الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

شعرية الخطاب في ديوان "أحلام شاي" لحمزة العلوي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الدراسات النقدية

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- شيناز شايب
- إيمان حرواقة

إشراف الدكتور:

- د. أحسن دواس

لـجـنـة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة	الجامعة
أ. د أنيس فيلالي	أستاذ محاضر ب	رئيسا	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
أ. د أحسن دواس	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقررا	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
أ. د حسين زروال	أستاذ مساعد أ	ممتحنا	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

السنة الجامعية: 2022 – 2023

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الشكر والثناء لله عز وجل أولا على نعمة الصبر والقدرة على إنجاز العمل، ف لله الحمد على هذه النعم.

ونقدم بالشكر والتقدير إلى أستاذنا الفاضل الدكتور "أحسن دواس" الذي تفضل بإشرافه على هذا البحث المتواضع، ولكل ما قدمه لنا من دعم وتوجيه وإرشاد لإتمام هذا العمل على ما هو عليه فله منا أسمى عبارات الثناء والتقدير.

كما نحي عاليا أعضاء لجنة المناقشة على الجهود المبذولة لتصحيح وتقويم هذا العمل،

سائلين الله تعالى أن يرزقهم دوام الصحة والعافية.

إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد لكم منا تحية حب

واحترام وتقدير.

إهـــــــــداء

لله الشكر كله أن وفقني لهذه اللحظة فالحمد الله رب العالمين

والصلاة والسلام على نبيه الكريم

أهذي ثواب هذا البحث إلى من جعلت الجنة تحت أقدامها أمي قرة عيني

وأعز ما أملك غاليتي التي كانت بجانبي دائما وفي أسوء حالاتي حماك الله وأدامك

إلى والدي العزيز حفظه الله وسندي الثابت في كل خطوات

حياتي مصدر فخري وسعادتي التي أرى الدنيا إلا به

لكل العائلة الكريمة التي ساندتني ولا تزال من أخي بلال

واخواتي: لامية، منال، شيماء، لينا

إلى من كان عونًا لي إلى من ساندني إلى أروع من جسد الحب بكل معانيه

وخطى معي خطوات زوجي

لن أقول شكرا ... بل سأعيش الشكر معك دائما

إلى أحبابي وأصدقائي الذين رافقوني روميسة، شيماء، رانية، خلود

إلى زميلتي من ساندتني لإنجاز هذا العمل وكانت أختًا وصديقتا قبل كل شيء إلى شريكتي إيمان.

وختاما إلى كل فرد من دائرة حياتي كل بعيد أو قريب

إهـــــــــداء

الحمد لله والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى أما بعد:

الحمد لله الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا **الدراسية بمذكرتنا** هذه ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى مهداة إلى الوالدين **الكريمين حفظهما الله** وأدام نورهما لدربي.

لكل العائلة الكريمة التي ساندتني ولا تزال من

أخي محمد ريضا وأخواتي خديجة وريمة وفايزة

وابنت أختي نور عيني أماني رزان.

إلى رفيقات دربي اللاتي قاسمنني لحظاته رعاهم الله ووفقهم:

شيماء، فاطمة الزهراء، مريم، بتول، أميمة، ريان، أميرة.

إلى كل فرد من العائلة الكريمة

إلى زميلتي شيناز التي تشاركنا في إنجاز هذا العمل

إلى الأستاذ الدكتور "أحسن دواس" الذي غمرنا بالتقدير والنصيحة والتوجيه والإرشاد.

إلى كل هؤلاء أهديهم هذا العمل المتواضع، سائلا الله العلي القدير أن ينفعنا به ويمدنا بتوفيقه.

مقدمة

مقدمة:

تمثل الشعرية السمة البارزة التي طبعت المتن الشعري الحديث، باعتبارها ذلك الوعاء الذي يجعل أفكار ومشاعر وأحاسيس الشاعر، فهي البنية الأساسية لأي عمل فني.

وهي مصطلح غربي قديم وحديث في آن واحد، قديم لقدم استعماله مع ارسطو الذي اكتشف برؤيته الناقدة عن جوهر الصناعة الشعرية من خلال عرضه لمفهوم المحاكاة، وحديث لأنه أخذ ينمو ويتطور في حركة متصاعدة على يد الشكلانيين الروس لا سيما رومان ياكبسون. أما عن المفهوم فقد تنوع بتنوع المصطلح، على الرغم من أنه ينحصر في فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية الإبداعية التي تحكم النص الأدبي.

وتداول مصطلح الشعرية في النقد الأدبي لا يعني أنه مقتصر على الشعر فحسب، وإنما يظهر فيي كل أشكال اللغة، ومن هذا المنطلق يمكنا طرح الإشكالية الآتية:

- ما مفهوم الشعرية؟ وما مفهومها عند الغرب والعرب؟
- ما شعرية الإيقاع في ديوان "أحلام الشاي" ما دور شعرية الصورة الشعرية؟ والأثر الذي تضيفه في شعر "حمزة العلوي"؟
- ما شعرية اللغة في ديوان "أحلام شاي".
- ما جماليات التناص في شعر "حمزة العلوي".

أما عن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع الموسوم بعنوان "شعرية الخطاب في ديوان أحلام الشاي لحمزة العلوي":

- ميولنا للشعر المعاصر لأنه مشحون بالصور التجريدية والخيالية التي تحتاج إلى التأمل بغية فك شفراته.
- كما أن قصائد الديوان ليست مجرد مجموعة من الألفاظ تساغ وتنسج عشوائيا ويتم ايصالها، بل الكلمة التي يعبر بها الشاعر لها وزنها وقيمتها.

- امتاز الديوان بلغة شعرية سواء على المجال الجمالي أو الموضوعي.
- جدة الديوان وعدم توفر دراسات سابقة فيه.

ومما لا شك فيه ينضوي هذا الموضوع على أهمية كبيرة جعلته محط اهتمامات الشعراء والنقاد، في حين أن الشعرية تعد عنصرا أدبيا نقديا على درجة كبيرة من الأهمية فهو الوسيلة الفعالة القادرة على جعل الشعر شعرا أهي صفات في القول.

هذا وقد اقتضت طبيعة البحث الذي اشتمل مقدمة وفصلين فصل أول نظري والثاني تطبيقي وتتبعهم خاتمة وذلك على النحو الآتي:

الفصل الأول الموسوم بعنوان الشعرية مفهوم ومصطلح وتطرقنا فيه إلى تقديم مفهوم شامل للشعرية ومفهوم الشعرية في التراث الغربي والعربي إضافة إلى الشعرية في المدارس النقدية الغربية الحداثية كالشعرية الشكلانية والشعرية البنيوية والشعرية السيميائية وأخيرا لدى النقاد الغربيين والعرب المحدثين.

أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا تحت عنوان جماليات الخطاب في ديوان "أحلام شاي" لحمزة العلوي.

الذي قسمناه إلى أربع عناصر:

ففي العنصر الأول تطرقنا إلى شعرية الإيقاع وقسمناه إلى قسمين: موسيقى خارجية درسنا فيه الوزن والقافية والروي وموسيقى داخلية درسنا فيه تكرار الأصوات المجهورة والمهموسة والكلمات والعبارات.

أما العنصر الثاني درسنا فيه شعرية اللغة فقد تحدثنا فيه عن المعجم الشعري والحقول الدلالية التي تضمنتها قصائد الديوان وقسمناه إلى حقل الطبيعة وحقل الإنسان وعقل المشاعر.

أما العنصر الثالث درسنا فيه شعرية الصورة وتطرقنا فيه إلى الصورة البيانية والتشبيهية والكنائية والصورة الرمزية.

أما العنصر الرابع والأخير تطرقنا فيه إلى شعرية التناص وقد درسنا فيه التناص الديني والتناص الأدبي.

وفي الأخير جاءت الخاتمة كحوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها خلال هذا البحث.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على "المنهج الجمالي" وهو منهج مستقل يهتم باللغة كمبدأ رئيسي وجمالي يكون هو الجسر الذي يصل القارئ بالتجربة الفنية فهو يبحث عن جماليات النص الإبداعي وبطبيعة الحال كل بحث أو دراسة لها أهداف يراد الوصول إليها وهدفنا من هذه الدراسة إبراز مستويات الشعرية في ديوان "أحلام الشاي" والكشف عن معجمه الشعري وعن جمالية إيقاعه الداخلي والخارجي في شعره.

ويجدر بنا الإشارة إلى أن هذه الدراسة ما كانت لتكتمل فصولها دون أن ترتكز على مجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة، والتي كانت لنا عمادًا مهما في بناء العمل البحثي.

ولعل من أهمها ديوان "أحلام شاي" وبعض المراجع منها:

- مفاهيم الشعرية لحسن الناظم.
- قضايا الشعرية رومان ياكبسون.

وكأي بحث اعترضتنا صعوبات وعقبات أثناء انجازه أبرزها:

- الكم الشعري لديوان "حمزة العلوي".
- قلة الدراسات السابقة التي عنت بهذا الموضوع.

وعلى الرغم مما واجهنا من صعوبات، فلقد وجدنا في طريقنا من يَدُلُنَا ويأخذ بيدنا إلى الاستمرار نحو الأمام، وأول هؤلاء أستاذنا المشرف "د. أحسن دواس" الذي كان نعم المرشد والموجه والمعين بعد الله تعالى، في هذا العمل المتواضع وعلى نصحه لنا خلال مراحل انجاز العمل، فله منا فائق الاحترام والتقدير كما نتوجه بجزيل الشكر والامتنان للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تحملوا عناء تمحيص البحث ومناقشته.

مقدمة:

وفي ختام ما يسعنا إلا أن نحمد الله ونشكره الذي أعانَنَا ووفقنا في إكمال هذه الدراسة، ولا ندعي أنَنَا ألمْنَا بكل جوانب الموضوع إلا أننا حاولنا قدر الإمكان أن تكون هذه الدراسة وافية لكل الشروط، ونجدد شكرنا لله عز وجل ولكل من ساعدنا في إخراج هذا العمل.

الفصل الأول:

الشعرية مفهوم ومصطلح

1 – مفهوم الشعرية:

الشعرية مصطلح موجود منذ القدم وأرسطو هو أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه الشهير (فن الشعر) وهو أول كتاب تكلم عن موضوع (الشعرية) فنجد «الشعريّة **poetics** هي قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر، غير أن الشعريات الحديثة لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنونا إبداعية أخرى، منها الفن التشكيلي والفن السينمائي»[1]. وتعتبر المحاكاة هي المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه هذا الكتاب، فهو يقول أن الشعر «محاكاة تتسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد وهي: الإيقاع، والانسجام، واللغة»[2].

وكذلك وردت الشعرية بتسميات مختلفة كـ "صناعة الشعر"، وأرسطو هو من وضع هذا الاصطلاح. «... والشعرية بوصفها علما لدراسة الوظيفة الشعرية « La poesie » وهو المصطلح الأكثر وضوحًا وتميزًا، وذلك بأنه يمكن تقطيعه إلى جزئين، عملا بتوصيات ندوة اللسانية التي عقدت بتونس عام 1978 م القاضية بطريقة عبد الرحمان الحاج صالح، بتقسيم المصطلح إلى جزئين، الأول « poetic » وتعني "شعري" والثاني "S" وهي علامة الجمع في اللغة الإنجليزية على الوجه القياسي، فيصير المصطلح "شعري"، في صيغة جمع الإناث شعريات على صيغة سميائيات، لسانيات، دلاليات ...»[3].

ولقد حدد أرسطو ثلاثة طرائق يسلكها المحاكي «لما كان الشاعر محاكيا – شأنه في ذلك شأن المصور، أو أي محاك آخر – فإنه يجب عليه – بالضرورة أن يسلك في محاكات الأشياء إحدى هذه الطرق الممكنة الثلاث:

أ – أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون.

ب – أو كما يحكى عنها، أو يظن أن تكون.

---

1 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، 1994، دار النشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص 5.

2 – أرسطو طاليس: "فن الشعر"، ترجمة عبد الرحمان بدوي، ط 2، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص 40.

3 – الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان ياكبسون، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 2007، ص 52 ، 53.

ج – أو كما يجب أن تكون»[1]. وذلك يعيد طابعا "خياليا".

وهناك عدد من المصرين يعتقدون بأن الشعر إلهاما «ومن كتاب العصور الحديثة من لا يزالون ينادون بجوانب مستترة في الشعر لا تفسرها سوى الموهبة أو العبقرية، وكلاهما يعجز الإنسان عن شرحه، فهما من أمور السماء ...»[2] ولذا فإن الشعرية مجهولة فقد «أصبحت الشعرية من أشكال المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها اعتباصا»[3]. ومن النقاد الغربيين الذين أخذوها بالدراسة والتحليل محاولين استنباط قواعد الشعرية مصنفين إياها علما قائما بذاته.

2 – الشعرية في التراث العربي:

يختلف النقاد في تحديد مفهوم الشعرية كل حسب قناعته العلمية، وإن كانت التسمية متجذرة في القدم عند "أرسطو" في كتابه "فن الشعر"، ألا تراه يقول أن الشعر: «محاكاة تتسم بوسائل ثلاث، قد تجمع وقد تتفرد وهي الإيقاع، الانسجام واللغة»[4].

فالشعر عند أرسطو هو محاكاة، والمحاكاة الأرسطية لا تعني تصوير الواقع بحذافيره تصويرا فتوغرافيا، ولا تعني أيضا تقيد الشاعر بالأحداث كما جاءت، ولكن عليه أن يقدم رؤيا جمالية.

وردت الشعرية في كتابات القدامى بتسميات مختلفة كـ "صناعة الشعر"، وأرسطو هو أول من استخدم هذا الاصطلاح، وقد ركز اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي هما الشكل والمضمون، وجعل «الشعر صنع فنية وأن فن الشاعر يتجلى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكسبه الصفة الشعرية، مستندا إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر» [5].

1 – أرسطو: فن الشعر، ص 215.

2 – محمد سعدون: تأثر الشعرية العربية بالمناهج الغربية الحداثية ، جامعة المسيلة، 2011، الجزائر، ص 206.

3 – نفس المرجع، ن ص.

4 – أرسطو طاليس: "فن الشعر"، ص 40.

5 – رمضان الصباغ: في النقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 1998، الإسكندرية، مصر، ص 25، 26.

إن الشعر الحقيقي في نظر أرسطو هو الذي يتوفر على ألية التنبؤ بالمستقبل والاستشراف له، متجاوزا ما هو موجود في الواقع إلى ما يمكن أن يوجد في الخيال وذلك ما جسده قوله: «إنا متكلمون الأن في صناعة الشعر وأنواعها» [1].

والقارئ لما يتبع الدراسات النقدية القديمة، يجدها تنطلق من معايير فوقيه متعالية، بحيث أن الشاعر ملزم حتما أن ينسج على منوال السابقين حتى يكون شعره جيدا ويكون قد برهن على شاعريته، بتحقيق تلك الأصول المنيعة المستنبطة من النماذج الشعرية لفحول الشعراء، وكل شاعر عاد عنها يكون عرضة للحق من قيمة الشعر وشاعريته.

وجاء عبد القاهر الجرجاني من خلال كتابه "أسرار البلاغة العربية" و"دلائل الإعجاز" نجد نظرية النظم، ففي نظم «الكلم لا بد أن تقتفي آثار المعاني وترتبها، على حسب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق ولذلك كان عندهم نظيرا لنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك[2]»، فهي تعني بالنسبة له التأليف والنسج، أي الشعرية أو الأدبية وفق مصطلح الشكلانيين الروس والبينوية الفرنسية ولا يستقيم النظم عنده إلا إذا تحققت العملية الترتيبية من خلال الجانب المفهومي الذي يمثله المعنى والجانب الصوتي الممثل باللفظ، فهو لم يفصل بين اللفظ والمعنى بل قرنهما ببعض، والملاحظ على شعريته أنها مقرونة بالنص الإبداعي الأدبي أي «بالشعر وغير الشعر ... وبالتالي فالنظم عنده نظام الكتابة والصياغة والتأليف والبناء، مرتكزا لمفاهيم العلاقات والتناسب والاتساق بينهما والترتيب حيث تذوب الأجزاء لتنتج دلالات متعددة»[3]، أي أن شعريته لم تأتي لتحقق في النص الشعري دون النثري وإنما عناصرها حاضرة طبقا لنوعية النص المعالج.

1 – أرسطو طاليس: "فن الشعر"، ص 85.

2 – أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح/ محمد محمود شاكر، ط3، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، 1992، القاهرة، ص 43.

3 – عبد الدين المناصرة: علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ط1، دار مجدلاوي، 2006، ص 96.

والمتتبع لمسار "الشعرية" في تراثنا العربي يتجلى أمامه إضافة إلى "أسرار البلاغة العربية" ودلائل الإعجاز كتاب "مناهج البغاء وسراج الأدباء" التي اهتم فيه صاحبه بالشعر فتحدث أبو الحسن حازم القرطاجي عن شعرية الشعر والقول الشعري، ولم يكن المقصود بهما الشعر ولا النظم، وإنما نلمس في حديثه شيئا من معاني كلمة الشعرية حين ربط بين صفة الشعرية وبين التخييل»[1].

يتجلى طرح حازم لقضية الشعرية من خلال حديثه عن الأهمية التي تكتسبها الأقوال الشعرية عموما، وذلك بعقل التأثير ويكون «... في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عندما يوحي إليها المعنى بإشارة، ولا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة»[2] وزيادة على التأثير يكون الانفعال، فالقرطاجي لم يحصر الشعر بعناصر ثابتة محددة، بل أضاف عناصر أخرى تمثل جوهر الشعر والتي تتمثل في المحاكاة والتخييل والتي تضفي جمالية على النص الإبداعي.

ويذهب حسن ناظم إلى أن «نظرية عبد القاهر الجرجاني ومناهج حازم القرطاجي يمثلان أقرب التوجهات النقدية العربية إلى مفهوم الشعرية العام، فمحاولتهما لاستنباط قوانين الإبداع تصب في عمق الجوهر الذي تبحث عنه كل شعرية»[3] فنظرتهما للشعر قاربت المفهوم الحالي للشعرية.

أما البحتري فقد كان شاعر الديباجة والجمال «فقد كان مطبوعا على الشعر مولعا بالجمال، واسع الخيال ... ولعل أهم مميزات شعر البحتري حلاوة موسيقاه وانسجامها مع العواطف والمعاني وخصب الخيال والإبداع في تصوير الألوان والصورة الفنية الرائعة ...»[4].

وقد ظلت النماذج الشعرية تتكرر لقرون عديدة إلى وقت متأخر لما اكتسحت الثقافة الغربية ذات الفعل القوي الساحة العربية لتفتح ثغرات في محيط واسع بدأ يتلاشى من أثر القدم «ثم في الجغرافية العالمية للشعر، حيث

1 – أبو الحسن حازم القرطاجي: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح/محمد الحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي،1981، لبنان، ص 77.
2 – المرجع نفسه، ص 118.
3 – حسن الناظم: مفاهيم شعرية، ص 20.
4 – البحتري: في ديوان البحتري، شرح يوسف الشيخ محمد، ج 1، دار الكتب العلمية،2000، بيروت، ص 50.

تتقاطع أسئلة الإمبراطوريات الشعرية القديمة الباذخة مع أسئلة الشعر الحديث، من خلال الترسخ المعرفي للفاعليات الفردية، وقد أعلنت اختياراتها للشعرية في مواجهتها للتقليدية التي ما فتئت تحصن مواقعها وتدفع بالمساءلة والاقتحام لحدودها نحو جهات المنفي»[1].

3 – الشعرية وعلاقتها بالمدارس العربية الحديثة:

3–1– الشعرية الشكلانية:

يعود فضل الأسبقية في الاهتمام بالشعرية الحداثية إلى المدرسة الشكلية أو الشكلانية، حيث أن أقطابها هم من حاولوا أن يضعوا علما للأدب بالبحث عن قوانين مستمدة من الأدب ذاته، وهي التي تميز النص الأدبي، ويرون بأن لغة الشعر هي الأنسب في إنشاء ما أسموه بـ "الأدبية" وهي الفكرة الجوهرية المرتبطة بالأدب التي نادى بها "جاكبسون"، ثم تركزت دراساتهم في البحث في العناصر التي تجعل من أثر ما عملا أدبيا، ولا علاقة لذلك بالشاعر أو الموضوع وإنما بالأشكال الفنية للغة، فوضع جاكبسون نظرية الاتصال التي تشمل على الرسالة، ولكي تكون الرسالة عملا أدبيا ينبغي أن تهيمن الوظيفة الشعرية على البنية اللغوية للرسالة.

