

قصيدة (الحلم المفسر) للعربي عميش - دراسة في الدلالة والصوت والتركيب -

د/لزهة فارس.

جامعة تبسة.

1- تقديم حول مخطط الدراسة ومنهجها:

جرت العادة في تناول النصوص الفكرية أن نعطي المدلول جهدنا وطاقتنا من الاستيعاب والفهم والتفسير، أما مع النصوص الشعرية فإن الناقد يصب جزءاً معتبراً من جهده على الدال، أي الأصوات والكلمات والتركيب؛ ليحصل على ثمرات الوظيفة الجمالية للشعر. "نا بعبارة أخرى النبرة الموضوعية على الرسالة لحسابها الخاص، حيث تُعطى أهمية للدال موازية للمدلول أو متفوقة عليه، وتتميز هذه الوظيفة بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف"¹، فللشاعر أن يتلاعب بكلماته المختارة داخل تراكيبه المؤلفة منها كيفما شاء! إن كان هدفه النهائي نقل حالته الباطنية إلى المتلقي.

لقد أضحى الخطاب الشعري يستدعي من كل دارس أدبي دراسته بمنهج علمي واضح؛ رامية إلى تقديم صورة منسقة عنه. ولقد أبانت الدراسات البنيوية للخطاب الشعري إيجابيات النزعة العلمية في مقارنة الخطاب الشعري، غير أنها لا تدعي أن هاته الإيجابيات تُعد أحكاماً مطلقة تحلّ جلّ الإشكالات المنحدرة من مقارنة الخطاب الشعري. فإذا كان النقد التقليدي يقوم على الأحكام القيمية والمطلقة، التي لا تستند إلى دليل علمي، فإن النقد البنيوي يقوم على الأحكام النسبية، التي - رغم نسيبتها - تستند إلى الأدلة العلمية.

ومقصدي النصّ لدى النقد البنيويّ توجد على مستوى العلاقات، التي تنشأ ما بين المستويات، التي تشكّل بنية النصّ، وليس على مستوى الوحدات معزولة، وهته المستويات هي: 1- المستوى الدلالي. 2- المستوى الصوتي. 3- المستوى التركيبي.

وهذه الدراسة حاولت تطبيق هته الفكرة على نصّ شعري حرّ، هو قصيدة (الحلم المفسر) للعربي عميش؛ فحدّدت الدراسة مضمون كلّ مستوى من المستويات السابقة، ثم علّقت عليه؛ ذاكرة الأحكام القيمية المستندة لما ورد في مضمون المستوى، مع مراعاة

التشابك الذي ينشأ بينها من حين لآخر، ساعية بذلك إلى تكوين أحكام نقدية موضوعية ومؤسسية، قدر الإمكان.

مع مراعاة أنَّ أساس الخلق والإبداع لا ينكر تقاطع النصوص الشعرية دلاليًا وصوتيًا عبر توارد الخواطر، أو عبر السرقات الأدبية، أو عبر التناسبات... وغيرها من وسائل التقاطع والاشتراك، ومن هنا رأى بعض الدارسين المعاصرين أنه "إذا كانت هناك مسلمة تدعي أنَّ كل خطاب مهما كان نوعه تتحكَّم فيه السردية وأنَّ لكلَّ نصِّ خصائص عامَّة يشترك فيها مع جميع النصوص في لغة ما، فإنَّه تكون له خصائص بنيوية تميِّزه عن غيره أيضاً،"² ولا يسع الناقد الأدبيَّ إلَّا البحث عن هذه الخصائص، ولا يسع المنظر للأدب إلَّا البحث عن تلك المشتركة.

2- لمحة عن الشاعر العربي عمّيش:

الأستاذ الدكتور العربي عمّيش من مواليد عام: 1952م بتاوقريت، ولاية الشلف (دولة الجزائر). درس بشكل عصاميّ، والتحق عام: 1971م بقطاع التعليم الابتدائيّ. ثم التحق عام: 1978م بمعهد الآداب جامعة السّانية- وهران. ناقش عام 1991م رسالة ماجستير موضوعها: (القيم الجمالية في شعر محمود درويش) نال شهادة دكتوراه الدولة في موضوع: (مفهوم الشعرية العربية في ضوء الحداثة) عام: 2004م. له أعمال شعرية صادرة عن المؤسسة الوطنية للكتاب، هي: (كيف الأحوال) عام: 1982م، و(هموم بضمير الغائب الحاضر) عام 1983م، و(المقاييسات- مقاسات العربي بن العربي) عام: 1986م، وله كتابان نقديان، هما: (خصائص الإيقاع الشعري) و(القيم الجمالية في شعر محمود درويش) ناهيك عن مجموعة مقالات في النقد الأدبي الحديث. يشغل الأستاذ الدكتور العربي عمّيش منصب أستاذ محاضر، ومنصب عميد كلية الآداب واللغة بجامعة حسينية بن بوعلي، ولاية الشلف منذ 2006.³

