الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـامعة 20 أوت 1955 سكيكـدة

كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه (الطّور الثّالث ل م د)

خصائص التّشكيل اللغوي في شعر يوسف وغليسي

- دراسة أسلوبية -

تخصّص: بلاغة وأسلوبية

إعداد الطّالبة: هاجر بوعكاز
مدير الأطروحة: د. سفيان بوعنينبة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
د. عبود حميودة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة 20أوت 1955 سكيكدة	رئيسا
د. سفيان بوعنينبة	أستاذ محاضر (أ)	20أوت 1955 سكيكدة	مشرفا ومقررا
د. عبد السلام جغدير	أستاذ محاضر (أ)	20أوت 1955 سكيكدة	ممتحنا
د. احسن دواس	أستاذ محاضر (أ)	20أوت 1955 سكيكدة	ممتحنا
أ.د. أحمد كامش	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ـ قسنطينة	ممتحنا
د. السبتي سلطاني	أستاذ محاضر (أ)	جامعة باجي مختار ـ عنابة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2020م 2021 م

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

﴿ رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩ ﴾

النّمل 19.

﴿ قُلۡ بِفَضۡلِ ٱللَّهِ وَبِرَحۡمَتِهِۦ فَبِذَٰلِكَ فَلۡيَفۡرَحُواْ ٥٨ ﴾

يونس 58.

شكر وعرفان

الحمد لله على نعمة التّوفيق الّذي مُنّينا به من لدنه سبحانه وتعالى، فتمّ بفضله هذا البحث، فله حمدا يليق بجلاله وعظمته عز وجل.

نشكر الأستاذ المشرف **"الدّكتور سفيان بوعنينبة"** على صبره الطّويل معنا، وسعة صدره في تشذيب وتهذيب هذا البحث، وعلى ديناميّته العلميّة الاستثنائيّة، الّتي رافقتنا من البدء إلى المنتهى، فله كثير الشّكر والتّقدير، وندعو الله أن يرفعه مكانا عِلَيًّا في الدّنيا والآخرة.

نشكر الدّكتور **"عبود حميودة"** رئيس مشروع الدّكتوراه "بلاغة وأسلوبيّة"، نشكره والشّكر قليل لهذا الأستاذ الّذي بلغ مقام الأبوّة، وأعطى كثيرا، ونصح نصحا رشيدا، وجاد علينا بعلم جمّ...

نشكر كلّ من قدّم لنا عونا، ونخصّ بالذّكر الدّكتورة **" نسيمة ضاضي سيسطة "** الأستاذة الّتي وَفَّتْ، فلها كلّ الاحترام والتّقدير، كما نشكر الدّكتورة **"جيهان بلمولود"** الّتي وجّهتنا في محطّات كثيرات في طريق هذا ابحث الطّويل، فلها كلّ الشّكر والتّقدير.

كما لا يفوتني أن أشكر أخي **"عمر بوعكاز"** صاحب الفضل والعطاء الكثير في إخراج هذه الأطروحة تقنيّا، له جزيل الشّكر والتّقدير.

والشّكر موصول لكلّ أعضاء لجنة المناقشة، على تفضّلهم قراءة هذا البحث وغربلته وتمحيصه.

مقدّمة

مقدَّمة

الشّعر أعلى درجات الإبداع الأدبي، فهو يعلو ولا يُعلى عليه، وأبرز ما يميزه عن غيره أنّه يختصر في وحدات لسانيّة قليلة عنصري الحياة والموت وما بينهما في قالب لغويّ يؤزّ النّفس أزّا، وقد أثبت منذ القديم أنّه غير قابل للتّدجين أو التّقنين، كما يستدعي وعيا لغويّا عميقا لتلمّس مقاصد الشّاعر فيه وغاياته، استنادا إلى خصائص التّشكيل اللّغويّ فيه، وقد كانت هذه السّمة غواية وغاية للبحث في الشّعر، ومحاولة الكشف عن خصائصه الّتشكيّلة في نموذج من الشّعر الجزائريّ المعاصر.

يبدأ التّشكيل اللّغوي للشّعر من المبدع الذّي وجب أن تتوفّر فيه مجموعة من المقوّمات المؤهّلة لقول الشّعر، وهي الّتي وسمها النّقاد العرب القدماء بالدّربة والموهبة، إضافة إلى عوامل مكمّلة تتأتّى من التحسّس المباشر للعالم الخارجي، ثمّ يكون العامل اللّغويّ الّذي يُخرج الذّهني المجّرد إلى عالم المحسوس والرّؤية، لأنّ ما كان في الأنا الدّاخليّة يبقى أسيرا لها غير معلن، ثم تقوم اللّغة بإخراج الخفيّ إلى الصّريح والضِّمني إلى الظّاهر الجلي، ويعتمد صاحبها على تشكل مخصوص، يتلقاه المتلقي بتشكيل اللُّغوي مُكمِّل لتشكيل المبدع، يبدأ من نهايته، ويُنتج نصًّا جديدا من قراءته وعمليّاته التّأويليّة.

تتعدّد أشكال البنية اللّغويّة للنّصّ الشّعريّ، فيُنظر إليه من زواياه الصّوتية، والصّرفية، والنّحوية، والدّلالية، قصد الكشف عن التّقنيات والآليات المنتجة له، ومن ثمّة؛ محاولة الكشف عن أدبيّته وشعريّته من خلال التّعالق والتّفاعل الحاصل في المستوى اللّغوي الواحد، ثمّ عبر مستويات اللّغة في علاقة بعضها ببعض.

تأتي البداية من الإيقاع؛ فهو عنوان الكتابة الشّعريّة والباب الأوَّل للولوج إليه، فالتّشكيلات الإيقاعية لبحور الشّعر الحاصلة في هيئة تفعيليّة مخصوصة بين التّفعيلات الأوليّة أو الرئيسيّة وخروجها إلى تشكيلات إيقاعية ثانويّة قد تَطول وتَقصُر من سطر شعريّ إلى آخر وقد تتساوى، تزيد في الجماليّة الإيقاعيّة وتجعلها متساوية ومتساوقة مع العنصر الدّلالي إضافة إلى كونها

السّمة المميّزة للشّعر عن الفنون المجاورة له، ولا تنتهي جمالية القصيدة عند هذا الحدّ، بل إنّ أدبيّتها كما عبّر عنها "رومان جاكبسون (Roman Jakobson)" بكلّ ما يجعل من عمل ما عملا أدبيّا "ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنّما الأدبيّة، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيّا" فتخصيص الشّاعر في تشكيله أساليب دون أخرى ظاهرة أسلوبية في الشّعر؛ فالتّقديم والتّأخير والحذف والرّمز والتّناص ومُجمل الآليات التّركيبية والدّلالية الّتي لا مناص منها في التّشكيل الشّعري شروط أساسيّة في الصّياغة النّهائيّة للنّص.

تكمن أهميّة الموضوع الّذي اخترناه، في كونه يروم التّعريف بالمنجز الشّعريّ الجزائريّ، الّذي غابت نصوصه في الأعمال النّقديّة العربيّة، فقد اهتمّت الدّراسات النّقدية المعاصرة بشعر المشارقة دون الالتفات إلى الشّعر الجزائري، ومنها: (الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة) لعز الدّين إسماعيل، و(الشّعر العربي الحديث3 المعاصر) لمحمّد بّنيس، و(قضايا الشّعر المعاصر) لنازك الملائكة، و(بنية الشّعر العربي المعاصر) لمحمّد لطفي اليوسفي، ... وغيرها، وكلّها دراسات تقدِّم للظّاهرة الشِّعرية المعاصرة، متّفقة على أنّ الشِّعر العربيّ المعاصر قد انفلت من عُقال النّمط القديم، متساويا مع البنية الواقعيّة والمعاصرة للشّاعر، وما تميَّز به الشّعر الحرّ بأكثر خصوصيّة، فقدّموا لنماذج من الشّعراء الّذين ارتادوا ساحته، شارحين لخصائصه، وكاشفين لميزاته في أشعار: (نازك الملائكة، ومحمود درويش، وبدر شاكر السيّاب، وأحمد مطر، صلاح عبد الصبور، وعبد الوهّاب البيّاتي، وأدونيس..)، وغاب الشّاعر الجزائري وغاب شعره، وسار على هذا الدّرب حتّى الباحث الجزائري، إذ نجد رفوف المكتبات الجامعيّة مليئة بالرّسائل الّتي تحتفي بالشّاعر المشرقي، وتتجاهل الشّاعر الجزائري، لذلك رأينا من المهمّ جدّا جعل المدوّنة الشّعريّة الجزائريّة موضوعا للبحث في الدّراسات الأكاديميّة، وعلى ذلك اخترنا مدوّنة جزائريّة في دراسة تروم إظهار خصائص هذا الشّعر مبنى ومعنى؛ تشكيلا ودلالة، إضافة إلى رغبتي في الكشف عن الجوانب الجماليّة المتكاملة في بنية نموذج من القصيدة الجزائريّة المعاصرة، ممثّلة في الشّاعر يوسف وغليسي، الّذي تركت قصائده بصمات في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة، فأردنا أن نتلمّس هذه البصمات، فكان موضوع الدّراسة: "خصائص التّشكيل اللُّغوي في شعر يوسف وغليسي ـ دراسة

أسلوبيّة -"، تناولنا فيها: ديوان (تغريبة جعفر الطيّار)، وخمس قصائد مخطوطة هي (ما الحبّ إلّا لها، وذاكرة المقبرة، ودار لقمان على حالنا، وبهيّة، وسراب)،محاولين فيها الإجابة على الإشكاليّة الآتيّة:

كيف يُبنى التّشكيل في الشّعر؟ وما هي الآليات والتّقنيّات الّتي يستعين بها الشّاعر في عمله التّشكيلي؟ وكيف شكّل يوسف وغليسي خطابه الشّعري؟ وكيف حقق من خلال هذا التشكيل جماليته؟

وقد اعتمدنا للإجابة عن هذه الإشكاليّة، البناء الآتي:

أسّسنا هذه الدّراسة -بعد المقدّمة - على مدخل وأربعة فصول تطبيقيّة، فخاتمة، ثمّ ملحق خاصّ بالتّعريف بالشّاعر، وبعرض القصائد المخطوطة، فقائمة للمصادر والمراجع، وختمناها بفهرس للموضوعات.

تطّرقنا في المدخل إلى ماهية التّشكيل اللّغوي في الشّعر مع ذكر أدواته وآلياته، كما التفتنا إلى الأسلوبيّة مفهوما واتجاهات؛ لاعتمادنا على المنهج الأسلوبي في هذه الدّراسة.

أمّا الفصل الأوّل (التّشكيل الإيقاعي) فتناولنا فيه الإيقاع الخارجيّ وما يتشكّل منه من وزن وقافيّة ورويّ، ثمّ الإيقاع الخارجيّ المتّصل أساسا بتكرار الأصوات والكلمات والعبارات، وما لها من دور في إنتاج الدّلالة.

أمّا الفصل الثّاني (التّشكيل الصّرفي) فتناولنا فيه أبنية الأسماء والأفعال، بما تضمّه من نسق الأسماء المفردة وغيرها وأبنيتها المتعدّدة ودلالة كل منها، ثم صيغ الأفعال، وما تقدّمه من دلالات ضمن السّياق.

ثمّ تطرقنا في الفصل الثّالث إلى (التشكيل التّركيبي) عبر تقنيتي التّقديم والتّأخير والحذف، ثم الأساليب الإنشائيّة على تعدّدها وتعدّد أغراضها، فالرّوابط اللّغوية؛ مقتصرين على بنية حروف الجرّ والعطف لاعتبار أهميّتها في شدّ أواصر النّص واتساقيّته وتماسكه.

أمّا الفصل الرابع (التّشكيل الدّلالي) فخصّصناه للحقول الدلاليّة، ثمّ للصّورة الشّعريّة وما تَضمّه من صور بلاغيّة قائمة بالأساس على الاستعارة والتّشبيه، والرّمز، والتّناص.

وأنهينا هذه الدّراسة بخاتمة فيها مجمل النّتائج المتوصّل إليها.

وقد أقمنا هذه الدّراسة على المنهج الأسلوبي لما يُتيحه من إمكانية النّظر في مستويات اللّغة الأربعة، من إحصاء ووصف وشرح وتحليل.

أما فيما يخصّ الدّراسات السّابقة فيمكن أن نقسّمها قسمين:

الأوّل: الدّراسات المتعلّقة بالتّشكيل اللّغوي، ومنها:

(التّشكيل النّصيّ) لمحمد صابر عبيد، و(نظريّة التّشكيل الاستعاري في اللّغة والنّقد) لنواف قوقزة، و(التّشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري) لشعيب خلف، و(التّشكيل الإيقاعيّ وعلاقته بالدّلالة) لرابح بن خويا.

والثّاني: الدّراسات المتعلّقة بشعر يوسف وغليسي، ومنها:

(الجملة في شعر يوسف وغليسي- دراسة نحويّة أسلوبيّة) رسالة ماجستير (جامعة محمد خيضر بسكرة- الجزائر، 2003م- 2004م)، للباحثة: فوزية دندوقة، و(بنيات الأسلوب في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي) رسالة ماجستير (جامعة قاصدي مرباح ورقلة- الجزائر، 2009م، 2010م)، للباحث: محمد العربي الأسد، و(بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي) رسالة ماجستير (جامعة قسنطينة 2012م، 2013م)، للباحثة: حليمة واقوش، و(البنية الصوتية والدلالية في ديوان (تغريبة جعفر الطيار) ليوسف وغليسي) رسالة ماجستير (جامعة الحاج لخضر باتنة- الجزائر، 2013م، 2014م)، للباحث: نجيب بوشارب.

وتختلف الدّراسة الّتي نقدّمها بين أيديكم عن هذه الدّراسات، في كونها قد مسّت جميع مستويات اللّغة الأربعة من إيقاعيّ وصرفيّ وتركيبيّ ودلاليّ، وهذا الّذي لم تجمعه هذه الدّراسات جملة واحدة،

أو اختصرت في الدّراسة ولم تتعمّق، كما أنّنا درسنا خمس قصائد مخطوطة لم تُتَناول بالدّراسة مطلقا، كما حاولنا النّزوع إلى التّنوع والاختلاف من خلال الطّريقة الّتي حلّلنا بها قصائد الشّاعر.

وقد اعتمدنا في هذه الدّراسة على جملة من المصادر والمراجع، منها: (دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني، و(الكتاب) لسيبويه، (الأسلوبية والأسلوب) لعبد السّلام المسدّي، و(التّشكيل النّصّي) لصابر عبيد، و(الأصوات اللّغويّة) لإبراهيم أنيس، و(التّشكيل الإيقاعيّ وعلاقته بالدّلالة) لرابح بن خويا، و(بنية اللّغة الشّعريّة) لجان كوهين، و(الحقول الدّلاليّة الصّرفيّة للأفعال العربيّة) لسليمان فياض، و(في البلاغة العربيّة) لعبد العزيز عتيق، و(جمالية الخبر والإنشاء) لحسين جمعة، و(الشّعر العربي الحديث 3 الشّعر المعاصر) لمحمّد بنّيس، و(التّوليد الدّلالي للشّعر) لقاسم البريسم، كما استعنّا بالمعجمي المقاييس لابن فارس، ولسان العرب لابن منظور.

لعلّ أكبر صعوبة واجهتنا في هذا البحث وكانت أبرز معرقل مسّ عملنا: جائحة كورونا، فقد حالت هذه الجائحة بيننا وبين العالم الخارجي، فقطعت عنّا التّنقّل والسّير إلى رفوف المكتبات الوطنيّة والعربيّة، إضافة إلى الضّيق النّفسي الّذي عانينا منه جرّاء التّدابير الّتي اتخذتها السّلطات العليا للبلاد لكبح انتشار المرض، فكنّا في منازلنا وكأنّ الطّير حطّت على رؤوسنا، نترقّب متى يَحلّ الفرج ويُرفع البلاء ونَمدّ بحثنا بنفس جديد.

وكأيّ عمل إنسانيّ لم يُحط هذا العمل بكلّ شيء جمعا ووصفا وشرحا وتحليلا، لأنّ الإحاطة بجميع مستويات اللُغة في مدونة لغويّة شعريّة تتداخل مع الدّلالات والغايات أمر على قدر كبير من الصّعوبة، إلّا أنّنا حاولنا الوصول إلى أبعد النّقاط الكاشفة عن خصائص التّشكيل اللّغويّ في شعر يوسف وغليسي.

إنّ اليقين الّذي اعتقدناه قبل إنجاز هذه الدّراسة وفي أثنائها ترسّخ بعد تمامها، وهو ضرورة الاهتمام بدراسة الشّعر الجزائريّ، فقد آن أن يحتفي بالشّعر الجزائري أهله، وحريّ بذلك كلّ عربي ينتمي إلى هذه اللّغة المبدعة، فقد أثبت الشّاعر الجزائريّ تميّزه بين أقرانه من الشّعراء العرب في مختلف المحافل الشّعريّة العربيّة.

لقد تهذّب هذا البحث وتشذّبت مفاصله بفضل توجيه ورعاية أستاذي المشرف **(الدّكتور سفيان بوعنينبة)** الّذي كان حريصا على كلّ صغيرة وكبيرة في هذا البحث، باسطا عونه وتيسيره وتفهّمه لتقصيرنا في محطّات كثيرات، زادنا فيها إصرارا على بلوغ المقصد والغاية، مستزيدين من علمه وتجربته، فله الشّكر الكبير وواسع الاحترام والتّقدير.

وجميلُ الختام شكرٌ وامتنان إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، على بليغ صبرهم، وسعة صدورهم، وعظيم جهدهم، في قراءة هذا العمل غربلةً وتمحيصا.

مدخل:

التّشكيل الأسلوبيّ في الشّعر

أوّلا: ماهية التّشكيل (configuration)

1. مفهوم التّشكيل:

للشعر طينة خاصة، تتّشكّل في ثوب لغويّ له فُرادته في قطب الدّراسات الأدبيّة، فهو يُؤلّف ويُركّب ويُصاغ بتصميم الفنون التّشكيليّة، الّتي أبسط ما يُقال عنها، إنّها فنون تَنحِت من المرئيّ إبداعها وتُشكّله في صورة فنيّة وجماليّة غابت فيها اللّغة المنطوقة، لغة الشّعر.

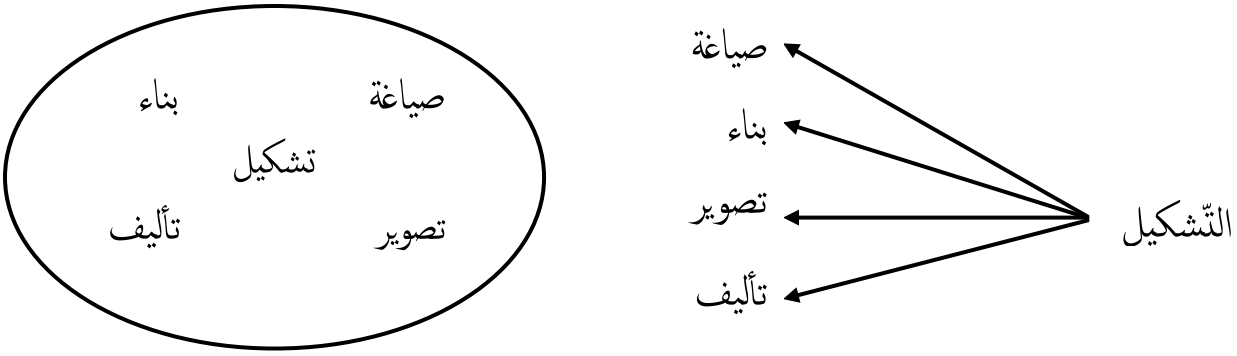
والتّشكيل مصطلح يُحيل ذِكره إلى فُنون عَريقة مُجاورة للشّعر، كالرّسم والموسيقى والنّحت، وكلٌّ له شِرعتَه الخاصّة في صُنع الظّاهرة الإبداعيّة، وفي استنطاق عوالم هذَا الكون، بدءا من آفاق المبدع أوّلا، وهو مفهوم لصيق بهذه الفنون أكثر من الشّعر «فالفنون التّشكيليّة ببساطة تَستخدم الأخشاب والأقمشة واللّوحات والألوان والأحجار والمعادن المختلفة، وكلّ ما يخطر على بالنا من مواد متباينة وتشكّل من كلّ هذه المواد الغُفل أعمالا فنيّة ذات قيمة معيّنة، ومعنى خاص»[1]. فإذا علمنا كيف تتشكّل هذه الفنون الماديّة، أمكننا التّساؤل:

كيف ينبني التّشكيل في فن قولي كالشّعر؟ وما هي الآليات والتّقنيّات الّتي يستعين بها الشّاعر في عمله التّشكيلي؟ وهل اللّغة وحدها أداة التّشكيل أم أنّ هناك أدوات خارج الحاضنة النّصيّة، لها نصيب في العمليّة التّشكيليّة؟

تقرّ جلّ الدّراسات أنّ الشّعر عمل تشكيليّ في الأساس[2]، تتشكّل فيه القصيدة من ذات الشّاعر أوّلا، تبزُغ وتظهر عبر مستويات اللّغة (الصّرفي، والنّحوي، والصّوتي والدّلالي)، ولأنّ للّغة الأدبيّة نظام معقّد تتعدّد فيه المدلولات والدّال واحد، وتتحدّد في مستوياتها عمليات بنائيّة، بدءا من البنية العميقة وصولا إلى البنية السّطحيّة، و فيها تتمظهر اللّغة في شكلها النهائي.

[1] - كلود عبيد: الفن التشكيلي –نقد الإبداع وإبداع النقد- دار الفكر اللبناني، لبنان، (ط 01)، 2005م، ص 46.
[2] - ينظر: يوسف الإدريسي: التخييل الشعري، منشورات ضفاف، لبنان، (ط 01)، 2012م، ص 212.

تساءل بعض الباحثين عن حقيقة التّشكيل الشّعريّ، هل يقع في الصّياغة أم البناء أم التّصوير أم التّأليف، أم هو تفاعل واتّحاد بين هذه العناصر[1]، نوضّح هذا في المخطّط الآتي:



ما أردنا أن نقف عنده من خلال هذه الفرضيّات، هو أنّ التّشكيل الّشعري، عمل يمسّ مستويات اللّغة، يرتكز على مفاهيم معقّدة، مختزلة عمليّات أوليّة قبل الوصول إلى الصّيغة النّهائيّة للمدلول الواحد، حيث تحمل الاحتمالات السّابقة المعاني الآتيّة:

- **الصّياغة:** وهي الرّبط والجمع بين اللّفظ والمعنى من الجملة إلى النّص، أو الشّكل والمضمون في هيئة لغويّة يراعى فيها التّرتيب والتّنظيم.
- **البناء:** يتطلّب البناء إحكام عناصر البنى اللّسانيّة فيما بينها، وذلك في نسق تركيبيّ بداية من وضعيّة الحروف إلى الكلمة فالمقطع فالفقرة إلى النّص، أي في عمل معماريّ.
- **التّصوير:** ويأخذ بعدا حسيّا وآخر تخييليّا، فهو عمليّة تنطلق من الواقع، ثمّ يعيد المبدع صياغة ما يقع على عينيه بأساليب وتعابير يتجاوز فيها المرئي، وفي شكل شحنات دلاليّة تصف الواقع وتتجاوزه.

[1]- ينظر: بلقاسم دكدوك: مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، (رسالة دكتوراه)، الجزائر، 2008م-2009م، ص 10.

- **التّأليف:** يجمع هذا العنصر بين (الصّياغة والتّصوير والبناء)، إذ هو مفهوم يحيل إلى القولبة النّهائيّة للكلام، فالنّص الشّعري هو تأليف لغويّ، فيقال ألّف الشّاعر قصيدة.

وأمام هذا التّشعّب المفهومي، وجب علينا الدّخول إلى المفهوم اللّغوي والاصطلاحي للمصطلح، للبحث عن الزاوية الّتي يركن فيها التّشكيل في الشّعر.

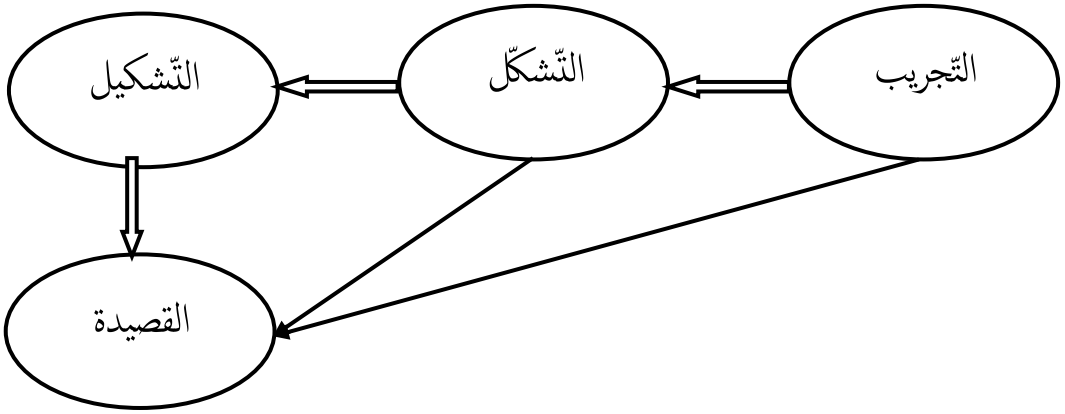
جاء مصطلح التّشكيل في المفهوم اللّغوي ليدلّ على «المثل والشبه (...)، وقد تشاكل الشّيئان وشاكل كلّ واحد منهما صاحبه (...)، وهذا أشكل بهذا أي أشبه، والمشاكلة الموافقة، والتّشاكل مثله (...) وشكل الشّيئ صورته المحسوسة والمتوهّمة، وتشكّل تصوّر، وشكله: صوره)»[1]. فهو في اللغة دلّ على الشّبه والمثل والموافقة.

أمّا في الاصطلاح فيعرّف «الصّيرورة الّتي تؤول إليها الأشياء والمكوّنات، لتحقّق وحدة متماسكة مترابطة، ووجودا جديدا تحقّق فيه مبادئ المزج والتّوليف، والتّنظيم والتّنوع والتّوازن والتّناغم والإيقاع والانسجام، فعلها الفنّي يمثّل نزوعا جماليّا لتحقيق التّشكل، ويمثّل هذه المبادئ قيم السّلوك الفنّي، وتقاليده الهادفة لتكوين التّشكيل وتحقيق وجوده»[2]. يُعطي هذا التّعريف مفهوما شاملا للتّشكيل كمصطلح يمسّ العمل الفنّي، وهو تقليد مقنّن في صناعة العمل الإبداعي، فيمكننا أن نستخلص منه؛ أنّ التّشكيل الشّعريّ يُراعى فيه الجمع بين عناصر التّوليف والتّنظم والتّوازن والتّناغم والإيقاع والانسجام، فينتقي الشّاعر ما ينتقي من مفردات اللّغة، ويخضعها لسلطته في تشكيل القصيدة.

[1] - ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ، ط (الأولى)، (د ت)، المجلد: (11)، مادة (شكل)،ص 365- 357.

[2] - نواف قوقزة: نظرية التشكيل الاستعاري في اللغة والنقد، وزارة الثقافة، الأردن، (ط الأولى)، 2000م، ص 26، 27.

والتّشكيل حسب "محمد صابر عبيد" هو آخر مرحلة من عمليّة الصّنعة الأدبيّة؛ إذ أنّ العمل الأدبي حسبه يمرّ بثلاث مراحل، ووفقها يتمّ خلق القصيدة، واستنادا إلى طرحه نقترح هذا المخطط الآتي:



- **التّجريب:** وهو أوّل هذه المراحل، والباعث للوصول إلى المرحل الثّانيّة، ينصبّ العمل في هذه المنطقة باستغلال جميع المراحل التّجريبيّة الكامنة في المبدع[1]، إذ هو «قرين الإبداع، لأنّه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفنّي المختلفة، فهو جوهر الإبداع، وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل»[2]. ما يعني أنّ التّجريب خاصّ بالمبدع، يَنتج من خلاله نصّا له هويّة مستحدثة، ممرّرة بعمليّات معقّدة له آلياته وتِقناته المبتكرة والّتي تسمح بعلوّ السّائد.
- **التّشكّل:** مرحلة تاليّة للتّجريب، شبيهة بالخارطة الصّمّاء، حيث ينقصها التّحديد الكامل والتّام لعناصرها، يَنتُج هذا حين يبدأ المبدع في كتابة نصّ ما ثمّ يَعمد حينًا إلى الحذف وحينا آخر إلى الزيّادة أو إلى التّكرار، أو يقدّم ويؤخّر، ثمّ إنّ التّشكّل يفتقر إلى التّرابط العضوي الكامل، فالنّصّ الأدبي يبقى لحمة متراصّة ومتضامّة من بدايتها إلى نهايتها، وعندما نصل إلى النّهايّة، ندخل في المرحلة التّاليّة من الصّنعة الأدبيّة[3].

[1] - ينظر: محمد صابر عبيد: التشكيل النصي، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط 01)، 2018م، ص 23.
[2] - صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، (ط 01)، (د، ت)، ص 03.
[3] - ينظر: محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص 23.

- **التّشكيل:** وهي مرحلة البناء المكتملة، أين يكتمل فيها نظم الصّوغ الفنّي للنّصّ[1]. فإنْ كان التّشكّل هو التّرابط بين المفردات والجمل بما يضمن لها ناصيتها الشّعريّة، فإنّ التّشكيل هو قدر عالي من التّماسك والتّعاشق والتّفاعل.

يلخّص "صلاح عبد الصبور" قيمة التّشكيل الشّعري بإقراره أنّ القصيدة الّتي لا تتضمّن تشكيلا فقدت الكثير من مبرّرات وجودها، وهو عمل لغويّ يقوم على البناء المتكامل المتضافر بين ألفاظ اللّغة، خاضعة لمبدإ التّنظيم الصّارم والمحكّم، وحسبه؛ البناء واجب تتطلّبه هويّة القصيدة المشكّلة من مجموعة من الأبيات أو السّطور الشّعريّة، في شكل متدرّج أصغره الشّطر، وصولا إلى القصيدة، وتخترق هذه العمليّة عمليّة أخرى هي ما يجعل القصيدة قصيدة في كامل حسنها وكمالها، وهو التّنظيم إذ يجعلها متّسقة فيما بينها[2].

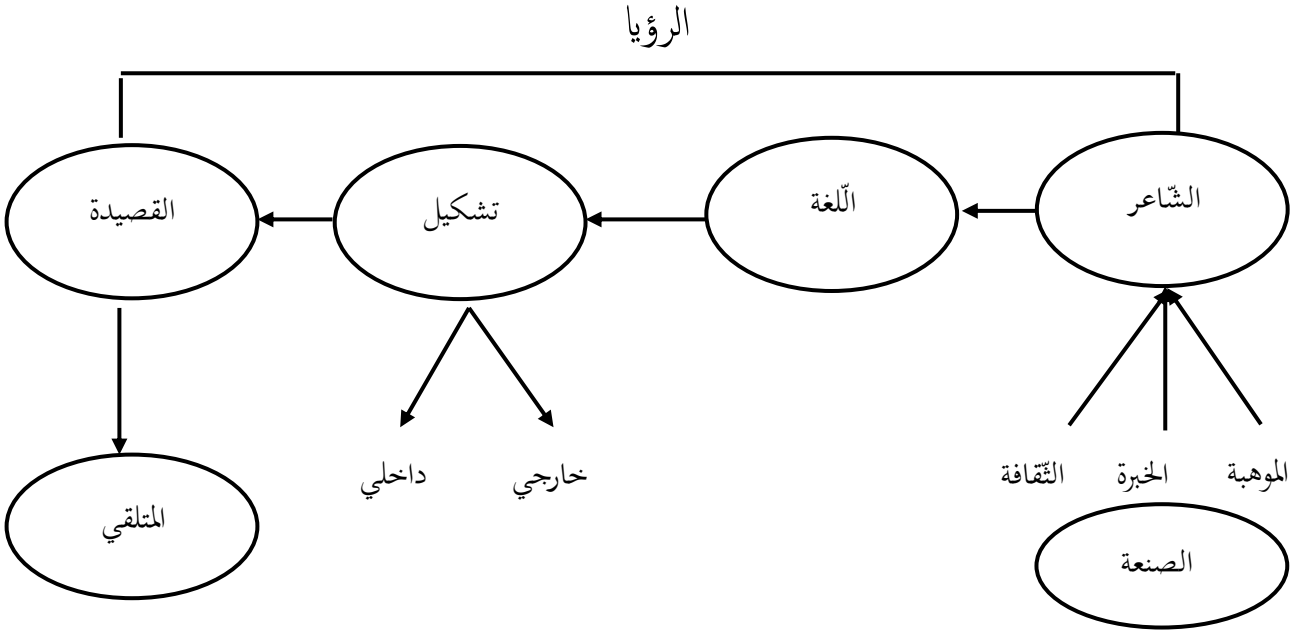
2. آليّات وأدوات التّشكيل الشّعري:

لكلّ فنّ خاصيّته في صنع الظّاهرة الإبداعيّة؛ إذ يبقى يحتفظ في أصقاعه على هويّة مغايرة عن كلّ فنّ قريب منه أو بعيد، لكنّها في الأخير تبقى تعبّر عن عالم واحد، منبثقة من أنا واحدة (الأنا الإنسانيّة)، قاصدة أنا الآخر.

في البداية قبل أن نقف عند أدوات التّشكيل الشّعري، كان لابدّ من أن نقول إنّها تتوزّع بين ثلاثة أدوات، أدوات لصيقة بالشّاعر نفسه، وأدوات لغويّة خالصة، وأدوات ثالثة ارتبطت بالمتلقي ((تبزغ وتظهر ملامح التّشكيل الشّعري النّهائي فوق الورق باتّحاد ثنائيّتي الصّنعة والرّؤيا، المتأتيّة من قبل المبدع واللّغة))[3].

[1]- ينظر: محمد صابر عبيد، التشكيل النصي ، ص 23.
[2]- ينظر: صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، (ط02)، 1977م، (مج 03)، ص 31- 32.
[3]- ينظر: محمد صابر عبيد، المرجع السابق، ص 09.

وسنحاول أن نقدّم مخطط يجمع هذه الأدوات والعوامل الثّلاثة، في عمليّة التّشكيل الشّعري؛ حيث حاولنا فيه ضبط أدواته فما يأتي:



2ـ1ـ أدوات التّشكيل ما قبل لغوي (أدوات خاصّة بالشّاعر):

الحديث عن الشّاعر وما يكتنف ذاته يأخذُنا إلى صميم الدّرس التّراثي العربي، فكثيرا ما بثّ في مصنّفاتهم الحديث عن هذا الآدمي –الشّاعر- غير العادي، ذاكرين بعض الصّفات والأدوات اللّازم توافرها فيه، والّتي من خلالها توجّه وتشكلّ القصيدة، نذكر منها:

أ- الموهبة: جاءت عندهم تحت مسمّى الطّبع، ومردّه أنّ الشّاعر شخص موهوب، حظي بمجموعة من الصّفات الفطريّة، وهي بمثابة الطّاقة الكامنة فيه، طاقة غابت عن كثير من النّاس، تهيّئه للعمل الإبداعي أكثر من غيره، وقد جاء الطّبع بمسميّات كثيرة، منها: الغريزة، والقوى الفطريّة، والحدس الفنّي، والعاطفة القويّة[1].

[1]- ينظر: محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، (د ط)، (د ب)، 1992م، ص 26.

ب ـ الخبرة: وجاءت عندهم في مسمّى الدّربة، ودورها خدمة الطّبع وتمّيته وتلقيحه ورعايته، وهو العميل الوفيّ للطّبع، وبهما معا يتمكّن الشّاعر من الوصول إلى أساسيّات العمل الشّعري[1].

ت ـ الثّقافة: وهي مفهوم واسع، إذ لا تتوقّف على ثقافة الكتاب، بل تتعدّاه إلى أن تكون تجربة في الحياة، أي أنّ هناك ثقافة الكتاب الّتي تمدّ الشّاعر بتجارب غيره، فتوجّهه وتدعّم مساره الإبداعي، وثقافة شخصيّة منبعثة من حياته الخاصّة، لما بين أناه وأنا الآخر، وهذا العنصر مهمّ في إمداد القصيدة بروافد تأليفيّة رصينة، فبامتزاج الثّقافتين ينبثق نصّ شعريّ ينبض بحياتين، حياة الشّاعر، وحياة غيره[2].

هذه الأدوات غير اللّغويّة ندرجها تحت مسمّى **"المهيّئات الأولى"** للعمليّة التّشكيليّة الشّعريّة، فكما أنّها أدوات، فإنّها عوامل النّشأة الحقيقيّة له، فالتّشكيل الشّعري مُنطلقه الأوّل الشّاعر، وما يكتنف عالمه الشّعوري واللّاشعوري من حياة تهيّأ لكتابة الكلمات في القصيد.

2ـ 2ـ ـ أدوات التّشكيل اللّغوي:

يتمخّض التّشكيل اللّغوي عن اللّغة وفي مستوياتها الأربعة، وهي الجوهر الأساس الّذي يجعل الشّعر فنّا قوليّا وتشكيليّا، وبه يميّز عن الفنون المجاورة له، كالرّسم والنّحت، وبعبارة أخرى فإنّ التّشكيل اللّغويّ واقع داخل الحاضنة النّصيّة للخطاب.

[1]- ينظر: : محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، ص 32.
[2]- ينظر: محمد صابر عبيد، التشكيل النصي، ص 10.

والقصيدة في مجملها من بدئها إلى منتهاها قائمة على تشكيلين، داخليّ وخارجيّ، وكلاهما له عناصره الخاصّة، ولكن لابدّ من تضافرهما وتعالقهما لصناعة بنية القصيدة أوّلا، ولتحريك المتلقّي بما تحتويه من حُسن تشكيليّ ثانيّا[1].

الحديث عن التّشكيل اللّغويّ داخل الخطاب الشّعري، يقودنا إلى مضمار الدّراسات الغربيّة؛ حيث حظي المفهوم في الدّراسات البنيويّة* الّتي تُعنى بالنّاحيّة الشّكليّة، فهي القطب الأساس الّذي تدور فيه نظريّة المنهج الشّكلي؛ حيث إنّ «هدف البنيويّة هو كشف بناء النصّ أيّا كانت طبيعته، أو كشف العناصر الّتي تتشكّل بها البنية الكبرى للنصّ»[2].حيث تتّجه الدّراسة البنيويّة للكشف عن الكيفيّة الّتي تُبنى بها القصيدة، والبحث عن التّقانات الّتي وظّفها مستخدم اللّغة لتحكيم بناء نصّه، أو بعبارة أخرى تبحث في شكل المحتوى، وكيف عبّر المبدع عمّا عبّر عليه بشكل دون شكل آخر، ويكون ذلك الشّكل مخالفا للأشكال التّعبيريّة الأخرى من خلال اللّغة.

تظهر أهميّة التّشكيل اللّغوي من خلال مقولة "رومان جاكبسون"* الشّهيرة حين أراد تحديد موضوع الأدب «ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنّما الأدبيّة، أي ما يجعل من عمل معيّن عملا أدبيّا»[3]. وتبرز خاصيّة الأدبيّة في مجموع العلاقات التّركيبيّة والعلاقات القائمة بين الوحدات اللّسانيّة؛ حيث يكون نسقها الدّاخلي يرتكز على ميكانيزمات خاصّة، وبتعبيرنا بطريقة تشكيليّة خاصّة تصنع منها فرادة الحدث الأدبي.

---

[1]- ينظر: وجدان المقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (ط 01)، 2011م، ص 18- 19.

* تعرف البنيوية على أنها نظرية علمية تقول بسيطرة النظام اللغوي على عناصره، وتهدف إلى استخلاص طابعه النسقي من خلال العلاقات القائمة بين عناصره، وتحرص على إبراز الطابع العضوي لشتى التغيرات التي تخضع لها اللغة. زكرياء إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، مصر، (د ط)، (د ت)، ص 70.

[2]- الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011م، ص 02.

[3]- تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط 02)، 1990م، ص 84.

ما نقصد الإشارة إليه هو أن البنيويّة الشّكلية كان لها اهتمام بالتّشكيل الدّاخلي وكيف ((تبرز من خلاله الوظيفة الشّعريّة في النّص الأدبي عموما، وفي النّص الشّعري خصوصا، كوظيفة مهيمنة على باقي الوظائف الأخرى ، حسب جاكبسون، وذلك لطبيعة التّوظيف اللّغوي* الحامل لبنيات لسانيّة ذي طبيعة تشكيليّة خاصّة في تركيب الألفاظ وترتيبها))[1]. فالطّابع العضويّ يقضي بحالة التّعاشق الكبير بين مفردات النصّ، وإلى التّماسك العلائقي في نظمه ما يتقاطع مع مفهوم التّشكيل ((الّذي يحيلنا إلى جوّ القصيدة الواحدة، بمعنى لكلّ قصيدة فرادتها في شكلها وتشكيلها وبنائها وجمالها وفنّها، وكلّ هذا يبعث للوصول في كلّ مرة للمبدع))[2].

ولنا الآن وقفة عند أهمّ الأدوات اللّغويّة، فكما مرّ بنا فإنّ التّشكيل ينقسم إلى:

القصيدة ← تشكيل داخليّ (اللّغة الشّعريّة).
القصيدة ← تشكيل خارجيّ (الإيقاع).

التّشكيلان واضحان، يبرزان في الجانب التّطبيقي، في شعر "يوسف وغليسي"[3]، لكن ونظرا لهيمنة بعض الأدوات في السّاحة الشّعريّة بشكل ملفت، وقفنا عند مصطلح "الصّورة الفنيّة" ومصطلح "الرّؤيا".

*- يوضح جاكبسون الفرق بين تشكيل لغوي وآخر "لماذا نقول دائما جان ومارغوريت، ولا نقول أبدا مارغوريت وجان، أنفضل جان على أختها، "أبدا"، لكن لهذا التركيب وقع أعذب، وفي تعاقب كلمتين معطوفتين وفي الوقت الذي لا يدخل فيه مشكل هرمي، يرى المتكلم، في الصدارة المسندة إلى الاسم الأكثر قصرا، التشكيل الأفضل الممكن للرسالة دون أن يفسر ذلك". رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط الأولى، 1988م،ص .32

[1]- ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 31، 32.

[2]- ينظر: سعاد عبد الوهاب: النص الأدبي التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، (ط01)، 2011م، ص 36.

[3]- التعريف بالشاعر في الملحق ص 311.

أ- الصّورة الفنيّة:

أصبح مصطلح الصّورة من المصطلحات الهامة في الدّراسات الأدبيّة المعاصرة؛ إذ غادر حدود المفاهيم التّقليديّة القديمة الّتي تقف عند حدّ الصّور البيانيّة (كالاستعارة، والتّشبيه، والمجاز، والكناية)، متجاوزا إيّاها إلى التّوظيف الرّمزي والأسطوري، والتّصوير الحسّي والذّهني، مستعينا فيها بالطّاقات الإيحائيّة للّغة[1]. وغالبا ما تأتي «للدّلالة على كلّ ما له صلة بالتّعبير الحسّي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات»[2]. هذا في مفهومها الّذي ارتبط بالعالم الواقعي، وما يقع على البصر، وفي دور المبدع في ترجمة الحسّي، وفق قالب لغوّي غاب فيه الوضوح والّتعبير السّطحي المباشر.

جاء مصطلح الصّورة في الدّراسات العربيّة القديمة تحت مسمّى "التّخييل"، وما يَحفل به من دلالات عبّرت عن الإمكانات اللّغويّة الّتي استلهمها الشّعراء في التّعبير عن أحاسيسهم وملخصّ أيّامهم، وتبلور مفهوم "التّخييل" واتّضحت معالمه في حدود القرن السّابع، على يد "حازم القرطاجنّي"، وتعود جذوره الأولى إلى فلاسفة العرب الأوائل، الفارابي وابن سينا وابن رشد.

يربط القرطاجنّي ماهيّة الشّعر بالوزن والقافيّة مضيفا إليهما عنصري التّخييل والمحاكاة[3].

وتظهر قدرة الشّاعر في جعل المتلقّي يتمثّل صورا لألفاظ هي من لدن الشّاعر، أي حدوث استجابة انفعاليّة في ما يسمعه أو يتلقّاه، لأنّ مادة الشّعر في التّخيل هي الكلمة أو القول،

---

[1]- ينظر: وليد رائد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، (مج 29)، (ع1، 2)، 2013م، ص 559.

[2]- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، مصر، (ط 01)، 1958م، ص 03.

[3]-ينظر: القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 71.

حين نعلم مع القرطاجنّي أنّ للشّعر أربعة أنحاء يتمّ فيها التّخييل وهي من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللّفظ ومن جهة النّظم والوزن[1].

والتّخييل كآليّة فنيّة في إنتاج الدّلالة يتمحور في قطبين أساسيّين بين المبدع والمتلقي، قطب عمليّة تخييليّة مرتبط تشكّلها في مخيّلة المبدع، وقطب عمليّة تخييليّة المرتبط آثارها في المتلقي[2].

ب ـ الرّؤيا:

تجنح الرّؤيا لمقدرة الشّاعر في التّعامل مع اللّغة من جهة، ومع العالم الدّاخلي له، ومع العالم الخارجي من جهة ثالثة، وهي ليست مجرّد التّعبير عن ظاهرة استوقفت الشّاعر، بل هو عالم أفقي خاص، ينهل منه المبدع إبداعه «الرّؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السّائدة هي إذا تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النّظر إليها»[3]. لذلك كان المصطلح من أهم مفاهيم القائم عليها الشّعر المعاصر

والرّؤيا تشترك مع الأدب من حيث المنطلقات، فكلاهما يعبّر عن حياة الإنسان وما يكتنفها من أسرار وغوامض، كما أنّها تعبير عن أفق يأمله المبدع، ولا يرتبط هذا الأفق بزمن محدّد (ماضي، حاضر، مستقبل)[4].

لزمت الرّؤيا القصيدة المعاصرة، وأصبحت عنصرا من عناصرها، ومهمّة من مهامها، بل وصارت تسمّى بها، تربط المبدع بجميع متغيّرات العالم، فهي كالقانون الصّارم، الّتي تتنافى فيه الاعتياديّة وكلّ ما هو تقليدي[5].

وعليه كيف تتجلّى الرّؤيا داخل القصيدة؟

---

[1] - ينظر: ، القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 89.

[2] - ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة، (د ب)، (ط 05)، 1995م، ص 195.

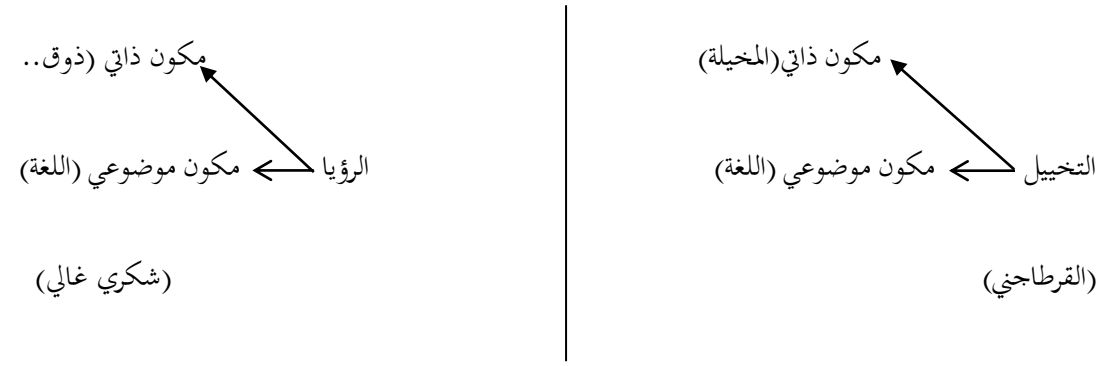
[3] - أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت- لبنان، 'ط01)، 2005م، ص 150، 151.

[4] - ينظر: محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (ط01)، 1987م، ص 22.

[5] - ينظر: عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 2002م، ص 133.

تتجلّى الرّؤيا داخل القصيدة بشكل جدّ خاص؛ حيث يعمد الشّاعر إلى توظيف طاقات فنيّة خاصّة، يستمدّها من تجربته الشّخصيّة، أو تجربة جماليّة حلّ فيها البعد الإنساني حيّزا، مستغلًا قدراته الذاتيّة، من ذوق وخبرة، وتكوينيّة من الجهة النّفسيّة والثّقافيّة[1]. والرّؤيا في نظر بعض الباحثين إن لم تتجاوز الواقع ولم تستطع تمثّله أو تمثيله ليست رؤيا، بل هي مجرّد رؤية، إذ لها أبعاد تتجاوز الحسّي أو المدرك المباشر، إلى الرّؤيا العميقة المنبعثة من عوالم استشرافيّة وحده المبدع من يصنعها في آفاق القصيدة[2].

نلحظ من خلال عرضنا لمصطلح "الصّورة، والتّخييل، والرّؤيا"، احتوائها لأداتين تشكيليّتين، وبعبارة أخرى كانت مزدوجة الأداة في آن واحد وهي، ما تعلّق بالشّاعر، وما تعلّق باللّغة، نوضّح هذا كالآتي:



وكلّ من هذه المصطلحات يعمل على شاكلته في صنع الخطاب الشّعريّ، وخلو النّص منها، هو نسف من هوية القصيدة.

[1]- ينظر: شكري غالي: شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، (د ب)، (ط 01)، 1991م، ص 76.

[2]-ينظر: هشام عطية القواسمة: الرؤيا والتشكيل دراسة في شعر نزار قباني، رسالة ماجيستير، مؤتة، الأردن، 2009م، ص 11.

2ـ 3ـ تشكيل ما بعد لغوي (تشكيل خاص بالمتلقي):

كيف يساهم المتلقي في عملية التّشكيل الشّعري؟

يسهم القارئ في صناعة النصّ الأدبي، وفي إعادة تركيبه، من خلال ما يقدّمه من قراءات متعدّدة للمتن؛ إذ يقدّم صيغة إدراكيّة خاصّة للنصّ، ويبرز دوره من خلال ما يصدره من أحكام قيّمة أوّلا، وفي فكّ أسرار العمل الإبداعي الدّفينة في أصقاع الذّات المبدعة ثانيّا، إذن هو عامل مهمّ في فكّ السّنن واكتشاف الإجراءات الأسلوبيّة في الكتابة[1]، والتّشكيل «مجموعة العلاقات التّركيبيّة الّتي تحمل معاني مختلفة تثير انفعالات مختلفة، سرورا أو حزنا خوفا وخشية أو اطمئنانا»[2]. وهذا مفهوم اجتاز الحدود الدّاخليّة والنسيجيّة الّتي تجمع التّراكيب اللّغويّة إلى مجال التّأثير في المتلقي، حيث يظهر من خلاله –التّشكيل- مجموعة من الرّدود المباشرة، الظّاهرة والخفيّة، أي عند اكتمال القصيدة يبدأ دور المتلقي في التّعامل معه ((أي تفعيل مقولة موت المؤلف، وبدء مقولة التّلقي)[3].

يذهب عز الدّين إسماعيل إلى القول إنّ التّشكيل في اللّغة يتم في نوعين من التّشكيل المكاني، والتّشكيل الزّماني، أمّا الزّماني فيتمّ في حدود التّشكيل الأوّلي للّغة، أي بربط الألفاظ والعبارات بعضها ببعض في حدّ التّشكيل الزّمنّي للّغة، أمّا المكاني فهو ذلك الّذي يتمثّل في الفنون التّشكيليّة الصّرف، حيث يكون التّشكيل فيها حسيّا تلتقطه الحواس مباشرة[4].

---

[1] - ينظر: ميكائيل ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، (ط 01)، 1993م، ص 06.

[2] - إبتسام مرهون الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط 01)، 2010م، ص 52.

[3] - ينظر: حميد الشابي: الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، (ط01)، 2013م، ص 101.

[4] - ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، (د ب)، ط (الثالثة)، (د ت)، ص 52.

ارتبط التّشكيل الزّماني للشّعر بالجانب الموسيقي في القصيدة أو بجانبها الصّوتي، فالقول الشّعري يحدث في لحظة زمنيّة منبعثة من ذات الشّاعر، تأتي في شكل إيقاع موسيقي قائمة على وزن وقافية لصيقة بحالة شعوريّة معيّنة، هذه الخصائص العروضيّة (وزن، قافية)، يجعلها الشّاعر أدوات طيّعة لخدمة حالته الشّعوريّة، أي يتصرّف فيها أنّى يشاء، فلذلك وُجدت في القصيدة المعاصرة أنماط تشكيليّة خالفت القصيدة الأولى، لأنّ المبدع في القصيدة المعاصرة ينطلق من نفسه ليعبّر عن الطّبيعة، لا العكس، أي ينطلق من الطّبيعة للتّعبير عن حاجاته وهمومه كما فعل الشّاعر العربي القديم، والمدار والقطب الجوهر الأساس في هذه الممارسة، هو الجانب الموسيقي الّذي يعتبر أوّل ما يقرع أذن المتلقّي، لذلك جاءت القافيّة مخالفة للقافيّة التّقليديّة، وكسر رتابة الرّويّ والالتزام بنظام الأبيات، أي تحطيم الوحدة الموسيقيّة، كلّ هذا جانبا تشكيليّا للقصيدة المعاصرة، باتّفاق ذاتي زمني للشّاعر، وصار الشّاعر أكثر تحرّرا في كتابته الإبداعيّة[1].

أمّا التّشكيل المكاني فعنده مقابل لكلمة "صورة"، وما تحمله من مفهوم، ولا يختلف عن التّشكيل الزّماني «وهي أنّ التّشكيل المكاني في القصيدة، كالتّشكيل الزّماني، معناه إخضاع الطّبيعة لحركة النّفس وحاجتها»[2]. يعني أن يقيم الشّاعر تشكيلا جديدا للعالم الخارجيّ وفق ما يمليه عليه العالم الدّاخليّ.

يأتي تشكيل الصّورة في الشّعر المعاصر منافيا لصور الطّبيعة، أو ليس ما يتمّ قوله من الشّاعر هو نفسه عالم الصّور الخارجيّ؛ فالصّورة هي تعبير عن الفكرة المنتمية إلى عالم الوجدان، وليس عالم الوجدان هو العالم الموضوعي، بل له واقعيّته الخاصّة، والوسائل الواقعة في عالم الأشياء تمثّل وسائل لتصوير الفكرة لا لتصوير الطّبيعة[3].

[1] - ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 52- 53.
[2] - ينظر: عز الدين إسماعيل: المرجع نفسه ، ص 57.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 57.

3. الشّعر والفنّ التّشكيليّ:

يطالعنا أرسطو منذ القديم ـ في كتابه فنّ الشعر ـ أنّ محاكاة العالم تتمّ بطرق ووسائل مختلفة، وذلك حسب الفنّ المحاكى، فالرّسم له تقنياته وأدواته، والموسيقى لها طريقتها الخاصّة، كذلك الشّعر له تقنياته الخاصّة[1]، ومن بين هذه الفنون ارتبط اثنان ببعضهما ((وصارا جنبا إلى جنب من أكثر الفنون هبة في مجال الإبداع الإنساني هما في فنّ الشّعر وفنّ الرّسم))[2].

بداية يعرّف الفنّ التّشكيلي على أنّه «هو كلّ شيء يؤخذ من الواقع ويصاغ بصياغة جديدة، أي يشكّل تشكيلا جديدا، وهذا ما نطلق عليه كلمة التّشكيل»[3]. نقف عند هذا المفهوم لاستيعابه الفنّ القولي الشّعر؛ إذ يعمد الشّاعر إلى تقديم صورة للعالم الخارجيّ مغايرة لما هي عليه في الواقع في أحيانا كثيرة، «إنّ الشّاعر أو الرسّام قد ينقل الواقع أو يحاكيه كما هو، وقد ينقله أو يحاكيه بأقبح أو أحسن مما هو عليه»[4]. لكن لا يمكن أن نعدّ الشّعر فنّا تشكيليّا لقيامه على خصائص وتقنيات لغويّة بعيدة عن تقنيات الفنّ التّشكيلي الماديّة الملموسة؛ حيث يستخدم مصطلح التّشكيل في فنّ الرّسم على أنّه «إظهار شكل الجسم باستخدام الظّلال وحيد اللّون (المونوكروم)، يعني تلوين الشّيء بالاعتماد على درجات لون واحد»[5].

فهو هنا تقنية تستخدم أثناء الممارسة الفنيّة للرّسم من قبل الفنّان التّشكيلي، ونفهم معه أنّه مفهوم اختصّه الرّسم لنفسه، واستعاره الشّعر لإعطاء اللّغة بعدا جماليّا وبلاغيّا إضافيّا، ((ولا غرابة في هذا فإنّ هجرة المصطلحات من علم لآخر، ظاهرة يلجأ إليها لاستعاب قدر كبير من الدّلالات، توافق الغاية المنشودة والمطلوبة، من قبل مستعمل اللّغة، وصارت من الأمور الميسورة

---

[1] - ينظر أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، لبنان، (د ط)، 1973م، ص 04- 05.

[2] - ينظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 13.

[3] - معتز الحلبي: مبادئ الفن التشكيلي، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، (ط01)، 2015م، ص 15.

[4] - جابر عصفور: الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط 03)، 1992م ص 284.

[5] - معتز الحلبي: مبادئ الفن التشكيلي، ص 05.

والضروريّة))[1]. وفي الأخير هي تعبير عن تفاعل الفكر الإنساني بعضه ببعض، وملتقى في مسرح العمليّة الإبداعيّة للفنّان.

يجمع الدّارسون أنّ بين الرّسم والشّعر حدودا كثيرة، فهما يستقبلان العالم الخارجيّ بالعين، ويسعى الشّاعر لترجمتها وفق أحاسيسه الدّاخليّة، مكمن شاعريّته، فتأتي هذه الفنون وتفصح عمّا وراء هذه الشّاعرية[2].

يعقد (رومان جاكبسون) علاقة مشابهة بين النّحو في الشّعر وبين النّظام الهندسي الّتي تمثّل قواعد التّأليف عند الرسّام، إنّ وجه الشّبه هو الخاصيّة المميّزة الّتي يقوم عليها الفنّ الإبداعي، فكما أنّ وحدات النّحو تعبّر إلى حدّ بعيد الراعيّة والموجّهة بل والمسؤولة عن السّلامة اللّغويّة، حيث تضمن له صفة العلائقيّة والنّسيجيّة ضمن الخطاب الشعّري، كذلك فإنّ للرّسم هندسته الخاصّة وقواعده الخاصّة في صنع اللّوحة الفنيّة، تظهر تلك الهندسة مثلا في طريقة التّأليف بين الأصباغ والألوان[3].

أمّا عزّ الدّين إسماعيل فيضع فرقا بين الفنّ القولي والفنّ التّشكيلي «هو أنّ التّشكيل في الفنون الشّكلية حسّي sensuous في حين أنّه في الفنون التّعبيريّة وراء حسّي suprasensuous بمنعى أنّ الفنّان التّشكيلي إنّما يشكّل مادة وينتج عملا كلاهما تتلقّاه الحواس تلقيّا مباشرا يحدث معه التوتّر العصبي الّذي تثيره المحسوسات (...) فالرّسّام يؤثّر باللّون الأحمر على أعصاب المتلقّي بفنّه مباشرة (...) أمّا الشّاعر فإنّه لا يستطيع أن يؤثّر هذا التّأثير الحسّي المباشر، أي لا يضعنا وجها لوجه أمام اللّون، وإنّما هو يبعث فينا اللّون من خلال الرّمز الصّغير الّذي يدلّ عليه»[4]. وفكرة ما وراء حسّي تظهر فيه حقيقة التّعبير اللّغوي للشّعر، حيث تكون المعاني خفيّة عن اللّمس ، وجب

[1]- ينظر: محمد صابر عبيد: التشكيل النصي، ص 141.
[2]- ينظر: وجدان المقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص 20.
[3]- ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 71، 72.
[4]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 49.

تمثّلها في الذّهن، على عكس الفنّ التّشكيلي –الرّسم، فإنّ الدّم المنسكب فوق اللّوحة نراه أحمر، ونرى الطّبيعة بلونها الأخضر بعيدا عن المعاني الفنيّة الّتي يسكبها الرّسّام. على إبداعه

الحديث عن هذه العلاقة الحميميّة بين الشّعر والرّسم جعلتنا نعرج على تراثنا العربي، الّذي ذكر وتحدّث عن هذه العلاقة في أكثر من موضع «لقد تنبّه النّقاد القدامى إلى العلاقة الوشيجة بين أنماط الإبداع الفنّي المادي، رسوما وزخارف ونقوشا، والإبداع الفنّي شعرا ونثرا المتمثل في القدرة الفنيّة في التّصوير والتّعبير عن المعاني بأسلوب أدبي جميل»[1].

يطالعنا الجاحظ بآراء قيّمة، لها نصيب من العمل التّشكيلي المشتركة بين الشّاعر والرسّام، «فإنّما الشّعر صناعة، وضرب من النّسج وجنس من التّصوير»[2]. إذ التّصوير يتطلّب حاسّة البصر أثناء التّأليف الشّعري، وهذا هو بالذّات عمل الرّسّام، إلّا أنّ أداته غير لغويّة (الكتابة) قائمة على الأصباغ والألوان، إذ الرّسم في أبسط مفاهيمه هو فن تصويري، فمفهوم التّشكيل بدت ملامحه عند الجاحظ في مصطلح "التصوير".

ملامح تماس الشّاعر والرسّام عند الجاحظ هو أنّ كلّايهما يقدّم المعنى حسّي، وذلك من خلال ما تترجمه العين للواقع المرئيّ، بل وفي كثير من الأحيان يذهب إلى الحكم –الجاحظ- على الجودة في العمل الشّعريّ من خلال ما ضُمِّن في الأبيات من مشاهد حسيّة يدركها العقل، ذلك أنّ المتلقي ينفعل بما يسمع بشيء قرب من ذهنه، وما يقرب من ذهنه إلّا شيء واقعيّ يراه ويحسّ به[3]. ((يظهر مفهوم التّصوير بوعي النّاقد العربي بذلك التّمازج بين الفنون الإبداعيّة، فجاء مفهومهم

[1]- ابتسام المرهون: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص 49.

[2]- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، (ط 02)، 1995م، (ج 03)، ص 132.

[3]- ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 260.

للشّعر حمّالا لمصطلحات تشكيليّة خالصة كالتّصوير والنّقش، أمّا في البناء التّركيبي للقصيدة فإنّ التّشكيل تقاطع عندهم في ما يعرف بقضيّة اللّفظ والمعنى أو الشّكل والمضمون))[1].

فكيف حملت هذه الثّنائيّة (لفظ، معنى)، مفهوم التّشكيل؟.

حملت هذه الثّنائيّة معنى التّشكيل من خلال إرجاعهم شعريّة النّص إلى إحدى الثّنائيّتين، وكما رأينا أنّ التّشكيل يحمل معنى الائتلاف والانسجام وحسن التّأليف والصّياغة، وهذا ما قصد إليه أسلافنا من خلال ما قدّموه من آراء قيّمة تخصّ ثنائيّة اللّفظ والمعنى، وقد قدّم الجرجاني نظريّة متكاملة في هذه القضيّة «إعلم أنّ ليس النّظم إلّا أن تضع كلامك الوضع الّذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه الّتي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرّسوم الّتي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[2]. ومراعاة علم النّحو يعني العلم بكيفية تشكيل الكلام البليغ، وذلك بمراعاة الجوار اللّغوي، أو مراعاة الهيئة التّركيبيّة لنظام ترتيب الألفاظ بعضها ببعض، إنّ مراعاة الجوار اللّغويّ المتأتّي من معرفة قواعد وأسس علم النّحو، يترتّب عنه لغة بليغة حاملة لصفتي الجماليّة والشّعريّة.

وفي سياق آخر يجمع الجرجاني بين معاني النّحو الّذي يعتمده الشّاعر في بنية القصيدة، وبين الرّسّام في تشكيل لوحته الفنيّة، يقول «وإنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ الّتي تعمل منها الصّور والنّقوش، فكما أنّك ترى الرّجل قد تهدّى في الأصباغ الّتي عمل منها الصّورة والنّقش في ثوبه الّذي نسج إلى ضرب من التّخيّر والتّدبّر في أنفس الأصباغ وفي موقعها، ومقاديرها وكيفية مزجه لها وتزيينه إيّها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشّاعر والشّاعر وفي توخّيهما معاني النّحو ووجوهه الّتي علمت أنّها محصول النّظم»[3]. فمادة الرّسم هي الأصباغ والألوان إذ هي مادة الفنّان في تشكيل لوحاته وإخراج صورة زاهيّة

[1]- ينظر: عبد الباري عزيز قباني: التجربة الشعرية والإبداع اللغوي، دار الكتاب الجديد، القاهرة، (د ط)، 2009م، ص 221.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، ط03، 1992م، ص 81.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه، ص 87- 88.

المعنى، بفضل استثماره صورة التّوأمين المتباعدين، صورة العالم الدّاخليّ والّذي هو باعث المشاعر، وصورة العالم الخارجيّ مكمن الصّور، وكذلك الشّاعر يستثمر التّوأمين (اللّفظ والمعنى) للتّعبير عن ذلك العالمين، فتكون الأصباغ هي المعاني، لكن لا يمكن أن ترى لتلك الأصباغ قيمة إلّا إذا أحسن الشّاعر العمل بها كي تتجلّى للعيان في أحسن صورة وفي أبهى زينة، وهنا يتفاضل الكلام ويتمايز بين شاعر وآخرّ، لا لشيء ،إلّا لأنّه أحسن المزج بين الثّنائيّتين اللّفظ والمعنى، ترتيب الألفاظ مع توخّي معاني النّحو.

ما يمكن أن نقول عن التّشكيل الشّعري كنتيجة توصّلنا إليها، هو مفهوم واسع، لا يجتمع عند زاوية أو ركن واحد، ولا يقتصر على فن إبداعيّ بعينه، ويحمل معنى التّضام والعلائقيّة، استعاره الشّعر لنفسه من الفنون المجاورة له لتفجير طاقات اللّغة، كما يعني ما ينضوي عليه النّصّ من بعد شكليّ ومضمونيّ في آن، فالتّشكيل هو مجمل الفعاليّة الجماليّة الّتي ينتهي إليها النّصّ الإبداعي، وهو يقابل اللّوحة الفنيّة في حالة كمالها الفنّي العام.

حقيقة التّشكيل اللّغوي سيكشف عنها عمليّا، في الأوراق القادمة، في **"شعر يوسف وغليسي"**، أين أخذت لغته في أغلب قصائده منحا تشكيليّا بديعا.

ثانيا: ماهية الأسلوبيّة (stylistique)

في البدء، حقيق علينا ونحن نريد مساس لغة الخطاب الشّعري المعاصر بدراسة أسلوبيّة خالصة، أن نقدّم لمحة عن ماهية الأسلوبيّة، هذا الأسلوب الّذي بعج النّصوص الأدبيّة، مقدّما صيغة دراسيّة خالفت المناهج الّتي كانت سائدة*، وقبل أن نستحضر مفهومها، لابدّ من الانطلاق من الأساس الّذي يبنى عليه "الأسلوب".

1) مفهوم الأسلوب:

لم يستقر مصطلح "الأسلوب" على مفهوم واحد، بل تعدّدت مفاهيمه وكثرت، فالكلّ ينظر إليه وفقا لمنظوره الخاصّ ومنطلقاته المعرفيّة واتّجاهاته الفكريّة، فنجد الباحث الواحد يقدّم له مجموعة تعاريف تصل في بعض الأحيان إلى نيّف وثلاثين تعريف[1].

يعتمد (المسدّي) في تحديد مفهوم الأسلوب، على عناصر ثلاثة في العمليّة التّواصليّة وهي من زاوية المخاطِب، ومن زاوية المخاطَب ومن زاوية الخطاب.

1ـ 1ـ الأسلوب من زاوية المخاطِب:

وفيه تظهر مقولة "بيفون"* الشّهيرة «أمّا الأسلوب فهو الإنسان نفسه»[2]. يعني أنّ الأسلوب هو مرآة عاكسة لشخصيّة المبدع، به يُعرف، وعلامة بارزة للخوض في آفاق نفسه.

*- وذلك أن الأسلوبية منهج تتعامل مع النصوص تعاملا محايثا، لا تعني بالسياقات الخارجية للنص، من مثل حياة المؤلف، وظروفه الاجتماعية....

[1]- ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، (ط 01)، 1998م، ص 95.

[2]- صلاح فضل: المرجع نفسه، ص 96.

1ـ 2ـ الأسلوب من زاوية المخاطَب:

وقد أولى (ريفاتير) عناية كبيرة للمتلّقي، وجعله قطب الرّحى في العمليّة الإنتاجيّة للنّصّ، ويعرّف الأسلوب «هو ذلك الإبراز (misenrelief) الّذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السّلسة التّعبيريّة»[1]. ما يعني أنّ المتلقي وحده من له سلطة لإبراز وتعيين الكلام، بعضه عن بعض.

1ـ 3ـ ـالأسلوب من زاوية الخطاب:

أنّ ينظر إلى الأسلوب من زاوية الخطاب، يعني اعتماد اللّغة أو النّصّ أساس البناء المفهومي له، فيرى (شارل بالي) أنّ الأسلوب هو تفجير الطّاقات التّعبيريّة للّغة، عن طريق استعمالها وإخراجها إلى حيّز الوجود[2]. أمّا الّذي قدّم مفهوما عميقا وقيّما حسب (المسدّي) هو (جاكبسون)، وذلك حين عدّ وظائف اللّغة إلى ست، وجعل النّصّ الأدبي هو النّصّ الّذي غلبت فيه الوظيفة الشّعريّة، ما يؤدّي إلى المساس بماهيّة الأسلوب بكونه الوظيفة المركزيّة المنظّمة للنّصّ[3].

ويبقى الأسلوب استعمال لغويّ خالص، يكشف عن مقاصد المتكلّم، والبحث فيه هو جوهر الوصول إلى المفارقات والاختلافات بين هذا الأسلوب وذاك[4].

2) مفهوم الأسلوبيّة:

الأسلوبيّة مصطلح يتركّب من الجذر الأسلوبي (style) واللّاحقة "ية"، (iq)، فهي بصيغة أخرى (علم الأسلوب)، وهي تبحث عن الأسس الّتي تحكمه[5].

ارتبطت الأسلوبيّة بالدّرس اللّغوي السّوسيري* من خلال الثّنائيّة "اللّغة، الكلام"، إذ انصبّ اهتمام الدّرس الأسلوبي بآلية استعمال الكلام من لدن المتكلّم، إذ هو قائم بالدّرجة الأولى

---

[1] - ميخائيل ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي، ص 05.
[2] - ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط (الثالثة)، ص 89.
[3] - ينظر: عبد السلام المسدي: المرجع نفسه، ص 89.
[4] - ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب الحديث، القاهرة، ط 03، 1992م، ص 49.
[5] - عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص 34.

على الاختيار المقصود من قبله[1]. ومن معدن ما قدّمه (سوسير) في علم اللّغة، استلهم تلميذه (بالي) ويؤسّس لعلم جديد لم يكن له من قبل سميّا[2].

«فوجهة الأسلوبيّة هذه تكمن في تساؤل عملي ذو بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضيّة الكليّة، ما الّذي يجعل الخطاب الأدبي الفنّي مزدوج الوظيفة والغاية يؤدي ما يؤدّيه الكلام عادة وهو إبلاغ الرّسالة الدّلاليّة ويسلّط مع ذلك على المتقبّل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرّسالة المبلّغة انفعالا ما»[3]. فالأسلوبيّة منهج علميّ، والنّصّ مكن عملها لا تخرج عن حاضنته؛ حيث تترجّح عبر مستويات اللّغة الأربعة (صوتي، صرفي، نحوي، دلالي)، تتعامل معه وفق مبدإ لغويّ خالص، تبحث فيه عن الأسرار الجماليّة المنبعثة من النّصوص الإبداعيّة شعرها ونثرها، مقتفية الأثر الّذي يلقيه المخاطِب للمخاطَب من خلال الخطاب.

3) اتجاهات الأسلوبيّة:

الاختلاف والسّجال سنّة ودأب المعرفة الإنسانيّة الواقعة في حيّز الدّراسات الأدبيّة والفلسفيّة خاصّة، لأنّها لا تخضع إلى المنهج التّجريبي الّذي يقنّن الظّاهرة ويعطيها أسسا وقوانين ثابتة، بل هي تعبّر عن رؤى وطروحات واجتهادات فكريّة، وهذا ما نتلمّسه في المنهج الأسلوبي الّذي اختلفت اتجاهاته على نحو ينادي فيه كل زعيم اتجاه بمميّزات خاصّة تطبع هذا المنهج.

[1]- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 09.
[2]- ينظر: عبد السلام المسدي: المرجع نفسه، ص 241.
[3]- عبد السلام المسدي: المرجع نفسه، ص 36.

أ- الأسلوبيّة التّعبيريّة:

رائد الأسلوبيّة التّعبيريّة (شارل بالي)، يقول: «تدرس الأسلوبيّة وقائع التّعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية»[1].

التّعبير العاطفيّ والوجدانيّ يظهر ما في الكلام من مفارقات واختلافات جليّة، تظهر بشدّة خاصّة في النّبر، إذ هو طريقة في الأداء الكلامي تحمل سمة تأثيريّة على المتلقي، تبرز معه المتغيّر الأسلوبي[2]. وعليه فإن ّأسلوبيّة (بالي) يظهر أثرها في اللّغة العاديّة قبل اللّغة الأدبيّة[3].

ب-الأسلوبيّة الفرديّة:

رائد هذا الاتّجاه (سبيتزر)، تظهر فيها النّفس الفرويدي في نظريّاته حول اللّاشعور؛ إذ تهتم أسلوبيّة الفرد بالعالم النّفسي للمبدع من خلال التّوظيف الأسلوبي للّغة[4]. ويتجّه هذا المنهج إلى دراسة عيّنة لغويّة محدّدة قد تكون لغة كاتب، أو لغة مدرسة أدبيّة محدّدة، أو عنصر أدبيّ واحد، أو فنّ أدبيّ واحد، وهي إذ تدرّس مثلا لغة مبدع فإنها تسلّط على ظاهرة محدّدة كاستعمال أداة التّعريف أو ظرف وتحاول إعطاء مبرّرات لها وربطها بعوالم المبدع الظّاهرة أو الدّفينة[5].

---

[1] - بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، (د ب)، (ط 02)، 1994م، ص 54.

[2] - ينظر: بيير جيرو: المرجع نفسه، ص 54.

[3] - ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 41.

[4] - ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 176.

[5] - ينظر: شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة والنشر، (د، ب)، (ط 02)، 1992م، ص 62. ص 62.

ت ـ الأسلوبيّة الإحصائيّة:

يقدّم هذا المنهج الأسلوبيّ الإحصائي دراسة موضوعيّة، قائمة على تقديم نماذج أدبيّة تبلغ الذّروة الإحصائيّة منتهاها، لا تدخل ذاتيّة النّاقد أو الدّارس، إذ تنبع الظّاهرة ويبدأ بتسجيل مادته وفقا لما بين يديه من العمل الإبداعي[1].

[1]- ينظر: محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 198.

فصل أوّل:

التّشكيل الإيقاعيّ

تمهيد:

دراسة البنية الصّوتيّة في شعر **"يوسف وغليسي"** يجعلنا ننطلق من مسلّمة الإقرار بأهميّة الدّال الإيقاعي ببنيتيه الدّاخليّة والخارجيّة وتفاعلهما في تشكّل وتشكيل القصيدة، ولمّا كان شعر **"يوسف وغليسي"** في أغلبه ينتمي إلى الشّعر الحرّ فإنّ هذا زاد في حضور نصيب الدّال الإيقاعيّ «و في ضوء حداثي مفتوح وديناميّ، يمكن للقصيدة أن تحظى بفرص تَشكّل وتشكيل استثنائيّة»[1] وتتجلّى هذه الفرص من خلال التّمظهرات الشّعريّة الّتي ميّزت القصيدة الوغليسيّة، الغالب عليها نموذج القصيدة المعاصرة.

أوّلا: البنية الخارجيّة:

تقوم البنية الخارجيّة للقصيدة على ثلاثة مظاهر أساسيّة متداخلة ومترابطة، وفي علاقة تناسقيّة تكامليّة تُؤتي دلالتها وفق نمط إيقاعيّ وجرس موسيقيّ هو ما يحقّق لها صَيتها وميزتها وتميّزها عن سائر الفنون الأدبيّة المجاورة لها، كالروايّة والقصّة والمسرحيّة..، وتتمثّل هذه المظاهر في **البحر أو الوزن، والقافيّة، والرّويّ**، فالبحر يقوم على مجموعة من التّفعيلات العروضيّة قد تكون بسيطة أو مركّبة، وهذه التّشكيلات الوزنيّة هي الّتي تحدّد البحر وتسميته، والقافيّة هي آخر جزء من التّفعيلة كما يحدّدها السّاكن والمتحرك، تأتي كوقفة كبرى معلنة عن نهاية النّفس الشّعري في سطر أو بيت شعريّ، ليبدأ الشّاعر بنفس شعريّ جديد بعدها، والرّويّ هو جزء أساسيّ من القافيّة وبه تسمى القصيدة.

[1] ـ نسيمة ضاضي سيسطة: المحكي الشعري في ديوان مديح الظل العالي لمحمود درويش، رسالة قدمت لنيل شهادة دكتوراه علوم (مخطوط)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2017ـ 2018م، ص 56.

1ـ البحر:

جاءت قصائد الشّاعر "يوسف وغليسي منظومة على بحور شعريّة دون أخرى، فما هي هذه البحور؟ وهل تجاوزت في تشكيلها النّظام التّقليدي لدلالة ما؟ أم أنّ النّظام الخليلي كان له هو الآخر نصيب في التّشكيل الإيقاعي؟ وهل رام الشّاعر الوصول إلى دلالة شعريّة باستغلال بحر شعري دون آخر؟

نوضّح في الجدول الآتي البحور الشّعريّة الّتي نظمت عليه قصائد الشّاعر متن الدّراسة

القصيدة	البحر	القصيدة	البحر
ما الحب إلا لها	المتدارك + المتقارب	حلول	المتقارب
سلام	المتقارب	خوف	الكامل
ذاكرة المقبرة	المتقارب	يسألونك	المتدارك
دار لقمان على حالنا	المتدارك	مذكّرة شاهد على القرن	المتدارك
بهيّة	البسيط	لافتة لم يكتبها أحمد	المتدارك
سراب	المتدارك	إعصار	المتدارك
تجليّات نبي سقط من الموت سهوا	المتدارك	غربة	المتدارك
تغريبة جعفر الطيّار	الكامل	قدر	الكامل
حوريّة	البسيط	تساؤل	المتقارب
إلى أوراسيّة	البسيط	غيمة	المتقارب
جنون	المتدارك	حديث خرافة	الكامل
لا	المتدارك		

يمكننا من خلال هذا الجدول الخروج بمجموعة من الملاحظات:

- تنوّع البحور الشّعريّة بين الصّافيّة القائمة على تفعيلة بسيطة، ظهر ذلك في التّشكيلة الوزنيّة لبحر المتدارك وبحر المتقارب والكامل، وبين بحور مركّبة ممزوجة قائمة على تفعيلة مزدوجة ممثّلة في بحر البسيط.
- تفاوت في استخدام البحور الشّعريّة، إذ كان بحر المتدارك صاحب الطّول، يليه المتقارب، فالكامل، ليكون بحر البسيط في ذيل البحور الشّعريّة المنظوم عليها في شعر وغليسي.
- نُظمت أكثر القصائد تقريبا وفق شعر التّفعيلة، باستثناء قصائد أربع (حوريّة، وحديث خرافة، إلى أوراسيّة، وبهيّة)، حيث نُظمت على النّظام التّقليدي.
- مثّلت قصيدة ما الحبّ إلّا لها عيّنة عن ظاهرة المزج العروضي بين بحرين (المتدارك والمتقارب).
- وجود نموذج لقصيدة جَمعت بين نسقين شعريّين مختلفين؛ إذ تمّ المزج فيها بين بنية الشّعر التّقليدي، وبنية شعر التّفعيلة، ممثّلة في قصيدة تغريبة جعفر الطيّار.

1ـ 1ـ نسق البحور الشعرية في قصائد وغليسي

تضم البحور مجموعة من التّشكيلات الشّعريّة، وكلّ تشكيلة تطرأ عليها مجموعة من التّغييرات هي ما يعرف في علم العروض بالزّحافات والعلل، نحاول الوقوف عند هذه البحور وأهم تشكّلاتها:

أ- نسق بحر المتدارك والتّشكيلة الزّمنيّة (فَاعِلُن):

بحر المتدارك من البحور الصّافيّة، يقوم على ثماني تفعيلات مكرّرة:

فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن[1].

[1] ـ ينظر: غازي يموت: بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان ، ط 02، 1992، ص 212.

ورد تواتره في شعر "يوسف وغليسي" ما يُعادل نسبة (52.17%)، ما يعني أنّه قد استحوذ على أكبر تشكيل إيقاعي، بحضور مُكثّف استغرق اثنتي عشرة (12) قصيدة، وهو يتشّكل من الوحدة الأساسيّة (**فَاعِلُن**)، إلّا أنّ هذه الوحدة قد أُخضعت لتموّجات حالته النّفسيّة، فنجدها بصوّر مختلفة نوضّحها في الجدول الآتي:

البحر	التّفعيلة الأساسيّة	التّشكيل الزّمني للتّفعيلة	
المتدارك	فَاعِلُن	زحاف	علّة
		فَعِلُنْ (الخبن) فَعِلْ (خبن+ قبض)	القطع (فَعْلُن). التّذييل (فَاعِلَان) التّرفيل (فَاعِلَاتُن). فَعِلَاتُن (ترفيل + خبن).

نلحظ في قصيدة "دار لقمان على حالنا" المشكّلة من تسعة و عشرين (29) سطرا، أنّ التّشكيلة (فاعلن)، قد تحوّلت إلى صور (فَعِلُن، فَاعِلَان، فَعْلُن)، إلّا أنّ التّشكيلة الأساسيّة (فَاعِلُن)، هي الّتي طالت القصيدة بخمس وأربعين (45) تشكيلة زمنيّة في مقابل ثماني عشرة (18) تشكيلة زمنيّة لتشكيلة الخبن، و أربع (04) تشكيلات زمنيّة للتّشكيلة الفرعيّة (القطع) .

يقول الشّاعر:

تَحْتَسِي مِنْ قُرونْ
فَاعِلُن فَاعِلَان
حَرْفَ كافٍ ونُونْ
فَاعِلُن فَاعِلَان
فَلِماذا إذنْ نسْتَحِي أنْ نَكُوْن ؟![1].

[1] ـ يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا، (مخطوط)، ص 01.

فَعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلَان

نلحظ أنّ هذا المقطع ورد على ثلاث تشكيلات زمنيّة لبحر المتدارك، أمّا الأولى فهي التّشكيلة الأساسيّة "فَاعِلُن"، والثّانيّة والثّالثة فرعيّة وهي علّة التّذييل (فَاعِلَان)، وزحاف الخبن (فَعِلُن)، أمّا العلّة فهي هنا تشكيلة إيقاعيّة تزامنت مع حالة الشّاعر النّفسيّة، فالمدّ الزّمنّي الّذي اِختصّت به ومجاورة ساكنين في بنيتها، بنية المدّ وبنية الوقف ساير المدّ الزّمنّي لفعل السّكون والصّمت الّتي تحياها الشّعوب العربيّة من قضاياها القوميّة المشتركة فيها جميعا، وأوّلها القضيّة الفلسطينيّة، وتجلّى ذلك أكثر في لفظة (قرون) الدّالة على امتداد العهد الزّمنّي الطّويل.

كما نلحظ اختلافَ التّشكيل الزّمنيّ بين الأسطر الشّعريّة، ففي حين قام السّطر الأوّل والثّاني على تشكيلتين زمنيّتين متساويّتين، فإنّ السّطر الثّالث تضاعفت عدد تشكيلاته إلى أربعة ما جعله طويل المدّة الزّمنيّة، وهي صورة مطابقة للدّلالة المخفيّة القارّة بعدم الوجود وعدم الكونيّة، والرّغبة في البروز والظّهور، وهو أمر يدرك الشّاعر ثقله إن لم نقل استحالته، فانخفض من الوتر السّريع الّذي لمسناه في السّطر الأوّل والثّاني، إلى وتر طويل نوعا ما حيث كان في عنفوان غضبه.

ويقول في قصيدة سراب:

ورأيتُ فؤادي
فَعِلُنْ فَعِلُن فَا
على حُلْمه المستحيلِ رَسَا
عِلُنْ فَاعِلُن فَاعِلُن فَعِلُن
ليتني ما رأيتُه[1].
فَاعِلُن فَاعِلَاتُن.

تقوم قصيدة (سراب) على اثنيْ عشر (12) سطرا، وجاءت التّشكيلة الأساسيّة (فَاعِلُن) كأعلى تواتر بستٍ وعشرين ـ (26) تشكيلة زمنيّة، وعشْر (10) تشكيلات زمنيّة لتشكيلة (فَعِلُن) في مقابل تشكيلة زمنيّة واحدة لعلّة التّرفيل (فَاعِلَاتُن).

[1] ـ يوسف وغليسي: سراب، (مخطوط)، ص 01.

اِفتُتحت القصيدة بتشكيلة فرعيّة (فَعِلُن)، وبفعل آلية التّدوير عادت التّشكيلة الأساسيّة (فَاعِلُن)، ثمّ انتقَلت في نهاية السّطر الثّاني إلى تشكيلة الخبن، لتعود إلى التّشكيلة (فَاعِلُن)، فتنتقل إلى تشكيلة زمنيّة معياريّة أخرى وهي (فَاعِلَاتُن)، إنّ هذه الحركة في مستوى التّشكيلة الزّمنيّة (فَاعِلُن) والخروج إلى وحدات زمنيّة فرعيّة من سطر لآخر، يكشف في كلّ مرّة عن ما يكتنف الذّات الشّاعرة النّاطقة، فبالرّغم من تدخّل آلية التّدوير في محاولة لجعل التّفس الشّعريّ ومن ثمّ الإيقاعي أكثر استرسالا وتحاورا، إلّا أنّ التّشكيلة (فَعِلُنْ) جاءت في السّطر الثّالث مختومة بمدّ زمنيّ إضافيّ في مستوى التّشكيلة الزّمنيّة (فَاعِلَاتُن) بزيادة سبب خفيف إلى التّفعيلة الرّئيسية للبحر، وكلّ هذا قد انسجم مع إرادة الإباء والرّفض الّتي أبطأت من الحركة (فَاعِلُن) بتحوّلاتها لأنّ الشّاعر يعيش خيبة رست على فؤاده بفعل الاستحالة «أنّ الشّاعر المعاصر يطمح إلى الانفلات من القيود ويرغب في تحقيق نوع من الحريّة في التّشكيل الوزني لشعره، هذه الحريّة ربّما تحقّقها وحدة التّفعيلة في الأوزان الصّافيّة (...)»[1]. فكشفت التّفعيلات بتحوّلاتها هذه الرّغبة

وهو يقول في قصيدة "لافتة لم يكتبها أحمد مطر":

أتعجب من سلطان أحمرْ
فَعِلُن فَعِلُن فَعْلُن فَعْلُن فَعْ
عاث فسادا في بلد أخضرْ!
لُنْ فَعِلُنْ فَعْلُن فَعِلُن فَعْلُنْ
أتقزز منه..
فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَ
يمارس -في الليل- الفحشاءْ..
عِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَالآنْ
بها يأمر..[2].

[1] ـ محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د ب)، (ط 01)، 2008م، ص 66.