ركز الشكلانيون بالدرجة الأولى على أدبية الأدب «... وبهذا يكون البحث منصبًا على أدبية بوصفه لغة دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والإيديولوجية المنبثقة عنه وقد دعموا وجهة نظرهم هذه باللسانيات الحديثة التي عاصرت النتاج الشكلاني ...»[2].

وقد وردت في البحث أنه لا يمكن فصل الشعرية عن الجمالية، إلا أن الشكلانيين – كما هو ملاحظ في المقولة السابقة – يبعدون الفلسفية والنفسية والإيديولوجية والجمالية عن الأدب، حيث يرونه مجموعة من خصائص الفن القولي. «... ومع ذلك لم يفت جاكسبون أن يعبر عن تخرجه إزاء تحديد جامد للشعر، لا توجد أسوار صينية بين الشعر والحياة، وبين الشعر والمرجع، وبين الشعر والمبدع، وبين الشعر والمتلقي، وبين الشعر وباقي الفنون وبين

1 – محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتهما في الشعر المعاصر، ط 1، دار توبقال للنشر، 1990، المغرب، ص 5.

2 – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 118.

الشعر الهموم الإنسانية، كل ذلك يخترق الرسالة الشعرية ويتقاطع داخلها»[1]، فياكبسون الذي كان شكلانيا ثم لسانيا، قد أسهم في المحاولات العلمية الهادفة إلى ربط الأسلوبية والخطاب الأدبي باللسانيات «... كانت الشعرية هي التي قادت ياكبسون إلى اللسانيات»[2].

فهم يرون أن دينامية النص وحركيته تبدأ من المصدر الأساس وهو اللغة والوظيفة اللغوية هي التي تمنح النص أدبيته «... وخير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي، وسبل تحرره في الانطلاق من مصدره اللغوي حيث كان مقولة لغوية أسقطت في نظام الاتصال اللفظي البشري كما يشخصها رومان ياكبسون في نظرية الاتصال وعناصرها الستة التي تعطي كافة وظائف اللغة بما فيها الوظيفة الأدبية»[3].

وقد تعارضت مبادئ الشكلانية تعارضا حادا مع الأدب الماركسي على الرغم من أن الشكلانية قد ظهرت في روسيا، ولم تؤثر في النقد الغربي الجديد، ومهما كان الشكلانيون قد اجتهدوا في إيجاد قوانين للأدب لتحديد الأدبية أو الشعرية فيه إلا أنهم لم يتوصلوا إلى وضع قواعد شاملة أو مبادئ للشعرية كاملة غير منقوصة.

3-2- الشعرية البنيوية:

كانت محاضرات فيرديناند دو سوسير "F.De saesaure " العالم اللغوي النمساوي التي ألقاها على تلاميذه منطلقا للدراسات البينوية، فظهرت في العشرينات، وظلت أفكار فيرديناند دو سوسير وليفي شتراوس لا تجذب الانتباه بالإضافة إلى أن أفكار سارتل الحرة كان لها تأثير أكبر من البينوية تعمل على سجن اللغة وتجعلها في دائرة مغلقة.

ومن هذه المحدودية للبينوية ، فإن الشعرية التي تشترط الفضاءات اللامحدودة لا تجد أجواءها الحقيقية في هذه المدرسة، فالبنيويون لم يفسحوا المجال لوظيفة الشعرية للغة كما دعا لها ياكبسون على الرغم من كونه لسانيا.

1 - رومان ياكبسون: قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط 1، دار توبقال للنشر، 1988، المغرب، ص 8.

2 - المرجع نفسه، ص 6.

3 - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص 8 ، 9.

إن البنيويين في استخدامهم أثناء بحوثهم ودراساتهم قد أدى إلى رسم حدود بينهم وبين الشعرية، وتعني البينوية بالنظرة الكلية لنص الأدبي «... ونعني به الاهتمام بالنظرة الكلية للأدب Halistic أي أن الشيء في كليته أكبر وأعظم من مجموع أجزائه...»[1] والبينوية الأدبية ترفض عملية الربط بين النظام الداخلي للغة وكل نظام خارجي ومع ذلك فقد تأثرت فيها بعد بالنقد الجديد عن طريق **رتشاردز وإليوت وبروكس** وكذلك **نورثروب**، وقد أتاح اقتراب البينوية من النقد الجديد لهذا المنهج الاقتراب من الشعرية أو هي عملية محاولة من البينوية لاصطناع الشعرية الناجمة عن الوظيفة الشعرية للغة.

والإشكالية التي تقع فيها البينوية وتتمثل في الثنائيات: الداخل والخارج الذات والموضوع، الأنا والآخر، فأخطر ما تقع فيه البينوية هي مشكلة المعنى وعدم القدرة على استنطاق دلالة النص، وهم يرون بأن المعنى يشتق من النسق اللغوي وليس العكس، ويصطنع البنيويين وسيلة للهروب من هذه الإشكالات التي وقعوا فيها كإرجاع النص إلى الأجناس الأخرى غير الأدبية التي تؤثر في تكوينه وإنتاجه تماما.

ويلاحظ أن إحدى وظائف اللغة الستة التي حدها ياكبسون في نظرية التواصل هي الوظيفة الشعرية «... هي المقابل لأدبية الأدب وهي التي يدعو إليها والعناية بها النقاد البنيويون ...»[2].

يمكن الاستناد على هذا المنهج في مجال الشعرية من جانب محدود جدا يتمثل في جرسية اللفظ الحاصل من العلاقات البنائية بين أنساق اللغة ومجاورة الألفاظ لبعضها بعضا عن طريق المجانسة والاتساق والانسجام والأصوات الناجمة عن تناغم الحروف في الكلمات المشكلة لنظام لغوي ما ويحصل ذلك في دراسة البنى الأسلوبية للنص.

1 – عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البينوية إلى التفكيك، رؤية لنشر والتوزيع، 2020، ص 181.

2 – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، ص 88، 89.

3-3- الشعرية السيميائية:

يسعى علم العلامات (السيميائية) إلى استقطاب المعرفة الأدبية بإدخالها في نظام العلامات، فالسيميائية تريد أن تظهر كعلم متكامل يشمل الأدب والفعل الشعري «... ومن الاختصاصات المقترنة باللسانيات مما هيأ لنقد مقومات التجديد والحداثة، علم العلامات السيميائية، هو علم تصوره رائد المعرفة اللغوية الحديثة في مطلع هذا القرن محددا إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض، والذي أداه إلى هذا التصور اعتباره اللغة نظاما من العلامات قبل كل شيء والعلامية الأدبية تسعى اليوم إلى إقامة نظرية في نوعية الخطاب الأدبي باعتباره حدثا علاميا أي نظاما من العلامات الجمالية وميزة العلامة الجمالية أنها قائمة بنفسها وليست فحسب وسيطا دلاليا كما هو الشأن في الألفاظ عندما نستعملها في أغراضنا الكلامية الأخرى غير الإبداعية، فعلى هذا التفاعل بين علوم اللسان والنقد الأدبي يعلق اليوم كل الأمل في بروز المنهج الاختباري المتكامل الذي يسمح بتجديد أدبية الخطاب الفني، وهذا معناه أن تضافر جهود عالم اللسان وعالم الأدب هو الذي سيعين على تحديد بؤرة الفعل الشعري في كل نص إبداعي ... »[1]. فالسيميائية تعمل على إبراز وظيفة الأدب التي تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة والجمالية، وتجعل للخطاب الأدبي وظيفة مزدوجة فعلم العلامات ينظر إلى الشعرية أو الأدبية أو الإنشائية من زاوية كونها وليدة تراكيب لغوية لها نسيج معين، فالشعرية طاقة كامنة في صميم اللغة تصدر من البناء النصي الكلي وليس من الجزئي «... في أن سمة الأدبية في النص لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون أخرى، ولا فيما يتولد عن بعضها من صور أو انزياحات وإنما هي ثمرة لكل بناء النص حتى ولو تجلت ظاهريا في شكل مقطع محدد منه [...] فأدبية الخطاب الفني ليست ملكا عينيا لمفاصل منه دون أخرى وإنما هي ملك مشاع بين جميع أجزائه ...»[2].

1 - عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ط 1،دار الطبعة لطباعة والنشر، 1983، بيروت، ص 35، 36.

2 - المرجع نفسه، ص 38.

إننا نضطر أن نأخذ من كل منهج بطرف لفهم شعرية نص من النصوص والسيميائية أحد هذه المناهج، لأن علم البيوطيقا الذي يعني بكل الأدوات والوسائل والآليات التي تدرس الأدبية أو الشعرية لم يبين كل القوانين والمبادئ التي توصلت إليها الدراسات الابستمولوجية فيحوصل مفهوما شاملا للشعرية.

إن الشعرية هي دراسة الإنزياحات والمجاز، لاعتماد على المنهج السيميائي في إيجاد فضاء الشعرية يبقى محدود جدا وغامضا سيما في الدراسات النقدية العربية.

4 – الشعرية لدى النقاد الغربيين:

4-1– رومان ياكبسون Roman Yakibsun:

وأول ما يربطه هو كتبه المتعلقة بالشعرية وهي "قضايا الشعرية" و"الوظيفة الشعرية" و"عن مفهوم الشعر" والقضية الأساسية هي شعرية "رومان ياكبسون" أن مادية هي اللغة واللسانيات فيقول: «هي العلم الذي يشمل كل الأنساق والبنيات اللفظية، ولكن نستوعب مختلف البنيات كان لزامًا عليها ألا تختزل في الجملة، أو تكون مرادة للنحو، وهي لسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول ...»[1].

ونجد "رومان ياكبسون" قبل أن يتطرق للوظيفة الشعرية، حدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة، وهي ستة نقاط تجعل الخطاب تاما وهي: «إن (المرسل) يوجه (رسالة) إلى (المرسل إليه)، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء، (سياقا) تحيل عليه وهو ما يدعي أيضا المرجع باصطلاح غامض نسبيا، سياق لأن يدركه المرسل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك: وتقتضي الرّسالة، بعد ذلك، سننا مشتركًا، كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه (أو بعبارة) أخرى بين المسنن والمفكك سنن الرسالة، أخيرا (اتصالا)، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لها بإقامة المتواصل والحفاظ عليه، ويمكن لمختلف هذه العناصر التي يستغني عنها التواصل اللفظي يمثل لها في الخطاطة التالية:

1 – رومان ياكبسون: قضايا شعرية ، ص 5.

سياق

رسالة

مرسل .... مرسل إليه[1]

اتصال

سنن

لكن الاهتمام الأكبر لياكبسون هو الوظيفة الشعرية المميزة، حيث أننا نجد ياكبسون وسع دائرة الشعرية إلى خارج حدود الشعر: «لا يمكن للسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشعرية، أن تقتصر على مجال الشعر [2]، وهذا يعني أنها تجاوزته لفنون أخرى».

«كما سبق أننا قلنا فإن الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ينبغى أن تتجاوز حدود الشعر، ومن جهة أخرى لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة وذلك في نظام هزمي متنوع إن الشعر الملحمي المركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية؛ وشعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الافهامية، ويتميز بوصفه التماسيا ووعظيا وفق ما إذا كان ضمير المتكلم فيها تابعا لضمير المخاطب أو وفق ما إذا كان ضميرا المخاطب تابعا لضمير المتكلم»[3].

والآن يمكننا بعد شرح القليل من الوظائف الأساسية للتواصل اللفظي، أن نتمم الخطاطة مناسبة لهذه الوظائف:

1 – رومان ياكبسون: قضايا شعرية، ص 13.

2 – المرجع نفسه، ص 32.

3 – المرجع نفسه، ص 32 ، 33.

مرجعية

شعرية

انفعالية افهامية

انتباهية

ميتا ليسانية[1]

كما أضفى ياكسبون على دراسته الشعرية الطابع العلمي من خلال توظيفه كمبادئ اللسانيات.

4 -2- جون كوين Jean Quinn :

ينطلق جون كوين وهو أحد نقاد الشعريين ويقول: «الشعرية علم موضوعه الشعر»[2]، حيث اعتبر أن الشعرية يجب أن تهتم بالشعر فقط، ويرى أن مفهوم كلمة شعر تتغير في العصر الحديث بعد أن كان عند الكلاسكيين قصيدة لكنها اليوم وعلى الأقل عند الرومانسيين أخذت معنى أكثر إتساعا حيث أصبحت كلمة "شعر" تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه "القصيدة" ومن هنا أصبح شائعا أن نتحدث عن المشاعر أو الانفعالات الشعرية، فأصبحت كلمة شعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية[3].

تقوم الشعرية عند جون كوين على مبدأ التقابل بين الشعر والنثر ومجمل النظريات الشعرية، المعروفة حتى الأن ترتكز على فرضية مشتركة فهي تختلف منذ أقدم العصور تبعا لتركيزها على المحتوى أو الشكل لكنها في الحالتين تلتقي حول ملمح أساسي يتمثل في مقابلة الشعر للاشعر (أو النثر) وهو معيار كمي محض فالشعر ليس شيئًا آخر غير النثر إنه شيء مضاف ... وقد أوضح بارت هذا التصور الذي نقده من خلال هذه المعادلة:

الشعر = النثر + أ + ب + ج [4]

فهو بيّن الشعر والنثر وجعل لكل منهما خصائص.

1 - رومان ياكبسون: قضايا شعرية ، ص 33.

2 - جون كوين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، ع1، 2000، ص 28.

3 - مرجع نفسه، ص ن.

4 - مرجع نفسه، ص 262.

ولعل الملمح الأساسي الذي تقوم عليه شعرية جون كوين هو مبدأ الانزياح اللغوي، لأن الشعر حسب تصوره هو علم الانزيحات اللغوية»[1] حيث يرى أن الإنزيحات متشابهة ويتبع منطق الجدل «فمثلا القافية عاملا صوتيا بالمقابل مع الاستعارة التي هي عامل دلالي ويتجاوز كوين بهذا استقلالية الإنزياحات بعضها عن بعض، تلك الاستقلالية التي فرضتها البلاغة القديمة ليبقي مكانها جدلية الإنزياحات عامة ،كل حسب وظيفته ومستواه»[2].

ونستطيع أن نوضح ذلك أكثر من مؤشرات الشعرية التي أوردها جان كوين في الجدول التالي:

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	**−**	**+**
النثر الموزون	**+**	**−**
الشعر التام	**+**	**+**
النثر التام	**−**	**−**

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن الشعر التام يتوافر على كل عناصر الشعرية في حين أن النثر يخلو تماما منها.

ومن خلال هذا نقول أن كوين حصر موضوع الشعرية في مجال واحد هو عالم الشعر.

وبناء على هذا حدد كوين أنماطا للشعر[3]:

1 – القصيدة النثرية (**أو القصيدة الدلالية**) لتركها الأجانب الصوتي غير مستغل شعريا وتركز على المستوى الدلالي.

2 – القصيدة الصوتية (النثر المنظوم) وهي تركز على الجانب الصوتي مع غياب الجانب الدلالي.

3 – القصيدة الصوتية (الدلالية أو الشعر) وهي التي تتوفر على خصائصها الصوتية الدلالية في أن واحد.

ومن خلال التعارض والاختلاف في نظر كوين الذي عقده بين الشعر والنثر يصل في النهاية ليقر بأن الشعر ليست سوى جنس لغوي وذلك بعد تعرضه لمفهوم الإنزياح.

1 – جون كوين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص 16.

2 – حسن الناظم: المفاهيم الشعرية، ص 111.

3 – المرجع نفسه، ص 114.

4-3- عند تزفيطان طودروفZvetan Todrov :

لا يختلف طودروف كثيرا عن ياكبسون في مفهومه للشعرية حيث حاول أن يحدد موضوع الشعرية «استنادا إلى الفرق بين الأثر الأدبي هو إنتاج للمؤلف الحقيقي والنص هو إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة»[1]. وبالتالي هو ينفي أيضا أن يكون الأثر الأدبي موضوع الشعرية لأنه عمل موجود بينما موضوع الشعرية هو العمل المحتمل أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية.

لخص طودروف مفهومه حول الشعرية والتي في علم الأدب في نظره لتشمل كلا من الشعر والنثر كون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبية. فيقول: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يُعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[2].

أي أن الشعرية في نظره لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بتلك الخصائص (الكتاب) التي تضبط قيام كل عمل أدبي ومن ثم تكسبه صفة أدبية. وبهذا يكون موضوع الشعرية عند طودروف هو البحث عن الأدبية والفرادة التي تصنع من العمل الأدبي عملا.

ويربط طودروف بين الشعرية والتأويل والقراءة فيقول: «جاءت الشعرية فوضعت حد للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع

1 – تزفيطان طودروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، 1987، ط2، 1990، ص 26.
2 – حسن الناظم: مفاهيم الشعرية، ص 26.

... الخ تبحث هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»[1] فالعلاقة بين الشعرية والتأويل علاقة تكامل.

ويرى طودروف «أن الشعرية هي المقاربة للأدب نفسه وحصرها في ثلاث مدلولات هي:

1 –كل نظرية داخلية للأدب.

2 – اختيار يمارسه مؤلف ما بين الإمكانيات الأدبية الممكنة.

3 – القوانين المعيارية التي تنجزها مدرسة أدبية ما وهي مجموعة من القواعد التي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الفنية»[2].

وهذا ما يميز شعرية طودروف هو تجاوزها لما هو كائن إلى يمكن ما يكون، وبالتالي يكون قد حلق بشعريته إلى سماء الممكنات الأخرى باحثا عن أدبية اللغة الإنحرافي الذي لا يعرف حدودا ولا انغلاقا.

5– الشعرية لدى النقاد العرب المحدثين:

5–1 – عز الدين إسماعيل:

لهذا الناقد رؤية للشعر خاصة تنطلق من مفاهيم المدرسة النفسية المعاصرة التي تدرس الشعر المعاصر بأبعاده ومفاهيمه الفنية المواكبة للتطور الفكري والحضاري كما تنظر للتراث برؤية حداثية حيث تدرسه بمنهجية جديدة مخالفة للمناهج التقليدية المعروفة.

إن عز الدين إسماعيل لا يلغي التراث ولا يتصور أن يكون الشاعر إلا عصريا حسب تعبيره ولا بد أن يبقى الشاعر مشدودا إلى عصور سابقة «فالشاعر قد يعيش حقا في عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدودا بحبال عصور غبرت»[3].

1 – تزفيطان طودروف: الشعرية، ص 23.

2 – شعرية الخطاب الصوفي: ديوان عبد القادر الجيلاني أنموذجا، عالم الكتب الحديث، 2015، أربيد، الأردن، ص 81.

3 – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة، 1972، بيروت، ص 10.

والعصرنة عنده تتمثل في الرؤية الجديدة للعصر بعمق ودون سطحية، وهو ضد الدعوة المغالية للعصرنة التي تحاول الانفصال بصورة نهائية عن التراث فالشعرية عند عز الدين إسماعيل تكون جديدة ومعاصرة حتى لو تحدث الشاعر عن الناقة والجمل.

والشعرية أو الجمالية المعاصرة عنده تتبع من صميم وطبيعة العمل الفني ولا تفرض عليه من الخارج وفق مبادئ معنية ومحددة مسبقا «فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جماليته الخاصة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون»[1].

