الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد -تلمسان-

كلية الآداب و اللّغات

قسم اللّغة و الأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه الطّور الثّالث (ل م د) في تخصّص: أدب عربي حديث و معاصر

الموضـــــوع:

التّشكيل الشّعري و جمالياته في شعر عاشور فنّي

إعداد الطّالبة:
فاطمة الزّهراء رزّاق لبزة

إشراف:
أ.د. عبد الرّحمن فارسي (مشرف رئيس)
أ.د. نوال آقطي (مشرفة مساعدة)

لجنة المناقشة			
الاسم واللّقب	الرّتبة	جامعة الانتساب	الصفة
أ.د. محمّد مرتاض	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. عبد الرّحمن فارسي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا و مقرّرا
أ.د. نوال آقطي	أستاذة التّعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفة مساعدة
أ.د. عبد النّور إبراهيم	أستاذ التّعليم العالي	جامعة بشّار	عضوا مناقشا
أ.د. مومن ميزوري	أستاذ التّعليم العالي	جامعة بشّار	عضوا مناقشا
د. وردة محصر	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 2021م/2022م

بسم الله الرَّحمن الرَّحيم

﴿قُل هل يَسۡتَوِي ٱلَّذِينَ يَعۡلَمُونَ وَٱلَّذِينَ لَا يَعۡلَمُونَۗ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ ٱلۡأَلۡبَٰبِ ٩﴾

سورة الزُّمر ، الآية 09.

إهداء

أهدي عملي هذا:

- إلى الذّخيرة التي لا تنفذ ، و المداد الصّادق الوالدين الكريمين ، بؤرة النّور التي عبرت بي نحو الأمل و الاماني الجميلة ، أهديكما رسالتي لتهدياني الرّضا و الدّعاء.
- إلى قنديل المحبّة الذي أنار دربي ، و كان لي عونا و دعما و سندا و ظهرا ، أخي الوحيد "حمزة" ، معك أكون أنا ... و بدونك لا أكون.
- إلى القلوب الطّاهرة الرّقيقة و النّفوس البريئة ، التي لا تعرف معي غير الحقيقة ، رياحين حياتي وتوائم روحي ، أخواتي العزيزات: "خديجة ، آمنة ، رفقة ، شيماء ، سيرين".
- إلى الملائكة و طيور الجنان ، أحفاد العائلة رعاهم الله: "قطر النّدى ، أمياس ، بيلسان ، يزن ، إيزم".
- إلى من لم يوفّر جهدا في تسهيل صعب هذه الرّسالة ، لتخرج في صيغة أكاديمية متميّزة ، صديقي و أخي الذي لم تلده أمّي "عبد الباسط ماحي".

و الحمد لله على هبة النّجاح و دعم العائلة

فاطمة الزّهراء

شكر و عرفان

- أحمدك ربّي و أشكر فضلك العظيم على ما ألهمتني به من قوّة و صبر في سبيل إعداد هذا البحث ، فبعونك اللّهم و جزيل رحمتك تمّ ختامه ، فلك الحمد و الشّكر كما ينبغي لجلال وجهك ، و عظيم سلطانك يا أرحم الرّاحمين.
- و مصداقا لقول مبلّغ الرّسالة ، و مؤدّي الأمانة نبيّ الرّحمة و نور العالمين سيّدنا محمّد صلّى الله عليه و سلّم «لا يشكرُ اللَّهَ من لا يشكر النَّاسَ» ، أتقدّم بجزيل الشّكر للأستاذ الدّكتور "عبد الرّحمن فارسي" (مشرف رئيس) الذي لم يبخل عليّ بنصائحه القيّمة ، وتوجيهاته السّديدة التي أفادتني كثيرا.
- كما أقدّم أسمى عبارات الشّكر والامتنان للأستاذة الدّكتورة "نوال آقطي" (مشرفة مساعدة) التي سهّلت لي طريق العمل ، و زوّدتني بالمعلومات القيّمة ، و وجّهتني حين الخطأ ، و شجّعتني حين الصواب ، فكانت نعم المشرفة جزاها الله عني كلّ خير.
- و أتقدّم أيضا بجزيل الشّكر و الامتنان و وافر العرفان إلى الأستاذ الدّكتور "عبد الحكيم والي دادة" ، الذي كان نعم السّند و العون في كلّ شيء ، علما و خلقا و تعاملا ، فله منّي جزيل الشّكر و من الله عظيم الثّواب و الأجر.
- و لا يفوتني أن أتقدّم بالشّكر الجزيل لأساتذتي الكرام ، أعضاء لجنة المناقشة ، لقبولهم مناقشة هذا البحث و صبرهم على عناء قراءته ، كما أشكر السّادة الأساتذة الأفاضل الذين تكوّنت على يدهم ، بقسم اللّغة والأدب العربي ، كلية الآداب واللّغات ، جامعة تلمسان.

فاطمة الزّهراء

مقدّمة

الشّعر إبداع تميّزه لغته الخاصّة وكيانه المستقلّ عن باقي الأجناس الأدبية، إنّه حركة فنية معرفية تأسّست على تجارب متباينة الشّكل والمضمون، وقد حظي الشّعر باهتمام كبير من قبل منظّري الأدب، باعتباره ميدانا خصبا للدّراسة والتّنظير؛ حيث تظهر فيه ملامح الواقع الاجتماعي وصورة الإنسان المبدع الذي استطاع أن يعي ما حوله، ويعيد صياغته في شكل فنّي يبهر به المتلقّي.

والشّعر منذ أقدم العصور قائم على كيفية التّشكيل والتّصوير، فهما الجوهر الدّائم والثّابت فيه، وإنّ الدّارس للتّشكيل الشّعري يجد نفسه دارسا لأهمّ عناصر التّجربة الفنية من فكر وعاطفة وخيال ولغة وموسيقى وأسلوب.

إنّ البحث في خاصية التّشكيل الشّعري وسبر أغواره، ما هو إلّا تأكيد على أهميته، وعلى ما لقيه من استحسان لدى النقّاد الذين حرصوا على فتح منافذ مشرقة يطلّ من خلالها وميض التّشكيل الذي يبثّ في ثنايا النّصوص الإبداعية بهاء وبعثا جديدا.

ولقد رغبت في دراسة التّشكيل الشّعري عند الشّاعر الجزائري المعاصر "عاشور فنّي" لأكشف عن بعض الدّلالات الكامنة في فكر الشّاعر ورؤاه وأحاسيسه وهواجسه، ومحاولة منّي في إثراء الخزانة الأدبية العربية آثرت مقاربة التّجربة الشّعرية لعاشور فنّي.

وانطلاقا من قناعتي بأهمية التّشكيل الشّعري في الدّراسات الأدبية والنّقدية جاء البحث موسوما بـ: "التّشكيل الشّعري وجمالياته في شعر عاشور فنّي".

ولدراسة هذا الموضوع طرحت إشكالية تضمّنت التّساؤلات التّالية:

- ما التّشكيل الشّعري؟ وما آلياته وسماته الفنية؟ وإلى أيّ مدى استطاع الشّاعر أن يجسّد عناصر تجربته الفنية؟ وما أثر التّشكيل الشّعري في إضفاء الجمالية على النّصوص الإبداعية؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات، وضعت خطّة تمثّلت في مقدّمة، ومدخل، وأربعة فصول، وخاتمة.

تحدّثت في المدخل عن مفهوم الجمالية من خلال عرض آراء الفلاسفة اليونانيين والعرب، ثمّ اتّجهت إلى التّشكيل الذي يعدّ جسد القصيدة الشّعرية وأساس بنائها، وبحثت أيضا في آليات التّشكيل الشّعري من لغة، وصورة، وإيقاع، وتشكيل بصري.

وقع الاشتغال في الفصل الأوّل على "جمالية تشكيل اللّغة الشّعرية"؛ حيث مهّدت لهذا الفصل بالحديث عن اللّغة الشّعرية عند القدامى والمحدثين، ثمّ قسّمت لغة الشّاعر إلى قسمين: لغة إفرادية، ولغة تركيبية، أدرجت في اللّغة الإفرادية الحقول الدّلالية (حقل الزّمان، حقل المكان، حقل الطّبيعة، حقل الموت، حقل السّلاح، حقل أسماء الأعلام وبدائلها، حقل الحيوان) التي أبرزت ثراء المعجم الشّعري، وتناولت في اللّغة التّركيبية الانزياح التّركيبي بنوعيه (التّقديم والتّأخير، الحذف) وتبيّن لي أنّهما يؤدّيان وظيفة تنبيهية تسحق المتوقّع لتؤسّس جمالية المفاجأة.

وعالجت في الفصل الثّاني "جمالية الصّورة الشّعرية"؛ حيث عرضت مفهوم الصّورة عند القدماء والمحدثين، وأبرزت أنواعها المختلفة، من صورة حسية إفرادية وتركيبية، وصورة بلاغية تشبيهية واستعارية، وصورة رمزية وظّف فيها الشّاعر الرّموز الذّاتية، والتّاريخية، والدّينية، والأسطورية، والطّبيعية التي كشفت عن المخزون الثّقافي المتنوّع للشّاعر.

وخصّصت الفصل الثّالث لدراسة "جمالية التّشكيل الإيقاعي" بوصفه الوجه الأكثر إبرازا للجمالية والعلاقات اللّفظية المتبلورة في مقاطع نغمية منسّقة، وعالجت في هذا الفصل الوزن عن طريق رصد أهمّ البحور التي استخدمها الشّاعر "عاشور فنّي" قصائده الشّعرية من خلال جدول إحصائي ورسم بياني.

وانتقلت بعد هذا إلى دراسة الزّحافات والعلل التي أصابت التّفعيلات ورصدت ما اعتراها من تغيير، كما تعرّضت للقافية بداية بحرف الرّوي وحركاته (الوصل، والخروج، والرّدف، والتّأسيس،

والدّخيل) وصولا إلى القافية وأنواعها (المترادفة، والمتدارکة، والمتراكبة، والمتواترة)، ثمّ تطرّقت لظاهرة التّدوير وأنماطه العروضية من (تدوير جملي، ومقطعي، وكلّي) والتي جعلت القصائد الشّعرية بِنية تتعانق أسطرها عروضيّا ودلاليّا.

وانصرف الفصل الرّابع لدراسة "جمالية التّشكيل البصري"؛ حيث مهّدت لهذا الفصل بالحديث عن بداية هذه الظّاهرة، ثمّ كشفت عن الفرق بين الشّكل والتّشكيل والعلاقة بين الرّسم والشّعر، وتجلّت التّشكيلات البصرية في شعر "عاشور فنّي" من خلال السّواد والبياض، وعلامات الوقف، والحصر وكذلك السّطر الشّعري، والرّسم الهندسي، وأخيرا الصّورة الفنية.

ومع نهاية هذا الفصل كانت الخاتمة، وعرضت فيها النّتائج التي توصّلت إليها من خلال هذه الدّراسة.

وقد فرض البحث في هذا الموضوع نمط منهجيته، إذ اعتمدت على المنهج الفنّي الاستقرائي الذي يكشف عن الظّواهر الفنية التي تسهم في التّشكيل الشّعري، كما اعتمدت على مناهج أخرى في التّحليل كالمنهج الوصفي.

وقد عدت في سبيل إعداد هذا البحث إلى مراجع عديدة ومتنوّعة، أهمّها:

- "لغة الشّعر العربي الحديث" للسّعيد الورقي بيومي.
- "بنية الخطاب الشّعري" لعبد المالك مرتاض.
- "الصّورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر" لعبد الحميد هيمة.
- "البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر" لعبد الرّحمن تبرمسين.
- "التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث" لمحمّد الصّفراني.

كانت تلكم أهمّ المراجع التي أنارت لي الطريق وسهّلت لي مهمّة إنجاز هذا البحث.

وقد واجهتني مجموعة من الصّعوبات والعراقيل التي عطّلت سير البحث، ولعل أهمّها:

شساعة الموضوع وتشعّبه، وصعوبة التّنظير لآليات التّشكيل الشّعري لارتباطها بعضها ببعض، صعوبة الحصول على المصادر والمراجع بسبب ما واجهته البشرية من جائحة كورونا، إذ أغلقت الجامعات، وسدّت أبواب المكتبات، وألغيت الملتقيات والأيّام الدّراسية.

وعرفانا بالجميل وإقرارا بالفضل لا يسعني إلّا أن أتقدّم بالشّكر الجزيل للأستاذ الدّكتور "عبد الرّحمن فارسي" (مشرف رئيس)، والدّكتورة "نوال آقطي" (مشرف مساعد) لحسن رعايتهما وتوجيههما لي، ولما بذلاه من جهد رغم ارتباطاتهما المهنية والأسرية، فلهما منّي أسمى معاني الشّكر والتّقدير والعرفان.

وإنّي لا أجيز لنفسي أن تسهو عن تقديم الشّكر الخالص لأساتذتي الأفاضل، أعضاء اللّجنة، الذين تفضّلوا مشكورين لقبول قراءة هذا البحث، وتحمّل عناء السّفر، والصّبر على نصب المناقشة، ومشاقّة الحكم والمداولة.

ولا أدّعي أنّني وصلت إلى الكمال، فالكمال لله تعالى وإنّما اجتهدت وأجري على الله، والله لا يضيع أجر من أحسن عملا.

بسكرة يوم: 01 أكتوبر 2021م

فاطمة الزّهراء رزّاق لبزة

مدخل:

في مفهوم جمالية التّشكيل الشّعري وآلياته

1. الجمالية:

لا زال الإنسان يقف بين الفينة والأخرى عاجزا عن تحديد لغة للأحاسيس الجميلة والمشاعر النّبيلة. والجمال أحد هذه المفاهيم المائعة في الذّهن والشّاردة عن ساحة الأقلام كالفرس الجميلة، نحسبها هيّنة وهي جامحة مستعصية.

ارتبط الإحساس بالجمال عند الإنسان، منذ انبثاق الوعي لديه، فحين يرى الإنسان منظرا طبيعيّا أو عملا فنيّا يشعر اتّجاهه بشعور قوي يدفعه إلى التّأمّل، وقد يكون سبب هذا الشّعور، تناسق الأشكال أو انسجام الألوان أو غرابة الموضوع في حدّ ذاته، الأمر الذي يدفع المتذوّق إلى الاستمتاع بعد أن يثير فيه الموضوع ردود أفعال وجدانية يترتّب عنها محاولة التّعبير عن الأحاسيس والمشاعر التي انتابته أثناء وبعد تدقيقه في الموضوع.[1] ولكون الجمال أحد العناصر التي تقوم عليها منظومة القيم السّائدة (الحقّ، الخير، الجمال) فإنّ الإنسان يسعى دائما إلى تحقيقه من خلال تذوّق وإدراك كلّ ما هو جمالي من حوله.

وقبل الخوض في الدّلالة الاصطلاحية لمفهوم الجمال وجب علينا أن نعرّفه أوّلا من الناحية اللّغوية. جاء في "لسان العرب": «الجمال مصدر الجميل والفعل جمل أي البهاء والحسن».[2]

و ورد في "أساس البلاغة" للزمخشري (467هـ/583هـ): «وإذا أصبت بنائبة فتجمّل، أي تصبّر»[3]. ورأى "ابن فارس" أن مادّة (جمل) ذات أصلين، فقال: «الجيم والميم واللّام أصلان

---

[1]- ينظر: فداء حسين أبو دسّة وآخرون، فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، 2010م، ص 13.

[2]- ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1997م، ج 11، ص 126، مادّة (جمل).

[3]- الزّمخشري أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد ، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م، ج 1، ص 148.

أحدهما: عظم الخلق، والآخر الحسن... والجمال هو ضدّ القبيح»[1]، فالجمال هو مرادف للبهاء والحسن والرّوعة.

وقال "أبو حيان الأندلسي" (654هـ/745هـ): «الجمال يكون في الصّورة بحسن التّركيب، يدركه البصر ويلقيه في القلب، فتتعلّق به النّفس من غير معرفة، وفي الأخلاق باشتمالها على الصّفات المحمودة كالعلم والعفّة والحِلم، وفي الأفعال بوجودها ملائمة لمصالح الخلق وجلب المنفعة إليهم وصرف الشرّ عنهم»[2]، فالجمال يختلف من شخص إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى.

ويمكننا القول إنّ: «الجمال صفة متحقّقة في الأشياء، وهو سمة بارزة من سمات هذا الوجود، وإنّ النّفس تقطن إلى الجمال وتحسّه وتستجيب إليه، ولكن حظّ هذه النّفوس منه متفاوت، وهي تدركه بداهة بغير تفكير وتستقبله في فرح وسرور».[3]

و كان لآراء الفلاسفة اليونان الأثر البالغ في بلورة النّظرية الجمالية في القرون الوسطى، وتعدّ هذه الفترة هي البداية الفعلية للفلسفة الجمالية، ويمكن أن نذكر عدّة أسماء اهتمّت بها، منهم: "أفلاطون" (347/427 ق م) الذي يربط الجمال بالوحدة والتّرتيب والتّوافق والانسجام[4]، فالجمال عنده موجود في العقل البشري :«ومن هذا المنطلق الأفلاطوني ظهرت في الفلسفة فكرة

[1]– ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1979م، ج 1، ص 481. مادّة (جمل)

[2]– أبو حيّان الأندلسي محمد بن يوسف، تفسير بحر المحيط، تح: الشّيخ عادل أحمد عبد الموجود و الشّيخ علي محمد معوّض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1993م، ج 5، ص 461.

[3]– محمد قطب، منهج الفنّ الإسلامي، دار الشّروق، بيروت، لبنان، ط 6، 1983م، ص 85.

[4]– ينظر: حسين جمعة، التّقابل الجمالي في النصّ القرآني، منشورات دار المنير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2005م، ص 29.

الجمال المطلق، الذي لا تغيّره أو تؤثّر فيه الظّروف، كما لا يتأثّر باختلاف الزّمان والمكان، ويكون علّة لكلّ جمال محسوس أو عارض على الأرض».[1]

لذلك كان تركيز أفلاطون في الجمال على المضمون والمثل العليا، وقد وضع للجمال درجات، فهناك جمال الجسم وهو أسفل درجات الجمال، وأسمى منه جمال النّفس أو الأخلاق، ويأتي في الدّرجة الأعلى جمال العقل، وفي القمّة يقع الجمال المطلق.[2]

وتختلف فلسفة "أفلاطون" عن فلسفة "أرسطو" في كون «فلسفة أفلاطون عقلية متوّجة بالمثالية، بينما فلسفة أرسطو هي عقلانية محكومة بالواقعية».[3]

ويرى "أرسطو" (322/385 ق م) أنّ الخصائص الجوهرية التي يتألّف منها الجمال هي النّظام والتّناسق والتّجديد[4]، وقد استطاع "أرسطو" بهذه المقاييس أن يحدّد طبيعة الفنون ومنها: الشّعر، فهو يعتمد على المحاكاة كأساس لفلسفته الفنية، ونظر إليها من منظورين هما: منظور طبيعي على أساس أنّ المحاكاة عامّة وغريزية لدى الجميع منذ الصّغر، ثمّ إنّ اللذّة التي يشعر بها الإنسان من النّظر إلى الأشياء المحكية أمر عامّ للجميع، ومنظور عقلي حين يرى أنّ التّعليم ليس لذيذا للفلاسفة وحدهم، بل لسائر النّاس أيضا[5]، فالفنّ عند "أرسطو" إتمام ما تعجز الطّبيعة عن إتمامه «لأنّ ما جسّده الفنّ من فعل وحركة، يكشف عن الإمكانيات الغافية في الإنسان، ولهذا

---

[1]- عبد المنعم عبّاس، القيم الجمالية، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، د ط، 1987م، ص 25.

[2]- ينظر: علي أبو ملحم، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفنّ، المجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات، بيروت، لبنان، ط 1، 1990م، ص 12.

[3]- مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط 2، 1999م، ص 55.

[4]- ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1992م، ص 187.

[5]- ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفنّ الجميل، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1997م، ص 28.

فإنّ كلّ الفنون عند "أرسطو" هي إمكانيات، وهي مصادر أصلية للتّغيير في شيء آخر أو في الفنّان نفسه، باعتباره الآخر».[1]

وعلى الرّغم من أنّ العرب لم يأتوا بنظريات واضحة المعالم في علم الجمال، إلّا أنّ ما ورد في بعض الموسوعات العربية مثل: "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، أو المدوّنات المختلفة "الأدب الصّغير" و"الأدب الكبير" لابن المقفّع، و "الرّسائل" للجاحظ، يدلّ على أنّهم كانوا يفهمون الجمال فهما دقيقا.[2]

ويعدّ "الكندي" (185هـ/252هـ) أوّل فيلسوف اهتمّ بموضوع الجمال، حين نظر للكون فرآه صناعة، وخالقه هو الله عزّ و جلّ الذي أبدع في صنعه عندما صيّر بعضه علّة لكون بعض، وبعضه مصلحا لبعض.[3]

والجمال عند "الفرابي" (259هـ/334هـ) مادي ومعنوي، «فالصّورة الفنية من عمل مخيّلة الشّاعر، وإن كانت في النّهاية محاكاة للواقع وأنّ الشّعر والتّصوّر يشتركان في تحريك خيال الشّاعر ومشاعر الإنسان»[4]، وفلسفة الجمال لديه تتمحور من خلال فهمه للمحاكاة ومدى إحداثها للمتعة.

ويرى "التّوحيدي" (310هـ/414هـ) أنّ الجمال «كمال في الأعضاء وتناسب في الأجزاء، مقبول عند النّفس»[5]، يتشكّل من خلال الحواس.

---

[1]- المرجع السّابق، ص 27.

[2]- ينظر: محمد مرتاض، مفاهيم الجمالية في الشّعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1998م، ص 35.

[3]- ينظر: أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي أبو ريدة، مطبعة الاعتماد، مصر، د ط، 1950م، ص 236-237.

[4]- نايف بلّوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، سوريا، ط 1، 2013م/2014م، ص 17.

[5]- المرجع نفسه، ص 140.

ويرى "أبو حامد الغزالي" (450هـ/505هـ) أنّ الجمال مرتبط بالجمال الإلهي، وكأنّ الجماليات الجزئية، سواء كانت عقلية أم حسية، إنّما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به، لأنّها أثر من آثاره[1]، يقول: «وأعلم أنّ كلّ جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال، والله تعالى جميل يحبّ الجمال... وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلوّ الرّتبة وحسن الصّفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافّة الخلق وإفاضتها عليهم على الدّوام، إلى غير ذلك من الصّفات الباطنة، أُدرِك بحاسّة القلب»[2]، فإدراك الجمال عند "الغزالي" يكون بالعقل والقلب.

ويبقى مفهوم الجمال نسبيّا ومتغيّرا بين بيئة لأخرى و عصر لآخر، وقد تحوّل مفهومه المادّي والخارجي إلى معنوي وداخلي، أمّا صلة الجمال بالجمالي فهي فنية خالصة.

2. التّشكيل:

يبدو أنّ تحديد مفهوم عامّ للتّشكيل في هذا الجنس من الأدب أو ذلك لم يحدث بعد، وذلك لكثرة التّصوّرات لمفهوم التّشكيل في العمل الأدبي، وإذا عدنا إلى مفهومه اللّغوي، وجدنا أنّ جلّ المعاجم تناولته بالعودة إلى جذره اللّغوي (شكّل/تشكيل)، ففي معجم "العين" «الشّكل: المثل، يقال هذا على شكل هذا، أي على مثل هذا»[3]، أمّا في "القاموس المحيط" فيرتبط مفهوم التّشكيل بالجانب التّمثيلي «الشّكل، الشّبه والمثل، ونشكّل: نصوّر، ونشكّله تشكيلا: نصوّره».[4]

---

[1]– ينظر: محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص 23.

[2]– أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدّين، دار ابن حزم للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2005م، ص 752.

[3]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي و إبراهيم السّامرّائي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1988م، ج 5، ص 295. مادّة (شكل)

[4]–الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط 8، 2005م، فصل الشّين، باب اللّام، ص 1019. مادّة (شكل)

إنّ التّشكيل في مفهومه اللّغوي يرتبط بشكل مباشر بالمظهر الخارجي للشّيء، وهو بذلك مرتبط بالفنون التّشكيلية، «فالأدب وخاصّة الشّعر، يلتقي في دائرة التّشكيل الفنّي مع فنّ الرّسم وهو فنّ تصويري، ويلتقي مع فنّ الموسيقى وهو فنّ صوتي، ويلتقي مع فنّ النّحت وهو فنّ تشكيلي تجسيمي».[1]

قد ورد مصطلح التّشكيل عند "عبد القاهر الجرجاني" (471هـ) الذي ربط الشّعر بالرّسم والنّسيج وذلك من خلال توحيد أجزاء عباراته وتناسق دلالاته، وبناء بعضها على بعض، ما يجعله يشبه الرسّم؛ حيث يقول: «إنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصّور والنّقوش فكما أنّك ترى الرّجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصّورة والنّقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التّخيير والتّدبير في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إيّاها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشّاعر في توخّيه معاني النّحو، ووجوهه التي علمت أنّها محصول النّظم».[2] فالتّشكيل عند "الجرجاني" هو طريقة انتظام اللّغة وانتقائها وترتيبها وتشابكها في مخيّلة المبدع.

ويرى "حازم القرطاجنّي" (1211م/1284م) أنّ «لاقتباس المعاني واستثارتها طريقان، أحدهما تُقتبس منه لمجرّد الخيال وبحث الفكر، والثّاني تقتبس بسبب زائد على الخيال والفكر».[3]

ونستنتج ممّا سبق أنّ الشّاعر يعيد تشكيل الواقع من جديد أو يقدّمه بخبرة متميّزة، وأهمّ ما يميّز الشّاعر هو قدرته التّخيلية التي تجمع بين الأشياء المتباينة والعناصر المتباعدة.

---

[1]- صابر عبد الدّايم، التّجربة الإبداعية في ضوء النّقد الحديث دراسات وقضايا، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط 2، 2007م/2008م، ص 13.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدّة، السعودية، ط 3، 1992م، ص 87-88.

[3]- حازم القرطاجنّي، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب المشرقية، تونس، د ط، 1966م، ص 38.

وخصّص "صلاح عبد الصّبور" الفصل الثّاني من كتابه "حياتي في الشّعر" للبحث في فكرة التّشكيل اتّساقا مع موقفه المنطلق من كون القصيدة تشكيلا، يقول: «شغلت في السّنوات الأخيرة بفكرة التّشكيل في القصيدة، حتّى لقد بتّ أؤمن أنّ القصيدة التي تفقد التّشكيل تفتقد الكثير من مبرّرات وجودها، ولعلّ إدراكي لفكرة التّشكيل لم تنبع من قراءتي للشّعر، بقدر ما تنبع من محاولتي لتذوّق فنّ التّصوير، وهي محاولة جاهدة أعانتني عليها رؤيتي للكثير من متاحف العالم الكبيرة، وسعيي لاقتناء كثير من المستخرجات الفنية بعد ذلك وخلاله، وكانت خيوط الفكرة عندئذ تتجمّع في ذهني»[1]. إن عنصر التّصوير هو المكوّن الأساسي والبارز في القصيدة، لأنّها «ليست مجرّد مجموعة من الخواطر أو الصّور أو المعلومات، ولكنّها بناء متدامج الأجزاء، منظّم تنظيما صارما»[2]، والقصيدة الجيّدة هي التي تكون أجزاؤها متماسكة تماسكا محكما.

إضافة إلى هذا، فإنّ "صلاح عبد الصّبور" استبدل كلمة المعمار بالتّشكيل؛ حيث يقول: «قد كنت إلى زمن قريب أتبنّى كلمة (المعمار) التي يحبّها ويؤاثرها صديقي النّاقد "عزّ الدّين إسماعيل"، ولكنّي الآن أجد أنّ كلمة (التّشكيل) أكثر دقّة من كلمة (المعمار)، ومن البديهي أنّ كلا الكلمتين لم تعرف العربية استعمالهما بهذا المعنى الاصطلاحي، فلما إذن نتحدّث عن دلالتها المعاصرة، دون تحرّز، فلنقل إنّ(المعمار) ينبع من فنّ العمارة، بينما ينبع التّشكيل من فنّ التّصوير، ولنقل إنّ فنّ الشّعر أقرب إلى التّصوير، منه إلى العمارة، ولكن هذه المسألة ذوقية، قد يُختلف فيها».[3]

ومن هنا تبرز أهمية التّشكيل اللّغوي التي تعتبر جسد الخطاب الشّعري، وهذا ما يراه "عزّ الدّين إسماعيل" في قوله: «الإنسان لم يعرف السّحر إلّا يوم أدرك قوّة الكلمة، ولم يعرف الشّعر إلّا

[1]- صلاح عبد الصّبور، حياتي في الشّعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1977م، مج 3، ص 31.

[2]- المرجع نفسه، ص 31.

[3]- المرجع نفسه، ص 37.

يوم أدرك قوّة السّحر»[1]، وذلك لما للكلمة من قوّة وتأثير على المتلقّي، فالعمل الفنّي لا يكتمل إلّا إذا تحقّقت صفة الفنية في تشكيلاته، وبالتّالي فإنّ التّشكيل الشّعري لا يكون إلّا بوجود تلك الأركان –اللّغة، الصّورة، الإيقاع– التي تقوم عليها معمارية القصيدة، ليكتمل بناءها وتتجلّى جمالية سحرها وبيانها، وهذا ما يمكن أن نُطلق عليه الوعي بعمليّة الإبداع، أي بتشكيل العمل الفنّي.

3. آليات التّشكيل الشّعري:

اهتمّ الشّعراء العرب المعاصرون بما لا يمكن حصره من التّشكيلات الشّعرية التي يتميّز بها كلّ شاعر عن الآخر، بحسب الرّؤية والفلسفة والثّقافة التي يتمتّع بها، وقولنا آليات التّشكيل الشّعري نعني به ما يتعلّق بالتّكوين النصّي شكلا ومضمونا.

1.3 اللّغة الشّعرية:

اللّغة الشّعرية هي: «لغة معبّرة وإبداعية، لها خصوصيتها التي تنفرد بها عن لغة النّثر، بحيث يصبح من الممكن القول بوجود ما يسمّى لغة الشّعر، ولقد اتّفق النقّاد قديما وحديثا على أنّ للشّعر لغته الخاصّة به، التي تختلف عن الكلام العادي»[2]، فالشّعر بنية لغوية تقوم على خرق قوانين اللّغة المعيارية.

وقد لمح القدماء إلى وجود لغة خاصّة بالشّعر، تميّزه عن النّثر، فهذا "ابن رشيق" (390هـ/456هـ) يقول: «وللشّعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة»[3]، بمعنى أنّ الشّعراء ينتقون من

[1]– عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 173.

[2]– حمد حماسة عبد اللّطيف، لغة الشّعر دراسة في الضّرورة الشّعرية، دار غريب، القاهرة، مصر، ط 1، 2008م، ص 239.

[3]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: محي الدّين عبد المجيد، دار الجيل، لبنان، ط 5، د ت، ص 128.

الكلمات في نظم أشعارهم. واللغة الشعرية في نظر "مصطفى أحمد تركي" هي: «كلّ الألفاظ والكلمات دون استثناء... وهي قدرة الشّاعر السّاحر الذي يحوّل النّحاس إلى ذهب»[1]، ولكلّ كلمة شعرية طاقة وقدرة على إيصال ما لا تستطيع الكلمة العادية إيصاله للمتلقّي.

ويرى "عزّ الدّين إسماعيل" أن « الشّاعر حين يستخدم اللّغة كأداة للتّعبير، إنّما يقوم بعمليّة تشكيل مزدوجة في وقت واحد، إنّه يشكّل من الزّمان والمكان معا بنية ذات دلالة»[2]، فاللّغة هي غاية في ذاتها وليست وسيلة فحسب، والشّاعر ما عليه إلّا أن يطوّر لغته بإضافة رموز جديدة لها، وشحنها بطاقات تعبيرية ودلالية عديدة.

واللّغة الشّعرية عند "أدونيس" هي: «اللّغة المغسولة من صدإ الاستخدام الشّائع الجاري، إنّها نوع من العودة إلى البراءة الأولى في الكلمات»[3]، وهذا ما جعله يدعو إلى ابتكار لغة جديدة ومبدعة.

وتأسيسا على ذلك تصبح لغة الشّعر لغة قائمة على التّأويل الذي هو من صنع المتلقّي، فهي «الملكة القادرة على خلق اللّاواقع»[4]، يستطيع الشّاعر من خلالها أن يبعث في الألفاظ والتّراكيب روحا جديدة، ويشحنها بطاقات انفعالية.

أمّا فيما يتعلّق بجوهر اللّغة الشّعرية، فقد تبنّى "رومان جاكبسون roman jakobson" مفهوم "فيكتور شكلوفسكي victor Chkovski" القائل: «إنّ جوهر اللّغة الشّعرية ليس في التّنميق، وإنّما في تلك النّوعية التي تُنعش الفكر، والتي يقوم الشّعر بواسطتها بفصل صورة أو

[1]– أحمد مصطفى تركي، شعرية الغموض في الخطاب النّقدي المغربي المعاصر إشكالية الوعي والوعي المضاد، دار غيداء، عمّان، الأردن، د ط، 2013م، ص 20.

[2]– عزّ الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط 4، د ت، ص 48.

[3]– أدونيس علي أحمد سعيد ، زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1978م، ص 164.

[4]– بشير تاوريريت، آليات شعرية الحداثة عند أدونيس، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011م، ص 82.

موضوع متداول من سياقه المعتاد، ليحوّله إلى شيء جديد»[1]، أي إنّها لا تقف عند حدود المنطق فحسب، بل تلامس الجوهر وتتوغّل في الأعماق، لتستنبط ما يتجاوز الفكر والعقل.

2.3 الصّورة الشعرية:

حظي مصطلح الصّورة الشّعرية باهتمام كثير من النقّاد والدّارسين باعتبارها وسيلة الشّاعر وأداته للتّعبير عن تجربته الإبداعية، فهي فنّ تجسيد الجمال في القصيدة العربية، لذا من الصّعب إعطاء تعريف شامل لها، وذلك لتداخل الكثير من العناصر الجمالية كالخيال والموسيقى وغيرها. فالصّورة الشّعرية هي ركيزة العمل الأدبي، ولقد تعدّدت المفاهيم والآراء بين النقّاد القدماء والمحدثين.

والصّورة في القديم تحمل معنى التّصوير الذي ورد في عبارة "الجاحظ" (ت255هـ) الشّهيرة، وذلك في سياق حديثه عن الشّعر: «المعاني مطروحة في طريق العجمي والعربي، البدوي والقروي، إنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيير اللّفظ وسهولة المخرج، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النّسيج وحسن التّصوير».[2]

لقد ربط "الجاحظ" الصّورة بالقصيدة في هذه العبارة، وهو تشبيه شائع في العصور السّابقة، ويقصد "الجاحظ" بالتّصوير صياغة الألفاظ صياغة تهدف إلى تقديم المعنى تقديما حسيّا، وتشكيله على نحو تصويري لها، يركّز على تخيير الألفاظ التي تمتاز بالسّهولة، لتؤدّي دورا جليّا في المعنى.

أمّا النّاقد "قدامة بن جعفر" (ت337هـ) فيقول: «ما أريد أن أتكلّم فيه أنّ المعاني كلّها معرّضة للشّاعر، وله أن يتكلّم منها في ما أوجب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام

[1]– بشير تاوريريت، الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقدية المعاصرة والنّظريات الشّعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011م، ص 305.

[2]– الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: عبد السّلام محمد هارون، المجمع العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، د ط، 1969م، ج 3، ص 132.

فيه، إذ كانت المعاني للشّعر بمنزلة المادّة الموضوعية، والشّعر فيها كالصّورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ من شيء موضوع يقبل تأثير الصّورة منها مثل الخشب للنجّار والفضّة للصّياغة»[1]، لقد جعل "قدامة بن جعفر" من الشّعر صورة للمعاني، والمعاني مادّة الشّعر، والشّاعر الجيّد هو الذي يحسن اختيار معانيه، فالشّعر عنده هو الصّورة، أي أنّ مقاييس جودة الشّعر أو عدمه، تكون وفق جودة الصّورة عند الشّاعر أو رداءتها.[2]

أمّا "عبد القاهر الجرجاني" يقول: «إنّ سبيل الكلام سبيل التّصوير والصّياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشّيء الذي يقع التّصوير والصّوغ فيه كالفضّة والذّهب يصاغ منها خاتم أو سوار»[3]. والحكم بالجودة والرّداءة لا يكون على المعنى وحده أو على اللّفظ، بل يكون على الصّورة التي أُخرج بها المعنى، والتّمييز بين الفضّة والذّهب يكون بتحليل صورة كلّ منهما لاستخلاص الأفضل والأحسن، ومن ذلك فالمعنى هو مادة الصّورة والصّورة هي الشّكل الجديد والجميل للمعنى.

عدّ المحدثون الصّورة الشّعرية عماد الشّعر وجوهره، وقد اجتهد الدّارسون والنقّاد في وضع حدود للصّورة الشّعرية، منهم: "عزّ الدّين إسماعيل" الذي ربط تعريف الصّورة بالوجدان حين قال: «الصّورة تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[4]، فالصّورة عنده مرتبطة بالعاطفة؛ حيث يأخذ الشّاعر مادّته من الطّبيعة ويترجمها حسب تصوّره، لذا فهي مختلفة عن تصوّر أيّ شاعر آخر.

---

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 64-65.

[2]- ينظر: عناد غزوان، مستقبل الشّعر وقضايا نقدية، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، العراق، ط 1، 1994م، ص 115.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 254.

[4]- عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 127.

أمّا "عبد الملك مرتاض" فيرى أنّ «الصّورة هي شيء يجنح نحو تقريب حقيقتين متباعدتين»[1]. وفي نفس السّياق يقول "عبد الإله الصّائغ" «الصّورة نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع هيئتين: الحسية والشّعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة، تليها موهبة المبدع وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما: المجاز والحقيقة»[2]، فالصّورة ليست مرادفة للخيال، ولكنّنا قد نصل إليها عن طريق الخيال.

ويمكننا القول إنّ الصّورة الشّعرية وسيلة الشّاعر في الإبداع والتّميّز، من خلال استدعاء الألفاظ والخيال. ومهما اختلف النقّاد القدامى والمحدثون في تعريفها، فإنّهم اتّفقوا في كونها تشكّل إبداعية النصّ الشّعري، وهي أهمّ أداة فيه، فهي ليست تشبيها ولا استعارة ولا كناية، بل هي مزيج يجمع كلّ هذه العناصر.

3.3 الإيقاع الشّعري:

إنّ الدّراسات التي تناولت هذا المصطلح لم تجمع على مفهوم بعينه، بل انطلقت تلتمس له تعريفات متغيّرة، تبعا لتغير زوايا نظر أصحابها واختلاف مناهجهم وتخصّصاتهم، والحاصل أنّه لم تتبلور نظرية نقدية شاملة لمفهوم الإيقاع الشّعري، وهذا ما أدّى ببعض الباحثين إلى الاعتراف بأنّ الإيقاع لا يزال عصيّا على الإدراك[3]، وقد أعطت وجدان الصائغ تعريفا له في قولها: هو «التّواتر بين حالتي الصّوت والصّمت أو الحركة والسّكون... أو الاسراع والإبطاء أو التّوتّر والاسترخاء»[4].

---

[1]– عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشّعري دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان اليمامة"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1991م، ص 49.

[2]– عبد الإله الصّائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصّورة الفنية الحداثة وتحليل النص، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1999م، ص 98.

[3]– ينظر: مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمّان، الأردن، ط 1، 2010م، ص 17.

[4]– وجدان الصّايغ، الصّورة الاستعارية في الشّعر العربي الحديث، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2000م، ص 237.

وعرّفه "محمود فاخوري" بقوله: هو «وحدة النّغم التي تتكرّر على نحو ما في الكلام، أو في البيت، أي توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين، أو أكثر من فقرة».[1] بمعنى أنّ الإيقاع لا يتمّ حدوثه في الموسيقى والشّعر، إلّا في حدود زمنية.

إنّ أغلب العلماء القدامى طابقوا بين الوزن والإيقاع، ولم يتطرّقوا إلى معنى الإيقاع مباشرة، ولم يتوصّلوا بذلك إلى جوهره، وقد تعرّض "ابن فارس" (329هـ/395هـ) إلى هذه الفكرة بقوله: «إنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلّا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزّمان بالنّغم، وصناعة العروض تقسّم الزّمان بالحروف المسموعة».[2]

ويقول "ابن طباطبا" (ت 322هـ) في كتاب "عيار الشّعر" «والشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى وعذوبة اللّفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثمّ قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه»[3]، واشترط "ابن طباطبا" حسن التّركيب واعتدال الأجزاء وصحّة المعنى وعذوبة اللّفظ.

أمّا "المرزوقي" في شرح "ديوان الحماسة" فيقول: «فلنا أن نخيّر من لذيذ الوزن، لأنّ لذيذه يطرب الطّبع لإيقاعه ويمازجه بصفاته، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه»[4]،

---

[1]– محمود فاخوري، موسيقى الشّعر العربي ومظاهرها وجوانب التّجديد فيها، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، د ط، 1996م، ص 76.

[2]– ابن فارس أبو الحسين أحمد بن زكريا، الصّاحبي في فقه اللّغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1977م، ص 238.

[3]– ابن طباطبا، عيار الشّعر: تح: طه الحاجري و محمد زغلول، المكتبة التّجارية، القاهرة، مصر، د ط، 1956م، ص 4.

[4]– المرزوقي أحمد بن محمد بن حسن أبو علي، شرح ديوان الحماسة، تح: عبد السّلام محمد هارون و أحمد أمين، لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة، مصر، ط 1، 1951م، ص 10.

والملاحظ أنّ كلاّ من "ابن طباطبا" و"المرزوقي" ينظران للإيقاع على أنّه يمثّل الأثر الجميل لوقع الحركات والسّكنات في النّفس.

وهكذا ظلّ الإيقاع عند القدماء مرتبطا بالوزن إلى أن خرج النّقد من القراءة العفوية الانطباعية إلى القراءة الموضوعية ذات الأساس التّحليلي، ولعلّ أوّل محاولة جادّة في هذا السّياق، هي تلك الجهود التي بذلها "محمد مندور" الذي يعدّ أوّل من أسّس لمفهوم الإيقاع في النّقد العربي الحديث، بعيدا عن الدّائرة العروضية التي كان يسبح في حدودها منذ قرون، واعتبر (الإيقاع والكمّ) هما الأساسان الذين يقوم عليهما الفنّ الأدبي بصفة عامّة، فقال: «أمّا الكمّ (الوزن) فيقصد به هنا كمّ التّفاعيل التي يستغرق نطقها زمانا ما، وكلّ أنواع الشّعر لابدّ أن يكون البيت فيها مقسّما، إلى تلك الوحدات وهي قد تكون متساوية كالرّجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطّويل مثلا؛ حيث يساوي التّفعيل الأوّل التّفعيل الثّالث والتّفعيل الثّاني التّفعيل الرّابع وهكذا».[1] وعلى هذا فإنّ الوزن الشّعري عبارة عن قالب تحدّده كمّ من التّفاعيل المتواجد في كلّ أنواع الشّعر.

وما يمكن أن نستخلصه من خلال التعريفات السّابقة، أنّ الايقاع ظاهرة مهمّة في الشّعر وملازمة له، فهو خاصية أساسية في الخطاب الشّعري وشامل لمختلف الفنون الأخرى.

4.3 التّشكيل البصري:

يعدّ التّشكيل البصري لونا من ألوان الإبداع الفنّي، نزعت إليه القصيدة المعاصرة ضمن محاولاتها الثّورية المتعدّدة، للقبض على تلك الجمالية التي تسعى إلى تحقيقها.

[1]– محمد مندور، في ميزان النّقد الجديد، نهضة مصر للطّباعة، القاهرة، مصر، د ط، 1973م، ص 233.

وقد التفت الشّعراء المحدثون إلى ضرورة تجديد الشّكل الكتابي، فمع تقدّم العلم والتّكنولوجيا، كان للشّكل أثرا بارزا في مقروئية القصيدة؛ لأنّ أوّل ما يصطدم به القارئ، هو شكل النصّ وكيفية إخراجه وطريقة توزيعه على الصّفحة.[1]

ويعرّف "الصّفراني" التّشكيل البصري في قوله: «هو منظومة متكاملة من الرّموز والأشكال والعلاقات والمضامين».[2] ومن هذا القول يتّضح أنّ التّشكيل البصري ليس تقنية واحدة فقط، بل هو تقنيات وتشكيلات وأدوات مختلفة، تستهدف العديد من الجوانب التي تنقل القارئ من المستوى السّمعي إلى المستوى البصري.

وإذا أردنا أن نعطي لكلامنا شيئا من الإيضاح والقوّة، قلنا إنّ التّشكيل البصري هو «كلّ ما يمنحه النصّ للرّؤية، سواء أكانت الرّؤية على مستوى البصر/العين المجرّدة، أم على مستوى البصيرة/عين الخيال»[3]، ومن هنا يكتسب التّشكيل أحقية وصفه بالبصري، إذ أنّه من حيث انتمائه وتضمينه وإحالته، لا يتحقّق إلّا من خلال حاسّة البصر، التي «تحيل أساسا إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي، باعتباره (شكلا وباعتبار أنّ العملية الإدراكية أو التّلقّي الأوّل إنّما يتّجه إلى الشّكل العام)، لا إلى الجزئيات كما كشفته النّظرية الجشتالتية، فهو لا يطابق مفهوم الكتابة، لأنّه يتضمّن ما يفيض عن عمليّة تحويل المنطوق إلى المكتوب».[4]

---

[1]– عبد الرّحمن تبرمسين، فضاء النصّ الشّعري، محاضرة الملتقى الدّولي: السّيمياء والنصّ الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، نوفمبر 2000م، ص 175.

[2]– محمد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1905م/2004م)، النّادي الأدبي والمركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008م، ص 21.

[3]– المصدر نفسه، ص 18.

[4]– المصدر نفسه، ص 21.

ولم يعد النصّ الشّعري الحديث «مقتصرا على العلاقات اللّغوية، وإنّما بات يختبر وسائل جديدة في التّعبير وأشكال طباعة مستحدثة أتاحتها عمليّة الانتقال من الثّقافة الشّفهية إلى الكتابية، وهيمنة الفنون البصرية، واتّساع حضورها في عصرنا».[1]

ومن ذلك أصبح الفضاء الطّباعي للنصّ الشّعري نظاما سيميائيّا، يشتمل على مجموعات غير لغوية، لا يقوم النصّ الشّعري دونها، ولعلّ أبرزها البياض والسّواد، علامات التّرقيم، السّطر الشّعري، الرّسم والأشكال الهندسية.

إنّ التّشكيل البصري يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتمّ بجانب المادّة والمدركات الحسية، ويتضمن كلّ ما هو ممنوح للبصر في فضاء النصّ، ويحيل إلى أهمية المبصرات في إنتاج دلالة النصّ الشّعري.

[1]– رضا بن حميد، الخطاب الشّعري الحديث من اللّغوي إلى التّشكيل البصري، مجلة الحياة الثّقافية، تونس، العدد 70/69، 1975م، ص 23.

الفصل الأوّل:

جمالية التّشكيل اللّغوي في شعر عاشور فنّي

1- جمالية اللّغة الشّعرية

2- اللّغة الإفرادية

3- الحقول الدّلالية

- حقل الزّمان
- حقل المكان
- حقل الطّبيعة
- حقل الموت
- حقل السّلاح
- حقل أسماء الأعلام وبدائلها
- حقل الحيوان

4- اللّغة المركّبة

5- الانزياح

- التّقديم والتّأخير
- الحذف

1. جمالية اللّغة الشّعرية:

إنّ التّجربة الشّعرية في أساسها هي تجربة لغوية؛ حيث يمثّل الشّعر الانسجام الفنّي للطّاقات الحسية، والعقلية، والنّفسية، والصّوتية. و «لغة الشّعر هي الوجود الشّعري»[1]. وهذا يحفّزنا لخوض غمار القول المباح إنّ اللّغة الشّعرية هي لغة مميّزة، والقصيدة هي عالم لغوي مركّب «ففي كلّ قصيدة عربية قصيدة ثانية هي اللّغة»[2]، وهي الوحي الملهم الذي يتعامل به الأديب، لِيُحْدِثَ أشكالا متباينة، فيحقّق ذاته ويحقّق المتعة لمن يتلقّاها سماعا أو قراءة[3]، وبذلك تكون للمبدع فرصة تجسيد أفكاره؛ لأنّ اللّغة «ليست مفردات مجرّدة توجد بمعزل عنّا، إنّما تعيش في أعماق البشر الخلّاقين، تجري في دمائهم، كما أنّها صورة روحهم المبدعة، وهي لا تكون ملكهم -الشّعراء- إلّا بقدر ما يتمكّنون من إفراغها وغسلها من ماضيها وشحنها بالمستقبل».[4]

وممّا لاشكّ فيه أنّ لغة الشّعر لا تتحدّد إلّا من خلال وظيفتها البنائية داخل القصيدة، والتي تتمثّل في مدى تحقيق التّواصل والتّأثير الجمالي والنّفسي عند المتلقّي. وترجع خصوصية الشّعر واختلافه عن غيره من أساليب القول إلى تلك العلاقات والارتباطات الجديدة بين المفردات وما تخلقه هذه العلاقات من صور وأخيلة، «ومهمّة الأديب النّاجح أنْ يعمل على تحطيم الارتباطات العامّة للألفاظ، تلك الارتباطات التي يخلقها المجتمع وأنْ يَخْرُجَ عن السّياق المألوف إلى سياق لغوي

---

[1]- السّعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث/ مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1984م، ص 05.

[2]- أدونيس، ديوان الشّعر العربي، دار الهدى للثّقافة والنّشر، دمشق، سوريا، د ط، 1996م، المجلّد 1، ص 12.

[3]- ينظر: أحمد الصّغير المراغي، بناء قصيدة الأبيجراما في الشّعر العربي الحديث، دار العلم والإيمان، كفر الشّيخ، مصر، ط 1، 2009م، ص 59.

[4]- أمل منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة دراسة في أغاني مهيار الدّمشقي، عالم الكتب، إربد، الأردن، ط 1، 2007م، ص 30.

مليء بالإيحاءات الجديدة»[1]، إذ يكتب للمعاني ميلادها الحقيقي داخل السّياقات، فعلى وتر اللّغة الشّعرية عزف الشّعراء محاولين إضفاء طابع التّميّز والإبداع في نتاجاتهم الفنية.

وفي هذا الصدد سنحاول إلقاء الضّوء على اللّغة الشّعرية من حيث معناها عند القدامى والمحدثين، لعلّنا نضع أيدينا على تصوّر مشترك ينير لنا السّبيل لقراءة مثلى للشّعر، ومن ثمّة تتّضح لنا الرّؤية للتّعرّف على المستويات الكبرى للّغة الشّعرية من منظور حديث.

1.1 اللّغة الشّعرية عند العرب القدامى:

لا ريب أنّ الشّاعر يقوم باختيار الألفاظ والمعاني الحسنة والمناسبة في بناء قصيدته. فالشّعر نظم يتميّز عن النّثر، إذ يعرّفه "ابن طباطبا" بقوله: هو «كلام منظوم بائن عن النّثر الذي يستعمله النّاس في خطاباتهم بما يخصّ به النّظم الذي إذا انعدل عن جهته مجّته الأسماع»[2]، فابن طباطبا يقدّم الألفاظ على المعاني، وَيدعو الشّاعر إلى أن يتوسّع في علم اللّغة، ويكون محيطا بطريقة العرب في المخاطبة، وأن يقف على بلاغتهم في الألفاظ والمعاني.

أمّا "قدامة بن جعفر" فيرى أن الشّعر هو: «قول موزون مقفّى، يدلّ على معنى»[3]، وأن الشّعر مكوّن من أربعة عناصر، هي: قول، ووزن، وقافية، ومعنى.

ووضع "أبو هلال العسكري" (310هـ/395هـ) العناصر نفسها التي تتألّف منها القصيدة، حين يقول: «إذا أردت أن تعمل شعرا، فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يحتملها... فمن المعاني ما نتمكّن من نظمه في

[1]- محمد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، د ط، 1979م، ص 19.

[2]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، ص09.

[3]- قدامة بن جعفر البغدادي: نقد الشّعر ص 02.

قافية ولا نتمكّن منه في أخرى... أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلغة منه في تلك»[1]، فالشّعر عنده متوقّف على وجوب إحضار المعاني، واختيار الوزن الملائم، والقافية المناسبة التي يحتملها، وهذه العمليّة تسبق إنتاج النصّ.

وأمّا "ابن رشيق القيرواني" فيرى أنّ الشّعر يقوم على النية أو القصد، ثمّ اللّفظ والمعنى والقافية، فأمّا اشتراط النية فلأنّه يوجد كلام موزون مقفّى، لكنّه ليس شعرا[2]، ويضيف: «اللّفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم، يَضْعُفُ بِضَعْفِهِ وَيَقْوَى بِقُوَّتِهِ، فإذا سَلِمَ المعنى واختلّ بعض اللّفظ كان نقصا للشّعر»[3]، وهذا يعني أن اللّفظ يرتبط بالمعنى، فالكلمة ليست إلّا رمزا لصورة ذهنية موجودة في ذهن قائلها، أمّا الألفاظ فموجودة من قبل، لكن الشّاعر الحاذق يعيد نسجها في علاقات جديدة، ثمّة يتمايز الشّعراء فيما بينهم.

2.1 اللّغة الشّعرية عند المحدثين:

اللّغة هي ظاهرة اجتماعية ووسيلة للتّخاطب والتّفاهم، وهي أداة للتّواصل بين البشر لنقل أفكارهم، كما أنّها أداة الفنون الأدبية المختلفة، وفي مقدمتها الشّعر الذي يتحقّق بها، أمّا الشّعر فهو كلام نُظِمَ بطريقة خاصّة، وهذه الخصوصية هي التي تميّزه عن النّثر ولغة التّخاطب اليومي.

وعرّف "العقّاد" اللغة الشعرية بقوله: «إنّما نريد باللّغة الشّاعرة، إنّها لغة بنيت على نسق الشّعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فنّ منظوم منسّق الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشّعر في كلام تألّفت منه ولو لم يكن من كلام الشّعراء»[4]، فالأديب النّاجح هو الذي يملك

---

[1]- أبو هلال العسكري، الصّناعتين الكتابة والشّعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بغداد، العراق، ط 2، 1989م، ص 157.

