواعي للكاتب من بين مخزون واسع من الإمكانيات المتاحة.

**ثانياً:** إن الأسلوب خاصية فردية للنص يتحكم بها الكاتب.

**ثالثاً:** إن الأسلوب يعكس خاصية منشئة، وما يحيط به من ظروف تسهم في إبداع النص.

**رابعاً:** إن الأسلوب يقوم على ما يتركه من ردود فعل لدى المتلقي.

**خامساً:** إن الأسلوب انحراف *déviaton* أو انزياح *écart* أو عدول عن نموذج آخر يعد

النمط المعياري له.

1 عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 44.

2 عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 83.

3 عبد السلام المسدي، محاولات الأسلوبية الهيكلية، مجلة الموقف الأدبي، مارس 1977، ص 111، 112.

ثم بدأ مفهوم الأسلوب يتحدد، ويتسع في الوقت الذي بدأت فيه الدراسة تأخذ شكلا منظما مما جعل بعضهم يعطيها اسم الأسلوبية.

### 3- الأسلوبية:

من المباحث النقدية التي لاقت في ظهورها على الساحة النقدية تحديات صعبة، المباحث الأسلوبية، تلك التي تأسست قواعدها الولي في العصر الحديث، على يد العالم السويسري بالي Bally سنة 1902م. ومنذ ذلك التاريخ أخذت تتجاذب الدراسة الأسلوبية تيارات متناقضة في بعض الأحيان، تتأرجح بين الموضوعية و الذاتية، إلى أن استقرت في بداية الستينات على يد روادها أمثال سبيتز Leo spitzer وماروزو Marouzou وألونسو Alonso وغيرهم، فاطمأن الأسلوبيون ونقاد الأدب إلى شرعية وجودها، وأصبحت الدراسات الأسلوبية اليوم من أكثر الدراسات النقدية المعاصرة خصوبة، وأقدرها على استبطان العمل الأدبي، وإبراز ملامحه الجمالية، لا سيما بعد أن وصلت البلاغة القديمة بمناهجها و معاييرها الصارمة درجة من التحجر والجمود، فأصبحت بذلك قاصرة عن كشف البنية الداخلية للعمل الأدبي، وتحديد قيمه الجمالية والفنية بدقة.

لقد نشأت الأسلوبية وترعرعت في حضان الدراسات اللغوية، فكان من الطبيعي أن تحذو حذوها في دراسة الظاهرة الأدبية، وتنطلق في دراسة النص الأدبي من شكله اللغوي، وعزل كل ما هو خارج عنه، باعتبار أن الأدب فن قولي تكمن قيمته في طريقة تعبيره.

### فما هي الأسلوبية؟

انبثقت الأسلوبية إثر الثورة التي أحدثتها لسانيات العالم السويسري فرديناند دي سوسير (1875-1913) في بداية القرن العشرين، في مجال الدرس اللغوي ومدى تأثيره فيما بعد في الدراسات النقدية والأدبية.

وقد كانت المبادئ التي أقام عليها دي سوسير دراسته الحديثة للغة بمثابة الأرضية التي انطلق منها تلامذته للوصول إلى ما يسمى بالأسلوبية. إن هذا الجهد الواضح خمس شارل بالي (1865-1942) لتدعيمها "كعلم للأسلوب و تمييزها على الخصوص عند النقد الأسلوبي القديم فأصدر عام 1902 كتابه (في الأسلوبية الفرنسية)، ثم عام 1905 كتابه (المجمل في الأسلوبية) والذين أقامهما على الوجدانية وتعبيرية اللغة"<sup>1</sup>.

تبحث الأسلوبية عن الجمالية التي تميز النص عن غيره من النصوص الأخرى، أو الكاتب عن غيره من الكتاب الآخرين من خلال اللغة وخواطر الوجدان. ومن هنا تبرز المميزات الفنية للإبداع، فيتأتى للقارئ الوقوف على جماليته والتي تسمو به إلى مصاف الأعمال الفنية الراقية والخالدة.

والأسلوبية من المناهج النقدية التي تبنت الطرح النسقي المغلق المتمثل في النص، واستقرائه من خلال لغته، وإبعادها كل ما له صلة بالسياقات وإصدار الأحكام المعيارية "فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع شارل بالي أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه ف-دي- سوسير أصول اللسانيات الحديثة"<sup>2</sup>.

وإذا كان الأسلوب مهّد للأسلوبية، فهما يشتركان في كونهما يقومان على مبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدائية والتي تتكفل الأسلوبية بدراستها"<sup>3</sup>.

"ومن ثم فإن مصطلح الأسلوبية يتجاوز مصطلح الأسلوب وإن كان مجالها يظل في دائرته، وهي في الوقت ذاته تفتح لها مجالات أرحب وأفسح فمنها دراسة الإمكانيات اللغوية التي تولد تأثيرات جمالية ودراسة الركائز التي يعتمد عليها هذا التأثير الجمالي"<sup>4</sup>.

1 عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط، 1980، ص141.

2 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوبية، تونس، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص 20.

3 نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 193، 194.

4 رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1993، ص21.

إن الأسلوبية تتجه إلى النص بعد إنجازه لدراسة مميزات الأسلوبية، فهي تترصد مكان الجمال والفنية فيه من خلال لغته، وما تعرضه هذه اللغة من خيارات أسلوبية على شتى المستويات: نحويًا، ولفظيًا، وصوتيًا، وشكليًا، وما تحمله من مدلولات وقراءات أسلوبية، نافية عن نفسها كل معيارية وعازفة عن إرسال الأحكام التقييمية.

ويمكننا أن نخلص إلى أن الأسلوبية منهج نقدي هدفه مقارنة النصوص في سياقها اللغوي المتمثل في النص، ومدى تأثيره في القراء، يجعل الأسلوب مادة لدراسته، فالأسلوب حقل خصب تجد فيه الأسلوبية ضالتها درسا وتطبيقا.

وتفصي بنا التصورات السابقة في الأسلوب والأسلوبية إلى ضرورة تحديدهما عن وجهة نظر خاصة "فالأسلوب يعرف ضمن حدوده بالسمة الخاصة لفعل من الأفعال، ويمكن أن نتصور الأسلوبية العامة لدراسة العلاقات بين الشكل ومجموع الأسباب الإخبارية... وتبقى الأسلوبية... دراسة للتعبير اللساني، أما كلمة أسلوب... فهي تعني طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة"<sup>1</sup>، و "الأسلوب نظام لساني خاص... يهيمن على مجموعة من النصوص الشعرية يجري تفحصه ومحاولة البرهنة على وجوده الجوهرية من خلال استقراء طبيعة ترابطاته وتحليل الخصائص التي تتمخض عن تلك الترابطات، وبهذه المحاولة تتحقق حركة تحليلية تكشف عن (النظام - الأسلوب) من خلال النص وتكشف عن خصائص النص المتميزة من خلال النظام نفسه... وبهذا تكون الأسلوبية منهجا، بمعنى أنها "مجموعة من الاجراءات الأدائية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري"<sup>2</sup>.

#### 4- الأسلوبية والنص الأدبي:

بما أن الأسلوبية منهج نسقي يزيح من طريقه كل السياقات الخارجة عن النص، فإنها تركز على مقارنة لغة النص، ولهذا فإن المنهج الأسلوبي يكشف عن مكونات اللغة من خلال

1 بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 06.

2 حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياح، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص30.

الألفاظ والتراكيب من جانبها الصوتي والنحوي والدلالي، للوقوف عند اللغة الأدبية التي تميز النص عن غيره من النصوص الأخرى، لأن "التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية لأنها تمثل التنوع الفردي المتميز في الأداء بما فيه من وعي واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادي المؤلف، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية والتي يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز"<sup>1</sup>.

إن الأسلوبية تجعل من اللغة وسيلة لفهم الإبداع وتلتبس درجة الأدبية فيه، انطلاقاً من اختيار الألفاظ والتراكيب الصوتية والنحوية والدلالية، ولذلك يرى ميشال ريفاتير أن الأسلوبية إبراز لبعض عناصر الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، وإذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات متميزة خاصة.

وينبغي على التحليل الأسلوبي أن يكشف عن العنصر اللغوي البنيوي والنفعي الدلالي والفني الجمالي، وهي عناصر مترابطة، فالأديب والأسلوب والمستقبل حلقات متصلة في سلسلة واحدة.

### 5- محددات الأسلوب:

عمل النقاد الأسلوبيون على تتبع أساليب الكتاب وتميزهم واختلافهم، انطلاقاً من المقولات الثلاث: الاختيار، والتركيب والانزياح.

#### أ- الاختيار:

يتعامل الكاتب مع اللغة بوصفها خزاناً جماعياً، فيختار منه مفردات يصب فيها مشاعره وأحاسيسه وأفكاره، ومن هنا يعتبر الاختيار المبدأ الأساس لتحليل الأسلوب، حيث يكشف المحلل الأسلوبي عن الأسباب الكامنة وراء هذا الاختيار أوداك. وقد عرف الأسلوب هنا بأنه "اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسيمات لغوية بعينها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة"<sup>2</sup>.

1 محمد عيد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مصر، الهيئة العامة للكتاب، ط1، 1984، ص 129.

2 سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، دار عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2003، ص 25.

إن علماء الأسلوب يشددون على مبدأ الاختيار قبل التركيب، "الاختيار أو الانتقاء يمثل خاصية من خصائص البحث الأسلوبي، وإذا كانت اللغة تحوي مفردات متعددة، تتركب منها أعداد لا تحصى من العبارات والجمل، فإن القضية المثارة هي البحث عن الدلالات المتعلقة بأسباب اختيار جملة بدلا من جملة أخرى، وتفضيل تركيب عن تركيب سواه، ورصد العلل المضمره وراء هذا الاختيار أو ذاك"<sup>1</sup>.

ويبقى الاختيار من الأدوات التي تساعد على كشف تفرّد الكتاب، من خلال اللغة المعجمية التي انتقوها لتتحول إلى لغة فنية جمالية يهواها القارئ، وبهذا يكتسي النص الأدبي طابع الخلود.

### ب - التركيب:

ينطلق التركيب في نواحيه المختلفة معجميا، ونحويا، وصوتيا، وصرفيا من عملية الاختيار، فإذا كان الاختيار دقيقا يخدم الكاتب والنص والقارئ، كان التركيب كذلك، "ترى الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن تصوره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى إفراز الصورة المنشورة والانفعال المقصود، والانطباع النابع من الذات عبر النص من خلال اللغة، ليحتضنه القارئ بجرارة"<sup>2</sup>.

### ج - الانزياح أو العدول:

ينظر الأسلوبيون إلى اللغة في مستويين:

**الأول:** النمط التعبيري الذي يؤدي الوظيفة الإخبارية للكلام، وهو ما يسميه البلاغيون "أصل الكلام".

1 رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة و تراث، الإسكندرية، دار المعارف، ط1، 1993، ص 120.

2 نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزائر دار هومة، ط1، 1977، ص 169.

**الثاني:** النمط الإبداعي الذي يتجاوز المستوى الأول ويعدل عنه إلى التعبير الفني، وإلى هذا المستوى تتجه عناية البلاغيين والأسلوبيين<sup>1</sup>.

إن من أهم صفات الأسلوب الشعري انه يعرف بنوع من العدول عما هو مألوف في اللغة، مما يكسر النسق الثابت بواسطة استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة<sup>2</sup>.

والانزياح في المفهوم الأسلوبي هو قدرة المبدع على اختراق المؤلف، سواء أكان هذا الاختراق صوتيا أم صرفيا أم نحويا أم معجميا أم دلاليا، بهذا يتحقق الانزياح في النص بالنسبة إلى المعيار اللغوي المتعارف عليه. "ليس كل عدول أسلوبا"<sup>3</sup>، فلا بد من ارتباط العدول الأسلوبي بوظيفة يؤديها في النص، وإلا كان لعبة أسلوبية ليست بذات أثر<sup>4</sup>.

لذا تبقى اللغة الإبداعية وحدها من تسمح بهذه الاستبدالات اللغوية لتحمل النصوص من النفعية البلاغية إلى الفنية الجمالية.

وقد حفلت الكتب الأسلوبية بحديث مفصل حول الانزياح لأهميته، وثمة وجود ما يسمى بأسلوبية الانزياح، ويعرّف الأسلوب فيها على أنه: "انحراف عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه معيار أو نمط"<sup>5</sup>، كما يعرف البحث الأسلوبي بأنه علم الانحرافات.

## 6- الفرق بين الأسلوب والأسلوبية:

ثمة فرق بين مفهومي الأسلوب والأسلوبية، فيرى فيلي ساندرس أن نظرية الأسلوب - ولأسباب توضيحية- تستعمل للإشارة إلى علم الأسلوب اللغوي العام، بينما تستعمل الأسلوبية

1 محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ضمن سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 198، 199.

2 ابتسام احمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي للعصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997، ص244.

3 جورج مونان، مفاتيح الألسنية، عربي و ذيله بمعجم عربي فرنسي الطيب بكوش، منشورات الجديد، تونس، 1981، ص 136، 137.

4 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

5 سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، دار عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002، ص 24.

للاشارة إلى كل من علم القواعد التطبيقية للأسلوب، وعلم الوسائل الأسلوبية المعيارية الوصفية<sup>1</sup>. ويتصور بيير جيرو أن الأسلوبية دراسة للتعبير اللساني أما كلمة أسلوب اذا أردت تعريفها الأصلي فهي تعني طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة<sup>2</sup>.

ويرى عبد السلام المسدي أن الأسلوب "ذو مدلول انساني ذاتي، وبالتالي نسبي والأسلوبية تختص بالعبد العلماني العقلي، وبالتالي الوصفي" فالأسلوبية - كما يرى - تعرف بدهاءة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب<sup>3</sup>.

### 7- اتجاهات الأسلوبية :

درس الأسلوبيون النصوص الأدبية، فمنهم من قارب الظاهرة الأسلوبية بدءاً بعلاقة المبدع بالنص، وهنا يتوجه الجهد نحو دراسة مدى انعكاس شخصية المبدع في نصه، ومنهم من اهتم بدراسة النصوص وعلاقتها بالملتقي، وهناك من أقصى كلا من المبدع والمُلتقي في مقارنته للنصوص الإبداعية، وأبقى على النص وحده، فالنص في منظورهم هو الذي يكشف عن دلالاته من خلال خواصه اللغوية.

والملاحظ في جميع هذه الدراسات اتخاذها الإحصاء منهجا لرصد الظواهر الأسلوبية الكامنة في النصوص، ومن أبرز اتجاهات الأسلوبية:

### أ- الأسلوبية "التعبيرية" شارل بالي" ( 1865-1947):

يرتبط مصطلح الأسلوبية التعبيرية بعالم اللغة السويسري شارل بالي C.BALLY (1865-1947) تلميذ اللغوي الشهير فرديناند دي سوسير (1857-1912) وخليفته في كرسي الدراسات اللغوية بجامعة جنيف، فهو من الرواد المؤسسين للأسلوبية التعبيرية، ويرى أن

1 ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص20.

2 بيير جيرو، الأسلوبية، ص6.

3 عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص34.

الأسلوبية هي "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"<sup>1</sup>.

وقد اهتم بالي بالجانب الأدائي للغة الإبداعية، من خلال تأليف المفردات والتراكيب اللغوية ورصدها جنبا إلى جنب، انطلاقا مما يمليه وجدان المؤلف.

حصر بالي أسلوبيته في لغة التواصل اليومي أي في اللغة الشائعة والتلقائية لغة الاستعمال دون اللغة الأدبية، لغة الإبداع. "ومن هنا كان الأسلوب عند بالي هو تتبع السمات والخصائص داخل اللغة اليومية، ثم استكشاف الجوانب العاطفية والتأثيرية والانفعالية التي تميز أداء عن أداء"<sup>2</sup>، ذلك أن "نظرته إلى اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية وليست مجرد أبنية أو نظام من القواعد"<sup>3</sup>.

ومن الأسباب التي جعلت بالي يقصي اللغة الأدبية عن الدراسة الأسلوبية "اعتقاده أن وجود الأسلوبية لا يستلزم وجود اللغة الأدبية، فالفرق بين اللغة الاعتيادية واللغة الأدبية لا يمكن في تضمن إحداها الأسلوب وخلق الأخرى منه، بل أن الفرق بينهما يكمن في وعي المتكلم"<sup>4</sup>. فلغة الأدب عملية اختيار وانتقاء واعية، يعمل الأديب على توظيفها توظيفا جماليا، أما اللغة اليومية، فهي خطاب عفوي بسيط بعيد عن التعقيد والوعي القصدي.

إن أسلوبية بالي تعمل على إبراز كل الوسائل التعبيرية في اللغة التلقائية، حتى تكشف عن كل الظواهر العاطفية والإرادية والاجتماعية والنفسية والجمالية، ذلك أن "موضوع التحليل الأسلوبي عند بالي هو الخطاب اللساني بصفة عامة ولكنه يحصر مجال الأسلوبية في القيم الإخبارية

1 صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985، ص17.

2 رجاء عيد، البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط1 1993، ص31.

3 حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص33.

4 المصدر نفسه، ص33.

التي يشمل عليها الحدث اللغوي بأبعاده: دلالية، وتعبيرية، وتأثيرية، ويكون بهذا التأسيس العلمي قد حدد للأسلوبية بعض مجالات التحليل<sup>1</sup>.

وقد أكد بالي في طرحه الأسلوبي على سلطان العاطفة في العملية اللغوية، معللاً ذلك بأن الإنسان في جوهره كائن عاطفي قبل كل شيء، وأن اللغة هي الكاشف الأكبر عن هذا الإنسان.

فهذا شارل بالي، مؤسس الأسلوبية التعبيرية، يربط بين تطور الكائن البشري والنظام الغوي على صعيد الانفعال الشعوري، فهو يهتم بما يسميه اللغة الانفعالية الشعورية التي تعمل على تقوية التعبيرية، فالعمل الأسلوبي يدور على تتبع الدفق العاطفي في الكلام، وبعد أن تتأمل وسائل التعبير الحاملة للشحنات الوجدانية تنتقل إلى دراسة خصائص الأداء، وتعد هذه الدراسة نفسية، لأنها تقوم على ملاحظة ما يحدث في عقل المتكلم عند تعبيره، غير أنها تبقى دراسة لسانية لأنها متجهة نحو الجانب اللغوي المعبر عن الفكرة لا نحو الجانب الذهني.

ولكن اهتمام بالي بالمحتوى العاطفي جعله يغفل عن الجوانب الجمالية، علاوة على أن تركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن الاهتمام باللغة الأدبية، وقد دفعه تصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة في اللغة إلى دراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وكل هذا جعل من دراسته الأسلوبية دراسة لغوية أكثر من كونها دراسة أدبية.

وتجدر الإشارة إلى أن بالي قد رغب عن تقسيم الخطاب إلى خطاب أدبي وخطاب نفعي، وصنف الواقع اللغوي إلى ما هو حامل لذاته غير مشحون، وما هو حامل للعواطف، وتأتي الأسلوبية لكي تتبع أثر العاطفة في الخطاب عامة. وقد جعل من اللغة الوصفية الخالية من العواطف نموذجاً للغة كلها، وقاعدة يمكن قياس المتغيرات الأسلوبية بموجبها.

ويتولد الشعور بهذه العواطف لدى المتلقين تلقائياً لدى التعرض لمسالك تعبيرية خاصة. ويرى بالي أن هناك طريقتين لتمييز الخصائص المعبرة للغة ما، أولاً: المقارنة بين وسائل التعبير فيها

1 نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 1997، ج1، ص 64.

بوسائل التعبير في لغة أخرى، وثانيا: المقارنة بين الأنماط التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها، مع مراعاة الأوساط التي تختص بها، والمناسبات التي تصلح لها، والأغراض التي تدعو إلى اختيارها، والتأثيرات التي تحدثها في حساسية المتكلمين والسامعين. وقد سعى إلى وصف الطرق التعبيرية في اللغة الفرنسية بمقارنة العناصر الفكرية بالعناصر الوجدانية في هذه اللغة، مؤكداً أن مهمة الأسلوبية هي: اكتشاف الأشكال التعبيرية التي تستخدم في حقبة معينة لأداء حركات الفكر والشعور لدى المتكلمين، ودراسة الآثار التي تنشأ تلقائياً عند المتلقين لدى استعمال هذه الأشكال، وهذا يعني: أن الأسلوبية تحاول تحديد العلاقات القائمة بين القول والفكر لدى المنشئ أو السامع، فهي تدرس اللغة في علاقاتها بالحياة الواقعية، ومعنى ذلك أن الفكر الذي يلتمس تعبيره فيها لا يكاد يخلو من صبغة وجدانية.

ويرى بالي أن ميدان الأسلوبية ينسبط على رقعة اللغة كلها، ابتداءً من الأصوات حتى أبنية الجمل، وجميع هذه الوقائع اللغوية يمكن أن تشف عن لمحة من حياة الفكر، أو نبضة من الحساسية، فالأسلوبية لا تدرس قسماً من اللغة، بل اللغة بأكملها منظوراً إليها من زاوية خاصة، فهي علم مساوق لعلم اللغة، لا يعني بعناصر اللغة من حيث هي، بل بإمكاناتها التعبيرية. كما أنه يتناول عصراً واحداً محدداً في تطور هذه اللغة متجنباً البحث عن مواد أو براهين من العصور السابقة أو اللاحقة، جاعلاً أساسه اللغة التلقائية الطبيعية، لأن تقديم لغة الكتابة يخفي جانباً من الحقيقة، لإهماله الإمكانيات الصوتية للغة، فغالباً ما يكون التنعيم شارحاً للقيمة التعبيرية للتركيب، ولا يلزم من هذا إغفال اللغة المكتوبة، بل إن لها نفعاً كبيراً إذا عدت وظيفة من وظائف اللغة المتكلمة .

وإذا لم يكن بالي يقصد بالأسلوبية دراسة الأسلوب الأدبي، وإنما دراسة وسائل اللغة التعبيرية، فإنه يرى علم الأسلوب وثيق الصلة بالتعبير الأدبي على الرغم من استقلاله، لأننا إذا جردنا التعبير الأدبي من قيمه الجمالية لم يبق إلا التعبير عن وقائع الشعور، والانطباعات التي تحدثها اللغة، فالكاتب يصطنع المعاني التي يجدها في لغة الناس، ويسخرها لأغراضه الجمالية، في حين أن لغة

الناس عملية واجتماعية، فهي كيفية خاصة من لغة الناس، وكل ما في الأمر أن المعاني البيولوجية والاجتماعية في لغة الناس تستحيل فيها إلى معانٍ جمالية. ونجد من تلامذة بالي من عني بدراسة التعبير الأدبي كمرسال كريسو، لأن العمل الأدبي وسيلة اتصال، أما الجماليات فما هي إلا وسيلة لضمان اهتمام القارئ، ويتحول مفهوم التعبيرية لديه إلى مفهوم الحدث الفني، أي مفهوم الجمالية، فالكاتب لا يفصح عن حسه، ولا عن تأويله، إلا إذا أتاحت له أدوات ملائمة، وليس للأسلوب من عمل سوى دراستها.

إن كل الدراسات التي جاءت بعد بالي استفادت منه إما في المنهج أو في الموضوع، وبهذا توسعت المدرسة الأسلوبية وتطورت، فلم تعد لغة النص غاية في ذاتها بل أصبحت وسيلة لدراسة الأدوات التعبيرية من أجل غايات أسلوبية أدبية "فأسلوبية التعبير كما صمّمها بالي تعبيرية بحتة و لا تعني إلا الإيصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، والأسلوبية توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي"<sup>1</sup>.

#### ب- الأسلوبية النفسية "ليوسبترز" (1887-1960):

يعد الألماني ليون سبترز (1887-1960) من رواد هذا الاتجاه في البحث الأسلوبي كما هو واضح في كتابه (دراسة في الأسلوب)، إذ يركز على شخصية المؤلف عبر كتاباته وأسلوبه في التعبير وطريقته في التفكير انطلاقاً من تفردته في الكتابة، حيث "يتميز باحتفاله بخصوصية الذات الكتابة... وأثر ذلك على خصوصية استعمالها الأسلوبية... ومن ثم يكاد سبترز يجنح إلى تلامس واضح بين الجانب النفسي لتلك الذات المنتجة، وبين ما أنتجه من كتابة معينة"<sup>2</sup>.

تتخذ الأسلوبية النفسية، النص الأدبي وسيلة للولوج إلى نفسية مبدعه، من خلال المعجم الإفرادي والمعجم التركيبي، والسبب في ذلك يكمن في اعتقاد هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته. ويرتكز منهج سبترز المؤسس الأول لهذا الاتجاه على ركيزتين أساسيتين:

1 بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، دط، دت، ص 34.

2 رجاء عيد، البحث الأسلوبي: معاصرة وتراث، دار المعارف، مصر، ط1، 1993، ص 53.

1- تكامل كل من علم اللغة و تاريخ الأدب، فهما يكونان في آخر المطاف وحده متكاملة، فالعلاقات بين الكلمات هي علاقات حضارية و روحية، ومن الممكن أن نتعرف روح أمة ما من خلال أعمالها الأدبية، كذلك تحديد الخصائص الأسلوبية لفن أدبي ما، أو لمدرسة أدبية معينة، أو لعصر أدبي بأكمله، يتم بعد دراسة أسلوبية دقيقة لعدد كاف من النصوص، وعندما نصل إلى درجة من التعميم سيكون علينا أن ندعم الحقائق المستقراة من النصوص بحقائق خارجية ذات صلة بالحكم العام. ولا نستطيع أن نقفز إلى أحكام عامة عن العصر من خلال تحليل نص أدبي ما تحليلا أسلوبيا مهما كان دقيقا.

2- إفادة علم اللغة من علم النفس في تفسير السمات الأسلوبية، فمن الممكن أن تميز نفسية كاتب معين من خلال أسلوبه الخاص، أي: أنه يمكن إيجاد الأصل الاشتقاقي الروحي لعدد من السمات الأسلوبية الفردية لدى كاتب ما، فعقل الكاتب أشبه بنظام شمسي تنجذب إلى مساره الأجناس كلها، فاللغة والدوافع والعقدة كواكب تسير في فلك هذه الوحدة الميثولوجية. والإبداع العقلي ينعكس في اللغة، ويصبح إبداعا لغويا، أما المستهلك والمتحجر من اللغة، فلا يفي بحاجات التعبير لدى شخصية قوية، وسوف تؤكد الدراسة الأدبية نتائج الدراسة الأسلوبية، لأن اللغة تبلور خارجي لشكل داخلي.

ولا يكفي سبترز بتفسير نفسي لسمة واحدة بل يقيم افتراضه على عدد من السمات جمعت ورتبت بعناية، ويرى ضرورة استيعاب جل السمات اللغوية التي يمكن ملاحظتها لدى كاتب معين، ولكن يجب أن نتنبه إلى أن الحل الذي يتوصل إليه بالإجراء الدائري - أي: الرحلة ذهابا وإيابا من بعض الجزئيات الخارجية إلى المركز الباطني للعمل الأدبي، ثم العودة إلى سلسلة أخرى من الجزئيات - لا يمكن إخضاعه لأساس عقلي صارم-، لأن الخطوة الأولى التي يبنى عليها كل شيء لا يمكن ضبطها، فهي لا تتجاوز الشعور بأن جزئية ما لافتة للانتباه، وإن الحصول على هذا الانطباع هو ثمرة الموهبة والدرية والإيمان.

وهو يرى أن الوصول إلى هذا الحل ممكن بانتهاج خطوات متتابعة من القراءات المتكررة للعمل الأدبي، والصبر والثقة والتشبع بجو العمل، حتى تبرز كلمة أو سطر، وتنعقد صلة بين القارئ وبينه، ثم يتابع ملاحظاته الجديدة، وتراوده عدة خواطر من دراسات سابقة، ثم يشعر بدافع ميتافيزيقي نحو الحل، وتحدث الدقة المميزة، ويتم الحصول على القاسم المشترك الجامع بين الجزئي والكلبي، ومن ثم الوصول إلى الأصل الروحي المكون للعمل. ولكن الخبرة بهذا الإجراء لا تكفي وحدها لوضع برنامج صالح للتطبيق في جل الحالات، فعند كل قصيدة يحتاج الناقد إلى إلهام جديد، وعليه أن يكون قادرا على التشكل دائما بأشكال جديدة، لأن الطريقة التي يثبت نجاحها في نص ما قد يتعذر تطبيقها تطبيقا آليا على عمل آخر. وهذا عائد إلى طبيعة التعبير الفني، فالفنان ينفث في ظاهرة لغوية خارجية دلالة باطنية، ولتحديد هذه الظاهرة يضع الناقد نفسه في المركز الخلاق لدى المبدع، ويعيد خلق الكائن العضوي الفني، فقد يوجد في أي عمل أدبي استعارة أو إيقاع ... وقد يكون لذلك دلالة أو قد لا يكون، وهذا يعود إلى الشعور الذي نكونه حول هذا العمل الأدبي بالذات.

كان طموح سبترز هو إقامة جسر تساهم الأسلوبية فيه بين اللسانيات وتاريخ الأدب، إلا أنه اصطدم بحقيقية عدم إمكانية وصف ما هو شخصي، ولكن مع تأملاته اكتشف التوازي الذي يمكن ملاحظته بين الانحرافات الأسلوبية عن النهج القياسي، وبين التحول الذي يحدث في نفسية عصر معين<sup>1</sup>، يقول سبترز في كتابه (علم اللغة و تاريخ الأدب): "إن الانحراف الأسلوبي الفردي نهج قياسي، لا بد وأن يكشف عن تحول في نفسية العصر، تحول شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي ولا بد وأن يكون هذا الشكل جديدا، فهلا يمكن تحديد الخطوة التاريخية نفسيا ولغويا على السواء؟ ومن المسلم به أن تحديد بداية التجديد اللغوي يكون أسهل بالنسبة للكاتب المعاصرين، لأننا نعرف أساسهم اللغوي أكثر مما نعرف أساس الكتاب المتقدمين"<sup>2</sup>. إن سبترز

1 حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 44.

2 ليون سبترز، علم اللغة و تاريخ الأدب، نقلا عن حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 35.

يبحث عن الجذر النفسي للانحرافات الأسلوبية المتكررة ويبحث عن قاسم مشترك بينها لكي يحاول فيما بعد أن يواشج بين السمات الأسلوبية المتواترة وفلسفة الكاتب وشخصيته<sup>1</sup>.

والمبادئ العامة التي تركز عليها أسلوبية سبترز هي:

- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.

- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المؤلف للغة .

- فكر الكاتب لحمة في تماسك النص.

- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم<sup>2</sup>.

لقد جنحت الأسلوبية النفسية إلى الانطباعية والإغراق في نفسية المبدعين، جاعلة من أسلوب الكاتب في عدوله عن المتناول المؤلف حقلا للدراسة والبحث والتقصي.

### ج- الأسلوبية الوظيفية:

ظلت أسلوبية كل من **بالي** و**سبترز** تستقطب اهتمام الدراسيين، إلى أن جاء رومان جاكبسون ROMAN JAKOBSON الذي أرسى نظريته الجديدة في الأسلوبية، وقد ركز في تحليله الأسلوبي على العمل الفني دون مستويات الخطاب الأخرى، فقد أخرج اللغة العامية واللغة الشفوية واللغة غير الفنية من دائرة الكلام الفني.

في سنة 1960 انعقدت ندوة بجامعة إنديانا بحضور العديد من علماء اللغة والنقد، وكان محورها الدراسات الأسلوبية حيث شارك فيها جاكبسون وقدم طروحاته حول معالجته لقضية اللغة والإيصال، ويبدأ مشروعه "بتحديد الوظائف اللسانية، إذ يستبعد نموذج بوهرلر BUHLER ذا الوظائف اللسانية الثلاث (الانفعالية، الإشارية، الطلبية) ويصوغ نموذجا جديدا يتضمن ست وظائف لسانية طبقا للعناصر الكلامية التي تشتمل عليها عملية الاتصال"<sup>3</sup>.

1 حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 35، 36.

2 نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 77.

3 حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص 69.

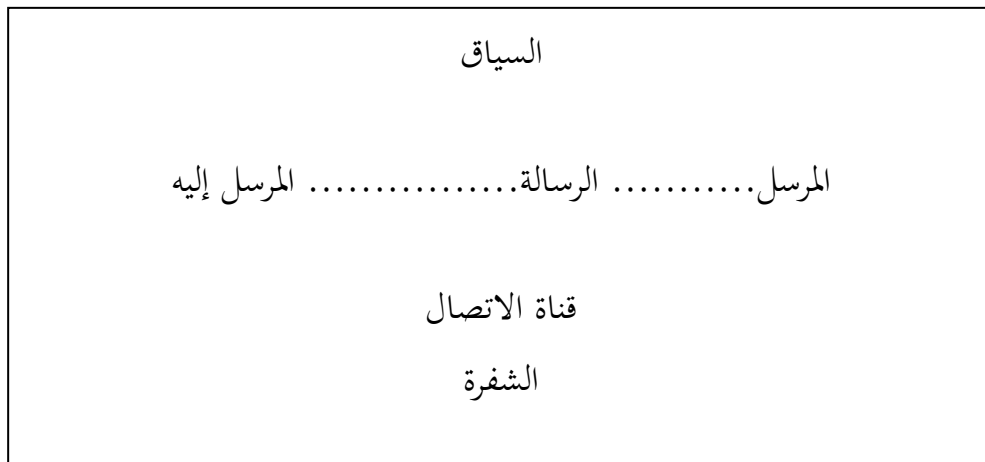
لقد كان عمل كل من بالي وسبترز سببا رئيسيا في نشوء اتجاهين أسلوبيين مختلفين يعرف الأول بالأسلوبية اللسانية Linguistic Stylistics التي تهتم بالعملية الإيصالية و التواصلية المكونة من المرسل، والمرسل إليه، والخطاب، ثم القناة الموصلة، ويعرف الثاني بالأسلوبية الأدبية Literary Stylistics التي تهتم بإنشاء الأسلوب وبلاغته وبسماته الفنية و الجمالية. وقد سعى بعض نقاد الأسلوب أمثال جاكسون وريفاتير، إلى الاستفادة من هذين الاتجاهين ليؤسسا اتجاهها أسلوبيا جديدا يعرف بالأسلوبية الوظيفية Functional stylistics، ويعنى هذا التوجه باستثمار التقنيات اللسانية، ودمجها بالتقنيات الأسلوبية، لتوظيفها توظيفا فاعلا في خدمة النص الأدبي على صعيدي النظرية والتطبيق .

لقد رأى كل من جاكسون وريفاتير أن الخلاف بين الأسلوبية اللسانية والأسلوبية الأدبية خلاف ظاهري، وليس خلافا واقعيا، فالأسلوبية اللسانية تمثل الإطار النظري، أما الأسلوبية الأدبية فتمثل المادة التطبيقية في نقد الأسلوب، والأسلوبية اللسانية لا بد أن تعتمد النصوص الأدبية حتى تستنبط الخصائص الأسلوبية للغة، في حين أن الأسلوبية الأدبية لا بد أن تعتمد اللسانيات الحديثة، في تعريفها ومقولاتها ومبادئها، حتى تكون أكثر منهجية وموضوعية. لذلك حاول جاكسون وريفاتير، دراسة العلاقات الوظيفية النفعية للعناصر التي تكون الأسلوب في النص الأدبي، معتمدين المعايير، والمقاييس التي جاءت بها اللسانيات الحديثة. فالمنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما في وظائفها أيضا، بحيث لا نستطيع تعريف الأسلوب خارجا عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة تقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم.

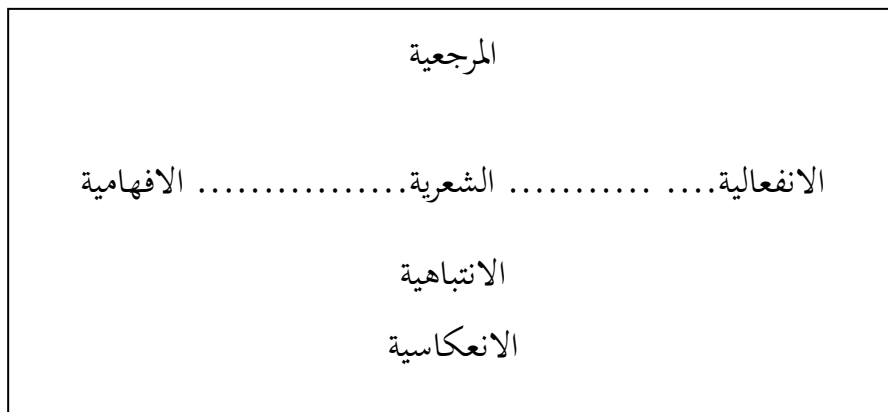
وقد عرف جاكسون الأسلوبية بأنها منهج لساني يقوم على البحث فيما يمتاز به الكلام الأدبي عن غيره، فالأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من علم اللسان. وقد تركزت جهوده للإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ وللإجابة عن هذا السؤال يقدم جاكسون نظرية جديدة في الأسلوبية، فاللغة في رأيه يجب أن تدرس بوظائفها

المتنوعة كافة، وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة، فكل فعل تواصل لفظي يقتضي مرسلًا يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقًا تحيل إليه - أي: المرجع - سياقًا قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظياً، أو قابلاً لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة شفرة مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي أيضاً اتصالاً، أي: قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، ويسمح هذا الاتصال بإقامة التواصل والحفاظ عليه.

ويضع جاكبسون نموذجاً على الشكل التالي<sup>1</sup>:

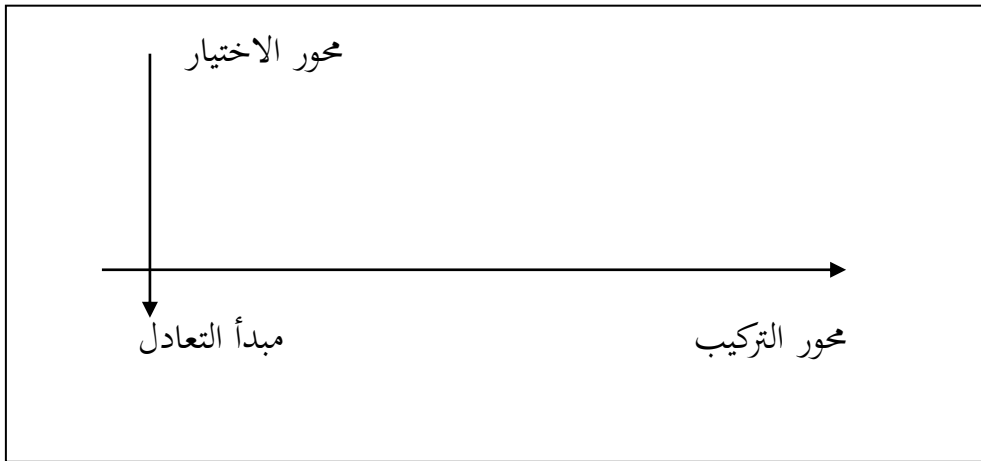


كما تتطلب هذه العملية شفرة تحدد رموز الرسالة، ولا بد من وجود قناة اتصال تربط بين المرسل والمرسل إليه، ويتصل بكل عنصر من هذه العناصر ست وظائف وهي كالتالي:



1 حسن ناظم، البنى الاسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص69.

تجسد هذه الوظائف الست عملية الاتصال، فالوظيفة الانفعالية ترتبط بالمتكلم عبر ما يرسله من تعابير وانفعالات، والوظيفة الإدراكية أو الافهامية ترتبط بالمتلقي، وما يدركه من الكلام الذي وجه إليه أو إدراكه لجملة الأوامر، أما الوظيفة الانعكاسية فتتمثل الحالة، والوظيفة الانتباهية تتجسد من خلال الاتصال وهي جلب انتباه المتلقي كأن يقول عبارة: (هل تسمعي؟)، والوظيفة المرجعية فهي السياق الذي صيغت فيه الرسالة، والرسالة مرتبطة بالوظيفة الشعرية، وليس من الضروري أن تجتمع كل هذه الوظائف في الرسالة الواحدة، وإنما تكون هناك وظيفة واحدة بارزة، ولكنها لا تلغي دور الوظائف الأخرى. وقد ركز جاكبسون على الوظيفة الشعرية باعتبارها أبرز وظائف اللغة الفنية "وفي ضوء هذه الوظائف التي قدمها جاكبسون فإن جماليات اللغة تنشأ من خلال الاختيار والتركيب الذين يعتمدان على مبدأ التعادل"<sup>1</sup>، والوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدأ التعادل من محور الاختيار على محور التركيب، ويمثل هذا الإسقاط بالرسم التالي:



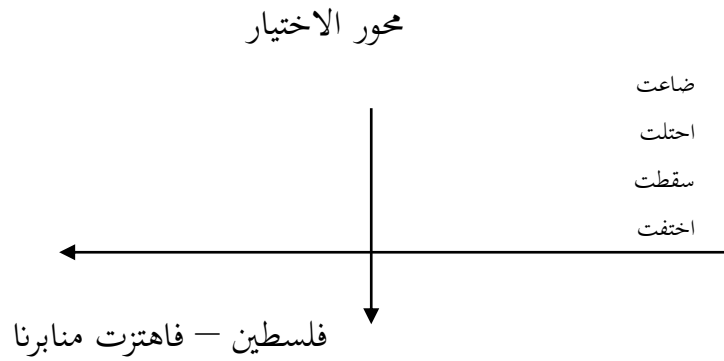
وقد وضع جاكبسون "هذا الأمر في أن محور الاختيار متطابق مع جدول من التعبيرات التي يمكن أن تتبادل المواقع، وسمي ذلك بالتعادل العمودي VERTICAL AQUILENZ وعلى النقيض من ذلك يكون محور التأليف متطابقا مع جدول من التراكيب وسماه بالتعادل

1 موسى سامح رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص13.

الأفقي HORIZONTAL AQUILENZ ويقوم الاختيار والتركيب بوظيفة أساسية تقوم على الانتقاء من بدائل متعددة وتتخذ التراكيب أشكالاً واحتمالات كثيرة<sup>1</sup>.  
و مثال لذلك قول الشاعر عز الدين ميهوبي:

ضاعت، فلسطين، فاهتزت منابرنا<sup>2</sup>.

إن مبدأ التعادل يكمن فيما يأتي:



قام الشاعر باختيار وانتقاء الفعل "ضاعت" من بين مجموعة من الأفعال المتشابهة، ليضعه في الترتيب الذي يراه مناسباً له، وملائماً مع ما يهدف إليه وما يريد تبليغه إلى المتلقي، وقد يجد المتلقي صعوبة في الفهم لغموض يكتنف الرسالة الشعرية فلا يستطيع بذلك فك شفرة النص الشعري بسبب خروجها عن السائد المألوف، وهذا ما يعرف بالانحراف أو العدول أو الانزياح، والذي أصبح من أهم تعريفات الأسلوبية. وبهذا تختلف الوظيفية الشعرية عن بقية الوظائف الأخرى التي تحدث عنها جاكسون.

وإن الفضيلة الرئيسية لمساهمة ياكسون قد تمثلت في صياغة افتراض عام حول بناء اللغة الشعرية، وقد جمع هذا الافتراض العام في مخططه الوحيد و في نموذج التفسيري المنظم، عدداً كبيراً من الملامح التي كانت مبعثرة في علوم البلاغة المتخصصة. فلم تعد التوازيات الصوتية والنحوية

1 موسى سامح رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 14.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 85.

والدلالية ظواهر بلاغية معزولة، فالتماثل الصوتي والنحوي والدلالي يتحرك على نحو تكويني بدافع المتواليّة الشعريّة. والتماثل في الشعر يتراكب على المجاورة ويرقى إلى درجة الأداة المكونة للمتواليّة. ويشمل هذا الافتراض عند جاكبسون ثنائية الاستعارة والكناية التي أصبحت عنده أساسا لدراسة الأسلوب الأدبي، والعملية اللغوية بحد ذاتها، فلغة الإنسان تقوم على دعامتين أساسيتين: الاستعارة والكناية. أما الاستعارة - وهي إسقاط علاقة استبدالية على المحور التركيبي - فتقوم على الانتقال والاستبدال والمشابهة، في حين تعمل الكناية على التنسيق والدمج والمجاورة، وقد لاحظ جاكبسون أن الاستعارة تعمل في المحور الاستبدالي، وتأتي غريبة عن المنظومة الدلالية للجملّة، أما الكناية فتعمل في المحور التركيبي وتقوم على علاقة التجاور، ولا تسبب تناقضا بين نواته الدلالية والسياق الدلالي للعبارة التي تأتي فيها، وتظهر في الكلام العادي أكثر من الاستعارة. وعلى الرغم من أن هذه الثنائية قد طبقت في دراسة الرسم والسينما والأحلام إلا أن تطبيقاتها الغنية تكمن في دراسة الأدب، والشعر منه بصورة خاصة، فالكناية تسيطر على النثر الذي يعتمد في معظمه الصورة التقريبية، إلا أن ذلك لا يعني خلوه من الاستعارة، أما الشعر فإنه يعتمد اعتمادا واضحا الصورة البيانية التي من شأنها أن تبث الغموض في النص، ويخلص جاكبسون إلى أن المذهب الواقعي، باتجاهه نحو التفاصيل، وإسهامه في وصف المواقف المصاحبة، هو مذهب كنائي، أما الرومنطيقية والرمزية فإنهما مذهبان استعاريان.

وإذا انتقلنا إلى ريفاتير فسنجدّه ينظر إلى الأسلوبية على أنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع المرسل بواسطتها مراقبة حرية الإدراك لدى المتلقي، وفرض وجهة نظره في الفهم والإدراك، فهي علم لغوي يعني بظاهرة حمل الذهن على فهم معين، و إدراك مخصوص، لذلك فهي تدرس عملية الإبلاغ، لا بوصفها كلاما عاديا، وإنما على أساس أنها تبرز شخصية الكاتب، وتجلب انتباه المتلقي.

ولا يمكن أن نفهم الظواهر الأسلوبية إلا في اللغة، لأن اللغة هي أداؤها، ولكن يجب ألا نخلط بين عناصر التأليف ذات القيمة الأسلوبية، وعناصر أخرى محايدة، فلا بد من القيام بعملية

انتخاب لكل العناصر ذات السمات الأسلوبية، ثم تخضع وحدها لتحليل أسلوبى، ولكن حتى نقوم بهذا الإجراء الأولي لبدء التحليل يجب أن نعثر على معايير نوعية للأسلوب.

لقد عارض ريفاتير الأسلوبيين التوليديين، الذين رأوا أن دراسة الأسلوب تقوم على تتبع الانحراف عن المعيار الخارجي في أبنية الجمل النحوية، وقالوا: إن معظم الأحكام الأسلوبية ترجع إلى البناء العميق للجمل، فالجمل التي تخرج على السلامة النحوية يكثر ورودها في الشعر إلى درجة كبيرة، وهي عناصر جوهرية في استجابتنا له، وإن كانت لا تعد منحرفة داخل إطار القصيدة، ولذلك دعوا إلى وضع نحو مضاد يحتوي على قواعد غير قواعد اللغة المعروفة، لكنها تظل مرتبطة بها، أما القصائد التي لا يختلف نحوها عن نحو اللغة المعروفة إلا من جهة البنية السطحية فهي في الغالب قصائد رديئة. و بناء على ذلك يمكن أن يصبح النحو التوليدي موجهها مهما للدراسات الأسلوبية، لأنهما يعنيان بنوع من الظواهر لا يختلف جوهريا في واحد منهما عن الآخر، لأن المسلمات الأساسية في كلا البحثين هي مسلمات نفسية، فالمعطيات الأكثر أهمية في كليهما هي الاستجابات التي ترجع إلى معرفة حدسية بالبناء اللغوي.

و قد جوّهت مقولة الانحراف عن المعيار الخارجي بالكثير من الاعتراضات من ذلك :

- 1- يستنتج من هذه النظرية وجود نصوص دون أسلوب، وهي التي لا تنحرف عن المعيار
- 2- لا يمكن تحديد الانحراف أو المعيار بدقة.
- 3- تقوم هذه النظرية بتعريف الأسلوب سلبيا دون أن ينتج عن ذلك أي تقرير كفي في النظرية الأسلوبية.

4- إن مقدار الانحرافات ليس متطابقا مع مقدار الخصائص الأسلوبية، كما أن أي مقدار منهما لا يتضمن المقدار الآخر، هذا بالإضافة إلى وجود انحرافات دون أن يكون لها تأثير أسلوبى، كالأخطاء النطقية أو الكتابية، والتراكيب النحوية الخاطئة، ومن جهة أخرى يمكن أن يكون للعناصر اللغوية غير المنحرفة دلالة أسلوبية.

5- تحمل هذه النظرية عنصر المخاطب والمخاطب، وهذا يرجع إلى الاهتمام بالمقارنة بين النص والمعيار الخارجي

6- يمكن تطبيق هذه النظرية في المجال الأدبي على أسلوب شديد الحساسية، وعلى التجارب الشعرية ذات اللغة الخاصة فقط، ولا يمكن تطبيقها على المؤلفين الذين يستعملون أسلوبا عاديا.

7- يكمن الخطر في هذه النظرية من حيث أنها لا تلاحظ إلا الصفات الأسلوبية غير العادية، في حين تحمل النص كله و تراكيبه المتعددة.

لذلك يجب ألا نفترض وجود اختلاف بين أسلوب النص الأدبي والأسلوب الاعتيادي، وإنما علينا أن نفترض وجود حشد كبير من الأساليب العامة يقابله حشد كبير من الاستعمالات الفرعية، وتتم المقارنة بين هذه الأساليب، والاستعمالات من أجل أية مميزات لسانية. فالأسلوب الأدبي الفني لا يمتلك خواص مختلفة، لأن اللغة نظام نسبي مفتوح يتلون طبقا لحدوثه واستعمالاته في سياقات مختلفة، من هنا فإن اللغة الواحدة تصبح لغات عدة تعمل كلها ضمن هذا النظام النسبي المفتوح كاللغة القانونية واللغة الطبية واللغة الدينية ... وتمتلك كل لغة من اللغات سماتها البارزة التي تجعل منها لغات مختلفة، ويمكن أن تسمى هذه اللغات المختلفة بالأساليب، وهي بلا شك نتاج حالات اجتماعية معينة تنتج من خلال علاقة النظام اللغوي النسبي المفتوح بالمجتمع.

لقد تبني ريفاتير الاعتراضات السابقة ومن ثم قام بتقديم معيار جديد لتحليل الأسلوب، ذاهبا إلى أن الاستعانة بالمستقبل هي المدخل الأصح لإدراك الأسلوب وللتخلص من الاستجابة المتصفة بالذاتية يقترح أن يعتمد البحث الأسلوبي عددا من الرواة المثقفين، ويطلق على مجموع الرواة الذين يستخدمون لكل مثير أو متوالية أسلوبية كاملة اسم القارئ العمدة Archilecteur وما هو إلا وسيلة لاستخراج المثيرات من النص فحسب، وينتهي إحصاء الظواهر الأسلوبية شيئا فشيئا، إلى إدراك بعض منها على أنها صور متعددة لبنيات واحدة، ومتى عينت هذه البنيات وعرفت يمكن الحصول على ما يميز العمل.

ولكن بسبب أخطاء الإفراط في عد عناصر لغوية عادية وحدات أسلوبية، وأخطاء التفريط المتمثلة بذوبان عناصر أسلوبية ذات علاقة في النص مع الزمن، يقترح ريفاتير إضافة معايير جديدة تكمل نتائج القارئ العمدة وتضبطها، ولذلك يرفض عد كل انحراف بالنسبة إلى المعيار اللغوي الخارجي منحى أسلوبيا، وينطلق من مقولة "السياق" بوصفه معيارا داخليا، فالأسلوب يتحقق بانحراف عن هذا السياق، فإذا لم يكن ثمة تقابل أسلوبيا، حيث رد فعل القارئ العمدة، نقرر أن ثمة مبالغة في رد الفعل إزاء النص.

والسياق الأسلوبي في رأي ريفاتير نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، وبعد التقابل الناتج عن هذا الاقتحام مثيرا أسلوبيا، ولا يفهم من مصطلح الانقطاع أنه من باب الفصل، فقيمة المقابلة الأسلوبية تكمن في نظام العلاقات الذي تقيمه بين العنصرين المتقابلين، وما كان لهما أي تأثير دون وصلهما في متتابعة، والسياق الأسلوبي ذو امتداد محدود جدا، يحدده لنا تذكر ما سبق قراءته، وإدراك ما نقرؤه فعلا، ولكن من الممكن أن ينشئ المنحى الأسلوبي نسقا جديدا، ويصبح نقطة انطلاق لسياق هو العنصر الأول في وحدة أسلوبية، ويحد النمط الأول بالمخطط التالي:

سياق - منحى أسلوبي - عودة إلى السياق

تعبير عادي - مبالغة - تعبير عادي

أما النمط الثاني فهو كما يلي :

سياق - منحى أسلوبي يشكل سياقاً جديداً - منحى أسلوبي

تعبير عادي - مبالغة - سياق يعتمد المبالغة - تقليل

وقد يتراكم عدد من المناحي الأسلوبية المستقلة عند نقطة معينة، ولو انفرد واحد من هذه المناحي الأسلوبية المستقلة كان معبرا بمفرده، ولكن تناصر تأثيرات هذه المناحي الأسلوبية يتميز بقوة لافتة، وهو بلا شك منحى واع، ولا يشترط فيه انطوائه على مقابلة واضحة مع السياق السابق، كما أنه يسمح لنا بتصحيح أخطاء التفريط من قبل القارئ العمدة بتحديد العناصر المتناصرة الدالة على المنحى الأسلوبي، وإن لم يعد له تأثير في الشعور لعدم وجود عرف مشترك بين

المؤلف والقارئ، ولا شك أنه عامل أسلوبى مهم يضمن بقاء نظام الإرسال في النص. وتجدر الإشارة إلى أن روجر فاوولر قد أسهم في تطوير مفهوم القاعدة السياقية حينما دعا إلى ضرورة ربط تواتر وقائع شكل لغوي في نص ما، بما لدينا من نصوص أخرى في المجال نفسه، أو المدرسة نفسها، أو الاتجاه الأدبي عينه.

إن الغرض من المعايير السابقة التي طرحها ريفاتير وهي "القارئ العمدة، السياق الأسلوبى، التناصر" هو المساعدة على تحديد الظواهر الأسلوبية بطريقة موضوعية، فالسياق والتناصر لا يتطلبان بوصفهما معيارين سوى ملاحظة الظواهر دون إعطاء أحكام مسبقة على المحتوى أو القيمة. هذا بالإضافة إلى أن الأحكام القيمة التي يطلقها القارئ العمدة لا يعول عليها إلا بقدر ما تكشف عن المثبرات في النص، فإذا ما حددت الظواهر الأسلوبية فإن التحليل اللغوي الذي يتناولها دون غيرها يصبح ذا دلالة، أما إن ترك هذا التحديد فإن التحليل اللغوي لا يستطيع أن يميزها بمفردها.

وإن الفضيلة الرئيسية لمساهمة جاكبسون قد تمثلت في صياغة افتراض عام حول بناء اللغة الشعرية، وقد جمع هذا الافتراض العام في مخططه الوحيد وفي نموذج التفسيري المنظم، عددا كبيرا من الملامح التي كانت مبعثرة في علوم البلاغة المتخصصة. فلم تعد التوازيات الصوتية والنحوية والدلالية ظواهر بلاغية معزولة، فالتماثل الصوتي والنحوي والدلالي يتحرك على نحو تكويني بدافع المتواليات الشعرية. والتماثل في الشعر يتراكم على المجاورة ويرقى إلى درجة الأداة المكونة للمتواليات.

ويشمل هذا الافتراض عند جاكبسون ثنائية الاستعارة والكناية التي أصبحت عنده أساسا لدراسة الأسلوب الأدبي، والعملية اللغوية بحد ذاتها، فلغة الإنسان تقوم على دعامين أساسيين: الاستعارة والكناية. أما الاستعارة - وهي إسقاط علاقة استبدالية على المحور التركيبي - فتقوم على الانتقاء والاستبدال والمشابهة، في حين تعمل الكناية على التنسيق والدمج والمجاورة، وقد لاحظ جاكبسون أن الاستعارة تعمل في المحور الاستبدالي، وتأتي غريبة عن المنظومة الدلالية للجمل، أما الكناية فتعمل في المحور التركيبي وتقوم على علاقة التجاور، ولا تسبب تناقضا بين نواته الدلالية

والسياق الدلالي للعبارة التي تأتي فيها، وتظهر في الكلام العادي أكثر من الاستعارة. وعلى الرغم من أن هذه الثنائية قد طبقت في دراسة الرسم والسينما والأحلام إلا أن تطبيقاتها الغنية تكمن في دراسة الأدب، والشعر منه بصورة خاصة، فالكناية تسيطر على النثر الذي يعتمد في معظمه الصورة التقريرية، إلا أن ذلك لا يعني خلوه من الاستعارة، أما الشعر فإنه يعتمد اعتمادا واضحا الصورة البيانية التي من شأنها أن تبث الغموض في النص، ويخلص ياكبسون إلى أن المذهب الواقعي، باتجاهه نحو التفاصيل، وإسهامه في وصف المواقف المصاحبة، هو مذهب كنائي، أما الرومنطيقية والرمزية فإنهما مذهبان استعاريان .

#### د- الأسلوبية النبوية:

يعدّ ميشال ريفاتير MICHEL RIVATEER رائد هذا الاتجاه كما هو واضح من خلال كتابه (محاولات في الأسلوبية النبوية) عام 1971، وقد أرسى فيه القواعد المنهجية لضبط الإطار العلمي الموضوعي للدرس الأسلوبي، "وقد تمثلت غاية هذا الكتاب في أن الأسلوبية النبوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي، لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها، و ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص"<sup>1</sup>، ومن هنا فإن البحث الأسلوبي النبوي ينطلق في تحليله للآثار الأدبية من خلال البنى المشكلة لها، ومدى تناسقها وتضافرها داخليا لتكوين النص.

ليس ثمة أدبية- من وجهة نظر ريفاتير- خارج حدود النص الأدبي، ولكي يحل مشكلة الأدبية استثنى العلوم التي لا تمثل حاجة ماسة للمحلل الأسلوبي، فعمد إلى استثناء البلاغة كونها أسلوبية تقنية إرشادية، كما استثنى الشعرية كونها تعمم الظواهر أو القوانين، كما استثنى الشرح الأدبي للتعميم أيضا. لهذا تصبح هذه المقتربات غير مؤهلة للكشف عن خصوصية النص الأدبي نظرا لما تتصف به من شمول، إن المقترب الوحيد، لدى ريفاتير الذي يضمن كشفا عن فردية النص هو المقترب الأسلوبي أو التحليل الأسلوبي للنص<sup>2</sup>.

1 موسى رابعة، الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، ص 16.

2 محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس 1988، ص 115، 116.

ومن أهم القضايا التي طرحها ريفاتير كمنهج في التحليل الأسلوبي هي الوظيفة الاتصالية من أجل معاينة الأسلوب، حيث ركز على زاوية التواصل، واعتبر أن الأسلوبية تدرس فعل التواصل وتركز عليه لأنه "يحمل طابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لفت نظر المخاطب، ولهذا اعتنى عناية كبيرة بالمنشئ الذي يشفر تجربته الذاتية، وبالمخاطب الذي يفك شفرة مثل هذا التعبير"<sup>1</sup>.

فللقارئ إذن دوره في تمييز العناصر الأسلوبية التي يستنبطها التحليل الأسلوبي، فيقوم بتفكيك شفرة النص لإدراكه، أما دور الباحث فيقوم على توجيه المتلقي لتفكيك النص وإدراكه على وجه خاص ومتعمد، وشحن تعبيره بخصائص أسلوبية تضمن له التبع الدائم من قبل القارئ. كما تعتمد أسلوبية ريفاتير على عنصر المفاجأة، فكلما زادت حدة المفاجأة كان التأثير أكبر في نفس المتلقي. فمن مقومات نظرية ريفاتير والمتصلة بالقارئ "هي ارتباط مفهوم الأسلوب بعنصر المفاجأة التي تصدم متقبل الرسالة وتحدث تشويشا له، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه"<sup>2</sup>.

#### هـ- الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد على الإحصاء الرياضي كجسر للدخول إلى عالم النصوص الأدبية، فقد انصبت جهود الأسلوبيين الإحصائيين على دراسة بنياتها المشككة لها، ورصد المفردات والصيغ التي يتركز عليها المبدع دون غيرها، كما سعت إلى تبيان خصائص اللغة التي اعتمدها الكاتب، لتأكيد أن المقاربة الإحصائية للأسلوب يقصد منها تمييز الملامح اللغوية للنص، وذلك من خلال إبراز معدلات تكرار مختلف المعاجم سواء أكانت إفرادية أم تركيبية أم إيقاعية مع تحديد نسب هذا التكرار، وتهدف هذه المقاربة إلى إظهار الفروق بين مبدع و آخر، مع ذكر الأسباب.

ومن رواد المنهج الأسلوبي الإحصائي في الغرب برفلد شبلز، وكراهم هاف وجون كوهن صاحب كتاب (بنية اللغة الشعرية).

1 موسى سامح رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتحليلاتها، ص16.

2 المصدر نفسه، ص17.

ومن ثم تبقى الأسلوبية المنهج النقدي القادر على كشف مكان الجمالية في النصوص الإبداعية، انطلاقاً من اللغة وما تحتوي عليه من انزياحات فنية، تتخذ منها حقلاً لدرسها، سعيًا منها إلى الفهم دون إصدار الأحكام النقدية، وبهذا نجحت الأسلوبية في تحقيق قفزة نوعية في تعاملها مع الأسلوب على خلاف البلاغة.

#### 8- مفهوم الأسلوب في نظرية الإيصال:

ليس هناك تعريف دقيق ومحدد للأسلوب- موضوع الأسلوبية- يحمل على الإقتناع والرضا، ولا نظرية أسلوبية محددة. فتعدد المفاهيم واختلافها، يعود إلى اختلاف الزاوية التي ينظر منها كل باحث، والمرتبطة بعملية الإبداع<sup>1</sup>. وإذا أردنا تحديد مفهوم الأسلوب، لا بد أن نربط ذلك بعناصر الاتصال وهي: المبدع، والمتلقي والنص، لأن دراسة الأسلوب لا تتم بمعزل عنها.

أ- المبدع:

إن الذين يركزون على علاقة الأسلوب بمبدعه، يرون أن الأسلوب يكشف عن مكونات صاحبه وخباياه، ويعبر عن مشاعره ورؤيته للأشياء، فهو مرآة تنعكس عليها ملامح شخصيته، بحيث يصبح صورة صادقة له "فما الأسلوب إلا طريقة المتكلم في التعبير والتفكير، وفي طريقة تصويره للأشياء وفهمه لها، وكل أولئك يخالف فيه الآخرون على نحو ما، وكما أن كل إنسان، مع اتفاهه مع سائر الناس في الإنسانية وفي الطابع الإنساني، يخالفهم بمقدار ما يختلف وجهه، وطوله، وعرضه، ولون بشرته، وذوقه، وخلقه، وطبيعته، عن سائر الناس في كل هذه الأشياء، فهو كذلك يخالفهم في أسلوبه اللغوي... ومهما يكن من شيء، فإن أسلوب الأديب في لغته علم من الأعلام الهادية إلى شخصيته وذاتيته"<sup>2</sup>.

1 الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، محمد صلاح زكي أبو حميدة، مطبعة المقداد، غزة، ط1، ص7.  
2 محمد الهادي الطرابلسي، مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب، فصل من كراس سلسلة الدراسات الأدبية، الجامعة التونسية، ص280.

فمن هذا المنظور يتضح أن الأسلوب هو الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه، إذ يعبر تعبيرا كاملا عن شخصيته، ويعكس أفكاره وصفاته الإنسانية، فليس هناك انفصام بين المبدع وأسلوبه. إن عملية الإبداع لا تولد من فراغ، فالمؤثرات النفسية الداخلية، أو المحركات الخارجية النابعة من العصر، والمجتمع المحيط به، تنعكس بصورة تلقائية على كتابات المؤلف "وهكذا تنتزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبات شخصية الإنسان، ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، ما صرح به وما ضمن، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا"<sup>1</sup>.

ولكل مبدع معجمه اللغوي الخاص به، ينهل منه ما شاء من الألفاظ، ويتدع لنفسه طريقة معينة في الصياغة، وبناء التركيب، تميزه عن غيره من المنشئين "وعلى هذا فالأسلوب سمة شخصية، لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله، باعتباره خاصية في الأداء اللغوي لا يمكن تكرارها"<sup>2</sup>.

وقد علل الأستاذ أحمد الشايب هذا المنهج في فهم الأسلوب، وربطه بمبدعه "بأننا إذا سمعنا كلمة الأسلوب، فهمنا العنصر اللفظي، الذي يتكون الكلمات والجمل والعبارات، وهذه الصورة اللفظية لا يمكن أن تحيا مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام معنوي آخر، انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوبا معنويا، ثم يجيء التأليف اللفظي على مثاله، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن تكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطلق به اللسان أو يجري القلم"<sup>3</sup>، فالأسلوب هو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ، وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير"<sup>4</sup>.

1 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1977، ص57.

2 محمد عبد المطلب، بين البلاغة والأسلوبية، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، ط1، 1939، ص182.

3 أحمد الشايب، الأسلوب، المطبعة الفاروقية، ط1، 1939، ص33.

4 المصدر نفسه، ص37.

تعدد الأساليب في الكتابة، وهذا الاختلاف الأسلوبي من مبدع إلى آخر يخلق التميز والتفرد في الأسلوب، إلا أن هذا التميز الأسلوبي لا يمنع من وجود بعض التأثير بأساليب أدبية أخرى تجعله يحاكي بض الأفكار والألفاظ والعبارات، إلا أن الكاتب "مهما أوتي من المهارة اللغوية والقدرة اللسانية والتنوع في أسلوب الكتابة، لا يستخدم كل المعجم الذي تعرفه لغته ولا يفيد من كل إمكانيات البنية اللغوية المتاحة له، عندما يتحدث أو يكتب اللغة"<sup>1</sup>، ذلك أنه عند الكتابة يقوم بعملية اختيار وانتقاء الألفاظ و المفردات التي يكتبها والتي يسعى بها إلى التأثير في عقول المتلقين، فالأسلوب يكون هنا اختيارا من ضمن الإمكانيات اللغوية<sup>2</sup>. ولا شك أن هذا الاختيار مقصود لأنه مرتبط بعملية الإخبار ونقل معلومات يريد الكاتب نقلها إلى المتلقي.

وثمة فريق من الباحثين ربط بين العناصر الأسلوبية والعالم النفسي للمؤلف، فسبترز Spitzer يرى أن صورة نفسية الشاعر تستنتج من الأسلوب، و زومارو Zoumarou يرى "أن الأسلوب ينبغي أن يعتمد على تحليل الأوضاع المختلفة للنفس البشرية، و قد نكون هذه الأوضاع فكرية، أو عاطفية، أو مزيجا منهما"<sup>3</sup>.

ورغم أن هذا الاتجاه قد لقي رواجاً لدى كثير من الباحثين، وراحوا يثبتون جديته في تحليل الأساليب، فإن بعضهم صحح موقفه، فسبترز الذي اعتمد في منهجه النقدي على مباحث فريود في التحليل النفسي، "نراه ينتقل بعملية تحليل الأسلوب إلى مرحلة جديدة، أنكر فيها منهجه السابق وتحول إلى التفسير الذي يعيش داخل بنائية النص، تساعد على إيجاد رؤية معينة للعالم، ليست بالضرورة لا شعورية أو شخصية، بحيث تكون مهمة للأسلوب مركزية في الممارسة العملية لأدوات اللغة"<sup>4</sup>.

1 محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978، ص 13

2 سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1984، ص 36.

3 صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1980، ص 120.

4 محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، ط1، ص 10.

إن ربط الأسلوب بالمبدع، بدأ يتراجع إلى الوراء للتركيز على النص ذاته، لأن الاتجاه الأول قد تؤدي إلي التضييل في عملية التحليل الأدبي، إذ يكون لدى الباحث خلفية عن نفسية المبدع وأفكاره ومعتقداته واتجاهاته، فيحاول إثبات ما لديه عن طريق التحليل الأسلوبي للنص، مما قد ينأى به عن جوهره، فليس من الضروري أن يحمل العمل الأدبي دائماً، دلالات نفسية أو عقائدية أو أيديولوجية خاصة بصاحبه، لذلك ينبغي أن نتعامل مع أسلوب العمل الأدبي من وجهة لغوية بحتة، تنطلق من الشكل البنائي للنص لتصل إلى جوهره ومضامينه<sup>1</sup>.

### ب- المتلقي:

لا شك أن المبدع يعبر عن ذاته ولا يكتب لها، ولهذا فإن عملية الإبلاغ تستوجب أن يكون هناك متلقٍ يستقبل هذا العمل، ينفعل به ويستمتع بقيمه الجمالية، فكما لا يوجد بدون مبدع، كذلك لا يوجد إفهام أو تأثير أو توصيل بدون قارئ.

وربط الأسلوب بالمتلقي ليس مما أبدعته الأسلوبية، فالنقاد العرب "تناولوا المتلقي من خلال بحوثهم حول مقتضى الحال والمقام، ولكن تناولهم كان من جانب إدراكي واحد هو جانب الإقناع، بينما اتجهت الأسلوبية الحديثة إلى دراسة المتلقي من جانبين متمازجين هما: الإقناع والإمتاع"<sup>2</sup>.

للمتلقي دور هام ومؤثر في عملية الإبداع، ذلك أن المبدع "يكيف صيغة خطابه حسب أصناف الذين يخاطبهم، وهذا التكيف أو التأقلم ليس اصطناعاً، لأنه عفوين قلما يصحبه الوعي المدرك، وعلى هذا المستند نرى الواحد منا يخاطب الصغير تلقائياً- تلقائياً - بما لا يخاطب به الكبير صياغة ومضموناً، وتراه يخاطب الرجل بما قد لا يخاطب به المرأة، وتراه يخاطب من يسموه في منازل المجتمع-وتقديرات سلم القيم- بما لا يخاطب به من يدنوه"<sup>3</sup>.

1 محمد عبد المطلب، بين البلاغة والأسلوبية، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، ط1، 1984، ص195، 196.

2 المصدر نفسه، ص190، 191.

3 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص76.

ومعنى هذا أن المرسل أو الكاتب يدرك بأن هناك من يتلقى رسالته ويصدر أحكاما عليها، ولهذا فهو يجعل لكل مقام مقالا، ويخاطب كل متلق بما يلائمه، وقد بالغ "رولان بارت" R Barthes عندما ساوى بين المبدع والمتلقي، بل إنه وحد بينهما حتى قال بوجود الكتابة القارئة، "فالنص يتكلم كما يريد القارئ، بل إن قيمة النص تتمثل فيما تتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرة أخرى، فالقارئ لم يعد مجرد مستقبل أو متلق، وإنما تتمثل القيمة الحقيقية في العمل الإبداعي من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقي في لحظة توحد وجودي"<sup>1</sup>.

فعلى المبدع أن يعتمد إلى انتقاء ألفاظه حتى يتمكن من التأثير في المتلقي وإقناعه "فالنص والقارئ عنصران مؤثران كل في الآخر، الأول يؤثر من حيث إنه أداة للإقناع والتأثير - وهما غاية كل شكل فني - وتأثير الثاني في أنه يبعث الحياة في النص ويث فيه الروح فيحدث التفاعل بين البعدين النص والتلقي"<sup>2</sup>.

وعلى المبدع أن يسلك أفضل السبل في سبيل نقل أفكاره وإحساساته إلى الآخرين، وأن يستخدم شتى الوسائل لكي ينقل المتلقي إلى عالم تجربته، ويجعله ينفعل بها كما انفعالها من قبل. ومهما كانت جودة النص الأدبي، فإن قيمته تنعدم بانعدام المتلقي، لأن المبدع لا يكون منشئا وقارئا في آن واحد، فهو معنى بالكشف عن أفكاره و مشاعره، كما هو معنى بذلك المتلقي الذي يجسد تلك الأفكار، ويجعلها قائمة بالفعل<sup>3</sup>.

ومهما تعددت تعريفات الأسلوب باعتبار المتلقي، إلا أنها تركز على أثر الأسلوب على المتلقي، فقد يكون ذلك إمتاعا، أو إقناعا، أو شد انتباه، أو إثارة خيال...

ومن الضروري أن نشير إلى جهود ميشال ريفاتير Michael Rivateer، أحد أعلام هذا الاتجاه، متحدثا عما يتولد عن النص من ردود فعل لدى المتلقي، فيعرف الأسلوب " بأنه إبراز

1 محمد عبد المطلب، بين البلاغة و الأسلوبية، ص 196.

2 فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب أميرة للطباعة القاهرة، 2004، ص 23.

3 الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، محمد صلاح زكي أبو حميدة، مطبعة المقداد، غزة، ط1، ص11.

بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوّه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة- مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر، والأسلوب يبرز<sup>1</sup>. إن الانطلاق في التحليل الأسلوبي للنص لا يكون من النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يصدرها المتلقي حول النص، وهذا ما يعرف بنظرية القارئ. هكذا تبدو لنا أهمية دور المتلقي في عملية الإبلاغ، الأمر الذي حدا ببعض الباحثين إلى ربط وجود النص بوجود قارئه.

### ج- النص:

التمست التعريفات السابقة مفاتيح الأسلوب في شخصية المبدع، وانعكاس ذلك في اختياراته، عندما ركزت على العلاقة بين المبدع والنص من ناحية، ورأت بأن الأسلوب يتبلور في ردود الأفعال التي يطلقها القارئ أو السامع، عندما ركزت على العلاقة بين النص والمتلقي من ناحية أخرى. وها هو اتجاه ثالث يربط الأسلوب بالرسالة اللغوية "فإذا كان النص و ليدا لصاحبهن فإن الأسلوب وليد النص ذاته"<sup>2</sup>.

وقد عرف أصحاب هذا الاتجاه الأسلوب بعيدا عن المبدع أو المتلقي، فهو شيء قائم في النص الأدبي ذاته.

وإذا كان المبدع يعتمد إلى اختيار مادته من لغته التي ينتمي إليه، ويقوم بتشكيلها كي تؤدي وظيفتها، فإنه قد يكسر قواعد هذه اللغة، أو يخرج عن النم المؤلف لها. ويطلق علماء الأسلوب على هذا الخروج مصطلح الانحراف أو العدول، ولذلك عرف مونين Mounin الأسلوب بأنه انحراف عن المعيار الموجود، وعرفه انكفست Enkvist بأنه خروج عن القاعدة اللغوية<sup>3</sup>.

1 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 79.

2 المصدر نفسه، ص 84.

3 برنندشبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 61.

وتعود عملية الخروج عن النمط المؤلف أولاً إلى عبقرية اللغة التي تسمح بالابتعاد عن الاستعمال العادي، وإلى عبقرية الأديب ثانياً، الذي يمتلك القدرة على خرق هذه القوانين، محققاً بذلك الجمالية.

ويقوم المحلل الأسلوبي الذي يعتمد على عملية الانحراف أو العدول بمقارنة للنص النمطي، وبين ما يقابلها من خصائص أسلوبية وسمات في النص الأدبي. فالخاصية التي تشذ عن الصفات الأسلوبية تمثل الخاصية الأسلوبية "التي هي نوع من الخروج عن استعمال العادي للغة، بحيث ينأى الشاعر أو الكاتب عما تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي"<sup>1</sup>.

وبخصوص تحديد مستوى المعيار المؤلف، يرى سعد مصلوح "أنه ليس من الضروري أن يكون النمط المعياري الذي نقيس عليه عبارة عن نص معين، ففي كثير من الأحيان - وهو الغالب في النقد القديم - تعتمد المقارنة على خبرة الدارس، وتمرسه بالنصوص، مما يشكل لديه النمط المعياري المقابل وإن لم يتخذ شكل نص معين"<sup>2</sup>.

هذه أهم التصورات حول تحديد مفهوم الأسلوب، وإن كانت مختلفة في الأسلوب، إلا أنها تسعى إلى كشف خواص العمل الأدبي، وإبراز قيمه الجمالية، فهي مناهج متكاملة "أن أدوات البحث في العلوم الإنسانية لا تتناسخ بل تتكاثر ويصحح الحديث منها اتجاه حركة القديم، دون أن يوافقها أو يرددها على أعقابها"<sup>3</sup>.

1 لطفي عبد البديع، التركيب الغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1980، ص28.  
2 سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1984، ص28.  
3 صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1980، ص81.

