الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيـــة
وزارة التعليــم العالــي و البحـث العلمـــي
جامعة العربي بن مهيدي ـ أم البواقي ـ
كلية الآداب واللغـــــــات
قسم اللغة والأدب العربي

جماليـــات الخطـــاب الشعـــــري

عنـد سليمــان جــوادي

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ الدكتور:

صالح مرحباوي يوسف وغليسي

أعضاء لجنة المناقشة

- أ.د. بلقاسم دكـــدوك أستاذ التعليم العالي جامعة العربي بن مهيدي ـ أم البواقي ـ رئيســا
- أ.د. يوسف وغليســي أستاذ التعليم العالي جامعة منتــوري ـ قسنطينة ـ مشرفا ومقررا
- أ.د. يحي الشيخ صالح أستاذ التعليم العالي جامعة منتــوري ـ قسنطينة ـ عضوا مناقشا
- أ.د.عبد المجيد حنــون أستاذ التعليم العالي جامعة باجي مختار ـ عنابــة ـ عضوا مناقشا
- أ. د. ناصر لوحيشـــي أستاذ التعليم العالي جامعة الأمير عبد القادر ـ قسنطينة ـ عضوا مناقشا
- د. لقمــان شاكـــــر أستاذ محاضر (أ) جامعة العربي بن مهيدي ـ أم البواقي . عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2015/ 2016

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر وعظيم التقدير إلى من مد إلي العون لإنجاز هذه الدراسة.

وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور يوسف وغليسي لما أسداه إلي من نصح سديد وتوجيه حكيم ولما تحمله من عناء في الإشراف على هذه الرسالة.

وأخص بالذكر أيضا الأستاذ الدكتور بلقاسم دكدود لما قدمه إلي من مساعدة و لما أولاه من رعاية.

وأشكر أيضا الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة.

كما أشكر الطاقم الإداري للجامعة ولكلية الآداب واللغات وقسم اللغة العربية وأساتذتها الكرام لجميل الرعاية وحسن الاحتضان.

صالح مرحباوي

الاهداء

إلى والدي . رحمه الله ـــ.....

إلى أمي . أمد الله في عمرها ـــ.....

إلى إخوتي : أحمد وعادل وسعاد.....

إلى زوجتي .....

إلى أبنائي : عبد الوهاب ، سوسن ، جيهان ، مهند.....

إلى كل الأصدقاء الأعزاء والأحبة الكرام.....

أهدي هذا العمل المتواضع

صالح مرحباوي

مقدمـة

إن التجربة الشعرية الجزائرية بما لها وعليها تجربة جادة ومتقدمة بكل مقاييس الفن و الإبداع في ذلك أولئك الشعراء الذين اختاروا القصيدة العمودية وأولئك الذين سلكوا سبيل الشعر الحر(شعر التفعيلة) وهم يصدرون عن وعي أدبي ورؤية فنية في منتهى النضج، كما أنهم يمتلكون أدوات وآليات التشكيل الشعري.

وقد يبدو أن هذا التوصيف غريبا ليس من زاوية التشكيك في صدقيته، ولكن بالنظر إلى الجانب النقدي الذي كان حريا به أن يواكب حركة الإبداع هذه فيأخذ بيدها ويقومها ويحتفي بمآثرها، لكن ما نلاحظه أن المتابعة النقدية والدراسات العلمية والموضوعية لهذه التجربة قليلة، وإن تطرقت إليها ولامستها فعلى استحياء، فالشعراء الذين أُفردوا بدراسة مستقلة كاملة وشاملة قِلة، وربما استطاع المرء إحصاءهم بسهولة، أما أولئك الذين لم يكن لهن ذلك فعشرات بل مئات، وأكثر ما نجده بشأنهم هو تحليلات وتعليقات مبثوثة في كتب ألفت أساسا لتتناول قضايا ومسائل متنوعة من مسائل الأدب والنقد،أو منشورة على صفحات الجرائد والمجلات ...

والشاعر سليمان جوادي من هؤلاء الشعراء الذين لم *يُدرسوا* على الرغم من حضوره المعتبر في الساحة الأدبية الجزائرية ، وهو يعد ـ بحق ـ من جيل السبعينيات الذي كانت له بصمات واضحة في التجربة الشعرية الجزائرية التي كانت في تلك الفترة ترسم لنفسها خطا متميزا في الإبداع يجمع بين الأصالة والمعاصرة، وقد كانت لسليمان مع ذلك الجيل إضافات نوعية للقصيدة جديرة بالتقدير وحرية بالدرس.

أما عن **أسباب اختياري** لهذا الشاعر ولهذا الموضوع المتعلق بشعره ودراسة جمالياته و الأدوات التي تجلت بها؛ ففضلا عما تقدم يمكن أن ألخص ذلك فيما يلي:

- **السبب الأول:**

يرجع إلى كون سليمان جوادي أحد أقطاب التجربة الشعرية الجزائرية الحديثة، وعلى الرغم من ذلك لم يحظ بالدراسة التي تليق بمكانته وعطائه الفني على مدى أربعين عاما، فذلك دفعني إلى الدخول في عالم هذا الشاعر الإبداعي محاولا استكناه فكره ولغته وصوره وموسيقاه. ومن ثَم تقدير المساهمة الفنية والأدبية لهذا الشاعر ومن وراء ذلك الاقتراب أكثر من تجربة الشعر الجزائري الحديث. والبحث في تلك الآليات والأدوات التي تمكن من خلالها من بناء جمالية خاصة و متفردة في عالم الشعر.

- **السبب الثاني :**

وهو مرتبط بالأول و يتمثل في أن الشعر الجزائري الحديث يقف من حيث الالتزام الفكري، ومن حيث الرقي الفني على قدم المساواة والندية مع الشعر العربي في أي قطر عربي ومع ذلك شعراؤه لا يُدرسون الدراسة الكافية والمقنعة، فأردت أن يكون بحثي هذا مساهمة في الكشف عن المفردات الجمالية لهذه التجربة ومصادرها وتجلياتها، فهذه الدراسة تروم وبكل تواضع الدخول إلى عالم سليمان جوادي الشعري والغوص في تجربته الفنية، والبحث بموضوعية عن جماليات هذه التجربة ومظاهرها، وقد حصرتها منهجيا في العناصر اللغوية التي ينبني عليها جسد النص والمتمثلة بشكل مختصر في العناصر الإيقاعية واللفظية والتصويرية، وقد كنت على وعي بأن الدراسة الجمالية ليست موضوعا محسوما لا من حيث أسسها وقواعدها ولا من حيث منهجها و آلياتها، ولا من حيث نتائجها ؛ ذلك أن موضوع الجمال الفني أو الأدبي غير محدد الأبعاد والصفات بسبب ما يتميز به من ذاتية وقيمية في التعامل معه، ولا أدل على ذلك من وقوع الاختلاف عند العرب القدماء من النقاد والبلاغيين حول موضوعات الجمال الفني في الشعر والأدب عموما، وكذلك ما وقع عند الغربيين المحدثين الذي عنوا عناية كبيرة بالنظرية الجمالية، فمنهم من انتصر للجمال في الشكل وحده دون إيلاء أهمية كبيرة للمضمون، ومنهم من جعله

للشكل والمضمون معا، ومنهم من كانت له آراء غير ذلك، ووراء ذلك من الخلفيات الفكرية و الفلسفية من لا حصر له و لا عد.

إشكالية البحث :

إن السؤال الجوهري الذي يحاول هذا البحث أن يجيب عنه: كيف تمكن الشاعر سليمان جوادي أن يحقق الشعرية التي هي الهدف الأسمى للشعر؟ أو بصيغة أخرى ما هي الأسس الفنية التي من خلالها استطاع أن يبني شخصيته الشعرية فيصل إلى شكل من التميز الذي هو مطمح الشاعر و غاية الشعر؟

ولا شك أن هذا السؤال الكبير يستتبع أسئلة أخرى فرعية تقع على البحث مسؤولية الإجابة عنها، وهي تصب في مجملها في سياق البحث عن عناصر ومقومات التجربة الشعرية من قبيل العناصر اللغوية و التصويرية والإيقاعية والفكرية ومحاولة استكناه الجماليات البادية في هذه العناصر أو القابعة خلفها، وتتبع تجلياتها من خلال منهج موضوعي بمتطلباته إلا أنه يتلاءم وطبيعة الشعر، وتنكشف من خلاله القيمة الفنية والأدبية وتتبدى ملامحها خاصة وأن هذه القيمة ليس من السهولة الوصول إليها إلا عن طريق الإحساس بها فيما يعرف بلذة الشعر والفن عموما.

وقد كانت أعماله الشعرية المنشورة هي المدونة الأساسية التي اعتمدتها في هذا البحث وقد ظهرت في عدة طبعات، إلا أنني اعتمدت تلك الطبعة التي جمعت فيها أعماله ودواوينه كلها والتي كانت بعنوان: الأعمال غير الكاملة (في أربعة أجزاء)؛ الجزء الأول اشتمل على ديواني: يوميات متسكع محظوظ وثلاثيات العشق الآخر، الجزء الثاني اشتمل على ديواني: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا ورصاصة لم يطلقها حمه لخضر، أما الجزء الثالث فاشتمل على ديوان: أغاني الزمن الهادئ، أما الجزء الرابع فاشتمل على ديواني: ويأتي الربيع ولا شعر بعدك. بالإضافة إلى هذه الأجزاء من أعماله غير الكاملة اعتمدت أيضا ديوانه المنشور أخيرا وهو " قال سليمان".

منهج البحث:

بخصوص المنهج المعتمد قي هذه البحث فإن قناعتي راسخة أن الموضوع في أي مجال يفرض ما يناسبه من المناهج ، ناهيك عن الشعر فهو بطبيعته يرفض الإملاءات الخارجية والتحديدات القسرية، لذلك فهو يُدرس بمنهج ينبع منه أو على الأقل يلائم روحه و يراعي خصوصياته وأقر ب المناهج إلى عالم الشعر المنهج الفني الذي يُعنى بالإجراءات و الأدوات التي من شأنها أن تكشف عن أسراره وتستنطق جمالياته استنادا إلى تلك الرؤى التي من شأنها أن تثري هذا المنهج سواء أكان مصدرها النقد العربي أو النقد الغربي.

أما الإجراء العملي والذي يوفر الموضوعية العلمية فهو الوصف و التحليل بمعنى الانطلاق من الظواهر الفنية الفريدة أو الطاغية في أيٍّ من المقومات الأساسية للمتن الشعري موضوعَ الدراسة، ثم القيام بتحليلها واستخلاص النتائج.

إلا أن اعتمادي هذا المنهج لن يمنعني من الاستفادة من المناهج الأخرى وإثراء البحث بأدواتها وآلياتها كلما اقتضت الضرورة العلمية ذلك، وكذلك الشأن بالنسبة لمعطيات العلوم المختلفة مثل علوم البلاغة والنحو والعروض... فإن الرجوع إليها بل والاستناد عليها أمر مندوحة عنه.

وقد بنيت هذا البحث على أربعة فصول:

الفصل الأول والموسوم بـ **في جماليات الخطاب الشعري . تأسيسات نظرية .** تطرقت فيه لمفاهيم عامة وأساسية تتعلق بجماليات الشعر وتتركز على جملة من القواعد و المعايير التي تتحكم في هذا الفن اللغوي وبها يُقاس مستواه و يُحكم على شعريته، وهي معايير ترتد في الجملة إلى لغة هذا الشعر في مستوياتها الإيقاعية وبنياتها اللغوية الإفرادية والتركيبية والدلالية. وقد تعرضت أثناء ذلك إلى مفهوم الجمالية من الناحية اللغوية، ومن المنظور الفلسفي، ثم من المنظور الأدبي والنقدي العربي ثم الغربي.

أما الفصل الثاني و الموسوم بـ **جماليات الإيقاع** فتطرقت فيه إلى هذا الركن في العملية الإبداعية الشعرية عند الشاعر سليمان جوادي وبحثت فيه العناصر الإيقاعية عنده وطريقة تعامله معها و المنهج الذي توخاه لتحقيق البعد الجمالي لهذا الجانب، وقد تركزت الدراسة على مباحث أربعة: الوزن الشعري، ثم القافية، ثم ضروب الإيقاع الأخرى وأبرزها: التكرار، والتصريع .

أما الفصل الثالث و الموسوم بـ **جماليات اللغة في بنياتها الإفرادية والتركيبية عند سليمان جوادي** ، وبحثت فيه ما تحققه اختيارات الشاعر في هذا الجانب من جمالية ، وقد تركزت الدراسة على مباحث ثلاثة : المعجم الشعري وأدواته وروافده، ثم التركيب اللغوي، ثم الأسلوب القصصي .

أما الفصل الرابع و الموسوم بـ **جماليات الصورة الشعرية**، وبحثت فيه عنصر التصوير عند الشاعر وما له من دور في تجربته الشعرية وما تحققه من جمالية أيضا، وقد انصبت الدراسة على مباحث أربعة:

الصورة: مفهومها و أنماطها وجمالياتها ، ثم الصورة التشبيهية ، فالصورة الاستعارية ، تليها الصورة الرمزية

1- في مفهوم الجماليات

لقد ظل موضوع الجمال وما يتصل به من مسائل وإشكاليات من أكثر القضايا إثارة للجدل وأعسرها تناولا سواء أكان ذلك من منظور الطرح الفلسفي أم من منظور الطرح الأدبي والنقدي، والأسباب التي يعود إليها ذلك كثيرة جدا منها ما يتعلق بالموضوع في حد ذاته أعني ماهية الجمال وحقيقته في الوجود أو في الإنسان أو في الفن وأشكاله وتمظهراته المتعددة، فلم تكن هذه الماهية في يوم ما محسومة أو واضحة أو متفقا عليه.

ومن الأسباب أيضا المناهج التي بحث من خلالها هذا الموضوع وكذا البيئات الثقافية و الفكرية التي ينشأ فيها هذا النوع من البحث، فموضوع الجمال خاضع لشبكة معقدة من العلاقات، يتداخل فيها الذاتي والموضوعي، المادي والمعنوي، الحسي والمجرد، مثلما يرجع إلى كونه يرتبط على صعيد الإدراك بآليات بشرية غامضة، يصعب رصد كيفية اشتغالها. وقد وقف المنظرون والدارسون إزاءه مواقف مختلفة، متسائلين عن حقيقته، أهو معطى موضوعي، عيني وقائم خارج الذات المدركة، أم يتوقف وجوده على الإدراك ؟ أم أنه لا هذا ولا ذاك، ولكنه حقيقة موضوعية، يعد إدراكها نوعا من الجمال...، وتباينت من ثم الآراء والرؤى وازدادت مع مر العصور تعقدا واختلافا ...

أما مصطلح " **جمالية** " و الجمع " **جماليات** " فقد كان هو أيضا موضع خلاف بين المتصدين له تبعا للأسباب التي أومأنا إليها سالفا ، فلا يكاد الباحث يعثر على تعريف دقيق وجامع لهذا المصطلح، بل ربما عثرنا على عديد المصطلحات تحمل أو تتناوب مضمونا واحدا (سأفصل في ذلك لاحقا) .

ومن المفيد التطرق إلى هذا المصطلح من الناحية اللغوية ثم من الناحية الاصطلاحية، ثم عرض أهم المحطات والمراحل التي مر بها في الدرسين الغربي والعربي، ثم الوصول إلى ما استقر عليه تحديدا من المنظور الأدبي والنقدي على اعتبار أن ذلك هو صلب البحث في هذا الموضوع، إذ إن استعراض الموضوع من الزاوية الفلسفية . على سبيل المثال كان من متطلبات البحث وليس هدفا في حد ذاته.

– في المعطى اللغوي:

الجمالية مصدر صناعي يرجع في اشتقاقه إلى كلمة " **جَمَال** " ألحقت به "**ي**" المشددة للدلالة على ما في اللفظ الذي صنع منه من خصائص.

وفي لسان العرب : الجمال مصدر الجميل و الفعل جمُل.[1]

وتأخذ هذه الكلمة أو بالأحرى هذه المادة عدة دلالات ومعان منها ما هو حسي ومنها ما هو معنوي، ومنها ما هو اجتماعي ومنها ما هو أخلاقي...

فمن المعاني ألأساسية: – **البهاء و الحسن** " الجمال الحسن يكون في الفعل و الخلق. وقد جمُل الرجل ، بالضم، جمالا، فهو جميل و جمال ..."

وجمَّلَه أي زينه، والتجمل: تكلف الجميل... وجمل الله عليك تجميلا إذا دعوت له أن يجعله الله جميلا حسنا. وامرأة جملاء وجميلة...

" والجمال يقع على الصور والمعاني، وفي الحديث: إن الله جميل يحب الجمال، أي حَسن الأفعال كامل الأوصاف"[2].

وهذا المعنى وارد بشكل كبير ومكثف في الاستعمال اللغوي، وكما نلاحظ فإن الوصف بالجمال بمعنى الحسن والبهاء في الصور والأشكال أي في الأشياء المادية، كما يكون يكون في الأمور المعنوية كالأخلاق والروح والنفس وما إلى ذلك ...

– معنى المعاملة بالجميل " المجامل الذي يقدر على جوابك فيتركه إبقاء على مودتك، والمجامل الذي لا يقدر على جوابك فيتركه و يحقد عليك إلى وقت ما وجامل الرجل مجاملة: لم يُصْفه الإخاء و ماسحه بالجميل ...

– معنى إظهار الحسن و ترك القبيح حتى وإن كان بالتكلف ، كقول أبي ذؤيب:

---

[1] / ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، مادة (جمل)

[2] / المرجع نفسه ، المادة نفسها

جَمالَك أيها القلب القريح

ستلقى من تحب فتستريح

يريد: الزم تجملك و حياءك ولا تجزع جزعا قبيحا .

ونلاحظ في هذا المعنى نوعا من الحسن في التصرف وعدم إظهار الصفة القبيحة تمسكا بما يقتضيه السلوك القويم.

- معنى الاعتدال في طلب الشيء: وأجملت عند فلان أجمل في صنيعه ، وأجمل في طلب الشيء: اتأد واعتدل و لم يفرط ، قال :

الرزق مقسوم فأجمل في الطلب[1]

ورد في القاموس المحيط للفيروزبادي معان عديدة لا تبتعد عما ورد في اللسان ، هذا بعضها: " والجمال: الحسن في الخُلق والخَلق ، جمل ككرم ، فهو جميل كأمير ، والجمْلاء: الجميلة ، والتامة الجسم من كل حيوان. وتجمل: تزين، وأكل الشحم المذاب. وجامله: لم يصفه الإخاء بل ماسحه بالجميل ، أو أحسن عشرته . وجمالك أن لا تفعل كذا ، أي الزم الأجمل ولا تفعل ذلك ."[2]

وهناك عدد آخر من المعاني التي ليس لها علاقة مباشرة وواضحة بالمعنى الأساسي الذي تطرقنا إليه والذي يصب في موضوعنا .

وهناك معنى آخر للجمال يتسم بقدر من الرمزية أشار إليه بعض الباحثين وهو معنى الخصوبة والوفرة الشفاء ودليلهم في ذلك أن"**الجَمَل** "أخذ هذا الاسم من من هذه الصفة حيث إنه أي الجمل طوطم ومعبود ورمز للكثرة والخصوبة والوفرة، ومن ثم فهو رمزللجمال والارتفاع والسمنة ورمز للبهاء والشفاء[3]

---

[1] / المرجع السابق ، المادة نفسها

[2] / الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط8 ، 2005 (مادة جمل)

[3] / عامر الحلواني ، جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين ،مطبعة التسفير الفني ، ط1 ، صفاقس ، تونس ، 2004 ، ص 20

ففي الجمال إذاً انطلاقا من المعنى اللغوي أبعاد مختلفة، بعد حسي يظهر في وصف الأشياء الحسي وتقييمها من هذه الزاوية، وبعد أخلاقي واجتماعي يظهر في ضبط النفس وإلزامها بما يليق بها طلبا للرفعة والاتزان، وبعد فني عبر عنه ابن الأثير في قوله: " والجمال يقع على الصور و المعاني "[1]

– في المعطى الاصطلاحي :

من الصعب الجزم بوجود تحديد دقيق وجامع و نهائي لمصطلح "**الجمالية**" أو ما يعبر عنه في بعض الأحيان بعلم الجمال، لكن يمكن القول مبدئيا و بصورة اختزالية إنه العلم الذي يبحث فيما هو جميل أو العلم الذي يدرس الظاهرة الجمالية.

فالمصطلح في العربية مركب من لفظة " **جمال** " واللاحقة "**ية**" والتي تشير إلى البعد العلمي[2] أو الدراسة العلمية لموضوع الجمال أيا كانت طبيعته، إنسانية، طبيعية، أو فنية... وبعبارة دقيقة يعني هذا المصطلح اعتماد الأسس الموضوعية في دراسة الجمال في إشارة قوية إلى ابعاد هذا الموضوع عن الذاتية التي تطبعه بصورة آلية، وتشير تسمية علم الجمال إلى مجموعة الأبحاث والنظريات التي تعنى بتفسير الفن وتأثيرات الجمال في النفس الإنسانية التي نشأت عن فلسفة الجمال التي مرت بأطوار مختلفة حتى أصبحت اليوم علما من العلوم الإنسانية يعرف بعلم الجمال.

وهذا العلم أو هذا البحث الجمالي هو في الأصل مبحث فلسفي ثم انتقل إلى الدرس الأدبي والنظرية النقدية لذلك لابد من التطرق إلى الجذور الفلسفية قبل التطرق إلى المحطة الثانية.

فعلم الجمال أو الاستطيقا هو دراسة فلسفية للخصائص التي تبحث في جماليات الأشياء أو عن طبيعة القيم الجمالية والأحكام المتعلقة بها. وتتضمن الاستطيقا أيضاً فلسفة الفن والتي تهتم أساساً بطبيعة وقيمة الفن والمبادئ التي من خلالها يتم تأويل العمل الفني وتقييمه.

---

[1] / ابن منظور ، لسان العرب مادة (جمل)

[2] / عبد السلام المسدي الأسلوب و الأسلوبية ، ط1 ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1977 ، ص30

يعتبر الفيلسوف الألماني (**الكسندر جوتليب باومجارتن**) هو أول من صاغ مصطلح "الاستطيقا" (ذي الأصل الألماني) وكان ذلك في العام 1735. وقصد باومجارتن من وراء هذا المصطلح: "العلم الذى يدرس كيفية معرفة الأشياء عن طريق الحواس"[1].

فعلم الجمال (الاستطيقا) هو ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذي يهتم بطبيعة الجمال والفن والذوق، وأيضا إبداع وتقدير الجمال." يشير هذا اللفظ، ابتداء من النصف الثاني من القرن الثامن عشر إلى اللفظ الألماني(Aesthetica) ثم الفرنسي وغيره الذي بات مع الفيلسوف الألماني (باومجارتن) لفظا اصطلاحيا...وهو بلغ عنده طموح تأسيس سبيل دراسي جديد، فلسفي وعلمي، يجعل من الجميل، ومن الفن موضوعا له ..."[2]

ويعرفه معجم لالاند بأنه علم موضوعه الحكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل والبشع[3]، وهذا هو التعريف الكلاسيكي للفظ الاستيطيقا.

إنه لا يوجد تعريف واحد لعلم الجمال وهذا يرجع إلى طبيعة الجمال كقيمة غير محددة ، وإلى اختلاف الفلاسفة بسبب اختلاف مشاربهم و مذاهبهم و رؤاهم الجمالية .وقد مر هذه العلم بسلسلة من التطورات الهامة عبر العصور، إلا النقلة النوعية كانت على يد فلاسفة القرن التاسع عشر ، ومن أبرزهم : كانط، وهيجل.

وتعتبر آراء **أفلاطون** أقدم نظرية في علم الجمال وتقوم على أساس أن الجمال هو أحد المثل العليا" فالجمال الذي نراه في الأشياء الكائنة بعالمنا صورة ناقصة لذلك الجمال المطلق، وكلما اقترب الشيء من مثله الأعلى ازداد من الجمال حظا، والعكس صحيح "[4] إلا أن أفلاطون يعتبر الجمال في مرتبة ثانية بالنسبة للحقيقة والخير لأنه يتعلق بالمحسوسات، والمحسوس عنده في مرتبة أدنى من المعقول لذلك فإن نظرة أفلاطون إلى الفنون بصورة عامة تتميز بالقسوة إذ أنه يعتبرها أقل شأنا من القيم المطلقة الآخرى.

---

[1] / عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1992 ، ص 15

[2] / مارك جيمينيز ، ما الجمالية ، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط1 ، 2009 ، ص 444

[3] / أندريه لالاند ، مسوعة لالاند الفلسفية ، تع : خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط2 ، 2001 ص 367

[4] / عامر الحلواني ، جمالية الموت ، ص 25

أما **أرسطو** فقد أقام نظريته الجمالية على المحاكاة أيضا ولكن وفق تصور آخر مناقض لأفلاطون إذ يرى أن الجمال الموجود في الفن هو بالتأكيد محاكاة لما هو في الطبعية وهو مبدأ منظم له ولكن وفق معيار عقلي كلي بحيث يؤدي الفن وظيفة مفيدة تتمثل في التطهير[1]

وعموما فإن علم الجمال في الفلسفة اليونانية يستند إلى أسس متافيزيقية ...

ومن الفلاسفة الذين كان لهم اهتمام بعلم الجمال و مشكلاته الفيلسوف الألماني " **كانط** " الذي اعتبر أن الحكم على الجمال حكم ذاتي ويتغير من شخص لآخر معتبراً مصدر الشعور بالجمال هو فينا، في مزاج الروح وليس في الطبيعة وإن جمال الشيء لا علاقة له بطبيعة الشيء وإن المحاكمة الجمالية تنبع من الاندماج الحر للفكر وقوة الخيال. وفي الذات يكمن أساس الشعور بالرضا الذي نحسه من الأشياء التي هي سبب إعجابنا، وبالنسبة إليه فإن الحكم على الجمال ليس من اختصاص العقل بل هناك ملكة خاصة به هي " ملكة الذوق " كما أنه يفرق بين الجميل والنافع حيث أن الأول ليس لم غاية واضحة ومحددة بخلاف النافع[2].

إلا أنه لا توجد قاعدة موضوعية يحدد بها الذوق ما هو جميل استنادا إلى تصور، لأن كل حكم صادر عن هذا المصدر هو حكم جمالي، أي مبدأه المحدد هو شعور الذات لا تصور الموضوع، ومن العبث البحث عن مبدأ للذوق يوضح بواسطة تصورات معينة المعيار الكلي للجميل، لأن ما نبحث عنه نحن حينئذ أمر مستحيل ومتناقضا في ذاته.[3]

أما الفيلسوف **هيجل** فقد اعتبر الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة [4]، وقد أكد في ذلك على أهمية إضفاء الخصوصية الإنسانية على الأشياء المادية، لأن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي، باعتباره انعكاسا للروح، والروح عنده أسمى من المادة. وقد حاول بصورة جادة وضع أسس لعلم الجمال من خلال تحديد موضوعه وتمييزه

---

[1] / عزالدين إسماعيل ، الاسس الجمالية في النقد العربي ، ص 34

[2] / ينظر عامر الحلواني ، جمالية الموت ، ص 27 ومل بعدها

[3] / عبد الرحمان بدوي ، إمانويل كانت ، وكالة المطبوعات الكويتية ، الكويت ، ط1 ، 1977 ، ص342.

[4] / علي عبد المعطي محمد ، جماليات الفن المناهج والمذاهب والنظريات ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، 1994 ، ص 22

عن بقية العلوم الأخرى، وقد كان بحثه بصورة أساسية على الجمال الموجود في الفن لأنه نتاج للروح، أما الجمال في الطبيعة فهو مادي، والروح أسمى من المادة[1]. وقد دعا إلى الاهتمام بهذا الجمال أي الفني دون غيره " أما الجميل الوحيد الذي نعتني به فهو الجميل الفني ، جميل الانتاجات الفنية، بمنأى عن الجميل الطبيعي.لماذا؟ ببساطة، لأن الجميل الفني هو دوما أعلى من جميل الطبيعة . إنه إنتاج الفكر، والفكر بما أنه يعلو الطبيعة فإن علوه يبلّ عنه أيضا عبر إنتاجاته، وعبر الفن بالتالي"[2]

وامتدادا لهذا الاتجاه المثالي نجد فيلسوفين هما: **برغسون** و**كروتشيه**، فالأول يرى أن الإحساس بالجمال متفاوت بين الأفراد من حيث القوة والسعة بمعنى أنه ليس على درجة واحدة فتبعا للأفكار والانفعالات يكون الجمال أكثر عمقا وسموا.[3]

أما كروتشيه فموقفه شبيه بموقف كانط إذ إنه يرى أن الجمال عبارة عن حدس وليس معرفة عقلية والتي تعتمد الاستدلال، فالفنان يدرك الجمال ويصوره بشكل مباشر، ولا يوصف عمله أنه صحيح أو خاطئ، والفن عندما يحل فيه العقل محل الحدس فإن ما فيه من جمال يموت، وكذلك الفنان حينما يتحول إلى ناقد يموت فيه حس الجمال، وكذلك المتلقي الذي يتحول من متأمل إلى متبصر بالحياة[4]

هذه لمحة يسيرة ومقتضبة عن علم الجمال في البحث الفلسفي الغربي ولا شك أن هناك العديد من الآراء الأخرى ذات الأهمية لكن المقام لا يسمح باستعراض كل الرؤى في هذا الشأن. وبصورة عامة فإن البحث الجمالي في الفلسفة الغربية قد تميز بمجموعة من السمات:

– ليس هناك اتفاق في تعريف الجميل وتحديده تحديدا دقيقا سواء أكان ذلك في الطبيعة أو في الفن. بل هناك اختلاف كبير بين الفلاسفة والمدارس الفلسفية في وضع أسس لعلم الجمال لاعتبارات موضوعية تتعلق بطبيعة

---

[1] / هيجل ، المدخل إلى علم الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1978 ، ص 93

[2] / مارك جيمينيز ، ما الجمالية ، ص192

[3] / ينظر عامر الحلواني ، جمالية الموت ، ص 29

[4] / المرجع نفسه، الصفحة نفسها

بالموضوع الجمالي، واعتبارات ذاتية تتعلق بالخلفيات الفكرية للفلاسفة إذ تعددت بين عقلية وروحية، ومثالية ومادية ، وميتافيزيقية ووضعية ... وهكذا

– كان علم الجمال بحثا عاما في الجمال لكنه ما لبث أن تحول إلى فلسفة للفن، تتصدى لكل ما يتعلق به من أبحاث ومشكلات، إلا هذا العلم اعترضته إشكالية أساسية، وهي أن من يتصدى للبحث فيه لا يستطيع أن يمارس التفكير الفلسفي المجرد، ثم يبحث في الفن " ولا يمكن أمام الفيلسوف سوى أن يتمادى في التفكير المجرد، فيبقى الفن كممارسة محسوسة عصيا عليه ، أو أن يطبق على الفن تأملاته، فينعدم أن يكون فيلسوفا في هذه الحالة، وهو إن ادعى أنه لا يزال فيلسوفا، فإن الفن يمتنع عليه بأي حال..."[1]

إلا أن هذه المعضلة قد تم تذليلها بفضل جهود كثير من الفلاسفة في القرنين الثامن عشر و التاسع عشر[2]

وعلى الرغم من علم الجمال كان بحثا في الجميل سواء في الطبيعة أو في غيرها إلا قضايا الفن قد اقتحمت ميدان الجمالية (علم الجمال) " وهكذا تختلط مشكلات الفن الخاصة بالإستيطقا حتى لتكاد تكون الإستطيقا هي علم الفن. وقد كان من سبيل تضييق الميدان أن تستبعد من الإستطيقا كل الأبحاث التي تتناول الجمال في غير الفن، وأن تطلق الإستطيقا بصفة خاصة على ذلك الجزء من علم الجمال، الذي يتصل بالتعبير عن الجمال في الفن، ولكن يبدو أن هذا الارتباط الجديد قد نقل إلى ميدان الإستطيقا كل مشكلات الفن تقريبا "[3]

2– جماليات الخطاب الشعري في التراث النقدي العربي:

لقد مرت جماليات الخطاب الشعري في النقد العربي بمراحل عديدة بدأت بسيطة وعفوية بحكم البيئات والعصور وانتهت بنظرية أو لنقل نظريات تفسر ما في النصوص الشعرية والإبداعية من جمال.

ولقد وردت لفظة "جمال " في التراث الشعري العربي بالمعاني التي أشرنا إليها في التعريف اللغوي، كما وردت في التراث الفكري بالمعاني نفسها تقريبا، أما في التراث النقدي فلم ترد هذه اللفظة بذاتها في وصف الشعر أو الحكم

---

[1] / مارك جيمينيز ، ما الجمالية ، ص 28

[2] / المرجع نفسه ، ص 29

[3] / عزالدين االسماعيل ، الأسس الجمالية ، ص 23 و 24

عليه وإنما وردت بألفاظ واصطلحات أخرى كثيرة، هذه الألفاظ والاصطلحات كانت ترد إما مطابقة للفظة جمال أوقريبة منها، أو أنها تفسر هذا الجمال أو تؤدي إليها... ومن هذه الالفاظ: الجودة، الرونق، الماء، البهاء، الحسن، الغرابة، التعجيب، الحلاوة، الروعة، الرقة، الرصانة...

هذه الألفاظ تجري على ألسنة النقاد في تحليلاتهم و تفسيراتهم لما في يبدو في الشعر من جمال، كما كان إطلاق هذه الألفاظ في البداية – أعني المرحلة الأولى في نشأة النقد – على سبيل الانطباع والحكم الذوقي في غير تعليل، وربما لا تطلق أي من هذه الكلمات في ذاتها لكن يطلق بدلا منهام ما يفهم منه الاستحسان أو بالعبارة التي نريدها الحكم على جمال البيت أو التفوق في أداء المعنى .

وهذه الظاهرة نجدها بصورة خاصة في العصر الجاهلي و عصر صدر الإسلام و كذا العصر الأموي – مع ملاحظة التطور المستمر للظاهرة نحو النضج و الاتساق-

فالإحساس بالجمال الفني أو الأدبي كان له حضور في المرحل الأولى من نشأة النقد الأدبي العربي، ولكنه حضور ضمني – إن صح القول – وقد تجلى في تلك الأحكام النقدية الانطباعية الصادرة من العديد من الشعراء والأدباء أو متابعي الشعر ومتذوقيه بشكل عام. ومن المؤكد أن تلك الأحكام والتي تعبر عن الاستحسان أو الاستهجان كانت لها معايير وأسس ولكنها غير واضحة أو محددة بقدر كاف لفهم الجمال أو تفسيره بشكل مقنع. والأمثلة المعبرة عن هذه الحالة من التذوق الجمالي كثيرة منها:

نقد النابغة الذبياني لحسان بن ثابت

تفضيل علقمة على امرئ القيس في وصف الفرس

استحسان الخلفاء وتفضيلهم لبعض الشعراء أو لشعر بعينه، وكذا تعليفات بعض علماء اللغة ورواة الشعر أمثال الأصمعي و المبرد ...*

تلا ذلك مرحلة عرف فيها النقد القائم على الجمال الفني تطورا ملموسا بفعل عوامل كثيرة ثقافية وحضارية وعلمية " فقد ظهر النقد عند العرب نقدا ذوقيا ولكنه كان جزئيا . نقد خواطر دون تعليل، ثم سار

الزمن سيرته فاتسعت الأذهان ونمت روح العلم والحرص على التعليل بفضل فلسفة اليونان وأقوال المتكلمين، ووضعت العلوم المختلفة فاستطاع النقد أن يصبح نقدا منهجيا يتناول النصوص باستقصاء ودراسة وإمعان وتحليل وتعليل وإن ظل الذوق عربيا..."[1]

وهذا النقد كان منصبا على إبراز الجوانب الجمالية في الخطاب الشعري ومحاولة تفسيرها ووضع القواعد والأسس التي تتحكم في هذا الخطاب ، وكان ذلك يتم في أجواء من الصراع الفكري والاختلاف الثقافي.

والتراث النقدي العربي مليء بالمقاربات الجمالية الفنية، وإن اختفى المصطلح الذي نحن بصدده فإننا نجد بدلاء عنه كما أشرت سابقا.

يقول **الجاحظ** :" **أجود** الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أُفرغ إفراغا **وسُبك سبكا** واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان ...[2] وللجاحظ .كما هو معلوم . في هذا الشأن رؤية متماسكة يذكر فيها مقومات الشعر والتي تصنع جماله و تحقق شعريته.

ويقول ابن قتيبة: "والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر و اقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته وتبينت على شعره **رونق الطبع ووشي الغريزة** ، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر " ويقول أيضا:" تدبرت الشعر فوجدته على أربعة أضرب، ضرب **حسن** لفظه **وجاد** معناه... وضرب منه حسن لفظه و**حلا** فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ... وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه ... وضرب منه تأخرمعناه وتأخر لفظه "[3]

فنحن نلاحظ هذه الأوصاف وهذا التصنيف القائم على اعتبارت جمالية معبر عنها بألفاظ متقاربة في الدلالة، ولا شك أن الرونق في الطبع والوشي في الغريزة، وجودة المعنى، وحسن اللفظ وحلاوته ليست تعبيرات جوفاء بل

***– أخبار هذا النقد القائم على الانطباعية مستفيضة تملأكتب النقد و تاريخ الأدب**

[1] / محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1972 ، ص 49

[2] / الجاحظ ، البيان و التبيين ج1 ، تح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط7 ،1998 ، ص 67

[3] / الشعر الشعراء ، ابن قتيبة ، تح: مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ط،1 ، 1981 ، ص 13 و14

لها دلالاتها، أوبعبارة أخرى لها معادلاتها، أي أن المعنى الجيد له مواصافات، واللفظ الحسن له معايير وخصائص، أما الرونق والبهاء فلعله يلاحظ من سياق النص أو أنه يستشف ويتوصل إليه بالحدس وقوة البصيرة التي خبرت الشعر وتمرست عليه فعرفت جيده ورديئه، فالجمال في الشعر منه ماهو ظاهر وباد ويدركه كل قارئ لما تحقق له من ظهور ووضوح في ألفاظه ومعانيه، ومنه ماهو خفي دقيق لا يدرك بيسر للطفه بل لا يدركه إلا من رزق صحة الطبع وإدمان الشعر قراءة ورواية لأن " الشعر يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له ... فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان[1] وكذلك إدراك هذا الحسن وهذا الجمال لا يتأتى إلا لمن أُوتي أيضا طبعا سليما وسعة إطلاع على الشعر وضروبه وفنونه، فأمر الحسن أدق وأرق من أيدركه كل من أبصره كما يروى أن الجاحظ قد قاله .

إلا أن هذا الجمال الذي كثيرا ما يدق ويرق ليس معناه أنه بلا معالم أو ملامح تتجلى في صور وأشكال يمكن تلمسها وإدراكها ويظهر ذلك في سعي النقاد العرب القدامى إلى حصر الشعرية في إطار نظري محدد[2]، ولقد عرفو الشعر ووضعوا له أصولا وقواعد، وتجاوزوا ذلك إلى وضع القواعد والأسس التي يتم من خلالها تمييز الجيد من الردئ، فابن طباطبا مثلا ـ يؤكد على طبيعة الشعر الثنائية (الألفاظ و المعاني) بحيث أن ثمة خصائص بنائية ينبغي أن تنتظم الألفاظ في سياقها، مثلما أن للمعاني معايير معينة ينبغي مراعاتها كأن يكون ثمة انسجام وتوافق بين المعاني و الألفاظ على نحو من أنحاء التناسب[3]، يقول: " وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء، التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، وكم من

---

[1] / القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية ، بيروت ، صيدا ط1، 2006 ، ص 23

[2] / مسلم حسب حسين الشعرية العربية ، أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها ، ط1 ، دار الفكر ، البصرة ، العراق ، 2013 ، ص 118

[3] / المرجع نفسه ، ص 119

معنى حسن قد شِين بمعرضه الذي أُبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتُذِل على معنى قبيح أُلبسَه... وكم من حكمة غريبة قد أُزدرِيت لرثاثة كسوتها، ولو جليت في غير لباسها ذاك لكثر المشيرون إليها "[1]

ولم يبتعد كثيرا **أبو هلال العسكري** عن التيار السائد في النقد العربي والذي يرمي إلى وضع أسس رصينة لجماليات الشعر، يقول :" والشعر كلام منسوج ، ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخُف لفظه ولم يهجُن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا "[2]

إن العسكري يركز على الجانب الشكلي في جمال الشعر، فالصياغة اللفظية هي الحاسمة في تحقيق جوهر الشعر، وكلما نجح الشاعر في اختيار الألفاظ الملائمة من حيث الرقة والعذوبة، وابتعد بها عن الاستقباح والاستهجان تحقق بالتالي الاعجاب والميل ومن ثم الاستجابة الجمالية التي تأتى من هذه الشروط والمواصافات لأن الاستجابة لها طرفان، طرف موضوعي يتمثل في الجمال الذي يوجد في النص، وطرف ذاتي يتمثل في انجذاب الذات إلى ما هو جميل في النص ذلك أن " النفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه وتنفر عما يضاده ويخالفه "[3] فالطرف الذاتي نوع من الاستعداد يمكن التعبير عنه بأنه الاحساس الفني الذي يستقبل الجمال، أما الطرف الموضوعي فهي تلك الخصائص التي تقوم بالشيء فتجعل منه موضوعا جماليا قابلا للاستجابة، ومن ثم فقد حدد أبو هلال العسكري جماليات الشعر في مايلي:" جودة اللفظ وصفاؤه وحسنه وبهاؤه ونزاهته ونقاؤه، وكثرة طلاوة مائه مع صحة السبك والتركيب، و الخلو من أود النظم و التأليف "[4]

ويظهر أن انتصار أبي هلال العسكري لجانب اللفظ على حساب المعنى . فيما يبدو من أفكاره النقدية . هو مسايرة أو صدى لمقولة الجاحظ الشهيرة المعاني مطروحة في الطريق ...

---

[1] / ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2005 ، ص 14

[2] / أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين ، تح : محمد علي البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1986، ص 60

[3] / المرجع نفسه ، ص 57

[4] / أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 58

– الجماليات ومفهوم الرونق :

ومن المفاهيم الاساسية التي نعثر عليها في التراث النقدي العربي القديم والتي تتماهى أو على الأقل تقترب من مصطلح " الجمالية " مفهوم الرونق و البهاء، وهذ المفهوم نجده مبثوثا عند أغلب النقاد العرب.

فالجاحظ في كتابه " البيان والتبيين" يتحدث عن المشتغلين بالشعر والمهتمين به بأنهم " لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة، والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له ماء و**رونق** وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني ..."[1]

فهذا الماء وهذا الرونق يمثل بالنسبة للجاحظ مظهرا قويا من مظاهر الجمال في الشعر أو لنقل إنه أحد مرتكزات وأسس جمالية الشعر عند القدماء، واللافت أنه يقرن لفظ الرونق بالماء لي الحيوية التي ينبغي أن يتميز بها الشعر والإبداع عموما " ليس الماء عنده إلا ما يمنح للنص بهجة وحيوية يحسها القاررئ في النصوص البديعة، وهو سر حياة النصوص الشعرية و سرمديتها عند القراء "[2]

ويتحقق الرونق عند بعض النقاد العرب بالبعد عن التكلف، فالسعي وراء البديع مثلا قد يذهب بهذا الرونق المفترض أو المطلوب في الشعر، فالقصيدة كلما كثر فيها التكلف والصنعة قل ماؤها ورونقها، وكلما غلب الطبع عليها كانت كثيرة الماء وبديعة الرونق [3]

ويتأكد مفهوم الرونق ويتعزز بكونه مقولة أساسية في جماليات الخطاب الشعري عند أحد أهم النقاد العرب في القرن الرابع وهو **الآمدي** حيث أنه في موازنته بين أبي تمام و البحتري ، يفضل الثاني لما في شعره من رونق يعود

---

[1] / **الجاحظ ، البيان و التبيين ، ج 4 ، ص 24**

[2] / **حميد حماموشي ، آليات الشعرية بين التأصيل و التحديث ، ، عالم الكتب الحديثة ، إربد ، الأردن ، 2013 ، ص70**

[3] / **المرجع نفسه ، ص 70**

إلى الطبع، ويؤخر الأول لفقدان الرونق الذي يعود إلى الصنعة والتكلف الذي هو مذهب أبي تمام. يقول في تعليق على بيت شعري للبحتري:" مازلت أسمع الشيوخ من أهل العلم بالشعر يقولون: إنهم ماسمعوا لمتقدم ولا متأخر في هذا المعنى أحسن من هذا البيت، ولا أبرع لفظا ولا أكثر ماء ولا رونقا ولا ألطف معنى "[1]

وعلى الرغم من أن الآمدي لم يحدد المقصود من الماء أو الرونق إلا أنه يمكننا أن نستخلص ذلك من خلال تحليله ودراسته للنماذج الشعرية في الموازنة فيظهر أن ذلك يتحقق بالطريقة التي تسبك بها الألفاظ في التعبير وفق المعاني التي تكون في وجدان الشاعر وذهنه، في غير تصنع أو تكلف، بل في سهولة ويسر بعيدا عن التعقيد والغلو " فإن كنت ـ أدام الله سلامتك ـ ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء و الرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص و الفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك، فأبوتمام عندك أشعر لا محالة "[2]

ويستشف من كلام الآمدي أن الذوق العام يفضل السهولة والصدور عن الطبع، لذلك فليس من المستغرب أن يميل الناس إلى طريقة البحتري ويفضلونها على مذهب أبي تمام، وليس غريبا أن يكون هناك إجماع في ـ رأيه ـ بين أهل العلم بالشعر على أن البحتري أشعر، ومن ثم فإن من الطبيعي أن نجد شعر البحتري يتوفرعلى قدر كبير من جماليات الخطاب الشعري والتي عبر عنها بالماء و الرونق " وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي وقرب المأخذ، واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف ، وتلك طريقة البحتري "[3]

---

[1] / الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري ، تح : السيد أحمد صقر ط4 ، دار المعارف ، ص 402

[2] / المرجع السابق ، ص5

[3] / االآمدي ، الموازنة ، ص 423

فالبهاء والرونق . إذًا . صفة جمالية جامعة تتطب جملة من الشروط و الخصائص تكون في الخطاب الشعري متجسدة في الألفاظ وطريقة صياغتها ولا يتأتى ذلك إلا من أُوتي من قوة الطبع وسلامة البديهة ومن شاعرية مرهفة تنفذ إلى القلوب والعقول فتسلم لها دون عناء.

ومن ثم فإن جمالية الخطاب أو ماعبر عنه الآمدي بالرونق لا تتحقق بالمعاني مهما دقت أو شرفت ولا بالأفكار مهمها عظمت، ولا تتحقق حتى بالألفاظ القوية الفخمة والأساليب الجزلة، وإنما الشأن كله في طريقة الصياغة وأسلوب التعبير؛ فكلما كان سهلا يسيرا قريبا كان أقرب إلى جوهر الشعر، وكلما كان اللفظ فصيحا حلوا معناه في ظاهره كان ذلك أقرب ما يريده الناس من الشعر، أما التعقيد والغموض والبحث عن المعاني الدقيقة والعميقة والجري وراء الاستعارات البعيدة، والألفاظ الوعرة فهذا ما لا ينسجم مع طبيع الشعر ولا جوهره.

" وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحتاج مستمعه إلى طل تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره. وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأن أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري "[1]

وقد علل الآمدي في غير موضع سبب تفوق البحتري على أبي تمام وتحقيقه للتميز الفني والسبق بجمال الشعر وروعته بطرق مختلفة منها أنه شاعر مطبوع لا يتكلف الشعر، ومنها أنه يسير على طريقة العرب ومذهبهم في الشعر وهذا ما جعل الناس يميلون إلى أسلوبه "... لأن البحتري أعرابي الشعر، مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف... ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم ..."[2]

وفي مفهوم الرونق كمعادل لجمالية الشعر نجد نقادا آخرين لا يبتعدون عن رؤية الآمدي من هؤلاء: القاضي الجرجاني الذي يرفض أيضا منطق التعقيد والتكلف في الشعر " والشعر لا يحبب إلى إلى النفوس بالنظر والمحاجة،

[1] / الآمدي ، الموازنة ، ص 192

[2] / المرجع نفسه ، ص 6

ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقنا محكما، ولا يكون حلوا مقبولا، ويكون جيدا وثيقا، وإن لم يكن لطيفا رشيقا "[1]

وفي اشتراط الطبع في تحقق الرونق و البهاء يقف القاضي موقف الآمدي " وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق وإخلاق الديباجة "[2]

" وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه والعنف به ..."[3]

ويقترب **أبو هلال العسكري** من هذه الرؤية أيضا " ربما كان الكلام مستقيم الألفاظ صحيح المعاني، ولا يكون له رونق ولا رُواء"[4]، بل إنه سبق عصره في التعبير عن شعرية الأدب؛ فالنقد الحديث أيضا يؤكد أن صحة المعاني في النص الأدبي واستقامة الألفاظ لاتخلق الشعرية، وإنما الذي يخلق هذه الشعرية هو تفجير اللغة و العدول عن التعبير بشكل عادي ويجعل اللغة الأدبية تسمو عن اللغة اليومية ويجعلها تنضح ماء ورونقا بتعبير القدماء وشعرية المحدثين. [5]

ومما يمكن تسجيله في رؤية الآمدي والقاضي الجرجاني وأبي هلال العسكري – وآحرين – أنهم قد احتكموا في تحديد جماليات الشعر إلى الذوق وإن حاولوا رد ذلك إلى منهج أو مذهب يفضله الناس ويرتئيه الذوق الادب العام والخاص أيضا، ذلك الذي سماه " طريقة الأوائل "، وما أشار إليه الآمدي فيما يتعلق بـ: عمود الشعر، هذه الفكرة التي تطورت فيما بعد وأصبحت نظرية شعرية تؤسس لجماليات في مقابل جماليات أخرى قائمة على التجديد والخروج على مذاهب الأوائل وطريقتهم على غرار مذهب أبي تمام وقبله أبو نواس ومسلم بن الوليد ...

---

[1] / القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي و خصومه ، ص 91 و92

[2] / المرجع نفسه ، ص 25

[3] / المرجع نفسه ، ص 31

[4] / العسكري ، الصناعتين ، ص 170

[5] / أحمد حماموشي ، آليات الشعرية ، ص 73

عمود الشعر وجماليات الخطاب الشعري :

إن التأسيس لجماليات الخطاب الشعري قد مر بمراحل ولم يخرج في جله عن نظرات جزئية وأحكام انطباعية تصدر عن ذوق فني يتأسس في عمقه على ثقافة تقليدية ترفض الخروج عن المألوف أو التمرد على التقاليد الشعرية العربية، وقد رأينا طرفا من هذه الذهنية في ما مر معنا، إلا أن هذه الانطباعية والجزئية لم تَطُل كثيرا فما لبثت أن تتوجت بنظرية متكاملة بدأت ملامحها مبكرا ولكنها تبلورت على يد القاضي الجرجاني ثم المرزوقي.

لقد أشار الآمدي إلى عمود الشعر في معرض موازنته بين البحتري و أبي تمام؛ إذ إنه فضل البحتري على اعتبار أنه لم يخرج على عمود الشعر " لأن البحتري أعرابي الشعر ، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف"[1]، وقبله ابن قتيبة حينما أشار اليه بطريقة غير مباشرة وهو مذهب المتقدمين وطالب الشعراء بعدم الخروج عليه، إلا أن هذه الفكرة تطورت فيما بعد على يد نقاد آخرين كما أسلفنا...

يعرف **العمود** لغة بأنه: عود عظيم يركز في الأرض تقام عليه القبة أو الخيمة وتشد بأعلاه ...

أما اصطلاحا فهو الأسلوب الذي يسلكه فحول الشعراء في عهد الجاهلية وما بعده في بلاغة الكلام وإحسان المعاني، والبعد عن التكلف وتجنب استكراه الالفاظ و المعاني[2]

ويمكن القول إن تلك الأحكام المتعلقة بجمالية الخطاب الشعري والتي أشرنا إليها فيما سبق وفي مقدمتها الحديث عن الرونق والبهاء والحلاوة والماء والحسن وما إلى ذلك قد وجدت إطارا نظريا في فكرة عمود الشعر، ويعد القاضي الجرجاني صاحب "الوساطة بين المتنبي و خصومه " أول من قام بتحديده بشكل دقيق وقام بصياغته صياغة متناسقة؛ يقول القاضي بعد تعليق على أبيات جمعت في رأيه من الحسن والبهاء الشيء الكثير، واستوفت الشروط والخصائص التي ينبغي توفرها في كل شعر جيد يكون على طريقة الشعراء العرب الأوائل الذين امتلكوا ناصية الشعر " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى، وجزالة اللفظ

---

[1] / الآمدي ، الموازنة ، ص 6

[2] / أحمد حماموشي ، آليات الشعرية ، ص 77

واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها **عمود الشعر** ونظام القريض."[1]

فهذا هو الإطار النظري لجماليات الشعر العربي وفق المدرسة النقدية التي تحتكم إلى طريقة الأوائل، التي أطلق عليها بعض الدارسين تسمية "مدرسة الطبع " لأنها ترفض التكلف والصنعة في الشعر والفن وتعتبره أي الشعر الذي يكون أساسه كذلك أقل شأنا وأدنى جمالا من ذلك الذي يكون أساسه الطبع والعفوية وهو ما يعبر عنه " عمود الشعر "كما يرى القاضي الجرجاني، فهو ليس مجرد إحساس أو انطباع بل هو قواعد وأسس لها تجسيدها الفعلي، أو لنقل إن الجمال أو الرونق الذي طالما تحدث عنه النقاد بعبارات فضفاضة وكلمات عامة عائمة يمكن أن يستقر على أساس متين وركن ركين من العلل و الأسباب.

وبنبغي التنبيه إلى أن الجمال الفني عند القاضي الجرجاني نوعان أو مستويان " فهو يفرق بين نوعين من الجمال في الشعر والأدب، أحدهما ظاهر شكلي سقيم، وهو يصدر عن البديع بما فيه من تجنيس وترصيع ومطابقة، وهذا لسوء ما غلب على الشعر العربي المتأخر... (والآخر) أعمق من ذلك في الشاعرية، وأصدق وألصق بالقلوب، الشعر الذي تحصل جماله الصدور، ولا تحسه النواظر..."[2]

فهو لايدفع الجمال المطلق عن الشعر الذي يحفل في صاحبه بالبديع و البيان ولكنه يراه أقل شأنا أو في المرتبة الثانية، وهذا المعنى نلاحظه في الفقرة التي أورد فيها عناصر عمود الشعر .

ولايعني وضع **الجرجاني** لقواعد معينة تحت عنوان " عمود الشعر" أنه لا يعتمد الذوق في الحكم على حسن الشعر وجودته بل يمكن القول أنه مزج بين الاتجاهين، ونحن إذ نقرأ كتابه " الوساطة " نلاحظ ذلك بقوة، نراه يستحسن قصيدة أو أبياتا يملي عليه ذلك ذوقه الرفيع في في معرفة الشعر العربي لكننا نلاحظ في مواطن كثيرة

[1] / الجرجاني ، الوساطة ، ص 38

[2] / محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، ص 274

يقوم بتعليل آرائه والرجوع في إلى ذلك قواعد وأسس فنية كان قد أقرها في نظرية " عمود الشعر " يقول . بعد أن يورد مجموعة من الأبيات لأبي تمام .:

" فلم يخل بيت منها من معنى بديع وصنعة لطيفة , طابق وجانس، واستعار فأحسن، وهي معدودة في المختار من غزله. وحق لها فقد جمعت على قصرها فنونا من الحسن، وأصنافا من البديع، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ماتراه، ولكنني ما أظنك تجد له من سورة الطرب وارتياح النفس ما تجده لقول الأعرابي:

أقول لصاحبي و العيسُ تهوي بنا بين المنيفة فالضمارِ

تمتعْ من شميم عرار نجـــــد فما بعد العشية من عرار

ألا يا حبذا نفحات نجـــد وريا روضة غب القطـــار

وعيشك إذ يحل القوم نجدا وأنت على زمانك غيرُ زارِ

...

فهو كما ترى بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ سهل المأخذ، قريب التناول "[1]

وعلى الرغم من أن أول من صاغ فكرة عمود الشعر صياغة متكاملة و متانسقة هو الجرجاني إلا أن ناقدا آخر كان أكثر اهتماما بهذه الفكرة لذلك ارتبطت به أكثر من غيره، هذا الناقد هو "**المرزوقي**" ونراه يحدد عناصر عمود الشعر كمايلي: " شرف العنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرة سوائرالأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما "[2]

[1] / الجرجاني ، الوساطة ، ص 37 و 38

[2] / المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، تح : غريد الشيخ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 2003 ، ص 10

ويقول أيضا:" فهذه خصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها، وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها، بقدر سهمته منها، يكون نصيبه من الإحسان والتقدم، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن "[1]

فالمرزوقي كما نلاحظ يضع المعايير التي استقر عليها الذوق العربي . آنذاك . في تحديد الخطاب الشعري الذي يحوز القبول وينال التقدير، فبقدر التزامه بهذه المعايير وتوفره على هذه الخصال يكون مقدما مرضيا عنه، ومن غير شك فإن المرزوقي في نظرته هذه هو امتداد للمدرسة العربية المحافظة التي لا ترى الابداع الكامل و الجمال المثالي إلا في منهج المتقدمين وطريقة الماضين.

إلا نلاحظ ملاحظة هامة فيما يتعلق بالمرزوقي وهي أنه ليس ذلك الناقد المتعصب الشديد الذي يفرض قواعد عموده الشعري فرضا وإنما يسلك مسلكا معتدلا لأنه فيما يظهر يؤمن أن الإبداع ليس درجة واحدة بل درجات والجمال ليس مستوى واحدا بل مستويات متفاوتة، لذلك قال: " ومن لم يجمعها كلها ، بقدر سهمته منها، يكون نصيبه من الإحسان والتقدم "[2]

ويعتقد كثير من الدارسين أن نظرية عمود الشعر هي تقنين للإبداع بل أكثر من ذلك سيف مسلط عليه، ترفض كل تجديد و ترميه بالقبح والبعد عن الفن والجمال، وقد يكون هذا صحيحا في كثير من تطبيقاتها خاصة تلك المتعلقة بالصراع بين القديم والحديث، أو المفاضلة بين الشعراء كما حدث في القرن الرابع الهجري، إلا النظرية في حد ذاتها تحمل الكثير من المضامين الجمالية والإبداعية والتي يمكن قبولها في كل عصر، لعل الأمر السلبي فيها هو ربط هذه المضامين بعصر معين، فمن الناحية المنطقية: من ذا الذي يرفض أن يشتمل الشعر على المعاني الشريفة النبيلة ؟ أو أن تكون الألفاظ جزلة، والتشبيهات قريبة واضحة والأوصاف مصيبة وغير ذلك من المعايير والخصائص ...

---

[1] / **المرجع نفسه ، ص 11**

[2] / **المرزوقي، ، شرح ديوان الحماسة ، الصفحة نفسها**

فنظرية عمود الشعر ليست صارمة بل مرنة يمكن الأخذ منها أو التواصل مع بنودها دون أن تقصي شاعرا أو مبدعا من رحابها " إن نظرية عمود الشعر رحبة الأكناف واسعة الجنبات، وأنه لا يخرج من نطاقها شاعر عربي أبدا، وإنما تخرج قصيدة لشاعر أو أبيات في كل قصيدة، وقد أساء الناس فهم هذه النظرية، وحمَّلوها من السيئات الشيء الكثير ولكنها أساس كلاسيكي رصين، فالثورة عليها لا تكون إلا على أساس رفض الشعر العربي جملة"[1] ويظهر أن نظرية عمود الشعر خاصة عند المرزوقي تستوفي كل عناصر الخطاب الشعري من ألفاظ ومعان وصور وأوزان فهي تطلب الكمال في الجمال فيها جميعا من وجهة نظر كلاسيكية عربية.

نظرية النظم وجماليات الخطاب الشعري:

ترد عند **عبد القاهر الجرجاني** ألفاظ ومصطلحات كثيرة في معرض تقديمه لنظرية النظم كلها تعبر عن المستوى الجمالي الذي يمكن أن يتسم به الخطاب منها:

المزية والفضل والماء والرونق والاستحسان والاريحية والحلاوة والطلاوة والفخامة والبهجة، والحسن والروعة والبهاء...

وهو في ذلك لا يشذ عن النقاد والبلاغيين العرب الذين يطلقون هذه الألفاظ للتعبير عن الإعجاب والتقدير الفني لخطاب ما، إلا عند عبد القاهر يرفض أن تطلق هذه الألفاظ هكذا جزافا دون تعليل أو بيان لأساس هذا الحكم " وجملة ما أردت أن أبينه لك: أنه لا بد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، ويكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك سبيل ."[2]

---

[1] / إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق ، عمان ، ط2 ، 1993 ، ص 416

[2] / عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، ط 5 ، القاهرة ، 2004 ، ص 41

فهو حسب هذا النص لا يكفي أن نقول عن الحَسَن أنه حسن أو على الجميل أنه جميل بل علينا أن نقدم تفسيرا عن علة هذا الحُسْن وعن هذا الجمال، وهذا يمثل مبدأً أساسيا في الدراسة العلمية للظاهرة الفنية والجمالية.

وعبد القاهر يقيم نظريته في تحليل الخطاب جمالياته على نظريته التي تعرف بنظرية النظم، وقبل التفصيل في ذلك يجدر أن نشير إلى بعض القضايا التي تعرض لها وشرح موقفه منها بين يدي نظريته، وأبرز هذه القضايا؛ قضية اللفظ والمعنى، فمن المعلوم أن النقاد والبلاغيين العرب قد انقسموا في هذا الشأن، فمنهم من يرى الفضيلة والحسن في الشعر وغيره إنما هو للألفاظ في انتقائها وطريقة رصفها وتأليفها، ومنهم من يرى أن المعول عليه في جمال الشعر وقوته إنما هو للمعاني لأن الألفاظ مهما يكن شأنها هي في نهاية الأمر خدم للمعاني، ومنهم من اعتدل في الموضوع وأرجع مسألة الإبداع والتفوق فيه يكون في الألفاظ والمعاني على حد سواء.

ففي شأن ان الحسن و المزية يكون في اللفظ دون المعنى يرى عبد القاهر أن ذلك أبعد مايكون عن الصواب ويُدلل على ذلك بأدلة مقنعة ساقها من واقع الحال في الخطاب الشعري وغيره " فقد اتضح إذن اتضاحا لا يدع للشك مجالا، أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كَلِم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها، في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ..."[1]

فالألفاظ وحدها لا تصنع إبداعا و إنما الأمر يتعلق بمبدأ الملاءمة؛ ملاءمة معنى اللفظة لمعنى اللفظة التي تليها، ولو كان الأمر غير ذلك لما ووجدنا ألفاظا تحسن في موضع وتقبح في موضع آخر " ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في وضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر "[2]. ثم يَرُد أيضا على الرأي القائل بأن الفضل في تأليف الألفاظ وترتيبها على نسق معين بأن ذلك غير ممكن لأنه لا يعقل أن يكون هناك ترتيب للألفاظ من غير أن يسبقه ترتيب للمعاني في النفس "... إن الألفاظ إذْ كانت أوعية للمعاني، فإنها

[1] / المرجع السابق ، ص 46

[2] / المرجع نفسه ، ص 46

لا محالة تتبع المعاني، فإذا وجب لمعنى أن يكون في في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق. فأما أن تتصور في الألفاظ المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، ... فباطل ووهم ..."[1]

ومن الحجج القوية لأصحاب هذا الرأي قولهم إن المعنى الواحد يعبر عنه بلفظين فيوصف أحدهما بالفصاحة والآخر بغير ذلك معنى ذلك أن الفصاحة و البلاغة والحسن هي صفات تعود إلى اللفظ وليس للمعنى ، لكنه يرد على ذلك بقوله "... أن سبيل المعاني سبيل أشكال الحلي كالخاتم والشنف والسوار، فكما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غفلا ساذجا، لم يعمل صانعه فيه شيئا أكثر من أن أتى بما يقع عليه اسم الخاتم... وأن يكون مصنوعا بديعا فد أغرب فيه صانعه. كذلك سبيل المعاني، أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم، ثم تراه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصّنَعُ الحاذق حتى يُغرب، ويُدق في العمل، ويبدع في الصياغة."[2]

فهو في رده على أنصار اللفظ يقرر أن المعاني وحدها لا تصنع إبداعا راقيا، والقضية برمتها تتعلق بالملاءمة بين بين معاني الألفاظ فلا يمكن الفصل بين شقي الخطاب، وهذه الملاءمة لا تتحقق إلا بما سماه (النظم) لكن بمفهومه هو لا بالمفهوم السائد في عصره والذي كان يعني رصف الألفاظ والتأليف ببنها. " وهذا يعني أن المفردات مجردة قد تتضاءل دلالاتها جراء اندماجها مع بعض، لتؤدي وظيفة الخطاب الذي انتظمت في سياقه. وهي ظاهرة لغوية من الغموض بحيث تجعل البعض يعزو جمالية الخطاب اللغوي إلى المفردات الشكلية كنظامها الصوتي وبنيتها الموسيقية، وهذا مظهر من مظاهر الوهم "[3]

فهو بهذه الصورة يرفض الفصل بين مكوني الخطاب الأساسيين، ودعا إلى التحامهما في سلك ناظم هو (النظم) وعليه تبنى قضية الإعجاز، وشعرية النصوص الأدبية [4]

---

[1] / المرجع نفسه ، ص 52

[2] / عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإغجاز ، ص 422 و 423

[3] / مسلم حسب مسلم ، الشعرية العربية ، ص 210 و 211

[4] / حميد حماموشي ، آليات الشعرية بين التأصيل و التحدبث ، ص 88

ومن القضايا التي أثارها قضية " البديع " والتي تعد امتدادا لتغليب الجمال اللفظي ، فهذه القضية مفادها أن كثيرا من جماليات الخطاب الشعري يمكن عزوها إلى هذا الجانب ويضربون الجناس مثالا مما يؤكد على أن لا قيمة ولا أهمية لما يسمى بالنظم. إلا أن عبد القاهر يرد على هذا في نظريته التي شرح فيها آراءه في هذا الصدد.

وفي موضوع آخر يتعلق بجماليات الخطاب، يشير عبد القاهر أنه شاع بين الناس أن الاستعارة في حد ذاتها هي مصدر للجمال والحسن في الكلام، ويقرر أن هذا غير صحيح ففي كل الاستعارات التي وصفوها الروعة والحسن يكمن سبب يتعلق بالنظم[1]، وكذلك الشأن في الكناية والتشبيه والمجاز مما اعتقد الناس قيمتها البلاغية دون بيان الوجه الذي به اكتسبت المزية والحسن [2]

إذن فعبد القاهر يرفض تلك الأسس التي كانت سائدة في عصره و قبله، ويؤسس لجماليات جديدة تقوم بشكل أساسي على ما عرف عنده بـ(النظم):

" ولقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم، وتفخيم قدره، والتنويه بذكره، وإجماعهم أن لا فضل مع عدمه، ولا قدر للكلام إذا هو لم يستقم له، ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ، وبَتّهمُ الحكم بأنه الذي لا تمام دونه، ولا قوام إلا به، وأنه القطب الذي عليه المدار، والعمود الذي به الاستقلال ..."[3]

إلا أن النظم عند عبد القاهر يختلف عما كان سائدا في عصره عند البلاغيين والذي يقصد به رصف الألفاظ والتأليف بينها، وقد أثبت أن هذا غير معقول لأن ترتيب الألفاظ هو في الحقيقة ترتيب للمعاني. فالنظم المقصود هو ترتيب للمعاني ولكن على أي أساس ؟ إنه على أساس النحو " واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، تعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك، فلا تُخِلَّ بشيء منها "[4] والمقصود بذلك أن يحسن المتكلم استعمال المفردات بحيث يفرق

---

[1] / الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 100 وما بعدها

[2] / المرجع نفسه ، ص 71 وما بعدها

[3] / المرجع نفسه ، ص 81

[4] / المرجع نفسه ، ص 81

بين الوجوه التي يرد عليها الخبر ويستعمل ما هو أنسب للتعبير عن المعنى، وكذلك الأمر بالنسبة للحال، والشرط والجزاء، والعطف، والتقديم والتأخير والتعريف والتكير ...

وليثبت صحة نظريته يورد أمثلة كثيرة عن ذلك منها تعليقه على أبيات للبحتري يراها قد اشتملت على مظاهر الجمال الأدبي بسبب توفرها على عناصر النظم " فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك ، ووجدت لها اهتزازا في نفسك، فعد فانظر في السبب، واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة "[1]، ويعلق أيضا على أبيات لإبراهيم بن العباس فيقول: فإنك ترى من الرونق و الطلاوة، من الحسن والحلاوة، فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف ... ثم أن نَكَّر... وهكذا السبيل أبدا في كل حسن ومزية رأيتهما قد نُسبا إلى النظم، وفضل وشرف أحيل فيهما عليه "[2]

ومما يثبت فعالية النظم في استجادة الكلام أو استهجانه وبالتالي إضفاء وصف الجمالية عليه، أننا لا نرى كلاما شعرا كان أو نثرا متى وُصف بالصحة أو الفساد، أو الحسن أو القبح إلا كان مرجع ذلك إلى النحو ومعانيه والذي يعد أساس النظم." فلا ترى كلاما قد وُصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل، إلى معاني النحو ومعانيه وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ، ويتصل بباب من أبوابه "[3].

وكما ضرب أمثلة عن النظم الجيد ضرب أمثلة عن النظم الفاسد والذي أبعد الكلام بالتالي عن وصف الفصاحة والبلاغة وافتقد لذلك لمقومات الجمال الذي من المفترض أن يتصف به الخطاب الأدبي، ومن الأمثلة التي أوردها في هذا السياق بعض أبيات للفرزدق والمتنبي وأبي تمام وكلها عِيبت بسب فساد النظم وسوء التأليف [4]

---

[1] / المرجع السابق ، ص 85

[2] / المرجع نفسه ، ص 86

[3] / المرجع نفسه ، ص 83

[4] / المرجع نفسه ، ص 83 و 84

ومن الأمور التي ينبغي التنبيه إليها في (نظرية النظم) عند عبد القاهر والذي يتطلب توخي معاني النحو، أن النظم الذي يعنيه ويعتد به في جماليات الخطاب ليس معناه الوقوف عند حد الصواب في التعبير، بل القضية أعمق من ذلك بكثير يقول:" ... لأنا لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزيغ الإعراب فتعتد بمثل هذا الصواب. وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم، فليس درك صواب دركا فيما نحن فيه حتى يشرف موضعه، ويصعب الوصول إليه، وكذلك لا يكون ترك خطأ تركا حتى يحتاج في التحفظ منه إلى لطف نظر، وفضل روية وقوة ذهن وشدة تيقظ، وهذا ينبغي أن تراعيه، وأن تعنى به "[1] فالنظم مستوى عال في توظيف العلاقات النحوية لأغراض ومقاصد دلالية وفنية وجمالية.

ومن هذه الأمور أيضا أن عبد القاهر وهو يقرر النظم أساسا في جماليات الخطاب لا يلغي الأسس الأخرى أو العوامل الأخرى التي ألف النقاد والبلاغيون وضعها في تقويم الخطاب ونقده ومن ذلك (المحسنات البديعية، والصور البيانية ، الاستعارة ، الكناية ، التشبيه ، المجاز)، فهو يبقي على هذه المعايير ولكن بنظرة مختلفة تستند إلى فكرة النظم يقول: " قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الفصاحة، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلا، والمجاز أبدا أبلغ منى الحقيقة، إلا أن ذلك وإن كان معلوما على الجملة، فإنه لا تطمئن نفس العاقل في كل ما يطلب حتى يبلغ فيه غايته ..."[2]

ثم يقدم أمثلة عن نماذج رائعة كان الناس ينسبون الروعة والحسن والمزية إلى الاستعارة في حد ذاتها، من ذلك تعليقه على بيت شعري يشتمل على هذه الاستعارة:

سالتْ عليهِ شعابُ الحي حينَ دعا أنصارَه بوجوهٍ كالدنانير

---

[1] / المرجع السابق ، ص 98

[2] / المرجع نفسه ، ص 70

فإنك ترى هذه الاستعارة، على لطفها وغرابتها ،إنما تم لها الحسن، وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ..."[1] ويقول أيضا معلقا على بيت للمتنبي يرى أنه أتى باستعارة بديعة كانت في الأصل مبتذلة " ومما أكثر فيه الحسن بسب النظم قول المتنبي:

وقيَّدتُ نفسي في ذُراكَ محبةً ومن وجدَ الإحسانَ قيدًا تَقيَّدَا

الاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة، فإنك ترى العامّي يقول للرجل يكثر إحسانه إليه وبره له، حتى يألفه ويختار المقام عنده:" قيدني بكثرة إحسانه إليَّ ،وجميل فعله معي ..." وإنما كان ما ترى من الحسن ، بالمسلك الذي

سُلك في النظم و التأليف "[2]

3- جماليات الخطاب الشعري في النقد الغربي:

رأينا في ما تقدم من البحث أن مصطلح (جمالية) قد انتقل من المجال الفلسفي إلى المجال الأدبي والنقدي، وأصبح يبحث في قضايا الفن وقد ورد في الموسوعة الفلسفية شيء بهذا المعنى " وتسمى (أيُّ جماليات) عملية أو خاصة عندما تدرس الأعمال الفنية، كلا على حدة، هي النقد الفني ..."[3]، كما أن الفيلسوف **هيجل** كان قد اعتبر أن الجمال الموجود في الفن أسمى من الجمال الموجود في الطبيعة لأنه إنعكاس للروح، ومن ثَمَّ دعا إلى دراسة لهذا الجمال...