[2]- ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 193.

[3]- المرجع نفسه، ص 200.

[4]- عبّاس محمود العقّاد، اللّغة الشّاعرة مزايا الفن والتّعبير في اللّغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د ط، 1960م، ص 08.

القدرة على صياغة جملة مستوية النّسق، ويحافظ على وحدة التّجربة الشّعورية لخلق نمط من اللّغة الشّعرية المتميّزة على جميع المستويات.

واللّغة الشّعرية «بعيدة كلّ البعد على أن تكون دلالية حرفية فقط، لأنّ لها جانبها التّعبيري، فهي تنقل لهجة المتحدّث أو الكاتب وانفعاله وموقفه، كما أنّها لا تقتصر على تقرير ما يقال أو التّعبير عنه، إنّما تريد أن تؤثّر في موقف القارئ وأن تقنعه، وأن تثيره وأن تغيّره في النّهاية ولئن كانت الإشارة في اللّغة العلمية ترشدنا إلى مدلولها دون أن تلفت نظرنا إلى ذاتها، فإنّها في اللّغة الأدبية تلقي تشديدا عليها نفسها، أي على الرّمز الصّوتي للكلمة، كالوزن والسّجع والتّكرار».[1]

وتأسيسا على ذلك سنقوم بتتبع اللّغة الشّعرية في إبداعات "عاشور فني" من خلال محورين أساسيين وهما اللّغة الإفرادية واللّغة التّركيبية.

2. اللّغة الإفرادية:

في دراستنا للّغة الإفرادية سنهتمّ بالبحث في التّشكيل اللّغوي للألفاظ المكوّنة للقصائد والأبيات التي تمثّل ظاهرة أسلوبية متميّزة فيها، فكلّ «بحث في مجال الشّعرية، يفترض معرفة أولية بالدّراسة العلمية للّغة، ذلك أنّ الشّعر فنّ لفظي يستلزم قبل كلّ شيء استعمالا خاصّا للّغة»[2]، والشّاعر أثناء النظم، يقوم بانتقاء مفردات لغته الشّعرية انتقاء يختلف عن الاستخدام العادي لها.

[1]- محمد قدّور أحمد، اللّسانيات وآفاق الدّرس اللّغوي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 1، 2001م، ص 150-151.

[2]- رومان جاكبسون، قضايا الشّعرية، تر: محمد الوالي و مبارك حنّون، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط 1، 1988م، ص 77.

1.2 الحقول الدّلالية:

يرى "ستيفن أولمان Stephen Ullmann" أن الحقول الدّلالية هي: «قطاع متكامل من المادّة اللّغوية تعبّر عن مجال معيّن من الخبرة»[1]، في حين يعتقد "جورج مونانGeorges Mounin" بأنّها: «مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدّد الحقل»[2]، وهي بعبارة أخرى مجموعة من الألفاظ التي تندرج تحت مفهوم عام يجمعها.

والهدف من تحليل هذه الحقول الدّلالية هو: «جمع كلّ الكلمات التي تخصّ حقلا معيّنا والكشف عن صلة الواحد منها بالآخر، وصلتها بالمصطلح العام»[3]، وعلى هذا الأساس قمنا بتصنيف المعجم اللّغوي لشعر "عاشور فنّي"، ضمن حقول دلالية متعدّدة، يمكن تتبّع أهمّها بالشّكل الآتي:

1.1.2 حقل الزّمان:

الزّمان أحد المقوّمات الأساسية في بناء نسيج الحياة الإنسانية، إذ يشكّل مع الذّات والمكان وجودا حيّا يضمنان له الاستقرار والبقاء، وتتجلّى العلاقة بين الزّمان واللّغة الشّعرية «في مقدار استيعاب الجملة الشّعرية، ليبحث الشّاعر عن زمنه الجديد»[4]، وقد اهتمّ الشّعراء بألفاظ الزّمان في لغتهم الشّعرية، مثل: اللّيل، النّهار، اليوم، الصّباح، الضّحى، المساء، ساعة، ثانية، دقيقة... إلخ، وقد يمثّل كلّ زمن رمزا لحقيقة ما، لا يعرف كنهها إلّا من تعمّق في سبر أغوار النّفس الشّاعرة؛ لأنّه

---

[1]- أحمد مختار عمر، علم الدّلالة العربي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 6، 2006م، ص 20.

[2]- المرجع نفسه، ص 79.

[3]- المرجع نفسه، ص 80.

[4]- محمد رضا مبارك، اللّغة الشّعرية في الخطاب النّقدي العربي، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، العراق، ط 1، 1997م، ص 187.

«ليس زمانا خارجيّا، بل ذاتي مؤثّر ومتأثّر بالذّات الإنسانية وبنية الكلام الفنّي»[1]، فهو الذي يغيّر كلّ شيء، وهو في الوقت نفسه المتغيّر الذي يحرّك ما حوله في كلّ اتّجاه.

وقد جاءت ألفاظ الزّمان ومتعلّقاته، لتوحي بخبرات الشّاعر تجاهه، لذلك عُدَّ الإنسان ابن الزّمان وضحيّته في آن واحد، فهو يكسبه وعيا وخبرة، ولكنّه في المقابل يحفر في جسده أخاديد مجراه، ويعرّضه للهدم والزّوال[2]، هذا الأمر الذي جعل الشّعراء ينسبون إليه كلّ أفعال الحياة والموت والخير والشرّ، لاسيما عندما لم يجدوا ما يعينهم عليه[3]، واستمرّت هذه النّظرة في وقتنا الحاضر؛ حيث ارتبطت فكرة الزّمان بالمصير في الشّعر الحديث، فقلّما نجد شاعرا محدثا لم يُقْرِنْ ذكر الموت بذكر الزّمان[4]، ولم يبتعد "عاشور فنّي" عن هذا المفهوم إذ جاءت ألفاظ الزّمان وأبعادها النّفسية مرتكزة على قلبه وعاكسة لواقعه المعيش.

اللّفظة	تكرارها	اللّفظة	تكرارها
الفجر	07	الوقت	07
الزّمن	23	العُمْرُ	24
اللّيل	32	الثّانية	11
النّهار	14	الصّباح	20
ساعة	08	الظّهيرة	05
المساء	23	اليوم	16
السّنوات	09	لحظة	20

[1]- طراد الكبيسي، كتاب المنزّلات، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، آفاق عربية، بغداد، العراق، د ط، 1990م، ص 32.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

[3]- ينظر: عبد الاله الصّائغ، الزّمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام، دار الرّشيد للنّشر، بغداد، العراق، د ط، 1982م، ص 09.

[4]- ينظر: أحمد نصيف الجنابي، في الرّؤيا الشّعرية المعاصرة، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، د ط، د ت، ص 13.

المغرب	01	الأبد	05
الغد	02	الحين	16
عام	08	البارحة	01
شهر	01	دهر	02
السَّحَرْ	01	الأزل	05
العصور	03	الضّحى	01
الدّقيقة	01	/	/

الجدول 01: ألفاظ حقل الزّمان وعدد تكرارها

انتشرت لفظة الزّمان ومرادفاتها بصورة بارزة في شعر "عاشور فنّي"؛ حيث حاول من خلالها عكس الواقع الذي يعيشه، ومن أمثلة ذلك قوله:

بَعْدَ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ

عَادَ يَوْمِي إِلَى نَفْسِهِ

بِمَلَامِحِهِ نَفْسِهَا

بِمَلَامِحِهِ وَبِأَعْلَامِهِ

وَهَزَائِمِهِ الْمُعْلَنَةُ

بِحَلَاوَةِ أَوْهَامِهِ

وَبِأَحْلَامِهِ الْمُثْخَنَةِ

عَادَ يَوْمِي إِلَى نَفْسِهِ

مِثْلَمَا مَرَّ

مِنْ بَعْدِ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ

جُثَّةٌ مُنَتَّنَةٌ[1]

أسند الشّاعر إلى لفظتي الزّمن (اليوم، السّنة) ليعبّر عن دورة الحياة المكرّرة التي لا تمنح الجديد، بل هي ذاتها تعاود نفسها، والبيّن أنّه اعتمد الخلاصة، فاختزاله لفترة زمنية طويلة (خمسين ألف سنة) يؤكّد مقولة إنّ التاريخ يعيد نفسه، فيُذكر الذّات بانكساراتها المتلاحقة.

وفي توظيف مباشر للفظة الزّمان، يقول الشّاعر:

وَمُعَذّبَتِي وَلِدَتْ فِي الزّمَانِ الْجَمِيلِ

وَعَلَى ثَغْرِهَا وَرِدَّةُ الْمُسْتَحِيلِ

وَأَنَا عِنْدَ أَهْدَابِهَا...

قَاتِلٌ وَقَتِيلٌ[2]

يبدو أنّ الشّاعر أراد أن يشخّص معذّبته (الجزائر) لكونها ولدت في الزّمان الجميل، زمن المقاومة والتّحدّي وتحقيق الوجود، والشّاعر المغرم بمعذّبته، قد يفعل المستحيل في سبيلها والفوز برضاها.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

تَمْرّينُ بِي

بِحُمُولَةِ كُلّ الْعُصُورِ الّتِي سَبَقَتْ

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2003م، ص 39.

[2]- المصدر نفسه، ص 49.

وَحُمُولَةُ كُلّ الْعُصُورِ الَّتِي لَحِقَتْ

وَأَرَى فِي جَبِينِكَ لُؤْلُؤَةً

وَابْتِسَامَةُ ثَغْرِكَ ثُمّ قَدِ احْتَرَقَتْ[1]

مزج الشّاعر بين المكان والزّمان من خلال حديثه عن الجزائر بحمولة الماضي والحاضر، وما مرّ عليها من غزو عبر التّاريخ، فأورد لفظة (العصور) وأراد بها الزّمن الطّويل، وقد ترد ألفاظ أخرى ويراد بها الزّمن القريب مثل:

فَأَسْمَعُ أَحْزَانَهَا سَاعَةً

وَأَضْمَحَ كُلّ الدّقَائِقِ بِالْحُزْنِ

ثُمّ أَرَتّبُهَا كَالْعَرَاجِينَ ثَانِيَةً بِثَانِيَةٍ[2]

حاول الشّاعر من خلال الألفاظ الدالّة على الزّمن القريب (ساعة، الدّقائق، ثانية) إعادة ترتيب الزّمن وذلك لأهميته عنده، ثمّ عزّز لغته التّعبيرية باستغلاله الصّورة الجمالية، إذ ربط المحسوس بنفسه، والجدير بالذّكر أنّه أظهر استخداما مكثّفا للزّمن في نصوصه الشّعرية؛ حيث يتلاحم فيها الماضي مع الحاضر والمستقبل في بنية واحدة متماسكة، تعبّر عن اجتياز الشّعر لبنى الزّمان المتقطّعة.

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، دار القصبة للنّشر، حيدرة، الجزائر، ط 1، 2007، ص 10.

[2]- المصدر نفسه، ص 29.

2.1.2 حقل المكان:

يعدّ المكان محورا رئيسا في العمل الفنّي، وعنصرا لا غنى عنه في التّجربة الأدبية[1]، فهو الفضاء الرّحب الذي يستغلّه الشّاعر لاختيار كلماته الموحية والمحمّلة بالدّلالات التي تستدعي ثقافة القارئ، إذ أنّ كثيرا من مفردات لغته، تنتمي بشكل مباشر وغير مباشر إلى المكان[2]، وقد شكّل هذا الأخير –المكان– ظاهرة بارزة في الشّعر العربي المعاصر، بل يعدّ أحد الأبطال الأساسيين في شبكة الأحداث[3]، فهو المدخل الأكثر قربا والذي يؤسّس عليه المبدع رؤيته الفنية.

فالحديث عن الأمكنة ليس زينة ولا حلّة، إنّما جزء أصيل من الحكاية أو الموقف أو الذّكرى، لذا عُدَّ المكان «الكيان الذي لا يحدث شيء من دونه».[4]

اللّفظة	تكرارها	اللّفظة	تكرارها
الطّريق	28	الأفق	37
البلاد	50	البراري	12
البيوت	06	القرى	16
الشّوارع	20	المكان	05
فرنسا	01	السّجون	01
الدّيار	04	المباني	02

[1]– ينظر، عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1992م، ص 244.

[2]– ينظر: غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: ليون يوسف، دار المأمون، بغداد، العراق، ط 1، 1989م، ص 231.

[3]– ينظر: علي إبراهيم، الزّمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان دراسة نظرية تطبيقية، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2002م، ص 75.

[4]– ياسين النّصير، إشكالية المكان في النصّ الأدبي، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط 1، 1982م، ص 05.

حيدرة	02	الدّروب	05
المنازل	05	المدن	59
الشّرفات	08	الفنادق	01
الجنّة	01	الخنادق	01
الجزيرة	02	الجزائر	01
غزّة	07	فلسطين	09
الضفّة	08	الخليل	01
يافا	01	المخيّم	01
الأندلس	04	المدارس	01
حِرَاءْ	01	برلين	01
كربلاء	01	الواد	04
سبأ	01	المصانع	02
المزبلة	01	المقاهي	01
روما	01	الفرات	01
عدن	01	الشّام	01
التّلال	03	القيروان	01
الجامعة	01	الدّيار	03
الحي	04		

الجدول 02: ألفاظ حقل المكان وعدد تكرارها

إنّ المتأمّل في هذا الجدول يجد نفسه أمام تصوّر دقيق لأماكن ارتبطت بتجارب الشّاعر، إذ وصف مشاهد ناطقة متحرّكة يُعبّر فيها عن واقعه المعيش، ومن أمثلة ذلك قوله:

كَتَمَ الْقَلْبُ أَوْجَاعَهُ زَمَنًا

ثُمّ أَجْهَشَ فِي حَيْدَرَةَ

الْمَبَانِي عَالِيَةٌ

وَالْأَمَانِيُّ مُتَكَسّرَةٌ

وَالْمَلَاعِبُ وَاسِعَةٌ

وَأَنَا...

خَلْسَةٌ أَتَزَوّجُ فِي الْمَقْبَرَةِ[1]

وظّف الشّاعر المكان (حيدرة) وأكسبه دلالة رمزية وشحنه بمعان ذاتية تعبّر عن أحاسيسه المثقلة بالأوجاع، فنظم حروف قصائده على وتر الألم، وعبّر من خلالها عن وقوفه عاجزا في وجه الإرهاب البشع، الذي رفع منسوب الدّماء في شوارع العاصمة أثناء العشرية الحمراء، فلم يجد الشّاعر غير قصائده التي اعتبرها صوتا نافذا يروي بعضا من ملامح تجربته.

ومن ألفاظ المكان التي وردت أيضا في هذا المقطع، لفظة (المقبرة) وتحمل دلالتين: الدّلالة الأولى بوصفها المكان الذي يوارى به الميّت، والدّلالة الثّانية أطلقها الشّاعر على صوت الذلّ والقمع الذي لا يبدي أيّة معارضة.

ويقول أيضا:

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 09.

وَتَرَى الْبَحْرَ يَأْسِرُ شَمْسَ الْأَصِيلِ

حَوَّلَ بِرْلِين مَعْرَكَةً حَامِيَةً

وَأَنَا هَا هُنَا فِي بِلَادِي قَتِيلٍ[1]

وردت لفظة (برلين) في هذا المقطع، للإشارة إلى أنّه لا بطولة في خوض حروب الغير، بل البطولة في تحقيق الذّات الكاشفة لما خَفِيَ من صراع السّلطة والنّاس، فكان مصيرها القتل قبل تحقيق الحلم.

ويقول أيضا:

أَكْتُبُ الشّعْرَ حِينَ تَضِيقُ الْمَدِينَةُ بِالشّعَرَاء

وَتُحَاصِرُهُمْ بِالْعَنَاوِينِ وَالصّحُفِ الْأَعْجَمِيَّةِ

وَالْكَهْرَبَاء

وَأُقَاتِلُ حِينَ تُحَاصِرُنِي كَرْبَلَاء

وَأَبْلَغَ مَا لَا يَبْلُغُهُ الْأَنْبِيَاء[2]

شبّه الشّاعر نفسه بأصحاب الحسين، حين قال: (أقاتل حين تحاصرني كربلاء) ويقصد يحاصرني الأعداء في كربلاء، وهنا حذف الأعداء للضّرورة الشّعرية، فالحسين قاتل مع أصحابه وهم يعرفون بأنّهم سيقتلون، والشّاعر أراد القول:(أنا أقاتل حتّى الممات عن قضيّتي).

وفي توظيف آخر للمكان، يقول الشّاعر:

[1]- المصدر السّابق، ص 26.

[2]- المصدر نفسه، ص 52.

هَذِهِ شَمْعَتَي سَيّدِي

وَأَنَا مُطَفَّأٌ فِي الْمَقَامِ

أَنَا أَسّسْتُ أَنْدَلُسِي بِيَدِي

وَأَضَأْتُ بِدَمِي كَوْكَبًا فِي الظّلَامِ

ثُمّ خَرّبْتُ أَنْدَلُسِي بِيَدِي...

فَعَلَيّ الرّضَا...

وَعَلِيّ السّلَامِ[1]

تحتلّ الأندلس مساحة كبيرة في الذّاكرة الجماعية عند الإنسان العربي على وجه الخصوص وقد نسبها الشّاعر إلى نفسه في قوله: (أنا أسّست أندلسي بيدي) لتأخذ بعدا تأسيسيّا ذاتيّا، له علاقة بعالم الحلم الذي يتحقّق بالتّضحية (أضأت بدمي كوكبا في الظّلام)، لأنّها أندلس الإشراق وانبلاج النّور، وتلك هي قمّة الإشعاع المنبثق من الذّات الشّاعرة نحو العالم الذي يتوقّف على إرادة الشّاعر ورغبته في تحقيق حلم الشّعر (حين يكون الشّعر شمعة والذّات مطفأة) والأندلس هنا تبرز في جدليّة (الذّات والعالم) (النّور والعتمة) (التّأسيس والخراب) (الشّعر والتّاريخ).

[1]- المصدر السّابق، ص 21.

3.1.2 حقل الطّبيعة:

ويقصد به استعمال عناصر الطّبيعة بما فيها من شجر، وماء، وجبال، وأنهار... إلخ، أو الظّواهر الكونية مثل: الرّيح، والمطر، واللّيل والنّهار... إلخ، ويعدّ حقل الطّبيعة معبرا آخر للشّاعر لتوحيد الذّات بالعالم وللتّعبير عن دلالات تجربته.[1]

اللّفظة	تكرارها	اللّفظة	تكرارها
السّماوات	49	تفاحّة	07
الكواكب	09	برتقال	02
الأرض	78	الدّالية	07
نجوم	27	السّاقية	06
فضاء	04	التّين	01
نسمة	05	الرّبيع	23
الصّخر	08	الصّفصاف	04
وردة	30	نبع	09
الرّمل	27	الشّوك	03
البحر	48	سنبلة	07
تربة	08	حقل	10
الغيوم	24	خريف	02
شاطئ	14	صيف	04
قمر	06	الفواكه	04

[1]- ينظر: إبراهيم رمّاني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1991م، ص 282.

الشّمس	22	الخضر	03
قمح	08	الشّجر	16
نخيل	12	غبار	04
ماء	21	أصداف	01
موجة	15	مرجان	01
الرّيح	26	الخشب	02
العسل	05	الزّوابع	05
الأعشاب	05	جليد	01
النّدى	03	الياسمين	03
الفصول	02	غابة	01
قوس قزح	03	واحة	03
نهر	11	البرق	05
الضّباب	05	الجلّنار	01
الزّهر	15	مزرعة	01
غصن	04	الطّين	02
الحديقة	01	العناقيد	04
المطر	17	جدول	07
البصل	01	الجبل	10
العنب	02	نعمان	01
النّبات	01	الرمّان	01
الشّهد	01	الحجر	17
لوز	02	الكون	05

الزّبد	05	صنوبر	01
السّحاب	10	الثّلج	05
ليمونة	01	البساتين	04
عراجين	03	الشّتاء	09
أقحوان	02		

الجدول 03: ألفاظ حقل الطّبيعة وعدد تكرارها

الملاحظ أنّ الشّاعر قد أكثر من استعمال عناصر الطّبيعة، وذلك جليّ في معظم قصائده، ومن أمثلة ذلك قوله:

كَانَ يَضْبِطُ دَقَائِقَهُ

بِاتِّجَاهِ الرّبِيعِ

وَيُضِيءُ فِي دَمِهِ مَوَاطِنَ الْيَاسَمِينِ

ثُمّ عِنْدَ تَفَتّحِ أَوّلِ بِرْعَمِ وَرَدٍ

يُضِيعْ[1]

استخرج الشّاعر من الرّبيع عناصره المرتبطة به، منها: (الياسمين، برعم ورد...) فالطّبيعة هي مصدر إلهامه، ومنها راح يعبّر ويستلهم تجربته الشّعرية، ومن خلال هذا التّوظيف، تبيّن لنا أنّ الرّبيع وكلّ ما يقع في حكمه من عناصر، هو رمز للضّياع الدّاخلي، الذي يشعر به الشّاعر (عند تفتّح أوّل برعم ورد يضيع) وأنّ الذّات الشّاعرة المتأمّلة ترى في رموز الطّبيعة ملاذّها الوحيد، لتجسيد صورة حالمة بتجاوز الحالي.

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 12.

وفي توظيف آخر لعناصر الطّبيعة، يقول الشّاعر:

فَيَا أَيّهَا الْمُتَأَلّقُ دُومًا

كَأَنّكَ تَنْتَظِرُنِي مِنْ بَعِيدٍ

وَتُرْسِلُ لِي مَطَرًا وَغُبَارًا

وَتَبْعَثُ شَمْسًا تُغَالِبُ غَيْمًا[1]

يعدّ المطر عنصرا من عناصر الطّبيعة، الذي تكرّر في مواضع عدّة، يحمل رغبة في تغيير الواقع، فالشّاعر يريد تغيير الرّاهن نحو زمن أفضل، ومن ثمّ يغيّر هذا الاستخدام بما يدلّ على المطر أو يكون أحد مسبّباته (الغيوم).

وفي مثال آخر، يقول:

تُجَرْجِرُ خَلْفَكَ عِطْرَ الْعَرَّاجِينِ وَالْغَيْمِ

وَالْفَلَوَاتِ

وَمَا حَمَلَت مِنْ جُذُوعِ الشّجَرِ

وَتُعَبّئُ ذَاكِرَتِي بِالسّوَاقِي وَبِالرّمْلِ[2]

تظهر العلاقة الحميمة بين (العراجين والغيم) وبين (الجذوع والشّجر) وبين (السّواقي والرّمل) التي تنتج مناصّا قويّا، يتيح المجال للمتلقّي، لتأويل معاني القصيدة، وتظهر قدرة الشّاعر في إجادته

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2004م، ص 36.

[2]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 25.

ربط هذه العلاقات الحميمية، بحيث تكون القوّة التّعبيرية نابعة من كيفية استعمال عناصر الطّبيعة وربطها بعناصر أخرى في القصيدة.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

وَتَؤُوبُ مَعَ الرّيحِ حِينَ تَؤُوبُ

إِلَى سِدْرَةَ الْمُنْتَهَى

وَتُقَابِلُ وَجْهَكَ فِيهَا

بِكَفّ مُضَرَّجَة بِدُعَاءِ الْحُرُوبِ

وَحُلْمُ السّلَامِ

وَكُلّ هُمُومِ الْبَشَرِ[1]

تعدّ الرّيح من أبرز المظاهر التي استدعاها الشّاعر من الطّبيعة، فهو رمز للقوّة والثّورة والتّمرّد على الواقع التّعيس، فهي ريح قويّة قادرة على إعادة الحلم والسّلام وإبعاد الهموم عن البشر.

4.1.2 حقل الموت:

لفظة الموت لها مرادفات كثيرة، منها: المنيّة، القتل، الرّدى... وعلى الرّغم من حتميته، إلّا أنّ لها أثرا عميقا وصدمة قويّة على إحساس الإنسان، إذ لم «يتقبّل مشهد انفصاله عن الأرض وبهائها وانفصاله عن أحبابه وأصحابه»[2]، وعلى غرار البعض الآخر الذي يرى الموت «مكافأة

[1]- المصدر السّابق، ص 25.

[2]- جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، تر: كمال يوسف حسن، مطبعة الرّسالة، الكويت، د ط، 1984م، ص 23.

الحياة الكبرى»[1]، لاسيما ذلك الإنسان الذي تعرّض لكلّ أشكال الظّلم والقهر والصّراع والمرض، فنجده يتمنّى الموت والانتقال إلى العالم الآخر.

اللّفظة	تكرارها	اللّفظة	تكرارها
أرواح	15	الدّم	27
جثّة	10	الموت	15
القتيل	07	الجنازة	01
القبر	21	الجراح	04
الدّموع	08	القاتل	09
التّابوت	04	الحزن	26
الوجع	03	النّعش	01
الشّبح	07	البكاء	05
الحِدَادْ	04	الشّهقة	01
الرّحيل	02	اليتامى	01
الجريمة	02	جمجمة	02
الكفن	03	المراثي	01
الذّبح	01	الفاجعة	02
المجزرة	01	مدفن	01
عويل	01	الكارثة	01
شاهدتين	01		

الجدول 04: ألفاظ حقل الموت وعدد تكرارها

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، بغداد، العراق، ط 2، 1960م، ص 272.

وجاءت لفظة الموت ومرادفاتها بوصفها بنية تترجم تجارب الشّاعر الذّاتية، إذ صوّرت مشاعره وانفعالاته، فتكرّرت في مواضع عدّة، وذلك تعبيرا منه عن مرارة الواقع الذي عاشه.

يقول الشّاعر:

حَمَلَتُ اللّوَاءَ بِكِلْتَا الْيَدَيْنِ

وَقَاتَلَتُ حَتّى تَقَطّعَتَا فِي اللّهِيبِ

فَأَمْسَكْتُهُ -وَهُوَ يَسْقُطُ- بِالْمِنْكَبَيْنِ

وَقَاتَلَتُ فِي الْحَبّ حَتّى قُتِلَتُ

فَقَاتَلَتُ فِي الْمَوْتِ

حَتّى دُفِنَتُ بِمَقْبَرَتَيْنِ

وَهَا أَنَا أُخْرُجُ كُلّ صَبَاحٍ

أُعَالِجَ قَبْرًا وَشَاهِدَتَيْنِ[1]

يحمل الشّاعر لواء قضيّته العادلة التي يؤمن بها، ويقاتل وسط لهيب الظّلم من أجل تحقيقها، فلا يأبه للموت ولا يخشاه، لأنّ إدراكه لحتميته، دفعته للجرأة عليه وتحدّيه (فقاتلت في الموت حتّى دفنت بمقبرتين)، حتّى إذا مات سيقاتل الموت، وكأنّ الرّوح تبعث من جديد، وهذا ما يمكن أن يصطلح عليه فنّ البقاء، والإصرار على تحقيق القضيّة مهما كانت صعبة ومهما كانت الظّروف قاسية، فالخوف من الموت عبث لا طائل من ورائه حسب رؤية الشّاعر.

وفي مثال آخر، يقول:

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 55.

لَمْ يُبَدّلْ كَمَا بَدّلُوا

أَوْ يَعْدّلْ كَمَا عَدّلُوا

وَلَكُمْ قَتَلُوهُ وَكَمْ كَفَّنُوهُ وَكَمْ دَفَنُوهُ

وَفِي كُلّ مَرّةٍ يُجَدّدُهُ دَمُهُ الْأَوّلُ

خَاضَ عُمْرًا عَرِيضًا طَوِيلًا

وَحَقّقَ حُلْمًا جَمِيلًا

وَمَا زَالَ يَأْخُذُهُ حُلْمُهُ الْأَجْمَلُ[1]

فالشّاعر لا يتخلى عن مبادئه، ولا يغيّر قناعاته، حتّى وإن قتلوه ودفنوه، فكلّ مرّة يقتل فيها، يولد من جديد بروح رافضة للواقع، حالمة بغد أفضل.

حاول الشّاعر هنا ربط الموت بالولادة، فالموت حسب رؤية الشّاعر امتداد للحياة وليس نهاية لها، ويقول أيضا:

الرّصَاصَةُ وَاحِدَةٌ

وَتَجِيءُ مِنْ الْجِهَتَيْنِ

إِنْ تُخَلّف عَلَى جَبْهَتَي أَثَرًا

فَسَتَفْتَحُ فِي قَاتِلِي جَبْهَتَيْنِ

وَالّذِي كَانَ يَبْكِي عَلَى جُثّتَي مَرّةً

[1]- المصدر السّابق، ص 44.

سَوْفَ يَبْكِي عَلَى قَاتِلِي مَرّتَيْنِ[1]

وهنا نلحظ نظرة تحدّ وإصرار وقوّة، تنمّ عن أنّ الشّاعر قد حقّق مطلبه بأخذ الثّأر، فالموت مفخرة وانتصار له، طالما ردّ الصّاع صاعين لعدوّه، وذلك دليل على شموخ استثنائي وصلابة، فالشّاعر لم يتعوّد على الهزائم والتّخاذل والخنوع، بل تعوّد على المواجهة الشّرسة، مهما كان مصيره.

وفي مثال آخر يقول:

حِينَ تَجَلّى فِي هَذِهِ الزّاوِيَةِ

يَتَجَلّى أَمَامَكَ كُلّ جَمِيلٍ

فَتَرَى الْمَوْتَ فِي زَهْرَةِ الْآنِيَةِ

وَتَرَى الْبَحْرَ يَأْسِرُ شَمْسَ الْأَصِيلِ[2]

للموت فكرة وخلفية ثقافية سيّئة عند جميع البشر، لأنّه موعد انتهاء الحياة والفراق الأبدي، لكن للشّاعر نظرة مختلفة، فالموت عنده (زهرة الآنية) فحين ينزوي الشّاعر مع ذاته الحالمة، يتجلّى أمامه كلّ شيء جميل حتّى الموت.

حاول الشّاعر من خلال لفظة (الموت)أن يثير المتلقّي ويقحمه في نصّه، ويفتح له باب التّأويل ليتفاعل مع تجربته الشّعرية، وقد نجح إلى حدّ بعيد في إكساب نصّه الشّعري قوّة وجمالا من خلال الاستعارة غير المباشرة في تقريره، وهذا ما جعل المتلقّي متفاعلا معه.

[1]- المصدر السّابق، ص 51.

[2]- المصدر نفسه، ص 26.

5.1.2. حقل السّلاح:

يعدّ الاهتمام بالحياة والرّغبة في جعلها آمنة ومستقرّة من أهمّ الأسباب التي جعلت الإنسان يفكّر في الوسائل التي تحقّق له ذلك[1]، وقد كان اهتمام الإنسان بالسّلاح منبثقا من «الحاجة الحقيقة التي كان يؤمن بها، ومن الإحساس العميق بما كانت تؤدّيه له كلّ عناصره»[2]، وقد استعمل السّلاح منذ القديم لصدّ خطر الغزاة أو أيّ خطر آخر، لكن مع مرور الزّمن والتّطوّر الذي شهده العالم أصبح السّلاح من أهمّ وسائل العدوان، خاصّة تلك المجتمعات التي تفرض سيطرتها وبقوّة على باقي الشّعوب الضّعيفة.

ونتيجة لما شهده العالم من حروب، أصبح السّلاح عنصرا ملازما للفرد، بل أصبح يشكّل جزءا من شخصيته، وتغيّرت استعمالاته جذريّا بعدما كان السّلاح بالنّسبة للعربي رمزا، تنطوي تحته كثير من المعاني، فهو رمز للشّجاعة والقوّة والنّخوة[3]، وأصبح اليوم رمزا للدّمار والطّغيان والحروب.

اللّفظة	تكرارها	اللّفظة	تكرارها
السّيف	06	القوس	01
الرشّاش	02	الرّمح	01
القنبلة	02	الرّصاص	06
البندقية	04	المسدّس	01

[1]- ينظر، نوري حمودي القيسي، شعر الحرب حتّى القرن الأوّل الهجري، دار الجاحظ للنّشر، بغداد، العراق، د ط، 1981م، ص 50.

[2]- المرجع نفسه، ص 57.

[3]- ينظر: علي كاظم محمد و علي المصلاوي، لغة شعر ديوان الهذليين، رسالة ماجستير، تخصّص: اللّغة العربية وآدابها، قسم الدّراسات العليا، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 1999م، ص 50.

دبّابة	02	سهم	02
المدافع	01	لغم	01
منشار	01	شظايا	01
طلقة	03	السّلاح	06
الزّناد	01		

الجدول 05: ألفاظ حقل السّلاح وعدد تكرارها

وظّف الشّاعر ألفاظ السّلاح محاولا من خلالها عكس الواقع الذي عاشته الجزائر في فترات مختلفة من تاريخها (الغزو، الاستعمار، العشرية الحمراء)؛ حيث حاول الآخر (العدو) إسكات الأصوات الحرّة المطالبة بالحرية والإصلاح وتغيير الواقع المتردّي، يقول الشّاعر:

قَهْوَةٌ وَاحِدَةٌ

لِجَمِيعِ الضّيُوفِ

أُمّةٌ قَاعِدَةٌ

وَالْأَوَانِي تَطُوفُ

وَيَدٌ وَاحِدَةٌ

خَطَفَتْهَا السّيُوفُ[1]

أدرج الشّاعر لفظة (السّيف) وإن لم يعد له فاعلية أو قيمة في الواقع المعاصر من النّاحية الفعلية، إلّا أنّ إدراجه كان رمزا للطّغيان والاستبداد؛ حيث إنّ السّيف يقطع كلّ يد حالمة متأمّلة بالتّغيير (ويد واعدة خطفتها السّيوف).

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 11.

وفي مثال آخر، يقول:

طَلْقَةٌ

طَلْقَتَانِ

نَجْمَةٌ تَتَرَاجَعُ خَلْفَ الدّخَانِ

وَدَبّابَةٌ تَتَقَدّمُ

إنّ الْمَنَازِلَ صَامِدَةٌ

وَالشّوَارِعُ تَقْتَحِمُ النّاسَ

زَغْرُودَةٌ تُعْلِنُ الْعُرْسَ

وَالدّمُ يَفْتَتِحُ الْمَهْرَجَانَ[1]

هذه الألفاظ (طلقة، طلقتان، دبّابة) ترد في المواضع حينما ترتفع نبرة الشّاعر الحماسية التي تصف لنا المشهد المأساوي الذي عاشته الجزائر (العشرية الحمراء) كما تصف لنا صمود الشّعب الجزائري رغم ضعفه، إلّا أنّه يقاوم ويواجه حتّى تعلن الزّغاريد عن سقوط شهيد سالت دماؤه لتكون فاتحة لمهرجان النّصر والحرية.

وفي توظيف آخر للسّلاح، يقول الشّاعر:

زَيّنَتْنِي الْبِلَادُ بِلُكْنَتِهَا

وَبَنَادِقِهَا

وَرَمَتْنِي عَلَى فَرَسٍ مِنْ دُخَانٍ

[1]- المصدر السّابق، ص 63.

وَخَضَتْ مَعْرَكَتِي ضِدّ نَفْسِي

وَضِدّ الزّمَانِ

انْتَصَرَتْ كَثِيرًا... بِلَادِي[1]

ترد لفظة (البندقية) في المواضع التي تشير إلى المواجهة والدّفاع عن النّفس وعن الوطن، وهي غالبا رمز للفخر والبطولة، وفي هذا المقطع أراد أن يقول الشّاعر؛ إنّ التّحرّر لن يتم إلّا ببندقية حقيقية في يد الشّعب، تحرّكها إرادته وإيمانه بالتّغيير، وبثورة تستهدف تغيير النّفس أوّلا، ثمّ تغيير الزّمان، فالله ﴿ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ﴾.[2]

6.1.2 حقل أسماء الأعلام وبدائلها:

ذكر أسماء الأعلام في الشّعر يعدّ من حسن الصّنعة ودلالة على قوّة الطّبع وفيه، يقول "ابن رشيق": «ومن حسن الصّنعة أن تطرّد الأسماء من غير تكلفة ولا حشو فارغ، فإنّها إذا اطّردت دلّت على قوّة طبع الشّاعر، وقلّة كلفته ومبالاته بالشّعر».[3]

كما تبرز إلى جانب أسماء الأعلام ألفاظ أخرى تشترك معها في الدّلالة، مشكّلة بديلا عن أسماء الأعلام الظّاهرة والمباشرة، لتدلّ على مسمّيات قريبة ومعروفة، مثل: الأب، الأم، العمّ، الشّعب، المرأة، النّاس... إلخ.[4]

---

[1]- المصدر السّابق، ص 54.

[2]- سورة الرّعد، الآية 12.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 71.

[4]- ينظر: كوثر هاتف كريم عبد الرّضا الشّيباني، لغة الشعر في ديوان الأصمعيات، أطروحة دكتوراه، تخصّص: فلسفة في اللّغة العربية وآدابها، قسم اللّغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 1432هـ/2011م، ص 66.

اللّفظة	تكرارها	اللّفظة	تكرارها
شهرزاد	02	السّندباد	02
يوسف	03	آمنة	01
زينب	01	دليلة	01
سعاد	01	نبيلة	01
ليلى	03	مريم	01
صباح	01	عقيلة	01
فاطمة	03	جميلة	01
فيروز	01	نوح	02
قيس	02	أسماء	01
حورية	15	مسيلمة	01
سجاح	01	ريان	01
صبي	01	رضيع	01
الأم	20	البنين	01
العروس	14	الأهل	06
عجوز	03	الأصدقاء	04
الشّعب	02	الحركي	01
الجارة	10	امرأة	20
ملك	01	الأمازيغ	01
العاشق	32	الأنبياء	07
ملائكة	04	خائن	04
الرّجل	24	البشر	06

الشّهداء	13	الأميرة	01
رسول	04	الابن	05
خالة	01	الغريب	06
سيّدة	18	طفل	05
النّاس	28	ساحرات	01
الشّعراء	11	الجماهير	06
الجدّ	01	الصّاحب	07
الزّوجة	02	البسطاء	01
العرب	03	والد	20
أبي	02	الأحباب	13
قبائل	03	ضيوف	03
إخوة	02	فتاة	02
الآلهة	01	العجم	01
الشّياطين	01	النّساء	13
الرّعاة	01	أعداء	01
الزّبائن	02	فاتنة	02
الصّغار	04	العمّ	01
نادل	01	الجماعة	02

الجدول 06: ألفاظ حقل أسماء الأعلام وبدائلها وعدد تكرارها

وقد عمد الشّاعر على الإتيان بعدد من الأسماء المتتابعة في القصيدة الواحدة، مثل قوله:

لِمَ لَا تَتَزَوّجُ يَا وَلَدِي؟

لَمْ يَعُدْ لِي فِي الْأَمْرِ حِيلَةٌ

كُلّمَا قُلْتُ: زَيْنَبُ

جَاءَتْ بِبَالِي دَلِيلَةٌ

وَلَوْ أَنّ شَعْرَ سُعَادٍ عَلَى كَتِفَيْ شَهْرَزَادِ

وَلَوْ كَانَ وَجْهٌ صَبَاحٍ لِعُنُق نَبِيلَةٍ

وَنَظْرَةُ مَرْيَمَ لَوْ عَلّمَتْهَا لِلَيْلَى

وَلَوْ رَفَعَتْ صَدْرَهَا فَوْقَ جِذْعِ عَقِيلَةٍ

وَسَاق فَطِيمَةَ

لَوْ كَانَ خَصْرًا لِفَاطِمَةَ

ثُمّ مَالَ عَلَى رَقَصَاتٍ جَمِيلَةٍ[1]

وردت هذه الأعلام لتدلّ على أثر الجانب العاطفي الموجود في نفس الشّاعر الذي يعيش حيرة من سيختار لتكون زوجته (زينب أم دليلة، سعاد أم...إلخ) فلو كانت له القدرة لتزوّج من كلّ فاتنة ليملأ الفراغ العاطفي الذي يعيشه.

[1]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، المؤسّسة الوطنية للاتّصال والنّشر والإشهار، رويبة، الجزائر، د ط، 2013م، ص 192.

فقد عمد الشّاعر إلى توالي الأسماء في القصيدة الواحدة، ليحدث نوعا من المبالغة، لاسيما إذا علمنا أنّه من طبيعة الشّعراء العرب تكرارهم أسماء الأعلام والأجناس كثيرا في شعرهم[1]، وذلك لما للأسماء من دلالة شعورية تجعلها أقدر وأقوى من غيرها على التّعبير[2]، فهناك أسماء خالدة في الذّاكرة الجماعية، وبمجرّد ذكرها يتمكّن المتلقّي من استحضارها، مثل قول الشّاعر:

تَتَجَافَى الْقَوَافِلُ عَنْ بِئْرِ يُوسُفَ

ذَاتِ الْيَمِينِ وَذَاتِ الشِّمَالِ

مُنْذُ سِتّينَ عَامَ

سَارَ تَدْبِيرُ إِخْوَتِهِ مُلَثَمًا رَسَمُوهُ

وَضَيّعَتِ الْعِيرَ وُجْهَتُهَا

فَاسْتَعَانَتْ "بِخَارِطَةٍ لِلطّرِيقِ"

وَفِي الْعِيرِ هَرْوَلَ إِخْوَةُ يُوسُفَ

بَاعُوا قَمِيصَ أَخِيهِمْ

بَاعُوا دُمُوعَ أَبِيهِمْ[3]

فلم يقصد الشّاعر هنا بذكره (يوسف) اسم علم في ذاته، بل جعل الاسم مفتاحا للتّأويل ورمزا يشير به إلى قصّة سيّدنا (يوسف عليه السّلام)، فتضييع العير لوجهتها، والاستعانة بخارطة

[1]- المرزوقي أحمد بن محمد بن حسن أبو علي، شرح ديوان الحماسة، ص 117-118.

[2]- عبّاس محمود العقّاد، اللّغة الشّاعرة، ص 10.

[3]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 148.

الطّريق، وبيع القميص، وبيع دموع الوالد (يعقوب عليه السّلام)، كلّ ذلك إشارة إلى قضيّة فلسطين التي تقع تحت وطأة المحتلّ دون أن يحرّك العرب ساكنا.

وإلى جانب أسماء الأعلام، نجد الشّاعر قد أكثر من استخدام بدائل أسماء الأعلام التي شغلت مكانها، دون أن تؤثّر على السّياق، أي أنّها كانت بديلا حقيقيّا لتلك الأسماء، ومن أمثلة ذلك نذكر قول الشّاعر:

سَوْفَ تَفْرَحُ هَذَا الْمَسَاءِ

بِمَا يَتَيَسّرُ مِنْ أُغْنِيَاتٍ

وَمَا يَتَوَفّرُ مِنْ أَصْدِقَاءِ

مِثْلَمَا يَفْرَحُ الْحَبَشِيُّ بِحَبّةِ قَمْحٍ

وَيَحْتَفِلُ الْعَرَبِيُّ بِقَطْرَةِ مَاءِ

وَكُلّمَا يَنْتَشِي الْغَائِبُونَ

إِذَا اسْتَنْشَقُوا نَسَمَةَ الْأَهْلِ

وَالْأَصْدِقَاءِ[1]

دلّت هذه البدائل (الأصدقاء، الحبشي، العربي، الأهل) على الجانب الإنساني العاطفي في نفسية الشّاعر، فهو بحاجة إلى الأصدقاء والأهل، وهذا دليل على اغترابه وشعوره بالحاجة إلى حضور الآخر.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 67.

سَوْفَ أَشْهَدُ لِلْعَاشِقِينَ

وَأَشْهَدَ لِلشّهَدَاءِ

وَأَشْهَدَ لِلنّاسِ مُنْذُ اسْتَوَوْا فَوْقَ أَرْجُلِهِمْ

وَمَشَوا فِي الضّيَاءِ[1]

وردت بدائل أسماء الأعلام في هذا المقطع(العاشقين، الشّهداء، النّاس) لتدلّ على الفداء والتّضحية التي اشترك فيها العاشقين والشّهداء، فأثار بذلك انفعال وإحساس المتلقّي، ليشركه معه في مواجهة التّجربة التي مرّ بها.

7.1.2 حقل الحيوان:

لقد سخّر الله الحيوان لخدمة الإنسان، فكان رفيقا له في حلّه وترحاله، ويؤدي وظائف، منها: الحراسة، الصّيد، حمل الأثقال والزّراعة. ويرد حقل الحيوان في شعر "عاشور فنّي" بشكل لافت، وهذه ألفاظه:

اللّفظة	تكرارها	اللّفظة	تكرارها
القطّ	01	العصافير	06
الدّيك	01	الكلاب	04
الحمام	22	الطّيور	15
الحجل	03	الفرس	02
الحلزون	03	النّمل	02
الفراشة	05	الفيل	01
السّنونوة	04	البلابل	04

[1]- المصدر السّابق، ص 45.

الهدهد	03	الكروان	04
الخنزير	01	الثّعبان	01
الغزال	02	العير	03
الأسد	01	العنكبوت	02
الغنم	01	الذّئب	01
الجراد	01	الحشرات	01
الغراب	01	الخيول	05
الجياد	01	الذّباب	01
البقر	01		

الجدول 07: ألفاظ حقل الحيوان وعدد تكرارها

اهتم الشّعراء القدامى والمحدثون بتوظيف الحيوان في كتاباتهم، و "عاشور فنّي" واحد من هؤلاء، فقد ضمّن أنواعا مختلفة من الحيوانات في شعره، ومن أمثلة ذلك قوله:

حِينَمَا مَرّتِ الزّوْبَعَةُ

سَقَطَتْ أَوْجُهٌ وَرُؤُوسٌ

وَلَمْ تَسْقُطْ الْأَقْنِعَةُ

ثُمّ دَارَتْ بِنَا الْأَرْضُ دَوْرَتُهَا

فَإِذَا النّمْلُ يَحْتَلّ مِئْذَنَةً

وَإِذَا الْفِيلُ يَدْخُلُ فِي قَوْقَعَةٍ[1]

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 59.

وظّف الشّاعر(النّمل والفيل) وغرضه التّهكّم والسّخرية، فجمع بين المتناقضات في قوله: (النّمل يحتلّ مئذنة) و (الفيل يدخل في قوقعة) فسخرية الحياة جعلت صغائر القوم تتبوّأ المناصب العليا وكبار القوم تُحبس في قوقعة (السّجن) فعدالة الحياة هنا مزيّفة متخفّية وراء الأقنعة، ويبدو أنّه قد تأثر بلافتة "أحمد مطر" (النّملة والفيل).

وفي توظيف آخر، نجد الطّيور قد شغلت مجالا واسعا:

وَمِنْ نَبَرَاتِي وَثَرْثَرَتِي

أَوْ تُغنّي الْبَلَابِلُ مِنْ لُغَتِي

يَمُدّ أَصَابِعَهُ فَتُلَامِسُ مَمْلَكَتَهُ

مِنْ نُجُومٍ وَمِنْ قُبَرَاتٍ[1]

البلابل هي رمز لطلاقة اللّسان وحسن الصّوت، فعندما تغنّي البلابل من لغة الشّاعر، فإنّها تضفي انشراحا وبهجة وسرورا في النّفوس، لتلامس مملكة ونجوما وقبرات.

ويكثر توظيف مثل هذه الطّيور في غرض المدح، أكثر من غيرها من الأغراض، فحينما يشبّه الممدوح بالبلبل، فإنّه يتّصف بالفطنة والذّكاء، وفي توظيف آخر للطّيور، يقول الشّاعر:

وَكَيْفَ ذَابَتِ الصّلَاةُ فِي الْقِيَامِ

فَامْتَلَأَ الْمَدَى بِهَا وَبِالضّيَاءِ وَالْحَمَّامِ

وَأَلْمَسَ نَدَى قَامَتَهَا ثُمّ احْتَرَقَ

عَلَى رَنِينِ هِزّةِ الْقَلْبِ احْتَرَقَ

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 36.

وَقُلْ تَبَارَكَ الْوَجْهُ الَّذِي اعْتَلَى عَلَى

الْجَمَالُ[1]

يعتبر الحمام منذ العصور القديمة رمزا للحبّ والسّلام، وارتبطت الرّمزية التّاريخية بالحمام في مختلف الثّقافات والحضارات، والشّاعر لم يبتعد عن هذه الرّمزية، بل أضاف لها رمزية دينية، إذ أنّ الكثير من الحمام يتموضع بجوار المنشآت الدّينية وخاصّة المساجد، فكلّما نودي للصّلاة، امتلأ المدى بالضّياء والحمام، وهذا ما يؤكّد ارتباط الشّاعر الوثيق بالموروث الدّيني.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

رَمَتْنِي عَلَى فَرَسٍ مِنْ دُخَانٍ

خَضَتْ مَعْرَكَتِي ضِدّ نَفْسِي

وَضِدّ الزّمَانِ[2]

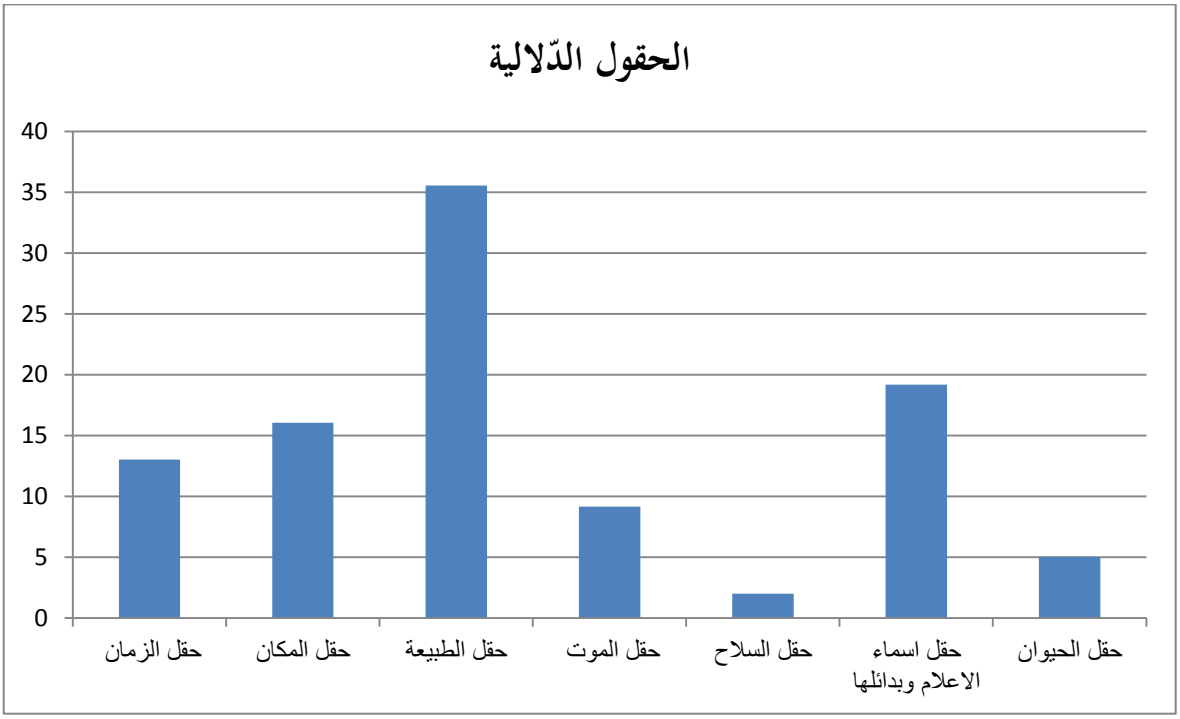
الفرس من أهمّ الرّكائز التي يحتاجها المقاتل في الحروب والمعارك في القديم، وتعتبر الفرس رمزا للعزم والهمّة، فهي تشارك أصحابها غاياتهم، لكن الفرس في هذا المقطع هي فرس وهمية (فرس من دخان) فكيف له أن يخوض المعارك وينتصر، فالشّاعر أراد أن يصوّر لنا معركة خاسرة ضدّ نفسه وضدّ الزّمان، لأنّه لا يملك مقوّمات النصر.

لجأ الشّاعر إلى عالم الحيوان، ليخلق منه بديلا إنسانيّا، فقدّم لنا بذلك عبقرية أدبية، أضاف عليها من لمساته الخاصّة، ليوصل المتلقّي إلى تجربته الشّعرية.

[1]- المصدر السّابق، ص 33-34.

[2]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 54.

منحنى بياني يمثّل أهمّ الحقول الدّلالية في شعر "عاشور فنّي"



حقل الزّمان	حقل المكان	حقل الطّبيعة	حقل الموت	حقل السّلاح	حقل أسماء الأعلام وبدائلها	حقل الحيوان
13,02	16,05	35,57	09,15	02,00	19,18	%05.03

الجدول (8): يمثّل النّسب المئوية للحقول الدّلالية

من خلال رصدنا لمعظم الحقول الدّلالية في شعر "عاشور فنّي" والتي شملت 2044 لفظة، موزّعة بنسب متفاوتة على أهمّ الحقول المدروسة، تبيّن لنا أنّ حقل الطّبيعة قد تربّع على مساحة الإبداع بنسبة 35.57 %، فالشّاعر لجأ إلى الطّبيعة، هروبا من واقع الحياة المرير الذي يعيشه والحيرة التي تقبض على نفسه، وهذا ما دفعه إلى انتظار زمن التّفاؤل الذي يشعره بالأمان والاستقرار والرّاحة.

وإذا قمنا بالتّركيز على ألفاظ بعينها، وجدنا أنّ ألفاظ (الأرض، السّماء، البحر، الرّبيع، الورد، الشّمس) قد تكرّرت أكثر من غيرها، فالشّاعر ذو نزعة رومنسية، جعل من الطّبيعة ملاذًا له.

ثمّ يأتي حقل أسماء الأعلام وبدائلها بنسبة 19.18 %، وأوّل ما لاحظناه بعد دراستنا لهذا الحقل حضور لفظة (العاشق) بقوّة، وذلك للإشارة إلى الجوّ العاطفي الذي يعيشه الشّاعر، وإلى البواعث النّفسية والوجدانية التي ترجمت تجربته الشّعرية.

ثمّ يليه حقل المكان الذي اكتسب أهمية بالغة في لغة الشّاعر بنسبة 16.05 %؛ حيث نجد أنّ الألفاظ (الشّارع، المدن، الطّريق، البلاد، الأفق) كان لها أثرا عميقا في نفسه، باعتبارها الفضاء الواسع والمكان المفتوح الذي يربط الإنسان بالوجود، إضافة إلى هذا، فقد بيّن لنا الشّاعر مرجعيّته الثّقافية الخصبة، من خلال توظيفه لأهمّ المدن التّاريخية، مثل: (برلين، الأندلس، كربلاء).