وقد تحدث عز الدين إسماعيل عن معظم العناصر التي تشكل الشعر الجديد كالموسيقا، ودرسها بصورة جد متقدمة حين رأى أن اللغة تشكل بعدا زمنيا ومكانيا من خلال الأصوات والمساحات، وهو لما يتحدث عن الصورة الموسيقية التي يشكلها الشاعر يقارب برؤيته هذه بعض الرمزيين الذين يعبرون بموسيقا الكلمات عن رؤاهم وتصوراتهم دون إعطاء أي قيمة تذكر للمضمون. كما تحدث عن الموسيقى الداخلية التي تحدد النفس عروضها وأنغامها، ويرى بأن الصورة الشعرية المعاصرة تتشكل من فلسفة جمالية جديدة وأن الغموض خاصية في طبيعة التفكير الشعري، وهو أشد ارتباطا بالشعر من العناصر الأخرى المكونة له، وتحدث استخدام الرمز والأسطورة كأداتين الشعرية ويختلف عن أدونيس في رؤيته للشعر المعاصر الذي يركز بشكل قوي على فكرة التجاوز التي تلقي كل علاقة بالماضي فأدونيس يسعى من خلال هذا العنصر الذي يصنع الجمالية الشعرية إلى تحطيم كل السائد من التراث بأشكاله ومضامينه بل إلى كسر الواقع ماضيا وحاضرا وتجاوزه إلى أفاق وطقوس ما أن تحقق حتى تصير هي الأخرى ماضيا أو حاضرا ينبغي أن يزول.

أما "**خالدة سعيدة**" فهي تتجاوز رؤية عز الدين إسماعيل الذي هو أقرب مسافة منها إلى التراث، فدفاعها عن الشعرية التي دعا لها أدونيس يبين تأييدها المطلق لرؤيته «فلا عجب أن تقرأ شاعرا حديثا مأخوذا بالتجاوز والإبداع والتغيير يريد للغة الشعرية أن تكون تأسيسا لحقائق جديدة وكشفا متصلا لوجه الإنسان البهي متجها بذلك

1 – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 13.

الطموح العربي الجارف الذي ما يزال يتعلثم بحثا عن النهج والطريق للاستئناف الإبداعية والخرق والتخطي، يعارض في شعره ذهنية الثبات ويرسخ ديناميكية الحركة والسيرورة، لا عجب أن نقرأ هذا الشعر ونحن نحمل قاموسنا الصغير، نبحث عن عواصفه عن شعار نعرفه أو نغم نألفه أو موضوع تعلمناه...»[1].

إن عز الدين إسماعيل لم يخرج في تفسيره للشعرية في فضاء طودروف أو كوين أو ياكبسون بل ظل يستلهم التراث والنقد الرومانسي يشكل رؤية نقدية حميمة مع الموروث والمعاصر في آن واحد.

5-2- كمال أبو ديب:

إن شعرية كمال أبو ديب «تستند في مفهوم الفجوة: مسافة التوتر بداءا إلى مفهومين نظريين هما: العقلانية والكلية»[2]، فالشعرية خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق أخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق التي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها سمة أساسية ذاتها يتحول إلى فعالية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[3].

وعلى الرغم من التصور السابق الذي كشف الشعرية في مجال البنيات اللغوية إلا أن كمال أبو ديب يؤكد أن المكونات التي تتجلى فيها الشعرية غير مقتصرة على البنيات اللغوية فمن الممكن والمشروع أن تكون المكونات «مواقف فكرية أو بني شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية (الإيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام»[4].

وفي ذلك يقول أن: «الشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استبطان الإنسان والعالم»[5].

1 - خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، ط 1، دار العودة، 1979، بيروت، ص 59.
2 - حسن الناظم: مفاهيم الشعرية، ص 123.
3 - كمال أبو ديب: في الشعرية، (د.ط)، مطبعة الأبحاث العربية، (د.ت)، لبنان، ص 14.
4 - حسن الناظم: مفاهيم الشعرية، ص 123.
5 - كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 143.

فمفهوم الفجوة ومسافة التوتر لدى أبو ديب هو ما يعرف بالإنزياح لدى جون كوهن وهذا ما ذكره حسن الناظم في قوله «هو جعل الإنزياح بمفهومه العام خالقا للفجوة: مسافة التوتر ذلك. أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه أبو ديب الفجوة: مسافة التوتر»[1].

ومن خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر «يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر فليس النثر معيارا للشعر. إنهما أصلان متوازيان "سويا معياريان" إن ما يلغي هنا ليس فقط المفاضلة القيسية بين الشعر والنثر وإنما يلغي مفهوم الأصل – الإنحراف»[2].

وقد قام كمال أبو ديب دراسته للشعرية على أسس أسلوبية: «إن البحث في شعرية حسب أبو ديب هو البحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستويات الصوتية والايقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية»[3]، وهي المستويات التي تعني بها الدراسات الأسلوبية وبذلك تكون شعرية كمال أبو ديب شعرية قائمة على مبدأ الإنزياح والخروج بالمفردات من طبيعتها المألوفة إلى أفق كسر التوقعات، وبالتالي تكون شعريته أقرب إلى مثيلتها في وجهها العام عند جون كوهن بالرغم من وجود فروقات مفاهمية خاصة بينهما.

5-3- عبد الله محمد الغذامي:

يورد عبد الله محمد الغذامي في كتابه الخطيئة والتفكير والمصطلحات المختلفة للشعرية في التراب العربي، كالبيان «حيث ذكر الحديث الشريف التي جاءت فيه كلمة البيان إن من البيان لسحرا»[4]ويتابع الغذامي في كتابه تطور هذا الاسم الإنزياحي "البيان" الذي سمى به الجاحظ كتابه "البيان والتبين"، والذي له أسماء مرادفة قديمة كالفصاحة والبلاغة وقد جاء معناه في كلمة النظم وجاء معناه أيضا لدى الفلاسفة النقاد كالفرابي وابن سينا وابن

1 – حسن الناظم: مفاهيم الشعرية، ص 125.
2 – المرجع نفسه، ص 124.
3 – المرجع نفسه، ص 182.
4 – أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ط1، دار الفكر، 1975، بيروت، مج 2، ج 5، ص 157.

رشد في كلمة "التخييل" وقد أخذ القرطاجي بهذا الاسم، كما أنه نقل المصطلحات الغربية للشاعرية حيث أطلعت عليها المدرسة الشكلانية الأدبية.

وينبغي الإشارة إلى أن محمد الغذامي قد أخذ بمصطلح الشاعرية بدلا عن الشعرية وقد فصل البحث بينهما.

وهو لا يعدو في كتابه المذكور أن يوضح شعرية رومان ياكبسون من خلال نظرية التواصل ولا يعود شعرية طودروف أيضا فهو يرى بأن الشاعرية (الشعرية) لا تقتصر على النص الأدبي وإنما قد توجد في نصوص غير أدبية «يعتمد النص الأدبي، في وجوده كنص أدبي على شاعريته على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى ولكن الشاعرية هي أبرز سماته وأخطارها، وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية (أو نصوص لم يقصد منشؤها أن تكون أدبا) فهي ليست حكرا على النص الأدبي ولكنها تستأثر به ويستأثر بها سبب تلقيه كنص أدبي وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية ...»[1].

إن نقد الغذامي يتمحور على نظرية القراءة بشكل خاص حيث أن تقرير مصير النص يتوقف على القارئ «... فالأدب إذًا هو نص وقارئ ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هذا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفاعلية أساسية لوجود أدب ما، والقراءة منذ وجدت هي عملية تقرير مصير بالنسبة للنص ومصير النص يتحدد حسب استقباليته ...»[2].

وهو عندما يتحدث عن عمليه الحضوره والغياب يتضح أن الحضور يقوم على عاملين أساسيين هما القارئ والنص اللذان يحققان الأدبية (الشعرية) حيث يقوم القارئ بإحضار الغائب من النص ليبرهن على وجود النص كمي لا يبقى معلقا في الهواء، والفهم يعتمد تفسير الإشارات لاستدعاء الغائب ومن هنا سيكون تفسير الشعر بالشعر «... ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي لا للنص كجوهر ولكن لفهمنا للنص أي أنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص، وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص لذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة

1 – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط 4، 1998، ص 24.
2 – المرجع نفسه، ص 77.

موضوعية لأي نص وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا يوجد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدة مرات وقراءته...»[1].

5-4- أدونيس:

يعتبر أدونيس من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية، وقد خصص مفهوما لها في كتابه "الشعرية العربية" الذي تناول فيه الشعرية والشفوية الجاهلية، وقد بين أدونيس أثر الشفوية على النقد، لكنه بقي ينظر للنصوص الشعرية اللاحقة بنفس المقياس الذي ظهر به للشعر الشفوي: «بحيث لا يعد أي كلام شعرا إلا إذا موزونا على الطريقة الشفوية الأولى ... وبذلك استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة التأمل والاستقصاء الغموض ...»[2].

كما تطرق لعلاقة الشعرية بالنص القرآني، لأن القرآن ساهم في بلورة الشعر الحداثي وخلق الكتابة الشعرية، نجد أدونيس يقول: «هكذا كان النص القرآني في تحول جذريا وشاملا: به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة» [3].

ودفع هذا النص القرآني إلى تأليف العديد من الكتب والدارسات حول مصدر الإعجاز فيه، لأنه يمثل إعجازا في الفصاحة والبلاغة والتشريع والثقافة على الرغم من أن النظام المعتزل أعلن أن: «نظم القرآن ليس بمعجزة، فإن العباد قادرون على مثله، وعلى ما هو أحسن»[4].

لذلك لخص أدونيس جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة، وقد ظهرت معايير جديدة لكتابة القصيدة الشعرية عند كل من: مسلم، أبي نواس وغيرهم.

1 - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، ص 85.

2 - أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، محاضرات ألقيت في الكوليج دو، فرانس، باريس، أيار 1974م، ط1، 1985، ط2، 1989، بيروت، ص 30.

3 - المرجع نفسه، ص 35.

4 - المرجع السابق، ص 41.

ومن هذه الكتب نستحضر كتاب أبي عبيدة "مجاز القرآن"، وكتاب "معاني القرآن" للقراء، وكتاب البيان والتبيين" للجاحظ، و"مشكل القرآن" لابن قتيبة ... .

ثم يتطرق أدونيس إلى علاقة الشعرية بالحداثة، نجده يحث أولا في أصل المصطلح حيث يقول: « كانت السلطة، بتعبير آخر، تسمى جميع الذين لا يفكرون وفقا لثقافة الخلافة بـ (أهل الإحداث) نافية عنهم بذلك انتمائهم الإسلامي ...فالحديث الشعري بدا للمؤسسة السائدة كمثل الخروج السياسي أو الفكري»[1]، وهنا تظهر الخلفية الدينية والسياسية لهذا المصطلح.

إن أدونيس يفرق بينهما متخذا من مبدأ الحداثية هي دعوة إلى التحول عن السياق العادي، والابتعاد عن الواضح السائد، بحجة أن الوضوح لا يبعث في القارئ عنصر التخييل، كما أنه يقوم بخنق أبعاد النص حتى يكون أحادي التفسير.

كما أكد أدونيس أن الحداثة الشعرية العربية تعاني من مجموعة أوهام وهي (الزمنية أي عدم الارتباط فقط باللحظة الراهنة – الاختلاف عن القديم – المماثلة وهو اعتقاد البعض أن الغرب هو مصدر الحداثة – التشكيل النثري و"على العكس فالشعر لا يحدد بالوزن ولا بالنثر" – لاستحداث المضموني ...)[2].

وقد ورد كذلك في كتاب أدونيس الشعرية هي مؤلفاته الأخرى، حيث عنده شعريات وليس شعرية واحدة.

وأدونيس نضرته منحصرة في غرض الشعر، وفي كتابه لا يتطرق إلى هذا المصطلح أو مفهومه، وإنما تتبع فقط للحركة الشعرية.

1 – أدونيس: الشعرية العربية، ص 80.

2 – أويرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، شهادة مقدمة لنيل الماجستير في الأدب العربي، تخصص النقد العربي ومصطلحاته، الموسم الجامعي 2011 / 2012، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ص 31.

الفصل الثاني:

جماليات الخطاب في ديوان "أحلام شاي" لحمزة العلوي

I – شعرية الإيقاع:

إن السمة الأكثر بروزا وتجليا في أي عمل شعري هي الموسيقى أو الإيقاع «ومن الضروري الكشف عن البنية الايقاعية للقصائد لأن الشكل العروضي يرتبط باللغة الشعرية ولا ينفصل عنها لأنه يمثل عنصرا مهما وضروريا»[1]، وتعتمد هذه البنية على قيم جمالية وفنية تضفي جوا شعوريا وشعريًا في نفس المتلقي ويمكن أن نميز في القصيدة الشعرية بين نوعين من الإيقاع الأول خارجي والثاني داخلي:

1 – الإيقاع الخارجي:

يحتوي الديوان على 21 قصيدة نظمت في شكل حر وعمودي ومن أهم عناصر المشكلة لهذا الإيقاع نجد الوزن والقافية والروي، وهذا النوع من الإيقاع يزيد للقصيدة حسنًا وجمالا، كما يعطي نغمًا موسيقيا تستحسنه الأذن.

الوزن:

الوزن هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا وبدونه لا يكون الشعر شعرا وهو الصورة التي تعين القارئ على اكتشاف أو التميز بين الخطأ والصواب، وكذا يعين الشاعر المبتدئ على إجادة فنيه أو بتعبير أخر هو تجزئة إلى تفعيلات ومعرفة البحر الذي وزن عليه»[2].

فالوزن هو مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[3].

1 – الخطيب التبريزي : الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، ط 3 ، النشر مكتبة الخاذجي، 1415 هـ – 1994، القاهرة، ص 25.

2 – ينظر عبد الرحمان تبرماسين العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، القاهرة، ص 5.

3 – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط6، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005، الإسكندرية، ص 436.

ويعرفه أيضا ابن رشيق بقوله: «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولهما به خصوصية وهو مجتمل على القافية وجالب لها ضرورة، وهو المعيار الذي يقاس به الشعر، فبدونه لا يكون الكلام شعرا لأنه الإيقاع الذي يضفي على الكلام رونقا وجمالا، ويحرك النفس ويثير فيها النشوة والطرب، فالوزن إذا سمة جمالية قابلة للتوظيف»[1].

ولهذا فقط ضبط الشعر العربي القديم وفق نظام الأوزان الشعرية الخليلية غير أن تمرد الشعر العربي الحداثي فقد عد الوزن عندهم ظاهرة ينفرد بها الشعر، فهو الموسيقى الخارجية للقصيدة أي الموسيقى الناتجة عن تتابع تفعيلات معينة، تتكرر في كل بيت فبهذا يحدد ما يسمى "بحور الشعر" وعند النظر في ديوان "حمزة العلوي" "أحلام شاي" نجد أن الأوزان الموسيقية تتنوع بتنوع الدفقات الشعرية التي تخضع لإيقاع موسيقي نفسي، ويكون هذا الإيقاع في وحدة وزنية منهجمة متكررة تسمى (التفعيلة) سواء اتفقت تفعيلات الوزن في حقيقته يساعد على خلق التوازن في النفس بحيث يصبح الوزن أداة بواسطتها يمكن للشاعر السيطرة على عواطفه من خلال تجربته الثائرة والمتوترة.

وإذ جئنا إلى بحور الشعر العربي نجد المتعارف عليه والمعمول به عند الشعراء جميعا نوعان من البحور (صافية وبحور مركبة) وعند النظر في ديوان شاعرنا "أحلام شاي" "لحمزة العلوي"، نجد فيه 9 قصائد عمودية و14 قصيدة تفعيلة وفيما يلي دراسة لتلك الأنواع:

وزن القصائد العمودية:

استعمل الشاعر بحورا شعرية مخصوصة امتزجت من الكامل ووافر وطويل وبسيط، وقد توزعت وظيفيًا وفق قراءة إحصائية تلخصت في الجدول التالي:

1 – العمد في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحمد، ط5، دار الجبل، 1981، بيروت، ص 134.

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
الكامل	6	% 66.66
الوافر	1	% 11.11
الطويل	1	% 11.11
البسيط	1	% 11.11
المجموع	9	% 39.13

وكما يوضح الجدول فقد استعمل الشاعر بحورا عدة كبحر الكامل، والوافر والطويل والبسيط.

وكان الأكثر توظيفا البحر الكامل إذ تقدر نسبة استعماله 66.66 % ويليها باقي البحور بنفس النسبة 11.11 % حيث هذه البحور منها صافية ومركبة ذات التفعيلات سريعة الإيقاع، فمن الكامل نجد قصيدة "هديان" وهي قصيدة سلسلة نلمس فيها صدق واحساس الشاعر إلى وطنه يقول فيها[1]:

ذنب عظيم يقترف لو أنّنا قد نختلف
0//0/0//0// 0/0/ 0//0/0//0// 0/0/
مسْتفعلن / مستفعلن مستفعلن / مستفعلن
أين الذي يحمى الحمى؟ والمدّعي؟ أين الشرف؟
0//0/0/ /0// 0/0/ 0//0/0/ /0// 0/0/
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
هذا الهوى إنسانه صنع الحياة من الخزفْ
0//0/0/ /0// 0/0/ 0//0/0/ 0//0///
مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن
وتباع في سوق الرّدى معروضة مثل الجيفْ
0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ /0// 0/0/
متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

1 - حمزة العلوي: ديوان أحلام الشاي، موفم للنشر، 2014، الجزائر، ص 13.

يا عملة العصر الذي من خمرة الدّلّ ارتشفْ

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

بحر الكامل من البحور الشعرية التي لاقت اقبالا من طرف الشاعر سواءًا في القصائد العمودية أو الحرة وهو من البحور الصافية ذات التفعيلة (**متَفاعلن**) مكررة.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن ❖❖ متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهي أصل التفعيلة (متفاعلن) ونجد أيضا بعض الزحافات مثل تحول (متفاعلن) إلى (مستفعلن).

وذلك كما في قصيدة "هديان" نلاحظ أن التفعيلة الأبيات الأولى تحولت من متفاعلن إلى مستفعلن وذلك يسمى بزحاف الإضمار ونلاحظ في البيت الرابع رجوع التفعيلة الأصلية (متفاعلن) فالشاعر استعمل هذا التنوع الايقاعي ليتماشى مع روح التجربة الشعرية القائمة على الصراع النفسي.

قصيدة "لا زارني نوم"[1]:

ببحر الشمس يغسل وجه النّجمُ

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ويحترف الغواية في الهوى الحلمُ

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

سهام الرّوح نيرانٌ يؤججها

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

مساء الشوق يرفعها هنا سهمُ

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 45.

يعري شهوة الأوراد في لغة

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

يفجرها الحنين كأنّها لغمْ

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

البحر الوافر: بحر أحادي التفعيلة يرتكز بناءه على تكرار (مفاعلتن) هو بحر واسع الانتشار سهل الصياغة والنظم ويعتبر من البحور الصافية وزنه.

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ونلاحظ في أبيات القصيدة أنها تركبت عروضيا من الوحدات الايقاعية (مُفَاعَلَتُنْ).

فتفعيلة مُفَاعَلَتُنْ أصبحت مُفَاْعِلْتنْ //0/0/0 وذلك بتسكين الحرف الخامس المتحرك وهذا يسمى زحاف العصب ينسجم هذا الإيقاع المتمثلة في الوحدة الموسيقية (مفاعلتن) مع روح التجربة والدلالة التي قام عليها النص الشعري وهذا الإيقاع يوحي بالرتابة والسكون والاستسلام الذي كان نتيجة حتمية لفقدان الإحسان بقيمة الحياة والوجود مع غياب المحبوبة.

وزن القصائد التفعيلة:

وعددها 14 أربعة عشر قصيدة، فكما وظف الشاعر "حمزة العلوي" عدة بحور في الأوزان الخليلية فكذلك في شعر التفعيلة وظفت بحورا توزعت وظيفيا وفق قراءة إحصائية تلخصت في هذا الجدول الذي يمثل النسب التوظيفية للأبحرة الشعرية في الديوان "أحلام شاي".

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
الكامل	9	% 64.28
المتقارب	4	% 21.42
المتدارك	1	% 7.14
البسيط	1	% 7.14
المجموع	14	% 60.86

وكما هو ظاهر في الجدول فقد استعمل الشاعر "حمزة العلوي" بحورا عدة ومختلفة من الكامل والمتقارب والمتدارك والبسيط.