3- متن قصيدة (الحلم المفسر):

يأني الأدب على فتنين: شعر ونثر. والشعر كلمات بُيِّت بناءً خاصًا، وفي هذا البناء اللغويّ يكمن جماله، ومنه تُستخرج معايير تقييمه؛ لأنَّ هذا البناء يحمل: ذات الشاعر، وحركة الصُّور، وطريّة الإيقاع. والشعر هو الشعر في كلّ زمان ومكان، مهما كان لونه:

مدحاً، أو وصفاً، أو غزلاً، أو فخراً... يغني للإنسان أناشيد الخلود، ولا يغني لنفسه فقط، إنه يتضمن رسالة إنسانية بطريقة غير مباشرة، تعتمد الإيحاء الواسع، والغموض الشفاف، والدوق الرقيق، مثلما نجده متن قصيدة (الحلم المفسر) للعربي عميش:

بالقلوب المكممة النبض نحن

لهذا الردى بالهوى دائنون

يختفي الملحدون

خلف أغنية للردى وغموض الدقون

كيف أعبر بالقلب هذي المدينة؟

والعسس المتآمر يسألني عن هوية

هذا الذي يحمل الخطو من فرح وشجي

ولا تحمل الهم عن وطن سيحيئك عبر البريد

ولا تلتمس فرحاً في قلوب يسمرها

الملتقى بالهوى والحديد

وأخرج من حلم دغدغ القلب بالعشب

عند المسيل

وأخرج من حلم نبوي الرؤى

وتبوصلي في المدى بصمات الوريد⁴

4- تحديث المنهج النبوي:

إن تلك الصرامة (النص ولا شيء غير النص) كانت رفيقة النزعة النبوية في النقد الغربي، وهي نزعة قامت على خمسة أسس، هي: "1- النزوع إلى الشكلائية... 2- رفض التاريخ... 3- رفض المؤلف... 4- رفض المرجعية الاجتماعية... 5- رفض المعنى من اللغة..."⁵ ولو قلنا صفحات من النقد المعاصر ما وجدنا فيها هذه المرفوضات: التاريخ، المؤلف، المرجعية الاجتماعية، والمعنى. بل ما نجده تحويل هذه المرفوضات إلى مقبولات، يقبلها النقد باعتبارها وسائل- وسائل فقط- لمعرفة كيفية التعبير، لمعرفة آليات التركيب، لمعرفة طرائق النسيج، لمعرفة تقنيات الربط... وهكذا.

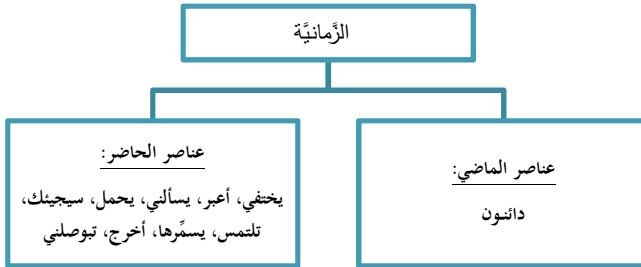
والتأقّد النَّصِّيّ حين يركّز في نقده على البنية اللُّغويّة للنّصّ المنقود، لا يعني أنّه لا يدرك المضامين الأخلاقية والمعرفية التي يحملها ذاك النّصّ، وأنّما مسألة المضامين بالنسبة إليه مسألة فرعية، قد تهّم الفلاسفة والمفكرين أكثر منه، والفلاسفة المسلمون حين تعرّضوا لفلسفة الشّعْر رأوا أنّه قول نوعي متميز، تكمن قوّة تأثيره في الصّور التي يخيّلها للمتلقّي، وحقيقة إنّ الشّاعر - غالباً - ما "يقصد بهذا القول النوعيّ تمرير مشروع أخلاقيّ ومعرفيّ من خلال إيقاع المخيّلات في أذهان المتلقّين"،⁶ ومن ثمّة تأتي سلوكاتهم تابعة لهذه المخيّلات، ولو كانت وهميّة. ولقد أرادت البنيويّة الأوروبيّة، وهي من التّقد النَّصّيّ، أن تكون نزعة علميّة باتّمت معنى الكلمة، وكان لها ذلك؛ "لأنّ البنيويّة تقوم على فكرة النّظام... نظام علاقات كاللّغة سواء بسواء"⁷، والنّظام هو المنهجية والدّقة والوضوح، وهو سمة العلم، والعلم الخالص، في كلّ زمان ومكان، فمتى ننظّم دراساتنا الأدبيّة ونجعل منها علماً بدل أن تكون وجهات نظر، تثبّت اليوم وتنتفي غدًا؟! "إنّ المنهج الصّحيح الغائب - عندنا - هو المنهج التّقديّ (Critical) في الأخذ بالحديث الأوروبيّ حتّى في استحياء قديمنا التّراثيّ على السّواء"⁸، إذا أخذنا التّقد بمعناه العامّ لا الأدبيّ فقط.