[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2015م، ص 78.

فَعِلَاتُنْ

تتشكّل قصيدة "لافتة لم يكتبها أحمد مطر" من سبعة (07) أسطر شعريّة، غابت فيها التّشكيلة الأساسيّة (فَاعِلُن)، وجاءت التّشكيلة (فَعِلُن) هي التّشكيلة المحوريّة مقدّر بإحدى عشْرة (11) تشكيلة، وعشْر (10) تشكيلات زمنيّة لزحاف القطع (فَعْلُن)، وتشكيلة زمنيّة واحدة (لِفَلَانْ) وهو تشعيث وتذييل، وتكرار واحدٌ لتشكيلة (فَعِلَاتُن) وهي تشكيلة زمنيّة أصابتها زحاف الخبن، وعلّة واحدة للتّرفيل.

الملاحظ في هذا المقطع هو غياب التّشكيلة (فَاعِلُن)، وقيامه على نسق تشكيليّ زمنيّ فرعيّ خالص، ممثّلة في التّغييرات (فَعِلُن، فَعْلُن فَالَان، فَعِلَاتُن)، وظلّ هذا الامتزاج التّشكيلي العروضي قائمًا على طول المقطع الشّعري، مواكبا تصريحات الشّاعر، فبين حركة بطيئة إلى حدّ ما، نتيجة سقوط ساكن السّبب الخفيف (فَعْلُن)، إلى تشكيلة ثانية (فَالَانْ) محسّين معها بإضافة في المدّ الزّمني مع انبعاث نفسي، فتشكيلة ثالثة (فَعِلَاتُنْ) تميّزت بالبطء والثّقل، كلّ هذه التّغييرات الإيقاعيّة فيها تماس مع أنفاس الشّاعر المتوتّرة أمام مشهد النّفاق والزّور الّذي عاث في وطنه الأخضر، بل إنّ هذا الانزياح الّذي أصاب التّفعيلة الرّئيسيّة(فَاعِلُنْ) وأخفاها تماما هو مؤشّر دالٌّ، تماشى مع موضوع القصيدة "النّفاق" والّذي هو إظهار علامة في الظّاهر غير العلامة الّتي في الباطن، فجاءت التّشكيلة الأساسيّة بصور ناقصة متساوية مع النّقص الأخلاقي الّذي يعيشه الشّاعر، موافقا بذلك تكثيف إيقاعيّ لتكثيف دلاليّ.

نستطيع القولّ إنّ الشّاعر "يوسف وغليسي" نموذج من الشُّعراء المعاصرين الّذين تجاوزوا عقدة الانصراف عن البحر المتدارك من لَدُن الشّعراء «وأوّل ما يمكن أن يسترعي الانتباه أنّ أمثلة هذا البحر وشواهده تكاد تكون متحدّة في كتب العروض وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها (...) وأمّا في الشّعر الحديث فقد هجره الشّعراء وانصرفوا عنه»[1]، فاستغلّه في شعره بشكل مكثّف، مستثمرا الطّاقة الإيقاعيّة والجرس النّغمي لهذا البحر، إضافة إلى النّمط

[1] - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، (د ب)، (ط 02)، 1952م، ص 101، 102.

التّفعيلي القائم على تشكيلة بسيطة صافية أعطته أكثر حريّة وانطلاقة في القول والبوح، وبين قصر وطول التّشكيلات الزّمنيّة للأسطر الشّعريّة تشكّلت وانْبَنتْ قصائد بحر المتدارك، مجسّدة في أكثر من قصيدة الانفعال الوجدانيّ للشّاعر، وتجلّى ذلك بغزارة من خلال الصّور الفرعيّة للتّشكيلة الأساسيّة (فَاعِلُن).

ب ـ نسق بحر المتقارب والتّشكيلة الزّمنيّة (فَعُولُنْ):

المتقارب من البحور الصّافيّة يتكوّن من ثماني تفعيلات:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ[1].

قُدِّرت نسبة حضور بحر المتقارب في شعر "**يوسف وغليسي**" (17.39%)، ما عادل أربع (04) قصائد وهي (ذاكرة المقبرة، وسلام، وتساؤل، وغيمة)، وبحر المتقارب يقوم على التّشكيلة الأساسيّة (فَعُولُنْ) والّتي تتشكّل من وتد مجموع وسبب خفيف، فهو بذلك على رتبة عكسيّة لتشكيلة المتدارك.

ونوجز في الجدول الآتي التّشكيلات الأساسيّة الّتي ظهرت في بعض القصائد من هذا البحر:

البحر	التّفعيلة الأساسيّة	التّشكيل الزّمني للتفعيلة	
المتقارب	فَعُولُنْ	زحاف	علّة
		فَعُولُ: القبض حذف الخمس الساكن	فَعُولْ: القصر حذف ساكن السّبب الخفيف وتسكين متحرّكه فَعُو: الحذف، حذف السّبب الخفيف

[1] ـ ينظر: الخطيب التبريزي، أبو زكرياء يحي الشيباني: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسانس حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 03، 1994م، 129.

تتشكّل قصيدة ذاكرة المقبرة من أربعين سطرا شعريّا، جاءت التّشكيلة (فعُولُنْ) كأعلى تواتر فيها بمائة وثلاث وثلاثين(133) تشكيلة زمنيّة، ثمّ تشكيلة (فَعُولُ)بأربع وأربعين (44) تشكيلة زمنيّة، ثمّ تشكيلة (فَعُولْ)بتسعٍ (09) تشكيلات زمنيّة، فتشكيلتين زمنيّتين لـ (فَعُو)

يقول الشّاعر:

وقفتُ أُشَيِّعُ في ظلْمتي قَمَرَ الرَّاحلينْ

فَعُوْلُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُوْلْ

ومَالِي ؟!.. تعوّدتُ ذلكَ،، شكرًا لغيم السَّماءِ،

فَعُولُن فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُوْلْ
وشكرًا لكل عَزَاء، وشكرًا -على كلِّ حالٍ- أيا شَجَرًا مُورِقًا لا يُبالي
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
بحالي!..
فَعُولُنْ
وشكرًا لكلِّ يَدٍ أَشْعلتْ في ظلام المدى
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو
شمعةً مِن حنينْ.. .[1]
لُنْ فَعُولُنْ فَعُوْلْ

أوّل مظهر من مظاهر التّشكيل الزّمني لهذا المقطع يتجلّى في عدم التّساوي في تشكيلات الأسطر الشّعريّة، ففي حين تشكّل السّطر الأوّل والثّاني من ستّ تشكيلات، فإنّ السّطر الثّالث قام على عشر تشكيلات فاق فيها العدد التّفعيليّ الّذي ينهض عليه بحر المتقارب (بثماني تفعيلات)، وفي السّطر الرّابع قام على تشكيلة زمنيّة واحدة، ليزداد المدّ الزّمني في السّطر الخامس إلى ستّ

[1] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة (مخطوط)، ص 01.

تشكيلات، والسّادس تشكيلتين فقط. هذا البناء الّذي راح يطول ويقصر يجعلنا نتلمّس صوت الشّاعر، ونبض وجدانه المضطرب.

جاء هذا المقطع الشّعريّ في تشكيل إيقاعيّ ونغميّ بديع، فأورد الشّاعر الصّورة الرئيسيّة للبحر (فَعُولُنْ) بصورها المتغيّرة (فَعُولُ فَعُوْلْ) ما أسهم في تجلّي الدّلالة المنبنية على رُؤى وأبعاده الواقعيّة، جُسّدت في حركة إبداعيّة انبلجت من خلال الإيراد الدّقيق للتّشكيلات الزّمنيّة بامتزاجها في عضويّة متلاحمة ومتراسّة دالّة ((كلّ هذا يؤكّد التمكّن من ناصية الشّعر لدى الشّاعر يظهر هذا من خلال كسره لرتابة التّفعيلة فَعُولُنْ، ولا يتأتّى هذا إلّا لمتمرّس اغترف من الشّعر أكثر من غرفة))[1].

بدأ السّطر الشّعريّ بتشكيلة زمنيّة مقبوضة (فَعُولُ)، ثمّ انتقلت إلى التّشكيلة الرّئيسيّة (فَعُولُنْ)، ثمّ إلى تشكيلة فرعيّة أخرى هي (فَعُولْ) بحذف ساكن السّبب الخفيف وتسكين ما قبله، وقد أوحت هذه المزاوجة والتّناوب التّفعيلي على دلالة شعريّة مرتبطة بالحالة النّفسيّة للشّاعر، فغياب التّسكين من التّشكيلة (فَعُولُ) خرق رتابة (فَعُولُنْ) وأعطى بعدا دلاليًّا منسجمًا مع فعل الوقوف المسترجع لمشهد العزاء، فكان الوقوف متحرّكا غير ساكن، دُعِّمت هذه التّشكيلة بتشكيلة أخرى أقوى منها في السّمع وأدلّ وهي (فَعُولْ) مسايرة للفظة "الرّاحلينْ"، وبما تنضوي عليه من إيحاءات، زادها مدّ حرف اللّين "الياء" نغمة وانسيابيّة مع رويّ مقيّد (النّون) فيه وقفة وقوّة لخصائصه الصّوتيّة، ليبقى التّشكيل النّغمي مستمرّا في السّطر الثّاني واصلا مداه في السّطر الثّالث بهيمنة التّشكيلة (فَعُولُنْ) سبع مرات والتّشكيلة (فَعُولُ) ثلاث مرات، ليكون هذا السّطر محلّ تجمّع البؤر الدّلاليّة لهذا المقطع، مضيّا إلى حقيقة استحالة الإحساس بما تعيشه أناه من لدُن أنا الآخر، فجاء نفس الشّاعر طويلا مثّلته التّشكيلة (فَعُولُنْ) برتابتها وبُطئِها.

[1] ـ ينظر: عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، جار الشروق، عمان ـالأردن ، ط الأولى، 1997م، ص 102.

وقال من البحر نفسه في قصيدة تساؤل:

تساءل أبناء أمي حيارى
فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ
غداة رأونا ندافع عن عرضها!..
فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْ
ولما تساءلتُ عن سرّ إمرأة
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْ
من بلادي،،
لُنْ فَعُوْلُنْ
على الآخرين توزع فتنتها!..
فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْ
قيل لي:
لُنْ فَعُوْ
"لكم دينكم ولها دينها".[1]!!!
لُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْ

قامت هذه القصيدة على ثمانية أسطر شعريّة، جاءت فيها التّشكيلة (فَعُولُنْ) الأكثر تواترا بستّ عشرة (16) تشكيلة زمنيّة، تليها تشكيلة (فَعُوْلُ) بثماني تشكيلات، فتشكيلة (فَعُوْ) بتشكيلتين، وهو امتزاجٌ تمَّ معه النّفاذ إلى جوّ القصيدة الّذي يعزوه الشكّ والحيرة واضطراب الرّؤيا لدى الشّاعر، فعندما تنتقل التّشكيلة الرئيسيّة (فَعُولُنْ) إلى (فَعُوْ) في نهاية السّطر الثّاني أي بحذف السّبب الخفيف من آخر التّفعيلة، فإنّ ذلك يتوافق مع حالة الفراغ الّتي يتركها تساؤل العجب، إنّ هذا النّقْص الّذي لمسناه في بنية (فَعُوْ) وملازمتها للدّلالة، تُؤكّد مرّة أخرى في نهاية السّطر الأخير الّذي أُنهي هو الآخر بعلّة الحذف، تاركا دلالة النُّقص وعدم الرضى في ذات الشّاعر بعلّة الخروج عن الأعراف والتّقاليد الدّينيّة من لدُن المرأة في وطنه.

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 77.

وما يشدّ الانتباه إليه في هذه القصيدة هو التّأكيد على رتابة إيقاع (فَعُولُنْ)، لمسنا ذلك من خلال السّطر الثّالث، الّتي تشكّلت أجزاؤه جلّها تقريبا من تفعيلة (فَعُوْلُن)، فبدا السّطر غير مستساغ غابت فيه رنّة وجرس هذا البحر، على عكس السّطر الخامس الّتي انبنت وحداته من تشكيلة (فَعُولُ) فكان أطرب وأوقع في السّمع، والشّاعر أدرك هذا الخلل الإيقاعي، فجعل السّطر الخامس منسجما إيقاعيّا مع السّطر الثالث من خلال حرف الوصل الهاء، ما جعل السّطر التّشكيل الإيقاعي أكثر نغما وجرسا «والمتقارب بحر فيه رنّة ونغمة مُطربة على شدّة مؤنسة»[1].

ت ـ نسق بحر الكامل والتّشكيلة الزّمنيّة (مُتَفَاعِلُنْ):

تساوى بحر الكامل في نسبة وروده في شعر "وغليسي" مع بحر المتقارب بنسبة (17.39%)، ما عادل أربع قصائد ممثّلة في قصائد (تغريبة جعفر الطيّار، خوف، حديث خرافة، قدر)، وهو من البحور الصّافيّة يقوم على ستّ تشكيلات أساسيّة:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ[2].

مثّلت قصيدة تغريبة (جعفر الطيّار) بحر الكامل، ونورد في الجدول الآتي التّغيّرات الّتي طرأت على التّفعيلة الأساسيّة من خلال النماذج المدروسة:

البحر	التّفعيلة الأساسيّة	التّشكيل الزّمني للتّفعيلة		
الكامل	مُتَفَاعِلُنْ	زحاف	علّة	زحاف+ علّة
		إضمار (مُتْفَاعِلُن) أحذ مضمر (مُتْفَاْ)= فَعْلُنْ	تذييل (مُتَفَاْعِلَاْنْ)، ترفيل (مُتَفَاْعِلَاْتُنْ) حذف (مُتَفَاْ)	إضمار +ترفيل (مُتْفَاعِلَاْتُنْ)، إضمار + تذييل (مُتْفَاْعِلَاْنْ)

[1] ـ أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 10، 1994م، ص 323.

[2] ـ ينظر: الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 58.

جاءت التّشكيلة الفرعيّة (مُتْفَاعِلُنْ) وهو زحاف إضمار الأكثر حضورا بتواتر قدِّر (بمائة وتسعين) تفعيلة، ثمّ تليها التّشكيلة الأساسيّة (مُتَفَاعِلُنْ) (بمائة اثنتين وستين) لتتساوى التّشكيلتين (مُتْفَاْعِلَاْنْ، مُتْفَاْعِلَاتُنْ) بخمس عشرة (15) تشكيلة لكلّ تفعيلة، فثلاث تشكيلات(03) لعلّة التّرفيل (مُتَفَاْعِلَاْتُنْ)، فتشكيلتين لزحاف الأحذ (فَعْلُن)، فتشكيلة واحدة لعلة الحذف (مُتَفَاْ).

يقول الشّاعر:

من أنت يا هذا المسربَل بالشكوكْ ؟
مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلَاْنْ
أنا "جعفر الطيار"، جئت مع
مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَ
الرياح على جناح الرعبِ،،
اعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَ
يا ملك الملوكْ..[1]
اعِلُنْ متْفَاعِلَانْ

يظهر هذا المقطع التّحوّلات الّتي طالت التّشكيلة الأساسيّة (مُتَفَاْعِلُنْ)، حيث انتقلت إلى تشكيلة فرعيّة (مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلَانْ)، إنّ تسكين حركة السّبب الثّقيل في السّطر الأوّل (متْفاعلن) جاء ملازما لحركة السّائل السّريعة الرّاغبة في البوح والإفصاح للمسؤول، ومع انتقال التّشكيلة (متْفَاعِلُن) إلى (مُتْفَاعِلَانْ) صار هناك نغم وإيقاع مفعَّل بحركة مدّ واو اللّين ونهاية السّطر بوقفة كبرى، مُدعمًا بسكون حرف الرّويّ "الكاف"، ومع بدء المسؤول في الردّ نلحظ تراجع المدّ الزّمنّي، حيث تشكّل السّطر الثّاني من تشكيلتين زمنيّتين تامتين، وثالثة مجزّأة بفعل تدخّل آلية التّدوير، وتشكيلة تامّة في السّطر الثّالث وتشكيلتين ناقصتين، الأولى(اعِلُنْ) كمّلت السّطر الثّاني (مُتَفَ)، والثّالثة (مُتْفَ) مكمّلة للسّطر الرّابع (اعِلُنْ) مع تشكيلة تامّة على مستواه، والحقيقة هو مدّ زمنّي لم

[1] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 50.

يحدّده السّطر الشّعريّ، بل حدّدته القافيّة مع نهاية السّطر الرابع، ما يعني أنّ محورَ الدّلالة وقع في هذه الأسطر الشّعريّة الثّلاثة؛ حيث جاءت في نفس واحد مترابطة ومتداخلة ، وهو تشكيل هندسيّ يدلّ عن الحالة النّفسيّة المتوتّرة المتصاعد أنفاسها، الرّاغبة في البوح بألفاظ وجيزة مشبّعة دلاليّا، اختصرتها لفظة "جناح الرّعب" بصفة خاصّة.

استوعب بحر الكامل إلى مدى بعيد معاني هذه القصيدة الدراميّة، القائمة على الحوار كآليّة مميِّزَة ومميَّزَة، تحكي عبر إيقاع الكامل قصّة الفرد العربيّ الضّائع في حدود وطنه، البّاحث عن ملجأ الأمن والسّلام، وتظلّ هذه النفس الإنسانيّة تنشد السّعادة والهنا حتّى في أقصى المحقَّق لا شعوريا "الأحلام" «أنّ في استخدام الكامل مرتبطا بقضايا مُحرقة في الشّعر العربي الحديث، دليلا على قدرة الأطر الإيقاعيّة القديمة على النهوض بأعباء مستحدث القضايا والمعاني وجديد الرّؤى ومغاير التّصوّرات»[1]. حرقة الشّاعر العربيّ داخل أوطانه، وضعفه وانهزاميّته.

حيث يختم قصيدته بالحقيقة:

هي ذي الحقيقة سيدي..
مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ
حلم وليس لنا سوى الأحلامِ
مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِ
مأوى من براكين البلادْ!...[2].
لُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانْ.

جاءت التّشكيلة (مُتَفَاعِلُنْ) تامّة في السّطر الأوّل متناسقة مع خلاصة القول، بتشكيلتين طويلتين في المدّ الزّمنّي، جسّدت إحباط الشّاعر، لتتغيّر الصّورة الإيقاعيّة في السّطرين الأخريين إلى صور فرعيّة (مُتْفَاعِلُن، مُسْتَفْعِلَاْنْ)، كسرت رتابة (مُتَفَاعِلُنْ) وأَضْفت انسيابيّة ورنّة موسيقيّة

[1] ـ خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث ـ خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، الطبعة الأولى، 2005م، ص 252.

[2] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 66.

وهو «من أكثر بحور الشّعر غنائيّة، ولينا وانسيابيّة، وتنغيما واضحا»[1]، وهو مشهد إيقاعيّ عكس بتشكيله الإيقاعيّ والدّلاليّ خلاصة السّطر الأوّل، تجلّى وضوحه بشدّة في تقنية التّدوير وفي لفظة "الأحلام" و"مأوى" المكمّلة للتّشكيلة المدوّرة في السّطر الثّاني، فجاء تصريح الشّاعر أنّ الأحلام هي المأوى من كلّ ظلم وفساد لا يُردُّ و «لأنّ النّص يُخفي أكثر مما يُظهر ويلمّح أكثر مما يصرّح»[2]. فصرَّحت لفظة الأحلام وكشفت عن رغبات الشَّاعر وأمله المخفيّ؛ حيث جاءت في آخر السّطر منفردة ومنفتحة على أكثر من احتمال، لأنّه لا يريد لها أن تتعالق بالسّطر الثّالث المحيل إلى الحقيقة التّعيسة حياته وحياة أبناء وطنه، بل تمتدّ إلى حكاية كلّ عربي .

هكّذا نتبيّن من خلال الكامل امتداده عبر الأزمنة، معبّرا عن الشّاعر ومفصحا عن واقعه، وهكّذا هي شأن البحور الشعرية، لا يعني قِدمها الانصراف عنها، قد تتغيّر شدّة النّظم عليها، كما لاحظنا مع البحر المتدارك، لكن أن تموت البحور الشّعريّة، فلا، وإنّما تماشت مع حركة الزّمن، فصار لها نظامها الخاصّ واسمها الخاصّ في عصر يتلهّف إلى السّرعة والتّغيير والتّنوعّ والمزيد.

ث ـ نسق بحر البسيط والتّشكيلة الزّمنيّة (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ):

جاء بحر البسيط في ذيل البحور الشّعريّة الّتي نظم الشّاعر عليها شعره بنسبة (13.04%) عادلت ثلاث قصائد وهي (بهيّة، حوريّة، إلى أوراسيّة)، والبسيط من البحور المجزّءة يقوم على ثمانية أجزاء:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ[3].

يقوم البسيط على تشكيلتين أساسيتين هما: (مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ)، والقارئ لقصيدة "بهيّة"، يجد لها صورا وتغييرات أصابت التّشكيلة الأساسيّة، نوضّحها في الجدول الآتي:

[1] ـ عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 44.

[2] ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط الرابعة، 2014م، ص164.

[3] ـ ينظر: الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص 39.

البحر	التّفعيلة الأساسيّة	التّشكيل الزّمني للتّفعيلة	
البسيط	مستفعلن فاعلن	زحاف	علّة
		فَعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ (الحذف)	فعْلن (القطع)

قامت قصيدة بهيّة على ستّة أبيات وفق التّشكيلة الأساسيّة وتشكيلات فرعيّة، والتّغيير مسّ التّشكيلة (فاعلن) بأكثر نسبة، فجاءت التّشكيلة (مستفعلن)، بتواتر اثنتين وعشرين (22) تشكيلة، حيث خرجت إلى تشكيلة (متَفْعِلُن)، وجاءت التّشكيلة (فَاعِلُن) متواترة تسع (09) مرّات، فتليها تشكيلة (فَعِلُنْ) ثماني(08) تشكيلات، فتشكيلة (فَعْلُن) ثماني تشكيلات.

يقول الشّاعر:

آبثُ خطايَ، وهذا القلبُ ما آبَا يا حاديَ العمْرِ جدّدْ وصْلَ (عِنْتَابَـا)
مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُـنْ
ها إبْتُليتُ بحبِّ التُّركِ ثانيـــةً قد أسّس التُّركُ في الوجدانِ سِردابـا
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُـنْ
وخلّفوا القلبَ في أحضانِ تُرْكِيةٍ يعانقُ الحلمَ.. في ماضيه قد ذَابـا[1].
مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

ما يُلاحظ أوّلا وجود حركة إيقاعيّة منتظمة مسّت البيت الأوّل والثّاني، إذ توزّعت التّشكيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) والفرعيّة (فَعِلُن) على شطر البيت، في حين توزّعت عجز البيتين التّشكيلة الأساسيّة (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ) والفرعيّة (فَعْلُن)، وهذا التّوزيع الهندسي المحكم والمقنّن من لَدُن الشّاعر، صاحب مدّاً إيقاعيّا رنّانا وصافيّا، امتزج من خلال تناوب التّشكيلات الرّئيسيّة والفرعيّة

[1] ـ يوسف وغليسي: بهية (مخطوط)، ص 01.

«البسيط بحر راقص يتّصف بنغماته العالية، وبتغيّر حركي موحي ارتفاعا وانخفاضا»[1]، «فإذا كان عنصر الموسيقى يبدو أساسيّا في الخطاب الشّعري، فإنّ هذا لا يعني البتّة أنّ عنصر الدّلالة يحتل مركزا هامشيّا، بل إنّ عنصر الدّلالة يأتي في الشّعر متساوقا مع العنصر الإيقاعي»[2]، تجلّت هذه الملازمة خاصّة في السّطر الثالث حيث مسّ التّغيير التّشكيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) (مُتَفْعِلُن)، وهو تغيير وافق تغيّر مَزاج الشّاعر إلى حدّ ما يعيد ماض بلد كانت الأمجاد تطاوله.

1ـ 2ـ تعدّد الأوزان:

ظاهرة تعدّد الأوزان الشّعريّة في القصيدة الواحدة، أو قيامها على تشكيلتين زمنيّتين أساسيّتين لبحرين مختلفين، وجدنا لها صدى في قصيدة (ما الحبّ إلّا لها)، فمثّلت هذه القصيدة لوحة تشكيليّة مازجت بين صور التّغييرات لبحرين قريبين من بعضهما (المتدارك، المتقارب)، إلّا أنّ البحر المتدارك كانت له الهيمنة التّفعيليّة ما عادل مائة وإحدى و عشرين (221) تشكيلة زمنيّة، في مقابل مائة وستّ وسبعين (176) تشكيلة لبحر المتقارب بين الصّورة الرئيسيّة والفرعيّة، وسنورد نموذج لهذا التّداخل الوزني، يقول الشّاعر:

بِلاديَ قاصرةُ الطَّرْفِ..
فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَ
قاهِرةُ الرُّوحِ..
عُولُ فَعُولُنْ فَ
رَيْحانةُ الحَرْفِ..
عُولُنْ فَعُولُنْ فَ
آسِرةُ الدَّهرِ..
عُولُنْ فَعُولُنْ فَ

[1] ـ عبد الرضا علي: موسيقى الشعر قديمه وحديثه، ص 121.
[2] ـ حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، (د ط)، 2001م، ص 124.

ساحِرةُ العُمْرِ..
عُوْلُ فَعُوْلُنْ فَ
مُبتدَأُ الحُبِّ والمُنْتَهَى!....
عُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْ
أنا لسْتُ "العزيزَ"،،
فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا
ولكنّني بـ "زُلَيْخَا" أَحَقُّ!..[1].
عِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا.

فالأبيات السّت الأولى نُظمت على بحر المتقارب، في حين أنّ البيتيْن السابع و الثامن) (7، 8)، نُظِما على بحر المتدارك، وهو انتقال يسّره انتماء البحرين إلى دائرة المتّفق، وقيام أجزاء تفعيلاته على رتبة عكسيّة (/0//0) (0//0/) (/0/0).

هذا الانتقال من تشكيلة (فَعُولُنْ) إلى تشكيلة (فَعِلُنْ)، تزامن مع مشهد تُراثيّ إسلاميّ في البيت السابع (07)، وكان الشّاعر انتهى من حكاية وانتقل إلى حكاية أخرى، وهذا أمر ظاهر مع المقطع الثّاني من القصيدة حين استحضر شخصيات دينيّة والّتي تفتّقت عنها دلالات محوريّة في هذا النصّ، واستغلّها الشّاعر في الانتقال بين البحرين وفي كتابة نصّه الإبداعيّ.

هذا المقطع الشّعري الّذي ورد على تشكيلات فرعيّة لبحر المتقارب (فَعُو فَعُولُ) وبحر المتدارك (فَعِلُنْ)، زاد في إيقاعيّة النصّ، فنحن نحسّ بنبرة وانسيابيّة مُطلقة، وما زاد في هذه الحركة هو المعجم اللّغوي الفريد الّذي تشكّلت وفقه، فتلازمت الدّلالة والإيقاع عبر البنى اللّغويّة في طريقة تواردها وتعالقها، وكلاهما ناسب استوعاب معاني الوصف الدالّة على حبّ الوطن((التّعدّد في أوزان القصيدة يمكن أن يُتيح للشاعر فرص التعبير عن الأفكار والعواطف، كما تتيح له التعبير بكل حرية دون قيود قد تعقله عن استخدام مختلف الأدوات والرموز الشعرية، ناهيك عن التعدد

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 2، 3.

في الموسيقى والإيقاع الخارجي للقصيدة)) [1] ، وقد لمسنا هذا في المعاني العامّة الّتي احتوتها القصيدة، تجربة تؤكّد حضور تقنيّات وآليّات إبداعيّة من قبل التّناص والرّمز والأسطورة والتّاريخ عبر مائة وتسعة عشر (119) سطرا شعريّا.

1ـ 3ـ تعدّد الشكل الشّعري:

ونقصد بالشّكل الشّعري بنية نظام القصيدة، هل تنتمي إلى الشّعر التّقليدي أم الشّعر الحرّ، والشّاعر "يوسف وغليسي" قد مزج بين الشّكلين في قصيدة واحدة وهي قصيدة "تغريبة جعفر الطيّار"، حيث ابتدأت القصيدة بنظام الشّعر الحرّ لتنتقل في السّطر مائة وثمانٍ وثلاثين(138) إلى بنية الشّعر التّقليديّ، ثمّ تعود إلى النّظام الحرّ.

وهو تركيب فنيّ للقصيدة، يكشف أوّلا عن القدرة الشّعريّة للشّاعر، وعمق تجربته وكثافة معانيها وأبعادها النّفسيّة، تجربة ذاتيّة وطنيّة قوميّة، انتحل فيها الشّاعر هويّة تراثيّة إسلاميّة كضمير جمعيّ يجمع كلّ فرد عربيّ مسلم، لأنّ الظّلم طال هذه الفئة، ويصرّح من خلال هذا الضّمير عن واقع مرّ فاقت مشاعره النّظام الحرّ الّذي تتعالى فيه اللّغة فوق الموجود، وكلّ ما لا يمكن أن يوجد في ظلّ الحركة والحريّة الّتي يُتيحها نظام القصيدة المعاصرة، ويَعدِل إلى النّظام التّقليدي أين شُبّعت أبياته بقول ثقيل بيّن جاء وفق مشهد حكائي درامي، هي تجسيد لأنا الشّاعر المضمرة في لا شعوره، فنلحظ فيها دلالات هي من صميم الماضي، ومن حياة العربي الأوّل، فكان العدول عن النّظام الرّاهن رغبة للانفلات منه، ورغبة في أن يكون الماضي هو السّائد.

وبالمختصر فإنّ النّظام الحرّ جسّد واقع الشّاعر السيّاسي الرّاهن، حيث الظّلم عاث في الـأوطان، أمّا النّظام التّقليدي فجسّد حلم الشّاعر في الغدوّ بأوطان تسكنها الأمن والسّلام، وهو انعكاس لماضي الأمجاد والبطولات والصّحوة العربيّة، مُتضمّنة دعوة خفيّة للتحرّر من العبوديّة

[1] ـ ينظر: صالح خليل أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، دار البركة للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط)، 2009م، ص 247.

المعاشة، بالعودة إلى ما كانت عليه الشّعوب العربيّة، على عكس النّظام الحرّ الّذي هو تعبير عن روح العصر، عصر الذلّ والهوان العربي.

2ـ القافيّة:

تأتي القافيّة لتدلّ على نمط الخطاب الشّعري ومنحه صفة لازمة له، لا تشركه فيها بقيّة الخطابات الأدبيّة، ففي بنيتها الصّوتيّة موسيقى عذبة وجرس نغمي ناتجة عن توالي الحركات والسّكنات بعضها ببعض، حيث يقوم نسقها التّشكيلي «من أصوات تتكرّر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشّعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الّذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى بالوزن»[1]. فلا شعر دون قافية

2ـ1ـ القافيّة في الشّعر الحرّ:

القافيّة في شعر (يوسف وغليسي) داخلة في نظام القصيدة المعاصرة، فنجدها ليست هي قافيّة النّظام التّقليدي الّتي خضعت لنظام صارم ومقنّن، يقف الشّاعر عندها في هبة كبيرة ليحكم من خلالها قول الشّعر «لم تبق القافيّة كما كانت عند القدماء ذلك الشّكل الشّعري الّذي يحتاج إلى ثروة لغويّة يستحضرها الشّاعر حتّى يستطيع الالتزام بما يفترضه قانون القافيّة قبل نظم قصيدته، وإنّما يترك العنان لنفسه ليعبّر عنها دون قيد قد يحدّ لا محالة من تدفّق الشّعر واسترساله بعيدا عن التكلّف والزّخرفة اللّفظيّة»[2]. وهذا هو الحقّ في الإبداع الأدبي أن تقول كلّ ما تَلهج به النّفس دون كبحها عن انطلاقها، في لحظة لا يمكن للمبدع نفسه أن يوقفها، وبالتّالي إنّ النّظر إلى القانون هو بتر لحركة إبداعيّة مسترسلة قد تُنقص من جماليّة وشعريّة اللّحظة الشّعوريّة، لكن لا يعني هذا أنّ ننكر ما قدّمه الخليل في حدود العروض والقافيّة، فكثيرا ما تفرض القوانين بصرامتها وتقنينها سُنن

[1] ـ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، دب، ط2، 1952، ص 244.

[2] ـ عبد السلام جغدير: شعر خليل حاوي دراسة أسلوبية، رسالة قدمت لنيل شهادة دكتوراه علوم (مخطوط)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2015م/ 2016م، ص 26.

النّظام النّاظمة للعبثيّة وعدم الالتزام واللّامبالاة «لأنّه لا ينبغي الانسلاخ من جلودنا بدعوى الحريّة، ونمحو كلّ ما قام به الأوّلون على اعتبار أنّه قديم وبال تجاوزه الزّمن»[1]. فالأخذ بما قال به الأوّلون والحديث عنه، وتناوله بالدّراسة هو اعتراف بفضلهم، وأسبقيّتهم في الممارسة المعرفيّة.

أ- القافيّة في علاقتها بالوزن:

إنّ القافيّة في نسق شعر التّفعيلة، يجعلنا نصادف تشكيلات قافويّة متغيّرة غير ثابتة، فيَحدث أن تجتمع في القصيدة الواحدة قوافيّ متنوّعة، وظهر ذلك مثلا في قصيدة (ذاكرة المقبرة، وقصيدة ما الحبّ إلّا لها، وقصيدة دار لقمان على حالنا، وقصيدة تغريبة جعفر الطيّار، وتجليّات نبي سقط من الموت سهوا)، وهذا التّنوع فرض علينا دراسة كلّ قصيدة على حدى لإبراز هذا التّعدّد وعلاقته بالدّلالة العامّة للنصّ الشّعري.

- **التّشكيل القافوي في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:**

جاء نموذج في هذه القصيدة عن القافيّة المتغيّرة؛ حيث نظمت على أربعة أنواع من القوافي فجاءت متواترة في بعضها أربع عشرة (14) قافيّة، متداركة في بعضها باثنتين وثلاثين (32) قافيّة، مترادفة في بعضها سبع عشرة (17) قافيّة، متراكبة في بعضها عشر(10) قوافي، فأعطى هذا التّعدّد قوّة إيقاعيّة وكسر لرتابة التّفعيلتين (فَعُولُنْ فَاعِلُن)، ومفاجأة القارئ بانتقال موسيقي ما يألفه حتّى يتغيّر في لحظة ما «بل نجد الشّاعر تعامل مع القافيّة في إطار من الحريّة الّتي تخلق نوعا من الانسجام بينها وبين روح القصيدة على أساس من الشّعور الباطني للتّجربة»[2]. لتدلّل هذه التّحوّلات القافويّة على بعد نغميّ وآخر دلاليّ.

[1]- عبد السلام جغدير: شعر خليل حاوي دراسة أسلوبية ،ص 29.
[2]- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 73.

- **تشكيل قافوي متدارك (قافية مطلقة):**

يتألّف هذا النّسق القافوي من متحرّكين بين ساكنين على نحو: (0//0/)[1].

يقول الشّاعر:

فكان **انْتِشاء المدى في زَمان الفَنَا..**
كان قَصْرُ العَزيزِ، وبُرهانُ ربّي، يُبارِكُنا..
والّذي قُدَّ مِنْ كُلِّ أطْرافِهِ
كان -حَقًّا- قَمِيصي أنا !...
كانَ ذا مُمْكِنَا
حِينَ كانتْ "زُليخا" تُلقَّبُ بـ (الكاهِنة)!!!....[2].

التّشكيل القافويّ للسّطر (1) (نِ لْفَنَاْ= فاعلن= 0//0/)

التّشكيل القافويّ للسّطر (2) (بَاْرِكُنَاْ= فَاْعِلُنْ= 0//0/)

التّشكيل القافويّ للسّطر (3) (رَاْفِهِيْ= فَاْعِلُنْ= 0//0/)

التّشكيل القافويّ للسّطر (4) (صِيْ أَنَاْ= فَاْعِلُنْ= 0//0/)

التّشكيل القافويّ للسّطر (5) (مُمْكِنَا= فَاْعِلُنْ= 0//0/)

التّشكيل القافويّ للسّطر (7) (كَاْهِنَهْ= فَاْعِلُنْ= 0//0/)

[1] ـ ينظر: محمد حسن إبراهيم عمري: الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، (د ب)، (د ط)، 1988م، ص 364.

[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط) ص 03.

تنتقل القافيّة من التّشكيل (فَعْلُن) في المقطع الأوّل إلى قافيّة (/0//0) في مطلع المقطع الثّاني، وهو تغيّر صاحب تغيّر الدّلالة، فبعد أن جرت القافيّة بشكل خفيف سريع في المقطع الأوّل جريانا مع انشراح الصّدر وطلاقة النّفس، وهو يقول مقالة غزل استثنائيّ من رجل لوطنه الأمّ (الجزائر)، تغيّرت في المقطع الثّاني على قافية المتدارك، وهي وإنْ كانت سريعة خفيفة فإنّها أقلّ سرعة من النّوع الأوّل، ناسب الإعلان الشّعوري في البوح بالمشاعر عبر قافية مطلقة سهّلت عليه البوح والاعتراف حيث أسكنها نوعاً من الدراميّة الحكائيّة تاريخيّة ودينيّة «ولعلّ القافيّة الّتي تعين في تنويع الإيقاع أي الّتي تفتح الفرصة للنصّ ليأخذ مداه الشّعوري والنّفسي كاملا والّتي تؤلّف مع التّدوير طرفين إيقاعيّين هي القافيّة الممتدحة، أي القافيّة الّتي لا تبقينا تحت سطوة النّظام الشّطري الموحّد»[1]. فتغيّر القافية من سطر شعريّ إلى آخر من ميزة الشّعر المعاصر.

- **تشكيل قافوي متواتر (قافية مطلقة):**

يتألّف النّسق القافويّ المتواتر من متحرّك بين ساكنين على نمط (/0/0)[2].

يقول الشّاعر:

و يا سِحْرَهَا المشْتَهَى،،
يا رَنينَ الخَلاخِلِ في مَرْمَرِ السَّاقِ،، يا شَعْرَها
المتَرامي على كتفيْها سَنابلَ شمْسٍ..
تَغارُ عليْها ومِنْها الرّيَاحُ؛
تُهْدْهِدُهَا تارةً.. وتُبْعْثِرُهَا..
ثُمَّ تَزرعُها جَنّةً في أَقَاصِي السُّهَى!..
يا لَمِيسًا تَمِيسُ على شُرفَةِ الكونِ غُنْجا،،[3].

[1] ـ سامح الرواشدة: مغاني النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط الأولى، 2000م، ص 125.
[2] ـ ينظر: محمد حسن إبراهيم عمري: الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، ص 363.
[3] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 01.

التّشكيل القافوي للسّطر(3) (شَمْسُنْ= عُوْلُنْ= /0/0)

التّشكيل القافوي للسّطر (4) (يَأْحُوْ= عُوْلُنْ= /0/0)

التّشكيل القافوي للسّطر (7) (غُنْجَاْ= عُوْلُنْ= /0/0).

جاءت القافيّة في هذا المقطع وفق تشكيل متواتر (/0/0) مكونّة من سببين خفيفين، متساوية مع انشراح الشّاعر، ومنسجمة مع أوصاف تشكّلت من الطّبيعة (الشّمس، الريّاح، السّهى، سنابل) وهي بنى فيها انسراح لفظيّ وجريان صوتيّ وطلاقة نغميّة، تستجيب للبناء الإيقاعيّ القافوي المطلق، فكانت السّرعة والجريان المتدفّق مع البنى اللّغوية، وأوصاف المرأة (الخلاخل، مرمر السّاق، شعرها، كتفها) المحمّلة دلاليّا بمشاعر نابضة بحب دائم السّير والجريان في قلب الشّاعر، فجسّد التّشكيل القافويّ المتواتر في هذه القصيدة تلازم القافيّة والدّلالة، وهي علاقة تفسّر في كلّ مرّة التّشابك الحاصل بين ما هو إيقاعي وما هو دلالي.

- **تشكيل قافوي متراكب (قافية مطلقة):**

وتسمّى القافية بالمتراكب إذا فصل بين ساكنيها ثلاثة أحرف متحرّكات[1].

يقول الشّاعر:

أربعون سَنَهْ
إيهِ يا وردةً طَلَعَتْ مِن غَديرِ دَمي،،
إرْتَوَتْ مِنْ دُموعِ أَبِي،،[2].

التّشكيل القافوي للسّطر (1) (عُوْنَ سَنَهْ= فَاْعِلَتُنْ= /0///0)

التّشكيل القافوي للسّطر (2) (دَيْرِ دَمِيْ= فَاْعِلَتُنْ= /0///0)

[1] ـ محمد حسن إبراهيم عمري: الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، ص 365.
[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 05.

التّشكيل القافوي للسّطر (3) (مُوْعِ أَبِيْ= فَأْعِلَتُنْ= /0///0).

تنهض قافية المتراكب على مدّ زمنيّ طويل يتألّف من سبب خفيف فسبب ثقيل فسبب خفيف، ما يعني أنّه ثقل ساير ثقل المشهد الدّموي الّذي يرويه الشّاعر، إنّ هذه القافيّة نلحظ معها تبدّل المدّ الشّعوري للشّاعر من فتنة الحبّ إلى فتنة الدّم والسّبع عجاف.

- **تشكيل قافوي مترادف (قافية مقيدّة):**

يتألّف نسق القافيّة المترادفة من ساكنين مجتمعين ولم يفصل بينهما أي حرف متحرّك، فتكون صورتها (/00)[1]. وقد جاء هذا التّشكيل في المقطع الأخير

يقول الشّاعر:

..وصَحَوتُ،،، تَغَيَّر لَوْنُ الصَّبَاحْ!
وصَحَوتُ علَى مَشهَدِ الماء يَطفُو
على غابةِ النَّخْلِ،،
والنّخْلُ يَذْوِي.. يَنُزُّ جِراحْ...
رَوْضَتي وَرْدُهَا مُسْتَبَاحْ![2].

التّشكيل القافوي للسّطر (01) (بَاْحْ=لَاْنْ=/00)
التّشكيل القافوي للسّطر (04) (رَاْحْ= لَاْنْ= /00)
التّشكيل القافوي للسّطر (05) (بَاْحْ= لَاْنْ= /00).

وهو مقطع يوضّح ذروة التّأزّم الدّاخليّ للشّاعر، يعكس صورة وطنه الطّافح خيانة ونفاقا من أبناء وطنه، فكانت قافيّة مغلقة شديدة الوقع، ومع «وقفة التّسكين الّتي تجعل القافيّة أصلب وأقوى»[3]، الظاهر في ألفاظ من قبل (الصّباح، جراح، مستباح، أربعين، استراح).

---

[1] ـ ينظر: محمد حسن إبراهيم عمري: الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، ص 363.
[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)،ص06.
[3] ـ سامح الرواشدة: مغاني النص، ص 129.

التّشكيل القافويّ في قصيدة (ما الحبّ إلّا لها) كما أنّه جاء متّسقا ومنسجما مع البنى اللّغوية والدّلاليّة، فإنّ هذا التّنوع جعل القصيدة في ديناميّة وحركة استثنائيّة إبداعيّة من لَدُن الشّاعر، وهي تجسيد لعمق التّجربة الشّعريّة بكثير من الفنيّة وروح التّجديد، فإضافة إلى الوظيفة الدّلاليّة الّتي لمسناها من خلال هذا التّزاوج القافوي، فإنّها قد حقّقت كسرا للرتابة وتنويعا موسيقيّا ودلاليّا «أنّ الغاية الأساسيّة من ذلك مزدوجة هي حفظ القصيدة من التّشتّت الإيقاعي وتنكّب الرّتابة بزرع التّنويع داخلها»[1] وقد جمعت بين الضّدين، الانشراح والضّيق، والطّلاقة والقيد، وكلّ هذا عبر الاستغلال الجيّد لعنصر القافيّة وما تتيحه من إمكانيات إيقاعيّة ودلاليّة.

- **التّشكيل القافوي في قصيدة ذاكرة المقبرة:**

جاءت القافيّة في هذه القصيدة وفق نمط تشكيلي متنوّع، المتواتر ستّ عشرة (16) قافيّة، والمترادف عشر (10) قوافي، والمتدارك قافية واحدة، ما جعل قافية المتواتر القافيّة الأساسيّة.

يفتَتِح الشّاعر نصّه بقافية المتدارك، ثمّ ينتقل إلى قافية المتواتر في السّطر الثّاني والثّالث والرّابع، ثمّ يتحوّل في السّطر السّادس والثّامن إلى قافية المترادف ويظلّ هذا التّناوب حاصلا حتّى نهاية القصيدة.

- **تشكيل قافوي مترادف (قافية مقيّدة):**

يقول الشّاعر:

فماذا تبقّى من الحزن لابْنِ نُوَيْرَةَ، بِنْتِ طَرِيفٍ،، ولِلآخرينْ ؟!..
وَحِيدًا أفتِّشُ بيْن القبور عن الغابرينْ،،
وعن (نَبْتَةِ الخُلْدِ) كي أستجيرَ بها

[1] ـ خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص 303.

من خَراب السّنينْ!..[1].

التّشكيل القافوي للسّطر (1) (رِيْنْ= عُوْلْ= /00)

التّشكيل القافوي للسّطر (2) (رِيْنْ= عُوْلْ= /00)

التّشكيل القافوي للسّطر (4) (نِيْنْ= عُوْلْ= /00)

لمّا كانت القافيّة وقفة كبرى، يقف الشّاعر عليها معلنا عن نهاية نفس شعوريّ معيّن، فإنّ ما يزيد الوقفة أكثر قوّة وحضورا في مستوى الخطاب الشّعري، هو نهاية الأسطر الشّعريّة بوقفة السّكون الّتي ظهرت على صوت الرّويّ الأكثر حضورا في شعر (وغليسي)، وهو "النّون"، مع تشابه في أصوات القافيّة المشكّلة لهذا المقطع (رين، رين، نين).وهذا التّوافق في البنيّة الإيقاعيّة ينمّ عن قوّة شعريّة، كما أنّه تركيب لغويّ يكشف عن حالة الوحدة والاستوحاش الّذي يتركه الإنسان الرّاحل «ومهما كانت العلاقة بين الصّوت والمعنى في تقنيّات القافيّة، فإنّ الدّائرتين متشابكتان بالضّرورة»[2]. وهذا التّشابك ناتج عن الحالة المتأزّمة الّتي يعيشها الشّاعر إثر حادث الفقد، وفي مجيء القافيّة بإيقاع مترادف برويّ مقيّد، جسّدت هذه الصّورة اللّغويّة (قافيّة، دلالة) دالا على شدّة الحزن والاختناق، وهو معنى تحتويه القافية المقيّدة.

- **تشكيل قافوي متواتر (قافية مطلقة):**

يقول الشّاعر:

ومَالي ؟! تعوّدتُ ذلكَ،، شكرًا لغيم السَّماءِ،
وشكرًا لكلّ عَزَاء، وشكرًا -على كلِّ حالٍ- أيا شَجَرًا مُورِقًا لا يُبالي
بحالي!..[3].

---

[1] - يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)، ص 02.
[2] - رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 47.
[3] - يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)، ص 01

التّشكيل القافوي للسّطر (1) (مَأْيِْ= عُوْلُنْ= /0/0)

التّشكيل القافوي للسّطر (2) (بَأْلِيْ= عُوْلُنْ= /0/0)

التّشكيل القافوي للسّطر (3) (حَأْلِيْ= عُوْلُنْ= /0/0)

تماثلت القافيّة في هذه الأسطر الشّعريّة، وما يلاحظ عليها أنّها قافيّة بصيغة زمنيّة سريعة خفيفة، ما جعلنا نقف موقفا تساؤليًّا، فعادة ما تجسّد هذه القوافي السّريعة حالة نفسيّة مسرورة «فحالة الشّاعر النّفسيّة في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملّكه السّرور سريعة يكثر عددها في الدّقيقة، ولكنّها بطيئة حين يستولي عليه الهمّ والجزع»[1]. والنّاظر في القصيدة يصل إلى نتيجة مفادها أنّ حزن الشّاعر صار اعتيادي، وصارت مجابهته أمرا طبيعيّا إلى حدّ الشّكر، وظهرت هذه العاطفة من خلال ألفاظ القصيدة (مرحى، مغنى، شكر، تعوّدت، أسرجت، رمّمت)، في المقابل فإنّه لا يمكن تجاهل ورود القافيّة المترادفة بدلالتها البارز معها شعور آخر في أعماق الشّاعر، لذلك فإنّ هذه القافيّة المغلقة كشفت المستور وفضحت المجهور، وهكّذا هو الشّعر «كشف للمخبوء وتعتيم للمكشوف»[2]. فالمكشوف الرّضى، والمخفي رفض الرّحيل.

- **التّشكيل القافوي في قصيدة دار لقمان على حالنا:**

احتوت هذه القصيدة نسقا تقفويّا متوازيا، جمع بين المتدارك عشر(10) قوافي، والمترادف عشر (10) قوافي.

يقول الشّاعر:

أيُّها العَربُ الجُبَنَاء اسْألُوا:
ما الّذي قَادني -غيْرَكُمْ- نحْوَ مَدْريدَ

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 173.
[2]- عبد الله محمد الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م، ص 08.

أَوْ أُوسَلُوا ؟!...[1].

التّشكيل القافوي للسّطر (1) (ءِسْأَلُوْ= فَاْعِلُنْ= /0//0)

التّشكيل القافوي للسّطر (2) (أُوْسَلُوْ= فَاْعِلُنْ= /0//0)

وقعت القافيّة هنا في كلمة وبعض كلمة في السّطر الأوّل (ءِسْألو)، ووقعت في كلمة واحدة في السّطر الثّالث (أوسألو)، وقد تميّزت بالتّماثل الصّوتي لاجتماع نفس الحروف في تشكيلها، ما جعل فيها نغمة موسيقيّة تستسيغها الأذن، دلالة على تمكّن الشّاعر من التّوظيف اللّغوي، «ودور الشّاعر في خلق هذا الإيقاع الدّاخلي هو دور الصّانع الحاذق، والجوهري الخبير بمادّة صياغته العالم بالأسس النّائيّة في التّركيب الشّعري الخلّاق»[2]. ويبقى التّشكيل القافوي نفسه في المقطع الثّاني، ويتغيّر في المقطع الثّالث إذ يقول:

نَحْتَسي مِنْ قُرونْ
حَرْفَ كافٍ ونُونْ..
فَلِماذا إذنْ نَسْتَحي أنْ نَكُونْ ؟!...[3].

التّشكيل القافوي للسّطر (1) (رُوْنْ= لَاْنْ= /00)

التشكيل القافوي للسطر (2) (نُوْنْ= لَاْنْ= /00)

التّشكيل القافوي للسّطر (3) (كُوْنْ= لَاْنْ= /00)

حمل هذا التّشكيل دلالة السّكون والجماد والوقوف، زادته وقفة السّكون قوّة وصلابة، إضافة إلى الوقوف على رويّ يحمل دلالة الألم والانهزاميّة، مع تماثل صوتيّ في أصوات القافيّة

[1] ـ يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا، (مخطوط)، ص 01.
[2] ـ عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط الأولى، 1989م، ص 80.
[3] ـ يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا، (مخطوط)، ص 01.

(رون، نون، كون)، كلّها تفضي إلى تقوية الإيقاع وشحنه دلاليّا في القافية وحدودها وكل ما ينتمي إليها (الرّوي، قافية مقيدة، قافية مطلقة).

- **التّشكيل القافوي في قصيدة سراب:**

قصيدة سراب من القصائد القصيرة، تتشكّل من اثني عشر (12) سطرا، قامت على بحر المتدارك، وعلى قافيّة متغيّرة بين المتراكبة اثنين (02) ، وقافية المتداركة بسبع (07) قواف.

يقول الشّاعر:

ورأيتُ فؤادي
على حُلْمه المستحيلِ رَسَا..
ليتني ما رأيتُه
كان يعانقُ طيفَ هوى
حينما هام في ليلِهِ[1].

التّشكيل القافوي للسّطر الثّاني (حِيْلِ رَسَاْ = فَاْعِلَتُنْ= /0///0)

التّشكيل القافوي للسّطر الرّابع (طَيْفَ هَوَىْ= فَاْعِلَتُنْ= /0///0)

جاء التّشكيل القافويّ في هذا المقطع نحو قافيّة متراكبة، وهو ورود يوضّح العمق الدّلالي الّذي تحمله، فالاعتماد على تشكيل يتّسم بطوله بدلا من تشكيل يتّسم بالسّرعة والخفّة هو إيعاز مباشر لثنايا القصيدة، والدّلالة المشكّلة على مستواها، ففي السّطر الثّاني والرّابع كانت القافيّة المتراكبة منسجمة مع ثقل المشهد الّذي رآه، أو المختمر في ذاته، ثمّ استرسل في القول على تشكيلة المتدارك السّريعة في بقيّة المقطع فارّا من المشهد المعاش، ومنسجما مع تركيبة البنى اللّغويّة الدّالة على الانشراح والجريان (الحوت، البحر)، أو مع الحل الرّوحي والنّفسي الّذي وجده الشّاعر (البحر كمرفأ يبعده عن هموم البرّ وما عليه).

[1] - يوسف وغليسي: سراب (مخطوط)، ص 01.

ب ـ التّشكيل القافوي في الشّعر التّقليدي:

التزم الشّاعر في القصيدة العموديّة نظامها، أي نمطا قافويّا موحّدا على طول النصّ الشّعري، يقول الشّاعر في قصيدة بهيّة:

آبتْ خطايَ، وهذا القلبُ ما آبَا يا حاديَ العمْرِ جدّدْ وصْلَ (عِنْتَابَا)
ها إبْتُليتُ بحبِّ التـــــرُكِ ثانيـةً قد أسّس التُّرْكُ في الوجدانِ سِردابا
وخلّفوا القلبَ في أحضانِ تُرْكِيـةٍ يعانقُ الحلمَ.. في ماضيه قد ذَابـــــا[1]

التّشكيل القافوي للسّطر (1) (تَأْبَاْ= فَعْلُنْ= /0/0)

التّشكيل القافوي للسّطر (2) (دَاْبَاْ= فَعْلُنْ= /0/0)

التّشكيل القافوي للسّطر (3) (ذَاْبَاْ= فَعْلُنْ= /0/0).

قامت هذه القصيدة على قافيّة موحّدة، وهي قافية المتواتر، وجاء تشكيلها وفق نغمة تأثيريّة وموسيقيّة مطربة، فكان هنا إيقاع صوتيّ متوازيّ من خلال حروف القافيّة (تابا- دابا، ذابا)، مشتركة جميعها في حرف الرّويّ (الباء) ووصلها (الألف) «بل وقد لا نخطئ حين نقول بأنّ كلّ زخرف يتلخّص في مبدإ التّوازي، إنّ بنية الشّعر هي بنية التّوازي»[2]. وهذه الظّاهرة كثيرة الحضور في الشّعر التّقليدي، ما يعني أنّ النّصيب الإيقاعيّ في هذا النّمط له جانب مهمّ من الموسيقى والنّغم.

ويقول في قصيدة حوريّة:

حوريةٌ.. في جنان الخلد موطنهـا هزّتْهَا، ناسخا في فيضها وطني
حورية.. في خريف الحب ألمحهـا عصفورةً غنّت على فننـــــي[3].

[1] ـ يوسف وغليسي: بهية (مخطوط)، ص 01.
[2] ـ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 105، 106.
[3] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 67.

التّشكيل القافوي للسّطر (1) (هَاْ وَطَنِيْ= فَاْعِلَتُنْ= /0///0)

التّشكيل القافوي للسّطر (2) (عَلَىْ فَنَنِيْ= فَاْعِلَتُنْ= /0///0)

نلحظ في هذه القصيدة العموديّة نظاما قافويّا موحّدا، وفق قافية المتراكب (/0///0) ومن خلال تراسلها وتوازي رويّها حُقّق الشّرط الموسيقي أكثر قوّة وبيانا، وهذا هو دور التّوازي في الكثير من النّصوص الشّعريّة، «يحقّق التّوازي عادة طاقة إيقاعيّة وصوتيّة تنأى بالنصّ الشّعري من أن يكون نثرا، وتكسبه قدرا مهمّا من الشّعريّة، فالموسيقى سمة لا يمكن تجاهلها والمستوى الإيقاعي والصّوتي يمثّل غاية في ذاته»[1]. غاية الشّاعر من خلال الإيقاع شعرا نغميّا وصوتيّا يؤثر في السّامع

هكّذا أوضحنا ما للقافيّة من دور في بناء النصّ الشّعري وشحنه إيقاعيّا ودلاليّا، كما تبيّن من خلالها رغبة الشّاعر في كسر المعتاد بزرع التّنويع داخل النصّ الشّعري، فكانت هناك القوافي متغيّرة، تساير تارة العاطفة الشّعوريّة للمبدع، وتفصح تارة أخرى عن حتميّة إبداعيّة، وهي مواكبة الحركة الشّعريّة المعاصرة الّتي تجاوزت القديم مستشرفة آفاق إبداعيّة تطمح لمعانقة الرّاهن بكلّ أشكاله وصوره، إلّا أنّ إرث الماضي لا يمكن محوه مع الشّاعر "يوسف وغليسي" فحضرت القافيّة الموحّدة صوت الشّاعر الّذي به قال أوّل إبداعاته الأدبيّة.

3ـ الرّويّ:

الرّوي أهمّ حروف القافيّة، وفي نسق ثنائيّ (القافيّة الرّوي) تبني القصيدة هيكلها ونظامها، ولأنّ الرّوي يقع عليه ثقل في التّشكيل الشعريّ، ذلك أنّه ليس كلّ رويّ صالحا لأن يكون أحد حروف القافيّة، فإنّ الشّعراء خضعوا لهذا الشّرط لضمان بناء نسيجيّ علائقيّ منسجم ودال في البنية الدّاخليّة للنصّ الشّعريّ، فجاء التّجديد شاملا في جميع نواحي القصيدة، فتعدّد الرّوي واختلف ولم يبق يضمّ حرفا موحّدا ثابتا في الشّعر المعاصر، ويعرّف الرّويّ أنّه «الحرف الّذي يبني

[1] ـ سامح الرواشدة: مغاني النص، ص 131.

عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كلّ بيت منها في موضوع واحد، هو نهايته، وإليه تنسب القصيدة، فيقال لاميّة، أو ميميّة، أو نونيّة»[1]. وهذا ما نجده في الشّعر العموديّ خصوصا.

وسنحاول في الجدول الآتي إيراد نسبة تواتر حرف الرّوي في مستوى شعر (يوسف وغليسي):

القصيدة	الرّوي حسب الورود التّسلسلي	تواتره	نسبته (%)	ملاحظة
دار لقمان على حالنا	ن ل	15 04	71 19	تصدّر حرف النون توظيف أربعة أرويّة
ذاكرة المقبرة	ن ي	10 08	29 24	تصدّر النّون توظيف تسعة أروية
ما الحبّ إلّا لها	ن ح	38 10	44 11	تصدّر النون ستّ عشرة رويّا
تغريبة جعفر الطيّار	ن د	40 24	32 19	تصدّر النّون ثلاثة عشر رويّا
تجليّات نبي سقط من الموت سهو	ن ل	41 11	30 08	تصدّر النّون ثمانية عشر رويّا
سراب	س و	04 01	57 14	تصدّر السّين أربعة أرويّة
يسألونك	ن ب	10 01	83 08	تصدّر النّون ثلاثة أروية

[1]- عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 17.

سلام	ن ء	09 02	50 12	تصدّر النّون سبعة أروية
حلول	ن	05	100	النّون رويّا موحّدا
لا	د ض	02 01	40 20	تصدّر الدّال أربعة أروية
خوف	م ن	02 01	80 20	تصدّر الميم رويّان
غيمة	ك ر	03 01	60 20	تصدّر الكاف ثلاثة أروية
إعصار	ر ي	03 01	50 16	تصدّر الرّاء أربعة أروية
جنون	د م	02 02	50 50	توظيف رويّان
قدر	ر	03	100	الرّوي موحّد
مذكّرة شاهد على القرن	ي ع	02 01	50 25	تصدّر الياء ثلاثة أروية
غربة	ن م	04 01	80 20	تصدّر النّون خمسة أروية
تساؤل	ن ر	2 01	40 20	تصدّر النّون ثلاثة أرويّة
لافتة لم يكتبها أحمد مطر	ر ء	02 01	50 25	تصدّر الرّاء ثلاثة أرويّة
بهيّة	ب		100	الرّوي موحّد
حوريّة	م		100	الرّوي موحّد

إلى أوراسيّة	ل		100	الرّوي موحّد
حديث خرافة	ك		100	الرّوي موحّد

يمكننا أن نلاحظ من خلال الجدول ما يأتي:

- وحدة الرّوي في القصيدة العموديّة، وتعدّده على مستوى القصيدة الحرّة، حيث هناك قصائد بلغ عدد أحرف رويّها ثمانية عشر رويا، وأخرى ستّة عشر رويّا.
- هيمنة الأرويّة المجهورة على الأرويّة المهموسة، وكان صوت النّون الأكثر حضورا كحرف روي توزّع على تسع قصائد، يليها التّاء، فاللّام، فالباء، فالميم، فالدّال.
- قلّة تواتر بعض الحروف (الواو، الهاء، العين، الغين، الطّاء، الضّاد، الجيم، الذّال، السّين، الزّاي)
- انعدام تواتر بعض الحروف (الثّاء، الصّاد، الخاء، الشّين).

ونرجع قلّة تواتر الحروف وانعدام أخرى كحرف رويّ، إلى بنية الحرف نفسه، فهي في عمومها حروف ثقيلة في النّطق، وأقلّ استساغة للجرس الموسيقيّ، وللخاصيّة والصّفة الّتي تتوفّر في مستوى هذه الأصوات، فعدل الشّاعر عنها، خاصّة كحروف (الظاء، الثاء، الطاء، الشين)، واستغلّ أصواتا تُحقّق الوظيفة المزدوجة بين الإيقاع والدّلالة، وهذا بيّن مثلا في صوت (النّون) الّذي نعرض له فيما يأتي.

- **حرف الرّوي النّون:**

إنّ الهيمنة الّتي اكتسحها "النّون" باعتباره رويّا تصدّر النسبة الأعلى في عشر قصائد، يجعلنا نتساءل، لما هذا التّوظيف المكثّف لحرف النّون؟ وهل كان صوتا مكمّلا للتّشكيل القافوي فقط؟ أم أنّ توظيفه كان مقصودا لدلالة في نفس الشّاعر؟

إنّ صوت النّون من الأصوات الّتي له صفة أصوات اللين من حيث قوّته في السّمع[1]. والنّاظر إلى القصائد الطّوال (ما الحبّ إلّا لها، وتجليّات نبي سقط من الموت سهوا، وتغريبة جعفر الطّيّار)، يجد أنّ الوطن هو المحور الدّلاليّ لها، فجاءت أقوال الشّاعر تحكي عن الأوضاع السياسيّة المتعفّنة داخل الأوطان العربيّة بانعكاساته على الفرد الّذي لم يجد لنفسه لا حول ولا قوّة ولا شأن آخر، وقد كان "النّون" مكمّلا مع النسق القافوي لأداء دلالة الحزن والألم لأنّ القضيّة قضية الجميع، والاعتماد على رويّ له التّأثير في السّمع إحدى الأساليب الّتي لها التّأثير المباشر في السّامع، إضافة إلى القصائد القصيرة النّفس (دار لقمان على حالنا، غربة، يسألونك، حلول) كان موضوعها العام الوطن ما يجعلنا نقيم تفسيرا انطلاقا من هذه البؤر الدلاليّة، وحسبنا راجع إلى المدلول الأكبر "الوطن"، وكأنّ الشّاعر أخلص جلّ شعره تقريبا لوطن متألّم نازف جرحا ودما، معترفا بحبّه ووفائه وانتمائه بكلّ صدق، فكانت أحرف القصيدة الّنون" الشّاهد الأوّل على آفاق الشّاعر وانتمائه الوطنيّ.

ثانيا: البنية الدّاخليّة:

تشتمل البنية الدّاخلية على نمط إيقاعيّ يتأتّى من خلال التّجمعات الصّوتيّة والتّكراريّة للوحدات اللّسانيّة والبنى الكلاميّة، وهو بخاصيته الأسلوبيّة يتفاعل مع البنية الخارجيّة في التّنوع الإيقاعي والإنتاج الدّلالي، لأنّ التّكرار يصحبه الكشف على ممكنات النصّ الدّاخلة في تشكيله، سواء كانت هذه الممكنات من عبقريّة اللّغة ذاتها والحسن الإبداعي للشّاعر، أو من خلال العوالم الإبداعيّة المصاحبة للكتابة الشّعريّة.

لذلك فإن البنية الدّاخليّة بتفاعلها مع البنية الخارجيّة تؤكّد على المختبر اللّغوي المنبثّ داخل القصيدة الشّعريّة .

[1] ـ ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، (د ب)، (د ط)، ص 88.

1ـ الأصوات:

أوّل ما يطالعنا من البنية الدّاخليّة في شعر (يوسف وغليسي) هو الهندسة الصّوتيّة الخاصّة، فهيمنة بعض الأصوات على أخرى أحال إلى بنى كلاميّة غائبة في ظلال النصّ، أو صرّح بدلالات تكون عتبة من عتبات معرفة معاني القصيدة ((ذلك أنّ الصّوت يحمل طاقة إيحائيّة سواء دخل في تركيب اللّفظ المفرد أو المركّب، يظهر ذلك من خلال التّكرار الصّوتي لحرف بعينه))[1].

وسنوضّح في الجدول الآتي نسبة ورود الأصوات في بعض قصائد (يوسف وغليسي) والّتي خصّصنا بعضها بالدّراسة في هذا المستوى (ما الحبّ إلّا لها، ذاكرة المقبرة، بهيّة، دار لقمان على حالنا، سراب، تجليّات نبي سقط من الموت سهوا، تغريبة جعفر الطيّار):

[1] ـ ينظر: حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزائر، (د ط)، (د س)، ص 31.

الصّوت		أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص	ض	ط	ظ
نسبة شيوع الصّوت في القصيدة (%)	ما الحبّ إلّا لها	4.36	4.47	7.6	0.3	0.9	2.9	1.1	2.6	0.7	6.02	0.9	2.1	1.1	1.2	0.4	0.6	01
	ذاكرة مقبرة	5.1	4.8	6.1	0.3	0.8	2.6	1.1	2.3	0.8	5.3	0.8	2.1	2.3	0 .3	0.2	0.5	0.3
	دار لقمان	5.7	2.4	6.5	0	1.5	4.3	1.09	3.07	0.8	5.4	0.4	2.6	0.2	0.8	0.2	0.2	0
	سراب	6.4	4.5	7.7	0	1.2	5.8	0	1.2	0.6	4.5	0	3.8	0	0.6	0.6	0.6	0
	بهيّة	2.4	8.2	7.02	0.8	1.6	3.7	1.6	3.3	0.8	3.3	0	1.2	0	0.4	0 .8	0.4	0
	تجليّات نبي سقط من الموت هوا	5 .2	4.4	6.3	0.3	0.8	2.7	1.02	3.09	0.7	5.3	0.8	2.3	1.1	0.8	0.4	1.07	0.1
	تغريبة جعفر الطيار	5.2	3.7	5.6	0.4	1.6	2.9	0.8	3.8	0.8	5.0	0.5	1.8	0.8	0.8	0.3	0.8	0.2
	يسألونك	5.6	2.5	4.3	0.6	1.2	2.4	0.9	2.4	0 .6	4.0	0	4.9	1.5	0.7	1.4	1.0	2.8
	حوريّة	2.4	2	6.6	0	1.	3.1	1.4	2.8	0	3.8	0.7	2.8	1	0.3	0.7	1.9	0.3

الصّوت		ع	غ	ف	ق	ك	ل	م	ن	هـ	و	ي	أمد	واو مد	ي مد
نسبة شيوع الصّوت في القصيدة (%)	ما الحبّ إلّا لها	3.1	0.6	2.7	2.1	3.4	7.8	6.3	8.2	5.2	4.3	3.9	11.8	2.7	5.9
	ذاكرة المقبرة	3.7	0.7	2.7	2.7	3.8	10	6.7	6 .5	0 .8	4.6	5 .3	8.5	5 .5	1.3
	دار لقمان	2.6	0.8	1.5	3	2.8	2.1	6.1	11.9	3.07	2 .6	3.07	10.7	4 .8	4.6
	سراب	1.9	0	3.8	9	5.8	8.3	6.2	1.9	6.4	1 .9	6 .4	12.9	7 .7	2.5
	بهيّة	3.7	0	2.06	2.8	2.8	7.4	4.5	5.3	4.9	4.1	4.13	16.1	3 .7	0.4
	تجلّيات نيي سقط من الموت سهوا	2.7	0.7	3.2	1.9	2.9	9.1	5.9	8.1	2.5	4.6	4.1	9.9	5 .2	1.7
	تغريبة جعفر الطيار	2.3	0.2	3.3	1.7	3	10.3	7.01	6.7	2.8	5.1	4.3	11	4.2	1.3
	يسألونك	4.9	0.9	1.55	2.1	3.7	9	4.3	12.4	1.8	2.1	6.2	7.7	5.2	3.4
	حوريّة	2.8	0.3	5.2	1.4	1.7	10.5	6.3	8.7	5.9	5.9	3.8	8.07	5.2	2.4

نلاحظ من خلال الجدول الآتي:

- هيمنة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في جميع القصائد، "ما الحبّ إلّا لها" (57%)، ذاكرة المقبرة (69%)، دار لقمان على حالنا (68%)، بهيّة (64%)، تجليّات نبي سقط من الموت (69%).
- هيمنة بعض الأصوات على أخرى، وكانت الأكثر تواترا (النّون، واللّام، الميم) في الأصوات المجهورة.
- كانت الأصوات المهموسة (التاء، والكاف) الأكثر استعمالا.
- جاءت نسبة أصوات اللّين (الألف، والواو، والياء) بنسب متقدّمة، محقّقة دورا تمييزيّا وإيقاعي في النصّ الشّعري.

1ـ 1ـ الأصوات المجهورة:

للأصوات المجهورة خاصيّة صوتية تتمثّل في القوّة والشدّة والجهارة، يهتزّ الوتران الصّوتيّان مع نطقها، والعربيّة تضم ثلاثة عشر (13) صوتا مجهورا هي: (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن يضاف إليها كلّ أصوات اللّين بما فيها الواو والياء والألف[1]. وقد جاءت نسبة الأصوات المجهورة الأكثر تواترا في جميع القصائد، "ما الحبّ إلّا لها" (57%)، ذاكرة المقبرة (69%)، دار لقمان على حالنا (68%)، بهيّة (64%)، تجليّات نبي سقط من الموت (69%).

- **صوت النّون:**

صوت مجهور لا هو انفجاري ولا رخو[2]، كانت له الهيمنة الصّوتية في قصيدتي "ما الحبّ إلّا لها، دار لقمان على حالنا"، حيث تواتر في القصيدة الأولى (مائة واثنتيْن و ثلاثين) مرّة ما عادل

[1] ـ ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 21، 22.
[2] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص 26.

نسبة (08.22%)، وفي الثّانيّة ما عادل نسبة (11%)، وقد ورد بنسب متفاوتة في القصائد الأخرى، والملاحظ أنّه من أهمّ الحروف الأساسيّة المشكّلة للقصائد حاملا دلالة ثابتة في جلّ القصائد المدروسة، نحاول توضيح ذلك، سواء كان مفردا، أو في تشكّله مع الأصوات الأخرى، يقول الشّاعر في قصيدة (ما الحبّ إلّا لها):

هنيئًا لكمْ كُلّ ما تَصْنعُونْ!
إشرَبُوا نَخْبَ مَوْتِي..
هَنيئًا مَريئًا لكُمْ أيُّها الشّاربونْ!
هَنِيئا لكمْ كلّ عِيرِ البلادِ
وأَنْفالِهَا يومَ (بَدْرِ"ي")..
هنيئًا لكمْ كلّ ما تَنْهَبُونْ!!![1].

تكرّر صوت النّون في هذا المقطع إحدى عشرة (11) مرّة، وقد جمع بين الأصالة في الكلمة (هنيئا، تصنعون، نخب، أنفالها)، وبين الوظيفة الصّرفيّة (الشّاربون، تنهبون، تبتغون)، إضافة إلى صفة التّنوين الّتي لحقت بعض الكلمات (هنيئا، مريئا)، بتكرار اللّفظة ومن ثمّة الصّوت معها، ما جعل المقطع نونيّ بامتياز، يوحي بألم استقرّ في فؤاد الشّاعر، وهو من الأصوات القويّة النّاصعة في السمع، فكما أنّه يعمل على إضفاء البعد النغميّ من خلال التّكرار المستمرّ لها فأنها حملت دلالة أخرى، وهو «أصلح الأصوات قاطبة للتّعبير عن مشاعر الألم»[2]. حيث دلّ على ألم الشّاعر أمام مشهد اغتصاب وطنه قسرا، يتّضح هذا الألم بشدّة في لفظة "هنيئا"؛ حيث تكرّرت أربع مرات ما عادل مع التّنوين ثمانية مرّات، مفصحا عن دلالة عميقة من خلال هذه اللّفظة، فالشّاعر يذمّ أولئك الّذين أهمّتهم الدّنيا ومتاعها على حساب الوطن الواجب الإخلاص والتّفاني في حبّه، وهذا ما لم يجده فضاق، به الحال وركن إلى فؤاده يعزّيه، تزداد هذه الدّلالة حضورا مع التّواجد التّكراري لحرف "اللّام" الحامل لمعنى الالتصاق والتّمسّك عشر (10) مرّات، يعطي

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)،ص 08.
[2] ـ حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1998م، ص 160.

صورة جليّة للشّاعر المحبّ لوطنه المتمسّك به رغم اعترافه للآخرين "هنيئا" ((وهكّذا يقصد الشّاعر إلى توظيف صوتي محدّد في مقطع محدّد لإثبات دلالة ما وللفت الانتباه من لَدُن القارئ بغية رصد المفهوم العميق من النصّ الشّعري))[1].

ويقول في قصيدة دار لقمان على حالنا:

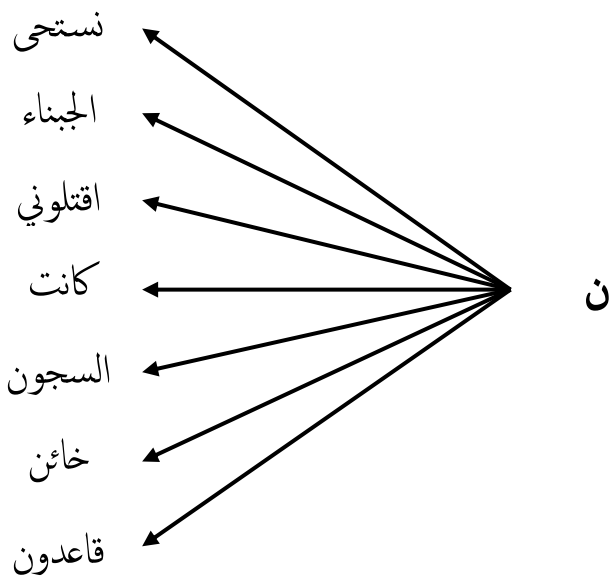
نحْتَسي مِنْ قُرونْ
حَرْفَ كافٍ ونُونْ
فَلِماذا إذنْ نسْتَحِي أنْ نَكُونْ ؟!...[2].

تواتر صوت النون في جميع أسطر القصيدة تقريبا، وقد تكرّر في هذا المقطع عشر (10) مرّات تكرار فيه استعلاء (للكاف والنون) المحيل على ماض مجيد للعرب، كما فيه إعلان عن الضعف والوهن المبثوث من خلال هذا الصّوت وتجمعه مع باقي الوحدات اللّسانيّة الأخرى، يزداد النّون بجهارته إفصاحا عن الانكسار في قوله:

"دارُ لُقْمانَ" كانتْ على حالِهَا،،
وتغيَّرتِ الدَّارُ؛ صارتْ -على حَالِنا-
وَطَنًا لَاجئًا في السُّجُونْ!

كُلُّكُمْ خَائنونْ[3].

[1] ـ ينظر: هدى الصحناوي: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، ع(1+2)، 2014، ص 10.
[2] ـ يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا، (مخطوط)،ص 01.
[3] ـ يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا، (مخطوط)،ص 02.



وكلّها ألفاظ تحمل في باطنها دلالة الانكسار والغضب، صبّها الشّاعر في قالب لغويّ اكتست النّون فيه الريّادة ولأنّ «الغضب يتضمّن جوهريّا إحساسا بالمباغتة، بالخيبة وانقشاع الوهم بأمل إنهار وصورة تكشّفت فإذا هي على ما غير كان المرء يعتقدها»[1]، فكانت النّون الأنسب للتّعبير عن هذه المشاعر المتأجّجة والخيبة والأمل الّذي انهار وتقطّعت كلّ سبل الأمن والرّاحة.

- **صوت الميم:**

صوت مجهور متوسّط الشدّة والرخاوة[2]، تواتر مائة واثنين (102) مرّة، بنسبة (6.33%)، وهو ((من الأصوات الحاملة لمعنى اللّيونة والمرونة والتّماسك))[3].

يقول الشّاعر:

لِيْتَكُمْ تَعْلَمُونْ
نَخْلَتي لَمْ تَمُتْ،،

[1] ـ إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، (ط 03)، 2004م، ص 32.
[2] ـ إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص.48
[3] ـ حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 72.

إنَّما صَعَّرتْ سَعْفَها لِلرّيَاحْ!
وأَنَا

كُنْتُ دَومًا هُنَا
صامِدًا في مَهَبِّ الرِّمَاحْ![1].

توزّع صوت الميم في هذا المقطع ثماني (08) مرّات، أصيلا في الكلمة تارّة، وداخلا في مبنى الكلمة كحرف معنى تارة أخرى (لم، إنّما)، وهو بشدته ورخاوته أكسب المقطع رنة موسيقية تعمل على استمالة القارئ وفق نمط ليّن يجمع بين إيقاع متوسّط الشّدة وإيقاع يزداد حدّة، مع مجاورة أصوات أخرى (النّون، الكاف) تزيد في عرض المقطع، إنّ دلالة صوت الميم انبنت من خلال التّراكم الصّوتي والجواري في البنية اللّغويّة واتّساقها مع بقية البنى اللّسانيّة، فجاء موحيا في أكثر من مقطع على التّماسك رغم السّياقات المعاشة الدّالة على التّشتّت والتّباعد، وعلى المقاومة من لَدُن الشّاعر، كاشفة مرّة أخرى عن شخصية فذّة للشّاعر.

- **الثّنائيّة الصّوتيّة (م ن):**

تكامل صوت (النّون والميم) في أكثر من قصيدة شعريّة، وقد أدّيا معا بجهارتهما قوّة إيقاعيّة وبعد تأثيري، فهو يقول في قصيدة ذاكرة المقبرة:

أيا طائرَ البُومِ عشِّشْ وفرّخْ.. لَكَ القلبُ مأْوى ومَغْنَى،
فمازال في القلب متّسعٌ للأنينْ!..
تعوّدتُ، شكرًا، وعامٌ سعيدٌ لكمْ
ولي كلَّ عامٍ من الحزنِ عَامٌ،،[2].

فجاء تواتر الميم في هذا المقطع عشر (10) مرّات، أمّا النّون فتكرّر خمس (05) مرّات مدعّما بتنوين النون المنطوق غير المكتوب في كلمات ستّة، وقد تكاملا في تبئير الدّلالة، فالنّون إفصاح

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)،ص 6.
[2] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)ص 01.

عن الظّاهر، وهو الألم والحزن عن فاجعة الرّحيل، أمّا (الميم) فهي إخبار عن المخفيّ في ذات الشّاعر المتمثّلة في رغبة بقاء الرّاحل ومودّة التّمسّك به، وهما دلالتان متناقضتان، وهكّذا هي لغة الشّعر تأتي لتفصح عن الكامن المستتر، وهي الرّغبة الأكثر بروزا والأدلّ على حال الشّاعر، فتضاعف صوت الميم عشر (10) مرّات.

وهكّذا فإنّ التّزاوج الصّوتيّ وحسن التّركيب والتّشكيل في اللّفظة، يزيد في الشّحن الدّلالي والتّبئير النصّي، إضافة إلى الوظيفة الصّوتية الإيقاعيّة الّتي تحقّقها الأصوات.

ويقول في قصيدة تغريبة جعفر الطيّار:

كان.. يا ما يكونْ!
في بلاد المنى والمنونْ..
طائر مثقل بالظنونْ..
هاتفا، أبدا، في جنونْ:
خذلتني زهورك،، كم خذلتني،،
أيا شجر الزّيزفونْ!!!...[1].

وفي كلّ مرّة يدلّ صوت الميم في قصائد (يوسف وغليسي) على دلالة الألم وغصّته، حيث تواتر اثنتيْ عشرة (12) مرّة كاسرا فيها كلّ ما هو اعتيادي، حيث انخفض فيها وقع صوت الميم الّذي تواتر خمس (05) مرّات، معلنا أنّ شدّة الألم بانعكاساته الّتي قطعت كلّ أواصر التّماسك، إضافة إلى البعد الإيقاعي الخاصّ الحاصل من تجاور هذين الصّوتين بوضوحهما في السّمع وجهارتهما، واشتراكهما في صفة الغنّة وسهولة المخرج «وذلك لأنّ تكرار حرف من الحروف قد يكون مقبولا سهل النّطق لا يحتاج إلى جهد كبير»[2]. «يؤدّي ذلك إلى انطلاقة الشّاعر وسهولة الوقع والتّنغيم»[3].

[1] ـ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 46.
[2] ـ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 36.
[3] ـ ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2000، ص 348.

والشّاعر هو من يضمن حُسنا تشكيليّا بين الوحدات الصّوتيّة.

- **صوت اللّام:**

صوت مجهور لا هو بالرّخو ولا بالشّديد[1]، وقد هيمن في قصيدة "ذاكرة المقبرة" على بقيّة الأصوات حيث تواتر ثمانين (80) مرّة ما معادل (10%)، وتوزّعت وظيفة اللّام بين النّحويّة كحرف جرّ (لكلّ، لك، للأنين) وداخلا على الأسماء ليخرجهم من عالم النّكرة إلى المعرفة (الحوت، المقبرة، المدى)، وتارة كان أصيلا في الكلمة (القلب، أشعلت، ظلمتي).

يقول الشّاعر:

ولكنني مُفْرَغٌ من بقايا الأحبّةِ،، لا صَحْبَ أَسْتَوْقِفُ الآنَ إلّا المقابرَ
تَهْفُو حنينًا إليّ!
ورثتُ القبورَ جميعًا
بكيتُ جميعَ الرّفاقَ لَدَيّ
فأيُّ رَفيقٍ -أيا ملكَ الموتِ- حينَ مماتي
سيبكي عليّ ؟![2].

وجاء متواترا بنسب متصاعدة، جاء في قصيدة "ما الحبّ إلّا لها" في المرتبة الثّانيّة بعد "النّون" مدعّما ب "ال" التّعريف بتواتر مائة وسبع وعشرين (127) مرّة ما نسبته (7.89) وهو من الأصوات «الحاملة لدلالة التّماسك والالتصاق إضافة إلى كون هذا الصّوت يدخل الأسماء ليخرجها من عالم النّكرة إلى عالم المعرفة»[3]. وهذا ما سنوضحه في الآتي

[1] - إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 55.
[2] - يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، ص 02.
[3] - - حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها ص 79، 80.

صفة (اللّام) الخالية من الشدّة والرّخاوة بسطت في استرسال الصّوت وجعلته أكثر جريانا، إضافة أنّ له قوّة في السّمع شبيهة بأصوات اللّين، جعلت منه مهم في بناء هذه القصيدة، وقد تواتر في هذا المقطع اثنتيْ عشرة (12) مرّة، وهو بدلالته الدّاخلة في بنيته، كما أسلفنا سابقا، تكرّر في هذا السّياق، فالقصيدة عبارة عن استحضار للغائب الميّت، والوقوف على قبره، والفرفشة مع ذكرياته، فكان اللّام مناسبا في هذا المقام، وإقرارا بدلالة التّمسّك إلى حدّ الالتصاق بالذّكريات، لأنّها كلّ ما تبقى للشّاعر ((ولأنّه لا يمكن للصّوت المفرد أن يحقّق دلالة ما بمفرده، وحتّى ولو ضمّ دلالة في ذاته، فإنّه لا بد من التآلف والتّزاوج مع بقيّة الأصوات لإحداث بنية لغويّة مركّبة يحدث على إثرها التّشكّل فالتّشكيل للنصّ الإبداعي))[1]. وقد برز صوت "القاف"، و "الفاء" في تشكيل هذا المقطع حيث تواترا على التّوالي (05) مرّات، (06) مرّات، منسجمان مع الوحدة الصّوتيّة (اللاّم) في إنتاج الدّلالة، فالفاء يحمل في بعض توظيفاته معنى «البعثرة والتّشتّت»[2]، يبرز هذا المعنى مع دلالة الفقد (مفرغ، رفيق، الرّفاق)، أمّا القاف فيحمل معنى «الشّدّة والقوّة والفعاليّة»[3]، وقد أدّى وظيفة عميقة من خلال البنى اللّسانيّة الظّاهرة، تجلّت في الإقرار بحقيقة الرّحيل وحقيقة الموت والفناء، وإدراك الشّاعر لها رغم الفراغ ونوع من الضّياع والتّشتّت لرحيل الرّفيق.

يقول الشّاعر:

يا لَمِيسًا تَمِيسُ على شُرفَةِ الكونِ غُنْجا،،
تهَّدَتِ الشّمْسُ حينَ رَأتْها..
وقالتْ: أَيَا ليْتَني كُنتُهَا!
لَكَ اللهُ يا لائِمِي في هَواهَا

[1] ـ ينظر: صالح سليم عبد القادر الفاخري: الدلالة الصوتية في اللغة العربية، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، (د ط)، 2007م، ص 50.
[2] ـ حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص132.
[3] ـ ينظر :المرجع نفسه، ص 146.

لَكَ اللهُ يا عَاشِقًا غيْرَهَا،،[1].

تكرّر صوت اللّام في هذا المقطع عشر (10) مرّات، مفضيا إلى دلالة الحبّ العميق لوطنه، وهو حبّ اختمر في ذاته، والتصق به فصار يراه امرأة في كلّ تفاصيلها.

كما جاء في قصيدة "تجليّات نبي سقط من الموت سهوا"، في طليعة الأصوات ما عادل نسبة (9.17%)، حيث تكرّر على جميع وحدات القصيدة، يقول:

حلْميَ الأزليُّ احترافُ النبوةِ،،
مذ عقروا "ناقة الله"،، مذ شردوا "صالحا"
أشهروا في وجوه اليتامى سيوف البطوله!...
أخطأتني النبوة في البدء.. عاودني الحلمُ..[2].

تواتر اللّام ثماني (08) مرّات، وقد أسهم في الكشف عن بؤر دلاليّة خفيّة مستترة في ذات الشّاعر، استنطقنا هذه المعاني من خلال (حلمي، الله، صالحا، البطوله، الحلم)؛ حيث كان الصّوت أصيلا في الكلمة، وهي إقرار من الشّاعر أنّ الوحدة والتّماسك لا تكون إلّا بالعودة إلى تعاليم وقيم الدّين الإسلامي، ويستمرّ هذا الخيط الدّلالي الدّفين في البزوغ في المقطع الآتي حين يقول:

أوقعته الأمانيُ في المنتأى!
تعرفون الفتى؛
طالما اشتهى
أن يُهرّب كل البلادِ
إلى "سدرة المنتهى"!!![3].

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 01.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 34.
[3] ـ يوسف وغليسي: المصدر نفسه، ص 36.

