الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة عبد الرحمان ميرة –بجاية-

كلية الآداب واللغات

قسم اللّغة والأدب العربي

جماليات النص الشعري الجديد، ديوان (واسع كل هذا الضيق) لعبد الرحمن بوزربه أنموذجا

مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

من إعداد الطالبتين

- إلمان سامية
- حاني صبرينة

تحت إشراف الدكتور

- ثابتي فريد

2020-2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

ربي أوزعني أن أشكر نعمتك التّي أنعمت عليا وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين فالشكر لله على فضله وإحسانه.

نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الفاضل المشرف على عملنا هذا **"ثابتي فريد"**

لما قدمه لنا من وقت وجهد، وما أسداه من نصح وإرشاد، وفتح أبواب الاتصال به في كل وقت.

كما نشكره على رحابة صدره الذي لا يضيق أبدًا لطالب العلم، فله جزيل الشكر والعرفان.

كما نتقدم بالشكر إلى كل من قدم لنا يد العون من قريب أو من بعيد.

وفي الأخير نشكر جلّ أساتذة جامعة عبد الرحمن ميرة قطب "أبوداو" ببجاية.
وإلى كل الزملاء في قسم اللّغة العربية وآدابها.

الطالبتين - سامية، صبرينة -

إهداء

احمد الله عز وجل لإتمام هذا البحث

الى الذي وهبني كل ما يملك حتى احقق له اماله الى كل من كان يدفعني قدما نحو الامام لنيل المبتغى،

الى الانسان الذي امتلك الإنسانية وسهر على تعليمي وتقديسه للعلم

الى مدرستي الأولى في الحياة أبي الغالي اطال الله لافي عمره،

الى التّي وهبت لذة كبدها كل العطاء والحنان وكانت سندي، نبع الحنان امي،

الى اخواتي الذين تقاسموا معي عبئ الحياة، كما اهدي ثمرة جهدي للأستاذ الكريم ثابتي فريد الذي كلما تظلمت الطريق امامي لجات اليه فأنارها لي، وكلما سالت عن معرفة زودني بها رغم مسؤولياته المتعددة.

الى كل أساتذة قسم اللّغة والادب العربي والى كل من يؤمن بان بذور نجاح التغير في ذاتنا وفي أنفسنا قبل ان تكون في أشياء أخرى الى كل من ذكره قلبي ونساه قلمي اهدي لهم ثمرة هذا العمل.

الطالبة –سامية–

إهداء

الحمد لله والشكر كله له، فهو الذي وفقنا في إتمام هذا العمل، كما نصلي على خير الأنام محمد صلى الله عليه وسلم

اما بعد الى التّي جعل المولى الجنة تحت قدميها

الى التّي سهرت الليالي وتعبت من أجلي الى التّي كان حبها وحنانها نور دربي، اليك يا بسمة شفاهي وجلاء احزاني (امي) ياوردة ايامي الر رمز المحبة والعطاء،

الى الذي كان يدفعني قدما نحو الامام

الى الذي علمني معنى الجد والمثابرة لنيل المبتغى الى الذي كان مثالي الأسمى في الصمود (ابي)

الى اخواتي الأحبة.

الى سر ابتسامتي وتوأم روحي الى نبضات قلبي وكل حياتي التّي اتقاسم معها الإحساس اختي (جويدة)، ثم يقضي المقام الاعتراف بالفضل والامتنان بالجميل، أتقدم بجزيل الشكر والثناء الى الأستاذ ثابتي فريد الذي غمرنا بتوجيهاته المنهجية ونصائحه المعرفية فاليك استاذي جزيل الشكر وكل النجاح في مشوارك العلمي.

الطالبة –صبرينة–

مقدمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، الذي أحسن خلق الإنسان وأفصحه بنطق اللسان، وفضيلة البيان، وجعل له العقل الصحيح، والكلام الفصيح، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد لقد حظيت جماليات النص الشّعري الجديد بعناية الباحثين، وهو السبيل العلمي الأنجح لمعرفة القوانين التّي تتحكّم في النص، وتشكل في لنهاية وجهه الفني. فالنص الشّعري ذو أبعاد متعددة، تنبع من حصيلة المعاناة الصادقة للتجارب الشعورية، التّي تختلف من شاعر إلى آخر، فالجمالية تؤسس على الآخر التّي تفرز مادة الإبداع، كما أنها تتركز في الكثافة والعمق والمغايرة والتنوع الذي يحدث التفاعل، والاتساع الدلالي للنص، ويمنح للمتلقي إمكانية التأويل.

وإذا كانت اللّغة الشّعرية من جماليات النص الشّعري الجديد، التّي تحمل علامات الإبداع، والناتجة عن صدق التجربة، فهي بمثابة أداة انسجام بين الناس، كما أنها تعد خلقا بيد الشاعر، فبفضلها تظهر لدينا صورة من صور الجمال العديدة في النص الشّعري، ولهذا أصبحت رافدا من روافد الشاعر، تتيح له أن يسلك طرقا متعددة في الإبداع.

إن الصّورة الشّعرية وسيلة للتعبير عن الشعور، أو الفكرة في أبسط معانيها، وتعبير عن جوهر العمل الشّعري، تمنح الشاعر القدرة على التعبير وتحقيق الانسجام، مما يضفي بعدا جماليا على النص، أما الإيقاع، فإنه يمثل القاعدة الأساسية، التي بدونه لا يكون النص الشعري شعرا، فهو يحمل قيمة جوهرية، ويعتبر من أساسيات الجمال الفني، ويمثل عنصرا مهما يتغلغل في مكونات النص، ولا يقوم النص الشّعري إلا بوجوده.

فالبحث في جماليات النص الشّعري الجديد هو بحث عن منبع العطاء والخلود في الشّعر العربي المعاصر، والأكيد أن ديوان "واسع كل هذا الضيق" للشاعر عبد الرحمن بوزربه، يتضمن الكثير من هذه الجماليات.

أما أسباب اختيارنا لهذا الموضوع فتكمن فيما يلي:

أولا: الميل إلى الدراسة الجمالية، لما لها من تأثير فعال ومتعة ولذّة اكتشاف، ولأن جماليات النص الشّعري الجديد تجعل الباحث يغوص في أعماق العناصر الفنية، أي تلك المقومات التي تجعل النص إبداعا، ونحن أكثر ميلا إلى مثل هذه الدراسات.

ثانيا: أما السبب الذي دفعنا لاختيار الشاعر "عبد الرحمن بوزربه" بالتحديد، فقد كانت فكرة ورغبة المشرف، لكون هذا الديوان، ومن القراءات الأولى، يمثل محاولات إبداعية جادة بحق، ويجعل من صاحبه أحد الوجوه المهمة في تاريخ الشعر الجزائري المعاصر، فرغبنا في البحث في عن مكوناته الإبداعية، التي تميز تجربة هذا الشاعر عن تجارب غيره من الشعراء.

لقد تناولت موضوع التجربة الشعرية دراسات مهمة، اعتمدنا على ما توفر لنا منها، ونحن لا ندعي تجاوز جهود غيرنا من الباحثين، ولكننا نطمح إلى أن نضيف ما تتيحه لنا إمكانياتنا، حتى نترك بصمتنا مسيرة البحث الجاد، وخاصة منه البحث الذي يتناول الشعر الجزائري.

وقد ارتأينا أن نصوغ إشكالية بحثنا، من خلال مجموعة من الأسئلة، التي طرحناها كما يلي:

1) فيمَ تتمثل جمالية النص الشّعري الجديد في ديوان عبد الرحمن بوزربه؟
2) كيف شكل عبد الرحمن بوزربه صوره الشّعرية، في ديوانه "واسع كل هذا الضيق"؟
3) وكيف تعامل الشّاعر مع اللّغة، باعتبارها مجالا خصبا للتّجريب؟
4) وما هي خصوصيات الإيقاع في تجربة بوزربة الشّعريّة، من خلال الدّيوان؟

وللإجابة على هذه الأسئلة، ارتأينا أن نعتمد المنهج التحليلي الوصفي، لأنه الأنسب في عملية وصف النصوص وتحليلها، بغية الوصول إلى تحديد الخصائص العامة التي تميّز تجربة الشّاعر موضوع البحث.

وقد وضعنا لبحثنا خطة مفصلة، حددنا عناصرها كما يلي:

مقدمة، ثمّ مدخل، ثم أربعة فصول وخاتمة.

الفصل الأول: كان بعنوان جماليات الصّورة الشّعرية، ويتكون من أربعة مباحث:

المبحث الأول: يتطرق إلى مفهوم الصّورة الشّعرية:

أ- المفهوم اللغوي.

ب- المفهوم الاصطلاحي.

المبحث الثاني: الصّورة الشّعرية في التراث النقدي القديم والحديث.

المبحث الثالث: أهمية الصّورة الشّعرية.

المبحث الرابع: أنواع الصّورة الشّعرية، وتنقسم إلى صورة حسية، وصورة ذهنية، وصرة رمزية.

أما **الفصل الثاني** فكان بعنوان: جماليات اللّغة الشّعرية: وتناولنا فيه أربعة مباحث:

المبحث الأول: مفهوم اللّغة الشّعرية:

أ- المفهوم اللغوي.

ب-المفهوم الاصطلاحي.

المبحث الثاني: مفهوم اللّغة الشّعرية عند القدماء والمحدثين.

المبحث الثالث: التجربة الشّعرية.

المبحث الرابع: خصائص اللّغة الشّعرية.

الفصل الثالث: كان بعنوان جماليات الإيقاع، وتناولنا فيه أربعة مباحث:

المبحث الأول: مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا.

المبحث الثاني: مفهوم الإيقاع عند القدامى والمحدثين.

المبحث الثالث: علاقة الإيقاع بالوزن.

المبحث الرابع: مستوى الإيقاع الخارجي:

أ- الوزن

ب – القافية، مستوى

الإيقاع الداخلي التكرار.

أما **الفصل الرابع** فتناولنا فيه دراسة تطبيقية لديوان: "واسع كل هذا الضيق"، وفيه حاولنا دراسة تجلي تلك الظواهر الفنية التي تناولناها في الجانب النظري من هذا البحث.

أما الخاتمة فكانت مجالا سجلنا فيه أهم ما رصدناه من نتائج.

أما الصعوبات التّي واجهتنا أثناء إنجاز بحثنا هذا، فقلة المراجع المتخصصة في جماليات النص الشّعري الجديد، ومن العراقيل الأخرى التّي عانينا منها انتشار وباء كورونا، الذي أدى إلى غلق المكتبات والجامعات.

وفي الختام نشكره جلّ وعلا على نعمه؛ وعلى توفيقه، كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف "الدكتور فريد ثابتي" على طول صبره، والتأطير العلمي الذي دعمنا به، وتوجيهاته القيمة ونصائحه الدائمة، وتواضعه معنا، ولا يفوتنا التقدم بالشكر والامتنان لأعضاء لجنة المناقشة، على تحملهم عناء القراءة، قصد تبليغ رسالتهم التوجيهية، ونصائحهم العلمية.

مدخل

إن الشعر المعاصر يواكب ويساير العصر المعاصر وينظمونه وذلك نتيجة التعبير عن خلجات وطموحات نفسياتهم الذي يتولد في أفئدتهم، ولا يزال الأمر حتّى اليوم كذلك، لكن الدافع لم يقف فقط في حدود التعبير عن تلك الأحاسيس والبوح بتلك المشاعر، وإنّما استرسلت وسيلة التنبؤ والمعاصرة، ويتصف بأنّه كلام جميل يحمل في طياته أجمل المعاني، ويعبر بصدق عمّا يدور في وجدان الشاعر (لابد لي أن أعرض لظاهرة الحداثة التّي كثر الحديث عنها منذ سنوات، وهذه الظاهرة تؤلف ضربا من الأدب الحديث، فهو الشّعر المعاصر، إنّ هذا الضرب من الأدب يؤلف، كما أشرنا، ظاهرة بارزة المعالم، تختلف عن الشّعر من الناحية الشكليّة الفنّية)[1].

الشّعر المعاصر وسيلة للتفتح والكشف عن الكون، كما أنّه جوهر الموروث الأدبي، وهو يرصد التحول الدائم للعالم، بالاحتفاظ بأصالته الشكلية والفنية، والتوسع في الأفكار، وصنع المعرفة، والتطلع إلى المستقبل، بخوض التجارب الجديدة، وابتكار آليات التعبير.

ماهية الشّعر: (يمكننا تعريف الشّعر المعاصر على أنّه هو الشّعر الذي كتب في الزمن الذي يعاصر القراء، وصفة المعاصرة تدّل على مرحلة بعينها في حياة الشّعر الحديث، وهي المرحلة التّي تعاصرها دون اعتبار إن كان الشاعر ميّتا، أو لا يزال على قيد الحياة)[2].

فالشاعر المعاصر يستخدم اللّغة الفصحى البسيطة ذات المعاني الواضحة، والتي تسهل التنويع في استخدام الأساليب البلاغية في القصيدة الواحدة، كما يتطرّق إلى زيادة الخيال والتصوّرات، واللجوء إلى الرمز في صياغة القصيدة، والتأمل في الحياة والكون، وخلق الإنسان والغاية من وجوده، والسعي إلى ظهور الحس الشعوري الوطني والانتماء

[1] ابراهيم السامرائي: البنية اللّغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 2002، ص: 7.

[2] فالح الحجية: مفهوم الشعر المعاصر، عن الموقع: https://site-islam.gov.kw

للوطن، وتناول الواقع العربي بكلّ وضوح، ثم تشكيل وحدة موضوع القصيدة، (أمّا مفهوم الشّعر فمرتبط عند القدماء بمفهوم الوزن، فهم يعرّفونه بقولهم "الكلام الموزون المقفى")[1].

وانطلاقا من هذا، ومن كل الاعتبارات، يجوز لنا أن نعرف الشّعر بأنه إنتاج أدبي خضع في القديم إلى الوزن، وما زالت حتّى الآن أصناف منه تخضع إلى الوزن بصفة تقليدية أو مجدّدة[2].

يقول الجاحظ: (الشّعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير)[3]، أسّس الجاحظ الشّعر على التصوير، واشترط وجوده، لكونه يزيد الشعر قوّة وجمالا.

أمّا الشّعر الذي يمزج بين العقل الواعي واللاواعي (الباطن)، فهو في رأينا أسمى مراتب الشّعر، لأنه يجمع إلى جانب الخيال والتأمل والعاطفة فكرةً مثالية سامية، وشواهد هذا الشّعر قليلة في أي لغة، لأنه من النادر وجود الذهن العلمي الأدبي العاطفي في وقت واحد[4]، ولقد كان النزاع قديما حول الشّعر بين المحافظين والمجدّدين، أما الآن فهو غالبا ما بين المجددين[5].

الشّعر المعاصر شعر تنطلق كلماته من خلال لغة الرّوح، تلك اللّغة التي تنطق للتعبير عن معطيات الواقع تأثرا وتأثيرًا وفعلاً وانفعالاً، فهو إذن لغة الروح المجسدة للتعبير عن الحياة التي يعيشها الشاعر ومحيطه، ووفق نمط الواقع الذي يفرز مادة طابعها

---

[1] مصطفى حركات: أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، ط 1، القاهرة، 1989، ص: 6.

[2] ينظر: مصطفى حركات: المرجع نفسه، ص: 6.

[3] سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث ومقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعارف، ط 2، 1983، ص: 33.

[4] ينظر: أحمد زكي أبو شادي: قضايا الشعر المعاصر، د. ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ص: 34.

[5] ينظر: أحمد زكي أبو شادي: المرجع نفسه، ص: 35.

الإيحائي، أما عن اللّغة المعاصرة في الشّعر، فتتشكل وفق طبيعة الحياة المعاصرة تشكيلا جديدا بما يناسبها، ليكون له تأثير لمتلّقيه ويتفاعلون بقراءاته، فالشاعر عند استخدامه للرّموز فإنّه يوضح النص الشّعري، ويتوغل في عمقه، ويشكل جمالية تدفع بالقارئ والمتلقي لخلق رؤى جديدة في المواقف، مرتبطة بواقع القصيدة المعاصرة[1]، (يؤلف الشّعر المعاصر بين مجموعة من الممارسات الموسومة بأثر الذات الفردية للكتابة، وهذا الشّعر لا يعكس مدرسة الحركة، كما كان الأمر مع التقليدية أو الرومانسية العربية)[2].

عالج الشّعر المعاصر العديد من الموضوعات التي كانت مجالا للدرس والتّحليل، في العديد من الأبحاث والدراسات، وتطرق إلى عدّة موضوعات منها تشكل ظاهرة الحزن والإحساس بالغربة... إلخ، ووظف الشعراء في بعض منجزاتهم الشّعرية الرموز والأساطير، ومزجوا بين الواقع والخيال، واستخدموا ظاهرة التناص مع نصوص لأهم الشّعراء، كالشاعر عبد الرحمن بوزربه، الذي تأثر كثيرا بالموضوعات الشّعرية للشاعر محمود درويش؛ (فالشاعر في المفهوم المعاصر لم يعد انسيابيا ينفلت من كلّ تعريف، وينعتق من كل تحديد، لأنّه ينبعث من معين متدفق يتسم بالديمومة والتجديد، ويصدر من مجهول غير قابل للكشف، فالشاعر المعاصر يعتمد على الرؤية الاستكشافية ليتجاوز المعقول والمحدود، ويتخطى الركن الراكد، ولذلك يقال "الشّعر المعاصر تجاوز وتخطي")[3].

يعرف الشّعر المعاصر أنّه الشّعر المكتوب في عصره، ويعبر عن قضايا العصرنة، وفهم روح العصر، وارتباط الشاعر بقضايا عصره وتفاعله معها، وكما أنه قادر على

[1] ينظر: فؤاد الكنجي: جماليات الشعر المعاصر وحداثته، الحوار المتمدن، موسيل، 2017/08/23 عن موقع: .http://www.mahewar.org

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياتها وإبدلاتها، دار توبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء، ص: 37.

[3] ينظر، عبد القادر بغادير: الشعر المعاصر ومشكل الجدل ما بين التراث والحداثة، مجلة فكر الثقافية بين التراث والحداثة، نشر بتاريخ 2015/06/05، عن موقع: https://www.fikrmag.com

مشاركة خبراته الشعورية والجماعية، (لقد حاول الدكتور زكي نجيب محمود إعطاء مفهوم لمعنى العصرية في الشّعر، من حيث هو أساس لاتجاه التجديد المعاصر، فرأى أن جميع الشّعراء الذين يعيشون بيننا عصريون، لسبب بسيط هو أنّهم أبناء هذا العصر)[1].

عبر الشّعر المعاصر إذن عن قضايا التجديد، التي كان دافعها الأساسي إخضاع الحالة النفسية للشاعر، فالشعراء ينتمون لبيئة واحدة، ويعالجون موضوعا واحدا، قد يدور حول أحداث السياسة أو الواقع المعيش، وكل الشّعراء المعاصرون تقريبا يكتبون وفق الظروف التي يعيشونها، فهم يسلطون الضوء على إبداعهم، لأنّ الكتابة وليدة الإحساس بالألم، يعتبر الشّعر المعاصر ديوان العالم بأسره، ولا يشمل العرب فقط، إذ يرصد لنا تاريخ الأمم والشعوب عبر حقبة زمنية معيّنة، فهو يرسم لنا الآمال والتطلعات لتشكيل مسيرة الحياة، وهو كنز غني من الأفكار والرؤى، حيث يساهم في الكشف عن القضايا المتجذرة في أعماق الكون وأعماق الإنسان، عبر مراحل تطوّره، وظهور حضارته، وتفاعله الاجتماعي في الحياة عموما[2]، ولذلك ارتبط الشّعر منذ بداياته بتصوير معاناة الإنسان، والتعبير عن مكنونات وجدانه، والسعي إلى الكشف عن حاجاته النفسية، والبحث في المجهول، وهذا ما يفتح المجال في نطاق أرحب وأوسع للوصول إلى المعرفة الإنسانية[3]، (والشّعر المبدع صاحب البصيرة الثقافية والفكر الناقد والشعور الدافق المرهف، يكون مهندسا للقضايا الإنسانية المصيرية، يبث المشاعر الصادقة ويجلي المستور ويكشف المجهول، ويميط اللثام عن مناطق الضوء والعتمة في أعماق الحياة، ويحلق في فضاءات لغته وتراكيبه، مفردا للقيم

---

[1] عبد القادر بغادير: الشعر المعاصر ومشكل الجدل ما بين التراث والحداثة، مجلة فكر الثقافية بين التراث والحداثة، نشر بتاريخ 2015/06/05، عن موقع: https://www.fikrmag.com

[2] ينظر: مسعد بن العطوي: تأملات في الشعر المعاصر، دار عالم الكتب الحديث، د. ط، الأردن، إربد، 2014، ص: 5.

[3] ينظر: مسعد بن العطوي: المرجع نفسه، ص: 5.

السامية داعيا إلى الفضائل، قارعا نواقيس الخطر والإنذار، عند مواطن الانحراف ومواضيع القبح وأماكن النية والحيرة، ويستشرف مستقبل الحياة من خلال قراءة واعية لمعطيات الواقع)[1].

نستدل من خلال القول إن الشاعر يكوّن شخصية من خلال كتاباته الإبداعية، التي تتشكل وفق تفكيره المتفتح وشعوره الصادق، إذ يسلط الضوء على القضايا الإنسانية النابعة من أحاسيسه وعواطفه، داعيا إلى الفضائل والقيم السامية، ليكون المستقبل أفضل، يجب أن تكون القراءة وسيلة للكشف عن معطيات الواقع.

ظاهرة الحزن في الشّعر العربي المعاصر وأسبابها:

إن العوامل والدوافع النفسية والاجتماعية والنزعة الوطنية، جعلت الشّعراء المعاصرين يسقطونها في فضاء الشّعر المعاصر، حتّى حظيت صفة الحزن باهتمام كبير من طرف الشّعراء، فيما يخص الأسباب النفسية، وفق ظروف القلق والوحدة والضياع، والقيود التي كانت سببا في شيوع الظاهرة، أمّا الأسباب الحضارية فتتمثل في حالة العرب المأساوية، والرؤيا التي يريدها الشاعر والتي لم تتحقق، كانت أهم أسباب نكباته النفسية.

(والناقد – كغيره – يجعل للشاعر "توماس سترين إليوت" الفضل الكبير في جعل الشّعراء يقتدون به، ويأخذون عنه مسحة الحزن والهجوم على حضارة القرن العشرين المادية، وبخاصة قصيدتيه: الرجال الخوف والأرض الخراب، ولكن الناقد يعود ليؤكد – هذه حقيقة –

[1] مسعد بن العطوي: تأملات في الشعر المعاصر، ص: 95.

أن شعرنا العربي لم يصل بعد إلى هذه المرحلة، لأنّ أزمته تكمن في "المعرفة"، واهتزازه أصلا أمام النظام الخارجي والقيم والمعايير التقليدية)[1].

نجد أن الشّعراء يحذون حذو توماس ويسيرون على دربه في إسقاط تجربتهم، المتمثّلة في الحزن والتهجم على حضارة القرن العشرين المادية، ولكن نلاحظ أن الشاعر العربي يعاني حيال العالم الخارجي والنظم التقليدية، ولكن من جهة مقابلة نجد أنّه يصبو إلى المعرفة.

للحديث عن ظاهرة الحزن وأسبابها في الشّعر المعاصر، سنحاول أن نوضّح للقارئ أسباب الكتابة في هذه المواضيع ونعطي له بصمة من الملاحظة، أي الكثير من يعتقد أنّ الكلام عن الحزن دلالة على أن صاحب الكلام حزين، إنّ هذا الاعتقاد يبقى نسبيا، لكلّ واحد منّا مشاعر وأحاسيس خاصة به[2]، (إن هذا الشاعر مثل الواقعية الجديدة أصدق تمثيل إذا التحمت في شعره مشاكل واقعية مع الوجدان، فالحزن الذي أصاب الشاعر المعاصر لم يأت من القدم وإنّما عندما أراد الشاعر أن يكون مخلصا لذاته ويمنحها ما أرادت من حقوقها عليه، اصطدام بالواقع وبالنظام الخارجي)[3].

من هنا يمكن أن نتوصل إلى نتيجة أنّ الواقع يصنع ظروفا مؤلمة، تؤدي إلى ألم وحزن المشاعر النابعة من الصدق والإخلاص، لأنّ الكلام عن الحزن يولد الكتابة عن – مواضيع لها دلالة هادفة قصدية، فالشاعر المعاصر لا يكتب من العدم، وإنّما يكتب وفق ظروف عصره، وبيئته وما يعيشه في هذا الواقع.

---

[1] فاروق مغربي: الأسس النقدية في كتاب "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية"، للدكتور عز الدين اسماعيل، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد 7، خريف 2011، ص: 113.

[2] نجية موسى: ظاهرة الحزن وعواطفها في الشعر العربي المعاصر، جامعة تلمسان، الجزائر، ص: 94.

[3] نجية موسى: المرجع نفسه، ص: 94.

•بواعث ومظاهر حزن الشاعر العربي المعاصر:

1- **ظاهرة الكآبة واليأس:** (عندما أعلن الشاعر المعاصر على واقعه المتخلف أصلا في حدوث التغير، كان في أتم الاستعداد والقوّة حيث دافع بشدة وعزم من أجل خلق التوازن بين ذاته والنظام الخارجي)[1]، الشاعر هنا يريد تغيير الواقع إلى أفضل، وذلك بإصلاح كل ما هو له علاقة بالفساد والطغيان والظلم، وأن يكون هذا النظام الخارجي منبع الأخلاق الروحية، وأمّا ذات الشاعر تمزجه روح البساطة والطموح.

2- **ظاهرة الوحدة والضياع والغربة:** إنّ الشعور باليأس الناتج عن عجز الذات في تكيّفها مع النظام الخارجي، يوّلد عند الشّعراء المعاصرين شعورا آخرا وهو الإحساس بالضياع[2].

3- **ظاهرة محاصرة المدينة:** ظهرت معاناة الشاعر المعاصر لهذه الظاهرة نتيجة معايشة الواقع، ومحاولة البحث عن بديل ألا وهو الوجود الاجتماعي والسياسي، حينما رحل إلى المدينة أمله الوحيد هو أن يجد ذاته في وسط وأعماق أحبائه، لكن الظروف لم تسمح له حيث عاد إلى نقطة الصفر؛ أي اصطدم بوجود واقع مرير، تلك المدينة التي تقتل روح البراءة وكلّ قيم الإنسانية، ووجد تلك الحياة قاسية لا ترحم، وما يشكل معاناة الشاعر في حياة المدينة إحساسه بالوحدة وعدم انسجامه مع ظروف العيش رغم تواجد الناس، لكن كل واحد ينشغل بهمّه ولا يعرف معنى الصداقة وهذا ما جعله يتألم[3].

---

[1] نجية موسى: ظاهرة الحزن وعواطفها في الشعر العربي المعاصر، ص: 98.

[2] ينظر: نجية موسى: المرجع نفسه، ص: 99.

[3] نجية موسى: المرجع نفسه، ص: 99 – 100.

4- **ظاهرة الحب والجنون:** الشاعر المعاصر وجد دواء لهمه لينسى كلّ الأوجاع، واختار الحب كوسيلة للهروب من الواقع الملوّن بالسوداوية والتشاؤم، لأنّ الحب الحقيقي يفتح أبواب السعادة التي تملأ فراغنا بالحنان والدفء وتغيّر نظرتنا للواقع[1].

[1] نجية موسى: ظاهرة الحزن وعواطفها في الشعر العربي المعاصر، ص: 100.

الجانب النظري

الفصل الأول

جماليات الصّورة الشّعرية

1- مفهوم الصّورة الشّعرية

أ- المفهوم اللغوي

ب- المفهوم الاصطلاحي

2- الصّورة الشّعرية في التراث النقدي:

أ- الصّورة في النقد القديم

ب- الصّورة في النقد الحديث

3- أهمية الصّورة الشّعرية

4- أنواع الصّورة الشّعرية:

أ- الصّورة الحسية

ب- الصّورة الذهنية

ج- الصّورة الرمزية

1-مفهوم الصّورة الشّعرية:

ان الشاعر عندما يعبر عن تجربته بصدق وتأثر، فانه يعتمد على الصّورة الشّعرية فمن خلالها يسقط مشاعره وعواطفه، لذلك كان الشّعراء الذين يجيدون استخدام الصّور في مكانها المناسب من القصيدة أكثر تأثيرا من غيرهم، لأنّ التعبير بالصور هو مناط امتياز الشّعراء، وتفاضلهم بعضهم على بعض[1].

أ- المفهوم اللغوي:

وعند إمعان النظر في معاجم اللّغة نجد دلالات مختلفة لمادة (صور)، حيث (ترد الصّورة في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى الصفة، وفي أسماء الله تعالى الحسنى (المصور) الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى على كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة متميزة يتميز بها على اختلافها وكثرتها)[2].

وجاء في لسان العرب لابن منظور مادة (ص– و– ر): الصّورة بمعنى الشكل والجمع صور، وقد صوره فتصور وتصورت الشيء، توهمت صورته فتصور لي والتصاوير: التماثيل[3].

---

[1] ينظر: دعطا عبد الرحمان أبو هيف: صور الحياة اليومية في الشعر المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، دسوق، 2015، ص: 314.

[2] ابن منظور أبو جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة (صور)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، بيروت، لبنان، 1977، ص: 114، نقلا عن مذكرة سعيد شعيب الصورة في الشعر العربي المعاصر(قراءة في شعر عز الدين المناصرة)، رسالة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2018، ص: 7.

[3] ابن منظور أبو جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، ص:373، نقلا عن مذكرة سعيد شعيب: الصورة في الشعر العربي المعاصر، ص: 8.

إنّ صورة في النص القرآني تفهم في مجملها شكل إنسان، وكل المخلوقات والموجودات التّي خلقها الله سبحانه وتعالى وأحسن تصويرها في قوله :﴿وصوركم فأحسن صوركم وأرزقكم من الطيبات﴾[1] وقوله عز وجل :﴿ في أي صورة ما شاء ركبك ﴾[2].

ب- المفهوم الاصطلاحي:

لقيت الصّورة الشّعرية اهتماما كبيرا في النقد المعاصر، وذلك لكونها عنصرا مهما من العناصر العمل الأدبي ووسيلة التعبيرية، التّي يستعين بها الأديب في صياغة تجربته الإبداعية، بوصفها أداة الشاعر التّي تحكم شخصيته الفنية في الأداء التعبيري وكما يمكن أيضا اعتبارها أساس فعال في الحكم على شخصية المبدع، صحيح ان الدراسات اختلفت حول تحديد مفهوم الصّورة الشّعرية، خاصة بعد تبلور المفهوم في أذهان الدارسين، وهذا التبلور الذي نظر إلى الصّورة على أساس عامل جوهري في النقد ومحور الذاتية واللبنة الأولى مهمة لا يمكن الاستغناء عنها في الشّعر، باعتبارها لب العمل الشّعري والجوهر الثابت والدائم في الشّعر[3].

2- الصّورة الشّعرية في التراث النقدي القديم والحديث:

أ- الصّورة في النقد القديم:

ولقد احتلت الصّورة حيزا مهما في التراث النقدي العربي القديم، ونالت مكانة مهمة في مجال البحث ودراسة ماهيتها ووظيفتها في المنجز الإبداعي، وهذا ما يفتح لنا بالدخول في عرض موجز نتعرف من خلاله على المحاولات التّي قدمها النقاد القدماء في دراسة لمفهوم الأدبي للصورة الشّعرية، ولقد فتحت مجالا واسعا أمام النقاد والباحثين، ومن بينهم نجد

[1] سورة غافر الآية: 64.

[2] سورة الإفطار الآية: 8.

[3] ينظر: خليل حاوي: الصورة الشعرية، دار الكتب الوطنية، ط1، ابوظبي، 2010، ص: 8.

الجاحظ حيث أعطى للصورة الشّعرية مفهوما من خلال مقولته المشهورة: (المعاني المطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي وإنّما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشّعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير)[1].

المفهوم من كلامه أنّ الجاحظ قد أعطى للألفاظ قيمة وأهمية كبيرة، لأنّ المعاني متوافرة بين أيدي الناس، فالمعاني عند الجاحظ عامة، وأما المفاضلة والتمايز فتكون باللفظ، فلألفاظ بالنسبة له ليست سهلة المنال للجميع، ويشير أيضا في قوله إن الشّعر صناعة، ونوع من النسج وجنس من الأجناس الفنية القائمة على التصوير، ومصطلح التصوير هو العنصر الذي ارتكز عليه في كتابه النقدي بثلاثة مبادئ وقد جمعها الجاحظ في قوله:

(• المبدأ الأول أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال.

•المبدأ الثاني أن أسلوب الشّعر في صياغة يقوم على تقديم بطريقة حسية بمعنى أن التصوير يترادف مع ما نسميه الآن بالتجسيم.

•المبدأ الثالث أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا لرسم ومشابها في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي)[2].

في حين يرى قدامة بن جعفر: (أن المعاني كلها معروضة للشاعر وله أن يتكلم فيما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة

---

[1] د صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القران الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة، 1995، ص:15.

[2] جابر عصفور:الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992، ص: 256-257.

المادة الموضوعة والشّعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة، من أنّه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصّور فيها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة)[1].

ونستدل من هذه المقولة ان قدامة بن جعفر قد أولى اهتماما واضحا للمعنى، التّي هي مادة الشّعر حيث يرى ان المعنى متاحة للشاعر وله كل الحرية ان يعبر عنها كما يشاء، حسب السياقات المختلفة، وهذا ما يزيد لها أكثر أهمية في تشكيل جمالية الصّورة الشّعرية.

أما ابن طباطبا فيعرف الصّورة الشّعرية على أنها مزيج بين الألفاظ والمعاني، التّي تشكل عنده زخرفة وجمالية مختلفة للنص الشّعري، حيث يظهر ذلك في قوله: (المعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن بها وتقبح في غيرها، فهي كالمعرض للجارية الحسناء التّي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض)[2]، رغم قول ابن طباطبا بالجمع بين الألفاظ والمعاني، إلا أنّه قد فصل فيما بينها، ويرى بأن الشّعر متشابه ويختلف كاختلاف الناس في صورهم، حيث يقول: (متشابه الجملة متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم)[3].

ويعرف عبد القاهر الجرجاني الصّورة الشّعرية قائلا: (اعلم أن قولنا الصورة، إنّما هو تمثيل وقياس لما تعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه، فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ (إنّما الشّعر صياغة وضرب من التصوير)[4].

---

[1] بشرى موسى صالح: صورة الشعرية في النقد العربي الحديث، دار المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص: 22.

[2] خليل حاوي: الصورة الشعرية، ص: 8.

[3] خليل حاوي: المرجع نفسه، ص: 39.

[4] خليل حاوي: المرجع نفسه، ص: 40.

إنّ التعريف الذي أعطاه الجرجاني للصورة الشّعرية قد ربطها بالمخيلة والتصوير، وطريقة الصياغة تختلف من شاعر إلى آخر، وكذلك ربطها بالواقع الحسي الذي تدركه العيون، ثم يرسمه الشاعر في نصّه الشّعري، وقوله أيضا: (بين المعنى في أحد القولين وبينه في الأخر بينونة في عقولنا وفرق، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة إن قلنا للمعنى في هذا الصّورة غير صورته في تلك)[1].

ويوضح الجرجاني في هذا القول أن التمايز بين صورة وأخرى يكون في إجادة الصياغة، وهذا ما يفرضه النظم أو التركيب، وإنّما هذه (الصياغة)هي ما نعبر عنه الآن بـ(الصورة الشّعرية)، وذلك لأنّ الصّورة الشّعرية هي (صياغة المعنى المتآلف من السياق اللغوي، والموصولان بالنظم الذي يساند إيصال الفكرة، على أن يكونا محملين بالفنية والخصوصية الجمالية، التّي من خلالها يكون التفاضل والتمايز)[2].

ويرى الجرجاني أيضا أن الصورة: (تعجب وتخلب وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفنية لا يتنكر مكانه، ولا يخفى شانه)[3].

قد رأى بأن لابد لهذه الصّورة أن تكون قريبة من النفس، وتتماشى مع الحياة والانفعالات والأحاسيس، وهذا ما يعطي لها حسنا واستحسانا لدى الغير.

وكما قرن الشّعر بالفنون التصويرية من خلال قوله: (إنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التّي تعمل منها الصّور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التّي

---

[1] خليل حاوي: الصورة الشعرية، ص: 40.

[2] ميثم علي عباد: الصورة الحسية في شعر جرير بن عطية الخطفي، مجلة العلوم الإسلامية، العدد30، السنة7، ص: 60.

[3] خليل حاوي: المرجع السابق، ص: 44.

