جامعة يحي فارس بالمدية
كلية اللغة والأدب العربي
قسم اللغة العربية وآدابها

الشعر الجزائري المعاصر

(آيات من كتاب السهو) لفاتح علاق انموذجا

(دراسة أسلوبية)

مذكّرة للحصول على شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: تحليل الخطاب

إعداد:
- محمد أمين علاش
- صدام بوخالفة

إشراف الأستاذ:
محمد توامي

السنة الجامعية: 1436-1437هـ /2015-2016م

شكر وتقدير

قال الله تعالى : { رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ ... } النمل الآية 19 .

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب، نحمد الله تعالى الذي وفقنا لإتمام هذه المذكرة .

نتقدم بجزيل الشكر عرفانا بالجميل إلى الأستاذ المشرف " محمد توامي" على تقبله الإشراف على هذا العمل، وعلى كل نصائحة وتوجهاته طوال إشرافه على هاته الدراسة، كما أن واجب الوفاء يقتضي شكرنا لجميع أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها، خاصة أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة هذا البحث .

كما لا ننسى تقديم الشكر لكافة موظفي المكتبة بالكلية وكذا موظفي المكتبة البلدية بالحوضين، ونشكر كل من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل وشكرا .

إهداء

قال الله تعالى : { وَقَضَى رَبُّكَ أَلاَّ تَعْبُدُواْ إِلاَّ إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا } 23 الإسراء

بسم الله المتعالي، ومن منطلق الحب والوفاء أهدي الفرحة بإتمام عملي هذا :

إلى من كانت سببا في وجودي، مصدر الأمان، والمنبع الذي طالما سقانا الحب والحنان، التي غرست في أعماقي الإرادة والصبر والمثابرة .

إلى رمز الحب وبلسم الشفاء" أمي الحبيبة".

إلى أحبي الأحباب وأغلى الآباء، من كان سراج دربي الذي رباني على الفضيلة والأخلاق، وكان لي درع الأمان، وتحمل عبء الحياة حتى لا أحس بالحرمان، مثلي الأعلى "أبي الغالي" .

إلى من احتل القلب من سويدانه ومن العقل فكره ومن الحب كله "أخواتي حفظهن الله" .

إلى من قاسمت معهم أيام الحياة ... إخوتي رعاهم الله

إلى شموع الأمل : حسين، وئام، إسراء منار، عز الدين، الكتكوكة مريم.

إلى من كانوا سندا لي : صدام، عمر، محمد، ياسر، مصطفى، سيرين، حسناء، وإلى كل أصدقائي وكل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي.

محمد أمين

إهداء

إلى من خصاني بحبهما وشملاني بعطفهما، واعترافا بفضلهما، "أمي" شمس حياتي ونور دربي، "أبي" تاج راسي، وولي عوني، وسر توفيقي ونجاحي .

إلى اخوتي: وهيبة وزوجها إبراهيم وابنهما محمد رسيم، وأخي محمد و زوجته سامية وابنهما هيثم، وأخي عادل وعبد الغاني .

إلى عمتي زهور وزوجها محمد، وإلى خالي سعيد وزوجته وأبنائه، وخالي أحمد وابنائه، والى خالي عمر وزوجته وأبنائه خاصة محمد، وإلى أبنائي عمي .

إلى اصدقائي : محمد امين، حمزة، عمر، محمد، عبد القادر، فاتح، رفيق، علي، عياش، أحمد، رابح، رمضان، سوفية، بشرى، لمياء ...

إلى الراسخين في ذاكرتي ولم يكتب لهم التدوين في مذكرتي .

صدام

مقدمة

مقدمة :

إن موضوع الشعر العربي المعاصر يعد من أبرز قضايا الأدب، أسال حبر الكثير من النقاد و الباحثين بغية الوصول إلى معالم هذا البحر والتوصّل إلى تحديد مضامينه وكذا تتبع أثر الشعراء في كتاباتهم، ورغم أن البحث فيه مصتعص لصعوبة تحديد بعض المفاهيم، لكن هذا لا يجب أن يكون سبب نحو يأسنا كباحثين وفقدانينا للأمل في التوصل إلى كنه الشعر والكشف عن حقائقه ومضامينه، إذ يكتسي البحث في هذا الموضوع حلة المتعة والإثارة جراء مغامرة القبض على أسرار هذا النوع الأدبي واكتشاف خباياه .

فكانت أهمية الموضوع سبباً رئيساً في عملية البحث وهذا نظرا لما يحمله الشعر المعاصر من أبجديات التراث اللغوي بحلة عصرية ورغم صعوبة البحث في الشعر التفعيلي لما يحويه من رموز وصور شعرية جد عميقة كان لزاما علينا الاجتهاد والقراءة واستخدام زوايا نظر متعددة لشاعرنا المعاصر _فاتح علاق_ الذي حاولنا جعله كممثل للشاعر المعاصر لإسقاط القناع عن هذا النوع من الشعر والبحث في شعرية الشاعر نفسه وكان هدفنا المتوخى من هذا البحث الإسهام في الرصيد النقدي حول الشعر المعاصر محاولين اكتشاف ورصد عوالم هذا الفن الأدبي .

فيما يخص الإشكالية فقد تبلورت لنا على النحو التالي : ما هي الخصائص الأسلوبية في آيات من كتاب السهو ؟ وعن الإشكالية الرئيسة تفرّعت تساؤلات تشعبية كانت على النحو التالي : ما هي الصورة الشعرية ؟ وكيف وظفها شاعرنا في قصائده ؟ وما هي خبايا الرمز الشعري ؟ وكيف تبلور في قصائد الشاعر ؟ بم تم هيكلة قصائد الشاعر إيقاعيا ؟

أما بالنسبة للمنهج فإننا اعتمدنا المنهج الأسلوبي كأساس في البحث لأن ما يقوم عليه من صورة و رمز وإيقاع هي وسائل أسلوبية تعتمد على سمة التكرار، بالإضافة إلى مناهج أخرى كالمنهج الوصفي، المنهج التقريري، والمنهج الإحصائي .

من الدوافع التي حركتنا نحو البحث في هذا الموضوع الإهتمام الكبير بدائرة الشعر العربي عموما والشعر الجزائري المعاصر خاصة، وقد وقع اختيارنا على الشاعر فاتح علاق لسببين أحدهما قلة الدراسات التي طبقت على الشاعر الجزائري المعاصر والسبب الآخر هو الإعجاب بشعر فاتح علاق وما يحمله من تنوعات في جوانب الشعر والجانب التعبيري .

هيكلنا بحثنا هذا وفق خطة عمل على النحو التالي : مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، وكل فصل يحوي جانبا نظريا وآخر تطبيقي، فكان الفصل الأول تحت عنوان الصورة

الشعرية يتفرع إلى مبحثين هما مفهوم الصورة الشعرية حاولنا من خلاله ضبط مفهوم الصورة الشعرية، نشأتها، تطوراتها . أما المبحث الثاني فقمنا بدراسة تطبيقية لتجليات الصورة الشعرية في مجموعة _آيات من كتاب السهو_ لفاتح علاق محاولين إبراز تجلياتها . أما الفصل الثاني فكان تحت عنوان الرمز الشعري يندرج تحته مبحثين الأول بعنوان مفهوم الرمز الشعري وتجلياته، عرّفنا فيه بالرمز الشعري ذكرنا أنواعه وربطناه بالاتجاه الصوفي على سبيل التمثيل . أما المبحث الثاني عنوانه تجليات الرمز الشعري في مجموعة _آيات من كتاب السهو_ حولنا تصنيف الرموز الشعرية المستخدمة في المجموعة مبيّنين قيمتها الشعرية، وكان الفصل الثالث معنونا بدور الإيقاع في بناء المعنى، وهو الآخر قسمناه إلى مبحثين النظري منه في التعريف بالإيقاع و ذكر عناصر البنية الإيقاعية، و التطبيقي طبقنا فيه على قصائد المجموعة من جوانب الإيقاع الداخلي والموسيقى الخارجية .

ومن أهم المصادر والمراجع :

- ✓ فاتح علاق: آيات من كتاب السهو .
- ✓ عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر .
- ✓ محمد فتوح أحمد : الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر .
- ✓ نسيمة بوصلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر.
- ✓ بشرى صالح موسى : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث .

مع هذا وذاك واجهتنا بعض الصعوبات والمعوقات التي حالت دون ذكرنا لبعض المواضيع والأغراض والتطرق لنقاط قد تكون مهمة في بحثنا هذا، وهذا بسبب التقيد بالحجم، وقلة بعض المراجع، وعدم توفرها في المكتبات، وقلة الدراسات في مجال الشعر الجزائري المعاصر عامة و الشاعر فاتح علاق خاصة .

وأخيرا توصلنا إلى نتائج تخص الشعر العربي المعاصر بالدرجة الأولى و شاعرنا المختار الذي طبقنا عليه، فكان الشعر العربي المعاصر انموذج حي للشعرية العربية .

ولا يفوتنا أن نتقدم بالشكر والامتنان لكل من أمدنا بالعون و نفحنا بالتشجيع، كما نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المشرف والأساتذة المناقشون لما بذلوه من وسع ووقت في القراءة ولما يمنحونه من ملاحظات تكون بمنزلة حياة ثانية لهذا البحث .

مدخل

الشعر الحديث

1- الحداثة :

في الحقيقة لا يمكن ضبط مصطلح الحداثة إلا إذا قمنا بتحديده مقارنة بألفاظ أخرى، فكثيراً ما يقع الخلط بينها وبين هاته الألفاظ مثل : الجدة، المعاصرة . فالمعاصر يرتبط بالعصر فيكون بذلك ذا دلالة زمنية . أما الجدة فهي تتجاوز العصر إلى الإبداع الذي يخترق الزمن كما يكون في الحديث .

أما الحداثة فتعني لغويا : «إجاد ما لم يكن موجودا من قبل ويظل هذا حديثا ما بقي فتيا غير مألوف؛ أي ما بقي في منأى عن فعل العادة»[1]

ورد في معجم الوسيط مادة (حدث) ما يلي :

« الحداثة : سن الشباب و يقال : أحذ الأمر بحداثته بأوله و ابتدائه»[2] ويتضح أن الحداثة هي بداية كل شيء وأولها وهي كمفهوم يشغل حيز التعدد والاختلاف فنجده يحمل معاني جمة يحددها حقل الحداثة «فكلمة الحداثة تجري مجرى الدال المتعدد الوجهات طبق تعدد صوره اللغوية القائمة على أذهان المستعملين»[3] وإن كنا نعجز عن تحديد المجالات التي غزتها الحداثة لكثرتها فعل الأقل يمكن أن نعطي أمثلة توضح بأن الحداثة تلبس معنا جديدا كلما تغير المجال الذي وجدت فيه

2- جذور الحداثة العربية :

ارتبطت الحداثة بالنقد واللغة إذ يبدو ان البحث في جذور الحداثة العربية أوغل قدما من البحث عنه عند العرب «فيرى النقاد أن الحداثة تعود إلى القرن السابع الهجري، أي أن بوادرها اتجاه شعري جديد تمثل في بشار ابن برد، ابن هرمة، أبي نواس، مسلم ابن الوليد أبي تمام، ابن المعتز، الشريف الرضي، وأخرون»[4] .

