الجمهورية الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمّد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج

كلّيّة الآداب واللّغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرّقم التسلسلي:

رقم التّسجيل:

الشّعبة: دراسات نقدية

التّخصص: نقد حديث ومعاصر

عنوان المذكّرة

جماليات الانزياح الدلالي في ديوان: "بوصلة لأرامل سيوران" لفريدة بوقنة

مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة ماستر

اسم الطالب ولقبه:

– نصر الدين بنة

اسم المشرف ولقبه:

– نايت علي مهانه

أعضاء لجنة المناقشة

اسم ولقب العضو	رتبته	مؤسسته	صفته
أبو بكر صابري	أستاذ	جامعة محمّد البشير الإبراهيمي	رئيسا
نايت علي مهانه	أستاذ	جامعة محمّد البشير الإبراهيمي	مشرفا مقرّرا
عبد الله بن صفية	أستاذ	جامعة محمّد البشير الإبراهيمي	مناقشا

الموسم الجامعي:2024/2023

الجمهورية الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمّد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج

كلّيّة الآداب واللّغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرّقم التسلسلي:

رقم التّسجيل:

الشّعبة: دراسات نقدية

التّخصص: نقد حديث ومعاصر

عنوان المذكّرة

جماليات الانزياح الدلالي في ديوان: "بوصلة لأرامل سيوران" لفريدة بوقنة

مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة ماستر

اسم الطالب ولقبه:

– نصر الدين بنة

اسم المشرف ولقبه:

– نايت علي مهانه

أعضاء لجنة المناقشة

اسم ولقب العضو	رتبته	مؤسسته	صفته
أبو بكر صابري	أستاذ	جامعة محمّد البشير الإبراهيمي	رئيسا
نايت علي مهانه	أستاذ	جامعة محمّد البشير الإبراهيمي	مشرفا مقرّرا
عبد الله بن صفية	أستاذ	جامعة محمّد البشير الإبراهيمي	مناقشا

الموسم الجامعي:2024/2023

ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 27 ديسمبر 2020 .....

الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

1

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): نصر الدين بدسة ..... الصفة: طالب، أستاذ، باحث .....

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 100144821 والصادرة بتاريخ 2016/04/07 .....

المسجل(ة) بكلية / معهد الآداب واللغات ..... قسم الدراسات النقدية .....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

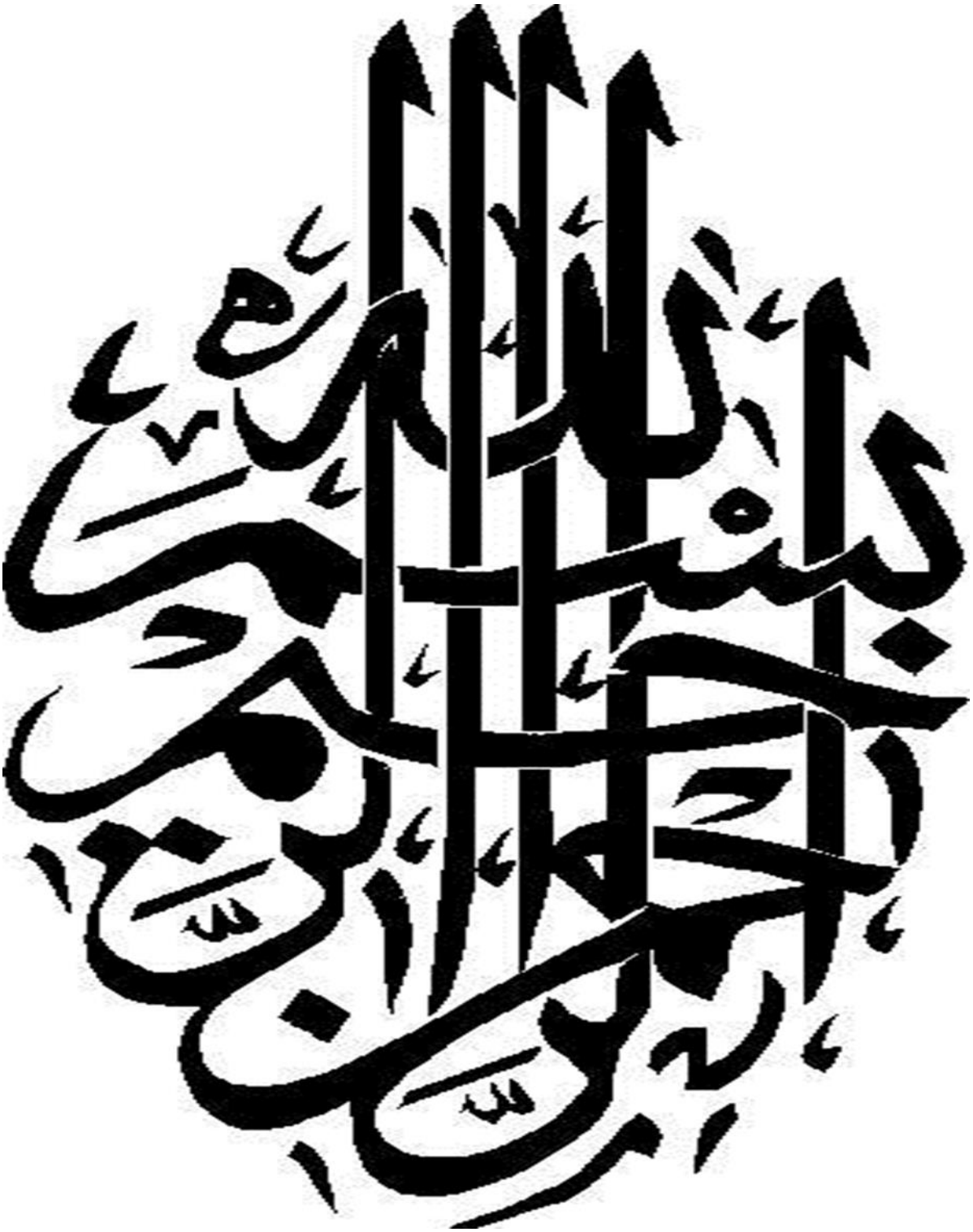
عنوانها: جماليات التناص الديني في ديوان "وصلة لأول سورة" لوسيدة بن عقنة .....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 01 جويلية 2021

توقيع المعني (ة)



الشكر

شكر خاص للأستاذ المشرف نايت علي مهانه

ولأساتذة قسم الدراسات النقدية لكلية الآداب و اللغات

إهداء

إلى الشاعرة فريدة بوقنة

مـقـدمـة

مقدمة

إن المتصفح للموروث النقدي الإنساني لَيجد جلّ منجزه ينصب حول محور مركزي لا يحيد عنه، وهو المعايير الواجب توافرها في الخطاب الأدبي لتحقيق ماهيته الفارقة عن أشكال التواصل العادي بين الناس، وهذا مايصطلح عليه بالأدبية أو الشعرية، وتكاد جلّ الشعريات تتفق على أن أسّ الأسس فيها هو الانزياح على اختلاف ملفوظ الاصطلاح بين منظري الشعرية له.

وتهدف هذه الدراسة المعنونة ب" جماليات الإنزياح في شعر فريدة بوقنة "بوصلة لأرامل سيوران" نموذجا إلى طرح عدة إشكاليات تخص مفاهيم الشعرية في شقيها العربي والغربي، ومبررات التواصل والقطيعة ما بينهما، كما تطرح الدراسة أوجه الاختلاف بين شعريات الغرب والمبررات المرجعبة الفارقة بينها. إضافة إلى ذلك فالبحث يطرح إشكالية أخرى تتعلق بمفهوم الانزياح في الدرس البلاغي العربي القديم، ولدى الأسلوبيين المعاصرين، وبمدى الاستفادة عبر التهجين الوظيفي للمفهوم بين تجزيئية البلاغيين وشمولية الطرح المعاصر.

أما عن أسباب الإختيار فهي في الأساس شخصية، تعود إلى الوهج الجمالي الذي تسلل إلى الروح بعد قراءة بعض أشعار فريدة بوقنة، زِدْ على ذلك ما لاحظتُه من إهمال الساحة النقدية لمنجزها الذي لم يحْظ إلا بشذرات قليلة من الدراسات.

أما ما تعلق بالمنهج فقد اعتمدت المنهج الوصفي في الفصل النظري والذي يقوم على قراءة النصوص في سياقاتها الثقافية والفكرية، أما في الشق التطبيقي فقد تبنيت المقاربة البنيوية، مع الإستعانة بآليات التحليل الاسلوبي للبنيات الانزياحية، والإتكاء على خلفية التلقي الشخصية في فك التوتر الناتج عن التنافر بين الدال والمدلول، بإيجاد مخرج مسوغ تبرره منظومة البنيات فيما بينها، وإسقاطات خلفية التثاقف التي تشكل في نفسي ما يصطلح على تسميته بالقارئ الضمني.

ولقد وضعت لهذا البحث خطة تتضمن فصلين، أولهما نظري والثاني تطبيقي:

ففي الأول الموسوم بالمفاهيم النظرية مبحثان؛ يتناول الأول:

1- تعريف الشعرية 2- تاريخ الشعرية واتجاهاتها

أما المبحث الثاني الموسوم بمفهوم الانزياح (كوهن و أدونيس نموذجان) فكان اختياري لهذين النموذجين كونهما يمثلان شعرية الانزياح بمنظورين ثقافيين متميزين.

أما في الفصل الثاني فخصصته للجانب التطبيقي وجعلت له مبحثا واحدا تناول قراءة جمالية للانزياح في ديوان فريدة بوقنة " بوصلة لأرامل سيوران " مقتصرا فيه على الانزياح الدلالي نظرا للظرف الصحي الضاغط على آجال الإنجاز، وقسمته إلى عناوين هي:

1- نبذة عن الشاعرة

2- وصف المدونة

3- المقاربة المنهجية لتحليل المدونة

4- جماليات عنوان المدونة

5- جماليات الانزياح الدلالي في قصائد المدونة (نماذج)

ومن الصعوبات التي واجهتني هي عدم توافر اي مرجع سبق وأن تناول مدونة فريدة بوقنة، فكان لقائي بالمدونة دون اية خلفية تثاقفية سابقة، فاللقاء بكري مَعلما وجوهرا، وقد حمدت الله على هذا الوضع، فهو وحده القادر على تحقيق محايثة ممكنة مع النص. يضاف إلى هذه الصعوبات فإن ظرفي الصحي كان عائقا أخّر إنجاز هذا البحث، واسترق مني وقتا كثيرا. وأما ما تعلق بالجانب النظري فلم أجد ما كابدته من صعوبات إذ الموضوع مطروق من طرف الكثير من الدارسين العرب والغرب.

وفي الأخير أشكر كل من قدم يد العون لإنجاز هذا البحث وأخص ذكرا أستاذي المشرف نايت علي مهانه الذي هيأ لي مسارا منهجيا و ذخيرة كتب أغْنت مداركي تصورا وثراء.

والله الموفق.

الفصل الأول: المفاهيم النظرية

الفصل الأول: المفاهيم النظرية

المبحث الأول: مفهوم الشعرية

1- تعريف الشعرية

2- تاريخ الشعرية واتجاهاتها

المبحث الثاني : مفهوم الانزياح (كوهن وأدونيس نموذجان)

1-مفهوم الانزياح

2- الانزياح في شعرية جون كوهن

3- الانزياح في شعرية أدونيس

1- تعريف الشعرية

يعتبَر الانزياح أسّ الأسس التي تقوم عليها معظم الشعريات، ومنه كان لزاما علينا بدءَ أن نحدد مفهوم الشِّعرية وإرهاصات تشكلّه منذ انبثاق المنجَز الأرسطي " فنّ الشِّعر"، ومرورا بالتراث النقدي العربي، فوصولا إلى مرحلة النضج على يد الشكلانيين المعاصرين. وقبل تتبع المسار التاريخي لمنجز الشعرية برؤاها المتنوعة نحاول بدءَ التعريف الموجز بالشعرية لغة واصطلاحا :

أ-الشعرية لغة : مصطلح مشتق من لفظ الشعر، وأضيفت إليه اللاحقة (ية) للدلالة على ميدان معرفي له صلة بفن الشعر.

ب-الشعرية اصطلاحا : يعد مصطلح الشعرية في النقد العربي من أشكل المصطلحات على عكس ما نجده في النقد الغربي ، ولعل ذلك يعود إلى أصل المصطلح فهو مترجم من لغته الفرنسية (poétique) " والمنحدر من الكلمة اللاتينية (poética) المشتقة من الكلمة الإغريقية (poéticos) ويعود ظهوره الى أرسطو في كتابه (فن الشعر) والذي يعني الشاعرية"[1]. أما في تراثنا النقدي فإننا نواجه مصطلحات مختلفة ، بل نواجه اللفظ نفسه إلا أن مفهومه مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام . ولئن تعددت مفاهيم الشعرية في الراهن النقدي، فهي تتفق حول موضوع دراستها ألا وهو الخطاب الأدبي والمعايير التي تجعل منه خطابا متميزا عن الكلام العادي ." فاللغة الشعرية تختلف عن اللغة التي نحرص على أن تكون ثابتة المعنى ، والتي نصطنعها في أغراضنا المختلفة " [2]. فالشعرية هي من تقوم بدراسة ذلك الخطاب واستخلاص القيم الوجدانية التي يمكنها التأثير في المتلقي وإيقاظ مشاعره. وإن المتتبع لمفهوم الشعرية ليجد أن بعض روادها خصّصوا الشعر دون النثر في درس الشعرية في حين جمع رواد آخرون الشعر والنثر باعتبارهما خطابا أدبيا تبحث الشعرية في شروط تحقق الأدبية فيهما، بالوقوف على لغة الخطاب التي تخترق المعيار، وتنزاح عن المألوف.