فسدرة المنتهى متواجدة في السّماء السّابعة، والله قريب منها، ما يعني أنّها منزلة العدالة المفتقدة، فمثّل بذلك صوت اللّام معنى مهما في البناء الدّلالي.

- **الثّنائيّة الصّوتيّة (اللّام/ الميم):**

تبرز أهمية الصّوتين وتعالقهما بصورة واضحة في قصيدة (دار لقمان على حالنا)، حيث قدّرت نسبة اللّام (07%)، و(6%) للنّون، وهما بخاصيّتهما القريبة من أصوات اللّين التحما في نسق المقطع الآتي، التحام نشعر معه عن ذلك التّراكم النّفسي المتأجّج حسرة في ذات الشّاعر ذاما نفسه وغيره.

يقول الشّاعر:

أَسْتَحي مِنْ فَتًى قدْ يَخُوْن النّخِيلُ التُّرابَ،،
يَخُونُ الدَّمُ العَربيُّ عُروقَهُ،،
لكِنّهُ لا يَخُونْ!
أَسْتحي مِنْ دمي.. مِنْ فَمِي..
أَسْتَحِي أيّهَا العُرْبُ مِنّي ومِنْكمْ..
أَلَا تَسْتَحُوْن؟!!![1].

تكرّر صوت الميم ثماني (08) مرّات، واللّام ستّ (06) مرّات، فكما أنّ المعنى الظّاهر هو تعصّب وانكسار، إلّا أنّه أمكننا أن نعثر مع هذين الصّوتين على دلالة خفيّة في ذات الشّاعر، يمثّل حلمه وأمله المنتظر، والمتمثّل في التّمسّك بين شيئين منفصلين:

النّخيل (تماسك) التّراب/ الدّم العربي (انفصال) عروقه

فتعالق الصّوتان دلاليّا، دالان على رغبة الشّاعر في التّماسك والالتصاق لنصرة المظلوم وإحقاق حقّ المغتصبين في أوطانهم، وتعلو هذه الأوطان فلسطين.

[1] - يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا، (مخطوط) ص 02.

- **صوت الرّاء:**

صوت مجهور، ومن الأصوات الّتي تواترت بصورة جليّة في معظم القصائد الشّعريّة المدروسة، حيث كانت له نسبة متفاوتة من قصيدة إلى أخرى، وهو من الأصوات المميّزة في العربيّة ((وهو صوت فيه ديناميّة وحركيّة لا تتوفّر في الأصوات الأخرى، لاحتماله على صفة التّكرار أثناء نطقه))[1].

يقول الشّاعر:

بِلادي قاصرةُ الطَّرْفِ..
قاهِرةُ الرُّوحِ..
رَيْحانةُ الحَرْفِ..
آسِرةُ الدَّهرِ..
ساحِرةُ العُمْرِ..
مُبتدَأُ الحُبِّ والمنْتَهَى!....[2].

تكرّر صوت الرّاء في هذا المقطع عشر (10) مرّات، مجسّدة النّمط الجرياني والحركي والتّكراري له، بل وأصبحت شدّة حضوره تفوق كلّ الأصوات هنا، حيث تكرّر مرّتين في كلّ سطر شعريّ، عاكسة الدّيناميّة الدّاخلية للقصيدة والشّاعر يلهج بصوت وطنه الجزائر، فجاءت حركة الرّاء وجريانها موازية لحركة أنا الشّاعر وانفعاله الشّديد وهو يصبّ قالبا لغويّا وصفيّا لأمّه الجزائر «يحقّق التّكرار بوصفه بنية أسلوبيّة على مستويات عدّة، فثمّة تكرار على المستوى الفونيمي ويضفي هذا التّكرار بعدا نغميّا يعدّ مكوّنا تتضمّنه العناصر اللّسانيّة، الأمر الّذي يفضي إلى اكتساء

[1] ـ ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 26.
[2] - يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 02.

هذه العناصر إيقاعا خاصّا هو مكوّن ذاتي في اللّغة ينبثق من طبيعة الفونيمات نفسها»[1]. وقد حسن استغلال الشّاعر لهذا الحرف إيقاعا ودلالة.

- **صوت الباء:**

صوت مجهور شديد[2] تفاوتت نسب حضوره من قصيدة لأخرى، لكنّه احتل مركزا مهمّا في التّشكيل الصّوتي للقصائد المدروسة، فقد تواتر في قصيدة (ذاكرة المقبرة) تسعا وثلاثين (39) مرّة ما عادل نسبة (4.87)،وفي قصيدة (ما الحبّ إلّا لها) (4.47) وفي قصيدة بهيّة ما نسبته (08.26)، وقد أعطت صفة الجهر والقلقة الّتي يحتويها طاقة إيقاعيّة قويّة خاصّة لهذه القصائد ومع انسيابه وسهولة مخرجه ساهم في البناء النصّي.

يقول الشّاعر في قصيدة ذاكرة المقبرة:

ولكنّني مُفْرَغٌ من بقايا الأحبّةِ،، لا صَحْبَ أَسْتَوْقِفُ الآنَ إلّا المقابرَ
تَهْفُو حنينًا إليّ!
ورثتُ القبورَ جميعًا!..
بكيتُ جميعَ الرّفاقَ لَدَيّ
فأيُّ رفيقٍ -أيا ملكَ الموتِ- حينَ مماتي
سيبكي عليّ ؟![3].

تكرّر صوت الباء سبع (07) مرّات، حاملا طاقة إيحائيّة، ممتدّة من أوّل عتبة النصّ الإبداعي وهو العنوان (ذاكرة المقبرة)، حيث تصبح المقبرة دالًّا حضر معه مدلول الشقّ والبعج، وبه اكتسب هذا المقطع دلالة الحفر، من خلال توارد ألفاظ من قبل الحقل الدّلالي له (بقايا، المقابر، القبور، بكيت سيبكي)، و بقلقلته الشّديدة أثار في القصيدة طقسا جنائزياّ يتخلّله غصّة الفراق

[1] ـ حسن ناظم: البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى، 2002م، ص 98.
[2] - إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 47.
[3] - يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)،ص 02.

الواقعة الرّهيبة، ولتواجد الصّوت في مستوى بنى لسانيّة جعلت حتميّة التّفكير في أوّل منازل الآخرة "القبر"، والّذي هو في النّهاية بعجٌ للأرض وشقٌّ فيها، وبداية (ذاكرة المقبرة).

وقد تواجد الصّوت في قصيدة (بهيّة) بشكل مُكثَّف ارتبط ارتباطا مباشرا بدال هذا النصّ وهي "تركيا"، بما يحمله هذا البلد من قوّة وآثار وبماضيها المجيد، وبانفعال الشّاعر وتفاعله جاء منسجما مع المدلول "تركيا" «وبينما يتحوّل الصّريح إلى غطاء هش تطويه القراءة وتلغيه لكي يكون العمق هو السّطح»[1]. الصّريح هو الحبّ، والضّمني هو هوية المحبوب الّتي حضرت قسرا على رغبة الشّاعر، تلك الهويّة المتضمّنة لدلالة القوّة والشدّة.

- **صوت العين:**

صوت مجهور تواتر في قصيدة (ذاكرة المقبرة) و(ما الحبّ إلّا لها) ما عادل نسبة (03%) وفي قصيدة يسألونك ما عادل نسبة (05%)، وردت له دلالة الشدّة والقوّة في قصيدة (ذاكرة المقبرة)، ناجمة عن موضوع القصيدة العام الرّثاء، ففي ألفاظ (تعوّدت، متّسع، سعيد، عام، أشعلت) توصّل إلى صلابة الذّات النّاطقة وقوّة المجابهة لفاجعة الرّحيل، ولو حتّى قوليًّا ((يلجأ الكثير من الشّعراء إلى استغلال طاقة الأصوات في التّوظيف اللّساني، وذلك بإحكام عنصر التّآلف والتّنسيق بينها وخدمة لبنية الإيقاع الدّاخلي))[2].

أمّا أصوات اللّين (الألف، الياء، الواو)، فسنتناولها بالدّراسة بعد دراسة الأصوات المهموسة، وذلك للخصوصيّة الّتي تميّز هذه الأصوات.

[1] - عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، ص 09.
[2] - ينظر: محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص 29.

1ـ 2ـ الأصوات المهموسة:

الصّوت المهموس هو الّذي لا يهتز معه الوتران الصّوتيّان، ولا يُسمع لهما رنين حين النّطق بها، وهي «ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه»[1]، والأصوات المهموسة الأكثر تواترا في قصائد(وغليسي) هي (التّاء، الحاء، الهاء، الكاف) فكانت نسبة الأصوات المهموسة في قصيدة (ما الحبّ إلّا لها) (43%)، وفي قصيدة (ذاكرة المقبرة) (25.25%)، وفي قصيدة (دار لقمان على حالنا) (32%)، وفي قصيدة (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا) (30.8%).

- **صوت التّاء:**

صوت مهموس انفجاريّ شديد يحمل معنى الرّقة والضّعف في بعض توظيفاته[2]، وهو أكثر الأصوات المهموسة تواترا في القصائد المدروسة، حيث تواتر في قصيدة (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا) ما عادل نسبة (06.75%)، وفي قصيدة (ما الحبّ إلّا لها) ما عادل نسبة (07.64%)، وفي قصيدة سراب (07.07%)، وفي قصيدة (بهيّة) ما نسبته (07.02%). فما هي الدّلالة الّتي ضمّها صوت التّاء؟

يقول الشّاعر في قصيدة " ما الحبّ إلّا لها":

تَغَيَّرَ طعْمُ الْهوَى..
تَغيَّرتِ الأزْمِنَهْ..
ومَا خُنْتُ حُبّكِ، لكنّني إعْتَزلْتكِ حِينَ
اتَّخَذْتِ سِوايَ صَدِيقًا
(وكانَ الصَّديقُ عَدُوًّا لنَا!)..[3].

[1] - إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 22.
[2] - ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 58.
[3] - يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)،ص 02.

تردّد صوت (التّاء) في هذا المقطع ثماني (08) مرّات، دالًّا على حالة الضّعف والوهن لدى الشّاعر لغيرته الشّديدة على أرضه، فالخذلان من الحبيبة الأرض الّتي أعطاها كلّ حبّه لها، هو ضعف ما بعده ضعف فكان صوت (التّاء) الأنسب للتّعبير عن حالة شعوريّة متأزّمة مازجها صوت الحبّ رقّة ونعومة، يزداد هذا الضّعف بروزا ونتوءا للتّجانس الحاصل بين (التّاء) وصوت (النّون) في تشكيل البنى اللّسانيّة، حيث تكرّر سبعَ (07) مرّات مع صفة التّنوين الّتي لحقت بعض الكلمات (عدوّا، صديقًا)، يزداد إحباط الشّاعر ويعلو علوًّا كبيرا حين تتبدّل الأخلاق (الحبّ) وتساوم بشيء ماديٍّ أوجده الواقع المعاش، فلا تطيب الحياة للشّاعر إلّا بالاعتزال عن الكلّ.

وقد تردّد في قصيدة (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا) مائتين وتسعا وأربعين (249) مرّة ما عادل نسبة (06.36%)، ما جعله في صدارة الأصوات المهموسة، و أعطى بخاصيّته الانفجاريّة نوعا من عدم الرضى للوضع الّذي يعيشه الشّاعر، وقد انسجم هذا مع حركة الشّاعر الرّافضة لما في الواقع، عاكسا من جهة أخرى الضّعف الّذي يحياه وسط هذا الوطن .

يقول الشّاعر:

واقف.. أستعيد بقايا الجراحْ...
في خريف الهوى.. عند مفترق الذكرياتِ..
كصفصافة صعَّرت خدَّها للرياحْ!
واقف... أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى..
يزيد اشتعال المدى،،
وبراكينُه ما ارتوت من ينابيع دمعي
ومن دميَ المستباحْ![1].

تواتر (التّاء) في هذا المقطع إحدى عشرة (11) مرّة، وهو تكرار على ما فيه من شدّة فإنّ صوت الضّعف انبلج مع لحظة الوقوف، الشّبيهة بلحظة الوقوف على الأطلال، وهي عند الشّاعر

[1] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 32.

ذكرى متعلّقة بلحظة عاشتها الجزائر في فترة كتابة هذه القصيدة، وهي الفترة الّتي سُميّت بالعشريّة السّوداء.

أمّا في قصيدة (ذاكرة المقبرة) فقد جاء الصّوت في المرتبة الرّابعة بعد أحرف (اللّام، والميم، والنّون) دالّة على حالة الضّعف والوهن والإحباط الّتي غمرت ذات الشّاعر.

إنّ الاستخدام الأسلوبي الصّوتي (للتّاء)، انسجم تماما مع المعطيات الدّاخليّة للشّاعر، فإنّ ألفاظ من مثل (موت، مماتي، موتي، أستوقف، شمعة، رمّمت، أسرجت، أطفأت)، قد أخذ صوت (التّاء) فيها المعنى العام المشكّل في القصيدة وهي ذكرى الموت والفقد.

وهكّذا تكاملت الأصوات المجهورة والمهموسة في بناء هذه القصيدة، حضورٌ انبلج معه دلالة التّمسك والحنين للرّاحل؛ مثّل هذا صوت اللّام في الألفاظ (ظلام، الياسمين، القلب، للأنين ،الألم ،الرّاحلين، حنين، أنين)، وصوت (التّاء) الّذي رمز إلى الوحدة (تعوّدت، ظلمتي)، وهي كلّها دلالات توصلنا إلى ذلك الصّراع غير العادي الّذي يعيشه الشّاعر، بين الرضى، وبين قوّة الذّاكرة وملازمتها أناه.

- **صوت الكاف:**

صوت مهموس انفجاري[1]. وهو من الأصوات الّتي تدلّ على «الخشونة والحرارة والقوّة والفعاليّة»[2].

يقول الشّاعر:

تَذكَّرتُ "أهْلَ الرَّقيمِ"..
تذكّرتُ "زينبَ" و"الكَهْفَ" و"الصَّوتَ"

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 71.
[2]- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، 70.

يا شهْقتي الكَامِنَهْ...
فهَرَبْتُ حُبِّي،،
أَوَيْتُ إِلَى الكَهْف وَحْدِي،،
تَوَسَّدْتُ ذاكِرَتِي، حُلُمِي، وهَوَايَ،،
ونِمْتُ عَلى نَجْمَةٍ مُمْكِنَهْ!.... .[1]

تواتر صوت (الكاف) في هذا المقطع سبعَ (07) مرّات كحرف أصيل في الكلمة في جميع الكلمات المكرّرة، وقد استدعت هذه البنى الّسانيّة في توظيفها جوًّا من الانبعاث النّفسي والرّوحي لدى الشّاعر، تركّزت خاصّة في كلمات (تذكّرت، ذاكرتي)، وهي نوع من القوّة الشّعوريّة الّتي امتزجت بعاطفة الحبّ، وهو بحرارته وشدّته أعطى نغمة تمييزيّة في وسط القصيدة، حيث اتّضحت شدّته في هذا المقطع صوتيّا وكأنّ الشّاعر يستند إليه في إخراج بقيّة الأصوات.

والمتمعّن في تركيب المقطع صوتيًّا يجد صوتًا آخر قد طغى، وهو (التّاء) بتوظيفٍ قدّر بثلاث عشرة (13) مرّة، محيلاً إلى دلالة أخرى في البنية الّتي اعتراها نوعٌ من السّرديّة، وهي دلالة الضّعف في ذات الشّاعر، حيث كانت (التّاء) في جميع توظيفاتها نحويّة "تاء المتكلّم"، على أنّ الحكاية خاصّة بالشّاعر. «وتوظيف هذه الإمكانات الصّوتيّة الجامدة في عناصر اللّغة يتوقّف على براعة المبدعين وإتقانهم وحسّهم اللّغوي المرهف والذوق المتميّز»[2].فأنتجت هذه الثّنائيّة الصّوتيّة (الكاف والتّاء) دلالتين متناقضتين، أمّا الأولى (الكاف) فهي علامة القوّة والفعاليّة لتبوح بالصّمود وعدم الاستسلام والهوان، والثّاني وهو (التّاء) المفصح عن جانب الضّعف في ذات الشّاعر.

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 04
[2] ـ رابح بن خويا: في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2013م، ص 62.

- **صوت الحاء:**

يعدّ(الحاء) من النّاحيّة الصّوتيّة مجهورا، وهو حلقيٌّ المخرج، جاءت نسبة وروده في قصيدة (دار لقمان على حالنا) (4.36) متلازما مع اللّازمة "استحي" الّتي تكرّرت سبعَ (07) مرّات، وهو بخفوته وبطاقة نطقه وهمسه دلّ على نفسية الشّاعر المرهفة والمتعبة «وهو أعنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة وأقدرها على التّعبير عن خلجات القلب ورعشاته»[1]، وهذا مدلول القصيدة الّذي يؤكّد عن التدفّق الخلجاتي للشّاعر المملوء خجلا وغضبا.

- **صوت القاف:**

من الأصوات المهموسة الحاملة لدلالة الشدّة والقوّة والعنف، وقد وجدنا هذه الدّلالة في قصيدة (دار لقمان على حالنا)، وهذا جليٌّ في معنى القصيدة أوّلا وفي نسق بعض الأسطر الّشعريّة من قبل (قرون، قاتلوا اقتلوني، المتبقي، قاعدون، ترقصون)،احتواء هذه القصيدة على هذا الحرف بشدّته وقلقلته، دلّ على الغضب وزادها بيانا واتّساعا، وأعطى صورة الخيانة بانعكاساتها على ضمير الشّاعر الّذي اعتبر نفسه هو الآخر خائنا.

- **صوت السّين:**

لم يكن صوت (السّين) من الحروف المتواترة بشدّة، إلّا أنّنا لمسنا له تواجدا في البناء الصّوتي للقصائد، وهو من الأصوات الحاملة لمعنى ((الطّلب والحركة))[2]، وهو بسلاسته ونعومته يزيد في إيقاع القصيدة وتبيان موضعه، «ويعدّ من النّاحيّة الإيقاعيّة صوتا رنّانًا مهيمنا بسماته الإيقاعيّة من صفير ووسوسة»[3]. وقد لمسنا هذا الجانب (الطّلب) في أفعال من قبل (أستوقف،

---

[1] ـ حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 182

[2] - حسن عباس: المرجع نفسه، ص 144.

[3] ـ رابح بن خويا: التشكيل الإيقاعي وعلاقته بالدلالة، علاقته بالدلالة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، (ط الأولى)، 2017م، ص 180.

أسرجت، أستجير)، فهي أفعال دخلت عليها أحرف الزيّادة فصارت حاملة لمعنى الطّلب، تمثّلت في (الألف، والسّين) «أما استفعل فله معان أشهرها الطّلب»[1].

- **صوت الهمزة:**

صوت لا هو بالمجهور ولا بالمهموس، وهو من الأصوات المهمّة الّتي وردت في قصائد وغليسي، ورد في قصيدة (ذاكرة المقبرة) ما عادل نسبة (5.12%)، وفي قصيدة (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا)، (5.24%)، يقول

أنا لا أذكر -الآن- إلا الظلال التي
باركت بيعتي،،

والدّماء الّتي أشعلت شمعتيْ!
من ترى يشهد اليوم أني
أنا سيد "البيعتيْن"؟!...[2].

تكرّرت الهمزة سبع (07) مرّات، والهمزة لها خاصيّة البروز والنّتوء والظّهور، فأعطى في هذا المقطع صورة الشّاعر الرّاغب في الظّهور والبروز، ورفض كلّ صور الظّلم والجور، وما يزيد في ظهور البنى الدّلالية هو تواتر الضمير(الأنا) مرّتين، كاشفة عن حبّ السيّادة له ولأمثاله. ولها هنا غصّة حلقيّة تتموّج على هذه الأسطر نتيجة حبّ الكونيّة والوجود.

ويقول في قصيدة ذاكرة المقبرة:

تعوَّدتُ ذلك، شكرًا لكل الدموع التي
أيقظتْ في دمي زهرةَ الياسمينْ..
وأَهْلًا بكلِّ غراب يَرِفُّ على شجَرِ القلبِ، مَرْحَى
أيا طائرَ البُومِ، عشِّشْ وفرِّخْ.. لَكَ القلبُ مأْوى ومَغْنَى،

[1] ـ عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت ـ لبنان، ط01، 2004م، ص 41.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 33.

فما زال في القلب متّسعٌ للأنين!..[1].

التواتر المنتظم لهذا الصوت (الهمزة) وفي مقدّمة البنية اللّسانيّة يُظهر دلالة الحزن ويبرزها، رغم اعتراف الشّاعر بالاعتياديّة وأنّ حزنه صار طبيعي إلى حدّ الشّكر، إلّا أنّ الصّوت أظهر الكامن في خفايا النصّ، يظهر ذلك من خلال الأسطر الأخيرة أين نجد الصّوت قد أخذ نسبة مهمّة في تشكيلها:

وأطفأتُ شمْعي..
وأسْرَجْتُ دمْعي..
وأوقفتُ كلَّ القبور (حِدَادًا عَلَيّ)!!!...[2].

تبرز الهمزة وتؤكّد أنّ الشّاعر باقٍّ على حالته غير خارج منها، بل وإنّ الهمزة أظهرت هنا حقيقة الاستسلام للقدر الحتمي لكلّ فرد. وأنّه لم يستطع نسيان الفقيد، وصار معهم من المغادرين، وبين الوظيفة الإيقاعيّة والدّلاليّة مثّلت صوت الهمزة الوظيفتين، فجاء بصورة منتظمة في أغلب وروده في أنحاء القصيدة ((وهذا التّنوّع يجعل النصّ محلّ نظر المتلقّي إلى الذّات الشّاعرة وحركتها الشّعوريّة الظّاهرة أو المخفيّة))[3].

وهكذا تُبنى القصيدة من خلال التّشكيل الفونيمي المنتظم الخاضع لمقصديّة الشّاعر، في كثير من السّياقات، مؤسّسة بفعل التّزاوج والتّراكيب والتّعالق الدّينامي مع بقيّة الفونيمات اللّسانيّة الأخرى معاني القصيدة وبؤرها المؤشّرة على حسن الذّائقة الشّعريّة للشّاعر.

[1] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة (مخطوط)، ص 01.
[2] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، ص 02.
[3] ـ ينظر: رابح بن خويا: التشكيل الإيقاعي وعلاقته بالدلالة، ص 206.

1ـ 3 ـ الصّوائت:

تحتوي اللّغة العربيّة ثلاثة أصوات صائتة، أو ما يعرف بأصوات اللّين، وهي أحرف المدّ: الواو، والياء، والألف[1]. وقد وردت هذه الأصوات في شعر (يوسف وغليسي) بصورة مكثّفة، جعلنا نتأوّل دلالتها في بعض قصائده، ودورها في بناء التّشكيل الشّعري الوغليسي.

تكرّرت هذه الأصوات في القصائد الآتيّة بنسب متفاوتة:

ما الحبّ إلّا لها ← (%19.94)

ذاكرة المقبرة ← (%15.37)

دار لقمان على حالنا ← (%20.6)

بهيّة ← (%23,22)

تجليّات نبي سقط من الموت سهوا ← (%20.24)

- **صوت الألف:**

برز صوت الألف كصوت قويٍّ في جميع القصائد المدروسة، وهذا راجع لجهارته وقوّته وامتداده، تماشيّا مع غايات الشّاعر ومراميه، حيث بلغت نسبته في قصيدة "ما الحبّ إلّا لها" (11.87) ففي المقطع الأوّل تواتر بصورة متسلسلة تقريبا في جميع الأسطر الشّعريّة وبكونه وصلا للقافيّة، قد كشف صورة الوصل الوجداني من الشّاعر لوطنه، ومن معانيه «إضفاء خاصيّة الامتداد في المكان والزّمان»[2]. نستنطق هذه الدّلالة في قصيدة "ذاكرة المقبرة" نسبة حضور قدّرت بـ (8.5%) حيث أخرج الشّاعر من داخله آهات الفقد مستغلّا طاقة هذا الصّوت في البوح

[1] ـ ينظر :إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، ص 29.

[2] - حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها ص 97.

بوجع الرّاحل الّذي لا يمكنه أن يعود، وهو إحساس لا يمكنه أن يحسّ به إلاّ المجرّب (أيا، ظلام، خراب).

أمّا في قصيدة "دار لقمان على حالنا" قدّرت نسبة تواترها بـ (10.74%)، وجاء في المرتبة الثّانيّة بعد صوت النّون، وببراعة وصدق الشّاعر تعالق الصّوت وتآلف مع بقية الوحدات اللّسانيّة، معبّرا في نسقٍ لغويّ ضَعْفَ وألم الشّاعر، فهو يمدّ بصوته ويجهر لشدّة الخيانة والموقف المتخاذل اتّجاه القضيّة الفلسطينيّة.

ووصلت براعة الشّاعر في الاستغلال الأسلوبي لهذا الصّوت إلى حدّ الدّلالة السّميائيّة، حيث يقول في قصيدة (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا):

يا لذاك الفتى..
مثقلا بالرّؤى..
سادرا في السها..
أوقعته الأمانيُ في المنتأى!
تعرفون الفتى؛
طالما إشتهى
أن يُهرّب كل البلادِ

إلى "سدرة المنتهى"!!![1].

جاء صوت (ألف المد) كألف مقصورة، حاملة دلالة الانكسار والانتكاسة الّتي يعيشها الشّاعر في بلده، إلى جانب تحقُّق نغمة إيقاعيّة منتظمة لتوحُّد الوقع النغمي للبنى المشكلة في نهاية كلّ سطر شعري (الفتى، الرّؤى، السّهى، المنتأى، الفتى، اشتهى، المنتهى)، وتخلُّل بنيتها نوعا من التدلّي والهبوط والتّهاوي.

[1] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار: ص 35، 36.

- **صوت الياء:**

ياء المد من الأصوات المعبِّرة عن حالة الانكسار لرسم بنيته الشّبيهة بالتّهاوي والتدلّي والسّقوط، وهو تواتر بنسب مختلفة من قصيدة لأخرى في قصيدة (ما الحبّ إلّا لها) (05.90%)، وقصيدة (دار لقمان على حالنا) (4.60%) وقصيدة(ذاكرة المقبرة) (5.5%)، و(تجليّات نبي سقط من الموت سهوا) (5.24%)، وجاءت لتعكس حالة الانكسار والإحباط ولتزيد في المدّ الزّمني للتّشكيل الشّعري، ولإعطاء رنّة موسيقيَّة ونَغميَّة، فألفاظ من قبل (راحلين، مالي، حنين، دمي، أنين) كلُّها بنى لسانيَّة تدلّ على الانكسار والتّهاوي والسّقوط.

- **صوت الواو:**

أتى صوت (الواو) في المرتبة الثّالثة في جلّ قصائد وغليسي، وهذا راجع لثقل النّطق به حيث يتمّ بضمّ الشّفتين، ينجم عنه انقباض في اللّفظ المنطوق ((والأصوات الصّائتة ليست على درجة واحدة في القوّة فتأتي الفتحة ويناسبها الألف، وتأتي الكسرة وتناسبها الياء، فالضّمة ويناسبها الواو))[1].

يقول في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

كان.. يا ما يكونْ!
في بلاد المنى والمنونْ..
طائر مثقل بالظنونْ..
هاتفا، أبدا، في جنونْ:
خذلتني زهورك ،،كم خذلتني،،
أيا شجر الزيزفونْ!!!...[2].

[1] - ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 218.
[2] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 46.

فنلحظ أنّ صوت المدّ(الواو) قد جارى حالة الانقباض النّفسيّة للشّاعر، (يكون، المنون، ظنون، زهورك، زيزفون)، فالألفاظ نتلمّس فيها نوعا من المشقّة في نطقها، والفرق واضح بين (كان ويكون) بين (أزهار وزهور) (ظنّ وظنون).

الأصوات الصّائتة في عمومها كشفت عن نواحي الضّعف الإنساني، كون الشّاعر إنسان عانى ويلات الظّلم في وطنه، «إنّ الحزن والأسى والخوف والاغتراب والموت والتّفشي والتّحسّر هي أهم الدّلالات الّتي تحملها الصّوائت في امتدادها، ولا شكّ في أنّ صوتا آخر غير تلك الأصوات الطّويلة لا يستطيع حمل هذه الدّلالات»[1]. فأصوات المدّ بخاصيّتها في الإفشاء والتّمدّد والمدّ، قد ساهمت في التّشكيل اللّغوي والدّلالي للخطاب الشّعري الوغليسي.

نصل من خلال مرورنا في استنطاق دلالة الأصوات ودورها في التشكيل الإيقاعي، أنّ الصوت اللّغوي يحمل طاقة إيقاعيّة مهمّة، تبرز بصفة خاصّة في مجاورة الصّوت الصّامت للصّائت، أين يعطيه طلاقة وامتدادا، ما يعني بروز مؤشّر موسيقي يتغيّر بحسب الصّائت المضمّ للصّامت، وما يزيد النصّ الشّعري عضويّة وتلاحما، هو النّسيج العلائقي المتين والرّصين والدّال الّذي ظهر من خلال التّمازج والتّعالق بين الفونيمات بما يناسب بعضها بعضا.

وهي نتيجة نتوصّل معها إلى الإقرار أنّ الصّوت اللّغوي المفرد يملك صفاتا وخصائصا في ذاته، وبدخوله التّشكيل اللّساني تصبح له وظيفة أكثر حيويّة وجريانا، ومن خلال الصيّاغة اللّغويّة للمبدع يصبح الصّوت اللّغوي أكثر قدرة على توليد الدّلالة المناسبة له. «لأنّنا لا يمكن أن نفهم حقيقة التّشابك إلّا من خلال ما يثيره فينا جملة التّرابطات الّتي تحدثها بين معرفتنا لخصائص الصّوت، والموقف الّذي يتأسّس عليه المعنى»[2]. وقد كان السّياق من المؤشرّات المساعدة على كشف دلالة الصّوت.

[1] - إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب: البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح، دراسة تاريخية وصفية تحليلية، ماجيستير، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2002م، 2003م، ص 25.

[2] - حبيب مونسي: توترات الإبداع الأدبي، ص 35.

وقد رأينا كيف ناسب النّون بما يحمله الصّوت من دلالة الألم في قصيدة "دار لقمان على حالنا"، موقف الشّاعر المتأجّج غضبا ونكسة، وكيف أفصح صوت "اللّام" في قصيدة "ما الحبّ إلّا لها" عن شدّة الالتصاق والتّماسك، وكيف أفصح صوت "التّاء" عن حالة الضّعف عند الشّاعر في أكثر من قصيدة.

2ـ تكرار اللّفظة:

التّكرار ليس هو إعادة تمثيل الصّيغ والتّراكيب مرّة بعد مرّة، هو ظاهرة لغويّة وأسلوبيّة ومؤشّر يُعطي النصّ الأدبي عموما والشّعري خصوصا شعريّته، كونه يحمل بعدا إيقاعيّا إيحائيًّا ودلاليّا يستثمره المبدع خدمة لمقاصده ولاستثارة المتلقي، وشدّه إلى حيثيات النصّ الإبداعي ((لأنّه يحقّق بنماذجه المختلفة دورا بنائيًّا مهمًّا في سبك وحدات النصّ وبنينته، وذلك من خلال ما يُحدثه الكاتب من تشكيل نصّي يُراعى فيها التّنظيم والتّنسيق))[1].

- **تكرار لفظة شكرا:**

تطالعنا لفظة (شكرا) في قصيدة (ذاكرة المقبرة) مكرّرة ستّ (06) مرّات متتاليّة، يقول الشّاعر:

ومالي ؟!.. تعوّدتُ ذلكَ،، شكرًا لغيم السَّماءِ،
وشكرًا لكل عَزَاء، وشكرًا -على كلّ حالٍ- أيا شَجَرًا مُورِقًا لا يُبالي
بحالي!..
وشكرًا لكلِّ يَدٍ أَشْعَلتْ في ظلام المدى
شمعةً مِن حنينْ..
تعوّدتُ ذلك، شكرًا لكل الدموع التي
تعوّدتُ، شكرًا، وعامٌ سعيدٌ لكمْ[2].

تكرار لفظة (شكرا) لها من الأصوات المتفشيّة (الشّين) و(الكاف) كحرف يستند عليه في اندفاع المشّاعر، وصوت له صفة التّكرير والدّيناميّة، يجعل للمقطع حركة تستسيغها الأذن وتستجيب لها طوعا، ففي هذه اللّفظة قوّة إيقاعيّة متأتيّة من وحداتها الصّوتيّة وتكرار اللّفظة

[1] - ينظر: نوال بنت إبراهيم الحلوة: أثر الكرار في التماسك النصي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع (08)، رجب 1433هـ- 2012م، ص 16.
[2] - يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة (مخطوط)، ص 01.

سيزيد في حضور القارئ وانتباهه في محاولة لربط الإيقاعي بما هو دلالي «ويكون التّكرار مفضيا إلى نفس المخاطب بأثره فيدق أبواب القلب موحيا بالاهتمام الخاصّ بمدلوله، فيشعل شعور المخاطب إذا كان خافتا، ويوقظ عاطفته إن كانت غافلة»[1]؛ حيث تستوقفنا لفظة (شكرا)في هذا المقطع ، لأنّ الشّكر لا يمكن أن يقال في هذه المناسبة (الموت)، وبالتّالي فإنّ هذه البنية بتكرارها حمل مدلولا ما، فما هو هذا المدلول الّذي يريد الشّاعر إيصاله ولفت الانتباه إليه من خلال آليّة التّكرار؟

لفظة (الشّكر) في هذا النّسق دلّت على نفسيّة اختمرت ذات الشّاعر، فمفارقة البنية لدلالتها يوحي بنوع من الرّضوخ والقبوليّة لسلطة الموت، والعزاء هو المرفأ الوحيد، فالشّاعر استبدل لفظة (الحمد) بلفظة (شكرا) لأنّه يخاطب عالم المحسوسات بمختلف تشكّلاته الطّبيعيّة والإنسانيّة، ليُعطي لُغته نوعا من الشّاعريّة الّتي لا يعلو شعريّتها إلّا بالانزياح عن المعتاد، هذا شأن استخدام البنية، أمّا من حيث التّكرار فإنّه أشّر لِكِبر الفاجعة وعظيم ما نزل عليه، وذلك من القول وتكراره الدّال على اشتعال الذّات وحرقتها.

وحسبنا، فالشّكر يقال في هذه المناسبة حين يصبح قائله في أضعف حال، وفي حالة لا يستطيع ردّ الفعل عنه، ليصبح الشّكر عزاء كلّ المفقودين، فقد قالها الشّاعر (نزار قبّاني) في وفاة زوجته:

شكرا شكرا

فحبيبتي قتلت وصار بوسعكم

أن تشربوا كأسا على قبر الشهيدة.

والشّاعر قال (شكرا) في وفاة شقيقه، فهذه اللّفظة بتكرارها تُؤكّد على استمرارية الوجع المصحوب بالتّسليم.

[1] ـ بشرى عبد المجيد تاكفراست: الأسلوبية ومساءلة الخطاب، دار الأمان، الرباط ـ المغرب، ط (01)، 2018م، ص 121.

- **تكرار لفظة القبور:**

تكرّرت لفظة القبور في قصيدة (ذاكرة المقبرة)، وعلى أسطر مختلفة من القصيدة (15، 26، 28، 40) وهو تكرار دلالي أكثر منه إيقاعي أو صوتي، وإنّما خدم القصيدة صوتيّا في تكرار الأصوات اللّغويّة حيث يكون جمع كلّ وحدة صوتيّة في مستوى البنية الواحدة أربعة أصوات مضيفة مع باقي الوحدات اللّسانيّة وقعا صوتيًّا في قلقلة (القاف، والباء)، أمّا دلاليّا فإنّ (القبر) يحيل على عالم الأموات، أو على النّهاية الحتميّة لكلّ إنسان، فتكرّرت اللّفظة على مستوى القصيدة، لأنّ(القبر) هو أكبر دال فيها ، برز ذلك من خلال أوّل عتبة للنصّ (ذاكرة المقبرة) ((والعنوان هو أهمّ دال رامز في بعض الدّراسات النّقديّة وبه يكشف غطاء النصّ ويعرّف الكثير من بنياته العميقة المستترة في النصّ نفسه، أو في نفس الشّاعر))[1]. ليتوزّع اللّفظ بعد العنوان على وحدات القصيدة فبدايتها ووسطها ونهايتها ما يعني أنّه خيط دلالي رابط ورامز، ولأنّ القبر ضمّ شخصا عزيزا على قلب الشّاعر (أخيه)، قد زاده ألما فتحوّل بما فيه إلى مدلول جمع كلّ الأحبّة. وهو تكرار يكرّس ويعمّق لنا البُعد النّفسي للشّاعر، ويؤكّد مدلول القبر الضامّ لدلالة الاحتواء والموت والهجران والفقد والرّحيل الأبديّ.

- **تكرار لفظة القلب:**

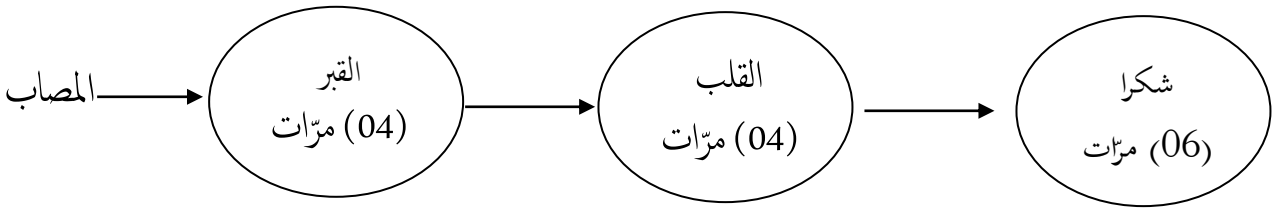
توارت لفظة القلب في المقطع الآتيّ ثلاث (03) مرّات، وفيها نوع من التّكامل الدّلالي بين الأنساق اللّسانية في القصيدة (فالشّكر) جاء نتيجة ما احتواه القبر، والقلب هو أكبر موضع تنصبّ فيه كلّ العواطف، قد تجمد، وقد يطول هيجانها، يقول الشّاعر:

وأَهْلًا بكلِّ غراب يَرِفُّ على شجَرِ القلبِ، مَرْحَى
أيا طائرَ البُومِ عشِّش وفرّخْ.. لَكَ القلبُ مأْوى ومَغْنَى،

[1] - ينظر: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (ط 01)، 2003م، ص 24.

فمازال في القلب متّسعٌ للأنين!..[1].

تردّدت هذه البنية (القلب) في هذا السّياق منسجمة مع باقي التّشكيل اللّغوي، فالقلب هو مهبط الأخبار ومستقرّ الأحزان ومنه تغدو الأفراح وكلّ المشّاعر، والشّاعر جعل قلبه مرتعا للطّائر الحزين (البوم) مختصرا كلّ دلالات الحزن والاستسلام، «وفجعتني الأقدار في شقيقي كان أعزّ وأخلص صديق لي في دنياي كلّها [...] حمدت من لا يحمد على مكروه سواه، في البدء، ثمّ في لحظة ضعف بشري لفّني يأس مطبق، سخرت خلاله من كلّ ما كان يحبّب إلي من دنياكم، لا أرض أصبحت تغريني بما فيها من العطر والنّساء كلّ الأحياء أموات في تقدير إحساسي المتبلّد حينئذ، وكلّ الموت أحياء يرزقون في ذاكرتي»[2]. ويمكن تجسيد أهمّ دوال هذه القصيدة في الرّسم الآتي:



الكلمة المكرّرة تزيد في تعميق الدّلالة، حيث تستوقف القارئ لتدلّه على مراد الشّاعر، لأنّ «الكلمة المكرّرة تمثّل المركز الدّلالي الّذي ينطلق منه الشّاعر، ويعود إليه خالقا في كلّ مرّة علاقة لغويّة جديدة تُغني المعنى وترفع قيمته»[3]. وبين البنى الثلاثة هناك علاقة تكاملية، فالقبر انتهك القلب وحطّ على ذاكرته، والقلب استفرغ الحمولة بالشّعر.

[1] - يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة (مخطوط)، ص 01.
[2] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 29، 30.
[3] - فيصل حسن الخولي: التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، (د ط)، 2015م، ص 134.

- **تكرار لفظة أستحي / يخون:**

أدّت لفظة (أستحي) بتواترها سبع(07) مرّات موزّعة على القصيدة (18، 22، 24، 27، 28، 29) وظيفة نفسيّة، حيث دلّت على موقف الشّاعر السّلبي اتّجاه القضيّة الفلسطينيّة كما عمل التّكرار على التّماسك الشّديد بين أسطر القصيدة، من البيت العاشر (10) حتّى نهاية السّطر الأخير وبها نمت القصيدة ودلّت على رُؤية ملبّدة بالغضب والانكسار، واستطاع الشّاعر أن يكتب مقاصده ومراميه «وهذه سمة من سمات تحرير الدّلالة وإطلاقها من خلال تعميق الإحساس بالقيمة الشّعريّة للصيّاغة، حين يُصبح التّكرار لازمة يتواصل نبضها مع القصيدة فيحدث إيقاعا متلاحقا تتوحّد معه الدّلالات، ويعلق بنفس القارئ فيحسّ بإصراره وتعاقبه ويتحوّل التّكرار إلى هاجس مستديم يفتح آفاق التّصوّر ويطلقها»[1]. فكانت الأزمة استحي موضعا للإيقاع والدّلالة.

ثمّ تُدعّم هذه الدّلالة بلفظة (يخون) المكرّرة في الأسطر الشّعريّة (14، 24، 25، 26)، والخيانة نتيجة حتميّة لردّ فعل الشّاعر المتمثّل في الاستحياء، وبالتّالي فقد كرست تقنية التّكرار جانبا مهمّا في الكشف عن ما وراء النصّ الإبداعي، المفضي إلى إنسانيّة الشّاعر ووعيه التامّ بموقفه السّلبي، إضافة إلى دلالة البنى المكرّرة إيقاعيًّا وعلاقتها في شدّ انتباه القارئ وتفعيل دور تكرار البنى موسيقيًّا، ((وهكّذا هو التّكرار لا يأتي لمجرّد حلية أو تطريز أسلوبي بقدر ما يأتي ليكشف ويستنطق النصّ، بعيدا عن خطوة التّقليد أو الامتثال للأعراف))[2].

- **تكرار لفظة نخلة (ما الحبّ إلّا لها):**

تردّدت لفظة النّخلة في أكثر من مقطع في القصيدة، يقول الشّاعر:

وصَحَوتُ علَى مَشهَدِ الماء يَطفُو
على غابةِ النَّخْلِ،،

[1] ـ محمد الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، ص 58، 59.
[2] ـ ينظر: عثمان بدري دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ثالة، الجزائر، (د ط)، 2009م، ص 75.

والنّخْلُ يَذْوِي.. يَئِنُّ جِراحْ...
رَوْضَتي وَرْدُهَا مُسْتَبَاحْ!
أربعونَ مَضَتْ..
والّذي بارَكَ النّخْلَ في عِيدِهِ الأربعينْ
غابَ في حُلْمِهِ واسْتَرَاحْ....
(عَلِي بَابَا) أنا.. وأنا نَخْلَةٌ..
والنّخِيلُ أنا أيُّها الـ (...) أَرْبَعُونْ!!!
ليْتَكُمْ تَعْلَمونْ
نَخْلَتي لَمْ تَمُتْ،،.[1]

ولّدت لفظة (النّخلة) دلالة متجدّدة على مستوى الأسطر الشّعرية، فالنّخلة في السّطر الثّاني والثّالث ليست هي النّخلة في الأسطر السّادس والثّامن والتّاسع، ما يجعل وظيفة التّكرار في هذا المقطع إيحائيّة، فهذه الشّجرة ترمز للأصالة والصّمود أمام تقلّبات البيئة الصّحراويّة، وهي هنا حملت دلالة الوطن الجّريح الّذي ضُرب في أصالته وشموخه، لتتحوّل لفظة (النّخلة) في السّطر الثّامن والتّاسع والحادي عشر إلى أصالة الذّات النّاطقة في شموخها وعزّتها، واختلافها عن باقي البشر، «والقاعدة الأولية في التّكرار، أنّ اللّفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلّا كان لفظة متكلّفة لا سبيل إلى قبولها»[2]. فلفظة (النّخل) هنا كشفت عن شخصيّة المبدع وانتمائه وساهمت في تعرية الدّلالة وبناء المشهد الحكائي الدرامي العام للقصيدة. .

- **تكرار لفظة دم:**

تكرّرت لفظة (الدّم) في مقاطع مختلفة من القصيدة، مقدّرة بـتسع(09) مرّات ، وهو تكرار شدّ أواصل القصيدة، فالدّم رمز الحرب والموت والخراب، وهذه معاني قامت عليها القصيدة،

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 06.
[2] ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، (ط 05)، 264.

«فالتّكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلّطة على الشّاعر»[1]. وتكراره المستمرّ يحيل على واقع الشّاعر المخضوب دما في عشريّة سوداء فرشت أرض الجزائر خلالها دما، والملاحظ أنّ التّكرار جاء في مقاطع مختلفة من القصيدة منتقّلا من زمن إلى زمن ومن شخصيّة إلى أخرى فإنّ لفظة الدّم لازمت هذه المقاطع، فكان (الدّم) لفظ مكرّر حقّق قيمة دلاليّة أكثر من قيمته الإيقاعيّة، والملاحظ أنّ التّكرار في هذه القصيدة داخل في حقل الحرب، نوضّح ذلك في الجدول الآتي

الكلمة	عدد تواتره في القصيدة	السّطر الشّعري من القصيدة
الموت	13	2، 3، 8، 7، ،11، 55، 97، 112، 130، 181، 184، 185، 186.
الرّيح	10	3، 9، 37، 50، 62، 89، 99، 100، 121، 123.
الدّم	09	7، 15، 41، 93، 94، 110، 148، 180، 190.
الوطن	09	125، 128، 143، 146، 148، 153، 154، 204.
الأنبياء	07	25، 32، 35، 36، 61، 97، 204.

وهو تكرار نستطيع القول معه إنّ المشهد الشّعري انبثق عن هذه الألفاظ الأساسيّة، وبنيت وتكاملت القصيدة مع باقي الوحدات اللّغويّة والمعجميّة الدّاخلة في التّركيب الهندسي والتّشكيل الأسلوبي لها.

- **تكرار لفظة الموت:**

يقول الشّاعر:

هائم في السنين،،

[1] ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

والدروب ملغمة بالفجائعِ!
الموت يزرع كلّ الدروبِ..
وكلّ الدّروب تؤدّي إلى الموتِ..
تغمرني رجة الموت في كل حينْ!...[1].

انبنت اللّفظة المكرّرة (الموت) على أصوات فيها من النّصاعة والخفوت ما يجعل المدّ الشّعري قائمًا على أساس موسيقي عذب ومتزاوج، جمع بين النّقيض، نصاعة وشدّة ووضوح (النّون) وخفوت وضعف (التّاء)، لذا فإنّ تكرار اللّفظة يعمل على اكساب القصيدة بعدا نغميّا متعدّدا، إضافة إلى عامل الدّلالة. «فالتّكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلّطة على الشّاعر»[2].

فجاء التّكرار في هذا المقطع دالّا وكاشفا عن الحالة السياسيّة لوطن الشّاعر، وقد أسند الشّاعر اللّفظة إلى شخصيّات تراثيّة دينيّة مختلفة (يعقوب، يوسف) وهو توظيف أبرز دلالة تمخّضت عبر هذه الرّموز الدّينيّة وصلتها بما أراد الشّاعر الإقرار به، فالنبي (يوسف عليه السّلام) أُرسل إلى الجبّ ظلما، و(يعقوب) بكى ولده وابيضّت عيناه ظلما من أقرب النّاس إليه، والشّاعر وسط هذا الظّلم الّذي حدث في بلد بين شعب واحد هم أقرب بعضهم إلى بعض، فالموت كان موت ضمير وعقل وانسلاخ عن مبادئ وتعاليم الدّين الحنيف.

- **تكرار لفظة النّبوّة:**

حلْميَ الأزليُّ احترافُ النبوةِ،،
مذ عقروا "ناقة الله"،، مذ شردوا "صالحا"
أشهروا في وجوه اليتامى سيوف البطولةْ!...
أخطأتني النبوة في البدء.. عاودني الحلمُ..

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 47.
[2] ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

ورّثني والدي خاتم الأنبياء،،[1].

تُعبِّر هذه اللّفظة عن لاشعور الشّاعر، وهي بتكرارها إحالة على أنّ الشّعر لغة بعيدة عن المتوقّع المألوف، واجتياز لكلّ حدود اللّغة، «بل إنّني لأتعجّب منّي كيف فلت منّي قلمي حين كتبت: حلمي الأزلي احتراف النّبوّة/ أخطأتني النّبوّة في البدء- عاودني الحلم/ ورّثني والدي خاتم الأنبياء»[2]. وهي هنا تعكس نفس الشّاعر الّتي غشّاها الظّلم والجّور، فصار يقول ويسترسل في القول دون توقّف أو وعي منه ما يقول، فقط ركّز على لفظة، تحمل سبل الحلول، لأنّ اللّفظة (النبوّة) فيها تأييد من الله، وبما يمنحه يستطيع مواجهة من عاثوا فسادا في وطنه، لذلك قد كشفت عن ذات متطلّعة للتطّهير «والتّكرار لا يقوم على مجرّد الإعادة داخل السّياق، وإنّما يحمل في ثناياه دلالات نفسيّة وانفعالية مختلفة، فيكون بذلك أحد الأدوات الجماليّة الّتي تساعد على إضافة معنى الكلام وتشكيل موقف وتصوير حالة»[3].

3- تكرار العبارة:

هذا النّمط أشدّ دلالة في النصّ الإبداعي من سابقه، حيث يقوم على أكثر من وحدة لسانيّة تتكاثف وتتجمّع على مستواها التّجربة الشّعريّة لتبني مع باقي العناصر اللّغويّة وحدة النصّ. قد ورد هذا النّمط في قول الشّاعر:

- **تكرار عبارة هنيئا لكم:**

هنيئًا لكمْ كُلّ ما تَصْنعُونْ!
إشرَبُوا نَخْبَ مَوْتِي..
هنيئًا مَرِيئًا لكُمْ أيُّها الشّاربونْ!
هَنيئًا لكمْ كلّ عِيرِ البلادِ

---

[1] يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص: 34، 35

[2] - يوسف وغليسي: المصدر نفسه، ص: 18.

[3] - بشرى عبد المجيد تاكفراست: الأسلوبية ومساءلة الخطاب، ص 121.

وأَنْفالِهَا يومَ (بَدْرِ"ي")..
هنيئًا لكمْ كلّ ما تَهْبِطُونْ[1].

امتدّت الرّقعة الموسيقيّة والإيقاعية لهذا المقطع، وأضفت نغمة موسيقيّة تأثيريّة، وهذه العبارة تتشكّل من وحدتين لسانيّتين (هنيئا، ولكم)، والتّهنئة لفظ يحمل معنى الشّكر والامتنان في ذاته، وهي هنا حملت دلالة اللّوم والعتاب بدلا من المعنى المباشر لها، وقد تكرّرت لدوام واستطالة الفعل من الفاعل الّذي انتهك المباح إلى حدّ الدناءة والعبثيّة فوق الأرض الأمّ، لذلك فإنّ الشّاعر رغم الغصّة هو يهنّئهم لغرض تحقيري واستفزازي، وقد كانت العبارة شاملة جامعة لمختلف أفراد شعبه دون استثناء، ما يعني أنّ التّكرار وسّع في الدّلالة وتجاوز المحصور الّذي تختصره عادة اللّفظة الواحدة. «كما للعامل النّفسي أثر في استخدام التّكرار على نمط آخر من التّكرار فالشّاعر يتكأ عليه ليعبّر عمّا يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس تراكمت عبر الزّمن، فلا يجد لنفسه وسيلة لإفراغ ما بداخله سوى التّكرار»[2].

- **تكرار عبارة أيّها الأربعون:**

يقول الشّاعر:

(عَلِي بَابَا) أنا.. وأنا نَخْلَةٌ..
والنّخِيلُ أنا أيُّها الـ (...) أَرْبَعُونْ!!!
إطْرَحُوني بَعِيدًا... بَعِيدًا...

لِيَخْلُوَ وَجْهُ بلادي لَكُمْ
أيُّها الأربعونْ...!
أربعونَ مَضَتْ..
(أربعونَ...) أَتَتْ!...

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها مخطوط)، ص 08.
[2] ـ فيصل حسن الخولي: التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، ص 05.

وأنا لمْ أمُتْ،،

(عَلِي بَابَا) أنا أيُّهَا (الأربعونْ...)!...[1].

تكرّرت عبارة (أيّها الأربعون) لتحيل على رموز تراثيّة "**علي بابا والأربعون حرامي**"، والتّكرار هنا أوحى على وحدة الجوّ الّذي يحياه الشّاعر في وطنه مع هذا الرّمز التّراثي، فمع كثرة المتربّصين بوطنه يبقى هو يحتفظ بوفائه وإخلاصه له، لذلك إنّ هذه الآلية تشدّ القارئ للتوقّف والتّأمل في مقاصد الشّاعر.

هكذا جسّدت آلية التّكرار وظائف مميّزة في بناء النصّ، فمن المشهد الإيقاعي الّذي يتمّ من خلال إعادة نفس الوحدات اللّسانيّة لتؤثّر في المتلقي، إلى المشهد الإيحائي والدّلالي الّذي يفسح المجال للاستنطاق والتّأويل والاسترجاع والبناء. «أنّ التّكرار في حقيقته، إلحاح على جهة هامّة في العبارة يعني بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأوّل البسيط الّذي نلمسه كامنا في كلّ تكرار يخطر على البال»[2]. هو تقنيّة لغويّة تعمل على إنتاج الدّلالة وتعميقها وتبئيرها، سواء قصد الشّاعر إليه أم لم يقصد فإنّه يجعل النصّ أكثر حيويّة وقابليّة للتّأويل والتّجديد وخروجا عن المعنى السّطحي الّذي يقتل الدّلالة ويجمّدها.

4- التّدوير

للتّدوير وظيفة إيقاعيّة داخليّة مهمّة هامّة، لأنّه عامل موسيقيّ يجعل القصيدة لحمة واحدة متماسكة ومترابطة، فتصبح الدّلالة معه أكثر حضورا وسريانا وجريانا أثناء تشكيل القصيدة الشّعريّة، يأتي ليدلّ على عدم نهاية البيت الشّعري في آخر تفعيلة الّتي تُعتبر دونه قافية السّطر في المنجز المعاصر –الشّعر الحرّ-، أي أنّ التّدوير ظاهرة إيقاعيّة تُلغي حدّ القافيّة ووقفتها مستبدلة بعنصر التّواصل الإيقاعي والدّلالي غير المنقطعٍ، لكن قبل المعاصر، فقد عرفه أسلافنا؛ «نشأ

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 06، 07، 08.
[2] ـ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

التّدوير بوصفه مصطلحا فنيّا وبشكله الأولي البسيط في المراحل الأولى لنشوء القصيدة العربيّة التّقليديّة وتطوّرها»[1]. حيث «البيت المدوّر، في تعريف العروضيين، هو ذلك الّذي اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشّطر الأوّل وبعضها في الشّطر الثّاني»[2] «والإدماج في الشّعر المعاصر، لا يتعلّق بدمج الشّطر الأوّل في الثّاني من النّاحية الوزنية، بل دمج بيت في غيره، وقد يشمل الإدماج أبيات مقطع أو قصيدة بكاملها»[3]. والإدماج مصطلح خصه "بنيس" لنفسه.

لم تتحمّس النّاقدة العراقيّة "نازك الملائكة" في بواكير آرائها لتقنية التّدوير في شعر التّفعيلة، معلنة رفضها التّام له «إنّ الشّعر يمتنع امتناعا تامًّا في الشّعر الحرّ، فلا يسوغ للشّاعر على الاطلاق أن يورد شطرا مدوّرا»[4]. مرجعة ذلك إلى أسباب كثيرة؛ منها أن ينتهي كلّ شطر شعري بقافية، وهذا ما ألغاه الشّعر الحرّ، والتّدوير يعني أن يبدأ الشّطر التّالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقلّ[5]. لكن الخدمة الجليلة الّتي قدّمها التّدوير للمبدعين في بناء القصيدة بحرية مطلقة ساورت النّاقدة وعدلت عن رأيها الأوّل معترفةً به كخصّيصة أساسة لا غنى عنها «ولا شكّ أنّ تراجع نازك الملائكة عن رفضها له في الخمسينات يعود لفطنتها (المتأخّرة) لما أعطى الإدماج بناء البيت من إمكانيات كانت شبه مجهولة من ذي قبل»[6]. وهذا هو ما نقوله؛ لأنّ التّدوير في نظرنا موضة مستمرّة غير منقطعة مسّت القصيدة، إنّه يتيح فرص التّشكيل الشّعري الأنسب لنفس تريد القول وفق الإرادة الذّاتية للشّاعر، دون قيد يتعالى على عواطفه ومشاعره المنطلقة، فتلجمه إلى حدّ نستشعر فيها بسلطة تشعره بالضّعف والتّثاقل في البوح.

---

[1] - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 171.

[2] - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 196.

[3] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3. الشعر المعاصر، ص 132.

[4] - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 116.

[5] - ينظر: نازك الملائكة: المرجع نفسه، ص 117، 118.

[6] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3. الشعر المعاصر ، ص 132.

يقول يوسف وغليسي:

بِلاديَ قاصرةُ الطَّرْفِ..
فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَ
قاهِرةُ الرُّوحِ..
عُوْلُ فَعُوْلُنْ فَ
رَيْحانةُ الحَرْفِ..
عُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَ
آسِرةُ الدَّهرِ..
عُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَ
ساحِرةُ العُمْرِ..
عُوْلُ فَعُوْلُنْ فَ
مُبتدَأُ الحُبِّ والمُنْتَهَى!....[1]
عُوْلُ فَعُوْلُن فْعَوْ

جاء هذا المقطع الشّعري جملة شعريّة واحدة بفعل آلية التّدوير، فالسّطر الأوّل لم تظهر فيه القافيّة كوقفة كبرى، بل انساب إلى السّطر الثّاني ليكمّله السّطر الثّالث، فالرّابع يكمّل الثّالث، فالخامس يكمّل الرّابع، فالسّادس يكمّل الخامس فالقافيّة في السّطر الأخير، أين نجد الشّاعر قد أعلن فيه نهاية التدفّق الشّعوري والدّلالي، وهو ترابط لغوي أتى في لحظة ذكر خصال محبوبته وأرضه الأمّ، «لأنّ التّدوير لا يعني استمرار الاندفاع الموسيقي حسب، ولكنّه يعني أنّ النصّ خاضع لاندفاع شعوري لا مجال لإيقافه»[2]. وجاء هنا في لحظة انفعال شعوريّ.

وهكذا يواصل الشّاعر الإباحة لنفسه بالاستغراق في خرق المعتاد، كلّما جاء الكلام عن الأمّ الأرض، فيقول في القصيدة نفسها:

تَكْبُرِينَ، ويكبُرُ في حُبّكِ القلْبُ،،

[1] - يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 02.
[2] ـ سامح الرواشدة: مغاني النص، ص 130.

فَاْعِلُنْ فَعلن فعلن فَاْعِلُنْ فَاْعِ
يَسْهُو،، يَنَامُ،، فَيُوقِظهُ الحُبُّ..
لُنْ فَاْعِلُنْ فعلن فعلن فَاْعِ
تَسْتَيْقِظُ الآنَ في البَالِ
لُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِ
(أُغنِيةُ الميْجَنَا)!... .[1]
لُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

حدث التّدوير في السّطر الأوّل والثّاني والثّالث، فلم يكتمل التّشكيل الزّمني للتّفعيلة "فاعلن" في السّطر الأوّل لتمتدّ إلى السّطر الثّاني، الّذي كمّله السّطر الثّالث، ونفس التّشكيلة الزّمنيّة امتدت إلى نهاية السّطر الرّابع حيث انتهى هذا الأخير بوقفة كبرى، معلنا عن نهاية الخيط الإيقاعي والدّلالي .

ويقول في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

باسم ما في دمي من هوى لتراب بلاديَ،،
فَاْعِلُنْ فَاْعِلُن ْفَاْعِلُنْ فعلن فعلن فع
للرمل والنخل،، سبّحت.. سبّحتُ..
لن فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِ
ناديت كلّ وليّ من الخالدين، وكلّ
لُنْ فَاْعِلُنْ فعلن فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فعلن ف
الصحابة والأنبياء:..[2]
اعِلن فعلن فَعِلَاْنْ

[1] - يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 04.
[2] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 40.

انقسمت التّشكيلة الأساسيّة لبحر المتدارك والفرعيّة (فعلن) على سطرين، ففي السّطر الأوّل وردت التّشكيلة ببعض منها واكتملت في السّطر الثّاني، وانقسمت التّفعيلة "فاعلن" في السّطر الثّاني واكتملت في الثّالث، وأُكمل السّطر الثّالث في الرّابع، وعلى رغم «من انتهاء تفعيلة المتدارك بوتد يساعد على أنهاء المعنى مع نهاية التّفعيلة»[1]. فإنّ قصيدة (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا) قد فاقت معاني التّفعيلة وعلت عليها وطفحت على النصّ الشّعري سارية ممتدّة دون وقفة كبرى.

والملاحظ أنّ التّدوير وقع عند كلمة "بلادي" هذه الكلمة الّتي في كلّ مرة تؤكّد لنا أنّ الشّاعر له حب غير عادي لوطنه، وهي لفظة بأّرت الدّلالة وجعلتها مع الإيقاع يسير دون انقطاع، مستدعية النّخل والرّمل وكلّ الأولياء الصّالحين، لتعلن لفظة "الأنبياء" عن نهاية المدى الإيقاعي والدّلالي، وهذا أقصى أمل الشّاعر الإنسان المخلص، فكانت النّهاية عبر وقفة كبرى زادتها قوّة بروز الهمزة وقوّة صلابة التّسكين «تستهدف في المقام الأوّل تحقيق علاقة عضويّة بين المعنى والموسيقى، مما يجعل من هذه التّقنيّة وسيلة فنيّة موسيقيّة توائم البناء النّفسي للقصيدة»[2] وهكذا تتحقق الفائدة الشكلية والمعنوية، إنها وظيفة إزدواجية لهذه التقنية[3].

والجدول الآتي يختصر القصائد المدروسة الّتي مسّها التّدوير:

القصيدة	البحر الشّعري	عدد الأسطر في القصيدة	عدد الأسطر المدوّرة
ما الحبّ إلّا لها	المتقارب+ المتدارك	119	32
ذاكرة المقبرة	المتقارب	40	06
دار لقمان على حالنا	المتدارك	29	08

[1] ـ أبو فراس النطافي: التدوير وبحور الشّعر، مجلة جامعة اليرموك، سعود، م(06)، 1515هـ 1994م، ص 54.
[2] ـ محمد العربي الأسد: البنيات الأسلوبية في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي، جامعة قاصدي مرباح، كلية الآداب واللغات، الجزائر، 2009م/ 2010م، ص 57.
[3] ـ ينظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 170.

سراب	المتدارك	10	03
تغريبة جعفر الطيّار	الكامل	155+ 06 أبيات	28 سطر+ شطرين
تجليات نبي	المتدارك	214	77
يسألونك	المتدارك	16	04
لافتة لم يكتبها أحمد	المتدارك	07	02
غيمة	المتقارب	06	01
حلول	المتدارك	08	02
تساؤل	المتقارب	07	02

يقوم التّشكيل الإيقاعيّ على الخاصية الصّوتيّة والدّلاليّة؛ حيث تشكّل التّفعيلات والقوافي والأروية (البناء الدّاخلي) بتنوّعها واختلافها عنصرا هامّا في إبراز دلالة الخطاب، كما تشكّل الأصوات اللّغويّة بتناغمها وتشاكلها وتركيبها وتآلفها وتكرارها موضعا دلاليّا يُكشف من خلال السّمة المهيمنة لصوت على آخر، وهذا ما يقال عن تكرا الألفاظ والجمل، الّتي تزيد في إيقاعيّة القصيدة صوتيّا ودلاليّا. وكل هذا كشف عن الجانب تشكيلي راعى فيه الشاعر التوليف وحسن التّنسيق والانسجام بين وحدات القصيدة، فحقّق تشكيلا إبداعيّا في هذا المستوى.

فصل ثان:

التّشكيل الصّرفيّ

تمهيد

لا يكتفي النّص الشّعريّ في بنائه بالمستوى الأكثر خصوصيّة به (المستوى الإيقاعي)- فإعلاء معماريّته وهيكله اللّغوي يتطلّب مراعاة مستويات أخرى تكون جنبا إلى جنب في صناعة الحدث الشّعري، ومنها المستوى الصّرفي؛ فأبنية الأسماء والأفعال تعطي للخطاب الشّعري وجوده وكينونته، إنها تُصيّر النّص الذّهني(الفكرة) نصّا موجودا بالفعل.

نحاول في هذا المستوى التّطرّق إلى أبرز التّشكيلات الصرفية الواردة في شعر يوسف وغليسي، والتي هي: **أبنية الأسماء، وأبنية الأفعال.**

أوّلا- أبنية الأسماء والأفعال:

تشكِّل الأفعال والأسماء بنية أساسيّة لا يُستغنى عنها في الكتابة، لأنّ اللّغة هي اسم وفعل وحرف:

كَلَامُنَا لَفْظٌ مُفِيدٌ كَ (اسْتَقِمْ) وَاسْمٌ وَفِعْلٌ ثُمَّ حَرْفٌ الكَلِمْ[1].

لذلك فدراسة الأبنية الاسميّة والفعليّة في النّص الشّعري مهمّة لاكتشاف الخصائص اللّغويّة لهذه البنى، ودورها في التّشكيل الشّعري للشّاعر "**يوسف وغليسي**"، وقد خصّصنا سبع قصائد من شعره حتّى تكون الدّراسة أكثر دقّة وإبرازا للكيفيّة الّتي وردت فيها البنى اللّغويّة، ولتعالق الفعلي والاسمي في مركّب لغوي ودلالي، وهذه القصائد هي:

(تجليّات نبي سقط من الموت سهوا، تغريبة جعفر الطيّار، ما الحبّ إلّا لها، ذاكرة المقبرة، دار لقمان على حالنا، يسألونك، سلام).

[1]- ابن مالك، جمال الدين، محمد بن عبد الله الطائي الجياني: ألفية ابن مالك في النحو والتصريف، تحقيق: سليمان بن عبد العزيز بن عبد الله العيوني، دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، (د ط)، (د س)، ص 69.

وقد رأينا أن نورد جدولا توضيحيًّا لنسبة الأسماء بالمقارنة مع نسبة الأفعال في القصائد المختارة، ثمّ رصدنا مجموعة من الملاحظات المستخلصة من هذه النّسب، واستنادا إلى ذلك قمنا بتحليلها، وذلك على النّحو الآتي:

القصيدة / النسبة المؤوية	تجليّات نبي سقط من الموت سهوا	تغريبة جعفر الطّيّار	ما الحبّ إلّا لها	ذاكرة المقبرة	دار لقمان على حالنا	يسألونك	سلام
الأفعال	%34	%27	%30	%26	%44	%27	%80
الأسماء	%66	%73	%70	%74	%56	%73	%92

من خلال الجدول يمكننا الخروج بالملاحظات الآتيّة:

- هيمنة بنية الأسماء على بنية الأفعال في جلّ القصائد.
- بلغت نسبة الأسماء في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا (66%)، ما عادل أربع مئة وستة وأربعين اسما (446)، أمّا الأفعال فبلغت نسبتها (34%)، ما عادل مئتين وأربعة وعشرين (224)فعلا.
- بلغت نسبة الأسماء في قصيدة تغريبة جعفر الطيّار (73%)، ما عادل مئتين وخمسة وثمانين (285) إسما، أمّا الأفعال فنسبتها (27%)، ما عادل مئة وتسعة (109) أفعال.
- بلغت نسبة الأسماء في قصيدة ما الحبّ إلّا لها (70%)، ما عادل مئة وستة وتسعين (196) اسما، وما نسبته (30%) فعلا ما عادل ستة وثمانين (86) فعلا.
- وصلت نسبة الأسماء في قصيدة ذاكرة المقبرة (74%) إسما، ما عادل ثمانية وثمانين (88) إسما، أمّا الأفعال فنسبتها (26%) فعلا، ما عادل واحدا وثلاثين (31) فعلا.

- بلغت نسبة الأسماء في قصيدة يسألونك (73%)، ما عادل ثلاثة وأربعين (43) إسما، أمّا نسبة الأفعال فبلغت (27%)، ما عادل ستة عشرة (16) فعلا.
- بلغت نسبة الأسماء في قصيدة سلام (92%) ما عادل سبعة وستين إسما (67)،وما نسبته (9%) ما عادل سبعة(07) أفعال.
- وصلت نسبة الأسماء في قصيدة دار لقمان على حالنا (54%) ما عادل أربعين إسما (40)، أمّا الأفعال فبلغت نسبتها (46%) ما عادل أربعة وثلاثين فعلا (34).

إنّ ورود الأسماء في جلّ القصائد كأعلى نسبة وتواتر، يجعلنا نتساءل عن الدّلالة الّتي حملها هذا الورود في شعر (يوسف وغليسي)، فعلى ماذا دلّت هذه النّسب المرتفعة عن الأفعال؟ وكيف جاء التّوظيف الاسمي والفعلي في هذه النّصوص؟ وكيف تشكّلا؟ وإلى أيّ مدى حقّقت هذه المركّبات الاسميّة والفعليّة الشّعريّة والجماليّة في نصوص الشّاعر ؟

1ـ أبنية الأسماء:

تُشكّل الأسماء مع بقية البِنى اللّسانيّة مركزا مهمّا في التّشكيل الشّعري، فالنّصّ في عمومه اسم، وفعل ورابط لغويّ يعمل على اتّساقها، وتقويم النّص بضمّ مقوّمات العمليّة الإبداعيّة اللّغويّة بعضها إلى بعض، ويدلّ الاسم على الثّبات وهو نقيض الفعل في حراكيّته وتجدّده.

1ـ 1ـ الأسماء من حيث الصّيغة

نورد في الجدول الآتي نسبة الأسماء من حيث المفرد والتّثنيّة والجمع، وكيف تشكّل الاسم من خلالها وعملت على إنتاج دلالة محدّدة اختصّت بصيغة دون أخرى:

القصيدة / نسبة مؤوية	تجليات نبي سقط من الموت	تغريبة جعفر الطيّار	ما الحبّ إلّا لها	ذاكرة المقبرة	دار لقمان على حالنا	يسألونك	سلام
المفرد	%77.6	%73.3	%81.8	%82.2	%67.5	%79	%80.7
المثنى	%1.8	%3.6	%1.04	%0	%0	%0	%8 .7
الجمع	%20.7	%23.1	%17.8	%17.8	%32.5	%20.9	%10.5

نلاحظ من خلال الجدول ما يأتي:

- جاءت نسبة الأسماء المفردة الأعلى في جميع القصائد محلّ الدّراسة.
- وردت نسبة الأسماء في صيغة الجمع في المرتبة الثّانيّة.
- جاءت نسبة الأسماء في صيغ التّثنيّة في ذيل الصيّغ.

وقبل تخصيص كلّ نسق بالدّراسة، لا بدّ من الإشارة إلى أيا أنّ هذه الصيغ لم تأت منفردة في السياق شعري، فنجدها متراصفة بعضها إلى جنب بعض، فنجد المفرد إلى جانب المثنى إلى جانب الجمع، وخاصّة نسق الجمع إلى جانب المثنى، الّذي قلّ فيه الورد الأحادي:

أ- نسق الأسماء في صيغة المفرد:

كثيرا ما يحمل المفرد معنى الوحدة والضعف والاغتراب، فهو الواحد الّذي لا ثاني له ولا عضد ولا عون ولا سند، كما يأتي ليعبّر عن القوّة والتّفرّد والشّموخ والعزّة، فما هي الدّلالة الّتي رمى إليها الشّاعر في نصوصه؟

يقول في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

بربريٌّ أنا..

بربريٌّ، ولكنني كنت دوما أحنُّ إلى زمنِ

الفتحِ.. أهوى صهيل الخيول.. يراودني

طيف "عقبة" كان يُلوّح لي بالمزاميرِ[1].

جاء هكذا المقطع حاملا للاسم المفرد (بربريّ، أنا، زمن الفتح، طيف)، وهي أسماء مفردة جمعت بين القوّة والضّعف في هذا النّسق، فأمّا القوّة فبدت في الافتخار بالنّسب والهويّة (بربريّ)، وتختفي هذه العزّة مع الفعلين (كنت، أحنّ) الذين يدلّان على بيان ضعف حاله، فهو يجابه لوحده براكين فتن جعلت الجمع (الصّيغة) والجميع في حاضنة الوحدة والاغتراب.

ويقول في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

بلادي قَاصرةُ الطَّرفِ..

قاهرةُ الرُّوحِ..

رَيْحانةُ الحَرْفِ..

آسِرَةُ الدَّهْرِ..

ساحِرةُ العُمْرِ..

مُبتدَأُ الحُبِّ والمُنْتَهَى!....[2].

وهو مقطع بمركب إسميّ وردت أبنيته في صيغة المفرد، وهي صفات اختصّت بها بلاده فقط، وتحمل هذه المفردات دلالة ثبوت هذه الصّفات للموصوف ولزومها، وقد دلّت الأسماء المفردة على الفرادة والاختصاص، وعلى القوّة والعزّة والشّموخ لدالٍّ واحد هو؛ (الجزائر).

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 40.

[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 02.

تؤدّي الأسماء المفردة دلالة خاصّة لا نجدها في صيغة الجمع والتّثنية، فهي دلّت مرّة على الضّعف والهوان والاغتراب، كما ودلّت مرّة على القوّة والشّموخ والعزة.

ب ـ نسق الأسماء في صيغة الجمع:

جاء في قول الشّاعر:

أيُّها العَربُ الجُبَنَاء اسْألُوا:
ما الّذي قَادني -غيْرَكُمْ- نحْوَ مَدْريدَ
أَوْ أُوسَلُوا ؟!...[1].

جاء المنادى بصيغة الجمع (العرب، الجبناء)، تصريحا بالمكانة الدّونية للعرب دون استثناء؛ مكانة الجبن والذلّ والهوان، فقد فضّل الجمع على المفرد ليعكس صورة المجتمع العربي المتخاذل إزاء قضاياه القوميّة (قضيّة فلسطين) خاصّةً.

ت ـ نسق المفرد والجمع:

تشكّلت قصائد (يوسف وغليسي) في العديد من المقاطع الشّعريّة من صيغتي المفرد والجمع معا، فما غاية الشّاعر من هذا التّشكيل؟ وهل هو تشكيل لغويّ صرف؟ أم هو تشكيل لغويّ دلاليّ له مقاصد إيحائيّة ؟

يقول الشّاعر:

واقف.. أستعيد بقايا الجراحْ...
في خريف الهوى.. عند مفترق الذّكرياتِ..
كصفصافة صعّرت خدَّها للرياحْ!
واقف.. أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى..

[1] ـ يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا (مخطوط)، ص 01.

يزيد اشتعال المدى،،
وبراكينُه ما ارتوت من ينابيع دمعي
ومن دميَ المستباح!.[1]

تشكّل المقطع من المفرد والجمع، وأدّت المعاني المفردة (واقف، خريف الهوى، مفترق، صفصافة، خدّها، ذاكرة اليأس، المدى، الدّم) دلالة الضّعف المهيمنة على باقي الدّلالات التي نجدها في (الاغتراب، الضّياع، الوحدة)، وتظهر هذه الدّلالة أكثر من خلال صيغ الجمع (بقايا الجّراح، الذّكريات، الريّاح، براكين، ينابيع دمعي)، وهي دوال ذات مدلولات سلبيّة، اجتمعت فيها غُصَصُ الشّاعر وأحزانه.

فوحده يستعيد الذّكرى ويعيشها، وهي ذكريات ليست مفردة، بل جُمعت من رفات الموتى والدّمار والخراب والحرب الّتي لا يمكن أن تجيء ويلاتها مفردة.

وبين شعور الوحدة في ثنايا الجمع، تظهر علامات الضّعف وتزداد، لذلك أقرّت صيغة المفرد - في هذا السّياق - على وحدة الشّاعر واغترابه وفقده لأنا الآخر، أمّا الجمع فما زاد وحدته إلّا وحدة وضياعا من خلال الدّلالة على حجم المأساة وكبرها.

ويقول في القصيدة نفسها:

تدثرت بالأمنيات،، تزملت بالمعجزاتِ،،
ولا عاصمٌ من عناءْ..
كنت وحدي أساهم.. وحدي أردُّ الأعادي
وحين تردّيتُ، كان لي الحوت منفًى ومقبرةً..
كنت في بطنه غارقا في التسابيحِ؛

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 32.

سبّحت باسم دم الشهداء،،[1].

تأتي صيغ الجمع (الأمنيات، المعجزات، الأعادي، التّسابيح، الشّهداء) في إطار استحضار مشهد الحرب، فدلّت (الأمنيات، المعجزات، التّسابيح)، على الرّغبة الدّفينة للشّاعر في تجاوز واقعه الهشّ المهترئ، دالّة على الأحلام والأماني؛ فالأحلام والأماني تتعدّد عنده وفق مبدأ التّسبيح الّذي يفتح الآفاق ومغالق الأمور، طمعا في رحمة مرجوّة تزيل عنه دلالتي (الأعادي، والشّهداء) وتطهّر الأرض.

وقد تفاعلت هذه الصّيغ مع صيغة المفرد العائدة على أنا الشّاعر المنكسرة (الحوت، منفى، مقبرة، بطنه، غارقا) وكلّها تنبئ عن ظلام يعيشه؛ لاحتواء هذه الأبنية على معنى الانغلاق، وهكذا تكون في أحلام الشّاعر وأمانيه بعض العثرات الّتي يبقيها في عالم الأماني، وما له سوى التّسبيح.

ويقول في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

صَارَ لي عُصْبَةٌ حاسدونْ..
صِرتُ يُوسفَ -يا إخْوتي- فَاقْتُلونْ!
أقْتُلوني وَحِيدَا،،
وإنْ شِئْتُمُ،
إطْرَحُوني بَعِيدًا.. بَعيدَا..
لِيَخْلُوَ وَجْهُ بلادي لَكُمْ
أيُّها الأربعونْ...![2].

عبّر الشّاعر بصيغة المفرد على فرادته في حبّه لبلده، وهذا التّميّز في حبّ الحبيب (الجزائر)، أذكت نيران الحسد والغيرة في القريب والبعيد، لذلك تأرجح الشّاعر بين صيغة المفرد

[1] ـ يوسف وغليسي ديوان تغريبة جعفر الطّيّار، ص 39.
[2] ـ: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 07.

العائدة عليه، وصيغة الجمع التي مثّلت الكلّ من حوله (حاسدون، إخوتي، عصبة)، وهي صيغ مكثّفة دلاليّا، تمثّل الآخر الخائن لانتمائه ووطنيّته.

ويقول في قصيدة تغريبة جعفر الطيّار:

لفظتنيَ الأحلام في فج بعيدْ..
وتقيأتني الأرض إذ شربَت دمي...
كل الدروب مفضية إليك، لأنك
ملجأ الأحرار من كون العبيدْ..[1].

جاءت صيغ الجمع (الأحلام، الدّروب، الأحرار، العبيد) قبل صيغ المفرد، لما فيها من قوّة دلاليّة؛ ففي الأحلام قوّة، وفي الدّروب أمل، وفي الحريّة حياة، إلّا أنّ بنية (العبيد) كشفت الحُجب عن مقاصد الشّاعر، فإذا هي صرح مليء بالفتن والحروب، لا حريّة فيه ولا أمل، سوى بقايا أحلام تدور في خاطره.

نتج عن توظيف الشّاعر للمفرد، أن مثّلت أناه في جلّ القصائد المدروسة الشخصيّة المحرّكة للنّصوص، وقد اختصر الشّاعر فيها حكاية الفتى العربي المغترب داخل وطنه، معدوم الهويّة والانتماء، فظهرت هذه الوحدة في قصائد (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا، وتغريبة جعفر الطيّار، وما الحبّ إلّا لها).

أمّا الجمع فدلّ على الآخر الجائر الّذي ضمّ كلّ شيء، ومرتبة افتقدها المتكلّم، كما دلّ على كلّ ما يجعل الشّاعر في مرتبة القوّة الوهمية؛ فيبني شعره بالاستئناس بالتّاريخ المجيد ولو في الأماني، وفي النّهاية فإنّ غلبة المفرد على غيره، إنّما هي حالة مباشرة لواقعه الّذي غابت فيه القيم والأخلاق وساد الظّلم والفساد، وتفكّكت كلّ الأواصر والعلاقات، وقامت فيه أرض جمعت لفيفا من المنافقين والفاسدين، فانهار الوطن وبقي الشّاعر "يوسف وغليسي" وحده يحكي القصّة «إنّ الفكر

[1] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 52.

الحقيقي هو التّعبير عن العيش الحقيقي»[1]. وإنّ هذه الدلالات من المفرد إلى المثنى **إلى** الجمع هي من صميم فكر الشّاعر، وكلّ توظيف قد أحاط به علما.

[1]ـ خالد سعد كموني: فلسفة الصرف العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاءـ المغرب، (ط الأولى)، 2017م، ص 379.

1ـ 2ـ ـ الأسماء من حيث البناء:

ينقسم الاسم من حيث البناء إلى مجرّد ومزيد، «فالكلام على ثلاثة أحرف، وأربعة أحرف، وهي أقصى الغاية والمجهود (...) فما قصر عن الثلاثة فمحذوف، وما جاوز الخمسة فمزيد فيه»[1]، وهو تقسيم يشترك فيه مع الفعل، حيث أنّ المجرّد هو كلّ ما خلت أصوله من أحرف الزّيادة المجتمعة في كلمة "سألتمونيها"، وينقسم الاسم إلى ثلاثي ورباعي وخماسي، وكلّ قسم تشكّله أبنية صرفيّة معيّنة. فالثّلاثي يتكوّن من عشرة أوزان (فَعْل، فَعِل، فَعُل، فِعْل، فِعَل، فِعِل، فُعْل، فُعَل، فُعُل)، والرّباعي يتكوّن من خمسة أوزان (فَعْلَلَ، فِعْلِل، فُعْلل، فِعْلل)، والخماسي يتكوّن من أربعة أوزان (فَعَلَّل، فَعْلَلِلْ، فِعْلَلْ، فُعَلَّلْ)[2].

ويوضّح الجدول الآتي نسبة تواتر الأسماء المجرّدة والمزيد فيها في القصائد المختارة، وهي:

القصيدة النسبة المؤوية	تجليّات نبي سقط من الموت سهو	تغريبة جعفر الطيّار	ما الحبّ إلّا لها	ذاكرة المقبرة	دار لقمان	يسألونك	سلام
المجرّدة	%54.5	%63.5	%42.3	%40.45	%60	%51.1	%44.8
المزيد فيها	%45.6	%36.4	%57.7	%54.5	%40	%48.9	%55.2

نلاحظ من خلال الجدول ما يأتي:

- هيمنة الأسماء المجرّدة في أربع قصائد: (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا، وتغريبة جعفر الطيّار، ودار لقمان على حالنا، ويسألونك).

[1] ـ سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، (ط 01)، (دس)، ج (04)، 230.

[2] ـ ينظر: رجب عبد الجواد إبراهيم: أسس علم الصرف، دار الآفاق العربية، (ط الأولى)، 2002م، ص 106ـ 108.

- هيمنة الأسماء المزيد فيها في ثلاث قصائد: (ما الحبّ إلّا لها، وذاكرة المقبرة، وسلام).

لا تخبرنا هيمنة الأسماء المجرّدة في القصائد الأربع المذكورة بالكثير قبل النّظر في النّماذج، لأنّ الاسم المجرّد شائع في الاستعمال، أمّا الاسم المزيد فيه فيحمل معه دلالة جديدة؛ فيعمل على التّوسيع في اللّغة وإضافة معان جديدةً، وقد يرجع سبب كثرة أبنية الأسماء المزيد فيها مقارنة بالمجرّد إلى مناسبة القول في هذه القصائد، إذ يمكن أن نقول؛ إنّها قصائد يستزيد الشّاعر فيها أمرا ما؛ فأمّا قصيدة "ما الحبّ إلّا لها" فحبّه ليس عاديا مجرّدا؛ فهو حبّ استثنائي، يحبّ الشّاعر بلده ويستزيد حبّه دون أن يشاطره فيه أحد، ونجده في قصيدة "ذاكرة المقبرة" يقول في أخيه ما لا يمكن أن يقوله غيره، فيجد في اللّغة ملاذه وملجأه، لأنّها عبّرت عن ذاته بشكل استثنائي، فتفتّقت كلماته من أناه الدّاخليّة؛ وهي كلمات تمثّله وحده في هذه القصائد.

وهي ملاحظات أوّليّة تشير إلى أهمية الأسماء المزيد فيها في التّشكيل النّصّي، فلها أهميّة تقارب أهميّة الاسم المجرّد الشّائع في الاستعمال والغالب في اللّغة.

1ـ 2ـ 1ـ أبنية الأسماء المجرّدة:

تكرّرت في قصائد (يوسف وغليسي) مجموعة من الأسماء المجرّدة، والّتي وجدناها في أكثر من قصيدة، من بين هذه الأسماء (وَطَنٌ، بَلَدٌ، قَمَرٌ، شَجَرٌ، نَخْلٌ، قَلْبٌ، حُلْمٌ، حُزْنٌ)، **وهي** على الأوزان (فَعَل، فَعْل، فُعْل)، وهي الصّيغ الأكثر استعمالا في القصائد، كما نجد صيغا أخرى من قبل (فِعْل، فِعَل، فَعِل)، ونقتصر على ذكر الأبنية الثلاثة الأولى في الجدول الآتي:

فَعْل	فَعَل	فُعْل
شَمْسٌ، سَفْحٌ، أَرْضٌ، شَمْعٌ، حَقْلٌ، قَصْرٌ، زَهْرٌ، وَرْدٌ، كَهْفٌ، بَحْرٌ، صَخْرٌ، صَيْفٌ، فَقْرٌ، بَرْدٌ، كَوْنٌ، عَهْدٌ، دَهْرٌ، صَوْتٌ، شعر، ظبية،	وَطَنٌ، بَلَدٌ، قَمَرٌ، شَجَرٌ، شَجَنٌ، وَجَلٌ، ثَمَرٌ، زَمَنٌ، غَضَبٌ، قَصَبٌ، سَفَرٌ، شَفَقٌ، وَجَعٌ، تَمَر، عَرَب، شَبَق، جَسَد،	رُعْب، عُرْب، حُلْم، غُنْج، عُمْر، حُزْن، تُرْب، خُلْد، ظُلْم، جُرْح

حَرْف، أَهْل، نَجْمَة، سَعْف، وَجْهٌ، قَبْرٌ، نَخْب، يَوْمٌ...	وَجَع..	

أ- البناء فَعْلَ:

وهو أكثر الأبنية الّتي (جاءت منها) **استعملت عليها** الأسماء في اللّغة العربيّة، مقارنة بغيرها من الأبنية، لسهولة الانتقال من متحرّك إلى ساكن (...) ويأتي في عمومه ليدل على بابين الماديّ والمعنويّ[1].

ضمّ هذا البناء معظم الأسماء المجرّدة تقريبا **في قصائد الشّاعر**، بين الماديّ (شَمْسٌ، نَخْلٌ، قَلْبٌ، سَفْحٌ، أَرْضٌ، شَمْعٌ، حَقْلٌ، قَصْرٌ، زَهْرٌ، وَرْدٌ، كَهْفٌ، بَحْرٌ، صَخْرٌ)، والمعنويّ في دلالة الأبنية (صَيْفٌ، فَقْرٌ، بَرْدٌ، كَوْنٌ، عَهْدٌ، دَهْرٌ، صَوْتٌ).