# الباب الأول: البنيات الأسلوبية

## الفصل الأول: البنية الإيقاعية

1. مراحل تطور القصيدة الميهُوبية

2. الإيقاع الخارجي

3. الإيقاع الداخلي

### تمهيد:

تمثل البنية الإيقاعية الركيزة الأساسية في بناء النص الشعري، فهي "أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية"<sup>1</sup>، وتشكل الجزء المتمم للدلالة والمميز للشعر عن الكلام العادي الذي يصدر عن الأفراد<sup>2</sup>، إذ تساهم في تشكيل جو النص الشعري بما تشيعه من ألحان ونغمات، تنسجم مع المعنى العام والفكرة الأساسية للنص. إن الموسيقى الشعرية تتكون تبعاً لتنوع الموضوعات الشعرية واختلافها، مما ينعكس على مشاعر الناس وأحاسيسهم، فتنتقلهم إلى جو النص الشعري ليعيشوا معانيه من خلال الموسيقى التي تناسب لتوقظ إحساس المتلقي.

### لكن ما مفهوم الإيقاع؟

ينتاب مصطلح الإيقاع شيء من عدم الدقة، حيث رأى عدد من النقاد أن الإيقاع ينحصر في الوزن والقافية استناداً إلى تعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنه "قول موزون ومقفى ويدل على معنى"<sup>3</sup>. ويرى الدكتور محمد مندور أن الإيقاع هو "وحدة النغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أو بمعنى أوضح توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة"<sup>4</sup>، لأن التواتر المنتظم بين حالي الصمت والصوت، والحركة والسكون، يشكل عاملاً أساسياً في بناء النص الشعري، فإذا تساوت الصوائت مع الصوامت فهذا دليل على أن "الإيقاع فيها يقوم على تناغم محكم بين الحركة والسكون في توازن مطلق، وهذا يعني أن ذهن المتلقي قد أخضع لتغنيم إيقاعي تطريبي مكثف". ويمكن القول بأنه "لا يكفي الوزن دليلاً على الإيقاع... ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعا على قارئها يختلف عما سواها من قصائد حتى وإن تماثل وزنه العروضي، ولو كان الوزن مصدر الإيقاع إذا لتساوت

1 صلاح فضل، من أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995، ص31.

2 فتيحة إبراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، دار الصداقة للنشر والتوزيع، غزة، فلسطين، 2005، ص186.

3 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت.د محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص64.

4 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، 1973، ص361.

القصائد التي بحر الخفيف مثلا في إيقاعها... والسبب في ذلك أن لكل كلمة لغوية وزنا عروضيا ولها وزن صرفي، كما لها نظاما مقطوعيا، وفيها نظام نبري"<sup>1</sup>.

لذا فالوزن والقافية جزء من الإيقاع، بل هما من أهم أدواته، لأن "الكلمة والأسلوب والنظام والوزن والقافية وغيرها، كلها وسائل فنية تتصل مع بعضها البعض لخدمة الإيقاع، ولتحقيق التناسب الهارموني فيه، بمعنى أن الإيقاع الشعري لا ينتج الوزن فحسب، وإنما يتظافر الوزن مع مكونات أخرى تساهم مساهمة مباشرة في تكوينه وتناسقه، ليحدث التأثير الجمالي والفني لدى المتلقي"<sup>2</sup>، بفعل إنتاجها للموسيقى الداخلية والخارجية التي يحدثها الإيقاع الداخلي الذي يتحقق عندما يحسن الشاعر اختيار كلماته، فلا تكون متنافرة، تحدث نشازا في الوزن أو الأصوات، حيث يختار ما يتناسب وخلجات نفسه، ويستكمل بالموسيقى ما لم تستطع المعاني استكمالها من أحاسيس ومشاعر، فتصبح البيئة الصوتية الإيقاعية موظفة لخدمة الدلالة و إبراز الحالة الشعورية للمبدع الذي "لا ينطق بشعره فحسب، بل يحاول أن ينغمه، وينغم ألفاظه وعباراته، حتى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة العادية التي يتحدثون بها في لغتهم اليومية إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسي إلى عالمه الشعري"<sup>3</sup>.

ومن النقاد الذي فرقوا بين الوزن والإيقاع بشكل واضح الدكتور محمد مندور "فنحن نقصد بالوزن إلى كم التفاعيل، والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية كما هو الحال في الكامل والرجز والبسيط وغيرها، إذ نرى التفعيل الأول مساويا للثالث، والثاني مساويا للرابع. وأما الإيقاع فهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب. وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرد صمت"<sup>4</sup>.

1 عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص311.

2 محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري، ص326.

3 شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص113.

4 محمد مندور، الشعر العربي، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، 1943، ص144.

فالوزن حسب كلام الدكتور محمد مندور يتحقق بالكم الزمني، حيث تتساوى كل تفعيلية زمنية بالتفاعيل الأخرى التي ترجع إلى نفس الوحدة الصوتية، أما الإيقاع فإنه الكم الزمني والنبر معاً، وبالاعتماد على الكم الزمني يصبح الوزن عنصراً أساسياً في تكوينه، ويصبح بذلك شاملاً للوزن ولغيره من المكونات الصوتية الأخرى.

أما الدكتور شكري عياد فيرى أن الإيقاع أشمل من الوزن، وهو بمثابة اسم الجنس والوزن نوع منه، أما خصائص كل منهما فهي حتماً مثله، "فالوزن والإيقاع يعرف إجمالاً بأنه حركة منتظمة، والتتام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام، وتميز بعض الأجزاء عن بعض في كل مجموعة شرط آخر، إذ إن سلسلة الحركات - أو الأصوات - إذا انعدمت منها القيم المتميزة استحالت إلى مجرد تردد أو ذبذبة "vibration"<sup>1</sup>.

إذن يتأكد أن الإيقاع بمثابة الجسد الذي يضم الكلمة والأسلوب والنظم والوزن والقافية والنبر وغيرها، وكلها وسائل فنية تتألف مع بعضها لخدمة الإيقاع الشعري، وبهذا فإن الإيقاع يشتمل على "المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتهما، وتوزيع الحزم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما يشتمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري"<sup>2</sup>.

وينبغي الإشارة إلى أن الثورة التي حدثت في الشعر العربي، منذ الأربعينات على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وغيرهم، تخلصت من كل القيود، ومكنت الشاعر من التعبير عن كل ما بداخله بحرية وعفوية ومسؤولية، "فالنص الشعري ينسج وفق تجربة الشاعر الفنية لا وفق قوانين محفوظة جامدة، و إيفاء بهذه الأغراض ثار الشعراء على النظام التقليدي للبيت الشعري، واستبدلوه بنظام آخر يتيح لهم قسطاً أكبر من الحرية، فأصبح السطر

1 شكري عياد، موسيقى الشعر العربي ( مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، ط1، 1967، ص53.

2 صلاح فضل، أساليب الشعرية، ص22.

الشعري يتمتع بحرية كبيرة في الطول أو القصر، لعدم التزامه بعدد معين من التفاعيل أو بقافية واحدة في نهايته<sup>1</sup>.

وهذا يعني أن الشعر الحديث أدخل تعديلا جوهريا على الوزن والقافية، فاستعار منها وحدة التفعيلة التي لها القدرة على أن تهب كل قصيدة إيقاعها الخاص، الذي يتوافق مع إحساس الشاعر، ومضمون قصيدته في آن معا.

ويرى الدكتور عز الدين اسماعيل أن محاولة الخروج على الإطار الموسيقي لم تكن "نتيجة عجز من الشعراء عن نظم شعرهم في قالب القديم... وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية، التي يصدر عنها الشاعر"<sup>2</sup>.

وبعد هذا التمهيد لحركة الشعر الحديث، فما هو موقف عز الدين ميهوي من تلك الحركة؟ وما مدى مساهمته فيها؟ وللإجابة عن هذا التساؤل ينبغي تتبع مراحل تطور القصيدة الشعرية الميهوية، وما رافق هذا التطور من تغييرات في البنية الإيقاعية.

### 1- مراحل تطور القصيدة الميهوية:

لقد جمع عز الدين ميهوي بين التراث والمعاصرة في تكوين حسه الشعري، وبناء موسيقى قصيدته. فمن الطبيعي أن يجد القارئ لشعر عز الدين ميهوي القصيدة العمودية جنبا إلى جنب القصيدة الحرة، وإن كانت القصيدة الحرة قد سيطرت بصورة واضحة على معظم إنتاجه الشعري.

#### أ- مرحلة القصيدة التقليدية:

لقد كان لثقافة عز الدين ميهوي واتصاله بالتراث العربي الأصيل أثر واضح في ظهور قصائده العمودية بخصائصها المعروفة، ولعله أراد أن يثبت شخصيته الفنية قبل أن يغوص في تجربة النص الشعري الجديد. وبالرغم من أن هذه القصائد ارتبطت بالمرحلة الأولى من تجربته الشعرية،

1 محمد صلاح أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة، 2000.

2 عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص 63.

## البنية الإيقاعية

وخاصة في ديوانه "في البدء كان أوراس"، فإن بعض هذه الخصائص صاحبت شعره حتى في قمة مراحل التجديد التي بلغها.

ويمكن للجدول الآتي أن يوضح نسبة القصائد العمودية في إنتاجه الشعري، ودرجة التطور

التي مرت بها القصيدة الميهوبية:

البحر		الديوان		السريع		المديد		البسيط		الوافر		المتدارك		الرمل		المتقارب		الكامل		
حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	
	01		01		03	01	01	02				01	07	01	10	07				في البدء كان الوراس
												104		17	00	01	00			ملصقات
				01									21		28		12			رباعيات
								20					04							النخلة والمجداف
				01						02			04	02	01					اللجنة والغفران
								14					08		01					كالغولا يرسم غرينكا الرايس
				04	03			05		02			10	01	06	04				عولمة الحب عولمة النار
				07		04						02		05		06				مناهي الروح
								10		05			08							اسفار الملائكة
	01		01		16	04	05	51				113	24	58	37	19	29			الاجمالي

✓ نلاحظ ارتفاع نسبة القصائد الحرة 245 قصيدة، وانخفاض القصائد العمودية 113 قصيدة.

✓ يبين الجدول مستوى التطور في القصيدة الميهوبية، حيث نلاحظ ارتفاع نسبة القصائد العمودية في الديوانين الثالث والثامن حيث بلغت

86 قصيدة أي بنسبة 76,10% من مجموع القصائد العمودية.

✓ تنخفض نسبة القصائد العمودية (في الدواوين المتبقية) حيث بلغت 113 قصيدة من مجموع 245 قصيدة حرة أي بنسبة 46,12%

ولكي نتبين خصائص القصيدة العمودية، ومدى تحقق القاعدة المعيارية العمودية في شعر عز الدين ميهوبي، ننظر في هذا النموذج الشعري، وهو قصيدة "صلاة للدم"<sup>1</sup>:

طلعت من الرفات ومن رفاقي	أعدت بناء مملكتي وذاتي
نشرت على التراب بذور روعي	فأينعت البذور بلا فرات
لأرض النار ذاكرة تعرّت	فهزّ الفجر أوردة الموات
شموس من ضياء دمي تندّت	تلوح لي بألويةٍ .. وآت
على شفقي جبال النار تنمو	ومجمرةٌ لأفئدة الحياة
وتخرج من رحيق دمي طيور	تسبّح للتراب.. بأغنياتي
وشمت على ظلوع الأرض سرا	فباح السرّ وانتفضت رفاقي
لعينيك انكسرت على جبيني	فآثرت الحجارة عن سباتي
سمعت الأرض تهمس قلت مهلا	فإن العمر.. يخرج من لهاقي
يدثرني التراب .. ولا صلاة	سأمضي باسمي ودمي صلاتي
شهيدا كان اسم أبي واسمي	وعنواني بمقبرة الحياة

تظهر في هذا النموذج خصائص القصيدة العربية التقليدية بكل جزئياتها، فالقصيدة تقوم على نظام الشطرين، وهي من بحر الوافر بتفعيلاته "مفاعلتن مفاعلتن فعولن" في كل شطر، وقد التزم الشاعر بهذا البحر من أول القصيدة إلى نهايتها، وقد راعى في ذلك النظام المعياري المعروف، حيث جاء البيت الأول مصرعا<sup>2</sup>، عروضه وضربه متّحدا القافية والوزن أيضا. وقد بنيت القصيدة على قافية واحدة، وروي واحد هو "التاء"، مع التزام الياء في آخره في معظم الأبيات، مما أكسب القصيدة نغمة موسيقية عالية، ذات طابع تقليدي.

1 عز الدين ميهوبي، عملة الحب عملة النار، ص 95.

2 التصريح: عبارة عن جعل مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها.

ينضاف إلى ذلك ما يحققه تكرار مفاعلتين - التي تتميز بسرعة إيقاعها - من نثرية تساعد في رواية قصة ثورية الشاعر واستعداده للاستشهاد في سبيل وطنه المفدى، تتضح مما تحمله الأفعال (طلعت، نشرت، يدثرن...)، هنا نجد التلاحم والتعاقد بين البنية الإيقاعية والدلالية، ليفرزا كلمات موحية ومعبرة عن الحالة النفسية التي يريخ الشاعر تحت نيرها حين نظمه القصيدة. ومن الخصائص البارزة التي تكشف عن احتذاء الشاعر النمط التقليدي، تلك الوقفة الثلاثية، التي يتظافر فيها الجانب الدلالي والنظمي والإيقاعي على إحداثها، مما يسمح باستقلاليتها استقلالية تامة عن غيره من الأبيات، فعلى المستوى الإيقاعي ينتهي كل بيت بوقفة عروضية، تجسدها الوحدة الإيقاعية لبحر الوافر، وتتطابق الوقفة العروضية مع الوقفة الدلالية في البيت، حيث يؤدي كل بيت معنى مستقلا وكاملا، لا يربطه بغيره سوى وحدة الشعور - وهي وقفة قد توفرت في النص الشعري القديم - وتعزز هاتين الوقفتين وقفة أخرى نظامية، إذ يستقل كل بيت عما يليه استقلالا نحويا وتركيبيا، فلا صلة للبيت الأول بالبيت الثاني، وهكذا في سائر الأبيات. إن هذه الوقفة بوحداتها الثلاث، تحقق إيقاعا عروضيا تطمئن إليه الأذن التي ألفت القصيدة التقليدية. وقد حققت هذه الوقفة الثلاثية في الأبيات التماثل النظمي للأبيات، مما يعزز استقلالية البيت ووحدته.

وإذا كانت هذه القصيدة تمثل نموذجا لتحقيق المرحلة الأولى من مراحل تطور القصيدة الميهوبية، فإن الشاعر لم يقف عند هذا النمط من البناء الموسيقي بل أخذ يتدرج في التخلص منه منذ ديوانه الأول "في البدء كان أوراس".

وقد بدأت محاولات التخلص والخروج بوسائل متعددة، كنقص تفعيللة واحدة كما في قصيدة "عشرون عاصمة"<sup>1</sup>:

يا لعنة الزمن      في عالم المحن  
عشرون عاصمة      بيعت بلا ثمن

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 25.

من شط ناقتنا حتى ربي عدن

\*\*\*\*\*

يا أمة ولدت في كفها النّوب  
تبني حضارتها والقلب يلتهب  
بيروت نائحة والقدس تنتحب  
عشرون عاصمة يلهو بها الطرب  
الغرب بلفرها والشرق يرتقب  
سارت لهيئتها تبكي وتنتحب  
إن اليهود على أعناقنا انتصبوا

\*\*\*\*\*

عشرون عاصمة حبلى بنهر دم  
حكامها عرب من آل معتصم  
صاروا أباطرة في أقبح الشيم  
الجنس غايتهم والموت للقيم

\*\*\*\*\*

يا لعنة الزمن في عالم الفتن  
عشرون عاصمة تدنو من الكفن  
الحل في دمنا يأتي بلا ثمن

يا هيئة المحن

هذه القصيدة من مجزوء البسيط، يتكون من "مستفعلن فاعلن" في كل شطر، ويظل هذا الحذف للتفعيلتين المتبقيتين على مدار القصيدة كلها.

ثم إن تقسيم القصيدة إلى مقاطع شعرية متفاوتة، والفصل بينها بعلامات طباعية مميزة، وجعل كل مقطع ينتهي بحرف روي مختلف، فمن نون في المقطع الأول، إلى باء في المقطع الثاني، إلى ميم في المقطع الثالث... وهذا النوع يؤكد درجة الانفعال وتوتره لدى الشاعر تبعا لحالته التي يخضع لها، ناهيك عن إيقاع حركات المدّ الداخلية التي تشيع الحزن والمرارة (عشرون، بيعت، نائحة، تبكي، أباطرة، دمنا...).

كذلك ما يحدثه تكرار بعض الحروف من موسيقى داخلية، كتكرار حرف النون واحد وثمانين مرة، وهو صوت أنفي مجهور، يتم نطقه بجعل طرف اللسان متصلا بالنطق، مع خفض الطبقة، ليفتح المجرى الأنفي، فتحدث ذبذبة في الأوتار الصوتية، يمتاز بقوة الوضوح السمعي، وسهولة الانتشار، وظفه الشاعر في كلمات أهمها (لعنة، الفتن، النوب، تنتحب، الكفن، الحن... ) والتي وحدتها دلاليا معاني القهر والألم والأسى، فقد عمل صوت النون على إبراز مظاهر الحزن والحرقلة التي يعيشها الشاعر، ومن خلاله الأمة العربية والإسلامية التي تفاقمت أداؤها، وتضخمت مآسيها، وأصبح جسدها مثخنا بالجراح. ففي كل جزء من أجزائها مأساة مبكية وجرح دام، وما أن يضمّد جرح إلا وينبثق ما هو أنكى منه.

لقد أراد الشاعر أن يحدث تغييرا في النظام العروضي، وليس ذلك سعيا منه للتجديد بل تعبيرا عن رغبته في الخروج عليه.

كما لجأ الشاعر إلى إعادة توزيع تفعيلات القصيدة العمودية في شكل جديد أشبه بنمط الكتابة في الشعر الحر، إسهاما منه في تحطيم قدسية نظام الشطرين، وتعبيرا منه عن رغبته في الخروج عليه، ولناخذ قصيدة (الأميرية)، وهي قصيدة نظمت بمناسبة الذكرى المئوية لوفاة الأمير عبد القادر الجزائري<sup>1</sup>....أمودجا للتحليل:

هذي معسكر اليوم بعد القرن قد حبلت بألف طفل..تسامى في محيّانا  
أنت القصيد..

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 78.

ومسك الشعر قافية

سقت الشعر قافية..

سقت شفاهي..

ففاح الشعر ريحانا

عنادل الزمن الضوئي..

قرآنا

وبعد مراجعة القصيدة وتبع تفعيلاتها وقوافيها، نجد أنها تمثل قصيدة عمودية بكل خصائصها التقليدية، فهذه خدعة بصرية، ولا يقع الاختلاف إلا في شكل الطباعة المائلة أمامنا. القصيدة من بحر البسيط المركب من أربع تفعيلات لكل شطر "مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلمن"، وبإعادة القصيدة إلى شكلها التقليدي القديم، تظهر لنا حقيقة هذا الأمر:

هذي معسكر اليوم بعد القرن قد حبلت	بألف طفل..تسامى في مِحْيَانَا
أنت القصيد ومسك الشعر قافية	سقت شفاهي.. ففاح الشعر ريحانا
أنت القصيد.. مدى الأصال تنشده	عنادل الزمن الضوئي..قرآنا

تقوم الأبيات، كما هو واضح، على نظام الشطرين كما تنتهي بقافية واحدة. فالشكل الموسيقي القائم في الأبيات شكل تقليدي، ولا علاقة له بالشعر الحديث أو بشعر التفعيلة بصلة. ولكن لماذا يلجأ الشاعر إلى مثل هذا التوزيع؟ هل هو مجرد تلاعب بالشكل الطباعي؟ وهل يحمل قيمة دلالية أو إيقاعية؟ نعم في الأمر اختلاف بين الشكلين على المستوى الإيقاعي وعلى المستوى الدلالي أيضا، فإن كان الوقف في القصيدة العمودية لا يكون إلا عند نهاية كل بيت شعري، ثم يستأنف في البيت الثاني، لذلك فإن الوقف على كل من (القصيد، قافية، شفاهي، ريحانا، تنشده، الضوئي...) أدخل هذه الكلمات في بؤرة اهتمام المتلقي، وأعطها بروزا

لا يخلو من دلالة، وبالإضافة إلى القيمتين الصوتية والدلالية، فإن الشاعر يخضع الوحدات الإيقاعية للانفعال الشعوري بدلا من نظام الشطرين بقيوده الصارمة.

هذه محاولات من الشاعر للخروج من الشكل العمودي التقليدي للقصيدة العربية بموسيقاها القديمة، وهي تؤكد سعيه المتواصل لمجارة القصيدة الحديثة أو ما يسمى بالشعر الحديث، أو شعر التفعيلة، ولكن في هدوء وتوازن.

### ب- مرحلة قصيدة التفعيلة:

كانت بذور التحرر من قيود الشعر وقوالبه، تسكن نفس الشاعر منذ ديوانه "في البدء كان أوراس" والذي يمثل باكورة أعماله الشعرية، إذ ظهرت فيه قصيدة التفعيلة بخصائصها المعروفة.

جاءت استجابة الشاعر لدعوة أطلقت في العراق من قبل "نازك الملائكة" وبدر شاكر السياب، فسارع لكسر قيود الأوزان الخليلية، وكتب شعر التفعيلة، فكان ديوانه الثاني "النخلة والمجداف" والثالث "ملصقات"، يشكلان انحرافا شديدا عن الخط التقليدي، بحيث جاءت القصائد كلها حرة، وعددها (146) قصيدة، مما يوضح تعطشه للتحرر من قيود الشعر، فجاء الشعر التقليدي بعد ذلك على استحياء ما عدا ديوانه "منافي الروح".

لقد تمكن الشاعر من خلال شعر التفعيلة من تحقيق مساحة من حرية التعبير، وانسياب العواطف، فيطول لديه السطر الشعري، ليتسع للدفقة الشعورية مهما كان امتدادها، في حين لا يتسع لها نظام البيت الشعري وقوالبه وقيوده الضيقة التي تحول دون التدفق الشعوري والنغمي. إن الشعر التقليدي الخليلي لا يمنح للشاعر فرصة إفراغ ما بداخله من شحنات عاطفية، فيصاب بتبعثرها في ثنايا النص.

وقد لا يتمكن الشاعر من الموازنة بين عواطفه وموسيقاه، فإما أن تكون الدفقة الشعورية أطول من أن يتسع لها البيت الشعري فيضطر الشاعر لبتزها، أو أن تكون ذات نفس قصير لا تحمل الإطالة مما يدفعها لاستكمال البيت بما تأتي له من قول، فيصيب حيناً ويخفق أحيانا، إذ

يكون ما استكمل به مجرد حشو لا فائدة منه، لذا كانت التفعيلة هي المخرج حيث إن "موسيقى الإيقاع في الشعر ذات إيجاء خاص، في مثلها وحتى في طول اشطرة وفي قصرها بالنسبة لقصيدة التفعيلة"<sup>1</sup>.

لقد أيقن الشعراء أن "الوحدة الإيقاعية في الوزن العروضي هي التفعيلة الواحدة... فالتفعيلة هي التي تحدد منذ البداية نوع التوقيع، ومن ثم اكتفوا باستخدام الأساس الإيقاعي وهو التفعيلة"<sup>2</sup>.

إن التفعيلة هي جوهر النظام العروضي الذي يتم نظم النص في ضوئها، فلا مجال للقول بفوضى الشعر الحر، فالمقياس الحقيقي للنص هو تجربة الشاعر وتدفق تعبيراته، وليس القوالب العروضية ما دام الشعر "يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من البيت الثابت"<sup>3</sup>.

إن مسaire الشاعر لحركة الشعر الجديد، والانحراف في نظام التفعيلة الذي يقوم على تفتيت النظام العروضي التقليدي، يتيح له حرية أكبر في التأليف الإيقاعي، لأنه لم يعد يلزم بعدد معين من التفاعيل، إنما الانفعال الشعوري هو الذي يحدد ذلك، فقد يطول السطر أو يقصر وفقا للدفقة الشعورية، ولنتأمل هذا المقطع من قصيدة (الريح)<sup>4</sup>:

سألني الريح

من أخلف وعد السماء

وعمد بالخناء نورارسه البيضاء

وراح يصيح

الماء دم..

1 عبد الكريم الناعم، في أفانيم الشعر، دار الذاكرة - مطابع دار العلم-، دمشق، ط1، 1991، ص 44.

2 عز الدين اسماعيل، التفسير العلمي للأدب، ص 85.

3 عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد، ص 86.

4 عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 26.

الجرح فمّ..

الأرض صليب في المنفى..

والطفل مسيخ

سألني الريح

طلعت من وجع "الرّيس"

رائحة الأموات..

وزهرة شيخ

ينتسب البيت عروضيا إلى بحر "المتدارك" الذي تمثله الوحدة الإيقاعية "فعلن" مكررة في انتظام دون الالتزام بالتوزيع العددي المتكافئ للوحدات الإيقاعية، فتوزيع الوحدات جاء متراوفا بين وحدتين وستّ وحدات، وبذلك تفلت القصيدة من النظام التقليدي الذي يتطلب الالتزام بالعدد الثابت من تفعيلات بحر المتدارك في كل شطر، وفي كل بيت. ولذلك لم يعد نظام القصيدة يخضع للقوالب التقليدية الخليلية، وإنما لما تمليه انفعالات الشاعر، فيصبح لكل قصيدة نظامها الخاص بها.

لا زال الشاعر محافظا على بعض القيم الجمالية للقصيدة الخليلية، التي تتمثل في القافية المتكررة في عدد من الأسطر بشكل متناوب أو متوال، وفي المحافظة على وحدة التفعيلة. وقد عمل الشاعر على تحقيق الوحدة العضوية للنص الشعري، بدلا من تحقيق الوحدة الثلاثية إيقاعيا ونظميا ودلاليا، فقد استمرت الوقفة الدلالة في التدفق خارج حدود السطر الواحد، فكل سطر يتعلق بالذي يليه، فقد ارتبطت الأسطر (الثالث والرابع والثامن والثاني عشر) مع بعضها البعض بالواو، أما السطر الحادي عشر فيرتبط بالعاشر بالفاعل (رائحة) الذي وقع فاعلا للفاعل (طلعت) المثبت في السطر العاشر، كما أن السطر الخامس يرتبط بسابقه، حيث وقع مفعولا به للفاعل "يصيح" المثبت في السطر الرابع.

وبهذا تتحد الأسطر في وحدة دلالية ونظمية متماسكة، مما يعكس إخلاص الشاعر لتدفق التجربة الشعرية بدلا من الانشغال بالقوالب العروضية المفروضة عليه.

لقد خرج الشاعر في هذه المرحلة خروجاً واضحاً على نظام القصيدة التقليدية، متخذاً من وحدة التفعيلة نظاماً بديلاً يمكنه من استيعاب متطلبات العصر ومستجداته، محققاً التلاحم بين الأسطر، دون التفريط في الوقفة العروضية.

### ج- مرحلة الجملة الشعرية:

كان السطر الشعري في المرحلة السابقة يشكل بنية مستقلة إيقاعياً، وإن كان يرتبط دلالياً ونظماً بالأسطر الأخرى، وقد وجد الشاعر نفسه مضطراً للخروج على نظام السطر، كما فعل بالنسبة للبيت التقليدي، لأن الوقفة الشعورية قد تمتد أحياناً فلا يستوعبها السطر الواحد، مما يضطره إلى بترها إيفاء للبنية الإيقاعية، لذلك لا بد من تحطيم المعقل الأخير الذي يقف في وجه التدفق الشعوري، وهو الوقفة الإيقاعية وإعطاء الحرية كاملة للموجه الانفعالية لتمتد بالصياغة التعبيرية إلى حيث تنتهي، فتؤلف بذلك جملة شعرية متلاحمة الجزء دلالياً ونظماً وإيقاعياً<sup>1</sup>.

والجملة الشعرية مصطلح شائع في الدراسات النقدية الحديثة، قدمته حركة الشعر الحديث، "والجملة الشعرية في دلالتها المصطلحية بنية مكثفية بذاتها، وقد تتكون من سطر أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية، بل استقلالية موسيقية، إذ أنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة ومع طول نفس الشاعر من جهة أخرى، لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة، وقد تكون قصيرة"<sup>2</sup>. يقول عز الدين ميهوبي في قصيدة (شمعة لوطني)<sup>3</sup>:

إذا سرقوا ضوء عينيك منك

فلا تيأسن

1 محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، 2000، ص 240.

2 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 105.

3 عز الدين ميهوبي، النحلة والمجداف، ص 72.

واحترق مثل كلِّ الرِّجال  
لنوقد شمعة هذا الوطن  
إذا قطفوا وردة من حديقة قلبك  
فازرع بقلبي حقولا من الياسمين  
وضمِّخ بجنّاء صبري ترابك في كل حين  
ولا تيأسن  
فإن دم الشهداء  
يعطر كل الوطن

تشكل الأسطر جملتين شعريتين كبيرتين، تقع الأولى في أربعة أسطر، والثانية في ستة أسطر، وكل سطر يتصل بما بعده إيقاعيا ودلاليا ونظميا، بحيث لا يمكننا التوقف إلا عند انتهاء الجملة. السطر الشعري هنا تلتحم نهايته ببداية السطر التالي، مما يفرض تواصل النفس الشعري، إننا لا نستطيع أن نتوقف عند السطر الأول "إذا سرقوا ضوء عينيك منك"، لأن المعنى يظل معلقا بما سيأتي، كما لا نستطيع أن نتوقف عند جملة (فلا تيأسن) لأن الوقفة العروضية غير متحققة، وكذلك الأمر عند مفردة (الشهداء) ... وهكذا ليس هناك تطابق بين الوقفات ونهاية السطر الشعري، ولا يتم التوقف إلا عند مفردة (الوطن) التي تمثل نهاية الجملة الشعرية، ومعها يكتمل المعنى والإيقاع:

1- /0// 0/0// 0/0// /0//

0// 0/0//

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

.0// 0/0// /0// /0//

2- / /0// /0// 0/0// 0/0// /0//

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

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

0// 0/0//  
/0// /0// /0//  
.0// 0/0// /0//

من خلال تقطيع الجملتين الشعريتين عروضيا، يتضح لنا أن النص يقوم على بحر المتقارب الذي يتكون من تكرار الوحدة الإيقاعية (فعولن) بصورتها الصحيحة والمقبوضة، وقد تكررت تلك الوحدة 13 مرة في الجملة الأولى، و24 مرة في الجملة الثانية، وبمتابعة التفاعيل نرى السطر الثاني يشتمل على تفعيلة واحدة، وجزء من تفعيلة ثانية هو الحركات الثلاثة الأولى (0//)، ويبدأ السطر الثالث بما تبقى من تلك التفعيلة (0/)، وبانضمامها إلى بعضهما البعض تكتمل الوحدة الإيقاعية (فعولن) ويستقيم الإيقاع، وكذلك ينتهي السطر الأول مع الجملة الثانية بجزء من الوحدة الإيقاعية وهو (/)، في حين يبدأ السطر الثاني بالحركات المتممة لها (0/0/) لتصبح (فعولن).

أما على مستوى الوقفة الدلالية والنظمية، فإن الأسطر تنقصها تلك الوقفة، إذ إن السطر الأول من الجملة الأولى ينتهي بجملة الشرط "سرقوا ضوء عينيك منك" بينما تقع جملة جواب الشرط في السطر الثاني ومعها حرف الفاء الرابط بجواب الشرط "فلا تيأسن"، ثم تأتي الجملة المعطوفة بحرف الواو في السطر الثالث (واحترق مثل كل الرجال)، وهي أيضا مرتبطة بحرف التعليل (اللام)، مما يستلزم تلاحمها على كل المستويات، وهكذا فالأسطر تفتقر إلى الوقفة الثلاثية بكل عناصرها، ولا تتحقق تلك الوقفة إلا في نهاية الجملة الشعرية.

ويعرف هذا الجريان الإيقاعي بظاهرة التدوير، وهي ظاهرة لا تنتهي فيها التفعيلة في نفس السطر الشعري وإنما تمتد لتشمل جزءا من الكلمة الواقعة في السطر التالي.

إن السطر الشعري قد يعجز عن استيعاب كل المعاني المتلاحقة، مما يجعل الشاعر يعمد إلى الجملة الشعرية لتكون معادلة لدفقة شعورية موحدة، وعلى هذا الأساس يكون التدوير علامة على تماسك الجملة وتوحيدها.

## 2- الإيقاع الخارجي:

يتضح من المفاهيم السابقة للإيقاع أن تعقّد علاقاته أدى إلى صعوبة في تحديد جوهره، إلا أنّها جميعها تلتقي في إقامة مفهوم الإيقاع على مبدأ التكرار أو المعاودة المبني على الانتظام والتناغم الزمني مع ضرورة التفريق بين الوزن والإيقاع من منطلق الثبات والتغير، وهذا يعني وجود مستويين إيقاعيين في الشعر:

خارجي: يقصد الموسيقى المتأتمية من نظام الوزن العروضي والتي يخضع اطرادها لتنوع منظم في آخر كل بيت، ويحكمه العروض وحده متمثلاً في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان والقوافي.  
داخلي: تحكمه قيم صوتية "والمادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفاً متنوعاً تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيمها"<sup>1</sup>، وتلك الحروف والمفردات تنتج من حسن اختيار المنشئ لألفاظه، وجودة ترتيبه داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد.

**1- الوزن الشعري:** وهو المعيار الذي يقاس به الشعر، ويعرف سالمه من مكسوره، لأنه الإيقاع الذي يضيف على الكلام رونقاً وجمالاً ويحرك النفس ويثير فيها النشوة والطرّب<sup>2</sup>.  
إن الاتجاه بين الدارسين يرفض أن يربط ما بين طبيعة الموضوعات الشعرية والأوزان، فقد عمد محمد الهادي الطرابلسي في دراسته لخصائص الأسلوب في الشوقيات إلى توزيع الأغراض الشعرية على الأوزان، وتوصل إلى أنه لا يمكن الإقرار بمعطيات موضوعية محكمة بأنه ثمة علاقة بين اختيار بحر الشعر، واختيار غرض القول، فكل بحر قابل ليحتضن القصيدة في أي غرض من أغراضها<sup>3</sup>.

وهي النتيجة نفسها التي توصل إليها الأستاذ السعافين في دراسته لمدرسة الإحياء، فإن الإقران بين الوزن والغرض لا يصح "وينبغي أن نذكر أن من أبرز الأدلة على بطلان العلاقة بين

1 محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ع 32، تونس، 1991، ص 11.

2 أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ج 1، ص 435.

3 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص 64.

الغرض والوزن هو تعدد الأغراض داخل القصيدة الواحدة، فبينما يذكر الشاعر الحبيبة ولقاءه بها، يتحدث عن قسوة الرحلة، وعناء الناقاة، ومدح الممدوح، ونشوة الخمرة<sup>1</sup>.

فالشكل الإيقاعي يمكن أن يتناول أي مضمون كان بنجاح، وتكمن عبقرية الشاعر في تميزه وابتكاره، ولو طبقت مثل هذه النظرية لأصبح كل الدارسين لها شعراء. ومع ذلك فإن اختيار الشاعر للإيقاع يظل أمراً محيراً، وقد يرجع هذا إلى معطيات تتعلق باللحظة الإبداعية.

الشاعر عز الدين ميهوبي واحد من الشعراء المعاصرين الذين اتخذوا من البحور الشعرية وسيلة ليرز موهبته الشعرية في تأدية الأغراض التي كان يبتغيها، فقد جادت قريحته الشعرية بالنظم على أغلب البحور وفي أغراض شتى إذ نظم على بحر الرمل والمتقارب والكامل والمتدارك والبسيط والوافر والمديد والسريع...

من المناسب الوقوف عند كل تشكيل لمعرفة بعض خصائص استعماله، ولمراقبة امتداده على مساحة النص الشعري عند ميهوبي، ومعرفة أسلوب الشاعر في استعمال البحر المعين، كان السبيل إلى ذلك هو الإحصاء العددي التفصيلي للمتن الشعري كله دون استثناء، انطلاقاً من أن الإحصاء ضروري للدراسة الصوتية كي نقتنع باطراد الظاهرة، فضلاً على أنه يسهم في تقريبنا من البنية الوزنية لهذا المتن.

### أ- البحور الصافية:

وهي البحور التي تتألف بنيتها الإيقاعية من تفعيلة واحدة بأصولها وفروعها، دون أن تخالطها وحدة أخرى خارجة عن البحر القائم في النص، وبهذا فإن البحور الصافية تتمثل في: الكامل، الرجز، الرمل، الوافر، الهزج، المتقارب والمتدارك/الخبب.

1 ابراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص 459، 333.

وقد تكررت هذه البحور بشكل لافت في شعر عز الدين ميهوبي، ولعبت دورا بارزا في تأسيس بنيته الإيقاعية، وإن كان بينها تفاوت ملحوظ من حيث نسبة التردد، ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

البحر	العدد	النسبة المئوية
الرمل	138	40.35 %
المتقارب	95	27.77 %
المتدارك	51	14.91 %
الكامل	48	14.03 %
الوافر	09	2.63 %

#### 1- بحر الرمل:

هو بحر غنائي امتاز بسرعة إيقاعه، وحدة إيقاعه "فاعلاتن"، ويتألف من تردداتها ست مرات، وسمي بالرمل لأنه يشبه رمل الحصير بضم بعضه إلى بعض<sup>1</sup>، والرمل نوع من أنواع الغناء من هذا الوزن<sup>2</sup>، وفضيلته أنه "من البحور الفائقة التطريب، رقيق الوقع وموسيقاه خفيفة، شيقة مناسبة"<sup>3</sup>.

يتبين من الجدول السابق أن بحر الرمل يأتي في المرتبة الأولى بنسبة 40.35 %، فقد استخدمه الشاعر في (138) قصيدة، (24) منها عمودية و(114) حرة.

1 علي حميد خضير، الجديد في العروض، مطبعة شفيق، بغداد، 1983، ص128.

2 الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003، ص19.

3 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص37.

ومن القصائد العمودية المنظومة باستخدام إيقاع الرمل قول الشاعر في قصيدة (طلقة أخرى)<sup>1</sup>:

لا تقل جئت لأجتر الكلاما	دونك الأوراس فأقرئه السلاما
طلقة للفجر أعلنت انتمائي	فليمت يا نار من يهوي الظلاما
طلقة أخرى فغنت قصيدي	واحتضنت النار يا شيليا سلاما
إن تصاغ النار موالا فإني	انقش الأوراس في صدري وساما
صرخة كنت إذا الأحرار هبوا	يطلبون النصر أشرفا كراما
كعبة كنت لهذا الشعب	صرت كالفرض لمن صلى وصاما

نظم الشاعر هذه القصيدة على بحر الرمل مستغلا إمكانيته التعبيرية في الإفصاح عن عاطفته التي تتدفق افتخارا وتعظيما وإشادة بجبل الأوراس رمز الثورة والبطولة والفداء، فالأبيات هنا إعلاء من قيمته السياسية والتاريخية والدينية، تتكاثف فيها المفردات المتشابهة في المعنى والمبنى "الأوراس، السلاما، نار، احتضنت النار، وساما، النصر، أشرفا كراما، كعبة".

وفي توظيف حرف الميم مردوفا بالألف تعبير عن الانعتاق من قيد الاستعمار والانطلاق نحو التحرر وبناء المجد.

ومن القصائد الحرة المنظومة باستخدام إيقاع الرمل قوله في قصيدة (ديباجة)<sup>2</sup>:

يقولون أوضاعنا مستتبه  
وأعلم أن الخيانة في وطني..  
سنة مستحبة.  
فهذا التحزب أصبح لعبة.  
وأصبح حب الجزائر سبة.  
وقول الحقيقة ما عاد يغري

1 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 37.

2 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 45.

فمن حبة الشيء تصنع قبة  
وأصبح نبش القبور محبة  
وأصبحت فرنسا لدى البعض ربة !  
لأن الكلام يطول...  
ولست هنا كي أدبج خطبه.  
فقد خلع النسويون سراويلهم  
وارتدوا ألف جبة..

هذه لوحة يرسمها الشاعر من خلال الكلمة والإيقاع تصور الحالة التي تعيشها الجزائر،  
مؤارة للحقيقة، والخيانة، والأحزاب السياسية الصورية، والاعتداء على القبور والتقليد... تظهر  
فيها عاطفة تندفق حزنا وألما وحرقة على ما يجري في البلد، تمتزج فيها عواطف الخوف والقلق من  
المجهول، وفي توظيف صوت الهاء الساكن انعكاس لما يدور في صدر الشاعر المتحسر، والهاء  
حرف مهموس رخو إذا لفظ باهتزازات أوحى بمشاعر إنسانية من حزن وأسى ويأس وضياع<sup>1</sup>.  
2- بحر المتقارب:

وحدة إيقاعه "فعولن"، ويتألف البيت فيه من تردها ثماني مرات، وسمي متقاربا بسبب  
تقارب أوتاده من أسبابه، وهو من البحور العربية التي تميزت بموسيقاها الجميلة الغنائية، والمتقارب  
وزن سريع الحركة، يمتاز بتدفقه ورتابته الناجمة عن إيقاعه وانسيابه وهو من الأوزان التي لاقت  
القبول والاهتمام والتنوع، وقد قربته سرعة تفعيلته وقصرها من النشر، كما أنه يصلح للتكرار بسبب  
عدد العلل والزحافات التي تصيبه.

يتبين من الجدول السابق أن بحر المتقارب يأتي في المرتبة الثانية بنسبة 27.77% فقد  
استخدمه الشاعر في (95) قصيدة، (37) منها عمودية و(58) حرة.

1 حبيب مونسى، توترات الإبداع الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2001، ص49.

ومن القصائد العمودية المنظومة باستخدام إيقاع المتقارب قول الشاعر في قصيدة (انفجار)<sup>1</sup>:

على شاطئ النار أحرقت ناري  
وأحرقت وجهي ووجه انكساري  
ومازلت أنفخ في الجمر حتى  
تجيء مع الفجر ربح انتظاري  
وأوقدت أوردة الدم حتى  
ترأت على الكف وقد الجمار  
على شاطئ النار قلبي تشظى  
فكانت بقايا القصيد انفجاري

القصيدة عمودية، تؤكد الخدعة البصرية، ولو كتبت بهذا الشكل لكانت على هذه الصورة:

على شاطئ النار أحرقت ناري	وأحرقت وجهي ووجه انكساري
ومازلت أنفخ في الجمر حتى	تجيء مع الفجر ربح انتظاري
وأوقدت أوردة الدم حتى	ترأت على الكف وقد الجمار
على شاطئ النار قلبي تشظى	فكانت بقايا القصيد انفجاري

هذه قصيدة يعبر فيها الشاعر عن الحرق التي تلسعه، والنيران التي تتأجج في قلبه لغياب المحبوب عنه، واختار لها قافية الراء المدروفة بالألف (انكساري، انتظاري، الجمار، انفجاري...) فتوحيد الروي وما قبله يمنح النص موسيقى إضافية مع ما في المد المنبعث من حرف الألف من إيقاع يتناسب واللهيب الممتد من نار الشاعر المعذب، والذي طال ليل الحب في أرجائه وطال انتظاره إلى أن كانت هذه القصيدة، يضاف إلى ذلك الموسيقى المتحققة من تكرار صوت الراء، الذي تكرر (14) مرة في أربعة أبيات، مع ما فيه من معاني التردد والتكرار وما يوحيان به من

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص66.

استمرار الوضع كشرط كلما وصل إلى نهايته عاد إلى ما بدأ به، وهكذا تتضافر ألوان من الموسيقى في نسج ثوب العذاب الذي يحسّ به الشاعر.

ومن القصائد الحرة المنظومة باستخدام بحر المتقارب قوله في قصيدة (بكائية وطن لم يمت)<sup>1</sup>:

إذا امتهنوا الحزن في وطني

واستباحوا الرجولة

وأصبح ذبح الحرائر والأمهات بطولة

فلا تعجبين

فلم يملك الآثمون ولو ذرة من فحولة

ولا تياسن

ستطلع رغم المواجه شمس الوطن

هذه أبيات من قصيدة نظمها الشاعر في فترة الدم والفجيعة التي عاشتها الجزائر في تاريخها المعاصر فيما يعرف بالعهود السوداء، ورحيل كثير من الأحبة غدرا، كأن الذي حدث لعنة، وكأن الوطن لا يرتجي منها سوى الغفران.

الشاعر هنا تمتلئ قصيدته بألفاظ التألم والبكاء، ويعيش تجربة واقعية، إنها فترة الإرهاب وسنين الجمر، كما أن حروف المد تسهم في إبراز الجانب العاطفي وتصوير المعاناة، ولعل تسكين القافية هنا تعبير عن الضيق الذي يحسّ بها الشاعر.

3- بحر المتدارك:

المتدارك بحر صاف يتألف شطره من أربع تفعيلات (فاعلن) وإذا أصاب (الخبين) تفعيلته (فعلن) سمي (خبيا) وهو الأكثر، أما إذا صاحبها (الإضمار، فعلن) سمي "قطر الميزاب أو دق الناقوس"<sup>2</sup>.

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص76.

2 ممدوح حقي، العروض الواضح، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط16، 1984، ص78.

سُمي المتدارك لأن مكتشفه هو الأخفش تلميذ الخليل وقد تدارك به عليه، وهو من البحور السريعة، يتميز بخفة الوزن وسهولة جريان الزحاف عليه، مما يعطي تشكيلات إيقاعية متباينة، نغمه يشبه الهتاف أو الصياح، فهو أدنى في نغماته إلى الحشجة الموسيقية. ويستعمل تاما ومجزؤا ومشطورا، إلا أن أكثر استعمالاته تتجلى في التام والمشطور.

يتميز بخفة الوزن وسهولة جريان الزحاف عليه، مما يعطي تشكيلات إيقاعية متباينة، نغمة يشبه الهتاف أو الصياح، فهو أدنى في نغماته إلى الحشجة الموسيقية ويستعمل تاما ومجزؤا ومشطورا، إلا أن أكثر استعمالاته تتجلى في التام والمشطور.

يتبين من الجدول السابق أن بحر المتدارك يأتي في المرتبة الثالثة بنسبة 14.91 %، فقد استخدمه الشاعر في (51) قصيدة، كلها حرة.

والشاعر عز الدين ميهوبي لا يختلف عن غيره من الشعراء الجزائريين من أبناء جيله الذين تهيمن على شعرهم تفعيلة المتدارك، لما يوفره لهم هذا البحر من خصائص تساعد على نظم قصائدهم، من أهمها سهولة نظم الشعر على هذا البحر لخفة تفعيلاته وسرعة إيقاعها المواكب لإيقاع العصر السريع.

ومن القصائد المنظومة باستخدام بحر المتدارك قوله في قصيدة (الغليون)<sup>1</sup>:

أفعى تترنّح من عبء المزمار

تتراقص من فوضى الدخان الأشياء

مثل القدّيس تحاصره الكلمات الممهورة بالأنواز

تغستل الآيات بضوء الماء

الشّعر دواز

والشاعر حقّار قبور الكلمات

العاشق مات

1 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 08.

لم يبق سوى الغليون يعبّ الحزنُ

ويشرب ماء النازِ

لقد استطاع الشاعر تطويع الوزن لاستيعاب المفردة والعبارة الدلالية كما استطاع تلوين العبارة بنغمة الوزن، فهذه الأسطر وغيرها تبدو عليها الثرية والخطاب الاعتيادي، ولكن سياق المقطع الشعري بما فيه من زحافات وعلل خدمت التطور الإيقاعي والدلالي في القصائد الموزونة على بحر المتدارك، مما ساهم في تراسل حركاتها وانسياب كلماتها وتعاضد معانيها. ومن ذلك قوله أيضا في قصيدة (غنائية شهرزاد)<sup>1</sup>:

شهرزاد

ادخلي يمينك هذه البلاد

وارفعي للسماء يديك وقولي:

ليحفظك الرب من كل إثم

ومن كل شيء يضر العباد

استخدم الشاعر تفعيلة المتدارك بصورتها الصحيحة مرة (فاعلان)، وبصورتها الجديدة وهي المذيلة (فاعلان)، وهذا التشكيل للتفعيلة هو الذي أهّل للمتدارك أن يهيمن على إنتاج الشاعر بعد كل من الرمل والمتقارب، وقد جاء ديوان (النخلة والمجداف) ليستحوذ على أكبر نسبة لتردد المتدارك، وقد بلغت 83.33% حيث كانت 20 قصيدة على هذا الوزن من مجموع 24.

وربما جاز لنا أن نقول إن بحر المتدارك صار مطية الشعراء في الشعر الحر، ولم تعد للرجز المنزلة الأولى كما كان من قبل.

1 عز الدين ميهوبي، أسفار الملائكة، ص 132.

4- بحر الكامل:

بحر مهم من بحور الشعر العربي نظرا لكثرة المنظوم فيه، صنفه إبراهيم أنيس إلى جوار البسيط في بحر المرتبة الثانية من الشيوخ<sup>1</sup>، وهو من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المكررة (متفاعلن6x) والسريعة الإيقاع.

يتبين من الجدول السابق أن بحر الكامل يأتي في المرتبة الرابعة بنسبة 14.03%، فقد استخدمه الشاعر في (48) قصيدة، 29 منها عمودية و19 حرة.

ومن القصائد العمودية المنظومة باستخدام إيقاع الكامل، قول الشاعر في قصيدة (توقعات على خريطة عربية)<sup>2</sup>:

وتحول الفرس الأصيل أتانا	وتشوّه الوطن المقدس لحظة
وتمرغت في الوحل كل لحانا	سقطت حضارة - مكة وانمحت
وهناك نعبد نفطنا وغنانا	عشنا نقبل في الدولار بريقه
وسيوف عقبة تترك الميدانا	وتراكمت في النازلات خيولنا
نطقت أتعرف من يكون فتانا	يا شعر لا تقنط فإنّ شفاهنا
ويكون كالبركان فوق ثرانا	سيكون شعبا في بريق صواعق
ويعيد شمسا تستخف جنانا	فيزيل ليلا بات يجثم فوقنا
ترث الحياة عقيدة وكيانا	ونبيت نكبر بالكرامة أمة
وتصير أرضي جنة وجنانا	ويصير شعري كالملاك طهارة

استخدم الشاعر تفعيلة الكامل صحيحة، كما استخدمها مضمرة مما قرب وزن الكامل من الرجز، والمعلوم أن كثرة الزحافات تؤدي إلى السرعة خدمة للحالة النفسية، واللحاق نغميا وزمنيا بحركة الأفعال والحوادث والعواطف المتسارعة، وهذا الامتزاج والتسارع أدى إلى تشكيلات

1 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988، ص63.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص185.

صورية وصوتية مفعمة بالتفاعل والحركة الآنية للتعبير الشعري نفسه، ويمتاز ببنيته الإيقاعية المتنوعة التي تحقق إمكانات وزنية متباينة مما يجعله من أكثر الأوزان "غنائية ولينا وانسيابية وتنغيمًا واضحًا"<sup>1</sup>، وهو يلائم السرد، وطول النفس الشعري، واستثارة المتلقي، فضلًا عما يمكنه من استيعاب الشحنة الخطائية، وصلاحيته للأداء العاطفي، لأن تفعيلته تتكون من خمسة متحركات وساكنين مع إمكانية تزييفها حذفًا وتسكينًا وزيادة، ففي هذه الأبيات يبدو الشاعر حزينا مهموما على وضع الأمة العربية والإسلامية الراهن من ضياع حضارتها وانكماش دورها وانخراطها المتوالي... فأجواء القصيدة لا تعبّر عن حزن الشاعر وألمه وحسب بل تتحدث عن حال الأمة وما فيها من علل وأمراض.

إذن فإن مهمة الشعر كما يقول هاوسمان Housman هي تنسيق أحزان العالم<sup>2</sup>، وإن كنا نستطيع اتخاذ أي من الآراء التي ترى ملاءمة البحر الشعري لغرض من الأغراض، لأن الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، والشاعر عندما تجيش نفسه لا يضع في الاعتبار أي بحر أو أية قافية تصلح أو لا تصلح، بل يأتي هذا طواعية، ليلائم أحاسيسه. ولكن لا بد لنا أخذ مثل هذه الآراء بالاهتمام، فما قيل في (الكامل) إنه يلائم "الإضفاء والحيرة والموجات النفسية المتجددة"<sup>3</sup>.  
ومن القصائد الحرة المنظومة باستخدام بحر الكامل، قوله في قصيدة (الدم)<sup>4</sup>:

متفاعلان	حتى النساء..
متفاعلن متفاعلان	يا ويحهم قتلوا النساء
متفاعلن متفاعلان	ذبخوا الأجنّة في البطون
متفاعلان	خانوا السّماء

1 ديفيد ديتشن، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967، ص 81.  
2 دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري سلمان وحسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص 38.  
3 محمد مندور، في الميزان الجديد، مطبعة النهضة، مصر، ط3، ص 77.  
4 عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 11.

سرقوا من الشمس الضياء	متفاعِلن متفاعِلان
خطفوا الصفاء من العيون	متفاعِلن متفاعِلان
زرعوا الدمار	متفاعِلان
يا ويجهم ذبحوا الصغار	متفاعِلن متفاعِلان
لا فرق بين دم وماء	متفاعِلن متفاعِلان
هم يقتلون	متفاعِلن م
وليس يثنيهم .. أحد	تفاعِلن متفاعِلن
تركوا المدينة في كمد	متفاعِلن متفاعِلن
يا ويجهم ذبحوا السماء	متفاعِلن متفاعِلان

استخدم الشاعر زحاف التذييل (زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع)، وذلك ليضع مقطعا زائد الطول في نهاية السطر الشعري، ويظهر هذا المقطع الزائد الطول في نهاية الأسطر ما عدا السطر العاشر والسطر الحادي عشر والسطر الثاني عشر، وذلك ليرز تمييز الأسطر، ويؤكد نغمة القافية، كما أنه عبّر عن دلالة تمادي الجماعات الإرهابية في الإجرام والتعدي على أرواح البشر، في مجزرة كبرى وقعت في 29 أوت 1997، ضحاياها أربعمئة قتيل ومائتي جريح، وهي منطقة قريبة من الجزائر العاصمة.

#### 5- بحر الوافر:

وحدة إيقاعيه (مفاعِلتن) وصيغته الأساسية مكونة من ترددتها ست مرات، سمي بالوافر لاكتمال أجزائه في دائرته العروضية<sup>1</sup>، يمتاز بتفعيلاته المتساوية، وهو كثير الشيع في الشعر العربي، ومن البحور المعروفة التي خاض في غمارها الشعراء العرب منذ القدم، وما أن يذكر بحر الوافر إلا وتبادر الذهن إلى معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي، وبحر الوافر من البحور ذات الإيقاع السريع، يمتاز بعدوبة موسيقية ترهف الإحساس.

1 محمد الكاشف وأحمد هريدي، العروض بين التنظير والتطبيق، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985، ص90.

يتبين من الجدول السابق أن بحر الوافر يأتي في المرتبة الخامسة بنسبة 02.63، % فقد استخدمه الشاعر في (09) قصائد، (05) منها عمودية و(04) حرة.

ومن القصائد العمودية المنظومة باستخدام إيقاع الوافر قول الشاعر في قصيدة (قافية للفارس)<sup>1</sup>:

أبا الفصحى توّزعي الدهول  
فشعري لا تبوح به الطلول  
فلا الشعر الطهور يفوح عطرا  
ولا الفصحى يطرزها الفحول  
يقول الصّحّب أجذبت القوافي  
وأقفرت المواسم والفصول  
أبا الفصحى توّسّدك الرحيل  
فأنطقني الزمان المستحيل  
أتيتك شاعرا لكن شعري  
جواد بات يلجمه الصهيل  
أمن طبع المروءة أن يغني  
غراب في ترنمه عويل ؟  
إذا نطق البشير رأيت  
بحرا مدى الدنيا روافده تسيل  
لقد أعمت بصائرنا فرنسا  
فأحيتنا البصائر والعقول

1 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 47.

فلولا فتية الإيمان قاموا  
بعزتهم لطوّقنا الدّخيل  
ولولا الله ما انكسرت فرنسا  
ولولا الشعب ما اشتعل الفتيل  
إذا غاب البشير فليس سرّاً  
فإن الشمس يتبعها الأفول.

هذا مقطع من قصيدة طويلة في ذكرى الإمام الشيخ محمد البشير الإبراهيمي - رحمه الله -  
عمد فيها الشاعر لهذا التشكيل، فصورة القصيدة الماثلة أمامنا ذات الشكل المربع، تجعل  
القارئ يستحضر الاستقامة التي كان عليها الإبراهيمي خلقاً وخلقاً، فهو الرجل المسلم الداعية  
المقاوم للاستعمار الفرنسي.

وإذا علمنا أن القصيدة عمودية في كل أبياتنا ندرك الدافع الفاعل للتشكيل الكتابي في  
تكثيف الدلالة وإبراز أحاسيس الشاعر بهذا التشكيل، ولو كتبت بالشكل التقليدي لكانت  
هكذا:

أبا الفصحى توزيعي الدهول      فشعري لا تبوح به الطلول  
فلا الشعر الطهور يفوح عطرا      ولا الفصحى يطرزها الفحول

وتسير القصيدة على هذا النمط إلى نهايتها... مع ما بين الشكلين من تمايز في درجة  
التأثير في الملتقي، يشترك فيها إعمال العقل والبصر، وقد ورد هذا النمط من التشكيل الكتابي  
في أكثر من قصيدة.

ومن القصائد الحرة المنظومة باستخدام إيقاع الوافر قوله في قصيدة (شيء من سيرة الطفل  
المشاغب)<sup>1</sup>:

وأبقى واقفا وحدي ..

1 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص128.

وليس معي سوى حجري  
سوى روعي التي انشطرت..  
إلى وطنين في المنفى  
ومذنتين في "حيفا"  
وليس معي سوى سفري  
وأنتَ وغابة الزيتون ..  
والزّجل الفلسطيني ..  
والآتين في أثري..  
وتعلم أنّي يا ابني  
ككل اللّاجئين أرى..  
شموس الصحو في مطري !

هذا مقطع من قصيدة طويلة نظمها الشاعر بمناسبة استشهاد الطفل محمد الدّرة، ابن الإثني عشر ربيعا، في 30 ديسمبر 2000م، رمز انتفاضة الأقصى، اغتالته الأيدي الصهيونية الغادرة أمام أعين العالم، وقد حاول أبوه جمال الدّرة حمايته فأصابته رصاصات ثمانية أدت به إلى الشلل التام.

وقد التزم الشاعر بالقافية المردوفة بحروف المدّ (الياء، الألف المقصورة، الألف الممدودة) موظفا ما تمثله هذه الحركات الطويلة من حملٍ للمشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة، فجاءت قوافيها (وحددي، حجري، المنفى، حيفا، سفري، أثري، مطري...) على التوالي بقافية موصولة تارة بالكسرة الطويلة وتارة أخرى بالفتحة الطويلة، محققا إيقاعا موسيقيا ومعنويا يتناسب والمشاعر الرقيقة المفعمة بالألم والأسى. وتزداد أهمية هذه المنطقة الإيقاعية بما يدعم الموسيقى الخارجية (وزن وقافية) من موسيقى داخلية، يشكل التكرار أحد عناصرها حيث كرّر لفظة (سوى) ثلاث مرات "وليس معي سوى حجري، سوى روعي، سوى سفري"، مما يدل على معاناة الأب المضاعفة،

فجيعة بوطنه فلسطين وفجيعة بوحدته رفقة ولده، يختبئان بواقيات من الإسمنت ورماس الصهاينة يلاحقهما، وليس أمامها منجاة إن هما عاشا، سوى سلاح الأمل بالنصر الذي سيمطر يوما على أرض فلسطين.

### ب- البحور المركبة:

وهي البحور التي تتكون وحدة الإيقاع فيها من أكثر من تفعيلة، وتنقسم إلى قسمين: القسم الأول: هو الذي تتألف وحدة الإيقاع فيه من تفتيلتين اثنتين، ويشمل ثلاثة بحور هي: الطويل والبسيط والمجتث.

القسم الثاني: تتألف وحدة إيقاعه من ثلاث تفتيلات، وهذا القسم ثلاثة بحور هي: الخفيف والسريع والمنسرح.

لا تشكل البحور المركبة نسبة كبيرة عند عز الدين ميهوبي، إذ لا يتعدى استعمالها (18) قصيدة، أي بنسبة 7.31% من مجموع قصائده.

### 1- بحر البسيط:

وحدة إيقاعه (مستفعلن فاعلن)، ويتألف البيت من ترددتها أربع مرات، ويعد هذا البحر واحدا "من البحور الشعرية الكبيرة الأهمية، من حيث تأثيره في النفوس... امتازت تفعيلة هذا البحر بجماليتها وغنائيتها التي تجعل الثقة في نفس الشاعر للإطالة"<sup>1</sup>. وهو من بحور المرتبة الثانية في الشيوخ والامتداد على مساحة الشعر القديم، وكانت نسبة وروده في بعض الإحصاءات (14.6%)<sup>2</sup>.

فضلا عن ذلك فإن بحر البسيط "من بحور الشعر التي أولع الشعراء بركوبها منذ الجاهلية، لاتساع أفقه وامتداد رقعته، وجمال إيقاعه"<sup>3</sup>. وسمي بسيطا "لانبساط الحركات في عروضه

1 الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص40.

2 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988، ص71، 191.

3 جلال الحنفي، العروض (تهدية وإعادة تدوينه)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1991، ص45.

وضربه<sup>1</sup>، غير أنه لم يشغل حيزاً كبيراً في شعر عز الدين ميهوبي يتناسب وكثرته في دواوين الشعر العربي، إذ يتبين لنا من خلال الجدول السابق أنه يأتي في المرتبة الخامسة بنسبة 02.63%، فقد استخدمه الشاعر في (16) قصيدة فقط، كلها عمودية.

ومن القصائد التي نظمها الشاعر باستخدام بحر البسيط قوله في قصيدة (تَهويمات عاشق أوراسي)<sup>2</sup>:

أوراس آت كما الأمطار يحملني	نبض القوافي ويدنو من دمي الألق
في البدء كنتَ وكان الحرف كنتُ أنا	كان التوحد والإشراق والأفق
دم الأحبِّة مذبوح بتربتها	وألف مئذنة يا ويحهم شنقوا
وجهان يا عزة الصاروخ مقبرة	تقول أهلاً أجيئُ ذاك أو ورق
الماء أضحي رمادا نُحلة طلعت	من عاشقين دما والحلم يحترق
يا طالعين من الأوهام من وجع	من بومة صرخت للثأر يا عنق
لم تبعثون نفايات الدمّار فينا	عرسنا المرّ جني المجرم الحرق
تجدرت لعنة حمقى وداليّة	ودولة نحو عرش النار تستبق

هذا مقطع من قصيدة طويلة تبرز فيها مظاهر العشق الطاغية بمعاني التجذّر الروحي في عمق الوطن والانتماء الأصيل للأمة العربية الإسلامية، وقد تكاثفت فيها بعض الكلمات (مذبوح، شنقوا، مقبرة، رمادا، يحترق، وجع، الحرق، النار) لتحمل مظاهر الدمار والخراب والظلم الذي لحق بالبشرية، وقد وجد الشاعر في البحر البسيط بيعته وطوله ما يتناسب مع دلالة التوسع في إظهار الحزن والألم والانطلاق اللذان يتحققان في وزن البسيط كبحر متعدد الحركات والسكنات.

1 الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003، ص30، 31.

2 عز الدين ميهوبي، عملة الحب عملة النار، ص88.

### 2- المديد والسريع:

المديد بحر انعقد الإجماع بين نقاد الشعر والعروضيين على ندرته وقلة المنظوم على إيقاعه<sup>1</sup>، وتقدر نسبة وروده في الشعر العربي القديم بـ (0.74%)، وكان القرطاجني علق عليه بأن فيه لنا وضعفا<sup>2</sup>.

أما بحر السريع فهو من البحور التي لم يحفل بها أدبنا العربي على نحو كبير أيضا، إذا ما قارناه مع الطويل والبسيط والكامل على الرغم من أنه واحد من البحور الشعرية القديمة، وقد علق إبراهيم أنيس على ذلك قائلا "والحق إننا حين ننشد شعرا من هذا البحر نشعر باضطراب، لا تستريح إليه الآذان إلا بعد مران طويل، وذلك لقلة ما نظم منه. والآذان تعتمد على النغمات الكثيرة التردد، وتميل إلى ما ألفته، وأغلب الظن إن هذا البحر سينقرض مع الزمن"<sup>3</sup>.

ولم أتطرق إلى هذين البحرين حيث أن الشاعر نظم على إيقاعيهما قصيدة واحدة لكل بحر، وكلاهما عموديتان.

### ج- البحور الممزوجة:

ومن الأساليب الفنية التي عمد إليها الشاعر في تشكيل البنية الإيقاعية المزج بين بحرین في القصيدة الواحدة، فيقوم بنسجها إيقاعيا من وحدات صوتية متباينة في محاولة منه لتنويع النغمة الإيقاعية وكسر النسق الموسيقي الذي يقوم على وحدة البحر، وتمكن القصيدة من استيعاب انفعالاته المتغيرة والمتجددة، وهذا التغيير في التفعيلات يؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع، وإلى تنويع الموسيقى في القصيدة.

1 موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988، ص98.

2 أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص268.

3 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص90.

وبمعاناة شعر عز الدين ميهوبي، يتبين أن من أهم الظواهر الإيقاعية في التشكيل الوزني المزج بين البحور، وقد ظهر هذا المزج في عدة قصائد (رؤيا، عوامة حب عوامة النار، غيمة للصمت، كان الصخر وكنت، شموخ، يا حادي القدس...)

وتشترك كل هذه الأنماط الوزنية التي يتخذها الشاعر سبيلا إيقاعيا مفضلا (الكامل، البسيط، الرمل، المتقارب، الوافر، المتدارك) في طابعها الغنائي وإيقاعها المتصاعد وشيوعها في السياق الإيقاعي للنص الشعري العربي المعاصر، كما أن جل هذه الإيقاعات الوزنية (ما عدا البسيط والوافر) أوزان صافية، تحافظ على صفاء التفعيلة الواحدة، وتحميد عن الأوزان المركبة التي قد تخدش الآذن الموسيقية للمتلقي. ومن أمثلة المزج بين البحور الشعرية قوله في قصيدة (عوامة الحب عوامة النار)<sup>1</sup>:

أتنفس من رئة الكلمات	فعلن فعلن فعلن فعلن
وتخفي هدأة الصمت	فعول فعولن فعولن ف
أقتات مني	عولن فعولن
ومني يكون الفتات	فعولن فعولن فعول

بنى الشاعر السطر الأول على نسق المتدارك، بينما سارت الأسطر الأخرى على نسق المتقارب، وهذا الانتقال ناتج عن موقف الشاعر من قضية العوامة التي ثار الملايين رافضين لها في بعض المناطق مثل: سياتل وجنوة والدوحة، وهذا هو موقف الشاعر أيضا من الأوضاع المتأزمة التي عاشها الوطن ومظاهر الاضطراب، فجاء السطر الأول ذا إيقاع سريع ومتقطع (فعلن، فعلن، فعلن، فعلن) ليعبر عن توتر نفسية الشاعر، فعبّر عن ذلك بإيقاع سريع والتنقل رغبة منه في تغيير الوضع إلى ما هو أفضل، واستخدام كلمة (أتنفس) تصوّر لنا إيقاعات بحر المتدارك بتفعيلاته السريعة وكأنها في حالة شهيق وزفير، ثم انتقل بعد ذلك إلى بحر مغاير هو المتقارب بوحده

1 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 41.

الصوتية (فعولن)، لبدأ الإيقاع السريع في الهبوط شيئاً فشيئاً من تفعيلة (فعلن) الخفيفة المختزلة للزمن إلى تفعيلة (فعولن) الممتدة الزمن، فهذا انتقال إيقاعي ودلالي مقصود.

### د- النمط المزدوج:

ونشير فيه إلى الجمع بين الشكل التقليدي والحر لدى الشاعر، ومن أمثلة هذا النمط قصيدة (كان الصخر وكنت)<sup>1</sup>، بناها الشاعر على ثلاثة محاور (المتدارك والكامل والرمل)، فالقصيدة تتكون من أربعة مقاطع:

يقوم المقطع الأول، وهو من الشعر الحر، على نسق المتدارك بوحده الصوتية (فاعلن)، وفيه يتحدث عن الأوراس، قبلة الفداء والشهداء والشهادة، فهو الجنة التي يرحل إليها الشاعر، لذلك يختار له إيقاع المتدارك السريع الذي يناسب طلقات النار، يقول<sup>2</sup>:

لن أبحر هذي الأرض..

رأيت الطين يذوبُ

وأنت تضم النار إلى عينيكَ

وترحلُ

كانت أُمي ..

وطيور العالم..

تأتي مع الأنهار إليك

والنجم الثاقبُ

يحمل نَحوكَ بعض الضوء

ويأفلُ

الصخر يذوبُ..

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 29.

2 المصدر نفسه، ص 31.

وكنت أمرر هذا القلب

ليأخذ من رحم الأحجار رؤى النار

بعد ذلك ينقلنا الشاعر إلى مقطع آخر من الشعر الخليلي وإلى بحر مغاير هو الكامل بوحده الصوتية (متفاعلن)، وفيه يفصح عن العشق والتوحد الذي بينه وبين الأوراس، وكأن الكامل بمقاطعته الطويلة هو الوعاء الذي يصب الشاعر فيه مشاعره وأحاسيسه، يقول<sup>1</sup>:

يا راحلا في الرقصة الأولى انتظر      إني اكتحلت بجدوة من ناز

ما زلت أسأل عن مواطن للمطر      والعشق يكبر في فم الإعصار

يا راحلا في البدء قد كان القدر      ما زلت أرحل في دم الأقدار

ويرجع الشاعر بعد ذلك في المقطع الثالث إلى بحر المدارك، وفيه يعود إلى حالة الفداء والشهادة، يقول<sup>2</sup>:

أشجارك كانت واقفةً..

كالناسك كانت واقفةً..

كالفجر لا تذبذب

وأنت تسافر نحو السدرة..

تسألك الأجرام

وتعلم أنك كنت تمد يديك

لتبلغ عاشقك الأول

بعد ذلك ينقلنا الشاعر إلى مقطع آخر وإلى بحر مغاير هو الرمل بوحده الصوتية (فاعلاتن)، يقول<sup>3</sup>:

واقف كالظل مصلوب الشفاء      شديني الصخر إلى البدء البعيد

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص32.

2 المصدر نفسه، ص33.

3 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص33.

جئت محمولا كأن القلب تاه      وارتوى من خمرة الجفن الحصيد  
جئت كالقادم موشوم الجباه      وعلى كفيه ما ضخ الوريد

لقد مزج الشاعر بين ثلاثة بحور، بين إيقاعات المتدارك المقطوع حيناً "فعلن" والمخبون "فعلن"، والكامل "متفاعلن"، والرمل "فاعلاتن" بطريقة تبادلية دون الشعور بتغيير كبير في الإيقاع. والملاحظ أن الشاعر لجأ إلى الجمع بين الخليلي والتفعيلي فضلاً عن الجمع بين البحور، والمهم في هذا الأمر هو الوظيفة الإيقاعية التي يمكن أن يقدمها هذا العمل، فقد يعطي هذا المزج دلالات متعددة "والجمع بين الشكلين التقليدي والجديد في عمليات التطعيم الإيقاعي التي لجأ إليها كثير من الشعراء من أجل خلق إيقاع قائم على التناقض بين النظام وخرق النظام معاً، فالشاعر في الشكل التقليدي يكون خاضعاً تماماً للعروض، بينما في الشكل الجديد يخضع الشاعر الوزن إلى إرادته الحرة التي لا تخضع للقواعد، وهنا يجيء الجمع بين الشكلين جمع بين الضدين... ولا بد أن يكون كل شكل معبراً عن حالة خاصة به، أي يجب أن يكون وجود الشكل القديم مبرراً وليس اعتبارياً"<sup>1</sup>.

ومن نماذج عن النمط المزدوج أيضاً قصيدة (يا حادي القدس)<sup>2</sup>، التي تمثل مزجاً بين البحور الشعرية وبين الشكلين التقليدي والحر، يقول الشاعر فيها مستخدماً إيقاع البسيط:

يا حادي القدس لا تعتب على أحد      إني وهبتك هذا العمر فأتد  
لو كنت أملك أعمار الدني لدنا      منك الزمان على كفين من عضد  
الشعر سافر فاستصرخت قافية      خرساء مفعمة بالحزن والكمـد

يأتي الشكل الخليلي هنا بما يحمل من أصالة ليعبر عن قداسة المكان (القدس)، وليعكس الإصرار على الكفاح الذي يستمد نماذجه من الجذور التاريخية البعيدة.

1 عبد السلام حسن سلام، الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر، ص 115.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 153.

ثم يأتي الرد بالشكل التفعيلي باستخدام إيقاع الكامل ليوحى بوجود همم الأبطال الحاضرين من أمثال الشاعر، ومن أمثال المجاهدين الفلسطينيين ليعبر عن التواشج بين الماضي والحاضر والمستقبل، يقول<sup>1</sup>:

وسحابة مرت  
على شفة القدر  
سأضمّمها ...  
سأضم ظلّ سحابتي  
يا حادي القدس انتظر  
هذي الطهارة في الجبين .. تشع..  
تزرع بين أفئدتي ..  
قمر.

وفي هذا المزج والتوحد بين البسيط الخليلي والكامل التفعيلي، ما يوحى بالتلاحم والتقارب بين الصورة الفدائية القديمة والصورة الفدائية المعاصرة التي يتبناها الجيلان، الجيل القديم في صورته الخليلية والجيل الجديد في صورته التفعيلية.  
وبعد هذا العرض للتشكيل الوزني لدى عز الدين ميهوبي، يمكن إجمال أهم الملاحظات، وهي:

- اعتماده على البحور الصافية في بناء شعره العمودي والحر.
- لم يستخدم الشاعر من البحور المركبة سوى بحر البسيط والمديد والسريع.
- جرى الشاعر تيار الشعر الحر في استخدام الرمل والمتقارب والمتدارك بنسبة عالية في التشكيل الوزني لديه.

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 157.

- المزج بين البحور ظاهرة واضحة لدى الشاعر، لجأ إليها لخدمة تموجات التجربة الشعرية وتوترات الذات لديه.
- مارس التماهي في كتابة الشعر العمودي على نمط سطري.
- مارس النمط المزدوج أي الجمع بين الشكل العمودي والحر، خدمة للوظيفة الإيقاعية والدلالية معا.

## 2 - القافية:

القافية لغة تفيد المتابعة أو التابع، فهي مأخوذة من (قفوت فلانا) إذا تتبعتنه، وقفا الرجل أثر الرجل إذا قصه<sup>1</sup>، وعلى هذا قام عند العرب علم القافية على ضربين: قيافة الأثر وقيافة البشر، أما قيافة الأثر فالاستدلال بالأقدام، وقد اختص به قوم من العرب، وأما قيافة البشر فالاستدلال بصفات أعضاء الإنسان<sup>2</sup>. والقفا مؤخر العنق، والقافية من الرأس مؤخرته. جاء في الحديث الشريف "يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم... ثلاث عقد إذا قام من الليل فتوضأ انحلت عقده..."، ومن هذا المعنى كان المجاز في قولك: لا أفعله قفا الدهر أي آخر الدهر، وقولك: كنت قفا الجبل أي خلفه<sup>3</sup>.

إن مصطلح القافية جاء من الفعل (قفو) في ثلاثة آراء، الرأي الأول: يرى أنها سميت قافية، لأنها تتبع البيت، والرأي الثاني: يرى أنها سميت قافية لأنها تتبع أخواتها من القوافي، والرأي الثالث: يرى سبب التسمية في أن الشاعر يقفوها أي يتبعها<sup>4</sup>.

وتعد القافية من الموضوعات التي اختلف فيها النقاد قديما وحديثا، حيث تباينوا في تحديد ما يطلق عليه اسم (القافية)، فمنهم من يرى أنها حرف الروي، ومنهم من يرى أنها حرفان،

1 ينظر: لسان العرب، العين، المحيط في اللغة، المحكم المحيط والمحيط الأعظم، مادة (قفو).

2 ينظر المستطرف من كل فن مستظرف، الأبهسي، تحقيق وتقديم د. عبد الله أنيس الطباع، دار القلم، بيروت، 1994، ص 394.

3 عبد القاهر الجرجاني، أساس البلاغة، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول، 1904، ص 115.

4 محمد عبد العظيم، الزينة في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوية من نافذة التراث النقدي، 1994، ط1، ص 114.

ومنهم من يرى أنها الكلمة الأخيرة في البيت، ويرى بعضهم أنها التفعيلة الأخيرة سواء اشتملت على كلمة أو كلمتين، ومنهم من يحددها بأنها "من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يسبقه المتحرك الذي قبله، أو بتعبير آخر هي أول متحرك قبل آخر ساكنين وما بينهما من أصوات متحركة في آخر البيت"<sup>1</sup>. على أن معظم النقاد هم على أن القافية هي حرف الروي الذي يتكرر في نهاية الأبيات أو الأسطر الشعرية وعليه الفراء وأكثر الكوفيين وقطرب وابن عبد ربه<sup>2</sup>.