ومن الواضح أن المشكلة التي واجهت الفلاسفة الغربيين في تحديد المفاهيم المتصلة بالجمال (جمال ،جميل، جمالية ...) واجهت النقاد والمشتغلين بالأدب بصورة عامة، ذلك أن هذه المفاهيم تتصل بالغموض، وتستعصي على الدراسة العلمية لأنها غير قابلة للإثبات الموضوعي، لذلك فإن التقييم الجمالي سواء أتعلق الأمر بالجمال في

[1] / المرجع نفسه ، ص 99

[2] / المرجع السابق ، ص 104 و 102

[3] / لالاند ، الموسوعة الفلسفية ، ص 367

الطبيعة أو في الفن مسألة ذوقية حدسية كما قرر ذلك(**كانط**)[1] وبسبب ذلك يختلف الناس في الحكم على الجميل.

فالمرء حينما يقرأ مقطوعة شعرية أو أي قطعة أدبية أخرى ويشعر بجمالها ثم يحاول تفسير هذا الجمال وسره فإنه لا يستطيع ذلك مهما وصف أو حلل لذلك نجد ناقدا حديثا بارزا وهو (**جون كوهين**) يؤكد أنه ينبغي إبعاد كل نظرة معيارية عن أي علم حتى وإن كان الأمر يتعلق بعلم الجمال، فالباحث قي هذا الإطار عليه أن يكتفي بالملاحظة والوصف ويترك أمر التقييم والحكم لشخص آخر وهو الجمهور لأنه في رأيه هو المعيار الأسلم للحكم على ماهو جميل[2] ويبرر رأيه هذا بأن " الجمال ليس صفة خاصة بالشيء، ولكنه الاسم

الذي نعطيه له لقدرته على إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس "[3]

وبما أن الجمال ليس صفة خاصة بالشيء وإنما أمر يتعرف عليه الإحساس أو بعبارة أخرى يثير الإعجاب لذلك لا يمكن البرهنة عليه بطريقة علمية موضوعية (ومع هذا فإن كوهين حاول تفسير الجمال الأدبي بنظريته في الانزياح)، والموقف نفسه تقريبا نجده عند **نورثروب فراي** الذي يرى أن الدراسة الأدبية ينبغي أن تخلو من الأحكام القيمية، لأن المعرفة والحكم يأخذان اتجاهين مختلفين، الأولى تتعلق بالأدب، والثاني أي الحكم يتعلق بالقارئ[4]

إلا أن هذا العزوف عن إدراج الجمال الأدبي في صميم الدراسة العلمية بحجة أنه ليس صفة قائمة بالشيء أمر غير مقنع ولا مرضٍ لكثير، إذ كيف يضرب صفحا عن أهم خاصية فيه بل إنه جوهره لذلك نجد **تودورف** يرى أن الجمالية شرط لنجاح أي شعرية، ولكي نعد أي تحليل . سواء أكان بنيويا أم لا . ناجحا ومثمرا، لا بد من

---

[1] / عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية ، ص 47

[2] / جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986، ص 19 و 20

[3] / المرجع نفسه ، ص 20

[4] / حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1994 ، ص 41

تفسير القيمة الجمالية للخطاب الأدبي، وإذا ما فشل التحليل في إيجاد ذلك التفسير فإنه يبرهن . في الوقت نفسه . على عدم جدواه[1].

حينما يتصدى دارس ما وفق أي منهج أو مذهب بدراسة نص أوعمل أدبي ثم في نهاية المطاف لا يقدم أي تفسير عن سر تفوق هذا العمل أو خلوده، ما الفائدة التي يمكن أن تجنى من هذه الدراسة ؟

لقد تم الحكم سلفا على العمل من قبل القراء، إن ما ينتظرونه هو التعليل والتفسير " إننا نصف البنى النحوية والانتظام الصوتي لقصيدة ما ولكن ما الجدوى من ذلك ؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة بالجمال ؟ وهكذا يوضع إقامة شعرية صارمة موضع شك "[2]

ورغم هذه الحقيقة المتعلقة باستعصاء الجمال على التقييم الموضوعي، ورغم تباين الآراء و المواقف حول ما إذا كان يجب أن تتضمن أي دراسة للأدب بحثا عن القيمة الجمالية أم لا فإننا نلاحظ في واقع الحال أن الدراسات والنظريات التي تتخذ الادب موضوعا ومحورا لها منذ القدم كانت غايتها . صرحت بذلك أم لم تصرح . الكشف عن سر الجمال في الأعمال الأدبية، وإن لم تعالج الموضوع بصورة كافية وواضحة " ...إن الشعريات (قديمها وحديثها) ... لم نعثر على محاولة تجاوزت الوصف المحض إلى تحديد جمالية النصوص وإطلاق الأحكام القيمية عليها "[3]

إلا أن هناك مسألة غاية في الأهمية وهي أن البحث في الجانب في الجانب الجمالي في الفن ظل غير غير منفصل عن البحث الفلسفي...

وأقدمُ تأصيل لجماليات الشعر يرجع إلى (**أرسطو**) وذلك في كتابه (**فن الشعر**) وفيه يقرر أن الفن عموما والشعر خصوصا يقوم على المحاكاة ومعناها تصوير الأشياء والأفعال كما هي قي الواقع أو كما يجب أن تكون[4]،

---

[1] / تزفتان تودوروف ، الشعرية ، تر : شكري المبخوت و رجاء سلامة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص 79

[2] / المرجع السابق ، ص 80

[3] / حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 41

[4] / أرسطو ، فن الشعر ، تر : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1973 ص 71 و72

والملاحظ أن أرسطو لا يحصر دور الفنان و الشاعر في محاكاة الطبيعة محاكاة حرفية بل إنه يعطيه الحق في إكمال ما بها من نقص فهو بذلك يضفي عليها من الجمال ما ليس فيها [1] وتركيز أرسطو كان على المأساة لذلك فإنه استفاض في بيان أسسها وقوانينها في حين لم يتحدث كثيرا على الأنواع الأخرى، وتفضيله هذا للمأساة " نابع من وجهة نظره – بوصفه منظرا جماليا — في أن المأساة نوع متحقق بتكامل وله أسس ثابتة مما يسهل عملية استنباط قوانينها "[2] ويحدد أرسطو عناصر المأساة، ثم يبن أهمها وهو الخرافة لأنها تمثل روح المأساة ثم تأتي الأخلاق ثم الفكرة ويعني بها أن يُوجدَ المؤلف اللغةَ التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه[3]، ويمثل هذا العنصر الجانب الشكلي من المأساة ويوليه أرسطو من الأهمية قدرا كبيرا لأنه يحقق للمأساة تميزها بين سائر الفنون والأنواع الادبية، وتعتبر اللغة المعبر عن هذا العنصر لذلك فأرسطو يشترط في لغة المأساة أن تكون واضحة، دون أن تكون مبتذلة، وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة، وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج[4].

واكتمال عناصر المأساة لا يعني أنها حققت جماليتها، إنما يكون لها ذلك إذا استطاعت أن تؤثر في المتلقي تأثيرا قويا بحيث يكون في وضع المتعاطف أو المتضايق أو المتألم، فبقدر ما تكون المأساة مثيرة للخوف أو الرحمة تكون قد حققت المطلوب منها، وهذ ا ما يسميه (**التطهير**) لأن المتلقي سيشعر بالراحة والتوازن النفسي لأنه سيتخلص مما يعاني من مشاعر مزعجة له "... وإذا كان ما تؤديه التراجيديا من خلال التطهير هو التوازن الانفعالي والنفسي والوجداني، فإن هذا التوازن يؤدي بدوره إلى التوازن الأخلاقي "[5].

إلا أن الإشكالية الأساسية هي أن أرسطو لم يعالج الشعر الغنائي . والذي أصبح في عصور لاحقة مركز الفنون الأدبية و أهمها في الدراسات – في كتابه (فن الشعر) وإنما حديثه كان منصبا على فنون الشعر المسرحي، مما

4 / عبد المنعم تليمة ، عبد الحكيم راضي ، النقد العربي ، الجهاز المركزي للكتب العربية ، القاهرة ، 1977

[2] / حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ص 23

[3] / أرسطو ، فن الشعر ، ص 21

[4] / المرجع نفسه ، ص 61

[5] / عباس ارحيلة ، الأثر الأرسطي في النقد و البلاغة العربيين ، مطبعة النجاح ، ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1999 ، ص 210

جعل كثيرا من الدارسين يخرجون نظريات أرسطو عن دراسة الشعر إلا أن الأمر ليس كذلك فتركيز أرسطو على المأساة كان بسبب أنها الفن الأكمل في عصره .كما سبقت الإشارة . ثم إن ما أشار إليه يتعلق بـ " أبنية كلية للشعر يمكن إدراكها، وهي ليست الشعر نفسه ولا تجربته وإنما هي الشعرية Poetics "[1] ...

وانتقل مفهوم الشعرية من اعتماد نظرية المحاكاة الأرسطية إلى نظريات أخرى اختلفت باختلاف المدارس الشّعريّة والمذاهب الأدبية عبرَ التّاريخ كالكلاسيكية كالرومانسية والواقعية والانطباعيّة والتعبيرية والرمزية والسريالية ...

وقد كان لهذه المذاهب والمدارس أثر بعيد في إبراز عناصر جماليّة أخرى في الشّعر كالتخييل، وبلاغة التّعبير... إلا أن استعراض هذه الشعريات و الجماليات كلها أمر يطول ولا يسعه المقام ...

جماليات التماثل (رومان جاكبسون) :

إن الحديث عن جماليات الخطاب الشعري عند جاكبسون يقود إلى الحديث إلى محاولات الشكلانيين إلى تأسيس علم مستقل للأدب على أساس أنه ظل على مر العصور دون علم ينطلق من خصائصه الجوهرية، فكل الدراسات و المناهج و العلوم التي تناولته كانت بعيدة عن جوهره ومبادئه الأساسية، ولعلنا نلاحظ تركيزهم على اللغة أكثر من أي شيء آخر لأنهم اقتنعوا أن الأدب فن لغوي، ومن ثم جاءت فكرتهم الأساسية والمتمثلة في " وضع مقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية وكانت هذه المقابلة بمثابة نسق منهجي لتأسيس نظرية للشعر"[2].

هذه النظرية التي تبلور موضوعها و تحدد حسب عبارة جاكبسون الشهيرة " إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا "[3] أو " ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا "[4].

ثم يزيد الموضوع وضوحا حينما يعرف الشعرية بقوله: " يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية

---

[1] / حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 23

[2] / المرجع السابق ، ص 81

[3] / ينظر بوريس ايخنباوم ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، تر : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1 ، بيروت، ط1 ، 1982 ، ص 35

[4] / رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، تر: محمد الولي ومبارك خمسون ، دار توبقال للنشر ، ط1 ، 1988 ، ص 24

للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص "[1]

فالشعرية استنادا إلى هذا التعريف تدرس الوظيفة الشعرية التي يناط بها تمييز النص أو الأثر الأدبي عن سائر النصوص أو الأعمال التي تهيمن عليها وظائف أخرى، وقد يكون النص الواحد ملتقى لعدة وظائف إلا أن الهيمنة تكون لوظيفة واحدة وهي التي تحدد هويته، والنص الأدبي هو الذي تهيمن عليه الوظيفة الشعرية، ورغم أن جاكبسون أكد أن هذه الوظيفة لا تقتصر على الشعر بل تكون في أجناس أدبية أخرى إلا أنه عمليا لم يول الأهمية إلا للشعر كما لاحظ ذلك **ريفاتير** "... أن جاكبسون رغم إدراكه أن هذه الوظيفة الشعرية موجودة في جميع الفنون الإبداعية فإنه ظل يلح على قيمة الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخرى "[2].

وهذه الوظيفة هي التي تحقق للشعر وظيفته الجمالية، لأن الشعر ليس له من هدف أو غاية إلا أن يكون جميلا، كأن الوظيفة الشعرية هي وسيلة لتحقيق الوظيفة الجمالية التي سعى جاكبسون إلى أن يطابق بينها وبين الشعر حيث يقول: " ما الشعر إلا الكلام ناهضا بوظيفته الجمالية "[3].

فالكلمات في النص الشعري تستخدم لذاتها وليست لغاية أخرى ولا يعني ذلك غياب الوظائف الأخرى ولكن الهيمنة تكون للوظيفة الشعرية التي تصنع جمال النص. يقول جاكبسون في هذا الشأن: " إن الكلمة في لغة الشعر لا تستخدم من أجل قدرتها على التفاهم والاتصال، ولكن من أجل وظيفتها الجمالية في حين أن الكلمة في اللغة العادية تستخدم من أجل قدرتها على التفاهم و الاتصال "[4].

لنتساءل الآن كيف تعمل هذه الوظيفة ؟ إن هذه الوظيفة تقوم بخلخلة البنيات فنكون حينئذ أمام كيان يسمى الشعر، حيث يتم نقل مبدأ التماثل من محور الاختيار (الذي هو في الأصل من خصائصه) إلى محور التأليف فينشأ عن ذلك متواليات لغوية فنية تشكل مقومات الشعر أو الأدب بشكل عام. " إن عمليات اللغة تتمثل في

---

[1] / **المرجع نفسه ، ص 78**

[2] / **حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 95**

[3] / **رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 16**

[4] / **حميد حماموشي ، آاليات الشعرية ، ص 118**

التداخل بين هذين المحورين، فعلى المحور الأول وهو التركيبي تقوم عمليات التجاور وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع التأليفي، وعلى المحور الثاني وهو الاستبدالي تنمو العمليات ذات الأساس التشبيهي، وصياغة أي رسالة تتكئ على لعبة هذين المحورين، وخاصية الوظيفة الشعرية حينئذ هي الإخلال بهذه العلاقة بوضع أحد المحورين فوق الآخر فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل الماثل في محور الاختيار"[1].

فينشأ عن التغيير في مهام محوري الاختيار والتأليف الذين يشكلان مبدئين أساسين في الخطاب ما سماه جاكبسون: (بنية التوازي)؛ ففي غير الشعر يقوم المتكلم باستخدام الكلمات الملائمة لموضوعه وفق مبدأ التشابه أو التماثل، أما في الشعر فأن هذا المبدأ ينتقل إلى محور التأليف يكون عاملا في إنشاء التوازي من خلال خلق تماثلات بين المقاطع " ففي الشعر يمكننا أن نتحدث عن استخدام متوال لوحدات متعادلة، وهنا يأتي دور سلاسل الإيقاع، والتشابهات بين المقاطع، والتعادل في وحدات الوزن والترجيع الدوري للقوافي وتبادل المقاطع القصيرة والطويلة ..."[2].

إن التدبر في هذه الوظيفة التي تنقل الاهتمام في الرسالة بالتواصل والإفهام إلى الاهتمام بالرسالة نفسها، أو التي تكون الألفاظ فيها وسيلة لغاية أُخرى تصبح هي الغاية في حد ذاتها تجعل المرء يتساءل عن جدوى هذه الوظيفة وهدفها، علينا أن نسلم بأن الطبيعة الجمالية للفنون (ومنها الشعر) هي ما يدفع إلى هذه العمليات داخل اللغة، وبالتالي فإن البعد الجمالي يفرض حضوره وله في ذلك طرقه ووسائله، ولم لا تكون الوظيفة الشعرية هي إحدى هذه الوسائل ؟ وقد أشار جاكبسون إلى ذلك إشارة قوية حينما قال " ما الشعر إلا الكلام ناهضا بوظيفته الجمالية "[3] فالكلام من وظائفه التعبير الجمالي ويفترض أن تكون هناك طريقة معينة لأداء هذه الوظيفة.

جماليات الانزياح (جون كوهين):

---

[1] / صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1992، ص 59

[2] / المرجع السابق ، ص 59

[3] / جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 16

من الأفكار الأساسية التي نجمت عن التطور الهائل الذي حصل في الدراسات الأدبية الحديثة وتحديدا في (نظريات الشعرية) فكرة الانزياح والتي ارتبطت بشكل خاص بـ: **جون كوهين** الذي سعى لإقامة **شِعْرِيةٍ** على هذا المفهوم، وعلى الرغم من أنه لم يربط جماليات الخطاب الشعري مباشرة بقوانين الشعرية وفي مقدمتها الانزياح إلا أننا نستشف هذا الربط من خلال بعض التلميحات وكثير من التحليلات التي تصب في هذا السياق.

فمبدئيا يرى كوهين أنه من الضروري الفصل بين عمليتين، عملية تذوق الشعر، وبين دراسته علميا، وينبغي أن تتم هاتان العمليتان بصورة منفصلة " إن كوهين يعرض تمييزا بين استهلاك الشعر وعملية تأمله، ويربط هذين الطرفين بطرفين آخرين هما: الجمال و العلم على التوالي... فالاستهلاك تذوق، والتأمل معرفة، وينبغي أن تمارس هاتان العمليتان في حياد مطلق"[1].

وبلا شك في أن هذه الرؤية القائمة بين النظرة الجمالية و الدراسة العلمية يعود إلى طبيعة الجمال الأدبي الذي يأبى الخضوع ويستعصي على الإمساك . إن صح هذا التعبير المجازي . من جهة ومن جهة أخرى يعود إلي رغبة كوهين توفير قدر من الموضوعية على(الشعرية) العلم الذي يريد تأسيسه ليكون موضوعه الشعر كما قال " الشعرية علم موضوعه الشعر"[2]، إلا أن هذا الفصل الذي كما يظهر هو منهجي أكثر منه موضوعي، لأن البحث في الشعر والأدب بصورة عامة واستنباط القوانين التي تصنع الأدبية بمعزل عن القيمة الجمالية أمر يفقد هذا البحث جدواه كما صرح بذلك تودوروف (سبقت الإشارة إلى ذلك)، " إن الشعرية بحاجة إلى فرضية تعقد جدلا بين القيمة الجمالية في النص الأدبي والقوانين المستنبطة من النص نفسه، وما يبقى هو وسائل البرهنة على التلاحم الضروري بين القيمة الجمالية و القوانين المستنبطة ..."[3]

فمن الإشارات الواضحة على تفسير القيمة الجمالية الموجودة في النصوص الشعرية بـ**الانزياح** ما يلي:

---

[1] / **حسن ناظم مفاهيم الشعرية ، ص 113**

[2] / **جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ص 9**

[3] / **حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 113**

– عَدُّه الانزياح شرطا ضروريا لكل شعر " فإذا كان الانزياح في الواقع هو الشرط الضروري لكل شعر، فالأكيد حينئذ أن الجمالية الكلاسيكية كانت قليلة الاستعداد لاستغلال طريقة من هذا القبيل. ففي عصرنا يكون الابتكار أحد عناصر الجمالية "[1]، فإذا كانت الجماليات الكلاسيكية ترفض الخروج على القواعد بل تدعو إلى احترامها فإن الجماليات الحديثة قائمة على خرق القواعد . بحسب كوهين . ، والملاحظ أن كوهين قد أطلق كلمة ابتكار بدلا عن الانزياح، وربما في هذا إشارة إلى أنه ليس كل انزياح يشكل أسلوبا جميلا.

– عَدُّه الشعر صنفا من الجمال "... أن كلمة شعر التي تعني في مفهومها الحديث صنفا من الجمال..."[2] فحتى وإن كان التعرف على الجمال هو مسألة ذوقية أكثر منه مسألة علمية إلا أنه في نهاية الأمر يتحتم ربطه بأساس معين حتى لا يصبح البحث في هذا المجال ضربا من العبث وكلاما لا طائل منه عند كثير من الباحثين بل وعند أكثرهم سعيا إلى تقنين الظاهرة الأدبية، وإخضاعها لمنطق العلم ومناهجه.

– تفسيره للجمال الأدبي صراحة بوجود تراكيب كلامية خاصة " فقصيدة البحيرة للامارتين وحزن أُلامبيو لفكتور هيجو، والذكرى لـ (مُوسِي) تقول شيئا واحدا، غير أن كل واحدة تقوله بطريقة جديدة، في تراكيب كلامية خاصة تدوم في الذاكرة إلى الأبد، لأن الجمال يكمن فيها "[3] فالجمال الموجود في هذه الأعمال الشعرية الخالدة لا يرجع إلى ما تحمله من أفكار بل إلى الطريقة التي استعملها أصحابها في التعبير عنها، وإلى الأساليب والتراكيب التي تفوق هؤلاء الشعراء في صياغتها وابتكارها مما أدى إلى إحداث التأثير الجمالي في نفوس المتلقين.

إلا أن الإشكال يقع في خصوصية تلقي النص الشعري، إذ إن المتلقي يستقبل النص ويتذوقه ويعجب به ويُضفي عليه من صفات التفضيل والتبجيل دون أن يصحب ذلك أن أي تفسير أو تحليل يظهر العلة التي تقع وراء هذه الأحكام، أو بالأحرى أن طبيعة الشعر تجعل من إدراك جماله مسألة تتعلق بالذوق والحدس كما قرر ذلك كثير من الفلاسفة في سياق حديثهم عن الحكم على الجمال بصورة عامة سواء أكان ذلك في الطبيعة أو في الفن،

---

[1] / جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ص 20

[2] / المرجع السابق ، ص 21

[3] / المرجع نفسه ، ص 41

ولعل شيئا من هذا القبيل جعل كوهين لا يدرج ضمن الدراسة الجمالية إلا النصوص التي تتحقق فيها القيمة الجمالية " غير أن الواقعة في المادة الجمالية تفترض وجود قيمة، فالإنتاج الفني الجميل هو وحده الذي اعتبر عملا فنيا بحق، أما الإنتاج الناقص والرديء فهو واقعة تاريخية لا واقعة جمالية، وليس بوسع عالم الجمال أن يرصد إلا ما نظر إليه منذ البداية كواقعة جمالية "[1]

فليس الكشف عن القيمة الجمالية من مهمة الباحث، بل هي مهمة المتلقي أو القارئ الذي يعتمد في ذلك على الذوق، والجميل من الأعمال الأدبية هو ما حقق إعجابا من واسعا قد يصل إلى الإجماع [2]، بعد ذلك يأتي دور الباحث و يتخذ من الوسائل ما يحقق الموضوعية والدقة والعلمية .

إلا أنه يمكن الرد على هذا الإشكال بأن الأمر في الشعر لا يتعلق بالكشف عن القيمة الجمالية بل بمحاولة تفسيرها، لذلك فإن الباحث لا يسعى إلى معرفة الشعر الجيد وتمييزه عن الشعر الرديء، وإنما ينطلق مما هو جيد ليقوم بتفسيره واستنباط القوانين التي تتحكم فيه، وهذا ما نجده في معظم الشعريات .

ومن الدلائل على أن كوهين يعزو الجمال إلى نجاح الشاعر في توظيف الانزياح بمختلف صوره بحثه عن العلاقة بين الصور المختلفة في إحداث الأثر الفني المطلوب في النص أو ما سماه البنية المشتركة " لكن البلاغة وقفت عند هذه الخطوة فلم تبحث عن البنية المشتركة، وهذا بالتحديد هو هدف تحليلنا، فهل توجد بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن تأخذ فعاليتها بعين الاعتبار؟... غير أنها إذا كانت جميعا تنتج نفس الأثر الجمالي، وتكون كلها مدخرا من الوسائل المستعملة في نوع أدبي معين فمن حقنا إذاك أن نفترض أن لها طبيعة متشابهة ..."[3]

فهذه الصور والوسائل الفنية والبلاغية تعمل بصورة متكاملة في صنع و تحقيق الشعرية التي تميز النصوص ومن ثم تحقق الجمالية كنتيجة نهائية تطبع الشعر وتجعله موضوعا للتذوق.

---

[1] / جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ص 18

[2] / المرجع نفسه ، ص 19

[3] / المرجع نفسه ، ص 47 و 48

ومن غير شك فإن هذه الصور التي تتوزع على كل مستويات النص (الصوتية ، والتركيبية، والدلالية) هي انزياحات قام فيها الشاعر باختراق القواعد أو الخروج على المألوف في الاستعمالات اللغوية وهي تحديدا ما فسر به جون كوهين الجمال الذي يشكل خاصية هامة في الشعر بل أكثر من ذلك يمثل جوهره الذي لا يمكن أن ينفصل عنه فإذا ما حدث ذلك تجرد من كونه شعرا.

الفصل الثاني :

جماليات الإيقاع

عند سليمان جوادي

1- في مفهوم الإيقاع وعناصره وجمالياته:

يعد الإيقاع المقوم الأبرز في الشعر ، إذ يُعزى إليه صنع أغلب جمالياته ، وفي حقيقة الأمر إن وظيفة الإيقاع وأهميته لا تقتصر على الشعر بل تتجاوزه إلى فنون كثيرة، إنه القاسم المشترك بين الموسيقى والرقص والشعر وكثير من أشكال النثر، لأن هذه الفنون تقوم على مبدأ التناسب.

من الناحية اللغوية أصل الإيقاع من (التوقع) وهو نوع من المشي السريع، فيقال وقَّع الرجل أي مشى سريعا مع رفع يديه، وهذا المعنى اللغوي يربط الإيقاع بالحركة، وسنجد أن لذلك دلالة في المعنى الاصطلاحي.

وفي اللغات الأوروبية تشتق كلمة (rhytme) من الكلمة اليونانية (rhuthmos) وهي من الفعل (rheein) بمعنى انساب أو تدفق ، و يلاحظ هنا أيضا معنى الحركة[1].

أما في لسان العرب فقد رُبط الإيقاع بالظهور " والإيقاع: من إيقاع اللحن وهو أن يوقعَ الألحان ويبينها..."[2]

أما في الاصطلاح ففي للإيقاع تعريفات كثيرة قديمة وحديثة، من ذلك تعريف الكندي: " قول عددي متناسب، نقي من الأغراض المفسدة للقول العددي ، وبأزمان متساوية الأركان متشابهة النسب "[3]

ويعرفه الخوارزمي " هو النقرة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب "[4].

أما ابن سينا فيعرفه تعريفا يفرق فيه بين إيقاع الألحان وإيقاع الألفاظ " فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيًا وإذا كانت النقرات محدثة

---

[1] / عبد النور داوود عمران ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، رسالة دكتوراه ، جامعة الكوفة كلية الآداب قسم اللغة العربية، 2008 ، ص 30

[2] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (وقع)

[3] / صالح علي صقر عابد ، الإيقاع في شعر سميح القاسم ، رسالة ماجستير ، جامعة الأزهر . غزة ، 2012/2011 ص 14

[4] / المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريًا "[1]

ويعرفه معجم لالاند بأنه " ميزة دورية لحركة أو مسار "[2] ، وهو وإن كان يرى تطابق الإيقاع مع الوزن في بعض الأحيان إلا أنه يصف الوزن بالآلية، أما الإيقاع فيتحكم فيه الجمال والذوق " أحيانا يمكن أن تتطابق تقاسيم الإيقاع في بعض النقاط مع الوزن لكن هذه المطابقة لا تحدث أبدا بكيفية متصلة وإلزامية ... وبعدما يعطى الوزن في مطلع التركيب أو التأليف، يظل ثابتا حتى النهاية: إنه معادلة آلية أما الإيقاع فهو إبداع جمالي، ذوقي "[3] بما يعني أن الإيقاع لا يتميز بالصرامة المطلقة في التساوي أو التكرار بل إنه يخضع لروح المبدع وملكته الإبداعية، وبعبارة أخرى إنه يعكس الذات ويعبر عن حالاتها ثباتا و استقرارا، وقوة وضعفا، فرحا وحزنا... في حين أن الوزن (كما سيأتي لاحقا) يتميز بقدر كبير من الصرامة والثبات وبالتالي الآلية التي تكون أحيانا عقبة أمام الإبداع، ولهذا كثيرا ما نلاحظ ثورة المبدعين عليه، وليس الأمر كذلك بالنسبة للإيقاع.

ويعرفه معجم المصطلحات العربية بأنه " التواتر بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة و الضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء "[4].

وورد في المعجم الأدبي أن الإيقاع "فن في إحداث إحساس مستجاب بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة، وأن الإيقاع ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفية في الشعر بصورة طبيعية عفوية "[5].

ومما يلاحظ على هذه التعريفات أنها تربط في الإيقاع بين الحركة والزمن، وتقيمه على جملة من المبادئ والأسس من أبرزها، التناسب، والتكرار، والانتظام، والتساوي، مما يولد إحساسا طبيعيا بالقبول والرضى

---

[1] / عبد النور داوود عمران ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ص 30

[2] / لالاند ، الموسوعة الفلسفية ، مادة (rhytme) ، ص 1226

[3] / المرجع نفسه ، المادة نفسها

[4] / مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص 42

[5] / جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص 44

لدى المتلقي وهو الأساس في الحكم على الأعمال الفنية التي يشكل الإيقاع عنصرا في جمالياتها، سواء أكانت هذه الأعمال موسيقى أو شعرا أو نثرا.

والناظر لمصطلحات إيقاع، وزن، موسيقى... فسوف تتضح له الحقائق جلية أن الوزن ليس إلا قسما من الإيقاع ويعرف الوزن أو الإيقاع بأنه حركة منتظمة متساوية ومتشابهة، ويتميز بالتردد الكمي للحركات فمن أجل أن تتميز التفاعيل بعضها عن بعض لابد من تلك الظاهرة الصوتية التي تتردد بين تفعيلة وأخرى والمصطلحان لا يفهم احدها دون الآخر.

ويفرق محمد مندور بين (الوزن) و(الإيقاع) فالوزن عنده هو: (كم التفاعيل مجتمعة) بغض النظر عن قياس كم كل مقطع ، أما الإيقاع فهو: (تردد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية محددة النسب)[1].

فالإيقاع بمعنى آخر ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم ويلعب الزمن فيها دورا مهما فهو اسم جنس والوزن نوع فيه. والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعا البحر أو التفاعيل العروضية وتوفير هذا العنصر اشق بكثير من توفير الوزن ، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه تقول «عين» وتقول مكانها «بئر» وأنت في أمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها؛ فهو أيضا يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع ، هذا من الداخل وذاك من الخارج.

وهذا الكلام يؤكد أن الإيقاع أوسع وأشمل من الوزن والقافية، فهما يشكلان مظهرا من مظاهره في الشعر، في حين أن له مظاهر أخرى في غير الشعر من أشكال نثرية، وحتى في غير الأدب من فنون ...

إن تميز الشعر بخاصية الإيقاع تجعله أعلى الفنون تعبيرا عن الذات بشكل جمالي، وهذه الوظيفة تجعله يستغل هذه الخاصية أعظم استغلال ويتجلى ذلك في أنه يشتمل على جميع صور الإيقاع وأشكاله، ويمكن التعبير عن ذلك عمليا في أنه يتمتع بإيقاع خارجي تصنعه الأوزان والقوافي، وإيقاع داخلي يتشكل في جسد النص بصور

[1] / محمد مندور ، في الميزان الجديد، ، نشر وتوزيع مؤسسات ع .بن عبد الله، تونس ، ط1 ، 1988 ، ص 256

مختلفة يتمثل في تلك الإيقاعات النابعة من اختيار الشاعر للألفاظ، وإحداث نوع من التجانس والتلاؤم بينها في الحروف والحركات وأوزان الأبنية، والمواءمة بين العبارات والتنسيق بين أجزاء النص ... ويمكن أن نمثل له بالتكرار، والتجنيس، والتصريع، وغير ذلك ...

إلا أن هذا التقسيم لا يبدو أنه ينسجم مع طبيعة التجربة الشعرية التي لا تتميز بهذا التقسيم أو التجزئة لأنها **كُلٌّ** متكامل؛ كلٌّ من الأحاسيس والمشاعر والرؤى يبحث عن التجلي، والصورة الملائمة له، هي تلك التي يتحقق فيها الانسجام والاتساق والتناسب، لذلك فإن تقسيم الإيقاع إلى داخلي وخارجي هو مسألة منهجية دراسية لا غير..." فالشعر ... جسد صوتي للكلمات منسق الأعضاء بل هو هيكل نغمي يتأرجح بين الحركة والسكون والكلمة فيه جسد صوتي يستغل الشعر كل حركة فيها ولا يطيل السكوت إلا إذا كان السكوت قرارًا لهدوء الحركة لحظات خاطفة ثم التواصل"[1] فلا مجال إذن لفصل حقيقي من هذا القبيل.

وعن جماليات الإيقاع أيا كانت صورته يقول إبراهيم أنيس: " والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى والتي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية، فهو كالعقد المنظوم، تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلا خاصا وحجما خاصا ولونا خاصا فإذا اختلفت في شيء ما من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام العقد"[2]

فالجمالية في هذا النص ترتبط بمدى التأثير الذي يحدثه الإيقاع بوصفه سلسلة من المقاطع الخاصة المنسجمة فيما بينها في المتلقي.

---

[1] / كمال أبو ديب ، في البنية الايقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط3 ، 1978 ، ص 52

[2] / إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مطبعة الانجلو مصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1952 ، ص 11

ويقول أيضا في بيان هذه الجمالية التي تضفيها الموسيقى على الكلام " تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها... هذا إلى أنها تهب الكلام من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه..."[1]

فالعلاقة بين الإيقاع و العمل الفني علاقة قوية لا يتصور لهذا الأخير بهاء أو عظمة أو جلال من غير الإيقاع، بل إن المعاني نفسها تكون في الكلام الموقَّع غيرها في غير الموقع، فهي به أقرب إلى القلب وأوقع في النفس.

ويطمح هذا البحث إلى دراسة الإيقاع في شعر سليمان جوادي واستجلاء أبرز صوره في سعي حثيث إلى الكشف عن جماليات هذا الركن الأساسي من أركان الشعر.

وقد تناولت بالدراسة في سبيل ذلك: دراسة الوزن والقافية على اعتبار أنهما يمثلان الإيقاع الخارجي. ودراسة التكرار، والتجنيس و التوازي، والتصريع على اعتبار أنها تمثل أبرز صور الإيقاع الداخلي.

2- الوزن الشعري :

يعد الوزن أعظم أركان الشعر وقد ارتبط به إلى حد لا يمكن فصله عنه ، أو تصوره من دونه، وهذا الأمر لا يتعلق بالشعر القديم أو الكلاسيكي فحسب، بل حتى الشعر الحديث ينطبق عليه ذلك رغم دعوات التجديد والتحديث التي كانت تنادي بالتحرر من قيود الوزن. ويمكن تعريفه بأنه " تعاقب الحركة و السكون اللذين يشكلان الأسباب والأوتاد والتي تتشكل منها التفاعيل التي يتكون منها البيت الشعري "[2].

ويكاد يتفق نقاد الشعر ودارسوه على إن الإيقاع عموما والأوزان خصوصا تمثل أهم ركن من أركان الشعر وأعظمه تأثيرا بما يملك من قدرة على تحريك الأحاسيس والعواطف صوب قيم النص الفكرية والجمالية، وقد أدرك ذلك القدماء من النقاد، ويتجلى ذلك في وضع الوزن مقوما أساسيا في تعريف الشعر أو حده وفق اصطلاحاتهم

---

[1] / المرجع السابق ، ص 14

[2] / رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية) ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، مصر ، ط1 ، 1998 ، ص 177

فابن رشيق يقول: " الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاه به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة "[1].

ويقول ابن طباطبا " الشعر ... كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مَجَّته الأسماع ، وفسد على الذوق . ونظمه معلوم محدود "[2].

ويقول قدامة بن جعفر في تعريف الشعر: " إنه قول موزون مقفى يدل على معنى "[3]

فهده التعاريف . و نظائرها كثير عند القدماء . كلها تجعل الوزن في مقدمة الأركان التي يقوم عليها الشعر، بل إنه أهمها على الإطلاق في فصل الشعر عن النثر، وكثير منهم يعزو ما فيه من جماليات إليه على تفاوت في قدر ذلك وجهته.

وهذه الأهمية للوزن نجدها أيضا في الشعريات الحديثة، إذ أنه يأتي في مقدمة الفروق بين لغة الشعر ولغة النثر، ويعتبره **مایاكوفسكي** قائد العملية الإبداعية [4] لأنه يضبط هذه العملية ويتحكم في مسارها اللغوي والفكري والانفعالي، أو لنقل إنه الإطار لهذا المسار. " فإذا شبهنا القصيدة بشكل دائري فإن الوزن يمثل محيطها، وتمثل عناصر البناء الشعري أنصاف الأقطار الموصلة بين محيط الدائرة ومركزها الذي تتكشف فيه الدلالة، وبعبارة بسيطة وواضحة إن الوزن ينظم الخصائص الصوتية في اللغة "[5].

وجون كوهين يعتبر الوزن عنصرا ضروريا في الشعر " فالنظم (الوزن) إذن من مقومات العملية الشعرية "[6] على أساس أنه يشكل أحد العناصر التي تعمل على نفي النثرية و تحقيق الشعرية ...

---

[1] / ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ج1 ، ط5 ، ، 1981 ، ص 134

[2] / ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تح : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2005 ، ص 9

[3] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د . ت ، ص 64

[4] / سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1993 ، ص 134

[5] / كمال عبد الرزاق العجيلي ، البنى الأسلوبية – دراسة في الشعر العربي الحديث – ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 2012 ، ص 51

[6] / جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ، ص 52

والوزن كما سبق أن أشرنا جزء من الإيقاع أو صورة من صوره، وبعبارة أخرى " الإيقاع هو العنصر المتغير والوزن هو العنصر الثابت في لغة الشعر"[1]، وربما أوحت هذه العبارة إلى أن الوزن علامة على الرتابة والجمود بخلاف الإيقاع الذي يرمز إلى الحيوية والتجدد، إلا أن ذلك غير صحيح بالنسبة للوزن وذلك لأمرين؛ الأول: أن الوزن هو انعكاس لمضمون القصيدة وما تشحن به من انفعالات وليس قالبا أو صورة موسيقية تفرض فرضا على القصيدة.

الثاني: أن الوزن . في العروض العربي على الأقل . ليس نظاما صارما أو نسقا جامدا إلى حد يمنع التنويع أو التلوين في الإيقاع ، بل إن فيه من المرونة و المطاوعة ما يؤكد عكس ذلك؛ ولا أدل على ذلك من تلك التغييرات التي يجوز للشاعر إحداثها في التفعيلة التي هي الوحدة الأساسية للوزن الشعري، وذلك ما يصطلح عليه بـ (الزحافات و العلل) التي تمكن الشاعر من تحقيق ما لا حصر له من الإيقاعات في إطار البحر الواحد؛ لأن الإيقاع في الشعر العربي قائم بصورة أساسية على التفعيلة وهي غير ثابتة في الصورة التي ترد عليها ، والتفعيلات في البيت غير متساوية ، وهذا كله بسبب الزحافات و العلل ، فضلا عن تعدد البحور في العروض العربي " غير صحيح أن الشعر المقفى الجيد يحدث مللا في النفس... وغير صحيح أن الوحدات الإيقاعية المتمثلة في تفعيلات البيت الواحد متساوية تماما لأن التفعيلات تختلف تبعا للزحافات والعلل العروضية التي تطرأ عليها... وهذا الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى، وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد "[2] ؛ فالوزن في الشعر العربي بذلك يجمع بين الانتظام والصرامة والخضوع للنسق من جهة وبين الحرية والخروج عن النسق من جهة أخرى [3]

[1] / علي يونس ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1993 ، ص 40

[2] / صابر عبد الدائم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، 1993، ط3، ص 55

[3] / علي يونس ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص 172

*** / هي مجموعة شعرية تتشكل من 30 مقطعا شعريا ، كل منها عبارة ثلاثة أبيات**

وقد أفضى استقراء المدونات التي شكلت موضوع الدراسة لهذا البحث فيما يتعلق بالأوزان التي اختارها الشاعر إلى ما يلي:

– البحور التي استخدمها الشاعر هي: **المتقارب، المتدارك، الرج، الرمل، الكامل، البسيط، الطويل، الوافر، الخفيف، المجتث.**

– اعتمد الشاعر الشكلين العمودي (قصيدة الشطرين) والحر (شعر التفعيلة) والغلبة للشكل الثاني، وإن كانت غلبة نسبية؛ فمجموع النصوص في المدونة (129 نصا) جاء منها على الشكل العمودي (59) قصيدة بالإضافة إلى (ديوان ثلاثيات العشق الآخر) حيث إنه جاء في شكل مقاطع بما يشبه القصيدة الواحدة*

وجاء على الشكل الحر ما مجموعه (70) قصيدة، والنسبة العددية:

45.73 / نسبة الشكل العمودي (مع إضافة نصوص (ثلاثيات العشق الآخر)*

54.26 / نسبة الشكل الحر

ونلاحظ نوعا من التقارب بين الشكلين وعدم هيمنة شكل على آخر بصورة كبيرة وواضحة وهذا يشير إلى أن الشاعر لا يعير أهمية لقضية الشكل في حد ذاته بل إن القصيدة تفرض شكلها.

– البحور التي نظم فيها الشاعر القصائد العمودية هي البحور العشر السابقة، أما البحور التي نظم فيها القصائد الحرة فهي : **المتقارب ، الرجز ، المتدارك ، الرمل ، الكامل** ، وهي ما يعرف بالبحور الصافية التي استقر الشعر الحر على تفضيلها لما لها من مزايا إيقاعية تتناسب ومقتضيات التجربة الجديدة وفلسفتها الفنية.

– البحور بحسب تواترها في الدواوين:

1/ **المتقارب:** يمكن اعتبار هذا البحر أكثر البحور استخداما من قبل الشاعر إلى جانب بحور المتدارك والرجز والرمل[1].

[1] / **سيأتي التعليق وبيان جماليات ايقاع هذه البحور بما يفسر السبب وراء اختيار الشاعر لها**

وقد استخدمه في القصائد العمودية (ثمان قصائد موزعة على دواوين: أغاني الزمن الهادي[1]، رصاصة لم يطلقها حمة لخضر[2]، ويأتي الربيع[3] ، قال سليمان[4]) هذا فضلا عن ديوان ثلاثيات العشق الآخر الذي جاء بشكل كامل على هدا الوزن. كما استخدمه في القصائد الحرة (ثلاث وعشرون قصيدة موزعة على كل الدواوين بالإضافة خمسة مقاطع " شبيهة بقصائد قصيرة " واردة في ديوان: (قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا)[5]. واستخدم تاما و مجزوءا.

2/ **المتدارك**: هو أيضا من أكثر البحور استخداما – كما سبق – ونجده عند الشاعر في العمودي وإن كان قليلا (ثلاث قصائد ،اثنتان في ديوان :أغاني الزمن الهادي، وواحدة في ديوان: ويأتي الربيع)، كما نجده وبكثرة في القصائد الحرة (واحد وعشرون قصيدة موزعة على كل الدواوين باستثناء ثلاثيات العشق الآخر[6] بالإضافة إلى خمسة مقاطع شبيهة بقصائد قصيرة واردة في ديوان:(قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا)[7] واستخدم تاما ومجزوءا (في العمودي طبعا).

3/ الرجز: استخدمه الشاعر بكثرة كالبحرين السابقين، في العمودي (ثلاث عشرة قصيدة في ديوان أغاني الزمن الهادي وأربعة في ديوان: ويأتي الربيع)، وفي الحر (ثلاث عشرة قصيدة موزعة على دواوين : أغاني الزمن الهادي، يوميات متسكع محظوظ، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ويأتي الربيع، قال سليمان، لا شعر بعدك[8]). ولم يستخدمه الشاعر إلا مجزوءا.

---

[1] / سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة ،ج3 ، منشورات آرتيستيك ، الجزائر ، ط1 ، 2009

[2] / سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة ،ج2 ، منشورات آرتيستيك ، الجزائر ، ط1 ، 2009

[3] / سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة ،ج4 ، منشورات آرتيستيك ، الجزائر ، ط1 ، 2009

[4] / سليمان جوادي ، قال سليمان ، دار التنوير للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 2012

[5] / سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة ،ج2 ، (قصائد للحزن والانتماء ، المقطع 3 ص 42 و 43 . رحلة بائسة عبر بحور الشعر، المقاطع 3 ،4 ، 5 ص 46 و47 و48 . أحزان ليست مراهقة ، المقطع 1 ص: 51)

[6] / سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة ،ج1 ، منشورات آرتيستيك ، الجزائر ، ط1 ، 2009

[7] / المصدر نفسه ، (قصائد للحزن للحزن قالانتماء ، المفطع 2 ص 41. رحلة بائسة عبر بحور الشعر، المقطعان 1، 2 ص : 45 و46. أحزان ليست مراهقة ، المقطع 4 ص 59)

[8] / الأعمال غير الكاملة ،ج4

4/ **الرَّمَل**: استخدمه الشاعر بكثرة وإن كان أقل من البحور الثلاثة السابقة، نجده في العمودي (سبع قصائد موزعة على دواوين أغاني الزمن الهادئ ، ويأتي الربيع ، لا شعر بعدك) .

ونجده في الحر (تسع قصائد موزعة على دواوين أغاني الزمن الهادي، يوميات متسكع محظوظ[1] ، قال سليمان، لا شعر بعدك ، بالإضافة إلى مقطعين من قصيدة أحزان ليست مراهقة)[2] ولم يستخدمه الشاعر إلا مجزوءا

5/ **الكامل**: يأتي في درجة أقل من البحور السابقة من حيث الاستعمال (إحدى عشرة قصيدة: ستة عمودية وقصيدة في "أغاني الزمن الهادي" وأخرى في" قال سليمان"[3]، وأربعة في "لا شعر بعدك". خمسة حرة، ثلاث قصائد في " قال سليمان " وقصيدتان في " لا شعر بعدك " وقد استخدمه الشاعر تاما إلا في قصيدة واحدة استخدمه مجزوءا " عاد القطار ".

6/ **الوافر**: استخدمه الشاعر ولكن بصورة نادرة إذ لا نجده إلا في أربع قصائد وكلها عمودية موزعة على (أغاني الزمن الهادي)، (رصاصة لم يطلقها حمة لخضر)[4] ، ويأتي الربيع)[5] ، واستخدمه تاما ومجزوءا.

7/ **البسيط**: نجده عند الشاعر بصورة قليلة (ثماني قصائد قصيرة موزعة على: أغاني الزمن الهادي ، رصاصة لم يطلقها حمه لخضر ، قال سليمان ، لا شعر بعدك).

8/ الطويل: نجده كذلك بصورة قليلة (أربع قصائد، واحدة في " أغاني الزمن الهادئ " الثلاثة في " لا شعر بعدك ".

9/ **الخفيف**: نجده في قصيدتين فقط، واحدة في " أغاني الزمن الهادي " ، والأخرى في " لا شعر بعدك "

10/ **المجتث**: كذلك نجده في قصيدتين ، واحدة في " ويأتي الربيع " والأخرى في " لا شعر بعدك "

---

[1] / **الأعمال غير الكاملة ،ج1**

[2] / **الأعمال غير الكاملة ،ج2 ، ص 51**

[3] / **سليمان جوادي ، قال سليمان ، ص 49**

[4] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2**

[5] / **الأعمال غير الكاملة ، ج4**

– أغلب هذه الأوزان استخدمت مجزوءة (مع التذكير أن المجتث أصلا لا يرد إلا كذلك) .

– البحور المعتمدة في المدونة موضوع الدراسة (في قصائده العمودية والحرة) هي على التوالي حسب نسبة التواتر: الرجز، المتقارب، الرمل، المتدارك، الكامل، الوافر ،البسيط، الطويل، الخفيف، المجتث؛ البحور الخمسة الاخيرة هي الأقل ورودا كما هو واضح بما يشير في الآن ذاته إلى غلبة البحور الصافية وبخاصة الخفيفة والسريعة منها، وحتى في القصائد العمودية (الرجز ،الرمل ، المتقارب ، المتدارك)، فضلا عن استخدامها .كما سبق الذكر . في كثير من الأحيان مجزوءة، فهل لهيمنة هذه البحور ولطريقة استخدامها دلالة ما فيما يتعلق بالمضامين الشعرية وبجماليات الخطاب الشعري خاصة من زاوية الإيقاع ؟

لقد كانت العلاقة بين أوزان الشعر وأغراضه قضية بالغة الأهمية في الدراسات الادبية والنقدية العربية والغربية قديما وحديثا، فلقد أثارت نقاشا واسعا وجدلا كبيرا بين مثبت لهذه العلاقة مؤكد لها، وبين منكر لها مؤكد أن لا أساس علمي أو موضوعي تقوم عليه.

وقد كان حازم القرطاجني من أبرز النقاد الأوائل الذين خاضوا في هذه المسألة فيما قرره من وجوب " المعرفة بأنحاء النظر في بناء الأشعار على أوفق الأوزان لها ،"[1] يقول: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد، وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره "[2]

---

[1] / حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط3 ، 1986، ص 265

[2] / المرجع السابق ، ص 266

ثم تحدث حازم عن خصائص كل بحر والأغراض التي تليق به " فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة ، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة ، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة ، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة ، وللرمل لينا وسهولة ، ولما في المديد والرمل من اللين كان أليق بالرثاء ، وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر ...[1]

وقد ظلت آراء حازم وتحليلاته الإيقاعية دون الاهتمام الكافي والبحث العلمي الجاد إلىأن جاء العصر الحديث، فاهتم الدارسون العرب بموسيقى الشعر وعلاقة الوزن بالمعنى. يقول عبد الله الطيب: "اختلافُ أوزان البحور نفسُه، معناه أن أغراضاً مختلفة دعَتْ إلى ذلك. وإلا فقد كان أغْنى بحر واحدٌ، ووزن واحد"[2]. وقد خاض في هذه المسألة النقاد الغربيون كذلك، ومنهم الشاعر والناقد الإنجليزي ت. س. إليوت (1888-1965م) الذي قال في محاضرةٍ له بعنوان (موسيقى الشعر) "... ذلك أن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطا حيويا "[3].

هذه الآراء جميعها تؤكد وجود علاقة وثيقة بين الوزن العَروضي والمعنى (أو الغرض) ؛ بحيث إنها تزعم أن لكل غرض وزناً يناسبه اطّراداً ، إن هذه النظرة منتقَدَة ومتجاوَزة في وقتنا المعاصر؛ إذ أثبتت التجربة أن بمُكْنَة الشاعر أن يَنْظم في وزن واحد أغراضاً مختلفة ومتعددة، وأوضح نقاد كُثرٌ أن المعوَّل عليه في تحديد دلالة الوزن في النص هو السِّياق لا غير. يقول محمد مفتاح: "اختيار البحر لا يعني أن له علاقة مباشرة وحاسمة بالمعنى والغرض، ولكن السياق هو الذي يجعل للإيقاع دلالة ورمزية مثله في ذلك مثل باقي المستويات"[4]. ومن خلال ما تقدم من وصف لاستخدام الشاعر للبحور نلاحظ ان الشاعر يتحرك في دائرة إيقاعية (المتقارب ، الرجز ، المتدارك) يمكن القول: إنها تمثل الدائرة الأكثر هيمنة ودوارانا في الشعر العربي الحديث مما يؤكد انتماء الشاعر

---

[1] / حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 269

[2] / عبد الله الطيب ، المُرشِد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط .2، 1970، ج1 ، ص 72

[3] / محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، دار الفكر، ط. 2، 1971، ص 20.

[4] / محمد مفتاح ، التشابه والاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، البيضاء ، ط1 ، 1996 ، ص 108

لعصره، واختياره لموسيقى تتلاءم مع ذوقه وتنسجم مع موضوعاته، هذا بشكل عام عن توجهات الشاعر الفنية وتحديدا في مجال الإيقاع والموسيقى. أما بصورة خاصة تتعلق أساسا بتجربة الشاعر فإن أظهر ما يفسر لجوء الشاعر سليمان جوادي إلى هذه البحور الصافية ذات الإيقاع السريع والموسيقى الخفيفة هو ميله إلى الغنائية (من الغناء وليس الوجدانية كما يصطلح عادة)، وقد نجد في قصائده من الموضوعات ما يناسب هذا الطابع الغنائي.

ومما يثبت أيضا وجود هدا التوجه عند الشاعر أن كثيرا من قصائده قد لحنت وغنيت[1]، وبلا شك فإن إيقاعات هذه البحور هي الأكثر ملاءمة للغناء؛ لأنها ذات إيقاع راقص، كما أن اختيار الشاعر لهذه البحور ليس من باب المصادفة وإنما كان أمرا مقصودا لغاية واضحة وهي تحقيق شخصية شعرية متميزة -إن صح القول- ومن دلائل ذلك أننا نجد هذا الاختيار سمة غالبة على مجموع ما أنتجه الشاعر وليس شيئا طارئا يحدث في قصيدة أو قصيدتين ولا بد من الإشارة إلى أن التوجه إلى البحور الصافية ليس من بدع الشاعر بل إنه ظاهرة في الشعر الحر بحكم طبيعة هذا الشعر ومتطلبات إيقاعه.

فبالإضافة إلى السبب الأساسي والمتعلق أساسا بموضوعات القصائد وأغراضها والذي فرض هذا النوع من البحور، علينا أن نتذكر أن اختيار الإيقاع السهل هو من خصائص الشعر الحديث وبوجه أخص شعر التفعيلة منه، ولعل أبرز مظاهر سهولة الإيقاع اعتماد البحور الصافية التي غدت الإطار الأمثل للشعر الحر.

وقد أكد معظم النقاد والدارسين على أن الشعر الجديد لا يستخدم إلا البحور البسيطة؛ والتي سمتها نازك بالصافية و عبد القادر القط إلى ذلك فيقول: إن الشعر الجديد لا يستخدم إلا البحور البسيطة التراكيب التي تعتمد على تفعيلة واحدة ولذلك لا يستخدم إلا ستة بحور هي: الكامل والرجز والهزج والمتقارب والرمل والمتدارك.

[1] / **من الفنانين الذين غنوا للشاعر : محمد بوليفة ، مصطفى زميرلي ، صليحة الصغيرة ، حسيبة عمروش ...**

ولا شك أن تكرار التفعيلة الواحدة مهما يتنوع عددها في الشطر الواحد, يوقع إيقاعاً واضحاً حاداً أكثر مما في البحر المتنوع التفعيلات, ويلاحظ أن من بين البحور الستة بحرين يمتازان بإيقاع راقص منظم هما المتقارب والمتدارك وهما من أكثر الأوزان دوراناً في الشعر. ونضيف إلى ذلك ما يعزز هذا القول وهو ما تمت الإشارة إليه آنفا ويتعلق الأمر باستخدام هذه الأوزان في أحيان كثيرة مجزوءة (لم يستخدم الشاعر الرجز والرمل إلا مجزوءين واستخدم المتدارك والمتقارب، وكذا الكامل والوافر تارة مجزوءة وتارة تامة)، وبلا شك فإن اجتزاء البحر والاكتفاء من ذي الأربع تفعيلات بثلاث ومن ذي الثلاث باثنتين يساهم في تخفيف الموسيقى وانسجام الإيقاع من خلال التخلص من الطول ومن والرتابة التي قد تتسبب فيها كثرة التفعيلات خاصة إذا كان الموضوع الشعري فيه قدر من الخفة والبساطة وأطوع للتلحين والغناء كما هو الشأن في كثير من قصائد الشاعر جوادي.

يقول ابرهيم أنيس في معرض تفسيره لظهور البحور المجزوءة أو القصيرة في الشعر العربي وبيانه لأسباب ذلك وملابساته: " والذي نلحظه بوجه عام أن هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة في الشعر القديم، ولاسيما الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام. ثم بدأ الشعراء يعنون بها أو ببعضها بعد ذلك، ونظموا منها أشعارا كثيرة وقصائد متعددة حين بدأ الناس يتغنون بالأشعار وكثر تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام العباسيين... ورأى الشعراء أن البحور القصيرة (أي المجزوءة) أطوع للغناء و التلحين، فأكثروا من نظمها وجدت ارتياحا لها من عامة الناس وخاصتهم ..."[1]

فهذا يؤكد ملاءمة المجزوء من البحور للشعر ذي الطابع الغنائي أو القريب منه على أقل تقدير وهو الأمر الذي يصدق على أشعار صاحبنا. ومن نماذج استخدامات الشاعر لهذه البحور الصافية وما تتميز به من خصائص إيقاعية ما نجده من قصائد على بحر الرجز، وقد نظم عليه قسما كبيرا من شعره في الشكلين العمودي والحر (كما سبق البيان من قبل) ولم يستخدمه في العمودي إلا مجزوءا، وقد تقدمت الإشارة إلى أن هذا البحر كسائر البحور الصافية الأخرى كان أثيرا ومفضلا لدى الشعراء المحدثين لخصائصه الإيقاعية.

[1] / **إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 114**

صورة الرجز المجردة هي:

(مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، أما مجزوؤه فهو كمايلي:

(مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

هذه هي الصورة المجردة لمجزوء الرجز إلا أن الواقع الشعري يظهر أن تفعيلة هذا البحر ترد بصور متعددة بحسب ما يعتريها من زحافات وعلل، وبلا شك فإن تحولات التفعيلة بهذا الشكل له أثره في الإيقاع الشعري كما يقرر ذلك كثير من النقاد والباحثين في هذا المجال.

وقد استغل الشاعر خصائص هذا البحر في خلق جمالية خاصة لأشعاره وقبل الوقوف عند هذا المفصل من البحث نشير إلى إن هذا البحر كان قديما مهجورا من قبل كبار الشعراء لسهولة النظم فيه إلا أننا نجد الكثير من القصائد والمنظومات جاءت على هذا الوزن وهي لبسطاء الشعر والنظم حتى لقب بـ"حمار الشعراء[1]. والرجز نمط من الشعر يتمثل فيه النقيضان السرعة والبطء، لذا استعمل في مواطن مختلفة القصد والغاية، وقد جعلته هذه الخصيصة مركبا مطواعا لمن ركبه من الشعراء والرّجّازون وهو في الأصل ذو تفعيلة واحدة متكررة تتلاءم وتتوافق مع التصفيق باليد أو النقر بالعصا أو ركل لأرض بالأقدام، أو ترقيص الأطفال ونحو ذلك. وبذلك أمكن التحكم بالنوق والإبل في تحديد سيرها، إن أريد له أن يكون بطيئا أو يكون سريعا.

وقد ساعد ذلك على تركيز المعاني في الأسماع عند الاستنفار وتجميع الأنصار، والتعبير به عن حالات الفرح والحزن؛ ففي مثل هذه الحالات يكون إيقاع الرجز أصلح لتجسيدها لخفته وسهولته؛ فهو في البطء له قدرة عظيمة التأثير في النفوس، وفي التعجيل والتدفق يصلح للتعبير عن انفعالات النفس واهتزازات الجسم المهتاج المنفعل، لذا استعمله المحاربون خاصة...

لقد كان الرجز أول مسالك الكلام إلى القصيدة، ويمكن عده أصل الأنواع العروضية فقد وجدت له جذور في معظم الأوزان الشعرية كالهزج والبسيط والمتدارك وغيرها.

---

[1] – مصطفى حركات ، قواعد الشعر (العروض والقافية) ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، 1989، ص 100

ولعل هذه الخصائص وفي مقدمتها السهولة والمطاوعة ووحدة التفعيلة هي التي جعلته يتصدر بحور الشعر في العصر الحديث من حيث الواقع الشعري والشعراء يقبلون عليه مما يؤكد أهمية إيقاع الرجز في الشعر المعاصر، وهو ما كانت قد نبهت عليه سلمى الخضراء الجيوسي في مقال لها يعود إلى نهاية الخمسينات، تقول فيه: "ولعل اكتشاف إمكانيات بحر الرجز كان من أهم ما حدث للشعر العربي في حركته التحررية الجديدة"[1].

والشاعر سليمان جوادي لم يشذ عن هذه القاعدة إذ إن نظرة شاملة لنصوصه تظهر أن هذا البحر يأتي ضمن البحور الأكثر استخداما عنده إذ نجده في عدد من القصائد على النحو الآتي:

- ثلاث عشرة عمودية قصيدة هي : تفضلي ، واحدة من وطني ، صغيرتي ، ماكرة ، الراحلة المقيمة ، حيرة ، صارحني ، وقعت في الشباك ، أنا الذي من ديوان (أغاني الزمن الهادئ). نوفمبر، أهواك بندقية ، المجد للعمال ، بين فتى وفتاة من ديوان (و يأتي الربيع).
- ثلاث عشر قصيدة حرة هي : لن تلحقي ، وفاء ، من روضها من ديوان (أغاني الزمن الهادئ). محاكمة علنية ، الشمس في استقالة مؤقتة ، على متن الرفض من ديوان (يوميات متسكع محظوظ). مدينتي و العالم اليوم بخير من ديوان (قصائد للحزن وقصائد للحزن أيضا). حسنائي من ديوان (ويأتي الربيع). مرآة من ديوان (قال سليمان). فواصل للحب، لأنني، أنت والحب من ديوان (لا شعر بعدك).

ومن زاوية أخرى إذا تأملنا موضوعات قصائد الرجز نجدها في مجملها موضوعات عاطفية غزلية تصور أجواء من العشق وما يكتنفه من مشاعر اللهفة والحنين والغيرة والحيرة والدلال ... وما يعتري العاشق من تقلب واضطراب

[1] / سلمى الخضراء الجيوسي ، بحر الرجز في شعرنا المعاصر، ، مجلة الآداب، ع4 ، 1959، ص13.

... وهذه الحالات يناسبها الرجز بخصائصه السالفة الذكر وإيقاعاته السريعة والخفيفة، ولنأخذ بعض الأمثلة:

يقول من قصيدة "تفضلي"[1]

تفضلي يا آنــسه ذات العيون الناعسـه

أنا وحيد متعــب ولا رفيق آنســه

تفضلي ودردشــي ونكتي يا آنســه

كوني بعيني طفـلة ساذجة في الخامسـة

قصي علي حادـثا مشوقا يا آنســه

واعتبريني ولـدا لا يتعدى السادسـه

كوني له كأمــه إن نام أنت الحارسـه

ونظفي مكانــه ورقعي ملابســه

كوني له أسـتاذة وراقبي كرارســه

ووبخيه إن أســا وإن زميل نافســه

لا ترحلي عن عنـي لا ترحلي يا آنســه

تفضلي .. تفضلـي كوني بقربي جالسـه

هيا اضحكي وابتسمـي هيا ارقصي يا آنسـه

إن نهاري حالـلك إن نجومي عابسـه

استخدم الشاعر وزن الرجز كما هو واضح في هذه القصيدة وهو مجزوء، وقد وردت تفعيلاته على النحو الآتي:

- الحشو

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 19**

مستفعلن ـــــ سالمة

متفعلن ـــــ مخبونة

مستعلن ـــــ مطوية

– العروض – الضرب

مستفعلن مستفعلن

متفعلن متفعلن

مستعلن

فموضوع القصيدة كما هو واضح يتعلق بموضوع غزلي رقيق ينبئ عنه هذا الحوار الملئ بتوسلات واستعطافات عاشق لا يقوى على فراق حبيبته فهو يرجوها البقاء، وأن تكون له كل شيء في حياته... ولعل ما نلاحظه من حركة انفعالية سريعة آن وهادئة آن آخر نحس بها ونحن نقرأ القصيدة ، بالإضافة إلى اللغة البسيطة التي تصل إلى حد النثرية التي حاكى بها الشاعر اللغة اليومية في واقعية ملحوظة في الشعر المعاصر، كل ذلك لاءم واستدعى إيقاعات بحر الرجز " وقد يكون في إيقاع الرجز المتوازن بين الحركات والسكنات وحرية الزحافات فيه ما يجعله قريبا من اللغة العادية، وهذا ما جعله وزنا شعبيا وحبب فيه الشعراء المحدثون ..."[1]

– ومن البحور الأكثر استخداما أيضا (المتقارب) وقيل إنه سمي كذلك لتقارب حركاته، " أو لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد فسمي لذلك متقاربا ..."[2]

والصورة التامة لهذا البحر: فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وقد يستعمل مجزوءا : فعولن فعولن فعلْ فعولن فعولن فعلْ[1]

ويعتمد إيقاع هذه التفعيلة على نغمة " متدفقة متلاحقة تتدافع مسرعة بعضها في إثر بعض وتنحدر تحدرا

[1] / سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1993 ، ص 41

[2] / الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي ، الحساني حسن عبدالله ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، مصر ، ط3 ، 1994 ، ص 129

منتظما دفقة تلو الأخرى"[2]، كما يتميز هذا البحر بالإيقاع الموسيقي الواضح وبميله إلى الانتظام والشدة نوعا ما، لذلك نجده كثيرا في الشعر المعاصر ذي الطابع القومي الحماسي، كما يتميز بأنه إلى السجع أقرب لأنه يعتمد على تفعيلة واحدة وفيه رتابة يخفف منها دخول زحاف القبض على عروضه وحشوه، وكذا دخول علة الحذف على عروضه وضربه.كما أنه يتطاول ويمتد لذلك يسع المعاني فيشعر الشاعر بالرغبة في الاستفاضة يسهلها تكرار التفعيلة لذلك " يألفه أي ناظم متعلم لما فيه من رتابة و تدفق ..."، "... وهو يصلح للسرد وللتعبير عن العواطف الجياشة "[3] خاصة في موضوعات الحزن ،كما أنه " بحر بسيط النغم التفاعيل، منساب، طبلي الموسيقى، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر... ويتطلب اندفاعا وراء النغم كما يندفع التيار في غير ما توقف"[4]

لذلك فهذا البحر يليق بالمواقف تتطلب البوح وطول النفس في غير انكسار لأن هذا البحر فيه قوة وشدة، فإذا كان الشاعر مثلا في حالة من اليأس والجزع ناسبه هذا البحر لهذه الصفات ولما فيه من طول وطواعية ورتابة تنسجم مع هذه الانفعالات.

وقد نظم فيه عددا من القصائد في جل دواوينه ويظهر ذلك كما يلي:

– ثمان قصائد عمودية هي : تفاؤل ، تعالي ، دعني ، تمهل من ديوان (أغاني الزمن الهادئ). كوينين، الخروج من الرماد من ديوان (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر). هنا من ديوان (و يأتي الربيع) . لقيط من ديوان (قال سليمان). بالإضافة إلى ديوان (ثلاثيات العشق الآخر) فكله من المتقارب.

---

[1] / محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح و علم القافية ، دار القلم ، دمشق ، ط1 ، 1991 ، ص 35

[2] / محمد عبد اللطيف حماسة ، اللغة و بناء الشعر ، مكتبة القاهرة ، ط1 ، 1992 ، ص 78

[3] / محمد بن حسن بن عثمان ، المرشد الوافي في العروض و القوافي ، دار الكتب العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2004 ، ص 121

[4] / عبد الله الطيب ، المرشد في فهم أشعار العرب و صناعتها ، ج1 ، ص 383

– ثلاث وعشرون قصيدة حرة هي: صلاة على معبد الكلمات، لازدواجية، يوميات متسكع محظوظ، مسافر نحو الطفولة، وكان الحضور من ديوان (يوميات متسكع محظوظ). القصيدة التي كتبتني وانتحار الأزمنة، وكان يا ما كان في جلسة مغلقة من ديوان قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا.

– مقاطع مفككة من رحلة الضياع ، ألا صفقي بيد واحدة ، العشق و العشق الآخر من ديوان (قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا) ، بالإضافة إلى المقطوعة رقم 03 من قصيدة قصائد للحزن والانتماء ، والمقطوعات 3، 4 ،5 من قصيدة رحلة بائسة عبر بحور الشعر ، والمقطوعة رقم 01 (من أجل زهرة).

– رصاصة لم يطلقها حمه لخضر من ديوان (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر). بلادي ، الفرحة الكبرى ، إفريقيا ، مقاطع فلسطينية ، و يأتي الربيع من ديوان (و يأتي الربيع). قال سليمان ، طقوس ، وهران تلفظ آخر الصعاليك من ديوان (قال سليمان). كل شيء مؤجل ، هما توأمان ، الاحتمال الجميل ، لا شعر بعدك من ديوان (لا شعر بعدك) .

– وتشتمل هذه القصائد على عناصر يناسبها إيقاع المتقارب حسب ما قيل عنه وما وصُفَ به وهي: عنصر البوح والإفصاح عن المشاعر خاصة الجياشة منها ، وعنصر التحدي الذي يتلاءم مع خاصية العنف والشدة اللتان يتميز بهما هذا الإيقاع إلى حد ما . وقصيدة (دعني)[1] على ذلك :

قرأت كتابك مليون مره وحاولت فهمك مليون مره

فما كنت إلا صبيا صغيرا يداعب تحت الشبابيك هره

لأني أحبك !! جاء اعترافي ! وأبديت رأيي وإن كنت تكره

لأني أحبك !! كان قراري ! وأعلم أن الحقيقة !! مره !!

أنا لم أعد يا رفيقي فتاة تمجد في الحب كل مضره

لأن السعادة ليست عذابا وليست حبيبا يوليك ظهره

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 91**

ترى الحب بحر دموع !! وإني أراه وصالا !! وبحر مسره

أردت بحبك إسعاد قلبي فأصبحت لي حيرة مستمره

أنا قد كفرت بحبك !! دعني كما كنت قبل قيودك ! حره !!

وقد استخدم تفعيلة المتقارب في هذه القصيدة في الحشو: صحيحة ومقبوضة أحيانا، أما في العروض والضرب فاستعملها صحيحة ، أما في القصائد الأخرى فقد كان الأمر كذلك في الحشو والعروض، أما في الضرب فإما صحيحة كما في قصيدة (تمهل) وإما مقصورة كما في قصيدتي : (تفاؤل ، تعالي)

وفي ديوان (يوميات متسكع محظوظ)[1] نجده في القصائد الآتية: صلاة على معبد الكلمات ، الازدواجية، يوميات متسكع محظوظ، مسافر نحو الطفولة، وكان الحضور. وهي قصائد حرة.

في هذه القصائد مشاعر يمكن وصفها بأنها تتسم بالألم و الحزن والتعبير عنها يتميز بشيء من الصرامة والشدة؛ ففي قصيدة صلاة على معبد الكلمات ألم وثورة، وفي قصيدة الازدواجية ألم وحزن وشعور بالإحباط، وفي قصيدة يوميات متسكع محظوظ ضياع وألم، وفي قصيدة مسافر نحو الطفولة غربة وهروب من الواقع. ولذلك فقد كان إيقاع المتقارب ملائما لهذه المعاني والمشاعر حسب الخصائص التي وصف بها هذا البحر.

على سكة الصمت كنت وحيدا

وحيدا،،، وحيدا

على شفتي سكون عميق

عميق ،،، عميق

أصلي على مذبح الكلمات

و أدفن حرفا قديما

قديما ،،، قديما

[1] / سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة ، ج1

بمقبرة الجاهليه

أثور و أبعث مجزرة

ضحيتها أحرف جاهليه

و جاءت إلى الموعد الأزلي

إلى الموعد الأبدي

و كانت جميلة

فعانقتها

ثم مت .[1]

وديوان (ثلاثيات العشق الآخر)[2] كله من المتقارب. ونشير إلى أن هذا الديوان عبارة عن مقاطع مكونة من ثلاثة أبيات ليس لها موضوع يجمعها أو رابط يربطها ببعض غير أن الشاعر يعبر فيها مشاعر حب متنوعة ومتأججة يغلب عليها شيء من العنف في أسلوب الإفصاح عنها مما يتلاءم – نظريا على الأقل- مع إيقاع المتقارب

- و ضيعت من أجلها ألف وعد و عانقت من أجلها ألف نار

و لفقت من أجلها ألف عذر و من أجلها دست ألف قرار

و ها هي كالقدر المستبد تريد مزيدا من الإحتكار[3]

- يحاصرني الحب أين المفر أمامي و خلفي يدق الخطر

يحاصرني الحب هذي سفائن طارق نيرانها تستعر

و هذي عيونك أهون منها عذاب الجحيم و نار سقر [1]

---

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، قصيدة صلاة في معبد الكلمات ، ص 9**

[2] / **الأعمال غير الكاملة ، ج1**

[3] / **المصدر نفسه ، ص 132**

وفي تحليل عروضي لثلاثيات هذا الديوان تبين أن الشاعر استخدم تفعيلة المتقارب كما يلي:

- في الحشو: التفعيلة صحيحة غالبا، ومقبوضة أحيانا .

- في العروض: التفعيلة صحيحة غالبا ، ومقصورة أو محذوفة أحيانا ،

- في الضرب: الأمر كذلك .

وقد استخدم البحر في هذا الديوان تاما غالبا و مجزوءا أحيانا .

كما نلاحظ أيضا ما يعرف بالتدوير كما في قوله :

- أغار عليك فتاتي من المـا ءِ إن كنت ظمئ و رمت ارتواء

أغار عليك من العيش إن رُمْ تِ عيشا و فضلت بعدي البقاء [2]

- أجل يا فتاتي مررت بمليو ن تجربة في الهوى فاشلـه [3]

- أحبك لوكنت أدري لماذا وكيف هواك علي هبـط

لبحت بسري و غيـر تُ أنماط هذا الوجود بأحلى نمط [4]

- لعبت و أتقنت دور المحبـ ة في مسرحياتك الرائعـه[5]

وفي ديوان (قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا) نجده في القصائد الآتية: القصيدة التي كتبتني وانتحار الأزمنة ، كان يا ما كان في جلسة مغلقة، من أجل زهرة ، مقاطع مفككة من رحلة الضياع، ألا صفقي بيد واحدة، العشق والعشق الآخر، بالإضافة إلى ثلاثة مقاطع من قصيدة (قصائد للحزن والانتماء)، وهذه القصائد ذات

[1] / المصدر نفسه ، ص 133

[2] / المصر السابق ، ص 124

[3] / المصدر نفسه ، ص 128

[4] / المصدر نفسه ، ص 135

[5] / المصدر نفسه ، ص 137

مضمون ثوري، فالشاعر فيها يصور رداءة واقعه، رافضا له، يحلم بتغييره، نشعر ونحن نقرؤها بسخط الشاعر وإحساسه بالمرارة، ونظير ذلك ما نقرؤه في قصيدة " القصيدة التي كتبتني "[1]

– أراك مدينتنا قد غفوت

و نمت على جرحنا ما استفقت

غرستك في الصدر مذ كنت طفلا

فبالله ماذا تراك غرست !!