---

[1] يوسف و غليسي ، الشعريات و السرديات ، منشورات مخبر السرد ، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر ، 2007ص 9

[2] عبد المالك مرتاض ، قضايا الشعريات، منشورات دار القدس العربي الجزائر، ط1 ، ص 9

- تاريخ الشعرية واتجاهاتها

أ- التراث اليوناني:

يعتبر كتاب فن الشعر لأرسطو أهم منجز نقدي في درس الشعرية ، حيث بنى رؤاه النقدية على مبدأ المحاكاة التي لا تقوم على النقل الأمين للواقع وإنما تستدعي شاعرية المبدع للارتقاء به جماليا بما يحقق غايات التطهير لدى المتلقي . على أن أرسطو خصص الشعرية بأجناس شعرية دون أخرى ، حيث حصرها في الشعر الموضوعي بشقيه الملحمي والمسرحي دون الشعر الغنائي ، فنجده واصفا للمأساة بقوله : "محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين ، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون ، لا بوساطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات" [1].

ب- التراث العربي:

لم يعرف النقد العربي القديم استخدام مصطلح الشعرية كمصدر صناعي إلا مع حازم القرطاجني بعد اطلاعه على منجز أرسطو (فن الشعر)، على أن تردد مدلولاته بشكل أو بآخر قد ورد لدى كثير من النقاد العرب آنذاك ، وأثرى حقل الشعرية والشعر عموما كالغرابة ، الغموض ، السرقة ، الغلو ، الشكل والمضمون يقول الجاحظ : "إن الشيء من غير معدنه أغرب ، وكلما كان أغرب ، كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم ، كان أطرف، وكلما كان أطرف ، كان أعجب ، وكلما كان أعجب ، كان أبدع"[2] .

ومهما يكن فإن محاولات النقاد القدامى تشكل سندا للنظريات الحديثة وخاصة في منجزي الجرجاني والقرطاجني، على أن منطلق التنظير الشعري كان مع قدامة بن جعفر(ت377هـ) حيث عرف الشعر بقوله :

---

[1] أرسطو، فن الشعر، ت ر عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت لبنان ، ط2 ، 1983 ، ص 18

[2] الجاحظ، البيان و التبيين، ت ح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي القاهرة مصر ، د ط ، 1961، ج1، ص 89

" الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى " [1] فهذا التعريف يحمل بوادر نظرية عربية في الشعرية، حاول من خلالها الوقوف على الأركان التي ينبني عليها الشعر وهي اللفظ والمعنى ، والوزن والقافية.

وقد تلت هذه المحاولة ما قام به المرزوقي في التأسيس لنظرية عمود الشعر التي حدد فيها الأبواب السبعة لصناعة الشعر حيث يعددها بقوله: " شرف المعنى، جزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف ، ومن اجتماع هذه الأساليب الثلاثة كثرتْ سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيرٍ من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما"[2].

وخير ما أثمرته المصنفات النقدية القديمة (نظرية النظم) لعبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) حيث درس الأدبية دراسة نسقية انطلاقا من تحديده لمفهوم النظم ، فالجرجاني يرفض تقسيم الشعر إلى لفظ ومعنى ، ويعزز أواصر العلاقة بين النظم والنحو ، يقول الجرجاني :" وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك (أي النحو)، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس "[3]، كما يميز الجرجاني في شعريته (نظمه) بين اللغة المعيارية التي تؤدي الأغراض الحياتية والتي حكم على معناها بأنه :" ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب" وبين اللغة التخييلية بأن معناها : " الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وأن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي "[4] ، فالشاعر يجد في التخييل سبيلا للإبداع واختراع الصور من معين لا ينضب . ولعل أجرأ ما في نظرية النظم هو تهميشها لمبدأ اشتراط

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت ح كمال مصطفى، مكتبة الخانجي القاهرة مصر ، 1963، ط2 ص 10

[2] المرزوقي ، شرح دبوان الحماسة، نشر أحمد أمين، دار الجيل بيروت لبنان ط1 ، ج1، ص9

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ت ح محمد رضوان الداية ، دار الفكر دمشق سوريا، ط1، 2007،ص49

[4] نفس المرجع ص 391

الوزن والقافية في الشعر حيث يصرح الجرجاني بذلك ، فليس " بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كل كلام خيرا من كلام "[1].

وعموما فإن نظرية النظم الجرجانية –بشموليتها وإثارتها– كانت مركز إلهام وتطوير للكثير من الأفكار اللاحقة في نقدنا العربي المعاصر .

ومن ذُرى التفكير النقدي في تراثنا ما أنجزه حازم القرطاجني (ت684) في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) والذي يكشف عن استثماره الذكي للتراث النقدي والفلسفي اليوناني ، فقد ألمّ القرطاجني بكتابات أرسطو وشروح الفلاسفة المسلمين ، خاصة ما تعلق بالمحاكاة والتخييل ، ففي معرض تعريفه للشعر يقول : " هو كلام موزون مقفى ، من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قُصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قُصد تكريهه لتُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها"[2] ، وكما يبدو فهو يقرن الشعر بشرطي الوزن والقافية ، ولكنه في الوقت نفسه لا يلغي الشعرية عن النثر إذ يقول : " فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجود في محاكاة ، فهو يُعدّ قولا شعريا ، ويعلق حسن ناظم على قول القرطاجني بأنه : " يستعمل لفظ الشعرية بمفهوم يقترب كثيرا من معناها العام ، أي قوانين الأدب ومنه الشعر"[3] .

ج– الشعرية الغربية المعاصرة واتجاهاتها:

عرفت الشعريات الأوروبية اهتماما بالغا من قِبَل النقاد الغربيين، مع الطفرة العلمية التي شهدها النقد الأدبي في ظل المنجز اللساني ل دي سوسيير De Saussure في اللسانيات العامة، وأعمال الشكلانيين الروس، يضاف إليها الجهود التي انصبتْ على الخطاب

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص 364

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ت ح محمد نجيب، دار الكتب الشرقية تونس ، د ط ، 1966،ص71

[3] يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية،بيروت لبنان، ط2، 2008، ص13،

كالبنيوية والأسلوبية والسيميائيات، وعموم المناهج النسقية. على أن حقل الشعرية لم ترسُ الآراء بشأنه على وجهة نظر واحدة لدى النقاد الغربيين ، فهناك شعريات وليست شعرية واحدة بالنظر إلى التنوع الفلسفي التي انطلقت منه كل شعرية. وبناء على هذا التصور فسنحاول التعرف على هذه الشعريات انطلاقا من اتجاهاتها الكبرى في النقد الغربي المعاصر، مع التركيز على رائد من رواد كل اتجاه . ويمكن حصر "اتجاهات الشعرية الغربية في ثلاثة اتجاهات أساسية : الشعرية الوظيفية ، الشعرية السيميائية ، الشعرية الشكلية"[1] .

ج.1- الشعرية الوظيفية : وتقوم على نقد التصور السوسييري الذي ركز بحثه على أصل الأشكال دون النظر الى وظيفتها وغايات استعمالها، فالنحويون السوسيوريون " كانوا تجريبيين وطبيعيين "[2] ، فقد نظر هؤلاء الى أصوات اللغة بلحمها ودمها لا الى وظيفتها اللغوية . ويعد رومان جاكبسونRoman Jakobson رائدا للشعرية الوظيفية، بل يعدّه كثيرون " المنظر الأول للشعرية الغربية بعد أرسطو"[3]. يعرف جاكبسون الشعرية بأنها " ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة"[4] ، فهو يرى أن كل رسالة لفظية لا تخلو من الوظيفة الشعرية، ولكن بتفاوت في درجة الهيمنة ، ويعني ذلك الترابط الوثيق بين الوظائف في الخطاب الواحد ، فببروز وظيفة مهيمنة نتمكن :

[1] يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط 2 ، 2008، ص 13

[2] رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية، ت ر محمد الولي و مبارك حنون ، دار توقبال دار البيضاء المغرب،1988ص71

[3] موريس أبو ناظر، اشارة اللغة و دلالة الكلام، مختارات، بيروت لبنان، ط1 ، 1990، ص95

[4] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 57

من تصنيف الخطابات وتمييز أشكالها، فالنص الأدبي إنما يُعرّف: " كإبلاغ لغوي تكون فيه الوظيفة الجمالية مهيمنةَ"[1].

لقد ظل جاكبسون وفيا لمنحى منشئه اللساني المحايث في منجز شعريته حيث يقول : " يمكن للشعرية أن تعرّف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ، في سياق الرسائل اللفظية عموما ، وفي الشعر على وجه الخصوص"[2] . ولقد أولى جاكبسون اهتماما خاصا بالتوازي أو التعادل حينما تحدث عن الوظيفة الجمالية القائمة على إسقاط محور الاختيار على محور التركيب ، حيث لا يقتصر على الإيقاع فقط ، بل يمتد ليشمل التراكيب والدلالة ، واعتبره معلما ضروريا لجمالية الشعر . وقد انتقد حسن ناظم هذا التصور بقوله : إن المنطقة الشعرية التي رصدها جاكبسون تتجاهل كثيرا من الأنواع الفنية المكتوبة الاخرى التي تتوفر على الوظيفة الشعرية ، وربما تكون قصيدة النثر أشد شاخص يقف بإزاء فرضية جاكبسون ، وكذلك الأمر مع بعض الكتابات الصوفية "[3] ، على أن تجاهل جاكبسون لبعض الأنواع الفنية الأخرى لايعني إنكارها ، حيث أكد أن " هناك أنماط أخرى من النثر الأدبي تشكل المبدأ المنسجم للتوازي "[4] .

إن الجدير بالتنويه في منجز شعرية جاكبسون هو دورة التخاطب أو التواصل وما يتبعها من وظائف ، فالتواصل اللساني عنده يستند الى ستة عناصر أساسية هي : المرسل ، والمرسل إليه ، والرسالة ، والقناة ، والشفرة ، والسياق . ويمكن اختصار ذلك عبر الشكلين التاليين:" الأول لدورة التخاطب، والثاني للوظائف

[1] رومان جاكوبسن، قضايا الشعرية، ص 76

[2] نفس المرجع، ص 78

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 95

[4] رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية، ص 108

اللغوية المناسبة لكل عنصر تواصلي [1]

- سياق

مرسل - رسالة **مرسل إليه**

- قناة

- شفرة

(الشكل الأول)

- مرجعية

تعبيرية - شعرية **إفهامية**

- تنبيهية

- ما وراء لغوية

(الشكل الثاني)

ولعل ما نختم به معالم شعرية جاكبسون أنها ذات منحنين كما تقول غنية بو ساحة : " الأول سانكروني (تزامني) يهتم بدراسة الخطاب في إطاره البنيوي الداخلي ، والثاني دياكروني (تطوري) يدرس التغيرات اللسانية للغة في مختلف مراحلها التاريخية " [2].

ج.2- الشعرية السيميائية : ونعني بالفكر السيميائي ذاك الفكر المتصل بالأنظمة الدالة ، فجميع الأنظمة الدالة هي سيميائية في جوهرها . وللمنظور السيميائي شعريات

1 رومان جاكبسون، مفاهيم الشعرية، ص 27

2 غنية بوساحة، تلقي الشعرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين النظرية و التطبيق، مذكرة دكتوراه ، جامعة العربي التبسي تبسة ، 2019، ص44

كثيرة " لعل أهمها شعرية أمبرتو إيكو ، وشعرية جوليا كريستيفا"[1] ، وقد اتخذنا هذه الأخيرة معلما نموذجيا للشعرية السيميائية له جدارة التناول في هذا العرض التاريخي للشعريات الغربية .

شعرية السلبية : جوليا كريستيفاJulia Kristeva ترتكز شعرية كريستيفا على ثلاثة مرتكزات فلسفية التيار الفلسفي السيميائي ، والفكر الجدلي الهيجلي ، وأخيرا التحليل النفسي الفرويدي ، وهذا عبر " البحث الإجرائي عن الأنظمة السيميائية الدالة ، بهدف إنشاء منطق سيميائي للغة الشعرية "[2].