هنا يجدر بينا القول أن الحداثة حتى وإن لم يصرح بها قديما، وبالتحديد في القرن السابع للهجرة إلا أنها كانت سمة بارزة في التمرد على القديم بشتى أشكاله من عزوف عن المقدمة الطللية والأغراض الشعرية كالغزل التي أصبحت كصنم للشعراء الذين لم يتجوزوها قبلهم ونظموا أشعارهم على منوالها . كما امتدت الحداثة إلى طه حسين وجماعة الديوان* وجماعة أبولو* وشعراء المهجر*

3- الشعر التفعيلي :

الشعر الحر هو «ذلك الشعر الذي لا يتقيد بالوزن أو بالقافية وقد ابتدعه الشاعر الفرنسي "لافونتين" La fantune في القرن السابع عشر بنظمه حكايات الحيوان في

---

[1] - عبد المجيد زارقط : الحداثة في النقد العربي المعاصر، ط1، دار الحرف العربي، بيروت-لبنان، 1991، ص 15.

[2] - مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص 160 .

[3] - عبد السلام المسدي : النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة للنشر، بيروت، 1983، ص 11 .

[4] - أدونيس : زمن الشعر، ط2، دار العودة، بيروت، 1987، ص 27 .

*- جماعة الديوان : تتكون من الشعراء النقاد محمود عباس العقاد، عبد الرحمان شكري، إبراهيم المازني أصدرت أول إنتاجها سنة 1927 .

*- جماعة أبولو الشعرية : حركة أبولو تأسست سنة 1932 واستمرت حتى عام 1938 .

*- شعراء المهجر : المدرسة المهجرية تجسدت من خلال الربطة القلمية ورائدها جبران خليل جبران .

أبيات ذات أصول مختلفة، وقواف متباينة ولكن العصر الذهبي لهذا النوع الشعري الجديد في فرنسا منذ 1886 حين ازدهرت المدرسة الرمزية في الشعر التي اعتمدت على تحسين الأصوات بدلا من القافية، وعلى الإيقاع بدل الوزن، ويعتبر جوسطاف كان Gustave kahn أوضح مبين للمميزات هذا الشعر في المدرسة الرمزية الفرنسية، ويمكن القول بأن أغلب الشعر المعاصر في أغلب اللغات قد تحول إلى هذا النمط الشعري»[1]

عن حركة الأدب الأمريكي والإنجليزي «وحذا حذوه شعراء أخرون حتى عام 1947، وفي الطور الثاني الذي بدأ عام 1947 استخدم مصطلح الشعر الحر لتسمية نمط آحر من النظم قام على أساس البحور الصافية أي تلك التي تتألف من تفعيلة واحدة او تختلف في التفعيلة الأخيرة، كما تختلف أطوال أبياتها . وتتبع هذه الطريق الشعر غير المنتظم versirreglier الذي كتبت به بعض القصائد الغنائية الإنجليزية»[2] .

فنحن إذن إزاء نوعين من النظم مختلفين تحت مصطلح واحد هو الشعرية العربية المعاصرة والأصح أن يسمى بشعر التفعيلة خاصة في التجربة الشعرية العربية المعاصرة لأنه ليس حرا كما يتوهم البعض من القراء والدارسين، ويعتبر كل من "نازك الملائكة"، "وبدر شاكر السياب" رائدي هذا الشكل الشعري وإن اختلف في أيهما نظم أول قصيدة في شعر التفعيلة وفي هذا السياق يحكي "سعيد بن زرقة" مثلا قصة بداية الشعر التفعيلي بقوله « تبدأ في ديسمبر 1947 حيث نشرت "نازك الملائكة"، قصيدة من نوع جديد وبشكل مغاير للنموذج القديم، هذه القصيدة سمتها "الكوليرا" .

وقد نشرتها في مجلة العروبة البيروتية، وفي نفس الشهر نشر "بدر شاكر السياب" مجموعته الشعرية "أزهار ذابلة" وكان الديوان يحمل في طياته قصيدة بعنوان "هل كان حبا" وهي قصيدة متنوعة القافية جاءت بالوزن المختلف، وبهذا تصبح مسألة البداية والريادة متشابكة وحساسة جدا، وخاصة ان كلا الشاعرين كتبا في نفس الزمن وفي نفس الوتيرة»[3] وعلى كل حال ادعى كل منهما أنه صاحب الريادة وحاول التدليل على ذلك .

4- الشعر التفعيلي في الجزائر :

[1] - مجدي وهيبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 213 .

[2] - س موريه : الشعري العربي الحديث 1970/1800، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر شفيع السيد، وسعد مصلوح، (د:ط) دار الغريب للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 2003، ص113 .

[3] - سعيد بن زرقة : الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، ط1، الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 2004، ص99/98 .

«في منتصف الخمسينيات طالت شعرنا ظاهرة جديدة مع جيل جديد من الشعراء الشباب ألا وهي الشعر التفعيلي حيث يؤكد معظم الدارسين على أن البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه إنما بدأت مع اول النص من الشعر التفعيلي في الصحافة الوطنية وهو قصيدة "طريقي" "لابي القاسم سعد الله" _رحمه الله_ المنشورة في جريدة "البصائر" في تاريخ 23 مارس 1955، وبتحديد في عددها (313)، وقد ذكر بأنه كتبيها بالأبيار يوم 15 مارس 1955، ويؤكد "صالح خرفي" أسبقيته على "أبي القاسم سعد" الله في تجربة الشعري التفعيلي في الجزائر وأن أول ما كتب هذا اللون زمن الثورة إنما جاء بعده.

إن هذه التجربة الشعرية الجديدة في الشكل والمضمون فتحت الطريق أمام شعراء أخرين لاقتحام هذه المغامرة . فتوالت الكتابة الشعرية على منوال غير تقليدي وتفاوتت التجارب الفنية بين شاعر وآخر، ونذكر من هؤلاء أحمد الغوالمي، عبد الرحمان زناقي، عبد السلام حبيب، محمد الأخضر السائحي، وغيرهم»[1] .

إن السبب الرئيس الذي كان الدافع لخوض غمار هذا الشكل الجديد هو نكسة 8 ماي 1945 والتي راح ضحيتها الألاف من الجزائريين الأبرياء «حيث أنهم بحثوا عن شكل جديد في التعبير وضرورة التحول من القالب التقليدي الهندسي الصارم على قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، ويتفاعل مع التطورات السياسية، والثقافية، والاجتماعية، التي كانت تعيشها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية»[2]، وكتابة هذا النوع من الشعر إنما جاءت على أيدي الشعراء المغتربين بالمشرق العربي، ونحن نعلم بأن المشارقة أحدثوا ثورة كبرى في ميدان الأدب في تلك الفترة متأثرين بالأدب الغربي الذي عرف تطورا مذهلا شأنه شأن الصناعة، فما كان على الجزائريين سوى احتواء التجربة وسعد الله نفسه اعترف بفضل المشارقة عليه في كتاباته للقصيدة التفعيلة، حيث قال :« غير أن اتصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق _ولاسيما_ واطلاعي على المذاهب الأدبية و المدارس الفكرية والنظريات النقدية حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من التقليدية في الشعر، متماشيا مع هذا الخط نشرت بعض القصائد التي كانت رتيبة التفاعيل ولكنها حرة القوافي، ثم لم ألبث أن تحررت من التفاعيل أيضا»[3] .

[1] - صالح حرفي : الشعر الجزائري الحديث، (د:ط)، م و ك، الجزائر، 2002، ص64 .

[2] - محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، 1985، ص 152 .

[3] - عبد الله الركيبي : الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى،(د: ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 68 .

الفصل الأول

الصورة الشعرية

الصورة الشعرية هوية الإبداع والعلامة الدالة على انتمائه لدائرة الشعر، لذا وضع النقاد القدامى شروطا ونواميس محددة ينتمي هذا الفن بل لابد أن يتحرى الشاعر كثيرا في تعامله مع اللغة حتى لا ينحرف مع لغات أخرى تبعده عن صفة الشعر في عمله .

1- مفهوم الصورة الشعرية :

أولا- الصورة الشعرية في الخطاب النقدي القديم :

يرى بعض الباحثين العرب المعاصرين بأن «تماهي الشاعر الجاهلي مع لغته وقربها الزماني من روحها البدائية الأولى، جعلت لغتهم تصورية لذلك تكثر هاته النماذج في الشعر العربي في مرحلة ما قبل الإسلام دون أن يعتمد التصور فيه بالضرورة على

الوسائل البلاغية»[1]، وكان أول من أشار إلى أهمية التصوير الأدبي هو "الجاحظ" حيث قال :«المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع، وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير»[2] . ويقصد الجاحظ هنا «طريقة مخصوصة في صياغة العبارة وتأليفها لتحقيق الغاية الكبرى وهي البيان»[3]، ويشير كذلك إلى ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت نقادنا القدامى كثيرا، فالشعر ليس أفكارا ومعان فقط بل صياغة جميلة ترتكز على التصوير، واستشف جابر عصفور من مقولة الجاحظ ثلاث مبادئ «أول هاته المبادئ أن الشعر أسلوب خاص في صناعة الأفكار والمعاني كما أنه يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي لا موقف من المواقف، وثانيها أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم بجانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية أي ان التصوير يترادف مع ما نسميه بالتجسيم، وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له بطريقة التشكيل و الصياغة، والتأثير والتلقي وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بيها ويصور بواسطتها»[4]، وعلى الرغم من تباين مصطلحات التصوير في كتب الجاحظ إلا أنه « يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي»[5] أما النقاد الذين تلوا الجاحظ فكان حديثهم عنها حديثا عابرا بالإشارة إلى جانب من جوانبه كالتشبيه مثلا إلى أن نصل إلى "عبد القاهر الجرجاني" «الذي تميّز منهجه في دراسة الصورة على سابقيه حيث أرجح الجودة في الشعر إلى النظم واتحاد المبنى والمعنى وبعد أن فصل سابقوه بينهما الصورة عند الجرجاني ليست الشيء نفسه و إنما هي مميزاته المفرقة له عن غيره سواء أكانت في الشكل أم في المضمون لأن الصورة مستوعبة لهما، فقد نظر للشعر على أنه معنى ومبنى لا سبق لأحدهم على الأخر وهما ينتظمان في الصورة »[6] .

ثم يحددها بقوله «فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزائها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينهما مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب

1 - علي البطل : الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ط2، دار الأندلس، 1981، ص26 .

2 - عمر ابن بحر أبو عثمان الجاحظ : الحيوان، تح يحيى الشامي، ط2، دار الأندلس، 1981، ص27/26 .

3 - حافظ رقيق : شعر التجديد في القرن الثاني الهجري (بشار، أبو نواس، أبو العتاهية)، ط1، دار صامد للنشر والتوزيع، 2003، ص17 .

4 - جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص257 .

5 -المرجع نفسه، ص 02 .

6 - بشرى صالح موسى : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، 1994، ص 23 .