أما في العصر الحديث، فيختلف النقاد في تعريفها أيضا، حيث يعرفها الدكتور عز الدين اسماعيل بأنها: "وحدة موسيقية تقوم على تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات"<sup>3</sup>، ليتفق في ذلك مع تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي.

ويرى إبراهيم أنيس بأنها "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع تردها"<sup>4</sup>.

أما الغدّامي فيرى أنه "في الوقت الذي نجد فيه الوزن شرطا واضح الدلالة ومحدد المفهوم فإننا نجد القافية غامضة الدلالة مشتتة المفهوم"<sup>5</sup>.

ويتفق الدكتور سيد البحراوي مع معظم النقاد أمثال قطرب وابن عبد ربه والفراء والكوفيين وغيرهم، فيقول: "إن ما ينبغي أن يوجد من حروف القافية حرف الروي وحده، وما بقي قد يوجد وقد لا يوجد"<sup>6</sup>.

1 صادق ابو سليمان، دروس في موسيقى الشعر، ص 179.

2 المصدر نفسه، ص 177.

3 عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1975، ص 113

4 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 1، 1911، ص 242.

5 عبد الله الغدّامي، الصوت القديم الجديد، كتاب الرياض، العدد 11، ص 134.

6 سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1993، ص 98.

### هل للقافية دور في بناء النص؟

للقافية دور كبير، يظهر هذا من خلال ضبط القافية لحركة القصيدة، وشد مقاطعها بنهايات موسيقية مريحة تحقق لها الغنائية "سواء كان تكرارها منتظما أو غير منتظم ويتبين أن من أهم وظائفها إبراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات وتسوير حدود الجملة الشعرية في أحيان كثيرة"<sup>1</sup>، كما أن طبيعة القافية تحدد دورها في النص دلاليا وإيقاعيا فلا تكون القوافي مجانية "إنها توظف عضويا لإقامة تشاكل بين بنية الإيقاع وأنظمة التخيل عندما تنبثق فوارقها من مفاصل الجمل وتشير إلى ملامح التصوير"<sup>2</sup>.

لقد هاجم الشعر الحديث أو ما يسمى بالشعر الحر القافية على لسان نازك الملائكة التي اعتبرتها حجر عثرة في كل بيت، وسمتها (الآلهة المغرورة)... فأنزلت بالشعر العربي خسائر فادحة طوال عصوره ورأت فيها رتابة يملّ منها، وهي تحمل الشاعر على التكلف خانقة أحاسيسه ومعانيه<sup>3</sup>، لكنها غيرت رأيها "أما اعتقاد الشاعر أن القافية تكبح من جماح الطاقة المبدعة عنده خلال نظم القصيدة، فقد ثبت لي وأنا أراقب نفسي خلال بزوغ القصيدة في هذه السنوات الأخيرة أن ذلك اعتقاد غلط ولا أساس له، ذلك أن القافية على عكس ما يتوهمون تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله مطلقا، ومن الوهم كذلك ما يظنونه من أن القافية تجعل الشاعر يقع في معان متكلفة منظومة نظما مصطنعا، فالتقفية - على العكس - مفتاح سحري يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر"<sup>4</sup>.

لقد بينت الدراسات المختلفة أن القافية تسهم إسهاما فاعلا في تكوين البنية الإيقاعية للشعر الحديث وتبعده عن النثرية التي تهدده<sup>5</sup>، فهي نوع من الموالفة وتناسب الأصوات ونبذها

1 صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1959، ط1، ص23.

2 المرجع السابق، ص96.

3 نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، ص61، بغداد، 1993.

4 المصدر نفسه، ص19، 17.

5 سماح الرواشد، في الإيقاع التشكيلي للشعر الحديث، مجلة الكاتب العربي، العدد 44 ص16، 25.

يعني نبدا لهما<sup>1</sup> و"هي مطلب سيكولوجي فني ملحّ بحيث تكون الأسطر السائبة نقصا في الشعرية وإخفاقا لنضجها الجميل"<sup>2</sup>.

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن الشعر الحديث لم يستعن عن القافية مطلقا، وهي قائمة فيه أبدا، إذ يرى أن القافية "وحدة موسيقية تقوم على تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات"<sup>3</sup>. وعلى الرغم من أن الشعر الحديث يدعو إلى التحرر من وحدة الروي، إلى أنه لم يتحرر منه تماما، وإنما حاول أن يقيم القصيدة على أكثر من حرف، تتداخل وتتجاوب صوتيا، حسب ما يتطلبه السياق والاندفاع الشعوري.

ومن هنا نرى أن القافية في الشعر الحديث لا تكاد تلتزم شكلا معيناً، إنما تميل إلى التحرر وكسر كل نمطية أو نظام رتيب.

إن المتأمل في قراءة القوافي في شعر عز الدين ميهوبي، يدرك أنها تحقق موسيقاها عبر نظام يتبعه فلا يشدّ فيه بما يصدّم الأذن كما يستطيع أن يميز بين أشكال أساسية للقافية هي:

أولاً: القصائد العمودية:

للقافية في الشعر العمودي دور متميز يتألف فيه مع البحر الشعري، فنظام البيت بشطريه المساويين يحقق فواصل موسيقية متساوية تطرب لها الآذن لما فيها من انتظام للحركة مع الحرف.

1- القافية الموحدة:

ويتمثل هذا النمط من التقفية في تكرار النسق الصوتي في آخر السطر بحركاته وسكناته، مع الاحتفاظ بحرف الروي في معظم الأبيات.

تشكل القافية الموحدة (حرف الروي) نسبة كبيرة في قصائده العمودية، حيث بلغت (60) قصيدة من مجموع القصائد العمودية البالغ عددها (113) أي ما نسبته 67,80%، هذه النسبة متوقعة خاصة قصائد الديوان الأول (في البدء كان أوراس) وعددها (15) قصيدة وحدت فيها

1 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1976، ط3، ص123،124.

2 نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، ص61،

3 علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية، 1985، ص153.

القافية كلها، بينما تحللت بعض القصائد في الدواوين اللاحقة بعض الشيء من القافية الموحدة، مما يؤكد الرغبة المبكرة لدى الشاعر في التحرر من القافية واعتناق قصيدة التفعيلة، ويظهر ذلك من خلال الجدول التالي:

الديوان	القصائد العمودية	القصائد ذات القافية الموحدة
الأول	15	15
الثاني	-	-
الثالث	62	30
الرابع	-	-
الخامس	03	02
السادس	-	-
السابع	09	03
الثامن	24	10
التاسع	-	-
المجموع	113	60

مما يؤكد الرغبة المبكرة لدى الشاعر في التحرر من القافية.

وبالنظر في القافية الموحدة (الروي) الذي اتكأ عليه الشاعر وكان له حضور واضح في قوافيه، نجد الغلبة لحرف الميم، وقد تكرر في (29) قصيدة من القصائد الستين بما يشكل نسبة 44.5%.

وإذا علمنا أن من بين (113) قصيدة عمودية متنوعة القافية (99) قصيدة كانت فيها الميم رويًا لبعض مقاطعها، ندرك حرص الشاعر على اختيار القافية التي تتلاءم ونفسيته التي تميل غالبًا للحزن والانكسار على ما يعيشه الوطن العربي والأمة الإسلامية من تخلف وانقسام واحتلال، ولا أقدر من الميم - وهو صوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة - سواء أكان مشبعًا بالكسر أو ساكنًا من التعبير عن هذه الحالة، كما يوحي حرف الميم بذات الأحاسيس التي تعانيتها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعضًا من الليونة، والمرونة والتماسك، مع شيء من الحرارة<sup>1</sup>.

1 حبيب مونسى، توترات الإبداع الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص41.

ومن أمثلة القافية الموحدة قوله في قصيدة (مرثية أولى للقدس)<sup>1</sup>:

أمديني خلّي البكاء هياما	لأصوغ من شعر الحياة خياما
وأبيت أمشي كالمتميم عاشقا	وطنا يصارع في الوجود سهاما
وأروح أرسى في البلاد يراعتي	كسفينة جرحى تننّ فطاما
وهناك أروي بالدماء قصائدي	وأظل أقرأ للزمان كلاما
وجراح عيسى في الصليب ندية	سكرى تسامر ليلها تننامي
ودموع موسى في التراب سوابح	ورياح مكة تستشف مقاما
وأتى الخراب يدك كل مساجدي	وكنائسي فغدوت آه حطاما
وحدي أسافر في الزوال هشيمة	وحدي أكابد في السراب سقاما

هذه القصيدة من ديوانه الأول (في البدء كان أوراس)، عمودية وهي موزونة ومقفاة وذات شطرين ومصرّعة، التزم فيها الشاعر بالقافية الموحدة والمردوفة بحرف المد (الألف) موظفا ما تمثله هذه الحركة الطويلة من حمل للمشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة، فجاءت قوافيها "خياما، سهاما، فطاما، كلاما، تننامي، مقاما، حطاما، سقاما..." على التوالي بقافية موصولة بالفتحة الطويلة محققة إيقاعا موسيقيا ومعنويا يتناسب والمشاعر الرقيقة للشاعر، فالألف قبل الميم تجسّم حالات الصراخ والدعاء، وما يزيد أثرها مجيء الميم مفتوحة بعدها، والميم تعبر عن الضيق والضجر والأحزان.

وقد نسج الشاعر قصيدته على منوال بحر الكامل ذي الإيقاع المجلجل والسريع مع ما يتميز به من قدرة على استيعاب تجارب متنوعة ومشاعر متعددة، وتزداد أهمية هذه المنطقة الإيقاعية بما يدعم الموسيقى الخارجية (وزن وقافية وإيقاع) من موسيقى داخلية يشكل التكرار أحد عناصرها حيث كرر لفظة (جراح) أربع مرات مما يدل على حزنه العميق وحفظه له، إضافة إلى تتابع أفعال المضارعة في "لأصوغ، وأبيت أمشي، يصارع في الوجود، وأروح أرسى، تننّ فطاما،

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 169.

أروي الدماء قصائدي، أظل أقرأ، تسامر ليلها، تتنامى، تستشف سقاما، يدك كل مساجدي، فغدوت حطاما، أسافر في الزوال، أكابد سقاما... " التي توحى بتجدد معاناة الشاعر ما دام القدس جريحا.

في الديوان الثالث (رباعيات) وهو عبارة عن حالات شعرية تنطلق من الذات لتتوزع في فضاءات المجتمع والسياسة والروحانيات قصيدة بعنوان (بيروت) جاءت موحدة القافية عبر أبياتها حيث يقول<sup>1</sup>:

تأتي لتكبر في مدى الجرح الصموت	لتمد قامتها فتنكرها البيوت
كل الأحبة يلغون دماءها	ويضمدون جراحها والعمر توت
كتبوا بنار الحقد سرّ فنائها	ثم استباحوا عزها ملء السكوت
كل المدائن أعلنت أحزانها	وعلى رصيف الأرض عاشقة تموت

التزم الشاعر بالقافية الموحدة والمردوفة بحرف المد (الواو)، فهنا يميل إلى البكاء والحزن الموسع ويحاول إيجاد هذا التوسع بعدد من المجالات، فيستخدم المدود لإخراج الآهات، كما يختار حرف التاء رويًا، وهو صوت مهموس انفجاري شديد يوحى بالامتلاء والارتفاع، إضافة إلى انتقاله بالبكاء والحزن من إطار الكائن الحي إلى دائرة أوسع تنطلق إلى مظاهر الطبيعة الصامتة فتبكي البيوت والمدائن معلنة أحزانها....

وقد استخدم بحر الكامل لاتفاق هذا البحر مع الجوانب العاطفية المحتدمة داخل الإنسان، إضافة إلى ما يجتمع فيه من جانبي الفخامة والرقّة، والشاعر هنا تمتلئ مرثيته بألفاظ التألم والبكاء ويعيش تجربة واقعية تحتاج إلى مثل هذا البحر الذي من خصائصه "أن الحركات فيه تغلب على السكنات، وهذا يؤكد جانب الجزالة، خاصة إذا ظهرت فيه ظاهرة التشديد"<sup>2</sup>، ووجود السكنات أو توافرها وهذا ما يسمح به وزن الكامل - أحيانًا - كما نلاحظ في التفعيلات حيث يتم تسكين

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص26.

2 عبده بدوي، دراسات في النص الأدبي، دار الرفاعي للنشر، 1934، ط2، ص56.

الثاني المتحرك ففتحول (متفاعلن) إلى (مُتفاعلن)... فهذا التسكين يتضافر مع تردد حروف المد على إبراز الجانب العاطفي وتصوير المعاناة.

ورد في الديوان السابع تسع قصائد عمودية اثنتان منها موحدة القافية وبروي واحد هو الحاء، منها قصيدة (شيء من الوجد) التي نظمها في الكويت، والتي تحمل دلالات الوجد والشوق للأحباب ومعاني الوفاء والإخلاص للوطن، يقول<sup>1</sup>:

والصَّحْب من صحوهم ناديتهم راحوا	شيء من الوجد لا روح ولا راح
عصفورة وبقايا الصَّحْب أشباح	فتحت قبراً تراءت زهرة ودنت
أين ال..بكي ندما لكنهم صاحوا	أطلّ من دمعي الحَقَّار قلت له
فالعمر باب وصبر المرء مفتاح	أحنيت رأسي رماد الصَّمْت يلبسني
ونبض قلب وعمر كان ينزاح	ناديت لم ألق شيئاً غير نافذة
من ذا يمنعني عشقاً فأرتاح	أوقدت في الروح جرحاً غربتي وطن
وليس يمنعني في الوجد إفصاح	وحدي أمزق أشلائي كعاشقة

نجد الشاعر في الأبيات السابقة قد اختار لقصيدته القافية المردوفة بالألف وجعل الحاء المضمومة مشبعة مما يدعم معاني الشعور بالحزن على فراق الوطن والأحباب، والحاء حرف مهموس رخو، يوحي صوته بالحرارة والحدة وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدة والانفعال، وهو أغنى الأصوات عاطفة، وأكثرها حرارة وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته<sup>2</sup>. كما يحسن الشاعر اختيار كلمات القافية التي تحمل الألم المضاعف الناتج عن الغربة والوحدة، فيرصد عدداً من الكلمات "راحوا، أشباح، صاحوا"، فتناغمت القصيدة مع المعاني والجو النفسي الذي يسيطر على الشاعر فتعاضدت الكلمات مع المعاني محققة إيقاعاً معنوياً، وموسيقياً، إذ إن التلاحم والانسجام بين الكلمة والإيقاع يمنح الاثنين قدراً من الحضور.

1 عز الدين ميهوبي، عملة الحب عملة النار، ص74.

2 حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص48.

وقد وجد الشاعر في بحر البسيط بسعته وطوله ما يتناسب مع دلالة الامتداد والتوسع البكائي والانطلاق اللذين يتحققان في وزن البسيط كبحر متعدد الحركات والسكنات، مما يشيع إيقاعية تعبر عن نفسها.

## 2- القافية المتنوعة:

تقوم القصيدة في هذا النمط على أكثر من قافية وروي، دون التزام بنظام ثابت في تناوبها، غالباً ما يحمل تنوع القافية في الشعر العمودي طابعا معينا، فتنبوع النص إلى مقاطع شعرية بهذا الشكل، والفصل بينها في بعض الأحيان بعلامات طباعية مميزة هو تقسيم له دلالة الفنية، إذ يشير إلى وجود عدد من المحاور الدلالية والدفقة الشعورية المتفاوتة في درجة انفعالها وتوترها، ويحاول الشاعر أن يجذب كل مقطع بدفقه الشعورية إلى نواة دلالية رئيسية فيه هي الإيقاع ومنه القافية. قليلة هي القافية المتنوعة في القصائد التقليدية من شعر عز الدين ميهوبي، ويسير هذا التنوع فق نظام ثابت وبرويّ يتماثل توزيعه في كل مقاطع القصيدة، ولهذا النظام أكثر من صورة فمنه:

\* أن يقسم الشاعر قصيدته إلى مقاطع يجعل لكل مقطع قافية تختلف عن الأخرى، سواء

أطال المقطع أم قصر، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة (ثلاثيات أوراس)<sup>1</sup>:

أوراس يا قبلة للـفـداء	يطوف بها الدهر والشهداء
أغار عليك من الدهر لكن	أغار أنا منك عند المساء
أوراس لو كان للعشق تاج	لعانق مجدك فلك السماء

غدا تخرج الشمس من كل كفّ	لتعلن للكون عن مولدي
غدا يحمل العائدون رؤاهم	على كل جفن وملء اليد
غدا يزرع الله في كل شبر	شهيدا تهيأ للموعد

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص41.

شهيذا يغازل غصنا تداعى  
يرتل للروح ذكر جميلا  
يللم أحزانه والضياعا  
ويكتم في صدره ما استطاعا  
يسافر في صمته دون زاد  
ويرحل نحو الشموس التياعا

أنا آخر العاشقين ولكن  
وفي الجفن برعم ورد تنامى  
ولدت وفي شفتي ابتسامه  
وفي نبضة الحرف بعض الشهامه  
تجمع ليل المواجد عندي  
فأعلنت للأرض بدء السلامه

أصوغ من الصخر مليون عقد  
لعينيك أوراس أكتب شعرا  
وأرسم للفجر باقة ورد  
يزلزل صخرك من فرط وجدي  
لعينيك أحمل كل الأمانى  
فهل يحمل القلب صخرك بعدي

اختار الشاعر للمقطع الأول حرف روي يتناسب واللهفة التي تلسعه والشوق والتعظيم الذي يتأجج في قلبه وهو يذكر (الأوراس) كرمز للوطن والثورة معا، فمنه زحف المجاهدون لمقاومة المحتل، ومنه تطلعوا إلى شمس الحرية، فالوطن جزء من الإنسان والإحساس به شيء فطري ودليل على الارتباط والانتماء والوفاء، فالهمزة حرف شديد، صوته يضاهاى نتوءا في الطبيعة، يأخذ صورة البروز، لذلك بدأت الضمائر به (أنا، أنت، أنتم، أنتن...). وقد دعم هذا المعنى كلمات القافية "الشهداء، المساء، السماء..."، وهي في مجموعها تدعم الدلالة وتعكس صورة الجو الذي يحياه الشاعر، يتأكد ذلك من خلال المقطعين الثاني والخامس من نفس القصيدة اللذين جاءا على قافية أخرى تنتهي بالدال رويا، وهو حرف مجهور شديد.

وقد جاءت المقاطع الأخرى من نفس القصيدة على قافية أخرى تنتهي بالدال وهو حرف مجهور شديد يدل على الصلابة والقساوة، والعين والميم وهما حرفان متوسطا الشدة يوحيان

بالفعالية والإشراق والظهور والسمو وهذا ما تؤكد الكلمات "شheid، الروح، استطاعا، الشموس، الشهامه...".

هذه المقاطع الخمسة تجمعها وحدة الأداء النفسي والإيقاع الذي يربط بعضها ببعض، وقد يسمح تنوع القوافي بين المقاطع من حرية التعبير وعدم التقيد، كما يسمح باختيار الكلمات المناسبة لمعانيه.

هكذا نجد التلاحم والانسجام بين القوافي والمعاني التي يحملها الجو العام للنص.

\*أن تأتي القصيدة متنوعة القافية بدون تقسيمها إلى مقاطع، ومن ذلك قوله في قصيدة

(حديث المنفى)<sup>1</sup>:

صلبوا شفاهك في المنافي	و رموك للزمن الخرافي
سيان إن قطعوا لسانك	أو دعوك إلى التصافي
فالورد يكبر في سريـر الشـ	وك يلتحف الفيافي
فتي المـجـامر يا وجهـا بغربتنا	يصوغ من وجع الأيام أفنانا
أضاع قبراً بأرض كان سامرها	وحين مزق أسداف الرؤى هانا
حملت نعشي على صدري تدثرتني	كفّ السياسة بالآثام أوثانا
بكيت .. تبكي جراح الارض دامية	ولست أملك غير الدمع سلوانا
فمن مواجه هذا الشعب أغنيتي	ومن عيون الحيارى صغت أوزانا
هي الجزائر نبض العالمين نمت	في قلب شاعرها المحموم طوفانا
أينكر النبع بعد المهجر صخرته	وتنكر العين رغم الكحل إنسانا
لكل طير إذا غاب دوحته	سوى المعنى بحب الأرض ينانا
يدوب صبرا على أطراف غربته	فهل رأيتم نبيا للورى خاننا
ضاعت فلسطين فاهتزن منابرنا	لا لن تزفّ إلى الحاخام قربانا

1 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 133.

أنا أحبك رغم الجرح يا وطني وهل يطيق فتى يهواك هجرانا  
 القصيدة من بحر البسيط، وتقوم على قافيتين مختلفتين تأخذ كل قافية صيغة صوتية  
 متميزة، فالأولى جاءت مطلقة مشبعة بالياء وحرف الروي فيها موحد هو الفاء المكسورة، أما  
 الثانية فهي مشبعة بالألف، وقد حافظ الشاعر على هذا التتابع لئلا يصدّم الأذن.  
 إن القصيدة توحى بجو نفسي مفعم بالحزن والكآبة التي ألمت بالشاعر بسبب تكميم  
 الأفواه، ونفى الشاعر مفدي زكرياء، وجرح فلسطين السليبية الذي ينزف في دم كل مسلم.  
 وقد اختار الشاعر في الأبيات الثلاثة الأولى حرف الفاء رويًا، والفاء كما هو معروف  
 صوت شفوي مهموس، والنطق بها يتم بوضع أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى بصورة  
 تسمح للهواء أن ينفذ من خلالها ومن خلال الثنايا، مع عدم السماح للهواء بأن يمر من الأنف،  
 كما أن الأوتار الصوتية لا تتذبذب عند النطق بها، وبهذا يتحقق فيه صفة الضيق والمحاصرة فيكون  
 في ذلك اتفاق وتناسب مع دوافع هذه القصيدة المخزنة.  
 وقد اختار في بقية القصيدة حرف النون، والنون حرف مهموس رخو، معناه لغة شفرة  
 السيف، وهو أصلح للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع، كما يدل على الاهتزاز والاضطراب وتكرار  
 الحركة، فزيادة الحسرة تزداد عند قراءة القصيدة، وحدّة الصوت تتصاعد مع كل نون تلفظ، مع ما  
 فيها من رنة وأسى وقهر بسبب النفي ووضع الأمة المتردي.  
 ثانياً: القصائد الحرة:

تتعدد صور القافية في الشعر الحر، فمن قافية موحدة إلى قافية متنوعة، وتأتي القافية المنوعة  
 على أوجه منها: قافية متنوعة وفق نظام، وقافية متنوعة بلا نظام.

#### 1- القافية الموحدة:

ليس المقصود بالقافية الموحدة تكرار القافية والروي في جميع الأسطر فحسب بل تعني كذلك  
 القافية التي تؤخذ في مجموعة - فقط - من أسطر القصيدة.

تأتي القافية الموحدة في صورتين: إحداها أن تتكرر بشكل متوال، وثانيهما أن تتكرر بشكل غير متوال.

إن الصورة الأولى هي أكثر التصاقا بالمفهوم التقليدي للقافية، حيث تمثل القافية نهاية السطر الشعري، ويتم معها في الغالب توقف التدفق الدلالي والإيقاعي. إن هذا النمط من القافية يشكل نسبة ضئيلة في شعر عز الدين ميهوبي، إذا استثنينا القصائد العمودية التي ارتبطت بالمرحلة الأولى من تجربته الشعرية.

من القصائد التي وحدت فيها القافية قصيدة (القدس)<sup>1</sup>:

لك الحب يا قدس لا تجزعي

ومن كأس حزنك لا تترعي

وكوني كما شئت عاشقة

وشاخمة الهام لا تركعي

كعصفورة الشوق كوني هنا

وكوني كما شئت كوني معي

أنا طفلك الذي

تعالى على فوهة المدفع

كأنك يا قدس قدسية

نقول لشمس الصباح اطلعي

فتأتي الشموس وفي نبضها

قناديل عاشقك الأملعي

هذه واحدة من قصائد عديدة خصصها الشاعر للقدس، واختار لها قافية العين الموصولة بالياء، أتت قوافيها على التوالي "تجزعي، تترعي، تركعي، معي، المدفع، اطلعي، الأملعي..." فتوحيد

1 عز الدين ميهوبي، قرابين ميلاد الفجر، ص 13.

الروي وما بعده يمنح النص موسيقى إضافية مع ما في هذا الإشباع المنبعث من طرف الياء من إيقاع يتناسب ونضالات هذا الشعب المعذب، والمسحج بالصبر والثبات والإيمان، والذي طال ليل الظلم في أرجائه وطال انتظاره للفجر الآتي معه النصر.

ولما كان هذا النمط يقترب من النمط التقليدي للتقفية حاول الشاعر إحداث تغيير فيه كي يجد من طوله، فنوع في عدد التفعيلات، إذ إن توحد التفعيلات وعدد التفعيلات يكاد يكون أمراً منافياً للحرية التي ينشدها الشعر الحر، ولقد لاحظ الدكتور شكري عياد هذه الظاهرة "إذا كانت الأسطر المشتركة في القافية أكثر من اثنين، فلا نكاد نجد أحداً بين أصحاب الشعر الحر، يساوي بينها في الطول، ومرجع ذلك كله فيما يبدو أن أصحاب الشعر الحر حريصون على أن يباعدوا بين شعرهم وبين القوالب الكلاسيكية"<sup>1</sup>.

### 2- القافية المتنوعة:

القافية المتنوعة من أكثر الأنماط التي عمد إليها الشاعر المعاصر في شعره، لما فيها من حرية كبيرة في التناوب بين القوافي المختلفة. تقوم القصيدة في هذا النمط على أكثر من قافية وروي دون التزام بنظام ثابت في تناوبها. وقد جاءت عند عز الدين ميهوبي في ثلاث صور: قافية متنوعة مزدوجة، وقافية متعامدة أو متقاطعة وقافية متعاقبة.

### 1- القافية المزدوجة:

وهي القافية التي تتحد في بيتين متتاليين، يقول في قصيدة (عولمة الحب عولمة النار)<sup>2</sup>:

أ	للسجن باب يطلّ على محكمه
أ	لغتي مبهمه
ب	إذا قيل أخطأ قاض ب "ليما"
ب	تسير إلى موتها "هيروشيما"

<sup>1</sup> شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، مصر، القاهرة، 1968، ط1، ص39.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص60، 61.

وكنت على سدرة الأنبياء أدور أ  
والمرايا طيور أ

لقد انتهت كلمتا (محكمه - مبهمه) في السطرين الأولين بقافية واحدة وروي واحد هو الهاء، وكذلك الشيء نفسه بالنسبة للسطرين الثالث والرابع حيث انتهيا بقافية واحدة وروي واحد هو الميم في كلمتي "بليما، هيروشيما"، أما السطرين الأخيرين فقد انتهيا بكلمتي "أدور، طيور" بقافية واحدة وبروي واحد هو الميم أيضا، ولهذا سمي هذا النوع من القافية بالقافية المزدوجة وذلك لتوحد كل بيتين بقافية وروي مشترك.

ومن أمثلة القافية المزدوجة أيضا قوله من القصيدة نفسها<sup>1</sup>:

ليس لي أجنحه أ  
وطني ساحة للجنازات والأضرحة أ  
أنا طائر أتعبته النجوم فمات ب  
أنفوس من رئة الصمت والكلمات ب  
فتلبسني المقبره ج  
وتحرق أشرعتي المجره ج

إن هذا المثال يوضح تعاقب تنائيات متفقة الروي في كل سطرين، فجاءت الثنائية الأولى موحدة الروي وهو (الهاء) في كلمتي (أجنحه، أضرحة)، وجاءت الثنائية الثانية موحدة الروي وهو (التاء) في كلمتي "مات، كلمات"، كما جاءت الثنائية الثالثة موحدة الروي وهو (الهاء) في كلمتي (المقبرة، المجره).

وهذا التعاقب في القافية تبعه تعاقب وتوال للأحزان والانهمامات والانكسارات، وذلك بسبب ويلات الحروب التي تعيشها الشعوب، فأصبح الإنسان كطائر مقصوص الجناح يبحث عن مأوى يحميه، فلا يجد أمامه سوى الموت والأضرحة والجنازات والقبور والمجامر، فقال:

1 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص41.

أنا طائر أتعبته النجوم فمات.

والنجوم هي شرارات الرصاص المتتابعة التي قضت على الطائر فأردته قتيلًا. إن أحزان الشعوب وانكساراتها المتعاقبة عبّرت عنها القافية المتعاقبة وحركة الرصاص المتوالية عبرت عنها النجوم.

ولعل اختيار الشاعر لحرف الروي الساكن قد يكون نابعا من إرادة وقصد ليكون جمالية فنية أرادها الشاعر وقصدها بوعي وإخلاص، وقد يكون هنا إنما أتى بالسكون لأنه ينقل حقيقة ثابتة غير قابلة للجدل والنقاش وهي مأساة الحروب وما تواجهه الشعوب من قتل ودمار، وتسكين الروي يحقق صفة الضيق والمحاصرة، فيكون في ذلك اتفاق وتناسب مع دوافع هذه القصيدة المخزنة.

## 2-القافية المتعامدة أو المتقاطعة:

وهذا النمط من القوافي يكون باتحاد قافية السطر الأول مع الثالث، والثاني مع الرابع وهكذا...، ويكون على شكل ( أب أب...)، وقد برز هذا النوع بكثرة في شعر عز الدين ميهوبي خاصة في ديوانه (عولمة الحب عولمة النار)، وقد تستحسن الأذن سماع هذا الإيقاع المتناوب لأن فيه كسرا للرتابة، يقول في قصيدة(الغليون)<sup>1</sup>:

أفعى تترنّح من عبء المزمار أ

ب تتراقص من فوضى الدخان الأشياء ب

أ مثل القديس تحاصره الكلمات الممهورة بالأنوار أ

ب تغتسل الآيات بضوء الماء ب

في هذا النمط من التقفية يعمد الشاعر إلى استخدام القوافي المتبادلة التي تجمع بين الموافقة والمخالفة معا، حيث لا تتكرر القافية بشكل متوال، وإنما تقاطعها قافية أخرى أو أكثر، فلم يتكرر حرف الروي والقافية إلا بعد مجيء قافية أخرى مخالفة لها.

1 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص8.

القافية التي بني عليها هذا المقطع متنوعة ومتبادلة، حيث إن حرف الروي الأول (الراء) لا يتكرر إلا بعد ظهور المخالف له وهو (الهمزة)، فالقافيتان تتبادلان المواقع على هذا النحو (أ ب أ ب...)، وهذا التنوع الذي لجأ إليه الشاعر أحدث نوعاً من النغم الموسيقي المصاحب للإيقاع مما زاد في إبراز دور القافية وتأثيرها على الإيقاع الخارجي، كما يقول الدكتور شكري عياد "تلتحم بعض أجزائها ببعض بفضل... انفعال الشوق والترقب لعودة نغمة سبق لنا سماعها"<sup>1</sup>.

ومن أمثلة القافية المتعامدة قوله في قصيدة (ماجدة)<sup>2</sup>:

أ	تجيين مثل حمامه
ب	تجيين حاملة ألق الشرق والسنديان
أ	تجيين عينك تحتزان غمامه
ب	ومن فرح تمطران

إن نظام التقابل (أ أ) و(ب ب) في الثنائيتين "حمامه، غمامه" و"السنديان، تمطران" يفصح عن دلالات ورموز تضمنتها الكلمات وهذا لا يظهر إلا بمقابلة بعضها البعض، فالحمامة والغمامة رمزان للأمن والسلم والخير، وكلمتا "السنديان، تمطران" رمزان للحياة والنماء والازدهار وتحدد الأمل، كما أن التقاطع (أ ب) الواقع بين "حمامه، السنديان" و"غمامه، تمطران" أفرز دلالات غير متوقعة، فأسلوب المقابلة والتقاطع ولّد معان جديدة ووضح المعنى وصوّر المشهد، ولا يمكن تصور حياة الحمامة أو أي طائر آخر بعيداً عن الأشجار، والتقاطع الثاني ظهر بين "غمامة، تمطران" فتساقط المطر نتيجة لتجمع الغمام، فالعنصر الأول يكون ملازماً ولصيقا بالعنصر الثاني.

ج - القافية المتعاقبة:

يتم هذا النمط من القافية وفق نظام (أ ب ب أ)، يقول الشاعر في قصيدة (ماجدة)<sup>3</sup>:

أ  
ترفضين السكوت

1 شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، مصر، القاهرة، 1968، ط1، ص123.

2 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 11.

3 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 16.

- ومهما تغييبين عنا ب  
فإنك رغم المسافات منا ب  
فشدوك يملأ كل البيوت أ

تقوم هذه القوافي المتعاقبة على التماثل الصوتي والمقطعي في آن واحد، يظهر هذا في كلمتي "السكوت، البيوت" و"عنا ، منا"، يقع هذا التماثل المقطعي في وجود المقاطع الصوتية الطويلة والمفتوحة، حيث اتفقت كل من الثنائية (أ أ) على مقطع صوتي واحد هو (...وت)، كما اتفقت الثنائية الأخرى (ب ب) على مقطع صوتي واحد هو (...تأ)، وقد انتهى هذا التماثل الصوتي في كل من الثنائيتين الأولى والثانية بحرف روي واحد هو (التاء والنون)، ومن أمثلة القوافي المتعاقبة أيضا قول الشاعر في قصيدة (يوسف)<sup>1</sup>:

- تتشكل صورة يوسف أ  
يطلع يوسف من ورق النعناع ب  
قمر الأشياء الحلوة في السوق يباع ب  
مئذنة تتهجى سورة يوسف أ  
وقوله أيضا في قصيدة (اللجنة الغفران)<sup>2</sup>:

- قلت نبئني أ  
دمي المذبوح مات ب  
لم يقل شيئا وفات ب  
يا دما يقتات مني أ

1 عز الدين ميهوبي، كالبغولا يرسم غرينكا الرايس، ص3.

2 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص35.

لقد حققت هذه القوافي المتعانقة تماثلا صوتيا ومقطعا في النموذجين السابقين بين "يوسف، يوسف"، و"النعناع، يباع" وبين "نبئي، مّي" و"مات، فات"، مما أحدث إيقاعا موسيقيا استساغته الأذن وطربت له.

هكذا يوظف الشاعر في قصائده أكثر من نظام قافوي، مما يساهم في خلق موسيقى شجية، لأن التقفية تساعد في تكثيف الجانب الإيقاعي وإثراء الغنائية وذلك بتعاون الوزن والروي معا للوصول إلى الانفعال الشعوري لتحقيق الجمال الذي يشترط فيه: أن تكون نابعة من البيت الشعري، وأن تتناغم أحرفها بما يتوافق مع عاطفة الشاعر، وأن تكون غير متكلفة، وأن تكون موسيقاها ملائمة للجو النفسي<sup>1</sup>.

### 3- الإيقاع الداخلي:

إن العناصر الإيقاعية والموسيقية في الشعر العربي لا تقتصر على الوزن والقافية والروي فحسب، بل هناك "جوانب ذوقية يدركها من كان ذا حس موسيقي نام، وتمرس بالإيقاعات المنسجمة والترنيمات المعبرة والأنغام الأصلية"<sup>2</sup>. إن أي دراسة إيقاعية تحاول الوقوف عند جمالية الوزن والعروض تظل ناقصة ما لم تتعرض إلى الحركة الإيقاعية الداخلية.

وقد تنبه النقاد القدماء إلى الإيقاع الداخلي، ومن ذلك قول الجاحظ "وأجود الشعر ما رأيته متلائم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسُبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"<sup>3</sup>، وقد استحسّن ابن رشيق هذا الكلام قائلا: "وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه، وخف مُخْتَمَلُهُ، وقُرِب فهمه، وعذب النطق به، وحلّي في فم سامعه، فإذا كان متباينا عشر حفظه وثقل على اللسان النطق به،

1 أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الاسكندرية، د ط، 2002، ص102.

2 أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط1، 1999، ص14.

3 الجاحظ، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 1985، اج 1، ص 67.

ومجّته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء<sup>1</sup>، كما أن أبا هلال العسكري يرى أن أحسن الشعر ما جاء "سلسا في النظام، جاريا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنه سبيكة مفرغة، أو وشيء مُنمنم، أو عقد منظّم من جوهر متشاكل"<sup>2</sup>.

وقد أصبح من مسلمات النقد الحديث أن الملاحم الصوتية التي تحدد الشعر باستطاعتها بناء طبقة جمالية مستقلة، وأن بناء الكلمات كأصوات هي التي تثير المعاني.

إن الإيقاع الداخلي أو ما يعرف بالموسيقى الداخلية أيضا، من أقرب الإيقاعات إلى الشعرية، وتختلف عن الموسيقى الخارجية أو موسيقى الأوزان في أن الأخيرة تأتي مفروضة على التجربة الشعرية، ومهما يحصل فيها من التلاؤم بينها وبين التجربة الشعرية فيها أو ما يسمى بالتناسب بين الأوزان والأغراض فإنه يبقى لها شيء من السيطرة والنظام الرتيب، أما الإيقاع الداخلي فينبع من داخل التجربة الشعرية، فتصحبها في شدتها وعلوّها وتصحبها في هدوئها وخفوتها، فحينما يختار الشاعر كلماته إنما يختارها اختيارا صوتيا للتعبير عن انفعالاته وأحاسيسه، والشكل الشعري الجديد.

والشكل الشعري الجديد "هو عودة إلى الكلمة العربية، إلى سحرها الأصلي، إيقاعها وغناها الموسيقي والصوتي". فالشاعر الحديث إذن يتجاوز القريض بوصفه "قواعد ومقاييس، كانت جميلة وضرورية في حينها، إلى الأساسي الذي انبثق منه" أي إلى "الكلمة وإيقاعها، فالشكل الشعري الجديد يتكون الآن بدءا من الكلمة العربية وإيقاعها لا بدءا من القريض"<sup>3</sup>.

---

1 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط4، 1972، الجزء 1، ص 257.

2 أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعيين - الكتابة والشعر -، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1986، ص 382.

3 أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص 116.

فالموسيقى تتأتى من "إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية، والذبول التي تجرّها الإيحاءات ورائها من الأصداء الملوّنة المتعددة"<sup>1</sup>.

فالإيقاع الداخلي إذن هو المادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفها متنوعا والتي تحدث من خلال ائتلاف بعض المفردات واختلافها، وتكرار بعض الحروف والتقسيم وما يتفرع منه ترصيع، وتوازن في الجمل وتواز، لأن هذه الأشكال الإيقاعية تخلق بنية إيقاعية داخلية تشحن لغة النص، وتجعلها أكثر عمقا وتأثيرا.

وقد رصد النقاد رغبة منهم في تحديد هذا النوع من الإيقاع، عددا من الظواهر الصوتية المشتركة التي برزت في مادة الشعر العربي وكان لها أداء إيقاعيا ملحوظا، ومن تلك الظواهر وأبرزها في شعر عز الدين ميهوبي:

**1- التصريع:** هو استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية<sup>2</sup>، ويعد عنصرا مكتملا من عناصر الموسيقى الداخلية، يلجأ إليه الشاعر ليحقق باستخدامه تناسقا في البنية الشعرية فيجعل ألفاظ القصيدة أشد تماسكا ويسهم في زيادة موسيقى البيت، مما يحسن من موقعه في الإسماع، وهكذا يكون التصريع قد اكتسب أهمية موسيقية تولّد إنسانية في الألفاظ والمعاني من أول صدر البيت إلى آخر عجزه، والتصريع "في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها وهو أدخل في باب السجع"<sup>3</sup>، فهو فن يجعل المتلقي مشدودا إلى القافية قبل أن ينطقها الشاعر، لأنه قد عرفها من صدر البيت.

إن التصريع ضرب من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب، يتولد منها جرس موسيقي رخيم، يلجا إليه الشعراء للإعلاء من القيمة الإيقاعية لنصوصهم.

1 أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص 114، 115.

2 يوسف حسين نصار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، ص 174، 176.

3 ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، 1979، ص 222.

وفي شعر عز الدين ميهوبي نزعة قوية إلى تصريح المطالع، فقد بلغت نسبة النصوص المرصّعة المطالع من العدد الإجمالي لنصوص الدواوين (73.86 %)، وهي نسبة مرتفعة تدل بوضوح على اهتمام الشاعر بتصريح المطالع، بوصفه معدودا في جملة المؤثرات الإيقاعية المتحركة ذات القيمة الجمالية.

وقد ردّ القرطاجيّ القيمة الجمالية للتصريح كمظهر جمالي إلى كونه ذا فاعلية في إثارة مجرى التوقع لدى المتلقي، يقول: "فإن للتصريح في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطوعها لا تحصل لها دون ذلك"<sup>1</sup>.

فقول الشاعر على سبيل المثال<sup>2</sup>:

تعلو جبينك غيمتان وأنجم      ونوارس برية تتوحّم

وقوله<sup>3</sup>:

أتيتك ملتحفا هامتي      وممتشقا في المدى قامتي

وقوله<sup>4</sup>:

قل أي شيء صديقي لا تقف وسطا      واختر مكانك صحا كان أو غلطا

وقوله<sup>5</sup>:

اختفي كالملاح في صحو المعاني      متعبا أنثال من عبء المكان

وقوله<sup>6</sup>:

1 أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشارقة، تونس، 1966، ص238.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 17.

3 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 10.

4 عز الدين ميهوبي، مناني الروح، ص 10.

5 عز الدين ميهوبي، عملة الحب عملة النار، ص 40.

6 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص24.

كوفي القصيدة إن أردت حصارى واستنفرى في مقلتيك بحاري

فقد وزن الشاعر بين عروض الأبيات في قوله "أنجم، هامتي، وسطا، المعاني، حصارى" وضرب الأبيات "تتوحم، قامتي، غلطا، المكان، بحاري"، فحقق بذلك تمارجا فنيا بين المعاني والموسيقى في صدر البيت وعجزه، ليخرج بهذه الصورة الشعرية الخاصة. وغير ذلك من المطالع التي أجرى فيها التصريع، تحرك في المتلقي نازع التوقع والتطلع إلى القافية، ثم تحقق له اللذة الفنية بمجيء الكلمة الواقعة في نهاية العجز موازنة للكلمة الواقعة في نهاية الصدر، ذلك بأن "القافية من خلال موقعها المتميز في آخر البيت، والتناغم الصوتي الذي تحتوي عليه تفرض على المتلقي تشابهات صوتية"<sup>1</sup>، فإذا ما ألحق الشاعر قافية العروض بقافية الضرب عن طريق التصريع، بلغ التناغم الصوتي منتهاه الدقيق.

إن ورود التصريع في المطالع يجعل منه عنصرا من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص، وبهذا يكون دالا من دوال الإيقاع.

إن أوضح دلالة للتصريع في المطالع هي دلالاته المفضية إلى تعيين جنس النص، "لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية فكلما، كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"<sup>2</sup>، وقد صرح ابن رشيق بالدور الإشاري الذي ينهض به التصريع بقوله: "وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منشور، ولذلك وقع في أول الشعر"<sup>3</sup>، فالتصريع بهذا المعنى، علامة فارقة بين النص الشعري وسواه من النصوص الأدبية الثرية.

1 جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1955، ص 120.

2 أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 90.

3 أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط 4، 1972 الجزء 1، ص 174.

وقد ظهر في شعر عز الدين ميهوبي تصريح بين صدور الأبيات، طُورا فيما بينها، وأعجازها مع بعضها البعض طورا آخر، يقول في قصيدة (زهرة الروض) التي عارض فيها قصيدة الشاعر أحمد خليفة السويدي<sup>1</sup>:

لا تقربي العاشق الولهان وافترشي      جمر المواعيد في أبعاد رؤياك  
هزي إليك بجذع العشق وانتبذي      مدارج الشوق إن الصبر مأواك  
أنت المسافة في عينيه فاحترقي      فمن رمادك بعث العاشق الباكي

لقد وازن الشاعر بين صدور الأبيات في قوله "افترشي، انتبذي، احترقي..."، وبين أعجازها في قوله "رؤياك، مأواك، الباكي..."، وظهرت الألفاظ والمعاني في الأبيات منسجمة مع التناغم الصوتي الموسيقي للأبيات، لاسيما أن الموضوع الذي دارت عليه القصيدة هو العشق بحرقته ولوعته، وبذلك يكون الشاعر قد وُفق في إبراز الصورة الفنية التي ارتكزت عليها القصيدة، مبرزا الخيال أثناء وصفه لحالة العشق.

ومن أمثلة التصريح بين صدور الأبيات وأعجازها، قوله في قصيدة (شموخ)<sup>2</sup>:

جزائر يا نبضة من شموخي      ويا بسمة تستخفّ دجايا  
زرعتك في القلب و شما جميلا      وضمّخت في شفتيك هوايا  
تمنيت لو عشت فيك شهيدا      أفسح بالدم دوما ثرايا  
وأقرأ في جانبك قصيدا      يردده الكون آيا فأيا

إن الإكثار من تصريح الأبيات في القصائد يقوم بوظيفة التنبيه الإيقاعي للمتلقي، ويجدد نشاطه للسمع، بوصف التصريح تصعيدا إيقاعيا، لذلك كانت القصائد المتسمة بالطول أحوج من غيرها إليه، فالقصيدة الطويلة قد تبعث على الملل، ولهذا يعمل الشاعر على إعادة التصريح لشدّ المتلقي إلى القصيدة بإيقاع التصريح.

1 عز الدين ميهوبي، عملة الحب عملة النار، ص 70.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 51.

2- الجناس أو التجنيس: يعد الجناس من أهم مظاهر التنوع الصوتي في إطار تحقيق مبدأ التناظر والتماثل، فقد حرص عليه الشعراء لإثراء الموسيقى الصوتية، معتمدين على عامل التشابه في الوزن والصوت، و على الجمال الإيقاعي في تكرار الصوت وملامح المعنى.

والجناس "أن يتفق اللفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان"<sup>1</sup>، وقد عرّف الإمام القزويني الجناس بين اللفظين بـ "أن يتفقا في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها، فإن كانا من نوع واحد كاسمين سمي مماثلاً... وإن كانا من نوعين مختلفين - كاسم وفعل - سمي مفروقاً... وإن اختلفا في هيئات الحروف فقط، سمي محرفاً"<sup>2</sup>.

وتأتي قيمة الجناس من تكرار الصوت في نسق متوازن ومنسجم حيث يحقق إثراء للدلالة، ويثير الذهن ويحفز المشاعر، لأن الإلحاح الصوتي الناتج عن تكرار بعض الفونيمات يوقع نغماً جميلاً ويزيد الموسيقى تدفقاً، وقد أشار ابن الأثير إلى أهميته ضمن الخطاب الأدبي بقوله: "اعلم أن التجنيس غرة شادخة في وجه الكلام"<sup>3</sup>، ولأهميته هذه وقف النقاد والبلاغيون متتبعين لصوره وأنواعه ومجمعين على أن جوهره ينبني على أساس التماثل مع الاختلاف في المعنى لتمييزه من التكرار الذي يقوم على إعادة اللفظ بالمعنى نفسه.

وانطلاقاً من الدراسة الأسلوبية التي تعتمد على الاختيار بوصفه أساساً لرصد أسلوب مبدع ما، يدخل التجنيس بؤرة الاختيار الأسلوبي من خلال انتقائه للألفاظ المتجانسة من قوائم اللغة.

وبذلك يغدو الأسلوب كما عبر عنه ريفاتير، "بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية

1 أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ج2، ص48  
2 القزويني، الإيضاح في البلاغة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، 2003، ط1، ص382، 384.

3 ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ط2، 1984، ج1، ص379.

خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز<sup>1</sup>، وبذلك لا يصبح التجنيس قيمة صوتية إيقاعية فحسب وإنما قيمة دلالية تحدد علاقتها من خلال السياق.

وتلخيص القول في الجنس أنه نوعان: تام وغير تام، فالتام هو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة: هي نوع الحروف وشكلها وترتيبها، وغير التام هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة المتقدمة.

وقد استعان عز الدين ميهوبي بفن الجنس في نصوص كثيرة بشكل لافت بغية خلق هيئات إيقاعية تكسو نسيجه الشعري جمالا ورونقا، كما زاد من إيجابية الصور ورمزيتها من خلال الغوص في أعماق اللفظ بفرز وحداته الأساسية وجذوره المؤلفة لأصوله، ومن ذلك قوله<sup>2</sup>:

صلبت لهذا العصر..

صلاة العصر...

يا شاهد موت الشاعر يوما..

أين أسير الآن..

وهذي الأرض محاصرة..

ببحار النفط...

ورائحة الأحلام.

يلاحظ أن الشاعر قد عمد إلى هذا النوع من الجنس الذي يدعوه البلاغيون: "الجناس التام" وذلك بين كلمة "العصر" الأولى بمعنى عصر الشاعر أي زمنه و"العصر" الثانية بمعنى صلاة العصر المفروضة، والجناس في هذا المثال فوق ما له من قيمة سمعية ذات مردود إيقاعي، ذو قيمة إيجابية تكمن في دمج الاختلاف الدلالي في سياق التماثل الصوتي، فالاختلاف الدلالي يكاد يصل حد التضاد، إذ إن زمن الشاعر المليء بالهموم والانكسارات المتتالية التي تعيشها الأمة

1 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993، ص82.

2 عز الدين ميهوبي، النحلة والمجداف، ص 19.

العربية، جعل من الشاعر يصلي عليها صلاة العصر إيدانا بنهايتها إن هي لن تأخذ بأسباب  
النصر<sup>1</sup>:

بوسام ... يحمل شارة قوس النصر

ومن الأمثلة التي يلتف فيها الجنس على الطباق قوله في قصيدة (اختيار)<sup>2</sup>:

إن الجزائر يا أحباب ..

ما انكسرت

لكنها انتصرت

والعقد ما انفرطا

فالتجنيس بين كلمتي "انكسرت" و"انتصرت" مبني على التضاد الدلالي، ومثل ذلك

تجنيس الشاعر بين كلمتي "جائحة" و"جامحة" من قوله<sup>3</sup>:

أمة ... تدعي أنها بعد كل امتحان

هي الراجحة

أمة - واسمحو لي إذا قلتها مكرها -

أمة جائحه

تدعي أنها فرس جامحة

إن التجنيس في هذين البيتين قائم على استحضر الدلالة المضادة بين كل زوج من  
الكلمات المتجانسة، بحيث يترك التوافق الإيقاعي بين المتجانسين تنافرا دلاليا في الذهن، فوظيفة  
الجناس هنا لا تقتصر على التوقيع الصوتي بما تحمله الكلمات من موازنة، بل يتعدى ذلك إلى إثارة  
الخيال عبر تقديم جوين متضادين متنافرين.

1 عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، ص 19.

2 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 14.

3 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 35.

إن الكلمات المتجانسة صوتياً والمتضادة دلالياً أقل شيوعاً في اللغة، فليس من الغريب أن تقل شواهد الجناس المبني على تضاد دلالي في شعر عز الدين ميهوبي إذا هي قيست بشواهد الجناس المبني على تباير دلالي، ومن الأبيات التي جانس فيها بين كلمتين دون حصول تضاد دلالي قوله:<sup>1</sup>

وحدي أفتش عن وجه يسامري فتغلق الأرض أبوابي فأغلق

الكلمتان "تغلق" و"أغلق" تحققت بهما ظاهرة التجنيس، ذلك أنهما اتفقتا في الحروف واختلفتا في الوزن وحققنا بذلك إيقاعاً موسيقياً شجياً. وقوله:<sup>2</sup>

وبعض حجارة الإسفلت مبتله

رأى الأطفال..

هل يدرون أن الأرض محتله؟

وإني محمد الدرّه

دمي للتربة الحرّه

محمد يا أبي طفل

فلسطينية عيناه

قدسيّ المواعيد

فالجناس بين كلمتي "مبتله" و"محتله" يثير في الخيال حالة موحدة من معاناة الشعب الفلسطيني على لسان الشهيد الطفل محمد الدرّه ووالده، التي حاول الشاعر إبراز فظاعتها، إذ إن الكلمتين متوافقتان في الإيحاء الذي تبعثانه في النفس، فضلاً عن توافقهما في الإيقاع، كما أن الجناس بين كلمتي "الدرّه" وهو طفل شهيد اغتالته أيدي الصهاينة بالرصاص هو ووالده وهما

1 عز الدين ميهوبي، عملة الحب عملة النار، ص 88.

2 المصدر نفسه، ص 88.

يختبئان وراء حجارة الإسفلت أمام مرأى ومسمع من العالم وبين "الحرّة"، يؤكد في النفس يقينا أنه أينما سقط الدم فثمة شجرة الحرية.

إن كثرة شواهد الجناس في شعر عز الدين ميهوبي تنبئ عن مدى اهتمام الشاعر بهذا المقوم الإيقاعي، فمن أمثلته قوله أيضا:<sup>1</sup>

وكان عرسك يوم النصر طوفانا	وكان عرشك ملء الأرض منتصبا
تضمدين جراح الطفل والبدنا	وأنت عاصفة للحب عاصمة
كانت تدغدغ أحلاما هنا ومنى	أين البراءة يا بيروت؟ أين رؤى
ذلّوا .. وضلّوا.. أصبحوا خبرا	واذلّ قدس في أعاربها
ذاعت وضاعت .. وأصبحت شررا	كم وحدة باتت تلاحقها

وقوله:<sup>2</sup>

الوجد والمجد في ساحاتها اختلطا	من طينة الخلد صغنا كل ملحمة
وفواجعي أعلنتها	أيقظت في مواجعي

وقوله:<sup>3</sup>

فلمن كل هذه التواييت؟  
 هل بينها نعش "بختي" ..  
 وهل بينها زوج أختي ..  
 لمن كلّ هذي التواييت؟  
 لا تنتهي ..  
 أحترسي المرّ ..  
 أشنق صوتي ..

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان اوراس، ص 80، 122، 195، 197.

2 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 10، 39.

3 عوامة الحب عوامة النار، ص 52.

وقوله: <sup>1</sup>

من ألف عام  
كان يسكنني الوجع  
تمضي السماء إلى نهايتها  
وتطلع من أقاصي الروح  
أسراب البجع

وقوله: <sup>2</sup>

وفي كل عين تنام عصافير هذا البلد  
رأيت دمي مطفاً كالسجائر في كف أم  
ومحترقا في شفاه ولد

وقوله: <sup>3</sup>

من نافذة الخوف المخبوء  
يأتي الجرح الموبوء  
وهذا الليل فجيعة

لقد حشد الشاعر الكلمات المتجانسة في شعره بشكل لافت، ليرز احتفائه الشكلي بقيمة الجناس ودوره في تفعيل الإيقاع، كما أنه حقق من خلال صور التجنيس المكثفة الواردة في خطابه عنصر الإلهام الذي أضفى على الدلالة شيئا من الغموض الذي يحرك ذهن المتلقي، كما أن في الانسجام المتحقق بين الكلمات المتجانسة خاصية فاعلة في بناء الموسيقى الداخلية. "الشاعر المبدع هو الذي يضع الحرف في موضعه المناسب له، ليحدث النغم الذي يريد" <sup>1</sup>.

1 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص 18.

2 الديوان نفسه، ص 50

3 عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 2.

3- رد العجز على الصدر (التصدير):

وهو أن يجعل المبدع أحد اللفظين المتجانسين في آخر السطر والآخر في صدره، أو في حشوه أو في آخره، وهي "بنية متولدة من نمطين أساسيين من أشكال التماثل الصوتي، وهما نسق التكرار ونسق التجنيس، بيد أنها تتميز عنهما في اختصاصها بتوزيع الألفاظ المتماثلة على أبعاد مكانية محددة"<sup>2</sup>.

وقد تكلم عبد الله بن المعتز عن التصدير وسماه (رد أعجاز الكلام على ما تقدمها) ورأى بأنه يرد في الشعر والنثر، وقد قسمه إلى أنواع وهي:

\* ما يوافق آخر كلمة فيه خر كلمة في نصفه، مثل قول الشاعر:

تلقّ إذا ما الأمر كان عُرموماً في جيش رأى لا يفِلَّ عُرموم

\* ما يوافق آخر كلمة فيه أول كلمة في نصفه الأول، كقول الشاعر:

سريع إلى ابن العمّ يشتمّ عرضه وليس إلى داع الندى بسريع

\* ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه، كقول الشاعر:

عميد بني سليم أقصدته سهام الموت وهي له سهام<sup>3</sup>

وعلى هذا فإن التصدير هو ترديد كلمة في البيت الشعري أو في جمل معينة وفي كل مرة يكون موقع اللفظ الثاني هو آخر البيت أو الكلام، أما اللفظ الأول يكون موقعه إما في أول البيت أو في منتصف صدره أو في آخر صدره.

1 حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص204.

2 محمد صلاح ابو حميدة، القضايا البلاغية والأسلوبية، ص338.

3 عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1985، ص643.

أما ابن رشيق فقد عرف التصدير بقوله: "هو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده مائة وطلاوة"<sup>1</sup>.

وقد عرف السكاكي<sup>2</sup> بنية ردّ الأعجاز على الصدور بقوله: "ومن جهات الحسن رد العجز إلى الصدر، وهو أمن تكون إحدى الكلمتين المكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي: صدر المصراع الأول، وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه"، تظهر هذه البنية في الخمسة مواضع المحتملة التي نبه عليها من خلال الرسم التوضيحي التالي:

مشتهر في علمه وحلمه	وزهده وعهده مشتهر
في علمه مشتهر وحلمه	وزهده وعهده مشتهر
في علمه وحلمه مشتهر	وزهده وعهده مشتهر
في علمه وحلمه وزهده	مشتهر وعهده مشتهر
في علمه وحلمه وزهده	وعهده مشتهر مشتهر

إنه ضرب من ضروب التكرار، يرد في الشعر لإحداث نغمة موسيقية في حشو البيت الشعري، وقد رأى البلاغيون في رد العجز على الصدر أنه من فنون البديع المستقلة عن التجنيس، وقد ورد هذا الفن في شعر عز الدين ميهوبي بكثرة وعلى نحو مختلف فمناه:

1- مجيء إحدى اللفظتين في أول صدر البيت والأخرى في نهاية عجز البيت كقوله<sup>3</sup>:

كما شئتني شئتُ ما شئتني لك الآن كل الذي شئتته

فرد الشاعر الفعل "شئت" إلى صدر البيت، وبذلك أضاف إلى البيت الشعري جمالا إيقاعيا، فضلا عما تركه التكرار من أثر يسهم في تعميق دلالة المعنى الذي قصده الشاعر.

1 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج2، ص08.

2 محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدائث، ص137.

3 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص73.

وقد جاء هذا النوع ناقصاً لأن اللفظتين اختلفتا في الصيغة، وهذا النوع من التصدير تكون فيه اللفظة الأولى نقطة بداية، حيث يمثل هذا البيت الشعري وحدة منغلقة، نقطة النهاية فيه هي نقطة البداية، ومن دلالاته في هذا البيت هو التأكيد والمبالغة، وقد يرد لمجرد التردد الصوتي<sup>1</sup>.

2- مجيء إحدى اللفظتين في الحشو والأخرى في نهاية عجز البيت، ومن ذلك قوله<sup>2</sup>:

وأنا تواشيح الزمان وآية      للطالعين من احتراقات الزمان  
وقوله أيضاً<sup>3</sup>:

قلنا ولكن الكلام قد استحي      إذ آن للتاريخ أن يتكلما

إذ رد الشاعر عجز البيت في قوله "الزمان" و"يتكلما" على صدر البيت في قوله "الزمان" و"الكلام"، وبذلك أوجد قيمة إبداعية أضفاها على البيت، أسهمت في إغناء الدلالة المعنوية، وأبرزت الموسيقى الداخلية في البيت الشعري.

3- مجيء إحدى اللفظتين في آخر الشطر الأول والأخرى في نهاية عجز البيت، من ذلك قوله<sup>4</sup>:

تقولين شيء.. شئتُ ما شئتُه	كما شئتني وطنا شئتُه
وهذا الذي شفت ما لُمْتِه	كطفل شقي.. فلمَ لُمْتني
ويهرب كالقبر من موته	ويجدل من حزنه موتةً
وكل الذي كان .. قد كنته	أما كنت عشقا .. أما كنتني
لك الآن كل الذي شئتُه	كما شئتني .. شئتُ ما شئتني

فقد رد الشاعر صدر البيت على عجزه في قوله "لمتني، موته، كنتني، شئتني"، فحقق بهذا التكرار التناغم الصوتي للموسيقى الداخلية، وعزز أثر الإيقاع الذي جاء منسجماً مع رقة الألفاظ التي استعملها الشاعر في التعبير عن تعلقه بأرضه ووطنه.

1 رابع بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص75.

2 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص 105.

3 المصدر نفسه، ص119.

4 المصدر نفسه، ص73.

4- مجيء إحدى اللفظتين في أول صدر البيت والأخرى في أول عجز البيت أيضا، من ذلك قوله:

كنتَ الصنوبر في الشموخ      وكنْتَ أوردة الورى  
في البدء .. كنتَ قصيدي      والبدء .. فيك تجدرا<sup>1</sup>  
أغار عليك من الدهر ولكن      أغار أنا منك عند المساء<sup>2</sup>

وقوله :

دع ما يقال بعيدا ليس ينفعنا      دعهم فإن كلام الليل دون صدى<sup>3</sup>  
بكوا في المجلس الأمني حتى      تباكت حولهم أمم تباعا

5- مجيء إحدى اللفظتين في آخر صدر البيت، والأخرى في أول عجز البيت، من ذلك قوله<sup>4</sup>:

أعدنا القادسية دون قدس      وقدسنا من الزمن الخداعا

6- مجيء إحدى اللفظتين في الحشو من صدر البيت، والأخرى في بداية عجز البيت، من ذلك قوله<sup>5</sup>:

قل أي شيء فإن الصمت أتبعنا      والصمت موت إذا ما زدته شططا

7- مجيء إحدى اللفظتين في الحشو من صدر البيت، والأخرى في الحشو من عجز البيت أيضا، من ذلك قوله<sup>6</sup>:

أوراس يلتحف الشهيد بصخره      وتطير من كفّ الشهيد الأسهم

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص13.

2 المصدر نفسه، ص 43.

3 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص83، 15.

4 المصدر نفسه، ص81.

5 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص13.

6 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 20.

لقد تجانست هذه الكلمات فما بينها، فحدث ردّ العجز على الصدر، فجرى التوافق بين أولها وآخرها في كل شطر، مما أحدث انسجاما وتناغما أسهم في تشكيل الإيقاع الداخلي.

إن للتصدير "موقعا جليلا من البلاغة، وله في المنظوم خاصة محلا خطيرا"<sup>1</sup>، لذلك أكثر عز الدين ميهوبي من استخدامه، لأنه يمثل "حلقة مغلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره... حيث يرد اللفظ في الكلام ثم ينمو بعده وصولا إلى خاتمة يتكرر فيها اللفظ، سواء اتحد اللفظان في المعنى أو اختلفا فيه"<sup>2</sup>.

**4- التضاد:** ومن الموسيقى الداخلية ما يعرف ببنية التقابل اللفظي أو الطباق، وتقوم على أساس الجمع بين ضدين واضحين ومباشرين في التنافر على نحو يسهم في الكشف عن التقابل المعجمي من خلال نسيج دلالي ينساب ويتغلغل في داخل الأبيات.

والطباق "أن تجمع بين ضدين مختلفين، مع مراعاة التقابل، كالليل والنهار، والسواد والبياض. وأن تجمع بين المتضادين، فلا تجيء باسم مع فعل، ولا بفعل مع اسم"<sup>3</sup>.

والتضاد سمة الوجود، وما دام سمة الوجود فهو أساس التقابل في اللغة "والوجود في مشاقه مع ذاته... التناقض جوهره، والتغيير قانونه، الذي يجري عليه في تحققه. والتغير معناه المغايرة، والمغايرة أن يصير الشيء إلى ذاته، وهذه الغيرية معناها وجود التضاد في طبيعة الوجود... وإذا كان التغيير جوهر الوجود كان التضاد من جوهره كذلك... ومنطق الوجود يجب - من ثم - أن يكون جاريا على نحو ديالكتيكي. ولذا كان الديالكتيك بمعنى السياق المنطقي من الموضوع إلى نقيض الموضوع، صحيحا في التعبير عن حقيقة الوجود، وهو وحدة المنطق الوجودي، لا

1 أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين - الكتابة والشعر - المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1986، ص 385.

2 محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 223.

3 شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، 1955، ج 7، ص 98، 99.

ذلك المنطق القائم على أساس مبدأ عدم التناقض، وهو المنطق الأرسططالي، فإن هذا المنطق مجرد فكر مثالي<sup>1</sup>.

فالوجود، من خلال هذا القول، نسيج من الأضداد، كله طباق وتقابل خصب، فهو ينقلنا من المفهوم الخاص للتضاد إلى المفهوم العام، إذ يربطه بالوجود كله.

تتميز الأضداد بفاعليتها الدلالية، على كشف العلاقات الداخلية في النص، وذلك "برفضها للضوابط المعيارية والثوابت الوصفية بما فيها من هيمنة اللغة التي تمجد الدلالة، وتربطها بأحادية المعنى الوضعي، الأمر الذي يجعلها تقبل التحول والمراجعة في وجوه تتباين ولا تنتهي"<sup>2</sup>. وهكذا تؤدي الأضداد إلى تصعيد الحركة الداخلية وإنتاج الدلالات المطلقة.

يتخذ موقع الطباق في السياق شكليين :

الأول: التجاور، ويعني تتابع لفظي الطباق بفواصل حرفي فقط، كالواو، أو الباء ومجرورها، ولكل حرف من هذه الحروف أثره على المستوى الدلالي للطباق<sup>3</sup>.

الشكل الثاني: التباعد: ويعني وجود فاصل لفظي تركيبى بين لفظي الطباق يعمل على إثراء البؤرة الدلالية للفظي الطباق<sup>4</sup>.

يعكس التقابل اللفظي صدق المشاعر التي يصوغها الشاعر، فهو وسيلة يظهر من خلالها تناقضات ذاته إسقاطا على تناقضات مجتمعه وواقعه المعيش. إن "تناقض البنى النصية تعبر عن التناقض السائد في الواقع المعيش، وفي البنى والتراكيب الاجتماعية، فوضع المتقابلات الضدية وسيلة لتحريك الانفعالات، مع تمرد الذات على قيم الواقع المتناقضة، ما يسهم في تجسيد حقيقة الأشياء، ويرتبط التقابل اللفظي بطبيعة لغة الشعر ارتباطا حميما، من حيث تميزه

1 عبد الرحمن بدوي، الزمن الوجودي، النهضة المصرية، ط 2، 1955، ص 24، 26.

2 أسمية درويش، مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، ط 1، 1992، ص 258.

3 عمر عبد الهادي قاسم عتيق، دراسة أسلوبية في شعر الأخطل، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2001، ص 135.

4 مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1، 2002، ص 230.

بالتعبيرية، وقدرته على الإيحاء وإثارة الانفعال وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث، من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلين<sup>1</sup>.

استخدم الشاعر عز الدين ميهوبي هذه الثنائيات الضدية بشكل لافت، وقد ارتبطت عنده بنوع من السخرية من معايير الواقع المهترئة، فأوجدت عنده نوعا من القلق والاضطراب النفسي لأنها تتوافق وتطلعاته وأمانية في غد أفضل، "لم تعد الحياة في مفهوم الشعر المعاصر مجرد حدود فاصلة بين ظاهرتي الحزن والفرح، أي لم تعد إما حزنا أو فرحا، وإنما يمتزج الحزن والفرح معا ليكشف عن وجوه الحياة المختلطة والمتناقضة"<sup>2</sup>.

وهذا ما تقوم به كثير من المتناقضات، يقول في قصيدة (اختيار)<sup>3</sup>:

قل أي شيء صديقي لا تقف وسطا	واختر مكانك صحا أو غلطا
قل أي شيء فإن الصمت أتعبنا	والصمت موت إذا ما زدته شططا
قل أي شيء فإن الصمت أتعبنا	والصمت أصبح للمأساة خير غطا

فالبنية التقابلية بين "الصح" و"الغلط" تعمل على رسم الضدية بين ما يجب أن يكون وبين ما هو كائن فعلا، إنها توحى بإصرار بضرورة تميز الذات وقدرتها على مجاهرة الواقع ورفضه من خلال تبني فكرة معينة واتخاذ قرار مناسب بدلا من الصمت السلبي الذي صار غطاء للمأساة بل صار موتا لما تجاوز حدوده.

إنه تأكيد على الحضور والبروز، ورفض الصمت والخنوع والرضي المقنع بالواقع. إن الثنائية الضدية بين "الصح" و"الغلط" لا تضعهما في كفتين متمايزتين إنما توازي بينهما في القيمة والجوهر، فالعبرة عند الشاعر هي في الحركة والظهور لا في الجمود والاستكانة.

هذه المقاربة بين المتناقضين ترمز إلى المزاوجة بين حيثيات الواقع المتنافرة بإزالة الحواجز والمفارقات الطبيعية بينها.

1 محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988، ص69.

2 إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984، ص194.

3 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص13.

ويقول في قصيدة (نسيان):<sup>1</sup>

وجئت تعاتبني ساخرا      تأخرت ثانية يا وفاء  
 كأن مواعيد قلبك لي      مقدسة في كتاب السماء  
 فكم موعدا ضاع بين الخطى      تموت دقائقه .. فاللقاء  
 وعيبك يا عاشقي واحد      تحبّ صباحا وتنسى مساء

فالبنية التقابلية هي بين "الصباح" و"المساء" بين موعد اللقاء واللقاء، وما جسد هذه الثنائية، وهو فعلا "تحب وتنسى" اللذان يشكلان ثنائية أخرى لترسم ازدواجية شعورية أخرى تفرضها طبيعة الواقع التي تحول الأشياء الجميلة إلى طلاس تمحي بها عدوبة الحب والشوق والذكرى. وهي مقابلة توحى بتناقض المشاعر وانكسار لغة الحب بانكسار لغة الواقع الذي تنامت فيه بذور النسيان فشغلت المحبّ عن الاحتفاظ بالعهد وتذكر اللقاء.

وإذا كانت الثنائية السابقة "الصباح والمساء" تشكل مزاجية بين صفاء المشاعر وكسادها، بين نهار الحب وظلمة ليله، فإن الشاعر قد استغلها في مواقف أخرى بقلب طرفيها إلى نقيض رمزيتها الأولى. لقد استغل ثنائية "الليل والنهار" ليداعب الواقع ويهرب من أنانية أيامه ولياليه التي حولت حياته، إنه يحاول خداع قدره، لكن قدره يسطو عليه ويسلب منه قوته، ويتركه بلا أمل:<sup>2</sup>

مشيت وكنت أخادع ظلي ..

سأسبقه عندما تبلغ الشمس نصف المدار

هو الظل أخدعه في الظلام..

ويهزأ بي في النهار

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 40.

2 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 47.

إن الشاعر يرضى عن نفسه، ونفسه هي المجسدة في ظله، وظل الشاعر هو ضميره الذي يرفض الواقع، لكنه يرضى بقدر الأيام، فيمضي معه في صمت.

إن ليل الشاعر ظلمة تتلاشى فيها جميع القيم والحسابات، وتسقط معها جميع القوى إلا قوته، هي التي يخدع بها ظله. فليل الشاعر مع نفسه، مع ظله، مع ضميره... لكنها هدنة سرعان ما تتحول إلى حرب نفسية مريرة في نهار تكثر فيها السطوة والقوة، إنها قوة الواقع الممارسة ضد ذات تأبى الصمت لكنها لم تجد من يساند صراخها.

إن الشاعر ساوى في سياقات أخرى بين "الصباح والمساء" وبين "الضياء والظلام"، يقول<sup>1</sup>:

أطل النهار ...

ولم يعرف الطفل أن الصباح انتهى

ولم تعرف الأم أن المساء انتهى

إن ثنائية "الصباح والمساء" تشغل حيزا زمانيا حوصرت فيه الذات، وسجنت جميع عناصر

التحول، فالصباح والمساء سيان لا جديد فيهما، يقول<sup>2</sup>:

أطل عليّ النهار

ولم يك سبت المدينة أجمل من أمسه

إن الجمع بين "الغلط والصح" وبين "البكاء والضحك"، وبين "المخيم والقصر"، وبين

"الصباح والمساء" يدل على أن المتناقضات عند الشاعر متساوية، وهذا إيحاء باختلاط مفاهيم

الواقع واهتراء مكوناته، فلا فرق بين الشيء وضده، ولا فرق بين ما هو إيجابي وسليبي، فالكل

سواء في واقع متأزم متكسر الأجزاء.

إن الشاعر يحس بالاغتراب الروحي وقلق نفسي ناجم عن تقلبات الواقع، يقول<sup>1</sup>:

1 عز الدين ميهوبي، عملة الحب عملة النار، ص 48.

2 المصدر نفسه، ص 48.

ما أخبث هذا الغرب

وهذا الشرق..

ويا للويل

ولكن أنت الأول ..

أنت التابع والمتبوع..

وآخر من يدخل عاصمة الغيلان

إن استخدام الشاعر لطباق التجاور بين "الغرب و"الشرق"، وهذه (الواو) التي أعطت معنى المشاركة، يعبر عن تقارب الأبعاد المكانية وتهاوي المسافات، وهذا يرمز إلى اهتراء قيم الواقع غربا وشرقا، واختلطت فيه البداية والنهاية "الأول والآخر" والفاعلية والمفعولية "التابع والمتبوع"، في عالم ضاعت معالمه فأضحى متاهة بلا ملامح.

ومن ذلك قوله في قصيدة (وطن تائه)، أهداها إلى التائهين في مخيمات الشرق الأوسط<sup>2</sup>:

والحل حلك..

أن تموت أو أن تعيش

وأن تساوم أو تساوم

الحل حلك ..

أن تظل مسافرا في الجرح

تبحث عن نهايتك المثيرة..

أو بداية الوطن المقاوم

فمن خلال التضاد بين "تموت وتعيش" وبين "نهايتك وبداية" تتضح الرؤيا، فالطريق بالنسبة للفلسطينيين المبعدين عن وطنهم جهتان: إما الموت أو العيش، إما النصر أو الهزيمة، إما

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 32.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 96.

البداية أو النهاية... والحل في اختيار واحد: إما المقاومة التي تضمن الحياة الكريمة أو الاستسلام والخنوع الذي يؤدي إلى التشرذم والإذلال.

ويقول في قصيدة (القدس وكلام آخر)<sup>1</sup>:

والأرض أبناء.. بلا مهج كانوا جميعاً أصحابوا زمرا

يا عفة القدس التي فطرت ويا ذلّ من أحنوا لهم دُبرا

إن بنية التضاد بين كلمتي "جميعاً وزمرا" توحى بحياة الفرقة والشتمات والتمزق التي تحيها الأمة العربية والإسلامية، كما تحمل إصرار الشاعر على الدعوة إلى الوحدة للقدرة على مجاهرة الواقع ورفضه.

يقول<sup>2</sup>:

المجد للحب كونوا واحدا ودعوا نُهج التفرق كونوا أمة وسطا

كما أن الشاعر يضيق ذرعاً بالتناقضات في فكر وسلوك بعض الأفراد، يقول<sup>3</sup>:

وهو في كل الاتجاهات الرؤى يمشى

يميناً

أو يساراً...

أو جنوباً

أو شمالاً

وهو في كل عزومه

وهو لا يعبأ بالدنيا إذا اهتزت

ولا يخشى خصومه

في بلادي

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 194.

2 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 11.

3 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 4.

هكذا الإنسان

في الصبح سياسي

وعند الليل بومة

فهذه الثنائيات الضدية، توحى بتيه الإنسان يمنا ويسرة، وجنوبا وشمالا، إنه يمارس العمل السياسي نهارا، وهو في الليل نذير شؤم.

إن المقابلات الضدية عندما تستخدم كوسيلة لتحريك انفعالات النفس وتموجاتها مع تمرد الذات على الواقع المهترئ الأركان، يسهم في تجسيد الحقيقة ووصف تحولاتها وتقلباتها من خلال الرصد الدقيق لبنى الواقع المضطربة كما تعكس التقابل الواضح بين الرغبة والحجم، وبين التذكر والنسيان، وبين الأمل واليأس، ويتميز هذا التقابل اللفظي "بالتعبيرية وقدرته على الإيحاء وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين"<sup>1</sup>.

إن بنية التضاد في شعر عز الدين ميهوبي تحول الضد إلى مرافق وتقدم الواقع بصورة جلية واضحة.

1 محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988، ص93.