دعوتك يا مكة الثائرين

فكوني إذن مثلما قبل كنت

تعهرت و الله بعد العفاف

فتبا لمن عاث فيك فحدت

رفضتك في لونك الهمجي

و في الشطحات اللواتي استعرت

عزفت عن العشق لا ابتغيه

إذا كان في العشق خنق لصوتي

و أعرضت في كلمات التصابي

فاصدق منها لجوئي لصمتي

وما نقرؤه أيضا في قصيدة " مقاطع مفككة من رحلة الضياع "[2]

– وكل المزابل تعرف شكل سمير

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 10 و11

[2] / المصدر السابق ، ص 67

وشكل المذيع

فما أغرب الناس يا خالق الناس

هذا تعيس يحن إلى التعساء

وذاك تعيس يبرمجه السعداء

فيبحث عن ثورة

خارج الوطن المستقيل من الأصل

والفصل ... والشكل ....

عن ثورة جال فيها المقفع وابن المقفع

عن ثورة قلبها قالب

وسمير يريد إعادة طارق للعرش

ما اغرب الناس يا خالق الناس ....

كم يتمنى امرؤ القيس

أن يستفيد من الدفء والكهرباء

ولكن هذا المذيع يمهد للجاهلية

يرغب في أن تكون

خيول المغول هي السائدة

...

وفي ديوان (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر) نجد القصائد الآتية: رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، وهي حرة، كوينين، الخروج من الرماد، وهما عموديتان. القصيدة الأولى حرة وهي ذات طابع ثوري مليء بمشاعر متناقضة؛

سخط، ألم، فخر... وذات إيقاع حاد ساهم في خلقه تفعيلة المتقارب ذات الضرب المقصور (فَعُولْ)، مسترسل وسريع ساهم في ذلك التدوير المتكرر في القصيدة، يقول في مقطع منها[1]

لأوراس حلم تداعى

لأوراس صخر تفتت

صخر تشتت

حلم تداعى

لأوراس منزلة في فؤادي

ولكنني لم أعد أتصور

أن الذراع تخون الذراعا

و أن دمي و هواي

يصيران ملكا مشاعا

لأوراس منزلة في فؤادي

ولكنّ من صيروه إلها

وشادوا على جانبيه القلاعا

أضاعوا الطريق إليه

فضاعوا وضعنا وضاعا

...

من عندنا يبدأ الانتحار الجميل

ومن عندنا يزهر الجدب

[1] / المصدر السابق ، ص 96 و 109

والعقم يخصب

والانتصار يكون

ولكننا في انتظار زعيم يعلمنا

كيف نذهب للموت مبتسمين

يعلمنا كيف نبدع في الموت

أقبية لسلاطين أمتنا العربية

كيف نفسر أحلامنا

ونعيد الضياء لكل العيون

نحن في حاجة لزعيم

يصادر آمالهم

ويبارك آمالنا

ويراوح بين الأصالة و العبقرية

بين الطموح وبين الجنون

يقولون تدخل سوق المدينة وحدك

تقتل أعداء قومك وحدك

...

وفي ديوان (ويأتي الربيع) نجد القصائد الآتية: هنا وهي عمودية ، بلادي ، الفرحة الكبرى، إفريقيا ، ويأتي الربيع، مقاطع فلسطينية.

وفي ديوان (قال سليمان) نجد القصائد الآتية: قال سليمان، طقوس، وهران تلفظ آخر الصعاليك وهي حرة، ولقيط عمودية.

وفي ديوان (لا شعر بغدك) نجد القصائد الآتية: كل شيء مؤجل، هما توأمان، الاحتمال الجميل، لا شعر بعدك. وهي كلها حرة .

من نماذج هذا البحر قصيدة (قال سليمان) [1]:

أفتش عنك سليمان

يا باقة من ضياء تلاشت

و يا فرحة في قلوب العذارى تداعت

و يا وطنا كان يؤوي الجميع

و لكنه حين قيل انتهى

لم يعره الجميع التفاتة

فما أفظع الناس في عصرنا

و أحد الشماتة

سليمان

يا رجلا كان يسكنني

قبل بضع سنين

...

سليمان

بلقيسك الآن راحلة

لسليمان آخر

كان يمطرها بالقصائد

[1] / **قال سليمان ، ص 12**

و الأغنيات الجميلة و الورد

يمنحها ما تريد

من العشق و الانتشاء

يعلمها منطق الطير

يرفعها فوق ألف بساط

و يحملها نحو ألف سماء

....

وبالعودة إلى طريقة استعمال المتقارب في قصائده العمودية و الحرة نجد أن الشاعر لم يخرج عن الصورة التقليدية لهذا البحر ففي القصائد العمودية في الحشو إما سالمة في جل القصيدة أو مقبوضة في مواضع قليلة، أما العروض فهي صحيحة أما الضرب فهي إما صحيحة وهو الغالب وإما مقبوضة وهو قليل، وما يلاحظ أن الشاعر قد استخدم البحر تاما، كما استخدمه في بعض القصائد بطريقة شبيهة بالمجزوء وهي تفعيلتان في الصدر و تفعيلتان في العجز (وهذا ما لم أعثر عليه في صور المتقارب).

أما في القصائد الحرة فالشاعر أيضا لم يخرج عن المألوف في استعمال تفعيلة المتقارب، حيث نجد هذه التفعيلة إما صحيحة – غالبا – وإما مقبوضة ، وفي الضرب نجدها صحيحة ، مما يعني أن التنويع الموسيقي محدود، فحافظ البحر بذلك على رتابته إلى حد ما تكسرها علتا القصر والحذف اللتان تطرأن أحيانا على عروضه وضربه، إلا أنه لم يفقد ما فيه من قوة وشدة وبالتالي صلاحيته لهذا النوع من المعاني والمشاعر.

ومن البحور الأكثر استخداما أيضا (بحر المتدارك) وهو من البحور الصافية ويتكون من تكرار تفعيلة (فاعلن) ثماني مرات:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

إلا أن هذه الصورة قليلة الورود في الشعر العربي لأن تفعيلة بحر المتدارك لم ترد في الشعر العربي إلا على صورتين (فَعِلن أو فَعْلن)[1]، وأساسا هذا الوزن لم يكن مشهورا أو مفضلا في الشعر العربي، ولم يشع إلا في الشعر العربي المعاصر وتحديدا الحر منه، وقد عزا بعض الدارسين ذلك إلى مافيه من الركاكة و الاضطراب والنثرية في موسيقاه [2]، ويستخدم تاما و مجزوءا. ومن خصائص هذا البحر أنه عذب سلس الحركات يتميز بإيقاع موسيقي شديد الوضوح شأنه شأن المتقارب حتى أنه يصلح لأن يكون (مارش) عسكري، لذلك استعمل كثيراً في الأناشيد الحماسية والقصائد المغنّاة أيضاً.

ومن خصائص هذا البحر أيضا ما ينقله صابر عبد الدايم عن نازك الملائكة أنه " يتميز هذا الوزن بخفته وسرعة تلاحق أنغامه، وهذه الخفة وتلك السرعة تجعلانه لا يصلح إلا للأغراض الخفيفة الظريفة، وللأجواء التصويرية التى يصح فيها أن يكون النغم عاليا، وإنما يثبت فى هذه الصفة ما نراه من تقطع أنغامه، فكأن النغم يقفز من وحدة إلى وحدة، وسبب ذلك أن " فعِلن " تتألف من ثلاث حركات متتالية يليها ساكن " وهو ما يسمى بالفاصلة الصغرى، وهذا التوالى الذى يعقبه سكون فى كل تفعيلة يسبغ على الوزن صفته الملحوظة فكأنه يقفز، وذلك الذى جعلهم يسمونه " ركض الخيل " .

ثم يعقب صابر عبد الدايم قائلا: "... وليس كل ما قالته نازك الملائكة صحيحا، فموسيقى هذا البحر لا تنحصر فى التعبير عن الأغراض الخفيفة الظريفة، كما قالت صاحبة كتاب " قضايا الشعر المعاصر"، لأننا حين نتأمل دواوين الشعراء المعاصرين نجد أن موسيقى هذا البحر هى الأكثر شيوعا وسيطرة على إيقاع القصائد. وتجارب الشعراء المحدثين مكثفة وتجنح إلى الرمز والإيغال وتنأى فى معظمها عن الأغراض الخفيفة الظريفة، حيث تتسم تجارب الشعر " الحر " بالغموض، والتكثيف، والغوص وراء الحقائق، والبعد عن المباشرة والتقريرية.

---

[1] / صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ص 102

[2] / المرجع نفسه ، ص 103

ويمكن أن نقول: إن موسيقى هذا البحر الواثبة ، تناسب سرعة الإيقاع في هذا العصر ، وهي أيضا انعكاس لشدة الانفعال، وتأجج العاطفة وتوقدها[1] .

كما يتساءل إبراهيم أنيس " ولسنا ندري سر انصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر رغم انسجام موسيقاه وحسن وقعها في الآذان، ولعلهم وجدوه أليق بالأدب الشعبي لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة، ولهذا شاع في الزجل ..."[2]. ومهما يكن من أمر حول هذا البحر وإيقاعه فإنه أصبح في الشعر المعاصر من البحور الأثيرة وذات الحضور الواسع مقارنة بالبحور الأخرى ولعل سبب الإقبال عليه هم التغير في الإحساس الموسيقي في العصر الحديث بحيث صارت الخفة والسرعة والسهولة أكثر استهواء من الجزالة والفخامة التي ميزت الذوق الموسيقي القديم، فالأمر إذن يتعلق بالتجديد الذي أضحى هَمَّ المعاصرين من الشعراء و غيرهم.

وقد نظم فيه الشاعر عددا معتبرا من القصائد ويظهر ذلك فيما يلي:

– ثلاث قصائد عمودية هي: انهيار من ديوان (أغاني الزمن الهادئ)، يا أجمل أم من ديوان (ويأتي الربيع)، ليلاي من ديوان (لا شعر بعدك)

– اثنتان وعشرون قصيدة حرة: خمس في ديوان (يوميات متسكع محظوظ) هي: غابت فكان الوعد، رباعيات الطفل العاق، بجرحي أضمد جرحك ، لتنقر طبلك يا هذا، ما سر القمة يا أماه.

– قصيدة واحدة هي (القدس ورقصات أخرى) بالإضافة إلى المقطوعة رقم 02 من قصيدة قصائد للحزن والانتماء، والمقطوعتان 01،02 من رحلة بائسة عبر بحور الشعر ، والمقطوعتان 04 ، 05 من أحزان ليست مراهقة من ديوان (قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا).

– وخمس قصائد من ديوان (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر) هي: جسدي والوطن، المنتظرة، الكرسي المتحرك، قراءة جديدة لرسالة الغفران، الكلاب.

---

[1] / المرجع السابق ، ص 100و 101

[2] / إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 104 و 105

– سبع قصائد من ديوان (قال سليمان) هي: وحدك ، شاعر ، إله ، زوجة ، راوية ، إلى فارس محتمل ، سيد الشعراء (متن القصيدة وليس المدخل)

– و ثلاث قصائد من ديوان (لا شعر بعدك) هي: شارع الحب ، لست أخاك ، زبدة الشعر.

وإذا أخذنا قصيدة من قصائد المتدارك في الشكل العمودي وهي انهيار من ديوان (أغاني الزمن الهادئ) نلاحظ أنها ذات إيقاع سريع وفي الوقت نفسه تحمل مشاعر غاضبة فيها شيء من العنف، وقد استخدم فيه التفعيلة تارة (فاعلن) السالمة وتارة (فَعِلنْ) المخبونة، وذلك في العروض والضرب والحشو، إلا أنه استعمله بطريقة شبيهة بالمجزوء مثل ما فعل في المتقارب:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ،

ولعل ذلك زاد من سرعة الإيقاع و تلاحق أنغامه، وكأن الشاعر يود الهروب والتخلص منى الحالة التي هو فيها في أقل ما يمكن من الوقت، وما يعزز هذه الملاحظة هو عنوان القصيدة الذي يشي بهذا المعنى بصورة من الصور (انهيار)[1]:

اجمعي !! كل شي ! واهربي من يدي !!

فأنا لم أعـد في الغرام صبي !!

لم أعد مولعا بالكلام الغبي !!

لا ! ولا بالغنا والحديث الشجي !!

فأغانيك قـد جرحت شفتي !!

أخرجي ! واهربي لا تعودي إلي !!

واعلمي أنني لست ذاك الوفي !!

لست ذاك الذي كان أمس نقي !!

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 107

اهربي !! فأنا قد غدوت شقي !!

واعلمي أنـه خانني كل شي !!

ضاع كل الذي كان أمس لـدي !!

فاجمعي !! أي شي واهربي من يـدي

أما القصائد التي نظمها الشاعر على الشكل الحر من هذا البحر فهي كثيرة كما سبق معنا، ويمكن القول إن مجموعة معتبرة من هذه القصائد تتميز بأنها تصور انفعالات شديدة، وعواطف متأججة يلائمها إيقاع المتدارك كما أكد ذلك صابر عبد الدايم " إن موسيقى هذا البحر الواثبة، تناسب سرعة الإيقاع في هذا العصر، وهي أيضا انعكاس لشدة الانفعال، وتأجج العاطفة وتوقدها "[1]

ومن هذه القصائد تلك الواردة في ديوان (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر): جسدي والوطن، المنتظرة، الكرسي المتحرك، قراءة جديدة لرسالة الغفران ، الكلاب.

جسدي و الوطن [2]:

ليس لي وطن غير هذا الوطن

ليس لي وطن غير هذا الذي

ينبت الحب فيه

وتنتشر الأغنيات

غير هذا الذي يكثر العشق فيه

وتزدهر الأمنيات

ليس لي وطن غير هذا الذي

---

[1] / صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي ، ص 100و 101

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص115

في دمائي سكن

ليس لي وطن غير هذا الوطن

ليس لي جزر غير هذي التي اتخذت

أضلعي موعدا للمحن

آه يا جسدا ظل يحملني

هل أنا مرفأ أم سفن

هل أنا واحة للهوى أم مدن

آه يا جسدي

أنا غارقة في هوى وطني للأذن

أنا عاشقة ولدت قبل أن يستفيق الزمن

ولدت قبل أن يخرج الحب

من رحم الكلمات

قبل أن يعرف الناس ما النور ما الظلمات

أنا عاشقة

فاجعلوني نشيدا على شفة الأبرياء

أنا عاشقة

فاتركوني أمارس هواي

كما يشتهي وطني وكما أشتهي

فأنا ليس لي وطن غير هذا الوطن

ليس لي زمن غير هذا الزمن

غير هذا الزمن

غير هذا الزمن

الكرسي المتحرك[1] :

انحنى فانكسر

ودعا ربه مرتين

ولم يستجب فكفر

هو ذا جالس قرب منزله

فوق كرسيه المتحرك

يطرد أبناء جيرانه و الذباب

ويمشط لحيته بأصابعه

كلما عبرت قربه امرأة

ويدقق فيها النظر

ويسافر

يأخذها معه

ثم يمنحها قلبه

ويقاسمها الخبز و الاكتئاب

ثم تطرق أحلامه ألف باب

جلسة في السمر

ويدان تقولان

[1] / **المصدر السابق ، ص 125**

ما لم تقله الشفاه

وعيون تسافر في بعضها

وخطايا أحلت

فما عاد يغضب منها الإله

كرة الأشقياء

بأحلامه ارتطمت

فيعود إلى حيه

حيث كرسيه المتحرك

يمطر أبناء جيرانه بالسباب .

وهذا لا ينفي عن البحر وإيقاعه ما وصف به من السرعة والخفة بل ربما كان الانفعال الشديد يلائمه الإيقاع السريع أكثر من غيره. أما ما قالته نازك حول هذا البحر بأنه لا يصلح للأغراض الخفيفة الظريفة فقد أثبتت التجربة المعاصرة عدم صواب هذا الرأي لأن الشعراء المعاصرين قد نظموا فيه في مختلف الأغراض حتى تلك التي تتسم بالعمق والغموض والإيغال في الرمزية، وعلى أية حال فإن شاعرنا قد نظم في هذا البحر في كلا الاتجاهين.

– من البحور المستخدمة بكثافة إلى حد ما بحر الرمل.

وقد سُمّي بهذا الاسم نظراً لسرعة النطق به فهو كمن يرمل أي يسرع في المشي، نسبياً. ويعتمد على تكرار تفعيلة (فاعلاتن) ست مرات:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ويستخدم تاما مجزوءا .

وهو بحرٌ موسيقيٌ رقيقٌ ورائع نظمت عليه الموشّحات وأجمل القصائد المغنّاة ويعتبر حديث الاستعمال نسبيا، وهو بحر من بحور الطرب المثيرة للنشوة، ومما ساعده على ذلك دخول زحاف الخبن على تفعيلته في كل المواطن

عروض وضرب وحشو مما يجعلها تنساب على اللسان. وهو يجود في الفرح والحزن والزهد. وله لين وسهولة [1]، كما أنه لا يصلح للاستطراد و الإسهاب.

وقد نظم فيه الشاعر عددا معتبرا من القصائد ويظهر ذلك فيما يلي:

– ست قصائد عمودية هي: قصة، صدفة، جسد الحب من ديوان (أغاني الزمن الهادئ)، والنحلة الحمقاء من ديوان (و يأتي الربيع)، اكرهيني، نظفي ديرك، جربي حظك من ديوان (لا شعر بعدك)

– تسع قصائد حرة هي: التقينا، انتصرنا، لا أبارى، من ديوان(أغاني الزمن الهادئ). أغنية لم يلحنها الشيخ إمام، أتفرج وأصفق بحرارة، عند خط الاستواء، اقبضوا الريح، من ديوان (يوميات متسكع محظوظ)... ومأوى من ديوان (قال سليمان). وإلى تائهة من ديوان (لا شعر بعدك). بالإضافة إلى حلم شاعر، الشعر والضياع وهما مقطوعتان من قصيدة أحزان ليست مراهقة من ديوان (قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا).

الغنائية سمة غالبة على قصائد هذا البحر الواردة في دواوينه، والمتصفح لها يدرك لأول قراءة أنها ينطبق عليها تلك الأوصاف والخصائص التي وصف بها هذا البحر، فهي قصائد تطفح بِنَفَس غنائي واضح سواء في موضوعها أو في ألفاظها وأصواتها ونبراتها، وهذا الأمر يشمل الشكلي العمودي و الحر:

لنتأمل هذه النماذج :

- **قصيدة صدفة [2]**

صدفة كان لقاك

روعة كان لقاك

أنا ،، ما عدت أنا !

أنا أصبحت صداك

---

[1] / **عبد النور داوود عمران ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ص 119**

[2] / **الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 23**

كانت الدنيا ظلاما

وانقباضا وخصاما

أمست الآن نعيما

وانشراحا وابتساما

صدفة غيرت دربي

صدفة أيقظت قلبي

كن وفيا ، لي ،، لحبي

ودع الشك وراك

صدفة كنت تسير

صدفة كنت أسير

نظرة مني وأخرى

منك ،، فالحظ كبير

قد عشقنا ... واتفقنا

وإلى الخلد انطلقنا

...

- **قصيدة التقينا [1]:**

التقينا ...

التقينا بعدما كنا انتهينا

[1] / **المصدر السابق ، ص 57**

بعدما كنا افترقنا ونسينا

التقينا ،، دمعة في مقلتينا

وفؤاد خافق بين يدينا

ومواويل هيام رقصت في شفتينا

فلنعش ثانية ... فالحب مكتوب علينا

التقينا ...

شفة تشكو،، وأخرى تتوسلْ

مقلة تبكي ،، وأخرى تتأمل

نحن لن نفنى ...ولن يفنى التغزل

نحن نبقى .. فدع العاذل يعذل

أملأ الأكواب خمرا ليس ذنبا إن جنينا

واغمر الكون غناء ما علينا إن بقينا ..

التقينا ...

التقى الغصن بأوراق وزهر

وسرى لحن الهوى في كل طير

وشكا بدر السما طلعة بدري

لا تلمني إنها ليلة عمري

هاتها صرفا ولا تحزن إذا نحن بكينا

إنها فرحة عمر رقصت في ناظرينا ...

- **إلى تائهة[1] :**

فتحت جرحا بقلبي

و مضت تبحث من سقف يغطيها

و عن شمس تصب الدفء فيها

فتحت جرحا بقلبي

و مضت تبحث عن صاحبة تؤنسها

عن رجل إن حل خطب يفتديها

آه يا صاحبة الجرح تعالي

و ادخلي روحي

فروحي قد خلت من ساكنيها

البسي أبهى الثياب

و افرشي أغلى الزرابي

و ازرعي حقلي ورودا

و اقطفيها

...

وكثيرا ما دخل زحاف الخبن على تفعيلة الرمل (فاعلاتن . فعلاتن) في العروض والضرب والحشو في الشكل العمودي، والضرب والحشو في الشكل الحر. ونلاحظ علتين تدخلان باستمرار هما: الحذف والقصر في الضرب والعروض.

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 65

وبلا شك فإن هذا التنويع في التفعيلة يعبر بشكل ما عن الإحساس،كما أنه يحد من الرتابة التي قد يسببها تكرار التفعيلة على نمط واحد "كل هذه التنويعات فى شكل التفعيلة الشعرية، لا تسبب اضطرابا فى موسيقى الشعر، ولا خللا فى إيقاعه. بل عدها النقاد مظهر ثراء للموسيقى من تكرارها وحدات البيت الموسيقية، والوزن يتمثل فى مجموع تفاعيل البيت. الشعرية وبخاصة فى الشعر المقفى لأنها تقضى على الرتابة الإيقاعية، وتدفع الملل عن المتلقي "[1]

فيما يخص اعتماد الشاعر على الشكلين معا وعدم هجر أي منهما بشكل كلي أو حتى شبه كلي فإن الأمر يتعلق بظاهرة موجودة عند عدد كبير من الشعراء في العصر الحديث وذلك منذ ظهور شعر التفعيلة، وفي رأيي أن ذلك يعود إلى أن الإبداع بشكل عام والشعر بشكل خاص يرفض الخضوع لنظام محدد ومفروض مسبقا، فهو بطبيعته ينشد الحرية، ومن ثم فإن قضية الشكل في الشعر ليست منفصلة عن عملية الإبداع الشعري بل إنه جزء منها وأحد عناصرها.

3– القافيـة:

أ/ في المعنى اللغوي:

القافية لغة (في بعض معانيها) من القفو وهو الاتباع ، جاء في لسان العرب " ... قولهم قفا فلان فلانا ...واقتفى أثره وتقفاه: اتبعه ، وقفيت على أثره بفلان أي أتبعته إياه ... " كما أن " قافية كل شيء آخره... وقيل قافية الرأس مؤخره... وقفوته: ضربت قفاه . وقفيته أقفيه: ضربت قفاه."[2]

والملاحظ في هذا المعطى اللغوي أنه يربط القافية بآخر الشيء ونهايته مما يسهل ويسوغ في الوقت نفسه إطلاق القافية على جزء من البيت الشعري يقع في آخره. وابن منظور نفسه يشير إلى هذا التطابق شبه التام بين الدلالة اللغوي والدلالة الاصطلاحية حين يقول في بيانه لمعن القافية: " قافية كل الشيء آخره ، ومنه قافية بيت

1/ علاء الحمزاوي ، محاضرات فى العروض والقافية(موسيقى الشعر) ، دار التيسير للطباعة والنشر بالمنيا، مصر ، 2002 ، ص 20

[2] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (قفا)

الشعر... والقافية من الشعر: الذي يقفو البيت؛ وسميت قافية لأنها تقفو البيت؛ وفي الصحاح: لأن بعضها يتبع أثر بعض... "[1]، ويمكن أن نفهم أن هذا الجزء من البيت الشعري إنما سمي كذلك (قافية) لأنه يأتي في مؤخرة البيت و نهايته، أو أنها سميت كذلك لأنها يتبع بعضها بعضا، والمتأمل في البحوث والدراسات التي تناولت القافية وخاصة القديم منها يجد آراء أخرى في سبب هذه التسمية.

ومن المفيد الإشارة إلى أن لفظ القافية لا يطلق على جزء معين من البيت يقع في آخره كما سبقت الإشارة، وإنما نجد القافية تطلق على الكلمة الأخيرة من البيت، وتطلق على البيت نفسه، وعلى القصيدة أيضا " وقال الأزهري: " والعرب تسمي البيت من الشعر قافية وربما سموا القصيدة قافية. ويقولون: رويت لفلان كذا وكذا قافية ."[2]

ب/ في المعطى الاصطلاحي :

إن المعنى الاصطلاحي لا يبتعد كثيرا عن المعنى اللغوي ولا ينفصل عنه، وقد لاحظنا كيف ربط لسان العرب بين المعنيين، ونجد أنه يفصل في إيراد تعريفات القدماء للقافية.

والملاحظة الأساسية أن هناك اختلافا في تعريف القافية، وإن شئنا الدقة في تحديدها وبيان بدايتها ونهايتها[3]؛ فعند الخليل هي " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن " وعند الأخفش هي " آخر كلمة في البيت أجمع " وعند الفراء وقطرب وغيرهما هي" الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وهو المسمى (رويا) " [4] وقد اتفق العروضيون ونقاد الشعر على رأي الخليل ، وممن عبر عن قبول هذا الرأي (ابن جني) "... والذي يثبت عندي صحته من هذه الأقوال هو قول الخليل ..."[5]

---

[1] / المرجع نفسه ، مادة (قفا)

[2] / المرجع السابق ، مادة (قفا)

[3] / الخطيب التبريزي ، الكافي في كتاب الكافي في العروض والقوافي ، تح: الحساني حسن عبدالله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1994 ، ص 149

[4] / ينظر لسان العرب ، مادة (قفا) و الكافي في العروض و القوافي ، ص 149

[5] / صابر عبد الدائم ، موسيقى الشعر العربي ، ص 154

وكذلك الخطيب التبريزي " والجيد المعروف من هذه الأقوال هو قول الخليل والأخفش..."[1] على أساس أنه

لا تضارب بينهما كما ذهب إلى ذلك ابن سيده [2].

ويعرف حازم القرطاجني القافية بقوله: " إن القافية في اصطلاح المحققين من أصحاب علم القوافي هي الأجزاء المتطرفة من بيوت الشعر التي وضعت الحركات والسكنات والحروف الهوائية فيها وضعا متحاذي المراتب، لتتساوق المقاطع الشعرية بالاتفاق في جميع ذلك تساوقا واحدا، ويطرد اطرادا متناسبا، وهي مقطع البيت الذي طرفاه ساكنان ليس بينهما ساكن، أو جملته ساكنان "[3]، ويظهر من هذا التعريف وخاصة في القسم الأخير منه أنه يتفق مع رأي الخليل، إلا أن الطريف فيه أن حازما صاغه وفق نظريته النقدية القائمة على قانون التناسب والتي يفترض فيها أن جميع عناصر القصيدة مترابطة وتعمل بطريقة متكاملة في تصور بنيوي، والقافية تكون بالتالي عنصر مهما وفعالا في صنع جمالياتها .

أما القافية في المنظور الحديث فليس هناك تعريفات جديدة تماما، وإنما التركيز في هذا الموضوع كان حول مسائل أخرى مثل أهمية القافية ووظائفها خاصة مع موجة التجديد التي ميزت العصر الحديث، ومع ذلك فهناك بعض التعريفات، أو لنقل صياغات جديدة لمفهوم للقافية، من ذلك ما قاله إبراهيم أنيس: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها..."[4]، وما نلاحظه على هذا التعريف أنه لا يحدد القافية تحديدا دقيقا، بل يركز على خاصية التكرار المتوقع بغض النظر عن طول هذا المقطع أو قصره.

---

[1] / الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي ، ص 149

[2] / صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي ، ص 155

[3] / حازم القرطاجني ، الباقي من كتاب القوافي ، تح : علي لغزيوي ، دار الأحمدية للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1417هـ ، ص36

[4] / إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 244

وتعد القافية الركن الثاني في الإيقاع الخارجي، ولا تقل أهمية عن الوزن، ثم إنها مرتبطة به ارتباطا وثيقا بالإيقاع بصورة عامة، وقد لاحظنا أن كثيرا من تعريفات الشعر تقرن القافية بالوزن من ذلك:

تعريف قدامة بن جعفر الشعر على أنه "قول موزون مقفى "[1].

وابن رشيق يقول " الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاه به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة "[2]؛ فهذان العنصران يمثلان ركني الإيقاع في الشعر قديما وحديثا على الرغم مما حصل في بعض موجات التجديد من رفض لشكل القصيدة العربية، واعتبار الأوزان والقوافي الخليلية قيودا ينبغي التخلص منهما لتحقيق الحرية للشاعر في الإبداع ، إلا أن ذلك لم يفقد القافية أهميتها الإيقاعية. فالشعر بيتا كان أو مقطوعة أو قصيدة ، عموديا كان أو حرا يفقد سحره وألقه بفقدان القافية، لأن عنصر التطريب القائم على التكرار المنتظم، والتناسب المطرد والذي توفره القافية ينعدم وبالتالي يخسر الشعر أهم خصائصه " اللذة التي يحدثها التكرار المنتظم هذا"[3] ففقدان القافية " يقطع الاتساق الإيقاعي، ويحطم التوازي والتوازن بين الأبيات ..."[4]

ولأهمية القافية في تقوية الإيقاع نجد أن العرب قديما لم يتساهلوا في أخطاء القافية وحرصوا على سلامتها ، كما أنهم سعوا إلى توكيدها بصور أخرى مثل: التصريع والتقفية .

وينبغي الإشارة إلى أن القافية لا تنحصر وظيفتها في الجانب الإيقاعي، بل تتعداه إلى الجانب الدلالي والمعنوي؛ لإنها ليست عنصرا مساعدا للوزن فحسب، بل إنها ذات علاقة بالمعنى كغيرها من مكونات العمل الشعري " والحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، و هي، كغيرها من الصور لا تظهر إلا في علاقتها بالمعنى "[5]، وبشكل عام فهي تهب البيت وحدته وتضفي عليه تناسقه الموسيقي من خلال تآزرها مع بقية العناصر الفنية في انسجام مع المعنى وفي غير تكلف أو

---

[1] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 64

[2] / ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ص 134

[3] / حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص 276

[4] / حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ص 52

[5] / جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ص74

تصنع يجعل من القافية عنصرا زائدا. وهذا ما يجعل وجودها في القصيدة ضرورياً ولا يمكن الاستغناء عنها، وقد تنبه حازم القرطاجني لأهمية القافية فقد قال: تقول بعض العرب: أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جربته، وحسنت مواقفه ونهاياته"[1].

إن القافية ذات أهمية كبيرة في تشكيل البناء الموسيقي الشعري لأنها تمثل "فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت وينتهي عندها سيل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذروتها وتنتهي لتعود من جديد وهكذا، وعلى هذا تكون القافية ختام السيل النغمي وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدافعة في التفعيلات فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت، وتنشأ عن تردد القوافي لذة موسيقية خاصة"[2]

وقد كان للقافية هذا العنصر الفعال في الإيقاع حضور قوي لدى شاعرنا؛ فقد كانت أداة فعالة في صنع إيقاع جميل ذي وقع لطيف على وجدان المتلقي وحقق بها جمالية عالية على الرغم من البساطة التي اتسم به تعامله مع هذا الآلية الفنية .

بما أن الشاعر قد نظم على الشكلين العمودي و الحر فقد كان له منهجان في التعامل مع القافية؛ منهج في القصائد العمودية و منهج للقصائد الحرة.

1/ القافية في القصائد العمودية:

للشاعر طريقتان في هذه القافية:

أ/ **القافية الموحدة** وهي أن يلتزم الشاعر قافية واحدة في القصيدة كلها (وهذا هو الأصل في القصيدة العربية)؛ فنحن نلاحظ أن معظم القصائد العمودية قد التزم فيها الشاعر هذه الصورة من القافية ؛ ففي ديوان (أغاني

[1] / **حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 271.**

[2] / **هادي الحمداني ، القافية ودورها في التوجيه الشعري ، مجلة أقلام، بغداد ، العدد 7 ، 1968 ، ص 29**

الزمن الهادئ)[1] نجد ذلك في أغلب قصائد هذا الديوان كما في: تفضلي (قافية السين الموصولة بالهاء)، تفاؤل (قافية العين) حيرة (قافية النون الموصولة بالياء)، واحدة من وطني ، انتماء ، صغيرتي ، ماكرة، في محراب الصمت ، صارحني ، جسد الحب، دعني ، تمهل ، مضاجعة ، انهيار، أنا الذي . وعلى هذا المنوال في سائر القصائد.

وفي ديوان (يوميات متسكع محظوظ)[2] نجد ذلك في: عرافة الحي، اعتمد فيها قافية اللام الموصولة بالياء (ولغزل، على طلل، عن قبلي، معتقلي، في سبلي ...)

مخبزة الأحلام، اعتمد قافية الهاء الموصولة الواو (مرقده، موعده، يردده، ينجده، تجدده، أفقده، سيده...)

وفي ديوان ثلاثيات العشق الآخر نجد ذلك في كل المقاطع؛ كل مقطع يتكون من ثلاثة أبيات يلتزم فيها الشاعر قافية واحدة: المقطع 1 (قافية الدال) ، المقطع 2 (قافية الحاء) ، المقطع 3 (قافية الدال) ... وهكذا في سائر المقاطع

وفي ديوان (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر)[3] نجد ذلك في: من أين لي ، اعتمد قافية الهمزة (ممتلئا ، مبتدأ ، ما قرئا ، أو صدئا ، ...)

أعاصمة الجزائر اعتمد قافية الكاف (حماك ، سماك ، الهلاك ، أساك ، عراك ، رباك ،...، كوينين: اعتمد قافية الميم (دواما ، الندامى ، خزامى ، انفصاما... وهكذا

وفي ديوان (ويأتي الربيع) نجد ذلك في: قصائد: وطني (قافية التاء)، أهواك بندقية (قافية الياء)، نشيد الالتحام (قافية الدال)، النحلة الحمقاء (قافية اللام) ؟ أنا المعلم (قافية النون).

وفي قصائد لا شعر بعدك) نجد ذلك في: حصار (قافية الميم)، ماقيمة الدنيا (قافية الكاف الموصولة بالألف)، تشخصت فيك (قافية الراء)، وكذلك الأمر في سائر القصائد.

---

[1] / **الاعمال غير الكاملة ، ج3**

[2] / **الأعمال غير الكاملة ، ج1**

[3] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2**

وفي ديوان (قال سليمان) نجد ذلك في: احتجاج (قافية الكاف) ، حقيقة (قافية الباء) ، لقيط (قافية النون الموصولة بالهاء) .

ب / القافية غير الموحدة : نجدها في ديوان (أغاني الزمن الهادئ) وذلك في قصائد : صدفة ، عاد القطار ، التحدي ، الراحلة..المقيمة ، وقعت في الشباك ، تعالي ، معاناة .

ففي قصيدة **''صدفة''** اعتمد عدة قواف يمكن القول:إن واحدة منها محورية إذ إنها تظهر باستمرار في القصيدة وهي قافية الكاف (لقاك ، صداك ، وراك ، سواك ...)، أما غير المحورية فهي قوافي الميم الموصولة بالألف والباء والراء الساكنة والميم الموصولة بالياء والراء الموصولة بالهاء .

وفي قصيدة **''عاد القطار''** اعتمد طريقة في القافية شبيهة بالمثلثات في الموشحات، إذ إنه استعمل قافية الدال الساكنة ويغيرها كل ثلاثة أبيات، وفي البيتين السابقين للثالث موضع قافية الدال يأتي بقافية أخرى (الياء الساكنة، العين الموصولة بالألف، التاء الموصولة بالياء، ...) إضافة إلى ذلك يعمد إلى التصريع فيهما دون الثالث .

وفي قصيدة **''التحدي''** اعتمد قوافي ثلاثا، البيتان الأول والثاني قافية النون الموصولة بالهاء، وفي الثالث والرابع والخامس والسادس قافية الكاف الساكنة، وفي السابع والثامن قافية الدال الموصولة بالألف.

وفي قصائد **الراحلة ، وقعت في الشباك ، تعالي ، معاناة** اتبع طريقة في تنويع القافية شبيهة بهذه النماذج المذكورة .

وفي ديوان (و يأتي الربيع)[1] نجد ذلك في : نوفمبر ، هنا ، المجد للعمال ، بين فتى وفتاة. مثال ذلك قصيدة " هنا " اعتمد على قوافي النون والتاء والراء والفاء بصورة متوالية، وقصيدة المجد للعمال اعتمد على قافيتي اللام والراء.

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج4

وفي قصيدة ديوان لا شعر بعدك[1] نجد ذلك في قصيدة واحدة هي " اعتراف "اعتمد فيها التنويع في القافية حيث أتى بخمس قواف على التوالي في كل بيتين قافية ؛ قافية الدال (الوعود ، وجودي) قافية اللام (هزالي، تبالي) قافية القاف (حمقا ، يرقا) قافية اللام (طويلا ، ميلا) قافية الدال (نكد ، سعد) قافية النون (دفيني، لين).

2/ **القافية في القصائد الحرة:**

منهج التعامل مع القافية في هذه القصائد يعتمد بشكل أساس على التنويع، وهو أمر طبيعي في الشعر الحر كما هو معلوم. ويمكن حصر صور القافية فيما يلي:

– **اعتماد قافية منوعة** لكن دون تميز أو طغيان قافية على أخرى كما في قصيدة " **لن تلحقي**" في ديوان (أغاني الزمن الهادئ) (تلحقي ، مراكبي ، كواكبي ، تفصلنا ، تجمعنا ، أفكارنا، أغوارنا ، اللحاق ، الفراق، الاشتياق ...). وفي قصيدة **''أغنية لم يلحنها الشيخ إمام''** في ديوان (يوميات متسكع محظوظ) استعمل مجموعة من القوافي بصورة متوالية حيث يعتمد قافية ما في مجموعة من الأسطر ثم ينتقل إلى أخرى... وهكذا إلى نهاية القصيدة. (قافية الراء الساكنة، قافية الفاء الموصولة بالهاء الساكنة ، قافية الميم الموصولة بالهاء، قافية النون الموصولة بالياء ، قافية الجيم ، قافية الباء.

كما سار في قصائد "ما سر القمة يا أماه ؟ ، وأتفرج واصفق بحرارة، ورباعيات الطفل العاق، وبجرحي أضمد جرحك ، ومسافر نحو الطفولة ، والشمس في استقالة مؤقتة " على الطريقة نفسها تقريبا (أي من حيث توالي عدة قواف).

وفي قصيدة "بلادي" من ديوان (و يأتي الربيع) اعتمد قافية الدال (تريد ، جديد ، نشيد) ثم بقافية التاء (حفظت ، أخذت ، لفظت) ثم قافية التاء (المعجزات ، الفاتنات ، الصفات) ثم قافية الهمزة (الانتماء ، الكبرياء ، الفداء) .

[1] / المصدر نفسه

وفي قصيدة " لأنني " من ديوان (لا شعر بعدك) اعتمد تنويعا واضحا حيث إن هده القصيدة مكونة من ثلاثة مقاطع ، المقطع الأول قافيته الراء (كثيرا ، أميرا ، الحريرا ، تدميرا) والمقطع الثاني قسمان الأول قافيته الدال (وردا ، يهدى ، استبدا) والثاني قافيته الراء (التفكيرا ، كثيرا ...) قافية المقطع الأول والمقطع الثالث قسمان أيضا: الأول قافيته اللام (طويلا ، جميلا ، المستحيلا) والثاني قافيته الراء (صغيرا ، يطيرا... قافية المقطع الأول).

وفي قصيدة " قال سليمان " من ديوان (قال سليمان) اعتمد مجموعة من القوافي ، الياء (وجهي، ثغري، كفي ...) التاء (تلاشت ، تداعت) التاء المربوطة (التفاتة ، الشماتة) القاف (تشقى ، أبقى) الكاف (عصرك ، جيلك ، جسمك ، شعرك) الهمزة (الانتشاء ، سماء ، الأنبياء ، الشعراء ، النساء ...)

وفي قصيدة " وحدك " نجد مجموعة من القوافي المتوالية ، قافية الباء (يغيب ، يذوب ، القلوب) وقافية التاء (يفوت ، السكوت ، تموت) وقافية الباء (التراب ، الغياب ، باب ، الشباب ،الكتاب) وقافية اللام (جميل ، الرحيل ، طويل ، الحلول ، المستحيل).

- **اعتماد قافية محورية** تظهر بعد كل مجموعة من الأسطر و بإزائها قواف أخرى ثانوية كما في وفي قصيدة **" لا أبارى "** من ديوان (أغاني الزمن الهادئ) إذ اعتمد قافية محورية تظهر في نهاية كل مقاطع القصيدة هي قافية الراء الموصولة بالألف (لا أبارى ، العذارى ، سكارى ، النهارا) ، وأتى بقواف أخرى كل منها يظهر مرة واحدة في نهاية ثلاثة أسطر (الغواني ، عصاني ، أتاني) (وميزا ، يعزى ، مغزى) (العاشقينا ، ويقينا ، دفينا). وقصيدة التقينا شبيهة بذلك أيضا.

وكما في قصيدة **" عند خط الاستواء"** اعتمد قافية محورية هي قافية الهمزة (مساء ، والغناء ، الشقاء، البكاء ، ...) واعتمد قواف ثانوية (قافية الراء ، قافية التاء ، قافية الدال ...)

وفي قصيدتي (مدخل – خاتمة) من ديوان (ثلاثيات العشق الآخر) في الأولى اعتمد قافية محورية هي قافية الطاء (سيغلط ، يهبط ، أنشط ، يقنط ، أفرط)، ثم يأتي مع كل قافية بقافية أخرى مساعدة وطبعا يغيرها في كل مقطع. وفي قصيدة الخاتمة هيمنت قافية النون بحيث كان ظهورها في نهايات كل الأسطر تقريبا إلا أن هناك قواف أخرى تظهر أحيانا بإزاء هذه القافية الغالبة مثل قافية الفاء (طيفي ، خوفي ، ضيفي) وقافية التاء الساكنة (ضحكت ، أزهرت).

وفي قصيدة " جسدي و الوطن " من ديوان (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر) اعتمد قافية النون الساكنة بشكل أساسي (الوطن ، سكن ، للمحن، أم مدن ، للأذن ...) مع وجود قافية أخرى يمكن القول إنها مساعدة هي قافية التاء (الأغنيات ، الأمنيات ، الكلمات ، الظلمات).

وكما في قصيدة "إلى تائهة " من ديوان (لا شعر بعدك) اعنمد قافية أساسية تظهر باستمرار هي قافية الهاء (يغطيها، فيها، تؤنسها...) وبإزاء ذلك هناك قواف أخرى غير أساسية (الثياب، الزرابي)، (الحدائق ، الفنادق).

– **اعتماد شبه موحدة:** هذه الصورة من القافية شبيهة بالقافية في الشعر العمودي بما يؤكد أن الشاعر لا يعير كبير عناية بقضية الشكل .ومن نماذج هذه الصورة:

قصيدة "يوميات متسكع محظوظ" اعتمد قافية الراء (قفاري ، الديار ، القصار، القطار ، المستعار ... وكذلك قصيدة " فلتنقر طبلك يا هذا " (دربي ، تنصب ، الحب ، الصب ...) وأيضا في قصيدة " اقبضوا الريح "(مرتجلة ، مستعجلة ، مذهلة ، سنبلة ، ...) .

وفي قصيدة" الكلاب " اعتمد قافية شبه موحدة هي قافية الراء (المرير ، أسير ، الكبير ، المثير ، جرير ، الأخير) .

وقصائد " العمر لك " (سأظل لك ، ما أعدلك ، سأجود لك ، لن أسألك ، لست لك ، بدلك ، ...) وقصيدة " من تكون "(من تكون ، السكون ، العيون ، الجنون ...) وقصيدة " هما توأمان " (يجهضان ، الأوان ، صرختان ، الجبان ، زمان) وقصيدة " أنت الحب " (واقعي ن، مواقعي ، مواجعي ، مضاجعي ، روائعي) من ديوان (لا شعر بعدك)

وقصيدة " يا شعبنا ما أروعك " حيث اعتمد قافي الكاف (ما أروعك ، قلبي معك ، أبدعك ، ... أضلعك ، تصدعك ، أوجعك ...) وكذا قصائد " حماقات شعرية " جلها ذات قافية موحدة ففي " شاعر" نجد قافية الهمزة ، وفي " زوجة " نجد قافية النون، وفي "إله " نجد قافية الكاف .

– **عدم ظهور القافية بشكل واضح** وفي هذه الصورة لا تتضح القافية سواء من حيث الموقع أو من حيث الحروف؛ ففي قصيدة " **القصيدة التي كتبتني** " ليس هناك قافية معينة ، وهي بالأساس مقسمة إلى عدة مقاطع، فالمقطع الواحد قد نجد فيه قافية واحدة أو عدة قوافي أو دون قافية ، فالمقاطع 1-3-4-5-8-9 ليس فيها قافية .

وفي قصيدة " **مدينتي والعالم اليوم بخير** " اعتمد طريقة شبيهة بما في القصيدة السابقة ، فالمقاطع 1-2-3-4-6 لم يعتمد أية قافية وفي المقطع الخامس اعتمد قافيتين ، قافية الراء (شاعر، الكافر ، الحائر) وقافية اللام (مقصلة ، مهزلة ، مفضلة) وليس معنى عدم وضوح القافية أنه لا وجود لها بتاتا بل إنها أحيانا تظهر وأحيانا تختفي في غير التزام بمواضع الظهور و مواضع الاختفاء .

ويمكن من خلال هذا العرض المتعلق بطريقة ومنهج تعامل الشاعر مع القافية أن نستخلص جملة من الملاحظات والتي تعد في الوقت نفسه خصائص و سمات فنية في شعر سليمان جوادي وهي:

– الحرص على القافية بصرف النظر عن صورتها وكيفية ورودها مما يؤكد حرصه على توفير قدر كبير من الإيقاع على اعتبار أنه جوهر الشعر وصانع معظم جمالياته.

– اعتماد القافية الموحدة . غالبا . في القصائد العمودية مما يؤكد اعتداد الشاعر بأصول المدرسة المحافظة فيما يتعلق بالإيقاع . إلا أن الضرورة الفنية تحتم عليه في بعض الأحيان التنويع في القافية كما مر في بعض النماذج .

– الحرص على التنويع في القافية خاصة في الشكل الحر، مما يثري الإيقاع، كما يوفر مساحات للتعبير عن المشاعر المختلفة على اعتبار أن الشكل لا ينفصل عن الدلالة.

ومن المهم القول إن معظم جماليات القافية يرجع إلى حروفها وحركاتها، وأهم هذه الحروف حرف الروي وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فتنسب إليه فيقال قصيدة لامية أو ميمية أو نونية... وأيضا حركته، ولعل لهذه الأهمية عدَّ بعض اللغويين والنقاد الروي هو القافية.

والسبب في هذه الأهمية يتمثل في أنه يشد أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض[1]، بالإضافة إلى كونه الصوت الأخير من البيت والذي يبقى أثره أكثر من غيره فهو " النقرة الجامعة التي ترتد إليها الأصوات السابقة عليها مهما اختلفت... إنه الترجيعة الضابطة التي نتوقع مجيئها دائماً كما نتوقع مجيء غائب عزيز، ولولاها لحلت الفوضى محل النظام"[2]، ولذلك فإن العناية كانت به كبيرة قديما و حديثا، ولعل أبرز الخصائص التي ينبغي مراعاتها في حرف الروي الوضوح والظهور بحيث يتحقق الإيقاع بصورة كاملة، وأيضا القدرة على أداء المعنى والغرض، والتعبير عن الإحساس.

ومن حيث المبدأ فإن جميع حروف المعجم تصلح أن تكون رويا، إلا أنها مختلفة في هذه الصلاحية، بين ما هو جيد و أقل جودة وما هو ضعيف، وقد أشار أبو العلاء المعري إلى ذلك حين قسم الحروف من حيث هذا الأمر إلى:

---

[1] / صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي ، ص 166

[2] / عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د.ط ، نشر بدعم من جامعة اليرموك، اربد– الأردن ، 1980، ص235

أ/ الذُّلُل: وهي ما كثر على الألسن ، ب/ النُّفر: وهي الأقل استعمالا من غيرها كالجيم والزاي وغيرها، ج/الحُوش: وهي اللواتي تُهجر فلا تستعمل.[1]

كما دل استقراء الشعر العربي إلى أن ورود الحروف كروي في هذا الشعر لم يكن على درجة واحدة، بل هناك تفاوت كبير في ذلك. وقد ذهب ابن الأثير إلى أمر قريب من هذا: " واعلم انه يجب على الناظم والناثر أن يتجنب ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف كالتاء، والذال، والخاء، والشين، والصاد، والطاء، والظاء، والغين فان في الحروف الباقية مندوحة عن استعمال مالا يحسن من هذه الأحرف المشار إليها "[2].

وقد قسم إبراهيم أنيس الحروف في هذا السياق إلى: "... ويمكن أن نقسم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أقسام أربعة حسب شيوعها في الشعر العربي:

ا) حروف تجيء بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب وتلك هي : الراء ، اللام ، الميم، النون ، الباء ، الدال .

ب) حروف متوسطة الشيوع وتلك هي : التاء ، السين ، القاف ، الكاف ، الهمزة ، العين ، الحاء، الفاء ، الياء ، الجيم.

ج) حروف قليلة الشيوع : الضاد ، الطاء ، الهاء.

د) حروف نادرة في مجيئها رويا : الذال ، الثاء ، الغين ، الخاء ، الشين ، الصاد ، الزاي ، الظاء، الواو.[3]

أظهر استقراء المجموعات الشعرية موضوع الدراسة أن الشاعر اعتمد الحروف الآتية رويا لقصائده سواء منها ما كان على النسق العمودي أو النسق الحر: الراء ، النون ، الياء ، الميم ، التاء ، الدال ،الكاف ، اللام، السين ، الهمزة ، العين ، القاف ، الباء ، الحاء ، الطاء ، الذال ، الثاء . الهاء ، فهو كما نرى قد استثمر أهم وأبرز حروف المعجم التي هي بالأساس الحروف التي تعتمد رويا في الشعر العربي ؛ فبهذا العدد وبهذا التنوع تمكن من

[1] / عبد النور داود عمران ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ص 186

[2] / ابن الأثير ، المثل السائر، ج1 ، ص92.

[3] / إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 246

صوغ تجربته الشعرية حيث تهيأ له الفضاء الإيقاعي الملائم لذلك من غير أن يجد ضيقا ولا حرجا في التعبير عن المعاني والأحاسيس والموضوعات التي تتشكل منها تجربته، فإذا كانت القافية خاصة في الشعر العمودي قيدا بوصفها وقفة إجبارية لامناص من احترامها أو في أحسن الأحوال ضرورة إيقاعية لا يحسن الشعر إلا بها فإن هذا التنوع في الحروف التي ترد رويا يعد معينا ثرا يمتاح منه الشاعر في صوغ تجربته وتحقيق الأبعاد الجمالية المفترضة في الشعر و التي يُقدَّر أن تكون اللغة بعناصرها أبرز آلياتها، وهذا طبعا بصرف النظر عن تلك الآراء التي لا تعول كثيرا عن تلازم الصوت والدلالة.

كما أظهر الاستقراء نسبة تردد و تكرار كل حرف من هذه الحروف:

1/ نسبة تكرار الحروف في قوافي القصائد العمودية :

– قافية الراء: في سبع قصائد موزعة على مجموعتين (لا شعر بعدك ، أغاني الزمن الهادي) وأربع مقاطع من ثلاثيات العشق الآخر بما مجموعه : 107 أبيات .

– قافية النون: في خمس قصائد موزعة على ثلاث مجموعات (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر، لا شعر يعدك، أغاني الزمن الهادي) ومقطعان من ثلاثيات العشق الآخر بما مجموعه: 57 بيتا.

– قافية الياء: في ثلاث قصائد موزعة على مجموعتين (لا شعر بعدك ، أغاني الزمن الهادي) .بما مجموعه 53 بيتا

– قافية الدال: في خمس خصائص موزعة على (أغاني الزمن الهادي ، يوميات متسكع محظوظ ، رصاصة لم يطلقها حمه لخضر ، لا شعر بعدك) ومقطعان من الثلاثيات بما مجموعه 53 بيتا.

– قافية الميم : في ست قصائد موزعة على أربع مجموعات (لا شعر بعدك ، أغاني الزمن الهادي ، رصاصة لم يطلقها حمه لخضر، قال سليمان) ومقطع من ثلاثيات العشق الآخر بما مجموعه 52 بيتا.

– قافية الكاف : في خمس قصائد موزعة على ثلاث مجموعات (أغاني الزمن الهادي ، رصاصة لم يطلقها حمه لخضر ، لا شعر بعدك) بما مجموعه 35 بيتا .

– قافية اللام: في قصيدتين موزعتين على ديوانين (لا شعر بعدك ، يوميات متسكع محظوظ) بما مجموعه 27 بيتا.

– قافية السين: في قصيدتين موزعتين على مجموعتين (لا شعر بعدك ، أغاني الزمن الهادي) بما مجموعه 23 بيتا.

– قافية الهمزة: في قصيدتين موزعتين على مجموعتين (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر، أغاني الزمن الهادي) ومقطع من (ثلاثيلات العشق الآخر)[1] بما مجموعه 21 بيتا .

– قافية العين: في قصيدتين واردتين في مجموعة واحدة (أغاني الزمن الهادي) ومقطع من الثلاثيات بما مجموعه 11 بيتا .

– قافية القاف: في قصيدة واحدة واردة في ديوان (أغاني الزمن الهادي) ومقطع من الثلاثيات بما مجموعه 10 أبيات .

– قافية الباء: في قصيدة واحدة واردة في ديوان (قال سليمان) ومقطع من الثلاثيات بما مجموعه 08 أبيات.

– قافية الحاء: في قصيدة واحدة واردة في ديوان (أغاني الزمن الهادي) ومقطع من الثلاثيات بما مجموعه 06 أبيات.

– قافية التاء: في قصيدتين موزعة على مجموعتين (لا شعر بعدك ، أغاني الزمن الهادي) بما مجموعه 21 بيتا.

– قافية الطاء: في مقطع واحد من الثلاثيات (03 أبيات)

– قافية الذال: في مقطع واحد من الثلاثيات (03 أبيات)

إذا نظرنا إلى هذا الإحصاء والمتعلق باستخدام الروي في النسق العمودي أمكننا تصنيفه إلى ثلاث مجموعات، الأولى تضم حروف: الراء ،النون ، الياء ، الدال ، الميم ، وهذه تشكل الأعلى استخداما. والثانية تضم حروف:

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج1**

الكاف ، اللام ، السين ، الهمزة ، وهذه تشكل الأوسط استخداما. والثالثة تضم حروف: العين ، القاف، الباء ، الحاء ، التاء ، الطاء ، الذال ، وهذه الأقل كما هو واضح من الإحصاء السابق.

2/ نسبة تكرار الحروف في القصائد الحرة*:

– قافية الراء: في 27 قصيدة موزعة غلى دواوين: رصاصة لم يطلقها حمه لخضر، لا شعر بعدك، أغاني الزمن الهادي، يوميات متسكع محظوظ، قال سليمان، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، بما مجموعه 204 سطور.

– قافية النون: في 12 قصيدة موزعة غلى: رصاصة لم يطلقها حمه لخضر، أغاني الزمن الهادي ، يوميات متسكع محظوظ، قال سليمان ، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا[1]. ثلاثيات العشق الآخر، بما مجموعه 120 سطرا.

– قافية اللام: في 13 قصيدة موزعة على : لا شعر بعدك ، أغاني الزمن الهادي ، يوميات متسكع محظوظ، قال سليمان ، قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا ، بما مجموعه 80 سطرا.

– قافية الياء: في 08 قصائد موزعة على: رصاصة لم يطلقها حمه لخضر، لا شعر بعدك، أغاني الزمن الهادي، قال سليمان، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، بما مجموعه 67 سطر ا.

– قافي الهمزة: في 09 قصائد موزعة على: رصاصة لم يطلقها حمه لخضر ، لا شعر بعدك ، أغاني الزمن الهادي ، قال سليمان ، قصائد للحزن وأخري للحزن أيضا ، بما مجموعه 58 سطرا .

– قافية التاء: في 08 قصائد موزعة على: قال سليمان ، يوميات متسكع محظوظ، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، بما مجموعه 57 سطر ا .

– قافية الباء: في 08 قصائد موزعة على : رصاصة لم يطلقها حمه لخضر، أغاني الزمن الهادي ، يوميات متسكع محظوظ ، قال سليمان، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، بما مجموعه 44 سطر ا.

*** / الأرقام المقدمة عن عدد الحروف المستخدمة رويا في قوافي القصائد الحرة تقريبية**

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج2

– قافية الكاف: في 06 قصائد موزعة على: رصاصة لم يطلقها حمه لخضر، لا شعر بعدك، قال سليمان، بما مجموعه 39 سطرا .

– قافية الهاء: في 06 قصائد واردة في ديوان قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، بما مجموعه 32 سطرا – قافي الميم: في 04 قصائد موزعة على دواوين: يوميات متسكع محظوظ، قال سليمان، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا بما مجموعه 24 سطرا .

– قافية العين: في 03 قصائد موزعة على: رصاصة لم يطلقها حمه لخضر، لا شعر بعدك، يوميات متسكع محظوظ ، بما مجموعه 20 سطرا .

– قافية الدال: في قصيدتين موزعتين على: قال سليمان، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، بما مجموعه 10 أسطر.

– قافية السين: في قصيدة واحدة واردة في ديوان قال سليمان ، بما مجموعه 07 أسطر.

– قافية الطاء: في قصيدة واحدة واردة في ديوان ثلاثيات العشق الآخر، بما مجموعه 07 أسطر.

– قافية القاف: في قصيدة واحدة واردة في ديوان أغاني الزمن الهادئ، بما مجموعه 04 أسطر.

– قافية الحاء: في قصيدة واحدة واردة رصاصة لم يطلقها حمه لخضر، بما مجموعه 03 أسطر.

– قافية الثاء: في قصيدة واحدة واردة في ديوان أغاني الزمن الهادئ، بما مجموعه 03 أسطر.

وإذا نظرنا الى هذا الإحصاء والمتعلق باستخدام الروي في النسق الحر أمكننا تصنيفه إلى ثلاث مجموعات، الأولى: تضم الحروف: الراء ، النون ، اللام ،الياء ، وهذه الأعلى استخداما. والثانية: تضم الحروف: الهمزة ، التاء ، الباء ، الكاف ، الهاء ، وهذه تمثل الأوسط استخداما. والثالثة: تضم الحروف : الميم ، العين ، الدال ، السين ، الطاء ، القاف ، الحاء ، الثاء ، وهذه طبعا تمثل الأدنى استخداما.

وبالجمع بين الإحصائين أعني في النسق العمودي وفي النسق الحر يكون للحروف المستخدمة رويا عند جوادي الترتيب التالي: الراء، النون ، اللام ، الياء ، الهمزة ، الميم ، التاء ، الكاف ، الدال، الباء ، السين ، الهاء ، العين ، الطاء ، الحاء ، الثاء ، الذال .

فالحروف: الراء والنون واللام والياء هي الأكثر استخداما.

والحروف: الهمزة والميم والتاء والكاف والدال وهي متوسطة الاستعمال.

وبقية الحروف قليلة الاستعمال وبعضها نادر، مع ملاحظة جزئية مهمة وهي أن بعضها يعلو استخدامها نوعا في النسق العمودي، ويدنو في النسق الحر كحرفي الميم والدال وبعضها بالعكس من ذلك كحرفي الهمزة واللام.

وهذا التصنيف والذي يمثل الحروف المستعملة رويا عند شاعرنا يقترب من التصنيف الذي الحروف المستعملة رويا في الشعر العربي كما قرر ذلك إبراهيم أنيس.[1]

فشاعرنا استخدم بكثرة وبنسبة عالية ثلاثة أحرف (الراء والنون واللام) وهي كما نرى تقع في المجموعة الأولى، وبالقدر نفسه استخدم (الياء) وان كانت واقعة في المجموعة الثانية أي متوسطة الاستعمال.

واستخدم بكثرة ولكن بنسبة اقل حروف (الهمزة والتاء والكاف) وهي كما نرى واقعة في المجموعة الثانية، وبالقدر نفسه استخدم حرفي (الميم والدال) وان كانا واقعين في المجموعة الأولى أي كثيرة الاستعمال، واستعمل بقية الحروف بشكل قليل أو نادر وهو الأمر الشائع في الشعر العربي أي في المجموعتين: الثالثة والرابعة.

وبلا شك فإن لهذه الظاهرة في شعر جوادي دلالاتها ولعل أهمها:

– مسايرته لمنهج الشعر العربي وتقاليده في هذه الجزئية ؛ فالمطابقة كما رأينا تكاد أن تكون تامة بحيث كثر عنده وشاع ما كثر في الشعر العربي وشاع، وهذا بحد ذاته يشكل ملمحا ودليلا على انتماء الشاعر إلى شعرية راسخة وتليدة فهو يستمد منها ويأخذ، وهذا يؤكد أن صدور الشاعر عن تقاليد فنية أمر وجوبي في تحقيق شخصية شعرية ميزة أو خاصية.

[1] / إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 246

الأمر الآخر الذي يدل عليه شيوع بعض الحروف وقلة بعضها الآخر وهو أمر هام لأنه يتعلق بالناحية الدلالية، هو أن هيمنة حروف (الراء ، النون ، اللام ، الياء) له ما يبرره في البناء الشعري، فهذه الحروف من حروف الذلاقة ومن خصائصها قدرتها على الانطلاق من دون تعثر في تلفظها ، ولمرونتها وسهولة النطق الدلالية ، هو أن هيمنة حروف (الراء ، النون ، اللام ، الياء) له ما يبرره في البناء الشعري، فهذه الحروف من حروف **الذلاقة** ومن خصائصها قدرتها على الانطلاق من دون تعثر في تلفظها، ولمرونتها وسهولة النطق بها كثرت في أبنية الكلام، ومما سوغ كثرة استعمالها أنها من الأصوات **المجهورة**، إذ لولا ذلك لفقدت اللغة أهم عنصر فيها وهو تنغيمها وموسيقيتها ورنينها الخاص الذي يميز به الكلام من الصمت[1]

وهذه الحقيقة اللغوية هي ما يفسر الائتلاف الموجود بين هذه الأصوات وطبيعة التكوين الشعري أو التجربة الشعرية المراد التعبير عنها، فيلاحظ ذلك التجاوب بين هذه الأصوات في توظيفها القافوي وبين الحالة النفسية قي رهان حقيقي على تحقيق التلاحم بل الاتحاد بين الإيقاعين الشعري والنفسي، وفي موضوعنا نستحضر ما قدمت له سابقا من التجربة الشعرية الجوادية من أنها غنائية*

وهذا أمر واضح ولا جدال فيه، ومن غير شك فإن تلك الخصائص أعني خصائص الحروف المهيمنة على الروي تسهم في تكريس هذه الغنائية وتلائم طبيعتها التي تتطلب الترنم والرنين والانطلاق الصوتي.

ويمكن القول أيضا: إن الشاعر سليمان جاءت حروف الروي في شعره متنوعة، كما أنة لم يخالف منهاج الشعراء في اعتماد الحروف الأساسية عندهم في نظم أغلب قصائده، كما أن الشاعر يلجا إلى القوافي السهلة لوفرتها من جهة وخفتها من جهة أخرى. كما يظهر لنا ذلك أن حرص الشاعر على تقليد الشعر العربي لم يكن في معانيه وأفكاره ولغته فحسب، ولكن باستعماله حروف القوافي المشهورة التي كانوا يستعملونها ،إلا إن هذا لم يمنع الشاعر من إن ينظم – من نحو ما أشرنا إلى ذلك – على القوافي قليلة الدوران في الشعر.

---

[1] / محمد المبارك ، فقه اللغة وخصائص العربية ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، 1964 ، ص 47 و50 وغيرهما ، وينظر أيضا في خصائص الحروف : الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس

***–الغنائية هنا من الغناء وليس بالمعنى النقدي الذي يعني الوجدانية و الذاتية .**

ويمكن الاستنتاج أيضا من حضور أغلب حروف المعجم في قوافي الشاعر بوصفها رويا أنه حريص على التجديد وعدم الخضوع لمنطق التقليد الذي يؤدي بالضرورة إلى الجمود والرتابة والضحالة والسطحية وهو ما يتنافى مع قيم الفن بل وطبيعته، فهذا التنوع هو من لوازم التجديد وليس حلية أو مظهرا ودليل ذلك أن السياق الشعري، وطبيعة التجربة المعبر عنها هو ما استدعى هذا التنويع وهذا الثراء .

حركة حرف الروي :

القافية من حيث حركة الروي إما مطلقة وإما مقيدة، فالمطلقة هي ما تحرك رويها، والمقيدة هي ما سكن رويها ، وليس البحث هنا عن تفاصيل هذا الموضوع عروضيا، وإنما البحث عن دلالات هذه الحركة وهذا السكون في مقاربة تتوخى الربط بين الصوت والدلالة على اعتبار أن للصوت قيمة رمزية وإيحائية تعبيرية تعمل على إثراء الأثر الجمالي لموسيقى النص الشعري.

وفي عملية استقراء النصوص موضوع الدراسة تبين أن الشاعر فد استخدم القافية بنوعيها هذين، وقد حاول البحث الكشف عن الدلالات التي تختفي وراء هذه الظاهرة متمسكا بالموضوعية العلمية الواجبة في هذا المقام على الخصوص لأن دراسة مثل هذه الظواهر تحيط به الكثير من الذاتية والانطباعية.

1/ القافية المطلقة :

أ / الروي المضموم :

من أبرز المعاني والدلالات لهذه الحركة العلو لذلك فهي تصلح لمعاني الفخر والاعتزاز والفخر والزهو وما شابه ذلك " الضمة والكسرة متقابلتان، هما أكثر شيء في الشعر، وأعني بقولي (متقابلتان) أن بينهما نوعا من ضدية، فالضمة حركة تشعر بالأُبَّهة والفخامة ، والكسرة تشعر باللين، ومن تأمل الشعر العربي وجد أرقَّ قصائده مكسورات الروي في الغالب، وأفخمها مضموماته في الغالب، ووجد شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسرة،

وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم ... "[1] لم ترد الكثير من القصائد على هذا الروي عند الشاعر، وما ورد ينسجم بشكل ما مع ما سبق ذكره، ومن نلك القصائد:

- قصيدة (حصار)[2] : قافية الراء المضمومة :

حاصرتني بحبها فطّوم والنعيمان حبها و النعيمُ

فهذه القصيدة يعبر الشاعر عن أنه محاصر بحب " فطوم " ولكنه لا يشكو من هذا الحصار ولا يتألم منه بل إنه يشكل له مصدرا للسعادة فهو يعتز ويفخر به كما أنه يتشبث به .

- قصيدة (وجهان للأسى)[3] : قافيتها النون المضمومة :

كأس و أغنية و حزن مزمن وعشيقة سكرى تسب وتلعنُ

ودعيّ شعر قربها مترنح يخفي الهوى طورا و طورا يعنُّ

متمسك بردائها متعلق متفرعن في فعله متمسكنُ

يصور الشاعر في هذه القصيدة عجرفة واستعلاء عاشقة، فالضم يلائم مثل هذه العاطفة بكل ما فيها من تعال وخيلاء وفي نبرة حادة وقوية.

- قصيدة جسد الحب[4] : قافيتها الميم المضمومة

الهوى .. حرب وإني .. في الهوى كالليث شهمُ !

لا تظني في هواي .. ((إن بعض الظن إثم)) !!

فيها اعتزاز الشاعر بشهامته و بإخلاصه في الحب .

ب/ الروي المفتوح :

---

[1] / عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج1 ، ص 88

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج 4 ، ص 57

[3] / المصدر السابق ، ص 89

[4] / الأعمال غير الكاملة ، ج 3 ، ص 87

من أبرز المعاني والدلالات لهذه الحركة الانفتاح لذلك فهي تصلح لمعاني الفرح والانتشاء، وربما صلح لمعاني أخرى مختلفة كالغضب وإجمالا هي ملائمة للانطلاق في التعبير، يرى الدكتور عبد الله الطيب " أن الفتحة دون صاحبتيها ، الكسرة والضمة. والشعراء لا يكثرون منها. وأحسن ما تجيء في القوافي الموصولة بـ "ها " التأنيث لأنها في هذه الحالة تكون كالجزء من الضمير الموصولة به القافية لمكان الألف منه، وتحسن في الحروف الشفهية كالميم والباء لأن مخرجهما مباين مخرج ألف الإطلاق. وقد يحسن مجيئها مع اللام و الراء أحيانا ، ومجيئها مع الياء حسن جدا " [1]

وقد ورد عند الشاعر في عدد من القصائد ينطبق عليها شيء من المعاني السابقة كما وردت بالطريقة التي أشار إليها المجذوب، ومن ذلك:

قصيدة (ما قيمة الدنيا) [2]: قافيتها الكاف الموصولة بألف الإطلاق :

ما قيمة الدنيا و ما مقدارها إن غبت عني وافتقدت هواكا

...

ما قيمة الأزهار حين ألمها ما قيمة الأشياء دون لقاكا

– قصيدة (تفضلي)[3] : قافيتها السين الموصولة بالهاء :

تفضلي يا آنسه ذات العيون الناعسه

أنا وحيد متعب ولا رفيق آنسه

– قصيدة (ليلاي) [4]: قافيتها : الياء الموصولة بالألف :

الكل يغني ليـلاه وأنا لا أعرف ليلايا

---

[1] / عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج1 ، ص 87

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 59

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 19

[4] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 97

أملي أصبحت و أحلامي وأهم أهم قضايا

فدعيني أخرج من حزني ودعيها تضحك عينايا

و دعيني أصرخ في الدنيا يا دنيا فزت بدنيايا

....

في هذه القصيدة تعبير عن أمل أو حلم يراود الشاعر في نشوة واضحة وبالتالي فهي أقرب إلى مشاعر الفرح وأبعد عن الحزن والانكسار...

- قصيدة (لا تغب)[1]: قافيتها الياء الموصولة بالألف :

أرى الحزن مهزوما وقد كان عاتيا كأني به يبكي ويندب حاليـا

تعودني حتى استحال ملازمي وأصبحت إن غاب الحبيب المناديا

- قصيدة (نظفي ديرك)[2] : قافيتها الباء الموصولة بالألف :

لملمي جسمك هذا المذنبا آن لي صاحبتي أن أذهبا

أطفئي كل البراكين التي أحرقت في بحر حبي المركبا

هذه القصيدة تعكس مشاعر الغضب والكراهية والعنف مما يؤكد ذلك – إضافة إلى حركة الفتح- حرف الروي نفسه (الباء) فهو صوت انفجاري ...

- قصيدة (كوينين)[3] : قافيتها الميم الموصولة بالألف :

كوينين هل أدعيك مقاما وأنت التي سكنتني دوامـا

كونين هل أصطفيك خليلا وقد كنت دوما أعز الندامى

تسيلين شوقا بجسمي وعطفا وتسرين فيه شذى و خزامى

---

[1] / **المصدر السابق ، ص 139**

[2] / **المصدر نفسه ، ص 107**

[3] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 135**

ج/ الروي المكسور :

" ... والكسرة تشعر باللين، ومن تأمل الشعر العربي وجد أرقَّ قصائده مكسورات الروي... شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسرة ... والشعراء المعاصرون يكثرون من الكسر، لما يشعرون به فيه من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة التي يريدون أن يعبروا عنها "[1] من أبرز دلالات هذه الحركة الانكسار لذلك فهي تلائم حالات انكسار النفس كالحزن والشعور بالألم ونحو ذلك، وقد كانت هذه الحركة الأكثر ورودا في قوافي الشاعر، ولعل لذلك دلالة في تجربة الشاعر.

– قصيدة (تشخصت فيك)[2] : قافيتها الراء المكسورة :

لأنك أغلى يا منيرة من شعري وأكبر من كل الهدايا التي تغرِي

بكيت و قد كان اعتقادي بأن لي دموعا إلى غير المصائب لا تجرِي

بكيت وهل أخفي دموع مسرّتي وقد أدركت عيناي ما ليلة القدرِ

سمة الحزن والانكسار واضحة في هذه القصيدة، وقد تكرست بحرف الروي نفسه (الراء) الذي يتسم بصفة التكرار، وهو ما دخل كلمة إلا أكسبها سمة المعاودة والاستمرار[3] ...