والحذق لمصورها أوجب»[1] وهو ما يؤكده النقاد المحدثون في العلاقة بين طرفي الصورة التي تزداد قوة وجمالا كلما كانت بعيدة ومتناقضة أي كلما زاد البعد العلاقي الظاهري في الصورة كلما حملت معانا أكثر وجلل أكبر، «وقد تكون الصورة أشد تعقيدا إذا اجتمعت فيها عناصر من طبائع مختلفة، متباعدة تحتم علينا إعادة ترتيبها للوصول إلى تنظيمها وسياقها»[2] لذلك أجمع قسم كبير من الدراسات المعنية بالمصطلح على اقتراب الصورة عنده (عبد القاهر الجرجاني) من الدلالة المعاصرة وتحديده تحديدا يبعده عن الإبهام في نقدنا القديم ولذلك فإن الجرجاني هو الناقد العربي الوحيد الذي توصل إلى بلوغ أسرار البلاغة ودور الصورة وأثرها في المعنى يمكن تحديد أهمية الصورة على انها خاصية مميزة تميز الأدب عن غيره ومصدر كل صورة في الشعر وكل صورة تتشكل في الخيال قبل أن تتشكل في اللغة لذلك عرّف الشعر قديما على أنه «كلام موزون متخيل»[3]

وقد تجسدت الصورة الشعرية في أبعاد نذكرها على النحو التالي :

أ- التشبيه : هو اول طريقة تدل عليها الطبيعة لبيان المعنى، وهو في اللغة التمثيل وعند علماء البيان: مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة كقولك : العلم كالنور في الهداية . وتتمثل بلاغة التشبيه « البيان والإيضاح وتقريب الشيء إلى الإفهام و أكثر ما يستعمل في العلوم والفنون أما بلاغته من حيث الصورة الكلامية التي يوضع فيها متفاوتة فأقل التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذكرت أركانه جميعا لان بلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أن المشبه عين المشبه به ووجود الأداة ووجه الشبه معا يحولان دون هذا الادعاء»[4]

إن التشبيه صورة بارعة في التمثيل وكلما كلن بعيدا كلما اتسعت دائرة الخيال وأثر في النفوس وأدى إلى الإعجاب به والإبحار والتيهان في صورته أما فما يخص ذكر أركانه من عدمها فإنه كلما ذكرت أركان التشبيه كلما قلت قوته البلاغية وقطعت حبل التخييل وأدت إلى قصر في الأفكار والحذف في أركانه سبب في ارتفاع درجته وقوته البلاغية .

ب- الاستعارة : تعد الاستعارة من أهم مباحث علم البيان فهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد أطرافه، إما المشبه أو المشبه به، وترد الاستعارة في اصطلاح البيانيين بأنها « استعمال اللفظ في غير موضع له لعلاقة المشابه بين المعنى والمعنى المنقول عنه، والمستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إيراد المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيها

1 - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، ط1، المكتبية العصرية، بيروت-لبنان، 2003 .
2 - دريزة سقال : من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، ط1، دار الفكر اللبناني، لبنان، 1993، ص 12 .
3 - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، تح محمد الحبيب بن خوجة، ط3، دار العربية للكتاب، تونس،2008،ص89.
4 - أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، (د: ط) دار الجيل، بيروت-لبنان، (د: ت)، ص157 .

مختصرا لكنها أبلغ منه»[1]. وتقوم الاستعارة على ثلاث أركان أساسية هي : المستعر منه وهو المشبه به، والمستعار له وهو المشبه، المستعار هو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة وتنقسم إلى قسمين :

- ✓ استعارة تصريحية وهي ما صرح بلفظ المشبه به .
- ✓ استعارة مكنية وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه .

ج- الكناية : «هي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى»[2]

وتنقسم الكناية باعتبار المكنى إلى ثلاثة أقسام :

- ✓ كناية عن صفة
- ✓ كناية عن موصوف
- ✓ كناية عن نسبة

يرجع "عبد القاهر الجرجاني" علو منزلة الكناية وبلاغتها من التصريح في قوله« إن الكناية أبلغ من التصريح إنك بما كنّيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى انك زدت في إثباته لها فجعلته أبلغ و آكد و أشد، فليست المزية في قولهم (جمّ الرماد) انه دل على قرى أكثر، بل إنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إجابا هو أشد، وادعيته دعوى أنت بها أنطق وبصحتها أوثق»[3]

د- المجاز المرسل : يعرف المجاز بأنه الكلام الذي لم يستعمل فما وضع له أصلا ولابد له من قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي فيكون استعارة إذا كانت العلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي تقوم على المشابهة، أما إذا قامت على غير المشابهة، فهو مجاز مرسل . وليس للمجاز المرسل علاقة واحدة مثل الاستعارة وإنما له علاقات كثيرة منها السببية، المسببية، والجزئية، والكلية، واعتبار ما كان وما يكون والحالية ...

«عالج نقدنا القديم (قضية الصورة الفنية) معالجتا تتمشى والظروف الحضارية تكشف عن تصوّره الخاص لطبيعة الصورة الفنية ووظيفتها»[4]

ثانيا- الصورة الشعرية في الخطاب النقدي الحديث :

1 - المرجع السابق، ص184 .
2 - على الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الوضحة، ط1، مكتبة البشرى، باكستان، 2010، ص125 .
3 - عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق، ص117 .
4 - جابر عصفور : المرجع السابق، ص8 .

تباين النقاد العرب المحدثون في نظرتهم إلى مفهوم الصورة وكذا اللغة الشعرية فمنهم من تبنى أطروحات النقد الأوربي وأنكر وجودها في أدبنا العربي القديم اصطلاحا ومفهوما، لذلك كانت النصوص الشعرية القديمة مدونة يطبق عليها اعتمادا على الدراسات النقدية الغربية، ومن ذلك مصطفى ناصف في كتابه الصورة الأدبية وهو من الدراسات العربية الاولى التي تناولت الموضوع في كتابه" الصورة الأدبية"، فهو بتأثره بآراء النقاد الغربيين واعتمادها يقول: « ولست أبغي من وراء الصفحات اليسيرة الملقاة بين يديك إلا أن تشاركني الإحساس بكل تلك المشاكل التي لا يعرفها النقد القديم»[1] ومن النقاد الذين انصفوا القديم ولم ينسبوا الفضل للجديد وحده ويمثل هذا الاتجاه "جابر عصفور" الذي وقف بين المنظرين لأصالة الصورة في تراثنا النقدي ومن أنكر وجودها تلميحا أو تصريحا في قوله : «الصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي ....ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها هذا المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض و التناول، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاتمام»[2] .

تتردد في كتب النقد الحديثة التي تناولت موضوع الصورة الشعرية و التخييل تغيرات مثل التصور التقليدي للصورة، الصورة البلاغية .

ثالثا- المفهوم الأسلوبي للصورة الشعرية :

من المسلم به أن الأسلوبية فرع من اللسانيات لأنها نتيجة لتزاوج بين اللسانيات و النقد الأدبي أو هي محاولة لتوظيف اللسانيات منهجا ونتائج في دراسة النصوص ابتغاء الكشف عن ظاهرة الأسلوب بتعقيداتها .

وطبيعي أن يكون الاهتمام الأول بالأسلوبية متجها صوب النصوص الفنية أكثر، فقد عرف الاسلوبية بأنها «علم يعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني»[3] ويقول "أحمد درويش" : «الأسلوبية ... تعنى بالوصول إلى وصف و تقييم علمي محدد بجماليات التعبير في مجال الدراسات الأدبية واللغوية على نحو خاص»[4] .

ويري بعض الباحثين بأن الشعرية «هي استكمال للأسلوبية بحث ان الشعرية لا تقف عند حد ما هو حاضر، وظاهر من البناء اللغوي في النص إنما تتجاوزه إلى سبر ما

1 - مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1983، ص7 .
2 - جابر عصفور : المرجع السابق، ص7 .
3 - عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص 52 .
4 - مسعود بودوخة : الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، 2011، ص9 .

هو خفي وضمني كما أنها تقيم اعتبارا لما ينشأ في نفس القارئ من أثر»[1] فنجد بأن الشعرية محورها هو الإجابة على سؤال من قبيل ما الأدب ؟ وكما يقول "تودروف" «لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة ... لكنها تبحث عن هذه القوانين داحل الأدب ذاته»[2] وبهذا ترتبط الشعرية والأسلوبية بأنهما مصطلحان ذا منحا جمالي وضح، «تهتم بالاستعمال الفني للغة والتوظيف المقصود لتقنياتها، وليس الغرض التوصل العفوي العادي بل بغية توليد الانطباع الجماعي»[3] .

2- تجليات الصورة الشعرية في المجموعة الشعرية(آيات من كتاب السهو) :

: أولا- مصادر الصورة الشعرية عند الشاعر فاتح علاق :

يتناول هذا المطلب اهم مصادر الصورة عند فاتح علاق و موضوعاتها من خلال التطرق إليها بالقراءة والتحليل، وللصورة عنده مصادر عديدة ذات علاقة بموضوعاته المتنوعة فهي منطلق تجربة الشاعر ويخوض فيها ليعبر بذلك عن تجربته الشعرية وما يجول في خاطره وهذه المصادر هي التي تجعل الصورة الشعرية عنه أكثر إيحاء في التعبير، وعند تفحصنا موضوع الصورة الشعرية في "آيات من كتاب السهو" وجدنا أنها تعود إلى مجالات عديدة التي تعد مصادر أساسية لهذه الموضوعات ومن ثمة حاولنا جاهدين القبض على الصور الشعرية الموجودة والوقوف على الخلفية الإبداعية التي تحكم إبداع الشاعر "فاتح علاق" وقد هيكلناها على النحو الآتي :

أ- الطبيعة :تعد طبيعة الجزائر خلابة ومتنوعة التضاريس، من جبال وأشجار، وأودية وأنهار والبحر وشواطئ وغيرها التي صورها الشاعر "فاتح علاق" بصور خلاقة بإثراء الصورة الشعرية في المجموعة كالجبال والطيور والزهور والبحر وغيرها التي يزخر بها الشعر المعاصر، وأصبح يستخدمها كدلالات لرموز الحياة، ونجد في هذا المجال الشاعر مهتما بالأشجار، والجبال، والبحار، والصخور- والفصول، والظلام، والنور، والجهات، وغيرها فقد شغل هذا المصدر من الصورة إجمالية حيزا كبيرا في المجموعة الشعرية .

ومن الصور التي تضمنتها المجموعة الشعرية في هذا المجال _الطبيعة_ صورة الشجر يقول الشاعر في قصيدة "في اتجاه الوطن"

---

1 - قاسم عدنان حسين، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ط1، مؤسسة علوم القرآن، الإمارات، 1992، ص 104/103 .

2 - نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية، (د:ط) الشركة المصرية العالمية للنشر، (د:ت)، ص385 .

3 - مسعود بودوخة : المرجع السابق، ص10 .

إلى أين تمضي ؟
إلى شجر فارع
يشاركني لغتي العالية[1]

نلاحظ أن الشاعر استخدم الشجر الفارع على سبيل الكناية ليشاركه لغته، وفي العادة فإن الإنسان هو الذي يشارك اللغة ويتداولها مع الأشخاص الأخرين وليس الشجر وهنا تلميح وتصوير شعري إلى أن الشاعر لم يجد من يشاركه ويقاسمه أفكاره في مجتمع لا يعرف النظر إلى اللغة العالية التي لا يتعلمها الا المميزون ومنهم الشعراء .

ويقول في قصيدة "انكسارات ربيعية"

تفجّر بوجه الصخور
وحث الشجر
على السير نحو الجبال
وحث الجبال
على السير نحو المطر[2]

نلاحظ في هاته الأسطر تصوير الشاعر لعدة معالم ومظاهر طبيعية منها الصخور والجبال، والمطر وقد صوّر هاته التضاريس في صورة متناغمة تمثلت في غابة من الأشجار وجبل ونهر ومجموعة من الصخور، واستعمل لفظ (تفجّر) دلالة على القوة في وجه الصخور المعروفة بالقسوة، وهنا استعارة مكنية وهي حذف المشبه به وهو الإنسان وترك لازم من لوازمه الوجه ويواصل في الأسطر الأخرى مخاطبة الطبيعة باستعمال الفعل (حثّ) وربطه بالسير دلالة على الركود والرتابة التي تسود الحياة الاجتماعية وقد وظف الصورة كتجسيد للحالة والحل معا، والحث على السير أي التقدم والازدهار، استخدم الجبال هنا للدلالة على ذلك وهي القمة العالية أما المطر فهو علة الحياة حيث بسقوطه تزدهر الحياة .