## الفصل الثاني: البنية الإفرادية

1 - المستوى الصوتي

2 - المستوى الصرفي

أولاً: المستوى الصوتي:

تتكون اللغة من أصوات، فالصوت يجتمع مع صوت آخر، أو أصوات أخرى لتشكيل الكلمة، والكلمة تجتمع مع الكلمة لتشكيل العبارة، والعبارات معا تشكل سياقاً، والسياقات معا تشكل نصاً، فالصوت " اللغوي المنطوق يعد أصغر الوحدات اللغوية في النص الأدبي"<sup>1</sup>، والعمل الأدبي قبل كل شيء هو نظام للأصوات<sup>2</sup>، لكن هذه الأصوات لا تأتي عشوائياً، فكما أن "كلمات الشعر يجب أن تكون منتقاة، ... تدل بجرسها ومعناها على ما تصور من أصوات وألوان أو نزعَات نفسية"<sup>3</sup>، فكذلك يكون الانتقاء للمستوى الصوتي الذي لا بد أن يروضه الشاعر حتى يصبح ملائماً لتنظيم النص<sup>4</sup>، لذا تعد القيم الصوتية في لغة الشعر نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية، وهذه القيم تشمل استخدام الحروف المعينة وتجميعها، وتكرارها، وإيقاعها<sup>5</sup>. ومن ثم فدراسة المؤثرات الصوتية في النص الشعري تشكل لبنة أولى لدراسة هذا النص، وهي لا تنفصل عن البنى الأخرى، لأن النص كل متكامل لا تنقسم عراه<sup>6</sup>، ويقصد بالمؤثرات الصوتية التي تدرس في النص الظواهر الصوتية التي تحدث أثراً في النص على المستوى الدلالي والإيقاعي، وتمثل في: الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، التفخيم والترقيق، النبر والتنغيم، أنظمة الوقف، المقاطع الصوتية<sup>7</sup>، كذلك الجرس الصوتي والأصوات الصغرى والتكرارية<sup>8</sup>.

1 مبروك مراد: من الصوت إلى النص - نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري - ، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ط1 ، الإسكندرية، 2002 م، ص21.

2 رينيه ويليك، واوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص181.

3 أحمد الشايب: الأسلوب - دراسة نقدية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية-، المطبعة الفاروقية، د.ط، الإسكندرية، 1939ص، 60.

4 إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1997، ص 104.

5 صلاح فضل، صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998، ص81.

6 مراد مبروك، من الصوت إلى النص - نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري-، ص42.

7 المصدر نفسه، ص44.

8 المصدر نفسه، ص47.

وما دامت هذه المؤثرات ملتحمة ببنية النص، فإنّها ستؤدي وظيفة على المستوى الدلالي والإيقاعي والنفسي، "لأنّ للصوت دلالات عديدة تدخل في تفسيره، ومنها الجانب النفسي إذ عند سماع الكلام لا يكون الحكم على الصوت نتيجة لصفاته المادية فحسب، بل إن الحكم يتأثر بالانطباعات النفسية عن هذه الصفات، ومدى قدرة الأذن على إدراكها"<sup>1</sup>.

وهذا التأثير ليس حديثا، فقد حاول علماء العربية قديما الربط بين الصوت ومدلوله، ومنهم ابن جني الذي عقد بابا لذلك، قال: "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج ملتئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنّهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها"<sup>2</sup>.

إن تناول خصائص الحروف في شعر عز الدين ميهوي من حيث شدتها ورخاوتها، جهرها وهمسها، دلالتها في حال الأفراد بحكم المجاورة، يتطلب منا الإطلاع على بعض المبادئ الصوتية الأساسية إذ "يجب أولا الحصول على الأسس الثابتة من مفاهيم الصوتيات الأولية. فبدونها لا يمكن بتاتا تمثل أي شيء من الألسنية الحالية تمثلا حقيقيا"<sup>3</sup>.

وتقسيم هذه الدراسة للأصوات يستند إلى تقسيم اللغويين المحدثين، حيث قسموا أصوات اللغة قسمين رئيسيين: صوامت وصوائت، مع العلم أن هذا التقسيم كان محل خلاف بين المحدثين<sup>4</sup>.

إن الوصف الفيزيائي للعناصر الصوتية المكونة لدواوين عز الدين ميهوي الآتية:

1- في البدء كان أوراس.

2- عوملة الحب عوملة النار.

1 عبد الرحمن أيوب، الكلام إنتاجه وتحليله، ص 229.

4 ابن جني، الخصائص، 104/2.

3 جورج موانان، المفاتيح الألسنية، عزّه وذيله بمعجم عربي فرنسي الطيب البكوش، منشورات الجديدة، تونس، 1981م، ص 24.

4 إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 21.

3- منافي الروح.

4- اللعنة والغفران.

5- كاليغولا يرسم غرينكا الرايس.

هو السبيل الوحيد لمعرفة معدلات تكرار الأصوات ذات التأثير الأسلوبي الواضح، وذلك قصد الوقوف على دلالاتها العميقة، ولا يتحقق ذلك إلا بالاعتماد على المنهج الإحصائي لما فيه من تدقيق كمي قادر على تعيين الأصوات المهيمنة أسلوبيا.

وإذ نعتمد الدراسة الصوتية، فهي عند العرب لا تكاد تختلف بين القدماء والمحدثين (منذ ابن

جني إلى إبراهيم أنيس) لذلك نكتفي بالإشارة المجملية.

### 1- ديوان "في البدء كان أوراس":

أ- الصوت الانفجاري<sup>1\*</sup>: توزعت الأصوات الانفجارية في الديوان حسب هذا الجدول:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	1536	933	95	445	/	63	/
القاف	832	484	63	31	159	/	95
الكاف	768	514	95	/	159	/	/
الجيم	448	227	95	95	31	/	/
الطاء	192	67	/	63	31	/	31
الذال	896	420	63	159	95	/	159
التاء	1856	872	286	222	159	286	31
الباء	1088	325	95	478	127	/	63
المجموع	7616	3842	792	1493	761	349	379

1 الصوت الانفجاري هو الصوت الذي يصحب خروجه ما يشبه الانفجار نتيجة انحباس الهواء عند مخرجه.

ب- الصوت الاحتكاكي<sup>1\*</sup>: توزعت الأصوات الاحتكاكية في هذا الديوان حسب الجدول التالي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتونين	الاستعمال بالتشديد
الفاء	704	384	96	160	/	/	64
الثاء	64	32	32	/	/	/	/
الذال	192	/	/	96	32	/	64
الظاء	32	32	/	/	/	/	/
السين	704	128	224	224	64	32	32
الزاي	160	96	/	/	/	/	64
الصاد	224	64	/	64	/	/	96
الشين	448	128	32	64	/	/	224
الحاء	224	32	32	64	96	/	/
الغين	160	32	32	/	96	/	/
الحاء	576	96	160	192	64	/	64
العين	512	224	64	64	96	64	/
الهاء	896	480	224	192	/	/	/
المجموع	4896	1728	896	1120	448	96	608

ج- الصوت المهموس<sup>2\*</sup>: توزعت الأصوات المهموسة في الديوان كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتونين	الاستعمال بالتشديد
الثاء	1856	1152	288	224	160	/	32
الثاء	64	32	32	/	/	/	/
الحاء	576	96	160	192	64	/	64
الحاء	224	32	32	64	96	/	/

1 الصوت الاحتكاكي هو الصوت الذي يمر بسهولة دون انحباس في الجهاز الصوتي.

2 الصوت المهموس هو الصوت الذي لا يهتز الوتران الصوتيان عند النطق به.

## البنية الإفرادية

32	32	64	224	224	128	704	السين
224	/	/	64	32	128	448	الشين
96	/	/	64	/	64	224	الصاد
32	/	32	64	/	64	192	الطاء
/	/	/	224	96	384	704	الفاء
96	/	160	32	64	480	832	القاف
/	/	160	/	96	512	768	الكاف
/	/	/	192	224	480	896	الهاء
576	32	736	1344	1248	3552	7488	المجموع

د- الصوت المجهور<sup>1</sup>\*: توزعت الأصوات المجهورة في الديوان كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الباء	1088	320	96	480	128	/	64
الجيم	448	224	96	96	32	/	/
الذال	896	416	64	160	96	/	160
الذال	192	/	/	96	32	/	64
الراء	1484	616	280	252	168	/	168
الزاي	160	96	/	/	/	/	64
الضاد	128	32	/	/	32	/	64
الطاء	192	64	/	64	32	/	32
العين	512	256	96	64	64	32	/
الغين	160	32	32	/	96	/	/
اللام	1344	352	192	448	224	/	128
الميم	2080	768	896	160	192	32	32
النون	1248	608	32	128	192	/	288
المجموع	9932	3784	1784	1948	1288	64	1064

1 الصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز الوتران الصوتيان عند النطق به.

انطلاقاً من الجداول الأربعة السابقة يتبين أن النظام الصوتي المشكل لديوان (في البدء كان أوراس) جاء متنوعاً وحاوياً تشكيلات صوتية متباينة صفة ومخرجا، واستنطاق هذه الأرقام يبرز النتائج التالية:

1- الملاحظ على الجدول الأول المتكون من الأصوات الانفجارية والتي بلغ عددها 7616 مرة، وهي كمية صوتية هائلة تستدعي جهداً صوتياً عالياً ونفساً طويلاً حيث "تتكون الأصوات الانفجارية بأن تحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبساً تاماً في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس أو الوقف أن يضغط الهواء، ثم يطلق سراح المجرى الهوائي فجأة، فيندفع الهواء محدثاً صوتاً انفجارياً"<sup>1</sup>. وما يبرر هذا التواتر الكبير للأصوات الانفجارية في هذا الديوان أن الموضوع يستوجب هذه الأصوات، ولا سيما في مقام الثغني بجبل الأوراس، الجبل البطل في إحدى ملاحم العصر الحديث، ومقام الافتخار بشهداء حرب التحرير وتخليد مآثرهم، ومن هنا فإن هذه النوعية من المادة الصوتية مناسبة لهذا السياق الذي يتطلب حبس الصوت ووقفه.

2- يشير الجدول المتضمن للأصوات الاحتكاكية أن النظام الحرفي جاء حاملاً لـ 4896 صوتاً احتكاكياً إذ "تتكون الأصوات الاحتكاكية بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكاً مسموعاً"<sup>2</sup>.

3- طغت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، حيث تواترت صفة الجهر 9932 مرة، مقابل 7488 مرة، وقد يكون في هذا التفاوت البين بين هذه الأصوات ما يوافق مضمون الديوان، فالجهر يتناسب مع مقام الفخر بالبطولة والملاحم والشهادة، وما فيها من قوة الصوت ودوي الانفجار.

1 محمود السعران، علم اللغة، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 166.

2 كمال محمد بشر، علم اللغة العام، دار المعارف، مصر، ط4، 1978، ص 118.

كما كان لصوتي الميم واللام حظ وافر من الانتشار في الديوان إذ بلغ صوت الميم 2080 مرة، وصوت اللام 1344 مرة، وكان لهذا التكرار أثر لافت وإيقاع زائد وترنم واضح، وهي " أصوات تكسب النص الأدبي عذوبة وسحرا و قوة تأثير على السامع لما فيها من سهولة ووضوح سمعي"<sup>1</sup>.

وقد سجل صوت التاء بعد صوت الميم حضوره بـ 1856 مرة، حيث "يتكون هذا الصوت بأن يوقف مجرى الهواء وقفا تاما، وذلك بأن يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، ويرفع الحنك اللين، فلا يمر الهواء إلى الأنف، يضغط الهواء مدة من الزمن ثم ينفصل العضوان انفصالا فجائيا محدثا صوتا انفجاريا"<sup>2</sup>.

فصوت التاء يشير إلى معنى الانفجار، والحديث عن الشهادة وقاتل الأعداء وصنع الملاحم يلازمه فعل الشدة والغلظة والقوة<sup>3</sup>:

أمنت بالدم والشهادة جنّة	أخرى وجسر الخالدين جهنّم
إني ولدت وفي الشّفاه تجدّرت	حمّى الشهادة و المقام الأنعم
إن التراب إذا تشقّق و اكتوى	فمن السّماء فناءه و المقدم
أوراس يلتحف الشّهيد بصخرة	وتطير من كفّ الشّهيد الأسهم
فتطائرت روعي و زغردت الدتّى	وتنقّس الأوراس و انتصب الدّم

غير أن الظاهرة اللافتة للنظر في مجال تكرار الصوت، هي أن عز الدين ميهوبي يميل ميلاً شديداً إلى تكرار صوت النون، سواء أكان حرفاً من بنية الكلمة، أم ناشئاً من ظاهرة التنوين التي تلحق الكلمة، وذلك راجع إلى الطاقات النغمية العالية لهذا الصوت، فعلماء الأصوات يصفونه

1 رابع بوحوش، البنية اللغوية في بردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية 1993، ص 60.

2 محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ص 189.

3 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 17.

بأنه صوتٌ أغنُّ لا تنفكُ عنه العُنَّة<sup>1</sup>، كما يصفونه بالذلاقة التي هي الحفة والسلاسة على اللسان<sup>2</sup>، وهو شبيه بالحركات في خاصية صوتية مهمة هي الوضوح السمعي<sup>3</sup>، ولم يغفل النقاد القيمة النغمية لهذا الصوت، فقد قادتهم رهافة حسهم الإيقاعي، وحُسُنُ تذوقهم للصوت، إلى الوقوف عنده، والإشادة به، كما فعل أبو العلاء المعري الذي نعت النون بأنها "قَيِّنة الحروف"<sup>4</sup>، وأطلق عليها باحث حديث تسمية "الحرف النَّوَّاح"<sup>5</sup>، ووصفها آخر بأنها "فريدة النغم، عجيبة الصوت"<sup>6</sup>، وأشار آخرون إلى طاقة التنغيم والغناء الكامنة فيها<sup>7</sup>، أما عز الدين ميهوبي فقد كان صاحب موقف تطبيقي من هذا الصوت يتمثل في إكثاره من تكراره في شعره، فقد كان لصوت النون 1248 مرة قيمته الإيحائية، فزيادة على الحسرة الواضحة عند قراءة القصيدة، فإن حدة الصوت تتصاعد مع كل نون تلفظ، مع ما فيها من رنة وقهر وأسى على وضع الأُمَّة المتردّي<sup>8</sup>:

يا لعنة الزّمن                      في عالم المحن !  
 عشرون عاصمة                      بيعت بلا ثمن !  
 من شطّ ناقتنا                      حتى ربي عدن !

ثم ينهي القصيدة بألم بائن و بحدّة قوية، مستعينا بالصوت نفسه في الإفصاح عن أُنينه<sup>9</sup>:

- 1 غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، 1423 هـ. 2002، ص 129.
- 2 كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 361.
- 3 سمير شريف إستيتية، الأصوات اللغوية . رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمّان . الأردن، الطبعة الأولى، 2003، ص 358.
- 4 عبد الكريم خليفة، رسائل أبي العلاء المعري، منشورات اللجنة الأدرنية للتعريب والترجمة والنشر، عمّان، 1979: 395/2.
- 5 رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 10.
- 6 عبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1996، ص 155.
- 7 صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993، ص 32.
- 8 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 235.
- 9 المصدر نفسه، ص 238.

يا لعنة الزّمن  
عشرون عاصمة  
من شطّ ناقتنا  
والحلّ في دمنا  
في عالم الفتن!  
تدنو من الكفن!  
حتى ربي عدن!  
يأتي بلا... ثمن!

يا هيئة الحن!!

فبعض الأصوات اللغوية تتمتع بقدر من الإيحاء الكامن وراء جرسها الصوتي "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأمون، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها، فيعدلونها بما ويحتدونها عليها"<sup>1</sup>.

## 2- ديوان "عولمة الحب عولمة النار":

أ- الصوت الانفجاري: توزعت الأصوات الانفجارية في الديوان كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتثنية	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	1125	840	45	195	45	/	/
القاف	795	495	75	135	75	15	/
الكاف	1185	855	195	60	60	/	15
الجيم	540	270	75	60	90	15	30
الطاء	375	165	60	75	30	00	45
الذال	840	315	150	45	195	30	105
التاء	1995	915	240	180	360	255	45
الباء	1035	405	150	270	120	30	60
المجموع	7890	4260	990	1020	975	345	300

1 ابن جني، الخصائص، المجلد الثاني، ص102.

## البنية الإفرادية

ب- الصوت الاحتكاكي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الفاء	1275	645	60	345	165	/	60
الثاء	/	/	/	/	/	/	/
الذال	105	15	30	45	15	/	/
الظاء	15	15	/	/	/	/	/
السين	600	225	90	30	165	30	60
الزاي	255	105	15	/	75	/	60
الصاد	390	120	75	120	75	/	/
الشين	465	90	90	60	105	15	105
الحاء	240	165	30	15	15	15	/
الغين	135	30	15	15	60	15	/
الحاء	690	300	75	90	210	15	/
العين	645	285	165	90	90	15	/
الهاء	735	315	165	150	90	15	/
المجموع	5550	2310	810	960	1065	120	285

ج- الصوت المهموس : توزعت الأصوات المهموسة في الديوان كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الثاء	1995	915	240	180	360	255	45
الثاء	00	/	/	/	/	/	/
الحاء	690	300	75	90	210	15	/
الحاء	240	165	30	15	15	15	/
السين	600	225	90	30	165	30	60
الشين	465	90	90	60	105	15	105

## البنية الإفرادية

/	/	75	120	75	120	390	الصاد
45	30	/	75	60	165	375	الطاء
60	/	165	345	60	645	1275	الفاء
/	30	75	135	75	480	795	القاف
15	/	60	60	195	855	1185	الكاف
/	15	90	150	165	315	735	الهاء
330	405	1320	1260	1155	4275	8745	المجموع

د- الصوت المجهور: توزعت الأصوات المجهورة في الديوان كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتثنية	الاستعمال بالتشديد
الباء	1035	405	150	270	120	30	60
الجيم	540	270	75	60	90	15	30
الذال	840	315	150	45	195	30	105
الذال	105	15	30	45	15	/	/
الراء	1710	555	420	195	420	30	90
الزاي	255	105	15	/	75	/	60
الضاد	375	135	45	135	30	15	15
الظاء	375	165	60	75	30	/	45
العين	645	285	165	90	90	15	/
الغين	135	30	15	15	60	15	/
اللام	1275	465	105	150	225	45	285
الميم	1785	705	285	450	270	75	/
النون	2865	1785	180	165	495	15	225
المجموع	11940	5235	1695	1695	2115	285	915

انطلاقاً من الجداول الأربعة السابقة يتبين أن النظام الصوتي المشكل لديوان (عولمة الحب

عولمة النار) جاء متنوعاً وحاوياً تشكيلات صوتية متباينة صفة ومخرجا، واستنطاق هذه الأرقام

يبرز النتائج التالية:

1- الملاحظ على الجدول الأول المتكون من الأصوات الانفجارية والتي بلغ عددها 7890

مرة، وهي كمية صوتية هائلة تستدعي جهداً صوتياً عالياً ونفساً طويلاً.

إن هذه المادة الصوتية مناسبة لديوان عبر فيه الشاعر عن اغترابه بشكل واضح، فالاغتراب يفيد وقوع الانفصال بين الإنسان وبيئته، وهو ما يحدث قطيعة تظهر آثارها في الذات ببيئة نقص وتشويه وانزياح عن الوضع الصحيح، أي انحراف عما كان يجب أن يتسم به الوضع الطبيعي للإنسان، فلقد كان الاغتراب واقعاً عبر التاريخ، بين الإنسان وواقعه، بين الكاتب ولغته، بين الفرد ومجتمعه لقصور في قدرة الفرد عن الاستجابة لتلبية ما يريده الطرف الآخر، أو لغياب التوافق بين طرفي العلاقة.

لقد عانى الشاعر في ديوان (عولمة الحب عولمة النار) من الغربة والاغتراب بسبب تقلبات المجتمعات العربية وغير العربية عبر مسيرتها الطويلة حضارياً، وثقافياً، ونفسياً، فقد بدا مثقلاً بالهموم التي زادها سوء العصر شدة وقسوة. إنه يعيش أكثر من غربة في أغلب شعره، بل الحزن زاد، فالشاعر العربي عندما يتحدث عن الاغتراب، فإنه يشكو مجتمعه بتربيته وتقاليدته، وسيطرة هذه التقاليد على الذهنية الاجتماعية، وقد يشكو غياب الحرية في عالم يدعي الحرية في كثير من مظاهرها وهو ما يدفع إلى التقاطع، أو التعارض، بين الشاعر ومجتمعه، فكرياً واجتماعياً وسياسياً. ففي قصيدة (عولمة الحب عولمة النار) حديث عن الأنترنت والمعلوماتية، وعن استنساخ

الشاة، وعن أطفال الأنابيب، وعن دواء الفياغرا...<sup>1</sup>:

أبجديتكم أتعبتني وأتعبتها..

ليس لي وطن غير قلبي

وهذي الحروف التي التصقت بجني

إني متعب..

أرهقتني خيوط العناكب في القبو

1 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص 58.

هل أصدق أن الذي استنسخ الشاة مثلي..

وأن الجنين الذي كوّنته الأنايب مثلي

وأن " الفياغرا " اشتهاه خفي..

وأن الفضاء انتهى علبة..

لعبة في يدي

أنا لم أعد أفهم شيئاً

يقولون:

" عوامة الورد

أفهم أن الحدائق " أكسدة " للعطور

وعوامة النار..

جدولة للقبور

وعوامة الحب

أنثى تحطّ على شفيتها الفراشات..

لا تكتوي بلهيب تلامسه بجناح من الطيف..

وحدي أمدّ إليها يدي فتثور

الورد والحب يميلان بين طياتهما سلاحاً لتغييب العقل والانتهاه في ملذات العوامة

كالفياغرا، ذلك الاشتهاه الخفي كما قال الشاعر، والفضاء أصبح لعبة في يد كل متعسّف، هذا

ما قدّمه الإنسان بيده، عوامة تنشب أظفارها لتنهش لحوم البشر... وذنب الشاعر صمّته ومعه

كثيرون، كانوا شهوداً من آخر الأرض على هذا الفساد والدمار الذي يهدّد البشرية<sup>1</sup>:

يدي موسم لغدي

وغدي عوامة

1 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 60.

وأنا مذنب

والشهود يجيئون من آخر الارض

للسجن باب يطلّ على محكمة

لغتي مبهمه

إنها قصيدة فجر فيها الشاعر مشاعره وأحاسيسه اتجاه ما يحيط به من أحداث، وهذا السياق يتطلب حبس الصوت ووقفه. وقد وصف علماء الأصوات المحدثون الأصوات الانفجارية بأنها " آنية" في مقابل غيرها من الأصوات التي يطلق عليها لفظ "متمادة"<sup>1</sup>.

2- يشير الجدول المتضمن للأصوات الاحتكاكية أن النظام الحرفي جاء حاملا ل 5550 صوتا احتكاكيا، وهو أضعف نظام حرفي في القصيدة.

3- طغت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، حيث تواترت صفة الجهر 11940 مرة مقابل 8745 مرة. وقد يكون في هذا التفاوت البين بين هذه الأصوات ما يوافق مضمون الديوان، حيث يستلزم مقام الإشادة بالزعماء الأبطال هذا الجهر والشدة.

- كما كان لأصوات النون 2865 مرة، والتاء 1995 مرة، والميم 1785 مرة حظ وافر من الانتشار في هذه القصيدة، وما أعطاه تكرارها من أثر لافت وإيقاع زائد وترنم واضح، وهي أصوات عذبة مؤثرة.

### 3- ديوان "منافي الروح":

أ- الصوت الانفجاري: توزعت الأصوات الانفجارية في الديوان كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	152	68	16	56	4	8	/
القاف	172	60	44	20	48	/	/

1 محمود السعران، علم اللغة، ص166.

## البنية الإفرادية

04	/	04	12	32	160	212	الكاف
/	/	08	12	08	24	52	الجيم
28	/	20	04	/	32	84	الطاء
20	04	16	08	20	40	108	الذال
12	20	08	48	80	160	328	التاء
16	08	32	28	40	44	168	الباء
80	40	140	188	240	588	1276	المجموع

ب- الصوت الاحتكاكي: توزعت الأصوات الاحتكاكية في الديوان كمايلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الفاء	156	84	16	44	08	04	/
التاء	12	04	/	/	04	/	04
الذال	72	20	12	32	08	/	/
الظاء	12	/	04	/	04	/	04
السين	72	16	12	24	16	/	04
الزاي	40	08	/	16	04	/	12
الشين	48	20	/	04	04	/	20
الحاء	52	32	04	04	12	/	/
الغين	24	16	/	08	/	/	/
الحاء	108	28	16	28	36	/	/
العين	130	72	16	16	14	12	/
الهاء	188	80	24	32	52	/	/
المجموع	914	380	104	208	162	16	44

ج- الصوت المهموس: توزعت الأصوات المهموسة في الديوان كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
التاء	328	160	80	48	08	20	12
الثاء	12	4	/	/	04	/	04
الحاء	108	28	16	28	36	/	/
الخاء	52	32	04	04	12	/	/
السين	72	16	12	24	16	/	04
الشين	48	20	/	04	04	/	20
الصاد	80	24	28	08	04	/	16
الطاء	84	32	/	04	20	/	28
الفاء	156	84	16	44	08	04	/
القاف	172	60	44	20	48	/	/
الكاف	212	160	32	12	04	/	04
الهاء	188	80	24	32	52	/	/
المجموع	1512	700	256	228	216	24	88

د- الصوت المجهور: توزعت الأصوات المجهورة في الديوان كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الباء	168	44	40	28	32	08	16
الجيم	52	14	08	12	08	/	/
الذال	108	40	20	08	32	04	20
الذال	52	20	12	32	08	/	/
الراء	284	60	56	72	56	/	40
الزاي	40	/	/	/	/	/	/
الضاد	08	08	/	/	/	/	/
الظاء	84	32	/	04	20	/	28

/	12	24	16	16	172	140	العين
/	/	/	08	/	16	24	الغين
44	08	16	52	16	144	280	اللام
04	/	36	10	56	132	252	الميم
28	/	68	32	24	76	228	النون
180	32	284	304	248	668	1740	المجموع

انطلاقاً من الجداول الأربعة السابقة يتبين أن النظام الصوتي المشكل لديوان (منافي الروح) جاء متنوعاً وحاوياً تشكيلات صوتية متباينة صفة ومخرجا، واستنطاق هذه الأرقام يبرز النتائج التالية:

1- الملاحظ على الجدول الأول المتكون من الأصوات الانفجارية والتي بلغ عددها 1276 مرة، وهي كمية صوتية هائلة تستدعي جهداً صوتياً عالياً ونفساً طويلاً. وما يبرر هذا التواتر الكبير للأصوات الانفجارية في هذه الديوان، أن الموضوع يستوجب هذه الأصوات، ولاسيما في مقام الحديث عن جبل الأوراس كمعادل موضوعي للبطولة والفداء، وعن جزائر الكبرياء، وعن شاعر الثورة التحريرية مفدي زكرياء، والحديث عن الفلستيني ابن المخيم الذي يعيش واقعا مأساوياً، يتراكم فيه القهر والظلم والتشرد، يحمل فيه الشاعر رجال السياسة ما جرى له وما جرى للقدس السليبية...

كما كان لأصوات التاء والراء واللام حظ وافر من الانتشار في الديوان إذ بلغ صوت التاء 328 مرة، وصوت الراء 284 مرة وصوت اللام 280 مرة.

وقد سجل حرف التاء أعلى نسبة استعمال، لما لهذا الصوت من قوة في الإشارة إلى معنى الانفجار وكل ما أراد الشاعر التلميح له من أن الجزائريين من طينة الرفض، وأن الثوار الجزائريين وثورتهم من طينة الرفض أيضاً<sup>1</sup>:

1 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 109.

مدائن أعلنت للنار فرحتها  
تشظت الأرض واهتزت بيوتات  
عيونهم واحة عطشى ودالية  
تعنتت من دم ينزو .. وأنات  
تضيء من نرفها مليون جمجمة  
وتلك مقبرة قامت وأموات  
من طينة الرفض صاغ الكون ثورتنا  
ومن تفجرنا الثوريّ نقتات

2- يشير الجدول المتضمن الأصوات الاحتكاكية أن النظام الحرفي جاء حاملا لـ 914 صوتا احتكاكيا، وهو أضعف نظام حرفي في الديوان.

3- طغت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، حيث تواترت صفة الجهر 1740 مرة مقابل 1512 مرة، وقد يكون في هذا التفاوت البين بين الأصوات ما يوافق مضمون الديوان، حيث يستلزم مقام الإشادة بطولات جيش التحرير، وبمعاناة الشعب الفلسطيني وهو تحت الحصار السياسي والاقتصادي هذا الجهر والشدة.

#### 4- ديوان "اللجنة والغفران":

أ- الصوت الانفجاري : توزعت الأصوات الانفجارية في الديوان كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتونين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	350	240	45	60	05	/	/
القاف	190	85	60	25	20	/	/
الكاف	210	100	45	30	15	05	15
الجيم	205	95	30	35	40	/	05
الطاء	115	60	10	15	25	05	/
الذال	190	70	65	15	20	10	10
التاء	655	255	95	75	135	85	10
الباء	305	115	65	95	/	20	10
المجموع	2220	1020	415	350	260	125	50

ب- الصوت الاحتكاكي :

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الفاء	315	165	35	95	10	/	10
الثاء	40	20	10	/	04	/	05
الذال	20	15	05	/	/	/	/
الظاء	30	20	/	10	/	/	/
السين	195	60	55	15	25	05	35
الزاي	110	25	05	50	10	05	15
الصاد	100	25	/	35	40	/	/
الشين	100	30	05	20	30	/	15
الحاء	130	60	40	10	10	05	05
العين	45	30	05	05	05	/	/
الحاء	230	105	35	40	45	05	/
العين	280	125	55	60	40	/	/
الماء	165	90	40	20	15	/	/
المجموع	1760	770	295	360	235	20	85

ج- الصوت المهموس:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الثاء	655	255	95	75	135	85	10
الثاء	40	20	10	/	05	/	05
الحاء	230	105	35	40	45	05	/
الحاء	130	60	40	10	10	05	05
السين	100	40	20	10	10	05	15
الشين	100	30	05	20	06	/	15
الصاد	100	25	/	35	40	/	/

## البنية الإفرادية

/	05	25	15	10	60	115	الطاء
10	/	10	95	35	165	315	الفاء
/	/	20	25	60	85	190	القاف
15	05	15	30	45	100	210	الكاف
/	/	15	20	40	90	165	الهاء
95	110	375	480	430	2055	2350	المجموع

د- الصوت المجهور: توزعت الأصوات المجهورة في الديوان كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الباء	305	115	65	95	/	20	10
الجيم	205	95	30	35	40	/	05
الذال	190	70	65	15	20	10	10
الذال	15	05	/	/	/	/	/
الراء	540	220	135	80	75	15	15
الزاي	105	25	05	40	10	/	25
الضاد	30	10	10	05	05	/	/
الظاء	115	60	10	15	25	05	/
العين	280	125	55	60	40	/	/
الغين	45	30	05	05	05	/	/
اللام	505	145	90	110	105	15	40
الميم	435	270	45	65	35	10	10
النون	855	615	70	60	40	15	55
المجموع	3615	1785	585	585	400	90	170

انطلاقاً من الجداول الأربعة السابقة يتبين لنا أن النظام الصوتي المشكل لديوان (اللجنة

والغفران) جاء متنوعاً وحاوياً تشكيلات صوتية متباينة صفة ومخرجا، واستنطاق هذه الأرقام يبرز

النتائج التالية:

1- الملاحظ على الجدول الأول المتكون من الأصوات الانفجارية والتي بلغ عددها 2220 مرة، وهي كمية هائلة تستدعي جهداً صوتياً عالياً ونفساً طويلاً. إن هذه المادة الصوتية مناسبة لقصيدة تتميز بجرأة في الطرح، ورؤية صحيحة للأحداث، وكشف حقيقي للواقع الذي تمرّ به الأمة العربية، ودعوة إلى تحطيم هذا الواقع المتردي بروح انفعالية غاضبة وبعاطفة ثورية متأججة، وهذا السياق يتطلب حبس الصوت ووقفه.

2- يشير الجدول المتضمن للأصوات الاحتكاكية أن النظام الحرفي جاء حاملاً لـ 1760 صوتاً احتكاكياً، وهو أضعف نظام حرفي في القصيدة.

3- طغت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، حيث تواترت صفة الجهر 3615 مرة مقابل 2350 مرة، وقد يكون في هذا التفاوت البين بين هذه الأصوات ما يوافق مضمون الديوان. إن ديوان ( اللعنة والغفران ) نصوص شعرية كتبها عز الدين ميهوبي في فترة الدم والفجيعة، فترة العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر بداية التسعينات أو ما يطلق عليها البعض بسنين الجمر، ورحيل كثير من الأحبة غداراً...رفعها إلى أرواح أولئك الذين آمنوا أن لا أرض لهم سوى وطنهم الذي لم تنل منه أيدي الإثم والإرهاب. كأن الذي حدث لعنة، وكأن الوطن لا يرتجي منّا سوى الغفران. فبكاء الوطن وبكاء الأحبة واستنكار ما جرى لا يناسبه إلا الجهر ورفع الصوت بالتنديد والاستغراب من ذلك الموقف المتخاذل.

وقد سجل حرف الياء نسبة استعمال عالية في قصيدة "اللعنة والغفران" بـ 261 مرة، وحرف الياء من الأصوات الصائتة، ويقال له حرف لين وتارة أخرى حرف أجوف أو هوائي، يخرج وسط اللسان وما يقابله من الحنك الأعلى. وهو حرف له معاني عدّة منها: العفوية، الهيجان، التمديد، الإضافة<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>علي سعادة، سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005، ص 91.

فالشاعر في موضع يحتاج إلى العفوية والهيجان في الوقت نفسه، ومواضع الياء في معظم قصائد الديوان جاءت في آخر الكلمة<sup>1</sup>:

ربما أخطأني الموت سنه

ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم..

كل رؤيا ممكنة..

ربما أخطأني الموت..

فطارت من شفاهي لعنة البوم..

وطارت أحسنه

وطني المعقود بالجنة.. يُذبح

مرّ بي نعش..

سألت الناس "من؟"

قالوا "وطن"

قلت: مهلا

وطني أكبر من هذا الزمن

وفي هذه الأسطر نلمح قلق الشاعر وتوتره الناتج عن الواقع الخطير الذي يعيشه من جهة، والتناقضات المميزة له من جهة أخرى.

5- ديوان "كالغولا يرسم غرينكا الرايس":

أ- الصوت الانفجاري: توزعت الأصوات الانفجارية في الديوان حسب هذا الجدول:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	120	60	27	24	09	/	/

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 25.

## البنية الإفرادية

/	03	09	54	24	54	144	القاف
/	/	/	15	21	42	78	الكاف
/	/	09	03	06	09	27	الجيم
12	/	/	/	06	09	27	الطاء
15	/	12	/	06	36	69	الذال
15	54	36	39	24	102	270	التاء
03	09	12	93	57	45	219	الباء
45	66	87	228	171	357	954	المجموع

ب- الصوت الاحتكاكي: توزعت الأصوات الاحتكاكية في هذه الديوان حسب الجدول:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الفاء	108	24	06	60	15	03	/
التاء	09	06	/	/	03	/	/
الذال	18	06	03	09	/	/	/
الظاء	03	03	/	/	/	/	/
السين	54	18	12	06	03	/	15
الزاي	27	03	/	09	03	/	12
الصاد	42	12	/	24	03	/	03
الشين	60	18	/	/	24	/	18
الحاء	18	03	03	06	06	/	/
الغين	45	45	/	/	/	/	/
الحاء	81	36	15	12	18	/	/
العين	141	78	18	33	12	/	/
الهاء	108	72	18	03	15	/	/
المجموع	393	219	54	54	51	03	48

ج- الصوت المهموس: توزعت الأصوات المهموسة في الديوان كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
التاء	270	102	24	39	36	54	15
الثاء	09	06	/	/	03	/	/
الحاء	81	36	15	12	18	/	/
الخاء	18	03	03	06	06	/	/
السين	54	18	12	06	03	/	15
الشین	60	18	/	/	24	/	18
الصاد	42	12	/	24	03	/	03
الطاء	27	09	06	/	/	/	12
الفاء	108	24	06	60	15	03	/
القاف	144	54	24	54	09	03	/
الكاف	78	42	21	15	/	/	/
الهاء	108	72	18	03	15	/	/
المجموع	999	396	129	219	132	60	63

د- الصوت المجهور: توزعت الأصوات المجهورة في الديوان كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الباء	219	45	57	150	12	09	03
الجيم	27	09	06	03	09	/	/
الذال	69	36	06	/	12	/	15
الذال	18	06	03	09	/	/	/
الراء	201	84	54	15	42	/	06
الزاي	27	03	/	09	03	/	12
الضاد	18	12	03	/	03	/	/
الظاء	27	09	06	/	/	/	12

/	/	12	33	18	78	141	العين
/	/	/	/	/	75	45	الغين
06	/	42	15	56	84	201	اللام
18	03	15	96	36	78	243	الميم
30	03	39	36	21	117	246	النون
102	15	199	366	266	636	1482	المجموع

انطلاقاً من الجداول الأربعة السابقة يتبين لنا أن النظام الصوتي المشكل لديوان، (كاليغولا يرسم غرينكا الرايس) جاء متنوعاً وحاوياً على تشكيلات صوتية متباينة صفة ومخرجا، واستنطاق هذه الأرقام يبرز النتائج التالية:

1- الملاحظ على الجدول الأول المتكون من الأصوات الانفجارية والتي بلغ عددها 954 مرة، وهي كمية هائلة تستدعي جهداً صوتياً عالياً ونفساً طويلاً. إن هذه المادة الصوتية مناسبة لمضمون الديوان، وهو عنوان مجموعة شعرية يبدو معقداً، لكن إذا ما جمعنا الكلمات بعد شرحها سيكون العنوان واضحاً وشفافاً. "كاليغولا" فهو امبراطور روماني اشتهر بدمويته وإهانته للناس، وأما "غرينكا" فهي قرية إسبانية تعرضت للتدمير أيام الحرب الأهلية الإسبانية، خلدها "بيكاسو" في لوحة استخدم فيها لونين هما: الأبيض والأسود، أما "الرايس" فهو حي شعبي تعرض لإبادة قامت به مجموعة إرهابية في عام 1997، ولنا أن نتصور "كاليغولا" يأتي ليلا ليرسم "غرينكا" أخرى في حيّ "الرايس". إنها مفارقة التاريخ. وهذا السياق يتطلب حبس الصوت ووقفه.

2- يشير الجدول المتضمن للأصوات الاحتكاكية أن النظام الحرفي جاء حاملاً لـ 393 صوتاً احتكاكياً، وهو أضعف نظام حرفي في الديوان.

3- طغت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، حيث تواترت صفة الجهر 1482 مرة مقابل 999 مرة. وقد يكون في هذا التفاوت البين بين هذه الأصوات ما يوافق مضمون الديوان، حيث يستلزم مقام الحديث عن المجزرة الرهيبة في الجزائر العاصمة هذا الجهر والشدة.

4- كما كان لصوت النون 246 مرة قيمته الإيحائية، فزيادة على الحسرة الواضحة عند قراءة قصيدة "كالغولا"، فإن حدة الصوت تتصاعد مع كل نون تلفظ، مع ما فيها من رنة وقهر وأسى على صور القتل والإرهاب الذي عاشته الجزائر في تاريخها المعاصر، في حيّ الرايس وفي غيره من ربوع الوطن، يقول<sup>1</sup>:

على فرس من خراب

يجيء..

على رأسه بومة

وعلى جفنه خنجر وقراب

نسي الناس من خوفهم اسمه

لم يكن "صالحا" أو "علي"

لم يكن - مثلما يزعمون - يصلّي عليه النبي

لم يكن أيّ شيء

وكان اسمه "كالغولا" ..

من الدّم يقتات

من بطن سيّدة بُقرت ..

من بقايا صبي

"كالغولا" يخاف العصافير والشمس والياسمين

ويعشق هذا الذي يحمل الحزن

في كل حين

ويعلن أنّ غدا يرسم "الحوش" لوحته ..

ويؤجّل طفل المدينة فرحته

1 عزالدين ميهوبي، كالغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 29.

"كالغولا" اللعين

يحبّي سواته

ويودّع دشرته ويقول:

"على مؤتة تصبحين"

لا "صالح" ولا "علي" يشبهان "كالغولا" في ثقافته، أو يقتربان منه أو يتقاطعان معه في شيء، ولكن "علينا" و"صالحا" أصبحا في هذا الزمن غازيين غير مرغوب فيهما، وأصبح "كالغولا" سيّدا محاطا بالودّ .

فقد ورد صوت النون مشدّدا وبالتنوين 38 مرة في هذه الأسطر فقط، فبعض الأصوات اللغوية تتمتع بقدر من الإيحاء الكامن وراء جرسها الصوتي "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأمون، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها، فيعدلونها بها و يحتذونها عليها"<sup>1</sup>.

وعموما فإن الخصائص الصوتية للنظام الحرفي للنصوص المدروسة تشير إلى ما يلي:

1- ورود الأصوات في شكل ثنائيات متقابلة، فالأصوات الانفجارية تقابلها الأصوات الاحتكاكية، والأصوات المهموسة تقابلها الأصوات المجهورة.

وطبيعي أن يحدث هذا النظام الثنائي في هذه القصائد وغيرها، لأنه يجسد المخالفة بين الأصوات، فتصادم الأصوات وتداخلها يولد قيمة خلافية هي منشأ الاختلاف الدلالي والمعنوي.

2- طغيان الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، وقد أحدث هذا الجهر إيقاعا متميزا في شعر عز الدين ميهوبي، وقد أثبتت الدراسات الصوتية الحديثة صحة هذا التفاوت، فمن المحدثين من يجد لهذا التباين تبريرا موسيقيا فضلا عن التبرير السياقي والدلالي، يقول إبراهيم أنيس: "الكثرة الغالبة من الأصوات اللغوية في كل كلام مجهورة، ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة

1 ابن جني، الخصائص، المجلد الثاني، 102.

عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص الذي تميز به الكلام من الصمت، والجهر من الهمس والإسرار".<sup>1</sup>  
ويبرز هذا واضحا من الجدول الآتي:

المجموع	ديوان كاليغولا يرسم غرينكا الرايس	ديوان اللعنة والغفران	ديوان منافي الروح	ديوان عولمة الحب عولمة النار	ديوان في البدء كان أوراس	الدواوين الصوت
19456	954	2220	1276	7890	7116	الانفجارية
13513	393	1760	914	5550	4896	الاحتكاكية
21094	999	2350	1512	8745	7488	المهموسة
28709	1482	3615	1740	11940	9932	المجهورية

3- تعدد الصوائت وتنوعها، وهذا ما يبرر تلون الموسيقى في شعر عزالدين ميهوي،

والجدول التالي يبين هذا التنوع:

عدد تواتر الصوائت	الفتحة القصيرة	الضمة القصيرة	الكسرة القصيرة
الأصوات الانفجارية	10067	2608	3279
الأصوات الاحتكاكية	5407	2159	2702
الأصوات المهموسة	10978	3218	3513
الأصوات المجهورية	12108	4578	4898
المجموع	38560	12563	14392

إن التشكيل الصوتي لشعر عزالدين ميهوي من حيث نظام الصوائت يبين تقابل الحركات القصيرة في السلسلة الكلامية وتناوبها، وذلك بين الفتحة والضمة والكسرة. فتنوع الصوائت (الحركات القصيرة) جاء استجابة لهذا التنوع الإيقاعي للكلمات، وذلك أن "للحروف الهوائية أي حروف المد والحركات وظيفة فنية صوتية أو وظيفية موسيقية، فإن هذه الحروف هي

1 إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص21.

التي تفسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة لسعة إمكانيتها الصوتية ومرونتها"<sup>1</sup>.

والجدول السابق يوضح طغيان الفتحة على الكسرة والضمّة، وقد يكون سبب هذا الطغيان ما نجده في حركة الفتحة من المد، والوسع في مخرجها وسهولة نطقها، فالتفاوت الواضح بين تشكيلات النظام الحرفي، يعكس هذا الاختلاف الدلالي بين المكونات اللغوية للقوائد إذ "مادة الصوت هي مظهر الانفعال النفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته إنما هو سبب في تنوع الصوت بما يخرج فيه مداً أو غنةً أو لينا أو شدة، وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير ما في النفس من أصولها ..."<sup>2</sup>.

---

1 محمد المبارك، فقه اللغة العربية، دار الفكر، بيروت، ط5، 1972م، ص255.

2 مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط8، 1973م، ص215،  
. 216

## الفصل الثالث: البنية التركيبية

- 1- التكرار
- 2- التقديم والتأخير
- 3- الحذف
- 4- الصيغ الإنشائية

تمهيد:

تتعاضد البنية التركيبية للغة مع الدلالة في تبليغ مقصدية الشاعر فلا يمكن أن يكون هناك إبداع إلا حيثما يوجد تفكير عميق في الطبيعة التركيبية للغة<sup>1</sup>. إن السيطرة على اللغة الشعرية تسهم في بناء نصوص متميزة، وهذا البناء هو المدخل الأسلوبي لفهم هذه النصوص، بوصفه يكشف عن مجموعة من الظواهر التركيبية التي تعد جوهرية في لغة الخطاب، لأنها تقيس مدى وعي الشاعر بتراكيبه ومدى تمكنه من فنه، فضلا عن أنها تعين على معرفة عالم الشاعر ورؤيته وموقفه من الكون والحياة.

لذا تعتبر البنية التركيبية السمة التي تميز خطاب شاعر عن غيره، وهي علامة على تفوقه، فالشاعر المبدع هو الذي يعمد إلى كسر النظم، ويعمل على تجاوز ما استقر للغة من نظام يتصل بتجاوز المفردات ومواضعها في الصياغة، وارتباطها بالسياق الذي ترد فيه، ويخلق لها ارتباطات وعلاقات لم توجد من قبل، فيحسن توظيف البنى اللغوية التي تشكل خطابه بفنية واقتدار لأنه "لم يعد ينظر للشعراء بوصفهم منتجو معاني ودلالات لكن بوصفهم منتجو تراكيب، حيث تقدم لهم اللغة كما هائلا من الإمكانيات الإفرادية والتركيبية، والمبدع يوجه طاقاته الاختيارية إليها"<sup>2</sup>. ومن هنا يظهر إبداعه فالمادة متاحة وموجودة للجميع، لكن التميز يأتي من خلال كيفية صناعتها، وتشكيل لغتها من مبدع لآخر، ولهذا فإن قدرة المتكلم على انتقاء مفرداته مرهونة بكفاياته اللغوية، ومخزونه اللفظي، وإن قدرته على الإبداع تظل محدودة بحدود ما يمتلكه من مادة لغوية، وما يتميز به من قدرة على الاختيار والتميز بين البدائل اللغوية التي تتعايش معا في ذاكرته.

إن الدراسة تدخل في هذا المستوى عالم التمايز الإبداعي في الخطاب الأدبي، فالتركيب يشارك في رسم الصورة الشعرية من خلال تظافره مع البناء الصوتي والصرفي، حيث إن المستويين الأخيرين لا تتعدى وظيفتهما مستوى الأفراد القائم على انتقاء اللفظ والاحتفاء به، أما ما يتبع

1 عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب، ص 142.

2 محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، ص 114.

ذلك من التركيب وتأليف الجمل وما يحدث بينهما من ترابط وتنافر فهو ما يتركز في هذا الجانب، وهذا ما تشير إليه مقولة الجاحظ الشهيرة، حين قال: "إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج... وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"<sup>1</sup>. فهذا القول يدل على قيمة اللغة الشعرية في كل مستوياتها.

إن النحو يشكل "الركيزة الأساسية للمعنى، لذا كان حري بالمبدع أن يحسن التلاعب في أدواته الفنية واللغوية ليشكل منها نصا جديدا ومتفردا، يجمع بين اللغة الصحيحة والتعبير الملائم، دون أن يضع نصه في قوالب الأنماط اللغوية المحفوظة، فكلما تجاوز القوالب وعدل في الأنماط، كان أكثر قدرة على جذب المتلقي، وهذا له سبيل واحد هو طرق اللغة وكسر ثابتهما وتجاوز منطقتها.

فمن خلال البناء التركيبي يتم الكشف عن الطاقات الإبداعية المودعة في البنى الصوتية والصرفية والتي تترجم طاقات الشاعر الإبداعية في رسم الصورة الشعرية وإيجاءاتها. ولئن كنت في هذا الفصل سأحاول دراسة هذه الظواهر بغية الكشف عن أسلوبيتها ودورها في الخطاب، فإن هذا الدور لن يتضح إلا بالمواشحة الدلالية، لأنه من الضروري التمسك بدراسة القضايا الدلالية على كل مستويات اللغة لسانيا، وذلك لأن "التركيب متى افتقد الدلالة افتقد قيمته"<sup>2</sup>.

فمن خلال البناء التركيبي يتم الكشف عن الطاقات الإبداعية المودعة في البنى الصوتية والصرفية والتي تترجم طاقات الشاعر الإبداعية في رسم الصور الشعرية وإيجاءاتها، ويتحقق هذا الجانب التركيبي بصور عدة منها: نوع الجمل المستخدمة اسمية أم فعلية، طبيعة الإسناد فيها والعلاقات القائمة بينها، والمظاهر التركيبية الطارئة على بناها كالتقديم والتأخير، والحذف، والاعتراض، والتكرار والصيغ الإنشائية.

1 الجاحظ، الحيوان، تحقيق عد السلام هارون، القاهرة، 1938، ط3، ص131.

2 توفيق الزبيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1984، ص73.

1- التكرار:

التكرار لغة مصدر من الكثر بمعنى الرجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف، يقول ابن منظور: الكثر: الرجوع، يقال: كثره وكثر بنفسه... والكثر مصدر كثر عليه، يكثر كثرًا وكرورا وتكرارا: عطف عليه، وكثر عنه: رجع... وكثر الشيء وكثره: أعاده مرة بعد أخرى. فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار، وقد يأتي تصريف آخر بمعنى التكرار هو التكرير، يقول الجوهري (393هـ): الكثر الرجوع، يقال: كثره وكثر بنفسه يتعدى ولا يتعدى، وكثرت الشيء تكثيرا وتكرارا<sup>1</sup>.

وهذه التاء المفتوحة في تكرار وتشراب وتحوال هي للتكثير، فهي عند سيبويه من باب "ما تكثر فيه المصدر"<sup>2</sup>، والتكرار ظاهرة بصرية موجودة في الفنون جميعها لأنها ظاهرة طبيعية في حياة الإنسان تكتنه الطبيعة والكون.

أما في الاصطلاح فهو تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد إما للتوكيد أو لزيادة التنبه أو التهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر<sup>3</sup>.

إن التكرار في أبسط مستوياته "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقديره في النفس، كذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين"<sup>4</sup>.

وحقيقة هذا اللون من التعبير تكمن في الإلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها "فتكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي سيطرة هذا العنصر

1 الخليل بن احمد، كتاب العين، ج5، ص 277، وانظر تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري (مادة كرر) وقاموس المحيط للفيروز أبادي (مادة كرر).

2 كتاب سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، دار العلم للملايين، بيروت، 1966، 3/ 83-84.

3 ابن معصوم، أنوار الريح في أنواع البديع، تحقيق شاعر هادي شاعر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1969.

4 أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد، ج1، ص 370.

المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر، أو شعوره، أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى"<sup>1</sup>.

فالتكرار في الشعر يعد انعكاسا لحالة شعورية ما في نفس الشاعر، هذه الحالة تلح عليه إلحاحا، فلا يجد مناصا من التعبير عنها بالتكرار، ومن ثم يتضح لنا أن مستوى الإبداع في التكرار لا يمكن في توالي الألفاظ أو العبارات المتشابهة، وإنما يكمن في الإيحاء الدلالي لتوالي هذه الألفاظ وتلك العبارات، وهو بهذا يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية"<sup>2</sup>.

والتكرار لا يقوم على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما "ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري، وإلا كان التكرار لأشياء لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري، لأن التكرار أداة من الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، ولا بد أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكررة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعده حتى تتجدد العلاقات وتثري الدلالات وينمو البناء الشعري"<sup>3</sup>.

وقد عبرت نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر عن التكرار بقولها: " فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها..."<sup>4</sup>.

إن التكرار بهذا المعنى يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها.

1 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 65.

2 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 221، 229.

3 مدحت سعيد الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1984، ص 47.

4 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص 176-177.

إن التكرار عنصر فعال في تكوين شعر عز الدين ميهوبي، فهو عندما يركز اهتمامه على اسم معين يجعله النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة. وللتكرار في شعره تحليلات مختلفة منها:

أ- تكرار الكلمات:

يعد هذا النمط أساساً أسلوبياً في النص الشعري يعمل على تحقيق الوحدة العضوية من خلال التركيز على وظيفة التماثل الموقعي لأنه يتعلق بتكرار كلمات أو مجموعة من الكلمات، وهو ما يدعو إلى قراءة الشعر قراءة تكرارية "قراءة مرنة تصل إلى مفهومها عبر تجميع الوحدات أو العناصر ذهاباً وإياباً في النص نفسه على وفق ما يقتضيه التكرار أو ما ينبي عليه من أثر"<sup>1</sup>، لأن القراءة التعاقبية توقف الجريان وتقطع تسلسله المنطقي مما يجعل التكرار طارئاً وناشراً يبعده عن دوره العضوي على المستويين الدلالي والنفسي، ولا يتيح فرصة كشف الإشعاعات اللاشعورية لأن التكرار "يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر"<sup>2</sup>.

وقد شغلت ظاهرة تكرار المفردة مساحة واسعة من المتن الشعري لعز الدين ميهوبي، ومن أمثلة هذا الضرب من التكرار قوله<sup>3</sup>:

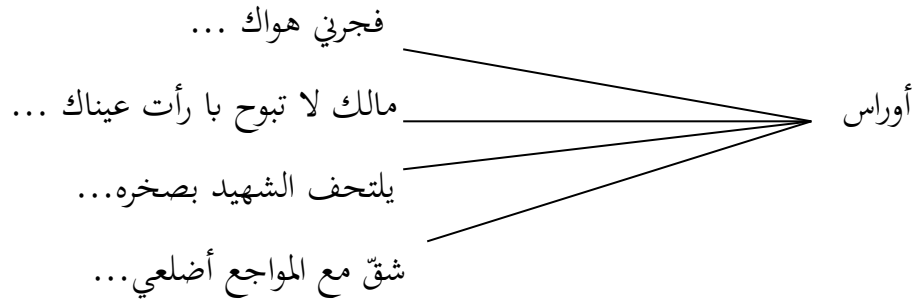
أوراس فجـرني هواك وما درت أوراس مالك لا تبوح بما رأيت أوراس سيلتحف الشهيد بصخره أوراس شقّ مع المواجع أضلعي فتطايرت روحي وزغردت الدّني	هذي الضلوع بأن جمرك ملهم عيناك أم إن الملاحم مغنم وتطير من كف الشهيد الأنجم فنفخت من روحي وبان الموسم وتنفس الأوراس وانتصب الدم.
---	--

1 مجلة شؤون أدبية، الإمارات العربية المتحدة، ع4، 1987، ص60.

2 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص242.

3 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص17.

"أوراس" خارج النص جبال عالية القمة تقع في كل من خنشلة وباتنة، وفي النص معقل للثوار والمجاهدين، جبال شامخة اقترن اسمها بثورة نوفمبر المجيدة. إن تكرار لفظة "أوراس" أسهمت بما وفرته من دفع غنائي في تقوية النبوة الخطابية، وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج، وتوظيف التكرار فيه بلورة لموقف الشاعر المشيد بجبال الأوراس، كيف لا وقد كانت حصنا للجنود الجزائريين ومقبرة للفرنسيين؟ وبلورة لموقفه الراض لكل مظاهر العبودية والاحتلال. "الأوراس" رمز لمقاومة العدوان، وقد تكرر بدلالاته المكانية والتاريخية (14) مرة، وكثافة التكرار في هذه القصيدة تجعل من اللفظ المكرر المركز في نسيج الدلالة والعاطفة معا. فقد شكلت لفظة "أوراس" موقعا رئيسا في هذه الأبيات، وقد أضفت نغما موسيقيا تناغم مع دلالة الأبيات، ويمكن اختزالها في لفظة واحدة بالشكل الآتي:



وقد انتهت نازك الملائكة في دراستها للتكرار إلى قاعدة مفادها "أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها"<sup>1</sup>، وإذا نظرنا في ضوء هذه القاعدة إلى قول الشاعر<sup>2</sup>:

يا قدس هل لي أن أرى عمرا  
يا قدس هل لي أن أسأله

يوما بإيليا يرفع الحجر  
يا من دخلت القدس منتصرا

1 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 264.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 191.

تمشي اعتدالا بين أروقة  
يا ابن الوليد القدس قد ننتت  
هات الرماح اليوم معلنة  
يا قوم إن القدس نائحة  
إيه صلاح الدين يا وطني  
كم من صليب رحت تهزمه  
القدس ضاعت يا جزيرتنا  
يا رب إن القدس في زمني  
عد يا صلاح الدين فالبلاء أتى  
يا عفة القدس التي فطرت  
والقدس حيرى لا ترى عمرا  
إني رأيت اليوم .. مهزلة  
يا لهف نفسي .. قدسنا غرقت  
أخشى وما أخشى أيا وطني

فالقدس قد ما ثلثها قمرا  
هلا مسح الداء والخطرا  
يرموك قدس وأعلن الخبرا  
هل من صلاح يمنع السفرا  
جدد يمين القدس مذكرا  
يوما بأرض القدس مندحرا  
القدس تنأى لا ترى مضرا  
عذراء حبلى تكره السمرا  
والقدس ليل ظلّ معتكرا  
ويا ذل من أحنوا لهم دبرا  
يمشي .. يصلي .. يدعو من كفرا  
هات العصا .. فالقدس قد أسرا  
هل من سفين ينقذ الحجرا  
أن تلحق القدس سي .. أم قرى

وجدها متحققة فيه بجلاء، فالشاعر أعلن عن مكانة القدس وأهميتها في قلبه ووجدانه، لقد تكررت لفظة (القدس) (37) مرة في (75) بيتا شعريا، فهذا التكرار المكثف للقدس ينبض بإحساس الشاعر وعواطفه، كما يشكل مركز الدلالة والمحور الذي يدور حوله النص بكامله، جسد من خلاله مشاعر الأسى والألم بسبب سقوط القدس في يد الصهاينة، ولذلك نراه يتقرب ظهور قائد مثل عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - في عدله وقوته وعزمه وتواضعه، يحرق القدس ويعيد لها رمزيتها وقدسيتها.

ومن أمثلة تكرار المفردة قوله<sup>1</sup>:

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 43.

غدا تخرج الشمس من كل كفّ      لتعلن للكون عن مولدي  
غدا.. يحمل العائدون رؤاهم      على كل جفن .. وملء اليد  
غدا .. يزرع الله في كل شبر      شهيدا .. تهيأ للموعـد

إن تكرار كلمة "غدا"، زيادة على قيمته الإيقاعية، يؤكد المعنى عن طريق التفصيل فيه، فتوالي صوتي (الغين) و(الذال) المجهورين، يوحي بتفجّر جديد يغير الحال، فلفظة "غدا" هي الأمل الذي يراود الشاعر ويحرك فيه الشعور بضرورة التغيير الذي سيحمل رايته الشهيد المنتظر. إن المتابع لتكرار اللفظة في شعر ميهوي يجده يستند إلى أساس من التلاحم المتين بين اللفظة المكررة والسياق الذي يستدعيها، ففي قوله<sup>1</sup>:

الحبّ يبدأ من هنا      طفل يحنّ لتوأم  
الحب رحلة عاشق      نبض لموسيقى الفم  
الحب أنت أنا هما      هم. هن. قلب يرتمي

إن تكرار لفظة "الحب" ثلاث مرات توحى بالقيمة المخبوءة في ذات الشاعر للذات التي يذوب في هواها ويحتمي بحبها، إذ أن حبه لها أكبر من أن يوصف، إنه حبّ العابد الذي يتنعم بجهنم، مانحاً الجنة لمحبوته<sup>2</sup>:

لو كنت أملك جنة      لمنحتكها فاعلمي  
وبقيت وحدي ناسكا      متنعمًا بجهنمي

ومن أمثلة تكرار المفردة قوله<sup>3</sup>:

قسما بأطفال الحجارة بالدمّما      بالقبلتين بجنتي بجهنمي  
قسما بزيتون يقاوم .. بالتّوارس      بالعتاب .. باللّغى..بالعلم

1 عز الدين ميهوي، الرباعيات، ص 79.

2 ، عز الدين ميهوي، الرباعيات، ص 75.

3 عز الدين ميهوي، عوامة الحب عوامة النار، ص 85.

ففي تكرار لفظة "قسما" إلحاح على تحقيق الهدف، فقد جاء القسم تأكيدا على خيار المقاومة والنضال كسبيل لتحقيق الحرية، فجاء إيقاعها قويا صارخا مؤثرا شاحنا الأرواح والهمم. وقد تأتي الكلمة المكررة في أول البيت الشعري بحيث تظهر وكأنها نقطة الارتكاز التي يتفرع منها الحدث، يقول في قصيدة (الوطن) التي نظمها بمناسبة الذكرى العشرين للاستقلال<sup>1</sup>:

قرن من الألم المجتَرَّ يعصـرني	ويقبر الوطن المعبود في الخلد
قرن وأرصفه التشريد تسلبني	جنان أمني وحلما كان متسدي
قرن تمددت الظلماء مرهبة	تزرع الصّلف المجنون كالرمد
قرن تصدع فيه الصمت وانفلقت	على الدروب شفاه الموت والكمد

لقد تكرر لفظ "قرن" وهو يحمل معنى الظرفية الزمانية هنا، وفي تقابل هذا اللفظ المكرر مع الألم والتشريد والظلماء أصبح يحمل دلالات الحزن والأسى والضياع، وقد جعل منه الشاعر حدثا يستوعب حياة الجزائريين بهمومهم وآلامهم، فجسد معاناتهم وعذابهم، فلا خلاص من هذا الاستعمار إلا بمقاومة الشعب له<sup>2</sup>:

هنا تهاوت فرنسا في مقاصرها	وأصبح العنق المغرور في المسد
هنا تراءت هشيما يا لغزتها	تساقطت كقناع مزهق فند

ومن نماذج هذا النمط من التكرار قوله<sup>3</sup>:

لعينيك احترقت فكنت بردا	على صدري ووقدك لي نجاتي
لعينيك انكسرت على جيبني	فأثرت الحجارة عن سباتي
لعينيك التحفت فصول عمري	وجئتك بالبشارة في ثبات

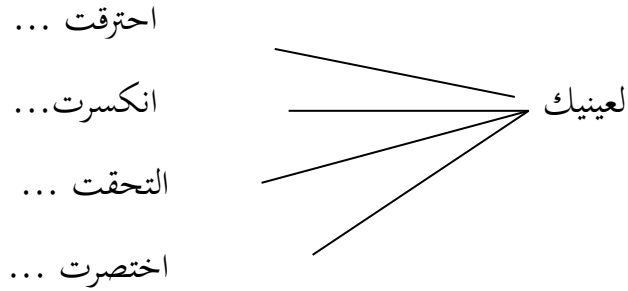
1 عز الدين ميهو بي، في البدء كان أوراس، ص 60.

2 المصدر نفسه، ص 62.

3 عز الدين ميهو بي، عولمة الحب عولمة النار، ص 96، 97.

لعينيك اختصرت طريق عمري وأزمنتني وأحلام اللواتي..

شكلت لفظة "لعينيك" موقعا رئيسا في هذه الأبيات، وقد وفرت لها نغما موسيقيا تنغم مع دلالة الأبيات، ويمكن اختزالها في لفظة واحدة بالشكل الآتي:



وكلها موجهة إلى المؤنث المفرد، وكأنه يتغزل بامرأة، في حين أنه يتغزل بعشقه الأبدي وهو الوطن.

وقد يكرر الشاعر الكلمة تكرارا متتابعيا دون فاصل بينهما، وهذا النمط من التكرار يقوم على أساس التجاور بين لفظين متتابعين، كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريبا منها، من غير أن تكون إحداها لغوا، كقوله<sup>1</sup>:

وأمي تقمّطني

عند كل صلاة

وترضعني الحب دائرة دائرة.

إن التكرار في هذا السطر، زيادة على قيمته الإيقاعية، يؤكد المعنى عن طريق التفصيل فيه، وكان الهدف من ورائه هو توضيح الصورة وتقريبها إلى الإدراك، فهذه الصورة يتمخض عنها

1 عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص10.

شخص روح الشاعر بكل معاني الحب، فعبّر عن ذلك بصورة الطفل الذي يغرف من صدر أمه العاطفة والحب والحنان كما يغرف من صدرها غذاءه.

وقد يندمج التكرار في سياق يمتنع فصله أو تغييره، ومن ذلك قوله<sup>1</sup>:

وكنت وكنت

على كَفِّي أُمِّي

أذوب دعاءً،،

إن تكرار الفعل "كنت" استدعاءً لصورة الماضي بذكرياته وصوره الراسخة في ذاكرة الحنين والشوق إلى استرجاعه.

ولعل ديوان (ملصقات) من أكثر الدواوين التي تكررت فيها كلمة "بلادي"، فقد افتتح بها الشاعر ملصقاته التي بلغت (133) ملصقة وقد تكررت فيها كلمة "بلادي" (30) مرة، افتتح بها أغلب ملصقاته، أما "البلاد، البلد، بلادي، الجزائر، وطني، والوطن" فتكررت مجتمعة (19) مرة، وكلها تدخل في إطار "بلادي"، وهي تدل على ارتباط الشاعر بالمكان الجغرافي الوطني الذي ينتمي إليه، ولذلك جعل "بلادي" تأتي بعد عنوان الملصقة مباشرة، لتكون "بلادي" عنواناً ثانياً للنص ومحوراً له على المستوى اللغوي والموضوعي.

وديوان (ملصقات) نوع من النقد السياسي والاجتماعي والثقافي، كانت تصدر يومياً في جريدة (الشعب)، استهوت قطاعاً واسعاً من الجمهور، لكونها كتبت بلغة بسيطة ومباشرة، يقول<sup>2</sup>:

في بلادي صار محكوما.

بقانون

ال.....

1 عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص 26.

2 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 3.

الو.....

الوس.....

الوساط....

الوساطة

ويقول<sup>1</sup>:

في بلادي ..

لا تقل عندي شهادة

أو أنا خريج "سوريون" و"أزهر"

إن للإنسان مليون ولادة

وهو بطل ومشبهه بمحضر

ويقول<sup>2</sup>:

في بلادي.. لعنة العلم تعكّر

أنت إن قلت لهم عندي شهادة

أو إذا قلت لهم عندي إرادته

قيدوا اسمك في قائمة المرضى

وقادوك إلى أي عياده

هكذا الوضع يفكّر

لا تقل شيئاً..

وسبح باسم أرباب القياده

ويقول<sup>3</sup>:

---

1 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص8.

2 المصدر نفسه، ص9.

3 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص13-14.

في بلادي ..

بني الوضع على خمس ..

وإن شئت فقل عنها مطالب سكن بعد وظيفه

وزواج بعفيفة

وجواز ..

وإذا أمكن .. سيارة زوجين خفيفة

هكذا الوضع وإلا ..

فعلينا

وعلىنا ..

وعلى الأحزاب ..

والحكام

مليون قذيفة

إن تكرار "في بلادي" في ديوان (ملصقات)، أبرزت الوضع الاجتماعي في الجزائر، وانسداد الأفق عند معظم الشباب الجزائري، وما تكرار "بلادي" ومشتقات "الوطن" إلا تأكيد على حب الشاعر لبلاده، وانشغاله بهمومها وهموم شعبه من جهة، وإبراز لسوداوية الوضع ورفضه لهذا الواقع المؤلم من جهة أخرى.

ب - تكرار العبارات:

لا ينتهي التكرار في شعر ميهوبي عند حدود تكرار الكلمة، بل يتعدى ذلك في أحيان كثيرة إلى تكرار العبارة، ويقصد به تكرار عبارة في مطالع المقاطع أو خواتمها، أو بين تفرعات المعنى داخل المقطع الواحد، بحيث يتخذ الشاعر من المكرر نقطة الارتكاز في تفرعه للمعاني، وفي نشر عواطفه. وقد تتكرر الجملة بذاتها وقد يدخلها بعض التغيير في العلاقات التركيبية، بالتقديم

أو التأخير، بالحذف أو بالإضافة... وهذا ما يزيدنا أحيانا إثارة وإدهاشا بسبب المفاجأة وانكسار التوقع.

يحاول الشاعر أن يجعل لهذه الجملة أهمية خاصة من خلال إبرازها إلى دائرة الشعور والتركيز عليها، وحتى تكون صاحبة السيطرة على كل ما عداها من مدلولات، ومن صور تكرار العبارة عند ميهوبي قوله في قصيدة (اختيار)<sup>1</sup>:

قل أي شيء صديقي لا تقف وسطا	واختر مكانك صححا كان أو غلطا
قل أي شيء فإني لا أرى وطننا	للمرء غير الذي في قلبه ارتبطا
قل أي شيء فإن الصمت أتعبنا	والصمت موت إذا ما زدته شططا
قل أي شيء فإن الصمت أتعبنا	والصمت أصبح للمأساة خير غطا
قل أي شيء فإن الصمت أتعبنا	ورحلة النصر نبدأها ببضع خُطى

تكررت عبارة "قل أي شيء" في هذه القصيدة خمس مرات، كما أن الشطر "قل أي شيء فإن الصمت أتعبنا" تكرر ثلاث مرات، ويبدو من خلال هذا التكرار فضلا عن طاقته الإيقاعية، إلحاح الشاعر على رفض الرضوح والاستسلام، وواجب الاختيار الصحيح ليكون بداية انطلاقه جديدة لبناء وطن قوي. كما أن إلحاح الشاعر على كلمة "قل"، يؤكد اعتاقه من قيود الذاتية وتعبير عن تفاعله مع أبناء وطنه.

ويبدو هذا التأكيد في الموقف في قصيدة (لاهبة) في ديوانه (الرباعيات)، يقول<sup>2</sup>:

دموع الهوى جمرة لاهبة  
وطيف الحبيب رؤى هاربة  
وروحى معلقة في الليالي  
تناجي دروب الهوى الصاخبة

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 16.

2 عز الدين ميهوبي، الرباعيات، ص 36.

طيور الهوى هاجرت مرّتين  
وعادت بأجنحة شاحبة  
حببتك امرأة من خيال  
حببتك امرأة لاهبة

تكرار عبارة "حببتك امرأة" في هذه الأبيات يكشف عن حالة الحب والشوق التي بقيت لصيقة بذاكرته، فهو يأبى تجاهل حبه ويجعله حاضرا ملحاحا ناطقا.

ومن نماذج هذا النوع من التكرار قوله في قصيدة (الأميرية) التي نظمت بمناسبة الذكرى المئوية لوفة الأمير عبد القادر الجزائري<sup>1</sup>:

ملاحم .. كُتبت بالسيف أحيانا	هم بايعوك .. ومن دردارة ولدت
كم كنت غضا .. وكان القلب بركانا	هم بايعوك .. وباعوا للردى مُهجا
- خنق النطاح - لمن بالموت قد دانا	هم بايعوك .. وفي راحتهم نُقشت

لقد تكررت عبارة "هم باعوك" ثلاث مرات متتالية، وفي هذا التكرار توكيد معنوي وعاطفي، فضلا عن تكرار الإيقاع المصاحب لتكرار التركيب، وتكرار بيعة الشعب للأمير عبد القادر قائدا له، استمد قوته من الشعب، فؤدت الملامح وباع الناس أرواحهم فداء للوطن. ومن التكرار العمودي للعبارة قوله أيضا<sup>2</sup>:

نمت بصدري .. فجَدّ الشعر قد حانا	أين الأمير؟ وأين السفر؟ أين الخطى
والسيف سافر - يا حكامنا - الآن	أين الأمير؟ طوى الأزمان مرتحلا
لا.. لن تزف إلى - الحاخام - قربانا	ضاعت - فلسطين - فاهتزت منابرها
فالليل جنّ وسدّ الوقر آذانا	أين الأمير؟ تجلد - يا ابن قيطنة -

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 79.

2 المصدر نفسه، ص 84.

وتكرار أسلوب الاستفهام "أين الأمير" لا يكاد يختلف من حيث الدلالة عما لاحظناه في تكرار العبارات، إلا أن اختلاف الصيغة قد يكشف عن أوجاع أخرى لدى الشاعر. وتكشف بنية التكرار عن نزعة التحسر والأسى الكامنة في نفس الشاعر من خلال أداة الاستفهام "أين" على حكام عصره من العرب الذين ضيعوا الأمانة، فضاعت فلسطين ونسيت حرمتها، ونسيت قعقعة السلاح. ففي الماضي كان الأمير عبد القادر هو الفارس، يناجيه الشاعر ويشكو إليه ما حلّ بالأمة العربية من ذل وهوان. والشاعر بهذا التكرار الاستفهامي (أين الأمير) يأمل في عودة الماضي الجميل، ماضي الفروسية والإباء والثورة على المحتل الغاشم. وقد لا يستدعي السياق النفسي أو الموقف الشعوري تكثيفا شديدا للتكرار، فيأتي على مسافات متباعدة نسبيا كما في قول الشاعر<sup>1</sup>:

يا فتية الحق أنتم نبض أمتنا	وهي الفؤاد وشعري آية الخصب
أنتم شموع لهذا الجيل فاتقدوا	في ليله فشموس الله لم تغب
أنتم عيون لهذا الشعب قدوته	أنتم مناه وعزّ الشأن والطلب
منارة العلم للأجيال طالعة	تعانق الدين في أبنائه النجب
يا فتية الحق هذا العصر معركة	إن الحضارة أجيال من التعب
العلم والدين والأخلاق منبعها	والذكر والفكر في محرابها الرحب
وخلصوا الدين من وهم وشعوذة	إن السعادة لا تبتاع بالذهب
وعلموا الناس أن الدين مغنمة	ورص صفّ قوي الشدّ منتصب
المرء للمرء والدنيا مغالبة	والمرء بالفعل لا بالقول والنسب
يا فتية الحق زاد المرء عزته	وهل ينال الفتى عز بلا تعب
من يزرع الخير في أبناء أمته	يحصد رجالا كنخل وافر الرطب

1 عز الدين ميهوبي، مناني الروح، ص 117.

يا فتية الحق شدوا حبل عزتكم فما تناول أملود على قضب

من الواضح أن تكرار عبارة "يا فتية الحق" أربع مرات في هذا النص قد جاء على مسافات متباعدة، إذ لم تتكرر العبارة قبل أن يفصل بينها ثلاثة أبيات في المرة الأولى، وأربعة أبيات في المرة الثانية، وبيت واحد في المرة الأخيرة، فالتكرار يستند إلى مسافات غير متقايسة للخروج من النمطية التي قد تسبب نوعاً من الملل السأم.

إن كثافة هذا التكرار توحى بمكانة وأهمية الشباب في البناء، فهم مناط الآمال ومستودع الأمان، فبسواعدهم تشيد الأوطان وتحمى.

قد تتكرر العبارة بذاتها، وقد يدخلها بعض التغيير بالحذف أو الإضافة، ومن نماذج هذا النمط من التكرار هذا المقطع من قصيدة (وطن تائه) يتحدث فيها عن مأساة اللاجئين الفلسطينيين<sup>1</sup>:

وطن يفتش عن وطن

وعيون فاتنة من الدّامور..

تحتضن المقابر والكفن

وطن يصدرّ من مدامعه الرجولة والأنوثة

والسياسة والزعامة والفتن..

وطن يباع صراحة

ما بين الكنائس والمساجد والمخامر

والمزابل واحتمالات الزمن..

وطن يفتش بين أوردة المواجع

عن بقية اسمه المنقوش في شفة الصغار

وطن تكسرت المسالك في محاجر الحزينة

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص92.

وطن يفتش عن وطن

والحل يعرفه الكبار..

وطن تقاسمه الذين توظأوا بدمائه..

وطن يفتش عن وطن

والحل أنك واقف كالليل

تنتظر الصباح ..

وطن يفتش عن وطن

والحل أنك مستباح

وطن يفتش عن وطن

بين المتارس..

والمجالس

والدمار

الحل حلك..

أن تظل مسافرا في الجرح

تبحث عن نهايتك المثيرة

أو بداية الوطن المقاوم

وطن يفتش عن وطن..

والحل يعرفه الذين توهموا

أن القرار خلاصة الحل الملائم

الملاحظ هو تكرار عبارة "وطن يفتش عن وطن" بذاتها ست مرات، كما وردت مكررة

ببعض التغيير "وطن يفتش بين أوردة المواجه، وطن تقاسمه الذين توظأوا بدمائه" عشرة مرات.

إن بنية التكرار بشكل متعاقب خلقت وحدة بنائية تعكس تصور الشاعر لحجم المأساة التي يعيشها ملايين اللاجئين والمهجرين الفلسطينيين التائهين في مختلف أنحاء العالم، خاصة في مخيمات الشرق الأوسط على أيدي اليهود الصهاينة. فعبارة "وطن يفتش عن وطن" المكررة بمعانيها أكثر من (16) مرة، هي النواة الدلالية للمعنى الذي تركز عليه القصيدة. إنها الحيرة والضياع والأمل المفقود، فالوطن موجود بحدوده وجغرافيته وأهله ولكن يفتش عن وطن بديل...

