جامعة عبد الرحمان ميرة –بجاية-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الصورة والإيقاع في شعر عبد الملك بومنجل

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

من إعداد الطالبتين:
- آسيا رميني
- عائشة رضوان

تحت إشراف الأستاذة:
يمينة ثابتي

السنة الجامعية: 2018-2019

"وَقُل رَّبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَل لِّي مِن لَّدُنكَ سُلْطَانًا نَّصِيرًا"

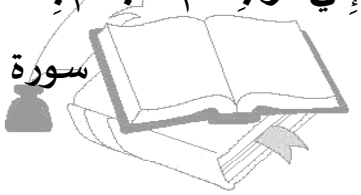
الإسراء: 80

الإهداء

إلى من قال فيهم المولى تبارك وتعالى بعد بسم الله الرحمان الرحيم:

"وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حُسْنًا ۖ وَإِن جَاهَدَاكَ لِتُشْرِكَ بِي مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ فَلَا تُطِعْهُمَا ۚ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ"

سورة العنكبوت، الآية 08.



إلى من أرضعتني الحب والحنان

إلى رمز الحب وبلسم الشفاء

إلى من كان دعائها سر نجاحي

إلى أغلى الأحبة أمي "فريدة"

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب

إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة

إلى من حصد الاشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم إلى قلب كبير ابي "طاهر" رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي، على إخواني وأخواتي وإلى الكتاكيت الصغار، أمين، رومايسة.

وإلى كل العائلة الكريمة حفظها الله وإلى زوجي "عز الدين"

وإلى كل الأساتذة اللذين كان لهم الفضل في تكويني وإرشادي وتعليمي.

إلى الذين أحببتهم وأحبوني أصدقائي من بعيد أو قريب

وإلى من شاركوني في إنجاز هذا العمل.

"عائشة" "سارة" "سميرة" "نوال" "جهيدة" "صباح" فاطمة" "كافية" "لامية" "سعيدة" "توفيق"

-أسيا-

الإهداء

إلى من قال فيهم المولى تبارك وتعالى بعد بسم الله الرحمان الرحيم:

"وَوَصَّيْنَا الْإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حُسْنًا ۖ وَإِن جَاهَدَاكَ لِتُشْرِكَ بِي مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ فَلَا تُطِعْهُمَا ۚ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ"

سورة العنكبوت، الآية 08.

إلى من أرضعتني الحب والحنان

إلى رمز الحب وبلسم الشفاء

إلى من كان دعائها سر نجاحي

إلى أغلى الأحبة أمي "حكيمة"

إلى من جرع الكاس فارغا ليسقيني قطرة حب

إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة

إلى من حصد الاشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم

إلى قلب الكبير أبي "السعيد"

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي إلى اشقائي وشقيقاتي وإلى الكتاكيت الصغار (أيوب، إسحاق، خديجة، مرام، أدم، ايمن، رماس، والكتكوتة الصغيرة "أماني" التي أدعو لها بالشفاء).

وإلى كل العائلة الكريمة حفظها الله

وإلى زوجي "عاشور"

وإلى الأساتذة الذين كان لهم الفضل في تكويني وإرشادي وتعليمي.

إلى اللذين أحببتهم وأحبوني أصدقائي من بعيد أو من قريب وإلى من شاركوني في إنجاز هذا العمل.

"أسيا" "سارة" "سميرة" "فرح" "فوزية" "كتيبة" "توفيق"

أهديهم هذا العمل.

-عائشة-

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا النهار إلى بطاعتك ... ولا اللحظات إلا بذكرك ... ولا الآخرة إلا بعفوك ... ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك ...

في مثل هذه اللحظات يتوقف اليراع ليفكر قبل أن يخط الحروف ليجمعها في كلمات ... تتبعثر الأحرف وعبثاً نحاول تجميعها في سطور،

سطوراً كثيرة تمر في الخيال ولا يبقى لنا في المطاف إلا قليلاً من الذكريات وصور تجمعنا برفاق كانوا إلى جانبنا.

فواجب علينا شكرهم ونحن نخطو خطوتنا الأولى في غمار الحياة، ونخص بجزيل الشكر والعرفان

إلى كل من أشعل شمعة في دروب عملنا، إلى من وقف على المنابر وأعطى من حصيلة فكره لينير دربنا على رأسهم الأستاذة **"يمينة ثابتي"**.

التي تفضلت بالإشراف على هذا البحث فجزاها الله عنا كل خير فلها منا كل التقدير والاحترام

بالإضافة إلى أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة هذا البحث العلمي.

وكذلك نشكر كل من ساعدنا على إتمام هذا البحث وقدم لنا العون مد لنا يد المساعدة وزودنا بالمعلومات اللازمة

لإتمام هذا البحث.

بالأخص الأستاذة **"نسارك زينب"** **"غانم رشيدة"** والأستاذ **"خالفي"** **"شيبان"**

كما لا يفوتنا تقديم جزيل الشكر والامتنان إلى موظفي كلية الآداب واللغات، الذين كانوا عونا لنا في بحثنا هذا ونورا يضيء الظلمة

التي كانت تقف أحيانا في طريقنا.

الشكر موصول لمن زرعوا التفاؤل في دربنا وقدموا لنا المساعدات والتسهيلات

إلى كل من سقط قلمي سهوا لشكركم ... شكرا ...

مقدمة

تعد الصورة الشعرية والإيقاع من المواضيع التي نالت إهتمام العديد من الدارسين والنقاد والباحثين، الذي إستأثر بإهتمامنا كطلبة حبا في البحث والإكتشاف والإستنباط.

الصورة الشعرية مصطلح جديدا من مصطلحات النقدية، وهي واحدة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم للإنسان والكون والحياة، مستخدمين طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني.

وقد حفل الشعراء المحدثون بالصورة الشعرية إحتفاء كبيرا، واهتموا بطريقة تشكيلها وبنائها، وبطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة، حتى غدت ملمحا بارزا في نصوصهم الشعرية وعلامة فارقة على تطور الشعر العربي وتقدمه، ومواكبته لتغيرات العصر، ومتطلباته وذلك نتيجة لإختلاف طبيعة الخيال، ولإختلاف مفهوم الشعر بشكل عام عند شعرائنا المحدثين كونه أكثر الألوان الأدبية إحتفاء بالتصوير.

وتتجلى أهمية الصورة في كونها أفضل السبل التي تتم بها دراسة النتاج الشعري، فالصورة تلقى من الضوء على الشعر مالا تلقيه دراسة أي جانب أخر من عناصره.

يعد الإيقاع من أهم العناصر التي يعتمد عليها العمل الشعري، فالعلاقة بينهما ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي نشأ مرتبطا بالغناء ومن ثم فإنهما يصدران عن نبع واحد وهو الشعور بالوزن والإيقاع.

وإذا كانت الموسيقى هي المعرفة الجماعية مثل العروض بزحافاته وعلله وقوافيه، فإن الإيقاع هو المعرفة الخاصة والعرف المنفرد، أي أنه من قبيل الإبداع وبقدر ما يكون في الشاعر إيقاعه الخاص وصوته الفردي يكون إبداعه واصالته.

والإيقاع مهم في الشعر، وكلما كان الشاعر ماهرا في الشعر كان إهتمامه لهذه الأنغام اللغوية عظيما وجميلا، وهذا معروف في عرف الشعراء بالوزن الذي يعتبر أول مراحل هذا الإيقاع، كما تعد القافية بمثابة خواتم إيقاعه لهذا الوزن.

بعد اطلاعنا على أهم ما كتب من دراسات وكتب متعلقة "بالصورة الشعرية والإيقاع" الذي هو عنوان البحث يحتاج إلى التدقيق والتحديد، فاخترنا الصورة الشعرية والإيقاع عند عبد الملك بومنجل نموذجا من خلال بعض أشعاره في مختلف دواوينه حصر للموضوع وربحا للوقت.

ويكمن الهدف من هذا البحث في الكشف عن أهمية الصورة الشعرية والإيقاع في الشعر الحديث، والهدف الثاني هو خدمة النص الشعري بصفة خاصة، فكان عبد الملك بومنجل الشحنة التي نفرغ بها طاقة بحثنا إذ يعتبر شعره فيضا من الطاقة الشعرية ومنه نطرح الإشكالية التالية: ما أهمية الصورة الشعرية والإيقاع؟ وما دورهما في الشعر الحديث بصفة عامة وفي أشعار عبد الملك بومنجل بصفة خاصة؟

والمام بالموضوع وضعنا خطة تتكون من مقدمة وفصلين وخاتمة.

أما الفصل الأول المعنون بـ "الصورة والإيقاع" فقد قسمناه إلى مبحثين، المبحث الأول تعرضنا فيه إلى ذكر مفاهيم، الصورة الشعرية وأنماطها، وفي المبحث الثاني ذكرنا مفهوم الإيقاع وانواعه.

وأما الفصل الثاني المعنون "الصورة الشعرية والإيقاع في قصائد عبد الملك بومنجل"، فقد قسمناه إلى مبحثين، طبقنا في المبحث الأول بعض الصور منها (الكناية، التشبيه، الإستعارة)، قدمنا في المبحث الثاني إستخرجنا فيه أنواع الإيقاع في قصائد عبد الملك بومنجل.

وأنهينا بحثنا بخاتمة كانت عبارة عن جملة من النقاط التي توصلنا إليها من خلال بحثنا.

واجهتنا خلال إنجازنا لهذا البحث بعض الصعوبات منها قلة الدراسات والمراجع التي تناولت موضوع الصورة والإيقاع، ولا سيما في اشعار عبد الملك بومنجل، وتضاف إلى هذه الصعوبات صعوبة أخرى لا تقل في نظرنا أهمية عن الأولى وهي ضيق الوقت، وقصر السنة الدراسية، مما تطلب منا جهدا مضاعفا، وعلى الرغم من هذه العراقيل التي وقفت في طريقنا إلا أننا ذللناها بالعزيمة، والإرادة، متسلحين بالصبر لإتمام هذا البحث المتواضع ولو بمعالجة بسيطة.

وفي الأخير لا يسعنا إلى أن نتوجه إلى المولى عز وجل بالدعاء أن يوفقنا فيما قدمنا في هذا البحث، كما نتقدم بالشكر إلى كل من مد لنا يد المساعدة من قريب أو من بعيد ولم يبخل علينا بمعلوماته، ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة لما لها فضل التوجيه والإشراف ومتابعتها لهذا البحث خطوة خطوة، فلولا ملاحظاتها لما ظهر في ثوبه هذا، والله الموفق.

ونتمنى في الأخير من خلال هذه المحاولة المتواضعة على الرغم مما فيها من هلات وزلات أن نفتح نافذة على مجال الخصب في الدراسات الشعرية الحديثة لتكون بنية لطلبة الأعزاء في السنوات اللاحقة.

الفصل الأول

الصورة والإيقاع

(المفهوم والأنواع)

1-الصورة الشعرية:

تقديم:

تعددت المفاهيم حول الصورة الشعرية، فهي إحدى البنيات الإبداعية والطاقات الجمالية في عملية الخلق الشعري وهي روح الشعر وأنفاسه المتلاحقة التي يعبر بها الشاعر من خلال النص.

فالصورة الشعرية تعد صورة الشاعر ذاته، فهو يطرح هذه الذات من خلال نصوصه فتنبثق الذات من خلال الصورة، وتنبثق الصورة من خلال الذات الشاعرة، فهي الملمح الأسلوبي الذي يتميز به شاعر عن آخر.

إن محاولة تتبع مفهوم الصورة لدى النقاد والبالغين، تبدو للوهلة الأولى مما يمكن الإحاطة به في بحث أو دراسة أو مقال، إلا أن هذا المصطلح مازال غامضا، ينظر إليه كل ناقد من خلال مشاربه الثقافية، ومذهبه الأدبي، ومن هنا جاءت الدراسات النقدية متباينة في فهمها، كما جاءت تطبيقاتها في الشعر مختلفة في مناهجها ونتائجها.

تعتبر الصورة الشعرية بحد ذاتها مصطلحا حديثا صيغت تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديمة، قدم الإنسان وقد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام.
تعد الصورة الشعرية الجوهر الثابت والدائم في الشعر، وقد تغيرت مفاهيم الشعر ونظرياته، فتغير مفاهيم الصورة الشعرية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما مادام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعه الشعراء. "فالصورة الشعرية تقوم على الكلمات

المشحونة بالإحساس والعاطفة"[1]، فالشاعر يصور تجاربه وخواطره المعاشة في أرض الواقع، "فهي تجربة معاشة على أرض الواقع، وحين نعثر على صورة فإننا نعثر من خلالها على تجربة معاشة حقا، وبعبارة أخرى لابد للشاعر أن يكون قد رأى أو أدرك حسا ما استطاع أن يتخيله، وحين يصور الشاعر فإنه ينطلق من حادثة، أو عاطفة، أو منظر أو إحساس، أو فكرة، وفي كل حالة لا يصوغ الصورة من فراغ، بل يجعله في حالة ترقب مضطرب للخيال"[2].

وإن صح ذلك فإن نظام القصيدة يتجدد بتغير طبيعة الصورة الشعرية ومقومات تكوينها، "فالصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي يتخذه الالفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[3].

