الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنة

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

النّسقُ الشعري وبِنْياتُهُ في شِعْر أحمد الطيّب معّاش

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ الدكتور:**

طارق ثابت **عبد الله العشي**

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
كمال عجالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
ناصر لوحيشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة	عضوا مناقشا
عبد الحميد هيمة	أستاذ محاضر	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
محمد الصالح الخرفي	أستاذ محاضر	جامعة جيجل	عضوا مناقشا

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

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنة

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

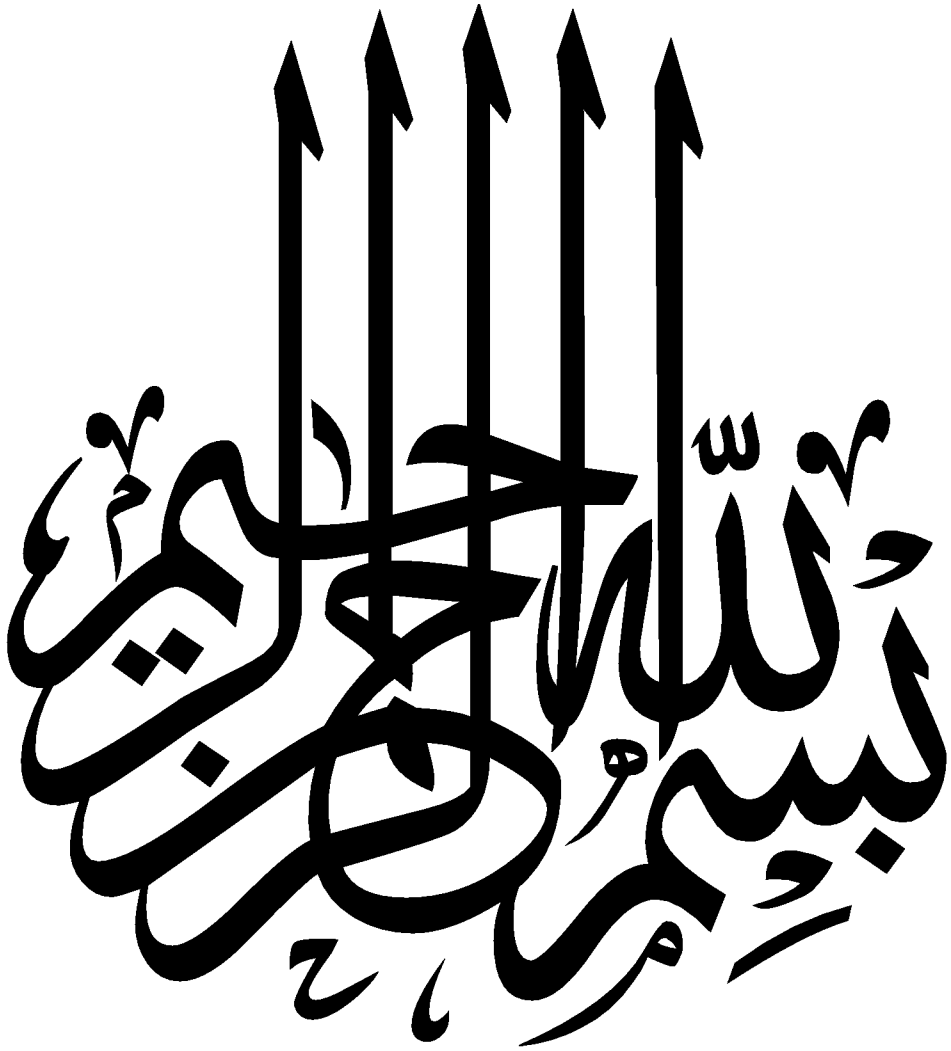
النّسقُ الشعري وبِنْياتُهُ في شِعْر أحمد الطيّب معّاش

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ الدكتور**

طارق ثابت. **عبد الله العشي.**

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



الإهـداء

إلى أمي القادمة من شموخ الأوراس، ومجده الأثيل...

إلى أبي المطرّز بالحُبّ والقداسة...

إلى لحظة الصحو..؛ إلى مرايا حُلمي القادم الذي يتجلى بعطر الورد وسحر الخلود..

إلى كل عائلتي الكريمة صغيرا وكبيرا.

وإلى كل أساتذتي، وجميع الزميلات والزملاء.

إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة جهدي، وفاء وعرفانا بالجميل.

طارق.

"كلمة شكر وعرفان"

لأستاذي الجليل فضيلة الدكتور **عبد الله العشّي** أيادٍ بيضاء على هذه الأطروحة وصاحبها؛ فإليهِ أتقدّم بأوفى ما تقدم به مُريد لشيخِه، وابن لأبيه؛ من خالص الدعاء وجزيل الشكر على ما وقَفهُ عليّ من وقته الثمين، وما حلاّني بهِ من جمَال تواضعه، ودرر علمه، وسابغ حلمه.

ولا يسعني إلا الاعتراف له بالفضل ما حييت؛ مادام عجزي عن شكره لا يخفى، ولا أجلَّ ما أتمثلُ به في هذا المقام؛ إلا قول الشاعر القديم:

أهنت يدي بالعجز عن شكر بِرّه وما فوق شُكري للشكور مزيدُ

لو أنّ شيئا يُستطاعُ استطعتهُ ولكِن ما لا يُستطاعُ شَدِيد

طارق.

قال الشاعر أحمد الطيب معاش[1]:

عجِبْـــــــــــتُ لقـــــــــــومٍ أرادوا ســـــــــــكوتي
وهـــــــم نَفْســـــــهمْ مـــــــن وعـــــــى كَلِمـــــــاتي
إذا وأدوا حُـــــــــــرّةً مـــــــــــن بنـــــــــــاتي
فهـــــــــل يســـــــــتطيعون وأد شـــــــــباتي؟
ســـــــأحرِمُ حاقـــــــدهُم مـــــــن نشـــــــيدي
وأُنشـــــــــدُ للحُـــــــــبّ طُـــــــــولَ حَيَـــــــــاتي
إذا الشِـــــــعْرُ بـــــــاح بـــــــذات الصـــــــدورِ
سَيَسْـــــــــــمَعُهُ الـــــــــــنجْمُ في الظُلُمـــــــــــاتِ
ويحفظُـــــــــهُ الـــــــــدهرُ قبـــــــــل الأناســـــــــي
ويرويـــــــــهِ جيـــــــــل بعيـــــــــد سَـــــــــياتي..

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.1، ص.323.

المقدمة

خضعَ الخطاب الشعري لدراسات نقدية مختلفة حاولت تفسير ماهيته ووجوده، في محاولةٍ للإجابة عن تساؤلاتٍ أحاطت به من وجهات نظر متعددة، وكان مطلوباً من النقد أن يستوعبها في منهج جديد يتعامل فيه مع النص بوصفه تركيبة متنوعة من الأنظمة، وعلى هذا كانت القصيدة– قديمها وحديثها– نسقا وبنية متكاملة، مترابطة الأجزاء والعناصر، يترابط فيها الوزن، مع الإيقاع، مع القافية، مع الصور الشعرية، مع اللغة بكل مكوناتها؛ تُشكّل نظاما شعريا، تعتمدُ على قدرة الشاعر على تحقيق الوحدة الفنية التي تقوم على ترابط أجزاء النص الشعري ومكوناته، وتكون براعة الشاعر في قدرته على صياغة قالبه الشعري، مازجا فيه بين جميع الآليات التصويرية؛ بحيث لا ينفصل تشكيل الصورة عن تشكيل التوقيعات النَّغمية التي تثري الدلالة وتُعمّقُها بإيحاءاتها الثرية المتنوعة، والتي تتضافر مع كافة الإمكانيات لبلورة جماليات النص في نسق تشكيله النهائي.

إن هذا التصور جعلنا نتساءل ما المقصود بالنسق الشعري ؟ وما الذي يحملُه مفهوم النسق؟ وهل يُمكن حَمْلُ نظرية النسق الموجودة أصلا في عِلمي الاجتماع والنفس وتطبيق أساسياتها على الشعر؟ وما هي أهم الإجراءات التحليلية التي تُمكننا من وضع تصور منهجي تطبيقي لمقاربة النص الشعري وفق هذا التصور ؟.

ومن هنا كان اختيار موضوع النسق الشعري، واختيار مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش يستند–بالنسبة إلينا– على جملة من الأسباب، منها ما هو خاصّ بالموضوع، وما هو متعلّق بالشاعر، وما هو متّصل بالمنهج؛ فأما ما يختص بالموضوع؛ أي موضوع النسق الشعري، فهو أنّه موضوع جديد، لم يُدْرس من قبل في حدود علمنا؛ فجل الدراسات التي أمكننا الاطلاع عليها، إما أنّها تناولت النسق في الدراسات

النفسية والاجتماعية، وإما أنّها تناولته كظاهرة ثقافية؛ ومن هنا فقد كان هذا الموضوع دراسة النسق الشعري وبنياته، موضوعا جديدا.

أما فيما يتعلق بالشاعر، فراجع إلى أن أحمد الطيب معاش من الشعراء الجزائريين والعرب البارزين الذين لم تحظ أعمالهم الشعرية الكثيرة بالدراسة الكافية، وهو من الشعراء الروّاد الذين بدأوا الكتابة منذ الخمسينيات؛ عايش تجربة الكفاح الثوري المسلح، وعمل بالسلك الدبلوماسي، ثم الصحافي؛ وكل هذا كان له الأثر الكبير في تجربته الشعرية، وقد تناولنا بالدراسة مجمل أعماله الشعرية الموزعة على ثلاثة دواوين شعرية هي مع الشهداء (طبع سنة 1985م)، والتراويح وأغاني الخيام(طبع سنة1986)، وأخيرا دواوين الزمن الحزين، (طبع سنة2005)، والجدير بالذكر أن وزارة المجاهدين بالجزائر، قامت بجمع شعره وطباعته في مجلدين كبيرين (سنة 2008)، يحتويان شعره المطبوع سابقا في دواوينه الثلاث بالإضافة إلى عشرات القصائد الأخرى التي ظل محتفظا بها ولم ينشرها في حياته؛ بعناية الدكتور (أبي القاسم سعد الله)؛ الذي كان صديقا للشاعر.

أما فيما يتعلق بالمنهج، فقد سعيتُ منذ البداية إلى إيجاد مفهوم للنسق الشعري بعيدا عن الدراسات الثقافية، بالعودة إلى جذور هذه النظرية في علمي النفس والاجتماع ومن ثمَ وضع تصور علمي؛ يُعرّف النسق الشعري ويطبقه بآلية تتقاطع مع الكثير من المناهج الأسلوبية والبنيوية والسيميائية وغيرها.

إن المعطيات السابقة وتعلقي بقراءة الشعر الجزائري الحديث، كان دافعا رئيسا لأن أختار هذا الموضوع الذي يبحث في النسق الشعري وبنياته في شعر أحمد الطيب معاش، والذي حاولت فيه أن أستثمر أهم آليات تحليل الخطاب التي تتداخل مع تحليل الشعر، مثل المنهج البنيوي، والأسلوبي، والسيميائي، وعلى هذا ارتكز البحث

منهجيا على استثمار الركائز الكبرى لهذه المناهج الثلاثة مع تغيير الكثير من مصطلحاتها وبعض آلياتها، التي رأينا استحداثها تماشيا مع الرؤية التي أوجدناها في مفهوم النسق الشعري ؛ وذلك لتتبع كيف ينبني النظام الشعري في خطاب أحمد الطيب معاش.

والإجابة عن الأسئلة الإشكالية السابقة، والأسئلة المتفرعة عنها حتم علينا رسم خطة تتكون من أربعة أبواب يحتوي كل واحد منهما على عدة فصول، بعد المقدمة والمدخل، وأخيرا الخاتمة.

ففي **مقدمة البحث** حددتُ؛ أسباب اختيار الموضوع، والخطة المرسومة، والمنهج المتّبع، والمصادر والمراجع الهامة، والصعوبات والعراقيل التي اعترضت البحث.

وأما في **المدخل** الذي عنونته بـ" **النسق: المفهوم والاشتغال**"؛ فقد تمّ تقسيمه إلى مبحثين، تناولنا في المبحث الأول منه مفهوم النسق ؛ وكان غرضنا من هذا معرفة الإطار النظري للنسق حتى يمكن لنا الولوج له بيسر وسهولة؛ ، وأما المبحث الثاني المعنون بـ"محاولة لإيجاد مفهوم للنسق الشعري" فقد تناولنا فيه الإطار النظري للنسق الشعري وتصوُّرنا لبنائه؛ فعرفنا مصطلحه، وتكلمنا عن مفهومه، وخصائصه والآليات الإجرائية لتطبيقه.

أما **الباب الأول** المعنون بـ" **موضوع النسق في شعر أحمد الطيب معاش**"؛ فقد سعينا فيه للبحث عن موضوع النسق من الداخل، وهو ما اصطلحنا عليه بالأنساق الرئيسية والأنساق المتولدة عنها، وقد لجأنا إلى تصنيفها إلى نسقين رئيسين كبيرين هما:نسق الانتماء، والنسق القيمي، يتفرع عن كل منهما أنساق فرعية، تتفرع بدورها إلى أنساق جزئية وهكذا، من خلال فصلين اثنين:

-الفصل الأول: مُعنون بـ"النسق الرئيسي1؛ نسق الانتماء"؛ قمنا فيه باستجواب الموضوع الشعري" الانتماء" عند الشاعر أحمد الطيب معاش قصد الوصول إلى ما ينطوي عليه من محمولات المعاني والمضامين، دون الخروج عن حدود النص؛ عن طريق دراسة البنية الرمزية والدلالية، وبتتبعنا للمدونة الشعرية لأحمد الطيب معاش تمكنّا من حصر مجموعة من الانتماءات تحقق هذا المفهوم وهي تندرج ضمن نسقين كبيرين الأول يُعبّر عن الانتماء الوطني المكاني وقضاياه، ومتفرع إلى نسقين فرعيين هما: السيادة الوطنية والدعوة التحررية، ثم قضايا السياسة والحكم الوطني.

-الفصل الثاني: تناولنا فيه "النسق الرئيسي2؛ النسق القيمي" وهو يشمل جميع القيم الوجدانية الإنسانية مثل الشكوى المدح، الرثاء، الإخوانيات بأنواعها، والواردة في شعر أحمد الطيب معاش اعتباراً لدلالة أنساقه لنحلّل تلك الأنساق الفرعية بعناصرها المكونة لها بالكيفية نفسها المتّبعة في النسق الرئيس الأول.

وفي **الباب الثاني** الذي عنوناه بـ" **بناء النسق في شعر أحمد الطيب معاش** "، قمنا فيه بدراسة كيفية بناء النسق في شعر أحمد الطيب معاش؛ وذلك لمحاولة التعرف على الطريقة التي وظّف بها الشاعر اللغة، ثم الأسلوب؛ ليُعبر عن رؤيته وتجربته الخاصة تعبيرا شعريا، وفق فصلين اثنين:

-الفصل الأول: نسق اللغة الشعرية ؛ ويقوم بدراسة الخصائص الخطابية لشعره، من خلال لغته، والمعجم الشعري المستخدم فيها؛ عن طريق التعرض للغته الشعرية من حيث البناء والدلالة؛ بوصف اللغة نظاما دلاليا يؤثر في تجربة الشاعر، ويتحكم في أدواته الفنية، بعد هذا تناولنا المعجم الشعري الذي تُشكّله مجموعة الألفاظ الأساسية في بعدها الثقافي والسياسي والحضاري، مركّزين على بعض خصائص هذا المعجم

الشعري كالتكرار، واستخدام صيغ الاستفهام وما إلى ذلك، وهي بالجملة تمثل العنصر الضروري في كل عمل أدَبي؛ فدراستها من صميم دراسة النسق؛ بمعنى دراسة نظام بناء الشعر عن طريق أهم مكوناته (اللغة).

-الفصل الثاني: نسق التكرار الشعري؛ درسناهُ لأنّه إحدى الأدوات المهمة التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه، وتصويره، باعتباره تقنية من تقنيات دراسة النسق ونظام بناء الشعر؛ انطلاقا من معطياته وتأثيراته في القصيدة، فضلا عن دوره الدلالي؛ لأنّ تكرار لفظة بعينها، أو سطر، أو جزء من سطر في الشعر بعينه؛ يفسر لنا أهمية هذه اللفظة المكررة، ضمن السياق العام لتجربة الشاعر أحمد الطيب معاش.

أما **الباب الثالث** الذي عنوناه بـ" **تشكيل النسق في شعر أحمد الطيب معاش** " فقد قسمناه لفصلين اثنين:

الفصل الأول: شكل النسق في شعر أحمد الطيب معاش، والذي هو قائم بصورة دقيقة على طريقة بناء القصيدة؛ بمعنى النظام أو النسق أو القانون الموجود بين عناصر القصيدة وأجزائها، فشكل النسق إذن هو شكل القصيدة، عن طريق دراسة نسقين رئيسيين من شكل النسق الشعري الذي يكتب به الشاعر؛ هما النسق التقليدي، ثم النسق التجديدي.

الفصل الثاني: نسق الإيقاع الشعري، وخصائص التشكيل الموسيقي؛ سواء من حيث النسق التناظري البسيط بقافية واحدة (القصيدة العمودية)، أم النسق الأحادي البسيط (قصيدة التفعيلة)؛ عن طريق استنباط معظم خصائص التشكيل الموسيقي في هذه الأنظمة الموسيقية، باستعراض الوحدات العروضية والقوافي، وأنواعها، وحركات الروي، وكذا إلى المقاربات الإيقاعية، والأنظمة الصوتية الدالة لها.

وأخيرا **الباب الرابع** المعنون بـ" **دلالة النسق في شعر أحمد الطيب معاش**، وقد سعينا فيه لرصد الأنساق الدلالية في شعر أحمد الطيب معاش؛ بغية الكشف عن البنُى التخييلية والرامزة، وتحليل دلالتها، واستكناه دورها في تشكيل وخلق الفاعلية الدلالية بوصفها مظاهر أسلوبية، وسمات دالة على شعرية النص؛ وذلك من خلال فصلين اثنين:

-الفصل الأول: نسق المتخيل الشعري (الصورة الشعرية)؛ التي هي جزء أساس من مكونات النص الشعري ترتبط مع بقية الأجزاء ارتباطا وثيقا وتتفاعل معها لتشكل تكامل القصيدة الشعرية، ومن هنا تناولنا خصائص الصورة الشعرية بكل أبعادها الفكرية والفنية، وذلك بتناول الصورة بأنساقها،كالتشبيه، والاستعارة، والكناية والمجاز، والتي يتخذها الشاعر أداة للتعبير عن مشاعره، وخياله، وأبعاد جماليات كتابته الأدبية.

الفصل الثاني: نسق الرمز الشعري؛ وهو يعد أحد أهم عناصر النسق الشعري المهمة لما له من مميزات في النص الشعري، وهو أيضا من العناصر الهامة في تشكيل الدلالة مثله مثل الصورة، والرمز في دلالة النسق يعبر عن بنية من العلاقات الدلالية المتداخلة وإنشاء هذه العلاقات ينبغي أن يقوم على أساسٍ من وعي الشاعر لكيفية ربطها بعضها مع بعض، من خلال دراسة أنواع الرمز الواردة في شعره إلى أربعة أنساق رئيسية هي: نسق الرموز الدينية، ونسق الرموز التاريخية، ونسق الرموز الأسطورية، ثم نسق الرموز الخاصة.

أما **الخاتمة** فقد أوجزنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث.

وقد اعتمدت في ذلك على مجموعة من المراجع، من أهمها كتاب (نيكلاس لومان) مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة يوسف فهمي حجازي، وكتاب الشعر والتجربة

لـ(أرشيبالد مكليش)، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، وكتاب (أدونيس) زمن الشعر وكتاب الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها لـ(محمد بنيس)، وكتاب اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، لـ(محمد العياشي كنوني)، وتطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث لـ(نعيم اليافي)، بالإضافة لبعض الأطروحات الجامعية المهمة مثل رسالة الدكتوراه المعنونة ببنية القصيدة المعاصرة-الخطاب الشعري عند عبد الوهاب البياتي أنموذجا- لـ(فريد سليمان سعدون) من جامعة دمشق، وكذا أطروحة دكتوراه لـ(محمد عالي خنفر) من جامعة الحسن الثاني بالمغرب، المعنونة بنسقية الشعر العربي، وغيرها، وأطروحة دكتوراه أستاذنا (عبد الله العشي) المعنونة بنظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، عن جامعة وهران.

أما الصعوبات التي واجهتنا عند قيامنا بإنجاز هذا البحث، فهي كثيرة؛ ولكن من أهمها أن هذه الدراسة جديدة؛ بمعنى أن اختيار مدونة شعرية ودراستها وفق آلية مستحدثة كان أمرا جديدا لم نعثر على أي دراسة مماثلة طبقته على الشعر، وهذا ما صعب عملنا لأن استئناس أي باحث مهما كان بأي دراسة سابقة أو مماثلة لبحثه لهو خير معين وأحسن محفز، ولم نتمكن من فهم آليات التطبيق إلا بعد جهد مُضن وشاق.

والصعوبة الثانية تكمن في أن أغلب المراجع الأولية لمفاهيم النسق لا توجد إلا في مجالي علم الاجتماع وعلم النفس وأيضا باللغة الأجنبية، وهذا ما جعلنا نبذل جهدا كبيرا في قراءتها ومن ثم فهمها.

وبعد لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر العميق لأستاذي المشرف الدكتور عبد الله العشي الذي لازمني بنصائحه وتوجيهاته مُذ كنت طالبا في مرحلة الليسانس ، فكان بحق خير معين لي، وأحسن موجه؛ لبحث لم يستقم على سوقه لولا ما أولاني به من

رحابة صدر ورعاية خاصة، فكان كريما في رعايته، كبيرا في أخلاقه العلمية الرفيعة، كما أتوجه بعبارات الشكر والتقدير إلى كل أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة، وإلى كل من قدم لي يد المساعدة.

وختاما أسأل الله –عز وجل–؛ أن أكون قد وفقت في بعض ما ذهبت إليه، وما توفيقي إلاّ بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

مدخـل

النسق: المفهوم والاشتغال

المبحث الأول: مفاهيم النسق

أولا–المفاهيم: نقصد بها، المفاهيم اللغوية، والاصطلاحية للنسق، لنتمكن من تحديد حدود هذا المصطلح والوقوف على أهمّ خصائصه.

أ–المفهوم اللغوي:

مفهوم النسق ليس مألوفا في الدراسات التقليدية، نتيجة الطابع التجزيئي، واهمال العلاقات والروابط القائمة بين العناصر النصية، واغفال خيوط التشابك بين البنى المختلفة، ذات الدلالة على البنية العميقة؛ ورغم غياب مفهوم للنسق بشكل اصطلاحي فقد عرفت اللغة العربية هذا المصطلح؛ الذي يرجع إلى جذره المعجمي ، المتمثل في مادة (ن س ق) وهي مادة معجمية تعني النظام ، ومصطلح النسق في اللغة العربية يدل على كل نظام في أي شيئ وقد ورد في لسان العرب: " النّسقُ من كل شيئ ماكان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء، وقد نسقته تنسيقا، ويخفف /ابن سيده نسق الشيئ:ينْسقه نسْقا ونسَّق نظَّمه على السواء، وانْتسق هو وتناسق، والاسم النَّسقُ، وقد انْتسقت هذه الاشياء بعضها إلى بعض؛أي تنسَّقت"[1].

وفي القموس المحيط" نسَقَ الكلام: عطف بعضه على بعض، والنّسقُ محرّكة ما جاء من الكلام على نظام واحد، ومن الثغور: المستوية، ومن الخرز: المنظم... ومن كل شيئ: ما كان على طريقة نظام عام...والتنسيق: التّنظيم. وناسق بينهما: تابع، وتناسقت الأشياء، وانتسقت وتنسّقت بعضها إلى بعض: بمعنًى"[2]، أما ابن فارس فيقول معرّفا النسق في مقاييسه :" النون والسين و القاف أصل صحيح يدلّ على

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، 2003، مجلد14، مادة نسق، ص.165.

[2] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.8، ج.3، مادة نسق، 2005، ص.285.

تتابع في الشيء و كلام نسق جاء على نظام واحد قد عطف بعضه على بعض و أصله قولهم:"ثغر نسق"، إذا كانت الأسنان متناسقة متساوية" [1].

ومن ذلك ماورد في قول الشاعر:

بجيـــــد ريم زانـــــه نَســـــقُ يكـــاد يلهبـــه اليـــاقوت إلهابـــا

فالنسق الوارد في البيت الشعري، يعني نظام الأسنان المستوية[2].

و كما يقول (الغذامي) فإن استخدام كلمة (النسق) "يجري كثيرا في الخطاب العام والخاص وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها، وتبدأ بسيطة كأن تعني، ما كان على نظام واحد، كما في تعريف المعجم الوسيط، وقد تأتي مرادفة لمعنى (البنية – Structure) أو معنى (النظام – System) حسب مصطلح دي سوسير، واجتهد باحثون عرب في تصميم مفهومهم الخاص للنسق"[3].

وفي اللغات الأخرى نجد كلمة système بالفرنسية وكلمة system بالانجليزية، حيث اعتمد قاموس أطلس؛ الانجليزي العربي تعريفا هو:" مجموعة عناصر متفاعلة أو متبادلة العلاقة، أو معتمدة على بعضها البعض، مكونة كلاّ معقدا...منظومة تفاعل منسجم ومنظم"[4]، أما صاحب قاموس المنهل؛ الفرنسي العربي فقد اقترح مقابلsystème الفرنسية:" نظاما ونسقا"[5]، اما في موسوعة(Encarta) الفرنسية

---

[1] ابن فارس أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا ، مقاييس اللغة، دار صادر، بيروت ، ط.5، 1999، المجلّد الخامس ص.420.

[2] محمد عالي خنفر، نسقية الشعر العربي، أطروحة دكتوراه، اشراف محمد السرغيني، جامعة الحسن الثاني المحمدية، الدار البيضاء، المغرب، ج.1، السنة الجامعية2000-2001، ص.440.

[3] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط.2، 2001، لبنان، بيروت، ص.76.

[4] قاموس أطلس انجليزي عربي، دار أطلس للطباعة والنشر، ط. 1، 2003، مادةsystem.

[5] سهيل ادريس، المنهل قاموس فرنسي عربي، دار الآداب، بيروت، ط2006، مادةSystème .

فهو:" مجموعة أشياء أو عناصر ذات وظيفة محددة"[1]؛ إذن فالنسق système في المعنى اللغوي العام؛ مفردة تدلل على الاتساق والانتظام والترتيب؛ أي انتظام عناصر الموضوع بترتيب واتساق، وبمعنى آخر فان النسق يشير إلى أن المفردات والنشاطات أو العناصر المكونة للمادة أو الموضوع يتصل بعضها ببعض بتوافق وترتيب منتظم يدلُّ على الاتساق والتكامل بنيويا ووظيفيا، ولأن تعبير النسق يتميز بدرجة عالية من الاتساق والترتيب والنظامية؛ فانه يستخدم استخدامات تختلف نسبيا عن استخدامات لفظ النظام، وكما نلاحظ فإن معاني النسق الموجودة في هذه المعاجم لا تعدو أن تكون معانيَ عامة لا تحيلنا على معنى دقيق، ولذا سنحاول أن نقارب مفهوم النسق في الاصطلاح لنقف عن حدوده بشكل دقيق.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

يتفق الكثير من الدارسين على أنه" ليس هناك تحديد للنسق متفق عليه."[2]، أما (كمال أبو ديب) فإنه يعترف بأن"مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمل الأدبي مايزال شبه غائب"[3]، وقد شكلت قضية النسق –كمصطلح- جزءا لا بأس به من أعمال العالم اللساني (فيرديناند دي سوسيرFerdinand De Saussure) وبخاصة نظرية النسق اللغوي التي يرى فيها أن النسق هو:" تلك العناصر اللسانية التي تكتسب قيمتها بعلاقاتها فيما بينها، لا مستقلة عن بعضها.."[4]؛ فالنسق بحسب

---

[1] نقلا عن: محمد الأمين بن الناتي، أطروحة دكتوراه، الثقافة الشنقيطية مقاربة نسقية، اشراف الدكتور محمد مفتاح، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، السنة الجامعية2007-2008، ص.26.

[2] جمال بن حمدان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2009، ص.154.

[3] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر،دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، د.ت، ص.108.

[4] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد252، سنة1997، ص.184.

هذا نظام يتكون من عناصر لسانية تنطوي من جهة على استقلال ذاتي، ومن جهة أخرى تشكل كلاً موحداً؛ أي انها في علاقات تجاور وانسجام وتماسك لكي تعطي الدلالة المقصودة في النص، يجمل بنا أن نشير إلى أن (سوسير) لم يستعمل أبدا، وبأي معنى من المعاني كلمة بنية؛ إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم نسق"[1]، إذن فمفهوم النسق هو مفهوم بنيوي عُرف بأنه: نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، وكان دي سوسير يعني بالنسق شيئا قريبا جدا من مفهوم البنية ، ويرى الكثير من البنيويين؛ أن النسق العام للنص يتشكل في نقطة البداية من الأنساق الكلية، التي هي أنساق نصية؛ بمعنى أن التكوين الدلالي للنص الأدبي ينطلق من النسق اللغوي الكلي؛ الذي يحتوي على أنساق صغرى وكبرى ناقلة للخطاب، في حين يرى بعض الشكلانيين؛ أن النسق العام للنص يتحرك في اتجاه معاكس؛ أي أن الأنساق الصغرى التي هي أنساق فكرية ونصية ناقلة للخطاب محتواة في النسق العام للنص؛ فالتحليل، إذن، حسبهم، يكون بدءا بالبنية اللغوية وبمجموع علاقاتها التي تنظمها، وبهذا يكون النسق الدلالي العام للنص يمثل مجموع الانساق النصية مع الفكرية، وهذا المفهوم يعزز المبدأ الذي يؤكد من خلاله النقاد العلاقة بين الجزء والكل أو مايسمى بالوحدة العضوية للنص[2]، أما الشكلانيون الروس فيميزون بين النسق الأدبي والنسق التاريخي ويذهبون إلى أن النسق الأدبي"يتميز باستقلالية معينة لأنها إرث الأشكال والمعايير الثقافية المتنوعة.."[3]، وهذه الاستقلالية عندهم هي التي تسمح بالتفكير في مسألة أدبية النصوص، إذن فالنسق هو مفهوم ينطوي على استقلال ذاتي، يشكل كلا موحدا، وتقترن آلية بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء

---

[1] سعيد الغانمي وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص.40.

[2] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة–من البنية إلى التفكيك، ص.186.

[3] مجموعة مؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، عدد221، 1997، ص.214.

خارجها والتركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فعالية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته، ولذلك يرتبط مفهوم (النسق) ارتباطا وثيقا في البنيوية بمفهوم الذات المنزاحة عن المركز، و"يمكن أن يتسع مفهوم البنية التي تفسر نسق الخطاب الأدبي، بكل ما يحتويه من بني وخصوصيات شكلية وجمالية"[1].

فالنسق système إذن هو ذلك الكل المتكامل المنظم والمركب الذي يربط بين عناصر وأجزاء ذات خصائص معينة، هذه العناصر والأجزاء تتداخل مع بعضها البعض في علاقات تبادلية مستمرة بالصورة التي لا يمكن بها عزل أحد هذه العناصر أو الأجزاء عن بعضها، مكونة في مجموعها ذلك النسق الذي يوجه بدوره ضمن مجموعة من العلاقات التبادلية مع مجموعة أخرى من الأنساق المتصلة به، والتي تكون مجتمعة ما يطلق عليه النسق الأشمل أو الأوسع؛ ومعنى ذلك أن النسق يتكون من أجزاء ذات علاقات أو ذات تعاملات فيما بينها، لذا فإن دراسة أي جزء من أجزاء النسق لا يمكن أن يتم بشكل مستقل عن الأجزاء الأخرى[2]، فهو في أبسط معانيه يعني الارتباط حينما تؤثر مجموعة وحدات وظيفية بعضها في بعض، وهو يتكون من مجموعة من العناصر(أنساق فرعية)؛ التي يرتبط بعضها ببعض، مع وجود مميزات وعلاقة بين كل عنصر وآخر.

ويمكن القول – إجمالا – إن الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم " الذات " أو " الوعي الفردي " من حيث هما مصدر للمعنى إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز

---

[1] فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط.1،أربد، الأردن، 2010،ص.568.

[2] إبراهيم مجدي عزيز، موسوعة التدريس، ج.1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان،2004 ، ص.26.

وعلى نحو لا تغدو للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه وأدواته ولذلك يرتبط مفهوم النسق ارتباطا وثيقا في البنيوية بمفهوم الذات المزاحة عن المركز .

ثانيا– في علاقة المصطلح بالعلوم الأخرى: إن للنسق مفهوما واسعا واستخدامات مختلفة تكاد تشمل مختلف العلوم، فضمن **المنظور الفلسفي** نجد أن النسق هو:" مجموعة من العناصر المتداخلة تشكل كلاّ موحدا...والسمة النوعية له هي وجود صلات تَضايُف.."[1]؛ وهذا يعني أن النسق عبارة عن عناصر متجاورة لها خاصية التبادل مع بعضها البعض، تُشكّل فيما بينها نظاما موحدا؛ له خاصية التكامل ويعني هذا أيضا أن " النسق عقلاني، وعقلانيته غير قصدية"[2]؛ بمعنى أن المعاني التي يعطيها النسق هي معان واعية تأتي من خلال علاقات التجاور والتماسك بين أجزاء النص، أما علاقة النسق **بعلم الاجتماع** فهي أوسع وأشمل؛ ففي هذا السياق نجد (لوسيان غولدمانLucien Goldman) الذي حاول في أبحاثه تحديد العلاقة بين النسق كبنية فكرية داخل النص والنسق الخارجي كنظام اجتماعي؛ وإذا تم عقد مقارنة بين النسق الداخلي النصي، والنسق الخارجي الفكري نحصل على تطابق بين النسقيين يسمى النسق الإيديولوجي، أو مايصطلح عليه في علم الاجتماع الأدبي بـ(الأنساق النظيرة Système Homologie)، أو بـ(التماثل البنيوي Homologie Structurelle)[3]؛ وهذا يعني أن لكل بنية اجتماعية أو اقتصادية أو فكرية في المجتمع ما يماثلها في الابداع الأدبي، ويماثل هذا تعريف

---

[1] روزنتال.م.يودين.ي، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط.1، 1974، ص.526.

[2] عمر مهيبل،من النسق إلى الذات قراءة في الفكر الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط.1، 2000 ، ص.66.

[3] بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي،ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة،ط.1، 1991، ص.53.

(تالكوت بارسونزTalkout) النسق بأنه" نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة، والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي"[1]، وعلى هذا الاساس فالنسق في علم الاجتماع نظام من القيم مثلما أشار إلى ذلك (بارسونز) بقوله أن "النسق يرتكز على معايير وقيم تشكل مع الفاعليين الآخرين جزءا من بيئة الفاعليين"[2].

إن نظرية الأنساق العامة استطاعت أن تقدم الكثير للعلوم الإنسانية على وجه العموم ولعل الخدمة الاجتماعية كانت أحد هذه العلوم أو التخصصات التي استفادت منها وأصبح الكثير من أفكارها ومفاهيمها يشكل جزءاً من مكونات تخصص الخدمة الاجتماعية، ويعود الفضل في تبلورها كنظرية تخدم الممارسة في الخدمة الاجتماعية على يد (هيرن Hearn) في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين، وقد استطاعت نظرية الأنساق العامة والنظريات المنشقة عنها أن تتبوأ مكانة عالية بين النظريات التي يتم الاعتماد عليها في مهنة الخدمة الاجتماعية فقد قدمت العديد من المفاهيم التي أصبح من الشائع استخدامها في مهنة الخدمة الاجتماعية كمصطلح نسق المساعدة helping system ونسق العميل client system. كما أنها ساعدت أيضاً في ظهور نماذج نظرية اعتمدت على معطيات ومفاهيم نظرية الأنساق العامة حيث تمثل نماذج العلاج الأُسري family therapy approaches أحد تلك النماذج النظرية المنبثقة من خلال نظرية الأنساق العامة[3]،كما أن استخدام الأنساق في العلوم ممتد الجذور أيضا في الرياضيات

---

[1] إديث كريز ويل،عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور،دار سعاد الصباح ، الكويت،ط.1، 1993، ص.411.

[2] نقلا عن: ايان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز غلى هامبرماس، ترجمة محمد حسين غلوم ومراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد244، 1999، ص.71.

[3] معن خليل عمر، معجم علم الاجتماع المعاصر، دار الشروق، عمان ، 2006، ص.386.

التقليدية، وفي الفيزياء وعلوم الفلك؛ فقد أخذ تحليل الأنساق تطبيقه الأول مع اسحاق نيوتن في أواخر القرن السابع عشر في تحليله الرياضي لنظام المجموعة الشمسية وقوانين الجاذبية؛ ومفهوم النسق استخدم بشكل واسع في الحقول العلمية؛ حيث نجده قد استخدم في الحقليين الرياضي والبيولوجي وكذا في الحقل التكنولوجي منذ العقود الأخيرة من القرن الماضي، ويؤكد هذا، ماورد في موسوعة(AMERICANA) العلمية عن تحليل الأنساق حيث هو:"دراسة بنية وسلوك المجموعات متفاعلة العناصر، تلك العناصر وذلك التفاعل خلال المجموعات قد يكون على نحو تجريدي، كما هي الحال في التمثيل الرياضي، وقد يكونان مجسّدين كما هي الحال في النظام الشمسي، ونظام الاتصال، أو في نظام تسيير الاعمال."[1] فتحليل الأنساق إذن هو مفهوم ميزته الأساسية هي التعامل مع القضايا ككل وفي آن وليس أجزاء أو على مراحل، أما في العلوم الفيزيائية والتكنولوجيا؛ فالتطبيقات متطورة لمنهج تحليل الأنساق، وذلك لتوفر قوانين ومناهج رياضية عامة ومحددة؛ جد متطورة للاستغلال في هذه الحقول، أما مجالات الحاسوب والبحوث الفضائية والتخطيط الحضري والهندسة المعمارية والتلوث البيئي والصحة العمومية وغيرها فقد احتلت فيها مفاهيم الأنساق أهمية كبرى[2] .

إن استخدام مفردة النسق تكثر في العلوم الطبيعية والبيئية والإحيائية التي تتميز عناصر مكوناتها بكونها أكثر آلية في حركتها وأكثر اتساقا وترتيبا systematic من الحقائق أو العناصر أو الأجزاء في العلوم الإنسانية والاجتماعية التي يكون للإنسان دخل في ترتيب عناصرها أو أجزائها الداخلية، واستنادا لهذه الحقيقة فان مفردة النسق تستخدم بكثرة في علوم الإنسان (الانثروبولوجيا) وعلم التبيؤ البشري (الايكولوجيا البشرية)، في الوقت الذي يميل فيه المتخصصون في علوم الاجتماع

[1]The Encyclopédia Americana in1829,Grolier Incorporated, Volime26, International Edition, First published،Systems Analysis,pp 198-199.

[2] Ibid,Systems Analysis,pp 198-199.

والسياسة والاقتصاد إلى استخدام لفظة النظام في أطروحاتهم انطلاقا من حقيقة مركزية ترى أن الظواهر (البيئية والتبيؤية) وعناصر المجتمعات البسيطة والبدائية التي تتوجه نحوها الدراسات الأنثروبولوجية أكثر اتساقا (systematic)في بناءات ووظائف عناصرها الداخلية من الظواهر التي يتوجه نحوها علم الاجتماع وغيره .

ثالثا–في حضور المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة: إذا كان النص هو غاية الغايات في النقد الأدبي . خصوصاً في مراحله الشكلانية الأخيرة كالبنيوية والأسلوبية والسيميائية . فإن النقد الثقافي ينظر إلى النص كمادة خام، بحيث لا يُنظر إليه بمعزل عن الظواهر الأخرى ولا يُقرأ لذاته أو لجمالياته فقط، بل يعامل النص بوصفه حامل نسق وهذا النسق هو الذي يبتغي النقد الثقافي كشفه متوسلاً بالنص في سبيل هذا الكشف، فالنص مجرد وسيلة لاكتشاف حيل الثقافة في تمرير أنساقها، وهذه نقلة نوعية في مهمة العملية النقدية حيث الأنساق هي المراد الوقوف عليها وليس النصوص؛ وبمعنى آخر فإن النقد الثقافي يستخدم أدواته للغوص في لاوعي النص، من أجل الكشف عن المسكوت عنه من الإشكالات الأيديولوجية وأنساق التمثيل وكل ما يمكن تجريده من النص.

وإذا كان (جاكوبسون) قد اكتشف عناصر ستة للنموذج الاتصالي، هي: المرسل، المرسل إليه الرسالة، السياق، الشفرة، أداة الاتصال؛ فإن (عبد الله الغذامي) يقترح إضافة عنصر سابع هو النسق، لتغدو وظائف الاتصال بعد هذه الإضافة ووفق الترتيب السابق: الوظيفة الذاتية، الوظيفة الإخبارية، الوظيفة المرجعية، الوظيفة المعجمية، الوظيفة التنبيهية الوظيفة الشعرية وأخيراً: الوظيفة النسقية، وذلك على اعتبار أن كل اتصال إنساني يُضمر دلالات نسقية تؤثر في كل مستويات الاستقبال: في الطريقة التي بها نفهم، والطريقة التي بها نُفسّر. وبهذا يتميز مصطلح النسق . وفق(الغذامي) . بطبيعة دلالية تضاف إلى نوعي الدلالة النصية: الدلالة الصريحة، الدلالة الضمنية، وذلك على اعتبار أن الدلالة الصريحة

تحملها الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تحملها الجملة الأدبية، أما الدلالة النسقية فهي بحاجة إلى جملة ثقافية.. وهي الجملة التي تشير إلى تضمن الخطاب مضمرات تتدخل في توجيه الأفكار والسلوك، وتنسخ ظاهر الخطاب وتنقضه. وليست هذه المضمرات كلها من انتاج المؤلف، بل هي إلى جانب ذلك من انتاج المتلقي والمجتمع، كما أن هذه المضمرات ليست بالضرورة مقصودة في إنتاجها؛ لأنها في الغالب تكون كامنة في اللاوعي، سواء منه الفردي الخاص بالمؤلف والمتلقي أو الجمعي الكامن في طبيعة الثقافة، وطبيعة علاقات الأمة بالمنتج الثقافي عموماً والمنتج اللغوي على وجه الخصوص.

وبهذا يصبح المؤلف مؤلفين: مؤلف فرد له خصوصية شخصية، ومؤلف آخر ذو كيان رمزي هو الثقافة التي تصوغ بأنساقها المهيمنة وعي المؤلف الفرد ولاوعيه على حد سواء. ويمكن قول مثل هذا في المتلقي، باعتباره متأثراً بنفس هذه الأنساق المهيمنة، يقول (الغذامي):" ومن ثمّ فإنه يكتسب عندنا قيما دلالية وسمات اصطلاحية خاصة نحددها فيما يلي:يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفية النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر"[1].

وإذا كان النسق . الذي هو من إنتاج التاريخ والثقافة . هو المقصود من وراء هذه المادة الخام (النص)، فإن مفهوم النص بهذا المعنى لم يعد يقتصر على ما هو مكتوب، أو الذي تعترف به المؤسسة، بل امتد واتسع إلى اعتبار كل الممارسات الإنسانية نصوصاً ذات دلالات ثقافية خصوصاً الشعبي منها والمهمش بشرط أن يحظى بالانتشار، فـ"النسق إذن يتحقق بوجود ثابت ينغرس في وجدان المجتمع، ويتغلغل داخل ذاكرته، ولم يلبث أن يسيطر عليها، لأنه ينبني من تراكم أثر في العقل الجماعي ثم الانتشار، وهنا يمتلك القدرة على التحكم في ردود الأفعال، ومن ثم

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص.77.

السيطرة والهيمنة على الأفراد، ويصبح النسق لا هم له سوى أن يجعل من قيمه أقنعة لأفكار مثالية توهم الذات بأنها السبيل إلى الحياة"[1].

وإذا كان النقد الجمالي لا يلتفت إلى التاريخ، بوصفه أمراً خارج النص، فإن النقد الثقافي يعتبر التاريخ جنساً من أجناس التعبير، وجسداً نصوصياً واستراتيجية قراءة تعين على فهم وتقييم النص المرغوب تفسيره؛ ذلك لأن النقد الثقافي نظر إلى منتج النص باعتباره بشراً، مثل غيره من الناس، الذين ما زالوا يتعرضون لعملية إخضاع تصوغ طرائق صناعتهم للأحداث، وأهم من ذلك أنها تضعهم في شبكة اجتماعية وفي منظومة علاماتية، تفوق قدرتهم على إدراك فعلها بهم، وتتعالى على سيطرتهم. ولذا لا يكون التاريخ مجرد حقائق وأحداث تقع خارج النص، بل هو علاماتية ألسنية تجعل كل شيء خارج النص مؤثراً في تلقي وإنتاج النص. إذن فالنص . في النقد الثقافي . ليس معزولاً عن علاقات إنتاجه (التاريخية)، ولا عن نسقه التأثيري (مضمرات الخطاب): فهو فعل إنساني تاريخي متأثر بالمجتمع، ومؤثر فيه. الأمر الذي يتيح لنا القول بأن علاقة النص . في النقد الثقافي . بالمجتمع، هي علاقة دياليكتيكية منتِجة ومنتَجة في آن: فالنص يشارك في انتاجه المجتمع، ويشارك هو في إعادة إنتاج المجتمع (القيم والسلوكيات) [2]،وهذا يقتضي إجرائيا أن نقرأ النصوص والأنساق التي تلك صفتها قراءة خاصة...، وبما أنه كذلك فإن الدلالة النسقية فيه سوف تكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل، مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى، الصريح منها والضمني، والتسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التي لا تلغيها الدلالة النسقية، وليست بديلا عنها، و"يتخذ النسق (الأصالة) و (القيم) و(التقاليد) لعبة تشويش على الذات ومرجعيتها، فنجد أنفسنا

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009، ص.79.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية، ص.77.

أمام (خرافة) أو (أكذوبة) تسعى إلى تكسير الوعي بالذات وزعزعة ثقتها في إمكانياتها وقدراتها وإلا كيف نتقبل خطابا يتضمن الهيمنة ويدعو إلى عبودية الفرد وينطوي على فردية مطلقة"[1]،ولذا "تبدو الذات في النسق مفتتة، لا تعي هويتها الفردية، لأنها في أثناء بحثها عن هويتها الفردية تصطدم بشبكة الأطر والمعارف الجماعية، فتتأرجح بين الانتماء إلى النسق، أو الانتماء إلى الذات، نسق داخلي: التنظيم الذاتي الذي يشتمل عليه الأثر إلى جانب التفاعلات الموجهة نحو وحداته الذاتية، أي التنظيم الذي ينطوي على اتجاهات وعلاقات الوحدات الشكلية أو اللغوية وعلاقات هذه الوحدات ببعضها ببعض"[2]، وبحسب ما تقدم يمكن تقسيمه إلى نسق خارجي، ونسق أدبي، ثم أخيرا نسق المعرفة؛ فـ"النسق الخارجي نسق كلي يتألف من الأنشطة والمشاعر والتفاعلات الثقافية والفكرية، يوجه نحو البيئة الخارجية، فالنسق الخارجي للأثر الأدبي هو بنية الوسط الذي ظهر فيه، والذي يتلقى منه عدد المؤشرات المباشرة وغير المباشرة وتظهر في طريقة تصوير النص للعالم الخارجي"[3]، أما النسق الأدبي فهو: "نموذج نظري لأدب معين يتألف من أجزاء مترابطة ويستعمل هذا المصطلح في أغلب الأحيان من قبل المدرسة الشكلية (البنيوية) للتعبير عن وجود تساند وظيفي لأجزاء الأثر الأدبي أو الفكري أو الفلسفي"[4]، وأخيرا نسق المعرفة الذي يعرف بأنه "مجموعة معارف مترابطة يتمسك بها (الناقد) تتعلق بأثر أدبي معين أو آثار أدبية أو فئة من الموضوعات[5].

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، ص.79.

[2] سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط.1، 2004، ص.113.

[3] المرجع السابق، ص.110.

[4] المرجع السابق ، ص.117.

[5] نفسه، ص118.

من خلال ما سبق نستنتج أن النسق بين الظاهر والخفي يحمل معه عدة دلالات تحت غطاء جمالية اللغة، لذلك نحكم أنه خطير من هذه الناحية، وإلا كيف نقتنع بجمالية نص مثلا يحمل أفكارا مناقضة لتوجهاتنا ونحكم عليه بالجمالية من خلال الأسلوب، النسق له فاعلية التأثير من خلال ما يحمله من دلالات وسياسة الإقناع سواء كان الفكر إيجابيا أو سلبيا، وسواء كان ظاهرا أو خفيا.

رابعا– بين البنية والنسق: إن الاهتمام بمفهوم النسق في الدراسات البنيوية يعود إلى" تحول اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات، أو الوعي الفردي من حيث هما مصدر للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة، ووسيط من وسائطه وأدواته"[1] ونستطيع القول إن البنيوية هي منهج يسعى إلى دراسة النص من حيث هو مجموعة من العناصر المتآلفة فيما بينها دراسة شكلية تهدف إلى تفسير بنيته، وتوضيح المظاهر الفنية والجمالية ؛فـ(جان بياجه) يقدم لنا تعريفًا للبينة[2] باعتبارها نسقًا[3] من التحولات :" يحتوي على قوانينهِ الخاصةِ، علمًا بأنَّ من شأنِ هذا النسقِ أن يظلَّ قائمًا ويزدادَ ثراءً بفضلِ الدور الذي تقومُ به هذه التحولاتُ نفسُها، دون أن يكونَ من شأنِ هذه التحولات أن تخرجَ عن

---

[1] إديث كريز ويل، عصر البنيوية، ص.415.

[2] حول تعريف جان بياجه للبينة وخصائصها يراجع : جان بياجه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط.4، 1985م، ص.8، و زكريا إبراهيم، المرجع السابق، ص.3، وصلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط.2، 1980م، ص.187 ، وعز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجلاوي، عمان، ط.1، 2007م، ص 475.

[3] النسق عند البنيويين: هو نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يُشكِّل كُلاً موحّدًا. انظر: إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، (مسرد المصطلحات، ص 415) ، كما وضّح روبرت شولز مسألة تركيز البنيوي على النسق، انظر: روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، 1977م .

حدودِ ذلك النسقِ أو أن تستعينَ بعناصرَ خارجية، وبإيجاز فالبنيةُ تتألفُ من ثلاثِ خصائصَ هي: الكليةُ والتحولاتُ والضبط الذاتي"[1]، ويمكن أن يتسع مفهوم البنية التي تفسر نسق الخطاب الأدبي، بكل ما يحتويه من بني وخصوصيات شكلية وجمالية"[2]

إنّ (دوسوسير) لم يستخدم كلمة بنية وإنما استخدم كلمة نسق أو منظومة بنفس المعنى وقد ركز بحثه على تحليل اللغة في بعدها العام(Système) الجمعي باعتبارها نسقا مكتفيا بذاته وقد سعى إلى بنيوية ذات نظام لغوي متزامن حيث إن سياق اللغة لا يقتصر على التطورية بل بتعلق المعاني بعضها ببعض لتؤلف نظاما متزامنا Diachronisme حيث إن هذه العلاقات مترابطة، وكان اهتمامه على القواعد بدلا من التعبيرات وعلى النحو بدلا من الاستعمال والنماذج بدلا من المعطيات والفكرة بدلا من الأداء و لكي يتم تشييد نسق لغوي و آلي تطلب ذلك تعليق التطور التاريخي للغة و دراسة عناصرها المتزامنة في لحظة معطاة والمتعاقب Synchronique فالثنائية المهمة هي التضاد بين المتزامن في دراسة النسق ، وتعتبِر البنيوية اللغة نموذجا أساسيا لكل أنظمة الدلالة لا بسبب طبيعة العلامة والنسق فحسب؛ بل لأن الذهن الإنساني ووراءه الكون كله يشتركان في بنية واحدة هي بنية اللغة ، فالنص إذن خاضع"لتوجه مزدوج، نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه لسان و لغة مرحلة ومجتمع محدَدين، ونحو السيرورة الاجتماعية ...إن هذه الحالة وهذه الممارسة للغة في النص تخلصه من كل تبعية لبرانية ميتافيزيقية ما ولو كانت مقصودة ، وبالتالي من كل نزعة تعبيرية و من كل غائية وهو ما يعني أيضا التخلص من التطورية، ومن الإلحاق الاستعمالي للنص بتاريخ من دون لسان"[3] فشكلت البنية عند(دوسوسير) مفهوما

---

[1] انظر: جان بياجه، البنيوية، ص. 8.

[2] فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص.568.

[3] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ص.9 .

جوهريا يتمثل في معنى النسق يعني به شيئا قريبا جدا من مفهوم البنية حيث يمكن القول أن الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات أو الوعي الفردي من حيث هما مصدر للمعنى ، ولهذا ركز (دوسوسير) على أمرين مهمين؛ أولهما الإلزام التزامني للغة حال التلفظ بها و عدم الالتفات إلى تاريخيتها حين خرج بالدراسات اللغوية من هيمنة النظرة التاريخية التعاقبية التي تتتبع الظاهرة اللغوية في تطورها التاريخي إلى شمولية النظرة التزامنية أو التوقيتية للغة حيث تتناول جميع المظاهر التي تتصل بأوضاع النظم اللغوية من الوجهة الوصفية وتثبت اللغة في لحظة زمنية لتدرس علاقات أجزائها، ومن ثم يعرف نظامها الحاكم لتطورها و لقواعدها و لبنائها.

أما الأمر الآخر فهو البحث عن العلاقات الكلية التي تترابط بها الأجزاء، دون النظر نحو جزيئات تاريخية بل يكون السعي نحو معرفة النظام الأكبر الذي يأخذ كل الأجزاء لتتجمع فيه كما أنه لا حكم بقيمة ما على أي خطاب بشري من خلال طبيعته الذاتية و إنما في كيفية تركيب عناصره من علاقات توافقية وتخالفية؛ ومنه فقد بحث عن وجود جمعي للغة، فأوقف تتابعها على المحور التاريخي من أجل إجلاء كامنها الأساس خلال المحور التزامني وتبيين قيمتها كونها داخلية في علاقات تثبت لها مجموعة صفات أو هوية تفقدها فور خروجها من نسقها الحاكم لتصبح حرة في دخول أي نسق آخر طالما امتلكت قدرة إقامة علاقات مرغوبة مع عناصره، فباللغة نعرف العالم و بها نبنيه وما نعرفه نحدده باللغة ومن ثم هي الأساس الفاعل المنتج؛ فهي" نظام من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة و هي مجموعة المصطلحات التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم"[1].

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1،1998، ص.20 .

وحين يُعرف(زكريا إبراهيم) مفهوم البنية في كتابه (مشكلة البنية)[1] يقول بأنها "نظام أو نسق من المعقولية"، فهي (صورة) الشيء، و(هيكله)، و(القانون) الذي يفسر تكوينه والفرنسي (جان بياجيه) ، الذي جعل للبنية ثلاث خصائص لا بد أن تتسم بها: هي الكلية فتتكون البنية من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق. والتحول؛ وهو سلسلة من التغيرات الباطنة تحدث داخل النسق، والتنظيم الذاتي؛ فتنظم البنية نفسها لتحفظ لها وحدتها، وتساهم في طول بقائها [2]، يقول (جان بياجيه) إن البنية "هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً" وإن هذه البنية تتسم بخصائص ثلاث: الكلية، والتحولات، والتنظيم الذاتي فالكلية هي تكوين البنية من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، وليس المهم في البنية هو (العنصر) أو (الكل) الذي يفرض نفسه على العناصر، وإنما هو (العلاقات) القائمة بين هذه العناصر، أو عمليات تكوين (الكل) باعتبار هذا (الكل) مكوناً من تلك العناصر التي تحكمها علاقات و(التحولات) تعني أن هذا (الكل) ينطوي على دينامية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل (النسق) أو(المنظومة)؛ خاضعة في الوقت نفسه لقوانين (البنية) الداخلية، والتنظيم الذاتي هو أنه في وسع هذه (البنيات) تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها نوعاً من (الانغلاق الذاتي)؛ لكن هذا الانغلاق لا يمنع (البنية) الواحدة من أن تندرج تحت (بنية) أخرى أوسع.

ويمكن تحديد خصائص النسق وفق ما سبق على النحو التالي[3]:

1- كل نسق يتكون من عناصر مشتركة، أومختلفة بينها علاقة.

2-له حدود مستقرة ومجال معروف(كالنص الشعري مثلا).

---

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة،1976، ص.35.

[2] انظر: جان بياجيه، البنيوية ، ص.8.

[3] ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 1996،ص.156.

3-له بنية داخلية مجردة.

فإذن يكتسب مفهوم النسق قيمته داخل البنية في علاقته ببقيّة العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر، والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقها؛ فالعنصر لا قيمة لوجوده مفرداً، وإنما في سياق علاقات المنظومة الأدبية ككل.

المبحث الثاني: محاولة لإيجاد مفهوم للنسق الشعري:

ترتكز فكرة النسق على الحصر الشمولي للظاهرة بالتركيز على طبيعة العلاقات المتبادلة بين عناصرها من أجل الوصول إلى هدف محدد ومن تعريف(روزاني Rosnay) للنسق بأنه:"مجموعة من العناصر في تفاعل دينامي بينها، منظمة قصد بلوغ هدف"[1] يتبين لنا جوهر مكونات النسق ودور العلاقات بين العناصر في بلوغ الهدف، كما يساعدنا على تعيين العناصر داخل الظاهرة؛ تلك العناصر المترابطة، والمتفاعلة باستمرار، للتعرف على موقع كل عنصر داخل النسق، إضافة إلى أن هذه العناصر يجمعها ويربطها قانون للمحافظة على التوازن الداخلي للوصول إلى الهدف الذي يسعى النسق لتحقيقه، ومن هنا سوف نحاول إيجاد مقاربة معرفية لمفهوم النسق الشعري بالعودة إلى مفاهيم هذا المصطلح في العلوم الأخرى وبخاصة علم النفس وعلم الاجتماع باعتبارهما الأسبق في فهم وتطبيق مفهوم النسق.

أ–مفهوم النسق الشعري: إن النسق الشعري **système poïétique** هو مجموعة مترابطة ومنظمة ومتكاملة من الطرق والوسائل والأدوات والأساليب التي تقوم جميعها من خلال علاقاتها التبادلية بالمهام اللازمة لتحقيق البناء الشعري المتكامل(لغة، صورة، إيقاع ، دلالة)، فهو وحدة تتكون من أجزاء أو وحدات متباينة ومتماسكة معاً(أنساق صغرى)، وكل وحدة معتمدة على الوحدات الأخرى، ومجموع الكل أكبر من الأجزاء المكونة له وأن له خصائصه التي تميزه عن خصائص الأجزاء المكونة له، فالارتباط القائم بين الأجزاء يتولد عنه خصائص تختلف عن خصائص الأجزاء الأساسية؛ واللغة الشعرية مثال على ذلك، حيث أنّ اللغة كنسق تختلف خصائصها عن خصائص العناصر المكونة لها، وكذلك الصورة الشعرية تختلف عن العناصر المكونة لها؛ لو تم تحليل كل عنصر على أنه نسق قائم بذاته، وإن أن أي تغيير يطرأ في أي جزء من أجزاء النسق يؤثر على بقية أجزاء النسق وعلى النسق

[1] Rosnay, le macroscope vers une vision global, point du seuil, 1975,p.83

ككل، وكذالك أن لكل نسق إطارا مرجعياً محدداً يحدد ماهيته داخل النسق الأكبر لأن" القصيدة عمل منسجم يقوم على تفاعل عناصره المكونة للقصيدة، فالمضمون لا يقوم إلا في اللغة في الدلالات التي تقدمها العلاقات في القصيدة، بمعنى الدلالات القائمة في هذا البناء الذي هو بناء متميز"[1]، والنسق العام يضم كذلك أنساقاً فرعية وكل نسق من هذه الأنساق الفرعية لابد أن تكون له حدوده الواضحة والدقيقة التي تحدد مهامه وأنشطته. وكما بيننا سابقا فإن البنية (Structure) يتسع مفهومها ليشمل الدلالة، يقول (محمد اليوسفي) . وهو يوضح مصطلح البنية: "سوف نستعمل مصطلح " البنية أو الشكل" ، ولا نعني به ما يسمى في الخطاب النقدي المتعارف بالمبنى الخارجي، وإنما نعني النص الشعري بكل أبعاده؛ أي لغته وحركاته ونظام علاقاته وأزمنته والرؤية التي يطرحها "[2]، فالبنية والمضمون تتشابك وتتمازج في النص بحيث يكون من الصعب الحديث عن البنية دون أن يكون للدلالة والمضمون انبثاق في الحديث فالنسق الشعري يقوم على تفاعل العناصر المكونة للقصيدة، وكلما كانت الحدود واضحة كلما أدى ذلك إلى مزيد من التخصصية بين أجزاء النسق الواحد.

ب–خصائص النسق:العناصر المكونة للنسق ذات تنظيم معين وتراتب تفاعلي فيما بينها ويمكن تحديد بنية النسق على النحو التالي[3]:

أ–أن كل عناصر النسق ذات ترتيب معين.

ب–أن العناصر متبادلة التفاعل.

---

[1] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005، ص.189.

[2] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص.16.

[3] حاولنا إيجاد مقاربة لهذا المفهوم بالاعتماد على نظرية الأنساق في علمي النفس والاجتماع، ينظر في هذا: الطاهر بوغازي، القيم التربوية مقاربة نسقية، دار الحبر، الجزائر،ط.1، 2010، ونيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ، ترجمة يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، ألمانيا، ط.1، 2010.

بما أن البنية هي ذلك النسق المتكامل الذي يتألف من أصوات وكلمات، ورموز، وصور وموسيقى، ولذلك قيل" التحليل البنيوي يحمل مدلولا مكثفا ومعقدا"[1]؛ من خلال كشف العلاقة المتفاعلة القائمة بين داخل الظاهرة، وخارجها أو الشكل والمضمون اللذان يشكلان أساس التحليل النصي ولتوضيح علاقاته المتشابكة بسائر الأنساق الثقافية والفكرية، وبما أننا ذكرنا سابقا[2] أن مفهوم النسق مفهوم جزئي من مفاهيم البنية بصفة عامة ؛ ومن هنا فإن خصائص الأول هي تقريبا خصائص الثانية.

وإذا كانت البنيوية قد تعاملت مع النص الأدبي من الداخل و تجاوزت المرجعية باعتباره نسقا لغويا داخليا في سكونه و ثباته، ودرسته من خلال مستويات عدة كالمستوى الصرفي والمستوى الدلالي والمستوى التركيبي، والخطاب الشعري حاولت مقاربته مقاربة موضوعية اعتمادا على اللغة ومفاهيمها المجردة من كل ذاتية، إلا أن إقصاءها للتاريخ وذاتية المبدع والمرجع الخارجي و تهميشها لدور الذوق هو إقصاء لأساسيات تقويم النص و تذوق جماله واستكناه متعته الحقيقية ، وأن النص عندها يكشف عن بنية محددة وعن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة وعن طريق القراءة البنيوية يكون التوصل إلى أسرار النص الداخلية في بنياته وعلاقات أنظمته وأنساقه، من هنا فإن خصائصِ البنيةِ هي نفسها خصائص النسق، وهي كما أشار إليها (جان بياجه) في تعريفهِ ثلاثُ خصائصَ كالتالي[3] :

أ– الكلية أو الشمول: وتُعني هذه السمة خضوع العناصر التي تُشكِّل النسق لقوانين تُميّز المجموعة كمجموعة، أو الكل ككل واحد، فالنصُّ الأدبي مثلا هو بنية تتكونُ من عناصر، وهذه العناصر تخضعُ لقوانين تركيبيةٍ تتعدى دورَها من حيث هي

---

[1] عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين و إلى أين ، ص.5 .

[2] انظر صفحة 36 من المدخل.

[3] جان بياجه، البنيوية، ص.8.

روابط تراكمية تشد أجزاء الكيان الأدبي بعضَه إلى بعض، فهي تُضفي على الكلِّ خصائصَ مغايرةً لخصائصِ العناصرِ التي يتألف منها البعض[1]، كما أن هذه الخاصية تُبرزُ لنا أنَّ البنية لا تتألف من عناصرَ خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكونُ من عناصرَ خارجية خاضعة للقوانين المميزةِ للنسق، وليس المهمُّ في النسق العنصر أو الكل بل العلاقات القائمة بين هذه العناصر.

ب–التحولات:أما عن خاصيةِ التحولات، فإنها توضح القانون الداخلي للتغيراتِ داخل النسق التي لا يمكن أن تظل في حالةِ ثبات؛ لأنها دائمة التحول، وتأكيدا لذلك فإنَّ كل نص يحتوي ضمنيًا على نشاطِ داخلي، يجعل من كل عنصر فيه عُنصرا بانيًا لغيرهِ ومبنيًّا في الوقت ذاته، ولهذا فقد أخذت البنيوية هذه السمةَ بعينِ الاعتبارِ لتُحاصر تحوّل البنية وما قد يعتريها من بعض التغيير[2] .

كما أنّ هذه السمةَ تُعبر عن حقيقة هامة في البنيويةِ، وهي أنَّ البنية لا يمكن أن تظل في حالةِ سكون مطلق، بل هي دائما تقبلُ من التغيّرات ما يتضمن مع الحاجات المحددةِ من قِبل علاقاتِ النسقِ أو تعارضاته، فالأفكارُ التي يحتويها النصُ الأدبيُ مثلاً تُصبح بموجبِ هذا التحولِ سببًا لبزوغِ أفكارٍ جديدة[3] .

ج– التنظيم الذاتي: أما عن خاصية التنظيم الذاتي، فإنها تمكّن النسق من تنظيم نفسه كي يحافظ على وَحدته واستمراريته؛ وذلك بخضوعِه لقوانينِ الكل، وهذا يحقق له نوعًا من"الانقلاب الذاتي ونُعني به أن تحولاتِه الداخلية لا تقود إلى أبعد من حدوده، وإنّما تُولّد دائمًا عناصر تنتمي إلى البنيةِ نفسها، وعلى الرغم من انغلاقه؛ فهذا لا يعني أن يندرج ضمن بنية أخرى أوسعَ منه، دون أن يفقد خواصه الذاتية[4]،

---

[1] ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط.1، 2003، ص. 95.

[2] المرجع السابق، ص.96.

[3] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[4] انظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، ص .96.

ولذا فـ(شتراوس) يحددُ البنيةَ بأنها"نسقٌ يتألف من عناصرَ يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يُحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى"[1].

فالعلاقةِ بين الجزء والكل في نظرِ البنيويين، ليست مجرّد اجتماعِ مجموعة من العناصر المستقلة، بل إن هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكّم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء، وتُضفي هذه القوانين على البنية سماتٍ كليّة تختلف عن سماتِ العناصرِ كل منها على حدةٍ، كما تتميز عن مجموع هذه العناصر، فالبنيوية ترى بأن كل الأشياء تشتمل على أنساق من الترابط بين أجزائها، وهذا هو المهم بالنسبة له.

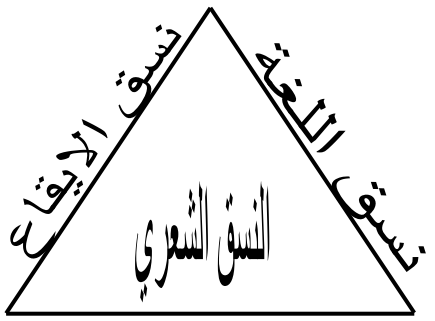
فالعناصر داخل النسق تقوم بمهام متباينة، وما يميز هذه المهام هو عدم تعارضها، فهي تسعى لتنظيم البناء الداخلي للنسق حتى يتم التفاعل بينها، فالخطاب الشعري كنسق يحتوي على عناصر تكونه وتنظم اتساقه، وهي: اللغة ، الإيقاع، الصورة؛ حيث تقوم هذه العناصر كلها[2]؛ بأدوار مختلفة تتجه جميعا نحو تحقيق هدف معين هو تشكيل النص الشعري؛ الذي يكونُ مبثوثا في العلاقات التي تربط العناصر المكونة بعضها ببعض، ومن ثمَّ لا ينبغي الوقوف عند عنصر بمعزل عن الآخر فالتجربة الجمالية تتألف من أجزاء لا تحمل قيمتها في ذاتها منفصلة بعضها عن بعض وإنما في علاقاتها بعضها ببعض وهو ما يشكل وحدة عضوية أو الكل العضوي، فمعنى الجزء منفصلا هو غيره في حال تفاعله مع العناصر الأخرى، ذلك أن كل عنصر من عناصر التجربة الجمالية يتلون بلون جميع العناصر الأخرى[3]، والشكل التالي يوضح هذا:

---

[1] عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، الطبعة الأولى، 2006م ص.540 وما بعدها

[2] والتي يمكن تسميتها بأنساق صغرى.

[3] ينظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، ص.195.



شكل رقم01

فالنص الأدبي بصفة عامة يوصف بأنه نسق عام يتولد عنه نسق شعري ونسق نثري وغيرهما، وهذه الأنساق في علاقتها ببعضها البعض مستقلة ومتفاعلة، لكن إذا ذهبنا إلى النسق الشعري مثلا فأننا نجده يتكون من أنساق فرعية داخلية تتفاعل وتتداخل بينها، أما الإطار الذي يحيط بالنسق(في النص الشعري؛ مثلا بيئة الشاعر، نفسيته...) فيتبادل معه التأثير والتأثر.

و هذه الأنساق الثلاثة متبادلة التفاعل فيما بينها؛ عن طريق محددات الأنساق الفرعية لكل مجموعة مواضيع ؛ فتفاعل نسق اللغة ونسق الإيقاع مثلا؛ المقصود به تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها؛ بمعنى صياغة لغوية ضمن قوالب إيقاعية محددة عن طريق آلية وضع اللغة وفق نسق إيقاعي معين؛ فقد نظر النقاد إلى الوزن على أنه عنصر هام من عناصر الشعر ودعامة أساسية من دعائمه، فهو"إبراز أو إحداث لفجوة حادة في طبيعة اللغة ، خلقٌ لمسافة توتر عميقة بين المكونات اللغوية العائمة في وجودها العادي خارج الشعر ووجودها داخله"[1]، وإن هذا الوجود داخل الشعر هو الذي يمنح هذه المكونات تميزها وبالتالي شعريتها فالوزن بما يشكله من التمايز والمغايرة على صعيد الانتظام في بنيته الصوتية يمنح النص شعريته ويُديم علاقة وجودية بين الشعر والوزن[2]، مما ينتج عنه ثلاث أنواع من الأشكال: شكل

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط.1، بيروت.د.ت ص.89.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية ، ص. 90.

تقليدي(لغة+نظام عروضي عمودي)، شكل تجديدي (لغة+ نظام عروضي تفعيلي)، شكل حداثي(لغة+ نظام نثري).

أما تفاعل نسق اللغة ونسق الصورة فالمقصود به طريقة تشكيل اللغة والصورة ، بعد أن تأخذ طريقة انتظامها وتشابكها في ذاكرة الشاعر ومخيلته، مما ينتج عنها أنساق مواضيع مختلفة تتنج عن مجوعة صور، تنتج كل صورة أو مجموعة صور موضوعا معينا وهو ما يمكن أن نسميه بالأنساق الفرعية المتولدة عن النسق الرئيس.

أما التفاعل بين الإيقاع والصورة فينتج لنا المعاني المتولدة عن المتخيل الشعري، أو ما يسمى بالدلالة، وهذه العلاقة المتولدة من شعرية النص، وموسيقاه هي علاقة تكاملية نابعة من طبيعة العمل نفسه وانفعالات المنشئ ومن ثم توجهات المتلقي التي تصنع مناطق عديدة للاستجابة مع النص؛ لأن تجربة الشاعر وإحساسه ومرجعيته الثقافية لها دور كبير في بناء و اختيار موسيقى شعره، مثلما كان لها الدور في اختياره لصوره الشعرية وهذه من أهم نقاط الالتقاء بين الإيقاع والصورة فضلاً عن كونهما رافدين من روافد شعرية النص فالشاعر وهو يجوس متاهات لاوعيه"يصبح حين تعتريه لجُج الحالة الشعرية مشحون الذهن بالموسيقى غائصاً في أعماق عدم الوعي بحيث تندمج اللغة في عقله غير الواعي فترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة الأصداء مما رقد قروناً في الذهن الجماعي للأمة "[1]، فالصورة والإيقاع الشعريان إذاً يكمل أحدهما الآخر في عملية صنع العمل الأدبي الذي يكون المعنى جزءاً منه .

وسوف نحاول في الفصول التطبيقية الموالية التعرض لكل هذه العناصر بالتفصيل، محاولين تطبيقها على المدونة الشعرية للشاعر أحمد الطيب معاش.

[1] نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1993 ،ص.10.

البـاب الأول

موضوع النسق في شعر أحمد الطيب معاش

في هذا الباب سوف نتناول بالدراسة موضوع النسق في شعر أحمد الطيب معاش بالبحث عن موضوع النسق من الداخل، وهو ما اصطلحنا عليه بالأنساق الرئيسية والأنساق المتولدة عنها، وسوف نقوم باستجواب الموضوع من الداخل قصد الوصول إلى ما ينطوي عليه من محمولات المعاني والمضامين، عن طريق دراسة البنية الرمزية والدلالية، عبر تتبّع الوحدات الدلالية وملاحقة الثيمات في النص، مع التركيز على الثوابت من الثيمات داخل مجموع النسق. والتكرار هو الذي من خلاله يتم اكتشاف النسق الرئيسي ومن ثم الأنساق المتفرعة، وذلك لأن التكرار يدلّ على الاستحواذ، والأساس الذي اعتمدناه هنا ينطلق من النسق وترددات من خلال حضور المعنى وكثافته، وهذا المنطلق أبقيناه سارياً على كل الآليات المصطلحية والإجرائية الموظفة في دراسة كيفية تشكل النسق، ومن ذلك تسمية النسق الرئيس ثم تسمية الأنساق الفرعية بحسب ما يندرج تحته من عناصر وموضوعات تشكّله في إطاره الواسع، ودائرته الكبرى، ومجموع المفردات والثيمات المشكّلة للنسق الرئيس بما فيها من معان ودلالات، هو المعتمد في تسمية النسق الفرعي، وذلك بنسبة النسق إلى العنصر الذي يفوق تكراره عن بقية العناصر، أي العنصر المهيمن، أو تكون له علاقة دلالية قويّة بعناصر النسق، والأنساق الفرعية الجزئية، تتوزّع بحسب درجة قرابتها من النسق الفرعي وفقاً لتكرارها، وأهميتها تكمن في اطرادها بما تتضمنه من إمكانات للكشف عن النسق الرئيس، فضلاً عمّا تتوفّر عليه هي ذاتها من خصوصيات ذلك النسق.

إن الطريقة المنهجية التي سنقوم باتباعها تقوم باستجواب الموضوع قصد الوصول إلى ما ينطوي عليه من محمولات المعاني والمضامين، من دون الخروج على حدود النص عن طريق دراسة البنية الرمزية والدلالية (الأفكار)؛ أي عبارة عن بحث عن النقاط الأساسية التي يتكوّن منها العمل الأدبي، عن طريق تتبّع الوحدات الدلالية وملاحقة الثيمات في النص، مع التركيز على الثوابت من الثيمات داخل مجموع النسق.

وعن هذه الطريقة يقول (جاكوبسن) أنها "المكوّن البؤري في العمل الفني؛ فهي التي تحكم المكوّنات الباقية وتحددها وتحوّلها"[1]، ولا بأس أن نعتمد في هذه الطريقة على مفهوم الجذر الذي يكاد يطابق في دراستنا مفهوم النسق الرئيس، وعن هذا يقول الناقد الفرنسي (جان بيار ريشار) " أُفضّل استعمال كلمة (جذر) لأنها اللمعة أو الخلية الرحمية الأولى للموضوع من حيث إن التفرّعات الموضوعاتية تنشقّ من الجذر بطريقة توالدية، أووفقاً لنسق تصادمي تجاوزي"[2] ويضيف ملمحا لوجود ما نسميه أنساق فرعية تتفرع عن النسق الرئيس، يقول:" ومن هنا أعتقد بوجود جذور أو عقدة جذور غير قابلة للاختزال أو التبسيط وهي ترفد بالبعد الدلالي نسيج النص وتفرّع مضموناته القريبة والقصيّة"[3].

أما محدّدات النسق أو العلامات التي تحيلنا إليه أو تدلّ عليه، فأبرزها ظاهرة التكرار لما لها من أهمية في تحديد النسق الرئيس، فالموضوع أو تكراره له أهميته في تحديد النسق الرئيس من غيره من الأنساق الفرعية، وفي هذا يقول (رولان بارت Roland Barthes):"وقبل كل شيء فإن الموضوع يتّصف بـ(العودويّة)، وهذا يعني أنه يتكرّر على امتداد العمل الأدبي"[4]، ولا شك أن ظاهرة التكرار إنما هي محصّلة إحصاء نتيجته "أن المجموعة اللغوية التي تتردّد مفرداتها بكثرة لابدّ وأن يكون لموضوعها أهمية متميزة بالمقابلة مع الموضوعات الأخرى.. والعكس صحيح، إذْ إن اهتمام الشاعر بموضوع ما لابدّ أن يدفعه إلى الدوران في حومة المفردات التي تعبّر عنه"[5]، وكما يقول

---

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص. 29.

[2] فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1994، ص.163.

[3] م ن، ص.ن.

[4] عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السيّاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.1، 1411هـ، 1990م، ص. 34.

[5] عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السيّاب ، ص. 33.

(جان بيار ريشار) فإن "التكرار أينما كان دليل على الهوس"[1]، والأنساق أو الموضوعات الكبرى في عمل أدبي ما هي الموضوعات التي تشكّل المعمارية غير المرئية (l'invisible Architecture) لهذا العمل، وبهذا فهي تزوّدنا بمفتاح تنظيمه، وإذا كان اكتشاف النسق الرئيس ومن ثم الأنساق المتفرعة يتمّ بواسطة معيار التكرار، وذلك لأن التكرار يدلّ على الاستحواذ، غير أن الكمّ لا يكفي؛ إذ يمكن للموضوع أن يعبّر عن نفسه بكلمات مختلفة، وأما معنى الكلمات فيتغيّر بتغيّر استعمالاتها، وعن تصوّره لصفة التكرار التي تسم الموضوع، يقول (عبد الكريم حسن):" قلنا إن الموضوع الرئيسي –على المستوى الشكلي– هو الذي تتردّد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العوائل الأخرى، ولقد أثبتت لنا التجربة أن مفردة أو مفردتين هما اللتان تسيطران على بقية المفردات ضمن الموضوع الرئيسي، وهذه السيطرة كمّية ونوعية فمن الناحية الكمية نلاحظ أن هذه المفردة أو هاتين المفردتين تترددان أضعاف ما تتردد المفردات الأخرى في نفس العائلة مجتمعة، وعلى المستوى النوعي فإنهما تحملان معظم نويّات المعنى «Sèmes» للموضوع بكامله"[2].

وفيما يتعلق بالنسق الرئيس والأنساق المتفرعة في شعر أحمد الطيب معاش، فقد لجأنا إلى تصنيفها إلى نسقين رئيسين كبيرين هما:نسق الانتماء، والنسق القيمي، يتفرع عن كل منهما انساق فرعية تتفرع بدورها على أنساق جزئية وهكذا.

ومنطلق هذه التسميات" يظل في النهاية جهداً فكرياً يقوم –في حقيقته– باستثمار وبتدبير معرفة قائمة، ولذلك عليه أن يسترشد بالنظرية، منهجياً ويحتفظ بالسلطة الإجرائية لنفسه، يستدعي استشهادات بعيدة كي يتنفّس أكثر وكي يغذّي متنه المعرفي"[3]، وما دام الأساس –في الآلية المتبعة– يكمن في كونه منطلقاً من النسق

---

[1] م ن، ص.ن.

[2] عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السيّاب، ص. 35.

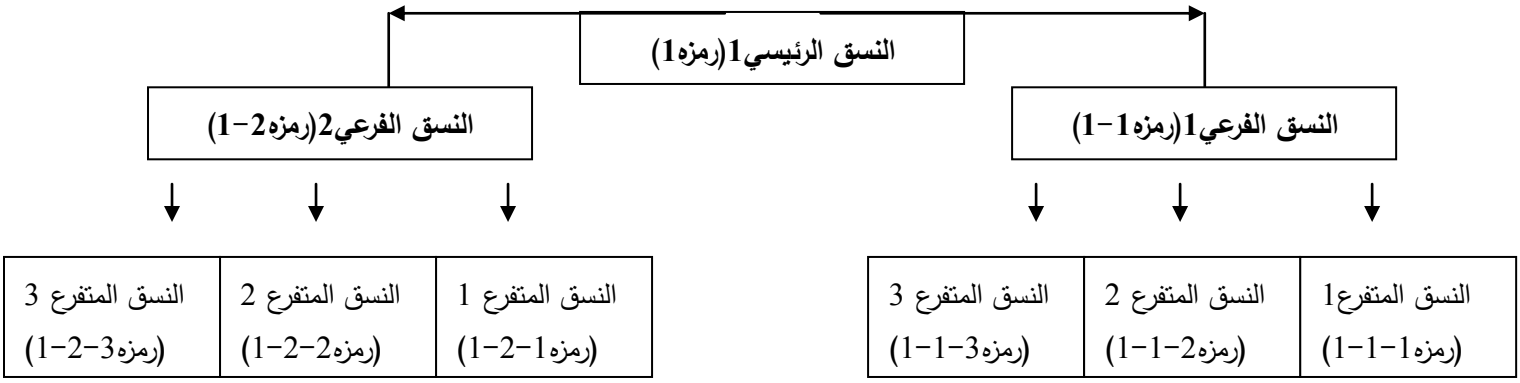
[3] ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2000، ص. 64.

وترددااته، من خلال حضور المعنى وكثافته، فإن هذا المنطلق يبقى سارياً على كل الآليات المصطلحية والإجرائية الموظفة في دراسة كيفية تشكل النسق، ومن ذلك تسمية النسق الرئيس ثم تسمية الأنساق الفرعية بحسب ما يندرج تحته من عناصر وموضوعات تشكّله في إطاره الواسع، ودائرته الكبرى، من ذلك عنونة النسق الرئيس الأول بـ(نسق الانتماء) اعتباراً لكون الأنساق الدلالية التي تندرج تحته تتضمن جميعها معنى الانتماء كفعل أو كصفة أو كوظيفة، فتكون التسمية –حينئذ– من قبيل إطلاق العام على الخاص، وإسباغ بعض صفات الجزء على الكل، و" لاشك أن تفكيكنا لأعراض القضية يسمح لنا بالنفاذ إلى متصوّر البنية المفهومية التي تقوم عليها"[1]، حيث تكون بمثابة الإطار العام الذي يحضن الأنساق الفرعية، التي تجمع فيما بينها دلالات معنوية بدرجات متفاوتة، وتلك الدلالات تدور في فلك المعنى الكلّي، والاعتبار نفسه هو المعتمد في تسمية النسق الفرعي، بما هي مجموع المفردات والثيمات المشكّلة للنسق الرئيس بما فيها من معان ودلالات، وذلك بنسبة النسق إلى العنصر الذي يفوق تكراره عن بقية العناصر، أي العنصر المهيمن، أو تكون له علاقة دلالية قويّة بعناصر النسق، وهو ما يمكن تسميّته بالنسق الرئيس؛ إذ هو العنصر الذي يكون محور جذب واستقطاب بقية الأنساق بحكم مركزيته وقطبيته؛ فهو جذر racine –كما يسمّيه (ج.ب.ريشار)– لبقية الأنساق، كما أنه أكثرها تردّداً في أحايين كثيرة، بل ربما كان أكثر منها جميعاً.

أما الأنساق الفرعية الجزئية، فهي تتوزّع بحسب درجة قرابتها من النسق الفرعي وفقاً لتكرارها، وأهميتها تكمن في اطّرادها بما تتضمنه من إمكانات للكشف عن النسق الرئيس، فضلاً عمّا تتوفّر عليه هي ذاتها من خصوصيات ذلك النسق.

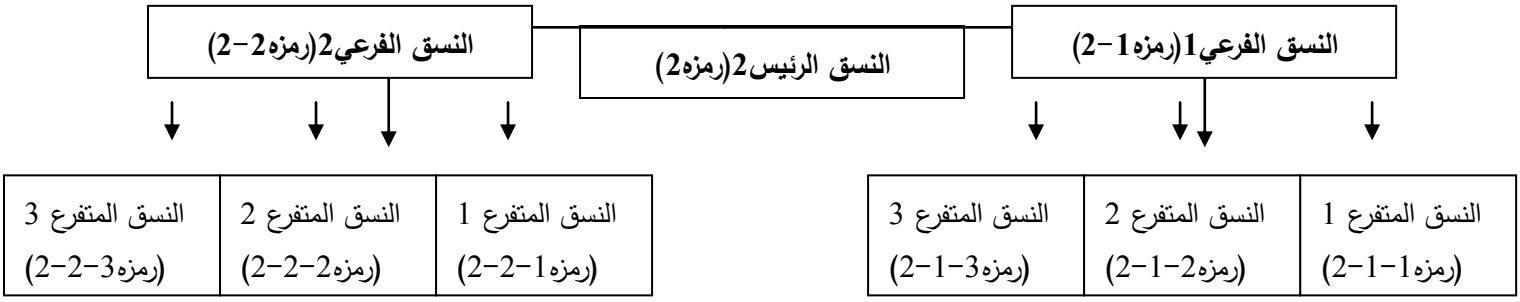
[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1983،ص .12.

والشكل التالي يوضح كيفية تشكل النسق الرئيسي الأول والتفرعات التي تحدث فيه[1]:



شكل رقم:01

أما النسق الرئيسي الثاني[2] فالشكل التالي يوضحه:



شكل رقم:02

وطبيعة المادة الشعرية هي التي فرضت ذلك التصوّر لمسميات الأنساق الرئيسية ثم الأنساق الفرعية ثم الأنساق المتفرعة وهكذا، وسنتعرض في الفصلين المواليين لماهية كل نسق رئيسي على حدة، والأنساق الفرعية ثم المتفرعة.

[1] النسق الرئيسي هو النسق الأصل، ثم ما يتفرع عنه أولا أسميناه بالنسق الفرعي، ثم ما يتفرع عن هذا الأخير أسميناه النسق المتفرع.

[2] ويمكن أن يكون هناك نسق رئيس ثالث وهكذا.

الفصل الأول

النسق الرئيس01؛ نسق الانتماء

الانتماء مفهوم ينتمي إلى المفاهيم النفسية الاجتماعية، وهو بمفهومه البسيط يعني الارتباط والانسجام والإيمان مع المنتمي إليه وبه؛ فهو شعور بالترابط وشعور بالتكامل مع المحيط، وفي هذا المبحث سوف نقترب من هذين المفهومين، ونستخرج الأنساق الفرعية المتولدة منهما بالعودة لشعر أحمد الطيب معاش.

أما عن مفهوم الانتماء؛ فقد ورد في معجم العلوم الاجتماعية أن "الانتماء هو ارتباط الفرد بجماعة؛ حيث يرغب الفرد في الانتماء إلى جماعة قوية يتقمص شخصيتها ويوحد نفسه بها مثل الأسرة ..."[1]؛ فهو تلك النزعة التي تدفع الفرد للدخول في إطار اجتماعي فكري معين بما يقتضيه هذا من التزام بمعايير وقواعد هذا الإطار وبنصرته والدفاع عنه في مقابل غيره من الأطر الاجتماعية والفكرية الأخرى، ولذا فإن أنقى حالات الانتماء وأرقاها، هو الانتماء الفكري والذي يتجاوز بمضمونه كل الحالات الأخرى، والتواصل على هذا الأساس له جذوره وقوته أكثر بكثير من الحالات الأخرى، ودافع الانتماء؛ إذا توافر لدى الفرد وتحفز يبلغ من القوة أنه يستطيع أن يعدل كثيراً من سلوك الفرد حتى يصبح سلوكه مطابقاً لما يرتضيه مجتمعه، والانتماء الوطني يعتبر من أوضح نماذج التوحد مع المجتمع حيث يلاحظ تأثير هوية الأمة على هوية الفرد وتطابق شخصيته مع النمط الثقافي السائد، أما إذا لم يتوفر دافع الانتماء يصبح الفرد في حالة حياد عاطفي بالنسبة للآخرين أو المجتمع ومعنى ذلك إما أن ينحصر اهتمامه في ذاته أو يصبح في حالة ركود وعدم نشاط لعدم توفر الدافع على أداء فعل معين.

ومن ها يمكننا أن نخلص إلى أن (الانتماء)[2] هو المهيمن على النسق الرئيس الأول ليس كلفظة ولكن كمعنىً، بما تشعّ به هذه المفردة أو تلك من معانٍ وإيحاءات دلالية تسمح باعتبار كل من الهوية ، الوطن ، الحكم، الدعوة التحررية، القضايا السياسية

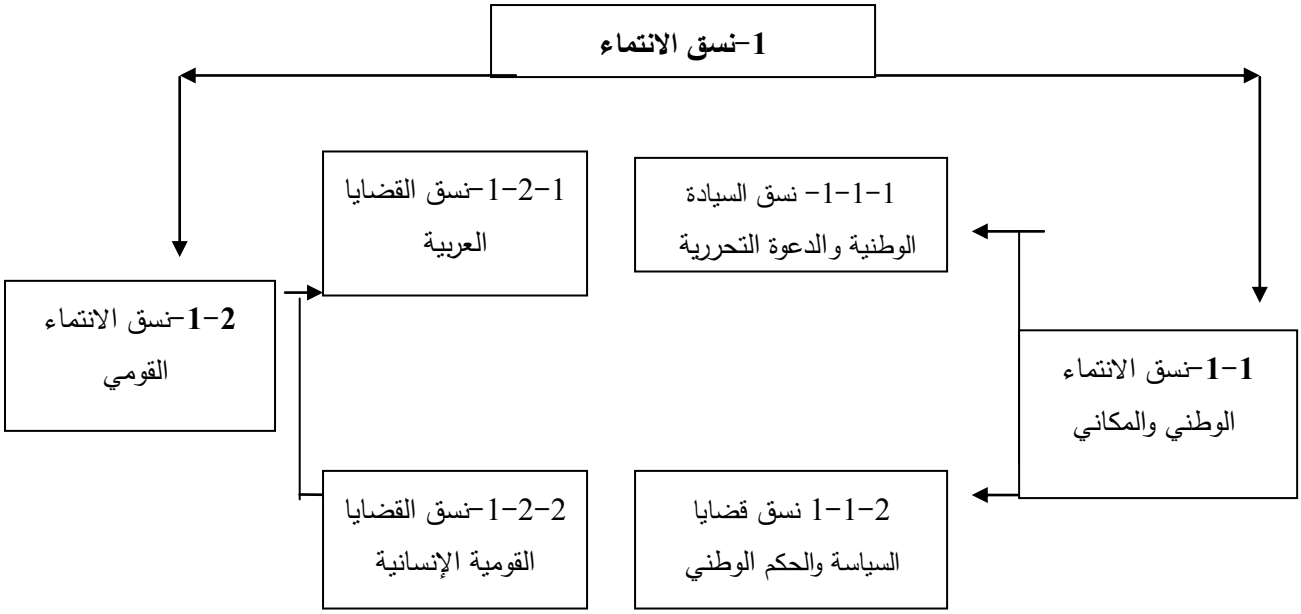
---

[1] أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، 1978، ص.16.

[2] المقصود الانتماء للوطن أو لمكان أو لقضية، وهو يعني الارتباط والانسجام والإيمان مع المنتمي إليه وبه.

الوطنية ، القضايا العربية، القضايا القومية؛ هي عناوين للنسق الرئيس الأول أو هي موضوعاته الرئيسية؛ فهذه الموضوعات تصدي نحو بعضها، وتتنادى فيما بينها فضلاً عن تجاوب كلّ منها مع عناصرها –كنسق– ومكوّناتها الفرعية أو الثانوية.

والمخطط التالي يوضح هذا:



ومن خلال هذه المفاهيم وتتبعنا للمدونة الشعرية لأحمد الطيب معاش ألفينا مجموعة من الانتماءات تحقق هذا المفهوم وهي تندرج ضمن نسقين كبيرين الأول يُعبّر عن الانتماء الوطني المكاني وقضاياه، ومتفرع إلى نسقين فرعيين هما: السيادة الوطنية والدعوة التحررية، ثم قضايا السياسة والحكم الوطني.

والنسق الثاني يُعبر عن الانتماء القومي وقضاياه؛ ومتفرع أيضا إلى نسقين فرعيين هما نسق القضايا العربية، ثم نسق القضايا القومية الإنسانية.

وبالعودة لمدونة الشاعر أحمد الطيب معاش تمكنا من حصر عدد القصائد التي تندرج ضمن مُسمى نسق الانتماء، وأنساقه الفرعية على النحو التالي:

1-الأعمال الشعرية الكاملة ج1:

القصيدة	الصفحة	نسقها الفرعي	نسقها المتفرع
جند الله أو أشباح الظلام	26	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
إرادة مجاهد مغترب	28	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
منطق استعماري	29	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
مشبوه	30	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
وميض الأمل	32	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
عودة القمة	34	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية
معركة تارشويين	36	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
قمم المجد	40	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
ذكرى الثورة العربية	42	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
هذيان دوغول	45	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.

من ويلاتنا	48	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية
بلادي هوايا	50	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
ذكرى 08 ماي	53	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
لحن من الصحراء	57	نسق الانتماء الوطني والمكاني .	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية
التعريب في بلادي	60	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
القيثارة ورمضان	62	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
البحيرات المرة والجيب اللعين	65	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
العبور	63	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
بلادي والمآسي	66	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
قتيل السراب	70	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
خواطر الذكرى	76	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية
حرب لبنان أو العار	79	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
برقة مستعجلة	85	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
حوار على مستوى القمة	87	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
ضجة اللاذقية	91	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
الانسحاب المزعوم	93	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
اليمن السعيد	95	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
محنة الصومال	96	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.

البركان يهدد إيران	98	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
إيران عادت فافتحوا الأبوابا	101	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
بلادي والمسيرة		نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
متظلم يلتجئ للبحر	106	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية
الشيخ المؤمن وقمة داوود	109	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
جنكيز خان في الأفغان	112	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
هل من جديد بابن جديد	115	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
شيء عن التعريب	117	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
العرق والأرض	126	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
الجزائر وليبيا والطريق المعبد	127	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
لبنان يا لبنان يا لبنان	131	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
يا جزائر خبرينا	134	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
عن للجزائر	138	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
قصة قصيرة لحب كبير	142	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
خواطر قومية	144	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة

			والحكم الوطني.
الجزائر والانتصارات	166	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
جامع نوفمبر قلعة الإسلام	170	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
مقام الشهيد	173	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
قصة الخيام	178	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
أين القيم يا فلسطين	181	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
بين اليأس والرجاء	182	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
أغنية فلنجي متطرف	184	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
لبنانا	187	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
إنها القدس تبكي	188	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
متى تثور البراكين	190	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
الطوفان في الجولان	193	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
العروبة تندب أبنائها	195	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
حيفا عروس البحر	197	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
رحلة إلى فلسطين	199	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
حديد وأشلاء وصمود	203	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
نحن والأرض	205	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
دينار مضروب	208	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
لعبة أمريكية اسمها فيتو	210	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
إلى بطل تل الزعتر	213	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
بشير غير بشير	215	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
الانفجار	217	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.

العار يخيم على أنقاضنا في بيروت[1]	221	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
خناجر صهيون	223	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
قالت فلسطين	225	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
السكوت من ذهب	230	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
السم بعد الضم	234	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
بري أمل أضاع أمل	236	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
لا عيد عندي	252	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
كلمات من الشعر المستنثر	313	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
رسوم على الرمال	317	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
بين روح وشيطان	349	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
الزيتونة الغريبة	355	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
غليون باشا وعصا المشير	397	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
نحن والقمم	398	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
إلى هواة الانقلاب في عالمنا الثالث	401	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
لا ولن	421	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
خنجر الأمير وصاحبة الحديد	424	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
كلام غير موزون	427	نسق لانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
نكبة المغرب	445	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
شهداء تاونات	484	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
أنا الشهيد	491	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
سناء محيدلي	493	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.

[1] وردت القصيدة بعنوان آخر هو: شهداء صبرا وشتيلا – في ديوان مع الشهداء،، دار الشهاب، باتنة، 1985، ص.151.

2-الأعمال الشعرية الكاملة ج2:

القصيدة الشعرية	الصفحة	نسقها الفرعي	
يوميات حرب التحرير	21	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية
تعالوا نتحاسب	83	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
لاءات عربية	90	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
في ذكرى خامس	94	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
صلوات على شهداء	96	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
سانت ايجيديو..	98	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
بأي حال عدت يا عيد	101	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
عشرون دولة	105	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
وحر قلباه	110	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
رسالة إلى النعمان	113	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
طلاق بالثلاث	120	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
تسابيح في انتظار ليلة القدر	122	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.

عادت الهضبات	125	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
ذكرى مؤتمر الصومام	127	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
قمة العرب الأخيرة	129	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
طائرات بوش	130	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
صدام والعراق والعروبة	132	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
التحرش الدموي	134	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
اجتماع الأشقاء	137	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
لا تستقيل	139	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
عكاظ أم القرى	143	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
مأساة المسلمين في البوسنة	146	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
مظاهرات 22مارس-1993	148	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
مليار دولار	149	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
العرب ومعركة المصير	151	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
إنذار وبيان لمحاربي	154	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
الكاتيوشا وحزب الله	157	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.

نوفمبر هذا حالنا	160	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
تحية من أعماق قلبي إلى جيشنا الوطني	164	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
أرضنا بين التآمر والقحط	170	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
عودة الجزائر	172	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
لوكربي وكذبة العصر	174	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
إفريقيا في قلب الجزائر	176	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
من خلوة العار يصدر القرار	179	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
بقايا الحرب والألغام في جزائر السلام[1]	188	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
ألفية جزائر بني مزغنة	186	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
عرسنا الكبير في المغرب الكبير	181	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
الشيشان وصمود الشيوخ	190	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
الجزائر والمطامع المستحيلة	192	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.

[1] وردت بنفس العنوان في دواوين الزمن الحزين، دار الهدى، عين مليلة،2005، ص.58.

أخي	195	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
أوراس جئتك اشتكي	197	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
العراق وحصار العرب والعجم	202	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
الجزائر و زرالدة	205	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
نداء إلى ندوة الوفاق	209	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
هذي جزائرنا وهذي حالنا	215	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
غروزني قلعة الشيشان	219	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
يا لليمن السعيد	221	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
مأساة اللغة العربية	225	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
في ذكرى الشهيد كريم بلقاسم	232	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية
رسالة إلى لرئيس مجلس الثورة	234	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
من برجي الخشبي	239	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
أغنية الفلسطيني	243	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
الصاروخ البشري المقدس	245	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
شارون يفرج عن عرفات	248	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.

مناجاة بين العائدين بخفي حنين	250	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
أنتم أيها الصغار الكبار	254	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
عودة التحدي	256	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
بين الامس واليوم	257	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
جنين غراد	259	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
الصقر العربي الفلسطيني	263	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
عرفات الحجارة ...	265	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
من صبرا وشتيلة	268	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
فلسطين بين..	270	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
النسر الشراعي	276	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
ثورة السادات	278	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
تفجير شارع الشهيدة حسيبة	283	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
قضي الأمر	286	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
بوضياف شهيد الاستقلال	289	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
عرض حال مرفوع إلى نوفمبر	307	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
بعد زلزال الافتتان	321	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
اختطاف أوجلان	328	نسق الانتماء القومي .	نسق القضايا القومية الإنسانية
فارس الشيشان	351	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية

			الإنسانية.
البراعم تحصد في المقابر	356	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
قبرص ومصيدة الصقور	376	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
جريمة المطار	389	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
نوفمبر وبوضياف	399	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
دعاء إلى خالد الإسلام	449	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
تحية وسلام على خالد الإسلام	452	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
عيد الفداء وعيد الشفاء	454	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
أخي يا بن أطلسنا المغربي	464	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
بين جنون الفعل وردة الفعل	485	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
نوفمبر شمسك لا تغرب	488	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
عرض حال لما يجري في بلاد الأفغان	490	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
قِدْر الجريمة المنظمة	492	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
يأجوج ومأجوج والفساد في الأرض	499	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.

حيرة وصرخة	504	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
هل سمعتم هل رأيتم	506	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
في استقبال البابطين	514	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
تحية لانتصار يأتي غدا	517	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية
فلاش بين الخماسيات العجاف	519	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
جواب القريض ..	521	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
الكيل الوافي للغزو الثقافي	522	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
هل تحققت المنامة	524	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
الطفل الشهيد والأمل الوليد	526	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
الموت بالسكة القلبية	529	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
كلمة حق أقولها	536	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
ومعتصماه	538	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
انتحار عريس	553	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.

أنشودة الوندال في غياب النجمة والهلال	558	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا القومية الإنسانية.
قل للقبيلة	560	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
رطانة بالفرنسي	563	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
سفينة نوح	565	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية.
رمضانيات	570	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
نرجسية	575	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
جرة أبي نواس	576	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
كلمة وقصيدة	578	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
بين سرتا والبيكو	581	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني .
مصرع اليراع	584	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية
هدهدة الوسنان	587	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية
هل تحققت المنامة	524	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
نداء الرحمة	597	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
مجزرة وراء القضبان	598	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني .
الانتخاب وسوء الحساب	606	نسق الانتماء الوطني	نسق قضايا السياسة

		والمكاني	والحكم الوطني .
رقص مريب لنوفمبر الحبيب	609	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
وسقط بوش	612	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية
انتخابات أفريل	614	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني .
الفيتو الأمريكي والعار	625	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية
سنمار الأوراس	629	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني .
برقية إلى قسنطينة	631	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق القضايا الوطنية
شعاع الآمال	633	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني .
أنشودة النيل	637	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية
يوم المجاهد	645	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني .
أنشودة الأيام	646	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني .
ملحمة مراكز الأمن	648	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني.
رفعوا العلم	556	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية.
من برجي الخشبي[1]	667	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية

3-ديوان مع الشهداء:

[1] معادة في نفس المجموعة الشعرية الكاملة ، ج.2، ص.239.