5- دراسة المستوى الدّلاليّ لقصيدة (الحلم المفسّر):

وإذا كان فنّ الشّعْر حديثاً لا يكافئ المحاكاة، ولا يوازي التّعبير، فما هو الشّعْر إذن؟ إنّهُ كلمات رُكِبَتْ تركيباً خاصّاً⁹، ويحمل هذا التّركيب إيقاعاً موسيقياً ومتعة فنيّة. إنّ "مادّة الشّعْر كلمات، أنّها كلمات تُسَقّت على نحو معيّن يُمتّع السّمع لما فيه من صفات ليس ونها مطابقة للأشياء والحوادث كما هي واقعة في دنيانا التي نعيش فيها"¹⁰ فجماليّات الشّعْر تكمن في بنيانه اللُّغويّ، في أيّ زاوية من هذا البنيان، ولا يمكن أن تكون خجّه بأيّ حال من الأحوال، بهذه الرّؤية فقط يصبح النّصّ الشّعريّ غاية في ذاته؛ على التّأقّد الحاذق أن يطلبها بكلّ ثقافته الأدبيّة واللُّغويّة، من نحو، وصرف، وبلاغة، وعروض، ومعجميّة، وأصوات، ودلالة...

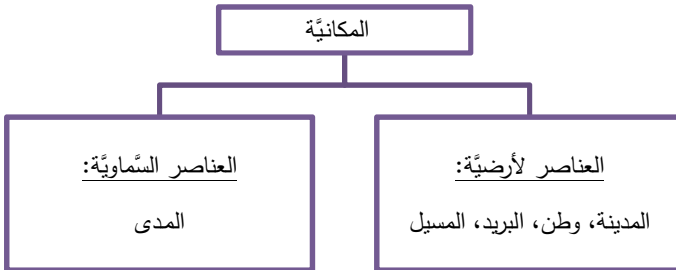
5-1- الإطار الزمكاني:

5-1-1- الزمانية:



رسم توضيحي 1 يبين (الزمانية) في قصيدة (الحلم المفسر) للعربي عميش. عناصر الحاضر أكبر من نسبة عناصر الماضي.

5-1-2- المكانية:

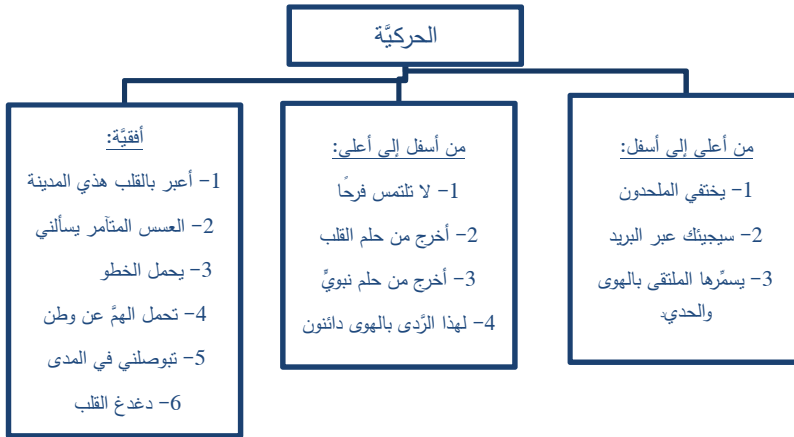


رسم توضيحي 2 يبين (المكانية) في قصيدة (الحلم المفسر) للعربي عميش.

نلاحظ أنَّ العناصر الأرضية = 0.04. العناصر السماوية = 0.01. إذن نسبة العناصر الأرضية أكبر من نسبة العناصر السماوية.

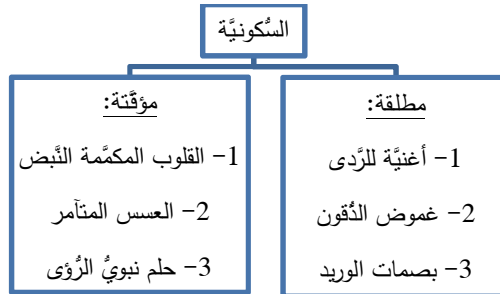
5-2- إطار الحركة والسكون:

5-2-1- الحركة:



رسم توضيحي 3 يبيّن (الحركية) في قصيدة (الحلم المفسّر) للعربي عمّيش.

5-2-2- السكونية:



رسم توضيحي 4 يبيّن (السكونية) في قصيدة (الحلم المفسّر) للعربي عمّيش.

نلاحظ أنّ الحركة = 3+4+6=13. السكونية = 3+3+3=06. إذن الحركة أكبر من السكونية في النصّ.