وبنسبة متقاربة، نجد حقل الزّمان 13.02 %، والذي نظر إليه الشّاعر نظرة تشاؤمية، تعكس رؤيته لهذا العالم، نظرة رافضة للوضع الذي يعيشه، فالزّمان يمرّ ويمضي، والوضع على حاله لم يتغيّر.

ثمّ يأتي حقل الموت بنسبة 09.15 %، والذي ترجم من خلاله الشّاعر انفعالاته وإحساساته ورؤاه؛ حيث ربط الموت بالحياة والتّجديد، وتجاوز الواقع، فالشّاعر يطمح دوما لحياة وردية، بعيدة عن الظّلم والتّسلّط والاستبداد.

أمّا حقل الحيوان، فنجد أسماء الحيوانات متفرّقة الحضور، فمنها الأليفة ومنها المتوحّشة ومنها الزّواحف والحشرات، وردت بنسبة 05.03 %، انتقاها الشّاعر من واقع البيئة، مستندا على مخزون حيوي واقعي، دون أيّ مبالغة.

وآخر حقل هو حقل السّلاح، الذي ورد بنسبة 02.00 %، وهي أدنى نسبة بين الحقول الأخرى، وذلك إن دليل على أنّ الشّاعر بعيد كلّ البعد عن العنف والقتل والدّمار، فكان توظيفه لأنواع السّلاح المختلفة رمزا للنّصر والكفاح، وبزوغ شمس الحرية والعدل في الأوطان العربية عامّة وفي الجزائر خاصّة.

وفي الأخير، نستطيع القول إنّ الحقول الدّلالية التي عجّت بها قصائد الشّاعر، بيّنت لنا ثراء معجمه اللّغوي الذي تميّز به، فجاءت قصائده متماسكة البنية، من خلال نظرته للحياة والموت، وترجمت حبّه للطّبيعة والإنسان والوجود.

3. اللّغة التّركيبية:

نهتمّ في هذه المرحلة بدراسة نظام الكلمات من حيث ترتيبها داخل الجملة، وعلاقة كلّ كلمة بالأخرى، فكلّ تركيب يحمل نظاما معيّنا تحكمه قواعد وقوانين، وكلّ تغيير في مستوى أيّ بنية يؤدّي إلى تغيير الجملة من حيث دلالتها.

إن التّركيب «يهتمّ بالبنية الشّكلية وفق قواعد النّحو، وذلك بالتّركيز على المستوى الإبلاغي الذي يظهر أثناء أداء بنية الجملة النّحوية لتلك الوظيفة في سياق ما، وهذا الرّبط بين البنية الشّكلية للجملة ووظيفتها الإبلاغية، لا يمكن حصوله إلّا من خلال توافر فائدة السّامع يحسن السّكوت عليها»[1]، وهذا يعني أنّ التّركيب ينظر إلى تآلف وانتظام الأصوات في الكلمات، أي أنّ المتلقّي أثناء سماعه لكلمات مركّبة يفهم المقصود منها.

[1]- صالح بلعيد: التّراكيب النّحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994م، ص 100.

1.3 الانزياح:

يعدّ مفهوم الانزياح من المفاهيم التي أحدثت جدلا واسعا بين الدّارسين والنقّاد في ظلّ الدّراسات الأسلوبية والبلاغية والنّقدية واللّسانية، ممّا تولّد عن هذا اتّجاهات عدّة، وتعدّدت مستويات فهمه بتعدّد الأبعاد المعرفية التي يحملها مدلوله، لذلك كان البحث عن الأصل اللّغوي لكلمة الانزياح دافعا قويّا يستلزم منّا الكشف عن أصوله وجذوره اللّغوية، حتّى يسهل علينا فهم المصطلح والغوص في تتبّع آثاره الجمالية والفنية في النصّ الأدبي.

ومن خلال ما عرجنا إليه آنفا، نورد التّعريفات التي اتّسم بها مصطلح الانزياح وما جاء في شأنه من اللّغة والاصطلاح.

1.1.3 في المعاجم الغربية:

جاء في قاموس "لاروس Larousse" الفرنسي، ما يلي: Ecart action s'ecarter mouement que de cote variation، ومعناه: وضع بجانب وتغير.

كما ورد في قاموس "أكسفورد oxford" الإنجليزي Déviation: deviate (v)frome : turn away from what is usually accepted.[1]، وفي معناه: الانزياح عن الطّريق المعتاد أو المقبول.

تتقاطع اللّغتان الإنجليزية والفرنسية «في استعمال المصطلح (Ecart) بينما تنفرد الفرنسية باستعمال (déviation) وبارتداد معجمي إلى هاتين الكلمتين لاحظنا أنّ اللّغة الفرنسية قد عرفت الكلمة الاسمية (Ecart) في القرن الثّاني عشر الميلادي وفعلها (écarter) في القرن الموالي، وهو مشتقّ بمعنى: الفسخ أو التّقطيع... أمّا الكلمة المشتركة (déviation) والتي لم تعرفها الفرنسية

[1]- Oxford learners, pocket dictionnary, forth edition Oxford université, Press printed in chaina, published, 2008, p 122.

إلّا في القرن الخامس عشر الميلادي فإنّها مشتقّة من الكلمة اللّاتينية(déviare) بمعنى الانحراف عن الطّريق»[1]، فلغويّا يمكننا القول؛ إنّ الانزياح هو فعل الكلام الذي يبتعد عن القاعدة.

2.1.3 في المعاجم العربية:

جاء في "لسان العرب" في مادّة (زيح) «زاحَ الشيءُ يَزيحُ زَيْحاً و زُيُوحاً و زِيُوحاً وزَيَحاناً، وانْزاحَ: ذَهَبَ وَتَبَاعَدَ».[2]

ويعرف "الفيروز أبادي" (ت817هـ) الانزياح بقوله: «نَزَحَ، كمنع وضَرَبَ:نَزْحاً ونُزوحاً: بَعُدَ، و. البِئْرَ: اسْتَقى ماءَها حتى يَنْفَدَ أو يَقِلَّ، كأَنْزَحَها. ونَزَحَتْ هي نَزْحاً (...) وقوْمٌ مَنازيحُ. ونَزَحَ القومُ: نَزَحَتْ آبارُهُمْ».[3]

وأورد "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (ت174هـ) في كتاب "العين": «نزح: نَزَحَتِ الدارُ تَنْزَح نُزُوحاً أي بَعُدَت. ووَصْل نازح أي بعيد».[4]

وفي معجم "اللّغة العربية المعاصرة": «نزَح الشّخصُ عن أرضه: بعُد عنها (السكان النازحون عن ديارهم –نزوح جماعيّ– مقاومة النزوح بإيجاد فرص عمل)، نزَح إلى العاصمة: انتقل، سافر (نزح من الريف إلى المدينة)».[5]

---

[1]– يوسف وغليسي، مصطلح الانزياح بين ثابت اللّغة المعيارية الغربية ومتغيّرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلّة علامات، مكناس، المغرب، المجلّد 16، العدد 64، 2008م، ص 190.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ص 1897، مادّة (زيح).

[3]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص 252، مادّة (زيح).

[4]– الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين، ص 162.

[5]– أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللّغة العربية المعاصرة، عالم الكتب للطّباعة والنّشر، الرّياض، السّعودية، ط 1، 1429هـ، 2008م، ج 3، ص 2191.

ومن هذه التّعريفات اللّغوية، نستنتج أنّ المعنى المعجمي ركّز على معنى الابتعاد، أي أنّ معنى الانزياح محصور بين الخروج عن السّياق والابتعاد؛ حيث إنّ هذا المعنى يجمع بين مختلف الاتّجاهات التي تطرّقت إلى هذا المفهوم، ولهذا يمكننا القول إنّ معنى الانزياح محصور بين الابتعاد والخروج عن النّسق.

3.1.3 اصطلاحا عند الغرب:

تبارى الباحثون في تقديم معنى الانزياح على اختلاف توجّهاتهم، كما تباينت تعريفاتهم لدى النقّاد والأسلوبين، فإذا غصنا في لجّ الشّعرية الغربية وجدنا مصطلحات عدّة تقابل مصطلح الانزياح.

إنّ الانزياح من أهمّ العناصر التي قامت عليها الأسلوبية «حتّى عدّه نفر من أهل الاختصاص كلّ شيء فيها، وعرّفوها أنّها علم الانزياحات»[1]، كما أنّ لكلّ باحث أسلوبه الخاصّ الذي يميّزه عن غيره، وسنقوم بعرض مفاهيم الانزياح عند أهمّ الغربيين:

يعدّ "رومان جاكبسون Roman Jakobson" أحد الأوائل الذين حاولوا التّجديد في مباحث الاستعارة والكناية يعتبر: «أن الوظيفة الشّعرية تتحقّق على وجه الخصوص باعتماد الاستعارة أساسا»[2]، والاستعارة هي عبارة عن انزياح، والانزياح هو الخروج عن اللّغة العامية العادية وإنتاج لغة جديدة.

أمّا "سبيتزر Spitezr" رائد الأسلوبية، فأوّل ما قام به في دراسته للانزياح هو القياس على الاستعمال الشّائع، ثمّ الملاءمة بينه وبين روح الأثر الأدبي وطابعه العام، ومن ثمّ ينتهي إلى استنباط

[1]- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2005م، ص 07.

[2]- رومان جاكبسون، قضايا الشّعرية، ص 08.

الخصائص الفردية للعبقرية المبدعة، ومنها إلى تحديد نزعة عامّة من نزعات العصر[1]، بمعنى أنّ "سبيتزر" يقوم باستقراء السّمات الخاصّة للكاتب من خلال انزياحاته في عمله الأدبي، أي لكلّ كاتب ميزاته وخصائصه التي تميّزه عن غيره، وتعبّر عن نفسيته وميوله، وعليه فالانزياح هو انحراف فردي.

تناول "رولان بارت Roland Barth" الانزياح وعنه يقول: «فالنصّ عنده قوّة متحوّل تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح نقيضها يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم»[2]، بمعنى أنّ النصّ عنده هو عبارة عن بنية متحوّلة، تتجاوز حدود المعقول.

يقول "جون كوهين Jean Cohen" في كتابه "بنية اللّغة الشّعرية": «فالأسلوب هو كلّ ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف... إنّه انزياح بالنّسبة إلى المعيار، أي خطأ، ولكنّه خطأ مقصود»[3]، فالخروج عن المألوف في الأسلوب عند "كوهين" هو خطأ مقصود وغير عادي، لأنّه يزيد من شعرية النصّ ويميّزه.

ويعدّ "ريفاتير Michel Riffater" أوّل من طوّر مفهوم الانحراف تطويرا جذريّا، فالانزياح عنده هو «خرق لقوانين اللّغة حينا ولجوء إلى ما نُدِرَ من الصّيغ حينا آخر»[4]، ويقول أيضا: «إنّ بنية النصّ تبدو من حيث العبارات والصّيغ في مستويين اثنين، أحدهما يمثّل النّسيج الطّبيعي وثانيهما يزدوج معه ويمثّل مقدار الخروج عنه»[5]، ويقصد بالنّسيج الطّبيعي ما هو مألوف ومعتاد أو

---

[1]- ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، ص 88.

[2]- المرجع نفسه، ص 104.

[3]- جون كوهين، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م، ص 15.

[4]- عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2003م، ص 13.

[5]- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، ص 102.

هو الخطاب العادي، أمّا ما يزدوج معه فهو ما انزاح عنه المألوف، كون أنّ للحرف دلالة وللكلمة دلالة وللجملة دلالة وللنصّ دلالات.

اهتمّ "فاليري Paul Valery" بدراسة الانزياح، إذ يقول: «الأسلوب في جوهره هو انحراف عن قاعدة ما»[1]، بمعنى أنّ الشّاعر يعبّر عمّا يرغب فيه، وذلك بحمل اللّغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله اللّغة العادية؛ أي يجعل لغته مميزة عن لغة كلّ النّاس.

من خلال عرضنا لآراء مختلف الباحثين والدّارسين الغربيين، نجد أنّ هناك تباينا في تعريف الانزياح، فكلّمن هؤلاء أخذ منه على أساس ما يحويه من فكر واهتمام، إلّا أنّهم اتّفقوا على أنّ الانزياح خاصّ بلغة الشّعر، إذ تبقيه متوهّجا ومليئا بالحيوية.

4.1.3 اصطلاحا عند العرب:

إنّ المتأمّل للتّراث الفكري العربي القديم، يصادف مصطلحات تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة من النّقد الأدبي والبلاغة وعلوم اللّغة، غير أنّها تدور حول مفهوم واحد وهو مخالفة المتّفق والمألوف والإتيان بالجديد، وهذا دليل على انتباه القدامى لظاهرة الانزياح وبهذا يكون لآراء النقّاد والبلاغيين العرب القدامى الدّور البارز في وضع الأصول والمبادئ التي مهّدت لظهور نظرية الانزياح[2]، وسنحاول التّطرّق لأهمّ تلك الآراء.

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1998م، ص 208.

[2]- ينظر، عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات، ص 14-15.

تطرّق "ابن جنّي" (ت392هـ) إلى مفهوم الانزياح في كتابه "الخصائص" في قوله: «اعلم أنّ معظم ذلك إنّما هو الحذف والزّيادة والتّقديم والتّأخير والحمل على المعنى والتّحريف»[1]، فالانزياح عنده يحدث على مستوى الدّلالة والقواعد النّحوية.

أمّا عند "عبد القاهر الجرجاني" فيقول في معرض حديثه عن نظرية النّظم: «إنّ هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتّمثيل وسائر ضروب المجاز، من بعدها مقتضيات النّظم وعنها يحدث وبها يكون»[2]، واستعمل "الجرجاني" «لفظة العدول، مصطلحا في صيغة الماضي (عدل) والعدول يعني التّحوّل من أسلوب إلى أسلوب، بقصد زيادة المعنى والتّحسين».[3]

الانزياح عند "ابن الأثير" (555هـ/630هـ)هو: «الذي يكون العدول فيه عن الحقيقة إلى المجاز لغير المشاركة بين المنقول والمنقول إليه، فذلك لا يكون إلّا لطلب التّوسّع في الكلام»[4]، فابن الأثير استعمل لفظ التّوسع وهي من مصطلحات الانزياح، لينتقل من اللّغة العادية إلى اللّغة اللّامألوفة.

إنّ مفهوم الانزياح يتحدّد عند "كمال أبو ديب" من خلال ما يسمّيه الفجوة «فالانزياح في أطروحات "أبي ديب" هو وسيلة من وسائل خلق الفجوة، –مسافة التّوتّر– ذلك أنّ استخدام

[1]– ابن جنّي أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجّار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، القاهرة، بريده السّعودية، د ط، د ت، ج 2، ص 360.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 356.

[3]– مصطفى السّعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشّعر، مؤسسة المعارف للطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، د ط، 1990، ص 12.

[4]– ابن الأثير ضياء الدّين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي و بدوي طبّانة، دار النّهضة، القاهرة، مصر، ط 2، د ت، ج 2، ص 78.

الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمّدة لا ينتج الشّعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسماه "أبو ديب" الفجوة، مسافة التّوتّر».[1]

وقد عرّف "صلاح فضل" الانزياح بقوله: «انحراف عن الاستخدام العادي للّغة، سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمات في غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى ما ينبغي أن تسند إليه في النّظام المألوف للّغة»[2]، فالانحراف عنده هو انتقال مفاجئ للمعنى، ولابدّ من الإشارة إلى أنّه يفضّل استخدام مصطلح الانحراف في جلّ مؤلّفاته.

ويتّضح من خلال ما سبق، أنّ الباحثين العرب حاولوا أن يصلوا إلى مفهوم الانزياح من خلال استنطاق الدّراسات التّراثية، كما أنّهم اطّلعوا على الدّراسات الغربية المعاصرة الخاصّة بهذه الظّاهرة، فتناولوها بالتّنظير والتّطبيق، واستفادوا وأفادوا.

2.3 الانزياح على مستوى التّركيب النّحوي:

يقوم الشّاعر بالإفصاح عما يختلج في نفسه من أحاسيس وتصوّرات ومواقف في هذا الكون فيختار لذلك ما يناسبه من الكلمات وفق تركيب معيّن. والانزياحات التّركيبية «تتّصل بالسّلسلة السّياقية الخطية للإشارات اللّغوية عندما تخرج على قواعد النّظم والتّركيب، مثل: الاختلاف في ترتيب الكلمات»[3]، أي إنّ الخروج عن محور التّركيب يعدّ انزياحا تركيبيّا، ويعكس هذا الانزياح قدرة المبدع على تفجير اللّغة، وتوليد أساليب وتراكيب جديدة، فتظهر موهبته في قدرته على انتقاء الألفاظ، وحسن صياغتها في تراكيب ملائمة لها، لينقل وجدانه في أبهى حلّة .والشّاعر يستجيب للوظيفة الشّعرية «التي تخلخل البنيات اللّغوية وهيمنة هذه الوظيفة، تعني هيمنة تخلخل

[1]- بشير تاوريريت، الشّعرية والحداثة بين أفق النّقد الأدبي وأفق النّظرية الشّعرية، دار رسلان للطّباعة والنّشر، دمشق، سوريا، د ط، 2010م، ص 92.

[2]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشّروق، القاهرة، القاهرة، مصر، ط 1، 1998م، ص 248.

[3]- صلاح فضل، الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 211.

البنيات (...) فالوظيفة الشّعرية تعبث بانتظام داخل الخطاب الشّعري، إنّها تنقل التّماثل من مكانه الطّبيعي وهو محور الاختيار إلى محور التّأليف».[1]

وهذا دليل على أنّ الشّاعر ملزم بالخروج عن النّظام اللّغوي الثّابت، استجابة لقريحته مستعينا بالرّخص التي تمكّنه من الانزياح عن البناء اللّغوي، دون القضاء عليه نهائيّا، والشّاعر على حدّ قول "جون كوهين": «شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق للكلمات ليس خالقا للأفكار، وعبقريته كلّها إنّما ترجع إلى إبداعه اللّغوي».[2]

يختصّ هذا المستوى برصد بعض الانزياحات التّركيبية التي يشملها النصّ الشّعري عند "عاشور فنّي"، بدءا بظاهرة التّقديم والتّأخير، لما لها من أهمية في عنصر التّركيب، ثمّ الانتقال إلى ظاهرة الحذف، كونه غنيّ بها، وكلاهما يعتبران خرقا وانتهاكا للسّائد والمألوف.

1.2.3 التّقديم والتّأخير:

يعدّ أسلوب التّقديم والتّأخير من أهمّ خصائص لغة الضاد، وهو أصدق دليل على أهمية الإعراب، الذي من دونه تصبح اللّغة جامدة وتفقد حريتها في التّعبير، ولضبط ماهية المصطلح، يجدر بنا التعرف على مفهومه اللّغوي.

- **التّقديم والتّأخير في اللّغة:**

يعرّف "الفراهيدي" التّقديم في قوله: «والقُدْمَة والقَدَمُ أيضاً: السابقة في الأمر وقوله تعالى: ﴿وَبَشِّرِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَنَّ لَهُمۡ قَدَمَ صِدۡقٍ عِندَ رَبِّهِمۡۗ﴾[3]، أي سبق لهم عند الله خير (...) وقَدَمَ فلان

[1]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994م، ص 99-100.

[2]- جون كوهين، بنية اللّغة الشّعرية، ص 40.

[3]- سورة يونس، الآية 02.

قومه أي يكون أمامهم، والقُدُمُ: المضي ، وتقول: يمضي قُدُماً أي لا ينثني، ورجل قُدُمٌ: مقتحم للأشياء يتقدَّمُ الناس، ويمضي في الحرب قُدُماً».[1]

ويعرّفه "الزّمخشري " بقوله: «وقدّمته وأقدمته فقدّم وأقدمَ بمعنى تقدّم، ومنه مقدّمة الجيش: للجماعة المتقدّمة، والإقدام في الحرب».[2]

وقد عرّف التّقديم والتّأخير في موضع آخر فقال: «كون التّقديم من قدّم الشّيء، أي وضعه أمام غيره، والتّأخير نقيض ذلك»[3]، ومعنى ذلك أنّ التّقديم والتّأخير كلمتان متضادّتان، فالأوّل تقديم الشّيء بعد أن كان مؤخّرا، والثّاني تأخير الشّيء بعد أن كان مقدّما.

➢ التّقديم والتّأخير في الاصطلاح:

إنّ التّقديم والتّأخير من أبرز الظّواهر اللّغوية في الانزياح التّركيبي، يميل إليها الشّعراء بهدف القصر أو التّخصيص أو الاهتمام بأمر المتقدّم أو تقوية الحكم وغيرها من الأغراض، ونجد "الجرجاني" يعرّف هذه الظّاهرة في قوله: «هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه ويقضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء فحوّل اللّفظ من مكان إلى مكان»[4]، ويعدّ التّقديم والتّأخير عند "الجرجاني" سمة بارزة من سمات النّظم، وإليها ترجع المزيّة والفضل.

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ص 122.

[2]- الزّمخشري أبو قاسم محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، ص 58.

[3]- إنعام فؤاد عكّاوي، المعجم المفصّل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، تح: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1996م، ص 411.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 117.

وعرّف "الزّركشي" (745هـ/794هـ) التّقديم والتّأخير في كتابه "البرهان في علوم القرآن"، فقال: «هو أحد أساليب البلاغة، فإنّهم أتوا به دلالة تمكّنهم في الفصاحة وملكتهم في الكلام وانقياده لهم، وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاقا».[1]

أمّا "ابن فارس"، فيقول: «من سنن العرب تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخّر، وتأخيره وهو في المعنى مقدّم»[2]، وبهذا يكون التّقديم والتّأخير أسلوبا عربيّا خالصا، بل هو دلالة على تمكّنهم في الفصاحة.

ولابدّ من الإشارة إلى أنّه «حين نذكر التّقديم فينبغي أن يغنينا ذلك عن التّأخير، لأنّنا حين نقدّم الخبر، فإنّنا في الوقت نفسه نؤخّر المبتدأ، وحين نقدّم المفعول، فإنّنا نكون قد أخّرنا الفعل والفاعل».[3]

ويتّضح أنّ عنصري التّقديم والتّأخير مهمّان في إثراء النصّ الشّعري، من خلال التّحوّلات التّركيبية ممّا يجعله أكثر حيوية، خال من الجمود، يبعث في نفس القارئ الفضول في معرفة الدّلالات الكامنة وراء هذا الانزياح.

ونجد العديد من نماذج التّقديم والتّأخير في شعر "عاشور فنّي"، وسنذكر منها ما تيّسر لنا من الأمثلة، يقول الشّاعر:

وَلَنَا أَنْ نَقُولَ مَعًا:

لَمْ تَخْنَا الْكَوَاكِبُ يَوْمًا

وَلَمْ نَخْتَلِفْ

---

[1]- بدر الدّين محمد بن عبد الله الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التّراث، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ج 3، ص 232.

[2]- ابن فارس أبو الحسن بن أحمد بن زكريا، الصّاحبي في فقه اللّغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص 189.

[3]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 169.

أَبَدًا حَوْلَ تُفّاحَةِ الْقَلْبِ

لَمْ تَرْتَجِفْ

حِينَمَا انْفَلَقَتْ فَتَضَوّعَ مِسْكُ الْقَصَائِدِ

وَانْتَشَرَتْ حَوْلَنَا لَوْثَةُ الْأَلْسِنَةِ[1]

حصل التّقديم والتّأخير في السّطر الشعري الأخير من هذا المقطع، إذ إنّ أصل الجملة (انتشرت لوثة الألسنة حولنا) يعني أنّه قدّم المفعول فيه الدالّ على الظّرفية المكانية على الفاعل، اهتماما من الشّاعر بالمكانية والتي تشير إلى الانفتاح والاتّساع المحيل على كثرة الكلام عن الشّعراء الذين لا يبدوه أدنى اعتبار.

وفي مثال آخر من القصيدة نفسها، يقول:

وَآنَ لَنَا أَنْ نَفِيءَ إِلَى شَاطِئِ اللّيْلِ

نُخْرِجُ أَحْلَامَنَا تَتَجَوّلُ فِي عَتَمَةِ الْكَوْنِ سِرّا

وَآنَ لِأَرْوَاحِنَا أَنْ تُطِلّ عَلَى الشّهَدَاءِ

وَتَنْشُرُ أَزْهَارُهُمْ فَوْقَ هَذِي الْمَدِينَةِ قَبْرًا فَقَبْرًا

وَآنَ لَكَ الْآنَ أَنْ تَنْهَجِي حِجَارَةَ رُوحِي

وَقَلْبِي عَلَى ثَلْجِهَا يَتَقَاطَرُ حِبْرًا[2]

[1] – عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 34.

[2] – المصدر نفسه، ص 39.

في السّطر الشعري الأخير من هذا المقطع، أورد الشّاعر تقديما وتأخيرا؛ حيث إنّ أصل الكلام (ويتقاطر قلبي حبرا على ثلجها)، بمعنى أنّه قدّم الفاعل على الفعل، وهذا اهتماما بمواطن الذّات الكاتبة التي تقطر ألما، نتيجة ما تعانيه في واقعها المفجع الذي توحشه عتمة المآسي.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

لِمَ لَا تَتَزَوّجْ يَا وَلَدِي؟

أَتَزَوّجُ يَا سَيّدِي

أُعْطِنِي فُرْصَةً لِتَرَى

أَتَزَوّجُ كُلّ النّسَاءِ اللّوَاتِي خَلَقْنَ[1]

هنا حدث تقديم وتأخير في قوله: (لم لا تتزوّج يا ولدي)، والأصل (يا ولدي لم لا تتزوّج) وكذلك في قوله: (أتزوّج يا سيّدي) والأصل (يا سيّدي أتزوّج) فأخّر جملة النّداء على الجملة الفعلية (أعطني فرصة)، وذلك لاهتمامه بالفرصة التي كلّما بحث عنها، زادت احتمالات تحقيق الاستقرار الذي يريده الشّاعر.

وحصل التّقديم والتّأخير في مثال آخر:

عَلَى بُعْدِ عَقْدٍ مِنْ الطّلَقَاتِ

وَخَمْسِينَ أَلْفَ قَتِيلٍ

أُحَاوِلُ أَنْ أَتَهَجّى خُطُوطَ يَدِي

أُحَاوِلُ أَنْ أَسْتَعِيدَ خُطُوطَ دَمِي

[1]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 194.

الْمُتَفَرّقِ بَيْنَ أَلْفٍ قُبِيلٍ

أُحَاوِلُ أَنْ أَقْتَفِيَ أَثَرِي

أَتَقْصّى الْحَقِيقَةُ فِي مَا اقْتَرَفَتْ

وَأَجْمَعُ مَا تَيَسّرَ لِي مِنْ دَلِيلٍ[1]

تمّت المبادلة بين مراتب الجمل، لتتقدّم الفضلة على العمدة، بحيث إنّ الأصل هو أخذ الجملة الثّالثة مرتبة الأولى، وهذا نتيجة رغبة الشّاعر في الجمع بين أفعال المحاولة، بحيث تشكّل متوالية تدلّ على ذات أرهقتها قدرة التّغيير في واقع يشوبه الصّراع الدّموي.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

نُفِيقٌ مِنَ الْحُلْمِ

نَبْحَثُ عَنْ غَيْمَةٍ وَمَلَاذٍ

فَقَدْ وَعَدَتْنَا السّمَاءُ

وَمَرّتْ عَلَى رَأْسِنَا السّحْبُ الْوَطَنِيَّةُ

دُونَ رَذَاذٍ[2]

قدّم الشاعر الجار والمجرور على الفاعل(مرّت على رأسنا السّحب الوطنية)، إشارة من الشّاعر بأنّ كلّ تغيير في الظّروف الدّاخلية للوطن، يمسّ الفرد قبل المجتمع، ويُظهر هذا الارتياب في البنية التّركيبية فجاعة الاستفاقة على الواقع المرير(نفيق من الحلم).

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 43.

[2]- المصدر نفسه، ص 53.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

شَوَاطِئُ ذَاكِرَتِي

أَمْهِلِينِي قَلِيلًا

أَعِيدِي إِلَيّ مَلَامِحُ وَجْهِي[1]

لقد قدّم الشّاعر الجار والمجرور على المفعول به (ملامح) خروجا عن المألوف، وذلك ليزيد من قوّة أسلوبه ويبرز إبداعه في تشكيل اللّغة وإظهار جماليتها.

2.2.3 الحذف:

تعدّ ظاهرة الحذف من أبرز الوسائل التي يستند إليها المبدع لحاجة في نفسه، ممّا يضفي على النصّ الشّعري صيغة جمالية رائعة، فيترك المبدع فجوات داخل النصّ، تجعل القارئ يبحث عن دلالاتها بكلّ شغف.

- **الحذف في اللّغة:**

عرّفه "الزّركشي" بأنّه: «لُغَةً الْإِسْقَاطُ، وَمِنْهُ حَذَفْتُ الشَّعْرَ إِذَا أَخَذْتُ مِنْهُ».[2]

أمّا "الزّمخشري" فعرّفه بقوله: «حذف ذنب فرسه إذا قطع طرفه وفرس محذوف الذنب. وزق محذوف: مقطوع القوائم. وحذف رأسه بالسيف: ضربه فقطع منه قطعة (...) وحذف الصانع الشيء: سواه تسوية حسنة، كأنه حذف كل ما يحب حذفه، حتى خلا من كل عيب وتهذب، ومنه فلان محذف الكلام»[3]، فالحذف صورة فنية ودلالية، يقتضيها السّياق.

---

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 12.

[2]- بدر الدّين محمد بن عبد الله الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، ص 102.

[3]- الزّمخشري، أساس البلاغة، ص 177.

➢ الحذف في الاصطلاح:

يعرّف "الجرجاني" الحذف بقوله: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة».[1]

ويعرّفه "العلوي اليمني" صاحب "الطّراز" بقوله: «اعلم أنّ مدار الإيجاز على الحذف، لأنّ موضوعه على الاختصار، وذلك إنّما يكون بحذف ما لا يخلّ بالمعنى ولا ينقص من البلاغة، بل أقول: لو ظهر المحذوف لنزل قدر الكلام عن علوّ بلاغته ولصار إلى شيء مسترذل».[2]

والحذف هو إسقاط عنصر من عناصر الكلام، سواء كان كلمة أو جملة، ويكون الإسقاط لغرض من الأغراض، ويشترط فيه عدم الإخلال بالمعنى مع وجود قرينة تدلّ على المحذوف.

يعدّ الحذف آلية من آليات الانزياح يحدث تغيّرا في الجملة، لذلك سنتناول في هذا الجزء بعض النّماذج الخاصّة: حذف الحرف، الكلمة، الجملة، وقد يحذف الشّاعر أكثر من جملة، حسب أسبابه ودواعيه وفوائده. تجلّت ظاهرة حذف المبتدأ في أغلب عناوين القصائد، ممّا جعلها سمة بارزة، تلفت انتباه المتلقّي، نذكر منها على سبيل المثال:

الجملة الإسمية	أنماطها	الدّيوان	الصّفحة
سماء	مبتدأ محذوف + خبر	وأخيرا أحدّثكم عن سماواته	29
حورية	مبتدأ محذوف + خبر	وأخيرا أحدّثكم عن سماواته	79
أمواج	مبتدأ محذوف + خبر	الرّبيع الذي جاء	29

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 149.

[2]- يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، القاهرة، مصر، د ط، 1912م، ج 2، ص 92.

		قبل الأوان	
ولادة	مبتدأ محذوف + خبر	الرّبيع الذي جاء قبل الأوان	65
اقترابات	مبتدأ محذوف + خبر	زهرة الدّنيا	24
الينابيع	مبتدأ محذوف + خبر	زهرة الدّنيا	30
الدّالية	مبتدأ محذوف + خبر	زهرة الدّنيا	41
الزّرقاء	مبتدأ محذوف + خبر	زهرة الدّنيا	45
الغريب	مبتدأ محذوف + خبر	زهرة الدّنيا	48
اللّيل	مبتدأ محذوف + خبر	زهرة الدّنيا	64
الزّائر	مبتدأ محذوف + خبر	زهرة الدّنيا	79
الكروان	مبتدأ محذوف + خبر	زهرة الدّنيا	114
سماء بعيدة	مبتدأ محذوف + خبر + صفة	وأخيرا أحدّثكم عن سماواته	31
سماء أولى	مبتدأ محذوف + خبر + صفة	وأخيرا أحدّثكم عن سماواته	18
سماء أخيرة	مبتدأ محذوف + خبر + صفة	وأخيرا أحدّثكم عن سماواته	36
سماء موازية	مبتدأ محذوف + خبر + صفة	وأخيرا أحدّثكم عن سماواته	43
صورة غائمة	مبتدأ محذوف + خبر + صفة	زهرة الدّنيا	35
الوردة والسّيف	مبتدأ محذوف + خبر + واو العطف + مبتدأ محذوف + خبر	زهرة الدّنيا	55

الجدول 9: يمثّل مواطن حذف المبتدأ

➢ **النّمط الأوّل: مبتدأ محذوف + خبر**

استخدم الشّاعر عناوين عدّة في هذا النّوع من الحذف (سماء، حورية، أمواج، ولادة، اقترابات...) والأصل فيها (هذه سماء، هذه حورية، هذه أمواج، هذه ولادة، هذه اقترابات)، وفي عناوين أخرى جاء الخبر معرفة (الينابيع، الدّالية، الزّرقاء، الغريب، اللّيل، الزّائر، الكروان)، وأصلها (أنت الينابيع، أنت الدّالية، أنت الزّرقاء، أنت اللّيل، أنت الزّائر، أنت الكروان).

أخذ الخبر مكان المبتدأ، فأصبحت الجملة وكأنّها تامّة، لا تحتاج إلى فضلة، وجعل عناوينه مفردة، وهذا دليل على براعته في تطويع اللّغة كما شاء، وفق ما يخالج نفسه وأحاسيسه، ودليل على تمكّنه لغويّا.

➢ **النّمط الثّاني: مبتدأ محذوف + خبر + صفة**

استعمل الشّاعر هذا النّمط في مواضع متعدّدة، منها: (سماء بعيدة، سماء أولى، سماء أخيرة، سماء موازية) والأصل أن نقول (هذه سماء بعيدة، هذه سماء أولى، هذه سماء أخيرة، هذه سماء موازية) استغنى الشّاعر في هذه العناوين عن المبتدأ وربط الخبر بالصّفة، فالصّفة تبيّن حالة الخبر في جملة (سماء بعيدة) فلو وظّف الشّاعر العنوان (سماء) دون أن يضيف لفظة (بعيدة) عندها لن يفهم ما المقصود من السّماء، كون السّماء عند الشّاعر تختلف عن السّماء التي نعرفها، إنّها وجود آخر يرغب الشّاعر أن يكون بدلا لهذا الوجود.

➢ **النّمط الثّالث: مبتدأ محذوف + خبر + واو العطف + مبتدأ محذوف + خبر**

استثمر الشّاعر فاعلية النّمط المتمثّل في حذف المبتدأ والإبقاء على الخبر وواو العطف (الوردة والسّيف) والأصل فيها (أنت الوردة وأنت السّيف)، ممّا جعل عناوين قصائده تتميّز بالتّفرّد والشّعرية، فالشّاعر لم ينزاح عن الشّكل فقط وإنّما انزاح عن المضمون كذلك.

وعمد الشّاعر إلى استخدام هذا النّوع من الحذف بهدف الاهتمام بالخبر المذكور بغية إثراء صوره فنية وتكثيف لغته الشّعرية.

كما وظّف فاعلية الانزياح التّركيبي، المتمثّلة في الحذف غير المعلن على النّحو الآتي:

يقول الشّاعر:

تَمُرّ السّحَابَةُ

تَثُورُ الْكِتَابَةُ

فِي جُدْرَانِ الْمَدِينَةِ

فِي خُطُوَاتِ تَمُرّ

وَفِي صَوْتِ سَاقِيَةَ ذَبُلَتْ

فِي سُعَالِ الْمَدَارِسِ

فِي لَوْنِ لَيْمُونَةِ الْأَمْسِ

فِي صُورَةٍ تَتَأَرْجَحُ

فِي طَلْقَةٍ عِنْدَ بَوّابَةِ اللّيْلِ

فِي حَقْلِ قَمْحٍ تَأَجّلَ

فِي فُرْصَةِ الْبُرْتُقَالِ الْأَخِيرَةِ

تَمُرّ السّحَابَةُ حِينَ تَنَامُ الْجَزِيرَةُ[1]

[1]- عاشور فنّي: الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 23.

حذف الشّاعر الجملة الفعلية (تمرّ) التي تحتلّ الصّدارة، وأبقى على أشباه الجمل التي تشكّل متوالية لاغتراب لغوي ناشئ عن اضطراب نفسي، سببه زمن المعاناة الذي يعيشه الشّاعر.

كما نجد الحذف في قوله:

فَالسّلَامُ عَلَيْكَ

وَعَلَى الْعَالَمِينَ لَدَيْكَ

وَعَلَى الْأَرْضِ تَكَبَّرُ بَيْنَ جَنَاحِيكَ

وَالسّمَاوَاتِ الَّتِي تَتَفَتّقُ بَيْنَ يَدَيْكَ

وَعَلَى النّجُومِ وَالشّجَرِ الْمُتَرَنّمِ

وَالْقبرَاتِ وَمَا أَرْسَلَتْهُ إِلَيْكَ

وَعَلَى جَمْرَةٍ أَبْلَتِ النّاسَ حَوْلَكَ

وَانْدَلَعَتْ صُوَرًا وَأَغَارِيدَ فِي شَفَتَيْكِ[1]

حذف الشّاعر كلمة (السّلام) من السّطر الثّاني إلى آخر المقطع الشّعري، لتفادي التّكرار النّاتج عن ضيق المقام لذكر المحذوف، وهذا لوجود قرينة لفظية دالّة عليه، وردت في السّطر السّابق له (فالسّلام عليك) إضافة إلى الرّغبة في الجمع بين الشّاعر وبين العالمين وعناصر الكون، للدّلالة على أنّ الشّعر لغة سلام، تلقي بظلالها على الوجود كلّه.

ونجد الحذف أيضا في قوله:

[1]- المصدر السّابق، ص 38.

هَا هُنَا خَلْفَ مِحْبَرَتِي

ثَابِتٌ فِي مَهَبّ الزّوَابِعِ

أَمْتَشِقُ الْحُلْمَ فِي وَجْهِ ظُلْمَتِكُمْ

كُلّمَا هَدْهَدَ الشّعْرُ حُلْمٌ يرَاعِي انْتَصَبَ[1]

الأصل في السّطر الثّاني من هذه الأبيات أن يقول الشّاعر (أنا ثابت في مهبّ الزّوابع)، لكنّه حذف المبتدأ، ليترك الخبر يحتلّ الصّدارة، هذا الإسقاط مفاده عمق قانون التّحدّي والمقاومة الذي تتحلّى به الذّات، إذ إنّ كلّ مثابرة لابدّ أن تكلّل بالنّجاح.

كما نجد توظيفا آخر للانزياح التّركيبي، المتمثّل في الحذف المعلن على النّحو التّالي:

يقول الشّاعر:

تَمْرّينٌ...

تَنْزِفُ مِنّي جَمِيعُ الْعُرُوقِ

وَأَفْقِدُ كُلّ الضّلُوعِ

وَأَبْكِي كَأَيّ صَبِيّ رَضِيعٍ[2]

فنلحظ في هذا المقطع الشّعري، أنّ الشّاعر لم يكمل الجملة، بل قام بعملية الحذف وعوّضها بثلاث نقاط متتالية، فقد حذف الشّاعر (بي) وهي جار ومجرور متعلّقان بالفعل (تمرّ)، وربّما كان سبب هذا الحذف هو بيان أثر فعل المرور المتكرّر على الذّات.

[1]- المصدر السّابق، ص 59.

[2]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 09.

ونجد الحذف أيضا في قول الشّاعر:

وَأَنَا...

قَابِضُ جَمْرَةِ الشّعْرِ

أُخْفِي لَهِيبِي عَنْ النّاسِ كَيْ يُعَبّرُوا...

وَتَمُرّ الْحِقَبُ[1]

ثمّة حذف معلن عليه، بإدراج نقاط الحذف التي تشير إلى التّنفيس عن الدّواخل، أو إلى تلك المساحة التي تمنح للقارئ فرصة حتّى يستكمل المعنى، وتنهض دلالة هذا المقطع على ركام الثّقافة الدّينية؛ حيث تمّ توظيف قول الرّسول صلى الله عليه وسلم «يأتي على النّاسِ زمانٌ، الصّابرُ فيهِم على دينِه، كالقابضِ على الجَمْرِ»[2]، وكأنّ الشّاعر نبيّ عصره، وشعره رسالة دينية أزلية، تبعث في الظّلمات نورا.

ويأتي الحذف في موضع آخر، يقول فيه الشّاعر:

تَكْتُبُونَ؟

تَصِفُونَ؟

النّسَاءُ فَوَاكِهُ مَسْلُوقَةٌ؟

وَقَصَائِدُكُمْ... لَا نِسَاءَ

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 58.

[2]- محمد ناصر الدّين الألباني، صحيح الجامع الصّغير وزيادته الفتح الكبير، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 3، 1980م، رقم الحديث: 8002، ص1326.

وَلَا فَاكِهَةَ[1]

امتزج الحذف المعلن وغير المعلن في هذا المقطع؛ حيث يحذف الشّاعر في بداية المقطع أداة الاستفهام (لماذا) ويترك علامة الاستفهام قرينة دالّة على هذا الحذف، وذلك لاهتمام بالمسكوت عنه، أمّا الحذف غير المعلن فهو يشير إلى تعدّد أشباه الشّعراء وكثرة القصائد العرجاء التي لا تضيف شيئا إلى الكتابة.

ومن خلال صور الانزياح، نستشفّ أهميته في إثراء اللّغة وكيف أنّ اللّفظ الواحد يستخدم للدّلالة على معنيين، وقد يتعدّاهما إلى معان عديدة، مع كشف صلات المقاربة في هذه المعاني، من خلال السّياقات اللّغوية المختلفة، والتي تزيد في تمايز معاني المفردات أكثر فأكثر.

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 63.

الفصل الثّاني:

جمالية تشكيل الصّورة الشّعرية في شعر عاشور فنّي

1- الصّورة الشّعرية

2- أنواع الصّورة الشّعرية

- الصّورة الحسية
  - البصرية
  - الشمية
  - الذّوقية
  - السّمعية
  - اللّمسية
- الصّورة البلاغية
  - التّشبيهية
  - الاستعارية

3- الصّورة الرّمزية

4- أنواع الصّورة الرّمزية

- الرّمز الذّاتي
- الرّمز التّاريخي
- الرّمز الدّيني
- الرّمز الأسطوري
- الرّمز الطّبيعي

1. الصّورة الشّعرية:

يجمع الباحثون والمتخصّصون في حقول الأدب والنّقد، على أنّ أهمّ ما يميّز الشّعر عن بقيّة الفنون، عنصران اثنان: «الموسيقى والصّورة، بل لقد ذهب معظمهم إلى أنّ الشّعر في جوهره تعبير بالصّورة»[1]، فالصّورة هي أهمّ ركن في العمل الأدبي، وهي أيضا «جوهر الشّعر وكينونته».[2]

لقد اجتهد النقّاد القدامى والمحدثون في فهمهم لمصطلح الصّورة وتحديد طبيعته، ذلك لأنّه دخيل على الثّقافة العربية، وقد «اتّسع وتطوّر في النّقد الغربي ودخل النّقد العربي خلال العقود الماضية، عبر الدّراسات الأكاديمية»[3]، لذلك بقي «عصيّا يأبى الاستقرار والثّبات»[4]، ومع ذلك فإنّ النقّاد القدامى لم يغفلوا عن أهميته وقيمته في إنتاج العمل الإبداعي. وعلى الرّغم من عدم ورود مصطلح الصّورة عندهم بصياغته المتداولة اليوم، إلّا أنّ الاهتمام بقضاياه وإشكالياته يرجع إلى بداية الاهتمام بفنّ الشّعر.

وبغية منّا لاستجلاء بعض ملامح الصّورة وأبرز ميزاتها ومدلولاتها، سنورد أهمّ الآراء والتّعريفات التي قيلت حولها، وقبل الحديث عن مفهوم الصّورة قديما وحديثا، لابدّ لنا أوّلا التّعريج على المعنى اللّغوي.

---

[1]- جابر عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، دار التّنوير، بيروت، لبنان، ط 3، 1992م، ص 05.

[2]- عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري، دار هومة، بوزرّيعة، الجزائر، ط 1، 2005م، ص 06.

[3]- سحر هادي شبر، الصّورة في شعر نزار قبّاني، دار المناهج، عمّان، الأردن، ط 1، 2011م، ص 25.

[4]- أحمد علي الفلّاح، الصّورة في الشّعر العربي، دار غيداء، عمّان، الأردن، د ط، 2013م، ص 07.

1.1 الصّورة في اللّغة والقرآن الكريم:

وردت كلمة صورة في "لسان العرب" مضمّنة في مادّة (صَوَرَ) بمعنى: «تَصَوَّرْتُ الشيءَ: تَوَهَّمْتُ صورتَه فتصوَّر لِي. والتَّصاوِيرُ: التَّماثِيلُ».[1]

وإنّ المتّفق عليه حسب "كامل حسن البصير" هو أنّ «لفظة الصّورة اسم مصدر من فعل رباعي، ورد مصدره قياسا بصيغة تصوير وفعله يفيد التّأثير في شيء، والشّيء يتقبّل التّأثير إذا قيل في اللّغة»[2]، فالصّورة لا تخرج عن نطاق الشّكل والهيئة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ معنى التّصوّر يختلف عن معنى التّصوير، فالأوّل يعني «مرور الفكر بالصّور الطّبيعية التي سبق أن شاهدها الإنسان وانفعل بها ثمّ خزّنها في مخيّلته، أمّا التّصوير فهو إبراز هذه الصّورة إلى الخارج بشكل فنّي»[3]، وغير بعيد عن معنى الشّكل فإنّ للصّورة معان عديدة، منها: الصّفة، الخِلقة، الرّمز، الهيئة، النّوع، الحالة... إلخ.

وإذا انتقلنا إلى مدلول الصّورة في القرآن الكريم، وجدنا أنّ مادّة (صور) وردت بصيغ ومعان متعدّدة، ندرج منها قوله عزّ و جلّ: ﴿ٱللَّهُ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ قَرَارًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِ ۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمْ ۖ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٦٤﴾﴾.[4]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص 473، مادّة (صَوَرَ).

[2]- كامل حسن البصير، بناء الصّورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمّع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ط 1، 1987م، ص 18.

[3]- صلاح عبد الفتّاح الخالدي، نظرية التّصوير الفنّي عند السيّد قطب، دار الفاروق للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2016م، ص 80.

[4]- سورة غافر، الآية 64.

وردت كلمة صورة في هذه الآية مرّتين، مفردة في لفظة (صَوَّرَكُمْ) وجمعا في لفظة (صُوَرَكُمْ) والمقصود بها «خلقكم في أحسن الأشكال ومنحكم أكمل الصّور في أحسن تقويم».[1]

ونجدها بصيغة اسم الفاعل (المصَوِّر) في قوله تعالى: ﴿هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ ۖ لَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ ۚ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۖ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٢٤﴾﴾.[2]

ونجدها أيضا بصيغة الفعل المضارع (يُصوّركم) في قوله تعالى: ﴿هُوَ ٱلَّذِى يُصَوِّرُكُمْ فِى ٱلْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَآءُ ۚ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٦﴾﴾[3]، أي أنّ الله قادر على خلق الإنسان في أيّ هيئة أرادها.

وفي الحديث النّبوي الشّريف، عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «إنَّ اللهَ لا ينظُرُ إلى صُوَرِكم وأموالِكم ولكنْ ينظُرُ إلى قلوبِكم وأعمالِكم»[4]، فالله لا ينظر إلى الشّكل الخارجي للإنسان، بل ينظر إلى قلبه، ومنه يمكننا القول إنّ معنى الصّورة في كلا المدلولين اللّغوي والقرآني لا يخرج عن نطاق الشّكل والمظهر والهيئة.

---

[1]- أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدّمشقي، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السّلامة، دار طيبة، الرّياض، السّعودية، ط 2، 1999م، ج 7، ص 156.

[2]- سورة الحشر، الآية 24.

[3]- سورة آل عمران، الآية 06.

[4]- مسلم أبو الحسن بن الحجّاج النّيسابوري، صحيح مسلم، تح: أبو قتيبة، دار طيبة للنّشر والتّوزيع، السّعودية، د ط، 2006م، المجلّد 1، ص 1193.

2.1 الصّورة عند النقّاد الغربيين:

يعرّف "سيسيل دي لويس Cécile di louis" الصّورة الشّعرية في قوله: «هي رسم قِوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»[1]، أي أنّ الصّورة هي مجموعة من الأحاسيس والوجدان المتناثرة على فضاء الورقة والمشبّعة بعواطف الشّاعر ومشاعره.

أمّا "وليام فان William van" فيعرّفها بقوله: «الصّورة مشحونة شحنا قويّا، تتألّف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في مضامينها فكرة أو عاطفة، أي أنّها توحي بأكثر من المعنى الظّاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلّف في مجموعها كلّا منسجما»[2]، فالصّورة هي الأداة التي يقوم الشّاعر من خلالها بالتّعبير عن أفكاره وعواطفه.

ويشير "فريديريك ماكنيس Fredirik mocneice" إلى طبيعة الصّورة في قوله: «إنّه من الخطإ أن تنظر لصورة شاعر على أنّها زخرفة وحسب، صحيح أنّ ثمّة صورا تبدو كأنّها ألصقت على القصيدة من الخارج، زائدة على معناها، لكن الصّورة في الأغلب توجد في القصيدة لتوضّح المعنى أو تثبّته في نفس المتلقّي بقوّة»[3]، وهذا يعني أنّ الصّورة لها وظيفة معنوية، تتعلّق بإثارة عواطف المتلقّي وتثبيت المعنى في نفسه.

وكان لنظرة "سمويل تايلر كولريدج Somuel toulor coleridge" للخيال أثر كبير في بناء الصّورة الشّعرية عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة، فيرى أنّ «الخيال يستطيع أن يعثر على كلّ صور الأفكار في الطّبيعة، فهو يحاكيها في عمله، ولكنّه ينظّم هذه الصّور في وحدة متكاملة

---

[1]- سيسيل دي لويس، الصّورة الشّعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة: عناد غزوان، دار الرّشيد للنّشر، بغداد، العراق، د ط، 1982م، ص 23.

[2]- روز غريب، تمهيد في النّقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط 1، 1971م، ص 192.

[3]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتّجلّي دراسات بنيوية الشّعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1984م، ص 33-34.

تفوق ما هو متفرّق في الطّبيعة»[1]، فالخيال يلعب دور الوسيط بين معطيات الحسّ وبين صور الفهم المجرّد، فهو «أداة الصّور ومصدرها، به تتشكّل وبواسطته تنقل الصّورة إلى مخيّلة المتلقّي، فتنطبع فيها بشكل معيّن وهيئة مخصوصة ناقلة لإحساس الشّاعر تجاه الأشياء وانفعاله بها وتفاعله معها، وهذه هي الصّورة الأصلية».[2]

ومنه فالصّورة الشّعرية ليست مجرّد وصف للواقع الخارجي فحسب، بل هي وصف تفصيلي للحظة من الزّمن، يعبّر فيها الشّاعر عن حالة نفسية شعورية تلقائية صادقة.

3.1 الصّورة عند النقّاد العرب القدامى:

تحدّث "ابن طباطبا" عن الصّورة من خلال تعريفه للشّعر، فقال: «... وعذوبة ألفاظها وجزالة معانيها وحلاوة مقاطعها وإيفاء كلّ معنى حظّه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتّى يبرز في أحسن زيّ وأبهى صورة»[3]، وبيّن "ابن طباطبا" في هذا التّعريف دور الصورة الفعّال في إضفاء الجمالية على القصيدة، فالصّياغة الفنية الجيّدة بين اللّفظ والمعنى هي العامل الأساسي للتّأثير في المتلقّي.

وأشار "ابن رشيق" إلى الصّورة في قوله: «الألفاظ في الأسماع كالصّورة في الأبصار»[4]، فكلّما كانت الصّورة موحية دلاليّا، كلّما ترسّخت في ذهن المتلقّي.

وتكلّم "عبد القاهر الجرجاني" عن الصّورة حين قال: «واعلم أنّ قولنا الصّورة، إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 6، 2005م، ص 391.

[2]- الأخضر عيكوس، الخيال الشّعري وعلاقته بالصّورة الشّعرية، مجلّة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد 1، 1958م، ص 85.

[3]- ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص 10.

[4]- ابن رشيق، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، ص 110.

جهة الصّورة، فكان تبيّن إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك»[1]، فالصّورة عند "الجرجاني" هي صياغة المبدع لأفكاره ومعانيه التي تؤثّر في المتلقّي.

ومنه فالصّورة هي ذلك التّفاعل بين اللّفظ الذي يجسّد القالب والمعنى الذي يجسّد المادّة فالعلاقة بين اللّفظ والمعنى هي علاقة تكاملية، تنتج لنا الصّورة الشّعرية.

4.1 الصّورة عند النقّاد العرب المحدثين:

وبالانتقال من القديم إلى الحديث، نجد أنّ النقّاد العرب اختلفوا في مفهوم الصّورة، وذلك راجع لاختلاف منابعهم الثّقافية والنّقدية، فنجد "محمد غنيمي هلال" يعرّفها بقوله: «هي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التّجربة».[2] وهذا ما يؤكّد الأهمية التي حظيت بها الصّورة لدى مختلف النقّاد، فهي تعمل على ترجمة مكنونات وخلجات الشّاعر وتبرزها في قالب شعري جميل.

ويرى "أحمد الشّايب" أنّ الصّورة هي: «العبارة الخارجية للحالة الدّاخلية وهو مقياسها الأصيل، وكلّ ما نصفها به من جمال وروعة وقوّة، إنّما مرجعه هو التّناسب بينها وبين ما تصوّره من عقل الكاتب ومزاجه»[3]، فالصّورة من منظوره هي جمع بين الشّكل والمضمون.

وتذهب "عهود عبد الواحد العكيلي" إلى أنّ الصّورة هي «قدرة الأديب على جعل الألفاظ تعبّر عن وجدانه وانفعاله وتنقل تجربته العاطفية للمتلقّي بأسلوب فنّي مؤثّر».[4] وذلك يعني أنّ الصّورة معيار بيان مقدرة الشاعر الفنية.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 508.