القصيدة الشعرية	الصفحة	نسقها الفرعي	نسقها المتفرع
مأدبة البداوي وزفرة نهر البارد	241	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية
إلى شهداء القمع الأحمر	293	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية

4-دواوين الزمن الحزين:

القصيدة الشعرية	الصفحة	نسقها الفرعي	نسقها المتفرع
خماسيات السنوات العجاف	26	نسق الانتماء الوطني والمكاني.	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
نصف قرن من الاستقلال	129	نسق الانتماء الوطني والمكاني	نسق قضايا السياسة والحكم الوطني
خمسون عاما من الاحتلال	133	نسق الانتماء القومي	نسق القضايا العربية

-الأنساق الفرعية لنسق الانتماء: بما أن الانتماء هو المهيمن، ليس كلفظة ولكن كمعنىً، بما تشعّ به هذه المفردة أو تلك من معانٍ وإيحاءات دلالية تسمح باعتبار كل من الهوية ، الوطن ، الحكم، الدعوة التحررية، القضايا العربية؛ القضايا القومية والإنسانية؛ هي عناوين لهذا النسق الرئيس الأول، أو هي موضوعاته الرئيسية؛ فهذه الموضوعات تصدي نحو بعضها، وتتنادى فيما بينها، فضلاً عن تجاوب كلّ منها مع عناصرها –كنسق- ومكوّناتها الفرعية أو الثانوية؛ ويمكن أن نميز في هذا النسق الرئيس الأول نسقين فرعيين هما نسق الانتماء الوطني والمكاني، ونسق الانتماء القومي؛ مع ملاحظة أن كُلاً من هذين النسقين يتفرعان بدورهما إلى أنساق جزئية على النحو التالي:

أولا-<u>النسق الفرعي 1</u>: نسق الانتماء الوطني والمكاني: الشعور بالانتماء للمكان بصفة عامة (القرية، المدينة، الوطن) من أهم دعائم الهوية، والتي تحافظ

على استقرارها ونموها، وهو يعني مدى الشعور بالانتماء إلى المكان وذلك من خلال المشاركة الإيجابية في أنشطة مجتمعه، والدفاع عن مصالحه، والشعور بالفخر والاعتزاز بالانتماء إليه، ومفهوم الانتماء المكاني والوطني يُعدّ واحداً من أهم المفاهيم المركزية التي تحدد طبيعة علاقة الفرد بالجماعة في كل زمان ومكان يقابله على الضد تماماً مفهوم الاغتراب الذي يعني الابتعاد النفسي للفرد عن ذاته وعن هويته، وسواء ابتعد الفرد عن هذه الهوية الممثلة في الانتماء المكاني أو غادرها إلى مكان آخر، فهو في كلتا الحالتين إنما يفقد انتماءه لمكانه الأول من جانب، ويواجه برفض المكان الآخر له من جانب آخر لاختلاف عاداته وقيمه ونمط شخصيته وخبراته مما يسبب غربته من ناحية وعدم انتمائه لمجتمعه من ناحية أخرى، كما حصل للشاعر أحمد الطيب معاش حين غادر مكانه الأول (مسقط رأسه) إلى أمكنة أخرى، وحين غادر وطنه إلى أوطان أخرى، وهذا النسق يتفرع بدوره إلى نسقين آخرين هما نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية، ونسق قضايا السياسة والحكم الوطني.

أ–نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية: فيشمل قصائدهُ التي كتبها في مرحلة ما قبل وأثناء الثورة التحريرية الجزائرية، أو بعدها والتي تشيد وتفخر وتؤرخ لها ولأبطالها وشهدائها، ولهذا لا عجب أن يُقول عن الثورة الجزائرية، وعن رجالها وأبطالها وحوادثها العظيمة كل هذا الكم من القصائد، التي نلخصها في قوله:"حرب الجزائر كما يسميها الفرنسيون أو الثورة الجزائرية كما نسميها..هي حرب تحررية نموذجية، ثورة وطنية ناجحة ولست أنا من يقول هذا وإنما التاريخ الحديث هو الذي قال ذلك..فبعد قرابة ثمان سنوات من الحرب المتواصلة بين قوتين غير متكافئتين استطاعت القوة الأضعف أن تنتصر على القوة الأقوى.."[1]، وقد كتب قصيدة في هذا المعنى بعنوان (هذيان ديغول)، يقول في بعض منها[2] :

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.3، منشورات وزارة المجاهدين، الجزائر، 2008 ، ص.195.

[2] المصدر السابق، ج.1، ص.46.

دوغولُ اسمعْ صرخةً من ثائرٍ
كلّ الجزائر منهُ كالبركانِ
قد هبّ كالإعصار ينسفُ غادرا
ويدكُّ صرح الظلم والعُدْوانِ
إني فتى الإسلام شبلُ عروبةٍ
غرّاء لا أنصاع للغربانِ
إنّي أنا الفادي بلادي كلّها
بدمي وروحي لا بشيءٍ ثانِ

ويشمل هذا النسق على شعر الثورة الذي واكب أحداثها، وشعره المتضمن في هذا النسق يلاحظ عليه استغراقه في أحداثها؛ لا سيما وأن الشاعر من المجاهدين الأوائل الذين فجروا الثورة وخاضوا معاركها في الميدان، فالانتماء الوطني والمكاني بهذا المفهوم حاجة من الحاجات الهامة، وهو غريزة متأصلة في النفوس، وكان لاندلاع الثورة التحريرية أثرها الواضح في تقوية الشعور بالانتماء للوطن وجعل الشاعر –في أكثر من نص– يفتخر ويعتز بالانتساب لهذا الوطن ويضحي من أجله.

ب–نسق قضايا السياسة والحكم الوطني: نعني به تلك النصوص التي كتبها في مواضيع وطنية تخص قضايا الحكم وشؤون السياسة وغيرها من أحداث وطنه بعد الاستقلال بكل أمالها، وآلامها، من منطلق تشبثه بنسق الانتماء المكاني لوطنه وغيرته عليه؛ فالانتماء بهذا المعنى، يظهر في المواقف ذات العلاقة بالوضع الراهن الذي كان يعيشه الشاعر؛ على مستويات ومجالات مختلفة؛ بحيث تكون تلك الممارسات معبرة عن موقفه ورؤيته تجاه ما يحدث من مواقف في وطنه، وقصائده في هذا النسق أيضا كثيرة، من بينها قصيدة(خماسيات السنوات العجاف) التي يقول فيها[1]:

يا أيّها الوطنُ الذي عبثوا بهِ

[1] أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، دار الهدى، عين مليلة،2005، ص.30.

بعد التحرّرِ من قيودِ الغادرْ

أَمِنَ التحرّر أن نكيد لبعضنا

ونعاقبُ الأحرار بالمتآمرْ

تبّا لوضْع صار مثل بضاعةٍ

رُدتْ إلينا كالمتاعِ البائِرْ

أينَ التحرّرُ وانعتاقُ رقابنا

وضعيفنا تحت القويّ الزاجرْ

كنّا كشعبٍ واحدٍ، وإذا بنا

أتباعُ حزبٍ، أو دعاة تنافرْ

فمرحلة ما بعد الاستقلال بأجوائها الجديدة، والتنافس على المناصب، والرتب، ثم التناحر المرير وما صحبه من مآسٍ، أثّر في الشاعر فأصبح يعيش في غربة نفسية من واقع وطنه المرير[1]، وعلى أية حال فليس في مقدورنا رصد كل هذه النصوص، وتتبعها تتبعا إحصائيا لما سينجر عن ذلك من تكرار يثقل كاهل البحث ، ومن ثم اكتفينا بذكر هذه الأمثلة فقط.

ثانيا–النسق الفرعي 2 نسق الانتماء القومي: وهذا النسق أعم من النسق الأول لأنه يتجاوز المكان والوطن المحلي؛ إلى مفهوم شامل ؛يعني الانتماء الاجتماعي الذي تكوّن وتراكم عبر الأجيال من خلال روابط الدم واللغة والثقافة والدين، وهذه العلاقات والروابط هي بالضرورية اجتماعية اقتصادية، وثقافية وسياسية، وإذا كان النسق الفرعي؛ الانتماء الوطني والمكاني يتحدد من خلال حب الفرد للوطن والتضحية من أجله، واعتناقه لأيدلوجياته، وتمثّله لثقافته وقيمه، فإن الانتماء لهذا النسق انتماء روحي وجداني خاص؛ وهو انتماء قائم على أسس سياسية ثقافية،

[1] بعد تخليه عن منصبه الدبلوماسي في سنة 1971؛ إثر خلاف بينه وبين النظام آنذاك، واتجه إلى المعارضة في المهجر.

وعلى الشعور بالشخصية الموحدة على أساس لغوي أو ديني؛ مثل الانتماء للأمة العربية بفعل اللغة، أو الانتماء للأمة الإسلامية بفعل الدين.

وهذا النسق يتفرع بدوره إلى نسقين آخرين هما نسق القضايا العربية، ونسق القضايا القومية الإنسانية.

أ–نسق القضايا العربية: فيشمل قصائدهُ التي كتبها عن كل القضايا العربية المختلفة؛ وما أكثر ما كتب الشاعر عن قضايا الأمة العربية؛ يقول عن فلسطين:"فلسطين يا عروسا تنازعها الخطاب فتمنّعت، وقصد بابها الفرسان فأوصدت الباب وأثقلته بالحديد..ولكنها أومأت لبن العم أن أقترب، واقترب الفارس ابن العم ولكنه كان يمتطي جوادا كسيحا، ويتأبط غدارة فاسدة..."[1] ويضيف:"وإذا عرض بعضهم عليك المساعدة البشرية فقولي بدون أدنى تردد أكثر الله خيركم، ويكفي إرسال بندقية ورغيف أما انتم فخليكم لما هو أهم، كما قالها في يوم من الأيام إخوانكم في قمم جرجرة والأوراس والونشريس، وإذا كان مليون شهيد أعاد الجزائر فكم من مليون يعيدك يا فلسطين"[2]، ويقول أيضا" عندما تكلمت وأتكلم وسأتكلم عن الفلسطينيين فإني كنت وما أزال أعتبر نفسي واحدا منهم يسعدني ما يسعدهم ويشقيني ما يشقيهم ويفرحني ما يفرحهم ويؤلمني ما يؤلمهم.."[3]، وهذا يتوافق مع قصائد كثيرة كتبها عن القدس وعن فلسطين ، يقول[4]:

يا فلسطينُ– والعقولُ حيارى
أرهقتها جحافلُ الأحزانِ
يا هوى لاجئ يمرّغُ في الوحلِ
ويقضي فداكِ كالقربانِ

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.4، ص.133

[2] المصدر السابق، ص.138.

[3] المصدر السابق، ص.175.

[4] المصدر السابق، ج.1، ص.82.

يا كيانا سطا عليهِ سفاحٌ
ليواري سوْءاتِه بكياني
يا كسير الجناح في قفص القنّاص
رهينَ الأسارِ والأشجانِ
ليت شعري متى أراك طليقا
حالقا في السماء كالعقبانِ
ليت شعري متى يُوحَّد جمعٌ
شتَّتتْ شملهُ يد الشنآنِ

أمّا عن الوحدة المنشودة، والتي تبتدئ في تقديره أولا بين أقطار المغرب العربي فيقول:"لماذا لا يتحد المغرب العربي أو يتوحد وما المانع من ذلك.."[1]، وهذا ما عبر عنه شعرا فقال[2]:

أيّها المغرِبُ الكبير سلاما
وهنيئا فقد كسبت الرّهانا
إنْ فشا الكُفرُ في العبادِ فضلّوا
فلقد قمتَ تنشُرُ الإيمانا
وتلمُّ الصفوف بعد افتراقٍ
وتظمُّ الرفاق والأخدانا
كنتَ للمشرق الكبير جناحا
دون ريشٍ يناورُ الغربانا
فأعِدْ للجناح قوّة بأسٍ
يحرُسُ الصقر أرضنا وسَمانا
وأخفق اليوم يا جناح بأُفْقٍ
عربيٍّ ونافس العقبانا

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.4، ص.183.

[2] المصدر السابق، ج.2، ص.182.

أمّا الأحداث المأساوية التي كانت تعصف بالأمة العربية، فكتب أيضا عنها الكثير يقول:" إن الحرب التي تدور رحاها منذ سنوات طوال في أي جزء من وطننا العربي شرقا وغربا أقل ما يمكن أن يقال فيها إنها جريمة ومهما كانت دوافع ذلك وذرائعه...فهي جريمة ذلك أنها بين أشقاء."[1]، ويقول بشأن الخلاف العربي:" عن ما يجري في لبنان وفي الصحراء العربية من الاقتتال وإراقة للدماء العربية بأيدي عربية ليس له تفسير سوى أنّه يوجد في الساحة العربية من لا يعرف شيئا عن المصلحة العربية عن سمعة العرب، وعن المحافظة على تراث العرب.."[2]، ويقول في هذا شعرا، وعلى سبيل المثال قوله[3]:

يا بلادا تفرّقتْ رغم دينٍ
ولسانٍ وعادةٍ وتليدِ
يا جموعا تجمّدتْ رغم نفطٍ
وعتادٍ وعدّةٍ وعتيدِ
يا جباها تمرّغتْ وهْي ترجو
صون عرضٍ من جبهةٍ وصمودِ

ومن ضمن المآسي العربية التي كتبها عنها الشاعر أحمد الطيب معاش قضية الحرب الأهلية في لبنان يقول عنها:"..لبنان الابتسامة الدائمة، لبنان الشمس المشرقة، لبنان الحضارات العريقة المتزاوجة..ولبنان الصراع وإراقة الدماء بين الأشقاء، وإن مأساة لبنان كما يعرف الجميع هي امتداد كمأساة فلسطين.."[4]، وقصائده فيها كثيرة من بينها قوله[5]:

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.4، ص.184.

[2] المصدر السابق، ص.80.

[3] المصدر السابق، ج.1، ص.179.

[4] المصدر السابق، ج.4، ص.207.

[5] أحمد الطيب معاش، ديوان مع الشهداء، ص.154.

إنّ بيروتَ وهْي تُغصبُ جهْرا
تلعنُ الغائبينَ والحضّارا
إنّ بيروتَ وهْي تذرفُ دمْعا
تشتُمُ الساهرين والسّمّارا
كلّ طفلٍ بها يُقطَّعُ إربا
صاح بابا؛ وناشد الأنصارا
فأجبوهُ؛ وهْو يغْمضُ عينا
مُتْ كما مات حسّنا وتوارى

ب–نسق القضايا القومية الإنسانية: وهو يتعلق أساسا بالموضوعات التي كتبها حول القضايا ذات البعد الإسلامي، أو الإنساني بصفة عامة؛ أي التي يكون الرباطُ فيها دينيا منتميا للأمة الإسلامية ، يقول عن بعض القضايا القومية:" ها نحن نرى أن الاستعمار قد عاد إلى أفغانستان بعد جانكيز خان، وأن الحماية قد عادت إلى تونس بعد ماريان، وأن الانتداب قد عاد على لبنان بعد شارلكان، وأن جميع هذه الأنواع قد عادت إلى موريتانيا والصحراء العربية التي يمزقها الضياع وتعبث بها الحرب بين الأشقاء الأيتام"[1]، يقول[2]:

الوضعُ في أقطارنا وشعوبنا
يذرُ الخليَّ مُرْزأً ممحونا
فلكُلّ صنفٍ أو فصيلٍ غايةٌ
أو فتنة تستلزمُ المليونا
والمسلمون تفرّقوا وتمزّقوا
والكلّ صار بفتنةٍ مسكونا
أفغانُ كانت قبلةً وقبيلةً
لمجاهدين؛ فأصبحتْ ستينا

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.4، ص.255.

[2] المصدر السابق، ج.2، ص.122.

طهران كانت ثورةً أو آيةً

قد ذكّرتنا ها هنا تشرينا

ثمّ اعتدتْ بعد التطاحن والهوى

تجتازُ عهدا قاتما مجنونا

وعلى المشارقِ والمغاربِ أطْبقتْ

أنياب شيطانٍ تدكّ حُصونا

ومن بين القضايا القومية التي تكلم عنها القضية الإيرانية التي كانت هي الحدث الأبرز في نهاية السبعينات، يقول:".. نظَمتُ قبل كل شيء قصيدتين في الإمام الخميني الأولى مديحا، والثانية هجاءا وذلك في الوقت نفسه...ولا أذيع سرا إذا قلت بأنني كنت أضع بين يدي ورقتين؛ أكتب على الأولى بيتا من المديح والتمجيد، ثم أسرع إلى الثانية قبل أن يتركني شيطان الشعر فأكتب عليها بيتا من الهجاء...وكان مطلع الأولى:

إيران هل عصفت بك الأرياح

فسرى الظلام وعمت الأتراح

أما القصيدة الثانية التوأم فقد كان مطلعها:

يا شيخ هل ما أتيت يطاق

وهل العمائم مظهر براق

وقد اضطررت اضطرارا لتسجيل هذا التناقض المريع تحسبا للمستقبل..والتكهن الذي حققته تقلبات الأيام وانحراف بعض الثورات.."[1]

وفي هذا النسق اشتغل أحمد الطيب معاش بالقضايا الإسلامية الكبرى؛ مثل القضية الإيرانية، والأفغانية، ومأساة البوسنة، وغيرها، ونعيد القول أنّهُ ليس في مقدورنا رصد كل هذه النصوص، وتتبعها تتبعا إحصائيا لما سينجر عن ذلك من تكرار يثقل كاهل البحث، ومن ثَم اكتفينا بذكر هذه الأمثلة فقط.

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.4، ص.184 .

الفصل الثاني

النسق الرئيسي02؛ النسق القيمي

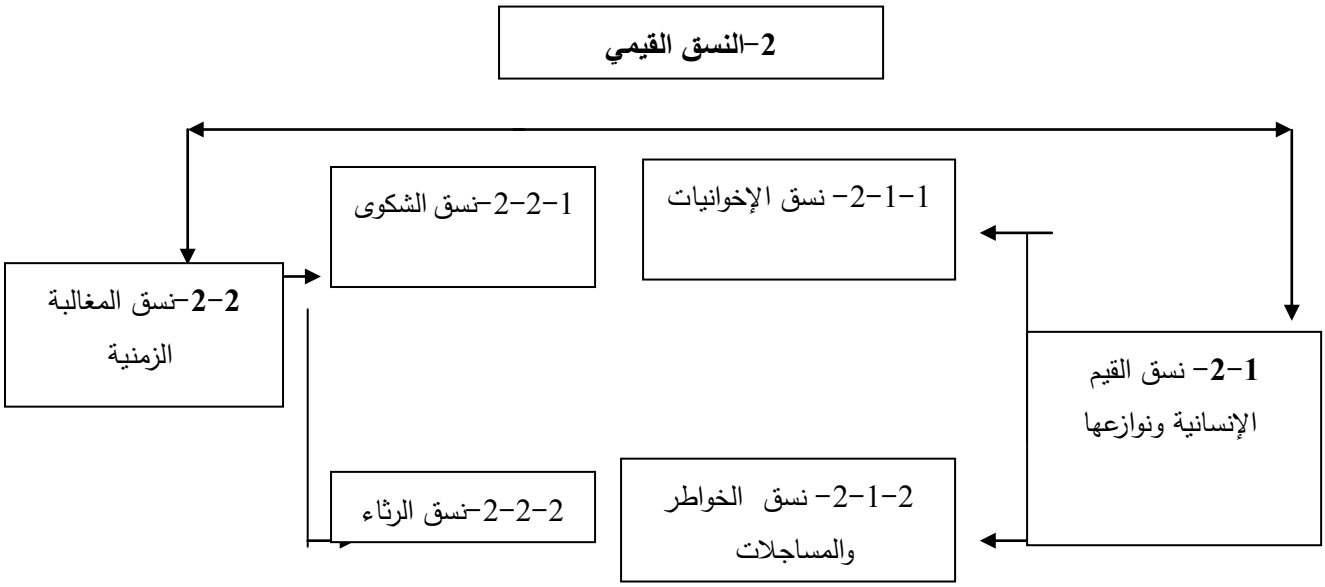
نعني بالنسق القيمي؛ تلك "المعايير الاجتماعية، والتي تتصل من قريب بالمستويات الخُلُقية التي تقدمها الجماعة، ويكتسبها الفرد من بيئته الاجتماعية الخارجية"[1]، والقيم بهذا المفهوم عامة ، ومن بين ما تشمله؛ جميع القيم الوجدانية الإنسانية مثل الشكوى المدح، الرثاء، الاخوانيات بأنواعها، والواردة في شعر أحمد الطيب معاش، ليس كلفظة ولكن كمعنىً، بما تشعّ به هذه المفردة أو تلك من معانٍ وإيحاءات دلالية تسمح لنا باعتبارها عناوين للنسق الرئيس الثاني، أو هي موضوعاته الرئيسية؛ فهذه الموضوعات تصدي نحو بعضها، وتتنادى فيما بينها، فضلاً عن تجاوب كلّ منها مع عناصرها –كنسق– ومكوّناتها الفرعية أو الثانوية، النسق الرئيس الثاني عنوناه بـ(النسق القيمي)[2] اعتباراً لدلالة أنساقه لنحلّل تلك الأنساق الفرعية بعناصرها المكونة لها بالكيفية نفسها المتّبعة في النسق الرئيس الأول، وهكذا خلصنا أيضا على أن (القيم الوجدانية الانسانية) هي المهيمنة على هذا النسق ليس كلفظة ولكن كمعنىً، بما تشعّ به هذه المفردة أو تلك من معانٍ وإيحاءات دلالية تسمح باعتبار كل من الإخوانيات، العتاب، المساجلات، المغالبة الزمنية الشكوى، الرثاء هي عناوين للنسق الرئيس الثاني، أو هي موضوعاته الرئيسية فهذه الموضوعات تصدي نحو بعضها، وتتنادى فيما بينها، فضلاً عن تجاوب كلّ منها مع عناصرها –كنسق– ومكوّناتها الفرعية أو الثانوية.

والمخطط التالي يوضح هذا:

---

[1] علي خليل مصطفى أبو العينين، القيم الإسلامية والتربية، مكتبة إبراهيم حلبي، المدينة المنورة، ط. 1 ،1988، ص.23.

[2] المقصود بالنسق القيمي هو تلك الأنساق التي تغلب عليها تموجات العاطفة الانسانية فتنتج لنا أنساق تحمل قيمة وجدانية إنسانية ولا ترقى لقضية مثلما هو الحال في نسق الانتماء والاحتماء الذاتي.



وبالعودة لمدونة الشاعر أحمد الطيب معاش يمكن لنا أن نحصر عدد القصائد التي تندرج ضمن مسمى النسق القيمي على النحو التالي:

1-الأعمال الشعرية الكاملة ج1:

القصيدة الشعرية	الصفحة	نسقها الفرعي	نسقها المتفرع
الشعر في لغة الضاد	20	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
بطاقة تعريف	22	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
وميض الأمل	32	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
شكران الأسير	38	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
لحن من الصحراء	57	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
شيء عن الهجرة	72	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
وقفة على الحدود	75	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
خواطر الذكرى	76	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء

متظلم يلتجئ للبحر	106	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
ماذا يريدون	119	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
انتصار في الأندلس	121	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
جدار الطوب	123	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
حبة الحنطة	124	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
وقفة على نهر السين	130	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
بين اليأس والرجاء	182	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الانفجار	217	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
العود أحمد	239	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
أنا واليراع	240	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
عبادة وحب	241	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
صوت الضمير	243	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
عيد بلا جديد	244	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الحق	245	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
الصبر القاتل	246	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
دستور الله	247	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
طعم العيد	248	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
أنا والصمت	250	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى

صدئ اليراع	251	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
لا عيد عندي	252	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
هذا الليل الطويل	253	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
لوعة الهجران	254	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الصحاب والذئاب	256	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
قلب المرء خبيره	257	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الصبر المر	258	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
زلة الأخلاق	259	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الانتحار	260	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
يا سائلا عني	261	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
مآسي الكراس	262	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
سيف الحق	263	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
تفاؤل متعمد	264	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
أنا والعندليب والمنفى	265	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
عندما تنطفئ الشموع	267	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
عندما يتحدى الجبين	267	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
عندما تبتسم الأيام	268	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
في المزاد العلني	269	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الحب المهدور في ضيافة	271	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى

الشعر المنثور			
بسمة تبتسم	274	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
جريح يتغنى	276	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
أين المصيف يا جنيف	277	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
خواطر مريض	279	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الضياع	280	نسق القيم الإنسانية ونوازعها .	نسق الخواطر والمساجلات
الطعنات الثلاث	281	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
أنا وليلة القدر	282	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الثلج والقحط	283	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الدهر البريء	284	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
الفشل الذريع	285	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
جريمتان وضحية	287	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
حزب الله	289	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
لا تلمني فقد كسرت اليراع	290	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
القلب الكبير	292	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
الوحدة والقحط	293	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
إلى صغاري الكبار	294	نسق القيم الإنسانية	نسق الخواطر

		ونوازعها	والمساجلات.
صور أم درر مساجلات	296	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
رسم ونصيحة	297	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
بقايا أب	298	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
في المنفى	299	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
صوت والد من بعيد	300	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
رسالة مع الأنسام	301	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
سداسيات مجنونة	302	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
حصار وفرار	305	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
سين وجيم	305	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
سألت الشمس	305	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
حلم يبحث عن عرّاف	308	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
سامحوني	311	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
كلمات من الشعر المستنثر	313	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.

قالت الأم	316	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
رسوم على الرمال	317	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
سيجارتي	319	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
الصبر القاتل	320	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
كنز الآلام	321	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
حسبنا الله	322	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
تحدي	323	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الوعد الكاذب	324	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
وظلم ذوي القربى	325	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
خواطر وهواجس	326	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
خواطر عابرة	330	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
مع الطبيعة	334	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
سحر النخيل	336	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
دمشق	338	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
باتنة	340	نسق القيم الإنسانية	نسق الخواطر

		ونوازعها .	والمساجلات
عنابة	341	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
بسكرة	343	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
قسنطينة بلد الهوا	345	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
تحية قسنطينة	347	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
سرابيل الحياة	351	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
سر قرطاج	354	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
الزيتونة الغريبة	355	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
في جزيرة جربة	356	نسق القيم الإنسانية ونوازعها.	نسق الخواطر والمساجلات
نظرة إلى قربص	357	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
بحيرة ليمان	359	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
إخفاق وأمل	360	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
ماسحة البلاط	362	نسق القيم الإنسانية	نسق الخواطر

		ونوازعها	والمساجلات.
تجربة في العشق	363	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
إلى غانية	365	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
عابر سبيل	367	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
إلى زهراء	369	نسق القيم الإنسانية ونوازعها .	نسق الخواطر والمساجلات
سارقة القلوب	370	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
رفقا أيها الغزال	371	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
الملاك القاتل	373	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
لا تسألوا عن قاتلي	375	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
القريبة البعيدة	376	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
دعابة وذكرى من أيام الجهاد	381	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
خط موريس والبغل الشهيد	383	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.

شهداء تاونات	484	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
شرطي هايد بارك	386	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
كلب ولا كالكلاب	389	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
رثاء كلب	391	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
الكلب الضحية	392	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
سناء محيدلي	493	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
حمامة جنيف المعلقة	393	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
معطف الوزير	395	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
إلى قاسم النجدي	399	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
شجرة النوال	403	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
المدير والبواب والشهيد	404	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
لا تخافوا سوف أمشي	406	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
قالوا	408	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
عرض حال	411	نسق القيم الإنسانية	نسق الخواطر

		ونوازعها	والمساجلات.
البحث عن بسمة في بلاد الشمس	412	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
سائق التاكسي الإمبراطور	416	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
وريقتي الجميلة	417	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
الشارع والمكنسة	419	نسق القيم الإنسانية ونوازعها .	نسق الخواطر والمساجلات
النثر المشعور..	429	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
منظومات رجعية	433	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
رمضان والقفة والطماطم	436	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
على قبر شهيد	441	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
مصرع حشاد	443	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
نكبة الأدب	448	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
فيصل الشهيد	450	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
لبنان يطعن في الجنوب	452	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
عبرات على كمال جنبلاط	454	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
شمعة تحترق	456	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
شهيد القرآن	459	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء

دموع على الأصنام	461	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
دموع على الأمواج التي رحلت	464	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
أغنية بور السعيد في أجهور	467	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
بنان العطار في الخالدات	470	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
يا شاعرا الشعر بعدك مُضرب	471	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
الشهيد ابن بولعيد	475	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
عيد محمد العيد	478	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
العلامة محمد المبارك يودعنا	481	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
تحية عبد الحميد	487	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
الله للأيتام	488	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
بلقيس قباني تودع عرشها	489	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
في مقام الشهيدين عميروش والحواس	495	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
إلى الشهيد مصطفى بن بولعيد	498	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
الرفات الغوالي	500	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
في ذكرى الشهداء	501	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى

2-الأعمال الشعرية الكاملة ج2:

القصيدة الشعرية	**الصفحة**	**نسقها الفرعي**	**نسقها المتفرع**
تعالوا نتحاسب	83	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى

التعدد ليس الكل	87	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
لاءات عربية	90	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
في ذكرى خامس	94	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
صلوات على شهداء	96	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
سانت ايجيديو..	98	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
بأي حال عدت يا عيد	101	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
وحر قلباه	110	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
رسالة إلى النعمان	113	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
ذكرى مؤتمر الصومام	127	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
صدام والعراق والعروبة	132	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
اجتماع الأشقاء	137	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الشهيدان ...	141	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
عكاظ أم القرى	143	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
مظاهرات 22مارس-1993	148	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
إنذار وبيان لمحاربي	154	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
نوفمبر هذا حالنا	160	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
تحية من أعماق قلبي إلى جيشنا الوطني	164	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
أرضنا بين التآمر والقحط	170	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
بقايا الحرب والألغام	188	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
أوراس جئتك اشتكي	197	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى

هذي جزائرنا وهذي حالنا	215	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
في ذكرى الشهيد كريم بلقاسم	232	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
رسالة إلى لرئيس مجلس الثورة	234	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
تفجير شارع الشهيدة حسيبة	283	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
قضي الأمر	286	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
بوضياف شهيد الاستقلال	289	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
زيدان المخفي	293	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
نكبة العصر	295	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
رثاء الإمام المجاهد الطيب معاش	297	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
الطبيب المجاهد التيجاني هدّام في ذمة الله	299	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
عميد مجاهدي الأوراس في ذمة الله	301	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
باقة دموع ودعوات	304	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
عرض حال مرفوع إلى نوفمبر	307	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
إلى سليمان خاطر	317	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
بائع السجائر يموت مرتين	318	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
بعد زلزال الافتتان	321	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
خديجة رحماني	323	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
الشهيدان صلاح الدين وسليم	324	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء

شيء إلى الشهيد المنسي	326	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
أربعينية المسعودي	330	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
عيسى مسعودي وداعا	335	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
كلمات على قبر شيخنا	337	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
المجاهد الرئيس رابح بيطاط	338	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
مرثية الإمام الغزالي	340	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
الأرملة التي ذبحت مرتين	346	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
نكبة آل السائحي	348	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
فارس الشيشان	351	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
إلى روح والدتي الثانية	353	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
البراعم تحصد في المقابر	356	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
محمد بوزيدي إلى اللقاء	360	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
شاهد القرن	363	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
إلى شريكة عمر رحلت	365	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
أخي عبد الله..	367	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
عندما يغني الموت في أعيادنا	368	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
ابنتي العزيزة نجمة	370	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
آية الله في ذمة الله	372	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
فاروق منيب إلى اللقاء	374	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
القائد فيصل الحسني يرحل عنا	379	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
إلى عبد الوهاب البياتي	381	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
ويرحل مجاهد آخر	383	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء

عبد القادر حشاني	385	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
مأساة الأتاسي	387	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
جريمة المطار		نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
هاجس بوضياف	391	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
وداعا شيخي موسى الأحمدي	393	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
بوضياف شهيد الاستقلال	396	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
نوفمبر وبوضياف	399	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
رحلة بسكرة وفرفار	405	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
حوار القوارير	408	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
اللقاء السعيد بأول سفيرة عربية	410	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
صوت الأحرار والشمعة الرابعة	413	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
حوار مع قصيدتي	415	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
رسالة المظالم	418	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
مع إبراهيم قار علي	422	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات

مع أخي عبد الله قطاف	426	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
تخاريف مريض	427	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
دعابة وتهنئة	429	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
تهنئة بالنجاح	431	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
دمعة وابتسامة	432	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
هنيئا أعبد المجيد	434	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
مع سليمان ورمضان والطوفان	435	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
إلى أخي محمد الطاهر فضلاء	441	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
إلى رجال ونساء البريد	442	نسق القيم الإنسانية ونوازعها .	نسق الخواطر والمساجلات
برقية شعرية لتهنئة بطل	444	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
برقية شعرية وتهنئة	446	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات

دعابة ومساجلة	447	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
دعاء إلى خالد الإسلام	449	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
تحية وسلام على خالد الإسلام	452	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
عيد الفداء وعيد الشفاء	454	نسق القيم الإنسانية ونوازعها .	نسق الخواطر والمساجلات
إلى سالب مرثيتي	456	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
مناجاة الأم في عيدها	457	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
عيد ميلاد الربيع	458	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
إلى ابنتي عزّة	459	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
إلى سحبان الجزائر[1]	460	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
إلى الطاهر يحياوي	462	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
تهنئة القائد والصديق	466	نسق القيم الإنسانية	نسق الإخوانيات

[1] معادة في نفس الجزء من الأعمال الشعرية الكاملة، ص.441.

		ونوازعها	
عيد سعيد وعهد جديد	468	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
نداء وهران	469	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
تحية إلى المجاهد العربية	472	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
تعزية إلى المفجوع ..	474	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
إلى سليمان جوّادي	477	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
رسالة مفتوحة للشيخ ...	479	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
المضحكات المبكيات	486	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
نوفمبر شمسك لا تغرب	488	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
قِدْر الجريمة المنظمة	492	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
يأجوج ومأجوج والفساد ..	499	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
مناجاة مريض مغترب	501	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
حيرة وصرخة	504	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
هل سمعتم هل رأيتم	506	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
في استقبال البابطين	516	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
فلاش بين الخماسيات العجاف	519	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
جواب القريض ..	521	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الكيل الوافي للغزو الثقافي	522	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى

هل تحققت المنامة	524	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الطفل الشهيد والأمل الوليد	526	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
الموت بالسكة القلبية	529	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
طغيان البشر وجنون البقر	533	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
كلمة حق أقولها	536	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
ومعتصماه	538	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
يا صاحب الجلالة	540	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
سنة ألفين	546	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
تحية الألف الثالثة	548	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
تقدم وتأخر	550	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
لا تلومي	551	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
حورية	552	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
انتحار عريس	553	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
حذار	555	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
الخبز والورد	557	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
أنشودة الو ندال ...	558	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
قل للقبيلة	560	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
رطانة بالفرنسي	563	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
سفينة نوح	565	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
رحلة العناء بحثا عن الدواء	567	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
رمضانيات	570	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى

عيون مساجلات	573	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
نرجسية	575	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
جرة أبي نواس	576	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
كلمة وقصيدة	578	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
بين سرتا والبيكو	581	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
مصرع اليراع	584	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
الإمام سحنون...	593	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
هل تحققت المنامة	595	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
مجزرة وراء القضبان	598	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
القيل والقال والمجاهد	601	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
شمعة العرب الرابعة	604	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
الانتخاب وسوء الحساب	606	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
رقص مريب لنوفمبر الحبيب	609	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
انتخابات أفريل	614	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
إلى ملكة الملائكة	620	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
الحبر والأظافر	621	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
ماذا يقول الشاعر ..	626	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
سنمار الأوراس	621	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
شعاع الآمال	633	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.

استراحة العمود	643	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
أنشودة الأيام	646	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الإخوانيات
ملحمة مراكز الأمن	648	نسق المغالبة الزمنية	نسق الشكوى
وجدتها	658	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
ماذا فعلت فينا يا فينا	660	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
أماه نسق الرثاء	662	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
كلب ولا كالكلاب	664	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
أنشودتي الماسية	671	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
يا صغيري قم لتلعب	673	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.
يوم العيد وذكرى ابن باديس	675	نسق القيم الإنسانية ونوازعها	نسق الخواطر والمساجلات.

3-ديوان مع الشهداء:

القصيدة الشعرية	**الصفحة**	**نسقها الفرعي**	**نسقها المتفرع**
في ذكرى الشهيد العربي التبسي	45	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
الشهيد رضا حوحو	53	نسق المغالبة	نسق الرثاء

		الزمنية	
إلى شقيقيّ	129	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
ابتسام حرب والشهادة	275	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء

4-دواوين الزمن الحزين:

القصيدة الشعرية	الصفحة	نسقها الفرعي	نسقها المتفرع
قل للشهيدة	54	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
دمعة على الشهيد بوزيد طارق	60	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
براعم الآمال	62	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء
شهداء الشروق والجزائر	64	نسق المغالبة الزمنية	نسق الرثاء

-الأنساق الفرعية للنّسق القيمي: القيم التي تتبّعنا تشكلها في مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش بموضوعاتها المباشرة أو بمعانيها وإيحاءاتها الدلالية سمحتْ لنا بتصنيفها إلى مجموعة أنساق فرعية تتمثل في: الشكوى، الرثاء، الاخوانيات،خواطر ومساجلات مختلفة، وهذه الأنساق الفرعية حاولنا جمعها في نسقين فرعيين كبيرين هما: نسق القيم الإنسانية ونوازعها(الاخوانيات،خواطر ومساجلات)، ثم نسق المغالبة الزمنية (الشكوى، الرثاء) باعتبار أن كل هذه الأنساق هي عناوين لهذا النسق الرئيس الثاني أو هي موضوعاته الرئيسية؛ وهذه الأنساق القيمية لا يكون التدرج فيها

جامدا بل متحركا متفاعلا عن طريق علاقتها ببعضها البعض، فيبدوا مثلا نسق الرثاء كأنه شكوى والعكس، على النحو التالي:

أوّلا–النسق الفرعي1 نسق القيم الإنسانية ونوازعها: ومعلوم أنّ هذه القيم كثيرة متعددة بتعدد نوازع النفس البشرية ورغباتها، لكنّنا في البحث اقتصرنا فقط على تلك القيم التي لها منحى ايجابي مثل الاخوانيات وما يتفرع عنها، والخواطر المختلفة والمساجلات وما يتفرع عنها أيضا مثل الغزل والمدح ، وقصائد السخرية وغيرها وهذا النسق يتفرع بدوره إلى نسقين آخرين هما نسق الاخوانيات، ونسق الخواطر والمساجلات الوطني.

أ–نسق الاخوانيات: يشمل قصائدهُ التي كتبها في مدح أو عتاب أخوي، أو تذكّر حادثة مع خلانه ورفقائه، وكل الحوادث التي تمر به فيكتبها شعرا، وهذه الأبيات مثلا في الاخوانيات والتي يُهنّئ فيها صديقا له اسمه(عبد المجيد)، تعبر عن هذا، يقول[1]:

هنيئا أعبد المجيدِ بعُرْسٍ
سيُنْقذُ بيتك من هاويهْ
لقد قيل عن نصف دينٍ بأولى
فأحْرزِت نصفين بالثانيهْ
فصنْ بيتَ أنسٍ بحبٍّ وصبرٍ
وإلا ستصبرُ للقاضيهْ
وعذرا إذا لم تجئْكَ زُهورٌ
فجاءتك تهنئةُ القافيهْ
فشِعْري يقومُ مقام الهدايا
لأنّ جيوبي غدتْ خاويهْ

ومثل هذه المداعبة الشعرية في نسق الاخوانيات أيضا والتي داعب بها زملاءُه السفراء–حينما كان سفيرا–بطرابلس الغرب، يقول[1]:

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.434.

ماذا دهاكمْ معشر السُفراءِ
حتّى دخلتمْ زمرة الفُقراءِ
قد كنتمُ بالأمس في بحبوحةٍ
في غُربةٍ ميمونةٍ ورخاءِ
فإذا بتغيير أغار عليكمُ
فغدوتمو في لحظةٍ كهباءِ
أهلا بكمِ في عيشةٍ مرضية
وقناعةٍ وتقشّفٍ وعناءِ

وقصائد الشاعر أحمد الطيب معاش في هذا النسق تتقارب فيها مستويات الحس الإنساني؛ فهو في الاخوانيات الصديق الحميم الذي يبادل أصدقاءه باقات شعر وود وإخلاص ووفاء مرّة، ويُشاكسهم مرات أخرى مثلما رأينا، والمدونة الشعرية تتسع للكثير من الأمثلة غير الذي ذكرنا.

ب–نسق الخواطر والمساجلات: قصائده في هذا النسق كثيرة، تعبر عن مواضيع شتى تتصل كلّها بالقيم الإنسانية ونوازع النفس البشرية، من مدح وغزل وتصوير لما في الحياة، ومن أمثلتها قوله[2]:

بسمةٌ كالصباحِ من حوريّةْ
أسعدتني وعوضتني الخسارةْ
هي مثل الصباحِ رغم ظلامي
وهي مثل الملاكِ رمز الطهارةْ
عوّدتني ببسمةٍ كلّ يومٍ
فتمنيتُ أن تدوم الإنارةْ

ويقول في خاطرة أخرى عن (مآسي الكراسِ)[3]:

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.434.

[2] المصدر السابق، ص.552.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.262.

ظلموكَ إذْ عرضوا عليك وظيفةً
فمكثْت دهرا في القيودِ تعاني

كم من سِجامٍ في سجلّ سياسةٍ
زاهي السطور مزخرف العنوانِ
كم في الكراسي من مآسٍ حلّها
يودي به للحتفِ قبل أوان

وبالجملة فقصائده في هذا النسق كثيرة، وأنّهُ ليس في مقدورنا رصد كل هذه النصوص، وتتبعها تتبعا إحصائيا لما سينجر عن ذلك من تكرار يثقل كاهل البحث ومن ثَم اكتفينا بذكر هذه الأمثلة فقط.

ثانيا–النسق الفرعي2 المغالبة الزمنية: والمغالبة الزمنية مصطلح أطلقناه على كل النصوص التي تتضمن شكوى أو رثاء، وما يدور في معناهما، وهذا النسق يتفرع بدوره إلى نسقين آخرين هما نسق الشكوى، ونسق الرثاء.

أ–نسق الشكوى: وهي قرينة التعب والألم، وشاعرنا عانى من غربة قاتلة نفسية ومكانية، أثّرت فيه، فلم يجد إلا الشكوى، متنفسا وسبيلا؛ يقول:"..ذكرت يوما كثرت فيه قيثارة الأفراح وعزفت الحان الغربة والألم، وحطمت الأقداح وتجرعت كؤوس المرارة والعلقم وعزلت من الوظيف من أجل قطعة رغيف.."[1]

ويقول:"انتحيت زاوية في مكان ما، آنس منه نورا ورأيت فيه بارقة أمل وتوسمت فيه خيرا، رغم انه يبعد عني كل البعد، وليس بينه وبين بلادي أي وجه من وجوه الشبه فهو كما يقول الشاعر(غريب الوجه واليد واللسان)، ومع ذلك اطمأننت إليه واستقررت فيه لأنني منذ حللت فيه منذ سنوات لم يسألني أحد من أنت؟ وماذا تفعل؟..هل أنت منفي اضطراري أم اختياري.."[2]، قال مشتكيا في غربته[1]:

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.4، ص.94.

[2] المصدر السابق، ص.94.

يا من رعى حقّا لشعبٍ بائسٍ
هذي تحيةُ بائسٍ متقاعدِ
كم قدْ تمنى أن يخوض غمارها
من أجل حقٍّ، شأن كلِّ مجاهدِ
لكن أيدي الحادثات رمت به
في ركن غربته كشيءٍ زائدِ

ويقول أيضا[2]:

الله أكبر ردّدتْ في غربةٍ
فتنفّس الصعداء قلبٌ أُرهِقا

ولنستمع له وهو يقول متوجعا متألما أيضا؛" سهرت الليالي وغمست القلم في شرايين قلبي وحبرت الصفحات وأدميت أصابعي، وصعدت الزفرات، وحرمت نفسي طعم النوم ولذائذ الحياة، وقبعت بركن حقير، أكتب واشطب ثم اكتب واشطب حتى اتخمت سلة القصاصات.."[3]، ويقول أيضا:" قتلتنا الغربة وأتت على الأخضر واليابس من أعصابنا وأيامنا وأحلامنا.."[4]، وهذا ما يقابل قوله الشعري[5]:

هاجرتُ حيّي وامتطيتُ
جناحَ إعصارٍ لعينْ
جارتْ عليّ عواصفٌ
فغذذتُ سيري للسكونْ
كمْ قدِ شربتُ بهِ مرارا
مرّ كأسي أو منونْ

---

[1] المصدر السابق، ج.2، ص.453.

[2] المصدر السابق، ص.455.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة،ج.4 ص.92.

[4] المصدر السابق، ص.113.

[5] المصدر السابق، ج.2، ص.501.

كم متُّ شوقا في اغترابٍ
للبلادِ أو العرينْ
لكن وجدّت الاغتراب
بموطني فوق الظنونْ
سيّان عندي ما أعاني
في السعير أو المعينْ

إن الإحساس بالغربة والابتعاد عن الوطن فيه من القسوة والإيذاء الكثير مما يفوق طاقة تحمل البشر، والحنين يرافق الغربة والاغتراب ، وهو مجموعة الأحاسيس التي ترافق هذا الابتعاد عن الوطن ، فقد عاش الشاعر ظروف الغربة والتهجير القسري بسبب مواقفه وقناعاته، يقول (أبو القاسم سعد الله) عن غربة الشاعر:" ومن نكد الدنيا على الشعراء ينفجر شعرهم وتندلق عاطفتهم، ويكثرُ عطاؤهم،وقد كانت سنوات الفراغ الدبلوماسي عند أحمد معاش نكدا عليه، فذاق طعم الغربية من جديد وتجوّل في عواصم عربيّة وأوروبيّة، وخبر الناس أدباءً وجهّالا، ولكنّها كانت سنوات عطاء جديد في الشعر واختصار للعاطفة.."[1].

ب–نسق الرثاء: يُعدُّ من أسبق الفنون وأصدقها على ألسنة الشعراء؛ لأنه تعبير صادق عن النفس الإنسانية ؛ تعبير عن لهفة اللقاء ولوعة الفراق ، فهو نابع من أعماق النفس ومعبر عن لحظات الفراق، والشاعر أحمد الطيب معاش كغيره من الشعراء قال شعرا كثيرا في هذا النسق، من أمثلته قصيدته التي يرثي فيها الرئيس الجزائري، المقتول غيلة يقول[2]:

فبقيت في القصرِ المنيفِ مُقيّدا
حتى قضيتَ مُجندلا في المقْعدْ

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.11.

[2] المصدر السابق، ص.289.

يا للمنصّة وهي تُعلي ضيفها
قد أصبحتْ في لحظةٍ كالموقدْ
طاشت رصاصة طائشٍ مستهترٍ
فقضت عليك وأنت ترسُمُ للغدْ
****

صبرا جزائرنا على أرزائِنا
صبرا على غدْرٍ وحقدٍ اسودْ
صبرا على ما نالنا من فرقةٍ
وتنازعٍ قاد البلادَ لمرقدْ
فإذا خسرنا اليومَ شهما رائدا
فقد كسبنا عِبرةً كي نهتدْ
يا أيّها الرجُل الذي غدروا به
سجّل علينا ما جناهُ المعْتدْ

ولأن المصيبة تأخذ بعدها الوطني غير المحدود متجاوزة حدود الذاتية والحصر لشخص الرئيس المغتال فإنها تخرج متعاظمة مستفحلة في النص، فيتحول البكاء الحسي (بكاء الشاعر) إلى بكاء معنوي تمثله معطيات وطنية غير بشرية ، فيصير البكاء الوطني حسيا ومعنويا، ويقوم ذلك البكاء المعنوي على أسلوب التشخيص، فتبكي الجزائر وطنا رزئ بفقده للرئيس المغتال كما في النص.

أمّا في قصيدته(ابتسام حرب والشهادة) فتبدو عاطفة الشاعر المفعمة بالحزن، غارقة بأحلامها القومية وهاربة من واقعها المزري، إلى زمان يرجوا فيه أن تعود لأمته مجدها وازدهارها، يقول[1]:

يا من نسَفتِ الطودَ مثل نفايةٍ
ورجمْت شيطانا بأرض كرامٍ

[1] أحمد الطيب معاش، ديوان مع الشهداء، ص.276.

حيّاكَ شعرُ أضْربتْ أنّاته

من قبلُ لم تنبسْ بأيِّ كلامِ

فأتى لِيُكبرَ فيك موتا رائعا

وكأن في وقفة الإحرامِ

وتقدّمتْ للموتِ دون تردّدٍ

رَحِمَ الإله لبوءة الآجامِ

إن مضامين هذا النسق الرثائي في شعر أحمد الطيب معاش تنتظمها وحدة شعورية متواصلة ، فمهما اختلفت فيها شخصية المرثي إلا أنها تقوم على شعور واحد نابع من حزن كبير، يدور في غالبيته حول قضايا وطنه وأمّته، وقد شاهدنا في الأمثلة السابقة كيف كان تأثير حضور تلك القضايا وكيف انطلقت بالرثاء من حُدود الشخص الغائب أو الميت إلى آفاق أبعد ومجالات أرحب في الموضوع المرثي ، لتتناول رثاء الأمّة والوطن ككل.

البـاب الثاني

بناء النسق في شعر أحمد الطيب معاش

سيحاول البحث في هذا الباب أن يكشف عن كيفية بناء النسق في شعر أحمد الطيب معاش؛ وذلك بمحاولة التعرف على الطريقة التي وظف بها الشاعر اللغة، ثم التكرار ليعبر عن رؤيته وتجربته الخاصة تعبيرا شعريا .

فالاهتمام بكيفية بناء النسق هو محاولة لدراسة خصائص الصياغة والتركيب في شعر أحمد الطيب معاش، وكيف استطاع الشاعر أن يوظف اللغة، والتكرار توظيفا فنيا وأن يطوع العناصر الصوتية في الكلمة الشعرية وأن يستثمرها في تحقيق بنائه الشعري الخاص، وكيف أثرت أنساق كلماته على معجمه الشعري ومن ثمَّ على تركيبه؛ لأن النص لا يتكون من عناصر عشوائية، بل من عناصر مترابطة ذا علاقة عضوية ببقية العناصر، يُبنى النص وفقها ، لأنّ البنية الشعرية– مثلما رأينا في الفصل التمهيدي ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي لتبني معماراً شعرياً مثقلاً بالمعاني والدلالات.

وسنتناول في هذا الباب أهم العناصر المشَكِّلة لبناء النسق عند أحمد الطيب معاش فنجعل الفصل الأول لنسق اللغة الشعرية؛باعتبار أن للُغة الشعر دورا هاما في بناء **النسق الشعري**، عن طريق الألفاظ والتراكيب،التي يقوم الشعر بتنسيقها وتنظيمها بطريقة إبداعية، يخرجها بها عن مدلولها المعجمي الأولي ليجعلها شعرية متناسقة مع مثيلاتها من الألفاظ؛ فتصبح هذه اللغة الشِعرية وعاء للمعاني، والمعاني تركب أفكارا والأفكار داخل اللُغة تعطينا موضوعا متكاملا، وهي وعاء الفكر، ومستودع الشعور وهي بالجملة تمثل العنصر الضروري في كل عمل أدَبي؛ فدراستها من صميم دراسة النسق؛ بمعنى دراسة نظام بناء الشعر عن طريق أهم مكوناته (اللغة).

ونخصص الفصل الثاني لنسق التكرار الشعري، لأنّه إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه، وتصويره، وكذا باعتباره تقنية من تقنيات دراسة **النسق** ونظام بناء الشعر؛ انطلاقا من معطياته وتأثيراته في القصيدة، فضلا عن دوره الدلالي؛لأن تكرار لفظة بعينها، أو سطر، أو جزء من سطر في الشعر بعينه؛ يفسر

لنا أهمية هذه اللفظة المكررة، ضمن السياق العام لتجربة الشاعر أحمد الطيب معاش، وقد تكون الكلمة المكررة هي جوهر الموقف ومفتاح الرؤية .

الفصل الأول

نسق اللغـة الشعريــة

اللغة في طبيعتها ذات تشكيلات دلالية مختلفة، كثير منها يصب في إطار الزمانية والمكانية، فالشاعر "حين يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد. إنه يشكل من الزمان والمكان معاً بنية ذات دلالة"[1]، وهذه التشكيلات ليست ثابتة، بل ينبغي أن تكون متجددة على الدوام ولابد من الإضافة أن إعادة الحياة للغة ليس في اختراع ألفاظ جديدة أو نقلها من لغات عديدة، فليست "الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحك ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها"[2]، وقد طرح أستاذنا الناقد (عبد الله العشي) سؤالا مهما حول اللغة الشعرية ومن أين يستمدها الشاعر محاولا الإجابة عنها في كتابه (أسئلة الشعرية)، يقول متسائلا:"لكن من أين يستمد الشاعر لغته ومعناه وسائر عدّته، فإذا كانت تولد لديه مع القصيدة، فهل يعني أن القصيدة تولد من فراغ؟ وأنها-بالتالي- تنتمي إلى الحاضر فقط؟"[3]، تساؤل يقودنا بالتسليم بأنّ العلاقات اللغوية تظل متينة حتى يأتي الشاعر الخلاّق فيُحمّلها معاني جديدة بفضل العلاقة التي تربطه بها، وهو يملك القدرة على جعلنا نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالشاعر "يسعى إلى تعبير خاص من خلال العام والمشترك لأنَّه كائن اجتماعي يتنفس هذه اللغة ويختلط هواؤها بدمه. ومن خلال هذا الصدام بين اللغة والشاعر تخلق القصيدة التي تحمل ملامح الخاص من خلال العام، فاللغة من هنا ليست مفرغة من محتواها وإنما مشحونة بالمعاني ولا وجود لكلمة دون معنى أو قصد"[4]، وفي

---

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، مصر، 1963، ص.56.

[2] إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، د.ت، ص.89.

[3] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط.1، 2009، ص .83 .

[4] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005، ص.194.

قصيدة العصر الحديث يأتي المعجم الفني "ليكشف عما يمكن أن يكونه النص من خبايا وكوامن لأنها تفكك الحياة الداخلية ولأنها تلاحظ الشفرات، والعلامات التي تصبغ لغته وتحدد دلالته وتتحكم في خطابه، ثم بعد ذلك محاولة إذابة الحدود بين الشكل والمضمون في جدلية تنهض على توثيق الصلة في علاقتها الألسنية "[1].

ثم إن الشعراء والنقاد في العصر الحديث اعتمدوا لغة جديدة قائمة على"العلاقات اللغوية المبتكرة التي تنتمي إلى العالم الشعري كي تظل اللغة ذات فاعلية كبيرة"[2]؛ فهي عند الشاعر الحديث تحمل معاني خفيفة وإيحاءات؛"إنها اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا محدود، "[3] .

فاللفظة إن كان توظيفها ناجحا تصبح مركزا تتمفصلُ عنده الكلمات كلها وتتشابك المعاني؛ مستقية منها الحركة والنمو والتفاعل، واللغة التي يطمح الشعراء إليها دائما لغة لا تعيد ترتيب الأشياء، وتركيبها "بل على العكس من ذلك تفجر تعريفاتها تستخلص منها إمكانات غير متوقعة وآمالها ومعاني كامنة مدهشة في طياتها "[4]، فهي حينئذ تؤدي وظائف أخرى تساير الجو العام للقصيدة.

إن اللغة الشِعرية وعاء للمعاني، والمعاني تركب أفكارا، والأفكار داخل اللُغة تعطينا موضوعا متكاملا، وهي وعاء الفكر، ومستودع الشعور، وتمثل العنصر الضروري في كل عمل أدَبي، فاللغة الشعرية بحسب أستاذنا الناقد (عبد الله العشي) لا تحدد لنا

---

[1] عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص. 34.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط.1981،3، ص.322.

[3] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت ، 1978، ص. 160.

[4] علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية، ط.1 1989، ص.240.

الشعر، وكما يقول:"أي لغة لا تستطيع أن تختصر طبيعة الشعر، فالشعر في رأينا هو الذي يخلق اللغة وليس العكس"[1].

وعلى هذا فاللغة الشعرية"ليست وفي أبسط صورها إلا نتيجة التلازم الحاصل بين الشعر واللغة، لدرجة لا يمكن معها تصور ماهية الشعر إلا من خلال ماهية اللغة"[2] ولذا نجد الجاحظ(ت 255.هـ) عندما تحدث عن لغة الشعر، يقول :"وأجود الشعر ما رأيته متلاحمَ الأجزاء، سهل المخارج فتعلمُ بذلك أنه قد أُفرغ إفراغا واحدا وسُبِكَ سبْكا واحداً ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان"[3]، فمقولة الجاحظ تعكس اهتماما بقوة الصياغة اللغوية في القصيدة، ومن ثم فإن الكلمة المناسبة والبيت الشعري المصوغ صياغة لغوية جيدة يؤديان بالضرورة إلى المستوى الفني المطلوب للقصيدة الموحدة، لذلك يرى أن ألفاظ الشاعر ينبغي أن تحقق قدرا من التوافق والتواؤم،وقد عَدَّ ذلك أساسا من أسس الجودة الشعرية ، وفي ذات السياق يعرض إلى أمثلة متعددة يبين من خلالها مقياسا لهذه الجودة، وتلك الرداءة .

إن للُغة الشعر دورا هاما في بناء **النسق الشعري**، عن طريق الألفاظ والتراكيب والألفاظ كما هو معلوم موجودة قبل الشعر كمواد أولية، لكن الشعر ينسقها وينظمها بطريقة ما بحيث يخرجها عن عادتها ليجعلها شعرية متميزة مع سواها، وذلك التركيب والمساق التي تحدد فيه، وذلك " بواسطة الخَلق التصويري الذي يكون معادلا لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي يحث الخيال على إعادة تحليل وتركيب البناء اللُّغوي وذلك ببث حيوية مخصبة في الحياة الجميلة الهادئة الزاهية في أعراق تلك

---

[1] عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، رسالة دكتوراه، مخطوط، جامعة وهران السنة الجامعية 1991 . 1992، ص. 311.

[2] محمد كنوني، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة،ط.1 بغداد، 1997، ص.14.

[3] الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط.7 ، 1998 ، ج.1، ص.49.

العلاقات التي تزيل عنها رتابتها وينقص نمطيتها بعد أن فقدت اللُغة مجازها اللصيق بها في نشأتها الأولى[1] ".

وقد أوليت للغة الشِعرية انطلاقا من (دي سوسير) أهمية كبيرة وانطلقت معظم المناهج النقدِية الحديثة من بنى النص اللغوية، فاللغة الشعرية ليست صورة للأشياء، أو لغة للأشياء، أو عن الأشياء؛ بل إن اللغة الاصطلاحية ذاتها مرتبطة بصورة ذهنية لا بالشيء في الخارج، وقد ذهب (دي سوسير) إلى أن العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية وليست طبيعية، فـ"الدال منفصل عن المدلول، وهو في النهاية لا يدل إلا على ذاته؛ إن الدليل اللغوي اعتباطي"[2]، وهذا تحرير للدال بحيث يمكن للمتكلم أن يعطيه ما شاء من المدلولات، والشاعر بهذا يمكن أن يفضي على الدال مدلولات متعددة من خلال سياقات جديدة، ولذا ففي الشعر؛ الخطاب بلاغي إبلاغي يسعى إلى وظيفة جمالية تتجاوب مع الوظيفة الإبلاغية، ولُغة الخطاب العادي لا انزياح فيها؛ في حين أن شعرية الأدب تقوم من جملة ما تقوم به على الانزياح؛ لأن الأدب والشعر خاصة في استعماله للُغة يحاول استغلال كل طاقاتها المعجمية والصوْتية والتركيبية والدلالية ومن تواشيح هذه العناصر تنبعث الوظيفة الجمالية.

ولكن خصوصية استعمال الشعر للُغة، وتميز لُغة كل مُبدِع عن سواه يعني أن ما يتغَير هو معجم اللُغة نظرا لارتباط اللُغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون إنشاء، أمَّا نظام القواعد فلا يتغَير إلا ببطء شديد نحو تحسين القواعد وأحكامها مجددا ، من هنا" فإن كل عمل أدَبي هو مجرد انتقاء من لُغة معينة على أن لا يفهم الانتقاء من أشياء جاهزة بل هو خاص"[3].

---

[1] رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص.114.

[2] فرديناند دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، تونس، 1985، ص .111.

[3] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1998، ص.316.

لذا فإن مدلولات الكلمات في الشعر ليست بالضرورة ذات المدلولات المجمعية، إذ أن دلالة الكلمة في الشعر محكومة بمعطيات التركيب والسياق فـ"للانحراف عن استعمال العادي غرضه جمالي[1] " .

فطريقة استعمال كل مُبدِع للألفاظ هي التي تخَلق له **نسقه الشعري** ؛ بمعنى أن **النسق الشعري** الخاص بهذا المبدِع أو ذاك حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية والثقافية وطريقة التناول والمقدرة على التعرف إلى التشابه للوصول إلى التميز؛ فلغة الأدب تقوم على استقلال بُنى اللُغة بكثير من التعمد والتنظيم، وإن أي عدم توازن أو خلل بين العناصر اللُغوية والتصويرية والإيقاعية سينقص من شعرية الخطاب وتفرده إذ أن شعريته تنبع من تعانق التراكيب المميزة مع العناصر الأخرى، ولذا " فالكتابة الشعرية هي مدارات تحايل الشاعر على اللغة"[2]، والمبدِع الحاذق هو الذي يُسخّر إمكانات اللُغة ويتلاعب بتراكيبها مما يمنح نصه خصوصية شعرية تجعله تتميز عن غَيره من النصوص.

واللغة الشعرية هي تشكيل جديد لعناصر اللغة وليست معطى سابقاً نستعمله كما هو، إنها نظام خاص من العلاقات تكشف عن علاقة الشاعر بالعالم من حوله، وهي تعيد صياغة العالم من جديد من خلال إحساس الشاعر ورؤيته للأشياء، فاللغة الشعرية كائن خاص مستقل عن الأشياء، لأنها لا تسمي الأشياء بل هي أشياء بذاتها كما يقول (سارتر)[3].

إن الشاعر يجس الكلمات وينفعل بها ويتعامل معها ككائنات حية مستقلة عن العالم بل هي عالم الشاعر الخاص الذي يعيش فيه؛ فالكلمات في الشعر ليست

---

[1] محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص.40.

[2] فريد سليمان سعدون، بنية القصيدة المعاصرة–الخطاب الشعري عند عبد الوهاب البياتي أنموذجا–أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق، إشراف رياض العوابدة، السنة الجامعية 2009 –2010 ص.11.

[3] جون بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت، ص. 16.

كلمات بل هي علاقات بحيث لا يمكن استبدال كلمة بأخرى، فكل كلمة مرتبطة بكل كلمة في النص، وهذا أساس مهم في **النسق**، إنها بنية ولذلك تختلف عن الكلمات في الأنظمة الدلالية الأخرى التي لا تشكل بنية[1]، فالمفردات في الشعر لا تدل على مرجع خارجي، إنها مرجع ذاتها.

إن اللغة الشعرية مرتبطة بالشاعر في علاقته بالحياة وليست مجرد خلق علاقات جديدة بين مفردات اللغة، فاللغة مرتبطة بتجربة الشاعر في الواقع، وهو لا يستطيع أن يبدع ما لم يُحط علما بشروط الحياة التي يعيشها، وهذا ما نجده عند الشاعر أحمد الطيب معاش، فاللغة الشعرية عنده لا تقول ذاتها وإنما تقول رؤية الشاعر للحياة والواقع.

و**المقصود** باللغة الشعرية تلك البنية التعبيرية التي تضم المعجم الشعري بألفاظه وتراكيبه إضافة لما تحويه من توظيف الرمز والأسطورة والراويات الشعبية وما إليها[2]؛ فهي" الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة آداه للتعبير"[3].

ومن خلال اللغة يستطيع الشاعر أن يحقق استقلاليته، وشخصيته وتميزه؛ "لأن اللغة من خلال هذا المنظور تعني الطريقة أو الأسلوب الذي يتبعه هذا الشاعر أو ذاك والطريقة أو الأسلوب لا تتحقق إلا من خلال الرؤيا والإحساس، والانفعال، والتفاعل، مع التجربة وهذه كلها تفرض استخدام لغة خاصة[4].

وإن الفرق بين الشعر والنثر ليس القالب الموسيقي بوزنه وقافيته فحسب، إنما هو تلك **الأنساق التعبيرية** المجسدة في اللغة، ومن هنا كان لكل شاعر **نسقه** اللغوي، وكان بديهيا أن يتمايز الشعراء فيما بينهم، بحسب الرصيد اللغوي والأسلوب المتبع

---

[1] تودوروف وآخرون، في أصول النقد الجديد، ترجمة أحمد المديني، عيون المقالات، المغرب، ط2، 1989، ص. 13.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، ط.1، 1985، ص.355.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص. 173.

[4] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص. 355.

لدى كل واحد منهم، وكما يقول أدونيس "فاللغة في الشعر أكثر من وسيلة للنقل أو التفاهم إنها وسيلة استبطان واكتشاف ومن غايتها الأولى أن تثير وتحرك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق"[1]

ولكل شاعر طريقته في التعامل مع اللغة، بحيث يعمل على إثارة ما في اللغة من طاقات تعبيرية خلاقة حتى يكتمل له **النسق الشعري** الذي يجسد به رؤيته، ويعبر بواسطته عن واقعه النفسي و الفكري، وبهذا فإن" بناء النص الشعري هو تأسيس لغوي بالدرجة الأولى؛ لأن اللغة هي حاملة الحدث والمعبر المادي عن التصور الخيالي الذي يتشكل ويتولد بواسطتها"[2].

إن الشاعر الحقيقي، كما يشير (باشلار) لا يريد أن يصف عالمه الذي يراه أو يحسه ويستشعر به وصفا فلسفيا بلغة تصورية، ولا يريد أن يسمح لنا بأن نفكر في هذا العالم، وإنما يريد أن يجسده لنا بلغة تأثيرية غير عادية، تسمح لنا بأن نراه يحيا ونحسه يتحرك[3]، فبذلك يتمكن من بث نبوءته وحدسه وشحنات أحاسيسه، ويتمكن بالتالي من أداء رسالته بإخلاص، ويحقق أهدافه في الإبلاغ والكشف.

إن الشعر يمتلك نمطا لغويا معينا يتجاوز به اللغة العادية، وهذا ناتج عن طبيعة الوظيفة التي يؤديها، فهو لا يقتصر على وظيفة التوصيل فحسب، وإنما يسعى كذلك إلى توليد شعور ما لدى المتلقي، وهذا ما يجعله يستعين بعدد من العناصر

---

[1] أدونيس ، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.2 ،1971، ص .79.

[2] فريد سليمان سعدون، بنية القصيدة المعاصرة–الخطاب الشعري عند عبد الوهاب البياتي أنموذجا–أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق، ص.16.

[3] ينظر: أحمد درويش، مقال بعنوان:مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، المجلة العربية للثقافة، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلم، س 16، ع 32، ذو القعدة 1417 هـ – مارس 1997 م ، ص. 71.

التي تشكل اللغة عنصرا مهما فيها، حين تستمد منه شعريتها، حيث تغدو مفعمة بالإشارات المجازية مما يجعلها تبدو مبهمة أكثر من كونها واضحة المعالم[1].

واللغة الشعرية ليست مجرد كلمات وإنما هي علاقات خاصة تشكل بنية لا تنفصم عراها، والشعر بهذا "صفة علوية، أي نقل مفاجئ تقوم به الألفاظ تحت تأثير خاص كما يقول الناقد (هربارت ريد)"،[2] وتبدأ عناصر **النسق اللغوي** بالكلمة مرورا بالمعجم والتكرار وغيرها من العناصر، ولكل عنصر فنيّته ودوره في خلق علاقات تركيبية جديدة تؤدي بدورها وظائف فنية جديدة؛ إذن فعملية تأليف الأنساق اللغوية وانسجامها هو الذي يقود إلى **النسق الشعري**؛ مما يؤكد أن الحديث عن اللغة لا ينفصل عن بقية العناصر الفنية الأخرى(كالصورة وغيرها)، وأن عملية الفصل بين هذه العناصر تستوجبها ضرورة البحث فقط.

وإن قراءتنا للمدونة الشعرية للشاعر أحمد الطيب معاش، ووضع تصور منهجي علمي لدراسة نسق اللغة الشعرية؛ أمكننا من تقسيم هذا النسق إلى نسقين رئيسيين؛ هما: نسق المعجم الشعري، ونسق التركيب الشعري، والسؤال الذي يطرح نفسه؛ لماذا هذا التقسيم وما هي مبرراته العلمية؟ والجواب متأتي من تصورنا لطبيعة الألفاظ التي شكل بها أحمد الطيب معاش قصائده، ومن آلية بناء وتركيب تلك الألفاظ؛ فطبيعة الألفاظ والمفردات المستخدمة قمنا بإدراجها ضمن ما يسمى (المعجم الشعري) بحيث أن له نسقا خاصا بحسب طبيعة الألفاظ؛ وجدنا أن بنيته في شعر أحمد الطيب معاش انحصرت في ثلاث مستويات استعملها هي:نسق للألفاظ الأدبية، نسق للألفاظ العادية، ثم نسق للألفاظ العامية.

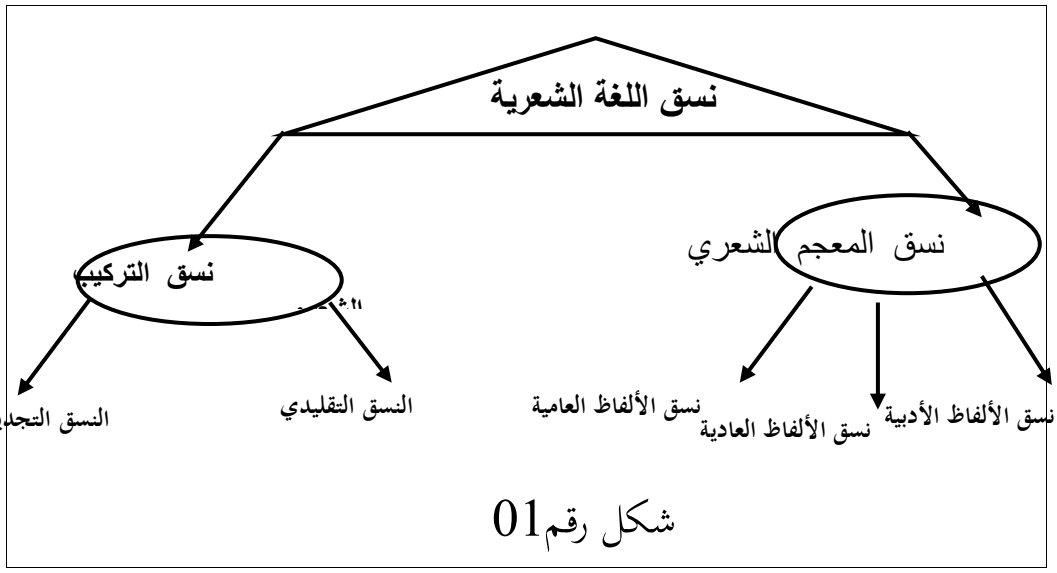
---

[1] ينظر:عبد الله بن محمد العضيبي، مقال بعنوان:النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ قراءة في تجربة شاعر معاصر، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 17، ع 30، جمادى الأولى 1425، ص. 550

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقارنة ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط.3، 1986،ص. 345.

أما آلية بناء وتركيب تلك الألفاظ فقد اصطلحنا على تسميتها بنسق التركيب الشعري، ونقصد بها مجموع هذه الألفاظ وما تدل عليه داخل النص الشعري ومدى ارتباطها بشعرية النص وبلغته الرامزة، وقد وجدنا أن هذا النسق يتفرع إلى نوعين هما: نسق تقليدي في تركيب هذه الألفاظ، ونسق تجديدي.

والترسيمة التالية توضح نسق اللغة الشعرية وما يتفرع عنه من أنساق:



شكل رقم01

وبما أن الشعر لغة داخل اللغة[1]، بتعبير (كوهين) لا تُجترح إلا بعد تحطيم الألفاظ واستكناه دلالاتها وإعادة صياغتها –عبر الخوض في أعماق التجربة الانفعالية، فإن هذا ما سوف نحاول توضيحه في المباحث الموالية عن طريق بيان آليات اشتغال كل نسق من هذه الأنساق مع شواهدها في شعر أحمد الطيب معاش.

[1] جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف،ط.3، 1993،ص.129.

المبحث الأول: نسق المعجم الشعري

إن الكشف عن طبيعة أي ظاهرة يستلزم تحديد أنساقها الأساسية المشكلة لبنيتها وكيفما كانت هذه الأنساق الأساسية، وانقسامها إلى أنساق صغرى فإن النص الشعري تشكيل لغوي في البداية والنهاية سواء كانت "الألفاظ هي الوحدات الأساسية النصيّة أم الجمل "[1]، بحسب تعبير (بول ريكورPaul Ricour)، في ضوء تصور النص على أنه سلسلة من الجمل تربطها علاقات نصية، وتنظمها المستويات التركيبية والدلالية والعروضية.

ودرجة بناء هذا النسق اللغوي للمعجم الشعري مرتبط بانتقال الوحدات أو الأنساق اللغوية من صفتها المجردة إلى صفتها التعليلية التي تحتوي على الدلالة النصية، والشاعر يبني نسقه اللغوي بداية من الكلمة واختيارها، واشتقاقها وتوظيفها توظيفا حقيقيا أو مجازيا، والجملة وبنيتها، وتفاعل دلالات ألفاظها تفاعلا تقريريا أو رمزيا، وتشكيلها لصور تنقل المشاعر والأحاسيس، فال" الكلمة الشعرية تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه"[2]، ودراسة الكلمة عند الشاعر ليست إحصائية وإنما دلالية؛ لكن تكرار كلمات معينة في تحولاتها الصرفية تشكل حقولا دلالية لا يمكن تجاهل خصوصياتها المؤثرة في بنية لغته الشعرية.

وتشكّل دراسة المعجم مدخلا أساسيا لدراسة النص الأدبي، فاللغة الشعرية ليست مجرد أداة يستخدمها الشاعر في نقل آثار التجربة إلى المتلقي، وإنما هي خَلق فني في حد ذاته، تتجاوز وظيفة الإبلاغ، أو ما يسمى الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة الشعرية.

---

[1] Paul Ricour, la métaphore vive, aux éditions du seuil, Paris France, 1975, P91.

[2] محمد كنوني، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، ص.16

ومادامت اللغة هي المادة الأولية البانية للنص الأدبي، فإن أي دراسة نقدية تحليلية لهذا النص؛ يجب أن تأخذ بالحسبان بنيات المعجم وحقوله الدلالية فالنص كما يقول (تودوروف):" يتحدد من الداخل؛ من خلال العلاقات الباطنية الموجودة بين الكلمات الصانعة، والمبنية للعمل الأدبي، فالترابطات اللغوية هي السبيل إلى تحليل النص وممارسة قراءته"[1].

إن اللغة بكل ما تشتمل عليه من ألفاظ وصيغ وتراكيب ومعان ثابتة قائمة أو ممكنة أو محتملة أو غير محتملة هي الأداة التي يبرز بها الشاعر كل ما يكتشفه ويستشعره ويتنبأ به، فهي بالنسبة له"بنية العالم الخارجي بأجمعه أو مرآة هذا العالم"[2].

إن لكل شاعر معجم خاص، يصطفيه فكره ووجدانه ونفسيته خلال قراءاته وممارساته للأدب، ويصبغه بتجاربه الخاصة؛ بحيث يصبح ملكا له يُعرف به وهو بذلك يمثل العالم اللغوي الخاص بالشاعر؛ الذي يكشف عن ثقافته بكل أنواعها، كما يمكن أن يستدل به على قدرة الشاعر على تحميل اللفظ القديم رؤى خاصة مستحدثة، وهو يعمل على تطوير أدواته البنائية ويتخذ منهجا جديدا في التعامل مع الكلمة، بما يؤدي إلى خضوع **النسق** لرؤيته الخاصة فـ"لكل شاعر كبير لغة متفردة إنْ على مستوى اللفظة أو على التركيب أو على مستوى البناء"[3]، وتلك الفاعلية مبنية على كم هائل من المفردات التي تحدد **النسق اللغوي** الثقافي للشاعر؛ لأن"السلوك اللغوي إنما هو فاعلية معتمدة على الثقافة"[4]، ولا يتم تأسيس المعجم الشعري بمعزل عن مزاج الشاعر

---

[1] إي فينوغرادوف، المضمون والشكل في العمل الأدبي، ترجمة هشام الدجاني، الدار الوطنية للتوزيع، دمشق، د. ت ، ص. 55 .

[2] جون بول سارتر، ما هو الأدب؟، ترجمة محمد غنيمي هلال، ص. 53.

[3] محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي-مرحلة الرواد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص.68.

[4] جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط.1، 1987، ص.240

وذوقه؛ لأن استعمال مفردات معينة لدى شاعر معين يشير إلى أن حالة نفسية خاصة وراء هذا الاستعمال، ولذلك كان لكل شاعر معجمه الشعري وهو حصيلة تكوينه الثقافي وقدرته الخاصة في التقاط المفردة التي تعبر عن معاناته[1].

وبما أن الشاعر أحمد الطيب معاش عاش المرحلة الخصبة التي انتقل فيها الشعر العربي من مرحلة التقليد إلى مرحلة التجديد؛ فهل انطبع بالطابع الحديث أم اكتفى شعره باللغة المحافظة، مع السماح المحدود بتسلل بعض الكلمات الحديثة إليه؟ والمسألة المهمة في هذا الجانب هي: هل كان للشاعر معجم خاص به يميزه عن الشعراء الآخرين أم لا؟.

وفي هذا الجزء من الدراسة سوف نحاول الكشف عن أنماط توظيف اللغة من خلال البحث عن تطورها في **نسق المعجم الشعري**؛ سواء من خلال الإبقاء على الوظيفة الإبلاغية للكلمات، أو شحنها بوظيفة تصويرية جمالية تأثيرية، وهذا إنَّما ينبع من حياة الشاعر وتجربته وليس من الكلمات ذاتها؛ فالشاعر قادر من خلال إحساسه الجديد بالمفردات وتجربته في الحياة أن يعطي لها دلالات شعرية من خلال توظيفها في سياق جديد؛ ثم سبر أغوار هذا المعجم من حيث اختيار لغة شعرية جديدة؛ فالشعر ليس صناعة بل تجربة والشاعر يستطيع أن يقدم للغة ما يعجز النحاة عنه، إنه قادر على إحياء الألفاظ، ثم محاولة تحديد مستويات هذا المعجم من حيث الغريب والمألوف والمبتذل، وكذا رصد ظاهرة تطعيم هذا المعجم بمفردات من اللهجات العامية، أو بعض الألفاظ الدخيلة، وباختصار فاللغة الشعرية متصلة باللغة الاجتماعية، وأن الشاعر مهما خرج عن العام إلى الخاص يبقى مرتبطاً بالعام لأنَّه يتعامل مع لغة الآخرين؛ وعلى هذا سوف ندرس نسق المعجم الشعري من خلال ثلاث مستويات هي:

أ-نسق الألفاظ الأدبية.

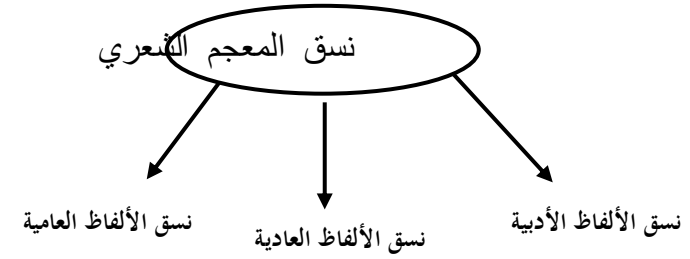
[1] ينظر: محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي مرحلة الرواد، ص.69.

ب-نسق الألفاظ العادية.

جـ-نسق الألفاظ العامية

ومنطلق هذا التصنيف متأتي من محاولة التفريق بين اللغة اليومية، واللغة الأدبية الخاصة واللغة الأدبية السامية، وبهذا يجب أن تكون مستويات اللغة الأدبية خاضعة لمنطق الفصاحة اللفظية، كما يشير إلى ذلك أبو يعقوب السكاكي بقوله "... يجب أن تكون كثيرة الاستعمال، ولكن لا تنزل إلى العامية، ولا أن تكون غريبة"[1].

ويمكننا تجسيدها في الترسيمة التالية:



شكل رقم02

وسوف نتعرض لكل نسق من هذه الأنساق الثلاث المكونة لنسق المعجم الشعري بالتفصيل مع شواهدها من شعر أحمد الطيب معاش.

أ-نسق الألفاظ الأدبية: ونعني به: لغة الشعر الرفيع؛ الذي تتجه فيه اللغة إلى تحرير طاقاتها الصوتية والتعبيرية؛ وتوجيهها توجيها جماليا يفاجئ المتلقي، ويهز مشاعره ويستثير أحاسيسه، ويتسلط على خياله، فهي:" لا تعكس الموضوع فقط؛ بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان"[2]، وعندئذ تصبح الكلمات غير مقيدة بقيود المعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتى

[1] ينظر: أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط.1، 1987، ص.416.

[2] سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة محمد ناصيف الجنابي، دار الرشيد،ط.1، بغداد،1982، ص.90.

قيدت حركتها، وبهذا تصبح الكلمة في التجربة الجمالية حرة على يدي الشاعر فيرسلها صوب المتلقي، وبهذا يختلف الشعراء في قدرتهم على تحرير لغتهم، وهذه القدرة مرتبطة بموهبة الشاعر وتجربته الثقافية، واتجاهه الفني؛ ولذلك كانت لغة القصيدة لغة تكثيف وغرابة، تتخذ الكلمات فيها "وزناً أثقل من الوزن الذي تحمله الكلمات نفسها عندما نصادفها في الكلام العادي أو في صفحة جريدة أو حتى في صفحة من الكتابة النثرية"[1]؛ لأن وضع الألفاظ في سياقاتها المناسبة لا يتم اعتباطاً، على الرغم من الحالة الإبداعية التي هي أقرب إلى اللاوعي منه إلى الوعي التي يكون عليها الشاعر، ويسمي الناقد (عبد الله العشي) هذه الحالة بمرحلة الانفعال ففيها" يبدأ التمايز بين الشاعر والإنسان العادي، في هذه المرحلة يتهيأ الشاعر للاستجابة– بالتعبير– عن المؤثر ، فيجد اللغة المتداولة قاصرة عن تجسيد الانفعال لشدته وتوتره..."[2]، ويضيف (عبد الله العشي) بأن الشاعر يبدأ هنا ما يسميه مرحلة الانسحاب وهي" انسحاب الشاعر عن اللغة العادية إلى لغة جديدة"[3] فلا مناص له من اختيار "الجميل المناسب، والأنيق الحسن"[4] من الألفاظ، لكي لا يدع الحالة الشعرية العالية التي هو عليها تأتي بقوالب مألوفة وبلغة عادية.

إن لغة الشعر في نسق الألفاظ الأدبية تعتمد بالأساس على توجيه الملتقي توجيها جماليا يفاجئه عن طريق تحرير طاقات اللغة التعبيرية، الصوتية والدلالية والتركيبية وعندئذ تصبح الكلمات غير مقيدة " بقيود المعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت

---

[1] ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية ،بيروت، 1963، ص.20.

[2] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، ص.106.

[3] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، ص.106.

[4] إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1980م.ص.10.

عليها حتى قيدت حركتها.." [1]، والشعراء مذ كانوا فهم يختلفون في قدرتهم على تحرير لغتهم من الدلالة الأساسية وشحنها بظلال وهوامش المعاني الحافة، وهذه القدرة مرتبطة بموهبة الشاعر وثقافته واتجاهه الفني، ونوع التجربة الشعرية، وفي شعر أحمد الطيب معاش نجد أن للخيال دوره الواضح في نقل الألفاظ من نسقها العادي لنسقها الأدبي الإبداعي، ومن خلال تتبعنا لمدونة الشاعر وجدنا أن القصائد التي تتناول الطبيعة أو قضايا ذاتية وجدانية هي الأقرب إلى ألفاظ النسق الأدبي ،ويفضل الشاعر في هذا النوع من النسق اللغوي الهروب إلى عالم الطبيعة ،أو بالرجوع إلى ماضيه أو التحدث عن آلامه أو آماله، وتتجه لغة شعره بهذا النسق إلى التعبير عن هذه الأجواء والعوالم الشعرية بآلية خاصة في تصويرها لمشاهد من مظاهر الطبيعة و الوجود، ويبرز من خلالهما الموقف النفسي للشاعر.

ومن بين الأمثلة التي تُبرز بوضوح هذا النوع من النسق الأدبي في توظيف اللغة قصيدته(صدئ اليراع)[2]؛ التي يعبر فيها الشاعر عن انكسار نفسه، وحزنه مما يحيط به، وقد استطاع الشاعر أن يُقدّم هذا الانكسار وهذا الحزن بواسطة نسق من اللغة الأدبية ذات المعاني التصويرية الجمالية، والمتضمنة قدرا من الرموز الموحية المحررة للغة والمفجرة لطاقاتها بواسطة الخيال الذي يجمع بين انكسار النفس وآلام الواقع، ومما زاده انكسارا وألما؛ أن شعره لم يستطع التخفيف عنه، وهكذا فإن إحساس الشاعر بهذا الحزن يذكره بقلمه وأفكاره وأشعاره، كما يذكره بالبراعم والأزهار والأطيار وبالنسيم العذب؛ كل هذا بالنسبة للشاعر أصبح جزءا من ماضٍ أودى به القساة بظلمهم وظلامهم، عن طريق عمق رمزي للأسلوب و بلغة شعرية ممتدة، ببناء محكم للإطار الموسيقي يقول في قصيدته:

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط.11، 1987، ص.19.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، ص.251.

صـــــــدِئ الـــــــيراع وكلّـــــــتِ الأفكـــــــارُ

وخبـــــــت بقلـــــــبي التائـــــــه الأشـــــــعارُ

أيـــــــن الـــــــبراعم والأزاهـــــــير الـــــــتي

كانـــــــت نحـــــــوم بـــــــدوحها الأطيـــــــارُ

أيـــــــن النســـــــيم العـــــــذب داعـــــــب ريشـــــــها

فزهـــــــت بهـــــــا وازدانـــــــت الأوكـــــــارُ

رقصـــــــت طـــــــويلا واعتلـــــــت أفنانهـــــــا

تشـــــــدو بهـــــــا وكأنهـــــــا أوتـــــــار

أيـــــــن الســـــــواقي الحاضـــــــنات لمائهـــــــا

أيـــــــن الشـــــــذى والعشـــــــب والأشـــــــجار

أيـــــــن الشـــــــقائق في المـــــــروج عرائســـــــا

كانـــــــت تتـــــــابع حفلهـــــــا الأنظـــــــار

أيـــــــن الصـــــــبا وعليلـــــــةُ، أيـــــــن الصـــــــبا

وعليلـــــــــــة يجتاحـــــــــــه الإعصـــــــــــار

أودى القســـــــــاة بصـــــــــفوه وهنائـــــــــه

الظلـــــــــــــم، والظـــــــــــــلام، والأوزار

فغـــــــدا المعـــــــذب للأثـــــــافي ثالثـــــــا

إن الأثـــــــــافي تشـــــــــتهيها النـــــــــار

ظلـــــــم القريـــــــب يـــــــؤجج النـــــــار الـــــــتي

أذكـــــــى ســـــــعير لهيبهـــــــا الأشـــــــرار

لا لـــــــوم بعـــــــد البـــــــوح بالشـــــــكوى إذا

صـــــــدئ الـــــــيراع وســـــــاءت الأشـــــــعار

وتتميز اللغة الشعرية في هذه القصيدة والقصائد التي على منوالها[1] بهذا المزج بين ما هو داخلي وما هو خارجي، وبين الانفعالات النفسية ومظاهر الواقع، فتتحول اللغة من وظيفة إبلاغها الدلالي الحرفي المعجمي المشترك إلى لغة خاصة تنقل لنا إحساس

[1] اخترنا نموذجا واحدا للتحليل في كل نسق حتى لا نقع في فخ التكرار والإعادة.

الشاعر ونبضه بكل آلامه وأحزانه، فالشاعر قد يستخدم كلمات مألوفة قريبة من العامية، ولكنه يكسبها دلالة وإيحاءً خاصاً في قصائدته، يرقى بها إلى المستوى الأدبيّ وهذا ما أشار إليه مايكل ريفاتير في كتابه (دلائليات الشعر)، حيث يقول: "تختلف لغة الشِّعر عن الاستعمال اللّغويّ المشترك . وهذه واقعة يحسّ بها القارئ الأكثر سذاجة إحساساً غريزياً. صحيح أن الشعر كثيراً ما يستخدم كلمات بعيدة عن الاستعمال المشترك، وأن له نحوه الخاص، وأيضاً نحواً غير صالح وراء النطاق الضيق لقصيدة معينة، ومع ذلك، فقد يتفق أيضاً أن يستعمل الشعر كلمات اللغة اليومية ونحوها.."[1]، وينتهي قائلاً: "إن الشعر يعبِّر عن مفاهيم وأشياء تعبيراً غير مباشر، أي أن القصيدة تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر"[2]، وهو بهذا يضعنا أمام معادلة شعرية الرمز والإيحاء، فكلاهما من مقوِّمات الشعرية.

إن ما يميز هذا النسق الأدبي من خلال هذه القصائد هو الانفتاح والتفاعل الدلاليين بين ما هو محسوس وما هو معنوي، والشاعر في هذا النسق يكون صراعه مع اللغة كبيرا؛ صراعٌ في كيفية ترويضها لتستجيب له وتعبر عن عالمه الداخلي الغامض بتعبير أستاذنا الناقد (عبد الله العشي)، وهنا لابد أن لا تعجز اللغة عن الإفصاح الشعري عن ما يريد أن يقوله الشاعر، وفي هذا يقول:" إن اللغة وضعت أصلا لتترجم حاجيات الإنسان المتعددة في حالاته الوجدانية والروحية العادية، ولكن حين تتغير اعتيادية الإنسان تفقد اللغة قدرتها وفاعليتها التعبيرية في تجسيد الحالة المستجدة؛ فيستيقظ الخيال لتطويق هذه الحالة واحتواء فيضها"[3].

---

[1] ميشيل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، ط.1، 1998 ،ص. 7.

[2] م.س، ص.ن

[3] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، ص.108.

ومعظم قصائد هذا النسق الأدبي تغلب عليها النزعة الوجدانية بطبيعة تجربتها وخصائص رؤيتها وانتقاء معانيها وموضوعاتها، وتحرر معجمها الشعري من الدلالة المبتذلة، والوصول إلى ما يدهش المتلقي من رمزية وتصوير للأجواء النفسية، ومزج بين العوالم، واستدعاء ما هو أكثر فطرية وعذرية وروحية وثورية من الأشياء والشخصيات والمواقف ومظاهر الوجود والطبيعة للتعبير.

نسق الألفاظ العادية: ونقصد بها اللغة البسيطة التي تميل إلى السهولة فلا مجال فيها لاستخدام الرمز، أو اللفظ الغريب والشاذ، وهي تقتضي فقط الخضوع للواقع، وفيها يلجأ الشاعر إلى البساطة في التعبير كي تُفهم أفكاره بسهولة وتحقق الانتشار، فضرورة مرحلة تاريخية أو اجتماعية ما؛ تملي على الشاعر أن تكون ألفاظه وتراكيبه بأسلوب بسيط سهل الفهم، تتسم بالتقريرية المباشرة، لم تتحرر التحرر الكلي، محافظة في الغالب على الدلالة المعجمية؛ معتمدة على الوصف الخارجي للأحداث والمشاهد، وفيها يُبقي الشاعر على الدلالة الحرفية للكلمات في شعره، وفي الغالب فإنها تجلب من سياقات معرفية لا تصلح لأن توظف توظيفا شعريا ناجحا يحررها من مفاهيمها أو دلالتها في مجال حقلها المعرفي، ومن مثال ذلك قصيدته المعنونة بـ:(قالوا)[1]:

قـــــــــالوا تقـــــــــــدّم عصـــــــــــرُنا
وتقـــــــــــدّمَ الفكـــــــــــر الجديـــــــــــدْ
حـــــــــــتى الجريمـــــــــــة طـــــــــــورت
والـــــــــــوعظ فيهـــــــــــا لا يفيـــــــــــدْ
أمـــــــــا الحـــــــــروب فلـــــــــم تعُـــــــــد
تجـــــــــري بنـــــــــار أو حديـــــــــد

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص.408.

فالصَـــــــــــــلْب شـــــــــــــيء هـــــــــــــيّنٌ

والنـــــــــــــار أمســـــــــــــت كالجليـــــــــــــد

قـــــــــــــالوا تقـــــــــــــدم عصـــــــــــــرنا

وتقـــــــــــــدم الفكـــــــــــــر الجديـــــــــــــد

حـــــــــــــتى النفـــــــــــــوس تضـــــــــــــاعفت

والحـــــــــــــرب أمســـــــــــــت لازمـــــــــــــةْ

نصـــــــــــــف البســـــــــــــيطة جـــــــــــــائع

والنصـــــــــــــف حـــــــــــــرب قائمـــــــــــــةْ

مـــــــــــــاذا يضـــــــــــــر لـــــــــــــو أننـــــــــــــا

نســـــــــــــعى لجمـــــــــــــع القائمـــــــــــــةْ

وعلى الرغم من إيحاءات الأجواء العامة للدلالة الكلية لهذه القصيدة؛ فإننا نحس في نهايتها بعجز اللغة في الوصول إلى أجواء شعرية رمزية فنية تتفاعل فيها دلالات الكلمات ضمن السياق الشعري الموصوف بالعمق والكثافة فالكثير من ألفاظ هذه القصيدة وظفت من دون أن تحمل أي معنى أو أي دلالة، وهذا يؤدي بها إلى ضعف دلالتها الشعرية، وجفاف أسلوبها، ورداءة مستواها الجمالي، ولا يخفى أن استخدام الشاعر لألفاظ مثل (الجريمة طورت، حرب قائمة، الصلب شيء هين..) لم يُوفق الشاعر في تجاوز دلالتها الحرفية كما هي في سياقاتها المعرفية، فبقيت ضمن دلالتها اللغوية المعروفة.

وفي حالات أخرى يُبقي الشاعر على الدلالة المعجمية لألفاظه، مفضّلا المباشرة والخطابية في الأسلوب ومن أمثلة ذلك قصيدته المعنونة بـ (الطوفان في الجولان)[1] :

قـــــــــــــالوا تصـــــــــــــبّر..قلت عـــــــــــــن مصـــــــــــــيبتي

صـــــــــــــبر طويـــــــــــــل كـــــــــــــان هـــــــــــــو الـــــــــــــداءُ

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج1، ص.193.

قـــــالوا تشـــــجع.. قلـــــت إن شـــــجاعتي

ماتـــــت، وهـــــل يحـــــي القتيـــــل عـــــزاءُ؟

قـــــالوا ســـــنثأرُ..قلت هـــــاتوا ثـــــأركُمْ

مـــــن قبـــــل أن يتفـــــوه الببغـــــاءُ

قـــــالوا فشـــــلت..فقلت إني مرهـــــق

قـــــد قطعـــــت أوصـــــاله الأرزاءُ

قـــــالوا تكلم..قلـــــت أني مضـــــرب

وقصـــــائدي مغلولـــــة خرســـــاءُ

فتكرار لفظتي (قالوا، قلت) أضفى على النص أسلوبا مباشرا، لم يسمح لألفاظ المعجم الشعري من التخلص من وظيفتها التقريرية الخطابية، ودلالتها الحرفية، ويكثر هذا النوع من التوظيف في القصائد التي تدور موضوعاتها حول القضايا السياسية والوطنية.

وهناك نوع آخر يمكن أن ندرجه ضمن هذا النسق ؛ وفيه لا تتحرر الكلمات كلية وإنما بصفة جزئية تبقى فيها مرتبطة بالموضوع، والفاصل هنا هو السياق الخارجي الذي يُفعّل دلالاتها المعجمية، وهذا النوع من التحرر الجزئي يجعل الكلمات تحوم بين دلالتها المعجمية والسياق الخارجي من الموضوع، ومن أمثلة هذا قصيدته (بلادي والمآسي)[1]:

كانـــــتْ بـــــلادي جنـــــة موعـــــودة

فغـــــدت بـــــلادي طفلـــــة مـــــوءودة

كانـــــتْ بـــــلادي قلعـــــة، أبراجهـــــا

وحصـــــونها كانـــــت هنـــــا مشـــــهودة

وتَـــــرى بـــــلادي كـــــان أخْضـــــر زاهيـــــا

يزهـــــو بزهـــــو حقولـــــه المنضـــــودةْ

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص.66.

أضـــــحى بـــــه الســـــهل الخصـــــيب مخربـــــا

فغـــــــدت ســـــــنابل قمحـــــــه معـــــــدودةْ

مـــــا خطبـــــه أمســـــى جَـــــديبا حقلُهـــــا

وذوت بـــــــــه أثمـــــــــاره المنشـــــــــودةْ

جانيـــــــه أمســـــــى يائســـــــا متقاعـــــــدا

والحقـــــــــل اخمـــــــــد شـــــــــطأه ووروده

والأرز أضـــــــــحى ذاويـــــــــا متهاويـــــــــا

ولقـــــــد عهـــــــدت جـــــــذوره مشـــــــدودة

فهذه السياقات التاريخية المكانية التشخيصية المبنية على المخاطبة والمناجاة توحي دلالاتها المجازية التصويرية بآمال الأمة العربية وأحلامها ومعاناتها، عن طريق مجموعة من المعاني مثل:(بلادي جنة، بلادي قلعة، ثرى بلادي كان أخضر، لبناننا المحزون المنجل العبري، الجولان يشهد أننا، أطواد سينا، المسجد الأقصى ينادي...)

إن ما يميز هذا نسق الألفاظ العادية من خلال هذه القصائد هو أن ألفاظه تقريرية مباشرة، الكثير منها يقترب من أساليب التقارير الصحفية وحتى بعض الألفاظ المجازية التي نثرها الشاعر في أبياته لم تستطع أن تنقل اللغة وتحررها تحريرا نهائيا من وظيفتها الإخبارية أو دلالتها المعجمية، وعن هذا يقول (أبو القاسم سعد الله) معلقا على هذه الظاهرة عند الشاعر أحمد الطيب معاش:"كنت أراسله فأعبر له عن رأي في كثرة شعره وعدم إخضاعه للنقد الذاتي، وحرصه على تسجيل عاطفته بسرعة ثم الإسراع بإرساله إلى الجرائد، وكأنه في سباق مع الزمن، وقد اقترحت عليه مرة أن يتوقف عن قول الشعر برهة من الزمن أو يقلل منه؛ وكنت أعني أن يراجع شعره قبل نشره؛لأني لاحظت له التضحية أحيانا حتى بالوزن والفن، مما جعل شعره في السنوات الأخيرة فيه نظم كثير وفن قليل.."[1]، ويضيف سعد الله قائلا:" وهو يهتز للحوادث وينفعل لها فلا يتركها تمر بدون تسجيلها في شعره، وهو صادق كل

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، الصفحة ك من المقدمة.

الصدق فيما كان يعبر عنه غير أن الصدق وحده لا يكفي ليجعل الشعر فنا من الفنون الجميلة.."[1]، وقد وجدنا أن أغلب قصائد الحرب والثورة، والقضايا العربية والقومية تسير في هذا الاتجاه، حيث لم يتمكن الشاعر من صهر ألفاظها في سياق شعري يحررها من أصولها المعنوية المعجمية ليتفاعل فيها المدلول السياسي والعقائدي والاجتماعي والتاريخي في نسيج لغوي رمزي فني واحد.

ج–نسق الألفاظ العامية: ونقصد بها استعمال الشاعر للألفاظ غير الفصيحة سواء أكانت دخيلة أم مبتذلة، والتي يؤدي استعمالها في أحيان كثيرة إلى هبوط المستوى الفني، واستعمالها ناتج عن تأثر الكثير من الشعراء بـ(إليوت) في دعوته إلى ضرورة اقتراب الشعر من لغة الحياة اليومية لغة الإيقاع اليومي حتّى يجدّد حيويته ولكن لغة الشعر غير الحياة اليومية وموسيقاه غير موسيقاها وإلا كان نسخاً وتكراراً للحياة الواقعية، وهذا ما قصده (إليوت) فقال: "إننا لا نريد أن يعطينا الشاعر نسخة تامة عن لغته المحكية لغة أهله وأصدقائه وأبناء مقاطعته، غير أن ما يجده في محيطه هذا هو المادة التي يصنع منها شعره، إنه كالنحات يجب أن يظل أميناً للأداة التي يشتغل بها، ثمَّ إنه من الأصوات التي وعاها ويجب أن يوقع أنفاسه ويبعث فيها ما تكتمل به من الانسجام"[2]، وعلى هذا يذهب عز الدين إسماعيل إلى أن كل مرحلة من مراحل التجديد تثار فيها علاقة اللغة بالحياة والعصر، أو قربها من الواقع، على أن قربها من الحياة لا يعني أنها تكون مثل لغة الناس ولكن بمعنى أنها تحمل نبض الحياة الجديدة، فهي قريبة من روح العصر وروح الناس وليست لغة الناس في الوقت نفسه، وهو ما يقيم علاقة تواصل بين الشاعر والمتلقي[3].

ولهذا فالشعر لا يقلد لغة الناس وأصواتهم لأنها لغة نثرية، ولكنه يقترب من روح

---

[1] المصدر السابق، ص.ن.

[2] نقلا عن: منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص. 27.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص.179.

الحياة ونبض القلوب وحركة الواقع ليعيد خلق ذلك فنياً، ولغة الشعر تأخذ "من لغة النثر العادي وأسلوب الحديث اليومي وإن كانت تزيدها تنظيماً وتركيزاً وإجادة وإرهافاً"[1]، وإذا كان الكثير من الشعراء العرب ومنهم شاعرنا أحمد الطيب معاش مثلما سوف نرى، قد أرادوا إغناء لغة الشعر بالعودة إلى الحياة اليومية فإنهم قد اختلفوا في فهم هذه العلاقة، فدعا الكثير منهم إلى الاستفادة من ألفاظ عامية فصيحة الأصل وتحسين ألفاظ عامية لإدماجها في النص الشعري.

والقارئ لشعر أحمد الطيب معاش يلاحظ كثرة استعماله للألفاظ العامية سواء كانت مبتذلة أو دخيلة، ويرجع أصل بعض تلك الألفاظ العامية إلى أصولها في الفصحى مع بعض التغيير في بنيتها الصرفية أو بعض الحروف أو الحركات عند استعمالها باللهجات والأسلوب المحلي .

وقد أكثر الشاعر في توظيفه للألفاظ العامية في شعره سواء كان بغرض إضفاء الواقعية على شعره في نقله للحياة اليومية وأجوائها، وغوصه في أعماق الحياة الشعبية وتمثيله لصورها وملامحها.

ومن بين الألفاظ العامية التي يستعملها الشاعر تلك الألفاظ الدخيلة من لغات أخرى إلى اللغة الفصحى، وبخاصة من اللغة الفرنسية التي كانت لغة الاستعمال اليومي زمن الاستعمار الفرنسي للجزائر وبعد استقلالها أيضا، ومن أمثلة ذلك بعض ما جاء في قصيدته المعنونة بـ(عنابة)[2]:

لم نكد ننزل المدينة حتى
يقِفُ البحرُ مُقْسِما للجميعِ
بثلاث وتارة بحرامٍ
أو بربٍّ وكعبةٍ وبقيعِ

[1] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، مكتبة الخانجي، ط.2، 1971، ص.40.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، ص.341.

قـــــــــــــائلا لا بـــــــــــــراح دون يمـــــــــــــينٍ

كيميـــــــــــــني أو ضـــــــــــــامنٍ في الرجـــــــــــــوعِ

فنجيـــــــــــب الكـــــــــــريم :أيـــــــــــن (الأريـــــــــــتي)

لمكـــــــــــان للنـــــــــــومِ مـــــــــــن أي نـــــــــــوعِ...

أو حَنُـــــــــــوتٍ أو ورشـــــــــــة أو بـــــــــــزار

أو مـــــــــــزار أو مســـــــــــكن في الربـــــــــــوعِ

فـــــــــــإذا جاءنـــــــــــا (الأريـــــــــــتي) ترانـــــــــــا

كـــــــــــل حـــــــــــين في الســـــــــــرك بـــــــــــين الجمـــــــــــوعِ

نتغـــــــــــــــنى بمـــــــــــــــدح والٍّ نشـــــــــــــــيط

قـــــــــــــد حبانـــــــــــــا دكانـــــــــــــةً للبيـــــــــــــعِ

عنـــــــــــــدها يـــــــــــــا عنَّـــــــــــــابتي، والأريـــــــــــــتي

في يميـــــــــــــني، أكـــــــــــــون رَهْـــــــــــــن الجميـــــــــــــعِ

فألفاظ مثل:(الأريتي)؛ و(البزَارْ)؛ وهي كلمات دخيلة من اللغة الفرنسية أدت بانحدار المستوى الفني؛ وإلى اضطراب فني دلالي في بنية القصيدة؛ وهذا من عيوب توظيفها في بنية الشعر اللغوية.