5-3- إطار الحقول الدلالية:

- 5-3-1- الحقل الدلاليّ الإنسانيّ: القلوب، فرح، شجى، همّ، الهوى، الحلم، المدى، الرّدى.
- 5-3-2- الحقل الدلاليّ السّياسيّ: المدينة، العسس، هويّة، وطن، الملتقى.
- 5-3-3- الحقل الدلاليّ الدّينيّ: دانتون، نبويّ، الرّوى، الملاحدون.
- 5-3-4- الحقل الدلاليّ الاقتصاديّ: البريد، الحديد، المسيل.

5-4- تعليق على المستوى الدلالي لقصيدة (الحلم المفسر):

تتألف القصيدة المعنونة ب: (الحلم المفسر) للشاعر الجزائري المعاصر: العربي عمّيش من 14 سطراً متفاوت طولاً وقصراً، منها ما يطول ليصل إلى تسع كلمات: "ولا تحمل الهمّ عن وطن سيجيثك عبر البريد"، ومنها ما يقصر إلى غاية الكلمتين: "عند المسيل"، وهذه إحدى ميزات القصيدة المعاصرة، التي خالفت فيها- جملةً وتفصيلاً- القصيدة العمودية المبنية على توازن الشّطرين، وتساوي الأبيات.

يعالج الشّاعر من خلال هذه القصيدة قضية وطنية معاصرة، فاللحظة الماضية تكلُّ أهميةً أمام اللحظة الحالية، التي يحياها الشّاعر، ويتأكّد هذا الحكم من خلال الإجراء الحسابي للزمانية، التي تفوّقت فيها عناصر الحاضر على عناصر الماضي بشكل واضح.

وتدلّ سيطرة العناصر الرضّية على العناصر السّماوية على الاندماج الحاصل بين الشّاعر ومجتمعه، بما فيه من مكّونات حضارية، فهو يعبر عن قضية تلمس الجميع، وهي قضية وطنية جزائرية بالدرجة الأولى.

أمّا تفوّق الحركة على السكونية، فهو ينم عن تفاعل الشّاعر مع التجربة المعبر عنها، بينما السكونية تدلّ على مواقف تأملية يقفها الشّاعر من حين إلى آخر في ثنايا الحركة المتقدّمة.

وقد سيطر الحقل الدلالي الإنساني على باقي الحقول: السياسي، والدّيني، والاقتصادي، وهذا الأمر نستشف منه إنسانية الشّاعر، التي يريد من خلالها جلب القارئ نحو موقفه، وجعله يؤمن به، ويصدّقه، مستعيناً في ذلك بتحريك الوجدان الوطني الجمعي للأفراد.

لقد تعب الشّاعر من الصّمت مع الأحرار في زمن تصارعت فيه الأهواء والشّيع الباطلة، وانتشر فيه النّفاق إلى الأذقان، ومّا يزيد في محنة الشّاعر وآلامه أنّه لا يملك إلّا القلب، الذي يشعر بجراح الوطن دون اليد التي تداويها، وهذا ما كاد أن يؤدّي به إلى اليأس من حياة بلا وطن في وطن بلا حياة لولا تلك التعرّية الدّائبة لنفسه، التي تأمره بالخروج من شرقنة القنوط والبؤس إلى عالم الأحلام والرؤى الجميلة، التي ستتحقّق بعد حين.

6- دراسة المستوى الصّوتي لقصيدة (الحلم المفسر):

إنّ أسئلة النّقد عديدة، ولكن يرتقي جميع هذه الأسئلة سؤال: كيف يقول النّص؟ بمعنى: أين تكمن أدبيّة النّص؟ والحقيقة أنّ هذا السؤال لا يصدر إلّا من النّقد الدّقيق الفاحص؛ لأنّ

6-1- البحر :

6-2- الروي:

11

06	حرف الباء	01
07	حرف اللام	01
08	حرف الهمزة	01
مجموع حروف الروي		14

جدول 1 يبين تنوعات الروي في قصيدة (الحلم المفسر) للعربي عميش.

6-3- القافية¹²:

الترتيب	السطر	قافية
01	بالقلوب المكّمة التّبض نحن	بض نحن
02	لهذا الرّدى بالهوى دائنون	دائنون
03	يختفي الملهدون	ملحدون
04	خلف أغنية للرّدى وغموض الدّقون	ض الدّقون
05	كيف أعر بالقلب هذي المدينة؟	ذي المدينة
06	والعسس المتأمر يسألني عن هويّة	عن هويّة
07	هذا الذي يحمل الخطو من فرح وشحى	ح وشحى
08	ولا تحمل الهمّ عن وطن سيجيئك عبر البريد	ر البريد
09	ولا تلتمس فرحاً في قلوب يسمرها	سمرها
10	الملتقى بالهوى والحديد	حديد
11	وأخرج من حلم دغدغ القلب بالعشب	بالعشب
12	عند المسيل	د المسيل
13	وأخرج من حلم نبويّ الرّؤى	ي الرّؤى
14	وتوصلني في المدى بصمات الوريد	ت الوريد

جدول 2 يبين تنوعات القافية في قصيدة (الحلم المفسر) للعربي عميش.