فالنص في نظرها هو نظام(عبر لغوي) trans linguistique يعيد توزيع النظام اللغوي بمجابهة البنية اللسانية للتواصل، فهو يخبر عن أنماط أخرى من التلفظات السابقة على البنية اللسانية الراهنة، فعلاقة النص بالنظام اللغوي هي علاقة إعادة توزيع مقولاته ، وإذْ ذاك لا مناص من التعامل معه بمقولات المنطق لا بمقولات اللسان " فالنصوص هي ركام لتقاطع جملة من المتون"[3] وهذا ما تسميه كريستيفا بالتناص Intertextualité وهو أقرب تطوير لمفهوم الحوارية لدى باختين، وبهذا فهي ترفض القراءة المغلقة للغة الشعرية، وترى أن القراءة المجدية هي تلك التي تحدث في ضوء التبادلات الخطابية والعلاقات بين النصوص.

إن النص في نظر كريستيفا يقوم " بالتشكيك في قوانين الخطابات القائمة ، ويقدم أرضية صالحة لإسماع صوت خطابات أخرى عديدة ، فالمس بمقدسات اللسان عبر إعادة توزيع مقولاته النحوية وتغيير قوانينه الدلالية ، يعني أيضا المس بالمقدسات الاجتماعية

[1] يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، ص 146

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، ت ر فريد الزاهي، دار توقبال الدار البيضاء المغرب ، ط1، 1991،ص24

[3] نفس المرجع ، ص 173

والتاريخية"[1]، فالنص بهذا المعنى يشارك في تحريك الواقع وتحويله ، فعبر تحويل النظام اللغوي تُنقل القوى التاريخية إلى مجال هذا النظام .

بعد هذا العرض الموجز لسيميائية كريستيفا نحاول أن نوجز معالم شعريتها ، فهي في المقام الأول شعرية تتمحور حول اللغة الشعرية كنمط يتواجد في الشعر كما يتواجد في النثر ، فكريستيفا لا تضع ملامح محددة للغة الشعرية كما فعلت الشكلانية الروسية وبعض البنيويين ، بل تنطلق مما تسميه السلبية Negativité بناء على تصور جدلي هيجلي ، فمقاربة اللغة الشعرية هي دراسة المدلول الشعري في علاقته مع مدلول الخطاب اللاشعري عبر تداخل بين حدود متنافية : الصحيح والخطأ ،الواقعي والخيالي ، الموجب والسالب ..

" فهما قوتان تتنازعان الممارسة الرمزية ... تمثل إحداهما الإثبات والإيجاب ، أي غريزة الحب ممثلة بأبولون ، وتمثل الأخرى غريزة الهدم والسلب ممثلة بديونيزيوس"[2] ، وتورد كريستيفا مفهوما منطقيا متداولا ألا وهو قانون الثالث المرفوع (الهيجلي)الذي بفضل آليته " تسمو الأطراف المتنافية إلى هوية جديدة"[3]، وتورد كريستيفا أمثلة لبعض المدلولات الشعرية مثل (أثاث شبقي) (باقات محتضرة) (وردة بكر)، فهي ترى أنها "لا تمثل وجودا مرجعيا في منطق الكلام ، إلا أن الشعر يؤكد وجود اللاوجود ، ويحقق ازدواج المدلول الشعري"[4] ، وهنا تتم القراءة الشعرية عبر عمليات التفسير الرمزي لمنطق اللغة الشعرية التي لا تُفهم إلا من خلال "مفهوم التكامل بين اللوغوس واللغة الشعرية" [5] .

ومن الحقول النقدية التي أثْرتها كريستيفا مبحث التناص والذي عرفته بقولها:" إنه أحد

---

[1] يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية، ص 145

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، ص 9

[3] نفس المرجع، ص 73

[4] نفس المرجع ، ص 74

[5] نفس المرجع ، ص77

مميزات النص الأساسية ، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عليها أو معاصرة لها"[1]، وقد سمّته التصحيفية Paragrammatisme للدلالة على مجموعة من النصوص التي تتداخل في نص مُعطى ، ولعل الفضل في ابتكار هذا المفهوم يرجع الى الروسي ميخائيل باختين الذي قارب مفهوم التناص بمصطلح قريب ألا وهو الحوارية والتعدد الصوتي، كما أثرى هذا المبحث رولان بارت ،وجيرار جينيت من حيث المفهوم وأنواعه.

وتحدد كريستيفا ثلاثة أنماط من التصحيفية(التناص) وهي: النفي الكلي،النفي المتوازي ، النفي الجزئي .

ج.3- الشعرية الشكلية : (شعرية الخطاب) ويقصد بها تلك الشعرية التي تركز على شكل الرسالة الشعرية بالتوسل بمعطيات الدرس اللساني ، باعتبار كل نص تجليا لبنية مجردة ، تستوجب المقاربة المحايثة للأدب، فكانت نقدا للمناهج السياقية ونظرية التلقي، ونقدا للشعرية الوظيفية في بعض مقارباتها. ومن روادها تودوروف وجون كوهن[2].. هذا الأخير الذي سيكون محل التناول بشيء من التفصيل في المبحث الثاني تحت مطلب الانزياح في شعرية جون كوهن لارتباطها بمضمون الانزياح كمطلب مركزي في بحثنا ، مشفوعا بشعرية أدونيس كنموذج عربي ، استقطب منجز الشعرية الغربية بخصوصية ثقافية جديرة بالتنويه .

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، ص 77

[2] أنظر: يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة ، ص 32

المبحث الثاني : مفهوم الانزياح (كوهن وأدونيس نموذجان)

1- مفهوم الانزياح وأنواعه :

ليست اللغة إلا معادلا تعبيريا عن جوهر الذوات والأفعال، فالانزياح في حقيقته هو أحد أهم معالم منظومتنا المعرفية القائمة على ركيزتي الدال والمدلول ،فما الدال إلا انزياحا عن المدلول ، يقول تعالى : ﴿ إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَن نَّقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾ النحل 40، فلفظ الأمر(كنْ) عدول وانزياح عن قدرةٍ تجِلُّ عن الإدراك ، والاستجابة (يكون) هي أيضا عدول عن جلال استجابة المأمور التي لا تحيط بها المدارك.

لأجل هذا شُغف العارفون وأهل الفن بالانزياح تجربة وتشكيلا بما له من كفاءات الإدراك الماتع للذات وللعالم.

التعريف اللغوي للانزياح : جاء في "لسان العرب" لابن منظور أنّ " أصل الجذر هو : (ز. ي. ح) زاح الشيءُ يزيح زيْحًا و زُيوحًا، وزيَحانًا، وانزاح ذهب وتباعد"[1] . وأوْرد الزمخشري في " أساس البلاغة" أنّ "أصل الجذر هو (ن. ز. ح)، نزحت البئر، وبئرٌ نزوحٌ و نُزُحٌ : قليلة الماء، و بلد نازح، وقد نَزَح نُزوحًا، وانتزح انتزاحًا : بعُد، و إبِلٌ منازيح : من بلاد بعيدة "[2]. على أنّ معظم المعاجم متفقة على معنى البعد للفظ الانزياح رغم اختلافها في أصل الجذر اللغوي.

[1] ابن منظور، لسان العرب، ط1، م ج 2 ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 2003، ص552

[2] الزمخشري، أساس البلاغة، ط1، دار البيروت للطباعة و النشر لبنان، 1965، ص626

التعريف الاصطلاحي للانزياح: عرّف كتاب" المصطلحات اللسانية والبلاغية الانزياح بأنّه : "يرتبط بعلم الأسلوب، و يعني الخروج عن أصول اللغة، و إعطاء الكلمات أبعادًا دلالية غير متوقعة"[1].

فأُسّ شعرية الشّعر هو خرقه للمألوف وانتهاك نمطية التعبير والتصوير والإيقاع عبر مسلك الانزياح، و ليس هذا اعتباطًا وإنّما هو تحوُّل هادف في نسق الكلام يُراد به تحريك الرّاكد، و تعميق الدلالة، و تزيين العِبارة بما يُفضي إلى الجوهر الغائيّ للإبداع، ألا وهو التأثير الجماليّ في المُتلقي، و لأجل هذا لا غرابة أن يكون الانزياح هو أكبر إجراءات الشّعرية فعالية في وسم الكلام بالشِّعرية والجمالية.

وقد عدَّ "جون كوهن" الأسلوبية عِلما خاصّا بالانزياحات إذ يقول: " الأسلوب هو كلّ ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة...هو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي، فهو إذن خطأ مُرادٌ"[2].على أنّ الأسلوبيين أعطوا تسميات مختلفة للانزياح حيث ذكر عبد السلام المسدي طائفة من تلك

المصطلحات، وصنّفها حسب مرجعيتها الغربية "[3]:

-الانزياح (L'écart) و صاحبه "بول فاليري".
-الانحراف (La déviation و صاحبه " سبيتزر".)
-الشناعة (Le scandale) وصاحبه "رولان بارت".
-اللحن (L'incorrection) لتودوروف.
-الانتهاك (Le Viol) و صاحبه "جون كوهن".

1 محمد بوطارن و أخرون، المصطلحات اللسانية و البلاغية و الاسلوبية و الشعرية ، دار الكتاب الحديث، د ط بيروت،2008 ، ص 160

[2] جون كوهن، النظرية الشعرية ، ت ر أحمد درويش، ط4 ، دار غريب القاهرة مصر، 1999،ص 35

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوب و الاسلوبية ن دار العربية للكتاب، تونس، ط1 ، 1977، ص 96

أنواع الانزياح (مستويات الانزياح) : عدّد الأسلوبيون والبلاغيون الكثير من أنواع الانزياح ، على أنها لا تخرج عن ثلاثة أصناف أساسية : الانزياح الإيقاعي ، الانزياح التركيبي ، الانزياح الدلالي. وسنعرّف الأول والثاني بشيء من الإختصار ، على أن يكون الانزياح الدلالي محل إحاطة موسعة لارتباطه بالدراسة التطبيقية للمدونة .

أ-الانزياح التركيبي : وهو الذي يتعلق بتركيب الجمل وما فيها من تقديم وتأخير وخذف ...,حيث يعدل المبدع عن التركيب الشائع إلى تركيب مبتدع قاصدا التأثير على المتلقي بإذكاء الحاسة الجمالية لديه . يقول جون كوهن : " فبمجرد ما يتحقق الانزياح بدرجة معينة عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات تذوب الجملة وتتلاشى قابلية الفهم "[1]

ب-الانزياح الإيقاعي : ويدخل ضمن هذا المستوى كل من الوزن والقافية والصوت ، ويحدث هذا الانزياح حين يعدل المبدع عن الصورة الإتباعية إلى صورة جديدة نجد بعض معالمها في تراثنا العربي وبعضها استحدثه المعاصرون مع حركة الشعر الحر والقصيدة النثرية من تدوير ومزج بين التفعيلات وتكرار... يقول حسن ناظم : " والشعرية هي أسلوبية هذا النوع "[2].

ج- الانزياح الدلالي : (الاستبدالي) ويتجلى في التعبيرات المجازية كالاستعارة والتشبيه والكناية والرمز ، ويعرفه صلاح فضل : "هو مجال التعبيرات المجازية التصويرية من تشبيه واستعارة و رمز وغيرها " [3]. في حين يعرفه جون كوهن بأنه : " خرق لقانون اللغة ، يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورةً بلاغيةً، وهو الذي يزود الشعرية في موضوعها الحقيقي ... وإن الاستعارة عماد الانزياح الاستبدالي "[4].

---

[1] جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 180

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 11

[3] صلاح فضل ، علم الاسلوب مبادئه و إجراءاته، ص 119

[4] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 42

والمجاز هو المعادل التراثي للانزياح الدلالي ، والذي يعني عند البلاغيين العرب استعمال الكلام في غير ما وُضع له مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي . ويعرفه الجرجاني بقوله : "كل كلمة أُريدَ بها غير ما وُضعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز"[1] . على أن البلاغيين القدامى قيدوا المجاز بالمواضعة تحت طائل النزعة المنطقية من جهة، والنزعة الدينية الرادعة لشبهة التجسيد وهذا ما لجم الشعراء على تخطي عتبة المواضعة التي صنعتها أيادي البلاغيين"[2].

ولقد كان للحركة الرومانسية الأوروبية بدءَ ثم السريالية بعدها دورا حاسما في تخليص الإبداع الشعري من قيود التقعيد البلاغي بتثمين دور التخييل، وذلك على يد قامات الرومانسية والسريالية ك وردزورث وكوليردج و مالارميه " . فتجاوزوا عتبات الإنزياح الحرجة التي كفّتْ بعض قصائدهم عن إنجاز وظيفتها كلغة دالة وصارت مدرجة في خانة الهلوسة والإبهام"[3].