نماذج:

فمن الكامل نجد قصيدة "حلم ودمى" هي قصيدة سلسلة يقول فيها[1]:

مِنْ أَلْفِ عَامْ
0/0/ /0/ 0/ (بيت مدور)
متفاعلن
جدّتي تحكي لنا
0// /0/ 0//0/
فاعلن متفـــاعل
عن نمو لها
0// 0/ 0/
متـفاعلن
كانت كمثل الجنّة
0//0/0 /0// 0/0/
متا علن متفاعلن

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 36.

نامت

0/0/

متفا

فهذا البحر يتألف من تفعيلة واحدة متكررة هي متفاعلن. إلا أن هذه التفعيلة تقبل الكثير من التغيرات والزحافات والعلل، حيث يطرأ عليها زحاف واحد وأربع علل.

فنجد في هذه الأبيات حدث زحاف الإضمار حيث في التفعيلة الأولى والثانية من الشطر الأول تسكين الحرف الثاني المتحرك، حيث إن تفعيلة "متفاعلن" تصبح "متفاعلن" وهو زحاف حسن.

وأيضا التفعيلة الأخيرة من البيت حذف أخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله، يعني "متفاعلن" تصبح "متفاعلْ" وجاءت مدمرة فدخلها القطع (علة القطع).

ونلاحظ التفعيلة متفاعلن "أصبحت متفا" وهذه تسمى بعلة الأخذ أي يحذف من ضربه الوتد المجموع كله.

* **بحر المتقارب**: تحت عنوان **"مع الغروب"**:

دعيني أنام بعينيك

0/0// /0/// //0/0// (بيت مدور)

فعولن فعول فعولن

أزرع حلما

//0/ 0/0/

عول فعولن

وأرسم بيتا

//0/ //0/0

فعول فعولن

على شاطئ الجفن

0/0// // //0/

فعولن فعولن ف (بيت مدور)

ألعب بالرّمل
//0/0/ ///0/
عول فعولن ف (بيت مدور)
أجري وراء السماء
/0//0/0//0/0/
عولن فعولن فعول

البحر المتقارب يتكون من تكرار تفعيلة "فعولن" أربعة مرات، وهو موحد التفعيلة "فعولن" تدخل عليها بعض التغيرات كزحافات فتصبح تفعيلة "فعولن" (فعول) ويجوز فيها الحذف والقبض.

وعند تقطيعنا للأبيات وجدنا تغير في الأبيات الأولى لتفعيلة "فعولن" أصبحت "فعول" وهنا زحاف القبض ويعني سقوط الحرف الخامس الساكن من التفعيلة، فالشاعر حمزة العلوي استعمل تدوير للأبيات وذلك لإحداث إيقاع، فتبدأ القصيدة بحركة ايقاعية واحدة "فعولن" ثم تتحول بتحول الحيوية الداخلية للبنية النفسية فتصبح "فعول" ثم تتحول مرة أخرى إلى الوحدة الأولى "فعولن" مع بعض الزحافات التي لحقت بها، وهذا يدل على تصاعد الحركة الداخلية لبنية التجربة الشعرية.

القافية والروي:

تعد القافية من أهم العناصر المكملة للإيقاع الخارجي، وقد درسها الخليل ابن أحمد الفراهيدي «هي أخر الحرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن الأول منهما»[1].

ويرى عز الدين إسماعيل أنها: «**وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، أي أنها تنسيق معيّن لعدد من الحركات والسّكنات، وأنها لذلك لها طابع التجريد الذّي للأوزان**»[2].

1 – د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ط 2،دار المعارف، 1983، ص 239.

2 – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط5، دار العودة، 1988، بيروت، ص 113.

وهناك تداخل بين مصطلحي القافية والروي، حيث أن بعض علماء اللغة الأقدمين كانوا يطلقون على الروي قافية يقول عز الدين إسماعيل: «**أما الرّوي فلا بدّ أن يكون حرفا من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية وماله من جرس ... ما يعنينا من القافية وهو التنسيق الموسيقي لأخر السطر الشعري بما يتماشى وموسيقى السطر ذاته ... أما حرف الرّوي الذي يتكرر في نهاية كل الأبيات وقد ثبت أنه عامل تعطيل من حيث أنه يفرض نفسه على القافية**»[1].

فهي تعتبر جزء من الإيقاع، وأن الشاعر عند استعماله لها إنما يستعملها بملأ حريته، فهي نهاية يقف عندها خيال كل شاعر لاهثا كأنها إشارة (قف) فتقطع أنفاسه ويضطر إلى البدء الشوط من جديد.

القافية المطلقة من القصائد العمودية: وهي ما كانت متحركة الرّوي، أي بعد رويها وصل بإشباع وكذلك إذا وصلت بهاء الوصل سواء كانت ساكنة أو متحركة.

عنوان القصيدة	عدد الأبيات	الروي	عدد تواتره	خصائصه الصوتية
- وطن الشعر	22	الرّاء (ر)	15	انحباسي مجهور
- لحن المنتهي	14	القاف (ق)	13	مهموس منفتح
- لا زارني نوم	14	الميم (م)	14	أنفي مجهور
- رسم بالحنين	14	الراء (ر)	14	انحباسي مجهور
الخروج من الشرنقة	7	اللام (ل)	7	مجهور منفتح

الرّوي	الراء	الميم	الراء	القاف	اللام
النسبة %	% 21.12	% 19.71	% 19.71	% 18.30	% 9.85

1 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 113، 114.

وكما يظهر في الجدول فقد اعتمد الشاعر "حمزة العلوي" حرف الراء واستعمله بنسبة 21.12 % وهو حرف انحباسي مجهور يتناسب مع الحالة النفسية التي نراها مجسدة في التحدي والإسرار والاعتداد بالنفس فقصيدة "وطن الشعر والمطر" هي صرخة التمسك والانتماء والتحدي فجاء هذا الروي أنسب لهذه المشاعر.

قوله[1]:

هـــذا زمان المجد يا قـمرُ ❖ يسقي عروبتنا ويفتخرُ

آن الأوان لكي أعود إلى❖ وطن يدثرني ويأتزرُ

وأيضا استعمل الشاعر حرفا آخر بنسبة 19.71 % وهو حرف الميم وهو حرف أنفي مجهور ونجده جليًا في قصيدة "لا زارني نوم" وهو الأنسب للتعبير عن عواطفه العميقة وأحاسيسه الجياشة وجاء هذا الروي معبرا عن هذه الانفعالات وصراعه النفسي العميق.

ومن الحروف المهيمنة أيضا حرف القاف الذي جاء استعماله بنسبة 19.71 % وهو حرف هو حرف مهموس منفتح يتناسب مع الحالة النفسية التي تدور حول الأسى والحزن والهموم التي لا تنفك عن الشاعر فقصيدة "لحن المشتهي" عبارة عن أنين وصرخة يطلقها الشاعر ليعبر عن اشتياقه وحبه لمحبوبته فجاء هذا الروي مناسبا لهذه الانفعالات إذ يقول[2]:

هنا ينام على الألـــــواح ... يحترق ❖ والليل يسكن في أحشائه القلقُ

يشكو وجوة صباح غادرت جسدا ❖ إلى سفوح فؤادي ضمه الشفقُ

1 – حمزة العلوي : أحلام شاي، ص 14.

2 – المصدر نفسه، ص 24.

القافية المقيدة: وهي ما كانت ساكنة الروي، وهذا الجدول يبين نسبتها في الديوان:

عنوان القصيدة	عدد الأبيات	الروي	عدد تواتره	خصائصه الصوتية
- الإهداء	10	الياء (ي)	5	انحباسي مهموس
- هديان	14	الفاء (ف)	14	شفوي مهموس
- هزي بجذع نخلة	24	الياء	15	انحباسي مهموس
- تراتيل الشوق	10	الياء (ي)	6	انحباسي مهموس

الرّوي	الياء	الفاء	الياء	الياء
النسبة %	% 25.86	% 24.13	% 10.34	% 8.62

يبين هذ الجدول أن أكثر الحروف رويا في الياء بنسبة 25.86 % ثم الفاء بنسبة 24.13 % وحرف الياء بنسب مقربة وقد كان استعمال للقافية المفيدة محدودا إذ استعملها في أربعة قصائد وهي بنسبة كبيرة نوعا ما إذا قورنت بورودها في الشعر العربي القديم.

القافية في الشعر الحر:

لا تزال القافية في قائمة في هذا الشعر ولكن بمفهوم آخر غير المفهوم الذي عرفت به في إطار الموسيقى التقليدية.

«ولقد استخدم الشاعر الحديث نوعًا من التقفية لتنسيق موسيقى جاء في نهاية السطر الشعري وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزاءها في القصائد التي تعتمد على الدورات النغمية والموجات الشعرية»[1].

1 - د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها النفسية وطاقتها الإبداعية، ط2، دار المعارف، 1983، ص 242.

وهي «النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع فالقافية في الشعر الجديد ببساطة – نهاية – موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الايقاعية»[1]، وقد سجل لنا الشاعر "حمزة العلوي" نماذج من القافية، كهذه القافية السطرية الموحدة هي تقفية سطرية، أي نجدها في نهاية السطر.

أمثلة من هذا النوع نجد قصيدة "متاهات الجب":

التوت

شرنقة الضياء ...

سنابل الأحلام ...

فلسفة الأنامل حين تسكب عطرها

وصهيل أحرفها بأندلس يعانق وجهها

تلك الحمامة بيضها وضعت ...

فغيرت المدار ...

قبائل الألوان ترفض ريشة

فيتضح لنا في مطلع القصيدة أن الشاعر وضع نقاطا جعلها وقفات موسيقية بعد حرف الروي، وبذلك «تعتمد في المرتبة الأولى على الحاسة الموسيقية الكامنة في الألفاظ كأصوات لها دلالات عند الشاعر»[2].

أما بالنسبة للجملة الشعرية فقد تبين أن الشاعر لم يعتمد على إطالتها بل كانت جملا قصيرة، فالصور الأساسية لبنية قصائده الموسيقية تقوم في الغالب على أساس سطور تتراوح تفعيلاته من تفعيلتين إلى ثلاث تفعيلات في السطر الواحد.

1 – د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، 2013، ص 67.

2 – السعيد الورقي: لغة العربي الحديث، ص 244.

وقد استعمل الشاعر إمكانية التنويع في القافية والروي والتي تجعل القصيدة كلها بنية موسيقية متلاحمة، حيث يتكرران في جمل أخرى، وقد لجأ لإحداث ركيزة نغمية تتكرر من وقت لآخر لكي تحدث توازنًا موسيقيًا وإيقاعًا ينبض بالحياة.

وكمثال على هذا النوع نجد قصيدة "مواسم الخوف" قوله[1]:

تبكي السماء

على قوافل من دماء

تتنهد الشهب البعيدة

والمسافات الشريدة

يختفي صوت الشهيد

يضيع في نهد النساء

لو ...

لو ...

فبعد أن استعمل حرف روي واحد في الأسطر الأولى أحس بالحاجة إلى استعمال أصوات أخرى وذلك للابتعاد عن الرتابة والإملال فيستعمل رويا آخر ليرجع إلى الروي الأول وسرعان ما يغيره ليستعمل رويا آخر وهكذا إذ يقول في نفس القصيدة[2]:

في بلدي

كريات الدم البيضاء

والفيروس

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 32.

2 – المصدر نفسه، ص 33 ، 34.

في بلدي سواد

في قريتي

تتغير الأشكال يا ..

شكل الدوائر ...

والمربع ...

والمثلث ...

صارت الأشياء تجهل ما الموطن

والبحر ترفضه السفن

والجرح يلثم خنجرا

والعين ودعها البكاء

في قريتي

2 – الإيقاع الداخلي:

إن إيقاع الشعر ليس مقصورا على الوزن والقافية، لأن الإيقاع الداخلي له دور بارز في تشكيل القصيدة، ويقوم بدور فعال في وسم الشعرية فيها ويشتمل هذا الإيقاع على مجموعة من العناصر تساهم في تقوية المعنى وإبرازه ومن مكوناته نجد:

التكرار: هو من الظواهر الشائعة في الشعر المعاصر، وهو «عبارة عن ظاهرة لغوية ووسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية مختلفة»[1]، ويعد من أهم السمات الأسلوبية في اللغة الأدبية، أي أن التكرار قد يكون على عدة صيغ وبالعودة إلى الديوان نجد أن هذه التقنية شائعة فيه حيث نجد صورا متعددة منها:

1 – د. علي عمران : شعرية اللغة مقاربة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحاك الشعرية، د.ط، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، 2010، ص 184.

أ – تكرار الأصوات: فالصوت هو «آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف»[1]، وتعتبر الأصوات الوسيلة المباشرة لنقل اللغة وتلقيها، فهي الشكل والمضمون والدليل والمدلول والصوت والمعنى في اللغة الشعرية، لذا نجد تناسقًا صوتيًا معينًا وترتيب هذا التناسق يثير فينا معاني وأحاسيس متحيرة، حرس الشاعر على نقلها إلينا بمعان كبيرة لو نثرت لوجدناها تربو على أربعة أمثالها على الأقل[2].

كما تخضع دراسة الأصوات في الخطاب الشعري لعنصر الذوق، لأنها لم تصل بعد إلى درجة الدقة، ولكن تراكم الأصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو القصيدة أو الديوان يعطي دلالة معينة، وبما أن الأصوات الأبجدية متعددة المخارج مختلفة توظيفها العلمي، فمنها المهموس والمجهور والشديد والرخو والمطبق والمنفتح والمفخم ... الخ.

حيث اقتصرت دراستنا لها على قسمين من الأصوات هما الأصوات المجهورة والمهموسة.

- **الأصوات المجهورة:** تعتبر من الظواهر الصوتية التي كان لها شأن كبير في تمييز الأصوات اللغوية فتظهر بجلاء: ب.ج.د.ذ.ر.ز.ض.ظ.ع.غ.م.ن. وهي تعتمد اعتمادًا قوي على المخرج ولا يجري معها التنفس حتى تقتضي ويهتو معها الوتران الصوتيان[3].

ويمكن رصدها من خلال الجدول التالي:

1 – أبو عثمان بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق السلام هارون، دار الجيل، ج1، بيروت، ص 79.

2 – انظر: محمد صالح ضالع: لسانيات اللغة الشعرية (دراسة في شعر بشار بن برد)، ط1، منشورات ذات السلاسل،1957، الكويت، ص 132، 133.

3 – عبد الرحمان الهاشمي، محسن على عطية : تحليل محتوى مناهج اللغة العربية رؤية في نظرية تطبيقية، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، 2009، عمان، ص 19.

الحروف المهجورة	تكرارها	نسبتها
ل	1600	22,75
و	838	11,91
م	838	11,91
و	832	11,83
ن	805	11,44
ب	560	7,96
د	454	6,45
ع	438	6,22
ج	237	3,37
ز	122	1,73
ض	104	1,47
غ	110	1,46
ذ	93	1,32
المجـــمـــــوع	7031	% 64,89

بعد إحصاء الأصوات المهجورة في ديوان "أحلام شاي" تبين لنا أن الأصوات الأكثر استعمالا وتواترا هي حرف اللام الذي احتل بطبيعته الصدارة ثم حرف الراء والميم في نفس المرتبة ثم الواو، النون، الباء ... الخ.

• **حرف اللام:** «صوت جانبي مجهور لثوي، لا هو بالشديد ولا بالرخو، صوت متوسط»[1]، ويمثل أكبر نسبة في الديوان مع احتساب لام التعريف (ال) حيث تواتر 1600 مرة، وهو من «الصوامت المنحرفة ويحدث في اللثة من طرف اللسان وذلك باتصال محكم»[2] وقد ورد كروي، وفي حالات أخرى جاء مقترنا بـ (ال) التعريف وأيضا كحرف جر وقد يكون صوت أصلي في الكلمة وأيضا قد يروي كحرف نفي (لا) فتكرار صوت اللام في الديوان جاء مقرونا بمعنى الهدوء والصفاء الذي كان يسود في نفسية الشاعر، إذ أنه كان يرسم ويصف صورة واقعية عن أرضه وحبه وتعلقه وتمسكه بها.

من أشكاله قوله[3]:

يراعي إلى عينيك بالحلم يحمل

يسافر عن ميناء وجهك يسأل

ويأوي فؤادي من رؤاك قصائدا

تجيء إلى وادي الهوى ثم ترحل

• **حرفا الراء والميم:** احتلا نفس المرتبة الثانية نسبة تواترهما في الديوان 838 مرة، فصوت الراء هو «صوت تكراري متوسط بين الشدة والرخاوة والجهر»[4] وهو صوت أساسي في الديوان لأنه حرف روي وهو من الحروف المتسمة بالشدة والقوة، ليكشف عن نفسية الشاعر حيث بثا نوعا من الإيقاع النفسي الداخلي، ويدل ذلك على معاناة الشاعر في ديوان "أحلام شاي"[5].

لست أدري!

ويرتفع الصوت

1 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 55.

2 – صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، د.ط، 2007، مؤسسة الثقافة الجامعية الإسكندرية، مصر، ص 143.

3 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 95.

4 – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 56.

5 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 21.

ما الحل يا ربنا؟

أما حرف الميم هو «صوت شفوي أنفي مجهور منفتح»[1].

فهو يدل على ألم الشاعر وحصرته وحزنه يصدر عن حالته النفسية وهذا ما دل في أبيات نذكر منها[2]:

في فمي

من دمي

أرتمي

أحتمي

أنتمي

والأسى موطني

- **حرف الواو**: «حرف شفوي نصف حركة، مجهور منفتح»[3] تواتر 832 مرة أكثر الشاعر في استخدامه لحرف الربط الواو في كثير من قصائده فقد جاء موزعا على جميع أسطر القصائد ومقاطعها تقريبا، فضلا عن النغمة الموحدة الذي يضيفها تكرار هذا الحرف مما يساهم في تلاحق المعاني وتوالي الصور ويبرز بشكل جلي في العديد من الأبيات ونذكر منها[4]:

تودع الأطيار والأنهار

والحلم الذي يغشى دروب الهاربين

كانت تسامرني وتملأ ليلتي وجذا وذكرى

ثم ترقص في عيوني السّاهرين

1 – صالح سليم عبد القادر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 143.

2 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 21.

3 – صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 13.

4 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 101.

بردت كؤوس الشاي

• **حرف النون**: «صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة»[1] بلغ تواتره في الديوان 805 مرة، وهو صوت يعطي حسب موقعه ايقاعا مميزا إضافة إلى كونه «صوت لثوي، جانبي مجهور لثوي»[2] يحمل دلالة المعاناة والحزن والبكاء والألم وللدلالة في الأبيات نذكر منها:

نامت على شفتي مراكب شوقها

يا ويل لي قد أحرقتني النار[3]

• **صوت الباء**: «صوت شديد مجهور ولنطقه تنطبق الشفتان أولا، ثم تنفجران فيسمع صوت الباء»[4]تواتر في الديوان 560 مرة أكثر الشاعر من استخدام هذا الصوت بكثرة لصفته الانفجارية، الذي يؤدي بها وظيفة إبلاغية، كما أنه يدل على أن الشاعر يصرخ من أعماق قلبه ويأمل في تغيير واقعه ومن أمثلة توظيفه نجده في قوله[5]:

من لي سوى نجم أراقبه فينزل نحو أحلامي قبلا ...

بردت كؤوس الشاي

والسهر الطويل سيبتدي

• **صوت الدال**: «صوت أسناني لثوي، شديد مجهور منفتح»[6]. استعمله الشاعر 454 مرة، يحدث تكرار هذا الحرف بصفة متتالية صوت يشبه الدوي وهذا يوحي أن الشاعر قوي الحجة في الموضوع الذي تطرق إليه.

1 – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 58.

2 – صالح سليم عبد القادر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 143.

3 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 76.

4 – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 47.

5 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 104.

6 – صالح سليم عبد القادر: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 143.

الأصوات المهموسة:

هي: ت – ث – خ – س – ش – ص – ط – ف – ك – ه ، وهي تعتمد على المخرج اعتمادا ضعيفا ويجري معها التنفس ولا يتحرك معهما الوتران الصوتيان، وعلى حد قول عبد العزيز صيغ الأصوات المجهورة «هي التي يهتز معها الوتران الصوتيان عن خروجها»[1].