6-4- المقاطع الطويلة:

لو، ها، ذا، دى، وى، نو، في، دو، دي، مو، قو، ها، ذي، دي، آ، ني، ها، ذا، ذي، جي، لا، جي، ري، لا، لو، ها، قي، وى، دي، سي، وى، في، دى، ما، ري.

6-5- تكرار بعض الكائنات التركيبية الصوتية:

الترتيب	الكائن	موضع تكراره
01	الردي	السطران: 2. 4.
02	القلب	الأسطر: 1. 5. 9. 11.
03	الهوى	السطران: 2. 10.
04	أخرج	السطران: 11. 12.

جدول 3 يبين تكرار بعض الكائنات التركيبية الصوتية في قصيدة (الحلم المفسر) للعربي عميش.

6-6- التجانس الصوتي:

يظهر التجانس الصوتي بين:

- الردي + الهوى.
- الملتقى + الهوى.
- دغدغ = دغ + دغ.

6-7- تعليق على المستوى الصوتي لقصيدة (الحلم المفسر):

كانت القصيدة منسوجة على منوال البحر المتقارب، وقد بينته تلك التفعيلة، التي تتكرر بشكل متتال، وهي تفعيلة: فاعلُن، التي تشير إلى بحر المتقارب في القصيدة العمودية كذلك، نَّ غلبة التفعيلة بهذه الصيغة على القصيدة يدلُّ على تقارب النغم الصوتي لها عند الإنشاد، كما أنَّ تكرارها بأعداد محدودة (4، 4، 2، 4، 4) يدلُّ على ذلك الإيقاع اللذيذ، الذي كسا القصيدة في عمومها.

كما أنَّ ورود التفعيلة في القليل النادر بصيغة: فَعْلُنْ أو فَعْلٌ يحدث شرخاً في الرّتبة الإيقاعيّة للأسطر الطّويلة فقط، أما الأسطر القصيرة، فقد كانت على وزن التّفعيلة كاملاً دون زحاف أو علة (فَاعِلُنْ) إذ لا حاجة في مثل هذه الأسطر للتّكسير الصّوتيّ.

وقد سيطر على القصيدة رويّ النّون في البداية، وتنوّع بعد ذلك بين: التّاء، والدّال، والهاء، واللام، والهمزة. وكلّها أصوات مجهورة عدا الهمزة، وللأصوات المجهورة ميزة نغميّة تنفرد بها عن موات المهموسة، فهي بذاتها تثري البنية الإيقاعيّة، ناهيك عن تنالي رويّ النّون، وتناوب لدّال والهاء، أمّا الهمزة فقد همس بها الشّاعر في سطر واحد: "وأخرج من حلم نبويّ الرّوى". فلو استبدلنا الرّويّ الهمزة بالجيـم مثلاً- لبدا الاختلال الإيقاعيّ للسطر واضحاً: وأخرج من حلم نبويّ الرّجا.

إنّ قافيّة القصيدة كانت متنوّعة، فأدّت إلى تنوّع التّبرات الصّوتيّة في الحركات والسّكنات، وبالتالي مسحت نطاقاً واسعاً من الحروف الأبجديّة (ن، ح، د، ق، ت، ش، ج، ي، ر، س، م، هـ، ع، ب، س، ل، ء) أنّ اللافت فيها ارتباط أصواتها مع بعضها البعض؛ بحيث لو قرأناها إلى بعضها، وقرأناها جهراً لما استكرهها السّمع، وما تنافرت حروفها- على حدّ تعبير نقّادنا القدماء- (بض نحن، دائنون، ملحدون، ض الدّقون، ذي المدينة، عن هويّة، ح وشجى، ر البريد، سمرها، حديد، بالعشب، د المسيل، ي الرّوى، ت الوريد).

هذا عن القافيّة باعتبارها أصواتاً فقط، أمّا إذا ربطناها بالمعنى نجدها في آخر السّطر، كالشّيء الموعود المنتظر، لا يمكن أن يكتمل السّطر، ولا يمكن أن يثير في أذهاننا صورة، إلّا بعد الوصول إلى القافيّة، فعندما لا ننطق (نحن) في السّطر الأوّل (بالقلوب المكمّمة النّبض) لا نعرف منه معنى الاضطراب التّفسيّ إلّا عند إلحاق (نحن) بالسّطر، كذلك إذا حذفنا (شجى) من السّطر السّابع (هذا الذي يحمل الخطو من فرج) نفهم معنى، ولكن لا يحركنا؛ لأنّه لم يصل درجة المبالغة فيتمكّن في القلب والعقل معاً، بينما يكون كذلك لو أكملنا الطّباق الإيجابيّ بكلمة (شجى) وهذا ما يُعرف في النّقد الحديث بمصطلح: القافيّة المتمكّنة.