إن الصورة الشعرية تركيبية غريبة معقدة، حيث تتسم بالغموض وعدم الدقة، وهي بلا شك أكثر تعقيدا من أي صورة فنية أخرى[4]، تقول بشرى موسى صالح: "ويبدو لي أن غموض مفهوم الصورة في نقد الشعر العربي الحديث يرجع في واحد من أهم أسبابه إلى هذا التداخل بين الدلالات وتشابك الأصول وفقدان الوعي النقدي المنهجي"[5].

فقد شهدت الصورة الشعرية اضطرابا في التحديد الدقيق وتداخلت مع مفاهيم أخرى مما يخلق حالة القلق والصعوبة وصار غموض مفهوما شائعا بين الدارسين، إلا أن أغلب

---

[1]– عبد المحسن فراج القحطاني، مجلة علامات، ج71، مج18، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ذو القعدة 1431هـ، نوفمبر 2010.

[2]– عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، دط، 1997، ص26.

[3]– عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب بالمنيرة، د ط، 1991، ص391.

[4]– ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الاكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص120.

[5]– بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص8.

جوانب صعوبة تحديد مفهوم محدد للصورة تعود "لدلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد لمنظر أو التجريدي"[1].

لقد تطرق الكثير من الدارسين والنقاد القدامى والمحدثين على السواء إلى العناية بمدى أهمية الصورة في العمل الشعري يضاف إلى ذلك إلى أن إستخدام مصطلح الصورة جاءنا عن طريق اتصال الثقافة العربية الحديثة بالثقافة الغربية، وعلى هذا الأساس اعتمد النقاد العرب المحدثين على تعريفات النقاد الغربيين للصورة"[2].

أولا: ماهية الصورة الشعرية:

أ. المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب لابن منظور، مادة (ص.و.ر): "الصورة في الشكل، والجمع صور، وقد صوره، فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير، التماثيل: وقال ابن الاثير: "الصورة ترد في لسان العرب بقصد ألسنتهم على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء، وهيئته، وعلى معنى صفتهن يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئتهن وصورة كذا، وكذا أي صفته"[3]. يقول "أرسطو": "ان الصورة هي أيضا استعارة إذ إنها لا تختلف عنها إلا قليلا فعندما يقول: "وثب كالأسد" نكون امام صورة، ولكن عندما يقال "وثب الأسد" نكون أمام استعارة فلكون الاثنين جسورين، سمي أخيل، على سبيل النقل، أسدا"[4].

وقد وردت كلمة الصورة في القرآن الكريم ست مرات، بصيغ مختلفة، فذكرت الماضي والجمع في قوله عز وجل" **وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ** [5].

---

[1]–بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص19.

[2]– محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925–1975، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص421.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، مادة ص ور، د ت، ص.492

[4]– الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص15.

[5]– سورة غافر، الآية 64.

وبصيغة الماضي فقط، في قوله عز جل: وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ [1].

وبصيغة المضارع، في قوله عز وجل" هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ" [2]، كما وردت بصيغة اسم الفاعل، في قوله عز وجل" هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ" [3].

وبصيغة المفرد "صورة" في قوله عز وجل" **يَا أَيُّهَا الْإِنسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ (6) الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ(8)**" [4].

ب. المفهوم الاصطلاحي:

- **عند العرب القدامى:**

لقد اهتم البلاغيون والنقاد العرب بدراسة الصورة، وتحليل أركانها، وبيان وظائفها من خلال دراستهم للأسلوب القرآني الذي اعتمد الصورة في التعبير عن أغراضه الدينية، والشعر العربي الذي حفل بها حتى لا تكاد تخلو قصيدة شعرية منها. ولقد تحدث الكثير من النقاد القدامى عن الصورة الشعرية وعلى رأسهم المرزوقي وعبد الرحمن بن خلدون، عبد القاهر الجرجاني، والجاحظ.

فالمرزوقي في مقدمته لديوان "حماسة أبي تمام" يعرض عنصر التصوير عرضا من خلال ذكره محاور الشعر السبعة التي ذكرها وهي: "شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له"[5].

إن مصطلح الصورة ضارب الجذور في تراثنا الأدبي والفكري لم يشفع له في التوسع والفهم العميق الشامل، فقضية الصورة في المورث النقدي العربي مشكلة جوهرية تحتاج إلى

---

[1]– سورة الأعراف، الآية 11.

[2]– سورة آل عمران، الآية 6.

[3]– سورة الحشر، الآية 24.

[4]– سورة الانفطار، الآيات 6-7-8.

[5]– محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، ص423.

مجموعة من الدراسات الدقيقة المتخصصة ومن أبرز النصوص النقدية القديمة التي اقترب فيها لفظ الصورة من المصطلح الحديث ومقارنتها بالدلالة القديمة مع الفصل بين المعنى اللفظي العام والمعنى الخاص الفني للمصطلح[1]، فالجاحظ يعد من أوائل النقاد العرب الذين تنبهوا إلى الصلة التي تربط بين الشعر والتصوير في مقولته النقدية التي ينظر فيها إلى أن: "الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[2]، فقط ربط بين الشعر والرسم والنسيج.

ويقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيا وتشكيله على نحو صوري أو تصويري.

كما أدرك عبد القاهر الجرجاني أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات"، وهو بهذا يوحد بين اللفظ والمعنى عن طريق ما يحدث بينهما من التحام في الصياغة والتصوير "[3].

نلاحظ في هذا القول أن عبد القاهر الجرجاني أنه ربط الصورة بالصياغة أو النظم والصياغة عنده متحدة بالمعنى ولا تنفصل عنه وأعطى للنظم أهمية وجعله أساسا في نجاح التصوير، فليست المعاني الشريفة تغنى عن جمال الالفاظ، ولا الالفاظ المنمقة تصنع التصوير دون المعاني الرفيعة.

يقول "عبد القاهر الجرجاني": "فالإحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم والتخيلات لتي تهز الممدوحين وتحركهم شبيه بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالنفس أو بالبحث والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب

---

[1]– ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص21.

[2]– الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2006، ص31.

[3]– فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2006، ص.ص14، 15.

وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور...." [1].

وإذا كان الشعر جنسا من التصوير، فإن التصوير (كما يقرر بن خلدون) "نفحة من الرؤيا التي يعدها ميدانا فسيحا للصور الرمزية فتتألق الاستعارة والكناية وهما محور الصور الفنية (الشعرية) والحلمية[2].

كما يقول "ابن طباطبا" ويؤيده العسكري "مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نشرا وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه"[3].

- **عند المحدثين:**

شهدت الصورة الشعرية اهتماما كبيرا من قبل الباحثين والدارسين ونال مصطلح الصورة لشعرية الحيز الأكبر من الدراسات الأدبية.

فالشاعر عند معالجته لموضوع ما من الخارج فإن الصورة الشعرية يطرأ عليها تغير وتطور وعندما يندمج في قصيدة ذاتية يندفع إليها من تلقاء نفسه[4].

ظهر مصطلح الصورة عن طريق اتصال الثقافة العربية الحديثة بالثقافة الغربية، وهذا ما يفسر لنا اعتماد النقاد العرب المحدثين على تعريفات النقاد الغربيين للصورة، من خلال اعتمادهم على الدراسات الغربية فمن التعريفات التي أوردتها دائرة معارف "لاروس" عن الصورة أن " الصورة الأدبية أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية

---

[1]– محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925 –1975، ص424.

[2]– عبد الله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص60.

[3]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص29.

[4]– ينظر: محمد ناصر، مرجع سابق، ص499.

تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه، أشكالا وملامح مستعارة من أشياء أخرى تكون مع الشيء علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه"[1].

يرى "برنار قراسي": "أن الصورة الشعرية تتمثل في أنها استحضار مشهد من الطبيعة ومن حقيقة الانسان، إنها إجمالا ربط الاهتزازة العاطفية التي يريد الفنان أو يولدها في محاولة لمنافسة الأشياء وهي نداء إلى العام من أجل الإحساس بالخاص وإلى المعروف من أجل أن تبرز في مفاتن الشيء المستكشف، العلاقة الجديدة بين الأشياء التي هي عبارة عن ابداع نفسي[2].

يقول محمد حمود "إن الصورة الشعرية هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري، فالصورة هي الوحدة الصغيرة التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته"[3].

كما يعرف الشاعر "إزرباوند" الصورة الشعرية بأنها: "تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[4].

ثانيا: أنماط الصورة الشعرية:

تنقسم الصورة من حيث تركيبها إلى صورة مفردة وصورة مركبة، فالمفردة ما جاءت بسيطة التكوين كالصورة المتولدة في ذهن المتلقي عن طريق التشبيه أو الاستعارة. أما الصورة التركيبية فهي ناتج صورتين أو أكثر، يحيل بعضها إلى بعض وتتفاعل فيما بينها لتكوين صورة أكثر عمقا وخصوصية...وهذا التقسيم مما يطول الخوض فيه... ولعل ما يعنينا في هذا المقام أن نبين أنواع الصورة من حيث منبعها وتأثيرها في متلقيها.

---

[1]– محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهات وخصائصه الفنية، 1925–1975، ص.ص421،422.

[2]– المرجع نفسه، ص422.

[3]– ينظر: عبد المحسن فراج القحطاني، مجلة علامات ج 71، مج18، ذو القعدة 1431هـ، نوفمبر 2010، ص292.

[4]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص115.

وتنقسم بهذا المنظور إلى صورة ذهنية وصورة حسية، الصورة الذهنية تشمل كل الصور الرمزية أو الأسطورية والصور المتشكلة من أركان البيان من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وكذا ما جاءت به الأسلوبية الحديثة من خيال وعاطفة ... أما الصورة الحسية فهي:

1. **الصورة الحسية:**

"وهي التي تستمد من عمل الحواس، ولا فرق فيها بين الحقيقي والمجازي، والحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام، فيعيد تشكيلها بناء على ما يتصور من معان ودلالات، غير أن الصورة الموحية لا تأتي بمجرد حشد المدركات الحسية ووصفها وإنما تتطلب نوعا من العلاقة الجدلية بين الذات المبدعة ومدركاتها الحسية"[1].

وتنقسم الصورة الحسية إلى:

أ. **الصورة البصرية:**

تطرق الشعراء إلى التصوير الفني قديما والصورة حديثا بالاستعانة بالمحسوسات تارة، والمدركات تارة أخرى، فالشاعر الذي يرى ببصره مشهدا أو مكانا أو واقعا يثيره ويندمج مع شعوره، وفلسفته، وفكره، وعواطفه، ومعاناته، وتأملاته، ومرئياته يخطر بباله تصويره تصويرا دقيقا وموضوعيا بطرق أسلوبية متعددة ربما يصفه وصفا مباشرا أو وصفا إيحائيا رمزيا اشاريا قائما على ضروب البلاغة العربية، فالصورة الشعرية هي نتاج تتعاون فيه كل الحواس وكل الملكات، فالصورة البصرية تعد إحدى وسائل الأداء الشعري عند التطيلي، فهو لا يستعمل التصوير المباشر كثيرا، وهو التصوير الذي يعتمد على التقاط الصورة من واقع الحياة وعرضها على حالها دون استعانة بأساليب التصوير الفني، مما أعطى للبصر قيمة في سبك الصورة وجودتها وتعبيرها لدى المبصرين وغير المبصرين[2].

---

[1]– بلغيث عبد الرزاق، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2009، ص81.

[2]– ينظر: محمد ماجد مجلي الدخيل، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي شعر الأعمى التطيلي (ت 525 هـ) نموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2006، ص.ص20–21.

ب. الصورة السمعية:

تعود الدارسون في دراستهم "على حسية الصورة من خلال إقتصارهم على الصورة البصرية، ويعود ذلك إلى أن المدركات البصرية تمثل النسبة العليا بين المدركات الحسية، ولكن الصورة الحسية تتجاوز البصرية ولا تقتصر فقط على إحداها، ويعد الصوت من العناصر التي تشكل الصورة الشعرية، وحاسة السمع هي الحاسة الوحيدة التي لا يستطيع الانسان التحكم فيها، فهي تعمل ليلا ونهارا، بينما المرئيات لا تدرك إلا بتوافر الضوء، ومن هنا يتميز السمع عن البصر"[1]، يعتبر السمع عنصرا في "ادراك الأشياء وتصورها والاحساس بها والانفعال لها وتصويرها، ولقد أثر في رتقاء ألوان الفنون كالموسيقى والشعر، وهو يعتمد في استلهام قيمه الجمالية على الصوت الذي يثير فيمن يصغي إليه ويستمع إلى نبراته وهمسه، وجهره، وشدته، ولينه، انفعالا خاصا وحسب المنشئ أن يطرب المتلقين عنه من خلال استغلال طاقات اللغة الصوتية من إيقاع، وترنيم وتقطيع، وتنغيم ورقة وخشونة وغير ذلك"[2].

وبذلك فإن السمع عنصر فعال في إدراك الأشياء وتصويرها فهو يساعد في ارتقاء مختلف ألوان الفنون، كما أنه يستلهم قيمه الجمالية على الصوت.