إن أول شيء يمكن أن يقال في هذا النص قياساً على النص السابق، هو أن التكرار لم يعتمد على الصيغة التراكمية المكثفة التي أدت إلى حالة من الانغلاق والتقييد، بل اعتمد على تكرار عبارات وجمل ذات مضامين وصيغ متنوعة، وذلك ما جعل الإيقاع الناجم عن التكرار متنوعاً وملتوناً، و "هو ما من شأنه أن يلون مستويات النص ويربط بين علاقاته، ويؤلف مفاصل إيقاعية بين بنائه وأجزائه تساعد على النمو العضوي المتناسك"<sup>1</sup>، فنحن نجد تكراراً لعبارات ببعض التغيير إما، بالحذف أو بالإضافة، ولم يكن تكرار الشاعر لأي من هذه العبارات ملتزماً بموقع معين من النص، وواضح أن تنوع التكرار عبر عبارات مختلفة، وعدم التزامه بموضع معين يؤشر انتقاء التصميم المسبق وسطوة العقل على عملية التكرار، بعبارة أخرى إن التكرار كان استجابة تلقائية للعاطفة المتحركة المتنامية في ذات الشاعر، تلك العاطفة التي فجرتها في نفسه مأساة اللاجئين الفلسطينيين المتفجرة ألماً وحرزاً وتشريداً، فالنص يتلون بتلون لون الوطن الذي تكررت مفردته (18) مرة.

ج- تكرار الاشتقاق:

يعتمد تكرار الاشتقاق على استعمال كلمات مشتقة من الجذر اللغوي نفسه والتي لا تختلف إلا في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها، ويؤتى به لتثوير الطاقة الإيحائية والدلالية في المفردة مع الاستثمار الأمثل لخاصية الصوت المتكررة والتفاعل مع المتغيرات الجزئية فيها بتداخلات

1 علوي الهاشمي، دراسة في البنية والأسلوب، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992، ص357.

إيقاعية متوازنة، وقد اعتمده الشاعر بشكل لافت سواء كان ذلك بقصد أو من غير قصد، ومن أمثله قوله في قصيدة (مناجاة الملاك الغائب)<sup>1</sup>:

أختاه

لا تتألّمي..

لا تفتحي جرح الأعبة إذا نسوك

فإن جرحك من جرحات البلد..

أما سمعت أنين أمّ

ضيعت - غدرا - ولد؟

إن تكرار كلمة "جرح" تأكيد على الشعور بالحسرة والألم، وفي إيراده تنبيه للمتلقى وزيادة في إحساسه بعمق الجرح، وهذا التكرار ليس من قبيل العبث اللغوي، بل يوجد طاقة إبداعية وقيمة جمالية تؤكد قيمة التكرار كظاهرة أسلوبية، كما أن عبارة "جرحك من جرحات البلد" توحى بتماسك العلاقات الإنسانية بين أفراد المجتمع، ففي هذه العلاقة الجزئية، علاقة الجزء بالكل، أو علاقة الفرد بمجتمعه، تحقيق لمعاني التماسك الإنساني الذي أفضى بدوره إلى تماسك لغوي من حيث الدلالة وتشابكها من خلال التكرارية. ومن أمثلة تكرار الاشتقاق قوله<sup>2</sup>:

قال لي "الذي فات مات.."

انتهى كل شيء .. سننسى"

أجبت: "إذا كنت أنسى وتنسى

وغيرك ينسى

ويصبح قولي وقولك.."

في حكم "كان" و"أمسى

1 عز الدين ميهوبي، عملة الحب عملة النار، ص 28، 29.

2 المصدر نفسه، ص 55.

فهل قطرة الدم تنسى؟

عند النظر إلى الكلمات "ننسى، أنسى، تنسى، ينسى" نجد أنها مشتقة من جذر لغوي واحد، وفي تكرار هذه الكلمات في أواخر الأسطر إيجاء بالحالة الشعورية المسيطرة على نفس الشاعر والغرض من ذلك تعميق الإحساس بهذه الحالة، "ويكاد التردد يأخذ طابعا متميزا في قدرته على ترتيب الدلالة والنمو بها تدريجيا في نسق أسلوبى يعتمد على التكرار اللفظي"<sup>1</sup>، فقد حقق الشاعر من خلال ترديده لتلك الألفاظ صورة ذهنية رسمها المتلقي في مخيلته، تصور التدرج والنمو في تعاقب الأحداث وتواليها.

ومن أمثلة التكرار الاشتقاقي قوله في قصيدة (وتنفس الأوراس)<sup>2</sup>:

ذاب التراب وناح آخر شاعر	والعاشقون على الرحيل ترخّموا
لم يبق في زمن الرسالة غيرنا	اثنان .. أنت .. ومن يفجره الدم
أوراس فجرني هواك وما درت	هذي الضلوع بأن جمرك ملهم
فجرت من وهج انفجارك آية	وما زال يذكرها لذكرى البلسم

الكلمات "يفجره، فجرني، فجرت، انفجارك" مشتقة من جذر لغوي واحد، وفي تكرار

هذه الكلمات بيان لأثر "الأوراس" في نفس الشاعر<sup>3</sup>:

أوراس يلتحف الشهيد بصخره	وتطير من كف الشهيد الأسهم
وهناك يغتسل الصباح بنوره	وتذوب من فرط الضياء الأنجم

وفي قوله:<sup>4</sup>

الراسيات جبين الكبرياء ويا	جبينه الغضّ بالآيات يتسّق
----------------------------	---------------------------

1 محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص 300.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 18.

3 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 20.

4 عز الدين ميهوبي، قرابين ميلاد الفجر، ص 25.

أوراس إني-أقلتم- ظل محترقا يا فرحتي.. من رمادي يطلع الألق

جبال الأوراس الراسيات شبيهة بجبين الكبرياء، هي رمز للشموخ وجبين حافل بالبطولات، وفي تكرار الشاعر لكلمة "جبين" زيادة في المعنى "تهدف إلى التقرير والتبيين والتدليل"<sup>1</sup> على ما حققه مجاهدو جبال الأوراس من أمجاد، ومن يقرأ صدر البيت يتوقع أن تتكرر كلمة "جبين" لأنها جالبة لها من خلال الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني، فالإيحاء رابط من روابط التذكّر<sup>2</sup>، وفي هذا دلالة على قدرة الشاعر على اختيار ألفاظه ليحقق ما يصبو إليه من دلالات .

ومن أمثله أيضا:

الشعب قال فهل من بعد قولته	قول يقال وهل ما قال كان خطأ
خضراء كوني للشهيد وفيّة	فمن الوفاء أقدّ منك روافدا
في كل بيت للشهيد شهادة	في القلب تكبر آية وقلائدا
أتيتك شاعرا لكن شعري	جواد بات يلجمه الصهيب <sup>3</sup>
كأنك يا قدس قدسيّة	تقول لشمس الصباح اطلعي <sup>4</sup>
يغتالني صمتي.. أشدّ على يدي	والصمت من عبء الفجيعة غول <sup>5</sup>
كما شتّني وطنا شتّته	تقولين شء.. شتّ ما شتّته <sup>6</sup>
كما شتّني، شتّ ما شتّني	لك الآن كل الذي شتّته <sup>7</sup>

1 محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص229.

2 المصدر نفسه، ص 229.

3 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص11، 27، 30، 52، 53.

4 عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص13.

5 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 78.

6 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص72.

7 المصدر نفسه، ص73.

إن التكرار في شعر ميهوبي يحمل دلالة، وحضوره ليس عابرا بل مقصودا يراد به تحقيق أهداف نصيّه، يتناسب مع وقفات التأمل، يكسبها طاقة جديدة في الأداء، ويزيد أصواتها اثتلافا وانسجاما، ومضمونها وضوحا وجلاء.

إن اغلب أنواع التكرار في خطابه الشعري يفجر طاقة دلالية وجمالية، تأتي من إنتاج نمط من الوعي بالواقع المحيط، ليحدث عملية التفاعل بين المبدع والمتلقي. إنه تكرار معبر عن كثير من جوانب الشاعر النفسية والفكرية، ينبئ عن توافق وانسجام في النص.

إن التكرار هو جوهر الخطاب الشعري الحداثي، إنه يمثل عدولا أدبيا عن اللغة العادية، وهو وسيلة أسلوبية عند ميهوبي تكتشف عن الإلحاح الذي يسعى إليه، ولم يكن التكرار عنده مجرد صناعة بل كان جزءا من تجربته، حقق بها تأكيد المعنى والتأثير في المتلقي.

### 2- التقديم والتأخير:

يمثل التقديم والتأخير واحد من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي، وهو يحقق غرضا نفسيا ودلاليا، ويقوم بوظيفة جمالية باعتباره ملمحا أسلوبيا خاصا، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة، ليضعها في سياق جديد وعلاقة متميزة.

فيسعى المبدع إلى اختيار مفردات لغته ذات الصلة بمخزونه الفكري لأن "نظم الكلام بعضه إلى بعض تسبقه عملية الاختيار، ومن خلاله يحدث التمايز بين المنشئين للغة، وهو اختيار وحدات لغوية تناسب المقام الذي يرغب المنشئ في التعبير عنه، وفي عملية التركيب يسعى المنشئ إلى تحديد موقع كل وحدة مع صاحبته، ومراعاة ما يستتبعها من تقديم أو تأخير أو حذف أو إظهار أو إضمار أو سوى ذلك"<sup>1</sup>.

وقد التفت النحاة والبلاغيون إلى ما يعتري التراكيب اللغوية من تقديم وتأخير، فالجرجاني يقول: "هو باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن

---

1 نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، إشراف: طاهر حجار، جامعة الجزائر، 1993، ص142.

بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان إلى مكان<sup>1</sup>.

إن اللغة العربية تتميز من غيرها من اللغات الأخرى بحركات إعرابية توضح الرتب النحوية فيها، وتُبعد من ذهن القارئ أي ليس قد يعرض له في حال تغيّر مواقع المفردات سواء في ركن الإسناد، أو ركن التكملة، لذا تعتبر الحركات الإعرابية عاملاً مساعداً يمنح المبدع مساحة واسعة للتعبير، فتصبح اللغة مع الحركات الإعرابية "قابلة للتقديم والتأخير... فلا يصعب على الشاعر أن يتصرف بها دون أن يتغير معناها، ولا يستقيم هذا النسق لشاعر ينظم بغير العربية، لأن الترتيب الآلي يقيد بموضوع لا يتعداه"<sup>2</sup>، وما "تتمتع به اللغة العربية من حرية في ترتيب عناصرها بوصفها لغة معربة ليضعف من طاقاتها الإبداعية، لأن أي تغيير في مواقع الكلمات إنما يؤدي إلى تغيير في الجانب الدلالي، وفي المستوى الفني للتعبير"<sup>3</sup>.

وقد سبق ذلك في القرآن الكريم، فعندما نقرأ قوله تعالى: "إنما يخشى الله من عباده العلماء"، ندرك أن من قام بفعل الخشية (الفاعل) هم العلماء، رغم تأخره، دلنا عليه - إضافة للمنطق الديني - حركة الرفع (الضمة)، وإن كان الأصل هو أن يأتي الفاعل أولاً ثم يليه المفعول به، لأن ترتيب الجملة الفعلية بحسب الرتب المحفوظة يكون: فعل - فاعل - مفعول به.

فلا يجوز للفاعل - مثلاً - أن يسبق الفعل، لأن الأخير هو العامل والفاعل مرفوع بفعله، فإذا جاءت الجمل بهذا التركيب تكون نمطية، لا عدول فيها، ولا يترتب عليها أية خصائص أسلوبية، لذا فإن التقديم والتأخير، الذي غالباً ما يأتي محققاً لهدف بلاغي، هو الذي يحقق العدول.

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص 83.

2 عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نخصة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص 23، 24.

3 محمد صلاح أبو حميدة، القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح السكاكي، رسالة دكتوراه، القاهرة، 1996، ص 137.

وعلى الرغم من ارتباط الموضوع بركني الإسناد (التقديم والتأخير) إلا أن موجبات التقديم هي نفسها موجبات التأخير، كالتشويق إلى المتأخر، وتعجيل المسرة أو المساءة، أو كون المتقدم محط الإنكار والتعجب، والنص على عموم السلب أو تقوية الحكم وتقريره، والتخصيص أو التنبيه<sup>1</sup>. لهذا تقتصر هذه الدراسة على تناول وجوه التقديم دون التأخير "باعتبار أن الأصل في تحريك أطراف الصياغة هو التقديم وليس التأخير، وما ارتباط المصطلحين معا إلا إشارة إلى الحركة الأفقية المزدوجة، التي تحدث لأطراف الصياغة، أما من حيث الوظيفة الجمالية فهي ترتبط بوجوه التقديم فحسب"<sup>2</sup>.

يشكل التقديم والتأخير في خطاب عز الدين ميهوبي ظاهرة تتحقق من خلالها خصائص أسلوبية متعددة، ويعيننا في هذه الدراسة محاولة ربط هذا الانزياح التركيبي بما يعايشه الشاعر من تجربة شعورية، ومن زخم عاطفي تجسده الصور الشعرية المبتوثة في قصائده، وكما أن البلاغيين "عرفوا مبحث التقديم والتأخير باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة"<sup>3</sup>، فإننا نلمح هذه الخاصية بجلاء في التقديمات الواردة في خطاب الشاعر والتي تتمثل في:

أ- تقديم الفاعل على الفعل:

من الرتب المحفوظة في الجمل الفعلية تقديم الفعل على الفاعل، وإن كان البصريون يمنعون تقديم الفاعل على الفعل لأن الفعل عامل (يعمل الرفع في الفاعل)، ولا بد للعامل أن يتقدم، فإذا حدث وتأخر هذا العامل فإن معموله (الفاعل) يكون مرفوعا بفعل آخر محذوف يفسره الفعل المذكور، وهو تفسير معياري يعتمد على التأويل والتقدير، ما يجعل تحليل الجملة معقدا رغم بساطتها.

وهذا التفسير يختلف عن التفسير الوصفي الواقعي الذي انتهجته مدرسة الكوفة في تحليل المسائل النحوية، فالكوفيون يرون أن الفاعل إذا تقدم على الفعل يرتفع بما عاد إليه من الفعل

1 عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، 1972، ص 149، 154.

2 محمد صلاح أبو حميدة، القضايا البلاغية والأسلوبية، ص 141.

3 جون كوين، بناء لغة الشعر، ت، أحمد درويش، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص 222.

المؤخر من غير تقدير فعل آخر، وهو تفسير يقره الواقع اللغوي الذي يؤكد تقدم الفاعل في نصوص لغوية فصيحة لأغراض بلاغية يحددها السياق العام للتركيب.

وهو الرأي الذي أخذ به الدرس النحوي الحديث، والمنهج الذي تتبناه هذه الدراسة في فهم تراكيب عز الدين ميهوبي التي لجأ في أغلبها إلى تقديم الفاعل على الفعل لمقتضيات معنوية تلائم إيجاءات صوره الشعرية كالتخصيص أو التعيين أو التوكيد...

ومن نماذج التقديم والتأخير قول الشاعر<sup>1</sup>:

أوراس يلتحف الشهيد بصخره	وتطير من كف الشهيد الأسهم
أوراس شق مع المواجه أضلعي	فنفخت من روعي وبان الموسم
شاهد يغازل غصنا تداعى	يللمم أحزانه ... والضياعا

تقدم الفاعل "أوراس، شهيد" على الفعل "يلتحف، شق، يغازل"، وذلك لأهميته التي توجب جعله في مركز الصدارة، فالشاعر مهتم بأمر المتقدم "الأوراس والشهيد" ومشيد بهما، فهذا التلاحم الشديد بين الشهيد الذي حرر الوطن وبين الأوراس الذي احتضنه، اقتضى الاهتمام بالفاعل وليس بالفعل، وإحساس الشاعر بهذه الأهمية جعله يخرق هذا المعيار النحوي الذي يقتضي البدء بالفعل أولاً.

ومثل ذلك قوله<sup>2</sup>:

جرح تمزق في أيامنا علقا	فراح يعضغه المحتل في لدد
قرن من الألم المجتر يعصرني	ويقبر الوطن المعبود في الخلد

تقدم الفاعل "جرح، قرن" على الفعل "تمزق، يعصرني"، مفيدا إبراز المعاناة التي عاشها الشعب الجزائري إبان فترة الاستعمار الفرنسي، جراح دامت أكثر من قرن، فالجرح يحمل معاني العذاب والقهر والظلم والتسلط، ما جعل الشاعر يخرق اللغة المعيارية.

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 20.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 60.

إن الشاعر يستعين بهذا الباب البلاغي مما يخدم صوره الشعرية، ويجسد إيحائيتها ويوسع أفق معانيها وقدراتها التعبيرية، يقول<sup>1</sup>:

وطن تمزق

والملوك وراء قلبي ينظرون

وأنا الحزين..

تشدني اللغة العذاب..

ولا تَقْمَطُني العيون..

قدري انتظار مدينة الشرفاء

تكبر وردة للفجر يعشقها الجنون

يلفت الشاعر انتباه القارئ إلى جزئيات في دنيا الحقيقة الواهية، ضاع فيها الوطن وتمزق، والكل ينظر إلى المهزلة بقلب بارد.

إن هذه التقديمات الحاصلة في هذه الأسطر تعطي لكل طرف الصفة التي صار عليها، فالبدء بذكر "الوطن، الملوك، الأنا" تنبيه للقارئ وللحالة التي هم عليها بوصف يجسد الانكسارات وتضارب الرؤى مع ما يلائم المصالح الذاتية.

وقوله<sup>2</sup>:

سأل العصفور الشمس

الضوء تكسّر في الغربال..

أجنحة الغربان توزّع حلوى للأطفال

الظل تمدد في الأحرار

ودالية الأوجاع تقطر دَمًا (عًا)

1 المصدر نفسه، ص 103.

2 عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 17.

في الأحوال..

والليل يراجع هندسة الأشكال

سأل العصفور..

فغطى الشمس سؤال

إن تقديم الشاعر لكلمات "الضوء، أجنحة الغربان، الطفل، دالية الأوجاع" على الأفعال "تكسّر، توزّع، تمدّد، تقطّر، يراجع" حوّل الجمل السابقة إلى جمل اسمية، ليخالف بذلك الطبيعة الفعلية للجمل العربية "وقد يرجع ذلك إلى رغبته في التغيير الذي يجعل من خلالها الفاعل بوصفه الأنا الفاعلة هي التي تتصدر الصياغة، ليأتي الفعل بعدها محققا لطبيعة الكينونة والرؤية الشعرية التي تحملها الأنا الفاعلة تلك"<sup>1</sup>. ومثل ذلك قوله<sup>2</sup>:

وطن يباع صراحة..

ما بين أروقة الكنائس والمساجد والمخامر

والمزابل واحتمالات الزمن..

وطن تكسّرت المسالك في محاجر الحزينة

قام يبحث عن خطى

ما بين أنديّة المقالب والقماز..

وطن يفتش عن وطن..

والحل يعرفه الكبار..

وطن يُصدّر في أنابيب العروبة..

كان يحلم أن يصدّر في عيون القادمين

بلا جناح..

1 آمنة بلعلي، أثر الرمز في القصيدة العربية المعاصرة، د.م.ج، 1995، ص115.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص92.

الكل يقرأ فيك موتك ..

واقفا بين المحافل

والمآتم ..

فالتقديم في هذه الأسطر للكلمات "الوطن، الحل" جاء لتقوية الحكم وتوكيده، فالشاعر حزين على فلسطين الوطن، فنكتبه أكبر جريمة إنسانية عرفها التاريخ المعاصر، لم تولد محنة الفلسطينيين وحدهم بل محنة شعوب الشرق الأوسط كلها، ولا حل في الأفق ما دام السياسة يتاجرون بقضية فلسطين في المحافل العربية والدولية.

إن بعض ألفاظ اللغة تميل إلى مصاحبة ألفاظ معينة، فبمجرد ذكر لفظة حتى تحضر اللفظة المرتبطة بها، ولكن يحدث أن تتغير لغايات أسلوبية مختلفة<sup>1</sup>، يقول الشاعر<sup>2</sup>:

أول الأحزاب جمع من ذوات ..

قبل أن يولد مات

مرّ عام

وجدوا حزبا برأسين

ونعيا بوفاة

شخص الشاعر أسباب الوفاة

سكتة الكرسي أدت للوفاة

هذه إحدى الملصقات التي تكشف عن الصراع حول الزعامة داخل حزب سياسي والنهاية التي آل إليها، لكن المظهر الأسلوبية الذي شكل مؤشرا أسلوبيا هو قوله: "سكتة الكرسي أدت للوفاة"، حيث شكلت خرقا تركيبيا بحيث خالفت الصورة المثالية للأداء اللغوي، فتقدم الفاعل "سكتة" على الفعل "أدت"، وهو اختيار أسلوبية رآه الشاعر ملائما للتعبير عن المعنى المقصود.

1 عبد الرزاق بلغيث، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، ص 70.

2 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 71.

لقد شكلت عبارة "سكتة الكرسي" انزياحا في إسناد السكتة إلى الكرسي، مما أحدث مفاجأة وكسرا للتوقع، فبمجرد ذكر كلمة "سكتة" تُتبع بكلمة "قلبية"، ذلك أن عنصر المفاجأة ينشأ عن الانتهاك الصارخ لحدود المنطق، والمعيار الذي تركز إليه الذائقة الفنية التقليدية، حيث إنها شكل من أشكال الانزياح الذي يباغت المتلقي ويحطم أفق انتظاره، فيندهش وتغمره المتعة الفنية، فالعلاقة بين كلمتي "السكتة والقلبية" علاقة مقيدة، وتغيير أحد الطرفين انحراف عن المعيار وخروج عن القاعدة.

ومن هنا فإن التركيب النحوي يسهم في تشكيل المعنى والصورة معا " فإن التركيب هو الذي يزيد من تلك الخصائص أو يقلل منها، فالعلاقات تنتج عن التركيب"<sup>1</sup>.

ب- تقديم الخبر على المبتدأ:

يأخذ المبتدأ مركز الصدارة في الجملة -بحسب الرتب المحفوظة- ويليه الخبر الاسم، لكن إذا كان الخبر شبه جملة فإنه يتقدم على المبتدأ ولا يكون في تقدمه غرض بلاغي، أو عدول لأن حقه التقديم. ومن نماذج هذا التقديم قول الشاعر<sup>2</sup>:

موحش هذا الطريق

ومسافات اغترابي دالية

عندما أفتح للناس طريقا ثالثا

يفتح الموت طريق "العالية"

أدخل السوق..

حريق

هذه سيده تحمل قربانا

1 محمد مفتاح، في سيماء الشعر القديم، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1982، ص45.

2 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص39،38.

وتمشي عارية

يدبل الصفصاف

ريح عاتية

موسم يحمل جمرا وقيامه

وأنا أسأل أطيّار السنونو عن غمامه

موحش قلبي كدمعة..

ما الذي يجمع بين الصبر والصبر ..

والنهر الذي يمتص نبعة ؟

اسألوا الناس جميعا:

"هل صحيح .. وطن الشاعر.. شمه ؟

فبالنظر إلى هذين السطرين:

موحش هذا الطريق

موحش قلبي كدمعة

كسر للمعيار اللغوي من خلال تقديم بعض الوحدات المعجمية وتأخير بعضها الآخر،

فالأصل أن يتقدم المبتدأ على الخبر:

هذا الطريق موحش

قلبي موحش كدمعة

لذا يتجلى شكل الانزياح على المستوى التركيبي من خلال ظاهرة التقديم والتأخير أي

تغيير في رتب الكلمات وطبيعة درجتها، فتخضع أجزاء الجملة إلى ترتيب يكون لكل جزء فيها

وظيفة لغوية تؤديها مما يخلق علاقات جديدة، تنتج عنها دلالات مغايرة لترتيب العناصر وفق

المعيار النحوي، وذلك أنه "ليس التقديم والتأخير إعادة ترتيب مواقف الألفاظ بما يخالف قوانين

النحو وقواعد الكلام النثري فحسب، أي أن العدول لا ينحصر في تغيير موقع اللفظ دون الرتبة،

بل تغيير للفظ كلياً ومعنوياً، مكاناً ورتبة، إذ إن تحويل بنية الجملة وتركيبها يقتضي تحولا في الدلالة"<sup>1</sup>.

هذا ما يقودنا إلى تحديد العلاقات بين الوحدات الدالة في التركيب على المستوى النحوي (التركيبى) وإبراز العلاقات الإسنادية القائمة بينها من جهة، وبين استعمالها كوحدات معنوية من الناحية الإبداعية من جهة أخرى. فمن الناحية الإسنادية نلاحظ تقدم الخبر "موحش" على المبتدأ "الطريق" في السطر الأول، وتقدم الخبر "موحش" على المبتدأ "قلبي" في السطر الثاني، فبالإضافة إلى هذا الخرق على المستوى النحوي، فإن هناك خرقاً على المستوى المنطقي تمثل في إسناد "الوحشة" إلى "الطريق" وهو منافرة أسلوبية .

ولذا فإن مثل هذا التعبير شكّل ظاهرة أسلوبية من جهة الاستعارة على مستوى الاختيار ومن الجهة السياقية على المستوى التركيبى في التقديم والتأخير، وهو ما حقق الصورة الشعرية بالمفهوم الأسلوبى.

ج- تقديم الاسم والخبر على الفعل الناسخ:

ويعتبر هذا النوع من أكثر أنواع التقديم في الجمل المنسوخة، إذ بلغ تردده ضعف تردد الأنماط السابقة، ومنه قول الشاعر<sup>2</sup>:

الحب ليس قصيدة	أو أغنيات مرّتم
والحب ليس نميمة	أو أكلة في مطعم
الحب يبدأ من هنا	طفل يحن لتوأم

لقد تقدم الاسم "الحب" في هذه الأبيات على الفعل الناقص "ليس"، وقد جاء هذا التقديم موازياً لقيمة هذه الكلمة في قلب الشاعر ووجدانه، فكأنه يتلذذ بذكرها، فقدّم رتبته في الجملة كما هي مقدمة في شعوره ما يزيد في عنفوان أحاسيسه وأشواقه.

1 محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص 329.

2 عز الدين ميهوبى، رباعيات، ص 78.

ومنه قوله أيضا قفي قصيدة (طلقة أخرى) التي يتغنى فيها بجبل الأوراس<sup>1</sup>:

لعنة كنت على الأعداء لكن	رقصة كنت لمن شقّ الضراما
صرخة كنت إذا الأحرار هبوا	يطلبون النصر أشرافا كراما
كعبة كنت لهذا الشعب دوما	صرت كالفرس لمن صلى وصاما
إن تزر في الخلد جنات فهذي	جنة أخرى وإن ظلّت ركاما

الملاحظ أن الأخبار "لعنة، رقصة، صرخة، كعبة" تقدمت على الناسخ "كان واسمها"،

وهذا ما يعمل على تجسيد صورة البطل وتشويق القارئ إلى سماعها.

د- تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور):

مما يلفت النظر - لدى معظم الشعراء- سيطرة تقديم الجار والمجرور في نصوصهم الشعرية، ومردّد ذلك أن الجار والمجرور لا يندرج في نطاق الرتب المحفوظة مما يمنح الشاعر حرية تحريكه عن موضعه حيثما شاء، والشاعر عز الدين ميهوبي لا يخرج عن هذه الفرضية، فكان كثير الاستخدام لهذا النمط من التقديم، ومن أمثلة تقديم الجار والمجرور الذي كثر تردها حتى صارت ظاهرة أسلوبية في شعره، قوله<sup>2</sup>:

على فرس من خراب

يجيء..

على رأسه بومة

وعلى جفنه خنجر وقراب

لم يكن مثلنا..

عاشقا للورد

فاضحا للصبح الذي لا يعود

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 38.

2 عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 29.

لم يذب فرحة في العيون التي التحفت حزنها  
كان شيئاً من الموت..

والميتون شهوذاً

نسي الناس من خوفهم اسمه

لم يكن "صالحاً" أو "علي"

لم يكن - مثلما يزعمون - يصلي عليه النبي

لم يكن أي شيء

وكان اسمه "كالغولا"

من الدم يقات

من بطن سيده بُقِرَتْ..

من بقايا صبي

تمثل الجملة معياراً عندما تستوفي جميع عناصرها من عمدات وفضلات، وقد يطرأ على

هذا النظام تغيير فيتقدم بعض أجزائها ويتأخر البعض الآخر مما يشكل عدولاً في التركيب، كما

هو واضح في هذه الأسطر:

- على فرس من خراب

- يجيء..

- على رأسه بومة

- وعلى رأسه خنجر وجراب

بدأ الشاعر نصه بـ "على فرس"، ثم وصف الفرس "من خراب"، فنحن أمام

منافرة إسنادية، و"المنافرة تعتبر خرقاً لقانون الكلام، إنها تتحقق على المستوى السياقي،

والاستعارة خرقاً لقانون اللغة، إنها تتحقق في المستوى الاستبدالي"<sup>1</sup>.

1 جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص109.

وقد فصل الشاعر بين الأسطر الشعرية بالفعل المضارع "يجيء" للدلالة على الاستمرار، ثم انتقل إلى سطرين شعريين آخرين يُعربان حالا، وهو وصف لعدو الحياة وعدو الأحياء واسمه "كاليغولا"، و"كاليغولا" إمبراطور روماني عرف بالقسوة والجبروت والاستبداد، وهو عنوان ديوان شعر لعز الدين ميهوبي.

على الرغم من أن للمقتضيات الصوتية دورها المهم والبارز في اختيارات الشاعر التركيبية في خطاب عز الدين ميهوبي، إلا أن هذا لا يمنع أن هذه الظاهرة كشفت عن طاقة أسلوبية تعكس عمق إحساس الشاعر بشعرية هذا المتغير، ودوره في إنتاج الدلالة التي يرومها.

3- الحذف:

المقصود بالحذف هو "إسقاط عنصر من عناصر البناء سواء كان في الكلمة المفردة، أو في الجملة في أبسط صورها، أو في صورتها المركبة"<sup>1</sup>، يمتلك فيها الحذف البلاغي طاقات إيحائية كبيرة ما لم يخل بالمعنى، لذا يلزم المبدع أن يكون على دراية واسعة بالمواضع التي يحسن بها الحذف، ودواعي الحذف ومستلزماته، لأن غير المنطوق يصبح في حكم المنطوق، فالألفاظ التي تسقط من مظاهر الصياغة لغرض دلالي أو تأثيري، توجد بالضرورة في البنية العميقة للنص، والتي تؤدي وظيفتها الدلالية والتأثيرية بشكل أوسع مما لو كانت حاضرة، ويمكن للمتلقي حينئذ استكمال ما حذف وتنشيط ذهنه.

الحذف من أبرز عوارض التركيب في الكلام، و"هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبين"<sup>2</sup>، والأصل في المحذوفات كلها على اختلاف ضروبها أن تكون في الكلام ما يدل على المحذوف، ويرى سيبويه

1 مصطفى السعدي، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط1، 1990، ص84.

2 عبد القادر الجرجالي، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص112.

أن "الحذف لا يكون إلا إذا كان المخاطب عالماً به فيعتمد المتكلم على بديهية السامع في فهم المحذوف"<sup>1</sup>.

إن حذف الحروف والحذف بالتنقيط من أهم الظواهر الأسلوبية المتكررة بشكل لافت في خطاب عز الدين ميهوبي، وستقف هذه الدراسة عندهما، من أجل بيان القيمة الدلالية والجمالية لهذا النوع من الحذف.

أ- حذف الحروف :

يأتي حذف الحروف ضمن منظومة بلاغة الإيجاز، والملاحظ أن الشاعر يميل بشكل لافت إلى حذف الحروف ولاسيما حروف النداء، ومنه قول الشاعر<sup>2</sup>:

أوراس فجرني هواك وما درت	هذي الضلوع بأن جمرك ملهم
أوراس مالك لا تبوح بما رأيت	عينك أم إن الملاحم مغنم
رباه.. هب لي من علاك شهادة	إني على درب الشهادة مقدم
جزائر.. يا نبضة من شموشي	ويا بسمة تستحفّ دجايا
أمير الشعر! مالك لا تغني..	وقد ملّ الغناء هنا التّواحا
أمير الشعر! لا تقرأ عيوني..	فإن الجرح من عيني لاحا
أمير الشعر! قافيتي تداعت	فجئت اليوم أسالك السّماحا
بيروت يا لغة ضيّعت أحرفها	كما تضيع بدرب التية أرجلنا
وطني.. جئتكم مكلوما وشعري	تائه القلب كمن ضل وضاعا

لقد حذف الشاعر حرف النداء، وقد يكون ذلك لتحقيق التلاحم والقرب بينه وبين المنادى ومشاركته له في مناجاته وعداباته، إضافة لإبراز المنادى وإظهار الاهتمام به.

ومن أمثلة ذلك قوله<sup>3</sup>:

1 سيبويه، الكتاب، ج1، عالم الكتب، ط3، 1983، ص74.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص18، 19، 21، 51، 71، 73، 76، 121، 161.

3 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص10، 16.

ودمع الأحبة في راحتي  
ويا بسمة طلعت من دجائي

أتيتك أوراس محترقا  
جزائر يا نبضة عن شموشي

وقوله<sup>1</sup>:

فمن الوفاء أقدم منك روافدا  
فأنبت بين أضلعنا قلاعنا  
جزائر يا وطننا من حين  
لك المجد يكبر في كل حين  
ويا ضحكة في الزمان العبوس  
ويرحل في روحه الطاهره

خضراء كوني للشهيد وفيه  
فتي الخضراء يا وطننا تراعى  
لك السلم والحب والياسمين  
جزائر أنت انتصار الدنا  
جزائر يا منبع الشهداء  
شهيدا يعانق صمت الضلوع

وقوله<sup>2</sup>:

جرح المواسم .. آه إن هم احترقوا  
لن تلق غير بقايا العمر .. تحترق

أوراس ! يا عرسانا الموعود توهني  
أوراس ! فتش جيوبي تلك ذاكرتي

ب- الحذف بالتنقيط:

هناك تقنية جديدة يوظفها الشعراء المعاصرون توظيفا مقصودا، تلك هي النقاط التي يتركها الشاعر بين سطور النص الشعري، ليؤكد أن عدم الكتابة فيها أمر مقصود، وليلفت النظر إلى وجود نص محذوف، سكت عن الإفصاح عنه، لتجيء مساحة الصمت تلك تحمل بلاغة

1 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 26، 77، 88، 89، 93، 161.

2 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 91، 93.

الخطاب الكتابي الغائب، وقد تكون هذه المساحة أبلغ من المساحة السوداء لأنها تقود المتلقي إلى ملئها بما يريد هو، لا بما يريد الشاعر، مما يجعل المتلقي يشارك في عملية الإبداع معبرا عن خلجات نفسه، وتظهر أهمية هذا النوع من الحذف من كونه "يقدم شكلا تعبيريا مفتوحا، بحيث يتمكن المتلقي من إضافة جزء من الصياغة على النسق الذي قرأه"<sup>1</sup>.

لغياب الكتابة حضور في ذهن المتلقي يكمن في التأخير الحاصل نتيجة اصطدام النظر بهذه الفراغات التي لم يعتد وجودها، وغير المؤلف يستثير الوعي عادة "ولذلك فإن التشكيل البصري يمتلك أهمية في إنتاج الدلالة، إذ تنضاف الأنساق غير اللغوية إلى الدوال اللغوية، لتسهم في انبثاق الدلالة، وانبثاق المعنى، ولذلك يكون الفضاء البصري للنص عنصرا فاعلا في إقامة تلاؤم بين الإجراء اللغوي والتشكيل البصري"<sup>2</sup>. هذا التشكيل الذي يضع القارئ "أمام إيقاع ... يخاطب العين باعتبار أنه قد لا يظهر عند الإنشاد إلا في شكل قد يطول أو يقصر"<sup>3</sup>.

والشاعر عز الدين ميهوبي يهتم بغياب الكتابة الشعرية اهتماما واضحا في دواوينه الشعرية كلها، وقد لا تكاد تخلو قصيدة من هذه التقنية الحديثة، ولا غرو في ذلك، "فالشعرية تتجه في الشعر الحديث للتحرك في منطقة الغياب أكثر من تحركها في منطقة الحضور"<sup>4</sup>.

وهذا ينسجم مع الرؤية الحديثة التي تبحث عن الإيحاء والرمز، وتنفر من المباشرة، ومادام وجود الفراغ شكلا من أشكال استحداث النص، فإن عز الدين ميهوبي وجد فيه أفقا رحبا لممارسة الإبداع الصامت تاركا المتلقي يمارس - أيضا - دورا فاعلا في عملية التلقي، حتى يخرج من إطار السلبية والتلقي العقيم، وليستقبل النص استقبالا حداثيا ينسجم مع تجربة الشاعر وأفكاره، فيغني تلك التجربة في الوقت الذي ينمي فيه حسه الفني.

1 محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط2، 1995، ص40.

2 موسى رابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2000، ص 140.

3 عبد السلام المسدي، البنيات الدالة في شعر أمل ونقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994، ص42.

4 محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1995، ص 47.

ومن ذلك ما جاء في قصيدة (وطن تائه)، أهداها إلى كل التائهين في مخيم الشرق الأوسط<sup>1</sup>:

وطن يفتش عن وطن ..  
والحل .. أنك مستباح  
وطن بعين واحده ..  
وطن بآلاف العواصم  
الكل يقرأ فيك موتك ..  
واقفا بين المحافل والمآتم

ترك الشاعر فراغا بعد كلمة "وطن.." وكأنه في مشهد حقيقي، تاركا المتلقي يستعيد التاريخ ممثلا في ضياع فلسطين الوطن، وما حصل لأهلها من تشريد ولجوء إلى مختلف دول العالم، كما ترك فراغا بعد كلمة "الحل.." ليشرك القارئ ويدفعه إلى قراءة التاريخ الذي قد يجهله، فالحلول تصون الأوطان وتحفظها ولا تجعل منها أوطانا مستباحة، كما هو حال فلسطين اليوم. ومثل هذا الحذف يستطيع المتلقي أن يضيف فيه الجزء المحذوف على النسق الذي يراه مناسباً. ويضاعف الفراغ الكتابي الشعور بامتداد ألفاظ لها مدلولها في النص، وكأن هناك تردادا داخليا يجاوز الترداد النصي المحدود، كما في قوله في قصيدة (عولمة الحب عولمة النار)<sup>2</sup>:

فلمن كل هذه التواييت..؟  
لمن كل هذه التواييت..؟  
لا تنتهي..  
أحتسي المرّ ..  
أشقق صوتي.

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص94.

2 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص52.

يشعر القارئ بوجود انسياب تلقائي لعبارة "لمن كل هذه التواييت" عقب تردادها مرتين، لذا ترك الشاعر مساحة من الفراغ ليمارس فيها المتلقي هذا الشعور كيفما شاء، ويشي هذا الصمت الكتابي، بصمت نفسي سببه مسلسل الموت الذي عرفته الجزائر خلال العشرية السوداء، من سيارات مفخخة وإقامة حواجز مزيفة...

ومثل ذلك قوله في قصيدة (وطني)<sup>1</sup>:

وطني يا نسمة هبت علينا ..

تحمل الخير إلينا

هبوب النسيم يملأ جوانح الشاعر، وكأن هذا الصمت الكتابي يوحي بالسكن والطمأنينة، ومثال ذلك قوله في قصيدة (حب الجزائر)<sup>2</sup>:

ومزقوا الإثم والأحقاد وانتصروا فالنصر آت .. وآت إنما بخطى

جاء الفراغ بعد الأمل بعودة مرتقبة يحقق فيها الشعب الجزائري انتصاره على أعدائه، وأعطاه منبها بصريا من خلال الحذف بالتنقيط، ليدل على حدوث النصر قريبا.

وهناك طريقة أخرى في استخدام الصمت الكتابي، وهي أن يأتي هذا الصمت في بداية السطر الشعري كما في قصيدة (الطفل)<sup>3</sup>:

... ونام على فرح لن يجيء غدا ..

.....

أفاق الصبي على دمعة

علقت في الزناد

وبقايا أب ..

من رماد ..

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 21.

2 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 12.

3 عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 11.

تحدث هذه الفراغات في بداية السطر الشعري توترا لدى القارئ، لأن وجودها على هذا النحو غير مألوف، مما يجعلها تزيد في بلاغة النص الغائب، إنه حذف يحتاج إلى جهد في إكمال الفراغ، لأن فيه استفزاز لفكر المتلقي.

إن الحذف بما هو متغير أسلوبى في خطاب عز الدين ميهوبى قد أدى دورا فعالا في إنتاج الدلالة وإبداعها من جهة، كما أدى دوره في إحداث شراكة لغوية بين المرسل والمرسل إليه، وذلك لأن المرسل إليه يكون "أوعى بما يلقى عليه، وأحرص على الانتفاع به، والتأثر بمعناه، لأنه أدرك بعضه بنفسه، ولم يتلقه كما يتلقى الخبر القابل للتصديق أو التكذيب"<sup>1</sup> من جهة أخرى.

لقد ترك الشاعر على أطراف الألفاظ والعبارات فراغات يشتغل بها الذهن، ويعمل فيها الخيال حتى تبرز وتتكون، ثم تتشعب إلى معان أخرى يتحملها اللفظ بالتفسير والتأويل. تأخذ هندسة البياض أو نقاط الحذف شرعيتها من الوظيفة البنائية التي تحيل إليها وتبرزها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

فكل أيقونة علامية من الأيقونات لها وظيفتها ودلالاتها الرامية إلى تشكيل النص الموازي البعيد عن المؤلف، المتزاوجة بين الحضور والغياب، "فالمكان النصي بياضه يترك الصمت متكلماً، ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب المحو، وبناء الدلالة في هذه الحالة لا يلغى أيا من المكتوبين معا"<sup>2</sup>.

فالصوت لم يعد هو المسيطر على النص الشعري، بل أصبح البياض أو الصمت الكتابي، هو الذي يشكل الجزء الكبير من النص لأن الشعر "إذا كان يقول بالصوت فإن البياض المتوزع على النص يدلنا على أنه يقول أيضا بالصمت، وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط الروح، وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة، إذ

1 أحمد عبد الستار الجوارى، نحو المعاني، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د.ط، 1978، ص83.

2 محمد نيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، المغرب، 1990، ج3، ص153.

تكف عن نثرتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها...<sup>1</sup>، وهذه الدلالة والإيحاءات يتولى القارئ كشفها من جهة، ويساهم بذلك من جهة أخرى في بناء النص مجدداً.

وقد أكثر عز الدين ميهوبي من تقنية الحذف بالتنقيط، خاصة في ديوانه (ملصقات)، فقد أورد سطرين عبارة عن نقاط متتابعة يقول<sup>2</sup>:

ربما تنجب بعد اليأس عاقراً

ربما يحكمنا في دولة القانون

بالكعابين ماجز

.....

.....

ربما ..

ربما ..

أحلم يوماً - في بلادي -

بالجزائر

هذه النقاط تبرز المحذوف، وكأن القارئ أمام نص آخر مكمل للنص المائل أمامنا. وللقارئ الحرية الكاملة في تصويره، فالقصيدة يمكن أن توجد خارج شكلها المطبوع مثلما هو الحال في العديد من ملصقاته، يقول<sup>3</sup>:

آخر الأخبار قالت ..

.....

.....

وأنا في ملصقاتي ..

1 صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، لبنان، ط1، 1995، ص223.

2 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 12.

3 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 94.

أتمن !

### 4- الصيغ الإنشائية:

وهي ما لا يمكن الحكم فيها على القول بالصدق أو الكذب "لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه على النطق"<sup>1</sup>، وتنقسم إلى قسمين:

القسم الأول: طلبي وهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ومنه الاستفهام والأمر النهي والتمني والنداء.

القسم الثاني: غير طلبي وهو ما لا يستدعي مطلوبا في الأصل، ومنه المدح والذم والتعجب والقسم.

وتتجلى قيمة الأسلوب الإنشائي بما يعكسه في النص من حركة وحيوية، لذلك وصف بأنه "أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها"<sup>2</sup>، إضافة إلى ما يقوم هذا الأسلوب من دور لافت في إثارة المتلقي وتحفيزه على المشاركة في الخطاب. وقد اقتصررت هذه الدراسة على دراسة القسم الطلبي منه، ومرجع ذلك إلى انتشاره في الخطاب على نحو لافت، وإلى ما له من تأثير خاص في الخطاب والمتلقي والمخاطب.

وظف الشاعر في خطابه العديد من الأساليب التي تبرز قدرته على التعبير عن المشاعر والتلون بحسب عواطفه، فالمبدع حينما يلجأ لتوظيف الأساليب، فإنما يرمي من وراء ذلك إلى توليد معان إضافية تثري المعنى الأصلي، وتحدث تأثيرا فاعلا في المتلقي إذ تستفز مشاعره وتثيرها فتضم صوته إلى صوتها وتحقق هدفا إضافيا.

أ- أسلوب الاستفهام:

---

1 عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1989، ص 13.  
2 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1، 1981، ص349.

المراد بالاستفهام الاستفسار والاستيضاح، وهو طلب الفهم والعلم بالشيء، والقدرة على التساؤل دليل على تقدير الأشياء الغائبة المراد كشف غموضها، فيصبح التساؤل مفجرا لمركز ثقل الدلالة ومدعما لها.

تشكل بنية الاستفهام في خطاب الشاعر درجة عالية من الكثافة، فقد برز بوصفه مهيمننا أسلوبيا إذ كانت نسبته 30 % من جملة نسب الأساليب الإنشائية في الخطاب، وهذا يعكس النفسية القلقة وحالة اللاأردية التي يعانها الشاعر، يقول<sup>1</sup>:

وطني يا قطعة الحلوى

ويا أكبر مني

من أنا؟

من أنت؟

لا أدري كلانا من يكون؟

إن القصيدة تنفيس عن اغتراب داخلي يعيشه الشاعر، فهو نوع من التعزية، يقول<sup>2</sup>:

لماذا اغترابك يا نخلة

كنت علقت - يا ويلتي - كنت علقت

عمري الذي أعلن القادمون مع الريح نحوي

انتهاء البداية

والموت خلف القوافل..

والبحث عن رحلة الصيف ..

والموسم المتجدد

قحطا ..

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 23.

2 عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، ص 41.

ونفطا ..

وهذي القصيدة ؟

لماذا ؟

الاستفهام "لماذا اغترابك يا نخلة" يشكل انزياحا من حيث عدم الملاءمة الإسنادية بين المسند والمسند إليه بما تحمله من معاني الثبات والأصالة والانتماء، إلا أن الشاعر يستغيث "يا ويلتي" لأنه علق عمره بها، ولكن هذا التعلق بدأ يضعف: "أعلن القادمون مع الريح نحوي، انتهاء البداية"، فرياح الحداثة قوية لا بقاء فيها إلا للقوي، والأمة العربية ضعيفة حتى وهي تمتلك أسباب التفوق كالجغرافيا والديموغرافيا ومصادر الطاقة.

ب- النداء:

وهو واحد من الأساليب الإنشائية ويقصد به طلب الإقبال بحرف ملفوظ أو مقدر، والمراد بالإقبال، الإقبال الحقيقي أو المجازي...

يأتي النداء تاليا للاستفهام إذ كانت نسبته 25 % من جملة نسب الأساليب الإنشائية في الخطاب.

وإذا كان المنادي غير عاقل فإن ذلك يسهم في تحويل اللغة المعيارية إلى لغة شعرية، يقول<sup>1</sup>:

يا نداءً من تواشيع الصدى	هدهد القلب كطير أنشدا
لاح من صومعة الوحي كما	نخلة تكبر في عمق المدى
كطيوب من شفاه عبقت	فانتشى القلب بآيات الهدى
يا نداء الكون إني ناسك	هذه روعي استحالت مسجدا

استهل الشاعر قصيدته بمنادى "يا نداء من تواشيع الصدى"، ثم انتهى إلى منادى مضاف "يا نداء الكون إني ناسك"، فقد بدأ الشاعر يعاني حالة اغتراب وسط تيارات مختلفة إلى أن أدرك أن هذا النداء "نداء الكون" هو نداء الأذان، فاستجاب له لينجو من أصوات الحداثة التي

1 عز الدين ميهوبي، الرباعيات، ص58.

كثيرا ما تبعد الإنسان عن أصالته، فالابتداء بالنكرة غير المقصودة محاولة لتبيّن هذا النداء والانتهاه إلى المعرفة انتصار للذات.

ج- الأمر:

هو صيغة تستدعي الفعل على جهة الاستعلاء والإلزام، ويعرفه الزمخشري بأنه "هو طلب الفعل ممن هو دونك وبعثه عليه"<sup>1</sup>. يأتي الأمر تاليا للنداء إذ كانت نسبته 19 % من جملة نسب الأساليب الإنشائية في الخطاب.

ويأتي الأمر بصور أهمها: الفعل الأمر، الفعل المضارع المتصل بلام الأمر، اسم فعل الأمر، وهناك صور أخرى يأتي عليها الأمر وهي المصدر النائب عن فعل الأمر، والفعل المضارع المقصود به الإنشاء والجملة الاسمية المقصود بها الإنشاء.

- يأتي الأمر في خطاب الشاعر على سبيل الإرشاد، ومنه قوله<sup>2</sup>:

تدبروا الدين والفتوى محاذرة	إن العقيدة عقد صيغ من شهب
وخلّصوا الدين من وهم وشعوذة	إن السعادة لا تبتاع بالذهب
وعلموا الناس أن الدين مغنمة	ورصّ صفّ قويّ الشدّ منتصب
ما عدت أملك غير الشعر في شفتي	فليطلع الشعر.. إن الشعر مكتسبي

فالأمر في الأفعال "تدبروا، خلصوا، علموا" جاء دالا على الإرشاد والنصح والتوجيه، لأن

الشاعر رأى قصورا في فهم الناس لدينهم، فهم لم يجاوز القشور، يقول<sup>3</sup>:

أيجسب الناس أن الدين نافلة	وقبض كفّ وقصّ الشعر والشنب؟
أغاية الدين في هندام فتيته	وآية الدين أن يُفتى بلا سبب؟!

- ويأتي الأمر للالتماس:

1 عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1989، ص 14.

2 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص123.

3 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص122.

وهو أن يصدر الأمر من شخص إلى نذّه المساوي له، فلا يتوفر فيه شرط الاستعلاء ويكاد يكون هذا أكثر الأغراض التي تردّد صداها في خطاب الشاعر، ومن ذلك قوله<sup>1</sup>:

قل أي شيء صديقي لا تقف وسطا      واختر مكانك صحّا كان أو غلطا  
 قل أي شيء فإنني لا أرى وطننا      للمرء غير الذي في قلبه ارتبطا  
 قل أي شيء فإن الصمت أتعبنا      والصمت موت إذا ما زدته شططا

فالفعل "قل" دعوة من الشاعر لكسر الصمت ورفض الرضوح والاستسلام وضرورة الاختيار الصحيح لبناء وطن قوي.

ويأتي الأمر للدعاء، ومن ذلك قوله<sup>2</sup>:

سحقا لكل الخائنين ..

من المحيط ..

إلى الخليج ..

إلى الكراسي الحاكمه !

يوظف الشاعر المصدر النائب عن فعل الأمر "سحقا" للدعاء، علّه يخلص الأمة العربية من بعض الحكام الذي قادوا شعوبهم إلى الهاوية.

ويأتي الأمر للتمني، ومن ذلك قوله<sup>3</sup>:

وكوني الصّحو يا امرأة      أراها في قدحي  
 وكوني إذا أردت أنا      وقوسا ذاب في قزح  
 وكوني نخلة بسقت      وعرجونا من البلح  
 وكوني موعدا فأنا      نسجت العمر من فرح

1 المصدر نفسه، ص8.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 179.

3 عز الدين ميهوبي، عوملة الحب عوملة النار، ص 81.

يرى الشاعر أن المرأة تموت دون أن تترك أثرا يخلدها، فتمنى أن تكون نخلة متجذرة في الأرض تحمل صفات الأصالة والصبر والثبات.

د- التمني:

التمني من الأساليب الإنشائية، والتمني "طلب وقوع أمر محبوب مستحيل أو بعيد الوقوع، أو طلب امتناع أمر مكروه مستحيل أو بعيد الامتناع"<sup>1</sup>، وإن كانت الأساليب الإنشائية السابقة من استفهام ونداء وأمر تخرج عن معناها الحقيقي إلى معان مجازية تلتقي جميعها في التمني، فإن التمني لا يخرج إلى معان أخرى، فإما أن يكون مستحيل التحقيق، وتقوم القرائن ببيان أي الأمرين المتحقق من التمني.

والأصل في التمني "أن يكون بلفظ ليت، وقد يأتي بلو وهل ولعل، وهلا وألا ولولا ولوما"<sup>2</sup>، إلا أن أكثر ألفاظ التمني ترددا في خطاب الشاعر هي "ليت".

يأتي التمني تاليا للأمر إذ كانت نسبته 14 % من جملة نسب الأساليب الإنشائية في الخطاب، وقد يرجع ذلك إلى إحساس الشاعر بالعجز وأن أمانيه لم تتحقق...

إن دلالات التمني في خطاب الشاعر لا تخرج عن إطار الشكوى والبوح بما يختلج في النفس، وقد جاءت مكسوة بالقلق والتوتر، ومن ذلك قوله<sup>3</sup>:

إن ملكت الفرحة اليوم فيني	مثقل بالحزن ما جدوى التباهي
ليتني كنت ترابا ليت روحي	رحلت كالظل في أي اتجاه
أنا لا أملك يا أحباب شيئا	فاقرأوا وجهي على كل الجباه

1 عبد الهادي الفضيلي، مختصر النحو، دار الشروق، جدة، ط8، 1970، ص 199.

2 عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1989، ص 18.

3 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 134.

فرحة الشاعر مؤقتة، فجاء التمني في البيت الذي يلي هذا المعنى بانزياحات حدثت في الروح، وبهذا يكون الشاعر قد فقد الحياة قبل أن يموت، فصفحات وجه الشاعر تنبئ بموته، لأن الوجه أمانة الصحة والمرض:

أنا لا أملك يا أحباب شيئاً فاقراً ووجهي على كل الجباه

هـ- النهي:

النهي طلب الكف عن الفعل على وجه الإلزام، له صيغة واحدة هي المضارع المقرون بلا الناهية، وقد تخرج صيغة النهي عن معناها الحقيقي إلى معان أخرى تستفاد من السياق وقرائن الأحوال، كالدعاء والالتماس والتمني والإرشاد والتوبيخ والتعيس والتهديد والتحقير.

يأتي النهي تالياً للتمني إذ كانت نسبته 12 % من جملة نسب الأساليب الإنشائية في الخطاب، وقد يرجع السبب إلى طبيعة النهي، الذي يستدعي طلب الكف على وجه الاستعلاء، والذات الشاعرة ليس في مقدورها ذلك، ومن أمثلة النهي قوله<sup>1</sup>:

إذا امتهنوا الحزن في وطني

واستباحوا الرجولة

وبخسا يبيعون حلم الطفولة

فلا تعجبن

فقد قبض الآثمون العمولة

إذا امتهنوا الحزن في وطني

واستباحوا الرجولة

وأصبح ذبح الحرائر والأمهات بطولة

فلا تعجبن

فلم يملك الآثمون ولو ذرة من فحولة

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 75.

ولا تيأسن

ستلطح رطم المواجه شمس الوطن

النهي في "لا تعجبن" كشف عن طبيعة القتلة المعتدين قتلة الأطفال والنساء في العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، فقتل الناس وإحزائهم مهنة، أما النهي في "لا تيأسن" فبشارة من الشاعر إلى أن الوطن هو المنتصر في النهاية رغم الجراحات والمواجه.

هكذا نجد قدرة الشاعر على توظيف الأساليب الإنشائية يكسب خطابه الشعري دلالات إضافية، علاوة على إكسابه إيقاعاً جديداً يتحقق عبر الأساليب الطلبية، لأن من مقومات التراكيب الإنشائية، وخاصة منها الطلبية، النغمة الصوتية، فهذه لا تنخفض في آخرها لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول.

## الباب الثاني: البنيات الدلالية

### الفصل الأول: الصورة الشعرية

1- أسلوب ميهوبي في خلق صور الخطاب

2- مصادر الصورة الشعرية

3- أنماط الصورة الشعرية

الشعر فنّ تزيينه نقوش من الصور الجميلة، تحرك كلماته وتشي سطورهِ، وتبث فيها الحياة، ناقلة القصيدة من حجر التشكيل الضيقة إلى عوالم الإبداع الفسيحة، باعثة في أوصالها النبض والنضارة والتألق. وقصيدة بلا صور جسد بلا روح، ومن هنا فالشعر نوعان: نوع مخضل بأنواع الصور، قابل للحياة، ونوع فترت صورهِ فبات رهين الموت، لذا كانت الصورة عنصراً ذا شأن عند الجاحظ حين رأى أن الشعر "صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"<sup>1</sup>.

وتعرف الصورة الشعرية بأنها "رسم قوامه الكلمات، فالوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورهِ"<sup>2</sup>، والصورة بمعناها الأسلوبي "تجسيد لعلاقة لغوية بين شيئين"<sup>3</sup>، وهي عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه بغية توضيح قصده، أو للوصول إلى شعور القارئ بواسطة الخيال"<sup>4</sup>، وهي "إبداع ذهني مصدره الشعور واللاشعور في آن واحد، أساسه إيجاد علاقات بين الأشياء تنتقل بواسطة استعارة أو وصف أو تشبيه، وكلمات متوفرة على طاقات تعبيرية مكثفة مشحونة بعاطفة إنسانية، تثير في المتلقي انفعالات وجدانية تساعد على الكشف ومعرفة غير المعروف وولوج العالم الداخلي والنفسي للشاعر، وتصور ما يريد الإفصاح عنه"<sup>5</sup>، والصورة "وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات: الواقع والخيال، اللغة والفكر والإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، الأنا والعالم... إلخ"<sup>6</sup>. تتألف من قوى داخلية تفرق العناصر وتنتشر المواد ثم تعيد ترتيبها، وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد

1 الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، دار الفكر، ط3، ج3، ص 132.

2 سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وصاحبيه، د.ت، ص21.

3 فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار البنايين، دمشق، 1995، ص23.

4 المرجع السابق، ص23.

5 محمد ناصر بوحمام، أثر القرآن الكريم في الشعر الجزائري الحديث، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، د.ت، ج1، ص 204.

6 نعيم الياني، الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف العربي، العددان 255 و256، جويلية وأوت، 1992، ص

10.

متحد ومنسجم، لذلك فإن قيمتها الكبرى تكمن في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود، المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون، والمبنى بطريقة إيجابية مخصصة من حيث الشكل<sup>1</sup>.

وهي "صورة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع الهيتين الحسية والشعرية للأجسام والمعاني بصياغة جديدة تملئها موهبة الإبداع وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين، هما المجاز والحقيقة بالمستوى الدلالي سعياً إلى تقديم نسخة جزئية أو كلية بسيطة أو مركبة أيقونية أو مجازية للواقع الحسي الدال أو الذهني المدلول بأسلوب فائق"<sup>2</sup>. فوصفت بأنها تحرر اللغة من العلاقات العقلية التقليدية التي تربط بين مفرداتها، وتولد بينها علاقات جديدة، بغية تحقيق الدهشة، وتنطلق إلى آفاق جديدة فتكتسب بذلك معاني جديدة، لا تتوافر للمفردات المجردة التي تتكون الصورة منها، وهذا ما يبين قيمتها في الشعر، حيث يستخدم الشاعر مفردات متداولة بين الناس، ولكنه يكون منها ما لم يستطع غيره فعله، فيمنح اللغة - من خلال الصورة الشعرية - قدرات دلالية مبتكرة<sup>3</sup>، تدفع الخيال إلى تصورات عينية قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، فينطلق نحو آفاق عليا من الحرية والتجديد والتماس المتعة القصوى في استخدام الكلمات التي لم يسبق للغة العقلية تحريرها على الإطلاق.

إن وظيفة الصورة توضيح المعنى وإبرازه في قالب تخيلي، والصورة "إما أن تقرر الفكرة بالشرح والتوكيد والتوضيح، أو تزينها بالتزييق والتحلية والزركشة"<sup>4</sup>. ويرى بيير جيرو أن "الصورة قاعدة لنظرية (الزخرفة) ويجب التمييز بين نوعين من الزخارف: الأولى وهي (الزخرفة السهلة) وتقوم على استخدام (الألوان البلاغية) أي صور التركيب أو التفكير، والثانية هي (الزخرفة الصعبة) وتتميز باستخدام الاستعارات"<sup>1</sup>.

---

1 عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص 98.  
2 فواز مشهور، الصورة الشعرية وظاهرة التمرد في الشعر العربي الحديث، مجلة إبداع، فبراير 2000، ص 91، 92.  
3 نعيم الباني، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ت، ص 16.  
4 شريم ميشال جوزف، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص 70.

فالصورة الشعرية تنقل تجربة، وتجسد وجدانا وعاطفة وانفعالا، لذا كان حرص الشاعر المعاصر عليها واضحا، لأن مفهوم الشعر لديه لم يعد محصورا في الوزن والقافية فقط، فهذان ليسا كافيين لتحقيق الشعرية<sup>2</sup>.

ولم تعد الصورة الحديثة تصويرا بيانيا محدود العلاقات، أو زخرفة خارجية شكلية بحتة، فالشعراء تمردوا على هذه المفاهيم التقليدية، ورفضوا أن تكون الصورة "غاية بذاتها، وأن يكون سر جمالها كامنا فيها، إنها ليست نسيجا في التجربة فحسب، بل إنها التجربة نفسها"<sup>3</sup>. وهذا التجديد الذي مس الصورة الشعرية جعل القصيدة المعاصرة أقرب إلى ذهن المتلقي، وأكثر حيوية وفاعلية، لأنها تنبع من الذات وتعكس توتر الشاعر، وتحمل معانيه، وإحساساته المختلفة، لذلك غدت الصورة "جوهر الشعر"<sup>4</sup>، وصار الاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر.

وللمتلقي دور في تفعيل وظيفة الصورة، إذ لا تقل فاعليته عن فاعلية الفنان في إعطاء الصورة أبعادها النهائية<sup>5</sup>، والصورة الجيدة تحتاج متلقيا جيدا يزيل الستار عن خيال الشاعر، ويفسر مراميها، ويحلل رموزه، وهذا التحليل يحتاج المتلقي الجيد الذي يستطيع أن يدخل مداخل شتى إلى كينونة القصيدة ويحاورها، ويجوب آفاقها، ليقتنص شيئا مما أراده الشاعر.

ويكون نجاح الصورة وبقاؤها بمقدار مراوغتها وجدتها وحيويتها وإيحائها وعمق التجربة التي تعكسها، وغنى مصادرها، وصلتها بالشعور الإنساني، والصورة الأبقى تلك التي تستجد مع كل قراءة، وتتجاوز إطارها الزماني والمكاني، ولا تموت من التأويل الأول لها.

### 1- أسلوب ميهوبي في خلق صور الخطاب:

عمد الشاعر عز الدين ميهوبي إلى الأساليب الآتية في خلق الصورة:

- 1 بيير جرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط2، 1994، ص 26.
- 2 مشهور فواز، الصورة الشعرية وظاهرة التمرد في الشعر العربي الحديث، مجلة إبداع، العدد2، 2002، ص92.
- 3 مدحت الجبار، الصورة الشعرة عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص6.
- 4 صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص238.
- 5 عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، سورية، ط1، 1996، ص146.

أ- تشخيص المعنويات: يكثر في خطاب الشاعر تشخيص المعنويات، إذ جعل للعشق تاجا يعانق المجد<sup>1</sup>، والأمانى تُحمل<sup>2</sup>، والأمة تُذبح<sup>3</sup>، والتاريخ يصنع<sup>4</sup>، واللغة تحمل<sup>5</sup>، والصمت يسقط<sup>6</sup>، والكلام مشتلة<sup>7</sup>، والرشد يُطلب<sup>8</sup>، والنصر فوق الجبين<sup>9</sup>، والحب يموت<sup>10</sup>، والنجاة لها سيف<sup>11</sup>، والنفي له سيوف<sup>12</sup>، والحقيقة لها مصابيح<sup>13</sup>، والصمت يتعب<sup>14</sup>، والعمر له رداء<sup>15</sup>، والإثم يعجب<sup>16</sup>،

والحزن له شكل<sup>17</sup>، والصوت يغني<sup>18</sup>، والأمة نائمة<sup>19</sup>، والحصار يُعبي<sup>20</sup>.... إلخ

ب- تراسل الحواس:

- 1 عز الدين ميهوبي، في البدكان أوراس، ص 43.
- 2 المصدر نفسه، ص 43.
- 3 المصدر نفسه، ص 236.
- 4 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 27.
- 5 المصدر نفسه، ص 30.
- 6 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 30.
- 7 المصدر نفسه، ص 30.
- 8 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 14.
- 9 المصدر نفسه، ص 28.
- 10 المصدر نفسه، ص 30.
- 11 المصدر نفسه، ص 118.
- 12 المصدر نفسه، ص 137.
- 13 المصدر نفسه، ص 166.
- 14 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 12.
- 15 المصدر نفسه، ص 33.
- 16 المصدر نفسه، ص 35.
- 17 عز الدين ميهوبي، في البدكان أوراس، ص 36.
- 18 المصدر نفسه، ص 40.
- 19 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 44.
- 20 المصدر نفسه، ص 56.

وهنا يصف ميهوي مدرك حاسة بما يوصف به مدرك حاسة أخرى، فتمتزج الصورة مكونة نوعاً من التغيير اللامألوف، الذي يدهش المتلقي ويشيره، ومن نماذجها في الخطاب قوله<sup>1</sup>:

أطفأ الحزن فوانيسي

فأغمضت يديّ..

وتوضأت بدمعي ...

ثم صليت عليّ ...

ج- مزج المتناقضات:

يعمد ميهوي إلى مزج الشيء بضده للإيحاء بالحالات والأجواء النفسية التي تكتنفه ولخلق نوع من المفارقة التصويرية، ومن نماذجها قوله<sup>2</sup>:

ملوك من الطين

...تيجانهم من خشب

يصلّون حول إمام من الإفك

ينبتُ في شفقيه الكذب

2- مصادر الصورة:

مصادر الصورة الشعرة رجة الجوانب، فسيحة الأرجاء، تملأ النفس رهبة وخشوعاً، وتجعل الشاعر يتأمل فيما حوله من أسرار هذا الكون العجيب بكل ما فيه، إذ "يستمد الشعراء المادة الأولية لصورهم من مصادر شتى، بعضها مما يعيشونه في بيئتهم كالطبيعة التي تحيط بهم، والناس الذين يتعاملون معهم، والحيوانات التي يربونها أو يصطادونها، وبعضها من فعاليات الحياة الإنسانية

1 عز الدين ميهوي، اللعنة والغفران، ص 31.

2 عز الدين ميهوي، عوامة الحب عوامة النار، ص 66.

التي ينغمسون فيها، والأنشطة التي يقوم بها المرء في حياته اليومية كالطّعان والضراب، أو الحبل واللعب... وبعضها من الأنشطة الفكرية والحضارية كالكتابة والرسم، والديانات والمعتقدات<sup>1</sup>.

فالشعراء يأخذون صورهم من أشياء مختلفة، بعضها محسوس كالبيئة، وبعضها غير محسوس كالثقافة، والتجارب الشخصية... وأيا كانت هذه المصادر فهي تشكل منطلقات الإبداع الفني لدى الشاعر.

للصورة في خطاب عز الدين ميهوبي عدة مصادر تعترف من معينها، وقد اعتمدت هذه المصادر على مخزون الخبرات التي اكتسبها الشاعر، ونقشت في ذاكرته الروحية، ويبان هذه المصادر يعد مهما، لكونه يركز على العناصر التي اتخذها ميهوبي صورة، التي يمثل بدورها المعادل الذي يقيس عليه ما يريد تصويره.

إن معرفة مصادر الصورة تساعد على "تحسس المثل العليا في التصوير عند الشاعر وعلى البحث في المنظار الذي ينظر منه الشاعر إلى الدنيا"<sup>2</sup>، ثم إنها تساعد على تلمس طرائقه في توظيف المصادر، ومدى مهاراته في تشكيلها مع ما يتناسب ورؤاه، وبما يعبر عن نفسه.

فمن أين استقى عز الدين ميهوبي صورته؟

تبين من خلال تتبع شعره أن مصادر الصورة هي محصلة تأثير الخيال والواقع أي الكون بما فيه من أحداث وموجودات، وبذلك يكون الواقع هو المصدر الأساسي الذي استقى منه صورته.

أولاً: الخيال:

الخيال أهم صفة الشاعر، فهو "الرئة التي يتنفس الشعر بها"<sup>3</sup>، والأداة التي تشكل الصورة الشعرية إذ إنه "القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن تناول الحس"<sup>1</sup>، وبمقدار نشاط

1 صالح بن عبد الله الخضير، الصورة الفنية في الشعر الإسلامي، مكتبة التوبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1993، ص 129.

2 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المنشورات الجامعية التونسية، 1981، ص 169.

3 عبد البديع عراق، صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر، مؤسسة الأصوار، عكا، ط1، 2002، ص 486.

الخيال في التأليف بين عناصر الصورة، واكتشاف علاقاتها ترتفع القيمة الفنية لها، وتكمن وظيفة الخيال في أنه يؤدي إلى التحام أجزاء النص، وبمقدار قوة العاطفة يكون الخيال الخصب، لأنه وليد العاطفة والصورة الإبداعية دائما تصدر عن خيال شاعر مبدع منسجم مع عاطفته.

وقد أشار الناقد "كولوردج" إلى نوعين من الخيال: الأولي: وهو خيال عادي، له دور رئيس في عمليات الإدراك، ويوجد لدى كل إنسان، وأبعاده ضئيلة، والثانوي: وهو خيال فني يتصل بالخلق والإبداع، يترتب على الأولي، لكنه أرفع منه، لأنه يؤدي إلى توحيد المشتقات، والتأليف بين المتناقضات، ولا يوجد إلا عند المبدعين، من هنا كان الخيال مخصوصا، إذ ليس أي خيال يوجد الصورة البديعة.

وقد بدا عز الدين ميهوبي ذا خيال خصب منذ ديوانه الأول "في البدء كان أوراس" على الرغم من حداثة سنه آنذاك، فالخيال لدى الشعراء فطري يرتبط بالموهبة، وليس مكتسبا أو مصطنعا، وإن كانت الثقافة تشحذه وتقويه. ومما نمت الخيال لدى ميهوبي التجارب الفعلية الكثيرة التي عاشها، فضلا عن مطالعته وممارساته الكتابية الشعرية مبكرا، وتأملاته الذهنية. وهذه أمور تساعد على تطوير الخيال الفطري وتنميته.

ويمكن أن نتلمس عمق الخيال في قوله<sup>2</sup>:

وفي لحظة الحب ...

تأتي البلابل ..

وتسقط أقنعة الصمت

في لجة البحر ..

في رقصات السنابل ..

وشمس من القدس تأتي ..

1 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص13.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 221.

لترحل في قدميها السلاسل... ..

مدينة - أحمد - تأتي.. ..

كنيسة - مريم - تأتي

وكل المدينة عارية الصدر

دون كساء ... ..

وتأتي .. ..

لتشحد عند المساء.. ..

وتطرق أبواب من صلبوها

ومن ولدوا للثراء .. ..

ولكنها حين تأتي .. ..

تراهم .. ..

بأبواب يرفلون .. ..

وقد أوصدتها السماء .. ..

تمر الليالي ....

وتبقى المدينة تبكي

تنادي الذين يموتون

مثل الجراد

ثانيا : عالم البيئة المتحركة:

1- الإنسان: شكل الإنسان محورا مهما من محاور التصوير الشعري عند ميهوبي، وهو حين

يتناوله فإنه لا ينظر إليه من زاوية واحدة، بل يستحضره في هيئاته المتعددة، فينظر إلى صفاته وإلى

أفعاله وسلوكياته.

فمما استلهمه من صفات الإنسان الخيانة، على نحو ما نجد في قوله في قصيدة (وطن تائه)  
أهداها إلى التائهين في مخيم الشرق الأوسط<sup>1</sup>:

وطن تقاسمه الذين توضحأوا بدمائه ..  
وتدثروا بلحافه ..  
وتجرعوا من كأسه ..  
الملاى جراح .. !

وهنا يظهر الموقف الفكري من بعض الحكام، وما ينتهجونه من أساليب ظالمة في تعاملهم مع  
فلسطين السليبية.

ومن ضمن صفات الإنسان عبادة المال، على نحو ما نجده في قوله<sup>2</sup>:  
قدسوا النفط وللدولار عاشوا صادروا العرض ومجد الأرض ضاعا  
ومن ضمن صفات الإنسان الكذب والمراوغة، على نحو ما نجد في قوله<sup>3</sup>:  
كذبوا عليك ...

فهل تصدق لعبة الكلمات

والطرق الخبيثة المتحولة !

بعثائهم ..

صفقاتهم ..

وحقائب متجولة !

لله درك ..

كل ذلك .. مزيلة !

ومن ضمن صفات الإنسان الغدر والحقد والمذلة، على نحو ما نجد في قوله<sup>1</sup>:

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 93.

2 المصدر نفسه، ص 165.

3 المصدر نفسه، ص 177.

وتسامرت في الغدر كل حرابنا فلم البكاء وقد أرقنا دمانا !  
وهناك يجلس للسياسة حقدنا ملكا يصير حُكمه طوفانا !  
سقطت حضارة مكة وانمحت وتمرغت في الوحل كل لحانا !  
ومن ضمن صفات الإنسان العدل والإيمان والشجاعة، على نحو ما نجد في قوله<sup>2</sup>:  
يأتي وفي عينيه ملحمة عدلا وإيمانا وليث شرى !  
إنها صفات في عمر - رضي الله عنه - تفتقدها الأمة العربية اليوم، وبدونها لن تستعيد  
مجدها الضائع.

ومن ضمن صفات هذا الإنسان أيضا الحجود والظلم، على نحو ما نجد في قوله<sup>3</sup>:  
يا فارس السلم لا تأبه بمن جحدا اقطع يد الظلم واترك للرجوع يدا  
ومما أخذه من صفات الإنسان البوح، كما في قوله<sup>4</sup>:  
للجرح يكبر مثلما عنب الخليل وباحة الأقصى وبوح الأنجم  
استعار من صفات الإنسان البوح، ونسبها للأنجم، وهو ما يمنح للصورة فاعلية ظاهرة  
دلت على حركية الجماد.

ويدخل تحت هذا المحور جميع ما شخص من الماديات والمعنويات، وهي تمثل جانبا واسعا  
وكبيرا من مصادره التصويرية، وفي ذلك دلالة على أن ميهوي يتعمد بعث الحياة في عالمه الشعري،  
ويريد منها أن تشاركه معاناته، وتنطق بعذابات.

2- الحيوان: وهو في واقع ميهوي الشعري، على أن ما يلفت النظر تكرار "الخيل" بمرادفه  
وبمذكره ومؤنثه، مما يوحي بأهمية هذا الرمز لدى الشاعر، كونه يمثل معادلا للشموخ والبطولة...،  
وهي قيم مفقودة من واقعه الحقيقي، يقول<sup>1</sup>:

1 عز الدين ميهوي، في البدء كان أوراس، ص 184.

2 المصدر نفسه، ص 191.

3 عز الدين ميهوي، منافي الروح، ص 16.

4 عز الدين ميهوي، عوامة الحب عوامة النار، ص 84.

تجيء الخيول ..

ولا شيء تحمل هذي الخيول

سوى دمعتين لطارق ..

ورائحة الذوبان على مرفأ

الموت خلف الحرائق ..

كما أن تكرار "الخيول" يمثل معادلاً للرحيل بحثنا عن الخلاص الروحي والفكري، على نحو ما

نجد في قوله<sup>2</sup>:

تجيء الخيول ..

وتفتح أبوابها القدس ..

دون حرس ..

وتعلن خارطة الأرض

أن البنادق تكبر مثل الرجال ..

وأن الطيور تعود إلى واحة

العشق بعد ارتحال

فأين ملوك الطوائف؟

ومن أهرقوا النفط فوق المصاحف ..

ستدبل كل الممالك

واحدة تلو أخرى

وتدبل كل المساحيق

في قبضة القادمين عواصف ..

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 204.

2 المصدر نفسه، ص 213، 217.

فأين ملوك الطوائف

3- عالم الطير: كما استقى ميهوبي من عالم الطيور "العصافير، الحمام، الطيور، الفراشة، البلبل، النورس، البجع..."، وهي رموز استدعاها للتنديد ببعض القيم السلبية، لتكون حاملة للمثل العليا التي يتبناها، ويتمنى أن تتحقق في أرض البشر، على نحو ما نجد في قوله<sup>1</sup>:

تجيين مثل حمامة

تجيين حاملة ألق الشرق والسنديان

ومن فرح تمطران

وعلى نحو ما نجد في قوله<sup>2</sup>:

وأظل أحلم بالفراشات الجميلة في المساء

وعلى نحو ما نجد في قوله<sup>3</sup>:

وأطلّ من الشباك

لعل الغائب في وطن الأحزان يمرّ

لعل نوارس "حيفا" تحمل فاتحة الآيات

وعلى نحو ما نجد في قوله<sup>4</sup>:

تمر العصافير لا تنتهي وفي فمنا الشّدو وملء المدى

وهنا يظهر موقف الشاعر الداعي إلى السلام، والمناهض للحرب، إذ أن الكائنات التي ذكرها

(الحمام، الفراشة، العصافير) ترمز للجمال والسلام والحب.