عمل منها الصّورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها، ومقاديرها وكيفية مزجه وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخّيهما معاني النحو)[1].

فقد شبه صياغة المعاني ووضع الألفاظ بالأصباغ التّي تعمل منها الصور، وقد أعطى الصّورة مدلولا خاصا، وعبر عن دورها في التعبير عن المعنى، فالصورة لديه تشير إلى طريقة الصياغة أو النظم التّي تتمايز بها، وتتحدد تبعا لها قيمة النص الأدبي[2].

فعبد القاهر الجرجاني لم ينكر اللفظ أو المعنى، وإنّما أرجع الميزة إلى الصياغة الأدبية، ووضّح رأيه في تفضيل الكلام من حيث الصّورة المعنى لا من حيث المعنى قائلا: (إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصياغة فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما أسوار)[3].

يتضح أن عبد القاهر من أنصار الصياغة الدالة على المعنى، فمعيار الجودة ليس في مادة الصّورة وإنّما في طريقة التشكيل الفني.

أمّا ابن الأثير فقد استعمل لفظة الصّورة للدلالة على المعنى المحسوس، وقابل بينها وبين المعنى الذي عنى به المعنى المجرد، وذلك من خلال حديثه عن التشبيه[4].

---

[1] د.احمد علي إبراهيم الفلاحي: الصورة في الشعر العربي الدراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني(مسلم بن الوليد)، ط1، 2013، ص: 16.

[2] د.احمد علي إبراهيم الفلاحي: المرجع نفسه، ص: 16.

[3] احمد علي إبراهيم الفلاحي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[4] ينظر: احمد علي ابراهيم الفلاحي: المرجع نفسه، ص: 18.

ونظر حازم القرطاجني إلى الصّورة من خلال فهمه المحاكاة والتخييل، واستخدم المصطلح بمفهوم مخالف لما ألقناه عند النقاد الذين سبقوه، إذ لم يحدد الصّورة بالتمثيل الحسي للمعنى فحسب، وإنّما أشار إلى دور المخيلة وعلاقتها بالعالم الخارجي[1]، فأصبحت الصّورة لديه (محددة في دلالة سيكولوجية خاصة، تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسي غاب عن مجال الإدراك المباشر، وتتصل اتصالا وثيقا بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشّعر)[2].

وتحدث التهناوي عن الصّورة فحددها بنمطين هما الصّورة الذهنية والصورة الخارجية، التّي عنى بها الصّورة الحسية، لكنه في تعريف آخر أطلق على ما سماه الصّورة الخارجية اسما جديدا هو الأعيان، فقصر مفهوم الصّورة على الصّورة الذهنية فقط[3].

وأما أبو هلال العسكري فقد كانت عنايته بالمصطلح (الصورة) عناية سريعة وموجزة، ولم يفصّل قوله وإنّما اكتفى بإشارات إليه، ذلك عندما أشار إلى الصّورة في موضوع الإبانة عن حد البلاغة بقوله: (البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع، كأنه في نفسه مع تمكنه في نفسه مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنّما جعلنا حسن المعرض وقبول الصّورة شرطا في البلاغة، فإن الكلام إذا كانت عبارته رئة ومعرضه خلقا، لم يسمّ بليغا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى)[4].

وفي هذا النص إشارة واضحة لأهمية الصّورة في العمل الأدبي، لما لها من تأثير في قلب السامع.

---

[1] ينظر: احمد علي ابراهيم الفلاحي: الصورة في الشعر العربي الدراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، ص: 18

[2] ينظر: احمد علي ابراهيم الفلاحي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[3] ينظر: احمد علي ابراهيم الفلاحي: المرجع نفسه، ص: 19.

[4] ميثم علي عباد: الصورة الحسية في شعر جرير بن عطية الخطفي: ص: 57.

لقد بذل النقاد القدامى جهودا في توضيح الصورة، ومحاولة الاقتراب من ماهيتها ومهامها، ويتضح أنهم ركزوا في دراستهم على جانب التخييل، باعتبار المعالم النفسية عندهم لم تكن واضحة تماما، انحازوا إلى النواحي الحسية، ودرسوا الصّورة بناء على ما يؤدي الحس، وقد أصبح الطابع الحسي للصورة هو الأعم والأغلب لديهم، إذ أصبحت الصّورة نوعا من الزخرفة، وذلك حين شبهوا بالصائغ، فكانت المعاني هي المادة الخام والصورة هي الصياغة، وقد تمسكوا بركني اللفظ والمعنى في محاولة الوصول إلى مفهوم الصورة[1]. إلى إن جاء عبد القاهر الجرجاني (الذي اقترب من مفهوم الصّورة الحديث، ليجعل المعنى موصولا بالسياق اللغوي المشحون باليات فكرية وفنية جمالية، ويسندهما النظم والتركيب لتحديد الصياغة المتهيئة لتصوير)[2].

ب- الصّورة في النقد الحديث:

شغلت الصّورة الشّعرية اهتماما كبيرا لدى النقاد المحدثين، وقد بذلوا جهودا مكثفة لتحديد مفهوم المصطلح الصّورة الشّعرية، وكانت عنايتهم إما مستمدة من التراث النقدي القديم، أو متخذة من المفهوم الغربي للصورة، منفذا للخروج بمفهوم جديد للمصطلح، وكانت الصّورة من أكثر المصطلحات تداولا في دراسة النص الشّعري الجديد، لأنها هي الوسيلة الوحيدة التّي توصلنا إلى إدراك التجربة الشاعر، (وتوسع مفهومها في العصر الحديث، إلى حد أنّه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية، مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد، وغيرها من وسائل التعبير الفني)[3].

---

[1] ينظر: خليل حاوي: الصورة الشعرية، ص: 46.

[2] ميثم علي عباد: الصورة الحسية في شعر جرير بن عطية الخطفي، ص: 60.

[3] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص: 10.

أدت اجتهادات الباحثين والدارسين الغربيين أو العرب إلى تعدد دلالات المصطلح، وتباينت مفاهيم المحدثين للمصطلح تبعا لاختلاف المذاهب الأدبية، ونظرة النقاد إليه.

فقد نظر داي لويس إلى أنّ الصّورة في أبسط معانيها (رسم قوامة الكلمات)[1]، فالشاعر يقصد بالرسم الخيال، الذي يتميز بالقدرة، على ترتيب سلسلة من الأفكار، بواسطة فكرة واحدة، أو انفعال واحد مسيطر، في مرحلة واحدة متكاملة، لا مراحل منفصلة[2].

في حين يرى بليس بري أن الشّعر هو: (التصوير الفني للتجربة الحسية، وما التصوير الفني إلا أن تمر التجربة بالذهن، فينقيها ويعدل من بنائها، ويحولها إلى صورة فنية قوية الأثر، تهب الشّعر عمقه وأثره الفعال، وإنّ وظيفة الشّعر هي أن ينقل إلينا الإحساس بالأشياء، لا المعرفة بها)[3]، ويوضح بليس بري من خلال هذا النص أن الشّعر عنده إنتاج ذهني، يقدم التجارب العاطفية في كلمات حسية.

أما عزرا بوند فقد جمع في تعريفه المكشف بين الحسي وغير الحسي، وذلك لاشتماله على عنصري الفكرة والعاطفة، فالصورة عنده (تلك التّي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن)[4].

وبتعريف الناقد العالمي "**فإن**"، فإنّ الصّورة الشّعرية على أنها: (كلام مشحون شحنا قويا، يتألف عادة من عناصر محسوسة: خطوط، ألوان، حركة، ظلال تحمل في تضاعيفها

---

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص: 31.

[2] ينظر: رائد وليد جرادات: بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر) نازك الملائكة انموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد29، العدد(1+2)، 2013، ص: 554.

[3] احمد علي إبراهيم الفلاحي: الصورة في الشعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، ص: 21.

[4] احمد علي إبراهيم الفلاحي: المرجع نفسه، ص: 22.

فكرة أو عاطفة، أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاّ منسجما)[1].

تناول"**فان**" مكونات الصّورة الحسية وكيفية نشأتها، كما نجد أيضا أنّه ارتأى إلى الحديث عن أنواعها الذهنية والعاطفية، وارتباط عنصر الحقيقة بنقيضه ألا وهو الخيال وإلى البنية العميقة للمعنى الظاهر والسطحي.

أما عبد القادر القط فيعرف الصّورة الشّعرية بأنها: (الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشّعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة، وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى، التّي يصوغ منها ذلك الشكل الفني ويرسم بها صوره الشّعرية)[2].

فالصورة الشّعرية عند عبد القادر القط هي الشكل الفني والأسلوب، بعد أن ينظمها في سياقه خاص، وذلك بهدف التعبير عن تجربته الشّعرية، مستخدما جميع إمكانياته؛ من لفظ ولغة وتركيب وإيقاع، وشتى ألوان البديع، من تضاد وتقابل وجناس وصور مجازية، وتبقى الألفاظ والعبارات هي الركيزة الأساسية؛ إذ بفضلها يصوغ الشاعر صوره وشكله الفني، ويبدو صاحب هذا النص قد تأثر بمفهوم الصّورة تأثرا كبيرا، في مزاوجة اللفظ (الشكل) بالمعنى، للخروج بفنية عالية للصورة، مساندة التركيب والوزن والأساليب البلاغية المختلفة. في حين يذهب دكتور نعيم اليافي إلى القول:(إن اللّغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة، وإنّما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة، حيوية لا تقبل الاختصار، نطلق عليها اسم الصورة، إذن

[1] صباح عباس عنوز: دلالة الصورة الحسية في الشعر الحسيني، دار الكتب الوثائق ببغداد، ط1، العراق، 2013، ص: 18.

[2] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص: 10.

هي واسطة الشّعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة، تنتظم في داخلها وحدات متعددة، هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة، تشكل مع أخواتها الصورة، الكلية التّي هي العمل الفني نفسه)[1].

ونستدل من خلال هذا النص، أن الفنان لا يبدع بالكلمة، وإنّما يبدع بالوحدات التركيبة، والتي يطلق عليها اسم الصورة، فالصورة عنده هي جوهر الشّعر، وبفضلها تترجم انفعالات الفنان، ويعتبر الصّورة عنصر أساسي للعمل الأدبي، وهذه العناصر تتحد لتشكل الصّورة الفنية.

والصورة عند محمد غنيمي هي: (وسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة)[2]، ويوضح محمد غنيمي أن الصّورة وسيلة لنقل التجربة التّي يمر بها الشاعر، وأنها فن وظيفته لتعبير عن انفعاله وعواطفه.

ويرى أيضا أن وظيفة الصّور الشّعرية هي: (التمثيل الحسي للتجربة الشّعرية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء، ومن مرئيات أو مسموعات وغيرها، دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته)[3].

فالصورة بالنسبة له مرتبطة بالانفعال الذي يختلج في نفس الشاعر، وذلك أثناء كتابته الإبداعية؛ فتتولد أفكار في ذهنه، بهدف التعبير عن هذه الصّور الجزئية، والغوص في أعماق الكينونة الإنسانية، ويكون ذلك بواسطة التصوير الحسي[4].

---

[1] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص: 10.

[2] خليل حاوي: الصورة الشعرية، ص: 54.

[3] خليل حاوي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[4] خليل حاوي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

وقدم الدكتور صالح أبو أصبع تعريفا موفقا، عد فيه الصّورة تركيبا لغويا، يصور معنى عقليا وعاطفيا متخيلا بإنّماط عديدة، فهي: (تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل، لعلاقة بين شيئين، يمكن تصويرها بأساليب عدة، إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل)[1].

أما أحمد الشايب فيرى أن: (مقياس الصّورة الأدبية هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية)[2].

فالصورة الشّعرية هي وعاء حسي، يستعملها الشاعر كواسطة لنقل فكرته وعاطفته إلى الآخرين، وهي الشكل الخارجي التّي تعبر عن الحالة النفسية.

أما مصطفى ناصف من النقاد الأكثر اهتماما بالصورة الشّعرية، ويعتبر أن الخلق الخيالي من مظاهر شكل النص الشّعري، في قوله: (وليس الشّعر كله محتاجا إلى العواطف القوية، ولكنه محتاج إلى أن يكون خلقا خياليا، فالخلق الخيالي صفته الأولى)[3]، ويتضح من هذا القول أن للخيال له دورًا كبيرًا وأهمية في تشكيل الصّورة الشّعرية، ويبقى الخيال صفته الأولى والأساسية، في إبراز جمالية الصّورة الشّعرية.

ونظر الدكتور داود سلوم إلى الصورة، على أنها وحدة معبرة، تشكل فنيا من خلال تآزر الجزئيات المكونة لها، قال: (إنّ امتزاج المعنى والألفاظ والخيال كلها، هو الذي يسمى

---

[1] احمد علي ابراهيم الفلاحي: الصورة في الشعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، ص: 26.

[2] خليل حاوي: الصورة الشعرية، ص:55.

[3] محمد الولي: الصورة الشعرية، في الخطاب البلاغي والنقدي، ص: 227.

بالصورة الأدبية، ومن ترابطها وتلائمها والنظر إليها مرة واحدة، عند نقد النص يقوم التقدير الأدبي)[1].

وفي المذهب التجديدي، تعد مدرسة الديوان من أوائل المدارس التّي أثارت موضوع الصّورة الشّعرية، ويرى أصحاب هذه المدرسة الصدق في الأداء، من أجل السمات التّي يجب أن يتميز بها التصوير، لابد أن ترتبط بالعواطف والوجدان، وأن يكون على صلة وثيقة بخلجات النفس، الإنسانية يقول عبد الرحمن شكري: (وصف الأشياء ليس شعر إذا لم يكن مقرونا بعواطف الإنسان وخواطره وطبيعة إحساساته)[2].

وفي محاولات أخرى للنقاد والمعاصرين لتحديد مفهوم مصطلح الصّورة الشّعرية، كانت تلامح أبعاد اتجاه آخر، يضم آراء لنقاد جمعتهم التوجهات الفكرية ذات المنحى النفسي، ومن النقاد الذين اتخذوا هذا المنحى النفسي الناقد عز الدين إسماعيل، الذي يرى أن: (الصورة غير واقعية دائما، وان كانت منتزعة من الواقع، لأنّ الصّورة الفنية تركيبية وجدانية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقعي)[3]، ونفهم من خلال هذا القول أن الصّورة ترتكز على الرابط الوجداني الانفعالي، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع.

ويعرف الصّورة الشّعرية بأنها: (تشكيل للمعاني يستخدم للتعبير مبدئيا الصّورة وهذا التشكيل يتم عند المحدثين بإخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها)[4].

---

[1] احمد علي ابراهيم الفلاحي: الصورة الشعرية في الشعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، ص: 26.

[2] خليل حاوي: الصورة الشعرية، ص: 50.

[3] خليل حاوي: المرجع نفسه، ص: 56.

[4] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص: 162.

ويبقى التشكيل المكاني عند عز الدين إسماعيل ركيزة أساسية للصورة الشّعرية، وله انعكاس على حركة النفس على متن الصّورة الشّعرية.

ونظر الدكتور إحسان عباس إلى الصّورة متأثرا بدراسته الشّعر الحديث، وما يتضمن من رموز وإيحاءات وأساطير؛ فهي تعبر عن نفسية الشاعر، ولقد أورد ذلك من خلال قوله: (إن الصّورة تعبير عن نفسي الشاعر، وأنها تشبه الصّورة التّي تتراءى في الأحلام)[1].

يشير إحسان عباس من خلال هذا النص عن أمرين:أولهما أن الصّورة مرتبطة بالانفعال النفسي الداخلي، الذي يعبر عنه الشاعر بواسطة وحدة تركيبية فنية، هي الصّورة الشّعرية، وثانيهما أن هذه الصّورة متعلقة باللاشعور، أو بآلية الحلم، التّي يتحكم فيها المنطق أو العقل، وهي بذلك تكشف عن المعاني ومكنونات النفس[2].

في حين نجد كمال أبو ديب يركز على الصّورة البدائية، التّي تكشف لنا الأبعاد الشخصية والثقافية والاجتماعية عند الشاعر، يقول: (ترجع الصّورة وقدرتها على الكشف والإثراء والتفجير بعد تلو الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام الذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة)[3].

لقد حاول كمال أبو ديب دراسة الصّورة الشّعرية على مستويين من الفعالية؛ الأول نفسي والأخر دلالي، وارتباطهما يفعم الصّورة بالحركة والنضوج، وإن المستوى الدلالي يؤدي الوظيفة المعنوية للصورة، أما بالنسبة لمستوى النفسي يحفظ لها الحيوية[4].

---

[1] خليل حاوي: الصورة الشعرية، ص: 56.

[2] ينظر: خليل حاوي: المرجع نفسه، ص: 57.

[3] خليل حاوي: المرجع نفسه، ص: 58.

[4] ينظر: خليل حاوي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

يتبين لنا مما سبق أن الصّورة لم تتحدد بتعريف أو مفهوم شامل، وذلك لتعلقها بالعملية الإبداعية؛ وبالجانب الوجداني والعاطفي للمبدع، كما يتبين لنا اختلاف نظرة النقد الحديث للصورة؛ إذ وسع المفهوم الجديد، أو وسعت المفاهيم الجديدة إطار الصورة، قد تكون عبارات حقيقية الاستعمال تخلو من المجاز، لكنها تشكل صورة دالة على خيال خصب، فأصبحت الصّورة في النقد الحديث تمثل التجربة الشّعرية، لكن هذا التعدد في المفاهيم، لا يمنع من وضع حدود أو تصور عام للصورة، لتستقر في مفهومنا بأنها تشكيل فني يعبر فيه الشاعر عن تجربته الإبداعية، من خلال الأفكار والعواطف والخيال بأسلوب انفعالي مؤثر، ونرى من الأجدى أن تبتعد عن التقسيمات والتفريعات التّي لجأ إليها النقاد المحدثون، لأنّ ذلك يفقد الصّورة قيمتها الجمالية، ويبعدنا عن دراسة الوظيفة التّي تؤديها ضمن البناء الكلي للقصيدة[1].

3- أهمية الصّورة الشّعرية:

إنّ للصورة الشّعرية لها أهمية كبيرة في النص الشّعري الجديد، وتعد إحدى العناصر الفنية الأساسية في بناء القصيدة، إذ بفضلها تتجسد تجربة الشاعر، بها تنعكس معاناته، وقد حظيت بمنزلة عالية بين أدوات التعبيرية الأخرى، وهذا الأمر موضع إجماع بين نقاد ينتمون لعصور وثقافات ولغات مختلفة، ولهذا تعتبر الصّورة الشّعرية كيانا يتعالى على التاريخ[2]، والإنسان بطبعه يميل إلى الأمثال أو الصّور الحسية، لما هو موهوم غير معروف، أولما هو مقبول غير قابل للتشخيص، وذلك لتحقيق أهداف ثلاثة:

[1] ينظر: احمد علي ابراهيم الفلاحي: الصورة الشعرية في الشعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، ص: 28.

[2] ينظر: الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص: 7.

(أولا: لإدراك الحواس أشياء سبق أن أدركتها، فإذا أخبر الإنسان بما لا يدركه، أو حدث بما لم يشاهده، وكان غريبا عنده، طلب له مثالا من الحس، فإذا أعطى له سكن إليه لألفته به.

ثانيا : لإدراك الموهومات، فالأشياء أو الكائنات الوهمية لا يمكن أن يستقر لها شكل في الذهن، إلا بعد تصوير صورة تستقر في الذهن.

ثالثا :لإدراك المعقولات، فإن تصوير الأمور المعقولة بمثال حسي أمر يجعل هذه المعقولات مألوفة تسكن إليها النفس)[1].

ولاشك في أن للصورة الشّعرية وظيفة وأهمية في العملية الشّعرية ويتمثل ذلك في :

*** علاقة الصّورة بالمعنى :**

إن المعاني تترتب في النفس أولا، ثم تترتب في الألفاظ، تبعا لها في النطق، وما يدل على أن الألفاظ لا تترتب في النطق، إلا بعد أن تترتب المعاني في الفكر، وتنتظم فيه على قضية العقل، وهذا ما ذهب إليه الجرجاني في قوله: (إنك تتوخى الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هناك فإذا تم لك ذلك اتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها)[2] فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب أن يكون اللفظ الدال عليه أولا في النطق.

ولقد رتب الفخر الرازي على هذه الفكرة، نتيجة هامة مؤداها أن اللّغة لا تعكس الأشياء الخارجية في العالم بقدر ما تعكس أفكارنا عنها وقال: (إن الألفاظ لم توضع للدلالة على الموجودات الخارجية، بل وضعت للدلالة على المعاني والصور الذهنية، والدليل عليه أنا إذا رأينا جسما من بعيد، وظنناه صخرة، سميناه به، فإذا دنونا منه، وعرفنا أن حيوان، لكن ظنناه

[1] البشير إبراهيم أبو شوفة: الصورة الشعرية في لامية العرب، المجلة العلمية، جامعة مصراتها ليبيا، المجلد الأول، العدد الخامس، 2016، ص: 17.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 320.

طيرا سميناه به، فإذا ازدادا القرب، وعرفنا أنّه إنسان، سميناه به، فاختلاف الأسامي عند اختلاف الصّور الذهنية، يدل على أنّه ليس للفظ دلالة إلاّ عليها)[1]، فالمعاني هي (الصورة الشّعرية الحاصلة في الأذهان، عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك، حصلت له صورة في الذهن، تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصّورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصّورة الذهنية، في إفهام السامعين وأذهانهم)[2].

وتتمثل أهمية الصّورة في الطريقة التّي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى، الذي تعرضه وفي طريقة التّي تجعلنا تتفاعل مع ذلك المعنى ونتاثربه، من خلال تقديمه، فيمكن لنا ان نصادف معنا في غياب الصورة، ثم تأتي هذه الأخيرة فتستوجب على المتلقي نوعا من الانتباه والتركيز، وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهر الاستعارة إلى أصلها، ومن المشبه به إلى المشبه، ومن المضمون الحسي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد، ويتم ذلك من خلال نوع من الاستدلال، يشعر المتلقي بنوع من الفضول يدفعه إلى تأمل علاقات المشابهة التّي تقوم عليها الصورة، حتى يصل إلى معناها الأصلي السابق في وجوده عليها، وفي هذه العملية، وعلى قدر أهمية وقيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي، تتحدد المتعة الذهنية التّي يشعرها المتلقي، وتتحدد قيمة الصّورة الفنية وأهميتها[3]، وتمحورت هذه الأهمية أو القيمة بكونها التركيبة الفنية النفسية الناتجة عن الإبداع والوجدان المتناغم، يعتمد عليها الشاعر كوسيلة للتعبير الوجداني أو النفسي، وفضاءا شاسعا لإظهار التفرد الفني في الصياغة المبدعة، وإضفاء معنى جديد لم تكن تمتلكه القصيدة، أي الفكرة وصياغتها في

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 320.

[2] داحو آسية: الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجا، ماجيستر، الشلف، 2009، ص: 25.

[3] ينظر: جابر عصفور: المرجع السابق، ص: 327-328.

آن، ولن يتحقق هذا إلا بإدراك الشاعر لهذه القيمة، والاستناد عليها بوصفها تعبيرا أوحد لا يمكن أن يعدل عنه إلى سواه[1]، فالصورة الشّعرية هي نافذة نطل من خلالها على خصائص وإبداع للشاعر، وتحمل سمات المرحلة الشّعرية التّي يعد الشاعر جزءا منها، لكونها وسيلة الشاعر للتجديد الشّعري، فهي الملاذ المناسب الذي يلجا إليه الشاعر لتجسيد أفكاره والتعبير عنها، فهي ركيزة مهمة داخل البناء الشّعري، و(الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني، من خصوصية وتأثير)[2].

4- أنواع الصّورة الشّعرية:

تعتبر الصّورة الشّعرية ذات نمط فني إبداعي، يجمع الشاعر فيها حقائق الكون الخارجية المختلفة، ويوحدها، ويعيد خلقها، وفق رؤيا نفسية عميقة، تعبر عن منطلقه الفكري والوجداني، فتنبض بالحياة والحركة، بألوانها الأسلوبية وبأشكالها الفنية المشخصة بالألفاظ، وصياغة العبارات التّي فيها قدر من الخيال والقوة النفسية، التّي تنهض برسم الصورة، فتمنحها قوة إيحائية مؤثرة، تجعلها قابلة لتعدد التأويلات عند المتلقي[3].

وتنقسم الصّورة الشّعرية إلى ثلاثة أقسام، أولا الصّورة الحسية، وثانيا الصّورة الذهنية، وثالثا الصّورة الرمزية، والصورة الحسية بحد ذاتها تتفرع إلى خمسة أنواع، وهي: الصّورة البصرية والصورة السمعية والصورة الشمية والصورة اللمسية وأخيرا الذوقية.

---

[1] ينظر: بشرى موسى صالح: صورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص: 12.

[2] بشرى موسى صالح: المرجع نفسه، ص: 13.

[3] ينظر: ميثم علي عباد: الصورة في شعر بن عطية الخطفي، ص: 50.

أولا: الصّورة الحسية:

فالصورة الحسية هي: (جمع للحس والخيال معافي عملية إبداعية يعول عليها الشاعر، لإيصال غايته التعبيرية مصورة مرئية محسوسة لدى المتلقي، لأنّ التخيل إحلال المعاني في الأذهان محل الصّور والهيئات، بمعنى مايترتب في المدركات البصرية، بسبب مدركات السمع، وأنها ذات امتدادات زمنية عميقة غائرة في إطواء الزمن، وهي تحمل في تضاعيفها غاية واحدة، تتركز في تقديم الأفكار مصورة، عبر الحس بما يتوافق مع باعث القول ومقتضى حال المخاطب، فكانت الصّورة الحسية قريبة من الذائقة الوجدانية للإنسان في كل عصر ومكان)[1].

وتعد الصّورة الحسية جزءا فرديا في النص، وتتجلى في النص من خلال ذكر الحواس: البصر والسمع والشم والتذوق واللمس، إذ تتجسد للقارئ فكرة النص من خلال ذكر حالة عناصر المشهد، أو ألوانه أو طعمه أو صوته، وتربط الصّورة الحسية علاقة وطيدة بمفهوم الصّورة الشّعرية ككل، بالشكل الذي ترسخ في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة معا، بوصف الشاعر ميالا إلى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة، بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم، وأشياء الحسية، للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها على وفق ما يتصوره من معان ودلالات، تفشل اللّغة المباشرة عن التعبير عنها، ففي هذا المستوى تقدم المدركات المجردة في صورة مظاهر محسوسة[2].

وتنقسم الصّورة الحسية إلى خمسة أنواع والتي تتمثل في:

[1] صباح عباس عنوز: دلالة الصورة الحسية في الشعر الحسيني، ص: 18-19.

[2] ينظر: شيماء عثمان محمد: الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية) المجلد36، العدد1، 2011، ص: 68.

*** الصّورة البصرية:**

يعد البصر من أهم حواس الإنسان، فهي وسيلة لإدراك العالم الخارجي وتربط الإنسان بمحيطه، وكما تعتبر جسر يربط بينه وبين واقعه، ولقد ذكر ابن حازم في بيان أهمية حاسة البصر عند الإنسان: (العين تنوب عن الرسل، ويدرك بها المراد، والحواس الأربع أبواب إلى القلب، ومنافذ نحو النفس،

والعين أبلغها وأصحها دلالة، وأوعرها عملا، وهي رائد النفس الصادق، ودليلها الهادي، ومرآتها المجلوة، التّي بها تقف على الحقائق، وتميز الصفات، وتفهم المحسوسات، وقد قيل : ليس المخبر كالمعاين)[1].

وبهذه المقولة نستدل على أن حاسة العين أفضل وسيلة تكسبنا المعرفة، والأداة التّي يعبر بها الشاعر عن رؤيته لعالمه الخارجي، وتأثره بها؛ فالعين أم الحواس، لاتقوم المقدرات إلا بعد أن تمرّ على ميزاتها، تساعد الشم على جلاء الرائحة، وتشرك الأذن في التصوير المسموع، وتثمد اليد واللسان لتقدير النعومة أو الخشونة أو الطعوم والمشارب، ويبقى كل جمال ناقص المقدار مالم تستوعبه العين[2]، وأهم ما تعتمد عليه الصّورة البصرية هو اللون، ذلك أنّه (أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزا في أشياء هذا العالم، ولأن الأشكال والألوان وسيلة الشاعر في بيان تجربته الشّعرية، ناقلا ذلك من معان مادية إلى معاني محسوسة)[3].

---

[1] ينظر: شيماء عثمان محمد: الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، ص:70.

[2] ينظر: عبود توفيق عبود: أنّماط الصورة الشعرية في المرية، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد 116، 2018، ص: 2.

[3] عبود توفيق عبود: المرجع نفسه، ص: 7.

*** الصّورة السمعية:**

يعد الصوت من العناصر التّي تشكل الصّورة الشّعرية، عن طريق حاسة السمع، التّي لا يستطيع أن يتحكم بها الإنسان، فهي تعمل بدون انقطاع زمني على عكس المرئيات التّي لا تدرك إلا بتوافر الضوء، هذه الصّورة يصوغها الشاعر في خياله، بحسب ما يتوافر لديه من آليات ثقافية وبيئية محيطة به، كان لها وقع حسن في مشاعره، فالصورة السمعية هي (التي تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصّورة عن طريق أصوات الألفاظ، ووقعها في الأداء الشّعري، واستيعابها عن طريق هذه الحاسة، مفردة أو بمشاركة الحواس الأخرى مع توظيف الإيقاع الشّعري الداخلي والخارجي، لإبلاغ المتلقي، ونقل الإحساس بالصوت لدى الشاعر، فكل ما يدخل أذن الشاعر من أصوات محيطه به، ينقلها إلى صوت شعري يحسه ويدركه؛ من سماع صوت الطيور، وصرير الباب، وتصفيق الرياح، وغير ذلك من الأصوات الجميلة والحسنة، التّي كان للصوت ظرفا للمعاني بمعنى أن للصوت دلالة على المعنى أو دلالات مختلفة)[1]

*** الصّورة الذوقية:**

تعبر الصّورة الذوقية ركيزة أساسية في تشكيل الصّورة الشّعرية وهي بمثابة جوهرها، وهي: (الصورة التّي تستقي معطياتها من حاسة الذوق، التّي يكون لها أثر كبير في رسم صور الشاعر، والتعبير عن مقدرته في توظيف حاسة الذوق، بكلمات تؤثر في المتلقي، ليرسم لها أبعاد مكملة لصورة الذهن، ولاسيما لما لحاسة الذوق من أحكام تصيب أو تخطئ فيها، ويعتمد الشاعر على حاسة الذوق لبيان عالمه الداخلي، لتعلق تلك الحاسة بالجوانب الداخلية له، عن طريق الفم، ناقلا ذلك الشعور الحسي إلى تراكيب لغوية عبر نص يبدعه

[1] عبود توفيق عبود: أنّماط الصورة الشعرية في المرية، ص: 12-13.

تلقائيا، ويجمع فيه المادي والمعنوي، لتجربة شعورية أحس بها، وأراد نقلها لمتلق يثير فيه ما أثاره في مبدعه)[1].

فالصورة الذوقية ترتبط ارتباطا وثيقا بالذوق، الذي يلعب دورا مهما في مخيلة الشاعر، ومدى تمكنه من استخدام الذوق بطريقة تساعده في التأثير على القارئ، كما يستعين الشاعر بهذا الذوق للتعبير عن تصوراته.

*** الصّورة اللمسية:**

إنّ لحاسة اللمس أهمية كبيرة في تشكيل الصّورة الشّعرية الحسية، وقد استعان بها الشّعراء في تشكيل صورهم، من الناحية التّي لا يستطيع غيرها القيام بها، فهي قليلة مقارنة بالصورة السمعية، وتثير حاسة اللمس انفعالا قويا في الإنسان، ولقد عرفها احمد حاجي على أنها: (حاسة تطلعنا على مالا تستطيع العين اطلاعنا عليه، والأصابع تداعب الشّعر وتحسب به)[2]، ويتضح أن حاسة اللمس تلعب دورا هاما في إدراك الأشياء، وإدراك الصورة، فهي تتعلق بأطراف الأصابع، ثم يتأثر الجسد اللامس، وتتحول إلى سائر الحواس، على سبيل المثال الإنسان الأعمى عند ما يلمس شيئا باردا لا يشعر به إلا عندما يتحول هذا اللمس إلى سائر الجسد.

*** الصّورة الشمية:**

إن الشم جزء لا يتجزأ في تكوين الصّورة الشّعرية فهو عنصر جوهري في الحياة الطبيعية، وهي:

---

[1] عبود توفيق عبود: أنّماط الصورة الشعرية في المرية، ص: 16-17.

[2] احمد حاجي: اللغة الشعرية عند ابي حمو موسى الزياني، رسالة دكتوراه، جامعة تلمسان، 2009، ص: 128.

(الصورة التّي يعتمد فيها الشّعراء على حاسة الشم، فيصفون طبيعتهم، كرائحة الأزهار والنباتات، ونسيم الرياح، وغيرها من تلك الروائح الأخرى، التّي تشاركها حواس أخرى في إدراك المحسوسات عن طريق الفم)[1]، فالطبيعة صفات بينها الشّعراء في جمال مياهها، ونباتاتها، سمائها وأرضها، فضلا عن طيب نسيما ، فهذا ابن خاتمة يعمد للصورة الشمية في معرض حديثه عن مفاتن الربيع، إذ قال :

وشم ان شئت أنفاس النسيم إذا ۞ ما حملته شميم الروضة السحب

تجد عليه اريجا عرفه عبق ۞ لا شك أن شذاه منه مكتسب[2]

بعد دراستنا لظاهرة أنواع الصّورة الحسية في الشّعر، نتوصل إلى أن للصورة طريقتها المتميزة في التعبير، لما لها من دور في إكساب الكلام معان متنوعة ومختلفة، والتأثير في المتلقي، فالخيال عند الشّعراء منح صورهم إيحاءات سايرت حواسهم، في رصد ما أبصرت عيونهم، أو ما سمعته آذانهم، أو ما ذاقته أفواههم، أو ما شمته أنوفهم، فكان لهذه الحواس دور فعال في إقناع المتلقي، والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه.

ثانيا: الصّورة الذهنية:

هي نوع من أنواع الصّورة الشّعرية، المتمثلة في الصّور العقلية، التّي تستمد عناصرها وموضوعاتها من العقل المجرد، فهي (نتيجة لعمل الذهن الإنساني، في تأثره بالعمل الفني، وفهمه له)[3]، لأنها (تخترق الحدود المرئية، لتبلغ عمق الأشياء، فتكشف عما تعجز عنه

[1] عبود توفيق عبود: أنّماط الصورة الشعرية في المرية، ص: 20.

[2] عبود توفيق عبود: المرجع نفسه، الصفحة نفسه.

[3] عبد الرزاق بلغيث: الصورة الشعرية عند الشاعر عزالدين ميهوبي دراسة اسلوبية، الماجيستر، جامعة بوزريعة2، 2009، ص: 98.

الحواس)[1]؛ فالعقل هنا هو الذي يعمل ويكشف ما تعجز عنه الحواس، لفهم الصورة، فهي (أكثر ما تكون تجريبية تعتمد على إيحاءاتها المعنوية والتصويرية، أكثر ما تعتمد على وخز الإحساس مباشرة، فالصورة الذهنية تعول في موقف الحقيقة على تصور الذهني معين، لدلالته وقيمته الشعورية)[2]، ويرى محمد بن أحمد الدوخان أن (الصورة المجردة هي المقابلة للصور الحسية، وتسميتها لها بذلك على اعتبار أن الصّورة يمكن أن تطلق على ماخلت منه الطوابع الحسية)[3]، ونستخلص من هذا القول أن الصّورة المجردة يقصد بها الصّورة الذهنية التّي يحملها الشاعر، والصورة الحسية هي الصّورة الموجودة في الواقع، وتعتبر الصّورة الشّعرية بشكل عام صورة ذهنية، إذ تترتب دلالتها بالبلاغة والعدول عن المعنى الأصلي الذي له أثر في تكوين الصّورة العقلية، فالصورة الذهنية تختلف عن الصّورة الحسية في نقاط معينة؛ إذ أن الصّور الذهنية تنتج من خلال تنوع الدلالة، التّي تنتج داخل الصّور المركزية، بعيدا عن صور البلاغة المتنوّعة، والرمزية الموجودة فيها، وهي كذلك نتيجة خيال واسع، لأنّ الخيال هو (القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس)[4].