كما نجده يقول في قصيدة "كتابي"

هذه الأرض صالحة للردى
تسقط منا الغصون لتعبر هذا المضيق
تسقط منا الجذوع لنمشي ![1]

1 - فاتح علاق : آيات من كتاب السهو، (د: ط) دار هومة، الجزائر، 2001، ص21 .
2 - المصدر السابق : ص 26 .

عمد الشاعر هنا إلى تصوير الأرض و الغصون، والجذوع، فلأرض هنا هي الأرض العربية التي لا تصلح إلا للموت ويرجع ذلك إلى الخضوع والذل الذي استحكم بها وسقوط الأغصان هو الموت الذي يصيب أبناء الأمة حيث أنه كلما تدخل الأمة العربية في أزمة لا تخرج منها إلا بخسارة أرواح كثيرة من فلذات كبدها، وعبر عن الفرج غير السعيد الذي انتهى بخسارة الأرواح بالمضيق فهو غير سعيد بهاته النتيجة أما الجذوع فقد رمز بها إلى القيم و الثوابت لهاته الأمة وقد هدمت الأسس والمعتقدات حتى تواكب التطور و تساير الأمم الأخرى .

ب- الموروث الديني : يستخدم الشاعر المعاصر العديد من الصور المتعلقة بالدين وذلك راجع لتأثره بالدين الإسلامي وانتمائه إليه والاطلاع على الديانات الأخرى وقصص الأنبياء وبعض المذاهب . ونجد في المجموعة الشعرية "آيات من كتاب السهو" صورا عديدة متعلقة بهذا المجال ساهمت في تشكيل عقل الشاعر وتأثيرها على فكره فهي من العوامل المهمة في تكوين مخيلة الشاعر، وظفها الشاعر "فاتح علاق" لإثراء تجربته الشعرية، واستمدها من القرآن الكريم، السنة النبوية الشريفة، قصص الأنبياء والصحابة، والمتصوفة وغيرها .

نجده يقول في قصيدة "إيمان"

سيعود إبراهيم محتطبا
حتى يرى نمرود في اللّهب
يا نار كوني حارة أبدا
لا تتركي أثرا على التّرب[2]

نلاحظ أن الشاعر هنا يتناص مع قصة النبي إبراهيم في سورة ص من القرآن الكريم في تصويره فذكر إبراهيم عليه السلام وقصته مع النمرود ومع قومه لما ألقوا به في النار، والصورة الأولى تجسيد للحق الذي لابد له أن ينتصر يوما ما مهما طال الزمن وأن نهاية الظالم لا ما حال فهو هالك، أما الصورة الثانية فهي تناص ديني في قوله تعالى { قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْداً وَسَلَاماً عَلَى إِبْرَاهِيمَ}[3] فالشاعر وظف صورة من القرآن في رحمة الله بعبد الصالح، ليوظف الشاعر رمز النار لإبادة الظالم وإزالة تجبره وجبروته .

يقول في قصيدة "من مذكرات عبيد ابن الأبرص"

1 - المصدر السابق : ص 57 .
2 - المصدر السابق، ص97 .
3 - القرآن الكريم : سورة الأنبياء، الآية 69 .

" ستلقي القوافي برأسي إلى شفة السيّف
أو سدرة المنتهى"[1]

نلاحظ أن الشاعر تأثر بحياة الرسول عليه الصلاة والسلام ومنها قصة الإسراء و المعراج، لما عرج بالرسول صلى الله عليه وسلم إلى سدرة المنتهى، وصوّر الشاعر "فاتح علاق" النهاية إما درامية التي تكون تحت حد السيف أو السعيدة ببلوغ سدرة المنتهى المعبر عنها بالنعيم والسعادة ورخاء العيش ورغدة، فهو يرى بأن قوافيه سلاحه الوحيد في التعبير عن الوضع وهو قائل ما في جعبته لما حالة ولا رجوع وقد راهن على النهاية .

ج- الموروث التاريخي :يستخدم الشاعر المعاصر الصورة المتعلقة بالتاريخ وذلك راجع لارتباطه الوثيق بتاريخ أجداده وتاريخ الأمم الأخرى فنجده يوظف الكثير من الصور التاريخية منها : أسماء الشهداء والحروب، والأماكن والمدن التاريخية وغيرها للتعبير بها والاعتبار بما سبق ونجد الشاعر "فاتح علاق" قد وظف الصور التاريخية في "آيات من كتاب السهو" منها ما هو متعلق بتاريخ الجزائر، ومنها ما تعلق بأمم أخر .كل هذه الصور ساهمت في إثراء تجربته الشعرية وتوسيع مخيلته بإضفاء لمحة تاريخية على قصائده حيث يستحضرها للتعبير عن واقع الحياة وذلك للتذكير ببطولات السلف ودفع الجيل الحالي للاقتداء به .

نجد الشاعر يقول في قصيدة " قيامة الشهيد"

أنا ديدوش والعربي
أنا زيغوت والحواس
أنا لطفي وبوجمعة
فلتطفئوني إن قدرتم شمعة شمعة
سأظّل أصرخ في المد المدى :
لكـ الطوفان يا حجّاج
يا شانق الدمعة[2]

وظف الشاعر هنا الصورة التاريخية يصور لنا فيها شخصيات من أقطاب الثورة التحررية، وهذا تشبيه بليغ حيث حذف الأداة ووجه الشبه وترك المشبه والمشبه به بقول (أنا ديدوش) حيث وظف الضمير "أنا" ثلاثة مرات وهنا دليل على التشبث بالجيل

1 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 53 .
2 - المصدر السابق ، ص 25 .

الثوري في حب الوطن، كما أنه ذكر صورة أخرى وهي (لك الطوفان يا حجّاج) وجاءت بصيغة الدعاء أو التمني، وهي التمني بزوال الظلمة والطواغيت الذين ضربوا رقاب الناس بتجبرهم وهذا تناص شعري مع التراث القومي، وهناك مجموعة من العلائق بين الطاغية في الماضي و طواغيت الحاضر العرب . ونجد أنه عبّر بصورة أخرى وهي (شنق الدمعة) وعادة الشنق للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية ليبرز مدى الظلم السائد و الاحتقار الشديد والإسكات بطريقة تمنعه وتسلبه كل حريته للتعبير عن هذا الظلم .

ونجد تصويره أيضا في قوله من قصيدة "التتّار"

هجم التتار مع العواصف
لا تغادر وجهك الدامي
ولا تهجر عيونك
إن هذه الأرض زلزلة
وهذا القلب وارف[1]

في هذه القصيدة فإن الشاعر يجسد بصورة تاريخية أخرى وهي التتار، وقد اقترنت لفظة التتار بالعاصفة واتحدا والدليل هو حرف (مع) الذي يفيد المعية، وهي صورة مجازية استحضرها من التاريخ القديم وعكسها على الواقع السائد المعاش، فالتتار صورة تاريخية عن الفتك والدمار والهول الذي حل بالعرب لما هجم التتار، وقد جمعها بالعواصف لما تحمله العاصفة من جو شديد ورياح قوية وأمطار غزيرة وغيرها مما يحيل على رعب المشهد وقصوته .

د- الموروث الأسطوري :يوظف الشاعر المعاصر العديد من الصور الأسطورية في شعره وذلك لتأثره بالأساطير القديمة خاصة اليونانية منها وكذا العربية، ونجد أن الشاعر "فاتح علاق" اتخذ من الأساطير القديمة مادة يتكؤ عليها وينهل منها خدمة للصورة وخدمة للتجربة الشعرية ولقد كان اختياره للرموز الأسطورية التي تساهم في خلق رسم جديد غير عبثي عشوائي، وإنما نابع من رغبة تخص الشاعر نفسه، فيخرجها في قوالب شعرية دلالية تؤدي وظيفة معنا معينا يخص الحياة الاجتماعية الحالية وهو سر اكتمال جمال الصورة عنده .

ومن الصور الأسطورية الموظفة عند "فاتح علاق" ما نجده يقول في قصيدة "أوديب في دلفي" :

آن أن ينحل صوتي

1 - المصدر السابق، ص36 .

وأري من موت موتي
ما بطيبة
من رموز خبأتها عينُ دلفي
عن حبيبه
راعها الطوفان في الأرض الغريبة[1]

وظف الشاعر في هذه القصيدة صورا من شعرية نابعة من التراث اليوناني، حكاها في قالب أسطوري صوّر بها الواقع المعاش، حيث أن طبية مدينة أسطورية يونانية كان لها ملك هو "لايوس" فهو يصفها هنا بالملك فنجدة يقول "ما بطيبة" أي أني لا أطمع في الملك، ودلفي هو معبد يوناني يستطلعون منه النبوءات، وهما دلالة على أن الشاعر يتنبؤ بالموت لكل عربي وهذا بسبب الفتن والعدوان الذي يصيب الأمة .

ونجده يقول في مقطع آخر من قصيدة "العنقاء"

سأنهض (مثل عنقاء الرماد من الدمار)
مدّي أصابعك النحيلة في نثاري
واستعيدي الجمر
إني رأيتكم في فؤادي
تطلقين الصّقر[2]

وظف الشاعر صورة أسطورية أخرى قد استعارها من الأسطورة العربية العنقاء الدالة على الموت والبعث من جديد بعد الاحتراق كما هو معروف عن أسطورة العنقاء، استخدم الشاعر الصورة دلالة على ما يصيب الأمة من ظلم وموت لبطل من أبطالها الثائر ضد الظلم سيولد بطل آخر ويحارب الطغيان مثل مل يحدث لطائر العنقاء فإنه حتى و إن استشهد الاجداد سيخلفهم الأحفاد لتحرير الأمة والوصول إلى التحرير .

ه- الحيوان : يوظف الشاعر المعاصر الحيوانات في صور شعرية يعبر بها عن واقع معاش أو يحيل بها إلى دلالات كثيرة، فيوظف الأليفة منها والمفترسة، الطائرة منها والزاحفة، صغيرها وكبيرها، لتبليغ معنا معين، وقد اهتم الشاعر" فاتح علاق" بالحيوان ووظفه في شعره كان مصدرا وإلهاما للصورة الشعرية .

يقول في قصيدة "أوديب في دلفي"

1 - المصدر السابق ، ص 32 .
2 - المصدر السابق، ص 107 .

ينهش الثعبان قلبي
تأكل الديدان صبري
وتصيء العقرب السّوداء في عزّ انتثاري[1]

عمد الشاعر في هذه الكائنات الحيوانية المتمثلة في (الثعبان، الديدان، العقرب السوداء) فالثعابين والعقارب من الزواحف التي يكرهها الإنسان لأنها تحيل على الفتك والموت وتبعث في نفسه الرعب أما الديدان تحيل للاشمئزاز وهي من الحشرات التي ينفر الإنسان منها، وظف الشاعر صورة الثعبان الذي ينهش القلب جراء الخوف الذي يكمن داخله، أما صورة الديدان فقد عمد الشاعر إلى استخدامها دلالة على نفاذ الصبر شيء فشيء لأن الديدان تقتات على طعامها بشكل بطيء وخفي، أما صورة العقرب السوداء في دلالة على الخوف والموت .

كما لحظنا وأضفنا مثالا آخر في صورة الحيوان عن الطيور التي تشد انتباه الشاعر ويشكل منها صورا شعرية رائعة مثل (الهدهد، الخفاش، الغراب، البومة، البلبل، الصقر، الديك) يقول في قصيدة "الريح والسلاحف"

وترى الدّيك يكبّر
يومها تدرك أن الحق واقف
فالعن البومة والحرباء واكسر
ظهر هاتيك السّلاحف[2]

وظف الشاعر الديك كصورة طبيعية حيوانية ليجسد بها الحق الذي يشابه بزوغ الفجر وتبيان الحق فتراه يصفه بالتكبير فهو عنده رمز مبارك، كما نجد أن صورة الديك دلالة على الحق والانتصار، أما البومة فهي صورة عن الشؤم الذي يسكن المجتمع، والذي يعمل الشاعر على زرع الأمل فيه فيقول (العن البومة) أي دع التشاؤم جانبا وهما تقابل بين طائرين أحدهما حياته بالليل وهو البومة وطائر يعلن النهار وهو الديك .