شَمْسٌ: ورد هذا الاسم في ثلاثة قصائد، وقد جاء في كلّ الأنساق الشّعريّة في مستوى النّصوص دالّة على المعنى اللّغوي الأوّلي.

نَخْلٌ: ودلّ البناء على الماديّ، تواترت هذه البنية في قصيدة ما الحبّ إلّا لها (سبع مرّات)، وفي قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا (أربع مرات)، (ومرّتين) في قصيدة يسألونك، (ومرّة) في قصيدة سلام، والنّخل في دلالته الأوليّة يدلّ على شجر ينمو في البيئات الصّحراويّة، إلّا أنّ التّوظيف الشّعري، خرج إلى دلالات ثانيّة إيحائيّة ورمزيّة، يقول الشّاعر:

(عَلِي بَابَا) أنا.. وأنا نَخْلَةٌ..
والنَّخِيلُ أنا أَيُّها الـ (...) أَرْبَعُونْ!!![2].

ويقول في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

[1] ـ ينظر :سفيان بوعنينبة: البنية الصرفية ودلالتها في الصحيح من الأحاديث القدسية (في صحيح البخاري)، رسالة قدمت لنيل شهادة دكتوراه (مخطوط)، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2014ـ 2015، ص 145.
[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 06.

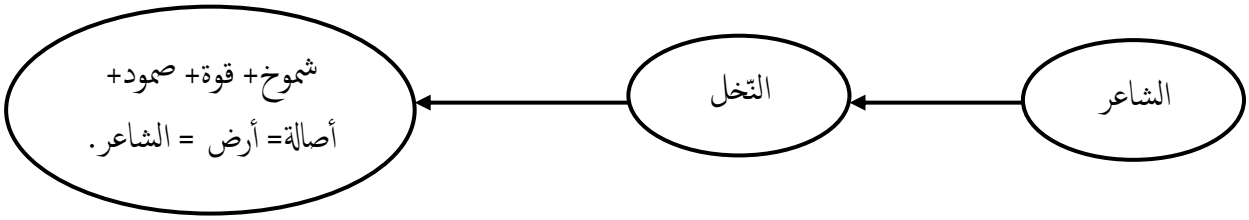
قُلِ إني تشبهت بالنخل؛ ما متُّ..[1]

ويقول في قصيدة يسألونك:

يسألونك.. قل إنني نخلة
تتحدى الرياح وقيظ السنين![2].

جاءت البنية (نخل)، في صيغة المفرد والجمع منسوبة إلى ذات الشّاعر، معتبرا نفسه نخلة، وذلك لملاءمتها مقاصده، كاشفا من خلالها عن أصالته وقوّته وشموخه نوضّح ذلك من خلال الرّسم الآتي:

ثبات واستمرار



قلْبٌ: ورد تواتره في قصيدة تغريبة جعفر الطّيّار (ثلاث مرّات)، وفي قصيدة ذاكرة المقبرة (ثلاث مرّات)، وفي قصيدة ما الحبّ إلّا لها (أربع مرّات)، ودلّ الاسم المجرّد الثّلاثي (قلب) على موضع الأحاسيس والمشاعر، واعتمد الشّاعر في كل قصيدة ما يناسب فحواها. وكلّها دلّت على الحبّ والهوى والشوق والحنين.

ب ـ البناء فَعَل:

جاء في المرتبة الثّانيّة بعد البناء (فَعْل)، ومن هذه الأسماء (وَطَنٌ، بَلَدٌ، قَمَرٌ، شَجَرٌ، شَجَنٌ، وَجَلٌ، ثَمَرٌ، زَمَنٌ، غَضَبٌ، قَصَبٌ، سَفَرٌ، شَفَقٌ، وَجَعٌ...).

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 49.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 72.

وطَنٌ: تكرّر لفظ (الوطن) في ثلاث قصائد، تواتر في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا (ثماني مرّات)، وفي قصيدة تغريبة جعفر الطيّار (خمس مرّات)، (ومرّة واحدة) في قصيدة دار لقمان على حالنا.

والاسم المجرّد (الوطن) دلّ في جلّ استخدامه على البلد والأرض الأمّ، الّذي حطّت فوقه الفتن وعمّر فيه الفساد والظّلم، فكان هذا الدّال بمدلوله أكبر حديث للشّاعر، جاء في قوله:

كان لي وطن ضارب في دمي،
كان لي وطنٌ يوم كانْ!...
كان لي وطنٌ يوم كانت سراديبه تستضيء[1].

ويقول في قصيدة تغريبة جعفر:

وكل ما ملك الفؤاد.. وجئت كالطير
المهاجر أبتغي وطنا جديدْ![2].

فدلّ (الوطن) في هذه الأنساق اللّغويّة على المعنى الحقيقي وهو الأرض، دون أن يخرج إلى دلالة رمزيّة، وإن عمد الشّاعر في المقطع الأوّل إلى إبراز دلالة خفيّة، وهي اختلاف الأوطان عبر الزّمن، بين "كان" الّتي مثّلت القوّة والمجد، وبين اليوم الّذي دلّ على الضّعف والهوان.

بَلَدٌ: لم يختلف هذا الاسم في دلالته عن الدّلالة الاسم الأوّل (الوطن)، فجاء دالّا على وطن الشّاعر المخلص له، يقول في التّغريبة:

خصمان يختصمان في بلد الأمانِ..[3].

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 44، 45.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 51، 52.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 54.

ويقول في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

وَرْدةٌ مِنْ تُرابِ بِلادي أَحَبُّ إِلَيَّ
مِنَ التِّبْرِ في بَلَدِ الآخَرِينْ[1].

وجعل الشّاعر بلده مختلفا عن بلد الآخر، حتّى في رسم حروفه، فجعل بلده اسما مزيدا على وزن (فِعَال)، فيُلْمَس فيها انفتاح ومدى نفسي مطلق وممتدّ، كامتداده في عين الشّاعر ومشاعره، على عكس (بَلَد) فالبرّغم من خفّتها فإنّا نلمس فيها ضيقا، وهو معنى يتطابق مع النّسق الشّعري الأوّل، الّذي يدلّ على الضّيق والكدر.

قَمَرٌ: يحمل هذا الاسم دلالة النّور والحياة، واستغلّ الشّاعر مدلولاته ووظّفها في أنساق مختلفة، حاملة معنى إيجابي؛ الباعثة على الحياة والأمل.

يقول في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

تتخطفني ومضةٌ من سديم السّمواتِ..
تجذبني نحوها قمرا يتدلى على شرفة الكونِ..[2].

فالدّال (القمر)، كان هنا موضعا باعثا لاستشراف أفق أعلى؛ تحرّكه سمات الطّهر والنّقاء والصّفاء، وهي مدلولات لا يمكن للشّاعر أن يجدها فوق أرضه.

وفي قصيدة (ذاكرة المقبرة) يكون الدّال (القمر) بمدلول قد احتوى كلّ صور الشّاعر مع أحبّته، في قوله:

وقفتُ أُشَيِّعُ في ظلمتي قَمَرَ الرَّاحلينْ[3].

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 07.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 34.
[3] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة (مخطوط)، ص 01.

فكان الاسم (قمر) هو أسمى لفظ عبّر عن مدلول المفقود؛ لاعتبار أنّ القمر نورا **وضياء، ويحمل** (وفيه) جلسات السّهر والسّمر، وما يلاحظ أيضا هو قدرة الشّاعر وحسّه في الاستعمال المدلولي للفظة (القمر)، فدلّ في النّسق الشّعري الأوّل على الحياة والأمل، ودلّ في النّسق الشّعري الثّاني على الحزن والذّكرى السيّئة.

شَجَرٌ: اسم ثلاثي مجرّد، جاء في كلّ توظيفاته في صيغة الجمع، فورد (مرّتين) في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا، (ومرّة) في قصيدة ذاكرة المقبرة، وهو في توظيفاته حافظ على الدّلالة اللّغويّة، وأضاف عليها في موضع، «فالشّجرة الواحدة تجمع على الشّجر والشّجرات والأشجار (...)، الشّجر من النّبات ما قام على ساق»[1]. جاء قول الشّاعر في المعنى الحقيقي:

وشكرًا لكل عَزَاء، وشكرًا -على كلِّ حالٍ- أيا شَجَرًا
مُورِقًا لا يُبالي
بحالي!..[2].

فهي هنا دلّت على نبات الشّجر الّذي ينمو على ساق، أي طابق المعنى اللّغوي.

أمّا في المعنى المجازي، فيقول في القصيدة نفسها:

وأَهْلًا بكلِّ غراب يَرِفُّ على شجَرِ القلبِ[3].

ابتعد الاسم (شَجَر)، عن معناه اللّغوي في هذا التّوظيف، وإن كان المعنى الأوّليّ هو استحضار صورة هذا المدلول، والشّاعر نمّاه فضمّ صورة استعاريّة تتشابك مع المعنى الأوّلي من حيث كونه رمز الحياة والامتداد الزّمني.

[1] ـ ابن منظور: لسان العرب، مج: (04)، مادة (شَجَرَ)، ص 394.
[2] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة (مخطوط)، ص 01.
[3] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)، ن ص.

أمّا أبنية الأسماء المجرّدة الرّباعيّة في شعر (وغليسي) قليلة، لم يكن لها وِرد كبير، إلّا أنّنا وجدنا لها أمثلة؛ ومنها:

(مَرْمَر، بَرْبَر، هُدْهُد، جَعْفَر، زِنْبَقَة)

مَرْمَر وبَرْبَر وجَعْفَر على وزن فَعْلَل.

هُدْهُد على وزن فُعْلُل

زَنْبَقَة على وزن فَعْلَلَة والتّاء للتّأنيث، والمذكّر منه (زَنْبَق) على وزن فَعْلَل.

وما نخرج منه من خلال مرورنا على أبنية الأسماء المجرّدة والثلاثيّة منها بخاصّة، هو انفصالها عن المعنى المعجميّ في التّوظيف الشّعريّ، وتُصيّر من لدن الشّاعر تضمّ إيحاءات تتجاوز دلالة أبنيتها في السّيّاق الشّعريّ، وإن كانت تحتفظ بها إلى حدٍّ ما.

1ـ 2ـ 2ـ ـ أبنية الاسماء المزيد فيها:

نورد في الجدول الآتي نسبة الأسماء المزيد فيها بحرف واحد، والمزيد فيها حرفين، والمزيد فيها ثلاثة أحرف:

القصيدة / النسبة المؤوية	تجليّات نبي سقط من الموت سهوا	تغريبة جعفر الطيّار	ما الحبّ إلّا لها	ذاكرة المقبرة	دار لقمان على حالنا	يسألونك	سلام
المزيد بحرف	%83	%81.1	%88.3	%94.4	%72	%81	%85
المزيد بحرفين	%7.8	%14.4	%10.5	%2.8	%23	%0	%5
المزيد بثلاثة أحرف	%8.2	%4.5	%1.8	%2.8	%5	%19	%10

نلاحظ من خلال الجدول:

- كلّ القصائد جاءت نسبة الأسماء المزيد فيها حرفا واحدا الأعلى نسبة وتواترا.
- جاءت نسبة الأسماء المزيد فيها بحرفين أعلى من نسبة الأسماء المزيد فيها ثلاثة أحرف في قصائد تغريبة جعفر الطيّار، وقصيدة ما الحبّ إلّا لها، وقصيدة دار لقمان على حالنا.
- تساوت نسبة الأسماء المزيد فيها بحرفين وثلاثة أحرف في قصيدة ذاكرة المقبرة.
- انعدمت الأسماء المزيد فيها بحرفين في قصيدة يسألونك.

أ- الأسماء المزيد فيها بحرف واحد:

جاء من أبنية الأسماء ما زيد فيها حرفا واحدا سبعة عشر (17) بناء ، وهي (فَاعِل، فَعِيل، فُعْلَالَة، فِعَال، فَعَّل، فَعَال، فَاعَل، فَعَلَّة، أُفْعِل، مُفْعَلَات، فُعَال، فَيْعَلَة، مُفْعَل، مَفْعَل، مَفْعِل، فُعُول، فَعَالِل).

نقتصر في الجدول الآتي على الأبنية الأكثر استعمالا:

فَاعِل	فَعِيل	فُعُول	فَعَال	فِعَال
شَاهِدٌ	حَرِيقٌ	وُجُوهٌ	حَنَانٌ	شِتَاءٌ
صَالِحٌ	وَحِيْد	سُيُوفٌ	نَبَاتٌ	جِرَاحٌ
فَاقِدٌ	حَنِينٌ	شُهُورٌ	سَرَابٌ	ظِلَالٌ
فَاتِحٌ	رَبِيعٌ	خُيُولٌ	حَرَامٌ	دِمَاءٌ
خَالِدٌ	سَدِيمٌ	عُرُوقٌ	زَمَانٌ	بِلَادٌ
قَائِمٌ	سِنِينٌ	مُلُوكٌ	حَمَامٌ	بِقَاعٌ
قَائِلٌ	طَرِيقٌ	دُمُوعٌ	عَدَاءٌ	كِتَابٌ
خَاشِعٌ	نَفِيرٌ	عُيُونٌ	سَمَاءٌ	رِمَالٌ
قَارِظٌ	رَمِيمٌ	ظُنُونٌ	مَكَانٌ	دِيَارٌ
عَاصِمٌ	صَهِيلٌ	جُنُونٌ	جَنَاحٌ	جِبَالٌ
غَارِقٌ	شَهِيدٌ	زُهُورٌ	عَدَالَةٌ	سِنَانٌ
سَارِقٌ	عَبِيرٌ	دُرُوبٌ	سَعَادَةٌ	رِفَاقٌ
رَاسِخٌ	رَحِيقٌ	بُيُوتٌ	قَرَارٌ	نِظَامٌ
سَامِقٌ	هَجِيرٌ	شُكُوكٌ	سَلَامٌ	تِلَاوَةٌ
شَامِخٌ	لَهِيبٌ	وُرُودٌ	قَتَادٌ	عِبَادٌ
فَارِعٌ	حَدِيدٌ	حُرُوفٌ	سَوَادٌ	عِجَافٌ

طَائِرٌ	جَلِيدٌ	عُهُودٌ	عَزَاءٌ	رِمَاحٌ
هَائِمٌ	تَلِيدٌ	قُدُومٌ	ضَبَابٌ	رِفَاقٌ
وَالِدٌ	عَبِيدٌ	قُلُوبٌ	ظَلَامٌ	
خَائِنٌ	نَفِيرٌ	وُقُوفٌ	فَتَاةٌ	
لَاجِئٌ	عَزِيزٌ	قُرُونٌ	حَيَاةٌ	
لَائِمٌ	قَمِيصٌ		فَنَاءٌ	
عَاشِقٌ	أَنِينٌ			

- **البناء فَاعِلٌ**: (سنقوم ببيان دلالته في موضعه ـاسم الفاعل).
- **البناء فَعِيل:**

جاء على هذا البناء ثمانية وثلاثون اسما (38) (طَرِيقٌ، يَمِينٌ، خَلِيجٌ، رَبِيعٌ، رَحِيقٌ، قَمِيصٌ، صَدِيقٌ).

طَرِيقٌ: وحرف الزيّادة في اسم طريق (الياء)، ونلاحظ كيف أعطى معنى جديدا ودلالة جديدة، فالطّرق والطّريق شيآن مختلفان، وقد اعتمد الشّاعر على هذه الخاصيّة اللّغويّة واستثمرها في جميع قصائده، وزاد على الزّيادة استغلال البنى في أكثر من توظيف، فجاءت البنية (طريق) على المعنى الأوّلي واللّغوي لها في قوله:

سفحوه على قارعات الطريقْ..[1].

وفي توظيف ثان تفرّع إلى دلالة يمكن أن تكون أسلوب، أو ضمير، أو كلّ شيء تعلّق بشخصية الشّاعر المثاليّة:

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 35.

لأني كنت دوما عن طريقي لا أحيدْ..[1].

شَهِيدٌ: والشّهيد هو المقتول في سبيل الله، فهي صفة، والزّيادة فيه الياء الّتي أخرجت المجرّد إلى معنى جديد مختلف عن الثّاني، والزيادة تُعطي جديدا وتزيد في إنماء اللّغة.

- **البناء فُعُول:**

جاء على هذا البناء خمسة وعشرين اسما (25)، ومعظمها تدلّ على الجمع (قُلُوبٌ، دُمُوعٌ، قُرُونٌ، سُجُونٌ)، فيستغل الشّاعر هذا البناء من ناحية الدّلالة الدّالة على الجمع.

كثرة أبنية الأسماء المزيد فيها في الاستعمال اللّغوي، تجعل الشّاعر يأخذ منها فطرة في الكثير من السّياقات؛ لأنّ المزيد فيه شاع في الاستعمال وصار مثل المجرّد تداولا، لكن يبقى المزيد يحتفظ لنفسه بخاصيّة التّفرّد من حيث إعطاء زيادة للأوّل أو الأصل، أوّلها في عدد أحرف بنائه؛ وهذا رسما، ثمّ يأتي المعنى الجديد الّذي فارق المعنى الأوّل المجرّد.

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطّيّار، ص 52.

1ـ 3 ـ الاشتقاق (اسم الفاعل، واسم المفعول):

الاشتقاق وارد في العربيّة؛ وهو باب من أبوابها، «والعرب تشتق بعض الكلام من بعض وهو أخذ صيغة من أخرى مع اتّفاقها معنى ومادة أصيلة، وهيئة تركيب لها، ليدلّ بالثّانيّة على معنى الأصل بزيادة مفيدة لأجلها اختلفا حروفا وهيئة»[1]. ويدخل في باب الاشتقاق اسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة واسم التّفضيل، غير أنّنا سنتطرق إلى **اسم الفاعل واسم المفعول.**

1ـ 3ـ 1ـ اسم الفاعل

«هو وصف يشتق من الفعل المعلوم ليدلّ على من قام به على معنى الحدوث، والمقصود بالحدوث هنا أن يكون المعنى القائم بالموصوف متجدّدا بتجدّد الأزمنة»[2].

اختلف اللّغويّون في الدّلالة الّتي يؤدّيها اسم الفاعل بين قائل بالثّبوت، وقائل بالحدوث، إلّا أنّ القريب هو «أنّ الأصل في اسم الفاعل الدّلالة على الحدوث والثّبوت فيه طارئ، والأصل في الصّفة المشّبهة الثّبوت والحدوث فيها طارئ»[3]. «إنّ دلالة اسم الفاعل على الحدث لا يخلو من معنى الثّبوت، غير أنّه ليس ثبوتا مطلقا وإلّا كان في باب الصّفة المشبّهة»[4].

يصاغ اسم الفاعل من الفعل الثّلاثي المجرّد اللّازم والمتعدّي على وزن (فَاعِلٌ)، نحو ضَرَب ضَارِب، أمّا من الفعل الرّباعي على وزن المضارع المبني للمعلوم بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره[5].

---

[1] ـ السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، بن أبي بكر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار التراث، القاهرة، (ط 03)، (د، ت)، ج (01)، ص 345ـ 346.

[2] ـ فؤاد حنا طرزي: الاشتقاق، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ـ لبنان، (ط الأولى)، 2005م، ص 167.

[3] ـ أحمد بن قاسم العبادي: رسالة في اسم الفاعل المراد به الاستمرار في جميع الأزمنة، تحقيق محمد حسن عواد، دار الفرقان للنش والتوزيع، (د ب)، (ط 01)، 1983، ص 13.

[4] ـ سفيان بوعنينبة: البنية الصرفية ودلالتها في الصحيح من الأحاديث القدسية (في صحيح البخاري)، ص 215.

[5] ـ ينظر: خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، (ط 01)، (د س)، 267

ورد في شعر (يوسف وغليسي) في القصائد النّماذج ما يقارب أربعين اسما للفاعل، وكلّها من الفعل الثّلاثي من الباب (فَعَلَ يَفْعُل)، (فَعَلَ يَفْعِل). (فَعَلَ، يَفْعَل).

أ- (بناء فَعَل يَفْعُل):

وجاء على هذا الباب الأسماء: (صَالِحٌ، قَائِمٌ، نَاظِرٌ، قَاعِدٌ، قَائِلٌ، سَاجِدٌ، خَالِدٌ، **كَاهِنٌ**، حَاسِدٌ، قَاعِدٌ، شَاعِرٌ، دَافِقٌ، سَامِقٌ، رَائِدٌ، حَارِثٌ).

«تتعدّد دلالة اسم الفاعل بين الدّلالة على الحدث وفاعله، وبين الدّلالة على غير الفاعل (صفة) والدّلالة على الصّفة المشبّهة، وهو فيها جميعا لا يعدم الدّلالة على الفعل وفاعله، وإنّما تقدّر درجتها وتزيد بحسب الجذر والسّياق»[1].

- **الدّلالة على الحدث وفاعله:**

وضمّ هذا القسم الأسماء: (سَاجِدٌ، قَاعِدٌ، شَاعِرٌ، صَامِدٌ، دَافِقٌ، نَاظِرٌ، قَائِلٌ، خَائِنٌ).

قاعد: ورد اسم الفاعل (قاعد) مع الجمع المذكّر، وهو فعل ثلاثي مجرّد لازم، من الفعل (قعد)، جاء في قوله:

إذْهَبُوا قَاتِلُوا
إنّنا -ها هنا- قَاعِدُونْ![2].

وقد دلّ على من قام بفعل القعود؛ وهي الأمّة العربيّة ككلّ، فجاءت صيغة- قاعدون- الجمع لتدلّ على العموم.

شَاعِرٌ: اسم فاعل من الفعل الثّلاثي المجرّد (شَعَرَ)، جاء في قول الشّاعر:

[1]- سفيان بوعنينبة: البنية الصرفية ودلالتها في الصحيح من الأحاديث القدسية (في صحيح البخاري)، ص 218.
[2]- يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا، (مخطوط) ص 02.

يسألونك عن شاعر مثقل بالحنين..[1].

فدلّ على فعل قول الشّعر ومن قام به، وهو هنا الشّاعر.

- **الدّلالة على غير الفاعل (صفة):**

ورد تحت هذه الدّلالة خروج اسم الفاعل من دلالته على الفعل وفاعله، في أسماء الفاعلين الآتية: خَالِدٌ، سَامِقٌ، حَاسِدٌ، كَاهِنَةٌ.

خالد: من الفعل الثّلاثي المجرّد اللّازم "خَلَدَ"، جاء في قول الشّاعر:

ناديت كلّ وليّ من الخالدين، وكلّ

الصحابة والأنبياء:[2].

«الخاء واللام والدّال أصل واحد، يدلّ على الثّبات والملازمة»[3]. فحمل اسم الفاعل "خالدين" صفة الخلود والثّبات وعدم الزّوال لأشخاص هم ليس كبقية البشر، مع غلبة الصّفة على الحدوث؛ حيث تأتي الدّلالة على الصّفة وليس على الفاعليّة والفعل.

ب- بناء (فَعَل يَفْعِل)

وجاء على هذا البناء الأسماء: (فَاقِدٌ، وَاقِفٌ، وَالِدٌ، عَاصِمٌ، سَارِقٌ، حَارِثٌ، ضَارِبٌ، طَائِرٌ، هَاتِفٌ، فَائِضٌ، آسِرَةٌ). وهي أبنية دلّت على الحدث وفاعله، كما دلّ بعضها على صفة.

[1] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 71.
[2] - يوسف وغليسي: المصدر نفسه ، ص 39.
[3] - ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكرياء القزويني الرازي: مقاييس اللغة، اعتنى به: محمد عوض مرعب، فاطمة محمد أصلان، دار إحياء التراث العربي، بيروت لبناء، ط(الأولى) 2001م، ج 02، مادة (خلد)، ص 206.

- **الدّلالة على الحدث وفاعله:**

مثّلته الأسماء: (وَاقِفٌ، عَاصِمٌ، طَائِرٌ، هَاتِفٌ، سَارِقٌ، ضَارِبٌ).

واقف: اسم فاعل من الفعل اللّازم (وَقَفَ)، جاء في قول الشّاعر:

واقف.. أستعيد بقايا الجراحْ
واقف.. أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى..[1].

فدلّ اسم الفاعل على الفاعل وفاعله وهو الوقوف من لدن الشّاعر.

- **الدّلالة على غير الفاعل (صفة):**

وجاء على هذه الدّلالة: (فَاقِدٌ، وَالِدٌ، فَائِضٌ، آَسِرَةٌ).

فاقد: وهو من الفعل الثّلاثي المزيد (فَقَدَ)، دلّ على صفة في حالة من حالات الشّاعر الحكائيّة، جاء في قوله:

دُلّني -يا ربيعُ- على روضتي،،
إنني فاقد الوردتينْ!..[2].

آسرة: من الفعل الثّلاثي المتعدّي (أَسَرَ)، ورد في قوله:

آسِرةُ الدَّهْرِ[3].

فلم يقصد الشّاعر (بآَسِرَةٌ)، إبراز الفعل في الفاعل بقدر ما عمل على إبراز صفة لبلاده خضع الشّاعر لها لزاما.

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 32.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 33.
[3] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 02.

ت - البناء (فَعَل، يَفْعَل):

وضمّ هذا البناء الأسماء (فَاتِحٌ، شَامِخٌ، فَارِعٌ، لَاجِئٌ، قَاهِرَةُ، سَاحِرُ، رَاحِلٌ)

ث ـ البناء (فَعِل يَفْعَل)

جاء اسم الفاعل من هذا الباب الأبنية: (شَاهِدٌ، عَاشِقٌ، صَاحِبٌ، لَابِثٌ، غَارِقٌ).

لابث: من الفعل (لَبِث)، دلّ على فعل مرتبط بفاعله، في قول الشّاعر:

إنني ها هنا لابث..
مُدْحَضٌ وُمليمٌ، فأي رياح ستحملني للسماءْ؟![1].

أمّا اسم الفاعل من غير الثّلاثي فقليل، وما ورد منه هو من الثّلاثي المزيد فيه بحرف، (مُهَاجِرٌ، مُحَجِّلٌ، مُيَمِّمٌ).

مُهَاجِرٌ: وهو من الفعل اللّازم (هَاجَرَ)، وهو مزيد بحرف بين فاء الكلمة وعينها، جاء في قول الشّاعر:

وجئت كالطير
المهاجر أبتغي وطنا جديدْ![2].

[1] ـ يوسف وغليسي: الديوان، ص 40.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 61.

1ـ 3ـ 2 ـ اسم المفعول:

هو وصف اشتقّ من فعل لمن وقع عليه كمضروب، ومكرَم، من ضرب وأكرم، ويصاغ من الثّلاثي على وزن مفعول، ومن الفعل الغير الثّلاثي على وزن مُفْعَل بضم الميم وفتح ما قبل الآخر[1].

جاء في شعر وغليسي، ما صيغ على وزن (مُفْعَل، مُفَعَّل)، ولم تأت الصيغة مفعول في القصائد المختارة، ونجد هذه الأسماء ممثلة في (مُسَرْبَلٌ، مُدْحَضٌ، مُتْعَبٌ، مُرَصَّعٌ، مُوَزَّعٌ).

مُتعَب: اسم مفعول من الفعل المزيد (أَتْعَبَ) ومجرّده تَعِبَ)، جاء في قول الشّاعر:

ولكنني متعب.. متعب من هواها،،[2].

فدلّ اسم المفعول عل صاحبه، فكان الشّاعر هو الّذي وقع عليه فعل التّعب.

[1] ـ ينظر: خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص 280.
[2] ـ يوسف وغليسي ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 47.

2ـ أبنية الأفعال:

تَعَدُّدُ بنية الفعل من حيث تقسيماته وفروعه الصّرفيّة واختلاف زمنه، لهو مورد مهمّ في العمليّة الإبداعيّة للمبدع، لأنّ هذه الأبنية بما تضمّه من دلالة صرفيّة ونحويّة تتيح للشّاعر فرص الاختيار المتنوّع في عمله التّشكيلي؛ فيختار من فروعها ما يناسب مقاصده .

يشكّل الزّمن في اللّغة العربيّة مع باقي الوحدات اللّسانيّة الجملة، في دلالة بين ماض ومضارع ومستقبل؛ فالفعل «فأمثلته أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى، ولم يكون ولم يقع، وما كائن لم ينقطع»[1]. وهو تعريف جمع الأزمنة الفعليّة الثّلاثة للعربيّة؛ فأمّا ما مضى فهو الزّمن الماضي، وأمّا لم يكون ولم يقع فهو للمستقبل، وما كائن لم ينقطع هو المضارع . فأمّا أزمنة الفعل فهي ثلاثة ماض ومضارع وأمر وقد عنوا بالأمر المستقبل، لها صيغ صرفيّة محدّدة (فَعَلَ، يَفْعَل، افْعَل)، في عُرف البصريّين أمّا الكوفيّون فقد اختلفت الصّيغ الصّرفيّة للأزمنة الثّلاثة (فَعَلَ، يَفْعَل، فَاعِل)[2].

سنحاول في الجدول الآتي أن نورد نسبة الأفعال من حيث زمنه الواردة في قصائد الشاعر:

القصائد / الزّمن	تجليّات نبي سقط من الموت سهوا	تغريبة جعفر الطيّار	ما الحب إلّا لها	ذاكرة المقبرة	دار لقمان على حالنا	يسألونك	سلام
ماض	%53	%63	%56	%58	%22	%13	%17
مضارع	%44	%27	%38	%35	%66	%81	%83
أمر	%04	%10	%06	%06	%16	%06	%06

[1] ـ سيبويه: الكتاب، ج 01، ص 12.

[2] ـ ينظر: مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 02، 2005م، ص 132

نلحظ من خلال الجدول:

- جاءت نسبة الأفعال الماضيّة مهيمنة في قصائد (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا، تغريبة جعفر الطّيّار، ما الحبّ إلّا لها، ذاكرة المقبرة).
- جاءت نسبة الأفعال المضارعة مهيمنة في قصائد (دار لقمان على حالنا، يسألونك، سلام).
- لم يتصدر زمن المستقبل (الأمر) أبنية الماضي والمضارع، وجاءت نسبته قليلة في كلّ القصائد المدروسة.

2ـ 1ـ الزّمن الصّرفي والزّمن النّحوي:

الزّمن الصّرفي ليس هو الزّمن النّحوي، كما أقّرته الدّراسات اللّغويّة المعاصرة وسهى عنه اللّغويّون القدماء؛ إذ لم يفرّقوا بين الزّمنين «الزّمن الصّرفي والزّمن النّحوي وهما تسميتان حديثتان كان الدّكتور تمام حسّان أوّل من أشار إليهما»[1]. والمقصود بالزّمن الصّرفي هو «الزّمن في الفعل المستقل خارج السّياق»[2]. على صيغة "فَعَل" دالا على الماضي، وتكون الصّيغة "يَفْعُلُ" دالّة على المضارع والاستقبال، وتكون الصّيغة الصّرفيّة "أَفْعَلْ" دالّة على المستقبل.

أمّا الزّمن النّحوي فمجاله؛ «هو السّياق ومجاله الجملة العربيّة بأنواعها الخبريّة والإنشائيّة وفيه تدخل اعتبارات متعدّدة وتتظافر القرائن اللّفظيّة من لواصق وأدوات وظروف ونواسخ، مع القرائن المعنويّة الّتي تضبط معنى السّياق»[3]. ما يعني تعدّد الدّلالة للزّمن الفعلي الواحد داخل السّياق اللّغوي، وهذا هو الّذي أخذ على النّحاة القدماء فجاءت دراساتهم قاصرة «بيد أنّنا نجد أنّ "فَعَلَ" قد ترد لغير الماضي، وأنّ يَفْعَل قد ترد لغير الحال والاستقبال (...)، كما أنّ هذه الصّيغ تؤلّف مع

[1] ـ كمال رشيد: الزّمن النّحوي في اللّغة العربية، دار عالم الثقافة، عمان، الأردن، (د ط)، (د ت)، ص 55.
[2] ـ المرجع نفسه، ص 25.
[3] ـ المرجع نفسه، ص 55.

أدوات وأفعال وأشكال صرفيّة أخرى تؤدّي دلالات زمنيّة أعقد وأدّق»[1]. «على أن معاني الصّيغ الصّرفية تكون وثيقة الصّلة بالعلاقات السّياقيّة»[2]. وسنحاول الوقوف على هذه المعطيات من خلال النّماذج الشّعرية الآتيّة:

2ـ 1ـ 1ـ الزّمن الماضي:

جاءت أكبر نسبة للأفعال الماضيّة في قصيدة تغريبة جعفر الطيّار مقدّرة بتسعة وستّين فعلا (69)، تليها قصيدة ذاكرة المقبرة ما عادل واحدا وثلاثين فعلا (31)، فقصيدة ما الحبّ إلّا لها بثمانية وأربعين فعلا (48)، فقصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا.

مجيئ الماضي متصدّرا هذه القصائد ينمّ عن دلالة، فهل وافق الزّمن الصّرفي الماضي في توظيفاته الزّمن النّحوي؟ أم أنّ الشّاعر تجاوز الدّلالة الوضعيّة لصيغة الماضي (فَعَلَ) قاصدا بها كشوفات جديدة، تناسب الحالة النّفسيّة والمقاصد الفعليّة الواقعيّة للشّاعر؟

يقول الشّاعر:

(الروم روم..) والرفاق تشتتوا،

وتنكروا لتجدد العهد السماويّ التليدْ..

وتحالفوا ضدي،

لأني كنت دوما عن طريقي لا أحيدْ..

لفظتنيَ الأحلام في فجٍ بعيدْ..

[1] ـ عبد المجيد جحفة: دلالة الزمن النحوي في العربية ـ دراسة النسق الزمني للأفعال ـ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، (ط 01)، 2006م، ص 49.

[2] ـ تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء ـ المغرب، 1994م، ص 210.

وتقيأتني الأرض إذ شربَت دمي..

كل الدروب مفضية إليك، لأنك

ملجأ الأحرار من كون العبيدْ..

هاجرت من جسدي الشهيد إليك روحا[1].

كُتبت قصيدة "تغريبة جعفر الطّيّار" عام (**1996م**)، وتحدّثنا عن أحداث سياسيّة وقعت في أرض الجزائر، والشّاعر يعايش أحداثها، لكن طغيان الأفعال الماضية تجعلنا نقيم تساؤلا عن هذا التّوظيف الزّمني للشّاعر، على حساب المضارع الأحقّ بالاستعمال، فالأفعال (تشتّتوا، تنكّروا، تحالفوا، لفظتني، وتقيّأتني، كنت، هاجرت)، تحمل دلالة سلبيّة في نسق هذا المقطع الشّعري، وهذه السّلبيّة إنّما هي حقيقة واقعيّة في بلد سادته الفتن والظّلم.

الشّاعر عاد إلى ماض يستذكره كلّ فرد مسلم، وهو هجرة المسلمين إلى الحبشة ظلما من أهل قريش مستنجدين بملك الحبشة ليأويهم وينصرهم على القوم الكافرين، وهو ما جعله يستعمل الزّمن الماضي الّذي ينعكس على حاضره بكلّ تفاصيله، فحكايته من حكاية جعفر وقد تكرّرت في الحاضر.

وقد جاء الفعل (كنت) كقرينة لغويّة دالّة على الزّمن الماضي المطلق، استثمر الشّاعر من خلاله توظيف زمنين مختلفين الماضي والمضارع، فأمّا الماضي هو عودة الشّاعر إلى الحبشة هجرةً، وأمّا الزّمن الحالي فهو زمن كُشف عنه من خلال السّياق العام للمقطع، أي أنّه قرينة حالية، يُستشعر بها مع الأفعال المذكورة في امتدادها وملازمتها لحيوات الشّاعر من خلال الأنا الحكائيّة.

فمن جهة؛ فإنّ الزّمن الماضي هنا وافق الزّمن الصّرفي في دلالته على الماضي، ومن جهة ثانيّة يؤكّد السّياق العام للمقطع على الدّلالة الحاليّة، من خلال الطّابع الحكائي المشفّر الرّامز، الّذي يحكي عن الآخر؛ وهو المقصود في «أنّ الأفعال مجرّد صيغ وألفاظ تدلّ على زمن ما هو جزء من معنى الصّيغة

[1] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 52.

لا على زمن معيّن وأنّ السّياق أو الظّروف القوليّة بقرائنها اللّفظيّة والحاليّة هي وحدها الّتي تعين الدّلالة الزّمنيّة وترشّحها لزمن بعينه»[1].

ويقول أيضا في القصيدة نفسها:

سفحوا دمائي.. صادروا بلدي الموزَّعَ
في اليسار وفي اليمينْ!
استأصلوا حلمي وذاكرتي بتهمة أنني
ما كنت في "عير" الخنا
أو في "نفير" الخائنينْ!...[2].

وأفعال المقطع حدثت في الماضي والشّاعر يحكي عبرها عن حاضره، والشّاعر يجيد الحكي عن واقعه عن طريق الماضي، وكأنّ حكاية الفرد العربي ممتدّة منذ زمنها الأوّل، وهذه هي حكايته فوق الأرض، أن يكون دائما مظلوما، يعاني الويلات وماله سوى الحكي والبكاء عبر طلل الماضي.

كشف السّياق العام عن حالية الزّمن، وإن كانت الأفعال ماضيّة وفيها الفعل (كنت) (لأنّها تعدّ الصّيغة الصّرفيّة المستعملة للتّعبير عن وقوع حدث في زمان ماض بعيد)[3]. لكن يبقى «السّياق هو المسرح الحقيقي الواسع لفهم الزّمن لأنّه تركيب أدعى لاكتشاف الحقائق اللّغويّة ومنها الزّمن»[4].

فكان المقطع الشعريّ ماضيّ الزّمن، حاضر في المعاني العامة للقصيدة.

لذلك فالشّاعر استمد عناصره اللّغوية من بعض المشاهد التّراثية، مُسقطا عليه واقعه، في ثنائيّة تزاوج الماضي والحاضر، أي امتداد الماضي واستمراره في الحاضر، وهو ماض يتجاوز الحاضر

---

[1] ـ فاضل مصطفى الساقي: أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي، القاهرة، (ط02)، 2008م، ص 178.

[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 57.

[3] ـ ينظر مهدي المخزومي: في النحو العربي ـنقد وتوجيه ـ، ص 168.

[4] ـ كمال رشيد: الزمن النحوي في اللغة العربية، ص 56.

إلى المستقبل «لأن حاجته إلى الماضي قد تكون لتأكيد الرّاهن والمستقبل»[1]؛ كما يُعلن عنه الشّاعر في نهاية القصيدة:

هي ذي الحقيقة سيدي..
حلم وليس لنا سوى الأحلامِ
مأوى من براكين البلادْ!...[2].

والقصيدة الدراميّة الحواريّة لم تخلُ من توظيفات بقيّة الأزمنة، فقد برز الزّمن المضارع في مواضع، منها حين يقول:

من أين أبدأ في الحديث وفي الجوى ؟!

ماذا أحدّث عن شتاءٍ طالنا ؟!

أنا حبَّةٌ من سنبلة يغالبها الفناء وفوقنا

صقران يقتتلان يا ملك الملوكِ

ويهويان على سنابل حقلنا!

لا غالبٌ إلا الخراب ولا ضحية غيرنا!

خصمان يختصمان في بلد الأمانِ..

يشردان حمامنا..

والكون يرقص ضاحكا من حولنا،،

[1] ـ خالد سعد كموني: فلسفة الصرف العربي، ص 339.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 66.

ويقيم حفل زوالنا!

يزهوا على أشلائنا وجراحنا،،

يلهوا وَيسكرُ بالمنى نشوانَ، نخْب سقوطنا[1].

بدأ الشّاعر في التّعريف بحكايته مستعملا الزّمن المناسب لقصّته وهو الزّمن الحاضر، (أَبْدَأُ، أُحَدّثُ، يُغَالِبُهَا، يَقْتَتِلَان، يَهْوَيَان، يَخْتَصِمَان، يُشِرّدَان، يَرْقُصُ، يُقِيمُ، يَزْهُو، يَلْهُو، يَسْكُرُ)، وقد استعمل المضارع لإعطاء ميزة خاصّة لواقعه تفرّقه عن الماضي، وهذا هو الأحقّ، لأنّ حكاية الشّاعر هي حكايته الّتي لا يمكن لها أن تتكرّر، ينقل تجربته الواقعيّة المريرة في مشهد لغويّ تكشف الحُجب عن كل ما يعيشه، بعيدا عن جعفر وبقية الصّحابة وبقية الأشخاص الواردة في القصيدة. وهنا نتساءل عن سرّ غلبة الماضي عن الحاضر أو المستقبل؟

لأنّ (جعفر) حكايته انتصر فيها، والشّاعر بقي أسيرا فيها صَعُب عليه الخروج منها، إنّه يعود إلى الماضي وإلى المشاهد نفسها يكرّرها ويستعمل شخصياتها للهفة الخروج من مشهد الفتن أمامه ولأنّ جعفر وجد الملك العادل، وهو استأنس بملك جعفر في حاضر مأمول محكيٍّ.

ويقول في قصيدة ذاكرة المقبرة:

وقفتُ أُشَيّع في ظلمتي قَمَرَ الرّاحلينْ.

ومَالي ؟!.. تعودتُ ذلكَ،، شكرًا لغيم السَّماءِ،

وشكرًا لكل عَزَاء، وشكرًا -على كلِّ حالٍ- أيا شَجَرًا مُورِقًا لا يُبالي

بحالي!..

وشكرًا لكلِّ يَدٍ أَشْعلتْ في ظلام المدى

[1] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 54.

شمعةً من حنينْ..

تعوَّدتُ ذلك، شكرًا لكل الدموع التي

أيقظتْ في دمي زهرةَ الياسمينْ..[1].

يتشكّل هذا المقطع من ستّة أفعال (06)، بين صيغة الماضي وصيغة المضارع، مع غلبة الزّمن الماضي(وَقَفْتُ، تَعَودَّت، أَشْعَلْتُ، أَيْقَظْتُ)، مع فعل مضارع (أُشَيِّعُ).

تكرّر الفعل تعوّدت (مرّتين)، وهو فعل يحمل بؤرا دلاليّة مهمّة في تشكيل القصيدة الشّعريّة، فقد خالفت صيغته الصّرفيّة دلالته، فدلّ على حدث مستمرّ ومتجدّد مع الشّاعر، بالرّغم من حدوث الفعل فِعْلا في الماضي، وما يكشف عن هذه الدّلالة المعنويّة لاستمرار الزّمن، هو البنية الاستفهاميّة التّعجبيّة "ما لي" الّتي نتلمّس فيها لوما وعتابا تخطّى الماضي إلى الحاضر، إضافة إلى البنية الفعليّة الوارد في السّطر الأوّل (أشيّع)، ليكون الحدث (الموت) وقع في الماضي ومراسيمه بدأت لتّوها مع الشّاعر «الأفعال المضارعة رمز الحركة والحيوية»[2]. وقد أشار الدّارسون أنّ صيغة المضارع تفيد الزّمن الماضي في حالة الالتفات من الماضي إلى المضارع[3]، وهذا ما حدث في السّطر الأوّل؛ حيث عدل الشّاعر من صيغة الماضي (وقفت)، إلى صيغة المضارع (أشيّع)، ليكون الأصل في الكلام: وقفت وشيعت في ظلمتي...، أي بنفي العدول التّركيبي.

العدول مقصود من لدن الشّاعر، لأنّ المأساة مستمرّة معه وممتدّة عبر امتداد الأزمنة، وقد برز الماضي كفعل أساسيّ في القصيدة، لأنّ الحدث وقع زمنه وانتهى والشّاعر يستعيد الذّكرى، ليمتدّ إلى المستقبل في قوله:

بكيتُ جميعَ الرّفاقَ لَدَيَّ

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة (مخطوط)، ص 02.

[2] ـ بشرى عبد المجيد تاكفراست: الأسلوبية ومساءلة الخطاب، ص 135.

[3] ـ ينظر: كمال رشيد: الزمن النحوي في اللغة العربية، ص 64.

فأيُّ رفيقٍ -أيا ملكَ الموت- حينَ مماتي

سيبكي عليَّ ؟![1].

فالفعل "سيبكي" حمل دلالة مستقبليّة، لاقترانه بحرف السّين الدّال على الاستقبال.

وما يدلّ على سبب علوّ الأفعال الماضيّة في هذه القصيدة؛ هو أنّه زمن ضمّ عزيزا على قلب الشّاعر (أخوه)، أخلص له جلّ أقواله، فكان هو حاضره ومستقبله، يقول الشّاعر في مستهلّ ديوانه (تغريبة جعفر الطيّار) (عتبة الإهداء): «كلّ الأحياء موتى في تقدير إحساسي المتبلّد حينئذ وكلّ الموتى أحياء يرزقون في ذاكرتي وحواسي لا لشيء إلّا لأنّ بينهم فتى ولا كمالك»[2].

ويقول في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

تَغَيَّر طعْمُ الْهوَى

تَغيَّرتِ الأزْمِنَةْ

ومَا خُنْتُ حُبَّكِ، لكنّني إعْتَزلْتكِ حِينَ

اتَّخَذْتِ سِوايَ صَدِيقًا

(وكانَ الصَّديقُ عَدَوًّا لنَا!)..[3].

لا يمكن أن نحدّد الزّمن الفعلي خارج سياقه أو تركيبه؛ فالتّركيب اللّغوي في هذا المقطع يكشف عن زمنيّة خالفت صيغتها الصّرفيّة، فالأفعال (تَغَيَّرَ، خُنْتُ، اعْتَزَلْتُكِ، اتَخَذَ، كَانَ) لو نبذناها عن النّسق اللّساني الّتي جاءت فيه، لدلّت على أفعال ماضية خالصة، لكن تآلفها مع بقيّة الأبنية والقصيدة ككلّ جعلتها دالّة على ماض مستمرّ غير منقطع.

[1] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة (مخطوط)، ص 02،

[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 30.

[3] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها،(مخطوط)، ص 02.

ما أراد الشّاعر أن يوصله من خلال هذه الدّلالة الزّمنيّة هو التّلميح إلى زمن كان الحبّ فيه أصفى وأنقى وأطهر وأصدق من كلّ الأزمنة، فيه إخلاص ووفاء للحبيب، من خلال استحضار قصّة سيّدنا يوسف عليه السّلام رابطا كلّ الأزمنة ببعضها، وأنّ الحب الأوّل استحال وتغيّر طعمه ولم يعد حبّا، وهي مشاعر رافقت الشّاعر وبقيت معه إلى حاضره.

ويقول في القصيدة نفسها:

أربعونَ مَضَتْ،،
وأنا لَمْ أَمُتْ...[1].

يلتقي في هذين السّطرين الزّمنين الماضي والمضارع، فالماضي مثّله الفعل (مضت)، والمضارع (أمت)، إلّا أنّ سياقه واقترانه بالأداة لم يجعله دالًّا على الزّمن الماضي.

الملاحظ في القصيدة أنّ الشّاعر استهلها بالزّمن المضارع، حين كان واصفا بلده الأمّ، انتقى زمنا يكون دائم الاستمرار والتّجدّد والحركيّة، ثمّ انصرف في بقيّة القصيدة تقريبا إلى الزّمن الماضي يصرّح بالمخفي والمظلم والمخيف.

يقول الشّاعر واصفا بلده:

تَغَارُ عليْها وِمْنها الرّيَاحُ؛
تُهْدْهِدُهَا تارةً.. وتُبَعْثِرُهَا..
ثُمَّ تَزرعُها جَنّةً في أَقَاصِي السُّهَى!..
يا لَمِيسًا تَمِيسُ على شُرفَةِ الكونِ غُنْجا،،
تهَّدتِ الشّمْسُ حينَ رَأَتْها..[2].

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 07.
[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 01.

وهي أفعال ارتبطت بالدّال الأساسي في هذه القصيدة (الجزائر)، فعبّرت عن التّدفّق الحركي والسّيران الممتدّ والمستمرّ منسجمة هذه البنى (تَغَارُ، تُهَدْهِدُهَا، تُبَعْثِرُهَا، تَزْرَعُهَا، تَمِيسُ)، مع حركة الطّبيعة (الرّياح، الشّمس، الحقول، السّنابل، الكون)؛ ووُفِّق الشّاعر في اختيار الزّمن المضارع في هذا النّسق لأنّه بصدد الاعتراف المتجدّد المستمرّ، الّذي يرافقه وفاء وصيرورة واستمرار الأفعال المختارة وحركة الطّبيعة، وهو قانون يعلو قانون البشر، يبقى ويستمرّ بقاء الشّمس والرّياح في بلده.

جاء في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

مذ عقروا "ناقة الله"،، مذ شردوا "صالحا"
أشهروا في وجوه اليتامى سيوف البطولة!...
أخطأتني النبوة في البدء.. عاودني الحلمُ..
ورثّني والدي خاتم الأنبياء،،
وأرسلني كالسراب "إلى جهة الريح"..[1].

تنتمي هذه الأفعال إلى زمن مضى، يظهر خاصّة مع الفعلين (عَقَرُوا، شَرَدُوا)، وكأنّ الشّاعر يقف موقفا مشابها له في حاضره، وهي أفعال طابقت صيغتها الصّرفيّة (الماضي)، والأفعال (شَرَدُوا، عَقَرُوا، أَشْهَرُوا، أَخْطَأَتْنِي، وَرَّثَنِي، أَرْسَلَنِي) دلّت على جحيم الماضي ممتدّ في الحاضر، كما اختصرت الأفعال الموقف العربي الهيّن الّذي استغلّه الأعداء وتطاولوا عليه والحكاية تتكرّر، وفي مشهد متناقض يفرّ الشّاعر من حاضره ويستعين بمدلولات في حاضره لها قدرة التّغيير (الأنبياء، صالحا، الحلم) وكلّ رمز ديني (السّمرات، البيعتين، المرسلين، عيسى ابن مريم، عقبة، غيلان، مالك ابن دينار، خالد بن سنان)، وهي رموز للقوّة والأمجاد الّتي افتقدها الشّاعر في حاضره.

[1] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 35.

ويقول في القصيدة نفسها وفق مقطع تشكيلي بين الماضي والحاضر:

بربريٌّ أنا..

بربريٌّ، ولكنني كنت دوما أحنُّ إلى زمنِ

الفتحِ.. أهوى صهيل الخيول.. يراودني

طيف "عقبة"؛ كان يُلوّح لي بالمزاميرِ،،

يغمرني بالمنى،،[1].

قام المقطع على الزّمن الماضي (كُنْتُ، كَانَ)، والمضارع (أَهْوَى، يُرَاوِدُني، أَحِنُّ، يَغْمُرُني، يُلَوِّحُ)؛ لكن السّياق اللّغوي كانت له الغلبة بجعل الزّمن واحدا، وهو المضارع الدالّ على الماضي، وذلك من خلال القرائن اللّغويّة؛ حيث اقترن الفعل (كان) مع الفعل المضارع لأنّ «صيغة كان يَفْعَل تستعمل للتّعبير عن استمرار الحدث في فترة من الزّمن الماضي»[2]. وبين الصّيغ الصّرفيّة، والزّمن النّحوي، والسّياق، والانزياح التّركيبي المتمثّل في حذف الفعل (كان) من السّطر الثّاني وقد أشّرت عليها نقاط الحذف، يظهر كره الشّاعر وتقزيمه للحاضر؛ بإعلاء الماضي عليه، وهو زمن الفتح، وأنّه الزّمن الأحقّ بالذّكر والأحقّ بالمكوث فيه ولو في أقواله ومخيّلته.

اعتماد الشّاعر على الزّمن الماضي في هذه القصائد كزمن أساسي؛ هو تصريح بشيء من الحقيقة وفق أسلوب شعري فيه الكثير من الدّلالات والأبعاد، فجاءت الصّيغة الزّمنيّة لتعطي دفقا شعريًّا جميل التّوظيف والتّأليف، بمخالفة دلالتها، وجاء السّياق والحالية كأكبر محدّد لدلالة الزّمن الموظّف.

[1] ـ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 40.
[2] ـ مهدي المخزومي: في النحو العربي، ص 170.

لجوء الشّاعر للماضي دليل مباشر على ضعفه وهوانه من جهة، وحنينا إلى فترة كان كلّ العزّ والمجد فيها من جهة أخرى، فابتدأت كلّ الحكاية منه (الماضي)، ومنه صعَّد الشّاعر في لغته وتوضيح واقعه، فاختلط الماضي بالحاضر.

2ـ 1ـ 2ـ الزّمن المضارع:

يعبّر الزّمن المضارع عن حاضر الشّاعر، وقد يمتدّ إلى المستقبل في بعض توظيفاته، فشغلت قصيدة (سلام) أكبر نسبة تواتر للأفعال المضارعة بثلاثة وثلاثين (83) فعلا، ثم قصيدة (يسألونك) بثلاثة عشر (13) فعلا، فقصيدة (دار لقمان على حالنا) بعشرين (20) فعلا.

فعّل الشّاعر وظيفة هذا الزّمن في التّشكيل الدّلالي والبناء النّصّي، فعبّرت قصيدة (دار لقمان على حالنا) على انتفاض الشّاعر من الشّعوب العربيّة المتخاذلة في مواقفها وفي جميع شؤونها، وهو موقف ناسبه استعمال الزّمن الحاضر، يقول في القصيدة:

نَحْتَسي من قرونْ

حَرْفَ كافٍ ونُونْ

فَلِماذا إذنْ نَسْتَحِي أنْ نَكُوْن ؟!...[1].

جسّدت الأفعال (نَحْتَسِي، نَسْتَحِي، نَكُون) الزّمن الحالي الدّال على الانهزاميّة والذلّ الطّويل أمده، فعبّرت لفظة (قرون) عن هذا العهد اللّامتناهي. وقد جاء الفعل (حيِيَ) في صيغة المضارع مع المتكلّم المفرد، خمس مرّات (05)، ومع الجمع المتكلّمين (مرّة واحدة)، ومع الجمع المخاطب (مرّة واحدة)، لذلك كان أهمّ فعل في القصيدة، إذ كشف الشّاعر من خلاله المواقف السّلبية للكلّ، من خلال الضّمائر المستعملة اتّجاه القضايا القوميّة، خاصّا نفسه بدرجة أشدّ وأكثر وضوحا.

[1] ـ يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا (مخطوط)، ص 01.

وقد جاء الفعل المضارع في قصيدة (يسألونك) مكرّرًا عشر مرّات (10)، ولأنّ السّؤال موجود منذ البدء، فإنّ استحضار الشّاعر للزّمن الحاضر جعله خاصًّا لنفسه، كون المسؤول في كلّ مرّة يستحضر حقيقة جديدة من خلال البنية (يسألونك)، يقول الشّاعر:

يسألونك عن شاعر مثقل بالحنين..

يسألونك عن مغرم يبتغي شبق الروح

في جسد امرأة من مياه وطين![1].

إنّ المسؤول عنه هو الشّاعر نفسه، وبجميع متغيّرات السّؤال الّتي أبانت عن هذه الشّخصيّة المكتمل التّصريح عنها من خلال آخر سؤال مجيبا فيه:

قل إنني نخلة

تتحدى الرياح وقيظ السنين![2].

اختصر الفعل (تَتَحَدّى) مع الفعل (قل) الدّال على الاستقبال؛ بغية الشّاعر من خلال تكرار السّؤال على المخاطَب؛ حيث أضفى على نفسه صفة الأصالة والصّمود الّتي هي للنّخلة، أصالة وصمود ممتدّ مستمرّ غير زائل. إنّه «المضارع الّذي يمكّن من السّيطرة على الزّمان، وذلك بتحقيق لحظة الماضي بالنّسبة إلى الآن، وتحقيق إمكان إلى المستقبل بالنّسبة إلى الآن أيضا»[3].

وفي عموم توظيف الزّمن الحاضر فإنّه في جميع توظيفاته، تعبير عن الاستمراريّة اللّامتناهيّة في قصيدتين لهما أبعادهما الدّلاليّة الخفيّة، ففي الأوّل إعلان عن موقف سلبيّ عاصره كره واستحياء من الحاضر (دار لقمان على حالنا)، وفي الثّانية (يسألونك) هي اعتراف منه أنّه صاحب أنا تجابه الكلّ، حتّى جبروت الطّبيعة، فمهما علا صوت الماضي الفجيع فإنّه نخلة في الحاضر تستمر إلى الغد.

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 71.

[2] ـ يوسف وغليسي، المصدر نفسه، 72.

[3] ـ خالد سعد الكموني: فلسفة الصرف العربي، ص 342.

2ـ 1ـ 3ـ زمن المستقبل (الأمر):

احتلّ الأمر ذيل الأزمنة المستعملة، وجاء في توظيفه منسجما مع المعطيات الشّعريّة، ففي قصيدة (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا)، (وتغريبة جعفر الطيّار)، و(ما الحبّ إلّا لها)، يكاد الأمر ينعدم مع طول القصائد وتنوّع روافدها المعرفيّة المستثمر فيها.

تحمل أفعال الأمر دلالة زمنيّة مستقبليّة؛ لأنّه يُلتمس عبره الاستمراريّة والامتداد في الزّمن فيتجاوز اللّحظة الرّاهنة، صالحا للآنيّة الزّمنيّة العابرة للأزمنة الغير مستقرّة، يقول الشّاعر :

دُلَّني -يا ربيع- على روضتي،،
إنني فاقد الوردتين!..[1].

وقوله في القصيدة نفسها:

أدنُ مني قليلا ، أناشدك الله ، أدنُ،،
وتوّج عيوني بلون الزنابق والأقحوان!...[2].

وفي قوله أيضا في القصيدة نفسها:

فيا أيها الحب إسحبْ خلاياك من دَميَ
-التَّوَّ- إنسحب.. ودعني أموتْ!..[3].

فالأفعال (دُلَّنِي، أُدْنْ، تَوِّجْ، اسْحَبْ، انْسَحِبْ)، هي أفعال أمر دلّت على أنّ الشّاعر فقد زهو الحياة وأملها، فجسّدت حالة الاكتئاب يتخلّلها البعض من الآمال، نفّس عنها في أفعال أمر، كان المخاطَب بنية تحقّق اتّصالا ناجحا معه، لأنّ مستقبل الرّسالة مستقبل معنويٌّ افتقده الشّاعر :

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 33.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 46.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 47.

الفعل	المخاطَب
أُدْنُ	رَبِيعَ الطُّفُولَة
دُلْ	رَبِيعَ
اسْحَبْ	الحبُّ
أُدْنُ	رَبِيعُ
تَوَّجْ	ربيع

والمخاطَب بنية تدلّ على الأمل والحياة، وهذا ما فقده الشّاعر، وبكى عليه حسرة، يحمل دلالة الانبعاث والتّجدد والتّدفق عبر مسميّات استحضرها الشّاعر من آفاق المستقبل، قاصدا حضورها والمكوث فيها.

وفي عموم استعمال الأمر فإنّه يؤشّر على سلطة الآمر ومنزلته، وهي معاني افتقدها الشّاعر، فلا سلطة له ولا لوطنه، فبقي ماكثا في حاضره تحت رحمة العدوّ وسلطته مستغيثا بالماضي.

كشف الزّمن النّحوي عن احتواء الأفعال دلالة خاصّة داخل السّياق؛ حيث يُتجاوز دلالة الصّيغة الصّرفيّة، لضيق التّعبير بها فلا يؤدّي مقاصد معنويّة كافية للتّعبير عن مكنونات الشّاعر اللّغويّة والنّفسيّة، إضافة إلى ضيق دلالة الزّمن الصّرفي في إنتاج جمالية للنّصوص، من خلال الكشف عن المخفي، وتعالق الأزمنة ببعضها البعض في ظاهرها مخالفة السّطحي إلى العميق «بوصفه ملمحا أسلوبية يولّد ملامح أسلوبيّة أخرى في إغناء النصّ بالتّراكيب في الوقت نفسه تفتح فيه النّص على قراءات متعدّدة ومتجدّدة وفقا بما يحكمها من عوامل الزّمن ووعي وإدراكه مكنونات واحتمالات القراءة وبلاغات التّأويل»[1].

[1] ـ كمال عبد الرزاق صالح: حركية الفعل ودلالة الزمن ـدراسة أسلوبية في كافوريات المتنبي ـ، مجلة كلية التربية الأساسية، ع 59، 2009م، ص 102.

2 ـ 2 من حيث الزّيادة والتّجريد:

البنية الصّرفيّة للأفعال منها ما هو مجرّد، ومنها ما هو مزيد فيه، أمّا المجرّدة فهو ما كانت كلّ أحرفها أصيلة أساسيّة في بنية الكلمة، والمزيد هو ما زيد فيها أحد أحرف الزّيادة، فللمزيد أبنيته وللمجرد أبنيته «والمقصود بالزّيادة كلّ ما أضيف إلى أصل البنية لتحقيق غرض لفظي أو معنوي، فهي من أهمّ مصادر الثّراء في المعاني وطرائق الأداء، وتتحقّق هذه الزّيادة بإضافة حرف إلى ثلاثة من الأحرف العشرة الّتي جمعوها في جملة سألتمونيها»[1].

نحاول في الجدول الآتي أن نورد نسبة الأفعال المجرّدة والمزيد فيها في القصائد المختارة:

القصيدة نسبة الفعل	تجليّات نبي سقط من الموت سهوا	تغريبة جفر الطيّار	ما الحبّ إلّا لها	ذاكرة المقبرة	دار لقمان على حالنا	يسألونك	سلام
المجرد	%51.1	%68.8	%32.3	%35	%50	%63	%50
المزيد فيه	%48.9	%31.2	37.8	%65	%50	%37	%50

نلحظ من خلال الجدول:

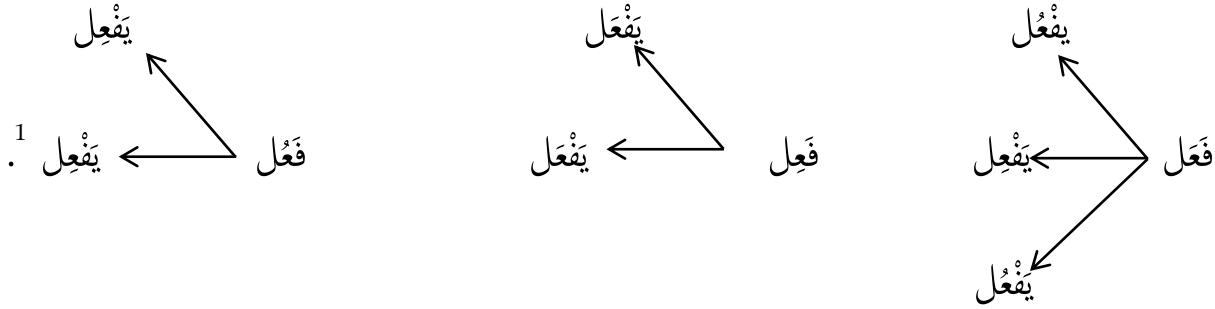
- احتلّت الأفعال المجرّدة النسبة الأعلى في ثلاث قصائد (ما الحبّ إلّا لها، تجليّات نبي سقط من الموت سهوا، يسألونك)
- احتلّت الأفعال المزيد فيها النّسبة الأعلى في قصيدتين (تغريبة جعفر الطيّار، وذاكرة المقبرة).
- تساوت الأفعال المجرّدة والمزيد فيها في قصيدتين (دار لقمان على حالنا، سلام).

[1] ـ نجاة عبد العظيم الكوفي: أبنية الأفعال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1989م، ص 21.

الجدول الإحصائي يكشف عن الامتزاج والتشكّل والتّشكيل الفعلي في بناء القصائد الشّعريّة، كما يبيّن حاجة الشّاعر إلى التّنويع اللّغوي والدّلالي داخل نصوصه الشّعريّة، فالفعل المجرّد هو الأصل في الاستعمال، والمزيد هو زيادة عليه وفيه، بل إنّ الحاجة إليه لا تقلّ عن المجرّد.

2ـ 2ـ 1ـ أبنية الفعل المجرّد ودلالتها:

يقوم الفعل الثّلاثي المجرّد وهو الأكثر تواترا مع قلّة الرّباعي في شعر (يوسف وغليسي)، على أبنية صرفيّة خاصّة، فالزّمن الماضيّ له أبنيته، وللزّمن المضارع أبنيته المبنية من ماضي هذه البنى الصّرفيّة، وهي على النّحو الآتي:



[1].

للأفعال المجرّدة دلالتها الخاصّة؛ وهي تستوعب جملة من الدّلالات اللّصيقة بدرجة أولى بمادتها اللّغويّة وجذرها اللّغوي، نحاول إبراز ما لهذه الدّلالات وتعدّد أبنيتها من خلال ما جاء في شعر (يوسف وغليسي):

أ ـ بناء فَعَل:

يتوزّع في هذا الباب كمٌّ كبير من المعاني، ذلك أنّه بناء خفيف على اللّسان، يتشكّل من ثلاثة أحرف، وعلى أخفّ صائت قصير؛ الفتحة «اعلم أنّ باب فَعَلَ لخفّته لم يختص بمعنى من المعاني، بل استعمل في جميعها، لأنّ اللّفظ إذا خفّ كثر استعماله واتّسع التّصرّف فيه»[2]. وهو بناء

---

[1] ـ عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص 27.

[2] ـ الرضي الإستراباذي، محمد بن حسن: شرح شافية ابن الحاجب، تح: محمد نور الحسن ، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1975م، ج (01)، ص 70.

يضمّ معاني غير محصورة في دلالة واحدة، فتتعدّد لتعدّد الأفعال الضّامة لها، ومن هذه الدّلالات أفعال الجمع والتّفريق والإعطاء والمنع والامتناع والإيذاء والغلبة والدّفع والتّحويل والاستقرار والسّير والسّتر والتّجريد والرّمي والإصلاح والتّصويت ونجد السّيوطي يذكر دلالات أخرى من قبل الدّلالة على الألوان، والعيوب، والإغناء عن فَعُل، ولمطاوعة فَعَل[1]، كما يكون لها دلالة البروز والظهور، والتّغذية والتّحوّل والتّنقّل[2].

يمكن أن نحدّد دلالة بعض الأفعال من خلال بنائه على النحو الآتي:

- **الدّلالة على البروز والظّهور:**

مثّل هذه الدّلالة الفعل (طَلَعَ)، وهو في باب (فَعَل، يَفْعُل)، ورد في صيغة الماضي المفرد الغائب في قصيدتين (ما الحبّ إلّا لها، وتغريبة جعفر الطيّار):

كان لي وردتانْ:

وردة طلعت من حنين الشهيد، وماتت..[3].

وفي قوله:

إيهِ، يا وردةً طَلَعَتْ مِن غَديرِ دَمي،،[4].

---

[1]- ينظر: ابن مالك، جمال الدين، محمد بن عبد الله الطائي الجياني : شرح التسهيل لابن مالك، تحقيق عبد الرحمن السيد، محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، (د ب)، ط الأولى، 1990م، ج (03)، ص 442، 443. وينظر السيوطي جلال الدين عبد الرحمن: همع الهوامع، تحقيق: عبد العال سالم مكوم، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1992م، ج 06، ص 22 وما بعدها.

[2]- سليمان فياض: الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية، دار المريخ، الرياض- السعودية، (د ط)، 1990م، ص 13-22.

[3]- يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 33.

[4]- يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 05.

التّوظيفان متشابهان في المعنى، حيث أُسند الفعل إلى نفس المسند إليه (وردة)، لكن الفعل زيد فيه دلالة النّسق الشّعري المنتمي إليه، فإضافة إلى البروز والظّهور، فقد حمل دلالة الانبعاث والحياة المطموستين عند الشّاعر، إنّه الأمل المكبوت وهو يحاول البروز والظّهور.

- **الدّلالة على الإيذاء:**

وضمّ الأفعال: (قَتَلَ، ذَبَحَ، صَلَبَ، سَفَحَ).

قَتَلَ: ورد الفعل (قَتَلَ) والّذي هو في باب (فعَل، يفْعُل) في صيغة الجمع الغائب المذكّر، والجمع المخاطب، والمفرد المتكلّم، في قصائد شعريّة مختلفة.

فيقول في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

أقتلوني وحيدا[1].

احتفظ الفعل في توظيفه في هذا الموضع بدلالته الوضعيّة، جاء في لسان العرب «قتله إذا أماته بضرب أو حجر أو علّة»[2]. وقد اجتمعت في معنى هذا البيت جميع المعاني اللّغويّة للمادّة (قَتَلَ)، فشبّه الشّاعر حاله بالنّبيّ يوسف عليه السّلام؛ الّذي تعرّض لمختلف الإهانات من ضرب وحجر، وكانت العلّة هنا هو حبّ الوطن والوفاء له.

أمّا في قصيدة (دار لقمان على حالنا) فقد أحسن الشّاعر وأجاد في طريقة التّشكيل اللّغوي للفعل (قتل)؛ فأضاف إلى مادته اللّغويّة بعدا إيحائيا من خلال أسلوب الأمر، قال في القصيدة:

..اقْتُلُوني أَنَا
واتْرُكُوا أَرْضَنَا..[3].

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 07.
[2] ـ ابن منظور، لسان العرب، ج 11، مادة (قتل)، ص 547.
[3] ـ يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا (مخطوط)، ص 02.

فأنتج الفعل مع سياق الأسلوب التّداولي دلالة التّحذير للآخر (العدوّ)، مرفقا كلامه بالنّصيحة والدّفاع من لدن المتكلّم، فالإيذاء يكون من طرف القاتل (العدوّ)، ويكون قتلا بضرب أو حجر أو سلاح.

ذَبَحَ: وهو في بناء (فَعَل، يَفْعَل)، ورد بصيغة المتكلّم الجمع في قول الشّاعر:

أو "نذبح صفراء فاقعة اللّون" كي نهتدي...[1].

وجاء الفعل في معناه اللّغوي، فحمل دلالة الإيذاء على المذبوح، والّذي هو في النّصّ الأصل أو الأوّل (النّصّ القرآني) "البقرة"، خارجا بها إلى مقصديّة أخرى، إذ المذبوح هنا هو الوطن.

- **الدّلالة على الاستقرار:**

ومثّله **الفعل (أَوَى)** وهو من باب (فَعَلَ، يَفْعِل)، وجاء بصيغة المفرد المتكلم، في قول الشّاعر:

أَوَيْتُ إِلَى الكَهْف وَحْدِي،،[2]

فحمل الفعل (أوى)، دلالة الاستقرار لأنّه يحمل معنى الجمود والسّكينة أو الأمن إلى حدّ ما، وهذه الدّلالة استقرّت في نسق السّطر الشّعري، فكان الهدف موضع الإيواء والاستقرار للشّاعر.

- **الدّلالة على التّحصيل:**

وتندرج تحت هذه الدّلالة الأفعال: (أَخَذَ، رَأَى، نَهَبَ، زَرَعَ).

أَخَذَ: وهو من باب (فَعَلَ، يَفْعُل)، ورد في صيغة المفرد المخاطب المذكّر، يقول الشّاعر:

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 43.

[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 04

إلى أين تأْخُذُنِي أيُّها الحُوتُ ؟[1].

والأخذ إنمّا هو تحصيل لوقوعه في نسق يدلّ على وقوع الكسب، والتّحصيل هنا وقع من طرف لا يقال فيه تحصيل، ولكنّ المعنى يُلمس من خلال أخذ المعنى على محمل المجاز، ليكون المدلول (الحوت)، حمل دلالة المنفعة من خلال أخذ الشّاعر حيث شاء.

- **الدّلالة على التّحوّل والتّنقّل:**

اندرج تحت هذه الدّلالة الأفعال: (مَاتَ، عَادَ، قَامَ، شَاخَ، نَزَحَ).

نَزَحَ: وهو في بناء (فَعَل، يَفْعَل)، وقد دلّ على تحوّل من وموضع إلى موضع، في قول الشّاعر:

قلِ إنّي نزحت إلى "طور سنين"،،[2].

والفعل فيه معنى التّنقل والتّحوّل من جهة إلى أخرى، وفي النّسق الشّعري توحي بالتّحوّل والتّبدّل في المكان وفي الشّخصيّة، فنلحظ فيه صوتا آخر يختلف عن باقي المقاطع الشّعريّة، هو صوت القوّة والشّموخ، وصوت الانبعاث الّذي يختم به الشّاعر قصيدته، فالنّزوح يمثّل هنا الصّحوة الشّعريّة للشّاعر ومنتهى الغاية المأمولة.

[1] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)، ص 02.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 49.

ب ـ بناء فَعِل

وقد ضمّ هذا البناء أفعالا أقلّ من البناء الأوّل (فَعَل)، وحمل دلالات مختلفة على اختلاف الأفعال الواردة في القصائد الشّعريّة، وقد جاءت في بناء (فَعِل، يَفْعَل)، الأفعال: (رَحِمَ، شَهِدَ، سَمِعَ، عَلِمَ، سَكِرَ).

ومن المعاني الّتي يحملها هذا البناء نجد: معان للصّفات الاجتماعيّة، ومعان للصّفات الاجتماعيّة الخُلقيّة، ومعان للصّفات الاجتماعيّة النّشاطيّة، ومعان للصّفات العقليّة الذّهنيّة، ومعان للصّفات العاطفيّة، ومعان للصّفات المكانيّة، ومعان للصّفات الإدراكيّة الحواسيّة، ومعان للصّفات الصّوتيّة ومعان للصّفات النّظاميّة[1].

دلّ الفعل (**رَحِمَ**) على الصّفات الاجتماعيّة والخُلقيّة

دلّ الفعل (**عَلِمَ**) على الصّفات العقليّة الذّهنيّة.

دلّ الفعل (**سَمِعَ**) على الصّفات الإدراكيّة والحواس.

2 2ـ 2ـ أبنية الأفعال المزيد فيها ودلالاتها:

جاء تواتر الأفعال المزيد فيها في شعر (يوسف وغليسي) مهيمنا على الأفعال المجرّدة، والزّيادة في المبنى هي زيادة في المعنى «حروف سألتمونيها هي مكمّلات حركيّة الأفعال الأصليّة، أي أنّه لدينا ممكنين لأيّ فعل نقوم به، الأوّل هو الممكن الأصل (...)، والثّاني هو الممكن الزّائد»[2]. وأغلب ما

ورد في شعر (يوسف وغليسي) هو الزّيادة في بنية الفعل الثّلاثي (والمزيد الثّلاثي يضمّ ثلاثة أقسام، الزّيادة بحرف، والزّيادة بحرفين انطلق، والزّيادة بثلاثة احرف استبرأ))[3].

---

[1] ـ ينظر:سليمان فياض: الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية، ص 25ـ 36.

[2] ـ خالد سعد كموني: فلسفة الصرف العربي، ص 297.

[3] ـ ينظر: أحمد بن محمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، (د ط)، (د ت)، ص 83.

أ ـ أبنية الأفعال المزيد فيها حرف واحد:

ويضم القسم ثلاثة أبنية (أفْعَل، فعَّل، فَاعَل)، ويختصّ كلّ بناء بمعنى من المعاني، وبيان ذلك على النحو الآتي:

- البناء أَفْعَل:

يحمل هذا البناء عدّة معاني فنجد منها: التّعدية والصّيرورة والسّلب والتّعريض والإعانة والمطاوعة والإغناء عنه[1]. تُستخلص هذه الدلالات من خلال معنى السّياق اللّغوي ومن خلال ما أضافته من دلالة إلى النّسق الشّعري، ونجد من هذه الأفعال الّتي جاءت في شعر (يوسف وغليسي): (أَشْعَلَ، أَخْطَأَ، أَرْسَلَ، أَوْقَعَ، أَعْدَمَ، أَوْفَدَ، أَوْقَفَ، أَشْهَرَ، أَصَابَ، أَحْيَى، أَرَادَ،).

للأفعال المزيد فيها دور هامّ في الاستزاد المعنوي، فالأحرف المضافة إلى البنية الفعليّة، أو التّضعيف في الفعل الأصلي يتخطّى الدّلالة الأولى للبنية، إلى دلالة جديدة؛ حيث «أنّ كلّ زيادة في المبنى هي زيادة في المعنى»[2].

يقول الشّاعر:

والدّماء الّتي أشعلت شمعتين![3].

(**أَشْعَلَ**): من الفعل الثّلاثي (شَعَلَ)، وهو فعل متعدي، جاء للإغناء عن الثّلاثي، فالفعل (أَشْعَلَ) أكثر استعمالا وتداولا من الفعل (شَعَلَ)، بل وهو المستعمل.

أَوْقَفَ: وهو من الجذر الثُّلاثي (وَقَفَ)، وهو فعل لازم، ورد في قول الشّاعر:

أوقفوا هدهدي..

[1] - ينظر: السّيوطي: همع الهوامع، ج (06)، ص 22، 23.
[2] ـ خالد سعد كوني: فلسفة الصرف العربي، ص 285.
[3] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 33.

صادروا مصحفي..[1].

وجاء الفعل بدلالة جديدة حيث حمل معنى التّعدية، الّتي لا نجد لها معنى مماثلا في الفعل المجرّد (وَقَفَ)، فيقال: (وقف الرّجل) في حال اللّزوم قبل الزّيادة، ويقال: (أوقف الرّجل اللّص) بعد أن دخلت عليه حرف الزّيادة (الألف)، وتعدّى الفعل إلى مفعول به، والمفعول به في الّسطر الشّعري هو (هدهدي)، ليكون الفعل عاكسا لما في ذات الشّاعر، فأفضى إلى وقوع التّسلّط والتّجبّر وكلّ أشكال القوّة على الشّاعر ومن حوله، والفرق واضح بين الفعل (وقف)، والفعل (أوقف)، البنيتان متشبهتان تقريبا في المبنى، غير متشابهتان في المعنى، وهكّذا نصل إلى أهمية الزّيادة في البناء اللّغوي والتّشكيل النّصّي.

أَوْفَدَ: وهو مجرّد الفعل (وَفَدَ)، أمّا (أَوْفَدَ) فقد صيّرته الهمزة (حرف الزّيادة) فعلا متعديّا إلى مفعول، فيقال في الفعل المتعدي بحرف الجرّ (وفد النّاس إلى الحبشة)، ويقال في التّعديّة بالهمزة (أوفد الملك النّاس إلى الحبشة)، وجاء هذا الفعل مع المتكلّم المفرد في قول الشّاعر:

أنكروا أنني أوفدتني السماء شتاء[2].

ما أضافته همزة التّعديّة من دلالة فيه إبراز لمكانة الشّاعر واختلافه وأسطوريّته، لأنّ الفاعل (السّماء) فيه بعض من الانتماء الدّيني المقدّس، والّذي لا يُمنح إلّا لقلّة من البشر، ففعل الفاعل (أَوْفَدَ) قد اختلف دلاليّا مع الفعل (وَفَدَ)، حيث يكون الأوّل من إرادة الشّاعر، والثّاني خارج عن إرادة الشّاعر، فيقال:

أوفدت السّماءُ الشّاعرَ

وَفَدَ الشّاعرُ إلى السّماءِ

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار ، ص 33.
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 38.

وهكّذا نلاحظ أنّ للحرف الواحد قيمته داخل اللّفظة، فهو يبني مع بقيّة الوحدات كيانَ الكلمة، ويزيد في معانيها، وبالتّالي فإنّ هذه الزّيادة تعبير عن حاجة الشّاعر إلى مفردة دون أخرى، أو بناء فعلي على آخر «كما أنّ زيادة الحدود أو نقصانها، أي كميّة الحروف في اللّفظة وعددها، خاضعين بطبيعة الحال إلى حاجة الإنسان في تعرّفه الموجودات والتّعبير عنها»[1]. وكانت حاجة الشّاعر إليها هنا في توسيع الدّلالة، وزيادة المعنى.

- **البناء فَعَّلَ**

والزّيادة هنا تكون بتضعيف عين الكلمة، مثل هَدَّبَ، وأصلها هدْبَ، قَطَعَ وأصلها قطْطَع[2]، ويضمّ هذا البناء معاني خاصة تنحصر أغلبها في التّعدية والإزالة والتّكثير في الفعل والمفعول به، والصّيرورة ونسبة الشّيئ إلى نسبة الفعل[3].

واندرج في هذا البناء مجموعة من الأفعال: (صَعَّرَ، شَوَّهَ، سَبَّحَ، عَدَّلَ، فَسَّرَ، سَيَّجَ، وَشَّحَ، حَمَّلَ، غَيَّرَ، عَكَّرَ، ضَيَّعَ، شَيَّعَ، عَمَّرَ، شَتَّتَ، خَيَّرَ، حَدَّثَ، نَفَّدَ، رَمَّمَ، كَحَّلَ، فَتَّشَ، عَشَّشَ، فَرَّخَ، فَتَّحَ).

وكلّها أفعال مزيد فيها، والزّيادة هنا هي بتضعيف عين الفعل، فهل كانت هذه الزّيادة في المبنى هي زيادة في المعنى؟ هذا ما سنحاول التّعرّف إليه في النّماذج الآتيّة:

فَسَّرَ: وهو من الفعل المجرّد (فَسَرَ)، ورد في صيغة المتكلّم المفرد، وحمل دلالة المماثلة، مماثلة البناء (فَعَلَ)، جاء في المقاييس: «يقال فَسَرْتُ الشّيء وفَسَّرْتُه»[4]. ورد في قول الشّاعر:

---

[1] ـ خالد سعد كموني: فلسفة الصرف العربي، ص 287.

[2] ـ ينظر: خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص 113.

[3] ـ ينظر الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص 79، 80.

[4] ـ ابن فارس: مقاييس اللغة، ج 04، مادة (فسر)، ص 405.

من يفسر تلك الكواكب.. تلك الطلاسمَ..[1].

حَمّلَ: من الفعل الثّلاثي المتعدّي (حَمَلَ)، وعند وقوع الزّيادة بتضعيف عين الفعل يتعدّى إلى مفعول به ثان، جاء في قول الشّاعر:

كان لي وطن يوم كان الحمام يحمِّل "أسماءَ"
أشواقيَ الكامناتِ[2].

فكانت أسماء المفعول به الأوّل، وأشواقي المفعول به الثّاني، والفرق بين الفعلين نتلمّسه في عمق البناء، حيث أنّ المزيد فيه ثقل وفيه إلحاح لا نجده في الفعل المجرّد (حَمَلَ).

فتّحَ: من الفعل الثّلاثي المتعدّي (فتَحَ)، وحمل دلالة التّكثير، جاء في قول الشّاعر:

فتّحتْ عِطْرَها لِلْفَرَاشاتِ والنّحْلِ[3].

- **البناء فاعل:**

ينضوي هذا البناء على دلالات محدّدة، منها التّشارك والمولاة؛ حيث يكون بمعنى (أَفْعَلَ)، ويكون بمعنى فَعَّلَ، المضعّف للتكثير[4].

وقد ضمّ شعر (يوسف وغليسي) الأفعال الآتية: (بَايَعَ، بَارَكَ، نَاصَبَ، رَاوَدَ، صَادَرَ، سَاهَمَ، نَاشَدَ، حَالَفَ، هَاجَرَ، رَافَقَ، سَافَرَ، غَالَبَ، طَارَحَ).

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 37.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 44.
[3] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 05.
[4] ـ ينظر: الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص 79، 80.

غَالَبَ، طَارَحَ: فعلان مزيدان، وقد زيد فيهما حرف الألف بين فاء الفعل وعينه، ليكون الأصل (طَرَحَ، غَلَبَ)، وقد دلّا على الاشتراك بين الفاعل والمفعول به، وهي دلالة لا نجدها في الفعلين قبل الزّيادة، جاء الفعلان في قول الشّاعر:

أطارحُ بيني.. أغالب حزني..
فيغلبني الدمع.. يجرفني في خراب المدى...[1].

دلّت الزّيادة على الاضطراب والصّراع الدّاخلي الّذي يعيشه الشّاعر، وهو اضطراب ناسبه استعمال الفعل المزيد بدلا من المجرّد الّذي لا يؤدّي هذه الدّلالة.

ب ـ أبنية الأفعال المزيد فيها حرفين:

وقد وجدنا البناء (**افْتَعَلَ، تَفَعَّلَ**) في شعر (يوسف وغليسي).

- **البناء افْتَعَلَ:** ومن أشهر معانيه المطاوعة، فيطاوع الثّلاثي جمعته فاجتمع، والمزيد بهمزة ومضعّف العين، والاشتراك فيقال اقتتل زيد وعمرو، ويكون بمعنى البناء فاعل، والاتّخاذ[2]. ومن الأفعال الّتي جاءت على هذا البناء في شعر وغليسي: (ارْتَحَلَ، اتَّخَذَ، اعْتَزَلَ).

جاء في قول الشّاعر:

هزؤا برؤاي وما سألوا..

ورموني في الجب وارتحلوا![3].

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 36.
[2] ـ عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص 38.
[3] ـ يوسف وغليسي: المصدر السابق ، ص 35.

ودلّ الفعل المزيد (ارْتَحَلَ) على المبالغة في الفعل، وجاءت هذه المبالغة مرافقة لفعل الرّمي، ولحكاية قصّة سيّدنا يوسف عليه السلام، فالارتحال فيه شدّة وغلّ من لدن الفاعل، يوافق شخصيّة الرّامي.

- **البناء تَفَعَّل:**

والزّيادة فيه تكون بزيادة تاء في أوّل الفعل وتضعيف عينه، ويضمّ معان منها: المطاوعة والتكلّف والاتّخاذ.

وضمّ نصوص الشّعر الأفعال: (تَخَطَّفَ، تَزَمَّلَ، تَدَثَّرَ، تَنَكَّرَ، تَقَلَّدَ، تَشَبَّهَ، تَوَسَّدَ، تَعَوَّدَ، تَصَدَّعَ، تَقَيَّأَ، تَشَرَّدَ، تَغَيَّرَ، تَذَكَّرَ).

التّشكيل الصّرفيّ قوامه أبنية الأسماء وأبنية الأفعال، يطوّعها الشّاعر داخل خطابه الشّعريّ، وفق مقاصده، فأدّى الاسم المفرد دلالة مزدوجة وشكّل الجمع دلالة ثانية، والمفرد والجمع دلالة ثالثة، كما للمزيد والمجرّد من دور في التّشكيل الشّعري، بين بنية ـ المجرّد ـ وهي الأصل الحاملة لدلالات متعدّدة، لتعدّد أبنية هذا الباب، وبين بنية ـ المزيد فيه ـ تزيد في الأولى وتكمّل عليها «وتأتي الزّيادة لإفادة معنى لم يكن، وتكون إمّا بحرف أو تضعيف»[1]، فكلاهما كلّ متكامل في تحصيل الدّلالات، والبناء التّشكيلي في قصائد يوسف وغليسي.

[1] ـ عبد الرزاق تورابي: صرف ـ تركيب اللغة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء ـ المغرب، (ط 01)، 2015م، ص 27.

فصل ثالث:

التّشكيل التّركيبيّ

تمهيد:

المستوى التّركيبي وهو بنية نحويّة بامتداد بلاغي في بعض بنياته، فاللّغة تراكيب نحويّة وصرفيّة وفق ما يعرف بالمركّب الفعلي والمركّب الاسمي، قائم على أساس عملية إسناديّة، تعطيها تمظهرات لغويّة متنوّعة، إضافة إلى الوحدات اللّسانيّة الصّغرى، والرّوابط النّصيّة تضمن للنصّ اتّساقه وترابطه.

وسنتناول في هذا الفصل العناصر الآتية:

التّقديم والتّأخير، والحذف، والرّوابط اللّغويّة، والأساليب الإنشائيّة.