وبقراءة شعر أحمد الطيب معاش نجد انه لا يقتصر على توظيف بعض المفردات العامية من اللهجة الجزائرية فقط؛ بل نجده يوظف في شعره بعض الألفاظ العامية من بيئات أخرى سواء كانت عربية كالعامية المصرية والشامية وغيرهما أو بيئات أوروبية؛ وربما يرجع هذا في نظرنا إلى أن الشاعر عاش في هذه البيئات أو كان كثير التنقل إليها بحكم عمله السياسي والدبلوماسي وهذه النماذج خير مثال عن ذلك :

1-فـــــــيم التجـــــــنّي يـــــــا حبيبـــــــا خلْتُـــــــهُ

سَـــــــعدي... فقـــــــال فـــــــإنني (شـــــــرواكا)[1]

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، ص.132.

2- لا تُلـــــــــــــــــوِّح بعصـــــــــــــــــاةٍ

مثـــــــــــل بيـــــــــــاع (عفـــــــــــشِ) [1]

فـــــــــــــــــاعلموا أنيّ قنـــــــــــــــــوعٌ

بعَصـــــــــــــــــاتي وبـــــــــــــــــ(عَفْشِ) [2]

3- مـــــــــن لم يقـــــــــف نِـــــــــدا لنـــــــــا

فليبـــــــــــــــقَ مثـــــــــــل (البصـــــــــــطَجي) [3]

4- فقـــــــــال لمـــــــــاذا؟ فقلـــــــــت لأمضـــــــــي

بداهيـــــــــــــة وأُريـــــــــــح (الأفنـــــــــــدي) [4]

5- يطـــــــاردني العـــــــزل في كـــــــل صـــــــقْعٍ

ويصـــــــــدُّ مـــــــــني الصـــــــــخر في كـــــــــل دربِ

نقلْـــــــــتم خيـــــــــامي إلى كـــــــــلِّ فـــــــــجٍّ

كمـــــــا يُنقـــــــلُ (الشـــــــيش)عنـــــــد اللعـــــــب [5]

6- وطلبتُـــــــــهُ في بـــــــــذلتين فلـــــــــم يلِـــــــــنْ

هـــــــل يـــــــا تـــــــراه يفضـــــــل (البيجامـــــــا) [6]

7- هاتِـــــــهِ، مـــــــدفعا يصُـــــــبُّ المنايـــــــا

وخـــــــذ الطنْـــــــكَ ســـــــالما و(الـــــــردارا) [7]

صـــــــــــــــــاروخنا يُغتالنـــــــــــــــــا

والطَنْـــــــــــكُ يفتـــــــــــكُ بالحشـــــــــــودْ [8]

---

[1] المصدر نفسه، ص.386.

[2] المصدر نفسه، ص.406.

[3] المصدر نفسه، ص. 409.

[4] المصدر السابق، ص.411.

[5] المصدر نفسه، ص.424.

[6] المصدر نفسه، ص.200.

[7] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، ص .221.

[8] المصدر السابق، ج2، ص.186.

وســــــــلاح الشـــــــعوبِ وحـــــــدة صـــــــفٍّ

قبـــــــل (طنْـــــــكٍ)ومـــــــدفعٍ وحـــــــرابِ[1]

08- هـــــل زمـــــان الوســـــيط ســـــجّلَ نصـــــرا

هـــــل زمـــــان (البنـــــان) يـــــا قـــــوم ولّى[2]

09- سُمْعـــــــتي في الـــــــبلاد شـــــــيء ثمـــــــينٌ

كيـــــف يـــــؤدِّي بهـــــا (شـــــفور) لطاكســـــي[3]

10-يـــــا أمَّ دنيانـــــا وعاصـــــمة الحِمـــــى

تيهـــــي بالألفيّـــــة، و(زوخـــــي) بالصـــــفاتِ[4]

11-حـــــتى (الـــــبرانِطُ)عـــــاد بعـــــضُ هواتهـــــا

يتبرجـــــــــون كـــــــــأنّهم في بـــــــــاري[5]

رفضـــــــــتْنا (بـــــــــرانطٌ) كغـــــــــدافٍ

فرجعنـــــــــا (للشـــــــــاش) والجلبـــــــــاب[6]

حـــــتى (الـــــبرانطُ) عـــــاد بعـــــضُ هواتهـــــا

يتبرّجـــــــــــــــون كـــــــــــــــانهم أورامُ[7]

12-وأشـــــــــبعا بعضـــــــــهما مذمّـــــــــةً

وأفرغـــــــا مـــــــا كـــــــان في (التلّـــــــيسْ)[8]

فـــــــذا يقـــــــولُ (بـــــــيرتي) أحبّهـــــــا

ولا أحـــــــــــبُّ ويســـــــــــكي (الايكـــــــــــوسْ)

---

[1] المصدر السابق، ص.311.

[2] المصدر السابق، ص.437.

[3] المصدر السابق، ص.416.

[4] المصدر السابق، ص.186.

[5] المصدر السابق، ص.200.

[6] المصدر السابق، ص.308.

[7] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.470.

[8] المصدر نفسه، ص.408.

وذاك قـــــــــال جعّـــــــــةُ الألمـــــــــان

كأهلهـــــــــا في (المـــــــــوسِ) و(الكـــــــــابوسْ)

13-ثقّفـــــــــوا الجيـــــــــل بمسْـــــــــخٍ

واملئـــــــــوا منـــــــــه حُشاشـــــــــةْ[1]

14-فـــــــأحيُوا(التـــــــويزة) في كـــــــلِّ فصـــــــلٍ

وســـــــــــــيروا إلى الحقـــــــــــــل في الأوّلِ[2]

15-وعُطورهـــــــا في راحـــــــتي وملابســـــــي

تُـــــــزري بمـــــــا تضـــــــعون مـــــــن (بارْفـــــــانِ) [3]

16-يتجـــــــنّى علـــــــى الزبـــــــائن عمـــــــدا

ويـــــــردّ الكـــــــلامً مثـــــــل (الـــــــبرنْسِ)[4]

17-إن الـــــــدواءَ لـــــــذا وذاكَ، وذلكـــــــمْ

صـــــــبرٌ جميـــــــلٌ أو تنـــــــاولُ (شمّـــــــةْ)[5]

18-ويعـــــــودُ لبنـــــــانُ لكـــــــلِّ بناتـــــــهِ

لا فـــــــرق بـــــــين (مَدامَـــــــةٍ) و(مـــــــدامِ) [6]

فألفاظ مثل: الشرواك[7]، والعفش[8]، الشنبات[1]، البصطجي[2]، الأفندي[3] والشيش[4] ، ، الرادار[5]، والطنك[6]، وبارفان[7]، والبيجاما[8]، والبنان[9] والكارسون[10] ، والشفور[11] ،

---

[1] المصدر نفسه، ص.522.

[2] المصدر السابق، ج.1، ص. 126.

[3] المصدر نفسه، ص. 319.

[4] المصدر نفسه، ص.416.

[5] أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، ص.38.

[6] أحمد الطيب معاش، مع الشهداء، ص.277.

[7] من العامية اللبنانية وتعني مثلك، وقد شرحها الشاعر في هامش القصيدة.

[8] من العامية المصرية وتعني الأثاث ونحوه.

والشفور[11] ، زوخي[12]، البرانط[13]، باري[14]، التليس[15]، بيرتي[16]، الموس[17] الكابوس[18]، جرنال[19]،الميراج والميج[20]، التويزة[21]، البرنس[22]، شمّة[23] مَدَامِ[24]... يلاحظ أن توظيفه لها في بنيته الشعرية انعكس على مستوى شعره فاتسمت بعض قصائده بظاهرة الاضطراب في المستوى الفني، وهذه الألفاظ الدخيلة يمكن إرجاعها

---

[1] من العامية الشامية وتعني شعر الشوارب.

[2] لفظة من العامية المصرية، أصلها فرنسي وتعني موزع البريد.

[3] من العامية المصرية وتعني السيد.

[4] لفظة تركية وتعني حجر النرد المستعمل للعب.

[5] لفظة أجنبية تعني جهاز الرصد .

[6] لفظة فرنسية تعني الدبابة أو المدرعة.

[7] لفظة أجنبية تعني نوع من أنواع العطور.

[8] لفظة أجنبية تعني لباس النوم

[9] لفظة أجنبية تعني فاكهة الموز.

[10] لفظة أجنبية تعني الخادم.

[11] لفظة أجنبية تعني السائق.

[12] لفظة عامية جزائرية معناها افتخري.

[13] لفظة أجنبية وتعني القبعة الأوروبية.

[14] المقصود بها باريس عاصمة فرنسا.

[15] لفظة أمازيغية جزائرية تعني البساط.

[16] البيرة: هي شراب الجعة.

[17] الموس: السكين

[18] الكابوس: المسدس

[19] الجريدة بالفرنسية

[20] أنواع من الطائرات العسكرية

[21] كلمة من العامية المتداولة في أقطار المغرب العربي ولعلها من الآمازيغية، وتعني العمل الجماعي الخيري.

[22] لفظة أجنبية تعني الأمير.

[23] لفظة عامية جزائرية، وتعني التبغ الذي يوضع في الفم عادة.

[24] لفظة أجنبية تعني المرأة، أو السيدة.

إلى اختراق أو انتهاك أسلوبي في المعجم الشعري مسببة اضطرابا دلاليا في بنية القصيدة وبخاصة في قطعها لعملية التواصل الشعري،وتصبغ على المعجم صبغة جهوية أو محلية ضيقة، وهذا من عيوب توظيف هذه الألفاظ في البنية اللغوية للشعر.

وهذه الألفاظ ذات **النسق العامي** لها وقع خاص في ذكريات الشاعر المتعلقة بطفولته أو جهاده الثوري والسياسي، ويبدوا أن هدفه من ذلك هو ربط هذا المعجم بلغة الواقع والحياة، وإلى إشاعة الروح الهزلية الساخرة الناقدة أو الهجائية الرافضة المتحدية أو الثائرة الناشدة للتغيير، والشاعر أحمد معاش قد بالغ في استخدامها دون مسوغ فني أو دلالي يعكس حقيقة شعريته، وقد تساهل الشاعر كثيرا في إدخال هذه الألفاظ في معجمه الشعري ساعيا إلى إخراج شعره من الفضاءات اللغوية ذات الطابع الرومانسي والثورة الحماسية، إلى السوق والمقهى والشارع وغيرها؛ مستفيداً من لغة الحياة اليومية (لفظاً وتركيباً) سواء على مستوى اللغة الدارجة أم على مستوى لغة الصحافة اليومية–باعتبار أنه مارس العمل الصحفي أيضا في منفاه– وقد اتخذت الإفادة أشكالاً مختلفة، فقد نقل مفردات وتراكيب من لغة الحياة اليومية — سواء أكانت عامية مبتذلة أم حضارية— إلى لغة الشعر؛ ويلاحظ أن استعمال هذه الألفاظ بهذا النهج الأسلوبي الشعري أدى إلى هبوط المستوى الفني لنصوص كثيرة في مدونته الشعرية، وهذا من العيوب الفنية الناتجة عن الإكثار من توظيف الكلمات العامية أو الدخيلة في الشعر.

المبحث الثاني: نسق التركيب الشعري

نسق التركيب الشعري مصطلح أوجدناه؛ ونعني به آلية توظيف اللغة بالنظر إلى درجة تحررها، وذلك عن طريق انتقال النظام اللغوي من صفته الاعتباطية إلى صفته

الأدبية الدلالية؛ لأن هذه الصفة هي التي تتحكم في زيادة درجة إبداعية اللغة، عن طريق حسن اختيار الكلمات، وتوظيفها توظيفا حقيقيا أو مجازيا؛ أو بتفاعل دلالات الألفاظ تفاعلا تقريريا أو رمزيا، والتركيب الشعري بهذه الصورة يتمثل في قدرة الشاعر على تحرير لغته؛ وهذه القدرة مرتبطة بموهبة الشاعر أولا، ؛ وهو ما يسميه أستاذنا الناقد (عبدالله العشي) بـ الباعث يقول:" الباعث الشعري حالة دائمة وأساسية في الشاعر وليس باعثا خارجيا يتلقاه الشاعر من الواقع."[1]، ويسميه أيضا الحظ، يقول أيضا:"أما الشاعر المحظوظ، والحظ هنا يعني الموهبة فإنه يبدع المعنى كما يبدع اللغة في أثناء الكتابة"[2]، هذا أولا؛ أما ثانيا فرصيده الثقافي والمعرفي[3]؛ والشاعر بحسب هذا:"نموذج للإنسان المثقف، إن ما يتميز به من موهبة ومن رؤية حادة، وشعور متوقد، وذكاء نشط، وفكر لماح، يمكّنُه من القدرة السريعة على الاستيعاب وتشكيل هذا المستوعب الثقافي في رؤية خاصة، بحيث لا تصبح الثقافة[4] مجرد تراكم لمعلومات مخزنة في الذهن بل تصبح فلسفة تفسر الحياة وتحدد الموقف مما يحدث فيها[5]" والقصيدة بحسبه أيضا بحيرة كبرى[1] تتجمع فيها عشرات الأنهار؛ بمعنى أنّها

---

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، ص.28.

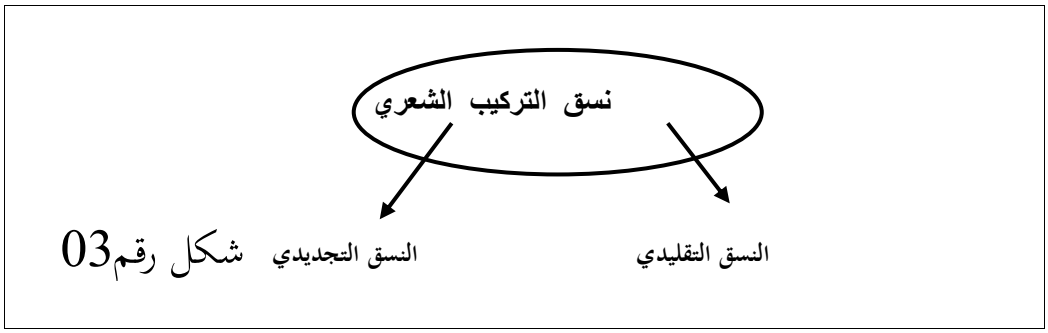
[2] المرجع السابق، ص.81.

[3] يُفرق أستاذنا الناقد (عبد الله العشي) بين المعرفة والثقافة، فالمعرفة عنده هي ما يُكتسب عن طريق القراءة أما الثقافة فتُطلق لتتجاوز ما يؤخذ بالقراءة إلى ما يؤخذ مباشرة من الحياة، ولذلك يكن القول أن القراءة تعطينا معرفة، بينما التجربة والخبرة الحياتية والمعاشية فتعطينا ثقافة.ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، ص.85.

[4] الثقافة هي الجانب الإنساني من العالم الطبيعي، أي الجانب المشكل من الطبيعة الخام، وتبعا لهذا فإن موقع الثقافة هام وجوهري، وهو ما يعطي للشعر خصوصية؛ فقد يلتقي الشعراء في معارفهم فيكتبون انطلاقا منها نماذج متقاربة أو متشابهة، لكنّهم يختلفون في ثقافتهم فيكتبون إذ يكتبون نماذج غير مكرّرة. ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، ص.86.

[5] المرجع السابق، ص.183.

خلاصة لمعارف وخبرات وتجارب سابقة، ويحدد لنا مجالات وحقول هذا الرصيد الثقافي والمعرفي الذي ينبغي أن يمتلكه الشاعر ليشكل رؤيته الشعرية بقوله:" الأنهار التي تصب في البحيرة كما يلي: القراءة، المشاهدة، المعاينة أو المعايشة المادية، المعايشة الوجدانية التلقي اللاشعوري.."[2]، وعلى هذا الأساس فالتركيب الشعري إما أن يكون بطريقة كلاسيكية تقليدية بحتة، أو أن يكون بطريقة تجديدية كما هو موضح فيما يلي:



شكل رقم03

فالنسق التقليدي في نسق التركيب الشعري هو عبارة عن لغة (ألفاظ، كلمات.. جمل، تعابير..) غير متحررة تماما (قد تكون متحررة جزئيا فقط)+ موهبة غير ناضجة نضجا كليا+رصيد معرفي وثقافي غير مكتمل.

أما النسق التجديدي في نسق التركيب الشعري فهو عبارة عن لغة (ألفاظ، كلمات.. جمل، تعابير..) متحررة تحررا كليا + موهبة ناضجة نضجا كليا+رصيد معرفي وثقافي مكتمل، وبقدر خصوبة الروافد المعرفية تكون خصوبة القصيدة و"لذلك جاءت دعوة النقاد للشاعر بأن يتزود بالمعرفة الواسعة ، فبقدر اتساع المعرفة يتسع الأفق وتشف الروح وتسهل عملية الكتابة، إذ تتمكن القصيدة من العثور

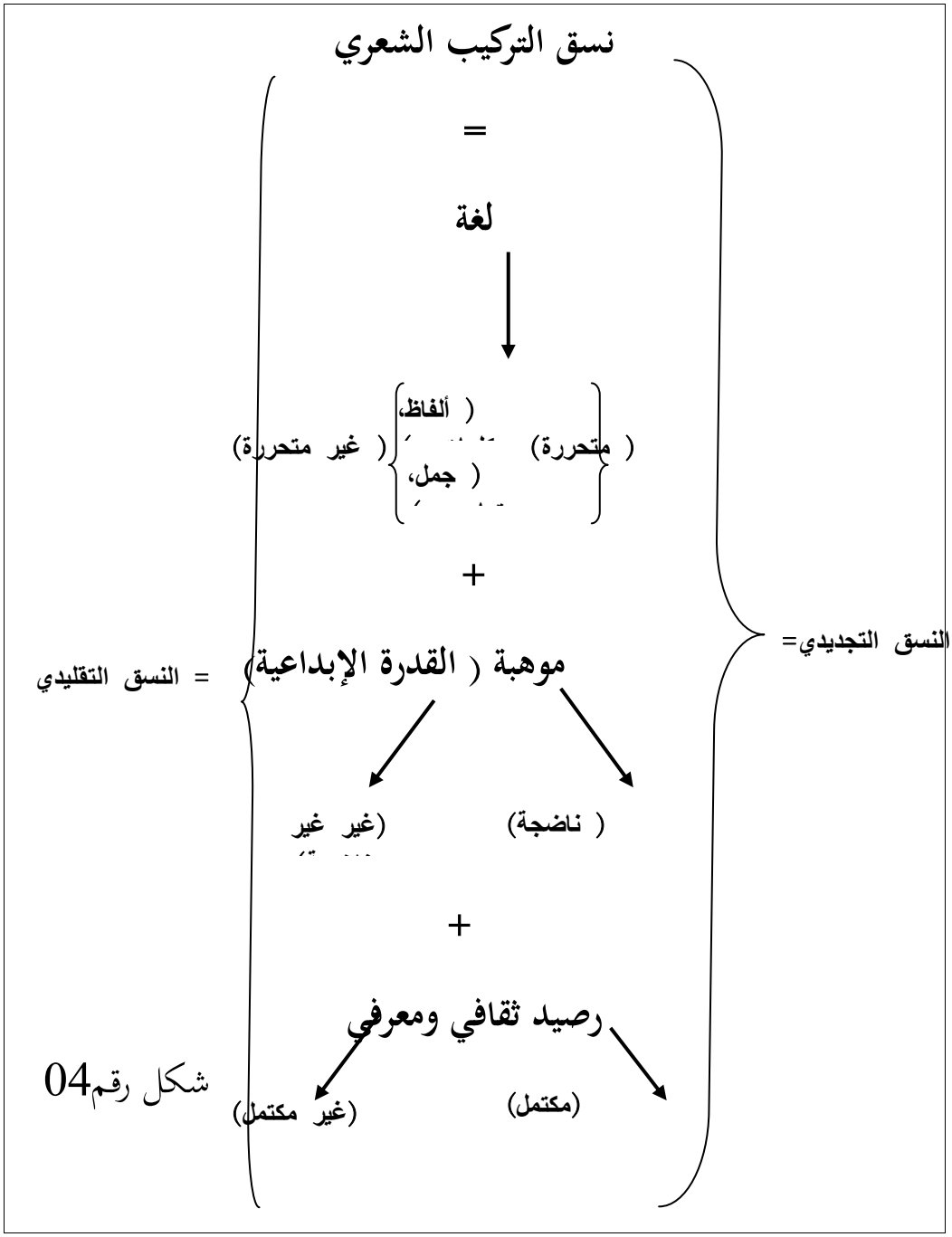
---

[1] يقول عن هذه الفكرة:" يمكن في ضوء فكرة البحيرة تفسير كثير من القضايا الشعرية، من ذلك علاقة الشاعر باللغة، وعلاقة الشاعر بالمعنى..." ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، ص.88.

[2] المرجع السابق، ص.85.

السهل على مكوناتها"[1] ولذلك فالرصيد الثقافي والمعرفي يشكل أهمية كبرى في عملية بناء النسق عند الشاعر فمن خلاله تتوضح الأفكار وتتبين المعاني وتُركب اللغة على أسس دقيقة وإبداعية تصل المتلقي.

والمخطط التالي يوضح هذا:



شكل رقم04

وإذا كان الشعر يعرف على أنه فن لغوي يعتمد على الكلمة في تصويره للعوالم الخاصة بالمشاعر فهذا معناه أن اللغة هي الأداة الناجحة لبروز عمل فني ما لشاعر

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، ص.85.

معين وهي مصدر قوته وضعفه، كما تعد كذلك القالب الذي تصب فيه مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته، وهي أساس البناء الفني للقصيدة، وقد أدرك الشعراء المعاصرون أن الفرق بين الشعر والنثر ليس القالب الموسيقي بوزنه وقافيته فحسب، إنما هو تلك البنية التعبيرية المجسدة في اللغة، وهو ما أسميناه نسق التركيب الشعري وأغلب الشعراء يختارون الكلمة العادية لكنهم يشحنوها برقة عاطفتهم وصدق إحساسهم فيخلقون بذلك شيئا يفاجئون به جمهور المتلقين عن طريق اللغة الشعرية لذلك كان التعامل مع اللغة من أكبر المشكلات التي تواجه الشاعر العربي المعاصر ومن هنا كان لكل شاعر شخصيته بحسب الموهبة أولا والرصيد الثقافي والمعرفي ثانيا ومن هنا كان بديهيا أن يتمايز الشعراء فيما بينهم، بحسب كل هذا.

وسوف نتعرض لهذين النوعين بالتفصيل مع شواهدها في شعر أحمد الطيب معاش.

أ–النسق التقليدي في نسق التركيب الشعري: وهو عبارة عن لغة(ألفاظ كلمات.. جمل، تعابير..) غير متحررة تماما+ موهبة(القدرة الإبداعية) غير ناضجة

نضجا كليا+رصيد معرفي وثقافي غير مكتمل ؛ بحيث أن الشاعر يبقي فيه على الدلالة الحرفية للكلمات التي يوظفها في شعره ، والتي ترجع إلى سياقات معرفية لا تصلح لأن توظف توظيفا يحررها من مفاهيمها أو دلالاتها في مجال حقلها المعرفي، بحيث يعتمد الشاعر على التصوير التقريري أو السردي الذي يتسم بالمباشرة في التناول، والخطابية في الأسلوب، وهذا ما يسميه أستاذنا الناقد (عبد الله العشي) بعوائق أمام الكتابة يقول:"أُولى هذه العقبات ما يمكن تسميته بمحدودية اللغة، فالشاعر يجهد من أجل أن يجسد هاجسه، لكن اللغة أحيانا أو دائما- تعجز عن وصف هذا الهاجس جزئيا أو كليا.."[1]، وشعر أحمد الطيب معاش الذي ينتمي إلى هذا النسق يكاد أغلبه ينحصر في تلك القصائد التي تتناول موضوعات الوصف والفخر والرثاء والغزل والهجاء وكذا القصائد التي يدور موضوعها حول القضايا الوطنية والقومية، وعن هذا النوع يقول (أبو القاسم سعد الله) قائلا:".. وهو يهتز للحوادث وينفعل لها فلا يتركها تمر بدون تسجيلها في شعره، وهو صادق كل الصدق فيما كان يعبر عنه.."[2] وممن مميزات هذا النسق التقليدي في التركيب الشعري أن الشكل الخارجي بما في ذلك البنية العروضية هي التي تكون متحكمة في العملية الشعرية، بينما العناصر الداخلية الأخرى التي تضم الصورة والمعاني الرمزية وموسيقى الإيقاع النفسي أو الموسيقى الداخلية، لا يتحكم فيها الشاعر كثيرا؛ وبمعنى آخر فإن الشاعر أحمد الطيّب معاش يبني قصيدته من خلال النسق التقليدي بناء خارجيا عن طريق الشكل العمودي بأوزانه العروضية المعروفة، وتضعف دلالة العناصر الأخرى التي تدخل ضمن السياق الداخلي كاللغة الرامزة والصور الشعرية وغيرها، وهذا ناتج كما بينا لعدم اكتمال ونضج التجربة الشعرية كلية؛ فحينما يريد أن

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، ص.107.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، الصفحة ك من المقدمة.

يتناول موضوعا من الموضوعات الشعرية فهو يأخذه من أسهل باب فني؛ للإبقاء على سطحية ووضوح العلاقات بين الأشياء المشكلة لنسيج المعاني التصويرية، ومن ثم تعجز اللغة عن إضافة شيء غريب عما هو مألوف ومعروف في مستويات دلالاتها، وبهذا تتحقق خصائص النسق التقليدي في الحفاظ على منطق الأشياء ومجاراة الذوق العام في نقل الواقع أو محاولة تجميله.

وفي هذا النسق **إما** أن يُبقي الشاعر فيه على الدلالة الحرفية للكلمات، والتي ترجع إلى سياقات محددة، لا يمكن توظيفها في مفاهيم أو دلالات خارج حقلها المعرفي الأول ومن ذلك توظيف الشاعر لبعض المصطلحات الوافدة من بعض العلوم، أو المصطلحات الحديثة، أو الأجنبية المعربة ومثال ذلك قوله في قصيدة (مأساة المسلمين في البوسنة):[1]

(ســــــــــــاريفُو) يتيمـــــــــــــةِ الإســــــــــــلامِ
لـــــــكِ يـــــا أختُ في الحنيـــــفِ ســــــلامي
فعـــــل (الصِـــــرْبُ) فيـــــك مثـــــل (ريشـــــارٍ)
أو (هلاكـــــــــو) بغـــــــــابرِ الأيّـــــــــامِ
أتـــــــرى عـــــــاد المغـــــــول و(جنكيـــــــزُ)
فعـــــــــــادت جحافـــــــــلٌ الإجـــــــــرامِ
ليْـــــتَ (تيمـــــو) يعـــــود للســـــاح يومـــــا
لـــــــيرى حصـــــــنهُ بقايـــــــا حُطـــــــامِ
ليـــــت (وارســـــو) والاتحـــــاد يعيشـــــا
نِ زمـــــــــان التفكّـــــــــك المتنـــــــــامي

غـــــاب (تيتـــــو) وغـــــاب حلـــــف عتيـــــدٌ
فاســـــــتباحوا حمـــــــى الـــــــزعيم الحـــــــامي

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2 ، ص.146.

أو مثل قوله في قصيدة:(طائرات بوش[1] في حرب البسوس)[2]:

قنْبِـــــــلْ بنـــــــار أو بقمـــــــحٍ أو بصـــــــلْ
واكسِـــــــبْ جياعـــــــا بـــــــالرغيف أو الغـــــــزلْ
وافتـــــــكْ بـــــــآلافٍ واخـــــــدع مـــــــثلهُم
مـــــــن ابـــــــن مغـــــــدور وابنـــــــة مـــــــن قتـــــــلْ
مـــــــا أتفـــــــه الإنســـــــان عنـــــــد عداتـــــــه
فيحرّضـــــــون عليـــــــه إرهـــــــاب الـــــــدولْ
الاســـــــم" بـــــــانكي" والضـــــــحية عـــــــالم
متفـــــــرق مستضـــــــعف لم يســـــــتقلْ
مـــــــن عهـــــــد رقّ الســـــــود في إفريقيـــــــا
مثـــــــل الهنـــــــود الحمـــــــر والجـــــــنس المحـــــــلْ
والاســـــــم " بوش"والضـــــــحايا دجلـــــــة
والقـــــــدس والمحـــــــراب والصـــــــخر الأجـــــــلْ

فألفاظ مثل:(ريشار، تيمو، بانكي، بوش، أفريقيا..)، لا يتعدى استخدامها الاستخدام الحرفي؛ كما هي في سياقاتها المعرفية الأولى المحددة لها، وهذا التوظيف لهذه الكلمات ربما يدخله الشاعر ليخلق جوا شعريا ساخرا، يضفي على شخصيته مزيدا من الحيوية والحركة.

وإما أن يبقي الشاعر أيضا على الدلالة المعجمية لألفاظه وكلماته ولكن يستخدمها في التصوير المباشر، والسرد التقريري، وهذا النمط يتسم عموما بالمباشرة، والتقريرية المفرطة؛ ومن ذلك قوله في قصيدته (عرض حال مرفوع إلى نوفمبر وثورة القرن)[3]:

---

[1] بوش اسم لرئيس الولايات المتحدة الأمريكية(2001-2010) اشتهر بحملته الدولية على ما يسمى بالإرهاب، خاض حروبا دولية ضد أفغانستان والعراق.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.130.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.307.

يـــــــا زمـــــــان العِقـــــــابِ والأحـــــــزابِ

غـــــــاص في الجـــــــرح خنجـــــــر الإرهـــــــابِ

يـــــــا زمانـــــــا علـــــــى الجزائـــــــر أخْـــــــنى

بالرعـــــــب والرزايـــــــا والاضـــــــطرابِ

قـــــــد فشـــــــا الحقـــــــدُ في العبـــــــاد فجـــــــاروا

واســـــــتجاروا بـــــــالعنف والاحـــــــترابِ

ونســـــــوا كـــــــلّ ســـــــورة وأجـــــــادوا

بـــــــالقراءات ســـــــورة الأحـــــــزاب

يـــــــا لقـــــــومي يقـــــــودُهُم ألـــــــف حـــــــزبٍ

وفصـــــــيلٍ، وألـــــــفُ ســـــــيفٍ نـــــــابي

فشـــــــقيقٌ يغيـــــــبُ إثـــــــر شـــــــقيقٍ

ومُصـــــــابٌ يحُـــــــلُّ بعـــــــد مصـــــــابٍ

ونســـــــاءٌ حوامـــــــل تتلـــــــوّى

وصـــــــبايا يُفجعـــــــن في الخطّـــــــاب

فأُبيـــــــدَتْ مصـــــــانعٌ وبيـــــــوتٌ

وأصـــــــيبت معـــــــالمٌ بـــــــالخرابِ

فهذه الأبيات المليئة بحشد من أسلوب النداء المتسمة بروح خطابية، لم تمكّن للألفاظ من التخلص كليا من وظيفتها الأولى ومهمتها المباشرة التقريرية، وهي ألفاظ وعبارات، وصفات دالة على حجم الفجيعة، والألم التي تعرضت لها الجزائر مثل:(زمان العقاب، الرعب، الإرهاب، الأحزاب، فشا الحقد، نساء حوامل،...).

وهذا ما نجده أيضا في قصيدة "ماسحة البلاط" يقول: [1]

أُنظُـــــــــــــرْ إلى خَطْوهـــــــــــــا

تُنبئُـــــــــــكَ عـــــــــــن أحوالهـــــــــــا

أُنظُـــــــــــــرْ إلى أسمالهـــــــــــــا

[1] – أحمد معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.362

وإلى قـــــــــــــــــديمِ جمالهـــــــــــــــــا

في مقلتيهـــــــــــــــــا نظـــــــــــــــــرَةٌ

دلّـــــــــــــــت علـــــــــــــــى أثقالهـــــــــــــــا

وإذا تـــــــــــــــــراءتْ هاهنـــــــــــــــــا

فالقلـــــــــــــــبُ عنـــــــــــــــد عيالهـــــــــــــــا

أطفالهـــــــــــــــا في كـــــــــــــــل ركـــــــــــــــنٍ

لا يُفـــــــــــــــــارق بالهـــــــــــــــــا

إن أوْمـــــــــــــــأَتْ نحـــــــــــــــو الـــــــــــــــبلاط

ومزَّقـــــــــــــــــتْ أوصـــــــــــــــــالها

واستبســـــــــــــــــلت في مســـــــــــــــــحه

وتمعنـــــــــــــــــت،أوحى لهـــــــــــــــــا

إن الصـــــــــــــــغار بـــــــــــــــلا غطـــــــــــــــاءٍ

أو غـــــــــــــــذاء ... يـــــــــــــــا لهـــــــــــــــا

مـــــــــــــــن حـــــــــــــــرَّة مغبونـــــــــــــــة

يُرثـــــــــــــــى لهـــــــــــــــا ولحالهـــــــــــــــا

حُرِمَـــــــــــــتْ مـــــــــــــن النـــــــــــــوم اللذيـــــــــــــذ

يغـــــــــــــــوص فيـــــــــــــــه خيالهـــــــــــــــا

فخيالهـــــــــــــــا ومنامهـــــــــــــــا

وحياتهـــــــــــــــا، أطفالهـــــــــــــــا

إن هذه القصيدة، جعلها **النسق التقليدي** تتجه إلى المتلقي، عن طريق لغة خطابية مباشرة تتسم صورها ومعانيها بالوضوح، وهذا يتناسب مع مبدأ النسق التقليدي في ابتعاده عن الغموض، واهتمامه بإيصال المعاني، الأمر الذي يجعل كثيرا من دلالة الكلمات في القصيدة تحافظ على وظيفتها المرجعية مثلما نلاحظ ذلك في هذه الألفاظ (الأسمال، مقليتيها، الأطفال، الركن، البلاط، الغطاء، الغذاء، الخطو أومأت).

وإما كذلك أن لا تتحرر الكلمات تحررا كليا وإنما ترتبط بالموضوع المتحكم فيه والذي يجعل من تفاعل دلالاتها المعجمية مجموعة سياقات خارجية مهيمنة، ومثال هذا قصيدة (تحية قسنطينة) وفيها يقول[1]:

إلى مـــــــا أحـــــــب في ســـــــرتا أتيـــــــتُ
أُقـــــدِّم زهـــــري الـــــذي قـــــد قطفـــــتُ
فمنـــــــذُ صـــــــباي شـــــــغفت بســـــــرتا
وكـــــم ســـــرت في ســـــاحها وجريـــــتُ
بـــــ(أخضرها) قـــــد تلقيـــــتُ درســـــي
وعـــــن شـــــيخها الألمعـــــي أخـــــذتُ ..
وفي ســـــيدي راشـــــد كـــــم وقفـــــت
أملـــــئ عيـــــني حـــــتى عييـــــتُ
وفـــــوق جســـــور الهـــــواء رأيـــــتُ
قـــــلاع الجـــــدود تنـــــادي فرحـــــتُ
قســـــنطينتي قـــــد أتيـــــت أغـــــني
وكـــــم مـــــن دمـــــوع عليـــــك ذرفـــــتُ
مضـــــى زمـــــن (الكديـــــة) المتجـــــني
وذاك الصـــــدود الـــــذي قـــــد ألفـــــتُ

أو قوله في قصيدة:(النسر الشراعي)[2]:

أهـــــو صـــــقر يـــــزور ســـــفح الجليـــــلِ[3]

[1] أحمد الطيب معاش، ديوان التراويح وأغاني الخيام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط.2، الجزائر، 2010، ص.347. وأيضا: الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، الصفحة نفسها.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.276.

[3] الجليل: مدينة فلسطينية محتلة.

أم شـــــــــــراع يهـــــــــــز روع الـــــــــــدخيلِ

أم فـــــــــداء سمـــــــــا بكـــــــــل المعـــــــــاني

أم بـــــــــراق يقـــــــــل ضـــــــــيف الرســـــــــولِ

أم محـــــــــــــب مغـــــــــــامر ومجيـــــــــــب

لنـــــــــــــداء المتـــــــــــــيم المبْتُـــــــــــــول

يـــــــا فـــــــداء سمـــــــا فـــــــديت " شـــــــاتيلا"[1]

وفـــــــديت الألـــــــوف في كـــــــل غيـــــــلِ

يـــــــا دمـــــــــاء تصـــــــبّبتْ كـــــــالآلي

أنـــــــت في القـــــــدس أو في أعـــــــالي الجليـــــــلِ

أنـــــت في " الغُـــــورِ" أو في " عكّـــــا" و"حيفـــــا"[2]

أنـــــــــت في الله أو ببيـــــــــت الخليـــــــــلِ

أنـــــــت في كـــــــل موقـــــــع وضـــــــريح

مثـــــــل غيـــــــث يبـــــــل قلـــــــب العليـــــــل

وما يمكن ملاحظته أن هذا النوع من التحرر الجزئي للألفاظ يجعلها تحوم بين دلالتها المعجمية والسياق الخارجي لوصف الشخصية، ومثال ذلك ألفاظ (الكدية سرتا أخضرها، جسور الهواء، سفح الجليل، فديت شاتيلا، في القدس، في الغور،...)؛ التي تدل على مصطلحات لوحدات تاريخية أو زمنية قام الشاعر بتحيّنها في جو القصيدة ليعطي لنا وصفا آخر ذي أبعاد تاريخية أو زمنية.

وما يلاحظ أن هذا التحرر الجزئي للألفاظ هو الذي يجمع فيه الشاعر بين ضربين أو نسقين من الأسلوب؛ الأول يكون مباشرا، بينما الثاني يأتي غير مباشر؛ ووظيفته تأكيد الأول، ويمكن ملاحظة هذا في قصيدته (حيفا عروس البحر أو الزيارة

[1] شاتيلا: مخيم للاجئين الفلسطينيين بلبنان، شهد مجزرة صهيونية مروعة في حق قاطنيه.

[2] الغور، عكا، حيفا، مدن فلسطينية محتلة.

الثانية)[1]، وفيها يقول:

حيفـــــا بـــــراكِ الحيـــــفُ والإجحـــــافُ

أيـــــن الجـــــزاء الحـــــق والإنصـــــافُ ؟

طَبـــــع العـــــدو علـــــى جبينـــــك غـــــدرةُ

مـــــن حـــــين (يوســـــف) غالـــــهُ (جـــــوزاف) ...

تهنئـــــك- يـــــا حيفـــــا – زيـــــارة (هـــــادف)

لمـــــا دعـــــاه المحـــــف المضـــــيافُ...

إن الحظـــــوظ أتتـــــك ...يـــــا حـــــظ الـــــذي

قـــــد زاره في بيتـــــه (العـــــرافُ)

عبثـــــت أصـــــابعه برملـــــك باحثـــــا

عـــــن حـــــل لغـــــزك ..همـــــه الألحـــــافُ

حَمَـــــلَ(الســـــلام) إليـــــك وهـــــو مكفَّـــــنٌ

والقـــــبر عمـــــق غـــــوره الجـــــرّافُ ..

أو قوله في قصيدة:(عندما يغني الموت في أعيادنا، يسكت خلدون[2]في ليلة أول نوفمبر)[3]:

ضَـــــربَ المـــــوتُ مـــــن جديـــــدٍ فأضـــــنَى

وإذا بالبشـــــــــير يرحـــــــــل عنّـــــــــا

ونعـــــــــاه" النـــــــــذيرُ" قبـــــــــل مُـــــــــذيع

فاجآنـــــــا وحـــــــوّل العيـــــــد حزنَـــــــا

فصـــــــرخنا كفـــــــى الممـــــــات بـــــــأرض

صـــــــدح المـــــــوت في رباهـــــــا وتغـــــــنّى

و

[1] أحمد الطيب معاش، ديوان التراويح وأغاني الخيام، ص.189. والأعمال الشعرية الكاملة، ج.1،الصفحة نفسها.

[2] يقصد المفكر الجزائري الراحل بشير خلدون الذي توفي في نوفمبر1998.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.368.

كفانـــــــــــــا خنـــــــــــــاجِرا وسُـــــــــــــيوفا

في حُـــــــــــروب غـــــــــــدت علومـــــــــــا وفنّـــــــــــا

فعنوان القصيدتين ذاته صاغه الشاعر من جملتين؛ الثانية تقريرية مباشرة والأولى تأكيد للثانية ووصف لها، وأما ما جاء في الأبيات فهو يسير على هذا النمط الذي لم تستطع فيه لغة الشاعر أن تتحرر نهائيا من وظيفتها المرجعية الأولى أو دلالاتها المعجمية.

إن شعر أحمد الطيب معاش في النسق التقليدي يبين أن قصائده الطويلة في أغلبها تندرج ضمن هذا النسق، وهذه القصائد موزعة على جميع الموضوعات ومختلف مراحل حياته الشعرية، والقصائد القديمة التي كتبها الشاعر في فتراته المتقدمة، أو القصائد المناسبتية؛ فيمكن أن تندرج ضمن هذا النسق.

ب–النسق التجديدي في نسق التركيب الشعري: وهو عبارة عن لغة(ألفاظ كلمات.. جمل، تعابير..) متحررة تحررا كليا + موهبة(القدرة الإبداعية) ناضجة نضجا كليا+رصيد معرفي وثقافي مكتمل، ويتميز هذا النسق بهيمنة اللغة الدلالية وتركيز نظامها الإبلاغي على الشاعر، وانزياحات دلالاتها اللغوية في وظيفتها التصويرية ويظهر هذا بدرجات متفاوتة بين نص وآخر، وتتخذ النصوص الشعرية التي لها نسق تجديدي من الذات موضوعها؛ وتكاد تلغي الواقع، ولا تتعدى مهمة الشاعر فيها محاكاة عالمه الداخلي، وأقرب صورة للذات هنا عند الشاعر هي تمثله لعالمه الطفولي الأوّل[1]؛ لأن عالم الطفولة يمثل بكل ثرائه حقلا بالغ الأهمية في الركام الثقافي للشاعر؛ فـ"ما يمر به الشاعر في طفولته غالبا ما يختفي في لا شعوره، ولكنه يبرز بشكل ذي فعالية حين يتهيأ الشاعر لعملية الإبداع، فيستيقظ فيه ذلك الطفل الذي كأنّه، فليس من الغريب إذا أن تستدعي الحالة الشعرية عالم الطفولة بدافع الحنين أو بدافع التشابه أو بدافع الهاجس الشعري الذي يلتحم بما يشبهه حقا"[2]، وطبيعة هذا النسق أملت التعامل مع معجم شعري ذاتي خاص، فقد غدت الكلمات إشارات وإيحاءات وتغيرت اللغة من طابع التقليد والتضمين والتقرير إلى ألفاظ متحررة تحررا كليا، وهذا النسق يتميز بأنه يأتي ليصور مشاهد تنقل الواقع إلى أجواء حالمة مفعمة بلغة خاصة من حيث الرقة، والبساطة في التصوير؛ تعود لعوالم طفولية حالمة مثلما أشرنا ، ومثال هذا قصيدته المعنونة بـ(باتنة)، حيث يقول[3]:

---

[1] يشير الناقد (عبد الله العشي) إلى " التشابه –مع الفرق طبعا–بين الطفل والشاعر؛فالطفل يعيش حياته بكثير من الشاعرية؛ التي تحمل التساؤل والدهشة والانبهار والعذرية، والشاعر يعيش حياته بشيء من الطفولية بما فيهل من بكارة وبراءة"ينظر: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، ص.87.

[2] م.س، ص.ن.

[3] أحمد الطيب معاش، التراويح وأغاني الخيام، ص.340، والأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، الصفحة نفسها.

أباتنـــــــــــــةَ المرابِـــــــــــــعِ والجبـــــــــــــالِ

وصـــــــــــــانعةَ الروائـــــــــــــعِ والجمـــــــــــــالِ

وباذلـــــــــــةَ النفـــــــــــوس لأجـــــــــــل عـــــــــــزٍّ

وقـــــــــــاهرةَ العـــــــــــداة لـــــــــــدى النـــــــــــزالِ

فـــــــــــديتُك يـــــــــــا مليحـــــــــــة مـــــــــــن فتـــــــــــاةٍ

بهـــــــــــا أوراس تفخـــــــــــر في الجبـــــــــــالِ

جَمـــــــــــالُ واعتـــــــــــدالٌ واصـــــــــــطبارٌ

يُضـــــــــــاف إلى المزايـــــــــــا والخصـــــــــــالِ

فلـــــــــــوْ وافـــــــــــاك ضـــــــــــيفٌ مـــــــــــن بعيـــــــــــد

لصـــــــــــار كأهـــــــــــل بيتـــــــــــك والعيـــــــــــالِ

ولـــــــــــو غَـــــــــــدَر الزمـــــــــــان فلـــــــــــم تجـــــــــــودي

بمالٍ،جُـــــــــــدت بالســـــــــــحر الحـــــــــــلالِ

صـــــــــــفاءٌ في الســـــــــــريرة والســـــــــــجايا

وطبـــــــــــع فيـــــــــــك كالمـــــــــــاء الـــــــــــزلالِ

أو مثل قوله في قصيدة:(الخبز والورد)[1]:

الخُبْـــــــــــزُ المـــــــــــرُّ سأرفضُـــــــــــهُ

وسأقضـــــــــــي عُمـــــــــــري جوعانـــــــــــا

والـــــــــــوردُ الأبـــــــــــيض أقبلُـــــــــــهُ

وأُقبِّـــــــــــلُ كفّـــــــــــا بـــــــــــه ازدانـــــــــــا

والكَرْمـــــــــــةُ إن أعْطـــــــــــتْ شـــــــــــوكا

صـــــــــــيَّرتُ الكرْمـــــــــــةَ رُمانـــــــــــا

والبسِـــــــــــمةُ إن صـــــــــــارت غضـــــــــــبا

والحـــــــــــبُّ الوالـــــــــــهُ قـــــــــــد هانـــــــــــا

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص.557.

والصـــــــــــبح الضـــــــــــاحك قـــــــــــد ولّى

والليـــــــــــل الـــــــــــداجي أضـــــــــــنانا

والقلـــــــــــب الحـــــــــــالم قـــــــــــد أضـــــــــــحى

يؤرّقُـــــــــــه فـــــــــــرطُ مـــــــــــا عـــــــــــانى

فمـــــــــــا حيلـــــــــــة المـــــــــــرء في عـــــــــــيشٍ

ومـــــــــــاذا تنفـــــــــــعُ دنيانـــــــــــا

فعبارات مثل:(صانعة الروائع والجمال، باذلة النفوس، يا مليحة، السحر الحلال صفاء في السريرة، الخبز المرُّ،القلب الحالم، الليل الداجي،...)؛ تميز هذا النسق وتحول لغته من دلالاتها المعجمية إلى لغة خاصة تنقل إحساس الشاعر وصدق تصويره.

ومن بين النماذج الشعرية التي يلغي فيه الشاعر الواقع، ويتخذ من ذاته موضوعه الشعري، قصيدة (جنيف)[1]:

لمـــــــــاذا جنيْـــــــــتِ علـــــــــى العنـــــــــدليبِ

وأســـــــــكتتِ لحـــــــــن الهـــــــــزار الحبيـــــــــبِ ؟

بخلـــــــــــتِ بشمســـــــــــك رغـــــــــــم آذار

فأخْلفـــــــــــتِ وعـــــــــــدا مـــــــــــع العنـــــــــــدليبِ

وكنـــــــــــتِ بـــــــــــرغم صـــــــــــنوف التجـــــــــــني

مُـــــــــــنى كـــــــــــل صـــــــــــبٍّ شـــــــــــديد اللغـــــــــــوبِ

فهـــــــل قـــــــد نســـــــيت الـــــــذي قـــــــد هـــــــواكِ

فلـــــــــم تســـــــــتجيبي لصـــــــــوت الوجيـــــــــبِ

ســـــــــلبْتِ مـــــــــن الفجـــــــــر بســـــــــمة ثغْـــــــــرٍ

وأشـــــــــجى سمـــــــــاؤك قلـــــــــب الطـــــــــروب

أترضـــــــــين – جونيـــــــــفُ- هـــــــــذا التجـــــــــني

علـــــــى مـــــــن يؤمـــــــك عنـــــــد الخطـــــــوب ..؟

[1] أحمد الطيب معاش، ديوان التراويح وأغاني الخيام، ص.277.

رأى فيـــــــك رغـــــــم الوفـــــــاء جفـــــــاء

ورغـــــــم العفـــــــاف صـــــــفات اللعـــــــوب

وكذلك قصيدة:(نوفمبر هذا حالنا) ، يقول[1]:

قـــــد جئـــــتَ تحضـــــرُ يـــــا نـــــوفمبر عُرســـــنا

فـــــــإذا العـــــــروسُ ثيابهـــــــا حمـــــــراءُ

وأتيـــــــت تشـــــــهد محفـــــــلا أو مأتمـــــــا

في الأربعـــــــين يقيمـــــــه الرفقـــــــاءُ

إن جِئـــــــتَ تبغـــــــي أن تراقـــــــب حالنـــــــا

كيـــــــف اســـــــتحال فريمـــــــا تســـــــتاءُ

إن الشـــــــقيقُ غـــــــدا يقاتـــــــل أهلـــــــهُ

وشـــــــقيقه، واستبســـــــل الفرقـــــــاءُ..

وما يلاحظ هنا هو أن الشاعر استطاع أن يقدم عتابه في" سياق شعري تصويري يتضمن قدرا من الإيحائية الرامزة المحررة للغة، والمفجرة لطاقاتها بوساطة الخيال الذي يجمع بين الأجواء والأشياء والأحلام"[2]، وهذه اللغة الرامزة والموحية، اعتمدها الشاعر في كثير من قصائده التي مواضيعها تشعره بالحنين، والغربة أو الضياع.

أما في قصيدته (مناجاة مريض مغترب)[3]فتستبد به الأحلام، وينفصل عن الواقع ولا يسمع إلا صوت إيقاع معاناته النفسية:

هـــــــاجرتُ حـــــــيّ وامتطيـــــــتُ

جنـــــــاح إعصـــــــارٍ لعـــــــينْ

[1] أحمد الطيب معاش، المجموعة الشعرية الكاملة، ج.2، ص.160.

[2] معمر حجيج، البعد الوطني والقومي والإسلامي في ديوان التراويح وأغاني الخيام لأحمد الطيب معاش رسالة ماجستير، ص.252.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.501

جـــــــــارت علـــــــــي عواصـــــــــف

فغـــــــــذذتُ ســـــــــيري للســـــــــكون

كـــــــم قـــــــد شـــــــربتُ بـــــــه مـــــــرارا

مـــــــــــرّ كأســـــــــــي أو منـــــــــــون

كـــــــم مـــــــتُّ شـــــــوقا في اغـــــــتراب

للـــــــــــــــــبلاد أو العـــــــــــــــــرين

لكـــــــــــن وجـــــــــــدتُ الاغـــــــــــترابَ

بمـــــــــــوطني فـــــــــــوق الظنـــــــــــون

ســـــــــيان عنـــــــــدي مـــــــــا أعـــــــــاني

في السّـــــــــــــــــعير أو المعـــــــــــــــــين

إني تركـــــــــــتُ لكـــــــــــم صـــــــــــغاري

فاغتـــــــــــــديت بـــــــــــــلا عيـــــــــــــون

وتركـــــــــــتُ حلمـــــــــــي في وئـــــــــــام

أو ســـــــــــــــــلام للجنـــــــــــــــــون

وفـــــــــــــررتُ بالجلـــــــــــــد الممـــــــــــــزقِ

للمنـــــــــــــــــافي والشـــــــــــــــــجونْ

فهذا الاستغراق في الأحلام يكاد يقطع الصلة بين التجربة الشعرية والواقع ويشحن الكلمات والصور بأجواء نفسية وجدانية مفعمة بالمعاناة وبهذه السمات تتميز لغة هذه الأشعار عن معجم النسق التقليدي كما هو واضح: (هاجرت حيّي، جارت علي عواصف، مرّ كأسي، متُّ شوقا...).

وفي هذه النصوص ترقى المفردات اللغوية لتصبح موحية بإيقاع خفيف متواتر مما يخرج الشاعر من دائرة التقليد إلى دائرة التجديد؛ لأن الشاعر بنا نصه بناءا جديدا وفق هذا النسق ونظامه المتعارف عليه.

إن شعر أحمد الطيب معاش في النسق التجديدي يكاد ينحصر في الشعر الذي قاله

الشاعر في مرحلة منفاه، والتي كتبها الشاعر في فتراته المتأخرة أو القصائد التي تتسم بحميمية، أو في شعر الأزمة الجزائرية في التسعينيات، وأغلب قصائد هذا الاتجاه ذات بنية شعرية متوسطة أو قصيرة أو مقطوعات شعرية أو مجموعة أبيات؛ تمثل توقيعة نفسية لها هاجس من الهواجس، والتي استطاع الشاعر أن يحصر فيها تجربته الشعرية ويضمنها المحتوى النفسي لها جس من الهواجس أو لخاطر من الخواطر أو لعاطفة من العواطف، وميزة هذا النسق التجديدي في شعر احمد الطيب معاش أنه قادر على استعاب الجزئيات الدقيقة، وأنه يبتعد عن اللغة المباشرة مستعملا الإيحاء والرمز.

الفصل الثاني

نسق التكرار الشعري

يُعدُّ التكرار ظاهرة لغوية، عرفتها العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا[1]، ومن ثَمّ فهي ظاهرة تستحق الدراسة ؛لتبيين معالمها والتعرف على حقيقتها ومواضع استعمالها، و"ما من شك في أن للتكرار مزايا فنية عديدة سواء من حيث تأثيره في المعنى، أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية، فضلاً عن الدلالة النفسية التي يستطيع أن يضفيها على القصيدة"[2].

وتكاد لا تخلو قصيدة شعرية من عنصر التكرار، وهذا يدل على رغبة الشاعر العربي الحديث في استخدام التكرار كظاهرة فنية تدعم الحركة الدلالية، والإيقاعية في النص الشعري؛ على اعتبار أنّ التكرار عنصر بنائي يُسهم في فهم أبعاد التجربة الشعرية وهو يرتبط بالشعر ارتباطاً وثيقاً، وهو سمة فيه، وبخاصة ما كان منه موزوناً، ويتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر التراثي بكونه يهدف بصورة عامة على"اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي، وإن كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي[3]".

فالتكرار يعتبر أسلوباً من الأساليب الحديثة بالرغم من وجوده في الشعر العربي القديم لأنه يعد ظاهرة بارزة في نتاج الشعر الحديث، فلا يخلو أي ديوان من هاته الظاهرة وهذا كله لـ" أنّ التكرار له دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلباً كان أم إيجاباً، خيراً أو شراً، جميلاً أو قبيحاً، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته"

---

[1] نعني بذلك الشعر الجاهلي، وخطب الجاهلية، وأسجاعها، والقرآن الكريم، وكذا الحديث النبوي الشريف، وكلام العرب شعره ونثره من بعد...

[2] يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط.1 ،2006 ، ص.292.

[3] رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، مصر، ص.60.

[1]ذلك أن" التكرار يظل دائراً في فلك النبض النفسي للشاعر، في كل ما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها أو على جملة مهمة من العبارة، لاتصال الحالة الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر"[2]، فهو يعد واحدا من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب والمعاني، وتحقيق البلاغة في التعبير، والتأكيد للكلام والجمال في الأداء اللغوي، والدلالة على العناية بالشيء، الذي كرر فيه الكلام، ولذا فالشاعر"يلجأ إلى التكرار ليوظفه فنيا في النص الشعري المعاصر لدوافع نفسية، وأخرى فنية"[3].

ويذهب (محمد بنيس) إلى ربط التكرار بعملية الاختيار التي يقوم بها الشاعر، وقد لاحظ أن الشاعر حين يكرر بعض المفردات والتراكيب في شعره، فإنه يهدف من وراء ذلك إلى التعويض عن أدوات الربط التي تؤدي إلى رتابة النص وسقوطه، وقد لاحظ(بنيس) أن" ظاهرة التكرار تقنية معقدة من التقنيات الفنية، انطلاقا من معطياتها وتأثيراتها في القصيدة، فضلا عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء التوكيد وفائدتها في جمع ما تفرق من الأبيات والمقاطع الشعرية"[4].

وبحسب (صلاح فضل) فإن التكرار من الطاقات الأسلوبية الفاعلة في بنية النص الشعري؛ إذ يقول:"يمكن للتكرار أن يمارس فعاليته بشكل مباشر، كما أنّه من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة، إلى عدد

---

[1]عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل للنشر، بيروت، ط.1، 1980، ص.67.

[2] عبد الكريم راضي جعفر، تكرار التراكم وتكرار التلاشي ظاهرة أسلوبية، مهرجان المربد الشعري الرابع، 1999، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط.1، 2000، ص.10.

[3] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص.172.

[4]محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، د.ط، 1989 ، ص .175.

من التمفصلات الصغيرة، التي تقوم بدورها في عملية الاستحضار"[1]، ويوسع من مفهوم التكرار ليشمل تكرار المفردات والجمل على مستوى النص؛ إذ يقول"إذا لم يكن من الممكن تكرار وحدة دلالية صغرى في داخل الكلمة، فمن الممكن بالتأكيد –تكرار كلمة في جملة، أو جملة في مجموعة من الجمل على مستوى أكبر"[2].

ويؤكد (يوري لوتمان) أنّ أشكال الأنظمة التكرارية لا تثبت أو تستقر على حال؛ إذْ لا يلبث أن يستقر نظام ما حتى يتم صدعه، ثم إرساء نظام آخر أقوى ثم صدعه وهكذا، وهذا ما أشار إليه بقوله:"إن تغير قواعد **الأنساق البنائية** يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللّغو في النص الفني، إذ ما يكاد القارئ يكيّف نفسه مع نوع معين ويضع لنفسه نظاما ما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء النص حتى تتغير القاعدة البنائية مخادعة كل توقعاته، ومن هنا يكتسب ما كان لغواً أو فضولاً قيمة إعلامية في ضوء البنية المتغيرة"[3].

والشاعر في تكراره من البديهي أنّ هناك غاية معينة يرمي إلى تحقيقها، وقد تكون تلك الغاية موسيقية بحيث يجعل قصيدته تعتمد تكرار نغمات موسيقية تمنحها بعداً موسيقياً مؤثراً، وقد تأتي استجابة لوازع نفسي أو لتأكيد معنى يراد تحقيقه في بديل عنه. ولظاهرة التكرار إيجابيات أحياناً وسلبيات أحياناً أخرى ،حيث أنّ نجاح الشاعر أو فشله في عملية التكرار يتوقف على مدى عمق تجربته الشعرية ومدى قدرته على توظيف التراكيب الدالة على الغاية التي يصبو إلى تحقيقها من خلال التكرار، ومن هنا فهو سلاح ذو حدين قد تمنح القصيدة دلالات عميقة بما تشمله

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة،، الكويت، عدد164، ص. 264.

[2] المرجع نفسه، ص .253.

[3] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف، بيروت، د.ط، ص.174.

من قوة تأثير وإيحاء وقد تسقطها في مستوى من السطحية والابتذال[1]، لذا فالتكرار الذي يأتي مفتعلاً لا يؤدي الغرض المنوط به، والذي لا يحمل في ثناياه أية دلالات سواء أكانت نفسية أو دلالية أو انفعالية فيصبح عندئذ تكراراً لجملة من الأشياء والتي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري، ويجب النظر إلى التكرار في ضوء هذه الفعالية التي يقوم بها على أنه ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محدودة، إنما يجب النظر إليه على أنه تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركيتها وتحليلها انطلاقاً من معطياتها ومستويات أدائها وتأثيرها في القصيدة، فضلاً عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء (التوكيد)، وفائدتها في جمع ما تفرق من الأبيات والمقاطع الشعرية[2]؛ لأنّ التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه، وتصويره، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما بعده حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري.

وتعد ظاهرة التكرار من الظواهر المميزة في شعر أحمد الطيب معاش ؛ وهو عندما يجسد تجربته الخاصة ليحولها إلى تجربة شعرية؛ فإن هذه التجربة تخرج في قالب شعري على شكل قصيدة، وهذه القصيدة في حقيقتها هي انعكاس لنفس الشاعر؛ حيث أن مضمونها يشكل الكون الذي يتحرك فيه نفسيا، وفقا للحركة الشعورية التي يعانيها ويسعى لإخراجها للوجود؛ معتمدا في ذلك على اللفظة الشعرية، فيحملها طاقة جديدة وتكتسب أبعادا أخرى، ويشكل مجموعها الدفقة الشعرية، والجملة الشعرية غير أن الشاعر وهو يشكل نصه يركز على ألفاظ بعينها، ويتعمد تكرارها في كل مقطع شعري، ويتم هذا الأسلوب الأدبي من خلال تكرار حرف من الحروف،

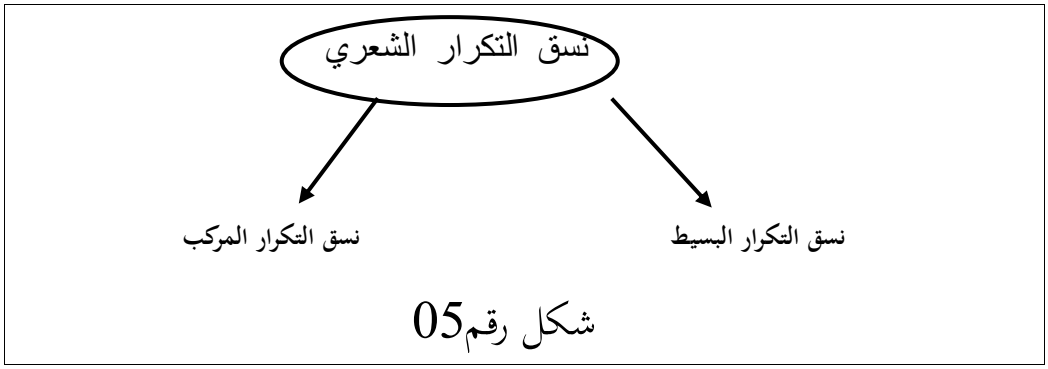
---

[1] ينظر: بوجمعة بوبعير، دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات جامعة قاريونس بنغازي، ط.1، 1998، ص.123 .

[2] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية، ص.61.

وليكن حرف جر أو حرف نداء، أو غير ذلك، أو من خلال تكرار كلمة بعينها، أو بتكرار جملة كاملة، أو حتى فقرة أو أكثر من هذا أو أقل، ولكل مبدع طريقته في تسخير هذا التكرار لخدمة غرض محدد أو أغراض متعددة.

والشاعر أحمد الطيب معاش في تجربته الشعرية تفنن في استعمال التكرار إلى الحد الذي جعله يعيد الحرف، والكلمة، والاستفهام والنداء، ليجعل من هذا الأسلوب وسيلة من وسائل التأثير، والتعبير؛ بطريقة تستجيب للموقف الانفعالي والعاطفي الذي يريد أن يضع القارئ فيه، فـ" تكرار لفظة بعينها، أو سطر، أو جزء من سطر في الشعر بعينه؛ يفسر لنا أهمية هذه اللفظة المكررة، ضمن السياق العام لتجربة الشاعر، وقد تكون الكلمة المكررة هي جوهر الموقف ومفتاح الرؤية "[1]، وللتكرار أنواع وأساليب فهو ينقسم إلى قسمين تكرار بسيط وآخر مركب، وهذا ما يمكن تجسيده في الترسيمة التالية:



شكل رقم05

فنسق التكرار البسيط إنما يعني تردد الكلمة المفردة سواء أكانت حرفا، اسما، أم فعلا أما المركب فيخص تردد كلمتين فأكثر بما يشكل جملة، عبارة، أو حتى مقطع.

والغرض من التكرار بشكل عام التوكيد والإفهام، ويعد مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، ومجالاً لتكثيف إحساسه، ويرى الناقد (صلاح فضل) أن ظاهرة التكرار استعملت في النصوص الحديثة بحثاً عن نموذج جديد يخلق دهشة ومفاجأة بدلاً من

[1] آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص.104.

إشباع التوقع[1]، وقد نوّع أحمد الطيب معاش في استخدام أسلوب التكرار حتى تحول إلى تقنية فنية من تقنيات قصائده، فاستخدمه على نطاق واسع وبأشكال أكثر تنوعاً ودلالات عميقة ولا نغالي إذا قلنا بأن معظم قصائده توافرت على أسلوب التكرار بأشكاله المتنوعة (حرف، اسم، فعل، جملة، عبارات، مقاطع) بحيث ساهم هذا التكرار في تفجير إحساس الشاعر المثقل بالفرح والحزن معا.

ولذا فالتكرار عند أحمد الطيب معاش"هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى"[2]، وسوف نتعرض لكل هذه الأنواع في شعر أحمد الطيب معاش مع أمثلتها[3]، في المبحثين المواليين.

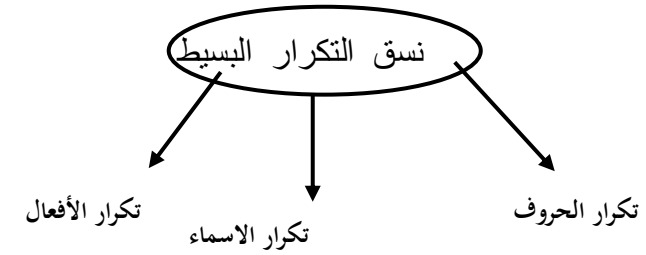
[1] صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط.1، 1993، ص.104.

[2] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط.1، 1995، ص.109.

[3] بحكم اتساع المساحة الشعرية المتنوعة لهذا النسق والتي لا يمكن حصرها، سنكتفي بأمثلة توضيحية محددة فقط.

المبحث الأول– نسق التكرار البسيط:

وهو الذي يخص تردد الكلمة المفردة سواء أكانت حرفا، اسما، أم فعلا، ويسمي الناقد (ميشال ريفاتير) في كتابه (دلائليات الشعر) هذا النوع بالتراكم، و"هو تكرار سلسلة من الأسماء أو الصفات بدون رابط "[1]، وهو مشكل من أنواع ثلاث نلخصها في الترسيمة التالية:



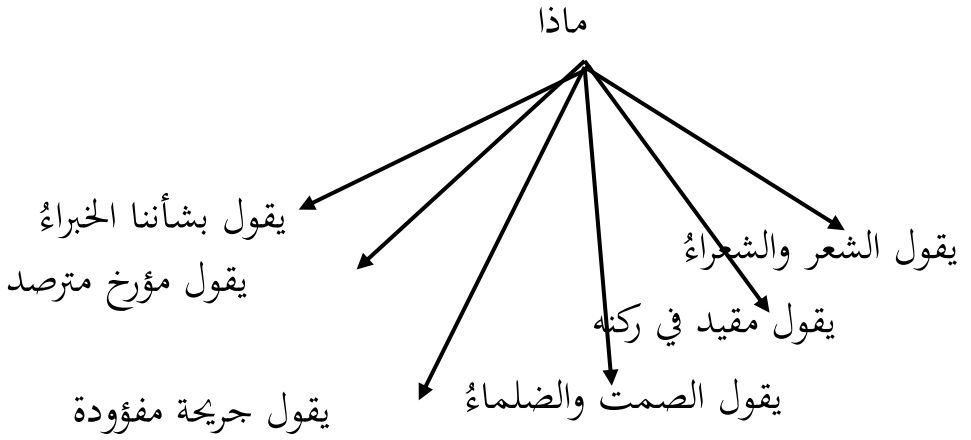
شكل رقم06

وهذا النسق يقوم على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية – دلالية في آن معاً.

أولا–تكرار الحروف:إن ظاهرة تكرار الحروف أو الأصوات موجودة في الشعر العربي القديم والحديث، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي فاللافت للنظر أن كل شاعر وبالنظر إلى تجربته الشعرية يجنحُ إلى تكرار كم من الحروف، هي بالأساس تُلائم التجربة الشعرية لديه، ومن قراءتنا لشعر أحمد الطيب معاش أمكننا أن نستخرج عدة أنواع من الحروف المكررة، هي كالتالي:

[1]ميشال ريفاتير، دلائلية الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب ط.1، 1998، ص.75.

أ–حروف الاستفهام: شكل تكرار حرف الاستفهام (ماذا) موقعاً رئيسياً في رؤوس الأسطر الشعرية في قصيدته التي عنوانها(نوفمبر هذا حالنا)، منحها نغماً موسيقيا تناغم مع دلالة الجمل، يمكن اختزالها في عبارة واحدة بالشكل الآتي:



شكل رقم07

يقول[1]:

إن أنشـــــــــــــــبتْ أظفارهـــــــــــــــا الأرزاءُ

مـــــــــاذا يقـــــــــول الشـــــــــعر والشـــــــــعراءُ

مـــــــــاذا يقـــــــــول مقيـــــــــد في ركنـــــــــه

مـــــــــاذا يقـــــــــول الصـــــــــمت والضـــــــــلماءُ

مـــــــــاذا يقـــــــــول جريحـــــــــة مفـــــــــؤودة

قـــــــــد مضـــــــــها الاعـــــــــداء والابنـــــــــاءُ

مـــــــــاذا يقـــــــــول مـــــــــؤرخ مترصـــــــــد

مـــــــــاذا يقـــــــــول بشـــــــــأننا الخـــــــــبراءُ

ومثلها في قصيدته(بأية حال عدت يا عيد) أين يكرر أداة الاستفهام (يا ترى؟) يقول:[2]

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.160.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.101.

عُـــــدتَ يـــــا عيـــــدَ بســـــمة اســـــتقلالِ

يـــــا تـــــرى عـــــاد بـــــارق الآمـــــال؟

يـــــا تـــــرى عـــــدت بالمحبـــــة يـــــا عيـــــدُ

كمـــــا كُنْـــــتَ في الســـــنين الخـــــوالي؟

يـــــا تـــــرى عـــــاد عهـــــد أمـــــنٍ وســـــلمٍ

ورخـــــاءٍ غـــــداة عهـــــد القتـــــال؟

يـــــا تـــــرى عـــــاد للفقـــــير رغيـــــفٌ

وكســـــاء وبســـــمة الأطفـــــالِ؟

إن طبيعة التجربة الشعرية للشاعر أحمد الطيب معاش هي التي فرضت وجوداً معيناً ومحدداً لتكرار هذه الحروف، وهي التي أسهمت في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين، مسهما في تحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة إيقاعية دلالية في آن معاً، وخير مثال على هذا تكراره لأداة الاستفهام(أين؟) في قصيدة(صدئ اليراعُ)؛ يقول[1] :

أَيْـــــنَ الـــــبراعمُ والأزاهـــــير الـــــتي

كانـــــت نحـــــوم بـــــدَوْحِها الأطْيـــــارُ

أَيْـــــنَ النســـــيمُ العـــــذب داعـــــب ريشـــــها

فزهـــــت بهـــــا وازدانـــــت الأوكـــــار

أَيْـــــنَ الســـــواقي الحاضـــــناتُ لمائهـــــا

أيـــــن الشـــــذى والعشـــــب والأشـــــجارُ

أَيْـــــنَ الشـــــقائقُ في المـــــروجِ عرائســـــا

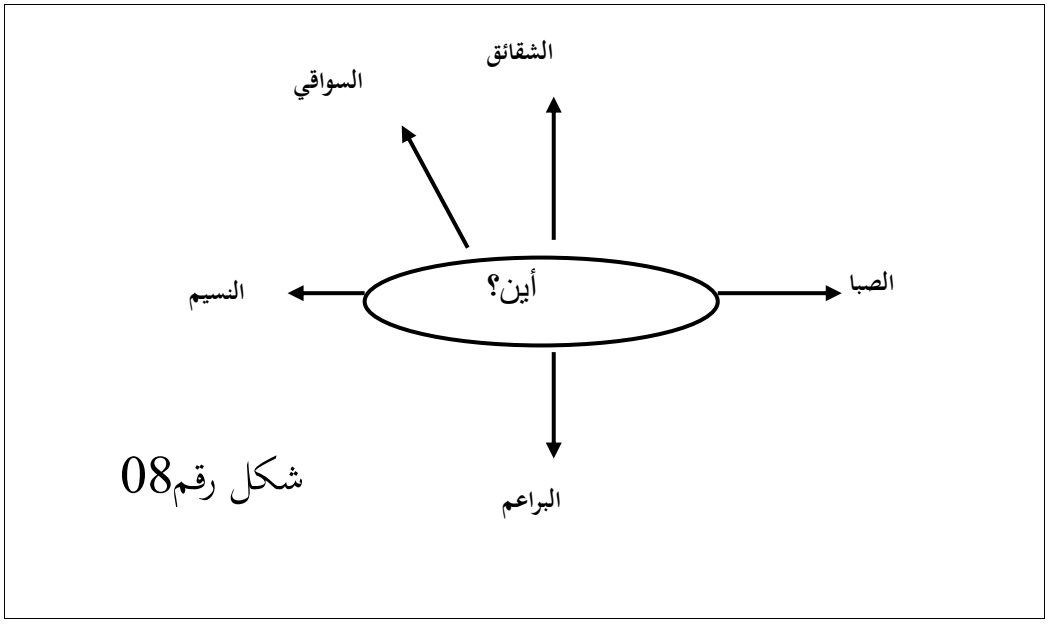
كانـــــتْ تتـــــابع حفلهـــــا الأنظـــــارُ

أَيْـــــنَ الصـــــبا وعليلـــــه، أيـــــن الصـــــبا

وعليلـــــة يجتاحـــــه الإعصـــــارُ

[1] المصدر السابق، ج.1، ص.251.

ويمكن أن نجسد بنية هذا التكرار في الترسيمة التالية:



شكل رقم08

ونفس آلية بناء نسق التكرار، نجدها في تكراره لأداة الاستفهام (أَلمْ؟)، في قصيدة (يا أخي)[1]:

أَلمْ تـــــــــرى هـــــــــذا الظـــــــــلامّ الّـــــــــذي
يُخـــــــــيّمُ حولـــــــــكَ مـــــــــن حِقـــــــــبِ؟
أَلمْ تـــــــــرى هـــــــــذا الشـــــــــقاء الـــــــــذي
يصـــــــــبُّ عليـــــــــكَ وُيحـــــــــدُّق بي؟
أَلمْ تـــــــــــــــرى شَـــــــــــــــعْبَكَ في أَلَمٍ
أَلمْ تـــــــــــرى قومـــــــــــك في نصـــــــــــبِ؟
أَلمْ تـــــــــرى شـــــــــعبا غـــــــــدا كلُّـــــــــهُ
يُـــــــــنكّسٌ رأســـــــــا علـــــــــى المنكـــــــــبِ

والأمثلة في هذا الباب كثيرة ولا تحصى في مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش، لكن يكفي أن نشير إلى أن هذا التنوع وهذا الانسجام في تكرار أحمد الطيب معاش للحروف قد تجاوز البعد الإيقاعي في التأثير كما رأينا، بل وصل في بعض القصائد إلى تشكيل البنية الدلالية من خلال عملية النظم المختلفة والمتباينة التي يملكها كل نوع من أنواع الحروف المكرّرة.

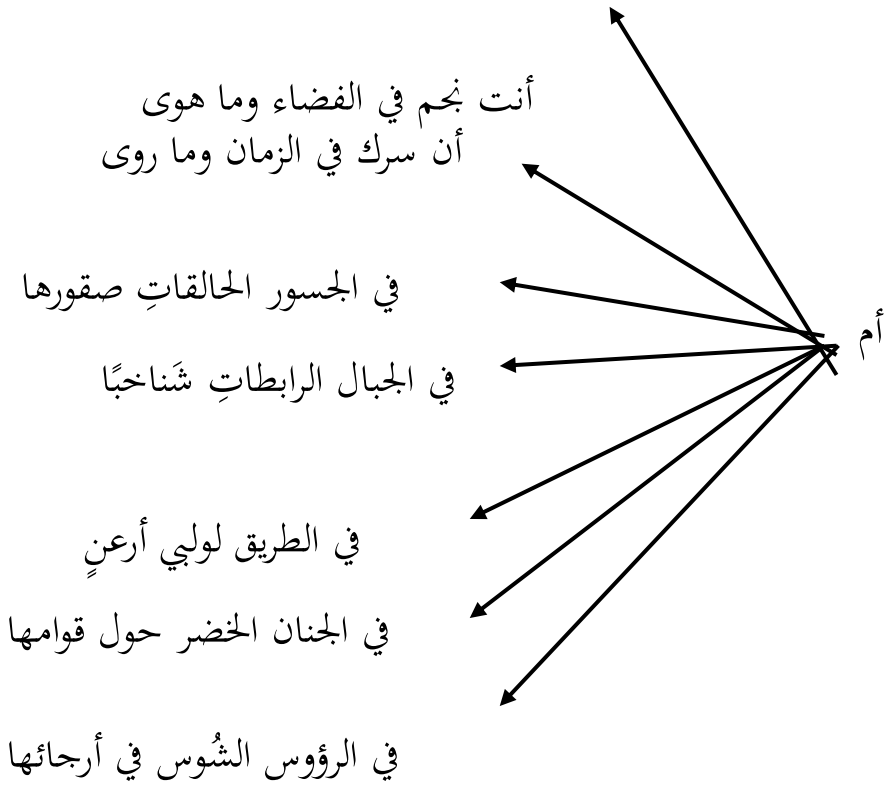
[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.195.

ب– حروف العطف: شكّل تكرار حرف العطف (أم) كمثال في مدونة الشاعر موقعاً رئيسياً في رؤوس الأسطر الشعرية التي يبتدئ بها هذا الحرف، ليمنحها بذلك نغماً موسيقيا يتناغم مع دلالة الجمل، مثل قوله في قصيدة(قسنطينة أو بلد الهواء والهوى)[1]:

هـــــــلْ أنـــــــتِ طـــــــودٌ في الســـــــماء معلـــــــقٌ
أم أنـــــت نجـــــم في الفضـــــاء ومـــــا هـــــوَى
هـــــــل أنّ سِـــــــرّكَ في الروائـــــــعِ والـــــــرُؤى
أمْ أنّ ســـــــــرّكَ في الزمـــــــــان ومـــــــــا رَوَى
أم في الجُســـــــــورِ الحالقـــــــــاتِ صُـــــــــقورُها
في الجـــــو تطـــــرُد مـــــن توعّـــــد أو عـــــوى
أم في الجبـــــــــال الرابطـــــــــاتِ شَـــــــــناخبًا
مـــــن فوقهـــــا صـــــرْحٌ تربّـــــع واســـــتوى
أم في طريـــــــــقٍ لـــــــــولبي أرعـــــــــنٍ
قـــــد لـــــفّ أرْكـــــان المدينـــــة واحتـــــوى
أم في الجنـــــانِ الخُضـــــر حـــــول قوامهـــــا
تحنـــــو عليهـــــا أو تبادلهـــــا الجـــــوى
أم في الـــــــرؤوس الشُـــــــوس في أرجائهـــــــا
قامـــــت تخُـــــط سُـــــطور أيـــــام الهـــــوى

وهذا التكرار يمكن اختزاله في عبارة واحدة بالشكل الآتي:

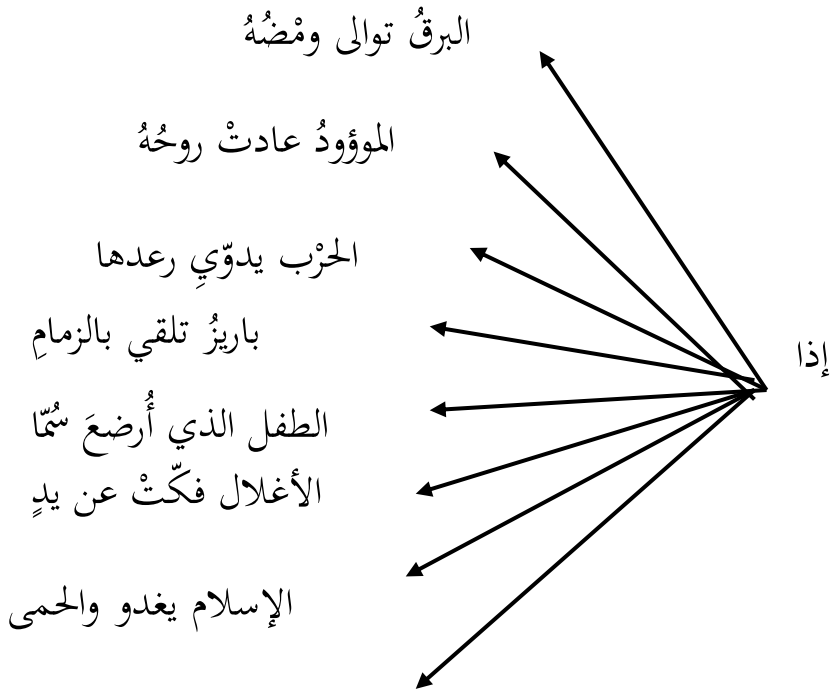
[1] أحمد الطيب معاش، ديوان التراويح وأغاني الخيام، ص.345.



شكل رقم09

وهذا التكرار في بداية كل سطر أو بعض الأسطر الشعرية، بشكل متتابع أو غير متتابع، يؤدي دلالات مختلفة ، كما يؤدي دورا في توجيه الدلالة وتماسك مقاطع النص.

جـ- حروف التوكيد: في قصيدته(جند الله.. أو أشباح الظلام) يُكرر الشاعر أحمد الطيب معاش حرف التوكيد (إذا) حوالي ثمان مرات، في مطلع كل بيت، وقد شكل تكرار هذا الحرف في رؤوس الأسطر الشعرية التي يبتدئ بها؛ نغماً موسيقيا يتناغم مع دلالة الجمل التي يحملها مثل:(البرقُ توالى ومضُه، الموؤودُ عادت روحهٌ..)، وهذا ما يمكن اختزاله في عبارة واحدة نجسدها في الترسيمة التالية:



شكل رقم10

يقول[1]:

وإذا المـــــــــــوؤودُ عـــــــــــادتْ روحُـــــــــــهُ
وتجلّـــــــــتْ مثـــــــــلَ أشـــــــــباح الظـــــــــلامِ
وإذا الـــــــــــبرقُ تـــــــــــوالى ومْضُـــــــــــهُ
فأضـــــــــاءَ الكـــــــــوْن مـــــــــن خلـــــــــف الغمـــــــــامِ
وإذا الحـــــــــــرْبُ يـــــــــــدوّيِ رعْـــــــــــدُها
وإذا بـــــــــــاريزُ[2] تلقـــــــــــي بالزمـــــــــــامِ
وإذا الطفـــــــــل الـــــــــذي أُرْضِـــــــــعَ سُمّـــــــــا
قـــــــد تبـــــــدى يافعـــــــا قبـــــــل الفطـــــــامِ
وإذا الأغـــــــــلالُ فُكَّـــــــــتْ عـــــــــن يـــــــــدٍ
حملـــــــــتْ بنـــــــــدا وســـــــــارت للأمـــــــــامِ

[1] أحمد الطيب معاش، الاعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.27.

[2] المقصود باريس عاصمة فرنسا.

وإذا الإســــــــــــــلامُ يغـــــــــــــدو والحمـــــــــــــى

مثلمـــــــــــا كـــــــــــان بـــــــــــأمنٍ وســـــــــــلامِ

وإذا الأطلـــــــــــــــسُ يهـــــــــــــدي فـــــــــــــوزهُ

لـــــــــــذرى بغـــــــــــداد أو بيْـــــــــــت الحـــــــــــرامِ

ومثل ذلك قوله في قصيدة (دمشق الشام)، حيث يُشكل تكرار حرف التوكيد(إنَّ) في رؤوس الأسطر الشعرية التي يبتدئ بها؛ نغماً موسيقيا يتناغم مع دلالة الجمل التي يحملها مثل:(فيحاءُ عرْب، معنى الخلود، الشام وحسبي..)، يقول:[1]

إنّهـــــــــــــا فيحـــــــــــــاءُ عـــــــــــــرب

إنّهـــــــــــــا معـــــــــــــنى الخلـــــــــــــودِ

إنّهـــــــــــــا الشـــــــــــــام وحســـــــــــــبي

وكفـــــــــــــى الشـــــــــــــام نشـــــــــــــيدي

وكذا قوله في قصيدته (الشعر في لغة الضاد)[2]:

إنّ الـــــــــــذي خَبَـــــــــــرَ النفـــــــــــائس كلّهـــــــــــا

قـــــــــد خـــــــــصّ شِـــــــــعْر الضـــــــــاد بـــــــــالإطراءِ

إنّ الـــــــــــذي زرع الـــــــــــدماء بـــــــــــأحْرُفٍ

لا يســـــــــــتهينُ بسُـــــــــــنّة الأشـــــــــــياءِ

إنّ الـــــــــــذي أروى عُـــــــــــروق تليـــــــــــدنا

لا يســـــــــــتكين لطفـــــــــــرة الـــــــــــدخلاءِ

إن هذا التكرار في بداية كل سطر أو بعض الأسطر الشعرية، بشكل متتابع، يؤدي دلالات معينة ، كما أنّ له دورا مهما في توجيه الدلالة وتماسك مقاطع النص.

---

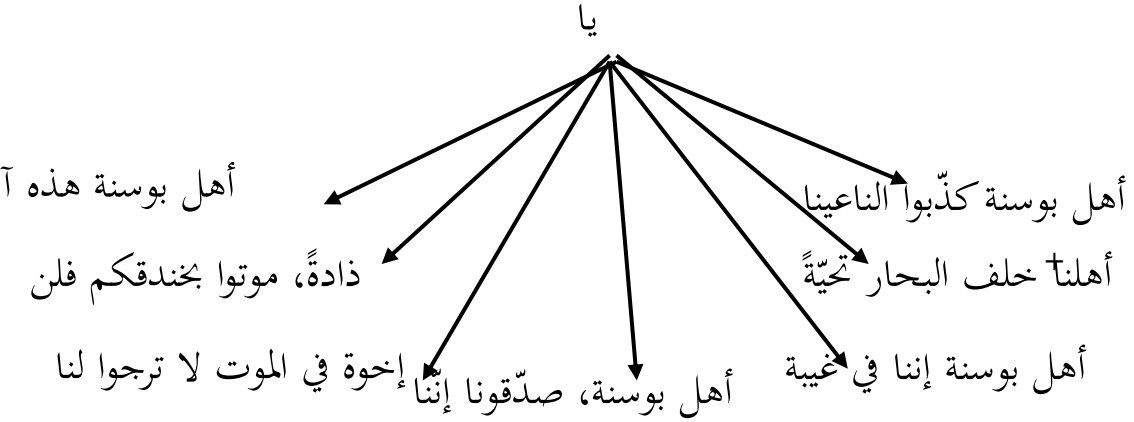
[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.338، أو ينظر التراويح وأغاني الخيام، ص.338.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، ص.20.

د–حروف النداء: مثل قوله في قصيدة(تسابيح في انتظار ليلة القدر)[1]:

يـــــا أهـــــلَ بوسْـــــنةَ كـــــذّبوا الناعينـــــا
واحمـــــوا حمـــــى بالتضـــــحيات قمينـــــا
يـــــا أهلَنـــــا خلـــــف البحـــــارِ تحيّـــــةً
ولتعـــــــــذروا مُتألمـــــــــا محزونـــــــــا
يـــــا أهـــــلَ بوســـــنة إنّنـــــا في غيبـــــة
أبديّـــــــــةٍ، لا تعـــــــــذلوا المـــــــــدفونا
يـــــا أهـــــلَ بوســـــنة، صـــــدّقونا إنّنـــــا
أهـــــل الكـــــلام ولا فعـــــول فينـــــا
يـــــا إخـــــوة في المـــــوت لا ترجـــــوا لنـــــا
ولكـــــم مـــــن الفُرقـــــاء مـــــا يحيينـــــا
يـــــا ذادةً، موتـــــوا بخنـــــدقِكم فلـــــن
يـــــأتي الـــــذي عـــــنكم يـــــذودُ منونـــــا
يـــــا أهـــــل بوســـــنة هـــــذه آفاتنـــــا
وهـــــي الـــــتي عـــــن آفاتنـــــا تثنينـــــا

وقد شكل أيضا تكرار حرف النداء (يا) موقعاً رئيسياً في رؤوس هذه الأسطر الشعرية، منحها نغماً موسيقيا تناغم مع دلالة الجمل، يمكن اختزالها في عبارة واحدة بالشكل الآتي:



شكل رقم11

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.122.

ومثل ذلك في قصيدته(هذي جزائرنا وهذي حالنا)[1]التي يقول فيها:

يـــــــــا ربُ لطفـــــــــك فـــــــــالقُلوب كســـــــــيرةٌ

وعلـــــــــى العُيـــــــــونِ غشـــــــــاوةٌ ســـــــــوداءُ

يـــــــــا ربُ لطفـــــــــك بالعبـــــــــادِ تباعـــــــــدوا

واسْـــــــــتعْبدَتهُم فتنـــــــــة عميـــــــــاءُ

إن تكرار هذه الحروف من خلال النماذج السابقة يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة، يفرضها سياق النص وهو أداة تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، كما تكشف موقفه من القضايا التي يعالجها، وتكرار هذه الحروف كما لاحظنا كان ضروريا من ناحية البناء الشعري من دونها، كان سيختل البناء والدلالة الشعرية، وعن هذا يقول (جاكبسون): "التكرار سمة من أهم سمات الشعرية، وهو يجعل تكرار المتواليات المكونة لهذه الرسالة أمراً ممكناً... ويمثل ذلك كلّه بالفعل خاصية داخلية وفعالة للشعر"[2]، وهو بذلك يشير إلى فاعلية التكرار في النص الشعري، لتأكيد شعريته، والكشف عن عناصره الفنية التي تشكل بنيته الداخلية، كما يؤدي تكرار الحرف أحياناً إلى عدد من الدلالات والمعاني منها "توسعة حيز الشيء المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه، وهذا يفضي إلى توسعة في حيز الحدث الكلي للقصيدة وبشكل تدرجي تزداد التوسعة فيه اطراداً بزيادة التكرار"[3].

إن لتكرار الحرف دور تعبيري وإيحائي، مثلما رأينا في النصوص الشعرية السابقة إضافة إلى دوره في خلق بنية النص وتلاحمها، فهو يُسهم في التنوع الصوتي؛ بإخراج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً، ويشد انتباه المتلقي إليه

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.216.

[2] نقلاً: عن عصام شرتح، جمالية التكرار في الشعر السوري، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، دمشق، سوريا، 2010، ص.38

[3] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004، ص.53 .

وترديده في اللّفظة الواحدة يكسبها نغماً وجرساً ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة، وكل ذلك من شأنه أن يخصب شعرية النص.

ثانيا–تكرار الأسماء: تكرار الأسماء لا يكون اعتباطيا لملأ حشو، وإنما لغاية دلالية؛ لأن الشاعر بتكرار بعض الأسماء يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يُكثّف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى، ولذا يُعدّ"تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثر شيوعاً بين أشكاله المختلفة، وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيراً وأفاضوا في الحديث عنه فيما أسموه التكرار اللّفظي، ولعل القاعدة الأولية لمثل هذا التكرار أن يكون اللّفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه وإلاّ كان لفظية متكلفة لا فائدة منها ولا سبيل إلى قبولها"[1]، وإن أي اسم لا بد له من وظيفة ودلالة داخل النص الذي تكوّنه وتحتويه، ومن أمثلة هذا تكراره للفظة الأصنام في قصيدته(دموع على الأصنام)[2]، يقول:

حُـــــمّ القضـــــاءُ وغابـــــتِ (الأصـــــنامُ)
فبكـــــى عليهـــــا العُـــــرْبُ والإســـــلامُ ..
أنـــــت الـــــتي حطّمـــــت أصْـــــنام العـــــدى
ودعيـــــت بـــــ(الأصـــــنامِ) وهـــــو كـــــلامُ ..
بـــــالأمس كانـــــت في الوجـــــود مدينـــــة
مثـــــل العـــــروسِ واسمهـــــا الأصـــــنامُ
واليـــــوم أضـــــحت بَلقعـــــا، أطلالهـــــا
يبكـــــي عليهـــــا الصـــــخر والأيتـــــامُ ..
ســـــبحان مـــــن جعـــــل الطبيعـــــة دمعـــــة
كـــــبرى بهـــــا قـــــد غصـــــت (الأصـــــنامُ)

[1] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص.60.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، ص461، وديوان مع الشهداء، ص.119.

أصـــــــنامُ هـــــــذي في المصـــــــاب مشـــــــاعري

فإليـــــــــك مـــــــــني دمعـــــــــة وســـــــــلامُ ..

هـــــــذا دمـــــــي ..فيـــــــه أمـــــــد مضـــــــرّجا

تحـــــــت الركـــــــام يحوطـــــــه الإظـــــــلامُ..

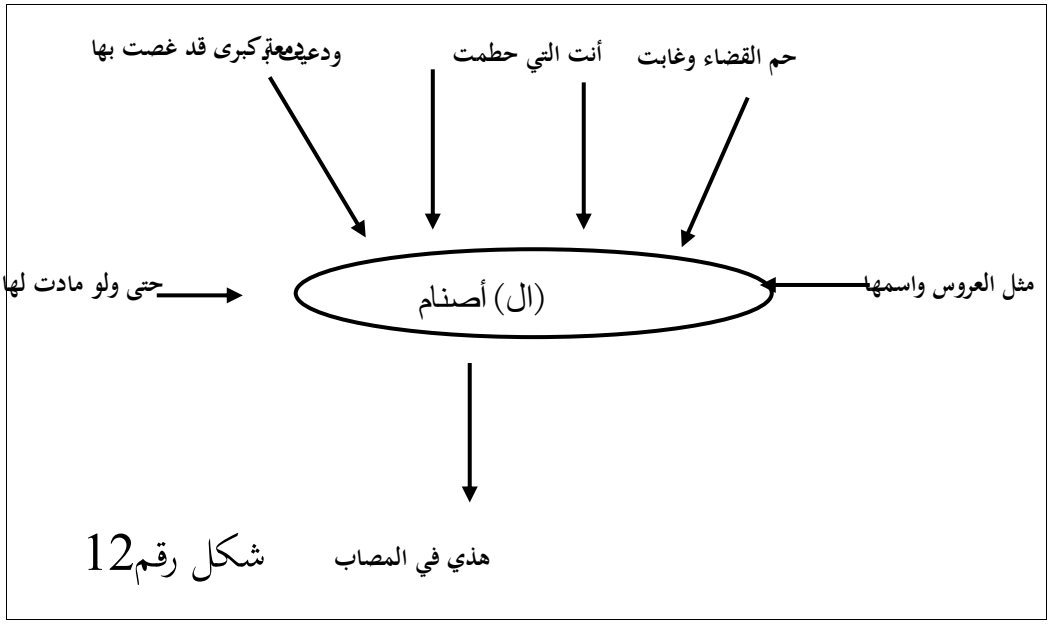
إن كانـــــــت الكلمـــــــات تـــــــذكي لاعجـــــــي

فبـــــــدمعها أرثيـــــــك يـــــــا (أصـــــــنامُ)

إن (الـــــــــزلازل) لا تهـــــــــدُّ قُلوبنـــــــــا

حـــــتى ولـــــو مـــــادت لهـــــا (الأصـــــنامُ)...

إنّ الشاعر في هذا النص راح يصور زلزال مدينة الأصنام والمأساة التي حلت بها معتمداً تكرار لفظة(أصنام) سبع مرات، محققا بذلك إيقاعاً مستمراً يثير سمع المتلقي ويشده إليها، و هذا التكرار بصري بالدرجة الأولى، غرضه إمتاع البصر بالفضاء الذي شغلته هذه اللّفظة، وبهذا تقوم حركية الإيقاع برسم الصورة في ذهن المتلقي ومن ثم تكوين الدلالة الإيحائية في كل مرة للفظة المكررة، ولتكون اللفظة المكررة صدى وتأكيداً للمعنى والفكرة المعبر عنها،كما في الترسيمة التالية:

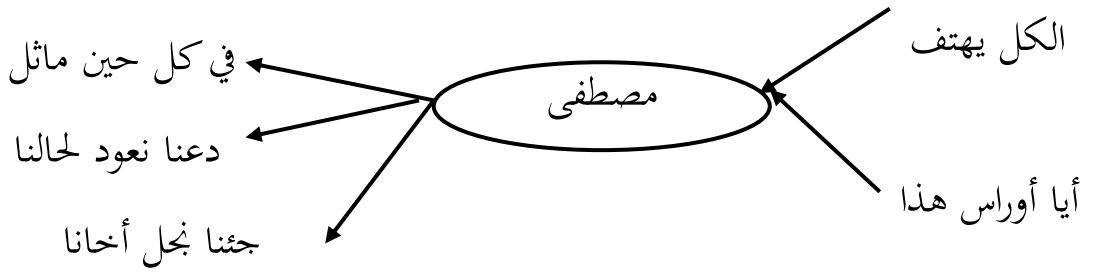


شكل رقم12

أما تكراره لكلمة (مُصطفى) في قصيدة (إلى الشهيد مصطفى بن بولعيد)[1] فهو تكرار تنطلق منه كل المعاني الفرعية ، ووظيفته العمل على تحقيق تنامي القصيدة وامتدادها من خلال حركة ودلالة الاسم المكرر(مصطفى) في كل مرة، يقول:

والكـــــــــلُّ يهتـــــــــفُ مُصـــــــــطفى فتُجيبُنـــــــــا
قمـــــــــمٌ الجبـــــــــال معيـــــــــدة شـــــــــكوانا
قالـــــــــت أيـــــــــا أوراس هـــــــــذا مُصـــــــــطفى
قـــــــد عـــــــاد يحمـــــــل في اليمـــــــين بيانـــــــا
" لالاّ رفاعـــــــــةُ[2]" أقْســـــــــمت أن تحتفـــــــــي
بشـــــــــهيدها وتـــــــــردّد الألحانـــــــــا
وتقـــــــــول إنّـــــــــا- والجزائـــــــــرُ كلُّهـــــــــا-
يـــــــا مصـــــــطفى جئنـــــــا نحـــــــلُّ أخانـــــــا
يـــــــا مُصـــــــطفى دعنـــــــا نعـــــــودُ لحالنـــــــا
نســـــــتعرض الأحـــــــداثا والأزمانـــــــا
فـــــــإلى الأَمـــــــام جميعنـــــــا وإلى العُلـــــــى
والله جـــــــل جلالـــــــه يرعانـــــــا
والمصـــــــطفى في كـــــــل حـــــــين ماثـــــــلٌ
لم ننســـــــه أبـــــــدا ولـــــــن ينســـــــانا

وهذا ما هو موضح في الترسيمة التالية:



شكل رقم13

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج1، ص.498.

[2] (لالاّ)تسمية منتشرة بالمغرب العربي وتعني السيدة.

إن الكلمة في الخطاب الشعري تتمتع بإيقاع خاص له وقعه وتأثيره ، وهو ما يعرف بالجرس اللّفظي، ولذا فإن تكرار اللّفظة في التركيب اللّغوي لا يمنحها النغم فحسب إنما الامتداد والاستمرارية والتنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد، ومثال هذا تكرار أحمد الطيب معاش لكلمة (الشعر) حوالي عشر مرات في مطلع كل بيت، في قصيدته (الشعر في لغة الضاد)[1]، يقول:

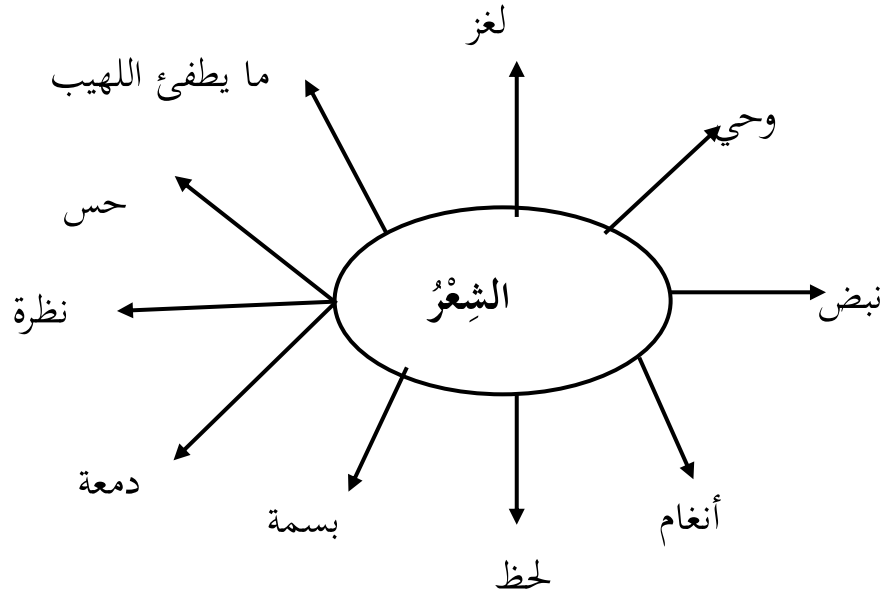
الشِعْرُ لُغزٌ في ضمير الضادِ
يَبقى كهذا الكون دون جلاءِ
الشِعْرُ نبضٌ في الفؤادِ ورجّةٌ
في النفس تبعثُ ميِّت الأحياءِ
الشِعْرُ وحيٌ من ملاكٍ طاهرٍ
يملي روائعه على الشعراءِ
الشِعْرُ أنغامٌ يُردّدها على
سمْعِ الزمان فطاحل النبغاء
الشِعْرُ لحظٌ في المليحة قاتل
أو غصن بانٍ فتنةٌ للرائي
الشِعْرُ بسمة بائس متألّمٍ
منها تغار سعادة السعداءِ
الشِعْرُ دمعة نازح أو عائدٍ
جارت عليهِ جحافل الأرزاءِ
الشِعْرُ نظرة فاحص متأملٍ
عكست لواعج كاتم الضرّاء
الشِعْرُ حسٌّ بالمصاب مؤججٌ
يجلوا انتفاضة غاضب مستائي

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج1، ص.20.

الشِـــــــعْرُ مـــــــا يُطفـــــــي اللهيـــــــب بمهجـــــــةٍ

كالصـــــــــبحِ يقطـــــــــعُ دابـــــــــر الظلمـــــــــاء

ونجسد دلالة هذا التكرار وآليته في الترسيمة التالية:



شكل رقم14

ونفس الآلية نجدها في قصيدته(الصقر العربي الفلسطيني يفقدُ أحد جناحيه)[1]فيكرر فيها اسم (شارون) أكثر من خمس مرات، وأيضا قصيدته (في ذكر الشهداء)[2]، التي ذكر فيها اسم(ماي) تسع مرات كاملة، والأمثلة في هذا كثيرة جدا.

إن تردد كلمة ما يجعلنا نتذكر الدلالة التي حملتها أول مرة في سياقها ذاك، ثم تفاجئنا بدلالة أخرى في سياق آخر، من حيث كنا ننتظر دلالتها الأولى، فالترديد -إذن -يوفر لنا أكثر دلالة، وفي هذا خدمة للنص الشعري وللمتلقي، ولذا فـ" إن التكرار المستثمر شعرياً يتوقف نجاحه على مدى الوعي الشعري الذي يتحكم في استخدامه واستثاره بنصيب وافر من التشكيل، فهو يمكن أن يحيي الكلمة وأن يميتها في الوقت عينه، ، إذ تنتفخ الكلمة وتسمر الانتباه مما يبعث على الخشية من سيطرة

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.263.

[2] المصدر السابق، ج.1، ص.501.

التكرار الآلي الذي يعطل الوعي"[1]، وخير دليل على ذلك ورود كلمة(الشعر) في النص السابق في سياقات مختلفة حيث العلاقة الوحيدة بينهم هي العلاقة بالشاعر، وبروحه، ونبضه وفؤاده.

ثالثا –تكرار الأفعال: القصيدة كما هو معلوم تُبنى على حركة الفعل، فالجملة تبدأ به أو تتركب حوله، ولتكرار الفعل حضور فاعل عند الشاعر؛ لتزاحم الأحداث، والفعل أكثر قدرة على التعبير عن التحولات الزمنية بأشكالها المختلفة لنقل تجربته الشعورية بطريقة مثيرة تهيئُ لها مكانة في نفوس غيره وهناك تكرار لأفعال ماضية ومضارعة وأفعال أمر ولكل منها دلالته.