[2]- محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص 417.

[3]- أحمد الشّايب، أصول النّقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 8، 1973م، ص 250.

[4]- عهود عبد الواحد العكيلي، الصّورة الشّعرية عند ذي الرمّة، دار صفاء، عمّان، الأردن، ط 1، 2010م، ص 26.

أمّا "صلاح الدّين عبد التوّاب" فيرى بأنّها «الطّريق الذي يسلكه الشّاعر والأديب لعرض أفكاره وأغراضه عرضا أدبيّا مؤثّرا، فيه طرافة ومتعة»[1]، فالصّورة هي ثمرة جهود الشّاعر الذي يجتهد ويبدع في الكشف عن عواطفه وأحاسيسه، وينقلها إلى المتلقّي بهدف التّأثير فيه.

ويرى "جابر عصفور" أنّ الصّورة الشّعرية هي «الجوهر الثّابت والدّائم في الشّعر، قد تتغيّر مفاهيمه ونظرياته فتتغيّر –بالتّالي– مفاهيم الصّورة ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظلّ قائما ما دام هناك شعراء يبدعون ونقّاد يحاولون تحليل ما أبدعوه»[2]، ففي ذهن المتلقّي تتشكّل الصّور البصرية والحسية والذّهنية والبلاغية المرتبطة أساسا بالإحساس.

ويرى "محمد محسن عبد الله" أنّ «الصّورة الشّعرية في وضعها الأسمى ليست تعبيرا منتقى قصد به أن يدلّ على فكرة مجرّدة حدّد الشّاعر معالمها سلفا ثمّ راح يتأمّل تفاصيل الطّبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكره، ولكنّها انبثاق تلقائي حرّ، يفرض نفسه على الشّاعر كتعبير وحيد على لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسّد في حالة من الانسجام مع الطّبيعة من حيث هي مصدرها بعيد الأغوار»[3]، وهذا يعني أنّ اتّحاد الحالة النّفسية للشّاعر مع الطّبيعة ينتج امتزاج صور متناسقة ومنسجمة، تنمّ عن وحدة الوجود.

ونعتقد أنّ الصّورة الشّعرية هي ذلك التّناسب والانسجام بين الفكر والأسلوب أو اللّغة والإحساس، فهي أهمّ أدوات التّشكيل الشّعري التي يلجأ الشّاعر إلى توظيفها للتّعبير عن مشاعره وانفعالاته وإيصالها للمتلقّي.

---

[1]– صلاح الدّين عبد التوّاب، الصّور الأدبية في القرآن الكريم، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، القاهرة، مصر، د ط، 1995م، ص 09-10.

[2]– جابر عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص 310.

[3]– محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، مصر، ط 1، 1981م، ص 33.

2. أنواع الصّورة الشّعرية:

لقد انصبّ اهتمام الدّارسين على الصّورة الشّعرية، بوصفها الرّكيزة الأساسية للعمل الأدبي والوسيلة التّعبيرية الأولى التي يلجأ إليها الشّاعر للإفصاح عمّا يحسّ به، كما أنّها مكوّن هامّ داخل البناء الشّعري؛ حيث يتمّ من خلالها تجسيد المعنى وتوضيحه.

وقد برزت الصّورة الشّعرية في شعر "عاشور فنّي" بأنماط كثيرة ومتنوّعة، أبرزها الصّورة الحسية والبلاغية والرّمزية، فعكست تجربته الشّعرية بامتياز، لتضفي بذلك على الخطاب الشّعري المعاصر جمالية خاصّة، سنقوم باكتشافها ودراستها من خلال نماذج من شعر عاشور فني.

1.2 الصّورة الحسية:

تتشكّل الصّورة الحسية من خلال التقاط حواس الإنسان للمظاهر الخارجية، فالعين تلتقط الصّور، والأذن تلتقط الصّوت، واللّسان يلتقط الذّوق، والأنف يلتقط الرّائحة، والجلد يلتقط اللّمس، وبوساطة هذه الحواس الخمسة تتشكّل الصّورة الحسية، إذ من خلالها «يستطيع الشّاعر تقديم صورة هادفة لواقعه النّفسي الدّاخلي وواقعه الخارجي المحيط به».[1]

وتعرّف الصّورة الحسية بكونها ذلك «التّعبير عن تجربة حسية، نقلت عن طريق السّمع أو اللّمس أو الذّوق»[2]، ونجد بعض الباحثين قد قاموا بتقسيم الحواس الخمسة إلى شعبتين: «الأولى يتمّ فيها الشّعور بالمحسوس عن طريق الاحتكاك المباشر به وهي حاسّة اللّمس وحاسّة الذّوق والشّعبة الثّانية تنقل الإحساس بالمحسوس من دون الاحتكاك به احتكاكا مباشرا وهي السّمع

[1]- إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان، كفر الشّيخ، مصر، ط 1، 2009م، ص 419.

[2]- كامل حسن البصير، بناء الصّورة الفنية في البيان العربي، ص 125.

والنّظر والشمّ»[1]، والشّعبة الثّانية في حاجة إلى «وسيط ينقل الأشياء، ففي حالة السّمع نحتاج إلى الهواء لنقل الأمواج الصّوتية وفي حاسّة النّظر ينبغي وجود أشعّة ضوئية تسقط على الأجسام المرئية، أمّا في الشمّ فيقتضي وجود وسيط من هواء أو ماء لنقل ذرّات الرّائحة من الجسم الذي يبعثه إلى الأنف».[2] وقد اتّفق معظم الدّارسين على أنّ «مفتاح المعرفة هو الاختيار الحسّي في تلمّس الأشياء وتذوّقها وشمّها وفي تبصّر الأبعاد والأشكال والألوان وفي سماع الأصوات»[3]، فالشّاعر اعتمد على الحواس لأنّها وسائل مهمّة لإيصال المتلقّي للفكرة، وكذا تجسيد عناصر المشهد متضافرة مع معطيات لغوية متنوّعة.

تتعدّد أنماط الصّورة الحسية وتختلف، وذلك تبعا للحاسّة التي تتمّ بموجبها عمليّة الإدراك الحسّي، فتنقسم إلى صورة بصرية وسمعية ولمسية وشمّية وذوقية، فتأتي الصّورة منفردة عندما تختصّ بحاسّة واحدة، وتأتي مركّبة عندما تختصّ بذكر حاسّتين فأكثر، وقد يحدث أن تتداخل المدركات الحسية وتتمازج، فتنتج لنا صورة تراسلية.

ومن خلال استقرائنا لشعر "عاشور فنّي"، وجدنا أنّ الصّورة الحسية بارزة ومتنوّعة، نوردها على النّحو التّالي:

[1]- محمد كشّاش، اللّغة والحواس رؤية في التّواصل والتّعبير بالعلامات غير اللّسانية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 1، 2001م، ص 30.

[2]- المرجع نفسه، ص 30.

[3]- يوسف عيد، الحواسية في الأشعار الأندلسية، المؤسّسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د ط، 2003م، ص 08.

1.1.2 الصّورة المفردة: ولها خمسة أصناف.

1.1.1.2 الصّورة البصرية:

وهي الصّورة التي تعتمد على حاسّة البصر في تشكيلها «وهي الحاسّة الفضلى عند الكائن، إذا فقدها فقد نصفه الوجودي»[1]، ويراد بها التّشكيل الفنّي الذي يظهر الأبعاد والنّجوم والمساحات والألوان والحركة وكلّ ما يدرك بحاسّة البصر[2]، فهناك ثلاث عناصر تتشارك في تكوين الصّورة البصرية وهي اللّون والحركة والضّوء، ويكمن تحديدها داخل النصّ الشّعري من خلال كلّ لفظ يدلّ على ذلك.

يقول الشّاعر:

حِينَ تَجْلِسُ فِي هَذِهِ الزّاوِيَةِ

يَتَجَلّى أَمَامَكَ كُلّ جَمِيلٍ

فَتَرَى الْمَوْتَ فِي زَهْرَةِ الْآنِيَةِ

وَتَرَى الْبَحْرَ يَأْسِرُ شَمْسَ الْأَصِيلِ[3]

القرائن الدالّة على البصر هنا واضحة في قوله: (يتجلّى، فنرى، وترى) والتي تدلّ في معظمها على الرّؤية الحقيقية والمشاهدة الفعلية، فالشّاعر عندما ينزوي مع نفسه في لحظة صفاء وتصالح مع الذّات، يتجلّى أمامه كلّ شيء جميل؛ حيث يبعث في روحه طاقة إيجابية تجعله يرى في الموت (زهرة الآنية)، ومن المعروف أنّ الشّاعر المعاصر يعمد إلى المواد المحسوسة، فيتّخذها وسائل تمكّنه

[1]- المرجع السّابق، ص 13.

[2]- ينظر: زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصّورة الفنية في المفضليات/ أنماطها وموضوعاتها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنوّرة، المملكة العربية السّعودية، ط 1، 1425هـ/2004م، ج 1، ص 203.

[3]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 26.

من التّعبير عن حالته وما يعتريه من انفعالات، فالصّورة الحسية تحيل «على ما لا يضبطه الإدراك الحسّي ولا تصوّره المخيّلة إلّا ملتفّا بالأشكال والمظاهر الحسية».[1]

وفي مثال آخر، نجد الصّورة البصرية ترتبط بالصّورة المتحرّكة، لتساعد الشّاعر على وصف إحساسه بما رأت عينه وما أثاره المشهد المرئي من مشاعر.

تَمُرّ السّحَابَةُ نَحْوَ الشّمَالِ

تَنَامُ الْعُيُونُ

فَأَغْمَضَ عَيْنِي

وَأَفْتَحُ أُفُقَ السّؤَالِ

لِمَاذَا تَمُرّ السّحَابَةُ

وَتَتْرُكُنِي أَتَجَمّعُ

تَحْتَ رَذَاذِ الْكِتَابَةِ[2]

تبدأ الصّورة بتصوير بصري لمشاهدة فعل الحركة (تمرّ السّحابة) حيث يجد المتلقّي نفسه في مشهد تأمّل للوحة شعرية، ثمّ ينتقل به الشّاعر إلى رسم صورة العيون المتأمّلة لفعل الحركة، ليتابع المتلقّي بعدها تسلسل مشاهدة الصّورة بطرح السّؤال (لماذا تمرّ السّحابة؟) والذي يحمل دلالة استفهامية وكأنّه ينقل لنا صورة الإنسان المحطّم تحت الرّذاذ لعدم إحساسه بالأمان.

[1]- عاطف جودت نصر، الرّمز الشّعري عند الصّوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، د ط، 1998م، ص 195.

[2]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 21.

ومن خلال هذه التّفاصيل الدّقيقة في رسم المشهد الشّعري، اكتسبت الصّورة الحسية جمالية فنية، أثّرت في نفس القارئ.

وفي توظيف آخر، نجد الصّورة الضّوئية والتي تتّصل بالصّورة اللّونية في قوله:

وَالرّبِيعُ الَّذِي شَقّ صَمْتَ الْحَجَرِ

بِالضّيَاءِ

وَأَخْرَجَ مِنْ قَبْلِهِ عَبَقًا

وَعَبَرْ

جَالٌ فِي أَعْيُنِ النّاسِ

وَاللّيْلِ

هَبّ عَلَى الشّرُفَاتِ

وَأَرْسَلَ حُلْمًا يَدُقّ النّوَافِذَ

حَتّى السّحَرْ

فَرَأَى جُثّةً تَتَعَقّبُهُ

فَانْتَحَى جَانِبًا...

وَانْتَحَرْ![1]

[1]- المصدر السّابق، ص 13.

مزج الشّاعر عواطفه وأحاسيسه بالطّبيعة من خلال الألفاظ (الرّبيع، الحجر، عبقا) –صورة لونية– وهي صور معتمدة على جمالية التّشبيه والاستعارة وأثرها المبهج في نفسية المتلقّي.

وتعدّ الكلمات (الضّياء، اللّيل، السّحر) –صورة ضوئية– ذات أبعاد دلالية توحي بالأمل الذي يحدث نوعا من التّلاحم والامتزاج الرّوحي بين الشّاعر وعناصر الكون.

لقد أراد الشّاعر من خلال هذا التّوظيف إحداث أثر عميق في نفسية المتلقّي، من خلال بثّ الطّاقات الإيحائية في الصّور الحسية التي نقلت كثيرًا من أفكاره وتعابيره.

2.1.1.2 الصّورة السّمعية:

تعدّ حاسّة السّمع هي «عماد كلّ نموّ عقلي، وأساس كلّ ثقافة ذهنية»[1]، فالسّمع «هو إدراك الأصوات عبر الأذن»[2]، ومن خلال حاسّة السّمع يستطيع الإنسان تمييز الأصوات.

ويجدر بنا الإشارة إلى أنّ النّمو العضوي داخل القصيدة، قد لا يتمّ إلّا بترابط بعض الحواس ببعض[3]، فلا يكتمل تشكيل الصّورة إلّا بتضافر عدد من الحواس، لأنّ التّأثير الذي يكون من خلال حاسّة السّمع لا يلبث أن يثير إيحاءات بحواس أخرى مثل البصر واللّمس[4]، ومن أمثلة الصّورة السّمعية عند "عاشور فنّي" نورد قوله:

---

[1]– نادر مصاروة، شعر العميان (الواقع، المعاني، الخيال، الصّورة الفنية)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2008م، ص 226.

[2]– يوسف عيد، الحواسية في الأشعار الأندلسية، ص 85.

[3]– ينظر: صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعية في الشّعر العربي قبل الإسلام، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2006م، ص 129.

[4]– ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، ص 309.

قَالَ لِي

غَيْمَةٌ عَابِرَه

كَتَبَتْ حُزْنَهَا فِي خُطُوطِ يَدِي

وَرَمَتْنِي إِلَى مُدُنٍ شَاغِرَه

كُلّمَا صِحْتُ يَا بَلَدِي

رَدّدَتْ صَيْحَتَيْ شَعْبَهُ الْآخِرَه[1]

من خلال استعمال النّداء (يا بلدي) يظهر استخدام حاسّة السّمع، لأنّ الشّاعر قد وظّف الصّوت في النّداء ليدلّ على الاستغاثة، كما يظهر استخدام حاسة اللّمس في قوله (في خطوط يدي) وأجاد الشّاعر في تشكيل هذه الصّورة وفي جذب انتباه المتلقّي؛ وذلك لأنّ «أثر الحالة النّفسية وما يعيشه الإنسان في داخله من أحاسيس ومشاعر قويّة، تملك عليه قلبه وعقله»[2]، فقد جمع الشّاعر بين الصّورة السّمعية والاستعارية، ليتمكّن من وصف الذلّ الذي يعيشه الشّعب.

وفي صورة سمعية أخرى يوردها الشّاعر:

تَنَحّ قَلِيلًا

لِأَسْمَعَ جُمْلَتَكَ الرّائِعَةَ

فِي مَدِيحِ الْجَنَازَةِ

وَاصْمُتْ قَلِيلًا

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 28.

[2]- عبد الرّحمن بن عثمان بن عبد العزيز الهليل، التّكرار في شعر الخنساء، دار المؤيّد للنّشر، الرّياض، السّعودية، ط 1، 1999م، ص 37.

لِأُبْصِرَ مَوْتِي يَمُرّ

جَمِيلًا[1]

إنّ اتّصال حاسّة السّمع بحاسّة البصر (أسمع/أبصر) تدلّ على تراسل الحواس وتآلفها في جمالية تشكّل الصّورة، وقد اعتمد الشّاعر على تقنية التّضاد في قوله (مديح الجنازة) ليستفزّ القارئ نحو الخوض في جوهر المعنى الخفي، فهذا التّصرّف في البنية الإسنادية جعل دلالتها لا منطقية فالمديح لا يكون في الجنائز.

إنّ اعتماد الشّاعر على الصّورة السّمعية والبصرية، كان بهدف إثارة العواطف وتعميق الفكرة في ذهن المتلقّي.

3.1.1.2 الصّورة اللّمسية:

هي الصّورة التي تستقى من حاسّة اللّمس، وتتعلّق بأطراف الأصابع، ثمّ بسائر جسد اللّامس وتتجاوز ذلك لتصل إلى سائر الحواس[2]، وتعتمد الحاسّة اللّمسية على أربعة إحساسات رئيسة، وهي: «الإحساس بالتّلامس والضّغط، الإحساس بالألم، الإحساس بالبرودة، والإحساس بالسّخونة»[3]، ولحاسّة اللّمس دور كبير وفعّال «فهي حاسّة مهمّة في إدراك الجمال، فهي تطلعنا على ما لا تستطيع العين اطّلاعنا عليه، كالنّعومة والرّخاوة والملاسة»[4]، لذلك استعان بها الشّعراء في تشكيل صورهم من الزّاوية التي لا يستطيع غيرها القيام بها، وتأتي غالبا مختبئة مع الحواسّ الأخرى.

ومن النّماذج الدالّة على هذه الصّورة، قول الشّاعر:

---

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 27.

[2]- ينظر: نادر مصاروة، شعر العميان /الواقع، المعاني، الخيال، الصّورة الفنية، ص 251.

[3]- يوسف مراد، مبادئ علم النّفس العام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 7، 1978م، ص 62.

[4]- نادر مصاروة، شعر العميان /الواقع، المعاني، الخيال، الصّورة الفنية، ص 251.

وَالرّبِيعُ الَّذِي نَسِيَتْهُ يَدِي

حَمَلَتْهُ سَنُونُوَةُ الْأَبَدِ

وَأَنَا...

أَتَأَمّلُ خَارِطَةً لَا تُكَلّمُنِي

وَيَدَايَ عَلَى كَبِدْي

أَفَتَكْفِي سَنُونُوَةُ

لِيَعُودَ الرّبِيعُ إِلَى الْبَلَدِ؟![1]

القرائن الدالّة على الملامسة تكمن في (يدي، حملته، يداي) وقد وظّف الشاعر الرّبيع رمزًا للأمن والأمان الذي يحلم به بعد انقشاع سحابة الشّتاء السّوداء التي غطّت سماء الجزائر لسنوات طوال.

إنّ روح الشّاعر المغتربة المكروبة يعتصرها القلق وينتابها عدم الإحساس بالأمان والطّمأنينة وهذا ما أوحت به هذه الصّورة الشّعرية اللّمسية.

وفي مثال آخر:

أَتَذَكّرُهُمْ حِينَمَا يَقِفُونَ

أَمَامِي تَمَامًا

وَيَبْتَسِمُونَ

فَأُصَافِحُهُمْ

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 11.

ثُمّ أَسْحَبُ كَفّي كَامِلَةً غَيْرَ مَنْقُوصٍ

وَأَقُولُ سَلَامًا[1]

اعتمد الشّاعر على صورة اللّمس المباشر من خلال فعل المصافحة في قوله (فأصافحهم ثمّ أسحب كفّي)، كما اعتمد أيضا على الأفعال المضارعة (أتذكّرهم، يبتسمون، أصافحهم، أسحب، أقول) وهي أفعال تدلّ على استمرار الفعل لفترة ممتدّة من الزّمن الحاضر ليظهر اختلاف الذّات عن غيرها.

4.1.1.2 الصّورة الشّميّة:

وهي الصّورة التي تعتمد على حاسّة الشمّ، ووضع الفيلسوف الفرنسي "ديدرو Diderot" سلّما أخلاقيّا للحواس واعتبر أنّ حاسّة الشمّ «حاسّة الرّغبة الأولى، وأنّها حاسّة يحكمها اللّاشعور وليس المنطق»،[2] ومن نماذج الصّورة الشّميّة نستعرض قول الشاعر:

يَتَلَفّتُ...

فِي كُلّ نَاحِيَةٍ عَثْرَة

يَتَنَفّسُ

فِي كُلّ نَاحِيَةٍ زَهْرَة

يَتَقَدّمُ

مُقْتَفِيًا أَثَرَ الشّهَدَاء[3]

---

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 50.

[2]- يوسف عيد، الحواسية في الأشعار الأندلسية، ص 155.

[3]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 17.

اعتمد الشّاعر على حاسّة الشمّ، ليشكّل صورة حسية تجعلنا نتصوّر كيف يتنفّس رائحة الموت التي شبّهها بالزّهرة، حين قال: (أتنفّس في كلّ ناحية زهرة) فالموت التي يقصدها الشّاعر غير عادية، بل هي شهادة تؤكّد الحياة الأزلية، لذا نجده استخدم الفعل المضارع (أتنفّس) الذي يدلّ على الاستمرارية، أي استمرار الحياة بعد الموت.

وهذا الإسناد شكّل منافرة من النّاحية الدّلالية، فهذا الانتقال من المعنى التّقريري إلى المعنى الإيحائي قد أحدث انزياحا استبداليّا عميقا.

5.1.1.2 الصّورة الذّوقية:

وهي الصّورة التي تعتمد على حاسّة الذّوق، وتتّصل مباشرة بالموضوع المحسوس، وحاسّة الذّوق لا تنفعل إلّا إذا وضع الجسم على اللّسان، فهي حاسّة قائمة على الالتماس المباشر والكيفيات الذّوقية المحدودة، وهي الحامض والمالح والحلو والمرّ[1]، فهي التي تمكّن الإنسان من معرفة طبيعة المادّة المتذوّقة، وقد اهتمّ الشّاعر بهذه الحاسّة فأوردها في قوله:

كَانَ يُمْكِنُنَا أَنْ نَسِيرَ مَعًا خُطْوَتَيْنِ

وَنَقْرَأُ خَاتِمَةَ الْحُلْمِ فِي كَأْسِ شَايٍ

نَفَهُقُهُ فِي قَعْرِهِ

ثُمّ نَجْرَعُهُ جُرْعَتَيْنِ

وَنَخْرُجُ لِلْجَلْجُلَةِ[2]

[1]- ينظر: يوسف مراد، مبادئ علم النّفس العام، ص 172.

[2]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 52.

اعتمد الشّاعر على الصّورة الذّوقية في هذا المقطع إذ جمع بين المجرّد والمحسوس، فقرأ الحلم في كأس شاي، الذي اتّخذه شرابا يمنحه التّغيير والتّجاوز.

وفي صورة أخرى يجعل الشّاعر للسكّر طعما مرّا، فيقول:

صَاحِبِي لَا يُحِبّ النُّكَتْ

مَرّةً كَانَ يَشْرَبُ قَهْوَتَهُ مُرّةً

فَرَوَيْتُ لَهُ نُكْتَةٌ

ذَاقَهَا وَسَكَتْ

ثُمّ أَعْطَيْتُهُ سَكّرًا فَبَكَى

فَرَوَيْتُ الْحِكَايَةَ لِامْرَأَةٍ كَانَ يَعْرِفُهَا

فَبَكَتْ

فَلِذَلِكَ

فَضّلْتُ أَنْ أَحْتَسِيَ قَهْوَتِي صَامِتًا

خَشْيَتِي أَنْ تَكُونَ الْمَرَارَةُ فِي سُكّرِي[1]

استخدم الشّاعر حاسّة الذّوق في هاته الأبيات في قوله (يشرب، مُرّة، ذاقها، أحتسي، سكّري) بشكل مكثّف، وذلك ليلفت الانتباه إلى هذا النّمط من الصّور، فقد فعّل الشّاعر حركة الصّورة الذّوقية من خلال اعتماده على طاقة وصفية.

[1]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 181.

2.1.2 الصّورة المركّبة:

وهي عبارة عن صورة تتكوّن من خلال تضافر مجموعة من الصّور الحسية المفردة، وهي في الغالب تجمع ما بين صورتين حسيتين مختلفتين فأكثر، ومن النّماذج الدالّة على هذا النّوع من الصّور، نذكر:

تَمُرّ السّحَابَةُ

تَثُورُ الْكِتَابَةُ

فِي جُدْرَانِ الْمَدِينَةِ

فِي خُطُوَاتٍ تَمُرّ

فِي صَوْتِ سَاقِيَةَ ذَبُلَتْ

فِي سُعَالِ الْمَدَارِسِ

فِي لَوْنِ لَيْمُونَةَ الْأَمْسِ

فِي صُورَةٍ تَتَأَرْجُحُ

فِي طَلْقَةٍ عِنْدَ بَوَّابَةِ اللّيْلِ

فِي حَقْلِ قَمْحٍ تَأَجّلَ

فِي فُرْصَةِ الْبُرْتُقَالَةِ الْأَخِيرَةِ[1]

أسهم التّشخيص في تكوين هذه الصّورة الحسية المركّبة، التي تدرّجت بالمتلقّي من المستوى السّمعي إلى المستوى المرئي، من خلال الجمع بين الإيقاع والصّورة، فقد عمد الشّاعر إلى لفت

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 23.

انتباه المتلقّي للصّدى السّمعي في (صوت السّاقية، السّعال) الذي ساعد على إضفاء نغم موسيقي خاص للنصّ، ربط بين الدّلالة والإيقاع.

وبما أنّ الصّورة السّمعية تعتمد على إدراك الأصوات وتصوّرها وما تفعله في النّفس، فإنّ الشّاعر قد جعلها مرتكزه للتّعبير عن الكتابة الشّعرية ذات التّأثير السّمعي والمرئي معا، فواضح أنّ الصّوائت الضيّقة في هذا المقطع قد حقّقت شجونا داخليّا، عمل على توطين أزمة الاضطراب الباطني.

وقد انتقل الشّاعر من استخدامه للصّورة الحسية السّمعية إلى الصّورة الحسية اللّونية (لون ليمونة الأمس، فرصة البرتقالة الأخيرة) التي أخذت بالذّهن إلى مجال التّأويل، لتسهم في إيضاح واقع الشّاعر، لاسيما وأنّ «للبصر استئسار أكثر من الحواس الأخرى للصّورة الفنية»[1]، وإيصال الصّورة الحسية السّمعية بالمرئية، سمح بإنتاج صورة ديناميكية (في صورة تتأرجح) لشدّة الصّراع الثّابت والفعلي.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

لَكَ أَنْ تَتَدَثّرَ بِالسّوْسَنَةِ

وَتُعَطّرَ جَوْهَرَةَ الْأَرْضِ بِالصّبَوَاتِ

وَتُنْذِرَ شِعْرَكَ لِلْأَرْضِ

تَسْكُبُ كَوْثَرَكَ الْعَذْب فِي الْفَلَوَاتِ

وَتُشْعِلُ قَلْبَكَ فِي عَتْمَةِ الْأَمْكِنَةِ[2]

[1]- سيسيل دي لويس، الصّورة الشّعرية، ص 44.

[2]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 32.

تظهر الصّياغة الأسلوبية لهذه الأسطر صورًا حسية عدّة، يغلب عليها تأثير الحواس (الشّميّة، الذّوقية، البصرية) واجتماع هذه الحواس يشكّل صورة استعارية مجسّمة بفعل التّركيب الدّلالي ينشئ مناخا وجدانيّا مؤثّرا؛ حيث يجعلنا الشّاعر نتصوّر أنّه الزّهر الذي يعطّر الأرض حبّا وهو الكوثر العذب الذي يمحو ظمأ كلّ نفس، لأنّه يحبّها ويبعث فيها الحبّ، ثمّ يمزج لنا عبر الصّورة المرئية تعدّدا لونيّا، خلط السّواد والحمرة والبياض، حتّى يجسّد لنا صورة أشواق ملتهبة، ذات قوّة تقود إلى النّور، (معاناة الحبّ هي التي تحقّق اللذّة التي يجنيها الشّاعر المحبّ) هذه الصّورة التي تأخذ جزئيتها من عناصر الطّبيعة مشعّة بفيض الوجدان بما يجمع بين الذّات والموضوع، تبعث جمالا إيحائيّا مقنعا يزيد في إيضاح المعنى.

2.2 الصّورة البلاغية:

تعدّ الصّورة البلاغية «اللّغة الإنسانية الأولى، فهي الهدف الأسمى للّغة الشّعرية»[1]، وهي من أقدم أشكال الصّورة يلجأ الشّاعر إلى خلقها «ليعبّر عن رؤياه الخاصّة، ذلك لعجز اللّغة العادية»[2]، وانطلاقا من طبيعة تركيبها صنّفت إلى أصناف أهمّها: الصّورة التّشبيهية والصّورة الاستعارية.

1.2.2 الصّورة التّشبيهية:

تعتمد الصّورة الشّعرية على التّشبيه؛ لأنّ له القدرة على إخراج طاقة اللّغة وتمثيل المعنى وإثارة الخيال، إذ تبرز جمالية التّشبيه حين يندمج المعنى في بناء النصّ مع الحالة الشّعورية، لذلك يُعتبر من

[1]- محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، ص 27.

[2]- علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي في آخر القرن الثّاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 2، 1981م، ص 27.

أقوى عناصر التّعبير، فهو يعتمد على قوّة التّصوير والتّمثيل والمحاكاة والاقتباس والتّشخيص والتّجسيم، ويدلّ على اتّساع الخيال.[1]

يعدّ التّشبيه عنصرا أساسيّا في تكوين التّجربة الشّعرية؛ حيث «يسعى الشّاعر دائما في بناء صوره الشّعرية إلى إيجاد نوع من العلاقة بين الفنّ والواقع، من أجل ذلك يتوسّل بالتّشبيه لخلق هذه العلاقة»[2]، فمن خلال تمازج وتلاحم الخيال والواقع، تبرز أهمية التّشبيه وتضفي لمسة جمالية على القصيدة، لذلك لقي عناية كبيرة من البلاغيين القدماء والمحدثين، وعرّفه علماء البيان بأنّه «الدّلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما، بإحدى أدوات التّشبيه المذكورة أو المقدّرة المفهومة من سياق الكلام».[3]

ويقوم التّشبيه على طرفين أساسيين، هما المشبّه والمشبّه به «يذكران صراحة أو تأويلا، ولئن حذف أسلوبيّا، أحدهما يعدّ موجودا من جهة المعنى»[4]، وقد اهتم النّقد الأدبي الحديث بصورة التّشبيه، نظرا لدورها في التّقريب بين المتباعدات والمعاني وتأكيد المقاصد الشّعرية، ومن هنا فإنّ التّشبيه قد يكون في الهيئة وقد يكون في المعنى.

ومن خلال ما سبق ذكره، حاولنا استنطاق قصائد "عاشور فنّي" قصد الوقوف على نماذج تبرز هذا النّوع من الصّور، فوجدنا ما يلي:

---

[1]- ينظر: محمد مصطفى هدارة، علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1989م، ص 40.

[2]- علي غريب محمد الشنّاوي، الصّورة الشّعرية عند الأعمى التّطيلي، مكتبة الآداب، ط 1، 2003م، ص 158.

[3]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1984م، ص 15.

[4]- فايز الدّاية، جماليات الأسلوب /الصّورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 2، 1996م، ص 72.

مَرّتْ سَنَوْنَوَة كَالرّصَاصَةِ

صَوّبَ الْجُنْدِي طَلَّقَتْهُ إِلَى قَلْبِ الرّبِيعِ

شَيْءٌ تُكَسّرَ فِي الْهَزِيعِ[1]

شبّه الشّاعر طائر السّنونو بالرّصاصة، وذلك إشارة منه إلى السّرعة والدقّة في التّصويب فذكر المشبّه (السّنونو) والمشبّه به (الرّصاصة) وأداة التّشبيه (الكاف) على سبيل التّشبيه المرسل.

وقد أورد الشّاعر كلمة (طلقة، الرّصاصة، الجندي)، لتدلّ على الأوضاع التي عاشتها الجزائر من ضغط وتنكيل، فهو كباقي الشّعراء الجزائريين مولع ببلاده وأرضه، ثمّ صوّر لنا مشهدا حزينا حين قال (شيء تكسّر في الهزيع)، لتدلّ هذه العبارة على الهجمات اللّيلية الغادرة التي دائما تخلّف وراءها أمّهات ثكلى وزوجات أرامل وأطفال يتامى.

ويمكننا القول إنّ الشّاعر قد نجح في توظيف أدوات التّشبيه في هذا المثال، فكانت خير عون في تحقيق القيمة الجمالية للبلاغة المطلوبة.

وفي توظيف آخر للتّشبيه، يقول الشّاعر:

سَأُفَكّرُ فِي الْمَسْأَلَةِ

سَأُفَتّشُ عَنْ طِفْلَةٍ كَالنّدَى

إِنْ غَضِبْتُ تَدَلّلْنِي

أَوْ ضَمِئْتُ تُبَلّلُنِي[2]

[1]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 56.

[2]- المصدر نفسه، ص 183.

ترتكز هذه الصّورة على التّشبيه، فهو عنصر أساسي في بناء جمالية النصّ؛ حيث شبّه الشّاعر الطّفلة بالنّدى في رقّتها ونعومتها وعذوبتها، وهذا التّشبيه مألوف في الشّعر العربي، لكن الشّاعر لم يتوقّف عند هذا الحدّ المألوف من الصّورة، بل تجاوزه إلى تشخيص الجمال والدّلال والاهتمام حين قال: (إن غضبت تدلّلني أو ضمئت تبلّلني)، ومن خلال هذه الصّورة استطاع الشّاعر أن يستثمر تلك الصّفات المشتركة بين الطّفلة والنّدى، وهنا تكمن جمالية التّشبيه.

2.2.2 الصّورة الاستعارية:

تعدّ الاستعارة ركنا من أركان المجاز اللّغوي، إذ لا يستقيم الكلام المنمّق بدونها، وفيه يقول "جابر عصفور" «عليها المعوّل في التّوسّع والتّصرّف، وبها يتوصّل إلى تزيين اللّفظ وتحسين النّظم»[1]، فالاستعارة هي صورة من صور التّوسّع الدّلالي في الكلام، وتعتمد على المشابهة التي يحذف فيها أحد طرفيها؛ حيث تضفي على الكلام رونقا وجمالا ومتعة فنية.

وقد اتّخذ "عبد القاهر الجرجاني" موقفا يقدّر فيه أهمية الاستعارة ودورها في الصّياغة الشّعرية، إذ حدّدها بقوله: «الاستعارة في الجملة أن يكون اللّفظ أصل في الموضوع اللّغوي المعروف، تدلّ الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وضع، ثمّ يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل».[2]

فالاستعارة قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة وانتشالها وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها وكنهها، إذ غدت «أداة توصيل جيّدة، تصوّر ما يجيش في صدر الشّاعر وتنقله إلى المتلقّي في أشكال جمالية مؤثّرة».[3]

---

[1]- جابر عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النّقدي البلاغي عند العرب، ص 324.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: ريتر، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط 3، 1983م، ص 27.

[3]- عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنّشر والتّوزيع، د ط، د ت، ص 111.

ولم يغفل النقّاد المعاصرون قيمة الاستعارة وأهميتها، إذ رفعوا شأنها وجعلوا منها لبنة أساس في البناء الشّعري الذي يضفي على اللّغة قوّة وجمالا، وقد نوّه "ايفور إرمسترونغ ريتشارد IvorArmstrong Richards" إلى مكانة الاستعارة حين قال: «إنّ الكلام العادي غير دقيق أساسا، ولا يمكن أن يكون دقيقا إلّا باستعارات جديدة»[1]، ورأى فيها خلقا لمعان جديدة من خلال انزياحها عن المعيار الاعتيادي للّغة، فالاستعارة تعدّ «مظهرا راقيا من مظاهر الفاعلية الخلّاقة بين اللّغة والفكر»[2]، إذ أصبحت وسيلة لخلق الصّور وإنشائها.

ولقد حفلت معظم قصائد "عاشور فنّي" بهذا العنصر البلاغي الذي زادها رونقا وجمالا، ونورد فيما يلي بعض النّماذج:

عَلَى قَلَمِي أَنْ يُجَدّدَ تِلْكَ الشّعُوب

الَّتِي هَدَّرَتْ نَفْسَهَا هَكَذَا

وَيَلُمّ بَقَايَا الْعَرَب

وَعَلَى قَلَمِي أَنْ يُسَدّدَ كُلّ الدّيُونِ

وَأَنْ يَسْتَرِدّ الَّذِي ضَاعَ مِنْ كُلّ شَيْءٍ

وَيُخْبِرُ عَمّنْ ذَهَبَ[3]

[1]- إيفور آرمستروغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي و ناصر حلّاوي، إفريقيا الشّرق، المغرب، د ط، 2001م، ص 123.

[2]- سامي محمد عبابنة، التّفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التّراث النّقدي والبلاغي في ضوء علوم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د ط، 2007م، ص 175.

[3]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 61.

وظّف الشّاعر العديد من الاستعارات في صورة (القلم) مشبّها إيّاه بالإنسان الذي يملك القدرة على تغيير الواقع؛ حيث قدّم لنا جملة من الصّور الجزئية والتي سنحاول ربطها بالصّورة الكلية:

الصّورة الكلية: القلم.

الصّورة الجزئية: يجدّد تلك الشّعوب.

يلمّ بقايا العرب.

يسدّد كلّ الدّيون.

يستردّ الذي ضاع

يخبر عمّن ذهب.

هذه الصّور الجزئية هي استعارات قائمة على حذف أحد طرفي التّشبيه والإبقاء على قرينة دالّة عليه؛ حيث برزت جمالية الاستعارة من خلال بثّ الحياة في الصّور التي أدّت إلى تشخيص وتجسيد الجامد وجعله ينبض بالحياة، وأضفت عليه صورة محسوسة تعبّر عن عمق المشاعر والأحاسيس التي تجعل المتلقّي في بحث وانفعال.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

قَلْبِي يُحَدّثُنِي وَيَخْتَصِرُ الْكَلَامْ

وَيَقُولُ: ضَاعَتْ

وَالسّلَامْ[1]

[1]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 125.

جعل الشّاعر القلب إنسانا يتحدّث، فحذف المشبّه به وهو الإنسان وأبقى على صفة من صفاته ونسبها إلى القلب على سبيل الاستعارة المكنية، وتظهر جمالية هذه الاستعارة في انقلاب الأوضاع؛ حيث اللّامعقول يصبح معقولا، فخروج الشّاعر عن النّظام المألوف ساعد -إلى حدّ كبير- على إبراز المعنى وتحقيقه.

3- الصّورة الرّمزية:

يعدّ الرّمز من التّقنيات التي يكثر استخدامها في القصيدة العربية المعاصرة، وذلك لما يولده من عبارات إيحائية ودلالية جديدة، فهو شكل من أشكال التّعبير الجمالي الفنّي الذي يسهم في تطوير الشّعر العربي المعاصر باعتباره منبعا خصبا له.

1.3 الرّمز في اللّغة:

ورد في "لسان العرب" في مادّة (رمز) ما يلي: «تَصْوِيتٌ خَفِيٌّ بِاللِّسَانِ كالهَمْس، وَيَكُونُ تحريكَ الشَّفَتَيْنِ بِكَلَامٍ غَيْرِ مَفْهُومٍ بِاللَّفْظِ مِنْ غَيْرِ إبانة بِصَوْتٍ إنما هُوَ إشارة بِالشَّفَتَيْنِ، وَقِيلَ: الرَّمْزُ إشارة وإيماء بِالْعَيْنَيْنِ وَالْحَاجِبَيْنِ وَالشَّفَتَيْنِ وَالْفَمِ. والرَّمْزُ فِي اللُّغَةِ كُلُّ مَا أَشرت إليه مِمَّا يُبانُ بِلَفْظٍ بأَي شيءٍ أَشرت إليه بِيَدٍ أَو بِعَيْنٍ، ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزاً. ورَمَزَتْه المرأَة بِعَيْنِهَا تَرْمِزُه رَمْزاً: غَمَزَتْه».[1]

وفي القرآن الكريم يقول تعالى على لسان سيّدنا زكرياء عليه السّلام:﴿ قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۚ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ﴾[2]، ونستشفّ من خلال هذه الآية الكريمة أنّ سيّدنا زكرياء عليه السّلام لا يستطيع الكلام أو النّطق إلّا إيماء أو إشارة.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص 356-357، مادّة (رمز).

[2]- سورة آل عمران، الآية 41.

وجاء في معجم "الصّحاح" الرّمز هو «الإشارةُ والإيماءُ بالشفَتين والحاجب. وقد رَمَزَ يَرْمِزُ ويَرْمُزُ. وارْتَمَزَ من الضَربة، أي اضطَرب منها».[1]

وجاء في "أساس البلاغة" للزّمخشري «رمز إليه، وكلمه رمزاً: بشفتيه وحاجبيه. ودخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا»[2]، فالرّمز مرادف لكلمة إشارة.

أمّا "الزّبيدي" فقد جمع هذه المفهومات السّابقة بقوله: «الرَّمْزُ، بِالْفَتْح ويُضَمُّ ويُحَرَّك: الْإِشَارَة إِلَى شيءٍ مِمَّا يُبانُ بلَفْظ بأَيّ شيءٍ، أَو هُوَ الإيماءُ بأَيّ شيءٍ أَشرتَ إِلَيْهِ بالشَّفتين أَي تحريكهما بكلامٍ غيرِ مَفْهُوم بِاللَّفْظِ من غير إبانةٍ بِصَوْت، أَو الْعَينَيْنِ أَو الحاجِبين أَو الفَم أَو اليَدِ أَو اللِّسَان، وَهُوَ تَصويتٌ خَفِيٌّ بِهِ كالهَمْس».[3]

ويتّضح لنا من خلال هذه التّعريفات أنّ الأصل في الرّمز هو الامتناع عن التّصريح، والاكتفاء بالإيحاء والتّلميح فقط، وذلك لأنّه يحمل معنى الخفاء وعدم الوضوح والإشارة.

2.3 الرّمز في الاصطلاح:

الرّمز من أهمّ الوسائل الفنية في الشّعر؛ حيث «يعمد الشّاعر فيه إلى الإيحاء والتّلميح بدلا من اللّجوء إلى المباشرة والتّصريح»[4]، ومن هذا التّعريف نلمس التقاء بين المعنيين اللّغوي والاصطلاحي من حيث هو إشارة وإيماء، وإذا بحثنا عن الفرق بينهما، نجد أنّ المعنى اللّغوي هو

---

[1]- الجوهري إسماعيل بن حمّاد ، تاج اللّغة وصحاح العربية، ج 1، تح أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1956، ص 880، مادّة (رمز).

[2]- الزّمخشري، أساس البلاغة، ص385.

[3]- مرتضى الزّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي بشيري، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 161-162، مادّة (رمز).

[4]- ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، مطبعة الجامعة الأردنية، عمّان، الأردن، ط 1، 2001م، ص 146.

إشارة بأحد أعضاء الجسم وخاصّة أعضاء الوجه، أمّا المعنى الاصطلاحي فهو اللّعب بالألفاظ والكلمات واستخدامها للدّلالة على معان خفيّة تفهم من سياق الكلام. والشّاعر يغوص في عمق الأشياء ويحاول ربط المعاني بمعان مشابهة لها، ويكون بذلك قد ولّد رمزا، وعلى المتلقّي في هذه المرحلة أن يفهم المعاني الخفيّة ويفكّ الشّفرات ليصل إلى الرّمز المقصود.

ويمكننا القول إنّ الرّمز هو وسيلة فنية يستخدمها الشّعراء في قصائدهم لإخفاء المرموز إليه، وهو عبارة عن لفظة تُوظّف توظيفا مجازيّا لإنشاء صورة شعرية، تستدعي ثقافة القارئ.

3.3 الرّمز عند الغرب:

جاء على لسان النّاقد "محمد السّرغيني" أنّ كلمة الرّمز عند الإغريق دلّت «على كلّ ما يتوسّل به إلى التّعرّف على الأشياء، بما في ذلك النّدوب الغائرة في الجسم أو البقع اللّونية التي تولد مع الإنسان».[1]

ويعدّ "أرسطو" أقدم الفلاسفة الذين تناولوا الرّمز، فحدّده قائلا: «الكلمات المنطوقة رموز لحالات النّفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة»[2]، فالرّمز لا يخرج عن نطاق الإشارة، إذ أنّ الأصوات رموز لحالات النّفس وعند كتابتها تبقى كذلك، إشارة إلى هذه الأصوات المنطوقة.

وقد بشّر "شارل بودلير charles baudelaire" (1821م/1867م) بقدوم الرّمزية، ورأى أنّ الرّمز: «منح الفنّ رعشة جديدة»[3]، وقد مجّد "بودلير" الرّمز وعدّ كلّ ما في الكون رمزا، وكلّ

[1]- محمد السّرغيني، محاضرات في السّيميولوجيا، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987م، ص 45.

[2]- محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص 39.

[3]- عبد الرزّاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1999م، ص 117.

ما يقع في متناول الحواسّ رمزا، يستمدّ قيمته من ملاحظة الفنّان لما بين معطيات الحواسّ المختلفة من علاقات.[1]

أمّا "تشارلز سندرس بيرس charles sandars peirce" (1839م/1914م)، فقد حاول تصنيف العلامات لغرض الوصول إلى وضع نظرية طبيعية، تشمل جلّ العلامات الموجودة في الواقع؛ حيث ميّز بين ثلاثة أنواع من العلامات: الرّمز والأيقونة والقرينة، ويعرّف كلّ منها استنادا إلى الأثر الذي تحدثه في السّامع.[2]

فهناك الكثير من الرّموز التي استمدّت كينونتها من مظاهر الطّبيعة، فمثلا البياض يشير إلى النّقاء والحمامة رمز للسّلام، ولا يمكن استبدال هذه الرّموز كونها محلّ إجماع بين الجماعة.

4.3 الرّمز عند العرب:

عرف العرب الرّمز منذ القدم، فهذا "قدامة بن جعفر" يعرّفه بقوله: «هو ما أخفي من الكلام وأصله الصّوت الخفيّ الذي لا يكاد يفهم»[3]. ويوافقه في قوله هذا "ابن رشيق القيرواني" فيقول: «وأصل الرّمز الكلام الذي لا يكاد يفهم».[4]

وفي موضع آخر، نجد "أدونيس" يربط بين الرّمز والقصيدة الشّعرية، فيقول: «الرّمز قبل كلّ شيء معنى خفي وإيحاء، إنّه اللّغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة التي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشفّ عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة

---

[1]- ينظر: محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1978م، ص 112.

[2]- ينظر: محمد كعوان، التّأويل وخطاب الرّمز قراءة في الخطاب الشّعري الصّوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2010م، ص 50.

[3]- قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ص 61.

[4]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، ص 306.

للوجود المعتم واندفاع نحو صوب الجوهر...»[1]، لذا غدت الرّموز لغة وراء اللّغة، تدفع بالقارئ إلى الغوص في ذلك العالم اللّامحدود، وهكذا تتولّد المعاني الإضافية في الكلمات.

4. أنواع الرّمز:

تعدّدت الرّموز في شعر "عاشور فنّي" واختلفت باختلاف بنائها وشكلها والمجالات التي استخدمت فيها؛ حيث استثمر الشّاعر مادّته المعرفية التي سمحت له بتنويع الرّموز حسب المصادر التي استقى منها ثراءه الإبداعي، وسوف نعرض في هذا المقام أهمّ أنواع الرّموز التي وظّفها الشّاعر ومن ثمّ سنحدّد دلالاته المختلفة انطلاقا من سياقاتها في القصيدة.

1.4 الرّمز الذّاتي:

وهو رمز خاصّ بالشّاعر، ابتكره ووظّفه ليحمل تجربته الذّاتية ومواقفه الفكرية؛ حيث يملك المبدع حرية أكبر في تطوير الدّلالات، بل إنّه يغدو صاحب مفاتيح خاصّة به، تؤدّي بالمتلقّي إلى عوالمه، وما على النّاقد إلّا الاجتهاد في تأويل مثل هذه الرّموز الخاصّة «فالرّمز الذّاتي يأخذ دلالاته من السّياق ومن التّجربة الشّعرية، لأنّه رمز جديد غير اصطلاحي».[2]

ومن خلال القراءة المتكرّرة لأعمال "عاشور فنّي" وجدنا أنّه يعتمد على مصدرين أساسين:

- **أوّلهما:** ما يعتمد فيه على تجربته الشّخصية وواقعه النّفسي، إذ يبحث عن ذاته التي لم يجدها ويحاول كسر القيود وبلوغ الحرية.
- **ثانيهما:** ما استوحاه من مظاهر الطّبيعة، فقد أسقط الشّاعر أحاسيسه ومشاعره عليها، واتّخذها رموزا ليعبّر بها عن مكنوناته.

---

[1]- السّعيد بوسقطة، الرّمز الصّوفي في الشّعر المعاصر، مؤسّسة بونة للبحوث والدّراسات، عنّابة، الجزائر، ط 2، 2008م، ص 38.

[2]- إبراهيم رمّاني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ص 181.

ومن الرّموز الذّاتية التي وظّفها الشّاعر، نذكر النّافذة والتي تكرّرت في مواضع عدّة؛ حيث كشفت عن بعض ملامح تجربته الشّعرية وعن موقفه من الحياة والواقع.

مَاذَا لَوْ أَنّ كَلْبًا بَاتَ يُنَبِّحُهُ

أَوْ أَنّ نَافِذَةً

قَالَتْ لَهُ "رَحَلُوا"

اضْرِبْ بِرَأْسِكَ فِي الْجُدْرَانِ

يَا رَجُلًا أَصَابَهُ الْعِشْقُ

إِنْ ضَاقَتْ بِكَ السّبُلُ[1]

تنفرد لفظة (نافذة) في هذا المقطع بدلالة خاصّة؛ حيث انحرفت عن معناها المعجمي إلى معناها الدّلالي، فهي رمز للحبّ الطّفولي الذي يولد في أحضان البراءة، إذ يقنع الحبيب بنظرة أو ابتسامة خلف السّتار، فالنّافذة عند الشّاعر لم تعد مجرّد أخشاب وزجاج، بل أصبحت الأنيس الوحيد في رحلة الحبّ الحزينة التي انتهت برحيل حبيبته، فلم يبق له سوى النّافذة الشّاهد الأخير على حبّهما، يسألها فتجيب (رحلوا).

ويتكرّر الرّمز نفسه في مقطع آخر، فيقول:

مَضَى كُلّ شَيْءٍ إِذَنْ...

لَمْ يَعُدْ أَحَدٌ يَلْتَقِي أَحَدًا

أَغْلَقَ النّاسُ أَبْوَابَهُمْ وَاسْتَرَاحُوا

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 22-23.

وَلَمْ يَتْرُكُوا كُوّةً فِي نَوَافِذِهِمْ

يَتَسَلّلُ مِنْهَا الضّيَاءُ[1]

يصف لنا الشّاعر في هذا المقطع عذاب اللّيل ووحشته، حين تتحوّل الحركة إلى سكون، ويتوارى النّاس خلف أبوابهم الموصدة ونوافذهم المغلقة؛ حيث يتمنّى لو أنّهم تركوا ولو فتحة صغيرة ينبعث منها الضّياء، ليخفّف وحدته وخوفه.

فالنّافذة بالنّسبة للشّاعر هي رمز للأمان والطّمأنينة والأمل، وبهذا الانسجام يكون الشّاعر قد أحسن استغلال اللّغة وحقّق الإيحاء الفنّي المطلوب.

ومن أمثلة الرّموز الذّاتية أيضا، نجد (حبّة الرّمل) التي تكرّرت كثيرا في أشعاره، ومن ذلك نذكر:

فِي حَيّ حَبّةُ رَمْلٍ

بَتّ أَعْشَقُهَا مِنْ عَهْدِ نُوحٍ

وَأَعْيَتْنِي بِهَا الْحِيَلُ

مِنْ وَجْهِ أُمّي

لَهَا أَسْرَارُ رَوْنَقِهِ

تُضِيئُهُ بَصَمَاتُ اللّثَمِ

وَالْقُبَلُ

رَسَمْتُ صُورَتَهَا

[1]- المصدر السّابق، ص 64.

فِي رَمْلِ ذَاكِرَتِي

فَاخْضُوضَرُ الرّمْلُ

وَالْغَزْلَانُ

وَالْحَجْلُ[1]

مهما تعدّدت مفردة (الرّمل) في الاستعمالات العادية، فإنّها لا تتجاوز بعض المدلولات التي يعرفها الجميع، لكن في هذا المقطع جاءت متعدّدة الأوجه؛ حيث تكتسب في كلّ مرّة وجودا خاصّا، فحبّة الرّمل هنا هي رمز للحبيبة، استعارها الشّاعر ليعبّر بها عن ابنة الحيّ التي وقع في غرامها منذ طفولته (عهد نوح) وشبّه جمالها بوجه أمّه الذي أخذت منه أسرار الرّونق والبهاء، ثمّ انتقل إلى دلالة مغايرة عندما قال (رسمت صورتها في رمل ذاكرتي) ويقصد برمل ذاكرتي هي المساحة الشّاسعة التي تحتلّها الحبيبة في ذاكرته، فبمجرّد أن يرسم صورتها في مخيّلته، يخضرّ الرّمل وتنبعث فيه الحياة.

2.4 الرّمز التّاريخي:

ويقصد به التّوظيف الرّامز لبعض الأحداث التّاريخية، أو الأماكن التي ارتبطت بوقائع تاريخية معيّنة[2]، ويعدّ التّاريخ المصدر الأوّل لمن يبحث عن الماضي استلهاما وتصنيفا، بوصفه خزّان الاحتياط الاستراتيجي الذي يستوعب الماضي.

[1]- المصدر السّابق، ص 19-20.

[2]- ينظر: نسيمة بوصلاح، تجلّي الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثّقافة، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2003م، ص 141.

وقد عبّر "عاشور فنّي" عن رؤية جديدة من الموروث التّاريخي الذي صاغه صياغة مختلفة توافقت مع بناء قصائده، فاستدعى الأماكن التّاريخية والحضارية وبعض الشّخصيات الضّارب اسمها في التّاريخ.

ومن أمثلة الرّمز التّاريخي نقف على قصيدة "الوردة و السّيف" التي يتحدّث فيها "عاشور فنّي عن "الحجّاج بن يوسف" المعروف بالقسوة والشدّة، يقول فيها:

أُمُّ وَرْدَةَ نَحْنُ...؟ ظِلّ الْجُنْدُ فَاجَأْنَا

وَحَاصَرَ الْأُفُقَ بِالْأَغْلَالِ الزّرَدَ!