2- الانزياح في شعرية جون كوهن Jean Cohen : اعتمد "جون كوهن" [4]على المفهوم النظري للانزياح لتأسيس شِعرِيته الخاصة، حيث يربط بين أنواع الانزياحات عكس ما عرفه الدرس البلاغي القديم الذي يعُدّ أصناف الانزياح عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص. فهو يرى أن " لها طبيعة متشابهة وجدلية، فالقافية كعامل صوتيّ يقابل الاستعارة كعامل دلاليّ، كما أنها تتقابل في مستواها الخاص مع الوزن كعامل مميّز، كما أن الاستعارة كعامل إسناديّ يقابل النّعت كعامل محدّد"[5].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص 304

[2] محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية، دور لبنان ناشرون بيروت، ط1 ، 1994، ص75

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 102

[4] جون كوهن منظر ليساني، ناقد فرنسي، استاذ محاضر بجامعة السربون، ولد بوهران عام 1919 من أصول يهودية، هاجر إلى فرنسا بعد اندلاع ثورة التحرير ، توفي سنة 1994، من أهم مؤلفاته بنية اللغة الشعرية.

[5] جون كوهن بنية اللغة الشعرية، ت رمحمد الولي و محمد العمري، دار توقبال الدار البيضاء ط1، 1986،ص20

ولعلّ أهمّ فارق جوهري في نظرية "جون كوهن" أنه يرى أنّ النَّظم ليس مختلفا عن النثر فحسب، بل هو معارض له، وأنّ الشِّعرية تخصّ الشِّعر دون النثر، معارضا في ذلك أصحاب مفهوم الأدبية (الشّعرية) الذين أسّسوا للمعايير التي تجعل الأدَب أدَبًا سواء كان شِعرا أو نثرا، حيث يقول: " القصيدة انزياح عن النثر"[1].

إنّ نظرية الانزياح عند "كوهن" تتجلى في خرق الشِّعر لقانون اللغة، فلغة الشِّعر تشذُّ في استخدامها عن مبدأ من المبادئ اللسانية (الدالّ والمدلول)، على أنّ "كوهن" يطالب بإيجاد قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى. كما يميّز "كوهن" بين وظيفة الشِّعر ووظيفة النثر، فالأولى إيحائية، بينما وظيفة النثر هي المطابقة، وفي باب الإيحاء يميّز بين " الانفعال والانفعال الشِّعري، فالأول ذاتيّ (واقعيّ) بينما الحزن الشِّعري فهو موضوعيّ يدرَك كصفة للعالم"[2].

لم يحِدْ "كوهن" عن منحى الأسلوبيين في تناول الخطاب الشِّعريّ تناولاً لسانيًا لتحقيق العلمية (المحايثة) أي تفسير اللغة باللغة، واصطباغ الشّعرية بلغة واصفة دون إهمال القيمة الجمالية،" فهو يميِّز بين استهلاك الشِّعر وما يقتضيه من تذوّق و بين التأمّل كمعرفة (عِلم)، فالاستهلاك الجماليّ برهان على صحة القوانين التي يستنبطها التأمّل العلمي. فلا غرابة أن يُثمِّن "كوهن" إنجازات الأسلوبية وجانبها الإحصائيّ خاصّة ممّا يتسنّى للواقعة الشِّعرية قابلية القياس"[3].

وإجمالا فإنّ نظرية الانزياح عند "كوهن" تتجلّى في خرق الشِّعر لقانون اللغة، فهي تتخطى العتبة التي تفصل بين المعقول و اللامعقول لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح، و إنما يعاد تأويلها مرّة أخرى.

---

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 3

[2] نفس المرجع، ص 197

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 114

ولتوضيح مظاهر الانزياح يورد "كوهن" مثالا على عدم الملاءمة بين المُسنَد و المُسند إليه "(الإنسان ذئب لأخيه الإنسان)، فعدم الملاءمة يكمن في المعنى الحرفيّ لـ(ذئب) أي حيوان، على أنّ هذا المعنى الأول يحيل على معنى ثانٍ هو الإنسان الشرير"[1]، موضِّحا ذلك بالمخطط التالي حيث يرمز للدالِّ بـ(د) و للمدلول بـ (م) : د ← م1 ← م2 فالعلاقة بين (م1) و (م2) تنتِج أنواعا من المجازات، فعلاقة المشابهة تنتِج الاستعارة و علاقة المجاورَة تنتِج الكناية، و علاقة الكُلية أو الجزئية تنتِج المجاز المرسَل، على أنّ "كوهن" يوظّف الاستعارة باستعمالها الشائع، إذ ينطلق في الأساس من مُسلَّمة ترى أنّ الشِّعر مجازٌ وبالتحديد استعارة، فالجملة ذات الانزياح تقتضي بنفسها الانتقال من (م1) إلى (م2) لاستعادة الملاءمة، إذ المدلول يجعل الكلمة منافِرة " و الاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتِب على هذه المنافرة"[2]. على أنّه يحذّر من تجاوز عتبة الغموض إلى متاهة الإبهام في ضبط درجة الانزياح، فعندها " تكُفُّ لغة الشِّعر على أن تكون دالّة"[3].

وفي تفصيله لأنواع الانزياح يرى "كوهن" أنّ الانزياح السياقي يحدث في مستوى الكلام كالقافية و التقديم و التأخير، " أما الانزياح الاستبدالي فيحدث في مستوى اللغة بوصفها الذخيرة الذهنية، و هذا تثبيتٌ للتمييز السوسيوري بين الكلام الذي هو إنجاز فرديّ بينما اللغة هي الذخيرة الذهنية"[4].

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص109

[2] المرجع نفسه، ص180

[3] المرجع نفسه، 180

[4] حسن ناظم ، مفهوم الشعرية، ص 121

3- الانزياح في شعرية أدونيس[1]:

لا يمكن فهم شِعرية أدونيس إلا ضمن ثلاث عوالم : عالمه الشعري المتسم بالتحول دائما أولا، ثم رؤى الحداثة الغربية التي تسكنه ثانيا، و أخيرا عالمه المسكون بالثقافة العربية الساعية إلى التغيير. فشعر أدونيس يضمّ مجموعة من التجارب التي ترتبط بالكشف و الرؤيا، و اختصارا يمكن ضبط عناصر الجِدّة في شِعرية أدونيس فيما يلي :

أ- موقف الشاعر من العالم كرؤية متميزة.

ب-موقف الشاعر من توظيف اللغة في الشّعر القديم و الجديد.

ج- رؤية الشاعر لصورة الجسد الشِّعري للقصيدة القديمة و الجديدة[2].

على أنّ هذه العناصر لا فصل بينها، فالرؤية الجديدة للكون و الأشياء تفرض ضرورةً لغةً جديدةً تلبي متطلبات العصر الذي تجاوز شِعرية الإسماع و الإطراب. يقول أدونيس: " الشِّعر التجريبي العربي هو وحده الشعر الجديد، هو وحده الشِعر الثوري، فهو ليس متابعة...وهو ثانيا بحثٌ مستمر عن نظام آخر للكتابة الشّعرية، وهو ثالثا تحرّكٌ دائم في أفُق الإبداع، لا منهجية مسبقة بل مفاجآت مستمرة، وهو رابعا ليس تراكما... بل بداية دائمة، وهو أخيرا تحرُّك دائمٌ في أفق إنسانيّ ثوريّ من أجل عالم أفضل و حياة أرقى[3].

---

[1] علي أحمد سعيد إيسير، المعروف بأدونيس، شاعر و ناقد أكاديمي سوري لبناني، ولد سنة 1930، أستاذ زائر بجامعات اوربية و أمريكية ، قاد ثورة حداثية عبر انتاجه الشعر و النقد، من أهم مؤلفاته الثابت و المتحول، أغاني مهيار الدمشقي

[2] غنية بوساحة، تلقي الشعرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 192

[3] أدونيس ، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت لبنان، ط5، 2005، ص 193

ماهيّة الشّعر عند أدونيس :

يتعذّر فصل المنجَز الشّعري و النقدي لأدونيس عن المنظور الرؤياوي الحداثي الذي انبثق في بدئه ضمن ثنايا كتابه (الثابت و المتحوّل)، يقول أدونيس : " إنّ سرّ الشِّعر هو أنّه يتعذّر تحديده، الشِّعر هو الشِّعر في أيّ شكلٍ أتى إليك وزنًا أو نثرًا...ومهمّة الشاعر هي السؤال المستمّر و البحث اللامتناهي عن المعنى و إخراجه إلى المتلقي صريحا أو غامضا[1] .

إنّ عالم أدونيس متغيّر، و لا شكّ أنّ المتلقي يجد صعوبة في فكّ شفرات نصّه، فشِعره مليء بالمفاجآت و التّغريب، حاملٌ لرسائل كثيرة، و إنّ المتلقي لمكلَّفٌ بأن يغوص في متاهات أعماق شِعره، فهو شريك معه في إبداعه، " فالشِّعر ليس أريكة ولا سجّادة ولا باقة زهرٍ، إنه اللهب و ما يدفع إلى أبعد من اللهب[2]، فجدارة الجودة في الشِّعر منوطةٌ بقدرته على أن يحيد بالكلمات عمّا وُضِعت له أصلا، ووظيفة النّقد هي قراءة انزياحات اللغة الشِّعرية لرفع الغموض و اللبس، وهو في هذا يشطب الوظيفة الإعلامية للشّعر، فالشِّعر يسأل و لا يجيب، يومئ ولا يصرّح ، يأسَر و لا يُؤسَر، فهو لا يقدّم يقينا، إذ السؤال هو الفكر أو دافعٌ إليه.

إنّ شعرية أدونيس تثمّن دور القارئ في تحديد شِعرية القصيدة بناء على لغتها التي تذوب في حساسية الشاعر، فالشِّعر موجود في الإنسان والإنسان هو مالئ اللغة بالشِّعر و مالئ العالم، " فالحضور الخلّاق للشِّعر إنما يتأتى عند تجاوزه قلق البحث عن المعنى إلى قلق البحث عن معنى المعنى[3].

[1] أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب بيروت لبنان، ط2 ، 1996،ص86

[2] أدونيس ، زمن الشعر، ص 86

[3] أدونيس، موسيقى الحانوت، دار الآداب بيروت لبنان، ط2، 2011،ص92

جوهر الشِّعرية الأدونيسية :

يرى أدونيس أن الشِّعرية العربية لا تقوم إلا على الخروج عن الثابت، فنجده قد ألحقها بجيل من الشعراء العرب القدامى كامرئ القيس و أبي تمّام، كما ألحقها بجيل من النُّقاد كالجرجاني و القرطاجني، فشعرية أدونيس لا تقوم على القطيعة مع التراث، و إنما تنظر إليه بمعيار الانتقاء الذي يتوافق مع المرتكَزات النقدية التي أسّس عليها شِعريته المُلهَمة برؤى الحداثة الغربية، يقول أدونيس : "الشّعرية كتابة لا تمتلك شعريتها من خارجها، و إنما من بنائها النصيّ الذي يراهن على إنتاج المعنى بالانفصال عن بلاغة الوضوح بالاعتماد على آليات تكشف غموض النص و تجذِّر إلذاذه...فسرّ الشعرية هو أن تظلّ دائما كلامًا ضدّ الكلام[1].

وعموما يمكن إيجاز منجزات الشعرية عند أدونيس في جملة من العناصر هي :

أ- استحداث تشكيلات إيقاعية تعدِل عن الأوزان الخليلية كقصيدة النثر و القصيدة المركّبة.

ب- إغواء المتلقي بغير المألوف و الغامض في المنجز الإبداعي مع استثمار الرمز التراثي و الأسطوري و توظيفه توظيفا جماليا، و هذا يطلق العنان للتأويل، و التأويل يقود إلى الشعرية لأنّ " الجمالية الشعرية تكمن في النص الغامض المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة و معانٍ متعددة[2].

ج- الاستسلام للتناص متى ما دعته التجربة الإبداعية إلى ذلك باستثمار النص الصوفي و النص السريالي كخيار رؤياوي يقوم على الحدس، وهذا أحد معالم التقاطع مع نظرية القراءة التي مفادها أنّ النص لا ينبثق من فراغ و لا يؤول إلى فراغ، فالقراءة الواعية هي التي تكشف غموض الإبداع، فالكتابة نصّ مفتوح على القراءات و التأويلات، و عليه يجب أن

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب بيروت لبنان ، ط1، 1985،ص 78

[2] أدونيس، الشعرية العربية، ص78

تتحول القراءة إلى كتابة، بحيث تصبح مهمة الناقد هي ردم الهوة بينه و بين نصّه، وهذا ما تسمّيه نظرية التلقي بالمسافة الجمالية [1].

[1] عبد العزيز بومسهولي، قراءة في شعر أدونيس، دار افريقيا للشرق، الدار البيضاء المغرب، د ط ، ص 68

الفصل الثاني : تحليل المدونة.