1 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 11.

2 المصدر نفسه، ص 35.

3 المصدر نفسه، ص 138.

4 عز الدين ميهوبي، مناني الروح، ص 98.

4- عالم الزواحف: لم يستدع ميهوبي في خطابه من الزواحف سوى الثعابين، ومرادفها الأفاعي، وقد استلهمها لتكون معادلة للرعب والقبح اللذين يتلبسان وجوه الناس، على نحو ما نجد في قوله<sup>1</sup>:

في الشارع

عرّاف يقرأ كفّ "أريك" اليمنى

يرسم أفعى

يكتب شيئاً أشبه بالتوراة

ويستخدمها أحيانا لتكون معادلة للموت، على نحو ما نجد في قوله<sup>2</sup>:

تحيط بحلمك هذه الأفاعي

وتعرف أنك سوف تموت بعيدا

وأن المسافات تعبت بالعائدين

إلى حلمك المتداعي

ثالثا: عالم البيئة غير المتحركة:

أ- الموجودات الطبيعية:

1- النباتات: وقد استقى منها ميهوبي لبناء صوره "النخيل، الزيتون، دالية، الياسمين، الورد،

الصنوبر، السنابل، الأشجار، الشوك، الورد، الحدائق، الأعشاب، الزرع، الحقول، الرياحين،

العشب، الغابات...".

وهنا يتضح عالم النباتات الواسع الذي وظفه الشاعر في بناء صوره، بما يتناسب ورؤاه،

على نحو ما نجده في قوله<sup>3</sup>:

دعها الجزائر تستظل بدفتها إن الجزائر جنة ونخيل

1 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 140.

2 المصدر نفسه، ص 114.

3 المصدر نفسه، ص 79.

لقد وظف لفظ (النخيل) ليكون معادلا للحب والتحدي، ومن الألفاظ التي وظفها لتكون معادلا للسلام والمقاومة في آن واحد (الزيتون)، على نحو ما نجد في قوله<sup>1</sup>:

قسما بزيتون يقاوم بالنوارس      بالعتابا .. باللغى .. بالعلقم

ومن الألفاظ التي وظفها لتكون معادلا للصبر والشموخ (الصنوبر)، على نحو ما نجد في قوله<sup>2</sup>:

عمري تساقط أحرفا      صخرية بين الذرى !  
كنت الصنوبر في الشموخ      وكنت أوردة الورى !  
إني اعتصمت مواجعي      وكنت ملحمة الثرى !  
أوراس يا لغة الزمان      ويا فما متفجرا !  
في البدء كنت قصيـدتي      والبدء فيك تجذرا !

وقد وظف الشاعر الفعل "تورق" ليكون معادلا لنمو الحزن، على نحو ما نجد في قوله<sup>3</sup>:

وبقايا أحرف تورق في صمت الدم المرّ حكايا

مخزنة

ربما أخطأني الموت ..

فطارت من شفاهي لعنة اليوم ..

وطارت أحصنة

وطني المعقود بالجنة .. يذبح

وإذا كانت الأشجار ترتبط بالخير والبركة والرزق، فإن شجرة "الزقوم" ارتبطت بالشر

والكفر والعذاب الشديد، على نحو ما نجد في قوله<sup>4</sup>:

1 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار ، ص85.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص13.

3 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص26.

4 المصدر نفسه، ص33.

شجر الزقوم لا أعرف شكله ..  
 فلماذا أدعي - أكله - أكله ..  
 قدر الشاعر أن يصلب في حرف ..  
 وأن يرحم في صحو النهايات ..  
 وأن يجدل من جفنيه أكفان السماء.

إنه يجعل من شجرة الزقوم معادلا لعذابات الشاعر وإحساسه بالاغتراب السياسي والاجتماعي والنفسي، وهو من بين ما أعد الله للكفار من عذاب "إِنَّ شَجَرَةَ الزُّقُومِ (43) طَعَامٌ الْأَثِيمِ (44) كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ (45) كَغَلْيِ الْحَمِيمِ (46) حُدُوهُ فَأَعْتَلُوهُ إِلَى سَوَاءِ الْجَحِيمِ (47) ثُمَّ صُبُّوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ (48)"<sup>1</sup>.

2- المواد الطبيعية: استدعى ميهوبي من عالم الطبيعة مادة (الماء) وما يتصل به من ينابيع وبحار وأنهار ... وقد شكله تشكيلات مختلفة، فهو ماء الروح، وماء الرحيل، وماء العينين، وماء السموات، وماء الضوء، ما يعني أن الشاعر جعل منه رمزا مفتوحا لكل إمكانات الحب، والتجاوز الروحي.

ومن موجودات هذا العالم النار - أيضا- وقد صورها بـ "نار القصيد"، و"نار العينين"، و"نار الرؤى"، و"نار الحريق"، و"نار البشر"... ما يعني أن الشاعر جعل منها رمزا لإطفاء جذوة الحياة وإحالتها إلى ملكوت الجحيم.

3- عالم الموجودات الكونية: وتتمثل في "الشمس، الصبح، الضوء، القمر، النجوم، السماء، البرق، المساء، الضياء، النور..." وقد وظفها الشاعر بما يتناسب ورؤيته ومواقفه، وهي لم تخرج عن دلالتها الرمزية المعروفة، لكن الجديد في هذا الاستخدام، أنه غالبا ما يشخصها لتكون مشاركة في مواقفه ورؤاه، على نحو ما نجده في قوله<sup>2</sup>:

1 سورة الدخان، الآية: 43... 48.

2 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص16.

جزائر يا نبضة من شموخي      ويا بسمة طلعت من دجاي  
زرعتك في القلب و شما جميلا      وضمخت في شفتيك هواي  
وقوله<sup>1</sup>:

وعيون قمر يختزن الضوء بأضلاع الصباح  
وقوله<sup>2</sup>:

امنحيني ..  
ساعة من دفء عينيك  
لأحيا ساعتين  
وارسميني قمرا  
يقطر نورا ولجئ

وقوله<sup>3</sup>:

تجئين مثل رذاذ المطر  
بقايا قمر

وقوله<sup>4</sup>:

الليل يجيء وحيدا  
من نافذة الخوف المخبوء  
يأتي الفرح الموبوء  
وهذا الليل فجيعه

---

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 21.

2 المصدر نفسه، ص 63.

3 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 23.

4 عز الدين ميهوبي، كاليغولا يحمل غرينكا الرايس، ص 2.

4- عالم الموجودات المبنية: وهي "الديار، المساجد، البيوت، المحراب، المآذن، القصور..."، ومعظم هذه الألفاظ استلهمها الشاعر لدورها المهم في تعميق رؤيته الإيمانية والروحانية، على نحو ما نجد في قوله<sup>1</sup>:

أين من نادى على الموتى أفيقوا      أين من صلى وللمحراب باعا ؟  
وقوله<sup>2</sup>:

وبقايا فرح بين الديار

امسحوا عني الذنوب

وقوله<sup>3</sup>:

إيه بلال هاك مئذنة      واشف الغليل اليوم والفكرا

5- عالم الموجودات المصنّعة: مثل "السيف، الشباك، الباب، القنديل، الخزانة، المدفأة، المطفأة، القنبلة، الإبريق...".

أ- السيف: استلهمه الشاعر ليكون وسيلة من وسائل الخلاص، على نحو ما نجد في قوله<sup>4</sup>:

أين الأمير وأين السفر أين خطى      نمت بصدري فجدّ الشعر قد حانا

هم بايعوك ومن دردارة ولدت      ملاحم كتبت بالسيف أحيانا

هم بايعوك وباعوا للردى مهجا      كم كنت غضا وكان القلب بركانا

كما استلهمه ليكون معادلا للضعف والهوان، على نحو ما نجد في قوله<sup>5</sup>:

تجيء الخيول

محملة بالسيوف التي أورك

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 164.

2 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 68.

3 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 192.

4 المصدر نفسه، ص 79.

5 المصدر نفسه، 192.

الحزن فيها..

وصارت بقايا مآتم ..

ولا غمد يحملها الآن..

وهنا يتضح أن الشاعر استلهم هذه السيوف على هيئة من حزن وبدون غمد، لتكون دالة على زمن العجز والانكسارات الذي تحياه الأمة العربية والإسلامية اليوم.

ب- القنبلة: استلهمها الشاعر بوصفها رمزا دالا على الدمار الكوني والبشري، على نحو ما

نجد في قوله:<sup>1</sup>

بلادي التي تتنامى بأعينكم سنبله

تنام وتصحوا على قنبلة ..

أو قنبلة

ج- الباب: استلهمه الشاعر ليكون وسيلة من وسائل المفاجأة، على نحو ما نجد في قوله:<sup>2</sup>

"افتح الباب" سأفتح..

وطني المعقود بالجنة .. يذبح

ثالثا: عالم الخيرة والثقافة:

وهو من أهم الحقول الدلالية في واقعه الشعري، كونه يعكس المخزون الثقافي، والقدرة على

تلمس المصادر التي تلاءم مثله العليا، وتوجهاته ورؤاه للكون والحياة، وقد استدعى ميهوبي الحقول

الآتية:

أ- حقل الألوان: وهي (الأبيض، الأخضر، الأسود، الأزرق، الأصفر، الأحمر والوردي) واللون هو

المعادل الموضوعي للواقع الروحي بكل إشراقاته أو قتامته، وقد تكرر اللون الشعري باسمه أو بما

معناه (90) مرة، ما يعني أن اللون يعني أشياء عديدة.

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 55.

2 المصدر نفسه، ص 26.

وقد رسم ميهوبي بهذا الحقل عالمه على النحو الآتي:

- 1- الأبيض: يرمز به إلى عالم الطهارة والنقاء والصفاء والوضوح.
  - 2- الأخضر: يرمز به إلى عالم الخصوبة والعطاء والتفاؤل، وهو لون يصوغ عالم الرؤيا والكشف والفرح المطلق.
  - 3- الأسود: يرمز به إلى عالم الكآبة والتشاؤم والظلمة والخطيئة والإثم.
  - 4- الأصفر: يرمز به إلى عالم الشحوب والذبول والموت.
  - 5- الأزرق: يرمز به إلى عالم العذاب.
  - 6- الأحمر: يرمز به إلى عالم الحزن والموت.
  - 7- الوردى: يرمز به إلى عالم التفاؤل والجمال.
- ومن نماذجه، قوله<sup>1</sup>:

وعيويني قمر يختزن الضوء بأضلاع الصباح

وطني الطالع من روعي دما أخضر

من كفي لآخ

وطني يا نسمة هبت علينا

تحمل الخير إلينا

تبدأ الصورة لونها بالأبيض "عيوني، قمر، الصباح"، الرمز المعادل للطهارة والنقاء، وحضوره يبشر بالأمل، إذ يظهر الأحمر "دما" مضافا إليه الأخضر، ليوحي بالخصوبة والعطاء والتفاؤل، وهنا تتشكل صورة مشرقة متجددة تتناغم مع الواقع الذي يتطلع إليه الشاعر.

ب- حقل الدين: محمد، عيسى، موسى، إبراهيم، مريم، ... - عليهم السلام.

ج- حقل التصوف: غيلان، العشق، الاحتراق، خمر الندامى، التوحد، الإشراق...

د- التراث الأدبي: عنتره، المهلهل، المتني، ابن زيدون، أدونيس..

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص21.

هـ- الأساطير: العنقاء أو الفينق، السندباد، المسيح (العذاب والآلام).

وهذه الحقول الثقافية استلهمها الشاعر في أبعادها الروحية، لبحث من خلالها عن إمكانيات

الحب والخلاص الروحي.

وأخيرا يمكن القول: إن المصادر التصويرية في خطاب الشاعر، تعكس اتساع عالم ميهوبي الذي احتوى ثقافته، ومثله وتجاربه، وحالاته الشعورية الموازية لهذه التجارب، فاستطاع أن يفرز من كل ذلك صورا "انفعالية نفسية تكونها دفقة الشعور التي تسيطر على الحلم، فتصبح اللغة فيها عاطفية انفعالية"<sup>1</sup> تجسد معاناة الشاعر الروحية تجاه واقعه بكل فضاءاته، مع ملاحظة أن الصور لم تعكس الواقع كما هو، وإنما نقلت إحساسه به، إذ إن ميهوبي "صوّر الفكرة الكامنة في أعماق مشاعره كما يراها، وكما يحسها بعواطفه، وحينما نظر إلى أجزاء مع الواقع والطبيعة المحيطة به، مزج نظرتة بفكره، وعاطفته"<sup>2</sup>، لذلك فإن صورته تنتمي إلى واقعه الروحي الخاص به، ممثلا بأفكاره وتصورات الروحية الخاصة.

### 3 - أنماط الصورة الشعرية:

#### 1- الصورة التشبيهية:

(الشرين، والباء، والهاء) أصل واحد يدل على تشابه الشيء وتشاكله لونا ووصفا. والتشبيه:

التمثيل مثل: "الشَّبَّه والشَّبَّه والشَّبَّيه المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيء ماثله".

واصطلاحا هو "عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر، بأداة

لغرض يقصده المتكلم"، وهو "علاقة قائمة على الإتيان بمثيل تقوى فيه الصفة"<sup>3</sup>، ولقد اهتم

القدماء والمحدثون بهذا النمط اهتماما كبيرا "فدرسوه دراسة مستفيضة حتى أنه عدّ عمود الصورة

الشعرية عند القدماء، وصار هو الأسلوب الذي لا تستطيع البلاغة أن تستغني عنه.

1 ابن فارس أبي الحسين أحمد بن ذكريات، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، ج3، ص 243.

2 ابن منظور، لسان العرب، بيروت، 1956، مادة (شبه).

3 أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مطبعة السعادة، مصر، ط3، ص 247.

ويرى الدكتور صلاح فضل أن التشبيه لا يمكن أن يعتبر صورة إلا إذا عبر عن خواص محدودة محسوسة تؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء، ويبدو أن التشبيه شيء عقلي يؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء. ولا بد من أن يكون هناك علاقة بين أطراف التشبيه "لأن عناصر الواقع تظل في الصورة التشبيهية محتفظة بموضوعها وتمايزها فلا تداخل، ولا تشابك"<sup>1</sup>.

إن التشبيه عنصر مهم من عناصر بناء الصورة، وهو عنصر مباشر، لوضوح طرقي التشبيه فيه، لكنه يحمل طاقة إيحائية في القصيدة الحديثة، تتجاوز طرقي التشبيه، ووجه الشبه، فلم يعد همّ الشاعر تقديم المحسوسات رغبة في تقريب هياتها، وإنما يقدمها مرتبطة بمعنى نفسي خاص يعيد خلقها وتشكيلها.

وأخيرا نستطيع القول إن الصورة التشبيهية "هي الصورة التي تتجسم فيها المعنى على هيئة علاقة بين حدين فإذا قلنا: سعيد كالأسد، فلا نعني بهذا التشبيه أن سعيدا يشبه الأسد في شكله بل نعني أن سعيدا قد حل بجنس الأسود ونال معناها وهو الشجاعة"<sup>2</sup>.

يهتم عز الدين ميهوبي بالتشبيه، ويتخذ أداة فنية لرسم حدود صوره مباشرة دون إيغال في الخيالات العميقة، على الرغم من أن تشبيهاته تحمل إichاءات عميقة، ومن أمثلة ذلك قوله<sup>3</sup>:

إني بأقبية الدهول تهزني      ذكرى كما هزت بجذع مريم

عشق الشاعر للأوراس قد طبع عليه الدهول، فتذكره الأوراس يهز مشاعره ويحركها، كما هزت مريم - عليها السلام- بجذع النخلة، ووجه البلاغة في هذا التشبيه أن الشاعر جسد المعنوي في صورة المحسوس، إنها مشاعر الدهشة والعظمة والشوق أمام جبل الأوراس، وقد أعطها صفة القداسة حين شبهها بصورة مريم - عليها السلام- وهي تمز النخلة.

1 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 121.

2 عبد الرحمن نصرت، بناء الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، الأردن، ط2، 1982، ص10.

3 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص18.

كما أضيف على جبل الأوراس صفة القداسة أيضا لما شبهه بالكعبة المشرفة إذ قصده  
المجاهدون ليكون معقلا لهم في حربهم التحريرية، يقول<sup>1</sup>:

كعبة كنت لهذا الشعب دوما صرت كالفرض لمن صلى وصاما

وقد جسد الشاعر صفات القوة والانتشار والتصميم لما شبه نوفمبر بالبركان، كما جسد صفة  
الهزيمة والانتهاك لما شبه المعتدين الطغاة بالرماد، يقول<sup>2</sup>:

أتى نوفمبر كالبركان محتدما وهل يطاول من في الأرض بركانا

أتى نوفمبر فارتج الطغاة له وأصبحوا كرماد عاف نيرانا

شبه "نوفمبر" بالبركان، والطغاة بالرماد، وزاد أثر التشبيه اعتماد الشاعر التشخيص الحاصل  
من "قدوم نوفمبر" وظهور الطغاة كالرماد بعد هزيمهم من قبل الثوار.

كما جسد صفة الثبات والشموخ والانتصاب والكبرياء لما شبه نفسه بالنخلة والألف،  
يقول<sup>3</sup>:

لا تجزعي أختاه ...

إنني إن سقطت فإنني حتما أقف

من طينة الشرفاء

من بيض الرجولة

من دم الشهداء دوما اغترف

الصبر يسكن أضلعي

لكنني كالنخل أشمخ واقفا

مني كبرياء كالألف.

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 39.

2 المصدر نفسه، ص 82.

3 عز الدين ميهوبي، عوملة الحب عوملة النار، ص 29.

طرفا التشبيه مألوفان في الواقع (الشاعر والنخلة)، لكن الربط بينهما في منظومة صورة شعرية حسية لم يكن معهودا، فقد شبه نفسه بالنخلة الشاخنة، فقد ربط بين كونه جزائريا من عجينة الشرفاء، ينبض بالرجولة، وبين النخلة إذ تظهر شامخة منتصبه كالآلف في كبريائها.

ومن الصور التي اعتمدت التشبيه في سياق القبح، قوله<sup>1</sup>:

وبطون نجد كالمزابل أصبحت بدخا وراحا أينعت جردانا

مثل التشبيه بعض الأسر الحاكمة تمثيلا قبيحا، وصورتهم ينغمسون في البذخ وقد أفسدتهم النعمة مثل صورة المزابل تفوح رائحة كريهة، وهذه الصورة تبعث على التقيؤ، لأن صورة المزابل تسمئز منها النفوس، والشاعر يريد أن يقرب صورة هذه الأسر الحاكمة القبيحة ومدى اشمئزاز النفوس منها، فربطها هذا الربط البديع.

ومن الصور التي اعتمدت التشبيه في سياق الانسياق والانقياد والاستسلام، قوله<sup>2</sup>:

وباسم الشعارات يستثمرون عواطفنا

وكأنا قطع يقاد إلى المسلخه

مثل التشبيه من يُحكمون باسم الزعامة والمشيوخه، وبشعارات زائفة، وبرامج مستنسخة، بأشبه قطع من الغنم ينساق إلى ذابحه طواعية بدون مقاومة، والحال نفسه يجري على الأمة العربية، يقول<sup>3</sup>:

يا أمة ذبحت بالطبع كالغنم

وتتوالى الصور التشبيهية في خطاب الشاعر، ففي قصيدة (مناجاة الملاك الغائب) التي

أهدافها إلى زليخة السعودي في ذكرى وفاتها، يقول<sup>4</sup>:

أختاه في دار الخلود

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 185.

2 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 51.

3 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 236.

4 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 26.

كما الملائكة نائمة

حمامة بيضاء

تنثر ريشها في المجدلية

قد تصنع التاريخ

من دمها ومن فمها

صبيّة

لقد شبه الشاعر زليخة السعودي بالملائكة، والملائكة هنا صورة رمزية للطهارة والخير والنور والطاعة والتحمّل، فالملائكة من مخلوقات الله، طبعهم الله على الخير، مطيعون لأوامر الله، حملة العرش، مادة خلقهم من نور... كما شبهها بالحمامة، والحمامة هنا رمز والرقعة والمحبة والسلام، وقد أراد من خلال هتين الصورتين الإعلاء من شأنها وتحبيبها إلى القلوب، فهي وإن غابت إلا أنها حاضرة في ذاكرة الأجيال بتضحياتها وأعمالها الأدبية.

ويعمد الشاعر كثيرا إلى التشبيه البليغ، مزيلا كل الفواصل الفارقة بين المشبه والمشبه به، ليصبح المشبه هو المشبه به عينه، على نحو ما نجد في قوله<sup>1</sup>:

رأيت المدينة أكثر خزنا

رأيت الجرائد متعبة بالتعازي

بكيّت البلد

وتلك النعوش زبد

فتصيير النعوش زيد، إيجاء بكثرة القتل في العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، وبهذا لم يعد هناك شك في تحول "النعوش" إلى زيد مثل زيد البحر، لأن وسائل الشك جميعا حذفت إلا أن الوطن أكبر من الشاعر رغم كل الجراح، يقول<sup>2</sup>:

1 المصدر نفسه، ص 50.

2 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 20.

وطني أكبر مني

وطني قطعة سكر

فتصير الوطن قطعة سكر إيجاء بحلاوة الوطن، فحبه فطرة في الإنسان، وبهذا لم يعد هناك شك في تحول "الوطن" إلى سكر، لأن وسائل الشك قد حذفت أيضا.

### 2- الصورة الاستعارية:

إذا كان التشبيه قد لقي من النقاد والبلاغيين العرب القدماء اهتماما كبيرا، لم تلق الاستعارة مثله إلا على يد عبد القادر الجرجاني، فإنها في الدرس البلاغي الحديث قد بلغت شأوا كبيرا من العناية والدرس، ولم تقتصر تلك العناية على الدرس الأدبي، بل كانت الاستعارة "حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة ... إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس"<sup>1</sup>.

وتتحقق أهمية الاستعارية من الوجهة الأسلوبية من خلال انتهاك العلاقات التجاوزية بين الألفاظ، إذ الاستعارة تجمع بين عناصر لا تجتمع في العرف اللغوي، فالمستوى الإدراكي للصورة الاستعارية يعتمد على التشابه النفسي للعلاقة القائمة بين أطراف الاستعارة.

أما عن جمالية الاستعارة فإنها تكمن في "إدراك التشابه في التباين...، وهذا التشابه المكتشف يشبع الحنين الإنساني إلى النظام والكمال"<sup>2</sup>.

ولقد عبر عبد القادر الجرجاني عن هذه الجمالية بقوله: "فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"<sup>3</sup>.

والاستعارة نوع من أنواع فن البيان في البلاغة العربية، استعمله الشعراء منذ القدم، يجيء الشاعر بها أمرا ويظهر جزءا منه أو لازمة من لوازمه ليمنحها إلى شيء آخر، وربما يظهره في بعض

---

1 جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نضيا بها، ترجمة عبد الحميد جحفة، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص21.

2 محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص33.

3 عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1991، ص8.

الأحيان أكثر ما يكون هذا المختفي المشبه به أو المستعار منه الإنسان، ويكون الشيء الآخر نباتا أو حيوانا أو أي شيء مخلوق.

والاستعارة في اللغة: مأخوذة من عَوَرَ واستعار وطلب العارية واستعار الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يُعيرَهُ إياه، ويقال: استعرت منه عاريةً فأعارنيها<sup>1</sup>.

أما في اصطلاح البلاغيين: فلعل أول من عرفها الجاحظ بقوله: "الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"<sup>2</sup>.

وفي اصطلاح البلاغيين المحدثين، فقد ذكر أحمد مطلوب "أنها مأخوذة من العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر، حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه"<sup>3</sup>.

وقد قسمها السكاكي إلى: مُصَرَّح بها، ومُكْنَى عنها، والمراد بالأول هو أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به، والمراد بالثاني أن يكون الطرف المذكور هو المشبه، فإذا حذف المشبه فالاستعارة تصريحية وإذا حذف المشبه به فهي مكنية<sup>4</sup>.

وعندما نقرأ شعر ميهوبي - باعتباره شاعرا من شعراء القصيدة الجديدة - نجد أنه يتجه نحو إعادة خلق الواقع الموضوعي، وصياغته صياغة جديدة بالصورة، وخصوصا الصورة الاستعارية التي مثلت في شعره عنصرا فاعلا في عملية البناء الشعري حيث منحت الموقف الشعري أبعادا جديدة، لا يمكن إنجازها بنقاط محددة نتيجة لتعدد القراءات التي تمنح الصور أبعادا جديدة، لأن لكل صورة أبعادا مختلفة، وفي الوقت ذاته يسلك الحديث عن الصور الاستعارية سبلا شتى في الكشف عن إمكانات اللغة في نسج علاقات جديدة بين ما يبدو متناسبا، أو ما كان يعتقد عدم إمكان تناسبه.

والصورة الاستعارية في شعر ميهوبي تحمل أكثر من بعد، وتبتعد عن المألوف، يقول<sup>1</sup>:

1 ابن منظور، لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت، مادة عور.

2 الجاحظ، البيان والتبيين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط2، 1972، ص153.

3 أحمد مطلوب، فنون بلاغية، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1975، ص122.

4 السكاكي، مفتاح العلوم، دار الرسالة، بغداد، ط1، 1982، ص604.

توهج حبك في ناظري      فأبصرت بحر الهوى الناظر  
وسافرت في لجة أزدت      وتحت بشاطئه الأسر  
فحدت فيروزه قاربي      وهام بنورسه خاطري  
وعدت وفي أضلعي خفقة      وحبك يكبر يا شاعري

تصوّر الشاعر "الهوى" على أنه بحر، وهذا تصوّر يميل إلى بحر غير مألوف، بحر مختلف يجمع بين خصائص البحر الطبيعي من حيث الجمال والإحساس بالراحة والهدوء وخصائص بحر الحب الذي يحتاج المحبّ فيجعله يبحر في عوالمه المتزامية، ومن خلال هذه الصورة الاستعارية تبرز الخصائص التي تشعر بالسعادة والإعجاب بالهوى لأنه عاطفة جميلة تشعر بالسكينة، فالناظر إلى البحر لا يرى ما يحّد مساحته كما أنه يشعر بالمتعة ويحس بالجمال والراحة. وفي قصيدته (حلاج) يتصور الشاعر أن الحب مصدر للشرب والارتواء، وهذا تصور مستمد من التجربة الصوفية، يقول<sup>2</sup>:

أيقن الباحث عن نبع المحبة      أن في قلب المدى طفلا وقبّة  
مثقلا في خطوه للصبر يهفو      مثلما عصفورة تهفو لحبّة  
لملم الأعمار أعمار التهجي      واحتسى في دمه المنسيّ عُزّة  
قلت يا هذا تمهل قال إني      أبعث الحلاج في مليون جبّة

الحلاج رمز من رموز المتصوفة، فالنبع يوحي بالبداية والصفاء، إنه حب طاهر صاف نقي، يعتبر أصل عاطفة الحب لأنه حب لله تعالى، فالطفل رمز للبداية والصدق، والقبة رمز للإيمان الذي يولد هذه العاطفة والتي منها تُستلهم كل العواطف النبيلة في الحياة.

والهوى نار محرقة، تنبئ عن تجارب محزنة ومؤلمة، يقول<sup>3</sup>:

دموع الهوى جمره لاهبة      وطيف الحبيب رؤى هاربة

1 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 58.

2 المصدر نفسه، ص 128.

3 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 36.

وروحى معلقة في الليالي      تناجي دروب الهوى الصاخبة  
 طيور الهوى هاجرت مرتين      وعادت بأجنحة شاحبة  
 حبيبتك امرأة من خيال      حبيبتك امرأة لاهبة  
 ومن الصور الاستعارية التي تبتعد عن المؤلف وتحمل أبعادا كثيرة، قوله<sup>1</sup>:

جئتك حاملا لغتي فقط

هل تقبلين

لا شيء أملك غير مشتلة الكلام

والصمت من شفتي سقط

هذه صورة كلية تقوم على صور جزئية استعارية، حاول ميهوبي أن يعكس بها وضعاً قائماً في وطنه، كما يحاول أن يوقظ الجماهير، فكأن الشاعر معادل رمزي للوطن نفسه، الذي ينتظر من أبنائه أن يبنوه لا أن يخلدوا للصمت ويقبلوا بالواقع المرير.

لقد ابتعد الشاعر كثيراً عن المؤلف في الاستعارة، فانعدمت علاقة المشابهة وحلت مكانها علاقات أخرى، قامت على تراكيب جديدة ولغة مبتكرة حاول الشاعر أن يجسد بها رؤيته وشعوره. وفي صورة استعارية أخرى مكررة، ندد بالصمت السلبي واعتبره عجزاً وموتاً، يقول<sup>2</sup>:

قل أي شيء فإن الصمت أتبعنا      والصمت موت إذا ما زدته شططا

إن في تخطي الصمت القاتل والتوجه نحو النقد البناء تحقيق للذات، يقول<sup>3</sup>:

قل أي شيء فإن الصمت أتبعنا      ورحلة النصر نبداها ببضع خطى

وقد لجأ الشاعر إلى صور ليجسد القيد الذي يمارسه العشق على المعشوقة، يقول<sup>4</sup>:

رأته يحدّثها صامتاً      ويقراً بالصمت أقمارها

1 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 30.

2 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 13.

3 المصدر نفسه، ص 13.

4 عز الدين ميهوبي، رباعيات، ص 54.

أشاحت بوجه الهوى عن فتى      يفسّر بالصمت أسرارها  
مشت خطوة فارتحى ظلها      وألهب صمت الهوى نارها  
مشت خطوتين ولم تلتفت      وظلّ يحاصر أسوارها

الحصار هنا بالصمت، وهو صمت العاشقين الذي أخرج المعشوقة من حالة الهدوء فأثار مشاعرها وجعلها تلتهب كالنار المحرقة تحاول النجاة إلا أن الصمت ظل إنسانا يحاصرها ويستفزّها. إن كل عنصر في هذه الصورة يحمل عوامل متعددة ومتجددة لا تنتهي، حيث أصبحت مهمّتها نقل الواقع، فهي تعيد صياغة الواقع بطريقة جديدة.

وعلى هذا سوف تقف هذه الدراسة عند بعض الصور الجزئية لنرى مدى تحققها في شعر ميهوبي مثل قوله في قصيدة (فارس حلم المدينة)<sup>1</sup>:

وفي لحظة الحب..

تأتي البلابل ..

وتسقط أقنعة الصمت

وشمس من القدس تأتي ..

لترحل في قدميها السلاسل

تمر الليالي

وتبقى المدينة تبكي

تنادي الذين يموتون مثل الجراد

تبحث في الحلم عن فارس

يدخل القدس

دون جواد

وتصرخ المدينة فجرا

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 221.

سيأتي فارسي المنتظر  
مع الريح يأتي .. كسيل مطر  
سيغسل أثواب هذا التراب  
ويزرع في الأفق ألف قمر

تتحدث الأبيات عن ثورة الشعوب العربية القادمة، وأمل الشاعر في قدوم فارس يحرق القدس من ظلم الصهاينة المعتدين، يرفع رأسها بعد انكسار. وثمة صور استعارية ماثلة في هذه الأبيات، فقد استعار ميهوي "البلابل" رمزا وتعبيرا عن محبي السلام، واستعار الشمس تعبيرا عن الحرية، واستعار "الليالي" تعبيرا عن الظلم والظالمين، واستعار "الفجر" رمزا للاستقلال، واستعار "التراب" رمزا للوطن، واستعار "المطر" رمزا للتغيير والعطاء وتعبيرا عن الازدهار الاقتصادي، وجعل "المطر" يغسل التراب (الوطن) من الفقر ومخلفات الاستعمار الذي تعاني منه القدس، واستعار "القمر" للتعبير عن أمله في غد مشرق وعهد للتحرر والخلاص.

إن جمال هذه الصور نابع من ترابط الصور وتلاحقها، والتعبير عن حالة الشاعر مع الأحداث المحيطة به، وإثارة المشاعر السياسية والدينية والوجدانية العميقة. هكذا تميزت الرؤية الجديدة للشعر فسعت إلى إعادة إبداع العالم، ومن ثم كانت الاستعارة في الشعر الجديد. وفي صورة أخرى نرى فيها ميهوي يصف بعض أئمة العصر بالإفك والكذب عبر تصوير استعاري، يقول<sup>1</sup>:

يُصلّون خلف إمام من الإفك  
ينبت في شفتيه الكذب  
شدّني الظل نحوي  
وأوجس مما رأى وأرى خيفة

1 عز الدين ميهوي، عوامة الحب عوامة النار، ص 66.

يرمي الشاعر إلى تشخيص الكذب، وبث أسباب الحياة فيه وإعطائه صفة النبات، فقد شبه "الكذب" وهو شيء معنوي بكائن نباتي، فحذف المشبه به وكنى له بأحد من لوازمه وهو الفعل "ينبت" على سبيل الاستعارة المكنية. ووجه البلاغة فيها أنها تجسد المعنوي في صورة المحسوس. فالكذب أصبح نباتا في شفتي بعض أئمة العصر ملازما لهم ينبت ويكبر ويتجدد. وقد استطاعت هذه الصورة الاستعارية أن ترسم صورة سيئة لهم ماداموا يمتنون الكذب. ولأن الشاعر يحس بالاغتراب في مجتمعه، يرى عمره ينقضي بسرعة من دون أن يحقق آماله، يقول<sup>1</sup>:

فيحترق العمر في ثانية

إنها صورة الحزن على احتراق العمر دون أن يستشعره ويتلذذ به. وقد حاول الشاعر أن يقيم التعالق بين مختلف الاستعارات، يقول في هذا المقطع مخاطبا "زليخة السعودي"<sup>2</sup>:

ويا قصيدتنا البهيّة

حين احترقت توهجت ملء المكان

حدائق الوطن النديّة

وتالألآت في قمة الأوراس

في الحلم المطرّز

أبجديّة

هذه سلسلة من الاستعارات منطلقها واحد، وهو تشريف زليخة لهذا الوطن كونها كاتبة متميزة. فالكتابة عملية احتراق فيه توهج، والنصوص حدائق للوطن، ثم عاد وتصور الكاتبة نجمة متألّئة بنور الأبجدية، والقصيدة كلها عبارة عن صور شعرية، حاول فيها الشاعر أن يتخلص من

1 عز الدين ميهوبي، ربايات، ص 50.

2 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 27.

لغة الحضور، التي تقول الأشياء في حرفيتها، واعتمد لغة الغياب التي تختلف فيها درجة تغييبها للدلالة.

وفي صورة أخرى يقول<sup>1</sup>:

فتّشت في جيب ذاكرتي عن بقايا قصيده

تساقط من شفّتي "المتني"

لقد صاغ الشاعر جملة "فتّشت في جيب ذاكرتي" على هذا النحو، والركنان القائمان على علاقة المتشابهة هما (الجيب والذاكرة)، فكلاهما مكان خفي للادخار وموضع للتفتيش.

وثمة صور استعارية لجأ إليها الشاعر في حديثه عن جبل الأوراس، يقول<sup>2</sup>:

أوراس مالك لا تبوح بما رأّت

عيناك أم إن الملاحم مغنم

أأوراس لو كان للعشق تاج

لعانق مجدك فلك السماء

لعينيك أحمل كل الأماني

فهل يحمل القلب صخرك بعدي؟

فهذا الجبل له فضل كبير على بلاده، وقد استطاعت هذه الصور أن تقدم رؤية الشاعر تجاه جبل الأوراس الذي كان مقبرة للغزاة الفرنسيين. فقد تمثل الأوراس إنسانا له عينان، وطلب منه البوح بالملاحم البطولية التي جرت على ساحته، كما صيّر إنسانا ينادي، له مجد يمتد في الفضاء فيعانق النجوم. وهذه الصور تأخذ شعريتها من حب الشاعر للأوراس كرمز للشموخ والتحرر.

### 3- الصورة الكنائية:

هي تلميح بالمعنى وهي عكس التصريح، وهي في أبسط تعريفاتها: "لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة معناه مع"<sup>3</sup>، فالكناية بهذا المعنى "لا تنافي إرادة الحقيقة بلفظها فلا يمتنع في قولك: طويل النجاد، أن تريد طول نجاده من غير ارتكاب تأول، مع إرادة طول قامته"<sup>1</sup>.

1 المصدر نفسه، ص 62.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 19، 43، 44.

3 الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 337.

وحدها عند عبد القادر الجرجاني أن "يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تالية ورديفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"<sup>2</sup>. ومعنى ذلك أننا أمام معنيين، معنى ظاهر غير مقصود في ذاته، يستدعي معنى آخر خفي وهو المقصود، وإن كان ذلك لا يمنع من إرادة المعنى الأول، وخفاء المعنى الثاني، هو الذي يعطي الكناية قيمتها الفنية، إذ إن "كل تسرّ هو ميزة فنية، طالما أن كل تصريح أو وضوح هو ميزة علمية"<sup>3</sup>.

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى تلك المزية بقوله: "قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلاً وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة"<sup>4</sup>.

وإذا كان التشبيه والاستعارة يقوم كل منهما أساساً على التقريب بين حقيقتين متلازمتين، تنتميان إلى نظام واحد، فالعلاقة في التشبيه - أساساً - علاقة مشابهة، بينما في الكناية والمجاز فهي علاقة لزوم، وعملية إدراك هذه العلاقة لا تسهل - كما يقول الطرابلسي -: "بتجربة واسعة جداً، ولا بثقافة خاصة، بقدر ما تسهلها الفطنة ويعالجها الذكاء"<sup>5</sup>.

والكناية تمنح الشاعر فرصة في أن يعبر كيفما شاء عن طريق علاقته باللغة ليأتي ويبدع في أشكال غير مألوفة، ويقول في ذلك محمد سعد شحاتة: "لأن الكناية تسمح له أن يتوازي خلف الأشياء الأخرى فتبرز لدى الشاعر المجيد الفرصة في أن يتناص مع روح أخرى في قصيدته ويرتدي قناعاً أو يستدعيها لتحدث بلسانه، أو يطرح من خلالها مواقف ورؤى تقنعه"<sup>6</sup>.

- 
- 1 السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985، ص 402، 403.
  - 2 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992، ص 66.
  - 3 صبحي البستاني، الصورة الشعرية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986، ص 168.
  - 4 عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص60.
  - 5 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعة التونسية، ص207.
  - 6 أحمد الصغير المرغي، الخطاب الشعري في السبعينات، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 284.

فالكناية إذن لون من ألوان التعبير البياني، وهي كل ما فهم من سياق الكلام من غير أن يذكر اسمه في العبارة، فهي تستعمل قريبة من المعنى البلاغي.

والكناية كشكل بلاغي، لعبت دورا هاما في تشكيل الصورة عند عز الدين ميهوبي، وقد جاءت بعيدة عن الغموض في مجملها، وقد يكون ذلك راجعا إلى رغبة الشاعر في إيصال خطابه للقارئ من غير تعقيد وعناء.

فالشاعر غير بعيد عن استخدامات الكناية عند الشعراء السابقين، فاستخدامه لها كان بسيطا غير معقد، فكانت الكناية بذلك نافذة يطل من خلالها على العالم الخارجي أو العالم الداخلي، ومن الصور الكنائية قوله في قصيدة (مناجاة الملاك الغائب)<sup>1</sup>:

أختاه في دار الخلود

أختاه ..

يا نبت التراب

ويا قصيدتنا البهيّة

فدار الخلود كناية عن الجنة، وهو يحسب زليخة السعودي الشاعرة الجزائرية التي شرّفت الجزائر بأدبها الملتزم من أهل الجنة، كما أشاد بتجدر انتمائها للوطن من خلال الكناية (يا نبت التراب)، حتى أصبحت قصيدة جميلة للوطن.

وقد تتحول الصورة الكنائية داخل الخطاب الشعري إلى إشارة تثير طاقات كامنة في ذهن المتلقي لتخلق أمامه عددا لا يحصى من الإيحاءات والصور المتداعية عن طريق التخيل، ومن ذلك قوله:<sup>2</sup>

انتصار الشمس ملء الموسم

الأرض تلخ صبرها وأجنّة الآتي

1 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 26.

2 المصدر نفسه، ص 84.

فالجملة الشعرية "الأرض تخلع صبرها" تشكل انزياحا دلاليا، فالصبر شيء معنوي لا يخلع كما تخلع الأشياء المادية، إنما يقال انتفض سكان الأرض. إنها صورة كنائية تعبر عن نفاذ صبر الأرض، فالأرض تخلع حجارها لترهب بها الأعداء، ولكي تكتسي بحلة الحرية والانتصار. ومن خلال هذا الانزياح يعبر الشاعر عن مشاعره وانفعالاته ومواقفه التي يعيشها.

ومن الصور الكنائية قوله<sup>1</sup>:

تنمو الأساطير في أوراس ملحمة  
وقد تلاشت غيوم الحزن والنكد  
فتلاشي غيوم الحزن والنكد، كناية عن زوال الاستعمار وزوال التعذيب والنفي والتشريد معه،  
تحت ضربات المجاهدين الجزائريين البواسل.

ومن الصور الكنائية قوله<sup>2</sup>:

وطن الجميع ..  
على أكفّ الذاهبين إلى الكبار  
برهطهم، وبنفطهم، وبسخطهم  
وبما تعبته العيون من النواح  
وطن الجميع، وطن لكل الفلسطينيين، مصيره في أيدي بعض الحكام العرب التابعين للقوى  
الأجنبية.

وقد تأثر الشاعر كغيره من الشعراء العرب بالحرب الأهلية في بيروت، يقول<sup>3</sup>:  
أين الأهلة والصلبان هل صلبت  
أين الأحبة هل شُقت لها كفنا

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 61.

2 المصدر نفسه، ص 93.

3 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 124.

وفي هذه الصور الكناية إشارة إلى المساجد من خلال الأهله، وإلى الكنائس من خلال الصلبان، وقد دمرت في هذه الحرب التي دارت في لبنان، وإلى الأرواح التي أزهقت من خلال الكفن. وقد بلغ تأثر الشاعر بهذه الأحداث مداه، فعبر عن هذا الشعور بقوله<sup>1</sup>:

آه .. تمزقت الأحشاء يا وطني      وصرت أنسج من جرحي هنا وطنا  
والتعبير بالكناية هنا يعطي مجالا أوسع.

ومن الكنايات القريبة المأخذ قوله<sup>2</sup>:

إن الجزائر يا أحباب ..

ما انكسرت

لكنها انتصرت ..

والعقد ما انفرطا

"والعقد ما انفرطا"، كناية على صفة وهي تماسك الجزائريين من خلال حبهم لوطنهم وإخلاصهم له، ومن خلال إدراكهم للمؤامرات التي تحاك ضده.

ومن الصور الكنائية التي ترتبط بالمأساة الوطنية التي عاشتها الجزائر في تاريخها المعاصر قوله<sup>3</sup>:

دعهم فتلك طباع ليس يقبلها      شعب تقلّب في النيران واتقدا

ففي عجز البيت الشعري إشارة إلى العشرية السوداء التي عاشها الشعب الجزائري والتي تكبد فيها الوطن خسائر بشرية ومادية معتبرة.

ومن الصور الكنائية قوله في قصيدة (قافية للفارس) أهداها إلى الشيخ محمد البشير الإبراهيمي

في ذكرى رحيله<sup>4</sup>:

يخبئ بين برديه المعاني      فيطلع بين برديه النخيل

1 المصدر نفسه، ص 124.

2 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 14.

3 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 15.

4 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 50.

فقلت عرفته يا ويح شعري  
 وأب الفصحى توسدك الرحيل  
 قضيت العمر بين ذويك تبني  
 وشيدت المدارس والنوادي  
 لقد أعمت بصائرنا فرنسا  
 فلو لا فتية الإيمان قاموا  
 بعزتهم لطوقنا الدخيل  
 وإن دقت لأوبتهم طبول  
 نعاة الضاد إن مسخوا جرادا

"يخبئ بين برديه المعاني" كناية عن نسبة يقصد بها الشيخ الإبراهيمي، وفي هذا التعبير إشارة إلى أن الرجل محافظ من خلال لباسه العربي الأصيل، كما أن "أبا الفصحى ودرة العقد" كنايةان عن موصوف، عائدتان على الشيخ أيضا، كما أن الشاعر كنى للاستعمار الفرنسي بالدخيل الذي حاول القضاء على لغة الضاد -وهي كناية عن اللغة العربية- وإحلال محلها اللغة الفرنسية، كما كنى لمؤيدي الاستعمار وفرحهم بقدمه بقوله "دقت لأوبتهم طبول"، إلا أن لغة الضاد لا تموت لأن وراءها جيل يصنع الملاحم البطولية مع أجل الحفاظ عليها، يقول<sup>1</sup>:

فإن الضاد أكبر من رؤاهم  
 فمن رفض الأصالة شاد قصرا  
 وإن الضاد ملحمة وجيل  
 قوائمه مدى الوهم الذبول

ومن الصور الكنائية سخطه على الجامعة العربية وهيئة الأمم المتحدة، يقول<sup>2</sup>:

كلما ضرب الغرب ضربته  
 واستباح اليهود حمى أرضها  
 ترفع الأمر حالا إلى الناطحة  
 هكذا كلما صفعوا

1 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 58.

2 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 35.

صعرت خدها

ثم نادت إلى قمة .. ناجحة

بعد يومين يستصدر الزعماء قرارا جريئا

ويستنسخون لنا .. لائحة

مثل كل اللوائح نضمها عنوة ..

هكذا دائما

طبخة مالحة

أمه جائحة.

تدعي أنها فرس جامحة

إنها الجامعة العربية صاحبة المواقف المخزية والأيدي المرتعشة، لا تستطيع أن تتخذ قرارات مناسبة، وهي ترى أراضيها مستباحة من قبل الغرب واليهود الصهاينة، كل ما تستطيع أن تقدمه لنا طبخة مالحة لا نستطيع تذوقها، وهي كناية عن العذابات التي تتجرعها الشعوب العربية بسبب هذه الهيئة العربية، وكل ما تفعله التوجه إلى الأمم المتحدة إلى هيئة تحكمها المصالح لا الأخلاق، وقد كنى لها الشاعر بالناطحة في إشارة إلى الإيذاء. وقد اختار الشاعر حرف الهاء الساكن نهاية لأسطره الشعرية للدلالة على انقباض نفسه وتحسرها بسبب هذا القيد الذي تفرضه هاتان الهيئتان.

ومن الصور الكنائية قوله<sup>1</sup>:

تقلد ما شاء من رتب في البلاد

وما كان يعرف شكل الألف

تشير هذه الكناية إلى صنف من الرجال جهلاء تبوءوا مناصب عليا في هرم السلطة بسبب ولائهم لأحزاب سياسية دون أن يكونوا فاعلين في المجتمع.

1 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 49.

هذه بعض الصور الكنائية في شعر عز الدين ميهوبي، وهي مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها تبرز المعاني واضحة جلية.

4- الرمز:

لقد نشأت محاولات للخروج عن التعبير المباشر في الشعر من أجل إيجاد علاقات جديدة بين العناصر اللغوية ودلالاتها منذ وقت مبكر، وكان للرموز والأساطير الدور الأبرز في الخروج على نمط العلاقات المباشرة، فالرمز يستخدمه الشاعر للتعبير عن رواية غامضة في النفس لا تقوى اللغة العادية أن تعرب عنها "لأن الرمز بطبيعته إيحائي، وأعني بإيحائي أنه لا يقف على قدم الأشياء ليصورها، بل يتعدها لينقل التأثيرات التي تتركها هذه الأشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس، فهو إذن لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الأجواء الضبابية المجسمة التي تسربت إلى أعماق الذات المتفرعة المتباعدة الأطراف والأصول"<sup>1</sup>.

والأدب العربي مليء بالرمز ولكن لم يعرف بلفظ "الرمز"، ولم يعرف هذا المصطلح إلا في أواخر القرن التاسع عشر، وقد عرفه محمد غنيمي هلال بقوله: "والرمز معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح"<sup>2</sup>، فالرمز لا يقرر ولا يصف بل يوحى ويوصفه تعبيرا غير مباشر عن النواحي النفسية، وصلة بين الذات والأشياء تتوالد عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح.

ويعتبر الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير وبخاصة في الشعر أو في النثر وهي قديمة، ولكن الشاعر المعاصر غلبها في تجاربه الشعرية للانتقال الحداثي من بلاغة الوضوح إلى بلاغة

1 أنطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العرب الحديث، دار الكشاف للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1949، ص 8.

2 محمد عميني هلال، الأدب المقارن، نخضة مصر، ط3، 1977، ص 382.

الغموض في سعيه الدائم وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثري بها لغته الشعرية، فهو مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعانيتها في واقعة الراهن.

فالرمز الشعري يبدأ من الواقع ليتجاوزه دون أن يبلغه إذ يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليتحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجديدي<sup>1</sup>. إن الرمز يجعل الشعر يعود إلى فطرته الأولى أي أنه لا يظهر الأشياء بصورتها المحسوسة، بل يعمل على بث موجات من المشاعر تدفع القارئ على أن يحس بأن هناك عالماً آخر يتكون خلف هذا العالم المرئي<sup>2</sup>.

وحين يوظف الشاعر الرمز، إنما يريد من خلاله التعبير عن أحاسيسه وأفكاره، فيصدر عن وعي وقصد إذ لا بد أن يرمز به المبدع إلى موضوع ما، مخفياً ما في نفسه، إما لإثارة المتلقي واشتراكه في كشف النقاب عما يرمز إليه، وإما رغبة في عدم الإفصاح خوفاً من سلطان جائر، كما كان في رمزيات بيدبا - الفيلسوف الهندي - التي وظفها في رائعته (كليلة ودمنة). وفي الحالين فإن الرمز يكسب العمل الأدبي عمقا فنيا ويشحن الألفاظ بمدلولات شعورية جديدة، إضافة لما يحمله للفظ من دلالات لا يكتسبها اللفظ خارج النص. والشاعر الذي يريزخ تحت وطأة واقع لا بد أن "يحتضنه في رمزيته، وينزله في ضميره، وبهبه من ثقافته وتجربته حتى يحل فيه ويتوحد معه، فالرمزية هي احتواء للواقع كله في الروع ومنحه البعد الروحي المبدع وحده بالنسبة لجماعة ذلك المذهب"<sup>3</sup>.

ثم إن أهم ما في الرمز هو تراسل معطيات الحواس حيث تتجاوب العطور والألوان والأصوات على مستوى الصياغة فإذا بالحواس تتراسل وتتبادل وظائفها فالعين تسمع، والأذن تشم، واللسان يرى، فيسمع الشاعر الألوان ويرى الأماني والأحلام، ذلك أن البلاغة لا تكمن في سرد الفكرة،

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

2 رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، مطبعة الأندلس، القاهرة، 1985، ص106.

3 إيليا حاوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967، ص62، 63.

بل في ترجمتها إلى شكل معين، خاص محدد: فالبناء الكلي للعمل الفني يمكن الأديب من أن يضمن ما يريد أن يقول بدلال من أن يصرح به<sup>1</sup>.

وقد تناول كثير من الدارسين بعمق الرموز عند عز الدين ميهوبي، ولعل أبرز هذه الدراسات هي: الرمز التاريخي ودلالته للسحلمي بركاتي، وآليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران لعبد الرحمن تبرماسين وبناء الأسلوب في ديوان عوامة الحب عوامة النار لنجاح مدلل.

وشعر عز الدين ميهوبي غني بالصور الرمزية التي توحى وتبتكر عوالم جديدة، ومصادر الرمز عنده متعددة، سواء كانت رموزا لغوية أو رموزا تاريخية أو أسطورية أو طبيعية، أخرجها للمتلقي بصورة إيجابية زادت من جمال وإيجاء الصورة للتعبير عن عوالم ذات دلالة عميقة، وتتميز رموزه بالشفافية غير الموهلة في الغموض. وفيما يلي تقف هذه الدراسة عند بعض النماذج في شعر ميهوبي المعبرة عن الرمز وإيجائه، يقول في قصيدة (في البدء)<sup>2</sup>:

أوراس يا لغة الزمان      ويا فما .. متفجّرا  
في البدء كنت قصيدي      والبدء فيك تجذّرا

لقد شغل الأوراس في تجربة الشاعر حيزا كبيرا منذ أول ديوان له (في البدء كان أوراس)، إذ لا يكاد يخلو ديوان شعري بعده من حضور للأوراس فيه، فبدائية الأوراس تتمثل في كونه المكان الذي انطلقت منه أول رصاصة إبان الثورة التحريرية الجزائرية، فكتسب القداسة في تجربة الشاعر.

إن الأوراس رمز للثورة وللهوية ولشموخ الوطن، ولعل عز الدين ميهوبي أكثر الشعراء الجزائريين توظيفا لهذا الرمز "لماذا الأوراس؟ لماذا أنطلق من الأوراس، لأنني أرفض رموز الزمن الفرعوني والإغريقي وأزمة الألوان - الموبوءة - التي لا تنبعث منها رائحة التراب! لأنني أرفض كل الطقوس التي يمارسها العالم.. ما عدا طقوس الوطن والشهداء.. أرفض كل ذلك .. لا لشيء إلا

1 المصدر نفسه، ص 62.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 12.

لأنني أمتلك رمزا أكبر وأعمق.. هو الأوراس ! وما أجمل القصيدة حين يكون فيها الرمز وطنا،  
وبقايا حلم أوراسي..<sup>1</sup>.

فالأوراس هو شهادة ميلاد الثورة المعجزة، وكعبة الثوار، مرادف الوطن المكافح، وهو الرمز  
اللغوي الذي يختزل الكون الثوري، هو النار والدم والتراب وقصة الزمن، وهو الشموخ والحب  
والمجد، يقول<sup>2</sup>:

أوراس ..

جئتك مرتين ..

وما عشقت سوى شموخك

أوراس ..

جئتك والعنادل في فمي

وقصائدي سكنت دموعك ..

إني سأرحل ..

كي أراك محاصرا

بمواكب الحب الكبير ..

وكي أراك مسافرا في المجد

والأكوان دونك ..

والأوراس قبلة للفداء والشهادة والشهداء، وهو الكعبة التي يتوجه إليها الشاعر بأرق القصائد

الغزلية، يقول<sup>3</sup>:

أوراس .. يا قبلة للفداء يطوف بها الدهر والشهداء

أغار عليك من الدهر لكن أغار -أنا- منك عند المساء

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس ، ص 8.

2 المصدر نفسه، ص 20.

3 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 21.

أوراس لو كان للعشق تاج لعائق مجدك فلك السماء

فالأوراس يجيل إلى النضال والكفاح، كما يجيل إلى سماء حبلى بالخير، يقول<sup>1</sup>:

تعلو جبينك غيمتان وأنجم ونوارس برية تتوحّم  
وقصيدة للراحلين مع الرؤى ظمأى لمنبعها يطوقها الفم  
وأنا أموت ولست أبعث مرة إن الحياة مواسم تتكلم  
إني سأطلع من شموخك نخلة حبلي بما يلد الفؤاد ويحلم

لقد استحال الأوراس من رمز يدل على فضاء مكاني إلى سماء تدرّ بالخير الذي يأتي بالخصب والنماء، فالغيوم والأنجم والنوارس توحى بامتلاء الفضاء بالرزق، الذي من نتائجه سقي نخلة الأوراس التي يتطلع الشاعر إلى أن تطلع منها الآمال والأحلام.

لقد عمل الشاعر على "استئصال الأوراس من عالم التضاريس ليحوّله إلى علامة لغوية بالغة النفوذ السحري"<sup>2</sup>. وهكذا يتحول الأوراس إلى رمز صوفي يتوحد معه الشاعر على طريقة الحلاج وغيره، و"هنا يحاول عز الدين ميهوبي، - كما هي حال الصوفية - تخطي عالم المحسوسات واعتلاء عوالم الروح بكل تجلياتها فيتحول الأوراس إلى روح سامية وكيان جوهري أصيل"<sup>3</sup>. يقول<sup>4</sup>:

فكم شهيد على أرجائه نبتت حدائق الألق الآلي بلا عمد  
متى سأبحر في عينيك يا وطني وأمتطي في سناك المجد في الصّعد  
متى سأرسم عشقا أنت منبعه فأنت أعظم بعد الله يا بلدي  
إذا ذكرتك كنت الحلم يا وطني وكنت تسبح في روحي وفي جسدي  
وكنت رحلة عمر بتّ أسأله: أفي التراب يذوب العمر للأبد!

1 المصدر نفسه، ص 17.

2 يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في شعر عز الدين ميهوبي، مجلة الحياة الثقافية، العدد 147، 2003/09/28، ص 121.

3 عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجاً)، مطبعة هومة، ط1، 1988، ص 80.

4 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 64.

وهذا العشق للوطن الذي يكاد أن يذوب فيه الشاعر حزنا على الفراق على طريقة العذريين،  
يذكرنا بذلك العشق الصوفي الذي نلمسه عند أعلام الصوفية من أمثال ابن عربي وابن الفارض  
... ويتصاعد الجيشان العاطفي، فالشاعر يفنى كليا في الأوراس، يقول<sup>1</sup>:

أوراس فجـرني هـواك وما درت	هذي الضلوع بأن جمرك ملهم
فجّرت من وهج انفجارك آية	مازال يذكرها لذكرى البلسم
إني بأقبية الدهول .. تهزني	ذكرى كما هزت بجذع مريم
ما عدت أملك في الحياة سوى رؤى	أوراس يعرفها وقلبي المعدم

وقد يتحول الأوراس إلى روح سامية، يغتسل وتذوب فيه الأنجم من شدة الضياء والصفاء،

يقول<sup>2</sup>:

أوراس يلتحف الشهيد بصخره	وتطير من كف الشهيد الأسهم
وهناك يغتسل الصباح بنوره	وتذوب من فرط الضياء الأنجم

غير الأوراس مفهوم الحرب والقتال إلى شيء يتغنى به الناس، لأن الفرح بالثورة سبيل الحرية  
وإعادة للمجد "وإذا ذكر الأوراس تبادر إلى الذهن معنى البطولة والتضحية والفداء، وهذا شيء  
طبيعي فقيمة الأوراس تكمن في معاني البطولة وروعة القتال من أجل المبدأ أو تحرير الأرض  
والإنسان"<sup>3</sup>. يقول الشاعر في قصيدة (عنفوان)<sup>4</sup>:

أتيتك ملتحفا هامتي	وممتشقا في المدى قامتي
أتيتك أوراس محترقا	ودمع الأحبة في راحتي
تمر السنون و لما يزل	صهيلك أوراس في واحتي
وتحملني زهرة في رباك	وعصفورة غردت آيتي

1 المصدر نفسه، ص 18.

2 المصدر نفسه، ص 20.

3 عبد الله الركبي، الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 15.

4 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 10.

وتسألني قطرة من دماك      لماذا؟ فأشكو لها حالتي  
 بلادي التي علمتني الشموخ      سأغرز في صدرها رايتي  
 وأمشي على جمرها حافيا      وأمضي إليها إلى غايتي  
 وأنقش في خدها كلمة      من العنفوان .. أيا سادتي  
 أحب بلادي وإن أنكرتني      فحب الجزائر من عادتي

يخاطب الشاعر الأوراس على أنه ما زال محافظا على العهد، ويتخذ منه ملاذا وأنيسا آمنا يلجأ إليه علّه يسليّه ويريجّه من معترك الحياة ومشاقها.  
 وقد توجه إليه شاكيا مما يحصل في وطنه ، يقول<sup>1</sup>:

أوراس آت كما الأمطار تحملني      نبض القوافي ويدنو من دمّي الألق  
 في البدء كنت وكان الحرف كنت أنا      كان التوحد والإشراق والأفـق  
 مسافة العمر وشم في خطي قدم      تقيحت واستباححت دمعها الحدق  
 مددت كفي أشاح الناس .. قلت لها      كفى .. فككت .. وكفى كفها الرمق  
 سألت ظلي ولم هذي الدموع ألم      تلق الأحبة؟ قال الليلك امتشقوا  
 أوراس يا عرسنا الموعود توهني      جرح المواسم .. آه إن هم احترقوا

لقد حلم الشاعر بأن تصبح المعاني التي رسمها في ذاكرته حقيقة مجسدة، وهو يزداد حزنا واغترابا لما يراها اليوم مهددة بالزوال.

وقد جعل الشاعر من الأوراس منطلقا لحديثه عن القضية الفلسطينية، إذ يرى فيه محفزا لحدث الفلسطينيين على الانتفاضة ضد الصهاينة الغاصبين، يقول<sup>2</sup>:

آت من الأوراس أحمل قُبلة      للقبلتين .. وفي الجنوب أفول  
 هو يطلعون كما الورود تسابقت      في الريح نحو الخالدات خيول

1 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 90.

2 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار ، ص 80

يكفي انتصاراً أن يفر عدونا  
ويظل من أرق الجنوب .. يبول  
فأنثر بأعطاف الجراح قصائدي  
وأفرح .. فأعراس الجنوب قليل

ولقد مثلت القدس للشاعر رمزا للصراع السياسي والإيديولوجي، يقول في إشارة إلى اتفاقيات

السلام التي غيبت القدس<sup>1</sup>:

أنا امرأة ..

من رخام

وما زلت عذراء ..

عمري قرون

ولم أبلغ الحلم بعد ..

وقد مرّ ..

مليون عام ..

تزوجت ..

ألف نبي

وأنجبت ألف جنين

يُسمى السلام

وما زلت ..

عذراء ..

دون فطام

أسافر ..

في زحمة الأنبياء

أسافر ..

1 المصدر نفسه، ص 149.

في كل عام  
إلى ملكوت السماء ...  
فتأتي المقادير ..  
أصبحُ أرملة ..  
من رخام ..

المرأة معادل موضوعي للوطن، يرمز بها الشاعر للقدس التي يراها أنثى تبحث عن الارتباط بقرين يحولها من عذراء إلى زوجة تنجب الأبطال، وفي هذا إشارة إلى اتفاقيات السلام مع الصهاينة التي جعلت منها امرأة عقيمة منتهكة حرمتها، لم تحصل على حرمتها إلى اليوم، إنها مدينة سلبية تنتحب، تنتظر من يخلصها، يقول<sup>1</sup>:

وتبقى المدينة تبكي ..  
وتبحث عن حلمها المستحيل ..  
وتبقى المدينة ..  
تبحث في الحلم عن فارس ..  
يدخل القدس  
دون جواز

تشكل هذه الصور بنية النص الذي يعبر عن الواقع المرير الذي تعيشه القدس السلبية، فقد انتقل بها من مكان صامت إلى امرأة تبكي تنتظر حلم التحرر. ولقد مثلت الطبيعة بالنسبة لميهوي ينبوعا يستقي منه رموزه التي تتصل اتصالا مباشرا برؤيته ومشاعره، فرمز الليل مثلا قد استخدمه الشاعر كثيرا وسيطر عليه بظلمته ووحشته وخوف الإنسان منه، يقول<sup>2</sup>:

---

1 عز الدين ميهوي، في البدء كان أوراس، ص 222.  
2 عز الدين ميهوي، في البدء كان أوراس، ص 37.

لا تقل جئت لأستلّ الكلاما      دونك الأوراس فاقرئه السلاما  
 طلقة أولى تماوى الليل عندي      فارتوي الخفاق واستل الحساما  
 طلقة للفجر أعلنت انتمائي      فليمت يا نار من يهوي الظلاما

نلاحظ في هذه الصورة الرمزية أن الشاعر رمز بالليل الذي من صفاته الظلام الحالك إلى العدو الفرنسي، وهو حين يختار "الليل" رمزا له لتوفر القرائن الجامعة بينه وبين "الليل" الذي يغطي بظلامه كل من يدركه، وبين العدو الذي ينتشر ويعربد في كل ربوع الوطن وقد سدّ على الشعب الجزائري كل أمل في تنسّم فجر الحرية.

ثم يجعل الشاعر من لفظ "الفجر" في البيت الثالث رمزا للحرية، معلنا بذلك تعطشه للحرية ورغبته في تحقيق النصر، متخذا من الكفاح المسلح وسيلة لذلك: "فليمت يا نار من يهوي الظلاما" !

كما أن للنخلة حضورا واسعا في شعر ميهوبي، فالنخلة في دلالتها الحقيقية شجرة صحراوية تنتج الرطب، ارتبطت بتراثنا العربي منذ آلاف السنين، فرمز النخلة هو إحالة إلى الأصالة العربية ووقوفها شامخة دلالة على عزة العروبة وكرامتها، وعلى الثبات والكبرياء. فقد استعار الشاعر صفة من صفاتها وهي الانتصاب ونسبها إلى نفسه المتعالية عن كل المآسي والجراح، يقول في قصيدة (وتنفس الأوراس)<sup>1</sup>:

وأنا أموت ولست أبعث مرة      إن الحياة مواسم تتكلم  
 إني سأطلع من شموخك نخلة      جبلي بما يلد الفؤاد ويحلم  
 كما ينسب إلى نفسه شموخ النخلة وكبرياتها، يقول<sup>2</sup>:

لكنني كالنخل أشمخ واقفا  
 من كبرياء كالألف

1 ، عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 17.

2 عز الدين ميهوبي، عوملة الحب عوملة النار، ص 30.

كما رمز الشاعر بالنخلة إلى الحياة وال عمران، فقد رمز بها إلى الصبر وقوة التحمل والعطاء في وجه التصحر والجفاف، يقول<sup>1</sup>:

أمتد كالشجر المهاجر باحثا      عن جذري المذبوح في السنوات  
يا هذه اللغة العذاب ترققي      أمتد فيك وأنت بدء حياتي  
أمتد في العمر الجديد وفي فمي      نخل يعانق رحلتي وصلاتي

فرغم معاناة الشاعر إلا أنه يحلم بعمر جديد، يتخذ فيه من النخل مثالا في الصبر والثبات، فالنخل يعمر طويلا، كما أنه الشجر الوحيد الذي لا تتساقط أوراقه.

كما أن للبحر حضورا هو الآخر في الخطاب الشعري لدى عز الدين ميهوبي، فهو رمز القوة والعظمة والغموض، كما هو رمز الغربة والتشتت، وهو من العناصر الطبيعية التي وردت بكثرة في الكتابات الإبداعية المعاصرة واتخذت أبعادا جمالية وإنسانية، ولكنه لم يتموقع في مدلول واحد وإنما ورد في سياقات مختلفة، وحمل دلالات متباينة تبعا لتجربة كل شاعر ورؤياه الخاصة، يقول<sup>2</sup>:

ناديت البحر ..  
لماذا الرمل تمدد عبر الشاطئ  
ينتظر العودة نحو البدء ..  
ويغمض جفئك  
مسكونا بالصبر ..  
ناديت البحر ..  
ففاض الموج ..  
وكنت أسافر صوب البحر  
ألاحق صوت البحر ..

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 135.

2 عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، ص 13.

لأجمع

آخرة الأصداء

ناديت البحر ..

وعُدت ألمم قافية الميلاد الأول ..

أحفرها كالثلم على شفة لا تعرف

غير رحيل الماء

فبعد أن كان البحر في طفولة الشاعر مكانا للراحة والاستجمام ، انقلب إلى رمز دال على الغربة والضياع والتوتر، فنهضت فلم تكن خيبة الشاعر في موروثه الفكري والأخلاقي والوجداني فحسب، بل كانت الخيبة في قيم الماضي وحاضره من جراء السلوك الاجتماعي وحاكمية الدولة خلال مرحلة معينة من تاريخ الجزائر المعاصر وتحديدًا عشرية الثمانينات.

فبعد أن كان البحر بوابة المسلمين القادمين إلى الأندلس بقيادة طارق بن زياد، تحول إلى بوابة

نحو الموت، يقول ميهوبي في قصيدة (عودة خيول مملكة المساحيق)<sup>1</sup>:

وتسقط غرناطة ..

ويبتلع البحر مئذنة الليلة السابعة ..

ويطوي المصاحف

يحرق كل الدروع

وأسياف - قرطبة - اللامعة ..

ويرمي بقايا السفائن ..

كانت - رمادا - ..

ويفترس البحر أشلاء مملكة

ضائعة ..

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 209.

وغرناطة الزمن العربي تعود..

ممزقة الوشم..

طارق يظهر في الشاعر العربي حزينا ..

يعانق أفراسه العائدة..

فتحترق الكف والسيف

والخطبة الواعده

تتكئ هذه الصورة على تكرار لفظة البحر التي تنتشر في ثنايا القصيدة أربع مرات للدلالة على الدمار الذي ألمّ بالأندلس جراء زحف الإفرنج عليها، فالبحر يبتلع ويحرق ويفترس... ولم يغيب التراب كرمز من رموز الطبيعة في خطاب عز الدين ميهوبي، الذي استخدمه بشكل لافت خاصة في ديوان (في البدء كان أوراس)، فقد كان التراب معادلا موضوعيا للوطن، يقول في قصيدة (كساد)<sup>1</sup>:

لا تقطنوا

سنعيد أمجاد التراب..

ونطرد الغرباء من دمنا ..

ولو مسخوا .. جراداً!

لقد جسد هذا الرمز الوطن من صورته المجردة إلى صورته المادة المحسوسة، فالشاعر متشبّث بتراب وطنه الطهور، ومدافع عن شعبه في صراعه الوجودي مع العدو المغتصب لأرضه ووطنه إلى حين إعادة مجد الأمة التليد. فالتراب رمز الوجود والجذر الأول الذي يحدد هوية الإنسان وقيّمته المعنوية ويصوغ ذاكرته الأولى، كما يقول في قصيدة (يا حادي القدس)<sup>2</sup>:

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 138.

2 ص عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 153.

وأنا الوحيد ..

بلا تراب ..

سفني تئنّ ..

وأدمعي الخرساء

أهكها العذاب !

فالشاعر - على لسان الفلسطيني - بدون وطن، إنه لاجئٌ مبعّد عن ترابه، يعاني الغربة، يعتصر الألم روحه، فقد طال عذابه بعد أن فشل في العودة إلى أرضه من دون أن التفت أحد إلى دموعه وأحزانه.

كما أن الشاعر أتى بصورة رامزة يوحي بها إلى أصالة العربي، فالخيمة تعني البداوة والبساطة والكرم، في حين أن القصور ترمز إلى الكبرياء والعلو والغطرسة، وهي صفة كل عدوّ قاس حامل للشر، يقول في قصيدة (عولمة الحب عولمة النار) أهدافها إلى الغاضبين من العولمة<sup>1</sup>:

وسيدة في الملاءة

تسبح لله ..

سألت : "يا أمة الله هل تحسنين القراءة ؟ "

فقلت: "أنا وطني خيمة ..

القصور لكم ..

فلتطلّوا على خيمتي من بروج السحاب

واملأوا جعبتي من قشور الخطاب

وامسحوا بدموعي الذي يتبقي من العز ..

من خلف هذا النقاب

أغار عليكم

1 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص 56.

وأخشى على الكلمات الصداً

أنا امرأة من سبأ

كما أن الخيمة رمز للهوية، يقول الشاعر<sup>1</sup>:

أسبّح باسم الخالق ..

الخيمة تتلو سورتها ..

الليل الناسك ينتظر الآذان

في هذا دلالة على هوية الوطن بتراثه ودينه وقرآنه، وأن هذه التربة مكان للإسلام رغم محاولات التغريب، إنها محاولة من الشاعر لإثبات انتمائه العروبي والإسلامي.

إن حالة الضياع والميوعة والهوان الذي يعيشه الوطن العربي جعلت الشاعر يستدعي "أميمة"

والمهلهل" للدلالة على ضياع المكان، يقول<sup>2</sup>:

وبطون - نجد - كالمزابل أصبحت	بذخا وراحا .. أينعت .. جردانا
رجعت أميمة والمهلهل والختا ..	فمجالس القدح العتيق منانا
أنا إن نظرت إلى الجزيرة أجهشت	عيناي بحرا .. وانفجرت بيانا
فمتى أتيت على الخريطة كلها ..	يتمخض الورق الهزيل .. دخانا
وعيوننا بليت وأصبح دمعنا	مطرا يعانق حزننا وشقاننا
حسبوا الجزيرة قينة بكنوزها	فأتوا جميعا .. يطلبون .. قرانا
صلبوا على صدر الجزيرة أمسنا	فغدا التراب .. مذلة وهواننا
يا ويح أرملة - العروبة - إنها	جعلت من العرب الكرام قيانا

رمز الشاعر بأميمة والمهلهل إلى المأساة التي يعيشها الوطن العربي، الذي تحول إلى بؤرة لهو وترف ومجون، فأميمة ارتبط اسمها بالغزل في الجاهلية، والمهلهل هو عديّ بن ربيعة بن مرة بن

1 عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، ص 36، 37.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 185، 186.

هبيرة المتوفى عام 94هـ/531م، شخصية معروفة بالترف والمجون والتشبيب بالنساء حتى سُمِّي بـ (زير النساء) أي جلسهن، وباستخدام الشاعر لهذين الرمزین يكون قد فضح واقع الوطن العربي، فقد أسقطهما على بعض الحكام العرب المترفين الذي تخلوا عن أداء المسؤولية الملقاة على عاتقهم، ونظروا إلى الحياة نظرة عابثة، فلم يروا فيها إلا جانب اللذة والمتعة، ولم يعودوا أهلاً للأمانة<sup>1</sup>:

فهنالك يصرخ حاكم متنقّط      أما .. أیصرخ تخمة وصوانا !

فالدلالة المركزية في هذه القصيدة هي (المهلل وأميمة)، والبؤر الدلالية هي "الحناء ومجالس القدح والمذلة والهوان والقيان"، أما الدلالة الكلية فهي (ضياع الوطن وتخلفه).  
إن الكلمة تتحول إلى رمز إيجابي ودلالي، فيصبح للمكان الجغرافي دلالات جديدة عبر النص الجديد، يندمج فيه الإنسان مع المكان، مثلما فعل ميهوبي مع "ساحة الشهداء" بالجزائر العاصمة، يقول<sup>2</sup>:

رأسه في العراء

دمه شهوة في المسافات والأفحوان

يده في العراء

ظله في المكان

وزّع الآثمون بقايا الذي لم يزل منه

في ساحة الشهداء

سألته الكراسي التي أورك الحزن فيها

وأتبعها الانتظار الطويل ..

رأس من هذه؟

يد من هذه؟

1 ص عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، 185.

2 عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 26.

لم يجب ..

واكتفى بالبكاء

ساحة الشهداء بالجزائر العاصمة رمز ثورة التحرير الكبرى، وقد أخذت رمزا جديدا للدلالة على أحداث التسعينات التي كانت مسرحا لأحداث مأساوية، عرفت سقوط ضحايا جدد في سياق تاريخي هخالف لسياق ثورة التحرير، وبهذا يكون الشاعر قد أفرغ هذه الساحة من القداسة والتاريخ الناصع إلى رمزية القتل والخراب.

تأكد لنا على ضوء ماسبق، الدور البارز الذي تضطلع به الصورة الرمزية في المتن الشعري الميهوبي، بما تتيحه من تأويلات وما تزخر به من احتمالات. هكذا إذن تولد نصوص من رحم خيال الشاعر الذي تتلاقح فيه الأفكار وتتداخل وتتشابك لإنتاج دلالات جديدة انطلاقا من معاناة الشاعر، معاناته مع تجربته الخاصة باعتباره ذاتا مبدعة تبحث عن الجديد وتطمح إلى التجاوز.

إن مساحة الرمز في الشعر واسعة وآفاقه رحبة وطاقته الإيحائية كثيفة، فهو يؤدي إلى خلق انفعال باطني بتكيف دلالاته وإيحاءاته. فالرمز من أهم الأسس الأسلوبية التي يقوم عليها تشكيل الصورة الشعرية عند ميهوبي وأحد مكوناتها الأساسية إلى جانب بقية المكونات في بناء الصورة، فهو شكل يبرز رؤية الشاعر الخاصة تجاه الوجود ويعمل على تخصيصها. إن الرمز يحدده السياق، بل يخلقه ويمده بانفعالات جمالية خاصة، ولهذا يمكن القول: "إن السياق هو الذي يعطي الرمز أهميته وكيونته المتميزة ومضمونة الجمالي"<sup>1</sup>.

1 سعد الدين كليب، وعي الحدائث، دراسة في جمالية الحدائث الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997، ص

## الفصل الثاني: التناص

- 1- التناص القرآني
- 2- التناص التاريخي
- 3- التناص الأدبي
- 4- التناص الأسطوري

لم يكن هذا المصطلح متداولاً لدى النقاد العرب القدماء بهذا الاسم، وإنما عرفوه تحت أسماء مختلفة: كالأخذ السرقة والافتباس والتضمين والعقد والحل والتلميح والسلخ والمسوخ<sup>1</sup>، واعتبروها من أبرز القضايا التي تعيب القصيدة العربية، مما دفعهم أن يخصصوا لها أجزاء كبيرة من مؤلفاتهم يحظرون على الشعراء استخدامها واللجوء إليها.