ج. الصورة الشمية:

يمثل "الشم نافذة من نوافذ الإدراك الحسي التي تثير لدى الشاعر إحساسا معينا تجاه الأشياء التي تصور من خلال ارتباطها بهذه الحاسة بعد أن تكون قد أثارت شعوره، ودفعته إلى تسجيل تجربته الشعرية، والفنان المبدع هو من يستثمر ملكاته الحسية في خلق صور جيدة تجعل المتلقي ينفعل معها، ويحس بها، وتحقق له اللذة الفنية والمتعة الوجدانية"[3]. أي أن الشم حاسة من الحواس الخمس فيكون لدى الشاعر إحساسا اتجاه الأشياء لتي ترتبط

---

[1]– بلغيث عبد الرزاق، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، ص85.

[2]– الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، التصوير البياني في شعر المتنبي، ص308.

[3]– نفسه، ص311.

بهذه الحاسة وتدفعه إلى الانفعال في تجربته الشعرية والفنان المبدع يسعى في خلق صور جيدة تجعل المتلقي ينفعل معها وتحقق اللذة والمتعة الفنية والوجدانية.

د. الصورة الذوقية:

الذوق من الحواس التي يعتمد عليها سواء كان شاعرا او أديبا، إذ أنه يستخدمه في معرفة مدى حلاوة ومرارة الأشياء، وما إلى ذلك من إحساسات ذوقية دقيقة أخرى، وحاسة الذوق تشبه حاسة اللمس في اعتمادها على الاتصال المباشر، "والشاعر يستطيع عن طريق ادراكه للأشياء بهذه الحاسة أن يوظفها في تشكيل صوره المتشابهة"[1].

هـ. الصورة اللمسية:

إن حاسة اللمس أيضا مهمة في إدراك الأشياء والجمال، ووصفها وتصويرها، "فالفنان المبدع يستطيع أن يستثمر هذه الحاسة في تصوير المدركات اللمسية من خلال صفاتها من نعومة وخشونة، وطراوة ويبوسة، وملامسة، وغلظة، ورقة وغير ذلك مما يدرك بحاسة اللمس والصور اللمسية"[2].

فالصورة اللمسية من الحواس التي يعتمد عليها الشاعر في توضيح وتصوير عواطفه ووجدانه ومشاعره وأفكاره الحاسة اللمسية، فبين الإثارة والاستجابة نجد حاسة معينة تصدر قبولا أو رفضا ما والشخص الذي يستجيب إنما هو في الواقع هو كائن حي وتفاعله هو تفاعل آلي أي ما يسمى بالإحساس الجسمي الذي يتم استقباله من خلال أعضاء الحس. بالإضافة إلى هذا هناك استجابة أخرى تتم عن طريق الجهاز الوجداني فاستجابة العقل لأي فعل خاص يكون بالإدراك الحسي فهي جزء من تطور متسلسل، والاعمى لا يمكن أن يعرف بيئته ومكانه بسرعة إلا عن طريق السمع أو الشم أو اللمس[3].

---

[1]–الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، التصوير البياني في شعر المتنبي، ص314.

[2]–نفسه، ص317.

[3]– ينظر : محمد ماجد مجلي الدخيل، الصورة الفنية في شعر الأندلسي شعر الأعمى التطيلي (ت 525 هـ) نموذجا، ص.ص77–78.

2. الصورة الذهنية:

اصطدمت تحليلات المنهج الذهني أو الدلالة الذهنية لمصطلح الصورة بعقبات أو معوقات منها نسبية الذوق عند الشاعر فالصورة تبدو عند الناقد شديدة اللمسية كما أنها تبدو لآخر بصرية تماما، وهذا دليل على المبالغة التي أسبغت على الصورة الذهنية في تفهم الشعر وتذوقه مما يؤدي إلى عرقلة تفهمنا للصورة، هذا من جانب ومن جانب آخر لا يعد العنصر الحسي الوحيد في تشكيل الصورة الشعرية، فقد تكون ذهنية مجردة أو عقلية[1].

فالصورة الذهنية هي "الصورة الشعرية العقلية التي تكون عناصره مستمدة من الموضوعات العقلية المجردة، فهي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له لأنها تخترق الحدود لمرئية لتبلغ عمق الأشياء فتكشف كما تعجز عنه الحواس"[2]، وهي كذلك نتيجة خيال واسع لأن الخيال هو ذلك التصوير الذهني لأشياء غابت عن الحس[3].

---

[1]– ينظر بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص106.

[2]– بلغيث عبد الرزاق، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، ص98.

[3]– ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص13.

2-الإيقاع الشعري:

تقديم:

يعتبر الوزن قسما من الإيقاع فهو حركة منتظمة متساوية ومتشابهة، ويتميز بالتردد الكمي للحركات فمن أجل أن يميز التفاعيل بعضها عن بعض، لابد من تلك الظاهرة الصوتية التي تتردد بين تفعيلة وأخرى.

إن البحث الطبيعي للإيقاع هو بحث وصفي من شأنه أن يبين ما يتألف منه الإيقاع وليس من شأنه أن يفسر الإيقاع فهو إذن كالعروض التقليدي سواء بسواء إلا أنه يحاول كشف عناصر أخرى للإيقاع لم يشملها العروض التقليدي بوسائله الأقل دقة.

والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف بإختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه.

وإذا كان الإيقاع مصطلحا موسيقيا في الأساس، فإنه واحد من قوانين الفنون عامة، ويرى البعض أن الوزن هو الشكل الخاص بالشعر من إيقاع، أو كما يقول الدكتور شكري عياد: " إن الإيقاع اسم جنس والوزن نوع منه"[1].

كما أن جمالية الإيقاع له دور فعال في بناء النص الشعري وبه: "**تتحقق الوظيفة التأثيرية والوظيفة الجمالية، ولعل الإختيار الإيقاعي فعل إنشائي يصرف من خلاله الشاعر، تجربة ذات تنفتح على المرروث ويعيد إنتاجه موظفا اللغة التي يتخير منها ما يوافق حالات الوجدان، يجرب اللغة، ويعمق التجريب منتهيا إلى تكريس خطاب شعري يكسبه من ذاته رؤية للكون والوجود**"[2].

---

[1]- سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند ابو للو، كلية الأداب، القاهرة، د ط، ص14.

[2]- سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد"، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2010، ص01.

مفهوم الإيقاع:

أ. مفهوم الإيقاع لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: " الإيقاع من ايقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها وسمي الخليل كتابا من كتب في ذلك المعنى "كتاب الإيقاع"[1].

وجاء أيضا في القاموس المحيط: "الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[2].

وفي الموسوعة العالمية باللغة الفرنسية ورد تعريف الإيقاع بأنه كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها ولا بد أن تستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثة التالية: البنية "structure" والزمنية "périodicité" والحركة "mouvement" والمعمول به البنية والزمنية"[3].

وجاء في معجم "النقد العربي القديم": "الميقع والميقعة: المطرقة.

الإيقاع: من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[4].

الإيقاع: هو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام، وقد ربط وشرح الموزونة بقوله: " فمعنى كونها الموزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية، هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر." [5].

وكما ورد تعريف الإيقاع في القاموس الفرنسي "petit larousse" بأنه " وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو الاختلاف في الزمن بين القوة والشدة"[6].

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط 3، مادة وقع، ص263.

[2]– الفيروز بادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1999، ص127.

[3]– عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2003، ص81.

[4]– أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، الجزء الأول (أ–ذ)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1919، ص257.

[5]– المرجع نفسه ص257.

[6]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص90.

ب. مفهوم الإيقاع اصطلاحا:

تعد بنية الإيقاع من البنى المركزية والجوهرية التي تنهض القصيدة العربية على أساسها، لذا فإن بنية الإيقاع، ينفتح اسهامها الفني والأسلوبي في القصيدة على مختلف عناصر التأليف الشعري، كما تؤثر فيها وتوجهها على نحو ما، وبهذا فهي بنية معقدة بعض الشيء، ولها إمتدادات عميقة في بنية القصيدة، إذ تنطوي مقاربتها: "**على كلام كثير التعقيد والتماسك مما يؤدي حتما إلى تعقيد في التفكير والدلالات المجازية**"[1].

يمكن تعريف الإيقاع بأنه: "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، وهذه العناصر قد تكون أصواتا، مثل دقات الساعة وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص) أو أصوات (الموسيقى) أو ألفاظ (الشعر)[2].

الإيقاع عند العرب

اهتم النقاد العرب بالإيقاع فأول من استعمل مصطلح الإيقاع نجد ابن طباطبا العلوي في كتابه "عيار الشعر" عندما قال " والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه وإعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله، وإشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: "**إعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه**"[3]، نلاحظ من خلال هذا النص الجمع بين الوزن والإيقاع، فالإيقاع مقترن بالشعر الموزون وبهما يحصل الطرب للفهم، أي الإنشاء وإدراك

---

[1]– فيصل القصيري، بنية القصيدة في شعر عن الدين المناصرة، ص191.

[2]– على يونس، دراسات أدبية، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1993، ص18.

[3]– عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص.ص 82، 83.

حسن التركيب وصحة المعنى وأما في حالة إختلال هذه الأبنية، فإن البنية الإيقاعية تهتز وتتأثر الصورة ويقل الفهم بقدر نقصان بنية من الأبنية المذكورة[1].

يعرف الأستاذ عبد العزيز عبد الجليل الإيقاع بأنه: "حركات متساوية الأدوار، تضبطها نسب زمانية، محدودة المقادير، على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية، كل واحدة منها تسمى "دورا" وهو: جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية"[2].

ولا يبعد كثيرا كما حدده السيد "البحراوي" إليه بأنه: "**تتابع الأحداث الصوتية في الزمن، أي: على مسافات زمانية متساوية أو متجاوبة، ومعنى ذلك، أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة، حيث تتوالى في نمط زمني محدد**"[3].

فإن المقصود بالإيقاع: "**وحدة النغمة التي تتكرر على نحو محدد في الكلام أو في بيت الشعر، أي لتوالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة**"[4] فأبو هلال العسكري والمرزوقي يعتبران أن " الإيقاع بمعنى الأثر الجميل لوقع الحركات، السكنات في النفس"[5].

أما "أبو حيان التوحيدي" فيعرف الإيقاع بأنه: " فعل يكيل زمان الصوت متناسبة متناسبة، متشابهة متعادلة"[6].

---

[1]– ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص.ص 82، 83.

[2]– منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2006، ص120.

[3]–المرجع نفسه، ص120.

[4]– رمضان الصباغ، في النقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2002، ص171.

[5]– منير سلطان، مرجع سابق، ص128.

[6]– المرجع نفسه، ص128.

إن وجود الإيقاع في الشعر له هدف جمالي، وأثر نفسي سعى الشعراء العرب على توافرهما في شعرهما طلبا للتحسين، "**فالإيقاع يورث اللذة، واللذة لا تؤتى مع الفوضى، بينما يحقق الإلتزام بإجراء الكلام على قانون بحسب موضع موقعا عجيب من النفس**"[1].

تناول العرب المحدثون موسيقى الشعر أثناء " دراستهم للشعر والأصوات والمحسنات البديعية، والذي يعتبر المصطلح الشائع عندهم، ويتوقفون عندما تحدثه من جرس موسيقي يوحي بالنغم أو ما يحدثه داخل النص، ونادرا ما يربطونه بالصور التي تتشكل منها القصيدة، ومن هؤلاء نذكر إبراهيم أنيس، ومن جاء بعده من النقاد العرب"[2].

فالإيقاع في عروض الشعر العربي يتولد: "**من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالي وحدة نغمية هي التفعيلية التي تتردد على مدى البيت ومن ترددها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري في القصيدة العربية**"[3].

يرى الناقد "كمال أبو ديب" أن الإيقاع هو: "**الفاعلية التي 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 عناصر الكتلة الحركية**"[4].

وترى خالدة سعيد أن: "**الإيقاع ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس، الوعي الحاضر والغائب**"[5].

---

[1]– منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، مرجع سابق، ص128، ص132.

[2]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص95.

[3]– محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2007، ص344.

[4]– عبد الرحمن تبرماسين، مرجع سابق، ص99.

[5]– المرجع نفسه، ص100.

كما تقول أيضا أن: "**الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات وأوزان التكرار يتناوب، تناوبا معينا، وليس عددا من المقاطع إثني عشرية مزدوجة، أو خماسية مفردة، وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا**"[1].

فالإيقاع هو نوع من "الترجيع" في ترديد وتكرار الصوت الذي يمنح الألفاظ صدى وصدعا"[2]، "فصلاح فصل" يطلق الإيقاع على: "**الترجيع المنظم في السلسلة الكلامية "la chaine parlee" وذلك بإحساسات سمعية ناتجة عن عناصر تنغيمية**"[3].

أما "محمد العياشي" فقد أعطى تعريفا دقيقا للإيقاع بقوله: " وأما الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة الناقة وما شاكل 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"[4].

- **عند الغرب:**

إن المتتبع لآراء النقاد الغربيين الباحثين في الإيقاع يلاحظ إهتمامهم الواضح بدور هذا العنصر في بناء النص الشعري، ومن هذه الآراء يتضح أن فاعلية الإيقاع تكمن في إمكانية إندماج الإيقاع مع عناصر الأدب الأخرى.