فالصورة هي (أداة الخيال وسيلته ومادته الهامة، التّي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه، وإن بعض الدلالات القديمة لكلمة الخيال تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية)[5]، فالإنسان يحمل في ذهنه صورا للأشياء، والتي لها صورة في الواقع الملموس، فمثلا حين أقول لك كلمة شجرة، فأنت تحمل للكلمة صورة في ذهنك، حتى ولم تكن الصّورة موجودة أمامك في الواقع، فالصورة التّي يرسمها الأديب للأشياء نابعة من خياله، أي كما

---

[1] عبد الرزاق بلغيث: الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي دراسة أسلوبية، ص:98.

[2] صباح عنوز: دلالة الصورة الحسية في الشعر الحسيني، ص: 97.

[3] محمد بن احمد الدوخان: الصورة الشعرية عند العنيان في العصر العباسي، رسالة الماجيستر، ام القرى في المملكة السعودية، 1911، ص: 178.

[4] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص: 13.

[5] جابر عصفور: المرجع نفسه، ص: 14.

يتخيلها؛ إذ الصّورة الذهنية (وسيلة فنية تختص بتصوير الأشياء خيالا، انطلاقا قصدية المعنى القائم لتكوين هذا النوع من الصور)[1].

ويتبين لنا أنّ الصّورة الذهنية تشمل كل إنّماط الصّور الشّعرية، باعتبارها نتاج العقل البشري، في لحظة انفعال معينة، سواء تعلق الأمر بالرمز، أم تعلق بالمجاز، أم تعلق بالمادي المحسوس، ففرويد في دراسته المتعلقة بالعقل الباطن، والسلوكيات البشرية، يستنتج أن الصّورة الذهنية نتيجة لدينامية الذهن الإنساني، إبداعا فنيا واستيعابا فهميا، فتصنف الصّور بحسب مادتها إلى، صور بصرية وذوقية وشمية وسمعية، ولا فرق يبن الحقيقي والمجازي من الصور[2]، وهو ما توصل إليه محسن إسماعيل محمد في قوله:(الصورة الشّعرية هي خلاصة تجربة ذهنية، يخلقها إحساس الشاعر بتلك التجربة، وقدرة خياله على تحويلها من كونها ذهنية مجردة، إلى رسمها صورة بارزة للعيان، يتذوقها متلقوها)[3].

وخلاصة القول ان التجربة هي أساس تكوين الصّورة الشّعرية، يبدعها شعور الشاعر بالتجربة، وتحويلها من التجريد إلى صورة ظاهرة، يتأثر بها المتلقي.

ثالثا: الصّورة الرمزية:

تعتبر الصّورة الرمزية نوع من أنواع الصّورة الشّعرية، فهي تعني (فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصور

[1] صباح عنوز: دلالة الصورة الحسية في الشعر الحسيني، ص: 98.

[2] ينظر: ابتسام دهينة: الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جمالياته التخييل، مجلة كلية الاداب واللغات، جامعة بسكرة، العدد10-11، 2012، ص: 239.

[3] ابتسام دهينة: المرجع نفسه، ص: 240.

ملموسة، ولكن بالتلميح إليها يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بعيدة خلقها في ذهن القارئ، من خلال استخدام رموز غير مشروعة)[1].

الرمز مرآة عاكسة على الوقائع المادية المحسوسة في الذاكرة، على نمط ذهني، ترتبط بالحالة النفسية وانفعالاتها الشعورية، فالإنسان لا يمكن له ان يدرك حقائق الكون بواسطة صوره المادية الحسية، وإنّما يتجاوز ذلك إلى العالم الخفي، بغية فهم جوهر الأشياء فهي (تستحضر غيب النفس والوجود، وهي التّي توحي بيقينها المبرم، وتحتمه في النفس، دون أن تقوى النفس على فهمه)[2]، يلجأ المبدع إلى الصّورة الرمزية للتعبير عن تجربته الشعورية، التّي لا يمكن التعبير عنها إلا بالصورة الرمزية، دون سواه، لأنّ (لها القدرة على إضاءة ذهن المتلقي، بهدف فتح فضاءات التأويل، والربط بين الأشياء)[3]، وتمر الصّورة الرمزية بمرحلتين؛ تتمثل الأولى في الإدراك المباشر، حيث تعتمد على الوجه البلاغي الموظف، والثانية تتمثل في الإدراك الإيحائي، الذي يفجر الرمز، حيث يعد الرمز من (أبرز وسائل التصوير الشّعرية، التّي ابتدعها الشاعر المعاصر، عبر سعيه دائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشّعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء)[4]، فالشاعر ينتقل في تجربته من البلاغة الوضوح إلى الغموض، وهذا ما يجعل الصّورة الشّعرية ذات قيمة رمزية (فالصورة هي الرحم الدافئ الذي ينمو فيه الرمز، وتزداد خصوصيته، فهي تضيف له أشياء جديدة، وتصنعه في مناخ خاص، يكفل وصوله إلى المتلقي)[5]، كما يعد الخيال الأداة

---

[1] خليل حاوي: الصورة الشعرية، ص: 63.

[2] عبد الحميد قاوي: الصورة الشعرية بين النظرية والتطبيق، ص: 60.

[3] صباح عباس عنوز: دلالة الصورة الحسية في الشعر الحسيني، ص: 90.

[4] د. عزت ابراهيمي: الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة القسم العربي، العدد24، جامعة بنجاب لاهور باكستان، 2017، ص: 128.

[5] بلعربي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، رسالة ماجيستر، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2009، ص: 16.

الأولى للإبداع في الصّورة الرمزية، فالنجاح في استخدامها يرتبط اساسا بالإيحاء، فالعمل الرمزي لا يكمن فقط في مجرد شحن الإشارات الرمزية، وعقد المقارنات، إنّما الإبداع يتمثل في توظيف دلالات الرمز للتعبير عن القيم والمشاعر الإنسانية الأصلية، بحيث يمتزج مفهومها مع رؤية المبدع الشاملة، وتكون لها القدرة على إغراء القارئ والمتلقي[1]، ذلك أن للرمز قيمة وأهمية في الشّعر المعاصر، ويأخذ حيزا كبيرا وهاما في الصّورة الشّعرية، وإلى حضوره المتميز فيه أصبح أحد أهم سمات القصيدة.

وإلى جانب هذا، اعتمدت الرمزية على تقنية تراسل الحواس وظائفها، فتظهر الدلالات في مختلف الاتجاهات؛ (إذ ترسم الكلمات أنغاما تفوح عطرا، والعطر يلمس حنانا ودفئا، وحينئذ تتكشف الإشارات، وتختصر المفردات، وتتفجر المعاني، وتصبح الرؤية الشّعرية مرايا لا تحصى)[2]، وجعل الرمزيون من تراسل الحواس مصدر لصورهم، وعاملا أساسيا في تشكيلها وإرساء علاقتها، وتمكنوا بذلك من (الرؤية الشاملة التّي ينهار عندها ما بين المدركات، من حواجز طبيعية والتي تختلط فيها الحواس اختلاطا مركبا)[3]، كما يعتمدون على لغة الإيحاء، فهي لغة خاصة بالنسبة إليهم، (لا قيمة لها في ألفاظها، إلا مما تثيره هذه الألفاظ من الصّور الذهنية، التّي تلقيناها من الخارج، وعلى هذا الأساس، لا تصبح اللّغة وسيلة لنقل المعاني المحدودة، أو الصّور المرسومة الأبعاد، إنّما تصبح وسيلة الإيحاء)[4]، ومن هنا يتبين لنا أن للرمز قدر كاف من الإيحاء، وما يعطي الرمزية أهميتها، أن الشّعر الحديث يتسم بالغموض، لأنه مقوم أساسي من مقوماته، لأنّ من بين ما يعني به الرمزيون هو (إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصّورة الشّعرية، بحيث تتحدد بعض معالمها

---

[1] ينظر: سردار أصلاني: الرمز والأسطورة والصورة الرمزية في ديوان ابي ماضي، مجلة الجمعية العلمية الايرانية، العدد21، 2011، ص4.

[2] خليل حاوي: الصورة الشعرية، ص: 65.

[3] عبد الحميد قاوي: الصورة الشعرية بين النظرية والتطبيق، ص: 60-61.

[4] خليل حاوي: المرجع السابق، ص: 63.

لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية، فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح، لأنّ في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة، ثم لأنّ الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما في الشيء من دقائق، يوحي بها هذا من الغموض)[1].

ويتضح أن للصورة الرمزية الأثر الدلالي والإيحائي والتأثيري، (إذ تأتي مشحونة بعاطفة روحية يشير إليها الشاعر، للتعبير عن كوامنه الداخلية، فتتشكل الصّورة بناء على رؤية الشاعر في مصادر صورته التّي اعتمدها، من خيال وواقع، مازجا بين هذين العنصرين، ليولد صورة تعبر عن المكنونات الداخلية)[2].

ومجمل القول أن للصورة الرمزية طابع تأثيري وإيحائي محتوية لعاطفة روحية يستند عليها الشاعر للتعبير عما يختلج في صدره.

[1] عبد الرزاق بلغيث: الصورة الشعرية عند الشاعر عزالدين ميهوبي دراسة اسلوبية، ص: 100-101.

[2] عبود توفيق عبود: أنّماط الصورة الشعرية في المرية، ص: 2.

الفصل الثاني

جماليات اللّغة الشّعرية

1- مفهوم اللّغة الشّعرية

أ- مفهوم اللّغة الشّعرية عند القدماء

ب- مفهوم اللّغة الشّعرية عند المحدثين

2- التجربة الشّعرية

3-خصائص اللّغة الشّعرية

1- مفهوم اللّغة الشّعرية

أ- في النقد القديم

تعد اللّغة الشّعرية وسيلة البشر الطبيعية في تبادل الأفكار والتعبير عن المشاعر، أما بالنسبة للشاعر فهي ليست وسيلة فحسب، وإنّما تعد عنصر أساسي في رسم ملامح الصّورة الكلية لخبرته الشخصية التّي يسعى التعبير عنها[1].

وكانت للغة الشّعرية دور كبير وأهمية في إنتاج النص الشّعري، ويظهر ذلك عند مجموعة من النقاد القدماء، ويتمثل ذلك في مدى إدراكهم لخصوصية اللّغة الشّعرية، ومن بين النقاد نجد ابن طباطبا فقد تأثر كثيرا في قضية اللّغة الشّعرية، ويرى أن السر في اللّغة الشّعرية يكمن في النظم، فالنظم في الشّعر هو عنصر أساسي فهو الذي يميز الشّعر عن النثر ويكون للشعر مقاييس يجب على الشاعر أن يلتزم بها، حيث يقول: (الشّعر كلام منظوم بائن عن النثر الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص من النظم)[2]، فالشّعر عند ابن طباطبا كلام موزون ومنظوم باعتباره جوهر بناء النص الشّعري، ويقترح بأن يكون التمييز بين الشّعر والنثر لغويا؛ لأنّ لغة النثر هي لغة الطبيعة ولغة الشّعر هي لغة الفن، وكما أنّه يقدم الألفاظ على المعاني، ويقيد الشاعر بالتوسع في اللغة، وأن العملية الإبداعية هي التّي تفرض عليه تحديد اللّغة الشّعرية، وكما يعتبر أيضا أن النظم هو تخيير اللفظ والوزن والصياغة، ومن هنا يتضح أن الشّعر عنده من الركائز الأساسية، حيث يعتبر أن قيمة الشّعر تكمن في الوزن والمعنى وعذوبة اللفظ، فكل هذه المبادئ بمثابة الهدف الأساسي لتحقيق الجمالية للنص الشّعري.

---

[1] ينظر: د. عبد الصاحب مهدي علي: في مفهوم الشعر ولغته، خصائص النص الشعري، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الشارقة، المجلد 8 العدد 3، 2011، ص246.

[2] عفاف خلوط: اللغة الشعرية عند تأبط شرا لدراسة أسلوبية جمالية، ماجيستر، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2011، ص12.

أما ابن قتيبة يذهب إلى القول: (لفظ جيد في معنى جيد ولفظ في معنى تافه ولفظ قاصر في معنى جيد ولفظ قاصر في معنى قاصر)[1]، ويبين ابن قتيبة في هذه المقولة أن اللفظ بمفردها لا يمكن أن تكون جميلة وإنّما جمالها يكون في مدى مناسبتها للمعنى، ويبقى اللفظ عنصرا أساسيا في إبراز القيمة الجمالية.

أما بالنسبة لقدامة بن جعفر يرى: (أن للشعر شأنه شأن الصناعة والتصوير النفس)[2]، ينطلق قدامة بن جعفر من تعريفه للشعر، إلى حصر العناصر الأولية التّي يتكون منها الشّعر، وهي اللفظ والوزن والقافية والمعنى، ويرى أن الشّعر صناعة التّي تبرز للغة الشّعرية نوع من التأثير والجمالية.

في حين يذهب عبد القاهر الجرجاني: (أن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصرع فيه، وأن الصياغة متوحدة مع المعنى في الشّعر، نظير الصياغة والتجبر كل ما يقصد به التصوير)[3]، لقد رفض الجرجاني الرأي القائل بأفضلية اللفظ عن المعنى، وذلك لكل من الفريقين الأول كان من دعاة اللفظ والثاني من دعاة المعنى، والجرجاني حاول الجمع بين اللفظ والمعنى، وكما أهمل الجانب التصويري، حيث أن تلك الصّورة هي الناتجة عن التفاعل الذي يكون بين اللفظ والمعنى، فيقصد من القول أن الشاعر يركز على إعادة الألفاظ وصياغتها في قوالب جديدة.

وكما تطرق عبد القاهر الجرجاني إلى قضية النظم؛ فالنظم عنده هو:(صياغة الجمل ودلالاتها على الصورة، وهذه الصياغة هي محور الفضيلة والمزية في الكلام)[4]، فالظاهرة

---

[1] سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث ومقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص:33.

[2] سعيد الورقي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[3] سعيد الورقي: المرجع نفسه، ص:22.

[4] د.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط6، القاهرة 2005، ص:263.

النظم تتمثل في تركيب وبناء الجمل والتراكيب على نحو مترابط منسجم وبمعنى متسق ذو دلالة وإيحاء وهذا التركيب هو أساس وجوهر الكلام، ويرى أيضا عبد القاهر الجرجاني في مقولته أنَّ النظم جزء لا يتجزأ من علم النحو الذي يشمل الآن، (علم المعاني من الفصل والوصل، والتعريف والتنكير، والتقديم والتأخير، والحذف، والإظهار والإضمار، وكثير من المحسنات البيانية والبديعية التّي تضيف إلى المعنى، كالمزاوجة بين الشرط والجزاء، وكالتقسيم والجمع وتشبيه التمثيل)[1]، ويقصد الجرجاني في هذا القول ان النظم يحوي ويتضمن علم المعاني الذي بدوره يشمل الفصل والوصل بين الجمل والعبارات والتعريف والتنكير في الكلمات والألفاظ، والتقديم والتأخير في النحو مثل تقديم الخبر على المبتدأ أو تأخيره، إضافة إلى الحذف والإظهار مثلا في النحو نجد الفاعل يكون مضمرا ومستترا، وضف إلى ذلك علم البديع الذي يشمل المحسنات البديعية من طباق ومقابلة وسجع وجناس، وكما نجد أيضا علم البيان الذي يتكون من صور بيانية من استعارة وكناية وتشبيه، فهذه المحسنات والصور البيانية تكسب المعنى كثير من الوضوح والدقة مثل الربط بين الشرط والجزاء والجمع بين الألفاظ وتشبيه التمثيل وهو المتمثل في تشبيه صورة بصورة أخرى وفيه تذكر كل أركان التشبيه من مشبه ومشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه.

وقد نقل الجاحظ في (البيان والتبيين) عن بشر بن المعتمر قوله : (ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات)[2]، ويوضح الجاحظ في مقولته أن على المتكلم أن يدرك أن للمعاني قيمة وأهمية كبيرة في السياق اللغوي، وعليه أن يوازن فيما بينها، أما

[1] د.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:263.

[2] فاطمة الشيدي: المعنى خارج النص أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوي للطباعة والنشر، د.ط، دمشق، 2011، ص: 56-57.

ابن جني يعرف اللّغة على أنها: (أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)[1]، ويشير ابن جني في هذا التعريف أن طبيعة اللّغة ووظيفتها ليست سوى تواصلية، وأن هدفها الأساسي هو التعبير عن أغراض القوم اليومية.

وتكون اللّغة المحور الأساسي واللبنة الأولى التّي ينبني وفقها النص والمحيط، الذي يضم متعلقات الفكر والعاطفة، وقد قسم الفارابي اللّغة إلى قسمين: (اللغة النمطية وهي لغة البرهان والعلم واللغة التجاوزية وهي لغة الخطاب)[2]، ونلمس في هذا المفهوم أن اللّغة النمطية قد تخص أيضا الخطابة، لإعتمادها على الحجج والبراهين وبالتالي فاللغة الشّعرية ذات ميزة خاصة، تثير فيها الكلمات في جو مفعم بالجمالية والإبداع، وتكمن خصوصيتها في مغايرتها الكلام المألوف واتخاذها الانزياح خاصية من خصائص الهدم والبناء، فتبتعد عن التعقيد والألغاز وتتميز لغة الشّعر بكونها لغة متخصصة تسمو على اللّغة الاعتيادية المألوفة، فهناك فرق بين لغة النثر ولغة الشّعر، وتحدد اللّغة شخصية الشّعر والأصوات التّي يتبناها الشاعر، فالشّعر تعبير لغوي عن حالة شعورية وجدانية، وتجربة ذاتية بأسلوب أدبي راق، يتسم بالصور الفنية والظلال والألوان، ويؤثر باللفظ والمعنى في النفس، فالشّعر مجموعة العلاقات القائمة بين الألفاظ ومعانيها، وطريقة الربط للعبارة الشّعرية، وتختلف اللّغة عند الشاعر الواحد باختلاف تجاربه الشّعرية لأنها تعبير عن عمليات معقدة، وأفكار متباينة تختلف باختلاف الزمان والمكان وطبيعة الموضوع[3].

---

[1] فاطمة الشيدي: المعنى خارج النص أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، ص:73-74.

[2] احمد حاجي: مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 9، 2015، ص:94.

[3] ينظر: احمد حاجي: مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، ص:94.

ب- اللّغة الشّعرية في النقد الحديث:

تختلف لغة الشّعر من عصر إلى أخر، فهي غير ثابتة وتتميز بتغير دائم، واللغة في الشّعر الحديث مادة تكتسب صفة الجدة، وتسعى لتوليد معاني جديدة من خلال التوسع في المجاز أو الاستعارة، والشاعر يلجأ إلى استخدام الألفاظ بمعان جديدة لتحقيق التأثير الجمالي لدى المتلقي.

واللغة الشّعرية مصطلح شامل، ينطوي على بناء الجملة نحويا وصوتيا، يتضمن تقنيات فنية متعددة من الصّور الشّعرية والموسيقى، ولغة الشاعر المبدع لغة ذات حياة وتنوع، لا تقف عند طريقة واحدة من طرق التعبير، بل تنوع في العبارة وفي الأسلوب، واللغة المبدعة هي اللّغة التّي تثير فينا إحساسا بلذة المشاركة في العمل الفني، من خلال الحذف، والتقديم والتأخير، وإكساب العبارة معاني متنوعة، والضمائر والإيجاز والفصل بين أركان الجملة، مما يثير في المتلقي متعة فنية تكمن في لذة الاكتشاف[1]، وتستمد اللّغة الشّعرية نسقها من التشكيلات اللغوية؛ لأنها لغة إبداعية واللغة الإبداعية من طبيعتها الانزياح؛ لذلك يمكن القول: (أن الشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي)[2]، فيلون الشاعر تراكيبه اللغوية بطابع الشفافية والإيحاء الخاص، ويقول كمال أبو ديب :(أن مسافة التوتر هي منبع الشّعرية)[3]، وتطرق كمال أبو ديب إلى المسافة بين اللّغة الشّعرية واللغة اليومية، إذ يؤكد أن التشكيل اللغوي الخاص بالشّعر يجب أن يخلق فجوة، وهذه المسافة هي التّي تميز التراكيب الشّعرية من النثرية[4].

---

[1] ينظر: احمد حاجي: مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، ص:94.

[2] احمد حاجي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[3] احمد حاجي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[4] احمد حاجي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

ويرى نقاد الحداثة الشّعرية وشعرائها أن دور الكلمة في القصيدة هو البوح والإيحاء الكلي الاحتمالي وغير المحدد، فاللغة الشّعرية ذات طبيعة خاصة تعتمد اعتمادا كبيرا على الألوان التّي تثيرها الكلمات، فاللغة منظومة اجتماعية قائمة على المواضعة في الخطاب الأدبي عامة والشّعري خاصة[1].

ويشير أحمد عبد المعطي حجازي إلى مستويين في لغة الإبداع الشّعري، المستوى العام المشترك والمستوى المجازي، (فمادام الشاعر يلجأ إلى استخدام الألفاظ والتراكيب التّي يستعملها البائع الصحفي فلابد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينه وبين لغة هؤلاء الناس، وأما المستوى الآخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة)[2].

ففي قصيدة الحداثة نجد ان هناك علاقة وطيدة بين الشّعر واللغة، حيث ان هناك تأثير وتأثر بينهما.

ويشير ادونيس في قوله : (لقد انتهى عهد الكلمة الغاية وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة عمياء لفظية، أصبحت القصيدة عمياء شعورية وأقصد بالشعور هنا حالة كيانية يتوقد بها الانفعال جديد يتعرض فيه من زاوية القصيدة، وبواسطة اللّغة وضع الإنسان وهذا يعني أن لغة الشّعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق)[3].

نتوصل إلى أن اللّغة الشّعرية عند ادونيس هي إحداثية، تتأصل في أعماق الذات وتكشف عن مدونتها، وتحاول الكشف عن الكون، فاللغة الشّعرية في نظر ادونيس متميزة عن اللّغة العادية، أي بواسطة اللّغة وجد الإنسان، فهي ليست فقط لغة تعبير وتولد الأفكار والانفعال بقدر ماهي لغة الخلق، يعني أن لولا اللّغة ما وجد الإنسان فهي كيان وأصالة.

---

[1] ينظر: محمد عبدوا فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق، الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، دمشق 2013، ص:21-22.

[2] محمد عبدوا فلفل: المرجع نفسه، ص:23.

[3] عفاف خلوط: اللغة الشعرية عند تأبط شرا لدراسة أسلوبية جمالية، ص:12.

وكما تعرض ادونيس للفرق بين اللّغة الشّعرية واللغة غير الشّعرية، فاللغة العادية واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي، بينما اللّغة الشّعرية هي الخروج عن هذا المعنى الواضح المعلوم إلى معاني أخرى، ويظهر ذلك في قوله: (إذا كان الشّعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللّغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا رؤى أليفة مشتركة، إن لغة الشّعر هي لغة الإشارة في حيث أن اللّغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشّعر هو بمعنى ما جعل اللّغة تقول مالم تتعلم أن تقوله)[1] ، ويتضح لنا إذن أن اللّغة الشّعرية وغير الشّعرية تختلفان من حيث الإشارة والإيضاح ويقول أيضا: (أن هذه اللّغة التّي ينظر إليها بوصفها جوهر الكائن العربي تبدو في الممارسة العملية ركاما من الألفاظ هذا لا يتقنها وذاك يهجرها إلى لغة عامية أو أجنبية وذلك لا يعرف أن يستخدمها إبداعيا فكأنها مستودع ضخم ينفر منه بشكل أو بآخر بحجة أو بأخرى كل منا يدخل إليه ويعترف حاجته منه فهناك مسافة بينها وبين من ينطق بها، وهذا يعني أن كل ما كان غاية يبدو الآن مجرد وسيلة وكيف يمكن التوفيق بين ماض يجعل من اللّغة جوهر الإنسان وحاضر لا يرى فيها إلا أداة ولا يتردد في الدعوة إلى تغير بنائها وإحلالا لعاميات محلها)[2]، المشكلة إذن بالنسبة لأدونيس لا تكمن في استبدال معجم بأخر، ولا واقعة بواقعة أخرى أو استبدال اللّغة الفصحى باللغة العامية، بل الأساس هو نقل اللّغة من حالة الوضوح والإيصال إلى حال الإشارة والغموض.

ويرى ادونيس ان اللّغة نظام ومعجم المفردات، وليس فهرسا للكلمات التّي تعكس العالم الواقعي فقط، والكلمات ليست وحدات فهي مرتبطة ببعضها بعض ارتباطا متبادلا، ومعنى الكلمة لا يتحدد إيجابيا بمدلوله فقط، وإنّما سلبيا بعلاقاته مع الوحدات الأخرى في النظام، وبتالي فنظام المفردات هو مجموعة تضامن داخلية، تكون فيها قيمة كل مدلول وكل عنصر

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالتها، ص:86-87.

[2] محمد بنيس: المرجع نفسه، ص:87.

حاضر في سلسلة المحاكاة، يستدعي بالتضامن مع عناصر غائبة أخرى، حيث يقيم معها علاقات افتراضية في التبادل[1].

فاللغة الشّعرية تقوم على استثمار خاص لطاقات تعبيرية موجودة بالقوة في نظام اللّغة النفعية العادية، (فالشاعر يخضع للنظام اللغوي العام أي أن اللّغة الشّعرية على ما لها من الخصوصية تستجيب لطبيعة الشّعر مفهوما ووظيفة محكومة في النهاية بنظام عام وشامل هو نظام النفعية العلمية العادية)[2]، ويذهب الدكتور مصطفى مندور إلى القول أن اللّغة مرتبطة بالشّعر، وقد أشار ذلك بقوله: (لعل استخدام الشّعري للغة هو أقرب الاستخدامات من طبيعتها ولسنا نرى الشّعر ضربا من الإيقاع الموسيقى فحسب، أنّه خلق لغوي)[3].

فاللغة الشّعر في هذا المقام متمثلة في التجربة الشّعرية يحوي على الألفاظ الموحية، فهذه الأخيرة ليست مجرد أصوات أو الصّور صوتية أو نحوية أو دلالية، فكل هذه المستويات تمثل وجود حي في اللغة. ويذهب أيضا مصطفى مندور للقول: (فإن اللّغة إذا كانت تنزل إلى مستوى الرموز في التعبير عن بعض الحقائق العلمية والرياضية فإنها كثيرا ما ترتفع إلى مستوى الغاية في الأدب، وذلك لأنّ الأدب يتميز من غيره بأنه لا يهدف إلى مجرد نقل معنى أو إحساس من نفس إلى نفس، بل يهدف أحيانا كثيرة إلى ما نسميه التصوير البياني وتتركز عملية الخلق الأدبي في هذا التصوير ذاته، وبذلك لا تصبح كالرخام الذي ينحت منه الفنان تمثاله أو كالألوان التّي يلون بها المصور رسومه)[4].

---

[1] محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق، ص: 131.

[2] سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث ومقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص: 82.

[3] سعيد الورقي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[4] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث المركز الثقافي العربي، ط.1، بيروت، لبنان 1994، ص:77-78.

ويشير مندور في هذه المقولة بأن اللّغة لها أهمية كبيرة ودور مهم في التصوير الشّعري، فتتخذ اللّغة عنده قيمة أسلوبية فنية في الأدب، في حين يرى جاكبسون: (هو تميز الاختلاف النوعي بين خطاب وخطاب)[1]، جاكبسون في مفهومه يحاول أن يوصل لنا رسالة عن موضوع الشّعرية عنده متماسكة بمدى البناء اللغوي، فإن الشّعر عنده ليس كلاما عاديا كما جاء في مفهومه، على أساس اختلاف خطاب وخطاب، يقصد به اللّغة العادية التّي تتماشى مع كل الناس وقدراتهم، أما لغة الشّعر خاصة بالمبدع، وتتطرق كوهين إلى قضية الانزياح في الشّعر الذي عده:(علم الانزياحات اللغوية)[2]، فهو يرى بأن ظاهرة الانزياح تتصف بصفة العامية تمس كل مكونات القصيدة، لتتحول بذلك إلى انحراف عن القاعدة، ويكون هذا الأخير الانحراف أكثر ظهورا في اللّغة الشّعرية، الشيء الذي يضفي على النص صفة الشاعرية مما يجعلها لغة منزاحة تتسم بالغموض ويصفها كوهين باللغة العليا[3].

ويرى كوهين أيضا أن الشّعر هو: (قوة ثانية للغة وطاقة وسحر وافتتان)[4]، نجد أن الشّعر عند كوهين بمثابة إضافة جديدة للغة من معنى ودلالة، وتصور وخيال حسب نفسية الشاعر وحالته المستقرة والمضطربة، فكما يعتبر الشّعر أيضا إبداع وخروج عن المألوف والمعتاد.

ويعتبر الشّعر استكشافا دائما لعالم الكلمة، واستكشافا دائما للوجود بواسطة الكلمة، فالشاعر يتعامل مع ذاته ومع الوجود من خلال اللغة، فهذا يدل على مدى أهمية اللّغة

---

[1] عفاف خلوط: اللغة الشعرية عند تأبط شرا لدراسة أسلوبية جمالية، ص:23.

[2] خولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 9، 2013، ص: 371.

[3] ينظر: خولة بن مبروك: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[4] خولة بن مبروك: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

ومدى استيعابها للخلق واشتقاق أبعاد جديدة للألفاظ والتراكيب، ومن ثم فالشّعر هو الوسيلة الوحيدة للغة وغنى الحياة على السواء، والشّعر الذي لا يحقق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمى شعرا بحق[1]، وهذا ما تحدث عنه محمد بنيس بقوله: (من بين الأشياء التّي يؤكد عليها الشّعر الحديث الاهتمام باللفظة، وليس معنى هذا أن الشّعراء القدامى لم يكونوا يحسنون استعمال الألفاظ، ولكن إن الشاعر الحديث الذي خلف له الأوائل إرثا هائلا من الألفاظ، التّي رثت لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام مكلف بأن يعيد إليها اعتبارها ان يخلع عليها جدة وينفخ فيها من روح الشباب ولكل لفظة تاريخ يختلف من لغة إلى لغة ولها كيان خاص يستمد ألوانه من ذلك التاريخ ومن استعمال الشاعر لها)[2].

وبذلك تأخذ اللّغة في النص الشّعري مفادها من خواص التركيب الذي تتشكل فيه، ومن الاستفادة من العناصر الخارجية التّي تعيد تشكيل المعنى، كالرموز التاريخية والدينية والاجتماعية والثقافية والأساطير، لتخرج بالدلالة نحو أفاق ومستويات أخرى يقصدها غالبا صانع اللّغة الشاعر[3].

2- التجربة واللغة الشّعرية:

أ- التجربة الشّعرية:

التجربة الشّعرية هي الخبرة النفسية للشاعر التّي تندمج فيه بوجدانه وفكره، حتى يتفجر بنوع الإبداع فيصوغه في الإطار الشّعري، تعتبر رؤية ومعايشة للواقع، وانفعال صادق التّي تدفع إلى التجارب الشّعرية بكافة أنواعها تغوص في محور الذات والوجدان التّي تمثل العاطفة والانفعال والشعور، ثم الفكر الذي يعمل على نسيج المعاني، أما عن تشكيل الصّور

[1] ينظر: احمد حاجي: مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، ص: 95.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالتها، ص:81.

[3] ينظر: فاطمة الشيدي: المعنى خارج النص أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، ص:118-119.

التعبيرية هي نتيجة الألفاظ والصور وذلك لتجسيد الصياغة الشّعرية عمادها الصدق الفّني الشّعري.

ومن أهم الدراسات التّي تعرضت للتجربة الشّعرية، دراسة الأستاذ "ريتشاردز" الذي استطاع في ضوء اتجاهه التجريبي في النقد القائم على التحليل السيكولوجي[1]، حيث عرفها بقوله: (نزعة أو مجموعة من النزعات تسعى إلى أن تعود إلى حالة الهدوء والسكون بعد الذبذبة، وتتكون هذه التجربة الشّعرية من انفعالات، هي بمثابة الإحساس الذي تولده الاستجابة بما تتضمنه ذبذباتها من تغيرات جسدية ومن مواقف وأوضاع، هي الدوافع التّي تهيئها الاستجابة التّي تؤدي بنا إلى نوع هو بعينه من السلوك، فهي بمثابة الناحية الخارجية من الاستجابة على أنّه ينبغي أن تضع في الاعتبار، إن هذا التهيؤ يحل محل السلوك الحقيقي، وهذا هو الشكل الأساسي للتجربة الشّعرية) وعلى الرغم أن هذا القول يتميز بنوع من الغموض، كونه مرتبط بالتحليل النفسي إلاّ أن الأستاذ "ريشاردز" عرّف التجربة الشّعرية من منطلق لغة الشّعر التّي يراها لغة عاطفية انفعالية، وكما أنّها تتولد من مستويين مستوى تعبيري ومستوى نفسي باعتبار المكونات الحسية التّي تتم على مستوى الوعي التّي تفصح بالضرورة على الانفعالات والعواطف.

وعلى غرار الأستاذ "ريتشاردز" نجد "هاملتون" يقول: (إنّ نظرية الشّعر في جوهرها تعني بالتجربة الخيالية التأملية التّي تنشأ عن طريق وضع الكلام في نسق من الوزن الخاص كما تغنى بقيم هذه التجربة)[2]. الشاعر إذا أراد أن يحظى بقراء بمستوى رفيع فلابد أن يقدم ما يفيد، وذلك لا يكون إلاّ إذا اجتمعت تلك القيم الفنية والفكرية في الشّعر التّي مفادها التعبير عن نفسية الإنسان.

[1] السعيد الورقي: لغة الشعر العربيالحديث مقوماتها الفنية و طاقتها، الإبداعية، ص:58.

[2] السعيد الورقي: المرجع نفسه، ص:59.

من التعاريف الكثيرة التّي رسم بها الأدباء والنقاد صورة تقريبية للشعر، أنّه عبارة عن صياغة فنية لتجربة بشرية، مادة الشّعر إذن- على حد التعبير لاسل ابركمي-[1] هي (التجربة الصادقة التّي مرّ بها الشاعر، وليس في الحياة كلها أمر يمكن أن تعتبره تجربة لها قيمتها الذاتية، التّي تعلو على سواها بل كل ما تقع عليه الحواس، وكل ما يمس العاطفة، وكل ما ينفعل به الأديب هو مادة فنه)[2].

الشّعر هو الذي يشكل التجربة الشّعرية، التّي تعنى بمعايشة حالة إحساس نابعة من التجربة الصادقة التّي مر بها الشاعر، ولندعم التعريف أكثر نستدل بقصيدة "**أغنية الكوخ**" لمحمود حسن اسماعيل:

إن رأيت النّور مذعور الخطى نحو المغيب

ورأيت الطير ينقاد الأوزاد الكتيب

ورأيت النهر سر، ذاب في الصمت الرهيب

ورأيت الشمس لا الشمس سوى طيب الغروب

ورأيت الليل قد بسا تهادي العيوب

تشرق الدنيا، ويندى جوها من كل طيب

واهل الفرحة الكبرى على قلبي الكئيب

[1] ينطر: محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الواحدة العربية، دار البيضاء، د.ط، ص59.

[2] قواعد النقد الأدبي، ص: 26، بتصرف، نقلا عن محمد الصادق عفيفي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

ويعود الامل الهارب لي، عود الغريب[1]

انطلاقا من أبيات القصيدة تتضح لنا التجربة الشّعرية التّي خصصها محمود حسن اسماعيل فهي مشحونة بالعواطف وتجارب الحياة، فالشاعر هنا لم يكشف عن ذات فؤاده وإنّما كان يعبر عن تجربة الآخرين ينقلها بأمانة.

وكما نجد ان محمد غنيمي هلال يقصد بالتجربة (الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التّي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيما يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني، لا مجرد مهارته في صياغة القول، ليبعث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم، بل أنّه ليغذي شاعريته بجميع الأفكار النبيلة ودواعي الإيثار التّي تنبعث عن الدوافع المقدسة وأصول المروءة النبيلة وتشف عن جمال الطبيعية والنفس)[2].

التجربة عنده تعبير صادق عن تفكير عميق، كما يرى وجوب اقتناع الشاعر بذاته من خلال إخلاصه الفني للقصيدة، فهي تمثل خلاصة تجاربه الناتجة عن تجربة عميقة.

ويضيف قائلا: (والتجربة الشّعرية إفضاء بذات النفس بالحقيقة كما هي خواطر الشاعر وتفكيره في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته)[3].

التجربة الشّعرية تجربة عميقة حيث ربط أبعادها، بتجربة الصوفية التّي يكون إخلاص الصوفي لعقيدته أتم معنى الكلمة.

---

[1] محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، ص:62.

[2] د.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:363.

[3] د. محمد غنيمي هلال: المرجع نفسه، ص: 364.