أوّلا: الانزياح التّركيبي:

يقع الانزياح[1] التّركيبي موقعا أساسا في التّشكيل اللّغوي للنّصّوص الإبداعيّة، فيُظهر تأليف الجمل في نمط مخالف للقاعدة الأصل أو المعيار الموضوع لها، يتجلّى هذا الانزياح بشدّة في ثنائية (التّقديم والتّأخير والحذف) بصفة أكثر خصوصيّة، هذان الضّربان من الكلام يجمعان بين علمين جليلين في العربيّة؛ هما علم النّحو وعلم البلاغة، فكما أنّهما بابان في علم النّحو، هما بابان شريفان في علم المعاني.

والانزياح هو من الظّواهر الأسلوبيّة الّتي تقع في مستوى اللّغة الثّاني، أي المستوى الإبداعي متجاوزا المستوى الأوّل للّغة، المستوى العادي[2].

[1] ـ الانزياح هو استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي له ما ينبغي له ان يتصف به من تفرد وإبداع وقوة وجذب وأسر. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (ط 01) (2005)، ص 07، وقد تناولته الدراسات الغربية ويعد ميلاد هذا المصطلح في حقل الدراسات الغربية، ينظر جون كوهين، بنية اللغة الشعرية.

[2] ـ ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،، دار همة، الجزائر، ج 01، ص 198.

1ـ التّقديم والتّأخير:

يقع التّقديم والتّأخير في الجملة الفعليّة والجملة الاسميّة، وهو كسر لنمط القاعدة النّحويّة وخروج عن معياريّتها ولنظام الجملة، قائم على الاستبدال اللّفظي للوحدات اللّسانيّة، محقّقة ـ هذه الظّاهرة ـ أغراضا وصورا فنيّة، لا تؤدّيها في حالة المعياريّ والنّحويّ للظّاهرة[1].

أغلب الزّحزحة اللّفظيّة في شعر (يوسف وغليسي) وقع في متعلّقات الفعل (الجارّ والمجرور) بصورة كبيرة، وهو نمط يعكس في توظيفه قوّة دلاليّة وحركيّة وقدرة تعبيريّة، «إلّا أنّ الظّرف والجار والمجرور يُتوسّع فيهما ما لا يُتوسّع في غيرهما»[2]. نحاول إبراز أبعاد هذا الانزياح في النّماذج الآتيّة:

1ـ 1ـ تقديم الجار والمجرور على الفعل:

جاء في قول الشّاعر:

حوريّة.. في جنان الخلد ألمحها عصفورةً للمنى غنّت على فنني[3].

وقع العدول في البيت، صدره وعجزه، حيث قُدّم الجارّ والمجرور (في جنان الخلد) على الفعل (ألمح)، وفي العجز قُدّم الجارّ والمجرور (للمنى) على الفعل (غنّت)، ليكون ترتيب الكلام في أصله، أي بنفي الانزياح كما نقدّره:

(حوريّة ألمحها عصفورة في جنان الخلد غنّت للمنى على فنني).

وبين التّرتيب الأصلي للبيت الشّعري، والتّرتيب الّذي ورد عليه، فرق لغويّ ودلاليّ، فالنّقل الحاصل في مبنى البيت المقدّر وحداته (إرجاع الكلام إلى أصله)، يعلّل الانزياح اللّفظي الحاصل، ما يعني أنّ الخضوع للقاعدة النّحويّة في بعض التّشكيلات نقص من جماليّتها، فالتّقديم والتّأخير

---

[1] ـ ينظر: توتاي سيف الله هشام: شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، (ط الاولى)، 2017م، ص 141.

[2] - ابن مالك: شرح التسهيل، ج (02)، ص 12.

[3] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 67.

الحاصل في مستوى البنى ولّد حركة إيقاعيّة نغميّة رنّانة، تستسيغها الأذن من خلال الاتّفاق الواقع على مستوى كلّ الأبيات المشكّلة للقصيدة. حيث تكرّر نموذج هذا الانزياح من مطلع القصيدة إلى نهايتها.

ويقول في قصيدة تساؤل:

ولما تساءلتُ عن سرّ إمرأة

من بلادي،،

على الآخرين توزّع فتنتها!..[1].

حدث التّقديم والتّأخير في السّطر الثّالث، ليكون تقديرنا للكلام: (توزّع فتنتها على الآخرين).

يحيل هذا التّرتيب إلى دلالة خفيّة، فالتّركيب المنزاح يحمل معنى عبثية هذه المرأة ذات اليمين وذات الشّمال وعدم رزانتها، وهذا لا يُلتمس في نفي الانزياح، فيكون هناك انتظاما وبطأً وتَريّثًا إلى حدّ ما للمرأة الرّصينة، وهذا ما لا يوجد فيها، فهي خائنة لعرضها والكلّ يُدافع عنها وعن وطنها.

لهذا فإنّ العدول كان مقصودا من لَدُن الشّاعر بغية تشكيل دلالة لا توجد في مستوى اللّغة الأوّل؛ «لأنّ ملاحظة تشكيل النّسيج اللّغوي تُسهم في استنباط القيم الدّلاليّة للانزياح في التّركيب، فالشّاعريّة لا تقتضي اختيار الألفاظ فحسب، بل تتطلّب كيفية ترتيب الألفاظ لخلق نسيج لغوي قادر على كشف الأبعاد الفكريّة والوجدانيّة للمبدع من جهة وإيصال الرّسالة بأكبر طاقة تأثيريّة للمتلقّي من جهة ثانيّة»[2]. وهكذا كان ترتيب الوحدات اللسانية في هذا النّموذج (تقديم الجار والمجرور على الفعل).

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 77.

[2] ـ عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي، ص 40.

ويقول في قصيدة سراب:

ورأيتُ فؤادي
على حُلْمه المستحيلِ رَسَا..[1].

حدث التّقديم والتّأخير في السّطر الثّاني، فقُدِّم الجارّ والمجرور (على حلمه)، على الفعل (رسا)، ليكون الأصل في الكلام: (رسا على حلمه المستحيل).

يتحدّث الشّاعر عن المدلول (القلب) وكيف فارق حلما انتابه، ولو تأمّلنا التّركيب المنزاح، لوجدنا أنّ الفعل (رسا)، لو قُدِّم على الجارّ والمجرور لكان أكثر اتّساقا وانسجاما وترابطا لغويًّا من حيث الصّياغة، فيكون المسند والمسند إليه في هيئة كلاميّة أكثر جريانا على اللّسان.

إلّا أنّ الشّاعر له مبرّراته ومقاصده؛ فكان الحلم المسافر المستحيل علا تفكير الشّاعر ووجدانه، ومن ثمّة بثَّ كلامه على هذه الهيئة الخطابيّة، لذلك فإنّ ثنائيّة التّقديم والتّأخير تكشف عن البُعد الفكري والذّاتي للمبدع، ويكشف عن ما طُمس من دلالة مرئيّة، تستثير المتلقّي للبحث عنها، «وكلّما تمكّن الشّاعر من تحقيق قدر مرتفع من المكوّنات المتنافرة في بناء واحد متكامل كلّما كانت الشّاعريّة أسمى»[2]. فكان المستحيل مركز تفكير الشّاعر.

1ـ 2ـ تقديم الجارّ والمجرور على الفاعل:

جاء في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

..أربعون سنه...

[1] ـ يوسف وغليسي: سراب (مخطوط)، ص 01.
[2] ـ بنيونس بوشعيب: سلطة العلامة حول بنية النص الشعري وجماليات التشكيل الشعري في تجربة عبد السلام بوحجر، ضمن كتاب: عبد السلام بوحجر شاعر الجمال، إعداد وتنسيق محمد ماني، منشورات العلامة الجمالية 2، المغرب، (ط الاولى)، 2018م، ص 82.

تَكْبُرِينَ، ويَكبُرُ في حُبّكِ القَلْبُ،،[1].

جاء المسند (يكبر) ثمّ فُصل بينه وبين المسند إليه (القلب)، بالجارّ والمجرور (في حبّك)، ليكون الأصل في الكلام بعد نفي الانزياح: (تكبرين ويكبر القلب في حبّك).

تفتح ثنائيّة التّقديم والتّأخير شهوة القراءة في لغات عديدة[2]؛ لأنّها تتيح فرصة الكتابة، وتجعل المتلقّي يبحث في غمرة القراءة المتأنيّة، مستشعرًا لذّتها الشّعريّة على ألمها، وصعوبة المجابهة الإبداعيّة، ببعض من التّأويلات والتّقديرات الممكنة.

والمقدّم قُدّم في هذا النّسق لأهميته العائد على البلد الأمّ، فاسترسل الشّاعر في القول مراعيًا الجوار اللّغوي للفعل الأوّل (تكبرين)، ثمّ تلا القول عليها مخاطبا أيّاها ليعود إلى قلبه؛ ليجسّد التّركيبان تشكيلا لغويّا منزاحا؛ حيث عدل من بنية لفظيّة إلى أخرى، مُؤديّا دلالة الحبّ الواقع في القّلب.

ويقول في القصيدة نفسها:

تَغارُ عليْها ومِنْها الرّيَاحُ؛[3].

قُدّمت الفُضلة (الجارّ والمجرور) (عليها ومنها)، على أحد أهمّ ركني العمليّة الإسناديّة، وهو المسند إليه (الرّياح)، إذ الأصل في الكلام: (تغار الرّياح عليها ومنها).

المتأمّل سيجد أكثر من انزياح، حيث ثمّ الحذف، والتّقديم والتّأخير، ليكون الأصل (تغار الرّياح عليها وتغار الرّياح منها). وهي هيئة كلاميّة تُنفى معها الشّاعريّة والخاصيّة الشّعريّة، تصبح كلاما عاديا، إذ لم يكن الفاعل (الرّياح) محلّ الدّلالة المركزيّة، وكانت الفضلة في المركز مخصَّصا معها تقديم بلد الشّاعر (الجزائر).

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 04.
[2] ـ ينظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3 الشعر المعاصر، ص 168.
[3] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 01.

1ـ 3ـ - تقديم الجارّ والمجرور على المفعول به:

يقول الشّاعر في قصيدة ذاكرة المقبرة:

وقفتُ أُشَيِّعُ في ظلمتي قَمَرَ الرَّاحلينْ.[1].

فَصَلت الشّبه جملة (في ظلمتي) بين أركان الجملة الفعليّة؛ حيث يظهر من خلال التّركيب أنّ المفعول به (قمَر) ركن أساسيٌّ مع فعل متعدّي(أشيّع) تطلّب مفعولا به، ليكون الأصل في الكلام كما نقدّره: (وقفت أشيّع قمر الراحلين في ظلمتي)

تأخير مرتبة المفعول به مع أهميّته كمدلول قامت عليه جلّ معاني القصيدة (شقيق الشّاعر)، وتقديم بنية (ظُلمتي) عليه يجعلنا نتساءل عن سرّ هذا العدول؟

يقول عبد القاهر الجرجاني: «وكلّ ما كان فيه، على الجملة مجاز واتّساع وعدول باللّفظ عن الظّاهر، فما ضرب من هذه الضروب إلّا وهو إذا وقع على الصّواب وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزيّة»[2]. فلفظة (ظُلمتي) بنية لغويّة تتضمّن معاني من قبل (اللّيل، الحزن، الوحدة، الخوف، الاغتراب، عدم الوجود، الطّموس والاختفاء، الضعف)، فسُبِّقت على أهمّ بنية في هذا النّصّ كما نراها (قَمَرَ)، لأنّه قمرٌ غير موجود رحل (مات)، فهي ظلمة غلبت هذا القمر بنوره وضيائه وانتمائه (جزء من الشاعر).

فعناية الشّاعر بهذا التّقديم دلّلت على غلبة مدلول الظّلمة على مدلول القمر، وهو ظلام يمتدّ ويبقى في أسطر تاليّة، خارقا البناء اللّغوي والقاعدي كاسرا لنظام الجملة، حيث يقول في السّطر الخامس والسّادس:

وشكرًا لكلِّ يَدٍ أَشْعلتْ في ظلام المدى

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة (مخطوط)، ص 01.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 430.

شمعةً مِن حنينْ..[1].

فامتدّ الانزياح اللّغوي مع البنية (ظلام)، وشغلت رتبة سابقة لرتبة المفعول به (شمعة)، وهي دلالة لَمَّحت إلى شدّة ما فيه الشّاعر من حزن «هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يُقرئك عن بعيده، ويفضي بك إلى الطّبيعة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللّفظ من مكان إلى مكان»[2]. فغطّى الظّلام القمر، وترك وهج الشّمعة الخافت والحزين.

ويقول في قصيدة خرافة:

البرق ما لاحت به لقيـــــــاك والرعد ما خفقت به ذكراكـــِ
والوحي ما أوحى غرامك للفتى والسحر ما ساحت به عيناك[3].

جاء المفعول به (لقيا) في الشّطر الأوّل متأخّرا عن رتبته، فقدّمت عليه الفضلة (به)، أمّا في الشّطر الثّاني فكان المفعول به (ذكرا) مؤخّرًا على الجارّ والمجرور (به)، ليعدل الشّاعر في شطر البيت الأوّل من البيت الثّاني عن هذه المخالفة اللّغويّة، عائدا إلى نظام الجملة وقاعدتها المعياريّة، فجاء المفعول به (غرام) ثمّ الشّبه جملة (الفتى)، ثمّ يعود مرّة ثالثة إلى العدول اللّغوي في الشّطر الثّاني من البيت الثّاني، فقُدِّمت جملة (به)، على المفعول به (عيناك).

التّركيب اللّغوي الوارد عليه البيتين مقصود من الشّاعر، فهما مثّلا مطلع القصيدة، محقّقًا من خلال هذا العدول ما يُعرف بظاهرة التّصريع في نظام القصيدة العموديّة، بين آخر كلمة في الشّطر الأوّل وآخر كلمة في الشّطر الثّاني، مع دلالة عميقة يضمّها هذا العدول اللّغوي، فالفضلة مثّلت في الشّطر الأوّل (ضوء البرق)، وفي الشّطر الثّاني مثّلت (صوت الرعد)، وفي الشّطر الثّاني من

[1] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)، ص 01.
[2] ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 106.
[3] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 70.

البيت الثّاني مثّلت الشّبه جملة (الفتنة)، فحملت هذه البنى معاني سابقة للمفعوليّة العائدة على (لُقْيَا، ذِكْرى، عَيْنَا) محقّقة انسجام دلالي وجمالي.

البرق ⟵ صوت البرق ⟵ اللّقاء

الرّعد ⟵ صوت الرّعد ⟵ الذّكرى

السّحر ⟵ فتنة ⟵ الرّؤية.

وكلّها كان الشّاعر بصدد تعظيم شأن هذه المرأة، فجاء الكلام وفق قالب استعاري احتلّ الوصف فيه أعلى درجة وأهمّ منزلة، وهذان البيتان يعكسان القدرة الإنتاجيّة للشاعر، فالتّشكيل الشّعري فيه طرافة شعريّة، لجأ إليه مراعاة لمقاصده الفنيّة وتحقيقا للجماليّة؛ حيث يظهر الفرق البيّن لو قال مثلا:

لاح البرق لقيا بها وخفق الرعد ذكرى لها

فهو معنى ضيّق، لأن الشّاعر في التّركيب المنزاح جعل (البرق والرّعد والسّحر في اللّقاء)، وهو الذّكرى وهو السّحر وهو البرق، ولم يتحقّق له هذه الدلالات إلا بتجاوز النّحوي إلى البلاغي، إضافة إلى أنّه تركيب يجعل هذه البنى (في التّركيب المنزاح) هي محلّ النّظر والقول وهذا ما لم يقصد إليه الشّاعر.

1ـ 4ـ - تقديم الجارّ والمجرور على المبتدإ:

يقول الشّاعر في قصيدة تساؤل:

"لكم دينكم ولها دينها"!!![1].

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 77.

تقدّمت الشّبه جملة (لكم) على **المبتدإ** (دين)، وتقدّمت كذلك (لها) على المبتدإ (دين)، ليكون أصل الكلام: (دينكم لكم ودينها لها)، وجاء هذا العدول متوازيًا مع التّراكيب اللّغويّة السّابقة للقصيدة، حيث كانت الفُضلة متناسقةً في ترتيبها على النّحو أنْ كانت (لكم) مناسبةً لنسق السّطرين (1، 2)، و(لها) مناسبةً لنسق الأسطر (3، 4، 5).

ويقول في قصيدة حوريّة:

حوريةٌ.. في جنان الخلد موطنها[1].

تقدّمت الشّبه جملة (في جنان الخلد) على **المبتدإ** المؤخّر (موطنُ)، فيكون الأصل في الكلام: (حوريّة موطنُها في جنان الخلد)، فيكون (حوريّة) **مبتدأ** أوّلا وخبرها (في جنان الخلد موطنها)، وجملة (في جنان الخلد) شبه جملة في محلّ رفع خبر مقدّم **للمبتدإ** (موطنها). وهو تقديم أشّر على رفيع الدّرجة الّتي تحتلها حوريّة عند الشّاعر، فهي جنّة الخلد، فكان المقدّم هنا لغاية تعظيميّة.

1ـ 5ـ تقديم الجارّ والمجرور على الخبر:

جاء في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

كنت في بطنه غارقا في التسابيح؛[2].

فقُدِّم في هذا السّطر الشّعري الجارّ والمجرور (في بطنه)، على خبر كان (غارقا)، ليكون التّرتيب القاعدي للكلام: (كنت غارقا في بطنه في التّسابيح)، ودلّ هذا العدول على مشهد حكائي مجازي، فالمقدّم (في بطنه)، قد احتوى الشّاعر أوّلا ثمّ جاء تيهانه وغرقه في التّسابيح، إضافةً إلى أنّ الجوار اللّغوي قد أبرز ملائمة البنية (غارقا) مع البنيتين (في التّسابيح)، وعدم ملاءمتها دلاليًّا مع البنية (في بطنه)، أيضا دلالة البطن الدّالة على الانغلاق والظُّلمات وقيود للشّاعر، وما لها من

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار: 67.
[2] ـ يوسف وغليسي: المصدر نفسه، ص 39.

امتدادات تحيلنا على أنّها مركز الدّلالة، فهي البنية المقصود الحكي عليها، وليس غرق الشّاعر في تسابيحه في هذا السّطر الشّعري. وهي لفظة عائدة كما نراها على الوطن.

التّأويل من خلال هذه الثّنائيّة، يجعل للقراءة لذّة شعريّة، جنبا إلى جنب مع التّشكيل الشّعري المنزاح، والكتابة الشّعرية الوغليسيّة ضرب يتحقّق معه «الشّاعر صورة العملة وظهرها فهو الحكيم الغاوي والغاوي الحكيم، يحقّق لك جدل النّقيضين، المتعة والشّقاء، يطربك، يسعدك، ولكنّه في الوقت ذاته يُشقيك عندما يلج بك في متاهة القراءة»[1]. ولكنّها شقاوة تجعلنا نكتشف ذواتنا، كيف نفكّر مع المبدع، وكيف نتمرّد معه على القانون الشّعري، ونضع قانونا جديدا ليس أقلّ جمالا من الأوّل، وهكذا هم الشّعراء يتمرّدون لغاية الجمال والإبداع، والمتلّقي يتفاعل معه وفق آلية التّأويل والقراءة.

ويقول في قصيدة سراب:

حينما كنتُ في حُبّها "يُونُسَا"![2].

أدرج الشّاعر في هذا السّطر الشّعري الشّبه جملة (في حبّها)، مقدّمة على خبر كان (يونسا)، ليكون أصل الكلام: (حينما كنت يونسا في حبّها).

فالشّبه جملة بنية لفظيّة دلّت على تجمّع مدلولي مهمّ، فالحوت صارت ملجأ بسبب هذا الحبّ، فكان هذا الحبّ هو الّذي صيّره يونسا، لذلك كان العدول في الكلام.

وسنحاول اختصار التّقديم والتّأخير الوارد في شعر يوسف وغليسي في الجدول الآتي:

[1] ـ بنيونس بوشعيب: سلطة العلامة حول بنية النص الشعري وجماليات التشكيل الشعري في تجربة عبد السلام بوحجر، ص 30.

[2] ـ يوسف وغليسي: سراب (مخطوط)، ص 01.

القصيدة	التّقديم والتّأخير	نوع التّقديم والتّأخير
ما الحبّ إلّا لها	ـ يا لَمِيسًا تَمِيسُ على شُرفَة الكونِ غُنْجا،،	ـ تقديم الجارّ والمجرور على التمييز
	ـ فَمَنْ ذا يَقُولُ لَنَا هِيتَ يا رَبَّنَا ؟!	ـ تقديم الجارّ والمجرور على الفعل.
	ـ تَسْتَيْقِظُ الآنَ في البَال (أُغْنِية المَيْجَنَا)!...	ـ تقديم الجارّ والمجرور على الفاعل.
	ـ صَارَ لي عُصْبَةٌ حاسدونْ..	ـتقديم الجارّ والمجرور على اسم صار.
ذاكرة المقبرة	ـ أيقظتْ في دمي زهرةَ الياسمينْ..	ـ تقديم الجارّ والمجرور على المفعول
	ـ فمازال في القلب متَّسعٌ للأنينْ!..	ـتقديم الجارّ والمجرور على اسم مازال
	ـ فأيُّ رفيقٍ -أيا ملكَ الموتِ- حينَ مماتي سيبكي عليَّ ؟!	ـ تقديم الجارّ والمجرور على الفعل
بهيّة	ـ لكنَّه عن هوى الأتراكِ ما تَابَا	ـ تقديم الجارّ والمجرور على خبر لكن
	ـ قد أسَّس التُّركُ في الوجدانِ سِردابَا	ـ تقديم الجارّ والمجرور على المفعول
تجليّات نبي سقط من الموت سهوا	ـ واقف عند سفح السنين وحيدا،،	ـ تقديم ظرف مكان على الحال
	ـ كان لي وردتانْ:	ـ تقديم الجارّ والمجرور على اسم كان
	من يعيد لها البصرا ؟!	ـ تقديم الجارّ والمجرور على

	ـ كان لي وطن يوم كان "أراغون" يشدو ـ سقطت من الموت سهوًا..	المفعول ـ تقديم الجارّ والمجرور على اسم كان ـ تقديم الجارّ والمجرور على الحال
تغريبة جعفر الطّيّار	ـ ثمّ نفِّد لي اختياري... ـ إنّي رأيت بموطنٍ مَلِكين ـ ورأيتُني بين الحمام طائرا	ـ تقديم الجارّ والمجرور على المفعول ـ تقديم الجارّ والمجرور على المفعول به ـ تقديم الظّرف على الحال
حوريّة	ـ لكنها أشعلت في الروح فتنتها ـ حملتها في دمي سرًّا وهسهسة	ـ تقديم الجارّ والمجرور على المفعول به ـ تقديم الجارّ والمجرور على المفعول به
إلى أوراسيّة	ـ فيرتمي القلب في أحضانه ثملا	ـ تقديم الجارّ والمجرور على الحال.

يوضح الجدول أنّ الفضلة ـالجارّ والمجرورـ احتلّت نسبة مهمة في التّشكيل الشّعري الوغليسي، فمن التّموضع الإيقاعي الّذي يتحقّق من خلالها البنية العروضيّة، والوزن الشّعري المناسب، وبين التّموضع الدّلالي المفضي إلى معاني أوسع في الأداء اللّغوي المباشر.

1ـ 6ـ تقديم الفاعل على الفعل[1]:

الأصل في الجملة الفعليّة أن يتقدّم المسند المسند إليه، فيأتي الفعل ثمّ الفاعل ثمّ المفعول به، فمكمّلات الجملة إن تطلّب المعنى والسّياق ورودها، لكن يحدث أن تأتي الجملة بتركيب يخالف نمطيّتها فيصبح المسند إليه متصدّرا البناء يليه المسند، وهذا العدول يقوم به المبدع لغايات وأغراض شعريّة ودلاليّة.

يقول الشّاعر في قصيدة حلول:

روحك حلّت في بدني..[2].

المتتبع للسّطر الشّعريّ يجد أنّه مشكّل من (الفاعل والمضاف إليه "الكاف"+ فعل ماض+ جار ومجرور)، وكانت الرّوح هي الّتي تحلّ في البدن، أي أنّ التّشكيل الأصلي: (حلّت روحك في بدني)، وقد قُدِّم الفاعل للمناسبة الواقعة بين مفردات التّراكيب الشّعريّة، حيث جاءت كاف الخطاب كوحدة لسانيّة مشتركة واقعة في بداية الأسطر الشّعريّة السّابقة (أهواك، أنّك)، ثمّ (روحك) محقّقة إيقاعا منسجما، ومن جهة ثانيّة آثر الشّاعر البدء باسم، لما له دلالة السّكون والثّبات «حيث أنّ الجملة الاسميّة في الخطاب الشّعري يستهدف السّكون»[3]. وهو سكون واستقرار وثبات يتوافق مع حال المتصوّفة.

---

[1]ـ حكم الفاعل التأخر عن رافعه، نحو: "قام زيد"، فلا يجوز تقديمه على رافعه، لأنك لا تقول "زيد قام" على أن يكون "زيد" فاعلا مقدما، بل على ان يكون مبتدأ، والفعل بعده رافع لضمير مستتر، وهذا مذهب البصريين، أما الكوفيون فأجازوا التقديم. ينظر: ابن عقيل بهاء الدين عبد الله العقيلي المصري الهمذاني: شرح ابن عقيل، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، (ط 20)، يوليو 1980، ص 77.

[2]ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، 76.

[3]ـ ينظر: بلقاسم مارس: فن الشعر ورهان التشكيل في أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، ضمن كتاب الشعر والتشكيل بنية المؤتلف والمختلف، تنسيق: عبد الله بريمي، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المغرب، (د ط)، (د س)، ص 117.

ويقول في القصيدة نفسها:

"قصب الرّيح" ينمو على شط أسرارهم

مثقلا بالفضائع.. [1].

تتشكّل الجملة الأولى من (فاعل ومضاف إليه+ فعل+ جار ومجرور+ مضاف إليه)، ليكون الأصل: (ينمو قصب الرّيح)، وقد قدّم لاعتبار دلالي، فهو البؤرة الأساسيّة في السّطر، وجعله الشّاعر فاعلا لإحداث بعضا من رؤاه وأفكاره الشّعريّة، الممثّل أنّ فاعلا آخر قد أحدث فعل الزّرع (العدوّ)، ولم يقصد ـ العدوّ ـ زرع أسراره في التّرب، لذلك فهو دعوة إلى قراءة أسرار الفاعل الضّمني (قصب الرّيح) الكاشف لأفعال الفاعل الأوّل (العدوّ)، من خلال إخبار المتلقّي بسرّ الطّبيعة وبالممارسة الإنسانيّة فوق الأرض، بتعبير آخر تكون الطّبيعة الشّاهد الأوّل على تطاول العدوّ وجبروته، «إنّ التّقديم والتّأخير يكسبان اللّغة مرونة ومطواعيّة، إذ يمكنّان الباثّ من الحركة بحريّة وتمثّل فاعليّتها في إعطاء التّركيب المألوف واللّامألوف تميّزا، إضافة إلى مساعدة المتلقّي على الشّعور بنشوة الاكتشاف وايصال المدلول بطريقة مختلفة»[2]. وفي السّطر الشّعري تقديم وتأخير ثانيٌّ، فقدّمت الشّبه جملة (على شطّ أسرارهم)، على الحال (مثقلا)، فيكون الأصل في بناء هذه الجملة: (ينمو قصب الرّيح مثقلا بالفظائع على شطّ أسرارهم).

1ـ 7ـ ـ تقديم الفعل على المفعول به:

يقول في قصيدة تغريبة جعفر الطيّار:

إن شئت يا ملك الملوك، فقلْ

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 42.

[2] ـ أحمد جاسم الحسين: الشعرية، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق ـ سورية، (ط 01)، 2000م، ص 161، 162.

ورودا جئت أزرعها هنا![1].

جاء العدول في السّطر الثّاني، إذ الأصل في الكلام (جئت أزرع ورودا هنا)، وقد كشف معنى خفيّا يتضمّن نوعا من القوّة والوجوديّة المكبوتة، وهذا ما لا يملكه الشّاعر في بلده ويسعى إليه في بلد الآخر.

الابتداء بالمفعول به (ورودا) يفضي إلى وجود علاقة دلاليّة ضمنيّة بين الفاعل والمفعول به، تكمن في لهفة الشّاعر لأرض تملؤها الورود، وهو واقع لا يوجد إلّا مع السّلام والأمن، وكأنّ الشّاعر يعترف بسلميّته للملك، والورود لا تُزرع إلّا في بلد النّجاشي، وهو تركيب يكشف عن حالة الشّاعر النّفسيّة المتّسمة بالضّعف والالتماس لمخاطبه، فبدأ بغايته المفقودة في وطنه، لإثارة السّامع وحمله على تخيّل مشهد أرض بلا ورود.

1ـ 8ـ ـ تقديم الخبر على المبتدإ:

جاء في قول الشّاعر:

بربريٌّ أنا..[2].

حدث التّقديم والتّأخير في السّطر الشّعريّ، حيث قُدِّم المسند (بربريّ)، على المسند إليه (أنا)، ليكون الأصل في الكلام: (أنا بربريّ).

يعترف الشّاعر عبر هذا الضّرب الكلامي بانتمائه المتلمَّس فيه افتخار بنسبه، فجاء العدول أنسب لبيان مقصده.

ويقول في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

(عَلِي بَابَا) أنا .. وأنا نَخْلَةٌ

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 40.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 40.

والنَّخِيلُ أنا أيُّها الـ (...) أَزْبَعُونْ!!![1].

حدث التّقديم والتّأخير في السّطر الأوّل، فقدّم المسند (علي بابا) على المسند إليه (أنا)، ودلّ هذا العدول على شخصيّة الشّاعر الحاملة لشخصيّة (علي بابا) في كرمه وأخلاقه، وقد ميّز هذا الانزياح في السّطر الشّعريّ عن الكلام العاديّ، لكي لا يحدث التباس في المعنى، لأنّ ورود الكلام على أصله (أنا علي بابا) يجعله أقرب إلى القول أنّ المتحدّث هو الشّخصيّة الحقيقيّة (علي بابا).

تجلى ملمح التّقديم والتّأخير في شعر (يوسف وغليسي) في مظاهر التّراكيب اللّغويّة المنزاحة عن القاعدة الأصل، وفي مواقع جمليّة مختلفة، وقدّم الشّاعر أبنية تركيبية مخالفة للمألوف، تفتح أمام القارئ فرص القراءة العميقة في آفاق النّصّ الشّعريّ، إضافة إلى بروز عنصر الدّلالة المركزيّة والأوليّة من خلال هذا النّمط الكلامي.

التّقديم والتّأخير إحدى مرتكزات العمليّة التّشكيليّة للنّصّ، يستغل الشّاعر فيه القدرة اللّغويّة في إنتاج وتوليد الدّلالة بطرق مخالفة للعادي والمباشر السّطحي الخالي من نبرة الشّعريّة، فالشّاعر (يوسف وغليسي) أجاد في توظيفاته التّشكيليّة عبر هذه التّقنيّة النّحويّة البلاغيّة، ذاهبا بنا إلى كشوفات شعريّة جديدة مِلؤها لذّة القراءة والتّأويل، «إنّها بشكل عام خرق لقانون الوحدات اللُّغويَّة، خرق ينتج علاقات جديدة، ويفتح آفاقا واسعة أمام المبدع والمتلقي أيضًا»[2]. ففيه تتوالد الدّلالات وتتّسع اللغّة معه.

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، ص 06.

[2] - مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية، بيت الحكمة، الجزائر،ط01، 2015م، ص 134

2ـ الحذف:

عجّت ظاهرة الحذف في نصوص الشّاعر (يوسف وغليسي)، عبّر من خلاله عن سلسلة دلاليّة مغيّبة في المتن الشّعري، ما يجل القارئ في كلّ مرّة يقدّم تقديرا له «إذ أنّ وظيفةَ ملء الفراغات مُوكّلة إلى المتلقّي [...] ممّا يسمح له بأن يتّخذ دورَ المشارك الحقيقيّ في إنتاج الدّلالة النّصيّة»[1]. وتوزّع الحذف بين الحروف، والكلمات والعبارات.

2ـ 1ـ حذف الحرف:

الحرف أصغر وحدة لسانيّة في التّشكيل اللّغوي، وقد يحذفه المبدع ويدلّ عليه النّسق اللّساني الوارد فيه، وتتعدّد أسباب هذا الحذف ومواضعه وحروفه، نحاول أن نورد نماذج في النّصوص الآتيّة:

يقول الشّاعر في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

أطارحُ بيني.. أغالب حزني..

فيغلبني الدمع.. يحرفني في خراب المدى...[2].

يظهر المقطع الشّعري منفصلا عن بعضه البعض، لغياب الرّوابط اللّغوية الّتي تصل بين المفردات، وهو تشتّت في الذّات الشّاعرة وانفصال فيها، سبب فنتيجة، فنقدّر الحذف في الموضع الأوّل بالحرف **(كي)**، ثمّ يأتي الفعل المضارع منصوبا بعدها (أغالبَ)، وعندما يغلبه ـ الّشاعر ـ حزنه يسيل دمعه، ثمّ يأتي الرّابط اللّغويّ الثّانيّ وهو حرف الجرّ **(اللّام)**، مستأنفا الشّاعر من خلاله حزنه، ليكون الأصل في الكلام في تقديرنا:

أطارح بيني **كي** أغالب حزني

[1] - نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص 279.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 36.

فيغلبني الدمعي **ل**يجرفني في خراب المدى.

ويقول في قصيدة تغريبة جعفر الطّيّار:

أنا "ذو الجناح"، كما ستعلم سيدي![1].

حذف الشّاعر حرف النّداء **(يا)**، ليكون تقدير الكلام: (أنا ذو الجناح كما ستعلم يا سيّدي).

ولأنّ المخاطَب هو الملك موجود أمام المخاطِب في لحظة الخطاب، استغنى الشّاعر عن حرف النّداء الّذي يدلّ عن البعد وحذفه دلّ على قرب المخاطَب، ولحالة نفسيّة أخرى، وهي الالتماس من مخاطِب يظهر الضّعف لاستحقاق المساعدة والإنصات.

ويقول في قصيدة دار لقمان على حالنا:

أيُّها العَربُ الجُبَنَاء اسْألُوا:[2].

حذفت أداة النداء **(يا)**، ليكون أصل الكلام: (يا أيّها العرب الجبناء اسألوا)

وكان حذف "الياء" مؤشّرا دالّا على أحوال المخاطِب والمخاطَب، فالمخاطِب إنّما أورد هذا التّركيب اللّغوي النّاقص تشكيلا ليكشف من خلاله عن حاله اليائس ونُقصه، إزاء مخاطَبٍ أصمّ متجاهل له، ولمّا كانت أداة النّداء تؤدّي وظيفة تنبيهيّة للآخر، فإنّ الشّاعر لا ينبّه لعالم بمضمون الخطاب بل هو يوبّخ ويلوم ويعاتب في هذا السّياق.

ويقول في قصيدة حديث خرافة:

ما التّين؟ ما الزّيتون؟ ما البلد الأمين وما الحياة؟ ومن أنا؟ لولاكِ[3].

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 51.
[2] ـ يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا (مخطوط)، ص 01.
[3] ـ يوسف وغليسي: المصدر السابق، ص 70.

حُذف في شطر البيت الأوّل الحرف الّذي يربط ويجمع بين البنى اللّسانيّة، وهو حرف العطف الرّابط **(الواو)**، فالأصل في الكلام (ما التّين وما الزّيتون وما البلد الأمين)، وقصد الشّاعر إلى هذا البناء تَجنُّبا أن يساوي كلامه بالكلام الإلاهي في سورة التّين «﴿وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيْتُونِ ۝١ وَطُورِ سِينِينَ ۝٢ وَهَٰذَا ٱلْبَلَدِ ٱلْأَمِينِ ۝٣﴾»[1].

[1] ـ سورة التين، الآية:1، 2، 3.

ب2ـ 2ـ حذف الكلمة:

ويأتي هذا النّمط تاليا لحذف الحرف، وتظهر الفجوة أكبر من الأولى، فكيف جاءت نماذجه في **شعر "يوسف وغليسي"**؟

يقول الشّاعر في بداية قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

واقف.. أستعيد بقايا الجراحْ...

في خريف الهوى.. عند مفترق الذكرياتِ..[1].

نقاط الحذف أوّل شاهد على الحذف، وهي فراغات مملوءة بتعابير خفيّة، للشّاعر له فيها مآرب خاصّة، «وبذلك تتداخل الدّوال في بناء النّصّ من خلال ما هو غير مكتوب متفاعلا مع المكتوب»[2]. وأوّل بنية حذفت في السّطر الأوّل هي **البنية (أنا)**، أي المبتدأ، ثمّ يأتي الخبر **(واقفٌ)**، لتؤشّر نقاط الحذف إلى بنية مضمرة نقدّرها بالبنية (**وحدي**)، ويكون موقعها الإعرابي حالا، ثمّ يسترسل في الكلام لنجد مؤشرَ حذف آخر نقدره **بالبنية (أمامي)** ليكون محلّها الإعرابي مفعولا فيه.

أمّا في السّطر الشّعريّ الثّاني نقدّر البنية **(الدّامي)** موضع نقاط الحذف الأولى، ونمثّل لفظة (**المبعثرة**) نقاط الحذف الثّانية وهما تُعربان صفة، ليكون أصل الكلام كما نقدّره على النّحو الآتي:

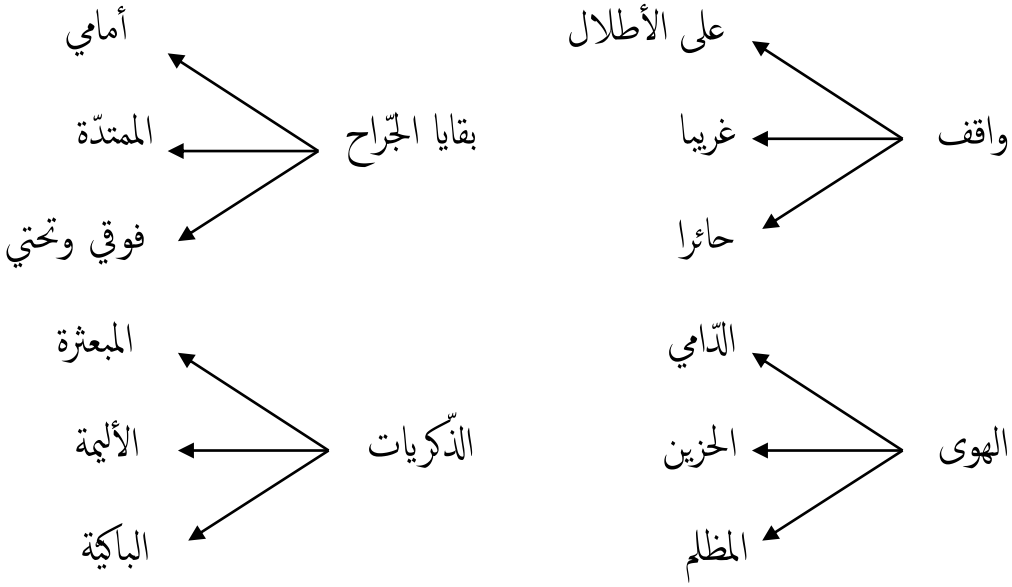
أنا واقف **وحدي** أستعيد بقايا الجراح **أمامي**

في خريف الهوى **الدّامي** عند مفترق الذّكريات **المبعثرة.**

الأبنية اللّسانيّة المحذوفة في السّطرين هي ليست أبنية أساسيّة في التّشكيل اللّغوي، وكلّها وقعت فضلة في الكلام (الحال، الصّفة، ظرفا)، أمّا دلاليّا فالحذف دلّ على وجود تردّد وحيرة وبعض من

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 32.
[2] ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3، الشعر المعاصر، ص178.

الغربة والتّشتّت من القائل، يقول في ذلك الجرجاني «فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة»[1]. نستطيع أن نقدّر الحذف في هذا النّسق بأكثر من احتمال، كما نوضّحه في الرّسم الآتي:



هذه الاحتمالات واردة وممكنة، وهي إعلاء من شعريّة الحذف، تظهر فيه سلطة الكاتب وبراعته وجهد وقراءة المتلّقي، باديّ كلّ من الطّرفين لغته الخاصّة، الأوّل في الأسلوب والثّاني في الكشف عن أسرار هذا الأسلوب.

ويقول في القصيدة نفسها:

ناديت كلّ وليّ من الخالدين، وكلّ

الصحابة والأنبياء:

إنني ها هنا لابث..[2].

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 146.

[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر، ص 39، 40.

حذف من السّطر الأوّل (الفعل، الفاعل)، وهما أساس العمليّة الإسناديّة، إذ الأصل في القول: (ناديت كلّ وليّ من الخالدين وناديت كلّ)، وجاء الحذف هنا لاعتبار جمالي ولتفادي تكرار البنية اللّفظيّة نفسها، أمّا في السّطر الثّاني فقد حذفت أيضا البنية (قائلا) والّتي تعرب حالا، ليكون أصل الكلام: (الصّحابة والأنبياء قائلا).

وهي معاني حملت جوّا من الدراميّة المختزلة في هذه الأسطر لوجود بعضا من حيثيّات التّصوير النّفسي المتقن، ففي الحذف هنا نوع من السّرعة والانسيابيّة والطّلاقة في القول بغية استثارة القارئ بالنّقيضين (الذّكر والحذف)، «وإنّما هو تصرّف تصفى به العبارة، ويشتدّ بها أسرها، ويقوى حبكها، ويتكاثر إيحاؤُها [...] وهو من جهة أخرى دليل على قوّة النّفس وقدرة البيان وصحّة الذّكاء»[1].

وفي مطلع قصيدة "ما الحبّ إلّا لها" يظهر الحذف في أوّل سطر في قوله:

..و يا سِحْرَهَا المشْتَهَى،،[2].

قصد الشّاعر إلى هذا الحذف في السّطر ، لأنّ المحذوف **(بلاديَ)**، دلّ عليه السّطر **السّابع عشر**، وقد استعمل هذا التّقنيّة لإيهام المتلقي أنّه يتغزّل بامرأة، لتكشف الأسطر التّاليّة عن حسناء من جنس خاصّ، لها المكانة الخاصّة عند الشّاعر، كأن يقول (رنين الخلاخل، مرمر السّاق، شعرها)، إلّا أنّ هذه الحسناء ظلّت امرأة لو لم يذكر الشّاعر البنية **(بلادي)**، فأتمّ الشّاعر تجربته الشّعريّة بضرب جمالي شعري مُتفنّن فيه، واضعا بلاغة وشعريّة مزدوجة، شعريّة الحذف وشعريّة الذّكر، فكان الذِّكر عنصر المفاجأة الأكبر للمتلقّي، فاق فيه الحذف.

و يقول في القصيدة نفسها:

بلادي قَاصرةُ الطَّرفِ..

---

[1] ـ محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة، ط (04)، 1996م، ص 153.

[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 01.

قاهرةُ الرّوحِ..

رَيْحانةُ الحَرْفِ..

آسِرَةُ الدَّهْرِ..

ساحِرةُ العُمْرِ..

مُبتدَأُ الحُبِّ والمُنْتَهَى!....[1].

ضمّ هذا المقطع جملة من الحذف، فنقدّره على النّحو؛ أنّ البنية (**بلاديَ**) حذفت من بداية كلّ سطر شعريّ للعلم بها، وتجنّبا للذِّكر المخلِّ، ومن قبلها حذف أداة النّصب الّتي تفيد للتّأكيد (إنّ)، يظهر من خلال استهلال الشّاعر ببنية منصوبة (بلاديَ)، أمّا نقاط الحذف الّتي وردت في آخر كلّ سطر شعريٍّ نقدّرها على النّحو الآتي، وكان هو أصل الكلام في تقديرينا:

إنّ بلاديَ قاصرة الطّرف **عينا**

إنّ بلاديَ قاهرة الرّوح **حبّا**

إنّ بلاديَ ريحانة الحرف **قدّا**

إنّ بلاديَ آسرة الدّهر **شوقا**

إنّ بلاديَ ساحرة العمر **فتنة.**

إنّ بلاديَ مبتدأ الحبّ والمنتهى!....

تقدير الكلام المحذوف يتمّ وفق مراعاة المفهوم العام للنّصّ، والنّص الّذي بين أيدينا يمكن اعتباره نصّا غزليًّا، لذلك تقدير بنية (عينٌ)، تنسجم مع البنى المجاورة لها من خلال معرفة البنية النّصيّة

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 02.

الأولى «**وَعِندَهُمۡ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرۡفِ عِينٌ** ﴿٤٨﴾ »[1]. وهكّذا مع البنى الكلاميّة، والحذف جاء ليدخل القارئ إلى متاهة هذا المقطع الغزلي، فله هو الآخر الحقّ في القول عن هذه الحبيبة الّتي أباح الشّاعر للآخر القول فيه، لا لشيء إلّا لأنّها دالّ اسمه (الجزائر).

ويقول في قصيدة ذاكرة المقبرة:

وأَهْلًا بكلِّ غراب يَرِفُّ على شجَرِ القلبِ، مَرْحَى

أيا طائرَ البُومِ، عشِّشْ وفرّخْ.. لَكَ القلبُ مأْوى وَمَغْنَى،

فمازال في القلب متَّسعٌ للأنينْ!..[2].

حذف من السّطر الثّاني الجملة المقدّرة (نم) وهي فعل وفاعل، وفي السّطر الثّالث حذفت البنية (البكاءِ) وهي معطوف على الاسم الّذي قبلها (الأنين)، ليكون الأصل في الكلام كما نقدّره:

أيا طائر البوم عشّش وفرخ **ونم** لك القلب مأوى ومغنى

فمازال في القلب متّسع للأنين و**البكاء**.

الشّاعر في حالة استسلام تامٍ أمام حادث الفقد، وجعل نفسه يخُاطِب عالم الطّيور فارا من عالمه، ورسم هذا الحذف اغترابا روحيًّا (نم، البكاء) بنيتان مسندتان إلى (الغراب، والبوم)، لما يحملان من دلالة الشّؤم والحزن.

والشّاعر لجأ إلى السّتر وعدم البوح، لأنّ الحادث وإن أدخله عالم الحزن والشّؤم، إلّا أنّ الجانب الإدراكي له يرفض مكوث الطّائرين في قلبه، ويرفض البكاء الطّويل.

[1] ـ سورة الصافات، الآية، 48.

[2] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)، ص 01.

ويقول في القصيدة نفسها:

وكَحَّلْتُ سَوْسَنَةَ العُمْرِ،، رَمَّمْتُ قلْبي..

وأطفأتُ شمْعي..

وأسْرَجْتُ دمْعي..

وأوقفتُ كلَّ القبور (حِدَادًا عَلَيّ)!!!....[1].

يوضّح هذا المقطع المذيّل في آخر القصيدة عن خلاصة الشّاعر في نعي أخيه، وترك الحذف للقارئ الّذي سرد وترك له الفصل في قول ما أحسّ به «إنّ الحذف ظاهرة أسلوبيةّ وتركيبيّة ودلاليّة، ذلك التّقنيع المباشر الّذي يعمد إليه الشّاعر، ولا يلبث أن يبوح به في سلسة من التّقط إيذانا للمتلقي بالتدخّل لاستكمال بنية النصّ»[2]. لذلك نقدّر الحذف على النّحو الآتي:

وكحّلت سوسنة العمر، رمّمت قلبي **غُصَصًا**

وأطفأتُ شمعي **دمعًا**

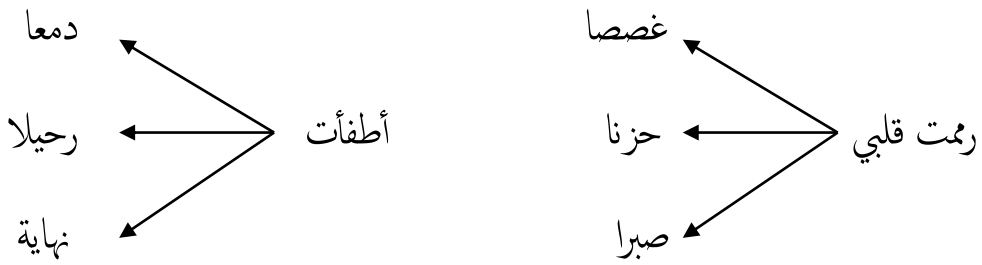
وأسرجت دمعي **جمرًا**

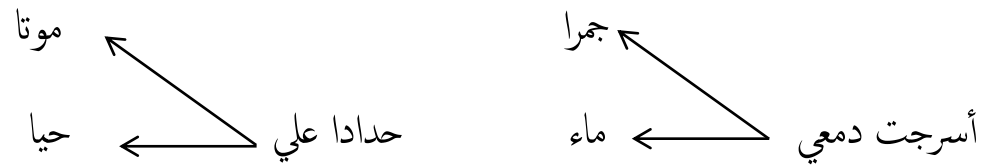
وأوقفت كلّ القبور (حداد علي) **حيًّا**.

مع احتمال بنى أخرى نقدّرها في الرّسم الآتي:

[1] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)، ص 03.

[2] ـ رشيد شعلال: بلاغة التّشكيل اللّساني للخطاب الشّعري، دار الوسام العربي للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (ط الأولى)، 2016م، ص 389ـ 390.


رمت قلبي
غصصا
حزنا
صبرا
أطفأت
دمعا
رحيلا
نهاية


أسرجت دمعي
جمرا
ماء
حدادا علي
موتا
حيا

2ـ 3ـ حذف الجملة:

حذف الجملة أكثر خصوصيّة من حذف الحرف والكلمة، فيعمد القارئ إلى سدّ الفراغ المتوقّع بكثير من التّأني، فهل لا يؤدّي هذا الحذف إلى ارتباك دلاليّ على مستوى النّسق المحذوف فيه؟ وكيف يُحافظ الشّاعر على التّركيب والبناء النصيّ منسجما، وقد حُذف منه بنيات تُعتبر أولى وحدات التّشكيل اللّسانيّ والدّلاليّ؟.

يقول الشّاعر في قصيدة يسألونك:

يسألونك عن فائض الماء في البحرِ..

عن ظمإ الشط للماءِ..

عن حيرة بلاد الرافدينْ!..[1].

حذفت الجملة (**يسألونك**) في بداية السّطر الثّاني والثّالث، وجملة (**بلاد النيل**) نهاية السّطر الثّالث، والبنية (**الخليج**) نهاية السّطر الأوّل، والبنية (**واللّقاء**) نهاية السّطر الثّاني، ليكون الكلام كما نقدّره:

يسألونك عن فائض الماء في البحر **والخليج**

يسألونك عن ظمأ الشطّ للماء **واللّقاء**

يسألونك عن حيرة بلاد الرّافدين **وبلاد النيل.**

تكرار جملة (**يسألونك**) تُثقل النّصّ حركةً وإيقاعا؛ فالحذف جاء لمدّ السّيران الموسيقي والمدّ الكلامي للنّصّ فظهر كقطعة صوتيّة واحدةً، أمّا البنى اللّفظيّة المحذوفة من آخر الأسطر الشّعريّة دلّلت عليها نقاط الحذف، وهي فراغات انسجمت مع دلالة السّؤال المغيَّب في الجواب، زادها تقنيّة

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 71.

التّدوير حركة إيقاعيّة مناسبة وسلاسة لفظيّة، إضافة إلى احتوائه للاتّصال الطّبيعي للمياه، إلّا أنّه اتّصال منقطع غير تام بين الشّعوب العربيّة فحذفت الدّوال (الخليج، اللّقاء، النّيل)، دالا من خلاله على الواقع العربي المنفكّ غير المتّصل.

ويقول في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

تَذكَّرْتُ "أهْلَ الرّقيمِ"..

تذكّرتُ "زينب" و"الكهف" و"الصَّوْتَ"

يا شهْقتي الكَامِنَهْ...

فَهَرَّبْتُ حُبِّي،،

أَوَيْتُ إلَى الكَهْف وَحْدِي،،

تَوَسَّدْتُ ذاكِرَتِي، حُلُمِي، وَهَوَايَ،،

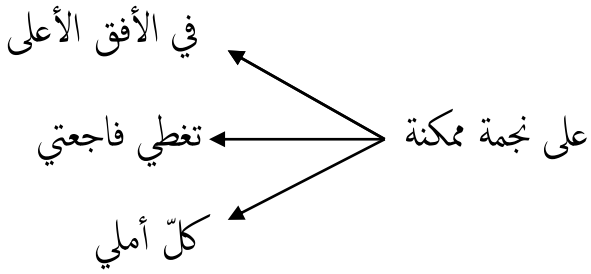
وِنِمْتُ عَلى نَجْمَةٍ مُمْكِنَهْ!....

.. أَرْبَعُونِ سَنَهْ...[1].

توزّع الحذف في هذا المقطع بين نقطتين وثلاث نقاط وأربع نقاط، ضامّة مرّة بنية واحدة، ومرّة أخرى أكثر من بنية، أمّا في السّطر الأوّل فنقدّره بالجملة (**قصّتهم**)، أمّا في السّطر الثّاني فنقدّر الحذف بالجملة (**تذكّرت**)، وحُذفت لوقوع الجملة في عالم روائي واحد (الكهف والصّوت وزينب)، وذَكَرها في بداية السّطر كانت كافية لاستثارة باقي البنى في الذّهن، أمّا في السّطر الرّابع فقدّرنا الحذف (**في روحي**) لقيام النّصّ على بعض من الغُصَصِ والخيانة والبعد عن فضيلة حب الوطن.

[1] - يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 04.

أمّا في السّطر السّادس حذفت الجملة (توسّدت) للعلم بالبنية المذكورة في أوّل السّطر، والسّطر السّابع أشّرت نقاط الحذف الأربعة عن تبئير دلالي واحتماليّة لامتناهيّة من الدّلالات، وكلّها تقديرات تجد احتماليّة مع وجود معنى الخيانة، نقدّرها على النّحو الآتيّ:



ويقول في قصيدة غيم:

أحبك يا وطني الأخضرْ..

ولا أبتغي موطنا لي سواكْ..

أحبك.. أفنى هوى في هواكْ..[1].

يراعى الحذف في كلّ موضع الجوار اللّغويّ لتكملة المعنى والدّلالة المناسبة، وحذف في السّطر الأوّل البنية (**كثيرا**)، وفي السّطر الثّاني الجملة (**وإن طال السّفر**)، وفي السّطر الثّالث نقدّر في النّقاط الأولى البنية (**يا وطني**)، وفي الفراغ الثّاني (**أبد الدّهر**). ليكون الكلام كالآتي:

أحبّك يا وطني الأخضر **كثيرا**

ولا أبتغي موطنا لي سواك **وإن طال السّفر**

أحبّك يا وطني أفنى هوى في هواك **أبد الدهر**.

والمقدّر للحذف لا بدّ أنْ يُراعي مقاصد الشّاعر من خلال النّظر في البنية النّصيّة كاملة، ويجب عدم الرّكون إلى الأهواء الذّاتيّة الّتي يُفسد العمليّة التّأويليّة للنّصّ، لأنّه كان بالإمكان قول:

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 79.

أحبّك يا وطني الأخضر **قليلا**

أحبّك يا وطني أفنى هوى في هواك **هذه خرافة**

نحاول في الجدول إجمال جلّ الحذف الموجود في شعر (يوسف وغليسي):

القصيدة	السّطر الشّعري	تقدير الحذف
تجليّات نبي سقط من الموت سهوا	ـ بايعتني شتاء وصيفا.. ـ أنا سيد "البيعتينْ"؟!... ـ ()أموي يحن إلى الزمن الهاشمي!	ـ وكلّ الفصول. ـ حفيد الرّسول. ـ هو / إنّه / عجوز.
تغريبة جعفر الطيّار	ـ أنا "ذو الجناح" ،كما ستعلم سيّدي! ـ لفظتنيَ الأحلام في فج بعيدْ.. ـ شيعت أحلامي.. صبايَ..	ـ جعفر / يا. ـ عميق ـ وبكيت / بكاء
حوريّة	ـ يا ما حملت.. وكان الوجد يفضحني..	ـ سرّا / جهرا.
ما الحبّ إلّا لها	ـ وكُنّا.. ـ .. أَرْبَعُونَ سَنَهْ... ـ ولِي وَجَلُ القلبِ.. قَبْرُ الشّهِيدِ..	ـ متلامسين.. ـ مضت / في حبّك. ـ ولي / في بلادي.
ذاكرة المقبرة	ـ فماذا تبقّى من الحزن لابْنِ نُوَيْرَةَ،، بِنْتِ طَرِيفٍ،، ولِلآخرينْ؟!..	ـ غير البكاء.

الحذف من أبرز الظّواهر الأسلوبيّة المستفزّة للقارئ، فتحرّكه قسرا نحو خبايا النّصّ، وبه يكتمل المشهد الشّعري المحجب عنه غير المصرّح به.

الحذف تشكيل لغويٌّ لا بدّ منه في النّصوص الرّامية إلى إحقاق الأدبيّة، فتتنوّع أضرب الحذف، ومواضع المحذوف باستغلال المواقع النّحويّة للبنى اللّسانيّة (فعل، فاعل، رابط لغوي،

مبتدأ، خبر، حال ..)، وتتوالد نصوصا أخرى منها ، قد تكون متلامسة مع المقاصد الشّعريّة للشّاعر، وقد تكون بعيدة عنها، لكنّها ممنهجة وبها يبدأ إبداع ثانيٌّ من ثالث أدوات التّشكيل اللّغوي (المتلقّي)، وكلّ قارئ يعمل على شاكلته في قراءة النّصّ.

ثانيا: الأدوات والرّوابط اللّغويّة:

تلعب الأدوات اللّغوية دورا في الرّبط والتّنسيق بين وحدات النّصّ جمله وفقراته، وبها يكون انسجام النّصّ، وغيابها يؤدّي إلى بتر النّصوص من التّماسك والتّلاحم، فيظهر في نسج لغوي منفصل غير مركّب بفراغات لا تؤدّي دلالة مكتملة في التّشكيل النّصّي، كانت هذه الأدوات موجودة في شعر (يوسف وغليسي)، وتعدّدت هذه الوحدات اللّسانيّة بين أدوات ناصبة وجازمة، وأدوات شرط ونفي، وأخرى عطف وجرّ. واقتصرت هذه الدّراسة في تبيان دور حروف الجرّ والعطف؛ وذلك للورد المرتفع الّذي لاحظناها في توظيفها، مبرزين دورها ووظيفتها ومعانيها المتعدّدة والمختلفة من سياق لآخر.

1ـ حروف الجرّ:

حروف الجرّ من الحروف العوامل الّتي لها تأثير على ما بعدها، تعمل على تعديّة الفعل إلى الاسم، فيكون المجرور مفعولا به لذلك الفعل[1].

وجدنا لها تمثيلا في المدوّنة الوغليسيّة، ومن هذه الحروف (فِي، عَلَى، إِلَى، لِـ، بِـ، مِنْ).

في: حرف جرّ له تسعة معاني والظّرفيّة أصل معانيها[2]. وهذه المعاني المتعدّدة للحرف الواحد من شأنه أن يُكسِب النّصّ دلالات دقيقة ومحدّدة، فتؤدّي دلالة على أخرى، جاء في قول الشّاعر:

وقفتُ أُشَيِّعُ في ظلمتي قَمَرَ الرَّاحلينْ.

وشكرًا لكلِّ يَدٍ أَشْعلتْ في ظلام المدى[3].

---

[1] ـ رضي الدين الاستراباذي: شرح كافية ابن الحاجب، دار الكتب العلمية، لبنان، (ط الأولى)، 1998م، ج (04)، ص 264.

[2] ـ المرادي أبو محمد، الحسن بن قاسم بن عبد الله: الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (ط الأولى)، 1992م، ص 250.

[3] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)، ص 01.

أفاد حرف الجرّ (في) الظّرفيّة المكانيّة، والظّلام هو المكان في السّطرين، وهو معنى مجازي، فضمّت معنى الاحتواء في مكان مختلف عن الأمكنة الحقيقيّة، وهي من صور تعبير الشّاعر عن أخيه المفقود، إضافة إلى دلالتها الظّرفيّة، فقد كانت عاملا في الاسم الّذي بعدها (ظلام، ظلمتي) فجرّتها.

أمّا **الظّرفية الحقيقيّة** جاء في قول الشّاعر:

وَرْدَةٌ مِنْ تُرابِ بِلَادي أَحَبُّ إِلَيَّ

مِنَ التِّبْرِ في بَلَدِ الآخَرِينْ[1].

وجاءت **(في) بمعنى (على)** في قول الشاعر:

يا رَنينَ الخَلاخِلِ في مَرْمَرِ السَّاقِ،، يا شَعْرَهَا

المتَرامي على كتفيْهَا سَنَابلَ شمسِ..[2].

جاءت **(في) في السّطر الأوّل بمعنى (على)**، فالخلاخل توضع على السّاق زينة لكي تُرى، وليس فيها، وقد استعمل الأداة (في) لأنّ الشّاعر قصد السّاق قطعة أو مكان من أرضه الحبيبة، فناسب استعمال رابط لغويّ ينسجم مع دلالة الأرض والّتي هي مكان، إضافة إلى تعثّر الكلام في تكرار الحرف (على) في السّطر التّالي، فعدل إلى حرف دون آخر، إضافة إلى ربط البنى اللّسانيّة الأوّل بالثّاني والجمل بعضها ببعض.

على: والاستعلاء الأصل في معانيها، مجازية أو حقيقة[3].

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 07.

[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 01.

[3] ـ علي جاسم سلمان: موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط)، 2003م، ص 132.

تجذبني نحوها قمرا يتدلى على شرفة الكونِ..[1].

ويقول في قصيدة سلام:

سلام على زرقة البحر في ناظريها..[2].

فكان الرّابط عاملا في الاسم الّذي بعده (شرفة، زرقة)، وربط البنى بعضها ببعض ما جعلها متّسقة في تركيبها منسجمة في أداء الدّلالة، فكانت زرقة البحر تتنزّل على كلّ ناظر، استعلاء للدّال (البحر)، و(القمر) يلقي بنوره وهو في العلا. فناسب الحرف (على) أداء معنى حقيقيّا.

وورد الحرف **(على) بمعنى (مع) في** قول الشّاعر:

أم أغني على نغمة الأوف والميجنه[3].

واستعمل الشّاعر (**على) دون الحرف (مع)**، ليتجاوز مجازية العبارة مع البنية (مع)، ولأنّها نغمة علت أرضه وسادت، وهي نغمة دالّة على شدّة الهول وكلّ ماله علاقة بالأحزان، ولا يريد الشّاعر أن يكون معها (مع) فهو بريء منها.

لـ: وأصل معانيها الاختصاص.

جاءت **بمعنى الاستحقاق** في قول الشّاعر:

هنيئًا لكمْ كُلّ ما تَصْنعُونْ!

هنيئًا مَريئًا لكُمْ أيُّها الشّاربونْ![4].

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 34.
[2] ـ المصدر نفسه، ص 84.
[3] ـ المصدر نفسه، ص 40.
[4] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 08.

والشّاعر يوجّه كلامه لكلّ خائن مال مع ميل الخونة، فأعطى لهم كلّ شيء واستحقوا متاع الدّنيا، على حبّ الأرض، واستحقوا هذا الخطاب المتخلّل فيها هزؤا وعتابا لأنّهم كانوا أهل غدر ومجرمين فوق أرض أعطتهم كلّ شيء ولم يقدّموا لها شيئا.، ووحده المحبّ الوغيّ

وقد جاء حرف **الجرّ (لـ) بمعنى القسم:**

لله ذرّك يا فتى[1].

وجاء **بمعنى الاختصاص** في قول الشّاعر:

فتّحت عطرها للفراشات والنّحل[2].

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 59.
[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 05.

2 ـ حروف العطف:

كانت أكثر حروف العطف استعمالا (**الواو، ثمّ الفاء**)، وجاءت في نفس الدّور الّذي تؤدّيه حروف الجرّ، الرّبط والتّنسيق في النّصوص لغويّا ودلاليّا، لكن لكلّ بنية وظيفة تميّزها عن الأخرى، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه.

الواو: يبرز الرّابط اللّغوي (الواو) كأهمّ رابط لغوي في النّصوص الشّعريّة الوغليسيّة؛ حيث تواترت الأعلى في جميع القصائد، واختلفت وظيفته بين حرف عطف، وحرف زائد، وحرف ربط، «إنّ الألفاظ حين تنتظم في التّركيب، تتمتع بطاقة دلاليّة تسهم من جهتها في تحديد طبيعتها البنوية الّتي تؤهّلها للاستقلال ببنيتها، أو الاستعانة بأدوات تكمّلها دلاليًّا، ومن أهمّ هذه الأدوات العطف ـ وأكثرها تواترا الواو»[1]. فالرابط اللّغويّ "الواو" لا يستغنى عنه.

يقول الشّاعر في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

أنا لستُ "العزيزَ"،،

ولكنّيَ بـ "زُلَيْخَا" أَحَقُّ!..[2].

جاء (الواو) كحرف زائد، يستغنى عنه في النّصّ ولم يعمل في البنية الّتي بعده، فلا فرق بين وجوده وحذفه لغويًّا، وحسبنا وظّفه خدمة للغرض العروضيّ؛ حيث جاء الرّابط في موضع المتحرّك (/) للتّفعيلة المدوّرة من بحر المتدارك، ما يعني أنّ الرّابط مهمٌّ حتّى في التّشكيل الإيقاعي، وموقعه يحسن من أن يحذف.

ويقول في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

[1] ـ رشيد شعلال: بلاغة التشكيل اللساني للخطاب الشعري، ص 69.
[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص. 03

تَذكَّرتُ "زينَب" و" الكَهْفَ" و"الصَّوْتَ"[1].

ظهرت (**الواو**) كحرف عطف، عطف البنى (زينب الكهف الصوت) بعضها ببعض، وهي هنا عطف كلمة على كلمة (فالواو العاطفة أصل أقسامها وهي أمّ حروف العطف لكثرة استعمالها)[2].

وتأتي لتعطف جملة على جملة في قول الشّاعر:

البرق ما لاحت به لقيـــــــاك والرعد ما خفقت به ذكـــــراكِ

والوحي ما أوحى غرامك للفتى والسّحر ما ساحت به عيناك[3].

فربطت العاطفة (**الواو**) الأبيات وجمعت بينها لغويّا ودلاليّا، وأحكمت نسيج البيتين متراصفين متتابعين جنبا إلى جنب، دون خلل معنويّ يُحَسَّ به، بالرّغم من تكرارها، الّذي حسن في هذا الموضع توظيفه، فقد خدمت العمليّة السّرديّة في وصف الشّاعر بطريقة سلسة وممتعة.

أو: وهي من الحروف الهوامل، أي غير عاملة وتعطف ما بعدها على ما قبلها، وهي على معان تعرف من خلال سياقها[4].

جاء في قصيدة دار لقمان على حالنا:

أيُّها العَربُ الجُبَناء اسْألُوا:

ما الّذي قَادني -غيرَكُمْ- نحْوَ مَدْريدَ

---

[1] - يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 04

[2] - ينظر: المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، ص 158.

[3] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 70.

[4] - الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي : كتاب معاني الحروف، تحقيق عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق، السعودية، (ط الأولى)، 1984م، ص 77.

أَوْ أُسَلُوا؟![1].

جاء الرّابط (**أو**) في السّطر الثّالث ليعطف الجملة الثّالثة على الجملة الثّانيّة، وحملت معنى (**الواو**) وهذه من معانيها[2]، وقد استعمل (**أو**) على (**الواو**)، لأنّه ناسب ذكر أماكن مختلفة ومتعدّدة ومتشابهة في أمنها، وهذا ما انعدم في مكانه، ومهدّ لكشف المقصد المرجوّ قسرا وليس اختيارا.

ويقول في الدّلالة نفسها في قصيدة تغريبة جعفر الطّيّار:

لكنّها... يا حظها

قد وَرَّثَتْ فيكم وُلَاةَ عهودها

أو فرّخت أجيالها...[3].

فالتّوريث حاصل والتّفريخ حاصل، لأنّ العدوَّ قد مكث زمنا في هذه الأرض، وقال الشّاعر بالحرف (أو)، للتّأكيد على أنّ حدثا من الاثنين حاصل، فإن لم يكن الأوّل فهو الثّاني لا محالة.

ثمّ: من الحروف الهوامل ومعناها العطف لها معان مختلفة تفهم من سياق توظيفها[4].

يقول الشّاعر:

تُهْدِهِدُهَا تارةً.. وتُبَعْثِرُهَا..

ثمَّ تَزْرعُها جَنّةً في أَقَاصِي السُّهَى!..[5].

---

[1] ـ يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا، ص 01.
[2] ـ ينظر: المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، ص 229.
[3] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار ، ص 62.
[4] ـ الرماني: كتاب معاني الحروف، ص 105.
[5] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 01.

أفادت (**ثمّ**) التّرتيب بمهلة، فبدأ الشّاعر في وصف الموصوف، فرتّب وحداته اللّفظيّة (هُدهُد، بعَثْر، زَرَعَ) مراعيًّا في هذا الانسجام اللّفظي والدّلالي، والوصل بينها بحروف (الواو، وثمّ)، وقد استعمل (ثمّ) مع الفعل (زرع) وهو تشكيل ناسب مدلوله الّذي يتطلّب بطأ ومهلةً.

ويقول في قصيدة :

هذه الهدايا من نصيبك سيّدي..

خذها رجاء ثم نفِّذ لي اختياري...[1].

فتنفيذ الرّغبة لا يتمّ مباشرة، يتطلّب مهلة منحصرة في قيمة الهديّة، وهذه المهلة جاءت مع حرف العطف الّذي أعطى دلالة منسجمة مع قول القائل. وهذا يختصّ بها حرف العطف (ثمّ).

الفاء: جاء في قول الشّاعر:

تَكْبُرينَ، ويَكبُرُ في حُبّكِ القلْبُ،،

يَسْهُو،، يَنامُ،، فَيُوقِظهُ الحُبُّ..[2].

فعمل الرّابط اللّغويّ على التّتابع والتّعاقب بلا مهلة، وربط بين عناصر الجملة، كاشفا شدّة حبّ الشّاعر لبلده، فلا يكون تردّد ومهلة في إعلان هذا الحبّ، وهو معنى يختصّ بالفاء دون الحروف الأخرى.

تأتي الرّوابط اللّغويّة للرّبط بين الكلمات وبين الجمل لغويّا، وتضمن اتساقيّة النّصوص الشّعريّة وانسجامها، كما تحمل وظائف تتعدّد بحسب السّياق الموظّف فيها «فإنّه لمّا كانت مقاصد كلام العرب، على اختلاف صنوفه مبنيّا أكثرها على معاني حروفه، صرفت الهمم إلى تحصيلها،

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار ، ص 61.
[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 04.

ومعرفة جملتها وتفصيلها»[1]. فلكلّ حرف موضعه ومعانيه الّتي يستعملها الشّاعر حسب الغاية والحاجة الدّلاليّة.

الحرف أصغر وحدة لسانيّة في التّشكيل الشّعري، قد يهمله الشّاعر ويستغني عنه بنقاط حذف أو بمؤشّرات أخرى تدلّ عليه، لكن أن يخلو كلّ النّصّ منه فهذا الّذي لا يستقيم قوله ولا يصحّ معه تشكيلا ولا كتابة إبداعيّة.

[1]ـ المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، ص 19.

ثالثا: الأساليب الإنشائية: تشكيل نحويٌّ وبلاغيٌّ:

للأساليب التّداوليّة خصّيصة أساسيّة في التّشكيل اللّغوي، إذ تندرج ضمن أيّ نصّ إبداعيّ «وأيّ أسلوب بلاغي مهما قيل فيه قديما وحديثا إنّما هو بنية لغويّة دلاليّة مباشرة وغير مباشرة، تحمل وظائف الإثارة والإمتاع في الوقت الّذي يحمل وظيفة التّوصيل والإبلاغ والإفادة بنقل الأفكار»[1]. فتأتي أغراض بلاغية معه متعدّدة ومتنوّعة تبيّن غاية ومقصد المتكلّم.

تكون الأساليب الإنشائيّة بصيغها المختلفة الأكثر حركة وحيويّة وفاعليّة في الإنتاج الدّلالي والجمالي، وذلك لتعدّد الأغراض البلاغيّة الّتي يخرج لها هذا الضّرب الكلامي، نورد في الجدول الآتي تواتر صيغ الأسلوب الإنشائي:

	النداء	الاستفهام	الأمر	التمني	النهي
تجليّات نبي سقط من الموت سهوا	15	14	09	00	01
تغريبة جعفر الطيّار	27	12	08	02	02
حوريّة	02	02	00	2	00
حديث خرافة	00	05	01	00	00
جنون	00	00	00	02	00
غربة	00	01	00	00	00
غيم	01	01	00	00	00
ذاكرة المقبرة	02	06	00	00	00
ما الحبّ إلّا لها	11	07	06	01	00
سراب	00	00	01	01	00
بهيّة	02	00	00	00	00

[1] ـ حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005م، ص 19.

دار لقمان على	01	01	03	00	00
يسألونك	01	01	01	00	00

نلاحظ من خلال الجدول:

- جاء أسلوب النّداء الأكثر تواترا في أكثر القصائد المدروسة باستثناء قصيدة (خرافة، وذاكرة المقبرة) فَعَلَا فيها أسلوب الاستفهام. كما خلت قصائد منه، وهي القصائد القصيرة النّفس الشّعري.
- جاء أسلوب الاستفهام في المرتبة الثّانيّة تواترا بعد أسلوب النّداء، متواترا بنسب متفاوتة من قصيدة لأخرى وانعدامه في قصائد أخرى.
- جاء أسلوب الأمر في المرتبة الثّالثة.

وهذه ملاحظات ظاهريّة من خلال الجدول، نحاول دراسة نماذج فيما يأتي.

1ـ النّداء:

النّداء « طلب إقبال المدعو الدّاعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كلّ حرف منها مناب الفعل ادعو»[1]. وللنّداء أحرف مخصوصة، تستعمل منها للقريب ومنها للبعيد وهي الهمزة، وأي للقريب، والأدوات (ياو، وأيا، هيا، وآ، وآي، و وا للبعيد[2]. ولم يتّفق النّحويّون على هذا التّصنيف

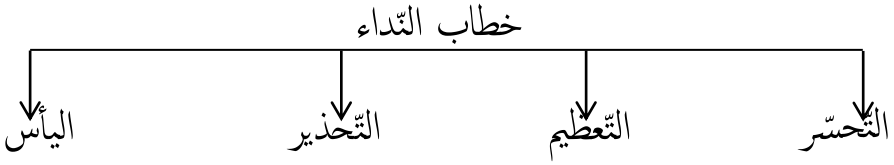
[1] ـ عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية ـ علم المعانيـ ، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (ط 01)، 2009م، ص 114، 115.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 115.

فاختلف ولم يتوحّد[1]. «والصّحيح أنّ استعمال هذه الحروف في النّداء البعيد والقريب يكون لأمر يريده، المتكلّم، سواء من حيث قرب المخاطَب من نفس المتكلّم أو بعده»[2]. وكلّ يجسّد المقصديّة.

جاءت أداة النّداء **(يا)** الأكثر تواترا في أسلوب النّداء في شعر (يوسف وغليسي)؛ حيث بلغت ثمان وأربعين صيغة (48)، مقابل ستّ صيغ (06) للأداة **(أيا)**، وتعدّدت الأغراض والأبعاد الدّلاليّة لأسلوب النّداء من سياق شعري لآخر، كاشفا القدرة الشّعريّة للمبدع، «والنّسيج اللّغوي القادر على تأديّة الوظيفة الإبلاغيّة والبلاغيّة معا يحتاج إلى فنّان لتشكيله من أجل بناء جسر من التّواصل بين أقطاب العمل الفنّي، للمبدع والنّص والمتلقّي»[3]. فتتوخى الانسجام بين أقطاب العملية التّشكيلّية (مبدع، لغة، متلقي).

جاء النّداء بأدوات مختلفة **(يا، أيا)** جسّدت ذلك التّنوع اللّغوي والدّلالي في التّشكيل النّصي من خلال الأغراض البلاغيّة الّتي تنوّعت واختلفت من سياق لآخر:



[1]ـ جاء في كتاب سيبويه «فأما الاسم غير المندوب فينبه بخمسة أشياء: بيا، وأيا، وهيا، وأي، وبالألف (...) إلا ان الأربعة غير الألف قد يستعملونها إذا أرادوا أن يمدوا أصواتهم للشيء المتراخي عنهم، والإنسان المعرض عنهم، الذين يرون أنه لا يقبل عليهم، إلا بالاجتهاد أو النائم المستثقل، وقد يستعملون هذه للمد في موضع الألف ولا يستعملون الألف في هذه المواضع التي يمدون فيها، وقد يجوز لك أن تستعمل هذه الخمسة غيروا إذا كان صاحبك قريبا منك، مقبلا عليك توكيدا. سيبويه: الكتاب، ج (02)، ص 230.

[2]ـ عاطف فاضل: تركيب الجملة الانشائية في غريب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط 01)، 2001م، ص 282.

[3]ـ عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، (ط 01)، 2012م، ص 37.

يقول الشّاعر:

إيه يا "كانَ"!..

يا سفر البرق في ليل ذاكرتي..

يا حنيني إلى حفنة من حنانْ!

يا عبير الهوى.. يا رحيق الشفاءِ..[1].

يختلف التّوظيف الدّلالي الّذي تؤدّيه صيغ النّداء من سياق لآخر، فنجده في هذا المقام علا المتوقّع، فإضافة إلى اللّون البياني الّذي ضمّته الأسطر الشّعريّة فإنّ المنادى ليس من جنس الشّاعر (غير عاقل)، باستعمال الأداة (يا) وقد استعملت لنداء البعيد، فالمنادى في السّطر الأوّل (سفر البرق)، وفي السّطر الثّاني (حنين) والسّطر الثّالث (عبير الهوى، رحيق الشفاه).

يفضي النّسق الشّعري في هذه القصيدة المترابطة والمتلاحمة، إلى أنّ غرض النّداء تجاوز المعياري الموضوع له، وورد هنا للتّحسّر، فبعد أن استحضر الشّاعر صورة وطنه في البدء وجدها قد تغيّر حالها معه، فتفرّعت عن الدّال (كان) بمدلوله في السّطر الأوّل جملة من النداءات تبكي (كان)، فالشّاعر ينادي مناداة بعيدة ملؤها التّحسر الشّديد لوطن كان حاله:

سامق في السّماءِ،،

شامخ كالنخيلْ

فارع كالصنوبر والزان والسنديان...

«ولكنّ قد توظّف أدواته فنيّا لخدمة المعنى الّذي يريد البليغ التّعبير عنه، فتعطي دلالات تتجاوز المعنى الأصلي اللّغوي التّقريري»[2]. لأنّ اللّغة التّقريريّة تقتل الإبداع وتجمّده.

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 44.

[2] ـ حفيظة أرسلان شابسوغ: الجملة الخبرية والجملة الطلبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط 1)، 2004م، ص 249.

ويقول في القصيدة نفسها:

ولكنّني متعب.. من هواها،،

فيا أيها الحب إسحبْ خلاياك من دَميَ

ـ إلتَّوَّـ إنسحب.. ودعني أموتْ!..[1].

أداة النّداء (**يا**) والمنادى (الحبّ)، وازدوجت وظيفة النّداء بين القريب مرّة، وللبعيد مرّة أخرى؛ فأمّا البعيد للدّلالة عن هذا الحبّ الغريب الّذي يحمله لوطنه، فأطلق مع امتداد حرف النّداء ألما ممتدًّا فيه اغتراب روحيّ ونفسيّ اتّجاه وطنه، وأمّا القريب لأنّ هذا الحبّ حبّه، نما بداخله وقريب منه (خلاياك، دمي)، ومن خلال هذه الازدواجيّة نستأنس منه غرض اليأس.

فالشّاعر يئس من هذا الحبّ الّذي أهلكه وغرّبه وجعله مهاجرا، لا مواطنا له شرعيّة المكوث والبقاء، فأمره (اسحب، انسحب)، مستخدما الأداة (يا) الّتي تفيد نداء القريب والبعيد، مع حرف تنبيه (الهاء) مرتبطا بأهمّ دال هو (الحبّ)، عبّرت هذه البنى عن تشتّته، فصار لا يدري أقريب أم بعيد عنه هذا الحبّ الّذي بداخله، هل هو حبّ ذو شأن أم مجرّد مشاعر سطحيّة فجعله يأمر وينادي ليعدمه. لذلك فقد حقّق النّداء الكشف عن المقاصد الخفيّة «هو وسيلة التّخاطب المثلى لإيصال الرّسالة وتبليغها إلى الآخرين»[2].

ويقول في قصيدة ذاكرة المقبرة:

أيا طائرَ البُومِ عشِّش وفرّخْ.. لَكَ القلبُ مأْوى ومَغْنَى،

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار ، ص 47.

[2] ـ سعاد زدام: دلالة الأساليب الإنشائية في القرآن الكريم (النداء أنموذجا)، (دكتوراه)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة وهران، الزائر، 2018، 2019، ص 16.

فمازال في القلب متّسعٌ للأنين!..[1].

جاءت أداة النّداء **(أيا)** وهي تفيد النّداء للبعيد، والمنادى (طائر البوم) وهو ليس من جنس الشّاعر، وقد أدّت أداة النّداء **(أيا)** دورا تمييزيًّا من حيث الأداء الدّلالي، فهي تحمل نتوءا وامتدادا زمنيّا كشف عن الحالة النّفسيّة للشّاعر، فخرج النّداء من معناه الأصلي إلى تشكيل بلاغيّ، والّذي نراه حمل غرض التّوجّع، مع بنية (القلب) موضع الأحزان، إثر حادث الفقد، وزاد النّسق الشّعري جماليّة امتزاجه بأسلوب الأمر (عشّش، فرّخ)، مكثّفا دلالة الحزن والضّياع والانهيار.

2 ـ الاستفهام:

جاء الخطاب الاستفهامي في المرتبة الثّانية تواترا بعد خطاب النّداء، وورد بأدوات استفهاميّة مختلفة (من، أي، هل، أين، ما، كم، أ). وجاءت الأداة (من) متصدّرة الخطاب الاستفهامي.

يقول الشّاعر:

ضاع مني الذي كنت أحمله، فجأة..
ويحكم كلّكم غارق في الدموعِ؛
فمن سيدلُّ الخطيب على سارق المصحفِ؟![2].

خرجت صيغة الاستفهام في هذا النّسق اللّساني عن معناها الحقيقي، إلى دلالة عميقة منزاحة عن المعنى المباشر الّذي يؤدّيه الاستفهام، والّذي هو «طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصّة»[3]، وهذا لم يقصد إليه الشّاعر من خلال استفهامه، خارجا به إلى غرض التّوبيخ.

[1] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)، 01.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار ، ص 43.
[3] ـ عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم المعاني، ص 88.

من خلال استحضار الشّاعر صورة الوطن المغتصب، وفق صورة دراميّة تشبيهيّة نوضّحها في الجدول الآتي:

الخطيب	المسروق	الحدث	نوع الخطاب الاستفهام	غرض الخطاب
مالك ابن دينار	المصحف	حقيقي	حقيقي	معرفة السّارق
الّشاعر	الوطن	حقيقي	غير حقيقي	التّوبيخ

هكّذا حوّل الشّاعر الخطاب الاستفهامي من دلالة مباشرة إلى دلالة ضمنيّة، «أنّ أسلوب الاستفهام المجازي هو كلّ أسلوب ينزاح من حقل إلى حقل دلالي آخر وتشكيل ذلك بأساليب جماليّة مثيرة في النّفس تمتاز بالتموّج الصّوتي والتّنوع الإيقاعي الصّادر عن تنوّع أدوات الاستفهام»[1]. فكشف الشّاعر عن الجوّ العام في وطنه، واستطاع أن يحملنا عبر هذا اللّون الكلاميّ إلى مقاصده الذّاتيّة المؤشّرة على استنهاض الهمم وإثارتها رفضا للواقع المعاش.

ويقول في القصيدة نفسها:

هل أعدّل خارطة الأزمنهْ؟

أم أغنّي على نغمة "الأوفِ" والميجنهْ؟![2].

عبّر الشّاعر عن مقاصده الاستفهاميّة عبر الأداة (**هل**)، «وهي مختصّة بالتّصديق، فيجاب عنها بنعم أو لا، وتخرج هل عن الاستفهام الحقيقي إلى معانٍ أخرى»[3]. كما أنّها تدخل على الفعل

[1] ـ حسين جمعة: جمالية الإنشاء والخبر، ص 165.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار ، ص 40.
[3] ـ فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، الأردن، (ط 04)، 2009م، ج (04)، ص 206.

المضارع فتفيد اختصاصها بالاستقبال[1].

خرجت (**هل**) إلى غرض التّمني مع اقتران هذا الفعل بالاستقبال (أعدّل)، إقرارا منه بحقّه في الوجوديّة، وهي أمنية صاحبها نوع من الشكّ وعدم الثّقة، فصحّ الردّ (**بنعم**) وبـ (**لا**)، في ظاهر البنية، لذلك لم تكن غاية الشّاعر (الطّالِب) طلب العلم عن مطلوب.

ويقول أيضا:

لست في "العير" أو في "النّفير" أيا سادتي،

فلم يعلنان اللّهيب عليّ ؟!...[2].

فقبل أن يستفهم الشّاعر بالأداة (**ما**)، سبقه أسلوب النّداء (**أيا**)، خارجا بالكلام من معناه الأصلي وهو الإقبال، إلى معنى إنكاري مع وجود القرينة (**لست**)، ثمّ يأتي الخطاب معزّزاً بأسلوب إنشائي ثانيّ، خارجا به إلى غرض العتاب واللّوم وتحقيق مقاصد ذاتيّة وأخرى تنبيهيّة للمتلقّي، «وكلّما كان المعنى أبعد عن الدّلالة المعياريّة للّفظ، كان أكثر تأثيرا على وجدان المتلقّي»[3]. كاسرا الشّاعر نمط الكلام ومعياريّة الأساليب الإنشائيّة.

ويقول في قصيدة خرافة:

ما التين ؟ ما الزيتون ؟ ما البلد الأمين ؟

وما الحياة ؟ ومن أنا ؟ لولاكِ[4].

---

[1] ـ ينظر: ابن هشام عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله الانصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، قدم له ووضع حواشيه وفهرسه أحسن حمد، أشرف عليه وراجعه: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط 3)، (د س)، ج (01)، ص 675.

[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار ، ص 48.

[3] ـ عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي، ص 58.

[4] ـ يوسف وغليسي: المصدر السابق، ص 70.

ض مّ هذا البيت الشّعري خمس صيغ استفهاميّة، أربع باستعمال الأداة (**ما**)، وواحدة باستعمال الأداة (**من**).

والشّاعر لم يُرِدْ طلب حصول العلم، بل جاءت هذه الصّيغ للتّحقير وإنزال منزلة المخاطَب هذه الدّوال (التّين، الزّيتون، البلد الأمين، الحياة، الشّاعر)، في حضرة الحبيب. إيرادٌ يؤكّد ما للأساليب الإنشائيّة من دور مميَّز من تشكيل نحويّ إلى تشكيل بلاغي، تتوالد فيه الدّلالات وتعلو بالنّصّ الشّعري وكيانه، خارجا بها من النّمطيّة العاديّة المألوفة إلى نمط آخر يكون الكاشف عن رؤى الشّاعر وخواطره، «لا تتولّد شعريّة النّصّ من الموضوع أو القضيّة الّتي فيها القول بل تكمن في تشكيل القول وطريقته، ذلك أنّ الشّاعر المبدع عندما يكون قد نفذ إلى القوانين التّوليديّة الكامنة في صلب النّظام اللّغوي وهي الّتي تسمح له بالإنشاء، ويقوم في الآن نفسه بتحويل اللّغة إلى سديم يعيد تشكيله وفق ما تسمح به ذلك القوانين التّوليديّة من ذرى تعبيريّة»[1]. وفي كل مرّة نتأكّد من خلال تحليلاتنا أنّ هذه الأساليب كلّما خرجت عن معياريتها تحقّقت الشّعريّة.