فمصطلح "الإيقاع لم يكن منفصلا عن القافية حيث ساد الخلط في الإستعمال بين مصطلحي: الإيقاع والقافية، للظن بأنهما من أصل واحد وكذلك كان شأنهما في اللغة اللاتنية، لأن كلمة rythmus في اللاتنية من أصل إغريقي وتعني " حركة منتظمة وموزونة""[5].

---

[1]– عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص85.

[2]– المرجع نفسه، ص86.

[3]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص101.

[4]– المرجع نفسه، ص102.

[5]– المرجع نفسه، ص.ص90، 91.

بعد القرن السادس عشر تم الفصل بين الإيقاع والقافية وإستقل كل بمفهومه " إلا أن الشاعر الفرنسي "بودلير" وبحسه الشعري أدرك أن القافية ليست في غنى عن الإيقاع ولا الإيقاع في غنى عنهما ولهما ميزة مشتركة عميقة، ولا خلط بينهما لأنهما كما يقول: "**يستجيبان في الإنسان إلى الحاجيات الخالدة والرتيبة والسيمترية symetrie والمفاجئة surprise**"[1].

في هذا المفهوم الذي يطرحه الشاعر "بودلير" يتعرض إلى عناصر وهي رتابة الإيقاع وانسيابه والسيمترية "symetrie" التي تعني قياس الأزمنة والأمكنة المتشابهة، والمفاجأة "surprise" التي تحدث إهتزازا نفسيا نتيجة التوقع والخيبة.

يرى الناقد "بنفيست" أن الإيقاع هو: "**المنظم لكل ما هو متسرب، كل ما لا يمكن القبض عليه: كالزمن، واللغة والحركة والأصوات والأشكال**"[2].

كما يقول "هنري ميشونيك" أن الإيقاع "منظم لا موضوعي للخطاب"[3].

يذكر الدكتور "محمد السرغيني" أن الإيقاع عند اليونان في القديم يعني: "الجريان، والتدفق وهاتان خاصيتان يتوصل إليهما بالتكرار أو بالتعاقب أو بالترابط أو أنهما جميعا مجتمعة في التكرار إلحاح على ترداد الموضوعات الرئيسية في التعبير، وفي التعاقب ضمان لسيرورة التعبير، وهو ينتقل بدون توقف من النواة إلى إستوائها نباتا يانعا، وفي الترابط إلتحام اللاحق بالسابق إلتحاما تاما، كما يولد التذكر المستمر يولد السهو المؤقت"[4].

---

[1]– عبد الرحمن يبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص ص90، 91.

[2]– عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص81.

[3]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، مرجع سابق، ص91.

[4]– المرجع نفسه، ص92.

1. أنواع الإيقاع:

1.2.الإيقاع الخارجي:

هو الشكل الخارجي للقصيدة يحددها علماء العروض والقافية، وما يتفرع عنهما من أمور تخص الدوائر العروضية وإختيار الأوزان وإنتقاء القوافي والزحافات والعلل والترصيع والصلة بين الوزن والموضوع والقافية، وينقسم إلى الوزن والقافية.

- **الوزن:**

لغة:

الوزن: وزن الثقل والخفة، الوزن: " ثقل الشيء بشيء مثله كأوزان الدراهم ومثله الوزن، أوزان العرب ما نبت عليه أشعارها واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فإتزن" [1].

إصطلاحا:

يتميز الشعر العربي بتعدد الأوزان وقدرتها على التغير والتشكل بمرونة تتجاوز الجمود وتجعل هذه الأوزان قادرة على الإستجابة بمختلف أنواع الحالات الإنفعالية، مما يجعل لكل وزن من أوزان الشعر سيمات تجعله مختلفا عن سواه، وذلك لأنه يختلف عن غيره من حيث عدد الحركات أو السكنات أو ترتيب كل منها أو غيرها، أو غير ذلك. وهذا ما يجعل الوزن العربي قادرا على التعامل مع جميع الظروف التي يمر بها الشاعر، وقد دعا هذا الأمر النقاد والدارسين قديما وحديثا إلى محاولة الربط بين البحور الشعرية وسماتها مما يجعلها ملائمة لغرض دون آخر ومن القدماء نجد عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجي، ومن النقاد المحدثين نجد البستاني، وعبد الله المجذوب وغيرهم[2].

---

[1]– داحو أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش "نموذجا"، رسالة ماجيستير، 2009، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، ص69.

[2]– ينظر: علاء حسن عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، أطروحة، الجامعة العراقية، ص.ص67، 68.

يعتبر الوزن "علامة فارقة للقول الشعري، فهو الذي يميزه عن سواه من فنون القول، إذ إنه العنصر الذي يمنح الكلام موسيقا خارجية، ولعل ميزة الوزن هي أنه يجعل الشعر أكثر عاطفة وأقوى في إثارة الإنفعال"[1].

ويتفق الكثير من الدارسين على أن الوزن هو تاريخيا أكثر من غيره التصاقا بالشعر، والوزن عند غالبية الدارسين إنما هو "وجه من وجوده التكرار"[2]، كما يعد صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا وهو خاص بالشعر فلا شعر بلا وزن عند القدماء، وبه يتميز الخطأ من الصواب في مجال الشعر، والوزن عند "ابن سنان الخفاجي" "**هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، أما الذوق فالأمر يرجع إلى الحس، وأما العروض ولأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان**"[3].

أما عند "ابن رشيق القيرواني" فهو ركن أساسي في الشعر وخاصا به: "وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، ويميز بين الشعر والنثر وله صلة بالغناء لأن الأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار"[4].

أما "حازم القرطاجني" فتعريفه أقرب إلى الإيقاع منه إلى الوزن عنده هو: "**أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في الأزمنة متساوية لإتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب**"[5].

أما الوزن عند المعاصرين فهو: " فضاء محدود مغلق، وهو صورة مجردة يحمل دلالة شعورية مبهمة ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة"[6]، فالوزن عند كمال أبو ديب

---

(1)– فيصل صالح القيصري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص192.

(2)– المرجع نفسه، ص192.

(3)– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، مرجع سابق، ص86.

(4)–عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص79.

(5)– عبد الرحمن تبرماسين، مرجع سابق، ص87.

(6)– عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص80.

هو: "**التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات الذي يتشكل عنه وحدة تفعيلية لها حدان بداية ونهاية**"[1].

وأما الوزن عند الغربيين فهو: " العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشكل للشعر"[2].

يعني أن الوزن هو العلم الذي يهتم بدراسة المكونات الخاصة بالشعر والتي تميزه عن باقي الأنواع الأدبية وتسمى هذه المكونات "العناصر" ومنها المقاطع والتوازنات الصوتية والقافية وتعتبر هذه الأخيرة أهم العناصر في الشعر.

- **القافية:**

أ. **لغة:**

مأخوذة من قفا يقفو (تبع الأثر) إذ إتبع لأنها تتبع ما بعدها من البيت وينظم بها وقافية كل شيء آخره"[3].

ب. إصطلاحا:

القافية هي: "**مجموعة أصوات تكون مقطعا موسيقيا واحدا يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهاية أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها (في القوافي المفردة) أو أن يكون المقطع الموسيقي الصوتي مزدوجا في كل بيت بين شطره وعجزه كما في القوافي المزدوجة**"[4].

والقافية حقيقتها "**وحدة صوتية مفردة على نحو منتظم في نهاية الأبيات**"[5]، وقد حاول أهل العروض تحديد القافية، وإتخذوا بذلك تعريفا لا يخلو من الصنعة والتكلف. وقد

---

(1)– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص ص88، 89.

(2)– المرجع نفسه، ص89.

(3)– عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، المرجع السابق، ص35.

(4)– عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين وشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1997، ص168.

(5)– محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطور وتجديده، منهج تعليمي مبسط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2005، ص19.

عد القدماء كثرة الأصوات المكررة براعة في القول لو لا ما دخل هذه الكثرة في العصور المتأخرة من تكلف أخرجها عن حسن القول يجب إذن أن لا نجعل كثرة الأصوات المكررة هدفنا الوحيد في نظم الشعر[1].

وإذا كانت القافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى، فإن هذا جعل المنظرين سواء كانوا فلاسفة أو نقادا يهتمون بوضع القافية بالنسبة للقصيدة لما رأوه فيها من قيمة موسيقية في البيت الشعري يقول "الفارابي": "وأشعار العرب في القديم والحديث فكلها ذوات قواف إلا الشاذ منها، وأما أشعار سائر رسائل الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجلها غير ذوات قواف، وخاصة القديمة منها، وأما المحدثة منهم فهم يرومون بها أن يحتذوا حذو العرب"[2].

كما يقول الدكتور "إبراهيم أنيس": "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا ما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[3].

وهناك تعريف آخر للقافية: " أنها حرف الروي، أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة. وهذا التعريف قاله "ثعلب" ولم يأخذ به علماء العروض بعده، ولكنه لا يزال هو المعهود الشائع للقافية، ومعظم الدواوين القديمة مرتبة أبوابا حسب حرف الروي، وهو يسمى القافية"[4].

---

[1]– إبراهيم أنس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، وطبعة لجنة البيان العربي، ط 2، 1952، ص244.

[2]– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص175.

[3]– حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الجزء الأول، دراسة فنية وعروضية، الهيئة العشرية العامة للكتاب، د ط، 1989، ص139.

[4]– المرجع نفسه، ص139.

ولهذا فإن القصائد تنسب له فيقال لامية العرب، وسينية البحتري، وهمزية شوقي وما أشبه ذلك[1] وقد اختلفوا في القافية فهي عند عبد ربه: "القافية حرف الروي: يبني عليه الشعر ولابد من تكريره فيكون في كل بيت"[2].

"فالخليل" يعرف القافية بأنها: "عبارة عن الساكنين الذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول"[3].

أما "الأخفش" فيعرفها: "أنها آخر الكلمة في البيت أجمع وإنما سميت قافية، لأنها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره"[4].

فالوزن إطار عام للموسيقى التي تتشكل وفقا لها قصيدة من القصائد والقافية تمثل نوعا من الختام لأبيات القصيدة، وفي إطار القافية الواحدة يمكن أن تتعدد البحور، وفي إطار البحر الواحد يمكن أن تتعدد القوافي " فالقافية عند العرب ليست إلا تكرير لأصوات لغوية بعينها، وأن هذه الأصوات اللغوية تشمل الحركات التي تأتي بعدد معين يتراوح من واحد إلى أربعة يتلوها ساكن يتأتى بعد حركة أو يكون بلا حركة. وتكرير هذه الأصوات اللغوية هو السبب في إحداث النغم في الأبيات، وهو المسؤول عن الإيقاع الموحد، ووحدة النغم بالقصيدة وإن كان لا صلة له بجوهر الإيقاع، الذي وجدناه بالشعر العربي ممثلا فيما أسماه الخليل بالوتد"[5].

---

[1]– حسني عبد الجليل يوسف، مرجع سابق، ص139.

[2]– سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، ص100.

[3]– شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتباع والإبتداع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط 4، |2005، ص277.

[4]– المرجع نفسه، ص277.

[5]– حسني عبد الجليل يوسف، مرجع سابق، ص140.

1.2. الإيقاع الداخلي:

إن الإيقاع الداخلي ليس له علاقة بعلم العروض والقافية، إنما هو متعلق بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات ومقاطع، فالشاعر يعتمد على موهبته وخبرته ومهارته وذوقه الموسيقي واللغوي بإعتماده على أساليب وأشكال متعددة[1].

يعرف عبد الجبار داود البصري الإيقاع الداخلي بأنه " الإيقاع الذي يلاحظ في بشرة النص الخارجية من خلال تكرار الحروف، الجناس، الطباق، المقابلة، التضاد، السجع، علاوة على ذلك البيان"[2].

وسنتطرق إلى هذه العناصر التي تساعد الإيقاع الداخلي منها:

- المحسنات البديعية.
- المحسنات اللفظية.

1. الجناس:

أ. لغة:

"الجناس والمجانسة والتجنيس، والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس.

فالجناس مصدر جانس جناسا وكذلك المجانسة والتجنيس مصدر جنس والتجانس مصدر تجانس والجنس في اللغة الضرب وهو أعم من النوع قال "ابن سعيدة": والجمع أجناس وجنوس"[3].

---

[1]– ينظر: داحو آسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، محمود درويش نموذجا، رسالة الماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2009، ص77.

[2]– المرجع نفسه،ص ص79، 80.

[3]–ابن منظور، لسان العرب م 8، ص201.

ب. إصطلاحا:

قال "الخليل بن أحمد" (ت 175 هـ): الجنس لكل شيء من الناس والطير والعروض والنحو"[1] ويذكر "إبن المعتز": أن الأصمعي (ت 216 هـ) ألف كتابه "الأجناس"، بمعنى: " أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام: أي تشبهها في تأليف حروفها"[2].