وهذا الجدول يوضح فيه الأصوات المهموسة وعدد تكرارها ونسبتها:

الحروف المهجورة	تكرارها	نسبتها
ت	817	41,48
ه	833	21,90
ف	479	12,59
ح	472	12,41
س	360	9,46
ك	320	8,41
ش	199	5,23
ض	161	4,23
خ	109	2,86
ث	35	1,39
المجـــمـــــوع	3803	% 35,10

1 – صالح سليم، عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 91.

بعد إحصاء الأصوات المهموسة في الديوان "أحلام شاي" تبين لنا أن الأصوات الأكثر استعمالا وتواترا هو حرف التاء الذي احتل بطبيعته الصدارة ثم يليه حرف الهاء ثم حرف الفاء ،خ ، س، ك ... الخ، وقد جاءت نسبتها.

• **حرف التاء:** «صوت شديد مهموس، وفي تكونه لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصوات الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالا فجائيا سمع ذلك الصوت الانفجاري»[1] فصوت التاء «صوت أسناني، لثوي شديد مهموس منفتح»[2](حرف أصلي) تكرر في ديوان "أحلام شاي" 817 مرة، أحيانا استعمل للتأنيث، وأحيانا كضمير وأحيانًا أخرى جاء أصليا في الكلمة، لقد عمل هذا الحرف على إبراز المعنى وإيضاحه كما قام بتجميل معاني الديوان، كما يوحي أيضا بالتوتر والاضراب لدى نفسية الشاعر، فهو صوت يعبر عن الحزن والحلم والأرض، كما ربطنا التاء ببعض الأبيات الواردة في ديوان وجدنا دلالة واضحة في قصيدة متهات الجب[3]:

زرع المساء على الجدار الصمت

والمزمار يعزف صرخة العبارات

تنزف طينة الكلمات

• **حرف الهاء:** «صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطا أن يتحرك الوتران الصوتيان، ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار»[4]. تتواتر في الديوان **833 مرة**، حيث احتل احتل المرتبة الثانية هو «صوت حنجري، رخو مهموس منفتح»[5]. أحيانا يأتي ضميرا غائبا، وهو يدل على الحزن والحب والاضطراب والحلم، وتبين لنا من قصيدة "أحلام شاي"[6]:

1 – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 53.

2 صالح سليم، عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 143.

3 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 8.

4 – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 90.

5 – صالح سليم، عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 142.

6 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 102.

تترى هي الأحزان

أيقضها الرماد

وأجشهت بدمي البلاد

• **حرف الفاء والحاء:** «صوتان رخوان مهموسان»[1] بلغ تواتر صوت الفاء **479 مرة** هو «صوت يضيق مجرى الهواء عند خروجه نسمع نوعا من الحفيف الذي يميزه بالرخاوة»[2] أما صوت الحاء تكرر **472 مرة**، تقاربت نسبة تواترهما داخل الديوان، فالحاء «صوت حلقي، رخو مهموس منفتح»[3]. وهما صوتان يحملان معاني كثيرة، فصوت الحاء مثلا يتميز بالبحة الصوتية، وهو في غالب الأحيان يعبر عن الهدوء والارتياح، وكقوله[4]:

هجر الذي أحببته مدني

ومزق حبّنا – قالت –

وهيجها الحنين

أما صوت الفاء فهو يحمل دلالة القوة والشوق والحب، يدل على ذلك الكلمات التي ارتبطت بها الفاء في ديوان "أحلام شاي" مثل: (فوق، يرفعها، الفؤاد، النفس، أغفو، لهفة).

• **صوت السين:** «صوت رخو مهموس، يضيق مجرى الهواء عند نطقه فيصدر همسا مسموعا شبيها بصوت الحفيف»[5].

كما أنه صوت خفيف وهادئ، يليق للتعبير عن جو التأمل الهادئ المتبصر، تواتر **360 مرة**، «وهو صوت أسناني لثوي، رخو مهموس منفتح»[6]، واستعماله من طرف الشاعر يوحي أنه في حالة تخيل حيث أراد من خلاله

1 – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 48 – 76.
2 – المرجع نفسه، ص 48.
3 – صالح سليم، عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 142.
4 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 103.
5 – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 67.
6 – صالح سليم، عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، ص 143.

أن يضفي صورة حسية ورقيقة يقترب بها إلى مخيلة السامع:

سأل الليل عن ميناء شموسي كيف حبي للأرض يظمي كؤوسي؟

وغدا النهر يحشي من حيات أملا ... يجري ضاحكا في طقوسي

تربتي تستلقي على ذكرياتي علقت أحلامي بجيد الفؤوسي[1]

وتتالت الأصوات المهموسة وفق الترتيب التالي (ك 320 مرة، ش 199 مرة، ض 161 مرة، خ 109 مرة، ث 53).

تكرار العبارات:

إن تكرار الصيغ والتراكيب في نص ما يثبت «أن هذا التكرار أسلوب فني بنيوي في صياغة مثروية، مرتبطة بتراث شعري ينظمه أصول فنية ثابتة»[2]، فلقد وردت مجموعة من العبارات المتكررة في قصائد عدة من الديوان "أحلام شاي" وهذا الجدول يبرز أغلبها:

العبارات	القصيدة	الصفحة	تكرارها
في دجى الليل	على شفى جرح	20 - 15	2
لن يعود الفتى	على شفى جرح	22	2
هزي بجذع النخلة	هزي بجذع النخلة	28 – 27	3
وتبسمي يا وردتي	هزي بجذع النخلة	28 – 27	2
بعفوية الأبرياء	رعشة الماء	32 – 31 – 29	3
حين أحاول	رعشة الماء	32 – 31	2
تحيا الجزائر حرة	حوار على عتبة الحرية	55	2

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 5.

2 – ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ص 259.

فنجد تكرار العبارة يختلف من موضع لآخر فقد تكرر كما هي وقد يضاف وينقص منها جزء، «وهو أوسع من حيث وحدات السلسلة كما يشترط أن يحقق القافية المتواطئة فهو يكون في البيت بكامله وقد يبتدئ وينتهي به»[1].

فإن الشاعر يلجأ إلى هذا التكرار بالحرف أو باللفظ أو بالعبارة، فإنه يهدف إلى توظيفه فنيا في نصه الشعري، وبدوافع فنية ونفسية معا، فالدوافع الفنية للتكرار تظهر في تحقيق التوازن في الديوان والانسجام التام في النغمة الموسيقية، التي تغني المعنى وتشبعه ولا يخفي اعتناء الشاعر حمزة العلوي بلغته.

أما الدوافع النفسية فهو يعني بتكراره هذا الإلحاح في العبارة على معنى وجداني، كما يهدف تكراره هذا إلى جذب القارئ فالمتلقي عندما يسمع بهذه التكرارات المنتظمة، فإن روحه تنجذب انجذابا إلى هذه الأبيات، ولهذا يعد التكرار ميزة طاغية في الشعر سواءا باللفظ أو بالمعنى المهم أن يستمتع المتلقي ويحس تعاطفه.

تكرار الكلمات:

إن للكلمة دور مهم في إبراز قيمة القصيدة كما يزيد من قيمة الأداء بالمضمون الشعري، فإذا اتبعنا قصيدة "أحلام شاي" نجدها حافلة بهذا النوع من التكرار، أي تكرار الكلمة مما يحق ايقاعا داخليا، وهذا يوضحه الجدول الآتي:

الكلمة	تكرارها	نسبتها
الحب	49	14,36
الحلم	36	10,55
الشوق	33	9,67
القلب	29	8,50

1 – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 154.

الأرض	21	6,15
النخيل	19	5,57
الجزائر	18	5,27
الدمى	18	5,27
الليل	17	4,39
الطفل	15	4,10
الحياة	14	4.06
الله	13	3,81
ولد	13	3,81
الحزن	13	3,81
المساء	11	3,22
الشمس	11	3,22
البكاء	11	3,22

من خلال هذا الجدول نقول أن الشاعر "حمزة العلوي" في ديوان "أحلام شاي"، كرر فعل (الحب 49 مرة) حيث أثرى المستوى الشعوري لقصائده، وقد جاءت كلمة الحب متكررة وبشدة (حب، المحب، أحب، أحبك ...)، فالحب هو مجموعة متنوعة من المشاعر الإيجابية والحالات العاطفية والعقلية، فالشاعر عبر عن حبه لوطنه حيث وصف بلاده الجزائر، بما تملكه من أرضها الواسعة ونخيلها ورمالها حيث نجده يقول:

إنّي المحبّ لها نخيلا ✶ ✶ ✶ إني أحب رمالها ما حيلتي[1]

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص7.

ومن حب بات يحلم حيث تكررت كلمة (الحلم 36 مرة) وذكرت في الماضي بشدة (حلم، أحلامها، حلمها ...) فيقول "حمزة العلوي":

أمدّ إليك أحلامي فتعرج بي ✶✶✶ إلى عينيك يسبح فيها الحلم[1]

وتكرارها بين الكلمتين كان أولا بغرض التأكيد محدثا بذلك إيقاعا يعكس الحزن والألم الذي أحس به الشاعر، فالشوق غمر نفسيته، حيث أن كلمة الشوق تكررت 33 مرة فيقول:

فتغريني نسائمه تراودني ✶✶✶ أنا المشتاق والأشواق لي خصم[2]

الشوق معنى صادق في الحب، والحنين يدمع العيون.

والشوق دليل الحب ويذيب القلب فنجد كلمة القلب تكررت (29 مرة)، فالقلب يحمل جميع المشاعر والأحاسيس، إن كانت مملوءة بالأسى والحزن أو يغمرها الحب والعشق، فالشاعر "حمزة العلوي" متأثر بأرضه، وذاته فهو يحمل الكثير من المشاعر في قلبه فنجده يقول[3]:

ومضيت مهزوم الخطى

في القلب أحفر وجهها

وأظل أكتب اسمها

فوق الرمال

على الصخور

والحب أنواع فنجد الشاعر أحب (أرضه) حيث تكررت (21) فهو يحث عن كل ما يحيل إليها من (تربة، حجارة، أماكن، أشجار، نباتات ...) فنجد الشاعر "حمزة العلوي" في ديوانه "أحلام شاي" تحدث عن الوطن

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 47.

2 – المصدر نفسه، ص 46.

3 – المصدر نفسه، ص 93، 94.

في قصيدته بأكملها وهي "وطن الشعر والمطر" يقول[1]:

فليكتب التاريخ عن وطن بدم الرجال لربّهم شكروا

جيل أتى الدّنيا له أمـل وعلى محبة أرضهم فطروا

تكررت كلمة النخلة (19 مرة)، فالنخيل رمز في الشعر، وهو الموضع للدلالة على تلازم حياة الإنسان، فيقول[2]:

هزي بجذع النخلة وتبسمـــي يا وردتي

هذي الحياة جميلة تحيي الفؤاد ببسمة

تكررت كلمة الجزائر (18 مرة)، فهي عبرت الجزائر وثورتها على دلالة الإرادة الصادقة، والرفض، والمقاومة، والتمرد، والبعث والتضحية وغيرها يقول:

يوما عسى أن تخلدا

تحيا الجزائر حرّة

الفجر أعلنها

وردد الصّدى

تحيا الجزائر حرّة

فلأجل عيناك أباك استشهدا"[3]

هذا هو الوجه الحقيقي للحرية، وانتهاء المعاناة التي عاشها الشعب الجزائري، وآخر مقولة خلدت في تلك المآسي الصاخبة هي كلمة " تحيا الجزائر حرّة"[4].

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 25، 26.
2 – المصدر نفسه، ص 27.
3 – المصدر نفسه، ص 55.
4 – المصدر نفسه، ص 69.

تكررت كلمة الدمى (18 مرة) فيقول:

عيون الليل ترضع حلمها

وتمد طفلي بالدّمى

إلعب بها وكفى

مضى عام وصارت

فكواكبي تهوي الدّمى

تدل كلمة الدمى على الدلالة الكبرى التي تحملها، فالشاعر جعل منها رمزا في قصيدته يحيل إلى عدة معاني وخلفيات، فالدمية رمز يعبر عن الطفولة والبراءة والذكريات التي تتعلق بالإنسان، تغيرت دلالة الدمية في القصيدة بتغير المقام الذي استخدمت فيه. وبالمعنى الذي يحيل إليه.

فالشاعر "حمزة العلوي" جعل من الدمية تعبير عن ذكريات الطفولة ومرة جعلها ترمز إلى الإنسان والمراحل التي يمر بها، وهي مواضع أخرى وضع مقارنة بين الإنسان والدمى.

ومن هنا تأتي كلمة الليل حيث تكررت (17 مرة)، أخذ الليل مساحة شاسعة في الشعر منذ القدم، فهو دلالة على السكون والجمال والخوف والتفكير ... فيقول الشاعر[1]:

هنا ينام على الألواح ... يحترق والليّل يسكن في أحشائه القلق

الليل سيكن في داخله هموم الشاعر، فهو ليل مهيمن على عالمه النفسي، فهو أسكن في أحشائه الفزع أو القلق، فهنا لحجته وانتبه برغبة شديد، في حبه لعودة الصاحب.

إن الإحصاء الذي قمنا به عن الحروف والهمس والجهر سجل لنا حضورا قويا للحروف المجهورة بلغت نسبتها (64,89%) في مقابل الأصوات المهموسة (35,10 %) وما يمكن استخلاصه أن الصوت المجهور يهتز له الوتران فيحدث صوتا موسيقيا مختلفا، كما أنه يتسم بصفة الانفجار وكونها انفجار يعني أن المتكلم لا يستطيع حبس

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 41.

ما بداخله فيستجمع كل قواه في انفجار النفس، فتكرار هذه الحروف وتداخلها مع القيمة الدلالية للسياق يمنح الأصوات طبيعة ايحائية وهي أيضا تمتاز بالشدة والرخاوة فهي تتوافق مع المواضيع المؤلمة والعواطف الحزينة ومدى انفعال الشاعر مع ألامه.

تباين هذه الأصوات مع مواضيع قصائد الديوان التي زخرت بالتمرد والقوة والشموخ والعنفوان.

والتزام الشاعر قضايا وطنه وأمته ومجتمعه.

II – شعرية اللغة:

أولا: المعجم الشعري في ديوان أحلام شاي:

يشكل المعجم أحد المكونات الأساسية في النص الشعري، ولا شك أن لكل شاعر من الشعراء معجمه الخاص به شاء أو أبى، ولكل شاعر نظرته الخاصة لهذه الألفاظ والكلمات: «فالكلمات في النص الشعري كائن حي تولد من أعماق الشاعر، فالمعجم يمكن أن يشير إلى ضعف الشاعر كما يمكن أن يشير إلى قوته وتميزه»[1]، فهو يخلق مجموعة من العلاقات التركيبية والدلالية التي من شأنها أن تحقق المكنون الداخلي لذاته الشعري.

وعند النظر في تجربة الشاعر "حمزة العلوي" «نجد مجموعة الكلمات والألفاظ المتكررة بشكل لافت، وتكرارها يؤكد على عمق وجودها في حياته، أو قدرتها الكبيرة على مد العون للشاعر وهو يصارع أثناء الكتابة، ومن الممكن استخراج تلك الألفاظ واتخاذها محورا لدراسة تجربة الشاعر.

ومن هنا فإن ألفاظ معجم "حمزة العلوي" حديثة غير معقدة ولكنها تحتاج إلى شرح، كما أنها تنتمي إلى المعجم المعاصر.

1 – معجم الطبيعة:

نظرا لكون الطبيعة مصدرا تمثل مصدرًا خصبًا يستلهم منه أغلب الشعراء، "حمزة العلوي" باعتباره شاعرا رومنسيا، فإنه يستعمل هذه الدلالات الطبيعية نسبة لا يستهان بها، حيث ساعدت روحه الوجدانية والعاطفية على حسن توظيفه لها من حوله.

نجده في قوله[2]:

سَحَبْتُ ببحرك الممتد في جسدي وأمواج الحنين يزفها الضم

1 – الشاعر المصري فتحي عبد السميع: مشاركة المنتدى 15 كانون الثاني (يناير) 14:17 بقلم باقر أنور الركابي.
https://diwanalarab.com

2 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 25.

فالأسطر الشعرية السابقة اشتملت على مجموعة من العناصر المعجمية التي تطوي تحت معجم الطبيعة هي (ببحرك، أمواج ...) فهذه العناصر تمثل جزءا من الطبيعة التي يراها الشاعر أمامه ثم يصورها ويوظفها في قصيدته.

2 – معجم المشاعر:

ينقسم معجم المشاعر في ديوان "حمزة العلوي" إلى قسمين:

1) قسم الحب وتبرز فيه معاجم: العشق، القلب، لهفة، قبلة، السعادة ... الخ.

2) قسم الألم وتبرز فيه معاجم: أوجاع، عذاب، جرح، حزن، دمع، بكاء ... الخ

1 – قسم الحب:

تمثله كل الكلمات التي استخدمها الشاعر في التعبير عن حبه وانتماءه وتمسكه بأرضه وحبه لمحبوبته وعشقه لها وهي كالآتي: الحب، العشق، القلب، نبض، الأمل، سحر، سعادة، لهفة، حنين، قبلة... الخ.

ونجد في قوله[1]:

إلا دروبي شـــفـــاهي بان منزلها مصباحها الحب ... فيه يرفل الأفق

من زنجبيل شراب الحب تسكبه مـن تراب قصيدة القلب تنطلق

فالأبيات السابقة تشمل على مجموعة من العناصر المعجمية الداخلة ضمن إطار المعجم المشاعر، فالحب في نظره من العناصر المهمة في الحياة.

2 – قسم الألم:

لقد تضمن هذا القسم مجموعة من الألفاظ التي تدخل ضمن هذا المعجم (دمع، ألم، بكاء، جرح، حزن، عذاب، أوجاع ... الخ).

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 24.

ونجد في قوله[1]:

ومضيت مهزوم الحظى

في القلب أحفز وجهها

وأضل أكتب اسمها

فوق الرمال

على الصخور

في الشجر

فالشاعر يعبر عن شدة شوقه لعشيقته ليبدي ما حل بقلبه من أسى وألم نتيجة الفراق.

ومن خلال ما سبق نجد أن هذا التألف بين المدلولات الثانوية يمثل خاصية فنية أسلوبية وجمالية تميز بها الديوان وذلك بتميزها عن غيرها ليست في الرموز التي تحملها هذه المعاجم، ولكن في الرموز التي استعارها لها الشاعر، حيث وظفها توظيفًا شعريا ودلاليا بين المعاجم.

3 – معجم الإنسان:

يشكل هذا المعجم مجموعة من الألفاظ الدالة على الإنسان وما يخص حياته الاجتماعية، تعددت أنماط استخدامها وتنوعت دلالتها وفق السياق التي ترد فيه، خذيك، أذنيك، صدر أضلاع، ذراع أحشاء، فم عين، شفاه وجه، ملامح، قلب، ولدي، جدي، جدتي، فتى، فتاة، أبتي، بشر، رجال، امرأة ... الخ.

ونجد في قوله[2]:

وترسم حلما كبيرا

بداخل دائرة

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 94.

2 – المصدر نفسه، ص 22، 23.

تشبه القلب

في كل شيء

يفتش عن قلبه بين أضلاعه

وقوله أيضا[1]:

في دجى الصّوت

أخبرها

عن فتى

كان عند المساء

يحدث أصحابه

عن عشيقته

عن فتاة يريد صداقتها

فالشاعر "حمزة العلوي" استعان بهذا المعجم في أداء دلالته، والوصول إلى معانيه، حيث هذه الألفاظ ارتبطت بسياق أرضه ووطنه، ويعني أيضا أن الاختيار الذي عمد عليه يمثل نمطا جماليا مميزًا للظاهرة الدلالية عنده، فنلاحظ أن هذه الكلمات المتعلقة بأعضاء الإنسان لم تأتي في سياق حقيقي بل جاءت كتشبيهات واستعارات وكنايات وظفها الشاعر ليعبر عن صدق مشاعره وحبه لوطنه.

ثانيا: الحقول الدلالية في ديوان "أحلام شاي":

تعد الحقول الدلالية من أخصب العلوم التي حظيت بها علم الدلالة وذلك ضمن الدراسات اللغوية الحديثة من جانبي الأدب النثري والشعري وذلك نظرا لأهميته في تحليل النص الأدبي عامة والشعري بشكل خاص.