وممّا يدعو إلى الدهشة وجود 35 مقطعاً طويلاً في القصيدة على بساطة حجمها، وقد كانت كلّ هذه المدود مواقع مضبوطة للتّنفيس الصّوتيّ من جهة، وتقريب الكلمة من المستمع أكثر؛

حتى يكشف ما وراءها من دلالات غير معجمية، وأبعاد نفسية تدل على الألم، وتحمل صوت الأنين الممتد.

كما أن تكرار بعض الكائنات التركيبية الصوتية (الردى، القلب، الهوى، أخرج) يدل على الشاعر بها؛ إذ تحتل بالنسبة له مكانة تعبيرية خاصة، كما وضح لنا هذا التكرار تصاعد الشحنة الانفعالية للشاعر بدءاً من الذكر الأول للكائن المكرر، وبلوغه الأوج عند التكرار الأخير، وهكذا كانت القصيدة عبارة عن نوبات انفعالية مهتزة ومتصاعدة.

أضفى الشاعر تحسناً إيقاعياً على القصيدة؛ بشكل عفوي تمثل في ذلك التجانس الصوتي بين الردى والهوى، وبين الملتقى والهوى أيضاً، وبين مقطعي الفعل: (دغدغ + دغ) إلا أن هذا التجانس كان داخل السطر الواحد فقط، ولم يتجاوز إلى مساحات أوسع من القصيدة.

لكن هذا النوع من التأثير قد تقوم به نصوص معارف أخرى غير الأدب، فلو كتب عالم نفس - مثلاً - سطوراً مطوّلة عن شعور الخوف، وأسبابه، وأنواعه، وعلاجه... لتفاعل مع هذه السطور على الأقل كل من يعاني أزمة خوف، ومعنى هذا أن علم النفس نازع الأدب في مضامينه، لكن الأمر الذي لا يُنزع الإنتاج الأدبي فيه هو جمالية بنيته الداخلية باعتباره لغة خاصة توظف كل إمكانات اللغة النظام، وتتسع لكل مهارات المبدعين¹³، إذن، لا أدب دون مهارات لغوية، ولا نقد دون متابعة لهذه المهارات اللغوية.

7- دراسة المستوى التركيبي لقصيدة (الحلم المفسر):

إذا عالج الناقد البيوي، والشكلي، العمل الأدبي، فإنه يهتم بالعلاقات الأدبية داخل النص، تلك العلاقات التي تنهض على الأصوات والتراكيب؛ لأنّ "الابّجاه الشكليّ في الدّراسة الأدبيّة... يعتبر العلاقة الأدبيّة علاقةً قائمةً على البنيات الصوتيّة والتركيبية للغة الأثر. ومن البديهي أن تلك العلاقات تتغيّر بتغيّر مضمون الأثر، حيث يختلف مضمون العلاقة من نوع أدبيّ لآخر مع ثبات صورة تلك العلاقة".¹⁴ فدائماً تغيّر الأصوات ينجر عنه تغيّر في الدلالات والإيحاءات، كما أن التغيّر في التراكيب استبدالاً، أو تقديماً، أو تأخيراً... دائماً يؤثر في الأبعاد الفنيّة والفكرية للأثر الأدبيّ.

7-1- المحور البلاغي:

الترتيب	السّطر	الظاهرة البلاغية
01	بالقلوب المكّمة النَّبْض نحن	استعارة
02	لهذا الرّدى بالهوى دائنون	استعارة
03	يختفي الملحدون	/
04	خلف أغنيّة للرّدى وغموض الدّقون	ثلاث استعارات
05	كيف أعبر بالقلب هذي المدينة؟	استعارة
06	والعسس المتآمر يسألني عن هُويّة	/
07	هذا الذي يحمل الخطو من فرح وشجى	استعارة + طباق
08	ولا تحمل الهمّ عن وطن سيجيثك عبر البريد	استعارتان
09	ولا تلتمس فرحاً في قلوب يسمّرها	استعارتان +
10	الملتقى بالهوى والحديد	سجع
11	وأخرج من حُلم دغدغ القلب بالعشب	استعارة + سجع
12	عند المسيل	/
13	وأخرج من حُلم نبويّ الرّوى	استعارة
14	وتبوصلي في المدى بصمات الوريد	استعارتان

جدول 4 يبيّن الظواهر البلاغية في قصيدة (الحلم المفسّر) للعربي عمّيش.