أ–تكرار أفعال الماضي: تكرار الفعل الماضي يلعب دوراً كبيراً في إحداث حوار داخلي في القصيدة، ففي مستوى الحوار يأتي الماضي ليكشف أبعاداً تفصيلية تتعلق بموضوع القصيدة ومحتواها، وعلى سبيل المثال في قصيدة(إنها القدس تبكي يا عرب) نلاحظ جلياً أن تكرار فعل الماضي(فَقَدَتْ) الذي ورد ثلاث مرات متتالية، قد أكسب المقطع إيقاعاً عذباً ساهم في تكثيف وتأكيد فكرة(النكبة والمعاناة من الاحتلال) الحاملة لمدلولات عميقة، زادت من تكثيف الصور البلاغية الحاملة لهذا المفهوم، وعكست شدة التوتر الذي عبر عنه تكرار الفعل الماضي، يقول[2]:

فَقَـــــــدَتْ عِـــــــزّا وكانـــــــتْ حُـــــــرّة
قمّـــــــة العـــــــزّ إليهـــــــا تنْتسِـــــــبْ
فَقَـــــــدَتْ مـــــــن كـــــــان بـــــــالأمس لهـــــــا
مثـــــــل ضـــــــرغام إذا غـــــــيظ وئـــــــبْ
فَقَـــــــدَتْ إلْفـــــــا وصـــــــقرا كاســـــــرا
جـــــــرّةُ المـــــــوت لأحشـــــــاء التُـــــــرَبْ

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،د.ط، 2001، ص.191.

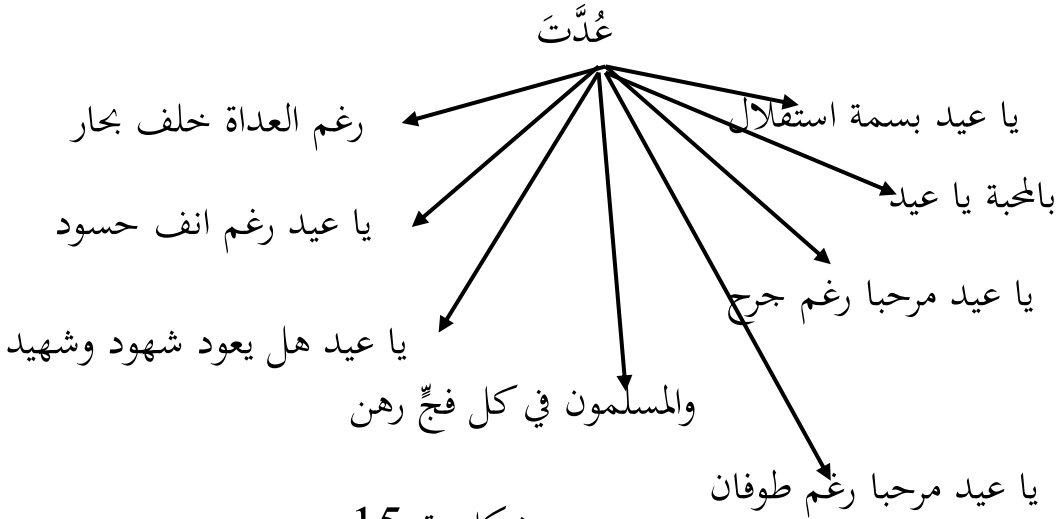
[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، ص.188.

أو قوله في قصيدة (بأي حال عدت يا عيد)[1]:

عُـــــدَّتَ يـــــا عيـــــد بســـــمة اســـــتقلالِ
يـــــا تـــــرى عـــــاد بـــــارِقَ الآمـــــالِ؟
يـــــا تـــــرى عُـــــدَّتَ بالمحبـــــة يـــــا عيـــــدُ
كمـــــا كنـــــتَ في الســـــنين الخـــــوالي؟
عُـــــدَّتَ يـــــا عيـــــد مرحبـــــا رغـــــم جـــــرح
فـــــاغِرَ الثغْـــــرِ صـــــارخا في الليـــــالي
عُـــــدَّتَ يـــــا عيـــــد مرحبـــــا رغـــــم طوفـــــانٍ
غزانـــــــا ولم يُـــــــرع أو يُبـــــــالي
عُـــــدَّتَ يـــــا عيـــــد رغـــــم انـــــف حســـــود
وحقـــــــود مفـــــــرّق مغتـــــــالِ
عُـــــدَّتَ رغـــــمَ العـــــداة خَلْـــــفَ بِحـــــارٍ
صـــــوّبوا العـــــين نحـــــو هـــــذي الجبـــــالِ
عُـــــدَّتَ والمســـــلمون في كـــــلِّ فـــــجٍّ
رهْـــــن ذلٍّ وتحـــــت وقـــــع النعـــــالِ
عُـــــدَّتَ يـــــا عيـــــد هـــــل يعـــــود شـــــهود
وشـــــــهيد ليســـــــعدوا باحتفـــــــالِ

فالفعل (عُدَّتَ) قد تكرّر ثمان مرات في بداية الأبيات الشعرية مشكّلا بذلك وحدة صوتية، وموسيقية ذات إيحاءات، تُطرح هندسته الشكلية عبر ثمان أفعال متلاحقة تستقر كلها في مستودع خبري مثل:(رغم العداة، خلف بحر، يا عيد بسمة استقلال...)، ليقدم شكلاً إيقاعياً يقوم على التلاحق الصوتي وهذا ما يمكن تجسيدها من خلال الترسيمة التالية:

[1] المصدر السابق،ج.2، ص.101.



شكل رقم15

إنّ دوران النص حول المرتكز الدلالي وبؤرة الانفعال(عدّتً) خلق توحدا شعوريا في نسيج النص، وترديده شكّل آلية خطابية عالية، ومعنى يتموج في جسد النص دلاليا وإيحائيا، وهو نفس الشيء في قصيدته(العراق وحصار العرب والعجم)[1]التي يُكرر فيها الفعل(أسمعتم)، أكثر من ثلاث مرات، وغيرها من النصوص.

ويتجلى بهذا أن تكرار الفعل الماضي كان له دوراً كبيراً في في هذه النصوص، في مستوى إطارها المرجعي الذي يعمل على تكثيف وتأكيد أفكار الحاملة لمدلولات عميقة، وزيادة تكثيف الصور.

ب–تكرار أفعال الأمر: أما تكرار أفعال الأمر فله أغراض طلبية؛ حيث يعرِضُ فيه الشاعر حقائق ماثلة، وتوظيف الشاعر له مرتبط بالوظيفة الذهنية التأثيرية المنزاحة عن الواقع، كما في قوله في قصيدة (بأي حال عدت يا عيد)[2]:

أيهـــــا الحـــــاكمُ اعـــــطِ شـــــعبك حقّـــــا
ســـــــــوف يأتيـــــــــك ردُّه في الحـــــــــالِ
أعطـــــــني مـــــا بـــــه ســـــأرفع رأســـــي
وخـــــــذِ الحُكْـــــــم ولـــــــتكن كالرجـــــــالِ

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.202.

[2] المصدر السابق، ص.103.

أعطـــــــني لحظـــــــةً لأكْتُـــــــب رأيـــــــي

ولتقطِّـــــــعْ بعـــــــد اليمـــــــين شمـــــــالي

أعطـــــــني زهـــــــرة أزيـــــــن بهـــــــا بيـــــــتي

وضـــــــريحي وخـــــــذ جميـــــــع مـــــــالي

أوفي قوله في قصيدة (نوفمبر هذا حالنا)[1]:

حـــــــدِّثْ نُفَمْبَـــــــرُ وارو قصّـــــــة ثـــــــوْرة

دانـــــــت لهـــــــا الجـــــــوزاء والغـــــــبراءُ

حـــــــدِّثْ عـــــــن التحريـــــــر والـــــــثَمَن الـــــــذي

ســـــــقناهُ مهـــــــرا اسمـــــــه الشـــــــهداءْ

حـــــــدِّثْ عـــــــن الإســـــــلام وهْـــــــوَ شـــــــعارنا

وغـــــــذاؤنا وشـــــــرابنا وكســـــــاءُ

حـــــــدّثْ عـــــــن الصـــــــلوات في أوقاتهـــــــا

والصـــــــوم لمـــــــا يســـــــتحيل غـــــــذاءُ

حـــــــدِّثْ عـــــــن القصْـــــــف المباغِـــــــت في المســـــــا

والصـــــــبح لمـــــــا تعصـــــــف الأجـــــــواءُ

حـــــــدِّثْ عـــــــن الســـــــير المـــــــبرّح والعنـــــــا

لـــــــدى النـــــــداء ، وكـــــــمْ يُعـــــــاد نـــــــداءُ

حـــــــدِّثْ عـــــــن اســـــــتقلالنا مـــــــن بعـــــــد مـــــــا

زرع الألـــــــوف فـــــــأزهرت أشـــــــلاءُ

حـــــــدِّثْ فـــــــإن القلـــــــب يُســـــــمع أن طغـــــــى

قصـــــــف وتـــــــاه السّـــــــمع والإصـــــــغاءُ

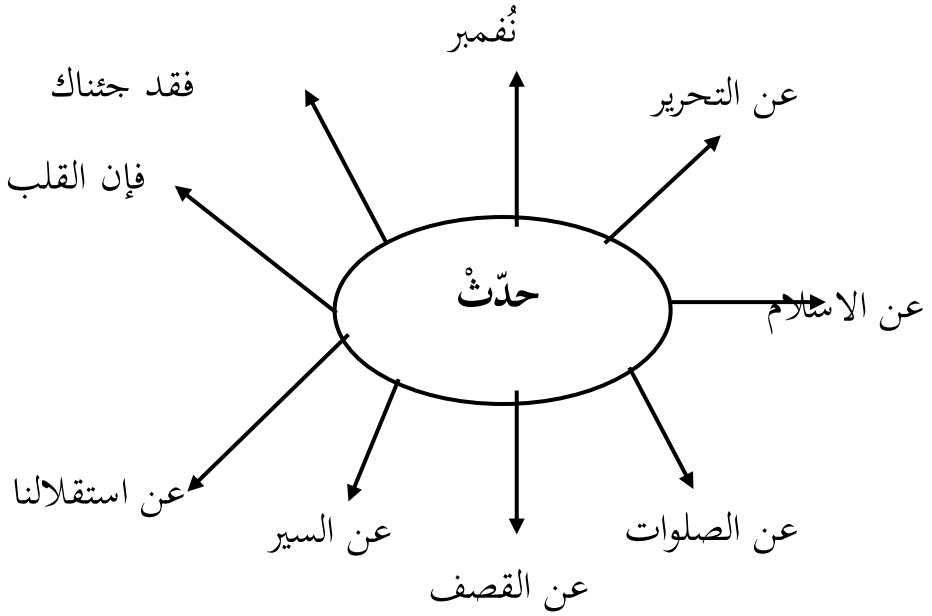
حـــــــدِّثْ فقـــــــد جئنـــــــاك نُنْشِـــــــد ناصـــــــحا

ومُـــــــذكِّرا إن قصّـــــــر النصـــــــحاءُ

إن تكرار فعل الأمر(حَدّثْ) في مقدمة القصيدة يعطي معنى دلالياً يستند إلى مناخ

[1] نفسه، ص.162.

الاستذكار والتأمل والاسترجاع، وتوكيداً إيقاعياً متوالداً من تكرار صوتي في (الدال المضعفة والثاء)، فيخرج التكرار الشعري هنا إلى وظائف جديدة أكبر من مجرد التوكيد وتحقيق التناسق الإيقاعي، مثلما هو مجسد في الترسيمة التالية:



شكل رقم16

وبذلك فإنها تحقق توافقاً وانسجاماً تامين بين الإيقاع الصوتي المتولد عن تكرار الأصوات في الفعل المتكرر (حدّثْ)، وبين توزيع ذلك على أعمدة المظلة الشعرية بصرياً، مما يؤسس نمطاً من التناسق الإيقاعي الدلالي البصري؛ المتولد بفعل التكرار الاستهلالي، ومثلها في قصيدته (العراق وحصار العرب والعجم)[1] التي يكرر فيها الفعل(حدثينا) أكثر من ثلاث مرات، وفي قصيدته (ثورة السادات)[2] يُكرر الفعل(دعوه)، أكثر من ثلاث مرات وغيرها كثير في مدونة الشاعر.

وبذا يتبين أن تكرار فعل الأمر يمثل بالنسبة للشاعر أحمد الطيب معاش؛ أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف المراد التعبير عنه، وتحديد أبعاده النفسية، لهذا ينبغي تفهم

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.202.

[2] المصدر السابق، ص.280.

تكراره في السياق الشعري؛ أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ من تكراره أداة وواجهة فنية ودلالية وبالأخص من شاعر عان من ويلات المنفى والقمع لأزيد من عقد كامل .

ج–تكرار أفعال المضارع: أما تكرار أفعال المضارع فتبدوا قليلة الورود بالقياس للفعلين السابقين، ومن أمثلة تكرار هذا الفعل عند أحمد الطيب معاش قوله في قصيدة (الصقر العربي الفلسطيني يفقد أحد جناحيه)[1]:

صـــــــــبرا لنـــــــــا بخليجنـــــــــا ومحيطنـــــــــا
فعســـــــــى يعُـــــــــودُ لصَـــــــــفْعِنا الأجـــــــــدادُ
وعســـــــــى التوحّـــــــــد يـــــــــزدري بمغـــــــــرّرٍ
مســـــــــخ الحقـــــــــائق وانطـــــــــوت آمـــــــــادُ

أو قوله في قصيدة(من صبرا وشاتيله إلى بيت الشرق وبيت ريمةْ) [2]:

أَيَخـــــــــافُ جـــــــــيش دارع مـــــــــن أعـــــــــزلٍ
فيُصـــــــــادُ عـــــــــن بعْـــــــــدٍ ويُحـــــــــرَقُ جـــــــــامُ
أيهـــــــــاب نســـــــــر كاســـــــــر ورقاءُنـــــــــا
وتخـــــــــافُ مـــــــــن طفـــــــــل الحجـــــــــارة هـــــــــامُ

وتكرار فعل المضارع عند الشاعر أحمد الطيب معاش في هذا النسق يستهدف الإحاطة بوضع شعري معين، ومنحه سمة دلالية واقعية محددة ليس من خلال التكرار ذاته فحسب، بل من خلال متعلقاته اللغوية والدلالية، وأيضا من خلال المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في مطلع القصيدة.

و هذا مثال آخر عن التكرار الذي يحمِل مدى تأثيريّا يترك أثره في تشكيل النسق العام للنص الشعري من خلال عملية التكثيف الدلالي من جهة والايقاعي من جهة

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.264.

[2] المصدر السابق، ص.268.

أخرى، وترديد الفعل المضارع هنا؛ شكّل آلية خطابية عالية، ومعنى يتموّج في جسد النص دلاليا وإيحائيا، يقول[1]:

إن أنشـــــــــــــــبتْ أظفارهـــــــــــــــا الأرزاءُ

مـــــــــاذا يَقُـــــــــولُ الشـــــــــعر والشـــــــــعراءُ

مـــــــــاذا يَقُـــــــــولُ مقيـــــــــد في ركنـــــــــه

مـــــــــاذا يَقُـــــــــولُ الصـــــــــمت والضـــــــــلماءُ

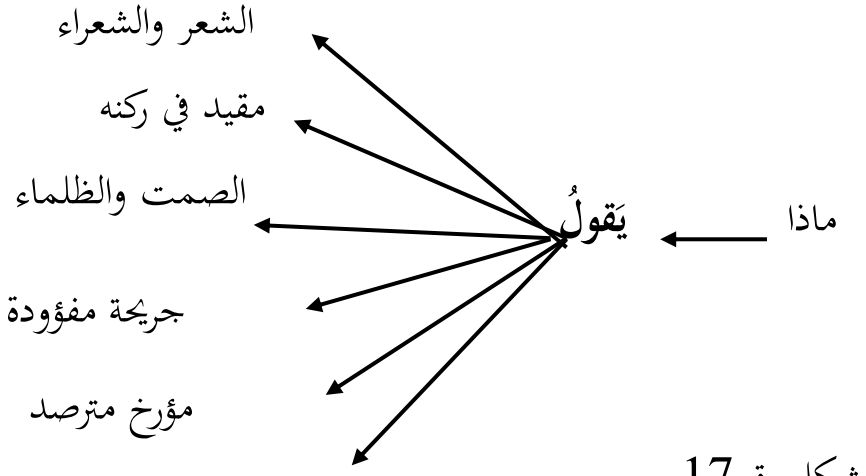
مـــــــــاذا يَقُـــــــــولُ جريحـــــــــة مفـــــــــؤودة

قـــــــــد مضـــــــــها الاعـــــــــداء والابنـــــــــاءُ

مـــــــــاذا يَقُـــــــــولُ مـــــــــؤرخ مترصِّـــــــــدٌ

مـــــــــاذا يَقُـــــــــولُ بشـــــــــأننا الخـــــــــبراءُ

فهذه القصيدة التي افتتح الفعل المضارع (يقول) بنيتها الشعرية، تلاحقت فيها الأفعال على نحو متنوع، مكرسة بذلك وضعاً إيقاعياً ودلالياً واحداً، يمكن تجسيدها من خلال الترسيمة التالية:



شكل رقم17

إن تكرار الفعل المضارع الثابت في الفعل، يوحي كأن الفعل يحدث الآن، أو سيحدث أي أنه يتأرجح بين الحاضر والمستقبل، ويتجلى الفعل المضارع في الحوار المباشر وغير المباشر، وهذا يعطيه جوا من الثبات في الزمن.

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.160.

وبعد هذه الأمثلة لنسق التكرار البسيط نصل إلى ملاحظة مهمة وهي أن الشاعر أحمد الطيب معاش يبالغ في التكرار أحيانا إلى الحد الذي لا مسوّغ فني أو دلالي له؛ لأنه"إذا استمر التكرار في القصيدة حتى يتعدى الحدود فذلك هو الدخول في الفقدان إلى صفر المدلول، وهو انسحاب التكرار عن المركز وأبعاده إلى جهات هامشية"[1]، والشيء الذي يُوقع الشاعر في هذا؛ يكمن في أنه في الكثير من القصائد هناك قدرة على التعبير عن طريق آلية خطابية سهلة، رأينا أن الشاعر متمكن منها خاصة في القصائد ذات النزعة الوطنية أو السياسية.

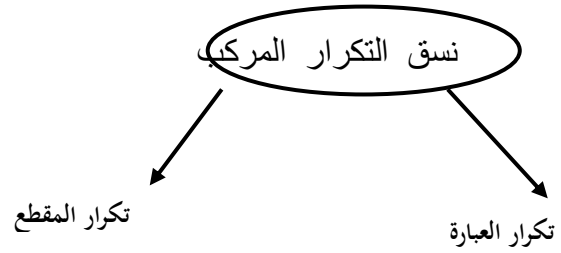
[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص.192.

المبحث الثاني :نسق التكرار المركب

إن هذا النوع من التكرار يخص تردد كلمتين فأكثر بما يشكل جملة، عبارة، أو حتى مقطع ، فقد يكون تكرار الجملة هو"عبارة بذاتها ...وقد لا تكرر الجملة بذاتها ، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة"[1]، أو بتغيير عناصرها مع المحافظة على المعنى .

إن وظيفة التكرار المركب تتجاوز حدود الإخبار المجرد، وإنما تشمل دلالة التوكيد وتقوية شعور السارد والمسرود له بأهمية التركيب المكرر وإيحاءاته الدلالية بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية وما تضفيه على الصورة من معان[2]

وهو مشكل من الأنواع التالية التي نلخصها في الترسيمة التالية:



شكل رقم18

إنّ أحمد الطيب معاش في هذا النسق يحاول أن يجعل للتكرار وظيفة جمالية؛ لأنها تقوم بمثابة المولّد للصورة الشعرية، وفي نفس الوقت الجزء الثّابت، أو العامل المشترك بين مجموعة من الصور الشعرية مما يحمل العبارة أو المقطع دلالات، وإيحاءات جديدةً في كلّ مرة، وتعكس في نفس الوقت إلحاح الشاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي، وهو على نوعين :

[1] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص.92.

[2] ينظر:عبد الكريم راضي جعفر، تكرار التراكم وتكرار التلاشي ظاهرة أسلوبية، ص.123.

أولا– تكرار العبارة: وهو مجموعة من الكلمات المتتابعة التي تشكّل أقل من نصف بيت، وفيه يعمَدُ الشاعر إلى عبارة معينة يكررها مستقلة في ثنايا النص، فتكسب صبغة إيحائية، تجعله لا يكتفي بتكرار حرف أو كلمة فلا يجد سوى تكرار العبارة لتستوعب تلك الدفقة الشعورية المسيطرة، ويأخذ تكرار العبارة أشكالاً مختلفة، فقد يكون متتابعا، أو غير ذلك، والشاعر قد يكرر عبارة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته أو في نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها، وأحياناً في بداية ونهاية كل مقطع، يقول في قصيدة (صدئ اليراع)[1]:

أيـــــن الصَـــــبا وعليلـــــهُ، أيـــــن الصِـــــبا

وعليلـــــــــهُ يجتاحـــــــــه الإعصـــــــــار

فتكرار عبارة(أين الصبا وعليله) مرتين في بيت شعري واحد أكسبه صيغة إيحائية وظيفتها استيعاب الدفقة الشعورية المسيطرة على الشاعر، بالرغم من اختلاف مدلول كل من الصَبا في الشطر الأول والصِبا في الشطر الثاني.

وفي قوله في قصيدة(أوراس جئتك أشتكي):[2]

هـــــذي الـــــرّوابي كـــــمْ بهـــــا مـــــن طـــــائرٍ

كالنســـــــــر لا يهتـــــــــزُّ مـــــــــن إعصـــــــــارْ

هـــــذي الـــــرَوابي كـــــم بهـــــا مـــــن فـــــارس

قـــــــاد الصـــــــفوف وجـــــــاء بالأخبـــــــار

هـــــذي الـــــرَوابي علّمـــــتْ كـــــلَّ الـــــدُنا

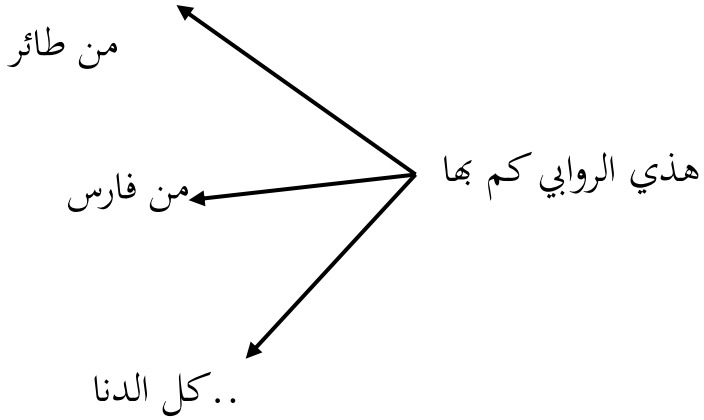
معـــــنى الفـــــداء لأجـــــل محـــــو العـــــار

شكلت عبارة (هذي الروابي) موقعاً رئيسياً في رؤوس هذه الأسطر الشعرية، فقد منحتها نغماً موسيقيا تناغم مع دلالة الجمل يمكن اختزالها في عبارة واحدة بالشكل الآتي:

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، ص.251.

[2] المصدر السابق، ج.2، ص. 198.



شكل رقم19

وهذا التكرار في بداية كل سطر أو بعض الأسطر الشعرية، بشكل متتابع أو غير متتابع، يؤدي دلالات معينة، وشرط هذا التكرار من وجهة نظر (نازك الملائكة) أن"يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر وإلا كان زيادة لا غرض لها"[1]، وهي تقصد بذلك أن يكون هذا التكرار فاعلا في توجيه الدلالة وتماسك مقاطع النص، مثل قوله في قصيدته(العراق وحصار العرب والعجم)[2]:

أمّـــــــــةٌ أصْـــــــــبحتْ تُعَـــــــــدّ بعشـــــــــرين
نظامـــــــــا مـــــــــن دون ذكـــــــــر البـــــــــاقي
أمـــــــــة أصْـــــــــبحتْ دويـــــــــلات فقـــــــــر
والملايـــــــــيرُ في بنـــــــــوكِ الرفـــــــــاقِ

أو في قصيدته(هذي جزائرنا وهذي حالنا)[3]التي يقول فيها:

يـــــا هـــــذهِ ..يـــــا أنتِ..يـــــا أم الفـــــداءِ
هـــــلاّ نطقـــــتِ ليســـــكتَ الفصـــــحاءُ

[1]نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ط.14، 2007، ص.236.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.202.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.216.

يـــــا هـــــذه ..يـــــا أنتِ..أنـــــتِ جزائـــــري

وحـــــــدي وأهلـــــــي فليـــــــعِ الـــــــدُخلاءُ

أو في قصيدته(رسالة إلى رئيس مجلس الثورة)[1]التي يكرر فيها عبارة(قل للرئيس) أكثر من ثلاث مرات، أو قصيدته (الصاروخ البشري المقدس)[2]التي يكرر فيها عبارة(ليس الذي)، أكثر من أربع مرات وغيرها.

فتكرار العبارة في هذا النسق "يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة واحدها قانون التوازن، ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لابد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها"[3]، فالتكرار في هذه القصائد "يُشكّل الأساس الحقيقي للبناء؛ إذ لولاه لانفرط الهيكل الذي تقوم عليه القصيدة، "[4]؛ فهو يعمل على شحن الدفقة الشعرية، ويكون مثيراً لنمو النص في مستوييه الداخلي والخارجي، محققاً له درجة عالية من التكثيف والإيحاء.

ثانيا–تكرار المقطع: تكرار المقطع عبارة عن مجموعة من الكلمات التي تشكل نصف بيت أو أكثر؛ والّتي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة، هذا في النوع الأول، أما في النوع الثاني منه فهو أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغير طفيف على المقطع المكرر.

أما عن النوع الأول فيقول أحمد الطيب معاش في قصيدة(يا لليمن من صواريخ اليمن):[5]

---

[1] المصدر نفسه، ص.234.

[2] نفسه، ص.245.

[3] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص.192.

[4] يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، ص.292.

[5] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص. 226.

يـــــــــا أيهـــــــــا الـــــــــيمن الســـــــــعيدْ

هـــــــــات الـــــــــدروس لنســـــــــتفيدْ

عـــــــــدنا إليـــــــــكَ مجـــــــــدّدا

فـــــــــإذا الجديـــــــــد وغـــــــــى ًمُبيـــــــــدْ

إلى أن يقول:

يـــــــــا أيهـــــــــا الـــــــــيمنُ الســـــــــعيدْ

عـــــــــذرا علـــــــــى حـــــــــبي الشـــــــــديدْ

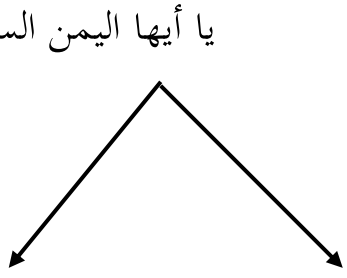
قـــــــــد قُلـــــــــتُ فيـــــــــكَ قصـــــــــائدا

مـــــــــن قبـــــــــلُ كالعقـــــــــدِ الفريـــــــــدْ

واليـــــــــوم جئتـــــــــك قاصـــــــــفا

وقـــــــــذائفي هـــــــــذا القصـــــــــيدْ

ونسق هذا النوع من التكرار يأتي على شكل مقطع مكرر هو صدر البيت الشعري عادة يتبعه عجز البيت الذي يكون على شكل جملة خبرية لمعنى الصدر الأول، ووظيفة تكرار هذا المقطع تتجاوز حدود الإخبار المجرد، وإنما تشمل دلالة التوكيد وتقوية شعور السارد والمسرود له بأهمية التركيب المكرر وإيحاءاته الدلالية بالإضافة إلى إسهامه في كثافة الموسيقى الشعرية، وما تضفيه على الصورة من معان، ويمكن تجسيد حركة هذا التكرار في النص من خلال الترسيمة التالية:



شكل رقم20

وأمثلة هذا النوع في مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش قليلة ومحدودة وربما يرجع هذا إلى أن إعادة المقطع نفسه تشكل في نظر الشعراء التقليديين أمثاله عيبا فنيا.

*أما النوع الثاني فهو أن يعْمدَ الشاعر إلى إدخال تغير طفيف على المقطع المكرر فيُبقي المعنى واحدا، و"التفسير السيكولوجي لهذا التغير أن القارئ وقد مر به هذا المقطع يتذكّره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقّع توقّعاً غير واع أن يجده كما مر به تماماً، ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلف، وأنّ الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لوناً جديداً"[1]، مثل قوله في قصيدته(العراق وحصار العرب والعجم)[2]:

أم أن ردُّك قـــــــــــدْ يكـــــــــــونُ تجـــــــــــاهُلا

وهـــــــو المـــــــرجَّحُ شـــــــأْن كـــــــلّ مكـــــــابرْ

أم أن ردّك قـــــــــــدْ يكـــــــــــونُ تماديـــــــــــا

في ســـــــــيرك المعهـــــــــودِ غـــــــــير مســـــــــايرْ

أم أن ردّك قـــــــــــدْ يكـــــــــــون رصاصـــــــــــةً

في ظهـــــــــر جـــــــــان بالســـــــــيادة كـــــــــافرْ

أهـــــــــلا وســـــــــهلا بالفـــــــــداء ومرحبـــــــــا

أهـــــــــلا وســـــــــهلا بالرصـــــــــاص الغـــــــــادرْ

أهـــــــــلا بمنفـــــــــى في ســـــــــبيلِ كرامـــــــــةٍ

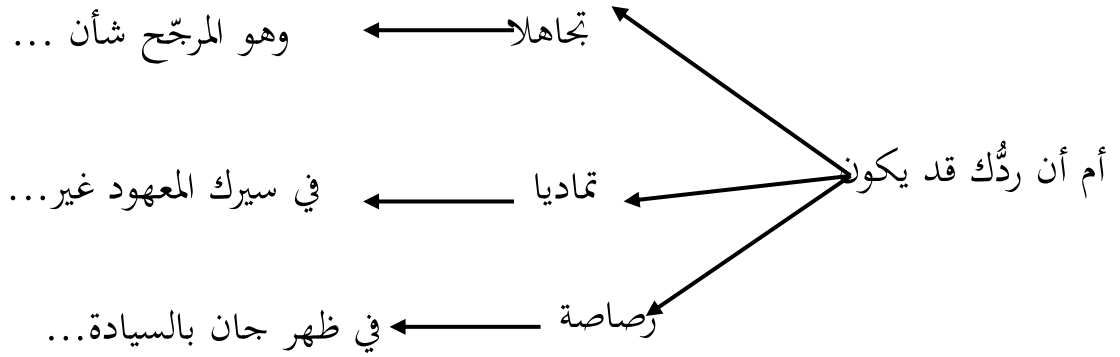
أهـــــــــلا بمـــــــــوتٍ في ســـــــــبيلِ جزائـــــــــرْ

ونسق هذا النوع من التكرار يأتي على شكل مقطع مكرر هو صدر البيت الشعري لكنه غير تام، متبوع بلفظة تأكيدية في الصدر ذاته؛ تكون تبعا لما بعدها في عجز

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص.270.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.202.

البيت الشعري، والذي يكون على شكل جملة خبرية لمعنى الصدر الأول، ويمكن تجسيدها من خلال الترسيمة التالية:



شكل رقم21

وهذا النسق من التكرار أكثر قدرة على لفت انتباه المتلقي، كما أنه يعمل على تركيز الدلالة في ذهن القارئ، وله دور فاعل في توجيه الدلالة وتماسك مقاطع النص وهذا ما أشار إليه (محمد صابر عبيد) في قوله:" يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغة واحدة وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين : إيقاعي ودلالي"[1].

وهي نفسها في قصيدته(في ذكرى الشهداء) ، يقول[2]:

يـــــا أيُّهـــــا الأحيـــــاءُ هـــــل مـــــنْ عـــــودةٍ
للصـــــــــفّ بعـــــــد المشْـــــــــربِ المتعـــــــــدّدِ
يـــــا أيُّهـــــا الأحيـــــاءُ هـــــل مـــــن أوْبـــــةٍ
منـــــــــا لـــــــــنهجٍ واحـــــــــدٍ وموحّـــــــــدِ

أما في قصيدته (الشعر في لغة الضاد) فإن حركة التكرار في النص لها دلالات فنية ونفسية تدل على الاهتمام بموضوع النص، ذلك أن" التكرار يظل دائراً في فلك

[1] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية ، ص.18

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، ص.503.

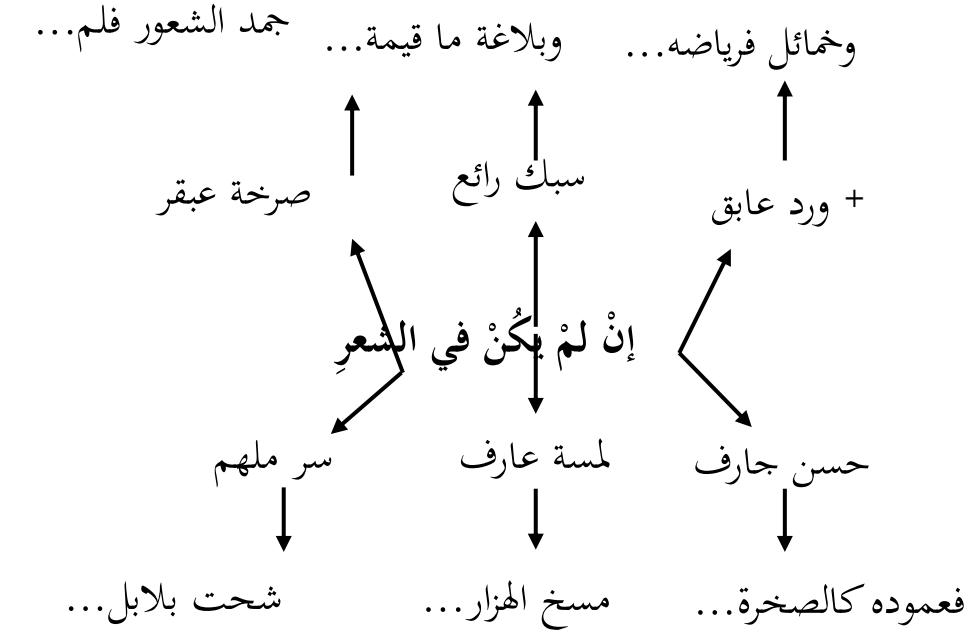
النبض النفسي للشاعر، في كل ما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها أو على جملة مهمة من العبارة، لاتصال الحالة الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر"[1]، فالشاعر في هذا النسق يركز على المقطع الشعري المكرر، فيحمله في كل مرة طاقة جديدة من خلال أدوات الربط الدلالية في صدر البيت ومن ثم يكتسب هذه الأخيرة أبعادا أخرى يتضح معناها في عجز البيت بشكل تتابعي في كل مرة، ويعد مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، ومجالاً لتكثيف إحساسه ويشكل مجموعها الدفقة الشعرية، التي يسعى الشاعر للبوح بها، وهذا بغرض التوكيد والإفهام، وتتجلى في مثل هذه النصوص أهمية ما يكرره الشاعر، مع الاهتمام بما بعده من ألفاظ وجمل حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري. يقول[2]:

إنْ لمْ يكُـــــنْ في الشـــــعرِ حـــــسٌ جـــــارفٌ
فعمـــــــــــــوده كالصـــــــــــخرة الصـــــــــــمّاءِ
إنْ لمْ يكُـــــنْ في الشـــــعرِ لمســـــة عـــــازف
مســـــــخَ الهـــــــزارَ فصـــــــار كالببغـــــــاءِ
إنْ لمْ يكُـــــنْ في الشـــــعرِ سِـــــرٌ ملهِـــــمٌ
شـــــــحَّتْ بلابـــــــلُ دوحـــــــهِ بغنـــــــاءِ
إنْ لمْ يكُـــــنْ في الشـــــعرِ وردٌ عـــــابق
وخمائـــــــــل، فرياضـــــــــه كعـــــــــراء
إنْ لمْ يكُـــــنْ في الشـــــعرِ ســـــبكٌ رائـــــعٌ
وبلاغـــــــةٌ،ما قيمـــــــة الإنشـــــــاءِ
إنْ لمْ يكُـــــنْ في الشـــــعرِ صـــــرخة عبقـــــر
جمـــــد الشـــــعور فلـــــم يســـــتجبْ لنـــــداءِ

وحركة هذا النسق من التكرار في النص يمكن تجسيدها من خلال الترسيمة التالية:

[1] عبد الكريم راضي جعفر، تكرار التراكم وتكرار التلاشي ظاهرة أسلوبية، ص.10.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، ص.20.



شكل رقم22

فتكرار المقطع يعمل على ربط أجزاء القصيدة، وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة وكأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق، تجعل القارئ لها يحس بأنها وحدة بنائية واحدة، ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد، يكشف هذا التكرار عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنية تغني المعنى؛ إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه، وأن يجيء في موضعه، بحيث يؤدي خدمة فنية ثابتة على مستوى النص تعتمد بشكل أساسي على الترديد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه، أو يكشف عنه بشكل يبتعد به عن النمطية الأسلوبية .

إن التكرار المستثمَر شعرياً يتوقف نجاحه على مدى الوعي الشعري الذي يتحكم في استخدامه الشاعر، ولهذا تشير(نازك الملائكة) إلى أن ظاهرة التكرار في الشعر العربي ليست جمالاً يضاف إلى القصيدة وإنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلْمَسَهُ يد الشاعر تلك اللّمسة السحرية الّتي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته، وقدرته في

إحداث الإيقاع يستطيع أن يضلّل الشاعر، ويوقعه في مزالق فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تغني المعنى؛ إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه، ويستخدمه في موضعه؛ وإلاّ فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة،كما يقع لأولئك الشعراء الّذين ينقصهم الحس اللّغوي، والموهبة، و الأصالة[1].

إن الشاعر أحمد الطيب معاش لجأ للتكرار كما رأينا لدوافع نفسية، وأخرى فنية تكمن في" تحقيق النغمة والرمز لأسلوبه ففي النغمة هندسة الموسيقى التي تؤهل العبارة وتغني المعنى"[2]؛ بحيث أن الألفاظ المكررة تضفي على القصيدة لمسات عاطفية وجدانية؛ خاصة في النصوص التي تحيل الشاعر على ذكريات كثيرة مفرحة ومؤلمة في الوقت نفسه، لكن ما ينبغي الإشارة إليه أن الاستخدام المتكرر لحرف معين أو كلمة أو عبارة قد يجعل الظاهرة أمراً عادياً ولا يعود لها أي إجراء دلالي، وهذا الأمر يستدعي من الشاعر أن لا يبالغ في استخدام هذا النسق، فمع استخدامه الغير مبرر فنيا ودلاليا قد يفقد النص جماليته؛ كما في كثير من نصوص الشاعر أحمد الطيب معاش وتصبح لا تحمل أي قيمة لدى المتلقي.

فالثبات في الموقف اللغوي والتصور الشعري وبخاصة في الشعر الثوري والسياسي أدى إلى تكرار صيغ و تعابير وأبنية خطابية حولت شعره إلى لوائح سياسية تبدو أكثر جلاء في القصيدة ذات البناء العمودي التي لغتها واقعية، مجلجلة كلاسيكية، خطابية، مباشرة لا إيحاء فيها ولا قوة؛ فهي في معظمها تقليدية تغلب عليها الصبغة التعليمية والأسلوب الخطابي.

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص.264 .

[2] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، ص.173.

الباب الثالث

تشكيل النسق في شعر أحمد الطيب معاش

نعني بتشكيل النسق؛ تلك العناصر المحيطة بالنسق والتي تتجاوب مع العناصر الأخرى لبنائه، وإذا كنّا في البابين الأوليين تعرضنا إلى عناصر النسق التي تُسهم في بناءه من الداخل تقريبا؛ فإننا في هذا الباب سوف نتناول بالدراسة عناصر تشكيل النسق من الخارج من خلال فصليين اثنين، يتمحوران حول الشكل ثم الإيقاع.

في الفصل الأول من هذا الباب سوف نقوم بالبحث عن شكل النسق (شكل القصيدة) المستخدم في بناء النص الشعري عند أحمد الطيّب معاش، وهذا الشكل قائم بصورة دقيقة على طريقة بناء القصيدة، وتنظيم الكلمات، وطريقة تأليفها، وأثرُ ذلك في جماليات الإبداع الشعري، وتحولات شكل النسق في شعر أحمد الطيب معاش؛ تمثل حالات نفسية خاصة فرضتها ظروف الغربة والاغتراب على الشاعر؛ وأيضا من خلال سعي الشاعر إلى اكتشاف الجديد الذي يؤثر به على المتلقي، في البحث في متاهات الهوية، ومعالم الذات، وقد أمكننا أن نميز بين نسقين رئيسيين من شكل النسق الشعري الذي يكتب به الشاعر أحمد الطيب معاش؛ هما النسق التقليدي(بنسبة غالبة)، ثم النسق التجديدي(كل ما ليس قصيدة عمودية)، وقد تعرضنا لكل نسق والخصائص التي تشكله، فبالنسبة للنسق التقليدي؛ نعني به نموذج الشعر العمودي، وقد تعامل الشاعر أحمد الطيب معاش مع هذا النسق على أنه لا بديل له مطلقا، في مقابل رفضه لما عداها من أساليب جديدة في الكتابة الشعرية، فوحدة البيت الشعري كنسق محدد في تفعيلاته وفي ثبات قافيته؛ يقدم صورة شبه نهائية عن اكتمال البنية في شكلها العمودي، الذي بقي بشطريه المتساويين مرتبطا بشكل بنيته المعصومة من أي نشوز شكلي أو موسيقي؛ من خلال ممارسة الإيقاع العروضي الخليلي لسلطته على النص والقصيدة ذات النسق التقليدي عنده استوعبت كماً لا غنى عنه من المضامين الشعرية لاسيما تلك التي تتميز ببعض الخصوصيات، خاصة تجربتي الكفاح والغربة، وهذا ما لم تستطع قصيدة النسق التجديدي تجسيده، وبذا أصبح هذا النسق التقليدي عند الشاعر أحمد الطيب

معاش معطى جاهزا يحيل بطريقة آلية إلى شكل ثابت تكفّل الإيقاع الخليلي بترسيخه، وموروث الشاعر التقليدي، وتكوينه المحافظ؛ بالثبات عليه رغم بعض المغامرات المحدودة التي اضطرته أحيانا للخروج على هذا النسق لنسق آخر تجديدي، هذا الأخير الذي نعني به كل شعر ليس مكتوبا على النمط التقليدي العمودي؛ ويندرج تحته كل من شعر التفعيلة، الشعر النثري وغيرها من الأشكال؛ التي تعتبر تطورا طبيعيا لشعر الشطرين من ناحية الأصول الوزنية.

والشاعر أحمد الطيب معاش جرب الكتابة في النسق التجديدي ولو بصفة جزئية على أساس خلفية معرفية، ورؤى فكرية واضحة، ليس بدافع الخروج عن السائد الشعري ومخالفة الذائقة الفنية، ولا لإحداث المغايرة لأجل تحطيم النموذج كما فعل الكثير من الشعراء، أمّا النمط الحداثي من الكتابة الشعرية عنده فقد ظل فتيا وغير ناضج لأسباب كثيرة، بيّنها في هذا الفصل؛ من بينها هيمنة النمط العمودي عليه بالدرجة الأولى وكذلك طبيعة الظروف السياسية والاجتماعية البالغة التعقيد التي كان يعيشها وطغيان المضمون المتواضع على الجانب الفني للقصيدة الحداثية عنده، وتتميز قصيدة النثر عند الشاعر أحمد الطيب معاش بالتكثيف اللغوي واللمح السريع القائم على إعطاء فلاشات فجائية متسارعة تستقطب المتلقي وتضعه في أجواء القصيدة، زيادة على الصور المركبة والغنية بالدلالات.

أما في الفصل الثاني من هذا الباب؛ فقد بيّنا أن نسق الإيقاع الشعري بتشكيلاته الجمالية المختلفة في النص الشعري، أمر لا غنى عنه، وهو ينتج من تفاعل الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري، وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من داخل النسق المشكِّل من اللغة وما ينتج عنها من الدوال تعبيرية، ومن خلال توزيع النغم الصوتي على وحدات زمانية بتناسق مخصوص، و قد تمكنا من دراسة نسق الإيقاع الشعري في شعر أحمد الطيب معاش ونظامه الموسيقي الخارجي والداخلي بحسب الأنظمة الصوتية المقيدة والحرة، ونعني بالأولى(المقيدة) أنساق البناء

العروضي سواء تلك الأنساق الإيقاعية الأساسية الكبرى أو الصغرى واختياره لنماذج من البحور المعروفة وقوالب القافية، وهو ما يسمى بالنظام التناظري البسيط بقافيته الموحدة (القصيدة العمودية)، وقد أسميناها نسق الإيقاع التقليدي، أما الحرة فنعني بها تلك التي نوع في بنياتها العروضية، مع المحافظة على إيقاع البحر الواحد، وهو ما يسمى بالنظام الأحادي البسيط الموزون (قصيدة التفعيلة)، وقد أسميناه نسق الإيقاع التجديدي، وعلى هذا فإن النسق الإيقاعي الذي تقوم عليه حركة القصائد في مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش لا يشكل نمطا واحدا ضمن سياق واحد، بل تتعدد هذه الأنماط والسياقات طبقاً للتنوع الأكيد الحاصل في تجارب القصائد المختلفة، فما دام لكل قصيدة تجربتها الخاصة التي تفرض بالضرورة- نمطاً إيقاعياً محدداً -يتلاءم مع خصوصية هذه التجربة، وإن كل مستوى أو عنصر من عناصر الإيقاع والوزن لا يمكن النظر إليه منفصلا عن بقية العناصر وذلك لوجود علاقات متداخلة بينها جميعا وفي تفاعل كل عنصر من العناصر الأخرى تتحصل لدينا وظيفة دلالية خاصة ، ولا ينُظر في كل عنصر منفصلا؛ لأنه من الصعب تحديد دلالته مستقلا عن باقي المكونات الإيقاعية والشعرية ككل.

الفصل الأول

شكل النسق في شعر أحمد الطيب معاش

طرحت مناهج النقد المعاصر قضية الشكل باعتباره أحد وجهي النص الأدبي الذي حظي باهتمام كبير، وهو أبرز تداعيات الحداثة في الفكر النقدي، فالشاعر في العصر الحديث"خلق أشكالا تعبيرية جديدة في سعيه للتحرر من الأشكال التقليدية، ولكن المأزق الحقيقي للموقف الحداثي على مستوى التنظيرى كمُن في تصور مفهوم الشكل بوصفه غاية، وإطارا مرجعيا مطلقا"[1]، ولذا فالشكل يمثل الجانب الحسي المدرك من النص ؛ إنه صورته اللغوية التي يحقق بها وجوده فعلا.

ومع حلول البنيوية وانطلاقا من جذورها الأولى المنادية بأولوية اللغة أصبح الشكل هو" مجموع العلاقات التي يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية التنظيم، ووجود هذا المجموع هو الذي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفة لغوية"[2]؛ بواسطة الوسائل والإجراءات الخاصة بكل بناء فني، حيث لم يعد لهذه العناصر أهمية في حالة انفرادها إنما تتحقق لها القيمة انطلاقا من وظيفتها في **نسق** المجموع، وهذا **النسق** عند (أدونيس)؛ معناه الانتظام داخل شكل معين[3]، وهذا" الشكل الشعري كالمضمون يولد ولا يتبنى، يخلق ولا يكتسب، يجدد ولا يورث"[4]، ومن هنا ينبغي أن نفهم أن"القصيدة ليست عملية شكلية بعيدة عن إحساس الشاعر وموقفه من الحياة وإلا تشابهت الأساليب، واختفى التفرد، ووسائل التعبير لا قيمة لها في ذاتها، ولكن في كيفية استخدامها، واستخدامها إنما يقوم على رؤية الفنان أولاً، فالشكل ليس هدف الشاعر إنَّما يأتي نتيجة لتشكّل رؤيته"[5]، ولم يعد الشكل قالبا يحمل رسالة

---

[1] سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2002، ص.115.

[2] جون كوهين ، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، ط.3، 1993 ص.39 .

[3] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت ، 1978، ص.174.

[4] أدونيس، مقدمة للشعر العربي دار العودة، بيروت، ط.2 ،1971، ص.110.

[5] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005، ص.185.

هادفة إنما أصبح"وحدة ديناميكية ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي ومن هذا التصور الجديد للشكل أمكن اكتشاف مفهوم **النسق** حيث يكون الشكل محصلة أنساق فنية عدة"[1]،ويرى (عز الدين إسماعيل) أن الشاعر"حين يستخدم اللغة أداة للتعبير، إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد، إنه يشكل من الزمان والمكان معا بنية ذات دلالة، فإذا كانت الموسيقى تتمثل في التأليف بين الأصوات، والتصوير يتمثل في التأليف بين المساحات (في المكان) فإن الشاعر يجمع الخاصتين غير منفصلتين؛ فهو يشكل المكان في تشكيلة الزمان، وإن ثبت العكس فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير"[2]؛ أي عدم تقييد العملية الإبداعية، وهذا يعني أن للشاعر حرية الاختيار، وخلق الصورة، والبحث عن الإيقاع الذي يعطي انسجاما بين المعاني والصور، وتأثيرا في المتلقي، فالشكل إذن مرتبط أساسا بالموسيقى، ومع هذا ففي رأي أستاذنا الناقد (عبد الله العشي) فإن " الشعر ليس مجرد شكل محدد باللغة والصور والموسيقى فقط، بل هو قبل ذلك نوع من المعرفة المتميزة التي تبدع وتجسد ما تبدعه في هذا الشكل"[3]، ولهذا فقضية الشكل من أعقد القضايا في عالم النقد المعاصر اليوم.

و**شكل النسق** قائم بصورة دقيقة على طريقة بناء القصيدة؛ الذي:"هو النظام أو النسق أو القانون القائم بين عناصر القصيدة وأجزائها، وهو الخيط الناظم لتلك العناصر والأجزاء، وهو النسيج الجمالي الذي تنتظم فيه مفاصل النص في مستوياتها السردية والذهنية بعلاقات تشابكية منسجمة ومؤولة تركيبياً ودلالياً[4] ، وهو بهذا معناه

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1994، ص.80.

[2] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، مصر، 1963، ص.56.

[3] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط.1، 2009، ص.115.

4صبحي الطعان، مقال بعنوان بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، مج.23، ع.1-2، سنة1994، ص.431.

تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها، وأثر ذلك في جماليات الإبداع الشعري وهذا معناه إقبال الشاعر على" توحيد أجزاء عباراته وتناسق دلالاتها، وبناء بعضها على بعض، ما يجعله يشبه الرسام الذي يشكل رسمه وزخرفته من الصياغة، والتحبير والتفويف، والوشي، والنسج، وكل ما يقصد به التصوير"[1]، فالشكل يقوم على صياغة لغوية ضمن قوالب إيقاعية محددة وهو" بناء للمادة وصياغتها، أو هو تفاعل عناصر المادة مع عناصر الشكل"[2] ، **فشكل النسق** إذن هو شكل القصيدة؛ والتي هي بهذا المعنى "مادة لفظية وزنية، تتمثل باللغة، وببحور الخليل المعروفة ، يختار منها الشاعر ما يناسب الموقف ويتلاءم مع المادة الأولية، أي المعنى؛ ذلك أن الوزن أو البحر له قيمته الخاصة إيقاعيا ومعنويا "[3]، فدلالة النص تفرض على الكاتب المبدع اختيار أنسب طرائق التشكيل التي تكفل احتواء هذه الدلالة وبلورتها، على نحو يجعل كيفية التشكيل قيمة فنية تلتحم بالقيمة الكلية للنص"[4].

ولعل النص العربي من حيث هو بنية شكلية مخبرة عنه ومتصلة بلحمته اللغوية استطاع أن يؤسس لمستقبله باعتباره نصا مُعاصرا بمختلف توجهاته التقليدية والحداثية[5] والنص الشعري عند الكثير من النقاد ليس مجرد شكل، والشكل وحده ليس مقياساً للشعر؛ لأن "الشعر خلق وإبداع ولا فصل بين الشكل والمضمون في

---

[1] تامر سلوم ، اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط.1، 1983، ص.178.

[2] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، ص.185.

[3] جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ،ط.3، 2004، ص.226.

[4] اعتدال عثمان، مقال بعنوان:"تشكيل فضاء النص في ترابها زعفران "، مجلة فصول ، م.6 ، عدد أفريل، ماي ، جوان 1986 ، ص.162 .

[5] عبد القادر رابحي، النص والتقعيد قراءة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر،ج.1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،2003، ص.45.

عملية الإبداع وانطلاقاً من هذا لا فرق بين شكل قديم وآخر جديد، أو بين الشكل العمودي والحر وقصيدة النثر، المهم هو الإبداع"[1].

ومن خلال قراءتنا للمتن الشعري للشاعر أحمد الطيب معاش أمكننا أن نميز بين نسقين رئيسيين من شكل النسق الشعري الذي يكتب به الشاعر هما **النسق التقليدي**(بنسبة غالبة)، ثم **النسق التجديدي**(كل ما ليس قصيدة عمودية)، وسوف نتعرض لكل نسق والخصائص التي تشكله في المباحث التالية.

[1] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، ص.190.

المبحث الأول:النسق التقليدي

نقصد بالنسق التقليدي في بحثنا هذا؛ نموذج الشعر العمودي الذي يسير على طريقة مرصوفة سار عليها الشاعر العربي خلال عصوره المختلفة، ولقد استمر وجود هذا النموذج في القصيدة الجزائرية المعاصرة بوضوح لدى عدد من الشعراء الذين تمسكوا بالقديم بكل حيثياته ومن بينهم الشاعر أحمد الطيب معاش، بل وعالجوا موضوعات عالجها شعراء سابقون، بالطريقة نفسها، وقد تراوحت معالجاتهم لها بين مقلد تقليدا حرفيا ،ومحاول الخروج من دائرة التقليد إلى الإبداع، على الرغم من كل محاولات التقليل من شأن القصيدة الشعرية العربية ذات الشطرين في ضوء ما تشهده الحركة الشعرية العربية المعاصرة من تغيير ومحاولات تجريبية.

وهذا النسق التقليدي بتعبير (محمد بنيس) "خاضع للتحقيب التاريخي..وبه تمّ بناء نص يرى إلى الممكن في الكائن، وإلى المستقبل في الماضي"[1]، وعلى الرغم من ذيوع قصيدة التفعيلة وشهرتها حديثا، إلا أن قصيدة الشطرين ظلّ لها مريدون يحافظون على أهميتها وقيمتها، ولا يستسيغون التغييرات الحادثة على الشعر، وظل لها مستمعون وجمهور يفضلها على غيرها من ألوان الشعر الأخرى، وربما يعود ذلك إلى أن الذائقة الشعرية العربية التي صنعتها وشكلتها وصقلتها قرون من التجربة الشعرية في هذا المضمار لا يمكن تغييرها بسرعة وسهولة ويسر؛ فقد ارتبط الشعر في الذهن والذوق العربيين بقصيدة الشطرين، ولهذا السبب نفسه يرجع الرفض الذي لقيته قصيدة التفعيلة.

لقد تعامل الشاعر أحمد الطيب معاش مع الشعر ذي الشطرين على أنه لا بديل له مطلقا، في مقابل رفضه لما عداها من أساليب جديدة في الكتابة الشعرية؛ وقد اتخذ من هذا اللون الشعري الجديد موضوعا للسخرية منه ومن شعرائه، ويصفهم وصفا

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج.1 التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.2،2001، ص.73.

فيه كثير من التهكم، وفي هذا يقول على سبيل السخرية مما يسمى بقصيدة النثر"..من المعروف أن شعراء الغرب قد سبقونا أشواطا وسجلوا سبقا زمنيا بعيدا في هذا النوع من الشعر الحر والجديد والمتمرد..؛ والذي يكون فيه صدر البيت لا يتعدى كلمة أو زهاءها أو نصف كلمة أو أدناها..بينما عجز البيت نفسه قد يبلغ الشبر أو الذراع أو المتر طولا..كما أن القافية فيه تتبدل وتتغير وتتنوع حسب مزاج الشاعر المجدد الحر... وحسب ما يملك من رصيد في الكلمات والمفردات والحروف وحتى النقاط...ولو كان في كل فقرة أو مقطع مرة..ولا أقول في كل بيت لأن هذا النوع من الشعر ليس فيه لا أبيات ولا بيوت ذات سقوف مخملية أو خشبية تأوي من يريد أن يستظل فيها بظلال الشعر التقليدي المنغم والموزون..أو يحتمي بها من حرارة حرية الشعر الحر.."[1]، ويضيف بكثير من الحسرة الممزوجة بالتهكم كما هي عادته:"وإذا كان ما يُؤخذ عليهم أو على بعضهم من الفحول وغير الفحول هو شنّهم لحرب شعواء بمناسبة وبدون مناسبة على شعراء العمود، أو صائدي الذباب كما يسمونهم.."[2] ويحسبُ انتفاضتهم على الشعر الأصيل انتفاضة (دانكشوتية) بتعبيره؛ لأنها تَمَّتْ"...من دون سلاح متطور قوي المفعول أو زند مفتول أو سيف غير مَفلول ... وهي دون حتى هدف معين واضح ... اللهم إلا مجرد تهديم (العمود) الصعب، وربما كذلك تقليد الغرب..."[3].

وحتى مقالاته النثرية الصحفية التي كان ينشرها في مختلف المنابر الصحفية كان يستعملها للتعريض والسخرية من هذا اللون الشعري، ومن ذلك مقاله المعنون بـ:(من أخطائنا الشائعة)، والذي يقول في جزء منه:" فعولن الخليلية، تحتفظ بنون تنوينها التي تصبح في وزن الشعر تمثل حرفا قائما بذاته لا يمكن الاستغناء عنه إلا في إحدى

---

[1] أحمد الطيب معاش، ديوان التراويح وأغاني الخيام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص.17.

[2] المصدر السابق، ص.18.

[3] أحمد الطيب معاش، ديوان التراويح وأغاني الخيام، ص. 17.

الضرورات الشعرية القاهرة، ومع ذلك تعتبر من العيوب التي لا يلتجئ غليها إلا المتسامحون أو المضطرون، ومن هنا ابتدع هؤلاء لأنفسهم ولغيرهم قاعدة يجوز في الشعر مالا يجوز في غيره، وهذا الكلام بالطبع غير موجه للزملاء أنصار الشعر الحر ..فهو كله نقط، أو كله حروف..أما الفواصل فيه فهي عملاقة ولا يمكن لأحد أن يتعرض لها بسوء.."[1]

ويقول أيضا على سبيل الدعابة:"إذا زارك شيطان الشعر فنظمت قصيدة حديثة بلا قافية ولا أوزان ومن دون طعم أو رائحة أو لون، فاعلم بأنك شاعر العصر والأوان وأن ما سواك مطرود من رحمة كل شيطان وعليه بالاستقالة من بلاط أبي العتاهية وديوان أبي الطيب وفردوس ابن زيدون وندوة ولادة بنت المستكفي،وإلا فأن عصابة تأبط شرا المعاصرة تكون له بالمرصاد لتعلقه مع عشرات الآلاف من المعلقات في أشواق عكاظ الحديثة"[2].

ويصل التهكم بالشاعر أحمد الطيب معاش أقصاه على هذا اللون من الشعر الجديد حين يستعمل عناوين ساخرة لبعض قصائده مثل(الحب المهدور في ضيافة الشعر المنثور)[3]، و(كلمات من الشعر المستنثر)[4]، وكذا (استراحة العمود تحت مظلة التجديد)[5]، أو حينما يكتب ساخرا وعلى نفس منوال كتابة وأسلوب شعراء هذا اللون، في قصيدة عنوانها نفسه يتضمن موقفا وحكما نقديا: (النثر المشعور، أو الشاطر والمشطور)؛ والتي يقول فيها[6]:

انثر...أنثر..

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.4، ص.105

[2] المصدر السابق، ص.496.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، ص.271.

[4] المصدر السابق، ص.313.

[5] المصدر السابق، ج.2، ص.643.

[6] المصدر السابق، ج.1، ص.429.

وقل شعرا منمقا مرونقا..

انثر...أنثر..

وقل شعرا تكسّرت قيودهُ..

تحررت جنوده

تصلبت زنوده

ورفرفت بنوده

وانتصرت فلوله..

على (العمود)[1] البائر..

على المسكين الشاعر

ذاك الذي يحسبنا من الرعيل الأول

أو من رعاة الإبل

أو من فحول (الجاهلي)[2]

انثر...أنثر..

ولا تخف ولا تهاب

فالشعر –عندي–عنده مليون باب

والشاعر الحرُّ لا يصطاد الذباب

وليس بيننا وبينه حجاب

وأقصد الشعر الحديث وحده..

ويضيف قائلا[3]:

ولا تهتم بالقوافي البائدة

---

[1] يقصد بالعمود؛ الشعر العمودي.

[2] يقصد فحول الشعر الجاهلي.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.430.

فليس في القوافي أي فائدة

واكسر أمواج البحر في القريض

لا تخش من غُرْمٍ ومن تعويضْ...

ويستمر في نبرته التهكمية في هذه القصيدة معرضا بأصحاب الشعر الحديث، بعبارات مثل :(لنهجر البحور والسفينة، العمود البائر، أكثرِ الرموز للتدقيق حتى يتيه الكل في الطريق، النثر شعر كله أوزان، لا تخف مستفعلن أو فاعلن، فما الخليل بالنبي المرسل إننا من دون بحر سابحون، وإننا رغم الجميع شاعرون..) متخذا بذلك موقفه الواضح والصريح من هذا النمط الشعري المستحدث وأصحابه، ويأخذ موقفه من هذا الشعر الجديد بعدا آخر يتجاوز ما هو أدبي؛ فنجده يربط بين الشعر العمودي وبين الأصالة العربية، كما في قصيدته (يا شاعرا ... الشعر بعدك مضرب) ، التي يُبشّر فيها الأمة العربية بعودة هذا اللون الشعري الأصيل، يقول: [1]

يـــــا شـــــاعرا، الشِـــــعْرُ بعـــــدك مُضْـــــرِبٌ

و (البحـــــــر) أصـــــــبح تائهـــــــا حيرانـــــــا

عبثـــــوا بـــــه، لم يبـــــق فيـــــه بقيـــــة

حـــــتى (المجـــــزّأُ) ضـــــيّع الميزانـــــا

عمـــــدوا لنثْـــــرٍ مثـــــل (شـــــفرة) مخـــــبر

ودعـــــوهُ شـــــعرا رائعـــــا مزدانـــــا

يـــــا قائـــــل الشِـــــعْر الحـــــديث أمـــــا تـــــرى

دمْـــــع (الخليـــــل) يُبلِّـــــلُ الأوزانـــــا

رحمـــــاك بالشـــــعر الأصـــــيل فإنـــــه

كالخيـــــل تـــــرفض أن تقـــــلَّ جبانـــــا

فخيـــــول يُعْـــــرُب ســـــوف تبقـــــى رُكّضـــــا

رغـــــم اللِجـــــام يُهـــــدّد الأســـــنانا

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.472.

وفـــــــوارس الفصـــــــحى ســـــــتُكْمل شـــــــوطها

تحمـــــــــي العـــــــــرين وتســـــــــبق الفرســـــــــانا

إن الـــــــــتراث هنـــــــــا ينـــــــــادي أهلـــــــــه

والمجـــــــــد يـــــــــدعو الشـــــــــيب والشـــــــــبّانا

يـــــــــا شـــــــــاعرين ترفقـــــــــوا بمضـــــــــرّجٍ

فـــــــــوق الأديم يناشـــــــــد الفتيانـــــــــا

قـــــــد كـــــــان يفخـــــــر بـــــــالفحول تصـــــــونهُ

واليـــــــوم يشـــــــكو مـــــــن بنيـــــــهِ هوانـــــــا

كـــــــم قـــــــد أعـــــــانَ علـــــــى بنـــــــاء روائـــــــعٍ

فـــــــإذا بتحـــــــديثٍ عليـــــــه أعانـــــــا

صـــــــبرا أبِنْـــــــتَ الضـــــــاد في أوطاننـــــــا

فـــــــالفجر آت فـــــــافتحي الأحضـــــــانا

وفي نفس هذا المعنى يقول في قصيدة(الشعر في لغة الضاد)[1]:

ذرفـــــتْ عيـــــونُ الشـــــعر دمْـــــع عيونهـــــا

وتحرّقـــــــــتْ في لهفـــــــــةٍ للقـــــــــاءِ

غـــــاب الأحبّـــــةُ غـــــير نـــــزْرٍ ماثـــــلٍ

للعـــــــيْن يمســـــــحُ دمْعهـــــــا بحيـــــــاءِ

ظَلمـــــــوكَ إذ فرضـــــــوا عليـــــــك جديـــــــدَهُمْ

وســـــــعى لحتفـــــــكَ نـــــــاكرُ النعمـــــــاءِ

ورمـــــــى رويّـــــــك والقـــــــوافي قاصـــــــرٌ

فـــــــأتى بنثـــــــرٍ شـــــــانهُ بطـــــــلاءِ

زعمـــــــوهُ(حرّا) وهـــــــو يشـــــــكو قيـــــــدهُ

في الليـــــــلِ رغـــــــم مظـــــــاهرِ الأضـــــــواءِ

مـــــا قـــــولكم في الشـــــعر وهـــــو مفكّـــــك

يُتلـــــــى كنشـــــــرةِ آخـــــــر الأنبـــــــاء؟

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.21.

ظلمـــــــوهُ إذْ خـــــالوا القـــــريضَ تلاعُبـــــا

بـــــــاللفظِ أو ضَـــــــربا مـــــــن الإمـــــــلاءِ

لا شـــــعر غـــــير جديـــــدهم، وصـــــليبهمْ

صـــــلبوا عليـــــهِ الشـــــعر دون رثـــــاءِ

وهكذا فكل محاولاته للخروج على نظام القصيدة العربية لم تحقق له الشعرية التي تدخرها قصيدة الشطرين العربية التقليدية؛ ولهذا رفض الخروج على هذا النظام وعبر في كل الأوقات وفي كل حالاته الشعورية بالقصيدة ذات الشطرين[1].

والشاعر أحمد الطيب معاش؛ شبّ على قصيدة الشطرين، كتبها وأجاد في جوانبها المختلفة، ويعود هذا إلى تكوينه الأول ومطلعاته؛ يقول في إحدى مقالاته:" في مرحلة الدراسة الإعدادية والثانوية كنّا مفتونين إلى حد الشغف بمجلة الرسالة القاهرية...ثم تطورنا مع الأيام فأصبحنا مولعين بالقصائد الشعرية-الحديثة إذ ذاك- التي تنشر في الرسالة.."[2]، وبعد أن يستعرض بعض الأبيات الشعرية العمودية للعقاد، يقول:"..وبما أن العبد لله معجب بهذه المدرسة القديمة..يحلوا له أن يقلد أساتذته القدامى في بعض الأحيان.."[3]

يقول في قصيدة(الشعر في لغة الضاد) معربا عن إعجابه بشعر الأوليين[4]:

إن الّـــــــــــذي زرعَ الـــــــــــدِماءَ بـــــــــــأحْرفٍ

لا يســـــــــــتهينُ بســـــــــــنّة الأشـــــــــــياءِ

إن الـــــــــــذي أروى عُـــــــــــرُوقَ تليـــــــــــدنا

لا يســـــــــــتكينُ لطَفْـــــــــــرة الـــــــــــدُخلاءِ

---

[1] والجدير بالذكر أن موقف الشاعر هذا من الشعر الحر أو الحديث سوف يتغير بصورة جزئية اعتبارا من النصف الثاني من تسعينيات القرن الماضي، مثلما سوف نرى في المبحث الثاني.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.3، ص.37.

[3] المصدر السابق، ص.ن.

[4] المصدر السابق، ج.1، ص.21.

أزروا بشـــــــــــــعرِ الأوّلـــــــــــــين وأهملـــــــــــــوا

لفظـــــــــــا ومعـــــــــــنى واكتفـــــــــــوا بعـــــــــــواءِ

وقد عالج من خلالها موضوعات مختلفة محتفظا بموسيقية القصيدة العربية ملونا في البحور الشعرية كأنساق نغمية تتوازى مع التجربة الشعورية موضوع القصيدة، وقد تميز في هذا بالأنغام المنسابة والمحلقة في مختلف أركان موسيقى الشعر لا يكاد يعتريها خلل أو وهن، وهو بهذا لا يضع نفسه في دائرة نغمية محصورة، بل إنّه يجدف بقوة مهما اختلفت بحور الشعر[1].

إن المدونة الشعرية للشاعر أحمد الطيب معاش؛ موزعة على الدواوين التالية:

1-مع الشهداء، وهو أول ديوان شعري طُبع للشاعر ، طبع سنة 1985م.

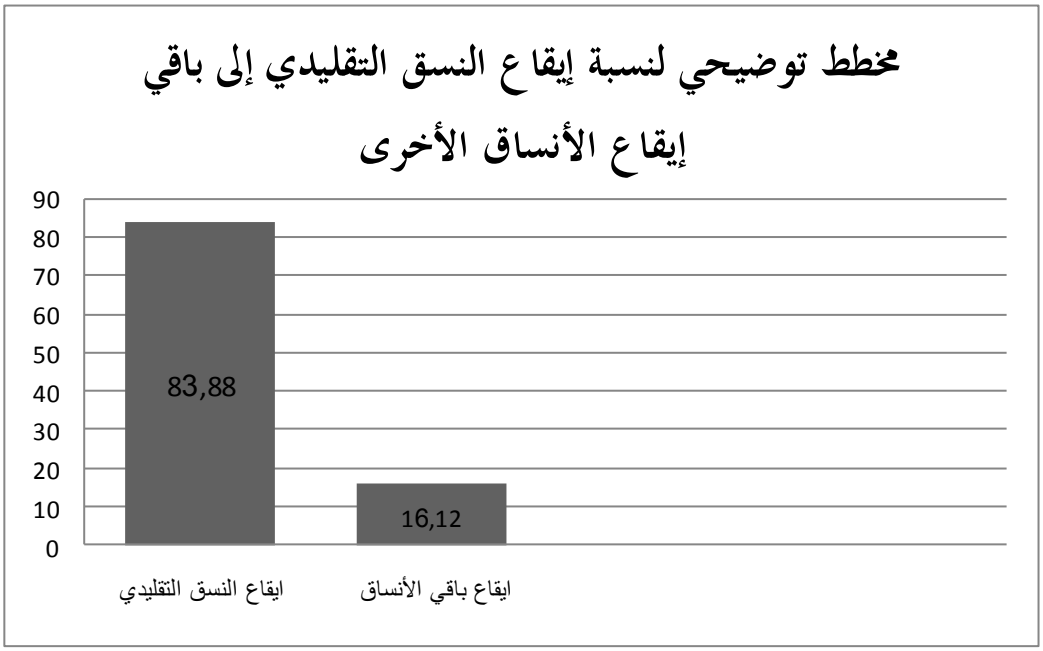
2- التراويح وأغاني الخيام، طبع سنة 1986م، وأعيد طبعه سنة 2010م.

3- ديوان "دواوين الزمن الحزين"، طبع سنة.2005

4- الأعمال الكاملة للأديب أحمد الطيب معاش ؛ شملت معظم الأعمال الشعرية الموجودة في دواوينه الثلاث السابقة الذكر، وبعض القصائد المستقلة الأخرى وصدرت هذه الطبعة في شهر فيفري2008.

وقد أحصينا هذه المادة الشعرية فوجدنا عددها 459 نصا شعريا، يمثل هذا اللون منه (83.88%) أي ما مجموعه (385) قصيدة استخدم فيها الشاعر أحمد الطيب معاش الأنساق النغمية المختلفة للبحور الشعرية سائرا في ذلك على نهج الشعراء السابقين ويمكن تجسيد هذه النسبة في المخطط التالي:

[1] وهذا ما سوف ندرسه في الفصل الثاني (النسق الإيقاعي)، ص.342، وما بعدها.



وهذه النسب تعكس-بوضوح- ما صرّح به الشاعر حين أعلن ميله الصُّراح إلى الشكل التقليدي العمودي.

إن القصيدة العمودية — في اعتقاد الشاعر أحمد الطيب معاش- هي ديوان العرب والسجل الحافل الأصدق في التعبير عن النفس الإنسانية، ومهما نجحت التفعيلة وتطورت وأبدعت فلن تستطيع الوصول إلى حجم ما أنجزته القصيدة العمودية على مر تاريخها الإبداعي الطويل، وسوف تظل (القصيدة العمودية) تتسم بالسلاسة والبساطة والعمق والموسيقى المتتابعة الشجية التي تميل لها النفس، والكثافة والإبداع في المعنى والصورة، وهي كلها مقومات كتبت لها الخلود في الذاكرة الشعرية العربية.

ويتحدث (يوسف وغليسي) عن بعض الشعراء الجزائريين المجبولين على احترام التقاليد الشعرية الكلاسيكية-ويَعُدّ أحمد الطيب معاش منهم- ولكن" هذا لا ينفي أنهم مجبولين بتحرر داخلي ربما خنقته هذه التقاليد الخارجية"[1]، ويؤكد الشاعر أحمد الطيب معاش هذا بقوله في قصيدة (الشعر في لغة الضاد)[2]:

[1] يوسف وغليسي، مقال بعنوان: "أحمد الغوالمي الكلاسيكي الجديد أو الحداثي المرتد"، مجلة وزارة الثقافة، الجزائر، عدد09، 2007، ص.203.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.20.

إنْ لم يكُـــــنْ في الشِـــــعْر حِـــــسٌّ جـــــارفٌ

فعمـــــــــودهُ كالصّخـــــــــرة الصـــــــــمّاءِ

إن لم يكُـــــن في الشِـــــعْر لمســـــةُ عـــــازفٍ

مُسِـــــــخَ الهـــــــزارُ فصـــــــار كالببغـــــــاءِ

إن لم يكُـــــن في الشِـــــعْر ســـــرٌّ ملهـــــمٌ

شـــــحّتْ بلابـــــلُ دوحـــــهِ بغنـــــاءِ

إن لم يكُـــــن في الشِـــــعْرِ وردٌ عـــــابقٌ

وخمائـــــلٌ، فرياضـــــهُ كعـــــراءِ

ومن الواضح أنّ أحمد الطيب معاش شاعرٌ تتجاذبه نزعتان: إحداهما فردية وجدانية والأخرى إصلاحية اجتماعية؛ أو بالأحرى" تختلط فيه الروح الرومانسية بالروح الإصلاحية على حدّ تعبير عبد الله ركيبي"[1].

وفي رأينا ومن خلال تتبعنا لمختلف المقالات والحوارات الخاصة، وسيرة الشاعر أحمد الطيب معاش؛ فإن سبب ولوعه بالقصيدة العمودية والذب عنها واعتبارها حصنا مقدسا لا يجوز الخروج عنه يتمثل في العوامل التالية:

أ- الإعجاب بشعرية القصيدة العمودية وتفضيلها على القصيدة الحرة، وقد سبقت أقواله التي يشير فيه صراحة إلى هذا، ومن بينها قوله:"العبد لله معجب بهذه المدرسة القديمة..يحلوا له أن يقلد أساتذته القدامى في بعض الأحيان.."[2]، ولاعتقاده بقدرة هذا النسق من الكتابة الشعرية على استمالة القارئ وتحريك عواطفه، مُتّفقا مع الفكرة القائلة بأن " الجزء الكبير من القراء العرب يميلون إلى القصيدة العمودية بحكم قطيعتها ولأن القارئ العربي يمتلك تراثاً من الإيقاع الموسيقي الصاخب فهو يظل يتقبل الحماس الموسيقي الذي تمتلكه القصيدة العمودية ، فهي باقية بحكم – تراثية

[1] نقلا عن يوسف وغليسي، مقال بعنوان: "أحمد الغوالمي الكلاسيكي الجديد أو الحداثي المرتد"، ص.203 بتصرف.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.3، ص.37.

عقلية الإنسان العربي – وتبقى القصيدة العمودية كرد فعل أحياناً على النماذج السطحية من الشعر الحديث "[1].

ب- التركيز على التوجّه الوطني الإصلاحي: خاصة إذا علمنا أنه تتلمذ بمدارس جمعية العلماء المسلمين في أربعينيات القرن الماضي، وتأثر بشخصية أستاذه الشاعر محمد العيد آل خليفة، يقول عن هذا:"كان لجريدة البصائر من جهة، وللأستاذ الكبير محمد العيد آل خليفة شاعر الجزائر من جهة أخرى؛ أكبر الأثر علي في بداية محاولاتي الشعرية أثناء الدراسة الإعدادية، حيث كان أستاذي محمد العيد مدير مدرسة التربية والتعليم بمسقط رأسي باتنة، يتكرم دائما بتصليح الأخطاء ويغمرني بعطفه وتوجيهه..."[2] ويؤكد هذا (أبو القاسم سعد اللهç بقوله:"..إنّي أعرف أحمد معاش إنسانا وشاعرا ومناضلا، فقد نبتَ في حقل الإصلاح الوطني، وتربى في مدرسة محمد العيد الشعرية.."[3]، وأشعاره في هذا كثيرة من بينها قوله[4]:

ومحبّـــــتي للـــــــدينِ هـــــــيَ رســـــــالتي
وعُـــــــــروبتي لا تعـــــــــرف الشـــــــــطآنا
هـــــــــدفي جزائـــــــــرُ يُعْـــــــــرُب ومحمّـــــــــدٍ
فيهـــــــــا أرى عـــــــــدنان أو قحطانـــــــــا
ومـــــــــن الأمـــــــــازيغ الأبـــــــــاةِ أبـــــــــوّةٌ
مـــــــن قبـــــــل كانـــــــتْ تنبـــــــذ الشـــــــنآن
فالشـــــــعب شـــــــعبٌ واحـــــــد وجـــــــذوره
رغـــــــم التعـــــــدّد ، تحفـــــــظ البنيانـــــــا

[1] عزالدين المناصرة، قصيدة النثر المرجعية والشعارات الإطار النظري ، المركز الثقافي الفلسطيني ، بيت الشعر، ط.1 ، 1998 ، ص.396 .

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.57، الهامش.

[3] المصدر السابق، ج.2، ص.13.

[4] المصدر السابق، ج.1، ص ص.472- 474.

إن الثقافـــــــــــة والـــــــــــتراث وثيقـــــــــــةٌ

قالـــــــت لنـــــــا قـــــــد كنـــــــتم إخوانـــــــا

لـــــــيس الـــــــتراثُ بـــــــأن نقسّـــــــمَ وحـــــــدة

ونزيـــــــلَ صـــــــرحا أو نهُـــــــدّ كيانـــــــا

أو قوله[1]:

إني فـــــــتى الإســـــــلام شِـــــــبلُ عُروبـــــــةٍ

غـــــــــــرّاءَ لا أنصـــــــــــاعُ للغربـــــــــــانِ

إنّي أنـــــــا الفـــــــادي بـــــــلادي كلّهـــــــا

بـــــــدمي وروحـــــــي لا بشـــــــيء ثـــــــانِ

ج- التركيز على رسالية الشعر، وتسخيره سلاحا لمجابهة الاستعمار: لأن الشاعر أحمد الطيب معاش كان يؤمن غاية الإيمان أن الشعر لا يولد إلا من رحم المعاناة، ويصف (أبو القاسم سعد الله) قصائد أحمد الطيب معاش بـ"ثورية في الروح، وعروبة في الاتجاه، وبساطة في التعبير، وشفافية في العاطفة.."[2]، وأن الشعر سلاح في معركة كما يصف ذلك الشاعر (سليمان العيسى) قائلا "ومن حق الشاعر أن يستخدم أي سلاح يستطيع استخدامه دفاعا عن وجوده المهدد، عن جسده الذي تأكله الخناجر.. عن حصته من ضوء الشمس"[3]، ولا أدل على ذلك من كثير من القصائد التي تزخر بها مدونته الشعرية، ومن بينها قوله[4]:

إن تســـــــــألوا عـــــــــنّي فـــــــــإني ناصـــــــــحٌ

نُصْـــــــــحُ الأحبـــــــــة غـــــــــايتي المقصـــــــــودهْ

لا أبتغـــــــــــي إلا تحـــــــــــرّر مـــــــــــوطني

---

[1] أحمد معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.46.

[2] المصدر السابق، ج.2، ص.13

[3] محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1978 د.ط، ص.82.

[4] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص. 67.

فـــــــــأراهُ في يـــــــــوم يفـــــــــك قيـــــــــودهْ

لم ننهـــــــــــــزمْ بـــــــــــالأمس إلا عنـــــــــــدما

ســـــــــاد الخـــــــــلاف عقولنـــــــــا المحـــــــــدودهْ

أو قوله: [1]

إني بســـــــــــــيفي اليُعـــــــــــــربي ومـــــــــــــدفعي

أقصـــــــــي جيوشـــــــــك عـــــــــن حمـــــــــى أوطـــــــــاني

لا أســـــــــــــــتقر ولا أميـــــــــــــلُ لراحـــــــــــــةٍ

حـــــــــــتى أطهّـــــــــــر مـــــــــــنكم شـــــــــــطآني

أنـــــــا لم أثـــــــر مـــــــن أجـــــــل شـــــــيء تافـــــــهٍ

بـــــــل ثـــــــرتُ أبغـــــــي في الحيـــــــاةِ مكـــــــاني

إن الشاعر أحمد الطيب معاش يقدم في تمسكه بالقصيدة العمودية أنموذجاً مختلفاً عن السائد في هذا النمط، يظهر ذلك في محاولته كسر روتين القصيدة التقليدية المتمثل بمحاكاة القديم من ناحية المفردات والصور والبناء، وقد نجح في ذلك إلى حدّ بعيد دون أن يعني ذلك التخلي عن كل الرواسب التقليدية لتلك القصيدة؛ ومن بين ذلك التخلص من البناء الاستطرادي الذي يخرج عن سياق النص، ومثال ذلك قوله[2]:

صَـــــــــفَعتْهُ غاويـــــــــة الفضـــــــــائحِ فـــــــــانحنى

كالطفـــــــلِ يطلـــــــب عفـــــــو كـــــــل الغانيـــــــاتْ

وكـــــــــــردّةٍ للفعـــــــــل يثـــــــــأرُ ناقمـــــــــا

مـــــــن كـــــــل فحـــــــل رافضـــــــا للمظلمـــــــاتْ

ألقـــــــى علـــــــى الســـــــودانِ نـــــــار صـــــــواعقٍ

وعلـــــــى ذُرى الأفغـــــــان بعـــــــض العيِّنـــــــاتْ

وهفـــــــا إلى بغـــــــداد يُشـــــــفي غِلّـــــــة

مـــــــن مـــــــاء دجلـــــــة أو شـــــــآبيبِ الفـــــــراتْ

---

[1] المصدر السابق، ص. 47.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.134.

وخليجنـــــــا قـــــــد صـــــــار طـــــــوع بنانـــــــهِ

ومحيطنـــــــا أضـــــــحى ممـــــــرّا للغـــــــزاةْ

وهذا ما جعل تجربته تتأرجح بين الإتباع، أي نصا يحمل إرثاً ثقافياً شعرياً تراثياً وبين الإبداع المتمثل بالقدرة على إنتاج الصور المبتكرة.

أما التقنيات الفنية المميزة لقصائد الشاعر أحمد الطيب معاش العمودية، فأهمها:

أ-التشخيص:وهذه التقنية أساسية في تجربة الشاعر أحمد الطيب معاش، يعتمدها في بناء شعرية النص، وفيه ينقل المعنوي إلى الحسي المشاهد، والتشخيص يتمثل:" في خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية.. تهب لهذه الأشياء عواطف آدمية، وخلجات إنسانية."[1]،كما نلحظ في قوله[2]:

ســـــــــعِدتْ برسمـــــــــكَ وانتعشـــــــــتْ

شـــــــــغافُ الفـــــــــؤاد لبســـــــــمتهِ

إِلمَ يَمـــــــــــــزّقُ مهجتنـــــــــــــا

(حســـــــــام) بشـــــــــوق لعضـــــــــلتهِ

رمـــــــى كـــــــل خصـــــــمٍ بســـــــاح اللقـــــــا

فصـــــــــــفّق قلـــــــــــبي لضـــــــــــربتهِ

أو قوله أيضا[3]:

يـــــــا شمعـــــــةَ ذابْ وأبقـــــــتْ نُورهـــــــا

يهـــــــدي الســـــــراةَ ويُرشـــــــد الحيرانـــــــا

يـــــا أيهـــــا الحـــــرفُ الجـــــريحُ أمـــــا تـــــرى

أنّ الـــــــــــيراع بأحمـــــــــــد[1] عزّانـــــــــــا

---

[1] نقلا عن: الحبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص.56.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.298.

[3] المصدر السابق ، ص.456.

إنّ الـــــــــيراع تصـــــــــاعدت أنّاتـــــــــهُ

لمـــــــا رمـــــــاهُ مُباغـــــــتٌ ورمانـــــــا

لـــــــو أن أرجـــــــاء الـــــــبلادِ تناوحـــــــتْ

يـــــــوم الكريهـــــــةِ خلِْتهـــــــا ألحانـــــــا

جـــــاءت تـــــزفُّ عريســـــها مـــــن بعـــــدما

مَهَـــــــرَ العـــــــروس وقـــــــدم القربانـــــــا

نادتـــــــهُ (مصـــــــرَ) فـــــــامتطى ألواحـــــــهُ

ومضـــــــى ليكســـــــب بـــــــالرجوع رهانـــــــا

أو كما في قوله[2] رابطا بين التشخيص والتضاد:

صـــــــبوا الـــــــدموعَ علـــــــى رجولـــــــةِ مُعتـــــــدٍ

لبســـــــت خمـــــــارا واعتـــــــدتْ وأغـــــــارتْ

إني عرفتهمـــــــــــــؤُ إناثـــــــــــــا كلهـــــــــــــمْ

حـــــــتى الأســـــــاورُ في الـــــــذراع أدانـــــــتْ

في كـــــــل أســـــــورةٍ تفـــــــوحُ رصاصـــــــةُ

وبكـــــــل كـــــــفٍّ عقـــــــربٍ تتهافـــــــتْ

في صورة طريفة، تخالف المألوف، وهذا ما نلحظه في جعله الرجولة تلبس خمارا، والأساور التي تدل على كل ما هو أنثوي جعلها تفوح بالرصاص والغدر ، وفي هذا تقنية حداثية عالية في بناء الصورة المركبة؛ وظيفتها أن ترتقي بالجامد إلى الحي؛ لغاية تعبيرية، تخضع لتحويل رمزي معين، له دلالات وإيحاءات.

ب–الانزياح: وهو انحراف الكلام عن نسقه المألوف؛ فيه ينسج الشاعر علاقات لغوية طريفة، عبر إسناد مفردات إلى أخرى لا ترد معها في العرف اللغوي، وهو يتعلق بـ" تحويل دلالي أو بتدرج في قيم المدلول،مما يؤدي إلى تراجع في الوظيفة

---

[1] المقصود بأحمد؛ الصحافي المصري أحمد فوزي الذي توفي مسموما في ماي1980 وقد رثاه الشاعر بهذه القصيدة.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.470.

المرجعية التي تجد نموذجها المفضل في لغة الاستعمال العادي، في مقابل تنامي اللغة الشعرية.."[1] مثل استعمال عبارة: جبالا تكتئب، أو سحبا تصافح، يقول[2]:

تُصـــــــــــــافِحُنا الســـــــــــــحائبُ في سمانـــــــــــــاَ
مصـــــــــــــبِّحَةً كمـــــــــــــا في الأمســـــــــــــياتْ
وفي ســـــــــــــفْح الجبـــــــــــــالِ بـــــــــــــدَتْ جنـــــــــــــان
وأمـــــــــــــواه ترقـــــــــــــرقُ تائهـــــــــــــاتْ
تـــــــــــــداعبُها الحشـــــــــــــائش وهْـــــــــــــي نشـــــــــــــوى
فترمـــــــــــــي للحشـــــــــــــائش بالحيـــــــــــــاةْ
تبسّـــــــــــــم ثغرهـــــــــــــا للشـــــــــــــمس لمـــــــــــــا
أطلـــــــــــــت مـــــــــــــن ثنايـــــــــــــا ســـــــــــــامقاتْ
تـــــــــــــذيب علـــــــــــــى الحيـــــــــــــاة سُـــــــــــــيول تـــــــــــــبرٍ
وتهـــــــــــــدي زهرهـــــــــــــا للكائنـــــــــــــاتْ
وتكتئـــــــــــــب الجبـــــــــــــال إذا تـــــــــــــوارت
غمائمهـــــــــــــا وســـــــــــــارت معرضـــــــــــــاتْ
وترمـــــــــــــي ثوبهـــــــــــــا الفضـــــــــــــي حزنـــــــــــــا
ليخلفـــــــــــــه ســـــــــــــواد الثـــــــــــــاكلاتْ

فقد تخلى الشاعر عن الصورة التقليدية التي تتوقف عند وصف الطبيعة المباشر ليدجّجه بالنعوت المختلفة، واعتمد على تصويرها من خلال إظهارها في صورة انزياحية توحي بحسن فائق دون التوقف عند صفة واحدة محددة، وهذا ما يكسب الصورة بعداً تأويلياً محرضاً على الكشف الجمالي للصورة ولا تترك المتلقي بليداً كسولاً عبر تقديم الصورة لنفسها ببساطة ووضوح مباشر، وإنما تعتمد المراوغة والمخاتلة التي تستفز وتحرض على الاستكناه، فالطبيعة الآسرة متشكلة من سحب تصافح الجبال

[1] محمد كنوني، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة،ط.1 بغداد، 1997، ص.23.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.334.

بكل ما توحيه هذه اللفظة من وداعة وجمال، وشمس تبتسم في وداعة مضفية عليها جمالية أخرى، يجعل من اللغة طبيعة شعرية تمتزج فيها المرجعية بالإيحاء ويتلبسها شيء من الغموض الذي يفتح القصيدة على ثراء الاحتمالات التأويلية والأمثلة في شعر أحمد الطيب معاش في هذا المجال كثيرة.

ج–مزج السخرية بالحكمة الطريفة: وهنا تأتي جمالية التعبير في النص العمودي للشاعر أحمد الطيب معاش؛ في قدرته على اختزال كم كبير من الغضب على الواقع ورفضه، عبر لفّ اللغة الشعرية برداء السخرية ، وفي هذا يقول (أبو القاسم سعد الله):"..كما تشيع في شعره الفكاهة، والاخوانيات، أو ما يعرف بالشعر الاجتماعي..."[1]، ومزج السخرية بالحكمة الطريفة في شعر أحمد الطيب معاش في جوهره نقد الحياة ، أو تغيير بعض الظواهر فيها ، وهذا التغيير أو التطوير، يبدأ أولا بتشخيص الحال، ومعالجة الخلل فيها، وشعر أحمد الطيب معاش الساخر لا يكتفي بالنظر إلى الأشياء من السطح ، ولا يقتصر في تشخيصه للخلل على ظواهر الأمور وإنما قد يشك في الإنسان ذاته، وفي النظام العام الذي يسيّر العالم ، فتصبح القصيدة الساخرة مفهوما عميقا، ونظرة شاملة، و"كأنما أريد لها أن تحل محل الفلسفة والأخلاق"[2]، والسخرية تعبر عن شجاعة استثنائية، تصل بالشاعر إلى أن يُجرّب أحياناً سخريته على نفسه، ويصنفها (محمد مفتاح) في مرتبة بعد الاحتقار والاستصغار والاستهزاء[3]، ولذا فهذا النسق من الشعر يغلّف الحقائق، ويخفي الغضب والضيق ويُلبِسُ معانية لبوسا قابلا للتأويل وهذا النوع يترك للشاعر فرصة

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.13.

[2] أدونيس ، مقدمة للشعر العربي، ص.40.

[3] محمد مفتاح، مقال بعنوان: مدخل إلى قراءة النص الشعري (المفاهيم معالم) ، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997م، ص.257.

التراجع أحيانا فتغدو الألفاظ واسعة الدلالة، وقابلة للأخذ والرد، ويلجأ إليه الشاعر نتيجة لعوامل متعددة، لعل أهمها الخوف من السلطة الحاكمة[1]؛ كما قوله[2]:

أقمـــــــــتُ لـــــــــهُ حفلـــــــــةً للشـــــــــرفْ
فيـــــــا ليتـــــــهُ قـــــــدرهُ قـــــــد عـــــــرفْ
بأجمـــــــــل بهْـــــــــوٍ لـــــــــهُ زُيِّنـــــــــتْ
موائـــــــــدُ بـــــــــالزهر مـــــــــن كـــــــــل صِـــــــــنفْ
جمعـــــــــتُ لـــــــــهُ وُجهـــــــــاءَ الـــــــــبلادِ
وبعـــــــــضَ الأحبّـــــــــة مـــــــــن كـــــــــلّ صـــــــــفْ
وقـــــــــدمتُ للضـــــــــيفِ أضـــــــــيافَهُ
وجئـــــــــتُ إلى حيـــــــــثُ كـــــــــان وقـــــــــفْ
فمـــــــــــــــــــدّ إليَّ بمعطفـــــــــــــــــــهِ
وواصـــــــــــــــلَ مشـــــــــــــــيهُ وانعطـــــــــــــــفْ
لعنـــــــــتُ الوظيفـــــــــة مـــــــــن حينهـــــــــا
ولمـــــــــتُ علـــــــــى مـــــــــن بهـــــــــا قـــــــــد شـــــــــغفْ
فكـــــــــمْ في الوظيفـــــــــة مـــــــــن ضـــــــــعةٍ
عليهـــــــــا أُفضـــــــــل أدنى الحـــــــــرفْ

إن السخرية كما في النص السابق "تخفي رغبة قوية في التغيير، وحلماً بنظام آخر في العالم"[3]، ومعنى هذا أن السخرية حاجة نفسية تنطلق بإرادة الإنسان، يبغي من خلالها فهماً وإدراكاً لأشياء غير مفهومة، بحيث تصل بالإنسان إلى مرحلة من الوعي والانطلاق.

---

[1] أحمد محمد الحوفي، الفكاهة في الأدب العربي وبعض دلالاتها، طبعة جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، د.ط، 1967م، ص.15.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.395.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.40.

وقد يلجأ الشاعر للسخرية عندما لا يكون قادراً على إبراز غضبه، فتصبح السخرية ملاذاً نفسياً يحقق انفعال الأديب ويستوعب حدّته وثورته،كما في قوله[1]:

ذهبـــــــــــــتُ إلى البنـــــــــــــكِ استفســـــــــــــرُ
أغـــــــــــازلُ رقمـــــــــــا بـــــــــــه أحلـــــــــــمُ
وأطـــــــــــرحُ رقمـــــــــــا وأجمـــــــــــعُ رقمـــــــــــا
وأضـــــــــــربُ رقمـــــــــــا ولا أشـــــــــــعرُ
ولمـــــــــــا وقفـــــــــــتُ بصـــــــــــفٍّ طويـــــــــــل
أصـــــــــــبّرُ غـــــــــــيري ولا أصـــــــــــبرُ

****

رآني الموظـــــــــــف أحســـــــــــبُ وحـــــــــــدي
وبـــــــــــين يـــــــــــدي وريقـــــــــــة سَـــــــــــحبِ
فقـــــــــــال : أتيـــــــــــتَ بهـــــــــــا لســـــــــــداد
ديـــــــــــونٍ؟ فرقمُـــــــــــكَ مـــــــــــن غـــــــــــير نقـــــــــــدِ
فقلـــــــــــت لمـــــــــــاذا تركـــــــــــتَ الجميـــــــــــع
وجئـــــــــــتَ تبشّـــــــــــرني أنـــــــــــا وحـــــــــــدي
فقـــــــــــال: أردتُـــــــــــكَ ألاّ تبيـــــــــــد
زمانـــــــــــك رهـــــــــــنَ سُـــــــــــؤال وردِّ
فصـــــــــــحْبُك في لنـــــــــــدنٍ فعلوهـــــــــــا
وكفّـــــــــــوا عـــــــــــن الصَـــــــــــرْفِ مـــــــــــن دون قصـــــــــــدِ

والشاعر الساخر، لا يقبل بالواقع وإنما يطمح إلى المثال، ولهذا نجده قوي الملاحظة لعيوب المجتمع، يتابعها ويلتقطها كما في قصيدته (رثاء كلب) التي يقدم لها قائلا:"دسّ بعضهم السم في لقمة ورمى بها لكلب بريء فقلت فيه..":[2]

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.411.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.391.

سمّـــــــم الله مـــــــن يُســـــــمِّمُ كلْبـــــــا

ذا وفـــــــــاءٍ وهمـــــــــــةٍ ونُبـــــــــــاحِ

غَـــــــدَرُوا بـــــــالبريء في ليـــــــلٍ قـــــــرٍّ

وهـــــــو دون النيـــــــام في الليـــــــلِ صـــــــاحي

قـــــــد رمـــــــى سمّـــــــهُ لكلـــــــبي لـــــــصٌ

طـــــــيّ عظـــــــم يريـــــــد بعـــــــض النجـــــــاحِ

إن قتلْـــــــتَ الـــــــبريء في الليـــــــلِ غـــــــدرا

ســـــــوف يقضـــــــي عليـــــــك ذات صـــــــباحِ

أيهـــــــا الكلـــــــبُ نمْ قريـــــــرا فـــــــإنّي

بقريضـــــــــي أرثيـــــــــكَ أو بنُـــــــــواحي

أنـــــــت يـــــــا كلـــــــبُ في الكـــــــلاب فريـــــــدٌ

أنـــــــت كـــــــالقطِّ في الوفـــــــاء يـــــــا صـــــــاحِ

إن أهم مصدر للصور في هذه النصوص هو الواقع المعيش الذي يلتقط منه الشاعر المادة الخام ليعيد تشكيلها؛ من خلال بناءٌ متكامل تتآلف أجزاؤه في نسق واحد والشاعر بهذا يمزج بينَ الفكاهة والحكمة ليسرّي عن القارئ، فيستطيع اقتحام نفسيته بسهولة ليحقق مبتغاه.

إن السخرية عند الشاعر أحمد الطيب معاش ليست سخرية إضحاك أو ابتذال، بل هي سخرية إصلاح، ونقد، وبناء، وهي عنده أسلوب يهدف إلى الضحك المبطن بنوع من النقد الموجه، الهادف إلى وضع اليد على علة ما، أو تصحيح وضع فاسد، أو تغيير لحالة اجتماعية ، أو سياسة فاسدة.

إن القصيدة في نموها ووظيفتها واكتمالها يُفترض أن تكون على صورة الكائن الحي الذي يتكون من أجزاء مختلفة تقوم بوظائف متباينة لحفظ حياة ذلك الكائن، وهذا المعنى ينطبق على القصيدة التي يفترض فيها التنوُّعَ والتكامُل، والتركيب، لا التناقض والتكرار والتفكك؛ فـ"الشعر ليس مجرد صور مبعثرة بل وحدة عضوية ونظام

محكم"[1]، لكنّ هذا المعنى غير متوافر في كثير من قصائد الشاعر أحمد الطيب معاش ذات النسق التقليدي، فهناك نمط من هذا النمط لا زال يقوم على التراكم والتكرار، وهو بعيدٌ عن التلاحم العضويّ الوظيفي، وليس هذا البناءُ غريباً عن بناء بعض القصائد التقليدية، وهو لا يختلف عنها إلا في الشكل الهرمي، ومن ذلك قوله مثلا[2]:

الشِعْرُ لغزٌ في ضميرِ الضادِ
يبقى كهذا الكون دون جلاءِ
الشِعْرُ نبضٌ في الفؤادِ ورجّةٌ
في النفسِ تبعثُ ميِّتَ الأحياءِ
الشِعْرُ وحيٌ من ملاكٍ طاهرٍ
يُملي روائعَهُ على الشُعراءِ
الشِعْرُ أنغامٌ يردّدها على
سمْعِ الزمان فطاحل النُبغاء
الشِعْرُ لحظٌ في المليحة قاتلٌ
أو غصنُ بانٍ فتنةٌ للرائي
الشِعْرُ بسمةٌ بائسٌ متألِّمٍ
منها تغار سعادة السعداءِ
الشِعْرُ دمعةُ نازحٍ أو عائدٍ
جارت عليهِ جحافِلُ الأرزاءِ
الشِعْرُ نظرة فاحص متأمّلٍ
عكست لواعج كاتم الضرّاء
الشِعْرُ حسٌّ بالمصاب مؤججٌ
يجلوا انتفاضةَ غاضبٌ مُستائي

[1] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، ص.196.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.1، ص.20.

الشِـــــــعْرُ مـــــــا يُطفـــــــي اللهيـــــــب بمهجـــــــةٍ

كالصـــــــــبحِ يقطـــــــــعُ دابـــــــــر الظلمـــــــــاء

أو قوله[1]:

عُـــــدَّتَ يـــــا عيـــــد بســـــمة اســـــتقلالِ

يـــــا تـــــرى عـــــاد بـــــارق الآمـــــالِ؟

يـــــا تـــــرى عُـــــدَّتَ بالمحبـــــة يـــــا عيـــــدُ

كمـــــا كنـــــت في الســـــنين الخـــــوالي؟

عُـــــدَّتَ يـــــا عيـــــد مرحبـــــا رغـــــم جـــــرح

فـــــاغر الثغـــــر صـــــارخا في الليـــــالي

عُـــــدَّتَ يـــــا عيـــــد مرحبـــــا رغـــــم طوفـــــان

غزانـــــــــا ولم يُـــــــــرع او يُبـــــــــالي

عُـــــدَّتَ يـــــا عيـــــد رغـــــم انـــــف حســـــود

وحقـــــــــود مفـــــــــرّق مغتـــــــــالِ

عُـــــدَّتَ رغـــــم العـــــداةِ خلـــــفَ بحـــــارٍ

صـــــوّبوا العـــــين نحـــــو هـــــذي الجبـــــالِ

عُـــــدَّتَ والمســـــلمون في كـــــل فـــــجٍّ

رهـــــن ذل وتحـــــت وقـــــع النعـــــالِ

عُـــــدَّتَ يـــــا عيـــــد هـــــل يعـــــود شـــــهود

وشـــــــــهيد ليســـــــــعدوا باحتفـــــــــالِ

و هو بناءٌ منفتـح متفكك يشبه كومة الرمل، و يمكن أن نحذف منه بعض المقاطع أو أن نضيف بعضها دون أن يتأثّرَ البناء بذلك؛ لأن" القصيدة العربية، ظلت بحكم ظروف عديدة . تفتقر عموماً . ولقرون طويلة . إلى الوحدة العضوية حيث ظلّت وحدة البيت الشعري، هي التي تستأثر باهتمام الشاعر والقارئ على حد سواء؛ لقد كان يمكن لبيت واحد، أو عدة أبيات أن تنهض بقصيدة كاملة، ومن هنا عُرِف

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة،ج.2، ص.101.

لدى العرب ما يسمى بيت القصيد، وميز من أبيات القصيدة ما كان يصلح لأن يصبح مثلاً سائراً أو حكمة متداولة"[1]، وهذا ما عناه (محمد بنيس) حينما قال:"البيت بناء متفاعل أساسه الإيقاع، ضمن أبيات أخرى، لوحدة أو وحدات لغوية بسيطة أو مركبة يوقفها سطريا فراغ فريد في حال اتصالها، وأكثر من فراغ فريد في حال انفصالها"[2]، وهو بهذا يشير إلى الوحدة العضوية؛ فوحدة البيت الشعري كنسق محدد في تفعيلاته وفي ثبات قافيته؛ يقدم صورة شبه نهائية عن اكتمال البنية في شكلها العمودي، الذي كما قلنا بقي بشطريه المتساويين مرتبطا بشكل بنيته المعصومة من أي نشوز شكلي أو موسيقي؛ من خلال ممارسة الإيقاع العروضي الخليلي لسلطته على النص، ومن هنا نفهم لماذا لم يتمكن الشاعر أحمد الطيب معاش من الخروج على هذا النمط الشعري برغم تجربته الشعرية الطويلة، وصداقته الأدبية الكبيرة لكثير من رموز التيار التجديدي وعلى رأسهم الشاعر (نزار قباني)؛ الذي يبدوا التأثر واضحا به في قول أحمد الطيب معاش في إحدى مقالاته التي يعنونها بـ(الشكوى منك وإليك أيها الكاتب الإمبراطور)، وهو يعني بالإمبراطور هنا الشاعر نزار قباني، يقول:" الأخ الصديق قباني تكرم علينا مشكورا بلقب السفير الكموندوس وهذا حق والحق لا ينكر وإذا حببت هذه الصفة فذلك لسبب واحد هو حتى أتشبه بأكبر كاتب كوموندوس عربي عرفه عصرنا الحاضر وهو الصديق قباني نفسه"[3]،فعبارة(أتشبه) تحمل من المدلولات الكثير خاصة أن قائلها كاتب ودبلوماسي يعرف ما يقول ولمن يقول.