ثانيا- أنماط الصورة الشعرية وأبعادها الأسلوبية في "آيات من كتاب السهو":

1 - المصدر نفسه، ص34 .
2 - المصدر السابق، ص 105 .

الصورة الشعرية هي محصلة تنصهر فيها مطالعة الشعراء وتجاربهم ومرجعياتهم مما يجعلها مكثرة بمؤشرات دينية، ثقافية، إيديولوجية، نفسية وغيرها، وقد لا يكون متلقي مطلعا عليها بل على العكس من ذلك فإن المتلقي يستثمر قراءته وتجاربه التي تكون في نقابل مع ما قرأ، وقد حاولنا في قراءتنا للصورة الشعرية هيكلتها ضمن أنماط عند الشاعر "فاتح علاق" في هاته المجموعة الشعرية .

أ- الصور البلاغية :

الصورة التشبيهية : هي صورة تقوم على تمثيل شيء مجرد أو حسي بشيء حسي آخر أو مجرد، لاشتراكهما في صفة أو أكثر، ويقوم التشبيه أساس على مبدأ المقارنة التي يسعى فيها إلى ربط طرفي المقارنة، أما فما يخص وجه الشبه هو مجموع العلاقات الناتجة بين الطرفين، وتقوم الصورة التشبيهية في الشعر الناشئة عن التشبيه المرسل أو التشبيه بالكاف، والتشبيه البسيط والتشبيه المركب وتقوم الصورة التشبيهية في الشعر على كشف عوالم الأديب وتعميق دلالات معينة فهي المفعل الذي يأخذ نظرته إلى الوجود «فحين أن النظرة المعاصرة للتشبيه تقيم المتماثل طبقا للدراك الداخلي بحركة الأشياء و أفعال الشاعر بها ولم تكن الصلات بين الأشياء طبقا لنظرته الذاتية للموجودات وانفعاليه الخاص بها»[1].

إن التجربة الشعرية التي عاشها فاتح علاق ومارس تقوسها، بينها بنجاح التشبيه، يعتمد على الإيجاز والتوضيح في آن واحد، فالشاعر يوظف الإشارة دون تفصيل قي وصف التجارب المختلفة، كما نجح في ايصال المعنى بواسطة الصور البلاغية المختلفة لأنه انتهج الصدق الفني وهو أساس خلود الأعمال الأدبية ونجاح الخطاب لمختلف تشكيلاته ونجاح الصورة في إبلاغ المعنى للمتلقي .

وعن التشبيه في شعر فاتح علاق مثلنا بالمثال الموضح في قصيدة " سؤال"

هل يئس الحب
هل قطعت زهرة أضلاعي وهشم رأسي طل ؟!
هل خدشت نسمة معطفي
وخاصمني ياسمين وفل ؟!
كيف تصير الحبيبة شوكا
ويخرج من بطنه السم نحل ؟!
وكيف تحول كفاي قيدا

1 - بشرى صالح موسى : المرجع السابق، ص121 .

ورجلاي سجنا
وعيناي نافدة من حجر ؟![1]

استعمل الشاعر في هاته القصيدة التشبيه البليغ في قوله : (كيف تصير الحبيبة شوكا) حيث حذف أداة التشبيه ووجه الشبه وترك المشبه والمشبه به، وقد وظف هذا النوع لما يحمله من مطابقة بين المشبه والمشبه به، فالحبيب هو القرب والأمان والحنان، أمّا الشوك فهو رمز للجراح والتدامي، فإذا خان الحبيب أصبح مماثلا للشوك من حجر)، حيث يصوّر الشاعر حالة كفيه بالقيد ويقصد الألم والجراح، ورجلاي سجن صوّر رجليه بالسجن فهو يريد وصال حبيبته لكن كبرياءه يمنعه من ذلك، كما صوّر عينيه بالنافذة الحجرية التي يستحيل الرؤية من خلالها والقصد هنا أن الشاعر هنا لا يريد الرؤية حتى لا يفتح باب الجراح .

الصورة الاستعارية : تعد الصورة الاستعارية من أهم عناصر تشكيل الصورة، فهي الركن الأساسي الذي يخول للشاعر خلق الصور وإضفاء جوهر التشخيص على الموجودات في هذه الحياة وإعطائها السمات البشرية كالعواطف الإنسانية، وأيضا وسيلة الشاعر وسيلة الشاعر على اسقاط ألامه وأماله على ما حوله من مظاهر الطبيعة «فاذا كان التشبيه يحافظ على وضوح طرفيه وتميزهما فلا تداخل ولا تشابك، فإن الاستعارة تقوم على الالتحام والتوحد بين طرفيها حتى تمحي الحدود وتوحد الموجودات والماهيات وعليه فهي تطورية أكثر، أنها توحّد بين الحدين توحيدا تاما بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر، ولا يعني هذا أن أي صورة استعارية تتشكل بهذا المستوى الصياغي على الرغم مما تنتجه الاستعارة من مجالات إبداعية مطلقة للكشف والبوح المضمرات الغير مألوفة في الدلالة والتعبير»[2]

وتقوم عند شاعرنا على أساس التشخيص والتجسيم فقد حقق من خلالها لوحات استعارية ينهل منها في مجال المعنويات، ويندرج اطار آخر في قسم المحسوسات، ونجد رسم لوحات جميلة من أفكاره وأحاسيسه من المحسوسات والمعنويات مستعينا بأنماط التصوير عامة والاستعارة خاصة .

ومن الصور الاستعارية مثلنا في قصيدة بعنوان " انفجار"

غضب الحجارة لا يرد
وحلم شواطئي الثكلى نداء قاتل

1 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 110 .
2 - بشرى صالح موسى : المرجع السابق، ص 124 .

والبحر أسواري
من ينج من ذرات رملي
مد أسمائي وأنوائي
من ينج من ناري ؟[1]

نلاحظ في هذا المقطع أن الشاعر أعطى للحجارة صفة معنوية من صفات الإنسان وهي الغضب في قوله (غضب الحجارة لا يرد) وهذه استعارة مكنية حيث أنه حذف المشبه به وهو الإنسان وترك لازما من لوازمه وهو الغضب، كما ربط الغضب والحجارة لأن كلاهما قاس وصلب، وإن التعامل مع الحجارة هو التعامل مع الغضب إلى حد ما، فهو هنا يجسم سكون الحجارة وأن غضبها سيكون بقدر هذا السكون، كما نراه أعطى صفة معنوية أخرى من صفات الإنسان وهي الحلم في قوله : (حلم شواطئي) وهي أيضا استعارة مكنية حيث أنه حذف المشبه به وترك لازما من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية إلى حد يجسم فيه ما تعانيه الشواطئ من استعمار .

الصورة الكنائية : ترتكز الصورة الكنائية على الإخفاء والإستار والموازاة عن المعنى الأساس للفظ آخر من جنسه يدرك بالقرائن، ولا يقصد بالغموض وعدم الفهم ولكنه غموض فيه إيحاء ودعوة للمتلقي على إعمال فكره للوصول إلى المعنى والصورة المقصودة عند الشاعر وهنا تكمن البلاغة في عدم التصريح مباشرة بلغة بسيطة فلا يضفي على النص جمالا وشعرية ولكن تكمن في إضمار هذا المعنى وجعل المتلقي يصل إليه بتفاعل مباشر مع النص، وتعمل الكناية على تحقيق جواهر البلاغة بتكثيف المعنى وتعميقه بلفظ بليغ مبطن بالخيال يتطلب من المتلقي في الصور الكنائية أن يوظف ثقافته الأدبية وذكاءه في المراد من الألفاظ ما وراء الإخفاء والغموض «والكناية مظهر من مظاهر البلاغة لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصفت قريحته، والسر في بلاغتها انها صورة كثيرة تعطك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيها برهانها»[2] وتعتمد الكناية على معنيين المعني الأول : القريب المحسوس المفهوم من ظاهر اللفظ وغالبا لا يقصده المبدع، وإنما وضع دلالة والإشارة للمعنى الثاني وهو البعيد ويفهم بالذكاء عن طرق مختلفة وغالبا هو المقصود .

ب- الصور الحسية :

الصورة البصرية : إن أهم ما تعتمد علية الصورة البصرية هو اللون فلا تتمثل إلا نسبة عند الشاعر مقارنة بالحواس الأخرى فهي أكثر الحواس التي يدرك من خلالها الشاعر

1 -فاتح علاق : المصدر السابق، ص 86 .
2 أحمد الهاشمي : المرجع السابق، ص203

جمال الموجودات ويوظف صورها في شعره، ويصور مختلف المشاهد والحركات والألوان محاولة منه نقل تجربته الشعرية ورسم أطرافها وأبعادها « في بعض الأحيان يفتت الأشياء الواقعية في المكان ليفقدها كل تماسكها البياني الماثل أمامنا ولا يبق منها إلا صفاتها، كثيرا ما تعينه مثلا ما تعنيه قساوة الاحمرار دون أن عند الدم نفسه»[1] .

وعن هذا النوع مثلنا من قصيدة "بطاقة اللون الأسود" في قول الشاعر :

أمطر بصوبك أيها الدهر
أمطر فإني هاهنا صابر
هذا أنا كالبرج لم أزل
إن زلزلت أعصابك الحمر
أمطر فلست أرى السعادة في
غير النوائب فالهنا قهر
يا دهر مرت منك أيام
لم تكسيني أثوابك الخضر
من قال ثوبك أسود مخطئ
أنت الظلام وثوبك البدر
انت العيون السود من خلفها
نور يضيء وأنجم زهر[2]

اعتمد الشاعر في هذا المقطع من قصيدة "بطاقة اللون الأسود" على ألوان وهي (الأحمر، الأخضر، الأسود حيث وردت في قولة :

هذا انا كالبارج لم أزل
إن زلزلت أعصابك الحمر

صوّر الشاعر الدهر كأنه إنسان له أعصاب فاستعمل اللون الأحمر في وصفها وهو دلالة على القوة والغضب، فعندما يكون الإنسان شديد الغضب يحمرُ وجهه ويرتعش وتجري الدماء بسرعة في جسمه، فاللون الاحمر هنا من الدماء وهي علامة للحرب والموت، ونلاحظ هنا تشكل صورة بصرية جسدها اللون الأحمر وهو من اكثر الألوان بروزا ووضوحا في هذا العالم، لهذا عمد الشاعر لتوظيفه .

1 - عز الدين إسماعيل : المرجع السابق، ص129 .
2 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص98 .

ونجد أيضا في قوله :

يا دهر مرت منك أيام
لم تكسيني أثوابك الخضر

يخاطب الشاعر هنا الدهر بأداة النداء (يا) وكأنه يخاطب شخصا ما، من مدة طويلة لم تكسيني أثوابك الخضر، واللون الأخضر دلالة على الخير والبركة والازدهار وشعار للسلام، حيث أنك جرعتني الألم والمعاناة، وجاءت عبارة (لم تكسيني أثوابك الخضر) بأداة النفي (لم) دلالة على النفي كل الصفات الجميلة المذكورة سابقا، كما تعطلت وظيفة اللون الاخضر من خلال نفي حصول الحدث بأداة النفي فلأثواب رمز للزينة ولم تحصل مع الشاعر . وفي قوله :

من قال ثوبك أسود مخطئ
أنت الظلام وثوبك البدر

نلاحظ أن الشاعر ينفي ارتداء الدهر للثوب الأسود بدليل أنه لو كان يرتديه فإنه يمكن نزعه ومبادلته بثوب آخر غير اللون الأسود، فهنا نفي الألوان الأخرى والدهر، بحد ذاته أسود لوصفه بالظلام . في عبارة (أنت الظلام) وهنا تشبيه بليغ حذفت فيه الأداة ووجه الشبه وأبقى على الطرفين الأساسيين المشبه والمشبه به وهو أكثر دلالة لإعطاء الدهر سمة الظلام التامة .