سَأَلْتُ حِينَ رَمَى قَيْدًا فَبَعْثَرْنَا

وَجَمّدَتْنَا فُصُولُ الثّلْجِ وَالْبَرْدِ

أَوَرْدَةُ نَحْنُ وَ (الْحَجّاجُ) يَطْلُبُنَا؟

فَمَا مَصِيرُ حُقُولِ الْوَرْدِ فِي بَلَدِي؟

حَتّى وَقَدْ بَدّلَ التّارِيخُ جِلْدَتَهُ

مَا زَالَ يَقْذِفُنَا بِالطّينِ وَالزّبَدِ؟![1]

جمع الشّاعر بين النّقيضين (الوردة والسّيف) فالوردة هي رمز للجمال والرقّة والرّومانسية والسّلام بين المحبّين، أمّا السّيف فهو رمز للقوّة والحرب والشدّة والصّلابة، وهو بهذا التّناقض يعبّر عن مشاعر القلق والتّشاؤم التي تراوده انطلاقا ممّا أصاب أمّته، فاستعمل صورة الوردة ليعبّر عن تلك الطّبقة الضّعيفة التي لا تقوى على مواجهة الظّلم الذي رمز له بالحجّاج حين قال (أوردة نحن والحجّاج يطلبنا) فالشّاعر يتحدّث عن حال أمّته باستعماله ضمير المتكلّم (نحن).

[1]- المصدر السّابق، ص 55.

ثمّ يضيف (فما مصير حقول الورد في بلدي؟) ويبقى السّؤال مطروحا وتظلّ الحيرة باقية خلف الرّموز، اختار الشّاعر هذه الشّخصية -الحجّاج- دون غيرها، ليستدعي ثقافة القارئ ويشركه معه في تأويل النصّ وتوليد معان متعدّدة.

وفي مثال آخر، نجد الشّاعر يلجأ إلى توظيف أماكن تاريخية في قوله:

ثُمّ هَا نَحْنُ مِنْ بَعْدِ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ

نَتَقَاذَفُ أَمْوَاجَنَا

وَعَلَى الْأُفُقِ تَحْتَشِدُ السّفُنُ الْأَجْنَبِيَّةُ

وَالرّومُ

وَالْخَوَنَة

غَيْرَ أَنّي أَرَى قُرْبَ آيَةِ أَنْدَلُسِي جَنّةً

فَإِذَا مَا نَسِيتُ

فَلَا تَنْسَ جَنّةَ أَحْلَامِنَا الْمُتَخَنّثَةِ[1]

تمثّل هذه الأماكن (الرّوم، أندلس) رموزا تاريخية تركت بصمة جليّة في الهوية، والتّنوّع الثّقافي والتقاء الغرب الأوروبي المسيحي بالشّرق العربي الإسلامي، وقد حقّقت هذه الرّمزية اقتصادا لغويّا عاليا، جمع بين التّراث الإنساني القديم وبين الواقع المعاصر.

وفي مثال آخر، نجد الشّاعر قد عمد إلى توظيف رموز تاريخية مختلفة، يقول الشّاعر:

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 40.

لَا تَخَنْ أَيّهَا الْقَلْبُ

كَيْفَ أُصَدّقُ زَاوِيَةً فِي الطّرِيقِ

وَأَنْسَى الصّبَاحَ الَّذِي مَدّ قَامَتَنَا

شِبْرًا فِي (الْفُرَاتِ)

وَ (فَاطِمَةُ) فِي الْجِبَالِ

وَمِئْذَنَةُ فِي (عَدْنٍ)؟![1]

ونلحظ في هذا المقطع أنّ الشّاعر مزج بين ثلاثة رموز، تشير كلّها إلى التّاريخ العربي المجيد (فالفرات) رمز للخصوبة والازدهار، وهو أغزر نهر في الوطن العربي، إذ يلتقي مع نهر دجلة في العراق ليشكّلا معا شطّ العرب، أمّا (فاطمة) فهي رمز للنّضال والتّضحية، فلّالة فاطمة نسومر من أبرز وجوه المقاومة الشّعبية الجزائرية التي ألحقت هزائم كبرى بالجيش الفرنسي وكذلك ذكر (عدن) وهي مدينة في اليمن، شهدت أحداثا تاريخية هامّة وعرفت بأنّها عين اليمن.

يؤكّد الشّاعر –بهذا التّوظيف– على الوحدة الوطنية للأمّة العربية، التي يمكنها أن تكون أكثر الأمم تحضّرا، نظرا لتاريخها العريق ولخصوصية الإنسان العربي الذي يملك القدرة على التّضحية والعمل من أجل الحرية، والعيش الكريم.

4.3 الرّمز الدّيني:

وهو ذلك الرّمز المستقى من القرآن الكريم أو من السنّة النّبوية الشّريفة، وقصص الأنبياء والصّالحين وكذلك الأمكنة التي تحمل دلالات دينية، ولعلّ أوّل ما يلفت انتباه الدّارس لشعر "عاشور فنّي" هو غلبة السّمة الدّينية على مضامينه.

[1]– عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 65.

ويعدّ القرآن الكريم أوّل مظهر من مظاهر التّأثّر بالمضمون الدّيني، ويظهر ذلك جليّا في عمليّة استلهامه أو اقتباسه (لغة وصورة وأسلوبا)،[1] ومن أمثلة هذا التّوظيف قول الشّاعر:

لِي مَآرِبُ لَا تَنْتَهِي فِيهِ...

أَرْفَعَهُ رَايَةً

وَأُحَدّدُهُ غَايَةً

ثُمّ أَجْعَلُهُ آيَةَ الْوَطَنِ

وَأَقُومُ بِهِ

وَأَهُشّ عَلَى الزّمَنِ

وَأُحَرّكُهُ فَإِذَا هُوَ يَسْعَى

وَيَأْتِي الْعَجَبُ[2]

استحضر الشّاعر في هذا المقطع قصّة سيّدنا موسى عليه السّلام عندما كلّمه الله عند جبل الطّور، قال تعالى: ﴿ وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَٰمُوسَىٰ ﴿١٧﴾ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَـَٔارِبُ أُخْرَىٰ ﴿١٨﴾ قَالَ أَلْقِهَا يَٰمُوسَىٰ ﴿١٩﴾ فَأَلْقَىٰهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ ﴿٢٠﴾ ﴾[3]، فالشّاعر جعل من قلمه عصى سيّدنا موسى عليه السّلام وله فيه مآرب عدّة، فقلمه يرفع الرّاية ويحدّد الغاية ويجعل من شعره آية ويهشّ على شجرة الزّمن حتّى تسقط ثمارها ولا تنكسر أغصانها.

[1]- ينظر: بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التّراث في الشّعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، عنّابة، الجزائر، ط 1، 2007م، ص 64.

[2]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 59.

[3]- سورة طه، الآيات 20/17.

أعطى الشّاعر لقلمه صفة الإعجاز، فلم يعد أداة تخطّ الورق، بل أصبح حيّة تسعى للتّغيير وتجاوز الواقع.

وفي مثال آخر، نجد الشّاعر وظّف رمزا صوفيّا ليعبّر من خلاله عن أحاسيسه اتّجاه هذا العالم واتّجاه نفسه، فيقول:

وَلَمْ يَبْقَ مِنْكَ سِوَى شَجَرِ الْبَادِيَةِ

تَتَبَوّأُ مَقْعَدُكَ الْفَلَكِيُّ مِنَ الْقَلْبِ

هَا أَنْتَ أَقْرَبُ مِنّي إِلَيّ

وَأَقْرَبُ مِنّي إِلَى سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى[1]

وظّف الشّاعر لفظة (سدرة المنتهى) دلالة على البعد المطلق الذي رأى فيه الرّسول صلّى الله عليه وسلّم جبريل للمرّة الثّانية على صورته الحقيقية التي خلقه الله عليها وكانت ليلة الإسراء.

ويبدو أنّ غاية توظيف هذا الرّمز ولم تكن إعادة القصّة أو الحادثة كما جرت، بل في بعد مختلف يكشف عن أحاسيسه اتّجاه محبوبته التي أصبحت قريبة منه أكثر من نفسه مؤكّدًا أنّه مهما بعدت المسافة بين جمع المحبّين فإنّ هذا البعاد لا يزعج علاقتهما التي تتحدّى كلّ الظّروف والمصاعب.

وفي مثال آخر من قصيدة الشّعراء، يقول:

فَإِذَا خَذَلَتْكُمْ دُمُوعُ الْعُيُونِ

اسْتَعَرْتُمْ دُمُوعَ السّمَاءِ

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 24.

وَبَكَيْتُمْ بِكُلّ عُيُونِ الْعِبَادِ

وَمَضَيْتُمْ تَهِيمُونَ فِي كُلّ وَادٍ[1]

نجد الشّاعر هنا يستحضر آية من سورة الشّعراء، قال تعالى: ﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ۝٢٢٤ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ۝٢٢٥ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ۝٢٢٦ ﴾[2]، ويضمّنها في قصيدته مع تغيير يكمن في استخدام التّقديم والتّأخير (تهيمون في كلّ واد) بما يرمز للكذب والخداع والغشّ الذي يمارسه بعض الشّعراء.

قام الشّاعر بعملية إعادة إنتاج وتوليد دلالات جديدة، وذلك عن طريق تفجير طاقات كامنة في النصّ القرآني، وظّفها بحسب موقفه الشّعوري، وهذا ما يؤكّد ارتباطه الوثيق بالموروث الدّيني.

ونلمس في ثنايا قصيدة أخرى رمزا دينيّا بارزا، وهو قصّة الهدهد مع النّبي سليمان عليه السّلام، يقول الشّاعر:

وَبَاغَتْنِي الْيَوْمَ هُدْهُدْ شَعْرِكِ

يَحْمِلُ أَصْدَافَ ذَاتَ الْعِمَادِ

وَأَوْهَمَنِي صَادَ صِدْقَكَ بِالْقُرْبِ

لَكِنّي فِي سَبَأَ

أُحَاوِلُ أَنْ أَلْتَقِيَ حُلمِي

[1] – عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 62.

[2] – سورة الشّعراء، الآيات 226/224.

فَيَثُورُ الْمَلأُ[1]

ربط الشّاعر (الهدهد) بالشّعر ليشير إلى أنّه هو مملكة إلهامه المجنّحة، تأتي إلى الذّهن فجأة لتحمل رسالة التّغيير والتّجاوز، والشّاعر في قصيدته هو (بلقيس) في مملكتها لا يرى الحقيقة كما هي، وإنّما يصبح متخيّلا، ممّا يجعل الواقع الشّعري حلما مختلفا عن الواقع الفعلي.

4.4 الرّمز الأسطوري:

وهو الذي يتّخذ من الأسطورة إطارا شاسعا، تتحرّك فيه لواحقه، والأسطورة باعتبارها ظاهرة ثقافية شكّلت بؤرة اهتمامات معرفية شتّى، وبلغ الاهتمام ذروته في ظهور ما اصطلح عليه اليوم بعلم الأساطير (mythologie).

وقد نشأت الأسطورة التي تتكوّن حسب "مرسيا إلياد mercea iliade" «من رواية أفعال قامت بها كائنات عليا، وتعتبر هذه الرّواية قصّة حقيقية ومقدّسة،... تتعلّق الأسطورة دائما بشيء جديد ظهر إلى الوجود، ويعدّ هذا الشّيء (المخلوق) السّبب الذي من أجله تكون الأساطير النّموذج المثالي لكلّ فعل بشري، كما تعرّفنا الأسطورة على أصل الأشياء».[2]

إنّ ظاهرة توظيف الأساطير في الشّعر العربي، يعود بالدّرجة الأولى إلى التّأثّر بالشّاعرين "توماس ستيرنز إليوت T.S.Eliot" و "إديث ستويل Edith Sitwell" وما نجم عنه من تطوّر على مستوى الشّكل والمضمون والخروج من النّمطية إلى التّجريب، وكذا التّحوّل من التّقريرية

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 50.

[2]- مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كعنان للدّراسات والنّشر، دمشق، سوريا، ط 1، 1991م، ص 21.

والخطابية المباشرة إلى الغموض والإيحاء، وبالتّالي الانتقال بالنصّ الشّعري من نصّ مغلق إلى نصّ مفتوح، متضمّن بذلك نصوصا متفاعلة وأزمنة متداخلة.[1]

استعار الشّاعر العديد من الرّموز الأسطورية، منها السّندباد رمز المغامرة والمخاطرة، يقول الشّاعر:

أُحَاوِلُ أَنْ أَلْتَقِيَ حُلْمِي

فَيَثُورُ الْمَلْأُ

وَيُعْتَقَلُ السّنْدِبَادُ

وَيُخْتَمُ بِالْأَحْمَرِ الْقُرْمُزِيّ

عَلَى شَفَتَيْ شَهْرَزَادَ[2]

تحيل هذه الصّورة الأسطورية الجامعة بين (السّندباد) و (شهرزاد) بوصفهما رمزا للمغامرة على استحالة التقاء الشّاعر بحلمه، لأنّ المتخيّل مستعصى على القبض (لو وصل الشّاعر إلى حلمه لما قال شعرا)، فالشّاعر جعل من زمنه زمن القصيدة ومن رسالته رسالة الكلمة، حتّى يتمكّن من استرداد مكانة ضيّعها الشّعر في زماننا.

[1]- ينظر: بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التّراث في الشّعر الجزائري الحديث، ص 133-134.

[2]-المرجع نفسه، ص 50.

وفي توظيف آخر للرّمز الأسطوري، نجد أسطورة (تمّوز*) في قول الشّاعر:

رَسَمْتُ صُورَتَهَا

فِي رَمْلِ ذَاكِرَتِي

فَاخْضُوضَرُ الرّمَلِ...

وَالْغَزْلَانُ

وَالْحَجْلُ[1]

الرّمل في مفهومه الشّائع هو رمز للجفاف والقحط، لكنّه عند الشّاعر رمز للخصب والعطاء، شأنه شأن تمّوز الذي يعطي الحياة للآخرين ويحيي الأرض بعد موتها كلّما صعد إلى الأرض في ستّة أشهر من كلّ سنة.

والملاحظ أنّ الشّاعر قد نجح في توظيف أسطورة تمّوز، إذ جعلها قضيّة للموت والانبعاث من جديد، فلم يذكر أسماء أسطورية بعينها، ولكن جعل المفاهيم تتسرّب داخل القصيدة؛ حيث أسقط دلالتها على الأوضاع الرّاهنة بلسان الماضي.

وفي مثال آخر يقول الشّاعر:

---

*- تمّوز: تقول الأسطورة إنّ الإله (تمّوز) وقع في غرام إلهة الخصب والحبّ والجمال (عشتار) وبعد منافسة مع الكثيرين من خاطبي ودّها والمتودّدين إليها، نجح (تمّوز) في إقناع (عشتار) بالزّواج منه، عاش الاثنين في نعيم وأطلق على بيتهما اسم (بيت الحياة)، لكن (عشتار) قرّرت النّزول إلى العالم السّفلي، أصدر قضاة العالم السّفلي حكمهم بموت (عشتار)، لكن وزير (عشتار) حاول أن ينقذها وكان على (عشتار) أن تجد بديلا يحلّ محلّها في عالم الأموات، وبعد جولة على عدد من البدائل المحتملين، وقع اختيار (عشتار) على زوجها (تمّوز) ليحلّ محلّها في العالم السّفلي، لكن (عشتار) تندم على قرارها واستطاعت أن تقنع القضاة بالسّماح لتموّز بالصّعود إلى الأرض 6 أشهر من كلّ عام.

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 20.

مَاذَا تُرَاكِ تُدَبّرِينَ لَتَفْتِنِي الْعُشّاق؟

أَنْتِ فَتَنْتَنِي عَنْ كُلّ شَيْءٍ

كُلّ شَيْءٍ

ثُمّ أَنْتِ تُدَبّرِينَ لَتَفْتِنِيَنِي عَنْكِ

حِينَ لَمَسْتِنِي

حَوّلْتِنِي حَجَرًا أَمَامَ الْآخَرِينَ

وَهَا أَنَا مُتَدَفّقٌ بِكَ

ذَاهِبٌ فِي كُلّ صَوْبٍ

قَادِمٌ مِنْ كُلّ صَوْبٍ

غَيْرَ أَنّي كُلّمَا حَاوَلْتُ أَنْ أَدْنُوَ

تَوَالَدَتِ الْحُصُونُ مِنَ الْحُصُونِ

وَأَنَا أَسِيرُ حَيْثُ سِرْتُ

فَهَلْ تُحَرّرُنِي السّجُونُ؟[1]

[1]- المصدر السّابق، ص 94-95.

استحضر الشّاعر أسطورة (ميدوزا*) في هذا المقطع، وهي كائن بشع المظهر، شَعرها عبارة عن ثعابين، وأسنانها محدّدة كأسنان الخنازير، ولها قدرة خارقة، إذ تحوّل كلّ من ينظر إليها إلى حجر.

حاول الشّاعر أن يغيّر دلالة أسطورة الأصل، ليمنحها وجها جديدا، إذ تخلّى عن وجهها المرعب وأبقى على قدرتها الخارقة في قوله (حين لمستني حوّلتني حجرا) فميدوزا الشّاعر تستمدّ وجودها من واقعه، فهو عاشق ومن شدّة عشقه يتصلّب حجرا عندما تلامسه محبوبته، فقد قام الشّاعر بهدم أسطورة ميدوزا الأصل وأقام بدله بناء جديدا يتماشى وموقعه الشّعوري.

5.4 الرّمز الطّبيعي:

ويقصد به استعمال عناصر الطّبيعة بما فيها من شجر وماء وجبال وغيرها، هذه «الرّموز الطّبيعية لها تأثيرها على الشّعور والخيال والإحساس والفكر حسب اللّحظة الوجودية النّفسية التي يكون عليها الشّاعر، فتترك انطباعاتها في تصوّره وخياله، إذ أنّه يتذوّقها تذوّقا خياليّا أو يستمتع بها استمتاعا جماليّا، وبهذا الاستمتاع تنشأ ألوان من التّآلف الوجداني بين الشّاعر وتلك الرّموز».[1]

ويعدّ توظيف الرّمز الطّبيعي في الشّعر العربي من أكثر الظّواهر اللّافتة للنّظر، فالشّاعر يستمتع بعناصر الطّبيعة بصورة تلقائية مباشرة، يتأمّلها ويوظّفها في قصائده بقصد إغناء تجربته الخاصّة، ويظهر تعلّق "عاشور فنّي" بالطّبيعة في توظيفه لعناصرها برموز تتجلّى في معظم قصائده.

---

*- ميدوزا: ربّة الحكمة والثّعابين، التي كانت تحوّل كلّ من ينظر إلى عينيها إلى حجر، في البدء كانت فتاة جميلة، إلى أن وقعت في حبّ بوصيدون، وقادها جمالها لارتكاب الخطيئة معه في معبد أثينا، وصل الخبر لأثينا إلهة الحكمة والعلوم والفنون فغضبت عليها وقرّرت أن تحوّلها إلى امرأة قبيحة بشعة المظهر، وحوّلت شعرها إلى ثعابين وبدأت (ميدوزا) تلقي بنقمتها على كلّ ما يقابلها، بمجرّد النّظر إلى عينيها، لتسيطر لعنتها عليه وتحوّله إلى حجر.

[1]- محمد عبد الواحد حجازي، الأطلال في الشّعر العربي دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2002م، ص 235.

ومن أمثلة ذلك قوله:

مَضَى كُلّ شَيْءٍ

وَلَمْ يَلْتَفِتْ أَيّ شَيْءٍ إِلَى أَيّ شَيْءٍ

وَلَمْ يَبْقَ مِنْ مَرَحِ الْخُطْوَةِ الْقَزَحِي

سِوَى لَيْلِ مَقْبَرَةٍ وَصَبَاح كَفَنٍ

(...خَطى شَبَح خُطْوَة

ثُمّ قَدّمَ أُخْرَى إِلَى جِهَةٍ فِي الظّلَامِ

فَأَلْقَتْ بِهِ خَلْفَ سُورِ الزّمَنِ...)[1]

اعتمد الشّاعر على الرّمز الفنّي البسيط (اللّيل) الدّالّ على معناه الشّائع دون غموض أو التواء، فاللّيل رمز للسّواد والعتمة والخوف والرّهبة، وقد استعان به الشّاعر ليعبّر عن أجواء التّلبّد العاتمة التي تلقي بغطائها على بلاده، إذ ربط اللّيل بالمقبرة والصّباح بالكفن، فرأى في الظّلم المسطّر على بلده الظّلام الذي ينزل فيغطّي كلّ الأضواء.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

قُلِ الْأَرْضُ وَاسِعَةٌ

وَالشّوَاطِئُ لَا تَنْتَهِي

وَالْبِحَارُ تَفِرّ إِلَى مَنْبَعٍ

عِنْدَ رَأْسِ غَدِيرٍ صَغِيرٍ

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 64.

قُلِ الْقَلْبُ أَوْسَعُ مِنْ زُرْقَةٍ فِي السّمَاءِ

وَأَرْهَفُ مِنْ غَيْمَةٍ فِي مَسَاءِ

وَعُصْفُورٍ فِي صَبَاحٍ

وَأُغْنِيَةٌ مِنْ عَبِيرِ

رِيَاحٌ مُضَخّمَةٌ بِالْحَنِينِ الْقَدِيمِ تُبَلّلُ

سُنْبُلَةٌ مِنْ سَنَابِلِ رُوحِي فَلَا تُوقِضِينِي[1]

اتّخذ الشّاعر من عناصر الطّبيعة معبرا يمرّ عن طريقه إلى خبايا مهمّة، مستعينا بالطّبيعة التي تمثّلت في (الأرض، الشّواطئ، البحار، السّماء، عصفور، رياح، سنبلة)، فقد نهل الشّاعر من الطّبيعة معظم عناصرها، وأضاف إليها بصمة من روحه، لوّنها بأحاسيسه ومشاعره الصّادقة التي أراد بها تجاوز تجاربه السّابقة إلى عالم التّأمّل الحالم.

وفي توظيف آخر لرموز الطّبيعة، يقول الشّاعر:

تَمُرّ السّحَابَةُ

عَلَى بُعْدِ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ

وَعِشْرِينَ مِتْرًا مِنَ الْبَحْرِ

يَجْتَمِعُ النّخْلُ وَالرّمْلُ

وَالذُّلّ وَالْمَسْكَنَةِ!!...

فِي لَوْنِ لَيْمُون الْأَمْسِ

[1]- المصدر السّابق، ص 52.

فِي صُورَةٍ تَتَأَرَّجَحُ

فِي طَلْقَةٍ عِنْدَ بَوّابَةِ اللّيْلِ

فِي حَقْلِ قَمْحٍ تَأَجّلَ

فِي فُرْصَةِ الْبُرْتُقَالِ الْأَخِيرَةِ

تَمُرّ السّحَابَةُ حِينَ تَنَامُ الْجَزِيرَةُ[1]

وجد الشّاعر في الطّبيعة ما يعبّر عن ذاته المتأمّلة في الانطلاق دون قيود أو حواجز أو خوف، فجعل من عناصرها وسيلة للتّخاطب اللّاشعوري والتّنفيس عن الانغلاق الحاصل في نفسه، فالطّبيعة هي ملاذّه ومبعث تأمّله في بلورة أفكاره وانتظام أسلوب حياته، إذ هي المصدر الذي يرجع إليه بعد صراع البقاء اليومي.

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 23.

الفصل الثّالث

جمالية التّشكيل الإيقاعي في شعر عاشور فني

1- الإيقاع

2- البنية العروضية

- الأوزان
  - بحر المتقارب
  - بحر المتدارك
- الزّحافات والعلل

3- القافية

- أنواع القافية
- القافية المترادفة
- القافية المتداركة
- القافية المتراكبة
- القافية المتواترة

4- التّدوير

- التّدوير الجملي
- التّدوير المقطعي
- التّدوير الكلّي

1. جمالية الإيقاع:

الإيقاع لغة مأخوذ من «الجذر وَقَعَ: وقَع عَلَى الشَّيْءِ وَمِنْهُ يَقَعُ وَقْعاً ووُقُوعاً: سقَطَ، ووَقَعَ الشيءُ مِنْ يَدِي كَذَلِكَ، وأَوْقَعَه غيرُه ووَقَعْتُ مِنْ كَذَا وَعَنْ كَذَا وَقْعاً، ووَقَعَ المطرُ بالأَرض، وَلَا يُقَالُ سَقَطَ؛ هَذَا قَوْلُ أَهل اللُّغَةِ».[1]

أمّا في الاصطلاح، فهو «النّغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة».[2]

ويعدّ "أرسطو" من الأوائل الذين تحدّثوا عن الإيقاع وربطوه بالانسجام الذي تطلبه الطّبيعة الإنسانية[3]، فالإيقاع عنصر متحرّك، يكون بمنزلة الدّم السّاخن الذي يبعث الدّفء والتّوتّر داخل لغة الشّعر[4]، فهو حركة تسير مع النصّ وتنهض في نسيج مكوّناته لتوليد الدّلالة.[5]

وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك، إذ جعلوه عنصرا أساسيا في مظاهر الحياة كلّها، لما له من أثر في حركة الكون ودورة الطّبيعة، وبما أنّ الإيقاع يوصف بأنّه نظام، فإنّه ما يزال في طروحات كثير من النقّاد، يفتقد إلى الدقّة والشّمول، لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين وجهات النّظر النّقدية فيه.[6]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص 402، مادّة (وقع).

[2]- محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص 411.

[3]- ينظر: أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط 2، 1973م، ص 28.

[4]- ينظر: محمد كنّوني، اللّغة الشّعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، العراق، د ط، 1997م، ص 22.

[5]- ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 6، 1976م، ص 32.

[6]- ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 2001م، ص 11.

وهذا ما ساعد على ظهور فنون شعرية عديدة لدى العرب وغيرهم، مثل: الموشّحات والمخمّسات وغيرها، فعمد الشّعراء إلى تطوير أشعارهم وتلوينها بتلوّن حالاتهم الشّعورية، وكذلك رغبة منهم في كسر حاجز الجمود الذي قد يصيب شعرهم إذا استمرّوا في نظمه على القوالب نفسها، فالإيقاع في حالة تطوير دائم، مادام هناك مبدع يحاول أن يوصل انفعاله إلى المتلقّي بطريقة سلسة بعيدة عن الملل.

1.1 الإيقاع في النّقد العربي القديم:

ظلّت الدّلالة الاصطلاحية للإيقاع محتفظة بعلاقتها بالموسيقى -الموطن الأصلي الذي وفد منه المصطلح-، وهو ما نجده في أغلب المصادر التي تناولت مصطلح الإيقاع، بل لم يلحظه الدّارسون إلّا من خلال الموسيقى والوزن الشّعري[1]، وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يبنى بناء شعريّا، إلّا من خلال هذا النّسيج الموسيقي الذي تتحوّل فيه الفكرة إلى لغة شعرية.

ويمكننا القول إنّ «الموسيقى نفسها ولدت في وقت واحد مع الشّعر البدائي، وأنّ الإيقاع الجسدي البدائي المعبّر عنه بالإيحاءات والقفزات وبالكلمات المنطوقة عاليا والصّرخات الخالية من المعنى بالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصيّ والحجارة هو الأب المشترك للرّقص والشّعر والموسيقى»[2]، وإذا كانت الموسيقى ترتكز على الحالة النّفسية التي تعتري وجدان الشّاعر، فعلينا أن ننبّه بعدمية الفصل بينها وبين المشاعر، لكونهما من أساس البناء الشّعري والشّعوري.

[1]- ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي، ص 221.

[2]- خميس الورتاني، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقية، سوريا، ط 2، 2005م ج 1، ص 34.

ويلحظ هذا الرّبط المتين بين الموسيقى والشّعر في العصر الإسلامي، بعد مجيء الصوفية «فابن سبعين مثلا كان يسيح في البلاد ويمرّ بالقرى والمدائن، يصاحبه مريدوه، ينشدون خلفه ويردّدون قوله، حاملين عشرات الدّفوف في حلّهم وترحالهم»[1].

ونجد "حازم القرطاجنّي" قد فرّق بين التّناسب الزّمني في الموسيقى والتّناسب الزّمني في الشّعر، ورأى أنّ الشّعر يتكوّن من «التّخاييل الضّرورية، وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل اللّفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنّظم»[2]. وفرّق "القرطاجنّي" بين الوزن العروضي والنّظم، فالوزن العروضي يقتضي مقدار النّقل والخفّة، أمّا النّظم فيقتضي التّرتيب والتّناسب.

ويعدّ "ابن طباطبا" أوّل من استعمل مصطلح الإيقاع عندما قال: «وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه»[3]، فعندما يكون الشّعر موزونا يكون له إيقاع.

أمّا "الجرجاني" فقد أدرك مفهوم الإيقاع وربطه بمفهوم الشّعرية، فيما أسماه بالنّظم ورأى أنّ الإيقاع معنى وليس لفظا مجرّدا، وصرّح بأنّ «الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له دخل فيها لكان يجب في كلّ قصيدتين اتّفقتا في الوزن أن تتّفقا في الفصاحة والبلاغة، فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كان كلّ كلام خيرا من كلام».[4]

وعلى الرّغم من أنّ "الجرجاني" أهمل الدّور الإيقاعي للنّظم، إلّا أنّه اعترف بأهمية الجانب الصّوتي، ولعلّ السّبب في ابتعاد العرب عن ملامسة كنه الإيقاع يعود إلى أنّهم ظلّوا يحومون حول مفهوم الشّعر ذاته، بأنّه الكلام الموزون المقفّى، وهو ما ينطبق على البيت الذي بتكراره تتشكّل

[1]- المصدر السّابق، ص 40.

[2]- حازم القرطاجنّي، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

[3]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، ص 53.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 364.

القصيدة، أكثر ممّا ينطبق على الشّعر، ولو أنّهم استعاضوا عن تعريف البيت بتعريف القصيدة أو الشّعر لكانوا قد انتبهوا إلى ظاهرة الإيقاع الذي يقع في الخطّ العمودي من القصيدة، بينما يقع الوزن والقافية في الخطّ الأفقي.[1]

إنّ الدّرس القديم للإيقاع الشّعري ظلّ مرتبطا بالإيقاع الموسيقي لما بينهما من تناسب زمني في المسافة بين الحركة والسّكون، إلى أن خرج النّقد من القراءة الانطباعية إلى القراءة الموضوعية.

2.1 الإيقاع في النّقد العربي الحديث:

اتّفقت الدّراسات التي تناولت مفهوم الإيقاع، أنّه ذو نشأة غربية، وهو «كلمة مشتقّة من الفعل اليوناني بمعنى انساب، ورغم تعدّد معانيها، إلّا أنّها تتضمّن دائما فكرة الحركة، كما تشير غالبا إلى السّرعة والجريان»[2]، وأرجع "كولردج coleridge" مفهوم الإيقاع إلى عاملين «أوّلهما: التّوقّع النّاشئ عن تكرار وحدة موسيقية معيّنة، فيعمل على تشويق المتلقّي، وثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظنّ التي تنشأ عن النّغمة غير المتوقّعة والتي تولّد الدّهشة لدى المتلقّي»[3]، وهذا ما أشار إليه "ريتشاردز ritchards" حين رأى أنّ الإيقاع يعود «إلى عاملي التّكرار والتّوقّع، فآثاره تنبع من توقّعنا، سواء كان ما نتوقّع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التّوقّع لا شعوريّ، فتتابع المقاطع على نحو خاصّ، يهيّئ الذّهن لتقبّل تتابع جديد من النّمط دون غيره».[4]

---

[1]- ينظر: الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2006م، ص 24.

[2] -Didier (béatrice): dictonnaire universel des littératture, presses universitaire de France, 1994, p 3336.

[3]- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، د ط، 1981م، ص 162.

[4]- المرجع نفسه، ص 21.

في حين يرى "ايليوت eliot" أنّه «من الخطأ أن تعتقد أنّ كلّ شعر يجب أن يكون متناسق النّغم... هناك من الشّعر ما وضع للتّغنّي، وهذا هو الذي يلزمه تناسق النّغم، ولكن من الشّعر ما وضع للتّكلّم، لا يقتصر على إصدار الأصوات المعسولة ذات النّغمات الشّجية، والقصيدة ذات الطّول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدّة حتّى تطابق ما يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصّعود والهبوط، وبهذا التّراوح تتمّ الوحدة الموسيقية الشّاملة لبناء القصيدة ككل».[1]

ومن خلال استقراء لهذه الآراء النّقدية الغربية الحديثة، تبيّن لنا أنّ مفهوم الإيقاع يرتبط بحركة النّفس الدّاخلية؛ حيث يختصّ بمساحة النصّ كلّها، فهو ليس مجرّد تناسق صوتي أو انسجام نغمي، بل هو حركة خفيّة، تبرز عناصر النصّ ومكوّناته وأجزائه.

أمّا في النّقد العربي الحديث، فقد تعدّدت الدّراسات واختلفت حول مفهوم الإيقاع، فهو ظاهرة عسيرة على الفهم وهو «من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا، إلى حدّ أنّنا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له».[2] ويعدّ "محمد مندور" أوّل من أسسّ لمفهوم الإيقاع في قوله، إنّه «موجود في النّثر والشّعر، لأنّه يتولّد عن رجوع ظاهرة صوتية أو تردّدها على مسافات زمنية متساوية أو متجاورة أو متقابلة».[3]

في حين يرى "إبراهيم أنيس" أنّه: «ليس لدينا من دليل يهدينا إلى موضع النّبر في اللّغة العربية كما ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى، إذ لم يتعرّض له أحد من القدامى»[4]، أمّا عن الإيقاع فيرى أنّه عنصر شعري مهمّ جدّا، لكنّه «لم يدرس حتّى الآن دراسة كافية، ولم يشر إليه

[1]- محمد النّويهي، قضيّة الشّعر الجديد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 2، 1971م، ص 22.

[2]- حاتم الصّكر، حلم الفراشة الإيقاع الدّاخلي والخصائص النصية لقصيدة النّثر، وزارة الثّقافة، صنعاء، اليمن، د ط، 2004م، ص 11.

[3]- محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 127.

[4]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 4، 1999م، ص 139.

أهل العروض، ففي رأيي أنّه العنصر الموسيقي الهامّ الذي لم يفرّق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما وتواليها حين تكون شعرا»[1]، وكأنّه بهذا الكلام لا يفرّق بين الإيقاع والنّبر، بقدر ما يطابق بينهما، فكلاهما يحدثان التّوازن.

أمّا "شكري عيّاد" فيرى أنّ الإيقاع هو «الحركة المنتظمة في الزّمن، مرتبطة بالتّكرار»[2]، فالإيقاع لا يتجلّى في طبيعة الأصوات نفسها، «إنّما هو في الواقع إيقاع النّشاط النّفسي الذي من خلاله لا صوت للكلمات فقط، بل ما فيها من معنى وشعور»[3]، فالصّوت يكتسب قيمته الإيقاعية لحظة وقوعه على سمع المتلقّي.

ويقسّم "سيّد البحراوي" الإيقاع إلى صنفين مع لزوم التّفريق بينهما، الصّنف الأوّل يتمثّل في دقّات السّاعة والأصوات أو الحركات التي تصدرها بعض الآلات كأصوات عجلات القطار... أمّا الصّنف الثّاني، فيتمثّل في أنواع من الفنون أكثر تركيبا من الأنواع الأخرى كالموسيقى الحديثة والشّعر في مستوياته الرّاقية[4]، والإيقاع في نظره هو: «هو تتابع منتظم لمجموعة من العناصر»[5]، وهذه العناصر قد تكون أصواتا وقد تكون حركات.

أمّا الإيقاع عند "كمال أبو ديب"، فهو «الفاعلية التي تنقل إلى المتلقّي ذي الحساسية مرهفة الشّعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنح التّتابع الحركي وحدة نغمية عميقة

---

[1]- المرجع السّابق، ص 349.

[2]- شكري محمد عيّاد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلم للطّباعة والنّشر، الرّياض، السّعودية، ط 1، 1982م، ص 53.

[3]- المرجع نفسه، ص 157.

[4]- ينظر: سيّد البحراوي، دراسات أدبية /العروض وإيقاع الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1993م، ص 18.

[5]- المرجع نفسه، ص 17.

عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقّدة»[1]، فالإيقاع يرتبط ارتباطا وثيقا بالحركة التي تضفي الإحساس عند القارئ.

والذي نخلص إليه في مفهوم الإيقاع، هو أنّه «انتظام النصّ الشّعري بجميع أجزائه في سياق كلّي أو سياقات جزئية، تلتئم في سياق كلّي جامع، يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا ظاهرا أو خفيّا، يتّصل بغيره من بنى النصّ الأساسية والجزئية، ويعبّر عنها كما يتجلّى فيها»[2]، وهذا ما يجعل له خصوصية يتفرّد به الشّاعر عمّن سبقه.

وعلى الرّغم من كلّ الاهتمام الذي حظي به الإيقاع، إلّا أنّه ظلّ بعيدا عن التّعريف الدّقيق والمحدّد، ويمكننا أن نقول إنّ معظم النقّاد والدّارسين اتّفقوا على أنّ الإيقاع هو العلامة النّوعية الأبرز في تجسيد شعرية النصّ.

3.1 التّجديد الإيقاعي في الشّعر العربي:

لقد تأثّر العرب بالثّقافة الغربية في مجالات عدّة، وكان نتاج ذلك تغيّر نظرتهم اتّجاه الكثير من الأمور، وفي هذا الصّدد يشير "شوقي ضيف" «إلى أنّ الشّعراء العرب قد اطّلعوا على الآداب الغربية، فكان من أثر ذلك معرفتهم أنّ اللّغات القديمة في تلك الآداب لم يعرف شعرها القافية».[3]

كما أنّ الأدب الأوروبّي الحديث فيه شعر مرسل لا يرتبط بالقوافي، وشعر تتقابل فيه القوافي أو تتعانق، وقد نادى الشّعراء في القرن العشرين بالتّحرّر من القافية، باعتبارها تعيق حرية الشّاعر في نظم القصائد الطّويلة[4]، وكان أوّل شاعر عربي تخلّى عن القافية "توفيق البكري" الذي نظم

[1]- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1974م، ص 230.

[2]- الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، ص 25.

[3]- شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 9، 1962م، ص 107.

[4]- ينظر: شوقي ضيف، في النّقد الأدبي ص 107.

قصيدة خالية من القافية، ثمّ تلاه "الزّهاوي" و "عبد الرّحمن شكري"[1]. وقد ساعد التّأثّر بالثّقافة الغربية على التّخلّص من قيود القصيدة التّقليدية التي لم تعد قادرة على مواكبة التّجديد لكثرة تعقيدها.

إنّ حركة التّجديد لم تنبع من فراغ «فالأفراد المجدّدون إنّما يجدّدون بدافع من حاجة روحية تناديهم إلى ملء فراغ ناشئ عن تصدّع خطير في بعض نواحي المجال الذي تعيش فيه الأمّة»[2]، والواقع الاجتماعي له دور كبير في حركة التّجديد التي عرفها الشّعر العربي الحديث.

وإنّ المتتبّع لمسيرة الشّعر العربي الحديث والمعاصر، يلاحظ أنّ مجرى التّجديد كان متّصلا دائما ولم ينقطع، بدءا بالمدرسة الاتباعية، ويعدّ "أحمد شوقي" أوّل رائد لها؛ حيث أحدث تغيّرات في القصيدة العربية، إذ نوّع في القوافي والأوزان، وقد حاول قدر المستطاع إخراج النصّ الشّعري العربي من نمطيته إلى عوالم حديثة عبر نسق المسرح الشّعري، واستمرّ تيّار التّجديد بظهور المدرسة الرّومنسية، إذ أسّس روّادها "ميخائيل نعيمة" و "جبران خليل جبران" و "إيليا أبو ماضي" حداثة شعرية قويّة، أحدثت تغيّرات كثيرة في القصيدة العربية، سواء على المستوى الإيقاعي أو على مستوى المضامين، ليتواصل هذا الدّفق الإبداعي بظهور توجّهات عربية كثيرة، منها: جماعة الدّيوان وجماعة أبولو والعصبة الأندلسية.[3]

جاءت الأشكال الإيقاعية المبتدعة، لتكون بديلا عن القوالب العروضية الجاهزة، وقد حاول "محمد عزّام" أن يصحّح النّظرة إلى العروض، عندما أشار إلى أنّ "الخليل" لم يقصد وضع قاعدة تراعى في المستقبل، وإنّما كان عمله مجرّد تأريخ للإيقاعات الشّعرية المعروفة حتّى أيّامه، غير أنّ

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص 108.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 30.

[3]- ينظر: نسيب نشّاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1984م، ص 170.

الإيقاع في نظر "عزّام" شيء يتجدّد كما يتجدّد الإنسان، ومن هنا فليس هناك مانع تراثي أو شعري من ظهور إيقاعات جديدة في شعرنا العربي.[1]

وقد عالج "عزّ الدّين إسماعيل" مسألة الإيقاع في الشّعر الحرّ، معتمدا مصطلح (التّشكيل الموسيقي) الذي يتحوّل عنه بسرعة إلى مصطلح آخر هو (التّشكيل الزّماني) ويقصد به كلّ ما يتّصل بالإطار الموسيقي للقصيدة[2]، ويشير إلى أنّ التّطوّر الحاصل في موسيقى الشّعر المعاصر، يمكن تحديده في ثلاثة مراحل أساسية، وهي:[3]

- مرحلة البيت الشّعري ذي الشّطرين المتوازيين.
- مرحلة التّفعيلة التي تتكرّر في السّطر الشّعري تكرارا غير منضبط.
- مرحلة الجملة الشّعرية.

وقد لخّص "يوسف نور عوض" مزايا الشّكل الإيقاعي الجديد في أربعة عناصر، وهي:[4]

- التّخلّص من النّظام الهندسي الصّارم ومن الإيقاعات الموسيقية الحادّة.
- إعطاء الشّاعر قدرا كبيرا من الحرية، فقد انفتح أمامه المجال للتّنويع النّغمي، وذلك بعد أن أصبحت التّفعيلة أكثر حرية.
- انسياب التّركيب الموسيقي وفّر للشّاعر إمكانية أكبر لاستيعاب مضمونه بسهولة لم تكن في متناول شعراء القصيدة التّقليدية.
- تحرّر الشّاعر من القافية زاد من توسيع المجال النّغمي أمامه، فصار بإمكان الشّاعر أن يكيّف إيقاعاته بالصّور التي يريدها.

---

[1]- ينظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، مكتبة الآداب، مصر، د ط، 2008م، ص 15.

[2]- عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 52.

[3]- المرجع نفسه، ص 79.

[4]- ينظر: يوسف نور عوض، روّاد الشّعر العربي الحديث، مكتبة الأمل، د ط، د ت، ص 80.

من خلال ما تقدّم، تبيّن لنا أنّ تحديد إيقاع القصيدة العربية ظلّ مستمرّا ومتماشيا مع متطلّبات الحياة التي تفرض علينا أشكالا جديدة في التّعبير.

2. البنية العروضية:

يعدّ العروض من أبرز البنيات التي يقوم عليها الشّعر، فهو «العلم الذي يدرس الوزن، والوزن هو صورة الكلام الذي نسمّيه شعرا»[1]، وسمّي عروضا «لأنّ الشّعر معروض عليه فما وافقه كان صحيحا وما خالفه كان فاسدا»[2]، فهذا العلم يشكّل جانبا صوتيّا موسيقيّا، يسهم في بناء القصيدة، وهو ينحصر في عناصر أساسية يقوم عليها، وهي: الوزن والقافية والرّوي التي تشكّل بنية إيقاعية متكاملة داخل النصّ الشّعري، «فالشّعر كلام موزون ومقفّى»[3]، أي أنّ من خلال الوزن والقافية يميزان الشّعر عن غيره.

1.2 الوزن:

لا خلاف بين دارسي الإيقاع حول أهمية الوزن بالنّسبة للخطاب الشّعري، إذ يعدّ أساسا يقوم عليه الشّعر، ولقد حدّد معنى الوزن بأنّه «مجموع التّفعيلات التي يتألّف منها البيت»[4]، فالوزن هو نظام من الحركات والسّكنات، يلتزمها الشّاعر في بنائه الشّعري، ويسمّى هذا النّظام بالبحر.

---

[1]- الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 3، 1994م، ص 04.

[2]- المرجع نفسه، ص 17.

[3]- مصطفى حركات، أوزان الشّعر، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة، مصر، ط 1، 1998م، ص 06.

[4]- عبد الفتّاح صالح، عضوية الموسيقى في النصّ الشّعري الحديث، مكتبة المنار، الزّرقاء، الأردن، د ط، 1985م، ص 50.

وقد ربط "ميخائيل نعيمة" التّجربة الشّعرية بالوزن حين قال: «إنّ الوزن يعدّ ركنا أساسيّا من أركان الصّورة الشّعرية، وليس عنصرا خارجيّا كما يذهب البعض، ولعلّ الشّرط الوحيد الذي يلزم توفّره في التّجربة الشّعرية هو الوزن».[1]

أمّا "نازك الملائكة" فاعتبرته «الشّكل الموسيقي الذي يختاره الشّاعر لعرض الهيكل»[2]، ويذهب "كمال أبو ديب" إلى أنّ الوزن هو «التّتابع الذي تكوّنه العناصر الأوّلية المكوّنة للكلمات، وتشكّل هذا التّتابع في كتلة مستقلّة فيزيائيّا، لها حدّان واضحان: البدء والنّهاية، يمكن للكتلة أن تعني هنا الوحدة الوزنية الصّغرى (التّفعيلة) كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصّغرى (الشّطر و البيت) باعتباره في الشّعر التّناظري تركيبًا لشطرين».[3]

واختيار الشّاعر للوزن يكون حسب انفعالاته والتّأثيرات التي يعيشها، وبذلك يكون «تغيير نمطية الإيقاع والموسيقى من خلال استبدال البحور الشّعرية والعمل الفنّي بما يتلاءم والموقف الشّعوري والعاطفي والوصفي للتّجربة الشّعرية»[4]، وهذا ما منح جمالية للنصّ الشّعري.

ومن خلال دراستنا للبنية العروضية في شعر "عاشور فنّي" تبيّن لنا الآتي:

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، ص 26.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 29.

[3]- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ص 134.

[4]- الطّاهر يحياوي، تشكيلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان، الجزائر، ط 3، 2013م، ص 59.

المتقارب	المتدارك	الكامل	الرّجز	الوافر	البسيط
% 56.30	% 30.22	% 03.38	% 03.38	% 03.38	%03.34

جدول رقم 10 يمثّل النّسب المئوية للبحور الشّعرية

ومن خلال استنطاقنا لهذا الجدول الإحصائي، تبيّن لنا أنّ إيقاع المتقارب كان أكثر البحور المهيمنة مقارنة بالبنى الإيقاعية الأخرى، يليه المتدارك في هذه الهيمنة، ثمّ تأتي باقي البحور بنسب ضئيلة جدّا إلى منعدمة، لذا ستقتصر الدّراسة على البحور المهيمنة فقط (المتقارب، المتدارك) وذلك لأهميتها عند الشّاعر.

1.1.2 بحر المتقارب:

من البحور الصّافية التي تتكرّر فيها تفعيلة (فعولن) وهو بحر «متدفّق سريع نظرا إلى قصر التّفعيلة»[1]، وسمّي بالمتقارب «لقرب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده، إذ نجد بين كلّ وتدين سببا خفيفا واحدا، وقيل بل لتقارب أجزائه، أي تماثلها وعدم الطّول والبعد فيها، إذ إنّها خماسية كلّها»[2]، فهو أقرب إلى السّجع لاعتماده تفعيلة واحدة.

[1]- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1991م، ص 124.

[2]- صفاء الخلوص، فنّ التّقطيع الشّعري والقافية، منشورات مكتبة المثنّى، بغداد، العراق، ط 1، 1977م، ص 185.

اعتمد الشّاعر هذا البحر في معظم قصائده، ليبلّغ كلمة الحقّ المعبّرة عن الأزمة، يقول "عاشور فنّي":

تَمُرُّ السَّحَابَةُ نَحْوَ الشَّمَالْ

00// 0/0// /0// 0/0//

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

تَنَامُ العُيُونْ

00// 0/0//

فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

فَأُغْمِضُ عَيْنِي

0/0// /0//

فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ

وَأَفْتَحُ أُفْقَ السُّؤَالْ

00// 0/0// /0//

فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

لِمَاذَا تَمُرُّ السَّحَابَهْ

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

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

وَتَتْرُكُنِي أَتَجَمَّعُ

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

فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَ

تَحْتَ رَذَاذِ الكِتَابَهْ؟![1]

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

عُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

جاءت البنية الاستهلالية لهذا المقطع جامعة بين الانغلاق والانفتاح؛ حيث يشكّل هذا الالتقاء الضّدي الجامع بين المتنافرات نفور الذّات التي تشعر بالضّياع والتّيه تحت سقف السّؤال(لماذا تمرّ السحابة؟).

وفي مثال آخر يقول الشّاعر:

هُوَ البَحْرُ أَزْرَقُ

/ /0// 0/0// /

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ ف

لِلْنَّاسِ مَا يَشْتَهُونْ

00// 0/0// 0/0/

عوُلنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 21.

وَفِي الصَّيْفِ مَا يَشْتَهِي

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

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ

وَمِنَ النَّاسِ مَا يَشْتَهِي كُلُّ مَا يُشْتَهَى[1]

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

لُ فَعُوْلُن فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْ

عزف الشّاعر على أوتار المتقارب، ليكشف عن دواخله وانفعالاته ضمن بنية حوارية وجدانية خفيّة، تشي بتمزّق باطني سابح في أجواء رومنسية؛ حيث تتلاحم الذّات مع عناصر الطّبيعة، باحثا عن فضاء مفتوح لتتبدّى الهموم وتنقشع.

وجاءت تفعيلات المتقارب التّامّة أكثر من النّاقصة؛ حيث ينتقل من زحاف القبض (فَعُوْلُ) إلى الإضمار (فَعْلُنْ) ثمّ يندرج ويعود من جديد إلى التّفعيلة التّامة (فَعُوْلُنْ) مجسّدا بذلك حقلا دلاليّا للاغتراب حتّى يقبض على ذهنية المتلقّي، فيشعره بالإحساس نفسه الذي يشعر به.

وفي مثال آخر، يقول:

أُحَاوِلُ أَنْ أَقْتَفِي أَثَرِي

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

فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْ

أَتَقَصَّى الحَقِيقَةَ فِي مَا اقْتَرَفْتُ

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 118.

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

لُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ

وَأَجْمَعُ مَا يتَيَسَّرَ لِي مِنْ دَلِيلْ

00// 0/0// /0// /0// /0//

فَعُوْلُ فَعولُ فَعُولُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

أَرَى جُثَّةً تَتَنَفَّسُ تَحْتَ السِّلَاحِ الثَّقِيلْ

00// 0/0// 0/0// /0// /0// 0/0//

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلْ

تُحَارِبُ مَا لَا تَرَى

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

فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْ

تَقْتُلُ الآخَرِينَ مَخَافَةَ أَنْ يَقْتُلُوهَا[1]

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

لُنْ فَعُوْلُن فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 43-44.

تتسارع حركية الإيقاع من خلال تتابع أفعال المضارع (أحاول، أتقصّى، أجمع، أرى) والتي تشير إلى استمرارية عامل المحاولة، الذي يستدعي الحالة الرّاهنة، وهذا يعني أنّ الشّاعر ينتظر تحوّلا يهزّ الذّات الجماعية، ويحملها من مواطن الانطواء والعزلة إلى الحرية والتّغيير.

وفي مثال آخر، يقول:

وَدَالِيَةٌ تَتَمَايَلُ كَابْنَةِ خَالَتِهَا

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

فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْ

تَتَدَلَّى قَلِيلًا

///0/0 0/0//

لُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

تُحَدِّقُ فِي زَمَنٍ مَا

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

فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ

فَتَهْتَزُّ

/ 0/0//

فَعُوْلُنْ فَ

تَعْرِفُ أَنَّ المَوَاسِمَ آتِيَةٌ

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

عُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُ فَعُو

وَعَصَافِيرُهَا آتِيَةٌ[1]

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

لُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُو

إنّ هذه الطّاقة التّفاؤلية التي تبعث في النّفس نظرة مشرقة، تشحذ البنية الإيقاعية برغبة جامحة في وصول الذّات إلى الهدف المنشود، ونلاحظ من خلال هذا التّقطيع، غياب اكتمال تفعيلة المتقارب، إلّا في بعض المواطن وذلك لتسريع الجرس الموسيقي حتّى يتمكّن الشّاعر من رسم المشاهد التي أراد أن يحقّقها في ذهن المتلقّي.

2.1.2 بحر المتدارك:

المتدارك هو البحر السّادس عشر من البحور الشّعرية العربية، وله عدّة تسميات: المحدث، المتّسق، الخبب، الغريب، ركض الخيل، قطر الميزاب ودقّ النّاقوس[2]،ويقوم أصل بنائه التّام، على تكرار وحدة إيقاعية خماسية الأصوات أربع مرّات في كلّ شطر، هذه الوحدات قد تنتابها أحيانا نوبات من الاختزال الصّوتي، تبعا لحركة الوحدة اللّغوية وتناسقها الصّوتي ومدى تمثيلها الدّلالي والمركزي والهامشي[3]، وهو بحر سريع الإيقاع، خاصّة حين تصاب التّفعيلة الأساسية فيه بالخبن، فتتحوّل (فَاعِلُنْ) إلى (فَعِلُنْ) ويعتبر بحر المتدارك من أكثر البحور تداولا، لما له من طواعية

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 41.

[2]- ينظر: عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصّوتية وموسيقى الشّعر العربي، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، 2010م، ص 338.

[3]- المرجع نفسه، ص 338.

وانسياب في الاستخدام؛ حيث «يستطيع الشّاعر الأصيل أن يشكّل منه إطارا صالحا لأيّ تجربة شعرية، إذ ما فطن لخصائصه وإمكانياته الموسيقية، وحاول أن يوفّق بين هذه الخصائص وبين الأبعاد الشّعرية لتجربته»[1]، فهذا البحر لعب دورا مهمّا في تفجير قرائح الشّعراء المعاصرين، وتجسيد ألوان التّجديد في البنية الإيقاعية المعاصرة.

ومن أمثلة توظيف هذا البحر، نذكر قول الشّاعر حين وقف على مواطن الانكسار في سنوات الأزمة:

ثُمَّ قَالْ

00//0/

فَاْعِلَاْنْ

إِنَّهُمْ يَسْجُدُونْ

00//0/ 0//0/

فَاْعِلُنْ فَاْعِلَاْنْ

كُلَّمَا ارْتَفَعَ الوَثَنُ

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

فَاْعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلن

يَنْهَضُونْ

00//0/

[1]- محمد إبراهيم عوض، الصّورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري، ص 142.