---

[1] يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط.1 ،2006، ص.271.

[2] محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج.1 التقليدية، ص.128.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.4، ص.287.

وبهذا أصبح هذا النسق التقليدي عند الشاعر أحمد الطيب معاش كما بيننا في هذا المبحث معطى جاهزا يحيل بطريقة آلية إلى شكل ثابت تكفّل الإيقاع الخليلي بترسيخه، وموروث الشاعر التقليدي، وتكوينه المحافظ؛ بالثبات عليه رغم بعض المغامرات المحدودة التي اضطرته أحيانا للخروج على هذا النسق لنسق آخر تجديدي مثلما سوف نرى في المبحث الموالي.

المبحث الثاني:النسق التجديدي

نعني بالنسق التجديدي كل شعر ليس مكتوبا على النمط التقليدي العمودي؛ ويندرج تحته كل من شعر التفعيلة، الشعر النثري وغيرها من الأشكال؛ التي تعتبر تطورا طبيعيا لشعر الشطرين من ناحية الأصول الوزنية؛ و"معركة الشاعر مع التجديد هي في واقع الأمر معركة الشاعر ضد نفسه المتجلية في النص، والتي لا يمكن أن يحدّثها إلى من خلال خليلية المرآة العاكسة لمطلق الشاعر المتجدد عبر الأقنعة النصية.."[1]

فالشعر التجديدي بهذا لم يكن ثورة على الشعر العمودي باعتباره شكلا، بل ثورة على هذا الشعر باعتباره تصورا ورؤية تقوم في جوهرها على التقليد، وعلى الإتباع ولم يعد مسموحا في سياقها، بإبداع، أو فتح أي أفق للمغايرة، والاختلاف؛ أي لفتح النص على مسارب الحداثة، وعلى دم جديد ورؤى مختلفة، وهو بهذا " يكشف في شكله الجديد وفي تطوره عن هشاشة العلاقة التقريبية التي تربط الإنسان العربي بماضيه وحاضره ؛ أي مع التراث وثقل التعامل معه من جهة، ومع مستجدات العصر وما أنتجته من أشكال الحداثات الوافدة من الغرب من جهة أخرى"[2]، وهذا ما جعل من هذا الشعر، في بعض التصورات النظرية التي واكبته؛ يعتبر القصيدة العمودية نمطا متجاوزا ومنتهيا؛ لأنه يقوم على الاستعادة واجترار ما سبق، وهذا الرأي رأي كثير من النقاد ومن بينهم على سبيل المثال الشاعر والناقد (عز الدين المناصرة)؛ الذي يرى أن النصوص العمودية (يقصد قصيدة الشطرين) غير قادرة على أن تكون حداثية لأنها "غير قادرة فعلاً على استيعاب التعرجات السيكولوجية في حياة الإنسان العربي بحكم أنها تُقلّد الشكل القديم وتُقلّد المضمون أي أنها ليست حيوية، وهي تنطلق من رؤية مسبقة موجودة ولأن العمودي – في التطبيق العربي– لا

[1] عبد القادر رابحي، النص والتقعيد قراءة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر،ج.1، ص.27.

[2] المرجع السابق، ص.47

يخلق وعياً ولا يحرك بمعنى أنه يعطي النتائج قبلاً، ولا يدفع القارئ على التفكير ولكن القارئ العربي يحسب الأحكام الجاهزة"[1]، وهذا التصور كان يستثني تلك الأعمال الخلاقة، التي حاولت من داخل الشكل العمودي أن تعيد ترتيب أوضاعها بإعادة وضع اللغة، أو بوضعها بالأحرى، على محك شعرية تتيح للمعنى أو الدالة أن تتخذ أوضاعا مغايرة، ناقلة النص من أفق المعنى إلى أفق الدلالة أو انفتاحها بالأحرى.

إن الكتابة لابد أن تمارس –كما يراها (أدونيس)– من حيث هي فعل ثوري يغيّر البنية الثقافية، وعلى الشاعر العربي أن يعمل على هدم القديم، وبناء الجديد، من خلال تفجير مواهبه [2].

وقد وجد الشاعر الحديث نفسه، وهو يخوض تجربة شعرية جديدة وبمضامين جديدة مرغما على إبداع تقنيات تعبيرية لا تمد بصلة إلى الوسائل التعبيرية الجمالية للقصيد التقليدية؛ وإذا كانت هذه الأخيرة تخضع في بنائها الفني لشكل واحد، فإن تجربة الكتابة في هذا النسق تقتضي . في نظر الشعراء الجدد . أن تبدع كل قصيدة شكلها الخاص بها.

أما عن الشعر الجزائري فمنذ خمسينيات القرن الماضي والشعراء يدعون للثورة على هذا التقليدي العمودي[3]، والشاعر الجزائري آنذاك كان يدعو إلى" تجاوز الإطار التقليدي الذي فَرضَ رتابته الشكلية والفكرية، فشاع اجترار المعاني والقضايا ضمن

---

[1] عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة حوارات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1 2000، ص.396.

[2] ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص. 87.

[3] يؤكد صالح خرفي أسبقية أبا القاسم سعد الله على تجربة الشعر الحر في الجزائر، وأنّ من كتب هذا اللون زمن الثورة إنما جاء بعده، يقول: "وسعد الله أول المقدمين على تجربة الشعر الحر، ويثنى عليه باوية الذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل والمضمون... وخمار ثالث ثلاثة في تجربة الشعر الحر في الخمسينيات"، ينظر: صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، الجزائر، 1984، ص.354.

قوافل جاهزة"[1]؛ فإذا كانت الحركة الشعرية الجزائرية قد عرفَت حيوية ملحوظة إبان الثورة التحريرية الكبرى؛ إلا أنها سرعان ما أخذت في التراجع بعد الاستقلال لأسباب كثيرة؛ من بينها تراجع وهج القصيدة الثورية، ومن خلال هذه التحولات كان لزاما على عدد كبير من الأدباء الشباب، أن يحققوا للشعر الحديث في هذه الفترة نقلة على مستوى الشكل والمضمون.

لقد تغير **شكل نسق** الشعر الجزائري، فتنوعت أشكال القصيدة تبعا لتنوع التجارب الشعرية وتعددها، فنجد أن الكثير من الشعراء كتبوا على الشكلين التقليدي والحر واتجه البعض الآخر إلى كتابة قصيدة النثر باعتبارها نسقا جديدا مغايرا، ومع التراكم الكمي والكيفي؛ وفي كل هذا لم يخرج شعراء الجزائر عن السائد الشعري في الوطن العربي، وبهذا شهد الشعر الجزائري تطورا ملحوظا، أثرى التجربة الشعرية الجزائرية بألوان شتى، لم تظهر قبل هذه الفترة، محققة بذلك شعرا تجديديا ثائرا على النسق التقليدي.

إن الشاعر يتطور على الرغم من أنه قد لا ينقلب انقلابا تاما، ولكنه على كل حال لا بد أن يتطور أدبه بحكم العلاقة الوثيقة بين الأنساق الشكلية ومشاعره التي تسري في دواخله؛ إذْ أن الأديب في شيخوخته يختلف اختلافا قليلا أو كثيرا عنه في شبابه بحكم الدم الذي يجري في عروقه كما يقول (شوقي ضيف)[2]، ومن هنا فالشاعر أحمد الطيب معاش تطور قليلا لكنه لم ينقلب انقلابا تاما على النسق التقليدي.

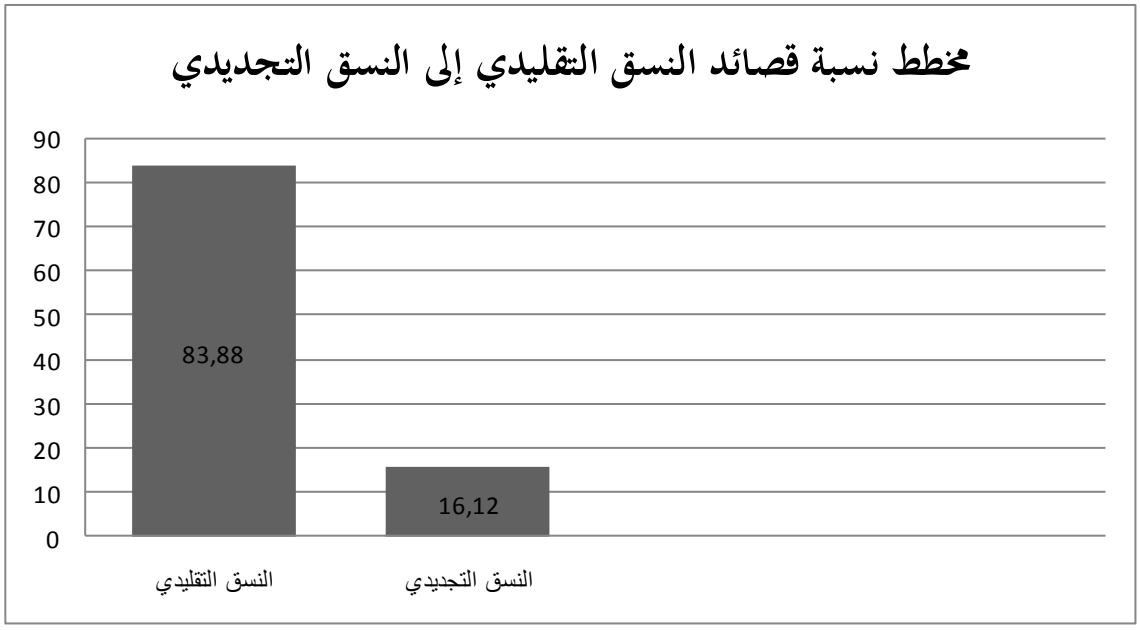
وبرصد أشكال هذا التطور نجد أن الشاعر أحمد الطيب معاش كتب في الشكلين البارزين لهذا النسق(الشعر الحر، والشعر النثري)، وقد قمنا بعملية إحصاء لما كتبه الشاعر في هذا النسق فوجدناه 74قصيدة من أصل459 نصا شعريا تحتويها مدونته أي ما نسبته (12،16%) فقط، وهذا ما نوجزه في الشكل التوضيحي

---

[1] المرجع السابق، ص.99.

[2] انظر:شوقي ضيف، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر، ط.5 ،د.ت.ص.65.

التالي:



وليس بخاف ما توحيه هذه النسبة القليلة جدا مقارنة بنسبة كتابته للشعر التقليدي وقد بينا فيما سبق موقفه من الشعر الجديد، ومن ذلك قوله: "...ومن هنا ابتدع هؤلاء لأنفسهم ولغيرهم قاعدة يجوز في الشعر مالا يجوز في غيره، وهذا الكلام بالطبع غير موجه للزملاء أنصار الشعر الحر ..فهو كله نقطن أو كله حروف..أما الفواصل فيه فهي عملاقة ولا يمكن لأحد أن يتعرض لها بسوء.."[1]، وكذا قوله أيضا على سبيل الدعابة والسخرية:" إذا زارك شيطان الشعر فنظمت قصيدة حديثة بلا قافية ولا أوزان ومن دون طعم أو رائحة أو لون، فاعلم بأنك شاعر العصر والأوان، وأن ما سواك مطرود من رحمة كل شيطان وعليه بالاستقالة من بلاط أبي العتاهية وديوان أبي الطيب وفردوس ابن زيدون وندوة ولادة بنت المستكفي، وإلا فأن عصابة تأبط شرا المعاصرة تكون له بالمرصاد لتعلقه مع عشرات الآلاف من المعلقات في أشواق عكاظ الحديثة"[2]، وهذا الموقف للشاعر أحمد الطيب معاش يوجزه في الأبيات التالية[3]:

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.4، ص.105.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.4، ص.496.

[3] المصدر السابق، ج.1، ص.472.

عمـــــــدُوا لنثـــــــرٍ مثـــــــل (شـــــــفرة) مُخْـــــــبِرٍ

ودعـــــــــوهُ شـــــــــعْرا رائعـــــــــا مزدانـــــــــا

يـــــا قائـــــل الشـــــعر الحـــــديثِ أمـــــا تـــــرى

دمْـــــــــع (الخليـــــــــل) يُبلّـــــــــل الأوزانـــــــــا

رحمـــــــــاكَ بالشـــــــــعر الأصـــــــــيلِ فإنّـــــــــهُ

كالخيـــــــــلِ تـــــــــرفُضُ أن تقـــــــــلّ جبانـــــــــا

وهو يسمي كتابته للشعر التجديدي استراحة فقط كما في قصيدته المعنونة بـ(استراحة العمود تحت مظلة التجديد)، موردا بعض أساليب كتابة هذا النسق يقول[1]:

اعذروني إن تطرقت بشيءٍ

من تفاصيل المسائل، كتجنيد النقاطْ

واعتنائي بالفواصلْ

وأقواس وأنماط التعجبْ.. والتجائي لأساطير الخيال الأزليّ

فتجنيد النقاط والاعتناء بالفواصل والأقواس وأنماط التعجب واستعمال الغموض والأسطورة؛ كلها سمات شكلية وأسلوبية في نسق الشعر التجديدي ذكرها الشاعر أحمد الطيب معاش في هذا النص على سبيل التهكم والسخرية، وفي هذا يقول (أبو القاسم سعد الله) عن الشاعر أحمد الطيب معاش:"..أما الشعر الحر فلم يتعاطف معهن بل اعتبر المحافظة على الشعر العمودي ضربا من الانتماء إلى عكاظ العرب وتهكّم بالشعر الحر فوصفهُ بأنه خفيف الظل والوزن وسخر من أصحابه بأنهم يفضلون حمل المسدس على الرشاش"[2]، وعلى كلّ حال فالشاعر أحمد طيب معاش يرى في قصيدة الشعر الحديث شعرا غير قوي، وهو يُشبه تحرير فلسطين بعودة قصيدة العمود لمجدها وأصلها يقول[3]:

---

[1] المصدر السابق، ص.643.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.14.

[3] المصدر السابق، ص.256.

وعروســــــــةُ الطفـــــــــلِ الرضـــــــــيعِ تفجّـــــــــرتْ

كقذيفـــــــــــــةٍ محمومـــــــــــــةِ التغريـــــــــــــدْ

وقصـــــــــيدة الشـــــــــعرِ الحـــــــــديثِ تخلّصـــــــــتْ

مـــــــــن رقهـــــــــا وتحولـــــــــت لعمـــــــــودْ

ويمكن حصر شكل النسق التجديدي الذي كتب فيه الشاعر أحمد الطيب معاش؛ في نسقين هما: نسق التفعيلة، ونسق قصيدة النثر، كما يلي:

أ- نسق التفعيلة :وتسمى أيضا بالشعر الحر، وقد شهد المتن الشعري الجزائري تحولا إليها لأجل التخلص من قيود الوزن والقافية من طرف البعض ولسهولتها ويسرها في اعتقاد طرف آخر، وإن من أهم العوامل في هذا الانتقال هو" إحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن هذا القالب التقليدي الهندسي، الصارم إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، ويتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية والاجتماعية التي كانت تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية"[1]، على أن الكثير ممن كتبوا القصيدة الحرة كانت بداياتهم عمودية، وتمكنوا من عروض الشعر العربي، وكان تحولهم عن قناعة فكرية ورؤية فنية ناضجة، أما من كانت بداياتهم بشعر التفعيلة فقلّما جرب أحدهم القصيدة العمودية، لأنّها رمز الجمود والقيود في رأيهم ويمكن أن نظيف أنّ بعض الشعراء الجزائريين حاولوا المزج بين الشكلين العمودي والحر؛ مسايرين بذلك ما هو واقع في العالم العربي وهو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا، وهذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء ونسق الشكل الشعري.

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص.152.

وقصيدة التفعيلة ترجمة لمصطلح (Free Verse) الانجليزي المنقول عن المصطلح (vers libre)، وهو مصطلح فرنسي[1]، والتي ترجمها أول الأمر (أدونيس) نقلا عن (سوزان برنار)، وهي في ضوء تعريف الغربيين لها نوع من الشعر المتحرر من النمط الثابت في الوزن والقافية، وتسمية (الشعر الحر)كما يرى (صلاح فضل) تسمية قديمة، ثُم اصطلح بعد على تسميته بشعر التفعيلة[2]، وهو واحد من مسميات عديدة استخدمها الباحثون في تناولهم لهذا اللون الشعري: (الشعر الجديد، الشعر الحديث، الشعر المعاصر، الشعر المنطلق شعر الحداثة، الشعر المرسل المنطلق، شعر العمود المطور، الشعر المستحدث الشعر المحدث) [3]، يقول (عبد الله الغذامي):"ويكاد مصطلح شعر التفعيلة أن يكون أقرب المحاولات إلى حقيقة الشعر الحر إذا نحن أخذنا فقط بالجانب العروضي لهذه الحركة لولا أن تغيير المصطلح فيه ما في تغيير اسم الإنسان من عنت واختلاط"[4]، ومفهومه أنه ذلك الشعر الذي " يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة ، مثلما يتحرر من الروي الثابت"[5]، فهو تحرّر في طريقة توزيع التفعيلات وتغييرها في القصيدة الواحدة، وهو يقوم على نظام وزني متكرر في القصيدة، مع ما بينهما من فروق معروفة، وهو ذلك النمط الذي ظهر تدريجيا في أربعينيات القرن العشرين على يد عدد من الرواد أبرزهم بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وبلند الحيدري ، وهو نمط يتخذ من التفعيلة أساسا له، وهو بذلك يتحرر

---

[1] نعيم اليافي ،مقال بعنوان: نازك الملائكة وقضية الشعر الحر، مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض، م.3، سنة1416 هـ ، ص .25.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص.84.

[3] ينظر: أحمد الطامي، مقال بعنوان:إشكالية المصطلح الشعري الحديث الشعر الحر نموذجا ، مجلة علامات في النقد، جدة، ج.30، مج.8: ،ديسمبر1998 ، ص. 198.

[4] عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض،د.ت، 1420هـ، ص.20.

[5] المرجع السابق، ص.17.

من القوانين العربية التقليدية في استخدام الوزن والقافية حيث حرية التنويع في استخدام الأوزان والقوافي، وليس حرية التخلص منها، و"هذه الحركة التي ظهرت بوضوح في منتصف القرن الماضي، لم تكن مجرد ثورة شكلية بل غاصت في أعماق الإنسان وجمعت المتناقضات وغيرت الذوق العام"[1]؛ ولا بد من الإشارة إلى أن ارتباط قصيدة التفعيلة بقضايا الإنسان العربي الوطنية والقومية-آنذاك- هو الذي جعلها تنتشر جماهيريا؛ لكونها عبرت عن أحاسيس عامة لدى الإنسان العربي، وعالجت مشكلاته الصميمية.

أما طبيعة شعر التفعيلة، فهو شعر يجري وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية ويلتزم بها، ولا يخرج عنها إلا من حيث الشكل ، والتحرر من القافية الواحدة في أغلب الأحيان، فالوزن العروضي موجود والتفعيلة ثابتة مع اختلاف في الشكل الخارجي ليس غير، فإذا أراد الشاعر أن ينسج قصيدة ما على بحر معين وليكن (المتقارب) مثلا استوجب عليه أن يلتزم في قصيدته بهذا البحر وتفعيلاته من مطلعها إلى منتهاها، وليس له من الحرية سوى عدم التقيد بنظام البيت التقليدي والقافية الموحدة، وإن كان الأمر لا يمنع من ظهور القافية واختفائها من حين لآخر حسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية وانتهاء الدفقة الشعورية .

وقد تميزت قصيدة التفعيلة بخصائص أسلوبية متعددة فقد اعتمدت على الوحدة العضوية، فلم يعد البيت هو الوحدة وإنما صارت القصيدة تشكل كلاماً متماسكاً وتزاوج الشكل والمضمون، وهي" تقوم على عنصرين: النمو والتكامل، فهي تنمو متكاملة الأعضاء لتحقق نظامها الذي يميزها عن غيرها.. فالقصيدة الحديثة تتميز عن القديمة بوحدتها العضوية ونموها المتكامل بحيث لا يمكن التصرف في ترتيب

[1] ينظر:عز الدين المناصرة، قصيدة النثر المرجعية والشعارات الإطار النظري ، ص.31.

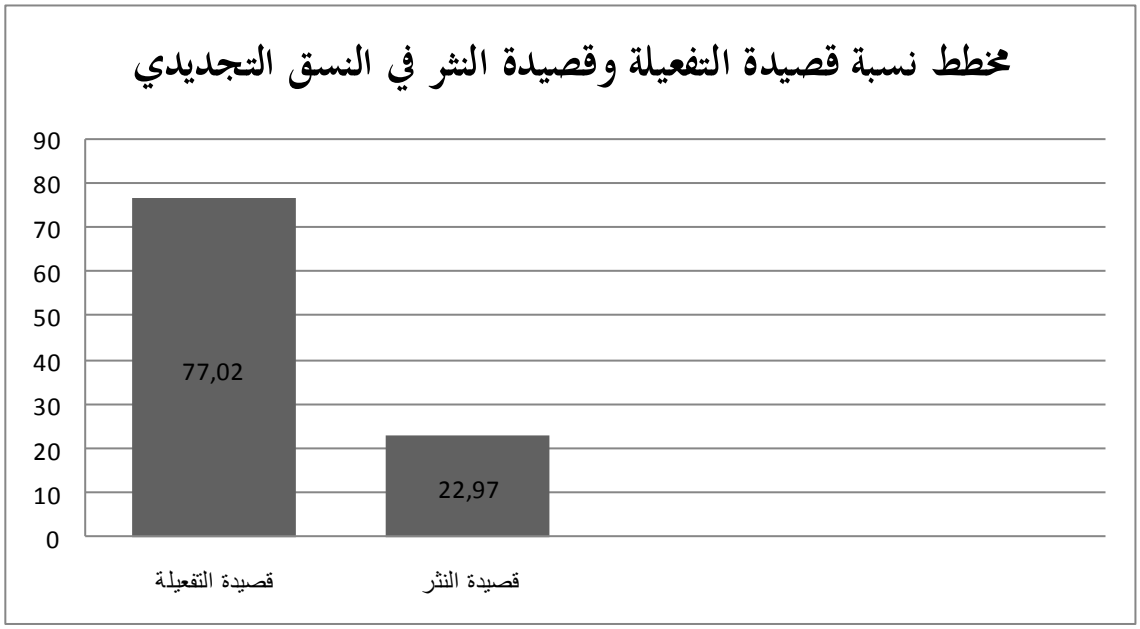
عناصرها دون أن يتداعى البناء ويختل التوازن "[1]، فالبحر والقافية والتفعيلة والصياغة؛ وضعت كلها في خدمة الموضوع وصار الشاعر يعتمد على التفعيلة وعلى الموسيقى الداخلية المناسبة بين الألفاظ.

إن قصيدة التفعيلة نص يختلف عن التجربة التقليدية ليس في الإيقاع، فهي نص موزون مقفى يدل على معنى؛ ولكن في التكوين البنائي الذي يقوم على سمات من أهمها البنية الشاملة التي تتمازج فيها اللغة، والصورة، والإيقاع، وقد حاول الكثير من النقاد دراسة قصيدة التفعيلة في بنيتها وأنساقها الكبرى وصولا إلى بناها الصغرى، وقد أدى اختلاف طبيعة الشعر الجديد عن طبيعة الشعر القديم من حيث بناؤه ونظامه القائم على العلاقات المتعددة بين عناصره على تعدد دلالاته فلم يعد يفهم وإنما أصبح غامضاً... وقد تعرض رواد الشعر العربي الحر لظاهرة الغموض في القصيدة الحديثة وعدّوا ذلك من طبيعة الشعر؛ لأنَّه رؤيا تكشف المجهول وتتجاوز الراهن وتقول المستقبل، ولأن لغته إبداعية تخترق العادي لتقول ما لا تستطيع اللغة العادية قوله[2].

ومن مجموع74 قصيدة مشكلة للنسق التجديدي أحصينا57 قصيدة يمكن إدراجها ضمن شعر التفعيلة، أي ما نسبته77,02%، وهذا ما يمكن توضيحه في المخطط التالي:

[1] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، ص.196 بتصرف.

[2] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، ص.199.



ويدل هذا على ارتباط أحمد الطيب معاش بالإيقاع والوزن كخيار أساسي في مقابل تغيير جزئي فقط في الشكل والانتقال من نظام الشطرين العمودي للنظام الأفقي، ومن أهم مميزات قصيدة التفعيلة عند الشاعر أحمد الطيب معاش **التشكيل الرمزي**؛ الذي يعتبر وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير وبخاصة في الشعر، وهي تقنية قديمة؛ ولكن الشاعر المعاصر غلّبها في تجاربه الشعرية للانتقال الحداثي من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض في سعيه الدائم وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثرى بها لغته الشعرية وهو في الاصطلاح "كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عِرْضِيَّة، أو متعارف عليها. وعادة يكون الرمز بهذا المعنى ملموسا يحل محل المجرد" [1]، أو كما يقول (أدونيس):" معنى خفي و إيحاء إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، هو إضاءة للوجود المعتم"[2]، فهو مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعانيها في واقعه الراهن، "يبدأ من الواقع ليتجاوزه دون

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ط.2، 1984، ص.181.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص.160.

أن يلغيه إذ يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليتحول هذا الواقع إلى واقع نفسي وشعوري تجديدي يند عن التجديد الصارم"[1].

لقد دأب الشاعر أحمد الطيب معاش البحث عن المعنى المجازي ما وراء القصيدة موغلا في التجريد مستعملا كل ما تخمر في رصيده، وذلك من خلال اطلاعه الواسع على تجارب غيره من الشعراء العرب وخاصة زميله الشاعر نزار قباني كما يسميه البارع في استخدام هذه التقنية في شعره كقناع يعبر به عن همومه.

إن مستويات الرمز في شعر أحمد الطيب معاش تختلف من حيث العمق وكثافة الإيحاء بين قصائده في تجاربه الأولى، وبعد ذلك في تجاربه المتأخرة؛ بل ومن قصيدة لأخرى وأهم ما يميز الرمز عنده هو استعماله "الرمز الذي يتبلور في كلمة واحدة "[2]، وهذا الرمز اللغوي يعد من أكثر الأنماط استعمالا عند الشاعر وهو من أبسط الأنماط وأقلها إيغالا في الرمز.

وبساطة هذا النمط تظهر في اعتماد الشاعر على المفردة اللغوية واستخدامها استخداما رامزا لتدل على معنى أبعد من دلالتها الظاهرية عن طريق التشابه بين الدلالتين، وهذا النوع من الرمز لا يختلف اختلافا كثيرا عن استخدام الشعراء القدامى لما يسمى المجاز اللغوي؛ لولا ما تحمله هذه الرموز من جدة دلالية؛ لأنها تكون عادة تعبيرا عن واقع يعيشه الشاعر، ووسيلة يهدف الشاعر بواسطتها إلى تصوير مشاعره، يقول مثلا[3]:

وأخيرا ذاب طودٌ من جليدْ

وغدا التجميد من أخبار كانْ

وجميع الأخوات الرافعاتِ الناصباتْ

---

[1] أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1984، ط.3، ص.3 .

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ،1981 ، ط.3، ص.218 .

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.643.

ورأينا بالعيانْ

رغم أبواق وأذناب (لوبان)[1]

وسمعنا بقلوبٍ قبل آذانْ

ترتيل الآذان..

وسمعنا ذات فجر، ذات شهرٍ

ذات عيدْ

خبرا زعزع أركان الوجودْ

وجبالا وبحارا ونجودْ

فأزال الشرك من قوم ثمودْ

أو يقول في قصيدة(سألت الشمس)[2]:

قلت لليلٍ: بماذا تتباهى؟

وسألت الشمس عن سر الغياب

فأجاب الليل هل شاهدت طولي

وسكوني؟ فهما سر شبابي..

وأجابت شمسنا: ذاك لأني

لا أطيق العيش من تحت الضباب..

وسألت النجم : هل أنت سعيد

في فضاء الكون كالنسر المهاب؟

فأجاب النجم قد كنت سعيدا

قبل تهديدي بغزو واغتصاب

---

[1] ماري لوبان؛ سياسي فرنسي عنصري شهير؛ من دعاة طرد المهاجرين من فرنسا.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.306.

إن هذه الرموز في هذه النصوص تمثل إحدى الدوال الموسومة بالكثافة الدلالية والانفتاح، ولجأ إليه الشاعر ليعبر عن عوالم لا تضاء ولا تدرك سوى بهذا الدال الذي يحمل خصوصية التميز، فهو معبأ بدلالات بعيدة يستطيع من خلالها الشاعر الإفضاء برسالته وتبليغها كاملة والدوال التي وظفها الشاعر في هذه الأسطر الشعرية (جليد كان، ثمود، الليل ، الشمس، النجم) هي رموز خاصة أعطاها الشاعر دلالات أخرى وحررها من الدلالات المعجمية المتواضع عليها فأصبحت كالإشارة العائمة، تقبل أي قراءة وتأويل.

إن الظروف السياسية والاجتماعية والنفسية أثرت تأثيرا مباشرا في تشكيل الرمز عند الشاعر، فنجد شعره في مرحلة الثورة مثلا شأنه شأن شعراء تلك المرحلة، " يرمز إلى الشعب الجزائري المجاهد، بالنسر، والعملاق،والمارد، كما يرمز إلى الاستعمار بالغول، والأخطبوط، والتنين والتمساح، والأصنام، والفئران،والعنكبوت، والغربان وبالليل، والظلام، والدببة، والريح، والخفاش، وكل ما من شأنه أن يوحي بالمكر والخداع، والفظاظة والتقزز، والبشاعة والكراهية، بينما نجده في الوقت ذاته يرمزون إلى الحرية والانطلاق والمستقبل الواعد، بالقمر، والنور، والفجر، والشعاع، وما إليها من الألفاظ الموحية بالطمأنينة، والرضا، والبهجة، والأمل"[1]، يقول في قصيدة(عودة القمة)[2] التي كتبها سنة1957:

فهذي طريق الصعود إلى

عدو تحصّن في القمم

وهذي شعاب مضللة

وفيها بقايا من المنجم

سنسلكها خلسة في الظلام

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص.551 .

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.34.

ونمشي كأننا بلا قدم

****

وبعد نضال وبعد صمود

يعود العدو إلى الانحدار..ونغسل ربوتنا بدماء

هي الثمن البخس للانتصار

وبعد الاستقلال نجد أن الشاعر أحمد الطيب معاش قد توجهوا إلى توظيف رموز أخرى تعكس راهنه، مستمدة من المعجم الذي يدور حول وطنه وما عاشه من مآسي، والقضايا القومية والإسلامية، ومعاناته مع الغربة وما يتصل بها؛ فأحمد الطيب معاش يرتبط بهذه القضايا ارتباطا كبيرا؛ وإن العديد من عناوين قصائده لترمز إلى هذا من مثل:(قالت فلسطين)[1]،(السكوت من ذهب)[2]،(الحرية المشنوقة)[3]،(البحث عن بسمة في بلاد الشمس)[4]،(على قبر شهيد)[5]،(أغنية بور سعيد في أجهور)[6]، (البراعم تحصد في المقابر)[7]، وغيرها كثير، يقول[8] مستخدما هذه الرموز:

أيها الناس تعالوا نتباكى كالنواحبْ

في سماء المشرق المحزون مصلوب وصالبْ

وحدة الصفّ أُصيبت وتبنتها المخالبْ

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.225.

[2] المصدر السابق، ص.230.

[3] المصدر السابق، ص.363.

[4] المصدر السابق، ص.412.

[5] المصدر السابق، ص.441.

[6] المصدر السابق، ص.467.

[7] المصدر السابق، ج.2، ص.356.

[8] المصدر السابق، ص.85.

وخليج يتهاوى ومحيط يتثاءبْ

وعلى دجلة صبّت حقدها أم العجائبْ

حاصرتها بارجات جائعات وقواربْ

والأساطيل استعدّت والصواريخ تداعبْ

ورمال البيد صارت راجمات للّواهبْ

وأبو سفيان لم يسمع بما يأتيه غاصبْ

وبنوا الدولار قالوا هل خلقنا لنحاربْ

حسبنا إرضاء كرسي عريق ومناصبْ

إن الرمز اللغوي عند معاش أصبح جزءا من الصورة النفسية التي يرغب في تجسيدها خاصة في مرحلة المنفى والتشرد والبعد عن الأهل والوطن، يقول[1]:

الشمسُ في كل مكان تبتسمْ

والبحر من تحت التلول يبتسم

والسائح الجوال أيضا بتسم

وأنت يا مواطني لماذا

تتيه في دروبنا الطويلة

من دون حتى بسمة صغيرةٍ

وثمة نمط يعتبر من أشد أنماط الرمز إيغالا وأكثرها دلالة على البراعة الفنية، حيث تتحول القصيدة أو المقطوعة كلها إلى رمز من بدايتها إلى نهايتها، بل إن التجربة فيها تبنى أساسا على الرمز دون أن يلجأ الشاعر إلى الإفصاح عن الدلالة المقصودة منه وبهذه الطريقة يسمح للمتلقي بلذة الكشف، وفق التذوق، هذا النمط الذي يطلق عليه النقاد أحيانا الرمز الكلي، أو القناع، حيث يتخذ الشاعر من الشخصيات والوقائع التاريخية التي يستدعيها في شعره، أقنعة يتراءى خلفها الإنسان

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.413.

الذي يتكبد مَشاق الحياة وهو في اعتماده الدائم على تلك الشحنة التاريخية المتقدة، التي ينهل منها شخوصه وتيماته ورؤيته للحاضر المدان، يحول شعره في مجمله إلى حكايات رمزية تحكي عن الحاضر من خلال الاستحضار الكثيف للماضي، يقول في قصيدة(دموع على الأمواج التي رحلت ولم تعد)[1]:

في ليلة كالدهر أو هي أطول..

ملعونة كالحزن أو هي ألعن..

نام الحَمام على سطوح الفانية

ويستمر في هذا الإيغال الرمزي في كل القصيدة حتى نهايتها قائلا:

وإذا بشوقي يستعرْ

وإذا بدمعي ينفجرْ

وغدا بصبري شق صدري وانتحر

وإذا بصوت حمامتي في ليلتي الدكناء يطرق مسمعي..

أرهفت سمعا كان قبل هديلها لا يسمع..

وفتحت عينا طالما أغمضتها

ولمست جرحا طالما أهملته

وبكيت مثل حمامتي أو مثل طفل ضائع..

وفي هذا النص –ومثله في كثير من النصوص– انزياح دلالي، فرضه حضور الرمز فيوحي اللفظ/ الرمز من خلاله إلى المعنى المغيَّب في جوف القصيدة، وهي في الأغلب تعبير عن مشاعر الحزن، والقلق، والضياع، والضيق، والملل.

وبقي أن نشير إلى مسألة مهمة وهي غياب الرمز الأسطوري في شعر أحمد الطيب معاش التجديدي؛ على الرغم من أن الشاعر العربي المعاصر، استعمل الأسطورة ووظفها بكثرة اقتبسها من أكثر من نبع: فبعضها من الحضارة اليونانية، وبعضها من الحضارة البابلية

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.464.

وأخرى من التراث العربي القديم، وهذا الغياب بحسب قراءتنا يعود إلى أن طبيعة الحياة الاجتماعية والسياسية للشاعر أحمد الطيب معاش؛ والتي يمكن أن نسمها بالمحافظة والدينية، استولت على فكره كلية، فمال إلى نوع من الرموز تُعد أكثر صلة بواقعه وذات وشائج واقعية بعيدة كل البعد عن الرموز الأسطورية؛ التي يرى فيها بُعْدًا عن المعتقد الديني الراسخ للشاعر، وهذا أحد أهم الأسباب التي قلَّصَتْ حَظ الأسطورة في شعره.

ب- نسق الشعر النثري: ويُسمى أيضا بالشعر المنثور، وفي هذا النوع من القصائد، يطلق الشاعر لنفسه الحرية في استطراد أفكاره وأحاسيسه وتفريقها وتجميعها، فإذا أحس النضوب أو التعب، أنهى القصيدة، و" قصيدة النثر قدمت نفسها منذ البداية كرؤيا تحويلية، انقلابية تدميرية، غايتها كسر القوالب، وتحطيم الأشكال.."[1]، ومن أوائل الذين كتبوا القصيدة النثرية مقتفين آثار أنسي الحاج وسعيد عقل، ويوسف الخال؛ الشاعرين الجزائريين: عبد الحميد بن هدوقة، وجروة علاوة وهبي وغيرهم.

والقصيدة الجديدة عند (أدونيس) "لن تسكن في أي شكل، بل هي جاهدة أبداً في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محددة"[2]، وبهذا يدعو(أدونيس) إلى الخروج عن الوزن بل عن إيقاعات محددة، فالشعر ثورة على الأشكال المسبقة والأوزان المعروفة وبحث عن أوزان جديدة وإيقاعات جديدة، وعلى هذا ذهبت سوزان برنار إلى أنَّ قصيدة النثر هي"قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة مضغوطة، كقطعة من بلّور...خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية"[3]، فقصيدة النثر بهذا

---

[1] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط.1،2007، ص.30.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص. 14.

[3] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة، 2000، ص.43.

المفهوم لها إيقاعها الخاص وموسيقاها الداخلية، والتي تعتمد على الألفاظ وتتابعها والصور وتكاملها، والحالة العامة للقصيدة.

وهذا النوع من القصائد لا يرتكز إلى بناء ذي حدود واضحة ويمكن للشاعر فيه أن يستمر في تجميع الصور وتوليدها، أو أن يحذف منها دون أن تتأثر القصيدة، وغالباً ما يلجأ الشعراء في هذا النسق، إلى اصطناع طريقة المقاطع لإكساب البناء في القصيدة تماسكاً ظاهرياً.

وهناك قضية مهمة يطرحها دارسوا الأدب بشدة هي محاولة قصيدة النثر تحطيم الهندسة الموسيقية المفروضة على الشعر؛ وهذا صحيح لكن لا يعني أبدا قطع الصلة بين الشعر والموسيقى، وهو ما يؤكده (أدونيس) بقوله:"من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم ومن الخطر أيضا القول بأنهما يشكلان الشعر كله"[1]، لذا فقد اعتمد هذا النسق الشعري على إيقاع جديد يستمد مقوماته من نظام العلاقات الداخلية التي تؤسس بنية النص الشعري، واصطلح على تسمية هذه البنية الإيقاعية الجديدة بالإيقاع الداخلي، وهو ما يختلف عن الإيقاع القديم في كونه لا يرتكز كثيرا على الجانب الصوتي، وإن كان لا يهمله تماما، فقد تم تحديد الإيقاع الداخلي من الانسجامات الصوتية وطرق التعبير والتي تنبع من طبيعة حروف اللغة ذاتها، وبالتالي؛ فإن "علائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة هذه كلها موسيقى"[2] ولكنها موسيقى تختلف عن موسيقى الشكل المنظوم المعروفة، ولذا" لجأت قصيدة النثر إلى أدوات النثر وبخاصة البنيات السردية لتعويض خسارة الوزن

[1] أدونيس، مقال بعنوان : في قصيدة النثر، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع14، 1960،ص.78.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص .140.

وادعت أن التحرر من قيد الأوزان سوف يجنب الشاعر الوقوع في الرتابة والتكرار، فضلا على أنه يسمو بالإيقاعات الداخلية"[1].

ويرى (أدونيس) أن القصيدة الحديثة نص مفتوح على إمكانات لا نهائية بخلاف القصيدة القديمة، وهذا الانفتاح يجعل القارئ يكشف باستمرار مقاييس جمالية فيه فالمقاييس الشعرية ليست ثابتة والشكل الشعري لانهائي بخلاف الشكل المغلق والقارئ عنصر أساسي في إعطاء النص جماليته من خلال التفاعل معه[2]، وقد سعى (أدونيس) إلى تشكيل هذا النسق من الكتابة الشعرية (قصيدة النثر) عن طريق الانقلاب الذي يصفُه في أكثر من مكان بالثوري؛ الذي ينطلق من فكرة، ترى "الشعر كشفا ورؤيا، غير منطقي، لذا، فهو يعلو على الشروط الشكلية للشعر التقليدي وهذا ما يدعو إلى مزيد من الحرية، التي تجعل الشكل يمحي أمام أي قصد أو هدف من أجل البحث في وظيفة الممارسة الشعرية التي تعتبر طاقة ارتياد وكشف تتجاوز في قدرتها الأشكال المؤسسة"[3]، وهذا من أجل أن يكون صياغة جديدة، تعتبر في كل معطياتها منحى جديد، وتمردا على النسق السائد في الشعر التقليدي.

إن الباحث في قصيدة النثر يجد نفسه أمام نسق مختلف عما ألفه الشعر العربي شكلا وإيقاعا، ونحن هنا لا يهمنا كثيرا البحث في هذه المسألة، وإنما في طريقة كتابة الشاعر أحمد الطيب معاش بهذا النسق.

إن عدد القصائد في هذا النسق قليل مقارنة بما كتبه في النسق التقليدي ثم في نسق شعر التفعيلة، وإحصائيا فعدد نصوص هذا النسق 17نصا من مجموع74 تنتمي للنسق التجديدي أي مانسبته22,97%، أي ما يقارب الربع فقط .

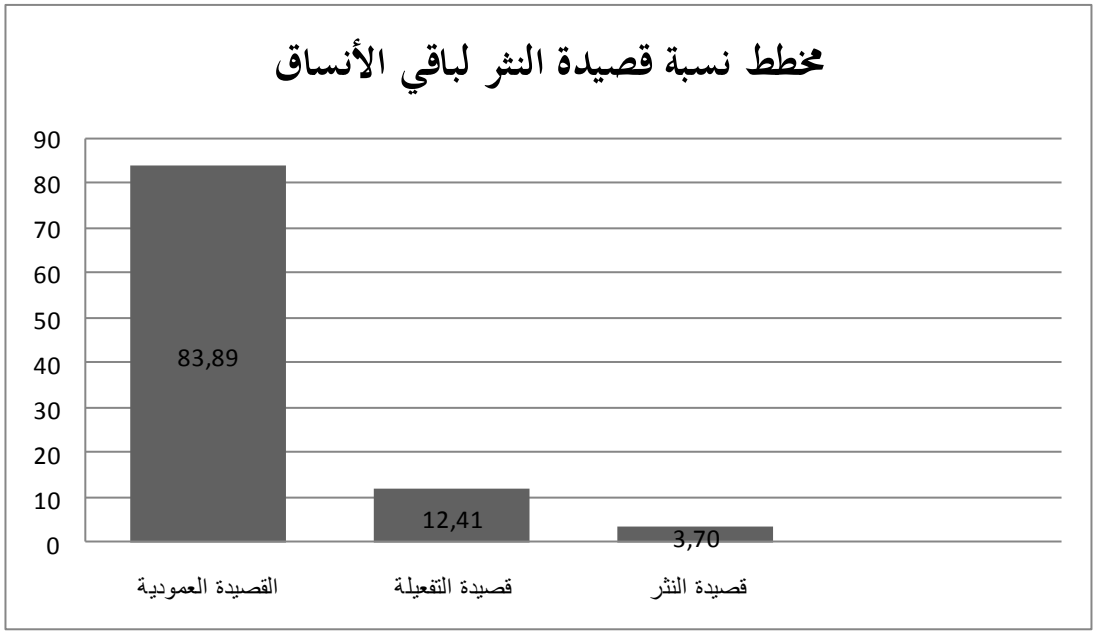
---

[1] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، ص.79.

[2] ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص. 107.

[3] أدونيس، زمن الشعر، ص15.

أما نسبة الشعر النثري لمجموع كل القصائد التي كتبها الشاعر أحمد الطيب معاش والموزعة على 459 قصيدة فهو 3,70 %،يمكن توضيحها في المخطط التالي:



وهي نسبة كما نرى ضئيلة جدا تعبر بحق عن موقف الشاعر من هذا النوع من الكتابة.

وتتميز قصيدة النثر عند الشاعر أحمد الطيب معاش بالتكثيف اللغوي واللمح السريع القائم على إعطاء فلاشات فجائية متسارعة تستقطب المتلقي وتضعه في أجواء القصيدة ،زيادة على الصور المركبة والغنية بالدلالات، في نصوص هذا النسق، يقول في نصه المعنون بـ(الحبر والأظافر)[1]:

لماذا لا تكتبْ

ليس عندي حبرٌ..

لماذا لا تشتري حِبراً؟

الحبر الذي يلائم قلبي غير موجود في السوق

غيّر القلم..

غير ممكنْ

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.621.

لماذا؟

لأني وفيّ...

إن تقريرية الجمل المبثوثة عبر هذا النص–ومثله من النصوص– تؤدي وظيفة التلاحم بين العناصر المكونة لبنية القصيدة، وتربط الجملة بين انبثاق الرؤى المتفجرة من أعماق الشخصية الشعرية بكل ما تثيره من تداعيات، إنسانية، تخيم على الواقع المعيش للشاعر ولمحيطه، يقول أيضا في نصه (الحرية المشنوقة)[1]:

عجبتُ ممن قد جرى في الشارع

وهو يقول: أنني وجدتها:

يبشر الناس بالاكتشاف

ويذكر البعض من الأوصاف

لكنهم ظنّوهُ قد أُصيب

بلوثة أو علة خطيرة

وعندما سألته عن الخبر

أجاب قد وجدت في الحديقة

هريرة مشنوقة قتيلة

وعندما سالت من تكون؟

وما اسمها؟

علمتُ أن اسمها الحرية..

وكما نلاحظ فقد تعددت أنماط السرد بشكل عام في بنية هذه القصائد النثرية؛ والتي هي عبارة عن حدث يعتمد التركيز، والتكثيف، والاقتصاد في العبارة، والشاعر يتكئ في

[1] المصدر السابق، ج.1، ص.363.

هذا النسق على حركة الأفعال وكثافتها وتتابعها السريع بحيث تغني حركة المعنى ، يقول[1]:

حذار أن تشتكي لأحد وتقول له أنّي في نار

فإنه سيسعفك ببرميل من النفط ثم يضع على رمادكْ

كوما من الزفتِ...وحذار أن تطلب من احد أن يدلّك على الطريق

فإنه سيسبقك إليه ويزرعه بالشوك والمساميرْ

وحذار أن تخبر أحدا بأن جيبك فارغة فأنه..

سيضع فيها يده للتأكّدْ..

وحذار أن تبوح بسرّك لأحد لأنه سوف

لا يصبح سرّا..

وحذار أن تقرض أحدا دراهما فأنه سيشتري

به رصاصة ليقتلكْ..

وإذا كان شعر أحمد الطيب معاش في نسقه التقليدي في غالبه موجه للآخر، فإنه في هذا النسق من الكتابة، صار يهتم أكثر بمخاطبة ذاته، فيما يشبه حوارات ذاتية، أو المناجاة الداخلية، فكثرت في قصائده الإيماءات، والإشارات، والهمسات، والصور المقتضبة.

إن الشاعر أحمد الطيب معاش في نصوصه النثرية عمل على التخلص من تسلط التراث البياني التقليدي، ولجأ كما رأينا إلى الحد من جموح الصورة الشعرية، والتقليل من إمكانيات التمدد والتوسع بربطها بسائر صور القصيدة، وإنّ المتمعن في التركيب البنائي لهذه القصائد النثرية، يرى أن بنية هذه التراكيب تقوم بالدرجة الأساس على

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.555.

الجوانب اللغوية؛ لأن اللغة وباعتبارها الهاجس الفعال المتحرك في هذه القصائد، يمكن أن تحقق لها صورها الشعرية المتميزة وإيقاعاتها المتنوعة الخاصة بها.

وفي ختام هذا الفصل نصل إلى أن المفاضلة بين النسق التقليدي، والنسق التجديدي في شعر أحمد الطيب معاش مرده للأسباب الآتية :

أولاً:أن القصيدة ذات النسق التقليدي استوعبت كماً لا غنى عنه من المضامين الشعرية لاسيما تلك التي تتميز ببعض الخصوصيات في تجربة الشاعر أخمد الطيب معاش خاصة تجربتي الكفاح والغربة، وهذا ما لم تستطع قصيدة النسق التجديدي تجسيده.

ثانياً:أن كتابة الشعر بالشكل الشعري القديم عند الشاعر أحمد الطيب معاش؛ يعني وجود خيط من التواصل والارتباط بالتراث الشعري، والتمسك بمدرسة أستاذه الشاعر محمد العيد آل خليفة، وهذا الارتباط كما رأينا لم يكون مقلداً ، بل معبراً عن روح التطور والتقدم والأصالة معاً .

ثالثاً : أن الشعر التجديدي عنده لا ينبغي أن يكون متحرراً من الوزن أو القافية؛ بل إن هذا النسق من الكتابة عنده مثلما رأينا لا غنى فيه عن الوزن والموسيقى والإيقاع.

رابعاً: الشاعر أحمد الطيب معاش جرب الكتابة في النسق التجديدي ولو بصفة جزئية على أساس خلفية معرفية، ورؤى فكرية واضحة، ليس بدافع الخروج عن السائد الشعري ومخالفة الذائقة الفنية، ولإحداث المغايرة لأجل تحطيم النموذج كما فعل الكثير من الشعراء.

خامسا:إن النمط الحداثي من الكتابة الشعرية عند الشاعر أحمد الطيب معاش مثلما رأينا ظل فتيا وغير ناضج لأسباب كثيرة من بينها كما قلنا هيمنة النمط العمودي عليه بالدرجة الأولى، وكذلك طبيعة الظروف السياسية والاجتماعية البالغة التعقيد التي كان يعيشها وطغيان المضمون المتواضع على الجانب الفني للقصيدة الحداثية عنده.

إن تحولات **شكل النسق** في شعر أحمد الطيب معاش، يمثل حالات نفسية خاصة فرضتها ظروف الغربة والاغتراب على الشاعر؛ وأيضا من خلال سعي الشاعر إلى اكتشاف الجديد الذي يؤثر به على المتلقي، في البحث في متاهات الهوية، ومعالم الذات.

الفصل الثاني

نسق الإيقاع الشعري

إن الشعر ليس عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ على بحر معين، إنه أكثر من ذلك تشكيل نغمي راق؛ ينقل تموجات نفسية للشاعر في لحظة من اللحظات تحت ظروف معينة؛ و"الشعر ليس إضافات نثرية تقدم مجموعة تضمينات، الشعر في الأصل مضمون ممُوسق "[1]، فالموسيقى عنصر أساس، تُفرّق بين الشعر وبين باقي الفنون النثرية ووسيلة الإيحاء للتعبير عما يختلج في النفس؛ فهي تؤثر تأثيرا فعَّالا في بلورة التشكيل الجمالي للنصِّ الشعري، حيث تتضافر الأصوات اللغوية، وفق نظام خاص في النسق النصي لتحدث إيقاعا يعبر عن مختزنات الحالة الشعورية، ويكون محبباً إلى النفس الإنسانية، التي تميل إلى كل ما يثير فيها إحساسا ويدغدغ فيها أوتار شفافيتها، لهذا كان الوزن ضرورياً للشعر، وهو تفاعل العناصر المكونة للقصيدة بعضها مع بعض لهذا فالشعر غيرُ النظم؛ لغة وإيقاعاً وصورة.

إن بناء القصيدة الشعرية يتطلب فرض شروط وقواعد أهمها وحدة الإيقاع والوزن وبدون تحقيق هذه الشروط لا يوجد شعر ، ولا يمكن التساهل في صرامة هذه القيود وإلاّ فقد الشعر ميزته وهيبته، ولم يتخلَ الشعر في العصر الحديث عن الوزن الذي ظل ذو سطوة مع تغيير في الشكل التقليدي للقصيدة، فـ"منذ وجد الشعر وجدت معه الأوزان ، فالشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية ، وإنما ينطقه موزوناً وكأنه يلبي فينا غريزتنا أو فطرتنا الأولى قبل أن تنشأ اللغات"[2].

والشعر يقوم في تشكيل بنيته الموسيقية على عنصرين أساسيين هما:الإيقاع والوزن؛ إذ يكمل أحدهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين، على أن ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يُعرف اصطلاحاً بالوزن وما يُدعى فنيا بالإيقاع؛ فالوزن جزء من الإيقاع ، وهو يمثل مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، ومادام البيت هو الوحدة الموسيقية

[1] عزيز السيد جاسم، دراسات نقدية في الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص.99.

[2] المرجع السابق، ص34.

للقصيدة فقد نظر النقاد إلى الوزن على أنه عنصر هام من عناصر الشعر، ودعامة أساسية من دعائمه، فهو"إبراز أو إحداث لفجوة حادة في طبيعة اللغة ، خلقٌ لمسافة توتر عميقة بين المكونات اللغوية العائمة في وجودها العادي خارج الشعر ووجودها داخله "[1] وإن هذا الوجود داخل الشعر هو الذي يمنح هذه المكونات تميزها، وبالتالي شعريتها فالوزن بما يشكله من التمايز والمغايرة على صعيد الانتظام في بنيته الصوتية يمنح النص شعريته ويُديم علاقة وجودية بين الشعر والوزن[2]، وأمّا الإيقاع فأعم من الوزن من حيث أنه موجود في الفنون المختلفة؛ فللشعر إيقاعه وللنثر إيقاعه، ثم ينفرد كل نص شعري أو نثري داخل الجنس الأدبي بإيقاعه الخاص، وإيقاع الشعر منضبط يقوم على تناسب الحركات والسكون، في حين يبقى إيقاع النثر منفلتا لا ضابط له، ثم إن الإيقاع في الشعر يختلف من قصيدة إلى أخرى في الوزن الواحد، ولكن يبقى منضبطاً لكنه في النثر لا يخضع لحدود معينة، ومن ثم فإن الإيقاع يختلف من جنس أدبي إلى آخر، ولا يمكن أن يكون معياراً لتحديد الشعر وحده، وعلى هذا فـ(نازك الملائكة) مثلا تميز بين الشعر وغيره على أساس الوزن، وهي ترى أن التعريف القديم للشعر الذي يقتصر على الشكل (الوزن والقافية) ناقص، كما أن التركيز على المضمون دون الشكل لدى دعاة قصيدة النثر ناقص أيضاً، فالشعر شكل ومضمون، وزن ومعنى، نظم ومحتوى[3]، فالوزن قيمة أساسية عند نازك لا يستقيم الشعر بدونه وإن كان مشتركاً بين الشعر والنظم، فهو قيمة مضافة في النظم، ولكنه قيمة جوهرية في الشعر؛ لأنه جزء من الأفكار والعواطف والصور، لا تأخذ شكلها إلا به، فهذه المواد ليست شعرية في ذاتها إنما تصير كذلك من خلال الوزن؛ فالوزن عند (نازك)"هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط.1، بيروت، د.ت، ص.89.

[2] المرجع السابق، ص. 90.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط.14، 2007، ص.223 .

حشد الشاعر من صور وعواطف، بل إن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن"[1]، أما (أدونيس) فقد تحدث عن دور الوزن على اعتبار أنّه تتابع إيقاعي في نسق معين في " إثارة الحساسية والحيوية بالنشوة التي يولدها، وإشباع رغبة الاستطلاع؛ ذلك أنه إذْ يخلق هذه الحالة يتحكم بالانفعال فيتحول إلى نوع من الوزن – الحركة – "[2] .

إنّ الشعر يقوم في تشكيل بنيته الموسيقية على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والوزن إذ يكمل أحدهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين، "على أن ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن Métrique وما يدعى فنيا بالإيقاع Rhythm، فالمقصود تحديداً بالإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر"[3]، وهو أيضاً "النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجأة التي يولدها سياق المقطع"[4] فالإيقاع علاقة بين الكلمات والحروف المفردة، وما يجاورها من أنساق صوتية وتعبيرية، وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع وعن علاقات غامضة تثيرها اللغة الداخلية، كما يثيرها النغم، وبهذا يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر، وليس مفروضاً عليه من الخارج، و"هذه الخاصية ناتجة عن الحقيقة في طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز"[5]، والشاعر ينجح بقدر ما يستطيع تفعيل دور الموسيقى الخارجية

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص .224.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول صدمة الحداثة، ج.3، دار العودة، بيروت، ط.2، 1979، ص .98 .

[3] عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن ط.1، 1985، ص.50.

[4] المرجع السابق، الصفحة نفسها .

[5] سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1993، ص.109.

بإيقاعاتها المميزة، في الوقت ذاته الذي يستطيع فيه أن يمزج بين عناصر الموسيقى الداخلية منتجا إيقاعا مميزا لكل حالة شعورية.

في حين يحدد الوزن بأنه "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[1]، فالذي يقوم بالدور التنظيمي في النص هو الإيقاع، ووظيفته تحقيق الشعرية للقول الشعري في عناصره اللغوية والدلالية والشكلية، وهو ما ذهب إليه (ياكبسون) حين أطلق عليه في كتابه (قضايا الشعرية) مصطلح:(نحو الشعر)؛ يقول: "فكلُّ كلمة في السياق الشعري مرتبطة ارتباطا وثيقا بموسيقى أو إيقاع في إطار النص ككل"[2]، فهو بهذا كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي؛ فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت، والوزن نمط مجرد يُتعرّف عليه بواسطة التقطيع، يخلق نظام توقعاته الخاص، جموده الخاص، وسرعان ما يصبح إدراكه آلياً[3]، وهو بحسب (محمد بنيس) " أوسع من العروض، بل أنه مشتمل عليه، وبذلك يكون الإيقاع نسقاً للخطاب وبنية لدلالته"[4].

إن الإيقاع والوزن يعتمد كلاهما على التكرار، وفي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة؛ فإن الوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات"إلاّ أنّ قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه، أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني "[5]، فالوزن قياساً إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم

---

[1] عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص. 50.

[2] نقلا عن: سيد بحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص.245.

[3] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص.22.

[4] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج.3 الشعر المعاصر، ص.105.

[5] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص.22.

مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها؛ إذْ لو كان بحرا واحداً قابلاً لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية، إلا أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يُولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن، وإذا كان الوزن في النظم خارجياً سطحياً فهو في الشعر داخلي لأنه جزء من التعبير الشعري ذاته، يقول (إبراهيم أنيس): "للشعر نواح عدة للجمال ، أسرعها إلى نفوسنا ، ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها ، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر "[1]؛ فالموسيقى بتشكيلاتها الجمالية المختلفة في النص الشعري، أمر لا غنى عنه، فبحور الخليل أعطت قيمة فنية وجمالية للشعر العربي والكثير من الدارسين سواء في القديم أو الحديث ربطوا الموسيقى ببحور الشعر الخليلي فحسب؛ لأنها هي التي تسهل الحفظ على الإفهام، فالنثر غير محفوظ والشعر محفوظ بسبب الوزن وموسيقى البحور الشعرية[2]، لهذا اعتمد الوزن والنظام العروض الخليلي مقياسا للشعر، فقيس ويقاس به صحيح الشعر من فاسده.

وفى الشعر المعاصر بات الحديث أكثر عن الإيقاع للتعبير عن الوزن والإيقاع معا لكن بتجنُّب ذكر الوزن لأنه يحتكم إلى قوالب جاهزة سلفا؛ وللاعتقاد أن الإيقاع غير ذلك، فالوزن" يتضمن الإيقاع أيضا، والاصطلاحان لا يفهم احدهما بدون الآخر"[3]؛ وهذا عكس ما ذهب إليه (محمد بنيس) الذي يعتقد بأن الإيقاع أوسع من العروض، بل أنه مشتمل عليه ، وبذلك يكون الإيقاع نسقاً للخطاب وبنية

---

[1] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط.4، 1972، ص.8.

[2] لذلك علل مؤرخوا الأدب العربي كثرة ما روى عن العرب من أشعار القدامى، بالقياس إلى نثرهم؛ بأن حفظ الشعر أسهل وأهون، ولعل السر في ذلك الانسجام الذي تخلفه الأوزان في الأذن، حيث تترتب الأوزان وتتوالى؛ فمتى دربت الأذن على هذا النظام ألفته وتوقعته أثناء سماعها.

[3] شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط.1، القاهرة، 1968، ص.62.

لدلالته"[1]، أما (أدونيس) فيرى أن "الإيقاع فطرة وحركة غير محدودة، حياة لا تتناهى، الإيقاع نبع والوزن مجرى معين من مجارى هذا النبع فالإيقاع شعريا هو كل تناوب منتظم أو هو بعبارة أخرى تناوب في نسق"[2]، كذلك (كمال أبو ديب) يرى أن الإيقاع هو"الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة". ويضيف قائلا:"الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى"[3]؛ فالإيقاع الشعري حسبما سبق؛ ينتج من تفاعل الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من داخل النسق المشكِّل من اللغة وما ينتج عنها من الدوال تعبيرية، ومن خلال توزيع النغم الصوتي على وحدات زمانية بتناسق مخصوص، والذي يثير النفس البشرية، ويبعث فيها مشاعر منشطة أو مهدئة حسب طبيعة التجاوب النغمي شدةً ولينا، وإن امتلاك القدرة على التشكيل الإيقاعي موهبة عظيمة تحتاج إلى صقل وتنمية متواصلة، وحس مرهف يوائم بين جماليات النسق؛ فتتآلف الصور مع الإيقاع لتنتج صورة كلية متكاملة تدهش وتنتج دلالات متعددة في بنية النص.

وهناك عنصر آخر مهم من عناصر الموسيقى في الشعر ، هو القافية وقد سماها (كمال أبو ديب) بـ(الوقفة الإيقاعية) قائلا" الوقفة الإيقاعية مصطلحا ومفهوما، أدق لوصف نهاية البيت، ذلك أن هذه النهاية تعتبر ظاهرة إيقاعية وتركيبية تتغير

---

[1] محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3 الشعر المعاصر، ص.105.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص 164 .

[3] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط.2، دار العلم للملايين، بيروت،1981، ص. 230.

خصائصها من بحر إلى بحر ومن قصيدة إلى قصيدة أخرى"[1]، و"أن تكرارها يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن "[2]، تقول (نازك الملائكة) "تعتبر القافية عنصرا ضروريا في إيقاع الشعر العربي، وركنا مهما في موسيقية الشعر الحر نظرا لما تحدثه من رنين وما تثيره في النفس من أنغام وأصداء "[3]، وكان (أدونيس) قد أشار إلى أنّ"القافية في العروض الخليلي علامة الإيقاع هي صوت متميز يدل على مكان التوقف لكي نتابع، من ثم انطلاقنا، ولقد أصبح وجودها أكثر أهمية مما تعني، إذ صارت شكلا لا بد من الحفاظ عليه "[4].

ومن هنا نتبين أن القافية ذات أهمية مزدوجة؛ أهميتها الخاصة في ذاتها، وأهميتها مرتبطة مع العناصر الموسيقية الأخرى في القصيدة الشعرية.

ومن هذا التقديم النظري لمفاهيم الوزن والإيقاع والقافية؛ نستنتج أنه لا يمكن للشعر أن يسمى شعراً بدون انتظامه وانسيابه بإيقاع مميز خاص، ليصبح جزءاً من مضمونه لا ينفصل عنه، وبذلك يكون الإيقاع من أهم عناصر الشعر، ولكنه ليس له سلطان الكلمة الفصل في تحقيق هويته الشعرية؛ إذ يجب أن تلازم الشعر عناصره الأساسية ،كما أشرنا إلى ذلك في فصولنا السابقة، ومن خلال هذا العرض النظري الذي نُقدم به للبحث عن نسق الإيقاع الشعري في شعر أحمد الطيب معاش؛ يتبين لنا أيضا أن الوزن والإيقاع، محوران مهمان من محاور الشعر التي لا غنى للشعر عنها مهما اختلفت الآراء حول تحديد مفهومها أو علاقاتها بعضها مع بعض، وإن كل

---

[1] المرجع السابق، ص.127.

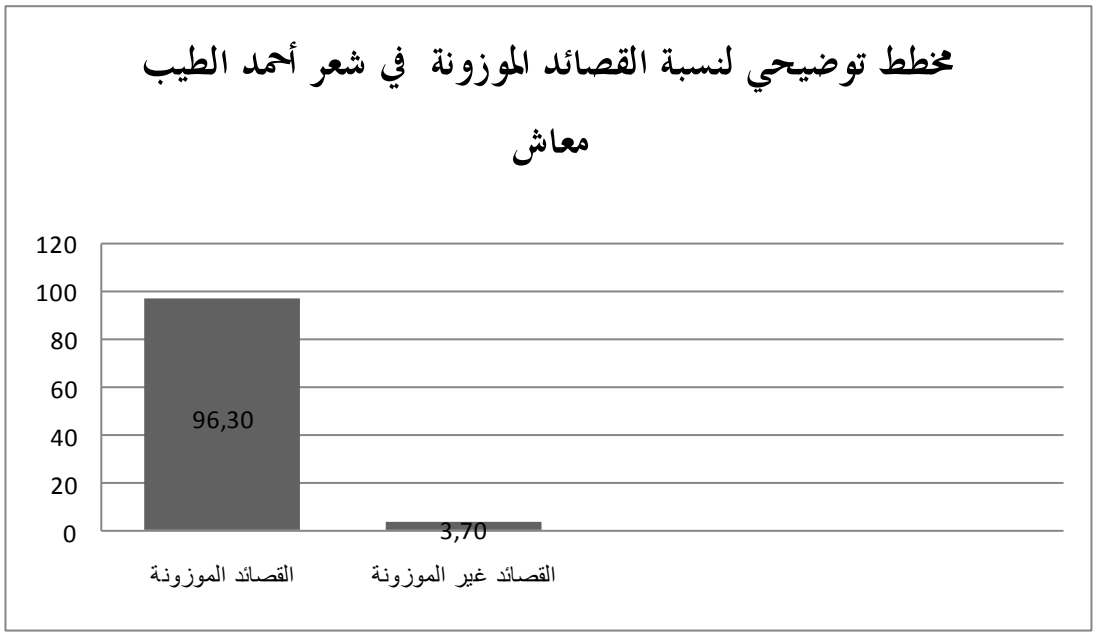
[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص.101.

[3] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، ص.192.

[4] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص.114 .

مستوى أو عنصر من عناصر الإيقاع والوزن لا يمكن النظر إليه منفصلا عن بقية العناصر وذلك لوجود علاقات متداخلة بينها جميعا، وفي تفاعل كل عنصر من العناصر الأخرى تتحصل لدينا وظيفة دلالية خاصة، ولا ينظر في كل عنصر منفصلا لأنه من الصعب تحديد دلالته مستقلا عن باقي المكونات الإيقاعية والشعرية ككل، وهكذا نصل إلى القول بأن الإيقاع الشعري يُمثل نسقا، أو بنية بتعبير (يُمنى العيد)؛ "تنتظم فيها الحركة والسكون وفقا لترتيب محدد ومتنوع في تحدده، تؤلف جزءا أساسيا من أجزاء هذا العنصر[1]، نقول جزءا لأن العنصر ليس بسيطا، بل يمكنه أن يكون بدوره بنية لها أيضا أجزاؤها أو عناصرها، وهو بذلك بنية في بنية أوسع [2].

والشاعر أحمد الطيب معاش كان ممن يعنيهم الوزن في القصيدة كثيرا؛ ولا أدل على هذا من النسبة المرتفعة لعدد القصائد العمودية ثم قصيدة التفعيلة الموزونة بحوالي:96,30%، في مقابل ما نسبته3,70%، من قصائد النثر الغير موزونة والمخطط التالي يجسد هذا:



وهذه النسبة المرتفعة جدا في عدد القصائد الموزونة في مقابل نسبة القصائد الغير

[1] أي عنصر الموسيقى.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الثقافة الجديدة، بيروت، لبنان، 1985، ص.94.

موزونة الضعيفة جدا، تعبر عن نفسها، ولا بأس هنا أن نستأنس بأحد أقواله حول الوزن، يقول:" وما قيل في إذن يقال في إحدى تفعيلات الخليل بن احمد مثل فعولن فلا يجوز إعطاؤها معنى ومبنى لفظة فعول المنونة التي يجوز للكاتب أو الناطق حذف تنوينها في بعض الحالات خصوصا عندما تأتي في آخر الكلام، بينما فعولن الخليلية تحتفظ بنون تنوينها التي تصبح في وزن الشعر تمثل حرفا قائما بذاته لا يمكن الاستغناء عنه إلا في إحدى الضرورات الشعرية القاهرة، ومع ذلك تعتبر من العيوب التي لا يلتجئ إليها إلا المتسامحون أو المضطرون، ومن هنا ابتدع هؤلاء لأنفسهم ولغيرهم قاعدة يجوز في الشعر مالا يجوز في غيره"[1].

وقد سبقت قصيدته التي يُصرّح فيها بتمسكه بالشكل التقليدي للكتابة الشعرية وبخاصة تمسكه بالبحور والأوزان، يقول[2]:

يـــــا شـــــاعرا، الشِـــــعْرُ بعـــــدكَ مُضْـــــرِبٌ
و (البحـــــــر) أصـــــبح تائهـــــا حيرانـــــا
عبثـــــوا بـــــه، لم يبـــــق فيـــــه بقيّـــــة
حـــــتى (المجـــــزّأُ) ضـــــيع الميزانـــــا
عمـــــدوا لنثْـــــرٍ مثـــــل (شـــــفرة) مخـــــبر
ودعـــــوه شـــــعرا رائعـــــا مزدانـــــا
يـــــا قائـــــلَ الشـــــعر الحـــــديثِ أمـــــا تـــــرى
دمْـــــع (الخليـــــل) يبلـــــل الأوزانـــــا
رحمـــــاك بالشـــــعر الأصـــــيل فإنّـــــهُ
كالخيـــــل تـــــرفض أن تقـــــل جبانـــــا

وقد عالج من خلالها موضوعات مختلفة محتفظا بموسيقية القصيدة العربية منوعا في البحور الشعرية؛ كأنساق نغمية تتوازى مع التجربة الشعورية موضوع القصيدة، وقد

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.4، ص.105.

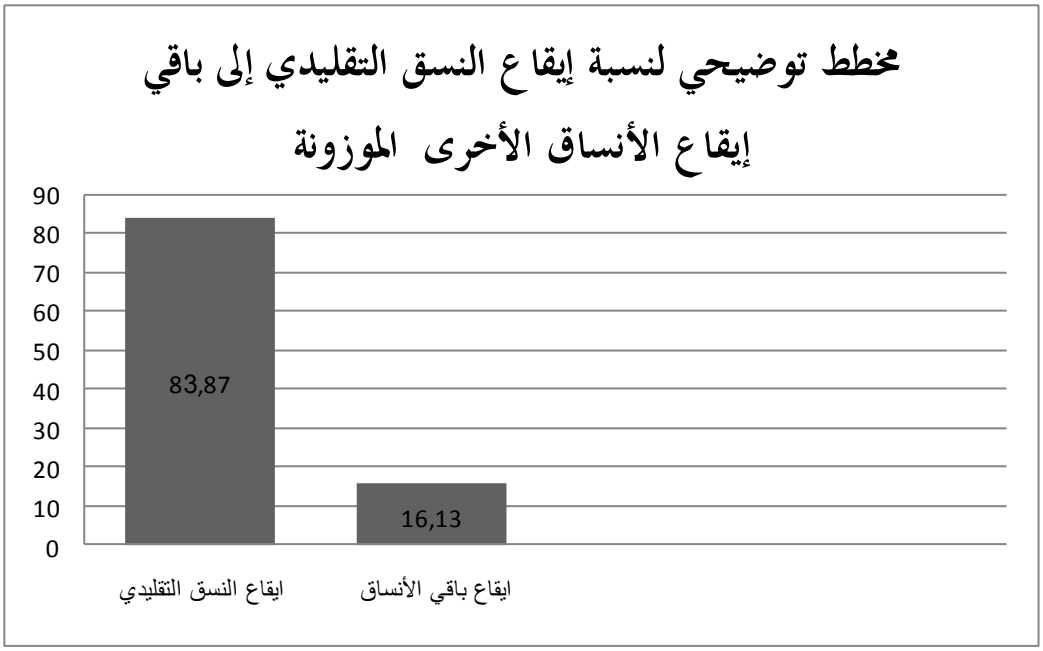
[2] المصدر السابق، ج.1، ص.472.

تميز في هذا بالأنغام المنسابة والمحلقة في مختلف أركان موسيقى الشعر، ومختلف البحور والأوزان؛ التي لكل منها تأثيرها ودلالاتها ، سوء في نسقها التقليدي أو التجديدي، و يمكن دراسة نسق الإيقاع الشعري في شعر أحمد الطيب معاش ونظامه الموسيقي الخارجي والداخلي؛ بحسب الأنظمة الصوتية المقيدة والحرة، ونعني بالأولى(المقيدة) أنساق البناء العروضي؛ سواء تلك الأنساق الإيقاعية الأساسية الكبرى أو الصغرى واختياره لنماذج من البحور المعروفة وقوالب القافية، وهو ما يسمى بالنظام التناظري البسيط بقافيته الموحدة (القصيدة العمودية)، وقد أسميناها نسق الإيقاع التقليدي، أما الحرة فنعني بها تلك التي نوع في بنياتها العروضية، مع المحافظة على إيقاع البحر الواحد، وهو ما يسمى بالنظام الأحادي البسيط الموزون (قصيدة التفعيلة)، وقد أسميناه نسق الإيقاع التجديدي، وعلى هذا فإن النسق الإيقاعي الذي تقوم عليه حركة القصائد في مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش لا يشكل نمطا واحدا ضمن سياق واحد، بل تتعدد هذه الأنماط والسياقات طبقاً للتنوع الأكيد الحاصل في تجارب القصائد المختلفة، فما دام لكل قصيدة تجربتها الخاصة التي تفرض بالضرورة-نمطاً إيقاعياً محدداً -يتلاءم مع خصوصية هذه التجربة، فإن أنماط الإيقاع تعددت وتنوعت، وهذا ما سوف ندرسه في المبحثين المواليين .

المبحث الأول:نسق الإيقاع التقليدي

نعني بنسق الإيقاع التقليدي؛ ذلك النمط من البناء العروضي المشكّل من أنساق إيقاعية أساسية مبنية من البحور الخليلية المعروفة، وقوالب القافية، وهو ما يسمى بالنظام التناظري البسيط بقافيته الموحدة (القصيدة العمودية)، وتكمن أهمية الإيقاع في هذا النسق من خلال دوره في تفجير الطاقة الدلالية، والإيحائية للغة، وقدرته في الكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس التي تعتمل في وجدان الشاعر، وهي تسهم إسهاما فاعلا في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية، ويعبر عما تحمله التجربة الشعرية، وما تفرزه من انفعالات وخواطر.

وقد بلغ عدد القصائد المنظومة على النمط العمودي التقليدي في مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش(385) قصيدة من مجموع459 نصا شعريا، أي ما يقارب نسبة (83.87%) استخدم فيها الشاعر أحمد الطيب معاش الأنساق النغمية المختلفة للبحور الشعرية سائرا في ذلك على نهج الشعراء السابقين، ويمكن تجسيد هذه النسبة في المخطط التالي:

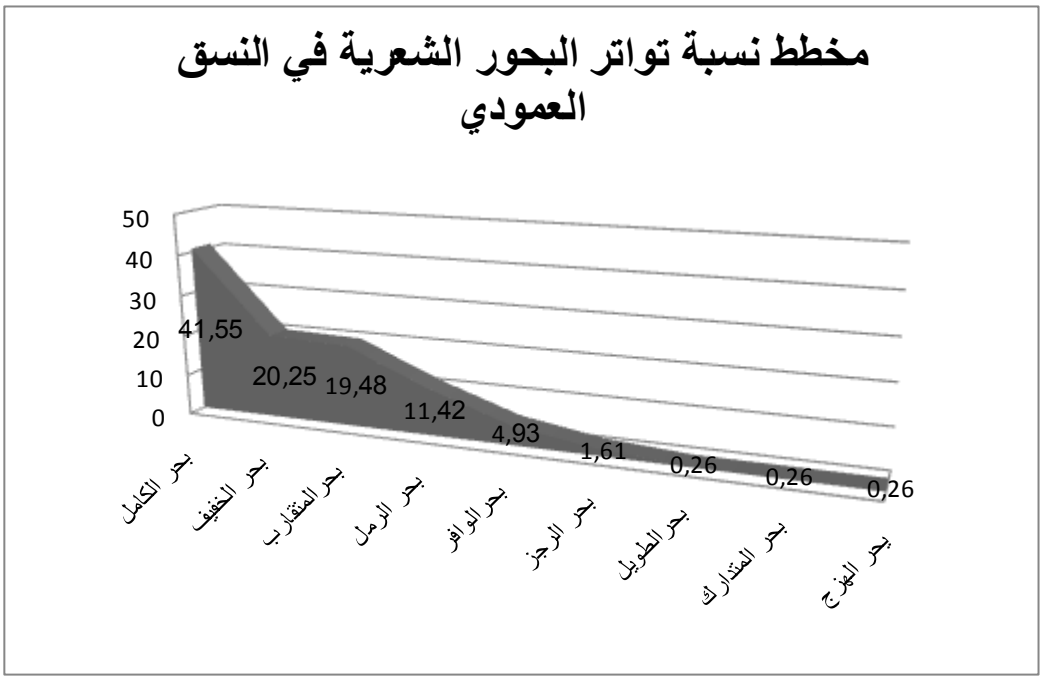


وهذه النسب تعكس-بوضوح- ما صرّح به الشاعر حين أعلن ميله الصُّراح إلى الشكل التقليدي العمودي الموزون، الذي يتميز بأن الإيقاعات الصوتية أو السمعية

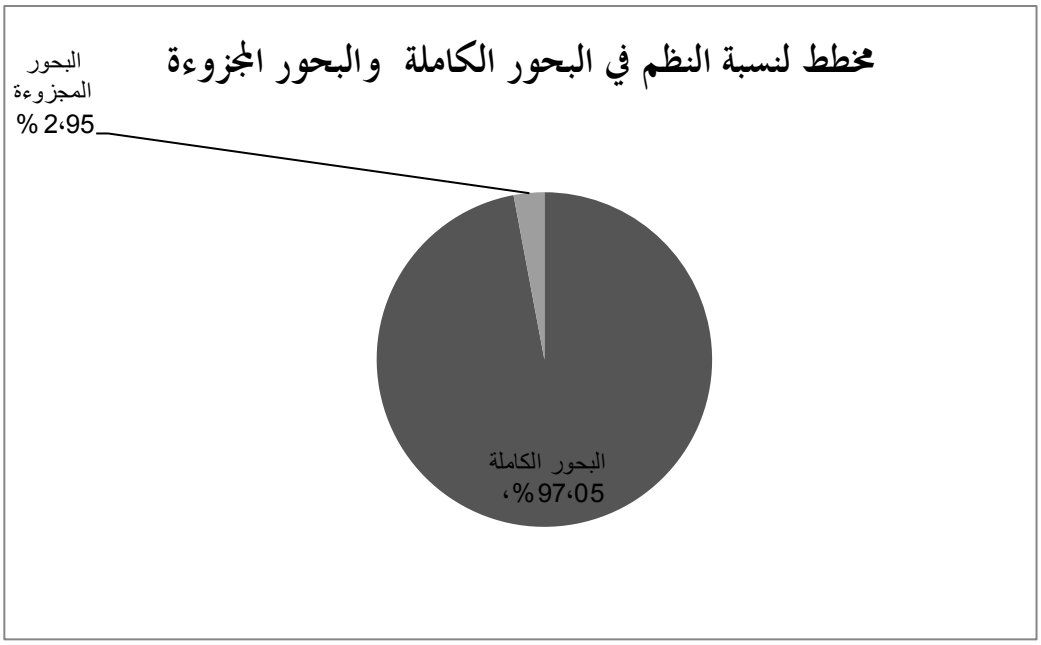
فيه تأتي كضرورة من ضرورات الشعرية و يتم التركيز فيها على الإيقاع السمعي في الغالب[1]، وكذلك قد تأتي من خلال الحالات المتعددة من التوتر التي تحملها القصيدة، ومن خلال الصياغة اللغوية، والصور البيانية والجمالية التي تتوفر عليها القصيدة، وسوف نحاول تفكيك بنية هذا النسق الإيقاعي، من خلال استخراج مختلف البحور الشعرية المشكلة له ونسبتها ودلالاتها، وكذا بالبحث عن نسق القوافي السائدة ودلالاتها أيضا.

أ–نسق البحور السائدة: إن بحثنا في نسق البحور السائدة ونماذجها في شعر أحمد الطيب معاش في القصيدة العمودية ذات الشطرين الموحدة القافية، أو ما يسمى بالنظام التناظري البسيط؛ كشف لنا عن هيمنة خمسة بحور هي: الكامل والخفيف والمتقارب، والرمل والوافر، ويقترب تواتر بحر الكامل وحده من النصف من مجموع شعره(160 قصيدة)، والباقي يتوزع على البحور الأخرى، ويأتي في مقدمتها بحرا الخفيف(78 قصيدة)، والمتقارب(75 قصيدة)، ثم يتبعهما بحرا الرمل(44 قصيدة) والوافر(19 قصيدة)، والرجز (06 قصائد) بدرجة أقل تواترا، ثم تأتي بحور الطويل والمتدارك، والهزج، بنسب قليلة جدا(قصيدة واحدة لكل منها) ، ويمكن توضيح ذلك أكثر في المخطط التالي:

[1] ولذا يقال: الأذن الشاعرة؛ والمقصود بها تمكن الشاعر من وزن قصيدته العمودية وفق نمط معين توحيه إليه أذنه الموسيقية بإيقاعاتها النغمية وذلك لسهولة الإدراك السمعي للإيقاع.



والملاحظ أن الشاعر يفضل النظم في هذه البحور وهي تامة، إلا أنه أحيانا وفي حالات قليلة يلجئ للنظم في مجزوء الكامل(05 قصائد)، ومجزوء الرمل(06 قصائد)، ما يعادل 02.95%، وهي نسبة ضعيفة؛ يمكن تجسيدها في المخطط التالي:



ويحتل الكامل المرتبة الأولى في دواوين الشاعر، بنسبة بلغت41.55%، وهو يُشكّل لوحده ما يقارب النصف من مجموع شعره(160 قصيدة)،"ومهما يكن فإن الكامل بنوعيه التام والمجزوء، يخضع للتجارب المتعددة والموضوعات المختلفة، ويتسع للتعبير عن أحوال النفس حين تخور وتضعف وحين تتوجع وتتألم، وحين تحب ويحتدم فيها الوجد، ويتسم بالغنائية في مواقف الجد، وفي مواقف الهزل"[1]، وتكمن أهمية الموسيقى هنا من خلال دورها في تفجير الطاقة الدلالية، والإيحائية للغة، وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر والأحاسيس التي تختلج في وجدان الشاعر، يقول في قصيدة (هذي جزائرنا وهذي حالنا)[2]:

حـــــــــلّ الخصـــــــــام فحلّـــــــــت الأرزاءُ
وانتابنـــــــا بعـــــــد النعـــــــيم شـــــــقاءُ

والحقـــــــدُ حـــــــلّ فكـــــــان سمـــــــا قـــــــاتلا
والعقـــــــل غـــــــاب فغابـــــــت النعمـــــــاءُ
والأرضُ شـــــــحّتْ والحيـــــــاةُ كئيبـــــــة
والســـــــوقُ جـــــــارت والـــــــزعيم غـــــــلاءُ
والشـــــــمسُ فـــــــرّت واختفـــــــت في بُرجهـــــــا
والليـــــــل طـــــــال وعمّـــــــتِ الظلمـــــــاء
والمســـــــلمون تفرقـــــــوا وتشـــــــيّعوا
وتنـــــــاحر الإخـــــــوانُ والرفقـــــــاءُ

فالألفاظ في هذه القصيدة ومثيلاتها تكتسي قيمة موسيقية إلى جانب دلالتها المعنوية وهي تشكل بنية شعرية متكاملة العناصر ذات دلالة متوحدة الغاية، وتختلف

[1] عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، ط.1، 2003، ص.64.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.215.

باختلاف قدرة الشاعر على استغلال طاقات اللغة ، وإيحاءاتها في خلق نسق شعري يُساهم في بلورة المعنى العام للنص.

ويقول أيضا في قصيدة(إلى الشهيد مصطفى بن بولعيد)[1]:

يـــــــا ســـــــاكنا أكبادنـــــــا وهَوانـــــــا
إنّـــــــا أتينـــــــا نـــــــذرِفُ الأحزانـــــــا
ونذيبـــــــهُ دمعًـــــــا غزيـــــــرا ســـــــاخنا
عـــــــلّ الـــــــدُموعَ تخفّـــــــف الأشـــــــجانا
والغابـــــــةُ الزرقـــــــاءُ تبكـــــــي مثلنـــــــا
والـــــــثلجُ يخُفـــــــي دمعهـــــــا الهتّانـــــــا
ويجفّـــــــفُ العَـــــــبَرات مـــــــن أجفانهـــــــا
ويبـــــــيّضُ الهنـــــــدام والأغضـــــــانا
ولعلّـــــــهُ يُعطـــــــي القلـــــــوبَ بياضـــــــهُ
ويُطهّـــــــر الأرواح والأبـــــــدانا
يـــــــا أيّهـــــــا البطـــــــل المفـــــــارق أرضـــــــنا
عِـــــــشْ في الســـــــماء ورافـــــــق الرحمانـــــــا
أنـــــــت الـــــــذي علمتنـــــــا ذاك الفـــــــدى
والبـــــــذل والإيثـــــــار والإيمانـــــــا
عـــــــش في سمائـــــــك غانمـــــــا مستبشـــــــرا
بـــــــالاحقين الكاســـــــبين رهانـــــــا
إنّـــــــا نعاهـــــــدكـــــــل حـــــــرّ خاشـــــــع
حـــــــول المقـــــــام بـــــــأن نصـــــــونَ حمانـــــــا

و قد تميزت البنية الإيقاعية للشعر الثوري عامة-وهذه القصيدة نموذج منه- بالغنائية المؤثرة، وصعود النغم، والتفجر الدلالي المستمر، فضلا عن التفاعل الموجب بين النشيد الشعري الملتهب، والحالة النضالية المتوثبة.

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.498، ومع الشهداء ، ص.21.

أما في مجزوء الكامل فكتب يقول في قصيدة(يا لليمن من صواريخ اليمن)[1]

يـــــــــا أيّهـــــــــا الـــــــــيمنُ الســـــــــعيدْ
هـــــــــاتِ الـــــــــدروس لنســـــــــتفيدْ
عُـــــــــدنا إليـــــــــك مُجَـــــــــدّدا
فـــــــــإذا الجديـــــــــدُ وغـــــــــىً مُبيـــــــــدْ
عـــدنٌ..تَعَزٌّ..مأرب..
صـــــــــــنعاءُ أوفَـــــــــــتْ بـــــــــــالوعودْ
بلقـــــــــــيسُ تُبعـــــــــــث كـــــــــــي تـــــــــــرى
الصـــــــــــرح الممـــــــــــرّد كالحصـــــــــــيدْ
والهدهُـــــــــــدٌ المفجـــــــــــوعُ طـــــــــــارْ
يُبلّـــــــــــغ النبـــــــــــأ العتيـــــــــــدْ
ســـــــــــبأُ يُـــــــــــدَمّرُ مجـــــــــــدها
في عهـــــــــــد وحـــــــــــدتنا المجيـــــــــــدْ

والغريب أن أحمد الطيب معاش نظم خمس قصائد على مجزوء الكامل،"الذي لا يرد ذكر له عند القدماء كما ذكر ابن رشيق"[2]، وهذه القصيدة وأمثالها بشكلها الإيقاعي السهل يساعد على انتشارها وحفظها؛ والسبب كما يقول الكثير من النقاد، هو تلك اللذة السمعية التي توفرها موسيقاه، فيطرب المتلقي للأنغام والإيقاعات قبل إدراك المعاني والصور، وتبلغ اللحظة الجمالية أوجها عندما تلتقي في النفس دلالات المعنى و الموسيقى في كلٍّ متناغم يعبر عن تجربة الشاعر وقدراته،"فالقصيدة بنية موسيقية ، تتآلف عناصرها الصوتية في إيقاعات منسجمة فيصبحُ الشعر بالإضافة إلى عنصر التنسيق الصوتي المجرد الذي تكفله التفعيلة عروضيا مشتملا على خاصية موسيقية جوهرية، وهي ذلك الإيقاع الناشئ عن

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.221.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث الرومانسية العربية، ج.2، ص.90.

تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية للشاعر"[1]، ومثلها يقول في قصيدة(الانتخاب وسوء الحساب)[2]

خـــــــــاب الهـــــــــوى في الانتخـــــــــابْ
وتعطّلـــــــــت لغـــــــــة الحســـــــــابْ
فبِـــــــــهِ تـــــــــألّق مُلـــــــــتحٍ
وتبخـــــــــترتْ ذات الحجـــــــــابْ
والبـــــــــارزانُ تبـــــــــارزا
وتســـــــــابقا نحـــــــــو النصـــــــــابْ
في يـــــــــومِ قـــــــــرٍّ بـــــــــاردٍ
زحفـــــــــتْ ملايـــــــــين الرقـــــــــابْ
نحـــــــــو الصـــــــــناديق الـــــــــتي
قـــــــــدْ صـــــــــدّروها بالقبـــــــــابْ
فكأنّهـــــــــا مثـــــــــلَ العـــــــــروسِ
تُـــــــــزفُّ في حفـــــــــل مهـــــــــاب

أما بحر الخفيف فيأتي ثانيا في شعر أحمد الطيب معاش، ولا غرابة في ذلك فهو بحر يكثر النظم عليه عند الشعراء الجزائريين، وقد بلغت نسبة انتشار الخفيف، عند أحمد الطيب معاش 20.25%، أي (78 قصيدة)، أي نصف نسبة ورود بحر الكامل وأكثر ما يأتي هذا البحر في شعر أحمد الطيب معاش، من الخفيف التام ذي العروض الصحيحة والضرب الصحيح، أما مجزوء الخفيف فلم يرد إطلاقا في المدونة.

والنظم في وزن الخفيف غير يسير كما يقول النقاد؛ إذ إن حركة التدوير تطبع قصائده بطابع نثري مسترسل، تجعل تجويد القول فيه لا يستقيم لكل من أقبل عليه، لكن

[1] عبد الخالق محمد العف، مقال بعنوان : تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم ، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة ، فلسطين ، مجلد09، العدد 2 ، 2001، ص.3.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.606.

الشاعر أحمد الطيب معاش قد تحكم في هذه الظاهرة بتحكمه في أسلوب الصناعة وتنويعها، يقول الشاعر على سبيل المثال في قصيدة(عرض حال مرفوع إلى نوفمبر وثورة القرن)[1]:

يـــــا زمانـــــا علـــــى الجزائـــــرِ أخـــــنى
بالرزايـــــــا والرعـــــــب والاضـــــــطرابِ
قـــــد فشـــــا الحقـــــد في العبـــــاد فجـــــارو
واســـــــتجاروا بـــــــالعنف والاحـــــــترابِ
ونســـــــواكـــــــلّ ســـــــورة وأجـــــــادوا
بـــــــالقراءات ســـــــورة الأحـــــــزابِ
يـــــا لقـــــومي يقـــــودُهُم ألـــــفُ حـــــزبٍ
وفصـــــيل وألـــــف ســـــيف نـــــابِ
لوّحـــــوا بالنصـــــال تغـــــرز في الظهـــــر
وتـــــؤدي بـــــإخوةٍ وصـــــحابِ
فشـــــقيقٌ يغيـــــب إثـــــر شـــــقيق
ومصـــــابٌ يحـــــلُّ بعـــــد مصـــــاب

أو يقول في قصيدة(لا تلومي)[2]:

لا تلـــــــومي إذا حَزِنـــــــتُ فـــــــإنّي
منـــــذُ دهـــــرٍ أعـــــيش بـــــالأحزان
فحيـــــاتي في نكبـــــتي كممـــــاتي
وبكـــــائي كالشـــــدو والألحـــــان
وجراحـــــي تفاقمـــــت وكؤوســـــي
أترعتهـــــا الأيـــــامُ بالأشـــــجان

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.307.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.551.

فـــــــــــاتركيني لوحـــــــــــدتي وعـــــــــــذابي

وكفـــــــــــاني بعـــــــــــزلتي مـــــــــــا أعـــــــــــاني

ويقول أيضا في قصيدة (براعم الآمال تقطفها قنابل الإجرام) [1]:

أتُـــــــرى مـــــــا أصـــــــابنا غـــــــيرُ كـــــــافِ

فأضـــــــــــافوا بـــــــــــراعم الكشّـــــــــــافِ

أتـــــــرى الحِقـــــــدَ لم يجـــــــدْ غـــــــيرَ طفْـــــــلٍ

أو فتـــــــــــاة للقتـــــــــــل أو الاختطـــــــــــافِ

وهذا البحر يلائم موضوعات استنهاض الهمم، كما يناسب التعبير عن الحزن والأسى وما أكثر الشعر الذي عبر به الشاعر عن تلك الموضوعات، فهذا البحر يصلح للموضوعات الجادة والخفيفة.

ويقترب من نسبة تواتر بحر الخفيف بدرجة كبيرة بحر المتقارب بنسبة19.48%، أي (75 قصيدة)، وهو من الأوزان ذات الحركة السريعة المتكررة التي تلتقط الأذن صداها في يسر ووضوح، و"من البديهي أن احتفال الشعر الحر في الجزائر بالمتقارب لا يكاد يعادله احتفال آخر"[2]، فالمتقارب يتكون من وحدات موسيقية متساوية منتظمة، يوصف بأنه من البحور المناسبة للشعر؛ لأنه يمزج حرارة العاطفة بمنطقية العقل، وهذا ما ترجمه أحمد الطيب معاش في قصيدة(في استقبال البابطيين)[3]، والتي يقول فيها:

حللـــــــــتمْ بمـــــــــوطنِ مليـــــــــون جُـــــــــرْحٍ

ومليـــــــــون خَطْـــــــــب ومليـــــــــون لحـــــــــدِ

ومليـــــــــون زيـــــــــد يطـــــــــاردُ عمـــــــــروا

وعمـــــــــرو يحاصـــــــــر مليـــــــــون هِنـــــــــدِ

---

[1] أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، دار الهدى، عين مليلة،2005 ، ص.62.

[2] حسين أبو النجا، الإطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجيستير ، الجزائر، 1986،1987، ص.181.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.514.

ويصـــــــــرخُ مليـــــــــون ثغْـــــــــر وبطـــــــــنٍ

ويَضـــــــــحكُ مليـــــــــون كـــــــــيس لنقـــــــــدِ

وتحكـــــــــي الملايـــــــــين قصـــــــــة حـــــــــبٍ

بصـــــــــحراء زرع وضـــــــــرع ونهـــــــــدِ

وتبكـــــــــي الملايـــــــــين مـــــــــن ســـــــــوء حـــــــــال

ومـــــــــن فقرهـــــــــا الظـــــــــالم المســـــــــتبدّ

وتبكـــــــــي الملايـــــــــين بعْـــــــــد الملايـــــــــين

تبكـــــــــي وتشـــــــــكي لمهـــــــــد ولحـــــــــد

ويقول أيضا في قصيدة(إلى شقيقي) [1]:

ذهبِـــــــــتَ بعيـــــــــدا ولم ترجـــــــــعِ

ونادي ـــــــــتُ وحـــــــــدي ولم تســـــــــمعِ

مضـــــــــيْتَ مـــــــــع الصـــــــــحْبِ في ليلـــــــــةٍ

وودعـــــــــتكمْ دون أن أُســـــــــرِعِ

لأنّ الـــــــــوداع كعادتـــــــــهِ

يُـــــــــداعبُ لاعجـــــــــهُ أدمعـــــــــي

وبعـــــــــد قليـــــــــلٍ تنـــــــــائيتموا..

وعـــــــــدتُّ بهمّـــــــــي إلى الموقـــــــــعِ

وهذا نص آخر يقول فيه[2]:

تقـــــــــدّمَ غـــــــــيري ولم أقتـــــــــدي

وأدلجَ ركـــــــــبي فلـــــــــم أهتـــــــــدي

لقـــــــــد صـــــــــار جـــــــــاهلهم عالمـــــــــا

ومـــــــــا زلـــــــــتُ في الصـــــــــف كالمبتـــــــــدي

أهجّـــــــــئُ مثـــــــــل الصـــــــــبي حروفـــــــــا

تحـــــــــدّدُ مـــــــــا رامـــــــــه المعتـــــــــدي

---

[1] أحمد الطيب معاش، مع الشهداء، ص.129.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.550.

فالنسق الشعري في هذين النصين وأمثالهما، وعن طريق الإيقاع، من خلال عناصره المكونة جميعاً، يعمل على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة ودوره دعم هذا الإحساس العام بالانسجام[1]، غير أن هذه المهمة التي ينهض بها الإيقاع في تشكيل البنية الهيكلية للنص الشعري يجب أن لا تصدر عن حركة خارجية إنما تنبع من الداخل كضرورة تعبيرية.

أما بحر الرمل فيأتي في المرتبة الرابعة في المدونة الشعرية لأحمد الطيب معاش، بنسبة تقارب11.42%، أي (44 قصيدة)، وهو بحر يمتاز بأن الإيقاع فيه متصل النغمات ينساب في تؤدة واتساق، ويبعث النشوة والتطريب، لموافقته طبيعة الغناء، حيث يسهل التلحين فيه ويتماشى مع الأغاني والألحان[2]، يقول الشاعر في قصيدة(شيء عن الهجرة)[3]:

مـــــن رمـــــالِ البيـــــدِ مـــــن خُضْـــــر المراعـــــي
مـــــن هضـــــابٍ فـــــوق هاتيـــــك الربـــــاعِ
مـــــن شـــــعاب في الصـــــحاري ودُروبٍ
يتحاشـــــى وعْرُهـــــا كـــــلّ شـــــجاع
مـــــن ظـــــلام الجهـــــل حيـــــث الـــــوأد عُـــــرسٌ
والثكـــــالى فيـــــهِ تبكـــــي بالتيـــــاع

مـــــن نظـــــامِ الغـــــاب يُنســـــي كـــــل شـــــرع
وطبـــــاع الجهـــــل تـــــزري بالطبـــــاع
مـــــن عـــــروش الكفْـــــر والأصـــــنام فيهـــــا
كـــــلّ شـــــيء عـــــن ســـــلطان وراع

[1] جون كوهين بناء لغة الشعر، ص86 بتصرف.

[2] محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976، ص. 195.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.72.

مـــــــن ديـــــــاجير الليـــــــالي حالكـــــــاتٍ

وافتنـــــــــانٍ، واقتتـــــــــالٍ، واصـــــــــطراعٍ

ســـــــطعت شمـــــــس الهـــــــدى في ذات يـــــــومٍ

لتُنـــــــير الســـــــاح في كـــــــل البقـــــــاعِ

ويقول أيضا[1]:

منـــــــــذُ أنْ غبـــــــت غـــــــابَ ابتســـــــامٌ

عـــــــن وجـــــــوهِ الأهْـــــــل والأمِّ الحنـــــــون

لا طعـــــــــام أو شـــــــــراب ذو مـــــــــذاقٍ

منـــــــذُ ســـــــافرْت وأقصـــــــاك المنـــــــونْ

كـــــــلّ يـــــــوم عنـــــــدهم مثـــــــلُ دهـــــــورٍ

كـــــــلُّ عيـــــــدٍ عـــــــاد بـــــــالحزن الـــــــدفينْ

أو قوله في قصيدة(مناجاة الأم في عيدها)[2]:

جـــــــاء عيـــــــدُ الأمّ أمـــــــاهُ الحبيبـــــــةْ

فخـــــــذي القبلـــــــة مـــــــنّي كهديـــــــةْ

أنـــــــت مـــــــن علّمـــــــني حـــــــبّي لأهلـــــــي

وبـــــــلادي واعتقـــــــادي والبقيـــــــةْ

لـــــــك يـــــــا أمـــــــاه في عيـــــــد الأمومـــــــة

باقـــــــة الـــــــورد وأزهـــــــار التحيّـــــــةْ

أنـــــــت مـــــــن لقّنـــــــني في المهـــــــد اسمـــــــي

وانتمـــــــــائي وأصـــــــــولي العربيـــــــــةْ

أنـــــــا لـــــــولاكِ لمـــــــا عشـــــــتُ ســـــــعيدا

بحيـــــــاتي وافتخـــــــاري بالهويـــــــةْ

وتلعب الأصوات دورا دلاليا هاما كما في هذه القصيدة، فهي تبرز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته، واختلاف التجارب لدى الشاعر يقتضي اختلاف الأصوات

---

[1] أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، ص.61

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.457

الدالة عليها، فما يصلح منها في مقام الغزل لا يصلح في مقام آخر كالفخر أو وصف الطبيعة أو الشعر الوطني وغيره.

وقد نظم الشاعر أحمد الطيب معاش 06 قصائد في مجزوء الرمل، يقول على سبيل المثال في قصيدته(يا صغيري ..قم لتلعب)[1]:

يـــــــا صـــــــغيري قُـــــــم لتلعـــــــبْ
أو لتقـــــــــــــــرأ أو لتكتـــــــــــــــبْ
يـــــــا عزيـــــــزي كُـــــــنْ قويّـــــــا
كـــــــلُّ ضُـــــــرّ ســـــــوف يهـــــــربْ
كـــــــن قويّـــــــا مثـــــــل جـــــــدّك
أو كوالـــــــــــــــدك المهـــــــــــــــذّبْ
اصـــــــــطبر مثلـــــــــي وصـــــــــابرْ
رغـــــــــم أهـــــــــوالٍ تُشـــــــــيّبْ

والمميز أن الشاعر نظم فيه قصائد تعبر عن الحزن والاكتئاب والضجر، وهذه الموضوعات تتناسب مع ما قاله (حازم القرطاجني) من أن الرمل يصلح للأغراض التي فيها إظهار الشجو والاكتئاب[2]، كما في قوله أيضا في قصيدة(مصرع اليراع..)[3]:

هـــــــلْ لهـــــــذا الجُـــــــرم داعـــــــي
يـــــــا مـــــــن اغتـــــــال السِـــــــباعي؟
هـــــــلْ بســـــــفكِ الـــــــدمِ ظُلمـــــــا
ينتهـــــــي كـــــــلّ النـــــــزاع؟
هـــــــلْ بإعـــــــدام الضـــــــحايا
ســـــــوف نحظـــــــى بالمســـــــاعي؟

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.673.

[2] محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء للقرطاجني،مكتبة وهبة، القاهرة، ط.1،2006، ص.152.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.584.