كما يعرف "الرماني" الجناس بأنه: "بيان بأنواع الكلام والذي يجمعه أصل واحد في اللغة" ويقسمه إلى قسمين، جناس مزاوجة، وجناس مناسبة، ويقصد بجناس المزاوجة، ذلك الذي يقع بين لفظتين متجانستين، إحداهما حقيقة والأخرى مجاز، بغير تفريق بين الجناس التام والآخر الناقص، أما جناس المناسبة وعرفها بأنها " تدور في فنون المعاني التي ترجع إلى أصل واحد"، ويقصد بذلك الإشتقاق"[3].

2. السجع:

أ. لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور من قولهم " سجت الناقة، إذ مدت ضينها على جهة واحدة"[4].

ب. إصطلاحا:

السجع هو: " أن تتوافق الفاصلتان في النثر على حرف واحد"[5].

قال الخليل بن أحمد (ت 175 هـ): "سجع الرجل: إذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشعر من غير وزن، كما قيل: لصها بطل وتمرها دقل، إذا كثر الجيش بها جاعوا، وإذا قلوا ضاعوا"[1].

---

[1]– منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص224.

[2]– المرجع نفسه، ص224.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص ص225، 226.

[4]–ابن منظور، لسان العرب، ص147.

[5]– داحو آسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، محمود درويش نموذجا، رسالة الماجستير، ص83.

- **المحسنات المعنوية:**

هي التي يكون التحسين بها راجع إلى المعنى قبل كل شيء، وإن كان بعضها قد يفيد تحسين اللفظ كالطباق مثلا وهي كثيرة ومتنوعة نذكر منها ما يلي:

1. الطباق:

أ. لغة:

"الجمع بين الشيء وضده في الكلام"[2].

ب. إصطلاحا:

الطباق: " ذكر الشيء وضده"، كما أنه " إشتراك المعنيين في اللفظ الواحد"[3]. والطباق ينقسم إلى قسمين، وسماها أبو هلال العسكري السلب والإيجاب، وعرفه بقوله: " هو أن تبني الكلام على نفي شيء من جهة وإثباته من جهة أخرى أو الأمر به من جهة النهي عنه من جهة أخرى وما يجري مجرى ذلك"[4].

2. المقابلة:

وهي: "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم بما يقابلها على الترتيب"[5]، كما أنها " نوع من المطابقة التي هي جمع بين معنيين متضادين أي متقابلين في الجملة"[6]، وقد عرفها قدامة بن جعفر بقوله: "هي أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها، أو المخالفة فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالفة بما يخالف على الصحة أو يشترط

---

(1)– منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص137.

(2)– الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط وتوثيق يوسف الموصيلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 2003، ص303.

(3)– منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص225.

(4)– داحو آسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، محمود درويش نموذجا، رسالة الماجستير، ص86.

(5)– الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، التصوير البياني في شعر المتنبي، ص153.

(6)– المرجع نفسه، ص155.

شروطا ويعدد أحوالا في أحد المعنيين فيجب أن يأتي فيما يوافق بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بأضداد ذلك"[1].

والمقابلة عند قدامة بن جعفر لا تنحصر في المعاني والألفاظ التي تجمع بينهما الموافقة، وإنما تشمل أيضا المعاني والألفاظ التي تفوقها المخالفة.

وكذا يساهم في الإيقاع الداخلي:

- **التكرار:**

التكرار ظاهرة عامة في الفنون التي تعتمد على الحركة الإيقاعية جسمية كانت أو صوتية لفظية أو بصرية، "فالتكرار ظاهرة لا تختص بالأدب بل ترتبط بحياة الإنسان، بممارساته اليومية، وبأغلب سلوكاته، من ذلك تصرفاته العادية وبعض التصرفات المرضية"[2].

فالتكرار في المفهوم الإصطلاحي: " دلالة اللفظ على المعنى، ويكون بتكرار حرف، أو لفظة، أو جملة، أو حركة"[3].

يتبين لنا من خلال هذا أن التكرار ينقسم إلى ثلاث مستويات وهي تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة.

---

[1]– داحو آسية، المرجع السابق، ص87.

[2]– سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد"، ص127.

[3]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص192.

الفصل الثاني

الصورة والإيقاع (قصائد عبد الملك بو منجل أنموذجا)

1-الصورة الشعرية في قصائد عبد الملك بومنجل:

تعد الصورة الشعرية "عملية تفاعل متبادل بين الشاعر والمتلقي للأفكار والحواس، من خلال قدرة الشاعر على التعبير عن هذا التفاعل بلغة شعرية"[1]، وهي عنصر من عناصر الإبداع في الشعر، وجزءا من الموقف الذي يمر به الشاعر خلال تجاربه كما تعبر عن عواطفه ومشاعره، فتصبح الصورة هي الشعور، والشعور هو الصورة "وهي تتشكل بفعل الوسائل الفنية البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز"[2]، وبهذه الوسائل تؤدي وظيفتها في إيصال المعنى.

وفيما يلي سنتطرق إلى هذه الوسائل من خلال اختيارنا لبعض الأبيات من قصائد عبد الملك بومنجل.

1.1 الكناية: هي لفظ يراد به المعنى الحقيقي أو الأصلي ليدل على صفة معينة "أو هي اللفظ الحقيقي أو الأصلي ليدل على صفة معينة "أو هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين: حقيقة ومجازا من غير واسطة لا على جهة التصريح وتؤدي وظيفة إشارية دلالية تخطف

---

[1]- علي الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الأداب، العدد 110، 2014، ص.97، بتصرف.

[2]- علي أحمد أبو زيد محمد، الصورة الأدبية في شعر عبد الرحمن العشماوي بين الاصالة والمعاصرة (التجديد)، المجلة العلمية، العدد الثلاثون، الجزء الثاني، أكتوبر 2011، ص.837.

من الشاعر حالته النفسية ومعانيه المقصودة، وينعم المتلقي بلذة فنية تجعله يشارك أحاسيسه وافكاره، وكشف المعاني المستوردة في اللفظ الإيحائي"[1].

وللكناية قيمة إبلاغية ينطوي تعبيرها من خلال التأثير النفسي، من خلال اللمحة والإشارة والمبالغة ووضع المعنويات في صورة المحسوسات.

ففي قصيدة "ألم وثورة: نوع من الكناية، وهي كناية عن الأحاسيس التي تختلج الشاعر.

ألم يمزق روحنا وتغرب مر حوانا

لهب من الشوق المبرح بالمرارة قد كوانا

الدمع يقطر في أسى والحلم يكبر في دمانا

حلم كرائحة البنفسج قد ترعرع في ثرانا[2].

فقوله: ألم يمزق روحنا وتغرب مر حوانا

فالشطر الأول يعني به أن ألما يعتصر نفسه، وهذه كناية عن الإحساس بالعذاب، أما في الشطر الثاني قوله: "تغرب مرحوانا" أي أنه يشعر بالغربة والمرارة وهو في وطنه وهذا كناية عن الاحتلال.

وأما في البيت الثاني قوله:

لهب من الشوق المبرح بالمرارة قد كوانا

---

[1]– محمد ماجد مجلي الدخيل، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي شعر الأعمى التطيلي (ت 525ه) نموذجا، ص.ص.128.127.

[2]– عبد الملك بومنجل، الدك(تا)تور، منشورات مكتبة اقرأ، الجزائر، ط.1، 2009، ص.08.

"فلهب من الشوق" كناية عن شدة الشوق.

وفي قوله:

الدمع يقطر في أسى والحلم يكبر في دمانا

تعبير عن مدى حزنه وحسرته لما يحدث لشعبه ووطنه من ظلم واحتقار واستبداد.

من طرف الإستعمار، فهذا كناية عن الحزن والاسى، وقوله "الحلم يكبر في دمانا" كناية عن الإيمان بالنصر.

وفي البيت الرابع قوله:

حلم كرائحة البنفسج قد ترعرع في ثرانا

يقصد الشاعر "بالحلم" تحقيق الأمل وقد شبهه برائحة البنفسج و(البنفسج) نبات يرمز للجمال والرائحة الطيبة، هذا ما تأتي به الحياة الطيبة، لا الألم والحزن والبكاء.

وكذلك نجد في قصيدة "الغضب الجارف" قوله:

هو الغضب الجارف المشمخر به لاح للعرب مصباحها[1].

فالشطر الأول من البيت كناية عن إقتراب نهاية الحرب، والشطر الثاني من البيت قوله "به لاح للعرب مصباحها" ف (مصباحها) رمز الإستقلال، فالشاعر هنا له الامل بأن يحقق العرب الإستقلال والإستقرار.

وفي قوله:

[1]– عبد الملك بومنجل، عناقيد الغضب، البدر الساطع للطباعة والنشر، تعاونية الوفاق العلمة، الجزائر، ط.1، 2016، ص.24.

فيا شمس هيا إهتفي واصدحي هنيئا لتونس أفراحا[1].

يقصد "بالشمس" الشعب (شعب تونس)، الذي يدعوه إلى الإحتفال والفرح بالنصر، "فالشمس" هنا هي رمز للإستقلال.

2.1. التشبيه:

يعد التشبيه من أكثر الفنون دلالة على حياة الأمم وحضارتها وثقافتها وتفكيرها "وهو من ناحية البلاغة الأدبية فن واسع الأثر، عظيم المدى في الإستدلال والإقناع، والتمثيل والتصوير والبيان والتعبير، وإثارة المشاعر والعواطف"[2]، فالتشبيه بوصفه أداة فاعلة من أدوات تشكيل الصورة لم يبتدع لرسم الاشكال والألوان محسوسا بذاتها كما تراها وإنما إبداع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس.

الشعور وتيقضه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه[3].

وعرفه "عبد القاهر الجرجاني" بأنه: "محض مقارنة بين طرفين متمايزين، لإشتراك بينهما في الصفة نفسها، أو في مقتضى الحكم لها"[4].

---

[1]– عبد الملك بومنجل، عناقيد الغضب، ص.24.

[2]– علي أحمد أبو زيد محمد، الصورة الأدبية في شعر عبد الرحمن العشماوي يبين الأصالة والمعاصرة (التجديد)، ص.837.

[3]– ينظر: مرجع نفسه، ص.838.

[4]– عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، ص.37.

وسنعرض بعض التشبيهات عند عبد الملك بومنجل، في مختلف أبيات من قصائده، ففي قصيدة "ماض" قوله:

إذ نحن كالشمس ملء السمع والبصر يا غربة الروح هاأيامنا انصرمت[1].

شبه الشاعر الشعب بالشمس وهي توحي إلى النور وهي مرئية غير ملموسة بصورة حسية ملموسة (الشعب) فالمشبه هنا (نحن) واداة التشبيه الكاف (ك) والمشبه به (الشمس) ووجه الشبه (ملء السمع والبصر).

فالشاعر قد ذكر أركان التشبيه الأربعة وما يسمى بالتشبيه التام، ويظهر أثر هذا التشبيه في تجسيد المعنى وتقويته.

ومن التصوير التشبيهي قوله في قصيدة "رغم الداء"

"سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء"[2]

يقصد الشاعر في قوله أنه سيعيش ويقاوم رغم المرض، والعدو بحيث شبه نفسه بالنسر وهو رمز القوة والشجاعة فالمشبه (الشاعر) وأداة التشبيه (الكاف) والمشبه به (النسر) ووجه الشبه (فوق القمة الشماء) فهذا تشبيه تام ويظهر أثر هذا التشبيه في تقوية المعنى وتجسيده.

وأيضا في قصيدة "طعنات في ظهر غزة" قول الشاعر:

---

[1]– عبد الملك بومنجل، حديث الجرح والكبرياء، منشورات مكتبة اقرأ، الجزائر، ط.1، 2019، ص.5.

[2]–مصدر نفسه، ص.19.

هذه غزة الشهيدة بحر من دماء، وحرقه وركام.

أنت فينا الجسم الصحيح المعافي والإمارات كلها أورام[1]

في البيت الأول الشاعر شبه غزة بالبحر أي أن، أرض غزة مليئة بدماء شعبها كالبحر الممتلئ بالماء حيث ذكر المشبه وهي (غزة) والمشبه به (البحر) ويسمى هذا التشبيه بالتشبيه البليغ.

أما البيت الثاني فالشاعر شبه غزة بالجسم الإنسان المعافى (غير المريض) وهو أيضا تشبيه بليغ.

كما نجد أيضا في قصيدة "إرادة الشعب لا تقهر" قوله:

جثمتم على ظهرها كالوباء فأنى سيعلو لها منبرا؟

أقمتم على قهرها كالأفاعي ففي كل حجر دم يقطر[2]

ففي هذين البيتين الشاعر يقصد بقوله (جثمتم على ظهرها)

وقوله أيضا (أقمتم على قهرها) أن المستعمر حاصر الشعب ومارس ظلمه عليه حيث شبه المستعمر (بالوباء والأفاعي) فتكرار التشبيه أفاد إقرار المعنى وتوكيده.

---

[1]– عبد الملك بومنجل، عناقيد الغضب، ص.ص.14.17.

[2]– عبد الملك بومنجل، الدك (تا) تور، ص.17.

3.1. الإستعارة:

تعد من وسائل التصوير البياني فهي "تعبر عن الغرض في تصوير بارع بلفظ قليل له أثره في نفس السامع من غير إيطالة ولا إطناب"[1]، التي تكشف عن رؤى الشاعر وموقفه من الحياة وغيرها، فهي تستند على أحد أطراف التشبيه من خلال علاقة المشابهة.