فَاْعِلَاْنْ

كُلَّمَا سَقَطَ الوَطَنُ

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

فَاْعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلن

يَصْغُرُونْ

00//0/

فَاْعِلَاْنْ

كُلَّمَا كَبُرَ الزَّمَنُ[1]

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

فَاْعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلن

جاءت هذه المقطوعة على تفعيلة المتدارك (فاعلن) مع الاستعانة بزحاف الخبن (فَعِلُنْ) وعلّة التّذليل (فاعلان) وذلك لتسريع الحركة الإيقاعية الّتي بنيت بالاعتماد على مجرى السّرد بطريقة تضادية، إذ عملت كلمة(السّجود) على عكس درجة المتوقع لدى القارئ الذي كان يظنّ أنّ السّجود لله وليس (الوثن)، وكذلك كلمة (ينهضون) فالمتلقي يتوقع النّهوض بالوطن وليس (السّقوط)، فعمد الشّاعر إلى هذه المفارقة لجعل المتلقّي يعيد قراءة النصّ من جديد.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 46.

لَكَ أَنْ تَدَّعِي مَا تَشَاءْ

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

فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُن فا

وَأَنْ تَتَهَجَّدَ أَلْفَ سَنَهْ

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

فِي حِرَاءْ

00//0/

فَاْعِلَاْنْ

ثُمَّ تَخْرُجُ لِلنَّاسِ وَالشُّعَرَاءْ[1]

00/// 0//0/ 0/// 0//0/

فَاْعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلانْ

من خلال هذا التّقطيع، تبيّن أنّه يوجد خمس تفعيلات تامّة واثنتي عشر تفعيلة ناقصة، ولعلّ ارتفاع التّفعيلات النّاقصة يشير إلى شدّة التّوتّر النّفسي النّاتج عن الرّغبة في التّغيير، فرحلة الشّاعر رحلة ثورة، تبدأ بالإلهام الخاصّ بالذّات وتنتهي بتوجيه النصّ إلى الآخر.

وفي مثال آخر:

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص31.

يَا حَمَامَ القُرَى

0//0/ 0//0/

فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

فِي العُيُونِ سُؤَالْ

00/// 0//0/

فَاْعِلُنْ فَاْعِلَاْنْ

وَأَرَى زُرْقَةً

0//0/ 0///

فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ

فِي رُؤُوسِ الجِبَالْ[1]

0//0/ 0//0/

فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

نلحظ أنّ أغلب التّفعيلات مكرّرة مع وجود تغيير بسيط (فاعلن/فعلن) فعكس هذا الإيقاع عاطفة الشّاعر، فهو في حالة شوق وحنين لقريته التي يتعذّر عليه العودة إليها، فوقف في ذهول يحاور حمام القرى، راجيا منه أن يوصل رسالة تحمل سلاما للأهل والأحبّة.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 103.

الرَّبِيعُ الذِي جَاءَ قَبْلَ الأَوَانْ

00//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلَاْنْ

دَسَّ فِي سَاعَتِي وَرْدَةً وَمَضَى

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

فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَعِلُنْ

وَمَضَتْ سَاعَتَانْ

00//0/ 0///

فَعِلُنْ فَاْعِلَاْنْ

وَأَنَا غَارِقٌ فِي الحِسَابِ

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

فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلنْ فا

وَعِطْرُكِ يَسْرِقُ مِنِّي المِكَانْ[1]

00//0/ 0/// 0/// 0//

عِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاْعِلانْ

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 07.

وهنا نجد تساوي بين التّفعيلات التّامّة والنّاقصة، وهذا يفسّر نفسية الشّاعر التي تتأرجح بين التّفاؤل والتّشاؤم، لترسم صفة الارتياب والاضطراب الدّاخلي، وعلى الرّغم من حيرة الشّاعر، إلّا أنّه يرغب في الاستمرار ومواجهة كلّ العوائق.

2.2 الزّحافات والعلل:

وهي «تغييرات تلحق التّفعيلات التي هي أساس الإيقاع الوزني، فالوزن كما هو معلوم قالب إيقاعي ذو نسق منتظم، والزّحافات والعلل تمثّل خروجا أو انحرافا عن هذا النّسق بصورة لا تؤدّي إلى تقويضه بشكل نهائي»[1]، فدخول الزّحافات والعلل على التّفعيلات لا يؤدّي إلى إفساد إيقاع البيت الشّعري، بل يضفي إيقاعا جديدا؛ بحيث يتلاءم مع الإيقاعات الأصلية.

والزّحافات والعلل ليست سوى «انتهاكات جزئية، يستوعبها النّظام الإيقاعي الوزني، فهي تولّد أنساقا إيقاعية جديدة متساوية مع الأنساق الأصلية، غير ناشزة عنها».[2]

إضافة إلى هذا، فهي تعمل على «تعديل صور التّفاعيل وإيقاعاتها الموسيقية، بما ينوّع النّغمة الموسيقية في البحور المتشابهة».[3]

وللتّوضيح أكثر في هذا الشّأن، سنقوم بعرض التّعريف اللّغوي والاصطلاحي لمصطلحي من الزّحاف والعلّة.

---

[1]- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1974م، ص 170.

[2]- المرجع نفسه، ص 170-171.

[3]- المرجع نفسه، ص 172.

1.2.2 الزّحاف:

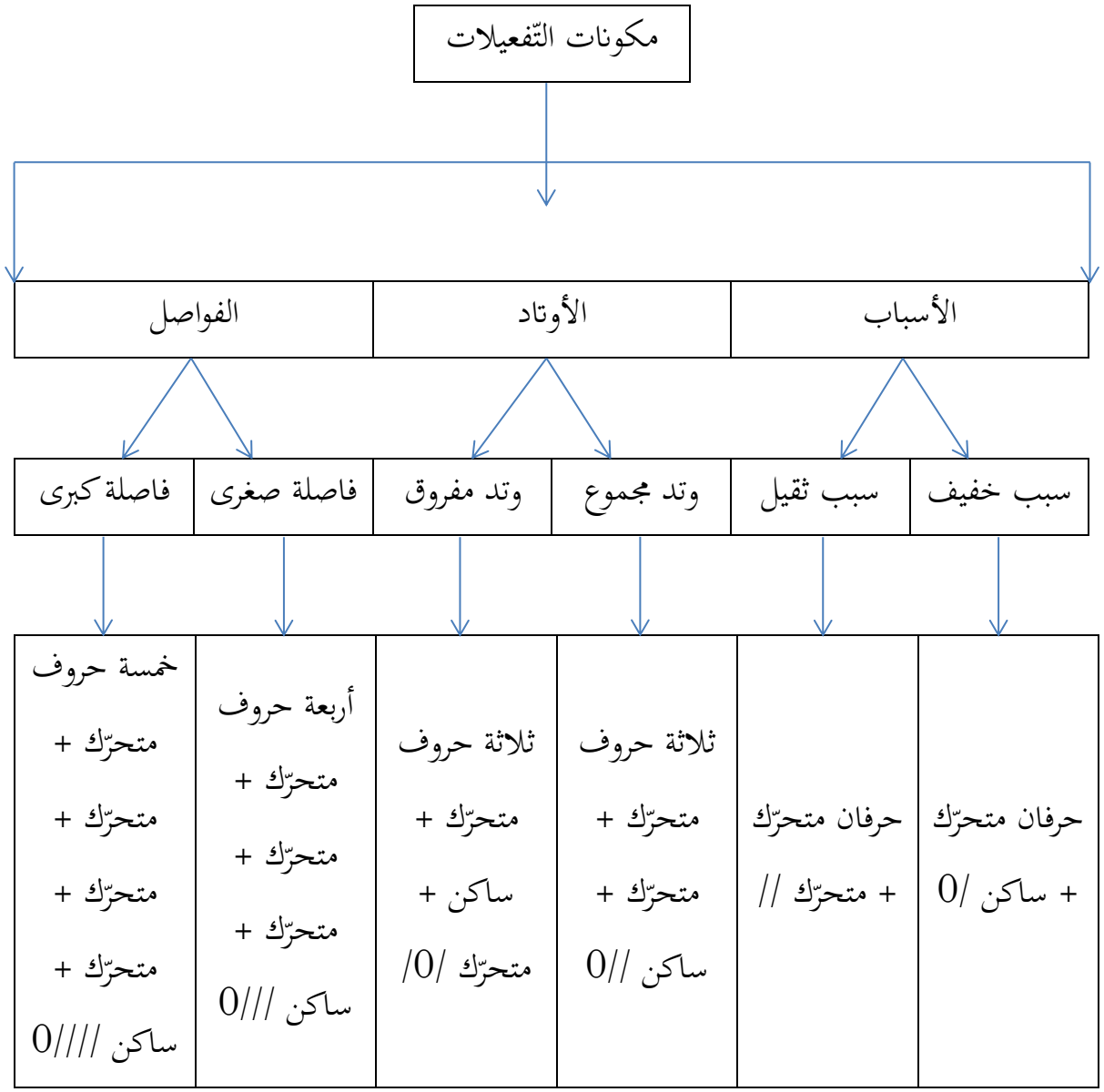
في اللّغة «وهو الإسراع»[1]، وفي الاصطلاح، عرّفه العروضيون بأنّه: «تغيير يحدث في حشو البيت غالبا، وهو خاصّ بثواني الأسباب، ومن ثمّ لا يدخل الأوتاد، ودخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقيّة أبياتها»[2]، والمقصود بالحشو هو كلّ تفعيلات البيت الشّعري، ما عدا التّفعيلة الأخيرة من الشّطر الأوّل والثّاني.

أمّا الأسباب والأوتاد فهي من مكوّنات التّفعيلات، وهذا المخطّط يوضّح ذلك:[3]

[1]- فيصل حسين طحمير العالي، الميسّر الكافي في العروض والقوافي، مكتبة دار الثّقافة، عمّان، الأردن، د ط، د ت، ص 19.

[2]- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 170.

[3]- فيصل حسين طحمير العالي، الميسّر الكافي في العروض والقوافي، ص 11.



مخطّط (01) يمثّل مكوّنات التّفعيلات

والزّحاف أنواع، نذكر منها:[1]

- الإضمار: وهو تسكين الثّاني المتحرّك.
- الخبن: وهو حذف الثّاني السّاكن.
- القبض: وهو حذف الخامس السّاكن.

[1]- ينظر: المرجع السّابق، ص 20.

2.2.2 العلّة:

في اللّغة وهي المرض[1]، وفي الاصطلاح هو تغيير يختصّ بالأسباب، ويكون في العروض والضّرب[2]، فالعروض هو التّفعيلة الأخيرة من الشّطر الأوّل والضّرب هو التّفعيلة الأخيرة من الشّطر الثّاني.

أمّا أنواع العلّة، فنذكر أهمّها:[3]

- القصر: وهو حذف ساكن السّبب الخفيف وإسكان ما قبله.
- الحذف: وهو حذف سبب خفيف من آخر التّفعيلة.
- التّذييل: زيادة ساكن في آخر التّفعيلة.

وبعد التّنظير، سنقوم برصد الزّحافات والعلل في النّماذج المدروسة سابقا، في كلّ من بحر المتقارب وبحر المتدارك، وسنقوم بجمعها في الجدول الآتي:

[1]- المرجع السّابق، ص 19.

[2]- المرجع نفسه، ص 19.

[3] - المرجع نفسه، ص 21.

التّفعيلة الأصلية	التّغيّرات التي طرأت عليها	نوع الزّحاف	نوع العلّة	التّفعيلة المتحصّل عليها
فَعُوْلُنْ	حذف الخامس السّاكن	القبض	/	فَعُوْلُ
فَعُوْلُنْ	حذف سبب خفيف من آخر التّفعيلة	/	الحذف	فَعُوْ
فَعُولُنْ	حذف ساكن السّبب الخفيف وإسكان ما قبله	/	القصر	فَعُولْ
فَاْعِلُنْ	زيادة ساكن في آخر التّفعيلة	/	التّذييل	فَاْعِلَاْنْ
فَاعِلُنْ	حذف الثّاني السّاكن	الخبن	/	فَعِلُنْ

جدول (10) يوضّح الزّحافات والعلل

إنّ الزّحافات والعلل بهذا المنظور تغدو أدوات إجرائية فنية، تسهم في تحديد بعض مسارات شعرية النصّ، فهي أداة مرنة في يد الشّاعر المعاصر، يعزف ألحانه بكلّ حرية.

3. القافية:

تعدّ القافية من مظاهر البناء الإيقاعي في الشّعر، تبعا لعلاقتها العضوية باللّغة الشّعرية، فهي «وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة؛ أي أنّها تنسيق معيّن لعدد من الحركات والسّكنات»[1]، تعطي

[1]- عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، ص 113.

القصيدة «بعدا من التّناسق والتّماثل، يضفي عليها طابع الانتظام النّفسي والموسيقي والزّمني»[1]، أمّا في اللّغة فنجد "التّبريزي" قد جمع بين تعريف "الخليل" وتعريف "الأخفش"، فقال «والقافية قد اختلفوا فيها، فقال "الخليل": هي من آخر البيت إلى أوّل ساكن له مع المتحرّك الذي قبل السّاكن، وقال "الأخفش": هي آخر كلمة في البيت أجمع وإنّما سمّيت قافية لأنّها تقفو الكلام، أي تجيء في آخره».[2]

أمّا المحدثون فلم يبتعدوا عن هذا التّعريف، فإبراهيم أنيس يعرّف القافية في قوله، هي: «عدد أصوات تتكرّر في آخر الشّطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشّعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التّردّد... ومن الواجب ألّا تحدّد القافية في أطول صورها، وإنّما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصّور وإلى أقلّ عدد من الأصوات يمكن أن تتكوّن منه».[3]

ولا ينتهي دور القافية بمجرّد انتهاء الأثر الإيقاعي، بل تحمل في طيّاتها قيمة دلالية ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة الشّاعر وبالمعنى الذي يريد ترجمته.

وقد تفنّن الشّعراء في تشكيل القافية التي انتقلت من النّظام الواحد في ظلّ القيود الإلزامية التّقليدية، إلى أنظمة متعدّدة في إطار ينسجه الشّعر المعاصر من حرية إبداعية كسرت تلك القيود.

1.3 أنواع القافية:

إنّ المدّ الحداثي الذي أصاب النصّ المعاصر، اخترق جميع الحواجز والمسافات الزّمنية التي عرف بها النصّ العمودي، فلم تحافظ القافية على نظامها السّابق، بل انتقلت إلى نظام جديد، رفع حدود التّكلّف والتّصنّع، ونصب كلّ الاهتمام على الفكرة والدّفقة الشّعورية، وهذا التّطوّر في

[1]- الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 149.

[2]- المرجع نفسه، ص 149.

[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 2، 1952م، ص 244.

نظام القافية سمح بتعدّد أنواعها، وفقا لمستويات الأداء التي تخلصّت من سلطة الوصاية على الشّاعر القديم، ويكفينا لبيان ذلك أن نتصفّح شعرنا المعاصر في ضوء نموذج دالّ في شعر "عاشور فنّي".

1.1.3 القافية المترادفة:

وهي كلّ لفظ قافية توالى ساكناه بغير فاصل (/00).[1]

والملاحظ أنّ القصائد التي ورد فيها هذا النّوع من القافية كان لأحرف اللّين دور كبير في بنائها، وذلك لما تضفيه من جانب موسيقي وصوتي، واتّساق يعمّق المعنى.

ويغطّي نظام هذا النّوع، قول الشّاعر:

والرّبيع الذي مرّ في جملة العَابِرِينْ

00//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاَنْ

لَمْ يَعُدْ أَبَدَا

0/// 0//0/

فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

فَكَأَنْ لَمْ يَكُنْ أَحَدا

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

[1]- عدنان حقّي، المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الرّشيد، دمشق و بيروت، سوريا و لبنان، ط 1، 1987م، ص 203.

فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

رُبّما كَانَ وَهْما كَبِيرا

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا

يرُاوِدُني بَينَ حِينٍ وَحِيْنْ

00//0/ 0//0/ 0/// 0//

عِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاَنْ

وَأَنا

0///

فَعِلُنْ

مُنْذُ عِشْرينض عَامَا

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا

أَضِيعُ لأَكْتَشِف الآخَرِينْ

00//0/ 0/// 0/// 0//

عِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلاَنْ

استخدم الشّاعر القافية المترادفة برويّ واحد، وهو النّون، وساعده هذا على إطلاق العنان لصوته والتّعبير عن ما يختلج في نفسه من حزن، عبّر عنه صوت الغنّة الدّال على الضمّ واللّم؛ حيث يتوق الشّاعر لزمن مختلف، وهو زمن التّآلف والتّلاحم.

وفي مثال آخر للقافية المتواترة، يقول الشّاعر:

وَالرَّبِيعُ الذِي جَاءَ جَاءْ

00//0/0//0/0//0/

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاَنْ

حَذِرًا

0///

فَعِلُنْ

تَتَرَصَّدُهُ طَلَقَاتُ الشِّتَاءْ

00//0/ 0/// 0/// 0///

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلاَنْ

يَتَلَفَّتُ...

//0///

فَعِلُنْ فَعِ

فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ عَثْرَه

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

لُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

يَتَنَفَّسُ...

// 0///

فَعِلُنْ فَعِ

فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ زَهْرَة

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

لُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ

يَتَقَدَّمُ...

// 0///

فَعِلُنْ فَعِ

مُقْتَفِيًا أَثَرَ الشُّهَدَاءْ[1]

00/// 0/// 0/// 0/

لُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلاَنْ

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 17.

اقترنت القافية المترادفة بصائت المتّسع، لتعبّر عن الشّموخ والتّعالي اللّامتناهي الذي بلغ مكانة الشّهداء، وقد نجح الشّاعر في ربط أجزاء النصّ الشّعري، من خلال تكرير القافية التي جعلته مشبّعا بالانسجام والاتّساق.

2.1.3 القافية المتداركة:

هي كلّ لفظ قافية، فصل بين ساكنيه حركتان متواليتان[1] (0//0/) ومن أمثلتها نورد قول الشّاعر:

وَأَنْتَ الّذِي احْتَرْتَ بِحُرَكَ يَومًا

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

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ

فَأَسَلَمَكَ المَوْجُ

/ 0/0// /0//

فَعُولُ فَعُولُنْ فَ

والرّيحُ

/ 0/0/

عُولُنْ فَ

وَالبَوْصَلَهْ

0// 0/0/

[1]- عدنان حقّي، المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 202.

عُولُنْ فَعُو

فَرَوّضْتَ شُطْآنَهُ

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

لُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو

وَتَقَلَدْتَ مُرْجانَهُ

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

لُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو

وَفَتَحْتَ خَزائِنَهُ المُقْفَلَهْ[1]

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

فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو

لقد جاءت القافية في هذا المقطع متداركة، وحرف روّيها هو هاء السّكت، ليومئ بذلك إلى حالة الحزن المترسّبة في ذاته، فالشّاعر حرص أن يكون إيقاع القافية واضحا ومتميّزا في أذن المتلقّي.

وفي مثال آخر:

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص51.

والرَّبيعُ الّذي جَاءَ مِنْ حَيثُ لَمْ أنْتظِرْ

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

بَثَّ خَضْرَتَهُ فِي دَمِ العَاشِقِينَ

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

فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَ

وَعَلّقَ أَرْواحَهُمْ فِي غُصُونِ الشّجَرْ

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

وَأنَا...

0///

فَعِلُنْ

كُلّمَا أَخْرَجَ اللّوْزُ زَهْرَتَهُ

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

أَخَذَتْ زَهْرَتِي بِيدِي

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

فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

وَمَضَتْ بي...

0/ 0///

فَعِلُنْ فَا

مُعَرِّضَةً لَوْزَها للخَطرْ[1]

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

نظم الشّاعر هذه القصيدة على أوتار القافية المتداركة، معتمدا على حرف الرّاء السّاكن، ليحقّق حالة السّكون التي تساعد على سرعة الانتقال من سطر إلى آخر، فالشّاعر لم يولي اهتماما لحركة حرف الرّوي، بل صبّ اهتمامه وتركيزه على الفكرة.

3.1.3 القافية المتراكبة:

وهي كلّ لفظ قافية، فصل بين ساكنيه ثلاث حركات متوالية[2] (0///0/) كما في قول الشّاعر:

الرّبيعُ الذِي لمْ يَحُنْ أَبَدًا

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

[1]- عاشور فني، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص08.

[2]- عدنان حقّي، المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 202.

هيَّأ الأرْضَ للرّاحلينَ

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَ

ولمْ يَنْتَظِرْ أَحَدًا[1]

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

عِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

استعمل الشّاعر القافية المتراكبة، وهنا بيّنها بصائت المدّ المتّسع (الألف) وقد ساعده هذا المدّ على تمديد مسافة السّطر الشّعري والتّنفيس عن حزنه وألمه.

4.1.3 القافية المتواترة:

هي كلّ لفظ قافية، فصل بين ساكنيها حركة واحدة[2] (0/0/) ومثال ذلك قول الشّاعر:

لِمَاذا تُعَاتِبُنِي إنْ نَظرْتُ إلى الشّمْسِ

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

فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَ

حَتّى غَدَوْتُ مُضِيئًا

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

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 14.

[2]- عدنان حقّي، المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 202.

عُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ

أَنا عَاشِقٌ

0// 0/0//

فَعُولُنْ فَعُو

ولِشِدّةِ مَا أَعْشَقُ الحُسْنَ صِرْتُ جَمِيلًا[1]

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

لُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ

جاءت القافية هنا متواترة وحرف رويّها ألف الإطلاق في (مضيئا، جميلا) حيث استطاع الشّاعر أن يحقّق جمالا موسيقيّا، تطرب له الأذن، وقد تقاطعت الأسطر بفضل التّدوير، لتشكّل تواترا لصوت الألم، الدّال على التّعلّق والاتّصال بالذّات المحبوبة، وهذا ما أحدث نغما موسيقيّا، يتلوّن بتلوّن أحاسيس الشّاعر ومشاعره.

إنّ القافية المتواترة واضحة في هذا الشّطر، من خلال حرف الرّوي السّاكن وما يسبقه من مدّ ألف التّأسيس وحرف الدّخيل بحركته المفتوحة، وقد أضفت هذه القافية المتتالية تركيبا متناسقا، وهو ما يتناسب مع دلالة القصيدة، فالشّاعر هنا يبرز نبرة التّحدّي والحرص على المجابهة، على الرّغم من أنّه وحده يتحدّى الجماعة.

لقد تعاونت القوافي مع الأوزان في تشكيل البنية الخارجية لموسيقى الشّعر، فهي بمثابة الإيقاع في المقطوعة الموسيقية، التي كشفت عن جمال التّشكيل الصّوتي لكلّ من الوزن وتفعيلاته.

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 67.

وما يمكن ملاحظته على أنواع القافية، أنّها لا توجد على طول النصّ الشّعري إلّا نادرا، فقد تنوّعت داخل القصيدة بغير نسق، ممّا خلق تمازجا إيقاعيّا، أضفى جمالية خاصّة.

4. التّدوير:

نشأ التّدوير بنشوء القصيدة العربية التّقليدية؛ حيث يشترك الشّطر الأوّل مع الشّطر الثّاني في كلمة، ويعني ذلك أنّ تمام الوزن في الشّطر الأوّل يكون بجزء من الكلمة والجزء الثّاني في الشّطر الموالي، وهذا يعدّ عيبا من عيوب القافية قديما.

وقد تطوّر التّدوير عبر عصور الشّعر العربي، ونقلت القصيدة العربية إلى مرحلة الجدّة، وأصبح التّدوير «هو امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفا في الشّعر العمودي، ولم يكن مألوفا في الشّعر الجديد في مراحله الأولى، فقد يمتدّ التّدوير حتّى يشمل القصيدة كلّها أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدوّر فيها بيتا واحدا».[1]

ويعمل التّدوير في القصيدة الحرّة على تكريس السّطر الشعري، بوصفه «بديلا مهيمنا للبيت الشّعري التّقليدي، ومن ثمّ اقتراح جملة شعرية كبرى، تنظّم النصّ بدل الجملة المتفرّقة داخل النصّ»[2]، فالتّدوير يعدّ أحد عناصر البناء الموسيقي للغة القصيدة الشّعرية، فهو جزء من الحالة النّفسية للشّاعر، أو يمكن «أن نسمّيه فلسفة الحالة، أي رغبة الشّاعر في خلق حالة متكاملة وممتدّة، دون توقّف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها».[3]

---

[1]- علي يونس، النّقد الأدبي وقضايا الشّكل الموسيقي في الشّعر الجديد، الهيئة المصرية العامّة للكتّاب، القاهرة، مصر، د ط، 1985م، ص 65.

[2]- حاتم الصّكر، ما لا تؤدّيه الصّدفة، دار الحرية للطّباعة، بغداد، العراق، د ط، 1989م، ص 12.

[3]- سيّد البحراوي، البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 1988م، ص 165.

وقد أشارت "نازك الملائكة" إلى التّدوير في قولها: «إنّ للتّدوير فائدة شعرية... ذلك أنّه يسبغ على البيت سبغة غنائية ولونية، لأنّه يمدّه ويطيل نغماته»[1]، فيبعده عن الرّتابة.

إنّ آلية التّدوير هي المرتكز الأساس في استرسال النصّ وتلاحق أجزائه، أي إنّه ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية فنية، توشك هذه العلاقة بين ظاهرة التّدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقة، لا يمكن الإغفال عنها أبدا في حدود الزّمن والنّتاج الشّعري الحالي، كما أنّ لأسلوب السّرد الذي يتّصف بالتّتابع والاسترسال دورا آخر، يسهم في خلق أداء موسيقي، له صفة التّتابع المستمرّ، وواضح أنّ التّدوير هو الظّاهرة الموسيقية التي تتّصف بمثل هذه الصّفات، وتحمل بتكوينها المتكرّر متطلّبات التّلاحق الإيقاعي، الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة.[2]

وقد استطاعت القصيدة المدوّرة أن تتخلّص من ثوابت البيت المقيّدة إلى فضاء النصّ المطلق؛ حيث منحت الشّاعر الحرية في بناء القصيدة، وقدّمت له «طاقة إيقاعية مفتوحة، تماشي حركة نفسه وتدرّجاتها في القصيدة الواحدة، كما أنّها تتناغم مع تفتّح رؤياه وتضافرها عبر أعماله الشّعرية المختلفة»[3]، وقد تباينت آراء النقّاد والدّارسين في فحص هذه القضيّة، فمنهم من قال إنّ القصيدة المدوّرة، كانت «عند شعراء حركة الشّعر الحرّ على وفق ظنّهم نتيجة أو استجابة لكتابة قصيدة لا يمكن تجزئتها، وصولا إلى تقديم الوحدة الموضوعية بقالب شكلي جديد، لكن الذّوق العامّ ما زال غير مقتنع بهذا الشّكل، لأنّه يتعب القارئ ويحرمه متعة التّأمّل، لما في التّدوير من عجالة انتقاله»[4]، ومنهم من رأى بأنّ «القارئ في القصيدة المدوّرة، يشعر أنّ الوقوف يكسر

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 91.

[2]- ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 172.

[3]- علي جعفر العلّاق، في حداثة النصّ الشّعري دراسة نقدية، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، 2003م، ص 83.

[4]- عبد الرّضا علي، العروض والقافية دراسة وتطبيق الشّعر في الشّطرين والشّعر الحر، دار الكتب للطّباعة والنّشر، الموصل، العراق، د ط، 1989م، ص 178.

التّفعيلة ويخلّ بالوزن أو يستمرّ حتّى يجد أنّ الاستمرار مستحيل ومجهد، لهذا تصبح الوقفات داخل القصيدة المدوّرة وقفات مقلقة، غير طبيعية وغير مريحة».[1]

وهناك رأي آخر يحاول مناقشة القضيّة في ظلّ المنجز الشّعري، فيرى «أنّ بعضا من القصائد المدوّرة قد أصيبت بالإخفاق حين لم تستطع أن تظلّ في دائرة الوزن العامّ، فكان أن قاد بعض التّداخل بالأوزان إلى كسور غير محبّبة، فضلا عن توقّف الانسيابية التي يعتمد عليها التّدوير، في حين أنّ بعض القصائد قد مهّدت الطّريق للتّخلّص من القافية نهائيّا، وذلك بالاعتماد على الإيقاع الدّاخلي الذي تثيره التّجمّعات الصّوتية المتجانسة أو المتماثلة».[2]

ومن خلال هذه الآراء المختلفة، يمكننا القول إنّ ظاهرة التّدوير هي منجز حديث، ظهر نتيجة التّطوّر الهائل الذي أصاب بنية القصيدة المعاصرة، على الرّغم من أنّ «نواة هذا الإنجاز كانت كامنة في صلب القصيدة، إلّا أنّ القصيدة المعاصرة فجّرت هذه النّواة على نحو خلاف عميق»[3]، فخرج بها من المحدود إلى المتّسع، ولم يقتصر الأمر على الجانب الإيقاعي فقط، بل تعدّاه إلى الجانب الدّلالي بكلّ موحياته المكثّفة.

وللتّدوير مهام ومميّزات، لا تخفى عن أيّ باحث، نذكر أهمّها:[4]

- متنفّس للشّاعر ومتعة للقارئ، فيه يعبّر الشّاعر عمّا يختلج نفسه من وجدان لم يكن للمتلقّي علم بها.
- يلغي تعدّد الأوزان في الجزء الواحد من النصّ الشّعري.

---

[1]- علي يونس، النّقد الأدبي وقضايا الشّكل الموسيقي في الشّعر الجديد، ص 74.

[2]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 171.

[3]- نجيب العوفي، جدل القراءة ملحوظات في الإبداع المغربي المعاصر، دار النّشر المغربية، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 1983م، ص 37.

[4]- عبد الرّحمن تبرمسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2013م، ص 147-149.

- يعمل على تواصل واستمرارية الحدث.
- يقلّص ويمدّد الأبيات الصّوتية.
- كلّما واصل الشّاعر في التّدوير، زاد مبنى القصيدة ومنه تزيد الدّلالة.
- يلغي القافية ويجعل منها جزءا داخليّا في القصيدة.
- يخلق توتّرا في ثنايا القصيدة، وذلك من خلال التّلاعب بالتّفاعيل وأنغامها.
- يوحّد النصّ الشّعري، فيجعل منه كيانا واحدا أو قطعة واحدة لا تتجزّأ، فيصير انبثاقه شعورية تبتدأ ببدايتها وتنتهي بنهايتها.
- يلغي تعدّد الأصوات ويقضي على الرّتابة من خلال التّنوّع في النّغمات الإيقاعية.
- يفصح عن الحالة النّفسية الدّاخلية للشّاعر، ويبقى بمثابة نبع يتدفّق لا ينتهي إلّا بانتهاء إبداع الشّاعر.
- يتجاهل التّدوير العروضي علامات التّرقيم، بل ويلغيها حتّى أنّها لا تصبح ذات نفع في القصيدة، سواء هي أم غيرها من العلامات.

1.4 أنماط التّدوير:

يمكّن التّدوير من تشكيل جملة موسيقية واحدة، تعمل على الرّبط بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي في انسجام تامّ[1]، بوصفه إنجازا إيقاعيّا ودلاليّا للشّاعر، فتنوّعت أنماطه وتعدّدت بتعدّد التّجاب الشّعرية، ومن أمثلته نذكر:

[1]- ينظر: حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، 2001م، د ط، ص 134.

1.1.4 التّدوير الجملي:

يقوم هذا النّوع على «تدوير الجملة الشّعرية الكاملة، بحيث ينتهي التّدوير بنهاية الجملة، ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشّعرية اللّاحقة، وينتهي بنهايتها، وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشّعرية المدوّرة، وقد لا تأتي جميع الجمل في القصيدة مدوّرة».[1]

ويعتبر هذا النّمط هو أبسط أنماط التّدوير التي عرفت منذ استحداث هذه الظّاهرة في النصّ الشّعري، ومن أمثلته قول الشّاعر:

وَأَنَا غَارِقٌ فِي الحِسَابِ

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

فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَ

وَعِطْرُكِ يَسْرِقُ مِنِّي المَكَانْ

00//0/ 0/// 0/// 0//

عِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلاَنْ

وَالرَّبِيعُ الذِي جَاءَ مِنْ حَيْثُ لَمْ أَنْتَظِرْ

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

بَثَّ خُضْرَتَهُ فِي دَمِ العَاشِقِينَ

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

[1] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 180.

فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَ

وَعَلَّقَ أَرْوَاحَهُمْ فِي غُصُونِ الشَّجَرْ

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

وَأَنَا

0///

فَعِلُنْ

كُلَّمَا أَخْرَجَ اللَّوْزُ زَهْرَتَهُ

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

أَخَذَتْ زَهْرَتِي بِيَدِي

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

فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

وَمَضَتْ بِي

0/ 0///

فَعِلُنْ فَا

مُعَرِّضَةً لَوْزَهَا لِلْخَطَرْ[1]

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

يبرز التّدوير الجملي من خلال ارتباط السّطرين الأوّل والثّاني، وكذلك الرّابع والخامس، ليظهر ارتباط العرق بعطر الأنثى؛ حيث تعاني الذّات اضطرابا ناتجا عن ضياع المكان، أمّا السّطران الأخيران فقد اتّصلا ليشيرا إلى تسارع النّغمات في المواقف التي تتعالى فيها النّبضات النّاتجة عن شدّة العشق.

وفي مثال آخر:

هَا هُنَا خَلْفَ مِحْبَرَتِي

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

ثَابِتٌ فِي مَهَبِّ الزَّوَابِعِ

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِ

أَمْتَشِقُ الحُلْمَ فِي وَجْهِ ظُلْمَتِكُمْ

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

لُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 07-08.

كُلَّمَا هَدْهَدَ الشِّعْرُ حُلْمٌ يَرَاعِي انْتَصَبْ

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

لِي مَآرِبُ لَا تَنْتَهِي فِيهِ

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

فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِ

أَرْفَعْهُ رَايَهْ

0/ 0//0/ 0/

لُنْ فَاعِلُنْ فَا

أُحَدِّدْهُ غَايَهْ[1]

0/ 0//0/ 0//

عِلُنْ فَاعِلُنْ فَا

احتوى المقطع على سبعة عشر تفعيلة صحيحة وثماني تفعيلات ناقصة من تفعيلة المتدارك، وقد حصل التّدوير مرّتين فقط، وهذه النّدرة تحيل إلى هدوء الشّاعر وعدم حاجته لتفعيل هذه التّقنية –التّدوير–، ويدلّ هذا الهدوء على ثبوت الشّاعر والتزامه بموقف الكتابة الذي يحقّق من خلاله غايات مختلفة.

وورد التّدوير الجملي أيضا في قوله:

[1]– عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 59.

وَالرَّبِيعُ الذِي جَاءَ جَاءْ

00//0/ 0//0/ 0//0/

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاَنْ

حَذِرًا

0///

فَعِلُنْ

تَتَرَصَّدُهُ طَلَقَاتُ الشِّتَاءْ

00//0/ 0/// 0/// 0///

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلاَنْ

يَتَلَفَّتُ...

// 0///

فَعِلُنْ فَعِ

فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ عَثْرَةٌ

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

لُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ

يَتَنَفَّسُ...

// 0///

فَعِلُنْ فَعِ

فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ زَهْرَةٌ

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

لُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ

يَتَقَدَّمُ

// 0///

فَعِلُنْ فَعِ

مُقْتَفِيًا أَثَرَ الشُّهَدَاءْ[1]

0/ 0/// 0/// 00///

لُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلاَنْ

خضعت كتابة هذا النصّ لتفعيلة المتدارك، وقد حصل التّدوير الجملي في ثلاثة مواقع، ليجمع بين مسافة الحذف والمعنى الذي يتمّم ذلك الحذف، مظهرا مسيرة الرّبيع الذي جاء ليطوف البلاد بيديه الدّاميتين، ولقد تدرّج الشّاعر في استخدام الفعل (يتلفّت، يتنفّس، يتقدّم) مبرزا العلاقة بين الحركة والتّغيير.

2.1.4 التّدوير المقطعي:

يقوم هذا النّمط على تدوير مقاطع من النصّ بشكل كامل أو تدوير بعض الأسطر فيه، إذ إنّ القصيدة المقطعية في الشّعر العربي المعاصر «قد يأتي أحد مقاطعها مدوّرا تدويرا كاملا أو

[1]- المصدر السّابق، ص 17.

مقطعان أو ثلاث وهكذا، وقد يأتي كلّ مقاطع القصيدة مدوّرة على شرط أن يستقلّ على مقطع من المقاطع بنظامه التّدويري الخاصّ».[1]

يقول الشّاعر:

كَانَ يَمْشِي كَثِيرًا

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

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا

وَلَكِنَّهُ لَمْ يَصِلْ

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

عِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

وَتَجَاوَزَ كُلَّ المَحَطَّاتِ

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

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِ

سَارَ عَلَى هَامِشِ العُمْرِ

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

لُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فاَعِ

حَتَّى اكْتَمَلْ

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، ص 186.

0//0/ 0/

لُنْ فَاعِلُنْ

فَمَشَى خَارِجَ العُمْرِ

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

فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فاَعِ

حَتَّى انْتَهَى

0//0/ 0/

لُنْ فَاعِلُنْ

وَاسْتَمَرَّ الأَمَلْ[1]

0//0/ 0//0/

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

استخدم الشّاعر التّدوير بشكل متقطّع، لكنّه رغم ذلك استطاع أن يحقّق ما تلوذ به نفسه من رغبة في بثّ مشاعره التي تباينت بين اليأس والأمل، والتي جعلته في حالة من التّردّد، انعكست على نصّه من خلال التّدوير غير المتواصل، فتارة نجده يدوّر وتارة يتوقّف.

وفي مثال آخر:

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 32.

أُحَاوِلُ أَنْ أَتَهَجَّى خُطُوطَ يَدِي

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

فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُو

وَأُحَاوِلُ أَنْ أَسْتَعِيدَ خُطُوطَ دَمِي

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

لُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ فَعُو

المُفَرَّقِ مَا بَيْنَ أَلْفِ قَتِيلِ

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

لُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ

أُحَاوِلُ أَنْ أَقْتَفِي أَثَرِي

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

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُو

أَتَقَصَّى الحَقِيقَةَ فِي مَا اقْتَرَفْتُ

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

لُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ

وَأَجْمَعُ مَا يَتَيَسَّرَ لِي مِنْ دَلِيلٍ

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

فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

أَرَى جُثَّةً تَتَنَفَّسُ تَحْتَ السِّلَاحِ الثَّقِيلْ

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

فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ

تُحَارِبُ مَا لَا تَرَى

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

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو

تَقْتُلُ الآخَرِينَ مَخَافَةَ أَنْ يَقْتُلُوهَا

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

لُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

تُلَغِّمُ مَا حَوْلَهَا

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

فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو

وَتُصَوِّبُ رَشَّاشَهَا

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

لُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو

وَقُلُوبُ المَلَايِينِ تَضْغَطُ مِنْ حَوْلِهَا

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

لُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو

ثُمَّ تَسْقُطُ بَعْدَ قَلِيلِ[1]

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

لُنْ فَعُولُ فَعُولث فَعُولُ

استخدم الشّاعر هذا النّمط من التّدوير، ليغوص في أغوار الذّاكرة ويتتبّع وتيرة الفعل المرتبط بالحاضر (أحاول، أتهجّى، أحاول، أستعيد، أتقصّى، أجمع) الذي يعبّر عن الحركة والمحاولة.

خرج الشّاعر في هذا المقطع من رتبة التّمام، إذ أنّ أغلب الأسطر الشّعرية مدوّرة والسّبب وراء ذلك هو تراكم الجراح على الذّات الشّاعرة التي أتعبها التّفكير في المآسي.

يقول الشّاعر:

أَيُّهَا الكَرَوَانُ السَّعِيدْ

00//0/ 0/// 0//0/

فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلاَنْ

تَتَسَلَّلُ مُبْتَعِدًا عَنِ عُيُونِ الرُّعَاةِ

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

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَ

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 43-44.

وَتَقْفِزُ فَوْقَ الصُّخُورِ وَفَوْقَ السِّنِينِ

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَ

وَتُوقِظُنِي مِنْ سُبَاتِي

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا

وَتُوقِظُ فِيا جُذُورَ الحَنِينِ

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَ

وَتَبْعَثُنِي وَلَدًا مِنْ جَدِيدْ

00//0/ 0/// 0/// 0//

عِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلاَنْ

أَبْيَضُ القَلْبِ

/0/ 0//0/

فَاعِلُنْ فاَعِ

يَضْحَكُ فِي يَوْمِ عِيدْ[1]

[1]- المصدر السّابق، ص 71.

00//0/ 0/// 0/

لُنْ فَعِلُنْ فَاعِلاَنْ

جاءت القصيدة على وزن المتدارك، الذي أسهم في تسريع نبضاتها الإيقاعية، فحصل التّدوير في معظم أسطر هذا المقطع.

حاول الشّاعر ربط الجانب العروضي بالجانب النّفسي عن طريق اختزال الأداء الصّوتي، لخلق جوّ إيقاعي متناغم كسنفونية متكاملة، تعزف على أوتار مشاعره ودواخله المتعبة.

3.1.4 التّدوير الكلّي:

يقوم هذا النّمط من التّدوير على إشغال القصيدة بكاملها؛ حيث تبدو القصيدة وكأنّها جملة شعرية واحدة «كما تتميّز قصيدة التّدوير الكلّي بانسيابية واستمرارية وتواصلية لا يمكن أن تتحقّق في أيّ نمط آخر من أنماط التّدوير».[1]

يقول الشّاعر:

وَأَنَا الآنَ فِي آخِرِ الأَرْضِ

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

فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فاَعِ

أَقْرَأُ شِعْرَكَ حُلْمًا

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

لُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَا

[1]- طراد الكبيسي، الغاية والفصول، مطبعة محمد الرّشيد، دط، 1979م، ص 93.

وَأَنْشُرُ مَا كَتَبَتْهُ البَلَابِلُ يَوْمًا

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَا

فَيَا أَيُّهَا المُتَأَلِّقُ دَوْمًا

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

عِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَا

كَأَنَّكَ تَنْظُرُنِي مِنْ بَعِيدْ

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا

وَتُرْسِلُ لِي مَطَرًا وَغُبَارًا

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنء فَعِلُنْ فَا

وَتَبْعَثُ شَمْسًا تُغَالِبُ غَيْمًا

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَا

كَأَنَّكَ تَدْنُو قَلِيلًا قَلِيلًا

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

عِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَا

وَتَفْتَحُ خَارِطَةً[1]

0/// 0/// 0//

عِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

استطاع الشّاعر أن يدوّر القصيدة كاملة؛ حيث لعب بأوتارها النّغمية باحترافية وجعل منها حلقات مترابطة، يكمّل بعضها الآخر، ولقد حقّق هذا التّدوير الكلّي مبدأ الاستمرارية وأثمر عن ولادة ذات، أدركت أنّ للكتابة سلطة أبدية، تجعلها تعلن وجودها بشكل مطلق.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

أَلا أَيُّها البَحْرُ

/ 0/0// 0/0//

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَ

هَلْ مِنْ أَحَدْ؟

0// 0/0/

عُولُنْ فَعُو

لا أَحَدْ

0// 0/

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 37/36.

لُنْ فَعُو

لَيْسَ لِلْبَحْرِ صَاحِبَةٌ

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

لُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُو

لَيْسَ لِلْبَحْرِ وَالِدَةٌ

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

لُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُو

لَيْسَ لِلْبَحْرِ مِنْ وَالِدٍ أَوْ وَلَدٍ!

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

لُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو

لَيْسَ لِلْبَحْرِ جِنْسِيَةٌ أَوْ بَلَدٍ

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

لُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو

لَيْسَ لِلْبَحْرِ فَاكِهَةٌ

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

لُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُو

لَيْسَ لِلْبَحْرِ آلِهَةٌ

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

لُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُو

لَا وَلَا هُوَ فَرْدٌ صَمَدْ

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

لُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُو

لَيْسَ لِلْبَحْرِ كَمِّيَّةٌ أَوْ عَدَدْ[1]

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

لُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُو

لقد جاءت هذه القصيدة مدوّرة تدويرا كاملا، ممّا سرّع في حركة الفعل الشّعري؛ حيث تتوافق البنية الإيقاعية مع البنية الدّلالية، وقد اتّخذ الشّاعر من التّدوير الكلّي آلية لتصوير مشهد البحر الجارف الذي يحدث ثورة حركية اندفاعية تتماشى مع حركة التّدوير، ويمكننا الإشارة إلى توارد حرف الدّال في جملة من الألفاظ المقتبسة من الخطاب القرآني (سورة الإخلاص).

إنّ التّدوير ظاهرة تتّصل مباشرة بالدّلالة؛ حيث تظلّ دلالات الجمل المدوّرة ناقصة، ما دامت لم تستكمل طرفها الباقي، كما أنّ هذه الظّاهرة تتّصل بالجانب النّفسي للشّاعر، إذ يساعد على إفراغ الشّحنة النّفسية عبر إيقاع مرن وانسيابي.

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 118-119.

الفصل الرّابع

جمالية التّشكيل البصري في شعر عاشور فنّي

1- التّشكيل البصري

2- الخطّ الطّباعي

- السّواد والبياض
- علامات التّرقيم
  - علامات الوقف
  - علامات الحصر

3- السّطر الشّعري

- الطّول المتساوي
- الطّول المتفاوت
- اتّجاه السّطر

4- الرّسم الفنّي

- الرّسم الهندسي
- الصّورة الفنية

1. التّشكيل البصري (التّأريخ والبداية):

يعدّ التّشكيل البصري للقصيدة دالّا مهمّا، يعين على فهمها والغوص في عالمها، دون الحاجة إلى تلقّيها شفاهيّا، فالقصيدة وقعت تحت شكل ثابت ولمدّة طويلة من الزّمن، حتّى استطاعت التّجربة الشّعرية الحديثة أن تستبدل السّمعي بالبصري، فأنتجت بذلك أشكالا جديدة رافضة للتّقليد، وأصبحت طريقة كتابة النصّ تدخل في تحديد معناه وتأطير مساره؛ حيث استفاد النصّ الشّعري من تطوّر تقنيات الطّباعة في تشكيل جغرافية الصّفحة، وفي طريقة الكتابة وحجم الخطّ، بالإضافة إلى الرّسم الفنّي المصاحب للنصّ الشّعري.

وإنّ التّشكيل البصري ليس قالبا مسبوقا ولا عنوة تحكيمية، بل هو تعبير عن الثّقافة الرّاهنة باعتبارها ثقافة صورة وأشكال، لذلك توجّب علينا البحث في جذور هذه الظّاهرة من بدايتها لندرك مسارات تطورها وصولا الى صورتها الحالية:

1.1 في الشّعر الغربي:

كان للشّعراء الغربيين الأسبقية في التّعامل مع الصّورة الكتابية المرتكزة على التّشكيل البصري حين دعوا إلى ضرورة تجديد شكل القصيدة والاهتمام بالدّلالة غير اللّغوية، وكان ذلك مع "فيرديناند دو سوسير ferdinand de saussure" الذي أشار إلى علم الدّلالة (السّيميولوجيا) ليأتي بعده "ألخيرداس جوليان غريماس algirdas jumien gremas" ويتحدّث عن الشّكل الخطّي لفضاء الصّفحة وطريقة ترتيب المساحات وإثراء الدّلالة غير اللّغوية.

وقد انتشرت القصيدة التّشكيلية في كامل أرجاء أوروبا وأمريكا، خاصّة مع الانتقال من تداخل الأجناس إلى تداخل الفنون؛ حيث ضاقت الهوة بين الشّعر ومختلف الفنون، مثل: الرّسم

وهذا في إطار السّعي إلى التّميز[1]، فالبلاغة البصرية تزوّد البصر بشحنات ذهنية وجمالية، تحوّل الفنّان إلى قارئ ماهر للصّورة.

وبعد الحرب العالمية الأولى، بدأ الاهتمام بالدّلالة غير اللّغوية في إطار التّجريب الشّعري، وما ساعد على تطوّر القصيدة التّشكيلية وجود خلفيات فلسفية تتبنّى الدّلالة غير اللّغوية، فاحتمى بها الشّعراء وانزووا تحت لوائها، مثل: (الدّادائية، السّريالية، التّجريدية، والحركة المستقبلية).[2]

تعدّ البداية الفعلية الحديثة للتّشكيل البصري خلال مرحلة الدّادائية مع "شارل بودلير charles baudelaire" الذي مزج بين الشّعر والرّسم، أمّا السّريالية، فتبنّت التّشكيل لتحقيق هدفيها اللّذين تسعى إليهما وهما: الخروج عن واقع (الغموض) والخروج عن واقع (اللّاشعور) فاعتمدت الرّمز والتّجريد والانزياح بالكلمة عن معناها الأصلي على نحو واسع.[3]

أمّا القصيدة المجسّمة، فقد عرفت توجّهين: «أ/ توجّه يعتبر اللّغة جسما حيّا حاملا لطاقة ترصيعية، وهذا التّوجيه أفرز نزعة غنائية ذات منحى صوتي أحيانا، و ب/ توجّه يعتبرها ميكانيزمات محدّدة تحديدا عقلانيّا، يحتمل كلّ جهد تجريبي»[4]، أمّا القصيدة المتعدّدة الأبعاد، فهي: «تدمج إلى جانب الكلمات والفضاءات والفواصل والإيقاعات عنصر اللّون أيضا».[5]

ويجدر بنا التّنويه في هذا المقام إلى أنّ هذه النّماذج جاءت خالية من التّنظير، هذا بالنّسبة لجذور التّشكيل البصري في الشّعر الغربي، فماذا عن جذورها في الشّعر العربي؟

---

[1]- ينظر: محمد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيلية في الشّعر العربي، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، ط 3، 2003م، ص 180-185.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 191-210.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 199-203.

[4]- محمد الماكري، الشّكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991م، ص 189.

[5]- المرجع نفسه، ص 192.

2.1 في الشّعر العربي:

من الصّعب تحديد بداية التّوجه نحو القصيدة التّشكيلية في التجربة الشعرية العربية، لذا يمكننا تحديد البداية الفعلية لظاهرة التّشكيل البصري، ولا يمكننا أن نتتبّع تطوّرها عبر المراحل المرتبطة أساسا بالثّقافة السّائدة في كلّ عصر.

وقد حدّد "محمد نجيب التّلاوي" ثلاث نقاط مهمّة، أسهمت في ظهور تقنية التّشكيل البصري، هي: «أ/ التّحوّل من الإنشاء إلى التّحرير الشّعري، و ب/ حتمية التقاء الفنون ودور ذلك في الوصول إلى التّشكيل الشّعري، و ج/ الوسائط المعيارية للقصيدة التّشكيلية (المعيار البديعي، المعيار الرّياضي، المعيار الدّيني»[1]، فمن الشّفهي إلى الكتابي ومن الكتابي إلى التّشكيلي ومن التّشكيلي إلى البصري.

وتتابعت محاولات عدّة لتغيير الشّكل الكتابي للقصيدة العربية، فبعدما كانت تعتمد على نظام الشّطرين وتوازي الصّدر والعجز، أصبحت تعتمد على السّطر الشّعري الذي يحدّد طريقة القراءة بالرّسم الكتابي، وعلى الرّغم من هذه المحاولة في الخروج من الشّكل التّقليدي بالقصيدة، إلّا أنّها لم ترق إلى ظاهرة التّشكيل البصري، بل بقيت مجرّد محاولات فردية، إلى أن جاءت الموشّحات الأندلسية التي جاءت بشكل مغاير، المستمدّ من الطّبيعة الأندلسية، ونستطيع القول أنّ هذه هي بداية الاهتمام بالبعد البصري، نتيجة لطابعها الزّخرفي الفنّي الجمالي.

وفي العصر الحديث تخلّصت القصيدة من القيود «وأعادت بناء النصّ الشّعري في مختلف الممارسات النّظرية للشّعر المعاصر، والانتقال من وحدة البيت إلى وحدة النصّ... فإنّ الشّعراء

[1]- محمد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيلية في الشّعر العربي، ص 32.

المعاصرين اتّجهوا نحو القصيدة ليؤسّسوا بناء حرّا، ولتستطيع الذّات المرور في اللّغة من غير حواجز قسرية قبلية».[1]

وهكذا تغيّر الشّكل البنائي للقصيدة مع الشّعر الحرّ وقصيدة النّثر، فهذا التّمرّد على الشّكل فتح مجال الحرية التّشكيلية، وأصبح الجزء البصري من القصيدة يستثمر دلاليّا، خاصّة مع التّأثّر بالسّيميولوجيا، نتيجة احتكاك الشّعراء العرب بالغرب «فتنظيرات "دي سوسير" و "رولان بارت" فيما يخصّ الدّلالة غير اللّغوية، كان لها الأثر في التفات الشّعراء والنقّاد إلى فراغ الصّفحة والنّظر إليه كجزء من القصيدة، وهو ما أسماه "غريماس" بالشّكل الخطّي (الجغرافيكي) الذي يتعلّق بالهيئة الطّباعية للقصيدة واستخدام علامات التّرقيم»[2]، وعليه يمكننا القول أنّ الغربيين هم السّبّاقين إلى تطبيق الظّاهرة التّشكيلية، وانتقلت إلى العرب عن طريق الاحتكاك بهم والتّأثّر بأعمالهم والأخذ بمذاهبهم (الرّمزية والسّريالية والدّادائية... إلخ) ومحاولة محاكاتها وتقليدها.

3.1 الفرق بين الشّكل والتّشكيل:

كثيرا ما يحدث خلط في التّعريف بين المصطلحات الأدبية لدى الدّارسين في حقول مختلفة ومتعدّدة، وذلك راجع إلى عدم الإلمام بالمرجعيات الفكرية لهذه المصطلحات، ومن بين المفاهيم التي وقع فيها خلط عند الدّارسين (الشّكل والتّشكيل) (Forme/Configuration) وهذا راجع إلى انتمائهما للحقل الدّلالي نفسه، وهو الثّقافة البصرية، باعتبارها ثقافة صور وأشكال، فالشّكل يتعلّق بالقالب؛ أي إنّه محدّد وفق قواعد معيارية، لذا يجد المبدع نفسه مقيّدا، وحريته مكبّلة وفق قوانين محدّدة، لا يمكن تجاوزها، الأمر الذي يدفعه إلى عدم خلق معاني فنية جديدة وقيّمة.

[1]- محمد بنّيس، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشّعر المعاصر)، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1999م، ج 3، ص 105.

[2]- محمد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيلية، ص 293.