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 10.

ويعني بالحقوق الدلالية «هو مجموع الكلمات التي ترتبط معانيها بمفهوم محدد، بحيث يشكل وجها جامعًا لتلك المعاني، ومبررا لها لكي تأتلف على ذلك الوجه، أو مجموعة وحدات معجمية ترتبط بمجموعة تقابلها من المفاهيم، على أن تندرج كلها تحت مفهوم عام، أو كلي يجمعها ... نحو ما نجده في كلمات: أب، أم، أخ، جد، عم ... التي ترتبط بمفهوم أساسي هو عنوان الحقل الذي تنتمي إليه القرابة ... إنه عمل ينطلق من فرضية تكون البنية الدلالية بسبب منها مؤلفة من تجميع موحد للبنى، وهذا المبدأ المتبنّى في نظرية المجال ليس حكرا على علم الدلالة أو المشتغل بها فحسب، بل إنه مودع في عقولنا، أو تركيباتنا الذهنية كبشر»[1]. وعرفه أولمان بقوله: «هو قطاع متكامل في المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة»[2]. وهدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا والكشف عن صلاتها الواحدة منها بالآخر، وصلتها بالمصطلح العام[3].

فالمتأهل في النص الشعري يدرك بأنه يحوي حقولا دلالية متنوعة اندرجت تحتها ألفاظ دالة عليها، ويمكن حصرها في هذه الحقول فيما يلي:

حقل الطبيعة	الإنسان	المشاعر	الحرب	المكان	الزمان	الحيوان
نخيل- ثلج	الجسد-	المحب	حرية	الأندلس	الكون	حمامة
رمال- الأمطار	الروح — جد	الحب-عشق	الثورة	البيدر	زمان	نخلة
وردة- الصنوبر	ولدي- فتى	القلب	الانتحار	الغرب	غد	طيور
نيران	إنسان— جار	الأشواق	جيش	شرفة	غروب	الغزال
الليل- البحر	فتاة —كتف	نبض-سراب	تحرير	بيت	تاريخ	الفرشات
الشمس- النهر	خذيك-	الهوى	أمجاد	دار	عام	الخيول

1 - نواري سعودي أبو زيد: الدليل النظري في علم الدلالة، د.ط، دار الهدى، 2007، الجزائر، ص 128، 129.

2 - أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ط 5، عالم الكتب، 1998، القاهرة، مصر، ص 79.

3 - المرجع نفسه، ص 80.

الخريف–تلال	لسان	بسمة	دماء	المساجد	الأيام	النورس
سهول– ماء	امرأة–أبتي	حس	انتصار	الكنائس	سنين	
أغصان	الرجال–	الأمل	جنود	جنة		
حقول– إعصار	أذنيك	سحر	الموت	الجنوب		
الربيع– بئر	البشر–صدره	لهفة	رصاصة	الشمال		
الأرض– سحاب	أضلاعه–وجه	الحنين	بندقية			
أمواج — سنابل	دراعيه– فم	قبلة	استشهاد			
زهرة — نجم	أحشاء–بدين	السعادة				
الريح — البدر	عين– شفاه	البكاء				
الضل — القمر	ملامح–	دمع– الألم				
الصقيع– سماء	القلب	جرح– حزن				
توت– صنوبر		عذاب				
		أوجاع				

وهكذا يبين لنا من خلال الجدول أن الحقل الرئيسي والطاغي هو حقل الطبيعة، «فشعر الطبيعة قديم قدم الأدب العربي والطبيعة ذاتها، فكل الآداب ممزوجة بحب الطبيعة منذ العصر الجاهلي، فالشعراء يعبرون عن ذاتهم النفسية ويبثون أحزانهم وحتى فرحهم إلى الطبيعة، حيث يقومون بتشخيصها في صورة أشخاص يتحدثون معهم، ويشكون إليهم أوجاعهم»[1].

1 – فوزية دخيل: التعبير الشعري في ديوان ابن فكرون الغوناهي، دراسة أسلوبية أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه – علوم في اللغة والأدب العربي، تخصص لسانيات والنص الأدبي، جامعة الشاذلي بن جديد، الطارف، 2019 – 2020، ص 253.

وقد أحصيت في هذا الحقل كل الألفاظ التي ترجع بدلالتها إلى عنصر من عناصر الطبيعة بمختلف مظاهرها الحية والجامدة.

حقل الطبيعة:

نوع الشاعر في استخدامه للألفاظ الدالة على عناصر الطبيعة، بحيث ساعدت روحه الوجدانية والعاطفية على حسن توظيفه لها من حوله، مستمدا إيّاها من بيئته، وقد جاءت في سياقات كالوصف والتشبيه، مشكلا لوحات فنية رائعة طبعت أسلوبه بميزة فانفردت عن أقرانه، ومن نماذج توظيفه لهذه العناصر قوله[1]:

قبائل الألوان ترفض ريشه

والماء أشعل فكرة الإعصار

لازلت أحفر في الغواية بئرها

شغف الحروف توسدته النّار ...

من خلال الأبيات السابقة يتجلى استخدام الشاعر للفضل الماء الذي يعد من المفردات الدالة على عناصر الطبيعة، ودلالته في قصيدة "متهات الجب" قسوة الشاعر وغضبه من رفض الشعوب الأخرى لوطنه وعزمه وإصراره على أن يكون حرا فلفظة الماء تدل على الحياة.

وظف الشاعر عنصر آخر "النار" ويحصرنا قوله[2]:

كيف يلتهب الجواب

أمام نيران السؤال

فترشف الأمطار من سحب

لتسقي زبوة الأحلام

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 109.

2 – المصدر نفسه، ص 107، 108.

فالشاعر وظف لفظة "النار" لأنها تدل على الشوق والحنين وجاءت في هذه الأبيات متضادة مع لفظة الأمطار التي تقضي على مشاعره فهذا التضاد يدل على تذبذب حالته النفسية.

أ/ الظواهر الكونية:

استخدم "حمزة العلوي" عدة ألفاظ للدلالة على مختلف الظواهر الكونية مثل (الشمس، الأرض، السماء، البحر، نجم، البدر ...) وارتأينا أن نقدم نماذج عن أكثرها تواترا، ومن ذلك تظهر لفظة الأرض في قوله[1]:

ومضي جدي يزرع الأرض حلما تحـــت زيتونة بأعلى الدروس

هـــذه الأرض أوصت الجد يوما ولـــدي إنّ العلم تاج الرؤوس

ومـضـيـنا جيلا يعلّم جـيـــلا هذه الأرض تقتدي بالنفوس

جاءت الأرض معرفة بالألف واللام على أنه يقصد أرض معينة يخصها بالذكر ينتمي إليها ومتمسك بها، ولا يمكن التخلي عنها مجسدا ذلك بزرعها والقيام بها، أي عدم التفريط بها.

ومن الألفاظ الدالة على الظواهر الكونية وتواترت بكثرة لفظة (الشمس) وهي حاضرة في قوله[2]:

أستفيق صباحا

ويأتي الربيع

بهدهد صوت الحقول

أرى الشمس تشرق

يملؤنا صوتها

تتغير كل الفصول

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ، ص 8.

2 – المصدر نفسه، ص 30، 31.

لفظة الشمس تدل على الأمل والحرية والاطلاع فالشاعر استعمل هذه اللفظة لخروجه من الحزن والظلام فهي أشرقت على مشاعره وأعطتها نورا.

ب/ الظواهر الجوية:

تضمن ديوان حمزة العلوي "أحلام شاي" مجموعة من الألفاظ الدالة على الظواهر الجوية، وهي متنوعة منها (الأمطار، السحب، أمواج، الثلج، إعصار، صقيع، جليد ...)، ومن نماذج توظيفه لهذه الظواهر قوله[1]:

والشمس دونــك وجهها يمتد يوغل في الأسى

سحــبـــــت شعاع النور من خلف السحاب

وخلفت ليلاً كئيبا يحتسي الصرخات في أسامي

لفظة السحاب تدل على أمر يؤرق الشاعر، واستحضار الذكريات وصف الألم، فالشاعر هنا في حالة تعبد تارتا يكون وتارتا أخرى يصف الألم وما يكابده في داخله من مشاعر مؤلمة.

ثانيا: حقل الألفاظ الدالة على الإنسان وما يخص حياته الاجتماعية:

ضم هذا الحقل عدة ألفاظ تتضمن جوانب مختلفة تخص الإنسان كجسم الإنسان وصفاته وأقرباءه ... .

ومن خلال استقراءنا لديوان حمزة العلوي نلاحظ غلبة أعضاء جسم الإنسان على العلاقات الاجتماعية والأسرية.

أ/– أعضاء جسم الإنسان:

وظف حمزة العلوي مجموعة هائلة من الكلمات الدالة على جسم الإنسان (الجسم، الجسد، الروح، الكتف، خذيك، أذنيك، صدر، القلب، أضلاع، ذراع، أحشاء، يدين، فم، عين، شفاه، وجه ملامح) ومن الأبيات الدالة على ذلك قوله[2]:

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي ، ص 88.

2 – المصدر نفسه، ص 107.

نسائم خدّك الوردي

تأخذني إلى عينيك

تخرجني سنابل

ثم ترميني ببيدر جدّنا قمحى

ففي عينيك علمت الفؤاد

محبة الشهداء

وظف الشاعر لفظة (عينيك) ليدلّ على وظيفة هذا العضو المتمثل في الرؤية لأنها وردت في سياق التعبير عن الحزن الذي ألَمَ بالشاعر نتيجة بعده عن أرضه، وخاصة أنه اشتد به ألم الفراق وزاد شوقه.

وظف كلمتي صدره وذراعيه في قوله[1]:

تشرب من مقلتيه

تنام على صدره

تتوسد – طورا – ذراعيه

تنظر نحو السماء

وظف الشاعر لفظ (صدره) و(ذراعيه) للدلالة على عضو الجسم، ليعبر عن الحزن نتيجة هجرها وبعدها له.

وظف الشاعر لفظة "القلب" بكثرة ومن صور حضورها بالديوان قوله[2]:

ومضيت مهزوم الحظى

في القلب أحفر وجهها

وأظل أكتب اسمها

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 38.

2 – المصدر نفسه، ص 94.

فوق الرمال

على الصخور

في الشجر

اهتم الشاعر بلفظة "القلب" ليبرز احتواء هذا العضو من جسم الإنسان على مشاعر العشق والحب والمحبوبة، كما عبر الشاعر عن شدة شوقه لعشيقته ليبدي ما حل بقلبه من أسى وحزن نتيجة الفراق.

ب/– حقل القرابة الأسرية:

وظف حمزة العلوي بعض الكلمات الدالة على القرابة الأسرية (ولدي، جدي، فتى، فتاة، جار، امرأة، البشر، الرجال، جدتي، أبتي).

ومن الأبيات الدالة على ذلك قوله[1]:

من ألف عام

جدتي تحكي لنا

عن غولها

عن أرضها

وظف الشاعر لفظ "جدتي" التي تدل على القرابة الأسرية لأنها كانت تحكي له أشياء توارت ولم تعد موجودة.

واستخدم ألفاظ "بني"، "ابنٍ" "الرجال" في قوله[2]:

فقرأ وصيته:

لك المودة من أبنٍ

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 69.

2 – المصدر نفسه، ص 54.

لكن أرواح الرجال تهون من أجل الجزائر

وظف الشاعر هذه الألفاظ مع بعضها الدالة على الانسجام العاطفي بين الأب وابنه حيث أوصاه أن يفدي ويضحي بنفسه من أجل الجزائر.

حقل المشاعر:

لقد تغزل الشاعر في ديوانه بكلمات أحر من الجمر فلا نجد أصدق من كلمات الحب لمحبوبته ولأرضه فكلماته تأتي من صميم القلب لتخاطب معذبته، وهذا ما قام به الشاعر، ونحو هذه الألفاظ نذكر (عشق الهوى، الحب، المحب، نبض، حنين، حس).

ونجد في قوله[1]:

سهام الروح نيران يؤججها

مساء الشوق يرفعها هنا سهم

يعري شهوة الأوراد في لغة

يفجرها الحنين كأنها لغم

سهام الليل أشواق تؤرقني

فأسهر ليلتي لا زارني نوم

فالشاعر جمع ألفاظ الغزل والشوق في هذه الأبيات معبرا عن حبه وشوقه لمحبوبته الغير الموجودة، والحب في نظر الشاعر من العناصر المهمة في الحياة، فلولاها ما كانت الحياة.

- والشاعر لا يمل من الحب، بل يسعى دائما لتحصيله، يقول[2]:

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 45.

2 – المصدر نفسه، ص 42.

من زنجبيل شراب الحب نسكبه ومن تراب قصيد القلب تنطلق

فأغنيات تزور العود ... تخبره أن الحياة من الأحلام تنبطق

يا لحن المشتهي ينمو على شفة أعشابها وخيول الشوق تحترق

أصاب قلبي ذهول من حلاوتها يا لعنة العشق للعشاق قد عشقوا

فالأبيات السابقة تشمل على مجموعة من العناصر المعجمية الداخلة ضمن إطار الحقل الدلالي – حقل المشاعر – الحب، القلب، أحلام، شفقة، الشوق، العشق وغيرها فإن مجموعة هذه العناصر ذات ارتباط وثيق بحقل المشاعر ودعي يفهم معناها يتفهم فهم العلاقة الناظمة بين هذه العناصر المعجمية وحقل المشاعر.

III – شعرية الصورة:

الصورة الشعرية:

تعد الصورة الشعرية الأداة المهمة التي يملكها الشاعر لتساعده على تلوين أفكاره وهي عناصر الرؤية التي تترجمها الانفعالات، فهي مكون هام داخل البناء الشعري «والصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدث في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير»[1]. ومن أبرز النقاد الذين ورد عنهم لفظ الصورة نذكر الجاحظ، «للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني وهو أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أن التصوير يترافق مع ما نسميه الآن بالتجسيم، وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي، وإن اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها»[2].

الجاحظ جعل التصوير مصطلحا فنيا، ولكنه اقتبس لفظ تصوير بمدلولها الحسي ليوضح بها مدلولا ذهنيا.

الصورة البيانية:

يعتبر التصوير جوهر الشعر منذ القديم، حيث كانت الصورة مادة الشعر الأولية، حتى أن القدماء «أجمعوا على أنَّ الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأنّ للاستعارة مزية وفضلا، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة»[3].

ومن هنا نجد الكناية والاستعارة والتشبيه أنماطا للتصوير الفني وهذا ما لجأ إليه الشاعر "حمزة العلوي" في ديوان "أحلام شاي" وقد استعمل هذه الأنماط البلاغية التي يستلهمها من التراث البلاغي.

نبدأ بالصورة الاستعارية نجد في قصيدة "الإهداء" يقول الشاعر[4]:

---

1 – جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، 1992، بيروت الحمراء، ص 323.

2 – المرجع نفسه، ص 257.

3 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 70.

4 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 7.

الأرض تزرع في جبيني قصيدتي ❖ وطنا وترفع هامتي وطفولتي

وصف الشاعر في هذا السطر الشعري الاستعارة المكنية، حيث شبه الأرض (بالإنسان) الفلاح، وترك شيء من لوازمه يدل عليه وهو الزرع، وهذه الصورة الاستعارية جعلت الشاعر "حمزة العلوي" يؤكد على انتمائه وتمسكه وحبه الشديد لأرضه.

ثم نجده يصور لنا حالته الخيالية، وطموحه في التغيير، ثم يعقب بقوله[1]:

حمل السلام وعاد يحملني تشدو الدّنا إذ يرقص المطر

حيث شبه الشاعر المطر بالمرأة (المرأة رمز للوطن) التي ترقص، حذف المشبه به (المرأة) وترك قرينة دالة عليه على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي نفس السياق يقول[2]:

فاستلقت الأزهار ضاحكة إني الجمال يضمّني قمرُ

حيث شبه الشاعر الأزهار بالإنسان هو الذي يستلقي، وترك قرينة لفظية دالة عليه (الاستلقاء) على سبيل استعارة مكنية.

فالشاعر متأثر بالطبيعة لذلك وظف العديد من عناصرها وهي صور تدل على الخيال الواسع والصدق في التعبير عن العواطف والأحاسيس التي تحركها عدة عوامل كالحب والشوق للوطن.

وهذا ما نلمسه أيضا في قصيدة "هزي بجذع النخلة" يقول فيها[3]:

هزي بجذع النخلة وتبسمي يا وردتي

هذه الحياة جميلة تحيي الفؤاد ببسمة

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 23.

2 – المصدر نفسه، ص ن.

3 – المصدر نفسه، ص 27.

الصورة المحورية في هذا المقطع تبني عدة صور "هزي بجذع النخلة"، "وتبسمي يا وردتي"، "تحيي الفؤاد ببسمة"، هذه الصور كانت مستندة إلى مرجع معنوي، حيث نجد الأدوات البلاغية الدور الأكبر فيه والمتمثل في الاستعارة التي تقوم بإسقاط لدلالة الصورة الأولى وإعادة دلالة جديدة، ثم يصور لنا الشاعر "حمزة العلوي" معاناته في قصيدة "سراديب الغياب" فيقول[1]:

حملت على كتفي وطنا

ففي هذا المقطع تمكن رؤية الشاعر وأمله لمستقبل أفضل، فهو شبه الوطن بالإنسان الذي يحمل على كتفه فصرح بالوطن (المشبه) وحذف المشبه به (الإنسان) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول كذلك [2]:

فكواكبي تهوى الدّمى

صورة استعارية تشكلت في حملت على كتفيه وطنا حيث شبه مشاعره بالكواكب حيث ذكر المشبه به (الكواكب) وحذف المشبه (المشاعر) وترك كلمة (تهوى) الدالة عليه على سبيل الاستعارة التصريحية.

الصورة التشبيهية:

التشبيه من الصور البيانية الأكثر حضورا في شعر "حمزة العلوي"، استخدمه في بناء صورة باعتباره من أبسط الوسائل الفنية في تحقيق ذلك التقارب بين أركانه.

واختلف استخدام التشبيه عند الشاعر بسبب تعدد أنواعه، واستطعنا أن نلمس توظيفا في قوله[3]:

الحب في الكون مثل الروح في الجسد

الجسم يبلى وتبقى الرّوح للأبد

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 35.

2 – المصدر نفسه، ص 70.

3 – المصدر نفسه، ص 7.

استخدم "حمزة العلوي" عنصر التشبيه ليعبر عن حالة حبه لوطنه (مثل الروح في الجسد) فهو يعيش أمنية، لا يريد زوالها.

ويقول كذلك[1]:

حبك أجعله لي غطاء

أحبك كالطّفل حين يولد بأحضان أمِّ

ينام بكل هدوء

تغن له أغنيات

تقص عليه الحكايات

شبه الشاعر حبه لوطنه، كحب الطفل لحنين أمه، فهو لا يريد الابتعاد عن وطنه والبقاء فيه، وهو يأمل أن يحتوي وطنه على الهدوء والطمأنينة وراحة البال.

وفي نفس السياق نجد الشاعر يقول[2]:

أتيتك يا بلادي

مثلما طفل

أتى الدّنيا بلا عينين

ببصر قلبه

ما لا تراه هناك

يكشف الشاعر عن أحاسيسه المتدفقة اتجاه بلاده، وشبه أحلامه بالطفل البريء الذي لا يحمل همًا ولا حزنًا، ولا يعرف معاناة، فهو يحمل سمة أمل، وأعاد الكرة للوطن في صورة الطفل.

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 58، 59.

2 – المصدر نفسه، ص 61، 62.

ويقول الشاعر في قصيدته "تراتيل الشوق"[1]:

أهـديك قلبا والها كالحلم يسبح في دمي

ويظل يقرأ ورده كالعابد المترنّم

يحلو مذاق شرابها يحلو مذاق العلقم

ياليتني في قلبها مثل السوار بمعصم

شبه الشاعر شوقه بالحلم والدم الذي يجري في جسم الإنسان دون توقف فهو والها بشوقه، ويفكر بشدة حتى أصبح كالعابد المترنم، شديد العبادة ويؤديها على أكمل وجه، ويتمنى حبه أن يكون دائما معه ولا يفارقه، مثل السوار بمعصم، فالسوار لا يفارق معصم المرأة.