أما في النقد الحديث، فقد خضعت القصيدة الحديثة إلى كثير من التغيرات التي طرأت على شكلها وبنيتها ومضمونها، فقد أصبحت تتحاور مع غيرها من النصوص الأخرى، ولا سيما النثرية منها، آخذة ما يخدم تجربتها المعاصرة، لتعبر بذلك عن رؤية ما، الأمر الذي أدى إلى شيوع المصطلح وقبوله لدى النقاد المحدثين الذين وجدوا فيه مجالاً أسلوبياً لتحليل الخطاب الشعري، كاشفين من خلاله عن رؤية الشاعر.

وقد ورد مصطلح التناص في لسان العرب تحت مادة "نصص" وتعني لغة: "النصُّ رفعك الشيء، نص الحديث، ينص نصاً: رفعه. وكل ما أظهر فقد نصّ، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصّ للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند، يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك: نصصه إليه"<sup>2</sup>.

أما من حيث المعنى الاصطلاحي فقد ذهب محمد مفتاح إلى القول من أن التناص يعد عملية تواصل بين الموروث القديم والنص الحديث، وهذا يعني أن التناص "وسيلة تواصل لا يمكن

1 انظر أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، ط2، 1984، ص257/217، حيث أفرد للأخذ باباً وقسمه إلى قسمين تناول في الأول حسن الأخذ وفي الثاني قبح الأخذ، وانظر أيضاً: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبدیع، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1985، ص411/438، حيث ذكر الاقتباس والتضمين والعقد والحل والتلميح تحت باب السرقات، وانظر ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط2، 1955، ج2، ص283، وانظر كذلك: الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، بغداد، 1997، ج2، ص58.

2 ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج7، مادة "نصص"، ص109.

أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق، متقبل مستوعب مدرك لمراميه"<sup>1</sup>.

ولا يتعد هذا التعريف عما ذهب إليه مارك أنجينو، وهو من النقاد المحدثين المهتمين بنظريات التناص فهو يرى أن "كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبذا يصبح نصاً في نص، تناصاً"<sup>2</sup>.

ويعرفه رولان بارت في مقالته المنشورة في الموسوعة العالمية "إن كل نص جديد لاقتباسات ماضية"، ويرى بارت أنه "لا يقتصر التناص على مسألة المصدر أو التأثير، فالنص حقل عام من تراكيب مغلقة، من النادر إدراك أصلها ومن اقتباسات غير واعية أو آلية تقدم بين مزدوجين"<sup>3</sup>.

وتعرض لمصطلح التناص العديد من النقاد العرب كان أبرزهم محمد مفتاح حيث عرفه قائلاً: "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة وممتص لها يجعلها من عندياته، وبتصويرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده ومحول لها بتمطيها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعقيدها"<sup>4</sup>.

ويشير عبد الله الغدامي إلى التناص بقوله: "وعلى ذلك فإن التناص يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كل النصوص ويتضمن ما لا يحصى من النصوص، والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية"<sup>5</sup>.

---

1 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص132-135.

2 ترفتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص102.

3 تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ت: نجيب غزاوي، د.ط، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007، ص14.

4 محمد مفتاح، تحليل الخطاب، المركز الثقافي، ط3، ص121.

5 عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، ص57.

وعرفه سامح الرواشدة بقوله: "إن النص المنتج يصبح نقطة جامعة لإشعاعات وأضواء ذات مرجعيات مختلفة، فضل المنتج فيها أنه استطاع توليفها وإحكام قبضته عليها وصياغتها على النحو الذي ينسجم والمعطيات التي يريد التعبير عنها مما يعني بالتالي إن النص - أي نص - ما هو إلا نقطة جامعة لمصادر متعددة"<sup>1</sup>.

ويبدو أن الجمع ثم إعادة الانبثاق هي من خصائص النص الجدير بالوجود أي صياغة ثم إعادة صياغة لإنتاج جديد.

ولأحمد الزغبى رأي نقدي فيه تنظير حول التنصص، فيقول: "والتنصص نصوص سابقة تستحضر في النص الحاضر لوظيفة معنوية أو فنية أو أسلوبية، وقد تكون هذه النصوص تاريخية، أو دينية، أو أدبية، أو أسطورية تعمق رؤية الكاتب وتدعم طروحاته ومواقفه في النص الحالي، وقد يكون التنصص أسلوبيا أو بنائيا، أو إيقاعيا، مثل توظيف الأسلوب القرآني أو اللغة الصوفية أو بنية الحكاية في ألف ليلة وليلة..."<sup>2</sup>. فذلك النص المبدع يشكل مزجا من ثروة الشاعر الثقافية ومصادره المتعددة التي اغترف منها.

بهذا يتبين أن آراء الباحثين في تعريف التنصص، تدور حول إعادة الإنتاج المتكرر للنصوص الأدبية، مع إيقاع جديد تشكله البيئة المتجددة زمانا ومكانا.

يشير بعض الباحثين أن جوليا كريستيفا Julia Kristeva هي أول من استعمل مصطلح التنصص في أبحاث عدة لها كتبت في الفترة الواقعة ما بين 1966-1967، على حين يرى أحدهم أن ميخائيل باختين هو أول من أشار إلى هذا المحور النقدي، وتعتبر نظريات "الحوارية" والرواية متعددة الأصوات مقدمة أساسية لهذا المفهوم الذي يكتشف عن خاصية كانت مطمورة في النصوص<sup>3</sup>. وحددت جوليا كريستيفا مفهوم النص بأنه: "ترحال النصوص وتداخل نصي، ففي

1 سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي، أربد، د.ط، 1999، ص 77.

2 أحمد الزغبى، الشاعر الغاضب (محمود درويش)، دلالات اللغة وإشارات وإحالاتها، الأردن، ط 1، 1990، ص 60.

3 عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التنصص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989، ص 60.

فضاء نص معين، تتقاطع وتتناهى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى<sup>1</sup>، وأطلقت على هذه الظاهرة مصطلح التناص.

وتقوم تقنية التناص عندها على خلق نص يقوم على مداولات خطابية متباينة التاريخ، لا يمكن قراءة نص فيها معزولا عن غيره من النصوص حيث "يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يمكن خلق فضاء نصي متعدد داخل المدلول الشعري... حيث يسمى النص هنا متداخلا نصيا..."<sup>2</sup>.

وهذا ما جعل محمد عبد المطلب يقول بأن التناص عند كريستيفا يعني "التقاطع داخل النص، لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى"<sup>3</sup>. كما ترى كريستيفا "أن النصوص الشعرية الحدائية تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة"<sup>4</sup>.

أما نسبة إلى تسمية المصطلح فإن النقاد المحدثين لم يتفقوا حوله، فبعضهم يميل إلى استخدام لفظة التناص والبعض الآخر يفضل التناصية أو النصوصية، في حين يميل بعضهم إلى تداخل النصوص، وإن كان أولها أكثر شيوعا وانتشارا<sup>5</sup>. ويقابل هذا المصطلح بتعدد ترجماته التناص أو تداخل النصوص أو النصوصية في العربية ومصطلح *intertextuality* بالإنجليزية، و*itertextualité* بالفرنسية، إذ عرف النقد الفرنسي هذا المصطلح واستخدمه بصورة منتظمة جماعة *tel-que* الأدبية النقدية بغية طرح صيغة النص المتعدد الذي يتولد من عدة نصوص

1 جوليا كريستيفا، علقن النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص21.

2 المصدر نفسه، ص78.

3 محمد عبد المطلب، قضايا الحدائية عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995، ص134.

4 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص79.

5 محمد عبد المطلب، قضايا الحدائية عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995، ص125.

سابقة<sup>1</sup>. وهو ما أشار إليه كثير من الباحثين العرب، الذين جعلوا التناس يندرج تحت استعادة النص المعاصر لمجموعة من الخصائص التي تعود إلى فنون تعبيرية أخرى.

وتتعدد أشكال التناس بتعدد الوظيفة التي يؤديها، حيث جعلها محمد مفتاح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري" استراتيجية التناس، ضمن ثلاث وظائف أجملها فيما يلي: مجرد موقف لاستخلاص العبرة، وتصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة، وموقف التقاليد السائدة أو التوفيق بينها.<sup>2</sup> ويرى أن التناس إما أن يكون اعتباريا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي، وإما أن يكون واجبا يوجه المتلقي نحو مضائه، وقد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما.<sup>3</sup> لذا يمكن القول بأن أساليب التناس قد تعددت بتعدد الغاية منه، ورافق هذا التعدد في شكل التناس وأسلوبه تعدد في جنس المادة المستحضرة، حيث أصبح للأسطورة حضور بارز في القصيدة الحديثة لدى الغالبية العظمى من شعراء الحداثة، لا يقل شأنًا عن حضور النصوص الدينية والأدبية والتاريخية.

وقبل دراسة ظاهرة التناس في شعر عز الدين ميهوبي، لابد من توضيح الدوافع التي حدثت بالشعراء إلى توظيف هذه الظاهرة الأدبية في شعرهم، "فقد كان للمرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها وخيبة أملها في الكثير مما كانت تأمل فيه الخير، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدراتها، والهزائم المتكررة التي حاقت بها رغم عدالة قضيتها، سببا في لجوء غالبية شعراء الحداثة إلى توظيف التناس الذي يوافق الأفكار والقضايا والهموم ونقلها إلى المتلقي"<sup>4</sup>.

1 أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب (محمود درويش) دلالات اللغة وإشارات وإحالاتها، الأردن، ط1، 1990، ص9.  
2 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 132، 133.

3 المصدر نفسه، ص 131.

4 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص131.

وقد ظهر التناص في شعر عز الدين ميهوبي منذ بواكيره، فجاءت دواوينه شاملة لجميع نماذج التناص الديني والتاريخي والأدبي والأسطوري، وستتناول الدراسة كل نموذج على حدة بأمثلة دالة.

### 1- التناص القرآني:

إن التناص بمعناه الواعي يتوجه إلى أصول ومصادر معلومة ومشهورة من قبل المتلقي يغترف منها، وقد يعترف لها بالأبوة كما هو الشأن في المعارضات مثلاً - وقد لا يفعل - وهو الغالب - لا لأنه يجهلها كما قد يزعم، ولكن لتحقيق غرابة ومفارقة لا تنجز بمعرفة المتلقي للأصول والمصادر.

والشاعر حين يلجأ إلى الاعتراف من مصادر ثقافية يحس أن هذا الأسلوب في العمل الفني يوصل المعنى، أو يقول ما لا يستطيع هو قوله، وكذلك يشعر أن ذلك الاعتراف يقوي المعنى الذي يريد توصيله إلى المتلقي ويشد أزره في إيصال المضمون، وبهذا التلاقي بين التضمينات التراثية والنص المبدع يتحقق التبسيط والتواصل بالمتلقي وإقناعه، وذلك هدف تسعى إليه العملية الفنية من باب الارتباط بقضايا الناس والتعبير عنها<sup>1</sup>.

وإذا كان المقدس هو المصدر الأساسي الذي استمد منه الأدباء الأوربيون شخصياتهم ونماذجهم الدينية، فإن عددا كبيرا منهم تأثر ببعض المصادر الدينية الإسلامية، وفي مقدمتها القرآن الكريم، واستمدوا منها الكثير من الموضوعات والشخصيات، التي كانت محورا لأعمال أدبية عظيمة من مثل الشاعر الإيطالي "دانتة" والشاعر الألماني "جيتة" والشاعر الفرنسي "فكتور هيجو"<sup>2</sup>.

لقد رأى الشعراء العرب في الاستقاء من الموروث الديني - وعلى رأسه القرآن الكريم - المنبع الأصيل في إثراء تجاربهم الشعرية، فاعتبروه مصدرا هاما عكفوا عليه، واستحضروا منه

1 راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004، ص 339.

2 علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1978، ص95.

شخصيات تراثية، عبروا من خلالها عن تجاربهم المعاصرة، وعن مأساة الإنسان المعاصر في القرن الذي يعيش فيه.

والشاعر عز الدين ميهوبي كغيره من الشعراء المعاصرين الذين فتنهم هذا النموذج من التناص، والدارس لشعره لا بد أن يلمح النفس الديني الذي جعل تجربته الشعرية ثرية ومتجددة، لذلك "فلا عجب في أن تصادف شعراء ينهلون من القرآن الكريم ويعيدون كتابته في نصوصهم، فهو النص الذي لا يزال عالقا بالذاكرة العربية لخصوصيته وتميزه"<sup>1</sup>.

وستتوقف الدراسة عند بعض الأمثلة الدالة على هذا النموذج في شعره، يقول في قصيدة (قافية على قبر النخلة الناسكة)<sup>2</sup> متحدثا عن هول جرائم اليهود وقتلهم المستضعفين:

يروعها اليهود وكم فزعنا  
ألا سحقا لمن يخشى النطاحا

لا يخفى التناص الموجود في استخدام جملة (يروعنا اليهود)، وهي تتفق مع قوله تعالى: "وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَوْا وَكَانُوا يَعْتَدُونَ"<sup>3</sup>، وكذلك مع قوله تعالى: "وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ"<sup>4</sup>. هناك تشابه بين طبيعة يهود الماضي ويهود الحاضر في بنية النص الشعري، فقتلهم للأنبياء واعتداؤهم على غيرهم وإفسادهم في الأرض متواصل إلى اليوم، فدلالة الآيتين الكريميتين تنسجم مع أفكار الشاعر في تصويره لمعاناة الفلسطينيين وجيرانهم من جرائم اليهود الصهاينة التي لا تنتهي.

يقر الشاعر كما أقر ربّ العزة بأن الشهداء أحياء عند ربهم، كما يقر بأن الشهداء في

نعيم يوم القيامة، ينسون أحزانهم وجراحهم، يقول<sup>5</sup>:

1 محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، ط2، دار التنوير، بيروت، ص285.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص75.

3 سورة البقرة، الآية: 61.

4 سورة المائدة، الآية: 64.

5 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص43.

غدا يزرع الله في كل شبر شهيدا .. تهيأ للموعد..  
 شهيد يغازل غصنا تداعى يللمم أحزانه والضياعا  
 يرتل للروح ذكرا جميلا ويكتم في صدره ما استطاعا

تتعلق هذه الأبيات مع عدد من الآيات القرآنية التي أكدت استمرارية حياة الشهداء برغم مواراتهم التراب، وذلك في قوله تعالى: " وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْواتًا بَلْ أَحْيَاءُ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ "1. وهو بذلك يتكئ على معنى الآية الكريمة في إبراز المفارقة بين مواقف المجاهدين الذين أكرمهم الله بأنهم سيظلون أحياء في الدنيا والآخرة، وموقف الأموات الذين باعوا أنفسهم للدنيا ولعدوهم، وفي هذا دعوى إلى مواصلة السير على خطى الشهداء الذي قهروا بإخلاصهم وبقوة إيمانهم الصعاب وتغلبوا على الأعداء، كما يقرّ بأن ذاكرة الأجيال القادمة ستحتضنهم بكل إكبار وفخار، فهم أنبل بني البشر، وأكرم من في الأرض.

وقد صور الشاعر نهاية كل مستعمر ظالم مستبد في قصيدة (الوطن)<sup>2</sup>:

هنا تهاوت فرنسا في مقاصرها وأصبح العنق المغرور في المسد  
 هنا تراءت هشيما يا لعزتها تساقطت كقناع مزهق فند

استحضر الشاعر سورة (المسد) حيث قال تعالى: " تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ (1) مَا أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ (2) سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ (3) وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ (4) فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ (5) "3. وقد أراد من خلال هذا التناص أن يشبه حال فرنسا المستعمرة الظالمة بقوتها وجبروتها والتي انتهت على يد المجاهدين الجزائريين في حرب التحرير بحال أبي لهب الذي جهل بماله وعشيرته، فكانت نهايته الهزيمة والخزي والعار، وهي نهاية كل مستعمر ظالم طاغية.

1 سورة آل عمران، الآية : 169.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 62.

3 سورة المسد، الآيات: 1...5

ومن النماذج التي تشهد على اغتراف الشاعر من نبع القرآن الكريم، قوله في قصيدة (وتنفس الأوراس)<sup>1</sup>:

أمنت بالدم والشهادة جنة أخرى وجسر الخالدين جهنم

فمعى هذا البيت الشعري امتصاص لمعى الآية القرآنية "إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنْ لَهُمُ الْجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعَدًّا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ"<sup>2</sup>. الشاعر مؤمن بأن التضحية والاستشهاد في سبيل الله طريق إلى الجنة، وهذا معنى يتقاطع مع معنى الآية الكريمة، فالجهاد بيع للنفس في سبيل الله، و"الفوز العظيم" هو الجنة. إن النجاة من الأعداء لا تكون إلا بالاعتصام بالله - سبحانه وتعالى - والأخذ بأسباب القوة، يقول في قصيدة (القدس وكلام آخر)<sup>3</sup>:

إني رأيت اليوم ... مهزلة هات العصا .. فالقدس قد أسرا

إن النجاة اليوم يا وطني بالله والصمصام إن شهرا

فالنجاة بالله معنى مستوحى من قوله تعالى: "وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا وَاذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنْتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُمْ بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا وَكُنْتُمْ عَلَى شَفَا حُفْرَةٍ مِنَ النَّارِ فَأَنْقَذَكُمْ مِنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ"<sup>4</sup>. والنجاة بالصمصام أي بالسيف مأخوذ من قوله تعالى: "وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْحَيْلِ تُرْهَبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَأَخْرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 19.

2 سورة التوبة: 111.

3 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 198.

4 سورة آل عمران، الآية: 103.

تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تُظْلَمُونَ<sup>1</sup>. إن تحقيق النصر على اليهود الصهاينة المغتصبين لأرض فلسطين والخلاص من شرهم لن يكون إلا بالاعتصام بالله تعالى، فهو النجاة وإليه الملجأ والتحصن من كل محذور ومخوف، وهذا يقتضي الأخذ بأسباب النصر من إعداد للقوة المناسبة لكل عصر.

ومن أمثلة استدعاء النص القرآني والتناص مع معانيه ما جاء في قصيدة (الوطن)<sup>2</sup>:

وراح يهزأ بالقرآن يرفسه      وقد تنامت هنا نقّاة العقد

إن عداء الاستعمار الفرنسي للدين ليس له حدود، فقد بلغ به المدى بأن استهزأ بالقرآن الكريم، فكم دنّست المصاحف أيادي المشركين، وكم رفته أرجلهم، وإن عمله الشنيع لن يقل جرماً عن جرم السّواحر اللاتي ينفثن بلا ريق على ما يعقدنه من خيوط عند إرادة السحر " قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ (1) مِنْ شَرِّ مَا خَلَقَ (2) وَمِنْ شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ (3) وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ (4) وَمِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ (5) "3.

وقد جرى على لسان الشاعر (الهزء بالقرآن والرفس له)، وذلك معنى أريد به المبالغة في تصوير المشهد المقرز، والحق إن رفس القرآن غير ممكن لحفظ الله له، ولا يكون رفس حين يكون إلا للمصاحف.

ويعضي الشاعر في تناصه مع الذكر الحكيم، إذ يقول في قصيدة (زهرة الروض)<sup>4</sup>:

لا تقربي العاشق الولهان وافترشي      جمر المواعيد في أبعاد رؤياك  
هزي إليك بجذع العشق وانتبذي      مدارج الشوق إن الصبر مأواك  
رأيت فما يرى العشاق دمع فتى      ينثال في حرقة من عبء ذكراك

1 سورة الأنفال، الآية: 60.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 198.

3 سورة الفلق، الآيات : 01...05 .

4 عز الدين ميهوبي، عوملة الحب عوملة النار، ص 70.

فالشاعر يعيد كتابة النص القرآني ويوظفه توظيفاً فنياً كما في الآية الكريمة "وَهَزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رُطْبًا غَنِيًّا"<sup>1</sup>. إن التقارب الواقع بين الموقفين يتمثل في مشاعر الدهشة والذهول التي غمرت الشاعر وهو يتحدث عن محبوبته التي أسرته وزادت من شوقه إلى التقرب إليها، كما هو الحال بالنسبة للموقف الذي وقفت فيه السيدة مريم - عليها السلام- عندما جاءها المخاض وهي تحت جذع النخلة فغمرتها الدهشة والذهول والانتظار لرؤية مولودها الموعود، والشاعر بهذا التناص يكون قد حقق جواً نفسياً مصحوباً بمعاني الدهشة واللهفة. فقد اتكأ الشاعر على الإيحاءات المتنبئة من لفظة (هزي) ليظهر ارتعاشه أمام محبوبته التي عشقها إلى درجة العذاب، وقد حقق هذا التناص انسجاماً على مستوى الفكرة والمضمون، فجاء متسقاً ومجسداً للفكرة المطروحة في السياق الشعري.

يواصل الشاعر محاورة النص القرآني في قصيدة (تحويمات على عاشق أوراسي)<sup>2</sup>:

وليت وجهي شطر الأرض والهبي العين بالعين والمأساة تنسحق  
دم الأحبة مذبح بتربتها وألف مئذنة - يا ويحهم - شنقوا

بالنظر إلى البيت الأول تقفز إلى المتلقي الآية الكريمة الأولى: " قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ"<sup>3</sup>، ثم الآية الكريمة الثانية: "وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارٌ

1 سورة مريم، الآية: 24.

2 عز الدين ميهوبي، عملة الحب عملة النار، ص 91.

3 سورة البقرة، الآية: 144.

لَهُ وَمَنْ لَمْ يَحْكَمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ<sup>1</sup>، وقد قام الشاعر بتحويل التشكيل اللغوي بما يتناسب ورؤيته للأشياء.

وفي قصيدة (أسد الزبربر)<sup>2</sup> المهداة إلى روح المجاهد زيدان المخفي، يستحضر الشاعر شخصية أبي لهب ليسقطها على نوع من البشر يراهم مثله في الحقد على بلده الجزائر:

شُلت يمين الحاقدين بإثمهم إن الجزائر لن تصير جهنماً

نافحت عن شرف الجزائر واقفا هذا نوفمير في ضلوعك قد نما

فمعنى الشطر الأول من البيت الأول "شلت يمين الحاقدين بإثمهم" امتصاص للآية الكريمة

" تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ (1) مَا أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ (2) سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ

(3)"<sup>3</sup>، وقد غير الشاعر في النص القرآني حيث استبدل لفظة "تبت" بلفظة "شلت" كما استبدل

لفظة "يد" بلفظة "يمين"، "ذلك أن الشاعر يفرغ النص المشتغل عليه من حملته التاريخية ليجسد به أحداثاً وهموماً معاصرة"<sup>4</sup>.

وفي قصيدة (عومة الحب عومة النار) المهداة إلى الغاضبين من العومة في "سياتل" و"جنوة"

و"الدوحة"، يقول<sup>5</sup>:

صديقي القديم الذي تاب من إثمه

قال لي ضاحكا:

"أنا لا انتمي لدمي

جنتي في فمي

1 سورة المائدة، الآية: 45.

2 عز الدين ميهوبي، عومة الحب عومة النار، ص 119.

3 سورة المسد، الآية: 01...03

4 جمال مباركي، التناس وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط1، 2003، ص 173.

5 عز الدين ميهوبي، عومة الحب عومة النار، ص 54.

والطواغيت في لغتي

خشب في سقر

يتناص الشاعر في السطرين الأخيرين مع قوله تعالى: "إِنَّ الْمُجْرِمِينَ فِي ضَلَالٍ وَسُعْرٍ (47) يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَىٰ وُجُوهِهِمْ ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ (48)".<sup>1</sup> هناك تشابه كبير بين مصير المجرمين في الآية السابقة ومصير الطواغيت ، فكلاهما يلقي المصير نفسه في النص الحاضر والغائب وهو "سقر".

إن تطلعات الشاعر لتغيير الواقع الذي يعيشه في بلده لا ينسجم مع ما جرى في أحداث أكتوبر 1988 ، ففي قصيدته بعنوان (أكتوبر)، يقول<sup>2</sup>:

تثاءب وجه المدينة ذات صباح

وأوجس خيفه

غراب على كتف الدار ينعق

طفل على شرفة ضاحكا

أسقطته قذيفة

بكت أمه..

قمطته الشوارع بالدم

صوت لبومه

بيان الحكومه

ومقبرة تتعاضم

"لا تقنطوا إنها ثورة"

هكذا علقت ذات فجر صحيفه

1 سورة القمر، الآيتان: 47، 48.

2 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص 61.

(وأوجس خيفه) معنى يتعالتق مع قوله تعالى: " فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى "1.

حيث نكتشف جوا معباً بملامح الخوف والرهبة والفرع المخيم على أجواء المدينة، التي أصبحت مقبرة ، فهناك قتلى وأشلاء ودم في الشوارع...

الوطن جزء من الإنسان والإحساس به شيء فطري ودليل على الوفاء والانتماء، هاهو الشاعر يعلي من شأنه ويظهر تعلقه به ويسدي النصيحة إلى أفرادها، مستقياً معانيه من القرآن الكريم، يقول في قصيدة (في حب الجزائر)<sup>2</sup>:

جزائر العز .. لا من تنجب اللقطا	إن الجزائر دفء الأرض تعرفه
وألف ألف شهيد باسمها سقطا	إن الجزائر من دمعي ومن دمكم
نحج التفرق كونوا أمة وسطا	المجد للحب كونوا واحدا ودعوا
فالله رحمته بين الورى بسطا	كونوا يدا وفؤادا واحدا وفما
فالنصر آت .. وآت إنما بخطى	ومزقوا الإثم والأحقاد وانتصروا
لكنها انتصرت والعقد ما انفرطا	إن الجزائر يا أحباب ما انكسرت

المتأمل في هذه الأبيات يجد الشاعر يتلاقى مع ما جاء في القرآن الكريم، فقوله: "كونوا

واحدا ودعوا نحج التفرق" امتصاص للآية الكريمة: "واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا واذكروا

نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء فألف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته إخواناً وكنتم على شفا

حفرة من النار فأنقذكم منها كذلك يبين الله لكم آياته لعلكم تهتدون"<sup>3</sup>، وقوله: "كونوا

أمة وسطا" امتصاص للآية الكريمة: "وكذلك جعلناكم أمةً وسطاً لتكونوا شهداء على الناس

ويكون الرسول عليكم شهيداً وما جعلنا القبلة التي كنت عليها إلا لنعلم من يتبع الرسول

ممن ينقلب على عقبيه وإن كانت لكبيرة إلا على الذين هدى الله وما كان الله ليضيع

1 سورة طه، الآية: 67.

2 عز الدين ميهوبي، منافي الروح، ص 10.

3 سورة آل عمران، الآية: 103.

إِيمَانَكُمْ إِنَّ اللَّهَ بِالنَّاسِ لَرءُوفٌ رَحِيمٌ"<sup>1</sup>، وقوله: "فالله رحمته بين الوري بسطا" امتصاص لآية الكريمة: "وَكَتَبْنَا لَنَا فِي هَذِهِ الدُّنْيَا حَسَنَةً وَفِي الْآخِرَةِ إِنَّا هُدْنَا إِلَيْكَ قَالَ عَدَايُ أُصِيبُ بِهِ مَنْ أَشَاءُ وَرَحْمَتِي وَسِعَتْ كُلَّ شَيْءٍ فَسَأَكْتُبُهَا لِلَّذِينَ يَتَّقُونَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَالَّذِينَ هُمْ بِآيَاتِنَا يُؤْمِنُونَ"<sup>2</sup>، وقوله: "مزقوا الإثم والأحقاد" امتصاص لآية الكريمة: "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تُحِلُّوا شَعَائِرَ اللَّهِ وَلَا الشَّهْرَ الْحَرَامَ وَلَا الْهُدْيَ وَلَا الْقَلَائِدَ وَلَا أَمِينَ الْبَيْتِ الْحَرَامِ يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنْ رَبِّهِمْ وَرِضْوَانًا وَإِذَا حَلَلْتُمْ فَاصْطَادُوا وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَا نُ قَوْمٍ أَنْ صَدُّوكُمْ عَنِ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ أَنْ تَعْتَدُوا وَتَعَاوَنُوا عَلَى الْبِرِّ وَالتَّقْوَى وَلَا تَعَاوَنُوا عَلَى الْإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ شَدِيدُ الْعِقَابِ"<sup>3</sup>، إنها معان مقتبسة من القرآن الكريم، أراد بها الشاعر النصح والتوجيه لبناء مجتمع متماسك الأركان.

الأمة العربية والإسلامية قد تفاقمت أدواؤها، وتضخمت مآسيها، وأصبح جسدها مثخنا بالجراح، ففي كل جزء من أجزائها مأساة مبكية وجرح دام، وما أن يضمّد أو يتلملم جرح إلا وينشق ما هو أنكى منه، ولعل الوقوف على أسباب هذا الواقع المؤسف أمر صعب لما يكمن خلفه من التداعيات الكثيرة... ولهذا نرى الشاعر يتألم من هذا الوضع المتردي، يقول في قصيدة (عشرون عاصمة)<sup>4</sup>:

يا لعنة الزمن	في عالم المحن
عشرون عاصمة	بيعت بلا ثمن
الغرب يخدعها	والغدر والكذب
عشرون عاصمة	للعار تنتسب

1 سورة البقرة، الآية: 143.

2 سورة الأعراف، الآية : 156.

3 سورة المائدة، الآية: 02

4 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 235.

عشرون عاصمة يلهو بها الطرب

إن اليهود على أعناقها انتصبوا

الوحدة ارتسمت وثما على الأفق

الكل متفق لكن على الورق

إنا نعوذ برب الناس والفلق

من شر مهلكة تدنو من العنق

يبدو الشاعر قلقا حزينا من الوضع الراهن للأمة، واقعها مؤلم ومصيرها مجهول، وهذا ما دفع به إلى أن يستجير بالمعوذتين وهما سورتا (الفلق والناس)، تقرأ في أذكار دبر كل صلاة، وفي أذكار الصباح والمساء، وعند النوم، للتعوذ من السحر والعين والحسد... وكأن ما حل بالأمة من فرقة وشتات لا يقل خطورة عما سبق ذكره. وقد شكل هذا تناصا دينيا خدم البعد الدلالي بشكل مثير، مما يسر على المتلقي عملية الفهم وإدراك المغزى الذي يهدف إليه الشاعر.

ومن خلال هذه الأمثلة السابقة، فإن القرآن الكريم من أكثر الظواهر استدعاء، حيث يحاول عز الدين ميهوبي امتصاص الخطاب القرآني في قصائد يعينها، تحقق له أهدافه الدلالية، وقد نجح في توظيف النص القرآني، بما يتلاءم وسياق قصائده، لذلك ساهمت التراكيب القرآنية - لدى الشاعر- في تشكيل رؤية جديدة للقصيدة، وفتحت لها آفاقا ممتدة، أغنت فضاء قصيدته وعامله الشعري بأكمله. وقد توزعت ظواهر التناص مع القرآن الكريم على عدة محاور، فأعطت بذلك قيمة دلالية خاصة، تتم على إدراك ميهوبي، واستشرافه لموروثه الديني، وفي مقدمة القرآن الكريم.

## 2- التناص التاريخي:

يعد التناص التاريخي أحد نماذج التناص الهامة التي تثري النص، وتغني التجربة المعاصرة. ويقصد بالتناص التاريخي أن يوظف الشاعر بعض الحوادث والشخصيات التاريخية في شعره، ولعل هدف الشاعر منه تعميق رؤيته وفلسفته تجاه مواقف وأفكار يؤمن بها، وهذا النموذج يعني: "تداخل

نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدفة، تبدو مناسبة ومنسجمة لدى الشاعر مع السياق العام للنص الشعري"<sup>1</sup>.

ويعمد الشعراء المعاصرون إلى استخدام مادة التاريخ العام، وذلك انطلاقا من وظائفه وأهدافه وخصائصه المتصلة بإحياء الأمة العربية والإسلامية وبعث أمجادها وتاريخها التليد في مقابل واقعها المييت وحاضرها المزري، أملا في أن يتحقق لها غد نظير الأمس أو يقرب منه. و"يعبر التاريخ في الشعر عن عملية التفات زمانية للوراء حيث الماضي والذاكرة وحيث الفعل المنقضي والخبرة المتراكمة والصفحات المنطوية من كتاب الحياة، فهي عملية نفسية عاطفية وجدانية في المقام الأول، ترتكز على فعل التذكر والحنين إلى الماضي"<sup>2</sup>.

وقد عرف شعر عز الدين ميهوبي هذا النموذج من التنصص، فارتكز على عدد من الشخصيات، لاسيما الشخصيات التي قدمت بطولات وتضحيات للأمة العربية والإسلامية، أمثال عمر بن الخطاب وبلال وخالد وصلاح الدين... وستتناول هذه الدراسة نصوصا شعرية بدا فيها التنصص جليا بكل ما تؤديه من دلالة.

يهدف التنصص باستدعاء الشخصية ذات البعد الديني والتاريخي والفكري إلى تأدية دور محدد في إنتاج الشعرية، فمن خلال التشابه بين الشخصية التراثية المستحضرة صاحبة الموقف، وبين الشخصيات المعاصرة للشاعر، يتضح الهدف المراد رسمه. وقد استحضّر الشاعر شخصيات عديدة: دينية وتاريخية وأدبية.

### 1- الشخصيات الدينية:

عمل عز الدين ميهوبي على التنوع في توظيفه للشخصيات الدينية تبعا للمعنى الذي يريد أن يحققه، فكانت مصدرا ثريا من مصادر إلهامه، ومن أهم هذه الشخصيات: موسى وعيسى ومحمد وأيوب ومريم - عليهم السلام-... "فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته

1 أحمد الزغي، الشاعر الغاضب (محمود درويش) دلالات اللغة وإشارات وإحالاتها، الأردن، ط1، 1990، ص25.

2 علوي الهاشمي، السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب لشعراء البحرين، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992، ص107.

والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية، وكل منهما يتحمل العنت في سبيل رسالته... ولذلك أيضا دأب شعراؤنا المعاصرون على استعارة شخصيات الرسل ليعبروا من خلالها عن بعض أبعاد تجربتهم المعاصرة"<sup>1</sup>.

يقول الشاعر في قصيدة (مرثية أولى للقدس)<sup>2</sup>:

أمديني خلي البكاء هياما	لأصوغ من شعر الحياة خياما
وملائك العرش العلي حزينه	حيرى تلاحق في البروج غماما
وجراح عيسى في الصليب نديه	سكرى تسامر ليلها تنامى
ودموع موسى في التراب سواح	ورياح مكة تستشف مقاما
ومدينتي تنأى تطارد ظلها	وتعيش تمضع رهبة وصياما

يستند الشاعر إلى شخصيتي عيسى وموسى - عليهما السلام- ليعبر عن عذابات الفلسطينيين وآلامهم، ومن خلال هذه المطابقة أراد أن يبين أن ما تعانيه القدس وما عاناه النبيان عيسى وموسى - عليهما السلام- إنما هو بفعل بني إسرائيل أهل الحقد والمكر والغدر، فالظالم لديه في كل يوم مسيح يُعذَّب أو يُصلب، ولديه في كل يوم جريمة وحقد<sup>3</sup>:

وأتى الخراب يدك كل مساجدي وكنائسي فغدوت آه .. حطاما

ومن التناصات الدينية استحضار الشاعر لشخصية مريم العذراء - عليها السلام-، يقول

في قصيدة (مرثية للقدس)<sup>4</sup>:

ومدينتي ترث الخلود شمائلنا	وتصوغ من درب الإله سناما
وتظل تسمو مثل-مريم- عزة	وتظل تجبل بالعفاف حماما

1 علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1978، ص95.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص170.

3 المصدر نفسه، 170.

4 المصدر نفسه، ص171.

وتروح تنبت في العيون براءة وعلى الشفاه منائر تتسامى

الشاعر متفائل بمستقبل القدس، سيأتي من يخلصها من ريقة اليهود، فاستدعاؤه لمريم العذراء -عليها السلام- وتشبيه القدس بها تأكيد على عزة القدس بعد مذلة وهوان. فلا شك أن مريم - عليها السلام- خير نساء العالمين، " وَإِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَى نِسَاءِ الْعَالَمِينَ <sup>1</sup>". فقد خطبت بالعز والاصطفاء اللذين لم يخط بهما أحد من النساء. فمن العز أن أفردت لها سورة تحمل اسمها وسورة أخرى تحمل اسم نسبها، وهي سورة (آل عمران)، ومن الاصطفاء أن جعلت آية للعالمين تلد من غير أن يمسسها بشر.

وفي قصيدة (يا حادي القدس)، يستحضر ثلاث شخصيات دينية: مريم ويوسف ومحمد

- عليهم السلام -، يقول<sup>2</sup>:

والأرض مذ ولدت غنت ولم تلد القدس بدء حذاء الخلق مذ ولدت

فاشفع لقلب هواه الأرض يا ولدي القدس آخره الموالم في شفتي

كنت المدينة منذ عام..

كنت المدينة..

منذ أن غنت على أسوارك

البيضاء...

أسراب الحمام..

كنت المدينة..

والسلام...

نادت - مريم- لم تجب..

ورأيت - يوسف- يرتوي من حقد

1 سورة آل عمران، الآية: 42.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 155.

إخوته..

وكان قميصه المذبوح

يسكب دمعين بقعر جبّ..

ناديت - أحمد - ..

لملمت عيناه أحزان العربّ ..

هذه أسطر من بكائية للشاعر يرثي فيها القدس السليبية، ييث فيها شكواه وحزنه لمريم رمز العز والاصطفاء، وليوسف رمز الطهارة والعفاف ولمحمد رمز العدل والرحمة - عليهم السلام- بغية استعادة القدس، وهي صفات كفيلة باستعادة الحق لأصحابه. لقد أراد الشاعر أن يبين أن أنبياء الله أصحاب الرسالات السماوية بالرغم من ابتلاءهم وحقد المقربين منهم، إلا أنهم المنصورون على أعدائهم في النهاية.

كما أشار الشاعر استدعى شخصية يوسف- عليه السلام- مرة أخرى في قصيدة

(الليل)، يقول<sup>1</sup>:

يتوسد يوسف ضحكته المنسية

في الشارع..

الشارع يبحث عن ضحكة يوسف..

في المقهى..

النادل يكسر أزرار "التلفاز" ..

ويصق في وجه الحامل تعزية وبقايا دار مهجورة

تتكسر أشتات الصورة..

1 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص 178.

\* الرايس: بلدة صغيرة في الجزائر شهدت مجازر دموية عام 1997.

يحملها النادل

تشكل صورة يوسف..

يطلع يوسف من ورق النعناع

قمر الأشياء الحلوة في السوق يباغ

مئذنة تنهجي سورة يوسف

يتشاءب ظل الزيتون

عنادل طفل "الرايس" \* مبوحه

ينام الناس ..

وتصحو جماجم "حوش" مذبوحة!

شخصية يوسف - عليه السلام - ضحية الحقد الذي يتولد عن من ظلوا سبيل الحق والرشاد، فأصبحوا مصدرا للظلم والاضطهاد كما حدث ليوسف مع إخوته، والأمر نفسه حدث لأطفال (الرئيس)، وهو حي شعبي تعرض لإبادة عام 1997، فكان هذا الحي مسرحا للتقتيل والتمثيل، فاتسم هذا المشهد بالخوف والقلق والموت.

ومن الشخصيات الدينية التي استدعاها الشاعر أيضا النبي موسى - عليه السلام -، والذي أكسبه الشاعر الدلالة الصريحة له لكونه كليم الله وهازم فرعون وسحرتة<sup>1</sup>، يقول في قصيدة (القدس وكلام آخر)<sup>2</sup>:

يا هازم الطاغوت معذرة	يا من فلقت البحر والسحرا!
إني رأيت اليوم مهزلة	هات العصا فالقدس قد أسرا!
إن النجاة اليوم يا وطني	بالله والصمصام إن شهرا!
لا بالكلام العبقري ولا	بالمجمع الدولي إن قعرا!

<sup>1</sup> السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، مذكرة ماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية 2008-2009، ص62.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي، عوملة الحب عوملة النار، ص 198.

هكذا تمكن الشاعر من خلال استدعاء شخصية موسى - عليه السلام - من تحريك مشاعر المتلقي وانفعالاته عن طريق عقد مقارنة بين الماضي والحاضر، بين ماضٍ مجيد هزم فيه موسى - عليه السلام - فرعون وسحرته، وحاضرٍ تعيس مليءً بالمآسي والانكسارات.

أما في قصيدة (عولمة الحب عولمة النار)، فقد استدعى الشاعر شخصية أيوب - عليه

السلام - رمز الصبر، يقول<sup>1</sup>:

قربيا من النهر

أبصرت شمعة

وطفلا وآنيتين ودمعه

وسيدة في الملاءة

تسبح لله ..

تجدل من قبل أيوب عمرا جديدا..

وتعجن من سورة الصبر فاكهة للبراءة

سألت: "يا أمة الله هل تحسنين القراءة؟"

فقلت: "أنا وطني خيمة"

القصور لكم

فلتطلّوا على خيمتي من بروج السحاب

واملأوا جعبتي من قشور الخطاب

وامسحوا بدموعي الذي يتبقى من العزّ..

من خلف هذا النقاب.

1 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص 56.

أراد الشاعر من خلال هذا الاستدعاء الإشارة إلى التقارب الواقع بين الموقفين، بين موقف النبي أيوب- عليه السلام- المتمثل في صبره على شدة الحزن والألم لفقداه أهله وللمرض الذي أصابه، وبين موقف هذه المرأة التي تتألم من شدة الفقر والحاجة.

## 2- الشخصيات التاريخية:

من الظواهر اللافنة في استخدامات اللغة الشعرية عند عز الدين ميهوبي احتواؤها الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث، إذ يقوم الشاعر باستدعاء الحدث التاريخي والشخصيات التراثية، بغية توظيفها في بنية النص، بما تحمله من دلالات وإشارات، تتيح للشاعر والمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصيات التاريخية من مشاعر ودلالات، تنمي القدرة الإيحائية للقصيدة.

ويتبين من خلال شعر عز الدين ميهوبي، استحضاره للشخصيات التاريخية المهمة التي تركت بصمات وإيحاءات خاصة في الوجدان العربي، وهنا يسقط الشاعر الماضي على الحاضر، بغية إثراء دلالات النص عن طريق التأثير والإيحاء معاً. فها هو الشاعر يستدعي شخصية الفاروق عمر بن الخطاب - رضي الله عنه- معلنا من البداية أنه الفادي ومخلص القدس من اليهود الصهاينة، بإيمانه وعدله وقوته وتواضعه، يقول في قصيدة (القدس وكلام آخر)<sup>1</sup>:

يا قدس هل لي أن أرى عمرا	بايليا يوما يرفع الحجرا
يا قدس هل لي أن أسأله	يا من دخلت القدس منتصرا
كم من رداء جئت تلبسه	غير الرداء الرثّ منشطرا
عشر وسبع كلها خرق	حافٍ بلا خفّ كمن أسرا
صليت في الأقصى بلا حرس	تدعو ابتهالا ترقب البشرا
لله در العدل يا رجلا	يأتي فلا يبغي له الجزرا
يأتي و في عينيه ملحمة	عدلا وإيماننا وليث شرى

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 191.

كم ذاد عن عرض الحمى عمر      واليوم لا نلقى لنا عمرا

لقد أيقن الشاعر أنه ما من سبيل لوجود هذه الشخصية العظيمة في زمن العجز العربي، وإن كان رجال الأمم قد ولّوا وجوههم نحو الفتح وأداء الواجب غير مباليين بمصلحتهم ومظهرهم، فإن بعض حكام اليوم ولّوا وجوههم نحو الغرب، لذا لم يعد لنا أمل إلا في رجال عظماء أمثال عمر بن الخطاب - رضي الله عنه-. وفي القصيدة نفسها يستدعي شخصية بلال بن رباح وخالد بن الوليد وصلاح الأيوبي- رضي الله عنهم- ، يقول<sup>1</sup>:

إيه بلال هاك .. مئذنة	واشف الغليل اليوم والفكرا!
يا ابن الوليد الشهم .. هبّ إلى	قبر بيت الليل .. منتظرا!
مزق بنودا .. أصبحت ورما	واحرق فراش الفرو.. والوبرا!
واكو الجباه الخائنات ففسي	تلك الجباه .. الذل قد ظهرا!
يا ابن الوليد القدس قد ننتت	هل من صلاح يمنع السفرا!
إيه صلاح الدين .. يا وطني	جدد يمين القدس .. مذكرا!
كم من صليب رحى تهزمه	يوما.. بأرض القدس.. مندحرا!
يا درة الأرض لا تبكي فإن هنا	ربّا قديرا.. ينصر الدررا!
عد يا صلاح الدين فالبلاء أتى	والقدس ليل ظل معتكرا!
حطين تأبى أن يلاحقها	عار.. أحسنّ الناس من صغرا!
إيه صلاح الدين كيف مرجعها	والقوم في لهو لهم وكرى!
والأرض أبناء .. بلا مهج	كانوا جميعا.. أصبحوا زمرا

يلتفت الشاعر إلى واقع سياسي مؤلم يتمثل في اغتصاب القدس، وإبرام كل من مصر والأردن معاهدتي السلام مع العدو الصهيوني، وإلى واقع أخلاقي لا يقل خطرا عما سبق، يظهر في انغماس بعض الحكام العرب في اللهو والترف. وهو إذ يستدعي هذا الحشد من الشخصيات من

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 192.

أمثال بلال مؤذن الرسول- صلى الله عليه وسلم -، وخالد بن الوليد سيف الله المسلول صاحب الأثر المشهور في قتال الفرس والروم، وصلاح الدين بطل "حطّين" ومحرم القدس من الصليبيين، إنما يريد أن يذكرّ بأننا في حاجة إلى أمثال هؤلاء الرجال الروحانيين المخلصين أصحاب القوة والعزم والمضاء الذي تأروا لدينهم وأمتهم.

وفي قصيدة (عودة خيول مملكة المساحيق) يستدعي الشاعر شخصية طارق بن زياد فاتح شمال إفريقيا والأندلس، يقول<sup>1</sup>:

تجىء الخيول..

ولا شيء تحمل هذه الخيول

سوى دمعتين لطارق..

وتغلق أبوابها الأندلس..

يزهر بيت من الشعر

في راحة الأندلس..

( ألا فابك مثل النساء ..

تخطمت يا أنت والأندلس..

ألا فابك وحدك ملكا مضاعا

ففردوسك الآن ها قد تداعى..

وسافرت الأندلس!

تجىء ..

وطارق يقرأ خطبته مرة.. مرتين..

وثالثة..

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 204.

طارق يظهر في الشارع العربي حزينا..

يعانق أفراسه العائده..

فتحترق الكفّ والسيف.

والخطبة الواعده..

يظهر الشاعر شخصية طارق بن زياد على غير حقيقتها، فطارق المنتشي بالنصر على أعدائه وهو يفتح الأندلس، يبدو هنا حزينا مهزوما يجر أذيال الخيبة. لقد أراد الشاعر من خلال هذا التناصر التدميري أن يبين بأن أحلام طارق تبخرت وأن أحفاده من العرب والمسلمين لم يستطيعوا الحفاظ على الأندلس، وأن خطبته المشهورة التي ألقاها يوما أمام جنوده "أيها الناس أين المفر؟ البحر من ورائكم والعدو من أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر..." قد احترقت ولم يعد لها أي معنى. إن هذا النوع من التناصر التدميري يعكس حاضرنا المأزوم بالهزائم والانكسارات.

كما أن الشاعر قد استدعى شخصية الأمير عبد القادر رمز المقاومة ضد الغزو الفرنسي للجزائر، الذي حارب سبعة عشر عاما (1832-1847)، وفرض على قادة العدو الاعتراف بسلطته وعقد الاتفاقيات معه، يقول في قصيدة (الأميرية)<sup>1</sup>:

أين الأمير؟ وأين السفر؟ أين خطي	نمت بصدري فجَدَّ الشعر قد حانا
هم بايعوك ..ومن دردارة ولدت	ملاحم .. كتبت بالسيف أحيانا
هم بايعوك .. وباعوا للردى مهجا	كم كنت غضا وكان القلب بركانا
أين الأمير؟ طوى الأزمان مرتحلا	والسيف سافر يا حكامنا الآننا
فالخمر يمضع في الحانات ردّتنا	والعار علق في الأعناق بنشاننا
ضاعت فلسطين فاهترت منابرنا	لا لن تزف إلى الحاخام قربانا
نموت ذلا على أنقاص عزّتنا	لم يبق وجه يباهي اليوم قحطانا

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 79.

ربط الشاعر بين الحدث التاريخي لقضية فلسطين والشخصية التراثية، فيما يشبه عقد مقارنة بين الماضي المجيد المتمثل في شخصية الأمير بجلالها وعظمتها، والحاضر المتمثل في مأساة فلسطين بضعفه وهشاشته. وبناء على هذا الاستدعاء فهو يناجي الأمير ويشكو إليه الانحراف الأخلاقي وضياع الشرف والعزة.

وقد وظف الشاعر شخصية "كاليغولا" أحد أباطرة الروم المعروف بالتجبر والقهر والتسلط والدموية، ارتكب أعمالاً إجرامية شنيعة في حق رعيته وأعدائه على السواء، يقول في قصيدة (كاليغولا)<sup>1</sup>:

على فرس من خراب  
يحيء  
على رأسه بومة  
وعلى جفنه خنجر وعراب  
لم يكن مثلنا  
عاشقا للورود  
فاضحا للصباح الذي لا يعود  
لم يذب فرحة في العيون التي التحفت حزنها  
كان شيئاً من الموت ..  
والميتون شهود  
نسي الناس من خوفهم اسمه  
لم يكن صالحاً أو "علي"  
لم يكن - مثلما يزعمون - يصلي عليه النبي  
لم يكن أي شيء

1 عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، ص 29.

وكان اسمه "كاليغولا"  
 من الدم يقتات  
 من بطن سيده بقرت..  
 من بقايا صبي  
 "كاليغولا" يخاف العصفير والشمس والياسمين  
 ويعشق هذا الذي يحمل الحزن  
 في كل حين  
 ويعلن أن غدا يرسم "الحوش" لوحته..  
 ويؤجل طفل المدينة فرحته  
 "كاليغولا" اللعين  
 يخبئ سواته  
 ويودّع دشرته ويقول:  
 "على موته تصبحين"

شخصية "كاليغولا" منبوذة، ارتكبت الخطايا فحلت عليها اللعنة، إنها شخصية دموية متعطشة للقتل والإبادة، استدعاها الشاعر ليبين التطابق الموجود بين ما اقترفته هذه الشخصية وبين ما تعرض له حي "الرايس" بالجزائر العاصمة من قتل وأعمال تخريب بشعة على يد جماعات إرهابية، وكان "كاليغولا" في تجربة الشاعر مرحلة زمنية عرفها الوطن في تسعينات القرن الماضي.

وقد وظف عز الدين ميهوبي شخصيات تاريخية معاصرة لعبت دورا حاسما في ثورة التحرير

المجيدة من أمثال جميلة بوحيرد وأحمد زبانه، يقول في قصيدة (بكائية وطن لم يمت)<sup>1</sup>:

أنا من بلاد أيها الشعراء

أيها الأصدقاء..

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 55.

وتحترقون بأهدابها المثقله

بلادي التي ألفت مثل عصفورة شدوكم

وتراتيلكم لعيون "جميلة" والمقصلة

لأوراس يطلع من كبرياء المسافات والأسئله

لوهراّن ترقص حتى الصباح

بلادي التي تنامى بأعينكم سنبله

تنام وتصحو على قبلة..

أو على قبلة

بلادي التي طلعت موسما خامسا

في العيون

بلادي التي تعشقون

تبيت على حزنها

وتخبئ أحلامها لغد

وتردد في صمتها "أزمة وتهون"

وعند المساء..

تعدّ ضحايا الجنون!

وهكذا فإن التنّاص التاريخي يأتي في العمل الفني في بعد من أبعاده بغرض استثارة الماضي

في ذهن المتلقي وتشخيص وقائع وقيم سياسية واجتماعية إيجابية أو سلبية في الواقع، ويأتي هذا

النوع من الحضور التراثي شكلا من أشكاله التعبيرية مجسدا لبعد من أبعاد تجربة الشاعر، وذلك إما

عن طريق تأكيد الحالة إذا كانت العلاقة بين أبعاد تجربة الشاعر والمعطى التراثي علاقة تماثل، وإما

عن طريق نفيها إذا كانت العلاقة علاقة تنافر أو تعارض.

إن استلهامات الإشارات التاريخية تتيح متكاً فنياً، يهيب للقصيدة توهج أداء وعطاء، وقوة إيجاء، حين تعبر عن الحدث الماضي وتسقط إشعاعاتها على الحدث الآتي، فيمتزج الحدثان معا في إطار واحد من التكثيف والإيجاء.

### 3- التنصص الأدبي:

من النادر أن يجد الباحث شاعراً معاصراً لم يتصل على نحو من الأنحاء بشاعر من شعراء التراث العربي أو يتقاطع معه أو مع أحد من نصوصه أو بعض أبياته تقاطعاً مضمونياً أو لغوياً أو إيقاعياً، أو كل ذلك في بعض حالات الاحتذاء أو المعارضات الشعرية. إن المورث الأدبي بمعناه الشامل يعد أحد العناصر الأساسية لتكوين لغة الشاعر الحديث، فالأدب جزء من تكوين الأمة وتاريخها، ولا يمكن لأي أديب تجاهل هذا المورث إذا أراد لأدبه ولغته الازدهار والتطور.

يعد التنصص الأدبي من النماذج المحببة لدى الشعراء المعاصرين، الذين شغفوا به إلى حد الانبهار، مما جعل شعرهم يشغل حيزاً واسعاً منه، و"الشاعر هو من يشق طريقه في عالم الشهرة يتوق إلى نموذج يحتذيه احتذاء صارماً، غالباً ما يقع أسيره، وتغيب شخصيته في ثناياه"<sup>1</sup>. وهذا التنصص يعني "تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعراً أو نثراً مع النص الشعري الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في شعره"<sup>2</sup>.

وليس غريباً أن تكون شخصيات الشعراء - من بين الشخصيات الأدبية - هي الأقرب على نفوس الشعراء وأفئدتهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية وعبرت عنها، وكانت ضمير عصرها وصوته<sup>3</sup>.

1 إبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1981، ص278.

2 أحمد الزغبي، الشاعر الغاصب (محمود درويش) دلالات اللغة وإشارات وإحالاتها، الأردن، ط1، 1990، ص42.

3 علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1978، ص173.

ارتبط شعر عز الدين ميهوبي بالموروث الأدبي قديمه وحديثه، فنجد تناسات شعرية متناثرة في دواوينه، استطاع أن يوظفها توظيفاً ينسجم ورؤياه الشعرية، فقد اهتم بعدد من الشخصيات الأدبية من أمثال أبي تمام والمنتبي ومفدي زكرياء ونزار قباني ومحمد العيد آل خليفة وأحمد سحنون وأحمد مطر... وستعرض الدراسة لبعض النماذج الشعرية الدالة على ذلك.

ومن نماذج هذا النوع من التناس قوله في قصيدة (القدس وكلام آخر)<sup>1</sup>:

تسعون عاما وهي نائمة      ترعى وحول العار والكدرا

سكرى بأنخاب ملوثة      لا خمر حتى تلحق الصبرا

ستظل الأمة تشرب الملوّث، ولن ترد الصافي ما دامت ذليلة مفترّطة في حقوقها حتى تدفع

ثمن كرامتها، وهذا المعنى شبيه بما ورد في أبيات قالها رجل من بني أسد لم يعرف اسمه:

لا تحسب المجد تمرا أنت آكله      لن تبلغ المجد حتى تلحق الصبرا

وقبله قوله:

دبيت للمجد والساعون قد بلغوا      جهد النفوس وألقوا دونه الأزرا

فكابدوا المجد حتى ملّ أكثرهم      وعانق المجد من أوفى ومن صبرا

لا تحسب المجد تمرا أنت آكله      لن تبلغ المجد حتى تلحق الصبرا

وشبيهه بالبيت قول أبي تمام:

طلب المجد يورث النفس خيلا      وهموما تقضقض الحيزوما

فالوصول إلى أعلى المراتب لا يكون إلا بالعمل والجد والتضحية والصبر، فمن منح طموحه

صبرا حصد الثمار.

أمام اللاجئ الفلسطيني حلان: إما أن يحيا حياة كريمة يقاوم ويساوم فيها غيره بنديّة، أو أن

يحيا حياة ذليلة يُساوم في مصيره وقضاياه الجهورية، يقول الشاعر في قصيدة (وطن تائه) التي أهداها

إلى كل التائهين في مخيم الشرق الأوسط<sup>1</sup>:

والحلّ حلك ..

أن تموت وأن تعيش

وأن تُساوِمَ أو تُساوِمَ !

والحلّ حلك ..

أن تظل مسافرا في الجرح

تبحث عن نهايتك المثيرة

أو بداية الوطن المقاوم !

هذا المعنى يتناص مع ما قاله المتنبي:

عش عزيزا أو مت وأنت كريم

فرؤوس الرماح أذهب للغيظ

بين طعن القنا وخنق البنود

وأشفي لغلّ صدر الحقود

يرى الشاعر أن اللاجئين الفلسطينيين أموات في صورة أحياء، وهو يتفق مع المتنبي في أن

المرء مخير بين أمرين، إما أن يحيا حياة الكرامة أو أن يبحث عنها في ساحة الوغى.

الشاعر حزين على الوضع المزري الذي تحياه الأمة العربية والإسلامية، يحاصرها التخلف

والفتن واللهو والجهل والاستسلام، يقول في قصيدة (عشرون عاصمة)<sup>2</sup>:

عشرون عاصمة

تدنو من الكفن

المجد غادرها

والعز و الشنب

حكامنا عرب

الجنس غايتهم

يا لعنة الزمن

عشرون عاصمة

تدنو من الكفن

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 96.

2 المصدر نفسه، ص 238.

من شط ناقتنا حتى ربي عدن

والحل في دمنا يأتي بلا ثمن

يا هيئة المحن

خط الشاعر ديوانه (في البدء كان اوراس) بيده ، وهذه القصيدة منه، وقد وضع سطرا تحت

كلمة (دمنا)، وهذا المعنى شبيهه بقول المتنبي:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يُراق على جوانبه الدم

وشبيهه بقول أمير الشعراء أحمد شوقي:

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرّجة يدقّ

ميهوبي يتفق مع كل من المتنبي وأحمد شوقي في أن الحرية لا تنال بالمفاوضات ولا

بالتنازلات، بل تنال بتمكين القوة وإقصاء الضعف والهوان.

كما يتناص الشاعر مع شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء ليعبر عن المصير الذي لاقته

فرنسا في الجزائر بسبب جرائمها ومكرها وخداعها، يقول في قصيدة (الأميرية)<sup>1</sup>:

هوت فرنسا .. تهاوت ههنا مزقا وعاد عسكرها .. يجترّ خسرا

تخضب الكف جفن الأرض من دمه فينبت النصر مخضلا ومزدانا

وهذا المعنى شبيهه بقول مفدي زكرياء:

ودان القصاص فرنسا العجوز بما اجترحت من خداع ومكر

فالفعل (دان) بمعنى (جازى)، فقد كان لفرنسا المستعمرة مصير واحد في النص الحاضر

والغائب، هو هزيمتها على يد المجاهدين البواسل.

يتحدث الشاعر عن قرارات مجلس الأمن الجائرة والمنحازة دوما إلى إسرائيل، بإعطائها وطنا

ليس لها في فلسطين، فقد زرع جسما غربيا في خاصرة الأمة العربية والإسلامية، يهدد أمنها

وكيانها، يقول في قصيدة (القدس وكلام آخر)<sup>1</sup>:

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 80.

كم قمة راحت تراوغنا - بالمجلس الأمني - مؤتمرا!  
 جاءوا وبالتعقيم قد زرعوا طفلا لقيطا يحمل الخطرا!  
 ساقوا إليه القدس مرضعة فاحتال للثديين مذ ظهرا!  
 أضحت فلسطين السماء له مهذا ومصر النيل مُدّعرا!

هذا المعنى شبيه بما قاله مفدي زكرياء :

رماك الزمان بكل لقيم زنيم من الفئة الباغية  
 وصبّ بك الغرب أقداره ورجس نفاياته الباقية  
 وحطّ (ابن صهيون) أنذاله بأرضك أمرة ناهية

فالشاعران يتفقان في وصفهما لما تسمى (إسرائيل)، فقد وصفها ميهوبي بالطفل اللقيط الذي يحمل الخطر، كما وصفها مفدي بالطفل الزنيم، - والزنيم: من لا أصل له، المشهور بالشر، وغالبا كما يكون دعيا ابن زنا-، كما أنهما يتفقان على أن مصدر هذا البلاء واحد، فهو (مجلس الأمن) عند ميهوبي، والغرب عند مفدي، وكلاهما وجهان لعملة واحدة، فمن لا يملك أعطى لمن لا يستحق.

كما أن وصف ميهوبي للأمم المتحدة بـ (هيئة المحن) في قوله<sup>2</sup>:

والحل في دمنا يأتي بلا ثمن

يا هيئة المحن !!

شبيه بقول مفدي زكريا متحدثا عن نفس الهيئة:

أكذوبة العصر أم سخرية القدر هذه التي أسست في صالح البشر  
 ما للمطامع لا تنفك لابسـة ثوب الرياء على جثمانها القدر  
 وما لهم نسبوا للعدل مجتمعا أمر الضعاف به في كفّ مقتدر

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص197.

2 المصدر نفسه، ص238.

سوق يباع ويشرى في معابرها — حق الشعوب لنصاب ومحتكر  
 كم خان فيها قضايا العدل ناصعة — قوم يسوقهم الدولار كالبقر  
 يستحضر الشاعر في قصيدة له بعنوان (القصيدة السوداء) شعر نزار قباني، يقول<sup>1</sup>:

شكرا لكم..

يا طالعين من الجماجم تعبثون بأمسكم

وتتاجرون بألف مقبرة تصيح

وترقصون على مفاخر شعبيكم

شكرا لكم...

عادوا ..

والمح في المدى شهداءنا يتوظأون

بجزنا وبزيفكم

شكرا لكم

هم يقرأون ملامح العار الموزع في الشوارع

أرجلا سوداء ..

تفتح جرحنا المنسي

تفضح صمتكم ..

شكرا لكم

يا بائعين كرامة الوطن الشهيد

بلا ثمن

ضاع الوطن

ما بين ساقيه وساق ..

1 عز الدين ميهوبي، ملطقات، ص 10 .

ورأوك يا وطني بألف يد تساق  
أقدامهم سوداء ..

إن الشاعر في المقطوعة السابقة يتوافق مع ما قاله نزار في قصيدة (بلقيس):

شكرا لكم

شكرا لكم

فحببتي قُتلت وصار بوسعكم

أن تشربوا كأسا على قبر الشهيدة

وقصيدتي اغتيلت

وهل من أمة في الأرض - إلا نحن - تغتال

القصيدة ؟

قتلوك يا بلقيس

أية أمة عربية

تلك التي

تغتال أصوات البلابل ؟

لا يعرف الإنسان كيف يعيش هذا الوطن

سأقول في التحقيق:

كل اللصوص من الخليج إلى المحيط

يدمرون ويحرقون

وينهبون ويرتشون

كل من الشعارين يكرر عبارة (شكرا لكم)، ومستاء من القتل، فميهوبي يدين المتاجرة

بالماضي وضياع الوطن، ونزار يدين قتل زوجته (بلقيس) أيضا، كما يدين عبث الحكام بأوطانهم.

## 4- التناص الأسطوري:

كلمة أسطورة لغة: "فالأسطورة والجمع أساطير هي الأباطيل، والأساطير: أحداث لا نظام لها، واحدها إسطار وإسطارة، والأساطير: هي الأباطيل والترهات أيضا"<sup>1</sup>.  
 أما في الاصطلاح فيمكن أن تعرف على أنها: "قصة أو حكاية رمزية بسيطة ومؤثرة، تلخص عددا لا ينتهي من المواقف المتشابهة قليلا أو كثيرا، وبالمعنى الضيق للكلمة تترجم الأسطورة قواعد السلوك عند جماعة اجتماعية أو دينية يعينها، وتنتمي بالتالي على العنصر المقدس الذي تكونت حوله هذه الجماعة، والأسطورة لا مؤلف لها، ويتعين أن يكون أصلها غامضا إلى حد ما"<sup>2</sup>.

والتناص الأسطوري هو "استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات قصيدته، لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها، فيستعين بأسطورة ما تعزز هذه الرؤية، بحيث يأتي هذا التناص أو التوظيف أو الاستعانة بالأسطورة منسجما مع سياق القصيدة وفيه إثراء وتحديد وتعميق للأبعاد الفكرية والفنية فيها"<sup>3</sup>.

ويجب ألا يكون هذا التناص قلقا مفتعلا بعيدا عن سياق القصيدة، لأن مثل هذا التناص يسيء إلى القصيدة، ويثقلها بعبء الفتور الفني، ويحيل طلاوتها إلى نضوب أسلوب، فإذا لم تؤدّ الأسطورة وظيفتها في النص الحاضر، أو لم تكن منسجمة مع بنائه الكلي، فالأولى تركها، لئلا تكون معولا لهدم أسس البنية الفنية، ووسيلة لتنفيذ المتلقي. ومن هنا يلزم "فهم الموقف المعاصر وإدابته في شبيهه الأسطوري ليكون الظل الذي يعطي الإحساس بالصدق التلقائي"<sup>4</sup>، لذا لا بد للشاعر أن يكون ذا ثقافة واسعة تمكنه من سبر أغوار الأساطير وفهمها، ومعرفة مدلولها، واستكناه جوها، ليوظفها توظيفا سليما يخدم القصيدة ويرتقي بمستواها الفني. والمهم توظيف الأساطير لغرض

1 ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مادة "سطر"، ص 363.

2 هيثم هلال، أساطير العالم، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص6.

3 أحمد الزغيبي، الشاعر الغاضب (محمود درويش) دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، الأردن، ط1، 1990، ص 95.

4 خليل إبراهيم حسونة، الفعل والإبداع، دار ابن خلدون للنشر والتوزيع، ط2، غزة، 2002، ص117.

فني، كأن تستخدم لتكثيف فكرة، أو لبناء أسطورة مضادة، أو لعكس مفهوم الأسطورة حسبما يقتضيه السياق، أما زجّ الأساطير داخل القصائد دون وعي بأبعادها فهو أمر يؤدي إلى خواء القصيدة، ويكشف عن قصور رؤية الشاعر.

إن توظيف الأسطورة من التقنيات التعبيرية الحديثة في بناء القصيدة الشعرية، فعندما يرى الشاعر أن اللغة غير قادرة على التعبير المكثف الموحى عن اللاشعور لديه، يلجأ للأسطورة، لما في الأسطورة من قدرة على استحضار تجارب ذات بعد فلسفي وتاريخي، والشاعر الأبلغ هو القادر على استثمار تقنية الأسطورة في التعبير عن تجربته الشعرية ورؤيته الفنية، وينتج من خلالها قصيدة أسطورية "فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضيء على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفياً، أي أنها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة"<sup>1</sup>.

وقد بدا عز الدين ميهوبي متأثراً ببعض الأساطير، إذ ظهرت في شعره تجليات أسطورية مثل الفينق والسندباد وصلب المسيح عليه السلام...

وستقوم الدراسة بجلب الأمثلة التي تدل على هذا النوع:

### 1- أسطورة الفينق أو العنقاء:

حظي رمز البعث من الرماد باهتمام بالغ في الشعر العربي عامة، لما يحتويه هذا الرمز من بعث روح التفاؤل والأمل والانبعاث، وتجدد روح الحياة، بعدما يصيبها من مصائب ومحن وكوارث. والعنقاء أو الفينق أسطورة عربية فينيقية، تنص على أنه طائر خرافي، يجمع - عندما يشعر بدنو أجله - أعوادَ العنبر التي تحترق بأشعة الشمس، فيشتعل جسمه. ومن رماد احتراقه تنبعث دودة صغيرة، تكبر لتصير فينقا جديداً. وهكذا تستمر حياته ويستمر خلوده. والمغزى واضح في هذه الأسطورة، وهو فكرة الانبعاث من خلال الموت، وتجدد الحياة بعد شيخوخة إحدى دوراتها.

1 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1992، ص 196.

وقد ارتبطت أسطورة الفينق بتجربة الجزائر ونضالها عبر التاريخ، فكما ينبعث الفينق من رماده أعظم قوة وصلابة، فكذلك الشعب الجزائري. فمن خلال تضحياته الجسام وكثرة شهدائه يستحق حريرة وازدهاره. يقول الشاعر<sup>1</sup>:

أنا من بلاد ..

أبصرت إثم الأعبة

فاكتوت في صمتها

واحتمت بالصبر

لم تترك زوايا بيتها

لكنها انبعثت كما الفينق ..

تسأل من يُسرُّ بموتها ؟ !

الشاعر الحزين على تنكّر البعض لبلدهم ، ويصور ما واجهه الأشراف في سبيل حمايتها، واتكاؤه على " طائر الفينق " الذي يمتلك مقومات الحياة والتجدد، قد جعل المتلقي يدرك أن الشاعر لم يستسلم ، لأنه يوقن أن الفينق أي الجزائر ستنهض من رمادها، وتكمل مسيرتها.

2- أسطورة السندباد:

يرى ميهوبي شخصه في شخصية السندباد، هذه الأسطورة استهوت العديد من الشعراء

والتي استحضرها الكثير من الشعراء دلالة على البحث واختراق المجهول<sup>2</sup> ، يقول<sup>3</sup>:

صباح الأحد

رأيت المدينة أكثر حزنا

1 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 32.

2 نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان عوامة الحب عوامة النار للشاعر عز الدين ميهوبي، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006-2007، ص 274.

3 المصدر نفسه، ص 50 .

وفي كل عين تنام عصافير هذا البلد  
 رأيت دمي مطفاً كالسجائر في كف أمّ  
 ومحترقاً في شفاه ولد  
 رأيت الجرائد متعبة بالتعازي  
 بكيت البلد  
 و"باب.." المدينة مقبرة في العراء ..  
 لطوفانها نكهة الموت  
 والبحر قبر وسيع  
 وتلك النعوش زبد  
 لك الله يا وطني  
 ولك الصبر والأمنيات  
 لك الروح  
 إن لم يسعك الجسد  
 أطلّ النهار ..  
 رأيت البنفسج يذبل في شفة امرأة نازفة  
 قال لي ظلها:  
 إنها منذ عشرين عاما واقفة ..  
 قلت: هل عادة هي أم نزوة راجفه؟  
 قال لي: سل - إذا شئت - راحلة السندباد؟

لقد أراد الشاعر أن يعبر عن اغترابه في وطن مثخن بالجراح، تتناثر فيه أشلاء القتلى، والنساء يفتشن عن أمواتهم في العشرية السوداء التي عرفتها الجزائر، فرأى في شخصية السندباد عوناً له في هذا التعبير. والسندباد شخصية أسطورية عرفها التراث العربي في حكاياته الشعبية (ألف ليلة

وليلة)، جاب بسفينته البلدان بحثا عن الطرائف، وتعرض في رحلاته السبع لمواقف شاقة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرة<sup>1</sup>.

المتأمل في القصيدة كلها يظهر له بوضوح استحضر الشاعر النص الأسطوري من خلال القرائن (عصافير، طوفانها، البحر، زبد، يهاجر...) مما يصور قصة السندباد البحري. فالقارئ يلمح معاناة ميهوبي، فهو السندباد الذي مازال رهن البحر والتشرد في معاناته النفسية والروحية بحثا عن مرفأ، بحثا عن أملة المفقود بعودة وطنه إلى مرفأ الأمان والطمأنينة.

### 3- أسطورة المسيح - عليه السلام -:

احتلت أسطورة المسيح مكانا بارزا في مراثي الشعراء الذين استلهموها للتعبير عن تجاربهم الشعورية ومواقفهم الإنسانية من رحلة الألم والعذاب التي تعانيتها القدس والتي تشكل رمزا لمعاناة الشعب الفلسطيني ضد أشكال الظلم والقمع الصهيوني.

فقد كانت أسطورة المسيح - عليه السلام - ذات جوانب متعددة وأبعاد عميقة، لما تحتويه من أفكار وتجارب ترمز للانبعاث بعد الموت، والفداء والتضحية، والتطهر من الخطيئة، والسلام والحب الإنساني الصافي، وتحمل الآلام والعذاب من أجل خلاص البشرية، بيد أن الشعراء في مراثيهم استثمروا منها ما يتماهى مع التجربة الشعرية، لاسيما موقف الصلب والسير على درب الآلام والأحزان.

وقد تردد موقف "صلب" المسيح - عليه السلام - في شعر عز الدين ميهوبي أكثر من مرة، حيث تشير المعتقدات الدينية المسيحية إلى أنه - عليه السلام - بعد أن حكم عليه بالموت صلبا، وصل به الجنود إلى وسط الساحة، مكبلا بالسلاسل، مثخن الجراح، يجذبونه جذبا عنيفا، ويجرونه جرا شديدا وقد ساروا به في درب الجُلجُلَة، وهي درب الآلام المشهورة بمدينة القدس حاملا صليبه الثقيل، صاعدا نحو الجلجلة، والجلجلة هو الجبل الذي حمل السيد المسيح - عليه السلام - صليبه

1 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط5، ص 175.

إلى قمته الذي يعتقد المسيحيون أن السيد المسيح صلب ومات فيه (إنجيل يوحنا: 19:17، 20-40).

وقد استثمر الشاعر رمز "الصلب" وصور ما فيه من معاني الاعتداء والقتل الذي تعرضت له القدس، ومن خلالها الشعب الفلسطيني من نفي وتشريد وغربة وحصار وتآمر، يقول الشاعر في (مرثية أولى للقدس)<sup>1</sup>:

وأبيت أمشي كالمتميم عاشقاً	وظنا يصارع في الوجود سهاما
وأروح أرسى في البلاد يراعتي	كسفينة جرحى تمن فطاما
وهناك أروي بالدماء قصائدي	وأظل أقرأ للزمان كلاما
وجراح عيسى في الصليب نديّة	سكرى تسامر ليلها تتنامى
وأتى الخراب يدك كل مساجدي	وكنائسي فغدوت آه حطاما
لا قدس غير القدس.. يا وطناكسا	درب القداسة حسرة وكلاما
أضحت تطارده الظنون ممزقا	والقدس تنعم بالجراح نياما
لا لن تموت على الصليب مدينتي	يا قدس تيهي وارسميني هياما
فأذوب في الشعر المرضع ناسكا	وأقول للأمس الحزين سلاما

تؤكد هذه القصيدة تشابه معاناة الفلسطينيين على معاناة السيد المسيح - عليه السلام- على أيدي اليهود بقوله: "أروي بالدماء قصائدي..."، وهذه العبارة توحى بأن هناك تماثلا بين تجربة ميهوبي والتجربة الإنسانية للسيد المسيح - عليه السلام- من حيث تحمّل العذابات والآلام، وتحقيق لأحلامه في نيل الحرية والاستقلال.

هكذا نظم الشاعر قوله، وهو لا يستقيم مع التصور القرآني الذي ينفي صلب المسيح - عليه السلام- ولكن شبه لهم: "وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 169 .

قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ  
إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا"<sup>1</sup>.

---

1 سورة النساء، الآية: 157.

## الفصل الثالث: المعجم والدلالة

1- المعجم

2- الدلالة (الحقول الدلالية)

### 1- المعجم الشعري:

لكل مبدع معجمه الشعري الخاص به الذي يميزه عن غيره، ويجعل لأشعاره خصوصية وتفردا. ويرتبط المعجم ارتباطا حيا بتجربة الشاعر وموقفه ورؤيته للحياة، والمعجم ابن البيئة، إذ للمجتمع والبيئة تأثير على معجم الشاعر اللغوي، فالشاعر لا يبتعد كثيرا عن فلكية المفردة المحيطة به ليساير الذوق العام من حوله. إن ما يشكل معجم الشاعر ومفرداته ودلالاتها تجربة الشاعر الشعرية، يستمد منها مفرداته ومعانيه.

والمعجم الشعري هو الرصيد اللفظي الذي يكون الخطاب الشعري، وأداة الشاعر الخاصة التي تميزه عن غيره، ويعدّ من أهم الخواص الأسلوبية التي علي أساسها يمكن الحكم علي الشاعر وتبيان ملامحه الخاصة.

يتكون المعجم الشعري من شقين أساسين: أحدهما كمّي، والآخر دلالي. فالكمي: يقصد به كمّ الألفاظ التي يعتمد عليها الشاعر في تكوين خطابه الشعري، والتي تعتمد علي المخزون الثقافي للشاعر وسعة إطلاعه، والآخر: دلالي يقصد به الحقول الدلالية التي تنتمي إليها تلك الألفاظ المخزونة لديه وانتظامها في نسق لغوي له دلالاته.