ووفقا لذلك تأسس الشّكل «على تقاليد وأعراف وقوانين، تضبط خصائصه الشّكلية وتحكمها، فثمّة دائما من يضيق ذرعا بضغط التّقاليد وصلابة القوانين، باحثا عن مساحة حرية مطلقة، تخلو من أيّة قيود»[1]، فنلاحظ أنّ الشّكل قد ضيّق مساحة الإبداع لدى الأدباء، ويجدر بنا الإشارة هنا إلى الشّكل العمودي للقصيدة العربية، الذي لا يقبل الخلل أبدا، حتّى إنه الأساس الذي يقوم عليه الشعر.

وللتّحرّر من هذه القيود، والاهتمام بمضمون القصيدة أكثر من الاهتمام بشكلها، وجب الخوض في إبداع مغاير وخلق جديد يصاحب إيقاع الحياة المعاصرة، فكان هذا الجديد هو التّشكيل البصري، أي استغلال كلّ ما يقع عليه البصر من كتابة وشكل ومضمون.

إنّ التّشكيل البصري يرتبط بالرّسم، باعتباره خطابا إبداعيّا بصريّا، يفتح المجال للتّأويل، على عكس الشّكل بمنطقه المحدّد دلالة وأسلوبا، وانطلاقا من هذه الخصائص، فإنّ التّشكيل البصري يعتمد على ثقافة المنظور (العين) ويبتعد عن ثقافة المسموع، لأنّ «ثقافة الأذن على الدّوام ثقافة سلطة، أمّا العين فلما لها من قوّة قلب على شبكيتها، ولما لها من قدرة على تعدّد منظوراتها وزوايا نظرها، تجعل الثّقافة التي تعتمدها ثقافة نقدية»[2]، فكلّ ما يقع على العين يخضع للتّحليل والتّقليب والتّمحيص، كونه ثابتا قابلا للمعاينة الحسية والمادية، على عكس ما يقع على السّمع، فهو عرضة للتّلاشي ولا يمكن السّيطرة عليه.

وهكذا تحوّل الخطاب الشّعري العربي المعاصر من الشّكل إلى التّشكيل، وكان «هذا الهروب من الانحباس هو إعلان من الشّاعر الحديث بعدم التّقيّد بشكل قائم، ممّا جعل كلّ قصيدة تؤسّس

[1]- محمد صابر عبيد، مرايا التّخيّل الشّعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2006م، ص 13.

[2]- بن عبد العالي عبد السّلام، ثقافة العين وثقافة الأذن، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط 2، 2008م، ص 08.

شكلها، من هنا نصير أمام عدد لا متناه من الأشكال»[1]، فالشّعر الحديث قد تجاوز الشّكل المفروض مسبقا؛ أي استبدل الخضوع للشّكل بالخضوع للتّشكيل؛ حيث رفض سلطة الشّكل المغلقة وابتكار أشكال جديدة مفتوحة، وهذا لا يعني رفضه كشكل، بل رفض قيوده التي منعت التّجريب والاستثمار في الشّكل الذي جاءت به الحداثة القائمة على الجدّة والفرادة.

ولأنّ «مهمّة الفنّ لا تنحصر في تقليد الطّبيعي أو محاكاة الأشكال الواقعية، بل تتمثّل على وجه الخصوص في خلق بعض الأشكال أو إبداع مجموعة من النّماذج الأصلية، بحيث يتجلّى في العمل الفنّي طابع شخصي يجيء مميّزا له عن كلّ ما عداه»[2]، فمنطلق الإبداع في الفكر المعاصر يعتمد على كلّ ما هو مادّي قابل للمعاينة والتّدقيق، من حيث إنّه معطى بصري هذا من جهة ومن جهة أخرى كونه يخلق الدّهشة والغرابة لدى المتلقّي.

إنّ العلاقة بين الشّكل والتّشكيل هي علاقة جدلية، فالتّشكيل هو الذي يحدّد الشّكل والشّكل هو الكيفية التي ينتظم فيها التّشكيل، وذلك باعتبار أنّ لكلّ شكل مضمون أو محتوى.

4.1 علاقة الشّعر بالرّسم:

لا يكتفي الشّاعر المعاصر بالتّشكيلات الخطية وحسب، بل يطمح لأبعد من ذلك، فنجد الكثير من الشّعراء ربطوا الشّعر بالرّسم، إذ إنّ هناك العديد من الدّواوين تحتوي على رسومات مصاحبة للقصائد، تسهم في إنتاج دلالات جمالية وفنية وتعبيرية للنصّ الشّعري، لأنّها غالبا ما «تكون ترجمة خطية للنّصوص الشّعرية ووسيلة مساعدة لفهم أعمق للنصّ، بحيث يشترك الرّسم مع

[1]- محمد جودت، في العروض والشّكل البصري قراءة تناصية في الحداثة الشّعرية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011م، ص 77.

[2]- إبراهيم زكريا، فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر، دار مصر للطّباعة، القاهرة، مصر، ط 1، د ت، ص 280.

اللّغة في عمليّة التّلقّي، ويساهم في تشكيل قراءة جديدة وفي توليد معان أخرى، بإشراك حاسّة البصر في التّلقّي».[1]

وإنّ متتبّع الشّعر عبر التّاريخ، لا يمكنه إنكار علاقة الشّعر بالرّسم وذلك منذ أقدم العصور بحكم التّأثير والتّأثّر، بداية من الفلسفة اليونانية و انطلاقا من الفكرة الأرسطوطالسية التي تتحدّث عن محاكاة الطّبيعة، والتي تشكّل نقطة تقاطع بين الفنّين: فنّ الشّعر وفنّ الرّسم، وذلك لاعتبار «أنّ الشّعر والرّسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتميّزان في المادّة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوسّل باللّون والظلّ والآخر يتوسّل بالكلمة، لكنّهما يتّفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتهما في التّشكيل وتأثيرهما على النّفس»[2]، فالشّعر والرّسم هما لغتان يشتركان في عمليّة التّشكيل والتّأثير، بحكم أنّهما يقدّمان صورا فنية جميلة، تعكس الواقع الجديد الذي تجاوز كلّ ما هو منطقي.

لقد أصبح الحديث عن الشّاعر والرسّام أمرا عاديا لا غرابة فيه، إذ أنّ الشّعر والرّسم يخاطبان الحواس، فهناك رسومات تستنطق الكلمات وهناك كلمات تصوّر الأشياء، سواء في أذهاننا أم في إثارة حواسّنا ، فيمكن لشاعر أن يصوّر لنا بكلماته صورة بصرية، كما يمكن للرسّام بلوحته الفنية أن يصوّر لنا صورة شعرية، فكلاهما يحاكيان الواقع.

وفي السّياق نفسه يقول "عبد القاهر الجرجاني" في حديثه عن قدرة الرسّام والشّاعر على تقديم الصّورة الحسية، يقول: «إنّك ترى بها الجماد حيّا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرّس مبينة، والمعاني الحقيقة بادية جليّة، إن شئت أرتك المعاني اللّطيفة التي هي من خبايا

[1]- صالح خرفي، سيميائية الفضاء النصّي في الشّعر الجزائري المعاصر، الملتقى الرّابع: السّيمياء والنصّ الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، 28-29 نوفمبر 2006م، ص 85.

[2]- كلود عبيد، جمالية الصّورة في جدلية العلاقة بين الفنّ التّشكيلي والشّعر، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2011م، ص 12.

العقول، كأنّها جسّمت حتّى رأتها العين»[1]، وذلك يعني أنّ الشّاعر يمكنه أن يقدّم الصّورة الشّعرية في شكل صورة بصرية، وهذا ما يجعل الشّعر يقترن بالرّسم.

وهناك من المحدثين من اتّجه «نحو التّصوير الزّيتي تأثّرا بالفنّانين التّشكيليين، أمثال "بيكاسو Picasso" و "سيزان Cézane" و "رودان Rodin" وغيرهم، وقد كان ذلك في بداية القرن العشرين؛ حيث عمل هؤلاء المحدثون خصوصا الشّعراء منهم، على إنتاج قصائد بصرية وذلك بعدما تمّ احتكاكهم بالفنّانين التّشكيليين وتشبّعهم بأفكار الحركات الفنية الحديثة (السّريالية، التّكعيبية، التّجريدية) حيث كانت الحركة السّريالية تؤكّد على حقيقة فنية، مفادها أنّ الشّعر يجب أن يتجاوز الاتّصال اللّفظي ليشمل أشكالا وطرائق أخرى من التّعبير الفنّي، وقد كان ذلك بهدف إلغاء الفواصل بين الشّعر والرّسم، بوصف هذا الاخير حقل الإيحاء أشد خصوبة للشّعر وعليه فظاهرة التّقارب بينهما قويّة، بحكم أنّ الأدوار بين الشّاعر والرسّام متبادلة ولا يختلفان، إلّا في الأداة التّعبيرية».[2]

إنّ الرّسم والشّعر فنّان مترابطان متكاملان متلاحمان، فكلاهما يعملان على فكرة تجديد الواقع، وكسر طابع الرّتابة والجمود في التّصوير، والشّاعر الحداثي أدرك أهمية الرّسم وارتباطه بالشّعر، الأمر الذي دفعه إلى المزج بين المعطيات البصرية والأفكار التّجريدية، ممّا أنتج قصيدة بصرية.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 41.

[2]- عامر بن أحمد، الخطاب الشّعري العربي المعاصر من التّشكيل السّمعي إلى المعطى البصري، أطروحة دكتوراه، تخصّص: النّقد العربي المعاصر، كلية الآداب والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2015م/2016م، ص 167.

2. تجلّيات التّشكيل البصري:

تتّخذ التّجربة الشّعرية المعاصرة أشكالا متنوّعة، تجمع بين اللّفظ والشّكل في نصّ واحد، وذلك تماشيا مع معطيات الحداثة؛ حيث شكّلت هذه النّماذج الشّعرية الجديدة مفهوما مغايرا لتشكيل القصيدة، متجاوزة بذلك كلّ المألوف.

وعليه، فإنّ هذه الأشكال الجديدة لم ترتكز فقط على البعد اللّفظي السّمعي، بل ارتكزت على البعد البصري واستغلال كلّ ما يقع على حاسّة البصر من كتابة وشكل الخطّ والتّباعد بين الأسطر والأشكال الهندسية والرّسومات والعلامات والإشارات وغيرها، فلم يعد المبدع مجرّد شاعر ينظم قصيدة، بل أصبح فنّانا شاملا، يرسم قصيدته بألوان وأصوات وصور، تحمل دلالات متنوّعة، الأمر الذي جعل اللّغة الشّعرية تنصهر في فنون أخرى، ولعلّ استغلال الشّاعر المعاصر للتّشكيل البصري يعود إلى محاولة جذب المتلقّي وغلق تلك الفجوة التي تفصله عن ذلك بعد اندثار الوظيفة الإنشادية للنصّ والتي ترتّب عنها إهمال العناصر السّماعية، لذا لجأ الشّاعر المعاصر إلى خلق شعرية بصرية، تجلّت في عدّة أشكال، منها:

1.2 الخطّ الطّباعي:

اهتمّ الشّاعر المعاصر بالجانب الطّباعي، باعتباره الرّكيزة الأساسية في ميدان النّشر والتّأليف وذلك حتّى يواكب الثّقافة المعاصرة التي أصبحت تهتمّ بالجانب البصري أكثر من السّمعي، وبهذا اتّجه المتلقّي إلى الملاحظة والتّأمّل قبل القيام بفعل القراءة والتّحليل، لأنّ «الإخراج الطّباعي يشتغل على بنية الخطاب الشّعري بتشكيلات بصرية، تروم توجيه القوى القرائية نحو محفّزات التّلقّي والاندماج في عالم النصّ من بوّابة العين، وبذلك يصبح الإخراج الطّباعي جزءا أساسيّا في بنية

الخطاب الشّعري نفسه»[1]، فالإخراج الطّباعي يمنح للمتلقّي علامات غير لسانية، تسهم في إضفاء جمالية، باعتباره عنصرا مساعدا على استنطاق دلالات النصّ.

1.1.2 السّواد والبياض:

إنّ أهمّ المعايير التي كان الشّاعر يتّكئ عليها في المرحلة الإنشادية هي الصّوت، باعتباره فنّ الأذن، وتلك ميزته المصاحبة له في العصور الأولى، لكن مع ظهور الكتابة وتطوّر الطّباعة تراجعت صفة الإنشاد الشّعري (الشّفهي) وتمّ استبداله بآلية الكتابة «فنشأت الرّغبة في نقل سمات الأداء الشّفهي إلى المتلقّي عبر الكتابة، وقد تجسّدت تلك الرّغبة في صورة تشكيلات بصرية تعبّر في واقعها عن الجدل بين الشّفهي والمكتوب»[2]، فقد انتقل النصّ الشّعري من صورته الشّفهية إلى صورته الكتابية، التي تحدّد من خلال التّشكيلات الخطية وطريقة رسم الحروف وتوزيع البياض والسّواد على الصّفحة.

ومن الذين اهتمّوا بمسألة الفضاء الطّباعي وأولوه عناية خاصّة، نذكر "تودوروف todorov" في كتابه "الشّعرية poeitique"، إذ يقول: «النّظام المكاني هو وجود ترتيب معيّن لوحدات النصّ بشكل متفاوت، وتصبح العلاقة المنطقية أو الزّمنية في مرتبة أدنى وقد تختفي، إنّ العلاقة المكانية بين العناصر هي التي تكوّن الانتظام».[3] وذلك يعني إنّ العلاقة الزّمنية المرتبطة بالثّقافة الشّفهية لا قيمة لها، مقارنة ببلاغة الحرف الذي يرتبط بالبعد البصري والفضاء المكاني.

أمّا "ميشال بوتر Michel butor" فتتجلّى مظاهر الكتابة عنده في صور عديدة منها: «الكتابة الأفقية والعمودية، البياض، ألواح الكتابة، التّشكيل التّبوغرافي، وأخيرا التّشكيل وعلاقته

---

[1]- محمد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950/2004م)، ص 120.

[2]- المصدر نفسه، ص 14.

[3]- تزفيتان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987م، ص 63-64.

بالنصّ».[1] فالفضاء النصّي يرتبط بكلّ تشكيل كتابي؛ لأنّ «الكتابة هي التّجلّي الكامل للخطاب»[2]، والكتابة هنا تشمل الإشارات والعلامات والفراغات وغيرها.

ويقول "الصّفراني" «إنّ الصّفحة في الأصل بياض لا قيمة له ولا تكتسب الصّفحة أهميتها إلّا من خلال تشكيل النصّ الشّعري، فمن إيقاع البياض (الصّفحة) والسّواد (النصّ) تتجلّى أهمية كلّ منهما»[3]، إنّ تقنية السّواد والبياض وما تمنحه من دلالات في إضاءة المتن، تجعل القارئ يشترك في الكتابة والتّحرير، فعمليّة الإبداع الحداثي صارت فضاء مفتوحا بعدما كانت فضاء مغلقا.

ومن خلال ما سبق، يمكننا القول إنّ النصّ منفتح صوتا وصمتا، فاتحا المجال للعين والأذن معا، لتحديد بلاغته اللّسانية والتّشكيلية، وهذا ما يضفي على النصّ دلالة مؤجّلة، يعود إنتاجها إلى خبرة القارئ، ومن النّماذج الشّعرية التي استندت على تقنية البياض والسّواد لخلق دلالات جديدة، نذكر قول الشّاعر:

أَنَا...
قَابِضُ جَمْرَةِ الشّعْرِ
أُخْفِي لَهِيبِي عَنِ النّاسِ كَيْ يُعَبِّرُوا[4]

[1]- حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 3، 2000م، ص 58.

[2]- بول ريكو، نظرية التّأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 2006م، ص 56.

[3]- محمد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950م/2004م)، ص 160.

[4]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 58.

إنّ تهشيم البنية الكتابية بما يوافق مثلّثا قاعدته سفلية، يشير إلى اضطراب باطني؛ حيث تتراجع مساحات السّواد على مستوى الرّؤية البصرية، مفسحة مجالا أرحب لتمديد البياض، إذ استهلّ الشّاعر المقطع بوحدة لسانية، يليها السّطر الثّاني بثلاث وحدات، والسّطر الثّالث ستّة وحدات، فيبدأ بالأنا الخارجي ثمّ تتنازل البنية تدريجيّا، إلى أن تصل إلى الأنا الدّاخلي الذي يجعل النصّ أكثر انفتاحا، بفضل تعالقه مع النصّ الغائب، وبالتّالي تزداد درجة الامتداد النصّي.

وفي مثال آخر:

كُلّ الْأَمَاكِنِ قَدْ ضَاقَتْ بِغُرْبَتِهِ

أَمَّا لَهُ قِشّةٌ تَأْوِيهِ

أَوْ أُفُق؟! [1]

شكّلت العلامة اللّغوية في هذا الشّطر مثلّثا قاعدته علوية؛ حيث نجد السّطر الأوّل يضمّ خمس وحدات ، ثمّ تتراجع في السّطر الثّاني والثّالث تدريجيّا إلى أن تصل إلى وحدة واحدة، وهذا التّدرّج الذي يبدأ بالكلّ وينتهي بالجزء، سببه الاغتراب النّفسي الذي يشعر به الشّاعر، فقد ضاقت به الأرض بما رحبت، فلم يجد له قشّة تأويه ولا أفقا يحميه، فتضاءلت الأسطر تنازليّا تماشيا وحالته الشّعورية.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 50.

وَجَدُوا الْحَرْبَ فِي صَنْبَرِ الْمَاءِ
فِي زُرّةِ الْكَهْرَبَاءِ
وَفِي الْمِدْفَأَةِ
وَجَدُوا الْحَرْبَ تَأْخُذُ شَكْلَ امْرَأَةٍ[1]

تتنازل الوحدات اللّسانية في هذا المقطع، من عدد مرتفع إلى دون ذلك ثمّ يرتفع مجدّدا، وهذا الانكسار الذي شكّل قاعدتين علوية وسفلية، سببه الدّفقة الشّعورية التي جعلت من النصّ صوتا للشّاعر؛ حيث يأخذ وقته في التّفكير والتّركيز في السّطر الثّاني والثّالث حتّى ينطلق مرّة أخرى خلال السّطر الأخير، وهذا المدّ والجزر بين الوحدات قد قلّص حجم البياض، فلم يتمكّن من أداء دوره إلّا في سطرين من هذا المقطع.

ويقول الشّاعر في مثال آخر:

عَلَى قَلَمِي أَنْ يُجَدِّدَ تِلْكَ الشّعُوبَ الَّتِي هَدَرَتْ نَفْسَهَا هَكَذَا
وَيَلُمّ بَقَايَا الْعَرَبِ
وَعَلَى قَلَمِي أَنْ يُسَدّدَ كُلّ الدّيُونِ
وَأَنْ يَسْتَرِدَّ الَّذِي ضَاعَ مِنْ كُلّ شَيْءٍ
وَيُخْبِرَ عَمّنْ ذَهَبَ
وَعَلَى قَلَمِي أَنْ يَبْيَضَّ الذّهَب[2]

[1]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 146.

[2]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 61.

تتوزّع مساحات السّواد في هذا الجزء من النصّ على شكل فضاء الصّفحة بشكل متفاوت؛ حيث إنّ السّطر الأوّل يصل إلى عشرة وحدات، وهذا أكثر ما يمكن للسّطر أن يستوعبه، ثمّ تتماوج باقي الأسطر وتتراوح بين التّمدّد والتّقلّص، فالصّوت الذي يحتلّ حجم الكتابة حال دون اتّساع مساحة الصّوت الذي يمثّل الفراغ في الصّفحة، والغرض من الصّراع المحتدم بين السّواد والبياض هو تشكيل إيقاع داخلي يجسّد التّجربة الشّعورية في ذهن المتلقّي.

وفي مثال آخر:

أَودّعُ حِلُمِي الْمَاضِي
فَيَبْدَأُ حِلُمِي الْمُقْبِل
أُرِيدُ طُفُولَتِي الْأُولَى
بِكُلّ غُبَارِهَا الْمُهْمَل[1]

تتوازى الأسطر الشّعرية بشكل يشبه مستطيلا، تتساوى فيه كل ضلعين متقابلين، فينم ذلك على نوع من الاتزان النفسي الناتج عن عودة الذّات إلى مراحل الصفاء والنّقاء الأولى (الحلم الماضي، الطفولة الأولى) .

2.1.2 علامات التّرقيم:

اشتغل الخطاب الشّعري المعاصر على علامات التّرقيم، كونها رموزا بصرية دالّة على ما سكت عنه النصّ، وظّفها الشّاعر لخدمة منحاه الإبداعي، وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تجعلها مفارقة للمألوف.

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 58.

لقد استعان شعراء الحداثة المعاصرون بهذه العلامات، وجعلوها بمثابة مؤشّر بصري للقارئ فهي «علامات اصطلاحية معيّنة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات، وضعت لإيضاح مواضع الوقف وتيسير عمليّة الفهم والإفهام»[1]، ومن بين الاستخدامات الشّائعة لها، انتهاء المعنى أو الفصل بين الجمل أو إظهار مواطن الاستفهام والتّعجّب... إلخ.

كما أنّها تساعد العين بأن تأخذ راحتها زمنا معيّنا عند متابعة القراءة، وبالتّالي فهذه العلامات ليست زائدة، بل هي «مكسب تاريخي مفيد للتّواصل الإنساني، وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسان التّدريجي من ثقافة الأذن والصّوت إلى ثقافة العين والكتابة»[2]، فخضوع علامات التّرقيم في الكتابة الشّعرية المعاصرة له دلالات إيحائية معيّنة، كما لغيابها في المقابل دلالات غامضة ومستترة.

وعليه، فإنّ علامات التّرقيم جزء لا يتجزّأ من الكتابة، وآلية من آليات النصّ الشّعري المعاصر، تسهم في تكوين الدّلالات، بوصفها «دوالا بصرية، تتفاعل مع الدّوال اللّغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدّلالة»[3]، إضافة إلى هذا تعمل على تنظيم الكتابة ومساعدة القارئ على القراءة المريحة.

أفادت الشّعرية المعاصرة استفزاز القارئ وإثارته بصريّا وشعوريّا، وهذا بفضل ثورة العولمة الكبرى التي استغلّت الوسائل البصرية ومؤثّراتها، وتتجلّى علامات التّرقيم في محورين هامّين، هما: علامات الوقف و علامات الحصر:

[1]- عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار التّرقيم، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 1999م، ص 103.

[2]- العوفي عبد السّتار، مقاربة تاريخية لعلامات التّرقيم، مجلّة عالم الفكر، الكويت، المجلّد 2، العدد 2، 1997م، ص 305.

[3]- محمد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950/2004م)، ص 200.

1.2.1.2 علامات الوقف:

تعدّ علامات الوقف بمثابة محطّة يقف عندها القارئ أثناء عمليّة القراءة، تلزمه بالتّفاعل معها وذلك «للتّزوّد بالنّفس الضّروري لمواصلة عمليّة القراءة»[1]، وتضمّ علامات الوقف «النّقطة، الفاصلة، النّقطة الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التّفسير ونقاط الحذف».[2]

وتبعا للتّراكيب الجديدة التي ابتكرها الشّاعر المعاصر عند تعامله مع اللّغة، اكتسبت هذه العلامات دلالات جديدة والتي سنقاربها انطلاقا من نماذج شعرية لعاشور فنّي:

لَكَ أَنْ تَتَدَثّرَ بِالسّوْسَنَةِ

وَتُعَطّرُ جَوْهَرَةُ الْأَرْضِ بِالصّبَوَاتِ

وَتُنْذِرُ شَعْرُكَ لِلْأَرْضِ...

تَسْكَبُ كَوَثْرِكَ الْعَذْبِ فِي الْفَلَوَاتِ

وَتُشْعِلُ قَلْبَكَ فِي عَتَمَةِ الْأَمْكِنَةِ

لَكَ أَنْ تَتَعَرّى

وَتَخْرُجُ بِالنّاسِ لِلنّبْعِ

تَغْمِسُهُمْ فِي اللّهِيبِ لِكَيْ يَهْتَدُوا[3]

لجأ الشّاعر إلى نقاط الحذف بهدف لفت انتباه القارئ إلى الجزء المحذوف من النصّ، وتحفيزه ثمّ اختبار قدراته القرائية في ملء الفراغ واستحضار ما غُيّبَ من النصّ.

---

[1]- عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار التّرقيم، ص 105.

[2]- المرجع نفسه، ص 105.

[3]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 32-33.

وقد لا تتموضع هذه النّقاط في نهاية السطر، إنّما تستقرّ في حشوه أو في بداية كلامه، كما يوضّح هذا المثال:

...رُبّمَا أَعْلُو... قَلِيلًا

نَحْوُ نَبْعٍ دَائِمٍ

أَدْنُو قَلِيلًا...

رُبّمَا أَنْأَى

وَتَنْأَى غُرْبَتِي مِيلًا فَمِيلًا[1]

لعبت نقاط الحذف في هذا المقطع دورا فعّالا في تجسيد حركية الإيقاع الدّاخلي؛ حيث جعلت القارئ يشارك في البحث عن المعنى المحذوف محاولا إبراز دلالات مصاحبة للنصّ الشّعري، والتي من شأنها أن تسدّ ذلك الفراغ.

وفي توظيف آخر، نجد نقطتا التّفسير في قوله:

كُلّمَا قُلْتُ: زَيْنَبُ

جَاءَتْ بِبَالِي دَلِيلَةٌ[2]

جاءت نقطتا التّفسير للدّلالة على فعل القول، وما يمكن الإشارة إليه من خلال هذا التّوظيف هو أنّ توتّر الشّاعر جليّ بصريّا، وأثر هذا التّوتّر يتمّ إدراكه من خلال عدم إتمامه للمعنى إلّا في السّطر الثّاني وذلك ليفهم القارئ الهدف من وضع هذه العلامة البصرية، التي نابت عن النّبرة الصّوتية في الكتابة.

[1]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 62.

[2]- المصدر نفسه، ص 192.

وللنّقطة أنماط أخرى كثيرة، لا يمكن الوقوف عليها كلّها، لكن يمكننا القول إنّ النّقطة علامة بصرية مهمّة جدّا، تسهم في صناعة المعنى وتأويله.

وفي توظيف آخر لعلامات الوقف، نجد علامة التّعجّب في قول الشّاعر:

فَرُبّمَا تَرْتَوِي

مِنْ خُمْرَةِ الْحِقَبِ!

أَوْ كُنْتَ تَبْحَثُ عَنْ حُزْنٍ

وَعَنْ سَبَبٍ لِلسُّكْرِ

هَا أَنَا سَكْرَانُ بِلَا سَبَبٍ![1]

لقد وظّف الشّاعر علامة التّعجّب دلالة على الحيرة والاستغراب، لأنّه وضع الذّات الشّاعرة في حالة مضطربة تهيم في واقع الحيرة، فهذه العلامات الأيقونية تستدعي القارئ إلى إدراكها بصريّا والوصول إلى الحالة الشّعورية والنّفسية التي يعيشها الشّاعر.

وفي توظيف آخر، نجد علامتا التّعجّب والاستفهام معا:

لِمَاذَا تَمُرّ السّحَابَة؟

وَتَتْرُكُنِي أَتَجَمّعُ

تَحْتَ رَذَاذِ الْكِتَابَة؟؟!![2]

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 80.

[2]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 21.

استخدم الشّاعر علامتا التّعجّب والاستفهام رغبة منه في التّعبير عن حالة الذّهول والدّهشة التي بعثت في نفسه نوعا من الارتياب الذي حقّقه غياب حافز الكتابة، فقد استطاع الشّاعر أن يستبدل علامة لغوية بمؤشّر بصري، يمكن للمتلقّي أن يدركه بالمشاهدة والقراءة معا.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

أَيّهَا اللّؤْمَاءُ

تَكْتُبُونَ؟

تَصِفُونَ؟

النّسَاءُ فَوَاكِه مَسْلُوقَةٌ؟

وَقَصَائِدُكُمْ... لَا نِسَاءَ

وَلَا فَاكِهَةَ[1]

تجلّت علامة الاستفهام في كلّ من السّطر الأوّل والثّاني والثّالث على التّوالي، وذلك ليعطي الشّاعر التفاتة بصرية، تجعل القارئ يبحث عن تأويل هذه العلامة التي لم تشر إلى الاستفهام بشكل مباشر؛ أي (لطرح السّؤال) بل وظّفها ليعبّر عن انزعاجه من اللّؤماء الكاذبون والمخادعون، فجاءت علامة الاستفهام لتعضد هذه الدّلالة، فلم يصغها الشّاعر بأدواتها المعروفة وإنّما استبدلها بنبرة الصّوت الدّالّة على الانزعاج واللّوم.

كما نلحظ أيضا أنّه قد وظّف نقاط الاستمرارية في حشو السّطر الرّابع، التي أدّت دورا إيحائيّا، لا يمكن للأصوات والوحدات اللّغوية أن تقوم به.

ونجد في مثال آخر حضورا قويّا لعلامة الاستفهام، يقول الشّاعر:

[1]- المصدر السّابق، ص 63.

كَيْفَ نُنَظّمُ جَدْوَلَ أَعْمَالِنَا؟

كَيْفَ نَدْخُلُ مِنْ كُوّةِ الْبَابِ؟

مَنْ يَتَرَبّعُ فَوْقَ السّرِيرِ؟

وَمَنْ يَضَعُ الْمِلْحَ فِي الْقَدْرِ؟

مَنْ يَضَعُ الزّهُورَ فِي الْآنِيَةِ؟

وَمَنْ يَشْتَرِي الْخُبْزَ؟[1]

استعمل الشّاعر علامة الاستفهام في موضعها الطّبيعي الذي يحيل إلى السّؤال المباشر، وهو بذلك ينتظر إجابة واضحة عن استفهامه، فكثرة استعماله لها توضّح الحيرة التي وقع فيها وبإمكان القارئ أن يكشف انفعالات الشّاعر النّفسية والصّوتية قبل قراءته للنصّ، فبمجرّد رؤيته لتلك العلامات البصرية، يتّضح الفهم والإدراك وبالتّالي يتمكّن من الوصول إلى الإجابة عن كلّ التّساؤلات.

وفي بعض قصائد الشّاعر، نلحظ غياب علامات الوقف تماما، مثال ذلك:

أُحَاوِلُ أَنْ لَا أَرَى

وَأُوَاصِلُ زَحْفِي عَلَى الْجُرْحِ

حَتّى الصّبَاحِ

أَذْرَ قَلِيلًا مِنَ الْمِلْحِ فِي اللّيْلِ

أَنْعَشَ ذَاكِرَةَ الْجُرْحِ

[1]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 184.

كِيلًا تَضْجَعُ الْجِرَاح[1]

وغياب علامات الوقف في هذا المقطع سببه تتابع وانسياب الأحداث واحدا تلو الآخر؛ حيث لا يمكنه التّوقّف، فالأحداث متوالية ومتسلسلة.

كان لعلامات الوقف بوصفها دالّا إشاريّا صامتا دورا هامّا في المداخلة بين الوظائف النصية المسؤولة عن إنتاج الشّعرية؛ حيث كانت النّقطة وسيلة فنية صامتة للوشاية بما سكت عنه النصّ وأبقاه الشّاعر في نفسه، وشكّلت علامتا التّعجّب والاستفهام انزياحا بلاغيّا في الطّبيعة البنيوية لمكوّنات الخطاب.

2.2.1.2 علامات الحصر:

تختصّ هذه العلامات بحصر الجمل والعبارات في النّصوص، حتّى تتميّز عن غيرها من الكلام ويسهل على القارئ فهمها وإدراكها، فهي «من الوسائل المهمّة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه، وهي تشتمل على العلامات التّالية: العارضتان، المزدوجتان، الهلالان»[2] ،وبالتّالي تسهم في تنظيم الكتابة من حيث المجال البصري، فهي موجّهة بالدّرجة الأولى إلى العين وبهذا فهي معطى قابل للمشاهدة قبل القراءة.

وبفعل التّعامل الجديد مع فضاء اللّغة وهندستها التّشكيلية، اكتسبت هذه العلامات دلالات جديدة في الخطاب الشّعري المعاصر، وذلك تجاوبا مع ثقافة التّشكيل البصري، وسنقدّم في هذا المقام مواضع تجلّيها في النّصوص الشّعرية لعاشور فنّي.

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 46.

[2]- عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار التّرقيم، ص 121.

أُسْرَفَتْ فِي وَهْمِي

وَضَيّعَتِ الْكَثِيرَ

وَأَنَا هُنَا –وَالشّعْرُ–

فِي الْخَطّ الْأَخِيرِ[1]

وظّف الشّاعر جملة اعتراضية في متن السّطر الثّالث بهدف التّمييز بين المهمّ والأهمّ، فعبارة –والشّعر– جاءت دخيلة وليست أصلية؛ حيث يمكن الاستغناء عنها دون أن يختلّ المعنى، لأنّها وردت هنا للإيضاح والتّوكيد، فشكّلت بذلك علامة أيقونية يستطيع القارئ إدراكها دون كدّ أو عناء.

وفي مثال آخر، نجد الشّاعر قد وظّف نوعا آخر من علامات الحصر، تتمثّل في المزدوجتين:

وَفِي أَيّ «زَيْتُونَة فِي الْجَلِيلِ»

وَأَيّةُ «قَطْرَةُ مَاءٍ عَلَى رِيش قَبْرَة فِي حِجَارَة

يَافَا»

وَفِي «عِنَب فِي الْخَلِيلِ»[2]

توظّف المزدوجتين في أغلب الأحيان عند الاقتباس، كما أنّها توضع «لإبراز عناوين الكتب أو الأبحاث أو المقالات ولبيان أنّ لفظا ما مترجم»[3]، والملاحظ في هذا التّوظيف أنّ الشّاعر أراد لفت انتباه المتلقّي إلى إبراز منطقتين مهمّتين في فلسطين المحتلّة، وهما: «يافا و الخليل».

[1]– عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 111.

[2]– المصدر نفسه، ص 133.

[3]– عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار التّرقيم، ص 125.

وفي توظيف آخر، نجد (القوسان):

لَوْ أَنّ

(لَوْ أَنّ الْفَتَى حَجَرٌ...)

لَمْ يَأْتِهِ مَرّةً شَوْقٌ

وَلَا قَلَق[1]

يعدّ القوسان أو كما يطلق عليهما (الهلالان) من أهمّ علامات الحصر؛ حيث يوضعان لأجل تمييز الكلام المهمّ عن باقي الكلام المكتوب، أي أنّ الشّاعر أراد أن يلفت الانتباه إلى العبارة المحصورة بين قوسين، وكأنّه يريد من خلال هذه التّقنية أن يركّز اهتمام المتلقّي عليها، لكونها تصنع المفارقة في النصّ من حيث إنّها جملة شرطية امتناعية، فامتنع حصول الجواب (عدم القلق)لامتناع حصول الشّرط(الفتى حجر).

وفي مثال آخر، وظّف الشّاعر العارضة أو الشّرطة للفصل بين المتحاورين في قوله:

وَعَادَ إِلَى الشّيْخِ يَسْأَلُ.

-هَلْ آنَ لِي أَنْ أَكُونَ.

-حِينَ تَنْسَى

لَكَ أَنْ تَقْرُبَ الشّعْرَ مُتّشِحًا خَضْرَةَ الْكَرَمِ[2]

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 51.

[2]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 178.

جاءت العارضة في هذا المقطع كعلامة بصرية، تشدّ عين المتلقّي أثناء عمليّة القراءة، فقد حاول الشّاعر فصل صوت المخاطِب عن صوت المخاطَب بوضع العارضة مكانهما، ليتمكّن القارئ من معرفة أنّ هناك حوارا بين طرفين منذ النّظرة الأولى.

وفي مثال آخر نجد الشّولتين في قوله:

وَنُمْعِنُ فِي وَهْمِنَا

"نَتَقَارَبُ" فِي "الْجَوِّ"

أَوْ "نَتَدَارَكُ" فِي "الْبَحْرِ"[1]

وظّف الشّاعر "الشّولتين" في هذا المقطع الشّعري بهدف التّوقّف القليل في الجملة الواحدة، وكأنّ الشّاعر يلزم القارئ بالتوقّف عند الوصول إلى هذه العلامة، والتّمعّن في المعنى الذي تؤدّيه في الجملة، فلم يقصد الشّاعر التّقارب بمعنى التّجاور أو التّدارك بمعنى اللّحاق، بل قصد البحر المتقارب والبحر المتدارك في الأوزان الخليلية.

2.2 السّطر الشّعري:

ويقصد بالسّطر الشّعري «كمية القول الشّعري المكتوب في سطر واحد، سواء أكان القول تامّا من النّاحية التّركيبية و الدّلالية أم غير تام»[2]، وتماشيا مع ثقافة العصر، أصبح الشّاعر يولي اهتماما اكبر بالجانب البصري؛ حيث صار النص يركّز على خلق شعرية بصرية من خلال هيئته الطباعية التي تستدعي الملاحظة قبل القراءة، وقبل أن نتحدّث عن هندسة السّطر في شعر "عاشور فنّي" يجب أن ننوّه إلى أنّ نظام السّطر قد عثرنا له عن شبيه في الموشّحات، ثمّ عند المهجريين وذلك بتخلّيهم عن نظام الصّدر والعجز وإتيانهم بنظام الأسطر.

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 54.

[2]- محمد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950م/2004م)، ص 171.

1.2.2 الطّول المتساوي:

ونعني به «تساوي طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تساويا تركيبيّا وإيقاعيّا»[1]، ويقصد به الأسطر الشّعرية المتساوية من حيث التّركيب والإيقاع، وإنّ «جنوح الشّاعر إلى هذا التّشكيل إنّما ناتج عن توافق المعاني مع الحالة الشّعورية للشّاعر»[2]، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر:

غَمَامَتُهَا الَّتِي انْحَلّتْ

ضَفَائِرُهَا عَلَى الْمَغْزِلْ

أُرِيدُ طُفُولَةً أُخْرَى

لِأَنْسُجِهَا عَلَى الْأُنْمُلْ

وَأَرْسُمَ شَكْلَ نَافِذَةٍ

فَتَسْكُبُ ضَوْءُهَا الْمُرْسَلْ[3]

وردت الأسطر متساوية من ناحية الطّول وعدد الكلمات؛ حيث سجّل الشّاعر بهذه التّقنية بنيتين (تركيبية وإيقاعية) جسّدهما تجسيدا بصريّا من خلال الكلام الذي ينقل التّأثير إلى المتلقّي ليحقّق التّفاعل مع النصّ.

وفي مثال آخر، نجد تعانق الأسطر في قول الشّاعر:

لَا يَرَاهَا الْمُصَوّرُ حِينَ «يُسَجّلُ أَحْدَاثَ غَزّةَ»

تَشْغَلُهُ الْمِرْوَحِيَّةُ وَهِيَ تُطَارِدُ «نَشَاطَ غَزّةَ»

---

[1]- المصدر السّابق، ص 176.

[2]- مراد عبد الرّحمن مبروك، جماليات الهندسة الصّوتية الإيقاعية في النصّ الشّعري بين الثّبات والتّغيير، دار النّشر للجامعات، القاهرة، مصر، د ط، 2006م، ص 175.

[3] -عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 58.

فَهُوَ يُصَوّبُ حَيْثُ تَصَوّبُ

يَضْغَطُ مِنْ حَيْثُ تَضْغَطُ[1]

عكس هذا المثال تساوي إيقاعي ودلالي، وذلك من خلال تعانق السّطرين الأوّل والثّاني، كذلك السّطر الثّالث والرّابع، هذا التّعانق أحدث نغما موسيقيّا وتوافقا تركيبيّا، جسّد الكلام تجسيدا بصريّا، كما أسهم في ممارسة التّأثير على القارئ وتحقيق تفاعل داخلي في النصّ.

2.2.2 الطّول المتفاوت:

ويقصد به ذلك النّمط الذي يعتمد على تفاوت الأسطر من ناحية الطّول والقصر (من جملة إلى كلمة أو العكس)، وبهذا تكون المسافة بين الأسطر غير متساوية من حيث الابتداء والانتهاء، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر:

فَهِمّنَا عَلَى الْأَرْضِ نَبْتَلِعُ الْغُصّةَ

الْبَشَرِيَّةُ

هَا أَنَا أَنْتَفِضُ الْآنَ كَالطّيْرِ مِنْ شِدّةِ

الذّبْحِ

أَنَتّفُ رِيشًا يُسَمّونَهُ الشّعْرُ[2]

اعتمد الشّاعر هذه التّقنية للدّلالة على حالته النّفسية القلقة والمضطربة، وقد استطاع أن ينقل للمتلقّي بصريّا حالته النّفسية، ليجعله يحسّ بها عبر هذه الأسطر المتفاوتة، وهذا راجع لتحكّم الموجات الشّعرية التي حدّدت طولها وقصرها.

---

[1]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 137.

[2]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 86.

وفي مثال آخر، يقول:

الرّبِيعُ الَّذِي جَاءَ... جَاءَ

حَذَرًا

تَتَرَصّدُهُ طَلَقَاتُ الشّتَاءِ

يَلْتَفِتُ

فِي كُلّ نَاحِيَةٍ عَثْرَةٍ

يَتَنَفّسُ

فِي كُلّ نَاحِيَةٍ زَهْرَةَ

يَتَقَدّمُ

مُقْتَفِيًا أَثَرَ الشّهَدَاءِ[1]

لقد استطاع الشّاعر أن يصوّر ذلك المشهد الفنّي الذي تضمّن أحداث الموت والشّهادة؛ حيث جسّد ذلك بصريّا من خلال تقنية التّفاوت الموجي في طول السّطر الشّعري، إذ لفت انتباه المتلقّي من خلال هذا الشّكل الكتابي المتباعد والمختلف.

3.2.2. اتّجاه السّطر:

وهو من التّقنيات البصرية، «ويقصد به تغيير الاتّجاه الأفقي للسّطر الشّعري، لتكوين بنية تشكيلية تسجّل سمات الأداء الشّفهي أو تجسّد دلالة الفعل بصريّا».[2]

[1]- عاشور فنّي، الرّبيع الذي جاء قبل الأوان، ص 17.

[2]-محمد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950م/2004م)، ص 180.

وقد يتغيّر اتّجاه السّطر من المألوف إلى اتّجاه مغاير، من الأفقي إلى العمودي أو المائل حسب ما يريده الشّاعر، ويقرأ هذا التّغيير باعتباره انزياحا يولّد دلالات مختلفة.

وقد قام الشّاعر بالتّلاعب بالأسطر الشّعرية، ويظهر ذلك جليّا في قوله:

أَتَذَكّرُهُمْ حِينَمَا يَقِفُونَ

أَمَامِي تَمَامًا

وَيَبْتَسِمُونَ

فَأَصَافَحَهُمْ

ثُمّ أَسْحَبَ كَفّي كَامِلَةً غَيْرَ مَنْقُوصَةٍ ←

وَأَقُولُ السّلَام[1] ←

نلحظ بصريّا كيف تغيّر اتّجاه السّطر من العمودي المائل إلى الأفقي؛ حيث كتبت الأسطر الأربعة الأولى عموديّا دون تأنٍ وبسرعة بسبب التّوتر الذي ينتاب الشّاعر، ثمّ جاءت الأسطر الأخيرة أفقية ليظهر انخفاض حدّة التّوتّر لشعور الذّات بالإرهاق.

وقد يتغيّر اتّجاه السّطر الشّعري، ليحافظ الشّاعر على الإيقاع ويسجّله بصريّا للمتلقّي، ومن أمثلة ذلك، نذكر:

يَا حَمَّامَ الْقُرَى ←

فِي الْعُيُونِ سُؤَالْ ←

وَأَرَى زُرْقَةً ←

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 50.

فِي رُؤُوسِ الْجِبَالْ←

أَتَرَى مَا أَرَى←

يَا حَمَامَ الْقُرَى! ←

يَا حَمَّامَ الْقُرَى ←

فِي الرّبَى وَالْوِهَادْ ←

أَعْطِنِي رِيشَةً ←

لِأَطْوَفِ الْبِلَادْ[1]←

حيث كان بإمكان الشّاعر كتابة النصّ على الأقل في خمسة أسطر بالشّكل التّالي، مثلا:

يَا حَمَّامَ الْقُرَى فِي الْعُيُونِ سُؤَالْ
وَأَرَى زُرْقَتَهُ فِي رُؤُوسِ الْجِبَالْ
أَتَرَى مَا أَرَى يَا حَمَامَ الْقُرَى!
يَا حَمَّامَ الْقُرَى فِي الرّبَى وَالْوِهَادْ
أَعْطِنِي رِيشَةً لِأَطُوفَ الْبِلَادْ

وظّف الشّاعر هذه الأسطر بطريقة أفقية، إلّا أنّ الاتّجاه العمودي هو السّليم لمثل هذه الكتابة، لكنّه فضّل كتابتها بتغيير اتّجاه السّطر، ليجسّد إيقاعا بصريا مترجما للمكنونات الدّاخلية التي تبدو حائرة وباحثة عن حقيقة هذا الوجود.

يقول في مثال آخر:

[1]- عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 103.

شَيْءٌ... ←

وَمَرّ الصّبْحُ مُنْكَسِرَ الْجَبِينِ

عَلَى رَصِيفٍ بَارِدٍ

مَرّ الْقَتِيلُ

مُتَلَفّتًا كَاللّصّ

يَحْذَرُ أَنْ يَرَاهُ قَاتِلٌ مِنّا

فَيُفْسِدُ مَوْتُهُ

مَوْتٌ جَمِيلٌ ←

يَوْمٌ ثَقِيلٌ مَرّ ←

وَانْقَرَضَتْ شُعُوبٌ عِدّةٌ ←

وَاصْطَفّ جِيلٌ خَلْفَ جِيلٍ[1] ←

إنّ اللّعب بالسّطر الشّعري وتغيير مساره «ينتج عنه مباشرة تغيير لمسار حركة العين على المسند، تغييرا يخرق الخطية المألوفة في تقديم أسطر الفضاء النصّي في قراءتها، ... وإنّ تكسير مسار السّطر الشّعري مرتبط بالسّياق النصّي»[2]، فهذه التّقنية بمثابة عدول بصري عن طريق السّطر الشّعري القديم.

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

[1]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 54 .

[2]- محمد الماكري، الشّكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهرتي، ص 234.

وَيُزْعِجُهُمْ أَنْ تَكُونَ فِلَسْطِينُ فِي وَعِينَا مَاثِلَةً

مِثْلَمَا تَتَعَلّمُهَا فِي الطّفُولَةِ

فِي هَامِشِ الدّرْسِ

فِي أَحْرُفٍ مَائِلَةٍ

عِنْدَ مُنْعَطَفَاتِ الشّوَارِعِ

فِي وَجَبَاتِ الطّعَامِ

وَفِي وَجَعِ الْأُمّهَاتِ

وَفِي صُورَةِ الْعَائِلَةِ[1]

يعكس لنا هذا المقطع الكيفية الصّحيحة التي تتمّ بها قراءة هذه العبارات (من العمودي المائل إلى أسفل)، حيث نلحظ نبرة الشّاعر الغاضبة والحادّة في بداية المقطع التي خاطب بها القارئ، وكأنّه ثمة عاصفة سوف تهبّ نتيجة الوضع الذي تعيشه فلسطين الجريحة، فالشّاعر أراد للمتلقّي أن يقرأ المقطع بشكل سليم، بحسب الدّفقة الشّعورية التي توافق مضمون النصّ.

3.2 الرّسم الفنّي:

ونعني بالرّسم «أن يرسم الشّاعر مفردات النصّ رسوما معيّنة من أجل توليد دلالة بصرية»[2]، فقد أصبح المبدع فنّانا يشتغل في بناء قصيدته على الفضاء الشّكلي التّصويري، ويركّز على تنظيم الأبيات والاهتمام بهندسة الورقة، وبهذا صار النصّ منفتحا على العديد من القراءات والتّأويلات.

[1]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 130.

[2]- محمد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950م/2004م)، ص 65.

لقد اعتمد الشّعراء المعاصرون على هذه التّقنية التي أسهمت في كسر رتابة المنهج القديم الذي يهتمّ بالصّورة السّمعية فقط، دون الالتفات إلى ما حولها من أيقونات بصرية.

وبما أنّ الرّسم أداة تسهم في إيصال المعاني والدّلالات، فهي قريبة من الشّعر، بل هي أكثر التصاقا به؛ لأنّها تسهم في منح النصّ بعدا ماديّا يتجاوز اللّغة، ومن هنا أصبح «التّلقّي يعتمد على البصر، متجاوزا بذلك الكلمات والأفكار، ليشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها، إلّا عن طريق البصر».[1]

1.3.2 الرّسم الهندسي:

هو عبارة عن أشكال هندسية، تساعد على تحقيق الدّلالة البصرية والمتعة الجمالية، من بين هذه الأشكال نذكر: (المربّع، المثلّث، الدّائرة، المستطيل).

وظّف الشّاعر المعاصر هذه الأشكال في خطابه لإخفاء الصّورة الشّعرية وراء الصّورة البصرية، لأنّ «الفضاء التّصويري المتضمّن لهذه الأشكال، تتحوّل فيه الأسطر المكتوبة من مجرّد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءات إلى معطيات تشكيلية أُوْجِدَتْ لا لتقرأ ولكن لتشاهد كعلامات بصرية»[2]تكسر أفق توقّع القارئ لتصدمه بمفاجآت.

استثمر الشّاعر الكثير من الأشكال الهندسية، وذلك قصد منح القارئ مساحة للتّلقّي البصري والمشاهدة قبل القراءة، لأنّ عين القارئ تلاحق الأشكال المختلفة وعليه، يصبح النصّ موازيا للشّكل، ومن أمثلة توظيف هذه الأشكال:

[1]- سعيد بن كراد، سيميائيات الصّورة الإشهارية والتّمثّلات الثّقافية، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 2006م، ص 32.

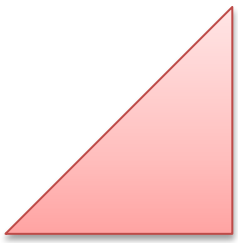
[2]- محمد الماكري، الشّكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهرتي، ص 243.

1.1.3.2 المثّلث:

يعدّ المثلّث من أكثر الشّكول بروزا في شعر "عاشور فنّي"؛ حيث يعدّ الشّكل حسب "محمد الصّفراني" الأرض عندما يكون رأس المثلّث إلى أعلى و السّماء عندما يكون رأس المثلّث إلى أدنى وتصالبهما يمثّل الأرض والسّماء، أي الكون[1]، ومن النّماذج الشّعرية التي وظّف فيها الشّاعر المثلّث، نذكر:

عَادَةٌ

أَتَحَدّثُ فِي وَحْدَتِي

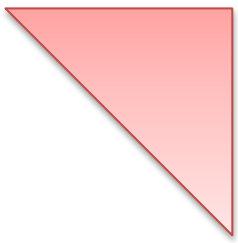


لِسَمَاءَ تَحُطّ عَلَى الْحَجْرِ[2]

استطاع الشّاعر أن يعبّر عن حالته بالشّكل قبل الكلمات؛ حيث شكّلت هذه الأسطر الشّعرية مثلّثا قائما، حاول من خلالها أن يوجّه رسالة، مفادها أن يكون شأنه قائما مثل المثلّث فالشّاعر يتحدّث مع نفسه في وحدته، يشكو للسّماء حالة التّشتّت والضّياع الذي يعيشه في صمت، على أمل أن تقوم له قائمة يوما ما.

وفي مثال آخر، نجد مثلّثا مقلوبا، رأسه أسفل وقاعدته أعلى:

عَجَمًا وَأَعْرَابًا أَضَاعُوا النّحْوَ



وَاللّبَنُ الْمُخَثّرُ

وَالْوَتَدُ[3]

[1]- ينظر: محمد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950م/2004م)، ص 43-44.

[2]- عاشور فنّي، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص 48.

[3]- المصدر نفسه، ص 63.

من خلال هذا المثلّث المقلوب، أراد الشّاعر أن يبيّن الوضع الرّاهن الذي انقلبت فيه المفاهيم والقيم، فصار النّاس حالهم كحال هذا الشّكل الذي فقد وضعيته الهندسية الأساسية المتعارف عليها، وعليه فإدراك المتلقّي للأوضاع مرهون بإدراكه لشكل المثلّث.

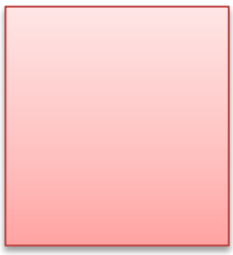
2.1.3.2 المربّع:

في الهندسة الرّياضية المرّبع هو رباعي أضلاع متساوية الطّول، تشكّل أربع زوايا قائمة، أمّا في الشّعر فهو أربعة سطور مستقيلة ومتّصلة في ذات الوقت، تتشابه قافيتا السّطر الأوّل والثّالث من جانب والثّاني والرّابع من جانب آخر.[1]

وَنَحْنُ الْغَرِيبَانِ

كَيْفَ الْتَقَيْنَا؟

وَكَيْفَ افْتَرَقْنَا؟[2]



وظّف الشّاعر تقنية المربّع بهدف توليد دلالات بصرية تمثل الدّلالات الشّعرية المراد تجسيدها، فصوّر لنا في هذا المقطع توافق مسافتي الالتقاء والافتراق، بحيث؛ تجد الذّات ما يؤنس اغترابها، فتستعين به في التّغلب عن وضعها المأساوي .

وفي مثال آخر، يقول الشّاعر:

[1] _

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B1%D8%A8%D8%B9_(%D8%B4%D8%B9%D8%B1)

[2] –عاشور فني، زهرة الدّنيا، ص 108.

الْبِدَايَاتُ مَوْطِنُهُ

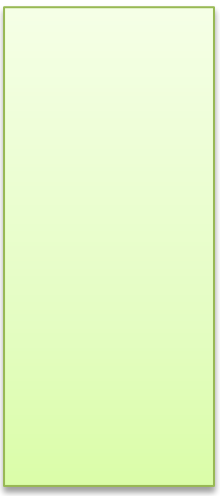
الْكَثِيبُ مَسَافَتُهُ

وَمَتَاهَتُهُ الْأَزَلِيَّةُ[1]

هذا المثال، جسّد لنا تساوي المقاطع الصّوتية مع تشكيلها الهندسي، فالمرّبع حقّق التّوافق بين الحالة النّفسية والشّكل البصري؛ حيث جاءت نبرة الصّوت متلائمة مع آليات الكتابة.