حاول الدكتور "زكي العشماوي" أن يضع نظرية تكاملية أكثر اتساعا وأن كل عمل فني ينطوي على حقائق[1] ويقول: (إنّ كل عمل فني وإن انطوى على حقائق نفسية أو كونية أو اجتماعية أو فلسفية إلاّ أنّ هذه الحقائق ليست لها قيمة في ذاتها، بل تظل موضوعات خارجية حتى تنتشر الرؤية في جميع أطراف العمل الفني وتسرب إليها جميعا، وعندئذ لا يصبح المضمون الفكري أو الفلسفي مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفني، بل تذوب كل أجزاء العمل الفني ويرتبط بعضها بالبعض الآخر..... فالحدث في ذاته مهما كانت أهميته ليست إلاّ مناسبة يتفجر منها الإحساس، ثم يتحوّل الحديث بقدرة قادرة إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان والمكان)[2].

الموضوع الذي طرح هنا هو إثبات مدى تحوّل موضوع خارجي إلى عمل فنّي، فالتجربة الشّعرية يتفجر منها ينبوع الإحساس والتفاعل ثم الابداع، وكما نعرف أن الشاعر لا يمكن أن يخرج عن نطاق ذاته فهو ابن عصره.

وانطلاقا من هذه التعريفات للتجربة الشّعرية، يقول عبد العزيز قلقيلة:(التجربة الشّعرية هي التعبير بالشّعر عن التجربة الشعورية، والتجربة الشعورية هي رد فعل نفسي لحدث مؤثر، وبعبارة أدق: هي استجابة وجدانية لمثير ما: ماديا كان أو معنويا، ومهما كانت القدرة الشّعرية قوية تظل تجربته الشّعرية لقصور الأداء الشّعري –وإن عظمت درجة نصاعته– عن التعبير المبين عما في نفس الإنسان من فكر ووجدان)[3].

التجربة الشّعرية منهل العمل الأدبي الذي ينطلق من تجربة شعورية عاشها الشاعر وتأثر بها، وهي بمثابة رد فعلي نفسي حيث نقلها من دائرة التفكير إلى دائرة التعبير.

---

[1] ينظر: السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث ومقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، ص:41.

[2] د.السعيد الورقي: المرجع نفسه، ص: 60.

[3] د.عبد العزيز قلقيلة: التجربة الشعرية عند ابن المقرب، النادي الأدبي، ط1، الرياض، 1986، ص:67.

أما سيد قطب فنجده يعطي تفسيرا للعمل الأدبي والشّعر أحد أصنافه يعطي تعريفا للعمل الأدبي فيقول:(فما العمل الأدبي؟ أنّه التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية وكلمة (تعبير) تصور لنا طبيعة العمل ونوعه (وتجربة شعورية)، هي العنصر الذي يدفع إلى التعبير، ولكنها بذاتها ليست هي العمل الأدبي، لأنّها مضمرة في النفس لم تظهر في صورة لفظية معينة، فهي إحساس أو انفعال لا يتحقق به وجود العمل الأدبي والتعبير، في اللّغة يشمل كل صورة لفظية ذات دلالة، ولكنه لا يصبح عملا إلا حيث يتناول ذات دلالة يتناول (تجربة شعورية) معينة. ولكن التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير بل رسم صورة لفظية موحية للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين وهذا شرط العمل الأدبي وغايته، وبه يتم وجده ويستحق صفته)[1].

وفي سياق أخر نجد ان سيد قطب ربط العمل الأدبي بالتجربة الشّعرية وأجزائها المتعلقة بالشّعر لا يمكن الإغفال عنها فهي بمثابة عمود فقري، التعبير أساسه اللّغة فهي وسيلته التّي تشكل صورة لفظية ذات دلالة موحية بالانفعال، وكذلك التجربة الشعورية هي منبع المعاني وخلجات المشاعر والأحاسيس.

ومن الأفضل أن نعود لتوضيح معنى التجربة الشّعرية (التجربة الشّعرية هي الحالة التّي تلابس الشاعر وتوجه ذهنه إلى موضوع من موضوعات أو واقعة من واقعات الدنيا أو مرأ من مرائي الوجود وتؤثر فيه تأثيرا قويا، تدفعه في وعي أو غير وعي)[2].

[1] د.سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط8، القاهرة، 1990، ص:11-12.

[2] مصطفى عبد الطيف السحرتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، ط2، جدة، المملكة العربية السعودية، ص:69.

التجربة في أساسها تلاحق حالة الشاعر حدث وجداني عاطفي وينبع من نفس الشاعر وعقله، فتتشكل وفق الانفعال الشّعري مثال عن التجربة الشّعرية لتوضيح أكثر ندعم ذلك بوقفة الشاعر اللبناني (إلياس أبو شبكة).

اسجدي لله يا نفسي ۞ فقد وافى المغيب

واستريحي من عناء الفكر ۞ فالفكر رهيب

واستري الآلام حينا ۞ والآتي قريب[1]

انطلاقا من أبيات القصيدة تتوضح لنا التجربة الشّعرية التّي أراد الشاعر إلياس أن يوصلها لنا فهي تجربة عميقة تابعة من صدق الإيمان وكما أنّ هذه الأبيات تعب عن الهدوء والسكينة والراحة لكن يرصد لنا تجربة يثور الشاعر منها لأنه يرى الفلاح المنهوك وهنا يصدر انفعاله.

الناقد في هذا الموقف يضع نفسه موضع الشاعر ويتجاوب مع شعوره ليتعرف عن تجربته فقد ذكرنا من قبل أنّ القيمة الفنية للقصيدة تنحصر في درجة التواؤم بين التجربة والصياغة بمعنى اتساق الثوب الشّعري مع التجربة[2].

3- خصائص اللّغة الشّعرية:

إنّ دراستنا تكمن في تحقيق جمالية اللّغة الشّعرية فيجدر بنا ذكر بعض خصائص اللّغة الشّعرية، الغرض من تلك الخصائص استنتاج الجمالية من تلك النصوص الشّعرية.

[1] مصطفى عبد الطيف السحرتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، ص:56.

[2] ينظر: مصطفى عبد الطيف السحرتي: المرجع نفسه، ص:30.

أ- **الاختلاف والمفارقة:** ويتجلى الاختلاف في رصد العلاقات المتباينة في الخطاب، ويقصد من الاختلاف البعد عن التقليد والرتابة فيقوم الشّعر بتنظيم الألفاظ وتنسيقها بطرائق تبعث على الدهشة لما تحدّثه من مفارقة وانزياح بما تتضمنه من انفعالات ومشاعر ذلك أنّ للغة الشّعر القدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللّغة العادية أن تتوصل إليه[1].

(الأدب يوجد بقدر ما ينجح في قول ما لا تستطيع اللّغة العادية ان تقوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللّغة العادية لم يكن مبررا لوجوده)[2].

اللغة الشّعرية ليست ملكا للعامة أي المبدع هو الذي يتحكم وينتج تلك اللغة، والنّاس العاديين لا يتوصلون إليها، الشاعر هو الذي يتحكم فيها عندما ينقلها إلى الواقع يعرض علينا العواطف والاحاسيس، وأمّا اللّغة العادية يمكن ان تنقل لنا الفكرة لكن لا تعرض جميع العواطف.

أما المفارقة فهي (الخروج عن نمطية اللّغة والتمرد على القيود والقواعد اللغوية والتراكيب الجاهزة، واللجوء إلى أشكال الانزياح، حيث تكتسب اللّغة حلة جديدة لما تحققه من دلالات)[3].

المفارقة تسعى إلى التخلص من كل القوالب الجاهزة، والابتعاد عن المعجمية والرتابة من هنا تكون اللّغة الشّعرية عريقة.

ب-الإيحائية: اللّغة وظيفة تتمثل في الإيحاء كونها وسيلة أساسية التّي يسعى الشاعر للكشف عن معاني جديدة يقول احمد حاجي: (فاللغة الشّعرية تتضمن معارف وجدانية

---

[1] ينظر: احمد حاجى: مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، ص:97.

[2] د:صلاح فضيل: النظرية البنائية في النقد الادبي، مكتبة الانجلو المصرية، د.ط، القاهرة، 1978، ص:316.

[3] احمد حاجى: المرجع السابق، ص:97.

وليست معارف ذهنية فالإيحاء ينقل النص من صيغة التقريرية إلى أفق الشاعرية فيتجاوز التواصل المباشر فينفذ إلى ذات القارئ، فاللغة في الشّعر تجانس مع مناخ القصيدة ومضمونها وهي اشارية تعتمد على الرمز والإيحاء فهي تختلف عن لغة النثر التّي تتميز بالنمطية والشفافية والوضوح)[1].

الإيحائية عنصر يعبر عن الوجدان، ويطرح معان جديدة فعامل اللّغة في الإيحاء هو الذي يحقق وظيفتها الشّعرية.

ج-الارتباط: اللّغة أداة التواصل وتساهم في تحقيق جمالية التراكيب والألفاظ حيث يقول احمد حاجي:(تكتسي اللّغة طابعا اجتماعيا، فهي أداة التواصل ونقل الأفكار وتعود خصوصيتها في ارتباطها بالشّعر فاللغة- عند الشاعر- تصبح لغة شعرية عندما تخضع للتجربة ويتحقق فيها الإيحاء والاختلاف والبعد عن التقريرية والتقليد)[2].

يوضح احمد حاجي من خلال مقولته ان الارتباط أهم عنصر في اللّغة حيث تعتبر أداته الأساسية بغرض تحقيق التواصل، ونقل الأفكار.

د- النسيج الإيقاعي: يمثل ركن من أركان الأساسية التّي تنبني عليها القصيدة الشّعرية ولقد أشار ذلك احمد حاجي من خلال قوله: (وقد عده القدماء من أهم أركانه ويتجاوز المظهر الخارجي المتمثل في الوزن القافية إلى النسيج الإيقاعي الداخلي، حيث تتردد الأصوات والحروف وتتألف الكلمات فيما بينها)[3].

---

[1] احمد حاجى: اللغة الشعرية عند أبى حمو موسى الزياني، رسالة دكتوراه، جامعة بلقايد تلمسان، 2009، ص:16.

[2] احمد حاجى: مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، ص:97.

[3] احمد حاجى: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

النسيج الإيقاعي الخارجي يتمثل في الوزن والقافية، أما الداخلي يكمن في التكرار كموسيقى داخلية ومنها تكرار أصوات والعبارات؛ الذي يشكل صوت الشاعر ويعبر عن وجدانه وحالته النفسية في استخدام بحر معين قصد الاستجابة للنفس الشّعري.

هـ-التصوير: يعني ان يشتمل على الصّورة الشّعرية وهذا ما يوضحه احمد حاجي في قوله:(فالصور هي نوع من الانزياح تدفع بالنص إلى البروز بشكل يبعث الفكر على التأمل والاستقصاء فاللغة الشّعرية غير اللّغة العادية)[1].

التصوير يتحقق بمجموعة من المكونات نذكر منها الكنايات والاستعارات والتشبيهات الخ هي التّي تعمل على تفتح النص، فالانزياح عنصر فعال في اللّغة الشّعرية يستدعي الفكر في التأمل هذا مايجعلها هادفة قصدية عكس اللّغة العادية.

و-خصوصية التراكيب: يقول احمد حاجي: (اللغة الشّعرية لغة انزياحية تخرج الالفاظ من معانيها المعجمية وتبعث فيها دلالات خاصة تمنح الكلام سمة التميز فيظهر التميز في الخطاب حيث الحذف والذكر والتقديم والتأخير، وغير ذلك من الظواهر الأسلوبية التّي تحقق خصوصية اللّغة الشّعرية، فيتسم التراكيب في الشّعر بالصياغة المخصوصة، والإيقاع الموسيقي، والانتظام في الالفاظ والتأليف في الأصوات والدلالات فيكون بوسع المتلقي إدراك المناحي الجمالية وتساهم هذه الخصوصية في إضفاء جمالية الشّعر مما تميزه عن اللّغة الخطاب العادي)[2].

اللغة الشّعرية لها خصوصية تقوم بإخراج المفردات من معانيها المعجمية التّي تبرز معاني جديدة، وتمنح الكلام صفة الجمالية، فتلك الظواهر الأسلوبية هي التّي تكسب اللّغة بهاء، فكل التراكيب تترك بصمتها في إثراء المتلقي.

---

[1] احمد حاجى: اللغة الشعرية عند أبى حمو موسى الزياني، ص:17.

[2] ينظر: احمد حاجى: مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، ص:97.

ز-**الغموض:** يعد الغموض من أبرز السمات اللّغة ويظهر ذلك من خلال التعريف (جاكبسون) فهو يرى بأن: (الغموض خاصية داخلية لا تستغني عنها كل الرسالة على ذاتها فانه ملمح لازم للشعر)[1].

الغموض يدعونا إلى التأمل فهي ظاهرة جديدة في الشّعر وتعد وسيلة لجذب القراء كما أنها بمثابة خاصية داخلية لا يمكن الاستغناء عنها.

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوليحنوز دار توبقال، للنشر الدار البيضاء، د.ط، ص:51.

الفصل الثالث

جماليات الإيقاع

1- مفهوم الإيقاع

أ- اللغوي

ب- الاصطلاحي

2- مفهوم الإيقاع عند القدامى والمحدثين

*** مفهوم الإيقاع عند القدامى**

*** مفهوم الإيقاع عند المحدثين**

3- العلاقة بين الوزن والإيقاع

4- أقسام الإيقاع

أ- الإيقاع الخارجي

*** الوزن**

*** القافية**

ب- الإيقاع الداخلي

*** التكرار**

1-تعريف الإيقاع:

أ- لغة:

ورد في لسان العرب لابن المنظور (الإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها وسمّى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى "كتاب الإيقاع)[1].

ابن منظور يربط الإيقاع بالألحان والغناء بحيث يشكلان علاقة وثيقة بالشّعر، الإيقاع نابع من الموسيقى التّي تشكل الأصوات الناتجة من الألحان، وهذا ما يجعلنا نتطرق إلى مفهومه الاصطلاحي.

ب- اصطلاحا: في تعريف ابن طباطبا في كتابه "عيار الشّعر" في قوله:(وللشعر الموزون إيقاع بطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبة واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشّعر وصحة المعنى، وعذوبة اللفظ فصفا مسموعة ومعقولة من الكدر، ثم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التّي يكمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه) [2].

الإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشّعر الموزون لا يتعدى إلى غيره، وهو مقياس لجودة النّص الشّعري ومصدر من مصادر الطرب والارتياح، كما أنّ الإيقاع ليس لديه مرادفا للوزن الشّعري أعم وأشمل، فالوزن عنصر من عناصره[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج15 مادة (وقع)، ص:263.

[2] محمد علوان سالمان: الإيقاع في الشعر الحداثة، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص:19.

[3] ينظر: محمد علوان سالمان: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

2-مفهوم الإيقاع عند القدامى والمحدثين

يعتبر المصطلح عند القدماء بمثابة الإيقاع الموسيقي، حيث ركزت أغلب الدراسات على طيات

الزمن، وهذا ما أكده ابن سينا في تعريفه للإيقاع بقوله: (أنه تقدير لزمان النفرات فإن اتّفق محدثه للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا هو نفسه إيقاع مطلق)[1].

من مفهوم ابن سينا نتوصل إلى أنّ النفرة أساس تشكيل الإيقاع التّي تمثل الصوت الذي يصدر من النطق أو الموسيقى فيكون وفق أزمنة متساوية.

ويقول أيضا في تعريف الشّعر (بأنّه كلام مخيل من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمنه مساو لعدد زمان الآخر)[2]، ويقصد بأقوال موزونة ومتساوية الإيقاع الذي يشكل أقوال مساوية للزمان.

(الفارابي يعرف الأقاويل الشّعرية من حيث الوزن فيذهب إلى أنّه ينبغي أن تكون مقسومة الأجزاء وأن تكون أجزاؤها مكونة من حروف، وأسباب وأوتاد محدودة العدد وأن يكون ترتيبها في كل وزن محدودا)[3].

فالنوع الشّعري عند الفارابي يتكون من الوزن والإيقاع الموسيقي، وتكون مكوناته متضمنة للحروف والأسباب والأوتاد محصورة ومرتبة.

---

[1] دحوا آسية: الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش، ص: 56.

[2] محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص:17.

[3] محمد علوان سالمان: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

قال الجاحظ: (ماأودع صدور صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف وخطرها عليه من غريب الهدايا وسخر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة والأصوات الملحنة والمخارج الشجية والأغاني المطربة فقد يقال أن جميع أصواتها معدلة وموزونة موقعة)[1].

وغير بعيد عنه ما ذهب إليه المرزوقي في شرح ديوان الحماسة حين قال: (وإنّما قلنا نخيّر من لذيذ الوزن، لأنّ لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومة) [2].

هكذا ابن طباطبا والعسكري والمرزوقي يدورون في فلك الإيقاع الذي يمثل الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات في النفس[3].

أما أبو هلال العسكري فيرى (أنّ من فضل الشّعر على النثر أنّ الألحان التّي صنعتها هي أهنأ اللذات، إذا سمعها ذو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ منعتها إلاّ على كلّ منظوم من الشّعر)[4].

وفي هذا السياق ربط بين فني الشّعر والموسيقى في إيداع الغناء الذي يقوم أساسا على الإيقاع النغمي اللفظي[5]، فهنا نجد ان ابي هلال العسكري يشير إلى ان هناك علاقة وطيدة بين الشّعر والموسيقى وهي المتمثل في إكساب الكلام جرسا وإيقاعا موسيقيا في حين نجد

[1] محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص:14.
[2] محمد علوان سالمان: المرجع نفسه، ص: 20.
[3] ينظر: محمد سالمان علوان: المرجع نفسه، ص: 20.
[4] محمد سالمان علوان: المرجع نفسه، ص: 19.
[5] ينظر: محمد سالمان علوان: المرجع نفسه، ص: 19.

ابن فارس يقول:(أهل العروض مجموعون بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم بالحروف المسموعة)[1].

من خلال مقولة ابن فارس نكتشف ان الإيقاع مقتصر في الزمن والنطق، أما العروض فهو يتميز بالوزن الذي يوافق الحروف ويطابقها.

مفهوم الإيقاع عند المحدثين:

الإيقاع هو: (الترجمة العربية للمصطلح الأوروبي RHYTHM في الإنجليزية وRYTHME بالفرنسية وهما مشتقان RHTHMOS اليونانية، وهي أصل معناها الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام)[2].

اختلف النقاد المحدثون حول فكرة الإيقاع وأول من تطرق لها وتحدث عنها هو محمد مندور، حيث أراد التفرقة بين مفهومي الوزن والإيقاع بقوله:(أما الكم (الوزن) فقصد به هنا كم التفاعيل التّي يستغرق نطقها زمنا ما، وكل أنواع الشّعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات، وهي بعد تكون متساوية فالرجز عندنا مثلا وقد تكون متحاوية كالطويل حيث يساوي التفعيل الأوّل والتفعيل، التفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا، أمّا الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنيّة متساوية أو متحاوية)[3].

---

[1] ابن فارس الصاحبي: في فقه اللغة وسنن العرب في كلامهما، تر: السيد احمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، د.ط، بيروت، لبنان، 1977، ص:238.

[2] محمد سالمان علوان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص:22.

[3] محمد سالمان علوان: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

محمد مندور ما قصد بالكم هنا هو الوزن، أما كم التفاعيل فهي ناتجة عن الوحدات والمقاطع الطويلة والقصيرة من هذا المنظور نجد أنّ محمد مندور في تعريفه يعتبر الإيقاع الأساس الكمي هو الذي يتكئ على البنية العروضية.

يضيف محمد مندور قائلا:(أما الإيقاع فهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرد صمت)[1].

فالإيقاع عند محمد مندور يتطابق مع الوحدات الزمنية التّي تسعى إلى الوضوح والدقة لكونها ظاهرة صوتية.

أمّا شكري عياد عند تعريفه للإيقاع:(فخلص إلى أنّ الوزن يتضمن الإيقاع أيضا أنّ الاصطلاحين – الوزن والإيقاع– لا يفهم أحدهما بدون الآخر، وليس الإيقاع هو مجرد التّلوين الصوتي إنّما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة، ثم حاول التفريق بين الإيقاع الشّعري والإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي أمّا الإيقاع الشّعري فإنّه يتبع خصائص اللّغة التّي يقال فيها الشّعر)[2].

يرى شكري عياد ان الإيقاع يتضمن الوزن فكان الإيقاع نتاج الوزن ومتولد منه فلا نستطيع فهم أحدهما إلاّ بالآخر فإذا قلنا الإيقاع؛ تبادر إلى أذهاننا الوزن ويرى كذلك أن الإيقاع ليس مجرد تلوين صوتي وتغيير نغمي وإنّما هو فاعلية تحدث تأثيرها في بنية القصيدة لأنها قائمة عليه وهو الذي يفرق بينه وبين النثر.

ويضيف شكري عياد عن الإيقاع (النبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي لأنّ الموسيقى أكثر ارتباطا بحركة الجسم، فمن الطبيعي أن تحتفظ بالأساس الفيزيولوجي لهذه

[1] د.شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط2 القاهرة، 1978، ص:61.
[2] محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص:22 –23.

الحركة وهو تتابع الحركة القوية والضعيفة بانتظام، أن التتابع يتضمن عنصر الزمن، فإن انتظام النسب الزمنية بين الحركات يصبح ضروريا كانتظام النبر)[1].

النبر يلعب الدور الأساسي في حركة الإيقاع فهو يعد نظام صوتي ونجد باحثين مختصون في النبر ويرون أنّها صالحة لنظام الإيقاع.

يقول محمد العياشي:(وأمّا الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس، في سيره وعدوه، وخطوة الناقة وما شكل كل ذلك، لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع) [2].

من هذا التعريف نلاحظ أنّ العياشي قد وضع قوانين لابد أن تتوفر في الإيقاع وهي التناسب والنسبية في الكميات ولا ينبغي أن ينسى أحد هذه الأركان.

يدعو النويهي إلى بديل آخر يقوم على أساس النبر، غير أنّ النبر ليس له تأثير دلالي في اللّغة العربية وأن أبعاده الإيقاعية لم تتضح بعد بدليل أنّ النويهي نفسه يؤكد[3] (أنّ الإيقاع النبري يحتاج إلى تدريب ومراس حتى تألفه أذاننا وتهتدي إلى ما فيه من موسيقى خفيفة ونظام سمع مرن)[4]، فهذا الإيقاع لم ينشا بعد وإنّما على قيد التكوين وكانت حوله ائتلافات كثيرة.

---

[1] د.شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، ص:62-63.

[2] د.محمد عياش: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية تونس، د. ط ،1976، ص: 42.

[3] ينظر: د. كريم الوائلي: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، ط1، 2009، ص:18.

[4] د.كريم الوائلي: المرجع نفسه، ص: 19.

الإيقاع عند كمال أبو ديب (يعني الفاعلية التّي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عنصر الكتلة الحركية)[1].

الإيقاع قائم على الفاعلية التّي تولد الحركة الدائمة لترتقي إلى مستوى الحيوية والنماء التّي تبعث في نفسية المتلقي النشاط والشعور بالفرح كما يمكن أن توقظ نوع من الحزن فيألم، فنتيجة حصول تلك الحركة المنتجة للطاقة الحيوية يتواصل إلى الإحساس بوحدة نغمية عميقة، فهذا ما ينتج الكتلة الحركية وكما أنّ هذه النغمة تستدعي فواصل الراحة والتنفس.

يقول الدكتور ابراهيم أنيس: (أمّا هذا الإيقاع الذي لم يدرس حتى الآن دراسة كافية، ولم يشير إليه العروض ففي رأيي أنّه العنصر الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما، وتواليها حيث تكون في النثر)[2].

ابراهيم أنيس في هذا التعريف يطابق بين الإيقاع والنبر.

ونجد عبد الرحمان تبر ماسين حيث يرى: أنّ الإيقاع هو (انسجام الصّورة مع الصوت الذي يحدث في النفس اهتزازا وشعورا بالمتعة، هذا الانسجام تحدثه العلاقة المتعدية بين الصوت والصورة فالجذب من قبل النظر للصورة يقابله الواقع في السمع من قبل الكلمة ونقطة التقاطع بينهما هي إحداث الأثر في النفس والإحساس بحركة الجمال التّي يحدثها الإيقاع، فتحدث المتعة التّي تمزج بين الصّورة والسمع ويصيران كلا واحد)[3].

---

[1] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الملايين، ط2، 1981، ص: 230.

[2] شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، ص:26.

[3] عبد الرحمان تبر ماسن: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003، ص:94.

قدم لنا عبد الرحمان تبر ماسين تعريفا دقيقا، والإيقاع يكون بانسجام الصوت والصورة.

أمّا ابراهيم أنيس فيرى – مع محمد مندور– أنّ الأساس الكمي لا يستقل بإعطاء الشّعر العربي موسيقاه التّي تميز عن النثر، بل لابد من عامل آخر، ولكن العامل الذي يضيفه ليس الارتكاز كما يقول مندور، بل (نغمة موسيقية خاصة) يراعها منشد الشّعر، ويدل عليها أنيس بالاصطلاح الانجليزي TIONINTONC وقد ترجم هذا الاصطلاح (موسيقى الكلام) وعرّفه بأنه اختلاف درجات الصوت في المقاطع والكلمات[1].

3-العلاقة بين الوزن والإيقاع:

ولعل الإيقاع من أهم أسس التأليف الموسيقي ومعناه اجمالا تنظيم الحركة وتقسيم الأزمنة في الألحان تقسيما منظما[2].

(الإيقاع موضوع إحساس داخلي إذ يمكن الشعور به حتى مع انعدام الحركة الموسيقية والمثال على ذلك قائد الفرقة الموسيقية الذي يحسن الإيقاع في نفسه أولا ثم يوصله إلى فرقته، فيما بعد عن طريق إشارته اليدوية)[3].

الإيقاع نابع من إحساس داخلي فتحس به لو انعدمت الحركة الموسيقية[4]، (فالإيقاع كالهيكل العظمي لكن لحن، حتى قد نبدل ونغير كثيرا في نغمات لحن من الألحان، فإذا باللحن يحتفظ بطابعه الموسيقي، إذ نحن أبقينا الوزن على حاله)[5].

---

[1] ينظر: الدكتور شكري محمد عيّاد: موسيقى الشعر العربي، ص:35.

[2] ينظر: د. ثائر العذاري: التشكيلان الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج 1948-1980، دار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2010، ص:14.

[3] د.ثائر العذاري: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[4] ينظر: ثائر العذاري: المرجع نفسه، ص:16.

[5] د.ثائر العذاري: المرجع نفسه، ص:17.

الإيقاع بمثابة روح الإنسان وثمرة لحن فبتلك النغمات تتطابق الألحان وتحتفظ بطبعها الموسيقي على أن يبقى الوزن على حاله دون تغير.

فالوزن والإيقاع يعرف إجمالا (بأنّه حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعة متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام وتميز بعض الأجزاء عن بعض، في كل مجموعة شرط آخر) [1].

الوزن والإيقاع خاصية أساسية في الانتظام والتساوي وهذا شرط لنظام الإيقاع والوزن.

ويرى محمد فتوح أحمد أنّ الإيقاع (ترتيب للخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين بحيث تتردد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة(...) ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد تتكوّن صورة الوزن الشّعري) [2].

الإيقاع في نظر محمد فتوح أحمد أنّه نسق من الأصوات ويشترط مسافات زمنية متساوية وذلك لتشكيل الصّورة المتمثلة في الوزن الشّعري[3].

أما علي عباس علوان فقد شبه العلاقة ما بين (الوزن والإيقاع بالعلاقة القائمة بين (الجزء) و(الكل) فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع)[4].

ان العلاقة القائمة بين الوزن والإيقاع في الشّعر هي بمثابة العام والخاص، حيث نجد ان الوزن نمط من إنّماط الإيقاع.

---

[1] د.ثائر العذاري: التشكيلان الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة والنضج، ص:18.

[2] د.ثائر العذاري: المرجع نفسه، ص:18 و19.

[3] د.ثائر العذاري: المرجع نفسه، ص:19.

[4] د.ثائر العذاري: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

فالإيقاع عنده (عبارة عن ترديد وتناوب متناسق للمقاطع يحسه الشاعر بفطرته إحساسا غريزيا)[1].

ان الإيقاع عند علي عباس علوان عبارة عن مقاطع متكررة ومتناوبة ومنظمة تؤثر على الشاعر فيحس ويشعر بها تلقائيا وعفويا من دون أي مصانعة.

(الوزن هو الأساس الآلي للبيت، بينما الإيقاع هو الأساس الذي ينبني عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، وهو أسعى من الوزن دائما فالشاعر العظيم يتخذ من الوزن خادما مطيعا إذا يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التّي تظهر تفر شخصيته بينما يحافظ على التشكيلات الوزنية)[2].

يعتبر الوزن الركن المحرك للبيت أما الإيقاع هو الذي يجسد التعبير ويحرر أفكار الشاعر، فالوزن كالقاعدة ومحرك الشاعر.

4-أقسام الإيقاع:

أ- **الإيقاع الخارجي:** يعتبر الإيقاع مركز الشكل الخارجي للقصيدة وتخضع لقواعد يمكن حصرها في الأوزان العروضية (يمثل مركزا إيقاعيا في النّص على الرغم من كونه جزءا من حركة أكبر إلا أنّه نقطة ارتكاز واضحة لتلك الحركة الواسعة وهنا الصلة الحقيقية بين مجال بنية الإيقاع الخارجي تجسيد للداخل والظاهر كشف الباطن ضمن علاقة التجلي والخفاء)[3].

---

[1] د.ثائر العذاري: التشكيلان الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة والنضج، ص:18.

[2] د.ثائر العذاري: المرجع نفسه، ص:20.

[3] محمد: تصدر عن مخبر التراث اللغوي الأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، مجلة الذاكرة، العدد الثامن، 2017، ص:196.

من الضروري دراسة البنية الإيقاعية وذلك لتميز بين الإيقاعين ألا وهما الإيقاع الخارجي والداخلي وأن موسيقى الشّعر تتكون من هذين الإيقاعين، حيث الإيقاع الخارجي متعلق بثنائية الوزن والقافية يمثلان نسيج من العناصر المهمة في الفن الشّعري.

يعني الإيقاع الخارجي (البنية العروضية التّي تأسس عليها الشّعر العربي، والتي على خطاها صاغ الشّعراء أشعارهم وهي بنية ضبطت بعلم العروض الذي هو ميزان الشّعر بها يعرف صحيحه من مكسروه)[1].

تتمثل هذه البنية في الوزن والقافية التّي كانت منهج الشّعراء لأنها تنبني على البنية العروضية وتعد كالقاعدة التّي يضبطها الشّعر والتعرف على ما هو صحيح.

1- الوزن: لا شك أنّ الوزن الشّعري أحد المكونات الرئيسية للنص الشّعري، ولهذا أكد الكثير من النقاد على أنّه الفصل بين الشّعر والنثر ولهذا كان اهتمام الشّعراء بهذا الجانب فهو يمثل ركيزة أساسية للإيقاع[2].

الوزن لغة: (وزن الثقل والخفة، الوزن ثقل الشيء بشيء مثله كأوزان الدرهم ومثله الوزن وأوزان العرب ما بنت عليه أشعارها وأحدها وزن، فقد وزن الشّعر وزنا فاتزن)[3].

---

[1] رحماني ليلى: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكريا، رسالة الدكتوراه، جامعة أبي بكر بلقا يد، 2015، ص:57.

[2] ينظر: محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص:227.

[3] ابن منظور: لسان العرب، م15، ص:205، نقلا عن داحو آسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمد درويش، ص: 69.

اصطلاحا: يعرفه ابن رشيد: (الوزن أعظم أركان حد الشّعر وأولها، بها خصوصية وهو مشتمل على القافية)[1].

يعتبر الوزن الشّعري من بين العناصر الأساسية المكونة في تشكيل النص الشّعري، باعتباره الركن الأساسي في التمييز بين الشّعر والنثر.

2-القافية: تعد القافية الوجه الثاني من أوجه الإيقاع الثابت، وهي جزء إيقاعي بالغ الأهمية في قضية موسيقى الشّعر ولازمة من لوازم البناء الشّعري[2].

وتقع القافية تكوينا في الوزن ولكنها أفردت بعناية خاصة وعدت واحدة من أكثر المكونات الإيقاع عناية وأهمية لأنها تمثل ركيزة أساسية في تشكيل الإيقاع حيث يتوقف عند الشاعر والمتلقي، وكأنها تحافظ على التوازن وتناسب الإيقاعين وتوحي بسلامة وزن البيت بوصفها آخر تشكيل إيقاعي ينتهي عنده البيت[3]، ويرى رينه ويليك أن القافية (ظاهرة بالغة التعقيد فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة الأصوات)[4].

وفي هذا القول يكشف لنا ويليك ان القافية بالنسبة له تؤدي وظيفة جمالية التّي تتمثل في الجوانب الصوتية أما القافية عند الخليل احمد الفراهيدي (آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحرف الذي قبله)[5].

---

[1] ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ط1، مطبعة القاهرة، 1934، ص:218.

[2] ينظر: محمد: التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، العدد الثامن، 2017، ص: 196.

[3] ينظر: د كريم الوائلي: التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، ص:37.

[4] د.كريم الوائلي: المرجع نفسه، ص: 38.

[5] د.كريم الوائلي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

في حين نجد ابراهيم أنيس يرى: أنّ (للقافية عدّة أصوات تتكرر في آخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشّعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردّدها)[1].

فالقافية عند ابراهيم انيس تمثل خاتمة البيت، حيث تشكل ايقاع نغمي فهي إذن؛ في الشّعر العمودي ذات وظيفتين إحداهما إيقاعية نغمية تهدف إلى المتعة الموسيقية والأخرى دلالية تهدف إلى إتمام المعنى وتوصيله إلى الملتقي[2].

حروف القافية:

تتكون القافية من حرف أساسي ترتكز عليه يعرف باسم(الراوي) فالراوي هو (آخر حرف صحيح في البيت وعليه تبني القصيدة وإليه تنسب فيقال قصيدة ميمية أو نونية أو عينية إذا كان (الراوي) فيها ميما أو نونا أو عين)[3].

إن في كل نهاية بيت ضرورة تكرار عدد من الحروف والحركات وهي على النحو التالي:

1- **الروي:**(وهو من أهم الحروف ولابد من وجوده في القافية ولذلك لا يسمح بتغيره بأي حال من الأحوال، لهذا فقد كان لابد أن يكون حرفا لا يقبل التغير أي لابد أن يكون حرفا صحيحا غير معتل وأن يكون أصيلا في الكلمة حتى لا يحذف ومن هنا فلم يعتبروا

[1] ينطر: محمد سالمان علوان: الإيقاع في الشعر الحداثة، ص:95.

[2] د.عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص:136.

[3] د.عبد العزيز عتيق، المرجع نفسه، صفحة نفسه.

حروف المد والهاء حروف روي إلاّ في حالات محددة، والروي إمّا يكون مقيدا (أي ساكنا) أو مطلقا (أي متحرك)، وهنا فإنّ حركته تسمى المجرى، وهي لابد أن تلزم أيضا)[1].

2 – الوصل: (هو حرف لين ناشئ من إشباع حركة الروي أو الهاء التّي تلي هذا الروي أي إما أن يكون حرف مد أو لين أو هاء سواء كانت الهاء ساكنة أو متحرك، فإن كانت متحركة فحركتها تسمى النفاذ)[2].

3 – الخروج: (حرف المد الناشئ عن إشباع حركة هاء الوصل أو النفاذ مثل ضربها ويوافقها)[3].

4 – **الردف:** (حرف مد يكون قبل الراوي، سواء أكان هذا الراوي ساكنا أم متحركا)[4].

فمثال الروي الساكن المسبوق بردف، أي بحرف مد أيا كان نوعه، مثل (شباب، قلوب) (فالباء في هذه الكلمات روى ساكن مسبوق بردف يتمثل في أحرف المد الثلاثة، ومعنى ذلك أنّ الردف قبل الروي غير مرتبط بالوصل بعده، ويلاحظ أنّه لا فرق بين الوصل بحرف الإشباع وبين الوصل بالهاء، فإذا كان بعد الروي هاء وصل فإنّ ذلك لا يصنع ورود حرف الروي يكون ردها كما في كلمات نحو جهاده، بلاده، جنوده، جديده)[5].

---

[1] د.سيد البحراوي: دراسات أدبية العروض إيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993، ص:76.

[2] د.سيد البحراوي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[3] د.سيد البحراوي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[4] د.عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص: 155.