المبحث : جمالية الانزياح الدلالي في ديوان " بوصلة لأرامل سيوران"

لفريدة بوقنة

1- نبذة عن الشاعرة

2- وصف المدونة

3 - المقاربة المنهجية لتحليل المدونة

4 - جماليات عنوان المدونة

5 - جماليات الانزياح الدلالي في قصائد المدونة (نماذج)

1- نبذة عن الشاعرة: فريدة بوقنة شاعرة جزائرية ولدت بالعاصمة سنة 1973، حاصلة على شهادة مهندسة دولة تخصص برمجيات، تحسن اللغة الفرنسية والأنجليزية، تكتب الشعر العربي الفصيح بأشكاله الثلاثة، ولها ديوان شعري مخطوط بالفرنسية. شاركت في عدة تظاهرات أدبية داخل وخارج الوطن، مُعدة برامج أدبية على منصة (أبوليوس)، وعضو لجنة التحكيم لمسابقة (كلاما) للرواية، ومؤسِسة لنادي (إيكوزيوم) للثقافة والإبداع. من مؤلفاتها: ديوان (قطوف فريدة)، ديوان (لا خطة للهذيان)، ديوان (بوصلة لأرامل سيوران)[1].

2- وصف المدونة: (بوصلة لأرامل سيوران) ديوان شعري لفريدة بوقنة صادر عن دار (كلاما) للطباعة والنشر والتوزيع سنة 2022 بحجم 80 صفحة ، ويتضمن دواوين (عناوين) وتحت كل عنوان مجموعة من القصائد مقسمة على النحو التالي:

"متاهة" : ويتضمن 13 قصيدة

"تعاويذ" : ويتضمن 6 حروز (قصائد)

"قصاصات فرويد" : وفيه ست 6 قصائد، من بينها "بوصلة لأرامل سيوران"

"حضرة": ويتفرد بقصيدة واحدة بدون عنوان

"تناهيد" : وفيه 16 مقطعا لشعر الومضة أو الهايكو

3- المقاربة المنهجية لتحليل المدونة: كل شعرية هي في الأساس شعرية بنيوية، وعليه فإننا سنتعامل مع المدونة بمقاربة بنيوية، تسعى إلى تفكيك الإنزياحات الدلالية ومحاولة الظفر بالمكامن الجمالية للمعنى المحتمل، متبعين في ذلك الربط بين الصور الجزئية للقصيدة أو المقطع، إيمانا منا بأن البنية الانزياحية الجزئية (الصورة البلاغية) تبقى في

[1] النبذة من املاء السيدة فريدة بوقنة، عبر مراسلة افتراضية بتاريخ 29جانفي 2022 على الساعة العاشرة و 55د

حُلكة ما لم تتراسل مع أخواتها من البنيات، لتضيء مع نظيراتها مسار سفوح جبل المعنى المهيمن موضوعاتيا وجماليا في القصيدة. فإن الوقوف على الصورة البلاغية بمعزل عن التراسل داخل عضوية الوحدة للنص يبقى عملا وصفيا لا يشي بالمعنى فضلا عن الوهج الجمالي فيه، فالقصيدة المعاصرة مختلفة عن سابقتها التي هيمنت لقرون على فضاء التلقي والإستهلاك، باعتمادها استقلالية البيت دلالة ووحدة عروضية، ما فرض على البلاغيين القدامى تلك الدراسة التجزيئية للصور البلاغية. على أن هذا لا يُنقص من شأن جهودهم وحذق صناعتهم التي سايرت المنجز الشعري العربي وخصوصيته الثقافية والجمالية. ومن المفيد اليوم استغلال الدرس البلاغي القديم واستثماره في الدراسة الأسلوبية المعاصرة بمراعاة خصوصية المنجز الشعري المعاصر، وما يكتنفه من تهجين رؤى الحداثة الشعرية بما يُعْرف بالطفرة اللسانية والبنيوية ، وعلاقتها بالنظريات الشعرية المعاصرة، والتي تنبذ تجزيئية الخطاب الأدبي وتكرس الوحدة العضوية للقصيدة.

بناء على هذه القناعة، فإن دراستي لمتن فريدة بوقنة لن يكون وصفيا وإحصائيا للإنزياح الدلالي، بقدر ما يكون ربطا للصور البلاغية فيما بينها كبنية تخييلية مؤلفة، تتوهج دلالاتها ضمن هرمونيا تعدد وتكامل التوهجات الجزئية المشكلة للقصيدة أو المقطع، فقراءتي للمتن تتوسل الوقوف على مجمل الرسالة الشعرية وما يتعاقب فيها من أصناف الانزياحات الدلالية الخادمة لهذه الرسالة بغض النظر عن اختلاف أنواعها في ثنايا قصائد الديوان.

4- جماليات عنوان المدونة: لقد أضحى العنوان في الشعر المعاصر يضاهي نصه، بل هو نصُ مُوازٍ للقصيدة، فهو يمثل سلطة على النص كواجهة تأثيرية على المتلقي، فهو فعل قصدي مدبّر يشكل معلما دلاليا وجماليا لمتن الديوان وللمتون الفرعية لقصائده.

يشتمل عنوان مدونة الشاعرة على ثلاث وحدات لغوية (بوصلة، أرامل، سيوران) حيث تكثفتْ فيه جملة من الانزياحات الدلالية تُغوي المتلقي لاستظهار محتمل المعنى فيها وخلفيته

الجمالية، فقد وردت لفظة (بوصلة) نكرة للدلالة على صيغة الوحدة، فهي تركة (سيوران) الوحيدة، إضافة إلى ذلك فاللفظة تقف منافرة لاسم العلم، فسيوران الشاعر والفيلسوف الروماني الذي يمثل أثرى تجارب التيه في العصر الحديث، كيف يصح أن يترك بوصلة كرمزية لضابط الإهتداء ؟ وتستوقفنا منافرة أخرى عندما تُلحق الشاعرة الأرامل بسيوران، وهو الذي لم تُعرف له زوجة !! فالعنوان يضعنا في توتر كثيف يستحث فينا البحث عن ملاءمة تعيد لنا بعض سكينة المعنى المحتمل. يبدو لي أن الشاعرة تضبط من خلال العنوان بعض معالم التيه السيوراني الذي يسكنها كمنهج عرفاني وفلسفي له آلياته المميزة، لا كتجربة فردانية تتلبسها خصوصيات السردية الثقافية للشاعرة. أما استعمال لفظ(الأرامل) فلا يدل عن ذاك الفقد الواقع جراء علاقة شرعية، وإنما يرتبط بمعنى علاقة شغف المسار، وفقدان من كان يقود إلى شبق التيه. إن مأساة سيوران مثيرة حقا، فهذا الرجل الذي عاش لا يعرف

طعم النوم، واستغل الأرق لممارسة الكتابة بامتياز، له رمزية الإنسان المسكون بوعي متفرد، فاختار مسار المداومة على مساءلة الوجود والذات رغم شح الجدوى. لعل للأرامل بعده وجهة أمل تُغويهن وتخفف عنهن وطأة التيه.

نستنتج أن في هذه البنية (العنوان) تتراسل ثلاثة انزياحات فيما بينها لتحقيق وهج جمالي للدلالة ولو احتمالا، حيث نجد الاستعارتين التصريحيتين (بوصلة، أرامل) تتواشجان مع الرمز(سيوران) في بدْء التلقي ضمن تركيب غامض (منافرة) تمليه الثقافة الإتباعية للخطابة والإطراب، لكن المتقمص لثقافة الكتابة الشعرية ورؤاها المعاصرة يستطيع أن يجد مسارات للملاءمة دون تعسف أو تقويل.

5- جماليات الانزياح الدلالي في قصائد المدونة (نماذج):

أ-النموذج الأول : (من يوقف رجفة الزئبق) يستوقفنا عنوان القصيدة عبر صيغته الإستفهامية كنداء استغاثة لمن يعيد للزئبق استقراره ، ولا نكاد نفك غامض هذا المطلع

الخطابي إلا عبر قراءة موازية للنص ، فالقصيدة في مجملها تشكيل تخييلي لعالم أسطوري اتخذته الشاعرة معادلا موضوعيا لتجربة وجودية كثيفة بغصاتها، ضاجّة بالمساءلات.
فالنص في مجمله تشكيل سردي منزاح، لا يبوح بالمحتمل الدلالي عبر الآليات التجزيئية للبلاغة القديمة، فهو يحتاج الى قراءة رؤياوية حديثة تستحث المعنى العصيّ من البنية الكلية للقصيدة. تقول الشاعرة في بدء القصيدة:

قديما، وقبل انفلات المقابض كنا أجنة

وكان لباب الولادة قابلة من سراب،

تُرى كم لبثنا !

وكيف استحلْتُ قماطا لخلخلة الزئبق المتغول فيكّ

أغالب رجفته بالرسوخ

وأُسكر درويشه بسدى الدوران[1]

يتضمن بدء الخطاب الشعري بمشهد شبه أسطوري، يقودنا الى حيز زماني لامحدود في القدم (قديما)،على أن الشاعرة تضبطه بكينونة سابقة(كنا أجنة) وبزمنية اخترقها الحادث (قبل انفلات المقابض)، فهي إحالة الى ما قبل الوجود الأرضي عندما كان الإنسان في عالمه الفردوسي المطلق، فلفظ الجنين هو انزياح عن دلالته المطابقة ، إذ الجنينية المقصودة هي إشارة إلى الكينونة الفردوسية، فكانت القابلة متوهم لا يشي به إلا باب يترصد الولادة بمقتضاها الشرطي (رجفة الزئبق)، وهنا إحالة رمزية للزئبق كمعادل للخلود في السردية الأسطورية الفرعونية، وكمقاربة سماوية تسرد غواية الخلود كسبب لخروج الإنسان من فردوسه. وتستحضر الشاعرة نصا معلميا من القصص القرآني لإحداث شبهية تقارب هذا

[1] فريدة بوقنة، بوصلة لأرامل سيوران، دار كلاما للطباعة و النشر، الجزائر، ط1، 2022ص 07

العالم المتخيل (كم لبثنا) والذي ورد على لسان أهل الكهف في سورة الكهف.ثم تنتقل الشاعرة الى استحضار الآخر عبر حرف واحد هو كاف الخطاب (فيكّ) بلا هوية جنسية ولا نسبية، للدلالة على ماهيته الجنينية عبر تحول الشاعرة مجازا الى قماط يحاول احتواء نازع الحب والخلود المتغول فيه، بالثبات حينا وبسقْيه خمرة العارفين في مشهد شطحي صوفي عبثي لا ينقل مقام صاحبه إلا في حيز الدائرة. ثم تنتقل الشاعرة الى حيز زماني سابق على الأول فتقول:

قديما قديما، وقبل ارتعاش القصائد لم يوقد القلب كانونه،

كان للشمس خابية من هيام

وكنا نفتت دفء الحلول لصرّ الفصول،

نهادنه بالتماهي،

نحاصره بالعناق،

وها هي مدخنة البرد تتلو حرائقنا،

تشنق الفقد بالفقد،

تُربك جنّ التولّه حد الخشوع،

وها قد نجوتُ من المسّ إلا قليلا[1].

تحيلنا الشاعرة عبر التكرار (قديما قديما) الى حيز زماني سابق عن الأول، لتسرد فيه حاليْن متمايزين عايشتهما، الأول قبل ارتعاش القصائد والثاني بعد ارتعاشها، ولعل الشاعرة تشير الى الزمن القبلي للدلالة على مقام دفء القصائد كمعادل عن حال الأنس الساكن قلوبنا، أما

[1] فريدة بوقنة، نفس المصدر ، ص08

الزمن البعدي فهو إشارة الخواء والبرد والوحشة، فقبل ارتعاش القصائد ما كان القلب بحاجة الى كانون يدفّئ جوانحه ، يكفيه دفء الهيام المتاح من توهج الوصال، حيث كنا نفتت دفء التوحد طعما لبرد الفصول ، وهنا إشارة دلالية في خطاب الصوفية المعبر عن التوحد بين العاشق والمعشوق، أما (صر الفصول) فيشير الى المتغير الذي يُخشى حلوله على الثابت (الوصل الماتع) ، وتسترسل الشاعرة في وصف حال المتكلمين(كنّا) في وصف معاينة الحلول بتقمص حال العارفين عبر التماهي أو التشبه بحفظ مسافة المهادنة حينا وبالعناق حينا آخر.

ثم تنقلنا الشاعرة الى حال آخر (بعد ارتعاش القصائد) على وجه اللامنتظر (وها هي) فالكانون المنطفئ اشتدت حرائقه، ودفء الحلول الضاجّ بصمته فضحته مدخنة البوح (تتلو)، فها هي تشنق الفقد أي وقود الدفء الآيل الى رماد بفقد آخر حبل الدخان، فتحيل جنون الوله الى شبق ادهاشي ماتع (الخشوع)، وذاك عند الشاعرة الممكن القليل من العقل الذي نجا فيها.

وتواصل الشاعرة سرد خطابها التخييلي لتصب فيه تجربتها الوجودية عبر مشهد المساءلة بينها وبين العرافة، فتقول :

غدوتُ أُسائل عرافة تزن الوهم بالخرز المرمرية،

تقرأ كفّ الخلاص المعلّق من ضفتيه

أسائلها عن مآل الولادة

عن بابها الزئبقي:

متى يوقظ القدم المترهبن فينا تمائمه ؟

ومتى تومئ الممكنات ليُتْم المرايا؟

هباء يرافقنا الراسبون إلى جحرهم

وهباء نعود إلى رحم الأولين[1].