إن صُـــــــــــــــــــــهيوناً يحيّـــــــــــــــــــــي

مثـــــــــــــل هـــــــــــــذا الانـــــــــــــدفاع

قـــــــــــــرّ عينـــــــــــــا بـــــــــــــاختلافٍ

واقتتـــــــــــــــــــــالٍ واصـــــــــــــــــــــطراع

مـــــــــــن تُـــــــــــرى حقّـــــــــــق نصـــــــــــرا

أو جـــــــــــــــــــنى أيّ انتفـــــــــــــــــــاع؟

كـــــــــــمْ صَـــــــــــرعنا مـــــــــــن بـــــــــــريء

دون ذنـــــــــــــــــــــــــــــــــــبٍ أو وداع

أما خامس البحور الشعرية ورودا عند الشاعر أحمد الطيب معاش فهو بحر الوافر وتبلغ نسبة وروده 04.93%، أي ما يعادل 19 قصيدة، وهذا الوزن طيّع، وحظه من الوضوح وفاعلية الإطراب لا يخفى، وهي ظاهرة يعزوها بعض الباحثين إلى كثرة المقاطع القصيرة وغلبتها على المقاطع الطويلة[1]، يقول الشاعر أحمد الطيب معاش في قصيدة(رسالة مفتوحة إلى الشاعر الشيخ أحمد سحنون)[2]:

أخـــــــي سَـــــــحْنون ذي الماضـــــــي النظيـــــــفِ

لقـــــــد أصـــــــبحت رمـــــــزا للحنيـــــــفِ

عَرَفْـــــــتَ زمـــــــان بطْـــــــشٍ مـــــــن قـــــــديم

وعشـــــــت زمـــــــان إرغـــــــامِ الأنـــــــوفِ

فكـــــــمْ قـــــــدت القوافـــــــل للمعـــــــالي

بـــــــرغم ظـــــــلامِ ديجـــــــورٍ كثيـــــــفِ

وكـــــــمْ آويـــــــت في حلقـــــــات درسٍ

ملايـــــــين الأحبّـــــــة والضـــــــيوفِ

وكـــــــمْ صُـــــــغت القـــــــريض فحُـــــــزْت ســـــــبقا

كحســـــــان بـــــــن ثابـــــــت والظريـــــــف

[1] عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ج.1، ط.2، 1970، ص330.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.479.

وكـــــــــمْ خضـــــــــت المعـــــــــامع دو روعٍ

وكـــــــــم كافحـــــــــتَ بـــــــــالقلم الشـــــــــريف

وكـــــــــمْ زرت الســـــــــجون ولم تبـــــــــالي

بســـــــــجن أو بســـــــــجّان عنيـــــــــف

فكنـــــــــت لنـــــــــا كبـــــــــاديس المفـــــــــادي

وكنـــــــــت خليفـــــــــة الشـــــــــعر العفيـــــــــفِ

و ما يلاحظ أن الشاعر هنا جانس بين الحرف المتكرر وبين حرف الروي ومن شأن هذا التجانس أن يبعث في النفس ارتياحا، ويمهد السماع للقافية، لأن "الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن..."[1]،ومثلها قوله في قصيدة(عندما يتحدى الجبين)[2]:

إذا الأيّـــــــــامُ ولّـــــــــتْ لا تُبـــــــــالي

وشـــــــــقَّ الـــــــــدرب في ثَـــــــــبج الليـــــــــالي

ولا تحفـــــــــل بظلـــــــــم أو ظـــــــــلامٍ

ولا ترهـــــــــب مَغبّـــــــــاتِ النضـــــــــال

ولا تخشـــــــــى المصـــــــــاعِبَ والرزايـــــــــا

وعـــــــــشْ رغـــــــــم المصـــــــــاعب في تعـــــــــال

إذا قالـــــــــتْ تـــــــــنحَّ ودع ســـــــــبيلي

فقُـــــــــلْ: يـــــــــا كـــــــــلّ نائبـــــــــة تعـــــــــالي

أبنـــــــــتَ الـــــــــدهر عنـــــــــدي خـــــــــيرُ ســـــــــيف

فكيـــــــــفُ أفـــــــــرّ مـــــــــن ســـــــــاح القتـــــــــال

بصـــــــــبري والـــــــــيراع أخـــــــــوض حَربـــــــــا

همـــــــــا في الحـــــــــرب أمضـــــــــى مـــــــــن نصـــــــــال

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص.45.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.267.

فصـــــــــبرُ المـــــــــرء في الهيجـــــــــاء نصـــــــــرٌ

وصـــــــــوت الحـــــــــق كالســـــــــحر الحـــــــــلال

أما بحر الرجز فهو من البحور التي لم يستعملها كثيرا ولا أدل على هذا من نسبته القليلة في المدونة الشعرية، 01.61%، أي ما يعادل 06 قصائد شعرية فقط، ولا عجب في ذلك، فهو وزن لم ينل حظا من الشيوع والانتشار، على أن ما قاله أحمد الطيب معاش في باب الرجز كان من قبيل المشطور، مع حرصه على أن تأخذ مشطوراته الرجزية شكل القصيدة، فهو لا يبنيها أوتارا، بل يتخذ لها صدورا وأعجازا، يقول على سبيل المثال في قصيدته (حوار القوارير، بين العقيد، الرئيس واللواء، الوزير)[1]:

بـــــــين العقيـــــــدِ واللـــــــواء وقعـــــــةٌ

شـــــــــبيهةٌ بوقعـــــــــةِ البســـــــــوسْ

امْتشـــــــــقا زجاجـــــــــة وحربـــــــــةً

ونشـــــــرا الغســـــــيل فـــــــوق الـــــــديسْ

وأشـــــــبعا بعضـــــــهُما مذمّـــــــةً

وأفرغـــــــا مـــــــا كـــــــان في التلّـــــــيسْ

وكشـــــــفا في نـــــــدوةِ الإعـــــــلام

عـــــــن عـــــــورة الحـــــــسّ والملمـــــــوسْ

ودافـــــــع اللـــــــواء عـــــــن أمجـــــــاده

والتجـــــــأ العقيـــــــد للتجســـــــيسْ

فجعـــــــلا المـــــــذكّرات نقمـــــــةً

علـــــــى اللـــــــواء أو علـــــــى الـــــــرئيسْ

مـــــــاذا يقـــــــول النـــــــاس في مهزلـــــــةٍ

أتـــــتْ علـــــى مـــــا كـــــان مـــــن تقـــــديسْ

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.408.

وهذه القصيدة أيضا تنهج النهج نفسه في استثمار القيم الصوتية ضمن عناصر التشكيل الموسيقي بغية توليد إيقاع صوتي خاص يضبط حركتها ، ومن هنا نفهم ما توصل إليه الناقد الإنجليزي (كولردج)، بأن الوزن والموسيقى جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري من خلال تحليله لنماذج شعرية مختلفة ، إذ تبين له كيف أن الوزن يؤكد المعنى، وكيف تؤثر العاطفة في الوزن والنغم ، بل كيف يعبر النغم عن شخصية المتكلم، ولم يكن يعتبر الوزن قالبا خارجيا جامدا يفرض على التجربة فرضاً، إنما يعتقد أن الوزن و التجربة الشعرية بشتى عناصرها يولدان معاً في اللحظة نفسها[1] ومثلها قوله في قصيدة(كلمة وقصيدة)[2]:

واللّـــــــومُ لـــــــيس للّـــــــذي تـــــــوارى
مخلّفـــــــــــــــا وراءهُ الـــــــــــــــزلاّتِ
فكـــــــلُّ اللـــــــوم لـــــــلأولى تغاضـــــــوا
عمّـــــــا يصـــــــيبُ خـــــــير الكائنـــــــاتِ
وهـــــــمْ يـــــــرون الســـــــمّ في الأســـــــواق
ويســـــــمعون الكفـــــــر مـــــــن بغـــــــاةِ

أما مجزوء الرجز فقد نظم الشاعر فيه قصيدة واحدة عنوانها(وجدتها)، يقول في بعض أبياتها[3]:

رأيتُهـــــــــــــــا مُـــــــــــــــؤخرا
يـــــــــا ليتـــــــــني لم أرَهـــــــــا
إذا سَـــــــــــــــعتْ حمامـــــــــــــــةً
وإن رنـــــــــــــــتْ مثـــــــــــــــل المهـــــــــــــــا

[1] نقلا عن: محمد مصطفى بدوي، كولردج نوابغ الفكر الغربي ، ط.2 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1988، ص.99.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.580.

[3] المصدر السابق، ص.658.

غـــــــــــــدائرٌ منضّـــــــــــــــــدات

مُرســــــــــــلات حولهـــــــــــــا

وأعـــــــــــــــيُنٌ كحيلـــــــــــــــةٌ

ونظـــــــــــرةٌ يـــــــــا ويلهـــــــــا

تلفّتـــــــــــــــتْ في حــــــــــيرة

وواصـــــــــــــــلت مشـــــــــــــيتها

ونشــــــــــــرتْ مـــــــــن حولهـــــــــا

أســــــــــــــــــــرارها وعطرهـــــــــــــــا

ويبدوا تأثره بالقدماء واضحا في استعمال بحر الرجز من خلال نظمه لأرجوزات مثلما كان يفعل الرجّاز –وهي طبقة أخلصت القول في هذا الفن إبان القرن الأول والقرن الثاني الهجري–، وعالج أفرادها معظم الأغراض الشعرية بهذا الوزن وهذا"ليدفعوا عن أنفسهم استخفاف الناس بالرجز والرجاز"[1]، يقول في قصيدته(منظومات رجعية)[2]:

(كلامُنــــا لفـــــظ مُفيـــــد كاســـــتقمْ

واســـــم وفعـــــل ثم حــــرف الكلــــم)

والحــــــرف أن ســـــاموه مثـــــل العبـــــد

والفعـــــل إن رمـــــوه رهــــن القيــــد

والاســـــــم إن زانـــــوه بالألقـــــاب

كالقائـــــد ... (المعظـــــم) (المهـــــاب)

في مـــــــوطن يعــــــــج بالأسمـــــــاء

مـــــن دون فعــــل مخلـــــص بنـــــاء

و(اللفــــظ) يغــــدو مثــــل طبــــل أجـــوف

ولا (يفيـــــد) رغـــــم كـــــل الأحـــــرف

1 عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ص. 65.

2 أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.433.

أمـــــــا إذا الحـــــــروف جـــــــرت نعمـــــــة

فحـــــــتى نصـــــــفها يصـــــــير جملـــــــة

ويصـــــــبح الثـــــــراءُ هـــــــو (الحـــــــال)

والنعـــــــتُ والمنعـــــــوت والأفعـــــــال

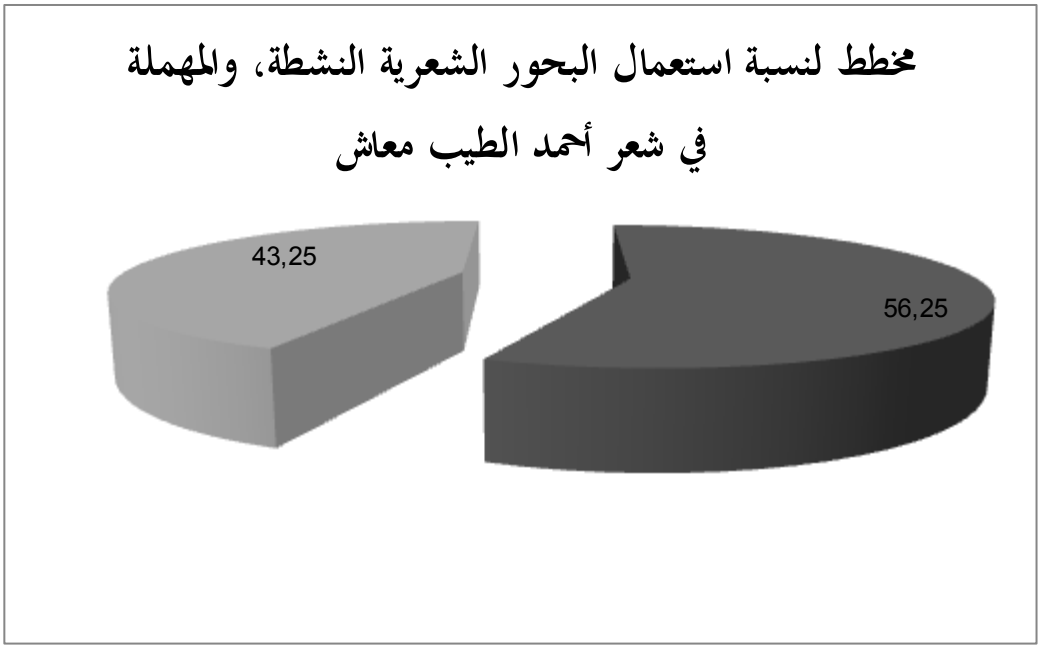
ومن هنا نستنتج أن القصائد ذات الوزن الواحد لها سمة مشتركة في وقع الوزن على المتلقي في صورته المجزوءة، ولكنها تختلف بعد ذلك في التفاصيل؛ تفاصيل الشاعر وتفاصيل البحر وتفاصيل المعنى ، خاصة في مثل هذه البحور.

أما الطويل والهزج والمتدارك فنسبتهم في المدونة لا تكاد تذكر؛ حيث بلغت0.26% أي ما يعادل قصيدة واحدة لكل بحر، ، فبالنسبة للمتدارك الذي لم ينظم فيه الشاعر أحمد الطيب معاش سوى قصيدة واحدة، ربما يعود السبب في تقديرنا إلى أن الشاعر مثل معظم الشعراء الذين هجروا هذا البحر لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة، رغم أن غير واحد من النقاد قد أكد انسجام موسيقاه وحسن موقعها في الآذان"[1]، وهذه النسبة القليلة تبين أن اختيار البحر لغرض ما عند الشاعر تدخل فيه عوامل متلاحمة لا يُدْرك كنهها ببساطة، بل هي عوامل يشترك فيها الشاعر في نسق متكامل تنصهر فيه ذاته وثقافاته مع غرضه الشعري في اللحظة الشعرية التي تلد القصيدة، كما يلاحظ أيضا أن الشاعر لم يستعمل مطلقا بحر البسيط الذي يوصف بأنه له بساطة وحلاوة وأبهة وجلالة، وهو يناسب أغراض الشعر التأملية، التي يُكثر الشاعر من الكتابة فيها.

وهكذا ومن خلال استعراضنا للأوزان الشعرية في مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش تبين لنا أن أنه نظم قصائده في دائرتين عروضيتين رئيسيتين هما دائرة(الكامل الوافر) ودائرة(الرمل –الرجز –الهزج)، ثم بنسبة أقل في الدائرتين العروضيتين (المتدارك- المتقارب)، والدائرة التي ينتمي إليها بحر الخفيف(السريع- المنسرح- الخفيف-

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص. 106.

المضارع- المقتضب- المجتث)، ويبدو أنّ هذا الترتيب الإيقاعي ينسجم إلى حدّ كبير مع الترتيب الإيقاعي لبحور القصيدة العمودية الجزائرية عموما، بحسب الإحصاء الذي قام به الدكتور محمد ناصر في (الشعر الجزائري الحديث)[1]، باستثناء ما يمكن أن يلاحظ بشأن وزن المتقارب والوافر، الذي يقفز قفزة عملاقة في شعر أحمد الطيب معاش، ويمكن أن نلاحظ أيضاً أن أحمد الطيب معاش قد كتب قصائده على 09 بحور شعرية نشطة، بمعنى أنه قد استفرغ نسبة 56.25%، من الطاقات الإيقاعية التي يتيحها النظام الموسيقي الشعري العربي، وأما النسبة الباقية 43.75% منها فارغةٌ أصلا[2]،ويمكن تجسيد هذا في المخطط التالي:



فكأن الشاعر إذن قد استغل نحو 70% من القدرات الإيقاعية للقصيدة العربية، وقد قسم(إبراهيم أنيس) البحور حسب المقاطع الصوتية إلى قسمين:منها بحور كثيرة المقاطع وتضم (الطويل، والسريع، والكامل، والبسيط، والوافر، والخفيف، والرمل والمتقارب، والمنسرح، والمديد، والمتدارك)، وبحور قصيرة المقاطع وتضم (مجزوء

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص.246.

[2] على أساس أنّ بحري المضارع والمجتث قد انقرضا-أوكادا- في الكتابات الشعرية المعاصرة.

الكامل، ومجزوء الوافر، والهزج، والمجتث، ومخلع البسيط، ومجزوء الخفيف، ومجزوء الكامل)، وما دام حديثنا عن تشاؤم أحمد الطيب معاش، وحالته النفسية المليئة بالأحزان والمآسي التي يعتريها اليأس والاضطراب في كثير من الأحيان، نلاحظ أن أكثر البحور التي نظم عليها شعره حسب التقسيم السابق هي من النوع الأول أي كثير المقاطع وهذه البحور هي (الكامل والرمل، والخفيف، والمتقارب، الوافر الطويل) وفسر(إبراهيم أنيس) أن" الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير وزنًا طويلا ً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما يتنّفس عن حزنه وجزعه، حيث تنظم هذه البحور بعد أن تهدأ ثورة الفزع، وتستكين النفس باليأس والهم المستعمر"[1]، وما أكثر شعر أحمد الطيب معاش على البحور ذات المقاطع الطويلة، حيث أنها تشكل غالبية شعره بنسبة تقارب 97.82 % ، أما البحور ذات المقاطع القصيرة، فلم ينظم فيها سوى بنسبة 02.18% على البحور الآتية (مجزوء الكامل ومجزوء الرمل الهزج)، وبذلك يكون أحمد اختار لنفسه، حسب هذا التقسيم البحور التي تشبع النفس فيها بالأحزان والأسى.

وقد تبين أن الشاعر ملم إلى حد كبير بقواعد الوزن والعروض، على الرغم من شيوع بعض الأخطاء العروضية، واضطراب الوزن مرات كثيرة في أشعاره، ونجده يفعل هذا أحيانا عامدا ولا أدل على هذا من تصريحه بتقديم الفكرة على الوزن، يقول معلقا على قصيدته(عرفات:الحجارة ستحمي الصخرة) والمليئة بالأخطاء والكسور العروضية:"في هذه القصيدة عيوب عروضية لا يدركها إلا الراسخون في علم العروض والبحور الشعرية ولكنّي عفوت عنها كما عفوت عن اللحية أحيانا وعن التقصير وتركتها كما هي لشدة حرصي على المعنى قبل المبنى فعند الضرورة أفاضل بينهما وأضحي بواحدة من أجل الأخرى.."[2]، علما أنه بهذا يخالف ما يسمى بـ بظاهرة

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص.152.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.267.

الاكتفاء العروضي والدلالي والتركيبي في البيت الشعري، أو ما يطلق عليه (قدامة بن جعفر) بائتلاف الوزن مع اللفظ والمعنى، من خلال نظرته إلى الشعر نظرة تحدد عناصر بنياته تحديدا كميا[1]؛ وهي ظاهرة لم يسلم منها جُل الشعراء الجزائريين، وقد أشار إلى هذا الناقد (محمد ناصر) بقوله: "لابد أن نشير هنا إلى ظاهرة لا يمكن أن يغفل عنها الدارسون للشعر الجزائري الحديث، وهي فشو الأخطاء العروضية في هذا الشعر في جميع مراحله، ولم يسلم من هذا الضعف إلا النادر القليل من الشعراء المتمرسين مثل محمد العيد آل خليفة، ومفدي زكرياء.."[2]،وهناك ميزة أخرى في شعر أحمد الطيب معاش، هي الإيقاع الصوتي؛ والذي يعتبر أكثر أنماط الإيقاع بساطة ومباشرة، حيث يقوم على مجموع القيم الصوتية التي تولدها المفردات، وغالباً ما يتحقق ذلك في القصائد التي تكثر فيها القوافي وتتكرر الأصوات ذات التردد العالي لينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى.

ب–**نسق القوافي السائدة:** القافية في أبسط مفاهيمها هي: "آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب، وهو الصحيح، تكون مرة بعضُ كلمة، ومرة كلمة، ومرة أخرى كلمتين"[3]، وهي عنصر مهم في بناء القصيدة العمودية؛ لأنها تشكّل إحدى عناصر الوحدة والربط في النسق العام للنص، وذلك لما يوفره ترددها وتوقعها من قيمة إيقاعية، وتعلل (نازك الملائكة) ضرورة وجودها بقولها:" إن البيت هو الوحدة التي تقوم عليها القصيدة، فلابد من عزله عن البيت المجاور له بفاصلة نغمية عالية

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط.1، 1980،ص.165.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص. 268.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط.4، 1972، ص. 151.

الوقع"[1]، وتتشكّل بنية القافية – في الأساس – من" عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقّع السماع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد، معينٍ من مقاطع ذات نظام خاص يسمى التوازن[2]"، والقافية تبنى على روي يكون ساكنا أو متحركا فإذا كان ساكنا فتلك هي القافية المقيدة التي لها قوالب تظهر بها، وإن كان متحركا فتلك هي القافية المطلقة التي يلحقها مجرى يؤدي إلى الوصل، يتبعه خروج أوْ لا يتبع ويأتي قبل الروي ردف وتأسيس ودخيل، ومن هذه العناصر الثابتة والمتغيرة تتشكل أنواع القوافي حسب قوالب معينة، ويمكن الوقوف عليها بكل يسر في شعر أحمد الطيب معاش، والروي إما أن يكون ساكنًا وهو ما يسمى بالقافية المقيدة ،كقول أحمد الطيب معاش[3]:

يـــــوم تشـــــرين يـــــا شـــــعارَ الجزائـــــرْ
عـــــدتَ يـــــا يـــــومُ بـــــالمنى والبشـــــائرْ
عـــــدت مـــــن بعـــــد أربـــــعٍ مـــــثقلاتٍ
ومـــــآتٍ مـــــن الملاحـــــم ظـــــافرْ

وإما أن يكون متحركًا وهو ما يسمى بالقافية المطلقة كقوله أيضا[4]:

عـــــام الجزائـــــرٍ في فرنســـــا عـــــارُ
ضـــــحكت بـــــه الأيّـــــامُ والأقـــــدارُ
عـــــامٌ ســـــيجمعنا بـــــرغم أنوفنـــــا
وبـــــرغم قـــــرنٍ كلّـــــهُ أوزارُ

[1] نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1993، ص. 44.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط.1، بيروت،د.ت، ص.19.

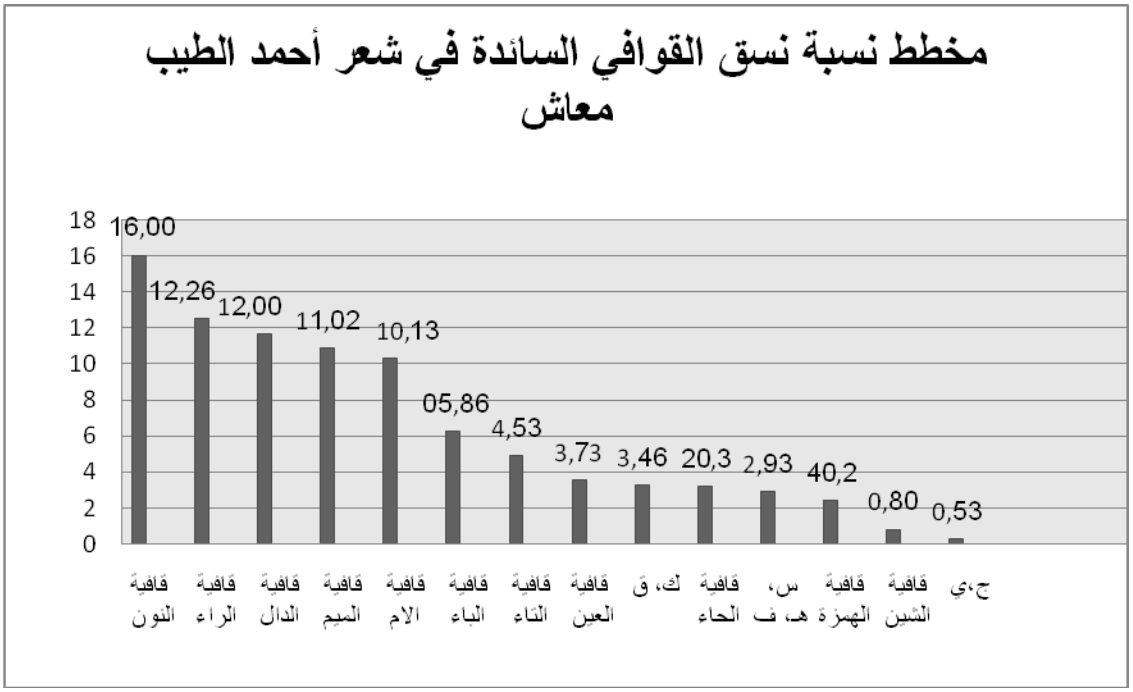
[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.42.

[4] المصدر السابق، ج.2، ص.143.

وقد قمنا بعملية إحصاء للقوافي في شعر أحمد الطيب معاش، وضعنها مرتبة وفق نسبة ورودها في الجدول التالي:

الروي/القافية	عدد القصائد	النسبة المئوية
ن	60	%16.00
ر	46	%12.26
د	45	%12.00
م	42	%11.20
ل	38	%10.13
ب	22	%05.86
ت	17	%04.53
ع	14	%03.73
ك	13	%03.46
ق	13	%03.46
ح	12	%03.20
س	11	%02.93
ه	11	%02.93
ف	11	%02.93
الهمزة	09	%02.40
ش	03	%0.80
ج	02	%0.53
ي	02	%0.53
ز	01	%0.26
الألف الممتدة	01	%0.26
و	01	%0.26
ص	01	%0.26
المجموع	375	%100

والمخطط التالي يجسد ما ورد في الجدول السابق:



مع الإشارة إلى أن هناك عشر قصائد شعرية لم ندرجها في هذا الجدول؛ والسبب أن الشاعر نظمها وفق قوافي مختلفة[1]، وهذه القصائد هي: (مقام الشهيد)[2]، (نحن والأرض)[3]، (دينار مضروب)[4]، (سداسيات مجنونة)[5]، (رسوم على الرمال)[6] (يوميات حرب التحرير)[7]، (إنذار وبيان)[8]، (نوفمبر وبوضياف)[9]، (رفعوا العلم)[10]،(خماسيات

[1] وغير هذه القصائد العشر مجموعة أخرى، لم ندرجها لهشاشة بنيتها الفنية، وهي بعض القصائد التي أدرجها الشاعر في ديوانه التراويح وأغاني الخيام، أو المجموعة الشعرية الكاملة ، الجزء الأول، بعنوان:نقديات وهزليات، ينظر: أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، من ص.379، إلى ص.437.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.173.

[3] المصدر السابق، ص.205.

[4] المصدر السابق، ص.208.

[5] المصدر السابق، ص.302.

[6] المصدر السابق، ص.317.

[7] المصدر السابق، ج.2، ص.21-45.

[8] المصدر السابق ، ص.154.

[9] المصدر السابق، ص.399

[10] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.656.

السنوات العجاف)[1]، ففي قصيدة (يوميات حرب التحرير)[2]مثلا، وهي من الشعر العمودي تبرز القيم الصوتية بصورة واضحة ، وهي تمثل أطول نص في المدونة الشعرية عدد أبياتها أربعمائة وواحد وعشرون بيتا(421) مقسمة إلى خمسة وعشرون(25) مقطعا ، تقوم عروضيا على بحر (المتقارب) ذي التفعيلة الواحدة (فعولن)، ونلمس أولى هذه السبل هو توالي القوافي المنوعة على نحو يشيع في مناخ القصيدة تلونا صوتيا؛ إذْ تسهم القافية الأولى المنتهية بصوت اللام الممتد بألف الإطلاق (جميلا، مستحيلا، عويلا، المقيلا..) في انبعاث زفرة صوتية من حنايا الشاعر تنم عن حسرة و أسف شديدين لما وصلت إليه الجزائر بعد أزيد من قرن من الاستعمار، يقول:

جزائـــــــــرُ نمـــــــــتِ ونمنـــــــــا طـــــــــويلا
فهيّـــــــــا نجـــــــــرّبْ حلْمـــــــــا جمـــــــــيلا
كوابيسُـــــــــنا قـــــــــد طغـــــــــتْ وتوالـــــــــتْ
وبهجتُنـــــــــا قـــــــــد غـــــــــدتْ مُســـــــــتحيلا
زمـــــــــان المعمِّـــــــــر طـــــــــال فأضـــــــــنى
وشـــــــــدوُ المـــــــــواطن طـــــــــار عـــــــــويلا

أما الثانية فتنتهي بصوت الدال الممتد بألف الإطلاق(جهادا، اتحادا، البلادا، الوهادا عنادا...)، يقول:

فهيّـــــــــا جزائـــــــــرُ نمضـــــــــي عهـــــــــادا
ونعلنهـــــــــا ثـــــــــورة وجِهـــــــــادا
وننســـــــــى خلافـــــــــاتِ مـــــــــاضٍ قريـــــــــبٍ
ونجمـــــــــعُ شمـــــــــلا ونبـــــــــني اتحـــــــــادا

[1] أحمد الطيب معاش،دواوين الزمن الحزين، ص.26-47.

[2]أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.21-45.

وننشـــــــــئُ جبهـــــــــة شـــــــــعبٍ وجـــــــــيشٍ

تنظمنـــــــــــــا وتصـــــــــــــون الـــــــــــــبلادا

تليها مباشرة قافية مطلقة بحرف الياء الساكنة (البندقية، الأسبقية، الوطنية..) و في المقطع الرابع يذهب إلى الهمزة الممتدة الساكنة (الدماء، السماء،الدواء، المساء...) يقول:

ولم يمـــــــــــضِ إلاَّ قليـــــــــــلٌ فجـــــــــــاءتْ

بيانـــــــــاتُ حـــــــــرْبٍ بلـــــــــون الـــــــــدماءْ

تناقلهـــــــا كـــــــلُّ صـــــــقر ونســـــــرٍ

وبلّغهـــــــــــا لعنـــــــــــان الســـــــــــماءْ

فهـــــــــذا المجاهـــــــــد يغســـــــــلُ جرحـــــــــا

وهـــــــــذا المســـــــــبّل يـــــــــأتي بمـــــــــاءْ

وهنا تظهر القيمة الموسيقية لتكرار حرف الألف الذي بعده الهمزة ، والهمزة حرف مجهور لا مهموس،كما أنّ حرف المد الألف ليس له ولا لباقي حروف المد طول زمني محدد ، إنما الذي يحدد ذلك مكان الكلمة في السياق اللغوي الذي تدخل في تأليفه.

وهكذا تتوالى القوافي في تنوع وتفنن محدثة تناغما صوتيا ملفتا في ثنايا القصيدة بين مطلقة ومقيدة، فتزداد معدلات الطاقة الصوتية من مقطع لآخر، وما يلاحظ أن الشاعر جانس بين الحرف المتكرر، وبين حرف الروي، ومن شأن هذا التجانس أن يبعث في النفس ارتياحا، ويمهد السماع للقافية، "فالأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن..."[1]، هذا فضلا عن استخدام بعض الصيغ اللغوية التي تزيد من زخم الحضور الصوتي في القصيدة

[1] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص.45.

كأسلوب النداء وأسلوب الاستفهام، وأسلوب التعجب، وهي كلها أساليب لغوية تسهم في تشكيل واقع الإيقاع الصوتي الذي تنهض عليه هذه القصيدة ومثيلاتها.

أما ثاني أطول نص في المدونة الشعرية فهو(خماسيات السنوات العجاف) عدد أبياته ثلاثمائة وثلاثة وسبعون بيتا(373) مقسمة إلى خمسة وعشرون(73) مقطعا، تقوم عروضيا على بحر (المتدارك)ذي التفعيلة الواحدة (متفاعلن)، وفيها أيضا تتوالى القوافي المنوعة[1](الهمزة، الزاي، الراء، التاء، القاف، النون، الفاف، اللام، الهاء الميم، الجيم، الباء، الدال، السين، الطاد، العين، الحاء) على نحو يشيع في مناخ القصيدة تلونا صوتيا محدثة تناغما ايقاعيا ملفتا في ثنايا القصيدة بين مطلقة ومقيدة، فتزداد معدلات الطاقة الصوتية من مقطع لآخر.

أما قصيدة مقام الشهيد والمنظومة على بحر الكامل، فتتميز أيضا بتوالي القوافي المنوعة على نحو يشيع في مناخ القصيدة تلونا صوتيا مميزا وهذه القوافي هي:(القاف، السين النون، الراء)، يقول[2]:

نصـــــــبوكَ فـــــــوقَ العـــــــرْشِ والأحـــــــداقِ

فشـــــــــمخْتَ كـــــــــالعملاقِ في الآفـــــــــاقِ

ورفعـــــــت رأســـــــكَ للأعـــــــالي رافعـــــــا

ذكـــــــرى شـــــــهيدٍ مبـــــــدعٍ خـــــــلاّقِ

وبعدد عدد من الأبيات في هذه القافية، يقول:

يـــــــا حارســـــــا شـــــــطْآننا وجبالنـــــــا

عينـــــــاهُ لم تعـــــــرفْ مـــــــذاق نعـــــــاسِ

ذكَّرْتنـــــــا بجبـــــــال جرجـــــــرةٍ هنـــــــا

وهنـــــــــــــاك بالهُمَّـــــــــــــار والأوراسِ

لينتقل بعدها إلى قافية النون، بحيث تعطي للنص أكثر قوة، وأكثر حماسة، يقول:

---

[1] أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، ص.26-47

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.173.

يـــــا ســـــاهرا والنـــــارُ تسْـــــهرُ حولـــــهُ

لسْـــــــنا مجوســـــــا نعْبُـــــــدُ النيرانـــــــا

لكنّهـــــــا نـــــــارُ المعـــــــارك والفـــــــدى

كـــــــم لأبهـــــــرت أهوالهـــــــا الأزمانـــــــا

في توالٍ مميز وصل عدد الأبيات فيه إلى إحدى عشر بيتا في هذه القافية، ليختتم القصيدة بقافية الراء ذي النغم الرقيق السهل، يقول[1]:

يـــــا روضـــــة الشـــــهداءِ في أمّ الفـــــدى

حيّـــــاكِ نهـــــر في الجزائـــــر قـــــد جـــــرى

وســـــقى عروقـــــكِ بالـــــدماء زكيّـــــةً

مليـــــونُ حـــــرٍّ قـــــد أصـــــرّ وحـــــرّرا

و هذا نموذج آخر، قصيدة مطولة بعنوان(عرض حال)، نظمها الشاعر أحمد الطيب معاش في رثاء حال الجزائر، وما وصلت إليه من ذل وهوان بعد أن تفرّق أبنائها وأصبح يقتُل بعضهم بعضا، وهي تنهج النهج نفسه في استثمار القيم الصوتية ضمن عناصر التشكيل الموسيقي بغية توليد إيقاع صوتي خاص يضبط حركتها، لقد اختار الشاعر لنصه الشكل التقليدي ملتزما وزنا موحدا ، فجاء نصه على بحر(الخفيف) ذي التفعيلة(فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن)، والخفيف من الأبحر السباعية المركبة، يستعمل تاما أو مجزوء، وتميزت هذه القصيدة المطولة التي يبلغ عدد أبياتها مائة وأربعة وسبعون بيتا (174) باعتمادها على قافية واحدة مطلقة هي قافية الباء، يقول الشاعر في بعض أبياتها[2]:

يازمـــــــــان العقـــــــــابِ والأحـــــــــزابِ

غـــــــاص في الجـــــــرحِ خنجـــــــرُ الإرهـــــــاب

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.174.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.307.

يـــــا زمانـــــا علـــــى الجزائـــــر أخـــــنى

بالرزايـــــــا والرعـــــــب والاضـــــــطرابِ

قـــــد فشـــــا الحقـــــدُ في العبـــــادٍ فجـــــاروا

واســـــــتجاروا بـــــــالعنف والاحـــــــترابِ

ونســـــــواكـــــــلّ ســـــــورةٍ وأجـــــــادوا

بـــــــالقراءات ســـــــورة الأحـــــــزابِ

إلى أن يقول:

وســـــــنبقى نســـــــيرُ رغْـــــــم جـــــــراحٍ

وظـــــــلامٍ مخـــــــيّمٍ وضـــــــبابٍ

وســـــــتبقى قوافـــــــلُ النـــــــورِ تســـــــعى

نحـــــــو صـــــــبحٍ مبشّـــــــرٍ بالرغـــــــابِ

وســـــــيبقى الشـــــــهيدُ فـــــــوق الـــــــروابي

وســـــــيبقى نـــــــوفمبرُ بالبـــــــابِ

وتسير قصيدة(حرب لبنان والعار أو الحقد الأسود) على نفس المنوال السابق، حيث يبلغ عدد أبياتها مائة وأربعة وسبعون بيتا (140) باعتمادها على قافية واحدة هي النون، وباعتمادها على بحر الخفيف أيضا، ويبدوا أن استعمال الشاعر لهذا البحر يكثر في المطولات؛ ربما لسهولة إيقاعه، يقول الشاعر في بعض أبياتها[1]:

مـــــا دهـــــى القـــــومَ في ذرى لبنـــــانِ

فأطـــــــاحوا بشـــــــامخِ البنيـــــــانِ

أمـــــــر الحقـــــــدُ فـــــــيهم فأطـــــــاعوا

وأراقـــــــوا الـــــــدماء كالوديـــــــانِ

صـــــــوّحُوا الزهـــــــرةَ النضـــــــيرة ظلْمـــــــا

مثّلـــــــوا بالجنـــــــان، والجنّـــــــانِ

[1] المصدر السابق، ج.1، ص.79.

ويحـــــــهُ مـــــــن مخـــــــرّبٍ يقتـــــــلُ الـــــــوردَ

ويخفـــــــــــي الأشـــــــــــلاء في البســـــــــــتانِ

ومن خلال هذه النماذج، يتبين لنا أن في شعر أحمد الطيب معاش، قصائد تعددت حروف الروي فيها تعددا يقوي القافية ويبرز قيمتها الصوتية، وإن اختيار الشاعر لبعض الحروف دون أخرى، أو تواتر بعضها بشكل مكثف، يميزها عن الباقي، تفسره خصائص هذه الحروف وكلماتها التي تعود إلى الطبيعة الصوتية والمعجمية والموضوعات والموقف الفني والنفسي للشاعر، وإن أغلب الحروف التي اختارهما الشاعر رويا لقصائده تنحصر في واحدٍ وعشرين (21) حرفا، ويمكن حصرها في المجموعات الآتية مرتبة بحسب درجة تواترها:

-المجموعة الأولى: وتضم (اللام والراء والنون) ونسبة هذه الحروف الثلاثة تمثل 38.39% من مجموع شعره، ومرد ذلك إلى خصائصها الصوتية، وهي كلها من الحروف المجهورة، لكنها ليست "شديدة أي لا يسمع منها انفجار، وليست رخوة فلا يكاد يسمع له ذلك الحفيف الذي تتميز به الأصوات الرخوة.."[1]، وأن "ما يجمع بينها تقارب مخارجها ونسبة وضوح صوتها، فهي من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، ولهذا أشبهت من هذه الناحية أصوات اللين.

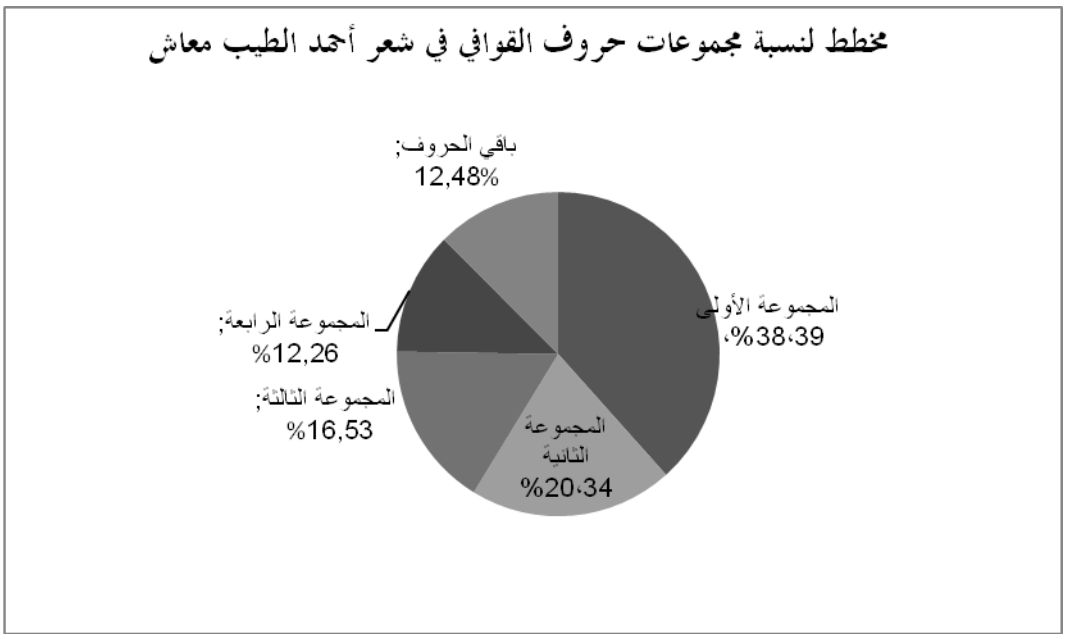
وتضم **المجموعة الثانية**:الأصوات الشفوية وهي:(الميم والفاء والباء) ويستعملها الشاعر في قوافيه بكثافة تصل نسبتها إلى 20.34%، وتتحد في مخارجها، ولكنها تختلف في الجهر والهمس والشدة والرخاوة، وتبعا لذلك نجد (الفاء) مهموسة، و(الميم والباء) مجهورين، كما إن صوت (الفاء)، يتسم بالرخاوة، أما صوت (الميم) فمتوسط بين الرخاوة والشدة، بينما يتجه صوت الباء نحو الشدة.

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ، ط.6، 1984، ص.63.

أما المجموعة الثالثة فتتكون من حرفين هما (الدال والتاء) وتصل نسبتهما في شعره إلى حوالي 16.53%. وما يجمع بين هذين الحرفين أنهما صوتان شديدان، لكنهما يختلفان لكون الدال صوتا مجهورا، بينما التاء صوت مهموس.

أما المجموعة الرابعة فتضم حروف الحلق، وعددها أربعة:(الهاء والهمزة، العين والحاء) وتصل نسبة كثافة استخدام هذه الحروف في قوافيه إلى 12.26%.

وهذه المجموعات الأربعة تضم اثني عشر حرفا، تتواتر في شعره بكثافة متفاوتة، تصل في مجموعها إلى أكثر من 87.52%، وتغطي الأحرف الباقية النسبة 12.48% المتبقية من أشعاره، وهذا ما يمكن توضيحه في المخطط التالي:



يتضح من كل ما سبق أن الشاعر أحمد الطيب معاش أجاد اختيار حروف القوافي في مدونته الشعرية، وجاءت خياراته في هذا المجال موافقة لما هو شائع في الشعر العربي، وشيوع بعض هذه الحروف بوصفها رويا في قصائد الشاعر أحمد معاش يعود إلى خصائصها المعجمية والصوتية التي تتميز بسهولة المخارج وإلى كثرة مادة الكلمات التي تتضمنها أواخرها.

المبحث الثاني:نسق الإيقاع التجديدي

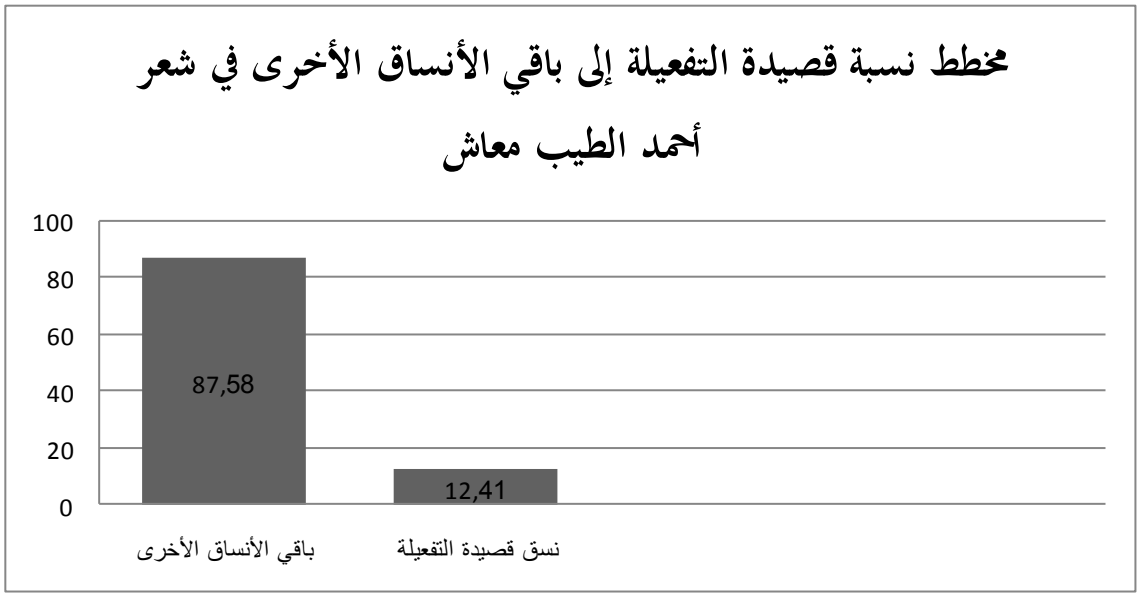
إذا كان الوزن التقليدي الكلاسيكي يتشكل من وحدات موسيقية مكررة، تنتهي بقافية نمطية، وروي ثابت، فإن الوزن في القصيدة الحرة هو إيقاعات نفسية تخضع مباشرة للحالة النفسية والشعورية للشاعر، وبالتالي فهي غير ثابتة، ويعبّر (محمد عزام) عن رأي قريب من هذا بقوله: " إن الشاعر الحديث لم يلغ الوزن وإنما عدل فيه ، رغبة منه في تحقيق انسجام للقصيدة والمشاعر، واختار الوزن المعبر عن حركة المشاعر، فصار الشاعر يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق حركة الشعور والنفس"[1]، فقصيدة التفعيلة أو قصيدة الشعر الحر بالرغم من محدودية إيقاعاتها باستخدامها نغمات أو بحورا شعرية مقيدة إلا أنها أجازت— إلى حد كبير الخروج على التفعيلة ذاتها من خلال العلل والزحافات؛ أي أن حرية استعمالها أوسع من قصيدة البيت التي لا تجيز ذلك إلا للضرورة القصوى، وقد أشرنا سابقا إلى أن الإيقاع هو الظاهرة الصوتية والصفة الأساسية التي لا يكون الشعر شعراً بدونها، وهذا الإيقاع تحكمه وحدات تفعيلية، تعتبر بمثابة المعايير التي تقاس بها كلمات البيت أو أجزاؤه من حيث المدة الزمنية التي يستغرقها التلفظ بها، أي أنها حوامل للحركات والسكنات المصورة في الموزون المقابل، وهو ما يعرف بالوزن العروضي، وهذا ما عناه (جون كوهين) بقوله:"التوارد المقطعي المحدد للبيت الشعري لا يخضع بالضرورة لعدد المقاطع وإنَّما لتكرارها في القصيدة"[2]؛ أي توالي المقاطع الصوتية بانتظام للوصول إلى صيغة شعرية تنتظم في سياقها القصيدة، وعليه ومن هذا المنطلق تكون قصيدة العمود الشعري أكثر التزاما وتقييدا وتعقيدا من قصيدة الشعر الحر، رغم أنها تتناغم مع ستة عشر بحرا، والثانية تتقيد بثمانية أبحر، والتي اصطلح على تسميتها بالبحور الصافية وهي(الكامل، والرمل والهزج، والرجز والمتقارب، والمتدارك، والخبب) ولجوء الشاعر إلى هذه الأشكال وسواها مرده الرغبة في استبدال بنظام السطر الشعري في حركة إجرائية، الغرض منها تحويل البيت الشعري من بنية صغيرة، تنطوي على قدرٍ

[1] محمد عزام، بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، د.ت، ص. 144.

[2] جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ص .84 .

كبيرٍ من الوحدة الموسيقية، والدلالية، داخل الهيكل العام للقصيدة، إلى سطرٍ شعري لا يشكّل سوى بنية جزئية، تحمل قدراً كبيراً من الاستقلالية، لاستنادها إلى بقية البِنيات التي تشكّل بمجموعها هيكل القصيدة، فالشاعر في العصر الحديث وهو يسعى إلى بناء نظام موسيقي جديد، لم يكن يهدف إلى هدم الأصول الموسيقية الموروثة، بل كان غرضه أن يتحرر من بعض القيود بالقدر الذي يمنح له من الحرية ما يسعفه في التعبير عن عواطفه، وأحاسيسه، وفكره، ولاشك في أن ذلك القدر من الحرية الذي تمتع به قد أتاح له أن يطوع تلك القوانين وأن يطورها، وأن يضيف إلى الخصائص الجمالية للبحور التقليدية، خصائص جمالية أخرى تستمد أصولها من التطور الذي أصاب المضامين الشعرية نفسها.

ونسق الإيقاع التجديدي نعني به ذلك النمط من الكتابة التي نوع الشاعر في بنياتها العروضية، مع المحافظة على إيقاع البحر الواحد، وهو ما يسمى بالنظام الأحادي البسيط الموزون، أو(قصيدة التفعيلة)، وقد بلغ عدد القصائد المنظومة على هذا النسق في مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش57 قصيدة من مجموع459 نصا شعريا، أي ما يقارب نسبة (12.41%) وهذا ما يمكن توضيحه في المخطط التالي:

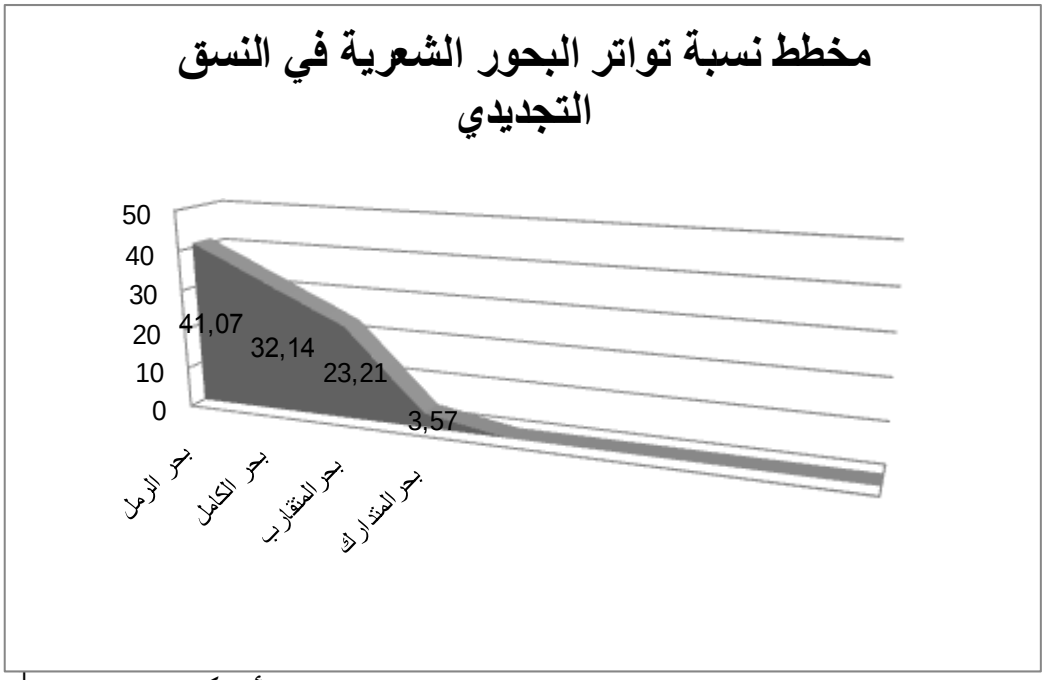


وهذه النسبة البسيطة تدل على ارتباط أحمد الطيب معاش بالإيقاع والوزن كخيار أساسي في مقابل تغيير جزئي فقط في الشكل والانتقال من نظام الشطرين العمودي للنظام الأفقي، وسوف نحاول تفكيك بنية هذا النسق الإيقاعي، الذي ورد بنسقين

مختلفين الأولّ؛ يعتمد على عدد التفعيلات وثباتها داخل النص إمّا من ناحية العدد أو الوزن، وقد أسميناه نسق التفعيلة الشعرية، والثاني يعتمد على ثبات الإيقاع الموزع على سطر شعري كامل حيث يلجأ الشاعر فيه إلى كتابة بعض قصائده العمودية على شكل أسطر شعرية متتالية، موهما المتلقي، أنها قصائد أشبه ما تكون من شعر التفعيلة وهي قصائد عمودية بحتة ؛ أسميناه نسق السطر الشعري، كما سنعمل على استخراج مختلف البحور الشعرية ونسبتها ودلالاتها، كما يلي:

أ–نسق التفعيلة الشعري: إن الشعر التجديدي يعتمد على التفعيلة كوحدة موسيقية تتفاعل مع بعضها البعض في السطر الشعري، وعلى الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على كل سطر، فقد تحرر من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في البيت الذي يعتبر الوحدة الموسيقية للشعر العمودي، فتحرّر شعر التفعيلة من هذا النسق البيتي بسطره الشعري غير المحدد التفعيلات؛ فقد يأتي السطر من تفعيلة أو جزءٍ من تفعيلة أو أكثر من ذلك، فالذي يتحكم بطول السطر وقصره والحالة الشعورية والتدفق الشعري لدى الشاعر عند فعل الكتابة.

أما البحور الصافية التي تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة في البيت بشطريه، والتي نظم الشاعر أحمد الطيب معاش فيها فهي:(الرمل، الكامل، المتقارب، المتدارك)، من مجموع سبعة بحور صافية، أهمل منها كلا من (الهزج، الرجز، الخبب)، ويأتي تواتر بحر الرمل في المقدمة من مجموع شعره بنسبة قاربت42.10%، أي(24 من أصل57 قصيدة)، أما في المرتبة الثانية فيأتي بحر الكامل بـ(18 قصيدة) أي نسبة 32.14% والمتقارب ثالثا بـ(13 قصيدة) بنسبة بلغت 23.21%، ثم أخيرا بحر المتدارك بـ(02 قصيدة)؛ أي 03.57%، وهو الأقل ورودا وتواترا ، ويمكن توضيح ذلك أكثر في المخطط التالي:



ومن النماذج على وزن الرمل، قوله في قصيدة(لعبة أمريكية اسمها فيتو)[1]:

كرّروا الفعلة..قلنا إنهُ محض اعتداءْ

وأعادوها تباعا رُبع قرْنٍ أو زهاءْ

في كثيرٍ من غرورٍ وببعض الخيلاء

مثلما يفعل أستاذٌ بتعليمِ الهجاءْ

غير أنّا لم نع الدرس برغم العُلماءْ

ويتكون هذا المقطع من خمسة أسطر شعرية ساهم توزيع للتفعيلات في التأكيد على حرية الشاعر في توظيف التفعيلة وفق ما تقتضيه الدفقة الشعرية، مستعيناًَ بتشكيلات التفعيلة المختلفة من الزحافات والعلل، وقد وصل عدد التفعيلات في كل سطر إلى أربعة وهكذا تقريبا في كل النص، وتساعد القافية، إضافة إلى أنها ظاهرة صوتية خالصة، في الكشف عن شبكة العلاقات الدلالية في النص، فالكلمات التي لها قافية واحدة لا ترتبط صوتياً فقط بل يمكن أن ترتبط على صعيد دلالي، فقد أعاد شعر التفعيلة النظر إلى القافية فلم تعد لازمة مطالبا فيها كما في نهاية البيت في

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.210.

الشعر العمودي؛ بل أصبحت عنصرا عفويا متحركا، وذلك راجع للدفقة الشعورية والشعرية لدى الشاعر فقد يجيء بها وقد يلتزم بها بنظام معين، وبهندسة خاصة، وقد ينوعها لتعانق تجربته، أو يتحرر منها تاركا إياها للقارئ، فالتطابق في مفردتي (زهاء اعتداء)، من جهة و(الخيلاء والعلماء)، من جهة في نهاية السطور الشعرية ليس من جهة الروي فقط بل من حيث الصيغة الوزنية.

ومثلها قوله في قصيدة(فلاش، بين الخماسيات العجاف..كل شيء للبيع)[1]

كلُّ شيء عندنا للبيعِ

ليس شيءٌ للشراءْ

غير خبزٍ وحليبْ

بدموعٍ ونحيب

وبقايا السوق عند الانصرافْ

من أيادٍ لهواة الانحراف

وتقلون لماذا الانجرافْ؟

وهذه الأسطر السبعة الشعرية تتفاوت طولاً من حيث عدد التفعيلات في كل سطر حيث بلغت تفعيلتين اثنتين، ثم ارتفعت في السطر الخامس إلى ثلاث تفعيلات، وقد ساهم هذا التوزيع للتفعيلات في التأكيد أيضا على حرية الشاعر في توظيف التفعيلة وفق ما تقتضيه الدفقة الشعرية أيضا، ويلاحظ على هذا المقطع تحقيقه للاكتفاء العروضي وحده على مستوى الأسطر.

أما قصيدته(لاءات عربية)[2] من بحر الكامل، فلا يلتزم فيها بعدد التفعيلات في كل الأسطر بل يراوح بين ثلاث تفعيلات و أربع تفعيلات كما نلاحظ في المقطع التالي:

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.519.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.90.

لا..لن أحرّض أو أحرّك معشرا..

لا..لن أحاول أن أغيّر منكرا...

لا..لن أُحبِّر بعد يومي أسطُرا..

لن أحمل القلم الحبيب فقد تكسّر ساعدي

لن أستجير به إذا حنّتْ إليه قصائدي

ماذا تفيدُ كتابة بجرائدِ؟

ماذا تفيد قراءةٌ لقصائدِ؟

وفي هذا النص يلتزم الشاعر بالقافية ولكنه ينوع فيها وفي هندستها على غرار نظام التضافر والتوالي الثنائي، ويلاحظ تضافرا بين الراء والدال، وتوالي ثنائي للعين والتاء وهكذا على طول النص، أما أشكال القافية وقوافيها في مجمل نصوص هذا النسق فهي لم تبتعد كثيرا عن نسق القصيدة الكلاسكية -كما رأينا- إلا بارتفاع نسبة ورود (الدال والتاء) عما كانت عليه في النسق العمودي، وورود الحروف المجهورة (اللام والراء والنون)، وحروف الحلق(الهاء والهمزة، العين والحاء)، وبعض الأصوات الشفوية مثل:(الميم والفاء والباء)، أما الجديد فهو ظهور حروف كانت غائبة تماما عن قصائده العمودية كالذال والطاء .

ب-نسق السطر الشعري: هناك حالات كثيرة يمزج فيها الشاعر بين الشكلين التناظري ونظام السطر الشعري وفيه يلجأ الشاعر إلى كتابة بعض قصائده العمودية على شكل أسطر شعرية متتالية، موهما المتلقي، أنها قصائد أشبه ما تكون من شعر التفعيلة، وهي قصائد عمودية بحتة، خاصة إذا علمنا أن نظام السطر الشعري يكون في الغالب مطابقا لنظام البيت الشعري في مبدأ الاكتفاء في مستويات البناء وبخاصة، في المستوى العروضي، ومثال هذا قصيدته من بحر المتقارب(مناجاة بين العائدين بخفي حنين)[1]، فالمقطع الأول كتبه على غرار نظام السطر الشعري هكذا:

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.250.

كذا تبصروني بآخر عُمري

أحطُّ الرحال بكامبْ ديفيدْ

لأطلب جزءا من القدس حتى

أفوز بعاصمةٍ كاليهودْ

وأعلن عن دولتي بعد نصفٍ

لقرنٍ طويلٍ عريضٍ شديدْ

لقد سبقونا بكلّ سباقٍ

فجئتُ أجرّبُ حظي السعيدْ

وهذه الأسطر الثمانية الأولى في هذا المقطع يمكن كتابتها على الشكل التناظري التالي:

كـــــــذا تبصـــــــروني بـــــــآخر عُمـــــــري

أحـــــــطُّ الرحـــــــال بكامـــــــبْ ديفيـــــــدْ

لأطلـــــــب جـــــــزءا مـــــــن القـــــــدس حـــــــتى

أفـــــــــــوز بعاصـــــــــــمةٍ كـــــــــــاليهودْ

وأعلـــــــن عـــــــن دولـــــــتي بعـــــــد نصـــــــفٍ

لقـــــــرنٍ طويـــــــلٍ عـــــــريضٍ شـــــــديدْ

لقـــــــد ســـــــبقونا بكـــــــلّ ســـــــباقٍ

فجئـــــــتُ أجـــــــرّبُ حظـــــــي الســـــــعيدْ

وما يمكن استنتاجه في البناء الموسيقي لهذا النسق التجديدي أن الوحدة العروضية الأساسية لهذا النسق هنا لا تختلف عن نظيرتها في النسق التقليدي، إلا في التغير الشكلي من النظام التناظري إلى نظام السطر الواحد، وهذه القصائد الخارجة عن الإطار العمودي في شعره، برأينا هي امتداد للنسق التقليدي الذي لم يستطع أن يتحرر منه كلية ، فقد ظل هذا النسق ونمط كتابته مهيمن أيضا في النسق التجديدي لأنه لم يمس –كما رأينا– جوهر الشعر في بنيته الأساسية بقدر ما مس فقط الشكل

الخارجي وبدرجة محدودة، يمكن إعادة تشكيلها بسهولة وردّها لطبيعتها التناظرية وهكذا نصل إلى نتيجة مفادها أن النسق التقليدي المتأصل عند الشاعر أحمد الطيب معاش، لم يسمح له أن يحيد عنه في كتابته للنسق التجديدي، يتجلى ذلك باستعماله نفس البحور التي استحسن أنغامها في قصائده العمودية، فإذن هذا التغيير السطحي الأفقي محدود في أشكاله، لا يختلف في نظام وحداته العروضية، عما درسناه سابقا في النسق التقليدي.

ونختم هذا الفصل بالإشارة إلى أنّ لجوء الشاعر إلى هذا النسق وسواها مرده الرغبة في استبدال نظام السطر الشعري في حركة إجرائية، الغرض منها تحويل البيت الشعري من بنية صغيرة، تنطوي على قدرٍ كبيرٍ من الوحدة الموسيقية، والدلالية، داخل الهيكل العام للقصيدة، إلى سطرٍ شعري لا يشكّل سوى بنية جزئية، تحمل قدراً كبيراً من الاستقلالية، لاستنادها إلى بقية البِنيات التي تشكّل بمجموعها هيكل القصيدة، مثلما رأينا في الأمثلة المقدمة، فأحمد الطيب معاش، لم يكن يهدف إلى هدم الأصول الموسيقية الموروثة، بل كان غرضه أن يتحرر من بعض القيود بالقدر الذي يمنح له من الحرية ما يسعفه في التعبير عن عواطفه، وأحاسيسه، وفكره، وأن يضيف إلى الخصائص الجمالية للبحور التقليدية خصائص جمالية أخرى تستمد أصولها من التطور الذي أصاب المضامين الشعرية نفسها.

الباب الرابع

دلالة النسق في شعر أحمد الطيب معاش

يسعى هذا الفصل لرصد الأنساق الدلالية في شعر أحمد الطيب معاش بغية الكشف عن البنى التخييلية والرامزة، وتحليل دلالتها، واستكناه دورها في تشكيل وخلق الفاعلية الدلالية بوصفها مظاهر أسلوبية وسمات دالة على شعرية النص، والتي كما يقول (رومان ياكبسون):"تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست سوى إمارات مختلفة عن الواقع ، لها وزنها وقيمتها الخاصة"[1] ، وجدير بالقول أنها لا تنفصل بحال عن بقية مكونات القصيدة، فالنص شكلا ومضمونا وحدة واحدة يكمل بعضه بعضا ولا يمكن النظر إلى النص الشعري كأجزاء منفصلة بعضها عن بعض، وإنما هو كلٌّ تترابط أجزاؤه ترابطا وثيقاً.

والصورة والرمز من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتهما فيما يحدثان في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، لتفجير طاقات إيحائية متتابعة؛ لأن تعدد القراءات وتفتح النصوص على نفسها يجعل شعرية النص تتجلى بوصفها "فضاء لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة، تعني خروجا بالعبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف، لا يمكن معها إحالة المدلول الشعري إلى سنن محددة"[2] بتعبير (جوليا كريستيفا)، فدينامية التعبير تخضع غالبا للسياقات، والتراكيب النصية، وإلى قدرة الشاعر على الانتقال بالمخيال الشعري على آفاق أوسع، وحسن استعمال الرموز المختلفة، عن طريق الخروج على نظام اللغة ، واستحداث لأنماط يعتريها الانحراف الدلالي كما سنبيّن في هذا الباب.

---

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1998، ص.19 .

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.1، 1991، ص.78.

فدراسة تحولات هذه الأنساق لها دورها الهام في الكشف عن الأسلوب المنتهج والآلية المهيمنة في طريقة التوظيف، وهذا يعني أن دراسة دلالة النسق في شعر أحمد الطيب معاش سوف يتم عن طريق تحليل النسق التخييلي (التصويري)، ثم مختلف الأنساق الرمزية، وذلك عبر مجموعة من الآليات تكشف عن رؤية الشاعر للأشياء وللأشخاص وللعالم، وهذا من خلال فصليين أساسيين؛ يبحث الأول في نسق التخييل الشعري أو ما يسمى بالصورة الشعرية، والتي هي جزء أساس من مكونات النص الشعري ترتبط مع بقية الأجزاء ارتباطا وثيقا وتتفاعل معها لتشكل تكامل القصيدة الشعرية، وتعد ركناً مهماً من أركان الشعر، يستند إليه النص في منح الأفكار أبعاداً شكلية من التصوير، ونسق التخييل الشعري طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، وهناك نوعان من النسق التصويري تعرضنا لهما في شعر أحمد الطيب معاش: هما نسق المشابهة ونسق المجاورة، أما الفصل الثاني فسيبحث في نسق الرمز الشعري، والذي يعتبر أيضا من أهم عناصر النسق الشعري، لما له من سمات ومميزات على النص الشعري، خاصة في تشكيل الدلالة، وهو يُعبر عن بنية من العلاقات الدلالية المتداخلة، وإنشاء هذه العلاقات ينبغي أن يقوم على أساسٍ من وعي الشاعر لكيفية ربطها بعضها مع بعض، ومن خلال قراءتنا للمدونة الشعرية لأحمد الطيب معاش أمكننا أن نحصر أنواع الرمز الواردة في شعره إلى أربع أنساق رئيسية هي: نسق الرموز التاريخية ونسق الرموز الدينية، ، ونسق الرموز الخاصة ، ثم نسق الرموز الأسطورية، قمنا باستخراجها ثم تحليلها.

الفصل الأول

نسق المتخيّل الشعري

نعني بالمتخيّل الشعري؛ الصورة التي هي جزء أساس من مكونات النص الشعري، ترتبط مع بقية الأجزاء ارتباطا وثيقا وتتفاعل معها لتشكل تكامل القصيدة الشعرية، فالشعر نشاط تخيلي متميز في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية عامة، والفنية بشكل خاص، وعندما نقول بأن الشعر نشاط تخيلي فإننا نقصد أن الصورة الشعرية تتخلق بفعل القوى التخيلية عند الشاعر فالخيال يقوم" بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي، وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة العالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية، ونفسيه وفكرية "[1]، فالتركيز يكون على التأليف بين العناصر؛ لأن كل عناصر الصورة الشعرية مأخوذة في الأصل من الواقع الحسي فالصورة الشعرية باعتبارها النسق البياني الذي تدور في فكله العديد من التشكيلات البلاغية، ومن ضمنها الاستعارة وما تمثله من الارتقاء باللغة من مستوياتها التواصلية والاجتماعية المباشرة إلى اللغة الفنية الراقية، تقوم على "أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري (...) فالصورة هي أداة التخييل ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[2]، أي أن الصورة لا تفهم إلا بإشراف مباشر من التخييل، ومهما ابتعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر أشكالا وصورا خيالية لا وجود لها في عالم الحس، فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئا لم يؤد إليه الحس بنحو من الأنحاء، وقد يشكل التخيل عالما لا حقيقة له، وقد يصل إلى عالم بعيد كل البعد عن المادة ، ولكن ذلك العالم – في النهاية لا يمكن صياغته، أو تشكيله أو التعبير عنه، إلا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من

---

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط.2 ، 1979 ، ص.78.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص.14.

قبل "[1]، ومن هنا فالصورة تمثل أهمية كبيرة في الدراسات القديمة والحديثة، لأنها تعد ركناً وهي عند (الدكتور نعيم اليافي):" واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة، تَنْتَظِمُ في داخلها وحدات متعددة هي لَبِنَات بنائها العام، وكل لَبِنَة من هذه اللبنات تشكِّل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه "[2]، كما يُعرفها بأنها "تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين، ويمكن تصويرها بأساليب عدة إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسُل"[3]، وكان (أدونيس) قد ذهب إلى أن " شعر الصورة يكون شعر المفاجأة ، والدهشة ، والرؤيا ، وتغير نظام التعبير عن الأشياء "[4]، ويتضح فصله بين شعر يسميه شعر الصورة وأشعار أخرى قد لا تكون الصورة مركزها.

إن الصورة الشعرية أصبحت" أداة توحيد بين أشياء الوجود .. وصهر وإعادة تركيب، بها نمتلك الأشياء امتلاكا كليا، .. والشعر الذي يمتلك الصور هو فعل نفاذ وفعل إضاءة لجوهر الوجود ، والصورة – بهذا المعنى – رؤية فكرية وعاطفية في لحظة من الزمن ، لئن تجردت من فعلها الرؤيوي أغلقت دوننا أبواب الواقع "[5]، فلا يمكن تشكيل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبعالمه، هما عمليتا

---

[1] المرجع السابق، ص.49.

[2] نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص.39.

3 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر، صفحات للدراسات والنشر، ط.1 ، دمشق، 2008، ص. 31.

[4] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1978، ص.154 .

[5] ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نؤاس، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط.2، 1988، ص.27.

الإدراك Perception والتخيلImagination"[1]، ويؤكد (جابر عصفور) عدم إمكانية خلو النص الشعري من الصورة صراحة بقوله:"إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت، والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير –بالتالي– مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه ، والحكم عليه"[2]، وقد توسَّع مفهوم الصورة في العصر الحديث إلى حدّ أنه أصبح يشمل "كل الأدوات التعبيرية مما تَعوَّدنا على دراسته ضمن علم البيان، والبديع، والمعاني، والعَروض والقافية والسَّرد، وغيرها من وسائل التعبير الفنِّي"[3]، وعلى الرغم من أن الصورة قد يكون أساسها من الواقع، فهي غالباً غير واقعية وهي أبعد من علاقة المشابهة التي اعتمدها القدامى؛ "ذلك أنها تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[4].

والصورة الشعرية تتكون في العادة من ثلاثة أنواع رئيسة تتفرع إلى أقسام جزئية كثيرة يذهب إليها النقاد عادة لتحديد فاعليتها ضمن سياقها النصي، وارتباطاتها بعضها مع بعض، ومع المكونات الأخرى للقصيدة، فالصورة الشعرية "يجب أن تتجاوب أصداؤها في كل مكان مع القصيدة، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة، فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا هي

---

[1] محمد فكري الجزار، مقال بعنوان: الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمود درويش ، مجلة الشعراء ، بيت الشعر، فلسطين، عدد 4-5، ربيع وصيف 1999، ص.157.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص.52.

[3] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1990، ص.10.

4 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت،1981، ط.3، ص.127.

تساندت مع مجموعة الصور الأخرى اكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب"[1]، ولا يخفى أن تجويد وإبداع الصورة الشعرية يحتاج إلى قدرات فنية وإمكانيات عالية، لا تتيسر للجميع، وهي تتفاوت من شاعر لآخر ، وتشكيل الصور الشعرية لا يتأتى للشاعر بمجرد أن يلم بالحقائق ، وإنما تتفجر الرغبة في الاتجاه نحو هذا التشكيل الجديد في نفس الشاعر المعاصر على وفق لثقافته ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفني ومن ثم لا يجدي التقليد قط إذا لم يكن الشاعر على وعي تام بهذه الحقيقة الفنية، ومن ثم كذلك تخفق بعض محاولات التشكيل الجديدة أو بجانبها النجاح على أقل تقدير[2].

وينصب اهتمامنا بشيء من التركيز حول فكرتين أساسيتين ؛ الأولى تحدث عنها (شوقي ضيف) بقوله:" والشاعر الحق هو الذي تبلغ عنده ملكة هذا الكشف أقصى حدودها، فإذا كل ما حوله في الوجود أرواح وأشباح وعالم من الرؤى والأحلام ، عالم تتحول فيه الأشياء من صورة إلى صورة تحولا مستمرا ، وكأنما يصيب الشاعر ما يصيب المتصوفة من الاتحاد بالوجود ، أو كأنما تهبط عليه أنوار من السماء يرى خلالها روح الكون منبثه في كل مظهر من مظاهره وفي كل شيء من أشيائه ، بل يرى الأبد كله في اتساعه وفي أسراره التي تتفجر فيه"[3] أمّا الثانية فقد تحدث عنها (محمد غنيمي هلال) في قوله: " ... ولا نقصد إلى القول بأن الشاعر يحصر عمله في دائرة الذاتية المحضة، إذْ أنّ مثل هذه الحالة لا تتصور إلا إذا غاب في شعوره عن كل شيء حوله ، وهو في هذه الحالة لا يكون على وعي يمكنه من التعبير الشعري ومن إثارة ما يريد من صور إيحائية ، لأنه في تعبيره التصويري يعتمد على الأشياء والحقائق والموضوعات التي تحيط به، والصور التي ينقلها في شعره موجودة

---

[1] محمد ربيع، قضايا النقد العربي الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1 ،1990، ص.43 .

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص.142 .

[3] شوقي ضيف، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر، ط.5 ، د.ت ، ص.171 .

ولها صبغه إنسانية عامة "[1] وما بين الفكرتين يتضح دور العقل في ضبط الصورة كي لا تكون عشوائية إلى الدرجة التي يصعب معها تجميعها، فالعقل هو الذي يحدد كيفيه تشكيل الصورة الشعرية بعد أن يكون قد حدد دور كل جزء منها ، وباختصار فإن الصورة هي بنية علائقية تعبر عن مضمون نسق متكامل من الأفكار والعواطف، لا يمكن التعبير عنه إلى بهذه الطريقة، لان الشاعر إذا صور شيئا لم يستطع أن ينقله إليك نقلا و إنما يعطيك أثره فيه ووقعه على نفسه وما بعث فيه من أحاسيس ومشاعر وذكريات دفينة.

وتكمن أهمية الصورة في أنها "انبثاق تلقائي حر، يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار، وتنفرد عنها بنظامها وقوانينها، وعلاقاتها تأكيدا لوجودها الخاص، ودلالتها الخاصة، وبحثا عن صدق أعمق، تتداخل فيه الذات والموضوع في علاقة جدلية حميمية "[2] ويستمد الشاعر صورته الشعرية من تجربته الكاملة، من خلال بيئته وظروفه الذاتية، ولذا فالصورة الواحدة تحمل في ذاتها عدة معان يعود معنى كل منها إلى مصدر ما وبخاصة أن"موضوع أية قصيدة قد ينشأ من تجربة مفردة إلا أن صورها تستقى من حقل أكثر سعة من التجربة الكلية لحياة الشاعر[3] ، وعلى هذا الأساس فإن نسق الصورة الشعرية في شعر أحمد الطيب معاش لها خصوصيتها التي تنبع من الواقع الخاص الذي يعيشه الشاعر، وهي تنبع وبشكل طبيعي، من خلال تجربة الشاعر المعتادة التي تعتبر ترجمانا حقيقيا لما يجرى من أحداث تمخضت عن خوض الشاعر لتجربته في الحياة، كما أنها تعتمد على خبرة

---

[1] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، 1973، ص490

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص.33.

3 سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة محمد ناصيف الجنابي، دار الرشيد، ط.1، بغداد، 1982، ص.84.

الشاعر ومشاهداته الخاصة، وتجاربه الشخصية ، وموروثه الثقافي، والتراكمات التي صقلت نفسيته، يقول مثلا في قصيدة (بين الأمس واليوم)[1]

أطـــــــــلَّ النـــــــــــورُ وانتشـــــــــــرَ الصـــــــــــباحُ
وجـــــــــــاء النصـــــــــــرُ وانتشـــــــــــتِ البطـــــــــــاحُ
وردّدتِ الـــــــــــــرّبى تكبـــــــــــــيرَ زحْـــــــــــــفٍ
وعـــــــــــاد بكـــــــــــلّ مئذنـــــــــــةٍ ربـــــــــــاحُ
وهبّـــــــــــت للـــــــــــذيادِ عـــــــــــن المعـــــــــــالي
زنـــــــــــودٌ نارهـــــــــــا الـــــــــــرجمُ المبـــــــــــاحُ
وأقبـــــــــــل للفـــــــــــداء فـــــــــــتى وطفـــــــــــلٌ
وشـــــــــــيخٌ والحجـــــــــــارةُ والرمـــــــــــاحُ

أو يقول في قصيدة(خماسيات السنوات العجاف) [2]:

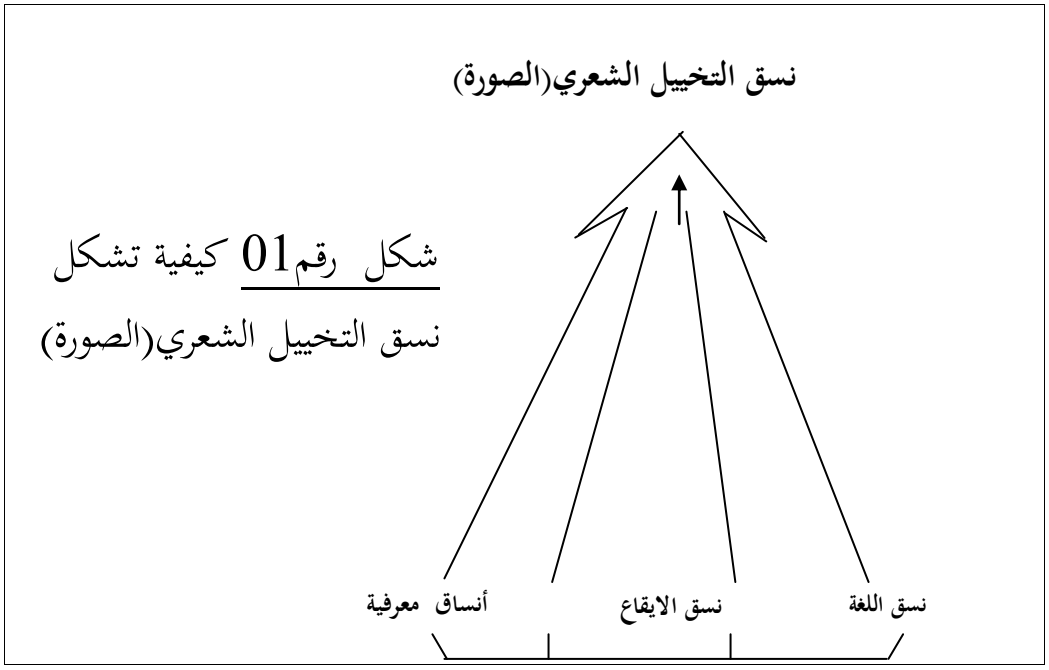
بـــــــالأمسِ تبَسُّـــــــمُ زهْـــــــرةٍ أو ســـــــنبلةْ
في الحقـــــــلِ تصـــــــنعُ أســـــــعد الســـــــعداءِ
واليـــــــومَ يلمـــــــعُ خنجـــــــرٌ أو قنْبُلـــــــةْ
فـــــــيُروّعُ الأحيـــــــاءَ بالأشـــــــلاءِ
فتحـــــــار أفكـــــــارٌ وتكْثـــــــرُ أســـــــئِلةْ
مـــــا ذنـــــبُ مـــــنْ قُتلـــــوا بـــــلا اســـــتثناءِ

فنسق التخييل الشعري في هذه الأبيات يعتمد بالأساس على التعبير الشعري وآلية بناء اللغة ثمّ إننا نلاحظ تواتر الإيقاع وتشكله بطريقة تعتمد على إثارة ما يريد من صور إيحائية، وعلى الأشياء والحقائق والموضوعات التي تحيط به، وهذه الصور التي ينقلها في شعره موجودة ولها صبغه إنسانية عامة ، وهذه الصور في حقيقتها بنيات خارجية ذات وجود مادي أو اجتماعي خارجة في الأصل عن نطاق ذاته، اتخذها

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.257.

[2] أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، ص.31.

الشاعر أساسا لبناء نسق تخييله الشعري، ويمكن أن نجسد في المخطط التالي كيفية تشكل نسق التخييل الشعري:



شكل رقم01 كيفية تشكل نسق التخييل الشعري(الصورة)

فنسق التخييل الشعري يتكون من صهر عناصر نسق الإيقاع، واللغة مع تجارب الشاعر الحياتية، والنفسية ومنطلقاته المعرفية، فهي بهذا تشكيل يتكون من مجموعة من العناصر، وهي تقاطع لمجموعة من العلاقات التعبيرية والفنية، وتعكس من خلال اتحاد عناصرها الذاتية والموضوعية، وتداخلها وتكاملها تصوّر فرد أو فئة أو مجموعة في فترة معيّنة، وتكشف من خلال تكثيفها للتجربة الذاتية وتجسيدها لها عن تجارب متعددة لها امتدادها التاريخي وعمقها الإنساني، وقد استطاع أحمد الطيب معاش أن ينتزع صوره من محيطه المكاني؛ مما شكّل صوراً أكثر ألفة وقربا إلى النفس؛ لأن البيئة المكانية تشكل رافداً من روافد الصورة من خلال محورين أساسيين: قريته الأولى والمدينة، إذ يبدوان متضادين إلى حد ما بما تمثله صورة الريف من طبيعة هانئة وماضٍ جميل وبريء وجنة مفقودة، مقابل صورة المدينة؛ البديل الذي يمثل حياة الغربة بمختلف أشكالها، يقول في قصيدة (باتنة)[1]، وهي المكان الأول الذي احتضن طفولته وشبابه:

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.340.

أباتنـــــــــــــــةَ المرابـــــــــــــــعِ والجبـــــــــــــــالِ

وصـــــــــــــــانعة الروائـــــــــــــــع والجمـــــــــــــــالِ

وباذلـــــــــــــــةَ النفـــــــــــــــوسِ لأجْـــــــــــــــل عـــــــــــــــزٍّ

وقـــــــــــــــاهرة العـــــــــــــــداةِ لـــــــــــــــدى النـــــــــــــــزالِ

ســـــــــــــــلامي ثم ترحـــــــــــــــالي وهجـــــــــــــــري

وحـــــــــــــــبي رغـــــــــــــــم أرزائـــــــــــــــي وحـــــــــــــــالي

تركتُـــــــــــــــكِ منـــــــــــــــذُ عقْـــــــــــــــد كـــــــــــــــان عهـــــــــــــــدا

وجئتـــــــــــــــكِ منـــــــــــــــذ حـــــــــــــــوْلٍ كالمحـــــــــــــــالِ

زهـــــــــــــــور الـــــــــــــــروض قـــــــــــــــد صـــــــــــــــارت جليـــــــــــــــدا

وصـــــــــــــــوت الـــــــــــــــريح يعـــــــــــــــوي في الـــــــــــــــتلالِ

شِـــــــــــــــتاؤكِ ثلجـــــــــــــــةٌ يحيـــــــــــــــي قلوبـــــــــــــــا

ويغســـــــــــــــلها بمـــــــــــــــاء أو لآلي

فـــــــــــــــلا شـــــــــــــــيء بـــــــــــــــه يـــــــــــــــؤذي نفوســـــــــــــــا

ولا غـــــــــــــــش بفعـــــــــــــــل أو مقـــــــــــــــالِ..

فشكّل أحمد الطيب معاش صورة مدينته الأولى مسقط رأسه من خلال ما يستمده من عينيات ماثلة في البيئة الريفية التي يسترجعها عبر شريط الذكريات بصور ارتدادية، فتمنحه طبيعة قريته الأولى بكل مظاهرها بعضاً من وداعتها؛ من خلال زهور الروض، وشتاؤها المثْلِج بالعودة إلى صور الطفولة التي تلح عليه بإحساس جديد يُمرره على المواد المختزنة في موطن التجربة من عقله ليختار منها ما تمثله من صور، فالشاعر وهو يحن إلى مسقط رأسه، يشكل مدينته مثل فتاة يضفي عليها كل صفات الحسن والجمال، في صورة شعرية رامزة؛ تنمحي فيها المسافة بين كل ما هو محسوس، وما هو مجرد، تنمحي المسافة ما بين المكان والإنسان فيصيران وحدة متكاملة تعبر عن ذات الشاعر المتحدة بهما، وهذا نموذج آخر نجدهُ في قصيدة (تحية

قسنطينة)، حيث يقول[1]:

وقلـــــبي هُنـــــا مـــــن قـــــديم يعـــــاني
غرامـــــا يـــــذكّرني مـــــا نســـــيتُ
فمنـــــذ صـــــباي شـــــغفتُ بســـــرتا[2]
وكـــــم ســـــرْت في ســـــاحها وجريـــــتُ
بـــــ(أخضرها) قـــــد تلقيـــــتُ درســـــي
وعـــــن شـــــيخها الألمعـــــي أخـــــذْتُ ..
وفي مَرْبـــــع الأُنـــــس فيهـــــا أنســـــتُ
ومـــــن مَنْبـــــعِ العلـــــم فيهـــــا شـــــربتُ
وفي وجههـــــا قـــــدْ قـــــرأتُ كلامـــــا
كثـــــيرا يؤكّـــــد لي مـــــا ظننـــــتُ
وفي ســـــيدي راشـــــدَ كـــــم وقفـــــتُ
أملـــــئ عيـــــني حـــــتى عييـــــتُ
وفـــــوق جُســـــورِ الهـــــواء رأيـــــتُ
قـــــلاعَ الجـــــدود تنـــــادي فَرُحْـــــتُ
ولبيـــــتُ صـــــوتا وقبَّلـــــتُ صَـــــخرا
ونسَّـــــقتُ زهـــــرا، هنـــــاك جمعـــــتُ
ولكـــــنْ مضـــــى زمـــــنٌ، ومضـــــينا
كلانـــــا، إلى أن تـــــراءتْ فعـــــدتُ

فالشاعر هنا ينطلق من منطقة مألوفة في الذاكرة هي مدينة قسنطينة التي عاش بها ردحا من شبابه، وهي منطقة تخضع إلى زمنٍ داخلي، يتمتع بالحيوية والديمومة، يختلف عن الزمن التاريخي الواقعي، وكأن كل شيء ورد في القصيدة ما زال يواصل حركته كما كان في قسنطينة التي يعرفها الشاعر؛ إذ تتداعى وتتسرب ظلال الماضي،

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.347.

[2] اسم مدينة قسنطينة سابقا.

لتعطي صوراً تشع بالحنين، وتنطلق من الذات باتجاه الذات، ليحاول الشاعر العبور عبر هذه المشاهد الحسية من الحواس إلى ما وراءها، لأننا من خلالها وحدها نستطيع أن نرى الأشياء وبُعدها الخفي؛ كي تُسهم في بناء الصور العاطفية المتلاحقة المكونة للنسق التذكاري العاطفي المتمثل في بنية القصيد ككل، وهنا تظهر قدرة الشاعر على تحويل الموضوع إلى أحداث مترابطة؛ والشيء الملاحظ هو توظيف الشاعر للحوار من دون أن يكتفي بالسرد البسيط، وهو بذلك يحاول أن يصل إلى إشراك القارئ بشكل مباشر في فهم الحدث دون وسائط.

أما المدن الأخرى فتتراوح بين رفض وقبول، خاصة إذا علمنا تجربة الغربة القسرية المريرة التي مرّ بها الشاعر، يقول مثلا في قصيدة(جنيف) [1]، وهي أحدى المدن الأوروبية التي استقر بها بعيدا عن أهله ووطنه مدة طويلة:

فهلْ قد نسيتِ الذي قد هواكِ
فلمْ تستجيبي لصوت الوجيبِ
كأنّ فؤادكَ مثل جليدٍ
يسد بـ (ساليف) كلّ الدُروبِ
إذا الشوقُ أضرم بالقلب نارا
غمَرْت بثلجكِ كلّ لهيبِ
سلبتِ من الفجر بسمة ثغْرٍ
وأشجى سماؤكِ قلب الطروبِ
أترضين جونيف هذا التجني
على من يؤمك عند الخُطوبِ ..؟
رأى فيكِ رغم الوفاء جفاء
ورغم العفاف صفات اللعوبِ

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.277.

فكـــــــــــــمْ مـــــــــــــرّة تلبســـــــــــــين رداءً

وكـــــــــــم تعبثـــــــــــين بثـــــــــــوب قشـــــــــــيبِ

ففي هذه القصيدة مجموعة من الصور المكانية تعكس هاجس التغرّب في المدن، فتصبح المدينة رمزا للألم والضياع، عن طريق طاقة استعارية رمزية، تتجاوز ما هو سطحي إلى الدلالة التعددية في التأويلات الممكنة لها؛ لذلك فقد أصبحت (جنيف) مثلا عند الشاعر أحمد الطيب معاش في أشكال تصويرية امرأة فاتنة لعوب تمارس عليه كل أشكال القهر والغواية.

وبالعموم فالصورة الشعرية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى.

وهناك نوعان من النسق التصويري في شعر أحمد الطيب معاش: هما نسق المشابهة ونسق المجاورة، يمكن تجسيدهما في الترسيمة التالية:

شكل رقم02

وهذان النوعان يوجدان بكثرة في شعر أحمد الطيب معاش؛ ويوصفان بأنهما أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تبنى منها صورة تمثل لقطة فنية تصويرية خاطفة[1]؛ حيث يقوم كل منها بنقل جانب واضح من رؤية الشاعر وتجربته، بالاعتماد على التحولات

[1] إيمان محمد أمين، بدر شاكر السباب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل، دمشق، 2008، ص.21.

الدلالية الناتجة عن اجتماع طرفين توحدهما علاقة تقوم على نسقين هما المشابهة أو المجاورة، وسوف نتعرض لكل نسق بالتفصيل في المباحث التالية:

المبحث الأول – نسق المشـــابهة :

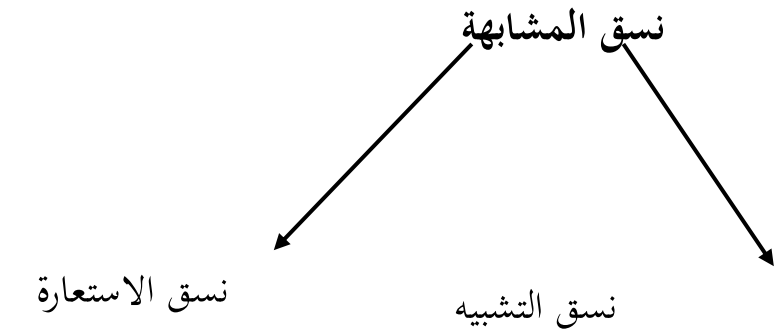
سعى الشاعر أحمد الطيب معاش من خلال مدونته الشعرية، إلى تشكيل صُوره عن طريق تجسيدها ذهنيا في مخيلة المتلقي، من خلال الإشارات الذهنية الدالة على تخييل الأمكنة والأشياء الموجودة في العالم الخارجي والمتخيل، اللذان يمثلان الإطار الذي يقصده، باعتبار أن الصورة الشعرية نتاج علاقة جدلية في القصيدة بين الواقع والخيال، من خلال معايير تفرض نفسها لحظة ميلاد الفعل الشعري؛ بحيث تظهر لنا طريقة عمل الشاعر من خلال كيفية صياغتها الفنية بطريقة مخصوصة تحمل ملامح ذاته في تفاعلها مع الآخر في لحظة ما من الزمن ويتم له ذلك عبر استخدامه تقنيات كثيرة من بينها الاستعارة والتشبيه، وهي التي أطلقنا عليها نسق المشابهة، وهي التي تدعم خطابه الشعري بشحنات دلالية، والمشابهة تعد من أبرز البنيات الدالة في التعبير الشعري؛ إذ تؤثر تأثيراً كبيراً في بناء النسق التصويري من خلال" اقتناص الوحدة عبر المشابهة القائمة على التماثل بين العناصر"[1]، على أن لا تتوقف علاقة المشابهة على مجرد التشابه الحسي بين طرفيها؛ لأن"الصورة التي تكتفي برصد التشابه الحسي بين أطرافها وتسجيله ليس لها كبير اعتبار في ضوء المفهوم الحديث للصورة الشعرية ووظيفتها، فوظيفة الصورة في إطار هذا المفهوم هي تجسيد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية التي يريد الشاعر أن يعبر عنها "[2]، لهذا يمكن أن توجد علاقة مشابهة واقعية — في الواقع المعيش – بين طرفي الصورة، وقد لا يتشابهان إلا من وجهة نظر الشاعر وبحسب رؤيته الخاصة، وحالته الشعورية والنفسية في لحظة الخلق الشعري، وإن الصوغ الدلالي لهذا النسق يؤسس لصورة "لا ترد إلى معيار خارجي

[1] محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديثة، ط.1، الأردن، 2010، ص.201.

[2] علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط.2 ،1979، ص.74.

ثابت، وإنما تتأمل بنوع من المباطنة، لأنها ذات كيان نفسي تنفتح صوب الوجود"[1]، بوصفه وسيلة لتقريب المعاني الذهنية المجردة، إلى ذهن المتلقي بغية فهمها، ومخاطبة عقله عبر الاستدلال على تجربة ذوقية خاصة، وعن طريق مقاربتها بمظاهر فيزيائية من عالم الحس كصور تأكيدا لحقيقة ما، وما تقدمه من صور شعرية بحسب (أدونيس)"ليست تشبيهية تولد من المقايسة أو المقارنة، وإنما هي ابتكار، تولد من التقريب والجمع بين عالمين متباعدين بحيث يصبحان وحدة، وليست الصورة فيها تقنية بلاغية، أو وصفا لمعطيات تقع تحت إدراك الحواس، إنها نوع من التجاوز المستمر إلى آفاق غيبية تنبثق معها حركة الصورة من نفسها التي ينبثق بها الحدس الشعري"[2].

وهناك نسقان يؤلفان نسق المشابهة: هما نسق التشبيه، ونسق الاستعارة، مثلما هو مجسد في الترسيمة التالية:



شكل رقم03

وتُعَدُّ المشابهة بنية نصية – صغرى – تُبنى مجازياً (figurative) على وفق علاقة تقوم إما على التشبيه أو الاستعارة اعتماداً على حضور أحد طرفي التشبيه أو غيابه، وتبقى لهذا النسق فوائد جمّة في عملية بناء النسق الشعري العام من بينها"التفاعل مع

[1] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص. 261.

[2] أدونيس، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط.1 ، 1985، ص. 77 .

السياق، وإضافة الدلالات الهامشية إلى الدلالة المركزية بدل الإقحام على الموضوع أو الزيادة إليه كما تتسم بخصائص الإسقاط والإبداع النفسي والتركيب الخيالي والتشخيص والامتداد والترابط والتكامل"[1]، وأنساقها الفرعية في شعر أحمد الطيب معاش هي كما يلي:

أ- نسق التـــشبيه: التشبيه في البلاغة العربية هو النسق البياني المعبر عن صور الجمال المعنوي في الكلام وهو لون من ألوان التعبير الممتاز الأنيق تعمد إليه النفوس بالفطرة حين تسوقها الدواعي إليه ، وهو أسلوب تصويري وقيمة فنية وتأثيرية، ولغة تنطق بخوالج النفس، يقول الشاعر أحمد الطيب معاش مثلا في قصيدة (حورية)[2]:

بسْـــــــمةٌ كالصـــــــباحِ مـــــــن حُوريـــــــةْ
أســـــــــعدتِني وعوّضـــــــــتني الخســـــــــارةْ
هـــــــي مثْـــــــل الصـــــــباحِ رغـــــــم ظلامـــــــيِ
وهـــــــي مثْـــــــل المـــــــلاكِ رمـــــــزُ الطهـــــــارةْ

ويقول أيضا[3]:

هـــــــلْ أنّ شـــــــعْبك كـــــــالقطيعِ تســـــــوقُهُ
أمْ أنَّ عهـــــــدك مالـــــــهُ مـــــــن آخـــــــرْ
لا مـــــــن يحـــــــرّك ســـــــاكنا فكأنّـــــــهُ
في الأسْـــــر يـــــرزخُ تحـــــت نـــــير الآســـــرْ
والنصـــــــحُ أضـــــــحى عنـــــــدنا كجنايـــــــةٍ
يقـــــــتصُّ ممـــــــن بالنصـــــــائح بـــــــادرْ

ومثلها في قصيدة(خماسيات السنوات العجاف) [4]:

---

[1] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص.105.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.552.

[3] المصدر السابق، ص.236.

[4] أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، ص.36.

يـــــــا ربُّ لطفـــــــكَ بـــــــالجزائرِ إنّهـــــــا

مثـــــــل الثكـــــــالى قرّحـــــــتْ أجفانهـــــــا

دفعـــــــت ملايـــــــينُ الرجـــــــالِ ولم تـــــــزلْ

تســـــــخوا وتـــــــدعوا للســـــــخا إخوانهـــــــا

واللاهثـــــــونَ وراء ســـــــبْقٍ نـــــــاقمٍ

مثـــــــل الأرانـــــــب حرّكـــــــتْ أســـــــنانها

فهذه الأبيات تعبير صادق عن ما في النفس، لم يجد الشاعر غير التشبيه نسقا يقرب به هذه الصور للمتلقي، ولذا يُعد هذا النسق"من الصور البيانية التي لا تختص بجنس ولا لغة؛ لأنه من الهبات الإنسانية، والخصائص الفطرية، والتراث المشاع بين الأجناس البشرية جميعاً؛ ذلك لأن أساسه هذه الصفات المشتركة أو المتشابهة أو المتضادة التي يراها الإنسان في الأشياء، ويترتب على ذلك استساغته استعمال الألفاظ بعضها مكان بعض"[1]، ومثلها أيضا قوله في قصيدة(طلاق بالثلاث):[2]

فعلوُهـــــــا ولوّحـــــــوا بالبنـــــــادقْ

وأقـــــــاموا علـــــــى القبـــــــورِ المشـــــــانقْ

رتعـــــــوا كـــــــالجرادِ في كـــــــلّ جـــــــرداءَ

لغزوهـــــــا بالفيـــــــالقْ

لذا يعد التشبيه من "أبرز أنواع التصوير اطراداً في كلام البشر عامة، المسموع منه والمقروء فهو يوسع المعارف من حيث كونه يسهل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزال جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي يمكن بفضل القليل منها استحضار الكثير"[3]، بناءا على ذلك يعد

---

[1] علي الجندي، فن التشبيه (بلاغة، أدب، نقد)، ط.1، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1952، ج.1، ص.43.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.120.

[3] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية،1981، ص.142.

التشبيه"علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشاركة حسية، وقد تستند إلى مشاركة في الحكم أو المقتضى الذهني"[1] ، ومثال هذا قوله[2]:

يـــــــا للزعامـــــــةِ أسْـــــــفرتِْ عـــــــن وجهِهـــــــا

فـــــــإذا بهـــــــا كالحيَّـــــــة الرقْطـــــــاءِ

فالتشبيه هنا أقرب صورة بلاغية شعرية قادرة على التقريب بين شيئين تتوفر فيهما وجه أو أوجه تشابه لما يختصر التشبيه من كلام، وكذلك لما يلعبه من قيمة في المحافظة على النسيج الشعري واختصار للقصد في طريق الإقناع، أما عن علاقة التشبيه بالصورة فهي علاقة الخاص بالعام؛ فلا يمكن اعتبار كل تشبيه صورة " إلا إذا عبر عن خواص محسوسة تؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء"[3]، فضلاً عن تحقيقه (الرؤيا المزدوجة) التي لا تكتفي بالتحديد الدقيق للشيء وإنما تجعله يشير إلى شيء آخر مختلف عنه، لهذا فلابد للتشبيه أن يحقق لوناً من الجدة والابتكار حتى يعد صورةً ؛لأن القوة التعبيرية تضعف وتتلاشى في معظم الأحيان بالتكرار.[4]

والتشبيه يتكون من حضور طرفين رئيسين هما "المشبه" و"المشبه به" اللذين يُعَدان ركنين لا استغناء لكل تشبيه عنهما، وأداة التشبيه التي تنحصر وظيفتها في عقد العلاقة التشبيهية بين طرفي التشبيه، ووجه الشبه الذي يقصد به المعنى المشترك بين الطّرفين الذي يجمع بينهما على صعيد الإدراك الذهني[5]، ونتيجة لتعدد عناصر الصورة التشبيهية فإنها تتمتع بتعدد أنواعها وهذا يمنحها طاقات دلالية واسعة

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص.172.

[2] أحمد الطيب معاش، مع الشهداء، دار الشهاب ، باتنة،1985، ص.294.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق، ط.1، القاهرة، 1998، ص.319 .

[4] المرجع السابق، ص. 321 .

[5] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى ، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ، ط.2، 2007، ص.136.

تتساوق مع توسع الإمكانات التركيبية التي تتولد من حضور بعض العناصر وغياب أُخرى، وما ينتاب طرفي التشبيه من تحولات إفرادية وتركيبية أو تحولات نوعية أو كيفية ، ويؤكد كثير من النقاد على دور القارئ أو المتلقّي في إدراك نسق التشبيه ويجعلونه طرفا فاعلا في فهم أركان البِنْيَة الشَّكلية اللُّغويَّة كاملة؛ لأنَّ الشاعر قد يذْكُر طرفي التشبيه، ولا يذْكُر الصفة المشتركة بينهما (وجه الشبه) ويترك المجال واسعا للمتلقّي في استنتاجه من خلال علاقات السِّياق في القصيدة، ولذا فالنسق التشبيهي هو وسيلة تصويرية تكشف عوالم الشاعر، وتعطينا دلالة على بعض أحواله؛ "فقد يأتي الشاعر بالبنية اللغوية الشكلية كاملة، وقد يقتصر على الطرفين الأساسيين أو على ثلاثة أركان ، وكل ذلك مرتبط بأجواء الأديب النَّفسيَّة والانفعاليَّة "[1].

إن لطرفي التشبيه الرئيسين (المشبه والمشبه به) قيمة دلالية وجمالية في النسق التشبيهي إذ تتألف في هيآت مختلفة معبرة عن الحال الوجدانية والفكرية للشاعر، بالنظر إلى الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه الطرفان، فقد تتكون الصورة التشبيهية من طرفين ينتميان لمجال المدركات الحسية – أي ما تدركه الحواس فقط، بعيداً عن التجريد – ومن ذلك ما جاء في قصيدة (شكران الأسير)[2]:

شـــــــــكرْتُ حظّـــــــــا رمـــــــــى بي

كالنْســـــــــــــــر عـــــــــــــرش الجبـــــــــــــالِ

ورمـــــــــــــــتُ ورْد العـــــــــــــذابِ

ومـــــــــــــا تُكيـــــــــــــلُ الليـــــــــــــالي

مـــــــــــادام فيـــــــــــهِ شَـــــــــــرابي

مـــــــــــن نبِـــــــــــع سِـــــــــــحْر الحـــــــــــلالِ

[1] فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر المعاصر، ط.2 ، بيروت، 1996، ص.73.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.38.

نلاحظ أن هذه الصورة هي صورة مركبة من عدة صور مفردة، فعجز البيت الأول يؤلف صورة تشبيهية مفردة، بينما يمثل صدر البيت الثاني صورة حسية ذوقية في حين أن عجز البيت الثاني يؤلف صورة استعارية تشخيصية، وما يهمنا هي الصورة الأولى التي تتكوّن باعتماد بنية التشبيه، وتتألف من اجتماع طرفين ينتميان إلى مجال المدركات الحسية (كالنسر عرش الجبالِ) الطرف الأول (المشبه) هو الشاعر والطرف الثاني (المشبه به) هو النسر، وكلاهما من الممكن إدراكهما عن طريق حاستي البصر واللمس، وهذه الحسية في التشبيه تمنح الصورة أبعاداً واقعية واضحة تقربها من ذهن المتلقي، و"يعكس الانسجام وتفاعل البناء في مستويي الصورة المستوى النفسي والمستوى الدلالي"[1]؛ فالنسر بعلوه وتحليقه الممتد يقرِنُ الشاعر به نفسه نتيجة الحال النفسية المتأزمة من جرّاء فقدان الحظ وغيره.