3ـ الأمر:

جاء أسلوب الأمر في المرتبة الثّالثة في ترتيب الأساليب الإنشائيّة، بعد أسلوب النداء، وأسلوب الاستفهام، وقد ورد بثلاث صيغ، فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والأمر: «هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والالزام»[2]. إلا أن المفهوم يظل محدودا في إطار التّوظيف الإبداعي الّذي يعمد إليه المبدع «ولكنّ أسلوب الأمر يتقيد بمعياريّة التّركيب النّحوي، وإنّما تنزاح فيه اللّغة في صيغ الأمر الحقيقيّ الأربع إلى اتجّاهات جديدة، كما تقول الدّراسات الأسلوبيّة، فلا تقتضي الالتزام بتنفيذ الطّلب المتضمّن في الجملة على وجه الإيجاب... وإنّما يستخرج المعنى من القرائن الدّالة على السيّاق»[3]. وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في النّماذج الآتيّة:

---

[1] ـ محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سيراس للنشر، تونس، (د ط)، 1985، ص 32.
[2] ـ عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم المعاني، ص 75.
[3] ـ حسين جمعة: جمالية الخبر والانشاء، ص 108.

يقول في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

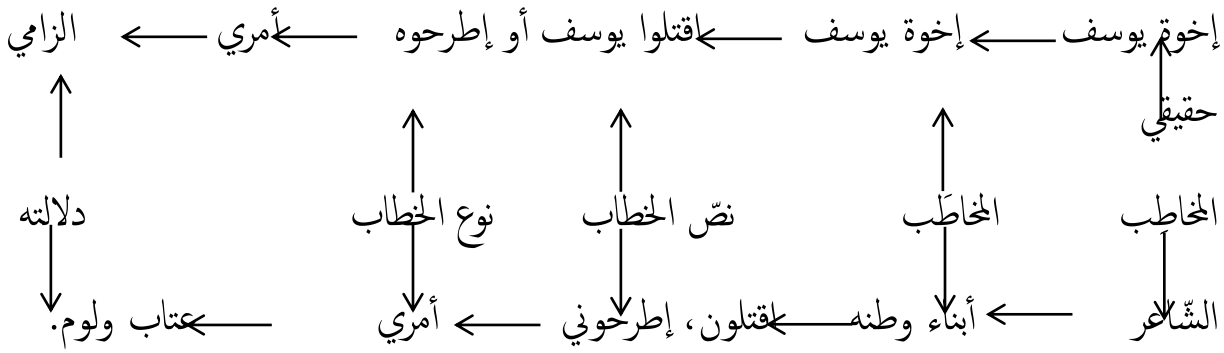
صِرتُ يُوسفَ -يا إخْوتي- فَاقْتُلونْ!

أقْتُلوني وَحِيدَا،،

وإنْ شِئْتُمُ،

إطْرَحُونِي بَعِيدًا...بَعيدَا...[1].

ورد أسلوب الأمر مع فعل الأمر (أقتلون، أقتلوني، إطرحوني)، في صيغة الجمع، وفي جملتها خرجت من دلالته الأولى إلى دلالة العتاب واللّوم، وجاءت في خيط دلالي محبوك مع قصّة النّبي يوسف عليه السّلام، نوضّحه في الرّسم الآتي:



خطاب الأمر يتضمّن رسالة محدّدة موجّهة لشخص بعينه، فلا يكون أمرا إلّا إذا تضمّن أفعالا أمريّة، وبين الحقيقي والضّمني ظهرت الدّلالة الوجدانيّة للشّاعر في وسط حكائي ساده الفتن، أخرج اللّغة من مستواها العادي إلى مستوى إبداعي، عاقدا عبر تركيبها دلالة إيحائيّة عميقة.

ويقول في قصيدة دار لقمان على حالنا:

أيُّها العَربُ الجُبَنَاء اسْألُوا:

ما الّذي قَادني -غيركم- نحْوَ مَدْريدَ

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 07.

أَوْ أُوسَلُوا ؟!...[1].

تضمّن هذا المقطع ثلاثة أساليب إنشائيّة، (النّداء)، و(الأمر)، و(الاستفهام)، والنّبرة الخطابيّة عالية، تكشف عن السّوء الّذي آل إليه الشّاعر، العرب خذلوا وتخاذلوا، فدلّت هذه الصّيغ التّداوليّة على دلالة التّوبيخ والتّحقير.

ويقول في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

قُلِ إنيَ ما قتلوني، وما صلبوني، ولكنْ..

سقطت من الموت سهوًا..

رُفعت إلى حضرت الخلدِ..

قُلِ إني نزحت إلى "طور سنينَ"،،

إني تقلدت عرش النبوة في وطن آخرٍ يشتهني

قل إني تشبهت بالنخل؛ ما متُّ..

ما ينبغي أن أموتْ![2].

اجتمع مركّب دلالي في هذا المقطع الشّعري ، مشكّل وفق كلام منزاح عن الكلام الأصل، فشكّل أسلوب الأمر بتكراره (ثلاث صيغ) بنيّة إيحائيّة استمرّت إلى آخر القصيدة حاملا خطابا بدلالة مزدوجة قائمة على النقيضين دلالة (الذّم والتّعظيم)، وقد انبنت من خلال مقاصد الشّاعر في تجاوز السّائد الموجود، ووصوله مرتبة الأنبياء واختلافه عن باقي البشر تعظيما لذاته، ذاما أولئك البشر المتنكّرين لإنسانيّتهم فصلبوه وقتلوه وهو الّذي يستحيل على الموت.

[1] ـ يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا، (مخطوط)، ص 01.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار ،ص 48، 49.

وما يلاحظ في هذا التّشكيل الأسلوبي ورود صيغة الجمع مع الفعل المضارع (يسألونك)، وصيغة المفرد مع الأمر (قل)، دالّين على الاستمرار والدّوام، وما يحمل القول على إنّ اعترافات الشّاعر باقية خالدة أبد الدّهر

4ـ النّهي:

جاء أسلوب النّهي في المرتبة الثّالثة في ترتيب الأساليب الإنشائيّة، والنّهي له صيغة واحدة وهو المضارع المقرون بلام الأمر «وهو طلب الكفّ عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء»[1]. وقد عُدّت لا الناهية عنصر تحويل كونها تدخل على الجملة فتغيّر المعنى إلى نهي، إضافة إلى جعل المضارع دالّا على المستقبل مع تغيير في الحركة الإعرابيّة للفعل من الرّفع إلى الجزم[2].

يقول الشّاعر يوسف وغليسي:

ويا شفق الحلم، بالله، لا تغتربْ..

يا ربيع الطفولة لا تحتضر...

أدنُ مني قليلا، أناشدك الله، أدنُ،،[3].

تتشكّل الأساليب الإنشائيّة في النّصّ الإبداعي لتزيد في تبئير الدّلالة وحصرها في أكثر من معنى وغرض، فهذا المقطع المشكّل من أكثر من أسلوب (نداء، ونهي، وقسم، وأمر) يشدّ المتلقّي أليه شدّا، لأنّه تركيب يتجاوز العادي، وينهض على ركن شعري تزخر فيه اللّغة وتظهر جمالياتها من قبل ألفاظها الحَسُن تشكيلها.

---

[1] ـ عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، علم المعاني، ص 83.

[2] ـ ينظر: عاطف فضل: تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، ص 189.

[33] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار ، ص 46.

النّهي تكرّر في سطرين مع الفعلين (لا تغترب، لا تحتضر)، والمخاطَب هي صور لزمن مضى، أي هو يخاطب شيئا معنويّا، وقد دلّ على التحسّر لمغادرة الزّمن الأوّل الّذي لم يبق منه سوى الأطلال والذّكريات.

ويقول في قصيدة تغريبة جعفر الطيّار:

لا.. ثُمّ لا..

أبدًا.. ولا.. هذا قراري

أنا سيد الأحباشِ

لا تلهبْ ذِراري...[1].

افتتح المخاطب نصّه بالوحدة اللّسانيّة (لا) مكرّرة ثلاث مرّات (03)، ثمّ البنية (أبدا) ليأتي أسلوب النّهي (لا تلهب)، فاصلا في صناعة الخطاب وتأكيده، زاده بلاغة خروج النّهي إلى غرض التّحذير؛ «وبهذا ندرك أنّ أسلوب النّهي وإن أستعمل في المعنى الحقيقي لا يقتصر على دلالة النّحويّة المباشرة»[2].

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 60.
[2] ـ حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، ص 124.

5ـ التّمني:

ورد خطاب التّمني في ذيل الأساليب الإنشائيّة، وقد جاء بصيغ مختلفة (لو، هل، ليت).

يقول في قصيدة جنون:

آهٍ لو يهجر العقل رأسي..

يسافر في اللّاحدودْ..

ليته يفلت الآن مني،[1].

تكرّر أسلوب التمنّي هنا في موضعين، وجاء بأداتين مختلفتين (**لو، ليت**)، ودلّ على طلب أمر غير مأمول تحقّقه وهو الجنون، مفضيا إلى حالة من النّشوة تنتاب صاحب الخطاب.

وقد أحسن الشّاعر في تشكيل وصياغة هذه القطعة الشّعريّة، من خلال اعتماده أدوات لسانيّة مختلفة دلّت على الاستمراريّة في الطّلب، كالتّأكيد من خلال تكرار أدوات التّمني، واستعمال الأفعال المضارعة (يسافر، يهجر، يفلت)،.

ولحظة الحوار الّتي تمنّاها الشّاعر فيها الجنون تفسّر استعماله أسلوب التّمني، فقد تكون لحظة لقاء وقد تكون كتابة، وبقدر هذه اللّحظة جاء أسلوب التّمني كاشفا عن انسجام اللّغوي بالشّعوري.

الدّيناميّة الّتي تُعيثها الأساليب الإنشائيّة بحراكيّتها في الاستزاد المعنوي للنّصّ الشّعري، لهو تعظيم لشأن التّراكيب اللّغويّة في حسن تعالقها وتواردها وتفاعلها، من حيث توالد الدّلالة وجعلها تنتمي إلى الحاضنة الفنيّة والشّعريّة البليغة، يعرف من خلالها النّصّ أوّلا والشّاعر ثانيًا.

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 74.

لا يختلف التّشكيل التّركيبيّ في محاوره عن المستويين السّابقين، فهو مستوى الصّرامة النّحوية والقاعدة المعيارية الّتي لا يجب على الأديب الزّيغ عنها، بل وجب الأخذ والعمل به، لكن يأتي الانزياح التّركيبيّ ليقلّل من شأن هذه القاعدة، وينتهكها، والتّقديم والتّأخير إحدى هذه التّجاوزات، وهما من مرتكزات العمليّة التّشكيليّة للنصّ، وتقنيّة لغويّة وأسلوبيّة، تهدف لإبراز دلالة على أخرى، فالتّقديم والتّأخير يبيّن مركز الدّلالة والأولويّة في الحدث الشّعري، و ظاهرة الحذف مهمّة في تشكيل نص لغويّ جديد، يستثير المتلقي ويهيّئه لعمليّة الكتابة، وسدّ الفراغ، كما تلعب الرّوابط اللّغويّة من (جرّ وعطف) دورا مفصليّا ومحرّكا أساسا في سلامة المعنى وأدائه وفق الطّريقة السّليمة، ثمّ تأتي جودة التّوظيف الأسلوبي للأساليب الإنشائية، لتكشف عن تشكيل لغويّ دقيق المسلك قد حَسُن تواجدها في صناعة الهيكل العام للنّصّ الشّعري الوغليسي، وغيابها هو نسف لرؤى النّصّ وجماليته الأدبيّة.

فصل رابع:

التّشكيل الدّلاليّ

تمهيد:

التّشكيل الدّلالي مهمّ ولا مناص من دراسته، إنّه يضمن للقصيدة بناءها المتكامل مع بقيّة المستويات، ففيه يعكف المبدع على تمثّل الواقع وفق صورة شعريّة، يكون النّصيب الدّلاليّ هو الأساس فيه، فيعمد إلى التّصوير غير العادي، ويشكّل منها نصوصا متنوّعة ومختلفة، تكون ثيمات وشفرات يصعب في كثير من المواضع حلّها والنفاذ إلى دلالتها الأوليّة.

سنتطرّق في هذا المستوى إلى العناصر (**الحقول الدّلاليّة، والصّورة الشّعريّة بما تتضمّنه من صورة استعاريّة وصورة تشبيهيّة، فالرّمز ، فالتّناص).**

أوّلا- الحقول الدّلاليّة:

قسّمنا قصائد الشّاعر (يوسف وغليسي) بحسب موضوعاتها إلى قصائد غزل، وإلى قصائد حرب وفتنة، لذلك أقمنا دراستنا لها وفق هذا التّقسيم، فالحقول الدّلاليّة «تكتسب كينونتها من خلال علاقة الدّوال ببعضها البعض داخل الحقل الدّلالي الواحد، إذ تحمل صفات مشتركة تحيل إلى نقطة مركزيّة واحدة، فالدّوال داخل الحقل المعجمي كالكواكب بالنّسبة للشّمس»[1]. ونختصر هذه الحقول في الجدول الآتي:

1- الحقول الدّلالية لقصائد الحرب والوطن:

وأدرجنا في هذه الحقول، القصائد: (دار لقمان على حالنا، وتجليات نبي سقط من الموت سهوا، وتغريبة جعفر الطيار، ويسألونك)

[1]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 41.

الإنسان	المكان	الحرب	الطّبيعة
العرب	مدريد	جريحا	الزّهور
العندليب	أوسلو	الجراح	صفصافة
الصّبي	حيّنا	دمع	الرّياح
فتاة	الدّار	الدّماء	براكين
فتى	السّجون	الشّهيد	ينابع
خدّها	مفترق الطّرق	طريح	سفح
ذاكرة	التّضاريس	بكاء	برق
الشّهيد	البلاد	عداء	السّمرات
أنبياء	الطّريق	الأعادي	شتاء
صالح	الجب	غارقا	صيف
عيسى بن مريم	القبلة	الرّعب	ربيع
اليتامى	المقدّس	النّار	روضة
والدي	الغار	اللّيل	التّضاريس
يعقوب	خيمة	العبيد	قمر
عقبة	الحكومة	الفناء	غصن
كسيلة	البرلمان	أشلاء	شجر

بلقيس	جبال الزبربر	فتنة	نبات
أموي	الممالك	تهوّر	طير
بربري	مملكة النّجاشي	تجبّر	هدهد
غيلان	خليج	فتن	رمل
ابن عبد الملك	محيط	عواصف	خيول
حلّاق	مدائن	محن	قصب الرّيح
مالك ابن دينار	مأوى	ريّاح	الحمام
جعفر	الطّور	نفي	أقحوان
النّجاشي	الرّافدين	تعذيب	زنابق
الملك		الخيانة	
عبيد		أعاصير	
عمر		حزنا	
حاكم		يعقر	
غلام		سيّد الجاهلين	
حلّاج			
سلطان			

- **حقل الحرب والفتنة:**

شكّل حقل الحرب أكبر مدلول في قصائد الشّاعر (**يوسف وغليسي**)؛ وذلك للخصوصيّة الّتي تنتمي إليه قصائده، فهي قصائد تحكي حكاية الجرح العربيّ بصفة عامّة في أوطانه؛ مثّلته بشدّة قصائد (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا، تغريبة جعفر الطّيّار، لا فتة لم يكتبها أحمد مطر، إعصار، غربة).

وقد كانت أكبر دوّال شكّلت هذه النّصوص بتكرارها (الموت، الدّماء، جراح)، وهي بمدلولاتها مكمّلة لبعضها، وهكّذا تبني هذه البنى جنبا إلى جنب القصيدة، ومن خلال التّقارب الدّلالي للوحدات اللّسانية، فنجد هذه الدّوال في علاقة على نحو المدلول سبب للآخر؛ فنجد مثلا في النّموذج الآتي:

الجراح(السّبب) ⟵دم (مسبب) ⟵ موت (نتيجة).

وكلّها مدلولات تنتمي إلى حاضنة دلاليّة واحدة.

الدّال الموت: تكرّر في قصيدة (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا) ثلاث عشرة مرّة (13)، محيلا إلى حجم الفتنة وويلات الحرب، إنّه دال الفناء وعلى الجحيم الدّنيويّ في قصائد الشّاعر:

الموت يزرع كل الدروبِ..
وكل الدروب تؤدي إلى الموتِ..[1].

الدّال الدّم: وفيه يُظهر الشّاعر هاجسه من الواقع، وهاجسه من الحياة الّتي لم تعد تضمن له البقاء، لأنّ الدّم مصدر الفزع والخوف، إنّه يدعو إلى الفتنة والهجر، ويبعث إلى الأحزان والآلام، لذلك هو على اتّصال وثيق بالمدلول الأوّل (الموت)، ويقول في ذلك:

[1] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 47.

استباحوا دمي في الشهور الحرام وما خجلوا..[1]
سفحوا دمائي.. صادروا بلدي الموزَّعَ[2].

ووفق هذه الدّوال القريبة من بعضها المعبّرة عن الأنا الشّعوريّة للشّاعر، وجدنا قصيدة (دار لقمان على حالنا) معبّرة عن هذا الحقل بشدّة؛ فجاءت ألفاظها محتقنة باليأس والألم المفرط للشّاعر إزّاء الفتن المرميّة على الأرض الفلسطينيّة (دار لقمان على حالنا، جريحا، أستحي، يخون، السّجون، خائنون، نحتسي، حرف كاف ونون)، ولا أحد ينظر بعين اليقين، فكان الفعل (أستحي) نعي الشّاعر نفسه ولجميع الأمّة العربيّة.

- **حقل الإنسان:**

يعدّ هذا الحقل رؤيا الشّاعر في الحياة، الّتي ألبسها بالأماني والأحلام، فالإنسان في هذا الحقل أكثر ما شكّلته الرّموز وحضور شخصيّات الماضي عبر تقنيّة التّناص أو الرّموز التّاريخيّة والدّينيّة والأدبيّة، فكانت أسماء النّبوة والفاتحين، هروبا للشّاعر من الواقع وطلب اللّجوء السّياسي في الأحلام الظّاهرة بصورة كبيرة في قصيدة (تغريبة جعفر الطّيار)، فكانت الشّخصيتان (جعفر والنّجاشي) الأهمّ على طول القصيدة توزّعت الأدوار بينهما، ومنها تشكّل النّصّ الشّعري، إلّا أنّ دوالّا أخرى أُدرجت تحتهما والّتي ربطت البنى المعجميّة دلاليًّا في بناء الحقل الإنساني(الملك، الحاكم) أهمّها، حيث تكرّر الأوّل تسع مرّات (09)، وتكرّر الثّاني سبع مّرات (07)، في دلالة على القوّة والسّلطة الّتي غابت عن الشّاعر وعن المواطن المناضل (جعفر).

- **حقل الأرض (المكان):**

المدلول (الوطن) عليه ومنه انبثقت جميع قصائد الشّاعر في هذا الحقل، لأنّه الأوّل والأخير عنده، والوطن فيه الصّوت المفرد (النّون)؛ الّذي كانت في مقدّمة الأصوات

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 35.
[2] ـ المصدر نفسه ، ص 57.

تواترا في الحركة الإيقاعيّة منسجمة مع دلالة انتماء الشّاعر وفنائه فيه.

عبّرت جميع الأماكن المذكورة في هذا الحقل عن الانتماء الحسّي للوطن، ودالّةً من خلالها عن الجرح أو الحبّ اللدني المقدّس له، إنّها سلطة الذّات الّتي تبدأ مع سلطة الوطن عند الشّاعر، لذلك فكلّ مكان إنّما هو بنية دلاليّة ومعجميّة مختارة ومنتقاة، وضعت مع ألفاظ وأبنية أخرى ليكتمل المشهد الشّعري للشّاعر.

حقل الطّبيعة:

وقد مثّلتها مجموعة من الوحدات المعجميّة لها اتّجاه سلبيٌّ في أغلب توظيفاتها (الرّياح، البراكين، الزلازل، عواصف) مكمّلة حقل الحرب متقاطعة معه، ومعبّرة عن حجم المأساة، وحتّى الدّوال الجميلة الباعثة على التّفاؤل والبهجة (زهور، صفصافة، نخيل، ورد) جاءت في نسق شعريّ عكس مدلولاتها إلى تشاؤم ومرارة، وأدّت مع باقي الحقول أكبر حديث للشّاعر، هي من غُصص الوطن وجُرحه.

1ـ 2ـ ـ الحقول الدّلاليّة لقصائد الغزل والمدح:

وندرج تحت هذه الحقول القصائد (ما الحبّ إلّا لها، حوريّة، إلى أوراسيّة، حديثة خرافة، جنون)

الجمال والفتنة	الطّبيعة	المكان
سحر	سنابل شمس	جنّة
خلاخل	الرّياح	الكهف
مرمر السّاق	الشمي	البطاح
شعرها	ظبية الحي	الطّور
كتفيها	فراشات	الأوراس

عاشقا	نخل	البلد الأمين
عيون المها	النّخل	
ساحرة العمر	اليانسون	
الحب	صفصافة	
الهوى	زيزفون	
القلب	عصفورة	
قلوب العذارى	البدر	
حوريّة	الرّيح	
فيض	الأمواج	
فتنتها	ظلام	
عيون	البرق	
الوجد	الرّعد	
العشّاق	التّين	
منيرة	الزّيتون	
أشواق		

حقل الفتنة:

يكتب الشّاعر في هذا الحقل عن الحالة الوجدانيّة اتجاه شخص عزيز؛ وقد يكون هذا الشّخص في منزلة المعنويّ (الوطن)؛ويكون الشّاعر فيها في حالة سكر روحيّ، يقول عن الحبيب ما تفضي به جوارحه وتقوده إليه مشاعره المشتعلة حبّا وهوى.

يكتب الشّاعر (**يوسف وغليسي**) في قصيدة (ما الحبّ إلّا لها) في نصٍّ شعريٍّ طويل عن حبّه الأوّل والأخير وهو الوطن، فتختلج نصّه دوالّا من معجم غزليّ خالص، فيه من الفتنة والجمال ما يجعل هذا المحبوب في مصّاف القداسة، وفي درجة يغبطه عليها المتحابّون؛ يقول:

..ونِقِّلْ فُؤادَكَ حَيْثُ تَشَاءُ،،

فَمَا الحُبُّ إلّا لَهَا!

مُبتدَأُ الحُبِّ والمُنْتَهَى!....

وفي هذا الحقل اتّصلت دوال الحبّ والهوى والجمال، الكلمة تؤنس الأخرى، وتبني معها شبكة علائقيّة مهمّة في التّكثيف الدّلالي، وكلٌّ في نسقه الشّعري يبني القصيدّ.

أمّا في قصيدة (حوريّة وإلى أوراسيّة) فالشّاعر يعلن فيها اسم المحبوب (حوريّة، منيرة)، النّصان متشابهان في دلالتيهما إلى حدّ بعيد، كشف عن هوى لمحبوب غُيّب عن ناظره، ففي القصيدة الأولى (حوريّة) سافرت في منتهى الزّمن، قد تكون ماتت أ و تزوّجت بغيره، يقول في ذلك:

لكنّها أشعلت في الروح فتنتها وسافرت حلما في منتهى الزمن[1]**،**

أمّا منيرة فتكاد تكون طيفًا لبعدها عنها؛ يقول في ذلك:

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 67.

أستوقف الريح والأمواج أسألها عن طائف طاف بالأوراس وارتحلا[1].

حقل الطّبيعة:

يستعين الشّاعر بحقل الطّبيعة (الموج، البحر، البدر، البرق، الشّمس، النّحل، الفراشة) ويعتبرها ملاذه مهمّا في تشكيل قصائده، ومعجما خصبا للشّعر الغزلي، لأنّ الطّبيعة كلّها جمال وفتنة، تبعث عن الانشراح وعن الأسرار المختبئة في عوالم غير مرئيّة لا يحسّ بها ولا يعرفها إلّا المحبّ في لغة الشّعراء والمبدعين، يقول في قصيدة ما الحب إلا لها:

تَغَارُ عليْها ومِنْها الرّيَاحُ؛

تُهْدِهِدُهَا تارةً.. وتُبْعْثِرُهَا..
ثُمَّ تَزرعُها جَنَّةً في أَقَاصِي السُّهَى!.[2]

ويقول في قصيدة إلى أوراسيّة:

فيسقط الموج مغشيا عليه جوى ويصمت الريح من أوجاعه وجلا[3].

كشفت الحقول الدّلالية عن العلاقة القائمة بين البنى اللّسانية تشكيلا ودلالة، وقربها في التآلف والتّركيب والنّظم ساهم في الكشف عن التّجربة الشّعريّة للشّاعر؛ حيث توصلنا هذه الحقول بما تضمّه من دوال إلى الجوّ العام السّائد في القصيدة.

[1]- يوسف وغليسي: الديوان، ص 69.
[2]- يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 01.
[3]- يوسف وغليسي: الديوان، ص 69.

ثانيا: الصّورة الشّعريّة:

لا يمكن للباحث وهو يستشرف شعريّة النّصوص وأسلوبيّتها أن يتغافل عن دراسة الصّورة الشّعريّة ويمرّ عليها دون الوقوف عندها، آخذا بمفاهيمها ومظاهرها المتنوّعة وأبعادها الدّلاليّة في النّصوص الإبداعيّة.

مفهوم الصّورة الشّعريّة لهو عصيٌّ على التّحديد، منبثق من عدّة مشارب معرفيّة فلسفيّة ونفسيّة وبلاغيّة، قديم ضارب في مصنّفات الأوائل، وتطوّر عبرها يستمدّ في كلّ فترة قيمة معرفيّة جديدة لحدّه، وبين القديم والحديث فإنّ للصّورة الشّعريّة كلاما كثيرا، فمع ظهور المدارس والمناهج النّقديّة الأدبيّة وتعدّدها، اكتسبت مفاهيم عديدة لا تقف عند حدّ واحد، نبرزها بمعاني ودلالات مختلفة في الأسطر الآتيّة.

1ـ مفهوم الصّورة الشّعريّة:

يقول جابر عصفور «قد لا نجد المصطلح بهذه الصّياغة الحديثة [الصّورة الفنيّة] في التّراث البلاغي والنّقدي عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا الّتي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التّراث»[1]. والصّورة في التّراث العربي ظهرت بصورة واضحة في المفاهيم البيانيّة من تشبيه واستعارة وكناية، وهو مبحث بلاغيّ عرض فيه النّقاد واستفاضوا فيه الشّرح والتّبيان، وكان الجرجاني عبد القاهر، والقرطاجنّي أكثر من تمثّل المصطلح بالمفهوم الحديث.

أمّا في الدّراسات المعاصرة فلا نجد للمصطلح تعريفا واحدا، بل تعدّد واتّسع، فنجد منها تعريف علي البطل؛ حيث انطلق من اللّغة ثمّ اتّجه بها إلى معطيات حسيّة ونفسيّة «فالصّورة تشكيل لغويّ، يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدّمتها فأغلب الصّور مستمدّة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصّور النّفسيّة والعقليّة وإن كانت لا

[1] ـ جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 07.

تأتي بكثرة الصّور الحسيّة، أو يقدّمها الشّاعر أحيانا كثيرة في صور حسيّة»[1]. وأخرى استمدّت من المدارس الغربيّة حدّها، وذلك من خلال تأثّرهم بصفة خاصّة بالمنهج النّفسي الفرويدي، وما أتى به في مباحثه عن العقل الباطن؛ «لقد تأثّرت الدّراسات الأدبيّة في تكوين المفهوم الحديث بمصطلح الصّورة الفنيّة بالدّراسات السيكولوجيّة الّتي فتح فرويد آفاقها بمباحثه عن العقل الباطن»[2]، «إنّ الصّورة رمز مصدره اللّاشعور»[3]. ويذهب البعض إلى محاولة تقنينها وضبطها بمحاولة تعريفها من زوايا مختلفة، من ناحية لغويّة، وأخرى من زاوية المبدع وأخرى من زاوية المتلقي، على نحو ما نورده:

أ- الصّورة الشّعريّة من زاوية المبدع:

هو أكبر ما يعوَّل عليه في إنتاج الصّورة، «أمّا الصّورة الشّعريّة من جانب المبدع (الشّاعر) فقد عدّها النّقد الحديث عنصرا من عناصر الإبداع، وجزءا من الموقف الّذي يمرّ به الشّاعر عبر الكثير من تجاربه وأفكاره وتصبح جزءا من المعنى والموقف الّذي يريد أن يعبّر عنه»[4]. فتتظافر من خلاله مجموعة من العوامل في تشكيلها منها ما هو داخليٌّ ومنها ما هو خارجيٌّ، فأمّا الأوّل فتكون للمؤثّرات النّفسيّة الحضور الأكبر «بكونها التّركيبة الفنيّة النّفسية النّابعة من حاجة إبداعيّة وجدانيّة متناغمة يتّخذها الشّاعر أداة للتّعبير الوجداني أو النّفسي»[5]. وهذا العالم الوجدانيّ أو النّفسي سواء حضر فيه الوعي أو غاب، فإنّه يمثّل مصدر مهمٌّ من مصادر الصّورة الشّعريّة.

---

[1]- علي البطل: الصّورة في الشّعر العربي، دار الأندلس، (د ب)، (ط 02)، 1981م، ص 30.

[2]- علي البطل: الصّورة في الشّعر العربي، ص 28.

[3]- عز الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، ص 137.

[4]- علي محمد قاسم الخرابشة: وظيفة الصّورة الشّعريّة ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، (ع 110)، 1436هـ، ص 100.

[5]- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، (ط الأولى)، 1994، ص 12.

أمّا العالم الخارجيّ فمصدره بالأساس الحواس، وأهمّ ما يمثّله هو مصطلح المحاكاة الّذي بُث في مصنّفات الأوائل (أرسطو طاليس).

بـ الصّورة الشّعريّة من زاوية اللّغة:

إنّ كلّ تعريف دقيق للصّورة لا بدّ أن ينطلق من اللّغة، بل وإنّ الأخذ بمشارب أخرى يؤخّر في وصفها وتحديدها، لأنّ الصّورة لا يمكن أن تتمظهر من ذات المبدع في غياب اللّغة[1]. «فالقصيدة تحلّل في مستواها الإيديولوجي، أمّا المستوى اللّغوي فيهمل أو ينظر إليه، باعتباره مؤشرا أو عرضا، فيهتم بالشّاعر أكثر مما يهتم بالشّعر (...) إذ يبحث وراء اللّغة عن مفتاح موجود في اللّغة نفسها كوحدة لا تنفصم بين الدّال والمدلول»[2]. ما يعني أنّ الصّورة هي تركيبة لغويّة قبل كلّ شيء، حدّها دليل يجمع بين دال ومدلول، لكنّ القول أنّ الصّورة تشكيل لغويّ، يجعلها في مصاف الكلام العادي، ما يعني أنّ لها حدّا لغويّا آخر يجعلها في المقدّمة لإحقاق شعريّة النّصوص، وهذه الخصّيصة تتمثّل في عنصر الخرق الدّلالي «إنّ السّمة المميّزة للصورة هي الخرق المنطقي قبل أيّشيء آخر»[3]. فالجانب الدّلالي هو أكثر ما يقصد إليه الشّاعر في تكوين الصّورة الشّعريّة، لأنّه يجعل التّراكيب اللّغويّة غير منطقيّة في تشكيلها، أي حصول الانزياح والعدول في الكلام، هذا الخرق بتعبير محمّد الوليّ يحدث في صورة ذهنيّة مخالفة للهيئة الحقيقيّة، وهذا ما يجعل الصّور البلاغيّة من استعارة وتشبيه في طليعة إحقاق الصّورة الشّعريّة لقيامها على مبدأ المشابهة «أنّ الشّاعر يتناول معنى غفلا، وأنّ هذا المعنى يخضع لعملية تشكيل أو تصوير يعطيه صفة شعر، وأنّ هذا المعنى

[1] ـ ينظر: محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، المغرب، (ط الاولى)، 1980م، ص 166.

[2] ـ جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط (02)، 2014م، ص 39.

[3] ـ محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ص 22.

مجرّدا من هذا التّصوير يبقى معنى نثريا وأنّ هذا التّصوير يعتمد أداة حاسمة هي الصّورة القائمة على المشابهة وخصوصا الاستعارة»[1]. فتأتي الاستعارة في طليعة الصّورة الشّعريّة.

ت الصّورة الشّعريّة من زاوية المتلقي:

عندما ينتهي تشكيل الصّورة الشّعريّة في قالب لغويٍّ ونصوص شعريّة، تُوجّه إلى المتلقي فيصبح هو الآخر مشكّلا ثانيا للعمليّة الشّعريّة التّصويريّة، ولا يكون التّأثير حاصلا في الثّاني إلّا من خلال المهارة الفنيّة واللّغويّة للشّاعر.

1ـ 1ـ الصّورة البلاغيّة:

احتلّت الصّورة البلاغيّة في التّشكيل الشّعري (**ليوسف وغليسي**) حيّزا مهمًّا، وكانت **الاستعارة** تعلو هذه الصّور، يليها **التّشبيه**، وهما محلّ الدّراسة في الأسطر الآتية.

الاستعارة والتّشبيه من الانزياح الدّلالي الأكثر خصوصيّة بالشّعر، لاعتمادهما سمة تصويريّة مميّزة، تنحو معها الدّلالة نحوا مغايرا للكلام العادي، واحتواء النّصوص عليها ضرورة لا بدّ منها لاكتمال هندسة القصيدة والتّأثير في المتلقي؛ لأنّها تقوم بالأساس على تباعد وتنافر أقطاب العمليّة الاستعاريّة أو التّشبيهيّة، وتفتح باب التّأويل المتعدّد، واستنساخ دلالات معبّأة بذروة الاختلاف والتّمايز، لأنّها لا تلبث عند قراءة واحدة ، وهذا ما يزيد في حضورها الشّديد لرسم شعريّة النّصّ، إلّا أن مبدأ المشابهة الّتي يقوم عليها هذان الضّربان يكون الفيصل في تحديد مرامي الشّاعر من خلالها.

[1] ـ محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 54ـ 55.

أ ـ الصّورة الاستعاريّة:

الاستعارة أهمّ الصّور الشّعريّة إطلاقا، وأجلّها قدرا، وأبدعها تركيبا ووصفا، إنّها «الانزياح الرّئيسي والضّروري والمفضّل»[1]. وحضورها بقوّة في التّشكيل التّصّي عامل أساس في بقاء النّصوص وخلودها وتردّدها على الألسنة عبر الأزمنة.

تقوم الطّريقة الاستبدالية في تشكيل الصّورة الاستعاريّة على مخالفة المواقع اللّفظيّة للدّوال في الصّيغة التّركيبيّة، حيث تتمّ بإبدال كلمة محلّ الكلمة الأصليّة، فيخرج بذلك الكلام عن مقتضى الظّاهر إلى دلالات ومعاني عميقة «تذهب النّظريّة الاستبداليّة إلى أنّ الاستعارة علاقة لغويّة تقوم على المقارنة شأنها في ذلك شأن التّشبيه ولكنّها تتمايز عنه تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدّلالات الثّابتة للكلمات المختلفة، أي أنّ المعنى لا يقدّم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التّشابه، فإذا كان نواجه في التّشبيه طرفين يجتمعان معا، فإنّنا في الاستعارة نواجه طرفا واحدا يحلّ محلّ طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك الّتي يقوم عليها التّشبيه»[2].

فتظهر شعرية الاستعارة من خلال جمعها بين المختلف والمتباعد من الدّوال بمدلولاتها في نسق لغويّ واحد يظهر طرافة وجديّة في التّأليف والتّشكيل اللّساني.

يقول الشّاعر يوسف وغليسي:

واقف.. والتضاريس حولي تُلَوّح لي،،

[1] ـ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، (ط الأولى)، 1994م، ص 119.

[2] ـ يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، (ط الأولى)، (د س)، ص 07.

بالتباشير تزرعني..[1].

تحقّقت الاستعارة في السّطر الأوّل في كلمة التّضاريس، فيكون التّعبير الحقيقي(والنّاس حولي تلوّح لي)، إبراز بعض الصّفات المهيمنة (وجه الشّبه) الّتي تجمع المشبّه والمشبّه به يكون الأقرب للوصول إلى إبراز الصّفة المهيمنة الّتي تجمع الطّرفين، وتكون صفة مشتركة بينهما:

التّضاريس= كائن غير عاقل+ ملموس+ قوّة+ صلابة+ جمال+ حدود

الإنسان= كائن عاقل+ ملموس+ قوة+ صلابة+ كبرياء+ انتماء.

فنقدّر أنّ الصّفة المهيمنة الأكثر قربا بين طرفي العمليّة التّشبيهيّة هو صفة (القوّة والصّلابة).

البعد النّفسي والدّلالي للصّورة:

يكشف التّشكيل عن نزعة خفيّة تميل إلى إظهار انتماء ذاتي وجغرافي، لأنّ وقوف الشّاعر من وقوف التّضاريس، وشموخها وبقاؤها تعبّر عن حدّ جغرافي واقف ممتد، وهو تحدّ خفيّ يعلنه الشّاعر من خلالها ثبات الأرض وصلابتها داعيّا فيه إلى الصّمود والقوّة في قوله:

إنني آخر الانبياء بهذي البلاد،،

ولكنني أول المرسلينْ.

ويقول في القصيدة نفسها:

الموت يزرع كل الدروبِ..
وكل الدروب تؤدي إلى الموتِ..[2].

[1]- يوسف وغليسي: الديوان ، ص 34.

[2]- المصدر نفسه، ص 47.

وقعت الصّورة البلاغيّة في السّطر الأوّل، فقد جاءت صورة الموت في تشكيل لغويّ غير مألوف، وغير قابل للتّصوير الحسّي الملموس، وفيها تحقّقت الاستعارة، ليكون أصل الكلام حسب سياق النّصّ كما نقدّره (العدوّ يزرع كلّ الدّروب)، إيجاد السّمة المشتركة بين طرفي العمليّة الصّوريّة يحدث الوصول إلى الدّلالة الحقيقيّة:

الموت= كائن غير عاقل+ معنوي+ غير مرئي+ مرعب+ مخيف.

العدوّ= كائن عاقل+ مادي ملموس+ مرئي+ مرعب+ مخيف.

فنجد صفة الرّعب والخوف هي الصّفة المهيمنة الّتي جمعت بين الطّرفين.

البعد النّفسي والدّلالي للصّورة:

استعارة لفظة الموت من لدن الشّاعر هي اختصار لكثرة الدّماء والموت فوق أرضه، ومن فتن الحرب وويلاته وصورة جليّة لواقع مرير يعيشه الشّاعر، فكان الموت أكثر ما يُرى في يوميّاته، كاشفا من خلالها عن توتّر نفسيّ عميق في لغة جمالية بديعة؛ «إنّ الشّعر هو مغامرة القبض على نار اللّحظة المتوهّجة من خلال الارتقاء والسّمو باللّغة وإيقاعها المنبعث من ثنايا الألفاظ والعبارات المتوافقة بإطارها المتصاعد والحسّ الشّعري»[1]. وكانت هذه النّار مصدرها وطن الشّاعر المغتصب.

ويقول أيضا:

لفظتنيَ الأحلام في فج بعيدْ..
وتقيأتني الأرض إذ شربَت دمي...[2].

جاءت الاستعارة في السّطر الأوّل، والّتي غيّر فيها (البحر) (بالأحلام)، وكانت في السّطر الثّاني تغيير (الإنسان) (بالأرض)، فنحاول إبراز الصّفة المهيمنة بين الطّرفين:

[1]- سمير الخليل: تقويل النص، تقويل النص، دار غيداء للنشر والتوزيع، (د ط)، ط الأولى، 2016م، ص 25.
[2]- يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 52.

ص 01/ الأحلام= معنوي+ غير ملموس+ جميلة+ مخيفة+ ليس لها لون+ راحة

البحر= مادي ملموس+ جميل+ أزرق+ سائل+ راحة+ مخيف

ص02/ الأرض= مادي+ غير عاقل+ كريمة+ كروية+ يدور+ ثوران.

الإنسان= مادي+ عاقل+ كريم+ مستقيم+ يدور+ ثوران.

ويمكن حصر الصّفة المشتركة بينهما في صفة الثّوران.

البعد النّفسي والدّلالي للصّورة:

«تقوم الاستعارة على المعنى المجازي ولا تتحقّق إلّا بالعبور إلى المعنى الثّاني القائم على أنقاض المعنى الظّاهري»[1]. والشّاعر استعان بمعاني مجازيّة والّتي هي هنا صورة استعاريّة، ولا يظهر المعنى المراد إلّا من خلال النّظر الطّويل لبنيات هذا الكلام الظّاهرة في انزياح دلالي، فلم يكن المشهد المصوّر حسيّا، حلية لفظيّة وزخرفا يزيّن به القول، فتشكّلت من خلاله مضامين قوليّة شعوريّة؛ فالأحلام منفذ الشّاعر في إفراغ رغباته وطمأنينته وأمانيه وملاذه من الواقع المرير قد رفضته، وتتزايد هذه الدّلالة وتتّسع فجوتها من خلال السّطر الثّاني؛ فالأرض المسكن والأمّ العزيزة رفضته هي الأخرى لعلّة ما.

هذه الصّورة البلاغيّة تحدّثنا عن معاناة الشّاعر، فوق أرضه، وضيق الحياة وصعوبتها، وهنا نتساءل: هل لَفْظُ الأحلامِ للشّاعر من استحالة الأحلام؟ أم من محتواها الّذي فاق الأحلام؟ وثوران الأرض هل هو من ثوران الشّاعر؟ أم من سكوته وانهزامه؟ أم من تفاهة أحلامه رفضته؟

[1]- ثابت الألوسي: شعرية النص، كنوز المعرفة، عمان، (ط الاولى)، 2016م، ص 58.

هكذا تتوالد وتتكاثر الدّلالات وفق هذه التّقنيّة، أمكننا أن ندلّل بالآية «﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ تَوَفَّىٰهُمُ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ ظَالِمِىٓ أَنفُسِهِمْ قَالُوا۟ فِيمَ كُنتُمْ ۖ قَالُوا۟ كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِى ٱلْأَرْضِ ۚ قَالُوٓا۟ أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ ٱللَّهِ وَٰسِعَةً فَتُهَاجِرُوا۟ فِيهَا ۚ فَأُو۟لَٰٓئِكَ مَأْوَىٰهُمْ جَهَنَّمُ ۖ وَسَآءَتْ مَصِيرًا ﴿٩٧﴾ ﴾»[1]. وبها نجيب؛ فأحلام الشّاعر كبيرة كبر أرضه، وتقيّأته ضُعفا وانهزاما له، فكان ثورانه ثوران رجل ضعيف غير قدير. يظهر ذلك في قوله:

لاجئا أيها الملك السعيدْ!..

يقول الشّاعر:

وأنا هنالك في الضحى
متشبث بالنور.. بالشمس المصادر دفؤها
بالدفء في وطني المكبّل بالجليدْ[2].

نجد في السّطر الثّانيّ والثّالث صور استعاريّة، على نحو استبدال مادي بمعنوي، واستبدال مادي بمادي، فاستبدلت لفظة (بالحبل، بالشّجر، بالحائط)، باللّفظ المصرّح به (النّور)، ثمّ الشّمس ثمّ الدّفء، أمّا في السّطر الثّاني استبدلت لفظة (السّلاسل)، بلفظة (الجليد) ليكون الأصل في الكلام، بنفي الخرق:

وأنا هنالك في الضحى

متشبث بالحبل،،

بالحبل في وطني المكبل بالسلاسل.

[1] ـ سورة النساء، الآية : 97.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار ، ص 52.

وهو ترتيب تنسجم فيه الألفاظ وتتّسق لمجاورة الدّوال منطقيّا بعضها ببعض هذا من حيث التّركيب اللّغوي، أمّا من حيث الدّلالة فهو يحقّق أبعادا شعريّة كشفت أقطابها المتباعدة المنسجمة في بوتقة لغويّة عن الحبّ اللّدني من الشّاعر لوطنه، فالتّشبث بالشّمس والدّفء هي علامات على ضيق الحال ومحال التّشبّث بأشياء أكبر منها، قاصدا (الأرض) وكلّها أشياء معنويّة لا تحقّق له لذّة ونشوة حقيقيّة.

ويقول في القصيدة نفسها:

والكون يرقص ضاحكا من حولنا،،
ويقيم حفل زوالنا!
يزهو على أشلائنا وجراحنا،،
يلهو وَيسكرُ، بالمنى نشوانَ، نخْب سقوطنا[1].

أُستبدل المادّي بالمعنوي في هذا المركّب الاستعاري الضّام لأربع صور شعريّة، المبدّل هو (الإنسان)، والبديل هو (الكون)، فالأفعال المذكورة (يرقص، يزهو، يلهو، يرقص، يسكر)، أُسندت إلى فاعل معنويّ أو كائن غير عاقل، والأصل في الكلام أن يكون (الإنسان) هو المسند إليه على النّحو الآتي:

والإنسان يرقص ضاحكا حولنا..

البعد النّفسيّ والدّلاليّ للصّورة:

ارتبطت صور وأجزاء العمليّة الاستعاريّة وتلاحمت في صيغة استعاريّة ولغويّة منسجمة، وفي حقل دلالي واحد، هو حقل الفرح، وكان الدّال (الكون) هو المدلول الّتي تفرّعت عنه كلّ الصّور الاستعاريّة:

[1] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 54.

الكون ←(كائن غير عاقل= معنوي) ←(يضحك+ يرقص+ يزهو+ يلهو+ يسكر)

اجتماع هذه الأفعال مع مدلول غير حقيقي (معنويّ) تظهر فيه كينونة الشّاعر، مشيرا فيه أنّ البشريّة كلّها اغتصبت وطنه دون ردّ أو تحرّك، وقد اتّسعت هذه الدّلالة مع (الكون)؛ والّذي هو فضاء واسع من المعاني والمدلولات، منها ما هو حيّ والآخر ميّت، منها ما هو ساكن وآخر متحرّك، وكلّها اجتمعت في حقل التّنكيل بأرضه وأبنائها؛ (هكّذا هي الاستعارة إنّها تملك من السّطوة والقوّة ما يؤهّلها دائما للتّعبير والقول)[1]. إنّها الصّورة الّتي تؤجّج المستمع وتجعله يبحث عن بديل دلالي يوصله إلى المعنى الأوّلي المقصود من لدن الشّاعر، لأنّ الشّاعر يكتب ويصوّر الواقع انطلاقا من الواقع في حركة شعوريّة وقد تكون لاشعوريّة، وفي فسحة لغويّة بديعة؛ «أنّ إحدى شاعريّة الشّاعر تكمن في قدرته الفذّة على تحريك تجاربه ورؤاه في بنية جماليّة قادرة على التّأثير»[2].

ويقول في قصيدة ما الحب إلا لها:

تَغَارُ عليْها ومِنْها الرّيَاحُ؛
تُهْدِهِدُهَا تارةً.. وتُبْعْثِرُهَا..
ثُمَّ تَزرعُها جَنّةً في أَقَاصِي السُّهَى!..
يا لِيسَا تَمِيسُ على شُرفَةِ الكونِ غُنْجا،،
تنهَّدتِ الشَّمْسُ حينَ رَأَتْها،،
وقالتْ: أَيَا ليْتَني كُنتُهَا[3].

حدثت العمليّة الاستعاريّة بإبدال غير العاقل(الشّمس، الرّياح) محلّ العاقل (المرأة)، وهما لفظتان قامتا مقام الدّال الحقيقي بمدلوله، هذا من جهة التّشكيل اللّغوي القائم على التّركيب أو الإسناد والتّرتيب، لأنّ المقطع هو زخم استعاري وتشكيلي يضمّ صورة رمزيّة أكبر، ومنها تفرّعت هذه

[1] ـ ينظر: شعيب خلف: التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د ب)، 2008م، ص 34.
[2] ـ ثابت الألوسي: شعرية النص، ص 21.
[3] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 01.

الاستعارات الجزئيّة، وهذه الصّورة حلّت فيها (المرأة) بصورها الحسيّة (ساق، شعر، خلاخل، كتف)، محلّ (الأرض) ولا تُكتشف هذه الصّورة الاستعاريّة الرّمزيّة إلّا من خلال السّطر السابع عشر، في قوله:

بِلاديَ قاصرةُ الطَّرْفِ..

البعد النّفسي والدّلالي للصّورة:

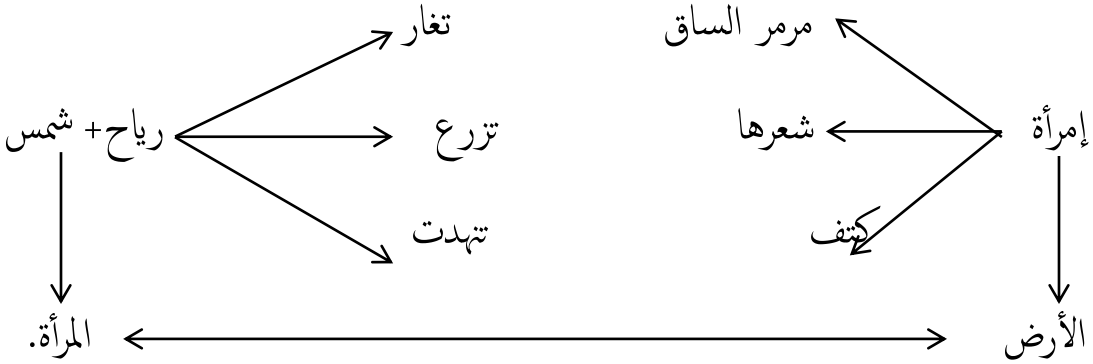
شعريّة هذا المقطع ملفتة للنّظر؛ حيث كانت الدّوال بمدلولات ثنائيّة، جلب الشّاعر أوصاف امرأة فاتنة الجمال قاصدا بها أرضه، فنجد في السّطر الأوّل أنّ الغيرة لا تكون إلّا من شخص عاقل، وقصد الشّاعر إلى هذا المدلول لبيان المكانة الّتي تتمتّع بها هذه المحبوبة. (تنهّدت الشّمس) والتّنهد لا يكون إلّا من ذات عاقلة، وهو هنا يصدر من كائن غير عاقل.

وبالمجمل كانت الصّور الاستعاريّة من جنس الصّورة الحقيقيّة (الأرض)، فأجاد الشّاعر العبث بنظام اللّغة، في ترتيب الكلمات والحسن الإسنادي فيها، «فالاستعارة لا تتعلّق بالزّخرف اللّفظي فقط بل تتعلّق بالأفكار، كيف يفكّر المبدع بأسلوب دون آخر»[1]. وقد اختار الشّاعر الدّليل اللّغوي (المرأة) للعناصر المتشابهة والمشتركة بين المدلولين (المرأة، الأرض)، فنجد الاحتواء والانتماء لكليهما، ونجد الحبّ فطريّا فيهما ولهما، والأرض والمرأة كلاهما أنثى وله خصوصيّة الرّاحة والسّكن، وكلّ ما تضمّه العاطفة من معان تتقاطع بينهما الاثنتين، فلا يفرّق الشّاعر بينهما فالمرأة مقدّسة، وكذا الأرض مقدّسة، فمن خاطب المرأة خاطب الأرض، ومن خاطب الأرض خاطب المرأة، «منها بدأنا وإليها نؤول، ومنها نأكل وعلى ظهرها نتحرّك»[2].

[1] ـ ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، (ط 02)، 2009م، ص 21.

[2] ـ نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى ـ، بيت الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2009م، ص 96.

ويمكننا تمثّل هذه الصّورة الاستعاريّة الرّمزيّة في المخطّط الآتي:



ويقول في القصيدة نفسها:

تفيض مجاري الهوى في عروقي .[1]

أُبدلت كلمة (الدّم) بكلمة (الهوى) وهو استبدال ماديّ بمعنويّ، فأصل الكلام كما نقدّره: (تفيض مجاري الدّم في عروقي).

البعد النّفسيّ والدّلاليّ للصّورة:

يكشف الشّاعر عن حبّه اللّامحدود لوطنه، وهذا الحبّ ملأ قلبه وعروقه، وهي صورة تشكيليّة تكمّل حدود القصيدة من اعترافاته بحبّه لوطنه، فجاءت الصّورة مناسبة للدّال (الأرض) في زخرف لفظيٍّ وزينة لفظيّة تليق بمقام المحبوب.

ويقول في قصيدة ذاكرة المقبرة:

تعوَّدتُ ذلك، شكرًا لكل الدموع التي
أيقظتْ في دمي زهرةَ الياسمينْ..
وأَهْلًا بكلِّ غراب يَرِفُّ على شجَر القلبِ، مَرْحَى .[2]

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، (مخطوط)، ص 04.

[2] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة (مخطوط)، ص 01.

أُبدل في السّطر الأوّل (الإنسان) (بالدّموع)، وأُبدلت كلمة (الشّجر) في السّطر الثّالث (بالقلب)، وهو تبديل مادي بمادي، مع احتواء السّطر الثّاني على تشبيه؛ حيث شبّه المفقود (أخوه) بزهرة الياسمين.

البعد النّفسي والدّلالي للصّورة:

تشكّلت صورة الرّاحل في فضاء لغويّ منزاح عن الأصل، حيث كان التّعبير الأنسب للبوح في مشهد درامي اعتلته الصّورة الاستعاريّة، فكانت للكلمات في غير مواقعها دلالات جديدة، «وتظلّ الاستعارة والتّشبيه والكناية، وغيرها من التّقنيات اللّغويّة أدوات متاحة أمام الشّاعر يستخدم منها ما يناسب تجربته ويلائم قضاياه، وتظلّ العبرة في النّهاية لا بالأدوات كأدوات وإنّما بكيفية استثمارها»[1]، فكانت الدّموع إنسانا يوقظ، وكان القلب موضع الأحزان موضع الغابة، وكان الإنسان هو الزّهر، وفي حقل دلالي تكاملي رسم حدود الصّورة الفاجعة (الموت)، فالدّموع نزلت بسبب هذه العلّة، والغراب حطّ على القلب للسّبب ذاته.

وفي القصيدة نفسها يواصل الشّاعر القول:

وكَحَّلْتُ سَوْسَنَةَ العُمْرِ، رَمَّمْتُ قلْبي
وأطفأتُ شمْعي..
وأسْرَجْتُ دمْعي..
وأوقفتُ كلَّ القبور (حِدَادًا عَلَيَّ)!!!..[2].

جاءت صورة شعريّة في السّطر الأوّل، وأخرى في الثّالث، أمّا الأوّل أبدلت لفظة (بيتي) بلفظة (قلبي)، وأبدلت لفظة (حذائي) بلفظة (دمعي)، وأبدلت لفظة (الحاضرين) بلفظة (القبور)، حسب تقديرنا.

[1] ـ ثابت الالوسي: شعرية النص، ص 110.
[2] ـ يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)، ص 03.

البعد النّفسي والدّلالي للصّورة:

المنظومة اللّغويّة المشكّلة في هذا المقطع هي جزء من حياة الشّاعر، جاءت في ذيل القصيدة، فتكشف الصّورة الأولى والثّالثة عن يأسٍ وقنوط، فالقلب مكسور، والدّمع محال أن يزول، ولذلك صرّح في البيت الأخير باستحالة العودة إلى الحياة الطبيعيّة، فأنسن وشخّص القبر وجعله أكبر شاهد على محنته.

الصّور البلاغيّة الواردة في هذا المقطع هي صور ذهنيّة عبّرت عن عالم حسّي واقعيّ، تمثّلها الشّاعر وكانت غريبة مجرّدة واصفة مشاعر الشّاعر «فالصّورة هي المرآة الّتي تعكس الخصوصيّة والوجه الإبداعيّ للشّاعر فحسب، بل إنّها تحمل سمات المرحلة الشّعريّة الّتي يعدّ الشّاعر جزءا منها»[1].

وقد تلمّسنا عبر هذه القصيدة بتشكيلاتها التّركيبيّة والدّلاليّة والرّمزيّة كيف غمر الذّات الشّاعرة اضطراب شعوريّ وحزن عميق، وكيف تشتّت أفكاره وسقطت مرّة بين الرّضى للقدر، وبين استحالة تقبّله.

ويقول في قصيدة دار لقمان على حالنا:

أَسْتحي مِنْ فَتًى قدْ يَخونُ النّخِيلُ التُّرابَ،،
يَخُونُ الدَّمُ العَربيُّ عُروقَهُ،،
لكِنَّهُ لا يَخُونْ[2].

الصّورة الأولى في السّطر الأوّل صورة استعاريّة؛ حيث أُبدل فيها (الإنسان) بلفظة (النّخيل)، وهو استبدال عاقل لغير عاقل، والصّورة المجازيّة الثّانية في مستوى السّطر الثّاني هو مجاز مرسل لكون الدّم جزء من الإنسان فذكر الدّم وقصد صاحبه وهي علاقة جزئيّة.

[1] ـ بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 13.
[2] ـ يوسف وغليسي: دار لقمان على حالنا (مخطوط)، ص 02.

البعد النّفسي والدّلالي للصّورة:

أظهر الفعل (أستحي) بنية أساسيّة مساهمة في تشكيل الصّورة الاستعاريّة، وهو تدنيس الذّات الإنسانيّة العربيّة وتحقيرها، وتعظيم كائن آخر (النّخيل)، فسقطت الأصالة من الإنسان وبقت في النّخيل، وكلّه معنى يؤول إلى الواقع العربيّ المعاصر.

وجاء في قوله:

تبًّا لمنْ
زرع الرياح وما جنى
إلا العواصف والمحنْ..[1].

صورة حسيّة مباشرة من الطّبيعة؛ حيث أبدل المدلول (الإنسان)، بالمدلول (الرّياح)، وهي دلالة امتدّت إلى السّطر الأخير.

البعد النّفسي والدّلالي للصّورة:

تتكاثر الدّلالات والرّموز والإيحاءات في قصيدة (تغريبة جعفر الطّيار)، وهذه الصّورة تكشف عن سوء الحكم وفيها ذمٌّ لأصحاب السّلطة والحكّام وذوو الجاه، الّذين حكموا وكانوا عالة على قومهم، ولكنّهم واصلوا حكمهم وحسبهم الأحقّ بالإتّباع، لتنطبق عليهم الآية الكريمة في قوله عزّ وجلّ شأنه﴿ زُيِّنَ لَهُمْ سُوٓءُ أَعْمَٰلِهِمْ ۗ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿٣٧﴾ ﴾»[2]. فأسقط هيجان الطّبيعة على هيجان البشر في صورة دقيقة التّركيب والتّأليف، فالإعصار أشدّ فتكا وقوّة من الرّياح، وهي نتيجة مباشرة لزرع الزّارع، فالزّرع شرّ ولم يُجْنَ منه إلّا شرٌّ وهذا راجع إلى شرّ وخبث الزّارع (العدو).

[1] ـ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 55.
[2] ـ سورة التوبة، التوبة: 37.

وجاء في قصيدة أوراسيّة:

أستوقف الريح والأمواج أسألها عن طائف طاف بالأوراس وارتحلا[1].

شخَّص الشّاعر (الرّيح والأمواج) وأنسنها، فأضحت بديلا عن الكائن العاقل النّاطق في هذه الصّورة (الإنسان).

البعد النّفسي والدّلالي للصّورة:

استلهم الشّاعر عناصر الطّبيعة في تشكيل الصّورة الاستعاريّة، في رحلة البحث عن المفقود الّذي مثّله السّؤال، وكان المسؤول مختارا ومقصودا، فأمّا الرّيح فلأنّه يطوف ويمشي ولا يلبث مكانا واحدا، وأمّا الموج فهي شديدة العلاقة بالمدلول الأوّل، فكلّما كان الأوّل كان الثّانيّ أكثر حضورا، وكلّها صورة توضّح لهفة الشّاعر في معرفة خبر المفقود، وأنّ المسؤول غاب من عالم البشر، فلجأ إلى الطّبيعة يسألها.

ويقول في قصيدة سلام:

سلام على مغرب الشمس في المقلتيْ..
سلام على مشرق الليل في شعرها!
سلام على مصرع الكرز في الوجنتيْ![2].

لا نجد في السّطر الأوّل صورة استعاريّة، وهو تصوير حقيقي لغروب الشّمس في عين النّاظر، أمّا السّطر الثّاني فأبدلت فيه كلمة (الشّمس) (باللّيل)، وكلمة (حقولها) بكلمة (شعرها)، وأبدلت كلمة (حمرة) (بالمصرع)، وأبدلت كلمة (أشجار) (بالوجنتين)، على نحو يكون الكلام في تقديرينا:

[1] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 69.
[2] - يوسف وغليسي :المصدر نفسه ص 84.

سلام على مغرب الشمس في المقلتين

سلام على مشرق الشّمس في حقولها

سلام على حمرة الكرز في أشجارها.

البعد النّفسي والدّلالي للصّورة:

استعار الشّاعر في هذه القصيدة من كلّ ممكنات الكون الّتي لها صليل فخم في الهندسة الكونيّة، وفق تشكيل لغويّ خالط فيه الخيالي بالحسّي، والمرئي بالذّهني المجرّد، وهو يحاول تعظيم شأن الموصوف، إنّها أرضه الّذي دأب الشّاعر (**يوسف وغليسي**) في كلّ قصيدة يقول فيها الأقاويل الّتي تكشف سحرها، وعلوّها عنده.

الصّورة الاستعاريّة تقنيّة لا غنى للمبدع عنها، وإحدى أهمّ أدوات التّشكيل اللّغوي، لكونها أكثر ما يحدث جماليّة النّصوص، لارتباطها بالنّسق الدّلالي بصفة خاصّة، فتنتج الصّورة الواحدة جَمْع بين الحسّي والذّهني المجرّد.

شعرية الاستعارة لا تتمثّل في الخروقات اللّغويّة المركّبة جنبا إلى جنب، وإحكام نماذج الدّوال البعيدة الإسناد بعضها ببعض، أو في تراصفها وتعالقها بعيد مقبوليّةً، إنّما تكمن أيضا في إخضاع القارئ في التّفكير الطّويل أمام هذا النّمط المعقّد دلاليّا، ألّذي تتفاعل بناه قبل تدخّل آخر آلية في التّشكيل النّصّي (القارئ).

والجدول الآتي يختصر الصّور الاستعاريّة الواردة في شعر الشّاعر:

القصيدة	الصّورة الاستعاريّة	ردّ الكلام إلى صورته الحقيقيّة
	-أرشّ البقاع بعطر الطّفولة -على حافة الموت	-أرشّ البقاع بعطر الورود -على حافة الّدرب

تجليات نبي سقط من الموت سهوا	-رياح النّبوة -هل أعدّل خارطة الأزمنة -سأزرع أسراركم في التّرب -مثقلا بالفضائع	-رياح الطّبيعة -هل أعدّل خارطة الوطن -سأزرع القمح -مثقلا بالحمولة
تغريبة جعفر الطّيار	- على جناح الرّعب - يشرّدان حمامنا - استأصلوا حلمي - قلبين في جوف الوطن - فرّخت أجيالها	-على جناح الطّائر -يشرّدان أطفالنا -استأصلوا زروعي -قلبين في جوف الإنسان -فرّخت طيورها
بهيّة	- في الوجدان سردابا - يعانق الحلم - وجع التّاريخ	- في الوجدان ذكريات - يعانق المهاجر - وجع الجرح
سراب	- لوّحت في المدى نجمة	- لوّحت امرأة
دار لقمان على حالنا	- على جرحه ترقصون - نحتسي حرف كاف ونون	- على أرضه ترقصون - نحتسي شرابا وخمرا.

ب ـ الصّورة التّشبيهيّة:

لا يقلّ التّشبيه مجاراة الاستعارة في خصائصها الجماليّة والشّعريّة، والتّشبيه يضمّ قطبي العمليّة التّصويريّة (المشبّه والمشبّه به)، وهو مكمّل مع الصّورة الأولى في الكتابة الأدبيةّ «لا يخلو شعر أيّ زمان من التّشبيه بمختلف أشكاله بما فيه من براعة التّصوير ورقّة التّأثير بتقريب المتباعدات وتخيير المتلقي»[1]. وقد بثّت نماذج له في شعر وغليسي، نحاول إيراد نماذج في الآتي:

جاء في قول الشّاعر في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

يا رَنينَ الخَلاخِلِ في مَرْمَرِ السَّاقِ،، يا شَعْرَها
المتَرامي على كتفيْها سَنابلَ شمْسِ..[2].

اخترق التّشبيه في هذا النّموذج صورة بلاغيّة أخرى وهي الاستعارة؛ أمّا التّشبيه فشبّه الشّعر بالسّنابل، والاستعارة استبدلت فيها لفظة (القمح) بلفظة (الشّمس)، وفي وصف تفاعليّ وتشكيليّ للبنيات اللّغويّة من حيث تعالقها؛ تشكلّت هذه الصّورة البلاغيّة المستمدّة من عالم الطّبيعة، وأمّا على المستوى الخفي المقصود، فنجد أنّ الصّورة المجازيّة أسقطت على وطنه.

علاقة المشابهة هي أهمّ خصّيصة ينهض عليها هذا النّوع من الصّور (استعارة وتشبيه)، وكلّما (جامعا بين المتباعدات في ربقة واحدة كلّما تحقّق لذّة أقوى للقارئ)[3]. فازدوجت الصّورة، وانبثقت عنها دلالات، وتكاثفت بين صورة المرأة وصورة الأرض.

محاولة إيجاد الشّبه الّذي يجمع بين الطّرفين (الأرض، المرأة) في هذه الأوصاف، يكون بإيجاد الشّبه الظّاهري للصّورة الأولى (المبثوثة)، أي رموز الطّبيعة؛ (شعرها، سنابل، شمس)، ويظهر في انسيابية الشّعر وطلاقته ونعومته، وهي تشير إلى أشعة الشّمس المنتشرة الممتدّة على أرض بلده،

[1] ـ سفيان بوعنينبة: الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر (1955ـ 2005)، ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة ورقلة، الجزائر، 2006ـ 2007، ص 93.
[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 01.
[3] ـ محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 74.

أمّا الصّورة الثّانية وهيّ الصّورة الكبرى فهي ليست صورة بلاغيّة بقدر ما هي صورة رمزيّة، حيث تحدّث الشّاعر عن المرأة وقصد بها أرضه ووطنه (الجزائر).

ويقول في القصيدة نفسها:

(عَلِي بَابَا)أنا.. وأنا نخْلَةٌ..
والنّخِيلُ أنا أيُّها ال (...) أَرْبَعُونْ!!![1].

يضمّ السّطران ثلاث صور تشبيهيّة:

ص1= علي بابا ←——— الشّاعر.

ص2= الشّاعر ←——— نخلة.

ص3= النّخيل ←——— الشّاعر.

وتقوم الصّورة الشّعريّة على المتكلّم (الشّاعر)، فكان هو علي بابا وكان هو النّخل، ثمّ يكون النّخل هو الشّاعر في علاقة عكسيّة في ظاهر اللّغة لها دلالة في باطنها، ولجوء الشّاعر إلى هذا التّشكيل يطرح سؤال التحامه بشخص علي بابا وفي أنسنة وتشخيص النّخيل.

يختصر هذا التّشكيل جلّ معاني القصيدة وأسطرها، فلاستناد إلى شخصيّة جابهت الأربعين حرامي، وهم عصبة من الناس عثت في بلدهم الفساد بسرق الخيرات من أبناء بلدهم، فكانت نهايتهم على يد (علي بابا)، فتمثّله الشّاعر للعلاقة الشّبيهة بواقعه، وكان هو مختلفا عن هذه العصبة، ففضحهم في هذه الأبيات.

أمّا الصّورة الثّانيّة والثّالثّة فليست بعيدة عن الأولى، فاعترف الشّاعر بهويّته استنادا إلى الطّبيعة (النّخيل)، لرمزيّته الباعثة على الأصالة والشّموخ والبقاء، متحدٍّ كلّ من شكّك في انتمائه

[1] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 06.

وإخلاصه لوطنه، وكلّ متجبّر عتا فسادا في بلده، وأنّه مثّل النّخيل في تجربة شعريّة تولّدت من نفسيّة متعبة.

فعندما ينطلق الشّاعر من تجربة شعريّة قاسية تتكاثف فيها هذا النوّع من الصّور البلاغيّة، لخصائصها الدّلالية ولتصويرها الّذي يزيد في توضيح الرّؤية الشّعريّة للمبدع، فمن خلالها ومختلف الميكانيزمات تجعل القصيدة مفتوحة غير مغلقة. ولجوئه إلى النّخل وتشخيصها يختصر كثيرا من الدّلالات الّتي تنحصر وتخصّص في هذه الشّجرة العتيدة.

ويقول في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

واقف.. أستعيد بقايا الجراحْ...
في خريف الهوى.. عند مفترق الذكرياتِ..
كصفصافة صعَّرت خدَّها للرياحْ![1].

شبّه الشّاعر نفسه بشجر الصّفصاف، مضيفا إليها بعض البنى اللّغويّة الّتي تجردّها من كينونتها الطّبيعيّة، وتستعير فيها كينونة بشريّة، من خلال تعالق البينة (صفصافة) بالبنية (خدّها)، فكانت إنسانا له خدٌّ.

تشكّلت هذه الصّورة التّشبيهيّة أساسا من امتداد السّطرين الأوّلين، فاستعادة الشّاعر لجوّ الحرب جعلته لابثا في مكانه غير جامد وغير متحرّك، وهذا حال الصّفصافة جامدة في مكانها لا حول ولا قوّة لها أمام جبروت الطّبيعة، وهي تعبث بضلوعها ولا ردّ لها، وهو موقف الشّاعر لكنّ أمام سلطة بشريّة.

ويقول في القصيدة نفسها:

أخطب الآن فيكم،
وذا وطني مصحف في يدي..

[1] - يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 32.

"مالكُ إبن دينارَ" يسكن صَوتيَ[1].

جاءت الصّورة التّشبيهيّة في ثوب ماديٍّ ملموس، وهي بعيدة في منطق بنائها، فالطّرف الأوّل كان المشبّه (الوطن) شيء معنويٌّ لا يمكن أن يرى أو يلمس.

الوطن والمصحف مقدّس، ولهما مكانتهما لدى كلّ فرد، لكنّ السّؤال الّذي نطرحه: لماذا اجتمع في تشكيل واحدٍ بعيدا عن القداسة، أو ما الصّورة الجامعة بينهما؟!.

من خلال العلم بقصّة "مالك ابن دينار"، نعرف الغاية والهدف من هذه الصّور التّشبيهيّة، نوضّحها في الرّسم الآتي:

(صورة حقيقيّة) الحامل ـــــــ المحمول

مالك المصحف ↓

ضاع المصحف (بكاء)

(صورة مجازيّة) الحامل ـــــــ المحمول

الشّاعر الوطن ↓

ضاع الوطن (غفلة)

وهي صورة بلاغيّة استندت إلى تقنيّة التّناص.

ويقول في القصيدة نفسها:

كان لي وطن ضارب في دمي،
راسخ في امتداد الزمنْ،،

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 42.

سامق في السماء،،
شامخ كالنخيلْ،،
فارع كالصنوبر والزان والسنديانْ...[1].

ظهرت أربع أشجار في صياغة العمليّة التّشبيهيّة (النّخيل، والزّان، والسّنديان، والصّنوبر) وهي من عناصر الطّبيعة الحاملة للقوّة والصّمود، ومكانة عريقة وسط الأشجار، وهذا هو وطنه في زمنه الأوّل، حكاية اختزلها هذه الأسطر التّصويريّة.

ويقول في قصيدة تغريبة جعفر الطّيار:

شيعت أحلامي وأحبابي.. صبايَ..
وكل ما ملك الفؤاد.. وجئت كالطير
المهاجر أبتغي وطنا جديدْ![2].

جاء التّشبيه في السّطر الثّاني، واعتمد الشّاعر لإبرازه الأداة التّشبيهية (الكاف)، الّتي حوّلت الشّاعر طيرا مهاجرا، كاشفا من خلاله ضعفه وهوانه في بلده، فالطّير المهاجر ليس له وطن محدّد يستقرّ فيه ويأويه، ويظلّ ينتقل من وطن إلى وطن عبر الفصول قسرا أمام سلطة الطّبيعة، الّتي تجعله دائم البحث، وهذا حال الشّاعر الّذي ترك وطنه قسرا وظلما تحت سلطة البشر.

نلاحظ في كلّ مرّة كيف تلعب هذه التّقنيّات دور مميّزا في الكشف عن المستور، وتوليد دلالة خفيّة عميقة لا تظهر على السّطح المغيّب فيه هذه الصّور، وكلّ المشهد الحقيقي، إنّ الصّورة التّشبيهيّة تساعد القارئ في فهم مقصديّة الشّاعر وسبر حكايته.

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 45.
[2] ـ المصدر نفسه، ص46 .

ويقول في قصيدة حوريّة:

حوريةٌ.. في خريف الحب ألمحها عصفورةً للمنى غنّت على فنني[1].

شبّه الشّاعر المرأة (حوريّة) بعصفورة، مستحضرا صورة حسيّة حقيقيّة من خلال هذا التّشبيه، ومادحا امرأة بغزل رقيق وعذب، فيطالعنا البيت الأخير في قوله:

يا أنتِ! الهوى و"الطُّور" في سفري ليت الهوى كان.. أو يا ليت لم أكنِ![2]

فجاء انزياح دلالي مع انزياح تركيبي، لشدّ المتلقي فنلاحظ:

أنت ⟵ الهوى+ الطّور.

الهوى ⟵ حوريّة (كما تقدّر في الحذف).

فتعالقت الوحدات اللّسانية وتفاعلت محقّقة صورة تشبيهيّة بليغة، فكانت المرأة المحبوبة هي نفسها الهوى والطّور، لتأكيد زمنيّة حضورها في قلب الشّاعر، إضافة إلى ذلك فقد أظهرت هذه الصّورة دلالة الفناء الحبيّ من خلال آخر مفردات القصيدة (لم أكن)، فحقّق الاندماج اللّغوي والدّلالي شعريّة النّصّ وإبراز الهيمنة الأنثويّة في هذه القصيدة على روح الشّاعر، «اللغّة هي أداة التّوتّر الشّعري بل هي صوت الشّاعر على الورق يستنطقها حين يحطّم قوانينها ليبني قوانين تجريبيّة بنسيج لغويّ جديد من إبداعه وتفردّه، فهي شعريا ليست بأنظمة معياريّة لنقل الأفكار إنّما علاقات جديدة تتجاوز حدود اللّغة النّفعيّة بصورها وترميزاتها»[3]. وتبقى اللّغة النّفعيّة لا يحقّق مآرب الشّاعر وغاياته، وبالتالي العزوف عنها أمر لا مرد منه أمام سلطة الشاعر.

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 51

[2] ـ يوسف وغليسي: المصدر نفسه، ص 68.

[3] ـ سمير الخليل: تقويل النص، ص 56.

ويقول في قصيدة خرافة:

البرق ما لاحت به لقيـــــــاك والرعد ما خفقت به ذكــراكِ
والوحي ما أوحى غرامك للفتى والسحر ما ساحت به عيناك[1].

يُظهر الشّاعر وفي هذه القصيدة المرأة بصور أخرى، فيها من الغزل ما يعطي النّصّ نبض الجمال، لأنّه خرق للعاديّ وتشكيل لغة تتجاوز النّمط العاديّ للّغة النّفعيّة الّتي تسعى لتحقيق التّواصل، فيستعير الشّاعر بطاقة اللّغة تركيبا ودلالة ومعجما، لإبداع هذه الصّور التّشبيهيّة، نوضّحها في الرّسم الآتي:

البرق ←——— ما لاحت به لقياك الرّعد ←——— ما خفق به ذكراك.

الوحي ←——— ما أوحى غرامك للفتى السّحر ←——— ما ساحت به عيناك.

وكلّ المدلولات الّتي عرّفت بها هذه الدّوال لا تنتمي إلى معجمها؛ فكان التّشبيه في لغة غير عاديّة، قلب فيه الشّاعر من لغة الكون، وأضاف لغة ثانيّة لرموز الطّبيعة، فكان المشبّه مفردة والمشبّه به جملة، وفي صورة شعريّة جميلة أنزل الشّاعر عناصر الطّبيعة بقوّتها (البرق الرّعد)، في جسد أنثى قاصدا إعلاء شأنها، والوحي بقداستها هو اختصار لهيام الشّاعر ومحنته مع الحبّ.

[1] ـ يوسف وغليسي: الديوان، ص 70.

1ـ 2ـ الصّورة الرّمزيّة:

كان ومازال الرّمز من المؤثّرات اللّغويّة الّتي لها شأن دلاليٌّ في صناعة الحدث الشّعري، فهو كيان لغويٌّ يستجيب الشّاعر له طوعا، فيعمل على إدراج صورة العالمين الدّاخلي المملوء بزخم الحياة، وخارجيّ يتضمّن مختلف تشكّلات الكون، وفق منظومة لغويّة مشبّعة إيحاءً بمقصديّة الشّاعر المستمدّة من واقعه، وتظهره في بنى لسانيّة بحمولة دلاليّة تحقّق مع باقي التّراكيب اللّغويّة القصيدة، أو الإبداع الأدبي بصفة عامّة، «فوجدوا ضالّتهم في الرّمز كونه قادرا على تقديم دلالة غير محدّدة، خياليّة ومحرّرة من الضّوابط المنطقيّة والحسّ المباشر، وإذا كانت العلامة والإشارة هما نتيجة تواضع بين البشر، فإنّ الرّمز يتمتّع بفرادة لا يتمتّعان بها لأنّه ينبع من ذات الشّاعر، فامتلك القدرة على الإدهاش وتقديم الجديد، أي لغة جديدة بأنساق إشاريّة غير متّفق عليها تخترق الدّلالة المألوفة وتنشئ أخرى أكثر إشعاعا»[1]. «أنّه يستلزم مستويين من مستوى الأشياء الحسيّة أو الصّور الحسيّة الّتي تؤخذ قالبا للرّمز، ومستوى الحالات المعنويّة المرموز إليها، وحين يندرج المستويان في عمليّة الإبداع نحصل على الرّمز»[2].

فالرّمز أيقونة في الكتابة الأدبيّة بصفة عامّة والشّعريّة بصفة خاصّة، لأنّه يجمع بين الحقيقي المحسوس والمجرّد الذّهني، والواقعي الحقيقي والواقعي المفترض المتخيّل، ويجعله أكثر إثارة. ووفق هذه الآليّة اللّغويّة يتمّ الكشف ورفع الحجب عن الدّلالة المقصودة من خلالها.

في الطّرف الثّاني يكون القارئ أمّا هذه الثّيمات والشّفرات اللّغويّة، فمن غفوة القراءة ولذّتها إلى البحث عن سرّ التّوظيف الرّمزي، فهو لا يوظّف جمالا وشعريّة فقط، بل يأتي للتّصريح بالمخفيّ الّذي يقال مشفّرا.

[1] ـ عيساني بلقاسم: النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، (د س)، ص 23.
[2] ـ محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر (د ط)، 1977، ص 40.

وظّف الشّاعر (يوسف وغليسي) الرّمز بكثرة، فلاحظنا تنوّعا وزخما رمزيًّا، وكان الرّمز التّراثي الأكثر حضورا من دينيّ وتاريخيّ وأدبيّ، كما أنّه استند في كتابته الشّعريّة إلى الرّموز الواقعيّة، وعلى هذا التّقسيم (تراثي، واقعي)نحاول في الأسطر الآتية تبيان مقاصد الشّاعر من خلالها:

1ـ 2ـ 1ـ الرّمز التّراثي:

شكّل الرّمز التّراثي أكبر معين للشّاعر، فحضر بقوّة وعلا علوًّا كبيرا في شعره ((وهي في ذلك تحاكي نمط القصيدة العربيّة الحديثة الّتي عكف الشّعراء يستلهمون هذا الموروث من مصادره المختلفة من موروث دينيّ وصوفي ّوموروث تاريخي وموروث أدبي))[1].

أ ـ الرّمز التّاريخي:

تعلن قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا عن هذا الفائض الرّمزي، وكانت جلّ الرّموز المستخدمة عربيّة قوميّة، يقول الشّاعر:

شَوّهوا نسبي..
سيجو بالأراجيف ذاكرتي..
أعدموا شجْرة الانتماء!..
عقروا خيل "عقبة" والفاتحينَ،،
وأحيوا رميم "كسيلة" و"الكاهنه"!...
حين أفصحت عن رغبة في البكاء،
نقشوا لي "تهودة" في البال أيقونة،
ثم خروا لها ساجدين، وناموا على طيفها،
بعدما ناصبوني العداء[2].

[1] ـ ينظر: علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (ط 04)، 2002م، ص 121.

[2] ـ يوسف وغليسي: ، ديوان تغريبة جعفر الطيار ص 38.

في هذا المقطع حشد من الرّموز التّاريخيّة، متّصلة جميعها بحدث تاريخي مهمّ في بناء الدّولة الإسلاميّة إبّان الفتوحات، جمعها الشّاعر في مساحة ضيّقة وفي سطور شعريّة متضامّة، كشفت عن قيمة الرّمز الشّعري في التّوظيف الجمالي والتّشكيل النّصّي.

أمّا هذه الرّموز فهي: (عقبة[1]،تهوده[2]كسيلة[3] الكاهنة[4]) فماهي الدّلالات الّتي رمى الشّاعر من خلالها؟

يقترن رمز "عقبة بن نافع" إلى الفتوحات الإسلاميّة والأمجاد العربيّة، في حين تنعكس هذه الدّلالة في الرّموز الثّلاثة المتبقيّة، فتكون "تهودا" رمزا للسّقوط والهزيمة، أمّا "كسيلة" و"الكاهنة" فتختصر رمزيتهما في العدوّ المتسلّط والخديعة والمكر.

---

[1]ـ هو عقبة بن نافع بن عبد قيس بن لقيط بن عامر بن طرف الحرث بن فهر، ولد عقبة قبل وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم بسنة واحدة، وصل عقبة بن نافع الفهري إفريقية في عشرة آلاف من المسلمين فافتتحها ودخلها ووضع السيف في اهلها. ينظر: ص 19ـ 22، في ولاية عقبة بن نافع إفريقية في كتاب ابن عذارى المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، دار الثقافة، لبنان ط 3، ج 1، 1983، وينظر ابن خلدون تاريخ ابن خلدون ص 1018.

[2]ـ تهودة: مدينة أزلية بنيانها من الحجارة، لها أسواق كثيرة وربض واحد، وبها جامع جليل ومساجد وفنادق كبار ويسكنها قوم من البربر، ويروى ان النبي صلى الله علي وسلم أنذر بقتل عقبة وأصحابه وانه عليه الصلاة والسلام نهى عن سكن مدينة تهودة وقال: "سوف يقتل عليها رجال من أمتي مجاهدون في سبيل الله توابهم كثواب أهل بدر، ما بدلوا ولا غيروا، ياتون يوم القيامة وسيوفهم على عواتقهم. ابن عذارى: البيان المغرب، ص 29ـ 30.

[3]ـ كسيلة: من ملوك البربر، حكم في فترة الفتح الإسلامي للمغرب العربي، أسلم لكن فسد إسلامه، وقد قتل على يديه خيرة من الصحابة المسلمين، "عقبة بن نافع"، ينظر: عبد الرحمن بن خلدون: تاريخ ابن خلدون، اعتنى به، أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الأردن، (د ط)، (د ت)، ص 1019.

[4]ـ الكاهنة: امرأة من البربر كانت تخبرهم بأشياء من الغيب ولهذا سميت الكاهنة، وكانت بربرية وهي بجبل اوراس وقد اجتمع حولها البربر بعد قتل كسيلة، وقد حاربت المسلمين بقيادة حسان بن النعمان فهزمتهم في المعركة الاولى، أما المعركة الثانية فماتت فيها. ينظر: ابن الأثير: الكامل في التاريخ، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، ج 4، 1987. وقال فيها ابن خلدون: ملكة جرارة بجبل اوراس وهي يومئذ اعظم ملوك البربر.
لمل دخل حسان القيروان أراح بها أياما، ثم سأل عن أهلها عمن بقي من أعظم ملوك إفريقية ليسير إليه فيبيده او يسلم، فدلوه على امرأة بجبل أوراس يقال لها الكاهنة، وجميع من إفريقية من الروم منها خائفون وجميع البربر لها مطيعون فغن قتلتها دان لك المغرب كلهن ولم يبق لك مضاد ولا معاند. ينظر: ابن عذارى: البيان المُغرِب في أخبار الأندلس والمغرب، ص 35.

تكتسب الرّموز قيمتها الشّعريّة من خلال نسق توظيفها، فكان الرّمز الأوّل مفضيا إلى حقيقة الضّعف الّذي يعيشه الشّاعر، فيبرز كمعطى دلالي يؤول إلى الهزيمة والهوان، تظهر هذه الدّلالة في السّطرين الرّابع والخامس، وتبلغ ذروتها من خلال السّطر السّابع فترمز لفظة "تهودة" قمّة المأساة عند الشّاعر؛ إذ يستحضر فيها تفاصيل الفاجعة والمؤامرة والغدر والموت والاستشهاد، وهو استلهام تدفّقت منه مجموعة من رموز مسترسلة العطاء الدّلالي، لأنّه لا يلبث أن يستحضر رمزا فتتجلّى مجموعة من الرّموز لا إراديا مثّلت اللّحظة الرّاهنة الّتي يحياها.

أجاد الشّاعر في تزكية هذه الرّموز لإبراز جوّ الفتنة في بلده (الجزائر)، وكلّها رموز تعلّقت بالفتوحات الإسلاميّة في شمال إفريقيا وهو - الشّاعر- جزء منها «باعتبار هذا التّراث منجم طاقات إيجابيّة لا ينفذ له عطاء (...) حيث تعيش هذه المعطيات التّراثيّة في وجدانات النّاس وأعماقهم»[1]. وإلّا كيف وظّف الشّاعر رمز "الكاهنة" وهي بعيدة تاريخيّا عن "عقبة" و"كسيلة" و"الكاهنة".

ويقول في سياق شعري آخر:

بربريٌّ أنا..
بربريٌّ، ولكني كنت دوما أحنُّ إلى زمنِ
الفتحِ.. أهوى صهيل الخيول.. يراودني
طيف "عقبة"؛ كان يُلوّح لي بالمزاميرِ[2].

تتفاعل الرّموز ويبدع الشّاعر في استحضار التّاريخ وتوزيعها في هذه الأسطر الشّعريّة؛ حيث تفارق الدّلالة الواردة (النّص الحاضر) الدّلالة الأصليّة (النّص السّابق)، ويستعير الحاضر والماضي ويستخلصه لنفسه؛ إذ وظّف الدّليل (بربريّ) متّسقا مع مقاصده في دلالة عكسيّة مع شخص "عقبة" الّذي قتل البربر وحاربهم، ومن هنا تبرز أهميّة التّوظيف الرّمزي للنّصوص الشّعريّة، إذ يشتدّ إيحاء القصيد، ويقوّي توارده من خلال خروج اللّغة من مستواها اللّغويّ الأوّل إلى

[1] ـ علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 121.

[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 40.

مستواها الإبداعيّ الثّاني، «الرّمز هو من أخطر عناصر النّصّ الّتي يجب أن يوقف عندها طويلا، ويبدأ النّظر فيها ويعاد»[1]. لأنّ الرّمز يخفي أكثر مما يصرّح، ويوحي أكثر ممّا يكشف ويُعلن، وهكّذا أخفى الشّاعر ولم يصرّح عن واقعه تفصيلا، وأبقى على تلميحات تجعل القارئ يصل إلى المقصد؛ حيث بدا أنّ الشّاعر ينتظر رجلا يعيد فتح واقعه من جديد، وهو رجل لم يعد موجودا سوى في أحاديث الماضي (عقبة).