والمعجم الشعري لشاعر بعينه يشكل معجما خاصا داخل المعجم اللغوي العام للغة التي ينتمي إليها، وهو أقرب إلى الكلام في مقابل اللغة. ومن ثمّ يمنح استخدام الشاعر لمعجمه مقومات أدبية وخصوصية. فالمعجم الشعري بهذا الفهم يعدّ من خصائص الأديب، وإليه يرتد جانب مهم من جوانب تفردده، يقول د. عبد القادر القط: "أما المعجم الشعري فهو من عناصر الشعر الأولى التي تتأثر بالتطور الحضاري، وإن لم يتخذ صورة تغير حاسم من مرحلة إلى أخرى..."<sup>1</sup> وإن تجربة الشاعر في ضوء تفاعلها مع رصيده اللغوي والثقافي هي التي تحدد نوع المفردات المكونة لإنتاجه الشعري، ومن ثمّ فإنّ كمّ الألفاظ المستخدمة في إنتاج الشاعر ليس هو الحكم الفصل بجوده الشعر دون آخر، ولكن جودة الشعر وخصوصيته تكمن في قدرة الشاعر على

1 عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، دار النهضة، ط1، 1978، ص 62.

تحميل هذه الألفاظ المستخدمة دلالات وإيحاءات جديدة تجعل شعره متميزا عن بقية الشعراء، وفي هذا يقول محمد مفتاح "فإذا ما وجدنا نصا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم، بناء علي التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه... فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يري الدارس أنها مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها"<sup>1</sup>. ويمتاز المعجم الشعري في كل عصر بالانتماء لهذا العصر دون غيره، وذلك لقابلية المعجم للتطور حيث يحدث له كثير من التغير الذي يجعله متميزا عن عصر سابق " فليس هناك معجم شعري وحيد في كل زمان وفي كل مكان ضمن لغة ما، وإنما هناك معجم شعري متطور محكوم بشروط ذاتية وموضوعية... فالشاعر الواحد نفسه يكون له معاجم بحسب المقال والمقام..."<sup>2</sup>

والمتابع لأي معجم يتضح له اعتماد هذا المعجم أو ذاك علي مجموعة من المفردات، فالكلمة هي الركن الأساسي لتكوين المعجم الشعري، بل تعدّ الأساس في تكوين الجملة الشعرية، ومن ثم النص الشعري.

وقد تميز المعجم الشعري عند عز الدين ميهوبي بالاتساع والثراء اللغوي الذي بنى عليه وتغذى بهما شعره كمّا وكيفاً، لتعدد الموضوعات في شعره بين وصف الواقع الاجتماعي في بلده الجزائر والوطن العربي، ووصف حنينه وشوقه وتطلعه إلى إصلاحه والنهوض به على النحو الذي استدعى استخدام أعداد هائلة من الألفاظ عبّر بها عن تجربته وعواطفه.

### 2- الدلالة (الحقول الدلالية):

ظهر في ميدان البحث اللغوي كثير من النظريات التي اهتمت بدراسة المعنى، وأبرز هذه النظريات: نظرية السياق، و نظرية الحقول الدلالية، و نظرية التحليل التكويني. وتعتبر العلاقات

---

1 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص28.

2 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناس، ص62.

الدلالية بين الكلمات من النظريات الحديثة نسبياً في ميدان الدراسات اللغوية الحديثة، وهي تتصل بتعدد دلالة الكلمة وغموضها، و"تقوم نظرية العلاقات الدلالية على أساس أن المعنى المعجمي للكلمة يمكن تحليله إلى عناصر أولية، حيث تنشأ العلاقات الدلالية بين الكلمة والأخرى بناء على التشابه أو التقارب في المعنى المعجمي لكل منها"<sup>1</sup>.

ونظرية المجال الدلالي تتصل في كثير من جوانبها بفكرة العلاقات الدلالية، وقد زرع علم اللغة المعاصر - بناء على هاتين النظريتين - الفكرة التي كانت سائدة من قبل والتي تنظر إلى الكلمات على أنها وحدات دلالية ومعجمية مستقلة ومتناثرة لا صلة بينها، فأثبت بعض العلماء الصلات الدلالية بين الكلمات، "وتقوم نظرية المجال الدلالي على أساس تنظيم الكلمات في مجالات أو حقول دلالية تجمع بينها، فهناك مثلاً مجالات تتصل بالأشياء المادية كالألوان والزهر والنباتات والمسكن"<sup>2</sup>. وثمة حقول أخرى تتصل بجوانب معنوية، مثل حقل (العواطف) الذي يشتمل على ألفاظ: الحب، الهوى، الكره، البغض، اللؤم، الحزن، الكرب، الفرح والسرور وغير ذلك.

ويرى أحمد عزّوز أن "ترتيب الكلمات في مجموعات يرتبط بفطرة الإنسان، ومن خصائص العقل الإنساني الذي من طبيعته الميل نحو التصنيف والبحث عن العلاقة التي تكوّن أجزاء هذه المجموعة أو تلك، حتى يتسنى لنا فهمها ووضع قوانينها ثم الحكم عليها والاستنتاج"<sup>3</sup>.  
فالكلمات المكونة للحقل الدلالي ترتبط بموضوع معين وتعبّر عنه<sup>4</sup>. فنفهم معنى الكلمة من علاقتها بالكلمات الأخرى، داخل الحقل الدلالي، فالحقل الدلالي هو الذي يحصر العلاقات بين الكلمات حتى يفهم معناها وعلاقتها بالمفهوم العام.

1 حلمي خليل، الكلمة، دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1995م، ص 121.

2 المرجع السابق، ص 143، وينظر ك أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ص 79-113.

3 أحمد عزّوز، أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص 13.

4 المرجع السابق، ص 12.

لقد تنوعت موضوعات ميهوبي الجوهرية بين حقل دلالي يشتمل على ألفاظ خاصة بالوطن، وحقل دلالي ثان يشتمل على ألفاظ خاصة بالغرابة، وثالث يشتمل على ألفاظ خاصة بالحزن والمعاناة، ورابع يشتمل على ألفاظ خاصة بالألم، وخامس يشتمل على ألفاظ خاصة بالتفاؤل، وسادس يشتمل على ألفاظ خاصة بالموت والسخرية... وهي حقول دلالية شملت أحاسيس نفسية، وإنسانية عامة كالقضايا العربية والإسلامية وغيرها... لقد حاول معالجتها من خلال التنبيه إلى مشكلات كثيرة، لعل أهمها الجهل والتخلف والفقر والقهر والعدل الاجتماعي...

شعر عز الدين ميهوبي غني بعدد كبير من المفردات التي تكوّن عددا من الحقول الدلالية المترابطة بعضها ببعض، والتي تدور في فلك شعوري واحد، وأهم هذه الحقول:

### 1- حقل الوطن:

من يتتبع شعر عز الدين ميهوبي ومعجمه الشعري يجد أن حقل الوطن والأرض له حضور واسع ودوران كبير فيه، ويغطي مساحة كبيرة منه، بل لا يخلو ديوان من دواوينه من تلك الألفاظ، ويرجع هذا الاهتمام للمعاناة التي شهدتها الوطن من آلام وجروح إبان حقبة الاستعمار الفرنسي للجزائر، ولأنه أشرب حب الوطن، انعكس ذلك على مفردات معجمه فصبغها بصبغة وطنية، وأصبحت تنجذب نحوه إن لم يكن بالإيجاء فبالرمز.

إن الدوال التي تشكل هذا المحور بعائلته اللغوية تتمثل في "الأرض، التراب، الرمل، الصخور، الجبال، البيوت، الهضاب، الديار، الدروب، بلادتي، البحر، الأكواخ، الوطن، الخيمة، المدينة، السماء، القرى، الوديان، الحدائق، الأشجار، الجداول، النهر، السيل، الجزائر، الجنة...".

ففي قصيدة (كبرياء) نجد الدوال الخاصة بهذا الحقل مكثفة، يقول<sup>1</sup>:

جزائر يا نبضة من شموخي	ويا بسمة طلعت من دجائي
زرعتك في القلب وشما جميلا	وَضَمَّخْتَ فِي شَفْتَيْكَ هَوَائِي
رسمتك في الجفن حلما نديا	وَضَوَّعْتَ فِي مَقَلَّتَيْكَ رَوَائِي

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 16.

أعطرّ بالدم دوما ثرائي	تمنيت لو عشت فيك شهيدا
يردده الكون آيا فآي	وأقرأ في جانبك قصيدا
ويا ألقا طالعا من دمي	جزائر يا نعمة في فمي
فلاح كبارقة الأنجم	ويا أملا نسجته الرّوى
كطفل بأحضانها يرتقي	ويا جنة جنتها فرحا
بقلي وكن دائما مبسمي	لك الحب يا وطني فاحترق
حدائق عشق بلا موسم	وكن وطني أيّ شيء وكن
على صدري قناديلا	بقايا الشمس أنثرها
على كفي مناديلا	وهذه الأرض أحملها
مدى عشقي موايلا	شفاه الكون أعصرها
لك الدنيا أكاليلا	ومن لغتي أصوغ أنا

نلاحظ أن كلمة الوطن تكررت مرتين وبمرادفها ثلاث مرات، فالوطن عنده هو الشموخ، والبسمة، والوشم الجميل، والحلم الندى، والنعمة، والألق، والأمل، والجنة، وحدائق العشق...  
كما أن الأوراس بحضوره الواسع في شعر عز الدين ميهوبي أصبح معادلا موضوعيا للوطن، فهو رمز للتضحية والفداء والتحرّر، يقول<sup>1</sup>:

أوراس يلتحف الشهيد بصخره  
وتطير من كفّ الشهيد الأنفس  
وهناك يغتسل الصباح بنوره  
وتذوب من فرط الضياء الأنجم

فقد بدأ الشاعر بإعلان توحد الأوراس مع الشهيد، فقد حلّ الشهيد فيه، فأصبح ذا دلالة خاصة بالوطن الجزائر.

إن قدوم الشاعر إلى الأوراس باعتباره معادلا موضوعيا للوطن تعبير عن حبه له، يرتقي في أحضانه بكل فخر واعتزاز، هو مصدر وحيه و إلهامه بما يكتسيه من قدسية وجلال، يقول<sup>1</sup>:

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 20.

أوراس ....

جتتك مرتين....

وما عشقت سوى شموخك.

أوراس ....

جتتك والعنادل في فمي

وقصائدي سكنت عيونك

إني سأرحل....

كي أراك محاصرا

بموكب الحب الكبير....

وكي أراك مسافرا

في المجد

والأكوان دونك....

سافرت نحو نهاية السنوات

أسأل عنك....

من؟

كل المدائن أنت....

والأطيار أنت

وآخر الشهداء يختزن الجواب....

كما أن الأوراس دالّ على الوطن العربي، فمصير المكان واحد، فالشاعر آتٍ من الأوراس رمز المجد والفخر إلى بيروت ليحقق النصر في هذا المكان الذي مازال عرضة للانكسار، عساه يقنفي أثره، يقول<sup>1</sup>:

آت جنوبيّ الهوى فكأنني	طير و طير العاشقين رسول
آت من الأوراس أحمل قبلة	للقبلتين...وفي الجنوب أجول
إني أراهم في العيون أزاها	ومواسم القلب الشهويّ فصول
هم يطلعون كما الورود تسابقت	في الريح نحو الخالدات خيول
يكفي انتصارا أن يفّر عدونا	ويظل من أرق الجنوب يبول
فانثر بأعطاف الجراح قصائدي	وافرح... فأعراس الجنوب قليل

فالوطن الجزائر بتاريخه يتقاطع مع الوطن العربي ممثلا في بيروت في المصير ذاته، والنص يفتح على دلالة النصر التي يتوق إليها الشاعر.

### 2- حقل الاغتراب:

لم يكن اغتراب عز الدين ميهوبي نزوحا عن الوطن أو مفارقة للأهل والأحبة، إنما كان اغترابا داخل وطنه وبين أهله وقومه، إنها غربته مكانية. وقد ترددت أصداء غربته المعنوية في معجمه الشعري عبر الكلمات "غربة، وحدي، غياب، بعد، نأي، ضياع، انقسام، ألم، ملل، أسى، حزن، كآبة، وحشة، فراغ، المنفي، الطائر، الخيال، النوى، الفراق، النزوح، التشرّد، السفر، الهجرة، الشوق، الصباية، الوجد..."

ظاهرة الاغتراب شغلت في الشعر الحديث حيزا كبيرا وخصوصا عند الشعراء المعاصرين

كالسياب ونازك الملائكة والبياتي... ، يقول الشاعر<sup>2</sup>:

وأغسل أرضا لا تنبت غير الطهر

1 عز الدين ميهوبي، عملة الحب عملة النار، ص79.

2 عز الدين ميهوبي، النحلة والمجداف، ص41،40.

و دالية الحزن

لماذا اغترابك يا نخلة

كنت علّقت - يا ويلتي - كنت علّقت

عمري الذي أعلن القادمون مع الريح نحوي

إنتهاء البداية

والموت خلف القوافل....

والبحث عن رحلة الصّيف

والموسم المتجدّد

قحطا...

ونفطا ...

وهذه القصيدة؟

نلاحظ في هذا المقطع لوم الشاعر للنخلة، يرى غربته من غربتها، إلا أن غربة الشاعر هي غربة من نوع خاص، غربة من يحمل المبادئ والقيم الإنسانية السامية في مجتمع افتقدها بل تنكر لها، فهو حينما يخاطب النخلة فإنه يخاطب الضمير الجمعي، ويخاطب القدر الذي رماه بالسهام. وقد أسقط واقعه النفسي الحزين متستراً وراء وجع النخلة وغربتها. ومن الشعراء من "يتواجد في غربته من شجرات النخيل، ويرى أنها تقاسمه آلام الغربة وتبادلها الحنين إلى مسقط رأسه"<sup>1</sup>.

وفي قصيدة (امتداد) يبث أحزانه ومواجهه في النخلة باعتبارها غريبين، يقول<sup>2</sup>:

أمتدّ فيك.....

و فيك أقرأ آيتين

و فيك ألمح نخلة تنمو بفيك

1 أحمد فلاق عروات، تطور الطبيعة بين الجاهلية والإسلام.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان اوراس، ص99.

وحدي.....

وما ملكتُ شفاهك من قصائد

صغتها من بعض فيك؟

أدنو وأعرف أن جرحك لن يموت

وأن قلبك لن يحبّ سوى المسافر

في عيونك من بنيك

في هذا المقطع يظهر عتاب الشاعر للنخلة، وهو يرى أن غربته من غربتها، فكلاهما يعيشان وحيدين شريدين عن أعين الناس.

أمتد.....

تحملني الشوارع نحوها ..

و أظل أبحث عن شوارعك التي

عرفت خطاي...

و في انكسار موجعي

أمتد فيك

يا أيها الزمن الملطخ ....

بانهزامات العرب

سحقا لمن ولدوا لذل الأرض....

يا حكامنا الأبطال

ما جدوى الشنب؟

الجرح والسفر والمواقع معان من معاني الغربة والضياع، وقد حملت لغته أحاسيسه ونبض شعوره تجاه القضايا الوطنية والعربية التي عانى بسببها. فالغربة عند الشاعر غربة لكل الشعوب التي

تعاني من اضطهاد الحكام وتعسفهم من جهة، ومن تخاذلهم وضعفهم في مواجهة الأعداء من جهة أخرى. إنه يخاف من تحطم أحلامه وأحلام الشعوب العربية.

لقد وسع عز الدين ميهوبي من معاني الغربة، وأصبحت تحمل مدلولات أخرى وخاصة في ديوانه (عولمة الحب عولمة النار) الذي حظي بنصيب وافر من مفردات الغربة ومشتقاتها، وقد سمى قصيدة من قصائده في هذا الديوان (اغتراب)، وصرّح فيها بلفظ الغربة ومشتقاته، يقول<sup>1</sup>:

يطاوعك الحزن

تطلع من نبض قلبك أغنية

تقتني أثرا للرحيل

و يصبح طعم اغترابك موتا

و أسئلة محزنة

يطاوعك الحزن....

لو كان للطير نصف جناح

لما عانقته الرياح

هو الآن يحمل خيط

المسافات والأزمنة

يقاسمك الحلم آخر نجم تهزبه الأمنيات

إلى مرفأ لا ينام بحضن المدى

وتصدق ما يحتويه انتمأؤك للمتعبين

وما يعتريك من الشوق في لحظة

كان حزنك أكبر منك

فآه من العمر

1 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص111.

ضاع مع الامنيات سدى  
ويصير إغترابك في آخر العمر  
قافلة للحزاني  
ليس لي غير قلبك أحمله في شفاهي  
و عينين تكبر في كلّ واحدة منهما  
غربة واحتراق  
ولكنك الراحل الأبدي إلى موجة  
لا تحب سواك  
ولكنها موجة للضياع  
لقد كان عشقك  
زاد الرحيل  
وما زال عشقك يكبر في ريح أنبائك المتعبين  
كهذا التراب....  
و هذا النخيل

يخاف الشاعر من تحطم أحلامه وأحلام شعبه، فالأحلام هي أمل المستقبل. إن بعد الأحلام من رؤى الشاعر دليل على قسوة الحياة. إن مرارة الغربة ظاهرة في هذه القصيدة، وقد وظف الشاعر الكثير من المفردات التي تؤكد هذا الشعور في صدق ووضوح، مثل: "الحزن، الرحيل، اغترابك، الطير، الرياح، المسافات، مرفأ، المدى، الشوق، ضاع، غربة، احتراق، الراحل، موجة، الضياع، النخيل..."

إنه يبدو كسير النفس محبط الآمال، تبخرت أحلامه لأنه يعاني مرارة الغربة والضياع في متاهات هذا الزمن، يجد مشقة حتى في إخراج الكلمات، يقول<sup>1</sup>:

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 81.

وتمردت لغة المواجه في فمي

ها .. كدت أخرج من دمي

أصبحت أشبه ما أكون بلا وطن

في خطوتي انكسر الزمن

مهزومة تأتي حروف الضوء

ثم يواصل شارحا أسباب انكساره وإحباطه وغربته في وطنه، يقول<sup>1</sup>:

لم أجد وطنًا يحتويني

سوى دمعة من عيون الوطن

لم أجد غير أغنية من رحيق الصباح

الذي لا يعود

لم أجد غير هذا المسافر دون حدود

لم أجد غير هذا التراب الذي ينهش الحزن

أطرافه والفتن

يسأل الناس قبرا وفتحة للوطن..

فالقصيدية تشير إلى واقع الشاعر وواقع الشعوب العربية التي تشهد أوطانها ألوانا من الفتن التي وصلت إلى حدّ القتل، فكلماته كلها توحى بحزن في أعماق القلب، كل هذه الأحاسيس أثمرت خيبة أمل جعلت هذه الشعوب تستعجل الموت.

لقد عبر الشاعر عن تجربة الضياع والتمزق النفسي والاضطراب الداخلي والقلق الوجودي إثر اغتراب ذاته وغربته المكانية، وكل هذا جعله كغيره من شعراء العصر الحديث يعاني الملل والسأم والضجر، وبدأ يعزف أنغاما حزينة تترجم سيمفونية الضياع والتهيه والاغتراب والتآكل الذاتي

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص52.

والذوبان الوجودي بسبب تردّي القيم الإنسانية، وانحطاط المجتمع العربي إلى قيم زائفة وهزائم متكررة، يقول<sup>1</sup> :

تجرعنا الدم العربي خمرا	وصغنا من جماجمنا قداحا
وشردنا الكرامة في ديار	تسامت بعد عزتها افتضاحا
تقاسمنا الهزائم وانتشيننا	وداعبنا ضفائرنا انشراحا
وخدّرنا الصغارَ بألف نصر	وكان النصر في دمنا مزاحا
فلا الأقصى نجيب إذا دعانا	ولا القدس التي صلبت صباحا
تعبنا آه من وطن تراءى	على صدر الخريطة .. مستباحا
نضمّد بالقرار جراح شعب	ونمسح بالقرارات .. النواحا
مواويل العزاء .. و يا عزائي	أأبكي أمة ولدت سفاحا

### 3- حقل الحزن والمعاناة:

لقد استقامت نعمة الحزن في الشعر العربي المعاصر حتى صارت ظاهرة تلفت الأنظار، بل يمكن أن يقال إن الحزن قد صار محورا أساسيا في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد، وقد استفاضت هذه النعمة حتى أثارت كثيرا من الدراسات حول سبب تجذّر هذه الظاهرة، وربما تكمن علة هذه الظاهرة في طبيعة الحياة ذاتها، وفي ظروف العصر المرتهن بالفجائع الإنسانية، فبقدر ما قدم العقل للبشرية عطاءات وخدمات، ظل الوجه الآخر يمزق القلب ويرسم قناتمه على الحياة، فلم تجد الروح ملاذها الآمن.

وقد تمثل هذا الحقل في مجموعة من الدوال أهمها: "الخوف، البؤس، الوحشة، الحصار، الجزع، الجراح، الحزن، العذاب، القلق، اللوعة، البكاء، الألم، الإرهاق، الحسرة، الحقد، الوجع، الشوق، النوى، الجنون، الخراب، الليل، الشجن، الهجر، الفتن، الشك، الاكتواء، السراب، الحنين، النفي، الجهل، الشقاء، الوحدة، الندم، الحذر، العجز، الهوان، العذاب، أجهش، يمزق، الدموع،

1 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص73.

القيود، المأساة، الجوع، الرعب، الضيق، الشكوى، المرض، الانكسار، الخيبة، الموت، القتل، التشريد، القبور، السواد، الكفن، المرارة، الصراخ، السجن، التفجير، الذبح، الحرق، الاشتعال، الحريق، جمرة، خزانة (الصندوق الذي يحمل فيه الأموات)، يذبل، الآثم، الدم، قبلة، قذيفة... " وهذا الحقل يكاد يكون المحرك الرئيس لجميع الحقول الدلالية في الخطاب الشعري لعز الدين ميهوبي، لأنه يكاد ينسحب عليها.

إن المعاناة التي يعيشها الشاعر إنما هي معاناة الإنسان الواعي بمأساة عصره، وموقعه من العالم الذي يتفاعل معه، وإن الغربة التي يعيشها ليست بسبب البحث عن لقمة العيش، بقدر ماهي بسبب البحث عن التوازن والانسجام بين ما يحمل من مبادئ وقيم، وبين محيط لا يعير أهمية لذلك، ومن هنا تبدو معاناته وأحزانه.

كان الحزن والألم والقلق النفسي رفيق درب الشاعر، فقصيدته (اللجنة والغفران)<sup>1</sup> زاخرة بالوحدات المعجمية الآتية: "الموت، محزنة، يذبح، جراحا، متخنة، احتراقي، رماد، حزين، نعش، الحزن، دمعي، يذبحه، الرقوم، جرح، يصلب، أكفان، الإثم، المذبوح، مات، دما، قبور، شقي، قبلة، موحش، اغترابي، حريق، يذبل، جمرا، الصبّار، الماء، بكت، نعي، قذيفة، تنهيدة...". ومن المقاطع الذي يعبر فيها الشاعر عن حزنه وألمه من المأساة التي عاشها الشعب الجزائري طوال عقد من الزمن في تاريخه المعاصر التي خلفت ما يعادل مائتي ألف قتيل حسب تصريحات السياسيين الرسميين في الدولة الجزائرية، يقول<sup>2</sup>:

مرّ بي نعش

سألت الناس "من؟"

قالوا "فلانة"

خرجت تسأل عن علبة كبريت فعادت

1 عز الدين ميهوبي، اللجنة و الغفران، ص24

2 المصدر نفسه، ص45، 46.

في خزانة  
مرّ عام  
مرّ بي نعش..  
سألت الناس "من ؟"  
قالوا "وطن"  
قلت: مهلا  
وطني أكبر من هذا الزمن  
وفي الموضوع نفسه يقول<sup>1</sup>:  
صاحبي "أحمد" .. مثلي  
يعشق الحلوى وأفلام الأغاني  
زارني يوما ..  
رآني ..  
باحثا عن وطن ضيّعته بين الثواني  
قال: وعدّ منك ..  
نعي في صحيفه ؟  
واحتسى قهوته ..  
ثم مضى كالبرق  
قالوا بعد يوم  
"سكنت أحشاءه الحرى قذيفة"  
فتّشوا جيب صديقي  
وجدوا صورة لطفل و قصاصات جرائد...

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص41.

وأغاني و قصائد...

وجدوا قنديل زيت من حُبيبات الرماد...

فتشوا أضلاعه...

لم يجدوا شيئاً سوى تنهيدة

"آه... بلادي"

فهذه حادثة مأساوية نقلها الشاعر عن طريق السرد، توحى بمعايشته للوضع، حادثة تجسد مرارة الحياة والظروف التي تحيط بالشاعر، وتهدف إلى التأثير في المتلقي وإشراكه في جوّ هذه المأساة.

الشاعر يحس بالحزن والتعاسة، وهو يرى الأطفال يدفعهم الفقر إلى ارتكاب أعمال إرهابية في أوساط الشوارع المزدحمة بالمارة، وقد وصل به الألم إلى حدّ الحيرة، يقول<sup>1</sup>:

أيها العراف قل شيئاً فيني لم أعد أعرف

شكل الحزن..

رأسي مثقلة

لم أعد أذكر غير البسمله

وحديث الناس في الشارع عن طفل شقيّ..

كان يخفي الخبز في جيب وفي الآخر يخفي

قنبله

أيها العراف.. قل لي.

أنا لا أملك شيئاً..

أنا لا أملك غير.. الأسئلة

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 36، 37.

بل إن الشاعر نفسه أصبح ينتظر الموت في أي لحظة، فالموت يحيط به وبوطنه، يقول<sup>1</sup>:

ربما أخطأني الموت سنة

ربما أجلي الموت لشهر أو ليوم..

كل رؤيا ممكنة..

ربما تطلع من نبض حروفي.. سوسنة

أنا لا أملك شيئاً غيركم..

وبقايا أحرف تورق في صمت الدم المرّ حكايا مخزنة

ربما أخطأني الموت..

فطارت من شفاهي لعنة اليوم..

وطارت أحسنه

وطني المعقود بالجنة... يذبح

وقد عمّ الحزن المدينة، فالقتل طال الأمهات والأولاد، وامتألت الجرائد بالتعازي، وتحوّلت

المدينة إلى مقبرة، يقول في قصيدة (عومة الحب عومة النار)<sup>2</sup>:

صباح الأحد

رأيت المدينة أكثر حزناً

و في كل عين تنام عصافير هذا البلد

رأيت دمي مطفأً كالسجائر في كفّ أمّ

و محترقا في شفاه ولد

رأيت الجرائد متعبة بالتعازي

بكيّت البلد

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 25.

2 عز الدين ميهوبي، عومة الحب عومة النار، ص 50.

و "باب.. " المدينة مقبرة في العراق..

لطوفانها نكهة الموت

و البحر قبر وسيع

و تلك النعوش زبد

وقد عبر الشاعر عن حزنه وألمه لما توجهت بعض الأحزاب السياسية إلى "سانت إيجيدو"،  
وعُقدت اجتماعات تحت إشراف الكنيسة بروما لدراسة الوضع في الجزائر وكيفية الخروج من  
الأزمة، فالشاعر يشارك الكثير رفضهم تدويل قضية وطنهم، يقول<sup>1</sup>:

مرّة قلت لأُمّي:

احضنيني

واجعلي صدري وساده

وارسميني بين صدرك قلادة

ربما وليت وجهي .. شطر "روما"

و تعلقت بخيط من دخان

في جهات الأرض

أو أخطأت في نطق الشهادة

أو تَضَوَّعت بطين غير طيني

أنا ما بدّلت ديني

قلت: يا أمّ

احضنيني ..

وطني الموشوم في قلبي

عبادة

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 43.

وطني أكبر من قلبي و زيادة

وتتعمق المعاناة عندما تخشى الفتاة أن يتحول فرحها بالعرس إلي جنازة، يقول في قصيدة

(الفيستان) علي لسان فتاة<sup>1</sup>:

أحصي الدقائق

أسأل عن تاجر من فرخ

يبيع فساتين عشق

ويرسم في أعين الفتيات

سما و قوس فرخ

كنت أنتظر اليوم يأتي ..

غدا فرحي ..

فأعدّوا لقلبي الذي تشتت فيه النساء

رقصة أو كساء

غدا فرحي ..

هل يجيء غدا ؟

وأراكم جميعا تحيطون بي ..

وأقبل رأس أبي ..

هل يجيء غدا ؟

دون نعشٍ مُسجّى علي هُدُبي ...

قمرى هل يجيء غدا ؟ ..

1 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 194.

السؤال مكرر "هل يجيء غدا؟"، وفي هذا دلالة على فقد الأمل في المستقبل وعلى الأفق المظلم الذي يجيئ علي جيل بأكمله، فبعد أن حلّمت الفتاة بفستان الفرح والرقص ، يأتي السؤال "هل يجيء غدا" ليعبث بهذا الحلم وتتحوّل حياة الفتاة إلى حزن.

وحين يتحدث الشاعر عن وضع الأمة المتردي ممثلا في القضية الفلسطينية بما تحمل من آلام وأشكال الخيانة الظاهرة والمستترة لبعض الأنظمة العربية، نشعر بالمرارة التي تنغصّ صفو حياته وتعمّ روحه، يقول مستخدما ضمير المتكلم مشاركا الفلسطينيين معاناتهم وناطقا بلسانهم<sup>1</sup>:

وقبر الوطن المعبود في الخلد	قرن من الزمن المجترّ يعصرني
حنان أمي وحلما كان متّسدي	قرن وأرصفة التشريد تسلبني
وعين التيه تحملنا جراحا	أفقنا والظلام بكل أرض
وصرت أنسج من جرحي هنا وطنا	آه .. تمزقت الأحشاء يا وطني
تائه القلب كمن ضلّ وضاعا	وطني جئتك مكلوما وشعري

ويقول أيضا<sup>2</sup>:

وطن تمزق..

والملوك وراء قلبي ينظرون

وأنا الحزين..

تشدني اللغة العذاب..

ولا تقمّطني العيون

كم هو حزين الشاعر، فنكبة فلسطين أكبر جريمة إنسانية عرفها التاريخ المعاصر، لم تولد محنة شعب فقط بل محنة كلّ شعوب الشرق الأوسط. لقد كثرت ألفاظ الحزن والمعاناة والألم في

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 60.

2 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 103.

شعر عز الدين ميهوبي، نتيجة للظروف التي مرّ بها وطنه وما عاصره من أحداث ومحن، ثم ما آلت إليه أوضاع أمته الرّاهنة.

### 4- حقل الموت:

يشكل هذا الحقل في شعر عز الدين ميهوبي مساحة واسعة، والذي يدعو الشاعر إلى الاهتمام بهذا الحقل المعاناة التي صادفته في بداية حياته، ونذكر منها علي سبيل المثال حرب التحرير التي خاضها شعبه ضد الإحتلال الفرنسي للجزائر، أضف إلى ذلك الإرهاب والقتل الذي شهدته الجزائر في تاريخها المعاصر في التسعينات من هذا القرن.

ويظهر حقل الموت بشكل مكثف في دواوينه: (عولمة الحب عولمة النار)، (كاليغولا يرسم غرينكا الرايس) و(اللعة و الغفران). ففي هذه الدواوين الثلاثة يرمز الشاعر إلى الواقع الدموي الذي شهدته الجزائر، فهي تحمل كارثة عظمي، إذ باتت الجزائر بحرا من الدماء وعالما يلقّه الحزن والأسى، ويسوده الخوف والهلع. وقد كان للونين الأحمر والأسود حضور واسع في هذه الدواوين. يقول الشاعر في قصيدة (عولمة الحب عولمة النار)<sup>1</sup>:

أتنفس من رئة الكلمات

وتخنقني هدأة الصمت

أنا طائر المتعيين بأحلامهم..

ليس لي أجنحة

وطني ساحة للجنازات والأضرحة

أنا طائر أتعبته النجوم فمات..

أتنفس من رئة الصمت والكلمات

فتلبسني المقبرة

وتحرق أشرعتي المجرمة

1 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار ص41،42.

هل أنا وردة من رحيق المساء  
أم وردة انكسرت في نهايات صمتي  
ولم تحترق

ينقل لنا الشاعر معاناة شعبه، مستحضرا الأحداث التي مرت بها الجزائر في التسعينات، فقد تحول الوطن إلى ساحة للجنازات والأضرحة، فالقصيدة بهذه بالألفاظ: "الجنازات، الأضرحة، مات، المقبرة، المجرم، تحترق، تخنق، نزيق، النهاية، مات، أطفالاً، رحلت، أدخنة، الموت، يغيب، الجمر، الشهداء، نائحة، القيامة، دمع، تحتفي، أوجاعه، الجرح، دمع، الحزن، دمي، التعازي، بكيت، قبر، نازفة، التواييت، نعشي، قنبلة... " تشكل صورة الموت الذي أصبح مألوفاً. وفي ديوانه (كالغولاييرسم غرينكا الرايس) يحضر حقل الموت بكثافة، فكالغولاييرسم أحد أباطرة الروم، حاكم مستبد متسلط يهوى القتل، و"غرينكا" لوحة للفنان "بيكاسو" جسدت مدينة إسبانية بهذا الاسم، دُمّرت عن آخرها من طرف النازية، و"الرايس" هو الحَيّ الذي حدثت فيه المجزرة الرهيبة في الجزائر العاصمة، ولعلّ هذا العنوان عتبه دالة على مضمون هذا الديوان الشعري، إذ إنه يصوّر هذه المأساة الوطنية بامتياز، يقول<sup>1</sup>:

على فرس من خراب

يجيء...

و على جفنه خنجر و غراب

لم يكن مثلنا..

كان شيئاً من الموت..

وكان اسمه "كالغولاييرسم"

من الدم يقتات

من بطن سيده بُقرت..

1 عز الدين ميهوبي، كالغولاييرسم غرينكا الرايس، ص 29.

من بقايا صبي

"كاليغولا" اللعين

يخبئ سواته

و يودع دشرته ويقول:

"على موتة تصبحين"

"كاليغولا" يجسد الموت الذي فتح فاه في حيّ "الرايس" بالجزائر العاصمة، الموت الذي لم

يفترق بين رجل وامرأة، وبين شيخ وشاب، بل الجنين في بطن أمه لم يسلم من القتل.

وتتعمق دلالة الموت عندما يستحضر الشاعر شخصية "آريك" المعروفة في التاريخ بالموت،

يقول في قصيدة "غوايات آريك في رام الله"<sup>1</sup>:

لم أسمع شيئاً آخر غير الموت

وحكمة أجدادي في الدرب

"أقتل ما شئت.."

فإنك مولود من أجل الحرب"

أمي كانت تمسح وجهي بالليمون

وتغني كل مساء

لا تترك عربياً

يكبر في وطن الميعاد

أقتل

فالقتل هو الميلاد

أمي كانت ترضعني قصص التّورا

وتزرع في شفتي الأحقاد

1 عز الدين ميهوبي، عوامة الحب عوامة النار، ص 146، 147.

القتل هو الميلاذ

"آريك" يعتقد أن قتله للمسلمين فيه ميلاد للكيان الصهيوني، و"آريك" حلقة من حلقات حرب اليهود الهادفة إلى إعادة مجد إسرائيل المزعوم، المسمّى "شعب الله المختار".  
ومما سبق يتضح أن عز الدين ميهوبي وجد في كل جزء من اللّغة ما يلائمه ويلبّي حاجته إلى التعبير والإفشاء، فالصياغة الفنية للقصيدة تعتمد بشكل أساسي على اللفظ "فاللفظ هو الوسيلة المتاحة للشاعر لتشكيل آفاق تجربته الشعرية، وهو أقدر وسيلة تحدد طبيعة نفسيته وأفكاره، ونوع تصوراته، لهذا حينما يبثّ الشاعر قي قصيدته نوعا من الألفاظ، فإن هذه الألفاظ تحدد بالضرورة شخصيته وأفكاره، وتعبّر عن حقيقة مشاعره، ويحمل اللفظ في القصيدة الشعرية دائما طاقة تعبيرية عاطفية وحسية تنتمي إلى أفكار الشعر وعاطفته ووجدانه، فالشاعر الذي يمر بتجربة ما، ويحسن اختيار الكلمة المعبرة تصبح اللغة أداة طبيعية لإيقاع شعوره"<sup>1</sup>.

5- حقل السخرية:

للسخرية جذور عميقة في التراث العربي، ابتداء من الجاحظ ومرورا ببشار بن برد إلى المازني وغيرهم من الأدباء في العصر الحديث، غرضها كشف الظواهر السياسية والاجتماعية السلبية في المجتمع، وإبرازها في قالب ساخر شفاف، يبتعد عن المصارحة أو التعبير المباشر، غالبا ما تنتهي برسم بسمة خفيفة على شفتي المتلقي، لكنها لا تخلو من المرارة والألم<sup>2</sup>.

والسخرية لا تتعلق بألفاظ بعينها، وإنما تتصل بجمل أو جملة داخل النص الأدبي، حيث تتولد من خلال التقابل الحاد بين العبارات على المستويين الشكلي والدلالي للنص.

والقارئ للشعر عز الدين ميهوبي يجده غنيا بهذا النوع من المفارقة، فصوره الفنية مصوّرة

للمشاهد الساخرة، خاصة في ديوانه (ملصقات) يقول<sup>3</sup>:

1 طلعت عبد العزيز، الرؤية الرومنسية للمصير الإنساني في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1981، ص398.

2 الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، محمد صلاح زكي أبو حميدة، مطبعة المقداد، غزة، ط1، ص128.

3 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص6.

صاحبي ليس سياسيا..  
ولكن يقرأ الكفّ ليعرف  
صاحبي ليس مثقّف ..  
قال لي يوما وقد خبأ عينيه بمعطف  
" أنا لا أفهم شيئا في السياسة  
فأنا عون حراسه  
كلّ ما أعرفه أيّ  
أصقّق  
و إذا ما ذكروا اسم وليّ الأمر..  
بالطبع..  
أصقّق  
و إذا قالوا كلاما في الإذاعة  
ربما كان إشاعه  
دون أن أسأل  
بالطبع..  
أصقّق  
ثم أنسى بعد ساعه

يسخر الشاعر من رجل هوايته التصفيق ، هو لا يفهم لكنه يصفق، وهذا كشف لواقع  
ولصنف من الناس، فالسذاجة هنا من جانب المصنفين عديمي الفهم من جهة، ومن الأحزاب  
السياسية التي همّها الوحيد هو سماع تصفيقات الجموع، فكلاهما بعيدان عن السياسة التي تخدم  
مصالح البلاد والعباد.

وفي قصيدة (مفارقة) يسخر الشاعر من إبداع الخلق جميعا، هذا الإبداع لا يساوي ما صنعه كعب اللاعب الدولي الجزائري "ماجر" الذي سجل هدفا بكعبه أوصله إلى المجد والشهره، يقول<sup>1</sup>:

في بلادي لا تقل إني شاعر  
أو روائي مغامر  
لا تقل أكتب للشعب..  
فإن الشعب لا يعرف شيئا  
عن قضايا النقد والفكر المعاصر  
إن ما يبدعه الخلق جميعا  
لا يساوي كعب "ماجر"

وفي نموذج آخر من نماذج السخرية، يقدم الشاعر لعديمي الضمائر شكرا في غير محلّه، شكرا للمتاجرين بمفاخر الشهداء، في حين أنهم خانوا المبادئ التي ماتوا من أجلها، يقول<sup>2</sup>:

شكرا لكم..  
يا طالعين من الجماجم تعبتون بأمسكم  
وتتجارون بألف مقبرة تصيح  
وترقصون على مفاخر شعبيكم  
شكرا لكم..  
يا بائعين كرامة الشهيد  
بلا ثمن

1 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص12.

2 المصدر نفسه، ص 10.

كما أن الشاعر يسخر من الطامعين في السلطة، فقد وصفهم بالكلاب اللاهثة، يقول في قصيدة (حلم)<sup>1</sup>:

ربما قالوا أساءَ

كلّما حلّ المساءُ

يحلم الكلب بعظم..

و بصحن من حساءِ

بل إن جشع الطامعين في السلطة بلغ مداه، فقد طمعوا في قوت الضعفاء من شعوبهم، يقول<sup>2</sup>:

في بلادي..

طالب الحاجة..

لا يقنع - طبعاً -

بأثنتين

أنت إن أعطيت عينين

لأعمى...

قال:

هات

الحاجبين

بل هم كالقسط التي إن ضمنت قوتها تظاهرت بالقناعة، يقول<sup>3</sup>:

ما الذي يصنعه الهَرّ إذ أدرك أن الشحم

أضحى في أمان؟

1 عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص16.

2 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص61،62.

3 المصدر نفسه، ص17.

يكتفي طبعاً بلحس الشمعدان

وعلى الرغم من إنحسار حقل السخرية في ديوان " الملصقات"، فإنه يشكل ظاهرة أسلوبية متميزة عند عز الدين ميهوبي، وإن كانت السخرية قد اتصلت بالظواهر الاجتماعية السلبية، كالجهل والفقر من أجل اصلاحها، إلا أنها تركزت على الجانب السياسي، وبوجه أخص في مواقف السياسيين.

### 6- حقل التفاؤل والأمل:

إن من يحمل همّ مجتمعه ووطنه وأقمته لن يسمح للحزن أن يتحول في وجدانه إلى يأس وقتام، فهذا الأمل الذي يلفّ الشاعر و يلفّ وطنه الكبير لم يمنعه يوماً من التفاؤل بغد أفضل. ورغم كلّ ما يحدث من أحزان وآلام إلا أن الشاعر يصرّح بأنه سيبقى مثل النخلة صامداً ثابتاً منتصباً شامخاً، فهو يخاطب العصافير بما تمثله من أمل، يقول<sup>1</sup>:

أستحي

أن أمنح الناس ظلالاً وأماناً

ومواويل احتراق وأغاني

يا عصافير زماني

امنحي قلبي مفاتيح الرؤى

وانثري عطرك

وشما في الثواني

امنحيتي

مطراً أو عاصفة

أو وروداً نازفة

يسقط العمر وأبقى

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 61، 62.

مثلما النخلة

دوما واقفة

إن الآمل يكسو الشاعر رغم الظروف المحيطة بوطنه الجزائر، وربما هذا راجع الى نشأته في مجتمع مقاوم أبا عن جدّ، وإلى روحه الوطنية التي تنبع من أعماقه، يقول<sup>1</sup>:

مرّ بي نعش ..

سألت الناس " من ؟ "

قالوا " وطن "

قلت: مهلا

وطني أكبر من هذا الزمن

فالقتل الذي شهدته الجزائر في تاريخها المعاصر فيما سميّ بالمأساة الوطنية، قد طال أناسا كثيرين، ولكن الشاعر متفائل ومؤمن بأن الوطن هو المنتصر في النهاية.  
إن الشاعر مؤمن بالنصر في فلسطين لأننا أصحاب حق وقضية، فهذه بشارات الآمل، يقول<sup>2</sup>:

وهناك يأتي فارس .. بيمينه ..  
فندق أعناق اليهود - بخيبر -  
ويروح يبني في العيون منازل  
و يجيء أقصاه الخرين مصليا  
و مدينتي ترث الخلود .. شمائل  
و تظل تسمو مثل مريم عزة  
لا .. لن تموت على الصليب مدينتي  
صحف ويحمل بالشمال حُساما  
ويظل يلثم تربة .. و رخاما  
نامت على صدر التراب .. كراما  
وجداره يشكو إليه .. ضراما  
وتصوغ من درب الإله سناما  
وتظل تحبل بالعفاف .. حماما  
يا قدس تيهي وارسميني هياما

1 عز الدين ميهوبي، اللعنة و الغفران، ص 46.

2 عز الدين ميهوبي، في البدء كان الأوراس، ص 171.

وأقول للأمس الحزين سلاما

فأذوب في الشعر المرضع ناسكا

وهذه بشارة عودة اللاجئين الفلسطينيين إلى ديارهم، يقول<sup>1</sup>:

وأملك الثكلى تحبك..

والصغار..

وكل من ولدت على أهدابه

- يافا - على مد الأفق

أحلامك - البيضاء - تبلغها..

وقرص الشمس تدركه..

وإن طال التفق

وتبقى القدس صامدة في وجه الأعداء الصهاينة وحلفائهم، باقية ما بقي الأنبياء، منتظرة

الفارس الذي يخلصها، يقول<sup>2</sup>:

سأبقى أناجي السماء

أحاور في شارعي الأنبياء

سأبقى وإن باعني اللقطاء

سيأتي فارسي المنتظر..

مع الريح يأتي كسيل مطر..

سيغسل أثواب هذا التراب..

ويزرع في الأفق ألف قمر

كما أن الشاعر موقن بمصرع بعض الحكام العرب الذين خانوا أوطانهم وتاجروا بالقضية

الفلسطينية، وكرّسوا الانقسام واستهانوا بالمقدسات، يقول<sup>3</sup>:

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان الأوراس، ص180.

2 المصدر نفسه، ص223.

3 المصدر نفسه، ص217.

فأين ملوك الطوائف؟

ومن أهرقوا النفط فوق المصاحف

ستذبل كلّ الممالك

واحدة تلو أخرى

وتذبل كل المساحيق

في قبضة القادمين عواصف...

فأين ملوك الطوائف..؟

## خاتمة

هذه محاولة للوقوف على البنيات الأسلوبية والدلالية في شعر عزالدين ميهوبي من خلال الدراسة الأسلوبية، مساهمة مني في قراءة الأدب الجزائري المعاصر وفق المنهج الأسلوبي الدلالي، فكان من أبرز نتائجها مايلي:

- احتلال بحر الرمل المرتبة الأولى بنسبة 40.35 %، وهو بحر غنائي يمتاز بسرعة إيقاعه، مما يلائم الطيبة الإنشادية للشعر الحديث، وفائدته أنه من البحور فائقة التطريب، رقيق الوقع خفيف الموسيقى، تلاه بحر المتقارب بنسبة 27.77 %.
- سيطرة قصيدة التفعيلة بصورة واضحة على معظم إنتاجه الشعري، وإن كان قد جمع بينها وبين القصيدة الخليلية جنبا إلى جنب في أغلب دواوينه.
- الجمع بين قصيدة عمودية من التراث وقصيدة حرة له، وذلك للتعبير عن الماضي والحاضر معا.
- اللجوء إلى المزوجة بين البحور في قصيدة واحدة، والجمع بين الشكل السطري والشطري في نص واحد، لخدمة تموجات التجربة الشعرية وتوترات الذات لديه، لدفع الطاقة الغنائية على مستوى النص.
- التنوع في التشكيل القافوي، فقد جدد الشاعر في قوافي قصائده العمودية، فظهرت عنده المقطوعات، أما في النسق الحر فقد نوع الشاعر في القوافي، فظهرت عنده القافية الموحدة، والمتنوعة، والمزدوجة، والمتعامدة أو المتقاطعة، والمتعانقة، كما استخدم القافية الداخلية لتعويض غياب القافية الخارجية.
- توفر الإيقاع النغمي بواسطة بنية التماثل والتشابه، مما زاد في جمالية قصائده.
- بروز ظاهرة التكرار الصوتي لتبرز أصداء الدلالة من خلال ظلال الأصوات، وكان التجنيس والتصدير من أهم هذه الظواهر الإيقاعية.
- انتقاء أنسب الصيغ الصرفية وأكثرها تلاؤما مع المعاني كالصيغ المضعفة، وابتكار كلمات جديدة للتأثير في المتلقي.

- اللجوء إلى التقديم والتأخير بوصفه منحة لغوية يستخدمها الشاعر في إبداع دلالات جديدة من خلال مبدأ الاختيار، فقلماً يسير ميهوبي وفق الترتيب المعياري للجملة، بل يستخدم التقديم والتأخير في رصد توترات الدلالة، وللكشف عن العاطفة وتعلقها بالمتقدم إيجاباً وسلباً.
- استخدام التكرار اللفظي بأشكاله المختلفة بوصفه بنية بارزة في أسلوبه كأداة جمالية تخدم الموضوع الشعري وتؤدي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح أو التأكيد الذي يسعى إليه الشاعر.
- اللجوء إلى الفراغات الطباعية، بوصفها منتجات نقدية حدائية، يستخدمها المبدع في تجديد البنية الشكلية لنصه الشعري، وقد جاءت هذه الظاهرة ذات دلالة كبيرة لدى الشاعر في الإفصاح عن الدلالة الغائبة، وإشراك المتلقي في تصور النص المحذوف.
- الميل إلى تشخيص المعاني بواسطة الصورة الشعرية من خلال التشبيه والاستعارة والكناية، بوصفها وسيلة من وسائل تشكيل الصورة، وقد وظفها الشاعر ليرز حدة التناقض الموجودة في الواقع.
- توظيف الرمز والأسطورة لصالح التشكيل الصوري، فقد استخدم الشاعر مظاهر الطبيعة، كما استخدم الرموز التراثية والشعبية بوصفها مرجعية الصورة، أما الأسطورة فقد استخدمها الشاعر كقناع في مجابهة الواقع المعيش، وقد تلبست هذه الأساطير في لغة واضحة بعيدة عن الغموض.
- تنوع أشكال التناص: التناص مع النص القرآني، والتناص باستدعاء الشخصيات الدينية والتراثية، والتناص الأدبي، وكان الهدف تحريك مشاعر المتلقي وانفعالاته عن طريق عقد مقارنة بين الماضي العربي المشرق والحاضر المتأزم.
- بروز ستة حقول دلالية، وهي: حقل الوطن، وحقل الاغتراب، وحقل الحزن والمعاناة، وحقل التفاؤل، وحقل الموت وحقل السخرية. وتبين أن حقل الحزن والمعاناة هو المحرك الرئيس لجميع الحقول الدلالية الأخرى، لأنه ينسحب عليها جميعاً، ويختزل كل عذابات ميهوبي الذاتية والجماعية.

وبذلك أكون قد قدمت جهدا مقلا في حقل الدراسات الأسلوبية، داعيا الله أن ينفع بهذه الدراسة، وأن يجعلها ومضة برق كاشف عن دراسات جديدة تثري هذا الحقل الدراسي المهم. فما كان من صواب فمن الله سبحانه، وما كان من تقصير فمن نفسي، وحسبي أني حاولت، والله المستعان من قبل ومن بعد، وآخر دعواي أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، والله من وراء القصد.

## ترجمة الشاعر:

"عزالدين ميهوبي" من مواليد 1959 بالعين الخضراء (ولاية المسيلة). جدّه "محمد الدراجي" أحد معيني الشيخ "عبد الحميد بن باديس" في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، كان قاضيا إبان ثورة التحرير.

### 1- التدرج الدراسي والمؤهلات العلمية:

درس في الكتاب بمسقط رأسه، والتحق بالمدرسة النظامية في 1967 بمدرسة عين اليقين (تازغت - باتنة) في السنة الرابعة ابتدائي، ثم انتقل إلى مدرسة السعادة ببريكة، ومنها انتقل إلى مدرسة لسان الفتى (تازولت - باتنة) ومتوسطة عبد الحميد بن باديس (باتنة)، ودرس بثلاث ثانويات هي الشهداء (عباس لغور بباتنة، ومحمد قيرواني بسطيف، وعبد العالي بن بعطوش ببريكة) حيث حصل على شهادة البكالوريا آداب.

- 1979: المدرسة الوطنية للفنون الجميلة (الجزائر) ثم معهد اللغة والأدب العربي بجامعة باتنة.
- 1980 - 1984 : المدرسة الوطنية للإدارة بالجزائر (ديبلوم تخصص الإدارة العامة).
- 2006 - 2007: جامعة الجزائر (ديبلوم في الدراسات العليا المتخصصة - فرع الاستراتيجية).

### 2- الوظائف المتقلدة:

- 1986 - 1990: رئيس المكتب الجهوي لصحيفة الشعب الجزائرية بسطيف.
- 1990 - 1992: رئيس تحرير صحيفة الشعب (أول صحيفة يومية بالعربية بعد استقلال الجزائر).
- 1992 - 1996: إدارة مؤسسة إعلامية خاصة (أصالة للانتاج الاعلامي والفني)، مقرها بسطيف.
- 1996 - 1997: مدير الأخبار والحصص المتخصصة بالتلفزيون الجزائري.

- 2006 - 2008: مدير عام مؤسسة الإذاعة الجزائرية.
- 2008 - 2010 -: كاتب دولة للاتصال بالحكومة الجزائرية.
- 2010 - 2013: مدير عام المكتبة الوطنية الجزائرية.
- 2013 - 2014: رئيس المجلس الأعلى للغة العربية.

### 3- مواقع أخرى:

- رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين منتخب منذ مارس 1998 (أعيد انتخابه في ديسمبر 2001 إلى 2005).
- عضو مجلس الأمناء لمؤسسة الباطين من 2000 - 2007.
- نائب الأمين العام للإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب منذ 1998 حتى 2003..
- رئيس الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب (ديسمبر 2003 - أكتوبر 2006)

### 4- المؤلفات والإصدارات:

- في البدء كان أوراس (ديوان شعر) عام 1985، منشورات الشهاب، باتنة.
- الرباعيات (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- الشمس والجلاد (نص أوبريت) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- اللجنة والغفران (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- النخلة والمجداف (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- ملصقات (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- خالدات (نصوص تمثيلية) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- سيتيفيس (نص أوبريت) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- حيزية (نص أوبريت) 1997، منشورات أصالة سطيف.
- كاليغولا يرسم غزنيكا الرايس (شعر) مترجم إلى الفرنسية والإنكليزية 2000، منشورات أصالة سطيف.

• عوامة الحب عوامة النار (شعر) 2002 . (طبعتان) و مترجمة إلى الفرنسية، منشورات أصالة سطييف.

• **Mondialisation de l'amour, Mondialisation du feu**

(عوامة الحب، عوامة النار) ترجمة نصيف العابد إلى اللغة الفرنسية، عام 2002، منشورات أصالة.

• التواييت "رواية" 2003، منشورات أصالة سطييف.

• قرايين لميلاد الفجر (شعر) 2003، منشورات أصالة سطييف.

• ومع ذلك فإنها تدور (مقالات) 2006، منشورات المحقق الجزائري.

• طاسيليا (شعر) 2007، منشورات دار النهضة العربية، بيروت.

• منافي الروح (شعر) 2007، منشورات تالة، الجزائر.

• اعترافات تام سيبي (رواية من جزئين) 2007، منشورات تالة، الجزائر.

• لا إكراه في الحرية (مقالات) 2007، منشورات تالة، الجزائر.

• أسفار الملائكة (شعر) 2008، منشورات البيت، الجزائر.

• اعترافات أسكرام (رواية) 2009، منشورات البيت، الجزائر.

• **confessions d'assekrem** (اعترافات أسكرام) ترجمة مهنا حمادوش إلى

اللغة الفرنسية، منشورات القصة، الجزائر.

• **Tora Bora** (فصل من اعترافات أسكرام) ترجمة عمر زياني إلى اللغة الانكليزية. لم

يطبع.

• **الرباعيات quatrains** (ديوان شعر باللغتين العربية والفرنسية ترجمة جيلالي

عطايفة) 2011، منشورات حبر، الجزائر.

• ما لم يعيشه السندباد (رحلات) 2011، منشورات الشروق، الجزائر.

## 5- الإنتاج الفني:

• أوبريت "مواويل الوطن" إنتاج التلفزة الجزائرية عام 1984.

• أوبريت "قال الشهيد" إنتاج مركز الثقافة والإعلام بالجزائر عام 1993.

- أوبريت "ملحمة الجزائر" عمل مشترك إنتاج مركز الثقافة والإعلام بالجزائر عام 1994.
- أوبريت "حيزية" إنتاج مركز الثقافة والإعلام بالجزائر عام 1995.
- أوبريت "ملحمة سيتيفيس" إنتاج دار الثقافة بسطيف عام 1995.
- أوبريت "شمس لسرايفو" بدمشق إنتاج دار أصالة سطيف عام 1995.
- إنجاز نشيد "أوفياء" الخاص بالذكرى الخمسين لمجزر 8 ماي 1945.
- أوبريت "الشمس والجلاد" حول الشهيد العربي بن مهيدي مسرح عنابة 1996
- مسرحية "8 ماي 1945" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1996.
- أوبريت "غنائية الأرز الحزين" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1996.
- مسرحية "زبانا" تكريما للشهيد أحمد زهانه المسرح الجهوي بوهران 1997.
- أوبريت "المسيرة" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1997.
- مسرحية "الدالية" إنتاج مسرح باتنة الجهوي 1998.
- إنجاز نشيد "الآفاق" خاص بالمؤتمر السابع للكشافة الجزائرية 1998.
- مسرحية "ماسينيسا" إنتاج مسرح قسنطينة الجهوي 1999.
- أوبريت "اللجنة والغفران" إنتاج فرقة مرايا بوادي سوف 1999.
- مسرحية "الفوارة" إنتاج فرقة القلعة سطيف 1999.
- أوبريت "غنائية إفريقيا" إنتاج مؤسسة فن وثقافة 1999.
- مسرحية "حمة الفايق" إنتاج مسرح المدينة بوهران 2003.
- أوبريت "صفصاف الحنة" إنتاج مؤسسة فن وثقافة 2003.
- تأليف المسلسل التلفزيوني التاريخي "عذراء الجبل" الذي يروي حياة البطلة "لالا فاطمة نسومر"، بالتعاون بين التلفزيون الجزائري وشركة المتوسط للانتاج الفني السورية.
- أغنية "أمجاد" الخاصة بالقمة العربية في الجزائر 2005.
- مسرحية "عيسى تسونامي" إنتاج مسرح قسنطينة 2006.
- مسرحية "حمة الكوردوني" إنتاج مسرح المدينة بوهران 2007.
- سيناريو فيلم "زبانا" إخراج سعيد ولد خليفة 2012.

6- الجوائز والتكريمات:

- الجائزة الوطنية الأولى للشعر "قصيدة الوطن" الجزائر عام 1982.
- الجائزة الوطنية الأولى للأوبيرت "قال الشهيد" الجزائر عام 1987.
- الجائزة الأولى للشعر "8 مايو 1945" سطيف عام 1986.
- الجائزة الأولى للشعر "5 يوليو 1962" سطيف عام 1987.
- شهادة تشجيعية من رئيس الجمهورية الجزائرية السابق الشاذلي بن جديد عام 1987.
- وسام مدينة بيتشيليا الإيطالية (مهرجان البحر الأبيض المتوسط) أوت 1999.
- تكريم مركب الشعر بمدينة صيادة تونس 2000.
- تم نحت قصيدته "وطني" على لوحة رخامية على خط غرينيتش (أنكلترا) بمناسبة الألفية الجديدة 2000 إلى جانب 21 شاعرا عالميا.
- ميدالية ذهبية باسم الجزائر 2006 ( Gold medal )
- جائزة الأدب الرفيع 2010 التي يقدمها منتدى المثقفين والاعلاميين بسطيف.
- رجل العام الثقافي (الأيام الأدبية بالعلمة) 1998.
- تكريم رابطة إبداع الوطنية، الجزائر ماي 1997.
- تكريم إتحاد الكتاب الجزائريين والمكتبة الوطنية الجزائرية أفريل 1998.
- تكريم رابطة كتاب الإختلاف الجزائرية فيفري 1998.
- تكريم ولاية عنابة مارس 1998.
- تكريم ولاية باتنة يوليو 2000.
- تكريم ولاية قسنطينة جوان 2001.
- رجل العام الثقافي في استفتاء جريدة المساء 2004.
- اختير من بين أفضل 60 شخصية جزائرية لعامي 2003 و2004 في استفتاء جريدة "جزائر نيوز"، وكذلك من بين أفضل 100 شخصية بنفس الصحيفة.
- اختير من بين أفضل 500 شخصية عالمية في موسوعة "هوز هو" الأمريكية للعام 2004.
- تكريم مدينة سيدي بوزيد بتونس 2005.

- ميدالية ذهبية من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا 2006.
- تكريم "الهرم الذهبي" في استفتاء الأهرام العربي 2012.
- رئاسة عدد من لجان التحكيم الأدبية والمسرحية في الجزائر وعضوية بعضها.

### 7- الإنساب الشرفي والمهني:

- عضو مجلس أمناء مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري 2007 - 2007.
- عضو مجلس أمناء جائزة صالح كامل للإبداع الإعلامي الرياضي العربي 2005.
- عضو المجمع العلمي لجامعة فرحات عباس 1996 سطيف.
- عضو مؤسس لجمعية الصحفيين الرياضيين الجزائريين 1993.
- عضو مؤسس في مؤسسة الشاعر مفدي زكريا 1999.
- ممثل المكتب الإقليمي لرابطة الفكر والأدب بالجزائر.
- عضو المجلس العربي للتنمية الاعلامية 2010.
- عضو الهيئة الاستشارية لمجلة "العلم والعصر" بأبوظبي 2011.

### 8- ورد اسمه في:

- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين (مؤسسة البابطين).
- أنطولوجيا الشعر العربي للكاتب عبد القادر الجبالي (بالفرنسية).
- الذاكرة الجزائرية للكاتب عاشور شرفي (بالفرنسية).
- الأنطولوجيا الجزائرية للكاتب عاشور شرفي (بالفرنسية).
- موسوعة الشعر العربي (القاهرة).

### 9- التمثيل الوطني:

- الأسبوع الثقافي الجزائري بالمملكة العربية السعودية 1987.
- مهرجان المرشد الشعري التاسع ببغداد 1988.
- مهرجان الشعر العربي بطرابلس 1988.

- الأسبوع الثقافي الجزائري بدمشق 1995.
- مهرجان الشعر العربي بالقاهرة 1994.
- مهرجان الشعر العربي العشرون بدمشق 1997.
- مهرجان القرين الثقافي بالكويت 1999.
- مهرجان المتوسط بإيطاليا 1999.
- المهرجان العالمي للشعر (المتنبي) بزوريخ (سويسرا) 2000.
- مهرجان المحبة باللادقية "سوريا" 1999 و 2001.
- دورات مؤسسات جائزة عبد العزيز سعود البابطين ببيروت 1998، الجزائر 2000، البحرين 2002، قرطبة 2004، باريس 2006، سرايفو 2010، دورة استثنائية بطهران وشيراز 1999.
- مؤتمرات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب بدمشق 1997، بغداد 2001، الجزائر 2003.
- ندوات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ببيروت 2000، بنغازي 2001، القاهرة 2003، الشارقة 2004، الخرطوم 2005، عمان 2004.
- فضلا عن المشاركة في عدد من المؤتمرات والملتقيات الدولية في روما وبروكسل وفيلنيوس وباريس والرباط وبيروت والكويت وطهران والخرطوم وقرطبة وفرانكفورت وموسكو ومدريد ودبلن وبغداد ودبي وأبوظبي ومراكش والدار البيضاء وماكون وسرايفو وطرابلس وبنغازي وزوريخ والرياض والمنامة واللادقية.
- وكذلك مختلف الملتقيات والمهرجانات والندوات بالجزائر.

## المصادر والمراجع

- 1- عز الدين ميهوبي، الرباعيات، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 1998.
- 2- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار ويليهما كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس، دار أصالة، الجزائر، 2002.
- 3- عزالدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي، الجزائر، ط1، 2003.
- 4- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1997.
- 5- عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، منشورات مؤسسة أصالة، الجزائر، ط1، 1997.
- 6- عز الدين ميهوبي، في البدء كان أوراس، دار الشهاب، باتنة، ط1، 1985.
- 7- عز الدين ميهوبي، ملصقات، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، ط1، 1997.
- 8- عز الدين ميهوبي، منافي الروح، منشورات ثالة، الأبيار، الجزائر، ط1، 2007.
- 9- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988.
- 10- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988.
- 11- إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1987.
- 12- إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1997.
- 13- إبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1981.
- 14- ابتسام احمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي للعصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1988.
- 15- ابن جني، الخصائص، المكتبة العلمية، القاهرة، تحقيق علي النجار، ط2، 1988.
- 16- ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق حجر عاصي، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1988.

- 17- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد المجيد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 4، 1972.
- 18- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، 1979.
- 19- ابن فارس أبي الحسين أحمد بن ذكريات، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، 1978.
- 20- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاکر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1985.
- 21- ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاکر هادي شاکر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1969.
- 22- الأبشيهي، المستطرف من كل فن مستظرف تحقيق وتقديم د.عبد الله أنيس الطباع، دار القلم، بيروت، ط2، 1994.
- 23- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- 24- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد الصقر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1993.
- 25- أبو الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط4، 1972.
- 26- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ط2، 1966.
- 27- أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، د ط، 2002.
- 28- أبو سليمان حمد بن محمد الخطابي، بيان إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله و د. محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1968.
- 29- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.

- 30- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1990.
- 31- أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعات-الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1986.
- 32- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1967.
- 33- أحمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط1، 1999.
- 34- أحمد الزغيبي، الشاعر الغاضب (محمود درويش)، دلالات اللغة وإشارات وإحالاتها، الأردن، ط1، 1990.
- 35- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط6، 1966.
- 36- أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينات، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط1، 2008.
- 37- أحمد عبد الستار الجواربي، نحو المعاني، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د.ط، 1978.
- 38- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مطبعة السعادة، مصر، ط3، 1988.
- 39- أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.
- 40- أحمد مطلوب، فنون بلاغية، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1975.
- 41- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
- 42- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.
- 43- أسمية درويش، مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، ط1، 1992.
- 44- أنطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العرب الحديث، دار الكشاف للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1949.

- 45- إيليا حاوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967.
- 46- بيبير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط2، 1994.
- 47- بيبير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإخاء القومي، بيروت، لبنان، 2007.
- 48- ترفتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.
- 49- توفيق الزبيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1984.
- 50- تيفين سامبول، التناص ذاكرة الأدب، ت: نجيب غزاوي، د.ط، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007.
- 51- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
- 52- الجاحظ، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 1985.
- 53- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عد السلام هارون، القاهرة، ط3، 1938.
- 54- جلال الحنفي، العروض (تهذيبه وإعادة تدوينه)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1991.
- 55- جلال الدين السيوطي، المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى، وآخرون، دار الفكر، بيروت، 1985.
- 56- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط1، 2003.
- 57- جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
- 58- جورج مونان، مفاتيح الألسنية، عربيه و ذيله بمعجم عربي فرنسي الطيب بكوش، منشورات الجديد، تونس، 1981.

- 59- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
- 60- جون كوين، بناء لغة الشعر، ت، أحمد درويش، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1995.
- 61- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.
- 62- جون كوهن، اللغة العليا، النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1955.
- 63- حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2001.
- 64- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
- 65- حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
- 66- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003.
- 67- الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وآخرون، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.
- 68- خليل إبراهيم حسونة، الفعل والإبداع، دار ابن خلدون للنشر والتوزيع، غزة، ط2، 2002.
- 69- دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري سلمان وحسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد، 1982.
- 70- ديفيد ديتشن، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.
- 71- رابح بوحوش، البنية اللغوية في بردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993.
- 72- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.
- 73- رجاء عيد، البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث، الإسكندرية، دار المعارف، ط1، 1993.

- 74- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1997.
- 75- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، مطبعة الأندلس، القاهرة، 1985.
- 76- رينيه ويليك، واوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
- 77- ستيفن أولمن، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، 1987.
- 78- السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، مذكرة ماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية 2008-2009.
- 79- السجلماسي، المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1980.
- 80- السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985.
- 81- سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسة في جمالية الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997.
- 82- سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائية، دار عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2003.
- 83- سعد مصلوح، الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1984.
- 84- سمير شريف إستيتية، الأصوات اللغوية. رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان. الأردن، ط1، 2003.
- 85- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1993.
- 86- شريم ميشال جوزف، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984.

- 87- شكري عياد، مبادئ علم الاسلوب الغربي، مطبعة انترناشيونال باريس، ط1، 1968.
- 88- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، مصر، القاهرة، ط1، 1968.
- 89- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، 1955.
- 90- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1981.
- 91- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993.
- 92- صالح بن عبد الله الحضيرى، الصورة الفنية في الشعر الإسلامى، مكتبة التوبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1993.
- 93- صبحي البستاني، الصورة الشعرية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986.
- 94- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1959.
- 95- صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1990.
- 96- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1988.
- 97- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ط2، 1984.
- 98- عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نخضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995.
- 99- عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999.
- 100- عبد البديع عراق، صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر، مؤسسة الأصوار، عكا، ط1، 2002.
- 101- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجاً)، مطبعة هومة، ط1، 1988.

- 102- عبد الرحمن نصرت، بناء الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، الأردن، ط2، 1982.
- 103- عبد الرزاق بلغيث، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة بوزريعة، 2013.
- 104- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1977.
- 105- عبد السلام المسدي، البنيات الدالة في شعر أمل ونقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.
- 106- عبد السلام المسدي، محاولات الأسلوبية الهيكلية، مجلة الموقف الأدبي، مارس 1977.
- 107- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، مع دليل ببليوغرافي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.
- 108- عبد السلام حسن سلام، الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر، ط1، 1995.
- 109- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1989.
- 110- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، ط1، 1972.
- 111- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1985.
- 112- عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1991.
- 113- عبد الكريم خليفة، رسائل أبي العلاء المعري، منشورات اللجنة الأدرنية للتعريب والترجمة والنشر، عمان، 1979.
- 114- عبد الكريم الناعم، في أقانيم الشعر، دار الذاكرة - مطابع دار العلم-، دمشق، ط1، 1991.
- 115- عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
- 116- عبد الله عساف، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، سورية، ط1، 1996.

- 117- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.
- 118- عبد الهادي الفضيلي، مختصر النحو، دار الشروق، جدة، ط8، 1970.
- 119- عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989.
- 120- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1980.
- 121- عبده بدوي، دراسات في النص الأدبي، دار الرفاعي للنشر، ط2، 1934.
- 122- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.
- 123- علوي الهاشمي، السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب لشعراء البحرين، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992.
- 124- علوي الهاشمي، دراسة في البنية والأسلوب، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992.
- 125- علي حميد خضير، الجديد في العروض، مطبعة شفيق، بغداد، 1983.
- 126- علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتبني وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، مصر، ط2، 2002.
- 127- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1978.
- 128- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية، 1985.
- 129- عمر عبد الهادي قاسم عتيق، دراسة أسلوبية في شعر الأخطل، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2001.
- 130- غانم قدوري الحمد، مدخل إلى علم أصوات العربية، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، 2002.

- 131- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب أميرة للطباعة، القاهرة، 2004.
- 132- فتيحة ابراهيم صرصور، خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان، دار الصداقة للنشر والتوزيع، غزة، فلسطين، 2005.
- 133- فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار الينايع، دمشق، 1995.
- 134- فواز مشهور، الصورة الشعرية وظاهرة التمرد في لشعر العربي الحديث، مجلة إبداع، السنة الثامنة عشرة، فبراير - مارس، 2000.
- 135- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت.د محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.
- 136- القزويني، الإيضاح في البلاغة، تحقيق ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط1، 2003.
- 137- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2000.
- 138- كمال محمد بشر، علم اللغة العام، دار المعارف، مصر، ط4، 1978.
- 139- لطفي عبد البديع، التركيب الغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1980.
- 140- لعلي سعادة، سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005.
- 141- مبروك مراد: من الصوت إلى النص - نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري-، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.
- 142- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988.
- 143- محمد الكاشف وأحمد هريدي، العروض بين التنظير والتطبيق، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط1، 1985.
- 144- محمد المبارك، فقه اللغة العربية، دار الفكر، بيروت، ط5، 1972.
- 145- محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988.

- 146- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.
- 147- محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، ع 32، تونس، 1991.
- 148- محمد الهادي الطرابلسي، مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب، فصلة من كراس سلسلة الدراسات الأدبية، الجامعة التونسية، 2008.
- 149- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، المغرب، 1990.
- 150- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- 151- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 152- محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، 2000.
- 153- محمد صلاح زكي أبو حميدة، القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح السكاكي، رسالة دكتوراه، القاهرة، 1996.
- 154- محمد عبد العظيم، الزينة في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، ط1، 1994.
- 155- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
- 156- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط2، 2000.
- 157- محمد عبد المطلب، بين البلاغة والأسلوبية، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة، ط1، 1984.
- 158- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1995.
- 159- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995.
- 160- محمد غميني هلال، الأدب المقارن، نخضة مصر، ط3، 1977.
- 161- محمد غميني هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، 1973.

- 162- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
- 163- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1982.
- 164- محمد مندور، الشعر العربي، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، 1943.
- 165- محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن الكريم في الشعر الجزائري الحديث، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، د.ت، 2007.
- 166- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.
- 167- مدحت الجبار، الصورة الشعرة عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995.
- 168- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.
- 169- مشهور فواز، الصورة الشعرية وظاهرة التمرد في الشعر العربي الحديث، مجلة إبداع، العدد2، 2002.
- 170- مصطفى السعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط1، 1990.
- 171- مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط8، 1973.
- 172- ممدوح حقي، العروض الواضح، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط16، 1984.
- 173- موسى رابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2000.
- 174- موسى سامح رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
- 175- نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993.
- 176- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983.

- 177- نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان عوملة الحب عوملة النار للشاعر عز الدين ميهوبي، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006-2007.
- 178- نعيم اليافي، الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة الموقف العربي، العددان 255 و256، جويلية وأوت، 1992.
- 179- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مشورات اتحاد الكتاب العرب، 1992.
- 180- نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، إشراف: طاهر حجار، جامعة الجزائر، 1993.
- 181- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 1977.
- 182- هيثم هلال، أساطير العالم، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2004.
- 183- مجلة فصول، محمد العبد، سمات أسلوبية: شعر صلاح عبد الصبور، المجلد السابع، العدد الأول والثاني، 1993.
- 184- مجلة النص والناص (جامعة جيجل) مجيد قري، ارتقاء الرمز اللغوي إلى رمز شعري في شعر عز الدين ميهوبي، العدد 8 مارس، 2008.
- 185- مجلة الحياة الثقافية، يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في شعر عز الدين ميهوبي، العدد 147، 2003/09/28.
- 186- مجلة شؤون أدبية، الإمارات العربية المتحدة، ع4، 1987.

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
أ- هـ	المقدمة
39 -1	المدخل
2 -1	1- البنية
8 -2	2- مفهوم الأسلوب
10 -8	3- الأسلوبية
11 -10	4- الأسلوبية والنص الأدبي
13 -11	5- محددات الأسلوب
14 - 13	6- الفرق بين الأسلوب والأسلوبية
33 -14	7- اتجاهات الأسلوبية
39 -33	8- مفهوم الأسلوب في نظرية الاتصال
	الباب الأول: البنيات الأسلوبية
120 -40	الفصل الأول: البنية الإيقاعية
55 -43	1- مراحل تطور القصيدة الميھوية

97 -55	2- الإيقاع الخارجي:
79 -56	1- الوزن
97 -79	2- القافية وأنواعها
120 -97	3- الإيقاع الداخلي:
102 -99	1- التصريع
108 -102	2- الجناس
113 -109	3-رد الصدر علي العجز
120 -113	4- التضاد
167 -121	الفصل الثاني: البنية الإفرادية
149 -121	1- المستوى الصوتي
167 -149	2- المستوى الصرفي
220 -169	الفصل الثالث: البنية التركيبية
291 -171	1- التكرار
204 -191	2- التقديم والتأخير
212 -204	3- الحذف
220 -212	4- الصيغ الإنشائية
	الباب الثاني: البنيات الدلالية
276 -221	الفصل الأول: الصورة الشعرية
225 -223	1- أسلوب ميهوبي في خلق صور الخطاب
240 -225	2- مصادر الصورة الشعرية
276 -240	3- أنماط الصورة الشعرية
245 -240	1- الصورة التشبيهية
253 -245	2- الصورة الاستعارية
259 -253	3- الصورة الكنائية

276 - 259	4- الرمز
322 - 278	الفصل الثاني: التناص
293 - 283	1- التناص القرآني
308 - 293	2- التناص التاريخي
315 - 308	3- التناص الأدبي
322 - 315	4- التناص الأسطوري
353 - 323	الفصل الثالث: المستوى المعجمي الدلالي
324 - 323	1- المعجم الشعري
353 - 324	2- الدلالة (الحقول الدلالية)
356 - 354	الخاتمة
363 - 357	ملحق ترجمة الشاعر
377 - 364	ثبت المصادر والمراجع
380 - 378	فهرس الموضوعات

تتناول هذه الرسالة دراسة الأعمال الشعرية لعزّ الدين ميهوبي، وفق منهج أسلوبّي، وهو منهج يتمحور حول مصطلحات علم اللغة العام، ويستثمر فروع اللغة المختلفة استثماراً نقدياً وجمالياً، كما تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء الظواهر الأسلوبية ودورها في بناء شعرية النصّ. الكلمات المفتاحية: الإيقاع - الأسلوبية - الخطاب الشعري - التناص - الحقول الدلالية.

**Cette thèse est une étude d'oeuvres poetiques de Azze dine Mihoubi, selon une methodologie linguistique qui vise a éclaircir les stimuli linguistiques et leur rôle dans la construction du texte poétique.**

**Mots-clés: rythme-stylistique-discours poétique  
intertextualité-champs semantiques.**

**This dissertation is a case study of the poetical of Azze dine Mihoubi, depending on linguistic methogology. This study aimed at shedding light on sets of stylistic stimuli and their role in textued poetry construction.**

**Keywords: rhythm-stylistic-poetrydiscourse-  
intertextuality-semantic fields.**