[5] د.عبد العزيز عتيق: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

5 – التأسيس:(ألف بينها وبين الروي حرف واحد صحيح، وذلك كما في باقي كلمات: حاجبا وصاحبا وطالبا وصائب، فالروي هنا الباء قبلها حرف صحيح، وقبل هذا الحرف الصحيح حرف هو الألف، فالألف هنا تأسيس)[1].

6 – الدخيل: (هو حرف صحيح بين التأسيس والروي وتسمى حركته الإشباع)[2].

الحروف التّي لا تصلح أن تكون رويا

أمّا الحروف التّي لا تصلح للروي فهي (حروف المد الثلاثة، الهاء والتنوين هو الذي يلحق القوافي المطلقة)[3].

ومن الامثلة على ذلك نجد:

أ– الألف: (وذلك إذا كان ألف الإطلاق، وهي الناشئة من إشباع حركة الروي التّي هي الفتحة)[4].

ب– الياء: ويشمل ذلك (ياء الإطلاق وهي الناشئة من إشباع حركة الروي إن كانت هذه الحركة كسرة)[5].

ج – الواو: (والمراد بها إمّا واو الإطلاق أيضا وهي الناشئة من إشباع حركة الراوي إذا كانت هذه الحركة ضمة)[6].

---

[1] د.عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص: 155.

[2] د.سيد البحراوي: دراسات أدبية العروض إيقاع الشعر العربي، ص: 76.

[3] د.عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص:138.

[4] د.عبد العزيز عتيق، المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[5] د.عبد العزيز عتيق، المرجع نفسه، ص:139.

[6] د.عبد العزيز عتيق، المرجع نفسه، ص:140.

حروف تصلح وصلا ورويا:

1- الألف: (تصلح الألف للروي والوصل إذا كانت أصلية أي من بنية الكلمة، وكان ما قبلها مفتوحا)[1].

ومن أمثلة على ذلك: الهدى، المنى، الأسى، دعا.

2- الياء:

أ- (إذا كانت الياء أصلية ممدودة وكان ما قبلها مكسورا فإنّها تكون صالحة للروي وللوصل، فتكون راويا إذا لم يلتزم الحرف الذي قبلها)[2].

مثل: يرمي، يهدي، يطوي.

ب- (فإذا لم تكن الياء أصلية تعين كونها وصلا وتعين أن يكون الحرف الذي قبلها حينئذ رويا)[3].

مثال: انعمي، اسلمي.

ج - (وإذا لزم التزم الحرف الذي قبلها سواء أكانت أصلية أم غير أصلية تعين أن تكون وصلا كذلك، وتعين أن يكون الحرف الملتزم قبلها رويا)[4].

---

[1] د.عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص:147.

[2] د.عبد العزيز عتيق، المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[3] د.عبد العزيز عتيق، المرجع نفسه، ص:147-148.

[4] د.عبد العزيز عتيق، المرجع نفسه، ص:148.

د-(أمّا إذا كانت الياء متحركة مع تحرك الحرف الذي قبلها أو سكونه فيتعين أن تكون رويا)[1].

3-الواو:(وذلك إذا كانت أصلية ممدودة وكان الحرف الذي قبلها مضموما)[2].

مثل: يرجو، يعفو، يدعو.

4-الهاء: (والهاء تصلح أن تكون رويا إذا كانت أصلية، أي من بنية الكلمة وكان ما قبلها محرك)[3].

5-التاء:(والمراد بالتاء هنا تاء التأنيث المتحرك ما قبلها أي التّي ليس قبلها مد)[4]، مثل: استحلت، زلت، تخلت.

أ-الإيقاع الداخلي:

فالقدامى لم يكتفوا بدارسة أوزان الشّعر ونظام قوافيه فحسب، وإنّما سعوا إلى هدف معين في دارسة ظاهرة موسيقية، وتلك تعبر عن الموسيقى الداخلية التّي يقصد بها النغم الذي يعرفه حسين الداخلي في قوله: (الإيقاع الداخلي يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي والذي يمثل روح الشاعر وأصالته الفنية)[5].

---

[1] د.عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص:148.

[2] د.عبد العزيز عتيق، المرجع نفسه، ص:149.

[3] د.عبد العزيز عتيق، المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[4] د.عبد العزيز عتيق، المرجع نفسه، ص:150.

[5] حسين علي الداخيلي: البنية الفنية للشعر والفتوحات الإسلامية في عصر صدر الاسلام، ص:160.

الإيقاع الداخلي رمز الأصالة الفنية الذي يناسب في اللفظ والتراكيب، فيعطي ثمرة إشراق الشاعر التّي يمثل روحها فهي بمثابة خلطات النفس فتلك موسيقي الداخلة تعبر عن انتظام مشاعر وأحاسيس داخلية فيأتي الشاعر لنقل تلك التجربة الشّعرية.

عبد الرحمن الوجي عرف الإيقاع الداخلي: (الموسيقي الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى لها رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف، وتقارب المخارج)[1].

الإيقاع الداخلي يشكل موسيقى هامسة أي بمعنى لها تأثير، وما ينبغي الإشارة إليه هو أن مستوى جرس الألفاظ التّي تخرج من تلقاء تلك الموسيقى الداخلية فإن الكلمة الواحدة لها تأثير فعال. مباشر الانفعال الشاعر بتجربته في صبغة فذة)[2].

يشكل الإيقاع وحدة موسيقية منتظمة وتتابع وحدة صوتية هي التّي تولد الإبداع الذي يهبه الشاعر ليبعث روح الفن الذي يشكل تجاوبا مباشرا.

وما ينبغي الإشارة عند حديثنا عن الإيقاع الداخلي هو أنّ (كلمة داخلي) لا يقصد بها موقع ذلك الإيقاع، وإنّما للتمييز بينه وبين الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية[3].

(الشّعر لا يكتفي بدرس الوزن وهو الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التغيير، وإنّما يدرس إلى جواره الموسيقي الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها وتقد بعض الكلمات عن بعض)[4].

---

[1] عبد الرحمن الوجي: الايقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1، 1989، ص:74.

[2] عبد الرحمن الوجي: المرجع نفسه، ص:79.

[3] رحماني ليلى: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكريا، ص:177.

[4] رجاء عيد: التجديد الموسيقى في الشعر العربي، منشاءه المعارف الإسكندرية، د.ط، ص:16.

إنّ الشّعر في حد ذاته لا يكتفي بدراسة الوزن الذي يعدّ عامل أساسي في الإيقاع الخارجي وإنّما يسعى إلى دراسة الموسيقى الداخلية لتكتمل العناصر وتشكل نسيج من الروابط كأنها سلسلة، يعني الوزن بحاجة ماسة إلى الإيقاع الداخلي.

الإيقاع الداخلي يعتمد على التكرار الذي يؤدي دورا فاعلا في الإيحاء بمضمرات النفس فهومن أهم العوامل المؤثرة.

ثم نجد الدكتور حسن يوسف أشار إلى أنّ (التكرار باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بصفة أخرى إلى تكرار لفظة فأكثر ثم بتنوع المكرورات وكله واقع في إطار التقطيع الصوتي)[1].

التكرار عماد الإيقاع الداخلي فهو يبدأ من تكرار الحرف أو كلمة أو عبارات أو جملة فأكثر بتلك الصيغ يتنوع التكرار ويتميز بصيغة جمالية.

(التكرار هو البنية الأساسية للبيت والقصيدة وهذه الوحدات النغمية المكررة تفرض أحيانا إنّماطا من التوريات الموزعة داخل النص الشّعري)[2].

التكرار عنصر أساسي في الإيقاع الداخلي ويعطي للقصيدة نوعا من الجمال وكما تظهر نتيجة الإفصاح عن تجارب ومشاعر الشاعر، ويعمل على أن يخلق انسجاما داخل النص الشّعري بإطلالات مشرقة بتلك النغمة الموسيقية.

التكرار من ألوان الإيقاع الداخلي وهو من أكثر العناصر المكونة ويعتبر من أهم الظواهر الصوتية.

---

[1] هدى الصحناوى: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي أنموذجا، جامعة دمشق، المجلد 30، العدد 1+2، 2014، ص:106.

[2] د.محمد علوان سلمان: الايقاع في شعر الحداثة، العلم والايمان، ص:119.

يرى الكثير من النقاد أنّ التكرار أصبح ظاهرة موسيقية ومعنوية في الوقت ذاته، لتردد الكلمة أو البيت أو المقاطع على شكل اللازمة أو البداية أو النظم الأساسي، الذي يتكرر ليخلق جوا نغميا ممتعا يستجلب سمع المتلقي ومعنوية، لأنّ فائدتها تكمن في تكرار الألفاظ للدلالة على أهمية ما تتضمنه هذه الألفاظ من دلالات إيحائية وربط بعض الدارسين بين الجانبين الموسيقي والمعنوي، فالجانب الموسيقي له أهمية كبرى في بلورة مدلول الكلمة والكشف عن دلالتها في النص الشّعري والفصل بينهما أمر مستحيل[1].

هلال في دراسته: (جرس الألفاظ ودلالتها درس التكرار دراسة إيقاعية مبينا أهمية الجرس الموسيقي الذي يولده التكرار في بناء الإيقاع وتقوية النغم فكان يرى أنّ التكرار لم يكن صنعة يتغمدها الشّعراء وإنّما كان ضربا من ضروب النغم يترنم به الشاعر ليقوي به جرس الألفاظ)[2].

يعتبر الإيقاع عنصر أساسي في التكرار بحيث يترك جرس موسيقي وهو بمثابة القالب النابض للشاعر يترك له مساحة فنية لتعبير عن فلجأت أصواته ونفسيته.

يساهم التكرار في تأكيد المعنى وترسيخه في الأذهان ويعد عنصر الفاعلية في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا ويعمل على إضفاء لمسة جمالية في الكلام ويرصد في إظهار الحالة النفسية التّي يعيشها الشاعر.

(إبراز العوامل الداخلية للعمل الأدبي إذ يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر).

---

[1] فيصل حسن الحوالي: التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2011، ص:93.

[2] صباحي حميدة: جماليات التشكيل الموسيقى في الشعر عبد الله العشى، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد 10، 2014، ص:403.

التكرار عنصر فعال في الإيقاع الداخلي، بحيث يدل على نفسية الشاعر والتعبير عن ألمه وحزنه وقرحه، ويعتبر كعملية تأثيرها الفهم والتأويل، وتحتاج إلى البراعة وذلك من طرف الشاعر، ومن غرضه التأكيد ولفت النظر ويذوب في نغمة إيقاعية تساعد على الاسترجاع والتذكر.

تقنية التكرار حظيت بالاهتمام وذلك بوصفها ظاهرة موسيقية فهي من السمات الأساسية التّي تبرز من خلالها طاقة إيقاعية داخلية، كما تعدّ ظاهرة أسلوبية لا يكاد أي شاعر أن يهملها.

1-التكرار:

مفهوم التكرار:

أ-لغة: التكرار ظاهرة لغوية وردت في لسان العرب لابن منظور في قوله: (مصدر كرار إذا ردد وأعاد ويقال كرر الشيء تكريرا وتكرار أعاده مرة بعد أخرى)[1].

ب- اصطلاحا: يعرف ابن رشيق القيرواني التكرار في قوله: (والتكرار المواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني وهو في المعاني دون الألفاظ اقل فإذا تكرار اللفظ والمعنى جميعا أن يعنيه ولا يجب لشاعر أن يكرر اسما على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسب)[2].

إنّ هناك مواضيع تتناول التكرار بصفة جمالية ويكون حس فيها، ولكن في تطرقنا لبعض المواضيع نجدها قبيحا لا تحمل أي معنى محددا، وإن وجدنا الشاعر كرر بعض الألفاظ في قصيدته فهذا يعني أنّه في حالة توتر ونفسيته غير مستقرة، فمن هنا نتوصل إلى أنّ التكرار يجوز في بعض المراحل كما لا يجوز في بعضه كالشاعر الذي في مدد قصيدة غزلية فهنا لا يجب أن يعمل على ميزانية التكرار.

التكرار وإنّماطه:

يعد التكرار عنصرا مهما من عناصر الإيقاع الداخلي، الذي يعتمد عليه الشاعر في تلوين إيقاعه وزيادة تنغيمه، بحيث يشكل تأثيرا وضحائي بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة بوصفه ظاهرة موجودة في أغلب الفنون الأدبية، لأنها ظاهرة طبيعية في حياة الإنسان، وظاهرة التكرار في الشّعر العربي ليست حديثة في الدراسات الإيقاعية لما له من تأثير

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، ط 3، 1994، ص:135.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ص:205.

واضح في بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة القديمة والحديثة[1] (أن الشاعر لا يكرر لفظا إلاّ إذا قصد من تكراره معنى أو إيحاء أو شعورا خاصا)[2].

يكتسب التكرار أهمية في النص الشّعري فهو من أهم العناصر الأساسية على مستوى الإيقاع الداخلي خاصة إذا استعمل الشاعر كل طاقته الإبداعية التّي تكمن في النهوض بالقيم الشّعرية المؤسس لكل عمل إبداعي ومن أشكال التكرار:

أ- **تكرار الحرف:** يلجأ بعض الشّعراء إلى التنويع في الإيقاع الداخلي لنمو منهم الشّعرية عن طريق استثمار بعض الأصوات أو الحروف فيعمد إلى تكرار ما يشكل لافت للنظر، وقد يضيف إليها بعض الأصوات التّي تماثلها في صفاتها الصوتية، فيطغى على نصّه إيقاع خاص قد يثير الدهشة في نفس المتلقي، ويسهم في تلوين الإيقاع.

(ان تكرار الحروف يحدث نغمة موسيقية لافتة للنظر، لكن وقعها في النفس لا يكون كوقع التكرار للكلمات وأنصاف الأبيات أو الأبيات الكاملة، وعلى الرغم من ذلك فإنّ تكرار الصوت يسهم في تهيئة السامع للدخول في أعماق الكلمة الشّعرية)[3].

تكرار الحرف يخلف جانب نفسي للشاعر لأنّها تعمل في طياتها دلالات إيحائية.

يقول الدكتور ابراهيم أنيس (وحدة التكرار أو عدد المرات التّي يسمح بها فني تكرار حرف من الحروف لا يمكن معرفته إلاّ بالرجوع إلى نسبة شيوع هذا الحرف في اللغة) [4].

---

[1] د.صلاح مهدي الزبيدي: التكرار وأنّماطه في شعر عبد العزيز المقالح، مجلة ديالي، البحث من رسالة ماجستير، نصر الله عباس حميد، العدد 67، ص:265.

[2] د. صلاح مهدي الزبيدي: المرجع نفسه، صفحة نفسه.

[3] د.صلاح مهدي الزبيدي: المرجع نفسه، ص:266.

[4] سيد خضر: التكرار الايقاعي في اللغة العربية، حقوق الطبع والنشر، دار الهدى للكتاب بيلا-كفر الشيخ، ط.1، ص:7.

التكرار يقاس على وحدة على وحدة مرات التّي استعمل فيه الحرف ويقاس على أساس شيوعه في اللّغة ويتلون باستعمالا لموسيقى الداخلية، يعدّ تكرار الحرف من أهم السمات الصوتية والدلالية هذا ما يمنح النص الشّعري إيقاعا يتسم بنغمة موسيقية متداخلة[1].

ب- تكرار اللفظة: (يمكن أن نعدّ تكرار اللفظة الواحدة هو التكرار الغالب على الإنّماط الأخرى من إنّماط التكرار)[2]، والأمثلة كثيرة منها تكرار' كيف' في قصيدة "إلى أين يا شاعر الأرض المحتلة" إلى الشاعر الفلسطيني محمود درويش يقول فيها:

كيف هجرتها وجئت نحونا؟[3]

كيف قبلت أن تموت مثلنا؟

كيف ارتضيت أن تغْمِدَ في عيون القلم؟

حيث نجد تكرار "كيف" في بداية السطور الثلاثة بصورة متتالية وهي مرتبطة بأفعال ماضية (هجرتها، قبلت، ارتضيت) كما أنّه تحمل دلالة استفهامية وهذا ما يزيد التكرار جمالا وبهاء، بارتباطها بالحركة الإيقاعية الداخلية.

ج - تكرار الكلمة: بعد التكرار فاعلية ومظهر إغناء الإيقاع وورد في الصّورة الشّعرية في صيغة التشبيه، وهذا النوعمن التشبيه جرس موسيقي[4].

---

[1] ينظر: سيد خضر: التكرار الايقاعي في اللغة العربية، ص:7.

[2] د.صلاح مهدي الزبيدي: التكرار وأنّماطه في شعر عبد العزيز المقالح، ص:269.

[3] ديوان عبد العزيز المقالح: ص:122.

[4] مليكة بوراوي: من جماليات الإيقاع في الصورة الشعرية، مجلة المخبر، ابحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة الجزائر، العدد 12، 2016، ص:179.

د – تكرار العبارة: (تكرر العبارة عند الشاعر استراتيجية في إقناع المتلقي من خلال توظيفه للعبارة المكررة)[1].

هـ – تكرار النهاية: (يسعى هذا النمط بتكرار النهاية لأنّ الكلمة المكررة تقع في نهاية الأسطر الشّعرية بشكل متتابع)[2].

و – تكرار البداية: (يسعى هذا التكرار أيضا بالتكرار الاستهلالي تكرارا فيه اللفظة أو العبارة في بداية الأسطر الشّعرية)[3].

ي – تكرار اللازمة: (هو عبارة عن تكرار سطر شعري أو جملة شعرية عدة مرات في القصيدة، الهدف من ذلك هو توفير جو إيقاعي دلالي لأنها من عوامل تدفق الإيقاع وكما أنّها تخلف ترابط وانسجام)[4].

---

[1] مليكة بوراوي: جماليات الإيقاع في الصورة الشعرية، ص:183.

[2] رحماني ليلى: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكريا، ص:191-192.

[3] رحماني ليلى: المرجع نفس، صفحة نفسه.

[4] رحماني ليلى: المرجع نفس، صفحة نفسه.

الجانب التطبيقي

الفصل الرابع

الدراسة التطبيقية لديوان "واسع كل هذا الضيق" لعبد الرحمن بوزربه

أولا: التعريف بالشاعر والديوان

1- التعريف بالشاعر عبد الرحمن بوزربه والديوان (واسع كل هذا الضيق)

2- ديوان (واسع كل هذا الضيق)

ثانيا: دلالة العنوان في ديوان (واسع كل هذا الضيق)

ثالثا: أنواع الصّورة الشّعرية في شعر عبد الرحمن بوزربه (واسع كل هذا الضيق)

1- الصّورة الحسية

2- الصّورة الذهنية

3- الصّورة الرمزية

رابعا: اللّغة الشّعرية في ديوان عبد الرحمن بوزربه (واسع كل هذا الضيق)

خامسا: التجربة واللغة الشّعرية

سادسا: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي

1- الإيقاع الخارجي

*** التقطيع الإيقاعي**

*** دراسة القافية وحروفها**

2- الإيقاع الداخلي

*** التكرار**

أولا: التعريف بالشاعر عبد الرحمن بوزربه:

أ- التعريف بالشاعر والديوان (واسع كل هذا الضيق):

ارتأينا إلى التعريف بالشاعر والديوان لكي تتضح المسارات، فعبد الرحمن من مواليد 2 جوان 1969 بالطاهير ولاية جيجل خريج من جامعة الجزائر في علوم التسويق ويشتغل مديرا للنشاطات الثقافية والعلمية بجامعة جيجل وهو عضو المجلس الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين من سنة 2002 إلى سنة 2005.

من دواوين الشّعر (وشايات ناي، عرس السهيل، مستحيل العشق، واسع كل هذا الضيق، السنة الثقافة العربية 2007)، (منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين 2002)، (اشراق الغيم، مطبعة الصباح الكويت)، (نهايات مديرية الثقافة سطيف 2003)، (لليل الذي اكتمل 2019، دار الماهر)، (مريا الانكسار تحت الطبع)، اضافة إلى مخطوطات أخرى شعرية ونثرية.

وحائز على جوائز أدبية منها:

- الجائزة الوطنية عبد الحميد بن هدوقة 1997.
- الجائزة الوطنية لمديرية الثقافة تيبازة 1997.
- الجائزة الوطنية لجريدة المساء 1998.
- الجائزة العربية سعاد الصباح الكويتية دورة 1999.
- الجائزة المغاربية مفدي زكريا 2000.
- جائزة الهضاب الوطنية الكبرى للإبداع الأدبي 2003.
- الجائزة الوطنية لمدينة الجلفة 2004.

- جائزة دبي الثقافية العربية للإبداع الأدبي 2007.

- جائزة فعاليات الجزائر الشّعرية 2008.

- جائزة الشارقة للإبداع العربي.

نصوص كثيرة منشورة ومذاعة في الصحافة الوطنية والصحافة العربية.

مراسل صحفي سابق لجريدة المنتخب و(الحياة) والشرق الجزائري.

كانت أعماله الشّعرية موضوعا لدراسات نقدية ومذكرات تخرج جامعية بجامعة الجزائر.

المشاركة في الكثير من الفعاليات الأدبية والثقافية الوطنية والعربية المنعقدة في الجزائر.

تمثيل الجزائر في محافل ثقافية عربية دولية مختلفة ثم تكريمه من طرف جمعيات وهيئات محلية ووطنية.

ب- ديوان واسع كلّ هذا الضيق:

صدر ديوان (واسع كلّ هذا الضيق) لعبد الرحمن بوزربه سنة 2007، لتقوم دار الريحانة للكتاب الموجودة في القبة بالجزائر بطباعته ونشره وتوزيعه، يضم الديوان 13 قصيدة كتبها الشاعر وفق الشّعر الحر باستثناء القصيدة النثرية التّي افتتح بها الشاعر ديوانه (قبل الشّعر)، والتّي تعد بمثابة مقدمة نثرية للديوان أمّا عناوين قصائد الديوان كالتّالي:

- غلة الكفيف أنا ام اراهن.

- واسع كلّ هذا الضيق.

- آثار عطر.

- إلى أين... ؟

- خراب مغير.

- الآن.

- وخز.

- قصيدة يدين.

- ممكن المستحيل.

- وماذا يريدون منّا؟

- أوراق من دفاتر رجل ما.

يحتوي الديوان 109 صفحات، وأنّ عبد الرحمن بوزربه حائز على جائزة دبي الإبداع الأدبي في الشّعر واسع كلّ هذا الضيق.

ثانيًا: دلالة العنوان في ديوان (واسع كلّ هذا الضيق):

من ناحية النحوية واسع كلّ هذا الضيق نفهم من العنوان أنّ الشاعر عبد الرحمن بوزربه ابتدأ عنوانه بجملة اسمية التّي تفيد الثبات والدوام والاستقرار فواسع خير مقدم، وذلك نظرا لأهمية معناه، أما جملة كلّ هذا الضيق فهي مبتدأ مؤخر.

فركز الشاعر على استخدام الأسلوب الخبري في عنوان ديوانه لأنه في صدد الاخبار والافصاح عن حقائق قد تتحمل الصدق أو الكذب، وأنّه ركّز على وصف أحداث واقعية فهذه الوقائع هواس الشاعر وظلّه التّي لا تكاد تفارقه.

(فالشاعر سخر شعره لخدمة قيم الحق والخير والجمال ومحاربة الشرور والأنام فكانت علاقته بالواقع المعيش علاقة صراع على أساس أنّ هذا الواقع غلبت عليه النزعة

المادية فغابت عنه القيم الإنسانية مما جعل الشاعر يعمل على استرجاع هذه القيم ويحلم بإنسانيه الانسان لأنّها الجوهر والمصوّر)[1].

لهذا ركز على استخدام الجملة الاسمية التّي تعني الثبات واستقرار هذه الوقائع والأحداث.

وأنّه نجح في جمع بين متضادتين (الاتساع والضيق)، وذلك نظرا لتناسب الحالة النفسية للشاّعر.

والشاعر عبد الرحمن بوزربه يبهر القارئ في المرح الذي وضعه بين واسع والضّيق أي ألق بينهما ليحقق ميزانية الاتساق والانسجام ولكن المتلقي لم يتبدر إلى ذهنه أن يجمع بين الضيق وواسع وإنّما يتوقع أن يقول (واسع العطاء)، (واسع الكون) فألم يكن في الذهن أن يجمع المتضادين في ثنائية واحدة.

أمّا من ناحية المعجمية فمعناه (الواسع: اسم فاعل من وسع من أسماء الله الحسنى الّذي وسّع رزقه جميع خلقه ورحمته كلّ شيء ووعناه كل فقر (أن الله واسع عليم) ما كان ممتد إلاّ نجده ضيقة الذي فيه فسحة واتساع: الفضفاض: العريض اكثر من اللازم (خطى واسعة الحيلة): بارع في الخروج من المأزق خبيث (فلان واسع الصدر)، صبور)[2].

أمّا في قاموس المعاني واسع مرادفات وأضداد، **(مرادفات واسع:** رحيب، سهل، طويل، عريض، فسيح، فضفاض، منبسط ...إلخ) [3].

---

[1] منتديات حازان عبد الرحمن بوزربه أو اللعب باللغة بقلم أحسن ثليلاتي.

الموقع: www.jazan- Show thread.org

[2] قاموس مرشد الطلاب منشور المرشد، دار ابن رشد للنشر والتوزيع ص:341-342.

[3] الموقع: https://www.almaany.com.

ومن أبيات الشّعر وردت كلمة واسع.

يا إلهي واسع الجود يا من ۞ شأنه الوضع جل والإعلاء[1]

واسع كلّ هذا الضيق ينقسم إلى شقين واسع يعني القدرة– الطاقة – العطاء– الغنى، أمّا بالنسبة للفظة الضيق ضيق [تضيق]: الشيء جعله يضيق، الحصار، أحكمه وشدّده على فلان، قسا عليه، على نفسه قيدها.

الضيق والضيق [معنى ضاق]: الفقر والشدّة، العوز، الحال كلّ ما لم يحتمل كالشك والألم والحزن.

الضيقة: (ج ضيق): سوء الحال: الشدة، الفقر، المسكنة)[2].

فالضيق يعني الشك، الفقر والشدّة، العوز ضيق الحال والألم: يمكن القول أنّ (عبد الرحمن بوزربه) لم يقتصر بجمع بين متضادين في عنوان ديوانه فقط وإنّما سعي إلى الجمع بين العديد من المتضادات ألا وهي (الفقر/الغنى)، (الفضفاض/الضيق) فالعنوان كشف لنا سياقات متعددة الدلالات.

ثالثا: أنواع الصّورة الشّعرية في شعر عبد الرحمن بوزربه (واسع كلّ هذا الضيق):

تعتبر الصّورة مصدر إلهام، تحمل في طياتها دلالات إيحائية تدعو إلى العمق، ومسار الكشف عن الأبعاد الشخصية والاجتماعية عند الشاعر، التّي تتمحور في شقين الأوّل عامل نفسي والثاني دلالي، ويمكن القول بأنها هاجس الحس الفني بما تحمله من أبعاد جمالية، تعد بمثابة الباب الذي يسعى إليه القارئ وذلك ما تملكه من خلجات وأحاسيس ومواقف نفسية، كما أنها لها صورة عظيمة في العمل الأدبي وقيمة جوهرية، وذلك نسبة

[1] الموقع: https://www.almaany.com.

[2] قاموس مرشد الطلاب، ص:199.

التأطير للحالات النفسية من خلال تصوير الشاعر للواقع المعيش في قالب نفسي، ومن خلال تعرفنا على الديوان فإنّ الشاعر (عبد الرحمن بوزربه) وظف أنواع الصّورة الشّعرية التّي درسناها سابقا، وحاول أن يجسد الواقع المعيشي والتخلي عن القيم الغير إنسانية، وكلّ ما يستدعي الألم يرضخ له، ويحاول أن يسترجع القيم الإنسانية.

1- الصّورة الحسية:

لقد وظف الشاعر عبد الرحمن بوزربه في شعره الصّورة الحسيّة، إذ أراد الشاعر أن يكون شعره قريبا من نفس المتلقي وموصولا جيدا للانفعالات الداخلية، وفيها نوع من التمثيل لإحساساته التّي تدعو إلى اتحاد ما هو حسي وعقلي، في أغلب الأحيان الاتيان بالانفعالات المشاعر التّي يحس بها، ولقد مثل ذلك في قصيدته **(دمعة)** ويقول:

أحد الأصدقاء

وهو يهرب من دمعه

قال لي: ليس حزنا

ولكنّها

قلت ما أسعدك...

يا صديقي أعطني دمعتك

أنا لم أمتلك فرحا

ولذا لم أجد

سببا واحدً للبكاء[1]

يمثل عنوان (دمعة) نفسية الشاعر، كما أنّها تحمل في طياتها دلالات معينة تسيل من العين كقطرة من الماء تعبر عن فرح أو حزن، ويقول في البيت الأوّل» أحد الأصدقاء« هنا يقصد الصديق الوفي المخلص، وفي البيت الثاني (وهو يهرب من دمعه) أي يهرب من الواقع، واختار وسيلة الهروب لكي لا يشعر صديقه من حزنه، وكما استخدم جملة مقولة القول ولقد مثل ذلك في قوله: (قال ليس حزنا)، فهذه الدمعة لا تمثل الحزن وإنّما هي (خيبة الكبرياء).

أمّا البيت السادس يتمثّل في قوله: (قلت ما أسعدك) هنا استخدم حرف التعجب (ما)، الذي يعبر عن قمّة السعادة والفرح والطمأنينة والتفاؤل.

ثم استدل في البيت السادس (يا صديقي أعطني دمعتك) بأداة النداء (يا) حرف نداء وتشبيه وتستعمل في هذه القصيدة للدلالة عن النداء القريب، وأنّ أسلوب النداء في هذا المقطع يتربع على مساحة معتبرة منه، وعلى كلّ حال يبقى الشّعر هو الشعور بالإحساس، عاطفة قد تعبر عن الفرح وقد تعبّر عن الحزن، وتمثل تعظيما مثلما وظفه الشاعر بوزربه في قصيدته، ووظف ضمير (أنا) في البيت السابع والذي يعود على الشاعر وقد ساهم في بناء علاقة بين الحدث الذي يمثل قوة محبة الصديق (أنا لم أمتلك فرحا واحدًا)، خلق اتساقا وانسجاما معنويا نصية مباشرة.

وفي البيت الأخير يقرّ الشاعر أنّه لا يوجد سبب لبكائه ويتألّم عنه، وفي قوله: (ولذا لم أجد سببا واحد للبكاء) تأكيد المعنى وتجسيد الحماس الشعوري وروح الاصرار والتحدّي. ومن هنا لقد جسد الشاعر عبد الرحمن بوزربه الصّورة الحسية في قصيدة دمعة، (ومن الألفاظ الدّالة على ذلك (حزنا– خيبة–أسعدك– فرحا).

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، دار الريحانة للكتاب، د.ط، الجزائر، 2007، ص:99.

ولقد وظف الشاعر الصّورة الحسية في نصّه الشّعري لتجسيد الصّورة في مخيلة القارئ، وبيان حسّه الشعوري المرهف وكذلك للتعبير عن الحالة والتجربة التّي يعيشها الشاعر، حيث نستدل ذلك في المقولة المنية (أن الصّورة أفضل من ألف كلمة)[1]، ويتضح ذلك أن الصّورة تنقل كافة الأحاسيس والعواطف، وتصبح عند القارئ سهلة الفهم أكثر من التبليغ.

وللصورة الحسية أنواع، ولقد درسناها سابقا حيث تعد من الصّور الجزئية الفردية في النص، ومن أبرز أنواع الصّورة الحسية التّي ذكرها الشاعر في نصّه الشّعري هي: **البصر، السمع، الشم، الذوق واللمس.**

أ- **الصّورة البصرية:** لقد وظف الشاعر حاسة البصر في شعره من أجل التصوير الشّعري وتكثيف المعنى وتقريبه من ذهن القارئ، ويظهر ذلك في قصيدة **(الآن)**

الآن

لا تتشابه الأشياء

تختلف الحقائق حيث تصبح نبضة مني...

و يصبح كل شيء ذاته لا غير...

كلّ حديقة تصحو على عطر قديم

كل زاوية بها سر عتيق أودعته يد فناها

ستعشق الأوتار أغنية

و يعشق شارع ليلا بلا أحد...

[1] سليم بومزبر: الأنيس في الفلسفة، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، عدد الصفحات (278)، ص:48.

و نعشق موجة عودا سريعا

إلى الأزرق الغامض

المحروس بالخوف المربع[1]

القصيدة تجسد لنا موضوع البلاد، فيعني العنوان (الآن) (كلمة وظيفية، ظرف الوقت الحاضر وتلزمه الألف واللام حقق الله عنكم وعلم أن الآندائما ويبني على الفتح فيكم)[2].

الشاعر بمعنى يرى البلاد في الزاوية التّي لا يراه غيره، يعد تذكرا للألم ويرجع ليتفاءل ببعد أفضل، مصدره المحبة والراحة، فبعد الظّلام يأتي النور وإشراقة الشمس المضيئة بأشّعتها ليعم الخير والسلام كافة أرجاء الوطن العربي، فالعمر لا يشتكي من السحاب، ويقصد بالعبارة (ما ادعت أرض كمالا) أي المشاكل والأزمات التّي حلّت بالبلاد.

ومن أنواع الصّورة التّي امتزجها الشاعر في قصيدته، الصّورة اللونية التّي تعد جزء من البصرية أي ما أقصده هنا أنّ اللون لا يكتشف إلاّ بحاسة البصر، واللون نعمة وبهاء تكتسي الحياة حلّة، وأنّ الشاعر استخدم اللون الأزرق للدلالة عن نفسية غير مستقرّة، إن الدقة في تصوير الألوان وفي شعر عبد الرحمن بوزربه حضور الصّورة السمعية والتي تتمثل في: (أوتاد، أغنية).

ب- الصّورة الشمية: فقد شغلت حيّزا أقل، نجد (عطر) ثم يسترسل صورة حسّية بنسبة أكثر نجد (الخوف المربع)، دليل على الفزع والرعب.

ج - الصّورة اللّمسية: فقد وظّفها الشاعر في قصيدة (يدين) حيث يقول:

وضعت يديها في يدي كإنّما

---

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق ص:51.

[2] أحمد مختار عمر وآخرون صدر 1429هـ، العربية المعاصرة، 2008م.

وضع الربيع حديقتين وسلّما

وكإنّما جرحت بجدولين أصابعي

فجرى دمّ بدمّي وأمطر بالظمأ

وكأنّها شاءت يدين وأخطأت

بدل اليدين رمت فؤادي اسمها

صيف على كفي يضيء وآخر

يغفو على أخرى يربّي الأنجما

حلمان... ما أدري أأبدأ منهما

أم ينتهي العمر الجريح إليهما

في لمستين كهمستين وجدتني

عمرا من الأشواق... جهرا أضرِما

ورجوت مفردة تقولهما لها

فر الكلام من اللسان فتمتمها[1]

تعتبر القصيدة من قصائد الغزل حيث نرى المحب يشكو لوعة الهوى، والبيت الأول في قوله: (وضعت يديها في يدي كإنّما) دليل بعث الأمل والشوق والقوة والتحدي، وشبه يديها بالربيع الذي يبث فيها اليقين والسعادة، وكما أنها رمز للنقاء والصفاء والطهارة، أمّا فيما يتعلق بالبيت الثالث والرابع في قوله:

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق ص:102-103.

وكإنّما جرحت بجدولين أصابعي

فجرى دمّ بدمّي وأمطر بالظمأ

يحاول الشاعر أن يقودنا إلى أنّ لذلك الحب منزلة عالية، يشعر بكلّ ما تشعره سواء كان ألما أو فرحا، أما المقطع الخامس والسادس فهو يرسم لنا صورة الشوق حيث يقول: «وكأنها شاءت يدين وأخطأت، بدل اليدين رمت فؤادي اسمها» بمعنى بدل أن تجرح اليد جرحت أعماق قلبه. أمّا البيت السابع والثامن دليل على الانتماء وسمو المكانة والتمجيد والتعظيم حيث يقول:

صيف على كفي يضيء وآخر

يغفو على أخرى يربّي الأنجما

وقوله أيضا:

حلمان... ما أدري أأبدأ منهما

أم ينتهي العمر الجريح إليهما

(حلمان... ما أدري أأبدأ منهما) تمثل الحياة، وهتاه هذه الحياة ألم يحفيه أمل ينتظره، وفيما يخص قول (أم ينتهي العمر الجريح إليهما) اللفظة تدل على الاستفهام الإنكاري، الغرض من تلك العبارة تكريس موقف الشاعر من أن يفني العمر ويبقى الجرح عميق بأثره، فجاءت للدلالة على الحيرة، فالاستفهام الذي وظّفه الشاعر ممتع يجسد الاضطراب النفسي لأنّ الألم ملزم للحياة.