وبما بقي للشاعرة من صواب تتوجه الشاعرة الى عرافة علها تظفر بإجابة تشفي فضولها وتشفي ما لحقها من مسّ، ففي وصفها للعرافة إدانة مسبقة لها في قولها (تزن الوهم بالخرز المرمرية) وهي إشارة طقسية الى سلطة التدين والخرافة التي تبيع الرخيس(الوهم) بالثمين(الخرز المرمرية) ، كما تمارس قراءة طقسية مغشوشة ومحدودة إذا ما قورنت بمد وعلوّ يد الخلاص(المعلّق من ضفتيه)، ومع ذلك لا تتردد الشاعرة في مساءلتها عن موعدين : أولهما يتعلق بالمآل وهو موعد إيقاظ تمائم القدَم فينا (الوحي)، وثانيهما يتعلق بباب الولادة الزئبقي(الخلود والحب)، الذي منه نلج الى مدهَش الرؤى في توحد الجوهر بالجوهر، إذْ ذاك لن نرى الذات في انعكاس مغشوش عبر مرايا التضليل(يتم المرايا).

وتختم الشاعرة هذه المساءلة بإجابتين تشعان باللاجدوى(هباء)، حيث تقرّ بعبثية مرافقة مَن استكانوا الى حمأ الوجود، لا ينتظرون إلا جحرا(قبرا) يحدد المآل، وتقرّ في الإجابة الثانية اللاجدوى في العودة إلى رحم الوجود الجوهري البكر مع الأولين. وفي الإجابتين توهج كثيف يعمق دلالات الحيرة والضياع.

ب-النموذج الثاني: وقد اخترنا في هذا المقام قصيدة " ساندروم " حيث تقول في مقطعها الأول:

متوحدة،،

كنبية فكت قماط الوحي بالتخييل،

تُربك مارد العبثية المسجون في جسد النبوة؛

[1] فريدة بوقنة، نفس المصدر، ص8

كارتجال الدفء في حضن المغارات الندية؛

كانتشاء الأسئلة؛

كامتداد الممكنات على حدود مائلة[1].

إن أول ما يستوقفنا في هذه القصيدة هو عنوانها المنقول عن اللغة الفرنسية syndrome والذي يُحيل إلى عارض مرضي طبي أو نفسي، وهذا معلم انزياحي يقوم على استعمال اللفظ غير العربي كخرق للمعجم الأصلي للقصيدة. وسنرى كيف تتحقق الملاءمة من خلال تتبع التعاقبات الدلالية والتخييلية للقصيدة. ومع أول لفظة لها (متوحدة) نُمسك بأول مفتاح لإزالة التوتر في دلالة العنوان، عبر تحديد طبيعة العارض المرضي ألا وهو التوحّد، والذي يدل على حالة اضطراب ذاتوية تعيق قدرات الطفل على التواصل بمحيطه، ولكن سرعان ما تصدم الشاعرة قارئها بانزياح آخر بتشبيه هذه المتوحدة بنبية، وهذا انزياح آخر يخرق عرفا سماويا كون النبوة هبة قدسية للرجال، فإذا بها تتمرد وتفك قماط الوحي كمرجع للعناية والمقام ، إذ تراه قيدا يُستوجب فكه واستبداله بقوى رؤى التفرد إلى الذات وإلى العالم؛ هذا هو معلم الأساس لساندروم التوحد عند الشاعرة ، حيث يتحول من عارض مرضي إلى مرجعية عرفانية وجمالية تتواصل بها الذات مع العالم ، مرجعية ترفض سلطة الآخر (الوحي) ورؤى المثاقفة والتلقين، ولعل هذا أيضا هو إشارة صوفية إلى دلالة التوحد التي اشتُهرت عند الحلاج. وتواصل الشاعرة إداش التلقي بانزياحات متتالية كقولها(تُربك مارد العبثية) إشارة إلى هاجس اللاجدوى الساكن فينا وراء قضبان قضبان الإلهام السماوي، فتتجرّأ برؤاها على إغوائه وتحريضه عبر تمظهرات من الإنزياحات : فمارد العبثية المأسور في سجون جسد النبوة كرمز لسلطة وثنية ، تقابله روح النبوة، تُربكه ثورة التخييل التي أعلنتها هذه الأنثى، فاستفاق الساكن فيها وفينا: قلق السؤال.

[1] فريدة بوقنة، نفس المصدر، ص11

وتستطرد الشاعرة في إيراد جملة من الانزياحات (التشبيهات) التي هي في حقيقتها إضاءات إضافية لانزياح الإبتداء(كنبية) وتتضمن كلها وضعا دلاليا تنافريا مثل (كارتجال الدفء في حضن المغارات الندية)، فالارتجال له التعارض مع قرار الأحضان، والدفء له التعارض مع المغارات الندية، ومثله (كانتشاء الأسئلة)، إذ يُفترض الانتشاء في الأجوبة، ومثل التنافر أيضا في الجمع بين الممكن اللامحدود والمحدود في قولها (كامتداد الممكنات على حدود مائلة)، فهذه التشبيهات وما تضمنته من خرق الجمع بين المعنى وضده يخدم النبية (الشاعرة) في تصور رؤياوي جدلي متحرر يشكل دلالة عالمه عبر غصة اغترابية مدهشة.

نتخطى المقطع الثاني من القصيدة اختصارا ، لنتناول المقطع الثالث من القصيدة بحثا عن جماليات أخرى تنبعث من أشكال انزياحية منبثة في هذا المقطع الذي تقول فيه :

متوحدة

مغلولة بالبرد توقدها احتمالات

الحبيب المنزوي في صدرها

كرصاصة خانت زناد الغيب؛

محفوف بها،

حُبلى به[1].

تتكرر اللازمة (متوحدة) لتعميق هذه الهوية المتفردة برؤاها للذات والعالم، مستطردة في إلحاق النعوت اللائقة بتميزها، ولعل هاجس الهواجس الساكن فيها هو الموت ككابوس مركزي للوجود الإنساني رامزة إليه بالتصريح بالمشبه به(البرد) بديلا عن المشبه، فهي تُقرّ

[1] فريدة بوقنة، نفص المصدر، ص 13

بفاجعية هذا القيد ومع ذلك ففيها تنبعث الحياة بما توقده جذوات السؤال الساكن ولهًا في صدرها، فهذا السؤال(الحبيب) شبيه برصاصة تمردت عن الوجهة التي حددها غيب السماء لها، وهذا منحى التكريم والتولّه به، إنه يكرس شرف والحرية. وهنا تبوح الشاعرة بهذه العلاقة العشقية بينها وبين السؤال فهو محفوف بها، وهي به حبلى .

ج- النموذج الثالث: مقامات العبث

تعتبر هذه القصيدة من أطول قصائد الديوان، وأثراها جمالية على أن مقام الإنضباط المنهجي بالفضاء المتاح للمذكرة، يضطرنا إلى انتقاء ما تيسر منها خدمة لغرض الدراسة الجمالية للانزياح الدلالي في عموم المدونة.

لعل من المفيد أن نبدأ بانزياحات العنوان ، حين ألحقت الشاعرة الحيز المكاني(المقامات) بجوهر ذهني ونفسي(العبث)، حيث استعارت للمقامات فضاء المكان تجسيدا للمعنوي على سبيل الإستعارة المكنية. كما أن للمقامات إيحاءات تناصية تحتمل إحالتين ، الأولى دينية تستحضر الفضاءات المقدسة كالحرمين والأقصى، والثانية تراثية تحيلنا إلى فن المقامات كجنس نثري طارئ في مسار الأدب العربي.

عبثا أهدهد صُرة الإبر

التي خاطت فراغات القصائد،،

والمكائد؛

لا حروف تعانق المعنى المشوّه بالغُرز[1].

[1] فريدة بوقنة، نفس المصدر، ص 17

تقوم هذه القصيدة على تكرار لفظي لوحدتين متلازمتين في كل مقطع؛ الأولى (عبثا) والثانية (لا) النافية للجنس، وفي تلازم البنيتين وتكرارهما تأكيد لمعنى اللاجدوى مقترنا بمبرره. ففي المقطع الأول تؤكد الشاعرة انفلات المعنى من دواله، رغم المحاولة اليائسة للم شتاته وملء فجوات البوح، فوظفت لذلك انزياحات منها: (هدهدة صُرة الإبر) على سبيل الاستعارة المكنية مشبهة الصرة بالطفل وذكر مصاحب له(هدهدة الأم)، كما شبهت القصائد بالثوب وذكرت لازمة من لوازمه(خاطت) على سبيل الاستعارة المكنية، لتختم المقطع بانزياح آخر (لا حروف تعانق المعنى) حيث استعارت للحرف وللمعنى صفة العناق، تشخيصا للحرف والمعنى سواء على سبيل الستعارة المكنية.

وتقول في المقطع الثاني :

عبثا أروّج للرذاذ،

أفتّت الوله المرابط

في دمي قُبَلا مجنحة

على خد العجالة؛

لا شفاه لرشفةٍ تتلو تعاويذ الظمأ[1].

تلتزم الشاعرة في المقطع الثاني لازمة التوكيد بالمصدر المعمول لفعل محذوف(عبثا) في أوله كما تلتزم بتوكيد الجملة المنسوخة بلا النافية للجنس لتعميق معنى اللامعنى (اللاجدوى والعبث)، وقد تعاقبت في المقطع انزياحات كثيرة ، كلها استعارات : الرذاذ ، أفتت الوله ، قبلا ، خدّ العجالة...

[1] فريدة بوقنة، نفس المصدر، ص 18

ومن الجدير أن نشير الى جملة من الإحالات الصوفية مثل: الرذاذ الذي هوحالة فيزيولوجية تنتاب الدرويش لحظة الحضرة – الغياب فلا يبِين بوحه إلا عن راذ يتطاير بلا دلالة، وكذا استعمالها للفظ (الوله) كحالة عشقية عرفانية متشظية ترابط في الروح وتسترق بعض شظاياها قُبلة عللى أويقة الحضور المستعجل. وتنهي الشاعرة مقطعها بلازمة التكرار (لا النافية للجنس) فتورد قولها (تعاويذ الضمأ) وهو انزياح عرفاني يُقصد به مناجاة العارف التي تظل ضمأى الى معانقة الحبيب ، وتصفها بأنها بلا شفاه أي بلا دال منطوق، فرشفة العارف من المحبوب حضور لا تشكله الحروف.

وتقول الشاعرة في مقطع آخر من هذه القصيدة:

عبثا أساجل شاعرا
لم يُحتسب عندي شهيدا،
شاعرا خطف الروي من الرواة وراح
ينتعل الفصاحة؛
لا عزاء لمن تغمده الخبب[1].

فعبر لازمة التكرار في أول المقطع وآخره ، تنتقل الشاعرة الى تناول رؤيتها الشعرية، فالشاعر الحق لا يمكن أن يكون شاهدا بل (شهيدا)، أما ذاك الذي استرق الأوزان(الأشكال) واتخذ الفصاحة نعلا لمسار الرؤيا فلا يُحتسب شهيدا (شاعرا)، فيُخيّل إليك أنه يسير، والحقيقة أنه كالفرس وهو يمارس الخبب (نوع من عدو الفرس وهو التحرك في نفس المكان) كبهرج احتفائي في كرنفال الآخرين، هذا إذا ربطنا هذا المعنى بقولها(ينتعل الفصاحة)، أما إذا ربطنا لفظ (الخبب) بقولها (خطف الروي) فالخبب يدل في تراثنا الشعري على أحد بحور الشعر العربي وهو المتدارك ، والذي تداركه الأخفش على الفراهيدي ، فالخبب انزياح دال

[1] فريدة بوقنة، نفس المصدر، ص21

على صنف من أشباه الشعراء الذين اعتقدوا أن الحداثة الشعرية تتحقق عبر استحداث شكلي(الأوزان) يشبه ما جاء به الأخفش على منجز الفراهيدي.

د- النموذج الرابع: وقد اخترنا له قصيدة بعنوان "ثقب أسود" حيث تستهلها بقولها:

(المقطع الأول)	(المقطع الثاني)
إسمي (أسود)؛	ثقب
أمي نايات الله	لم أعتدْ بعد على لقبي
وأبي بِكر الليل القطبي	يوحي بالثقة
عمري مكسوّ بالغابات،	يبدو كفراغ ممسوس بالضوء،
خطيئة فستقة سقطتْ مني سهوا،	أو فوهة تتهجى أهوال المعنى
فنمتْ في صمت مذعور	حمم الصفر المفجوع،
	استبصار الأسود [1]

ويتبدى انزياح البنية بعد قراءة مجمل النص، حيث تدعي الشاعرة أن اسمها "أسود" وأن لقبها "ثقب" وهذا خرق لغوي وعرفي تحاول من خلاله الشاعرة إسقاط حيثيات الظاهرة الكونية الطارئة على الحالة العرفانية والجمالية، فهو في واقعه الفيزيائي فراغ أسود تؤثث حواشيه الأضواء، فالثقب الأسود معادل موضوعي يشبه الذات الشاعرة: فراغ ممسوس بالضوء؛ واستطرادا في الإبانة تشبه هذه الذات بشفة تتهجّى أهوال المعنى، لعلها حمم فاجعة العدم (الصفر) فيستبصر القلب في مبهم السواد بعض رؤاه.