الصورة السمعية : هي الصورة التي تعتمد على حاسة السمع وما تلتقطه الأذن من أنغام وأصوات تشترك في تكوين ملامح هذه الصورة « لقد شكلت الصورة السمعية في نهج البلاغة مساحة ليست بالهينة استعانت في رسم عناصرها الصوتية بعينات المكان والزمان والظروف العصية التي كانت تحيط بها لتصبح تلك العناصر نسبية تعكسها أنساق لغوية التي ضمنت تلك الصورة»[1] .

وظف شاعرنا الصورة السمعية في قصائده بشكل جلي حاول أن يأخذ قارئ شعره ومتلقيه في جو يريده، وعمد إلى استحضار الصورة السمعية بكل أصواتها وسكتاتها من خلال الملامح التي يقدمها فهي تثير المتلقي ليعيش ويستمع إليه من خلال ما يثبته في قصائده ومن الأمثلة التي توضح استخدام الشاعر للصورة السمعية في قصيدة "إيمان" :

النور بين جوانحي انسكبا

1 - شروق محسن كاطع الطائي : (الصورة السمعية والإيقاعية في نهج البلاغة)، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية) العدد 1، العراق، 2012، ص 55 .

فاجتاح نفسي جدولا سربا
غنى أساريري بمهجته
حتى تولى الظل منتحبا
فإذا فؤادي روضة أنف
لا تعرف من بهجة جدبا
أنواؤها الأضواء مرسلة
خصلات إشعاعاتها ذهبا[1]

عمد الشاعر في هاته القصيدة إلى استحضار صورة سمعية مقابلة حسية مقابلة للصورة الواقعية التي يهدف إلى إيصالها إلى القراء، فتراه يصف النور بالانسكاب، والانسكاب عادة ما يكون للسوائل فهو يصنع صورة رائعة بإعطائه صوتا للنور كما ربط صوته بالجدول الصغير، كما أعطى للأسارير (الخطوط بالكف أو الوجه) وقد أحالها على جانب فرح وابتهاج في قوله (غنى سريري) وأعطى للظل صوتا وهو النحيب وعمد إلى انقضائه، وزوال الهم وحلول البهجة التي لن تغادر محياه أبدا كما أعطى بهذا صورة عن غروب النجم وإشعاعاته المرسلة وصفها بالذهب، إن الصور السمعية التي استخدمها الشاعر صورٌ متشابكة متداخلة تتحد فما بينها لتجسد وترسم المنظر الإحساسي للشاعر .

الصورة اللمسية :وهي الصورة التي تعتمد على ما نتعامل معه بحاسة اللمس : من لين وخشونة، وطراوة وصلابة، وسخونة وبرودة وغيرها، ويعمد الشاعر على هاته الأمور في بناء صورته الشعرية يجسد من خلالها أفكارا مجردة باستعمال صورا حسية تماثلها، وكأنها موجودة أمامنا، وتجسيد هذه الصور في الأثر الذي تتركه في نفس القارئ فتوليد فيها الأحاسيس وتثير فيها المشاعر المختلفة وتتحكم إلى حد بأهوائها، وهذا النمط من الصورة _الصورة اللمسية_ تعتمد حاسة اللمس في إدراك المعطيات وتقدم من خلال هذه الحاسة« يوظف الشاعر الصورة الحسية للتعبير عن مشكلة نفسية أو ارتياح حلى، يمكن أن تكون الواحدة مرتكزه لا يصال مشاكله وتعبيرا»[2]ـ وعمد الشاعر إلى الصورة الحسية ليبرز أحاسيسه ومشاعره إلى عالم الشعر ووظف صورا في اللمسيات نوضحها في مثال قصيدة بعنوان "الإسراء" يقول :

أقوم الآن من قبري
ألملم ما تناثر من غباري
في فيافي العمر

1 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص96 .
2 - م. م شيماء محمد : (الصورة الحسية في شعر فهد العسكري) مجلة أبحاث البصرة (د: ع)، (د: ت)، ص 81 .

أحزمٌ قامتي وأشد من أزري
للتشتعل البراري !
أحمل اللغة البريئة وافترار الثغر
وذبالة من شعلة الموتى[1]

نلاحظ تجسد الصورة اللمسية في قوله (ألملم ما تناثر من غباري) فالشاعر هنا يجسد صورة للمسية الرائعة، حيث أن اللملمة غير الجمع، فهو يلملم الغبار رغم خفته ويحس به بعد بحث عنه في غياهب عمره، كما عبّر عن قامته التي سيعيد تشيدها بقوله (أحزم قامتي وأشد من أزري) وعادة ما يكون الحزم للأمتعة والشد للرحال، فكل هاته الصور اللمسية تجسد لحالته النفسية المرتبطة بالأمل، فالشاعر يأمل بعزم شديد أن يعيد بناء ذاته، وقد جسّدها ونقلها عن طريق الصورة اللمسية على سبيل الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية .

الصورة الذوقية : إن الصورة الذوقية قائمة على حاسة الذوق وهي من أهم المدركات التي من خلالها يمكن للإنسان أن يميز بين طعم الأشياء، فالشاعر من خلال هاته الوسائل صوّر صورا مختلفة وعديدة «يتكؤ الشعراء على الذائقة لتكوين صورهم فهي إحدى انماط التصوير الحسي في الشعر الظي يدرك عن طريق الذوق»[2]

وظف الشاعر" فاتح علاق" الصورة الذوقية كوسيلة لطرح أفكاره، وأبرز تشكيله الفني في هاته الصور من خلال نثر الصور والأجزاء الذوقية في القصيدة، وعن هذا مثلنا بقصيدة "أشرب" يقول :

أشربها معتقة أشرب
الفأر بساحتنا يلعب
والقط أضحى أرنب
كم غضّ طرفه عن أشعب
أشرب أشرب[3]

وظف الشاعر صورا هزلية استمدها من التراث القومي من المثل الشعبي القائل (غاب القط ألعب يا الفار) نلاحظ أن الشاعر هنا ركّز على حاسة الذوق برسمه للوحة في قولة أشربها معتقة، فهو إضافة إلى الأمر بالذوق يضيف المذاق بكلمة معتقة، والمعتقة

1 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص41 .
2 - قاسي سالم علوان : (صورة الغزل في الشعر الأندلسي) مجلة شعر أدب الرافدين، العدد 56، 2010، العراق، ص18 .
3 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص103 .

هي القديمة ذات التركيز الحاد وتكون عادة الخمرة والسمن، كما أعطى في التذوق والذوق علامة مسجلة في التراث العربي عرفت في الأكل والتذوق، "أشعب" الذي ضربت به الكثير من الأمثال في حب الأكل، وهنا دلالة أشعب هي عن الظلم وأكل حقوق الناس، فالشاعر يصوّر هاته الصورة الكبرى بصورة جزئية تمثلت في التذوق والذوق معا .

الصورة الشمية : تعد الصورة الشمية إحدى انماط الحسية والمدركات التي ترتكز على حاسة الشم، يستخدمها الشاعر كغيرها من الصور المعبرة الأخرى، تجمع كل مل يعلق بهاته الحاسة من عطور فواحة وروائح مختلفة تجسد الحالة النفسية للشاعر سواء المنبسطة منها أو المضطربة « نضيف إلى ذلك اختلاف الشعراء في الإحساس بالقيمة الفنية لهذا التشكيل وتعذر توصيل إحساساتهم المتباينة بلغة شعرية تتماشى وفق حاجتهم الفنية التعبيرية»[1]، وقد اعتمد الشاعر "فاتح علاق" على هذا النوع ليجسد حالته النفسية في عديد من الموضع، والحالة الاجتماعية والروحية في مواطن أخرى ومن الأمثلة على هذا قوله في قصيدة " الريح والسلاحف" :

لا تصافح وردك الآن
فالعطر جارف[2]

نلاحظ استخدام الشاعر للصورة الشمية في عبارته (العطر جارف) على سبيل الاستعارة المكنية حيث وظف العطر في هذا السطر الشعري كصورة الجميل من الشيء والحميد منه وربطه بالجارف أي الكثرة فهو يحيلنا على الروائح المميزة والعباقة في الطبيعة، ولعله استخدم هاته العبارة للإحالة على الفتن والمغريات التي تتربص بكل حازم على النجاح .

حاولنا من خلال هذا الفصل أن نقف على ركن من أركان القصيدة المعاصرة ألا وهي الصورة الشعرية وقفينا على بعض محطات ركائزها الفنية وتشكيلاتها اللغوية، مبرزين لعناصرها التشكيلية، وأهم مصادرها و أنماطها، فهي تعتبر إحدى الأسس التي تبنى عليها القصيدة المعاصرة فماهي الأسس والميزات الأخرى التي تشكل معالم هذا الفن الأدبي ؟ .

1 - بشرى صالح موسى : المرجع السابق، ص 105 .
2 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص105 .

الفصل الثاني

الرمز الشعري

إن الحديث عن الرمز في الشعر قديم قِدم الثقافات والآداب سواء العربية منها أم الغربية، وبرز استعماله في الشعر في كل لغات العالم، وذلك للتعبير الإحيائي عن مختلف الأفكار والمشاعر، فالرمزية مصدر صيغ من الرمز للدلالة على مذهب أدبي أو فلسفي، غير أن اللجوء إلى الرمز في التعبير الأدبي عموما هو بحث عن أسلوب قادر على تجاوز قدرات التعبير اللغوية التقليدية، أي اللغة التصويرية المختلفة .

1- مفهوم الرمز الشعري و تجلياته :

أولا- مفهوم الرمز

أ- لغة :

ورد في لسان العرب : رمز : الرمز : تصويت خفي باللّسان، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو اشارة الشفتين وقيل : الرمز إشارة و إماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت ما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه باليدين أو بعنين (...) ورمزته المرأة بعينيها ترمزه رمزا : غمزته[1] .

وفي القرآن الكريم قوله تعالى { قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ}[2] .

جاء في تفسير ابن كثير : " { قَالَ رَبِي اجعَل لي آيَةً } أي : علامة يستدل بها على وجود الولد مني { قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِمَ النَاسَ ثَلَاثَةَ أَيَامٍ إِلَّا رَمزًا } أي : إشارة لا تستطيع النطق، مع أنك سوي صحيح، كما في قوله { ثَلَاثَ لَيَالٍ سَوِيَة } (مريم : 10) ثم أمره بكثرة الذكر والشكر والتسبيح في هذه الحال، فقال { واذكُر رَبَكَ كَثِيرًا وسَبِح بالعَشِي والإبكَار}[3]

ب- اصطلاحا :

يرتبط مفهوم الرمز بمحاله الذي يشتغل فيه، و للوصول الى المعنى الأدبي المبتغى هنا، وجب علينا هنا المرور بمفاهيم عديدة له، تبعًا لتعدد العلوم التي احتوته ونظرًا لانطلاق كل باحث من إيديولوجية معرفية ينتهجها، فإن جانب المعنى العام للرمز والذي رواده "بيفون"، "ويبستر"، برز باحثون حصروا الرمز في مجالات علمية مختلفة منها المجال اللغوي بدءًا من " أرسطو" وصولًا إلى "ريتشارد" و"أغدان" و"ألمان"، ثم علم النفس الذي جاء بمفاهيم جديدة مستوحاة من نظرية اللاشعور هي مفهوم الرمز في نظرية اللاشعور عند "فرويد"، وعند مؤسس نظرية اللاشعور الجمعي "بيونغ" .