– قصيدة (اكرهيني)[4] : قافية الدال المكسورة :

ليس لي أي سلاح للتحدي فاعبثي أيتها الأنثى و صدِّي

افعلي ما شئت بي ليس عجبا إن أنا واصلت هذا العمر وحدِي

– قصيدة (انتماء)[5] : قافية الهمزة المكسورة

---

[1] / عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج1 ، ص 88 و 89

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 133

[3] / عبد الرحمن تبرماسين وعائشة جباري ، البنية الايقاعية في المزدوجة ، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري ، جامعة بسكرة ، ص 13

[4] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 91

[5] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 35

ناوليني تعاستي وعنائي ودعيني أخض عباب شقائي

ناوليني قضيتي وهمومي ناوليني براءتي ونقائي

– قصيدة (صغيرتي)[1]: قافية الراء المكسورة

إياك يا صغيرتي أن تلعبي بالجمر !

أن تخدعي ببسمة ممزوجة بالمكر !

– قصيدة (حيرة)[2]: قافية النون الموصولة بالياء

أغرقني في بحره فمن ترى ينجدني

ومن ترى عن حيرتي في حبه يبعدني

– صارحني، تعالى، معاناة، مضاجعة،[3] أعاصمة الجزائر، أحزان ليست مراهقة، الخروج من الرماد[4]

في هذه القصائد جميعا تعبير عن لحظات انكسار فإن لم يكن حزن وألم فحيرة أو توسل واستعطاف وما شابه، فضلا عن الرقة والعذوبة التي انبثقت عن استعمال هذا الروي المكسور تماما كما قيل عن أرق أشعار العرب ما كانت مكسورة الروي .

2 / القافية المقيدة (الروي الساكن) :

هذا النوع الثاني للقافية من حيث حركة الروي وهذه القافية قليلة الشيوع في الشعر العربي، ولعل سبب دلك يعود إلى أنه لا تسعف الشاعر إيقاعيا بحيث لا يمتد فيها نفس الشاعر وبالتالي لا يتمكن من متابعة القصيدة باسترسال ، ولا تتمكن أيضا من أداء الكثير من المعاني الشعرية . وقد أكد إبراهيم أنيس أن هذه القافية لم تكثر

[1] / المصدر السابق ، ص 37

[2] / المصدر نفسه ، ص 59

[3] / المصدر نفسه ، ص 67 ، 85 ، 97 ، 101 ،

[4] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 127 ، 51 ، 137

إلا في العصر العباسي " ... وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم ، بل لا يزال الملحن فينا يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في في تلحين أبياتها. وتكثر في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر . وهذا البحر بحر الغناء يؤثره المغنون و الملحنون. وقد تجيء هذه القافية بنسب قليلة في بحور مثل: الطويل، الرجز، المتقارب، السريع..."[1]

وهذه القافية وردت بكثرة عند الشاعر، ويظهر أن خاصية الغنائية لها الدور الأكبر في شيوع هذه القافية، وهذا التعليل يعززه ما قرره إبراهيم أنيس من ملاءمتها للغناء الذي ازدهر في العصر العباسي، ومازال الأمر على كذلك إلى عصرنا هذا . إلا أن ذلك لا يمنع من وجود مسوغات أخرى، فالروي الساكن يصلح للتعبير عن بعض أحاسيس الضعف والعجز في مواجهة بعض المواقف، أو الاستسلام وكتم الشعور أيا كان نوعه (غضب ، ألم ، وحسرة ...) وعدم الانطلاق في البوح والإفصاح، ونجد ذلك في قصائد عديدة مثل قصيدة (تعالي)[2]:

تعالي .. تعالي تري ما جرى لي

تغير حالي وما من نصيرْ

تعالي بقربي لإسعاف قلبي

وإفراج كربي فأنت الخبيرْ !!

فتاتي .. هلمي !! فقد زاد سقمي ،،

وأصبح جسمي ،، نحيلا .. كسيرْ !!

تعالي !!وآسي ،، وري ما أقاسي ! ..

أرى فيك آ س ،، عليما ! قديرْ !! ...

[1] / إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 258

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 85

ومثلها قصائد : عاد القطار ، تمهل ، انهيار من ديوان (أغاني الزمن الجميل) ، العمر لك ، كل شيء مؤجل، لا تعترف ، لخص حديثك من ديوان (لا شعر بعدك)، يا شعبنا ما أروعك ، وحدك ، وغيرها من ديوان (قال سليمان) .

قصيدة (لخص حديثك)[1]: تصور حالة من الألم المكتوم بسبب الغدر فلم يملك إلا العتاب في مرارة يحاول إخفاءها ما استطاع.

لخص حديثك و اختصر ودع التردّد و الحذرْ

قل ما أردت فإنّ لي قلبا على البلوى فطرْ

أنا لست أول من تها ن و لست أول من غدرْ

أنا لست أوّ ل من تصو ن وداد من عنها هجرْ

يا ظالمي إن شئت أن مضي فقد شاء القدرْ

أنا ما انهزمت وما انكسر ت و أنت لا لم تنتصرْ

...

قصيدة وحدك [2]: تصور حالة من الحزن المكتوم لفقدان الرئيس هواري بومدين:

كلهم يا رفيق المساكين

يرحل ، يحمل أشياءه ويغيبْ

كلهم ينتهي يتلاشى يذوبْ

غير أنك وحدك يا سيدي

موغل في القلوبْ

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 115

[2] / قال سليمان ، ص 23

تحمل الشمس بين يديك

وترفض أن يعتريك الغروبْ

....

4- الإيقاع الداخلي

1/ التـكرار:

من أكثر الظواهر شيوعا في شعر سليمان جوادي التكرار وقد استعمله بصور مختلفة، حيث نجد تكرار الحروف والأسماء والأفعال والجمل، وذلك في بداية القصيدة وفي وسطها وفي نهايتها.

وقد وظف شاعرنا هذه التقنية اللغوية بشكل مكثف في تجربته الشعرية حتى غدت سمة بارزة، وسيظهر من خلال دراسة بعض النماذج الغايات والدلالات التي يوفرها هذا التكرار بصوره المختلفة ومن ثم ما يضفيه من جماليات على خطابه الشعري إن كان على المستوى الإيقاعي أو على المستوى الدلالي.

ومصطلح التكرار من أكثر المصطلحات دورانا في البلاغة العربية القديمة وعرف تعريفات متقاربة الدلالة وفهم وظيفته على نحو متقارب أيضا.

والتكرار لغة من الكر بمعنى الرجوع ، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف يقول ابن منظور: الكرّ: الرجوع يقال كرّه وكرّ بنفسه... والكر مصدر كرّ عليه يكرُّ كراً وكروراً وتكراراً: عطف عليه وكرّ عنه: رجع... وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكراره، وقد يأتي تصريف آخر بمعنى التكرار وهو التكرير يقول الجوهري: الكرّ الرجوع، يقال: كرّه وكرَّ بنفسه يتعدى ولا يتعدى وكررت الشيء تكريراً وتكرارا)[1].

أما في الاصطلاح فيمكن تعريفه بشكل عام بأنه تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر ...

[1] / الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ،(مادة كرر)

وقد عرفه ابن الأثير بقوله : " هو دلالة اللفظ على المعنى مردَّدَا "كما قسمه إلى مفيد وغير مفيد " المفيد أن يأتي لمعنى، وغير المفيد أن يأتي لغير معنى.

واعلم أن المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له وتشييدا من أمره، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك "[1]

أما في اللغات الأجنبية فنشير إلى أن كلمة (Repetition)كلمة لاتينية ومعناها : **يحاول مرة أخرى** وهي مأخوذة من (Petere) ومعناها **يبحث**. وقد تناول الدارسون المحدثون ظاهرة التكرار في الشعر وفي الأدب والفن عموما بكثير من الدرس وتجاوزوا النظرة القديمة إلى هذه الظاهرة الفنية الهامة انطلاقا من المقاربات الحديثة لمختلف الظواهر الأدبية.

و التكرار إحدى الأدوات الفنية الأساسية للنص وهو يستعمل في التأليف الموسيقي والرسم والشعر والنثر. والتكرار يحدث تيار التوقع ويساعد في إعطاء وحدة للعمل الفني ومن الأدوات التي تبنى على التكرار في الشعر: اللازمة، العنصر المكرر، الجناس الاستهلالي، التجانس الصوتي، والأنماط العروضية وغير ذلك ...

وعن جمالياته يمكن أن نذكر رأيين أحدهما قديم والآخر حديث، أما الأول فهو لابن رشيق فقد ذكر أنه " لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب، أو على سبيل التنويه به والإشارة بذكر إن كان في مدح أو على سبيل التقريع والتوبيخ، أو على وجه التوجع إن كان رثاء أو تأبينا "[2]

أما الثاني فهو لنازك الملائكة حيث تقول: " أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أسلوب آخر من إمكانية تعبيرية إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه "[3]، وبينت أن التكرار في ذاته ليس جمالاً يضاف

---

[1] / ابن الأثير ، المثل السائر ، القسم 1 ، ص 3 و 4

[2] / ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ج2 ، ص 73و 76

[3] / نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين ، بيروت 1978 ، ص 263 و264

إلى القصيدة وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة فهو على سهولته وقدرته في إحداث موسيقي يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري..

وسأعود إلى هذه الآراء التي تبحث في جماليات التكرار حين أعرض لنماذجه عند الشاعر ودراستها.

وللتكرار أنواع كثيرة ومن اشهرها:

1/**تكرار الحرف**: وهو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام، مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادا تكشف عن حالة الشاعر النفسية.

2/ **تكرار اللفظة**: وهو تكرار بعيد اللفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الألفاظ، وإكسابها قوة تأثيرية.

3/ **تكرار العبارة أو الجملة**: وهو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم، إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه.

وهذا التقسيم قريب جدا إلى التقسيم الذي أشارت إليه نازك الملائكة وإن كانت لا تعول على نوع التكرار بقدر ما تعول على موهبة الشاعر ومقدرته على توظيف هذه التقنية التعبيرية بما يخدم العاطفة والمعنى.

ومن أنواعه أيضا:

1/ **التكرار الاستهلالي**: وهو تكرار كلمة (اسم ، فعل ، حرف) أو عبارة (جملة تامة ، غير تامة) في كل بيت أو سطر من مجموعة أبيات أو أسطر متتالية، وهذا النوع هو الأكثر شيوعا في الشعر عموما وفي الشعر المعاصر خاصة، وقد أشارت إليه نازك الملائكة واعتبرته بسيطا لا يعطيه الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب وحاذق[1]

[1] / **المرجع السابق ، ص 278**

2/ **التكرار الختامي**: ويكون بتكرار الكلمة أو العبارة في نهاية الأبيات أو الأسطر وهو نوع قليل بالقياس إلى النوع السابق. وقد صرح رجاء عيد بأن هذا الضرب من التكرار ناجم عن تأثر الشعراء المحدثين بالأدب الغربي[1]، وقد لاحظ أن أبرز شعراء الحداثة من أمثال السياب وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل ومحمود درويش... قد تأثروا في هذا النمط (أي النكرار الختامي أو تكرار كلمة في القافية) بالشاعر (ت .اس. اليوت) " وهذا النمط التكراري يغلب على قصائد (ت.اس.اليوت) وعلى وجه الخصوص قي قصيدة (أغنية حب)[2]

3/ **التكرار الدائري**: وهو أن يعمد الشاعر إلى تكرار كلمة في القصيدة دون أن يلتزم موضعا ما على أن يدير كل معاني القصيدة على هذه الكلمة فتغدو بذلك الكلمة المحور.

4/ **تكرار التقسيم**: وهو تكرار كلمة أو عبارة في بداية أو ختام كل مقطع من مقاطع القصيدة أو ببعضها أو على أقل تقدير تكرارها بعد مجموعة من الأبيات أو الأسطر.

وقد وظف الشاعر هذه الأنواع من التكرار وحقق بها جمالية قائمة بالأساس على الوظائف المنوطة بالتكرار والتي يمكن إجمالها فيما يلي :

1/ الوظيفة التأكيدية: ويراد بها إثارة التوقع لدى المتلقي، وتأكيد المعاني وترسيخها في ذهنه.

2/ الوظيفة الإيقاعية: بالتكرار يساهم في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاما موسيقيا خاصا.

3/ الوظيفة التزيينية: وتكون بتكرار كلمات مختلفة في المعنى ومتفقة في البنية الصوتية، مما يضفي تلوينا جماليا على الكلام.

ومن المفيد الإشارة إلى أن التكرار الحديث من حيث الوظيفة –على الأقل– يختلف عن التكرار التراثي، وقد ذكر رجاء عيد أغراضا ووظائف عدة للتكرار[3]

وسأقوم بدراسة نماذج التكرار عند الشاعر بالجمع بين التقسيمين السابقين:

---

[1] / **رجاء عيد ، لغة الشعر ، ص 152**

[2] / **المرجع نفسه ، ص 154**

[3] / **رجاء عيد ، لغة الشعر ، ص 135 وما بعدها**

* **التكرار الاستهلالي** : وقد وظف الشاعر بشكل واسع ومكثف بحيث لا تكاد تخلو قصيدة منه ومن نماذجه البارزة :

ا/ **تكرار الكلمة:**

- تكرار الفعل كان (كانت ،كنت ، كنا) في **" رصاصة لم يطلقها حمه لخضر "**[1]

الذي يوحي يصور مدى إحساس الشاعر بفقدان هذه القيم التي ظل يرددها مقرونة بالفعل (**كان**) الذي قام بهذه الوظيفة

أتيت

فكنت الندى لحظة القيظ

كنت المطر

أتيت

فكنت اختزال المواسم

كانت عيونك أجمل صومعة في المدينة

كانت يداك احتفال القبائل

كنت الربيع الذي نشتهيه

و**كنا** صغارا نفتش داخلنا عنك

كانت عذارى المدينة

يبحثن عن رجل

يبعث الخصب فيهن

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 87**

كنت الخصوبة

كنت الرجولة

كنت الندى لحظة اليقظ

كنت المطر

– تكرار كلمة ' صدفة 'في قصيدة " صدفة "[1]

صدفة غيرت دربي

صدفة أيقظت قلبي

...

صدفة كنت تسير

صدفة كنت أسير

...

صدفة أصبحت حلمي

وغدا همك همي

صدفة أصبحت أحيا

في هناء كل يوم

فكلمة **'صدفة'** تكررت في هذه القصيدة في مستهل مجموعة من الأبيات وإن لم يكن في بعضها بشكل متتال.

ومثاله أيضا تكرار' أداة النداء' في قصيبدة **"وفاء"**[2]

يا أجمل العيون في مدينتي

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص23**

[2] / **المصدر السابق ، ص 27**

يا ألطف الأسماءْ !!

يا واحة بين الرمال ..

يا حديقتي الغناءْ!

ومثاله أيضا تكرار حرف السين التي هي للاستقبال في قصيدة **" تفاؤل"**[1]

ستزهر كل الحدائق يوما !!

سيأتي وإن طال بؤسي الربيعْ

سأقطف كالأمس وردا وزهرا

ستسمعني الطير لحنا بديعْ!!

سأرسل شعري فلا تحسبيني

وأدت القصائد بين الضلوعْ

فإن لم أغنك لحني فهذا

لأني أريد فلا أستطيع !!

سيأتيك شعري بأسرار قلبي

سيملأ كل الربا الربوعْ !!

سينقلب الليل صبحا مضيئا !

- تكرار حرف العطف الواو في قصيدة " لا شعر بعدك "[2]

2/ تكرار العبارة:

- تكر ار عبارة (ما قيمة...) في " ماقيمة الدنيا "[1]

---

[1] / **المصدر نفسه ، ص 29**

[2] / **الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص127**

ماقيمة الدنيا وما مقدارها إن غبت عني و طال جفاكا

ما قيمة الأزهار حين ألمها **ما قيمة** الأشياء دون لقاكا

- تكرار عبارة (لأنني) في قصيدة " لأنني "[2]

لأنني أحببته أحببته كثيرا

لأنني جعلته في لحظة أميرا

لأنني أهديته الديباج و الحريرا

لأنني شيدته دمرني تدميرا

دمرني تدميرا

لأنني فرشت دربه الخطير وردا

لأنني أهديته كل الذي لا يهدى

لأنني سامحته و طالما استبد ا

لأنني علمته التدبير و التفكير ا

لأنني وافقته خالفني كثيرا

خالفني كثيرا

لأنني سهرت في تعليمه طويلا

لأنني رأيت كل قبحه جميلا

لأنني من أجله ركبت المستحيلا

لأنني كنت أراه دائما صغيرا

---

[1] / **المصدر نفسه ، ص 59**

[2] / **المصدر نفسه ، ص 101**

لأنني أمسكته أراد أن يطيرا

أراد أن يطيرا

* **التكرار الختامي** :

ومن أمثلته ما نجده في النماذج الآتي :

1/ **تكرار الكلمة** :

– تكرار لفظ الجلالة في "القصيدة التي كتبتني وانتحار الأزمنة"[1]

وإني لراضية بالذي قدر الله

قانعة بالذي كتب ا لله

2/ **تكرار العبارة** :

– تكرار عبارة 'هذا المساء' في " العشق و العشق الآخر"[2]

لا أستطيع اعتصارك هذا المساء

أنا متعب ...

فادخلي غرفتي لا كباقي النساء

أنا متعب ....

صدقيني إذا قلت إني أحبك أكثر

هذا المساء

و إني أريدك أكثر هذا المساء

و إنك أجمل أجمل هذا المساء

---

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 9**

[2] / **المصدر نفسه ، ص 79**

– تكرار لفظة 'يا آنسة ' في " تفضلي"[1]

تفضلي يا آنسه

ذات العيون الناعسه

...

قصي علي حادثا

مشوقا **يا آنسه**

...

لا ترحلي عن منزلي

لا ترحلي **يا آنسه**

...

هيا اضحكي وابتسمي

هيا ارقصي **يا آنسه**

...

وكاد في وحدته

أن ينتهي **يا آنسه**

ردي حياتي جنة

ساحرة **يا آنسه**

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 19**

ويظهر أن تكرار هذه الكلمة(ياآنسة) مقرونة بأداة النداء يكشف تعلق الشاعر بها تعلق الحبيب بحبيبته فلا يغادر رسمها ولا اسمها باله ولا لسانه

- تكرار عبارة ' عانيت كل عمري ' في **" صغيرتي "**[1]

فإنني من أجلها

عانيت كل عمري

...

وإنني من أجلهم

عانيت كل عمري

...

وإنني في شرحها

عانيت كل عمري

- تكرار عبارة ' رأيت ' في "كان يا ما كان في جلسة مغلقة "[2]

أقسم يا سيدي إنني لن أقول الذي قد **رأيت**

و أقسم إني أقول الذي ما **رأيت**

و أشهد أني طربت طربت

لما قد **رأيت**

و أذكر أني ...

بكيت بكيت

---

[1] / **المصدر السابق ، ص37**

[2] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 29**

و أحزنني ما **رأيت**

* **تكرار التقسيم**: وقد وظفه الشاعر بشكل لافت إلى حد ما لأدء أغراض تتعلق أساسا بالتلاحم النصي الذي يتحقق بهذا الضرب من التكرار فالكلمات والعبارات بمثابة الحبل أو الرباط الذي يشد به الشاعر أواصر القصيدة ومن أمثلته البارزة:

– تكرار عبارة ' رويدك لا تنتحر ' في قصيدة " رصاصة لم يطلقها حمه لخضر "[1]

فهذه العبارة تتكرر بعد كل مجموعة من الأسطر على المقطع السابع والأخير من القصيدة:

رويدك لا تنتحر

رويدك لا تنتحر

فالذين امتطوا صهوة المجد

مثلك ماتوا

ولم يبق في الحي غير النساء

وبعض الذين يسمون ، قسرا , رجالا

رويدك لا تنتحر

كل حلم رأيته بين الزناد و صدغك ولىّ

ولم يبق بين الزناد وبين أصابعهم غيرنا

غصة نحن بين الزناد وبين أصابعهم

فانتظر

رويدك لا تنتحر

غاية الشهداء انتهت عندهم

[1] / **المصدر السابق ، ص 87**

ومن عندنا سوف تنطلق الأغنيات

التي رقصت بين صدغك و البندقية

من عندنا يبدأ الانتحار الجميل

...

– تكرار عبارة **" هو الله "** في القصيدة نفسها [1]

هو الله

يدرك ما في القلوب

وما في الجيوب

وما يدرك في السماوات و الأرض

ما في الورى من عيوب

هو الله أقرب منكم إلى الشعب

فاعتبروا أيها المؤمنون به علنا

أيها الكافرون به في الغيوب

هو الله حي

فلا تقتلوا ثقة الشعب فيه

ولا تعزفوا باسمه كل لحن طروب

هو الله ، أرأف منكم بنا

يتفقدنا كل حين

يعلمنا الصبر ، و الحب

[1] / **المصدر السابق ، ص 97**

ينزع عنا جميع الكروب

هو الله أكبر من أن يكون

عباءة باغ

وتاج بليد

وقول كذوب

هو الله أكبر من أن يكون

سلاحا يوجه ضد الشعوب

- تكرار عبارة " أحبك " في القصيدة " المدخل "[1]

أحبك ...

من قال إن السماء ستهوي

ومن قال إن النجوم ستسقط

ومن قال إن العباد ستفنى

ومن قال إن الإله سيغلط

أحبك ..

من قال إني سأمحو الذي

كنت من قبل حبي أخطط

ومن قال إني

إلى جنة الخلد أرقى

و آدم يهبط

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، ص 107**

أحبك ...

فامتشقي ألف سيف لقتلي

ففي كل يوم سأولد أقوى

وفي كل يوم سأولد أنشط

وفي كل يوم سأهواك أنت

فلست الذي في الصبابة يقنط

أحبك...

فاختزني كل رفض

فبعد الذي حل بالكون

والكائنات

وبعد الذي حل بي

في الهوى لن أفرط

– تكرا عبارة التقينا في قصيدة " التقينا "[1]

التقينا ...

التقينا بعدما كنا انتهينا

بعدما كنا افترقنا ونسينا

التقينا ،، دمعة في مقلتينا

وفؤاد خافق بين يدينا

ومواويل هيام رقصت في شفتينا

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 57**

فلنعش ثانية ... فالحب مكتوب علينا

التقينا ...

شفة تشكو،، وأخرى تتوسلْ

مقلة تبكي ،، وأخرى تتأمل

نحن لن نفنى ...ولن يفنى التغزل

نحن نبقى .. فدع العاذل يعذل

أملأ الأكواب خمرا ليس ذنبا إن جنينا

واغمر الكون غناء ما علينا إن بقينا ..

التقينا ...

التقى الغصن بأوراق وزهر

وسرى لحن الهوى في كل طير

وشكا بدر السما طلعة بدري

لا تلمني إنها ليلة عمري

هاتها صرفا ولا تحزن إذا نحن بكينا

إنها فرحة عمر رقصت في ناظرينا ...

وهناك نماذج كثيرة من هذا الضرب من التكرار في كل دواوين الشاعر، وبالإضافة إلى الوظيفة التي تمت الإشارة إليها فإن هذا التكرار يؤدي وظيفة إيقاعية تظهر في وقع الكلمة أو العبارة المكررة بوصفها وحدة معجمية أو أكثر مشكلة من أصوات تتردد وتتكرر بشكل منتظم يكون لها أثر ما في إحساس ووجدان المتلقي، بالإضافة إلى الوظيفة البديهية والأولى للتكرار وهي التأكيد الذي يدل على أهمية المكرور...

ففي القصيدة التي تتكرر فيها عبارة " رويدك لا تنتحر " الأهمية لهذه العبارة التي مفادها تمني الشاعر لو أن هذا الشهيد لم يمت حتى يحقق أمورا ما زالت تحتاج إلى شجاعته و تضحيته. وفي القصيدة التي تتكرر فيها كلمة " أحبك " يظهر بشكل جلي أنها هي مدار و محور القصيدة كلها ، و بالتالي تمثل نقطة الارتكاز تتعلق بها كل المعاني الفرعية الواردة في القصيدة. وكذلك الأمر بالنسبة للقصيدة التي تتكرر فيها عبارة " التقينا "

* **التكرار الدائري**:

- تكرار كلمة (حصار) في قصيدة " حصار "[1]

حاصرتني بحبها فطـوم والنعيمان حبها و النعيـم

لست أشكو **الحصار** هل يطلب التحرير من كان في النعيم يقيم

حاصرتني بحبّها استعمرتـني ليت مستعمري الجميل يدوم

ثورتي لن تكون إلاّ على نفسي فنفسي قبل **الحصار** جحيم

قتلت ألف عاشق ثم ألقـت في رفاتي الحياة وهي رميم

حاصرت جسمي النحيف وقالت فكّ عني **الحصار** إني أهيم

عجبي من **حصارها** يحـزن الظالم فيه ويسعد المظلوم

- تكرار كلمة(ليلاي) في قصيدة " ليلاي "[2]

الكل يغني **ليـلاه** وأنا لا أعرف **ليلايا**

الكل يعانق **ليـلاه** والكل سعيد إلا يـا

إن ناجى العاشق **ليلاه** ظلت في قلبي نجوايا

منفي الحب أنا فمتى يا حب سأهجر منفايا

---

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 57**

[2] / **المصدر نفسه ، ص 97**

ومتى سأداعب وجنتها وتضم الخصر ذراعايا

متى أتوسد يسراها ومتى توسد يمنايا

و متى سأعيش و إياها وتقضي العمر و إيايا

ليلاي أطلي من عدم واختاري الواقع **ليلايا**

فإلام تظل مواويلي لا تذكر إلا بلوايا

فتشت كثيرا **ليلاي** ورجعت بدونك **ليلايا**

وبحثت طويلا لكني أخفقت و أخفق مسعايا

أملي أصبحت وأحلامي وأهم أهم قضايايا

فدعيني أخرج من حزني ودعيها تضحك عينايا

ودعيني أصرخ في الدنيا يا دنيا فزت بدنيايا

هذا فضلا تكرار ما يعبر عن هذه الكلمة كالضمير وأيضا ما يتعلق بها (وجنتاها ، الخصر ، يسراها ...)

- تكرار الضمير (أنت) في قصيدة " زبدة الشعر "[1]

زبدة الشعر **أنت**

وخاتمة الأغنيات

فارحلي إن أردت

فبعد رحيلك هل من حياة

زبدة الناس **أنت**

و الأقربين

وأغلى النساء لدي

[1] / **المصدر السابق ، ص 123**

فارحلي إن أردت

فلا شيء بعدك حي

أنت سيدتي من تخوم المحال

و من قبضة المستحيل

فارحلي إن أردت

فلا شيء بعدك إلا الرحيل

زبدة الشعر **أنت**

عصارة أحلى القصائد

أجمل ما في الوجود

فارحلي إن أردت

فبعد رحيلك يرحل حتى الوجود

أنت امتداد النبوة

أنت اختزال البشر

فارحلي إن أردت

فقلبي المقر و قلبي المفر

قد تكونين سيدتي

من بقايا الأساطير

أو من عجائب هذا الزمن

غير أني سأبقى

الوطن – إذا شئت عني الرحيل –

فكلمة (**أنتِ**) في هذه القصيدة تكررت بصورة مباشرة ، وبصورة غير مباشرة عن طريق تكرار هذا الضمير بصورتيه المتصلة والمستترة، وكما هو ملاحظ فإن كل معاني القصيدة معلقة بهذه الكلمة حتى أصبحت بذلك الكلمة المفتاحية أو الكلمة المحور.

وبالعودة إلى القصيدتين السابقتين واللتين وظفا فيهما هذا النوع من التكرار نلاحظ أن العامل النفسي هو ما يقف وراءه إذ إن هيمنة هذه الكلمات المكررة (حصار، ليلاي ، أنت) على وجدان الشاعر هي ما جعلها بهذا الحضور في النصوص وهو ما يفسر أيضا تعلق الشاعر بها إلى حد لا يقوى فيه على التخلي عنها.

2– التصريع:

من وسائل الإيقاع الداخلي و أدواته التي اتكأ عليها الشاعر في قصائده العمودية لإثراء موسيقاه، ومعلوم أن التصريع مرتبط بالقافية فهو بمثابة قافية داخلية تأتي لتأكيدها.

إنّ موسيقى الشعر الكاملة لا تتكون من الإيقاع العام أو العروضي وحده بل تنشأ من الإيقاع الداخلي, ويعدّ التصريع من أهم أنماط الإيقاعات الداخلية فهو يسهم في إثراء الحركة الموسيقية اللازمة لبنية القصيدة الفنية لما فيه من تناغم يجعل النفس تتلقاه بالارتياح والقبول, ومن ثم اهتم به علماء الموسيقى, وقد وقف البلاغيون والنقاد عنده , وبينوا أثره في بداية الفكرة و تهيئة السامع ؛لأنه أول ما يقرع السمع.

ويعدّ التصريع من أمارات إجادة الشاعر وتعلقه بفنه فهو يُعِد أذن المتلقي ويمهّد لمعرفة القافية و تقبلها, ومن ثمّ شغف به الشعراء على مر العصور وجعلوه مِن مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر.

التصريع لغةً: يقال: صرّع الباب: جعله ذا مصراعين, ويقال: صرّع البيت من الشعر: جعل شطريه متفقين في التقفية, واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، وقيل: بل هو من الصّرعين, وهما طرفا النهار.

أما اصطلاحا فهو " اتفاق آخر كلمة الصدر مع آخر كلمة في العجز، في الوزن والروي والحركة ولا يكون إلا في المطلع "[1]. وكذلك منه (أي من السجع) ما يسمى التصريع، وهو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب "[2]. عند ابن رشيق " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته "[3] وعن فائدته وقيمته الفنية يقول ابن الأثير: "... وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الاول من القصيدة تعلم قافيتها ... وقد فعل ذلك القدماء و المحدثون ، وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام "[4] .

وعن جمالياته يقول حازم القرطاجني: " فإن للتصريع في أول القصائد طلاوة وموقعا في النفس لاستدلالها به غلى قافية القصيدة قبل الانتهاء اليه، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعهما لا تحصل لها دون ذلك "[5]

فوظيفة التصريع كما نلاحظ إيقاعية بشكل أساسي، وجمالياته تتحقق من خلال دعمه للقافية، فهو يقوي النغم ويوسع مساحته، كما أنه يحقق الاتزان الصوتي حيث تساوي لفظ العروض مع لفظ الضرب، وهو اتزان يشد سمع المتلقي ويؤثر في وجدانه و يهز إحساسه، وقد أدرك الشعراء موسيقية هذا اللون البديعي فاقبلوا عليه، يقول فدامة بن جعفر: " فإن الفحول و المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه...[6] كما أنه وضروب أخرى من وسائل الإيقاع الداخلي من خصائص الشعر التي كلما كثرت فيه زادته بهاء ورونقا " وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر "[7]

---

[1] / أبو الخير عماري ، علم البديعيات ، رؤية جديدة لعلم البديع . دار أسامة للطباعة والنشر ، الجزائر، ط1 ، 2009 ، ص 151

[2] / القزويني، التلخيص في علوم البلاغة ، تح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط2 ، 1932 ، ص 402

[3] / / ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج1 ، ص 173

[4] / ابن الأثير ، المثل السائر ، القسم 1 ، ص 259

[5] / حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص 283

[6] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 86

[7] / المرجع السابق ، ص 90

وبيّن علي الجندي وظيفته في إحداث الإيقاع الموسيقى، فقال: "والتصريع- في حقيقته- ليس إلا ضرباً من الموازنة، والتعادل بين العروض والضرب، يتولد منها جرس موسيقى رخيم، وهو لذلك من أمس الحلى البديعية للشعر وأقر بها إليه نسباً وأوثقها به صلة، ونحن حينما نرهف آذاننا للإرشاد من شاعر معروف، فأول ما نتشوف إليه ونترقبه منه هذا التصريع الذي يشبه مقدمة موسيقية خفيفة قصيرة، تلهب إحساسنا، ويهيئنا لاستماع قصيدته.

وتدلنا على القافية التي اختارها فإن أغفلها أو أتى به رديئاً ركيكاً خيل أن شيئاً من الجمال قد ترك مكانه شاغرا [1]".

ومن مواضع التصريع عند الشاعر ما نجده في قصائد: تفضلي، انتماء، تعالي ،هجوم، تمهل، أنا الذي صنعتها من ديوان (أغاني الزمن الجميل)[2] ومطالعها على التوالي:

- تفضلي يا آنسه ذات العيون الناعسه

(من مجزوء الرجز) ، العروض و الضرب جاءتا على(مستفعلن) ، وكذا الاتفاق في الروي و حركته .

- ناوليني تعاستي وعنائي ودعيني أخض عباب شقائي

(من الخفيف) ، فالعروض جاءت على (فعلاتن) مثل الضرب .

- تعالي .. تعالي تري ما جرى لي

(من مشطور المتقارب) ، العروض و الضرب جاءتا على (فعولن)

- قالت : أعوذ برب الناس والفلق من شر شخص يدق الباب في الغسق

(من البسيط) ، العروض و الضرب جاءتا على (فعلن) .

- تمهل .. تمهل !! علام تعجل ؟!

---

[1] / علي الجندي ، الشعراء و إنشاد الشعر ، دار المعارف ، مصر ، ط2 ، (د.ت) ، ص 134

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 19 ، 35 ، 85 ، 89 ، 93 ، 107

(من مجزوء المتقارب) ، العروض و الضرب جاءتا على (فعولن) .

وكما نلاحظ فإن الاتزان جاء من كل الوجوه ؛ الوزن ، الروي ، الحركة .

ومن مواضع التصريع أيضا ما نجده في قصائد: أعاصمة الجزائر ، كوينين ، الخروج من الرماد ، إيه جزائر من ديوان (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر)[1] ، ومطالعها على التوالي :

– أعاصمة الجزائر ما دهاك و من ألقى الفجيعة في حماك

(من الوافر) ، العروض و الضرب جاءتا على (فعولن) .

– كوينين هل أدعيك مقاما وأنت التي سكنتني دواما

(من المتقارب) ، العروض و الضرب جاءتا على (فعولن) .

– لكم دينكم فاتركوني و ديني فدين التفاوض ما عاد ديني

(من المتقارب) ، العروض و الضرب جاءتا على (فعولن)

– إيه جزائر هل أفضي بما أجد و أترك الشعر في عينيك يتقد

(من البسيط) ، العروض و الضرب جاءتا (فعلن)

أيضا الاتزان جاء من كل الوجوه في مواطن التصريع .

ومن مواضع التصريع أيضا ما نجده في قصائد: حصار ، ملهمتي ، لو أنصفوني ، وجهان للأسى ، اكرهيني ، جربي حظك ، لا تعترف ، نظفي ديرك ، لخص حديثك ، تشحصت فيك، والدتي سحر الحقول ، لاتغب. من ديوان (لا شعر بعدك)[2] ومطالعها على التوالي:

– حاصرتني بحبها فطّوم والنعيمان حبها و النعيم

(من الخفيف) ، العروض جاءت على (مستفعلْ) ، و الضرب جاءت (مستفعلن)

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 127 ، 135 ، 137 ، 141

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 57 ، 61 ، 63 ، 89 ، 91 ، 95 ، 103 ، 107 ، 115 ، 133 ، 137 ، 139

– قومي ارسميني ارسمي حزني ومأساتي فأنت شخص أرى في ذاته ذاتي

(من البسيط) ، العروض و الضرب جاءتا (فعْلن)

– لو أنصفوني لمارست الهوى علنا و صغت منك قصيدا ظلّ مختزنا

(من البسيط)، العروض و الضرب جاءتا على (فعلن)

– كأس و أغنية و حزن مزمن وعشيقة سكرى تسب وتلعن

(من الكامل) ، العروض جاءت على (متْفاعلن) و الضرب على (متفاعلن)

– ليس لي أي سلاح للتحدي فاعبثي أيتها الأنثى و صدي

(من الرمل) ، العروض و الضرب جاءتا على (فاعلاتن)

– جرّبي حظك لا تبتئسي حاولي ثانية لا تيأسي

(من الرمل) ، العروض على (فعلن) والضرب على (فاعلن)

– لا تعترف يا ظالمي لا تعترف أنا لم أسل عما اقترفت و تقترف

(من الكامل) ، العروض على (متْفاعلن) و الضرب على (متفاعلن)

– لملمي جسمك هذا المذنبا آن لي صاحبتي أن أذهبا

(من الرمل) ، العروض و الضرب على (فاعلاتن)

– لخص حديثك و اختصر ودع التردّد و الحذر

(من مجزوء الكامل)، العروض و الضرب على (متفاعلن)

– لأنك أغلى يا منيرة من شعري وأكبر من كل الهدايا التي تغري

(من الطويل) ، العروض و الضرب على (مفاعيلن)

– لوالدتي سحر الحقول و خصبها و لي مهجة في النائحات تحبها

(من الطويل) ، العروض و الضرب على (مفاعلن)

– أرى الحزن مهزوما وقد كان عاتيا كأني به يبكي ويندب حاليا

(من الطويل) ، العروض و الضرب على (مفاعلن)

فالمتلقي بهذا التصريع يتهيأ لتقبل هذه القصائد في انشراح ورضى لما يشعر به من توازن وتناسب بين أجزاء الكلام، وفي الحقيقة هذه هي وظيفة الإيقاع، والتصريع صورة من صور الإيقاع الداخلي. ولا يتوقف أثر التصريع . كما كل المحسنات . عند الجانب النغمي التطريبي بل يتجاوزه إلى الجانب الدلالي؛ فالكلمة الواردة في عروض البيت هي تكريس بصورة ما لكلمة القافية وتعزيز لأثرها الإيقاعي، ولنلاحظ العلاقة . فضلا عن التناسب اللفظي . بين الكلمتين طرفي التصريع في القصائد المذكورة سابقا:

(أنسه . ناعسه) ، (عنائي . شقائي) ، (الفلق . الغسق) ، (مقاما . دواما)، (مأساتي . ذاتي)، (التحدي . وصدي)، (لا تبتئسي . لا تيأسي)، (لا تعترف . تقترف)، (شعري . تغري)، ((خصبها . تحبها). فهناك نوع من الملاءمة بين الكلمتين في سياق التعبير عن التجربة الشعرية.

أولا: المعجم الشعري

1/ مفهومه ووظائفه وجمالياته:

يشكل المعجم أحد مكونات الخطاب الشعري، وأداة من أدوات التعبير الفني عن التجربة الشعرية لأنه يؤلف مع عناصر أخرى ما يعرف بالبنية اللغوية للنص الشعري (الصوت، الموسيقى، المعجم، التركيب، الدلالة...) والتي يتم من خلالها الدخول إلى عالم النص، والكشف عن دلالاته وأبعاده وجمالياته على اعتبار أن التجربة الشعرية هي في أساسها ومكوناتها تجربة لغة ، ومن ثم فإن المعجم الشعري يأتي في مقدمة العناصر التي يعول عليها . إبداعيا . في التعبير عن المعاني و الأحاسيس وتجسيد مختلف المضامين،كما يعول عليه في تشكيل الخطاب وبناء هيكله اللغوي " فإن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية، فالكلمات والعبارات يقصد بها بعث صور إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة ."[1]

وببساطة فإن المعجم الشعري يتشكل لدى الشاعر بفضل ما تراكم من ألفاظ في محصلته اللغوية التي تتصل بالضرورة بما توفره اللغة المرتبطة أساسا بالتطورات الحضارية والثقافية و النفسية والاجتماعية، إلا أن ذلك يتحدد بتجربة الشاعر وهذا ما يفسر إلى حد كبير شيوع و هيمنة ألفاظ معينة على منتجه الشعري ، لأنها تناسب انفعالاته ومواقفه، وتعكس توجهه الفني وإحساسه الجمالي وطريقة التعبير عنه.

وفي تعريف المعجم و تحديد ماهيته تعددت الآراء ، أو لنقل الزوايا التي ينظر منها إلى هذا المكون اللغوي الهام، وقد ذكر محمد مفتاح زاويتين هما: الزاوية التركيبية والزاوية الدلالية، ثم يرى أن الثانية وجيهة لأن لها من الفوائد والنتائج على مستوى التحليل ما يجعلها كذلك " والتقنية التي تتبناها هذا التناول هي أنه نظر إلى المعجم . مدة

[1] / السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، مصر ، 2002 ص 64

طويلة . على أنه قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين ، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلا أو حقولا دلالية، وهكذا ..."[1]

وتظهر أهمية هذا المفهوم للمعجم في انه يصبح وسيلة لتحديد هوية النص واتجاهه ودلالاته ومحاوره الكبرى، ومن ثم يصبح موضوعا أو مجالا من خلاله تتم دراسة النص والكشف عن بنيته اللغوية برمتها والذهاب بعيدا في تفكيك عناصرها و دلالاتها وجمالياتها " فإذا وجدنا نصا بين أيدينا لم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به ، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه... فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها "[2]

فوظيفة المعجم أساسية من هذه الزاوية أي من الناحية البنائية، إذ لا يتعرف على لون النص أو نوعه، أو اتجاهه ونحو ذلك إلا من خلال معجمه، وهذا بطبيعة الحال لا يلغي العناصر الأخرى (الصوت، التركيب...)، فضلا عن ذلك فإن كثيرا من جماليات الشعر ترجع إلى المعجم الشعري الذي يتشكل من اختيارات الشاعر، تلك الاختيارات التي تتحكم فيها . ابتداء . قوانين اللغة و أعرافها . إلا أنه وتحت ضغط الحالة الانفعالية، وبحكم متطلبات الإبداع يقوم في أحيان كثيرة بانتهاكها وتجاوزها لخلق لغة ثانية هي لغة الشعر والفن " وبتعبير شامل فإن الشعر يخرق القوانين العادية التركيبية، والتداولية والمرجعية، ولكنه في الوقت نفسه يخلق قوانينه الخاصة به، فالشعر يستند إلى قوانين اللغة العامة ولكنه يثور عليها أيضا "[3]، وبالتالي فإن تشكيل المعجم يخضع لسلسلة من القواعد والقوانين اللغوية والإبداعية، ولشبكة معقدة من الاعتبارات المعجمية والدلالية والسياقية والنفسية، كما أنه يتعالق ويتداخل مع عناصر لغوية وفنية أخرى فلا يمكن النظر إليه أو دراسته بمعزل عنها.

---

[1] / **محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط4 ، 2005 ، ص 58**

[2] / **المرجع نفسه ، الصفحة نفسها**

[3] / **محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 68**

فالشاعر أمامه مجموعة من الأدوات الفنية والتي في أغلبها عناصر لغوية وعليه أن يقوم بتوظيفها غلى النحو الذي يخدم تجربته الشعرية ويعكس إحساسه ويعبر عن موقفه، ومن هذه الأدوات و العناصر (الكلمات أو الوحدات المعجمية) التي يختارها ليكوَّن بها معجمه الشعري فعليه " أن يصطنع مجموعة من الشفرات والإشارات والعلامات التي إن كانت مدونة في معاجم اللغة، أو مبثوثة في الأسفار؛ فإنها لم ترد قط على ذلك النحو الذي يجب أن ترد عليه لديه ..."[1]

فالمعجم الشعري . إن صح القول . يتحكم فيه عاملان، أحدهما موضوعي ويتمثل في اللغة وما تقدمه من مفردات وعلامات ورموز، وثانيهما ذاتي ويتمثل في الشاعر، قدراته ومواهبه وخياله وتجربته... . فيكون بذلك خاصية فنية تحقق نوعا من التميز والفرادة "... فالمعجم الفني إذن هو التميز الذي يميز النص الإبداعي بمجموعة من الخصائص الفنية التي يتفرد بها، أو يجب أن يتفرد على الأقل، جدلا، كل مبدع في أي لغة وفي أي أدب "[2] ومفردات المعجم في النص الشعري لا تحتفظ بدلالاتها المعجمية لأن الهدف منها قد تغير، فلم يعد التعبير عن المعنى المألوف والمتعارف عليه والمستقر في بطون المعاجم هو الهدف، وإنما يحل محله التعبير عن أحاسيس جديدة ومواقف هي بالأساس من وحي تجربة فريدة ذات بعد جمالي ينبغي المحافظة عليه، والتضحية باعتبارات أخرى من أجله، لذلك فإن الشاعر يأخذ من اللغة الكلمات ولكنه يعيد تشكيلها متحررا من مما لصق بها من معاني ومدلولات اكتسبتها من سياقات تعاقبت عليها، فكأن الكلمة تكون مقيدة أو أسيرة ويأتي الشاعر ويحررها كما رأى الغذامي " وبهذا تصبح الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة، تم تحريرها على يدي المبدع الذي يطلق عتاقها و يرسلها صوب المتلقي، لا ليقيدها المتلقي مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المعاجم . وهو ما نقترفه دائما في حق النصوص الأدبية فنسهم في قتلها، وإفساد جمالياتها . وإنما للتفاعل معها؛ بفتح أبواب خياله لها؛ لتحدث في نفسه أثرها الجمالي. وهذا هو هدف النص الأدبي. وعلى هذا تصبح قيمة النص فيما تحدثه إشاراته

[1] / عبد المالك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ، ص 245 و 246

[2] / المرجع نفسه ، ص 246

من أثر في نفس المتلقي، وليس أبدا فيما تحمله الكلمات من معان مجتلبة من تجارب سابقة ، أو مستعارة من المعاجم "[1]،

لذلك فإن المعجم الشعري في أي نص أو عند أي شاعر هو معجم مبتكر بروح مختلفة وبأبعاد جديدة والغاية الأُولى . وربما الأخيرة . إحداث أثر في نفس القارئ وتحريك وجدانه في هيمنة كاملة للبعد الجمالي، وتراجع كبير للاعتبارات الأخرى التي تتوخى . عادة . من سائر النصوص غير الأدبية.

ومن المعلوم أن الكلمات التي تتشكل منها النصوص الشعرية هي نفسها التي تتشكل منها النصوص غير الشعرية أو تكاد ، فالموقف والسياق والتجربة هي ما يجعل الكلمة شعرية أو غير شعرية، وقد صار هذا الأمر بديهيا في أدبيات الشعر المعاصر ونقده " الكلمة في الشعر غيرها في النثر، فمعنى الكلمة في الشعر ليس في ذاتها بل في سياقها وعلاقاتها بما قبلها و وبعدها. وهو التلوين الذي تأخذه بفضل طريقة التعبير . للكلمة في النثر معنى واحد هو معناها الذي وضعت له أصلا ، وهو معناها الأول. أما في الشعر فإن للكلمة بالإضافة إلى هذا المعنى الأول معنى ثانيا. ويتعدد هذا المعنى بفضل الصور التي تُحدِث تغييرا في دلالة الألفاظ من حيث أنها تستخدمها بغير ما وضعت له أصلا. "[2]

ودراسة المعجم في أي عمل شعري بناء على ما تقدم لا يخلو من محاذير ؛ ذلك أن القيام برصد ألفاظ النص وتصنيفها بحسب دلالاتها وعلاقاتها ، واستخلاص النتائج بناء على إحصاءات معينة لا يكفي للكشف بصورة دقيقة ومرضية عن بينية النص العميقة وأبعاده لأن هناك عناصر أخرى تتدخل في ذلك ولا يمكن إغفالها أو التقليل من شأنها، ذلك" أن البنية اللغوية في الشعر لا تتحدد بالكلمات بل بالصيغ وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري وهي التي

[1] / عبد الله الغذامي ، تشريح النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء . المغرب ، ط2 ، 2006 ، ص 18

[2] / فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، دار التنوير للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2010 ، ص 263

تمنحها أبرز فعالياتها الوظيفية موسيقيا ودلاليا. فإحصاء قوالب الطوب المتخلف عن هدم المعبد لا يعطينا سوى فكرة ضئيلة عما أقيم فيه من شعائر وصلوات"[1]

2/ روافد المعجم الشعري:

وللمعجم الشعري في أي تجربة شعرية روافد تمده بالوحدات المعجمية التي تشكل بنيته، وعندما نريد البحث في هذه الروافد فإننا نجدها تكاد أن تكون عامة ومشتركة عند كل الشعراء، ولكن الفرق والاختلاف يكمن في طريقة الاستمداد من هذا الرافد أو ذاك، وفي تغليب رافد على آخر لدواعي التجربة الشعرية، ولطبيعة الشخصية الشعرية صاحبة الإبداع.

وإذا تأملنا المتن الشعري لسليمان جوادي موضوع هذه الدراسة نجد أن روافد المعجم الشعري عنده تتمثل فيما يلي: الطبيعة، التراث، التجربة العاطفية الشخصية، الحياة اليومية الواقعية، إلا البحث سيقتصر على الرافدين الأول والثاني لأنهما الأكثر هيمنة وظهورا ولأن الثالث والرابع أكثر تشعبا وتعقيدا.

1/ الطبيعة:

إن علاقة الشعر والشعراء بالطبيعة علاقة قديمة ، فلطالما كانت بمختلف مظاهرها مصدر إلهام ومنبع إبداع يجد فيها الشاعر أرق المعاني وأعذب الأحاسيس فيعبر عن نفسه فيها وتنعكس فيها ما يؤمن به من أفكار وما يحس به من جمال وعظمة في الكون. وقد ازدادت هذه العلاقة قوة وعمقا مع المدارس الأدبية الحديثة وخاصة " المدرسة الرومانسية " لتتحول الطبيعة إلى اتجاه أو نزعة ترى فيها الملاذ الوحيد للإنسان أمام تَغَوُّل المدينة وهيمنة قيمها المادية المزيفة، وقد قال **جون جاك روسو** معبرا عن ارتمائه في أحضانها في انشغال مطلق عما سواها " كنت أضرب على غير هدى في الغابات و الجبال لا أجرؤ على التفكير في شيء خوف أن تتقد آلامي "[2] فهي مصدر الراحة ومنبع الخلاص.

---

[1] / صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص45

[2] / محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، دار العودة ، بيروت ، 1986 ، ص 169

ويقول الشاعر لامارتين في تمجيد الطبيعة وتقديسها " إن الطبيعة أكبر قساوسة الله ، وأمهر مصوريه ، وأقدر شعرائه، وأبرع مغنيه ..." [1]. ويعد هذا التوجه نحو الطبيعة وربطها بالفن من أسس المدرسة الرومانسية " فالشاعر . عند الرومانتيكيين . يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها ، على أن يراعي صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر ... وهذه الصور تمثل مشاعر وأفكارا ذاتية، إذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصور الشعرية، فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية، ويرون في الأشياء أشخاصا تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم ..."[2]

وربما كانت الطبيعة في اتجاهات أدبية أخرى وسيلة فنية للتعبير عن التجربة يتم من خلالها نقل الأحاسيس والمشاعر وتجسيد المواقف لأن عناصرها قادرة على الإيحاء بأدق المعاني وأعمق الأحاسيس، كما أن لها القدرة على التأثير في الوجدان، لذلك فإننا نجد كثيرا من الرموز الشعرية هي عبارة عن مظاهر طبيعية مثل (البحر، المطر، الليل، الشمس، ....)

وقد ظهر أثر الطبيعة في شعر سليمان جوادي واضحا وجليا وقد تجلى بصورة خاصة في شيوع ألفاظها التي هي أسماء وأوصاف لعناصرها ومظاهرها في مختلف دواوينه، كما تجلت أيضا في تشكيل كثير من الصور الرمزية، وعلى العموم فقد شكل هذا الرافد منبعا ثرا لتجربته في مختلف تجلياتها، وظهر ذلك جليا في المعجم الشعري الذي يمكن تفريعه أو تجزئته إلى معاجم فرعية أو حقول دلالية يشكل معجم الطبيعة أو حقل الطبيعة إحداها .

أ/ حقل الطبيعة : يشكل هذا الحقل قطاعا واسعا في أعمال الشاعر، وينبغي الإشارة بداية إلى نظرية الحقول وأهميتها في الدراسة النصية، فالحقل الدلالي هو " مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع في تحت لفظ عام يجمعها "[3] .

---

[1] / أبو القاسم الشابي ، الخيال الشعري عند العرب ، بيت الحكمة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2013 ، ص 35

[2] / محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 2001 ، ص 392

[3] / أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، منشورات عالم الكتب ، القاهرة ، ط 3 ، 1992 ، ص 79

ويقول شكري عياد " إن المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تُكوِّن فيما بينها أنواعا من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى الحقول الدلالية "[1]، فالحقل الدلالي على هذا يعني طائفة أو فئة من الألفاظ ترتبط فيما بينها برابط دلالي معين تحدده أو تكشف عنه علاقة ما من تلك العلاقات الأساسية التي تراعى في ربط أي كلمة بأخرى (الترادف، الاشتمال، التضاد، التنافر، علاقة الجزء بالكل).

وتظهر أهمية هذه النظرية في تحديد معالم المعجم الشعري، وبنيته، ومكوناته الدلالية، وأبعاده وجماليته، وعلاقته بالعمل الأدبي ووظيفته فيه، ومن ثم فإن أي تحليل علمي للبنية الفنية للنص ينبغي أن يضع في الحسبان هذا الإجراء. ومن المهم التنبيه إلى القصيدة الحديثة هي من الغموض والعمق والرمزية ما يجعل دراستها دلاليا أمر تحف به كثير من المحاذير لأن الكلمة في هذه القصيدة ليس من السهل الجزم بمعناها النهائي أو المقصود بسبب الخاصية الرمزية التي تميزها ما يجعلها تقوم بوظيفة الإيحاء أكثر من بيان المعنى، فضلا عن ذلك فإن الكلمة تدخل في شبكة متداخلة معقدة من المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية ما يجعل تصنيف المعجم الشعري إلى حقول دلالية أمرا دقيقا.

وفي تتبع الوحدات المعجمية (المفردات) لهذا الحقل لاحظت أنه يمكن إدراجها في قسمين:

– مفردات طبيعية ذات دلالة إيجابية بالنسبة لتجربة الشاعر من قبيل تلك الدالة عل الأمل و الفرح...

– مفردات طبيعية ذات دلالة سلبية بالنسبة لتجربة الشاعر أيضا من قبيل تلك الدالة على الحزن والألم...*

ومن ألفاظ الطبيعة التي تم رصدها عاد الشاعر:

– ألفاظ النبات: الزهور ، الأزهار ، الزهر ، عطر الزهر ، الورد ، الورود ، الروض ، الحقل ، السنابل ، الأشجار ، النخل ، الغابة ، الأشواك ، الصفصاف ، النخل ، الزيتون ، العرجون ...

---

[1] / شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، مكتبة زهراء الشرق ، ط1، القاهرة ، 1988، ص 121

***/ سيتم دراسة كثير من ألفاظ الطبيعة بوصفها رموزا في فصل جماليات الصورة الشعرية و تحديدا في مبحث الصورة الرمزية .**

– ألفاظ الفصول و الأزمنة: الربيع، الخريف، المواسم، الفجر، الصبح، الصباح، الليل، الظلام...

– ألفاظ الظواهر الطبيعية: الرياح، العواصف، الرعود، البراكين، الزوابع، النار، البخار، القيظ، القحط، السراء، الضباب...

– ألفاظ النار والنور: النار، الشهاب، النور، الأنوار، الشمس، البرق...

– ألفاظ الماء وما يتصل بها: البحر، الموج، الشاطئ، المحيط، الماء، الينابيع، الأنهار، النيل، الفرات

– ألفاظ أخرى: الصحراء ، الفلاة ، البراري ، الواحات ، الصخور

– الحيوان والطير: الريم، الهزار، العصافير، الخيل، الهر، الكلب، البوم، الحصان، الحمار، الصهيل، النهيق...

وهذا التقسيم ليس له دلالة في ذاته ، بمعنى أنه ليس لألفاظ النبات معاني و إيحاءات محددة ولألفاظ الماء كذلك، ولألفاظ النور كذلك ... إنما دلالة اللفظة وقيمتها الفنية تأخذها من السياق الذي ترد فيه وبما تمليه التجربة الشعرية في خطوطها الكبرى وتوجهها العام، مع الأخذ في الحسبان ما في اللفظة من زخم وثراء وإشعاع يؤهلها لأن تؤدي وظيفة شعرية ما، فالكلمات رغم أنها في شعريتها أسيرة للسياق الذي توضع فيه إلا أن لها تاريخ لا يمكن تجاهله أو القفز عليه.

يقول الشاعر من قصيدة " تفاؤل "[1]

ستزهر كل الحدائق يوما !!

سيأتي وإن طال بؤسي الربيعْ

سأقطف كالأمس وردا وزهرا

ستسمعني الطير لحنا بديعْ!!

سأرسل شعري فلا تحسبيني

وأدت القصائد بين الضلوعْ

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 29

فإن لم أغنك لحني فهذا

لأني أريد فلا أستطيع !!

سيأتيك شعري بأسرار قلبي

سيملأ كل الربا الربوعْ !!

سينقلب الليل صبحا مضيئا !

فقد آن للشمس حتما طلوعْ !!

نجد في هذا المقطع جملة من ألفاظ الطبيعة التي شكلت عناصر أساسية وجوهرية في مضمونه ودلالاته، وهذه الألفاظ هي: الربيع ، الزهر ، الورد ، الحدائق ، الطير ، الربوع، الصبح ، الشمس. وقد وظفها في التعبير عن الأمل في عودة الحب والبهجة والسعادة وشيوعها، وهي أحلام قد افتقدها الشاعر ويأمل في عودتها. وينبغي الإشارة إلى أن معظم الألفاظ الدالة على النبات وخاصة ما يتعلق بألفاظ الورد هي تأتي للتعبير عن معان وأحاسيس من هذا القبيل، وهذا استخدام مألوف لهذه الألفاظ في هذا السياق.

وفي مقابل هذه الألفاظ نجد ألفاظا أخرى هي في دلالاتها مناقضة لها قد استخدمت للتعبير عن معاني فقدان الأمل والضياع وما شاكل ذلك، ومن هذه الألفاظ: الليل، الظلام، الغيم، السراب، الزوابع، الرعود، القيظ، القحط، البوم، الصحراء، المفاوز، الصخر، الرياح، الرماد، الرمضاء...

يقول من قصيدة " في محراب الصمت " [1]

نطقت ،، وكنت أحسب أن حرفي

يحرك في مقابرها العظاما !!

ويرسم في المفاوز درب نور

ويطبخ للمساكين الطعاما

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 63**

وينبت في قلوب الناس حبا

ويلقي في مرابعهم سلاما

نطقت ،، أجل نفخت على رماد

وبعد الجهد لم أجد الضراما !

ويقول من قصائد أخرى

. هي من تكون بغير شعرك من تكون

هي صخرة هرمت وغطاها السكون

...

بغير شعرك من تكون ؟

صفصافة عريت وغطتها القصائد واللحون[1]

– حاولي أن تقلعيني من جــذوري حاولي أن تقفي في الحب ضـدي

لك أسلمت ذراعي وشراعـــــي فاقذفيني بأعاصـــــير و رعـد[2]

– ففقس البوم في فكري و في قدري كأنني طلل يبكي على طلـــــل

...

نورا خرجت، خرجت الآن من صدف أزرى به الصخر لا يحميك من بلل[3]

– أما أنا ، فقطرة من جرعة تحت لسان ظامئ

تلفه الرمضاء في الصحراء

تنفيه المسافات

---

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 85

[2] / المصدر نفسه ، ص 94

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، ص 33 و 34

يناديه سراب أزلي

...

أواه يا سيدتي

لا تطلبي المزيد

جف النيل

و الفرات فاض

لم أعد أقوى على التقبيل

فالحسناء لم تعجب إله النيل..

و الجسور عافها الفرات والصمود العربي[1]

– فلسطين رغم ابتعاد الأهالي

و رغم الأفاعي التي في عريني

سآتيك فجرا سآتيك شمسا

و نورا يبدد حزن الحزين

سأطلع من شهقات اليتامى

وأبعث من نبضات الجنين

و أخرج من جوف هذا الرماد

ينصر أكيد وحق مبين[2]

2/ **التراث** :

[1] / **المصدر نفسه ، ص 45**

[2] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 138**

يعد التراث بمصادرة المختلفة مورداً خصباً، ومعيناً لا ينضب يمد التجربة الشعرية بإمكانات هائلة للإيحاء ووسائل عظيمة للتأثير؛ وذلك لما يحويه من فكر إنساني، وقيم فنية خالدة، ومبادئ إنسانية؛ فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس ومعاني كثيرة ومعقدة لا تقوى اللغة في عناصرها العادية التعبير عنها، وعلى التأثير في نفوس المتلقين وعواطفهم، وما ليس لأي معطيات أخرى يستغلها الشاعر، والسر في ذلك أن هذه المعطيات التراثية تعيش في أعماق الناس ومستقرة في عقولهم الباطنة بالإضافة أنها محفوفة بهالة من القداسة والتعظيم؛ لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الثقافي والنفسي لذلك فإذا وظفها الشاعر استثار بها النفوس وحرك بها العواطف.

وقد غدا توظيف التراث تقنية شائعة بكثرة في الشعر الحديث؛ فلا نكاد نعثر على شاعر في هذا العصر إلا وكان له نصيب من هذه التقنية كثر أو قل، نجح فيه أو أخفق، والعوامل التي أدت إلى ذلك كثيرة ومعقدة منها ما يتعلق بالشعر بوصفه فنا يقوم على الإيحاء والرمز، ومنها ما يتعلق بالتجربة الشعرية الحديثة بصورة عامة وما يحيط بها من معطيات سياسية واجتماعية ونفسية وفنية.

وقد غدا التراث جزءا أصيلا في القصيدة الحديثة بحيث لا ينفصل عنها بحال، فهو في صميم بنيتها وفي عمق شعريتها، إذ غدا استخدام التراث أداة أساسية في تحقيق جماليات الشعر؛ فهو يكسبه أصالة و تفردا وعمقا فالنص إذًا يكتسب "عراقة و أصالة ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول و الكلية؛ إذ يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر "[1] فهو ليس حلية أو زينة يقوم الشاعر بإضافته إلى شعره فهو " يمثل لدى الشاعر المعاصر جانبا من تكوينه الشعري، وذلك أن تجربة الشاعر المعاصر محاولة جاهدة لاستيعاب الوجدان الإنساني عامة من خلال إطار حضارة العصر "[2]

[1] / علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، دار الفصحى ، القاهرة ، 1978 ، ص 128

[2] / السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي ، ص 40

إلا أن هذه الخصائص مرتبطة بثراء التراث وعمقه وقوته الإيحائية من جهة و بطريقة التوظيف التي تتعلق بشخصية الشاعر وثقافته وأسلوبه الفني وذكائه الإبداعي ؛ فلا تعني الاستفادة من التراث نقله كما هو، أو تقليده؛ لأن مثل هذا العمل لا قيمة له، إنه يذكّر فقط بالماضي، ولا يقدم أي حلول للمشكلات المعاصرة. وإنما التعامل الحقيقي مع التراث يتمثل في استخدام معطياته وعناصره استخداماً فنيا إيحائياً وتوظيفها رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية، بحيث يسقط على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات التراثية معطيات معاصرة .

وليس هناك مفهوم محدد للتراث إلا أنه لا يخرج عن كونه ذلك الموروث الديني والأدبي والفكري والفني كل ما يتصل بالثقافة والحضارة، فهو يشمل الأفكار والقيم والمثل الضاربة في جذور التاريخ، ويشمل العادات والتقاليد والأعراف والطقوس والقصص والحكايات والأساطير والأشعار...

وتتم الاستفادة من التراث عن طريق " **آلية التناص** " التي تعد من أبرز الآليات و أهم التقنيات التي عني بها نقاد الأدب ودارسوه المحدثون واعتمدوا عليها في دراسة النص الأدبي والكشف عن هويته، والبحث عن الصلات القائمة بينه وبين غيره من النصوص أيا كان عصرها ، وأيا كان انتماؤها ، وأثر هذه الصلة في شعرية هذا النص وجمالياته.

وعلى الرغم من أن للتناص جذورا في الدراسات الأدبية القديمة إلا أنه لم يتبلور كمفهوم نقدي إلا في العصر الحديث على يد مجموعة من الباحثين الغربيين أبرزهم (**مخائيل باختين**) و(**جوليا كريستيفا**) و(**جيرار جينيت**)، فباختين يطلق على هذه الظاهرة التي تقوم على استدعاء النصوص مصطلح " الحوارية " الذي يعني عنده "التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من نصوص سابقة، فالنص عنده

لا ينتج باللغة وحدها، ولكنه مرتبط بنصوص أخرى سبقته أو عاصرته، وهذا ما ينتج نصا منسوجا من عدة نصوص أخرى معاصرة له[1] أو بعبارة أخرى هو نص أو خطاب مسكون بملفوظات أخرى.

وقد طورت كريستيفا هذا المفهوم حيث رأت أنه من خلال نص واحد يمكن الكشف عن العديد من النصوص أو الملفوظات؛ فهو بذلك ليس من صنع المؤلف وحده وإنما هو منتوج مشترك قد تداخلت فيه مجموعة من النصوص " إن كل نص عبارة عن لوحة فسيسفائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى ".[2]

فالبنسبة لكريستيفا النص عبارة عن تقاطع لعديد النصوص، وأن ما فيه من ملفوظات أجنبية عنه ليست سرقات أو مجرد اقتباسات، بل إنه آلية تدخل في صميم شعريته وتصنع جمالياته.

أما الناقد الفرنسى جيرار جنيت فقد طوّر هذا المصطلح وعمقه ووسعّ آفاقه، وعرّفه بأنه " علاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر أو هو الحضور الفعلى لنص داخل نص آخر"، وأدرجه في تصنيف للعلاقات النصية المفارقة التى أجملها في أصناف خمسة هي: الاستشهاد والسرقة، والنص الموازى، والوصف النصى، والنصية الواسعة، والنصية الجامعة، وهو يرى أن التناص كل ما يضع النص في علاقة صريحة أو مخفية مع نصوص أخرى "[3].

وقد تلقف الدرس العربي جهود وآراء هؤلاء النقاد وغيرهم حول مفهوم التناص وقضاياه وإشكالياته وكان لهم بعض الرؤى الخاصة في هذا الجانب وإن كانوا لم يخرجوا عن الإطار العام لهذه المسألة .

فعبد الله الغذامي يرى أن التناص تقنية ضرورية لا مناص فيها في أي نص ، بل إن النص في حد ذاته هو وليد لنصوص سابقة لها " إن النص الماثل أمامنا ـ وكذلك أي نص ـ هو نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة

---

[1] / ينظر حميد حماموشي ، آليات الشعرية ، ص 148

[2] / عبد الله الغذامي ، الخطيئة و التكفير ،النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ط2 ، 1991 ، ص 13

[3] / محمد بنيس ، الشعر العربى الحديث ـ بنياته وابدالاته ـ ، ج3 ، الشعر المعاصر، دار توبقال ، المغرب ، ط1 ، 1990 ، ص 186

الإنسانية خاصة في شقها اللاواعي, ومثلما أن النص ناتج لها, فإنه – أيضا – مقدمة لنصوص ستأتي، وهذا يجعل مبدأ تداخل النصوص منعطفا تمر به كل النصوص "[1].

فحضور النصوص السابقة هو أمر بديهي لأنها عالقة في ذاكرة الشاعر، وهو في الحقيقة لا يفكر ولا يشعر إلا من خلالها، فيمكن القول إن هذا يمثل قانونا للإبداع، وتفسيرا لجماليات النصوص والأسس التي تقوم عليها. أما محمد مفتاح فإنه يتبنى هذا المصطلح أيضا ويناقش دلالاته و اختلاف النقاد بشأنه إلا أنه ينتهي إلى أن " التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع حدث بكيفيات مختلفة "[2]،

وبصرف النظر عن مفهوم التناص وعن كيفياته، فإنه يعبر عن الخلفية المعرفية والثقافية التي تتحكم في عمليتي إنتاج الخطاب وتلقيه، هذه الخلفية التي تقوم الذاكرة بالكشف عنها "... ومعنى هذا أن الذاكرة تقوم بدور كبير في العمليتين معا، ولكنها لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلها في تراكم وتتابع، وإنما تعيد بناءها وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج والمتلقي "[3]

وبعض النقاد قد تناول التناص ولكن بمصطلحات وتسميات أخرى على غرار محمد بنيس وسعيد يقطين؛ فالأول يستخدم بدلا عن التناص (intértéxtualité) مصطلح: التداخل النصي، وأحيانا أخرى هجرة النصوص.

أما الثاني فيطلق عليه مصطلح التفاعل النصي [4] .

وللتناص جماليات كثيرة لذلك كانت له هذه الأهمية الكبيرة في النقد الحديث والمعاصر من ذلك أنه وسيلة لتكثيف التجربة الشعرية لأن حضور نصوص خارجية أو أجنبية في نص ما من شأنه أن يعمق التجربة ويجعلها أكثر امتدادا و اتساعا ومن ثم أكثر تعبيرا، كما أنه يعمل على توليد الدلالة باستمرار بفضل ما تحمله النصوص

---

[1] / عبد الله الغذامي ، تشريح النص ، ص 115

[2] / محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 121

[3] / المرجع نفسه ، ص 124

[4] / جمال مباركي ، التناص وجمالياته ، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية ، مطبعة دار هومه ،الجزائر ، د.ت ، ص 43 و 44 و 45 و 46

المتداخلة من معان وما تخلقه من إيحاءات، فما يقوله الكاتب أو الشاعر وحده يبقي النص في دائرة ضيقة ومحدودة، إلا أن هذا التعدد لا يعني أن هذه النصوص موجودة بالتوازي مع النص الأساسي بل إنها موجودة بشكل محور أو مشوه أو ضمني، فهي في جميع الحالات قد تم تحويلها وامتصاصها لتصبح امتدادا للنص الأساسي ومن ثم تساهم في إثرائه وتوسيع أفقه، ويتوقف إدراك دلالات التناص أو بالأحرى أثر النصوص المتداخلة على حس القارئ وذكائه وثقافته " وقد يرى أحد القراء مئات النصوص في بطن نص واحد، بينما قد لا يرى شيئا من ذلك قارئ آخر، ربما لأنه لا يملك نفس القدر من الحس الشعري، أو الثقافة الكافية لاستدعاء هذه النصوص "[1]

فعلاوة على أن التناص هو قَدَر كل النصوص، بمعنى أنه لا يتصور وجود نص خال أو مجرد من نصوص أخرى سابقة عنه أيا كان نوع هذه النصوص، وبصرف النظر عن شكل هذا التناص، وعلاوة على أنه يشكل القانون الذي يتحكم في نشوء النصوص فإنه يشكل أو يصنع كثيرا من جماليات النص منها التي سبق أن أشرنا إليها والمتعلقة بتكثيف التجربة وتوليد وتعميق الدلالة وإثرائها والإيحاء بأدق المعاني وتجسيد الانفعالات فوظيفته أن يؤتى به " ليثري النص ... ويمنحه عمقا ويشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها ويكون بؤرة لجملة من الأبحاث تتعدد فيها الأصوات والقراءات "[2]

ومن أهم المصادر التراثية التي ساهمت في تشكيل لغة الشاعر ومعجمه الشعري: القرآن الكريم، الشعر العربي (وينبغي أن نشير إلى أن الشعر كمصدر تراثي محدود الحضور والتأثير في شاعرنا إلا ما تعلق بالشاعر العربي نزار قباني)

أولا: القرآن الكريم :

[1] / عبد الله الغذامي ، الخطيئة و التكفير ، ص 339

[2] / حصة بادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، دار كنوز المعرفة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2009 ، ص 24

يشكل القرآن الكريم الرافد الأول في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ولعل سبب ذلك ببساطة أنه يمثل منبع التراث بجميع صوره وأشكاله، والأصل الذي تستمد منه جميع القيم، والمرجع الذي لا غنى عنه في كل إبداع علمي أو أدبي، ثم إنه يمثل قمة الإعجاز اللغوي و البلاغي والأدبي ومن ثم أصبح المنهل الثر، والمنبع الغزير الذي يسترفد في كل حين وتستلهم معانيه ويقتبس من ألفاظه وتعابيره وأساليبه، وتهيمن روحه، وترفرف قوة إعجازه، فتكتسي الأعمال والنصوص التي تنهل من بلاغة وإبداعا وحيوية هي من ظل لتلك الروح وأثر من ذلك الإعجاز لذلك " كان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللامحدود للحياة وللإنسان "[1]

وقد تجلى الأثر الديني والقرآني بوجه خاص في المتن الشعري موضوع الدراسة في شيوع ألفاظ مستمدة من القرآن، وقد تم وضعها في إطار يضمها يصطلح عليه بالحقل الدلالي، كما ظهر الأثر القرآني أيضا في استخدام شخصيات قرآنية وقد درس ذلك في فصل الصورة الرمزية وتحديدا في مبحث الرمز الديني من هذه الرسالة. وقد ظهر أيضا هذا الأثر كذلك في التضمين المباشر أو غير المباشر لعبارات من القرآني، كما ظهر أيضا في استلهام معاني ومضامين قرآنية.