هذا ما تعلق ببوح الإسم ، فأما بوح الهوية الجوانية فتشي به في المقطع الأخير للقصيدة حيث تقول :

أنا هذا الشيء المتدلّي في الداخل،

في أعماقي نص قلقٌ،

[1] فريدة بوقنة، المصدر نفسه، ص 15

كاميكازي

يتدفق في قلب مقلوب عبر شرايين الضوضاء،

يحدق في عينيه مباشرة: سنموت معا.

نرى أن الشاعرة تُشيّء هذه الذات (أنا هذا الشيء) ثم ما تلبث تسمو بها قلبا إلى أرجاء الجوهر الجواني، فهذا (الشيء) عامر بوحيه القلق الجريء(الكاميكازي) إشارة رمزية إلى سردية ثقافية يابانية لعناصر من الجيش الياباني الإنتحاري، عندما قرُبت هزيمة هذه الدولة في الحرب العالمية الثانية؛ وكذا هو نص الشاعرة انتحاريُ في جرأته يتدفق عكس تيار الجذب إلى الأسفل (في قلب مقلوب) وعبر مسارات تضج باللامعنى (شرايين الضوضاء). إنه نص لا يحقق انتحاره فحسب بل يتشبث ولهانا بقلب الشاعرة متعهدا إياه بالموت، بالفناء فيه حسب لهج أهل العرفان. نحن أمام سيل من الانزياحات الدلالية باعتماد الشاعرة التخييل المؤلف، حيث يتحول الخطاب كله إلى انزياح تتخلّق فيه رؤى ما خطرتْ على بال أحد.

هـ-النموذج الخامس: وقد أدرجت فيه قصيدة بعنوان " ويجا "[1] حيث تقول:

مَن رجّ مهد الهاوية ؟

مَن ألبس الغليون خوذة ؟

ومن حاصر مزلج الكلام بالحصى ؟

مِن دون جدوى أسأل السماء عن نسختها الأولى،

عن القصائد التي نجتْ من طلقة (الروليتْ)؟

ومن عاشقة جبانة،

عن المجاز بعد الأربعين،

عن قبور الهالكين في العدم.1

[1] ويجا هو لوح مسطح مرسوم عليه حروف الأبجدية ، والأرقام من 0 الى 9 مع رموز أخرى ،ظهر سنة 1890كلعبة صالون، ثم تحول كأداة للتكهن ونقل رسالة الى الأرواح.

تستثمر الشاعرة في هذا النص جملة من سرديات ثقافة الراهن(ويجا)(الروليت) كمعادلات انزياحية تشي بوجع وجودي يسائل البدايات برهانات يائسة عن كل جدوى.فحال الشاعرة كحال من يستخدم لوح(ويجا) لنقل رسالة الى الأرواح لا تخطها قصدية المستعمل، وإنما تخطها أصابع مستسلمة للصدفة، وتبقى مساءلة الشاعرة بلا جدوى عمّن أيقظ الهالكين في (مهد الهاوية)، وهذا معلم انزياحي مدهش يجمع الضدين في مفارقة دلالية تشع بوجع وجودي كثيف: فالمهد رمز للولادة، والهاوية (مقبرة الهالكين)، وكأني بالشاعرة تنقل مشهدا عبثيا خانقا يجمع بين وهج البدايات (المهد الولادة) وحلكة النهايات العبثية (الهاوية). وعبر بنية انزياحية أخرى (مزلج الكلام) تسأل الشاعرة عمّن حاصر اللغة البكرية للإنسان بحصى مثاقفة الجبر، وسلطة السرديات الكبرى التي حنّطت الكلام– الفكرة في مومياء المواضعة. فتُبدي الشاعرة استسلامها للاجدوى في مساءلتها، لاجئة الى السماء كمصدر روحاني وعرفاني يملأ فراغ الفضول، فتسائلها عن نسختها الأولى عن سالف منظور الرؤيا التي أدهشت بها عرفان الإنسان، وبلا جدوى–أيضا– تسائلها عن درر البوح الشعري الذي نجا بضربة حظ من طلقة (الروليت)[1] ومن عاشقة جبانة تنكرت من بوحها الجارف. ولعل من

أن نقف عند استعمال الشاعرة لهذه اللفظة كبنية انزياحية من راهن الفانطازيا الروسية كانتهاك جمالي ، حيث شخّصتْ القصيدة الجريئة على سبيل الاستعارة المكنية تخاطر بنفسها بناء على احتمال بسيط للنجاة، وأما قولها(عن المجاز بعد الأربعين) فإني أقف على مرمى تواصل مبهم، تعجز فيه احتمالية الملاءمة عن فك التوتر في تشكيل بنيته، ولا غرابة في حصول هذا المأزق، فقد يعجز الشاعر أحيانا في تشكيل تجربته الرؤياوية بسبب عمقها

[1] الروليت الروسية: لعبة خطرة تقوم على وضع رصاصة واحدة في المسدس ثم يقوم واضعها بتدوير الأسطوانة التي يمكن أن تحمل ست رصاصات ، ثم يوجه المسدس نحو رأسه ويسحب الزناد ، فاحتمال موته هو 1 من 6، فهي لعبة تستخدم قصد الإنتحار أو إثبات الشجاعة.

وعجز الوعاء التشكيلي لاحتضان مقاربها الدلالي، ولعل السطر الأخير هو الضيّ المعلمي للمقطع كله (عن قبور الهالكين في العدم) فقد أعطت الشاعرة للهلاك خصوصية تعمق معناه حين ربطته بالعدم.

وتردف الشاعرة في آخر قصيدتها هذا المقطع إذ تقول :

أمشي وأسرق الدمى من لغة الأطفال،

محض نطفو خارقة تعيدني إلى الصبا،

ليفلت الصمت من الصمت،

ويمتص مُواء القطط السوداء

قبل أن يصير نوتة

أبي... جذوري ابتلعتْ مخدر النبض،

وإخوتي يموتون تباعا،

أفلا يحق لي أن أرجم اسمي الذي أساء تقدير الفراغ !!؟[1]

تحاول الشاعرة في هذا المقطع أن تفلتَ من غصة السؤال الساكن فيها، مستنجدة بعالم الطفولة كمرجع جمالي مؤتمن لا تشوبه شوائب التلقين، بتوظيف دالين منزاحين(الدمى) و(القطط) فالدمى ترمز الى مؤتمن موثوق على رصيد البوح لدى الأطفال، إذ هي لغة لم يطلع الآخرون على وهجها المتحرر من كل رقابة، فتمارس الشاعرة جناية سرقة الدمى علها تظفر ببعض البوح البكري الذي أفشى به الأطفال، وهذه إحالة الى منجز فرويد الذي أسس عليه مفهوم اللاشعور في البنية النفسية، باعتبار لغة الطفل هي أصدق مكنون انساني قبل تكريس سلطة الأنا الأعلى ورقابته، فلغة الطفل هي جوهر الشعر وماهيته، بل تستثمر الشاعرة منجز فرويد في مفهوم المكبوت استثمارا جماليا في قولها(نطفة خارقة تعيدني الى

[1] فريدة بوقنة، المصدر نفسه، ص 10

الصبا) أي تعيدها إلى عالم البوح بلا قيود قهر السرديات الإجتماعية، فيفلت (الصمت من الصمت)على أن الصمت الأول فرداني متحرر، في حين أن الثاني مدجن تعتقله يد الآخرين إن هذا الصمت المتحرر سيتغذى من مواء (القطط السوداء) ليتحول هذا الرهيب الى إيناس إلى (نوتة)، إلى قصيدة، وهذه إحالة نصية أخرى الى قطط كثير من أعلام الفكر والفن، كبودلير وإليوت وسيلفيا بلات، بل إلى رمزية متجذرة في سرديات الحضارات القديمة كحضارة الفراعنة، هذه الرمزية التي تتماهى في ثالوث فرويد: القط ، المرأة، الجريمة...فمواء القطط في المنظور الرمزي هو تعبير عن كشف ثاقب الى معالم كبرى لمفاهيم الوجود والخلود في سرديات الأساطير.

وتختم الشاعرة بمخاطبة (الأب) كمرجعية هوياتية تتحدد فيها أسماءنا، فهذه الهوية (الاسم) نقمة تستوجب الرجم لأنها أساءت تقدير باب الفراغ واللاجدوى، فالشاعرة وإخوتها(الإنسان) يكتسحهم الموت والهلاك دون جدوى عرفانية ، إذْ كلهم أخذ في أول الخلق مخدرا يُرخي على رؤاهم وهج الحياة العميقة(النبض).

و- النموذج الخامس: وفيه سنقف على قصيدة بعنوان "حضرة"

-1-

ريحي تجري عكس الضوضاء،
تحرك أجنحة الزمن المسجون،
حيث الأبدية،
حيث الأسماء الممحوة،
حيث الله.

-2-

مصادفة
رأيت الله في نافورة المعنى،
رأيته في حقول الضوء
في ديباجة العتمة

-3-

أحب الله حين يجيء
ملتحفا بقلبي.. بالضيااء
وحين يسبقني إليّ،

-4-

رأيت الله يحصد عمائم المآذن
ليحرر الدخان،
رأيته يرفع الأرض شبر غصة

أحبه أكثر. ليتنفس الأموات

-5-

مسنودة بالضوء،

بالأحد الأحد،

بغواية الدوران تستلّ الجسد

تسري بها الرؤيا،

فتدنو الروح من "حلاجها"

مَددُ مددْ [1]

لعل أول ما يستوقفنا في هذه القصيدة عنوانها فالحضرة لها مدلول خاص عند أهل الصوفية يقوم على استحضار ذات المعشوق(الله) ضمن طقس راقص يسعى من خلاله دراويشه الى تغييب المحسوس وإيقاظ رؤى الكشف الجوانية للتوحد بالمطلق، والوله بالحقيقة. على أن حضرة الشاعرة تتجاوز الطقس الصوفي المحدود بغايات ميتافيزيقية الى غايات جمالية تعيد النظر في جوهر الذات والعالم، وهذا معلم آخر من معالم الانزياح الرؤياوي الذي يستثمر في الموروث قصد إثراء ملتقَط التجربة الشعرية باعتبار أن المعرفة الجمالية ليست وليدة الراهن فحسب ، وإنما هي نهر يتسرب من منبع الأزل إلى مصب الأبد.

تبدأ الشاعرة نصها بوضع فارق التميز لرؤاها فتنسب لنفسها ما لا يُنسب (الريح) وهذا جانب

من جوانب الإنتهاك الدلالي وكذا استعمالها للفظ الضوضاء لا كضدين دلاليين ولكن كمسارين متقابلين، فريح الشاعرة تحفز التجنيح نحو مطلق متحرر من سجون الراهن الى غد ممدود، في حين أن الضوضاء تشي بضجيج التسطح الغوغائي واللاجدوى، إن ريح الشاعرة تحفز على التجنيح نحو مطلق المدلولات بلا أسماء حيث الله ...

[1] فريدة بوقنة ، المصدر نفسه، ص 57 58 59 60 61

وفي المقطع الثاني تقر الشاعرة بمكاشفة جليلة تغمر رؤياها مصادفة لا مثاقفة أو إتباع، فترى الله في مشهدية موجوداته عبر ثلاث معالم انزياحية (نافورة المعنى) و(حقول الضوء) و(ديباجة المعنى)، أماالأول فتقصد به المعنى المتخلق بجمالية النافورة ما يعطي لتدفقه تشكله الجليل، وأما الثاني(حقول الضوء) كدلالة ترتبط بمنجز الإنسان (التنوير الضوء)، وأما الثالث (ديباجة العتمة)فالديباجة هي أول ما يتصدر المقول من مفاهيم كبرى، والعتمة هي غيب الأزل ومسلماته.

وتستسلم الشاعرة الى وله المعشوق(الله) في المقطع الثالث عبر بوح تنتقيه أويقات عشقية، حين يلتحف الله بضيائه، وحين يسبقها الى نفسها، وبين الحين الأول والثاني فارق درجة في الحب: فحضور الله محبة وتقربه إلينا محبة أجلّ من الأولى.

كما نجد في المقطع الرابع إحالات انزياحية في قولها (يحصد عمائم المآذن) إشارة الى تحرير المعابد من ضباب الدجل(الدخان)، أما استعمال العمائم فهو إحالة رمزية لتسلط رجل الدين وأميره، اللذين خنقا وهج المحاريب وأغلق نوافذها قصد التضليل. فالشاعرة لا ترى الله بسعة رحمته للأحياء فحسب بل تطال رحمته رفات الأموات، فمن يكون ندّ حبه ؟؟

وتختم الشاعرة قصيدتها بتراتيل صوفية تضبط معالم هوية رؤياها الإيمانية، عبر بنيات انزياحية، مثل قولها (مسنودة بالضوء بالأحد الأحد) أي بضيّ الهداية الربانية، ومسنودة بغواية الدوران كإحالة صوفية على طقس الشطح لدى أهل العرفان الصوفي لتحرير الروح من أدران مادته(تستلّ الجسد)، فتسري الرؤيا بها(تسري بها الرؤيا)، وعند ذاك يلتقي العاشق والمعشوق(الروح والحلاج) فيفيض سيل المناجاة : مدد مدد.