وينطلق الرمز من الواقع متجاوزًا إياه ومعيدًا تشكيله ليصبح وجهه الفني الجديد، تقول الذات فيه كلمتها و«تنهار معالم المادة و علاقتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر»[4] و«قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها المرموز بكل نخومه كما هو شأن الإشارة، إنما هي قيمة إنسانية توقع في النفس ما لا

---

[1] - ابن منظور : لسان العرب، ج6، ط1، دار صادر، بيروت، 1997، ص 223/222، (مادة : رمز) .

[2] القرآن الكريم : سورة آل عمران، الآية 41 .

[3] - ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج2، تح : سامي بن محمد السلامة، ط2، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 1998 1999، ص39 .

[4] - محمد فتوح أحمد : الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، مصر، 1984، ص 137 136 .

يكون التعبير عنه بطريقة التسمية والتصريح، فالرمز ليس بالنسبة إلى ما قيل وإنما بالنسبة إلى ما لم يقال وما لم يمكن قوله، فهو لا يرمز إلى شيء معروف من قبل و لكن شيء يوجده الكشف و يكاد ينكشف»[1] .

ومن هذا كله فالرمز هو تعبير غير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة أو حكاية بنهما وبين الفكرة مناسبة، وهكذا يكمن الرمز في التشبيهات والاستعارات، والقصص الأسطوري والملحمي والغنائي، وفي المأساة وفي القصة وأبطالها، اتخذه الناس قديمًا ليبرزوا قيمة الفكرة بواسطة الاستعارة الحسية أو ليخفوها، ومن غايته تزيين الفكرة، وتجنب الاعتراف الشخصي ولذلك يجب أن يظهر المؤلف مأساته الشخصية في قالب موضوعي سواءٌ كان القالب حكاية أم بطلًا شبيها به .

ثانيا- مستويات الرمز و أنواعه :

عجت دواوين الشعر العربي بأنواع شتى من الرمز ما بين طبيعي وأسطوري وديني، وصوفي، وتراثي، وقصصي وملحمي ... ويعزى هذا التنوع في أنواع الرمز التي تستعب منابع تشكيلية، إذ تتكتل في هذا على الأساطير وأعاجيبها والحكاية الشعبية برغائبها والقصة التراثية بمغامراتها، والطبيعية بمظاهرها، ويأخذ بعد هذا بطرف من الدين أيضا وسنتطرق لأهم الرموز الشعرية كما يأتي :

أ- الرمز الأسطوري :

تقول : نسيمة بوصلاح «هو الذي يتخذ من الأسطورة إطارا شاسعًا تتحرك فيه لواحقه»[2] ولا يكاد يخلو ديوان شاعر معاصر من تضمين للأسطورة سواءٌ كان هذا التضمن متخذًا بشكل الصورة الاستعارية أو حتى شكل الإشارة البسيطة العابرة فإنه يقضي بنا إلى اكتشاف الحاضر وعوامل الماضي، وحضارات القرون التي خلت، وعقائد الشعوب على اختلافها عربًا، يونانًا، واشوريين وفراعنة، وكل هذا في صورة الحاضر أو المعاصر، أو لعله العكس، أن تكون هذه التضمينات مرآة تجلو الوجه وجه الفكرة .

ب- الرمز الطبيعي :

الإنسان وليد بيئته، يؤثر فيها، ويتأثر بها فهو من كائناتها يعيش عليها ويتعايش معها، وقد استمد لغته منها فحق له أن يوظفها في لغته الأدبية، وجعل لها نصيبا وافرا . ونجد الشاعر مندمجا معها يصور أوضاعها، فكانت سبيله لإبراز المشاعر ومنه انبثقت الرومنسية التعبيرية فكانت المادة الأولى في تشكيلهم اللغوي، فحولت الطبيعة إلى رموز

[1] - المرجع نفسه، ص 203 .

[2] - نسيمة بوصلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، دار هومة، الجزائر، 2003 ص 111 .

يتخذها الشاعر كمعول لعملية البناء ويستعير مخلوقاتها ويشخصها ويبنيها كما يظهر له. وما يجسد مظاهرها ويرسم منها لوحات رمزية ويستخدمها أيضا بكل تجلياتها كوسيلة للهروب من التصريح الذي قد يرهق كاهله فتراه يوظف حيواناتها ونبتاتها وحركاتها وسكناتها كمعدن لصناعة هاته القصيدة، ونجد أن الشعراء المعاصرين قد وظفوا بقوة الرمز الطبيعي الذي وجدوا فيه وسيلة في التعبير عن مشاعرهم والحالات الاجتماعية وغيرها، تقول : نسيمة بوصلاح «قسّم الإيطالي أمبرتو إيكو العلامات إلى ثمانية عشر نوعًا منها العلامات الطبيعية، ويقصد بها ما في الطبيعة من شجر و ماء و جبال.»[1]

ج- الرمز التراثي :

وجد الشاعر المعاصر كمًّا تراثيا هائلًا، وشديد الغنى فأقبل عليه بنهم أولاه عناية كبرى «يمتاح من ينابيعه السخيّة وأدوات يثري بها تجربته الشعرية ويمنحها شمولًا وكلية وأصالة، ونفس الوقت يوفر لها اغنى الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية وأكثرها قدرة على تجسيد هذه التجربة وترجمتها ونقلها إلى المتلقي»[2] فالشاعر المعاصر أعاد قراءة الماضي ليستفيد من أخطائه ويثري تجربة الحاضر، فعملية إبداع الماضي هي في حقيقتها إبداع للحاضر أو لعله الحنين إلى القديم في عالم حديث ومعقد غير أن «الحقيقة القديمة لا تستمد حقيقةً على لسان شاعر جديد إلّا إذا كان الشاعر الجديد قد عاشها مرة أخرى في ظروف تختلف عن تلك التي كتب فيها أصلًا»[3] فالشاعر لا يأخذ التراث كما هو، بل يشغل معطياته اشتغالًا فنيا، ورمزيا كما يتلاءم مع الحاضر الذي يحياه، وهنا تتفاوت مقدرة الشعراء وقدرتهم، والتراث العربي لاقي من الشعراء أصنافًا، فمنهم من أعرض عنه واتهمه بأنه سبب الركود ومن اعتبره أزهى عصور العرب .

د- الرمز الديني :

لا يكاد يختلف اثنان حول اهمية الدين، فقد خلقنا لعبادة الرحمان { وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون }[4] والدين دستور يشرع الحلال والحرام، وينظم سير المجتمعات وحدود وحريات الأفراد، وهذا الكلام عام والخاص فيه هو النظر إلى الدين، ونظرة الشعراء المعاصرين إليه بالذات فقد «كان التراث الديني في كل العصور ولدى كل الأمم مصدرًا سخيًا، من مصادر الإلهام الشعري حيث يستمد نماذج وموضوعات، وصورًا

[1] - نسيمة بوصلاح : المرجع السابق، ص 102 .

[2]- علي عشري زياد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.ت، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 73 .

[3] - مصطفى السعداني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د.ت، منشأ المعارف، الإسكندرية، 1987، ص 10 .

[4] - القرآن الكريم : سورة الذاريات، الآية 56 .

أدبية»[1] وتباينت نظرة الشعراء إلى الدين الإسلامي والمسيحية، فمنهم لجأ إلى القرآن، وإلى قصصه وملامح الأنبياء فيه، واستلهموا فيها رموزًا خالدة يسقطها على الحاضر أو يتقمصها، فلا يعد في ذلك بأسًا أو حرجًا .

فالقرآن خالد، وصالح لكل الأزمنة والأمكنة فكان محمد صلى الله عليه وسلم، وأيوب وموسى وعيسى عليهم السلام، وغار حراء وقصة سيدنا يوسف عليه السلام، وأهل الكهف وذو القرنيين وعجل السامري وحادثة الإفك ... وغيرها متكأ بعض الشعراء في ابداعاتهم، وتشكلاتهم التمويهية الرمزية .

ه- الرمز التاريخي :

إن التاريخ يسجل أحداثًا ووقائع تحفز الذاكرة الجماعية، والشاعر أحد أفراد الجماعة، فيشغل التاريخ وأحداثه في كتابته الشعرية لتحقيق غاية شعرية وجمالية وتعرفة "نسيمة بوصلاح" بقولها : «ونقصد به التوظيف الرمزي لبعض الأحداث التاريخية او الأماكن التي ارتبطت بوقائع تاريخية معينة.»[2]

ما يعني أن الشاعر المعاصر يستعمل التاريخ في نصوصه ليعمق تجربته الشعرية مستخلصًا منه أهم الأحداث والأماكن التي أكسبتها مجريات التاريخ تميزًا وشكّلت منعطفات حضارية هامة، كما أنه يستحضرها ليس بهدف التذكير فحسب بل لأجل غاية جمالية وبعد دلالي والرمز إيماء وإحياء، وفي الاستعمال الأدبي يكون هو الصلة بين الذات الشاعرة والأشياء، كما أنه يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة، إلّا أنه أبلغ في التعبير عن مخيلة الشاعر .

تشكل الشخصيات التاريخية ذات الأثر الفاعل في التاريخ _ سلبًا أو اجابًا_ أهمية عالية لخيال الشاعر المبدع بما تمنحه من دلالات يصعب الوصول إليها، لولا وجود إيحاءات تربط بينها وبين رموزها تجدها غير غريبة عن زمن القراءة، وعمد الشعراء إلى الرمز التاريخي ليعنوا به تجربتهم عن التصريح المباشر، دون ان يُفقد الألفاظ المعاني الكامنة خلف التاريخ .

ثالثا- الصوفية والرمز الشعري :

«إن الكتابة عن التصوف تتطلب جهدًا كبيرًا وغير عادي في الفصل بين مفاهيمه ومصطلحاته ومعانيه ودلالاته واشتقاقاته، والتصوف الإسلامي في الحق نشأ في كنف الإسلام و في أحضانه وشب وترعرع في تربته واستمد وجوده من منبعه الصافي، وإن

[1] - نسيمة بوصلاح : المرجع السابق، ص 141 140 .
[2] - علي عشري زايد : المرجع السابق، ص 75 .

الصوفية الصادقين المخلصين قد أقاموا منهجهم على أصول الإسلام وتعاليمه وتوجهاته والإستمساك بآدابه وأخلاقه، ولعلّ مرور التصوف بعدم مراحل وتوارد الظروف عليه الأثر في تعد مفاهيمه وكثرة تعريفاته»[1] .