فالإستعارة تجعل "القارئ أو السامع يحس بالمعنى أكمل إحساس وأوفاه، فتصور المنظر للعين وتنقل الصوت للأذن، وتجعل الأمر المعنوي ملموسا محسا"[2].

وقد إهتمت الدراسة الحالية بنوعين منها الإستعارة التصريحية والإستعارة المكنية، فالإستعارة التصريحية "هي أن يذكر فيها المشبه به ويحذف المشبه"[3]،

وأما الإستعارة المكنية وهي "أن يذكر فيها المشبه ويحذف المشبه به"[4].

وسنعرض بعض صور الإستعارة عند عبد الملك بومنجل، ففي قصيدة "مطر الأحزان" نجد قوله:

المطر النازل يغسل عفن الأعشاب فتحيا تفتح سنبلة عينيها تنتعش[5]

---

[1]– علي أحمد أبو زيد محمد، الصورة الأدبية في شعر عبد الرحمن العشماوي بين الاصالة والمعاصرة (التجديد) ص.843.

[2]– المرجع نفسه، ص.844.

[3]– محمد ماجد مجلي الدخيل، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي شعر الأعمى التطيلي (ت525هـ) (أنمودجا)، ص.195.

[4]– المرجع نفسه، ص.195.

[5]– عبد الملك بومنجل، لك القلب ايتها السنبلة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، د.ط، ص.29.

سنبلة عينيها = شبه السنبلة بإنسان له عيون، حذف المشبه به، وهو الإنسان ورمز إليه بأحد لوازمه وهو العينين على سبيل الإستعارة المكنية.

أما في قصيدة "ألم وثورة" قوله: آه أبان، والجراح تكملت فبكى الأسى[1].

بكى الأسى= شبه الأسى بإنسان يبكي، حذف المشبه به وهو الإنسان ورمز إليه بأحد لوازمه وهو البكاء على سبيل الإستعارة المكنية.

وكذلك في قصيدة "ثرثرة نخبوية" قوله:

قد كنت ذاتك أمواء مؤلبة تغدوا بها جمرات الحقد تلتهب[2]

جمرات الحقد تلتهب= شبه جمرات الحقد بلهب النار، حذف المشبه به هو (النار) ورمز به بأحد لوازمه وهو (تلتهب) على سبيل الإستعارة المكنية.

وكما نجد في قصيدته "لك القلب أيتها السنبلة" قوله: إذا ألقت الشمس من شعرها الذهبي، على عتبات الأصيل[3].

ألقت الشمس من شعرها الذهبي، فلقد شبه الشمس بإمرأة ذات شعر جميل، وذكر المشبه وحذف المشبه به هو (المرأة) ورمز إليه بأحد لوازمه وهو الشعر الذهبي على سبيل الإستعارة المكنية.

---

[1]– عبد الملك بومنجل، الدكتا (تو) ر، ص.9.

[2]– المصدر نفسه، ص.55.

[3]– عبد الملك بومنجل، حديث الجرح والكبرياء، ص.72.

ويتمثل أثر الاستعارة في هذه القصائد في تشخيص المعنويات وتجسيد المعاني كقوله: "جمرات الحقد تلتهب" فقد جسد الحقد وهو صورة معنوية في قالب مجسد وهو النار.

كما أن للصورة الشعرية أنماط أخرى منها البصرية، الشمية، الذوقية وغيرها.

فالصورة البصرية مهمة في جودة التصوير الحسي والإدراكي، إن الإبتداء بالصورة الشعرية البصرية لا يعني أنها هي "التي تمثل الصورة الحسية ف (المرئي حسي، ولكن الصورة الحسية ليست دائما هي الصورة المرئية"[1]، لأنها نتاج لكل الحواس الأخرى "فالشاعر يرى ما لا يرى ومادة (رأى) تثمر صورة فنية بصرية"[2].

كقول الشاعر "عبد الملك بومنجل": في قصيدة "أين أين الربيع"

أين أين الربيع الذي تبصرون ....

فما إنني أنظر الأن في كل وجه.... لكنني لا أرى

هل ترون إخضرار[3] ...

يوحي الربيع إلى الأمان والإستقرار الذي لا يراه الشاعر كما تعتمد الصورة البصرية على اللون ذلك أنه أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزا في أشياء هذا العالم.

يقول الشاعر: في قصيدته "إرادة الشعب لا تقهر"

---

[1]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره المعنوية، ص.130.

[2]– عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ص.60.

[3]– عبد الملك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل للطباعة النشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، د.ط، ص.51.

ولم يأل في جرحه الكبرياء ولم يسبه الأبيض والأصفر

وظلت تغازله الامنيات ويرنو إليه الغد الأخضر[1]

في هذين البيتين أشار الشاعر إلى اللونين (الأصفر، والأبيض) اللذان يدلان على الجرح والظلم وأما (اللون الأخضر) يوحي إلى السلام والإستقرار.

كما إعتمد الشاعر على الصورة الذوقية والسمعية قوله في قصيدة "الجرح والكبرياء"

على قسماتك الألم الجليل وفي عينك لحن أسى بليل

وتلك يدي، وأنفاسي، وصوتي وأجنحتي، وشوقي، والخيول

لقد أسمعت لو ناديت ميتا ولكن الحياة دم يسيل

ولا أبدا يذوق إذا حياة إذا أودى به الحس النبيل

أنا نغم الإباء الحر يشدو فيذكر شدوه الزمن الذليل

إذا غنى الصباح نشيد حبي يكيد له فيفجعه الأصيل[2]

يعبر الشاعر في هذه الأبيات عن مدى جرح وألم ومعاناة، الشعب من طرف المستعمر ففي قوله (ولا أبدا يذوق إذا حياة) فهي صورة ذوقية حسية وأنه لا وجود لحياة مستقرة أيام الإستعمار.

[1]– عبد الملك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة، ص.51.

[2]– نفسه، ص.ص.45.44.

ونستخلص من خلال دراستنا للتشبيه والإستعارة والكناية أن لهذه الصور البيانية قيمة بلاغية، فهي تضفي جمالا على القصائد لتميزها بالأسلوب، كما أنها تؤدي إلى تقوية المعنى وتوضيحه.

2-الإيقاع:

إن البنية الإيقاعية من البنى المركزية والجوهرية الأسلوبية في بناء النص الشعري، وهذه البنية الإيقاعية يتجلى إسهامها الفني والأسلوبي في القصيدة على مختلف عناصر التأليف.

يبنى الإيقاع الشعري من عنصرين أساسين: أولهما موجود في النص، ونعني به الأصوات بمعناها الواسع (الوزن، والقافية، والتكرار) بمختلف أشكاله، وما يتعلق به من نبر وتنعيم، وثانيهما خارج عن النص وهو الإنشاد ونقصد به طريقة إلقاء الشاعر قصيدته، والإيقاع مقسم إلى نوعين، داخلي وخارجي.

1.الإيقاع الداخلي: ويتمثل في عناصر كثيرة منها: التكرار، الجناس، السجع والطباق.

أ. **التكرار:** وهو عنصر من عناصر الإيقاع الداخلي معناه "دلالة اللفظ على المعنى مرددا، أي المعنى مردد واللفظ واحد"[1].

فالتكرار يقوم بدوره على تأكيد بعض المعاني والإلحاح عليها، لتأكيد رؤية محددة في النهاية، كما يمكن للتكرار أن يضيف البعد الغنائي أو الروح الغنائية للنص ويتم هذا الأسلوب الأدبي على مستويات عديدة منها:

[1]- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص.192.

- **الأدوات النحوية**

أ.1. تكرار الحرف:

وهو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادا تكشف عن حالة الشاعر النفسية، حيث نجد العديد من الشعراء يولي الحرف أهمية كبيرة.

تكرار الحرف في بعض قصائد الشاعر عبد الملك بومنجل مثل قصيدة "المارد العربي" حيث يظهر فيها تكرار حرف الجر في إذ يقول:

في مصر، في القصرين، في عدن في حمص، في الزنتان، في حلب

في نبض كل الشعب أرهقه قرن من النكبات والكرب

في صدر كل مناضل ضجرت أذانه من فارغ الخطب

في جرح كل كرامة ترفت بالأمس أو في سالف الحقب

في روح كل الجيل قد نهضت عزما يخط مصيره الذهبي

في هبة الاشواق قد صدحت في قلب كل صبية وصبي[1].

لقد تكرر حرف الجر "في" في هذه المقاطع من الأبيات ثلاث عشر مرة، إذ يشكل ظاهرة تكرارية يجعل الشاعر منه أداة تعبيرية، وتكمن وظيفة الحرف "في" في هذه الأبيات في تحديد الأماكن، وهي أماكن إستعمرت فيها الشعوب العربية التي عانت كل أنواع القهر والظلم والإستبداد، حيث يعطي قيمة إيقاعية وإيحائية للقصيدة تطرب سامعها، وبالتالي له

[1]– عبد الملك بومنجل، عناقيد الغضب، ص.29.

قيمة دلالية سياقية نصية تظهر من خلال توظيفها في الأبيات، فقد ساهم هذا الحرف في توحيد المعنى بدقة، وفي التنقل بين مختلف الأماكن بسلامة وكذلك نجد تكرار حرف النداء "يا" في قصيدة "عبثا" يقول:

يا كل دموعي انسكبي

يا كل ضلوعي ثم تلاشي وانسحبي

يا روح الأرواح وحلم الأحلام ويا سر الأسرار

يا ملك الملكوت وحق الحق ويا نور الأنوار

يا كل الكل الأول والأخر يا قدر الأقدار

يا من بهواه بهواه تهيم الريح مغردة وتسبح كل الأطيار

يا من تتثال بغيض محبته الاشواق العليا وتدور الأفلاك[1].

نلاحظ تكرار حرف النداء "يا" عشر مرات، ففي البيت الأول والثاني يعبر الشاعر عن مدى ألمه وحزنه مستخدما حرف النداء "يا" فهنا ينادي نفسه بما يسمى بالنداء القريب، كما ينادي ويناجي ربه.

وحرف النداء "يا" له فائدة يهدف منه المتكلم إلى طلب إقبال المنادى أو جذب انتباهه عن طريق مناداته باسمه أو بصفة من صفاته أو استدعائه لأمر أو طلب ما[2].

---

[1]– عبد الملك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة ، ص.42.

[2]– هديل البكري، ما المقصود بالنداء، فبراير، 2015، https://mawdoo3.com

بمعنى أن المنادي إسم ظاهر يطلبه المتكلم بواسطته أسلوب النداء وهو يلي أداة النداء مباشرة.

وأيضا نعثر على تكرار حرف التمني "لو" وما "النافية" في قصيدة "ليس حنيفا" يقول:

لو كان حنيفا لرأينا سيماه على أوجهكم ونواصيكم

لو كان حنيفا ما كانت أرضي الخضراء تعفن

من وحل جرائمكم ومخازنكم

لو كان حنيفا ما قام الفقراء يبيعون كرامتهم

وأقمتم تختالون على أبراج صياصيكم

لو كان حنيفا ما قمتم تحتالون عليه

وتغتالون القمر الخاشع بين يديه

لو كان حنيفا ما ظل الجشع الماكر يكبر فيكم

فملأتم برصيد الشعب حقائبكم[1].

تكرار حرف التمني "لو" يعبر عن مجموع الأمنيات التي يريد الشاعر تحقيقها فهدف التكرار هنا لم يكن غرضه التأكيد فقط بل هدفه التنبه لأسلوب التمني وإبرازه.

تكررت "ما" النافية في هذه الابيات أربع مرات، وهي تدل على تغيير المعنى الذي تحول من الإثبات إلى النفي.

[1]– عبد الملك بومنجل، الدك (تا) تور، ص.26.

كما تكرر حرف العطف "الواو" في قصيدة "وشربت جمرك يا مدينة" يقول:

وقدمت من ريف العناء إليك، ألتمس السكينة

ودخلت بحرك يا مدينة

ورايت نحرك يستظل بكل زينة

ورأتني في غمرة الأمواج ترسو بي السفينة

ومضيت تبلعني

وتضع روحي الظمأى شوارعك الحزينة

ونهضت في غدك الجديد مقيد الأشواق إذ طلع النهار

ونظرت ألتمس المدى ينساب في شفق الصباح[1].

يعبر الشاعر في هذه الأبيات عن بعده عن وطنه بسبب ما يعيشه من معاناة وظلم من طرف الإستعمار وهذا ما أدى به إلى الإغتراب أملا في حياة أفضل لكنه لقي العكس.

كما نلاحظ في هذه الابيات دخول حرف العطف "الواو" على الفعل الماضي بصيغة المفرد المتكلم مما أكسب الابيات نغما موسيقيا ويكمن دور حرف العطف "الواو" في تخالف المتعاطفين منها عطف الفعل على الإسم وتسمى هذه الواو "بواو الإبتداء" لأنها تكون لابتداء كلام يرتبط بما قبله لفظا أو معنا[2].

---

[1]– عبد الملك بومنجل، عناقيد الغضب، ص.43.

[2]– حمدي صلاح الهدهد، الواو تبادلها وتعدد وظائفها في القراءات العشر "دراسة تركيبية دلالية"، العدد 12، دط، مجلة جامعة طيبة، ص.ص.727.725.