أمّا الخيط الشعوري الرابط بين كلّ أجزاء القصيدة هو الشعور بالألم الذي نتج عن تأزّم نفسي، فيما يخص المعجم المتصل بالعواطف تتمثّل في (فؤادي وضعت يدها في يدي – عمرا من الأشواق)، استمد الشاعر كلمته من الحياة لتمثل الألم وتوظيفه للصورة الشّعرية

ليجسد تشخيص المواقف، (يربي لأنجما) كناية عن الأمل، واستخدام تشبيه مجمل (في لمستين كهمستين وجدتني) فقد رصد لنا الشاعر الصّورة الحسية المتنوعة منها الصّورة اللمسية، وهي أكثر حضورا في قصيدة» **يدين» حيث يقول:**

وضعت يديها في يدي كإنّما

وضع الربيع حديقتين وسلّما

وكإنّما جرحت بجدولين أصابعي

فجرى دمّ بدمّي وأمطر بالظمأ

وكأنّها شاءت يدين وأخطأت

بدل اليدين رمت فؤادي اسمها

صيف على كفي يضيء وآخر

في لمستين كهمستين وجدتني[1]

وتتجلى حاسة اللمس في هذا المقطع من القصيدة في مجموعة من الألفاظ، وتتمثل فيما يلي: (يدي، أصابعي، دم، كفي، اليدين، لمستين) وظّف الشاعر هذه الألفاظ في شعره لخلق عالم تصويري، وأبرز لناأنّ حاسة اللّمس لها أثر واضح وأهمية في تشكيل جمالية الصّورة الحسيّة، ووظفها الشاعر للتعبير عن ما يشعر بداخله، من التجربة التّي مرّ بها وتعتبر حاسة اللّمس أكثر تأثيرا على ذهن المتلقي.

وكما تطرق الشاعر أيضا في هذه القصيدة إلى توظيف:

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق ص:102-103.

د- الصّورة الذّوقية: وتتمثل ذلك في البيت الأخير من القصيدة (فر الكلام من اللسان فتمتما)، ومن الألفاظ الدّالة على حاسة التذوق (اللسان، الكلام) وظّفها الشاعر لبيان أحاسيسه ومشاعره ومدى صدق تجربته الشعورية.

توزعت الصّور في هذه القصيدة بين الصّورة الذوقية واللمسية، وذلك لربط الصّورة بنفس الشاعر وخلق إبداع يثبت أفكاره وأراءه، وكانت هذه الصّورة قوية الحضور لتضفي الوجود قيمة جمالية.

فالشاعر هنا تناول أنواع الصّورة الشّعرية تتعلق بوعيه، أما الهدف من ذلك أنّه يحمل الدور الدلالي للصورة من خلال الإيحاء والتأثير، لأنّه مشحون بالعواطف نظرا ما يثبته من دلالات ذاتية ونفسية متأهلة من الأعماق، كما أنها تحدد طبيعة الواقع المعاش وأحداث الحياة والتجربة الشخصية للشاعر، فإنّ محاولة الشاعر تبدو واضحة في النّص إذ أنّه ركز في بناء صوره المركبة عل تجسيد طريقة التشخيص، لأنّ كل صورة محسوسة تقع ضمن دائرة نفسية ذاتية، كأنّها تترك إيقاعا ينسجم مع إيقاع النفس، فالغرض من تلك الصّورة الشّعرية أنّها بمثابة وسيلة لبث الحالة النفسية للشاعر.

2- الصّورة الذهنية:

هي نوع من الصّورة الواردة في ديوان عبد الرحمن بوزربه بكثرة، تحتاج نوعا من الفطنة والعقل لفهم حقيقة الصّورة الشّعرية التّي يوظفها الشاعر في ثنايا قصائده، لأنّها تحمل رؤيته ومعتقداته وتختفي وراء عملية تشكيله لعالمه الذي يسلك فيه طريق الربط بين الواقع بالمتخيّل، وهذا يتطلب من المتلقي البحث عن دلالة الصّورة واستيعاب معانيها، فالشاعر هنا يحمل في هذه القصيدة ألفاظ ودلالات بعيدة عن المتناول، حيث يقول عبد الرحمن بوزربه في مقاربته الشّعرية التّي تعبر أصلا تجربة ذهنية ومثال ذلك في إحدى صوره الذهنية التّي يقول في قصيدة (إلى **أين**).

هذا السؤال القديم المعلق في القلب

والعقل والذاكرة... ؟

إلى أين هذي القوافل تمضي... ؟

ولا خيمة... لا يتابع... لا رمل دل إليها

سنينا نلملم ما يتساقط من حلمنا

و تعد الأصابع... ندمى الزمان

نعض الشفاه[1]

يبدأ الشاعر قصيدته بسؤال، ثم هذا السؤال الذي طره شغل القدماء ومازال متعلقا في القلوب والعقولو الذاكرة (إلى أين)، فهو يتساءل إلى أين يمضي يترك وراءه الأحكام وأمجاد العربية، أسئلة كثيرة تدور وتشغل بال الشاعر ويتأمّل أن يتلقى إجابات لكل هذه التساؤلات، القصيدة ليست ثوب السياسة المطرز بأمجاد التاريخ العريق، بدليل المتمثلة في البيت الخامس (سنينا نلملم ما يتساقط من حلمنا) يقصد سنينا طويلة وهم يتذوقون طعم الذل والإهانة، فهو يخاف من المصير المجهول بدليل قوله (و نعد الأصابع ندمى الزمان)، تطرق الشاعر إلى الصّورة الشّعرية نوعها ذهنية، فتعتبر من أهم مكوّنات الصّورة الشّعرية فهي تعكس صورة جميلة للواقع، وذلك ما تجسده من فنّ جميل فتخرج بثوبها الجديد لتعكس لنا التصوير الممتع، وذلك باستخدامه الصّور البيانية كالكناية (نعد الأصابع – ندمى) كناية عن أسفه وحزنه وتحسره، (نعض الشفاه) كناية عن الندم فهي تسعى إلى الكشف عن الحقيقة.

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:45.

ولقد تنوعت الصّورة الذهنية في هذه القصيدة، ومن الألفاظ الدّالة على ذلك نجد (حلمنا – ندمى– العقل – الذاكرة) دلالتها في القصيدة تعبر عن القوى النفسية للشاعر أنّه يسعى إلى تغيير الواقع الاجتماعي والظروف السياسية.

و تتجلى أيضا الصّورة الذهنية في المقطع الأخير من قصيدة **(غلة الكفين)** حيث يقول:

و جمرة الذكرى

و تلك خريطة تتذكر الأسماء

و النسيان منفاك البعيد

تنام كم...

كي تستفيق النار فيك

وكم ستفيق من

أنت لؤلؤه الوحيد... ؟

يا للنهاية... ؟

لم تجد غير احتمال النوم

في كفن يضيء

ولم نجد في الليل

غير الليل

و الشمس[1]

فالشاعر في قصيدته يخاطب الذي رضى بالذل ويقول (تنام كم) بمعنى الرضوخ والاستسلام، ويوجه الكلام قائلا إلى متى ستفيق من نومك العميق والغفلة، والعبارة (كي تستفيق النار فيك) دليل على القوّة أي لا يحب أن ينحني رأسك في الأرض يجب أن يكون عاليا، فالشاعر وجد النوم كوسيلة لتغيير الواقع المر، لأنه في النوم يجد الراحة ويحلم بأيام جميلة، ولكن بمجرد أن يستفيق من النوم يضيع حلمه ثم يفضل الخلود للنوم مرة أخرى، ويقصد (كفن يضيء) فالكفن يخص الموت لم يكن موت حقيقي وإنّما الشعور بالإحباط والسقوط، وكما استخدم الشاعر أسلوب النداء المتمثل في اللفظة (يا للنهاية) دلالتها الحسرة والعيش في مرارة.

ونجده يوظف الصّورة الذهنية المتمثلة في (النسيان)، ولجأ إلى استخدام العديد من الألفاظ التّي تنتمي إلى الحقل الدلالي الموت (الطعن- الدم- رماد- جمرة- النار- النوم- كفن- الصمت) كلّها ترمز إلى الموت.

3- الصّورة الرمزية:

الصورة الشّعرية أحد الأركان الأساسية، فهي تمثل أهم الركائز التّي تبنى عليها القصيدة، فتحمل في طياتها طاقة جمالية وإيحائية تولدها أحاسيس الشاعر، وتعكس أفكاره ونظرته إلى الحياة، ونحاول في قصيدة» **غلة الكفين**» إلى دراسة الصّورة الشّعرية المتمثلة في الرمزية، والكشف عن مكامن الجمال فيها في فكرتها المطروحة.

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:11-12.

يقول عبد الرحمن بوزربه:

للوردة الأولى تغني

أم لشوك الأزمنة... ؟

أم أنها النايات أثقلها السكوت

فصافحت حزن السؤال... ؟

حدّق هناك...

نوافذ الحي العتيق

تأبطت جدرانها

أو ما تزال هنا

و توغل في الصدى[1]

الشاعر ربط العنوان بالنص ارتباطا قويا أي أنّه يمثل البوابة السحرية، وهذا ما نلاحظه في عنوان **(غلة الكفين)** الذي يرتبط بوضوح بالقصيدة، فاللغة تنتج الورد حيث قال في بداية البيت (للوردة الأولى تغني) أي بمعنى قد يكون الإنتاج الناجح وفير أم يكون العكس، فالنتائج وخيمة قد تكون من الشوك، فالشاعر هنا جمع بين اللفظتين (الورد والشوك) الهدف من ذلك عقد مقارنة للكشف عن الأوضاع التّي ما بين الماضي والحاضر والمستقبل بدليل قوله (للوردة الأولى تغني)، يعبر عن الأمل والتفاؤل والحب والإخلاص عبر عن الزمن الماضي، أما البيت الثاني (أم لشوك الأزمنة) عبر عن الزمن الحاضر أي هذا الورد الطاهر يتحول إلى شوك يهدد نفس البشرية والتفاؤل الذي كان في الماضي أصبح وجع

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:09.

مؤلم، فالزمن يتغير، والأماكن ما عادت تلك التّي نعرفها ونرتاح إليها، ومثال على ذلك (أم أنها النايات أثقلها السكوت) وتعني هذه العبارة أن الناس التّي كانت تعيش بفرح تغيرت إلى السكوت لأنها لم تجد السعادة الكافية، حيث تلك الأزمنة أصبحت رهينة الشوك، وقد استخدم شاعرنا الاستفهام للتذكر والتحسر على ما فاتت عليه البلاد من أوضاع، والحنين إلى الماضي والذكريات الجميلة، فمن العبارة التّي تؤكد ذلك هي (فصافحت حزن السؤال) تطرق عبد الرحمن بوزربه إلى تجسيد الصّورة الرمزية التّي تتجاوز الواقع الحسي، ويحمل المعاني الخفية التّي تكتشفها القوة الحسية، ومن ثم تتفاعل مع ما ترمز إليه فتؤدي وظيفة إيحائية لأنّها تصور الكلمات وتجارب عاطفية، والشاعر في تعامله مع الصّورة الرمزية يرتقي إلى مستوى الإبداع ونستدل بمجموعة من الألفاظ التّي تدلّ على الصّورة الرمزية، (الوردة) ترمز إلى المحبة والاخلاص والوفاء تتعلق بالمشاعر والأحاسيس، فإن بمجرد أن نسمع كلمة» وردة» يتبادر إلي أذهننا العديد من المعاني التّي ترتبط بالحب والسلام، (الشوك) يرمز إلى الظلم، الشر، الحقد، الغدر والتشاؤم، فالشوك يعبر عن المشاعر التّي تلون الواقع بالسواد والخيانة والبغض.

و يقول أيضا:

تضفي همس الأمكنة... ؟

ستظل تجره موجة الشط القديم

تظل تطعنك الرمال...

دمّ يديك

وغلة الكفين

فاكهة الذين تساقطوا من نخلهم...

الساعدان مفازتان...

أغيمه تغزو الجنوب بقمحها

أم خيمة فرت

إلى أقصى الشمال... ؟

هو ذا رماد الفاتحين[1]

الشاعر هنا يخاطب العرب بقوله (ستظل تطعنك الرمال...) بمعنى أنّه يحن إلى الماضي، وقصد باللفظة تطعنك الرمل أي الواقع هو الذي يطعنه بسيف مؤلم، وفيما يخص (دم يداك) كناية عن قتل الحياة ويصبح ضحية لواقع ملوّن بالسواد والتشاؤم.

الشاعر رصد لنا الصّورة الرمزية بقوة، ومن الألفاظ الدالة على ذلك (تطعنك– دم – كفن) فهذه الكلمات ترمز إلى الموت. وكما نجد في البيت الأخير من هذا المقطع كلمة (رماد) فهو رمز يدل على النار، وكما نجد أيضا في البيت السادس والثامن الصّورة الرمزية والكلمات التّي تدل على ذلك هي (نخلهم– بقمحها)، (نخلهم) يرمز إلى الصحراء، (بقمحها) يرمز إلى القدسية والنّور.

وظفت الصّورة الرمزية في هذه القصيدة لتأسيس النسق الجمالي، وتميّزت بالعمق والتفاعل مما يمنح للمتلقي قوة التأويل.

و تتجلى الصّورة الرمزية في أحد أجزاء قصيدة **(أنا لم أراهن عليك)** حيث يقول:

أن أحب المرايا وأكرهها

علما أنكسر

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:10.

أنا لست من هذه القافلة...

بيننا الآن يا سيدي

ستر فاصله...

جائعان ويختلف الخبز

لا شيء يشبه شيئا

و كل إناء فيه ينضج

قيل قديما...

و يعرف هذا النخيل الجديد

بأن النخيل القديم

تلاشي جريدا... جريدا

فكن كما تشاء

مثلما شئت

أعرف أني...

كما شئت دوما

سأبقى وحيدا وحيدا...[1]

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:18-19.

رصد الشاعر قصيدة **(أنا لم أراهن عليك)** لغرض سياسي تتمثل في السلطة لقمع الحكام، لأنهم لا يحققون مصالح الشعب ويكتبون وراء الستار الديمقراطية، لهدف تحقيق مصالحهم وأهدافهم المسيطرة لا لغرض الشعب، فالشاعر قرر العزلة لأنه المنفذ الوحيد ليعيش بعيدا عن الواقع المزيف، فالعبارة التّي تثبت قول الشاعر هو (أنا لست من هذه القافلة)، وكما يقول أيضا (جائعان ويختلف الخبز) دليل على أن خبز الحكام يختلف عن خبز الشعب، لأنّ الشعب يذوق طعم الألم ليتوصّل إليها أما الحكام فيخصلون عليها بكلّ أريحية. ومن الصّور الرمزية التّي استحضرها الشاعر في هذه القصيدة نجد (انكسر، النخيل، جريدًا)، فالكلمة (انكسر) ترمز إلى خيبة الأمل تتعلق بالمشاعر المحبطة، أما (النخيل) يرمز إلى العلو والارتفاع والشموخ، في حين نجد كلمة (جريدًا) يرمز إلى الجفاف، فالشاعر لجأ إلى توظيف الصّورة الرمزية في هذه القصيدة ليجعل منها وسيلة للتعبير عن تجربته الشّعرية، ورصد حالاته النفسية التّي يمر بها.

وفي الأخير نتوصّل إلى نتيجة تقودنا إلى جماليات ديوان **(واسع كل هذا الضيق)** أن الشاعر احتضن الصّورة الشّعرية بكافة أنواعها، واستطاع أن يرسم لنا الواقع على شكل صورة متكاملة تشمل لنا أوضاع البلاد، ولون تلك الصّورة بألوان تجذب لنا آهات الوطن، فقد استحضر كافة المآسي في قصائده الرائعة، فالقارئ يتأمل عالم الإبداع المصبوغ بلغة هادفة يتخلّلها الأسى والألم وصوّرها في إطار أبعاد نفسية سياسية ثقافية وحتّى اجتماعية، فإنّه شاعر أصيل ومعصر بمعنى الكلمة.

رابعا: اللّغة الشّعرية في ديوان عبد الرحمن بوزربه (واسع كلّ هذا الضيق):

ومن بين العناصر التّي طرحها الشاعر في ديوانه قضية اللغة، فاللغة تمثل وحدة التفاهم وتحقيق التلاؤم والتأقلم والتكيف مع القارئ والسامع، فهي بمثابة اللسان المعبر عن الشخصية الجماعية والانتماء الحضاري، وتسعى إلى التعبير عن الفرد وانفعالاته وعواطفه،

ونستدل بقول (هايدغر) في قوله: (اللغة بيت الوجود)[1]، فهذه المقولة تحمل معاني تكشف عن الدّقة والصرامة، بواسطتها يستطيع الانسان أن يعبّر عن مشاعره النفسية وتحقيق التواصل مع الغير، واندماج الفرد في مجتمعه كعضو فعّال.

يقول في قصيدة **(ماذا يريدون منّا... ؟**

... وماذا... ؟

لمن نكتب الشّعر....

كما نحدث يا كلمات... ؟

رأيت على شرفة روايةً خففتْ

ولم أر في خفقها بلدي...

سنينا أمرّ وحيدا

تمزقني الطرقات

و لي أصدقاء بلا عدد...

و أعشق دوما طريقي...

ما تهت...

ما... ما انتميت إلى أحد[2]

[1] تأليف الأستاذ بن علي عمار، كيفية كتابة مقالة فلسفية جميع الحقوق محفوظة لدار زاد Z للنشر والتوزيع، ص:43.

[2] عبد الرحمن بوزربه: واسع كلّ هذا الضيق، ص:61.

الشاعر في بداية البيت الأوّل يطرح السؤال» ماذا» وينتظر إجابة عن السؤال المطروح، ويقول (لمن نكتب الشّعر) يلبس ثوب اللغة.

و يقصد بعبارة (كما نحدث بالكلمات) فتلك الكلمات تعبر عن فعل الانسان، وما تفعله السنين في قوله: (سنينا أمرّ وحيدا)، أما (تمزّقني الطرقات) تدل على الجراح والألم، فهتاه العبارات التّي وظفها الشاعر في قصيدته تمثل اللّغة الرفيهة، لأنّها تترك أثرا في نفسية السامع، واكتسابها حلة بيضاء تجسد قوّة اللّغة بثوبها المزركش بأفكارها العميقة، أمّا البيت الخامس المتمثل في) ولم أر في خفقها بلدي... (دليل على السيادة الوطنية لأنّه يمثّل البلاد، وبالنسبة للبيت الثامن يؤكد على محبة الجميع له، وأنّه مخلص وعلاقته متعددة في قوله: (ولي أصدقاء بلا عدد) وإلهامه كشفه في اختيار الطريق الصحيح، دليل على انتماءه للغة الوطن والدين، ويمثل ذلك في» أعشق دوما طريقي) ويحاول أن يوصلنا إلى فكرة أنّه باتباع أحكامه وأمالته لم يته، وفي أخير المقطع يؤكد على ضرورة الاعتماد على النفس، وعدم الانتماء إلى أحد فيقول: (ما انتميت إلى أحد).

أدت اللّغة في قصيدة **(ماذا تريدون منّا)** وظيفة جمالية، تتمثل في التعبير عن الأفكار لإثارة الذهن في المتلقي، جاءت العبارات لترجمة مشاعر التحدي ومن أمثلتها (ماذا؟، لمن نكتب الشّعر، كما نحدث يا كلمات، لم أرى في خفقها بلدي، سنينا أمر وحيدا) فقد كان الاستفهام بالغا في النفس تساير مضمون المتحدث عن الواقع، فكانت لغة القصيدة مزدوجة بين اللين والقوّة حسب سياق الفكرة.

لغة الشاعر تتراوح بين الدّقة والوضوح والسهولة، حيث مزج بين التجديد في التجربة الشّعرية، وذلك لخلق صور جديدة لاسيما فيما يخص التراكيب والتعابير، وأنشأ معجما جديدا من التعابير بممارسة لغة ممتلئة بالإيحاءات النفسية وخاصة الواقعية والسياسية وغيرها.

العبارات الدالة على هذا (تمزقني الطرقات، ولي أصدقاء بلا عدد، وأعشق دوما طريقي... وما تهت).

وكذلك قوله في قصيدة **(ماذا يريدون منا)**

إذا نسيتهم حبيباتهم

في مهب المساء القديم...

وقفنا بمنتصف الحزن...

لافرح نستضئ به

لا صدى... لا ندى حولنا

و أردنا الصلاة لرب رحيم..

لعل السماء الفسيحة تفتح بابا...

وتمتم أوّلنا

لم يجد آية في الشفاه

وآخرنا لم يجد حجرا للتيمم...[1]

القصيدة تمثل الحزن والأسى، الناتج عن الخراب والدمار الذي تعاني منه البلاد نتيجة تأزم أوضاعها، فهذه الأسطر تمثل ضيق (البلاد) والحجة التّي تمثل ذلك هي (وقفنا بمنتصف الحزن، لا الفرح نستضيء به، لا صدى... لا صدى حولنا). البيت الثامن (لعل السماء الفسيحة تفتح بابا) يمثل حرف (لعل)، (ناسخ مشبه بالفعل وهو من أخوات إن

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كلّ هذا الضيق، ص:56.

ينصب الاسم ويرفع الخبر ويفيد التوقع والترجي في الامر المحب)[1]، هنا كأنه يتضرع إلى الله ليفتح أبوابه الكريمة، أما البيت السابع (وأردنا الصلاة لرب رحيم) دليل على التمسك بالله تعالى. الحقل المعجمي الألم (الحزن، لا فرح نستضيئ به)، رفع الشاعر الالم إلى مرتبة الإله.

هو ناتج عن واقع وتجربة عاشها المجتمع، وانعكست في نفسية الشاعر من خلال تفاعله مع الأحداث وتجارب الحياة، أما الزمن الذي يمثل محور القصيدة هو الإله، ونوعه ديني يوحي بالقدوسية والتعظيم وامتلك القدرة على التحكم.

عبر الشاعر عبد الرحمن بوزربه عن الألم، وجسد في قصيدته فكرة التأزم النفسي، أما أسلوب الشاعر في هذه القصيدة أسلوب تواصلي، يوحي إلى إثبات الحقائق والإقناع بفكرة إيصال رأي، أي يحاول الإقناع

ويشجع القارئ على النقاش، كان الشاعر هنا بغرض سرد الأحداث والدليل على ذلك يغلب عليه زمن الماضي (وقفنا، وأردنا)، أما هدفه غرس الأفكار وسرد الأحداث ونقلها إلى المتلقي.

ويقول أيضا في قصيدة **(ماذا يريدون منا)**

يريدون بعض الركوع وبعض السجود

وبعض الهتاف وبعض الرعود

لأهل الركود

وصرف النقود لصنع القيود...

[1] الموقع: www.maajim.com.

وفتح الحدود أمام العدو الحميم[1]

فالقصيدة تعبر عن الألم نتيجة الواقع المعاش في أرض البلاد، لأنّ الأساس الثوري يصنع روح الإصرار والتحدي، تدل اللفظة السجود والركوع هنا الشاعر لا يقصد بما تلك الحركات التّي تقوم بها أثناء الصلاة، بل يقصد انحناء الإنسان. اعتمد الشاعر في تصوير تلك المعاناة عن نمط وصفي لنقل صورة حية تجسد مجتمعه، وخاتم نصّه الشّعري بصورة التشاؤم والتأزم النفسي وفقدان الأمل من المستقبل، والعبارة الدالة على ذلك:

(فتح الحدود أمام العدو الحميم» أمّا الطقوس التّي تمثل الألم في مرتبة الإله) يريدون بعض الركوع وبعض السجود». الشاعر هنا عبر عن مشاعره الذاتية والإنسانية، واستخدم النزعة التشاؤمية نظرا لتأزم أوضاع البلاد، ووظف لغة مألوفة سهلة لا غرابة فيها، توظيف الرموز الطبيعية (الرعود) واعتماده على الألفاظ الموحية بكثير من المعاني.

وقوله أيضا في قصيدة **(واسع كل هذا الضيق..)**

و ما لا أشاء...

أرابض في الصمت

أحنو قليلا على الذكريات

على قدمي تنام الجسور

ولا أستطيع العبور إلى العطر

يا وردة الانتماء...

مفرد في زحام الجهات...

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كلّ هذا الضيق، ص:57.

أفتش عن أي صوت

يدل علي...

تمر المواعيد مجروحة الخطو

والصمت ينتعل الأصدقاء[1]

هنا الشاعر يخاطب وردة الانتماء بنبرة من الحزن، وكأنه يريد أن يقول يا وردة الانتماء أحبني، دلني إلى ذاتي كأنه في مفترق الطرق ولا يستطيع العبور ولا يعرف أي طريق يسلكه، والبيت ما قبل الأخير يعبر عن الجرح والأسى الدليل على ذلك (تمر المواعيد مجروحة الخطو)، أما البيت الأخير يؤكد على ضرورة الصمت، لأنه يمثل مبدأ التعايش والسلام بين الاصدقاء ليكون هناك إخلاص ووفاء.

أما أسلوبه يتمثل في الدقة والجد في الموضوعيات، وانتقائها مثلما يصور العنوان **(واسع كل هذا الضيق)**، أيبعد الشدة يأتي الفرج. ثم يوظف لغة فصيحة قوية مفعمة بالإيحاء، وانتقاء المفردات المؤدية للمعاني نستشهد بذلك (أربض في الصمت – أحنو قليلا على الذكريات على قدمي تنام الجسور– لا أستطيع العبور إلى العطر).

وتتوفر هذه القصيدة على الوحدة العضوية والموضوعية، فالوحدة الموضوعية أن يبني النص على موضوع واحد كقصيدة **(واسع كل هذا الضيق)**.

واعتماده للرموز الكثيرة (يا وردة الانتماء) ترمز للسعادة والفخر بالهوية والسيادة الوطنية، (أربض في الصمت) يرمز إلى الصراع مع الذات واستخدامه لسمة الخيال، واعتماده على الصّور البيانية المتنوعة (على قدمي تنام الجسور) استعارة مكنية، (لا أستطيع العبور إلى العطر)، (أفتش عن أي موت) والاستعانة بقاموس الطبيعية في انتقاء اللفظ

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كلّ هذا الضيق، ص:21.

والصورة المتمثلة في (الجسور– العطر– يا وردة)، والتعبير عن النزعة القومية المتمثلة في الايمان بالعروبة والوحدة (يا وردة الانتماء)، والتعبير عن النزعة الانسانية والدعوة إلى التعايش السلمي.

ويتضح إذا أن الشاعر (عبد الرحمن بوزربه) مزج بين النزعات في ديوانه، النزعة الانسانية التّي تمثل مشاركة الآخرين للأحزان والافراح والتعاون والتعاطف ونبذ الطبقية، النزعة التفاؤلية حب الحياة والأمل والإيمان بالتجديد، كما فعله (عبد الرحمن بوزربه) في جل قصائده، أما النزاعات التشاؤمية تمثل المعاناة والإحباط في قصيدة **(ماذا تريدون منا)**، **(واسع كل هذا الضيق)** النزعة الثورية الدعوة إلى الثورة.

خامسا: التجربة واللّغة الشّعرية:

هي الخبرة النفسية للشاعر حيث يقع تحت سيطرة مؤثر ما فيندمج فيه بوجدانه وفكره متأملا حتّى ينفجر بينبوع الابداع لديه فيصوغه في الاطار الشّعري الملائم لهذه التجربة فهي رؤية ومعايشة وانفعال صادق، وكما أنّها تسلط الضوء للكشف عن نفسية الشاعر لكونها تنطلق من مبدأ الذات تعتبر الدعامة الأولى للشعر فإذا افتقدت لم تكن هنالك موسيقى ولا للتخيّل أي فائدة فيما يخص الفن، كما أنّها ملاذ الشاعر فإذا كان الانسان العادي لا يستطيع فهم أعماق التجربة فإنّه يستخلص نتائجها هكذا يبدأ الابداع الشّعري ما أعماق الشاعر حينما يعيش مع الأشياء ويتفاعل مع الواقع بكلّ جوانبه الايجابية والسلبية حين يرصد لنا عالم القصيدة وبخلق أجوائها فهو يعيش تجربة خصبة وعميقة، فهي بمثابة الصّورة النفسية التّي يصورها الشاعر ويحاول التعبير كما يجول بأعماقه من أفكار ومواقف.

الشاعر (عبد الرحمن بوزربه) يشكّل لنا عالما قائما بذاته من خلال قصائد ديوانه، سأوضّح التجربة واللغة الشّعرية من خلال دراسة قصيدة **(واسع كلّ هذا الضيق)**

تضيق البلاد الفسيحة بي

و أنا واسع

حد ما تشتهيه السماء

و مزدحم بالشبابيك والشمس

حد ما يزعم الشّعراء...

ولكنّه ليل أص...

و وجهك...

و الدمع في مغلة

و جبنيك يصفعه الغرباء...

أنا متخم

يا عصافير قلبي بالحزن

ماذا نغنّي

وها امتلأ الجوع بالفقراء... !

دعينا نصلّي قليلا

لهذا الصهيل

فإنّ الخيول الصغيرة تعبرنا

والدّم الحرّ يحتضن الشهداء[1]

[1]عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:33-34.

فالشاعر هنا ذاته وقلبه اتساع يرضى السّماء والعبارة الدالة على ذلك عندما قال: (حدّ ما تشتهيه السماء) وحياته تغزو أملا وذلك (مزدحم بالشبابيك والشمس) عبارة دالة على التفاؤل والاستمرارية أما عبارة (ولكنّه مع أمّي) تدل على مصدر البناء والراحة والثقة فلولاها لما وجدت البلاد والأصل لأنّها احتضنت الجميع، ولكن البلاد تتعرّض إلى الخيانة بدخول الغرباء، فقلبه لم يحتمل الظلم والطغيان والخرمان من تلك البلاد فيرى أهل البلاد فقراء يطغى عليهم الجوع في وسط أراضيهم، ولكن الحلّ الوحيد الذي بقي هو الصلاة لعلّ تستجيب لاسترجاع الأرض لأنّها تعتبر اللؤلؤة لاسيما عبارة (الدم الحر يحتضنه الشهداء) أي لا يمكن أن تباع الأرض.

فهتاه القصيدة توضح لنا تجربة اللّغة الشّعرية فهي تجربة في نطاق الوطنية وهي طهارة النفس والشّعر الصادق، فالشاعر هنا عبّر بكلّ إخلاص عن الألم والأمل أي بعد الضيق يأتي الفرج لأنّ هذه الأرض لا يمكن أن تستعبد من طرف الغرباء ما دمت تحمل دم الشهداء النقي فالكرامة قبل كلّ شيء لهذا الشاعر تمسّك بالحرية ونبذ الذّل والعبودية فالوطن عند عبد الرحمن بوزربه مكانة مقدّسة عنده وشق طريق المخلص لوطنه وأمّته بوعيه.

قصيدة **(ماذا يريدون منّا)**

وماذا يريدون منّا... ؟

لقد سرقوا كلّ شيء

ولم يبقى في القلب سوى الهشيم

ولم يبق ما تستهل الصباح به

غير ليل تسلّق شباكنا

وأطل علينا صباحا بوجه ذميم...

ولم يبق من ذكريات المساء

سوى نجمة أفلت

في عيون المغنين[1]

يبقى ديوان عبد الرحمن بوزربه يتطلع إلى الأفق يفرض شعرية معبرة عن الألم والحزن والطغيان والظلم في نفس الوقت يجسد لنا مبدأ التفاؤل وذلك للإثارة وبتأملنا للقصيدة (ماذا يريدون منّا...) يوحي بالجانب النفسي الشعوري وواقع معيش يحمل المأساة والقمع واليأس فالشاعر هنا مشحون بالغضب لأنّ الأمل في النّصر لا يتحقق بالانتظار وإنّما بالتضحية والنضال وهذا ما أكّده في قوله (لقد سرقوا كلّ شيء) وهذه العبارة تؤكد النّهب والاستبداد ولكن أمل الشاعر أن يسترجعها لا بالقوّة وإنّما بالتضحية وينادي إلى الثورة لاسترداد الحقوق المسلوبة والتحرّر.

عبر عن تجربته الوطنية بصدق لأنّها منهل الذّات المنكسرة بالانهيار والتشاؤم ولكونها معاناة داخلية.

ويقول الشاعر في قصيدته **(ماذا تريدون منّا)**

مررت ولا قلب... لا درب... لا باب

مررت ولا قلب... لا درب... لا باب

مرّ السحاب ولا ناطحات...

كأن المدينة وهم

كأن الخيام بلا وتد...

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:55.

وماذا يريدون منّا؟

سقطنا تماما

وليس لنا رغبة في الوقوف

وليس لنا غير دالية

يبست فوقنا[1]

انطلاقا من أبيات القصيدة تتوضّح لنا التجربة الشعورية التّي أراد الشاعر عبد الرحمن بوزربه أن يوصلها لنا فهي تجربة عميقة نابعة من صدق الوطنية وهتاه الأبيات تعبر عن الواقع المرير ويحترق بالسقوط عندما قال: (سقطنا تماما) واليأس سيطر عليه لأنّه يعيش دوامة الحرقة على الوطن والدليل على ذلك في قوله (ليس لنا رغبة في الوقوف) أي ليس لهم قوّة التحمل لهذا أصرّ على الاعتراف بالسقوط.

يقول عبد الرحمن بوزربه في قصيدة **(خراب صغير)**

ها أنا أدخل الآن معترك الوهم...

أترك للحلم ما يشتهيه من الحلم...

وحدي تماما...

ألوم المكان

وأبصق في وجه من علّموني الكذب...

عذبتني الحقائق أكثر

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:64.

وهي تجالس ليلة بعد أخرى

و تهزأ من خجل في جبين

يخبئ عنها ادعاء حقيرا

بأنّ الحرائق قد تنتهي

قبل أن ينتهي هذا الحطب...

ها أنا في الطريق إليّ أضيع...

أضيع في الحياة: ينابيعها واللهب...

انتبهت إلى أثر دارس لقوافل لم تنتبه

لكلاب ستنبح رائحة العابرين على حيّها

كلّما عبروا دون أن يسدل عليهم قطيع السحب...

غامض حدّ السكوت

لذا لن أقول سوى أنّني أدعى ما أحبّ

ولا أشتهي ما أشاء

و أجعل في كلّ هذا... السبب... [1]

يوحي العنوان إلى الهلاك والدمار، إلى أكبر الخسائر فالخراب لا يسكن أن يكون مفيد لأنّه يؤدي إلى أكبر خسائر ضيعني الخراب في هذه القصيدة العيش في الأحلام

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:49-50.

وتصديقها كقول الشاعر: (ها أنا أدخل الآن معترك الوهم... أترك للحلم ما يشبهه من الحلم...) هنا الابتعاد عن اواقع وتكذيبه هذا هو الخراب والدمار والهلك، وهو خراب معنوي أي كالإحباط والأسى قرر الشاعر ترك الحلم وتقبل الواقع والتعايش معه ولكن يجد نفسه وحيدا العبارة الدالة على ذلك هي (وحدي تماما) يلقي اللوم على المكان (ألوم المكان) لأنّه دم يجتمع مع غيره، فوضع كل الاحتمالات التّي تقوده إلى المخارج وهنا الشاعر يحس بضياع شديد لأنّ أمنياته لن تتحقق بقوله: (ها أنا في الطريق إلى أضيع... أضيع في الحياة) أي ضاع الطريق بكلمة (ينابيعها) الأيام الحصيلة والحلوة أمّا (اللهب) الظروف القاسية وانتهى إلى أثر درس لم يبقى أي شيء ولكن الذي أقلق الشاعر هنا هي تلك الكلاب التّي تصيح بدون جدوى لم تفعل أي شيء، أمّا عبارة (لا أشتهي ما أشاء...) أنّه يتجاهل الحقيقة.

اختار الشاعر هذه القصيدة للتعبير عن تجربته بإخلاص ووعي ومسؤولية فمأساة الوطن جزء من مأساة الشعب وهو يسعى إلى تحطيم القيود، والمقصود ب (الحرائق قد تنتهي) أي تلك المأساة والمعاناة تنتهي وذلك المجد والخلود والأمل وبث اليقين وأنّ تلك الحرائق لن تخمد ما دام الشعب نائما.

لا شك من أنّ وراء هذه التجربة الشّعرية العميقة وجود معايشة الشاعر ألم شعبه وقد نجح الشاعر في توليد تجربة مصيرها الذّات النفسية العميقة.

يقول عبد الرحمن بوزربه في هذه الأبيات

كم من المرات كان امتدادًا

للمرّة الألى بيننا...

وكم من المرّات

كان يمكن أن يكون المرّة الأخيرة

ما الذي كان يدفعنا لكي نلتقي

وما الذي كان ينقصنا حتى افترقنا... ؟

مثلما عشتُ لقاءك

أعيش فراقك...