وفي قصيدة (في ذكرى خامس أكتوبر) تظهر لنا صورة حسية أُخرى انتقل فيها الشاعر من المجرد (الدين واللغة) إلى الحسي (اليتيم) يقول:[2]

مـــــــلءُ الجفـــــــونِ ينـــــــام حُـــــــرّاس الحمـــــــى
والشـــــــــرٌّ يزحـــــــــفٌ والـــــــــرّدى مُتفـــــــــاني
وابـــــــن الحنيـــــــف ويُعـــــــربَ أضـــــــحى هنـــــــا
مثـــــــل اليتـــــــيم مجـــــــردا مـــــــن شـــــــانٍ

فكان التشخيص في هذه الأبيات هو وسيلة الشاعر الفاعلة في هذا الانتقال،ثم أردفها بصورة أخرى مبنية على المجاز العقلي حينما أسند فعل التجريد إلى الأيّام وجعلها في صورة شخص له المقدرة على التجريد من كلّ شأن، ولذا "فالصورة التشبيهية تستند إلى "القدرة الخاصة على الحرد والميل والانحراف، وتأسيس نسق من

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، د.ط ، بيروت د.ت، ص.22.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.94.

التضايف، جديد يحمل الواقع على اللاواقع ويرسي ماهية اللاماهية"[1]، كما في هذه الصورة التي بُنيت على التشخيص والموحية بحال الشاعر، التي صيّرها شعراً في صورة الدين واللغة، اللذان شبههما باليتيم الضعيف الضائع حقه.

أما في قصيدة(الملاك القاتل) فجليٌ من عنوانها أن الشاعر يتحدث عن حسناء سلبَت فُؤاده بحسنها ورقتها كأنها ملاك، لكنها مع ذلك قتلته بصدها ونفورها منه فعبارة (الملاك القاتل) مُتخيلة، وهي المقصود في هذه الأبيات[2]:

ياغـــــــادةً نفثـــــــتْ روائـــــــعَ ســـــــحْرها

لم يعْـــــــرِف اللهـــــــبُ المـــــــؤجّج مثلهـــــــا

لمـــــــا تـــــــراءت أرْســـــــلتْ آهاتهـــــــا

فتأوّهـــــــتْ مثـــــــل الجـــــــريح تأوّهـــــــا

كـــــــم غـــــــادة مثـــــــل المـــــــلاك تخالهـــــــا

فـــــــإذا بشـــــــيطانِ الهـــــــوى في صـــــــدرها

العـــــــينُ طـــــــوْعُ بنانهـــــــا إنْ أوْمـــــــأتْ

والقلـــــــبُ رهـــــــنُ إشـــــــارةٍ مـــــــن لحظهـــــــا

ففي البيت الثالث عبارة(كم غادة مثل الملاك) تنبئ عن الحركة النفسية للشاعر وهي تتخذ من التناظر بين الطرفين الحِسِيين للصورة (الغادة والملاك) معادلاً للطهر لكن الشاعر لم يتوقف عند هذه المقارنة السطحية، وإنما أضاف واصفا الغادة بقوله: (العينُ طوع بنانها، القلبُ رهن إشارةٍ من لحظها) لينقُل إلى المتلقي ما يتلبسه من حالٍ شعورية بالانقياد التام وهو يستسلم بكل وداعةٍ لتلك الجميلة الحسناء، ويهدف هذا النوع من النسق إلى إجراء مقابلة بين أطراف متعددة، ينبني على تقارب في المضامين، بهدف تقريب المعاني إلى ذهن المتلقي، ولذا لابد من "فهم مصادر الصورة والتشبيهات، والأقيسة، لاسيما حينما يتصل بالمجالات الاجتماعية أو الروحية،

---

[1] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص.262.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.373.

ويفترض معرفة بالدور الذي يؤديه في السياق الثقافي كما يتطلب إدراكا للأقيسة الكامنة تحتها والمحركة لها"[1]، ويقترب من هذا المعنى قوله في قصيدة (رثاء كلب)[2]:

أيّهـــــــا الكلـــــــبُ نمْ قريـــــــرا فـــــــإنّي
بقريضـــــــــي أرثيـــــــــكَ أو بِنُـــــــــواحي
كنـــــــــتَ للجـــــــــرحِ بلْســـــــــما ودواءً
بينمـــــــا النـــــــاسُ يُثْخنـــــــون جراحـــــــي
أنـــــــت يـــــــا كلـــــــبُ في الكـــــــلابِ فريـــــــدٌ
أنـــــــت كـــــــالقطّ في الوفـــــــا يـــــــا صـــــــاحِ

حيث نجد أنه اعتمد في إنتاج التصوير على البناء التشبيهي المحسوس، عندما جعل الكلب – وهو مدرك حسي شامل – قطا ، وهو محسوس آخر يقوم على الوفاء فالشاعر يُحس بفاجعة مقتل كلبهِ الوفي (كنتَ للجرحِ بلْسما) فيصوره دواءً لجراحه، وبذلك يصب شعوره المرير بفقدانه والحزن عليه في هذه الصورة الحسية.

وقد تتكون الصورة التشبيهية من طرفين ينتميان إلى حقلين إدراكيين مختلفين (حسي وعقلي)، وهذا التنوع يسهم في إثراء الصورة دلالياً، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (إلى روح والدتي الثانية)[3]:

أيـــــا مـــــن ســـــخوتِ بـــــدونِ حـــــدودٍ
ودون فطـــــــــامٍ أيـــــــــا غاليـــــــــهْ
رعَـــــــوتِ طُفولتنـــــــا مُنْـــــــذ حـــــــينٍ
مـــــــن الـــــــدهرِ في الحقـــــــب الخاليـــــــهْ
ولكنّهـــــــا مثـــــــل أمســـــــي القريـــــــب
وطيْفُـــــــــكِ لم تخفـــــــــهِ خافيـــــــــهْ

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد164، 1992، ص.189.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.391.

[3] المصدر السابق، ج.2، ص.353.

ولم أنـــــــسَ كـــــــفّ الحنـــــــان كفـــــــرعٍ

ظليـــــــــل قطـــــــــوف بـــــــــه دانيـــــــــهْ

ففضلاً عن الدوال الحافة التي تسهم في تشكيل النسق الشعري متمثلة في البوح العاطفي للأنا الشاعرة لأمه الثانية كما يسميها، نجد عدة صور تشبيهية تقوم على مشبه واحد، إذ يُعدّ المشبه (الطفولة) من المحسوسات، فيما نجد المشبه به (الأمس) من المدركات الذهنية التي تدرك بالعقل وليست مما تقع عليه الحواس الإنسانية وتنقله إلى العقل، هذا في البيت الثالث، أما في البيت الرابع فعلى العكس تماما حيث يصبح المشبه(كف الحنان) من المدركات الذهنية التي تدرك بالعقل وليست مما تقع عليه الحواس الإنسانية، أما المشبه به(فرع ظليل قطوفه دانية) فيصبح من المحسوسات. والحكم على جودة التشبيه هنا ليس من خلال حسيته فقط ، بل " قد يتَحرَّر التشبيه من هذه القوالب الجامدة، ويصبح خاضعا في جوهره للتَّطوُّر الفكري، في تقبُّل هذا الأخير واستيعابه للأمور المجرَّدة بأبعادها المختلفة، كما أنه يتَّسع باتِّساع الاتِّجاهات والمذاهب الأدبية التي سار في شِعابِها الأدب الحديث "[1]، فكلَّما كانت المشابَهة بعيدة المرمى ، قليلة الخطورة بالبال طريفة نادرة متصفة بالخيال، ارتفعت قيمة التشبيه وصار أكثر تعبيرا وتصويرا؛ إذْ يسعى الشاعر إلى إزاحة المعنى العقلي المجرد وتقديمه في هيئات قابلة للإدراك بالحواس من أجل نقل الحالة الشعورية إلى المتلقي من خلال التجسيد الحسي للمجرد، فالصورة هنا في هذه الأبيات بوصفها البنية الأساسية في النسيج التصويري المكون للقصيدة " لا يمكن لها أن تحيا حياتها كاملة، وتملك دلالتها كاملة، وتحمل قيمها كاملة إلا إذا وضعت حيث أراد لها مبدعوها في نطاق النص أو النسق"[2].

[1] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط.1 ،1986، ص. 116.

[2] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص.30.

كذلك نجد هذا التنوع في بعض الأحيان يتجه إلى تجريد المحسوسات؛ لكن هذا التحول يكون نسبياً لا يخرج بالتشبيه عن إطاره الحسي ويتضح ذلك في قصيدة "البراعم تُحصد في المقابر"[1]، يقول:

هل سمعْتم عن عدوٍّ ملحدٍ بالله كافرْ

يقتل الأطفال بعيدٍ بساحات المقابرْ

فيسويِّ بين أمواتٍ وأحياء كفاجرْ

أو كلصٍّ..أو كتاجرْ

همّهُ الغشُّ وإثقال الكواهلْ

فالشاعر في هذا النص يرسم انعكاسات المأساة التي أودت بحياة براعم صغار، في هذا المشهد الوصفي المتدرج، فالعدو الملحد الكافر، وهو مدرك حسي، يغدوا كفاجر أو لص أو تاجر غشاش، وهي مدركات حسية أخرى، وهذا ما يساعد الشاعر في نقل إحساسه بالألم جراء ما تعرض له هؤلاء الأطفال الأبرياء، من دون أن يتحول إلى التجريد الخالص، إذ يبقى التعبير الشعري ضمن النسق الشعري الحسي ولا يغادره باتجاه النسق التجريدي الذي يبدد الدلالة.

ومن بلاغة التشبيه، وعلو تأثيره في التركيب أن يتضمن تفصيلاً في عرض الصورة، والوصف كقوله في قصيدة (دموع على الأصنام)[2]:

نـــــادى المنِـــــادي أيـــــنَ مـــــن كـــــانوا هُنـــــا

أيـــــــن الألوفُ..فهـــــــلْ تـــــــراهمُ نـــــــاموا؟

مـــــا للســـــكونِ يلُـــــفُّ كـــــلَّ مُجنـــــدلٍ

كانـــــــتْ تُـــــــداعبُ قلبـــــــهُ الأحـــــــلامُ

بـــــــالأمس كانـــــــتْ في الوجـــــــود مدينـــــــةً

مثـــــــل العـــــــروس واسمهـــــــا الاصـــــــنامُ

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.356.

[2] المصدر السابق، ج.1، ص.461.

واليـــــــومَ أضـــــــحتْ بلْقعًـــــــا ، أطلالهـــــــا

يبكـــــــي عليهـــــــا الصـــــــخر والأيتـــــــامُ

المـــــــوتُ يعصـــــــفُ كالريـــــــاح بســـــــاحها

والـــــــدورُ تهـــــــوي والقبـــــــور تقـــــــامُ

فهذا التفصيل يعرض لأكثر من جانب في الصورة؛ إذ يصف هيئة ساكني المدينة المنكوبة كما يصف المدينة المنكوبة ذاتها، مما أضفى قدراً من المبالغة والبراعة في إحداث التأثير، على صياغة الصورة التشبيهية وذلك مما أكسبها جانباً من الجمال الفني ، والخيال المعنوي.

إن شعرية الصورة تتوقف إلى حد كبير على وضعها في نمطٍ يأخذ هيكله الخاص بإتباعه نسقاً معيناً من العلاقات التي تربط بين مجموع الصور المكوِّنة له، مثل هذه الصورة في قصيدة(بوضياف شهيد الاستقلال)[1]:

فبقيـــــــتَ في القصْـــــــر المنيـــــــفِ مُقيّـــــــدا

حـــــــتّى قضـــــــيت مجنـــــــدلا في المقعـــــــدْ

يـــــــا للمنصّـــــــة وهـــــــي تُعلـــــــي ضـــــــيفها

قـــــــد أصْـــــــبحتْ في لحظـــــــةٍ كالموقـــــــدْ

فهذه الصورة التشبيهية(قد أَصْبحتْ في لحظة كالموقد) قد أسهمت في رسم صورة كلية عن النص ودلالاته عن طريق نقل الحالة الشعورية إلى المتلقي من خلال التجسيد الحسي للمجرد وقد يأتي التشبيه في سياق متضمناً على وصف يبين عن الشبه في الصورة ويكون خالياً من العاطفة، والانفعال، إلا أنه يتميز بقيمته وجماله التصويري في التركيب، والمعنى كقوله يصف الطبيعة[2]:

تُـــــذيبُ علـــــى الحيـــــاةِ ســـــيولُ تـــــبْرٍ

وتُهْـــــــــدي زهرهـــــــــا للكائنـــــــــاتِ

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.289.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.334.

ويطربُنـــــــــا مـــــــــن الأطيـــــــــارِ لحْـــــــــنٌ

ترتلـــــــــــــــهُ كتســـــــــــــــبيح الصـــــــــــــــلاةِ

ويســـــــــــــرحُ نـــــــــــاظري لـــــــــــيرى بعيـــــــــــدا

ســـــــــــــبائكَ فضّـــــــــــــــة متسلســـــــــــــــلاتِ

تتـــــــــــابعُ ســـــــــــيرها في عطـــــــــــفِ نهـــــــــــرٍ

كقـــــــــــاطرةٍ تســـــــــــيرُ بـــــــــــلا أنـــــــــــاةِ

فبعد أن وصف الشاعر الطبيعة وما فيها من آيات رائعاتٍ، وصف لنا شدو الأطيار وغنائها مشبها إياه بترتيل الصلاة،كما وصف لنا حركة سيل مياه الوادي في رقة وانتظام مشبها إياها بحركة القطار، فجعل المشبه به حالاً للمشبه في الحالتين، مبالغة في اختصاصهما بذلك الوصف، وهذا المستوى من الأداء البلاغي لجمال التشبيه، ورقي صياغاته، يمثل منهجاً بيانياً وتصويرياً ينتهجه الشاعر أحمد الطيب معاش في عرض معانيه ومقاصده، خاصة في مثل هذا النوع من القصائد وهي كثيرة في مدونته.

ومن خلال كل الأمثلة الكثيرة في مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش يتبين أن نسق التشبيه"طاقة موحيَّة، وكُلُّ إيحاء لا يمكن أنْ يُسْتَنْفَذَ، لا يُقدِّم معنى جاهزا بمقدار ما يفتح أمام القارئ باب التحويل والإيحاء واسعًا يدخل عالَمه دون أن يتمكَّن من بلوغ منتهاه ... إن قيمة الصورة المرتَكِزة على المشابهة، هي في حداثتها وعمقها وبعدها وقدرتها الإيحائية أكثر مما هي في الشكل الذي أُخرجَت فيه، استعارة كان أو تشبيها"[1]، فلنسق التشبيه أثر عظيم في التَّعبير عن المعاني، ونقل الأفكار وامتلاء النفوس بالصُّور والأخيلة وتقريب الكلام إلى الأذهان والسُّمُوِّ به من أرض الواقع إلى فضاء الخيال، كما أنّ له قدرة على التأثير وجمال التصوير والإبداع في الكلام، وهو يستمد في ذلك جميعه قوته وإعجابه من تراكيبه المتميزة، وصياغاته المؤثرة في النصوص، ولهذا لجأ أحمد الطيب معاش في التعبير عن المعنى ، وتصويره ، وعَرضه في

[1] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص.121.

صور مختلفة إلى نسق التشبيه، لإحساسه ربما بأنه أكثر من غيرهِ من الأوجه البيانية الأخرى إصابة للغرض ووضوحا في الدلالة على المعنى.

ونسق التشبيه عند الشاعر أحمد الطيب معاش يشكل بنية نسقية إبداعية، وبلاغية، ظهر فيها التفاوت والتباين في مستوى أدائها المعنوي، والبلاغي؛ إذ نجدها تمثل انعكاساً لطبيعة التكوين النفسي والثقافي للشاعر، في مختلف أحواله وتقلباته، في معاني متخيلة وتصويرية، تمثلتها الصياغات المتنوعة، والمتباينة، فمن المستوى العالي للتشبيه عنده كما رأينا أن يأتي في سياق معنوي متجدد، ونسيج فني مبدع، أو أن يأتي بالتمثيل في أعقاب المعاني، أو أن تتمثل الصياغة التشبيهية جانباً من الهيئة المتحركة، أو أن تتضمن وصفاً خيالياً، أو تكون من قبيل التشبيه الضمني وغيرها من تقسيمات البلاغيين التي لم نشأ إقحامها في البحث لأسباب منهجية بحتة فسياقه وصوره تُظهر جماليات النص اللفظية ، والمعنوية، لذلك فهو يعتبر نافذة القارئ على آفاق خيال الشاعر، وهو الأسلوب الفني الذي يُعين هذا الأخير على الإفصاح في دقة وجمال فني وخيالي؛ عن مجمل أغراضه، وعميق معانيه؛ بما ينسجم مع حالته النفسية والثقافية، فذلك التنوع والتباين في الصور أتاح له سبل التعبير المتنوع عن أفكاره، وفقاً لما تمليه عليه انفعالاته ومواقفه النفسية وأغراضه الشعرية، وهذا كان ملمحاً مهماً أنبئنا عن القدرة الإبداعية لدى الشاعر أحمد الطيب معاش.

ب–نسق الاستعارة: يُقصد بالاستعارة استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة (المشابهة) بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع (قرينة) صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، وأصل الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه الشبه وأداته، ولكنها أبلغ منه لأن فيها دعوى لاتحاد الطرفين ومزجهما (المشبه والمشبه به)، والاستعارة ينظر إليها على أنها انتقال في الدلالات، أو هي وضع عبارات في مواضع لا تعد أصلا لها في العرف اللغوي، مثل قوله في قصيدة (الصاروخ الفلسطيني المقدّس)[1]:

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.245.

وفـــــــتّىً تحـــــــزّم بـــــــالحرير لرقْصـــــــةٍ

في عُـــــرسٍ ذئـــــب بـــــين طبـــــلٍ أو وتـــــرْ

لـــــيس الـــــذي ربـــــط الحـــــزام مرصّـــــعا

بـــــالموتِ كـــــي تحيـــــا الـــــبلادُ وتنتصـــــرْ

لـــــيس الـــــذي رقصـــــت جمـــــاجم خصـــــمهِ

وخميســـــــه الجـــــــرّار للأمـــــــر انبهـــــــرْ

لـــــيس الـــــذي صـــــنعتْ أنامـــــلُ قلبـــــهِ

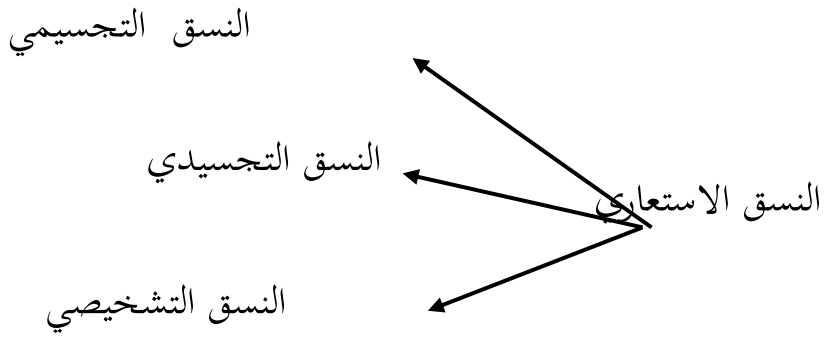
مـــــن جســـــمه أطيـــــاف صـــــاروخٍ عـــــبرْ

فعبارات (في عرس ذئب)، (رقصَتْ جماجم خصمه)، (صنعت أنامل قلبه)، استعارات استُعمل اللفظ فيها في غير ما وضع له لعلاقة (المشابهة) بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، وهذا هو المقصود في الانتقال بين الدلالات، إذ "إننا مع الاستعارة نعايش تلاقياً بين سياقين ودلالتين فالكلمة المستعارة من محيط بعيد عما يجري في السياق الأساسي لا تنفصل دلالتها وتتحول، بل هي تحمل ظلال السياق القديم، وتكتسب من هذا الإطار الدلالي الجديد فتغدو كلمةً جديدةً إذ لا تبقى على حالتها السالفة وهي ليست جزءاً مألوفة في الحالة الجديدة"[1]، ويتولد عن هذا الاقتران بين الكلمتين انزياح دلالي (Semantic deviance) يتمثل جوهرياً في نقل الخواص (Features transfer) من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر مما يثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة بسبب مخالفة الاختيار المنطقي المتوقع[2]، وسيكون تصنيفنا لنسق الصور الاستعارية في شعر أحمد الطيب معاش بحسب نقل الخواص الدلالية إلى أنساق فرعية هي: تجسيم، تجسيد، تشخيص، مثلما تلخصه الترسيمة التالية:

---

[1] فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص.120.

[2] سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، ط.1، 1993، ص.187.



شكل رقم04

ولإدراك الاستعارة وقيمتها الجمالية في الشعر، لابد من تذوق لغوي لها أولا، ومعايشة للمجالات الدلالية ورموزها ثانيا، وإن كسر التتابع العادي لسلسلة الدلالات في السياق هو الذي يساعد على إدراك إضاءة الكلمة المستعارة وإشعاع دلالتها، فالشاعر قد "يدفع اللغة في اتجاه جمالي، يصنع الجمال بالكلمات، كما يصنعه الرسام بواسطة الألوان"[1]، ولكي نفهمها نأتي بهذا المثال من مدونة الشاعر، يقول:[2]

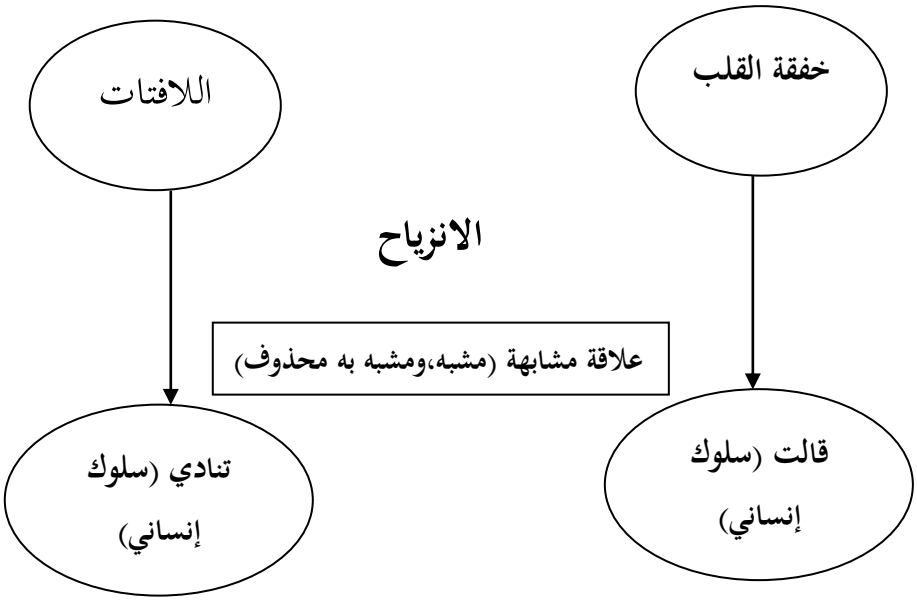
وعلـــــــى البـــــــابِ لافتـــــــاتٌ تُنـــــــادي
يـــــا رجـــــال الـــــبلاد أهـــــلا وســـــهلا
ومـــــن القلـــــبِ خفقـــــةٌ قـــــدْ قالـــــتْ
إن حـــــلا الهجـــــرُ فـــــالجزائرُ أحْلـــــى

فالاستعارة هنا تمثل انحرافا يخلق حالة من التوتر بين اللافتات وفعل المناداة من جهة، وبين القمر وفعل القول من جهة أخرى، وهو ما يجعلنا نستحضر ما ذهب إليه (جان كوهن) حين اعتبر الاستعارة انزياحا بقوله: "الاستعارة الشِّعريّة هي انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يَتَحقّق بفضل استدارة كلام

[1] نقلا عن صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص.82.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.98.

معيّن، يفقد معناه على مستوى اللغة الأول لأجل العثور عليه في المستوى الثاني.."[1]، وهو ما يمكن أن نعبر عنه الشكل التالي:



شكل رقم05

ومثلها قوله[2]:

أنا من شعبٍ عريقٍ

ليس في ذلك شكٌّ

أنا من شعبٍ سخيٍّ وكريم

رغم أنياب الرزايا والمآسي

رغم فقر وخصاصة..

والذي يتطابق مع قوله أيضا[3]:

فغـــــــــــدوْنا ممـــــــــــزّقينَ حيـــــــــــارَى

بـــــــــينَ أنيـــــــــاب فتنـــــــــةٍ واقتتـــــــــالِ

كـــــــلُّ حـــــــزبٍ علـــــــى الجزائـــــــرِ يبْكـــــــي

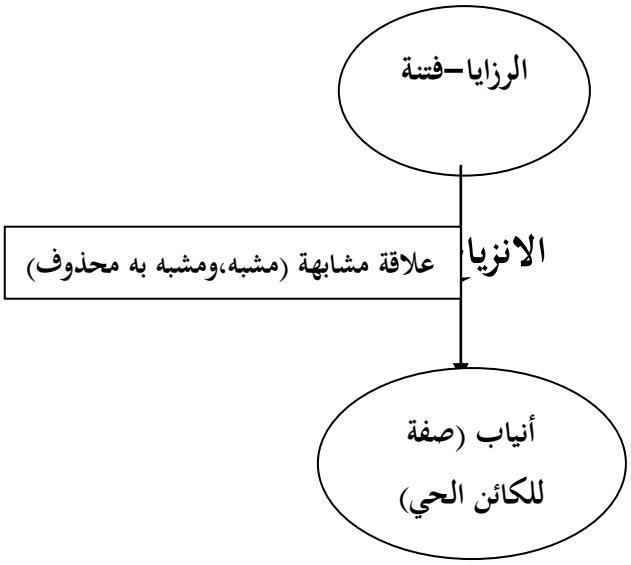
وهـــــــي تبكـــــــي علـــــــى الشـــــــهيد الغـــــــالي

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف،ط.3، 1993، ص.129.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.87.

[3] المصدر السابق، ص.87.

الذي نعبر عنه بالشكل التالي:



شكل رقم06

هذا وإن من الاستعارة في شعر أحمد الطيب معاش ما هو ضعيف دلاليا لا يرقى إلى أن يكون في منظومة البدائل الكلامية التي تقوم على توسيع دائرة الإدهاش لدى المتلقي وخرق البنية اللغوية لديه، وتفجير طاقات التعبير والكشف عن إمكانات اللغة الدلالية والتركيبية والإيقاعية وإن منها أيضا في شعره ما هو قادر على خلق فضاء واسع معقد الدلالة يخلب الأسماع ويتحدى قدرات القارئ عن طريق إضفاء طابع الإيحاء والرمز والعمل على إجادة لعبة مراوغة الدال للمدلول مثلما سوف نرى.

وكما أشرنا فإن الأنساق الفرعية لنسق الصور الاستعارية في شعر أحمد الطيب معاش، تتسم بتوظيف ما يُسمى بتبادل المدركات[1] وذلك من خلال إضفاء الصفات المادية على المعنوية، وبالعكس، مما يشكل انهياراً للفوارق بين الطرفين (المعنوي المجرد والمادي الملموس)، من خلال أنساق ثلاث هي: تجسيم، تجسيد، تشخيص، سنأتي إلى تفصيلها كما يلي:

[1] أخذنا هذا المصطلح الجامع للأنساق الثلاث من كتاب: امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف (دراسة تحليليّة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط.1، 2001، ص.139.

أ–النسق الاستعاري التجسيمي Reification: وفيه تكتسب الموضوعات المعنوية (abstract) صفات مادية محسوسة (concrete)، يمكن رؤيتها وملاحظتها، وهذا النسق يعتمد بشكل أساسي على تبادل الإدراك بين المعنوي والمحسوس، ويقوم على تجسيم المجرد؛ بمعنى منحه وهو لا يتملك البعد المادي المدرك بالحواس الخمسة جسماً يمكن إدراكه بتلك الحواس من رؤية أو سمع أو شم أو ذوق أو لمس، مما يضفي لوناً من الواقعية على المعاني، ولاشك أن المثيرات الحسية هي أساس التصوير الشعري، وأن تشكيل المحسوسات في صورة حية فاعلة يتطلب إدراكا ووعيا بقيمتها السياقية، ومدى تفاعلها مع ذلك السياق وانسجامها مع قرائنها الدلالية، فلابد من وجود قرائن تهدي القارئ إلى الاتجاه الذي تسير فيه الصورة؛ لذا يلجأ الشعراء إلي التصوير الحسي لتحقيق لوحات صور مختلفة، ويعتمد ذلك على وعي الشاعر وقدرته الفنية، ولتحقيق ذلك استخدم الشاعر أحمد الطيب معاش وسائل معروفة بطرق متعددة مستفيدا من التجسيم ليقدم بواسطته فكرة أو خاطرة عن طريق إحساس مجسم، وذلك بخلع صفات محسوسة على معنويات ومثال ذلك ما ورد في قصيدة (حمامة جنيف المعلقة)[1]:

في يـــــــوم قـــــــرٍّ، والثلـــــــوجُ تراكمـــــــت
و جنيـــــفُ جـــــذلى بالبيـــــاض تلفعـــــتْ
والكـــــل يُلقـــــي نظـــــرة مـــــن شـــــرفة
فـــــيرى الشـــــوارع والمبـــــاني رُصـــــعتْ...

إذ يريد الشاعر نقل الحال العامة التي كانت سائدة وقتذاك في مدينة جنيف، وعلى سبيل التجسيم تكون (جزلى) في إشارة لسعادتها، وفرحها بتساقط الثلوج، وهي مفاهيم عقلية مجردة لا يمكن قياسها ومعرفة أبعادها لكنها في هذا التركيب تتجسم

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.393.

من خلال إضافتها إلى (جذلى بالبياض) بغية الإيحاء بحال المدينة المكسوة ببياض الثلج.

ومثلها قوله[1]:

لا زهـــــــــرة تلقـــــــــي إلينـــــــا بســـــــــمةً

لا بلبـــــــــــلٌ يشـــــــــــدوا ولا ورقـــــــــــاءُ

يـــــــا هـــــــذه..يا أنت..يـــــــا أمّ الفـــــــداء

هـــــــلاّ نطقـــــــت ليســـــــكت الفصـــــــحاءُ

يـــــــا هـــــــذه..يا أنت..أنـــــــت جزائـــــــري

وحـــــــدي وأهلـــــــي فليـــــــع الـــــــدُخلاءُ

ففي هذه الأبيات يقوم الشاعر بتجسيم (أرضه وبلاده) وهي معطى حسي، عن طريق إعطائها معنى عقليا مجردا هو (النطق) بغية الإيحاء بحاله وما يعانيه.

أما في قصيدة(عندما يغني الموت في أعيادنا) فيتابع الشاعر تجسيم المفاهيم المجرَّدة (الموت) بهدف التأثير بالمتلقي، عبر تشبيه الموت بمن يضرب، والذي تم حذفه من النص وأُكتفِي بأحد لوازمه وهو (ضرب) بوصفه دالا على وجود فعل الموت، وهذه الصورة تتكون من استعارةٍ مكنية تدل على كثرة الموت، يقول الشاعر[2]:

ضَـــــرَبَ المـــــوتُ مـــــن جديـــــدٍ فأضْـــــنى

وإذا بالبشـــــــــــيرِ يرحـــــــــــلُ عنّـــــــــــا

ونعـــــــــاهُ النـــــــــذيرُ قبـــــــــلَ مـــــــــذيعٍ

فاجآنـــــــا، وحـــــــوّلا العيـــــــد حزْنـــــــا

فصـــــــرخنا كفـــــــى الممـــــــاتُ بـــــــأرضٍ

صـــــــدح المـــــــوتُ في رباهـــــــا وتغـــــــنّى

ويتابع بعدها الشاعر تجسيد المفاهيم العقلية من خلال تصوير الموت وهو (يصدحُ في رباها ويتغنّى) ليعبر عن استفحال الموت وكثرته أيضا.

---

[1] المصدر السابق، ج.2، ص.217.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.368.

ومن ذلك أيضا ما ورد في قصيدة (رحلة إلى فلسطين وجنوب لبنان)[1]:

إني عشـــــــقْتُ المـــــــوتَ منـــــــذُ طفـــــــولتي
وكرهتـــــــــهُ لمـــــــــا تـــــــــأخَّر عامـــــــــا
غازلتـــــــــهُ في الأطلســـــــــين فلـــــــــم يُجـــــــــبْ
هـــــــل في (الجليـــــــل) يحقِّـــــــقُ الأحلامـــــــا؟
عانقتـــــــــهُ في خنـــــــــدقين فلـــــــــم يشـــــــــأْ
أخـــــــــذي إليـــــــــه وآثـــــــــر الإحجامـــــــــا

حيث ترتكز الصورة الاستعارية هنا أيضا على تجسيم (الموت)، التي تمثل معنىً عقلياً مجردا لكن الصورة تجسِّمه وتجعله شخصا عزيزا، يعشقه الشاعر منذ صغره، ويتمنى لقائه، ومثل هذه المعاني كثيرة في شعر أحمد الطيب معاش من بينها الأبيات التالية أيضا[2]:

المـــــــوتُ يـــــــا للمـــــــوتِ غيّـــــــب أحمـــــــدا
وطـــــــــوى الخصـــــــــالَ ووزّع الأشـــــــــجانا
في كـــــــلِّ ظفـــــــر طعنـــــــةٌ محمومـــــــةٌ
وبكـــــــلِّ نـــــــابٍّ مـــــــأتمٌ ينعانـــــــا
إن الـــــــيراعَ تصـــــــاعَدَتْ أنّاتـــــــهُ
لمّـــــــا رمـــــــاهُ مباغـــــــتٌ ورمانـــــــا
يـــــا أيّهـــــا الحـــــرفُ الجـــــريح أمـــــا تـــــرى
أنّ الـــــــيراع بأحمـــــــد عزّانـــــــا

فيتابع الشاعر تجسيم المفاهيم المجرَّدة (اليراع، الحرف) بهدف التأثير على المتلقي، عبر تشبيههما ببعض صفات الإنسان مثل(تصاعدت أنّاتهُ، الجريح)، وهذه الصور القائمة على النسق التجسيمي تؤدي إلى ظهور التدرج الفني، والتصويري في الأداء، والعرض من مجرد المشابهة والتوضيح، إلى المبالغة في التمثيل، وإحداث التأثير المرجو

---

[1] المصدر السابق، ج.1، ص.199.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.456.

لدى المتلقي، وبذلك نجح الشاعر في تدعيم نسقه الشعري، مما أكسبه مجالاً فنياً، وإبداعياً تعبيرياً متميزاً.

ب–النسق الاستعاري التجسيديAnimation:وفيه تكتسب الماديات والمعنويات صفات الكائن الحي بشرط ألاّ تكون من خواص الإنسان، كما جاء في قصيدة (أوراس جئتك أشتكي)[1]:

تلـــــك الزهـــــورُ وقـــــد علـــــتْ قـــــبرا لهـــــمْ
كـــــلّ الجـــــزاءِ علـــــى الـــــبلاء الضـــــاري
والنـــــاسُ تُنهـــــبُ والقصـــــورُ تطاولـــــتْ
والمـــــال عشّـــــش في الحســـــاب الجـــــاري

فالفعل (عشّش) يتطلب في اللغة فاعلا حيا متحركا، ولكنه أُسند في هذا البيت إلى المال الذي هو معنى مجرد لاحيّ، وعلاقة اللاملاءمة هذه بين الفعل، والفاعل، خلقت انحرافا لا يمكن إزالته إلا من خلال المشابهة التالية :

(أ) المال ـــــــــــــــ (ج) عشش ←

= مثل

(أ،د)

(ب)الحياة الفخمة, الجاه.. (د)وفّر ,جمع ,كَنَزَ

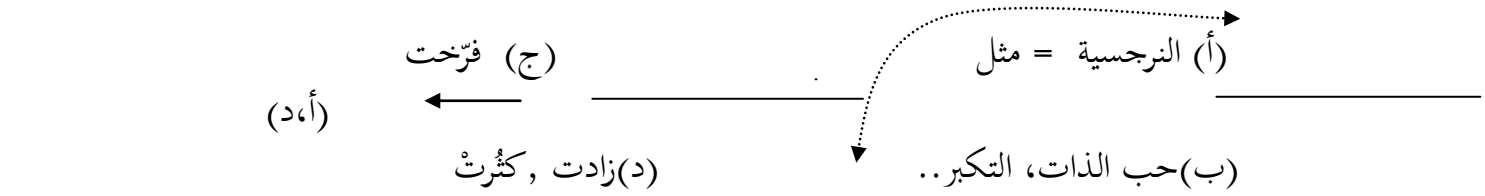
لقد أخذ الشاعر العنصر (أ) من العلاقة المعيارية (أب) والعنصر (د) من العلاقة المعيارية (ج د) ليؤلف مجموعة جديدة (أد) قائمة على علاقة انحرافية، فالصورة هنا تردُ لتجسيد مفهوم مجرد هو (المال) وجعله كينونة حيّة مجسدة تبني أعشاش لها مثل الطيور، وبهذا يتم التجسيد من خلال تشبيه المال بالطيور، ومن ثم حذفها وإبقاء

[1] المصدر السابق، ج.2، ص.199.

شيء من لوازمها دليلاً عليها وتتجسد هذه اللوازم في الدال (عشّش) لينتج لنا تركيب استعاري، مثل هذه الأبيات أيضا من قصيدة(نرجسيّة) التي يقول فيها[1]:

النرجسّـــــــــــــيةُ فرّخـــــــــــــتْ في الـــــــــــــدارِ
فغـــــــــــزتْ خيـــــــــامَ المـــــــــــيمِ والحجّـــــــــــارِ
وأتـــــــــتْ علـــــــــى عثمـــــــــانَ تنفـــــــــثُ دائهـــــــــا
وتطـــــــــــــــيحُ بالأبطـــــــــــــــالِ والأحـــــــــــــــرارِ

فالفعل (فرّخَ) يتطلب في اللغة فاعلا حيا متحركا، و لكنه أُسند في هذا البيت إلى النرجسية التي هي معنى معنوي، وعلاقة اللاملاءمة هذه بين الفعل والفاعل، خلقت انحرافا لا يمكن إزالته إلا من خلال المشابهة التالية :



لقد أخذ الشاعر العنصر (أ) من العلاقة المعيارية (أب) والعنصر (د) من العلاقة المعيارية (ج د) ليؤلف مجموعة جديدة (أد) قائمة على علاقة انحرافية، فالصورة هنا تردُ لتجسيد مفهوم مجرد هو (النرجسية)، وجعله كينونة حيّة مجسدة تفرّخ مثل الطيور، وبهذا يتم التجسيد من خلال تشبيه النرجسية بالطيور، ومن ثم حذفها وإبقاء شيء من لوازمها دليلاً عليها وتتجسد هذه اللوازم في الدال (فرّخ) لينتج لنا تركيب استعاري، فالشاعر وهو يبدع، يتجه بتعبيره نحو أعلى المستويات في التخييل والتصوير، وحتى يحقق هذا الهدف، عليه أن ينزاح بلغته، ويعدِل بها عن الحقيقة ، فلا يكتفي بالكتابة المعيارية[2]، فلا بد أن يستعين بلاعقلانية اللغة في بعض الأحيان ليكسر طابع النمطية والتقريرية، وهو بذلك يفتح آفاق الخيال لإدراك التفاصيل

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.575.

[2] أو ما يسمى بالكتابة عند (درجة الصفر).

المتباينة والمتعددة التي تخطر على الفهم في سياق الجمع بين الأطراف المختلفة، معبرا فيها عن دقيق الفكرة وعمق المعاني، بما يتيح له عقد المقارنة بين الطرفين والتي تسهم في إظهار الأوصاف التفصيلية للطرف المراد تصويره، والهدف من هذا هو الوصول إلى بناء صورة شعرية، قوامها انهيار الحواجز المعنوية والنفسية بين الحواس الإنسانية، لتوحي بما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس غريبة ومشاعر غامضة مركبة تعجز اللغة العاديّة في التعبير عنها، فبالصورة الاستعارية يتجسد المعنوي حتى يغدو محسوسا، وهنا تصبح الكلمات ذات إيحاء تصويري رامز ، ويتحول كل تفكير استعاري إلى حياة دائبة فتمحي المسافات بين الحواس والأشياء، ومن هنا نفهم ممّا تقدم أن الحواس تتبادل مُعطياتها على مستوى الإدراك الوجداني للذات الشاعرة لحظة الإنتاج الشعري، مثلما رأينا في أمثلة هذا النسق.

ج- النسق الاستعاري التشخيصي Personification: ويتم بخلع الصفات الإنسانية على كل من المعنويات والماديات؛ أي اكتسابها صفات الشخصية البشرية وسلوكياتها، مثلما جاء في قصيدة (مقام الشهيد)، يقول[1]:

نصـــــــبوكَ فـــــــوْق العـــــــرْشِ والأحـــــــداقِ
فشـــــــــمخت كـــــــــالعملاق في الآفـــــــــاقِ
ورفعـــــــتَ رأْســـــــك للأعـــــــالي رافعـــــــا
ذكـــــــرى شـــــــهيدٍ مُبـــــــدعٍ خـــــــلاّقِ
لـــــــولاهُ مـــــــا كانـــــــتْ جزائـــــــرُ حـــــــرّةً
تزهـــــــوا بنصـــــــرٍ مشْـــــــرقٍ بـــــــرّاقِ

إن هذه الصور المتتابعة تمنح (مقام الشهيد) صفات إنسانية فهو شامخ، مرفوع الرأس يتأمل الوجود، ويطلُّ عليها من علٍ كأي إنسان مزهو ومنتصر، ولا يتعدى الشاعر في أغلب صور هذه الأبيات تلك النظرة الحسية البصرية اللاقطة لملامح المشهد نقلا

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.173.

جامدا في لحظة زمنية معينة، ووضع ثابت، ومن ثم لا نجدها تُحدث التأثير اللازم في المتلقي، ولا تنقل إليه دلالة النسق التخييلي بكل ما يتضمنه من دفقٍ وشعور.

ومن الصور التي تعتمد تشخيص المعنويات أيضا ما جاء في قصيدة (هل تحققت المنامة وقامت القيامة)[1]:

ويجـــــــيءُ الوئـــــــامُ يُنشـــــــدُ حُبّـــــــا
بـــــين مَـــــنْ لا يُحِـــــبُّ في ربْـــــعِ ســـــاعهْ
ويجـــــــيءُ الإصـــــــلاحُ في شـــــكل أفعـــــى
ذات حقـــــــــدٍ ولوثـــــــــةٍ وبشـــــــــاعهْ

فهذا المقطع يبدأ بصورة مركزية تتخذ من التشخيص وسيلة إلى تكثيف المعنى وتركيزه من خلال تصوير (الوئام، والإصلاح) في كيان متحرك حي؛ بخلع الصفات الآدمية عليهما، فالوئام ينشد حبا كأي آدمي، والإصلاح بتنكر في زي أفعى، ونلاحظ هنا بساطة الصورة ومباشرتها كما اقتضتها تجربة الشاعر المستندة إلى النسق التخييلي في التعبير.

وهذا مقطع آخر من قصيدة(دموع على الأصنام) تتوالى فيه الأنساق التشخيصية بصورة مركزة، يقول[2]:

العيـــــــــدُ أقْبَـــــــــل والفجيعـــــــــةُ أَقْبلـــــــــتْ
والنـــــــــاسُ تســـــــــعى، والألـــــــــوفُ قِيـــــــــامُ
والحـــــــــزنُ يعتصـــــــــرُ القلـــــــــوبَ ويصـــــــــطلي
بلظـــــــــى المصـــــــــابِ مطـــــــــوّفٌ وإمـــــــــامُ
والكعبـــــــــةُ الغـــــــــرّاء ترســـــــــلُ نفحهـــــــــا
والقـــــــــدسُ تعلـــــــــنُ حزنهـــــــــا والشـــــــــامُ
والأرز مـــــــــادى مـــــــــن الفجيعـــــــــة وانحـــــــــنى

[1] المصدر السابق، ج.2، ص.595.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.462.

وجراحـــــــــــــهُ لم تنســـــــــــــها الأعـــــــــــــوامُ

والنيـــــــــــلُ يُرســـــــــــلُ أدمعـــــــــــا مـــــــــــدرارةً

منهـــــــا يفـــــــيضُ الشَـــــــلْفُ وهـــــــو مضـــــــامُ

بغـــــــــدادُ تشـــــــــحذُ للـــــــــذيادِ ســـــــــيوفها

وعلـــــــى الظـــــــبى قـــــــد نُكّســـــــتْ أعـــــــلامُ

في كـــــــــلّ بيـــــــــت مـــــــــأتمٌ وتفجّـــــــــعٌ

وبكـــــــــلّ حـــــــــيٍّ مولـــــــــد وصـــــــــيامُ

حـــــــتى الصـــــــليبُ بكـــــــى وأرســـــــل عونـــــــه

لم يثْنـــــــــــــــهِ لـــــــــــــــومٌ ولا لـــــــــــــــوّامُ

وفي هذه الأبيات تشكيل لمجموعة من الصور التي تتوالى فيها الأنساق التشخيصية، وقد اعتمد الشاعر على المخيلة البصرية في تشكيله لهذه الصور وتركيبها من مشاهد عامة، وإلحاحه على تجميل جزئيات الصور والاعتناء بالوصف الخارجي التقريري، الذي يهتم بعرض الصور مع جوهرها، كما يلتقط الشاعر الصور، والمشاهد من أبعاد مختلفة وأوضاع متنوعة، وحالات متباينة، فهو يصور الكعبة وهي ترسل نفحها، والقدس تبث حزنها، وهكذا مع الأوطان الأخرى، منتقلا إلى التقاط الصورة نفسها في حالة أخرى، عن طريق تصوير تدريجي متلاحق يشخص المعنوي، والذي يجعل الدلالة المركزية للصورة الأولى تمتد في جميع الاتجاهات لتخلق جوا من المعاني الهامشية فوظيفة الصورة الاستعارية عن طريق النسق التشخيصي تزيد المعنى وضوحا، وتكسبه الروعة والجمال، وتقدّمه إلى المتلقي في صورة أنيقة ، يُقبل عليها، وهذا مثال آخر يقول فيه[1]:

تُصـــــــــــــافحنا الســـــــــــــحائبُ في سمانـــــــــــــا

مصـــــــــــــبحةً كمـــــــــــــا في الأمســـــــــــــياتِ

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.334.

وفي ســــــــفح الجبــــــــال بــــــــدتْ جنــــــــانٌ

وأمــــــــــــواه ترقــــــــــــرق تائهــــــــــــاتٍ

تــــــــداعبها الحشــــــــائش وهــــــــي نشــــــــوى

فترمــــــــــــي للحشــــــــــــائش بالحيــــــــــــاةِ

فعبارات مثل: (ترقرق تائهاتٍ)، (وهي نشوى) تشخيص لحالتي السحاب والحشائش بخلع صفات إنسانية عليهما وجعلهما يُحسان ويسمعان، وقد حذف الشاعر ما يدل على ذلك عامدا إلى جذب انتباه المتلقي، عن طريق التراسل بين حاستي السمع والإحساس، وهذا يقترب من قوله أيضا[1]:

فهــــــلْ لــــــكِ ثــــــأرٌ لــــــدى الصــــــيف حــــــتى

حرمــــــــــتِ المصــــــــــيفَ مــــــــــن العنــــــــــدليبِ

وهــــــــلْ لــــــــك جونيــــــــفُ[2] قلــــــــبٌ أصــــــــمٌ

يَضــــــــــلّ كســــــــــاليف[3] غــــــــــيرُ مجيــــــــــبِ

ومن أنماط التشخيص أنه يلجأ إلى أنسنة المكان فيشخص المدن ويطلقها من مفهومها الجغرافي المجرد إلى فضاء مثقل بالدلالات، مثل قوله في قصيدة(إنها...القدس... تبكي)[4]:

صــــــــــرخاتٌ مــــــــــن فتــــــــــاةٍ تنتحــــــــــبْ

نظــــــــــرةٌ مــــــــــنكمْ إليهــــــــــا يــــــــــا(عربْ)

لَطَمَــــــــــت خــــــــــدّا وأدمــــــــــت مقلــــــــــة

وأســــــــــــالَتْ عــــــــــــبرات تلتهــــــــــــبْ

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.278.

[2] يقصد مدينة جنيف، عاصمة دولة سويسرا

[3] ساليف جبل قرب جنيف.

[4] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.188.

قـــــــد تلـــــــوّت مـــــــن ســـــــقام مضّـــــــها

وتهـــــــاوتْ مـــــــن عنـــــــاء وتعـــــــبْ

لفـــــــح الحـــــــزنُ محيـــــــا ذاويـــــــا

كـــــــان بـــــــالأمس مُضـــــــيئا كالشُـــــــهبْ

أظلمـــــــتْ مـــــــن حولهـــــــا أيامهـــــــا

لا ضـــــــياء، لا معيـــــــل ، لا نشـــــــبْ

إن مشـــــــتْ تبـــــــدو كظـــــــلٍ باهـــــــت

أو كتمثـــــــال هزيـــــــل مـــــــن خشـــــــبْ

قبعـــــــتْ تحـــــــت بقايـــــــا طلـــــــل

" أكـــــــل الـــــــدهر عليـــــــه وشـــــــربْ "

فقـــــــدتْ عـــــــزّا وكانـــــــت حـــــــرّة

قمـــــــةُ العـــــــزّ إليهـــــــا تنتســـــــبْ

فقـــــــدتْ مـــــــن كـــــــان بـــــــالأمس لهـــــــا

مثـــــــل ضـــــــرغام إذا غـــــــيظ وئـــــــبْ

فقـــــــدتْ إلفـــــــا وصـــــــقرا كاســـــــرا

جـــــــره المـــــــوت لأحشـــــــاء الـــــــتُربْ

أهلهـــــــا بـــــــين قتيـــــــلٍ راحـــــــل

أو أســـــــير خلـــــــف قضـــــــبان الريـــــــبْ

ويقترب معنى هذه الأبيات أيضا، من قوله في قصيدة(تسابيح في انتظار ليلة القدر)[1]:

والقـــــــدسُ تنـــــــدُبُ في الســـــــبايا حظّهـــــــا

ومنـــــــارة الأقصـــــــى تـــــــئنُّ أنينـــــــا

وعلـــــــى مرابعنـــــــا يُخـــــــيّمُ وافـــــــدٌ

يقصـــــــي الألـــــــوفَ ويقتُـــــــلُ الباقينـــــــا

أو قوله أيضا:[1]

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.123.

واذكـــــري القُـــــدْس فهـــــي تصـــــرخُ لـــــيلا

ونهـــــــــارا وتنـــــــــــدبُ الأيّامـــــــــــا

فقد سعت هذه الصور للتخلص من جمودها من خلال ارتفاع المكان الجامد إلى مرتبة الإنسان، مستعيرا صفاته ومشاعره، فاستحضر الشاعر أحمد الطيب معاش المعنى الإنساني الذي يسجد الضعف البشري ليسقطه على (القدس) فيجعلها تحمل سماته وعواطفه وانفعالاته، ومن هنا نفهم ممّا تقدم أن التشخيص معطى نسقي تصويري مهم على مستوى الإدراك الوجداني للذات الشاعرة لحظة الإنتاج الشعري، ولهذا له جمالياته الخاصة في إبراز النسق الشعري وهو تجسيد لأحاسيس الشاعر وأفكاره المجردة بشكل حسي، يستخدمهُ الشاعر في سياق بياني خاص يُعَبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، ..."[2]، وهذا ما يعبر عن خصوصية التجربة الشعورية للشاعر أحمد الطيب معاش.

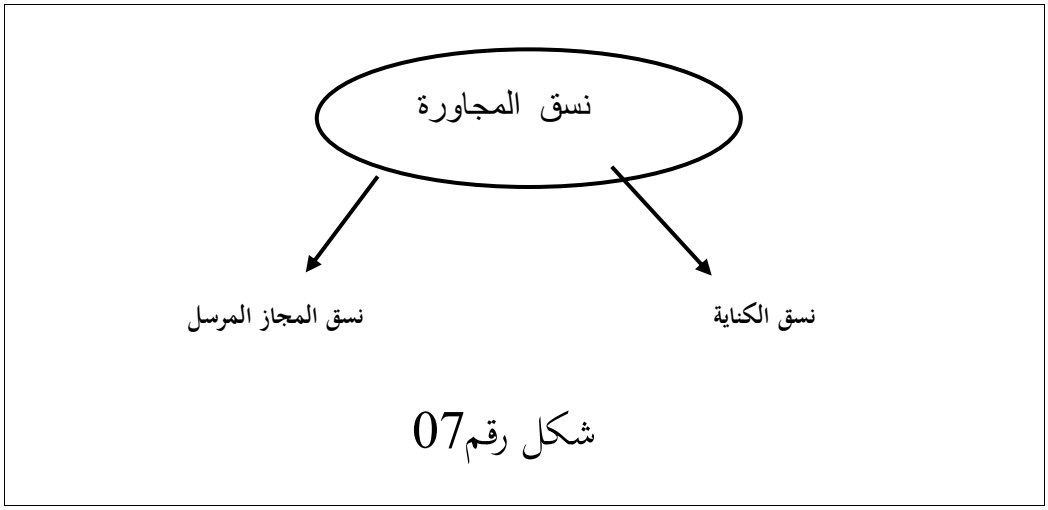
---

[1] المصدر السابق، ص.207.

[2] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط.2،1981، ص.391.

المبحث الثاني– نسق المجـــاورة:

تعتمد بنية المجاورة على تحول الدلالة اللغوية بفعل التجاور، فهي إذ تحافظ على معناها الحقيقي تسعى في الوقت نفسه إلى مضاعفة شفرتها الدلالية اعتماداً على السياق، لتخلق مستوىً دلالياً يجاور المستوى الحقيقي، فتكون بذلك العلاقة بين المستويين علاقة مجاورة، يكون فيها السياق وسيطاً يعمل على تهيئة الجو الملائم للتَّحوّل بذهن المتلقي من المعنى الأول (اللازم) إلى المعنى الثاني (الملزوم)، "الذي يتعلق بإفراز منظومة من العلاقات الكنائية التي تقوم على أساس المجاورة"[1]، بوصفها مظاهر أسلوبية مشحونة بدلالات إيحائية، ينفتح النص عبرها إلى مدلولات جديدة، وتتجسد علاقة المجاورة في الكناية والمجاز المرسل مثلما نجسده في الترسيمة التالية:



شكل رقم07

فالكناية والمجاز المرسل يعتبران من الخواص النثرية التي تنسجم في الشعر مع الأسلوب الذي ينوع نزوعاً واقعياً[2]، وهذا النسق يتم عبر تجاوز الواقع عن طريق خلق دلالات تتسم بالغموض؛ إذ تنزاح التراكيب اللغوية والسياقات الأسلوبية إلى فضاءات شاسعة تميل إلى مرجعية مغايرة للمألوف إلى أنماط مستحدثة وهو أسلوب

[1] محمد العياشي كنوني، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط.1، 1997، ص. 261 .

[2] محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص. 198.

يكاد يكون شائعاً في شعر أحمد الطيب معاش مثلما سوف نرى في نسقي الكناية والمجاز.

أ–نسق الكنـــاية Metonymy: الكناية لفظ أُطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الأصلي[1]، والتعبير الذي يتَّخذ شكل نسق الكناية هو تعبير بليغ أجمل من التَّعبير المباشر، وإنَّ شكل الجملة الذي تتَّخذه الكناية في التَّعبير يجعل المعنى الثاني (المكنَّى عنه) مختفيا وراء صورة لا نصل إليه إلاَّ من خلالها، فـ"هي وسيلة قوية من وسائل التأثير والإقناع لها دور بارز في شحذ الأسلوب، وتعميق الفكرة"[2]، والفرق بينها وبين الاستعارة يظهر في أن الكناية لا تحقق "نفس الخرق الدلالي الذي تقوم به الاستعارة"[3]، وذلك من خلال الانغلاق والانفتاح على القارئ؛ حيث إن الكناية لا تشكل تحديا كبيرا لمدركات القارئ أو المتلقي؛ فهي بكل بساطة تُطلق ويراد بها لازم معناها (الطبيعة التجاورية للكناية) مع جواز إرادة المعنى المباشر بخلاف الاستعارة التي أشرنا لبعض ملامحها في شعر أحمد الطيب معاش فيما سبق.

وتحتفظ الكناية بالإضافة إلى الأوجه البلاغية الأخرى، بقيمة خاصة نظرا لما تتمتع به من خصوصيات مميزة، وهي تتجلى في النص الإبداعي في بنية ثنائيَّة الإنتاج،"حيثُ تكونُ في مواجهة إنتاجٍ صياغيٍّ له إنتاجٌ دلاليٌّ موازٍ له تماماً بحكم المواضعة، لكن يتمُّ تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللّوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإن المنتج الصياغيَّ يظلُّ في دائرة الحقيقة"[4]؛ إذْ لا تصحبها قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي كما هو الحال

---

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.1،1985، ص.310.

[2] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، 2006، ص.184.

[3] عمر محمد طالب، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص.66.

[4] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص.187.

في الاستعارة، مما يؤكد وقوعها في منطقة وسطى بين الحقيقة والمجاز[1]، فبينما يلاحظ على العملية الاستعارية أنها تركز على ازدواجية الرؤية خلال التقاطها للواقع؛ إذ تمزج بين شيئين مختلفين وتسمي احدهما باسم الآخر، فإن عملية تخلّق الكناية – وكذلك المجاز المرسل – تمضي في الاتجاه المضاد فلا تستبدل أحدهما بالآخر وإنما تعتمد على إجراء توحيدي بين العناصر المتفرقة[2]، فالكناية هي وسيلة للتعبير بالصورة، حتى وإن كانت هذه الصورة الكنائية تحمل في طياتها معنى الستر والخفاء، ولكنه إخفاء بنَّاء، يثير في المتلقّي نشوة الاستزادة عن طريق إعمال العقل للوصول إلى عمق الصورة؛ لأنها " تقوم على نوع آخر من الحيوية التصورية، فهناك أولا: المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية ثم يصل القارىء أو السامع إلى (معنى المعنى) وهي العلاقة الأعمق فيما يصل إلى التجربة الشعورية والموقف"[3]، ومثال ذلك ما جاء في قصيدة (الوحدة والقحط)[4]:

لا تعـــــــــذلوني إنْ أطلـــــــــتُ عـــــــــذابكُم
وأطلْـــــــتُ ليلـــــــيِ أو أطلـــــــتُ عنـــــــائي
إنّي رهـــــــــينُ المحبســـــــــينِ فســـــــــجّلوا
عـــــــنّي بـــــــأني أتعـــــــسُ السُـــــــجناء
دمعـــــــي ودمعكـــــــمُ ســـــــينبتُ واحـــــــةً
تُـــــــدعى بواحـــــــة أدمـــــــعِ الغربـــــــاءِ

إن السياق (context)– كما تقدم – يقوم بتوفير ما يهيئ الحس الجمالي للمتلقي للتحول من المعنى الحقيقي إلى المعنى الإيحائي الخفي الذي يقصده الشاعر، وعنوان القصيدة (الوحدة والقحط) يقوم بتلك الوظيفة، فالشاعر غريب في بلادٍ غير بلاده،

---

[1] محمد عبد المطلب ، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص. 187.

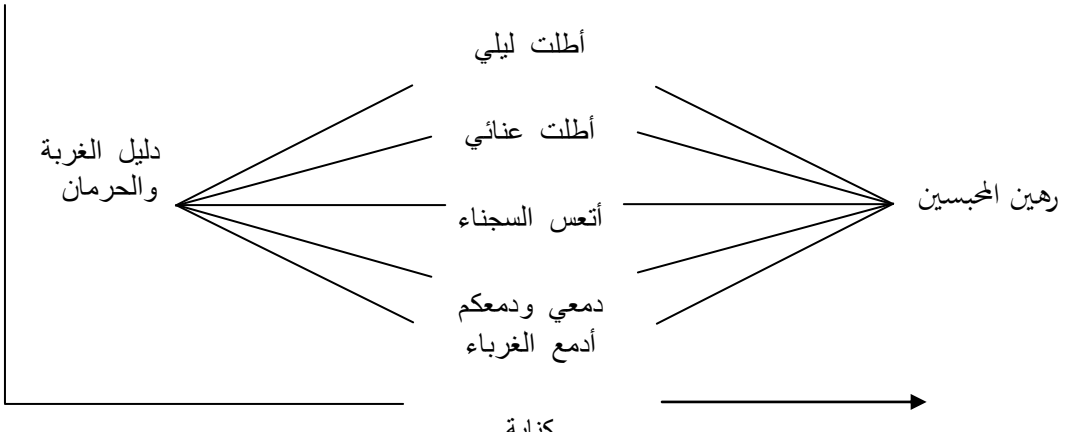
[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص.301.

[3] فايز الداية، جماليات الأسلوب ، ص. 141.

[4] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.293.

وهو إلى هذا يعاني من أزمة مالية خانقة يعبر عنها في النص بقوله(إنّي رهينُ المحبسين) وهي كناية عن سجن الغربة وسجن الحاجة وقلة ذات اليد، فالحبس رمز بالاتفاق، يشير إلى الحرمان والضياع ، لذا فإنَّ ذهن القارئ ينتقل من اللازم (السجن) إلى الملزوم (الحرمان) بحكم المواضعة.

إن النسق الكنائي الذي اعتمدته الأبيات السابقة تجسد عبر مجموعة التراكيب:(أطلْتُ ليلي أطلت عنائي، أتعس السجناء، أدمع الغرباء)، لينفتح النص على مدلولات جديدة، و"يبقي ستر المعنى في الكناية الميزة الغالبة، إذ يستتر المعنى داخل صدفة، فلا نصل إليه إلاَّ بعد شقِّها وكل تستُّر هو ميزة فنية طالما أن كل تصريح أو وضوح هو ميزة علمية، وبهذا المعنى يقول (ملارميه) :(أن نُسمي الاسم باسمه يعني ذلك حذف ثلاثة أرباع نشوة القصيدة ، هذه النشوة التي تقوم على غِبطة الاكتشاف شيئا فشيئا ، والإيحاء ، وهذا هو الحلم كله) "[1] والمتلقي حينما يريد أن يتعرف على هذا المعنى المتواري البعيد في نسق الكناية , لا ينتقل ذهنه إليه مباشرة , وإنما يحتاج إلى شيء من الروية وإعمال العقل، فالبعد الكنائي لهذه التراكيب يكمن في تعبير الشاعر عن حاجته وغربته، وحرمانه، وقد كنّى عن ذلك ، بمجموعات من الدوال تصب في الإطار الدلالي لهذا النسق يمكن تجسيدها في المخطط التالي:



شكل رقم08

[1] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص. 168.

والتركيز في نسق الكناية يكون على عملية المجاورة بين المدلولين، الأول والثاني؛ من حيث الانتقال من الحسي إلى المجرد، أو استعمال المجسَّد للدلالة على المعنوي، وخلاصة القول أن آلية الكناية تقوم على الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني ولإيضاح وشرح هذه العلاقة نذكرُ قول أحمد الطيب معاش في قصيدة (رمضانيات)، حيث يقول[1]:

فـــــــإنّ المقـــــــابرَ تشـــــــكو اكتضاضـــــــا

وترجـــــــو مـــــــن العُنْـــــــف غمْـــــــدَ الحُســـــــامِ

وترجـــــــو لمـــــــن فُجعـــــــوا باقتتـــــــالٍ

رداء الســـــــــــلامِ وحســـــــــــن الختـــــــــــامِ

فعبارة (المقابر تشكو اكتضاضا) كناية عن كثرة الموت واستفحاله، وهذه الطريقة الإيحائية في التعبير الكنائي، هي التي تدفع المتلقي إلى المشاركة الحقيقية في استخلاص اللازم من الصياغة للتحول من الدلالة التصريحية المباشرة (denotation) إلى الدلالة الإيحائية (connotation) وبصورة سلسة من دون حاجة لإطالة الفكر، لتسهم في تأليف النسق التخييلي داخل القصيدة ويماثل هذه الأبيات في المعنى قوله في قصيدة(خماسيات السنوات العجاف) [2]:

وعـــــنِ المقـــــابرِ لا تســـــلْ فقـــــد غـــــدتْ

مثـــــل المـــــدائنِ ضـــــجّةً وزحامـــــا

زحفـــــتْ عليهـــــا أرجـــــلٌ ومراكـــــبٌ

حرمـــــتْ دفـــــين شـــــعابها الأحلامـــــا

وهذا ما يمكن تجسيده في الترسيمة التالية:

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.572.

[2] أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، ص.31.

دال	مدلول أول	مدلول ثاني
المقابر تشكوا اكتضاضا	كثرة عدد القبور	كثرة الموت واستفحاله

و انطلاقا من هذا الأبيات السابقة، نستنتج أن العلاقات التي تربط بين الألفاظ في الأبيات الشعرية السابقة، هي علاقات معيارية (حقيقية) إذْ أننا حين نقع على لا ملائمة تؤدي إلى انحراف، يفرض علينا إزالته بالعودة إلى معنى آخر أو دلالة ثانية، كما كان الحال في الصورة الاستعارية، فالأخذ بالدلالات الحقيقية والاصطلاحية لا يفي بالمراد، وتبقى هذه الدلالات قاصرة عن إعطاء التعبير حقه، فماذا يفيدنا في الكلام إذا أخذنا معنى كثرة عدد القبور وانحسار مساحة المقابر ؟ بالرغم من إمكانية الأخذ به، وماذا يفيد البيت إذا اقتصرت الدلالة على المعنى الحقيقي؟ وبالتالي فإن هناك دلالة ثانية مخفية ومستورة يرمي إليها الشاعر، متى وصلنا إليها استقام المعنى، إذًا فهناك عملية انتقال في المعنى ينبغي أن تحدث بين المدلول الأول والمدلول الثاني، فالصورة الحسية في المدلول الأول والتي تظهر كثرة عدد المقابر أدت إلى مدلول ثان معنوي هو كثرة الموت واستفحاله، والعلاقة بين المدلول الأول والثاني تقوم على المجاورة حيث الانتقال من الحسي إلى المجرد، ولا تقوم على المشابهة، كما مر بنا في الصورة الاستعارية.

ومثلها قوله[1]:

لا زهـــــــرةً تُلقـــــــي إلينـــــــا بســـــــمةً

لا بلبـــــــــل يشـــــــــدوا ولا ورقـــــــــاءُ

وقوله [2]:

شـــــــارونُ أقســـــــمَ أنْ يُبيـــــــدَ عروبـــــــةً

وبنـــــــوا العروبـــــــةِ صـــــــفّقوا وأعـــــــادوا

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.217.

[2] المصدر السابق، ص.263

شـــــــــارونُ لم يحنـــــــــثْ وواصـــــــــلَ صـــــــــيدهُ

وفحولنـــــــــا صـــــــــيد الغـــــــــزال أجـــــــــادوا

فعبارة (لا زهرة تلقي إلينا بسمة) تعبير عن لامبالاة النساء به؛ لأن عبارة (زهرة) كناية عن المرأة، وكذلك عبارة (صيد الغزال)، تعبير عن تصيُّد النساء وتتبعهنَّ، لأن الغزال أيضا كناية عن المرأة، وهذه الطريقة الإيحائية في التعبير الكنائي هي التي تدفع المتلقي إلى المشاركة الحقيقية في استخلاص اللازم من الصياغة للتحول من الدلالة التصريحية المباشرة إلى الدلالة الإيحائية.

وتبقي الكناية مجالا واسعا للبحث عن الدلالة؛ "لأنَّ الانحراف في التعبير يؤدي بالضرورة عن التفتيش عن دلالة جديدة تُزيل هذا الإنحراف"[1]، وفي مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش مجموعة كبيرة من الصور الكنائية من الصعب علينا الوقوف عليها كلها أو حصرها فاستغلاله للكناية كأسلوب بلاغي وبياني يعبر عن مقدرة وسيطرة لغوية جيدة، لإيصال المعنى بكل الطرق المتاحة، رغم صعوبة القبض على معناها في أحيان كثيرة، ومرد ذلك أن "الكناية تبدو صعبة المنال عند تأمل جزئياتها رغم ما يخيّل إلينا من بساطتها الهينة؛ ذلك أنها تندغم في الكلام والتركيب اللغوي، ويظل السياق هو الكفيل بإضاءتها بشكل أساسي"[2]، وخلاصة الكلام أن التعبير بهذا النسق يكشف عن المعاني ويوضحها، ويؤثر تأثيرا طيبا في النفس ويحدث انفعال الإعجاب بكونه انفعالا تعجز اللغة العادية عن تصويره؛ لأن الانفعال يقتضي لغة خاصة، وللكناية من الأثر ما للتشبيه والاستعارة من حيث قدرتها على إخراج المعاني صورا محسوسة تزخر بالحياة والكناية أبلغ من التصريح، وليس الشعر إلا وسيلة للتعبير عن المعنى وليس في المعنى بحد ذاته.

---

[1] صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص. 165.

[2] فايز الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، ص.153

ب–نسق المجاز: وهو من أحسن الوسائل البيانية؛ إذ يخرُج به المعنى متصفا بصفة حِسِّية تكاد تعرِضه على عيان السَّامع، ولهذا شُغفت العرب باستعماله لميلها إلى الاتساع في الكلام وللدِّلالة على كثرة معاني الألفاظ، ولما فيها من الدقة في التعبير، وهو كلمة أو تركيب استعمل في غير معناه الحقيقي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي[1]، وتكمن وظيفة المجاز المرسل؛ في"أنه يؤدي في اللحظة الأولى إلى تلخيص خواص الأشياء في وجدان المتحدث واختزالها إلى خاصية فريدة يرتكز عليها انتباهه"[2]،ويتميز بخاصية التجاوز؛ التي يرى أستاذنا الدكتور (عبد الله العشي) بأنها" إحدى الخاصيات المركزية للرؤية الشعرية، فبدون التجاوز، والتخطي، لن يكون ثمة اختلاف بين الشعر وغيره، والتجاوز بهذا المعنى هو منطق الشعر، فالشعر في أصله تجاوز لمنطق التفكير والتعبير السائد إلى نمط آخر يُحققه هذا التجاوز بفعل ما يُسمى في البلاغة بالمجاز.."[3]، وصورة المجاز تقوم على استعمال كلمة تدل على حقيقة (أ) هذه الكلمة تحل محل كملة ثانية تدل على حقيقة (ب) وتأتي عملية الاستبدال هذه نتيجة (للمجاورة) أو للتواجد وللارتباط الذي يجمع (أ) و (ب) في الواقع أو في الفكر ولتوضيح هذه العلاقة، وتأكيد هذا المفهوم الحديث لصورة المجاز نلاحظ ما يلي، ومن خلال قول أحمد الطيب معاش[4]:

لـــــــو أنّ أرجـــــــاءَ الـــــــبلادِ تناوحَـــــــتْ

يـــــــومَ الكريهـــــــة خِلْتهـــــــا ألحانـــــــا

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ط.2، 1984، ص.334.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص. 296.

[3]عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2009، ص.121.

[4] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص456.

جـــــاءت تـــــزفُّ عريســـــها مـــــن بعـــــدما

مَهَـــــــرَ العـــــــروس وقـــــــدم القربانـــــــا

نادتـــــــه (مصـــــــر) فـــــــامتطى ألواحـــــــهُ

ومضـــــــى ليكســـــــب بـــــــالرجوع رهانـــــــا

إن العلاقة التي تربط الفعل (نادته)، والفاعل (مصر) هي علاقة لا ملائمة، لأنه لا يجوز منطقيا أن تقوم (مصر) بالفعل (نادى) ويَفرض هذا الانحراف الظاهر في التركيب عدم الأخذ بالدِّلالة الاصطلاحية لأنه لا يؤدي من خلاله دلالة مفيدة، وإزالة هذا الانحراف الدلالي المشار إليه سابقا من خلال انتقال الدلالة في لفظ (مصر) لو استبدلناها بلفظ (أهل مصر)، أو (الشَعْبُ) مثلا، يستقيم المعنى ويزول كل انحراف في الأبيات السابقة، فالشاعر لا يريد مصر المعروفة ولكن يريد سكانها وأهلها وشعبها، ونلاحظ أن اللفظة التي كانت تؤمِّن الانسجام والملائمة في الجملة سقطت لتحلَّ محلَّها لفظة أخرى غريبة عن السياق تُخل بهذا الانسجام ولكن بإمكانها أداء معنى اللفظة السَّاقطة، ولذلك انتقلت الدلالة في لفظة (مصر) من معنى أول اصطلاحي إلى معنى ثان مجازي يُلائم السياق العام ويمكن تجسيد ذلك من خلال الترسيمة التالية:

الدلال ←	**المدلول (1)** ←	**المدلول (2)**
مصر ←	مكان أو بلاد ←	شعبها أو اهلها

ويبدو المجاز هنا كأنه عملية انزلاق بين لفظة وأخرى، بحيث انزلقت لفظة (الشَعبُ) لتحل محلها لفظة (مصر) الغريبة عن السياق، وإنَّ كل عملية انتقال في الدلالة لا يمكنها أن تتم دون علاقة بين المدلول (1) والمدلول (2) أو بين اللفظة المنزلقة (مصر) واللفظة الحالَّة محلَّها (الشَعبُ) ، إذ لا يمكننا أن نلمح علاقة المشابهة بين (مصر) و(الشَعبُ) لأنه لا تُوجد وحدات معنوية مشتركة بينهما كما هي الحال في الصورة الاستعارية، وبالرَّغم من ذلك لا بدَّ من وجود علاقة تبرز هذا الانتقال،

وتجعله قابلا للفهم والإدراك، لأنَّ ما يجمع (مصر) (بالشَعبِ) هو المجاورة أو المقاربة، وتكمن المجاورة في أن (مصر) هي سبب وجود (الشَعبُ أو الموطنين) فالانتقال لم يكن اعتباطيا وإنَّما كان منضبطا ضمن إطار (المجاورة) في علاقة يمكن أن نطلق عليها اسم (العلاقة السببية) بحيث تكون مصر السبب في وجود الشعب، فإذن فعبارة نادته مصر فامتطى ألواحهُ مستعملة في غير ما وضعت له في أصل الاصطلاح اللغوي، فمصر لا تنادي كلها، حيوانها، وجدرانها، ونباتها، وجمادها، وإنما الذين ينادون هم سكَّانها، فالمجاز مرسل والعلاقة محلية، أما العلاقة بين المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي فهي المكانية أو المحلية وليست المشابهة.

وما قيل عن الأبيات السابقة يقال أيضا عن هذه الأبيات من قصيدة(طعم العيد)، يقول[1]:

الله جـــــــــلَّ جلالـــــــــــهُ أمـــــــــــرَ الـــــــــــورى

بالســـــــــــــلْمِ لا بـــــــــــــالحربِ والتصـــــــــــــعيدِ

أمـــــــــا اليتـــــــــيمُ فهـــــــــلْ ســـــــــألتَ دُموعـــــــــهُ

عـــــــــن حالـــــــــــهِ المتشـــــــــــائمِ المنكـــــــــــودِ

فالعلاقة التي تربط الفعل (سألت) والفاعل (دموعه) هي علاقة لا ملائمة ، لأنه لا يجوز منطقيا أن تُسأل الدموع، وإزالة هذا الانحراف الدلالي يقتضي استبدال لفظ (دموعه) بـ(اليتيم) مثلا، كي يستقيم المعنى، ويزول كل انحراف دلالي، فإذن فعبارة نادته مصر فامتطى ألواحهُ مستعملة في غير ما وضعت له في أصل الاصطلاح اللغوي، فالدموع لا تسأل، وإنما الذي يُسأل هو صاحب الدموع أي اليتيم، والأمثلة في هذا الباب كثيرة في مدونة الشاعر.

إن استعمال نسق للتعبير عن معنى من المعاني يهدف إلى توكيد المعنى وتقريره عند المتلقي والتطلع إلى معرفة دلالته المجازية التي يريدها الشاعر، عن طريق إثارة التخييل

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.248.

المناسب لدى المتلقي من خلال انتقاء الألفاظ الموحية؛ ذلك لأن الصورة الإيحائية التي ترسمها لفظة ما في نفس المتلقي، كلَّما كانت مناسبة ملائمة، فإنها تعمل على تحسين المعنى المراد، ونقله وتوكيده فالصورة التي تقدمها مثل هذه الأنساق ليست مجرد مفردات متراصة، وإنما هي سياق تخيلي نابع من قدرة الشاعر على التصوير؛ إذ تتخلق المعاني في أشكال أكثر شمولا من مجرد مظاهرها الحسية، إلى التعبير عن تجارب الشاعر أعمق تعبير من خلال المباعدة بين حقولها الدلالية عبر التفاعل بين مستويين حسي ومجرد.

الفصل الثاني

نسق الرمز الشعري

إن الرمز يعد أحد أهم عناصر النسق الشعري المهمة، لما له من سمات ومميزات على النص الشعري، وهو من العناصر الهامة في تشكيل الدلالة، مثله مثل الصورة؛ ولذا عدّه كثير من الدارسين بأنه " صورة الشيء محولا إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث تغدو لكل منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص، فثمة ثنائية مضمرة في الرمز، مع الإشارة إلى أن تلك الثنائية تحيل على موقفين جماليين متماثلين. وهذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع؛ أي هو الأساس في جعل الثنائية واحدية في الرمز" [1]، وعلى هذا فالشعر قائم على الرمز، وأن الرمز يعتمد على ملكة الخيال للشاعر، وعالم الرمز واسع ويتصل بشتى مجالات الحياة وتنوعاتها.

والرمز في دلالة النسق يعبر عن بنية من العلاقات الدلالية المتداخلة، وإنشاء هذه العلاقات ينبغي أن يقوم على أساسٍ من وعي الشاعر لكيفية ربطها بعضها مع بعض، فالنص الشعري في الواقع مجموعة كبيرة من التشكلات الدلالية والرموز الإيحائية، والرمز يدل على "كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عِرْضِيَّة، أو متعارف عليها. وعادة يكون الرمز بهذا المعنى ملموسا يحل محل المجرد" [2]، فالرمز عموما ينطلق من مقولة معرفية، يتخذ منها مرتكَزا دلاليا، وإن الألفاظ وهي مرتبطة بسياقها ومتضامة في نسقها النحوي تتكاثف إيحاءاتها، ليفك القارئ الواعي فيما بعد شفرتها.

إن ذيوع الرمز كتقنية في الشعر الحديث، راجع أساسا إلى طبيعة الحياة السياسية والاجتماعية، والفكرية، الأيديولوجية، وإلى التغيرات المرافقة لها، والتي أنتجت وعيا فنيا مغايرا، يتعدى اعتبار الظواهر موضوعات شعرية، إلى اتخاذها أدوات فنية

---

[1] سعد الدين كليب، مقال بعنوان:جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، العدد المزدوج:82، 83، السنة7، المجلس القومي للثقافة العربية، 1991، ص.38.

[2] مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص.181.

ومثيرات جمالية، فهو يمنح النص فسحة دلالية أوسع ويحررها من المدلول الضيق لتكتسب المعاني تأويلات جديدة ويرى (أدونيس):" أن "الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود، للقيم، واندفاع صوب الجوهر"[1]، ومن شروط الرمز أن يتميز بلامحدودية دلالية، وحركية في المعاني، ليكون بذلك محور النص، وأساس هيكله الذي من شأنه أن يحرك النص، ويُفعمه بالحيوية والإنتاج الدلالي، أو أن يحطمه نهائيا، وعلى هذا فالرمز في النسق الشعري يعبر عن بنية من العلاقات الدلالية المتداخلة وخلق هذه العلاقات ينبغي أن يقوم على أساس من وعي المبدع لكيفية ربطها بعضها مع بعض ذلك؛ لأن العملية الإبداعية عملية واعية، وبما أن النسق كما بيينا عبارة عن بنية محيطة، فعندما نتكلم عن نسق الرمز فإننا نشير إلى البنية التي تصطبغ بسمات الرمز، أو إنها تعني من خلال لفظ النسق احتواءها على عدد من العناصر، ومن هذه العناصر ما يستلهم سمات الرمز، فينعكس على عموم النسق، ليكون رمزيا، وهو ما يشكل انحرافا للغة، و"معادلا للاتساع والتوسع كسرا للقاعدة في التعبير، ليمنح الشاعر نفسه القدرة على ان يخترع صورا جديدة غير مألوفة"[2]، وعلى هذا يسير نسق الرمز الشعري في حركة مزدوجة؛ من اللفظ إلى الدلالة الأصلية من جهة، ومنها؛ أي الدلالة الأصلية إلى الدلالة الجديدة، التي أرادها الشاعر من جهة ثانية، ولذا فهو علامة تحمل معنيين مستقلين عن العلاقة العادية التي تجمع بين الدال والمدلول في الوظيفة الدلالية، ومن هنا فالحركية في الرمز أكثرُ حيوية، وأكثر

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص.160.

[2] موسى ربابعة، مقال بعنوان:"ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى" ، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد 8، العدد2، سنة 1990، ص. 47.

خصوبة وثراء وإنتاجا للمعنى الأدبي، ومعناه الظاهر يوحي بمعنى آخر متولد عن المعنى الأول الحر، والذي يمثل موضوعا لعملية التأويل؛ بل إن الرمز يعد محور القصيدة الرامزة، وروحها إن غاب عنها انهارت بنيتها جزئيا، أو كليا.

وإن استخدم الأديب للرمز ؛ دلالة على عمق ثقافته وسعة اطلاعه، وخبرته؛ إذ "لابد للشاعر الذي يرغب في توظيف الرمز في شعره من ثقافة وتجربة واسعة لأن الرمز مرتبط ارتباطاً مباشرة بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً"[1]، والشاعر المبدع كما يقول الدارسون؛ ينبغي أن لا يجعل الرمز يفلت من عقال السياق وإلا فقد حيويته الدلالية؛ لأن النص الشعري في الواقع غابة من التشكلات الدلالية والرموز الإيحائية، وهو يتسم بالامحدودية بحيث يتوافق مع النفسيات على تنوعها، ومع الأوضاع السياسية والاجتماعية والفكرية على اختلافها وتضاربها، فهو نسق شعري لا يعترف بالحدود الدلالية، عن طريق لامحدودية دلالاته، ومرونة انزياحاته؛ فالانزياح الدلالي، يفرضه حضور الرمز، فتوحي اللفظة الرامزة من خلاله إلى المعنى المغيَّب في النص، فـ"ديمومة الرمز في طاقته الإيحائية، تنهض أولا من عدم ابتذاله بمضمون محدد، أو سياق محدد، كما تنهض ثانيا من كونه حامل انفعال لا حامل مقولة، ومن كونه أيضا إحالة جمالية" [2]، فبقدر ما كان الرمز غير محدود، وغير ثابت متسع الدلالة، بقدر ما حافظ على قيمته الفنية، فكانت أكثر ثراء؛ لأن" الرمز لا يقرر ولا يصف بل يومئ بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح، وترتيباً على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يمكن في أن

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص169.

[2] سعد الدين كليب، مقال بعنوان "جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث"، مجلة الوحدة، ص.39.

الإشارة تدل على مشار إليه محدد أما الرمز فيومئ إلى شئ ما ولكنه غير محدد ولا معين"[1].

إن الرمز هو النسق؛ الذي يصطنعه الشاعر للإيحاء بفكرته، فبالرمز تستطيع اللغة نقل التجربة الشعورية وتوليد الأفكار الكثيرة في ذهن المتلقي، عن طريق حمله لدلالتين، دلالة تعبيرية ودلالة إيحائية، فإلى أي حد استطاع الشاعر أحمد الطيب معاش أن ينجح فنيا في تسخير الرمز في تشكيل دلالة نسقه الشعري؟

نستطيع الإجابة عن هذا التساؤل إذا سلمنا بداية بأن الرمز في شعر أحمد الطيب معاش يختلف من حيث العمق وكثافة الإيحاء بين قصيدة وأخرى تبعا لاختلاف اتجاه الشاعر في كل مرحلة من مراحل عمره، وإذا سلمنا أيضا بأن الظروف السياسية والاجتماعية والنفسية لها تأثير مباشر في تشكيل الرمز في شعره، ففي مرحلة الثورة التحريرية الجزائرية مثلا، كان يغلب عليه استخدامه لرموز توحي بالمقاومة، والنضال، والصراع، أو توحي بالاضطهاد، والظلم، والقهر.

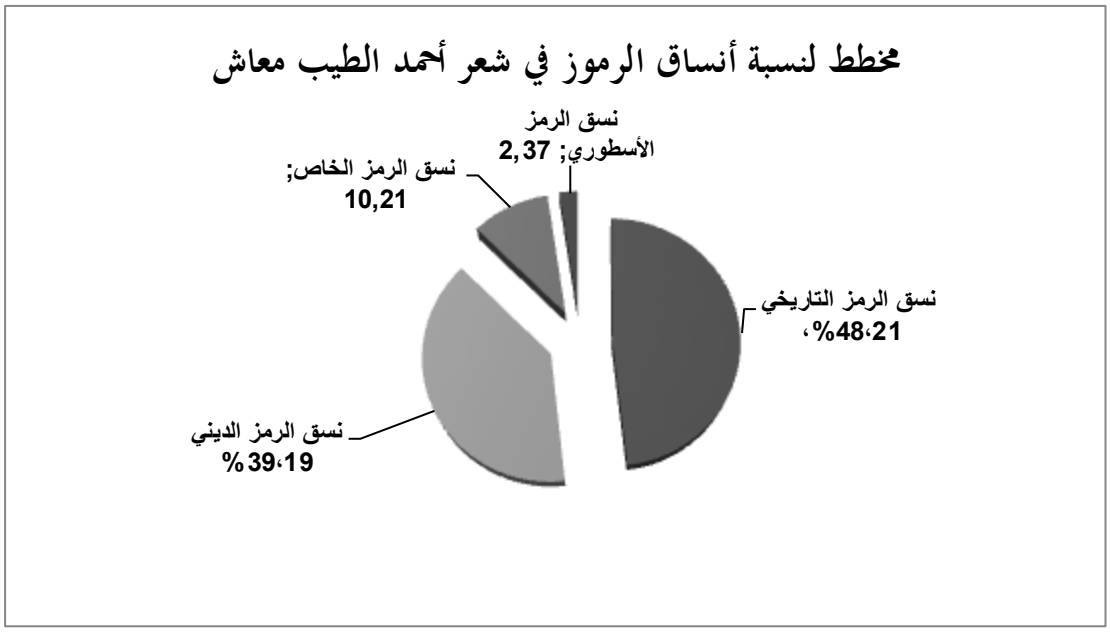
وبعد الاستقلال إلى غاية مرحلة السبعينات نجده قد توجه إلى توظيف رموز أخرى تعكس راهنه، مستمدة من واقعه الجديد؛ كسفير وصاحب منصب سام، ومن مرحلة السبعينيات إلى غاية نهاية الثمانينيات وهي مرحلة الغربة والبعد عن الوطن وقلة ذات اليد فنجده استعمل رموزا أخرى تعكس واقعه الجديد المؤلم والمضطرب، أما من مرحلة الثمانينات إلى غاية وفاته فهي مرحلة جديدة اتسمت بعودته لوطنه، وانخراطه الكلي في متابعة أحداثه اليومية، فجاءت رموزه حافلة بالأمل تارة واليأس تارة أخرى، ومن هنا فإننا إذا أردنا تصنيف نسق الرموز الواردة في شعره فإننا لا نخرج كثيرا عن التصنيفات التي عرفها الرمز في النقد العربي الحديث والتي من أهمها "الرمز الأسطوري، والرمز التاريخي، والرمز الطبيعي، علاوة على البنية الرمزية"[2]، وعلى هذا

---

[1] محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1984، ص.40.

[2] سعد الدين كليب ، مقال بعنوان: "جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث"، مجلة الوحدة، ص.39.

سوف نسعى للبحث عن الأبعاد الدلالية للرموز الشعرية في مدونة أحمد الطيب معاش، بغية الكشف عن طاقاتها الإيحائية العميقة، "ذلك أن الرمز الشعري نابع من الموقف الفكري والشعوري، وأن له دورا في تحديد دلالة الرمز مما يعني أن لكل شاعر رموزه الأثيرة التي وان تساوى في توظيفها مع شاعر آخر، إلا أنها تظل مرتبطة بهذا الموقف"[1]، ومن خلال قراءتنا للمدونة الشعرية لأحمد الطيب معاش، أمكننا أن نحصر أنواع الرمز الواردة في شعره إلى أربع أنساق رئيسية هي: نسق الرموز التاريخية ونسق الرموز الدينية ونسق الرموز الخاصة، ثم نسق الرموز الأسطورية، وعدد هذه الرموز مجتمعة 421 رمزا نلخص نسبتها في المخطط التالي:



والملاحظ هو هيمنة نسبة ورود نسق الرمز التاريخي بنسبة48.21%، ثم نسق الرمز الديني بنسبة39.19%، ثم يليهما نسق الرموز الخاصة بنسبة10.21%، ونسق الرمز الأسطوري بنسبة 2.37%، وغير خاف ما توحيه هذه النسب من دلالات سوف نتعرف عليها في المباحث الموالية.

[1] محمد كنوني، اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، ص.280 .

المبحث الأول– نسق الرمز التاريخي

لجأ العديد من الشعراء المعاصرين إلى التاريخ، واستقوا منه كثيراً من الشخصيات التي استخدموها في أشعارهم للتعبير عن مواقفهم بشكل غير مباشر، و"اتخذ الشاعر من هذه الشخصيات أقنعة معينة، ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكي نقائص العصر الحديث من خلالها"[1]، وإنّ استخدام هذه الرموز التاريخية في الشعر العربي يظهر شكلاً من أشكال علاقة الشاعر العربي المُعاصر بتراث أمته، وبحسب (علي عشري زايد) فإن الشاعر في استدعائه للرموز التاريخية؛ إما أن يقوم بعملية تسجيل للشخصية التاريخية، أو أن يعبر عن الشخصية التاريخية كرمز؛ بمعنى أن يتخذ الشاعر في الحالة الأولى من سيرة حياة الشخصية مادةً يعيد نظمها، وصياغتها متقيداً تماماً بما جاء عنها في المصادر التراثية، دون أن يحملها أي دلالات معاصرة، ودون أن يحاول قراءتها بطريقة جديدة أو معاصرة، أما الحالة الثانية فيتم فيها توظيف الشخصية التراثية أو التعبير عنها وهي مرحلة تختلف كلياً عن الأولى لأنه يجب على الشاعر أن يدرك أنّ دوره ليس فقط العودة إلى التراث بهدف نبشه وإحيائه، لينطلق منه من جديد في مرحلة جديدة، مزوداً بالقيم الباقية والخالدة في هذا التراث، بعد تجريدها من آنيتها وارتباطها بعصرٍ معين عندها فقط يستطيع أن ينفث الروح في شخصياته الميتة، فتصبح قادرة على تجاوز حقبتها الزمنية، وترفرف في قصائده رموزًا خالدة؛ ذات دلالات حية متجددة، قادرة على تقديم قضايانا المعاصرة والتعبير عنها دون قسرٍ أو تعسف[2]، واستخدام الشاعر أحمد الطيب معاش لنسق الرمز التاريخي يمثل ارتداداً للماضي، واستحضار هذا الماضي من خلال استدعاء النصوص التاريخية

---

[1] محمد أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1984 ، ص. 185.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة، ط.3، 2006، ص.75.

وحضورها عبر أطياف النص سواء كان ذلك النص المستدعى يمثل شخصية تاريخية أو حدثًا أو مكانًا، ليُحْدث تعانقاً بين الحاضر والماضي، بين النص السائد والنص الآخر؛ لتشكيل نصه الشعري تشكيلاً جمالياً معرفياً، وقد قمنا بإحصاء لمجموع الرموز التاريخية الواردة في شعر أحمد الطيب معاش فوجدنا عددها203 نسقا، وهذا ما يجعل من هذا النسق هو المهيمن من بين الأنساق الرمزية في مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش بنسبة قاربت48.21%؛ موزعة كما يلي:

الرمز الشعري التاريخي	مرات وروده	الرمز الشعري التاريخي	مرات وروده
طارق	11	سجاح	01
كربلاء	10	أسد بن الفرات	01
ليلى	09	عمر المختار	01
البسوس	08	ناصر	01
صلاح	08	اسكندر	01
ابن ملجم	08	أسماء	01
قيس	08	خيبر	01
حاتم	07	رباب	01
خالد	06	أمية	01
حطين	06	زياد بن أبيه	01
عنترة	01	حام	01
مغول	05	سان	01
الخنساء	05	العم سام	01
عكاظ	04	هشام	01
عقبة	04	الهنود الحمر	01
السندباد	04	هتلر	01

أبرهة	03	روم	01
بيجار	03	فارس	01
هند	03	العباس	01
جان دارك	02	نزار	01
خوارج	02	قريش	01
النعمان	02	بلقيس	01
نيرون	02	هدهد	01
عمرو	02	سبأ	01
حذامى	02	شهرزاد وشهريار	01
صخر	02	كسرى	01
بيجار	02	ابن فرناس	01
هولاكو	02	موليير	01
جنكيز	02	ديكارت	01
تتار	02	جاحظ	01
يعرب	02	أبا الأسود	01
معبد المغني	01	الشنفرى	01
مأرب	02	تأبط شرا	01
عبلة	02	حسان	01
سنمار	02	الظريف	01
حجاج	02	بيجوا	01
قس بن ساعدة	02	لوذريق	01
خولة	02	عروج	01
أبو سفيان	01	أبو نواس	01

شارلمان	01	عبس	01
دون كيشوط	01	شداد	01
أتتارك	01	طلحة	01
ديغول	01	هامان	01
يزيد	01		
بن مهيدي	01		
بن بولعيد	01		
يوغرطا	01		
روميو	01		
مضرية	01		

وقد استخدم أحمد الطيب معاش عشرات الرموز التاريخية التي استلهمها من مختلف المصادر التراثية ، فاكسبها جملةً من الدلالات المتنوعة، وغدا بعضها رمزًا شاملاً لهذه الفكرة أو تلك فمن الشخصيات التاريخية نجده يوظّف شخصية (طارق) التي يستحضرها بذلك الثقل التاريخي، يقول[1]:

ومـــــــن نســـــــل **طـــــــارق** في الأطلســـــــي
لأهـــــــل الخلـــــــيج مـــــــدى الحقـــــــبِ
ومـــــــن كـــــــلّ حـــــــرٍّ بعالمنـــــــا
وإخوتنـــــــا في عـــــــرى النســـــــبِ

وقوله[2]:

فأقمنـــــــا كياننـــــــا مـــــــن جديـــــــدٍ
وحمَينـــــــا التخـــــــوم والآجامـــــــا

[1]أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.44.

[2]أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.207.

طـــــــارق الأمـــــــس كـــــــي يشـــــــق الزحامـــــــا

فطارق بن زياد غدا رمزا يحيل إلى أمل الوحدة والتمسك بعُراها القويم وإلى التطلع لعهد البطولات التي أنجزها هذا الفاتح بما يحمله من ثقل، ومكانة تاريخية؛ لتكشف دلالة الرّمز من خلاله عن وجه من وجوه التّناظر بين زمانين مختلفين ومتباعدين لكنّهما يقومان على التّشابه كما في طارق الأمس، وطارق اليوم، وتتجلّى عمليّة تكثيف الرّمز لتوسيع فضاء المعنى في مثل هذه النصوص للشاعر من خلال توليد مشهد جديد خلاصته التطلع لعهد هذا الرمز التاريخي بكل ثقله ومكانته، فأحمد الطيب معاش يستحضر (طارق) ليقيم محاورة بين الماضي والحاضر، بين الموروث والمستجدّ، وانطلاقا من هذه المحاورة يسعى إلى تحصيل رؤية جديدة من خلال توظيف الرّمز الذي يعتبر كما أشرنا سابقا طريقة من طرائق بناء المعنى وإنتاج الدّلالة.

ومن الرموز التاريخية أيضا التي استعملها الشاعر أحمد الطيب معاش بكثرة (كربلاء) و(البسوس) وهما واقعتان تاريخيتان شهدتا مآسي كبيرة لا يزال وقُعها ماثلا إلى الآن على المجتمعات العربية والإسلامية؛ فالسّياق الرّمزي لهذين الحدثين وغيرهما لا يتّصف بالدّيمومة بل بالتحوّل والتغيّر لأنّ الرّمز يعمل على تحويل المادّة التّاريخيّة إلى حدث متجدّد من خلال تكوين علائق جديدة بين البناء الشعري والبناء الرّمزي، يقول[1]:

كنـــــــتِ يـــــــا تارشـــــــوينُ للبـــــــؤس رمـــــــزا

ثم أضـــــــــــحيتٍ للفـــــــــــدا **كـــــــــــربلاءْ**

ويقول[2]:

---

[1] المصدر السابق، ج.1، ص.36.

[2] أحمد الطيب معاش، ديوان مع الشهداء، ص.276.

فتعـــــــــود في كـــــــــلّ المواقـــــــــع **كـــــــــربلا**

وبكـــــــــلّ شـــــــــبر قصـــــــــة لإمـــــــــام

وكذا قوله[1]:

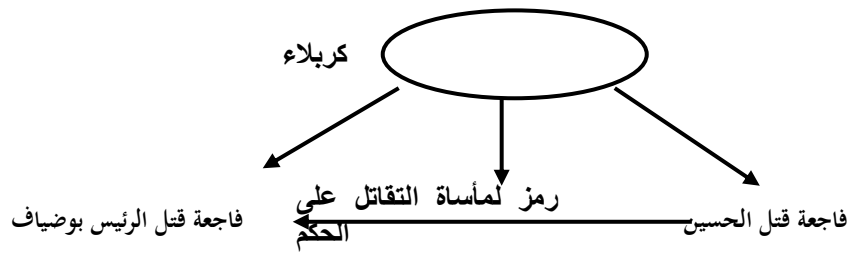
لكـــــــــنْ هنـــــــــاك أصـــــــــبعٌ وقذيفـــــــــةٌ

أبَتـــــــا ســـــــوى إسْـــــــكات صـــــــوت محمّـــــــدْ

فســـــــكتَّ لكـــــــن ســـــــتبقى شـــــــاهدا

عـــــــن **كـــــــربلاء** عنابـــــــة والمشـــــــهدْ

إنَّ الشاعر وظف كل الممكنات التعبيرية واللغوية البسيطة ليصل إلى الآخر، وينقلنا "بعيدا عن تخوم القصيدة، بعيدا عن نصها المباشر .."[2] بتعبير (أدونيس)؛ ليوصل رسالته بأقصر الطرق مستغلا دلالة الرمز التاريخي لكربلاء ، فنقل لنا مشاهد مأساوية بتكثيف رمزي لغوي، يضع المتلقي في الصورة، ويُحسّسه بهول الكارثة التي حلّت، فالشّاعر أحمد الطيب معاش من خلال توظيفه للرّمز التاريخي (كربلاء) فإنّه يعود إلى تاريخ موغل في القدم لاستحضار رموز تعبّر عن حركة التّاريخ الحديث، ويحاول تطويعها في أبنية الكلام من خلال الاشتغال على تخييليّة التوليد القادرة على تشكيل المعنى وفق الممكن التّصويري، والإيحائي، والدّلالي؛ الذّي يتفاعل مع متطلبات مرحلته الراهنة، ويمكن تجسيد هذا في الترسيمة التالية:



شكل رقم09

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.290.

[2] أدونيس ، زمن الشعر، ص.160.

أما عن رمز البسوس فيقول[1]:

والـــــــــدُبُّ دبَّ مـــــــــن الشيشـــــــــانِ مواصـــــــــلا

حـــــــرب **البســـــــــوسِ** بغـــــــير خيْـــــــلٍ أو إبـــــــلْ

والحِلـــــــــفُ يزحـــــــــفُ بـــــــــالألوفِ مـــــــــذلّلا

جـــــــــوا وبحـــــــــرا بـــــــــالرديفِ المكتمـــــــــلْ

ويقول أيضا[2]:

إن أعلنـــــــــوا حربـــــــــا علينـــــــــا إنّنـــــــــا

أبنـــــــــاءُ حـــــــــرْبٍ، نصـــــــــفنا شـــــــــهداءُ

لم نخـــــــش مـــــــن حـــــــرب **البســـــــــوس** وهولهـــــــا

وإذا هلكنـــــــــا قامـــــــــت الأشـــــــــلاءُ

فالبسوس رمز تاريخي يدل على الحرب الطويلة المهلكة التي تأتي على الأخضر واليابس والتي يتم فيها التقاتل على لاشيء ومن أجل لاشيء، وما يمكن أن نستخلصه أن توظيف الرّمز التّاريخي لا يهدف من ورائه الشّاعر إلى سرد التّاريخ بل جعله رمز تتولد منه معاني إيحائية متعددة، تتصل بالسياق الذي يريد الشاعر قوله.

ومن الأحداث التاريخية التي تمثل نمطا من الرمز التاريخي ، نجد بعض الأحداث التاريخية المهمة مثل حطين، يوظفها الشاعر للدلالة على التضحية في سبيل الحق المغتصب، يقول[3]:

ديـــــــــرُ ياســـــــــينَ تســـــــــتغيثُ بحطيـــــــــنَ فهـــــــــل مـــــــــن يعيـــــــــدُ عهـــــــــد الجـــــــــدودِ

ويقول أيضا[4]:

---

[1]أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.131.

[2]المصدر السابق، ص.390.

[3]أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.179.

[4]المصدر السابق، ج.2، ص.123.

الحقـــــــــــدُ يُمســـــــــــكُ بالخنـــــــــــاق، وحُبّنـــــــــــا

للهـــــــــــدمِ أنســـــــــــى جيلنـــــــــــا حِطِّينـــــــــــا

ومن خلال هذين النموذجين لتوظيف الشاعر للفظة الرمزية(حطين) نلاحظ بأن الشاعر استطاع أن يفرض على المتلقي قراءة واعية تحثه على كشف المعاني الخفية وراء الكلمات؛ بمعنى أن المتلقي أصبح مدعوا إلى المساهمة في فكرة تقرب القارئ من المقروء ومن الشاعر وبذلك تصبح العلاقة بين الشاعر والقارئ متحدة لخوض مغامرة المجهول للكشف عن سحر النص وسر جمالها وتعددية معانيها؛ لأن (حطين) ليست مجرد مكان، وليست مجرد معركة أيضا بل دلالاتها الرمزية تتعدى هذا كله وتصبح رمزا دالا على التضحية في سبيل الحق المغتصب.

إن أحمد الطيب معاش أولى اهتماما بالغا في استدعاء الشخصيات والوقائع التاريخية؛ إذ يختارها بعناية فائقة ويوظفها حسب المعطى الشعري المراد تبليغه، فحقق بذلك هدفا مزدوجا؛ بحيث منح تجربته نوعا من الأصالة والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانية في معناها الشامل ومن ناحية أخرى أثري هذه المعطيات بما يضفيه عليها من دلالات جديدة، ويكسبها حياة جديدة والأمر ذاته يؤكده(أدونيس):"هكذا يأخذ الشاعر العربي من أصوات الماضي بتلك التي تعانق المستقبل فيما تعانق حاضرها وتعبر عنه، فمثل هذه الأصوات مفتوحة أبدا للحوار والنمو والفعل، بحيث أننا لا نقدر في تفكيرنا اليوم إلا أن نتلاقى بها ونفيد منها ونتفاعل [1]"

وقد أصبحت بعض الشخصيات رموزا يستدعيها الشاعر في نصوصه من أجل إيصال رسالة معينة، أو تعرية للواقع الذي يعيشه وذلك بالنظر للعمق الرمزي الذي يكتنف هذه الشخصية فهي لم تكتسب هذه القداسة التي جعلت منها رمزا وعلامة على النضال إلا من خلال أعمالها التي قامت بها، والشاعر المعاصر غالبا ما يوظفها

[1] نقلا عن : علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، ص.59

بطريق الاستحياء العكسي لتوليد نوع من المفارقة التصويرية، بهدف إبراز التناقض الحاد بين روعة الماضي وتألقه وازدهاره وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره، يقول الشاعر في هذا النص المليء بالرموز التاريخية الدالة [1]:

يـــــــــا بـــــــــلادي ..يـــــــــا ملاكـــــــــي
خبريـــــــــــــني مـــــــــــا دهـــــــــــاك؟؟
هـــــــــل قُـــــــــرون السِـــــــــلْم ولّـــــــــت
وأتـــــــــــــى قـــــــــــــرنُ العِـــــــــــــراك
هـــــــــل مغـــــــــولٌ عنـــــــــد بـــــــــابٍ
ودوغـــــــــــــــولٌ في انهمـــــــــــــــاك..؟؟
ويزيـــــــــــــــــدٌ في غيـــــــــــــــــابٍ
وصـــــــــــــــــلاحٌ في ارتبـــــــــــــــــاكِ
والمهيـــــــــــــدي وابـــــــــــــن بولعيـــــــــــــد
وشـــــــــــــعب قـــــــــــــد فـــــــــــــداك
ابـــــــــــــن يوغرطـــــــــــــا تهـــــــــــــاوى
في شـــــــــــــــراك لشـــــــــــــــراك

ويقول[2]:

إيـــــــــرانُ إن عـــــــــادت لصـــــــــفّ محمـــــــــد
عـــــــــادت فلســـــــــطين وعـــــــــاد صـــــــــلاحُ

و كذلك يقول[3]:

فعـــــــــلا نصـــــــــبُها يُخلّـــــــــد ذكـــــــــرا
شـــــــــامخ المجـــــــــد فـــــــــارع الأفنـــــــــانِ

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.108.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.99.