1/ **حقل الدين** : ويقصد به تلك الألفاظ ذات المنبع القرآني أو الديني بشكل عام ، وقد رصدنا طائفة من الألفاظ توزعت على جل دواوين الشاعر : الفقه ، الخلد ، النعيم ، الجحيم ، العبادة (وباشتقاقات أخرى أيضا)، العرش ، الفناء ، الخلود ، العصر ، السجود (وباشتقاقات أخرى أيضا)، المحراب، الزهد ، الحلال، الحرام ، الصيام (وباشتقاقات أخرى أيضا) ، القيام ، العليم ، القدير، رب الناس، الفلق ، نصر الله، الكفر (وباشتقاقات أخرى أيضا)، سقر ، الآية ، الكوثر ، الجنان ، البهتان الزور، المصحف ، الرميم ، لفظ الجلالة ، الفرض ، السنة ، المعصية ، التوبة ، النفاق ، النبوة ، الأنبياء، الروح ، التسبيح (وباشتقاقات أخرى)، الوحي ،

[1] / مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، ص 237 و 238

الحمد ، الأصنام ، الغفران (وباشتقاقات أخرى)، الذنوب، الأوثان ، الصلب ، الرب ، الشرك، الذكر ، الخلق ، الصلاة ، المعبد ، الجاهلية ، القرآن ، السورة، الخالق ، الرازق ، يوم الميعاد ، الإيمان، الإلحاد، الرسل ، السراط ، الإله ، الواحد ، القهار ، الغيب، الإيمان (وباشتقاقات أخرى)، التكفير، الخطايا ، الجزاء ، الشكور ، المعجزة ، جهنم ، زبانية النار، اللظى ، الدين ، اليقين ، السجود ، الجبار ، المهيمن، النشور ، الجنة ، إبليس ، الملاك ، الجهاد، اللوح ، الدين ، آدم ، العذاب ، جل ، برى ، أبدع ، شاء، الحكمة ، الكتاب ، التنزيل ، النصارى، المجوس ، التقديس ، الفردوس ، أيوب ، موسى ، صالح ، الصومعة، التلاوة ، الأنبياء ، السماوات، الأرض ، القدر ، الاعتصام ، الطهر ، البتول ، القسم " والذي " ، العباد، المؤمنون ، جنات عدن، المتقون ، الغني ، القدير... بالإضافة إلى ورود ألفاظ بمعان مشتقة من هذه الألفاظ عن طريق الفعل أو الصفة أو الجمع ونحو ذلك، أو قريبة منها في المعنى، أو متعلقة بها بشكل من الأشكال.

2/ **الاقتباس**: ويمكن تقسيم اقتباسات الشاعر من القرآن إلى قسمين:

القسم الأول: اقتباس كامل ونقصد به أخذ آية أو بعض آية بصورة حرفية، وإن حصل تغيير أو تحوير فهو بسيط وتقتضيه الأوزان والصياغات الشعرية التي يعتمدها الشاعر، أما القسم الثاني: فهو اقتباس المعنى دون الالتزام التام بالصياغة القرآنية إلا ما تعلق بلفظة أو أكثر تكون دالة على الاقتباس، والنوع الأول قليل، أما الثاني فهو الأكثر. وقد استغل الشاعر النص القرآني للتعبير عن مضامين معينة فأغناه ذلك عن التصريح والشرح والتفصيل، وحقق له أيضا الإيحاء والثراء والتكثيف لما يحمله هذا النص من قوة رمزية، كما استغله لتقوية المستوى الصوتي والإيقاعي وإثرائه لما في النص القرآني أيضا من موسيقى طافحة تحقق هذه القوة وهذا الثراء.

ومن نماذج هذا الاقتباس أو التناص القرآني :

– قالوا : رحلت ،، عجبا ! ..

صاغوا حديثا كذبا !! [1]

هذا البيت فيه نسج على منوال هذا الجزء من الآية القرآنية (وجاءوا على قميصه بدم كذب)[2]

– لا تظني في هواي ..

((إن بعض الظن إثم)) !! [3]

هنا كما هو واضح اقتباس مباشر من الآية القرآنية " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ "[4]

. قالت : أعوذ برب الناس والفلق

من شر شخص يدق الباب في الغسق

– ماذا تريد وعين الجار ترقبنا ؟

اذهب !! ودعني ! فقلت : الجار لم يفق

قالت : هو الله ! فرد لا شريك له !!

يرى الخفايا !! فعذ بالله وانطلق

– تبت يدا فاسق في الليل يزعجني !!

قلت : افتحي ! إن نصر الله في قلق !

الكافرون بدين الله في سقر !

ومن تردى لدين الحب ينسحق !!

خافت !! وقامت لفتح الباب عاجلة

---

[1] / الأعمال غير الكاملة ،ج3 ، ص 54

[2] / سورة يوسف الآية 19

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 87

[4] / سورة الحجرات ، الآية 12

وعلمت مقلتيها آية الأرق

في كوثر من جنان الحب يجمعنا

شوق ! ووجد ! فلم نرقد ولم نفق [1]

هذه القصيدة فيها اقتباس من عدة سور :

– قالت : أعوذ برب الناس والفلق

من شر شخص يدق الباب في الغسق (مقتبس من سورتي الناس والفلق[2])

– قالت : هو الله ! فرد لا شريك له !!

يرى الخفايا !! فعذ بالله وانطلق (مقتبس من سورة الإخلاص[3])

– تبت يدا فاسق في الليل يزعجني (مقتبس من سورة المسد[4])

– قلت : افتحي ! إن نصر الله في قلق ! (مقتبس من سورة النصر[5])

– الكافرون بدين الله في سقر ! (مقتبس من سورة الكافرون[6])

– في كوثر من جنان الحب يجمعنا (مقتبس من سورة الكوثر [7])

– قتلت ألف عاشق ثم ألقت في رفاتي الحياة وهي رميم[8]

عبارة " وهي رميم " مقتبسة من الآية " وَضَرَبَ لَنَا مَثَلاً وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِ الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ "[9]

– لست أشكو الحصار هل يطلب التحرير من كان في النعيم يقيم [1]

---

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 89

[2] / سورة الناس ، الآية 01 وسورة الفلق الآية 03

[3] / سورة الاخلاص الاية 01

[4] / سورة المسد ، الآية 01

[5] / سورة النصر ، الآية 01

[6] / سورة الكافرون ، الآية 01

[7] / سورة الكوثر ، الآية 01

[8] / لا شعر بعدك ص 04

[9] / سورة يس ، الآية 78

عبارة " في النعيم المقيم " مقتبسة من الآية " يُبَشِّرُهُمْ رَبُّهُم بِرَحْمَةٍ مِّنْهُ وَرِضْوَانٍ وَجَنَّاتٍ لَّهُمْ فِيهَا نَعِيمٌ مُّقِيمٌ "[2]

ارجع إلى قلبي الذي حطمتـــــه رمم بقاياه و جدد ما تلـــف

إني غفرت لك الذنـوب جميعـها فلم البكاء لم الأصـابع ترتجـف[3]

عبارة " إني غفرت لك الذنـوب جميعها " مقتبسة من الآية " قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَىٰ أَنْفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ "[4]

- نظفي ديرك من أوثانـــــــه قبل أن يجثو به أو يصلبـــــا

واجعلي في القلب ربا واحـدا يكره الشرك و يهوى من صبـا [5]

هذا المعنى موجود في مواضع كثير من القرآن

- صبرت صبرا جميـــلا فكان شوطا طويـلا

فما جنيت وصـــالا ولا تقرّبت ميـــلا [6]

عبارة " صبر جميل " مقتبسة الآية " فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلاً " [7]

بكيـت وهل أخفي دموع مسرّتي وقد أدركت عيناي ما ليلة القـدر[8]

عبارة " ليلة القدر" مقتبسة من الآية " **...وما أدراك ما ليلة القدر** " [9]

- وكنت محبا للعلوم و زاهـدا ترى كلّ شيء ما عدا الله فانيـا[10]

---

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص57

[2] / سورة التوبة ، الآية 21

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 107

[4] / سورة الزمر ، الآية 53

[5] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 120

[6] / المصدر السابق ، ص 120

[7] / سورة المعارج ، الآية 05 وفي مواضع آخرى " فصبرجميل و الله المستعان غلى ما تصفون " يوسف ،الأية 18

[8] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 133

[9] / سورة القدر ، الآية 02

[10] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 141

عبارة "كل شيء ما عدا الله فانيا " معنى مشهور وارد في العديد م الآيات منها " كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فانٍ* وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلالِ وَالإِكْرَام "[1]

– هو الله

يدرك ما في القلوب

وما في الجيوب

وما يدرك في السماوات و الأرض

ما في الورى من عيوب [2]

هذا المعنى موجود في آيات عديدة منها " يَعْلَمُ خَائِنَةَ الْأَعْيُنِ وَمَا تُخْفِي الصُّدُورُ"[3]

وكذلك في " وَأَسِرُّوا قَوْلَكُمْ أَوِ اجْهَرُوا بِهِ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُور ،أَلا يَعْلَمُ مَنْ خَلَقَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ"[4]

– هو الله حي

فلا تقتلوا ثقة الشعب فيه [5]

كذلك هذا المعنى موجود في عديد الآيات منها " هُوَ الْحَيُّ لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ فَادْعُوهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ "[6]

– هو الله ، أرأف منكم بنا

يتفقدنا كل حين

يعلمنا الصبر ، والحب[1]

---

[1] / سورة الرحمن ، الآية 26 27

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 97

[33] / سورة غافر ، الآية 85

[4] / سورة الملك ، الآ ية 13 و 14

[5] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 98

[6] / سورة غافر ، الآية 65

هذا المعنى موجود بكثرة مها هذه الآية " إِنَّ اللَّهَ بِالنَّاسِ لَرَؤُوفٌ رَّحِيمٌ "[2]

– أنا قد هزمتك فرعون

ارفع يديك

فشعري عصايا[3]

في المقطع

في المقطع اقتباس لمضمون قصة فرعون و كيف أن مصيره كان الهزيمة و الهلاك على يد موسى – عليه السلام–

– لكم دينكم فاتركوني و ديني

فدين التفاوض ما عاد ديني

ودين الكراسي و دين الموائد

دين المنابر ليس بديني

...

ألا أيها الكافرون بشعبي

ألا أيها الكافرون بديني

...

لكم نفطكم فاتركوني و شأني

فآباركم لم تعد تستبيني [4]

---

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 98

[2] / سورة الحج ، الآية 65

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 103

[4] / المصدر السابق ، ص 137

هذه القصيدة استوحى فيها الشاعر سورة (الكافرون) " قُلْ يَا أَيُّهَا الْكَافِرُونَ * لَا أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ * وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ * وَلَا أَنَا عَابِدٌ مَا عَبَدْتُمْ * وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ * لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ "[1]

– تتناقل أخباري صحف العالم

وعصا موسى عجزت

فرعون هو الظالم[2]

...

هذه الأسطر تتناص مع قصة موسى مع فرعون [3]

– فرجعت إلى الأحزان إلى الآلام إلى الأحباس

و هتفت

" أعوذ برب الناس

شر الوسواس الخناس .."

من الواضح الاقتباس المباشر من سورة الناس

– جلست على العرش و الأمة العربية في حفرة عرضها

الخزي والعار ، في حفرة عرضها العفو و الكذب الباطن

المستساغ ،

جلست على العرش والراقصات أمامي،

يصيرن من تفلتي أنـهرا وبحارا

و من غائطي أنجما و بدورا

---

[1] / **سورة الكافرون**

[2] / **الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، ص 25**

[3] / **في سور عديدة : الشعراء ، القصص ، طه ...**

نزلت إلى الأمة العربية سرا ،

وجدت الشتائم في كل درب

وجدت النميمة في كل صوب

وجدت التآمر عني

وجدت التآمر ضد التآمر عني ...

ضحكت ...

رجعت إلى العرش..

أيقنت أني المقيم

و أيقنت أني السميع ، العليم ،

المجيب الغفور، الرحيم

الشديد العقاب

و مالك كل الرقاب .[1]

في هذه الأسطر تقمص للذات الإلهية

– تابوتي يرفضني

يدنيني من المقلاة

و يصلبني فوق الزيت

أصبحت لأطفالي قوتا [2]

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، ص 59**

[2] / **المصدر السابق ، ص 70**

...

مظلوم أنت ،

ومظلوم هذا المصلوب على كتف الإبهام

على كتف الآتي [1]

في هذه الأسطر تقمص لشخصية المسيح من خلا ل عقيدة الصلب الموجودة في الكتاب المقدس

- الذل دوما للعرب

و الجهل دوما للعرب

و الفقر دوما للعرب

و الجنس رب للعرب

تبت يدا (بعض) العرب [2]

في السطر الأخير اقتباس من سورة المسد

- سبحانك الخبز من مهيمن جبار ...[3]

- أفتش بين القبور

و في لحظة الوعي كان النشور

وكان إليها العبور [4]

- سليمان

بلقيسك الآن راحلة

---

[1] / المصدر نفسه ، ص 74

[2] / المصدر نفسه ، ص 94

[3] / المصدر نفسه ، ص 96

[4] / المصدر نقسه ، ص 100

لسليمان آخر

كان يمطرها بالقصائد

و الأغنيات الجميلة و الورد

يمنحها ما تريد

من العشق و الانتشاء

يعلمها منطق الطير

يرفعها فوق ألف بساط

و يحملها نحو ألف سماء

سليمان

بلقيس تبحث عن رجل

يملك الخاتم النبوي

له الفلك و الريح

و الصافنات الجياد مسخرة

و له هيبة الأنبياء

و صعلكة الشعراء

و بلقيس إذ تركت سبأ

فلأن سليمان أغلى من الملك

و الحب أخلد من عرشها

و لأن سليمان

يعرف كيف يروض قلب النساء

سليمان

يا فرحا قد يجيء

و يا شعلة قد تضيء

و يا بسمة قد ترف على شفة الأشقياء

حنانيك كن شاعرا مثلما كنت

كن جذوة ترفض الانطفاء

حنانيك كن قدرا

وجوادا يغامر ضد الفناء.[1]

في هذه القصيدة توظيف لقصة سليمان ـ عليه السلام ـ خاصة في ذلك الجانب المتعلق ببلقيس ملكة سبأ.

– " وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُدَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ * وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالْإِنْسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ * حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ * فَتَبَسَّمَ ضَاحِكا مِنْ قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ*

وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ * لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابا شَدِيدا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ * فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ * إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ * وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ * أَلَّا يَسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي يُخْرِجُ الْخَبْءَ فِي السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ * اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ * قَالَ سَنَنْظُرُ

[1] / قال سليمان ، ص 15 وما بعدها

أَصَدَقْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ * اذْهَبْ بِكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهِ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانْظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ * قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ * إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ *أَلَّا تَعْلُوا عَلَيَّ وَأْتُونِي مُسْلِمِينَ * قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي أَمْرِي مَا كُنْتُ قَاطِعَةً أَمْرا حَتَّى تَشْهَدُونِ * قَالُوا نَحْنُ أُولُو قُوَّةٍ وَأُولُو بَأْسٍ شَدِيدٍ وَالْأَمْرُ إِلَيْكِ فَانْظُرِي مَاذَا تَأْمُرِينَ * قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ * وَإِنِّي مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّةٍ فَنَاظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ * فَلَمَّا جَاءَ سُلَيْمَانَ قَالَ أَتُمِدُّونَنِ بِمَالٍ فَمَا آتَانِيَ اللَّهُ خَيْرٌ مِمَّا آتَاكُمْ بَلْ أَنْتُمْ بِهَدِيَّتِكُمْ تَفْرَحُونَ *ارْجِعْ إِلَيْهِمْ فَلَنَأْتِيَنَّهُمْ بِجُنُودٍ لَا قِبَلَ لَهُمْ بِهَا وَلَنُخْرِجَنَّهُمْ مِنْهَا أَذِلَّةً وَهُمْ صَاغِرُونَ "[1]

– وَوَهَبْنَا لِدَاوُدَ سُلَيْمَانَ نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ *إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ * فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ * رُدُّوهَا عَلَيَّ فَطَفِقَ مَسْحا بِالسُّوقِ وَالْأَعْنَاقِ * وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَيْنَا عَلَى كُرْسِيِّهِ جَسَدا ثُمَّ أَنَابَ * قَالَ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَهَبْ لِي مُلْكا لَا يَنْبَغِي لِأَحَدٍ مِنْ بَعْدِي إِنَّكَ أَنْتَ الْوَهَّابُ * فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ * وَالشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاءٍ وَغَوَّاصٍ * وَآخَرِينَ مُقَرَّنِينَ فِي الْأَصْفَادِ * هَذَا عَطَاؤُنَا فَامْنُنْ أَوْ أَمْسِكْ بِغَيْرِ حِسَابٍ "[2]

– يا شعبنا ما أروعك

يا شعبنا قلبي معك

جل الذي بعزيمة كبرى

براك وأبدعك

جل الذي ببطولة ورجولة قد رصعك

يا شعبنا ...

[1] / سورة النمل ، الآيات من 16 الى 37

[2] / سورة ص ، الآيات من 30 الى 39

ما أتفه القلب الذي

يحنو عليك ليخدعك [1]

هذا المقطع فيه تمجيد للذات الالهية

- لا و ربك

إنها أرض الجزائر

بحرها وفلاتها[2]

عبارة (لا وربك) صياغة قرآنية " فَلَا وَرَبِّكَ لَا يُؤْمِنُونَ حَتَّىٰ يُحَكِّمُوكَ فِيمَا شَجَرَ بَيْنَهُمْ ثُمَّ لَا يَجِدُوا فِي أَنفُسِهِمْ حَرَجًا مِّمَّا قَضَيْتَ وَيُسَلِّمُوا تَسْلِيمًا "[3]

- خانني الشعر يا صريع القوافي ورمى بي إلى السنين العجاف[4]

عبارة (السنين العجاف) قرآنية " وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ "[5]

- أنا شاكر لك حسن صنيعك بي

وجزاء الشكور المزيد[6]

" وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ "[7]

- ومن قال إني

إلى جنة الخلد أرقى

---

[1] / قال سليمان ، ص 19

[2] / المصدر نفسه ، ص 28

[3] / سورة النساء ، الآية 65

[4] / قال سليمان ص 69

[5] / سورة يوسف ، الآية 43

[6] / قال سليمان ، ص 93

[7] / سورة ابراهيم ، الآية 07

و آدم يهبط [1]

" قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا ۖ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدًى فَمَن تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُون "[2]

– كآدم كنت وكانت كحواء

إثنان في جنة الخلد نمرح

ولم يك إبليس أذاك إلا

ملاكا إلى عمل الخير ينصح

ولم يك ماباينا من خطايا

سوى بعض ما قد من اللوح يمسح [3]

" وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ "[4]

" بلْ هُوَ قُرْآنٌ مَجِيدٌ * فِي لَوْحٍ مَحْفُوظٍ* "[5]

– لأجلك أعرضت

عن معشر المؤمنين

فقالوا برب العباد استعنا

فقلت بها و به أستعين [6]

– لكم دينكم سادتي

---

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، ص 108

[2] / سورة البقرة ، الآية 38

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، ص 112

[4] / سورة البقرة ، الآية 35

[5] / سورة البروج ، الآية 22

[6] / الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، ص 19

و لي الرفض و اللا قبول [1]

العبارة فيها محاكاة في الصياغة لآية في سورة (الكافرون) " لكم دينكم و لي دين "[2]

– فنقصف بالجيل

بكلام الثورة والتحرير

وأشعار من (سجيل)

نتمنى ....

عفوا ....

فلنتمنى أن ننقض على الفيل....[3]

هذه الأسطر فيها استلهام لسورة الفيل

" أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ * أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ* وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ * تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ *فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ * "[4]

– و أعلن أن الذي احرق السفن المغربية

كان هو الفتح والنصر والدفء للضعفاء

وما كرموه وما فضلوه [5]

في العبارة الأخيرة محاكاة لصياغة قرآنية دون المضمون

" ... وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ..."[1]

---

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 16**

[2] / **الكافرون ، الأية الأخيرة**

[3] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 60**

[4] / **سورة الفيل**

[5] / **الأعمال غير الكاملة ،ج2 ، ص 67**

– إذا عسعس الليل ....

والعمر ليل ..

يمر سمير بقافلة المتخمين[2]

" والليل إذا عسعس* والصبح إذا تنفس *إنه لقول رسول كريم *ذي قوة عند ذي العرش مكين* "[3]

– فنحن هنا جسد واحد

إذا ما اشتكى منه عضو

تداعى له سائر الجسد[4]

هذا المقطع يكاد يكون ترديدا حرفيا للحديث النبوي الشريف " مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم وتعاطفهم كمثل الجسد ؛ إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالحمى والسهر "

ثانيا: الشعر:

على الرغم من أن هذا المصدر التراثي على قدر كبير من الأهمية والحضور في الشعر العربي المعاصر إلا أننا نجده عند شاعرنا قليل الحضور إلا ما كان من الشاعر العربي الشهير نزار قباني الذي اتضح أن له أثرا كبيرا في الشاعر وسنرى جوانب هذا التأثير ونماذج منه لاحقا.

1/ الشعر العربي القديم :

لاحظت في المتن الشعري المدروس حضورا لشاعرين عربيين قديمين هما: أبو نواس و المتنبي.

يقول من قصيدة (التقينا) من ديوان أغاني الزمن الهادئ[1]:

---

[1] / سورة النساء ، الآية 157

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 69

[3] / سورة الليل ، الآية 20

[4] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 76 و 77

التقينا ...

شفة تشكو،، وأخرى تتوسلْ

مقلة تبكي ،، وأخرى تتأمل

نحن لن نفنى ...ولن يفنى التغزل

نحن نبقى .. فدع العاذل يعذل

أملأ الأكواب خمرا ليس ذنبا إن جنينا

واغمر الكون غناء ما علينا إن بقينا ..

التقينا ...

التقى الغصن بأوراق وزهر

وسرى لحن الهوى في كل طير

وشكا بدر السما طلعة بدري

لا تلمني إنها ليلة عمري

هاتها صرفا ولا تحزن إذا نحن بكينا

إنها فرحة عمر رقصت في ناظرينا ...

في هذه الأبيات عبارات من قبيل (دع العاذل يعذل، املأ الأكواب خمرا، لا تلمني، هاتها صرفا ولا تحزن ...) تشير إلى عبارات في بعض قصائد أبي نواس الخمرية بشكل خاص .

يقول جوادي من قصيدة (معاناة) من ديوان أغاني الزمن الهادئ [2]

يا دكتوري !! هذا نبضي ..

---

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 57**

[2] / **المصدر نفسه ، ص 97**

ينبئك بصدق عن مرضي

إن كان الحب هو الداء ! !

فدوائي الحق هو الداء

فالحب ! يميت القلب ويحييه

...

ففي المقطع ـ كما هو واضح ـ إحالة على بيت أبي نواس المشهور:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء[1]

ويقول من قصيدة رصاصة لم يطلقها حمه لخضر[2]:

مت يا أبا المسك غيظا

فقافلة المخلصين

إليك محملة بالمنايا

أيا مصر عيدك عاد

وهاهو ذا المتنبئ

ينشد بين الخلائق :

عيد بأروع حال يعود

ومملكة الشعر

ترسم في كل ثغر

مواسم حب

[1] / أبو نواس ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، د. ث ، ص7

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 102

وتمنع سفك الدماء

وتمنع قتل الضحايا

أيا مصر لن أبرح اليوم أرضك

لم تبق فيك من المضحكات بقايا

فهذا المقطع يتناص مع قصيدة أبي الطيب المتنبي التي مطلعها:

عيد بأية حال عدت ياعيد بما مضى بما مضى أم لأمر فيك تجديد[1]

ونلاحظ أن التناص هنا قد تم بطريقة المخالفة أي أن فيه قلبا لسياق القصيدة ودلالتها وذلك ليخدم الموقف الحاضر الذي أراد الشاعر التعبير عنه في نبرة من التحدي.

ويقول من قصيدة عرافة الحي من ديوان يوميات متسكع محظوظ[2]:

وا حر قلباه ، قلها أنت تعرفها

ما ضر لو كنت مختارا من الرسل

ما ضر لو أن كافورا بكى ندما

و عبد الدرب أزهارا لمرتحل

وا حر قلباه قد بارت رجولتنا

و عشش الخزي بين السيف و البطل

وا حر قلباه لا وصل يقربنا

و لا غزال يعيد الثأر للجمل

شبعان بالخطب الجوفاء منتفخ

---

[1] / المتنبي ، الديوان ، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت ، 1983 ، ص 506

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، ص 33

شبعان بالكلم المرزوء بالشلل

...

فهذا المقطع يتناص مع القصيدة التي يقول فيها المتنبي :

واحر قلباه ممن قلبه شبــم ومن بجسمي وحالي عنده سقــم[1]

ونلاحظ أن التركيز في هذا المقطع على عبارة (واحر قلباه) عن طريق تكرارها وقد أضفى ذلك إيقاعا خاصا يوحي بكثير من الحسرة وخيبة الألم

ويقول من قصيدة (مخبزة الأحلام) من ديوان يوميات متسكع محظوظ:

الخيل حافرها في (الدوس) تعرفه

فالليل ينقذه و النوم ينجده

يذكرنا ببيت المتنبي :

الخيل والليل و البيداء تعرفني والسيف و الرمح و القرطاس و القلم[2]

2/ الشعر العربي الحديث :

لم يكن للشعر العربي الحديث حضور قوي .كما سبقت الإشارة . في المتن الشعري الجوادي إلا إذا استثنينا نزار قباني.

ومن نماذج هذه الصورة من التناص ما نجده في قول الشاعر من قصيدة ليلاي من ديوان لا شعر بعدك[3] :

الكل يغني ليــلاه وأنا لا أعرف ليلايـا

الكل يعانق ليـلاه والكل سعيد إلا يـا

إن ناجى العاشق ليـلاه ظلت في قلبي نجوايـــا

---

[1]/ المتنبي ، الديوان ، ص 331

[2] / المرجع نفسه ، ص 332

[3] / الأعمال غير الكاملة ،ج4 ، ص 97

منفي الحب أنا فمتـــى يا حب سأهجر منفايا

ومتى سأداعب وجنتها وتضــم الخصر ذراعايا

متى أتوسد يسـراهـــــا لا ومتـــى توسد يمنايا

و متى سأعيش و إياها و تقضي العمر و إيايا

إني أشتـــاق للقيـاهـــا فمتى تشتاق للقيايـــا

و متى أدعوها إن غابت ليلاي تعالــي ليلايـــا

...

فهذه القصيدة كما نلاحظ تتناص مع قصيدة الشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة (أين ليلاي)[1] والتي يقول فيها :

أين (ليلاي) أينـهـــــا حيـــل بيني وبينـها

هل قضت دين من قضى في المحـــبين دينـها

أصلت القلب نـــــارها وأذاقته حَيـــــنْـها

مذ تعرفـــت سـرهـــا وتعشقت زينـــها

روعتنـــــي ببينـــــها لا رعى الله بينـهـــا

فتعلقـــت بالطيـــــو ف اللواتي حكينـها

وتعللـــــت بالمنـــــى فتبينـــت مينـــها

مال (ليلاي) لم تصـــل مهجـات فدينـــها

وقلوبـــــا علقنـهـــــا وعيونـــا بكينهـــا

ايه يا عيني اذرفـــــي لن تري بعد عينـهـــا

[1] / محمد العيد آل خليفة ، الديوان ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة ، الجزائر ، 2010 ، ص 42

السمـــــــاوات والأرا ضي جميعا نفينـــــها

كم تساءلت سالـكا أنهجا ما حوينـــــها

لم يجبني سوى الصـدى أين (ليلاي) أينـها؟!

فهذان النصان يلتقيان في فكرة البحث عن ليلى الرمز، ليلى المثال، رمز الحب ومثال الجمال. وربما رمز للوطن أو لأية قيمة أخرى، ولنلاحظ أيضا التشابه بين النصين في التعابير والصيغ والنغم الموسيقي أيضا.

والحقيقة أن مصدر هذا الرمز هو قصة شهيرة في الشعر العربي هي قصة مجنون ليلى أحد مشاهير شعر الغزل العفيف. وقد روي عن المجنون (قيس بن الملوح) بيت شعر:

وَكُلٌّ يَدَّعِي وَصْلًا بلَيْلَى وَلَيْلَى لا تُقِرُّ لَهُمْ بذاكا[1]

ثم هذا البيت غدا مثلا يضرب إذا كثر من يزعم أحقيته بشيء دون سواه والواقع أن لا أحد من هؤلاء يمتلك هذه الأحقية، ثم اقتبست منه أمثال أخرى تقترب منه في المضمون مثل: (الكل يغني على ليلاه) وهو يضرب لانشغال كل شخص بأمره دون اهتمامه بالآخرين. ثم صار هذا المعنى موضوعا يتداوله الشعراء أو بالأحرى صار قالبا فنيا يستخدمه الشعراء للتعبير عن مواقفهم و تجاربهم الشخصية.

– التناص النزاري :

لقد تداولت كثير من الأوساط الأدبية والأقلام النقدي والآراء العامة بأن سليمان جوادي شاعر نزاري المذهب والنزعة أو هو نزار الجزائر وغير ذلك من الألقاب والعبارات التي توحي في نهاية المطاف بالصلة الفنية للشاعر سليمان بالشاعر نزار، وهذا الأمر في حد ذاته شيء طبيعي ولا غرابة فيه من وجهة النظر النقدية والأدبية، وأيضا هو مسألة طبيعية إذا علمنا مدى الأثر الذي تركه الشاعر نزار قباني في الساحة الشعرية العربية سنوات الستينيات و السبعينيات وربما بعد ذلك.

[1] / لم تثبت نسبة هدا البيت للمجنون (قيس بن الملوح)

ونحن في بحثنا عن تأثير نزار في شاعرنا ليس من السهل تحديد كل جوانب هذا التأثير وحصر مواضعه لأن التجربة الشعرية عند كل شاعر هي بالأساس تجربة تتسم بالتعقيد والجزم بأن مصدرا ما له الأثر الحاسم أمر غير دقيق. ثم إن تجربة نزار قباني متعددة المحاور والأبعاد لذلك فإنه سيتم التركيز على موضوع المرأة على أساس أنه هو القاسم المشترك بين الشاعرين وهو نقطة التأثير والتأثر.

بداية لا بد من الإشارة إلى أن المرأة قد شكلت على مر التاريخ الشعري موضوعا أثيرا لدى الشعراء فهي كانت دائما رمزا للحب و الجمال ومنبعا لكل المشاعر الرقيقة، وقد أخذت دائرة المرأة بوصفها موضوعا فنيا تتسع وتتطور إلى أن وصلت في الشعر الحديث والمعاصر إلى أقصى مراحلها تطور وتعقيدا لتغدو المرأة رمزا عميقا وثريا وإطارا فنيا يستوعب هموم الشاعر المعاصر وقضاياه وآماله وطموحاته متجاوزا بذاك دائرة الحب والجمال كانت منحصرة فيه لعصور طويلة وإن ظلت تؤدي هذه الوظيفة الأصيلة لها.

ويمكن تناول موضوع المرأة في الشعر خاصة الحديث والمعاصر ضمن رمزية الحب ولنقل فلسفته " فمنهج الحب الرامز قديم تتقبله اللغة في أدائها العرفي، ولا تجد غضاضة في كونه يتجاوز هذا الأداء المحدود لها ليخلق بواسطتها أيضا – لغته الدلالية الخاصة "[1]

فبحكم عوامل كثيرة أبرزها التجديد غدت المرأة الإطار الأمثل الذي يمكن أن يستوعب تجربة الشاعر المعاصر بكل تعقيداتها وبكل خلفياتها، واللافت أن هذا الإطار مرن وقابل للتشكل؛ فنحن في الشعر المعاصر عن المرأة الحبيبة و المرأة الأم والمرأة الزوجة والأخت، والمرأة المناضلة ذات القضية، ونقرأ عن المرأة التي غدت وطنا، أو حياة، أو قصيدة، أو أي قيمة عليا كالحرية أو الخلاص، أو المرأة بوصفها الملاذ الذي يفر إليه الإنسان أمام عوادي هذا العصر " اكتسبت المرأة – شعرا – بعدا فنيا حيث توحدت مع مشاعر الإسقاط النفسي لتصبح

[1] / رجاء عيد ، لغة الشعر ، ص 224

تعبيرا عن موقف الغربة أو الحزن أو القلق الوجودي بأشكاله المتعددة، أو تشاطر مع التمزق الذاتي تجاه الاستلاب الجمعي...[1]

وليس الشعراء على حد سواء في تناول المرأة بوصفها رمزا أو إطارا فنيا فمنهم من لم يزد عن جعل غطاء يواري به سوءاته الفنية جريا وراء الرمزية ومواكبة للحداثة، ومنهم من جعل منها رمزا موغلا في التعقيد سعيا لا يعدو أن تهويمات فلسفية لا طائل منها على الأقل من الناحية الأدبية وذلك وراء الغاية نفسها، ولذاك فإننا نجد هذا التعامل مع رمزية موضوع انتقاد " وليس يكفي أن تكون " المرأة " مجرد معادل لمشاعر الغربة أو الحزن أو الوطن مثلا، وإنما لتكتسب المرأة داخل القصيدة حضورا متميزا فلا تكون مجرد مشجب تعلق عليه هموم الشاعر وأحزانه التي تكون شيئا غامضا غير متميز "[2]

ومن البديهي أن يرتبط الحديث عن حضور المرأة في الشعر العربي الحديث بالشاعر نزار قباني، ولعل ذلك يأتي في سياقه الطبيعي لأن نزار أكثر شاعر قد حضرت في أشعاره المرأة بتمظهرات عدة وأشكال مختلفة حتي كثر الخوض في هذا الشأن ووصف هذا الشاعر لأجل ذلك بأنه " شاعر المرأة ، وشاعر الفضيحة، وشاعر المراهقات، وشاعر النهود، وشاعر الإباحية، وشاعر الفجور، وشاعر الحب، ومفسد المرأة والحب[3]، وغير ذلك من النعوت التي تكشف عن عمق الصلة ـ أيا كانت ـ بين الشاعر وبين هذا الموضوع.

كما يبين أيضا النهج أو الفلسفة التي اعتمدها نزار في تناول المرأة وفي التعاطي مع رمزية الحب، يضاف إلى ذلك الأسلوب الفني الخاص والمتميز الذي يطبع التجربة الشعر لنزار وتلك اللغة الفريدة التي تجمع بين الوجدانية الرائقة والحسية الطاغية، فذلك كله جعل من نزار شاعرا لا ينفصل عن المرأة في كل مراحل شعره، وفي كل تفاصيل قصائده ومضامينها وأبعادها، ولعل ذلك ما جعله أيضا ذا تأثير قوي وبالغ في كثير من الشعراء من الأجيال التي تلت جيل الرواد في الشعر الحر و التفعيلة " ومن المكرور الذي لا يمل الإشارة إلى فرادة نزار وتفرده في ابتداعه

---

[1] / المرجع السابق ، ص 242

[2] / المرجع نفسه ، ص 242

[3] / أحمد حيدوش ، شعرية المرأة و أنوثة القصيدة قراءة في شعر نزار قباني منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2001 ، ص8

البديع لمكونات تشكيلاته اللغوية، واستيحائها دلالات وجدانية وإيماءات تجسيدية تكون المحسات وتكون الأشياء لها فاعلية اللمح وشفافية اللحظ الخاطف لمكنونات الشعور، وفي جميع ذلك تكون الجملة الشعرية ذات لمعان وبريق يتضوأ في نسيجها الأدائي عالم من الشعر الرائق في صوره الفذة الممزوجة بالدهشة والغرابة ..."[1] وقد أظهر استقراء المدونات الشعرية للشاعر أن تأثير نزار قباني على شاعرنا كان واسعا وفي مستويات متعددة، كما لاحظت أن هذا التأثير لم يكن سلبيا أو دون جدوى، بل كان عاملا حاسما في نضج تجربة الشاعر وإثراء لغته الشعرية، وإكسابها جماليات إضافية لعل أبرزها مسحة العشق النزاري وحبه الثوري المتمرد.

ومن مظاهر تأثر سليمان بنزار أن شعره في أغلبه في الحب والمرأة ؛ وغني عن القول إن نزار قد كرس شعره في هذا الموضوع بصرف النظر عن دوافع هذه الظاهرة ودلالاتها وأبعادها عنده، فإذا جئنا إلى شاعرنا نلاحظ أن هذا الأمر يتكرر عنده ففي دواوينه الثمانية نلاحظ شيوع هذه الظاهرة وهيمنة هذا الموضوع؛ فديوانا: أغاني الزمن الهادئ، ولا شعر بعدك لا نجد إلا النزر اليسير في مواضيع أخرى غير الموضوع الذي ذكرنا وفي بقية الدواوين توجد قصائد متعددة في هذا الموضوع.

ومن مظاهر تأثره أيضا استخدامه للمرأة كرمز أو معادل موضوعي لما يعبر عنه من قيم؛ كالوطن و الحرية والخلاص والجمال على غرار ما نجد في النموذج الآتي من قصيدة " زبدة الشعر "[2]

زبدة الشعر أنت

وخاتمة الأغنيات

فارحلي إن أردت

فبعد رحيلك هل من حياة

زبدة الناس أنت

---

[1] / رجاء عيد ، لغة الشعر ، ص 228

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 123

و الأقربين

وأغلى النساء لدي

فارحلي إن أردت

فلا شيء بعدك حي

أنت سيدتي من تخوم المحال

و من قبضة المستحيل

فارحلي إن أردت

فلا شيء بعدك إلا الرحيل

زبدة الشعر أنت

عصارة أحلى القصائد

أجمل ما في الوجود

فارحلي إن أردت

فبعد رحيلك يرحل حتى الوجود.

أنت امتداد النبوة

أنت اختزال البشر

فارحلي إن أردت

فقلبي المقر و قلبي المفر

قد تكونين سيدتي

من بقايا الأساطير

أو من عجائب هذا الزمن

غير أني سأبقى

. إذا شئت عني الرحيل – الوطن

وكذلك قوله من قصيدة " ليلاي "[1]

الكـل يغني ليـــلاه وأنا لا أعرف ليلايا

الكل يعانق ليـــلاه والكل سعيد إلا يـا

إن ناجى العاشق ليلاه ظلت في قلبي نجوايـا

....

أملي أصبحت و أحلامي وأهم أهم قضاياياـــا

فدعيني أخرج من حزنـــي ودعيها تضحك عينايـا

و دعيني أصرخ في الدنيـــا يا دنيا فزت بدنيايـــا

فالمرأة في هذه القصيدة التي رمز إليها الشاعر بليلى هي ملاذه وأمله ومبتغاه وقضيته والخلاص من همومه وأحزانه. وهذا المعنى نجده كثيرا عند نزار قباني. إلا أن هذه النظرة للمرأة كرمز لم تمنع حضور المرأة بصور أخرى؛ المرأة الحبيبة الجميلة منبع الحب والصدق والإلهام وكل الأحاسيس الجميلة وهذه الصورة قريبة من الصورة السابقة وإن كانت أكثر قربا من المرأة الإنسان كما نجد ذلك في النماذج الآتية:

حبيبتي إن قطبت جبينها

تساقط الأمطار

حبيبتي إن أسدلت جفونها

تنتشر الأنوار

حبيبتي إن عبثت بشعرها

[1] / المصدر السابق ، ص 97

تبتسم الأقدار

لكنها إن ضحكت

تدمر الهموم تارة

وتارة تدمر الدمار[1]

وكذلك قوله من قصيدة " الراحلة المقيمة "[2]

دنياي أنت ، موطني ،،

زنزانتي ! ومأمني ! ..

حديقتي .. ومسكني !!

مهما نأيت ، قلت : لا

عيناك ،، بحر ،، وأنا ..

ضيعت في البحر المنى !!

غريق حب ها هنا

إن رمت وصلا ، قلت : لا

فالمرأة كما نلاحظ في هذه النماذج ومثلها كثير هي كل شيء بالنسبة للشاعر؛ دنياه وحياته ووطنه هي العالم الجميل الذي يجد في راحته وسكينته وسعادته، والبعد عنها جحيم وعذاب وعدم، وهذا المعنى موجود أيضا عند نزار وفي مواطن كثيرة ومن ذاك قوله من قصيدة:

ونجد فضلا عن ذلك المرأة الأم كما في النوذج الآتي (قصيدة والدتي سحر الحقول)[3] :

لوالدتي سحر الحقول و خصبـها و لي مهجة في النائحات تحبـها

---

[1] / المصدر السابق ، ص 77

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 53

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 137

أنا لم أكن برا و لم أك قاسيـــا لأني منها مقلتاها و قلبـهـــــا

و يحمي عيوني في الأذية هدبها تسيل بجسمي روحها ودماؤهـــا

كأني لم أبرح مدى الدهر رحما وما ضاق مني لا ولا عاف جنبها

وها فارقتني دون إذن رفيقتـــي فمن لي بأم في عروقي أصبهـــا

إلى أين يا أماه فالليل مظلـــم أضاقت بك الدنيا وساءك رحبها

أيـــــا أم هل من أوبة لمنازلي فقد صار مرا بعد موتك عذبهـــا

و أضحى عصيا سهلها و ذليلها وكم كان سهلا في حياتك صعبها

فمن لي بقلب بعد أمي يحبنـــي ومن لي بأم بعد أمي أحبـهـــــا

وحضور الأم عند نزار قوي ومثال ذلك قصائده التي عنونها بـ " خمس رسائل إلى أمي "[1]

والظاهرة الأخرى في حضور المرأة هي تلك المرأة السيئة أو الرخيصة السخيفة أو التافهة أو نحو ذلك من الألقاب والخصال التي تدخل ضمن النظرة السلبية للمرأة أو لنقل الوجه الآخر للمرأة المرأة السيئة كما نجد ذلك في النموذج الآتي من قصيدة " نظفي ديرك "[2]:

لملمي جسمك هذا المذنبا آن لي صاحبتي أن أذهبـا

أطفئي كل البراكين التـــي أحرقت في بحر حبي المركبـا

ثغرك الناري أضحى سالبا وأنا ما عدت ذاك الموجبـا

نهدك الثائر أمسى خائـــرا شعرك الليلي أمسى متعبـا

أدخلي جسمك في فستانه قد غدا عريك شيئا مرعبـا

[1] / نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1 ، ص 529

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص107

ناوليني بعض ما أودعتـــــــه فيك من حب و شوق و صبا

و اتركي لي ما تبقى من دمي كدت من فرط الهوى أن أنضبا

لم أعد ذاك الذي مزقتـــــــه يا فتـــاتي في الليـــالي إربـا

لم أعد ذاك الذي صيرتـــــه للخطايا للمعاصي مأربـــــا

ضاق صدري بالهوى فانصرفي من حياتي بلغ السيل الزبـــى

أنا ملكت قلـــبي فـــــإذا بي أراك اليوم ملكـــا سائبا

هو ذا ألبومك الآن معـــــي من تراهم هـؤلاء الغربـــــا

...

و أزيليني أزيلي صورتـــــي مع غيري في الهـــوى لن أشربـا

و إذا صادفت صبّا ثانيـــا وبـــه قلبـــــك مثلي رحبـا

نظفي ديرك من أوثانـــــه قبل أن يجثو به أو يصلبـــا

واجعلي في القلب ربا واحدا يكره الشرك و يهوى من صبـا

وهذه الصورة موجودة في شعر نزار على غرار ما نقرأ في القصائد الآتية (أفيقي، إلى عجوز، إلى زائرة، مدنسة الحليب، البغي، إلى أجيرة)[1]

ومن مظاهر تأثر الشاعر سليمان بالشاعر نزار تقمصه لدور المرأة العاشقة وهي تبوح بأسرارها وتبدي معاناتها وتشكو آلام الحب وتباريح العشق... وبلا شك فإن الولوج إلى عالم المرأة والتحدث باسمها تجربة طريفة وفريدة كان لها بعض الحضور المحتشم والنادر في الشعر العربي لكن بطلها وفارسها هو نزار قباني ، وقد كان لشاعرنا

[1] / نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1 ، ص 70 ، 74 ، 75 ، 76 ، 78 ، 80 ، 364

نصيب معتبر ، ونحن نجد ذلك في عديد القصائد: صدفة، التحدي، حيرة، صارحني، تمهل، دعني، معاناة[1] ، ما قيمة الدنيا ، العمر لك ، لأنني ، لا تعترف لخص حديثك [2]

يقول من قصيدة حيرة:

أغرقني في بحره

فمن ترى ينجدني

ومن ترى عن حيرتي

في حبه يبعدني

كم مرة أكد لي

بأنه يعبدني..

و أنه .. وأنه

بحبه يسعدني

وفية من أجله ! ..

رفضت من يقصدني

فماله ببعده

وهجره هددني

قد كنت شيئا ضائعا

وهو الذي أوجدني

فانية كنت أنا ! ..

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 23 ، 51 ، 59 ، 67 ، 93 ،91 ، 97

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 59 ، 67 ، 101 ، 103 ، 115

وهو الذي خلدني

طليقة كنت أنا ..

وهو الذي قيدني ! ..

فماله ببعده ..

وهجره هددني

بحبه يا حسرتي

من ضحكتي جردني ..

بحبه يا حسرتي

كجمرة أوقدني !!

عن الوفا .. عن البكا ...

والله قد عودني !

فماله ببعده ..

وهجره .. هددني !..

وهذا الأسلوب شائع بقة في شعر نزار نجده في قصائد منها: حكاية ، نار ، مع جريدة ، لماذا ، كلمات، شؤون صغيرة ، صديقتي و سجائري ، أيظن ، الكبريت و الأصابع ، أخبروني ، قطتي الغضبى ، إلى رجل، اغضب[1] ...

وهذا الأسلوب يعد تقنية شعرية عالية تمكن من تصوير عواطف المرأة وعالمها النفسي من غير توسط للشاعر في نقل مشاعرها، فتبدو وكأنها شخصية مستقلة تتحدث عن خصوصياتها فتتحقق القوة التعبيرية بحضورها

[1] / **نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1 ، ص 213 ، 252 ، 262 ، 270 ، 388 ، 378 ، 396 ، 401 ، 422 ، 429 ، 431 ، 719 ، 520**

الشخصي بدلا من أن تكون ضميرا غائبا أو متحدثا عنه فيخفت صوتها وتغيب كثير من تفاصيل حياتها ومشاعرها، واعتقادي أن الشاعر سليمان قد تغطن لقيمة هذا الأسلوب فاستخدمه في عدد من القصائد كما مر معنا .

ومن التقنيات والأساليب التي استفاد منها شاعرنا من نزار وتجربته الشعرية استخدامه للأسلوب القصصي والاعتماد على النمط الحواري والداخلي منه على الخصوص ومن القصائد التي كانت على هذا الأسلوب، فضلا عن تلك التي تقمص فيها الشاعر دور المرأة العاشقة نجد قصائد: في محراب الصمت، وقعت في الشباك، هجوم، انهيار، المنتظرة، وغيرها. وهذا الأسلوب شائع أيضا في شعر نزار مثلما نجد ذلك في قصائد: الرجل الثاني، إلى قديسة، إلى مراهقة، صوت من الحريم، الحب والبترول[1]

ومن مظاهر تأثر سليمان بنزار كذلك وجود ألفاظ ومعان وموضوعات ترد في شعر نزار من ذلك قوله من قصيدة " فواصل للحب "[2]

الحزن يا حبيبتي

يلتهم القصائد الجميله

ويقتل الأحلام في ملاعب الطفوله

والحزن يا حبيبتي

كالفقر في مدينتي

مواطن لا يقبل التقاعد

وسارق

للبشر للسرور للسنابل

[1] / نزار قباني ، الأعمالالشعرية الكاملة ، ج1 ، ص 433، 435 ، 438 ، 441 ، 445

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص77

وقوله أيضا من قصيدة " تشخصت فيك "[1]

هو الحزن يا أختاه يملأ قاربـــي يسوق شراعي حيث أدري ولا أدري

هو الحزن يا أختاه يملأ معطفـي ويسكن أعماقي وينبت في قفـــري

ترافقني الأحزان حتى كأننـــــي صنعت من الآلام والطالع المـــــرّ

وقوله من قصيدة " رحلة بائسة عبر بحور الشعر "[2]

آه ما أشقاك

يا هذا المزمل بالتعاسة ...

بالهوى...بالثأر

تعودني الحزن ...

أدمنني الحزن ...

فلفظة الحزن وما تعكسه من حالة نفسية نجدها بقوة عند الشار سليمان حتى تكاد تكون لازمة من لوازم شخصيته الشعرية، وهذه حالة آل إليها الكثير من الشعراء في العصر الحديث، وربما يكون ذلك من نتائج الحداثة الشعرية وما صاحبها من قلق وجودي وإحساس بحزن فرضته ظروف هذا العصر. ونحن نجد هذا المعنى عند نزار في كثير من قصائده كما في قوله من قصيدة " أنا قطار الحزن "[3]

أنا قطار حزن ..

لا رصيف له ..

أقصده .. في كل رحلاتي

أرصفتي.. جميعها هاربة

---

[1] / المصدر السابق ، ص 133

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 45

[3] / نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1 ، ص 658

هاربة .. مني محطاتي ..

وقوله من قصيدة " قصيدة الحزن "[1]

وقوله من قصيدة " تذكرة سفر "[2]

أرجوك يا سيدتي

أن تتركي بيروت في عناية الرحمن

وتتركي لي الحزن

فهو صاحبي الوحيد من زمان

ومن الألفاظ والمعاني التي نجدها تترد عند شاعرنا لفظ الكفر التي يشبه به الحب كما كان ذلك عند نزار.

يقول من قصيدة معاناة [3]

أبعد سماعك عن صدري

أخشى أن تكشف عن سري !!

ولوالدتي .. أخشى أن ترويه!

فالحب بمنزلنا !!يا دكتوري

كالكفر ! وكالبهتان ! وكالزور !!

والحب بمنزلنا كالسكين !

وكقنبلة تتفجر في الحين !!

[1] / المرجع السابق ، ص 701

[2] / المرجع نفسه ، ص 713

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 97

ويقول نزار من قصيدة " رسالة من تحت الماء "[1]

إن كنت نيبا ..

خلصني من هذا السحر

من هذا الكفر ..

حبك كالكفر ..فطهرني

من هذا الكفر

ومن المعاني التي نجدها كذلك عند الشاعرين بحكم علاقة التأثير والتأثر ما نجد من تقديس للمرأة وربما ترقيتها إلى مرتبة الرمز.

يقول سليمان جوادي من قصيدة " لا شعر بعدك "[2]

فلا تسأليني عن امرأة

يتلخص فيها جميع النساء

و أنت التي يتلخص فيها الوجود

و تختزل الرسل و الأنبياء

ويقول نزار قباني من قصيدة "كتاب الحب "[3]

أشكوك للسماءْ

أشكوك للسماءْ

كيف استطعت أن تختصري

جميع ما في الأرض من نساءْ

---

[1] / نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1 ، ص 675

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 128

[3] / نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1 ، ص 742

كما في نلمس في بعض قصائد الشاعر نزار روح نزار ومسحته كما في قصيدة " العمر لك " [1] التي يقول فيها :

الحب لك ...

و العشق لك ...

و العمر لك ...

أهجر فمهما خنتني سأظل لك

سأقول إن فارقتني ما أعـد لك

و أقـول إن عـذبتني ما أبخلك

جد بالعذاب فبالهوى سأجـود لك

الحـب لك ...

و العشـق لك ...

و العمـر لك ...

إن خنتنـي أو بعتنـي لن أسـألك

سأقـول إن الحـظ عني حـولك

و أقـول إنك لـي و إنـي لست لك

و أميـت قلبي إن سـلا أو بـدلك

الحـب لك ...

و العشـق لك...

و العمـر لك ...

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 67**

سافـر و غامر في الهـوى ما طاب لك

سأظل مهمـا خنتني سأظـل لك

و إذا رجعت إلي سـوف أقول لك

لا تعـتذر فأنا و كـل العمـر لك

الحب لك ...

و العمر لك...

ويقول نزار قباني من قصيدة " اغضب "[1]

اذهب ..

إذا أتعبك البقاء ..

فالأرض فيها العطر والنساء..

وعندما تريد أن تراني ..

وعندما تحتاج كالطفل إلى حناني ..

فعد إلى قلبي متى تشاء ..

فأنت في حياتي الهواء ..

وأنت .. عندي الأرض و السماء ..

اغضب كما تشاء ..

واذهب ما تشاء ..

لابد أن تعود ذات يوم

وقد عرفت ما هو الوفاء..

[1] / **نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج1 ،ص 52**

ثانيا : جماليات التركيب :

1 / في دلالات الجملة وجمالياتها :

هذا المبحث يتناول التركيب اللغوي عند الشاعر ويكشف عن جمالياته في المتن الشعري المدروس من خلال الملاءمة التي تتوخى في استخدام التراكيب في الشعر، وقبل البدء في الخوض في هذه الظاهرة ينبغي التوقف عند بعض المفاهيم الأساسية ثم الشروع في إسقاطها على استعمالات الشاعر الإبداعية.

بداية تعرف الجملة بأنها " ما تركب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل... فلا بد في الكلام (الجملة) من أمرين معا؛ هما: التركيب والإفادة المستقلة "[1]، والجملة بعد ذلك إما إسمية أو فعلية بحسب اصطلاح النحاة، فالاسمية ما بدئت باسم، والفعلية ما بدئت بفعل مع ما ملاحظة ذلك الخلاف بين النحاة في مسألة الابتداء لأن ذلك عند بعضهم أمر شكلي ؛ فالعبرة تتعلق بالإسناد، فالجملة أيا كان نوعها تتكون من مسند ومسند إليه، فإذا كان ـ حسب هذا الرأي ـ المسند اسما أو ما قام مقامه فالجملة اسمية، وإذا تضمنت الجملة فعلا أو ما كان بمنزلته فهي فعلية بغض النظر عن رتبته، ويظهر أن هذا الرأي هو الأقرب للمنطق اللغوي الذي يراعي المقاصد من الكلام وليس الشكل الذي ترد عليه الجملة ، فـ " الصورة الأساسية للجمل التي مسندها فعل أن يتقدم الفعل على المسند إليه... والصورة الأساسية للجمل التي مسندها اسم أن يتقدم المسند إليه على المسند "[2].

فالاسمية و الفعلية ليست في الحقيقة إلا إشارة إلى معاني ومقاصد تتوخى الكلام وليست ذات أهمية كبيرة في ذاتها فإذا كان المراد الثبوت كانت الجملة اسمية وإذا كان المراد التجدد والحدوث كانت الجملة الفعلية بصرف النظر عن تقدم الفعل أو تأخره " والفرق بين هاتين الصورتين ـ أعني الجملة التي مسندها فعل و الجملة التي مسندها اسم ـ أن الجملة التي مسندها فعل، إنما تدل على الثبوت تقول مثلا: يجتهد زيد و زيد مجتهد، ويحفظ

[1] / حسن عباس ، النحو الوافي ، دار المعارف بمصر ، ط3 (د.ت) ، ص 15

[2] / فاضل صالح السمرائي ، معاني النحو ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، ج1 ، عمان ، الاردن ، ط1 ، 2000 ، ص 15

زيد وزيد حافظ ...، ويجود مصعب ومصعب جواد ونحو ذلك... فأنت ترى في هذه الأمثلة جميعها أن الفعل يدل على التجدد والحدوث، والاسم يدل على الثبوت "[1]؛ فإذا كان السياق يقتضي الحدوث والتجدد جِيءَ بجملة مسندها فعل تقدم هذا الفعل أو تأخر ، وإذا كان السياق يقتضي الثبوت جيء بجملة مسندها اسم فعل سبيل المثال " فالجملتان يجتهد سعيد ، وسعيد يجتهد كلتاهما تدلان على الحدوث وإنما قدم المسند إليه لغرض من أغراض التقديم "[2].

هذه المعطيات هي في جوهر اللغة واستخداماتها التي يراعى فيها المقام ويتحكم فيها السياق، وتخضع لأغراض مقاصد متعددة ومختلفة. فإذا جئنا إلى الشعر و إلى الإبداع عموما وجدنا الأمر أكثر اتساعا وأكثر مرونة من حيث تطويع التراكيب وإخضاعها للمقاصد الفنية وإحلال قوانين الإبداع محل قوانين النحو واللغة عموما، لندخل إلى مفاهيم أخرى من قبيل الانزياح والتجاوز واللغة الشعرية، ذلك أن الأنظمة التي تتيحها قواعد اللغة، لا تسعف الشاعر على تفجير جميع إمكاناته الإبداعية، وتوظيف طاقاته الإيحائية، ولذلك يتم اللجوء إلى مستوى آخر من اللغة هو ما يعبر عنه باللغة الشعرية لأنها تحتوي على سمات انزياحية تبيح لها خلق نظامها الأسلوبي الخاص، يبرز من خلاله الشاعر صياغات مغايرة ذات جماليات مبتدعة، ولذلك نلمس نفورا من التراكيب العادية لأنواع الخطابات السائدة والخروج عنها بغية احتضان أنساق جمالية مستحدثة " ذلك أن علوم اللغة اهتمت في جل مباحثها بما يقال في حين انصبت بحوث البلاغيين في دراسة الأسلوب عن كيفية ما يقال"[3] ومن غير شك فإن استخدام الجملة وفق نمط معين له ما يبرره من الناحية الفنية بما تتطلبه جماليات الشعر وفق سياقات محددة، وفي مقدمتها السياق النفسي والوجداني الذي يفرض بدوره سياقا لغويا يكون هو الآخر محكوما بآليات وقواعد اللغة الشعرية.

---

[1] / المرجع السابق ، ص 16

[2] / المرجع نفسه ، ص 16

[3] / محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ، ص 338

وفي دراستنا لاستخدام الشاعر سليمان جوادي للمركبين الاسمي والفعلي نلاحظ أنه يراعي هذه الجوانب الفنية ومتطلبات اللغة الشعرية. إلا أنه ينبغي تسجيل ملاحظة أساسية وهي أنه من الصعب وضع فاصل بين هذين المركبين عمليا وتطبيقيا أي في المتن الشعري المدروس؛ بمعنى أنه لا نجد قصائد أو قصيدة بتمامها أو بأغلبها، أو مقطعا شعريا يكون اسميا خالصا أو فعليا خالصا، والسبب في رأيي يرجع إلى أن العالم الشعري هو عالم متقلب متوتر متأجج، ولذلك من الطبيعي أن تكون اللغة التي تعبر عنه غير مستقرة أو ثابتة على نمط معين، وهذا في حد ذاته يصنع جانبا من ألقه ووهجه...

ومن أجل ذلك يتم خرق اللغة وانتهاك قوانينها وقواعدها بما يتيح تشكيل لغة أخرى هي أليق وأنسب لهذا العالم الفريد. ومع ذلك سنحاول رصد المواضع التي يكثر فيها استخدام المركب الاسمي، وكذا المواضع التي يكثر فيها استخدام المركب الفعلي، كما أني سأعمد إلى معيار هام وهو أن المركب يعد مهيمنا إذا كان مركزيا ومحوريا حتى وإن لم يكثر استخدامه ـ من الناحية الكمية ـ.

2- تركيب الجملة الاسمية:

يستخدم سليمان هذا النمط من التركيب في سياقات التقرير والوصف، فإذا استدعى الموقف الشعري والموقف النفسي يتطلب توكيد معنى أو توكيد حالة يلجأ إلى تركيب الجملة الاسمية سواء أكان ذلك في شكلها البسيط، أو صور أخرى أكثر تنويعا وتحويرا من قبيل تلك التي طرأ عليها تقديم وتأخير، أو حذف، أو نفي، أو إنشاء ...

يقول عبد القاهر الجرجاني " إن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئا بعد شيء، فإذا قلت زيد منطلق فقد أثبت الانطلاق له فعلا من غير أن تجعله يتجدد ويحدث منه شيئا فشيئا بل يكون المعنى فيه كالمعنى في قولك : زيد طويل وعمرو قصير "[1]

[1] / عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، 2004 ، ص 174 .

ويقول أحمد درويش " يخلو (أي الاسم) من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لونا من الثبات"، ويرى الزركشي أن الجملة الاسمية تدل على معنى الثبوت[1].

فكما سبقت الإشارة إلى استخدام الشاعر لهذا النمط من الجملة ـ على قلة ذلك ـ كان في المواضع والحالات التي تستدعي الوصف والتقرير والتجرد من الزمن ليعبر بذلك عن موقف نفسي يتسم بالسكون والثبات.

ومن نماذج هذا التركيب قوله من قصيدة " غابت فكان الموعد "[2] .

فأنا المقتول بسيفك يا وطني

مقتول بالخزي المتمكن منك

أنا المقتول بماضيك المسلول

بحاضرك المشلول

بآتيك المجهول

فالشاعر في هذا المقطع بصدد تقرير حالته ووصف ما آلت إليها من جراء الوضع المزري والخيبة والنكسة التي منيت به الأمة والأوطان العربية؛ فهذه الحالة منتهية ولا مجال فيها للتجدد والحدوث لذلك كان هذا النمط الأكثر ملاءمة من الناحية الفنية.

ومن ذلك قوله من قصيدة " محاكمة علنية "[3] .

فأنت يا سيدتي عريقة في الحسب

شريفة في النسب

أما أنا ، فقطرة من جرعة تحت لسان ظامئ

تلفه الرمضاء في الصحراء

---

[1] / **محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني ، دار هومه ، الجزائر ، 2003 ، ص 158 .**

[2] / **سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة ، ج1 ،ص 39**

[3] / **المصدر نفسه ، ص 43**

تنفيه المسافات

يناديه سراب أزلي

و أنت يا سيدتي في كفة

و الله و التاريخ و الشعر

و حتى فكرنا في كفة

و نحن . أعني و أنا

فالشاعر في هذا المقطع في مقام تمجيد مخاطبته لذلك كان التركيب الاسمي بما يوفره من تثبيت وتقرير أنسب لهذا المقام لأنه مقام يقتضي البعد عن الشك و عدم الثبات.

ومن نماذج ذلك أيضا قوله من قصيدة " درة العرب "[1] .

العطر عطرك

لامسك ولا غار

و السحر سحرك

لا نور ولا نار

و الروح روحك

في أبهى تألقها

يستلهم المجد منها

ثم ينهار

يا غرة في جبين العرب مشرقة

و درة ألهمت

[1] / سليمان جوادي ، قال سليمان ، ص 57 .

من للردى ساورا

هاأنت في جنة الفردوس متكئ

من آل ياسر قد ناداك عمار

كذلك هذه القصيدة تندرج الوصف لذي يراد منه التمجيد وذكر المحاسن بما يتلاءم بما اختير لها من تراكيب اسمية.

3- تركيب الجملة الفعلية:

لقد سبقت الإشارة إلى أن الجملة الفعلية تتضمن الدلالة على الحدوث والتجدد وهي بذلك خلاف الجملة الاسمية. وبالتالي فإن استخدامها في الشعر أو في غير يكون متناسبا مع هذه الدلالة، يقول عبد القاهر "... وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء..."[1]، والفعل يمثل الركن الأهم في هذه الجملة لذلك فهي تبع له ولدلالته، وهو الذي يحدد طبيعتها يقول **ابن هشام** في تعريف الجملة الفعلية:" تسمى فعلية إن بدئت بفعل سواء أكان ماضيا أو مضارعا أو أمر، وسواء أكان متصرفا أو جامدا وسواء أكان تاما أو ناقصا وسواء أكان مبنيا للفاعل أو مبنيا للمجهول... ولا فرق بين الفعل أن يكون مذكورا أو محذوفا تقدم معموله عليه أم لا ، تقدم عليه حرف أم لا..."[2]

ومن خلال هذا التعريف يظهر أن الجملة الفعلية تتحدد بالفعل أيا كانت صورته أو زمنه، ويظهر أيضا أن رتبة الفعل هي الأولى، إلا أنه علينا أن نعيد الملاحظة السابقة والمتعلقة بضرورة اعتبار الجملة فعلية إذا اشتملت على فعل تقدم أو تأخر على خلاف ما ورد في التعريف، وهذا التوجه يؤيده الواقع اللغوي واستخدامه، كذا الواقع الفني والشعر لأن لغته تتطلب توسعا ومرونة وفعالية شديدة ترفض حصر الأشياء في زاوية ضيقة وفي قوالب جامدة لا تمكن التعبير من الحرية والانطلاق.

---

[1] / **الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 174**

[2] / **محمد كراكبي ، خصائص الخطاب الشعري ، ص 136**

والشاعر يستخدم الجملة الفعلية في تلك السياقات التي تنسجم مع طبيعتها، وتوفرها طاقاتها لأداء الدلالات الشعرية، كما أنه يستخدمها في شكلها البسيط الذي يقره النظام اللغوي، كما أنه يستخدمها في صور أخرى يعدل فيها عن نمطها الطبيعي في ما يعرف بالانزياح وذلك لأداء المعاني والانفعالات التي تستعصي على الصورة العادية لها.

وينبغي أن نشير أيضا إلى أن هذا النمط من الجملة ـ بناء على استقراء المتن المدروس ـ هو الأكثر ورودا وهيمنة بالقياس إلى نمط الجملة الاسمية، ولعل تفسير ذلك يكمن في العالم الشعري بصورة عامة ولشاعرنا بصورة خاصة هو عالم متوتر شديدة الديناميكية، عالم يرفض السكون والثبات لذلك هيمنت الجملة الفعلية بأنماطها المختلفة " ولعل سيطرة الفعلي في القصيدة يرجع إلى التفاعل الدينامي الحدثي

والزمني "[1] ، " ثم لاطراد الأفعال على هذا النحو وجه آخر يدل على طبيعة العالم الشعري فهو عالم ديناميكي لا تكف فيه الكائنات والأشياء عن الفعل..."[2]

فالمركب الفعلي بما يتميز به يوفر هذه الديناميكية والحركية، أو بالأحرى أن السياقات الشعرية والمواقف النفسية والعاطفية المولدة لها هي ما يفرض هذا اللون من التراكيب.

وسيظهر من خلال تحليل طائفة من النماذج الشعرية كيف أن سيطرة جملة من مشاعر الحيرة والإحساس بالألم، وهيمنة انفعالات الغضب والنقمة والثورة هي ما جعل هذا المركب يطغى بشكل لافت " وإذا كانت الأفعال تكثر في الأبيات من القصيدة فلأنها تمثل لحظات الشك والآلام التي لا تزال تتنزى بالشاعر وتقتحمه..."[3]

---

[1] / مراد عبد الرحمن مبروك ، النظرية النقدية من الصوت إلى النص ،ج1 ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ط4 ، 2012 ، ص 171

[2] / لطفي عبد البديع ، الشعر واللغة ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة ، 1967 ، ص 39

[3] / المرجع نفسه ، ص 39

جاء استعمال الجملة الفعلية عند الشاعر في سياقات تخدم أغراضا ومقاصد ترتبط أساسا بطبيعة هذه الجملة من حيث دلالتها على الحدوث والتجدد .كما سبقت الإشارة .، ويمكن ترجمة ذلك فنيا في تلك الانفعالات التي جسدتها هذه الجملة بمختلف أزمنة الأفعال التي وردت فيها.

وقد كان استخدام الجملة الماضوية في تلك الحالات التي تسيطر فيها الذاكرة على وجدان الشاعر فيعود إلى الماضي في صورة من صور الحنين تارة، أو الاستسلام تارة أخرى، أو في تلك الحالات التي يكون فيها الشاعر في موقف التذكر والاسترجاع وذلك بطبيعة الحال امتدادا لتجربته لأن الشاعر لا ينفصل عن ماضيه بأي خال من الأحوال، وإن كان الأصل أن الزمن الماضي لا يكون مهيمنا على لغة الإبداع الشعري " ولعل العلة أن تكون واضحة؛ فالمبدع ينطلق من التفكير الذي يجسده خطاب . أبدا . من حاضره ثم يعود إلى الماضي لأنه جزء منه ، ومرتبط بحياته ، وخزان لذكرياته "[1]

ونجد تجلي هذه المضامين في عدد من القصائد ،كما في قوله من قصيدة " رصاصة لم يطلقها حمه لخضر "[2]

لأوراس حلم تداعى

لأوراس صخر تفتت

صخر تشتت

حلم تدعى

لأوراس منزلة في فؤادي

ولكنني لم أعد أتصور

أن الذراع تخون الذراعا

و أن دمي و هواي

[1] / **عبد المالك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ، ص 49**

[2] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 87**

يصيران ملكا مشاعا

لأوراس منزلة في فؤادي

ولكنّ من صيروه إلها

وشادوا على جانبيه القلاعا

أضاعوا الطريق إليه

فضاعوا وضعنا وضاعا

فهذا المقطع من قصيدة " رصاصة لم يطلقها حمه لخضر " يجسد إحساسا مرا بضياع الأمل و تلاشي الحلم، لذلك نلاحظ ورود سلسلة من الأفعال التي عبرت عن ذلك من خلال بنيتها الماضوية، وليس هذا فحسب بل أيضا في دلالاتها من خلال انتمائها إلى حقل دلالي واحد يوحي بالمعنى الذي ذكرناه (حلم تداعى ، صخر تفتت ، صخر تشتت ، أضاعوا ، ضاعوا ، ضعنا ، لم أعد أتصور ...)

ويتكرس هذا الإحساس بصورة أخرى حين يخاطب البطل (حمه لخضر) في لهجة من الحسرة والألم ممزوجة بنبرة من الحنين إلى مثل هذا البطل، يقول من القصيدة نفسها :

أتيت

فكنت الندى لحظة القيظ

كنت المطر

أتيت

فكنت اختزال المواسم

كانت عيونك أجمل صومعة في المدينة

كانت يداك احتفال القبائل

كنت الربيع الذي نشتهيه

وكنا صغارا نفتش داخلنا عنك

كانت عذارى المدينة

يبحثن عن رجل

يبعث الخصب فيهن

كنت الخصوبة

كنت الرجولة

كنت الندى لحظة اليقظ

كنت المطر

وبطبيعة الحال فإن هذا المعنى تضطلع به أدوات فنية أخرى من وحدات معجمية، وإيقاع، بالإضافة إلى استخدام الجملة الماضوية متمثلة في تكرار الفعلين(أتيتَ و كان) كما يظهر جليا في هذا المقطع.

وجاء استخدام الجملة المضارعية في الحالات التي تهيمن عليها انفعالات تتسم بشيء من الاستمرار، فالمضارع يفيد في استخدام الحدث وهو في حالة النمو والتجدد " ويذهب أهل اللغة إلى أن المضارع دال على الحاضر أو الاستقبال، وهو في معناه الوظيفي تصوير للحدث وهو يتشكل أمام الرائي أو المتلقي وهو بناء لم ينقطع حدثه "[1] فالشاعر يستخدم بنية المضارع في السياقات التي تعكس نوعا من المشاعر كتلك التي تظل تعتمل في وجدان الشاعر ولا تغادره، أو قريبا من هذا المعنى .

ويظهر التعبير عن حضور الانفعال و تجدده وتمسك الشاعر به بشكل جلي في قصيدة " سليمان "[2]

أفتش عن غير وجهي

لألقى الأحبة مبتسما

[1] / خليفة بوجادي ، الثابت اللساني في إلياذة الجزائر ، مطبعة هومه ، الجزائر ، 1987 ، ص 57

[2] / قال سليمان ، ص 11

مثلما عهدوني

أفتش عن غير ثغري

لألقي التحية دون ارتباك

أفتش عن غير كفي

لأضغط عن كفهم جيدا

و لأحضنهم جيدا

و لأدخلهم في بقاياي

أنشرهم في دمائي

أفتش عن رجل

غير هذا الذي يسكن الحزن فيه ليسكنني

فيسر الأحبة عند لقائي

أفتش عنك سليمان

يا رجلا ضيعته المدينة

و المشكلات الصغيرة و الحب

...

فهذا المقطع ترد فيه الأفعال (أفتش ، "مكرر" ، ألقى ، أضغط ، أحضن ،أدخل ، أنشر ، أسكن ، أسر ...) وتتوالى الأفعال المضارعة الدال على الحدث المستمر المتجدد المعبرة طوال مقاطع القصيدة عن حالة من بحث الشاعر عن سليمان (الرمز) الذي تتجسد فيه كل أحلام الشاعر وأمانيه وطموحاته، في زمن الرداءة والضعف والانكسار.

والإحساس نفسه يتكرر في قصيدة " وحدك "[1]التي يرثي فيها الشاعر الرئيس الراحل هواري بومدين ، وهو يبكيه ويتألم لرحيله ولكنه يؤكد حضوره في الوجدان والذاكرة، هذا الحضور الذي يتعزز بغياب الآخرين وتلاشيهم من الذاكرة .

كلهم يا رفيق المساكين

يرحل ، يحمل أشياءه ويغيب

كلهم ينتهي يتلاشى يذوب

غير أنك وحدك يا سيدي

موغل في القلوب

تحمل الشمس بين يديك

وترفض أن يعتريك الغروب

كلهم يا حبيب الملايين

يمضي يفوت

يحمل الصمت في زاده و السكوت

غير أنك وحدك

ترفض يا سيدي أن تموت

كلهم يا دفين الحناجر

يرقد تحت التراب

يسكن أقصى الأقاصي

ويدخل جوف الغياب

[1] / قال سليمان ، ص 23

يطرد من كل بيت

ويرحل عن كل باب

غير أنك وحدك

تسكن في همسات الصبايا

وفي صرخات الشباب

...فهذه القصيدة . ومن هذا المقطع . مليئة بالأفعال المضارعة التي تصور استمرار الراحل هواري بومدين بوصفه رمزا للعزة وخدمة المساكين والنهوض بالوطن، فَوحْدَه الباقي ببقاء هذه القيم التي عمل لأجلها فبقي ببقائها (يرحل ، يغيب ، ينتهي ، يتلاشى ، يذوب ، تحمل ، ترفض ، يرقد ، يسكن ، يدخل ، يسكن، يطرد، يسكن...) ونظائر هذه الأفعال كثيرة في القصيدة.

وجاء استخدام الجملة المضارعية المقترنة بأداتي الاستقبال السين وسوف في تلك الحالات التي يهيمن نوع من الحلم والتمني والأمل في مستقبل أفضل وأكثر إشراقا أو ربما هروبا من الواقع المرير والحاضر الكئيب، ونجد ذلك في المقطع الأخير من قصيدة " بجرحي أضمد جرحك "[1]

مظلوم أنت ،

و مظلوم هذا المصلوب على كتف الإبهام

على كتف الآتي

مخدوع أنت

و أنت

بأضواء كانت ليلا في ساحاتي

سأعود أيا وطني

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، ص 73**

سنعود

سأعود على كتفي قدري

سنعود

سأعانق نخلا في الغيطان

أداعب عرجونه

سأغازل زيتونه

سأعود إليك بآمالي و بآهاتي

و أضمد جرحك يا وطني بجراحاتي ...