ونجد الشاعر في قصيدة "هذيان" يقول:

يا عملة العصر الذي عن خمرة الذّلّ ارتشفْ

وردت في الصورة البيانية تشبيها بليغًا في جملة اسمية فحذف وجه الشبه وأداة التشبيه واكتفى بالمشبه والمشبه به لتقوية المعنى وتأكيده.

الصورة الكنائية:

طور القاهر الجرجاني من مفهوم الكناية بعدما اختلف البلاغيون في تحديده فقال: «هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكر باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيئ إلى المعنى هو تاليه وردفه في الوجود فيميئ به إليه ولا يجعله دليلا عليه»[2]، وهي من أهم الأساليب الفنية في البيان.

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 79.

2 – عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 52.

وبما أن الكناية طرف في هذه الدراسة، والكشف عن علاقات حضورها داخل الصورة البيانية، يقول الشاعر "حمزة العلوي"[1]:

الأرض تزرع في جبيني قصيدتي ترفع هامتي وطفولتي

ونجد كناية (ترفع هامتي وطفولتي) وهي كناية عن الرفعة والسمو، رفعة المكان هي بالضرورة رفعة الإنسان.

ويقول كذلك[2]: وأرشف من ماء خدّيك

كأسا من الحبّ

أسكب للقلب فنجان شاي

يداعب وجه المساءْ

جاءت هنا "أسكب للقلب فنجان شاي" كناية عن الطمأنينة وراحة البال.

الصورة الرمزية:

هي «ذاتية موضوعية تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي باطن ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصد اللغة عن جلائها»[3].

مفهوم الرمز:

يعد الرمز من أهم التقنيات الفنية، التي أخذ بها الشاعر في بناء القصيدة، والذي يمنحها رؤية وشمولية تصل العام بالخاص والحاضر بالماضي، فالرمز هو إشعاع، دلالي إيحائي، ففي ديوان "أحلام شاي" للشاعر "حمزة العلوي" أشار للعديد من الرموز نذكر منها:

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 7.

2 – المصدر نفسه، ص 57.

3 – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 395.

1 – الرموز الطبيعية: استخدم الشاعر لعناصر الطبيعة ليعبر بواسطتها عن أحاسيسه، وعما يختلج فؤاده من مشاعر وانفعالات، اتجاه وطنه فنجده يقول[1]:

شفتاي أتعبها النّداءْ

والنخلة الهيفاء حائرة

وشاخصة عيون الخائفينْ

إني هنا ...

تنتشر أشجار النخيل في المناطق الحارة من العالم، وهي تتميز بثمارها وتجذعها الطويل فبلدنا الجزائر غني بهذه الشجرة، فالشاعر "حمزة العلوي" استخدم رمز "النخلة" في شعره وهي ترمز إلى الهوية العربية، وهي رمز للجمال والبهاء، والسخاء، والثراء، والانتماء، فهذا دليل على تمسك الشاعر بوطنه، وثباته رغم تقلبات الحياة.

وذكر الشاعر رمز النخلة في سياق آخر يقول[2]:

هزي بجذع النخلة وتبسمي يا وردتي

هذه الحياة جميلة تحيي الفؤاد ببسمة

النخلة رمز للشجرة المباركة والمقدسة، فالشاعر هنا ذكرها في قصة "مريم عليها السلام" عند المخاض، فأصبحت النخلة شجرة مقدسة عند المسيحين، وهي كذلك ذكرت عند الرسول صلى الله عليه وسلم والتمر مؤونتهم في ترحالهم وأسفارهم.

فالشاعر لم يتوقف عن ذكر النخلة، في شعره فقط، فقد وظف كذلك (الرمل، الواحة)، فهو متؤثر بصحراء بلاده.

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 103، 104.

2 – المصدر نفسه، ص 27.

والشاعر هنا استخدم الرمز عنوان لقصيدته إلى هذه الشجرة، مما يرتبط بالصورة لذاتها في مظاهر الطبيعة، وهو رمز مميز لا يخلو من الصورة الشعرية ويقول الشاعر أيضا[1]:

على خديك أرسم قبلة

تغري المساء

تراود الثلج الجميل

على التساقط

فوق أغصان الصنوبر

ترحل الأطيار نحوي

نلاحظ في هذا المقطع الشعري أنه يزخر بالعديد من مظاهر الطبيعة (الثلج، التساقط، أغصان، الصنوبر، الأطيار)، جاءت هذه العناصر وكأنها خطاب للمرأة فهي مصدر للإلهام، فاستغرقت الطبيعة حيزا كونيا كبيرا، في الذات المبدعة (الشاعر).

الرموز التاريخية:

وظف الشاعر "حمزة العلوي" في ديوانه "أحلام شاي" العديد من الرموز التاريخية وأحداث ثورية ووسائل حربية نذكر منها (بندقية، حرية، شهيد، ثورة، الوطن، رصاصة، انفجار، لغم، نصر، نوفمبر الأمجاد، جيش التحرير، الأبطال، العروبة، مجدها، الأوراس، الناي، البيدر ...).

ضم الشاعر العديد من الرموز التراثية والأماكن التي كان لها أثر كبير في ثورة الجزائر فنجده يقول[2]:

فتخاصمت أوهامي

وتلملم الإحساس أغنية على الأوراس

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 105.

2 – المصدر نفسه، ص 88.

مزّقت التّمائم كلها

والنّاي يحطم لحنه وشجونه

أسقامي

لقد تغنى الشاعر هنا بجبال "الأوراس" التي انطلقت منها الثورة الجزائرية فالشاعر وظفها في قصيدته من أجل التعريف بوطنه وتضاريسه، وقد صار الأوراس رمزا في وجدان الأمة العربية.

وذكرت في هاته الأبيات كلمة "النّاي" فهي آلة موسيقية شرقية هوائية، يصنع من نبات القصب البري، وهو من الرموز التراثية.

إن متؤثر بتراثه فقد وظف كذلك "البيدر" وهو من التراث الجزائري فالشاعر "حمزة العلوي" تعدا حدود الرمز المباشر، وقد تحدث عنها فنجده يقول[1]:

تشكلني مرايا الشوق ...

ليل مواسمي ...

والبيدر المفتوح أحرق قمحه

البيدر معناه مكان في الهواء الطلق تجمع فيه أكوام الحبوب أيام الحصاد (فصل الحبوب فيها عن القش)، وقد انقر ضد هذه العادة بعد ظهور المكينة.

أراد الشاعر إبراز نظرته الخاصة التي أظهر من خلالها انفعالاته اتجاه العادات التاريخية القديمة وتجسيد الصورة الرمزية في أداء الفكرة.

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 11، 12.

نجد الشاعر "حمزة العلوي" التزم بالثورة الجزائرية من خلال تمثلهم لكل ما يعيشه الوطن من آلام وانتصارات على العدو، فقد استخدم لغة الرصاص شديدة الوقوع على القلوب يقول الشاعر في قصيدته حوار على عتبات الحرية[1]:

أبتي أريد رصاصة تبقى لنا ذكرى

إذا قالوا لنا صبرا أباك استشهدا

ارحل فإن الله ينصرنا

ويقول كذلك[2]:

نـــوفمبر الأبطـــال ثورته نار ونورٌ .. كـــلـــها عبرُ

جـــيشٌ لتحرير البلاد أتى فضـــيـــاؤه النيران تستعرُ

وأبان عن عزم الرّجال وعن صدق الذين لأرضهم صبروا

نـــوفمـــبر الأمجـــاد معجزة في الكـون ليس لها لنا صور

فليكتـــب التاريخ عن وطن بدم الرّجـــال لربّهم شكروا

عكست الثورة أثر كبير وعميق لدلالة الرمز، فالشاعر "حمزة العلوي" استلهم التصوير لأحداث الثورة في سياقها التاريخي النوفمبرية، يحمل الشاعر كلمات تحمل دلالة الثورة (رصاصة، استشهدا، دم، النيران، جيش ...).

3/ – رمز المرأة – الوطن – :

أشار الشاعر "حمزة العلوي" إلى (المرأة/الوطن) الذي أشار بها إلى الحب الحلم والعشق فما هي المرأة في قصيدة "بمحراب عينيك" يقول[3]:

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي ، ص 50، 51.

2 – المصدر نفسه، ص 25.

3 – المصدر نفسه، ص 81.

علّمت قلبي

تراتيل عشقك

معنى الحياة

وآويت حرفي

إلى القلب

كي يتعلّم من سمرة الأرض

يقرأ في دفتر الشوق وجهك

ينمو ويكبر في شفتيك

جاءت الصورة الأقدر على التعبير عن ذلك صورة المرأة _ المعشوقة، حيث بلغا أقصى درجات الحب الذي يحتم التضحية.

وذكرت (المرأة – الوطن) في سياق آخر يقول الشاعر[1]:

غابت عن الوعي

سوسنة

زهرة

وردة

نحلة

ويْح من ظلما

جاءت المرأة هنا وطن يبحث عن الحرية والعدل، الذي بحضوره تكون المرأة مثل الزهرة المتفتحة لا يكدرها ظلم الواقع والحرية في التفتح والنمو.

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 20.

4/ – الرموز الدينية:

وظف الشاعر "حمزة العلوي" بعض السور من القرآن الكريم وقصص الأنبياء عليهم السلام، فالشاعر استغل الموروث الديني، ووظفه في قصائده نجد (الرقيم، ألواح موسى، الصلاة، تراتيل، الهدهد، النور، اليقين، الفجر، الله، يتلو، معبدا) يقول الشاعر[1]:

وعلى سوار أرواحنا

كتب النّور آياته

وطني سيظلّ هذا الجمالُ

وظف الشاعر كلمة النّور حيث ذكرت في عدة سور من القرآن الكريم، وجاءت كذلك في سورة بحد ذاتها وهي "سورة النور"، وهي من السور العظيمة في كتاب الله، وهي جاءت لتحمل نور المعنويات، نور القيم، نور التعامل، نور الأخلاق، وهي نور البيان، فيحيل الشاعر هذا الرمز إلى تصوير مشاعره وانفعالاته لشيء من الحساسية المليئة بالإيحاءات الهادفة وبراعته في توظيف الرمز الديني، فالشاعر أشار إلى النّور في شعره وهو دليل على الحرية والمستقبل الواعد، فالنور يوحي إلى الطمأنينة والرضى.

نجد في قصائد الشاعر "حمزة العلوي" لفظ الجلالة "الله" ودلالته في الالتماس الوحدانية، والتشبث بها في كل عقبة من عقبات الزمن، فهو يعطي قوة روحية إلهية، يقول الشاعر في قصيدة "حوار على عتبات الحرية"[2].

أبتي لك الله القويّ وجنده

بلغ سلامي للرجال وقل لهم

خلفت بعدي والها

جعل الجزائر معبدا

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 100.

2 – المصدر نفسه، ص 51.

في هذه الأبيات نجد الشاعر "حمزة العلوي"، يأمل عودة العزة والكرامة للجزائر، التي ابتليت بالعدوان، فهو مؤمن بالله أن ينصر بلاده، ولديه أمل كبير في الانتصار والحرية.

استحضر الشاعر شخصية "موسى عليه السلام" في قصيدة سيدة المقام، فهي رمزا دينيا يحيل إلى المعجزات، فالشاعر استند بهذه الشخصية من أجل إيصال فكرة استظهار قضية بلده فقال[1]:

من آهة التابوت

جئت إليك أحمل وردة

ومن الوصايا العشر

من ألواح موسى

جئت سيّدة المقام

فالشاعر متألم من أجل استرجاع الحرية لبلده، فهو يريد نصر الحق، مستظهرا "سيدنا موسى عليه السلام" والمعجزات التي جاءته من عند الله.

ومهما تعددت أساليب الرمز في ديوان الشاعر "حمزة العلوي"، فإنها تتضمن إرادة قوية تسعى إلى التغيير في البلاد، وهي رموز تدعي إلى المقاومة وتوحي إلى نفسية وطنية.

1 – حمزة العلوي: أحلام شاي، ص 87.

VI – شعرية التناص:

استخدم مصطلح التناص كثيرا وعرف وحمل معاني مختلفة لدرجة أنه أصبح معناه مفهوما غامضا في الأدب العربي، ما يفصل استخدامه على مصطلحات مجازية تشير إلى حضور نص آخر مثل: النسيج، التشابك، الدمج، التداخل النصي، التعالق النصي، فالتناص ظهر كمصطلح للمرة الأولى في الغرب على يد جوليا كريستيفا عام 1966 في مجلة تال كان (tel quel) الفرنسية، وهي ترى أن «كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»[1].

كما ترى أيضا أن التناص «إنما هو اقتطاع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى في كتابها «نص الرواية: عادت فكتبت عن التناص، أنه هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة، ثم وصلت بعد حين إلى أن كل نص هو تشرُّب وتحويل لنص آخر»[2].

إذن كل نص هو نتيجة لتجمع العديد من النصوص، وأن لكل نص مرجعية من نص آخر، يأخذ منه ويعيد نسجه في شكل جديد.

فهو ألية من الأليات التي يلجأ إليها عن قصد بهدف نقل القارئ من زمان إلى لآخر ومن مكان لآخر لمعايشة الحدث، والتناص «تشكيل نص جديد من نصوص سابقة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة للعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها وغاب الأصل، فلا يدركه إلا ذو الخبرة والمران»[3].

1 – حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، 2009، عمان الأردن، ص 20.

2 – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط 1 1985، ط2 1986، ط3 يوليو 1992، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص 120.

3 – محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي دراسة، د.ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2001، دمشق، سوريا، ص 27.

وبهذا ندرك أن التناص ضرورة حتمية لا يستطيع الكاتب الهروب منها. فهي حاضرة في نصه سواء بوعي منه أو بغير وعي، وهذا ما جاء حسب "جوليا كريستيفا" وعليه «فالتناص ظاهرة تداخل النصوص ببعضها بالأخر بعلاقات وكيفيات مختلفة، سواء أوعى الكاتب ذلك أو لم يع»[1]، فقد يتناص الكاتب مع نص آخر دون قصد، فالنص ليس بنية مستقلة بذاتها، إنما هو سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى.

ومن أجل معرفة أكثر واكتشاف أعمق قمنا بدراسة هذه الظاهرة التي شهدت حضور كثيف في ديوان "أحلام شاي" لـ "حمزة العلوي" مركزين على التناص الديني وبعض قصص الأنبياء، والتناص مع الشعر، هذه التناصات التي أوردها بكثرة في ديوانه.

1 – التناص الديني:

الشاعر استثمر النص من القرآن الكريم اقتباسا كما ورد في أصله مع الدلالة التي يحملها وقد يجرده من السياق وقد يزيد منه ما يفيد المعنى فقط.

وهذا ما لمسناه مع نماذج للتداخل النصي أجراها "حمزة علوي" مع النص القرآني منها ما جاء في "كلمة" ديوانه "أحلام شاي" قوله[2]:

تجلى اليراع

في جبل الجهل

يتلو مزاميره

يسكب الحبر

يستمد الشاعر في هذه الأبيات وهو يصف قمة الجهل والتسلط عنده السياسيين، لفظة مزاميره من القرآن الكريم، مجريا بذلك تعالقا نصيا مع ما تحمله من معان، يرمز إلى الصوت الحسن الذي يمتلكه داود عليه السلام، فقد

1 – نبيل علي حسنين: التناص دراسة تطبيقية في شعر الشعراء النقائض "جرير والفرزدق والأخطل"، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 29.

2 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 5.

كان من حسن صوته وجماله تقف الطيور والوحوش والإنس والجن (تبح) تسبح كما يسبح وتترنم بقراءته وصوته الذي لم تسمح له الأذان مثيلا، عن عائشة رضي الله عنها، أنها قالت: «أن النبي صلى الله عليه وسلم سمع صوت أبي موسى الأشعري وهو يقرأ، فقال: لقد أوتي أبو موسى من مزامير ألّ داود»[1].

* وفي سياق ذاته نجد متهات الجب، فلفظة "الجب" نجدها في سورة يوسف عليه السلام، فالجب هو البئر العميق الذي ألقي فيه فالشاعر هنا يبين دلالات نفسية الحزينة فقد ظل غارق في متاهات الألم، وهذه إشارة في قوله تعالى:

قَالَ قَآئِلٌ مِّنۡهُمۡ لَا تَقۡتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلۡقُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱلۡجُبِّ يَلۡتَقِطۡهُ بَعۡضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُمۡ فَٰعِلِينَ ١٠

سورة الكهف [آية 10][2].

* ذكرت أيضا سورة مريم في قصيدة "هزي بجذع نخلة" ونجدها في قوله[3]:

هزي بجذع نخلة وتبسمي يا وردتي

وهو يحيل إلى النص القرآني في سورة مريم لقوله تعالى[4]:

وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ٢٥

[الآية 25]

وهنا تناص حدث معه تحويل من النص الغائب إلى النص الحاضر، فغيرت التراكيب اللغوية وقلبت الدلالة وزيد عليها، أن الشاعر استغل مغزاها الذي يوحي بحدوث المعجزات وخوارق العادات **بالمرأة المتخيلة**.

ويعمد حمزة العلوي إلى استلهام ألفاظ دينية، كما في قصيدة "حوار على عتبات الحرية" قوله[5]:

1 – رواية شعيب الأرناؤوط في تخريج المسند عن عائشة أم المؤمنين، الصفحة أو الرقم 5343 صحيح.
https://www.dorar.net/hadith/sharh/142028

2 – سورة يوسف، الآية 10.

3 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 27.

4 – سورة مريم، الآية 25.

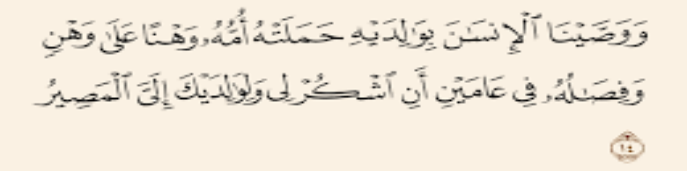
5 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 53.

بني أريد ضمك لحظة

قبل الرحيل ...

وخذو صيتّنا

وهو يحيل إلى الآية:



سورة لقمان[1] الآية 14

وهنا وصية لقمان لابنه قال: لا تشرك بالله وتطع في شرك والديك فإن الله وصى بهما في طاعتهما مما لا يكون شركا ومعصية، فالإقناع سمة مطرد في وصايا لقمان فلا تجد فيها أمرًا ولا نهيا إلا وهو مقرون بأداة إقناع متنوعة، كذكر السبب أو تصويره بصورة حسية.

تقتضي المقارنة بين النص الغائب والنص الحاضر إلى أن النص الجديد حقق انسجاما مع النص المرجعي من حيث المضمون، وجود وصايا الأب لابنه على التمسك والتضحية من أجل أرضه وهذا زاد في إعلاء شعرية النص.

وذكرت سورة الملك في نفس القصيدة قوله[2]:

يا طفلنا

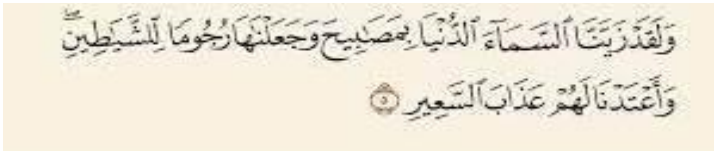
تا الله أبواب السماء زينت

وجنان ربك فتحت أبوابها

1 – سورة لقمان، الآية 14.

2 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 53، 54.

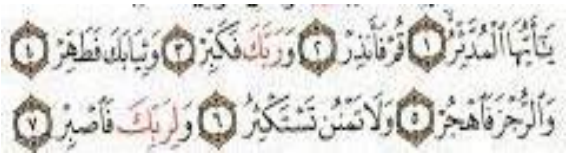
ويحيل إلى الآية الكريمة في سورة[1] الملك قوله تعالى:


وَلَقَدْ زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِمَصَٰبِيحَ وَجَعَلْنَٰهَا رُجُومًا لِّلشَّيَٰطِينِ
وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ ٱلسَّعِيرِ ۝

الآية: 5

فالله تعالى جعل هذه النجوم زينة السماء وجمالا، ونورا وهداية يهتدي بها في ظلمات البر والبحر، ولا ينافي إخباره أنه زين السماء الدنيا بمصابيح، أن يكون كثير من النجوم فوق السموات السبع، فإن السموات شفافة وبذلك تحصل الزينة للسماء الدنيا، وهذا التناص رافقه دلالات أخرى أسهمت في كشف واقع الشاعر فهو ربط زينة السماء باستقبال روح الأب الذي استشهد ورفع إلى السماء الدنيا.