انطباع أخير

لم يسعني الظرف أن أتناول هذه الطفرة الشعرية بما يليق بها من الدرس المحيط والعميق، على أني أود في آخر هذا البحث أن أبدي رأيا غير محايث في منجزها العبقري .

فإن شعر فريدة بوقنة مغامرة جمالية تخاتل أنوثة اللغة والنيل بالمستطاع من مفاتنها الجوانية اللامعلنة، فالكلمة عند بوقنة تمارس رقصا صوفيا، يجنح إلى شفا لهب المتاهات، فنصها يوقظ فينا خفاء الإحساس، ويُغوينا بمتاهة العمق، فلا نجد لأنفسنا مفرا من الغوص والإقدام على فك محارات الدهشة، حتى ولو خابت أيادينا المجذوذة عن ظَفَر التأويل. وأخيرا ففي شعر فريدة بوقنة ترى الكلمات تراقصك على سفوح الصورة حدّ الإنهاك، وهي تتمنّع عن قُبلات أشباه الظافرين .

الـــخاتـمة

نصل في هذا المقام الى استجماع جملة النتائج التي جنيناها من بحثنا هذا، بدْء بالفصل النظري وانتهاء بالفصل التطبيقي.

ففي الفصل النظري ربطنا الإنزياح بالشعرية، باعتباره أسّ كل الشعريات، وهذا ما فرض علينا–منهجيا– تتبع المسار التطوري للشعرية في أهم محطات المنجز النقدي الإنساني، ولعل أهم مشترك مفهومي للشعريات، أنها جميعا تتحذ الخطاب الأدبي موضوعا لها، وتدرس المعايير المميزة لهذا الخطاب. أما ما تعلق بتاريخ الشعريات فيجدر بنا استخلاص النقاط التالية:

1- يعتبر أرسطو الرائد الأول للشعرية، عبر نظرية المحاكاة وغايات التطهير

2-عرف المنجز النقدي العربي إرهاصات تشكل مصطلح الشعرية رغم تداول المفهوم لدى كثير من نقاده، وأن أول من استعمل المصطلح هو حازم القرطاجني، تأثرا بأرسطو وشروحات الفلاسفة المسلمين، ولعل أنضج مفهوم للشعرية العربية كان على يد عبد القاهر الجرجاني، بما أطلق عليه اسم: نظرية النظم التي تقوم على الدراسة النسقية للخطاب، بتثمين أواصر العلاقة بين النظم والنحو، والتمييز بين اللغة التخييلية واللغة المعيارية، كما كان سباقا إلى عدم اشتراط الوزن والقافية لتحقيق الأدبية أ و الشعرية كمفهوم لا كمصطلح. وجدير هنا التنويه بالمنجز النقدي العربي القديم المساهم بعبقريته في ضبط أفق لشعرية عربية ضمن خصوصيتها الثقافية، والتي تثمين منجزها اليوم في بلورة شعرية عربية حديثة متجذرة بتراثها، منفتحة على تيارات الحداثة وثقافة الراهن.

3-أما ما يتعلق بالشعرية الغربية فكانت نتاج منجزين أساسيين، أولهما المنجز اللساني السوسيوري، وثانيهما المنجز الشكلاني الروسي وعموم المناهج النسقية. على أن

الشعرية الغربية شعريات تنبثق كل واحدة من منطلقات فلسفية مختلفة، وأمام هذا التعدد في الشعريات الغربية، يجد الدارس أنها لا تخرج عن ثلاثة اتجاهات أساسية:

الشعرية الوظيفية – الشعرية السيميائية – الشعرية الشكلية، ولقد اخترنا لكل شعرية رائدا معلميا يتقمص منطلقاتها الأساسية:

أ- الشعرية الوظيفية: وتقوم على نقد التصور السوسيوري الذي اهتم بأصل الأشكال اللغوية دون وظائفها، وقد اخترنا لهذه الشعرية جاكبسون كرائد لها، ومن أهم منطلقاته اعتبار الشعرية فرعا من اللسانيات تعالج الوظيفة الشعرية كوظيفة جمالية مهيمنة معالجةَ محايثةَ، بالتركيز على مبدأ التوازي بأنواعه النحوية والصرفية والدلالية والإيقاعية، إضافة إلى ذلك ضبط عناصر التواصل ووظائفه المختلفة.

ب- الشعرية السيميائية: وهي الشعرية التي تدرس الأنظمة الدالة، واخترنا لها جوليا كريستيفا كرائدة أغنتْ هذا التوجه عبر ما يسمى بشعرية السلبية، متأثرةَ بالجدلية الهيجلية والتيار الفلسفسي السيميائي. فهي ترى أن النص هو نظام (عبر لغوي) حيث تكون البنية اللغوية الراهنة مخبرةً عن أنماط من التلفظات السابقة، وهذا ما عبرتْ عنه بالتصحيفية أو التناص، ومنه فهي ترفض القراءة المغلقة للغوة الشعرية، وتتبنى قراءة تحدث في ضوء التبادلات الخطابية بين النصوص، أي إسماع خطابات أخرى تماهيا بحوارية باختين، فللنظام اللغوي قدرة على نقل القوى التاريخية إلى مجال هذا النظام المتعدد للوصول إلى مفهوم هيجلي (الثالث المرفوع) حيث تسمو الأطراف المتنافية إلى هوية جديدة.

4- أما المبحث الثاني فقد اتخذناه مستكملا لأنواع الشعرية بحيث يمهد للدراسة التطبيقية للمدونة، استنادا إلى مقاربة نظرية الإنزياح لجون كوهن، والتي تستثمر المنجز

البلاغي والأسلوبي باستبعاد الرؤية التجزيئية للبلاغيين، عبر إيجاد علاقات تقابلية بين أنواع الإنزياحات على اختلافها: الدلالية والتركيبية والإيقاعية، على أن ما يميز شعرية كوهن أنها تختص بالشعر دون النثر، فالقصيدة هي انزياح عن النثر، وأن الإنزياح خطأ غير قابل للتصحيح يجب إعادة تأويله بنفي المنافرة عبر الإستعارة

5-ختمنا فصلنا النظري بشعرية أدونيس، التي نراها منجزا نقديا جريئا لم ينبهر بالراهن الغربي، و لم يقدس المنجز التراثي، بل نظر إليهما بمنظار نقدي يثمن بانتقائية وضاءة كل منجز، ولعل أهم ما طرحه أدونيس في شعريته ضرورة النظر الى العالم كمدرك رؤياوي عميق وجميل، ومن ثمة إستحداث لغة تستوعب هذا المدرك، كما نظر الى الشعر كماهية ، بغض النظر عن شكله موزونا أو غير موزون.ورأى أن الانزياح ضرورة حيوية للشعر، يتجاوز من خلاله المتلقي قلق البحث عن المعنى الى قلق البحث عن معنى المعنى، و بالتالي تخليص القصيدة من الوظيفة الخطابية و الإطرابية (الإعلامية).

6-أما ما تعلق بالفصل التطبيقي و الذي انصبّ حول مدونة فريدة بوقنة "بوصلة لأرامل سيوران" فكان أقرب الى لقاء عرفاني لا تمليه البنيات فحسب، بل تتجاوزها أحيانا الذات المتلقية لوهجها الجمالي عندما تصدمها دهشاته. ولقد حرصت أن يكون تحليلي محايثا، ولكني أقر أني فشلت مع بعض متون هذه الشاعرة.

وقد ركزت في تحليل المدونة على مظهرين انزياحيين: الدلالي و الرؤياوي، وأعرف أني لم أكن ملتزما من الناحية المنهجية في تجزيء المجمل الى عناصر موضوعية تضع المتلقي على مسار رؤية واضحة وهذا عائد الى وضع صحي معيق ووقت ضاغط قصير.

و في الأخير فإني أهيب بالدارسين بتسليط الضوء على المنجز الشعري لهذه القامة الشعرية، حيث لاحظنا أن البحث الأكاديمي الوطني لم يوفها حقها من الدراسات النقدية الجادة، رغم التميز الذي طبع شعرها بتجربة جمالية، يحق للمتلقي أن توجهه مسارات الدراسات البحثية الى فضائها الجميل.

والله الموفق

قائمة المصادر و المراجع

المصادر:

1. فريدة بوقنة: بوصلة لأرامل سيوران، دار كلاما للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر،الطبعة الاولى، 2022

المراجع :

1. إبن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير و آخرون، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى 2003

2. أدونيس علي أحمد سعيد إسير: الشعرية العربية، دار الآداب بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1985

3. ـــــــــــــــــــــــ : زمن الشعر، دار الساقي بيروت لبنان، الطبعة الخامسة2005

4. ـــــــــــــــــــــــ : سياسة الشعر، دار الأداب بيروت لبنان، الطبعة الثانية 1996

5. ـــــــــــــــــــــــ : موسيقى الحوت، دار الأداب بيروت لبنان، الطبعة الثانية 2011

6. أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت لبنان، الطبعة الثانية 1983

7. الجاحظ : البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة مصر، د. طبعة 1961

8. جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توقبال الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى 1991

9. جون كوهن: النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب القاهرة مصر الطبعة الرابعة 1999

10. جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توقبال الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى 1986

11. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد نجيب، دار الكتب الشرقية تونس، د.ط 1966

12. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثافي العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1994

13. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء المغرب،الطبعة الأولى 1988

14. الزمخشري: أساس البلاغة، دار بيروت للطباعة و النشر، الطبعة الأولى 1965

15. عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، دار العربية للكتاب تونس، الطبعة الأولى 1977

16. عبد العزيز بومسهولي: قراءة في شعرة أدونيس، دار إفريقيا للشرق الدار البيضاء المغرب، د.ط 1998

17. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية، دار الفكر دمشق سوريا، الطبعة الأولى 2007

18. عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، منشورات دار القدس العربي الجزائر، الطبعة الاولى 2009

19. غنية بوساحة: تلقي الشعرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين النظرية و التطبيق، مذكرة دكتوراه، جامعة العربي التبسي تبسة،2019

20. محمد الهادي بوطارن و آخرون: المصطلحات اللسانية و البلاغية و الأسلوبية و الشعرية، دار الكتاب الحديث،بيروت لبنان، د.ط، 2008

21. محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، دار لبنان ناشرون، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1994

22. المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشر احمد أمين و عبد السلام هارون ، دار الجيل بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1991

23. موريس ابو ناظر: إشارة اللغة و دلالة الكلام، مختارات بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1990

24. يوسف اسكندر: إتجاهات الشعرية الحديثة، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الثانية 2008

25. يوسف وغليسي: الشعريات و السرديات ، منشورات مخبر السرد، جامعة منتوري قسنطينة الجزائر 2007

الفهرس

المقدمة : ..... أ

الفصل الأول مفاهيم نظرية:..... 01

المبحث الأول مفهوم الشعرية : 02

تعريف الشعرية : 03

تاريخ الشعرية و اتجاهاتها : 04

المبحث الثاني مفهوم الانزياح (كوهن و أودونيس نموذجان) : 13

مفهوم الانزياح :.....13

الانزياح في شعرية جون كوهن : 16

الانزياح في شعرية ادونيس : 19

الفصل الثاني الجزء التطبيقي : 23

المبحث : جمالية الانزياح الدلالي في ديوان (بوصلة لأرامل سيوران)

لفريدة بوقنة :..... 23

نبذة عن الشاعر : 24

وصف المدونة : 24

المقاربة المنهجية لتحليل المدونة : 24

جماليات عنوان المدونة : 25

جماليات الانزياح الدلالي في قصائد المدونة (نماذج) : 26

مختارة لفريدة بوقنة : 37

الخاتمة : 39

قائمة المصادر و المراجع : 41

الملخص:

الانزياح أساس كل شعرية على اختلاف اتجاهاتها وخلال كل مراحل تطورها المفهوماتي والإصطلاحي، ويمثل احد تجليات الجمال الجوهرية للشعر، ويعد الانزياح الدلالي أهم أصناف الانزياح بما له من أثر في تنبه الحاسة الجمالية للمتلقي. فالبحث في شعرية الإنزياح الغربية هو توغل في عمق التجربة الشعرية العربية باستثمار منجزنا البلاغي القديم.

الكلمات المفتاحية: الانزياح الدلالي- فريدة بوقنة

Summary:

Displacement is the basis of each poetry in its different directions and during all stages of its development conceptual and terminological concepts. It represents one of the essential beauty manifestations of poetry. Semantic displacement is the most important type of displacement with its effect in alerting the aesthetic sense of the recipient. Looking at the displacement in Western poetry is an intrusion into the Arab poetry experience by investing our old rhetorical achievement.

Key words: displacement- Farida Bouguena