يتضح بلا خفاء أمل الشاعر في عودته إلى وطنه الذي تغرب عنه وهو يعيش فيه لأنه ليس ذاك الوطن الذي يحلم به فهو في شوق أن يراه على غير الصورة التي هو عليها.

كما نجد مثل هذا المعنى وهذا الأمل يتكرر في سياق آخر وفي قصيدة أخرى وهي " تفاؤل "[1]

ستزهر كل الحدائق يوما !!

سيأتي وإن طال بؤسي الربيعْ

سأقطف كالأمس وردا وزهرا

ستسمعني الطير لحنا بديعْ!!

سأرسل شعري فلا تحسبيني

وأدت القصائد بين الضلوعْ

فإن لم أغنك لحني فهذا

لأني أريد فلا أستطيع !!

[1] / **الأعمال غير الكاملة ،ج3 ، ص 29**

سيأتيك شعري بأسرار قلبي

سيملأ كل الربا الربوعْ !!

سينقلب الليل صبحا مضيئا !

فقد آن للشمس حتما طلوعْ !!

نلاحظ توالي الأفعال المضارعة المقترنة بالسين الدالة على الاستقبال والتي تجسد حلم الشاعر في مستقبل رومانسي حالم (ستزهر ، سيأتي ، سأقطف ، ستسمعني ، سأرسل ، سيأتيك ، سيملأ ، سينقلب)

أما جملة الأمر فجاءت لتعكس إرادة الشاعر في التغيير والتأثير خروجا من الحالة الراهنة، وكثيرا ما يرتبط هذا السياق العام، أو الموقف العام المؤطر بأغراض جزئية وطارئة تمليها الحالة النفسي التي يكون الشاعر تحت وطأتها، ومن نماذج هذه الجملة ما نجده في قصيدة " احتجاج "[1]

قدم إلى مجلس الأمن احتجاجاتك

وارقد ففي النوم تقضي بعض حاجاتك

أزبد ونددوقل ما شئت من كلم

واشرب على نخب قتلانا زجاجاتك

أنت الخبير بسحر القول معذرة

فاذكر أخاك بخير في مناجاتك

باضت ديوك العدى في كل مكرمة

وكان للعقم أمر في دجاجاتك

فهذه القصيدة على قصرها تفيض غضبا ونقمة على حال الإنسان العربي في العصر الراهن وهوانه على الناس وعجزه المزمن واستنجاده بالآخرين، ونلاحظ قدرا من السخرية والإحساس بالألم إزاء هذا الوضع والأفعال التي

[1] / قال سليمان ، ص 43

وظفت هنا (قدم ، ارقد ، أزبد ، ندد ، اشرب ، اذكر) فهذه الأفعال تعكس تفجر الشاعر من الداخل وكأن بركانا يغلي بداخله فهو يقذف به نحو الخارج، وفضلا عن هذه البنية التي صورت هذا الشعور نجد الدلالة المعجمية والسياقية أيضا تصب في هذا المجرى ، فمعظم هذه الأفعال (ارقد ، أزبد ، ندد) توحي بالسلبية والتقاعس والعجز.

كما نجد عند الشاعر شكلا أخر من الأحاسيس حاول فيها عن طريق الجملة الفعلية الأمرية التنفيس غن نفسه (وهو هنا يتقمص دور عاشقة مستسلمة ليس بوسعها إلا الحب وانتظار الحبيب) يقول من قصيدة " العمر لك"[1]

الحب لك ...

و العمر لك ...

أهجر فمهما خنتني سأظل لك

سأقول إن فارقتني ما أعد لك

و أقول إن عذبتني ما

جد بالعذاب فبالهوى سأجود لك

الحب لك ...

و العشق لك ...

و العمر لك ...

إن خنتني أو بعتني لن أسألك

سأقول إن الحظ عني حولك

و أقول إنك لي و إني لست لك

[1] / سليمان جوادي ، الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 67

و أميت قلبي إن سلا أو بدلك

الحب لك ...

و العشق لك ...

و العمر لك ...

سافر و غامر في الهوى ما طاب لك

سأظل مهما خنتني سأظل لك

و إذا رجعت إلي سوف أقول لك

لا تعتذر فأنا و كل العمر لك

الحب لك ...

و العشق لك

و العمر لك ...

نلاحظ أفعال الأمر في هذه القصيدة جاءت لتصنع – أو على الأقل لتساهم مع مكونات لغوية – إخلاصا لا متناهيا ونكرانا للذات عز نظيره، وهذا الأفعال هي (اهجر ، جد ' بالعذاب ' ، سافر، غامر، لا تعتذر (نهي في حكم الأمر). واللافت أن الأمر الذي هو في الأصل يدل على الاستعلاء والإلزام جاء في هذه القصيدة ليعطي دلالة معاكسة تماما، وهذا القلب في الدلالة فرضته لغة الشعر التي تنزاح عن الأصل و المعيار لتؤدي الوظيفة المنوطة بها، وتحقق الغاية الجمالية المتوقعة في الشعر وما شاكله.

كما ظهرت الجملة الفعلية الأمرية في تلك القصائد التي تتسم بطابع قصصي إلى حد ما إذ جاءت في حالات كثيرة لتخدم أغراضا درامية في مواضع السرد والحوار، وهذا يتسق مع خاصية الحركية والدينامية التي تتميز بها

الجملة الفعلية بصورة عامة. والقصائد التي تحمل هذا الطابع واستعين فيها ببنية الأمر كثيرة منها: تفضلي، وفاء، انتماء، صغيرتي، عاد القطار، التقينا، انتصرنا، تعالي، تمهل، انهيار[1]

ففي هذه القصائد تصور أفعال الأمر حرارة العواطف المعبر عنها ، وتعكس حيوية المواقف النفسية التي ينقلها السياق الشعري بأكمله، فتغدو بالتالي جزءا هاما في بنية لغوية متكاملة لا تنفصل عناصرها ة ولا تتنافر بل تصب في مجرى واحد " إن الشاعر هو الذي يصنع ما يسمى " اللغة الشعرية " لا من خلال المحتوى أو الأفكار، بل من خلال بناء الكلمات"[2]

يقول من قصيدة " انهيار "[3]

اجمعي !! كل شي !

واهربي من يدي !!

فأنا لم أعد

في الغرام صبي !!

لم أعد مولعا

بالكلام الغبي !!

لا ! ولا بالغنا

والحديث الشجي !!

فأغانيك قد

جرحت شفتي !!

أخرجي ! واهربي

---

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 19 ، 27 ، 35 ، 37 ، 41 ، 57 ، 71 ، 85 ، 93 ، 103

[2] / محمد عبد حماسة عبد اللطيف ، اللغة و بناء الشعر ، ص139

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 103

لا تعودي إلي !!

واعلمي أنني

لست ذاك الوفي !!

لست ذاك الذي

كان أمس نقي !!

اهربي !! فأنا

قد غدوت شقي !!

ففي هذه القصيدة نجد صوت الشاعر وهو يحاور مخاطبته ويدعوها للرحيل والهروب والخروج من حياته، وإن كنا لا نسمع صوتا لهذه المخاطبة إلا أنها موجودة والدليل توجه كل آوامر الشاعر إليها، ولنلاحظ كيف صورت هذه الأفعال (اجمعي ، اهربي ، اخرجي ، اعلمي ، لا تعودي " في حكم الأمر من حيث الوظيفة الفنية ") الحدة والغضب وربما الألم الذي حل بوجدان الشاعر وجعله يصب جام غضبه على مخاطبته.

ونموذج لهذا الحوار الذي يكون فيه صوت الشاعر واضحا وجليا لكن مخاطبه لا صوت له ولكن حضوره أكيد، يقول من قصيدة " تفضلي "[1]

تفضلي يا آنسه

ذات العيون الناعسه

أنا وحيد متعب

ولا رفيق آنسه

تفضلي ودردشي

ونكتي يا آنسه

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 19**

كوني بعيني طفلة

ساذجة في الخامسة

قصي علي حادثا

مشوقا يا آنسه

و اعتبريني ولدا

لا يتعدى السادسه

كوني له كأمه

إن نام أنت الحارسه

ونظفي مكانه

ورقعي ملابسه

كوني له أستاذة

وراقبي كرارسه

ووبخيه إن أسا

وإن زميل نافسه

لا ترحلي عن منزلي

لا ترحلي يا آنسه

تفضلي .. تفضلي

كوني بقربي جالسه

هيا اضحكي وابتسمي

هيا ارقصي يا آنسه

إن نهاري حالك

إن نجومي عابسه

لا تنفري من شاعر

قد عافها وساوسه

وكاد في وحدته

أن ينتهي يا آنسه

ردي حياتي جنة

ساحرة يا آنسه

و اعتبريني فارسا

فأنت عندي الفارسه

الشاعر يخاطب آنسة يتمنى ويحلم أن تكون أنيسته في وحدته وشقائه، يطلب منها أن تدردش وتنكت وتقص عليه القصص البسيطة، وان ترقص، وأن تعامله كصبي، وأن تكون له كأمه وكمعلمته، وأن ترد حياته جنة... إنه في عالم الأحلام ولكنه يحاول أن يجعلها واقعا فيعشه لحظة بلحظة وبالأشياء الصغيرة الممتعة، إنه ليس مجرد حلم ساكن في الخيال أو ذكرى قابعة يطاردها النسيان، لقد حاول الشاعر أن يجعل ذلك وقائع، ولقد أسعفته أفعال الأمر التي أضفت حيوية وحركية وديناميةكانت بمثابة الدرامية التي لا تتفاعل إلا مع الحدث " إن أفعال الأمر عنده تحقق نوعا من الدرامية التي تظلل المستقبل، إذ يظل الأمر قائما حتى يتحقق، ويظل الشاعر بالتالي في حال ترقب و توتر "[1]

وقد وردت كل من الجملة الاسمية والفعلية عند الشاعر بصورتها البسيطة، كما وردت في صور أخرى حيث لحقتها بعض أشكال التغيير والتحوير بسبب آليات التقديم والتأخير والحذف والتعريف والتنكير...

[1] / ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، دار الفارس للنشر ة التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2002 ، ص 115

4- التقديم و التأخير:

هذه الظاهرة تعد من أبرز مظاهر الانزياح و التجاوز التي تلحق الجانب التركيبي وتترتب عنها الكثير من الجماليات التي تتسم بها اللغة الشعرية، وقد كانت هذه الظاهرة محل عناية واهتمام من قبل البلاغة وبحوثها، وكذلك من قبل الدراسات الحديثة خاصة الأسلوبية منها، ومما لا شك فيه أن لذلك دلالة واضحة على أهمية هذه الظاهرة وعمق تأثيرها في تشكيل اللغة الشعرية والوصول بها إلى مراتب عليا من السمو والإشراق والجمالية.

والأصل في الجملة الاسمية أن يرد المسند إليه (المبتدأ) ثم المسند (الخبر) ليكتمل المعنى ويصبح مفيدا وذلك بإسناده إليه، والأصل في الجملة الفعلية أن يرد المسند (الفعل) ثم المسند إليه (الفاعل) ثم المفعولات، وبقية المتعلقات من أشباه الجمل المشكلة من الجار و المجرور أو الظرف " والصورة الأساسية للجمل مسندها فعل، أن يتقدم على المسند إليه كما في جملة " أقبل سعيد " ولا يتقدم الفاعل على الفعل أو بتعبير أدق لا يتقدم المسند إليه على الفعل إلا لغرض يقتضيه المقام ."[1]

وهذا الترتيب هو ما أقره النظام اللغوي وسار عليه الاستعمال العادي، ومن ثم عد ذلك بمثابه المعيار أو القاعدة التي لا ينبغي الخروج عنها إلا لغاية وهدف أو غرض يقصد إليه قصدا، ويكون هذا في مجال الشعر أكثر ورودا لأن لغته تطلب دائما التعبير الفريد والمتميز والخارق للأعراف اللغوية، ويكون التقديم والتأخير وسيلة شعرية تكشف عن قيم نفسية وتعبيرية لا تنكشف باللغة العادية التي لا انزياح فيها وقد عبر عبد القاهر الجرجاني عن القيمة الفنية و الجمالية " هو باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي لك إلى لطيفة ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول من مكان إلى مكان "[2].

---

[1] / فاضل السمرائي ، معاني النحو ، ص 15

[2] / عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 117 .

ومن نماذج هذه الظاهرة عند الشاعر قوله من القصيدة التي كتبتني[1]

مقيمة في داخلي عواصف المدينة

مقيمة في داخلي زوابع المدينة

و إنني أنتظر الإشارة

ففي هذا المقطع نلاحظ تقدم الخبر (مقيمة) على المبتدأ (عواصف المدينة) ويظهر أن السياق الذي فرض هذا الترتيب المخالف للأصل هو أن التركيز كان على الخبر، إذ الشاعر في مقام وصف حالة نفسية اقتضت أن يركز على أثرها ووقعها (مقيمة) في نفسه بدل المشكلة أو السبب نفسه (عواصف المدينة وزوابعها) ولنلاحظ الإيحاء الذي تتركه هذه الكلمة التي صور بها هذا الإحساس. إضافة إلى هذا الغرض الذي من أجله تقدم الخبر وتأخر المبتدأ نجد البعد الإيقاعي إذ إن هناك مراعاة لنغم القافية، وكذلك التماثل التوازي الموجود ببين الجملتين:

مقيمة في داخلي عواصف المدينة

مقيمة في داخلي زوابع المدينة [2]

وقوله من قصيدة " زبدة الشعر"[3]

فارحلي إن أردت

فقلبي المقر و قلبي المفر

وقوله من قصيدة " جسدي و الوطن "[4]

ليس لي وطن غير هذا الوطن

ليس لي وطن غير هذا الذي

---

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص9

[2] / المصدر نفسه ، ج2 ، ص 21

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص123

[4] / قال سليمان ، ص 75

ينبت الحب فيه

وتنتشر الأغنيات

ليس لي وطن غير هذا الذي

في دمائي سكن

ليس لي جزر غير هذي التي اتخذت

أضلعي موعدا للمحن

في هذه القصيدة يتقدم خبر الناسخ (ليس) على اسمه (ليس لي وطن)، الخبر جار ومجرور، والاسم وطن، ويبدو أن الشاعر يشعر بفقدان الوطن وبغربته عنه حتى وإن كان يعيش فيه، لذلك فهو ينفي عن نفسه الانتماء لغير هذا الوطن، إذ في غيره يحس بالضياع والغربة وفي سعيه لاستعادة هذا الوطن وتأكيد الانتماء إليه، والتعبير عن حاجته إليه، جعلته يقدم الخبر (لي) الذي يوحي بالتملك وتأكيد الذات، فكأن هذه القضية أي الانتماء إلى الوطن هي قضية وجود لذلك كان تقديمه لما يدل على ذاته خوفا من ضياعه إذا فقد هذا الوطن أو حرم الانتماء إليه.

وقوله من قصيدة " القدس و رقصات أخرى "[1]

و لدينا يا أبتي في الجعبة أسرار

و لدينا يا أبتي في الجعبة أخبار

و لدينا و لدينا الأشعار

وقوله من قصيدة " ليلاي " [2]

إن ناجى العاشق ليــلاه ظلت في قلبي نجوايــا

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 35

[2] / الأعمال غير الكاملة ،ج4 ، ص97

...

منفي الحب أنا فمتــى يا حب سأهجر منفايــا

...

أملي أصبحت و أحلامــي وأهم أهم قضاياــا

وقوله من قصيدة " نظفي ديرك "[1]

ثغرك الناري أضحى سالبــا وأنا ما عدت ذاك الموجبــا

نهدك الثائر أمسى خائــرا شعرك الليلي أمسى متعبــا

وقوله من قصيدة " لخص حديثك و اختصر "[2]

والحب عندك منذ عــرف تك لعبة لا تعتبــر

والحبّ عندي عبــادة الذكر فيها مستمــر

وقوله من قصيدة " اكرهيني " [3]

عابثا كنت بأشواق العـــذارى لم أغامر في هواهن بوعـــــــد

...

كفراش كنت في حضن الغواني أنت تحتارين لو حللت شهـدي

...

لعبة كنت فكوني بي لعوبـــــا عفوك الآن فتاتي ليس يجـــدي

...

لك أسلمت ذراعي وشراعـــي فاقذفيني بأعاصير و رعـــــــد

---

[1] / المصدر السابق ، ص 107

[2] / المصدر نفسه ، ص 115

[3] / المصدر نفسه ، ص 91

واعلمي أيتها الأنثى بأنــي همجيا كنت في شوقي و وجـدي

5- التركيب الإنشائي:

لقد استخدم الشاعر سليمان الجملة الشعرية بشكل لافت حتى ليمكن القول إن ذلك غدا ظاهرة فنية لها أثر واضح في تشكيل جماليات عديدة في تجربة الشاعر في مختلف مجموعاته الشعرية موضوع الدراسة، ابتداء من الكشف عن مشاعر معينة يراد التعبير عنها بطريقة مختلفة وليس انتهاء بإضفاء نوعا من الإثارة على التعبير الشعري من خلال خلق صور من الانزياح تنجم عن استخدام هذا الشكل من التركيب.

والإنشاء لغة هو الإيجاد وفي البلاغة هو ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته[1]، فلا يقال لقائله: إنه صادق أو كاذب لأنه ليس له دلالة قبل إنشائه فهو لا يطابق الواقع ويستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب لذلك يرد في تعريفه أيضا " ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به ..."[2] وهو ضربان " طلب وغير طلب، والطلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب لامتناع تحصيل الحاصل "[3]

والملاحظ هنا محل العناية والتركيز هو الإنشاء الطلبي حتى إن تعريف الإنشاء ينصرف تلقائيا إلى الطلبي منه في كثير من الأحيان، وبعض البلاغيين القدماء قد أخرجوا غير الطلبي من الإنشاء أصلا لعدم استدعائه مطلوبا مع أنه لا يحتمل الصدق والكذب ، ومع أنه نمط فريد من الانزياح الدلالي...[4]

والإنشاء الطلبي خمسة أنواع [5] هي: الأمر ، النهي ، الاستفهام ، النداء ، التمني ، ولكل من هذه الأنواع دلالته اللغوية وألفاظه وأدواته التي تدل عليه.

---

[1] / أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص 29

[2] / المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

[3] / القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 2003، ص 108

[4] / حسين جمعة ، جمالية الخبر و الإنشاء ، منشورات اتحاد الكتاب ، دمشق 2005 ، ص 101

[5] / القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، ص 108 وما بعد ها ، و أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، ص 69

فالأصل في الأمر " طلب الفعل على جهة الاستعلاء "[1]، وصيغه: فعل الأمر ، المصدر النائب عن الفعل، المضارع المقترن بلام الأمر، اسم فعل الأمر. وقد يخرج الأمر عن دلالته الأصلية التي تفيد الاستعلاء والوجوب الى دلالات بلاغية مجازية تُستفاد من سياق الكلام منها: الالتماس ، الدعاء ، التمني ، التعجب ، التعجيز، وغيرها ...

والأصل في النهي " طلب الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء "[2].

وله صيغة واحدة هي (لا) الناهية. وقد يخرج أيضا عن دلالته الأصلية إلى دلالات مجازية شبيهة بتلك التي للأمر، مثل: الإرشاد ، التهديد ، التيئيس ، التوبيخ ، التمني ، التحقير ، وغيرها...

والأصل في النداء " طلب إقبال المخاطب " وأدواته : يا ، الهمزة ، أي ، آي ، أيا ، هيا ، وا ، آ . وهي قسمان ، قسم لنداء القريب قربا حسيا أو معنويا ، ويكون بالهمزة، وأيْ . وقسم لنداء البعيد حسيا أو معنويا، ويكون ببقية الأدوات. " وقد ينزل البعيد منزلة القريب، فينادى بالهمزة أو أي تنبيها على أنه . مع بعده . لا يغيب عن القلب "[3] " وقد ينزل القريب منزلة البعيد فينادى بإحدى أدواته وذلك للدلالة على أن المنادى رفيع القدر عظيم الشأن... أو للإشارة على أنه وضيع منحط... أو للإشعار بأن السامع غافل لاه ..."[4]

وقد يخرج النداء أيضا عن دلالته الأصلية إلى دلالات مجازية من أهمها: التحسر، التوجع، التعجب، الإغراء والتحذير، الزجر، الاستغاثة...

والأصل في الاستفهام " طلب الفهم ، وهو استخبارك عن الشيء الذي لم يتقدم لك علم به "[5] . وأدواته : الهمزة ، هل ، من ، ما ، متى ، أين ، أيان ، أنى ، كيف ، كم ، أي.

---

[1] / فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها ، دار الفرقان ، عمان ، الأردن ،ط 4 ، 1997، ص 149

[2] / المرجع نفسه ، ص 154

[3] / المرجع نفسه ، ص 163

[4] / فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها ، ص 165

[5] / المرجع نفسه ، ص 168

كذلك الاستفهام يخرج عن دلالته الأصلية إلى دلالات مجازية تستفاد من سياق الكلام من ذلك: الإنكار، الاستفهام ، التعجب ، التشويق ، التقرير ، التهويل ، الاستبعاد ، التعظيم ، وغير ذلك ...

ومن غير شك فإن استخدام الشعر لهذه الأساليب يكون في شقها المجازي لأن طبيعة الشعر ولغته تتطلب ذلك، ثم لأن هذا المستوى يمكن الشاعر من التعبير بطلاقة وحرية عما يريد، ويتمكن من تجاوز القوانين النحوية والدلالات المألوفة والدخول في عالم الشعر، عالم الخيال والوجدان، وينبغي أن نتذكر أن أغلب جماليات الشعر إنما تصنعها تلك الخاصية التي يطلق عليها الانزياح والذي يساهم الأسلوب الإنشائي في تحقيقه.

والشاعر سليمان استخدم هذه الأساليب في معظم صورها (أمر ، نهي ، استفهام ، نداء) لتخدم جملة من الأغراض والمقاصد الفنية والموضوعية في تجربته ، ويمكن . من باب الدقة والتحديد العلمي . حصر هذه الأغراض أو لنقل الجماليات في ما يلي :

– هذه الأساليب شكلت في كثير من الأحيان منبها أو مشيرا إلى درجة الإثارة حين يصل الانفعال الشعري إلى أوجه، ومن ثم تتحول الجملة الشعرية من الهدوء إلى التأجج.

– كما تأتي في كثير من الأحيان لتصنع أو لتعزز التوازن في البنية اللغوية في القصيدة ؛ لأن توالي الجمل الخبرية . مثلا . في قصيدة ما يخلف رتابة ومللا ويتم التخلص من ذلك عن طريق الجملة الإنشائية نظرا لكونها مغايرة للجملة الخبرية، ونظرا لطبيعتها التنبيهية.

كما في قوله من قصيدة " جسدي و الوطن "[1]

– ليس لي وطن غير هذا الذي

في دمائي سكن

ليس لي وطن غير هذا الوطن

ليس لي جزر غير هذي التي اتخذت

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص115**

أضلعي موعدا للمحن

آه يا جسدا ظل يحملني

هل أنا مرفأ أم سفن

هل أنا واحة للهوى أم مدن

آه يا جسدي

أنا غارقة في هوى وطني للأذن

أنا عاشقة ولدت قبل أن يستفيق الزمن

ولدت قبل أن يخرج الحب

من رحم الكلمات

قبل أن يعرف الناس ما النور ما الظلمات

أنا عاشقة

فاجعلوني نشيدا على شفة الأبرياء

أنا عاشقة

فاتركوني أمارس هواي

كما يشتهي وطني وكما أشتهي

فأنا ليس لي وطن غير هذا الوطن

ليس لي زمن غير هذا الزمن

غير هذا الزمن

غير هذا الزمن

فهذا المقطع الشعري يتشكل من مجموعة من الأسطر بعضها خبري، وبعضها إنشائي وذلك بشكل متناوب وهو ما يحقق التوازن في البنية اللغوية والتنويع في تراكيبها، وهذا ينعكس فنيا على المغنى والدلالة وكذا الإيقاع.

وكذلك ما نجده في قصيدة " وحدك "[1]

كلهم يا رفيق المساكين

يرحل ، يحمل أشياءه ويغيب

كلهم ينتهي يتلاشى يذوب

غير أنك وحدك يا سيدي

موغل في القلوب

تحمل الشمس بين يديك

وترفض أن يعتريك الغروب

كلهم يا حبيب الملايين

يمضي يفوت

يحمل الصمت في زاده و السكوت

غير أنك وحدك

ترفض يا سيدي أن تموت

كلهم يا دفين الحناجر

يرقد تحت التراب

يسكن أقصى الأقاصي

ويدخل جوف الغياب

[1] / قال سليمان ، ص 23

يطرد من كل بيت

ويرحل عن كل باب

....

فنحن نجد تناوب الأسلوبين الإنشائي والخبري في هذا المقطع الشعري من هذه القصيدة، وكذا في سائر القصيدة، مما خلق نوعا من التوازن في التركيب اللغوي والبعد عن النمط الواحد الذي يتنافى ولغة الشعر والتي تتطلب الحيوية والثراء في أداء المعاني. وهذه الخاصية نجدها في كثير من القصائد يتعذر ذكر المزيد من النماذج.

كما كانت الأساليب الإنشائية في كثير من القصائد تشكل نقاط ارتكاز تمثل بؤرا للقصائد " إن القصيدة وحدة لغوية فنية مستقلة، وفي كل قصيدة دائما ما يسمى بنقطة الارتكاز الضوئي التي تكشف بنية القصيدة كلها... وهذه ليست شيئا مفروضا من خارج القصيدة سواء أكان ذلك من حياة الشاعر وسيرته أو الحادثة الملابسة للقصيدة... لأن القصيدة عندما تبدأ في التشكل تنفصل عن كل هذا وتبدأ في بنيتها اللغوية الفنية الخاصة، ومن هنا ينبغي أن يكثف الاعتماد على مادتها التي في متناول أيدي الدارس وهي التراكيب اللغوية والأبنية النحوية الكامنة تحت سطح هذه التراكيب والتي تعطيها دلالتها بالتفاعل مع المفردات المستخدمة في هذا البناء "[1]

والجمل الإنشائية هي في النهاية تراكيب لغوية تشكل أدوات في يد الشاعر لتشكيل بنية القصيدة، ونجدها في عدد غير يسير من القصائد على غرار قصيدة " أعاصمة الجزائر " [2]

. أعاصمة الجزائر ما دهاك

و من ألقى الفجيعة في حماك

و من دك الشوارع و المباني

و أغضب دون ما جرم سماك

---

[1] / محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة و بناء الشعر ، دار غريب ، مصر ، 2001 ، ص 72

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 127

و جرجر ساكنيك إلى المهاوي

و قادهمو إلى سوء الهلاك

فمن لك بالثواكل و اليتامى

أساهم قد تمازج في أساك

و من لك بالمشرد و المعنى

و من لك بالفواجع و البواكي

أرى شعبا تفرد بالمعالي

مع الطوفان يدخل في عراك

يلملم ما تشتت من ضحايا

و يجمع ما توزع في رباك

و يمسح بعض حزنك في الرزايا

و يصلح ما تشوه من بهاك

و يبذل جهده من غير من

و ينفق ماله يبغي رضاك

هو المتضامن الأبدي يسعى

لأن يبقيك في أعلى علاك

فنعم الشعب شعبك يا بلادي

فلا أحد يقصر في هواك

رعاه الله من شعب عظيم

رعاه الله من شعب رعاك

نلاحظ أن الشاعر قد استهل القصيدة بسلسلة من الاستفهامات (أعاصمة الجزائر ما دهاك ومن ألقى الفجيعة في حماك، ومن دك الشوارع و المباني، وأغضب دون ما جرم سماك، وجرجر ساكنيك إلى المهاوي وقادهمو إلى سوء الهلاك، فمن لك بالثواكل واليتامى أساهم قد تمازج في أساك، ومن لك بالمشرد والمعنى ومن لك بالفواجع و البواكي)

وهي في الحقيقة أسئلة تعكس جرح الشاعر وإحساسه بمأساة عاصمة بلاده فهو في حالة من الفزع والحيرة والخيبة، وذلك ما فجر لديه كلمات هذه القصيدة، بمعنى أن هذه الجمل الإنشائية هي في نهاية المطاف التراكيب التي شكلت نقاط الارتكاز الضوئي التي ساهمت في الكشف عن بنية القصيدة ومن ثم عن معانيها ودلالاتها.

وكذلك قوله من قصيدة " سليمان "[1]

أفتش عنك سليمان

يا باقة من ضياء تلاشت

و يا فرحة في قلوب العذارى تداعت

و يا وطنا كان يؤوي الجميع

و لكنه حين قيل انتهى

لم يعره الجميع التفاتة

فما أفظع الناس في عصرنا

و أحد الشماتة

...

سليمان

[1] / قال سليمان ، ص 11

يا فرحا قد يجيء

و يا شعلة قد تضيء

و يا بسمة قد ترف على شفة الأشقياء

حنانيك كن شاعرا مثلما كنت

كن جذوة ترفض الانطفاء

حنانيك كن قدرا

و جوادا يغامر ضد الفناء.

فأساليب النداء في هذه المقاطع تمثل العناصر الأساسية في البنية اللغوية، ونداء سليمان هو بحث عن القيم الجميلة الخالدة التي هي غاية كل إنسان وقد عبر عنها الشاعر بعبارات: يا فرحا ،يا فرحة ، يا باقة من ضياء، يا شعلة ، يا بسمة ...)، إذا فالبحث عن هذه القيم هو الدافع الذي يقف وراء إنشاء هذه القصيدة فقد شكلت هذه النداءات البؤرة التي من خلالها تستكشف بنية القصيدة وتضاء جوانبها ودلالاتها، وكذلك ما نجده في قصيدة " يا شعبنا ما أروعك "[1]

يا شعبنا ما أروعك

يا شعبنا قلبي معك

جل الذي بعزيمة كبرى

براك وأبدعك

جل الذي ببطولة ورجولة قد رصعك

يا شعبنا ...

ما أتفه القلب الذي

[1] / قال سليمان ، ص 19

يحنو عليك ليخدعك

ويريك نور الشمس صبحا

كي يدبر في الليالي مصرعك

....

إذ إن عبارة (يا شعبنا) الإنشائية المشكلة من النداء تستهل بها القصيدة و تتكرر بعد كل مجموعة من الأسطر الشعرية لتشكل بذلك النقطة الأساسية في القصيدة والتي تدور عليها معانيها وتتعلق بها.

. كما كانت الأساليب الإنشائية وسيلة إيقاعية إضافية تعكس الحالة النفسية للشاعر أو لتلك التي يعبر عنها الشاعر كما في قوله من قصيدة " رصاصة لم يطلقها حمه لخضر "[1] :

رويدك لا تنتحر

رويدك لا تنتحر

فالذين امتطوا صهوة المجد

مثلك ماتوا

ولم يبق في الحي غير النساء

وبعض الذين يسمون ، قسرا , رجالا

رويدك لا تنتحر

كل حلم رأيته بين الزناد و صدغك ولىّ

ولم يبق بين الزناد وبين أصابعهم غيرنا

غصة نحن بين الزناد وبين أصابعهم

فانتظر

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 87**

رويدك لا تنتحر

غاية الشهداء انتهت عندهم

ومن عندنا سوف تنطلق الأغنيات

التي رقصت بين صدغك و البندقية

فعبارة (رويدك لا تنتحر) والتي تتشكل من أسلوبين إنشائيين: الأمر بصيغة اسم فعل الأمر، والنهي بصيغة (لا) الناهية، قد استخدمها الشاعر لإحداث إيقاع داخلي إضافي في القصيدة عن طريق تكرار هذه العبارة.

وكذلك ما نجده في قصيدة " من أين لي "[1]

من أين لي ...

أن أسد الجوع و الظمأ

والجسم أصبح بالأوجاع ممتلئا

من أين لي ...

أن أحب الآن ثانية

والخبز في جملي

قد صار مبتدأا

من أين لي ...

أن أقول الشعر

أنظمه

والشعر في وطني

مذ كان ما قرئا

[1] / قال سليمان ، ص 79

نلاحظ أن عبارة (من أين لي) تكرر في مستهل كل مقطع شعري لتضيف تلوينا إيقاعيا عن طريق التكرار وهي كما نرى عبارة إنشائية مشكلة من الاستفهام.

.كما اتكأ عليها الشاعر في إقامة الحوار بينه وبين نفسه، أو بينه وبين الشخصية المتخيلة التي يحاورها، أو بينه المتلقي، ونجد ذلك في عدد كبير من القصائد خاصة في ديوان (أغاني الزمن الهادئ) ، ومن ذلك قصيدة " قصة "[1] :

جاء من ربع قصي

ليراها !!

وطوى الأميال طي

ليعيشا لحظة بين زهور

بمواويل هيام سقياها

ليناجيها !!

ليذكي الحب فيها ..

ليعيدا صورة الماضي

ترى ..هل نسياها ؟!!

جاء ،، و الفرحة تبدو بين عينيه

وابتسام أبله يغزو الشفاه

– وكذلك قصيدة " الراحلة المقيمة "[2]

قالوا: رحلت، قلت: لا

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 15**

[2] / **المصدر نفسه ، ص 53**

قالوا: ابتعدت، قلت: لا

هل ترحل الدنيا .. وهل

تغترب الأوطان ! ؟ لا

دنياي أنت ، موطني ،،

زنزانتي ! ومأمني ! ..

حديقتي .. ومسكني !!

مهما نأيت ، قلت : لا

عيناك ،، بحر ،، وأنا ..

ضيعت في البحر المنى !!

غريق حب ها هنا

إن رمت وصلا ، قلت : لا

سجنا فراري منه ،، لا

- وكذلك قصيدة " حيرة "[1]

أغرقني في بحره

فمن ترى ينجدني

ومن ترى عن حيرتي

في حبه يبعدني

كم مرة أكد لي

بأنه يعبدني..

[1] / المصدر السابق ، ص 59

و أنه .. وأنه

بحبه يسعدني

وفية من أجله ! ..

رفضت من يقصدني

فماله ببعده

وهجره هددني

قد كنت شيئا ضائعا

وهو الذي أوجدني

فانية كنت أنا ! ..

وهو الذي خلدني

طليقة كنت أنا ..

وهو الذي قيدني ! ..

فماله ببعده ..

وهجره هددني

بحبه يا حسرتي

من ضحكتي جردني ..

بحبه يا حسرتي

كجمرة أوقدني !!

عن الوفا .. عن البكا ...

والله قد عودني !

فماله ببعده ..

وهجره .. هددني !..

وفضلا عن هذه الوظائف الفنية التي أدتها الجملة الإنشائية، نجد أن هذه الجملة قد أفادت أغراضا كثيرة هي من صميم تجربة الشاعر من ذلك: العتاب، الاستعطاف، التحسر، التعظيم...

ومن النماذج التي تمثل هذه الأغراض قوله من قصيدة " لخص حديثك واختصر "[1]، إذ نجد فيها غرض العتاب:

لخص حديثك واختصـر ودع التردّد والحـــذر

قل ما أردت فإنّ لـي قلبا على البلوى فطـــر

أنا لست أول من تهـا ن ولست أول من غـدر

أنا لست أوّ ل من تصـو ن وداد من عنها هجـر

يا ظالمي إن شئـت أن تمضي فقد شاء القـدر

أنا ما انهزمت و ما انكسـر ت وأنت لا لم تنتصـر

...

لا تخش شيئا لا تخـف لن أنتهي ، لن أنتحـــر

لن أنطوي لن أنـزوي والقلب لا ،لن ينكسـر

سأعيش ذكرى حبنـا سأعيشها حلوا و مـــــر

...

سأحب كالأمس الحيـا ة أحبّ كالأمس البشـر

أهجر لعلك واجـــد بعدي لقلبك مستقـــر

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 115

الحب عندك منذ عـرف تلك لعبة لا تعتبــر

والحبّ عندي عبــادة الذكر فيها مستمــر

لا ، لن تكون نهايتــي هذا الفراق المنتظــر

والتوبيخ والتحقير في قصيدة " نظفي ديرك "[1]

لملمي جسمك هذا المذنبـا آن لي صاحبتي أن أذهبــا

أطفئي كل البراكين التـــي أحرقت في بحر حبي المركبــا

....

أدخلي جسمك في فستانه قد غدا عريك شيئا مرعبـــــا

ناوليني بعض ما أودعتـــــه فيك من حب و شوق و صبـا

و اتركي لي ما تبقى من دمي كدت من فرط الهوى أن أنضبـا

التمني و الحلم كما في قصيدة ليلاي[2]

الكل يغني ليـــــــلاه وأنا لا أعرف ليلايــا

الكل يعانق ليـــــــلاه والكل سعيد إلا يـــا

إن ناجى العاشق ليـلاه ظلت في قلبي نجوايـــا

متى أتوسد يسـراهـــا ومتى توســـــد يمنايـا

و متى سأعيش و إيـاها وتقضي العمر و إيايـا

...

[1] / المصدر السابق ، ص 107

[2] / المصدر نفسه ، ص 97

إني أشتاق للقيــاهـــــــا فمتى تشتاق للقيايــا

و متى أدعوها إن غابــت ليلاي تعالي ليلايــا

...

الاستعطاف و الشكوى كما في قصيدة " تفضلي يا آنسة "[1]

تفضلي يا آنسه

ذات العيون الناعسه

أنا وحيد متعب

ولا رفيق آنسه

...

لا ترحلي عن منزلي

لا ترحلي يا آنسه

ثالثا : جماليات الأسلوب القصصي

لم يكن الشعر يوما بمعزل أو مقطوع الصلة عن عالم القص وأساليبه وعناصره ومقوماته، والشواهد على ذلك أكثر من أن تحصى، فلقد ظل هذا الجنس رافدا قويا للشعر ويصنع كثيرا من جماليته، وهذه الظاهرة كانت سائدة في الشعر القديم إلا أنها ازدادت شيوعا وتمكنا وعمقا في الشعر الحديث ذلك أن هذا الشعر انفتح أفقه لكل ما من شأنه أن يعزز وجوده كفن راق وخارق وتناط به وظائف إنسانية ونفسية وجمالية لا يقوى على أدائها إذا يقي متقوقعا على خصائص الذاتية وعناصره التقليدية، فأريدَ له أن يخرج من هذه الدائرة الضيقة ليعانق الكمال الفني والمطلق الوجودي والإنساني على اعتبار أن الشعر لم يعد يقنع بتلك الوظيفة التقليدية التي حصرته في أغراض

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 19

محدودة كالمدح و الهجاء والغزل... بل أصبح يطمح و يتطاول إلى أسمى من ذلك وأعظم من ذلك إنسانيا وجماليا.

لذلك فالشعر في هذا العصر قد انفتح على الأسطورة والخرافة والقصة والتاريخ والتراث بمختلف أشكاله، كما استلهم الرسم والموسيقى وكل الفنون وحاول أن يتشبه بها سعيا وراء الحقيقة الفنية و الإمساك بجوهرها...

ولتفسير شيوع هذه الظاهرة في الشعر المعاصر إضافة إلى ما تقده يرى عز الدين اسماعيل أن ذلك يرجع إلى: " شغفه (أي الشاعر المعاصر) بالتفكير الدرامي، ثم رغبته في الإخلاص للتجربة، وحرصه علا تجسيمها "[1] على أساس أن هذه التجربة " ثمرة للتفاعل بينه وبين العالم الخارجي.

وفي هذا العالم الخارجي شخوص أخرى لها ذواتها الخاصة، ومادام من شأن هذه الشخوص أن تنطق وتعبر عن ذواتها فليتح لها الشاعر فرصة الكلام والتعبير... فالمشهد الذي تتنوع فيه الأصوات تبعا لتنوع الشخوص المشتركين فيه يكون أدل وأكثر حيوية وتأثيرا "[2]

إذا فالتحول الذي حدث في فلسفة التجربة الشعرية من وجهة النظر المعاصرة هو ما دعا إلى حضور العنصر الدرامي وما يشمله من بنى قصصية والحوارية والسردية، وهذا البعد كان غائبا أو على الأقل محدودا من وجهة النظر التقليدية للتجربة الشعرية فـ" إن الشاعر القديم كان يروي الحوار، وذلك بطريقة: فقالت ... فقلت لها ...وهو حين يروي الحوار فإنه يبتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي "[3].

ومن مسوغات حضور هذه التقنية القصصية أو الدرامية تلك الدعوة التي كانت في فترة ما من مسيرة التجديد والتطوير للشعر العربية وخلاصتها أن القصيدة ينبغي أن تتحقق فيها الوحدة العضوية وتعني ذلك التماسك والتلاحم الذي يكون بين عناصرها وأجزائها لا أن تكون مجرد أشتات من المعاني والأحاسيس التي لا رابط بينها كما هو شائع في القصيدة العربية القديمة المبنية أساسا على وحدة البيت واستقلاليته، فالعنصر القصصي من

[1] / عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ،مصر ، ط5، 1994 ، ص 256

[2] / المرجع السابق ، الصفحة نفسها

[3] / المرجع نفسه ، ص 255

شأنه أن يحقق هذه الغاية الفنية إذ " يعمل عنصر القص فيها على حبك القصيدة وتماسك أجزائها وترابط عناصرها "[1]

ولا يتوقف عنصر القص في الشعر عند هذا الحد بل يطال جوانب أخرى من شعرية القصيدة وجمالياتها من ذلك المزيد من قدرتها على الكشف عن وجدان الشاعر وأيضا عن الظرف النفسي العام الذي طاله القص والسرد وأنبأ عنه الحوار في تلبس وانغماس أكثر في الموضوع بدل الانكفاء على الذاتية " ... اقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية التي أتاحت لها القدرة على الاستبطان النفسي، والحوار
الداخلي ، وهيأت لها الخروج من الغنائية و الخطابية إلى جو الحكاية .."[2]

فضلا عن ذلك فإن عنصر القص يساهم بشكل هام في تنويع الإيقاع وإثرائه وعدم الاكتفاء بالإيقاع الأصلي الموجود في الشعر ابتداءً " ... ومن هنا كانت القصيدة الحوارية (شكل الديالوج والمونولوج) قادرة على إبراز تركيب المغزى من القصيدة فتخلصت من الإفاضة الزائدة في المعنى وتمكنت من إحداث ايقاع إضافي يشبه الغناء المنطلق والتنوعات السيمفونية) – مع قدرة – في الوقت نفسه – على ترابط نسيج القصيدة."[3]

وعنصر الترابط أو الوحدة العضوية في القصيدة الحديثة كان في مرحلة ما . وما يزال . مسألة غاية في الأهمية مما جعل حضور العنصر القصصي فيه خاصية فنية مطلوبة تفتقد إليه القصيدة العربية القديمة التي أثارت مضامينها وشكلها وموسيقاها في العصر الحديث موجات من التجديد تستهدف هذه الجوانب " ... هذا إلى أن الشعر الوجداني متى كان ذا طابع قصصي كانت الوحدة العضوية فيه أظهر ، وبدا متماسكا لا تستقل أبياته كما كانت مستقلة في كثير من شعر القديم حين لم يكن ينظر لوحدة العمل ضرورة من ضرورات التجربة الأدبية الناجحة كما هي الحال في الشعر الحديث "[4]

---

[1] / **محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة وبناء الشعر ، ص 115**

[2] / **رجاء عيد ، لغة الشعر ، ص 113**

[3] / **المرجع نفسه ، ص 113**

[4] / **محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 429**

ويعمل عنصر القص فضلا عن ذلك على تعزيز خاصية جوهرية في الشعر وهي الإيحاء " على أن الشعر الغنائي . في العنصر الحديث . يسري في كثير من قصائده عنصر قصصي لأن العنصر القصصي يتوافر فيه الإيحاء، وتكتسب به العواطف الذاتية مظهر الموضوعية ثم إن العنصر القصصي لا يتفق بطبعه مع النغمة الخطابية التي قد توجد في الشعر الغنائي غير القصصي فتضعف من قوته ..."[1]، وللتذكير فإن الأسلوب القصصي له مقومات أو عناصر يقوم عليها ومن أبرزها: الحكي، والوصف والسرد والحوار والشخوص، والمكان والزمان،

وللإشارة أيضا فإن حضور هذه العناصر في الفنون القصصية كالقصة والرواية و غيرها ليس كحضورها في الشعر سواء أكان ذلك من حيث مستوى حضورها وحجمه أم من حيث الطريقة والأسلوب، ذلك أن هذه العناصر في هذه الفنون تشكل الأساس والعمدة بل وجوهر أدبيتها، في حين أنها في الشعر هي عناصر طارئة تأتي لبث روح أدبية جديدة ومختلفة ولتعزيز وتقوية القيم الجمالية الأصيلة للشعر.

كما تأتي لأغراض فنية وموضوعية أخرى كالتي أشرنا إليها آنفا من قبيل تحقيق الوحدة العضوية ، والتخفيف من حدة النزعة الخطابية، وإضفاء الموضوعية على القصيدة الغنائية التي تتسم بالذاتية بشكل أساسي وغيرها. ويمكن أن نقول أيضا أن حضور العنصر القصصي بأي من أدواته ينتج " لونا من التداخل النصي على المستوى النوعي بين الشعر و القصة والشعر، مسويا بين تشكيلات الخطاب اللغوية المختلفة لهذين الفنين على أساس من أن أدبية كل منهما تعد في حقيقة الأمر بنية في العمل الأدبي نفسه، وبذلك ينبني العمل مرتكزا على ما أسماه **جيرار جينيت**: التعالي النصي "[2].

وقد استخدم الشاعر الأسلوب القصصي في حدود ضيقة سواء على المستوى الكمي أو النوعي، ويدخل ذلك في إطار تنويع الأسلوب وإثراء اللغة الشعرية بما يحقق بعضا من الجماليات وتعزز في الوقت نفسه الكشف عن جانب من الانفعالات التي تجد في في هذا الأسلوب متنفسا ومجالا.

---

[1] / **المرجع السابق ، الصفحة نفسها**

[2] / **محمود مصطفى أبو شوارب ، جماليات الأداء الفني ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و الشعر ، الاسكندرية ، مصر ، ط1 ، 2006 ، ص 91**

ومن نماذج هذا الأسلوب ما نجده في بعض الدواوين خاصة ديوان " أغاني الزمن الهادئ " ومن ذلك قوله من قصيدة " قصة "[1]

جاء من ربع قصي

ليراها !!

وطوى الأميال طي

ليعيشا لحظة بين زهور

بمواويل هيام سقياها

ليناجيها !!

ليذكي الحب فيها ..

ليعيدا صورة الماضي

ترى ..هل نسياها ؟!!

جاء ،، و الفرحة تبدو بين عينيه

وابتسام أبله يغزو الشفاه

جاء من ربع قصي ..

وهو لا يعلم شيئا !!

– ما دهاني !؟

–ما دهاها !؟

لا تراني ..

لا أراها !!

[1] / الأعمال غير الكاملة، ج3 ، ص 15

..وتفيض الأسئله

أين سعدى !!؟

- كل بني ..

إنه أكل شهي

- أين سعدى !!؟

- كيف حال العسكريه !!؟

- أين سعدى !!؟

- أعرفت الآن مسك البندقيه ؟

- أين سعدي .. أين سعدى ؟!!

- إنها قصة (نيف) وشرف ..

- مستحيل أن تخون ...

- لم أقل هذا ، ولكن أمها

قد طلقت سلمى التي كانت

كمهر لزواجك !..

فرددنا بنتها سعدى إليها !!

عاد مذهولا إلى الربع القصي

وهو لا يفقه شي !!!

وقد ظهر القص هنا في عناصره الأساسية ومنها السرد الذي عبرت عنه بعض العبارات منها: (جاء من ربع قصي ليراها، وطوى الأميال طي ، عاد مذهولا) ومنها الحوار الداخلي الذي صور حيرة الشاعر ولهفته على سُعدَى أولا، وكذلك الحوار الذي دار بين الشاعر والأم والذي من خلاله ظهرت الحقيقة التي صدمت الشاعر

وهي ضياع أمل الشاعر في سُعدَى بسبب العادات الاجتماعية البالية. ويبدو جليا كيف كشف هذا الأسلوب وخاصة في جانبه الحوار مأساة الشاعر في عبارات موجزة ونبرة شعرية عالية وفي درامية خفيفة ولكنها معبرة.

ومن ذلك أيضا قوله من قصيدة " عاد القطار "[1]

عاد القطار من البلد

يا فرحتي ،، عادت إليْ

أقسمت ألا أرتعدْ !!

لكنني،، رغما عليْ

ألقيت قلبي في يديْ

إذ قلت للصبر ابتعد!!

أحضرت أحسن بدلة

وحفظت شعرا أروعا !!

وقطفت أجمل وردة

وسجدت قبلا أربعا !!

بالبشر ،، فاضت مقلتي

والدمع من عيني اجتهد

اليوم ،، يومي ،، فابعدي

يا شقوتي !! يا بلوتي

جاءت سويعة موعدي

سيلي غراما مهجتي

[1] / **المصدر السابق ، ص 41**

ما عدت عن حبي قصيْ

ما عدت محتاجا جلدْ !!

وصل القطار فأينها ؟ !

وصل القطار ستنزل

نزل الجميع ،، فأينها ؟!

ما بالها لا تقبل !!

أم مثلما أفضوا إلي

عاد القطار ولم تعد !

وقد تجلى الأسلوب القصصي في السرد الذي ورد في عديد العبارات منها: (عاد القطار من البلد، أحضرت أحسن بدلة، وحفظت شعرا أروعا... وصل القطار ولم تعد)، كما تجلى في الحوار الداخلي الذي كان عبارة عن سلسلة من النداءات والاستفهامات التي عبرت عن قلق الشاعر واضطرابه وتلهفه ليرى حبيبته: يا فرحتي ،، عادت إليْ ، يا شقوتي !! يا بلوتي جاءت سويعة موعدي، وصل القطار فأينها؟، وصل القطار ستنزل ، نزل الجميع ،، فأينها ؟ ما بالها لا تقبل ؟

وقد نقل هذا الأسلوب بأدواته التي ذكرت طرفا منها و بصورة فنية إحساسا يؤرق الشاعر ويهز وجدانه ويجعله وكأنه على الجمر في انتظار هذا القطار الذي ظن أن به حبيبته ولكن أمله قد خاب، ولولا هذا الأسلوب لما وصل إلينا هذا المضمون العاطفي الدقيق، فبلغة مليئة بالإيحاء تمكنا من التجاوب مع الشاعر ومشاركته أحاسيسه.

وأشباه هذه القصائد في انتهاج الشاعر لهذا الأسلوب بهذه الكيفية عديدة (ماكرة، التقينا، حيرة، صارحني، تعالي، هجوم، معاناة، انهيار...)

ومن هذا الأسلوب أيضا ما نجده في قصيدة " وقعت في الشباك "[1]

البنت:

تصوري أماه !

وقعت في الشباك ! ..

أجل ،، أنا أهواه ،،

مذ قال لي أهواك !!

الأم :

لا تصبحي ذليله ! ..

في لحظة بنيه !!

بكلمة جميله ،،

ساحرة شعريه ! ..

تجربتي طويله ،،

تعسة شقيه !

وكل ما أخشاه ..

أن تتبعي هواك ! ..

فالحب ،، لا أرضاه ،،

يقضي على صفاك ...

البنت :

كلامه يا أمي ..

[1] / **المصدر السابق ، ص 73**

في الصدق لا يضاهى ! ..

يزيل كل غيمي ،،

وحيرتي و الآها ...

كنغمة في الجسم ..

تنساب ،، ما أحلاها !

فكيف لا أهواه

مذ قال لي أهواك ؟ !

الأم :

عجبت يا فتاتي ،،

من طبعك الغريب !!

كنت بلا شكاة

أو خاطر كئيب !

وجاء كالمأساة

لربعك الخصيب ،،،

وقلت لي : أهواه !

يا ليته يهواك ! ؟

فالحب لا أرضاه ،،

يقضي على صفاك ،،،

البنت :

أماه .. لا تظني

بابنتك الظنونا ،،

أحببته لأني

أريد أن أكونا

فالحب جزء مني ..

كالروح ،، ليس دونا !..

لذا أنا أهواه

مذ قال لي أهواك !

تصوري أماه ،،

وقعت في الشباك ..

في هذه القصيدة نجد حوارا بين البنت وأمها، البنت تخبر أمها بأنها قد وقعت في شباك الحب، والأم تحذرها من الحب لأنه سيقضي على ما فيها من صفاء ويسبب لها مأساة لا نهاية لها، ولكن البنت ترى غير ذلك فالحب قد أزال كل همومها وحول حياتها إلى نعيم وترى فيمن أحبت كل الصدق والإخلاص.

وهذا الحوار في هذه القصيدة قد قدم المضموم العاطفي والاجتماعي في شكل فني راق، وفي عبارات رشيقة ذات إيقاع حيوي وخفيف وفي بساطة لا تخل بالمستوى الفني، لأن المضمون كما نلاحظ لا يتمتع بقدر كبير من العمق ويخلو من الإيغال في الغموض ومع ذلك فقد عمل الأسلوب القصصي وتحديدا الحوار على نقل هذا المضمون البسيط في لغة شعرية تحمل كل المواصفات الفنية من إيحاء وصفاء وتأثير.

ونحن نحلل هذه النماذج الشعرية ذات الخاصية القصصية نجد أن هذا الأسلوب قد حقق إضافة لما تم التطرق إليه جملة من المقاصد يمكن إيجازها في ما يلي:

حقق الأسلوب القصصي تداخلا بين جنسين من الأدب، الشعر والقصة مما خلق نوعا الشعرية يأخذ كل منهما فيها نصيبه في القصيدة ويضفي خصائصه بما يخدم الفن وقيمه الجمالية.

كما حقق تجسيما للانفعالات و الأحاسيس وإضفاء نوعا من الموضوعية على المضامين الوجدانية ذات الطابع الذاتي في أصلها؛ إذ إن إشراك شخصيات أخرى في القصيدة مع الشاعر من شأنه أن يضفي بعدا موضوعيا للمضمون الشعري و الإحساس المعبر عنه.

كما أخرج القصائد من نبترتها الخطابية والغنائية إلى جو الحكاية والسرد والحوار مما أضفى عليها الحيوية والحركية والدينامية مما ينسجم مع عالم الشعر الذي يرفض الصوت الواحد واللون الواحد والمستوى الواحد، فضلا عن ذلك فقد حقق الأسلوب القصصي ما تصبو إليه القصيدة من وحدة وعضوية وتماسك بين عناصرها وتلاحم بين أعضائها إذ " يعمل عنصر القص فيها على حبك القصيدة وتماسك أجزائها وترابط عناصرها "[1]

يضاف إلى ذلك ما يتحقق في القصائد ذات الخاصية القصصي عنصر الإيحاء الذي يعد من أهم خصائص اللغة الشعرية وما فيها من جماليات؛ إذ إن المتلقي لهذه القصائد ينتقل إليه المعنى ويشعر بإحساس الشاعر بشكل تلقائي وسلس دون أن في حاجة إلى إعمال فكر أو بذل جهد، فلغة هذه القصائد تمتلك القدرة على النفاذ في وجدان المتلقي، ومن ثم التأثير فيه بشكل فني وجمالي على النفاذ في وجدان المتلقي ، ومن ثم التأثير فيه بشكل فني وجمالي .

[1] / **محمد عبد اللطيف حماسة ، اللغة و بناء اللغة ، ص 115**

1- في مفهوم الصورة الشعرية وجمالياتها:

لا يكاد الباحث يعثر على تعريف جامع مانع للصورة، ولعل من علامات ذلك التعدد الكبير في التعريفات المقدمة لها، إلا أن هذه التعريفات تتسم بالاختلاف فيما بينها تارة، وبالغموض والتعميم تارة أخرى، ومن أسباب ذلك:

. أن المصطلح وافد من النقد الغربي، وبالتالي فهو محمل بكثير من الدلالات والأبعاد التي لا وجود لها في الذهنية العربية. ثم إن المصطلح نفسه يستعصي على التحديد؛ لأنه يتشكل من عناصر متعددة (عقلية، نفسية، حسية...)، وتتآزر عوامل مختلفة في إبرازه وإنضاجه (عوامل ثقافية وحضارية، وعوامل بيئية وأخرى نفسية...) فـ" للصورة دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي "[1]، يضاف إلى ذلك هذا المصطلح خضع لتطورات كثيرة بحسب العصور، وبحسب المدارس والاتجاهات الأدبية التي تطرقت إليه .

إلا أن المتفق بشأنه في مسألة الصورة أنها تمثل المحور أو العمود الذي يقوم عليه الشعر، بل وكثير من الأجناس الأدبية " وليست الصورة الفنية وقفا على الشعر وحده، فهي ملحوظة في كل نتاج أدبي خلاق ..."[2]، فلا يتصور أي إبداع أدبي لا يكون فيه للصورة الحضور القوي، بل إن بعض الأدباء والنقاد يجعلون الصورة جوهر الإبداع وخاصة الشعر منه. فعلى الرغم مما اعترى مصطلح الصورة من الاختلاف بين النقاد وكذا والغموض وعدم التحديد إلا أنه لا مناص من دراسته و بحثه " فهي جزء حيوي في عملية الخلق الفني "[3]

---

[1] / بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1994 ، ص 19

[2] / عبد المالك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ،دار الحداثة للطباعة والنشر ، ط1 ، 1986، بيروت ، لبنان ، ص 71

[3] / كمال أبوديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، دراسا ت بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، ط4 ، 1995 ، بيروت ، لبنان ، ص 29

– الدلالة اللغوية للصورة:

يظهر جليا أن الجذر اللغوي لهذه الكلمة هو (ص،و،ر)، ومادة صور ترد في اللغة على بصيغ مختلفة منها: الفعل الماضي (صور) ومضارعه (يصور)، واسم الفاعل (المصور) الجمع (الصور) والمصدر (التصوير)، فضلا عن المفرد (صورة). وقد ورد في معنى ذلك العديد من الوجوه ، ومن ذلك ما ورد في لسان العرب " في أسماء الله تعالى: المصَوِّر (وهو اسم فاعل مشتق من الفعل صور) وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها ، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها، على اختلافها وكثرتها "[1]، فالصورة هنا بمعنى هيئة خاصة يكون عليها الشيء وبها يتميز عما سواه، وصور من ثم إعطاء شكل معين " الصورة في الشكل "[2]. وبهذا المعنى جاء قوله تعالى " والله الذي جعل لكم الأرض قرارا والسماء بناء وصوركم فأحسن صوركم " [3] " ويصوركم في الأرحام كيف يشاء "[4].

وقد ذكر ابن الأثير " الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته..."[5]

– الدلالة الاصطلاحية للصورة:

قبل الخوض في هذا المصطلح بعد أن استقر في النقد الأدبي على دلالة معينة أو بالأحرى دلالات متعددة، يجدر أن نطلع على مدلوله في التراث النقدي العربي؛ فلعل أول ظهور لهذا المصطلح كان عند الجاحظ وذلك في معرض حديثه عن حقيقة الشعر، والعناصر التي يقوم عليه "... إنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ وجنس من التصوير "[6].

---

[1] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (صور)

[2] / المصدر نفسه ، المادة نفسها

[3] / سورة غافر ، الآية 64

[4] / سورة آل عمران ، الآية 6

[5] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (صور)

[6] / الجاحظ ، الحيوان ، ج3 ، تح: يحي الشامي ، دار ومكتبة الهلال ، ط2 ، 1990، بيروت ، ص 408

هذه المقولة ظلت تلقي بظلالها على الخطاب النقدي العربي، وأصبحنا نجد مصطلح صورة وتصوير ونحو ذلك متناثرا في الحديث عن الشعر وغيره من ضروب الإبداع بشكل عام أيا كان نوعه. فقدامة بن جعفر ينظر إلى الشعر على أنه صورة أي شكل أو قالب للمعنى الذي هو مادة هذه الصورة "... إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة، و الشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة "[1] .

ويبدو أن هذه الإشارة من قُدَامة للصورة كانت عابرة ولم تكن فكرة أساسية أو جوهرية في رؤيته النقدية. والحقيقة أن الصورة والتصوير وما شاكل ذلك من الاشتقاقات لم تكن محددة الدلالة عند قدامة وقبله الجاحظ وكثير من النقاد والبلاغيين، أو بالأحرى لم تكن منصرفة بشكل قاطع إلى ما استقرت الأذهان في إدراجه ضمنها كالتشبيه والاستعارة والمجاز أي على الأدوات التي يعزى إليها تشكيل الصورة ...

والدليل على ذلك أن بحث الصورة وإدراجها مقوما للشعر لم تتناول فيه هذه الأشكال البلاغية على الرغم أن البحث في التشبيه وأنواعه وبلاغته وكذا الاستعارة والمجاز ودورهما الفني قد امتلأت به مؤلفات البلاغيين ونقاد الأدب والشعر، بمعنى أن الصورة لم تكن تعني عندهم هذه الأشكال أو على أقل تقدير لم تكن لتنحصر فيها بل كانت أوسع و أشمل إذا اعتبرنا أن الشعر تشكيل (صورة) تساهم عناصر كثيرة في إبرازه وتحقيقه.

وإذا تتبعنا هذا المصطلح في كتابات النقاد و البلاغيين نجد أنه لا يبتعد كثيرا عن المعنى الذي ذكره قدامة بن جعفر وفي بعض إطلاقات الجاحظ إذ لا يخرج عن كون الصورة شكلا أو طريقة هيئة مخصوصة يوضع فيها المعنى فيكون له من الحسن والبهاء والفخامة وغير ذلك من الأوصاف بقدر براعة المبدع ومنزلته في الأدب والشعر.

وعلى الرغم من أن إشارة الجاحظ المتعلقة بالصورة كانت مهمة لأنه ربط بين الشعر والرسم إلا أنه لم يشرح هذه الرابطة ولم يضع إطارا نظريا للصورة مما جعل النقاد العرب جميعا يقفون أو يكادون عند الدلالة اللغوية للفظة

---

[1] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د . ت ، ص 65

الصورة، ولا يكاد المرء يستثني أحدا من هؤلاء النقاد القدماء؛ فعبد القاهر الذي استعمل بكثرة مصطلح الصورة لا يكاد يشذ عن هذه القاعدة...

لكن هذا لا يعني أن التراث النقدي لم يعرف الصورة مطلقا، بل العكس تماما، وإنما ما غاب حقيقة هو المصطلح ذاته أما مدلولاته فكانت حاضرة في دراساتهم للتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والمحسنات اللفظية والمعنوية... وما أنجزه الجرجاني والقرطاجني أشهر من أن يذكر في هذا المجال.

" والحق أن الصورة الأدبية قديمة في الخطاب العربي قدم أدبه وعراقة أمته، وإنما النقاد هم الذين فاتهم أن يعالجوها، وما كان لهم أن يأتوا بذلك والصورة مصطلح من مصطلحات النقد الحديث، فكيف يلام المرء على شيء ليس مسؤولا عنه "[1].

وكما سبقت الإشارة فإن الصورة كمصطلح نقدي عصية على التحديد الدقيق إلى حد يأس بعض الدارسين من البحث عن تعريف مقبول للصورة ، فـ (فسيسيل دي لويس) يعرف الصورة بأنها " رسم قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس و العاطفة "[2] إلا أنه يصرح بعد ذلك بأن هذا التعريف لا ينفع بتاتا لأنه ينبغي أن نتساءل لماذا يثير التشبيه عواطفنا، وما سر المتعة التي نجدها في المجاز[3]... وهكذا، فمعنى ذلك أن مفهوم الصورة مرتبط بفلسفتها الجمالية، و بأساسها النفسي، وليس مجرد صياغة لمفهوم تعبر عنه أشكال وأساليب لغوية محددة.

ويقول (فرانسوا مورو): " لفظة الصورة من الألفاظ التي يجب على دارس الأدب أن يستخدمها بحذر وفطنة خاصين ، فهي لفظة غامضة و غير دقيقة معا ..."[4]

---

[1] / عبد المالك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ، ص 71

[2] / سي دي لويس ، الصورة الشعرية ، تر: أحمد ناصيف الجنابي ، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، الكويت ، (د.ت) ، ص23

[3] / المرجع نفسه ، ص 26

[4] / فرانسوا مورو، الصورة الأدبية ، تر: علي نجيب إبراهيم ، دار الينابيع للنشر ، دمشق ، سوريا ، 1995، ص 20

ومن التعريفات المشهورة للصورة ذلك الذي نجده عند علي البطل " تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصورة الحسية أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية "[1] .

هذا التعريف يركز على العناصر اللغوية التي يتم عن طريقها تشكيل الصورة ومن ثم فإن الأشكال البلاغية المشهورة من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية هي التجسيد العملي للصورة، مع إمكان دخول أنماط أخرى منى الصور وهي التي تعرف بالصور الذهنية و العقلية.

ومن تعريفات الصورة ما نجده عند عز الدين إسماعيل " الصورة تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع "[2]

هذا التعريف ينطلق من وظيفة الصورة وما تعبر عنه، إذ أن التشكيل الذي يخلقه الفنان على الرغم من عناصره واقعية إلا أن المراد هو نقل حالة نفسية ، أو صنع واقع آخر يتوافق والعالم النفسية .

وأيضا يعرفها الصادق العفيفي " تجسيم للأفكار والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية على أساس التآزر الجزئي، والتكامل في بنائها والتناسق في تشكلها والوحدة في ترابطها، والإيحاء في تعبيرها "[3].

هذا التعريف يركز على الجانب الفني في الصورة، وعلى عوامل قوتها ونجاحها وبعبارة أخرى الشروط الأساسية للصورة الفنية وهي التكامل و التناسق والوحدة والإيحاء .

من هذه التعريفات التي تحاول أن تبلور مفهوما معينا للصورة نجد أنها تلتقي في بعض الجوانب مع التصورات القديمة للصورة، وتفترق عنها في بعضها الآخر، فمن جوانب الالتقاء أن الصورة وإن اتسع مفهومها في النقد الحديث إلا أنها ظلت ترتكز على المفهوم القديم والذي يحصرها في تلك الأشكال البلاغية والبيانية تحديدا. ومن

---

[1] / علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آواخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ، 1980، ص30

[2] / عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 109

[3] / عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي ، دار النهضة ، بيروت ، 1987 ، ص 435

ذلك أيضا أنها من عناصر الإبداع التي لا يُستغنى عنها. أما جونب الافتراق فتتمثل في المصطلح نفسه الذي أصبح بديلا عن كل الأشكال التي تمثل الصورة أو تصنعها.

ثم في تلك النقلة النوعية لوظيفة الصورة حيث أصبحت تشكل جوهر الإبداع، وليست مجرد زينة أو زخرفا تحسن به المعاني، وفي أحسن الأحوال تكون أداة للتوضيح والبيان فالتركيز كان " على الطبيعة الزخرفية والتزيينية لها، منطلقة من تصور قاصر للأسلوب و الصورة على أنهما عنصران خارجيان عن العمل الفني "[1].

فالبلاغة القديمة أقامت نظرتها إلى الصورة على " المنطق و العقل لا على الحدس و الشعور"[2](وإن كان في كثير من هذه الأحكام على النظرة القديمة بعض التجني لأن في البلاغة العربية القديمة محطات عرفت فيها الصورة رؤى متطورة على غرار ما نجد عند الجرجاني وحازم القرطاجني).

أما في المفهوم الحديث فقد غدت مقوما أساسيا من مقومات التجربة الشعرية وتقع في الصميم منها وليست شيئا خارجا عنها ثم يضاف إليها لتزدادا جمالا أو قوة أو إقناعا؛ يقول جابر عصفور في بيان وظيفة الصورة بالمفهوم الحديث: " إن الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا ، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشافات العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة ... ولا ترجع قيمتها إلى أنها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد، وإنما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، تخلف فينا وعيا وخبرة جديدة "[3]

ومن جانب آخر فإن الصورة في النقد الحديث. وإن كانت ترتكز على الأنماط القديمة للصورة وأدواتها (التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز...) قد اتسعت دائرتها لتشمل كل ما من شأنه أن يصور وجدان الشاعر تصويرا فنيا سواء أكان ذلك تشبيها أو استعارة أو مجازا أو غير ذلك " الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية

---

[1] / كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1995 ، ص 19

[2] / بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص 95

[3] / جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 309 و310

الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد و المقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ..."[1].

ومهما يكن من أمر في شأن مصطلح الصورة ودلالاته قديما أو حديثا فإن قيمة الصورة و أهميتها لا تظهر فقط من خلال هذا الجانب، بل ذلك يرجع إلى وظائف وموقعها في الإبداع وجماليتها، وأيا كانت دلالة هذا المصطلح، وأيا كانت الألفاظ التي ترد بمعناه فإن الصورة تمثل ـ كما سلف الذكر ـ جوهر الإبداع و أداته في الوقت نفسه، ولا تظهر هذه الحقيقة إلا في تلك الوظائف التي تناط بالصورة، وهي وظائف كثيرة ومتشابكة ومما يزيد في تعقيدها أنها ترتبط بالإبداع فلا يمكن فصلها عنها لأنها من أخص خصائصه، وقد تبين أن من الانتقادات التي وجهت للبلاغة القديمة أنها جعلت الصورة شكلا خارجيا يضاف إلى المعنى فيزداد جمالا،بمعنى أن الإبداع شكل ومضمون والصورة من الشكل .

أما في النقد الحديث فهذا الفصل غير وارد. وقد لخص جابر عصفور أهمية الصورة في النقد القديم أو بعبارة أخرى رؤيتهم في وظيفتها " الصورة الفنية ـ بهذا الفهم ـ طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير.

ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ولكنها ـ بذاتها ـ لا يمكن أن تخلق معنى، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى، الذي تحسنه أو تزينه [2].

فأهمية الصورة ـ وخاصة قي الشعر ـ ومن ثم ما يعزى إليها من جماليات تضفيها على النص إنما تظهر في الوظيفة التي تؤديها وبقد نجاحها في هذه الوظيفة تزداد قيمتها ويتعاظم دورها، ويكون ذلك بصرف النظر عن نوع الصورة أكانت تشبيها أم استعارة أم كناية أم مجازا أم أي شكل آخر يمكن تصنيفه ضمن الصورة، فالمعنى أو

---

[1] / عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1978 ، ص 435

[2] / جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 323

الفكرة أو الإحساس أو الموقف... أو أيا كان المعبر عنه يكون جاهزا ومحددا فتأتي الصورة وتقدمه للمتلقي بطريقة فنية فتجعله أكثر قوة وأبلغ تأثيرا لما تضفيه من الإيحاء والتشويق والغرابة ناجمة أصلا عن الطبيعة الخيالية للصورة، فإثارة المتلقي وشد انتباهه لا تتأتى إلا بهذه الوسيلة، وبلا شك فإن طريقة الشاعر في التصوير وبراعته في ذلك يحقق هذه الغاية وفي الوقت نفسه يضع الصورة في مكانتها كأحد مقومات الإبداع الشعري فالمعنى أو الإحساس عندما يرد ...

" واعلم أن مما اتفق عليه العقلاء عليه أن التمثيل (وهو صورة) إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من قدرها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا "[1].

وبلا شك فإن هذا الحسن الذي تضفيه الصورة ليس هو الغاية الوحيدة المرجوة منها بل إنه يُناط بها وظائف أخرى تزيد في الوقت نفسه من هذا الجمال، من ذلك الإبانة عن المعاني و الكشف عن حقيقتها وإظهار غوامضها، وقد يكون ذلك من خلال التشخيص والتجسيم، أو التوكيد والمبالغة أو الإيجاز أو تحسين المعرض وغير ذلك من نتائج الصورة وما تحققه للكلام " ومن خصائصها التي تذكر بها ... أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر... وإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، و الأجسام الخرس مبينة، و المعاني الخفية بادية... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون ."[2]

[1] / عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 115

[2] / المرجع نفسه ، ص 43

والصورة الرفيعة هي تلك التي تكون ذات صلة وثيقة بالواقع أو العالم الخارجي، أي تلك التي تتمتع بقدر كبير من المصداقية في النقل والتصوير، يقول حازم القرطاجني في بيان مفهوم الأقاويل الشعرية " محصول الأقاويل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان، من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها وإبهاما "[1]

وبقدر براعة الشاعر في تصوير الأصل الخارجي، ومراعاة أجزائه وتفاصيله يكون قدر هذه الصورة من الجمال ودليل ذلك أنها تلاقي الإعجاب و التقدير " ومن هذه الزاوية يرد حازم الإعجاب بالمحاكاة إلى الإحساس بقدرتها الفائقة على تصوير الأشياء، مما يترتب عليه أن يكون استمتاع المتلقي بالصورة الفنية قرين إدراكه دقة المماثلة والمناسبة بين الصورة و أصلها الذي تحاكيه "[2]

فالصورة في التراث البلاغي و النقدي العربي ليست خلقا جديدا لا في مكوناتها ولا في وظائفها، وإنما هي وسيلة توظف بين يدي الإبداع سواء أتعلق الأمر بوظائف نفعية من قبيل الإبانة والتوضيح، أم بوظائف جمالية بها تكتسي المعاني بهاء وحسنا وتفتقده إذا تجردت منها...

أما عن وظيفة الصورة وأهميتها و جمالياتها في النقد الحديث فقد تغير الموقف إلى حد بعيد، ذلك أن الصورة أصبحت تُعنى بتشكيل العالم أو الواقع وفق الحالة الشعورية، وليس تشكيل الحالة الشعورية وفق ما تقضيه الأشياء في الواقع، لذلك كان الاهتمام في التراث النقدي دائما بمدى بمطابقة الصورة للشيء كما هو في الواقع.