ذكر حرف الواو في مستهل الأبيات بما يعرف بواو الإبتداء وذلك لتبيان ذاتية وشخصية الشاعر ومعاناته.

أ.2. تكرار الضمير:

نجد في قصيدة "لك القلب أيتها السنبلة " تكرار ضمير الغائب "هي" يقول:

هي الآن ذاهلة في البراري على خدها غربة مرسلة

هي الآن مثلك تجمع فيها المواجد يا شجرات النخيل

هي الآن يمعن في صمتها الإغتراب وتمعن راحلة في الصهيل

هي الآن شاردة في الهجير تحن إلى فارس من بينها

هي الآن يا شجرات النخيل تبيت على جحرها مقفلة[1].

استهل الشاعر جميع أبيات هذه القصيدة بتكرار ضمير الغائب "هي" وتكرار الصيغة الزمنية "الأن" اللذان يوحيان عن الوضع والحالة التي تعيشها الجزائر وشعبها إبان الإستعمار ومن تكرار ضمير الغائب إلى تكرار الضمير المتكلم "أنا" في قصيدة "على الدرب تتكسب الأغنيات" يقول:

أنا يا بني أحب الحياة وآبى الغنى

أنا يا بني أحب السنا

أنا ما هرقت الدماء التي قبلنا

[1]– عبد الملك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة، ص.ص.9.8.

أنا يا بني هوى نجم عزي[1].

يدل إستخدام ضمير المتكلم المفرد "أنا" في هذه الأبيات على طغيان الذاتية وإثبات الإنتماء والهوية بغرض التحدي والمقاومة.

-تكرار الكلمة:

إذا كان تكرار الحرف وترد يده في الكلمة يمنحها نغمة وجرسا ينعكسان على جمال الصورة فإن تكرار اللفظة في المعطى اللغوي لا يمنح النغم فقط "فاللفظة تمنح للقصيدة قوة وصلابة نتيجة ذلك الترديد للفظة المتكررة"[2]، ويظهر تكرار الكلمة مثلا في قصيدة "الحلم يقتل مرتين" يقول:

أبكيك يا حلما تسرب في الجوانح مرة فطفا ليقتل مرتين

أبكيك يا نغم الإباء الحر يا قبس الضياء يصور ملء المقلتين

أبكيك يا حبي المقتل، يا دمي القدسي منسربا على جسدي الحسين

أبكيك، أجهش بالنشيج المرمل، فجيعتي

أبكيك منفطر الفؤاد، مروع الحسرات، أعصر فيك وجدي[3]

تكررت لفظة "أبكيك" في هذه المقاطع من الأبيات خمس، مرات وهو ما يدل على الحزن والالم الذي يتكلم عنه الشاعر فهذا التكرار دلالته الأولى تقويتة المعنى.

---

[1]- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص.211.

[2]- عبد الملك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة، ص.25.

[3]- المصدر نفسه، ص.26.

إضافة إلى تكرار الفعل "رحل" على وزن فعل في قول الشاعر في قصيدة "الحلم يقتل مرتين"

رحل الندى البدري

رحل الصفا العذب

رحل الذي سكب الحياة

رحل المشرد حلمنا فيه[1].

استهل الشاعر أبياته بكلمة "رحل" ومعناها ذهاب وغياب الاستقرار والطمأنينة.

الأبيات الثلاثة الأولى يعبر الشاعر عن تحول حياة الاستقرار إلى حياة الظلم والإحتقار والإستقرار والإستبداد، أما في البيت الرابع فيقصه بقوله "رحل المشرد حلمنا فيه" وأنه هناك أمل لغد أفضل برحيل المستعمر من أرض وطنه، وعن شعوره بالاسى اتجاه شعبه لما يعيشه من ظلم واحتقار من طرف المستعمر.

-تكرار الجملة:

لقد ساعد تكرار الجملة في إغناء الموسيقى الداخلية. فالشاعر يكثر من تكرار الجمل في نصوصه الإبداعية وهذا النوع من التكرار يضفي على الأذن نغما موسيقيا.

الشاعر في قصيدته "إرادة الشعب لا تقهر"[2].

استهل قصيدته بقوله إرادة الشعب لا تقهر، كأنها تمثل محورا أساسيا في القصيدة، فتكرار عبارة (إرادة الشعب لا تقهر) تدل على الثبات والركود.

---

[1]- عبد الملك بومنجل، (الدك (تا) تور، ص.15.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص.288.

التكرار قيمة إيقاعية يؤكد تكرار اللفظ أو الجملة، وهو أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر وهدفه تشكيل النغم الموسيقى والإيقاعي للنصوص الشعرية.

ب. الجناس:

هو "أن يتفق" لفظان أو أكثر في الأصوات المكونة لهما ويختلفان في المعنى"[1].

والدراسات السابقة لديوان الشعر الجزائري المعاصر، تثبت عدم من أولاه عناية تذكر من الشعراء، بل ما يلفت النظر "عزوفهم عن إرتياد سبيل التجنيس قيما صوتية تغمر فضاء القصيدة، جنوحا إلى قيم صوتية جديدة قد يكون التكرار من أبرز وجوهها"[2] وكل ما ورد من التجنيس جاء بعفوية وتلقائية وخدمة للمعنى، ومن أمثلة ما ورد عند الشاعر "عبد الملك بومنجل" ما نجده في قصيدة "رثاء" يقول:

والمكرمات تهاطلت

قيم الصقيع على رباها

أغدا يغرد شاعر

لمسافة خضل رباها[3].

---

[1]–عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص.228.

[2]– المرجع نفسه، ص.229.

[3]– عبد الملك بومنجل، حديث الجرح والكبرياء، ص.49.

فكلمتي (رباها، رباها) تشكلان جناسا تاما فرباها الأولى لها معنى ورباها الثانية لها معنى آخر، اللفظ واحد لكن المعنى مختلف، فرباها الأولى تدل على الأخلاق، والثانية تدل على فصل الربيع.

ونجد جناسا ناقصا بين لفظتي (صباحا، صياحا) في قصيدة "لغتي".

ورأيت وجهك شاحبا تلهو به هوج الرياح عشية وصباحا

وسمعت صوتك يستغيث ولا أرى إلا بغاثا يمعنون صياحا[1].

حقق الجناس في هذين البيتين نغما وإنشادا موسيقيا فقد أدى هذا إلى تقوية المعنى بين اللفظتين.

ج. السجع

السجع هو: "أن تتوافق الفاصلتان في النثر على حرف واحد"[2].

كما ورد في قصيدة "حوراء تشرق الشمس من بينها" يقول:

تخبئ في الظل أنوارها تكتم في الروض أسرارها[3].

فقد ذكر في هذا البيت السجع، فقد أضفى عليه نغما موسيقيا عذبا يوحي بتفاعل الشاعر ويجذب إنتباه القارئ مما يؤدي إلى تقوية المعنى.

---

[1]–عبد الملك بومنجل، مصدر سابق، ص.59.

[2]– داحو أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، محمود درويش "نموذجا"، رسالة الماجيستير، ص.83.

[3]– عبد الملك بومنجل، لك القلب ايتها السنبلة، ص.57.

د. الطباق:

الطباق هو: "ذكر الشيء وضده كما أنه إشتراك المعنيين في اللفظ الواحد"[1].

ويكمن أثر الطباق في تقوية المعنى وتأكيده فقد وظف الشاعر في قصيدته "الدك (تا) تور: الطباق في قوله:

يدور حول نفسه كأنما هو الصباح والمساء[2].

في هذا البيت شبه الشاعر الدكتاتور بالصباح والمساء وهذان المصطلحين يمثلان طباق الإيجاب، وفي قوله "يدور حول نفسه فيقصد الشاعر بهذا القول أن الدكتاتور يرى نفسه هو سيد الشعب وهو القائد والحاكم، وأن أفكاره عظيمة الشأن التي يستحيل غيره الوصول إليها. وكذلك في قصيدته: "إرادة الشعب لا تقهر" نجد طباق السلب في قوله:

إرادة الشعب لا تقهر أجل أيها الملك الأطهر

لأنتم إرادتنا المشتهاة فهل يقهر القهر، هل يقهر؟[3]

يمثل طباق السلب في هذين البيتين في كلمتي (لا تقهر، يقهر)

فاللفظة الأولى توحي إلى النصر، والثانية توحي إلى الظلم والإحتقار، والعلاقة بين الضدين علاقة قوية بحيث يؤدي إستدعاء أحد الضدين إلى إستدعاء اللفظ والمعنى وربما الجرس.

---

[1]– منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، ص.225.

[2]– عبد الملك بومنجل، الدك(تا) تور، ص.31.

[3]–المصدر نفسه، ص.17.

وخلاصة القول بالنسبة إلى المحسنات البديعية التي ذكرناها سابقا عند عبد الملك بومنجل أنها أحدثت نغما موسيقيا في قصائده محدثا بذلك أثر في نفسيه المتلقي.

2.الإيقاع الخارجي:

إذا كان الإيقاع الداخلي يحدده كل ما يحدث نغما موسيقيا في النص الشعري من تكرار وجناس وسجع وألوان البديع المختلفة، فإن الإيقاع الخارجي يحدده كل من الوزن والبحر والقافية وحرف الروي، وعليه سنتطرق إلى دراسة عروضية لبعض الأبيات من قصائد عبد الملك بومنجل، وقد قمنا بإختيار قصيدة: "بدوي الجبل" وقصيدة "بوار".

أ. التقطيع العروضي:

قصيدة "بدوي الجبل"

من روضة الريف جئنا ننشر الدينا نعلم الناس أخلاق النبيينا

من روضة رريف جئنا ننشر ددينا نعللم نناس أخلاق ننبيينا

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

من شرفة الجبل الشماء هامته جئنا نقوم أجلافا تعادينا

من شرفة لجبل ششمماءهامتهو جئنا نقووم أجلافن تعادينا

0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

بالمنطق العذب والخلق الندي وبال أشعار زهرا، نزجيها رياحينا[1].

بلمنطق لعذب ولخلق نندیي وبل أشعار زهرن، نزججيها رياحينا

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

اعتمد الشاعر على البحر البسيط ليكون وزنا تقوم عليه القصيدة، فالقصيدة العمودية غالبا ما تعتمد على بحر واحد قافية موحدة وحرف روي واحد من بدايتها إلى نهايتها.

ويتكرر البحر في قصيدة "بوار"

مكر يبور ومجد ليس ينعقد بارت مساعيك يا أيها الحسد

مكرن يبور ومجدن ليس ينعقدو بارت مساعيك يا أييهلحسدو

0/// 0///0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن فاعلن فعلن

أنا الخيول التي تختال مكرمة كن أنت فظا غليظا أيها الأسد[2].

أنلخيول للتي تختال مكرمتن كن أنت فظظن غليظن أييهلأسدو

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

[1]– عبد الملك بومنجل، الدك (تا)تور، ص.72.

[2]– المصدر نفسه، ص.72.

نستنتج من خلال تقطيعنا لبعض الأبيات من قصيدتي "بدوي الجبل" وقصيدة "بوار" أنهما من البحر البسيط، ويسمى بسيطا لأنه انبسط عن مدى الطويل، ولإنبساط أسبابه، أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية وقيل: لإنبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنها إذ تتولى فيها ثلاث حركات[1]، بمعنى إذا دخل الخبن على العروض الثالثة المجزوءة المقطوعة وضربها المماثل سمي الشعر مخلعا.

ب. **وزنه:**

مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن

فتفعيلة مستفعلن لها جوازات فهي ترد مخبونة "متفعلن" وهو حذف الثاني الساكن بما يسمى بزحاف الخبن، وترد متفعلن، وهو حذف الساكنين الأول والثاني أو ما يسمى بالطي. أما بالنسبة لتفعيلة "فاعلن" ولها جوازت أيضا فهي ترد "فعلن" وفعلن" وهي حذف الثاني الساكن أو ما يسمى بزحاف الخبن[2].

لقد طرأ تغيير في مختلف هاتين القصيدتين لما يتخللها من زحافات وعلل التي ذكرناها سابقا، ويكمن دورها في الرقابة حيث تساهم في تغيير التفعيلة وتقوم بإضفاء جو من التناسق والتلاؤم في القصيدة.

---

[1]–عبد الملك بومنجل، الدك (تا)تور، ص.54.

[2]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص.62.

ج. **القافية** هي المقطع الصوتي الذي لا بدا أن يتكرر في آخر كل بيت شعري في القصيدة الواحدة.

تتمثل القافية في قصيدة "بدوي الجبل"

البيت الأول: بينا

0/0/

البيت الثاني: دينا

0/0/

البيت الثالث: حينا

0/0/

أما القافية في قصيدته: "بوار"

البيت الأول: هلحسدو

0///0/

البيت الثاني: هلأسدو

0///0/

فالقافية من الناحية الصوتية ترسخ إيقاعا يتفق مع البسيط، وهي من الناحية الدلالية تفيد الإمتداد من خلال حرف المد في أخر هذه القوافي وهذا يتناسب مع الإتساع والإنتشار والاستمرار.

د. حرف الروي هو "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار القافية وتنسب إليه القصيدة يقال دالية، نونية أو همزية[1].