تماما كما كنت

تماما كما لم تكوني

يوم انتهيت معك من شكوكي... [1]

انطلاقا من أبيات القصيدة تتوضح لنا التجربة الشّعرية التّي خصّصها عبد الرحمن بوزربه فهي مشحونة بالعواطف وتجارب الحياة فالشاعر هنا كشف عن ذات فؤاده الدليل على ذلك في الأبيات التّالية (كم من المرّات كان امتدادا للمرّة الأولى بيننا- وكم من المرّات... مثلما عشت لقاءك... أعيش فراقك) هنا لم يقصد المرأة وإنّما هاجسه عشق الوطن.

ويقول أيضًا:

كنت أحلم بامرأة

تسرقني قصائدي...

وتوزعني بياضا لأشعار ضمتها

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:129.

بامرأة تعبرني

فأسير بعطرها...

وتصافحني...

فأمسك في كفيها بغزلات جنوني

كنت أحلم بامرأة

أضحك معها

فيحطم التاريخ ناياته

وأبدي معها

فتكتشف الدّنيا طفولتها

ونعض أشواقنا

فيمتزج اللّيمون بالبارود

بالرمل...

بالغابات المحروقة...

بقهوة أمّي...

وحكايات شهرزاد... (1)

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:136-137.

أوّل شيء يجذبنا في مطلع القصيدة (كنت أحلم بامرأة) هي تلك الكلمات المشبعة الموحية بالدفء حيث تنبثق من تلك الكلمات جوًا من الاحساس بالجمال والحب والنقاء، يبدأ الشاعر بوصف محبوبته التّي كان يحلم بها وصفها بأن (توزعني بياضا الأشعار صمتها بامرأة تعبرني فأصير عطرها)، انطلاقا من هذه الأبيات تتوضّح لنا معالم التجربة الشّعرية المشحونة بالعواطف ويخلها بكلّ أمانة ومصداقية، ويقول أيضًا:

1954 كنت أحلم بامرأة لم يصنعها الحلم...

ولم تكتشفها بواصل البحر

ولم يعزها القادمون

من نوايات المدن...

ولم تؤمن أبدا

أن الموت سيدُ النهايات[1]

يعبر الشاعر عن مدى استعداده للتضحية والعبارة الدالة على ذلك هـ (1954 كنت أحلم بامرأة لم يصنعها الحلم) هنا قصد المرأة ولكن في طياتها تحمل دلالات أخرى كان حلمه السهو بالوطن إلى درجة القداسة، في البداية يظهر للقارئ أنّ الشاعر يخاطب المرأة التّي كانت حلمه والاحساس بنظره الحب أي هذه القصيدة امتزجت بين الوطن والرومانسية وأكد أنّ الموت سيد النهايات والشاعر في هذه التجربة وضع معالم خالدة تكمن في عواطف دخيلة عميقة فالشاعر هو الذي يستطيع فهمها وإخراجها إلى أرض الواقع.

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:135.

يقول عبد الرحمن بوزربه:

و أبدي معها

فتكشف الدنيا طفولتها

و نعض أشواقنا

فيمتزج الليمون بالبارود

بالرمل...

بالغابات المحروقة

بقهوة أمي...

و حكايات شهرزاد[1]

ركز الشاعر على امتزاج الأصالة العربية لترسيخ مبدأ الانتماء وأبطال ادعاء العدو فكانت الثقافة والتاريخ العريق أسلحة رفعها في وجه العدو فالقصيدة ملونة بالرموز، حيث نجد (فيمتزج الليمون بالبارود) يرمز إلى السلام، (بالرمل) إلى الانتماء، (قهوة أمي) رمز لغوي دال على الأصالة العربية، (حكايات شهرزاد) هي حكايات تراثية دالة على الانتصار.

أمّا التجربة الشّعرية التّي يستعرضها الشاعر في هذه الأبيات ترصد لنا معالم الانتماء وروح الوطنية الحافلة بالصدق لكونها تنطلق من الذات.

الشاعر عبد الرحمن بوزربه درس في ديوانه جماليات اللّغة الشّعرية التّي رصدها في مجموعة من الخصائص المتمثلة في الاختلاف والمفارقة نستشهد في قصيدة **(غلّة الكفين)**

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:137.

الأوردة الأولى تغني

إن الشواك الأزمنة... ؟

أم أنّها النفايات أثقلها السكوت

فصافحت حزن السؤال... ؟

حدق هناك...

نوافذ الحي العتيق

تأبطت جدرانها

أو ما تزال هنا

وتوغل في الصدى[1]

الشاعر هنا يريد أن يوصلنا إلى لفظة غلة بمعنى حاصل زراعي وفير والزيادة في الانتاج أما بالنسبة للكفين فهما اليدين ونعني بالوردة التّي ترمز إلى التفاؤل والمحبة والسلام والخير والبركة في حين نبذ الشوك الذي يستدعي اليأس ويزرع الحقد والشر في نفسية البشر في حين النايات التّي كانت مليئة بالبهجة والسعادة والفرح أن أثقلها السكوت من عراقيل السعادة وكما استهلّ الاستفهام دلالة التحسر فهو عبّر بكلّ طاقته الوجدانية وعمل على توضيح الأفكار الغامضة وطرحها على أرض الواقع فهو شاعر معاصر ومبدع بمعنى الكلمة.

أ- **الإيحائية:** تحمل في طياتها دلالات عميقة تسعى إلى كشف الوجدان لأنّها تعد بمثابة هاجس الحس الفنّي ويتجسد الإيحاء من خلال قصيدة **(أثار عطر)**.

[1] عبد الرحمن بوزربه: نفس المرجع السابق، ص:09.

المساء هنا جالس

في انتظارك، في انتظارك

و الأصدقاء القليلون جدا

سيأتون...

لكنهم لن يجدوك

ولن يطلبوا الشاي

للمقعد الشاغر...

سوف يختلفون كثيرا

كعادتهم...

يمتزجون السياسة بالحب والشّعر

لكنهم يفتحون النوافذ للحزن

حين يطل عليهم ربيعك

من كلّ باب

و في كلّ فصل يباغتهم بالندى الماطر...

سيجئ الذين أحبّوك

لن يجسو أبدا[1]

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:35-36.

الشاعر هنا شبّه أثار عطر بالأقدام، لأنّ للأقدام أثار لا للعطور وجسد في بداية القصيدة المساء هنا جالس فالشخص هو الذي يجلس وليس الزمن أي استخدم طريقة التشخيص لتصوير الصديق الذي ينتظره الشاعر بفارغ الصبر بدلالة العبارة (في انتظارك، في انتظارك) عبّر عمّا بداخله من مشاعر وأحاسيس مؤلمة لأنّه فقد ذلك الصديق.

و يدل تكرار (انتظارك، انتظارك) تأكيد مكانة هذا الصديق العزيز على قلب الشاعر في قلوب (الأصدقاء القليلين جدا)، فالشاعر استنجد بحرف السين الذي يعد من الحروف المهموسة وقد استعمله ليخرج ما بداخله من مشاعر مؤلمة ومظلمة اثر افتقاد الصديق المقرب فهتاه الأبيات تحمل رسالة الإيحاء لأنّه استطاع أن يطرح معان تخدم عالم القصيدة.

ب- الارتباط: يجسد مكانة عظيمة في العمل الفني والأدبي لأنّه يصوّر لنا الواقع المعش في قالب نفسي ويقول في قصيدة (**آثار عطر**):

بهيا... سخيا كعطر

فما أتعس الدرب يوما

بلا خطوك العابر... !

وما أصعب الالتفات

إلى وجهك الساخر... !

رحلت بلا تعب يا صديق...

وأنت الذي أتعبتك الحياة

وطاردك الوهم في أوّل الحلم

كنت بمنتصف القمع

والانحناء تأخر

والكف فارغة... [1]

فالشاعر يكشف لنا حبّه الصادق وتألمه على رحيل ذلك الصديق الوفي والمخلص له وشبهه بالعطر فإنّه لا يستطيع مفارقة رفيق دربه.

فالعبارة الدالة على ذلك (فما أعس الدرب يوما) فهتاه العبارة تدل على المعاناة كما أنّه استخدم علامة التعجب الدالة على إبداء مشاعر تعجبية وتدل على شدة الحزن والأسى إزاء فقدان ذلك الصديق ويستدل بعبارة (بلا خطوك العابر...!) أي لا يستطيع أن يخطو خطوة واحدة بدونه فيتذكر وجهه الساخر فيقول (كذلك الصديق رحيل- بدون تعب) وترك ورائه الذكريات.

يعبر الشاعر في هذه الأبيات عن معاناة تجسده آهات الفراق ونجح في نقل الأفكار بمصداقية وحقق جمالية التراكيب والألفاظ.

ج- التصوير: جسد لنا الشاعر الصّور الشّعرية لنقل الأحاسيس وتوضيح المعنى وتقريبه إلى ذهن القارئ والسالفة في التصوير، وفي قول الشاعر في قصيدة **(واسع كلّ هذا الضيق):**

وأين تبيتُ العصافيرُ

و القلب من مطر

و اسمك الحرّ

ما عاد في الروح نايا...

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:38.

نسمّي الغريب عدّو الديار

نسمي البلاد البعيدة منفى

نسمي الشهيد صديق الصغار

و حروفا فحرفا...

بصوت الكلام

و يخبو النشيد

و تنفى الوصايا[1]

الشاعر في هذه الأبيات استعمل صور شعرية في قوله» والقلب من مطر» صورة بيانية نوعها استعارة مكنية.

الشرح: شبّه الشاعر [القلب] بالسماء فصرح المشبه مطر وأخفى المشبه به [السماء] وأبقى على قرينة دالة عليه، [مطر] تجسيد الأمر المعنوي [الخير] في قالب حسي[السماء] تقريب المعنى وتقويته، أمّا عبارة (نسمي الغريب عدو الديار) كناية عن الخيانة (نسمي الشهيد صديق الصغار) كناية عن الاخلاص والمحبة، (يموت الكلام) استعارة مكنية شبه الشاعر [يصوت] بالشخص فصرح المشبه الكلام وأخفى المشبه به [الشخص] وأبقى قرينة دالة عليه وهو [الكلام] فالإنسان هو الذي يصوت.

تنفى الوصايا: كناية عن الانتهاء، تدل على توضيح وتقوية المعنى وتقريبه إلى الذهن.

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:30.

القلب من مطر: يدل على الأمل والراحة التّي كان الشاعر يرسم بلاده وهو معبأ بالأحلام بأن تكون هذه البلاد مصدر الإلهام والدليل على ذلك لنوضح أكثر العبارة (نسمي الشهيد صديق الصغار) أي لولا الشهيد لما وجد الشعب في أراضيهم يتنعمون بالنعيم.

د- الغموض: عبر الشاعر في قصائده عن الغموض فهي ظاهرة معاصرة وتنشأ في ظلّ جمالية الشّعر التّي تجذب القارئ بالروى مليئة بقوة السحر فاستعملها لاكتشاف المعنى الخفي في القصيدة واستنتاج المعنى المراد معرفته، يقول في قصيدة **(رجل ما)**.

رجل أثنته الفجائع بالصمت

كان يزيّن جلستنا بالهدوء الجميل

و يوغل في الابتسام...

رجل ينتقى عطره

من دم الأرض

يلقى على رملنا واحة

حيث يلقي السلام

رجل صامت

شاطر بالكلام...

كان يجر بيتا من هباء المكان

ومن غفوة الروح[1]

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:100.

إن في هذه الأبيات المستشهد بها يعبر الشاعر عن حالة من الراحة والاستقرار ويلجأ إلى استعمال الألفاظ الدالة عن ذلك (يزين جلستنا بالهدوء الجميل) (ويوغل في الابتسام) كل الألفاظ دالة على السعادة.

ويقول أيضًا:

ويسقط وهمٌ جديدٌ وينْسي...

كأنّ سنابل من ألف عام تموت وتحيا

على شهقة الغيمة العابرة...

إلى أين تُقضي بنا السّبل الآن

في هذه الليلة المستكينة للمعن

و القادمون أتو من جهات الفجائع والخوف

ينتشرون ويلتفتون إلى الخلف

إذ تركوا الدار آمنة والكلاب على الباب حارسةً...

إنّنا ذاهبون هناك

ولن تعود[1]

الشاعر هنا يعيش في دوامة الضياع فالعجز قيده فكان هاجسه الوحيد هو أرض هذه البلاد أي ما عادو ينتمون إليه، فهؤلاء القادمون فرقوا عروبتهم.

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:46.

يقول الشاعر:

سهرنا مع الأغنيات طويلا...

وحيث أطل الصباح اشترينا شريطا لفيروز

ثم شريطا لمارسيل

ثم شريطا لدرويش

ثم حزنا لبغداد

و جرح للجزائر

ثم فلسطين من قبل الولادة

ثم استرحنا من غناء الأغاني[1]

فيعني السهر مع الأغنيات الأمل حتّى أنّ الصباح أطل علينا بحلّة جديدة أي دليل على بداية جديدة، تحمل التفاؤل، بهذا الشريط لفيروز، اشترينا الأحزان وهذا الشريط لدرويش يحتضن القضية الفلسطينية، التّي تعشو القهر والدمار ثم جرح الجزائر العميقة، التّي كانت تعاني من ويلات الاستعمار ها هي الآن تعيش في أراضيها معزّزة في بلد المليّون والنصف المليّون شهيد.

الشاعر هنا استخدم الغموض بدلالة توصيل الأفكار وفهم أعماقها والعبارات الدّالة على ذلك هي: (شريطا لدرويش- شريطا لمارسيل- شريطا لفيروز)، فالشريط لفيروز يرمز إلى الجاذبية والهدوء والصفاء والنقاء يعني الاستقلال والكرم التّي هي من أصل لبناني.

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:47-48.

لقد تمكن شاعرنا (عبد الرحمن بوزربه) تلوين صورة البلاد بألوان الوطن، وما عاشه الشعب العربي من تشتت وتفرق وعبّر عن الواقع المعش بكلّ جوانبه الخفية والظاهرة.

سادسا: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي:

1- الإيقاع الخارجي:

*** التقطيع الإيقاعي:**

أ- **الوزن:** الوزن بمثابة الحركة الانفعالية فهو الذي يتحكم في تشغيل الموسيقى الخارجية، ولا علاقة بنفسية الشاعر وما يشعر به من ألم ووجدان ولوم وعتاب فهو من أساسيات الشّعر ويترك تأثيرا في المتلقي ويغوص المستمع في عالم المشاعر وكلّ هذا تأثير تتركه التفعيلات والبحور التّي يعتمد عليها الشاعر الحديث عن إيقاعات (عبد الرحمن بوزربه) من خلال قصائد تميزت موسيقاه بالراحة والهدوء تعبر عن القيم الروحية الجمالية والانسانية والواقع المعيش ولقد اخترنا بعض قصائده لدراسة الايقاع الخارجي وذلك يتصل في القافية والروي ومعرفة البحر التّي تأسسها، وتثني عليها القصيدة (قصيدة غلة الكفين):

التقطيع: نموذج[1]

لِلْوَرْدَةِ الأُوْلَى تُغَنّي		
لِلْوَرْدَتِلْ	أُوْلَىْ تُغَنْ	نِيْ
0//0/0/	0//0/0/	0/
مستفعلن	مستفعلن	مسْ

[1] الموقع: https://www.almaany.com

أَمْ لِشُوْكِ الأَزْمِنَهْ	
أَمْلِشُوْ	كِلْأَزْمِنَهْ
0//0/	0//0/0/
تفعلن	مستفعلن

أَمْ أَنَّهَا اَلْنَايَاتُ أَثْقَلَهَا الْسُكُوْتُ			
أَمْأَنْنَهَنْ	نَايَاْتُأَثْ	قَلَهَسْسُكُوْ	تُ
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	/
مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	مُ

فَصَاْفَحَتْ حُزْنَ الْسُؤَاْلْ	
فَصَاْفَحَتْ	حُزْنَسْسُؤَاْلْ
0//0//	00//0/0/
تفاعلن	مستفْعلان

حدّقْ هُنَاْكَ	
حدْدقْهُنَاْ	كَ
0//0/0/	/
مستفْعلن	مُ

نَوَاْفِذُ اَلْحَيّ اَلْعَتِيْقِ		
نَوَاْفِذُلْ	حَيْيِلْعَتِي	قِ
0//0//	0//0/0/	/
تفاعلن	مستفعلن	مُـ

تَأَبَّطَتْ جُدرَاْنَهَاْ	
تَأَبْبَطَتْ	جُدرَاْنَهَاْ
0//0//	0//0/0/
تفاعلن	مستفعلن

أوَ مَاْ تَزَاْلُ هُنَاْ	
أَوَ مَاْ تَزَاْ	لُهُنَاْ
0//0///	0///
متفاعلن	متفا

وتُوغلُ فِيْ الصّدَىْ	
وَتو	غِلُفِصْصَدَىْ[1]
0//	0//0///
علن	متفاعلن

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كلّ هذا الضيق، ص: 09.

نجد القصيدة **(غلة الكفين)** تنتمي إلى البحر الكامل وكلها في نسق إيقاعي تفاعيلاته: متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، أما مفتاح البحر (كمل الجمال من البحور الكامل)[1].

استعان (بوزربه) بالبحر الكامل ليوصل مشاعر حبه، فالبحر الكامل من البحور المناسبة والدالة على الحب والوفاء والخصال الحميدة، التي أراد الشاعر أن تتجسد على أرض الواقع، وقد اختاره لما فيه من موسيقى عالية.

(تفعيلات البحر الكامل كما نلاحظ ستٌّ، ثلاثة في كلّ شطر، وهي في الأصل تفعيلة واحدة وهي (متفاعلن)، رغم أنّ تفعيلة الكامل واحدة إلاّ أنّها تقبل الكثير من التغيرات التي تكسبها مرونةو سهولة في نظم حالات تفعيلة مُتَفَاْعِلُنْ= ///0//0 (تحريك الأوّل والثاني)، مُتْفَاْعِلُنْ= /0//0/0 (تحريك الأوّل وسكون الثاني))[2].

هناك تغيرات في أبيات قصيدة (غلّة الكفين)، (مُتَفاعلن= مُتَفاعِلْ= ///0/0 (حذف السابع الساكن وتسكين ما قبله)، مُتْفَاْ= /0/0 (حذف الخامس والسادس والسابع))[3].

قصيدة **(أنا لم أراهن عليك)** نموذج:

كُنْتُ أَعْرِفْ أَنِيْ سَأَبْقَىْ			
كُنْتُأَعْ	رِفُأَنْ	نِيْسَأَبْ	قَىْ
0//0/	0///	0//0/	0/
فاعلن	فعلن	فاعلن	فا

[1] الموقع: https://gafsajeuneah/amantad.com

[2] البحر الكامل مفاتيحه وتفعيلاته منتديات الجلفة،

الموقع: https://www.djelfa.ind

[3] الموقع نفسه.

وَحِيْدَاْ وَحِيْدَاْ		
وَحِيْ	دَنْوَحِيْ	دَنْ
0//	0//0/	0/
علن	فاعلن	فا

أَنَاْ لَمْ أُرَاْهِنْ عَلَيْكَ لأَخْسَرَ شَيْئًاْ					
أَنَاْ	لَمْأُرَاْ	هِنْعَلَيْ	كَلأَخْ	سَرَشَيْ	ئَنْ
0//	0//0/	0//0/	0///	0///	0/
علن	فاعلن	فاعلن	فعلن	فعلن	فا

وَمَاْ خَيَّيتنيْ القوافل وَالأمنياتُ					
وَمَاْ	خَيْيَبَتْ	نِلْقَوَاْ	فِلولْ	أُمْنِيَاْ	تُو
0//	0//0/	0//0/	0///	0//0/	0/
علن	فاعلن	فاعلن	فعلن	فاعلن	فا

وَمِنْ زَمَنٍ ضَاْئِعِ		
وَمِنْ	زَمَنِنْ	ضَاْئِعِنْ
0//	0///	0//0/
علن	فعلن	فاعلن

طَرَدَتْكَ الشَبَابِيك مِنِي			
طَرَدَتْ	كَشْشَبَاْ	بِيْكُمِنْ	نِيْ
0///	0//0/	0//0/	0/
فعلن	فاعلن	فاعلن	فا

وطَاْرَدَنِيْ اَلْلَيَّلَ		
وطَاْ	رَدَنِلْ	لَيْلُ
0//	0///	/0/
علن	فعلن	فاعِ

مَاْزِلْتُ أَعْدُوْ		
مَاْ	زِلْتُأَعْ	دُوْ [1]
0/	0//0/	0/
لن	فاعلن	فا

فإنّ قصيدة **(أنا لم أراهن عليك)** تنتمي إلى البحر المحدث، **وتفعيلة المحدث هي فاعلن.**

إن البحر المحدث هو أنسب البحور لتجسيد المشاعر والأحاسيس وما يختلج في صدر الإنسان، ولهذا نجد الشاعر بوربة بالغ في توظيفه في القصيدة، ولهذا السبب كان البحر منظما وبتفعيلات متغيرة غير ثابتة.

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كلّ هذا الضيق، ص: 13.

قصيدة **(دمعة)** نموذج.

أَحَدُ الأَصْدِقَاْءْ	
أَحَدُلْ	أَصْدِقَاءْ
0///	0//0/
فعلن	فاعلن

وَهُوَ يَهْرُبُ مِنْ دَمْعِهْ		
وَهْوَيَهْ	رُبُمِنْ	دَمْعِهِيْ
0//0/	0///	0//0/
فاعلن	فعلن	فاعلن

قَاْلَ لِيْ لَيّسَ حُزْنَاْ		
قَاْلَلِيْ	لَيْسَحُزْ	نَنْ
0//0/	0//0/	0/
فاعلن	فاعلن	فا

قُلْتُ مَاْ أَسْعَدَكَ	
قُلْتُمَاْ	أَسْعَدَكْ
0//0/	0//0/
فاعلن	فاعلن

يَأْصَدِيْقِيْ اعْطِنِيْ دَمْعَتَكْ		
يَأْصَدِيْ	قِعْطِنِيْ	دَمْعَتَكْ
0//0/	0//0/	0//0/
فاعلن	فاعلن	فاعلن

أَنَاْ لَمْ أَمْتَلِكْ فَرَحًاْ وَاحِدًاْ			
أَنَلَمْ	أَمْتَلِكْ	فَرَحَنْ	وَاحِدَنْ
0///	0//0/	0///	0///
فعلن	فاعلن	فعلن	فعلن

وَلِذَاْ لَمْ أَجِدْ	
وَلِذَاْ	لَمْ أَجِدْ[1]
0///	0//0/
فعلن	فاعلن

تنتمي القصيدة للبحر المتدارك وهو من البحور الصافية ذو التفعيلة (فاعلن، فاعلن، فاعلن)، ونلمح في هذه القصيدة بعض التغييرات حيث تحولت (فاعلن) إلى (فعلن)، (فاعلن) إلى (فعل).

أمّا مفتاحه (حركات المحدث تنتقل) فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن[2].

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كلّ هذا الضيق، ص: 99.

[2] منتديات العامة من طرف Abouhyder، في الأحد 7 مارس 2010.

الموقع: https://gafajun-ahlamontad.com

لقد اختار الشاعر هذا البحر المتدارك لأنّه سريع الإيقاع فدلالة العنوان يوحي إلى الذاتية والمثالية، فدلالة العنوان يوحي الي الذاتية والمثالية فيعني (الدمع: ج دموع وادمع، مص، دمع): ماء العين الدمعة القطرة من الدمع (ج دمعات)[1] في هذه الأبيات تؤكد عن الواقع المعاش وسبب تللك الدمعة هي خيبة الكبرياء التي تكسر الذات ولم تكن ناتجة عن الألم النفسي وإنّما الهروب من الخيبة والانكسار.

*** دارسة القافية وحروفها**

تعد القافية بمثابة الهيكل العظمي والركن الأساسي في الشّعر العربي الحديث، وعاملا أساسيا في تكوين العمل الشّعري فإنها محور الفاصل بين الكلام الموزون والمقفى فهي جزء من الموسيقى الخارجية، كما أنها تمثل عاملا من عوامل نشوء الايقاع وتنتج قيمة دلالية.

صور القافية في قصيدة (**الفراشة**).

الفراشة في شرك العنكبوت...

ما تزال على ملمح العطر باكية

تخبز الحلم...

ترفض – في صمتها – أن تموت...

والذباب الغبي الطنين

يرى موتها عرسه

[1] مرشد الطلاب، قاموس عربي، منشورات المرشد ابن رشد للنشر والتوزيع، ص: 137-138.

لا يرى سببا واضحا للسكوت...[1]

القافية في هذه الأبيات تتمثل في (باكية–طنين–عرسه–العنكبوت–تموت–الحلم–للسكوت).

شكلت القافية جانبا من جوانب الإيقاع بدلالتها التي تعكس لنا ذاتية ونفسية الشاعر في دلال عنوان على التفاؤل ومعني الفراشة (جفراش وفرشات): (اسم يطلق علي الحشرات المجنحة الجميلة الألوان النهارية منها والليلة كل رقيق من عظم أو حديد، فراش الدماغ: عظام رقيقة للرجل الخفيف الرأس وهو مثل في الخفة)[2].

وكما تحقق القافية في هذه الابياتب تكرار حرف (التاء) ذلك لفسح المجال للذات الشاعر، للتعبير عن مشاعر النفسية لذلك اختار الشاعر حرف (التاء) لأنها محملة بطاقة فعالة.

حروف القافية تمثلت في (الراوي –الوصل – الخروج–الردف–التأسيس–الدخيل) كما تطرقنا إليها في الجانب النظري وتدعمها بالتطبيق نفس القصيدة (الفراشة) قافية البيت (باكية) ورويها (التاء) أمّا (الياء) الذي قبله هو الردف و(الألف) للتأسيس و(الكاف) الدخيل.

قافية البيت (عرسه) رويها (السن) و(الهاء) وصل.

قافية البيت (العنكبوت) رويها(التاء)، أمّا (الواو) وصل.

قافية البيت (تموت) ورويها (التاء) الوصل (الواو).

قافية البيت (الحلم) رويها(الميم).

---

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص: 98.

[2] مرشد الطلاب، ص: 237.

قافية البيت (للسكوت) رويها(التاء) الوصل(الواو).

قصيدة يدين

وضعت يديها في يديّ كأنّما

وضع الربيع حديقتين وسلّما

وكأنّما جرحتْ بجدولين أصابعي

فجرى دمٌ بدمي وأمطر بالظّما

وكأنّما شاءت يدين وأخطأت

بدل اليدين رمتْ فؤادي أسهما[1]

القافية في هذه القصيدة (كأنّما- سلّما- أصابعي- بالظّما- أخطأت- أسهما).

أمّا حروفها تتمثل في:

قافية البيت(كأنّما) راويها (الميم)، (الألف)الذي يليه هو الوصل، (الهمزة) دخيل و(الألف) للتأسيس.

قافية البيت (سلّما) راويها (الميم)، (ألف) الذي يليه الخروج.

قافية البيت (أصابعي) راويها (الياء)، وصل (الياء) ألف التأسيس، (ص) هو الردف.

لقد ساهمت حروف القافية في تحقيق البعد الجمالي وإضفاء لمسة فنيّة من خلال تكرار الوحدات الصوتية ممّا يعزز البعد الدلالي وأنّ الشاعر كان منسجما مع هذه الحروف التي تمثل حالة الاستقرار فإن الأسطر الشّعرية التي عرضها سابقا تلاءمت مع ذات الشاعر

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص: 102.

وحالته النفسية الذي يبحث عن الاستقرار، أراد أن يفصح عما بداخله، ولقد اعتمد الشاعر على التأسيس والدخيل والراوي والردف يوضح طبيعة التجربة الإنسانية والاجتماعية والسياسية مما أدت دورا هاما في است نطاق الجانب الجمالي والدلالي.

الشاعر عبد الرحمن بوزربه في قصيدة الفراشة نوع في الراويين (الياء) و(السن) دليل على التفاؤل وأملا لشاعر داخل النص فقد حاول التعايش مع الواقع فتل كالفراش اتتدل على الأمل والسعادة والطمأنينة، التي كان الشاعر يرصدها في القصيدة.

واستخدام كلمات جد مؤثرة فيقوله (ترفض في صمتها–أنتموت) اييريد الاستمرار ولا يريد أن يتوهم بالواقع المرير حيث يقول (لا يريد سبب اواضحا للسكوت) فهتاه الفراشة تدل على أوضاع البلاد.

أما الحروف التي تصلح وصلا ورويا في هذه القصيدة (يدين).

وأردت أفصح عن حديث واضح

أوشكتُ في الأعماق أن أتلعثما

عبثا لأجلهما أراشق أحرفي

ماذا أقول الآن... ماذا عنهما؟

ضاعت يدي مني... وضيّعني دمي

ضاعت وضُعت وضاع في شفتا اللّما

أجهشت بالصمت الحريق وعضّني

نفس لذيذ يشتهي أن يكتما[1]

(الألف تصلح للروي والوصل إذا كانت أصلية أي مبنية الكلمة، وكإنّما قبلها مفتوحا)[2].

ومن الحروف التي تصلح فيه هذه الأبيات رويا ووصلا (الياء)، (دمي، عضني، أحرفي).

ويقول الشاعر (عبد الرحمن بوزربه) في هذه الأبيات:

باردٌ جسدي المتصعلك عبر المقاهي

وباردةٌ قهوتي...

ونقودي التي سرقوا

هي آخر ما سرقوه...

وما مزّقوا الثوب

ما فتشوا الجيب

لكنهم قصدوا القلب

قالوا: إذا ما استوى عاريًا

فتّشوهُ...

أخذت معي تعبي

وقصدت أبا لهب

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص: 98.

[2] د.عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص: 140.

سيّدي...[1]

الحروف التي تصلح أن تكون وصلا ورويا:

تاء التأنيث المتحركة (قهوتي).

الهاء الأصلية: (فتشوه) (سرقوهُ).

الياء الأصلية: (تعبي)، (سيدي)، (المقاهي).

الواو الأصلية: (سرقوا).

كاف الخطاب في قصيدة **(دمعة)**

ولكنّها حبيبة الكبرياء

قلت ما أسعدكْ

يا صدقي أعطني دمعتكْ[2]

2- الإيقاع الداخلي:

التكرار: هو لون من ألوان الشّعر الذي يعطي الإشراق والجمال حيث يضفي لمسة جمالية ودلالية على القصيدة، نجد التكرار عند الشاعر (عبد الرحمن بوزربه) في ديوانه (واسع كلّ هذا الضيق) ضمت مقاطيع متنوعة كتكرار الحرف أو الكلمة أو العبارة وهذا ما شكّل إيقاع موسيقي، ويجعل القارئ يستمتع بالأجواء المكررة، أمّا الشاعر يسعى إلى خلق انسجام داخل النّص الشّعري فهو في صدد التعبير عن خلجات أصواته ونفسيته.

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص:74.

[2] عبد الرحمن بوزربه: المرجع نفسه، ص: 99.

أ- **تكرار الحرف:** نقصد بتكرار الحرف حروف المعاني كالجرّ والعطف ونستدل ببعض نماذج التكرار الحرفي في قصيدة **(من دفاتر رجل ما):**

الأغاني التي علمتنا البكاء

وشاركنا دمعها ملح هذا الزمن...

والأغاني التي شرّدت نبضا

في رصيف السجن

والأغاني الحزينة

تلك التي عزفت لحنها

بخيوط الكفن...

كلها لم تؤمّن لنا

شارعًا واحدًا

نستطيع به الآن ألا نخاف

وأن يستريح الوطن... [1]

استهل الشاعر أبياته بحرف (الواو) التي تمثل معنى المشاركة في العمل أمّا دلالتها تفيد الترابط الفنّي وعملت على الاستمرارية وتوضيح معانيها، وأمّا نحن تناولنا (الواو) من زاوية الإيقاع الداخلي أي فيما يخص إيقاع الحرف وليس فيما يخص التراكيب حيث أنّ تكرار حرف (الواو) أضفى لمسة إيقاعية جمالية تناسب طابع التفاؤل من خلال الألفاظ التي

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص: 95-96.

تعبر عن التجربة النفسية (الأغاني- شارعنا- دمعها- عزفت لحنها- ألاّ نخاف) فيعتبر تكرار الحرف كأداة إقامة الرابطة الصوتية.

وكذلك وجدنا تكرار كلمة الأغاني أكثر من ثلاثة مرات لها أثر إيقاعي تحدده دلالتها، فيقصد بكلمة الأغاني الوطن حيث علّمنا معنى البكاء والتجارب الانسانية وهنا يلاحظ النظرة التفاؤلية فمن رحم الخوف يولد أمل وتبعث الحياة فالشاعر هنا بكلّ صدق وإخلاص وحبه للوطن أي لا يكتب إلا وهو كان متألّم وهذا الألم ناتج عن الإبداع.

وتكرار حروف الجرّ في قصيدة (من دفاتر رجل) الأغاني بنسبة قليلة وتكمن أهميتها في تحديد الدلالة وتترك أثر إيقاعي، ومن الحروف المكررة (في) و(الباء) في حين الفاء تفيد الغاية الزمانية والباء تفيد الاستعانة.

كما نجد تكرار حرف النون التي تعبر عن الأحاسيس الداخلية كالحنين، الشوق والحزن وتعبر عن الأصوات المجهورة، وكرّر النون أكثر من ستة عشرة (16) مرة وحرف النّون مسح كلّ أوجاع الشّاعر وأمده بالحياة إذْ يوحي بالنعومة والرّقة والهدوء ويعتبر من الأصوات المجهورة.

ب- تكرار الكلمة: فإنّ تكرار الكلمة دور فاعل في نفسية الشاعر وقد استعمله بغية التعبير عن مشاعره ونقل انفعالاته وأحاسيسه ومن تكرار الفعل ما جاء في قصيدة (واسع كلّ هذا الضيق) حيث تكرارات كلمة تضيق البلاد الفسيحة أكثر من عشرة (10) مرات.

قصيدة **(واسع كلّ هذا الضيق)**

تضيق البلاد الفسيحة بي

حيث يتسع القلب...

والأرض تصحو

بعيدا عن الشمس

حيث أباغتها بالعراء

فاجع وجه هذا الطريق

فهل أشتهي العمر

أم أدّعي الموت في كبريائي

ها أنا بين ما لا أشاء

ما لا أشاء...

أرابض في الصمت

أحنو قليلا على الذكريات

على قدمي تنام الجسور

ولا أستطيع العبور إلى العطر

يا وردة الانتماء

متفرد فإرم الجهات

أفتّش عن أيّ موت

تمر المواعيد مجروحة الخطو

و الصمت ينتعل الأصدقاء...[1]

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص: 20-21.

بعد تكرار هذه الكلمات للتأكيد وتقوية المعنى ولغرض تشكيل إيقاعا يعكس لنا الألم والوجع الّذي يحسّ به الشاعر، لهذا اختار الشاعر الاستمرار والحب لهذه البلاد ولها مكانة خاصة في قلبه واستطاع دفن الألم والطغيان والظلم ونجد توالي الأفعال المضارعة في هذا المقطع (تضيق- يتسع-تصحو... إلخ) تدل على استمرارية المعاناة وتشير إلى أنّ الشاعر يعيش في واقع مرير.

فتدل (تضيق البلاد الفسيحة) على الآهات والصرخات والألم ولكن رغم ذلك استعمل الشاعر لفظة (يتسع القلب) تدل على العطاء، التفاؤل، محبة البلاد والخلاص في خدمته، والشاعر (عبد الرحمن بوزربه) وقع في اختيار بين مسارين ألا وهما حب التمسك بالحياة وادعاء الموت الذي أتى على شكل استفهام (فهل أشتهي العمر؟ أم أدعي الموت في كبريائي؟).

نلتمس في معناه القصيدة التزاوج بين المعاناة والظلم والخروج بإطلالة حب الحياة وبعث الأمل.

ج- تكرار العبارة: فإنّ تكرار العبارة قصد إغناء المعنى وتحقيق نغمة موسيقية وإضفاء لمسة جمالية على القصيدة ونستشهد بذلك في قصيدة **(واسع كلّ هذا الضيق)**

تضيق البلاد الفسيحة بي

كم أداري وهي من فمي

أخبئ فيه يدي والقيود

للصراخ والمدى

و المدى لا حدود له

كنت طفلا من الشمس

أعدو مع الريح والريح

كنت أقول

سأكبر يوما وتكبر في البلاد

تشبعت بالمطر والسخ البكر[1]

الشاعر في هذه الأبيات كرّر عبارة (تضيق البلاد) و(تكبر البلاد) ساهمت في إثراء موسيقى القصيدة وتميّزت بطاقة إيحائية، وبقيد تكرار عبارة (أعدو مع الريح والريح) يشير إلى الحيوية وكان حلمه في تطوير البلاد والسعي إلى المساواة والعدل.

د- تكرار اللفظة: يدل على تأثير قلب الشاعر ونقل الأحاسيس والعواطف بقوة.