أما في المفهوم الحديث فهذه المطابقة ليست ضرورية بل قد تكون مشوهة بالقياس إلى واقعية الشيء لأن الشاعر لا يعنيه العالم الخارجي بل يعنيه عالمه الداخلي، تعنيه أفكاره و أحاسيسه، لذلك فهو يسعى لتصويرها والأشياء ما هي إلا أدوات وليست غاية "... وعندئذ يأخذ الشاعر الحق في تشكيل الطبيعة بالتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما يشاء، ووفقا لتصوراته الخاصة، إذا كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدق في التعبير عن

[1] / **حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص120**

[2] / **جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 371**

نفسه "[1]، فليست للعناصر الحسية التي تشكل الصورة أهمية " إن أهم ما يميز هذه الصورة الجديدة اتجاهها إلى الاستغناء عن المعالم الحسية المحدودة، والانشغال ببناء وجود فني مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها، لا من عناصر الواقع الحسية "[2]

فالشاعر يعمل على تنسيق الموجودات الخارجية وفق تجربته الخاصة، فنتعرف على تجربته هذه وعلى عالمه الداخلي بوصفه إنسانا، وبوصفه فردا له خصوصيته من خلال هذا التنسيق، ونتأثر ونندهش كلما كان الشاعر قادرا على الإيحاء و التكثيف والغوص في خبايا النفس، والتعبير بعمق عن ألامها و آمالها ووجودها، وفي سبيل هذه الغاية كان الشاعر المعاصر لا يقنع بالأنماط التقليدية في الصورة، وأخذ يبحث عن أشكال أخرى أكثر استيعابا للتجربة، وأبلغ تأثيرا وقد وجد في الأسطورة والحكاية الشعبية والرموز التاريخية وغيرها ضالته.

والشاعر في ذلك يعتمد عناصر واقعية إلا أن التركيب أي الصورة ليست واقعية لأنها تعبير عن الشعور وليس معنى ذلك أنها منفصلة عنه انفصالا حقيقيا بل إن الصورة في الشعر هي الشعور وقد تم التعبير عنه ، والدليل على ذلك أن " الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة "[3] كما " أننا لا نستطيع أن نجد صورا ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا "[4] فلا نتخيل وجود صور بأتم معنى الكلمة خارج مجال التعبير، بل ما نجده هو قوالب وأنماط ليست لها أي قيمة في ذاتها.

---

[1] / عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 109

[2] / السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص 125

[3] / عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 116

[4] المرجع نفسه ، ص 116

2– أنماط الصورة الشعرية :

من خلال بعض التعريفات المقدمة للصورة يمكن استخلاص أهم أنماطها وهي تندرج في الجملة ضمن نوعين:

-1/ الصورة الحسية

- 2/الصورة الذهنية

وقد تتفرع عنهما أشكال متعددة:

– الصورة التشبيهية:

تعد الصورة القائمة على التشبيه أقدم الصور الفنية وأكثرها شيوعا في الإبداع الأدبي، بالإضافة إلى كونها أكثرها بساطة و أقلها تعقيدا.

والتشبيه لغة مصدر الفعل شبَّه، و" الشِّبْه و الشَّبَه و الشَّبِيه : المثل ، و الجمع أشباه . و أَشْبَهَ الشيءُ الشيءَ: ماثله . وفي المثل : من أشبه أباه فما ظلم . و أشبه الرجل أمه ... والتشبيه: التمثيل ."[1]

أما اصطلاحا (في الأدب و النقد و البلاغة) فهو" الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى "[2] أو هو " مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة "[3]، أو هو الدلالة على أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بواسطة أداة من أدوات التشبيه "[4]

ولا نكاد نقرأ كتابا في البلاغة يعرف التشبيه إلا ونجده يعرفه هذا التعريف أو قريبا منه، بل إن الأمر يتعدى ليطال تكرار الأغراض التي لأجلها يؤتى بالتشبيه من قبيل: إخراج الخفي إلى الجلي، وتقريب البعيد، وزيادة المعنى وضوحا وبيانا، وإكسابه جمالا وبهاء... ويعد التشبيه وسيلة بلاغية بيانية لا يستغنى عنها مطلقا، ولا يتعلق ذلك الشعر والأدب عامة بل يتجاوزه إلى المجالات العلمية والفنية المختلفة، لذلك كانت عناية البلاغيين والنقاد

---

[1] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (شبه)

[2] / القزويني ، التلخيص في علوم البلاغة ، ص 238

[3] / أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، ص 219

[4] / المرجع نفسه ، ص 219

والباحثين به كبيرة." لقد ردت الشاعرية إلى التشبيه عند غير واحد من اللغويين، وفي القرن الرابع ظل ينظر إليه على أنه أشرف الكلام ومظهر الفطنة والبراعة "[1]

درس قدامة بن جعفر التشبيه وجعله ضمن أغراض الشعر وفنونه، ويقول في تعريفه وبيان جمالياته: "... التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، و افتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفته، وإذ كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيه، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد "[2]، ثم يأخذ في سرد أمثلة عن التشبيهات التي استوفت شروط الجودة والحسن، والملاحظ أن تركيزه كان على الصورة الخارجية وعلى مدى إجادة المقاربة بين المشبه والمشبه به.

أما ابن رشيق فيقول في الاتجاه نفسه: " التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله ، ومن جهة واحدة ، أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته ؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[3]، ويقول أيضا:

" واعلم أن التشبيه على ضربين: تشبيه حسن، وتشبيه قبيح، فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك "[4] " وسبيل التشبيه إذ كانت فائدته إنما هي تقريب المشبه من فهم السامع، و إيضاحه له أن تشبه الأَدْون بالأعلى إذا أردت مدحه، وتشبه الأعلى بالأَدْون إذا أردت ذمَّه "[5]

ويرد على قدامة الذي يرى أن التشبيه الجيد ما كانت الصفات التي تجمع بين المشبه والمشبه به فيه أكثر من الصفات التي يفترقان فيها فيقول:... وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك "[6] .

---

[1] / جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 198

[2] / قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 124

[3] / ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ص 286

[4] / المرجع نفسه ، ص 287

[5] / المرجع نفسه ، ص 290

[6] / المرجع نفسه ، ص 289

ويظهر أن جمال التشبيه عند ابن رشيق وكثير من تقاد الأدب القدماء يكمن في أدائه لوظيفة الإيضاح والكشف عن حقيقة المعنى ومن ثم فإنه من الطبيعي أن يكون المشبه به دائما أوضح من المشبه حتى تتم هذه الوظيفة، فهذا يعد المعيار الأساسي للتشبيه الجيد والذي يحوز الإعجاب و التقدير.

ولعبد القاهر الجرجاني رؤية في التشبيه تعد الأكثر عمقا في تاريخ النقد الأدبي العربي، إذ أنه يضع أصلا كبيرا في اللون البلاغي بوصفه صورة شعرية، هذا الأصل هو أن التشبيه ينبغي أن يقع بين الأشياء المتباعدة حيث تكون الصفات المشتركة خفية ويصعب على النظرة المباشرة أو العادية إدراكها بينما هذه الصفات بين الأشياء المتقاربة واضحة ومن السهل معرفتها واكتشافها ومن ثم لا تثير أي فضول و لا تحوز أي إعجاب، ومن ثم يغيب عنصر الإبداع الذي هو هدف التشبيه و الصورة الشعرية بشكل عام "... فإن الأشياء المشتركة في الجنس، المتفقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها... وإنما الصنعة والحذق ، والنظر الذي يلطُف وَ دِق، في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقدَ نَسَب وشُبكة "[1]

فالقيمة الحقيقية للتشبيه تكمن في القدرة على عقد رابطة بين الأشياء المتباعدة ، أو بالأحرى التي تبدو كذلك لكن الشاعر يتمكن من الوصول بما أوتي من موهبة وقدرة غير اعتيادية على الغوص وراء حقائق الأشياء والكشف عن العلاقة الخفية بينها، والمتلقي بطبعه ينبهر بتلك الصورة التي يتم فيها الجمع بين المتناقضات؛ لأنه يرى بذلك عالما آخر في هذه الصورة لم يعتد أن يراه، فمن البديهي أن بعجب ويندهش " وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستطراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة أنك ترى بها الشيئين مثلين متابيين، ومؤتلفين مختلفين "[2]

---

[1] / عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 148

[2] / المرجع نفسه ، ص 130

فالإبداع الحقيقي للتشبيه إذن قائم على قدرة الشاعر على إثارة المتلقي بما يحدثه من الجمع بين المتباعدات من عناصر الغرابة و الدهشة، وبما يكشف عنه غوامض الحقائق التي تكون في الأشياء، ولا يتسنى للناس العاديين معرفتها مباشرة. وقد أشار جابر عصفور إلى أن عبد القاهر قد اقترب من الفلسفة الحديثة للصورة باعتبارها نوعا من الكشف يقدمه الفن لا تقدمه علوم أخرى " ولكن عبد القاهر في أحيان كثيرة يحوم . ربما بنوع من الحدس الفني. حول بعض الأفكار الخصبة التي تقربه هونا من بعض ما نرى حديثا " [1] .

ومهما يكن أمر فإن التشبيه في التراث النقدي البلاغي العربي قد تم تناوله وفق جملة من المبادئ و القيم الجمالية منها:

– أن التشبيه عند أكثر البلاغيين واللغويين هو أصل الإبداع الشعري، وقد تم تفضيله على سائر الصور والأشكال البلاغية لأنه أكثر ملاءمة للذهنية الكلاسيكية التي تؤثر الوضوح والتمايز بين الأشياء وهو ما يحققه التشبيه.

– الحرص على الدقة في في تصوير الأشياء بما يتفق ووجودها الحقيقي، وعدم السماح للشاعر بتشويه الواقع لأغراض فنية واعتبار ذلك من الضعف أو الخطأ الذي لا ينبغي في الشعر.

– التركيز على المعايير المنطقية والعقلية، وإهمال الشعور والحالة النفسية، أو الموقف الفكري للشاعر، ومن ثم كان الاهتمام بالملاءمة والمناسبة والوضوح... وغير ذلك من المعايير التي قد لا تجعل التشبيه يؤدي بالضرورة وظيفته الفنية بوصفه فعلا أو خلقا من يشكل عنصرا أصيلا في التجربة الشعرية التي هي بالأساس وليدة وجدان الشاعر وخياله ومن ثم فهي تعبير عنه أكثر من تعبيرها عن العالم الخارجي وتصويرها له.

لهذه الأسباب وغيرها لم يعد التشبيه ولا الاستعارة ولا المجاز ولا الأشكال البلاغية الأخرى محل عناية أو اهتمام في النقد الأدبي الحديث؛ فالمنظور التقليدي في كثير من قيمه الجمالية والفنية لم يعد مقبولا، فالتطور الحضاري

[1] / **جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 192**

والثقافي قد اقتضى تغيرا في هذا القيم واستبدلت بأخرى؛ فما كان يعجب القدماء لم يعد في كثير من الأحيان محل إعجاب في العصر الحديث، فالذوق الفني قد تغير تغيرا شديدا[1].

كما أن وظيفة هذه الأشكال البلاغية وفي مقدمتها التشبيه قد تغيرت فلم تعد كما في النقد القديم تستهدف الإقناع المنطقي من خلال مراعاة المناسبة والملاءمة للشيء كما هو موجود في الخارج، وفي أحيان كثيرة تحولت إلى مجرد زينة يمكن الاستغناء عنها، في حين التشبيه أو أي صورة أخرى في المنظور الحديث يستهدف البعد النفسي والفكري أكثر من أي شيء آخر لأنها، فهو تعبير عن تجربة إنسانية، وليس أداة لرسم العالم الخارجي وإظهار البراعة في تصوير تفاصيله " كما أنه ليست حلية أو زينة تكسو المعاني والأفكار في الشعر ، بل هو شيء جوهري في الشعر تفرضه طبيعته ، وحتى وإن أُعْتُبِر وسيلة فلا يمكن الاستغناء عنه لأن وظيفة أساسية قد نيطت به " إن الصورة هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ... وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي ، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها ، و يجسدها بدون صورة " [2]؛ وبالتالي فإن التشبيه والصورة بشكل عام قد أصبح تركيبة نفسية وجدانية أكثر منه تركيبة منطقية عقلية تتوجه نحو الخارج " وهكذا سيطرت الرؤيا الداخلية للشاعر على صوره الشعرية فجعلتها صورا ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية "[3]

فالنظرة الحديثة للتشبيه والصورة بشكل عام قد أصبحت مختلفة عن النظرة القديمة من حيث الوظيفة والأبعاد الفنية والنفسية ومن حيث الجماليات، فأهمية التشبيه وهدفه وجماله أصبحت قضايا ينظر إليها من زاوية أخرى، ومن منطلق فلسفة جديدة أملاها التطور والتجديد الذي ينبغي أن يواكب هذا التطور؛ فالتشبيه كصورة يصبح " وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي

[1] / ينظر عبد المالك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ، ص 73 وما بعدها

[2] / جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 383

[3] / السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص 126

تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف، والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية. ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر، باعتبارها وصلا لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر يدرك و القارئ الذي يتلقى "[1]

وقد استخدم الشاعر سليمان الصورة القائمة على التشبيه في كل مجموعاته الشعرية التي جمعت في أعماله غير الكاملة التي اتخذتها مصادر لهذا البحث، وإن كان هذا الاستخدام بنسب متفاوتة، وحضور التشبيه في هذه المجموعات كان على النحو التالي:

1 / مجموعة أغاني الزمن الهادئ[2]: (تضمنت أكثر من أربعين تشبيها في صور متعددة)

– ستصبحين في فضائي ذرة وقطرة في أبحري ستصبحين كلمة في دفتري . ردي حياتي جنة ساحرة– لا تأسفي حبيبتي عن شعرك المجنون كالإعصار . عن شعرك الرهيبمثل الليلة الليلاء . طباعهم واحدة فارغة كالصفر . فالحب كطعنة في الصدر كجملة غامضة متعبة للفكر . دنياي أنت ، موطني، زنزانتي ومأمني حديقتي ومسكني . عيناك بحر وأنا ضيعت في البحر المنى . بحبه يا حسرتي كجمرة أوقدني . كلامه كنغمة في الجسم تنساب ما أحلاها . (الحب وجاء كالمأساة . وإني في الهوى كالليث شهم . قد أتاني الحب طفلا وغدا بالجسم ينمو . هو روحي وحياتي، وأنا للحب جسم . ترى الحب بحر دموع وإني أراه وصالا وبحر مسره، أصبحت لي حيرة مستمره . فأنت هزاريو ريمي المدلل . الحب هو الداء ،دوائي الحق هو الداء . فالحب يغدو كالكفر وكالبهتان وكالزور وكالسكين وكقنبلة تتفجر في الحين . ما هي إلا فكرة وآية شاردة لمصحفي أرجعتها . هي قصيدة نظمتها، حديقتي شائكة، جعلتها كبذرة نمت كما أردتها.

[1] / جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 383

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج3

2 / مجموعة لا شعر بعدك[1] : (أكثر من خمسة وعشرين تشبيها)

النعيمان حبها والنعيم، نخلة لا تطالها كفّ جان، ونسيم يهب منه النسيم تلك الحدائق كالحرائق أصبحت وغدت جميع ورودها أشواكا . وأنت حرف . قصيدة أنت جل الله ناظمها ولوحة حطمت في الوصف فرشاتي . كان الحب باخرتي في بحر عينيك . أنت معصيتي و لقد تبت منك . الحزن يا حبيبتي كالفقر في مدينتي مواطن لا يقبل التقاعد وسارق للبشر للسرور للسنابل . هي صخرة هرمت وغطاها السكون . هي صفصافة عريت وغطتها القصائد واللحون . منفى الحب أنا . الحب عندك لعبة لا تعتبر، الحبّ عندي عبادة الذكر فيها مستمر . زبدة الشعر أنت وخاتمة الأغنيات . أنت امتداد النبوة أنت اختزال البشر . قلبي المقر وقلبي المفر . غير أني سأبقى الوطن – إذا شئت عني الرحيل –

أنت القصيدة ،وأنت المدائن ،أنت السماء.

3/ مجموعة قال سليمان : (تضمنت أكثر من ثلاثة عشر تشبيها)

كن شاعرا مثلما كنت،كن جذوة ترفض الانطفاء،كن قدرا وجوادا يغامر ضد الفناء . أنت يا سيدي آية في سماء الجزائر تحتل صدر الكتاب . أنت حلم جميل ،أنت والله حلم جميل . غابة أنت موغلة في التوحش . صمتي الرابض كالبركان . كأنني ريشة في كف رسام . كان الشعر قافلتي وحاديا كنت والآهات أنغامي وكنت كما الأنبياء صبورا . وكنت وحيدا كموسى ، كصالح . الفقر كفر . كان لي صاحبان ككلبين كانا وفيين – كنت يا سيدي مثل أي رسول تمضغ الشوك.

4 / مجموغة يوميات متسكع محظوظ[2] : (تضمنت زهاء خمسة تشبيهات)

ألقيت في بحر همومي صولجاني . الكلمة في وطني كالغادة إذ تعشق تتربع فوق العرش . فقس البوم في فكري وفي قدري كأنني طلل يبكي على طلل . يقف القيظ كشرطي المرور يجعل الصيف شتاء، والزغاريد بكاء .

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج4

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج1

5 / مجموعة ثلاثيات العشق الآخر[1]: (تضمنت أكثر من خمسة عشر تشبيها)

فطرنا كزوج العنادل نسعى إلى هدف بيننا لم يحدد . – كآدم كنت وكانت كحواء إثنان في جنة الخلد نمرح . لم يك إبليس أذاك إلا ملاكا إلى عمل الخير ينصح . أنت انتمائي وأنت سراطي وأنت يقيني . أعلنت لي عن كنوز من الشعر ـأصبحت الأرض عشا جميلا يهدهده الحب . وتشرق كالشمس إذ تشرق وكالوحي تنزل إذ تنطق . هي البحر و الموج والاضطراب ولكن ما بيننا أعمق . كطفلين نلهو، كطفلين نلعب، كطفلين نبكي، كطفلين نغضب . هي كالقدر المستبد تريد مزيدا من الاحتكار.

6/ مجموعة رصاصة لم يطلقها حمه لخضر[2] : (زهاء خمسة عشر تشبيها)

تذكرت حمه ترى من يكون؟ شهاب أضاء البراري . أتيت فكنت الندى لحظة القيظ، كنت المطر،أتيت فكنت اختزال المواسم، كانت عيونك أجمل صومعة في المدينة، كانت يداك احتفال القبائل، كنت الربيع الذي نشتهيه، كنت الخصوبة، كنت الرجولة ،كنت الندى لحظة اليقظ ،كنت المطر .

هل أنا مرفأ أم سفن، هل أنا واحة للهوى أم مدن . اجعلوني نشيدا على شفة الأبرياء، سآتيك فجرا سآتيك شمسا، ونورا يبدد حزن الحزين.

7/ مجموعة قصائد للحزن و أخرى للحزن أيضا[3]: (زهاء ثلاثة تشبيهات)

حبيبي علام النحيب!!

أما زلت تذكر تلك الحكاية

أما زلت تذكرها يا حبيب!.

---

[1] / المصدر السابق

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج2

[3] / المصدر نفسه

ونحن كطيرين عند المغيب

نسير أمام قصور (الكرام)

بعيدين عن كهفنا والخيام

وقد أعجبتك الزهور

بتلك القصور

ورحت لأقطف زهره

وقبل اقتطافي لها

جاء شيخ (وقور)

ليقطف كفي

ويقذفها كالقشور[1]

لقد تم رصد أغلب التشبيهات التي وظفت في المدونة وعرضها للتمكن من الإحاطة بهذا الجانب من الصورة، وبيان شيوعها بطريقة لافتة مما يعزز القول بأنها آلية فنية ساهمت مع غيرها من الآليات في صنع شعرية متميزة كانت وراء جماليات القصيدة عند هذا الشاعر، وسيقوم البحث بتحليل ودراسة طائفة منا بهدف إبراز جمالياتها والكشف عن خصائصها.

ولن يكون البحث في صور الشاعر التشبيهية من خلال دراسة التشبيه بلاغيا وتتبع أنواعه وأقسامه تتبعا دقيقا ببيان تلك الأشكال والخوض في الفروق بينها ما إلى ذلك من المسائل البلاغية، بل سيتم الاكتفاء بفكرة التشبيه القائمة على الجمع بين شيئين استنادا إلى الرؤية الحديثة التي تنظر إلى التشبيه بوصفه صورة فنية لها وظائفها ودلالاتها النفسية والبلاغية في ومقاربته مقاربة تأخذ في الحسبان النص الشعري بأكمله ، وبكل ما فيه من عناصر وبنى إيقاعية ودلالية وتركيبية.

[1] / **المصدر السابق ، ص 52 و 53**

أول ملاحظة يمكن إبداؤها بشأن تشبيهات الشاعر أن أغلبها يصنف ضمن ما يعرف بـ" التشبيه البليغ " و" التشبيه المرسل "، والنوع الأول أكثر حضورا من النوع الثاني. والتشبيه البليغ هو " ما حذفت فيه الأداة ووجه الشبه... ومنه المصدر المضاف المبين للنوع نحو رزغ زوغان الثعلب، ومنه أيضا: إضافة المشبه به للمشبه نحو لبس فلان ثوب العافية "[1] ويعد هذا النوع بالقياس إلى سائر الأنواع " أعلاها وأبلغها ما حذف فيها الوجه والأداة نحو علي أسد، وذلك إنك ادعيت الاتحاد بينهما بحذف الأداة و التشابه في كل شيء بحذف الوجه ولذا سُمِّيَ هذا تشبيها بليغا "[2].

فجمال هذا التشبيه يتجلى في ادعاء أن لا فرق بين المشبه و المشبه ولا تفاضل بينها، أو بعبارة أخرى هما شيء واحد من باب المبالغة، وفيه أيضا إخفاء لوجه الشبه تلك الصفة التي يراد إثباتها للمشبه " فكلما وجه الشبه قليل الظهور يحتاج في إدراكه إلى إعمال الفكر كان ذلك أفعل في النفس وأدعى إلى تأثرها واهتزازها "[3]، ومن وجهة نظر النقد الحديث يمكن أن يكون التشبيه البليغ ذا فعالية انزياحية، إذ أنه يخرج التعبير من دلالاته المألوفة من خلال إسناد المشبه به إلى المشبه به، وهو أشبه بالانزياح الذي تخلقه الصفة في علاقتها بالموصوف.

فالتشبيه البليغ له فائدتان أو وظيفتان:

1/ حذف الأداة يكرس الاتحاد بين المشبه والمشبه به وهذا يعني في التجربة الشعرية اتحاد عالم الأحاسيس والعواطف والأفكار بعالم الأشياء والموجودات الخارجية.

2 / حذف وجه الشبه يؤدي أولا إلى تحريض الفكر على إدراك الصفة المشتركة وهذا في حد ذاته يشكل منبعا للذة عقلية ، وثانيا يؤدي إلى غموض الرسالة وغرابتها ما يشكل خاصية في اللغة الشعرية.

ومن نماذج صور التشبيه البليغ قول الشاعر سليمان في أول قصيدة من ديوان أغاني الزمن الهادئ[4]:

---

[1] / أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، ص 237

[2] / المرجع نفسه ، 241

[3] / المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

[4] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 11

لن تلحقي مراكبي

لن تمسكي كواكبي

ستصبحين في فضائي ذرة

وقطرة في أبحري

ستصبحين كلمة في دفتري

مرفوضة في منطقي

فقارئ هذه الأسطر يشعر بغضب الشاعر من هذه المخاطبة ، وقد انعكس ذلك في تشبيهه لها بـ (ذرة ، وقطرة ، وكلمة) وهي مشبهات بها صغيرة و ضيئلة .كما نلاحظ . وهذا يعكس قدرا من الاستصغار والاحتقار، ومما زاد في تعميق هذا المعنى إيرادهما في صورة التشبيه البليغ الذي يدعى فيه أن المشبه وهو (هذه المخاطبة) والمشبه به (وهو ما ذكر آنفا) شيء واحد. ويلاحظ أن الحالة النفسية هي التي أملت هذه الصورة، وبالتالي اتضحت من خلالها .

ويقول في قصيدة أخرى [1]:

هل ترحل الدنيا .. وهل

تغترب الأوطان ! ؟ لا

دنياي أنت ، موطني ،،

زنزانتي ! ومأمني ! ..

حديقتي .. ومسكني !!

مهما نأيت ، قلت : لا

عيناك ،، بحر ،، وأنا ..

[1] / المصدر السابق ، ص 51 و 52

ضيعت في البحر المنى !!

يصور الشاعر في هذه القصيدة حالة من التشبث بالحبيبة والاتحاد بها إلى حد أصبحت بالنسبة إليه دنياه وموطنه وزنزانته، ومأمنه، وحديقته ومسكنه، وعيناها بحر بمعنى أنها أصبحت كل الوجود. وقد تحقق هذا الشعور أو تجسد بواسطة هذه التشبيهات البليغة المتتالية التي تعمق حالة الاندماج الروحي الذي تكرس بآلية هذا النوع من التشبيه على الرغم مما قد يلاحظ من بعد واختلاف بين المشبه والمشبه به " التشبيه البليغ هو عمليا توحيد لهويتين متباينتين عن طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بينهما و إيصال مسافة التباين، المسافة بين الحدين ـ انطلاقا ـ كبيرة وإلغاؤها لا يتم إلا بالاجتياز أو المجاز أو الانتقال بين الحدين، وهذا ما يولد إغرابا وحركة للنفس"[1]

ويقول في قصيدة رصاصة لم يطلقها حمه لخضر[2]:

ترى من يكون ؟!

شهاب أضاء البراري

ولكنه حين مات

أضاء الجزائر ، كل الجزائر

...

أتيت

فكنت الندى لحظة القيظ

كنت المطر

أتيت

فكنت اختزال المواسم

[1] / خالدة سعيد ، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1982 ، ص 171

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 106 و 107

كانت عيونك أجمل صومعة في المدينة

كانت يداك احتفال القبائل

كنت الربيع الذي نشتهيه

وكنا صغارا نفتش داخلنا عنك

في هذا المقطع سلسلة من التشبيهات المشبه فيها واحد وهو " حمه لخضر (الرمز) " والمشبه به متعدد (شهاب، الندى ، المطر ، اختزال المواسم، عيونه أجمل صومعة، يداه احتفال القبائل، الربيع).

الشاعر في هذه القصيدة في معرض تمجيد وتعظيم و تخليد البطل " حمه لخضر " فهو يشكل بالنسبة إليه رمز النضال و الجهاد من أجل الجزائر كسائر شهداء و مجاهدي الثورة التحريرية الذين بذلوا أرواحهم ليحيا الشعب حياة الحرية والكرامة. وتأتي هذه التشبيهات لترسم مكانة "حمه لحضر" وقيمته التي نالها بفضل جهاده وعطائه؛ فهو شهاب أضاء الجزائر الذي أخرجها من ظلمات الاستعمار، وهو الندى ساعة القيظ يشعر الجزائريين بالانتعاش حين الضيق، وهو المطر الذي ينبت لهم الخير، وهو اختزال المواسم الذي تجتمع فيه كل صنوف الخير، ويختصر كل القيم، وعيونه أجمل صومعة ويداه احتفال القبائل وهو الربيع فهو رمز النقاء والصفاء والثقة والبهاء و الجمال.

فقد اجتمعت في هذا البطل كل القيم و الفضائل فالشاعر عن طريق التشبيه البليغ قد جعل حمه لخضر يتحد بكل ما هو جميل وخيِّر، فلا فرق بينه وبين هذه الأشياء التي ذكرها ؛ فهو واحد منها، بل هو هذه الأشياء جميعا.

ونلاحظ أن أغلب المشبهات بها هي عناصر من الطبيعة، وقد استقاها الشاعر منها وجعلها رموزا يحملها دلالات ومعان هي من صميم تجربته الشعرية، بما يؤكد وظيفة الصورة الشعرية في الرؤية الأدبية والنقدية الحديثة. وهناك نماذج عديدة لهذا النوع من التشبيه قد وظفها الشاعر لأداء هذه الوظيفة والتي خلق بها أشكالا من الإيحاء والتكثيف والإيجاز والغرابة بما يضفي جمالية خاصة على المتن الشعري لسليمان جوادي؛ فما من رابطة

منطقية أو عقلية بين طرفي التشبيه في النموذج السابق، المعتمد في ذلك، والمعول عليه هو الرابط النفسي، فالشاعر أحدث نوعا من التنسيق بين هذه المتباعدات حسب ما يمليه عليه وجدانه، فالشهاب والمطر والندى والربيع هنا ليست كائنات طبيعية أو بالأحرى لم تعد كذلك، بل أصبحت كائنات نفسية وجدانية، فالصورة هنا، وكما سبقت الإشارة ليست وصفا للعالم الخارجي، بل هي تنسيق للعالم الداخلي للشاعر.

و النوع الثاني من التشبيه (التشبيه المرسل)، فالمرسل " ما ذكرت فيه الأداة "[1]

بلاغيا يقع هذا في مرتبة متوسطة من حيث الجودة والحسن بعد التشبيه البليغ لأن فيه التنصيص على وجود مسافة وفرق بين المشبه والمشبه به " بذكر الأداة نصصت على وجود التفاوت بين المشبه والمشبه به لم تترك بابا للمبالغة "[2]، وعلى الرغم من ذلك فإن لهذا النوع من التشبيه من الحسن والجمال ما يجعل منه صورة شعرية لا تقل أهمية عن أي نوع آخر من التشبيهات، ذلك أن قيمة التشبيه، والصورة الشعرية عموما لا تتحدد بالطريقة التي ورد فيها بل إن ذلك يتحدد بمدى أدائه للوظائف والأغراض المنوطة به، فالشكل في هذا الشأن غير ذي قيمة كبيرة إلا إذا كان ذا تأثير حاسم في توجيه الدلالة .

وفي البلاغة العربية أُسْتجيدت تشبيهات على قدر كبير من البساطة في تركيبها وطرق إيرادها إلا أنها تكشف عن عمق في المعنى و قدرة فنية و براعة أدبية في الأداء و التعبير.

ومن نماذج هذا التشبيه ما نجده في قصيدة " صغيرتي " في ديوان " أغاني الزمن الهادئ "[3]:

أرجوك ألا تعشقي

في السر أو في الجهر !

فالحب يا بنيتي

كطعنة في الصدر

---

[1] / أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، ص 237

[2] / المرجع نفسه ، ص 242

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 39 و 40

كجملة غامضة

متعبة للفكر !

وإنني في شرحها

عانيت كل عمري

فقد شبه الحب بطعنة في الصدر دون أن يذكر وجه الشبه وهذا يزيد في جمال التشبيه، وإن كان هذا التشبيه بسيطا ولا يجد الذهن صعوبة في إدراك الصفة المشتركة أو توقعها، فيكون بذلك مألوفا خاليا من الغرابة التي تميز لغة الشعر. كما شبه الحب بجملة غامضة، ووجه الشبه هنا أيضا واضح وهو أن كلاهما مصدرا للحيرة. ومع ذلك فللتشبيهين قدر لا بأس به من الجمال .

ومن هذا النوع أيضا قوله في قصيدة " وقعت في الشباك " من الديوان نفسه[1]:

كلامه يا أمي ..

في الصدق لا يضاهى ! ..

يزيل كل غيمي ،،

وحيرتي و الآها ...

كنغمة في الجسم ..

تنساب ،، ما أحلاها !

فقد شبه كلام الحبيب في الصدق والعذوبة بنغمة تنساب في الجسم، ولعلنا نلاحظ التقارب الموجود بين المشبه والمشبه به (المشبه: الكلام، المشبه به: النغمة)، والتشبيه القائم على المتقاربات ليس له قيمة كبيرة ما يرى عبد القاهر الجرجاني " وهكذا إذا استقريت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى

[1] / المصدر السابق ، ص 74 و 75

النفوس، وكانت النفوس لها أطرب..."[1]، إلا أن الرؤية الحديثة ترى أن نجاح التشبيه وجماله يتوقف على مدى تقديمه وتمثله لوجدان الشاعر وتجربته الفنية بشكل عام. وهذا التشبيه على قدر بساطته يعبر عن إحساس هذه الفتاة العاشقة التي يصور الشاعر حالها في هذه القصيدة. والتشبيه الثاني في هذه القصيدة هو قوله:

عجبت يا فتاتي ،،

من طبعك الغريب !!

كنت بلا شكاة

أو خاطر كئيب !

وجاء كالمأساة

لربعك الخصيب ،،،

وقلت لي : أهواه !

يا ليته يهواك ! ؟

فالحب لا أرضاه ،،

يقضي على صفاك ،،،

فقد شبه الحب بالمأساة ، وعلينا أن نلاحظ أن هذا التشبيه جاء على لسان الأم التي تحذر ابنتها من الحب الذي اقتحم على الفتاة حياتها، فالحب نعيم بالنسبة للفتاة، ومأساة بالنسبة للأم، فالأشياء في الواقع لها مواصفات محددة لا تتبدل ولا تتغير، ولا يختلف فيها الناس، أما في واقع الحياة النفسية وفي التجربة الشعرية بالذات فالأشياء مادية كانت أم معنوية لها وجود آخر والموقف منها متغير.

ويقول في قصيدة معاناة [2]:

---

[1] / عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 130

[2] / المصدر نفسه ، ص 98

أبعد سماعك عن صدري

أخشى أن تكشف عن سري !!

ولوالدتي .. أخشى أن ترويه!

فالحب بمنزلنا !!يا دكتوري

كالكفر ! وكالبهتان ! وكالزور !!

والحب بمنزلنا كالسكين !

وكقنبلة تتفجر في الحين !!

شبه الحب بالكفر وبالبهتان وبالزور وبالسكين وبالقنبلة. والملاحظ في هذه التشبيهات المرسلة أن المشبه (الحب) شيء واحد، والمشبه به متعدد ومتتابع، والمشبه أيضا معنوي والمشبه به تارة معنوي (الكفر، البهتان، الزور) وتارة حسي (السكين ، القنبلة). بالنسبة للخاصية الأولى فأن الشاعر يحاول أن يجمع من الأشياء ما من شأنه أن يصور الحب الذي يختبئ في هذا صدر هذه الفتاة التي يحكي الشاعر شعورها، أما الخاصية الثانية فهي تعزيز للخاصية الأولى إذ إن الشاعر وهو يحاول تصوير هذا الحب يجمع بين الأشياء المادية والأشياء المعنوية، وقد بدأت الصورة بالمعنويات ثم تصعدت إلى الماديات، وبلا شك فإن هذا التصعيد اللغوي هو صدى لتصعيد شعوري. أما وجود أداة التشبيه (الكاف) المتتابع فهو لتكثيف الصورة، بالإضافة إلى الأثر الإيقاعي. وينبغي أن نلاحظ أن روح نزار قباني حاضرة في هذا المقطع، بل إن تشبيه الحب بالكفر هو تشبيه ورد عند هذا الشاعر

– إن كنت نبيا خلصني

من هذا السحر

من هذا الكفر

حبك كالكفر فطهرني

من هذا الكفر [1]

ومن خلال النماذج السابقة و نماذج أخرى يمكن أن نستخلص أهم خصائص الصورة التشبيهية:

- أكثر أنواع التشبيه السائدة في نصوص الشاعر هي : التشبيه البليغ ثم التشبيه المرسل (مجمل أو مفصل)
- تتميز تشبيهات الشاعر سليمان بالبساطة سواء في بنيتها أو في أبعادها و دلالاتها ومع ذلك فهي ذات وظيفة فنية عالية .
- كثير من تشبيهات الشاعر مستلهمة من الطبيعة والتراث الديني ومن واقع الشاعر الثقافي والاجتماعي.
- يغلب على تشبيهاته أيضا الاختصار وعدم الإكثار من التفاصيل والأوصاف و النعوت .
- طرفا التشبيه (المشبه به و المشبه) غالبا مفردان .
- تنوعت التشبيهات في طرفيها أيضا بين(حسي حسي)،(حسي معنوي)،(معنوي حسي).

[1] / نزار قباني ، الأعمال الكاملة ، ج1 ، قصائد متوحشة ، قصيدة رسالة من تحت الماء ، ص 675

– الصورة الاستعارية:

تعد الاستعارة من أكثر تمظهرات الصورة الشعرية ، ويرجع ذلك إلى طبيعتها ....

" الاستعارة في اللغة من قولهم: استعار المال إذا طلبه عارية وفي اصطلاح البيانيين: هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي. والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا ؛ لكنها أبلغ منه "[1]

وفي الحقيقة إن تعريفات الاستعارة كثيرة إلا أنها متقاربة وتتفق في خاصيتها و أساسها و هو النقل ، أي نقل لفظ من دلالة إلى أخرى فابن قتيبة يعرفها بقوله " العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاورا لها، أو مشاكلا " ويعرفها الجاحظ وغيره بأنها " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه " ويعرفها الآمدي " وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به "[2]

فالناظر في هذه التعريفات يجدها تتفق في جوهر الاستعارة وهو النقل، إلا أن ذلك يكون بمراعاة المناسبة بين طرفي الاستعارة، المستعار منه والمستعار له " إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه و المقاربة "[3].

وهذا الأصل هو نفسه المطلوب في التشبيه، وقد سبقت الإشارة إلى أن أغلب النقاد والبلاغيين القدماء يفضلون التشبيه على الاستعارة على اعتبار أنه في طبيعته يحافظ على الحدود بين الأشياء ومن ثم يبقي على التمايز بينها، وبالتالي يبتعد عن الغرابة والتعقيد، في حين أن الاستعارة في طبيعتها تدمج بين الأشياء وتلغي الفواصل والحدود بينها مما يؤدي إلى غالبا إلى الغموض والغرابة والتعقيد، وهذا بالتحديد ما جعل الاستعارة لا تأخذ مكانها في

---

[1] / أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، ص 285

[2] / جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 202 و203

[3] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص 492

مقاييس النقاد، أو على الأقل في كثير من صورها وأنواعها، لذلك يشترطون فيها المناسبة والمقاربة بين طرفي الاستعارة " خير الاستعارة ما بعد و علم في أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لبس "[1]، ففرض على الشاعر أن يقارب في الاستعارة، فطبقت عليه أصول التشبيه، بل أكثر من ذلك لأن التشبيه يحافظ على الوضوح والتمايز، أما الاستعارة فليست كذلك فوضعت لها القيود حتى تحافظ على هذا الهدف، ومن دلائل الريبة التي عوملت بها الاستعارة بالإضافة إلى ما سبق أن ليس لها شأن في عمود الشعر " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب... ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، والبديع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض "[2]

ومن هذا المنطلق رفضت كثير من استعارات الشعراء الذين لا يسيرون على طريقة العرب وتقاليدهم الفنية، واعتبرت بعيدة وغريبة ولا تتسق مع مقاييس الذوق والبلاغة ومن هؤلاء أبي تمام الذي عيب لأنه لم يلتزم بذلك، واتسمت استعاراته بالغموض والتعقيد، بل وخرجت إلى الخطأ والإحالة[3]

فجماليات الاستعارة ـ إذا ـ بهذ التصور بقيت في حدود ضيقة، وفرضت عليها الكثير من الشروط، وبعبارة أخرى متفرعة عن جماليات التشبيه في كثير من الأحيان.

وقد أكد جابر عصفور أن أغلب النقاد العرب اتفقوا بشأن نظرتهم إلى الاستعارة وهي تلك التي تفرض على الشاعر مراعاة بعض الضوابط والمعايير في إنشاء الاستعارات وهي في مجملها تعتبر الشعر صنعة ينبغي إتقانها وإخضاعها للشروط المنطقية، فالشاعر الحاذق والمجيد هو الذي يحسن إدراك العلاقات بين الأشياء، ولم يكن لوجدان الشاعر أو تجربته أي أثر أو قيمة في تكوين الاستعارة "... كل هذا يكشف عن نزعة متأصلة تربط

[1] / ابن رشيق ، العمدة ، ج1 ،ص 270

[2] / القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص ، 33 و 34

[3] / الآمدي ، الموازنة ، ج1 ، ص22

الشعر بالصنعة، وتشده إلى ما هو متعارف، ولا تتعاطف مع فاعلية الخيالي الشعري إلا إذا كانت مقيدة بقواعد العقل ومعايير الفهم الثاقب ومحافظة على علاقات الواقع الخارجي وتناسب أجزائه..."[1]

إلا أن هذا الحكم ليس عاما في النقاد والبلاغيين العرب، فلقد وجدنا عبد القاهر الجرجاني يقيم نظرية في الصورة الشعرية . والاستعارة جانب منها . على أسس أكثر وعيا و تقديرا للقيمة الفنية للاستعارة ، لأنه . وإن لم يخرج في كثير من التصورات الفنية عن النقاد السابقين أو المعاصرين له . إلا أنه لا يتفق مع سابقيه في أن الاستعارة قائمة على النقل . كما سبق . بل قائمة على الإدعاء ومعناه أخذ معنى من شيء ونسبته إلى شيء آخر لا على أنه أصبح من خصائصه . كما يمكن أن يفهم من فكرة النقل . بل على سبيل المبالغة في إثبات ذلك المعنى للشيء "... فقد تبين من غير وجه أن الاستعارة إنما هي إدعاء معنى الاسم لشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها إدعاء معنى الاسم للشيء علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة و نقل لها عما وضعت له ، كلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت الاستعارة إدعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له بل مقرا عليه "[2]

وإذا كانت الاستعارة طريقة في (إثبات معنى في شيء) فإنها في ذلك مثل التشبيه " والتشبيه كالأصل في الاستعارة ، وهي شبيهة بالفرع منه، أو صورة مقتضبة من صوره "[3]، والفرق بينها هو في درجة الإدعاء وكيفيته لذاك فهو يراها أبلغ منه، لأن الإدعاء في التشبيه قائم على المشابهة الواضحة والتمايز البين بين طرفي التشبيه، في حين أن الاستعارة الإدعاء فيها قائم على أساس إلغاء هذا التمايز والاختلاف إلى حد يصبح الشيء (المشبه) هو عين المشبه به، ويقوم مقامه، وقد لاحظنا هذا المعنى في التشبيه البليغ ، وهو في الاستعارة أقوى وأوكد.

ونرى عبد القاهر يعطي للاستعارة منزلة في الأدب والشعر والكلام عموما لم يعطها له غيره من النقاد و البلاغيين، ويعزو له من الجماليات ما لا نجده عندهم، حتى إنه ليقترب كثيرا من الرؤية الحديثة في هذا المجال "

[1] / جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 222

[2] / عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 338

[3] / عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 29

ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، و تجني لك من الغصن الواحد أنواعا من الثمر. "[1]

فهو بهذه الخاصية يقرر ظيفة جوهرية للاستعارة وهي (الإيجاز) أو ما يمكم التعبير عنه في المصطلح الحديث بـ (التكثيف) تلك الخاصية التي لا يستغني عنها الشعر، فاللغة الشعرية ترتفع عن لغة النثر التي تتميز بالشرح و التفصيل. ثم إننا نراه يحدد وظائف أخرى للاستعارة ويتعلق الأمر بـ (التشخيص والتجسيم) " فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة مالم تكنها. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون "[2]

وإذا تأملنا هذه الأفكار عن الاستعارة ووظائفها و جمالياتها عند عبد القاهر نجده تتفق في جانب منها مع النقد الحديث والرؤية المعاصرة، إلا أنها تختلف معها في جانب آخر؛ فمن جوانب الاتفاق:

– تفضيل الاستعارة على التشبيه "... وذلك لما يتحقق في الاستعارة من تفاعل و تداخل في الدلالة، على نحو لا يحدث بنفس الثراء في التشبيه ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية... وتنفرد دون التشبيه بقدرتها على الإشارة إلى عناصر خارج السياق الشعري نفسه ، ومن ثم تصبح أكثر قدرة على الإيحاء ، وإثارة قدر أكبر من التداعيات في ذهن المتلقي "[3]

– إدراك أبرز وظائف الاستعارة (الإيجاز والتكثيف، الإيحاء والغرابة، التشخيص والتجسيم) فهذه الوظائف كلها أشار إليها عبد القاهر فهو يتفق مع الرؤية الحديثة من حيث المبدأ على الأقل، لأن هناك اختلاف في التفاصيل، ففي النقد الحديث توضع هذه الوظائف كخصائص للغة الشعر التي تنأى بنفسها عن التقريرية

---

[1] / المرجع السابق ، ص 43

[2] / المرجع نفسه ، ص 43

[3] / جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص 251

والمباشرة و التصريح ، وتجنح نحو الإشارة و اللمح و الإيحاء ، وترفض التجريد " الشعر ليس لغة تجريد ، ولكنه لغة بصرية محسوسة تجسد ـ دائما ـ الإحساسات، وتسعى ـ دائما ـ إلى عرقلة المتلقي، وجعله يرى ـ باستمرار ـ شيئا فيزيقيا، لتمنعه من الانزلاق إلى عمليات التجريد التي تؤدي إليها لغة النثر "[1]

– رفض الاستعارات غير المفيدة (بحسب تعبير الجرجاني)، والتي يمكن وصفها بالعقيمة أو بالمبتذلة لأنها لا تقدم شيئا للمعنى " وأما المفيد فقد بان لك باستعارته فائدة ومعنى من المعاني وغرض من الأغراض، لولا تلك الاستعارة لم يحصل "[2] وهي خالية من الإبداع، لأن عنصر الخيال فيها ضعيف، أو أنها مكررة و بالتالي فقدت قوتها وتأثيرها، ولم يعد لها أي قيمة فنية، وهذا التصور من شأنه أن يبعد عن الاستعارة تلك النظرة التي السطحية التي تجعل منها وسيلة تزيينية زخرفية وذلك يتناقض مع الرؤية الحديثة ...

أما الجوانب التي يختلف فيها النقد الحديث و المعاصر مع الرؤية القديمة ومع عبد القاهر نفسه هي:

– أن الاستعارة ليست مجرد صنعة على الشاعر أن يكون حاذقا وماهرا حتى يتمكن من إتقانها ، إنها آلية تمكن من التفاعل مع العالم ، و محاولة لإعادة تشكيل عناصره ما يؤكد:

– دور الذات الشاعرة أو المبدع وما يريد التعبير عنه وطبيعة مشاعره وأفكاره ومواقفه وطريقة نظرته للأشياء وأثر ذلك كله في إنشاء الاستعارة وهو الأمر الذي غاب بشكل كبير في النقد القديم واستعاض عن ذلك بجملة من المعايير التي ينبغي على الشاعر مراعاتها من قبيل المشابهة والمناسبة والمقاربة... وذلك من شأنه أن يهمل فاعلية الاستعارة في خلق صور تتجاوز مجرد الزينة الشكلية إلى الكشف عن العالم الداخلي للشاعر، والنفاذ إلى جوهر الأشياء وإدراك العلاقات العميقة ببينها، ومن هنا فالاستعارة أو التشبيه أو الكناية أو غيرها من الوسائل البيانية والبديعية ما هي إلا طريقة للتفكير لا مجرد أدوات تزيينية مضافة للقصيدة [3]

---

[1] / المرجع السابق ، ص 305

[2] / الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 33

[3] / مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص 147

– اعتبار الاستعارة من أهم صور الانزياح حيث يتم خرق قوانين اللغة في مستوى الدلالة بهدف الوصول إلى دلالات جديدة بتجاوز الدلالات المألوفة والتي تفهم ابتداء من الكلمة ...

– البعد عن النظرة الجزئية في تقدير جمالية الاستعارة . وكذا جميع تجليات الصورة . ، فالاستعارة لا يتم درسها أو بيان قيمتها في النص إلا في سياق نصي مترابط ، وفي تعالق مع صور أخرى."... فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها، ولكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب "[1]

وقد استخدم الشاعر جوادي الاستعارة في جل دواوينه المجموعة في أعماله غير الكاملة وإن تفاوتت حضورا من ديوان إلى آخر، وغدت خاصية في أسلوبه الشعري، و قد تجلت على النحو الآتي:

1/ ديوان أغاني الزمن الهادئ[2] :

– إن اللقاءات التي تجمعنا عليلة مريضه . وطوى الأميال طيليعيشا لحظة بين زهور بمواويل هيام سقياها لينا جيها ليذكي الحب فيها . جاء و الفرحة تبدو بين عينيه وابتسام أبله يغزو الشفاه . وتفيض الأسئلة كنت في السابق غرة، والهوى اجهل سره، كنت من أسرك حرة . يا ألطف الأسماء، يا واحة بين الرمال يا حديقتي الغناء . ..عن اضطراب الموج في عينيك والتقاء الصيف بالشتاء، لا تأسفي عن ثوبك الريفي عن فستانك المسكون كبرياء . فكل من يعرفها يرى بها جزائر، جمالها، عفتها، طلعتها المكابرة،عيونها المغامره . عرقي تشرق المواويل منه فتنير الدروب للتعساء، إنني أغمر الوجود غناء فاغمريه بوابل من جفاء . ألقيت قلبي في يدي إذ قلت للصبر ابتعد . جاءت سويعة موعدي سيلي غراما مهجتي . أنا أدمنت غرامك وتصاغرت أمامك . ماكرة حبيبتي غارقة في مكرها،لكنني أحبها بخيرها وشرها . ومواويل هيام رقصت في شفتينا . التقينا ... شفة

[1] / عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 126

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج3

تشكو،وأخرى تتوسل، مقلة تبكي، وأخرى تتأمل . التقى الغصن بأوراق وزهر وسرى لحن الهوى في كل طير وشكا بدر السما طلعة بدري.

إنها فرحة عمر رقصت في ناظرينا . أغرقني في بحره فمن ترى ينجدني . وموغلة ببحر الصمت تهذي،

تقول: أراك تغتال الكلام.وتختزن ابتسامتك منذ دهر، ويبدو الحقد في عينيك حقدا، وقد كان الغرام بها غراما . نطقت.. وكنت أحسب أن حرفي يحرك في مقابرها العظاما ويرسم في المفاوز درب نور وينبت في قلوب الناس حبا، ويلقي في مرابعهم سلاما فودعت القصائد و القوافي وغيرت النظام بها نظاما.

– دقات القلب تعذبني، فبأي دواء تعتدل، دقات القلب تؤنبني . الهوى فيك تغنى وجرى في مقلتينا . هذا نبضي ينبئك بصدق عن مرضي . تضاجعني الآلام كل عشية وتصحبني الأحزان كل صباح . ألوك إذا ما جعت جوعي وأحتسي إذا ما ظمئت الدمع بعد نواحي . أمارس حب الناس أمتهن الهوى وأدفن في الأشعار بحر جراحي . لم أعد مولعا بالكلام الغبي ولا بالغنا و الحديث الشجي، فأغانيك قد جرحت شفتي.

2/ ديوان لا شعر بعدك[1]:

– أدمنت حبك هل أدمنت تعذيبي فطال جفاك،أحلى العبارات التي أحببتها نطقت بها عيناك . يبحث عن أنثى تطفئ شهوته عن أنثى تحيي الموت وتطيل الأعمار . أحاور هذا المصير المؤجل وأسعى لأن أستعيد حياتي وأطرق باب الزمان و أدخل . أنت معصيتي و لقد تبت منك فودعت حزني وهجرت شقاي . الحزن يا حبيبتي يلتهم القصائد الجميلة ويقتل الأحلام في ملاعب الطفولة . أخشى أن يموت الحب في المدينة . دعيني أخرج من حزني ودعيها تضحك عينايا . لأنني من أجله ركبت المستحيل، لأنني كنت أراه دائما صغيرا،لأنني أمسكته أراد أن يطير أراد أن يطير . ارجع إلى قلبي الذي حطمته، رمم بقاياه وجدد ما تلف

. ملمي جسمك هذا المذنبا آن لي صاحبتي أن أذهبا

أطفئي كل البراكين التي أحرقت في بحر حبي المركبا

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج4**

ثغرك الناري أضحى سالبا وأنا ما عدت ذاك الموجبا

نهدك الثائر أمسى خائرا شعرك الليلي أمسى متعبا[1]

– و حين أراد رجال الجمارك تفتيش أمتعتي

وجدوك معفرة بالغرام

مضمخة بالهيام

و مفعمة بالغناء[2]

– هو الحزن يا أختاه يملأ قاربي يسوق شراعي، هو الحزن يا أختاه يملأ معطفي ويسكن أعماقي وينبت في قبر، ترافقني الأحزان حتى كأنني صنعت من الآلام و الطالع المر . هو الدهر يعطي من يشاء سروره ويعطي لأمثالي الأذى والمآسيا . سقاني هموما لو تقاسمها الورى لعشت وحيدا و الهموم كما هيـا، أتحرمني يا دهر دون جناية وتغرق في الأفراح من كان جانيا، أخذت سروري قبل ليلة مولدي وكنت معي مذ كنت فظا وقاسيا وما زلت بي حتى أحلت قصائدي نعاة و أشعاري نساء بواكيا

وها جئت ترميني بآخر حربة وتفتح بابا للجنون أماما.

3/ ديوان قال سليمان:

– أنشرهم في دمائي

أفتش عن رجل

غير هذا الذي يسكن الحزن فيه ليسكنني[3]

– و قيل بأنك تمسك بالسنوات

تقيدها

---

[1] / المصدر السابق ، ص 107

[2] / المصدر نفسه ، ص 130

[3] / قال سليمان ، ص 12

كي تظل مدى الدهر طفلا[1]

– بلقيسك الآن راحلة

لسليمان آخر

كان يمطرها بالقصائد

و الأغنيات الجميلة و الورد[2]

– كنت أفتح نافذتي للعصافير

أطعمها من هواي

كنت أجمع أحزانها

لأرمم منها بقايا البدن

وأجدد منها دماي[3]

– أجمل أشعار ثورتنا

هي تلك التي عجزت عند ترويضها الكلمات[4]

– وحاول أن يدفن الهم في الكأس لكن غدا وهو للهم حانه، يلملم في الليل أشلاءه وفي الصبح يتركها للإهانه هو الدهر يزري ويخفض شانه.

– هو ذا قادم بالإباء مكتحل، هو ذا قادم بالوفاء مغتسل . جاء يزرع ساحاتنا بالأمل بالأغاني الجميلة بالورد والحب، جاء ليسكن أعماقنا و المقل، جاء يملأ أجواءنا فرحا وقبلا . وهران زين الحواضر تفتح أحضانها للسموم وترفض إن رشقتها الرماح اقتتالا، ووهران فاتنة حنكتها التجارب لكنها اتبعت غيها.

---

[1] / المصدر السابق ، ص 15

[2] / المصدر نفسه ، ص 15

[3] / المصدر نفسه ، ص 39 و 40

[4] / المصدر نفسه ، ص 40

– أحبك وهران أعلم أني أحب شراعا رثيثا، و بحرا كئيبا، وموجا خبيثا، وشاطئ حزن

– خانني الشعر يا صريع القـوافي و رمى بي إلى السنين العجـاف

لم يدع لي من الكلام قليـــلا يطفئ الشوق في جحيم الفيـافي[1]

– أنت أول من جعل الحزن يرحل يجنح نحو الأفول . أنا غارقة في هوى وطني للأذن، أنا عاشقة ولدت قبل أن يستفيق الزمن، ولدت قبل أن يولد الحب . رحم الكلمات . جسمي تداعى، وفكري كاد أو صدئ . فارس جاء يردي أنوثتها الثائرة، جاء ليغتال أحلامها . أبغض ما وهبتك الطبيعة هذا اللسان المسافر دون زمام، وأبشع ما صور الرب فيك لسانك هذا المدجج بالسجع و الشعر.

4 / ديوان يوميات متسكع محظوظ[2] :

– أصلي على مذبح الكلمات وأدفن حرفا قديما بمقبرة الجاهلية . كان في النية أن نلتهم الصبر ونجتر العمر . ظلت أشعاري مغتربه، ظلت أفكاري مكتئب . الشهوة جارفة البحر يراقصه القمر.

– نورا لم اللوم و الآلام تنهشني لما العتاب و ذي الألغاز في سبلي

– تغتالني رغبات القوم تسحقني فيصلب الفجر أحزانا على المقـــل

ويبرز الجوع في أثواب عاهرة تفر من رجل زان إلى رجـــــــــل

– وا حر قلباه قد بارت رجولتنا وعشش الخزي بين السيف و البطل

...

– شبعان بالخطب الجوفاء منتفخ شبعان بالكلم المرزوء بالشلـل

من مزق الدف في أعراس أمتنا من أبعد الناي عن آهات مرتجـل ؟[3]

– فأنا المقتول بسيفك يا وطني، مقتول بالخزي المتمكن منك، أنا المقتول بماضيك المسلول، بحاضرك المشلول

---

[1] / **المصدر السابق ، ص 69**

[2] / **الأعمال غير الكاملة ، ج1**

[3] / **المصدر السابق ، ص34 و35 36 و37**

بآتيك المجهول . يرفض الفجر حكاياتي ويغتال الدعارة.

– يجتر حلما ، يزيل الفقر يعدمـه ويرتمي في زمان فات موعده

يجتاح جوا من الإبهام ، يفضحـه و ينتف الشعر موالا ، يردده

الخيل حافرها في (الدوس) تعرفه فالليل ينقذه و النوم ينجده [1]

أداعب عرجونه،أغازل زيتونه، أعود إليك بآمالي وبآهاتي وأضمد جرحك يا وطني بجراحاتي . أجوع فألتهم الليل،أمتص حزني،أردد قافية ملؤها الصبر، أسافر نحو الطفولة حتى الرضاعة . دفنت أغنيتي في جوف قيثاري، وهبت زنزانة الكتمان . أشعاري دخلت في جثتي .كي أمتطي عبثي،كي يسرق النوم مني كل أوزاري أطفأت ناري ، وهبت البحر أنهاري أهديت للأرض، للأشجار إعصاري . فقال لي الرفض:جربت ظهر قافيتي أظهر لقومك أسراري و أغواري تركت صمتيبباب اللهو منتحرا وأصبح الرفض إرسائي وإبحاري

5/ ديوان ثلاثيات العشق الآخر[2]:

– أظافرك الآن تكتب شعرا وتحفر حبك فوق الجسد دعيها تغوص فما أجمل الشعر بالدم يكتب لا بالعقد . لا تخافي ففي حضرة الحب لا أعرف الانتقام . ومارست مثلك هذا الجنون وأدمنت أفكارك الفوضويه .

– إن أنت أبصرت أن هوانا مع الدهر يكبر لا تتعجب . يحاصرني الحب أين المفر أمامي و خلفي يدق الخطر . يحاصرني الحب هذي سفائن طارق نيرانها تستعر وهذي عيونك أهون منها عذاب الجحيم ونار سقر . نار تعربد فوق الشفاه . تعالي نغير صروف الزمان . أأخطأت حين تفجرت عشقا . أحبك طيفا يغازل طيفي يبدد خوفي وحيث حللت خيالك ضيفي يداعبني ويلاعبني ويسافر بي عبر كل السنين.

6/ ديوان رصاصة لم يطلقها حمه لخضر[3] :

[1] / المصدر السابق ، ص 62

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج1

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج2

– رويدك لا تنتحر

غاية الشهداء انتهت عندهم

ومن عندنا سوف تنطلق الأغنيات

التي رقصت بين صدغك و البندقية

من عندنا يبدأ الانتحار الجميل

ومن عندنا يزهر الجدب

والعقم يخصب

والانتصار يكون[1]

– يلملم ما تشتت من ضحايا

ويجمع ما توزع في رباك

ويمسح بعض حزنك في الرزايا

ويصلح ما تشوه من بهاك[2]

– كوينين هل أدعيك مقامـــا وأنت التي سكنتني دوامـــــا

كونين هل أصطفيك خليلا وقد كنت دوما أعز النداميـــــى

تسيلين شوقا بجسمي وعطفا وتسرين فيه شذى و خزامـــى

كوينيـن ما غيرتني اللـــــيالي ولا جعلت في حياتي انفصامـا

أنا مـذ رضعت لبانك طفلا رفضت مدى الدهر عنها الفطاما

حملتك عشقا كبيرا وحبـــا جميلا وقومـــــا أبـــــاة كراما

[1] / المصدر السابق ، ج2 ، ص 108 و 109

[2] / المصدر نفسه ، ص 128

فتيهي كوينين فخرا وعجبـــــا وضمـي إليك فتى مستهاما[1]

– إيه جزائر هل أفضي بما أجـد وأترك الشعر في عينيك يتقـد

أم أننا وكلانا هائم أبـــــدا نسلم الأمر للفوضى و نتحـد[2]

7/ قصائد للحزن آخرى للحزن أيضا [3]

– هذا المساء ، مستشار ابن المهيدي

يستضيف طفلة

لم تكتمل أوراقها

لكنما الأحزان فيها اكتملت

لم تشتعل أثداؤها

لكنها الآلام فيها اشتعلت[4]

– رافقت حياتك جرحا جرحا أدمنت الحزن بعينيك و جمعت دموعك واصلت المأساة . أبدع أطفالا يقتاتون الشعر، ويحترفون الشعر، ويصطادون الأحلام . قد يفتحون ملفي ويثبت أني ارتكبت هواك وأني اقترفت قصيدة . تعودني الحزن، أدمنني الحزن . كل شيء ضاع حتى ذكرياتي لفظتها الذاكرة،طيف من أحببتها ضاع، وضاعت أمنياتي الساحرة،كل شيء ضاع مني . إن الشموس استقالت . رغم هذا الزمان . ورغم اجتيازي لأسوار قلبك دون عناء – أنا اليوم يا واحتي المشتهاة، أمثل دور الذي لم يذق بعد طعم العناء .

هذا كان عرضا لأبرز الاستعارات التي لاحظت ورودها في المدونة وقد سردتها لبيان شيوعها اللافت مما يؤكد أنها تشكل ظاهرة فنية تسهم في إضفاء جماليات معينة، خاصة في طريقة توظيفها وبغض النظر عن طرافتها وجدتها

[1] / المصدر السابق ، ص 135

[2] / المصدر نفسه ، ص 141

[3] / المصدر نفسه

[4] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص22 و 23

وعموما فإن السياق الشعري هو ما يحدد شعريتها وجمالها كما هو معروف في فلسفة الصورة، وقد سبق بيان ذلك في مستهل هذا المبحث.

وقد استخدم جوادي الاستعارة وظهرت في جل دواوينه .كما لاحظنا . وإن كان ذلك بصور متفاوتة، وينبغي أن نلاحظ أن منهج وأسلوب الشاعر في استخدام الاستعارة إذا قارناه بذلك المستخدم في التشبيه والذي سبق درسه يكاد يكون نفسه، ويتعلق الأمر بالآليات والأهداف المتوخاة من الصورة .

ومن المهم الإشارة إلى أن البحث في الاستعارة في أعمال جوادي لن يخوض في تفاصيل الاستعارة وتحديداتها وذكر أنواعها و طرق إجرائها وغير ذلك من المسائل التي استفاضت كتب البلاغة في إيرادها وشرحها بل سيتم الأمر بالاستناد إلى الفكرة الجوهرية في الاستعارة وهي (النقل) الذي يتيح التوسع في المعنى و إثراء الدلالة، والخروج بالتعبير من تلك الصيغ المألوفة، فهذا الإجراء من شأنه يعطي للاستعارة بعدا عمليا لتغدو منبعا ثرا للغة الشعرية وبعث الحيوية فيها ومن ثم إكسابها الجماليات المنوطة بها.

ومن الاستعارت البارزة عند الشاعر ما نجده في النماذج الآتية:

يقول من قصيدة (مضاجعة)[1] :

– تضاجعني الآلام كل عشية

وتصحبني الأحزان كل صباح

ألوك إذا ما جعت جوعي وأحتسي

إذا ما ظمئت الدمع بعد نواحي

أمارس حب الناس أمتهن الهوى

وأدفن في الأشعار بحر جراحي

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 101**

في هذا المقطع إحساس شديد بالألم، لذلك التعبير عن ذلك سهلا إذا استخدمت الكلمات استخداما عاديا بحسب ما تدل عليه، وإنما لجأ إلى الاستعارة حتى يتمكن من نقل هذا الإحساس ، فجعل الآلام تضاجعه الآلام تصحبه تعبيرا عن الملازمة الشديدة، وتكريسا لهذ الشعور البغيض جعل من الجوع طعاما له، ومن الدمع شرابا له، وليس له من مفر إلا الهروب إلى الناس ونسيان ذلك بحبهم، وتجاهل هذا الألم وهذا الحزن واللواذ بالشعر الذي يمكن أن يحتويه ويضم جراحه كلها.

ويقول في مقطع آخر يجسد فيه الحزن

الحزن يا حبيبتي

يلتهم القصائد الجميله

ويقتل الأحلام في ملاعب الطفوله [1]

– أخشى أن يموت الحب في المدينه

أرجوك يا حبيبتي

لا تحرقي المدينه[2]

فالحزن يلتهم القصائد الجميلة، ويقتل الأحلام في ملاعب الأطفال، تعبير عما يفعله في قضائه وتدميره لكل ما هو جميل وبريء، وأنه في ذلك وحش يبتلع هذه المعاني الجميلة، وفي أثناء ذلك أو كنتيجة لذلك قد يموت الحب، وتحترق المدينة رمز الوئام والاجتماع الانساني. فهو بالاستعارة حول المعاني المجردة إلى أشياء مادية محسوسة، بل وأعطى لها من صفات الأحياء.

ويقول من قصيدة " وفاء "[3] :

– عن اضطراب الموج في عينيك

---

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 77**

[2] / **المصدر نفسه ، ص 79**

[3] / **الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 28**

والتقاء الصيف بالشتاءْ !...

لا تأسفي عن ثوبك الريفي

عن فستانك المسكون كبرياءْ

ويقول أيضا من قصيدة " و احدة من موطني "[1]

– فكل من يعرفها ..

يرى بها جزائره

جمالها .. عفتها ..

طلعتها المكابره إخلاصها وفاؤها ..

عيونها المغامره

ويقول في قصيدة التقينا [2]:

التقينا ...

التقينا بعدما كنا انتهينا

بعدما كنا افترقنا ونسينا

التقينا ،، دمعة في مقلتينا

وفؤاد خافق بين يدينا

ومواويل هيام رقصت في شفتينا

فلنعش ثانية ... فالحب مكتوب علينا

التقينا ...

---

[1] / المصدر السابق ، ص 32 و 33

[2] / المصدر نفسه ، ص 57

شفة تشكو،، وأخرى تتوسلْ

مقلة تبكي ،، وأخرى تتأمل

نحن لن نفنى ...ولن يفنى التغزل

نحن نبقى .. فدع العاذل يعذل

أملأ الأكواب خمرا ليس ذنبا إن جنينا

واغمر الكون غناء ما علينا إن بقينا ..

التقينا ...

التقى الغصن بأوراق وزهر

وسرى لحن الهوى في كل طير

وشكا بدر السما طلعة بدري

لا تلمني إنها ليلة عمري

هاتها صرفا ولا تحزن إذا نحن بكينا

إنها فرحة عمر رقصت في ناظرينا ...

نلاحظ في هذه القصيدة مجموعة من الاستعارات التي جاءت متتابعة في ما يشبه السلسلة ذات الحلقات المتصلة (مواويل هيام رقصت في شفتينا، شفة تشكو، وأخرى تتوسلْ، مقلة تبكي، وأخرى تتأمل، التقى الغصن بأوراق وزهر، وسرى لحن الهوى في كل طير، وشكا بدر السما طلعة بدري، إنها فرحة عمر رقصت في ناظرينا ...) هذه الاستعارات قائمة على استعارة صفات إنسانية (الرقص، الشكوى، التوسل، اللقاء ...)، وقد شكل الشاعر منها صورة كلية نقل من خلالها إحساسا محددا هو تلك الفرحة التي غمرته بعد هذا اللقاء الذي حصل بينه وبين من يحب.

ونلاحظ أن هذه الاستعارات رغم تعددها إلا أنها منسجمة في العناصر المشكلة لها إذ إنها كلها تندرج في حقل دلالي واحد يتيح لها التعبير أو الإيحاء بإحساس واحد، ولو أخذنا كل على حدة لم يتأتى لنا الوصول إلى المعنى أو كشف هذا الإحساس، فالتضافر بين الصور أمر أساسي في أداء الصورة لوظيفتها كما سبق وأن أشرنا .

وينبغي الإشارة إلى أن هذه الخاصية واردة عند جوادي بكثرة؛ إذ أن القصيدة عنده غالبا ما تأتي أو لنقل يظهر للقارئ أن فكرة أو إحساسا ما يهيمن عليها، ثم يقوم الشاعر بتجسيد ذلك عن طريق صور جزئية (استعارات، تشبيهات، رموز ...)، والقصيدة السابقة مثال لذلك.

فالصورة استعارة كانت أو غيرها مرتبطة بالإحساس، بل إنها تستمد شرعيتها الفنية وجمالها من قدرتها على التعبير عنه، والكشف عن عمقه وعن تفاصيله، وفاعلية الصورة ترجع " إلى مقدار ما تتميز به الصورة من صفات، باعتبارها حدثا عقليا لها علاقة خاصة بالإحساس، فالصورة أثر خلقه الإحساس لم يفسر حتى الآن ..."[1]

والاستعارة عند جوادي من وسائل التشخيص والتجسيد تانك الخاصيتان اللتان تسهمان بشكل حاسم في أي تشكيل فني؛ لأنهما يحققان الحسية في التعبير الشعري ويخرجانه من التجريد الذي يظل الخاصية الأساسية للنثر ولغته لأنه ترجمان الأفكار في حين أن الشعر ترجمان الأحاسيس والمشاعر.

يعرف المعجم الأدبي التشخيص بأنه " إبراز الجماد أو المجرد من الحياة، من خلال الصورة بشكل كائن متميز بالشعور والحياة والحركة... إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له "[2]، أما التجسيد فهو " إبراز الماهيات والأفكار المجردة، والعواطف في رسوم وصور وتشابيه محسوسة، هي في واقعها رموز معبرة عنها "[3]، وقد سبقت الإشارة إلى هذه الوظيفة للاستعارة في النقد الحديث، وقديما عند عبد القاهر الجرجاني في مستهل هذا المبحث.

يقول من قصيدة (كوينين)[4] والتي سبق إيرادها كاملة

---

[1] / ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة الوطنية ، القاهرة ، 1963 , ص 172

[2] / جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، ص 67

[3] / المرجع نفسه ، ص 59

[4] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 135

كونين هل أصطفيك خليـلا وقد كنت دوما أعز الندامى

تسيلين شوقا بجسمي وعطفا وتسرين فيه شذى و خزامى

كوينيـن ما غيرتني الليـــالي ولا جعلت في حياتي انفصاما

ففي هذه القصيدة يشخص بلدة (كوينين) مسقط رأسه، فمن فرط حبه لها وتعلقه به، يسبغ عليها من الصفات والخصائص الإنسانية فهي تصطفى خليلا، وهي أعز الندامى، وهي شوق وشذى وخزامى، وهي مرضعة ، وهي معجبة بنفسها وبمكانتها ...

ويقول من قصيدة (وهران تلفظ آخر الصعاليك)[1]

... لوهران سحر العواصم

لكنها لا تحب مواجهة الريح

إن داهمتها شمالا

ووهران زين الحواضر

تفتح أحضانها للسموم

و ترفض إن رشقتها الرماح اقتتالا

ووهران فاتنة حنكتها التجارب

لكنها اتبعت غيها

وأرادت لغير الصلاح امتثالا

ووهران وا لهفي ... قطعة من فؤادي

يبرمجها الآخرون

وينهشها من يريد بموتي احتفالا

[1] / قال سليمان ، ص 61

فقد شخص الشاعر وهران المدينة وجعلها عن طريق الاستعارة كائنا حيا فهي لا تحب مواجهة الريح (تعبير عن الانغلاق)، وهي تفتح أحضانها للسموم (قابلية الفساد)، وترفض القتال (تعبير عن الاستسلام) ، وهي فاتنة محنكة إلا أنها اتبعت الغي ، وهي مبرمجة من الآخرين، وينهشها من يريد ....

فهذه الأوصاف ليست لمدينة مشكلة من مباني جامدة ، ولكنها أوصاف حية، وقد أراد الشاعر بها التعبير عن حالة من الرداءة و التخلف وصلت إليها هذه المدينة، وفي الحقيقة ليست هي المقصودة تحديدا إنما هي رمز للوطن ، واختيرت وهران لأنها الواجهة والتي ينبغي أن تكون المثال لكل مدن ولكل أنحاء الوطن، والشاعر يعبر عن شعور بالألم لهذه الحالة المزرية .

ويقول في قصيدة (إيه جزائر) من ديوان (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر)[1]

إيه جزائر هل أفضي بما أجد

و أترك الشعر في عينيك يتقد

أم أننا وكلانا هائم أبدا

نسلم الأمر للفوضى و نتحد

قصرت في الحب لكن ..ليس لي شفة

بحجم حبك أعطيها فتجتهد

و ليس لي في ثنايا القلب أوردة

تسير الشعر في جسمي فيضطرد

قد كنت أحسب أني محرق سفني

و أنني في هواك الواحد الأحد

لكن تعجبت إذ أبصرت سيدتي

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 141**

كل الأحبة من بعدي و قد سجدوا

أيضا في هذه القصيدة يقوم بتشخيص الجزائر؛ فهي محل الإفضاء بالوجد، وعينياها متقدتان بالشعر، وهي تشاطر الشاعر الهيام و الاتحاد، وهي سيدة ومعبودة... نلاحظ أن هذا العشق الصوفي قد حول(الجزائر الوطن) إلى رمز حي يستقبل الحب والوجد، ويهيم ويتحد... ومن خلال هذا التشخيص فإن التعبير الشعر يكتسب قوة وتأثيرا، ويزداد جمالا...