* وجاءت نصوص من أقوال النبي صلى الله عليه وسلم "دثروني، دثروني" لقوله تعالى [2]:


يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمُدَّثِّرُ ۝١ قُمْ فَأَنذِرْ ۝٢ وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ ۝٣ وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ ۝٤
وَٱلرُّجْزَ فَٱهْجُرْ ۝٥ وَلَا تَمْنُن تَسْتَكْثِرُ ۝٦ وَلِرَبِّكَ فَٱصْبِرْ ۝٧

هذا قول الرسول صلى الله عليه وسلم عندما كان في غار حراء، وقد سمع صوت من السماء، فرفع إليه بصره فإذا الملك الذي جاءه أولا بين السماء والأرض فرجع إلى داره "دثروني"، فالمفارقة بين النصين تقع في النص الغائب التي كانت أحداثه حقيقية، أما في النص اللاحق فوقعت ضمن الأحلام المستحيل تحقيقها.

2 – التناص الأدبي:

لم تخل نصوص الشاعر "حمزة العلوي" من توظيف التناص الأدبي قوله في قصيدة "متهات الجب"[3]:

زائرتي تساؤل دلوها

والجب يسأل ماءه عن سره

هل تسكن الجنات في الأبار

1 – سورة الملك، الآية 5.

2 – سورة المدثر، الآية [1 – 7].

3 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 11.

وقد سبقه "المتنبي" في قوله[1] "زائرتي":

حيث قصد المتنبي بقوله "زائرتي" بالحمى التي لا تأتيه إلا في الليل، تلك الزائرة التي تأتي فجأة دون سابق إنذار وفي وقت غير مناسب، وأخذ الشاعر حمزة العلوي لفظة "زائرتي" كتعبير عن زائرة جاءت هي الأخرى في وقت لا يناسبه سائلة ماءها.

* يقول الشاعر حمزة العلوي في قصيدة "حوار على عتبات الحرية"[2]

فللحرية الحمراء باب

هو يحيلنا إلى قصيدة "أحمد شوقي" "للحرية الحمراء باب"[3] احتفظ الشاعر بالبيت نفسه من قصيدة "أحمد شوقي" التي أهداها إلى الشعب السوري وتحدث فيها عن الاستعمار **الغاشم** وقيمة التضحية و**بشرهم** بالحرية التي ستأتي مستقبلا، فالشاعر أراد أن **يصورهم** هو الآخر أن الحرية حتمية إذا ما سعى الرجال لنيلها وعملوا من أجل الطغو بها، فثمن الحرية ستطلع على الشعب السوري كما قال "أحمد شوقي" وعلى كل الشعوب التي تسعى إليها كما قال الشاعر "حمزة العلوي" جاءت خيوط الفجر تذرف عبرة.

* جاء قول الشاعر[4]:

نوفمبر الأبطال ...

وهذا يذكرنا بقصيدة الشاعر الجزائري "مفدي زكريا"[5]:

"نوفمبر جل جلالك فينا"

1 – أبو الطيب المتنبي: قصيدة زائر الليل.

2 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 53.

3 – أحمد شوقي: قصيدة وللحرية الحمراء باب.

4 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 25.

5 – مفدي زكريا: قصيدة نوفمبر جل جلالك.

إن النزعة الوطنية **عند الشاعر جعله يأخذ لفظة "نوفمبر" يترك معه في نفس النزعة القومية والوطنية ليبني عليها** ويجعل لشعره خلفية تحيل إلى ما سبقه إليه الشاعر "مفدي زكرياء" فكل ما ذهب إليه "مفدي زكرياء" في قصيدة، اختصره الشاعر في قصيدة بكلمة واحدة "نوفمبر" ليربط **نصه** بالنص السابق، ليكمل هو الآخر إكمال الحديث عن بطولات وأمجاد نوفمبر ورجاله.

* وجاء في قوله[1]: "سيدة المقام"

يحيلنا عنوان القصيدة إلى عنوان "واسيني الأعرج"[2] "سيدة المقام" لمعرفة سبب التناص **واختيار الشاعر هذا العنوان يجب معرفة موضوع الرواية**، فقد تحدث الروائي عن فتاة اسمها سيدة المقام حاربت من أجل حلمها رغم كل الصعوبات التي واجهتها، ولذلك عمد الشاعر على اختيار هذا العنوان لتكون رمزية القصيدة فيسقط شخصية سيدة المقام إلى رواية "واسيني الأعرج" على شخصية سيدة المقام التي قصدها في قصيدته.

* وقوله أيضا في قصيدة "على شفا جرح" قوله[3]:

ويقول لها: الحب أعمى

وهو يحيل إلى قول الشاعر "نزار قباني" في قصيدته التي عرفت صدى كبير "حب أعمى"[4].

توافق النصان لأن كل من الشاعران يشتركان في فكرة أن الحب لا يخضع إلى أي مقاييس ولا شروط وأن الذي يحب لا يهمه إن كان المحب ضريرا أو بصيرا كما قال "نزار قباني" فهو أحبها لشخصها وليس لشكلها رغم أن حوله الكثرة من **الجميلات البصيرات واستغل الشاعر هذا البيت** والفكرة ووظفها في شعره لأنها تخدمه وتترك و**تشترك** فيما يريد أن يعبر عنه فهو الآخر قال "أنا لا أرى في الحياة سواك".

1 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 87.

2 – واسيني الأعرج: الروايات وقصص الأدبية "رواية سيدة المقام"، دار الآداب، 2015.

3 – حمزة العلوي: أحلام الشاي، ص 19 .

4 – نزار قباني: الحب أعمى.

نستنتج مما سبق ذكره أن التناص ضرورة يفرضها الواقع الأدبي الذي يلزم على القارئ والكاتب ضرورة فهم النص، فلو لم يكن النص استجابة لنصوص متقدمة لا نهائية لما كان له أن يفهم فلا حياة للأدب ما لم يكن هناك تناص لأن عصب الحياة، فالتناص أداة جمالية تتم من خلال ذوبان النصوص في بعضها البعض، ليشكل ذلك فسيفساء ثقافية يستمتع المتلقي بقراءة أبعادها وتأويلها.

خـــــاتـمـــــة

خاتمة:

بعد رحلة البحث في موضوع شعرية الخطاب في ديوان "أحلام شاي" للشاعر "حمزة العلوي" توصلنا إلى النتائج الآتية:

- ظهر إبداع الشاعر "حمزة العلوي" في بناء إيقاع القصيدة من خلال استثمار عدة عناصر موسيقية خارجية، فالشاعر استعمل البحر الكامل في شعره، بنسبة 64.28 % وهو يناسب حالته الشعورية.
- ارتفاع نسبة القافية المطلقة، وهذا يدل على نزعة الشاعر الميالة إلى الإطلاق ورفضه للتقيد.
- أما فيما يخص الإيقاع الداخلي فقد مزج الشاعر "حمزة العلوي" بين عناصر صوتية متلونة، (تكرار الحرف والكلمة والجملة)، مما أدى إلى دلالات مختلفة، وقد أفرز الإحصاء ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة، لكونها تناسب الحالة الشعورية التي كان فيها الشاعر، وتكرار كلمة الحب 49 مرة لصدق مشاعره وأحاسيسه.
- إن الوصول إلى العنصر المعجمي الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالحقل الدلالي الذي ينضوي نظرية الحقول الدلالية في تلك العناصر، وترتبط بحقلها الدلالي بعلاقة ما إذا استطاع المتلقي الوصول إلى تلك العلاقات الدلالية التي تربطها بحقولها العامة وذلك حسب الخطاب الشعري الوارد فيه.
- كشفت الدراسة لخطاب "حمزة العلوي" الشعري سبعة حقول لغوية دلالية، تفوق فيها ثلاثة حقول رئيسية، وهي حقل الطبيعة وحقل الإنسان وحقل المشاعر، فحسب كثرة هذه الحقول دليل على اهتمام الشاعر وحبه لوطنه.
- الصورة الشعرية كانت أهم الأدوات الفنية التي اعتمدها الشاعر في ديوانه "أحلام شاي" مدركا لطبيعتها ومستوعبا لوظيفتها العامة.
- تميز شعر "حمزة العلوي" بقوة التشخيص، جاءت الصورة البيانية عنده متعددة، إذ وجدنا استعارة وكناية وتشبيه ... .

خاتمة:

- للرمز القدرة على إيصال الفكرة بصورة أعمق وأسرع، فنجد الشاعر "حمزة العلوي" متأثر ببيئته، حتى أنه لا تكاد تخلو القصائد من ذكر عناصر طبيعته أو بعض ظواهرا.
- وظف الشاعر رموز دينية بأسلوب إشاري، استعار الشاعر رمز المرأة، الوطن، والبعض من الأحداث التاريخية التي ساهمت في اتضاح رؤية الشاعر للمجتمع.
- إن شعر "حمزة العلوي" لم يحرف عن هدف المشاعر، وهو الدفاع عن هويته لذلك كل النصوص مستحضرة كانت تسعى لخدمة هذا الغرض.
- اعتمد "حمزة العلوي" في تشكيله بالأساس على التمسك بالتراث العربي الإسلامي، فهو يستدعي النص القرآني متمثلا في كلمة منه أو استحضار معناه فقط.
- تفاعل الشاعر مع النصوص من خلال إلغاء الحدود النصية، مما يجعل النص الأكثر حدثا أو زمنا أو دلالة عن طريق التلميح.

هذه هي أهم النتائج المتوصل إليها من خلال دراسة شعرية الإيقاع واللغة والصورة والتناص، بحيث أن "حمزة العلوي" في ديوان "أحلام شاي" استطاع أن يقدم قيمة جمالية لشعره من خلال هذه العناصر.

ملخص البحث:

تناول البحث موضوع شعرية الخطاب في ديوان "أحلام شاي" لحمزة العلوي، حيث تهدف هذه الدراسة إلى استسقاء الشعرية والكشف عن جماليات قصائد الديوان من خلال الإجابة عن مجموعة من الإشكاليات المتعلقة بالمصطلح ومفهوم الشعرية وإبراز مستوياتها في شعره فيما يخص اللغة والإيقاع والتصوير والتناص.

جاء البحث في مقدمة وفصلين وخاتمة.

يأتي الفصل الأول المعنون بالشعرية مفهوم المصطلح وهو جانب نظري كان بمثابة التعريف بموضوع الشعرية وجذوره عند العرب والغرب أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا جاء التركيز فيه على جماليات الشعرية في الخطاب في ديوان "حمزة العلوي" حيث أقام البحث التقصي الإبدالات المقترحة في محاولة لرصد الإيقاع الداخلي والخارجي لقصائد الديوان منها الوزن والقافية والروي والتكرار، والكشف عن أسرار اللغة في شعره وذلك بالبحث عن معجمه الشعري وأبرز الحقول الدلالية التي تضمنتها قصائده، والكشف أيضا عن مختلف أنماط الصور التي تعتبر من أهم الأدوات الفنية التي اعتمدها الشاعر في ديوانه مدركا لطبيعتها ومستوعبًا لوظيفتها العامة منها الصور البيانية والتشبيهية الكينائية والصور الرمزية فالشاعر "حمزة العلوي" متمسك بالتراث العربي الإسلامي فهو يستدعي في شعره إلى النص القرآني والنص الأدبي متمثلا في كلمة منه أو إحضار معناه فقط.

ضمنت خاتمة البحث أهم ما توصل إليه من نتائج لعل أهمها أن شعرية "حمزة العلوي" متنوعة لا تقوم على عنصر واحد وإنما على عناصر متعددة كالصور الشعرية والتكرار والأصوات والرموز ... .

استخدم "حمزة العلوي" لغة بسيطة عبرت عن واقعه وعن آلامه ومخاوفه، معتمدا على تجربته الشعرية الفنية، مستخدما لغة مجازية ساخرة ليؤسس عالمه الشعري المشحون بالدهشة والغرابة وهو في الوقت نفسه مرتبط بالواقع وبأدق تفاصيله.

summary :

The research dealt with the subject of poetic discourse in the collection of "Ahlam Shay" by Hamza Al-Alawi.

The research came in an introduction, two chapters and a conclusion.

The first chapter entitled "Poetics" comes the concept of the term, which is a theoretical aspect that was tantamount to defining the subject of poetics and its roots among the Arabs and the West. The second chapter was applied, in which the focus was on the aesthetics of poetics in the discourse in the "Hamza Al-Alawi" diwan, where the investigative research established the proposed substitutions in an attempt to monitor the internal and external rhythm The Diwan poems include weight, rhyme, narration, and repetition, and reveal the secrets of the language in his poetry by searching for his poetic dictionary and the most prominent semantic fields included in his poems, and also revealing the various patterns of images that are considered among the most important artistic tools adopted by the poet in his Diwan, aware of their nature and comprehending their general function, including images Diagrams, kinetic similes, and symbolic images. The poet "Hamza Al-Alawi" adheres

to the Arab-Islamic heritage, as he calls in his poetry to the Qur'anic text and the literary text represented by a word from it or bringing its meaning only.

The conclusion of the research included the most important results it reached, perhaps the most important of which is that the poetry of "Hamza Al-Alawi" is diverse and is not based on a single element, but rather on multiple elements such as poetic images, repetition, sounds and symbols... .

Hamza Al-Alawi used a simple language that expressed his reality and his pain and fears, relying on his artistic poetic experience, using satirical metaphorical language to establish his poetic world full of surprise and strangeness while at the same time linked to reality and its smallest details.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

أولا: المصادر:

- حمزة علوي: ديوان أحلام الشاي، موفم للنشر، الجزائر، 2014.

ثانيا: المراجع:

- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة، مصر.

- ابن رشيق القيرواني : العمد في محاسن الشعر وأدابه، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحمد، ط5، دار الجبل، 1981، بيروت.

- أبو الحسن حازم القرطاجي: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح/ محمد الحبيب بن حوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي،1981، لبنان.

- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح/ محمد محمود شاكر، ط3، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع،1992، القاهرة.

- أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ط1،دار الفكر، 1975، بيروت، مج 2، ج 5.

- أبو عثمان بن بحر الجاحظ: البيان والتيين، تحقيق السلام هارون، دار الجيل ج1، بيروت.

- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ط 5، عالم الكتب،1998، القاهرة، مصر.

- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، محاضرات ألقيت في الكوليج دو، فرانس، باريس، أيار 1974م ، ط1، 1985، ط2، 1989

- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، ط 2،دار الثقافة،1973، بيروت، لبنان.

- البحتري: في ديوان البحتري، شرح يوسف الشيخ محمد، ج 1، دار الكتب العلمية، 2000، بيروت.

قائمة المصادر والمراجع:

- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، ط3، النشر مكتبة الخاذجي، 1415 هـ - 1994، القاهرة.

- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها النفسية وطاقتها الإبداعية، ط 2، دار المعارف،1983.

- الطاهر بومزير: التواصل اللساني والشعرية مقارنة تحليلية لنظرية رومان ياكسبون، ط 1، منشورات الاختلاف العربية للعلوم ناشرون، 2017.

- تزفيطان طودروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، 1987، ط2، 1990.

- جابر عصفور: الصورة البيانية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي،1992، بيروت الحمراء.

- جون كوين: النظرية الشعرية لبناء لغة الشعر، ج2، اللغة العليا، تر د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، ع1.

- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، 1994، دار النشر المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.

- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، 2009، عمان الأردن.

- خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب الربي الحديث، ط 1دار العودة، بيروت.

- رمضان الصباغ: في النقد الشعر العربي المعاصر "دراسة جمالية"، ط1، 1998، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر

- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط 1، دار توبقال للنشر، 1988، المغرب.

- ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرؤ القيس.

قائمة المصادر والمراجع:

- صالح سليم، عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، (د.ط)، مؤسسة الثقافة الجامعية، 2007، الإسكندرية، مصر.

- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، 1996، القاهرة.

- عبد الدين المناصرة: علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ط1، دار مجدلاوي، 2006.

- عبد الرحمان تبرماسين : بين العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، القاهرة.

- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ط 1، دار الطبعة لطباعة والنشر،1983، بيروت.

- عبد القادر الجيلاني : ديوان شعرية الخطاب الصوفي أنموذجا، عالم الكتب الحديث، 2015، أريد، الأردن.

- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط 4 .

- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط2، دار العودة، 1972، بيروت.

- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط5، دار العودة، 1988، بيروت.

- علي عمران : شعرية اللغة مقاربة أسلوبية في مدونة الحسين بن الضحاك الشعرية، (د.ط)، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، 2010.

- كمال أبو ديب: في الشعرية، (د.ط)، مطبعة الأبحاث العربية، (د.ت)،لبنان.

- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتهما في الشعر المعاصر، ط 1، دار توبقال للنشر، 1990، المغرب.

- محمد صالح الصالح: لسانيات اللغة الشعرية (دراسة في شعر بشار بن برد)، ط1، منشورات ذات السلاسل، 1957، الكويت.

- محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي دراسة، (د.ط)، منشورات اتحاد كتاب العرب،2001، دمشق، سوريا.

- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط6، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005، الإسكندرية.

قائمة المصادر والمراجع:

- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط 1، ط2، ، ط3 يوليو 1992، الناشر المركز الثقافي العربي، بيروت .

- نبيل علي حسنين: التناص دراسة تطبيقية في شعر الشعراء النقائض "جرير والفرزدق والأخطل"، ط1، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر، 2010، عمان، الأردن.

- نواري سعودي أبو زيد: الدليل النظري في علم الدلالة، (د.ط)، دار الهدى، 2007، الجزائر.

ثالثا: المذكرات:

- أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، شهادة مقدمة لنيل الماجستير في الأدب العربي، تخصص النقد العربي ومصطلحاته، الموسم الجامعي 2011 / 2012، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي.

- هوارية نخيل: التعبيرالشعري في ديوان ابن فكرون الغرناطي دراسة أسلوبية أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي، تخصص لسانيات والنص الأدبي، جامعة الشاذلي بن جديد ، الطارف، 2019 – 2020.

فهرس الموضوعات

العـــــنـــــوان	الصفحة
مقدمة	أ
الفصل الأول: الشعرية والمفهوم والمصطلح	
1 - تعريف الشعرية	7
2 – الشعرية في التراث العربي	8
3 – الشعرية في المدارس النقدية العربية الحديثة	11
3-1- الشعرية الشكلانية	11
3-2- الشعرية البينيوية	12
3-3- الشعرية السيميائية	14
4 – الشعرية لدى النقاد الغربيين الحداثيين	15
4-1- رومان ياكبسون	15
4-2- جون كوين	17
4-3- تزفيطان طودروف	19
5 – الشعرية لدى النقاد العرب المحدثين	20
5-1- عز الدين إسماعيل	20
5-2- كمال أبو ديب	22
5-3- عبد الله محمد الغذامي	23
5-4- أدونيس	25

الفصل الثاني: جماليات الخطاب في ديوان "أحلام شاي" لحمزة العلوي	
I – شعرية الإيقاع	28
1– إيقاع خارجي	28
– الوزن	28
– القافية والروي	35
2 – إيقاع داخلي	41
–تكرار الأصوات	42
–تكرار الكلمات	52
–تكرار العبارات	50
II – شعرية اللغة	57
أولا: المعجم الشعري في ديوان "أحلام شاي"	57
ثانيا: الحقول الدلالية في ديوان "أحلام شاي"	60
III – شعرية الصورة	70
– الصورة البيانية	70
– الصورة التشبيهية	72
– الصورة الكنائية	74
– الصورة الرمزية	75
VI – شعرية التناص	83
1 – تناص ديني	84

2 – تناص أدبي	87
خاتمة	91
ملخص	
قائمة المصادر والمراجع	97
فهرس الموضوعات	