تعيين حرف الروي للقصيدتين "بدوي الجبل "و "بوار" لعبد الملك بومنجل.

يتمثل حرف الروي في قصيدة "بدوي الجبل" في حرف النون أما حرف الروي في قصيدة "بوار" هو حرف الدال.

وأخيرا فيما يخص مستوى الإيقاع الخارجي فقد اختار الشاعر تفعلية بحر البسيط في بعض قصائده لإنبساط الحركات في عروضه وضربه، ولإنبساط أسبابه، أي تواليها في مستهل تفعيلاته، وإبراز دور القافية الإيقاعي والدلالي، فالإيقاع له دلالته ووظيفته البنائية في النص، لما يخضع له من مقاصد تعبيرية وجمالية، حيث تآزر صوت النون والدال في هتين القصيدتين، واللذان يمثلان حرف الروي مما ساهم في إحداث نغم موسيقي عذب.

[1]– عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص.62.

خاتمة

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نقول إن الصورة الشعرية من المصطلحات الغامضة التي يصعب حصر مفهوم دقيق وشامل لها، فهي في تطور دائم بتطور المفاهيم النقدية التي تساير تطور الشعر من عصر إلى آخر.

عرفت الثقافة العربية مصطلح الصورة عن طريق الإحتكاك بالثقافة الغربية والتأثر بها، فهي مصطلح دخيل في الثقافة العربية.

وتنقسم الصورة إلى أنماط عديدة وهي: الصورة الحسية التي تنقسم إلى أنواع وهي: البصرية، السمعية، الشمية، الذوقية، اللمسية، والنوع الثاني هو الصورة الذهنية والتي بدورها تشمل كل الصورة الرمزية أو الأسطورية، والصور المشكلة من أركان البيان من تشبيه، إستعارة وكناية ومجازه.

ما يعطي للصورة الشعرية دورا في تميز الشعر عن بقية الأجناس الأخرى، إلى جانب أنها تميز الشعراء أنفسهم بإعتبارها الأداة الشعرية التي تدل على سعة خيال الشاعر.

كما لها قيمة بلاغية، وجمالية تؤدي إلى تقوية المعنى.

لقد تعددت تعاريف الإيقاع وكثر إستخدام هذا المصطلح عند النقاد العرب القدامى حيث إرتبط الإيقاع، ببنية الشعر منذ الأزل، وإرتبط بالوزن (التفعيلة).

بداية ليتطور في العصر الحديث ويصبح بمثابة اللغة الثانية التي تثير حواس القارئ ووعيه وخياله لماله من جماليات في بناء النص الشعري، وبه تتحقق الوظيفة التأثيرية والجمالية.

والإيقاع نوعين وهما خارجي وداخلي، وينقسم الخارجي إلى الوزن والقافية، والداخلي ينقسم إلى محسنات بديعية لفظية تشمل الجناس والسجع، والمعنوية تتمثل في الطباق والمقابلة ضف إلى ذلك التكرار.

إن للإيقاع قيمة بلاغية له دلالته ووظيفته البنائية في النص، فهو يساهم في إحداث نغم موسيقي عذب وماله تأثير في نفسية المتلقي وتقوية المعنى.

ونجد كل ما ذكرناه سابقا قد تجسد في معظم أبيات من قصائد عبد الملك بومنجل في دواوينه الأربعة: لك القلب أيتها السنبلة، عناقيد الغضب، الدك(تا)تور، حديث الجرح والكبرياء.

كما وفق إلى حد كبير في الجمع بين الشكل الشعري المتمثل في الوزن والقافية والمضامين الشعرية المتمثلة في القضايا الإسلامية، أو الوطنية أو المحلية الممتزجة بتجاربه الذاتية وكان خياله واسعا وتصويره سهل المأخذ وألفاظه سلسة ومعانيه واضحة، وتجمع هذه الخصائص كلها في تحقيق إنسجام ووحدة القصيدة.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نحمد الله عز وجل إلى القيام بهذا البحث المتواضع فما كان من صواب فمن الله وما كان من الخطأ فمنا.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولا: المصادر

1. عبد الملك بومنجل، الدك (تا) تور، منشورات مكتبة اقرأ، الجزائر، ط1، 2009.

-حديث الجرح والكبرياء، منشورات مكتبة اقرأ، الجزائر، ط1، 2009.

-عناقيد الغضب، البدر الساطع للطباعة والنشر، تعاونية الوفاق العلمة، الجزائر، ط1، 2006.

-لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، دط.

ثانيا: المراجع

1. إبراهيم أنس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، وطبعة لجنة البيان العربي، ط2، 1952.

2. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز العربي، بيروت، ط1، 1994.

3. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

4. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الجزء الأول، دراسة فنية وعروضية، الهيئة العشرية العامة للكتاب، د ط، 1989.

5. رمضان الصباغ، في النقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.

6. سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010.

7. سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، كلية الآداب، القاهرة، دط.

8. شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتباع والإبتداع، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 2005.

9. عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

-البنية الإيقاعية القصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

10. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين وشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1979.

11. عبد الاله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

12. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

13. عبد القادر القط، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب بالمنيرة، ط1، 1991.

14. عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997.

15. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994.

16. علي يونس، دراسات أدبية، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1993.

17. فوزي سعد عيسى، العروض العربي، ومحاولات التطور والتجديد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 2006.

18. فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2006.

19. محمد فتوح أحمد، الحداثة الشرعية الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2007.

20. محمد ماجد مجلي الدخيل، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي شعر الأعمى التطيلي (ت525هـ) أنموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2006.

21. محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطور وتجديده، منهج تعليمي مبسط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005.

22. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث إتجاهاته وخصائصه الفنية، (1925-1975)، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.

23. منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2006.

24. الهاشمي، جواهر البلاغة، ضبط وتوثيق يوسف الموصلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، دط، 2003.

25. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

26. الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2006.

ثالثا: المعاجم

1. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، الجزء الأول أ.ذ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1919.

2. ابن منظور (أبي الفضل جمال دين محمد بن مكرم بن منظور الإيفريقي المصري)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 2004.

3. الفيروز بادي (مجد الدين بن يعقوب بن إبراهيم الفيروزبادي الشيرازي الشافعي)، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991.

رابعا: المجلات

1. حمدي صلاح الهدهد، الواو تبادلها وتعدد وظائفها في القرارات العشر "دراسة تركيبية دلالية"، العدد 12، مجلة جامعة طيبة، دط.

2. علي أحمد أبو زيد محمد، الصورة الأدبية في شعر عبد الرحمن العشماوي بين الأصالة والمعاصرة (التجديد)، المجلة العلمية، العدد الثلاثون، الجزء الثاني، أكتوبر، 2011.

3. علي الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية وردها في العمل الادبي، مجلة الآداب، العدد 110، 2014.

4. مجلة علامات ج71، مج18، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ذو القعدة 1431هـ، نوفمبر، 2010.

5. هديل البكري، ما المقصود بالنداء، فبراير، https://mawdaoo3.com.2015

خامسا: الرسائل الجامعية

1. بلغيت عبد الرزاق، الصورة الشعرية عند الشاعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجيستير، جامعة الجزائر، 2009.

2. داحو أسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية "محمود درويش أنموذجا"، رسالة ماجيستير، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، 2009.

3. علاء حسن عليوي البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، أطروحة الجامعة العراقية.

ملحق

عبد الملك بومنجل

ولد بقرية أولاد شوق بلدية ذراع القائد في 28 جانفي 1970م.

تلقى تعليمه الأول في مدرسة القرية، ثم كابد التنقل اليومي إلى متوسطة خراطة وثانويتها سبع سنين، ثم إتجه في الثانوية ولكن توجهه كان أدبيا، تحصل على البكالوريا في شعبة الأداب في 1988م، ليتابع دراسته في الجامعة في مجال اللغة العربية وأدابها، وبعدها توجه إلى جامعة تيزي وزو سبع سنين أخرى، وتخرج بعدها متوجا بدرجة الماجيستير في الأدب المعاصر "عن أطروحة عنوانها "شعر الحب والرفض بين مفدي زكريا ومصطفى العماري"، نشر شطر منها مؤخرا بعنوان "الموازنة بين الجزائريين، مفدي زكريا ومصطفى العماري".

في 1997 بحث في موضوع جديد منح جل إهتمامه وجهده لنيل درجة الدكتوراه الدولة مطلع 2006م عن أطروحة "جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث"، وقد وفق إلى نشرها في دار نشر عربية في 2010م.

كان أول عهد له بالتعليم بجامعة سطيف، وكان أستاذا مؤقتا خلال السنة الجامعية 1995م-1996م.

وبعد إنقطاع دام عامين حصل على وظيفة أستاذ مساعد بجامعة بجاية، وبعد خمس سنوات تحول إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سطيف، وبقي فيها إلى الان مترقيا في سلم الدرجات العلمية إلى غاية حصوله على رتبة أستاذ (التعليم العالي) أواخر 2011م.

قام بإدارة مخبر المثقافة العربية في الأدب ونقده منذ تأسيسه في 2014م، وقد أصدر إلى الآن عشر دراسات نقدية أخرها "الإبداع في مواجهة الإتباع، قراءات في فكر طه عبد الرحمن" وخمسة دواوين شعرية أخرها "أنت أنت الوطن" "وعناقيد الغضب"، ونشر العديد من المقالات في مجالات علمية وطنية وعربية، كما شارك في عديد المؤتمرات الدولية ذات الصلة بمجال إهتمامه وسواء تعلق الأمر بالفكر والنقد أو تعلق بالشعر والأدب فإن همه

الشاغل هو الرقي بإنسانية الإنسان، التحسيس بحريته وكرامته، وترقية لذوقه وتحفيزا له على التحرر من التبعية لغيره.

فهرس

فهرس

شكر وتقدير

الإهداء

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: الصورة والإيقاع (المفهوم والأنواع) 5

المبحث الأول: الصورة الشعرية 5

تقديم 5

1. ماهية الصورة الشعرية 7

لغة 7

-إصطلاحا 8

عند العرب القدامى 8

عند المحدثين 10

2. أنماط الصورة الشعرية 11

-الصورة الحسية 12

-الصورة البصرية 12

-الصورة السمعية 13

-الصورة الشمية 13

-الصورة الذوقية 14

-الصورة اللمسية 14

-الصورة الذهنية 15

المبحث الثاني: مفهوم الإيقاع الشعري 16

تقديم 16

مفهوم الإيقاع لغة 17

مفهوم إصطلاحا 18
-عند العرب 18
-عند الغرب 21
3. أنواع الإيقاع 23
1-الإيقاع الخارجي..... 23
-الوزن 23
-القافية 25
2- الإيقاع الداخلي 28
-الجناس 28
-السجع 29
-الطباق 30
-المقابلة 30
-التكرار 31
الفصل الثاني: الصورة الشعرية والإيقاع (قصائد عبد الملك بومنجل أنموذجا) 33
1-الصورة الشعرية في قصائد عبد الملك بومنجل 33
-الكناية 33
-التشبيه 36
-الإستعارة 39
2-الإيقاع 44
1. الإيقاع الداخلي 44
-التكرار 44
-الجناس 52

-السجع 53
-الطباق 54
2.الإيقاع الخارجي 55
-التقطيع العروضي 55
-الوزن 57
-القافية 58
-حرف الروي 59
خاتمة 61
قائمة المصادر والمراجع 64
الملحق 68
فهرس 71

ملخص

الصورة الشعرية مصطلح جديدا من مصطلحات النقدية، وهي واحدة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم للإنسان والكون والحياة، مستخدمين طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني.

الصورة الشعرية من المصطلحات الغامضة التي يصعب حصر مفهوم دقيق وشامل لها، فهي في تطور دائم بتطور المفاهيم النقدية التي تساير تطور الشعر من عصر إلى آخر.

عرفت الثقافة العربية مصطلح الصورة عن طريق الإحتكاك بالثقافة الغربية والتأثر بها، فهي مصطلح دخيل في الثقافة العربية.

وتنقسم الصورة إلى أنماط عديدة وهي: الصورة الحسية التي تنقسم إلى أنواع وهي: البصرية، السمعية، الشمية، الذوقية، اللمسية، والنوع الثاني هو الصورة الذهنية والتي بدورها تشمل كل الصورة الرمزية أو الأسطورية، والصور المشكلة من أركان البيان من تشبيه، إستعارة وكناية ومجازه.

أما الإيقاع فقد تعددت تعاريفه عند النقاد العرب القدامى حيث إرتبط الإيقاع، ببنية الشعر منذ الأزل، وإرتبط بالوزن (التفعيلة).

بداية ليتطور في العصر الحديث ويصبح بمثابة اللغة الثانية التي تثير حواس القارئ ووعيه وخياله لماله من جماليات في بناء النص الشعري، وبه تتحقق الوظيفة التأثيرية والجمالية.

والإيقاع نوعين وهما خارجي وداخلي، وينقسم الخارجي إلى الوزن والقافية، والداخلي ينقسم إلى محسنات بديعية لفظية تشمل الجناس والسجع، والمعنوية تتمثل في الطباق والمقابلة ضف إلى ذلك التكرار.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، الإيقاع الشعري، الوزن، القافية، السجع، الطباق، الجناس، المقابلة، التكرار.