7-2- المحور النحوي:

الترتيب	السّطر	الظاهرة النحوية
01	بالقلوب المكّمة النَّبْض نحن	تأخير المبتدأ (نحن) وتقديم الخبر (بالقلوب المكّمة النَّبْض)
02	كيف أعبر بالقلب هذي المدينة؟	تقديم المفعول به (بالقلب)

03	سيحيثك عبر البريد	إلصاق سين التَّنْفِيس بالفعل المضارع
04	الملتقى بالهوى والحديد	حذف حرف الجرّ الباء من (الحديد) والتَّقدير: ... وبالحديد

جدول 5 يبيّن الظواهر النحويّة في قصيدة (الحلم المفسّر) للعربي عمّيش.

7-3- المحو الصّرفي:

الترتيب	السّطر	الظاهرة الصّرفيّة
01	بالقلوب <u>المكّمة</u> النَّبْض نحن	اشتقاق
02	لهذا الرّدى بالهوى <u>دائنون</u>	اشتقاق
03	يُخْتَفِي <u>الملحدون</u>	اشتقاق
04	خلف أغنيّة للرّدى وغموض <u>الدُّقون</u>	جمود
05	والعسس <u>المتأمر</u> يسألني عن هويّة	اشتقاق
06	ولا تحمل الهمّ عن وطن سيحيثك عبر <u>البريد</u>	اسم آلة جامد
07	الملتقى بالهوى <u>والحديد</u>	اسم آلة جامد
08	عند <u>المسيل</u>	اشتقاق
09	وأخرج من حلم <u>نبويّ</u> الرّؤى	اشتقاق
10	وتبوصلي في المدى بصمات الوريد	تصريف استثنائي

جدول 6 يبيّن الظواهر الصّرفيّة في قصيدة (الحلم المفسّر) للعربي عمّيش.

7-4- تعليق على المستوى التركيبيّ لقصيدة (الحلم المفسّر):

لقد قامت البلاغة منذ القدم وما زالت على أساس علم البيان؛ القرين لعلمي: المعاني والبديع، فكان علم البيان يمثّل أهمّ فروعها. لقد ابتدأ بالتشبيه العاديّ، ثمّ تدرّج إلى التشبيه

البليغ، وبعدها تقدّم إلى الاستعارة؛¹⁵ ولذلك تُمثّل الاستعارة قَمّة البلاغة، فهي أهمُّ مجسٍّ بلاغيٍّ لتَحسُّس قيمة النَّصِّ الأدبيّة. وقد وردت الاستعارة في قصيدة (الحلم المفسّر) بشكل كثيف، حتى طغت على جميع أجزائها، فأخرجتها من عالم التّقريريّة والسّرد إلى عالم الخيال وتعدّد الصُّور، حتى يبدو للقارئ أنّ القصيدة مجموعة صور فنيّة نبعت من مصادر مختلفة؛ طبيعيّة، وصناعيّة، وربط بينها خيط رفيع هو المأساة والتّأسّي.

أمّا أهمُّ ظاهر نحويّة دَعَمَتْ هذا المسلك للشّاعر هي ظاهرة التّقديم لبعض العناصر اللّسانيّة، فالْمُقَدَّم لا يُقدّم عفو الخاطر، وإنّما لأجل غرض بلاغيٍّ معيّن، وكان في القصيدة التّخصيص؛ فقد حصّ الشّاعر القلب برؤية فنيّة، فلم يعتبره جهاز ضخّ الدّم في الجسم، وإنّما منبع الإنسانيّة وركيزة الحياة الحقيقيّة، فالحياة عنده لا يقودها العقل والمنطق، وإنّما يقودها الوجدان والقلب، فمتى رضي القلب سعد العيش، والعكس بالعكس.

أمّا المحور الصّريُّ فقد طغت عليه عمليّة الاشتقاق، فقد كان الشّاعر يكثر من تنالي المشتقّات، التي لا تُحدّد بقدر ما تصف، ومن هنا كانت في القصيدة مرونة وهلاميّة تسمح بتعدّد القراءات، إلّا أنّ عدم ولوج الشّاعر لقسم الأسماء الجامدة، وعلى رأسها أسماء العلم، جعل توظيف الموروث الثّقافيّ ضعيفاً؛ فلا أسطورة تمتعنا، ولا شخصيّة تاريخيّة رامزة، وكان الأحرى بالشّاعر أن يلتفت إلى هذه النّاحيّة على غرار زملائه من الشّعراء المعاصرين. إنّ توظيف الموروث الثّقافيّ عماد الشّعْر المعاصر، فقد جرت شرعة النّقاد على أنّ توظيف الموروث الثّقافيّ، ولا سيما الأساطير، كأسطورة سيزيف، وأسطورة أخيليوس، والشخصيّات التاريخيّة، كالمتنبّي، وهارون الرّشيد، وإحياء الجماد بالرّمز، كالطر، والزيتون، كلّ هذا يرفع من شأن القصيدة المعاصرة. ولو أخذت منه قصيدة (الحلم المفسّر) نصيباً لكان أجدى وأفضل.