من خلال ما تقدم من بحث في استخدام الشاعر للصورة الاستعارية يمكن استخلاص مايلي:

– هيمنة الاستعارة المكنية تلك التي يحذف فيها المشبه به، ويؤتى بإحدى لوازمه .

– تعدد الاستعارات في القصيدة الواحدة، أو المقطع الواحد بهدف إنشاء صورة كلية تستوعب الإحساس أو الموقف المعبر عنه.

– تداخل أنماط أخرى من الصورة مع الصور الاستعارية كالتشبيه والرمز.

– أداء الصورة الاستعارية لوظائفها الأساسية من الإيجاز والتكثيف والتشخيص والتجسيد.

– قيام الاستعارة بدورها في الكشف عن وجدان الشاعر وموقفه الفكري والشعوري.

– الصورة الرمزية :

من أنماط الصورة السائدة عند الشاعر جوادي الصورة الرمزية ، وهي تلك القائمة على الرمز، وقبل الخوض في تفاصيل هذه الصورة عند الشاعر نقوم ببيان مفهوم الرمز وأشكاله ، ومصادره وغير ذلك امن المسائل المتعلقة به.

الرمز لغة :الإشارة والإيماء[1] ويعرفه المعجم الأدبي الرمز تعريفا عاما " كل إشارة أو علامة تذكر بشيء غير حاضر. من ذلك: العلم رمز الوطن ، الكلب رمز الوفاء ، الحمامة البيضاء رمز البراءة ، الهلال رمز الوفاء ، الهلال رمز الإسلام ..."

ويعرفه أدبيا " الإشارة بكلمة تدل على محسوس أو عير محسوس، إلى معنى غير محدد بدقة ومختلف حسب خيال الأديب... من ذلك أن الشاعر يرمز إلى الموت بتهافت أوراق الشجر في الخريف، ويرمز إلى الإحساس بالقلق والكآبة بقطرات المطر المتساقطة على زجاج نافذته في رتابة مضنية "[2]

وينبغي أن نشير أن البحث هنا يتركز على الرمز الشعري، وليس بقية أنواع الرموز، والتي تلتقي مع هذا الرمز في بعض الأسس، وتختلف عنه في أمور كثيرة؛ في الطبيعة وفي الوظيفة، وفي الهدف.

والرمز يتشكل انطلاقا من الأشياء المادية ثم يتم تجاوزها للتعبير عن أعماق النفس ومناطق اللاشعور وتلك الأحاسيس والمعاني التي لا يتأتى التعبير بمفردات اللغة، ومن ثم يلجأ الشاعر إلى أسلوب الإيحاء والرمز كوسيلة بديلة عن المباشرة والتصريح فذلك خاصية الشعر الأولى "... والتصريح يقضي على الإيحاء الذي هو خاصة من خصائص التعبير الفني "[3]، وتستخدم للخروج بالأفكار والمعاني والأحاسيس إلى عوالم فنية بتوظيف أشكال من الرموز تستمد من مصادر مختلفة؛ تاريخية وتراثية وأسطورية وطبيعية... فالرمز بذلك يتطلب مستويين:

---

[1] / ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (رمز)

[2] / جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، ص 123 و 224

[3] / محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 417

. مستوى حسي ومادي يتخذ قالبا أو شكلا للرمز

. ومستوى شعوري أو معنوي يستخدم الرمز لأجله.

وفلسفة الرمز العميقة تقوم على أساس أنه وسيلة نلجأ إليها في التعبير عما نريد حينما لا تسعفنا مفردات اللغة في القيام بذلك، فلا يكون أمامنا غيره، فيصبح حينئذ أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي؛ ومن ثم فإن الرمز ليس وسيلة فنية كمالية يتم اللجوء إليه بالاختيار بحيث يمكن العدول عنها متى شئنا، بل هو ضرورة لا مناص منها في التعبير الشعري لأنه يتناول من الأفكار والأحاسيس ما لا يمكن التعبير عنه باللغة في أوضاعها المألوفة، وبالتالي يستخدم الرمز بوصفه بنية أساسية لا يمكن فصلها عن محتواها، ولا عن محتوى النص كله، كما لا يمكن استخدام لفظ أو ألفاظ وتراكيب بدلا عن هذا الرمز وتكون في الوقت نفسه بمستواه في الإيحاء والقدرة التعبيرية.

والرمز الشعري ليس رمزا جاهزا يقوم الشاعر بتوظيفه متى شاء، أو للتعبير عن حالات معينة ، بل إنه مرتبط بتجربة الشاعر وثقافته وشخصيته الفنية وبالسياق الشعري الذي يرد فيه الرمز، وهذه الخاصية لا تتعلق بالرموز التي يبدعها الشاعر لأول مرة، بل تتعلق أيضا بالرموز القديمة التي سبق وأن استخدمها الشعراء في أشعارهم " فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر ، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا ..."[1]

فحوادث التاريخ ، ووقائع التراث ، والأساطير، وعناصر الطبيعة، وكل كلمات اللغة لها مضامينها ودلالاتها، لكنها لا تشكل رموزا في حد ذاتها، لكن الشاعر يمكنه أن يحولها إلى رموز ذات مغزى معين مستغلا ما فيها من إيحاء إلا أنه يعتمد في ذلك على تجربته الشعرية وبالسياق الشعري الخاص الذي يوظف فيه الرمز " فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد التفريغ الكلي لما

[1] / عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 172

تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديما، وهي التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية ، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديدا "[1]

فالرمز ينبغي أن يرتبط بالحاضر، أي بالتجربة التي يعيشها الشاعر في اللحظة الحالية على الرغم من كونه مأخوذ من مصدر قديم وذو دلالة سابقة و معروفة إلا أنه يوظف ويدمج في سياق جديد ، فالرموز " تكون قوتها التعبيرية نابعة منها؛ فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها "[2]، فليس الرمز وسيلة من وسائل التصوير الفني الخارجية التي تضفى على النص ليبدو فنيا جميلا وليس حلية أو أداة تزيينية وهو في ذلك شأنه كل أشكال الصورة الشعري أذ ينبغي أن ينبع من أعماق التجربة ويمليه السياق ويتطلبه فـ" قيمة الرمز نابعة من سياقه، وبغيره يفقد طاقاته الخلاقة في الصورة الشعرية ، ويتراجع إلى دلالاته الحرفية "[3]

وعلى الرغم من أن ظاهرة الرمز قديمة في الآداب الإنسانية القديمة إلا أنها أصبحت سمة فنية أساسية في الآداب الحديثة، بل ظهرت مدرسة كاملة مكتملة تعتمد الرمزية موقفا فلسفيا فكريا، وأسلوبا فنيا له أدواته وخصوصياته.

وقد استخدم الشعراء العرب المحدثون والمعاصرون الرمز بكثافة حتى غدا ظاهرة فنية وجمالية لا يمكن دراسة الشعر الحديث والمعاصر بمعزل عنها ، وللباحثين آراء في تفسير هذه الظاهرة، وبيان أبعادها، وجمالياتها، بقول محمد غنيمي هلال في بيان دواعي لجوء الشعر الحديث والمعاصر فأبرز هذه الدواعي " إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية بحيث تتحدد بعض معالمها، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية، فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح، لأن في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة، ثم إن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما في الشيء دقائق يوحي بها هذا الغموض "[4]، والإيحاء سمة أساسية في اللغة الشعرية، ومن أكثر أدواتها بلا

---

[1] / المرجع السابق ، ص 172

[2] / المرجع نفسه ، ص 173

[3] / بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، ،1994 ص 101

[4] / محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 396

شك الرمز لأن المعنى فيه غير مباشر ولا صريح، وبالتالي يدفع المتلقي إلى تلقي النص تلقيا حدسيا وجدانيا أكثر منه عقليا أو منطقيا، وقد عبر بعض الباحثين عن وظيفة الصورة الرمزية بأنها تعمل على نشر العدوى[1] وذلك لأن الشاعر يقوم بعملية نقل أحاسيسه إلى القارئ، وجعله يحس بما يحس، ويتأثر بما ينقل إليه فينتقل إليه ذلك الإحساس جملة واحدة، ولا تتأتى هذه المهمة الصعبة إلا بالرمز الذي يناط به ذلك لما يتميز به امتلاء وثراء وحيوية وظلال.

وعند استقراء المتن الشعري نجده يشتمل على أبرز صور الرمز (الطبيعي ، التاريخي ، التراثي ، الأسطوري)

أ/ الرمز الطبيعي :

لقد استخدم جوادي الرمز الطبيعي في قصائده، وغدت مفردات الطبيعة عنده إشارات تختزن مشاعر وانفعالات مرتبطة بتجربته وموقفه، وفقدت بذلك معانيها الأصلية، وأصبحت تشير إلى تلك الانفعالات عن طريق الإيحاء، وهذه بالتحديد وظيفة الرمز، والحقيقة أن اللجوء إلى الطبيعة، وتوظيف عناصرها هو خاصية رومانسية بالأساس إلا أن الشعر الحديث قد تخلص من التهويمات الرومانسية واستغراقها في الخيال وأعاد الاستفادة من ألفاظ الطبيعة لتصبح وسيلة للتكثيف والتركيز في الصورة، ووسيلة أيضا للكشف عن الرؤية والموقف والإحساس " وهذا ما جعل الشاعر العربي الجديد يستخدم مفردات صورته الشعرية كإشارات انفعالية تختزن في داخلها تجارب ومواقف متعددة فتكون هذه المفردات بمثابة الاستحضار الانفعالي لهذه المواقف وتلك التجارب "[2]

فاستخدام الشاعر جوادي لألفاظ الطبيعة كان استخدام رمزيا حيث تجاوز به الحدود الحسية تلك الألفاظ ليصل إلى المجرد والمثالي من تلك المعاني والانفعالات التي تختبئ في وجدان الشاعر ويروم البوح بها ولا تسعفه المفردات في أوضاعها المألوفة.

---

[1] / **محمد مندور ، الأدب و مذاهبه ، نهضة مصر ، 2004 ، ص 119 وما بعدها**

[2] / **السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص 131**

ومن نماذج هذه الرموز الطبيعية والتي توزعت على بعض المجالات:

– ألفاظ الورد وما يتصل بها : الزهور ، الأزهار ، الزهر ، عطر الزهر ، الورد ، الورود ، الروض ، الحقل ، السنابل ، الأشجار ، النخل ، الغابة .

– ألفاظ الفصول والأزمنة: الربيع، الخريف ، المواسم ، الفجر ، الصبح ، الصباح ، الليل.

– ألفاظ الظواهر الطبيعية: الرياح، العواصف، الزوابع، النار، البخار، القيظ

– ألفاظ النار والنور: النار، الشهاب، النور، الأنوار، الشمس.

– ألفاظ الماء و ما يتصل بها: البحر ، الموج ، الشاطئ ، المحيط ، الماء ، الينابيع .

– ألفاظ أخرى : الصحراء ، الفلاة ، البراري .

ويمكن القول إن الشاعر يشتغل في صوره الشعرية وخاصة الرمزية منها على ما يعرف بالحقل الدلالي؛ إذ إن هذه الصورة تتشكل من الدوران حول سلسلة من الألفاظ ذات الدلالة المتقاربة أو التي تندرج ضمن معنى عام مشترك ،فيتحول هذا الحقل إلى رمز شعري يتكئ عليه الشاعر في أدائه الفني ويصبح وسيلة من وسائله الأسلوبية " والإلحاح الدائم على " تيمة " معينة، أو مجال دلالي معين محدد قد يحوله إلى"رمز" شعري خاص "[1]

يقول من قصيدة " تفاؤل " من ديوان (أغاني الزمن الهادئ)[2]:

– ستزهر كل الحدائق يومـا !! سيأتي وإن طال بؤسي الربيـعْ

سأقطف كالأمس وردا وزهـرا ستسمعني الطير لحنا بديـعْ!!

سأرسل شعري فلا تحسبيني وأدت القصائد بين الضلـوعْ

فإن لم أغنك لحني فهـــــذا لأني أريد فلا أستطيـــعْ !!

سيأتيك شعري بأسرار قلبي سيملأ كل الربا والربـوعْ !!

---

[1] / محمد عبد اللطيف حماسة ، اللغة و بناء شعر ، دار غريب للنشر و الطباعة و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 2001 ، ص 182

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج3 ، ص 29

سينقلب الليل صبحا مضيئا ! فقد آن للشمس حتما طلوعْ !!

فهذه القصيدة على قصرها تمتلئ بألفاظ مصدرها الطبيعة .كما نلاحظ . وهي كلها إشارت تختزن في داخلها الأمل والحب من غير تصريح في ذكر هذه المعاني بما يكسب التعبير الشعري قوة وإيحاء وشفافية وقربا من الوجدان ....

وبشكل عام فإن ألفاظ الورد وما يتصل بها هي رموز لمعاني الحب وما ما يتصل به أيضا من مشاعر مثل ما نجده في النماذج الآتية:

– جاء من ربع قصي

ليراها !!

وطوى الأميال طي

ليعيشا لحظة بين زهور

بمواويل هيام سقياها

ليناجيها !!

ليذكي الحب فيها ..[1]

– أنا قد صنت ورودك

و تعشقت وعودك !! [2]

– من روضها الخضل

أشتم عطر الزهر

وأرشف القبل

[1] / المصدر السابق ، ص 15

[2] / المصدر نفسه ، ص 51

وأقطف الأزهار

فواحة بالعطر

وأجتني الثمار

من روضها الخضل[1]

– و ادخلي روحي

فروحي قد خلت من ساكنيها

البسي أبهى الثياب

و افرشي أغلى الزرابي

و ازرعي حقلي ورودا

و اقطفيها[2]

– لسليمان آخر

كان يمطرها بالقصائد

و الأغنيات الجميلة و الورد

يمنحها ما تريد[3]

ويقترب من هذه الدلالة وألفاظ الخضرة وما يندرج ضمنها من حقول وثمار وسنابل وغيرها رموز للأمل ودليل على روح التفاؤل واستبشار بالغد المشرق، وتعلق بالخير ومثلها ألفاظ الصبح والصباح والنور والإشراق مثلما نجد في الأمثلة الآتية:

– ستزهر كل الحدائق يوما !! سيأتي وإن طال بؤسي الربيعْ

[1] / **المصدر السابق ، ص 83**

[2] / **الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 65**

[3] / **قال سليمان ، ص 15**

سأقطف كالأمس وردا وزهرا ستسمعني الطير لحنا بديعْ!![1]

. وأجتني الثمار

من روضها الخضل[2]

– أنت لخصت كل أسانا

اختزلت منانا

أعدت الربيع

إلى واجهات الحقول[3]

– رويدك حمة لا تنتحر

فالصباح الذي كان ما بين صدغك

والبندقية قد حاولوا أن يعيدوه ليلا طويلا ...

أعادوه ليلا طويلا ...

فلا تطفئ النور يا ابن البراري

ولا تنتحر ...[4]

وعلى غرار هذه الألفاظ التي جعلها الشاعر رموزا لقيم الخير والنبل والحرية والحق والحقيقة نجد ألفاظ المطر والشمس... فهي معادلات موضوعية لهذه القيم " إن التعبير عن العاطفة في شكل فني يكون بإيجاد ما يطلق

[1] / الأعمال غير الكاملة ،ج3 ، ص 29

[2] / المصدر نفسه ، ص 83

[3] / قال سليمان ، ص 70

[4] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 110

عليه المعادل الموضوعي (حسب اليوت) ويعني سلسلة أحداث أو موضوعات تكون الصيغة التي تتخذها هذه العاطفة بوجه خاص "[1]

– قبل انتحار الشمس في عينيك

قيل كنت تبحثين في دفاتري

عن جزر أبعد من عينيك يا جزيرتي

وقيل كنت عاشقا للشمس

ملاحا يحب الجزر البعيدة البعيده

وقيل كنت شاعرا

وكنت يا قصيدتي القصيدة[2]

– غير أنك وحدك يا سيدي

موغل في القلوب

تحمل الشمس بين يديك

وترفض أن يعتريك الغروب [3]

– أتيت

فكنت الندى لحظة القيظ

كنت المطر

أتيت

فكنت اختزال المواسم

---

[1] / رجاء عيد ، لغة الشعر . قراءة في الشعر المعاصر . ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، د.ت ، ص 185

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 83

[3] / قال سليمان ، ص 23

كانت عيونك أجمل صومعة في المدينة

كانت يداك احتفال القبائل

كنت الربيع الذي نشتهيه[1]

فهذه النماذج من الرموز المستقاة من الطبيعة ومثلها كثير تعمل على تعميق هذه الأحاسيس من ناحية وعلى تلافي المباشرة والتسطيح الذي يتكرس بالتصريح المناقض للغة الشعر بالأساس " إن ذكر الشيء يسلب القصيدة ثلاثة أرباع بهجتها، هذه البهجة الناتجة عن عملية التخمين شيئا فشيئا، أما الإيحاء بالشيء فهنا يكمن الفن ..."[2]

ويقول جون بول سارتر " اللغة تكمن كل قوتها ألا تكون، وكل المجد في أنها توحي، وفي غيابها غياب الكل "[3] وعلى عكس ما تعبر عنه مجموعة من ألفاظ الطبيعة من أحاسيس إيجابية مليئة بقيم الأمل والحب والخير والجمال هناك ألفاظ تعبر عن أحاسيس سلبية من قبيل اليأس والعدمية والغضب وما شاكل ذلك على غرار ما نجده في الأمثلة الآتية:

– هي من تكون

بغير شعرك من تكون ؟

صفصافة عريت وغطتها القصائد واللحون[4]

– توزع حزني وعاد إلي . . .

فما سر هذا الضباب الكثيف

و جوك وهران

---

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 106 و 107

[2] / رجاء عيد ، لغة الشعر ، ص 185

[3] / المرجع نفسه ، ص 186

[4] / الأعمال غير الكاملة ، ج4 ، ص 86

مذ كنت كان نقيا [1]

– أعلم أني أحب شراعا رثيثا

و بحرا كئيبا وموجا خبيثا

و شاطئ حزن

عدمت به – مثل كل الرفاق – المغيثا [2]

– أطفأت ناري ،

و هبت البحر أنهاري

أهديت للأرض ،

للأشجار إعصاري [3]

– أجل يا فتاتي مررت بمليون

تجربة في الهوى فاشله

و عفت لأجلك كل النساء

و لذت بصحرائي القاحله [4]

(الصحراء رمز للفراغ العاطفي)

– مقيمة في داخلي عواصف المدينة

مقيمة في داخلي زوابع المدينة

---

[1] / قال سليمان ، ص 65

[2] / المصدر نفسه ، ص 66 و 67

[3] / الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، ص 98

[4] / المصدر السابق ، ص 128

وإنني أنتظر الإشارة [1]

ب/ الرمز التراثي :

مثلما كانت استفادة الشاعر من الطبيعة وعناصرها وألفاظها في تشكيل الصورة الرمزية والاتكاء عليها تعميق تجربته وإثرائها، وتكثيف لغته، كانت له أيضا استفادة واضحة من التراث وما يختزنه من تجارب ودلالات وإسقاط ذلك على تجربته الشعرية ورؤيته الفنية، ليصبح هذا التراث معينا ثرا يستقي منه كثيرا من الرموز التي شكلت معادلات موضوعية لمعان ومواقف وأحاسيس لا يمكن التعبير عنها فنيا إلا بهذه الصورة.

ويظهر أن مفهوم التراث غير واضح، أو بالأحرى غير محدد بشكل دقيق، فربما أُطلق على الماضي بشكل عام، وربما أُطلق على التاريخ، وربما أطلق على ذلك الجانب الموروث من الثقافة والفكر والأدب...

وأيا كان هذا المفهوم فإن التراث ليس مجموعة من القيم والأفكار والعادات المبثوثة في مصادر التراث بل هو أكثر من ذلك إنه نقطة انطلاق للتفكير والإبداع،إنه ذخيرة حية تمد الشاعر والأديب بالصور والرموز والأساليب التي تشكل جماليات الشعر والأدب وليس " متحفا للأفكار نفخر بها وننظر إليها بإعجاب، ونقف أمامها في انبهار وندعو العالم معنا للمشاهدة والسياحة الفكرية، بل هو نظرية للعمل، وموجه للسلوك، وذخيرة قومية ويمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض "[2] وبهذا المعنى وهذا التصور فإن التراث هو ذلك الموروث الثقافي و الأدبي والفني والروحي الذي يشكل الوجدان العميق للأمة، والعمق الحضاري لها، وحاضرها امتداد لها، لذلك فإن الفرد أديبا كان أم غيره يرتبط بهذا التراث برابطة وجدانية، ويشكل جانبا من شخصيته يستمد منه الأفكار والقيم فهو " من منطق التناص معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث في بوتقة جديدة تصدر باسمه وباسم عصره، ومن هنا تظل الصورة التراثية ذات قيمة رائعة من خلال

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 21

[2] / حسن حنفي ، التراث والتجديد ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، ط1، 1981 ، ص 11

مرورها في ذاكرة الشاعر، بل من خلال استقرارها لديه في لا وعيه لتظل جزءا لا شعوريا ، وهي ـ آنذاك ـ تظل ملكا له، وحقا مباحا "[1].

وتوظيف الرمز التراثي في النص الشعري يضفي عليها " عراقة و أصالة ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية؛ إذ يجعلها تتخطى حدود الزمان و المكان ، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر "[2]

أما عن شروط ومقاييس استخدام الرمز التراثي فهو كغيره من الرموز إذ ينبغي أن ينبع من تجربة الشاعر ويتطلبه السياق، ويستدعيه الموقف الجديد، وأن يعبر عن الحالة الراهنة ويجسد المعاناة في عمق وشمولية، وإذا كان رمزا متداولا ينبغي أن تُبعث فيه روح جديدة تنسجم وشخصية الشاعر وخصوصية ما يريد أن يعبر عنه، ثم إن الرمز التراثي يجب أن يلامس فكريا و نفسيا المتلقي، لأن إقحام رمز لا ينتمي إلى هذا المتلقي بأي شكل من الأشكال سيشعره بالغربة بإزاء النص.

ومن ثم لا يؤدي هذا الرمز الوظيفة المنوطة به مضمونيا وفنيا ، وسيصبح استخدامه نوعا من الترف أو شكلا من أشكال التقليد الذي يتنافى ومبادئ الفن وجمالياته التي يستمدها من أصالته ابتداءً.

وعند استقراء المتن الشعري لسليمان جوادي نجد أنه يوظف الرموز التراثية الآتية: الرمز الديني، الرمز التاريخي، الرمز الأدبي ، الرمز الأسطوري.

1/ الرمز الديني:

نقصد بالرمز الديني الشخصية التي تستقى من النص القرآني أو من الحديث النبوي. وقد استمد الشاعر من هذه المصادر جملة من الرموز وتتمثل في بعض أشخاص الأنبياء والصحابة ومن ذلك:

- أيوب ، صالح ، موسى (عليهم السلام) ،

---

[1] / عبدا لله التطاوي ، المعارضات الشعرية : أنماط وتجارب ، دار قباء، القاهرة ، 1998 ، ص 84

[2] / علي عشري زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، دار الفصحى ، القاهرة ، 1978 ، ص128

يقول من قصيدة (وهران تلفظ آخر الصعاليك)[1]:

توزع في ليل وهران حزني

وعاد إلي

فلملمت بعضي

اتكأت علي

و أجهشت بالحقد

فارقت صبري

تداعيت . .

لم يبق لي ليل وهران

جزءا سويا

وكنت كما الأنبياء صبورا

و أيوب كان بحجري صبيا

توزع حزني و عاد إليا

وكنت وحيدا

كموسى ، كصالح

و المتنبئ كان – و إن كذبوه –

بإحدى صوامع وهران فعلا نبيا . . .

اعتمد الشاعر على هذه الشخصيات الدينية (الأنبياء) في التعبير على حالة من الوحدة والغربة والشعور باليأس بسبب أوضاع وطنه المتردية وأحوال شعبه المتدهورة، والرابطة الدلالية والفنية هي أن هؤلاء الأنبياء قد أُصيبوا

[1] / قال سليمان ، ص 63 و 64

بابتلاءات وكذبوا من أقوامهم وآلت بهم الأمور إلى أسوء ما يكون لولا أن تداركتهم العناية الإلهية. ويقول من قصيدة " سيد الشعراء "[1]

– كنت يا سيدي

مثل أي رسول

تمضغ الشوك

من أجل أن تستمر الحياة

و من أجل أن تتساوى

لدينا الفصول

هذا المقطع من القصيدة التي يرثي بها الشاعر أبا القاسم خمار الذي يمثل للشاعر كل معاني الوطنية والإخلاص والصدق و التضحية لذلك فهو في هذه القيم شبيه بالرسل لأنها تضحي بكل شيء في سبيل هداية أقوامها وصلاحها وهمُّها تبليغ الرسالة المقدسة.

من الرموز المستقاة من القرآن أيضا (شخصية الطاغية فرعون) الذي يمثل أقصى درجات الطغيان والظلم والاستعلاء ومع ذلك فهو ينهزم أمام قوة الحق والعدل والإيمان الذي يمثله النبي موسى، وقد استوحى الشاعر جوادي هذا المعنى ليكون رمزا لصراعه صراع الإنسان المعاصر مع قوى الشر والهيمنة في هذا العصر، يقول من قصيدة (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر)[2]

...

سينتبهون إلى أن فطوم

تسبيحة من بلادي

---

[1] / **ديوان قال سليمان ، ص 71**

[2] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 100**

تكفر كل المعاصي

ونغفر كل الخطايا

سينتبه المخلصون

إلى أنني مخلص مثلهم

أتمنى الخلاص و أن هواهم هوايا

ولكنني مدرك ما يدور

ولا يدركون

و أدرك ما قد يدار

ولا يدركون

وأعلم منهم بما تحتويه الخبايا

أنا قد هزمتك فرعون

ارفع يديك

فقافلة المخلصين ورائي

وعشقي لفطوم حاصر كل الزوايا

أنا قد هزمتك فرعون

ارفع يديك

فشعري عصا يا

سينتصر الشعر

ونلاحظ هنا استخدام الشاعر لأسلوب " الرمز القناع " والقناع في اللغة ما يستعمل لتغطية الوجه، أو الرأس أو كليهما معا[1].

وهو في الاصطلاح الأدبي: تقنية مستعارة من الأداء الدرامي، تقوم على استعارة شخصية يتّحد بها الشاعر لتكون ناطقةً بلسانه، ومعبرة عن حالهِ، وحاملة لمواقفه. والشاعر يضفي على هذه الشخصية من ملامحه، ويستعير من ملامحها، لينتج من ذلك (القناع) الذي هو ليس الشخصية، ولا الشاعر، إنما هو الشاعر والشخصية معاً[2]

وإذا كان الرمز إشارة إلى ذات الشاعر أو الأشياء والموجودات أو المعاني والمواقف التي يختارها الشاعر فإن القناع تعبير عن الشاعر فقط، كما أنه يشترط فيه أن يكون حسيا حتى يتمكن الشاعر من الاختفاء وراءه " ويقول كل شيء من دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر "[3] ففي المقطع السابق اتخذ الشاعر النبي (موسى ـ عليه السلام ـ) وإن لم يسمه وإنما تقمص موقفه متحديا فرعون (رمز الطغيان) ويهزمه بشعره الذي كان هو عصا موسى.وقد تكررت هذه التقنية عند الشاعر من ذلك استخدامه للرمز القناع

(النبي سليمان)، يقول من قصيدة (سليمان)[4]:

سليمان

بلقيسك الآن راحلة

لسليمان آخر

كان يمطرها بالقصائد

---

[1] / ينظر لسان العرب ، مادة قنع

[2] / ينظر علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1997 ، ص24 وما بعدها

[3] / عبد الرحمن بسيسو ، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، دار الفارس ،الأردن ، ط1 ، 1999 ،ص 171

[4] / قال سليمان ، ص 15 و 16

و الأغنيات الجميلة و الورد

يمنحها ما تريد

من العشق و الانتشاء

يعلمها منطق الطير

يرفعها فوق ألف بساط

و يحملها نحو ألف سماء

سليمان

بلقيس تبحث عن رجل

يملك الخاتم النبوي

له الفلك و الريح

و الصافنات الجياد مسخرة

و له هيبة الأنبياء

و صعلكة الشعراء

و بلقيس إذ تركت سبأ

فلأن سليمان أغلى من الملك

و الحب أخلد من عرشها

و لأن سليمان

يعرف كيف يروض قلب النساء

سليمان

يا فرحا قد يجيء

و يا شعلة قد تضيء

و يا بسمة قد ترف على شفة الأشقياء

حنانيك كن شاعرا مثلما كنت

كن جذوة ترفض الانطفاء

حنانيك كن قدرا

و جوادا يغامر ضد الفناء.

واتخاذ الشاعر لهذا الرمز هو بحث عن القوة وعن الجلال والجمال والخلود، هو معادل موضوعي لكل أماني الشاعر وأحلامه، تجسيد لطموحه، هروب من الضحالة والسطحية والعجز تلك السمات التي طبعت هذا العصر، فأصبح الإنسان يتوق لهذا النبي وما يمثله، ونلاحظ أن القناع هنا ليس هو سليمان النبي، وليس هو سليمان الشاعر وإنما هما معا في شخصية واحدة تتخطى حدود الزمان و المكان لتعانق المطلق.

ومن الرموز الدينية الموظفة عند الشاعر " أبو ذر الغفاري " الصحابي الجليل الذي ارتبط بالدفاع عن الفقراء ومهاجمة الأغنياء، وقد استخدم في الشعر العربي المعاصر في هذا السياق أي الصراع الطبقي الذي احتدم في العصر الحديث، والشاعر جوادي يجعله في سياق شبيه بهذا.

2/ الرمز التاريخي:

و هي تلك المستقاة من وقائع التاريخ والتي يكون لها من القوة الإيحائية ما يجعلها قادرة على حمل مضامين عالية وإحداث التأثير الفني المراد، والتاريخ العربي والإسلامي مليء بالشخصيات التي تتوفر فيها هذه الشروط الفنية. ومن الرموز التاريخية التي نجدها ترد عند سليمان جوادي: طارق بن زياد، عقبة بن نافع، يوغرطا، صلاح الدين الأيوبي، سيف الدولة الحمداني، الكاهنة، عنترة بن شداد، شي غيفارا، التتار، المغول، الصليبيون...

يقول من قصيدة ليلاي [1]

– انظر

تر الأوراس فوق جبينها

فمن الشموخ

تكونت قسماتها

غضب لطارق

في جحيم عيونها يبدو

و تبدي عقبة نظراتها

من قبل يوغورطا

تشكل وجهها

وتنزلت من قبله آياتها

طارق بن زياد و عقبة بن نافع و يوغرطا رموز للعزة و المجد والتاريخ الجزائري

ويقول من قصيدة " أغنية لم يلحنها الشيخ إمام [2]

– كان في النية أن نلقي بسيف ابن الوليد

كان في النية أن نمحو أخبار عمر

– تافهة هذي الحكومات التي تمتصني

مزق عبد القادر الآن مواثيقك – بيجو –

و أتى ممتشقا عنترة العبسي

---

[1] / قال سليمان ، ص 29

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، ص 9 و 10

مصحوبا بأبطال نفمبر

– نحن نرجو أن تعيدوا سورة الناس إلى القرآن فورا

أن تعيدوا لصلاح الدين سيفا عربيا

قام في وجه الحكومات و عرى

يأتي توظيف هذه الرموز كتعبير عن حالة من الضعف والهزيمة التي وصل إليها وضع الأمة في العصر الراهن، فالشاعر في حالة من الأسى والأسف لهذا الوضع.

3/ الرمز الأدبي :

وظف الشاعر أيضا الشخصيات التراثية الأدبية ومنها: المتنبي ، جرير ، الفرزدق ، امرؤ القيس...

يقول من قصيدة " رصاصة لم يطلقها حمه لخضر "[1]

عد يا أبا الطيب الآن

هذا زمانك

هذا زمامك

و الحاكمون رعايا

سينتصر الشعر

مت يا أبا المسك غيظا

فقافلة المخلصين

إليك محملة بالمنايا

أيا مصر عيدك عاد

وهاهو ذا المتنبئ

[1] / **الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 101 و 102**

ينشد بين الخلائق :

عيد بأروع حال يعود

ومملكة الشعر

ترسم في كل ثغر

مواسم حب

وتمنع سفك الدماء

وتمنع قتل الضحايا

وهذه الشخصية الأدبية يستخدمها الشاعر رمزا للثورة، وتعبيرا عن الرفض، واندحار الظلم، وانتصار القيم العالية، وإشراق شمس الحرية والعدالة وميلاد الأمل...

ويقول من قصيدة مقاطع مككة من رحلة الضياع[1]

– ما اغرب الناس يا خالق الناس ....

كم يتمنى امرؤ القيس

أن يستفيد من الدفء والكهرباء

ولكن هذا المذيع يمهد للجاهلية

يرغب في أن تكون

خيول المغول هي السائدة

وهذه الشخصية تشير إلى عودة القيم الجاهلية إلى عصرنا .

ويقول من قصيدة " أغنية لم يلحنها الشيخ إمام "[2]:

[1] / الأعمال غير الكاملة ، ج2 ، ص 66 و 67

[2] / الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، ص 13 و 14

– نرفض الآن التمنهج

نرفض الآن التصابي و التبرج

كان في النية أن نقتل برغوثا يبرمج

وبراغيث تطبق

كان في النية أن نمحو أخبار جرير

والفرزدق

استخدمت هاتان الشخصيتان للتعبير عن حالة الرداءة والصراع اللفظي الفارغ الذي يهيمن على الذهنية العربية في العصر الراهن وانشغالها بذلك بدل الاهتمام بالقضايا الكبرى والنضال من أجلها.

4/ الرمز الأسطوري :

وظف الشاعر بعض الرموز الأسطورية من ذلك : شهرزاد ، سندباد ، أبو الهول ، سيزيف .

يقول من قصيدة " أغنية لم يلحنها الشيخ إمام "[1]

– نحن لا نطلب منكم – أيها السادة تحليق الشوارب

نحن لا نطلب منكم – أيها السادة – إلغاء الضرائب

تلك أشياء روتها شهرزاد

و أمور قال عنها سندباد

نحن لا نطلب منكم أن تعيدوها إلينا

قد مللنا أيها السادة صندوق العجائب

والشاعر يستخدم هذه الرموز للتعبير عن التمسك بالأمور الهامشية

[1] / **المصدر السابق ، ص 14 و 15**

ويقول من القصيدة نفسها[1] :

– نحن نرجو أن تعيدوا لأبي الهول لسانه

و تردوا لأبي الخيرات شأنه

افتحوا بوابة الشمس لنجم و إمام

و فتاة ناصرية

أنزعوا الصخرة عن ظهر سيزيف

المرأة (الرمز):

من أنماط الرمز و أشكاله ـ بالإضافة إلى ما سبق ـ نجد المرأة التي اتخذها الشاعر إطارا فنيا يعبر فيه عن جانب هام من تجربته، ومعلوم أن هذا الرمز ليس غريبا على الشعر الحديث، بل إننا نجد له حضورا أيضا في الشعر القديم .

وعلى الرغم من أن الرمز بشكل عام تأبي طبيعته التحديد المسبق لدلالته ومغزاه إلا أن المرأة كرمز هي الإطار الطبيعي لمشاعر الحب إلا أنها قد أصبحت تشير إلى الوطن وقضاياه في كثير من الأشعار والتجارب الحديثة، وفي بعضها أصبحت إطارا فنيا يصب فيها الشاعر همومه وأحزانه، وقلقه الوجودي، وما إلى ذلك من المشاعر " اكتسبت المرأة ـ شعرا ـ بعدا فنيا حيث توحدت مع مشاعر الإسقاط النفسي لتصبح تعبيرا عن موقف الغربة أو الحزن أو القلق الوجودي بأشكاله المتعددة، أو تتأطر مع التمزق الذاتي تجاه الاستلاب الجمعي ..."[2]

وأيا كانت دلالات هذا الرمز و إسقاطاته فإنه كسائر الرموز ينبغي أن ينبع من عمق التجربة، فلا يفرض عليها

[1] / المصدر السابق ، ص 15

[2] / رجاء عيد ، لغة الشعر ، ص 242

فرضا، كما عليه أن يحافظ على طبيعته الغامضة فلا يكون تعبيرا مباشرا سطحيا وبالتالي يفقد سحره وألقه، وتضمحل جمالياته. وقد تم التطرق إلى شيء من هذا الموضوع في الفصل السابق حين الحديث عن روافد المعجم الشعري للشاعر وتحديدا في تأثره بالشاعر نزار قباني.

خاتمـة:

خلص هذا البحث إلى جملة من النتائج من أبرزها:

فيما يتعلق بالفصل الأول:في جماليات الخطاب الشعري فقد تم البحث في مفهوم الجمال وما اعتراه من تطور تبعا للنظريات التي تناولته، والبيئات الثقافية والفكرية والفلسفية التي درس فيها وتشكلت فيه مفاهيمه وتبلورت مباحثه ومن أبرز ما تم التوصل غي هذا الشأن أن الجمال لم يكن أبدا محل اتفاق ولا إجماع لا من حيث المفهوم ، ولا من حيث الحكم على الجميل ، وقد كان الاتجاه العام أنه موضوع ذاتي أكثرمنه موضوعي، وحدسي أكثر منه استدلالي أو منطقي.

كما أن موضوع علم الجمال الجماليات كان عاما ومن صميم المباحث الفلسفية، ثم تحول إلى فلسفة للفن ، تتناول مباحثه و تتأمل مشكلاته وقضاياه.

ومما خلص إليه أيضا البحث أيضاأن الخوض في جماليات الخطاب الشعري في التراث النقدي العربي لم يكن مباشرا بل كان يستتر أو يتوارى خلف الرؤى الأدبية والنقدية والمباحث البلاغية. وقد مر بمراحل فبدأ بشكل بسيط و انطباعي، ثم تطور إلى صياغة نظرية أو عدة نظريات تشتمل على ما يمكن معايير الجمال في الشعر والأدب عموما في إطار قواعد الفصاحة والبلاغة والنقد الأدبي.

أما البحث في جماليات الخطاب الشعري في النقد الغربي فقد ظهر أن هذا الموضوع ملتبسا ومتداخلا مع تلك النظريات والعلوم والمناهج التي تتطرق إلى الأدب وفنونه وتبحث قواعده وأسسه وخصائصه، من قبيل الشعرية والأدبية والأسلوبية ، والذي يظهر بشكل ما أن هذه العلوم هي وسيلة للكشف عن جمالية الأدب والفن، فالعلاقة هي علاقة غاية بوسيلة أو هدف بمنهج.

أما الفصل الثاني والمتعلق الإيقاع فق كانت الخاصية الأبرز هي التنويع سواء أتعلق الأمر بشكل القصيدة أم بالبحور التي استخدمها فمن حيث الشكل اعتمد الشاعر الشكلين العمودي (قصيدة الشطرين) والحر (شعر التفعيلة) والغلبة للشكل الثاني

أما من حيث البحور فقد استخدم: **المتقارب** ، **المتدارك** ، **الرجز**، **الرمل** ، **الكامل**، **البسيط**، **الطويل**، **الوافر**، **الخفيف**، **المجتث**.

– البحور التي نظم فيها الشاعر القصائد العمودية هي البحور العشر السابقة، أما البحور التي نظم فيها القصائد الحرة فهي : **المتقارب** ، **الرجز** ، **المتدارك** ، **الرمل** ، **الكامل**، وهي ما يعرف بالبحور الصافية .

ومن خلال ما تقدم في البحث من وصف لاستخدام الشاعر للبحور نلاحظ أن الشاعر يتحرك في دائرة إيقاعية واضحة المعالم (المتقارب ، الرجز ، المتدارك) ويمكن القول: إنها تمثل الدائرة الأكثر هيمنة ودورانا في الشعر العربي الحديث مما يؤكد انتماء الشاعر لعصره، واختياره لموسيقى تتلاءم مع ذوقه وتنسجم مع موضوعاته، هذا بشكل عام عن توجهات الشاعر الفنية وتحديدا في مجال الإيقاع و الموسيقى. أما من الجانب الخاص فالأمر بصورة يتعلق بتجربة الشاعر فإنَّ أظهرَ ما يفسر لجوء الشاعر سليمان جوادي إلى هذه البحور الصافية ذات الإيقاع السريع والموسيقى الخفيفة هو ميله إلى الغنائية (من الغناء ، وقد نجد في قصائده من الموضوعات ما يناسب هذا الطابع الغنائي، ومما يثبت أيضا وجود هدا التوجه عند الشاعر أن كثيرا من قصائده قد لحنت وغنيت ، وبلا شك فإن إيقاعات هذه البحور هي الأكثر ملاءمة للغناء ؛ لأنها ذات إيقاع راقص.

كما أن اختيار الشاعر لهذه البحور ليس من باب المصادفة وإنما كان أمرا مقصودا لغاية واضحة وهي تحقيق شخصية شعرية متميزة –إن صح القول– ومن دلائل ذلك أننا نجد هذا الاختيار سمة غالبة على مجموع ما أنتجه الشاعر وليس شيئا طارئا يحدث في قصيدة أو قصيدتين ولا بد من الإشارة إلى أن التوجه إلى البحور الصافية ليس من بدع الشاعر بل إنه ظاهرة في الشعر الحر بحكم طبيعة هذا الشعر ومتطلبات إيقاعه؛ فبالإضافة إلى السبب

الأساسي والمتعلق أساسا بموضوعات القصائد وأغراضها والذي فرض هذا النوع من البحور، علينا أن نتذكر أن اختيار الإيقاع السهل هو من خصائص الشعر الحديث وبوجه أخص شعر التفعيلة منه، ولعل أبرز مظاهر سهولة الإيقاع اعتماد البحور الصافية التي غدت الإطار الأمثل للشعر الحر، استقر الشعر الحر على تفضيلها لما لها من مزايا إيقاعية تتناسب ومقتضيات التجربة الجديدة وفلسفتها الفنية.

– فيما يخص اعتماد الشاعر على الشكلين معا وعدم هجر أي منهما بشكل كلي أو حتى شبه كلي فإن الأمر يتعلق بظاهرة موجودة عند عدد كبير من الشعراء في العصر الحديث وذلك منذ ظهور شعر التفعيلة، وفي رأيي أن ذلك يعود إلى أن الإبداع بشكل عام والشعر بشكل خاص يرفض الخضوع لنظام محدد ومفروض مسبقا، فهو بطبيعته ينشد الحرية، ومن ثم فإن قضية الشكل في الشعر ليست منفصلة عن عن عملية الإبداع الشعري بل إنه جزء منها وأحد عناصرها.

– وقد كان للقافية ـ هذا العنصر الفعال في الإيقاع ـ حضور قوي لدى شاعرنا ؛ فقد كانت أداة فعالة في صنع إيقاع جميل ذي وقع لطيف على وجدان المتلقي وحقق بها جمالية عالية على الرغم من البساطة التي اتسم به تعامله مع هذا الآلية الفنية.

– وبما أن الشاعر قد نظم على الشكلين العمودي والحر فقد كان له منهجان ففي التعامل مع القافية؛ منهج في القصائد العمودية ومنهج للقصائد الحرة، والأمر الواضح هو الحرص على القافية بصرف النظر عن صورتها وكيفية ورودها مما يؤكد حرصه على توفير قدر كبير من الإيقاع لأنه جوهر الشعر وصانع معظم جمالياته.

– كما نلاحظ اعتماد القافية الموحدة ـ غالبا ـ في القصائد العمودية مما يؤكد اعتداد الشاعر بأصول المدرسة المحافظة فيما يتعلق بالإيقاع. إلا أن الضرورة الفنية تحتم عليه في بعض الأحيان التنويع في القافية.

– و أيضا الحرص على التنويع في القافية خاصة في الشكل الحر، مما يثري الإيقاع ، كما يوفر مساحات للتعبير عن المشاعر المختلفة على اعتبار أن الشكل لا ينفصل عن الدلالة .

– وفيما يتعلق بحروف القافية فقد استخدم بكثرة وبنسبة عالية ثلاثة حروف (الراء والنون واللام) وهي كما نرى تقع في المجموعة الأولى في الاستخدام الشعري العربي، وبالقدر نفسه استخدم (الياء) وإن كانت واقعة في المجموعة الثانية اي متوسطة الاستعمال.

واستخدم بكثرة ولكن بنسبة اقل حروف (الهمزة والتاء والكاف) وهي كما نرى واقعة في المجموعة الثانية، وبالقدر نفسه استخدم حرفي (الميم والدال) وان كانا واقعين في المجموعة الأولى أي كثيرة الاستعمال.

واستعمل بقية الحروف بشكل قليل أو نادر وهو الأمر الشائع في الشعر العربي أي في المجموعتين الثالثة والرابعة.

وبلا شك فإن لهذه الظاهرة في شعر جوادي دلالاتها ولعل أهمها:

– مسايرته لمنهج الشعر العربي وتقاليده في هذه الجزئية ؛ فالمطابقة كما رأينا تكاد أن تكون تامة بحيث كثر عنده وشاع ما كثر في الشعر العربي وشاع ، وهذا بحد ذاته يشكل ملمحا ودليلا على انتماء الشاعر إلى شعرية راسخة وتليدة فهو يستمد منها ويأخذ، وهذا يؤكد أن صدور الشاعر عن تقاليد فنية أمر وجوبي في تحقيق شخصية شعرية ميزة أو خاصية .

– الأمر الآخر الذي يدل عليه شيوع بعض الحروف وقلة بعضها الآخر وهو أمر هام لأنه يتعلق بالناحية الدلالية، هو أن هيمنة حروف (الراء ، النون ، اللام ، الياء) له ما يبرره في البناء الشعري، فهذه الحروف من حروف الذلاقة ومن خصائصها قدرتها على الانطلاق من دون تعثر في تلفظها، ولمرونتها وسهولة النطق بها كثرت في أبنية الكلام، ومما سوغ كثرة استعمالها أنها من الأصوات المجهورة، إذ لولا ذلك لفقدت اللغة أهم عنصر فيها وهو تنغيمها وموسيقيتها ورنينها الخاص الذي يميز به الكلام من الصمت.

– ويمكن القول أيضا: إن الشاعر سليمان جاءت حروف الروي في شعره متنوعة، كما أنة لم يخالف منهاج الشعراء في اعتماد الحروف الأساسية عندهم في نظم أغلب قصائده، كما أن الشاعر يلجا إلى القوافي السهلة لوفرتها من جهة وخفتها من جهة أخرى. كما يظهر لنا ذلك أن حرص الشاعر على تقليد الشعر العربي لم يكن

في معانيه وأفكاره ولغته فحسب، ولكن باستعماله حروف القوافي المشهورة التي كانوا يستعملونها،إلا إن هذا لم يمنع الشاعر من إن ينظم –من نحو ما أشرنا إلى ذلك – على القوافي قليلة الدوران في الشعر.

– ويمكن الاستنتاج أيضا من حضور أغلب حروف المعجم في قوافي الشاعر بوصفها رويا أنه حريص على التجديد وعدم الخضوع لمنطق التقليد الذي يؤدي بالضرورة إلى الجمود والرتابة والضحالة والسطحية وهو ما يتنافى مع قيم الفن بل وطبيعته، فهذا التنوع هو من لوازم التجديد وليس حلية أو مظهرا ودليل ذلك أن السياق الشعري، وطبيعة التجربة المعبر عنها هو ما استدعى هذا التنويع وهذا الثراء.

– استغل الشاعر الطاقة الصوتية لحركة حرف الروي فاستعمله بما يتوافق و الحالة النفسية والموقف الشعري الذي يكون بصدده، واستتبع ذلك نشوء جمالية إيقاعية خلقها هذا التلاؤم وهذه المناسبة بين الصوت والدلالة.

– أما القافية المقيدة (ذات الروي الساكن) وردت بكثرة عند الشاعر، ويظهر أن خاصية الغنائية لها الدور الأكبر في شيوع هذه القافية . إلا أن ذلك لا يمنع من وجود مسوغات أخرى، فالروي الساكن يصلح للتعبير عن بعض أحاسيس الضعف والعجز في مواجهة بعض المواقف، أو الاستسلام وكتم الشعور أيا كان نوعه (غضب، ألم، وحسرة...) وعدم الانطلاق في البوح والإفصاح عن المشاعر.

– استغل الشاعر التكرار فنيا فجعله عنصرا إيقاعيا إضافيا ولكنه فعال ؛ وقد وظف عدة أشكال منه إذ نجد التكرار الاستهلالي و الدائري والختامي، كما نجد تكرار الحرف وتكرار الكلمة وتكرار العبارة، وقد كان لكل نوع من هذه الأنواع وظائفه الفنية إيقاعيا ومعنويا ونفسيا.

– وكذلك استغل الشاعر التصريع الذي كان بمثابة السند والدعامة للقافية فكان الإيقاع بذلك أظهر وأقوى.

– أما الفصل الثالث والمتعلق باللغة الشعرية؛ فعلى المستوى المعجمي اتكأ الشاعر على معجم شعري ثري ومتنوع بفضل الروافد التي استغلها في سبيل ذلك ومن أبرزها الطبيعة و التراث ؛ فمن الطبيعة ألفينا رصيدا من الألفاظ التي وظفها الشاعر بشكل رمزي لأداء دلالات متعددة تتعلق بتجربته الشعرية ولتعبر عن انفعالات وأحاسيس ما

كان لها أن تتجسد أو تتشخص لولا هذا الرافد الحيوي. ومن التراث ألفينا الشاعر يوظف عناصره متكئا على رمزيتها وبعدها الثقافي وعمقها الو جداني لتكثيف تجربته وتعميقها ولإضفاء مسحة جمالية على لغته، وفي مقدمة ذلك: القرآن الكريم بكل قدسيته وإعجازه اللغوي، ثم الشعر العربي قديمه وحديثه وما يتمتع به من سحر وألق، ثم الأسطورة وما تضفيه من دلالات وقيم على التجربة الشعرية.

– وعلى المستوى التركيبي استغل الشاعر الخصائص الذاتية لتركيب الجملة وما توفره من طاقات دلالية وإيحائية للتعبير عن انفعالاته و مواقفه .

ففي هذا المستوى نجد الشاعر يستخدم نمط الجملة الاسمية في سياقات التقرير والوصف، فإذا استدعى الموقف الشعري أو الموقف النفسي يتطلب توكيد معنى أو توكيد حالة يلجأ إلى تركيب الجملة الاسمية سواء أكان ذلك في شكلها البسيط، أو صور أخرى أكثر تنويعا وتحويرا من قبيل تلك التي طرأ عليها تقديم وتأخير، أو حذف، أو نفي، أو إنشاء ...

– ونجده يستخدم الجملة الفعلية في تلك السياقات التي تنسجم مع طبيعتها، وتوفرها طاقاتها لأداء الدلالات الشعرية وهي تلك التي تتسم بالحركة و الديناميكية والتوتر، كما أنه يستخدمها في شكلها البسيط الذي يقره النظام اللغوي، كما أنه يستخدمها في صور أخرى يعدل فيها عن نمطها الطبيعي في ما يعرف بالانزياح وذلك لأداء المعاني والانفعالات التي تستعصي على الصورة العادية لها.

– كما استغل الشاعر الجملة الإنشائية لخلق جمالية خاصة تتفق مع طبيعة هذه الجملة؛ فهذه الجملة شكلت في كثير من الأحيان منبها أو مشيرا إلى درجة الإثارة حين يصل الانفعال الشعري إلى أوجه، ومن ثم تتحول الجملة الشعرية من الهدوء إلى التأجج.

– كما تأتي في كثير من الأحيان لتصنع أو لتعزز التوازن في البنية اللغوية في القصيدة ؛ لأن توالي الجمل الخبرية . مثلا . في قصيدة ما يخلف رتابة ومللا ويتم التخلص من ذلك عن طريق الجملة الإنشائية نظرا لكونها مغايرة للجملة الخبرية ، ونظرا لطبيعتها التنبيهية .

– كما كانت الأساليب الإنشائية في كثير من القصائد تشكل نقاط ارتكاز تمثل بؤرا للقصائد...

– كما كانت الأساليب الإنشائية وسيلة إيقاعية إضافية تعكس الحالة النفسية للشاعر أو لتلك التي يعبر عنها.

– كما اتكأ عليها الشاعر في إقامة الحوار بينه وبين نفسه، أو بينه وبين الشخصية المتخيلة التي يحاورها ، أو بينه المتلقي...

– وفضلا عن هذه الوظائف الفنية التي أدتها الجملة الإنشائية، نجد أن هذه الجملة قد أفادت أغراضا كثيرة هي من صميم تجربة الشاعر من ذلك: العتاب، الاستعطاف، التحسر، التعظيم ...

– وقد استخدم الشاعر الأسلوب القصصي، ويدخل ذلك في إطار تنويع الأسلوب وإثراء اللغة الشعرية بما يحقق بعضا من الجماليات وتعزز في الوقت نفسه الكشف عن جانب من الانفعالات التي تجد في في هذا الأسلوب متنفسا ومجالا.

– كما حقق الأسلوب القصصي تداخلا بين جنسين من الأدب، الشعر والقصة مما خلق نوعا من الشعرية يأخذ كل منهما فيها نصيبه في القصيدة ويضفي خصائصه بما يخدم الفن وقيمه الجمالية.

– كما حقق تجسيما للانفعالات والأحاسيس وإضفاء نوعا من الموضوعية على المضامين الوجدانية ذات الطابع الذاتي في أصلها؛ إذ إن إشراك شخصيات أخرى في القصيدة مع الشاعر من شأنه أن يضفي بعدا موضوعيا للمضمون الشعري و الإحساس المعبر عنه.

كما أخرج القصائد من نبرتها الخطابية والغنائية إلى جو الحكاية والسرد و الحوار مما أضفى عليها الحيوية والحركية والدينامية مما ينسجم مع عالم الشعر الذي يرفض الصوت الواحد و اللون الواحد والمستوى الواحد، فضلا عن ذلك فقد حقق الأسلوب القصصي ما تصبو إليه القصيدة من وحدة و عضوية و تماسك بين عناصرها وتلاحم بين أعضائها.

- أما الفصل الرابع والمتعلق بالصورة ففي هذا الجانب كانت عناية الشاعر بالصورة الشعرية لا تقل أهمية عن الجوانب الأخرى إذ نجده حريصا على التعبير عن مواقفه و انفعالاته بة بواسطة هذه الآلية الشعرية وقد تحقق له من الفن و الجمال الشيء الكثير.

وقد استخدم الشاعر سليمان الصورة القائمة على التشبيه في كل دواوينه، وحضورها كان بنسب متفاوتة بين ديوان وآخر من دواوينه.

- وأكثر أنواع التشبيه السائدة في نصوص الشاعر هي: التشبيه البليغ ثم التشبيه المرسل (مجمل أو مفصل)

- وتتميز تشبيهات الشاعر بالبساطة سواء في بنيتها أو في ودلالاتها ومع ذلك فهي ذات وظيفة فنية عالية.

- ولوحظ أن كثيرا من التشبيهات مستلهمة من الطبيعة والتراث الديني ومن واقع الشاعر الثقافي والاجتماعي.

-كما يغلب على تشبيهاته أيضا الاختصار وعدم الإكثار من التفاصيل والأوصاف و النعوت. وطرفا التشبيه عنده (المشبه به و المشبه) غالبا مفردان.

- كما تنوعت التشبيهات في طرفيها أيضا بين(حسي حسي)،(حسي معنوي)،(معنوي حسي).

ونلاحظ أن أغلب المشبهات بها، قد استقاها الشاعر من الطبيعة وجعل منها رموزا يحملها دلالات ومعان هي من صميم تجربته الشعرية، بما يؤكد وظيفة الصورة الشعرية في الرؤية الأدبية والنقدية الحديثة. وهناك نماذج عديدة لهذا النوع من التشبيه قد وظفها الشاعر لأداء هذه الوظيفة والتي خلق بها أشكالا من الإيحاء والتكثيف والإيجاز والغرابة بما يضفي جمالية خاصة على المتن الشعري لسليمان جوادي.

- كما استخدم الشاعر جوادي الصورة القائمة على الاستعارة في جل دواوينه وإن تفاوتت من ديوان إلى آخر، وغدت خاصية في أسلوبه الشعري.

– والاستعارة عند جوادي من وسائل التشخيص والتجسيد تانك الخاصيتان اللتان تسهمان بشكل حاسم في أي تشكيل فني، لأنهما يحققان الحسية في التعبير الشعري ويخرجانه من التجريد الذي يظل الخاصية الأساسية للنثر و لغته لأنه ترجمان الأفكار في حين أن الشعر ترجمان الأحاسيس والمشاعر.

ولوحظ في استخدام الاستعارة ما يلي: – هيمنة الاستعارة المكنية تلك التي يحذف فيها المشبه به، و يؤتى بإحدى لوازمه.

– تعدد الاستعارت في القصيدة الواحدة، أو المقطع الواحد بهدف إنشاء صورة كلية تسوعب الإحساس أو الموقف المعبر عنه.

– تداخل أنماط أخرى من الصورة مع الصور الاستعارية كالتشبيه والرمز.

– أداء الصورة الاستعارية لوظائفها الأساسية من الإيجاز والتكثيف والتشخيص و التجسيد.

– قيام الاستعارة بدورها في الكشف عن وجدان الشاعر وموقفه الفكري والشعوري .

– أما عن الصورة القائمة على الرمز فعند استقراء المتن الشعري نجده يشتمل على أبرز صور الرمز (الطبيعي، التاريخي، التراثي، الأسطوري)

فاستخدام الشاعر جوادي لألفاظ الطبيعة كان استخداما رمزيا حيث تجاوز به الحدود الحسية تلك الألفاظ ليصل إلى المجرد والمثالي من تلك المعاني والانفعالات التي تختبئ في وجدان الشاعر ويروم البوح بها ولا تسعفه المفردات في أوضاعها المألوفة . مثلما كانت استفادة الشاعر من الطبيعة وعناصرها وألفاظها في تشكيل الصورة الرمزية والاتكاء عليها في تعميق تجربته وإثرائها، وتكثيف لغته، كانت له أيضا استفادة واضحة من التراث وما يختزنه من تجارب ودلالات وإسقاط ذلك على تجربته الشعرية ورؤيته الفنية، ليصبح هذا التراث معينا ثرا يستقي منه كثيرا من الرموز التي شكلت معادلات موضوعية لمعان ومواقف وأحاسيس لا يمكن التعبير عنها فنيا إلا بهذه الصورة.

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم

المصـــادر :

1 – جوادي ، سليمان ، الأعمال غير الكاملة ، ج1 ، 2، 3 ، 4

2 – // // ، قال سليمان ، دار التنوير للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 2002

المراجـــع:

1– ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ت).

2 – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.

3 – ابن طباطبا، عيار الشعر، تح عباس عبد السات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، .2005

4 – ابن عثمان، محمد بن حسن، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

5 – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

6 – ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)

7 – أبو شوارب، محمود مصطفى، جماليات الأداء الفني، دار الوفاء لدنيا الطباعة والشعر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2006.

8 – أبو نواس ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، (د. ت)

9 – أبو ديب ،كمال ، في البنية الايقاعية للشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط3 ، 1978

10 – ارحيلة، عباس، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح، ط1، الدار البيضاء، 1999.

11 – أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973.

12 – آل خليفة ، محمد العيد، الديوان، دار الهدى للطباعة والنشر و التوزيع ، عين مليلة . الجزائر ، 2010

13 – الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، ط4، دار المعارف، (د.ت)

14 – إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.

15 – // // ، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة،مصر، ط5، 1994.

16 – أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مطبعة الانجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1952.

17 – ايخنباوم، بوريس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية ،ط1، بيروت، ط1، 1982.

18 – بادي، حصة، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2009.

19 – البحراوي، سيد، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.

20 – بدوي، عبد الرحمان، إمانويل كانت ، وكالة المطبوعات الكويتية ، الكويت ،ط1 ، 1977.

21 – بسيسو، عبدالرحمن، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، دار الفارس،الأردن، ط1، 1999.

22 – البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، 1980.

23 – بنيس، محمد، الشعر العربى الحديث، بنياته وإبدالاته، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990.

24 – بوجادي، خليفة، الثابت اللساني في إلياذة الجزائر، مطبعة هومه، الجزائر، 1987.

25 – التبريزي، الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط3، 1994.

26 – التطاوي، عبدا لله، المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب، دار قباء، القاهرة، 1998.

27 – تليمة، عبد المنعم وعبد الحكيم راضي، النقد العربي، الجهاز المركزي للكتب العربية، القاهرة، 1977.

28 – تودوروف، تزفتان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، (د.ت)

29 – الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط1998،7.

30 – // ، الحيوان، ج3، تح: يحي الشامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1990،2.

31 – جاكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك خمسون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988.

32– الجرجاني ، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004

33 – // ، عبد القاهر، أسرار البلاغة، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1991.

34 – الجرجاني، القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، صيدا، 2006 .

35 – جمعة، حسين، جمالية الخبر والإنشاء، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق 2005.

36 – جيمينيز، مارك، ما الجمالية ، تر:شربل داغر ، المنظمة العربية للترجمة،بيروت، ط2009،1

37 – علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، مصر، ط2، (د.ت)

38 – حركات، مصطفى، قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،1989.

39 – حسن ، عباس ، النحو الوافي ، دار المعارف، مصر، ط3 (د.ت).

40 – حسين، مسلم حسب، الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ط1،دار الفكر، البصرة، العراق، 2013 .

41 – الحلواني، عامر ،جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين، مطبعة التسفير الفني، ط1، صفاقس، تونس، 2004.

42 – حماسة ، محمد عبد اللطيف، اللغة وبناء شعر، دار غريب للنشر والطباعة والتوزيع، القاهرة، مصر، 2001.

43 – حماموشي، حميد، آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، 2013.

44 – الحمزاوي، علاء، محاضرات فى العروض والقافية(موسيقى الشعر)، دار التيسير للطباعة والنشر بالمنيا، مصر، 2002.

45 – حنفي، حسن، التراث والتجديد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

46 – حيدوش، أحمد، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة ـ قراءة في شعر نزار قباني ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

47 – دي لويس، سيسيل، الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت،(د.ت)

48 – الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، (د.ط)، نشر بدعم من جامعة اليرموك، اربد، الأردن، 1980.

49 – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة الوطنية، القاهرة، 1963.

50 – زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997.

51 – // // // ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى ، القاهرة ،1978.

52 – السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)

53 – سعيد، خالدة، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دارالعودة ، بيروت، ط2، 1982.

54 – السمرائي، فاضل صالح، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، عمان، الأردن، ط1، 2000.

55 – الشابي، أبو القاسم، الخيال الشعري عند العرب، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

56 – صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1994.

57 – الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 1998.

58 – الطيب، عبد الله، المرشِد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط3، الكويت، 1989.

59 – عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، ط2 ، 1993.

60 – عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان، عمان، الأردن،ط 4، 1997.

61 – عبد البديع، لطفي، الشعر واللغة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة، 1967.

62 – عبد الدائم، صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، 1993.

63 – عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان . القاهرة ، ط1، 1994.

64 – عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

65 – العجيلي، كمال عبد الرزاق، البنى الأسلوبية – دراسة في الشعر العربي الحديث –، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012.

66 – العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 1986.

67 – عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

68 – علاق، فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، دار التنوير للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2010.

69 – علي، ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر ة التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

70 – عماري، أبو الخير، علم البديعيات ـ رؤية جديدة لعلم البديع ـ دار أسامة للطباعة والنشر ،الجزائر، ط1، 2009.

71 – عمر، أحمد مختار، علم الدلالة، منشورات عالم الكتب، القاهرة، ط 3، 1992.

72 – عيد ، رجاء ، لغة الشعر ـ قراءة في الشعر المعاصر ـ، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ت).

73 – شكري عياد ، مدخل إلى علم الأسلوب ، ط1، القاهرة ، 1988

74 – الغذامي عبد الله ، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط2، 1991.

75 – // // ، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 2006.

76 – فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995.

77 – // //، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992.

78 – الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005.

79 – القرطاجنّي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

80 – // ، الباقي من كتاب القوافي، تح: علي لغزيوي، دار الأحمدية للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1417هـ

81 – القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط2، 1932.

82 – // ، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

83 – قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، (د.ت)

84 – القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

85 – كراكبي، محمد، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دار هومه، الجزائر، 2003.

86 – كوهين، جون، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1986.

87 – لالاند، أندريه، مسوعة لالاند الفلسفية، تع: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2000.

88 – المتنبي ، الديوان ، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت ، 1983

89 – المسدي، عبد السلام، الأسلوب والأسلوبية، ط1، الدار العربية للكتاب، تونس، 1977.

90 – محمد، علي عبد المعطي، جماليات الفن المناهج والمذاهب والنظريات، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية 1994.

91 – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

92 – مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، 1972.

93 – // // ، في الميزان الجديد، ، نشر وتوزيع مؤسسات ع .بن عبد الله، تونس، ط1، 1988.

94 – // // ، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر، القاهرة، 2004.

95 – مباركي، جمال، التناص وجمالياته ، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، مطبعة دار هومه،الجزائر، (د.ت).

96 – مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط4، 2005.

97 – // // ، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط.1، 1996.

98 – المبارك، محمد، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1964.

99 – الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاص، دار العلم للملايين، بيروت، 1978.

100 – مبروك، مراد عبد الرحمن، النظرية النقدية من الصوت إلى النص،ج1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط4، 2012.

101 – مورو، فرانسوا، الصورة الأدبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع للنشر، دمشق، سوريا، 1995.

102 – مرتاض، عبد المالك ، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

103 – ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

104 – النويهي،محمد، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط 2، 1971.

105 – هيجل، المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، (د.ت)

106 – هلال ، محمد غنيمي، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، 1986 .

107 – // // ، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،مصر، 2001 .

108 – الهاشمي، محمد علي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.

109 – الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1999.

110 – الورقي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2002.

111 – وهبة، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984

112 – يونس، علي، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.

الرسائل الجامعية :

1 – عابد، صالح علي صقر، الإيقاع في شعر سميح القاسم، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر . غزة، 2012/2011.

3 – عمران، عبد النور داوود، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه، جامعة الكوفة .كلية الآداب . قسم اللغة العربية. 2008

المجلات و الدوريات:

1 – تبرماسين، عبد الرحمن وعائشة جباري ، البنية الايقاعية في المزدوجة، مجلة المخبر . أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة.(د.ت)

2 – الجيوسي سلمى الخضراء، بحر الرجز في شعرنا المعاصر، مجلة الآداب،عدد4، 1959.

3– الحمداني، هادي ، القافية ودورها في التوجيه الشعري، مجلة أقلام، بغداد، العدد 7، .1968

الفهـرس

مقدمة .....أ ـ هـ

الفصـــل الأول :

في جماليات الخطاب الشعري ـ تأسيسات نظرية ـ .....(8 . 44)

1– في مفهوم الجماليات 8

– المعطى اللغوي 9

– المعطى الاصطلاحي 11

2– جماليات الخطاب الشعري في التراث النقدي العربي.....15

– الجماليات ومفهوم الرونق 20

– عمود الشعر وجماليات الخطاب الشعري.....24

– نظرية النظم وجماليات الخطاب الشعري 28

3– جماليات الخطاب الشعري في النقد الغربي 34

– جماليات التماثل (رومان جاكبسون).....38

– جماليات الانزياح (جون كوهين).....40

الفصـــل الثاني :

جماليات الإيقاع عند سليمان جوادي.....(46– 137)

1– في مفهوم الإيقاع وعناصره وجمالياته 46

2– الوزن الشعري 50

3- القافية **86**

4- الإيقاع الداخلي.....**113**

1- التكرار **113**

2- التصريع.....**132**

الفصـــل الثالث :

جماليات اللغة في بنياتها الافرادية والتركيبية عند سليمان جوادي .....**139 . 246**)

أولا:المعجم الشعري.....139

1- مفهومه ووظائفه وجمالياته 139

2- روافد المعجم الشعري 143

- الطبيعة 143

- التراث.....150

ثانيا: جماليات التركيب 194

1- في دلالات الجملة وجمالياتها 194

2- تركيب الجملة الاسمية.....196

3- تركيب الجملة الفعلية 199

4- التقديم و التأخير.....215

5- التركيب الإنشائي 219

ثالثا : جماليات الأسلوب القصصي 235

الفصـــل الرابع:

جماليات الصورة الشعرية عند سليمان جوادي ..... (248 . 321)

1- مفهوم الصورة الشعرية وجمالياتها.....248

2- أنماط الصورة الشعرية 258

- الصورة التشبيهية 258

- الصورة الاستعارية.....276

- الصورة الرمزية 297

خاتمة 323

قائمة المصادر و المراجع 333

الفهرس 341

الملخص 345

الملخـص

تروم هذه الدراسة المقدمة لنيل شهادة الدكتوراه البحث في التجربة الشعرية للشاعر الجزائري سليمان جوادي، وذلك من خلال الكشف عن تلك الجماليات التي تجسدت في البنية اللغوية بمختلف عناصرها الإيقاعية واللفظية والتركيبية والتصويرية، وقد كان هذا هو الهدف العام والأساسي لهذا البحث، أما السبيل إلى ذلك فكان اعتماد كل الطرق والإجراءات التي من شأنها أن توصل إلى هذا الهدف بشكل علمي وموضوعي يستبعد الأحكام الذاتية والاعتباطية والمسبقة، مع الوضع في الحسبان أن النص الشعري والفن بشكل عام لا بد له من ذوق صحيح وانطباعية مرهفة تتمكن من الولوج إلى عالمه السحري والغامض في كثير من الأحيان – و طبعا – دون إخلال بالشرط العلمي المشار إليه. وقد كان لزاما تقسيم البحث إلى هذه الفصول والمباحث:

الفصل الأول والموسوم بـ **جماليات الخطاب الشعري . تأسيسات نظرية .** تطرقت فيه لمفاهيم عامة وأساسية تتعلق بجماليات الشعر وتتركز على جملة من القواعد والمعايير التي تتحكم في هذا الفن اللغوي وبها يُقاس مستواه ويُحكم على شعريته، وهي معايير ترتد في الجملة إلى لغة هذا الشعر في مستوياتها الإيقاعية وبنياتها اللغوية الإفرادية والتركيبية والدلالية. وقد تعرضت أثناء ذلك إلى مفهوم الجمالية من الناحية اللغوية، ومن المنظور الفلسفي، ثم من المنظور الأدبي والنقدي العربي ثم الغربي.

أما الفصل الثاني و الموسوم بـ **جماليات الإيقاع** فتطرقت فيه إلى هذا الركن في العملية الإبداعية الشعرية عند الشاعر سليمان جوادي وبحثت فيه العناصر الإيقاعية عنده وطريقة تعامله معها والمنهج الذي توخاه لتحقيق البعد الجمالي لهذا الجانب، وقد تركزت الدراسة على مباحث أربعة : الوزن الشعري ، ثم القافية ، ثم ضروب الإيقاع الأخرى وأبرزها : التكرار ، والتصريع .

أما الفصل الثالث و الموسوم بـ **جماليات اللغة في بنياتها الإفرادية و التركيبية**، وبحثت فيه ما تحققه اختيارات الشاعر في هذا الجانب من جمالية، وقد تركزت الدراسة على مباحث ثلاثة: المعجم الشعري وأدواته وروافده، ثم التركيب اللغوي، ثم الأسلوب القصصي.

أما الفصل الرابع والموسوم بـ **جماليات الصورة الشعرية** ، وبحثت فيه عنصر التصوير عند الشاعر وما له من دور في تجربته الشعرية وما تحققه من جمالية أيضا، وقد انصبت الدراسة على مباحث أربعة:

الصورة: مفهومها وأنماطها وجمالياتها، ثم الصورة التشبيهية، فالصورة الاستعارية، تليها الصورة الرمزية .

Abstact

This study – presented for getting a doctorate degree- aims at exploring Suleiman Djouadi's poetic experience through searching the aesthetic aspects embodied in the linguistic structure with its different rythmetic, lexical, structural and fictional elements. In doing so, I exploited all the methods and procedures which can lead scientifically, objectively and without arbitrary prejudices to the aim - bearing in mind that poetry and art in general must have a proper flavour and delicate impression that manage to enter to its ambiguous magical world most of the time.

This thesis compris four chapters. The first chapter is entitled **"The Poetic Discourse Aesthetics (theoretical background)"**. Here, I dealt with general and essential notions related to the aesthetics of poetry. The former is based on a set of basics and criteria which govern this linguistic art. These basics and criteria can help in measuring its level and judging its poetics. All these criteria deal with poetry language in its rythmetic level; linguistic, lexical, formal and semantic structures. To cover this, I dealt with the notion of aesthetics from the linguistic, philosophical perspectives as well as Arab and western literary and critical views.

The second chapter is entitled **"The Aesthetics of Rhythm"**. I treated this theme in the innovative poetic process in Djouadi's works, and I explored the rythmetic elements and the way and method he dealt with them to accomplish the aesthetic dimension. The study focuses, then, on four sections: Metre, Rhyme, and other rythmetic aspects mainly repetition and internal rhyme (tasrii).

The third chapter is entitled **"The Aesthetics of Language in its Semantic and Structures"**. I searched for the aesthetics that the poet's selections realize in this theme. This chapter comprises three sections: Poetic Lexis and its Tools and Sources, Linguistic Form and the Narrative Structure.

The fourth chapter is entitled **"The Aesthetics of the Poetic Image".** I looked for the imagination element and its role in Djouadi's poetic experience and the realization of aesthetics. This chapter covers four sections: Image (notions- types- aesthetics), Analogical Image, Metaphor Image, and Symbolic Image.