[3] المصدر السابق، ص.83.

عمـــــــــر بـــــــــن الخطـــــــــاب فـــــــــيكم تجلـــــــــى

وعلـــــــــــــــى هـــــــــــــــامتكم ردا عثمـــــــــــــــانِ

فرموز مثل: (مغول، ديغول) تحيل على كل ما هو ظلامي وشرير، أما رموز:(صلاح الدين عمر بن الخطاب، بن مهيدي، بن بولعيد) وهي شخصيات ثورية تاريخية فتحيل دلالتها الرمزية لكل ما هو بطولي وطني وخيّر، وكذلك رمز (يوغرطا) الذي يحيل على الأمازيغ الأحرار سكان الجزائر الأصليين.

ففي هذه الأبيات نجد أحمد الطيب معاش نجد أنه وظف بعض الشخصيات التاريخية، وكل شخصية عبرت عن الدلالة الخاصة بها مثل شخصية (العربي بن مهيدي، جميلة بوحيرد، الأمير عبد القادر...)، وهي شخصيات معاصرة تركت بصمة في التاريخ سواء بأعمال قامت بها، أو تعرضت لأحداث تاريخية، وكانت ضحية لتلك الأحداث، أو كانت معتنقة لأفكار وناضلت من أجلها إلى آخر رمق في حياتها مثل شخصية (الأمير عبد القادر، وبن بولعيد، وبن مهيدي وعمر المختار) وغيرها، وهذه الشّخوص التي ذكرها الشاعر إنّما استدعتها التّجربة الشّعوريّة الرّاهنة لكي تضفي عليها أهميّة خاصّة، فالتّجربة إنّما تتعامل مع هذه الشّخوص والمواقف تعاملا شعريّا على مستوى الرّمز، فتستغلّ فيها خاصّة الامتلاء بالمعنى أو بأكثر من معنى فالدوال اللغوية عند الشاعر نجدها تكشف عن المفاهيم السائدة من خلال الرمز التاريخي إلى مفاصل تاريخية بعيدة ربما تعانقت مع الحالة السائدة في مزاوجة بين التراثي والواقعي ولا تقف عند المعاني المعجمية بل تحيل إلى تأويلات عديدة خارج النص.

والشاعر أحمد الطيب معاش يوظف كل شخصية من هذه الشخصيات التاريخية بمدلول رمزي يتسق مع شخصية معاصرة، وهذا إما رغبة في استحضار واستدعاء الشخصيات، وجعل بعض صفاتها دلالة مركزية تساير الدلالات الأخرى، وإما رغبة

في استحضار شخصية تاريخية كي تؤول إحدى صفاتها التي اشتهرت بها، إلى ما يناسب موقفا أو شخصية معاصرة .

ونشير إلى أن ثمة تداخل بين الرمز الديني والرمز التاريخي، ولاشك أن المتفحص للرموز التاريخية في شعر أحمد الطيب معاش، يدرك صعوبة تصنيف فئاتها، تصنيفا يعزل كل فئة على حده: الرموز السياسية منها عن الدينية، والأخيرة عن الاجتماعية، وهكذا، فالفصل بينها أمر غاية في الصعوبة، إن لم نقل باستحالته؛ لما لها من تداخل كبير، وتَعانُقٍ شديد، يحول دون تصنيفها في فئة دون أخرى، فمنها ما هو ديني سيق مساقا سياسيا والعكس، ومنها ما هو ديني سيق مساقا اجتماعيا، أو اجتماعي صيغ في سياق ديني، وهكذا مثلما رأينا في الأمثلة التوضيحية.

وهكذا تحوّل الرّمز التاريخي في قصائد الشاعر أحمد الطيب معاش إلى طريقة من طرائق تشكيل وبناء المعنى انطلاقا من رصد وقع لحظة تاريخ التّجربة التي يجسّدها، في محاولة لخلق حالة شعريّة تتميّز بقدرة على توليد طاقة إيحائيّة ودلاليّة وتعبيريّة جديدة تقترب من فهم علاقة الشاعر/القارئ بتاريخ ذاته وواقعه ووجوده.

المبحث الثاني–نسق الرمز الديني

إن نسق الرمز الديني نعني به تلك الرموز المستقاة من الكتب السماوية الثلاثة؛ القرآن والإنجيل والتوراة، ومما يلاحظ في شعر أحمد الطيب معاش أن الرمز الديني حاضر بنسبة تفوق باقي الرموز، وهي كلها تصب في دائرة أنساق الموضوعات الكبرى[1]؛ نسق الانتماء(نسق الانتماء الوطني والمكاني، نسق الانتماء القومي) والنسق القيمي (نسق القيم الإنسانية ونوازعها نسق المغالبة الزمنية)، إما دلالة عليها، أو خدمة لها وإثراء وإنماء لتلك الدلالة داخل الخطاب الشعري، وتوظيف الرموز الدينية في الخطاب الشعري تُعطي للنص دلالات خصبة، وتحيله على موروث حضاري زاخر، واستدعاؤها في اللحظة الراهنة يمثل التمسك بالماضي من أجل معالجة الحاضر وانكساراته، ومحاولة إقناع المتلقي بدلالة هذه الرموز سواء كانت شخصيات أنبياء ورسل، أم صحابة، أم شخصيات دينية عُرفت بمواقفها عبر الحقب الزمانية المتعاقبة، وقد قمنا بإحصاء لمجموع الرموز الدينية الواردة في شعر أحمد الطيب معاش فوجدنا عددها165 رمزا؛ أي ما نسبته39.19%، موزعة كما يلي:

الرمز الشعري الديني	مرات وروده	الرمز الشعري الديني	مرات وروده
صليب	13	الإسراء	02
ثمود	11	يوسف	02
نوح	11	العجل	02
عاد	09	الفيل	02
حبر	06	حنيف	02
المسيح	05	ملاك	02
عثمان	05	البتول	02
بدر	04	مريم	02

[1] التي قمنا بدراستها في الباب الأول من هذا البحث، وتحديدا في الفصل الأوّل منه، ص.50 وما بعدها.

الشيطان	04	الحسين	02
موسى	04	أم القرى	01
براق	04	إمام	01
حاخام	03	الزهراء	01
لات	03	الذبيح	01
علي	03	رضوان	01
أُحد	03	يوحنا	01
بلال	03	جبريل	01
عمر	03	النبي	01
أبابيل	03	المآذن	01
هلال	03	ذو القرنين	01
صلاح	03	عزرائيل	01
قس	03	سليمان	01
أيوب	03	هود	01
سفينة نوح	03	مزمار داوود	01
قميص عثمان	03	عيسى	01
ليلة القدر	02	صهيون	01
أحمد	02	نمرود	01
العزى	02	عراف	01
خديجة	02	قابيل وهابيل	02
الخليل	02	إسماعيل	02

إن شعر أحمد الطيب معاش؛ وجد في الرمز الديني متنفسا شعريا، يجمع الحلم الذاتي بالأمل في الخلاص كما يخلق له مجالا حيويا تلتحم فيه الأبعاد الفكرية بخصوصية التجربة الشعرية، و"في تدبرنا للرمز الشعري ينبغي أن يدخل في تقديرنا بعدان

أساسيان هما التجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري، هي التي تستدعي الرمز القديم، لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية"[1]، وقد استخدم الشاعر أحمد الطيب معاش الرمز الديني ووظفه لتحقيق أهداف معنوية من خلال التمثيل والمشابهة بالدلالة المغايرة أو المماثلة لاستمدادها بالمعطيات الضخمة من الشخصيات والمواقف الدينية التي وظفها توظيفاً بنائياً تكاملياً، يقول الشاعر[2]:

حسبنا دعمٌ من الغرب ينجينا المصاعبْ

هكذا عاد **صليبٌ** وهو في الواقع صالبْ

يدّعي ظلما وجورا أنه للخير جالبْ

وقوله أيضا[3]:

كـــــــلُّ شـــــــيخٍ مهـــــــدد باقتنـــــــاصٍ

كـــــــلّ طفـــــــل مهـــــــدّدٌ بالفطـــــــامِ

والمنايـــــــا والجـــــــوع في كـــــــلِّ بيـــــــتٍ

والملايـــــــير في بطـــــــون الكـــــــرامِ

فـــــــأتوا **بالصـــــــليب** يمـــــــنح خبـــــــزا

ويُمـــــــني الجيـــــــاع بـــــــالأحلامِ

فالصلب والصليب هنا رموز دينية استعملها الشاعر بنسبة كبيرة في شعره بلغت 13 مرة وقد حمّل الشاعر هذا الرمز دلالة المحتل تارة، والغرب تارة أخرى، عن طريق أساليب رمزية وإيحاءات كثيفة لتمرير رسائله، يقول أيضا[4]:

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص.199 .

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.86.

[3] المصدر السابق، ص.147.

[4] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.462.

حـــــتى **الصـــــــليبُ** بكـــــى وأرســـــل عونـــــهُ

لمْ يُثنـــــــــــــــهِ لـــــــــــــــومٌ ولا لـــــــــــــــوّامُ

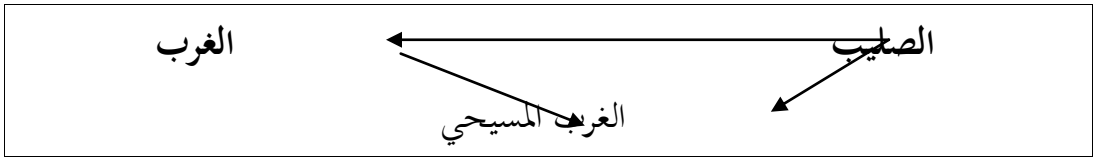
عنـــــــــد الشـــــــــدائد تختفـــــــــي أحقادنـــــــــا

ولـــــــــدى المصـــــــــائب تكثـــــــــر الأقـــــــــوامُ

فـــــــــالغربُ أســـــــــرع خصـــــــــمهُ وحليفـــــــــهُ

فتشـــــــــــــــــابه الأعـــــــــــــــــراب والأروامُ

فعبارة (الصليب بكى) إشارة واضحة إلى الغرب المسيحي، وهو رمز لقوى الطغيان المهيمنة على مستوى العالم وهذا يؤكده قول الشاعر في البيت الثالث(فالغربُ أسرع...)، والشاعر هنا يعتمد تكثيفا متواصلا، وترديدا رمزيا يجرنا جرا إلى نهاية نعرفها، يمكن تمثيلها كما يلي:



ومن الرموز الدينية الحاضرة في خطاب احمد الطيب معاش، نجد رمز (الشيطان) ومرادفاته الدلالية، والذي يحمِّلُه الشاعر عادة، معنى الأذى والكريهة، وكل ما هو مقيت، وهو عموما يحيل على الدلالة السلبية الإنزياحية، المتمثلة في الشر والأذى، والرمز بهذا الشكل كما يقول (أدونيس):" معنى خفي و إيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة..هو إضاءة للوجود المعتم .."[1]

يقول الشاعر[2]:

ثم اعتـــــــــدتْ بعـــــــــد التطـــــــــاحن والهـــــــــوى

تجتـــــــــــازُ عهـــــــــــدا قاتمـــــــــــا مجنونـــــــــــا

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص.160.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.122

وعلـــــــى المشـــــــارق والمغـــــــاربِ أطْبقـــــــتْ

أنيـــــــابُ **شـــــــيطانٍ** تـــــــدكُّ حصـــــــونا

لا شكَّ أنَّ استخدام رمز الشيطان في المدونة ناجم عن حالة من الضياع والانسداد التي يعيشها الشاعر مثله مثل أي عربي مسلم، والشاعر يرمز به عن هوامش محزنة وعن الشر والأذى يقول أيضا[1]:

إليكمُو شِكايتي..إليكمُو حكايتي

فإنّها مأساة ولا ككلّ قصةٍ..

فصةلها قد زوّرتْ جميعُها في لحظةٍ

أبطالها جميعهم قد أصبحوا كدميةٍ

تحرّك بأسلاك **الشيطان**..

أو بخيوط الإنس أو الجن..

كما نجد من الرموز المشتركة ذات الدلالة الدينية (قابيل وهابيل)، وقد وُظفت على نمط دلالتها الأصلية، فيغدو (قابيل وهابيل) محيلين على صراع الإخوة الأعداء في الوطن الواحد الجريح ، يقول الشاعر[2]:

قابيـــــــــــــلُ عـــــــــاد مضـــــــــــرّجا

بـــــــــدماء **هابيـــــــــــــل**ٌ الجديـــــــــــدْ

قتْـــــــــــل الشـــــــــــقيقِ لشـــــــــــقّهِ

كفـــــــــــرٌ ومهزلـــــــــــةُ الوجـــــــــــودْ

أو قوله[3]:

ومـــــــن الـــــــردّى يجتـــــــاح كـــــــلّ مشـــــــمّر

لا ســـــــــالمٌ، لا غـــــــــانمٌ، لا نـــــــــاجي

---

[1] المصدر السابق، ص.540.

[2] نفسه، ص.222.

[3] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.599.

قابيـــــــــلُ يقتـــــــل غيلـــــــة **هابيلـــــــــهُ**

ودم الشـــــــــقيق يســـــــــيل مـــــــــن أوداج

أخـــــــــوان يقتـــــــــتلان دون مـــــــــبرّرٍ

وذئـــــــاب حقْـــــــد أحـــــــدقت بنعـــــــاج

وقد وظّف أحمد الطيب معاش رمزيّة الصّراع بين "قابيل" و"هابيل" كما ورد في القصص القرءاني لإبراز مراحل الصراع بين الأشقاء العرب في مختلف الأقطار، وليس غاية أحمد الطيب معاش من استحضار هذه الرّموز الدينيّة إعادة تكرار سرد القصص الديني، بل توظيف هذه الحقائق الدينية في شكل رموز تعطي دلالاتها الإيحائية من بناء النصّ الشعري بما أنّها ترتبط بواقع تجربة مخصوصة زمانا ومكانا.

لقد نوع أحمد الطيب معاش في توظيفه للشخصيات ذات البعد الديني، وذلك تبعا للمعنى الشعري الذي يريد أن يبلغه، وكانت مصدرا ثريا من مصادر إلهامه، ومفتاحا من مفاتيح عالمه الشعري، فنجد شخصيات الأنبياء عليهم السلام (موسى، عيسى، محمد، أيوب...) قد وظفها في السياق والموقف المناسب، فـ"كل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية، وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته...ولذلك أيضا دأب شعراؤنا المعاصرون على استعارة شخصيات الرسل ليعبروا من خلالها عن بعض أبعاد تجربتهم المعاصرة"[1]، يقول الشاعر[2]:

كنـــــــت الحكـــــــيمَ **كصـــــــــالحٍ** في قوْمـــــــهِ

وعمِلْـــــــتَ فـــــــيهم قبضـــــــة ونخاعـــــــا

وصـــــــبرتَ **أيّوبـــــــا** وعشـــــــت مجاهـــــــدا

وضـــــــعفْت إنســـــــانا ومـــــــت شـــــــجاعا

[1]علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، ص .77.

[2]أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.364.

ويقول أيضا[1]:

فـــــــــإذا بطوفـــــــــانٍ يُبيـــــــــد ألوفنـــــــــا

وعلـــــــــى النواصـــــــــي بومـــــــــةٌ وغـــــــــدافُ

يـــــــا **نـــــــوح** نـــــــادي الجـــــــانحين فـــــــإنهم

ظلّـــــــوا الطريـــــــق وخـــــــانهم مجـــــــدافُ

فالفلْـــــــك أمســـــــى لا محالـــــــة غرقـــــــا

ان لم تســـــــارع نحـــــــوه الألطـــــــافُ

وقوله[2]:

صُـــــــلبتِ **مـــــــريمُ** وعُلّـــــــق **عيســـــــى**

وجـــــــنى عـــــــامر علـــــــى عمـــــــرانِ

الصـــــــليبي قـــــــد تحمـــــــس للصـــــــلبِ

بـــــــلا رحمـــــــة ولا وجـــــــدانٍ

لـــــــو رأى **أحمـــــــد** لبشّـــــــر **عيســـــــى**

بالرجـــــــال الأشـــــــاوش الشـــــــجعانٍ

ولا بد من القول أن الرموز الدينية التي يستخدمها الشاعر أحمد الطيب معاش تشكل مصدرا للإيحاءات والمعاني، وهي واعية تماما؛ لأن الشاعر يحسها ويدركها في أثناء عملية الخلق الفني يدلّل على ذلك قدرته على ربط العلائق الدلالية في ذهن المتلقي التي تكونها التشكيلات والتراكيب اللغوية التي يستخدمها ، والتي غالبا ما ترتبط اضاءاتها بالمخزون السياقي السياسي والتاريخي والثقافي العام في ذهن المتلقي، وغالبا ما يوفر ذلك تناميا للسياق الدلالي عنده ومثال هذا قوله[3]:

---

[1]أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، ص.28.

[2]أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.79.

[3]أحمد الطيب معاش، ديوان مع الشهداء، ص.276.

فـــــــأتى ليُكِـــــــبر فيـــــــك موتـــــــا رائعـــــــا

وكأنّـــــــــــــــهُ في وقفـــــــــــــــة الإحـــــــــــــــرامِ

وهفـــــــــا إلى تقبيـــــــــل كـــــــــفٍّ جنـــــــــدلتْ

كـــــــم مـــــــن إمـــــــامٍ كـــــــافر وحاخـــــــامِ

وقوله أيضا مستخدما رمز النبي يوسف عله السلام[1]:

ومـــــــرّتْ ليـــــــالي تســـــــوق المآســـــــي

وأشـــــــرق في الأرض صـــــــبحٌ جديـــــــدْ

ســـــــنو يوســـــــف والعهـــــــود الخـــــــوالي

تلاشـــــــت وقـــــــد شـــــــتّتتها الجهـــــــودْ

فعبارة (سنو يوسف) معطى دلالي يرمز لسنين يوسف العجاف والمليئة دلالاتها بكل ظلال المأساة، وهنا نجد أن يوسف في الأبيات؛ رمز الخلاص من الفقر والظلم السائدين في هذا الواقع من وجهة نظر الشاعر وربما تجسد في الرمز في هذه القصيدة هيمنة الصراع وهو صراع يتخذ أشكالاً متعددة أيضاً مابين صراع الذات مع الذات وصراع الذات مع الآخر، وصراع الأخ مع أخيه، مثلما حدث في الأزمة الجزائرية التي عبر عنها الشاعر بسنين يوسف.

إن نسق الرمز الديني في خطاب الشاعر أحمد الطيب معاش أسهم في تعميق البنية الموضوعية للقصائد مثلما رأينا في الأمثلة السابقة، كما أنه يمثل وسيلة من وسائل المعالجة الفنية على المستوى الفردي المباشر والمستوى التركيبي في سياق النص، وهنا تتأكد العلاقة بين الدلالة الدينية والدلالة اللغوية في مسار النصوص الشعرية، وهذا التداعي الدلالي المفتوح المنبثق من استخدام الرمز الديني عند أحمد الطيب معاش يطلق الرؤية ويفتح نافذة على القصيدة من بداية استخدام الرمز ثم يستدرجنا لتأويله في أطواره ودلالاته المختلفة.

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.172.

المبحث الثالث– نسق الرموز الخاصة:

يمثل الرمز الخاص إحدى الدوال الموسومة بالكثافة الدلالية والانفتاح على شيء بعينه في تجربة الشاعر، ولجأ إليه الشاعر ليعبر عن عوالم لا تضاء ولا تدرك سوى بهذا الدال الذي يحمل خصوصية التميز، فهو معبأ بدلالات بعيدة يستطيع من خلالها الشاعر الإفضاء برسالته وتبليغها كاملة، و"يأتي الرمز الخاص ليشكل مجالا رحبا لحركة الشاعر، يجد فيه حرية أكثر، وفرصة أكبر لاختيار رمزه الذاتي الذي يتمثل فيه تجربته بشكل أشد خصوصية"[1]، وقد قمنا بإحصاء لمجموع الرموز الخاصة الواردة في شعر أحمد الطيب معاش فوجدنا عددها، 43 رمزا ؛ تعادل نسبة10.21% موزعة كما يلي:

الرمز الشعري الخاص	مرات وروده	الرمز الشعري الخاص	مرات وروده
سحبان	06	الجزّار	01
حُمْر	05	أربعون حرامي	01
الدُب	03	صقور	01
ذئاب	03	سنابل	01
ريح	03	النسر	01
حمامة	02	البغاث	01
نوفمبر	02	زهرة	01
نعامة	01	خبز	01
بحر	01	أم الدواهي	01
العرش	01	بنو الدولار	01

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص.280.

بلاط	01	أم العجائب	01
عواصف	01	عقارب	01
الشمال	01	نخلة	01

نذكر منها في جانب الشخصيات: اسم (سحبان) والذي يُعّد من أرباب الفصاحة والبيان وقد استخدمه الشاعر كثيرا، يقول[1]:

لم يفهمـــــــــوكَ وأنـــــــت **ســـــــــحبان** الحِمـــــــى
واليـــــــــومَ+ يُصـــــــــبحُ ربعهـــــــــم أرباعـــــــــا
إن حـــــــاوروا مـــــــن أجـــــــل حـــــــقٍّ واضـــــــحٍ
قَلَـــــــــبَ الحـــــــــوارُ الحـــــــــقّ والأوضـــــــــاعا

ويقول أيضا[2]:

إن الخطابـــــــــــةَ والفصـــــــــــاحة آيـــــــــــةً
جعلتـــــــك **ســـــــــحبانا** علـــــــى رغـــــــم الحســـــــود
لاقيـــــــــتَ ترحـــــــــابَ الجمـــــــــوع مُحاضـــــــــرا
ومحـــــــــاورا خلـــــــــف البحـــــــــار أو الحـــــــــدودْ

وبقراءة الأبيات ندرك مدى التوظيف الدلالي في التعامل مع الرمز الخاص، فالتوظيف في البيت الأول يعوزه التفاعل والدينامية، بينما التوظيف في البيت الثاني فينفتح على صدى الشعور النفسي؛ لأن السر في "ديمومة الرمز في طاقته الإيحائية، تنهض أولا من عدم ابتذاله بمضمون محدد، أو سياق محدد، كما تنهض ثانيا من كونه حامل انفعال لا حامل مقولة، ومن كونه أيضا إحالة جمالية" [3]، وإذا أردنا الوقوف على

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.364.

[2] المصدر السابق، ص.538.

[3] سعد الدين كليب، مقال بعنوان: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، ص. 39.

تكتيك الرمز الخاص عند أحمد الطيب معاش باعتباره عاملا" يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص"[1]؛ فإننا نستقرئ هذه الأبيات لرمز الحَمَام، يقول[2]:

إن رأيـــــــــتم حمامـــــــــــة فـــــــــوق غصـــــــــنٍ

فهـــــــــي في الخَطْـــــــــبِ كالصـــــــــقور الأوابـــــــــقْ

ويقول[3]:

حـــــــتى الحمامـــــــــةُ قـــــــد تنـــــــاثر ريشُـــــــها

لمـــــــــا عليهـــــــــا أطبـــــــــق المنـــــــــدافُ

فالحمام كما هو متعارف عليه رمز للسلام، وهو عند شاعرنا، يرمز إلى سلام مفقود، فالحمامة التي تناثر ريشها رمز للسلام المنقوص المهدور، حيث استطاع أحمد الطيب معاش أن يخلّص الحمامة من دلالتها المعجمية، وجعلها رمزا خاصا به في هذه التجربة، إذْ ألبسها دلالات جديدة؛ فالرمز إذا كان له مغزى فإن هذا المغزى يختلف من سياق إلى آخر فسياق البيت الأول ليس هو نفسه سياق البيت الثاني، وهو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة،"فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق"[4]، فبقدر ما كان الرمز متسع الدلالة، بقدر ما حافظ على قيمته الجمالية، فكانت أكثر ثراء.

وأيضا رمز (الريح) أيضا المحمّل بدلالات متعددة، من أهمها التغيير والهدم، يقول[5]

إيـــــــران هـــــــل عصـــــــفت بـــــــك الأريـــــــاحُ

فســـــــــرى الضـــــــــرامُ وعمّـــــــــتِ الأتـــــــــراحُ

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص.160

[2]أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.121.

[3]المصدر السابق، ج.1، ص.197.

[4]عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر،ص.199 .

[5]أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.98.

فرمز الريح ينفتح على دلالة البناء والهدم التي ينشدها الشاعر، والتي من شأنها تحقيق غاية التغيير، فالشاعر استند على هذا الرمز في تعميق الدلالة، وذلك نظرا لغنى هذا الرمز بهذه الدلالات والمضامين، والذي توالدت منه البؤر الدالة على البناء والتغيير.

إن استقراءنا للمدونة الشعرية للشاعر أحمد الطيب معاش كشفت لنا أن هناك مجموعة من الرموز الخاصة قد وُظِّفت في أبعاد فنية وفكرية عديدة، ومن هنا وجدنا أن الشاعر قد ابتكر رموزاً محضة، في شحنات شخصية أو مدلولات ذاتية مستمدة من تجاربه الخاصة ووظف تلك الرموز فغدت مفاتيح مهمة تساعد على فهم التجربة.

المبحث الرابع– نسق الرموز الأسطورية:

وهي رموز شائعة التوظيف في عموم الشعر العربي المعاصر، تحيل على دلالات متنوعة، اقتبسها الشاعر العربي المعاصر من أكثر من نبع؛ فبعضها من الحضارة اليونانية، وبعضها من الحضارة البابلية، وأخرى من التراث العربي القديم، وحتى من ميراث حضارات شعوب أخرى كالرومان والفراعنة، و" اتخاذ الأسطورة، قالباً رمزياً يمكن فيه رد الشخصيات والمواقف الوهمية إلى شخصيات، وأحداث عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية والأسطورة في الأصل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية وهي بمعناها حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيراً يخلو من نزعة تربوية تعليمية"[1].

وقد قمنا بإحصاء لمجموع الرموز الأسطورية الواردة في شعر أحمد الطيب معاش فوجدنا عددها 10 رموز ، أي ما نسبته2.37% من مجموع الرموز الموجودة في المدونة، موزعة كما يلي:

الرمز الشعري الأسطوري	مرات وروده
العنقاء	05
الغول	02
عشتار	01
فينوس	01
مارد	01

ومن بين الرموز الأسطورية التي استعملها الشاعر أحمد الطيب معاش؛ العنقاء والغول يقول[2]:

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص. 288.

[2] أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، ص.39.

وإذا اخترقْـــــــت جـــــــدار صـــــــوتٍ ســـــــامق

ودخلتَ،ثـــــــــار الغـــــــــولُ والعنقـــــــــاءُ

ويقول[1]:

يـــــا للقذيفـــــة وهـــــي تطـــــوي حلمنـــــا

لم يُجْـــــــدٍ فيهـــــــا الصـــــــبرُ والإغـــــــراءُ

قـــــــد نافســـــــتْ بـــــــدويّها نفاثـــــــةً

فـــــــوق المطـــــــار كأنهـــــــا عنقـــــــاءُ

فاستعمال الشاعر أحمد الطيب معاش لأسطورة العنقاء، والغول؛ هدفها المساعدة على الرّبط بين الماضي والحاضر والتّوحيد بين التّجربة الذّاتيّة والتّجربة الجماعيّة، كما يقول النقاد؛ لأنه من خلال توظيفه للرّمز الأسطوري فإنّه يعود إلى تاريخ موغل في القدم لاستحضار رموز تعبّر عن حركة التّاريخ الحديث ويحاول تطويعها في أبنية الكلام؛ من خلال الاشتغال على تخييليّة التوليد القادرة على تشكيل المعنى وفق الممكن التّصويري والإيحائي والدّلالي الذّي يتفاعل مع متطلبات المعنى المراد بيانه، كما في النصوص السابقة، فالعنقاء طائر ينبثق من نفسه من خلال عملية الاحتراق، والغول مرادف للشياطين، وهو في الذاكرة الجماعية يحمل معنى الرعب والهلاك، ولذا فتوظيفهما من قبل الشاعر يدل على التجدد والحياة، والقوة، والشر، ومن ثَم الخلود، وكذلك الأمر بالنسبة لأسطورة الغول المبنية على القوة الفائقة التي لا حدود لها، وكذا دلالة التضليل.

والشاعر أحمد الطيب معاش لا يهتم بالأسطورة في ذاتها، وإنما يهتم بالأسطورة لما تحمله من معاني، وما تنتجه من دلالات وحمولات فكرية، فعندما يستخدم الأسطورة إنما يستخدمها لغرض توضيحي، يقول[2] :

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.2، ص.389.

[2] أحمد الطيب معاش، الأعمال الشعرية الكاملة، ج.1، ص.83.

كنـــــــتِ فينـــــــوس في الملامـــــــح نشـــــــوى

مثل(كـــــــــان)[1] في بهجـــــــــة المهرجـــــــــان

حيث يتحول رمز (فينوس) من دلالته القديمة ليتعايش مع الواقع المعاصر؛ ويعبر عن دلالة جديدة تحاكي الواقع وتعكسه أدبا، في تقاطع مع عدد كبير من المعاني المحتواة في أسطورة فينوس.

وهناك ملاحظة مهمة تتعلق بتوظيف الشاعر أحمد الطيب معاش لنسق الرمز الأسطوري وهي أن توظيفه يشي بكثير من التراكمات التي قد لا تعطي فرصة لتنامي المعنى وتكثيف الصورة، وربما كان ذلك خللاً عند الشاعر، لأنه قد لا يمكنه من إشباع الفكرة، وإنما يجعله يتنقل هنا وهناك دون إعطاء المعنى حقه من النمو والاكتمال، وأحيانا عدم وضع النسق الأسطوري في سياقه الصحيح؛ لأنه من المفروض أن يأتي توظيف الرمز الأسطوري عنده من خلال حركة فاعلة ومتنامية لتكون المادة الأسطورية جزءًا من بنية العمل، مثلما رأينا في الأمثلة التوضيحية السابقة، كما أن هناك ملاحظة أخرى وهي أن الشاعر أحمد الطيب معاش لم يلجئ في خطابه الشعري كثيرا إلى الأساطير، وربما يعود هذا إلى ثقافته وإلى تكوينه الثقافي والمعرفي، لكن بالرغم من هذا ومن الاستعمال القليل للرموز الأسطورية عند الشاعر أحمد الطيب معاش فإن هذه الرموز المتلاحقة لعبت دوراً في إضاءة تجربة الشاعرة الفنية وأكسبتها بعداً جديداً خرجت بها عن الأنماط المألوفة.

وبالنتيجة فإن أحمد الطيب معاش اشتغل على مدونة من الأنساق الرمزية حبلى بالإيحاءات التي تصل حد التناقض وهو ما يجعلها قابلة للتعدد وغنية بالاحتمال، ومفتوحة على القراءة والتأويل، وقد اعتمد الشاعر على الرموز الجاهزة الضاربة في التاريخ بنسبة كبيرة كما رأينا ثم الرموز ذات الطابع الديني؛ والتي أحيانا تؤدي الغرض الفني من الاستدعاء، فتحمل دلالات متعددة مختلفة، وأحيانا لا يمكنها ذلك

[1] المقصود مهرجان كان السينمائي الشهير بفرنسا.

فتغدو مظهرا من مظاهر الزينة الشعرية فقط، ولكن معاش استطاع أن يغني تجربته بالكثير من الرموز المعاصرة، التي شكلت ميزة لافتة في شعره استحالت في تجربة معاش إلى بؤر رمزية شكلت النسق الشعري عنده، وعمقت التجربة واستطاع أن يستحضرها بدلالتها الإيحائية معبرا بها عن مواقف شعرية شتى حسب ما تقتضيه رؤيوية القصيدة، ودلالة الموضوع الشعري، وهكذا تنوع حضور الرمز في تجربة الشاعر أحمد الطيب معاش،خاصة حضوره بدلالته القصدية الحقيقية؛ حيث يحضر من أجل تعميق دلالة الموقف، ليحيل القارئ على تأويلات عدة.

الخاتمة

طمحت هذه الدراسة إلى إيجاد تصور نقدي لمفهوم النسق الشعري، وإلى معرفة ما هي أهم الإجراءات التحليلية التي تمكننا من وضع هذا التصور المنهجي التطبيقي لمقاربة النص الشعري، وعلى هذا الأساس كانت رؤيتنا منذ البداية أن الخطاب الشعري بحاجة إلى دراسات نقدية مختلفة كي تُفسِّر ماهيته ووجوده، وعلاقته بالذات الفاعلة والوجود الإنساني، وكان مطلوباً من النقد أن يستوعبها في منهج جديد يتعامل فيه مع النص بوصفه تركيبة متنوعة من الأنظمة الأدبية، وعلى هذا بيّنا في فكرة النسق أنّ القصيدة الشعرية؛ نسق وبنية متكاملة ومترابطة الأجزاء والعناصر، يترابط فيها الوزن مع الإيقاع، مع القافية، مع الصور الشعرية، مع اللغة بكل مكوناتها، لتشكّل حقلا أو حقولا دلالية، تعْتمد في تأثيرها أو قيمتها الفنية على قدرة الشاعر على تحقيق الوحدة الفنية التي تقوم على ترابط أجزاء النص الشعري ومكوناته، وتكون براعة الشاعر في قدرته على صياغة قالبه الشعري، مازجا فيه بين كافة الإمكانيات التصويرية المكانية حيث تشكيل الصورة لا ينفصل عن تشكيل الحيز الزماني متمثلا في التوقيعات النَّغمية التي تثري الدلالة وتعمقها، بإيحاءاتها الثرية المتنوعة، التي تتضافر مع كافة الإمكانيات لبلورة جماليات النص في نسق تشكيله النهائي، ومن هذا التصور، ومن خلال ما قمنا به في هذه الدراسة؛ فقد توصلنا إلى عدد من النتائج نجملها فيما يلي:

1-إن النسق الشعري système poétique هو مجموعة مترابطة ومنظمة ومتكاملة من الطرق والوسائل والأدوات والأساليب التي تقوم جميعها من خلال علاقاتها التبادلية بالمهام اللازمة لتحقيق البناء الشعري المتكامل(لغة، صورة، إيقاع ، دلالة)، فهو وحدة تتكون من أجزاء، أو وحدات متباينة ومتماسكة معاً(أنساق صغرى)، وكل وحدة معتمدة على الوحدات الأخرى، ومجموع الكل أكبر من الأجزاء المكونة له وأن له خصائصه التي تميزه عن خصائص الأجزاء المكونة له.

2-اللغة كنسق تختلف خصائصها عن خصائص العناصر المكونة لها، وكذلك الصورة الشعرية أو الإيقاع؛ يختلفان عن العناصر المكونة لهما؛ إذا تم تحليل كل عنصر على أنه نسق قائم بذاته، وإنّ أن أي تغيير يطرأ في أي جزء من أجزاء النسق يؤثر على بقية أجزاء النسق وعلى النسق ككل، وكذالك أنّ لكل نسق إطارا مرجعياً محدداً يحدد ماهيته داخل النسق الأكبر.

3-العناصر داخل النسق تقوم بمهام متباينة، وما يميز هذه المهام هو عدم تعارضها فهي تسعى لتنظيم البناء الداخلي للنسق، حتى يتم التفاعل بينها، فالخطاب الشعري كنسق يحتوي على عناصر تكونه وتنظم اتساقه، وهي: اللغة، الإيقاع، الصورة، حيث تقوم هذه العناصر كلها؛ بأدوار مختلفة تتجه جميعا نحو تحقيق هدف معين هو تشكيل النص الشعري؛ الذي معناه يكون مبثوثا في العلاقات التي تربط العناصر المكونة بعضها ببعض، ومن ثمَّ لا ينبغي الوقوف عند عنصر بمعزل عن الآخر.

4-في بحثنا عن النسق الرئيس والأنساق الفرعية في مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش قمنا باستجواب الموضوع قصد الوصول إلى ما ينطوي عليه من محمولات المعاني والمضامين، من دون الخروج على حدود النص؛ عن طريق دراسة البنية الرمزية والدلالية (الأفكار)، أما محدّدات النسق أو العلامات التي تحيلنا إليه أو تدلّ عليه فوجدنا أنّ أبرزها ظاهرة التكرار؛ لما لها من أهمية في تحديد النسق الرئيس، فالموضوع أو تكراره له أهميته في تحديد النسق الرئيس من غيره من الأنساق الفرعية.

5- فيما يتعلق بالنسق الرئيس والأنساق المتفرعة في شعر أحمد الطيب معاش، فقد توصلنا إلى تصنيفها إلى نسقين رئيسين كبيرين هما:نسق الانتماء، والنسق القيمي يتفرع عن كل منهما أنساق فرعية تتفرع بدورها على أنساق جزئية وهكذا، ومنطلق هذه التسميات يظل في النهاية جهداً فكرياً ينطلق من النسق وترددات، من خلال حضور المعنى وكثافته، فكانت هذه التسميات بالنسبة لنا؛ من قبيل إطلاق العام

على الخاص، وإسباغ بعض صفات الجزء على الكل، والاعتبار نفسه هو الذي اعتمدناه في تسمية النسق الفرعي.

6- وجدنا أنّ مجموع المفردات والثيمات المشكّلة للنسق الرئيس، بما فيها من معان ودلالات، يكون بنسبة النسق إلى العنصر الذي يفوق تكراره عن بقية العناصر؛ أي العنصر المهيمن، أو تكون له علاقة دلالية قويّة بعناصر النسق؛ إذْ هو العنصر الذي يكون محور جذب واستقطاب بقية الأنساق بحكم مركزيته وقطبيته، أما الأنساق الفرعية الجزئية، فهي تتوزّع بحسب درجة قرابتها من النسق الفرعي وفقاً لتكرارها وأهميتها تكمن في اطّرادها بما تتضمنه من إمكانات للكشف عن النسق الرئيس، فضلاً عمّا تتوفّر عليه هي ذاتها من خصوصيات ذلك النسق.

7-من خلال تتبعنا للمدونة الشعرية لأحمد الطيب معاش توصلنا إلى عنونة النسق الرئيس الأول بـ(نسق الانتماء)، وقد جاء هذا اعتباراً لكون الأنساق الدلالية التي تندرج تحته تتضمن جميعها معنى الانتماء؛ كفعل أو كصفة أو كوظيفة وقد ألفينا مجموعة من الانتماءات تحقق هذا المفهوم وهي تندرج ضمن نسقين كبيرين؛ الأول يُعبّر عن الانتماء الوطني المكاني وقضاياه؛ متفرع إلى نسقين فرعيين هما: السيادة الوطنية والدعوة التحررية، ثم قضايا السياسة والحكم الوطني، والنسق الثاني يُعبر عن الانتماء للهوية القومية وقضاياها؛ متفرع أيضا إلى نسقين فرعيين هما نسق القضايا العربية، ثم نسق القضايا القومية الإنسانية، أمّا النسق الرئيس الثاني المعنون بـ(النسق القيمي) فقد قمنا بجمعه في نسقين فرعيين كبيرين هما: نسق القيم الإنسانية ونوازعها(الاخوانيات، خواطر ومساجلات)، ثم نسق المغالبة الزمنية (الشكوى، الرثاء) وبالعودة لمدونة الشاعر أحمد الطيب معاش تمكنا من حصر عدد القصائد التي تندرج ضمن كل نسق رئيس وأنساقه الفرعية ، مع إعطاء أمثلة عن كلّ ذلك.

8- رأينا أن للُغة الشعر دورا هاما في بناء النسق الشعري؛ عن طريق الألفاظ والتراكيب، فطريقة استعمال كل مُبدِع للألفاظ هي التي تخَلق لهُ نسقه الشعري؛ بمعنى أن النسق الشعري الخاص بهذا المبدِع أو ذاك حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية، والثقافية وطريقة التناول والمقدرة على التعرف إلى التشابه للوصول إلى التميز، وقراءتنا للمدونة الشعرية للشاعر أحمد الطيب معاش، أمكننا من تقسيم نسق اللغة الشعرية إلى نسقين رئيسيين؛ هما: نسق المعجم الشعري، ونسق التركيب الشعري.

09- طبيعة الألفاظ والمفردات المستخدمة في شعر أحمد الطيب معاش قمنا بإدراجها ضمن ما يسمى (المعجم الشعري)؛ وقد وجدنا أنّ أن له نسقا خاصا بحسب طبيعة الألفاظ؛ وأن بنيته في شعر أحمد الطيب معاش انحصرت في ثلاث مستويات استعملها هي:نسق للألفاظ الأدبية، نسق للألفاظ العادية، ثم نسق للألفاظ العامية، أما آلية بناء وتركيب تلك الألفاظ فقد اصطلحنا على تسميتها بنسق التركيب الشعري، ونقصد بها مجموع هذه الألفاظ وما تدل عليه داخل النص الشعري ومدى ارتباطها بشعرية النص وبلغته الرامزة، وقد وجدنا أن هذا النسق يتفرع إلى نوعين هما: نسق تقليدي في تركيب هذه الألفاظ، ونسق تجديدي.

10- وجدنا أن نسق التكرار من الظواهر المميزة في شعر أحمد الطيب معاش؛ وهو عندما يجسد تجربته الخاصة ليحولها إلى تجربة شعرية؛ فإن هذه التجربة تخرج في قالب شعري على شكل قصيدة، وهذه القصيدة في حقيقتها هي انعكاس لنفس الشاعر حيث أن مضمونها يشكل الكون الذي يتحرك فيه نفسيا، وفقا للحركة الشعورية التي يعانيها، ويسعى لإخراجها للوجود؛ معتمدا في ذلك على اللفظة الشعرية، فيحملها طاقة جديدة، وتكتسب أبعادا أخرى، ويشكّل مجموعها الدفقة الشعرية، والجملة الشعرية، وقد وجدنا أن الشاعر وهو يشكل نصه يركز على ألفاظ بعينها، ويتعمد تكرارها في كل مقطع شعري.

11- توصلنا إلى أنّ الشاعر أحمد الطيب معاش قد نوّع في استخدام أسلوب التكرار حتى تحول إلى تقنية فنية من تقنيات قصائده، فاستخدمه على نطاق واسع وبأشكال أكثر تنوعاً ودلالات عميقة، ولا نغالي إذا قلنا بأن معظم قصائده توافرت على أسلوب التكرار بأشكاله المتنوعة (حرف، اسم، فعل، جملة، عبارات، مقاطع) وفق نوعين رصدناهما ؛ تكرار بسيط وآخر مركب.

12- من خلال قراءتنا للمتن الشعري للشاعر أحمد الطيب معاش، أمكننا أن نميز بين نسقين رئيسيين من شكل النسق الشعري الذي يكتب به الشاعر هما النسق التقليدي(بنسبة غالبة)، ثم النسق التجديدي(كل ما ليس قصيدة عمودية)، وقد وجدنا أن الشاعر أحمد الطيب معاش، تعامل مع الشعر ذي الشطرين على أنه لا بديل له مطلقا، في مقابل رفضه لما عداه من أساليب جديدة في الكتابة الشعرية، وكل محاولاته للخروج على نظام القصيدة العربية؛ لم تحقق له الشعرية التي تدخّرها قصيدة الشطرين العربية التقليدية؛ ولهذا رفض الخروج على هذا النظام، فعبّر في كل الأوقات وفي كل حالاته الشعورية بالقصيدة ذات الشطرين، فعالج من خلالها موضوعات مختلفة، محتفظا بموسيقية القصيدة العربية، ملونا في البحور الشعرية؛ كأنساق نغمية تتوازى مع التجربة الشعورية موضوع القصيدة، وأن هذا النسق التقليدي عند الشاعر أحمد الطيب معاش معطىً جاهزا يُحيل بطريقة آلية إلى شكل ثابت تكفّل الإيقاع الخليلي بترسيخه، وموروث الشاعر التقليدي، وتكوينه المحافظ؛ بالثبات عليه رغم بعض المغامرات المحدودة التي اضطرته أحيانا للخروج على هذا النسق لنسق آخر تجديدي.

13- وجدنا أن موقف الشاعر من الشعر الحر أو الحديث قد تغيّر بصورة جزئية اعتبارا من النصف الثاني من تسعينيات القرن الماضي، ولذا ألفيناهُ تطور قليلا لكنه لم ينقلب انقلابا تاما على النسق التقليدي، وبرصد أشكال هذا التطور وجدنا أن الشاعر أحمد الطيب معاش، كتب في الشكلين البارزين لهذا النسق(الشعر الحر،

والشعر النثري)، على أنّ النسبة الغالبة كانت لشعر التفعيلة في هذا النسق، وقد دلّ هذا على ارتباط أحمد الطيب معاش بالإيقاع والوزن كخيار أساسي في مقابل تغيير جزئي فقط في الشكل والانتقال من نظام الشطرين العمودي للنظام الأفقي.

14- وجدنا أنّ نسق الإيقاع الشعري في شعر أحمد الطيب معاش؛ بعنصريه؛ الوزن والإيقاع، محوران مهمان من محاور الشعر التي لا غنى للشعر عنها ، وإنّ كل مستوى أو عنصر من عناصر الإيقاع والوزن لا يمكن النظر إليه منفصلا عن بقية العناصر وذلك لوجود علاقات متداخلة بينها جميعا، وفي تفاعل كل عنصر من العناصر الأخرى تتحصل لدينا وظيفة دلالية خاصة ، وقد بيّنا أنّ الشاعر أحمد الطيب معاش كان ممن يعنيهم الوزن في القصيدة كثيرا؛ ولا أدل على هذا من النسبة المرتفعة لعدد القصائد العمودية ثم قصيدة التفعيلة الموزونة، وأن هذا النسق ونظامه الموسيقي ينقسم إلى خارجي وداخلي؛ بحسب الأنظمة الصوتية المقيدة والحرة، فالمقيدة هي أنساق البناء العروضي سواء تلك الأنساق الإيقاعية الأساسية الكبرى أو الصغرى، وهو ما يسمى بالنظام التناظري البسيط بقافيته الموحدة (القصيدة العمودية)، وقد أسميناها نسق الإيقاع التقليدي، أما الحرة فهي تلك التي نوّع في بنياتها العروضية، مع المحافظة على إيقاع البحر الواحد، وهو ما يسمى بالنظام الأحادي البسيط الموزون (قصيدة التفعيلة)، وقد أسميناه نسق الإيقاع التجديدي.

15- وجدنا أن النسق الإيقاعي الذي تقوم عليه حركة القصائد في مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش لا يشكل نمطا واحدا ضمن سياق واحد، بل تتعدد هذه الأنماط والسياقات طبقاً للتنوع الأكيد الحاصل في تجارب القصائد المختلفة، وقد وجدنا أنّ هذا راجع أنّ لكل قصيدة تجربتها الخاصة التي تفرض بالضرورة- نمطاً إيقاعياً محدداً - يتلاءم مع خصوصية هذه التجربة.

16- من خلال رصد الأنساق الدلالية في شعر أحمد الطيب معاش استطعنا الكشف عن البنى التخييلية والرامزة، وتحليل دلالتها، واستكناه دورها في تشكيل

وخلق الفاعلية الدلالية، بوصفها مظاهر أسلوبية وسمات دالة على شعرية النص، عن طريق تحليل النسق التخييلي (التصويري)، ثم مختلف الأنساق الرمزية، وذلك عبر مجموعة من الآليات كشفت عن رؤية الشاعر للأشياء وللأشخاص وللعالم.

17-نسق التخييل الشعري في شعر أحمد الطيب معاش وجدنا أنّه يعتمد بالأساس على التعبير الشعري وآلية بناء اللغة، وعلى تواتر الإيقاع وتشكله بطريقة تعتمد على إثارة ما يريد من صور إيحائية، وعلى الأشياء والحقائق والموضوعات التي تحيط به وهذه الصور التي ينقلها في شعره موجودة ولها صبغه إنسانية عامة، وهذه الصور في حقيقتها بنيات خارجية ذات وجود مادي أو اجتماعي خارجة في الأصل عن نطاق ذاته، اتخذها الشاعر أساسا لبناء نسق تخييله الشعري.

18- وجدنا أنّ الرمز في شعر أحمد الطيب معاش يختلف من حيث العمق وكثافة الإيحاء بين قصيدة وأخرى تبعا لاختلاف اتجاه الشاعر في كل مرحلة من مراحل عمره، وباختلاف الظروف السياسية والاجتماعية والنفسية لها تأثير مباشر في تشكيل الرمز في شعره، ومن خلال قراءتنا للمدونة الشعرية لأحمد الطيب معاش أمكننا أن نحصر أنواع الرمز الواردة في شعره إلى أربع أنساق رئيسية هي: نسق الرموز التاريخية ونسق الرموز الدينية، ونسق الرموز الخاصة، ثم نسق الرموز الأسطورية.

وهذه مجمل النتائج التي خرجنا بها من بحثنا هذا، لموضوع استغرق منّا جهدا ووقتا طويلا، فآمل أني قد وفقتُ في تقديمه، وما توفيقي إلا بالله مقرونا بالدعاء الخالص أن يستنفع بما فيه.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم، طبعة مكتبة الصفاء، ط.4، أبوظبي الإمارات العربية المتحدة، 2010م.

أولا–المصادر:

معّاش (أحمد الطيب)

1- الأعمال الكاملة، ج1+ج2+ج3+ج4، منشورات وزارة المجاهدين، الجزائر د.ط، 2007م.

2- دواوين الزمن الحزين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2005م.

3- ديوان التراويح وأغاني الخيام، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط.1، الجزائر 1986م.

4- ديوان التراويح وأغاني الخيام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، ط.2، الجزائر 2010م.

5- ديوان مع الشهداء، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، د.ط، 1985م.

ثانيا–المراجع:

إبراهيم (زكريا)

06- مشكلة البنائية، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت .

ابن رشيق (القيرواني)

07- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل لبنان، ط.4، 1972م.

أبو ديب (كمال)

08-جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العِلْم للملايين بيروت،د.ط، د.ت.

09- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.2 1981م.

10- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1، د.ت.

أبو الرضا (سعد)

11-النقد الأدبي الحديث، المتحدة للطباعة، مصر، د.ط، 2004م.

أبو العينين (علي خليل مصطفى)

12- القيم الإسلامية والتربية، مكتبة إبراهيم حلبي، المدينة المنورة، ط.1، 1988م.

أبو موسى (محمد)

13- تقريب منهاج البلغاء للقرطاجني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط.1، 2006م.

أدونيس (أحمد علي سعيد)

14- الثابت والمتحول صدمة الحداثة، ج.3، دار العودة، بيروت، ط.2، 1979م.

15-زمن الشعر، دار العودة، بيروت، د.ط، 1978م.

16- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.2 ،1971م.

17- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1985م.

الأسعد (محمد)

18-مقالة في اللغة الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط 1980م.

إسماعيل (عز الدين)

19-التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، مصر، د.ط، 1963م.

20-الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت، ط.3، 1981م.

21-الأسس الجمالية في النقد الأدبي عرض وتفسير ومقارنة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط.3، 1986م.

أمين (إيمان محمد)

22-بدر شاكر السباب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل، دمشق، د.ط 2008م.

أنيس (إبراهيم)

23-موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط.4، 1972م.

24- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ، ط.6، 1984م.

أوكان (عمر)

25-مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط.1 1991م.

البازعي (سعد)

26- استقبال الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 2004م.

بحراوي (سيد)

27-العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط 1993م.

بدوي (محمد مصطفى)

28- كولردج نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1988م.

البستاني (صبحي)

29-الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط.1 ،1986م.

بشير (عبد العالي)

30- تحليل الخطاب السردي والشعري، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، د.ط 2003م.

بن حمدان (جمال)

31-الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، ط.1، 2009م.

بنيس (محمد)

32-الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج.1 التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.2 ،2001م.

33- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج.2 الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط.2 ،2001م.

34- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج.3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط.2 ، 1996م.

35-ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت د.ط، 1989م.

بوبعيو (بوجمعة)

36- دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي ط.1، 1998م.

بوحوش (رابح)

37- اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، د.ط 2006م.

بوخالفة (فتحي)

38-التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط.1، إربد، الأردن، 2010م.

بوغازي (الطاهر)

39- القيم التربوية مقاربة نسقية، دار الحبر، الجزائر،ط.1، 2010م.

بومسهولي (عبد العزيز)

40- الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا للنشر، الدار البيضاء، د.ط د.ت.

توفيق (سعيد)

41-في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، د.ط، 2002م.

ثامر (فاضل)

42-اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1994م.

الجاحظ ، (أبو عثمان عمرو بن بحر)

43- البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.7 1998م.

جاسم (عزيز السيد)

44-دراسات نقدية في الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط 1995م.

جعفر (عبد الكريم راضي)

45- تكرار التراكم وتكرار التلاشي ظاهرة أسلوبية، مهرجان المربد الشعري الرابع1999، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط.1،1999.

جعفر (عبد الوهاب)

46-البنيوية بين العلم والفلسفة، دار المعارف، مصر، د.ط، 1989م.

جعفر (محمد راضي)

47-الاغتراب في الشعر العراقي مرحلة الرواد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، د.ط، 1999م.

الجندي (علي)

48-فن التشبيه (بلاغة، أدب، نقد)، ط.1، مكتبة نهضة مصر، القاهرة،ج.1 1952.

جيدة (عبد الحميد)

49- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط.1، مؤسسة نوفل للنشر بيروت، 1980.

حجازي (سمير سعيد)

50-النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط.1 2004م.

حداد (علي)

51-أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط.1 1989م.

حسن (عبد الكريم)

52-الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السيّاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.1، 1990م.

حلبي (أحمد طعمة)

53-التناص بين النظرية و التطبيق (شعر البياتي نموذجاً)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2007م.

حماد (حسن محمد)

54-تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط 1998م.

حمودة (عبد العزيز)

55-المرايا المحدبة من البنية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد252، سنة1997م.

الحميداني (حميد)

56-القراءة و توليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، ط.1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.2010.

الحوفي (أحمد محمد)

57-الفكاهة في الأدب العربي وبعض دلالاتها، طبعة جامعة أم درمان الإسلامية السودان، د.ط، 1967م.

خرفي (صالح)

58- الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، الجزائر، 1984م.

خطابي (محمد)

59-لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.2، 2006م.

خليفة (عمر)

60- البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا ط.1، 2003م.

خليل (إبراهيم محمود)

61-النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط.1 2003م.

خمري (حسين)

62-نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، بيروت الجزائر، ط.1، 2007م.

خوري (منح)

63-الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1966م.

الداية (فايز)

64-جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، ط.2 بيروت، 1996م.

رابحي (عبد القادر)

65-النص والتقعيد قراءة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، ج.1+ج.2 دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، 2003م.

ربابعة (موسى)

66- التناص في نماذج من الشَّعر العربي الحديث، دار حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ط.1، 2000م.

ربيع (محمد)

67- قضايا النقد العربي الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1 1990م.

رماني (إبراهيم)

68-الغموض في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط 1991م.

زايد (علي عشري)

69- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، القاهرة ط.3، 2006م.

70- بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة ، ط.2 ، 1979.

الزغبي (أحمد)

71-التناص نظرياً وتطبيقاً مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناصِّ في رواية رؤيا مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، د.ط، 1993م.

زكي (أحمد كمال)

72-دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط.2 1980م.

السامرائي (إبراهيم)

73-لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1980م.

السد (نور الدين)

74- الأسلوبية و تحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث) ، ج.2، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2007.

السعدني (مصطفى)

75-البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط 1987م.

76- المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، منشأة المعارف، مصر، د.ط د.ت.

سلوم (تامر)

77-اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط.1 1983م.

السكاكي (أبو يعقوب)

78-مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1 1987م.

شرتح (عصام)

79-جمالية التكرار في الشعر السوري، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1 دمشق، سوريا، 2010م.

الصائغ (يوسف)

80-الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط.1، 2006م.

صبحي (محي الدين)

81- مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا د.ط، 1978.

الصمادي (امتنان عثمان)

82-شعر سعدي يوسف (دراسة تحليليّة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 2001م.

ضيف (شوقي)

83- في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط.5، د.ت.

طالب (عمر محمد)

84- دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، د.ط، 2000م.

طبانة (بدوي)

85- السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط.4 ، 1975م.

الطرابلسي (محمد الهادي)

86- خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د.ط 1981م.

الطيب (عبد الله)

87- المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ج.1، ط.2 د.ط، 1970م.

عاشور (فهد ناصر)

88- التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن د.ط، 2004م.

عبد المطلب (محمد)

89-بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط.1، 1995م.

90-البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط.2 2007م.

عيد (رجاء)

91-لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر د.ط، 1985م.

عزام (محمد)

92-تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003م.

93- بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، د.ط، د .ت.

عبيد (محمد صابر)

94-القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط 2001م.

عساف (ساسين)

95-الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نؤاس، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط.2 1988م.

العشيري (أحمد)

96-الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة (دليل القارئ العام)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، د.ط، 2003م.

العشي (عبد الله)

97-أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر ط.1، 2009م.

عصفور (جابر)

98- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة، د.ط، 1974م.

علاق (فاتح)

99-في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر،ط.2، 2008م.

100-مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق د.ط، 2005م.

عياد (شكري)

101- موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط.1، القاهرة، 1968م.

عيسى (فوزي)

102- تجليات الشعرية قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف الإسكندرية، د.ط 1977م.

العياشي (محمد)

103-نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د.ط، 1976م.

العيد (يمنى)

104-في معرفة النص، منشورات دار الثقافة الجديدة، بيروت، د.ط، 1985م.

الغانمي (سعيد) وآخرون

105-معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت د.ط، 1990م.

الغرفي (حسن)

106-كتاب السيّاب النثري، منشورات مجلة الجواهر، فاس، المغرب، د.ط 1986م.

الغذامي (عبد الله)

107-تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط.11، 1987م.

108- النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط.2 بيروت، 2001م.

109-الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية ط.1، 1405 هـ 1985م.

110-الصوت القديم الجديد، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، د.ط، 1420هـ.

فتوح (محمد أحمد)

111- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1984م.

ط.1، 2001م.

فخر الدين (جودت)

112-شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.3، 2004م.

فضل (صلاح)

113- أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1998م.

114-مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.1، 2002م.

115-بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 164 1992م.

116- شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط.1، 1993م.

117- نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط.1، 1998م.

118- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط.1، القاهرة، 1998م.

قدامة (بن جعفر)

119-نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ط.1، 1980.

القط (عبد القادر)

120- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ط.2، 1981م.

كنوني (محمد العياشي)

121-اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط.1 بغداد، 1997م.

122-شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديثة، ط.1 الأردن، 2010م.

مباركي (جمال)

123-التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الجزائر، د.ط، 2003م.

مرتاض (عبد المالك)

124-النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط 1983م.

125- أ-ي. دراسة سيميائية تفكيكية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط 1992م.

المسدي (عبد السلام)

126- الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط.1، 1998م.

127-النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1983م.

مصلوح (سعد)

128- في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية ط.1، 1993م

مفتاح (محمد)

129- التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 1996م.

130- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ط، 2001م.

131- دينامية النص، المركز العربي الثقافي، بيروت، ط.2، 1990م.

الملائكة (نازك)

132-قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط.14، 2007م.

133- سيكولوجية الشعر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط، 1993م.

المناصرة (عز الدين)

134-علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن ط.1، 2006م.

135- قصيدة النثر المرجعية والشعارات الإطار النظري، المركز الثقافي الفلسطيني بيت الشِعر، رام الله، ط.1، 1998م.

136- شاعرية التاريخ والأمكنة حوارات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط.1 ، 2000م.

مهيبل (عمر)

137-البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د.ط 1991م.

138–من النسق إلى الذات قراءة في الفكر الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف الجزائر،ط.1، 2000م.

مونسي (الحبيب)

139–فلسفة المكان في الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط 2001م.

ناصر (محمد)

140–الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.1، 1985م.

نافع (عبد الفتاح صالح)

141–عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط.1 1985م.

نجمي (حسن)

142–شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2000م.

الناصر (إيمان)

143–قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط.1 2007م.

ناظم (حسن)

144–مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 1994م.

نصر (عاطف جودة)

145–الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط 1984م.

النويهي (محمد)

146-قضية الشعر الجديد، دار الفكر، مكتبة الخانجي، ط.2، 1971م.

هلال (محمد غنيمي)

147- النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، د.ط، 1973م.

الولي (محمد)

148- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط.1، 1990م.

اليافي (نعيم)

149-مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، د.ط، 1982م.

150- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر ط.1 ، دمشق، 2008م.

يقطين (سعيد)

151-انفتاح النص الروائي، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ط 1989م.

يوسف (عبد الفتاح أحمد)

152-قراءة النص وسؤال الثقافة استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د.ط، 2009م.

اليوسفي (محمد لطفي)

153-في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، د.ط، 1985م.

ثالثا–الكتب المترجمة :

أرسطو

154–فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط.2، 1973م.

برنار (سوزان)

155– قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة د.ط، 2000م.

بشنبدر (ديفيد)

156–نظرية الأدب المعاصر وقراء ة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1996م.

بياجه (جان)

157–البنيوية، ترجمة عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت ط.4، 1985م.

تودوروف وآخرون

158–في أصول النقد الجديد، ترجمة أحمد المديني، عيون المقالات، المغرب، ط.2 1989م.

درو (إليزابيث)

159–الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد الشوش، منشورات مكتبة منيمنة بيروت، د.ط، د.ت.

دي سوسير (فرناند)

160- دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1985م .

دي لويس (سيسيل)

161-الصورة الشعرية، ترجمة محمد ناصيف الجنابي، دار الرشيد، بغداد، ط.1 1982.

ريفاتير (ميشال)

162-دلائلية الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، المغرب ط.1، 1998م.

زيما (بيير)

163-النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، ط.1، 1991م.

سارتر (جون بول)

164-ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، د.ط، د.ت.

ساروب (مادان)

165-دليل تمهيدي إلى مابعد البنيوية وما بعد الحداثة، ترجمة خميسي بوغرارة منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، د.ط، 2003م.

ساميول (تيفين)

166-التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب دمشق،2002م.

سلدن (رامان)

167-النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 1996م.

فاليت (برنار)

168-الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، ط.2، 2002م.

فينوغرادوف (إي)

169-المضمون والشكل في العمل الأدبي، ترجمة هشام الدجاني، الدار الوطنية للتوزيع، دمشق، د.ط، د ت.

كريب (إيان)

170-النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هامبرماس، ترجمة محمد حسين غلوم ومحمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد244، 1999م.

كريزويل (إديث)

171-عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط.1 1993م، ط.2، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986م.

كريستيفا (جوليا)

172-علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1، 1991م.

كوهين (جون)

173-بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف،ط.3، 1993م.

لاينز (جون)

174-اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط.1، 1987م.

لوتمان (يوري)

175- تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف، بيروت د ط، د.ت.

لومان (نيكلاس)

176-مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل ألمانيا، ط.1، 2010م.

مجموعة مؤلفين

177-مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة الكويت، عدد221، 1997م.

مكليش (أرشيبالد)

178 -الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، د.ط، 1963م.

ياكبسون (رومان)

179- قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، د.ط، 1998م.

رابعا-المعاجم والموسوعات:

ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا)

180-مقاييس اللغة، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، ط.5، 1999م.

ابن منظور الإفريقي(أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم)

181- لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، 2003.

ادريس (سهيل)

182-المنهل قاموس فرنسي عربي، دار الآداب، بيروت، ط.2006.

بدوي (أحمد زكي)

183-معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط 1978م.

بركة (بسام)

184-معجم اللسانيات (فرنسي عربي)، منشورات حروس، طرابلس، لبنان، د.ط 1985م.

بن مالك (رشيد)

185- قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (إنجليزي فرنسي عربي)، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2000م.

حنا (سامي عيّاد) ، وآخرون

186-معجم اللسانيات الحديثة (إنكليزي عربي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت د.ط، 1997م.

دون مؤلف

187-قاموس أطلس انجليزي عربي، دار أطلس للطباعة والنشر، ط.1، 2003م.

عزيز (إبراهيم مجدي)

188-موسوعة التدريس، الجزء الأول، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، د.ط 2004م.

علوش (سعيد)

189-معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط.1 1985م.

عمر (معن خليل)

190- معجم علم الاجتماع المعاصر، دار الشروق، عمّان، د.ط، 2006م.

الفيروز أبادي

191- القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.8، 2005م.

م.يودين.ي (روزنتال).

192-الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط.1، 1974م.

وهبة (مجدي) و المهندس (كامل)

193-معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (1944-1984)، مكتبة لبنان بيروت، ط.2، 1984م.

يعقوب (إميل) و عاصي (ميشال)

194-المعجم المفصل للغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ج.1، د.ط

خامسا- مراجع أجنبية:

Ricour(Paul)

195- la métaphore vive, aux éditions du seuil, Paris France, 1975.

Rosnay

-le macroscope vers une vision global, point du seuil, 1975.196

TODOROV(T).

197-Qu'est ce que le structuralisme, In Poétique, Ed .Du Seuil, 1973.

سادسا– رسائل جامعية

أبو النجا (حسين)

198–الإطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجيستير، جامعة الجزائر 1986-1987م.

بن الناتي (محمد الأمين)

199–الثقافة الشنقيطية مقاربة نسقية، أطروحة دكتوراه، اشراف الدكتور محمد مفتاح، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب2007-2008م.

جوخان (إبراهيم)

200– التناص في شعر المتنبي، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد، الأردن 2006م.

حجيج (معمر)

201–البعد الوطني والقومي والإسلامي في ديوان التراويح وأغاني الخيام لأحمد الطيب معاش، رسالة ماجستير، إشراف عبد الكريم الشريف، جامعة باتنة، 1992م.

خنفر (محمد عالي)

202– نسقية الشعر العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف محمد السرغيني، جامعة الحسن الثاني المحمدية، الدار البيضاء، المغرب، ج.1، 2000-2001 م.

سعدون (فريد سليمان)

203 -بنية القصيدة المعاصرة الخطاب الشعري عند عبد الوهاب البياتي أنموذجا أطروحة دكتوراه، جامعة دمشق، إشراف رياض العوابدة، 2009 2010م.

العشي (عبد الله)

204-نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران السنة الجامعية 1991 . 1992م.

سابعا- المجلات والدوريات:

أدونيس (أحمد علي سعيد)

205-مقال بعنوان:في قصيدة النثر، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع14 1960م.

اصطيف (عبد النبي)

206- مقال بعنوان: خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث، مدخل تناصي مجلة فصول، مجلد 15، عدد2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف 1996م.

الجزار (محمد فكري)

207-مقال بعنوان: الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمود درويش، مجلة الشعراء، بيت الشعر ، فلسطين، عدد 4-5 ، ربيع وصيف 1999م.

الخطيب (حسام)

208- مقال بعنوان: البنيوية والنقد العربي القديم، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد 181، 1986م.

درويش (أحمد)

209- مقال بعنوان: مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، المجلة العربية للثقافة، تونس المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلم، س 16، ع32، ذو القعدة 1417 هـ مارس، 1997م.

ربابعة (موسى)

210- مقال بعنوان: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، المجلد 8 ، العدد2، سنة 1990م.

صدار (نور الدين)

211-مقال بعنوان: النقد العربي القديم و جذور نظرية التناص، مجلة قراءات منشورات المركز الجامعي معسكر، العدد 01، 2008م.

الطامي (أحمد)

212- مقال بعنوان:إشكالية المصطلح الشعري الحديث الشعر الحر نموذجا، مجلة علامات في النقد، جدة، ج30، مج8، ديسمبر1998م.

الطعان (صبحي)

213-مقال بعنوان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، مجلد23، العدد المزدوج1-2، 1994م.

عثمان (اعتدال)

214-مقال بعنوان: تشكيل فضاء النص في ترابها زعفران، مجلة فصول، م6، عدد أفريل ، ماي ، جوان 1986م.

عزام (محمد)

215-مقال بعنوان: النقد الموضوعاتي، مجلة الموقف الأدبي، ع356، س30، رمضان 1421 هـ كانون الأول 2000م.

العضيبي (عبد الله بن محمد)

216- مقال بعنوان: النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ قراءة في تجربة شاعر معاصر، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 17، ع 30، جمادى الأولى 1425هـ.

العف (عبد الخالق محمد)

217-مقال بعنوان: تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة ، فلسطين ، مجلد09، العدد 2 ، 2001م.

عيّاد (شكري)

218-مقال بعنوان: موقف من البنيوية، مجلة فصول، مج1، ع2، 1401هـ.

عياشي (منذر)

219-مقال بعنوان: النص ممارسته وتجلياته، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد المزدوج:96 . 97، مركز الإنماء القومي، بيروت/باريس، 1992م.

قبيسي (حسين)

220-مقال بعنوان: في البنيوية والمنهج البنيوي، مجلة الباحث، باريس، سنة1، عدد3 1978م.

كليب (سعد الدين)

221-مقال بعنوان:جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة، العدد المزدوج:82- 83، السنة7، المجلس القومي للثقافة العربية،1991م.

مفتاح (محمد)

222- مقال بعنوان: مدخل إلى قراءة النص الشعري (المفاهيم معالم)، مجلة فصول المجلد 16، العدد01، صيف 1997م.

اليافي (نعيم)

223-مقال بعنوان: نازك الملائكة وقضية الشعر الحر، مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض، م3، 1416 هـ.

وغليسي (يوسف)

224- مقال بعنوان: أحمد الغوالمي الكلاسيكي الجديد أو الحداثي المرتد، مجلة وزارة الثقافة، الجزائر،عدد09، 2007م.

ملحق

لسيرة الشاعر أحمد الطيب معاش.

1- حياته[1] :

هو أحمد بن الطيب معاشي، الشهير بأحمد الطيب معاش، ولد في العشرين من شهر أكتوبر سنة ست وعشرين وتسعمائة وألف(20-10-1926) بمدينة (سريانة) في ولاية (باتنة) بقلب جبال (الأوراس)،بالشمال الشرقي بالجمهورية الجزائرية.

انكبّ على حفظ القرآن الكريم منذ صغره بحسب عادة معاصريه، ثم التحق بمدرسة التعليم الفرنسي في (سريانة) سنة 1936، ثم شدّ الرحال إلى مدينة (باتنة)؛ ليدخل مدرسة التربية والتعليم في سنة 1938 التابعة لجمعية العلماء المسلمين، ولم يمكث بها إلا قليلا، فتاقت همّتُه إلى أفق أرحب، فشد الرحال مرة أخرى إلى (تونس) في أواخر سنة 1938م رفقة عائلته كلها، التي قررت الذهاب إلى البقاع المقدسة للاستقرار بالحجاز نهائيا، ولكن اندلاع الحرب العالمية الثانية عرقل مسعاهم، وهمْ يومئذ في مدينة (عنابة) بأقصى الشرق الجزائري على الحدود مع الجمهورية التونسية، ثم استقر بهم المقام بعدها في مدينة تونس، وطال الانتظار والتحق الشاعر هناك بمدرسة المرادية وكان التعليم فيها مزدوجا يجمع بين العربية والفرنسية، وقد استفاد الشاعر في استقراره في (تونس) بالإضافة إلى التحصيل العلمي الاطلاع على الأجواء الأدبية والسياسية؛ التي كان يعيش فيها المجتمع التونسي آنذاك ثم رجعت العائلة ومعهم الشاعر إلى مدينة باتنة سنة 1938 بعد أن يئست من تحقيق أمنيتها في الاستقرار في الحجاز بصفة نهائية.

---

[1] تم جمع مادة هذه السيرة من :1-مقابلات شخصية مع نجله عبد الحميد معاشي، بمنزله بوسط مدينة باتنة خلال سنتي2007 و2008، رسالة ماجستير معمر حجيج، البعد الوطني والقومي والإسلامي في ديوان التراويح وأغاني الخيام لأحمد الطيب معاش، جامعة باتنة، إشراف عبد الكريم الشريف، 1992، ص.24 وما بعدها.

التحق الشاعر مرة أخرى بمدرسة التربية والتعليم، والتقى بالشاعر (محمد العيد آل خليفة)، فدرس عليه، واحتضن محاولاته الشعرية الأولى، وكانت بينهما لقاءات وأمسيات ومراسلات شعرية، وتعهّد تجربته الشعرية بالصقل والتوجيه حتى استوى عودها، ونضجت ثمارها، وأتت أكلها.

وشد أحمد الطيب معاش الرحال بعد هذه المرحلة الدراسية التي جمعته بهؤلاء الشعراء مرة أخرى إلى (تونس)، بعد الحرب العالمية الثانية لاستكمال دراسته في جامع الزيتونة بتشجيع من أستاذه (محمد العيد آل خليفة)، ومكث فيها إلى غاية 1951، وكان للبيئة التونسية هذه المرة أثرها الواضح في إنضاج شاعريته ووعيه السياسي التحرري الثوري الوطني، والقومي، والإنساني.

ولم يمهل المرض الشاعر لإتمام دراسته فأُرسل للتداوي إلى مصحة (الرون) بفرنسا بالقرب من مدينة (قرونوبل) بجبال الألْب، وكانت لهذه البيئة الجديدة بحضارتها وطبيعة أجوائها الفكرية والثقافية أثرها الواضح في حياته الشعرية في تلك الآونة، وما بعدها.

وحينما اندلعت الثورة التحريرية الجزائرية؛ كان من الأوائل الذين لبوا نداء الوطن والتحق بالثورة في أوائل عام 1955؛ وإنْ كان قد مهّد لها بقصائد شعرية قبل ذلك بكثير، وشارك إثر التحاقه بالثورة في قيادة الناحية الأولى من المنطقة الأولى التابعة لولاية (الأوراس–النمامشة)، ثم استدعي إلى (تونس) في سنة 1958، فاجتاز خط موريس الرهيب، كاد أن يلقى خلالها حتفه؛ في تجربة صعبة عبّر عنها شعرا ونثرا.

وقد سجل كثيرا من أحداث الثورة التي عاش واقعها في قصائد شعرية، وضمنها أيضا شيئا من التجارب الشخصية التي جمعته رفقائه في الثورة الجزائرية، ومواجهة الموت.

كُلِّف بعد ذلك برئاسة الوفد الرياضي، والثقافي، ليقوم بنشاطات في الدول العربية والصديقة للتعريف بالثورة التحريرية؛ قصد تحريك الرأي العام العربي، والعالمي وتحسيسه بالمطالب العادلة للشعب الجزائري في حقه في تقرير مصيره، واسترجاع

حريته واستقلاله، ودامت هذه المهمة عدة شهور، ثم عين ممثلا دائما لجبهة التحرير في دمشق، التي بقي فيها إلى غاية استقلال الجزائر في سنة 1962.

أسندت إلى الشاعر تولي مهمة سفير للدولة الجزائرية المستقلة في ليبيا، إلى غاية سنة 1971؛ أين ترك العمل الدبلوماسي ليتحول إلى المعارضة، وعاش بين (تونس) و(سويسرا)، و(ألمانيا)، و(لندن)، وغيرها من عواصم العالم، يقول عن نفسه في رسالة وجهها للشاعر (نزار قباني):"..العبد لله هاوي كتابة، وغاوي شعر وقد بدأ محاولاته في أوائل الخمسينيات فنُشر له بعض إنتاجه في جرائد ومجلات الجناح الغربي من وطننا العربي وعند اندلا ع الثورة في تلك المنطقة فضل امتشاق البندقية، وترك ريشته تحلق أمام عينيه، وكلما حاول الإمساك بها ازدادت عنه بعدا بمفعول التيارات وهبوب الرياح وقصف المدافع..وبعد انتهاء مهمة البندقية جاءت كارثة الكوارث فأطبق عليه قيد الوظيف الذي يسمونه بالسامي..."[1]

وفي هذه الفترة العصيبة من حياة الشاعر ولد ولادة شعرية جديدة، وأنتج من الشعر في مدة عقد ونصف ما يساوي ثلاثة أرباع شعره، وتطور شعره وتنوعت تجاربه في هذه المرحلة المهمة في حياته الشعرية، فعرَف الشعر المسرحي، وجرب قصيدة التفعيلة بالإضافة إلى الطابع الانفعالي الوجداني لمضامين الغربة والحنين إلى الوطن، والقضايا القومية والعالمية المختلفة.

وقد لقبه الشاعر نزار قباني نتيجة جرأته الكبيرة، بـ السفير الكموندوس، يقول أحمد الطيب معاش في إحدى ردوده على الشاعر (نزار قباني):" أخي وصديقي الأثير الكاتب الكبير الأستاذ نزار قباني كان شرفني بلقب السفير الكموندوس.. فيا أيها الكاتب المبدع والمبتدع والشاعر المولع بالرياحين.. إني أعيد إليك لقبك مع الشكر والثناء، فأنت أحق به مني.. فإني أشهد أن لا كوموندوس إلا أنت ولا دموي إلا

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.4، ص.151.

أنت، مع تحيات وتقدير الكموندوس السابق.."[1]، ويقول أيضا:"الأخ الصديق قباني تكرم علينا مشكورا بلقب السفير الكموندوس، وهذا حق والحق لا ينكر وإذا حببت هذه الصفة فذلك لسبب واحد هو حتى أتشبه بأكبر كاتب كوموندوس عربي عرفه عصرنا الحاضر وهو الصديق قباني نفسه"[2].

رجع الشاعر إلى الجزائر في نهاية السبعينات بعد تغيُّر نظام الحكم في تلك الفترة، وكان كثير الحركة، والنشاط، والكتابة الإبداعية المختلفة الأشكال، إلى غاية وفاته بالجزائر العاصمة في الثاني عشر من شهر فيفري سنة ألفين وخمسة(12-02-2005).

ب–مؤلفاته:

تعددّت مؤلفات الشاعر أحمد الطيب معاش بتعدد المجالات التي كان يكتب فيها، ومن أهم مؤلفاته الشعرية والنثرية ما يلي:

1. كلمات متقاطعة للتسلية، وهي عبارة عن قصص، وخواطر، حول الثورة والقضايا الوطنية، والقومية، و قد طبع في سنة 1984.

2- مع الشهداء، وهو أول ديوان شعري طُبع للشاعر، وأغلب قصائده يتضمنها ديوانه الأساسي الثاني "التراويح وأغاني الخيام"، وموضوعات هذه القصائد تدور حول الثورة، وإحياء ذكريات الجهاد، ورثاء الشهداء في الجزائر، والوطن العربي، والعالم الإسلامي، طبع سنة 1985م.

3-التراويح وأغاني الخيام، طبع سنة 1986م. وأعيد طبعه سنة 2010م.

4- صباح الخير؛ كتاب طُبع في جزأين؛ طُبع الجزء الأول سنة 1986م، وهو عبارة عن مقالات، وأحاديث كتب معظمها في فترة السبعينات، والثمانينات، وتدور موضوعاتها حول قضايا اجتماعية وثقافية وسياسية.

---

[1] أحمد الطيب معاش، الأعمال الكاملة، ج.4، ص.287.

[2] المصدر السابق، ص.287

5- شموع لا تريد الانطفاء، طبع سنة 1987م، ويظم بين دفتيه قصصا عن الثورة وذكريات تتعلق بحياة الشاعر، وعائلته، بالإضافة إلى قضايا الوطن، والأمة العربية والإسلامية.

6- صور من الواقع العربي في عهد النكبة طبع سنة 1990م، وهو مجموعة من المقالات نُشرت في مختلف الصحف العربية في السبعينات والثمانينات، وتمثل عمقا آخر لقضايا الوطن والأمة العربية.

7- ديوان "دواوين الزمن الحزين"، طبع سنة2005 قبيل وفاة الشاعر بأيام فقط.

8- الأعمال الكاملة للأديب أحمد الطيب معاش، قامت بنشرها وزارة المجاهدين بالجزائر؛ في طبعة فاخرة بلبنان، في خمس مجلدات؛ شملت الأعمال الشعرية والقصصية بالإضافة إلى مقالاته النثرية والصحفية، وصدرت هذه الطبعة في شهر فيفري2008.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ-ح
مدخل: **النسق: المفهوم والاشتغال**	**24-01**
المبحث الأول:مفاهيم النسق	**02**
أولا-المفاهيم	**02**
أ- المفهوم اللغوي	**02**
ب- المفهوم الاصطلاحي	**04**
ثانيا: في علاقة المصطلح بالعلوم الأخرى	**07**
ثالثا:في حضور المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة	**10**
رابعا- بين البنية والنسق	**14**
المبحث الثاني: محاولة لإيجاد مفهوم للنسق الشعري	**18**
أ-مفهوم النسق الشعري	**18**
ب- خصائص النسق	**19**
الباب الأّول: **موضوع النسق في شعر أحمد الطيّب معاش**	**94-25**
الفصل الأول: النسق الرئيس1؛ نسق الانتماء	**32**
-الأنساق الفرعية لنسق الانتماء	**51**
أولا- **النسق الفرعي 1**:نسق الانتماء الوطني والمكاني	**51**
أ-نسق السيادة الوطنية والدعوة التحررية	**52**
ب-نسق قضايا السياسة والحكم الوطني	**53**
ثانيا-النسق الفرعي 2: نسق الانتماء القومي	**54**
أ-نسق القضايا العربية	**55**
ب-نسق القضايا القومية الإنسانية	**58**

الفصل الثاني:النسق الرئيس2، النسق القيمي	**87**
-الأنساق الفرعية للنسق القيمي	**107**
أولا-النسق الفرعي 1: نسق القيم الإنسانية ونوازعها	**87**
أ-نسق الإخوانيات	**87**
ب-نسق الخواطر والمساجلات	**89**
ثانيا-النسق الفرعي 2: المغالبة الزمنية	**90**
أ-نسق الشكوى	**90**
ب-نسق الرثاء	**92**
الباب الثاني: **بناء النسق في شعر أحمد الطيّب معاش**	**196-95**
الفصل الأول: نسق اللغة الشعريّة	**98**
-مفهوم اللغة الشعرية	**101**
المبحث الأول: نسق المعجم الشعري	**109**
أ-نسق الألفاظ الأدبية	**113**
ب-نسق الألفاظ العادية	**118**
ج-نسق الألفاظ العامية	**123**
المبحث الثاني: نسق التركيب الشعري	**132**
أ-النسق التقليدي في نسق التركيب الشعري	**137**
ب-النسق التجديدي في نسق التركيب الشعري	**147**
الفصل الثاني: نسق التكرار الشعري	**153**
المبحث الأول: نسق التكرار البسيط	**161**
أولا-تكرار الحروف	**161**
أ-حروف الاستفهام	**162**
ب- حروف العطف	**165**
جـ- حروف التوكيد	**167**

د-حروف النداء	**169**
ثانيا-تكرار الأسماء	**172**
ثالثا -تكرار الأفعال	**177**
أ-تكرار أفعال الماضي	**178**
ب-تكرار أفعال الأمر	**180**
ج-تكرار أفعال المضارع	**183**
المبحث الثاني: نسق التكرار المركب	**186**
أولا- تكرار العبارة	**187**
ثانيا-تكرار المقطع	**190**
الباب الثالث: **تشكيل النسق في شعر أحمد الطيّب معاش**	**313-197**
الفصل الأول: شكل النسق في شعر أحمد الطيب معاش	**201**
المبحث الأول:النسق التقليدي	**206**
أ-التشخيص	**220**
ب-الانزياح	**222**
ج-مزج السخرية بالحكمة الطريفة	**224**
المبحث الثاني:النسق التجديدي	**232**
أ- نسق التفعيلة	**237**
ب-نسق الشعر النثري	**249**
الفصل الثاني: نسق الإيقاع الشعري	**257**
المبحث الأول:نسق الإيقاع التقليدي	**269**
أ-نسق البحور السائدة	**271**
ب-نسق القوافي السائدة	**293**
المبحث الثاني:نسق الإيقاع التجديدي	**305**

أ-نسق التفعيلة الشعري	**307**
ب- نسق السطر الشعري	**311**
الباب الرابع: **دلالة النسق في شعر أحمد الطيّب معاش**	**403-314**
الفصل الأول: نسق المتخيل الشعري	**317**
المبحث الأول: نسق المشـابهة	**329**
أولا-نسق التشبيه	**331**
ثانيا-نسق الاستعارة	**343**
أ-النسق الاستعاري التجسيمي	**347**
ب-النسق الاستعاري التجسيدي	**350**
ج- النسق الاستعاري التشخيصي	**353**
المبحث الثاني: نسق المجـاورة	**359**
أولا-نسق الكنـاية	**360**
ثانيا-نسق المجاز	**366**
الفصل الثاني: نسق الرمز الشعري	**370**
المبحث الأول- نسق الرمز التاريخي	**376**
المبحث الثاني-نسق الرمز الديني	**387**
المبحث الثالث- نسق الرموز الخاصة	**396**
المبحث الرابع- نسق الرموز الأسطورية	**400**
خـاتمة	**404**
قائمة المصادر والمـراجع	**413**
ملحق لسيرة الشاعر	**445**
فهرس الموضــوعات.	**451**

ملخص الأطروحة

ملخص الأطروحة:

(النسق الشعري وبنياته في شعر أحمد الطيب معاش).

القصيدة الشعرية – قديمها وحديثها– نسق وبنية متكاملة ومترابطة الأجزاء والعناصر، يترابط فيها الوزن مع الإيقاع مع القافية مع الصور الشعرية، مع اللغة بكل مكوناتها، لتشكّل حقلا أو حقولا دلالية ، تعتمد في تأثيرها أو قيمتها الفنية على قدرة الشاعر على تحقيق الوحدة الفنية التي تقوم على ترابط أجزاء النص الشعري ومكوناته، وتكون براعة الشاعر في قدرته علىصياغة قالبه الشعري، مازجا فيه بين كافة الإمكانيات التصويرية المكانية؛ حيث تشكيلاالصورة لا ينفصل عن تشكيل الحيز الزماني متمثلا في التوقيعات النَّغمية التي تثريالدلالة وتعمقها، بإيحاءاتها الثرية المتنوعة، التي تتضافر مع كافة الإمكانياتلبلورة جماليات النص في نسق تشكيله النهائي.

إن هذا التصور جعلنا نتساءل ما المقصود بالنسق الشعري ؟ وما هو التصور الذي تحمله فكرة النسق؟ وهل يمكن حَمل نظرية النسق الموجودة أصلا في علمي الاجتماع والنفس وتطبيق أساسياتها على الشعر؟ وما هي أهم الإجراءات التحليلية التي تمكننا من وضع تصور منهجي تطبيقي لمقاربة النص الشعري وفق هذا التصور؟ .

إن الإجابة عن الأسئلة الإشكالية السابقة، والأسئلة المتفرعة عنها حتم علينا صياغة الإشكالية بالشكل الذي جاءت عليه، كما حتم علينا رسم خطة تتكون من أربعة أبواب يحتوي كل واحد منهما على عدة فصول، بعد المقدمة والتمهيد وأخيرا الخاتمة. فالتمهيد عنوناه بـ" النسق: المفهوم والاشتغال" خلصنا فيه للمفاهيم النظرية للنسق الشعري وتصوُّرنا لبنائه، أما الباب الأول المعنون بـ" موضوع النسق في شعر أحمد الطيب معاش"؛ فقد سعينا فيه للبحث عن موضوع النسق من الداخل، وهو ما اصطلحنا عليه بالأنساق الرئيسية والأنساق المتولدة عنها، وقد لجأنا إلى تصنيفها إلى

نسقين رئيسين كبيرين هما:نسق الانتماء، والنسق القيمي، يتفرع عن كل منهما أنساق فرعية، تتفرع بدورها إلى أنساق جزئية وهكذا، من خلال فصلين اثنين:

-الفصل الأول: مُعنون بـ"النسق الرئيسي1؛ نسق الانتماء"، والفصل الثاني: تناولنا فيه "النسق الرئيسي2؛ النسق القيمي".

وفي الباب الثاني المعنون بـ" بناء النسق في شعر أحمد الطيب معاش"، فدرسناه من خلال نسق اللغة الشعرية في الفصل الأول، ونسق التكرار الشعري في الفصل الثاني.

أماالباب الثالث الذي عنوناه بـ" تشكيل النسق في شعر أحمد الطيب معاش " فقد قسمناه إلى فصلين اثنين؛ الفصل الأول: شكل النسق في شعر أحمد الطيب معاش، والفصل الثاني: نسق الإيقاع الشعري،وخصائص التشكيل الموسيقي.

وأخيرا الباب الرابع المعنون بـ" دلالة النسق في شعر أحمد الطيب معاشفقد درسناه من خلال فصلين اثنين:

الفصل الأول: نسق المتخيل الشعري (الصورة الشعرية)، ونسق الرمز الشعري في الفصل الثاني.

إن اختيار موضوع النسق الشعري،واختيار مدونة الشاعر أحمد الطيب معاش يستند إلى جملة من المعطيات، والأسباب، منها ما هو خاصّ بالموضوع، وما هو متعلّق بالشاعر، وما هو متّصل بالمنهج، فأما ما يختص بالموضوع؛ أي موضوع النسق الشعري، فهو موضوع جديد، لم يدرس من قبل؛ فجل الدراسات التي أمكننا الاطلاع عليها؛ إما تناولت النسق في الدراسات النفسية والاجتماعية، وإما تناولته كظاهرة ثقافية؛ ومن هنا فقد كان هذا الموضوع؛ دراسة النسق الشعري وبنياته، موضوعا جديدا.

أما فيما يتعلق بالشاعر،فراجع إلى أن أحمد الطيب معاش من الشعراء الجزائريين والعرب البارزين الذين لم تحظ أعمالهم الشعرية الكثيرة بالدراسة الكافية، وهو من الشعراء الجزائريين الرواد الذين بدأوا الكتابة منذ الخمسينيات؛ عايش تجربة الجهاد

وعمل بالسلك الدبلوماسي، ثم الصحافي؛ وكل هذا كان لها الأثر الكبير في بنائه الشعري، وقد تناولت بالدراسة مجمل أعماله الشعرية الموزعة على ثلاث دواوين شعرية هي مع الشهداء(طبع سنة 1985م)، والتراويح وأغاني الخيام(طبع سنة1986) ، وأخيرا دواوين الزمن الحزين،(طبع سنة2005)، والجدير بالذكر أن وزارة المجاهدين بالجزائر قامت بجمع شعره وطباعته في مجلدين كبيرين (سنة 2008)، يحتويان شعره المطبوع سابقا في دواوينه الثلاث بالإضافة إلى عشرات القصائد الأخرى التي ظل محتفظا بها ولم ينشرها في حياته.

أما فيما يتعلق بالمنهج، فقد سعيت منذ البداية لمحاولة إيجاد مفهوم للنسق الشعري، بعيدا عن الدراسات الثقافية؛ بالعودة إلى جذور هذه النظرية في علمي النفس والاجتماع ومن ثمَ وضع تصور علمي يُعرّف النسق الشعري ويطبقه بآلية تتقاطع مع الكثير من المناهج الأسلوبية والبنيوية والسيميائية وغيرها.

إن المعطيات السابقة وتعلقي الشديد بقراءة الشعر الجزائري الحديث، كان دافعا رئيسا لأن أختار هذا الموضوع الذي يبحث في النسق الشعري وبنياته في شعر أحمد الطيب معاش؛ والذي حاولت فيه أن أستثمر أهم محاور تحليل الخطاب التي تتداخل مع تحليل الشعر والنظر إليه كبنية مغلقة، مثل المنهج البنيوي والسيميائي ثم الأسلوبي، وعلى هذا ارتكز البحث منهجيا على استثمار الركائز الكبرى لهذه المناهج الثلاث مع تغيير الكثير من مصطلحاتها وبعض آلياتها التي رأينا استحداثها تماشيا مع الرؤية التي أوجدناها في مفهوم النسق الشعري ؛ وذلك لتتبع كيف ينبني النظام الشعري في خطاب أحمد الطيب معاش.

وهكذا خلصت هذه الأطروحة إلى محاولة تفسير ماهيته الخطاب الشعري ووجوده، وعلاقته بالذات الفاعلة،والوجود الإنساني، للإجابة على تساؤلات أحاطت به من وجهات نظر متعددة متدفقة،وكان مطلوباً من النقد أن يستوعبها في منهج جديد

يتعامل فيه مع النص بوصفه تركيبة متنوعة من الأنظمة الأدبية، وهذا ما فعلناه، في تصورنا لمفهوم النسق الشعري.

Résumé

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université hadj lakhdher- Batna
Faculté des Lettres et Langues Département de la langue arabe

le système poétique et ses structures dans les poèmes de Ahmed Tayeb Maache

Thèse pour le doctorat de science dans la littérature arabe moderne

De Mr : **Tarek Tabet.**
Sous le patronage du professeur
Dr. **Abdallah Elaachi**.

L'année universitaire : 2012/2013

Résumé
(le système poétique et ses structures dans les poèmes de Ahmed Tayeb Maache)

Le poème – ancien et nouveau – est considéré comme un système et une structure dont les parties et les composants sont intégrés et cohérents, dans laquelle la métrique entre en cohérence avec le rythme, la rime et les images poétiques, ainsi qu'avec la langue et tout ses composants, pour créer un champs ou des champs sémantiques, qui dépendent dans leur influence et leur valeur artistique de compétence du poète dans la formulation de son modèle poétique, dans lequel il fait fusionner touts le possibilités d'imageries spatiales ; où la formulation de l'image ne se détache pas de la formulation de l'espace temporel représenté par les signatures de tonalités qui enrichissent la signification et l'approfondissent avec leurs connotations riches et diverses, qui se combinent avec les toutes possibilités pour mettre en valeur l'esthétique du texte dans sa formulation finale.

Cette conception nous a conduit à poser les questions suivantes : qu'est ce que le système poétique ? quel est le concept désigné par le terme « système » ? peut-on exporter le théorie du système de la sociologie et la psychologie pour l'appliquer à la poésie ? quelles sont le procédures analytiques qui nous permettent de mettre en place une conception méthodologique appliqué pour l'étude du texte poétique selon cette vision ?

La réponse à ces questions problématiques et les questions subsidiaires qui s'y rattachent nous a contraint à formuler la problématique de la façon précédente et à diviser notre thèse en quatre parties, dont chacune se compose de plusieurs chapitres, précédées de l'introduction et du préambule, suivies de la conclusion.

Dans le préambule, intitulé « les concepts de l'approche critique et ses mesures procédurales », nous avons conclu à déterminer les concepts théoriques du système poétique et notre conception de sa structure. Nous avons divisé la 1ère partie intitulée « le système dans la littérature de Ahmed Tayeb Maache », en deux chapitres : nous avons traité dans le

premier les systèmes principaux et les systèmes générés, dans le second nous avons étudié les corrélations textuelles dans la poésie de Ahmed Tayeb Maache. Dans la seconde partie intitulée « structure du système dans la poésie de Ahmed Tayeb Maache », nous avons étudié dans le premier chapitre le système de la langue poétique, et dans le second le système de la redondance poétique.

La troisième partie intitulée « formulation du système dans la poésie de Ahmed Tayeb Maache » a été aussi divisée en deux chapitres ; le premier a été réservé à la forme du système poétique chez Ahmed Tayeb Maache, le second a été consacré au système du rythme poétique et aux caractéristiques de la formulation musicale.

Enfin, nous avons traité dans la quatrième partie intitulée « signification du système dans la poésie de Ahmed Tayeb Maache », le système de l'imaginaire (l'image poétique) dans le premier chapitre, et le système du symbole poétique dans le second.

Le choix du sujet du système poétique et le choix du recueil du poète Ahmed Tayeb Maache repose sur un ensemble de données et de causes, qui se rapportent soit au sujet lui-même, soit au poète, soit à la méthodologie. En ce qui concerne le sujet (le système poétique) on peut dire que c'est un sujet nouveau qui n'a pas été étudié auparavent, puisque toutes les études que nous avons lu l'ont étudié dans le cadre sociologique et psychologique, ou en tant que phénomène culturel.

En ce qui concerne le poète, on peut dire que Ahmed Tayeb Maache est un des grands poètes algériens dont la poésie n'a pas eu l'intérêt qu'elle mérite ; il a commencé l'écriture depuis les années cinquante, il composé avec la poésie la diplomatie et la presse ; ce qui a eu son influence sur la construction de sa poésie. Notre corpus se compose de trois recueil : le premier (avec les martyrs 1985) les second (Tarawih et chants des tentes 1986) et le troisième (recueils des temps tristes 2005). Le ministère des anciens moudjahidines a publié en 2008 toute sa poésie en deux tomes (même les poèmes inédits de son vivant).

Quant à la méthodologie, nous avons essayé depuis le début à déterminer le concept du système poétique, loin des études culturelles, en retournant au racines de cette théorie

dans la sociologie et la psychologie, puis de mettre en place une conception scientifique qui définisse le système poétique et l'applique avec un mécanisme qui croise avec plusieurs méthodologies stylistiques, structurales et sémiotiques …etc.

Les données citées ci-dessus et notre profond attachement à la lecture de la poésie algérienne ont influencé mon choix de ce sujet qui étudie le système poétique et ses structures dans la poésie de Ahmed Tayeb Maache, j'ai essayé d'exploiter les principaux axes de l'analyse du discours, tel le structuralisme, la stylistique et la sémiotique. Donc, notre travail s'est fondé sur ces trois méthodologies, mais en procédant à beaucoup de changements au niveau de la terminologie et de quelque mécanismes, pour qu'elles s'intègrent à notre vision du système poétique, dans le but de suivre le fil conducteur de la structure poétique du discours de Ahmed Tayeb Maache.

Ainsi, la thèse a abouti à la tentative d'expliquer la nature du discours littéraire et son existence, et sa relation avec l'être actante et l'existence humaine, pour répondre au problématiques qui l'ont entourées de différents points de vues, qu'il était demandé à la critique littéraire de contenir dans une méthodologie nouvelle qui traite avec le texte comme un composite de différents systèmes littéraires, c'est ce que nous avons fait dans notre conception du système poétique.

Summary

People's Democratic Republic of Algeria
Ministry of Higher Education and Scientific Research
El Hadj Lakhdar University – Batna
Faculty of Arts and Languages
Department of Arabic Language and Literature

The Poetic Layout and its structures in The poetry of Ahmed Al-Tayeb Maache

introduction thesis to get the doctoratein science of modern Arabic literature

Preparedby the student:
Tarek Tabet
supervised by Prof:
Abdallah Elaachi

Academic year: 1433 -1 434 of the hedjera / 2012- 2013.

Summary of the thesis: (The poetic layout and its structures in the poetry of Ahmed Tayeb Maache).

Summary

The poetic poem either old or new includes the format and structure of an integrated and coherent parts and elements, binds to the weight ,the rhythm, the cadenceand the rhyme with the poetic images, with all language components to form a field or fields tag, based on their impact or artistic value on the ability of the poet to achieve an artistic unit.The poet's performance is when mixing all those possible spacial imagery of all parts of the poetic text and its components, and the ability of the poet include that mixture because the construction of a poetic image is not apart from the construction of both settings ; space and time includinfg the cadence and tones that deepen the significance and the meaning which are varried through its varrious meanings that lead to a final shape and draw the layout of the text the represented.

This conception made us wonder what the poetic format? What is the perception that bear the idea of the format? Is it possible to carry the Fundamental theory of pre-existing format in sociological and psychological and applied it on poetry? What is the most important analytical procedures that enable us to visualize a systematic approach applied to the poetic text according to this perception?

The answer to the previous problematic question, and the sub questions necessitate to draftthe problematic formulation in the form in which it is formulated, as we should draw up a plan consisting of four chapters; each one contain several sections, after the introduction, the boot and finally the conclusion.

Th boot titled as"the concepts of the critisism approach and its procedural steps " wer relied on theorical conceps to the poetic layout, and our conception of how it's built and constructed.

Chapter I that entitled the "the subject of the layout in the poetry of Ahmed Al-Tayeb Maache"; is devided into two; parts: In the first part,We discussed andfocused on major formats and the generated ones, but,in Chapter II: I addressed the correlation script in the poetry of Ahmad Tayeb Maache.

In the second section, entitled "Building the layout in the poetry of Ahmed Tayeb Maache", We studied it through the poetic

language format in the first chapter, and poetic repetitionslayout in the second chapter.
The third chapter entitled "shaping the poetic layout in the poetry of Ahmed Tayeb Maache" may devided it into two chapters chapters; Chapter I: shape pattern in the poetryand the second chapter'': the format of poetic rhythm, and musical composition properties.
Finally, chapter IV, entitled "Semantics and signifiance of the layout in the poetry of Ahmed Al-Tayeb Maache, we have studied it through two chapters: Chapter One: the imagined poetic format (poetic image), and poetic symbol format in the second chapter.
The choice of poetic layout, choose a The entries of Ahmed Al-Tayeb Maache is based on a set of data, and the reasons, some of which is particularly relevant, and what is related to the poet, and is connected to the approach, either as regard to the subject; I.e. the subject of the poetic layout, It is a new topic, has not been studied before; all studies that we could found; either dealt withthe format in the psychological and social studies, and either I've ever had as a cultural phenomenon; Hence, it has been the subject; study of poetic pattern and its structure is a new subject.
With regard to the poet, we think that Ahmed Al-Tayeb Maache is an one of the of Algerian poets and prominent Arab whosepoetry did not receive enough studies, one of the Algerian poets pioneers who began writing since the fifties; who dwelt the experience of Jihad diring the liberation Algerian war and workedin the diplomatic corps, and then press; all this was his significant impact on hispoetic construction, I addressed the study to all his poetic works that are distributed on three collections of poetry which are ; with the martyrs (printed in 1985), and Taraweeh and Elkhyam songs (printed in 1986), and finally collections of sad time, (printed in 2005), and is worth mentioning that the Ministry of the mujahideen in Algeria collected printed The collection of his poetry, containinghis poems that were printed earlier in in two big volumes (2008), as well as dozens of other poems under retained and has not been published in his lifetime.
With regard to the approach, it has sought from the outset to try to find the concept of poetic layout, away from cultural studies; to return to the roots of this theory in scientific psychology and sociology and then set a scientific concept that identify the poetic layout and applied mechanism intersect with a lot of approaches as stylistic , structural, semiotics and others.

The previous data and my thirst to reading Algerian modern poetry, were the majorcauses that prompted me choose this subject, which studiesthe poetic format and its structure in the poetry of Ahmed Al-Tayeb Maache; which attempted to be invested most important discourse themes analysis that overlaps with poems analysis and consider it a closed structure, such as structural, semiotic then, stylistic approach, that's why the research was systematically based on investingmajor supports of the threementioned approachesand change a lot of terminology and some of the mechanisms that we have developed and that seem to fit the concept of the poetic layout; so as to know how the poetic systemin Ahmed Al-Tayeb Maache discourse.
In this thesis I manage to explain what is thepoetic discourse and its existence, and its relation ship with the efective soul, and human existence to answer and find solutions to all what surrounds himfrom varrious points of view and the new criticism requires to model it in a new approach that treats the text as a combination of a variety of systems, literary, and that's what we did, in our perception of the concept of a poetic pattern

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنة

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

النّسقُ الشعري وبِنْياتُهُ في شِعْر أحمد الطيّب معّاش

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ الدكتور**

طارق ثابت. **عبد الله العشي.**

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