8- خاتمة الدّراسة:

إنّ التّفكير في وظائف النّقد الأدبيّ هو من أحد وجوهه أشبه ما يكون بالتّفكير البنيويّ، إذا فهمنا أنّ البحث عن بنية الشّيء هو بحث عن الهندسة الخاصّة به¹⁶، والحقيقة أنّ إدراك وظائف النّقد جزء من التّصوّر الصّحيح لماهيّة، وفرع من الإدراك السّليم لبنيته؛ ومن هنا يمكن القول "إنّ البنيويّة في صميمها كانت موجودة على الدّوام؛ فكلُّ فكر يردُّ الظّاهر إلى الخفيّ فكر بنيويّ؛ لأنّه يتجاوز المضمون إلى البنية التي تحمله"¹⁷، ومعرفة جدوى النّقد

الأدبي، وإدراك الغايات المستترة وراء ممارسته، تُعدُّ ضرباً من إرجاع النصوص النقدية الظاهرة إلى العوامل الخفية التي من أجلها تمَّ تدبيجها.

وليس معنى هذا أن يقتصر النقد النصي على النقد البنيوي؛ لأنَّ البنيوية لها مثالبها وزلاتها، التي يجب تجاوزها، من ذلك تصوُّرهم لمفهوم النصّ؛ "فالنصّ باعتقاد البنيويين يتضمَّن معناه في داخله حسب؛ لأنَّ شكله اللسانيَّ يتضمَّن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه"¹⁸، وفات البنيوية أنَّ النصَّ الواحد ذاكرةٌ نصوص، وهذه النصوص أتت الكاتب من مطالعات سابقة، مهما كان شكل هته المطالعة: ورقية أو إلكترونية، مسموعة أو مرئية... والكاتب دائماً يكتب لجمهور، ولو كان جمهوراً افتراضياً، ويوظف في كلِّ كتابة رصيده المعرفي، ولا يكتب من فراغ إطلاقاً. وهذا ما يفسِّر عدم فهم بعض النصوص إلّا بالرجوع إلى مرجعياتها الخارجية، فليس كلُّ نصٍّ بنية مغلقة، بل تستطيع بعض النصوص فقط أن تكون بنية مغلقة.

الهوامش:

1. عمر أوكان: اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص: 51-52.
2. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 1992، ص: 130.
3. موقع الأستاذ عميش العربي: "السيرة الذاتية والعلمية للدكتور العربي عميش" مأخوذ من الموقع: <http://amiche-larbi.com>، في تاريخ: 2013/05/04.
4. العربي عميش: مقاييسات، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 39-40.
5. عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهمِّ المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها) دار هومة، الجزائر، 2002، ص: 210-220.
6. الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص: 225.
7. حلمي علي مرزوق: في النظرية الأدبية والحداثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص: 10.
8. المرجع نفسه، ص: 47.
9. رمضان الصبّاغ: "زكي نجيب محمود وفلسفته الجمالية" ضمن: زكي نجيب محمود مفكراً عربياً ورائداً للأنجاء العلمي التثويري (كتاب تذكاري - مجموعة بحوث) إشراف: عاطف العراقي، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص: 398.

10. زكي نجيب محمود: مع الشعراء، ط4، دار الشروق، القاهرة/بيروت، 1988، ص: 134-135.
11. صلاح رزق: أدبية النصّ (محاولة لتأسيس منهج نقديّ عربيّ) دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص: 231.
12. للقافية تعريفان: "1- آخر ساكنين في البيت، وما بينهما، والمتحرّك قبلهما... 2- آخر كلمة في البيت". وقد تبنت هذه الدراسة التعريف الأوّل للخليل بن أحمد الفراهيدي، ولم تتبنّ التعريف الثّاني، وهو للأخفش الأوسط؛ باعتبار القافية ظاهرة صوتيّة بالدرجة الأولى تتبع المستوى الصّوتي في الدراسة.
- إميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة (عربيّ- إنكليزيّ- فرنسيّ) ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ص: 313.
13. صلاح رزق: أدبية النصّ (محاولة لتأسيس منهج نقديّ عربيّ) ص: 226.
14. سمير سعد حجازي: نظريّات معاصرة في تفسير الأدب (النّظرية والتّطبيق) ط1، دار الآفاق العربيّة، 2001، ص: 76.
15. يمكن الرّبط بين تطوّر المجتمع وتطوّر الفنون البلاغيّة؛ فالتشبيه العاديّ للبديّ، والتّشبيه البليغ للحضريّ، والاستعارة للحضريّ المثقّف.
16. زكي نجيب محمود: "الفلسفة والنّقد الأدبيّ" مجلّة فصول، بيروت، ع1، ديسمبر 1983، ص: 18.
17. المرجع نفسه، ص. ن.
18. بشرى موسى صالح: نظرية التّلقّي (أصول... وتطبيقات) ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء وبيروت، 2001، ص: 42.