3.1.3.2 المستطيل:

في الهندسة الإقليدية، المستطيل هو شكل ثنائي الأبعاد، وهو رباعي أضلاع؛ حيث تكون زواياه الأربعة قائمة[2]، ويعتبر المستطيل الشّكل الأكثر حضورا في حياة الشّاعر، إذ أخذ عدّة توظيفات، نذكر أهمّها:



وَأَرْقَبَ طَيْفَ صُورَتِهَا

وَرَاءَ سِتَارِهَا الْمُسْدَّلْ

يَضُمّ الْقَلْبُ خَفْقَتَهُ

وَيُمْسِكُ بَابَهُ الْمُقْفَلْ

وَيَقْفِزُ بِي إِلَى أَعْلَى

إِذَا نَظَرْتَ إِلَى الإِسْفِلْ[3]

[1] – عاشور فنّي، وأخيرا أحدثكم عن سماواته، ص 11.

[2] – https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%B7%D9%8A%D9%84

[3] – عاشور فنّي، زهرة الدّنيا، ص 58.

جاء المستطيل في هذا المثال ليعكس دلالة طول الخطاب والاسترسال فيه، وهذه ميزة المستطيل (طويل ومرن) حيث جسّدت هذه الأسطر، بنية سردية تصف حبّ الطفولة البريء الذي تمّ تمثيله كتابتا ورسما في هذا المقطع، وبالتّالي جسّد الشّاعر إحساسه في هيئة بصرية تضافرت فيها الحروف مع الصّورة لاستكمال الدّلالتين البصرية والمقروءة.

وفي مثال آخر يقول الشّاعر:

تَغَيبِينَ عَنْ مَلْمَسِي لَحْظَةً

فَأُصَدّقُ أَنّي أَمُوتُ غَرِيبًا

وَفِي قَبْضَتَي حَفْنَةٌ مِنْ رِمَالٍ[1]

يهدف هذا الشّكل –المستطيل– لإذكاء خيال القارئ ويدعوه للاهتمام أكثر بالنصّ، من خلال خلق تأويلات عديدة، وذلك بغية الوصول إلى علاقة الشّكل بالمتن «فالمتلقّي في النصّ التّشكيلي يكتسب ميزة إنتاج الدّلالة من خلال سمات الأداء الشّخصي التي يجسّدها له التّشكيل البصري؛ حيث لا توجد في مقام التّلقّي القرائي سوى النصّ والمتلقّي».[2]

ومن خلال الإمعان في هذا الاستشهاد، ندرك أنّ شكل المستطيل استطاع أن يعزّز بلاغة الدّال اللّساني بالدّال السّيميولوجي، وذلك بالجمع بين العلامات اللّسانية والعلامات غير اللّسانية في النصّ الواحد.

2.3.2 الصّورة الفنية:

ترتبط الصّورة أساسا بالرّؤية التي تحيلنا للنصّ، إذ نتعامل معه عن طريق العين والخيال لنقوم باستقراء العلامات والرّسومات والرّموز...وغيرها، ويجدر الإشارة إلى أنّ تجلّي الصّورة في القصيدة

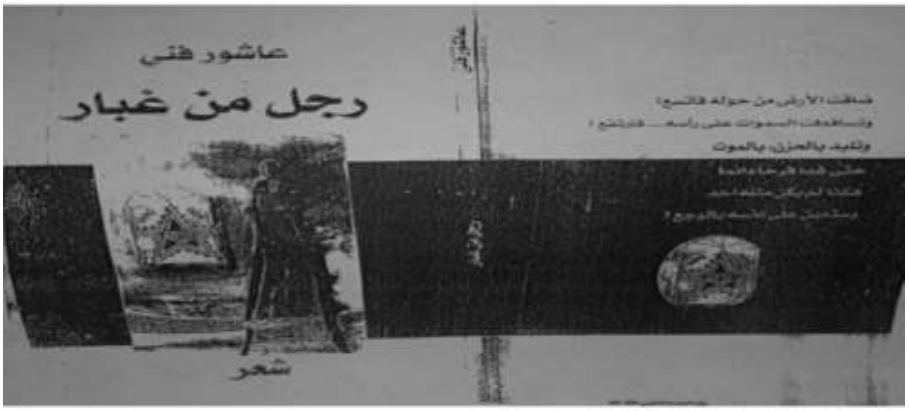
[1]– المصدر السّابق، ص 70.

[2]– محمد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950م/2004م)، ص 20.

الشّعرية بمثابة حبل يربط المؤلّف بالقارئ عبر معطيات بصرية مبثوثة في القصيدة، واعتمد "عاشور فنّي" هذه التّقنية للجمع بين البصر والبصيرة، أي الرّؤية المجرّدة بالعين والرّؤية الخيالية.

والصّورة في الأساس هي رسم يخاطب البصر ويؤثّر عليه، مثلها مثل النصّ الشّعري تماما «وما دامت الصّورة هي بالتّحديد وليدة إدراك بصري، فإنّ تمثيل الأشياء داخلها يعود إلى تحويل أنطولوجي لماهيات مادية، وتقديمها على شكل علامات، أي النّظر إليها باعتبارها عناصر تدخل ضمن أنساق سيميائية، يعدّ الإدراك البصري نفسه بؤرة تجلّيه».

فالصّورة والرّسومات والأشكال تحدث تواصلا بين القارئ والنصّ، فتكمّل المعنى وتولّد الدّلالات، من أجل ذلك استغلّ الشّاعر الفضاء الطّباعي لتعميق دلالات النصّ، ولعلّ ثقافة ترابط الفنون وتراسلها وتجاسرها هي التي دفعت به إلى ممارسة الخطاب البصري، إذ جعل من الرّسومات مادّة بصرية تشي بما سكت عنه النصّ.



Scanned with Fast Scan

الصُّورة رقم (1)[1]

[1]- عاشور فنّي، رجل من غبار، ص 01.

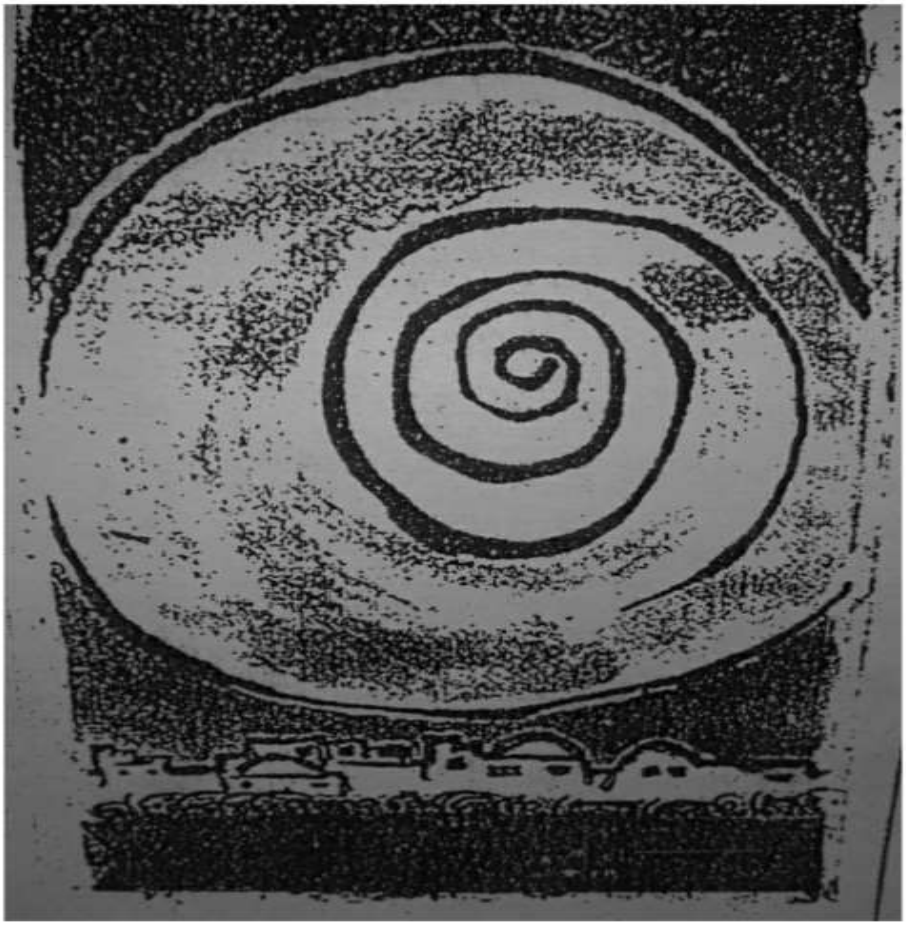
ما يلفت انتباهنا منذ الوهلة الأولى هو العنوان (رجل من غبار)، حيث اعتمد الشّاعر على عنصر الصّدمة، فالرّجل رمز للصّمود والقوّة والشّجاعة والتّماسك والصّلابة، على عكس (الغبار) الذي يرمز للتّفكّك والبعثرة والتّناثر، فهذه الثّنائية الضدية (رجل – غبار)النّاتجة عن التّفاعل الدّرامي بين أمرين لا يوجد بينهما تكافؤ، يمكن اعتبارها المفتاح التّأويلي للنصّ أو هو النصّ في حدّ ذاته، وباقي المقاطع ماهي إلّا تفرّعات تنبع من العنوان.

وما أراد الشّاعر قوله من خلال العنوان أنّ الرّجولة هي مجموعة من القيم والأخلاق والمبادئ والسّلوكيات الممارسة، والتي إذا افتقر إليها الفرد صار كالغبار، تبعثره الرّياح وتنثره هنا وهناك.

أمّا الصّورة التي تحت العنوان، فهي عبارة عن رجل خفي الملامح، يلبس ثوب الحزن الذي تزيّنه نقوش ورموز مستوحاة من الثّقافة الجزائرية الأصيلة، ينظر إليها من فوق مطأطأ الرّأس، ليعبّر عن انشغاله بهمومه والغوص بتفكيره في قضاياه، أمّا النّافذة التي ينظر إليها، فهي نافذة الأمل تتوسّطها نجمة والتي هي رمز للهوية الجزائرية.

أمّا في المقطع المقابل للصّورة، نجد الشّاعر قد مزج بين المتناقضات في قوله(ضاقت – فاتّسعت) (تساقطت – فارتفعت) (الموت – الفرح)، وذلك للتّعبير عن الحالة النّفسية التي يعيشها، والانفعالات الغامضة التي تلتقي فيها المشاعر المتضادّة؛ حيث جمع الشّاعر بين ثنائيات متقابلة، ولكنّها تخدم دلالة واحدة وتعكس تناقضات في نفس الوقت.

والجدير بالذّكر أنّ الشّاعر سجّل بإحساسه المرهف وبدفقته الشّعورية العالية دلالة عميقة، جمع فيها بين العنوان والصّورة، ليقدّم لوحة فنية مزج فيها بين البصر والبصيرة، ليعبّر عن حقيقة معاناته وشعوره المؤلم بالواقع المعيش.



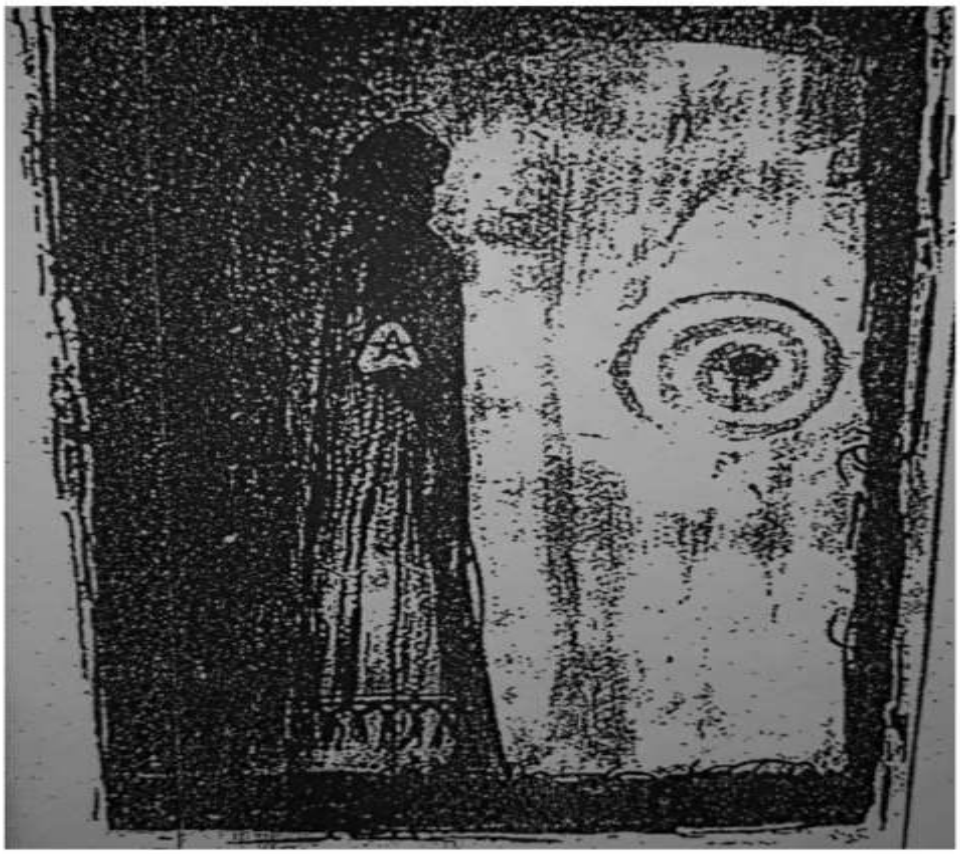
Scanned with Fast Scan

الصُّورة رقم (2)[1]

هاته الدّوامة التي فوق المدينة، تعبير عن فترة زمنية عاشها الشّاعر، عُرفت بالعشرية السّوداء، وهي صراع مسلّح قام بين تنظيمات إرهابية متطرّفة، راح ضحيّتها العديد من أبناء الشّعب الأبرياء.

مثّل الشّاعر تلك الحقبة بدوّامة الدّم التي غرقت فيها الجزائر طيلة عشر سنوات، فحاول من خلال الرّسم أن يهرب من واقعه المعيش ويفرّ إلى غابة الذّاكرة، محاولا التّحرّر من كلّ القيود التي تأسره، لكن كلّما اجتاز دائرة، كبرت حوله الدّائرة.

[1]- المصدر السّابق، ص 19.



الصُّورة رقم (3)[1]

تحيل هذه الصّورة إلى رجل يرتدي عباءة سوداء، وهي رمز للحزن والألم الذي يعيشه الشّاعر، ليعبِر عن نفسيته المثقّلة بالهموم، حيث يمشي على هامش الطّريق محاولا تجاوز كلّ محطّات العمر، يحمل نجمة في صدره والتي ترمز لهويته متحدّيا كلّ الظّروف الصّعبة والقاهرة التي يعيشها، ويتقدّم نحو الأمام تاركا السّواد خلفه، متّجها نحو البياض الذي يعني الأمل متحدّيا وجوده المظلم بوقفة شامخة ونظرة ثاقبة حالمة بالانفراج، متمسّكا بأمل التّغيير.

[1]- المصدر السّابق، ص 33.

أمّا الدّوامة التي صوب عينيه فقد أخذت تتقلّص شيئا فشيئا، كلّما اقترب منها وكأنّ الشّاعر أراد أن يقول أنّه مهما طال الزّمن لابدّ للظّلام أن ينجلي وتشرق شمس الحقّ، ويستمرّ الأمل طالما أنّ هناك إرادة التّغيير.

خاتمة

من خلال دراستنا للتّشكيل الشّعري وجمالياته في شعر "عاشور فنّي" توصّلنا إلى مجموعة من النّتائج، آثارنا عرضها على النّحو التّالي:

1. لغة الشّاعر عميقة الإيحاءات والدّلالات وخاصّة في التّعبير عن عالمه النّفسي والشّعوري، فنجده في بعض المواضع قد خرج عن المألوف، ليفتح الباب أمام المتلقّي لتعدّد القراءات والتّأويلات.
2. تميّزت لغة الشّاعر بحضور مكثّف للأسماء، إذ تمّ تقسيمها إلى حقول دلالية عدّة، منها حقل الزّمان، حقل المكان، حقل الطّبيعة... إلخ، واستطاع الشّاعر أن ينشئ من خلال هذه الحقول توليفة جميلة من الألفاظ الجزلة التي تميّزت بقوّتها وقربها من روح اللّغة المتداولة.
3. شكّل الانزياح التّركيبي بصورتيه (التّقديم والتّأخير، الحذف) سمة بارزة في الخطاب الشّعري عند عاشور فني، إذ ارتبط التّقديم والتّأخير بمواقف الشّاعر الشّعورية والنّفسية في التّعبير عن مكنوناته الداخلية، وحرص فيها على تحقيق الجمالية من خلال توظيف عنصري الإثارة والمفاجأة، أمّا الحذف فقد جاء بأسلوب بسيط بعيد عن التّكلّف، للخروج بالنصّ من النّمط المألوف، وهذا ما فتح مجال التّأويل والقراءة لبعض النّصوص الشّعرية.
4. ترتبط الصّورة الحسية بالحواسّ الخمس، وتعتمد في بنائها على تقنيتي التّجسيد والتّشخيص، وقد اهتمّ الشّاعر بالصّورة الحسية، فوظّفها بمختلف أنواعها المفردة منها والمركّبة.
5. استمدّ الشّاعر الصّورة التّشبيهية من الواقع المحسوس، وذلك لتكون أقرب إلى ذهن المتلقّي.
6. غلب على الصّورة الاستعارية عند عاشور فني جانب التّشخيص؛ حيث عقّل الشّاعر غير العاقل، ليسمو ببعض القضايا المهتمة بمعالم الإنسانية.

7. اتّكأ الشّاعر على جملة من الرّموز المتنوّعة (الذّاتية، التّاريخية، الدّينية، الأسطورية، الطّبيعية) التي كشفت عن الوعي المعرفي لدى الشّاعر.
8. استخدم الشّاعر لغة رمزية، تستمدّ قدرتها الإيحائية من تجاوزها للواقع.
9. اختار الشّاعر من الأوزان ما يلائم نفسيته وتجربته الشّعرية، وكان لبحري المتقارب والمتدارك الحظّ الأكبر في ورودهما في أغلب القصائد.
10. لعب حرف الرّوي دورا فنيّا في بناء قصائد عاشور فتي، حيث ترك أثرا إيقاعيّا يطرب أذن المتلقّي بلحن منسجم ومتناغم صوتيّا ودلاليّا.
11. تنوّعت القافية بتنوّع أفكار الشّاعر ونصوصه؛ حيث اعتمد على أربعة أنواع، وهي: القافية المتداركة، والقافية المتراكبة، والقافية المتواترة، والقافية المترادفة في حين نلحظ غياب القافية المتكاوسة.
12. لقد أضفت الزّحافات والعلل عند دخولهما على التّفعيلات إيقاعا جديدا، يوائم الإيقاعات الأصلية؛ حيث عملت على تعديل التّفعيلات وتسريعها، وبهذا المنظور غدت الزّحافات والعلل أدوات إجرائية فنية، حدّدت بعض مسارات شعرية النصّ.
13. أسهم التّدوير الذي يختصّ بانقسام التّفعيلة بين الأسطر الشعرية في جعل القصائد الشّعرية بنية تتعانق أسطرها عروضيّا ودلاليّا.
14. اشتمل التّدوير العروضي على كلّ من النّمط الجملي الذي يقوم على تدوير التّفعيلة من السّطر الشّعري إلى الذي يليه، وعلى النّمط المقطعي الذي يضمّ جزءا من القصيدة بكاملها وعلى النّمط الكلّي الذي يكون من أوّل تفعيلة في القصيدة إلى آخر تفعيلة.
15. أدخل الشّاعر تقنية جديدة على قصائده تمثّلت في التّشكيل البصري التي ظهرت في استغلال طاقات أخرى غير لغوية في النصّ واتّخاذها آلية لشدّ المتلقّي.

16. لم يكتف الشّاعر باللّغة الشّعرية لإيصال رسالته، بل دعّمها بتشكيلات بصرية لها دلالة مباشرة بحالته النّفسية والشّعورية.
17. نجح الشّاعر في توظيف الفضاء الطّباعي، انطلاقا من التّفاعل العميق بين عنصري السّواد والبياض.
18. انعكس التّشكيل البصري على طول الأسطر الشّعرية التي غدت متفاوتة وفق الدّفقة الشّعورية للكلام.
19. اتّجه الشّاعر إلى الاهتمام بعلامات الوقف المختلفة؛ حيث حضرت داخل النصّ بشكل لافت للانتباه، يعكس هذا التّوظيف أهمية تقريب نصّه الشّعري إلى المتلقّي.
20. أعطى الشّاعر أهمية جمالية للصّورة، انطلاقا من فهمه واقتناعه بالتّجديد في المتن الشّعري، بغية تحقيق حداثة إبداعية تستثمر المخزون الثّقافي والتّراثي الجزائري.

هذه إضاءات على شعر "عاشور فنّي"، حاولنا من خلالها أن نرصد أبرز العلامات الفارقة في شعره، ومهما يكن من أمر هذه الدّراسة، فإنّ الباب يبقى مفتوحا أمام الباحثين لاستقصاء جوانب أخرى من تجربة الشّاعر الإبداعية.

ملحق

1. عاشور فني في سطور:

عاشور فنّي بن عرّاس فنّي، ولد عام 1957م في سطيف. نال شهادتي الابتدائية والأهلية من مدارس سطيف، ثمّ واصل تعليمه إلى أن التحق بجامعة الجزائر العاصمة وحصل منها على الإجازة في الاقتصاد، سنة 1984م. مارس كثيرا من الأعمال الفلاحية والتّجارية والإدارية، ويعمل منذ 1985م مدرّسا بمعهد الإعلام في جامعة الجزائر.

نشر "عاشور فنّي" أعمالا شعرية إبداعا وترجمة. وشارك في العديد من المهرجانات الشّعرية العربية والدّولية. وللشّاعر مسار ثقافي وإبداعي متميّز، وهو مختصّ في الاقتصاد، يقدّم استشارات في تخصّصه للمؤسّسات والهيئات الوطنية والدّولية، ويشارك بفعالية في الحياة الثّقافية والأدبية.

2. الأعمال المنشورة:

نشر "عاشور فنّي" الدّواوين الشّعرية التّالية باللّغة العربية:

- "هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي"، (نصوص هايكو الجزائر 2007م).
- "الرّبيع الذي جاء قبل الأوان"، (اتّحاد الكتّاب الجزائريين، 2004م).
- "رجل من غبار"، رابطة الاختلاف، الجزائر، 2003م.
- "زهرة الدنيا"، دار الفارابي، الجزائر، 1994م.
- "وأخيرا أجدثكم عن سماواته"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013م.

ونشر باللّغة الفرنسية نصّا شعريا بعنوان "أعراس الماء"، Noces d'eau، La Motesta، Marseille، 2005م، ونصوصا مترجمة مشتركة مع المركز الدّولي للصّحافة بمرسيليا، الجزائر 2005م.

ترجم نصوصا من اللّغتين الفرنسية والإنجليزية إلى اللّغة العربية، وترجم أيضا مجموعات شعرية من العربية إلى الفرنسية، نشر منها:

- "الأرواح الشّاغرة " لعبد الحميد بن هدوقة، الجزائر، 2003م.
- "عراجين الحنين" للأخضر فلوس، الجزائر، 2003م.
- "معراج السّنونو" لأحمد عبدالكريم، الجزائر، 2003م.
- "اكتشاف العادي" لعمّار مرياش"، الجزائر، 2002م.
- "ما يراه القلب الحافي" لعيّاش يحياوي، الجزائر، 2002م.
- "سين" لمشري بن خليفة، الجزائر، 2002م.

3. المهرجانات الشّعرية:

شارك الشّاعر في العديد من المهرجانات الشّعرية، نذكر منها:

- ربيع الشّعر مع ترانسكريبت وكادموس، المركز الثّقافي الفرنسي، الجزائر، 2008م.
- ليلة الشّعر العربي، المكتبة الوطنية، الجزائر، جوان 2007م.
- الأيّام الشّعرية لمدينة الجزائر، مارس 2003من عامي 2003م.
- مهرجان الشّعر الدّولي، بمدلين، كولومبيا، 2004م.
- مهرجان الشّعر العربي، لمدينة الجزائر، ديسمبر 2003م.
- مهرجان الشّعر العالمي، مدينة تروا ريفيير، كندا، أكتوبر 2003م.
- معهد العالم العربي، باريس، جوان 2003م.
- مهرجان أصوات المتوسّط، مدينة لوديف، فرنسا، جويلية 2002م.
- مهرجان الشّعر المغاربي، مفدي زكريا، مدينة غرداية، الجزائر، 1996م.
- مهرجان الشّعر العربي، مدينة الرّباط، المغرب، 1995م.
- أمسية شعرية للجزائر، دار الشّعر، تونس، 1994م.
- مهرجان شعراء الجزائر المعاصر، بوهران، الجزائر، 1993م.

4. ورشات الكتابة والتّرجمة:

- ورشة ترجمة الشّعر مع مجلّة ترانس كريبت والمركز الثّقافي الفرنسي وكادموس، الجزائر، مارس 2008م.
- ورشة ترجمة الشّعر، المركز الثّقافي الفرنسي، الجزائر، فبراير 2004م.
- ورشة ترجمة الشّعر، المركز الدّولي للشّعر، مرسيليا، فرنسا، نوفمبر 2003م.
- النّادي الأدبي لمعهد علوم الإعلام والاتّصال، الجزائر، 1992م/1993م.
- حدائق الإبداع، صفحة أسبوعية بجريدة الشّعب، الجزائر 1991م.

5. الكتب والموسوعات التي تناولت الشّاعر وأعماله:

- الشّعر الجزائري (بالفرنسية)، منشورات مانغو العالمية للشّباب، باريس، برلين، 2003م.
- موسوعة الشّعر الجزائري، دار الهدى، الجزائر، 2002م.
- معجم البابطين للشّعراء العرب المعاصرين، الكويت، 1998م.
- الشّخصيات في زهرة الدّنيا، سعيد بوطاجين، مجلّة آمال، الجزائر، 1996م.
- أنطولوجيا الحداثة، الأعرج واسيني، الجزائر، 1991م.

ونشر الشّاعر قصائد في مجلّات وطنية وعربية، وله مساهمات في الملتقيات والصّحافة والإذاعة والتّلفزيون.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم**

❖ **الأحاديث النّبوية الشّريفة**

1. محمد ناصر الدّين الألباني، صحيح الجامع الصّغير وزيادته الفتح الكبير، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 3، 1980م.
2. مسلم أبو الحسن بن الحجاج النّيسابوري، صحيح مسلم، تح: أبو قتيبة، دار طيبة للنّشر والتّوزيع، الرّياض، السّعودية، د ط، 2006م.

أوّلا. المصادر العربية:

3. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 2، 1952م.
4. أحمد علي الفلّاح، الصّورة في الشّعر العربي، دار غيداء، عمّان، الأردن، د ط، 2013م.
5. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2005م.
6. جابر عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، دار التّنوير، بيروت، لبنان، ط 3، 1992م.
7. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 2001م.
8. الخطيب التّبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 3، 1994م.
9. خميس الورتاني، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقية، سوريا، ط 2، 2005م.

10. السّعيد الورقي بيومي، لغة الشّعر العربي الحديث/ مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1984م.
11. سيّد البحراوي، دراسات أدبية/العروض وإيقاع الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1993م.
12. صاحب خليل إبراهيم، الصّورة السّمعية في الشّعر العربي قبل الإسلام، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2006م.
13. صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د ط، 2008م.
14. صفاء الخلوص، فنّ التّقطيع الشّعري والقافية، منشورات مكتبة المثنّى، بغداد، العراق، ط 1، 1977م.
15. صلاح عبد الفتّاح الخالدي، نظرية التّصوير الفنّي عند السيّد قطب، دار الفاروق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، د ط، 2016م.
16. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع والشّعر، الأيّام للطّباعة والنّشر والتّوزيع والتّرجمة، الجزائر، ط 1، 1996م/1997م.
17. الطّاهر يحياوي، تشكيلات الشّعر الجزائري الحديث من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال، دار الأوطان، الجزائر، ط 3، 2013م.
18. عاشور فنّي، ديوان "الرّبيع الذي جاء قبل الأوان"، اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2004م.
19. عاشور فنّي، ديوان "رجل من غبار"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2003م.
20. عاشور فنّي، ديوان "زهرة الدّنيا"، دار القصبة للنّشر، حيدرة، الجزائر، ط 1، 2007م.

21. عاشور فنّي، ديوان "وأخيرا أحدّثكم عن سماواته"، المؤسّسة الوطنية للاتّصال والنّشر والإشهار، رويبة، الجزائر، د ط، 2013م.

22. عبّاس محمود العقّاد، اللّغة الشّاعرة مزايا الفن والتّعبير في اللّغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د ط، 1960م.

23. عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري، دار هومة، بوزرّيعة، الجزائر، ط 1، 2005م.

24. عبد الرّحمن تبرمسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2013م.

25. عبد الرّضا علي، العروض والقافية دراسة / وتطبيق الشّعر في الشّطرين والشّعر الحر، دار الكتب للطّباعة والنّشر، الموصل، العراق، د ط، 1989م.

26. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النّهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1974م.

27. عبد الفتّاح صالح، عضوية الموسيقى في النصّ الشّعري الحديث، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، د ط، 1985م.

28. عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصّوتية وموسيقى الشّعر العربي، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، 2010م.

29. عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري/ رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

30. عدنان حقّي، المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الرّشيد، دمشق و بيروت، سوريا و لبنان، ط 1، 1987م.

31. علي البطل، الصّورة في الشّعر العربي في آخر القرن الثّاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 2، 1981م.

32. علي يونس، النّقد الأدبي وقضايا الشّكل الموسيقي في الشّعر الجديد، الهيئة المصرية العامّة للكتّاب، القاهرة، مصر، د ط، 1985م.
33. فايز الدّاية، جماليات الأسلوب/ الصّورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 2، 1996م.
34. فيصل حسين طحمير العالي، الميسر الكافي في العروض والقوافي، مكتبة دار الثقافة، عمّان، الأردن، د ط، د ت.
35. كامل حسن البصير، بناء الصّورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمّع العلمي العراقي، بغداد، العراق، ط 1، 1987م.
36. كلود عبيد، جمالية الصّورة في جدلية العلاقة بين الفنّ التّشكيلي والشّعر، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2011م.
37. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1974م.
38. محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م.
39. محمد بنّيس، الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشّعر المعاصر)، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1999م.
40. محمد جودت، في العروض والشّكل البصري قراءة تناصية في الحداثة الشّعرية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011م.
41. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 2001م.
42. محمد الصّفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1905م/2004م)، النّادي الأدبي والمركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008م.

43. محمد كنّوني، اللّغة الشّعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، العراق، د ط، 1995م.

44. محمد نجيب التّلاوي، القصيدة التّشكيلية في الشّعر العربي، مكتبة الأسرة، القاهرة، مصر، ط 3، 2003م.

45. محمود فاخوري، موسيقى الشّعر العربي ومظاهرها وجوانب التّجديد فيها، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، د ط، 1996م.

46. مراد عبد الرّحمن مبروك، جماليات الهندسة الصّوتية الإيقاعية في النصّ الشّعري بين الثّبات والتّغيير، دار النّشر للجامعات، القاهرة، مصر، د ط، 2006م.

47. مصطفى حركات، أوزان الشّعر، الدّار الثّقافية للنّشر، القاهرة، مصر، ط 1، 1998م.

48. الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2006م.

ثانيا. المراجع العربية:

49. إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط 4، 1999م.

50. إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم والإيمان، كفر الشّيخ، مصر، ط 1، 2009م.

51. إبراهيم رمّاني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1991م.

52. ابن جنّي أبو الفتح عثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجّار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، القاهرة، مصر، بريدة، السعودية، د ط، د ت.

53. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تح: محي الدّين عبد المجيد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 5، د ت.
54. ابن طباطبا، عيار الشّعر: تح: طه الحاجري و محمد زغلول، المكتبة التّجارية، القاهرة، مصر، د ط، 1956م.
55. ابن فارس أبو الحسين أحمد بن زكريا، الصّاحبي في فقه اللّغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1977م.
56. أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدّمشقي، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السّلامة، دار طيبة، الرّياض، السّعودية، ط 2، 1999م.
57. أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدّين، دار ابن حزم للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2005م.
58. أبو هلال العسكري، الصّناعتين الكتابة والشّعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1989م.
59. أحمد الشّايب، أصول النّقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 8، 1973م.
60. أحمد الصّغير المراغي، قصيدة الأبيجراما في الشّعر العربي الحديث، دار العلم والإيمان، كفر الشّيخ، مصر، ط 1، 2009م.
61. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطّباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، د ت.
62. أحمد مختار عمر، علم الدّلالة العربي، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 6، 2006م.

63. أحمد مصطفى تركي، شعرية الغموض في الخطاب النّقدي المغربي المعاصر إشكالية الوعي والوعي المضاد، دار غيداء، عمّان، الأردن، د ط، 2013م.
64. أحمد نصيف الجنابي، في الرّؤيا الشّعرية المعاصرة، ، وزارة الإعلام، بغداد، الجمهورية العراقية، د ط، د ت.
65. أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1978م.
66. أمل منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة دراسة في أغاني مهيار الدّمشقي، عالم الكتب الحديث، الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2007م.
67. براهيم زكريا، فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر، دار مصر للطّباعة، القاهرة، مصر، ط 1، د ت.
68. بشير تاوريريت، الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقدية المعاصرة والنّظريات الشّعرية / دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011م.
69. بشير تاوريريت، الشّعرية والحداثة بين أفق النّقد الأدبي وأفق النّظرية الشّعرية، دار رسلان للطّباعة والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، 2010م.
70. بشير تاوريريت، آليات شعرية الحداثة عند أدونيس، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011 م.
71. بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1984م.
72. بن عبد العالي عبد السّلام، ثقافة العين وثقافة الأذن، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط 2، 2008م.

73. بوجمعة بوبعيو وآخرون، توظيف التّراث في الشّعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، عنّابة، الجزائر، ط 1، 2007م.

74. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تح: المجمع العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، د ط، 1969م.

75. جمعة حسين، التّقابل الجمالي في النصّ القرآني، منشورات دار المنير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2005م.

76. حاتم الصّكر، حلم الفراشة الإيقاع الدّاخلي والخصائص النصية لقصيدة النّثر، وزارة الثّقافة، صنعاء، اليمن، د ط، 2004م.

77. حاتم الصّكر، ما لا تؤدّيه الصّدفة، دار الحرية للطّباعة، بغداد، العراق، د ط، 1989م.

78. حازم القرطاجنّي، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب المشرقية، تونس، د ط، 1966م.

79. حسن ناظم، مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994م.

80. حمد حماسة عبد اللّطيف، لغة الشّعر دراسة في الضّرورة الشّعرية، دار غريب، القاهرة، مصر، ط 1، 2008م.

81. حميد لحمداني، بنية النصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 3، 2003م.

82. روز غريب، تمهيد في النّقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ط 1، 1971م.

83. الزّركشي بدر الدّين محمد بن عبد الله، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التّراث، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

84. زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصّورة الفنية في المفضّليات أنماطها/ وموضوعاتها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنوّرة، السّعودية، ط 1، 1425هـ/ 2004م.

85. سامي محمد عبابنة، التّفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التّراث النّقدي والبلاغي في ضوء علوم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د ط، 2007م.

86. سحر هادي شبر، الصّورة في شعر نزار قبّاني، دار المناهج، عمّان، الأردن، ط 1، 2011م.

87. سعيد بن كراد، سيميائيات الصّورة الإشهارية والتّمثّلات الثّقافية، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 2006م.

88. السّعيد بوسقطة، الرّمز الصّوفي في الشّعر المعاصر، مؤسّسة بونة للبحوث والدّراسات، عنّابة، الجزائر، ط 2، 2008م.

89. سيّد البحراوي، البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط 1، 1988م.

90. شكري محمد عيّاد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلم للطّباعة والنّشر، الرّياض، ط 1، 1982م.

91. شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 9، 1962م.

92. صابر عبد الدّايم يونس، التّجربة الإبداعية في ضوء النّقد الحديث دراسات وقضايا، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط 2، 2007م/2008م.

93. صالح بلعيد، التّراكيب النّحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1994م.

94. صلاح الدّين عبد التوّاب، الصّور الأدبية في القرآن الكريم، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، القاهرة، مصر، د ط، 1995م.
95. صلاح عبد الصّبور، حياتي في الشّعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1977م.
96. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1998م.
97. صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1998م.
98. ضياء الدّين بن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، قدّمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي و بدوي طبّانة، دار النّهضة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 2، د ت.
99. طراد الكبيسي، كتاب المنزّلات، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، آفاق عربية، بغداد، العراق، د ط، 1990م.
100. عاطف جودت نصر، الرّمز الشّعري عند الصّوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، د ط، 1998م.
101. عبد الإله الصّائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصّورة الفنية /الحداثة وتحليل النصّ، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1999م.
102. عبد الإله الصّائغ، الزّمن عند الشّعراء العرب قبل الإسلام، دار الرّشيد للنّشر، بغداد، العراق، د ط، 1980م.
103. عبد الرّحمن بن عثمان بن عبد العزيز الهليل، التّكرار في شعر الخنساء، دار المؤيّد للنّشر، الرّياض، السّعودية، ط 1، 1999م.
104. عبد الرزّاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1999م.

105. عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1992م.

106. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: ريتر، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط 3، 1983م.

107. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدّة، السّعودية، ط 3، 1992م.

108. عبد الله خضر حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلّقات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2003م.

109. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشّعري دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان اليمامة"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1991م.

110. عبد المنعم عبّاس، القيم الجمالية، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، 1987م.

111. عزّ الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 6، 1976م.

112. عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، 1992م.

113. عزّ الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط 4، د ت.

114. عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

115. علي إبراهيم، الزّمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان دراسة نظرية تطبيقية، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2002م.

116. علي أبو ملحم، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفنّ، المجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات، بيروت، لبنان، ط 1، 1990م.

117. علي جعفر العلّاق، في حداثة النصّ الشّعري دراسة نقدية، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، 2003م.

118. علي غريب محمد الشنّاوي، الصّورة الشّعرية عند الأعمى التّطيلي، مكتبة الآداب، ط 1، 2003م.

119. عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار التّرقيم، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 1999م.

120. عناد غزوان، مستقبل الشّعر وقضايا نقدية، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، العراق، ط 1، 1994م.

121. عهود عبد الواحد العكيلي، الصّورة الشّعرية عند ذي الرمّة، دار صفاء، عمّان، الأردن، ط 1، 2010م.

122. فداء حسين أبو دسّة وآخرون، فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، 2010م.

123. قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

124. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتّجلّي دراسات بنيوية الشّعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1984م.

125. مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفنّ الجميل، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1997م.

126. محمد السّرغيني، محاضرات في السّيميولوجيا، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987م.

127. محمد الماكري، الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991م.

128. محمد النّويهي، قضية الشّعر الجديد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 2، 1971م.

129. محمد رضا مبارك، اللّغة الشّعرية في الخطاب النّقدي العربي، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، العراق، ط 1، 1997م.

130. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، د ط، 1981م.

131. محمد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النّهضة العربي للطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، د ط، 1979م.

132. محمد صابر عبيد، مرايا التّخيّل الشّعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2006م.

133. محمد عبد الواحد حجازي، الأطلال في الشّعر العربي دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2002م.

134. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، د ت.

135. محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 6، 2005م.

136. محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1978م.

137. محمد قدّور أحمد، اللّسانيات وآفاق الدّرس اللّغوي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط 1، 2001م.

138. محمد قطب، منهج الفنّ الإسلامي، دار الشّروق، بيروت، لبنان، ط 6، 1983م.

139. محمد كشّاش، اللّغة والحواس رؤية في التّواصل والتّعبير بالعلامات غير اللّسانية، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 1، 2001م.

140. محمد كعوان، التّأويل وخطاب الرّمز قراءة في الخطاب الشّعري الصّوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2010م.

141. محمد مرتاض، مفاهيم الجمالية في الشّعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1998م.

142. محمد مصطفى هدارة، علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1989م.

143. محمد مندور، في ميزان النّقد الجديد، نهضة مصر للطّباعة، القاهرة، مصر، د ط، 1973م.

144. مصطفى السّعدني، العدول أسلوب تراثي في نقد الشّعر، مؤسّسة المعارف للطّباعة والنّشر، الإسكندرية، مصر، د ط، 1990م.

145. مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط 2، 1999م.

146. مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمّان، ط 1، 2010م.

147. نادر مصاروة، شعر العميان / الواقع، المعاني، الخيال، الصّورة الفنية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2008م.

148. نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، مكتبة النّهضة، بغداد، العراق، ط 2، 1960م.

149. ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، مطبعة الجامعة الأردنية، عمّان، الأردن، ط 1، 2001م.

150. نايف بلّوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، سوريا، ط 1، 2013م/2014م.

151. نجيب العوفي، جدل القراءة ملحوظات في الإبداع المغربي المعاصر، دار النّشر المغربية، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 1983م.

152. نسيب نشّاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1984م.

153. نسيمة بوصلاح، تجلّي الرّمز في الشّعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثّقافة، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2003م.

154. نوري حمودي القيسي، شعر الحرب حتّى القرن الأوّل الهجري، دار الجاحظ للنّشر، بغداد، العراق، د ط، 1981م.

155. وجدان الصّايغ، الصّورة الاستعارية في الشّعر العربي الحديث، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2000م.

156. ياسين النّصير، إشكالية المكان في النصّ الأدبي، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، العراق، ط 1، 1982م.

157. يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، القاهرة، مصر، د ط، 1912م.

158. يوسف عيد، الحواسية في الأشعار الأندلسية، المؤسّسة الحداثية للكتاب، طرابلس، لبنان، د ط، 2003م.

159. يوسف مراد، مبادئ علم النّفس العام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 7، 1978م.

160. يوسف نور عوض، روّاد الشّعر العربي الحديث، مكتبة الأمل، د ط، د ت.

ثالثا. الكتب المترجمة:

161. أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط 2، 1973م.

162. إيفور آرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي و ناصر حلّاوي، إفريقيا الشّرق، المغرب، د ط، 2001م.

163. بول ريكو، نظرية التّأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، د ط، 2006م.

164. تزفيتان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987م.

165. جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، تر: كمال يوسف حسن، مطبعة الرّسالة، الكويت، د ط، 1984م.

166. جون كوهين، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م.

167. رومان جاكبسون، قضايا الشّعرية، تر: محمد الوالي و مبارك حنّون، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط 1، 1988م.

168. سيسيل دي لويس، الصّورة الشّعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة: عناد غزوان، دار الرّشيد للنّشر، بغداد، العراق، د ط، 1982م،

169. غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: ليون يوسف، دار المأمون، بغداد، العراق، ط 1، 1989م.

170. مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كعنان للدّراسات والنّشر، دمشق، سوريا، ط 1، 1989م.

رابعا. المعاجم:

171. ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1979م.

172. ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم الأفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1997م.

173. أبو حيان الأندلسي محمد بن يوسف، تفسير بحر المحيط، تح: أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد عوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1993م.

174. أحمد مختار عبد الحميد عمر، معجم اللّغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 1، 1429هـ/ 2008م.

175. إنعام فؤاد عكاوي، المعجم المفصّل في علوم البلاغة /البيان والبديع والمعاني، تح: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1996م.

176. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، وفنون الشّعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1991م.

177. الجوهري إسماعيل بن حمّاد ، تاج اللّغة وصحاح العربية، تح أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1956م.

178. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي و إبراهيم السّامرّائي، بيروت، لبنان، ط 1، 1988م.

179. الزّمخشري أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م.

180. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التّراث في مؤسّسة الرّسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط 8، 2005م.

181. مرتضى الزّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح، علي بشيري، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 1، 1991م.

خامسا. الرّسائل الجامعية:

182. عامر بن أمحمد، الخطاب الشّعري العربي المعاصر من التّشكيل السّمعي إلى المعطى البصري، أطروحة دكتوراه، تخصّص: النّقد العربي المعاصر، كلية الآداب والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2015م/2016م.

183. علي كاظم محمد و علي المصلاوي، لغة شعر ديوان الهذليين، رسالة ماجستير، تخصّص: اللّغة العربية وآدابها، قسم الدّراسات العليا، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 1999م.

184. كوثر هاتف كريم عبد الرّضا الشّيباني، لغة الشعر في ديوان الأصمعيات، أطروحة دكتوراه، تخصّص: فلسفة في اللّغة العربية وآدابها، قسم اللّغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق، 1432هـ/2011م.

سادسا. الدّوريات:

185. الأخضر عيكوس، الخيال الشعري وعلاقته بالصّورة الشّعرية، مجلّة الآداب، قسنطينة، الجزائر، العدد 1، 1985م.

186. رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللّغوي إلى التّشكيل البصري، مجلّة الحياة، تونس، العدد 70/69، 1975م.

187. العوفي عبد الستّار، مقاربة تاريخية لعلامات التّرقيم، مجلّة عالم الفكر، الكويت، المجلّد 2، العدد 2، 1997م.

188. يوسف وغليسي، مصطلح الانزياح بين ثابت اللّغة المعيارية الغربية ومتغيّرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلّة علامات، مكناس، المغرب، المجلّد 16، العدد 64، 2008م.

سابعا. الملتقيات والأيّام الدّراسية:

189. صالح خرفي، سيميائية الفضاء النصّي في الشّعر الجزائري المعاصر، الملتقى الرّابع: السّيمياء والنصّ الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، 28-29 نوفمبر 2006م.

190. عبد الرّحمن تبرمسين، فضاء النصّ الشّعري، محاضرة الملتقى الدّولي: السّيمياء والنصّ الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، نوفمبر 2000م.

ثامنا. الكتب الأجنبية:

191. Didier (béatrice): dictonnaire universel des littératture, presses universitaire de France, 1994.
192. Larousse: dictionnaire, pour l'édition originale, isbn, Paris, 1980.
193. Oxford learners, pocket dictionnary, forth edition Oxford université, Press printed in chaina, published, 2008.

تاسعا. المواقع الإلكترونية:

194. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B1%D8%A8%D8%B9_(%D8%B4%D8%B9%D8%B1)
195. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%B7%D9%8A%D9%84

فهرس الجداول والمخطوطات

رقم الجدول	عنوان الجدول	الصّفحة
الجدول (1)	ألفاظ حقل الزّمان وعدد تكرارها	24
الجدول (2)	ألفاظ حقل المكان وعدد تكرارها	28
الجدول (3)	ألفاظ حقل الطّبيعة وعدد تكرارها	33
الجدول (4)	ألفاظ حقل الموت وعدد تكرارها	38
الجدول (5)	ألفاظ حقل السّلاح وعدد تكرارها	42
الجدول (6)	ألفاظ حقل أسماء الأعلام وبدائلها وعدد تكرارها	46
الجدول (7)	ألفاظ حقل الحيوان وعدد تكرارها	51
الجدول (8)	النّسب المئوية للحقول الدّلالية	55
الجدول (9)	مواطن حذف المبتدأ	72
الجدول (10)	النّسب المئوية للبحور الشّعرية	142
الجدول (11)	الزّحافات والعلل	158
المخطّط (1)	مكوّنات التّفعيلات	156
المنحنى (1)	منحنى بياني يمثّل الحقول الدّلالية في شعر عاشور فنّي	55
المنحنى (2)	منحنى بياني يمثّل البحور المهمّة في شعر عاشور فنّي	142

فهرس المحتويات

الموضوع	الصّفحة
بسملة	/
شكر و عرفان	/
مقدّمة	أ
مدخل: في جمالية التّشكيل الشّعري وآلياته	
1. الجمالية	2
2. التّشكيل	6
3. آليات التّشكيل الشّعري	9
1.3 اللّغة الشّعرية	9
2.3 الصّورة الشّعرية	11
3.3 الإيقاع الشّعري	13
3.4 التّشكيل البصري	15
الفصل الأوّل: جمالية تشكيل اللّغة الشّعرية في شعر عاشور فنّي	
1. جمالية اللّغة الشّعرية	19
1.1 اللّغة الشّعرية عند العرب القدامى	20
1.2 اللّغة الشّعرية عند المحدثين	21
2. اللّغة الإفرادية	22
1.2 الحقول الدّلالية	23
1.1.2 حقل الزّمان	23
2.1.2 حقل المكان	28
3.1.2 حقل الطّبيعة	33

4.1.2 حقل الموت	37
5.1.2 حقل السّلاح	42
6.1.2 حقل أسماء الأعلام وبدائلها	45
7.1.2 حقل الحيوان	51
3. اللّغة التّركيبية	57
1.3 الانزياح	58
1.1.3 في المعاجم الغربية	58
2.1.3 في المعاجم العربية	59
3.1.3 اصطلاحا عند الغرب	60
4.1.3 اصطلاحا عند العرب	62
2.3 الانزياح على المستوى التّركيبي النّحوي	64
1.2.3 التّقديم والتّأخير	65
2.2.3 الحذف	71
الفصل الثّاني: جمالية تشكيل الصّورة الشّعرية في شعر عاشور فنّي	
1. الصّورة الشّعرية	81
1.1 الصّورة في اللّغة والقرآن الكريم	82
2.1 الصّورة عند النقّاد الغربيين	84
3.1 الصّورة عند النقّاد العرب القدامى	85
4.1 الصّورة عند النقّاد العرب المحدثين	86
2. أنواع الصّورة الشّعرية	88
1.2 الصّورة الحسية	88

1.1.2 الصّورة المفردة	90
1.1.1.2 الصّورة البصرية	90
2.1.1.2 الصّورة السّمعية	93
3.1.1.2 الصّورة اللّمسية	95
4.1.1.2 الصّورة الشمية	97
5.1.1.2 الصّورة الذّوقية	98
2.1.2 الصّورة المركّبة	100
2.2 الصّورة البلاغية	102
1.2.2 الصّورة التّشبيهية	102
2.2.2 الصّورة الاستعارية	105
3. الصّورة الرّمزية	108
1.3 الرّمز في اللّغة	108
2.3 الرّمز في الاصطلاح	109
3.3 الرّمز عند الغرب	110
3.4 الرّمز عند العرب	111
4. أنواع الرّمز	112
1.4 الرّمز الذّاتي	112
2.4 الرّمز التّاريخي	115
3.4 الرّمز الدّيني	118
4.4 الرّمز الأسطوري	122
5.4 الرّمز الطّبيعي	126

الفصل الثّالث: جمالية التّشكيل الإيقاعي في شعر عاشور فنّي	
1. جمالية الإيقاع الشّعري	131
1.1 الإيقاع في النّقد العربي القديم	132
2.1 الإيقاع في النّقد العربي الحديث	134
3.1 التّجديد الإيقاعي في الشّعر العربي	137
2. البنية العروضية	140
1.2 الوزن	140
1.1.2 بحر المتقارب	142
2.1.2 بحر المتدارك	148
2.2 الزّحافات والعلل	154
1.2.2 الزّحاف	155
2.2.2 العلّة	157
3- القافية	158
1.3 أنواع القافية	159
1.3.3 القافية المترادفة	160
2.3.3 القافية المتداركة	164
3.3.3 القافية المتراكبة	167
3.3.4 القافية المتواترة	168
4. التّدوير	170
1.4 أنماط التّدوير	173
1.1.4 التّدوير الجملي	174

2.1.4 التّدوير المقطعي	179
3.1.4 التّدوير الكلّي	186
الفصل الرّابع: جمالية التّشكيل البصري في شعر عاشور فنّي	
1. التّشكيل البصري (التّأريخ والبداية)	192
1.1 في الشّعر الغربي	192
2.1 في الشّعر العربي	194
3.1 الفرق بين الشّكل والتّشكيل	195
4.1 علاقة الشّعر بالرّسم	197
2. تجلّيات التّشكيل البصري	200
1.2 الخطّ الطّباعي	200
1.1.2 السّواد والبياض	201
2.1.2 علامات التّرقيم	205
1.2.1.2 علامات الوقف	207
2.2.1.2 علامات الحصر	212
2.2 السّطر الشّعري	215
1.2.2 الطّول المتساوي	216
2.2.2 الطّول المتفاوت	217
3.2.2 اتّجاه السّطر	218
3.2 الرّسم الفنّي	222
1.3.2 الرّسم الهندسي	223
1.1.3.2 المثلّث	224
2.1.3.2 المربّع	225

3.1.3.2 المستطيل	226
2.3.2 الصّورة الفنية	227
خاتمة	234
ملحق	238
قائمة المصادر والمراجع	242
فهرس الجداول والمخطوطات	262
فهرس المحتويات	264

ملخّص:

يتناول هذا البحث "التّشكيل الشّعري وجمالياته في شعر عاشور فنّي"، حاولت من خلاله الوقوف على مفهوم الجمالية تمهيدا للحديث عن التّشكيل الذي يعتبر جسد القصيدة الشّعرية وأساس بنائها.

لقد دعتني هذه الدّراسة إلى تحليل لغة "عاشور فنّي" وما حملته من حقول دلالية وانزياح تركيبي بنوعيه التّقديم والتّأخير، الحذف. وأبرزت ما تضمّنته قصائده من صور شعرية، وتشكيل إيقاعي، وتشكيل بصري.

الكلمات المفتاحية: اللّغة الشّعرية، الصّورة الشّعرية، التّشكيل الإيقاعي، التّشكيل البصري.

Abstract:

This research deals with "Poetic Formation and its Aesthetics in Ashour fanni's Poetry", through which I tried to identify the concept of aesthetics as a prelude to talking about formation, which is the body of the poetic poem and the basis of its construction.

This study gave me the chance to analyse the language of Ashour fanni and what it carried of semantic fields and structural deviation with its two types of advance, delay, and omission that helped to highlight the poetic images, rhythmic formation, and visual formation of his poems.

Keywords: poetic language, poetic image, rhythmic formation, visual formation.

Résumé:

Cette recherche porte sur « le design poétique et son esthétique dans la poésie artistique d'Ashour », en commençant par le concept d'esthétique, en vue de parler de formation, qui est le corps et le fondement du poème poétique.

L'étude m'a invité à étudier le langage artistique d'Ashour et ce qu'il portait de champs et de déviation structurelle dans ses deux types d'occultisme et ses deux types, et a mis en évidence sa manta de poèmes d'images poétiques, de formation rythmique et de formation visuelle.

Mots-clés: langage poétique, image poétique, formation rythmique, formation visuelle.