وجيش الفراش غدا أصرحه

والقرى تختفي في حديث القرى

والزفاف العتيق احتواه المزاد

رأيت المكان يبعثر أشلاءه

والقصائد خجلي من الشّعراء

وأوراقه مات فيها

رأيت البلاد الفسيحة

أضيق... أضيق...

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص: 24.

والأرض تحبو عليها الجراد[1]

كرّرت اللفظة (القرى) مرتين واللفظة (أضيق... أضيق) و(تحبو)، وذلك للتعبير عن الواقع المرير والحسرة لأنّ هذه الأرض جريحة تحين إلى أهلها وتطلب المساندة والنجدة باستعمال اللفظة (تحبو) ولكن لم تجد سوى جراد يحبو عليها والمقصود بذلك الجراد الذين يستنزفون وينهبون الأراضي والثروات فالتكرار هنا جاء ليعبر عن الحالة النفسية للشاعر ومدى شوقه في استرجاع تلك الأرض.

هـ- تكرار النهاية: يمكننا أن نمثل له من خلال قصيدة **(ماذا يريدون منّا) التي** تقول فيها:

ونقي الأسود...

وتسريح كل الجنود

وبيع بعدل

خيول بقصل

وجيش بجحش

وعرش بنعش

وسع بحمل

(وعرس لبغل)

يعيش العريس

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص: 28.

يعيش العريس[1]

هنا يحقق تكرار الجملة (يعيش العريس- يعيش العريس) وكأنّ هذا التكرار جاء ليوطد الحالة الشعورية بكلّ دفقها العاطفي وتوترها الداخلي والشعوري.

وفي هذه القصيدة لنا موجهة العدو اللّدود ونقي الأسود أي كل من يحاول الدخول إلى أرض الوطن وتكرار كلمة (يعيش العريس) يدّل على الكشف مضمرات الشاعر النفسية وأحاسيسه الشعورية التي تتوق بالحنين والاستغراق الروحي في الحالة الوجدانية وهكذا يأتي التكرار فاعلا في تحريك شعرية القصيدة لما يشيعه التكرار من نور وجمالية في شكله الفني.

وجاءت تكرار الحروف المتنوعة في هذه الأبيات حرف (الدال) أكثر من أربع مرات (اللدود- الحديد- الأسود- الجنود) وحرف الدال (اللام) أربع مرات (بعدل- بقمل- كل- يحمل- لبغل)، اللام والدال طبعهما ترابي يدلنا على الرّقة والهدوء مشحونة بالعواطف والتنفس كلّها دافعة جاءت للتوضيح والتأكيد.

و- تكرار البداية: يقول عبد الرحمن بوزربه في هذه الأبيات **(حتى نصافح فيك الملاك)**

إنّ هذه الدماء هناك

كيف تصفح عن قمعك الريح

كيف تحايد بين العروق

وبين الخلايا... ؟

سقطنا...

و نعرف كيف الصعود من الأرض

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص: 58.

و نعرف كيف الصعود إلى الأرض

نعرف

غوغاء نحن

ومن فعلوا[1]

الشاعر بوزربه وهو من الشّعراء المعاصرين اعتمد تكرار البداية بوصفه قيمة إيقاعية تغذي القصيدة هنا نجد تكرار (نعرف كيف الصعود من الأرض، كيف الصعود إلى الأرض) تأكيد على الدلالة النفسية للشاعر ويتشبث بالأمل المتبقي في الوطن في حبها وكما كشف لنا تكرار اللفظة (كيف تمنع عن قمعك الريح، كيف تحايد بين العروق) عن دلالة استفهامية بأفعال ماضية تكشف عن حدّة الموقف الشعوري والتوتر الانفعالي في عمق الذات للشاعر، وهذا يعني أنّ لهذا التكرار واقعه النفسي الخاص وتعكس لنا هذه القصيدة عشق الشاعر للوطن وهو يتغزل بمحبوبه الوطن أي بذكر شوكة تغزو قلبه وتسبب له المرارة والألم، لاسيما عندما يتحدث عن النكبات والأزمات التي قام بها المحتلون ويريد الشاعر أن يحمي الوطن لأنّه له ثمن لا يباع، واستخدام الرمز الذي يعتبر عن الضياع ويرى أنّ تلك الدماء تساوي الكثير فهي جزء من الأرض والشاعر يثبت وجوده ويؤكد عودته إلى الوطن بتكراره كلمة (نعرف كيف الصعود من الأرض، ونعرف الصعود إلى الأرض).

أمّا عن تكرار الاستفهام (كيف) معان ودلالات مكثفة إثر تكراره وعلى الرغم من الشاعر لم يكرره سوى مرتين فإنّه جاء محركا للصورة الشّعرية وأنّه يبعث لها طابع عاطفي شعوري، فالشاعر أراد أن يغوص في أعماق جملته الشّعرية وهكذا يأتي التكرار فاعلا في تحريك شاعرية القصيدة بما يشيعه التكرار من جمالية في الشكل الفنّي الجمالي.

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص: 32.

ن- تكرار اللازمة: نقد من التقنيات البارزة التي دخلت مسار القصيدة المعاصرة لأنّها بمثابة الكاشف عن الجوانب النفسية والدلالية التي تنطوي عليها الشخصية المبدعة في تشكيل رؤيتها ووصف الحالة الشعورية ذلك أنّ الشاعر كرر في قصيدته.

آه يا عبدي...

ومازلت أتذكر...

كنت على عقلة من كبار المدينة أكبر

كان الجميع يغني معها

بلدي... بلدي

رأيت طلائع مرّت

ومرت خيول ومرت فلول

رأيت الغزاة يجرون خلف الغزاة

غزاة غزاة...

وبيت أبي في الحصار

بلا جددا[1]

هنا أشاعت أداة (آه) بإحساس الأسى والحسرة الخانقة التي تعتمر كيان الشاعر بما تحمله من حسرات شعورية منكسرة، إذ يستجمع الشاعر على مشاعره وقواه النابضة في وصف شوقه لمحبوبته الوطن وقد أدّى تكرار دوره في التنفيس من هذه الحرقة المؤلمة التي

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص: 63.

دفعته إلى تكرار أداة التأوه (آه) انسجاما عما يعانيه من وطأة، شدّة وضيق وكأنّه جاء ليوطد الحالة الشعورية بكلّ دفقها العاطفي وتوترها الداخلي وكررّ أيضا كلمة (بلادي... بلادي) مرتين وكلمة (مرت) أكثر من ثلاث مرات، و(الغزاة) أكثر من أربع مرّات.

إنّ العاطفة المسيطرة على الشاعر هي عاطفة الوطن التي يشوبها النفس الشعوري الهادئ والمصحوب بنغمة حزينة يحتلّها (آه يا مدي) يقصد الشاعر بالغزاة المعركة مثلا (الجيش الذي قاده الرسول(ص) بنفسه لقتال الكفار).

كأن نقول: (درب في الغزو وجاوز الدرب إلى العدو)[1].

الشاعر في هذه الأبيات يعيش لوعة وحرقة الناتجة عن الوطن الحبيب الذي يعتبره مجد الخلود فهو بمثابة عبد يتلفظ باسم بلدي بلدي وكأنّه يعاني من اغتراب شعوري حارق.

جسد الموقف الثابت والرسوخ على موقف الوطن والنضال حتّى النهاية وجسد تكرار (الغزاة) على الإلحاح وكسر الحواجز لأنّها عماد الفور هي التي تقود إلى النصر والتفاؤل والأمل وبث الإشراق وكانت دلالتها تعمق والإيحاء وقوّة التأثير في المتلقي من حيث الواقع.

ويقول عبد الرحمن بوزربه في أبيات القصيدة.

هذا كبرياء

هذا شهقة وبكاء...

دم ودم... ودماء

هنا زمزم حوله فقراء...

هنا ملك ولا ملك

[1] الموقع: https://www.almaany.com

أعني رئيسا ولا رأس

أعني وليا ولا عهد

أعني قصور هنا وغيابا

و لا أمراء[1]

عمد الشاعر هنا إلى تكرار العبارة» هذا كبرياء– هذا شهقة وبكاء» إلى اقناع المتلقي وتدل على معنى مشار إليه وقصد التأثير والاقناع وتوكيد المعنى ومن هنا يمكن القول أنّ أداة الاشارة تجعل الإيقاع يسير في خطى متناسقة المدى كما تجعل ذهن الشاعر في الاستقرار والهدوء لأنّها حلقة متصلة بالتصوير النفسي الذي يسكن نفس الشاعر، وتكرر كلمة (هما زمزم حوله فقراء– هنا ملك ولا ملك) كان بغرض التأكيد وإحداث الإيقاع يعكس الألم الذي أحسّ به الشاعر في زمن كثرت الصدمات والحروب والقتال وكرّر كلمة (أعني) أكثر من ثلاث مرات في القصيدة ولقد رسم الشاعر لنا في هذا التكرار ظاهرة إيقاعية وذلك للفت انتباه القارئ.

فالشاعر أراد أن يوصل لنا رسالة من منبر أنّ الوطن يصنع المجد والخلود العبارات الدّالة على ذلك (دم– ودم ودماء) وفي قصيدة **(وخز)**.

القصائد...

الموت...

والأصدقاء القدامى

وبلا ملامح

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص: 69.

غيرها أشتهي من كلام

ومن مجلس عامر من التباهي

ما الذي يمنع الآن هذا المكان من النوم

دون الدخول إلى الحلم

دون اغتصاب الجفون التي

لم تنل قسطها من حرير الشراشف إلاّ إماما

ما الذي يمنع القلب

أن يستفيق من الحزن في فرح

ويعود إليه بريئا نقيا...

يطير مع الأغنيات إلى شقة الأفق

يخبر عما يجيئ

ويعلن أنّ القط في المزارع

لو تركوه بليل لناما[1]

دلالة عنوان **(وخز)** يدل على الألم والوجع أمّا لفظة القصائد تدل على الحلم والطموح وتغير الواقع إلى ما هو أفضل، فالموت يعني فارق الحياة السكون فهو عبّر عن الألم، ومن يتطلع على القصيدة ينزف دما لأنّها تعبر عن واقع مأساوي فالشاعر هنا لولا تألّمه ما كتب لأنّ الألم هو إلهام وإبداع. وكما عمد إلى تكرار بعض الحروف ممّا يعزز النسيج الصوتي

[1] عبد الرحمن بوزربه: واسع كل هذا الضيق، ص: 53-54.

ومن الأصوات التي استحوذت قلب الشاعر صوت الميم هو مجهور يعبر عن الأحاسيس الداخلية كالألم والحزن في هذا المقطع كرّر (الميم) أكثر من عشرون مرّة.

وتكرّر حرف الجر (من) دلالتها ابتداء الغاية و(إلى) كرّر أكثر من مرّتين تفيد انتهاء الغاية وحرف (في)، حروف العطف (الواو) أكثر من سبع مرّات وتفيد معنى المشاركة.

وفي نهاية المطاف تصل إلى نتائج المهمة التي اكتشفناها من خلال التكرار في قصائد عبد الرحمن بوزربه أنّ التكرار يؤدي دورا مهما لاسيما إذا استطاع الشاعر أن يربط المعنى والرؤية معًا ولجوء الشاعر إلى إبراز الموقف الشّعري الذي يقف على الترسيخ والتعميق في نفسه وكثير ما تكشف عن جوانب نفسية، إذن له فاعلية موسيقية بنائية فهو لا يقتصر على الدلالة المرتبطة بالتركيب في النصّ فقط بل يتجاوز إلى أقصى حدٍ وهو المستوى الصوتي المرتبط بالبعد الإيقاعي المؤثر في الملتقى.

خاتمة

خاتمة

في ختام بحثنا الموسوم بجماليات النص الشّعري الجديد (واسع كل هذا الضيق) للشاعر عبد الرحمن بوزربه، نوجز أهم النتائج التي توصلنا إليها، كما يلي:

1) *على مستوى الصّورة الشّعرية:

- الصّورة الشّعرية في ديوان (واسع كلّ هذا الضيق)، من أهم الأدوات الشّعرية التي اعتمدها الشاعر، وقد وظف صورا متنوعة توحي بمقدرته الفنية.
- كما حظي النص الشّعري لعبد الرحمن بوزربه (بصورة شعرية) تلفت الأنظار، فجعلها الشاعر عنصرا أساسيا في بناء القصيدة.
- الصّورة الشّعرية في شعر عبد الرحمان بوزربة قلب العمل الشّعري، تأخذ المتلقي إلى العوالم الخاصة للشاعر.
- الصّورة الشّعرية وسيلة الشاعر في تحديد مشاعره وانفعالاته، فالشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره الوجدانية إزاء الأشياء، يضطر أن إلى أن يكون استعاريا.
- تعد الصّورة الشّعرية عنصرا بنائيا بالغ الأهمية في النص الشّعري.
- الصّورة الشّعرية تمثّل عنصرا مهما من عناصر الإبداع الشّعري، وتبيّن موقف الشاعر من العالم، تشكّل تجربه.
- وبعد تتبعنا لأنواع الصّورة الشّعرية عند عبد الرحمن بوزربه، يمكننا القول أن الصّورة الحسية والصورة الذهنية والرمزية، كانت الوسيلة الأساسية التي استعان بها الشاعر في بناء الصّورة، وهي في مجملها صورة تمتاز بالوضوح والجمال الشكلي.

***على مستوى اللّغة الشّعرية:**

- تكمن جماليات اللّغة الشّعرية في نظام المفردات، والانفعال في التجربة الشّعرية، التي تتأسس على التعبير عن الذّات، ونفسية الشاعر وتغيير الواقع.

- تعد اللّغة الشّعرية أداة اتصال لدى الشاعر، والكشف عن نفسيته.
- تتسم اللغة الشّعرية عند عبد الرحمن بوزربه بالعمق، وتكشف عن الدلالات الإيحائية، التي تعبر عن عالمه النفسي.
- تشكل اللّغة الشّعرية مع الإيقاع والصورة دورا كبيرا في خلق الانسجام.
- تحمل اللّغة الشّعرية في طياتها أفكارا وعواطف، واستخدم الصّور والتدفق الشعوري.
- ارتبطت اللّغة الشّعرية بالمفارقة والاختلاف والإيقاع، والتصوير، وارتبطت بالإيحاء والغموض، وساهمت في تحقيق الاتساق والانسجام، وكشف الأبعاد النفسية للشاعر.
- استوحى (عبد الرحمن بوزربه) اللّغة الشّعرية من الأسى والألم.

***أما على مستوى الإيقاع:**

- اعتمد الشاعر على البحور الصافية.
- القافية كانت متغيرة وليست موحّدة في القصيدة.
- جاء إيقاع القافية معبرا عن الانفعالات النفسية للشاعر من حيث حروف القافية.
- على المستوى الداخلي اعتمد الشاعر على تكرار الكلمات والعبارات.
- تفنن الشاعر في التكرار، بدءا بتكرار الحرف، مرورا بتكرار الكلمات والعبارات، والانتهاء بتكرار اللازمة.
- لم تقتصر وظيفة التكرار على الأداء الإيقاعي، بل تجاوزته إلى وظائف تعبيرية وبنائية، أهمّها أنّه يخلق انسجاما بين الأبيات، ويقوي دلالتها برابطة إيقاعية بين أجزاء القصيدة.
- عاطفة الشاعر متنوّعة بين الفرح والسعادة، والحزن والألم والحسرة، نتيجة حبه للوطن، لأنه شاعر جزائري مبدع معاصر، كتب بكل هواجسه الشّعرية.

خاتمة

وفي ختام بحثنا نتمنى أن يكون هذا البحث قد حقق أهدافه، ونحمد الله ونشكره على توفيقه، فما التوفيق إلا بالله.

ملاحق

قصائد

قصيدة **(دمعة)**

أحدُ الأصدقاء

وهو يهرب من دمعه

قال لي لبس حزنا

و لكنها خيبة الكبرياء

قلت ما أسعدك

يا صديقي أعطني دمعتكْ

أنا لم أمتلك فرحا واحد

و لذا لم أجد

سببا واحد للبكاءْ...

****

قصيدة **(الآن)**

الآن...

لا تتشابه الأشياء

تختلف الحقائق حين تصبح نبضة مني...

و يصبح كل شيء ذاته لا غير...

كلّ حديقة تمحو على عطر قديم

كل زاوية بها سرّ عميق أودعته يد قناصا...

ستعشق الأوتار أغنية

ويعشق شارع ليلا بلا أحد...

و تعشق موجة عودا سريعا

إلى الأزرق الغامض

المحروس بالخوف المربع...

****

قصيدة **(إلى أين)**

إلى أين... ؟

هذا السؤال القديم المعلق في القلب

و العقل والذاكرة

إلى أين هذي القوافل تمضي... ؟

ولا خيمة... لا ينابيع... لا رمل دل عليها إليها

سنينا نلملم ما يتساقط من حلمنا

و نعد الأصابع... ندمي الزمان...

نعض الشفاه

****

قصيدة **(غلة الكفين)**

للوردة الأولى تغني

أم لشوك الأزمنة... ؟

أم نها النايات أثقلها السكوتُ

فصافحت حزن السؤال... ؟

حدّق هناك...

نوافذ الحي العتيق

تأبطت جدرانها

أو ما تزال هنا

و توغل في الصدى

تمضي لهمس الأمكنة... ؟

ستظل تجرح الشقا القديم

تظل تطعنك الرّمال...

دم يدك

و غلة الكفين

فاكهة الدين تساقطوا من نخلهم...

أخيمه تغزو الجنوب بقمحها

أم خيمة فرّت

إلى أقصى الشمال... ؟

هو ذا رماد الفاتحين

و جمرة الذكرى

وتلك خريطة نتذكر الأسماء

و النسيان منفاك البعيدُ

تنام كمْ...

كي تستفيق النار فيك

وكم يستفيق من محار

أنت لؤلؤة الوحيد... ؟

يا للنهاية... ؟

لم نجد غير احتمال النوم

في كفن يضيء

ولم نجد في الليل

غير الليل تمضغ نبضه

و الشمس متتبع بعيد...

****

قصيدة **(أنا لم أراهن عليك)**

كنت أعرف أني سأبقى

وحيدًا... وحيدًا

أنا لم أراهن عليك لأخسر شيئا

وما خيبني القوافل والأمنيات

ولم يكن الغدّ يوما جديدا...

ومن زمن ضائع

طردتك الشبابيك مني

و طاردني الليل

ما زلت أعدو

****

قصيدة **(يدين)**

وضعت يّديها في يديّ كإنّما

وضع الربيع حديقتين وسلّما

وكإنّما جرحتْ بجد ولين أصابعي

فجرى دمٌ بدمّي وأمطر بالطّما

وكإنّما شاءت يدين وأخطأت

بدل اليدين رمتْ فؤادي أسهما

****

قصيدة **(الفراشة)**

الفراشة في شرك العنكبوت...

ما تزال ملامح العطر باكية

تخبر الحلم...

ترفض في صمتها أن تموت...

و الذباب الغبي الطنين

يريد موتها عرسه

لا يرى سببا واضحا للسكوت...

****

قصيدة **(رجل ما)**

رجل أثنته الفجائع بالصمت

كان يزيّن جلستنا بالهدوء الجميل

و يوغل في الابتسام...

رجل ينتقى عطره

من دم الأرض

يلقى على رملنا واحة

حيث يلقي السلام

رجل صامت

شاطر بالكلام...

كان يجر بيتا من هباء المكان

ومن غفوة الروح

****

قصيدة **(أثار عطر)**

المساء هنا جالس

في انتظارك، في انتظارك

و الأصدقاء القليلون جدا

سيأتون...

لكنهم لن يجدوك

ولن يطلبوا الشاي

للمقعد الشاغر...

سوف يختلفون كثيرا

كعادتهم...

يمتزجون السياسة بالحب والشّعر

لكنهم يفتحون النوافذ للحزن

حين يطل عليهم ربيعك

من كلّ باب

و في كلّ فصل يباغتهم بالندى الماطر...

سيجئ الذين أحبّوك

لن يجسو أبدا

بهيا... سخيا كعطر

فما أتعس الدرب يوما

بلا خطوك العابر... !

وما أصعب الالتفات

إلى وجهك الساخر... !

رحلت بلا تعب يا صديق...

و أنت الذي أتعبتك الحياة

و طاردك الوهم في أوّل الحلم

كنت بمنتصف القمع

و الانحناء تأخر

و الكف فارغة...

****

قصيدة **(خراب صغير)**

ها أنا أدخل الآن معترك الوهم...

أترك للحلم ما يشتهيه من الحلم...

وحدي تماما...

ألوم المكان

و أبصق في وجه من علّموني الكذب...

عذبتني الحقائق أكثر

وهي تجالس ليلة بعد أخرى

و تهزأ من خجل في جبين

يخبئ عنها ادعاء حقيرا

بأنّ الحرائق قد تنتهي

قبل أن ينتهي هذا الحطب...

ها أنا في الطريق إليّ أضيع...

أضيع في الحياة: ينابيعها واللهب...

انتبهت إلى أثر دارس لقوافل لم تنتبه

لكلاب ستنبح رائحة العابرين على حيّها

كلّما عبروا دون أن يسدل عليهم قطيع السحب...

غامض حدّ السكوت

لذا لن أقول سوى أنّني أدعى ما أحبّ

ولا أشتهي ما أشاء

و أجعل في كلّ هذا... السبب...

****

قصيدة **(وخز)**

القصائد...

الموت...

و الأصدقاء القدامى

و بلا ملامح

غيرها أشتهي من كلام

ومن مجلس عامر من التباهي

ما الذي يمنع الآن هذا المكان من النوم

دون الدخول إلى الحلم

دون اغتصاب الجفون التي

لم تنل قسطها من حرير الشراشف إلاّ إماما

ما الذي يمنع القلب

أن يستفيق من الحزن في فرح

و يعود إليه بريئا نقيا...

يطير مع الأغنيات إلى شقة الأفق

يخبر عما يجيئ

و يعلن أنّ القط في المزارع

لو تركوه بليل لناما

****

قصيدة **(واسع كل هذا الضيق)**

تضيق البلاد الفسيحة بي

و أنا واسع

حد ما تشتهيه السماء

و مزدحم بالشبابيك والشمس

حد ما يزعم الشّعراء...

ولكنّه ليل أص...

و وجهك...

و الدمع في مغلة

و جبنيك يصفعه الغرباء...

أنا متخم

يا عصافير قلبي بالحزن

ماذا نغنّي

وها امتلأ الجوع بالفقراء... !

دعينا نصلّي قليلا

لهذا الصهيل

فإنّ الخيول الصغيرة تعبرنا

و الدّم الحرّ يحتضن الشهداء

****

قصيدة **(ماذا يريدون منّا)**

وماذا يريدون منّا... ؟

لقد سرقوا كلّ شيء

ولم يبقى في القلب سوى الهشيم

ولم يبق ما تستهل الصباح به

غير ليل تسلّق شباكنا

و أطل علينا صباحا بوجه ذميم...

ولم يبق من ذكريات المساء

سوى نجمة أفلت

في عيون المغنين

مررت ولا قلب... لا درب... لا باب

مررت ولا قلب... لا درب... لا باب

مرّ السحاب ولا ناطحات...

كأن المدينة وهم

كأن الخيام بلا وتد...

وماذا يريدون منّا؟

سقطنا تماما

وليس لنا رغبة في الوقوف

و ليس لنا غير دالية

يبست فوقنا

عبد الرحمن بوزربه

عبد الرحمن بوزربه

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

* سورة الإفطار الآية 08.

* سورة غافر الآية 64.

أوّلا: المصادر

* عبد الرحمن بوزربه: **واسع كل هذا الضيق**، دار الريحانة للكتاب، القبة الجزائر، 2007.

ثانيا: المراجع

1-ابن منظور أبو جمال دين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، لبنان، 1994.

2-إبراهيم السامرائي: البنية اللغوية في العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان الاردن، 2002.

3-ابن فارس الصاحبي: في فقه اللّغة وسنن العرب في كلامهما، ترجمة: السيد احمد صقر، دار احياء الكتب العربية، د.ط، بيروت لبنان، 1977.

4-ابن رشيق: العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ط1، مطبعة القاهرة، 1934.

5-احمد زكي أبو شادي: قضايا الشّعر المعاصر، جميع الحقوق للناشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د.ط، القاهرة.

6-احمد علي الفلاحي: الصّورة في الشّعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، ط1، 2013.

7-بشرى موسى: الصّورة الشّعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت لبنان، 1994.

8-ثائر العذاري: التشكيلان الايقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة الى النضج 1948-1980، للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2016.

9-جابر عصفور: الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992.

10-حسين الداخلي: البنية الفنية للشعر الفتوحات الإسلامية في عصر صدر الإسلام.

10-خليل حاوي: الصّورة الشّعرية، دار الكتب الوطنية، ط1، ابوظبي، 2010.

11-رجاء عبيد: التجديد الموسيقى في الشّعر العربي، منشاة المعارف الاسكندرية، د.ط.

12-سيد خضر: التكرار الايقاعي في اللّغة العربية، حقوق الطبع والنشر، ط1، 1998.

13-السعيد الورقي: لغة الشّعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعارف، ط2، 1983.

14-سيد قطب: النقد الادبي، اصوله ومناهجه، دار الشروق القاهرة، ط8، 1990.

15-سيد البحراوي: دراسات أدبية العروض إيقاع الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1993.

16-شكري محمد عياد: موسيقى الشّعر العربي، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1978.

17-صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الادبي، مكتبة الانجلو المصرية، د.ط، القاهرة، 1978.

18-صباح عنوز: دلالة الصّورة الحسية في الشّعر الحسيني، دار الكتب والوثائق ببغداد، ط1، القاهرة، 2013.

19-صلاح الدين عبد التواب: الصّورة الأدبية في القران الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة، 1955.

20-عبد الرحمن تيبر ماسين: البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003.

21-عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، 1987.

22-عبد الحميد قاوي: الصّورة الشّعرية بين النظرية والتطبيق، د.ط.

23-عطا عبد الرحمن أبو هيف: صور الحياة اليومية في الشّعر المعاصر، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، د.ط، 2015.

24-عبد الرحمان الوجي: الإيقاع في الشّعر العربي، دار الحصاد، ط1، 1989.

25-عبد العزيز قلقيلة: التجربة الشّعرية عند ابن المقرب، النادي الادبي، ط1، الرياض، 1986.

26-فاطمة الشيدي: المعنى خارج النص أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوي للطباعة والنشر، د.ط، دمشق، 2011.

27-كريم الوائلي: التشكيلان الايقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، ط1، 2009.

28-كمال أبو ديب: البنية الايقاعية للشعر العربي، دار الملاين، ط2، 1981.

29-محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، العلم والايمان للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

30-محمد العياش: نظرية إيقاع الشّعر العربي، المطبعة العصرية، د.ط، تونس، 1967.

31-محمد الصادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الواحدة العربية، د.ط، الدار البيضاء، 1972.

32-محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، القاهرة، 2005.

33-محمد الولي: الصّورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيرت لبنان، 1990.

34-محمد عبدو فلفل: في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق، الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط، دمشق، 2013.

35-محمد بنيس الشّعر العربي الحديث بنياته وإبداعتها، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط. المغرب، .2001

36-مصطفى حركات: اوزان الشّعر، دار الثقافة للنشر، ط1، القاهرة، .1998

37-مسعد بن عبد العطوي: تأملات في الشّعر المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، د.ط، اربد الاردن، 2014.

ثالثا: الرسائل:

38-احمد حاجي: اللّغة الشّعرية عند ابي حمو موسى الزياني، رسالة دكتوراه، جامعة بلقايد تلمسان، .2009

39-بلعربي العايب: جماليات المكونات الشّعرية في شعر ياسين بن عبيد، رسالة ماجيستر، جامعة الحاج لخضر باتنة، .2009

40-داحو اسية: الإيقاع المعنوي في الصّورة الشّعرية لمحمود درويش انموذجا، رسالة ماجيستر، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، .2009

41-رحماني ليلى: البنية الايقاعية في اللهب المقدس، رسالة دكتوراه، جامعة ابى بكر بلقايد، .2015

42-سعيد شعيب: الصّورة في الشّعر العربي المعاصر قراءة في الشّعر عزالدين المناصرة، رسالة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، .2018

43-عبد الرزاق بلغيث: الصّورة الشّعرية عند الشاعر عزالدين ميهوبي دراسة اسلوبية، رسالة ماجيستر، جامعة بوزريعة2، .2009

44-عفاف خلوط: اللّغة الشّعرية عند تأبط شرا لدراسة اسلوبية، رسالة ماجيستر، جامعة العربي بن مهيدي ام البواقي، .2011

45-فيصل حسان الحولى: الدراسات النقدية بين الاصالة والمعاصرة، رسالة ماجيستر، جامعة مؤتة، .2011

46-محمد بن احمد الدوخان: الصّورة الشّعرية عند العميان في العصر العباسي، رسالة ماجيستر، جامعة ام القرى في المملكة السعودية، 1911.

رابعا: المجالات:

47-احمد حاجي: مصطلح اللّغة الشّعرية المفهوم والخصائص، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، العدد09، 2015 .

48-ابتسام دهينة: الصّورة الشّعرية من التشكيل الجمالي الى جماليات التخيل، مجلة كليات الآداب واللغات، جامعة بسكرة، العدد10-11، .2012

49-البشير إبراهيم ابوشوفة: الصّورة الشّعرية في لامية العرب، المجلة العلمية، جامعة مصراته ليبيا، المجلد الاول، العدد5، .2016

50-خولة بن مبروك: الشّعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، جامعة بسكرة الجزائر، العدد التاسع، .2013

51-رائد وليد جرادات: بنية الصّورة الفنية في النص الشّعري الحديث (الحر) نازيك الملائكة انموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد التاسع وعشرون، .2013

52-سرداراصلاني: في الرمز والاسطورة والصورة الرمزية في ديوان أبو ماضي، مجلة الجمعية العلمية الايرانية، العدد21، .2011

53-شيماء عثمان محمد: الصّورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة العلوم الانسانية، المجلد36، العدد1، .2011

54-صباحي حميدة: جماليات التشكيل الموسيقي في شعرعبد الله العشى، مجلة أبحاث في اللّغة والادب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد10، .2014

55-صلاح مهدي الزبيدي: التكرار وإنّماطه في شعر عبد العزيز المفالح، مجلة ديالي، العدد67، .2015

56-عزت ابراهيمي: الرمز وتطوره الدلالي في الشّعر الفلسطيني المقاوم، مجلة باكستان، 2017.

57-عبد الصاحب مهدي علي: في مفهوم الشّعر ولغته خصائص النص الشّعري، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الشارقة، المجلد08، العدد3، 2011.

58-مليكة بوراوي: من جماليات الإيقاع في الصّورة الشّعرية، مجلة المخبر، جامعة بسكرة الجزائر، العدد12، 2016.

59-مهدي الصحاوي: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي انموذجا، جامعة دمشق، المجلد30، العدد1+2، 2014.

خامسا قواميس:

60-قاموس مرشد الطلاب: منشورات المرشد، دار ابن رشد للنشر والتوزيع.

سادسا: موقع الأنترنيت

74- عبد القادر بغادير (الجزائر): الشّعر المعاصر ومشكل الجدل ما بين التراث والحداثة، مجلة فكر. الثقافة 2015 عن موقع: https://www.fikrmag.com

75- فالح الحجية: مفهوم الشّعر المعاصر عن الموقع: https://site-islam.gov.kw

76- فؤاد الكنجي: جماليات الشّعر المعاصر وحداثته للحوار المتمدن، موبيل 2017/08/23 عن موقع: https://www.mahewar.org

77- وشايات النلي، منتديات حازان عبد الرحمن بوزربه أو اللعب باللغة بقلم أحسن ثليلاتي عن موقع:

- www.Hazan-Shwthread.org
- https://www.almany.Com
- https://www.dgelfa.Ind

فهرس الموضوعات

فهرسة الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة..... أ

المدخل

الشّعر المعاصر

مدخل..... 7

الفصل الأوّل

جماليات الصّورة الشّعرية

1- مفهوم الصّورة الشّعرية..... 17

أ- المفهوم اللغوي 17

ب- المفهوم الإصطلاحي..... 18

2- الصّورة الشّعرية في التراث النقدي 18

*** الصّورة في النقد القديم**..... 18

*** الصّورة في النقد الحديث**..... 24

3- أهمية الصّورة الشّعرية..... 31

4- أنواع الصّورة الشّعرية..... 34

1- الصّورة الحسيّة..... 35

* الصّورة البصرية..... 36

* الصّورة السمعية..... 37

* الصّورة الذوقية..... 37

* الصّورة اللمسية 38

* الصّورة الشمية..... 38

2- الصّورة الذهنية..... 39

3- الصّورة الرمزية..... 41

الفصل الثاني

جماليات اللّغة الشّعرية

1- مفهوم اللّغة الشّعرية..... 46

أ- في النقد القديم..... 46

ب- اللّغة الشّعرية في النقد الحديث 50

2- التجربة واللغة الشّعرية 55

أ-التجربة الشّعرية 55

3-خصائص اللّغة الشّعرية..... 61

أ- الاختلاف والمفارقة..... 62

ب- الإيحائية 62

ج- الارتباط..... 63

د- النسيج الإيقاعي..... 63

هـ- التصوير 64

و- خصوصية التراكيب..... 64

ن- الغموض..... 65

الفصل الثالث

جماليات الإيقاع

1- مفهوم الإيقاع 67

أ- لغة 67

ب- اصطلاحا 67

2- مفهوم الإيقاع عند القدامى والمحدثين..... 68

* مفهوم الإيقاع عند القدامى..... 68

* مفهوم الإيقاع عند المحدثين..... 70

3- العلاقة بين الوزن والإيقاع..... 74

4- أقسام الإيقاع..... 76

أ- الإيقاع الخارجي..... 76

1- الوزن 77

2- القافية..... 78

ب- الإيقاع الداخلي..... 83

1- التكرار 88

الفصل الرابع

الدراسة التطبيقية لديوان (واسع كل هذا الضيق) لعبد الرحمن بوزربه

أولا: التعريف بالشاعر والديوان..... 94

أ- التعريف بالشاعر عبد الرحمن بوزربه والديوان **(واسع كل هذا الضيق)** 94

ب-ديوان **(واسع كل هذا الضيق)**..... 95

ثانيا: دلالة العنوان في ديوان (واسع كل هذا الضيق)..... 96

ثالثا: أنواع الصّورة الشّعرية في شعر عبد الرحمن بوزربه (واسع كل هذا الضيق)..... 98

1- الصّورة الحسية..... 99

أ- الصّورة البصرية..... 101

ب- الصّورة الشمية..... 102

ج- الصّورة اللمسية..... 102

د- الصّورة الذوقية..... 106

2- الصّورة الذهنية..... 106

3- الصّورة الرمزية..... 109

رابعا: اللّغة الشّعرية في ديوان عبد الرحمن بوزربه (واسع كل هذا الضيق)..... 114

خامسا: التجربة واللغة الشّعرية..... 121

أ- الإيحائية..... 132

ب- الارتباط..... 134

ج- التصوير 135
د- الغموض..... 137
سادسا: الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي 140
1- الإيقاع الخارجي..... 140
* التقطيع الإيقاعي..... 140
أ- الوزن 140
* دراسة القافية وحروفها..... 148
2- الإيقاع الداخلي..... 153
* التكرار..... 153
أ- تكرار الحرف..... 154
ب- تكرار الكلمة..... 155
ج- تكرار العبارة 157
د- تكرار اللفظة..... 158
هـ- تكرار النهاية..... 159
و- تكرار البداية..... 160
ن- تكرار اللازمة..... 162
خاتمة..... **168**
ملحق..... **172**
قائمة المصادر والمراجع
فهرس الموضوعات

ملخص

إرتأينا إلى تقسيم بحثنا هذا الموسوم ب: جماليات النص الشعري الجديد، ديوان (واسع كل هذا الضيق) لعبد الرحمن بوزربه أنموذجا، إلى أربعة فصول، حيث تناولنا في الفصل الأول جماليات الصورة الشعرية، أما الفصل الثاني فتطرقنا إلى الحديث عن اللغة الشعرية، أما الفصل الثالث تطرقنا إلى دراسة جماليات الإيقاع، وفي الفصل الرابع يمثل الجانب التطبيقي.

إعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج التحليلي الوصفي، لأنه الأنسب في عملية وصف النصوص وتحليلها، بغية الوصول إلى تحديد الخصائص العامة التي تميّز تجربة الشّاعر موضوع البحث.

الكلمات المفتاحية:

الإيقاع، التجربة الشعرية، جماليات النص الشعري، الرمز، الصورة الذهنية، الصورة الشعرية، اللغة الشعرية، الوزن، التكرار.