ويقول في القصيدة نفسها:

أنا "غيلان"-يا "إبن عبد الملكْ"-
قد أتيت أعكّر لون الخُطبْ!...[2].

ترمز شخصيّة "غيلان"[3] إلى الدّيموقراطيّة في مصطلحنا المعاصر، أو العدل والثّورة على الفساد، وهذه الصّفات الخفيّة كانت مقصد الشّاعر من توظيفه، فلا يمكن اعتبار شخصيّة "غيلان" مجرّد بنية كلاميّة تساهم في نسج القصيدة وتشكيلها، فوُظّفت كبنية أساسيّة محمّلة بإيحاءات تعكس جليًّا الأوضاع السياسيّة داخل البلاد، رامز إلى تسلّط الحاكم وضعف الرّعيّة، والشّاعر لا يكتفي استحضار "غيلان"، بل يجعل نفسه هو "غيلان" عبر تقنية القناع، فتتقاطع حكاية الشّاعر وحكاية "غيلان"، وهي حكاية الفرد المهزوم المخذول من لدن السّلطة الحاكمة.

استدعاء الشّاعر لهذه الشّخصيّة يصوغ معادلة زمنية ممتدّة، تتأرجح بين الماضي والحاضر، (التّاريخ يعيد نفسه)، وهي دلالة تمكّنت في النّصّ من خلال الاستغلال المتقن للرّمز، «ومن يدري فقد يكون النّصّ مجرّد واجهة أو سطح علوي تكمن تحته الحقيقة الجوهريّة لتصبح القراءة بحثا عن المعنى الأصلي عن طريق نزع القناع والكشف عن الوعي الزّائف»[4]. إنّ ما يكشف عنه هذا

---

[1]- نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون ، ص 90.

[2]- يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 40.

[3]- هو غيلان بن أبي غيلان بن يونس، مؤسس الفرقة القدرية. للحديث عن مواقفه مع الملك هشام بن عبد الملك، ينظر من ص 186- 212. في كتاب ابن عساكر تاريخ مدينة دمشق ج 48.

[4]- عيساني بلقاسم: النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، ص 10.

البناء اللّغوي من خلال هذه الصّورة الرّمزيّة هو إظهار مهمّة الشّاعر الإنسانيّة، وهو هنا يحرّض ويوعي الرّعيّة على الثّوران والسّعي إلى الحريّة، كما نتلمّس الحالة النّفسيّة للشّاعر الّتي لا يمكن أن تكون في أبهى لحظاتها الشّعريّة، بقدر ما يكون في ذروة انفعالاته الوجدانيّة، هو خطاب غير مباشر بأن يكون كلّ فرد غيلان الدّمشقي.

ب ـ الرّمز الدّيني:

كثيرة هي الرّموز الدّينيّة الموظّفة في شعر " يوسف وغليسي"، نحاول دراسة بعضها والّتي نراها أكثر خصوصيّة في بناء القصائد، فجاء الرّمزان (جعفر) و(النّجاشي) في قصيدة (جعفر الطّيّار) كوحدة دلاليّة شاملة تفتّقت منها باقي الوحدات المكوّنة للصوّر الرّمزيّة الجزئيّة من (تأبّط شرّا)، و(الحمام)، و(الرّياح)، «ذلك النّمط الّذي تتحوّل فيه القصيدة أو المقطوعة كلّها إلى رمز من بدايتها إلى نهايتها، بل إنّ التّجربة فيها تبنى أساسا على الرّمز دون أن يلجأ الشّاعر إلى الإفصاح عن الدّلالة المقصودة منه وبهذه الطّريقة يسمح للمتلقي بلذّة الكشف، والتّذوّق، هذا النّمط الّذي يطلق عليه النّقاد أحيانا الرّمز الكلّي أو القناع»[1]. والقناع علا قصيدة جعفر الطّيّار.

جاء في قول الشّاعر:

أنا "جعفر الطيار"، جئت مع
الرياح على جناح الرعبِ،،
يا ملك الملوكْ...[2].

كانت هذه القصيدة رمزيّة خالصة، تقنّع الشّاعر بشخصيّة "جعفر بن أبي طالب" إبن عمّ الرّسول صلّى الله عليه وسلّم[3]. ما يفتح أمامنا السّؤال منذ البدء سبب اللّجوء إلى هذا الرّجل دون غيره؟

يحمل الرّمز الدّيني "جعفر بن أبي طالب" حكاية الهجرة القسريّة للمسلمين المستضعفين إلى أرض الحبشة، «فلمّا رأى الرّسول صلّى الله عليه وسلّم ما يصيب الصّحابة من البلاء وما هو فيه من العافيّة بمكانه من الله ومن عمّه أبي طالب، وأنّه لا يقدر أن يمنعهم ممّا هم فيه من البلاء: قال

---

[1] ـ محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، (ط 2)، 2006م، ص 565.

[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 50

[3] ـ قال ابن هشام: وحدثني من أثق به من أهل العلم أن جعفر بن أبي طالب أخذ اللواء بيمينه فقطعت، فأخذها بشماله فقطعت، فاحتضنه بعضديه حتى قتل رضي الله عنه وهو ابن ثلاث وثلاثين سنه فأثابه الله بذلك جناحين يطير بهما حيث يشاء. ابن هشام الأنصاري: سيرة النبي، دار الصحابة للتراث، طنطا، ط (الاولى)، 1995م، ج 3، ص 393.

لهم لو خرجتم إلى أرض الحبشة فإنّ بها ملكا لا يظلم عنده أحد، وهي أرض صدق حتىّ يجعل الله لكم فرجا ممّا أنت فيه»[1]. لذلك رمزت هذه الشّخصيّة بشدّة إلى الفرد العربيّ المضطهّد فوق أرضه، المسلوبة حقوقه، فلا يمكنه البقاء والحياة في الأمن والسّلام، وإلى قصّة الشّاعر وأبناء وطنه الّذي ضاقت عليهم الأرض في عشريّة الجزائر السّوداء ، فكانت حربا أهليّة جعلت الكلّ يبحث عن الأمن في الجوار .

والقصيدة من بدايتها إلى نهايتها تسرد في حوار درامي مرتكزة على شخصيّات وهميّة (جعفر، النّجاشي) ، يقول الشّاعر في مقطع آخر:

إني أتيتك من بلاد النارِ..
من وطن الحديدْ!
شيعت احلامي وأحبابي.. صبايَ..
وكل ما ملك الفؤاد.. وجئت كالطير
المهاجر أبتغي وطنا جديدْ[2].

كما كشف الرّموز هنا المستوى الفنّي والجمالي للقصيدة؛ حيث بثّ فيها شخصيّات مرتبطة الأحداث بعضها ببعض (جعفر، والنّجاشي، والحبشة، والهجرة، وعمر بن العاص) وتسلّط الجبهة القويّة على الجبهة الضّعيفة وفق آليات السّرد والتّصوير الفنّي، (الصّور البلاغيّة، الانزياح التّركيبي) فشكّلت مسرحيّة شعريّة هيمن فيها الرّمز بشدّة.

نقف عند رمزيّة شخصيّة (النّجاشي) موجزين الحديث عنه في السّؤال: هل وجد الشّاعر هذا الملك الّذي لا يُظلم عنده أحد؟ هل هو توظيف استأنس له الشّاعر للكشف عن حجم المعاناة والمأساة؟ أم هو توظيف الإقرار باستحالة تحقّق المسرحيّة حين يقول:

هي ذي الحقيقة سيدي

[1] ـ ابن هشام الأنصاري: سيرة النبي، ج 1، ص 407.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 51.

حلم وليس لنا سوى الأحلام
مأوى من براكين البلاد

وفي تقديرنا هي مجرّد رمز وهميّ، بغية كتابة المشهد الدرامي للقصيدة، وحبكها في بنى دلاليّة وتشكيليّة شخّصت قضية وطنه المجروح أثناء العشريّة السّوداء، لأنّ الحاكم العادل مفقود على الرّقعة العربيّة، قد يكون حاكما بعيدا عن جنسيّة الشّاعر العربيّة، فذلك ربّما، ويبقى جعفر الشّاعر أسيرَ واقعه ولا نضال له سوى الهجرة، «الخطاب الأدبيّ هو نوع من الخطاب المتميّز عن أنواع أخرى فهو يعني استخلاص جملة من الشّروط والمقاييس الّتي تجعل من خطاب معيّن خطابا أدبيّا أي رصد أدبيّته ومعرفة ما وراءها من قوانين تحكمها»[1]. هكّذا تجلّت أدبيّة الرّمز في النّصّ الشّعري الوغليسي، فيبعث على الحركة والتّجدّد متجاوزا السّكون والصّمت، فيلقي بإيحاءاته وتعابيره غير المباشرة أمام أوّل عتبة خارج الفضاء النّصيّ، وهي عتبة القراءة والتّأويل من لدن القارئ.

ويقول في قصيدة تجليات نبي سقط من الموت سهوا:

واقف عند سفح السنين الخوالي وحيدا،،
تبعثرني الريح شوقا إلى "السمرات" التي
بايعتني شتاء وصيفا..
وشاخت.. تهاوت.. وماتت..
ولا شاهدٌ يذكر المرتينْ!
أنا لا أذكر -الآن- إلا الظلال التي
باركت بيعتي،،
والدماء التي أشعلت شمعتينْ!
من ترى يشهد اليوم أني
أنا سيد "البيعتين"؟!..[2].

[1] ـ سمير الخليل: تقويل النص، ص 17.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 33.

ازدوجت الوظيفة الرّمزيّة في هذا المقطع، فأقحم الشّاعر نفسه عوالم ماضية فانية وصيّرها حيّة، فصار هو سيّد البيعتين (محمّد رسول الله) الّذي بويع تحت الشّجرة (السّمرات)، لذلك فالسّمرات والبيعة ترمز إلى بداية حياة جديدة أو إلى الأمل والتّغيير، لكنّ النّسق يظهر حقيقة أخرى خفيّة (ماتت، لا شاهد، الدّماء) حاملة مشهدا مخالفا للمشهد الحقيقي ملمّحا الشّاعر من خلالها إلى دلالات أخرى.

السّمرات ماتت والبيعة لا شاهد فيها، ويبقى الشّاعر وحيدا وسط هذه الطّقوس المفتعلة، ليأتي دور المتلقّي ويكمّل تشكيل النّصّ، لأنّه ثالث الأدوات التّشكيليّة، بعد المبدع واللّغة، «ويتّسع الجمال لمشاركة المتلقّي في إنتاج النّصّ بصورة أكبر عبر وظيفية التّشكيل الّتي تعني تدخّله النّسبي في إعادة إنتاج النّصّ والكتابة الّتي تعني مشاركته بشكل نسبي في كتابة النّصّ»[1]. وقصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا مليئة بالرّمز الدّيني، فمن النّبي محمّد صلّى الله عليه وسلّم، إلى عيسى عليه السّلام، ويونس، ويوسف، ويعقوب عليهم السلام، فيختطّ الشّاعر في كلّ مرّة شخصيّة ويكسبها دلالة مناسبة غير مباشرة لتشكيل النّصّ الشّعري، يقول:

"يعقوب" مات، فأي فؤاد سيرحم هذا الفتى؟
أيُّ عين ستبْيضّ حزنا عليه غداة ترى ما أرى؟
من يعيد لها البصرا؟!
من ترى يستعيد رؤاهْ؟![2].

ينفتح المقطع على قصّة سيدنا "يعقوب ويوسف عليهما السّلام"، ويوظّفهما في تشكيل لغوي ودلالي جديد، مخالفا للقصّة أو الحدث الأصلي، الشّخصيّتان ترمزان إلى الحزن والفراق والظّلم من المقربين والأحبّة، وعبر اجتماع الحقيقي والخيالي تأخذ أحداث القصّة مضامينها وفق آلية الرّمز.

[1] ـ سمير الخليل: تقويل النص، ص 93.
[2] ـ يوسف وغليسي :ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 37.

شكّل الشّاعر هذا المقطع من تجربته الشّعريّة، قاصدا بها إظهار الّراهن من حياته، وتقويل النّصّ ما يخفيه واقعه؛ حيث يكون– الشّاعر - هو الابن المفقود المظلوم، لتبدأ قصّة جديدة، من يكون يعقوب وهو قد مات؟ ولماذا ظهر الشّاعر في شخصيّة يوسف عليه السّلام.

كلّ هذا يتيح للقارئ فرص النّظر وإعادة التّشكيل الكتابي واللّغوي، أمام هذه الهرم من الإيحاءات، ليكون يعقوب الحزين هو الوطن الّذي غُدر وخانه أبناؤه كلّهم، ويوسف هو الفرد الضائع المحبّ لوطنه المخذول من إخوته ومن كلّ الأحبة، «أنّ الرّمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريدا ولكنّ هذا المستوى التّجريدي لا يتحقّق إلّا بتقنيّة الرّمز من تخوم المادّة وتفصيلاتها لأنّه يبدأ من الواقع ولكنّه لا يرسم الواقع بل يردّه إلى الذّات وفيها تنهار معالم المادّة وعلاقاتها الطّبيعيّة لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرّؤيا الذّاتيّة للشّاعر»[1].

[1]ـ محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية، ص 140.

ت ـ الرّمز الأدبيّ:

الرّمز الأدبيّ من التّقنيّات الّتي لا يخلو نصّ شعريّ غالبا منها، إنّه تلاقي أصوات المبدعين الشّعوريّة واللّاشعوريّة في ريقة واحدة - القصيدة - ؛ يستخدم الشّاعر منه أحد شخصيّات الشّعر والأدب الّتي عرفت في التّراث الأدبي ويحكم نسيجها في تأليفه، وقد وجدنا لها أمثلة في نصوص الشّاعر وغليسي:

إني رأيت بموطنٍ مَلِكين قاما بعد طول تنازع فتحـــــاورا
ملكين يروى أن هذا "تأبط شرًّا لكن ذاك "تَشنُفـــــرا"
وتبادلا علم البلاد وأعلنـــا حكْما يكون تداولا وتشاوُرا[1].

الرّمزان الموظّفان (تأبّط شرّه والشّنفرى) هما من الصّعاليك، كان يقولان الشّعر، وقد أدرجهما الشّاعر في مقطوعة خالفت الدّلالة اللّازمة للشّخصيّتين، كونهما يكشفان عن جانب التّميز والعبوديّة والظّلم والتّسلّط عليهما من أفراد القبيلة، وهما المنبوذان من قبلها، لكنّ الشّاعر أوردهما في نموذج الملكين، وهنا تقع الدّهشة والبحث عن المقصود والغاية؟!

مقصود الشّاعر يتّضح باستقراء بقية الأبيات الشّعريّة؛ حيث تنكشف حقيقة الرّمزين الّتي لا يمكن لها تكون حاكمة، فالحقيقة لا يمكن أن تُبدَّل أو تُغيَّر مهما كانت طبيعة الأحلام والأماني، "الشّنفرى و"تأبّطّ شرّه" رمزان يضمّان حقيقة الإنسان المسلوبة حقوقه في طرف، وتأكيد جبروت وظلم السّلطة الحاكمة في الطّرف الثاني، إنّ هجرة الشّخصين من القبيلة الأمّ تتقاطع مع هجرة "جعفر بن أبي طالب" من أرضه إلى الحبشة وتتقاطع مع هجرة الشّاعر وأفراد وطنه إلى وطن الحديد، وهو وطن غير مسمّى قد يكون في الجوار الإقليمي لوطنه.

وكلّها أحلام الشّاعر الّتي جعلت الصعّلوكين ملكين، وهي غرابة تماشت مع شكل القصيدة الّذي تغيّر في هذه المقطوعة؛ فوردت على نمط شعر العمودي وكان قبلها على نمط الشّعر الحرّ أي نظام

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 64.

الأسطر، كلّها تكشف عن الرّغبة الدّفينة في التّغيير والشّوق إلى عالم إنساني يتساوى فيه الكلّ. قصيدة "تغريبة جعفر الطّيّار" بما تتضمّنه من رموز كانت جميعها مشتركة في التّعبير عن مكامن الآهات الإنسانيّة، وكانت دلالة (الهجرة القسريّة) أكبر دليل جمع بين عناصر الرّموز الموظّفة.

أحسن الشّاعر إلى حد بعيد في صياغة هذه القصيدة وفق آلية الحوار الرّامي إلى تصوير مشهد حياته اليوميّة، في واقع لا حياة كريمة فيه ولا إنسانيّة، وقد كان الرّمز أكبر الوسائل التّصويريّة الّتي ساهمت في التّشكيل الدّلالي للقصيدة، الإسقاط وقع، ولكن الحقيقة آنيّة مستمدّة من القرون الأولى البعض منها، وهي قصيدة تبقى تحكي إلى زمن بعيد قصّة الجزائريّ الّذي طلب اللّجوء إلى الغير في حقبة زمنيّة كانت من أقسى زمن هذا الوطن، «ونصوص من هذا النّوع غالبا ما يخطئها الخلود، فيطويها الوجود في كف العدم، هذا في طرف وفي طرف آخر بين الأسلوب التّصويري الّذي يعمد فيه المبدع إلى تجنيد الكلمات، فشحنها بكمّ هائل من الدّلائل بإطلاق الدّوال مرّة لتشحذ إليها الدّلالات»[1]. «ولأسقط هذه الفضاء الدّامي على واقع جزائريٍّ معاصر يتّخذ دلالات رمزيّة شتّى»[2].

ث ـ الرّمز الواقعي:

يختلف الرّمز الواقعي عن التّراثي، من حيث أنّ الواقعي مستمدّة عناصره من واقع الشّاعر المعاش، وجدنا منها (النّخل، الدّم، الحمام، الغراب، البوم..)

يقول الشّاعر في قصيدة ذاكرة المقبرة:

وأهلا بكل غراب يرف على شجر القلب مرحى
أيا طائر البوم عشش وفرخ.. لك القلب مأوى ومغنى

[1] ـ نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون، ص 90.
[2] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 23، 24.

فما زال في القلب متسع للأنين.[1]

حظّ الغراب والبوم من التّوظيف الرّمزي في النّصوص الأدبيّة ليس بقليل، وكثيرا ما ترتبط دلالتهما بالشّؤم، أمّا في هذا المقطع لمعرفة رمزيّتهما يجب قراءة كلّ القصيدة الّتي جمعت بين النّقيضين التّسليم لموت العزيز ورفضه في آن واحد، فالبوم كما ترمز للشّؤم فإنّ لها رمزيّة أخرى «عندما نتفحّص تاريخ علاقتنا بالبوم نكتشف أنّها كانت تحتمل في الحقيقة الحكمة والشرّ على حدّ سواء»[2]. أمّا الغراب «فالأسود هو لون التّراب واللّيل وربّما لهذا كانت الغربان غالبا ما ترتبط بقوى غامضة إنّه اللّون الّذي يجعل المخلوقات تبدو أكثر جلالا وجديّة (...) إنّ طريقة وقوفهم المحدّبة وحبّهم لالتهام الجيف ساعدا في جعل الغربان رمزا للموت»[3]. هكّذا يلقي الطّائران برمزيهما على القصيدة بين السّواد المظلم إلى التّبصّر والنّظر فيه، وبين القبول والردّ، وبين التّشاؤم والتّفاؤل، يمضي الشّاعر في الاعتراف والبوح بدموع متقطّعة، بين حكمة البوم وشؤم الغراب وسواده، وبين الاثنين فاصل رقيق هو نفس الشّاعر الّذي قد يكون بيّنا، وقد يكون هو الآخر ضمن عوالم المجهول والغموض في لحظة رثاء خالص.

ويقول في قصيدة ما الحب إلا لها:

نخلتي لم تمت
إنما صعرت سعفها للرياح
وانا كنت دوما هنا
صامدا في مهب الرماح.[4]

[1] - يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة، (مخطوط)، ص 01.
[2] - يوريا ساكس: البوم، ترجمة: عزيز صبحي جاير، الإمارات، (ط 1)، 2010م، ص 101.
[3] - ريموند موريس: الغراب، ترجمة: إيزميرلدا حميدان، (ط الأولى)، 2010م، الإمارات، ص 12.
[4] - يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 06.

جاء الدّال (النّخل) ليحمل رمزيّة الأصالة والشّموخ والبقاء، وتسقط هذه الرّمزيّة على الشّاعر في رسالة منه أنّه صلب وقويّ صلابة النّخل وقوّتها، وهي رمزيّة جاءت في نسق شعريٍّ جاءت فيه البنية (نخل) فنجده في قصيدة يسألونك يقول:

يسألونك.. قل إنني نخلة
تتحدى الرياح وقيظ السنين[1].

فحملت النّخل دلالات كشفت أنّ الكبرياء والبقاء لهذه الشّجرة هو من كبرياء وبقاء الشّاعر لا فناء له مهما كانت العوادي، لأنّ النّخلة جزء من أرض الشّاعر، فوظّفها في أكثر من توظيف، إشارة أن وطنه باق لا فناء له.

الرّمز يخرج الكلام من نمطيّته، هو ميثاق غليظ بين الشّاعر وشعره، أين ما أجاد استخدامه علا بالقصيدة وعلا شعره الآفاق، ومتى عزف عنه تراخت إلى حدّ ما شعريّة القصيدة وبقت في مستوى أقلّ شأنا من الهرميّة العليا «لأنّ هذه الرّموز تعلو بالقصيدة دلاليّا وشعريًّا وتكون إضافة مؤثّرة إلى البعد الشّعري»[2].

وجدنا رمز (الرّياح) ظاهر في عدّة نصوص، حاملا رمز القوّة والجبروت مرّة، ورمز المطهّر مرّة أخرى، يقول الشّاعر في قصيدة "ما الحبّ إلّا لها":

نَخْلَتي لَمْ تَمُتْ،،
إنَّما صَعَّرتْ سَعْفَها لِلرِّيَاحْ![3].

ويقول في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

واقف.. أستعيد بقايا الجراح

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 72.
[2] ـ سمير الخليل: تقويل النص، ص 77.
[3] - يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها، ص 06.

في خريف الهوى.. عند مفترق الذكريات..
كصفصافة صعرت خدها للرياح .[1]

يتشبّع الرّمز (الرّياح) بطاقة إيحائيّة دلّت على الجبروت والقوّة، وهو معنى مستمدّ من الواقع، مشير إلى كلّ المشاهد الدراميّة بفعالية عالية، فهي تسقط على الّدمار والخراب الّذي يكون الإنسان مصدره، ويتّفقان في حجم المعاناة ، فالرّياح قوّة طبيعيّة مدمّرة في هبوبها في أحيان كثيرة.

أمّا حين يجعل هذا الرّمز دالّا على التّطهير فيقول:

قصب الريح
ينمو على شط أسرارهم
مثقلا بالفضائع
إيه لو أنّ الرياح تبوح بسر القصب .[2]

فيكون هنا بمثابة المطهّر من دنس البشر؛ يكشف ويعرّي المكبوت والمدفون، ليكون بمثابة مخلّص جزئي من الضّعف والذّل، وكلّه يعود على قوّة هذا الدّال الّذي تتعدّد فيه المدلولات.

تجلّى الرّمز في شعر وغليسي وفق آليات مختلفة حملت التّنوّع والتّصوير العميق، ولأنّ الرّمز «ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له»[3]. فقد كشف عن حجم المعاناة والمأساة في أغلب توظيفاته.

إذا فالشّاعر لا يقف عند الحدّ اللّغويّ للرّمز، فيفعّله في نصوصه مستمدّا عناصره من واقعه مارا بالأزمنة في حركة تختصر قدرة هذه السّمة الأسلوبيّة في تشفير النّصّ وجعله يتميّز بثيماته في صنع الشّعريّة والجماليّة، وفي أخذ المتلقي طوعا أوكرها للوقوف عنده. يعرف ويتعرّف من خلاله الشّاعر وعوالم الإنسان من بدايتها إلى حاضرها.

---

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 32.
[2] ـ يوسف وغليسي: المصدر نفسه، ص 42.
[3] ـ محمد فتوح: الرمز والرمزية، ص 140.

ثالثا- التّناص:

ينطلق المبدع في كتاباته الإبداعيّة من تريكة السّلف، أو يخالط أعماله نفس الماضي وحاضره، لا يقف عند ركن إبداعيٍّ معيّن، بل يجول ويطول في كتاباته بحثا عن الأفضل والمناسب له، هذه العمليّة الاختياريّة للنّصوص المعرفيّة تعرف في الدّراسات الأدبيّة المعاصرة بمصطلح (التّناص)، الّذي لا مناص للمبدع منه كما يقر النقّاد بذلك، لأنّ ناموس الحياة وقانونها تضطره للعودة إلى الماضي في جميع شؤون حياته، يقول عزّ وجلّ في كتابه العزيز: ﴿**قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِكُمْ سُنَنٌ فَسِيرُوا۟ فِى ٱلْأَرْضِ فَٱنظُرُوا۟ كَيْفَ كَانَ عَـٰقِبَةُ ٱلْمُكَذِّبِينَ** ﴿١٣٧﴾﴾ »[1]. وهكّذا هو العمل الإبداعي ينظر المبدع فيه إلى الماضي ليأخذ منه ويطوّعه في تأليف وتشكيل القصيدة، فيكون النّصّ الجديد هو جمع بين نصوص سابقة داخل عمل واحد مضيفا الشّاعر إبداعه الخاصّ إليها، فيعرّف التّناص تبعا لذلك «يعني أن يتضمّن نصّ أدبيّ ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التّضمين أو التّلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثّقافيّ لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النّصوص أو الأفكار مع النّصّ الأصليّ وتندعم فيه ليتشكّل نصّ جديد واحد متكامل»[2]. «هذه الآليّة الّتي قلّما يخلو نصّ شعريّ/ إبداعيّ سواء أكان معاصرا، أم كلاسيكيًّا، باعتبارها آليّة عنقوديّة موزّعة على كلّ الأفضيّة النّصيّة العربيّة والغربيّة، فهي سلاح حواريٌّ فوق زمني، بموجبه تتكوثر ذات المبدع نصيًّا، مع ذوات وأصوات عدّة معاصرة لها أو بعيدة عنها»[3]. فالتّناص تقنيّة لغويّة يرتكز عمل المبدع فيها على عمل الآخر، فيحوّله ويصيّره في عمل جديد قلّما يتوقّف عند الحاضر، فيغيب الكاتب في أفضية لغويّة متنوّعة ومختلفة، وفق ذخيرة

[1]- سورة آل عمران: الآية: 137. وينظر الأنعام 11، وينظر النمل 69، وينظر يوسف 109، والحج 46.

[2]- أحمد الزعبي: التناص، مؤسسة عمران للنشر والتوزيع، عمان، (ط 2)، 2000م، ص 11.

[3]- إسماعيل علالي: التكوثر الجمالي في الخطاب الشعري المغربي المعاصر، جمعية العلامة الجمالية 5، المغرب، (ط الأولى)، 2019م، ص 51.

إبستيميّة تضمن له التّدفّق الدّلالي والسّيرورة الأدبيّة المستمرّة، لأنّه نصّ جامع بين الذّاكرة البعيدة الّتي تكون محلّ تقدير الأنا والآخر وأمام حاضر زاخر بتقلّبات الحياة المستجدّة.

لذلك أردنا أن نقدّم مدخلا مختصرا عن التّناص لعلوّ شأنه وكثرة القول فيه، **هل التّناص ينتقص من تميّز المبدع وشاعريّته أمام حضور أصوات غيره في نصوصه؟ كيف يطوّع الشّاعر نصوص الآخر في نصوصه ويروّضها على اكتساب الأبعاد الفنيّة والجماليّة؟ وكيف يوظّف التّناص في النّصوص الإبداعيّة؟ وإذا كان التّناص قدر حتميٌّ يواجه المبدع كيف يجعله المبدع معبّرا عن فحولته الشّعريّة؟**

يرجع الدّارسون الفضل في تفعيل مصطلح (التّناص) في الممارسات النّقديّة إلى العالمة البلغاريّة "جوليا كريستيفا" منذ عام (1966)، من خلال أعمال نشرت لها في مجلّة (تيل كيل) TELQUELL[1]. وتعرّف "كريستيفا" النّصّ فتقول: «إنّه مجال لتقاطع عدّة شفرات (على الأقل اثنين) تجد نفسها في علاقة متبادلة»[2]. وهذا التّقاطع يتمّ وفق ثلاث صيغ كما أعلنت عنها في كتابها علم النّصّ:

النّفي الكلّي: ويكون فيه المقطع الدّخيل منفيًّا كليّة، ومعنى النّصّ المرجعيُّ مقلوبا.

النّفيّ المتوازي: حيث يظلّ المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه.

النّفي الجزئيّ: حيث يكون جزءا واحدا، فقط من النّص المرجعيّ منفيّا[3].

هذه النّصوص الّتي حدّدتها "كريستيفا" هي ضمن ما يمكن أني يأخذه المبدع من نصوص لغويّة أخرى، في إطار عمليّة الأخذ والتّحويل والانتاج مستشهدة على ذلك من أعمال الشّعراء الكبار في أوروبا.

[1] ـ محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، (مج 14)، ج (54)، ص 380.

[2] ـ جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، (ط 02)، 1997م، ص 78.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 79.

لم تكن هذه العالمة نقطة البدء والنّهاية في مضمار الدّراسات النّصيّة الّتي أهمّتها هذه الظّاهرة، فقال فيه "ريفاتير" وقال فيه " بارط"، وقال فيه "جنيت"، وكلّ يقول ويعمل على شاكلته، فتعدّدت الأقاويل وكثرت النّظريّات، لكن تظلّ هناك بؤرة جامعة بين جميع المدارس النّقدية وتجمع فيما يقوم عليه التّناص «أنّ جوهر عمليّة التّناص يكمن في كشف النّصوص الأخرى المؤثّرة في تشكيل النّصّ المقروء ومعرفة الموروث النّوعي للنّصّ»[1]. فنجد من الّذين طوّروا نظريّة التّناص "جيرار جينيت" «لا يهمّني النّصّ حاليّا إلّا من حيث تعاليه النّصّي أي أن أعرف كلّ ما يجعله في علاقة خفيّة أم جليّة، مع غيره من النّصوص هذا ما أطلق عليه التّعالي النّصّي، وأضمنه التّداخل النّصّي بالمعنى الدّقيق أو الكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا وأقصد بالتّداخل النّصّي، التّواجد اللّغوي سواء أكان نسبيّا أم كلاما ناقصا لنصّ آخر»[2].

فالتّناص عند "جينيت" هو واحد من خمسة أقسام من المتعاليات النّصيّة وهو أوّلها، يحمل معنى التّناص كما حدّدته "كريستيفا"، (وهو خاصّ بحضور نصّ في آخر الاستشهاد **والسرق وما** شابه)[3]. هذا في السّاحة الغربيّة.

أمّا في السّاحة العربيّة فكان له الاهتمام نفسه، نجد ذلك باديا من المصطلح نفسه، حيث تعدّدت فيه المسميّات فنجده باسم التّناص عند (محمّد مفتاح)، ونجده بالتّداخل النّصّي عند محمّد بنّيس[4]. ونجده عند سعيد يقطين باسم التّفاعل النّصّي[5].

---

[1] ـ حاتم الصكر: ترويض النص، الهيئة العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 199م، ص 185.

[2] ـ جيرار جنيت: جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د ط)، (د ت)، ص 90.

[3] ـ ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط 2)، 2001م، ص ص 97.

[4] ـ ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3 الشعر المعاصر، ص 183.

[5] ـ ينظر سعيد يقطين: المرجع السابق، ص 98.

يقول (صابر حافظ) بقضيّة الإحلال والإزاحة في إشارة منه إلى النّصّ الغائب والنّصّ الجديد، وبين حضور وغياب، وبين جدّة في نصّ إبداعيّ قائم على أنقاض القديم «فالنّصّ عادة لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر من فراغ (...) إنّه يظهر في عالم مليء بالنّصوص، ومن ثمّة فإنّه يحاول الحلول محلّ هذه النّصوص وإزاحتها من مكانها»[1] «إنّ التّداخل النّصّي يسحب على كلّ شعر وكلّ نصّ، أكان قديما أم حديثا (...) ويكون الانفتاح أفقا لزمن يخترق الحضارات في لحظة إعادة بنائها»[2].

جاء التّناص الدّيني (قرآن، حديث) في شعر "يوسف وغليسي" في المقدّمة، فأقرّ هذا النّوع من التّناص عن عقيدة دينيّة مسبقة للشّاعر، فتزاحمت نصوص الورد القرآني عبر سور وآيات قرآنيّة مختلفة، موظّفة توظيفا دلاليّا، يفيد في كلّ سياق مقاصد شعريّة تفاعليّة، قاصدا متلقّي يعيد كتابة القصّة من جديد « فإنّ القرآن الكريم يظلّ المعين السّلسبيل الأعظم الّتي تنهل منه دون أن ينضب، لأنّ الذّكر الحكيم هو المحرّك الأقوى لشاعريّتي»[3]. وقبل أن نورد نماذج التّناص الدّيني ـ قرآنا وحديثا ـ كان لابدّ من الإشارة أنّ آليات التّناص منها ما هو مباشر يضمّ الاستشهاد او الاقتباس، ومنه ما هو غير مباشر والّذي يستنتج منه التّناص استنتاجا[4].

1ـ التّناص القرآني:

تكرّرت قصّة سيّدنا "يوسف عليه السّلام" في مواضع مختلفة من نصوص الشّاعر يوسف وغليسي (تجليّات نبي سقط من الموت سهوا، ما الحبّ إلّا لها). يقول الشّاعر:

هزؤا برؤاي وما سألوا..

[1] ـ صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب، (ع 02)، 1986م، ص 81.
[2] ـ محمد بنيس: الشعر العربي 3ـ الشعر المعاصر، ص 181.
[3] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 24.
[4] ـ ينظر: أحمد الزعبي: التناص، ص 20.

ورموني في الجب وارتحلوا [1].

وهو يحيل إلى النّصّ القرآني في سورة يوسف «إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ ۝٤ قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَىٰٓ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا۟ لَكَ كَيْدًا ۖ إِنَّ ٱلشَّيْطَٰنَ لِلْإِنسَٰنِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ ۝٥ » « قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا۟ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِى غَيَٰبَتِ ٱلْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَٰعِلِينَ ۝١٠ » [2]

وهو تناصّ حدث معه تحويل من النّصّ الغائب إلى النّصّ الحاضر، فغيّرت التّراكيب اللّغويّة وقلبت الدّلالة وزيد عليها، تضمّن السّطر الأوّل علم الإخوة بالرّؤيا، وهو عكس النّصّ القرآني الّذي خفيت الرّؤيا وبقت في علم الرّائي (يوسف) والوالد (يعقوب) عليهما السّلام، أمّا السّطر الثّاني فكان هناك اتّفاق مع النّصّ الغائب، ما يجعل السّطر الأوّل المكتسب للدّلالة الشّعريّة أكثر، فهو يختزل المكانة الدّونيّة للشّاعر من قبل هؤلاء المستهزئين والمجرمين.

المفارقة اللّغويّة والدّلاليّة الّتي ضمّها السّطر الأوّل إنّما سببها أنّ رؤية الشّاعر مصرّح بها من قبله، لأنّ هذه الأمنيّة تستعصي على الكتم والخفاء، لأنّه يواجه عصابة علنا لا يبالي، ممثّلة في النّضال من أجل أرضه المغتصبة، مبرّحا بحبّه الاستثنائي لوطنه، وهذا هو الّذي خالفه فيه إخوته، قد يكونون من أبناء وطنه أو أمّته، أو كلّ البشر الحاملين الضّغينة لبلده.

ويقول في الأسطر التّالية للمقطع الأوّل:

تعرفون الفتى؛

طالما اشتهى

أن يُهرّب كل البلادِ

[1] ـ يوسف وغليسي: الديوان، ص 35.

[2] ـ سورة يوسف، الآية: 4، 5، 10.

إلى "سدرة المنتهى"!!![1].

تفضي المقارنة بين النّصّ الغائب والنّصّ الحاضر إلى أنّ النّصّ الجديد حقّق انسجاما مع النّصّ المرجعي من حيث المضمون، وجود الحبيب والمحبوب والحاقدين على هذا الحبّ الجامع بينهم وهذا زاد في إعلاء شعريّة النّصّ، جاءت الحكاية الّتي يوردها الشّاعر في رؤيا شعريّة ينتظرها الشّاعر أن تتحقّق، قاصدا الاستشراف المستقبلي لها، أمام إخوة حاسدين حاقدين لهذا الحبّ والمحبوب (الوطن)، وهنا يكون التماس وتقاطع مع النّصّ الغائب عن الفتنة الّتي جاءت في حب الوالد لولده.

هكّذا تغدو تقنية التّناص جمع بين الأصوات والمشاهد الدراميّة السّالفة بين الماضي والحاضر وفق دفق شعوري أعاد الحدث ثانية، وكلّها من عمق التّجربة الشّعريّة للشّاعر وقلقه وتوتّره «فالتّناص إذن للشّاعر بمثابة الهواء والماء والزّمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونه ولا عيشة خارجها، وعليه، فإنّه من الأجدى أن نبحث عن آليات التّناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام»[2].

وهنا يبدو حتمية التّناص في النّصوص الأدبيّة.

ويقول في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

أنا لسْتُ "العزيزَ"،،!..
ولكنّيَ بـ "زُلَيْخَا" أَحَقُّ!..
فَمَنْ ذا يَقُولُ لَنَا هِيتَ يا رَبَّنَا ؟!
وهَمْتُ وَهَمّتْ..
وكُنّا...
فكان انْتِشَاء المدى في زَمان الفَنَا..
كان قَصْرُ العَزيزِ، وبُرهانُ ربّي، يُبارِكُنا..
والّذي قُدَّ مِنْ كُلِّ أَطْرافِهِ

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 36.

[2] ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، (ط 3)، 1986، ص 125.

كان ـ حقًّا ـ قَمِيصي أنا !... .[1]

وهو يحيل إلى الآية الكريمة في سورة يوسف:

« وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿٢٣﴾ وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِۦ ۖ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَآ أَن رَّءَا بُرْهَٰنَ رَبِّهِۦ ۚ كَذَٰلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ ٱلسُّوٓءَ وَٱلْفَحْشَآءَ ۚ إِنَّهُۥ مِنْ عِبَادِنَا ٱلْمُخْلَصِينَ ﴿٢٤﴾ وَٱسْتَبَقَا ٱلْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُۥ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا ٱلْبَابِ ۚ قَالَتْ مَا جَزَآءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوٓءًا إِلَّآ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿٢٥﴾ »[2].

أُستحضر النّص الجديد معطيات رمزيّة من خلال اعتماد شخصيّة "العزيز"، وشخصيّة "زليخا" وهما رمزان دينيّان، يؤول الأوّل إلى القوّة والنّفوذ والسّلطة، وتؤول "زليخا" إلى الفتنة والجمال، كذا السّيّدة الّتي لا مثيل لها فهي سيّدة النّساء جمالا ومكانة، الشّاعر لا يورد قصّة مُحِبة يوسف كما هي، فيعيد تحويلها وجعلها تؤدّي أكثر من دلالة واحتمال، مبقيّا بالفكرة المركزية وهي الحبّ الّذي الّذي حملته زليخا يوسف، والحبّ اللّدني الّذي كنّه الشّاعر لوطنه في نصّه، نحاول أن نوضّح التّناص الموجود في الجدول التي عبر المقارنة بين القصّتين:

[1] ـ يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص 125.

[2] ـ سورة يوسف، الآيات: 23، 24، 25.

	المحبّ	المحبوب	فعل المحبوب	ردّ فعل المحبوب	السّبب	النّتيجة
النّص الغائب	زليخا	النّبي يوسف	هيت لك	هروب المحبوب	برهان ربي	قدّ القميص نجاة يوسف
النّص الحاضر	الشّاعر	الأرض	الفعل غير مذكور	همّ وهمّت	فطرة وغريزة	التحام انسجام+ قدّ القميص والأطراف (محنة الشّاعر)

تتنوّع الدّوال بين النّصّ الحاضر والغائب وتختلف، والّذي صنع الفرق بين القصّتين هو المحبوب (الأرض) منسجما مع معاني الأنوثة، فهي دلالة الاحتواء والبقاء والرّكون، فالأرض الأنثى هي الأمّ وهي الحبيبة وملاذ عن المرأة وقت الضّجر أو الاغتراب، فزليخا السّاحرة تقابلها الأرض السّاحرة المختلفة عن كلّ أراضي المعمورة.

أيضا فإنّ هذا التّناص رافقه دلالات أخرى اسهمت في كشف واقع الشّاعر، فهروب النّبيّ (يوسف من بلائه زليخا) قابله التحام وانسجام ومباركة إلاهيّة في نصّ الشّاعر، وهو السّبب المباشر في قدّ قميص الشّاعر وأطرافه، مشيرا إلى أطرافه الخارجيّة وجوانبه الّتي نقمت هذا الحبّ والمباركة الإلاهيّة له، صانعا الشّاعر الفرق هنا أيضا لأنّ الفاعل لم يكن ا(لمحبوب) كما في القصّة الأصليّة، وكان كلّ البشر الحاقدين عليه وعلى أرضه.

ثنائيّة (المحبّ، المحبوب) في النّصّ الغائب بنية ظاهرة؛ حيث كانت "زليخا" هي المذنب، وكان الضّحية "يوسف عليه السّلام"، أمّا في النّصّ اللّاحق، فإنّ (المحبّ والمحبوب)، ضحية طرف ثالث هو العدوّ (أبناء بلده/ أبناء عروبته/ كلّ البشر) الّذي لم يرد الخير ولا الرّاحة (للمحبّ والمحبوب)، يظهر هذا مع قول الشّاعر "أنا لست العزيز" رمز القوّة والسّلطة والنّفوذ الغائبة عن

الشّاعر، وبقت تعيث على "زليخا" الأرض سيّدة الأراضين فسادا، فكان حبّ الشّاعر الأحقّ بالسّلطة لكن قُدّت كلّ أطرافه.

وُفّق الشّاعر إلى مدى بعيد في الجّمع بين نصّين وتمثّل أبعاد النّصّ الحقيقي والاستفادة منه وتوظيفه في قالب درامي أكثر إيحاءً ورمزيّة، وكلّ هذا ينمّ عن قدرة شعريّة وحسن التّأليف والتّشكيل «ولا يستحضر هذا النّصّ أو ذلك للزّينة أو الدّيكور أو استعراض القدرات الثّقافيّة، وإنّما لغرض يراه المؤلّف ضروريا لتعميق فكرته المطروحة، أو بلورة رؤيته في قضيّة ما، أو يراه منسجما مع البناء الفنّي أو الأسلوبيّ أو اللّغويّ»[1]. وتتضّح هذه الدّلالات وتتعمّق من خلال استغلال النّصّ الغائب بكلّ تفاصيل القصّة، فيقول:

«وَرْدةٌ مِنْ تُرابِ بِلادي أَحَبُّ إِلَيَّ
مِنَ التِّبْرِ في بَلَدِ الآخَرِينْ»
حِينما قلْتُها
صَارَ لي عُصْبَةٌ حاسدونْ..
صِرتُ يُوسفَ -يا إخْوتي- فَاقْتُلونْ!
أَقْتُلوني وَحِيدَا،،
وإنْ شِئْتُمُ،
إطْرَحُوني بَعِيدًا.. بَعيدَا..
لِيَخْلُوَ وَجْهُ بلادي لَكُمْ[2].

وهو يحيل إلى الآية « **ٱقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ ٱطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِنۢ بَعْدِهِۦ قَوْمًا صَٰلِحِينَ ۝٩** »[3].

[1] ـ أحمد الزعبي: التناص، ص 29.

[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 07.

[3] ـ سورة يوسف: الآية 09.

حُوِّر النص الغائب وحوّلت فيه التّراكيب اللّغويّة، فكان الآمر والمأمور في النّصّ الغائب (الإخوة جميعا)، أمّا في النّصّ اللّاحق كان الآمر مفردا (الشّاعر) والمأمور (أبناء وطنه/ أبناء عروبته/كلّ البشر)، وهنا وقع التّعليق والتّضمين بين النّصين مغايرا الشّاعر فيها، لأنّ عصبة النّصّ الشّعري حسدت الشّاعر في حبّه الاستثنائي ووفائه، فحصل الانسجام المضموني بين النّصين ، اتّفقت فيه المعاني والدّلالات، إلّا أنّ النّصّ اللّاحق كشف عن حالة شعوريّة يتخلّلها التّوبيخ واللّوم الّذي كشف عنه أسلوب الأمر، وكلّ هذا يضاف إلى شعريّة النّصّ «ونظرا لما تتمتّع به اللّغة الدّينيّة من حضور وتأثير خاصين في الوعي الجماعي فضلا عمّا يمكن أن تقوم به من إثراء للنّصّ الشّعري»[1].

ويقول في سياق شعري آخر من القصيدة نفسها:

هنيئًا لكمْ كُلّ ما تَصْنعُونْ!
إشربوا نخب موتي..
هنيئًا مَريئًا لكُمْ أيُّها الشّاربونْ!
هَنيئًا لكمْ كلّ عِيرِ البلادِ
وأَنْفالهَا يومَ (بَدْرٍ"ي")..
هنيئًا لكمْ كلّ ما تَهْبُونْ!!![2].

يحيل هذا النّصّ إلى وجود ثلاث سور قرآنيّة خفيت في النّصّ، فنجد في السّطر الأوّل تقاطع مع سورة الطّور في قوله تعالى «**كُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ هَنِيٓـَٔۢا بِمَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ** ﴿١٩﴾ »[3].ونجد

في السّطر الثّالث تقاطع مع قوله تعالى «**وَءَاتُواْ ٱلنِّسَآءَ صَدُقَٰتِهِنَّ نِحۡلَةٗۚ فَإِن طِبۡنَ لَكُمۡ عَن شَيۡءٖ**

[1] ـ حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، كنوز المعرفة، الأردن، (ط الأولى)، 2009م، ص 38.
[2] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 08.
[3] ـ سورة الطور: الآية 19

﴿مِّنْهُ نَفْسًا فَكُلُوهُ هَنِيٓـًٔا مَّرِيٓـًٔا ۝٤﴾ ».[1] أمّا السّطر الرّابع والخامس فتناص مع قوله تعالى

«﴿يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْأَنفَالِ ۖ قُلِ ٱلْأَنفَالُ لِلَّهِ وَٱلرَّسُولِ ۖ فَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ وَأَصْلِحُوا۟ ذَاتَ بَيْنِكُمْ ۖ وَأَطِيعُوا۟ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥٓ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ۝١﴾ ».[2]

جاء النّصّ اللّاحق كنفي كليّ لما جاء في النّصّ السّابق في السّطر الأوّل، حيث لعب الإسناد المحور الأساس، فالبنية (هنيئا، مريئا) وهو اقتباس مباشر أسندت إلى غير مسندها، فحين اسندت في النّصّ الأوّل (المؤمنين)، أسندت في النّصّ الثّاني إلى (الظّالمين)، أمّا التّناص الثّاني تحيل إلى حقوق النّاس قد نسفت وأنّ الحلال والحرام تداخلا، فلا حرمة ترعى ولا قانون يردع فهم يأكلون وينهبون ولا يبالون لا إنصاف ولا عدل ولا حق يعطى، على عكس النّصّ القرآني يوجب على أداء المهر والصّداق للنّساء ولا يأكلوا ولا يشربوا إلّا إذا عفون هنّ، وهذا ما يؤكّد عليه التّناص الأخير الّذي يطرح السّؤال لمن الأنفال؟ هي للعصبة المجرمة، في حين كانت في النّصّ الغائب لله ثمّ للرّسول.

التّناص الموجود في هذا المقطع يؤكّد على ما للتّناص من وظيفة دلاليّة، ففي استحضاره حلّة للنّصّ الجديد المستمدّة من التّراث، بما فيه من قيمة وقداسة «إنّ التّراث الّذي وصل إلينا لا يزال يمتدّ فينا، ولا نزال نحيا بواسطته شئنا أم أبينا وعينا ذلك أم لم نعه، يحضر بأشكال متعدّدة في ذهنينا ومخيّلتنا وذاكرتنا (...) ومهما حاولنا القطيعة أو إعلان موته نظريّا أو شعوريّا، تظلّ خطاباته وأنساقه وأنماطه العليا مترسّخة في الوجدان ومتمركزة في المخيّلة»[3]. اختلف توظيف هذا التّراث في كون الشّاعر يزيد وينقص، خدمة لمقاصده خاصّة مع اختلاف المناسبة والسّياق، فحين جاءت آيات السّور الثّلاثة في القرآن الكريم مادحة فضح الشّاعر بها أهل قومه «بهذا يصبح النّصّ بتعبير

[1] ـ سورة النساء: الآية 04.

[2] ـ سورة الأنفال: الآية 01.

[3] ـ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط 01)، 200- م، ص 226.

بارت جيولوجيا كتابات تعمل على تحويل النّصوص السّابقة وتمثيلها في نصّ مركزي يجمع بين الحاضر والغائب في نسيج متناغم مفتوح قادر على الإفضاء بأسراره النّصيّة قراءة فعّالة تدخله في شبكة أعمّ من النّصّوص»[1]. وهذا ما تجلى من خلال هذا المقطع.

ويقول في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

فأبقت إلى الفلك أبحث عن مرفإ للعزاء
يتعاورني اليأس برا وبحرا
تدثرت بالأمنيات،، تزملت بالمعجزاتِ،،
ولا عاصمٌ من عناءْ..
كنت وحدي أساهم.. وحدي أردُّ الأعادي
وحين تردّيتُ، كان لي الحوت منفًى ومقبرةً..
كنت في بطنه غارقا في التسابيحِ؛
سبّحت باسم دم الشهداءْ،،
إنني ها هنا لا بث
مدحض ومليم، فأي رياح ستحملني للسماء
أي موج أيا أيها الريح ينبذني بالعراء[2].

و هو يحيل إلى قوله تعالى: «وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ ٱلْمُرْسَلِينَ ﴿١٣٩﴾ إِذْ أَبَقَ إِلَى ٱلْفُلْكِ ٱلْمَشْحُونِ ﴿١٤٠﴾ فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ ٱلْمُدْحَضِينَ ﴿١٤١﴾ فَٱلْتَقَمَهُ ٱلْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ ﴿١٤٢﴾ فَلَوْلَآ أَنَّهُۥ كَانَ مِنَ ٱلْمُسَبِّحِينَ ﴿١٤٣﴾ لَلَبِثَ فِى بَطْنِهِۦٓ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ ﴿١٤٤﴾ »[3].

[1] ـ مصطفى السعدني: التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ط)، 1991م، ص 07.
[2] ـ يوسف وغليسي: الديوان، ص 39، 40.
[3] ـ سورة الصافات، الآيات 139ـ 144.

يتشابه السّياق الّذي قيل فيه النّصين، فالشّخصيّات المسيّرتان للأحداث نلاحظ عليها خوفا وخشية على النّفس أمام المكاره والمظالم، النّبي "يونس" خرج فارا إلى السّفينة أو إلى مرفأ النّجاة في ظنّه فكان له ما كان.

رتّب الشّاعر أحداث هذه القصّة في شعره منسجما مع بنيات النّصّ الغائب (أبق، ساهم، الحوت، التّسبيح)، فكان النّصّ الدّيني يبعث صدى في النّص الشّعري.

تظهر مأساة الشّاعر من خلال لغته فهي الكاشف عن أسراره ومكامنه الدّاخليّة، من خلال استعارة البنى القرآنيّة ورصفها وضمّها في نسق شعري واحد (تدّثرت بالأمنيات)، (تزمّلت بالمعجزات)، (ولا عاصم)، نصوص جزئيّة في نصّ أكبر منها وكلّها من مورد واحد تكشف فظاعة المأساة في أنا الشّاعر، فلا ركن له ولا عون ولا عاصم من أمر هذه الفتن والمظالم.

هذا الأخذ والاستعارة بالماضي المقدّس وكثرة التّشابك العلائقي في نصّ الشّاعر من النّصّ الدّيني تجعلنا نذهب إلى القول أنّها نصوص حضرت وتسلّلت دون قصد مباشر من الشّاعر، فهو في حالة انهيار واستياء كبيرين، في نهاية خالفت النّصّ المرجعي، فحين قُدّر للنبيّ (يونس) النّجاة، بقي الشّاعر في بطن الحوت منفيّا مذموما مدحورا، في ظلمات لأرض الوطن وظلمات أناه الدّاخليّة.

هكّذا خلق الشّاعر نصّا جديدا من خلال النّصّ الأوّل فزرع فيه التّنوّع والانفتاح، من خلال الأسطر الأخيرة الّذي أكّد (يوسف وغليسي) فيها أنّ التّناص في نصوصه ما كان إلّا ليزيد في فنيّة وشعريّة نصوصه والكشف عن الواقع.

ويقول في قصيدة خرافة:

ما التين؟ ما الزيتون؟ ما البلد الأمين وما الحياة؟ ومن أنا؟ لولاك[1].

[1] - يوسف وغليسي: الديوان، ص 70.

وهو تعالق مباشر مع سورة التّين في قوله تعالى **«والتين والزيتون وطور سنين وهذا البلد الأمين»**[1].

و كانت البنية النّحويّة (ما) العامل في قلب الدّلالة وتحويل النّصّ الغائب ونفيه كليّة، فبعد أن كانت البنية النّحويّة (و) مفيدة القسم أعطت قداسة وتعظيما للدّوال الأربعة (التّين الزّيتون طور سنين) فإنّ النّصّ الشّعري اللّاحق بتوظيف أداة الاستفهام (ما) أخرجت الكلام من دلالتها الظّاهريّة، محقّقة غرضا بلاغيّا أعمق يتمثّل في التّحقير وإنزال الدّوال الثّلاثة منزلة دونيّة في حضرة الحبيب.

ويقول أيضا:

استباحوا دمي في الشهور الحرام وما خجلوا..[2].

وهو يحيل إلى الآية **«إِنَّ عِدَّةَ ٱلشُّهُورِ عِندَ ٱللَّهِ ٱثْنَا عَشَرَ شَهْرًا فِى كِتَٰبِ ٱللَّهِ يَوْمَ خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ مِنْهَآ أَرْبَعَةٌ حُرُمٌ ۚ ذَٰلِكَ ٱلدِّينُ ٱلْقَيِّمُ ۚ فَلَا تَظْلِمُوا۟ فِيهِنَّ أَنفُسَكُمْ ۚ وَقَٰتِلُوا۟ ٱلْمُشْرِكِينَ كَآفَّةً كَمَا يُقَٰتِلُونَكُمْ كَآفَّةً ۚ وَٱعْلَمُوٓا۟ أَنَّ ٱللَّهَ مَعَ ٱلْمُتَّقِينَ ﴿٣٦﴾ »**[3].

[3]«.

استعار الشّاعر فكرة الأشهر الحرم وحرمتها وتجاوز النّصّ الغائب من حيث أنّ الأوّل كان ناصحا ومرشدا، أمّا الثّاني لتأكيد أنّ هذه الأشهر ليست لها حرمة في واقعه، فلا قانون ولا عدالة، ولا حلال ولا حرام، الكلّ يعاني في أيّ وقت وفي أيّ زمان، هكّذا هو حال الفتى العربي.

يوجز الجدول الآتي التّناص القرآني المبثوث في النّصوص الشّعريّة ليوسف وغليسي:

[1]- سورة التين، الآيات 1- 3.

[2]- يوسف وغليسي: الديوان، ص 35.

[3]- يوسف وغليسي: المصدر نفسه، ص 47.

القصيدة	النّصّ الحاضر	النّصّ الغائب	السّورة
تجليّات نبي سقط من الموت سهوا	ـ أسري بي من سدوم الخطايا إلى سدرة الصاحين	سُبۡحَٰنَ ٱلَّذِيٓ أَسۡرَىٰ بِعَبۡدِهِۦ لَيۡلٗا مِّنَ ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡحَرَامِ إِلَى ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡأَقۡصَا ۝١	الإسراء (01)
	ـ مذ عقروا ناقة الله مذ شردوا صاحا.	فَعَقَرُواْ ٱلنَّاقَةَ وَعَتَوۡاْ عَنۡ أَمۡرِ رَبِّهِمۡ وَقَالُواْ يَٰصَٰلِحُ ٱئۡتِنَا بِمَا تَعِدُنَآ إِن كُنتَ مِنَ ٱلۡمُرۡسَلِينَ	الأعراف (77)
	ـ خاشعا يتصدع من خشية الوجد	لَوۡ أَنزَلۡنَا هَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانَ عَلَىٰ جَبَلٖ لَّرَأَيۡتَهُۥ خَٰشِعٗا مُّتَصَدِّعٗا مِّنۡ خَشۡيَةِ ٱللَّهِۚ وَتِلۡكَ ٱلۡأَمۡثَٰلُ نَضۡرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمۡ يَتَفَكَّرُونَ ۝٢١	الحشر (21)
	أو نذبح صفراء فاقعة اللون	قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٞ صَفۡرَآءُ فَاقِعٞ لَّوۡنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ ۝٦٩	البقرة
	عفا الله عما سلف	عَفَا ٱللَّهُ عَمَّا سَلَفَۚ وَمَنۡ عَادَ فَيَنتَقِمُ ٱللَّهُ مِنۡهُۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٞ ذُو ٱنتِقَامٖ ۝٩٥	المائدة
تغريبة جعفر الطّيّار	كاف هاء ثم ياء ثم عين ثم صاد	كٓهيعٓصٓ ۝١	مريم (01)

يسألونك	يسألونك عن	وَيَسْـَٔلُونَكَ عَن ذِى ٱلْقَرْنَيْنِ ﴿٨٣﴾	الكهف
		وَيَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلرُّوحِ ۖ قُلِ ٱلرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّى ﴿٨٥﴾	الاسراء
		۞ يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلْأَهِلَّةِ ۖ قُلْ هِىَ مَوَٰقِيتُ لِلنَّاسِ وَٱلْحَجِّ ۗ ﴿١٨٩﴾	البقرة
		يَسْـَٔلُونَكَ عَنِ ٱلسَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَىٰهَا ۖ قُلْ إِنَّمَا عِلْمُهَا عِندَ رَبِّى ۖ ﴿١٨٧﴾	الأعراف
العصر	لكم دينكم ولها دينها	لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِىَ دِينِ ﴿٦﴾	الكافرون (06)
إعصار	كل القصيدة	كلّ السّورة	العصر

2ـ ـ تناصّ من السّيرة النّبوية (أقوال الرّسول محمّد صلى الله عليه وسلّم):

جاءت نصوص من أقوال النّبيّ (محمد صلى الله عليه وسلّم) في نصوص وغليسي، مؤكّدا من خلالها على أهميّة هذا المورد في الكتابة الشّعريّة، فمن النّصّ المقدّس الأوّل (القرآن) إلى ثاني نصّ في قداسته، وما ذلك إلّا للمكانة الّتي تحتلّها هذه النّصوص في الذّاكرة وفي الحياة العامة لجميع المسلمين، وهذا سبب مباشر لجعل نصوص الشّاعر (يوسف وغليسي) تتخطّى الرّقعة الجغرافيّة الضّيّقة متنقّلا بين الحدود والأزمنة المختلفة مقبولا بين أكبر قدر من القرّاء.

جاء في قصيدة تغريبة جعفر الطيار:

وسمعت صوتا هاتفا أأسر بالسلم المغرد وفي
الثرى

أم
أم ترى
بقدوم طيار الخلائق جعفرا[1].

وهو تعالق مباشر في قول الرّسول صلّى الله عليه وسلّم (**ما أدري بأيّهما أن أسر، بفتح خيبر أم بقدوم جعفر**)[2].

تدلّ البنى التّركيبيّة في السّطر الأوّل وفي السّطر الخامس في النّصّ الحاضر على الامتصاص المباشر لما جاء في نصّ النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم (النّصّ الغائب)، وهما يقعان في سياق عاطفة إيجابيّة، في حالة الفرح والسّرور، إلّا أنّ المفارقة بين النّصين تقع في النّصّ الغائب الّتي كانت أحداثه حقيقيّة، أمّا في النّصّ اللّاحق فوقعت ضمن الأحلام المستحيل تحقّقها، فلا سلم ولا قدوم جعفر من خلال قول الشّاعر:

حلم وليس لنا سوى الأحلام

مأوى من براكين البلاد.

قصيدة تغريبة جعفر الطّيّار اجترار لأصوات الماضي بكلّ تفاصيله، يقابله شخصيّة ضعيفة منهزمة، لا تجيد سوى اجترار الماضي في أمجاده، أو سعي حثيث في إيجاد ملجئ وهذا أكبر الحلول، واستطاع الشّاعر "يوسف وغليسي" الكشف فيها عن حالة أمّة من خلال آليّة لغويّة نقديّة (التّناص).

ويقول في قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

وكنت أنا خالد بن سنان
فلماذا يضيعني اليوم قومي

[1] ـ يوسف وغليسي: الديوان، ص 64، 65.
[2] ـ ابن هشام الانصاري: السيرة النبوية، ج (06)، ص 317.

لماذا يصادر نوري[1].

ضُيّع الرّجل الصّالح "خالد بن سنان"[2]. من لدن قومه، ولم يكن في تضييعه قصد وغدر وإن كان فيه التباس إلى الحدّ الشّك والظّنّ[3]، لكن سعي القوم لإنقاذه يزيل بعض الظّنّ، لكنّ الشّاعر النّبي كان غدر القوم له مقصودة، فأتت عليه وعلى وطنه فلماذا كانت هذه الخيانة والغدر؟

لم يستبدل الشّاعر في النّصّ اللّاحق معنى أو دلالة جديدة حرّكها أو حوّلها إلى نصّ جديد، سوى استبدال أبنية الصّرفيّة من الغائب إلى المتكلم، في بنية ناسبت مقام القول، الشّاعر يريد إثراء نصّه بأكبر دوال تزيد في شدّ أواصر القصيدة من رموز وصور حسيّة وأخرى ذهنيّة للاضطلاع على الحقيقة الكاملة لبلده ووطنه المحتضر «فيما أنّ النّصّ ينتج ضمن بنية نصيّة سابقة فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا، أو خرقا وبمختلف الأشكال الّتي تتمّ بها هذه التّفاعلات»[4]. سواء كان تناص مباشر أو غير مباشر

ويقول في القصيدة نفسها:

كل الدروب مفضية إليك، لأنك
ملجأ الأحرار من كون العبيدْ..

---

[1]- يوسف وغليسي: الديوان، ص 45.

[2]- ذكر خالد بن سنان عند رسو الله صلى الله عليه وسلم فقال: ذاك نبي ضيعه قومه، وقد اختلفت نبوته، والأرجح أنه كان رجلا صالحا، له احوال وكرامات، فإنه كان في زمن الفترة، فقد ثبت في صحيح البخاري عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال أنا أولى الناس بعيسى بن مريم إنه ليس بيني = وبينه نبي، وإن كان قبلها فلا يمكن أن يكون نبيا لان الله تعالى قال «لتنذر قوما ما أتاهم من نذير قبلك». ينظر: ابن كثير عماد الدين أبي الفداء إسماعيل: البداية والنهاية، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، (د ط)، (د ت)، ج 3، ص 250ـ 251.

[3]- والقصة أن غيلان عرف بصدقه، جاء على قومه يوما وقال لهم ، أنا سأطفئ لكم نار الحدثان (وهي نار غليظة كانت تخرج من صدع في الأرض، أو من شق جبل)، فتبعه قومه إلى المكان، فاشترط عليهم شروطا قبل مجابهته النار ومن ثم دخوله إلى شق الجبل، لكن أحدا من قومه خالف تلك الشروط الذي قال بها خالد بن سنان في كل مرة، فهل كانت قصدا منه أم لا، فهذا الذي شككنا في نية هذا الفرد، ومن ثمة مات خالد بن سنان في ذلك الموضع. القصة مبثوثة كاملا في كتاب البداية والنهاية لابن كثير، الجزء الثالث، ص 249ـ 251.

[4]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 98.

هاجرت من جسدي الشهيد إليك روحا[1].

وهو تناصّ غير مباشر، يحيل إلى قول الرّسول صلّى الله عليه وسلّم «**لو خرجتم إلى أرض الحبشة فإن بها ملكا لا يظلم عنده أحد، وهي أرض صدق، حتى يجعل الله لكم مخرجا مما أنتم فيه**»[2].

وهو يحتفظ بالفكرة الأصل في النّصّ الغائب، ويحوّلها في نصّه ويبدّلها استبدالا وفق أسلوب جديد، بعيد عن الأوّل، دلّت عليه البنية (الملك العادل)، هو الّذي جمع بين الصّوتين، فإنّ كان في النّصّ الأوّل ملك الحبشة، فإنّ في النّصّ الثّاني غير محدّد قد يكون في الجوار الوطني أو القومي.

التّناص الصّوفي:

وجدنا نموذجا له في قصيدة حلول في قول الشّاعر:

أنا حلاج الزمن
لكن..
ما في الجبة
إلاك أيا وطني[3].

ويحيلنا إلى شطحات الصّوفيّة وطقوسهم الدّينيّة الخاصّة بهم؛ أين يكون فيها الصّوفي في حالة تجرّد دنيويّ، متوجّها إلى الذّات الإلاهيّة، فيكون هو الله، والله هو، وهي أعلى درجات الزّهد والانصراف عن الحياة الدّنيا، في حبّ وعشق لا يضاهيه حبّ آخر، وفي لذّة وجدانيّة يكون المتصوّف في حالات سكر الحيّ الإلاهيّ «فهذه الحالة تعثري كثيرا من أهل المحبّة والإرادة في جانب الحقّ، (...) فقد يقول في هذه الحالة أنا الحقّ أو سبحاني، **أو ما في الجبة إلا الله**، ونحو ذلك وهو

[1] ـ يوسف وغليسي: الديوان، ص **52.**
[2] ـ ابن هشام الأنصاري: السيرة النبوية، ج 01، ص 407.
[3] ـ يوسف وغليسي: المصدر السابق، ص 76.

سكران بوجد المحبّة الّذي هو لذّة وسرور بلا تمييز»[1].والشّاعر متصوّف إلى درجة السّكر في حبّه، إلّا أنّ هذا المحبوب هو الوطن، الّذي حلّ في الشّاعر والشّاعر حلّ فيه.

3- التّناص الأدبي:

لم تخل نصوص الشّاعر (يوسف وغليسي) من توظيف التّناص الأدبي قديمها وحديثها، إلّا أنّها كانت أقلّ ورودا من التّناص الدّيني، ووجودها هو زيادة في البوتقة المعرفيّة المشكّل بها القصائد الوغليسيّة.

قال في مفتتح قصيدة تجليّات نبي سقط من الموت سهوا:

واقف.. أستعيد بقايا الجراحْ...
في خريف الهوى.. عند مفترق الذكرياتِ..
كصفصافة صعّرت خدَّها للرياحْ!
واقف أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى[2].

حوّلت دوال النّصّ الغائب في النّصّ اللّاحق وفق تركيبة لغويّة ودلاليّة جديدة، الشّاعر اتّبع أسلوبا غير مباشر في الأخذ من الماضي، فأعلنت اللّفظة (واقف) مع بعض المعاني الإشاريّة للجملة الفعليّة الآتيّة بعد اسم الفاعل على حضور نصّ المقدّمة الطّللية، فيظهر فيها شعراء المقدّمة الطّللية واقفين باكين، يستعيدون الذّكريات الحزينة على بقايا الدّيار، وبقايا الأحبّة في صور وهميّة تكفيهم للقول الشعري.

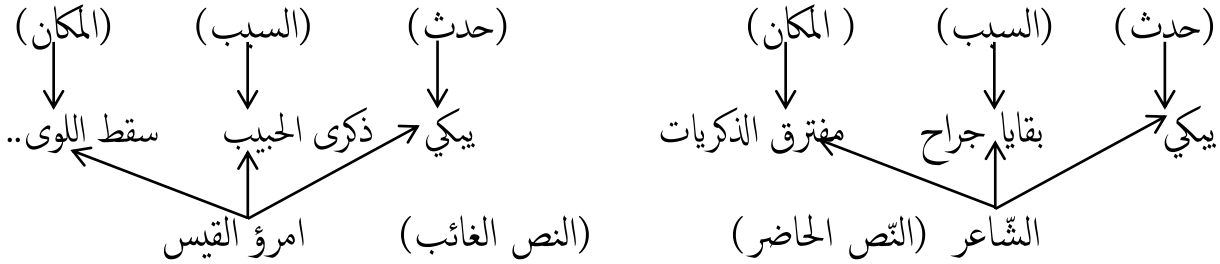
أما الدّيار والحبيبة والذّكرى عند الشّاعر، هي ليست من دوال النّصّ الغائب في شيء، لأنّ حكاية الشّاعر ليست حكاية شاعر الطّلل، فيوسف يبكي الدّيار الّتي هدمت والدّماء الّتي سفكت، وذكرى لا تفارقه من أمّه الأرض المغتصبة المتحالف ضدّها، لكنّ الفكرة الجامعة بين النّصين

[1] ـ ابن تيمية، تقي الدين، أبو العباس أحمد بن عبد الحليم: مجموع فتاوى شيخ الاسلام أحمد بن تيمية، جمع وترتيب: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية، ج 11، 2004م، ص 396.
[2] ـ يوسف وغليسي: الديوان، ص 32.

موجودة، هي فكرة الحزن، الهجر، و الغربة، والوحدة، والخراب، مع أهمّ دال (واقف) المحيل إلى قول امرئ القيس:

قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل.[1]

المخطّط الآتي يوضّح التّعالق الحاصل بين النّصين:



وقوف الشّاعر (يوسف وغليسي) زاحمته جملة من الرّموز والتّصوير الحسّي والذّهني (السّمرات، البيعة..) تجسيدا لتجربته الشّعريّة «وهكذا تسموا التّجربة بشاعرها إلى آفاق متّشبعة الأرجاء، فالكون مسرحه والوجود كلّه مكانه، والطّبيعة ملاذه، وأحداث عصره قلقه الدّائم، ونفسه المرتاعة الثّائرة شقاؤه الأبدي، لا تكاد تستقرّ في موضع ما، فهي في حركة دائبة، عبر انتقالاتها في الزّمان والمكان»[2].

جاء في قصيدة ذاكرة المقبرة:

،، شكرًا لغيم السَّماءِ،
وشكرًا لكل عَزَاء، وشكرًا -على كلِّ حالٍ- أيا شَجَرًا مُورِقًا لا يُبالي بحالي!..
وشكرًا لكلِّ يَدٍ أشْعلتْ في ظلام المدى

[1] ـ أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزوني: شرح المعلقات السبع، الدار العالمية، (د ط)، تحقيق لجنة التحقيق في الدار العالمية، (د ب)، 1993م، ص 13.

[2] ـ عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د ط)، (د س)، ص 47.

شمعةٌ من حنينْ..[1].

وهي تحيل إلى قول نزار قباني:

شكرا لكم شكرا
فحبيبتي قتلت[2].

احتفظ الشّاعر باللّفظة (شكرا)، وبنى عليه قصيدته، في إشارة خفيّة إلى نصّ آخر تعالق معه بطريقة غير مباشرة، فصار الشّكر عزاء كلّ المفقودين لأحبّتهم، وكأنّه أقصى ما يمكن أن تصل إليه النّفس الإنسانيّة في جزعها وألمها، ما يقابله الحلول عند المتصوّفة.

والفرق بين الشّاعر نزار قباني والشّاعر يوسف وغليسي، هي أنّ النّصّ الغائب كانت له لهجة حادّة على طول القصيدة مشحونة بالعتاب واللّوم مع خزي للأمّة العربيّة الّتي اغتالت زوجته (بلقيس)، والثّاني هو أخ الشّاعر وقد مات موتته، فبانت ألفاظه أكثر هدوءا وركنا إلى التّسليم وحاله ليس بأفضل من الشّاعر (نزار قباني) فيقول في القصيدة نفسها:

فماذا تبقّى من الحزن لابْنِ نُوَيْرَةَ، بِنْتِ طَرِيفٍ،، ولِلآخرينْ ؟!..[3].

يفصح البيت الشّعري عن تلاقي المشاعر الإنسانيّة وتشابهها، وقبل هذا السّطر أعلنت عتبة النّصّ (ذاكرة المقبرة) والإهداء عن الاستلهام التّراثي لشخصيّة (متمّم بن يربوع)[4]. الّذي بكى أخاه «فالعتبة هي البداية والمدخل، وعتبات المتن هي بداياته ومداخله، الّتي تهيّئ استقباله وتمثّله أو

[1]- يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة (مخطوط)، ص 01.
[2]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط الثانية، 1998من ج (04)، ص 09.
[3]- يوسف وغليسي: ذاكرة المقبرة (مخطوط)، ص 01.
[4]- واسمه متمم بن نويرة اليربوعي بن جمرة بن شداد بن عبيد بن ثعلبة بن يربوع، رثى أخاه مالكا، وقد جعله صاحب طبقات فحول الشعراء على رأس أصحاب المراثي. ينظر: محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، لبنان، (د ط)، 2001م، ص 82.

تتمثّل به، وتقوم بعمليّة الرّبط بين الدّاخل/ المتن، والخارج، المتلقي»[1]. فكانت البنيتان (ذاكرة المقبرة) تفتح ذهن المتلقي لاستقبال مشهد حزين يعمه البكاء كمعنى إشاري أوّلي، ثمّ نصادف الإهداء وفيه القول الصّريح المتمّم لعنوان القصيدة، «وقد تحيل العناوين إلى خارجها، حينما ينفتح على نصوص أو وقائع وأحداث تاريخيّة وتتّكئ على مرجعيّات شتى في الزّمن الحاضر أو الماضي البعيد (...) ليهيّئ نفسية المتلقّي ويستثير ذاكرته وتخبره نصّا له علاقة بنصّ أو نصوص وأحداث ما...»[2]. والسّطر الشّعري هو ضمن آفاق النّصّ والقصيدة، تخرج الشّاعر من خلاله إلى الانعزال عن بهجة الحياة، محاك صورة القدماء المشابهين له، وقد جاء في العتبة النّصّية "الإهداء" إهداءه الآتي «إلى شقيقي الرّاحل الّذي لم تمهله الأقدار لحظة كي يلوّح لي بالوداع.. فرحل بغتة ودون سابق إشعار ليورّثني طقوس جنازته الأبديّة، كنت أقرأ تضاريس بلادي في خارطة وجهه الكريم رحمه الله»[3].

جاء في قصيدة ما الحبّ إلّا لها:

ونقِّلْ فُؤادَكَ حَيْثُ تَشَاءُ،،

فَمَا الحُبُّ إلَّا لَهَا![4].

وهو يحيل إلى قول الشاعر أبو تمام:

ونقل فؤادك حيث شئت من الهوى فما الحب إلا للحبيب الأول[5].

---

[1] ـ عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، (ط الأولى)، 2011م، ص 35.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 42.

[3] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 01.

[4] ـ يوسف وغليسي: ما الحب إلا لها (مخطوط)، ص 02.

[5] ـ أبو تمام، حبيب بن أوس بن حارث الطائي: ديوان أبو تمام، تحقيق: محمد عبد عزام، دار المعارف، القاهرة، (ط 3)، (د ت)، ج (04)، ص 235.

توافق النّصّان لأنّ الحبّ الأوّل مختلف عن الحبّ الثّاني والثّالث وغيره، والاختلاف واقع في أنّ الحبّ في النّصّ الأوّل واقع للمرأة، أم حبّ الشّاعر فكان للبلد والأرض الأمّ، واستغلّ الشّاعر هذا البيت لشهرته ورسوخه في الأذهان وطوّعه في نصّه.

4- ـ التّناص في الأمثال:

كثيرا ما يندرج هذا التّناص ضمن التّراث اللّامادي الّذي يضمّ فنون القول من القصّة والحكاية والأغاني الشّعبيّة والأمثال والحكم وغيرها.

جاء في قول الشّاعر:

لست في العير او في النفير أيا سادتي
فلم يعلنان اللهيب علي[1].

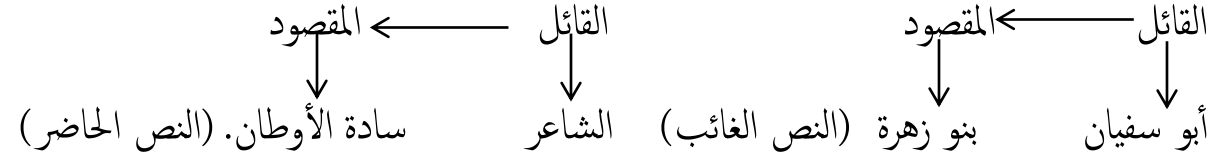
وهو يحيل إلى المثل: «**لا في العير ولا في النفير**»[2].

أخذ الشّاعر المثل العربي المأثور، الّدال على عدم الانحياز إلى فئة محدّدة، فهو شخص معتدل لا إلى اليمين ولا إلى اليسار، ولا إلى الفتنة والفساد، وهو تمام المعنى الّذي خرج إليه المثل المأثور، نوضّح النّصين في الرّسم الآتي:

---

[1]- يوسف وغليسي: الديوان، ص 48.

[2]- قال المفضل: أول من قال ذلك أبو سفيان بن حرب، وذلك أنه أقبل بعير قريش، وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم قد تحين انصرافها من الشام فندب المسلمين للخروج معه، وأقبل أبو سفيان حتى دنا من المدينة وقد خاف خوفا شديدا، فقال لمجدي بن عمرو: هل أحسست من أحد من أصحاب محمد؟ فقال: ما رأيت من أحد أنكره إلا راكبين أتيا من هذا المكان، وأشار له إلى مكان عدي وبسبس عيني رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأخذ أبو سفيان أبعارا من أبعارا بعيريهما ففتها فإذا فيها نوى، فقال: علائف يثرب، هذه عيون محمد، فضرب وجوه عيره فساحل بها وترك بدرا يسارا، وقد كان بعث إلى قريش حين حصل من الشام يخبرهم بما يخافه من النبي صلى الله عليه وسلم، فأقبلت قريش من مكة، فأرسل إليهم أبو سفيان يخبرهم أنه قد أحرز العير، ويأمرهم بالرجوع، فأبت قريش أن ترجع ورجعت بنو زهرة من ثنية أجدى، عدلوا إلى الساحل منصرفين إلى مكة، فصادفهم أبو سفيان، فقال: يا بني زهرة لا في العير ولا في النفير. الميداني أبو الفضل، أحمد بن محمد: مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الهيئة المحمدية، (د ب)، (د ط)، 1995م، ج (02)، ص 221.



ويقول أيضا:

تبا لمن زرع الرياح وما جنى
إلا العواصف والمحن[1].

وهو يحيل إلى المثل:

إن كنت ريحا فقد لا قيت إعصارا[2].

عمل الشّاعر في النّصّ اللّاحق على تمثّل معنى ودلالة النّصّ الغائب، فعليّا وقوليّا من خلال واقعه، فالرّياح الّتي زرعت في أرضه من لدن السّلطة الحاكمة كانت وبال شرّ عليه، فانهمرت عليه العواصف والمحن والفتن، وصار وطنه بلا ناصر ولا قادر على ردّ المظالم.

وعليه فإنّ الممارسة التّناصيّة في النّصّ الشّعريّ من الوسائل اللّغوية الضّروريّة للمبدع، ولا مناص للمبدع منه، ولكن يقع الاختلاف والشّاعريّة بين النّصوص الإبداعيّة بحسب القدرة الشّعريّة للمبدع ومدى ثقافته واضطلاعه وانفتاحه المعرفي، كلّ ذلك يضاف إلى خلق أفضية موغلة في أبواب المعرفة على اختلافها.

[1] ـ يوسف وغليسي: الديوان، ص 55.

[2] ـ قال أبو. عبيدة: الإعصار ريح تهب شديدة فيما بين السماء والأرض، يضرب مثلا للمدل بنفسه إذا صلي بمن هو أدهى منه وأشدّ الميداني، مجمع الأمثال، ج (01)، ص 30.

قد يأتي التّناص عفويّا غير مقصود إلى نصّ الشّاعر بفعل التراكمات المعرفيّة، وهذا ما وجدنا له نماذج في شعره، إلّا أنّ الغالب فيها هو القصديّة من حضوره فتزيد جماليّة الكتابة وجماليّة القراءة، عبر الانسجام الحاصل بين النّصوص والتحامها وتفاعلها، جاعلا المتلقّي مشدودا إلى النّصّ طالبا المزيد «يتحوّل المبدع الثّاني منتجا للنّصّ الأوّل، وبإعادة إنتاجه يصبح نصّا جديدا لا ينتمي إلى الشّفرة الأولى إلّا لاعتبارها المادّة الأوليّة النّاجزة، وهكّذا تتمّ تجارب النّوع الإنساني وتكتمل من خلال ما يسمّى بالتّناص»[1].

التّشكيل الدّلاليّ مزيج بين تشكيلات دلاليّة متنوّعة، من صورة شعريّة الّتي تتيح للقارئ فرص الاستمتاع بتصوير الشّاعر وخروقاته الدّلاليّة والإسنادية للبنى اللّغويّة، فتأتي الاستعارة على رأس هذه الصّور البديعة الّتي تلغى فيها منطق الإسناد، ويأتي الرّمز بإيحاءاته ومنابعه المختلفة من تاريخيّ وديني وواقعيّ ليزيد في فرص بعث الجماليّة للنصّ، واغترف الشّاعر (يوسف وغليسي) من المقدّس الدّيني (القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والنّصوص الصّوفيّة)، ومن الشّعر الجاهلي إلى المعاصر، ومن الأمثال وغيرها، وأبان في قصائده عن قدرة شعريّة فذّة، وعن اضطلاع معرفيّ كبير، فجاءت قصائده مزيجا بين شعور الأنا وشعور الأنا الجمعي في قالب لغويّ تناصيّ فيه أغلب النّصوص.

[1] ـ مصطفى السعدني: التناص الشعري، ص 88.

خاتمة

خاتمة:

نستطيع أن نقول – بعد تمام هذه الدّراسة - إنّ الشّاعر "يوسف وغليسي" من الشّعراء الّذين أجادوا في ممارسة التّشكيل اللّغوي الشّعريّ الجماليّ إلى أبعد الحدود، كما عزف عن الغموض الّذي لفّ القصيدة العربيّة المعاصرة، فكانت قصائده تتّسم بالبساطة والوضوح، تجمع بين الامتاع، وسمة المقصد (الرّسالة الشّعريّة الخالدة: الوطن، والمرأة، والعروبة)، وفق أسلوب شعريّ مزج بين موروث أصيل، وقراءة استشرافيّة عميقة، وعليه حقّ لنا أن نحتفي بشعر هذا الشّاعر، الّذي توصّلنا من خلال تشريح قصائده إلى النتائج الآتية:

- التّشكيل اللّغوي في الشّعر هو مجمل الفعاليّة الجماليّة الّتي ينتهي إليها النّص الإبداعي، وهو يقابل اللّوحة الفنيّة في حالة كمالها الفنّي العام، وهو خلاصة العمل ونهايته، بما يضمّه من اتّساق وانسجام وتعالق وتفاعل بين الوحدات اللّسانيّة.

- كشف التّشكيل الإيقاعي من خلال تشكيل التّفعيلات، عن حركة زمنيّة مختلفة، بين السّرعة والبطء، متماشية مع نفس الشّاعر، المنفعلة اللّاهثة، والمرتبكة الحزينة في أُخراها.

- استعمل الشّاعر نظام القصيدة الحرّة وفق تشكيل زمنيّ خرج في أغلب صوره عن التّفعيّلة الأصليّة، إلى تفعيلات ثانويّة، وهو نظام سهّل عليه البوح والحريّة في القول .

- اختلفت القافيّة من قصيدة شعريّة إلى أخرى، وجاءت مسايرة لنظام قصيدة التّفعيلة، متنوعة ومختلفة من سطر شعريّ إلى آخر؛ (مترادفة، ومتراكبة، ومتداركة، ومتكاوسة)، ووفق هذه الألقاب كانت القافيّة المطلقة والمقيّدة.

- جسّدت القافيّة المقيّدة حالة الاختناق والثّقل الرّوحي للشّاعر، وجسّدت القافيّة المطلقة انشراح الصّدر في مواضع وثقل الهموم وامتداد آهات الشّاعر في مواضع أخرى.

- جاء صوت النّون الرّويّ الأكثر تواترا في قصائد وغليسي، وقد انسجم معناه المفرد، مع معاني القصائد الدّالة على الألم وغصص الشّاعر.

- للتّكرار الصّوتي دلالة إيقاعيّة وأخرى تشكيليّة دلاليّة، فعبّرت الأصوات المجهورة عن الجهر والقوّة الإيقاعيّة، مثّله (صوت النّون)، كذا عن شدّة تمسك الشّاعر بوطنه، ظهر هذا في صوت(اللّام والميم).

- عبّرت الأصوات المهموسة عن حالة الضّعف، ومثّله صوت (التّاء)، كما عبّرت عن القوّة والعنف مثّله صوت (القاف).

- زاد تكرار الكلمات والجمل في إيقاعيّة القصيدة وانسجامها الصّوتي، ودلّ على بؤر دلاليّة من خلال اللّفظة المكرّرة.

- التّدوير من الآليات الإيقاعيّة الّتي لجأ إليها الشّاعر، المعلنة عن تدفّق إيقاعي ودلالي يناسب مقاصده الدّاخليّة.

- أبنية الأسماء أكثر من أبنية الأفعال توظيفا، لما في قصائد الشّاعر من ثبوت وسكون، وعدم القدرة على التّغيير، وضعف الحركة الّتي تكون لصيقة بالأفعال.

- صيغة الأسماء في المفرد أكثر من صيغتها في المثنى والجمع، وقد دلّت على التّفرّد والتّميّز والقوّة، كما أنّها دلّت على الضّعف والهوان، كما مثّلت صيغة الجمع، الجبهة القويّة الّتي افتقدها الشّاعر.

- أبنية الأسماء المجرّدة أكثر من أبنية الأسماء المزيد فيها، لأنّ المجرّد الشّائع الأكثر في الاستعمال، والمزيد فيها لا غنى عنها، وهما يكمّلان بعضهما في التّشكيل الشّعري.

- أبنية الأسماء الواردة (فَعْل، فَعَل، فِعْل، فِعَل، فَعِل، فُعْل، فُعَل)، وكان البناءان (فَعْل، فَعَل) الأكثر استعمالا وورودا، لخفة الصّائت القصير (الفتحة).

- أبنية الأسماء الرباعيّة قليلة، وجاءت على وزن (فَعْلَل، فُعْلُل، فِعْلِلَة).

- جاءت أبنية الأسماء المزيد فيها بحرف واحد الأعلى تواترا من المزيد فيها بحرفين وثلاثة أحرف، لخفة الزيادة في هذا البناء، وأقربها إلى الجامد الشّائع استعمالا، وقد كانت الأبنية (فَاعَل، فَعِيل، فُعُول، فَعَال، فِعَال) الأكثر ورودا.

- المشتقات (اسم الفاعل واسم المفعول) أبنية تساهم في صناعة الدّلالة، من خلال الزيادة في أبنيتها، وتعدّد معانيها من سياق خطابي إلى آخر.

- أبنية الأفعال في صيغة الماضي الأكثر ورودا، وقد اختلف زمنه الصرفي عن الدلالة النحويّة، فجاء دالا على الحاليّة والمضارع، وكان السّياق هو المحدّد لهذه الدّلالة.

- دلّ المضارع على الحاليّة والاستماريّة في المستقبل.

- دلّ الأمر في وروده القليل على سلطة افتقدها الشّاعر في واقعه.

- الأفعال المجرّدة الأكثر استعمالا من المزيد فيها، ومردّها إلى أنّها الأصل في الاستعمال والشّائع، كما رأينا ذلك في أبنية الأسماء.

- لا تختلف أهمية الأفعال المزيد فيها عن المجرّد، لأنّها أهمّ عامل في توليد الدّلالة، والتّنوع والاسترزاد المعنوي الّتي تتطلّبه القصيدة.

- أكثر أوزان الفعل الثّلاثي شيوعا البناء (فَعَل) لخفّته وسرعة النّطق والتّلفّظ به.

- أكثر أبنية الأفعال المزيد فيها بحرف واحد، وهذا ما كان في أبنية الأسماء لأنّ العربيّة تتّجه إلى الاقتصاد والاختصار في الألفاظ.

- كلّ من أبنية المجرّد والمزيد فيها له دلالات متعدّدة، وأنّ البناء الواحد يختلف دلالته ويكون السّياق اللّغوي المحدّد له.

- الحذف والتّقديم والتّأخير إحدى مرتكزات العمليّة التّشكيليّة للنصّ، وهما تقنيّة لغويّة وأسلوبيّة، تهدف لإبراز دلالة على أخرى، فالتّقديم والتّأخير يبيّن مركز الدّلالة والأولويّة في الحدث الشّعري، و ظاهرة الحذف مهمّة في تشكيل نص لغويّ جديد، يستثير المتلقي ويهيّئه لعمليّة الكتابة، وسدّ الفراغ.

- الرّوابط اللّغويّة هي الّتي تضمن وحدة النّصوص وتماسكها، محقّقة اتّساقا فانسجاما بين وحدات القصيدة، من مفرداتها إلى ألفاظها فجملها فكلّ القصيدة.

- حروف الجرّ والعطف من العوامل المؤثّرة فيما بعدها، وتكسب النصّ إضافة دلاليّة من خلال تعدّد معاني الحرف الواحد، فكلّ سياق له الحرف المعبّر عنه.

- الأساليب الإنشائيّة بَثّت في نصوص الشّاعر يوسف وغليسي ديناميّة وحركيّة وحيويّة، بقدر تنوّعها وتعدّد الأغراض الشّعريّة للأسلوب الواحد.

- تكشف الحقول الدلاليّة على المعجم الشّعري المشكّل منه النّصوص الشّعريّة للشّاعر، فكانت هناك قصائد في الغزل وكانت هناك قصائد في الوطن والحرب، وكلّها جمعت حقولا دلاليّة معيّنة.

- الصّورة الشّعريّة عُمدة النّص الشّعري، وبها يَخرج الشّاعر من إشاريّات المعنى، إلى فضاء التّعدّد الدّلالي، وقد كانت الصّورة البلاغيّة الأجلّ قدرا والأكثر خصوصيّة في صنف الصّور.

- الرّمز أو الصّورة الرّمزيّة من الوسائل الّتي تقوم على مبدإ الإيحاء، وقد استثمر منه الشّاعر معطيات تاريخيّة ودينيّة وأخرى واقعيّة.

- التّناص ممارسة شعريّة أساسة في النصوص، ولا مردّ من سلطته، وقد كانت مصادر الشّاعر فيه مختلفة بين الدّيني، والأدبي والتّاريخي ومن الأمثال.

- اغترف الشّاعر (يوسف وغليسي) من المقدّس الدّيني قرآنه وحديثه والنّصوص الصّوفيّة، ومن الشّعر الجاهلي إلى المعاصر، ومن الأمثال وأبان في قصائده عن قدرة شعريّة فذّة، وعن اضطلاع معرفي كبير، فجاءت قصائده مزيجا بين شعور الأنا وشعور الأنا الجمعي، فكانت له لغة خاصة تناصيّ فيها أغلب النّصوص.

ملحق:

السيرة الذاتية والإبداعية والعلمية للشاعر

القصائد المخطوطة

السيرة الذاتية والإبداعية والعلمية للشاعر:

الدكتور يوسف وغليسي

أستاذ التعليم العالي بقسم الآداب واللغة العربية

كلية الآداب واللغات

جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة 1

الجمهورية الجزائرية

معلومات عامة

- الاسم واللقب: يوسف وغليسي *(OUGHLICI YOUCEF)*
- الاسم الثلاثي: يوسف وغليسي بن سعيد.
- تاريخ الازدياد ومكانه: 31-05-1970 بأم الطوب – ولاية سكيكدة.
- المهنة الحالية: أستاذ بجامعة الإخوة منتوري- قسنطينة 1
- الشهادة العلمية: دكتوراه الدولة في الآداب.
- البريد الإلكتروني: *oughlici_you@yahoo.fr*

الشهادات العلمية

- بكالوريا آداب (بتقديـــر: قريب من الجيد، أحسن معدل في شعبته على مستوى الثانوية): 1989 – ثانوية تمالوس الجديدة.
- ليسانس أدب عربي (أحسن معدل في الدفعة): 1993 – جامعة قسنطينة.
- ماجستير (بتقدير: مشرف جدا): 1996 – جامعة قسنطينة، عن رسالة بعنوان: إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، أشرف عليها أ.د. الأخضر عيكوس.
- دكتوراه دولة (بتقدير: مشرف جدا مع تهنئة اللجنة والتوصية بطبع الرسالة): 2005- جامعة وهران، عن أطروحة بعنوان: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، *أشرف عليها أ.د. عبد الملك مرتاض.*

التدرّج في الرتب العلمية والبحثية

أ. الرتب العلمية:

- ✓أستاذ مساعد متعاقد (1996)
- ✓أستاذ مساعد متعاقد في إطار الخدمة الوطنية (1997)
- ✓أستاذ مساعد متربّص (1999)
- ✓أستاذ مساعد مكلّف بالدروس (2002)
- ✓أستاذ محاضر (2005)

✓أستاذ التعليم العالي (2010)

ب. الرتب البحثية:

✓أستاذ ملحق بالبحث (1996)

✓أستاذ مكلّف بالبحث (2005)

✓أستاذ باحث (2007)

✓مدير بحث (2011).

المنجزات الإبداعية والعلمية

أ. الكتب المنشورة:

1- أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار (مجموعة شعرية)، دار الهدى، عين أمليلة، 1995. (110 صفحة).

2- تغريبة جعفر الطيار (مجموعة شعرية)، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، سكيكدة، 2000. ط2، دار بهاء الدين، قسنطينة، 2003. (77 صفحة)، ط3، دار جسور، الجزائر، 2013. (88 صفحة).

3- تباريح اللحن الأخضر "Torments of the green melody"، ترجمة: حسن دواس، منشورات أمواج، سكيكدة، 2005.

4- همسات للريح وأخرى للمطر صدر بثلاث لغات: العربية، والإنجليزية (تر. حسن دواس)، والتركية (تر.YeşilŞarkininEziyeti)، منشورات الأمير خالد، الجزائر، 2015 (68 ص).

5- الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض – بحث في المنهج وإشكالياته، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002. (142 صفحة) 5- الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض – بحث في المنهج وإشكالياته، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002. (142 صفحة).

6- النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002. (222 صفحة).

7- محاضرات في النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة قسنطينة، 2005. (133 صفحة).

8- الشعريات والسرديات- قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة قسنطينة، 2006. (159 صفحة).

9- التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري – كلام المنهج.. فعل الكلام، دار الريحانة، الجزائر، 2007. (125 صفحة)..

10- مناهج النقد الأدبي- مفاهيمها وأسسها.. تاريخها وروادها.. وتطبيقاتها العربية، دار جسور، الجزائر، 2007. ط2، 2009 (197 صفحة). ط3، 2010. (197 صفحة).

11- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، بيروت – الجزائر، 2008. (543 صفحة) ط2، 2012.

12- خطاب التأنيث – دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات المهرجان الوطني الثقافي للشعر النسوي، وزارة الثقافة، 2008 (486 صفحة) ط2، دار جسور، الجزائر، 2013 (301 ص).

13- في ظلال النصوص- تأملات نقدية في كتابات جزائرية، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009. (367 صفحة) ط2، 2012.

14. لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970-1990)، دار جسور، الجزائر، 2017 (116 ص).

وقد صدرت طبعته الأولى (بعنوان مغاير)، عن دار المعرفة، الجزائر، 2004 (156 صفحة).

15- على مشارف النص- نصوص موازية، دار جسور، الجزائر، 2017. (207ص).

16- التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري-بحث في ثوابت المنهج وتحولاته العربية ومحاولات لتطبيقه، دار جسور، الجزائر، 2017، (281 ص).

ب. الكتب الجماعية:

1-سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة 2001.

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

3- السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الرابع، منشورات قسم الأدب العربي- كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 28- 29 نوفمبر 2006.

4- النقد السوسيولوجي، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2007.

5- السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الدولي الخامس، جامعة بسكرة، نوفمبر 2008.

6- قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية - النظرية والتطبيق، منشورات جامعة الملك سعود، السعودية، 2010.

7- الأستاذ الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح سيرة ومسيرة وأبحاث مهداة، عالم الكتب، القاهرة، 2016.

8- أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب، وهران، 2005.

9- دراسات في التراث والحداثة، منشورات جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2016.

10- عاشق الضاد (قراءات في كتابات العلّامة عبد الملك مرتاض)، إعداد وتنسيق: يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018.

جـ. مقدمات الكتب:

كتب مقدمات مجموعة من المؤلفات، منها:

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

2- مراجعة وتقديم لترجمة كتاب النقد والنظرية الأدبية (تأليف كريس بولديك، ترجمة خميس بوغرارة)، منشورات مخبر الترجمة، جامعة قسنطينة، 2004، ص 01-07.

3-مقدمة كتاب مفتاح العروض والقافية (للأستاذ ناصر لوحيشي)، دار الهداية، قسنطينة، 2003، ص ص 07-10.

4-مقدمة كتاب المضمون العاطفي في نشيد قسما للشاعر الجزائري مفدي زكريا –دراسة أسلوبية (للأستاذ خليفة)، ط1، رابطة القلم، سطيف، 2003، ص 05-08.

5-مقدمة كتاب العجائبية في أدب الرحلات (للأستاذة الخامسة علاوي)، الجزائر، 2006، ص أ-و، ط2، دار السويدي، أبو ظبي، 2011، ص 221-225.

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

7-مقدمة ديوان الشفاعات (للشاعر عاشور بوكلوة)، الجزائر، 2006، ص 5-10.

8-مقدمة رواية (الحلاج وزغاريد الدماء) للروائي محفوظ كحوال، الجزائر،2007، ص8-9.

9-مقدمة ديوان (تجليات في زمن المنفى) للشاعر محمد شايطة، الجزائر،2007، ص9-13

10-مقدمة ديوان (للحزن ملائكة تحرسه) للشاعرة خالدية جاب الله، الجزائر، 2009، ص 5-8.

11-مقدمة ديوان (فجر الندى) للشاعر ناصر لوحيشي، الجزائر، 2007. ص 9- 14.

12-مقدمة كتاب (أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري) للدكتور ناصر لوحيشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص 1-2.

13-مقدمة الأعمال السردية الكاملة للدكتور عبد المالك مرتاض (إعداد وتقديم وتوثيق وتعليق)، منشورات مختبر السرد العربي، جامعة قسنطينة، 2012، ص 5- 54.

14-مقدمة كتاب (المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر) لعز الدين جلاوجي، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص 3-6.

15-مقدمة ديوان (وجهين) للشاعر محمد الأمين حجاج، منشورات فاصلة، قسنطينة، 2013، ص 7- 10.

16-مقدمة ديوان (ساحل وزهرة) للشاعرة زهرة بلعاليا، منشورات روابي للثقافة والإعلام، 2015، ص 7-11.

17-مقدمة ديوان (الابتهال الأخير للالا فاطمة انسومر) للشاعرة وسيلة بوسيس، دار الألمعية، قسنطينة، 2017.

د-المقالات في الدوريات:

1-الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي: مجلة "عالم الفكر" (فكرية فصلية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت)، المجلد 32، العدد 01، يوليو – سبتمبر 2003، ص 177-210.

2-تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة-بحث في حفريات المصطلح: مجلة "عالم الفكر"، الكويت، مجلد 37، ع 03، يناير- مارس 2009، ص07-44.

3-فقه المصطلح النقدي الجديد: مجلة "علامات في النقد" (كتاب دوري يصدر عن النادي الأدبي بجدة، السعودية)، المجلد 14، الجزء 55، مارس 2005، ص 315-328.

4-مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي: "علامات في النقد" (عدد خاص بالمصطلح النقدي)، مجلد 16، جزء 64، فيفري 2008، ص 189-211.

5-الأشكال الجديدة للنحت ودورها في التنمية اللغوية المعاصرة: مجلة "مجمع اللغة العربية الأردني"، س 32، ع 47، كانون الثاني –حزيران 2008، ص 145-170.

6-رسائل العلامة محمد الخضر حسين: مجلة "مجمع اللغة العربية بدمشق" (مجلة محكّمة فصلية، دمشق)، المجلد 84، الجزء 4، تشرين الأول 2009، ص 991-1010.

7-آلية الاشتقاق ودورها في التنمية اللغوية المعاصرة: مجلة "الدراسات اللغوية" (فصلية محكمة تعنى بدراسة النحو والصرف واللغويات والعروض)، تصدر عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، السعودية، مجلد 9، ع 1، يناير- مارس 2007، ص 85- 118.

8-إشكالية تعريب المصطلحات النقدية واللسانية الحديثة: مجلة "الدراسات اللغوية"، السعودية، مجلد 10، ع04، أكتوبر-ديسمبر2008، ص 41-75.

9-الماهية الاصطلاحية من علم المصطلح إلى فقهه بين العرب والغربيين: مجلة "الدراسات اللغوية" (مجلة سنوية متخصصة في علوم اللغة العربية، يصدرها مختبر الدراسات اللغوية، جامعة منتوري-قسنطينة)، ع 04، 2007، ص 18-47.

10-البنية والبنيوية في المعاجم والدراسات الأدبية واللسانية العربية –بحث في النسبة اللغوية والاصطلاح النقدي: مجلة الدراسات اللغوية، (جامعة قسنطينة)، العدد 06، 2010، ص 259-294.

11-آلية الإحياء في التنمية الاصطلاحية العربية المعاصرة وإشكالية التعبير بالتراث عن روح العصر النقدي: مجلة الدراسات اللغوية، (جامعة قسنطينة)، العدد 07، 2011، ص 261- 276.

12-التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر: مجلة "قوافل" (كتاب دوري يصدر عن النادي الأدبي بالرياض، السعودية)، السنة 05، المجلد 05 العدد 09، 1997 ص ص 53-66.

13-هجرة المصطلح السيميائي: مجلة "الحياة الثقافية" (ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة التونسية)، السنة 27، العدد 133، مارس 2002، ص 21-27.

14-سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي: مجلة "الحياة الثقافيـة" (تونس)، السنة 28، العدد 147، سبتمبر 2003، ص 121-131.

15-علم الكتابة (الغراماتولوجيا) في الفكر التفكيكي المعاصر – قراءة اصطلاحية: مجلة "الآداب الأجنبية" (اتحاد الكتاب العرب – دمشق)، عدد 129، شتاء 2007.

16-إسلامية الرؤيا وكرنفالية التشكيل في شعر محمد علي الرباوي: مجلـة "المشكاة" (فصلية تصدر عن المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية، المغرب)، المجلد 10، العدد40، خريف 2002، ص 55-63.

17-السردية- قراءة اصطلاحية: مجلة "البيان"، مجلة (أدبية ثقافية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت)، عدد 401، ديسمبر 2003، ص 44-48.

18-المنهج التكاملي في النقد الأدبي– الممكن والمستحيل: مجلة "البيان" (الكويت)، عدد425، ديسمبر 2005، ص 9-18.

19-آلية المجاز في توليد المصطلحات النقدية المعاصرة- قراءة في نماذج اصطلاحية مجازية، مجلة "البيان" (الكويت)، عدد448، نوفمبر 2007، ص 6-15.

20-التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي المعاصر: "الآداب" (مجلة علمية متخصصة ومحكّمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قسنطينة)، ع 09، 2008، ص 174-210.

21-الثقافة العربية التفكيكية والنقد: مجلة "كتابات معاصرة"(بيروت)، المجلد 16، العدد 63، آذار –نيسان 2007، ص 111 – 117.

22-استراحة نثرية على ضفاف تغريبة شعرية: مجلة " عَمَّان " (ثقافية شهرية تصدرها أمانة عمان الكبرى، الأردن)، العدد 71، أيار 2001 ص 50-53.

23-مناورات نقدية - محمد بلقاسم خمار يعزف مواويل الوطن ويعانق أحلامه الهاربة: مجلة "عمان" (الأردن)، العدد 84، حزيران 2002، ص 42-44.

24-المسار والمنعطف – قراءة في تجربة عبد الملك مرتاض الروائية: مجلة "عمّان" (الأردن)، عدد 122، آب 2005، ص 50 -60.

25-الأزهر عطية يكتب الرواية لقراء الشعر: مجلة "عمّان"، عدد139، كانون الثاني 2007، ص 82- 83.

26-عبد الله العشي العارف بالشعر.. شاعر العرفان: "عمّان"، الأردن، ع 152، شباط 2008، ص 10-14.

27-المصطلح ومشكلة الترجمة في خطاب ما بعد البنيوية: مجلة "الخطاب" (دورية أكاديمية محكّمة تصدر عن مخبر تحليل الخطاب بجامعة تيزي وزو)، ع 02، ماي 2007، ص 359-368.

28-شعرية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة: مجلة "الخطاب"، ع 03، ماي 2008، ص 193-199.

29-المكونات البنيوية للخطاب الشعري ودلالاتها في "معلقة الجيل الأخضر" للشاعر عيسى لحيلح: مجلة "النـ (ـا) ص" (علمية محكمة تصدر عن جامعة جيجل – الجزائر)، عدد 07، مارس 2007، ص 17- 34.

30-تعريب المصطلحات النقدية المعاصرة - حق الاقتراض وهاجس العورية: "مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية" (دورية علمية محكمة متخصصة في الأبحاث والدراسات الأدبية والاجتماعية، جامعة فرحات عباس - سطيف)، العدد 9.

31-السردية والسرديات– قراءة اصطلاحية: مجلة "السرديات" (محكمة ومتخصصة تصدر عن مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة)، العدد 01، جـــانفي 2004، ص 09-15.

32-السيميائية السردية وقضايا المصطلح: "مجلة السرديات" (دورية علمية محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة)، العدد 2، 2008، ص 73-88.

33-الأدب السياحي ونصوص الهجرة:"مجلة السرديات" (دورية علمية محكمة تصدر عن مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة)، العدد 3، 2009.

34-تجربة الكتابة الشعرية للأطفال في الجزائر – (أناشيد النصر) نموذجا: مجلة "آمال" (تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر)، العدد 66، سنة 1999، ص 13-42.

35-"كسور الوجه"... قراءة في مرآة الشاعرة حبيبة محمدي: مجلة "الكتابة" (تصدرها مديرية الثقافة لولاية سكيكدة، العدد 02، 1999، ص 21-23.

36-جماليات التناص مجلة "الثقافة" (تصدرها وزارة الثقافة، الجزائر)، السنة 19، العدد 104، سبتمبر – أكتوبر 1994، ص 137-162.

37-الثورة التحريرية.. تحولاتها وأبعادها في الواجهة الشعرية الجزائرية: مجلة "الثقافة" (الجزائر)، السنة 20، العدد 108، ماي –جوان 1995، ص 13-32.

38-حول تجربتي مع الجوائز الأدبية، مجلة "الثقافة"، العدد 02 (السلسلة الجديدة)، مارس 2004، ص 13.

39-الشاعر الجزائري أحمد الغوالمي الكلاسيكي الجديد أوالحداثي المرتدّ: مجلة "الثقافة" (الجزائر)، عدد 09، يناير 2007، ص200 -207.

40-قصيدة الأطفال في شعر محمد الأخضر السائحي:"واحة الثقافة" (مجلة فصلية تصدرها مديرية الثقافة لولاية ورقلة)، عدد خاص بالملتقى الدولي الثاني محمد الأخضر السائحي، العدد 0، جانفي 2009، ص 73-85.

41-علم الكتابة، مجلة (دراسات أدبية وإنسانية)، فكرية محكمة يصدرها مخبر الدراسات الأدبية والإنسانية بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، العدد 05، مارس 2009، ص 91-101.

42-الأدب النسوي-غواية التأنيث وفتنة المصطلح، ضمن أعمال المهرجان الثقافي الوطني الأوّل للشعر النسوي 2008، منشورات محافظة المهرجان، وزارة الثقافة، 2010، ص 58-67.

43-الرحلة المكية.. رحلة العمر، ضمن (أصداء الندوة الدولية: قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية)، جامعة الملك سعود، الرياض، 2010، ص 63-70.

44-البنيوية التكوينية في النقد العربي الجديد- قراءة اصطلاحية: ضمن كتاب (النقد السوسيولوجي)، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2007، ص 153-162.

45-الإحصاء وعواقبه المنهجية في الممارسات النقدية الجزائرية المعاصرة، ضمن كتاب (أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر)، أعمال اليوم الدراسي حول الدروب الراهنة للنقد الأدبي في الجزائر، الكراسك– وهران، 2005، ص 33-55.

46-العلامة سعد مصلوح ناقدا لسانيا، ضمن كتاب تذكاري جماعي (الأستاذ الدكتور سعد مصلوح سيرة ومسيرة)، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة 2016، ص 410-429.

47-الشاعر الذي "لا تستحي أن تصفعه": مجلة (إبداع)، مجلة أدبية تصدر كل شهرين عن رابطة إبداع الثقافية الوطنية وجامعة قسنطينة، العدد 01، يناير- فبراير، 2002، ص 04-05.

48-وقفات نقدية على أطلال الشاعر خضر بدور: مجلة (إبداع)، العدد 02، مارس –أفريل، 2002، ص 20-28.

49-نكبة البحث التونسي مع (الطالب -الجزائري- المنكوب)، مجلة (إبداع)، العدد 03، مايو– يونيو، 2002، ص 31-33.

50-استراتيجية اللامنهج في الخطاب النقدي العربي الجديد، ضمن أعمال (الندوة الدولية: قضايا المنهج في الدراسات اللغوية والأدبية، النظرية والتطبيق)، جامعة الملك سعود- المملكة العربية السعودية، 2010، ص 55 – 65.

51-كتابات الرائد التاريخي للرواية الجزائرية أحمد رضا حوحو في مرايا النقد، مجلة كتارا الدولية للرواية (سرديات)، العدد01، أكتوبر2020

هـ - المقالات الأدبية والنقدية في الصحف الوطنية:

1. الوجودية السارترية: أضواء (أسبوعية وطنية)، ع 203، 22. 10. 1987.

2. لغة المسرح: أضواء، ع 224، 10. 03. 1988.

3. الحرية بين الدين والدنيا: أضواء، ع 229، 14. 04. 1988.

4. قراءة نقدية في قصيدة (الحبّ المتوحش) لكمال قرور، أضواء، ع 230، 21. 04. 1988.

5. الكتابة العربية.. إلى أين ؟: أضواء، العدد نفسه.

6. قراءة نقدية في قصيدة (أطفال القدس) لمحمد بن يحيى: أضواء، ع 235، 26. 05. 1988.

7. قراءة نقدية في قصيدة (حنين) لمحمد شايطة: أضواء، ع 246، 11. 08. 1988.

8. قراءة نقدية في قصيدة (لحن الهديل) لمسعودة لعريط: أضواء، جويلية 1988.

9. المرأة.. الحبّ.. الدهر في إبداعات مالك بوذيبة: أضواء، ع250، 08. 09. 1988.

10. رحلة أدبية مع (رحيل إلى مرافئ الأحزان) لمحمد شايطة: أضواء، ع 272، 09. 02. 1989.

11. التزام أم إلزام ؟: أضواء، ع 274، 23. 02. 1989.

12. دراسة وستّ قصائد: أضواء، ع 275، 02. 03. 1989.

13. شارف عامر بين الرؤية والرؤيا: أضواء، ع 308، 19. 10. 1989.

14. الأدب في توديع عبد الله بوخالفة: أضواء، ع 358، 04. 10. 1990.

15. نقد النقد: الشعب (يومية وطنية)، ع 7817، 24. 12. 1988.

16. الغموض الشعري بين نعم ولا: الشعب، ع 7864، 25. 02. 1989.

17. خلفيات الحزن وأبعاده في إبداعات الشاعر محمد شايطة: الشعب،ع 8162، 27. 01. 1990.

18. تضاريس نقدية لقصيدة (سيرتا): الشعب، ع 8186، 23-24 فيفري.1990.

19. محاولة اقتراب من النص الشعري الجزائري الجديد: الشعب، ع 8321، 03-04 أوت 1990.

20. حين ينحرف قطار النقد عن سكّته: المساء (يومية وطنية)، ع 1004، 19. 12. 1988.

21. العرض الإشهاري بين (مصايف) و(رماني)، ومغالطات (فوغالي): المساء، ع 1038، 27. 01. 1989.

22. قراءة نقدية في قصيدة (في دمي عشق الجزائر) لأحمد أمين- أهي قصيدة شاعر أم نظم شعرور؟!: المساء، ع 1122، 08. 05. 1989.

23. ثورة القصيدة وقصيدة الثورة: المساء، 06. 04. 1997.

24. بين السبعينيات والثمانينيات إلى متى هذا الجفاء؟: المساء، ع 1292، 20. 11. 1989.

25. مفدي زكريا بين ثورة الشعر وشعر الثورة: المجاهد الأسبوعي (أسبوعية وطنية)، في حلقتين: ح 1، ع 1545، 16. 03. 1990، ح 2، 1546، 23. 03. 1990.

26. الأغنية العاطفية: النصر (يومية وطنية)، ع 3410، 21. 09. 1987.

27. استنطاق لمقال (في الرداءة وفي أمية القراءة): النصر، ع 4925، 13. 09. 1989.

28. (الذكريات العالقة) قصة بلا حدث أوسفينة بلا شراع: النصر، ع 5121، 30. 04. 1990.

29. البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي: النصر، 07. 06. 1998.

30. (لحظة وشعاع) للشاعر ناصر لوحيشي: النصر، ع 392، 01. 07. 1998.

31. استراحة نثرية على ضفاف (تغريبة) شعرية- سيرة إبداعية: النصر، في حلقتين: ح1، 24. 12. 2000، ح2، 21. 01. 2001.

32. الحب والزمن في كتابات حمامة العماري: المنبر (أسبوعية وطنية)، ع 15، 17. 07. 1991.

33. صراع الأجيال في الأدب الجزائري المعاصر: النور (أسبوعية وطنية)، ع 23، 09. 09. 1991.

34. (شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق) زردة مصرية على شرف الشعر الجزائري في زمن الواقعية الاشتراكية: النور، ع 24، 16. 09. 1991.

35. الحداثة والأفق المسدود: النور، ع 28، 14. 10. 1991.

36. الالتزام المُلزم!:النور، ع 32، 11. 11. 1991.

37. لغة القرآن وبيرسترويكا الحداثة: النور، ع 36، 09. 12. 1991.

38. سيبويه والفراهيدي في متحف الشعر: النور، ع 38، 23. 12. 1991.

39. الحداثة والقفزة المزعومة: النور، ع 39، 30. 12. 1991.

40. سرقة شعرية – والسارقـون والسارقات فـاكسروا أقـلامهم: الـنور، ع 51، 30. 03. 1992.

41. (ليل وحلم ونوارس) للقاص علال سنقوقة: النور، ع 57، 11. 05. 1992.

42. رحلة مع (السفر في الكلمات) للشاعر عقاب بلخير: النور، ع 59، 25. 05. 1992.

43. بين لافتات أحمد مطر وسمعيات بريان باتن-دراسة مقارنة: النور، دراسة في حلقتين، ح1، ع 67، 13. 07. 1992، ح2، ع 68، 27. 07. 1992.

44. الإسلام وأصول الحكم.. قراءة في أخطر كتاب شهده تاريخ الفكر الإسلامي: النور، دراسة مطوّلة في خمس حلقات: ح1، ع 43، 03. 02. 1992، ح5، ع 52، 06. 04. 1992.

45. الشاعر محمود بن حمودة يعود مع (رياح العودة): النور، 03. 08. 1992.

46. الدكتور زكي مبارك الملاكم الأدبي المغضوب عليه: النور، ع 74، 07. 09. 1992.

47. مدخل إلى مسرح العبث: الأصيل (يومية وطنية)، دراسة في حلقتين، ح 1، 14. 08. 1994، ح 2، 15. 08. 1994.

48. ظاهرة البديع في الشعر العربي- عرض وتحليل: الأصيل، 24. 07. 1995.

49. تأشيرة (سفر شاق) للشاعر نور الدين درويش: الحياة (أسبوعية وطنية)، ع 80، 20-26، 03. 1993.

50. الأركان الأدبية في وسائلنا الإعلامية: الحياة، ع 101، 29 أوت- 04 سبتمبر 1993.

51. تطاول مشرقي آخر على شعرنا الجزائري: الحياة، ع 102، 05-11 سبتمبر 1993.

52. قراءة في مذكرات الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور: الحياة، دراسة في حلقتين: ح1، ع 102، 05-11 سبتمبر 1993، ح 2، ع 103، 12-18 سبتمبر 1993.

53. متصوّفة آخر الزمان: الحياة، ع 98، 08-14 أوت 1993.

54. سرقة نقدية- هل أتاك حديث المكاس ؟: الحياة، ع 109، 24- 30 أكتوبر 1993.

55. (لـو أنت تدري كـم أحبك) للشـاعر عبد الكريم قـذيفـة: الحياة، ع 96، 25-30 جويلية 1993.

56. عقدة أوديب في روايات رشيد بوجدرة: الحياة، ع 113، 21-27 نوفمبر 1993.

57. الفن المسرحي: الحياة، ع 117، 19-25 ديسمبر 1993.

58. قراءة في كتاب (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي): الحياة، ع 115، 05-11 ديسمبر 1993.

59. الشاعر خضر بدور يقطف (أزهار الحنين): الحياة، ع 122، 23-29 جانفي 1994.

60. يسألونك عن القصيدة (الخنفشارية): الحياة، ع 126، 20-26 فيفري 1994.

61. (لن أحيد عنك) للكاتبة ياسمينة جغلول- أو حين تثور الأنثى: الحياة، ع 133، 17 -23 أفريل 1994.

62. (عراجين الحنين) للشاعر الأخضر فلوس: الحياة، ع 145، 10-16 جويلية 1994.

63. الخاطرة.. الفن المغضوب عليه: الحياة، ع143، 26 جوان – 02 جويلية 1994.

64. (حبارة) للقاص جمال فوغالي– حين يغرّد طائر الشعر على أفنان القصة: الحياة، ع135، 01-07 ماي 1994.

65. القصيدة المستوردة: الحياة، ع 150، 14-20 أوت 1994.

66. بنية الخطاب الأدبي، لـ: "حسين خمري" – عرض ونقد: الحياة، ع 149، 07- 13 أوت 1994.

67. (رؤى الساعة الصفر) للشاعر عبد الوهاب زيد: الحياة، ع 152، 17- 24 سبتمبر 1994.

68. الشاعرة الجزائرية حبيبة محمدي بين المملكة والمنفى: الحياة، ع 154، 02-07 أكتوبر 1994.

69. (نبيّ الرمل) يكفر بربّه: الحياة، العدد نفسه.

70. الدلالات الصوفية في (رباعيات آخر الليل) للشاعر عبد الله حمادي: الحياة، دراسة في حلقتين: ح 1، ع 165، 18-25 ديسمبر 1994، ح 2، ع 166، 25 ديسمبر- 01 جانفي 1995.

71. (لمن تهتف الحناجر) للقاص عزالدين جلاوجي: الحياة، ع 170، 04-10 فيفري1995.

72. محمد بلقاسم خمار يعزف (مواويل للحب والحزن) ويعانق (ياءات الحلم الهارب): الحياة، ع 171، 11- 17 فيفري 1995.

73. صورة الحاكم العربي في عيون الشعراء: الحياة، ع 172، 18- 24 فيفري 1995.

74. (الرؤيا والتأويل) للدكتور عبد القادر فيدوح – بين (الرؤيا) الشعرية الانتقائية والمنهجية (التأويلية) المتسيّبة: الحياة، ع 172، العدد نفسه.

75. (أوّل الغيث) للشاعر المغربي محمد علي الرباوي: الحياة، ع 174، 04-10 مارس 1995. (سفينة نوح) للشاعرة ليلى العجرمي: الحياة، ع 176، 25-31 مارس 1995.

76. (اصطلاح الوهم) للشاعر مصطفى دحية: الحياة، ع 177، 01-06 أفريل 1995.

77. خطبة الوداع: الحياة، ع 181، 29 أفريل- 05 ماي 1995.

78. الشاعرة عفاف فنوح لاجئة في موطن المحبة: الشروق اليومي (يومية وطنية)، ع1573، 29. 12. 2005.

79. "المكاس" في قفص الاتهام: الشروق الثقافي (أسبوعية ثقافية وطنية)، ع 19، 02-09 ديسمبر 1993.

80. الخطأ اللغوي في الشعر الجزائري المعاصر: البيان (أسبوعية وطنية)، ع23، 03-09 أوت 1994.

و- النصوص الإبداعية:

نشر قصائد كثيرة في الصحف والمجلات الوطنية، وأخرى في مجلات عربية معروفة كـ: الفيصل (السعودية)، المجلة العربية (السعودية)، الأدب الإسلامي (السعودية)، الرافد (الإمارات العربية المتحدة)،....

المناصب والعضويات

-صحفي متعاون في بعض الصحف الوطنية (النور، الحياة، الأصيل) خلال الفترة (1991-1994).

-رئيس تحرير أسبوعية "الحياة " (1994-1995).

-عضو اتحاد الكتاب الجزائريين.

-عضو مؤسس لرابطة (إبداع) الثقافة الوطنية سنة 1990، ورئيس فريقها النقدي.

-عضو مخبر السرد العربي بجامعة قسنطينة، ورئيس فرقة بحث (شعرية السرد)، ومدير تحرير مجلته (السرديات).

-عضو مشارك في مخبر الدراسات التراثية بجامعة قسنطينة.

–عضو اللجنة الثقافية لقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة قسنطينة.

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

–عضو لجان تحكيم جوائز أدبية وطنية مختلفة.

–عضو الهيئة الاستشارية والعلمية لكثير من المجلات الجامعية والثقافية الوطنية.

–قارئ خبير في مجلات علمية محكمة تصدرها جامعات جزائرية مختلفة.

–قارئ خبير في مجلات عربية مختلفة.

–مستشار رئيس الديوان الوطني للثقافة والإعلام، مكلف بالإسهام في تحضير عكاظية الجزائر للشعر العربي، 2010.

–عضو المجلس العلمي لكلية الآداب واللغات (منذ 2011).

–رئيس اللجنة العلمية لقسم الآداب واللغة العربية (منذ ديسمبر 2012).

–مسؤول اختصاص (الأدب العربي الحديث والمعاصر)، في قسم الماستر بجامعة الإخوة منتوري– قسنطينة، منذ ديسمبر 2012 إلى اليوم.

–عضو "اللجنة الوطنية لتقييم المؤسسات العمومية ذات الطابع العلمي والثقافي والمهني ومؤسسات التعليم العالي الأخرى" على مستوى وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، منذ جويلية 2015.

–خبير لدى المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، وعضو بصفة (مقرّر) في لجنة "ازدهار اللغة العربية"، منذ أكتوبر 2016.

–عضو لجنة القراءة لبرنامج دعم نشر كتاب (قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015)، على مستوى وزارة الثقافة.

–عضو لجنة دائرة الكتاب والأدب، والمشرف العام على أيام قسنطينة الأدبية، ضمن محافظة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية 2015.

–خبير في الندوة الجهوية لجامعات الشرق الجزائري، الخاصة بتقييم مشاريع الدكتوراه (جوان 2017).

التأطير العلمي والبيداغوجي

– أشرف خلال الفترة الممتدة بين 1997-2017على:

✓ 80 مذكرة ليسانس.

✓ 37 مذكرة ماستر (نوقشت جميعها).

✓ 11 مذكرة ماجستير (نوقشت جميعها).

✓ 29 رسالة دكتوراه (نوقشت منها ستّ رسائل).

– شارك في مناقشة ما يربو على 100 رسالة ماجستير ودكتوراه، في 17 جامعة جزائرية.

– شارك في لجان تأهيل 18 دكتورا جزائريا إلى رتبة (أستاذ محاضر أ) بجامعات وطنية مختلفة.

– شارك ضمن اللجنة الدائمة للترقيات العلمية بجامعة الملك عبد العزيز -جدة- السعودية في فحص الإنتاج العلمي لأربعة دكاترة سعوديين قصد ترقيتهم إلى رتبتي (أستاذ مشارك) و(أستاذ).

- أعدّ عشرات تقارير الخبرة حول مشاريع بحوث دكتوراه العلوم.

- أطّر طلبة التدرّج وما بعد التدرّج في جامعته الأصلية، وفي جامعات وطنية أخرى (جيجل، أمّ البواقي، الأمير عبد القادر بقسنطينة،...)، بتدريس مواد علمية مختلفة: العروض وموسيقى الشعر، الأدب الجزائري، النقد الحديث، النقد المعاصر، المدارس النقدية، مناهج النقد، الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة، المصطلحية، إشكالية المصطلح النقدي، إشكالية البحث،...

الملتقيات العلمية

1. شارك في عشرات الملتقيات العلمية والثقافية التي نظمتها مختلف الجامعات والهيئات الثقافية الوطنية والدولية...

الجوائز والتكريمات

أحرز ما يربو على عشرين جائزة وطنية وعربية، منها:

- جائزة الشيخ زايد للكتاب، فرع المؤلف الشاب (2009).

- كرمه فخامة رئيس الجمهورية الجزائرية (السيد عبد العزيز بوتفليقة) رفقة أحد عشر أستاذا جامعيا من صفوة أساتذة التعليم العالي، باعتباره الأول على دفعة الاختصاص (الآداب واللغات) في مصف تلك الدرجة، وذلك خلال افتتاح السنة الجامعية بجامعة الأغواط في 14 ديسمبر 2011.

- جائزة سعاد الصباح الكويتية (1995) في الشعر؛ عن مجموعته (حديث الريح والصفصاف).

- جائزة وزارة الثقافة، التي نالها 08 مرات كاملة خلال الفترة 1993-2002: ستّ مرات في الدراسات النقدية، ومرتين اثنتين في الشعر.

- جائزة بختي بن عودة النقدية (1996)، مع وسام الاستحقاق الثقافي لمدينة العلمة.

- جائزة محمد بوشحيط النقدية - سكيكدة (2000).

- جائزة مهرجان محمد العيد آل خليفة في الشعر- بسكرة (1992).

- جائزة اتحاد الكتاب الجزائريين لأحسن مخطوط شعري (2000)؛ عن مجموعته (تغريبة جعفر الطيار).

- وسام الربيع للإبداع، من جمعية الحداثة (2005).

- جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر، جمعية الجاحظية (2005).

- الميدالية العالمية للحرية من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا (A.B.I)، 2006.

- وسام تقدير وعرفان من المكتبة الوطنية الجزائرية (جوان 2007).

- جائزة مؤسسة عبد العزيز البابطين بالكويت، في دورتها ال17 للإبداع الشعري، في مجال النقد الشعري، (2020).

معلومات أخرى

- من الأسماء المدرجة ضمن:

1. معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت (ط1:1995، م05، ص 262، 263، ط2: 2002، م 05، ص 734، 735).

2. موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر،2003 ص 277.

3. معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين، مخبر الأدب المقـــارن الـــعام، جـامعة عنابة، ص 446

4. الموسوعة الكبرى للشعراء العرب 1956-2006، إعداد وتقديم: فاطمة بوهراكة، ج1، فاس-المغرب، ص 1005.

5. معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، للدكتور عبد الملك مرتاض، دار هومة، الجزائر، 2007، ص ص 593-596

6. موسوعة الشعر الجزائري (للربعي بن سلامة وآخرين)، المجلد الثاني، دار الهدى، 2009، ص ص 711-714.

7. موسوعة شعراء العرب (للأستاذ محمد بوزواوي)، دار هومة، الجزائر، 2010، ص ص 523-525

8. معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002 (تأليف: كامل سلمان الجبوري)، منشورات محمد علي بيضون/ دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، المجلد 06، ص 190-191.

- قُرر تدريس مجموعته الشعرية (تغريبة جعفر الطيار) بجامعة محمد الأول (وجدة) المغربية.

- قرّر تدريس كتابه (إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد) على طلبة الدراسات العليا في كلية التربية للعلوم الإنسانية، بـجامعة ديالى (العراق).

- قرّر تدريس كتابه (إشكالية المصطلح) على طلبة الماستر في الترجمة والتواصل والصحافة بمدرسة الملك فهد العليا للترجمة، التابعة لجامعة عبد الملك السعدي بطنجة (المغرب).

- ترجمت أشعاره إلى الإنجليزية (تر. حسن دواس)، والإيطالية (تر. يولانداغواردي)، والتركية (تر. زيكاغوفان).

- أُنجزت حول تجربته الشعرية أكثر من 30 مذكرة ليسانس وماستر بمختلف الجامعات الجزائرية.

- أنجزت حول تجربتيْه الشعرية والنقدية عشرُ (10) رسائل ماجستير ودكتوراه:

1/ *الجملة في شعر يوسف وغليسي- دراسة نحوية أسلوبية* (تخصص علوم اللسان)، رسالة ماجستير، إعداد: فوزية دندوقة، إشراف: أ.د. محمد خان، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2003-2004.

2/ *بنيات الأسلوب في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغليسي* (تخصص بلاغة وأسلوبية)، رسالة ماجستير، إعداد: محمد العربي الأسد، إشراف: د. العيد جلولي، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009-2010.

3/ *الإيقاع في شعر يوسف وغليسي بين الثبات والتحول*، رسالة ماجستير، إعداد فازية أوباش، إشراف: أ.د صلاح عبد القادر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2007-2008.

4/ بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي، رسالة ماجستير، إعداد: حليمة واقوش، إشراف: أ.د عزيز لعكايشي، جامعة قسنطينة، 2012-2013.

5/ البنية الصوتية والدلالية في ديوان (تغريبة جعفر الطيار) ليوسف وغليسي، رسالة ماجستير، إعداد: نجيب بوشارب، إشراف: د. عبد الكريم بورنان، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013-2014.

6/ إشكالية المصطلح النقدي عند يوسف وغليسي، رسالة ماجستير، إعداد: راضية شتيوي جامعة ورقلة، 2012-2013.

7/ الشعر الجزائري الحديث في ضوء النقد الجزائري الحديث- التجربة النقدية والشعرية عند يوسف وغليسي، مذكرة ماجستير، إعداد: هجيرة أولحيسان، إشراف: د. مصطفى منصوري، جامعة جيلالي اليابس- سيدي بلعباس، 2014-2015.

8/ سيميائية العنونة في ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) ليوسف وغليسي، مذكرة ماجستير، إعداد: سعيدة عمروش، إشراف: د. عقيلة محجوبي، جامعة سطيف 2، 2012-2013.

9/ جماليات التلقي في شعر يوسف وغليسي، رسالة دكتوراه ل م د، إعداد: محمد عبد الله حربوش، إشراف: د. دحمان عبد الرزاق، جامعة بسكرة (مسجّلة في العام الدراسي 2016-2017).

10/ الممارسة النقدية عند يوسف وغليسي -النظرية والتطبيق-، رسالة دكتوراه ل م د، إعداد: إيمان لعور، إشراف "أ.د. نبيل بوالسليو، جامعة 20 أوت 1955- سكيكدة مسجّلة في العام الدراسي 2016-2017).

11/خصائص التشكيل اللغوي في شعر يوسف وغليسي -دراسة أسلوبية-، إعداد: بوعكاز هاجر، إشراف: د. سفيان بوعنينبة، جامعة 20 أوت 1955- سكيكدة مسجّلة في العام الدراسي 2017-2018)..

- أسهم بكتابة بعض المداخل في:

1/ معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2008 (حرّر أربعة مداخل متعلقة بالشعراء: أبي الياس، الغوالمي، خضر بدور، فاروق اسميرة، في المجلدات: 1، 2، 7، 14).

2/ قاموس الأدب العربي الحديث (إعداد وتحرير د. حمدي السكوت)، دار الشروق، القاهرة، ط3 (حرر المدخل المتعلق بأبي القاسم خمار).

المخطوطات*

مَا الحُبُّ إلَّا لَهَا

.. و يا سِحْرَهَا المشْتَهَى،،
يا رَنِينَ الخَلاخِلِ في مَرْمَرِ السَّاقِ،، يا شَعْرَها
على كتفيْها سَنابَلَ شمْسٍ
تَغَارُ عليْها ومِنْها الرِّيَاحُ؛
تُهدْهِدُهَا تارةً.. وتُبَعْثِرُهَا..
ثُمَّ تَزرعُها جَنّةً في أَقَاصِي السُّهَى!..
يا لَمِيسًا تَمِيسُ على شُرفَةِ الكونِ غُنْجا،،
تنهَّدتِ الشّمْسُ حينَ رَأَتْها..
وقالتْ: أَيَا ليْتَني كُنتُها!...
لَكَ اللهُ يا لائِمِي في هَواهَا
لَكَ اللهُ يا عَاشِقًا غيْرَهَا،،
ما الرُّصَافةُ؟!.. مَا الجِسْرُ؟!..
ما ظَبْيَة الحَيّ؟!.. مَا جِيدُهَا؟!..
ما عُيونُ المَهَا؟!...
.. ونقل فؤادك حيث تشاء،،
فمَا الحُبُّ إلَّا لَهَا!
بلاديَ قاصرةُ الطَّرفِ..
قاهرةُ الرُّوحِ..
رَيْحانةُ الحَرْفِ..
آسِرَةُ الدَّهْرِ..
ساحِرةُ العُمْرِ..
مُبتدَأُ الحُبِّ والمنْتَهَى!....

---

* استلمنا هذه القصائد من قبل الشاعر، فله منا جزيل الشكر.

أنا لسْتُ "العزيزَ"،،!..

ولكنّيَ بـ "زُلَيْخَا" أَحَقُّ!..

فَمَنْ ذا يَقُولُ لَنَا هِيتَ يا رَبَّنَا؟!

وهَمْتُ وَهَمّتْ..

وكُنَّا...

فكان انْتِشَاء المدى في زَمان الفَنَا..

كان قَصْرُ العَزيزِ، وبُرهانُ ربّي، يُبارِكُنَا..

والّذي قُدَّ مِنْ كُلِّ أطْرافِهِ

كان ـ حَقًّا ـ قَمِيصي أنا!...

كانَ ذا مُمْكِنَا

حِينَ كانتْ "زُليخا" تُلقَّبُ ب "الكاهِنهْ"!!!....

** **

تَغَيَّر طعْمُ الْهوَى

تَغيَّرتِ الأزْمِنَةْ

ومَا خُنْتُ حُبَّكِ، لكنّي إعْتَزلْتكِ حِينَ

اتَّخَذْتِ سِوايَ صَدِيقًا

(وكانَ الصَّديقُ عَدَوًّا لنَا!)..

تذكّرتُ "أهْلَ الرّقيمِ"..

تذكّرتُ "زينب" و"الكهف" و"الصَّوْتَ"

يا شهْقتي الكَامِنَهْ...

فَهَرَّبْتُ حُبِّي،،

أَوَيْتُ إِلَى الكَهْف وَحْدِي،،

تَوَسَّدْتُ ذاكِرَتِي، حُلُمِي، وَهَوَايَ،،

ونِمْتُ عَلى نَجْمَةٍ مُمْكِنَهْ!....

.. أربعون سنه...

تَكْبُرِينَ، ويَكبُرُ في حُبّكِ القلْبُ،،

يَسْهُو،، يَنامُ،، فَيُوقِظهُ الحُبُّ..

تَسْتَيْقِظُ الآنَ في البَالِ

(أُغنِيةُ الميْجَنَا)

.. أرْبَعُونَ سَنَهْ..

تفيضُ مَجَارِي الهَوى في عُروقي،،

يَشيخُ الهَوى في دَمي،،

يَضيقُ فُؤاديَ عَنْهُ،،

فَمَنْ ذا يُعِيرُ الفَتَى قلْبَهُ

كَيْ يُحَبَّكِ أَكْثَرَ يا سَوْسَنَهْ ؟!

.. أربعون سَنَهْ...

إيهِ يا وردةً طَلَعَتْ مِن غَدِيرِ دَمِي،،

إرْتَوتْ مِنْ دُموعِ أَبِي،،

مِنْ جِرَاحِهِ،، سَبْعًا عِجَافًا..

وَحِينَ سَنَتْ واسْتَوتْ رَوْضَةً مِنْ سَنَا،،،

فَتَّحَتْ عِطْرَها لِلْفَراشاتِ والنَّحْلِ

(كُلِّ الفَراشاتِ والنَّحْلِ !)،،

دُونِي أنا!!!

إيهِ يا سَوْسَنَهْ،،

هذهِ أربعونَ سَنَهْ!...

** **

.. وصَحَوتُ،،، تَغَيَّر لَوْنُ الصَّبَاحْ!

وصَحَوتُ علَى مَشهَدِ الماء يَطفُو

على غابةِ النَّخْلِ،،

والنّخْلُ يَذْوِي.. يَنُزُّ جِراحْ...

رَوْضَتي وَرْدُهَا مُسْتَبَاحْ!

أربعونَ مَضَتْ..

والّذي بارَكَ النّخْلَ في عِيدِهِ الأربعينْ

غابَ في حُلْمِهِ واسْتَرَاحْ....

(عَلِي بَابَا) أنا.. وأنا نَخْلَةٌ..

والنَّخِيلُ أنا أَيُّها الـ (...) أَرْبَعُونْ!!!

ليْتَكُمْ تَعْلَمونْ

نَخْلَتي لَمْ تَمُتْ،،

إنَّما صَعَّرتْ سَعْفَها لِلرَّيَاحْ!

وأَنَا

كنْتُ دَومًا هُنَا

صامِدًا في مَهَبِّ الرِّمَاحْ!

كُلَّما سَقَطتْ قَطرةٌ مِنْ دَمي

في البِطَاحْ،،

فَتَّحَتْ في المدى وَرْدَةٌ

مِنْ أَقَاحْ!...

أربعونَ مَضَتْ،،

وأنا لَمْ أَمُتْ...

** **

«وَرْدةٌ مِنْ تُرابِ بِلادي أَحَبُّ إِلَيَّ

مِنَ التِّبْرِ في بَلَدِ الآخَرِينْ»

حِينما قلْتُها

صَارَ لي عُصْبَةٌ حاسدونْ..

صِرتُ يُوسفَ -يا إخْوتي- فَاقْتُلونْ!

أَقْتُلوني وَحِيدَا،،

وإِنْ شِئْتُمُ،

إِطْرَحُونِي بَعِيدًا.. بَعيدَا..

لِيَخْلُوَ وَجْهُ بلادي لَكُمْ

أَيُّها الأربعونْ...!

هنيئًا لكمْ كُلّ ما تَصْنعُونْ!

إشربوا نخب موتي..

هنيئًا مَريئًا لكُمْ أيُّها الشّاربونْ!

هَنيئًا لكمْ كلَّ عِيرِ البلادِ

وأَنْفالِهَا يومَ (بَدْرِ"ي")..

هنيئًا لكمْ كلّ ما تَنْهَبُونْ!!!

لَكُمْ كلّ ما كانَ..

لِي بَعْضُ ما قدْ يكونْ!

لكُمْ كلّ ما تَبْتغُونْ..

ولِي حُلُمُ اليَانَسُونْ!!!

لَكُم كلّ ما تَشْتَهُونْ..

لِي وَجَلُ القلبِ.. قَبْرُ الشّهِيدِ..

جُذوعُ النّخيلِ.. رمالُ الصَّحَاري..

قُلوبُ العَذَارى..

.. ولي "وَرْدَةُ الرُّوحِ"..

صَفْصَافَةٌ أَرْتَجِي زَهْرَها،،

أَرْتَجِي ثَمَرَ الزَّيْزَفُونْ!!!

أربعونَ مَضَتْ

(أربعونَ..) أَتَتْ!...

وأنا لَمْ أمُتْ،،

(عَلِي بَابَا) أنا أيُّهَا (الأربعونْ...)!....

القصيدة مكتوبة بخط يد الشاعر.

"دار لقمان"

على حالنا!...

1. رحيل:

.. أيُّهَا العَربُ الجُبَنَاء اسْأَلُوا:

ما الّذي قَادني ـ غيْرَكمْ ـ نحْوَ مَدْريدَ

أَوْ أُوسَلُوا ؟!...

2. عودة:

لَمْ يَعُدْ مُمْكِنَا

أَنْ أُصَدّقَ ما قَالَهُ العَنْدَلِيبُ

غَداةَ الْتقاكمْ

"سنَرْجِعُ يومًا إلى حَيّنَا"

3. بقاء

نحْتَسي مِنْ قُرونْ

حَرْفَ كافٍ ونُونْ..

فَلِماذا إذنْ نسْتَحي أنْ نَكُونْ ؟!...

"دارُ لقْمانَ" كانتْ على حالِهَا،،
وتغيَّرتِ الدّارُ؛ صارتْ ـ على حَالِنا ـ
وَطَنًا لَا جِنًّا في السُّجُونْ!
كُلُّكُمْ خَائنونْ
حِينَ قُلتُم لِذاك الصَّبيّ وأَحْجَارِهِ:
إِذْهَبُوا قَاتِلُوا
إِنَّنا ـ هَا هُنَا ـ قَاعِدُونْ!
أَسْتَحِي أنْ أَرى "المتَبقّي" وَحِيدًا جَرِيحًا يُغنّي:
.. اقْتُلُوني أَنَا
واتْرُكوا أَرْضَنَا..
وأَراكُمْ على جُرحِهِ تَرْقُصُونْ!...
أَسْتَحي مِنْ فَتاةٍ بِتَلِّ الزُّهورِ وعُمْرِ الزُّهُورِ
كَمَا تشْتَهُونَ الحَيَاةَ،، تُحِبُّ المنُونْ!
أَسْتحي مِنْ فَتًى قدْ يَخونُ النَّخِيلُ التُّرابَ،،
يَخُوُن الدَّمُ العُربيُّ عُروقَهُ،،
لكِنّهُ لا يَخُونْ!
أَسْتحي مِنْ دمي.. مِنْ فَمِي..
أَسْتَحِي أيّها العُرْبُ مِنّي ومِنكمْ..
أَلَا تَسْتَحُونْ؟!!!

القصيدة مكتوبة بخط يد الشاعر.

ذاكرة المقبرة

وقفتُ أُشَيِّع في ظلمتي قَمَرَ الرَّاحلينْ.

ومَالي ؟!.. تعودتُ ذلكَ،، شكرًا لغيم السَّماءِ،

وشكرًا لكل عَزَاء، وشكرًا -على كلِّ حالٍ- أيا شَجَرًا مُورِقًا لا يُبالي

بحالي!..

وشكرًا لكلِّ يَدٍ أَشْعلتْ في ظلام المدى

شمعةً من حنينْ..

تعوَّدتُ ذلك، شكرًا لكل الدموع التي

أيقظتْ في دمي زهرةَ الياسمينْ..

وأَهْلًا بكلِّ غراب يَرِفُّ على شجَر القلبِ، مَرْحَى

أيا طائرَ البُومِ، عشِّشْ وفرّخْ.. لَكَ القلبُ مأْوى وَمَغْنَى،

فمازال في القلب متَّسعٌ للأنينْ!..

تعوّدتُ، شكرًا، وعامٌ سعيدٌ لكمْ

ولي كلَّ عامٍ من الحزنِ عامٌ،،

فماذا تبقَّى من الحزن لابْنِ نُوَيْرَةَ،، بِنْتِ طَرِيفٍ،، ولِلآخرينْ ؟!..

وَحِيدًا أفتِّشُ بيْن القبور عن الغابرينْ،،

وعن (نَبْتَةِ الخُلْدِ) كي أستجيرَ بها

من خَراب السّنينْ!..

مَشَيْـ..نَا،،

وكان المدى مثْقَلًا بالضَّبابْ..

إلى أين تَأْخُذُنِي أيُّها الحُوتُ ؟

قَال: إلى مجْمَعِ النَّهْرِ والبَحْرِ يا صاحبي،،

فماذا سنَخْسرُ أكثرَ ممَّا خَسرْنَا..

مشيْنا.. وحين أَوَيْتُ إلى صخْرةِ الموْتِ، أُنْسِيتُ حُوتِي!
وما كنتُ أَبْغِي؛ لأنِّي تَيَقَّنْتُ أنّي على موعدٍ بالسَّرابْ!!!
وُقُوفًا عَلَيَّ المَطِيَّا!..
ولكنني مُفْزَعٌ من بقايا الأحبَّةِ،، لا صَحْبَ أَسْتَوْقِفُ الآنَ إلَّا المقابرَ
تَهْفُو حنينًا إليَّ!
ورثتُ القبورَ جميعًا!..
بكيتُ جميعَ الرّفاقَ لَدَيَّ
فأيُّ رفيقٍ -أيا ملكَ الموت- حينَ مماتي
سيبكي عليَّ ؟!
إلى أين تأخذني أيّهذا السرابُ
وكلّ دُرُوبِيَ تُفْضِي إليْك ؟!..
حنانيْكَ .. شبّيكَ.. لَبَّيكَ..

لا شيءَ بين يَدَيَّ!..

تَعوّدتُ مَوْتِيَ حَيًّا!

وكَحَّلْتُ سَوْسَنَةَ العُمْرِ،، رَمَّمْتُ قلْبي..

وأطفأتُ شمْعي..

وأسْرَجْتُ دمْعي..

وأوقفتُ كلَّ القبور (حِدَادًا عَلَيّ)!!!....

بهية

آبتْ خطايَ، وهذا القلبُ ما آبَا

يا حاديَ العمْرِ جدّدْ وصْلَ (عِنْتَابَا)

ها إبتُليتُ بحبِّ التُّرْكِ ثانيةً

قد أسَّس التُّرْكُ في الوجدانِ سِردابا

وخلّفوا القلبَ في أحضانِ تُرْكِيةٍ

يعانقُ الحلمَ.. في ماضيه قد ذَابَا.

ينتابُه وجعُ التاريخِ، يَجْرَحُهُ

لكنَّه عن هوى الأتراكِ ما تَابَا

وَدَّعتهُا وبودّي لا أودّعها

بانتْ (بهيّةُ)، عنها الحلمُ قد نَابَا

يا آل عُثمانَ إنّي في محبّتكم

باقٍ على الحلمْ، مهْما حبّكمْ خَابَا.

أنطاكيا في 08. 05. 2007م

سراب

ورأيتُ فؤادي

على حُلْمه المستحيلِ رَسَا

عِلُنْ ليتني ما رأيتُه

كان عانقُ طيفَ هوى

حينما هام في ليلِهِ

لَوّحتْ في المدى نجمةٌ عابسَهْ

إيهِ يا جنَّةً

صارتِ الحوتَ لي

حينما كنتُ في حُبِّها "يُونُسَا"!

أنا "ذو النُّونِ"..

ربَّاهُ إنّي أَبقْتُ إلى البحْرِ،،

فالماءُ أرحمُ حين تضيقُ بيَ اليابسَهْ!

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم: رواية حفص لقراءة عاصم.**

المدوّنة:

- يوسف وغليسي: ديوان تغريبة جعفر الطيار، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2015م.
- ما الحب إلا لها (مخطوط).
- دار لقمان على حالنا (مخطوط).
- ذاكرة المقبرة (مخطوط)
- بهية (مخطوط).
- سراب (مخطوط).

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبتسام مرهون الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط 01)، 2010م.
2. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، (د ب)، (د ط).
3. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، (د ب)، (ط 02)، 1952م.
4. ابن الأثير، عز الدين أبي الحسن علي: الكامل في التاريخ، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، ج 4، 1987
5. أحمد الزعبي: التناص، مؤسسة عمران للنشر والتوزيع، عمان، (ط 2)، 2000م.

6. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 10، 1994م.

7. أحمد بن قاسم العبادي: رسالة في اسم الفاعل المراد به الاستمرار في جميع الأزمنة، تحقيق محمد حسن عواد، دار الفرقان للنش والتوزيع، (د ب)، (ط 01)، 1983.

8. أحمد بن محمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، (د ط)، (د ت).

9. أحمد جاسم الحسين: الشعرية، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق ـ سورية، (ط 01)، 2000م.

10. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (ط 01) (2005).

11. أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت- لبنان، 'ط01)، 2005م.

12. إسماعيل علالي: التكوثر الجمالي في الخطاب الشعري المغربي المعاصر، جمعية العلامة الجمالية 5، المغرب، (ط الأولى)، 2019م.

13. عبد الباري عزيز قباني: التجربة الشعرية والإبداع اللغوي، دار الكتاب الجديد، القاهرة، (د ط)، 2009م.

14. بشرى عبد المجيد تاكفراست: الأسلوبية ومساءلة الخطاب، دار الأمان، الرباط ـ المغرب، ط (01)، 2018م.

15. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، (ط الأولى)، 1994.

16. بلقاسم مارس: فن الشعر ورهان التشكيل في أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي، ضمن كتاب الشعر والتشكيل بنية المؤتلف والمختلف، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المغرب، (د ط)، (د س).

17. بنيونس بوشعيب: سلطة العلامة حول بنية النص الشعري وجماليات التشكيل الشعري في تجربة عبد السلام بوحجر، ضمن كتاب: عبد السلام بوحجر شاعر الجمال، إعداد وتنسيق محمد ماني، منشورات العلامة الجمالية 2، المغرب، (ط الاولى)، 2018م،

18. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، 1994م.

19. أبو تمام، حبيب بن أوس بن حارث الطائي: ديوان أبو تمام، تحقيق: محمد عبد عزام، دار المعارف، القاهرة، (ط 3)، (د ت).

20. توتاي سيف الله هشام: شعرية الانزياح في بنية القصيدة العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، (ط الاولى)، 2017م.

21. ابن تيمية، تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحليم: مجموع فتاوى شيخ الاسلام أحمد بن تيمية، جمع وترتيب: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية، ج 11، 2004م.

22. ثابت الألوسي: شعرية النص، كنوز المعرفة، عمان، (ط الاولى)، 2016م.

23. جابر عصفور: الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، (ط 03)، 1992م.

24. جابر عصفور: مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة، (د ب)، (ط 05)، 1995م.

25. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، (ط 02)، 1995م.

26. حاتم الصّكر: ترويض النص، الهيئة العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 199-م.

27. حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزائر، (د ط)، (د س).

28. حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، (د ط)، 2001م.

29. حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1998م.

30. حسن ناظم: البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى، 2002م.

31. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، (ط الأولى)، 1994م.

32. حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005م.

33. حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، كنوز المعرفة، الأردن، (ط الأولى)، 2009م.

34. حفيظة أرسلان شابسوغ: الجملة الخبرية والجملة الطلبية، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط 1)، 2004م.

35. حميد الشابي: الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، (ط01)، 2013م.

36. خالد سعد كموني: فلسفة الصرف العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، (ط الأولى)، 2017م .

37. خديجة الحديثي: أبنية الصرف في كتاب سيبويه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، (ط 01)، (د س)

38. الخطيب التبريزي أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسانس حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 03، 1994م.

39. ابن خلدون عبد الرحمن: تاريخ ابن خلدون، اعتنى به: أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الأردن، (د ط)، (د ت).

40. خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث ـ خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، الطبعة الأولى، 2005م.

41. رابح بن خويا: التشكيل الإيقاعي وعلاقته بالدلالة، ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، (ط الأولى)، 2017م.

42. رابح بن خويا: في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2013م.

43. رجب عبد الجواد إبراهيم: أسس علم الصرف، دار الآفاق العربية، (ط الأولى)، 2002م.

44. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 2002م.

45. عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط الأولى، 1989م.

46. عبد الرزاق تورابي: صرف ـ تركيب اللغة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، (ط 01)، 2015م.

47. رشيد شعلال: بلاغة التّشكيل اللّساني للخطاب الشّعري، دار الوسام العربي للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (ط الأولى)، 2016م.

48. عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، جار الشروق، عمان ـالأردن ، ط الأولى، 1997م.

49. الرضي الإستراباذي محمد بن الحسن: شرح شافية ابن الحاجب، تح: محمد نور الحسن ، محمد الزفزاف، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1975م، ج (01).

50. الرضي الدين الاستراباذي محمد بن الحسن: شرح كافية ابن الحاجب، ، دار الكتب العلمية، لبنان، (ط الأولى)، 1998م.

51. الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي: كتاب معاني الحروف، تحقيق عبد الفتاح إسماعيل شلبي، دار الشروق، السعودية، (ط الأولى)، 1984م.

52. زكرياء إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، مصر، (د ط)، (د ت).

53. سامح الرواشدة: مغاني النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط الأولى، 2000م.

54. سعاد عبد الوهاب: النص الأدبي التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، (ط01)، 2011م.

55. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب الحديث، القاهرة، ط 03، 1992م.

56. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط 01)، 200-م.

57. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط 2)، 2001م.

58. عبد سلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، (د ب)، (ط03)، (د س).

59. سليمان فياض: الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية، دار المريخ، الرياض- السعودية، (د ط)، 1990م.

60. سمير الخليل: تقويل النص، دار غيداء للنشر والتوزيع، (د ط)، ط الأولى، 2016م.

61. سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، (ط 01)، (دس).

62. السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار التراث، القاهرة، (ط 03)، (د، ت).

63. السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر: همع الهوامع، تحقيق: عبد العال سالم مكوم، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1992م.

64. الشريف حبيلة: مكونات الخطاب السردي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011م.

65. شعيب خلف: التشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د ب)، 2008م.

66. شكري غالي: شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، (د ب)، (ط 01)، 1991م.

67. شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة والنشر، (د، ب)، (ط 02)، 1992م.

68. صالح خليل أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، دار البركة للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط)، 2009م، ص 247.

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

70. صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، (ط02)، 1977م.

71. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، (ط 01)، 1998م.

72. صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، (ط 01)، (د، ت).

73. عاطف فاضل: تركيب الجملة الانشائية في غريب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط 01)، 2001م.

74. عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د ط)، (د س).

75. عبده راجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، (د ط)، (د س).

76. عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ثالة، الجزائر، (د ط)، 2009م،

77. ابن عذارى، أحمد بن محمد المراكشي: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، دار الثقافة، لبنان ط 3، 1983

78. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ـقضاياه وظواهره الفنية والمعنويةـ، دار الفكر العربي، (د ب)، ط (الثالثة)، (د ت)، ص 52

79. عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية ـ علم المعانيـ ، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (ط 01)، 2009م.

80. عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، (ط الأولى)، 2011م.

81. ابن عقيل بهاء الدين عبد الله العقيلي المصري الهمذاني : شرح ابن عقيل، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، (ط 20)، يوليو 1980.

82. علي البطل: الصّورة في الشّعر العربي، دار الأندلس، (د ب)، (ط 02)، 1981م.

83. علي جاسم سلمان: موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط)، 2003م.

84. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (ط 04)، 2002م.

85. عمر عتيق: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، (ط 01)، 2012م.

86. عيساني بلقاسم: النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، (د س).

87. غازي يموت: بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان ، ط 02، 1992.

88. ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكرياء القزويني الرازي: مقاييس اللغة، عني به: محمد عوض مرعب، فاطمة محمد أصلان، دار إحياء التراث، بيروت لبنان، (ط 1)، 2001م.

89. فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، الأردن، (ط 04)، 2009م.

90. فاضل مصطفى الساقي: أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي، القاهرة، (ط02)، 2008م.

91. فؤاد حنا طرزي: الاشتقاق، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ـ لبنان، (ط الأولى)، 2005م.

92. فيصل حسن الخولي: التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، (د ط)، 2015م.

93. قاسم البريسم: التوليد الدلالي في الشعر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، (ط الأولى)، 2019م

94. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، ط03، 1992م.

95. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، (د ط)، (د ت).

96. ابن كثير عماد الدين أبي الفداء إسماعيل: البداية والنهاية، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، (د ط)، (د ت)، ج 3.

97. كلود عبيد: الفن التشكيلي –نقد الإبداع وإبداع النقد- دار الفكر اللبناني، لبنان، (ط 01)، 2005م.

98. كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2000.

99. كمال رشيد: الزّمن النّحوي في اللّغة العربية، دار عالم الثقافة، عمان، الأردن، (د ط)، (د ت).

100. عبد الله الحسين بن أحمد الزوزوني: شرح المعلقات السبع، الدار العالمية، (د ط)، تحقيق لجنة التحقيق في الدار العالمية، (د ب)، 1993م.

101. عبد الله محمد الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م.

102. ابن مالك، جمال الدين محمد بن عبد الله الطائي الجياني : ألفية ابن مالك في النحو والتصريف، تحقيق: سليمان بن عبد العزيز بن عبد الله العيوني، دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، (د ط)، (د س)،

103. ابن مالك، جمال الدين محمد بن عبد الله الطائي الجياني: شرح التسهيل لابن مالك، تحقيق عبد الرحمن السيد، محمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، (د ب)، ط الأولى، 1990م.

104. عبد المجيد جحفة: دلالة الزمن النحوي في العربية- دراسة النسق الزمني للأفعال -، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، (ط 01)، 2006م.

105. محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، المغرب، (ط الاولى)، 1980م.

106. محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، لبنان، (د ط)، 2001م.

107. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط الثانية، 1996م

108. محمد حسن إبراهيم عمري: الورد الصافي من علمي العروض والقوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، (د ب)، (د ط)، 1988م.

109. محمد صابر عبيد: التشكيل النصي، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط 01)، 2018م.

110. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 171 .

111. محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د ب)، (ط 01)، 2008م

112. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر (د ط)، 1977.

113. محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (ط 01)، 2003م.

114. محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، (د ط)، (د ب)، 1992م.

115. محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سيراس للنشر، تونس، (د ط)، 1985.

116. محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة، ط (04)، 1996م.

117. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، (ط 3)، 1986.

118. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، (ط 2)، 2006م.

119. محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (ط01)، 198

120. المرادي، أبو محمد، الحسن بن قاسم بن عبد الله : الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (ط الأولى)، 1992م.

121. مسعود بودوخة: الأسلوبية والبلاغة العربية، بيت الحكمة، الجزائر،ط01، 2015م.

122. مصطفى السعدني: التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ط)، 1991م.

123. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، مصر، (ط 01)، 1958م.

124. معتز الحلبي: مبادئ الفن التشكيلي، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، (ط01)، 2015م.

125. ابن منظور أبو الفضل محمد بن مكرم جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (ط 06)، 2008م.

126. مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 02، 2005م.

127. الميداني، أبو الفضل، أحمد بن محمد: مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الهيئة المحمدية، (د ب)، (د ط)، 1995م.

128. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، (ط 05)، 264.

129. نجاة عبد العظيم الكوفي: أبنية الأفعال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1989م.

130. نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

131. نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط الثانية، 1998من ج (04).

132. نواري سعودي أبو زيد: جدلية الحركة والسكون ـ نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى ـ، بيت الحكمة، الجزائر، (د ط)، 2009م.

133. نواف قوقزة: نظرية التشكيل الاستعاري في اللغة والنقد، وزارة الثقافة، الأردن، (ط الأولى)، 2000م.

134. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار همة، الجزائر.

135. ابن هشام عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، قدم له ووضع حواشيه وفهرسه أحسن حمد، أشرف عليه وراجعه: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط 3)، (د س).

136. وجدان المقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (ط 01)، 2011م.

137. يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، (ط الأولى)، (د س).

138. يوسف الإدريسي: التخييل الشعري، منشورات ضفاف، لبنان، (ط 01)، 2012م.

- **المراجع المترجمة:**

1. إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، (ط 03)، 2004م.

2. إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، (ط الأولى)، (د س).

3. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، لبنان، (د ط)، 1973م.

4. بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، (د ب)، (ط 02)، 1994م.

5. تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (ط 02)، 1990م.

6. جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، (ط 02)،2009م.

7. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، (ط 02)، 1997م.

8. جيرار جنيت: جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د ط)، (د ت.(

9. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب،

10. ريموند موريس: الغراب، ترجمة: إيزميرلدا حميدان، (ط الأولى)، 2010م، الإمارات.

11. ميكائيل ريفاتير: معايير التحليل الأسلوبي، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، (ط 01)، 1993م.

12. يوريا ساكس: البوم، ترجمة: عزيز صبحي جاير، الإمارات، (ط 1)،2010م.

- **الدوريات والمجلات:**

1. أمحمد واحميد: الاستعارة بين البلاغة والهيرمينوطيقا عند بول ريكور من خلال كتاب الاستعارة الحية، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، الدار البيضاء، ع (13)، 2019م

2. رشيد سوسان: مفهوم التناص لدى د. محمد مفتاح، مجلة الملتقى، المغرب، ع (45)، 2019م

3. صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب، (ع 02)، 1986م.

4. علي محمد قاسم الخزابشة: وظيفة الصّورة الشّعريّة ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، (ع 110)، 1436هـ.

5. فراس النطافي: التدوير وبحور الشّعر، مجلة جامعة اليرموك، سعود، م(06)، 1515هـ 1994م.

6. كمال عبد الرزاق صالح: حركية الفعل ودلالة الزمن ـدراسة أسلوبية في كافوريات المتنبي ـ، مجلة كلية التربية الأساسية، ع 59، 2009م.

7. محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، (مج 14).

8. نوال بنت إبراهيم الحلوة: أثر الكرار في التماسك النصي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع (08)، رجب 1433هـ- 2012م

9. هدى الصحناوي: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، ع(1+2)، 2014.

10. وليد رائد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، (مج 29)، (ع1، 2)، 2013م.

- **الرسائل الجامعية:**

1. إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب: البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح، دراسة تاريخية وصفية تحليلية، ماجيستير، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2002م، 2003م.

2. بلقاسم دكدوك: مستويا التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، (رسالة دكتوراه)، الجزائر، 2008م- 2009م.

3. سعاد زدام: دلالة الأساليب الإنشائية في القرآن الكريم (النداء أنموذجا)، (دكتوراه)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة وهران، الزائر، 2018، 2019.

4. سفيان بوعنينبة: الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر (1955ـ 2005)، ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة ورقلة، الجزائر، 2006ـ 2007.

5. سفيان بوعنينبة: البنية الصرفية ودلالتها في الصحيح من الأحاديث القدسية (في صحيح البخاري)، رسالة قدمت لنيل شهادة دكتوراه (مخطوط)، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2014ـ 2015.

6. عبد السلام جغدير: شعر خليل حاوي دراسة أسلوبية، رسالة قدمت لنيل شهادة دكتوراه علوم (مخطوط)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2015م/ 2016م.

7. محمد العربي الأسد: البنيات الأسلوبية في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي، جامعة قاصدي مرباح، كلية الآداب واللغات، الجزائر، 2009م/ 2010م.

8. نسيمة ضاضي سيسطة: المحكي الشعري في ديوان مديح الظل العالي لمحمود درويش، رسالة قدمت لنيل شهادة دكتوراه علوم (مخطوط)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2017ـ 2018م.

9. هشام عطية القواسمة: الرؤيا والتشكيل دراسة في شعر نزار قباني، رسالة ماجيستير، مؤتة، الأردن، 2009م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ- ج
مدخل.....	08- 31.
فصل أول: التّشكيل الإيقاعيّ 33- 113	
أوّلا: البنية الخارجية.....	33- 68
1- البحر.....	**34- 52**
- نسق بحر المتدارك.....	35- 39
- نسق بحر المتقارب والتشكيلة الزمنية (فعولن).....	40- 44
- نسق بحر الكامل والتشكيلة الزمنية (متفاعلن).....	44- 47
- نسق بحر البسيط والتشكيلة الزمنية (مستفعلن فاعلن).....	47- 49
1- 1- تعدد الأوزان.....	49- 51
1- 2- تعدد الشكل الشعري.....	51- 52
2- القافية.....	**52- 64**
2- 1- القافية في الشعر الحر.....	52
• القافية في علاقتها بالوزن.....	53
- التشكيل القافوي في قصيدة ما الحب إلا لها.....	53- 58
- التشكيل القافوي في قصيدة ذاكرة المقبرة.....	58- 60
- التشكيل القافوي في قصيدة دار لقمان على حالنا.....	60- 61
- التشكيل القافوي في قصيدة سراب.....	61- 62
2- 2- القافية في الشعر التقليدي.....	62- 64
3- الروي.....	**64- 68**
ثانيا: البنية الداخلية.....	68- 113
أ- الأصوات المجهورة.....	73- 85
- صوت النون.....	73- 76

ـ صوت الميم.....	76ـ 77
ـ الثنائية (ميم، نون).....	77ـ 78
ـ صوت اللام.....	79ـ 81
ـ الثنائية (اللام، ميم).....	82
ـ صوت الراء.....	84ـ 85
ـ صوت الباء.....	85
صوت العين.....	85
ب ـ الأصوات المهموسة.....	85ـ 95
ـ صوت التاء.....	86ـ 88
ـ صوت الكاف.....	88ـ 89
ـ صوت الحاء.....	89
ـ صوت القاف.....	90
ـ صوت السين.....	90
ـ صوت الهمزة.....	91ـ 92
ج ـ الصوائت.....	92ـ 96
ـ الألف.....	93
ـ الياء.....	94
ـ الواو.....	95
2ـ تكرار اللفظة.....	97ـ 105
3ـ تكرار العبارة.....	106ـ 107
4 ـ التدوير.....	108ـ 112
فصل ثان: التّشكيل الصّرفيّ 113ـ 170	
أولا: أبنية الأسماء والأفعال.....	**117ـ 167**
1 ـ أبنية الأسماء	**116ـ 141**
1 ـ 1ـ من حيث الصيغة.....	116ـ 123
أ ـ نسق الأسماء المفردة.....	117ـ 118

ب ـ نسق الأسماء في صيغة الجمع.....	119
ج ـ نسق المفرد والجمع.....	119ـ 123
1ـ 2ـ من حيث البناء.....	124ـ 141
1ـ 2ـ 1ـ أبنية الأسماء المجرد.....	125ـ 130
ـ البناء فَعْل.....	126ـ 127
ـ البناء فَعَل.....	127ـ 130
1ـ 2ـ 2ـ أبنية الأسماء المزيد فيها.....	132ـ 135
ـ البناء فَعِيل.....	134
ـ البناء فُعُول.....	135
1ـ 3ـ الاشتقاق.....	136
1ـ اسم الفاعل.....	136ـ 140
ـ بناء فَعَل يَفْعُل.....	137ـ 138
ـ بناء فَعَلَ يَفْعِل.....	139ـ 140
بناء فَعَلَ يَفْعَل.....	140
بناء فَعِل يَفْعَل.....	140
2ـ اسم المفعول.....	141
1. أبنية الأفعال.....	**142ـ 170**
2ـ 1ـ الزمن الصرفي والزمن النحوي.....	143ـ 144
2ـ 1ـ 1ـ الزمن الماضي.....	144ـ 155
2ـ 1ـ 2ـ الزمن المضارع.....	154ـ 156
2ـ 1ـ 3ـ زمن المستقبل (الأمر).....	156ـ 158
2ـ 2ـ من حيث الزيادة والتجريد.....	158
تمهيد مفهوم الزيادة والتجريد في الأفعال.....	158
أـ أبنية الفعل المجرد ودلالاتها.....	159ـ 164
ـ بناء فَعَلَ.....	159ـ 163
ـ بناء فَعِل.....	164

بـ أبنية الفعل المزيد فيها ودلالتها.....	164 ـ 170
● ـ الثلاثي المزيد فيه حرف واحد.....	164 ـ 169
ـ أَفْعَل.....	165 ـ 167
ـ فَعَّل.....	167 ـ 168
فَاعَل.....	168 ـ 169
● ـ الثلاثي المزيد فيها حرفان.....	169 ـ 170
ـ افْتَعَل.....	169
ـ تفعّل.....	170
فصل ثالث: التّشكيل التّركيبيّ 171ـ 226	
أولا: الانزياح التركيبي.....	**172 ـ 202**
1ـ التقديم والتأخير.....	173 ـ 187
أ تقديم الجار والمجرور على الفعل.....	173 ـ 175
بـ تقديم الجار والمجرور على الفاعل.....	175 ـ 176
ج ـ تقديم الجار والمجرور على المفعول.....	177 ـ 179
دـ تقديم الجار والمجرور على المبتدأ.....	179 ـ 180
هـ ـ تقديم الجار والمجرور على الخبر.....	180 ـ 183
و ـ تقديم الفاعل على الفعل.....	184 ـ 185
ي ـ تقديم الفعل على المفعول به.....	185 ـ 186
زـ تقديم الخبر على المبتدأ.....	186 ـ 187
2. الحذف:.....	**188 ـ 202**
أـ حذف الحرف.....	188 ـ 190
بـ حذف الكلمة.....	190 ـ 191
ج ـ حذف العبارة.....	198 ـ 200
ثالثا: الأدوات والروابط اللغوية.....	203 ـ 211
1ـ حروف الجر.....	203 ـ 206

2ـ حروف العطف.....	207 ـ 211
رابعا: الأساليب الإنشائية: تشكيل نحوي وبلاغي.....	212 ـ 226
1ـ النداء.....	213 ـ 216
2ـ الاستفهام.....	217 ـ 220
3ـ الأمر.....	220 ـ 223
4ـ النهي.....	223 ـ 224
5ـ التمني.....	225 ـ 226
فصل رابع: التّشكيل الدّلاليّ 227ـ 303	
تمهيد:	228
أولا الحقول الدلالية.....	**228ـ 236**
ثانيا الصورة الشعرية.....	**237ـ 277**
1ـ مفهوم الصورة الشعرية.....	237 ـ 240
أ ـ الصورة من زاوية المبدع.....	238 ـ 239
بـ الصورة من زاوية اللغة.....	239 ـ 240
جـ ـ الصورة من زاوية الملتقي.....	240
1ـ 1 ـ الصورة البلاغية.....	240 ـ 262
أ ـ الصورة الاستعارية.....	241 ـ 255
بـ الصورة التشبيهية.....	256 ـ 262
1ـ 2ـ الصورة الرمزية.....	**263ـ 277**
تمهيد: مفهوم الرمز.....	264 ـ 274
أ ـ الرمز التراثي.....	264 ـ 268
ـ الرمز التاريخي.....	264 ـ 268
ـ الرمز الديني.....	268 ـ 273
ـ الرمز الأدبي.....	273 ـ 274
ب ـ الرمز الواقعي.....	274 ـ 276
ثالثا: التناص:.....	278 ـ 303

تمهيد مفهوم التناص.....	**278ـ 281**
أـ التناص القرآني.....	281ـ 292
بـ تناص من السيرة النبوية (أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم).....	293ـ 296
ج ـ التناص الصوفي.....	296ـ 297
دـ التناص الأدبي.....	297ـ 301
هـ التناص الأمثال.....	301ـ 302
❖ خاتمة.....	304ـ 309
❖ ملحق.....	311ـ 355
❖ قائمة المصادر والمراجع.....	355ـ 371
❖ فهرس المحتويات.....	378ـ773

أوّلا: باللّغة العربية:

تدرس هذه الأطروحة الشّعر وفق الأدوات الأسلوبيّة، بما يجعلها في صميم تخصّص التّكوين (البلاغة والأسلوبية)، وقد اهتمت هذه الدّراسة بشاعر من الشّعراء الجزائريّين المعاصرين، فالشّعر الجزائري أحقّ بالدّرس ونحن أهله، ولأنّه لم يحظ بالمكانة الّتي حظي بها شعر المشارقة الّذي تزاحمت حوله الأقلام وردّدته الذّاكرة، وبقي شعرنا الأصيل ينظر إليه باستحياء شديد، فكان الموضوع يحمل العنوان "خصائص التّشكيل اللّغوي في شعر يوسف وغليسي ـ دراسة أسلوبيّة". وجاء تفصيله بعد المقدّمة/ مدخل وثلاثة فصول.

تناولت المقدّمة عرضا مختصرا لما قدّم في البحث: ذكر أهميّته وسبب اختياره موضوعا للدّراسة، وتحديد المنهج المتّبع، والإشارة إلى أهمّ المصادر والمراجع المعتمدة في البحث ...

أمّا المدخل (التّشكيل اللّغوي)؛ فجاء الحديث فيه عن ماهية التّشكيل اللّغوي وأدواته، كما تناول التّعريف بالأسلوبيّة وأهمّ اتجاهاتها. ثمّ دُرس في الفصل الأوّل (التّشكيل الإيقاعي): الإيقاع الخارجي: (الوزن، القافية، والرّوي)، والإيقاع الدّاخلي: تكرار الأصوات وصفاتها ومخارجها، وتكرار الكلمات والجمل. أمّا الفصل الثّاني (التّشكيل التّركيبي): فضمّ ستةّ عناصر وهي أبنية الأسماء وأبنية الأفعال، التّقديم والتّأخير، والحذف، والرّوابط اللّغويّة، والأساليب الإنشائيّة. أمّا الفصل الثّالث فكانت الدّراسة فيه في الحقول الدّلاليّة، والصّورة الشّعريّة وما تضمّه من الصّورة البلاغيّة والصّورة الرّمزيّة، ثمّ التّناص.

وبعد تمام فصول هذا البحث، كانت أهمّ النّتائج الآتيّة:

أنّ التّشكيل الإيقاعي تجلّى في تشكيل التّفعيلات، من خلال حركة زمنيّة مختلفة بين السّرعة والبطء، متماشية مع نفس الشّاعر، المنفعلة اللّاهثة، والمرتبكة الحزينة في أخراها. كما جسّدت القافيّة حالة الاختناق الرّوحي للشّاعر، بينما كانت المطلقة تعبّر عن امتداد النّفس وطلاقته وآهاته، وعن انشراح الصّدر في بعضها. وكان لزيادة المبنى في الأسماء والأفعال زيادة في المعنى، وضّحه السّيّاق. أمّا الصّورة الشّعرية فكانت عمدة النّصّ الشّعري، وبها يخرج الشّاعر من وإشاريات المعنى الأولي، إلى توليد الدّلالة وفضاء الخيال واللّاواقعي. يمتدّ أكثر بالرّمز والتّناص.

ثانيا: باللّغة الإنجليزية

This thesis studies poetry according to stylistic tools, making it at the core of the discipline of formation (rhetoric and stylistics). This study has focused on one of the Algerian contemporary poets. Our Algerian poetry should be a subject of studies by our researchers since it has been given the right status as compared to the East poetry. Our topic is entitled "Characteristics of the linguistic formation in the poetry of Youcef Ouaghlissi- a stylistic study." The study is divided into an introduction and three chapters. The introduction has dealt with a brief presentation of what is presented in the research: mentioning its importance and the reason for choosing it as a subject for study, specifying the approach followed, and referring to the most important sources and references adopted in the research. For the entrance (linguistic formation), we have gone through the definition of linguistic formation and its tools and stylistics and its most important directions. Then, the first chapter, which is devoted to rhythmic formation: external rhythm: (weight, rhyme, and narration), and internal rhythm: the repetition of sounds, their qualities and exits, and the repetition of words and sentences. The second chapter is entitled the Synthetic rendering and it includes six elements, namely noun structures and verb structures, introduction and delay, deletion, linguistic links, and structural methods. The third chapter has dealt with the semantic fields, the poetic images, the rhetorical and symbolic images it contained, and intertextuality. Finally, the results obtained show that the rhythmic formation is manifested in the formation of the actions, through a different temporal movement between speed and slow, consistent with the soul of the poet, excited, and confused and sad at the end. The rhyme also embodied the poet's spiritual suffocation state. The structure of nouns and verbs has an increase in meaning as it is clarified by the context. The poetic image is the mainstay of the poetic text and through it the poet takes out the initial meaning and indications to generate the connotation and the space of the unreal imagination and it extends more with symbol and intertextuality.