وقد عرف "الجنيد"* التصوف بقوله : «من لم يحفظ القرآن ويكتب الحديث لا يقتدى به في هذا الأمر، لأن علمنا مقيد بالكتاب والسنة»[2] ولقد ارتكز الشاعر المعاصر على اللغة الصوفية التي هي في أساسها لغة إيحاء وإشعاع «تتسم بلغة رمزية زاخرة بتلك الألفاظ الحسية التي يلتمسون بها دلالات روحية متعالية من خلال تجاوز الدلالة اللغوية الأولى إلى مستوى دلالي آخر.»[3]

أ- رمز المرأة :

يظفر دارس الأدب الصوفي بشعرٍ وفرًا بدت فيه المرأة رمزًا موحيا على الحب الإلهي، ويعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرًا غزليًا ثم للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة قد تم تكوينها ونضجها الفنين ولقد بدت هذه الرمزية على نحو جد يسير حتى أواخر القرن الثالث هجري، ولكن لم تلبث أن اندفع تيارها في القرون التالية

«وإن كنا نتحدث عن رمزية الشعر الصوفي، فينبغي أن ننبّه إلى أمرين أننا لا نقصد بهذه الرمزية في أشكالها المتنوعة، أنها على غرار ما استحدثه الشعراء الغربيون من أساليب شعرية تقوم على البناء الرمزي الذي اختلف في طبيعته وبنائه عن الأساليب الكلاسيكية والرومنسية، والثاني أن رمزية الشعر الصوفي من حيث تعبيره بأساليب موروثة عن أحوال روحية وعواطف إلهيه، ينبغي أن ينظر إليها من خلال تركيب خاص يكشف عن الجانب الميتافزيقي.»[4]

ولا يكون حضور المرأة في التجربة الشعرية الصوفية حضورًا ذاتيا محض لذاته بل هو مجرد جسر عبور نحو عوالم أخرى وفضاءات مغايرة، وهي _المرأة_ ذات مرجعية واقعية في التجربة الذوقية للشاعر، وحبه الروحي يكون من منطلقات إنسانية،

---

[1] - فاطمة الزهرة هدّي : جمالية الرمز في الشعر الصوفي –محي الدين بن عربي- نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2006، ص2 .

*- أبو القاسم بن محمد الخزاز القواريري (221ه/29ه) أحد علماء اهل السنة و الجماعة من أعلام التصوف السني في القرن الثالث الهجري من مؤلفاته " رسائل الجنيد" .

[2] - القشيري عبد الكريم : الرسالة القشيرية، القاهرة، 1330ه، ص 19 .

[3]- السعيد بوسقطة : الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط2، منشورات بونة للبحث و الدراسات، عنابة/الجزائر، 2008، ص 93 .

[4] - عاطف جودة نصر :الرمز عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، دار الكندي، بيروت، 1978/ ص 163 .

والملاحظ في الشعر الصوفي الحضور القوي لرمز المرأة كاتجاه قوي للعشق الإلهي والعشق الإنساني بوصفها رمزًا ذات طابع غنائي، لوحوا من حلالها إلى عاطفة الحب الإلهي، ولا يخفى في ضوضاء هذه الرموز الشعرية من قبيل الوفاء في الحب وشعور المحب بالمعاناة والحزن و الأسى .

وفي كل هذا يفضي إلى تأليف الصوفية في تركيب رمز المرأة بين الشعور الذاتي الخالص والأوصاف الخارجية المحسوسة التي تغرق أحيانا في مزج جمال المعشوقة بنزعة شهوانية تزيد الرمز إبهامًا وغموضًا، واحيانًا أخرى بأسلوب الشعراء العذريين وما تداولوه من شكوًا للفرق والهجران والتغني بعفة الحب وطهارته، وتجرده من أهواء اللذة ورواغب الشهوة .

وربما كان في هذه الشواهد يكفي لإثبات أن الصوفية من العرب كانوا أسبق تاريخيًا من الشعراء الّذين تغنّوا بحب الإله، في بنائهم وتركيبهم، بناءً على امتزاج الحب الإنساني بالعشق الإلهي .

ب- رمز الطبيعة :

لقد أهاب المتصوفة كما فعلوا بشأن الغزل الذي تحول لديهم إلى مكفئ رمزي لأسرار غنوصية تدور على الحكمة المقدسة والتجلي الإلهي في التصور، والتضايق بين الفعل والانفعال بنسق رمزي، أشرب الكون تصورًا لواحدية الوجود، سواء في شكلها الميتافزيقي المجرد، أو في مظهرها الوجداني المثقل بالصور والمجازات، «ويؤول هذا إلى فرق جوهري يحيل على اختلاف أساسي بين نمطين، الأول حسي خالص في وضع لا يتجاوزى، والثاني حسي متعالي يتعالى بواسطة الكيف الحسي الخيالي، إلى تركيب شهود عياني لسريان الألوهية في الطبيعة التي تحولت من خلال الموقف الروحي.»[1]

«والحق أن رمز الطبيعة لم يكتمل إلّا في دور متأخر، إذ لابد له إرهاصات وبواكر اكتملت من بعد واستقرت اتضحت معالمها في مذهب الوحدة»[2] ولقد نظر الصوفي إلى الطبيعة لوصفها تعينات وفياضات مادية للجمال الإلاهي فحاول استنطاقها والتَّوصل من خلالها إلى فك شفرتها التي يخاطبنا بها العلو، وهذا فقد أخذت الطبيعة عنهم منحًا معرفيًا غنوصيًا بإشارتها إلى أمور معنوية لا يصل إلى جوهرها إلّا العارفون .

فالصوفي يرى الطبيعة على أنها مرآة عاكسة للقدرة والجمال الإلهي، لذلك فهم يولون للطبيعة اهتمامًا يعتلي مراتب اهتمامهم بهاتة الرموز «ولق اتخذ الصوفية الرمز

[1] - المرجع السابق، ص 290 .
[2] - المرجع نفسه، ص 290 .

الطبيعي وما يتعلق بمظاهر الطبيعة الجامدة وصف الشعراء الدمن البالية، الطلول الدارسة التي تغيَّرت معالمها وطمستها سوافي الرياح، والصحراء المترامية، وقد تطابقت مع الأفق الممتد في تماس واتحام، والجبال الرعن تتنوع ألوانها بين جدد بيض وحمر وسود.»[1]

أمَّا الطبيعة الحية الزاخرة بالحركة فإننا نظفر بها في كف السحاب المتراكم شوقه زواجر الرياح بعد جفاف، فيخرج من خلاله الغيث «كما وصفوا ما كانوا يحملون عليه من جِمال ونوق وخيول، وزواحف وكلاب صيد والبقر الوحشي وغيرها.»[2]

يمكننا أن نصوغ ما شاع في العصر العباسي من رفاهية وترف وبذخ، كان سبب رئيسي في ظهور شكل جديد واثَّر في تنوُّع استخدام الرمز الطبيعي وخاصة الصوفي منه، وذلك من خلال تمظهرات الطبيعة الساحرة من جواهر براقة وحدائق وجنائن تخطف العيون، وروائع مسك طيِّبة وغيرها .

ج- الرمز المسيحي :

«لم تخلُ العرفانية الصوفية من اللاهوت المسيحي ومن طابع الرموز طابع الرموز التي تظفر بها في التشكيل الرباعي المنعكس، آدم، مريم، حواء، عيسى، وقد آل الرمز في هذا التشكيل إلى تجريد غنوصي يحيل إلى مقولتي الفاعل والمنفعل، ولا يخفى أن الرمز الذي طرحه الصوفية في هذا التشكيل من حيث يبدو تجريديًا عرفانيًا، لم تنكشف دلالته الرمزية إلَّا من خلال بناء استعاري، وكيف حسي تبيَّنا فيه عودًا خفيًا إلى اسطورة الخفنوي، وارتبطت بهذه الرموز رموزًا أخرى نجدها في حديثهم عن الطابع الأنثوي في شخصية المسيح، وطابع الحكمة الحالقة في مريم البتول بوصفها تجسيدًا لوعاء الكلمة الإلهية، ولقد استنبتت المذاهب العرفنية المختلفة رموزها بتجلي الإله في الطبيعة، وتجليه في الشخصية الإنسانية، في تربية ذلك الحدس الجماعي الأول وقد وصفوا الأنا الإنسانية بوصف أنموذجًا للإله، ومن ثمَّ ظهر التجلي»[3]

ومن هذا يمكن القول ان الصوفية الأدبية اطلعت على غير الدين الإسلامي وحاولت جاهدةً توظيف الديانات الأخرى، وبخصوص الأهوت المسيحي في محاولة منها إيجاد وسيلة أخرى ورمز آخر في إبراز العشق الإلهي، كما يجدر القول بأن استخدام الرمز المسيحي عند الصوفية إنما هو تشكيل تجريدي عن الحكمة الإلهية، الإلهية وغيرها مما ورد بالقرآن الكريم، كما جعل المتصوفة للقصيد رموزا عرفانية، فالدين رمز على

[1] - المرجع السابق، ص 288 .
[2] - المرجع نفسه، ص 289 .
[3] - المرجع السابق، ص 456 .

الحضرة الإلهية في ديمومتاها وابدياتها، وربما كان ما يبرر هذ التأويل الرمزي أن الدين منقطع الرهبان عن الخلق وأنه مكان مقدس مقصور على التبتل و عبادة الله .

«ولقد آل الرهبان والقسس، والطوف بالصلبان، إلى رموز تستمد دلالتها من طبيعة الموقف العرفاني في ذاته، وهو موقف يتبيَّن من قبل كيف يرث العارف نبيا من الأنبياء وراثةً مشروطة مشكاة أو من مشري محمدي، فيكون عيسوي المقام لكن روح محمد صلى الله عليه وسلم بوصفها محمدة للأرواح»[1] وانطلاقًا من هذا التطور العرفاني تأويل الشارح السلام على الرهبان بإعطاء الأمان لمن وقفوا مقام الخوف والرهبة .

«وكذلك تحَّولوا بالصليب غن شكليه المادي وعدولًا به عن دلالته المسيحية التي تمثل في الألم والتخليص إلى دلالة عرفانية تحيل على رمز عرفاني ينحل إلى ما تنعته الصوفية اختيارًا وطواعية بواسطة خروب من الرياضة والمجاهدة، ومن ثمَّ فهم يصفون أجسادهم المصلوبة بالمجاهدة الإلهية، على قول الحلاج على دين الصليب يكون موتي»[2] .

د- رمز الخمرة :

مثَّل الخمر بابًا من أبوب الشعر العربي، وكان له عمق تاريخي يمتد كما يقول محمد مصطفى هدارة قبل الشعر الجاهلي «فالخمر تروي الأساطير القديمة التي عرفتها الإنسانية منذ نشأتها الأولى، ووصلت في بعض البيئات إلى حد التقديس، حتى أن اليونانيين جعلوا لها إلهًا هو ياخوش كما تصوره الأساطير الإغريقية»[3] ولم تأخذ الخمر حقها من الوصف والتعبير الأدبي المتعمق في المعنويات سوى في العصر العباسي، حيث استبدت شهوه الشرب بشعرائه فجعلتهم أسرى و عبيدا لها .

حتى إذا وصلنا إلى شعراء الصوفية نراهم يستلهمون تراث الشعر الخمري بصورته و أخلته و أساليبهن ولم تستلهم ما حفِل به من مجون وإباحية .

«إذن فالخمر وضع متميز في تراث الصوفية الادبية إذا كانت لديهم رمزًا من رموز الوجد الصوفي، في هذا السياق ذهبت دائرة المعارف الإسلامية إلى أن الصوفية ألموا بلغة أسلافهم من المسيحيين و غير المسيحيين، إذ كثيرًا ما كان يقارن الوجد الصوفي بحالة السكر و الخمار»[4].

---

[1] - المرجع نفسه، ص460 .

[2] - المرجع السابق، ص 465 .

[3] - محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط1 دار المعارف، ، 1963، مصر ص473 .

[4] - عاطف جودة نصر : المرجع السابق، ص 358

«أمَّا الإباحيون فقد انعكست على لغتهم معاقرة الخمرة، بيّد أن هذا لا يمكن أن يصدق على الصوفية بشكل عام وهم اللَّذين تشبثوا بالزهد و التطهر الروحي»[1] ويمكن أن نتعرف على أن خمرية الصوفية الأدبية إنّما هي تعبيرًا شعريًا مرموزًا يرمز إلى حالة السكر الروحية .

لقد أضاف الصوفية إلى خمريتاهم مما نبذ عنه الموروث ويخرج عنه المتداول المألوف مما يعني أنهم انفردوا برموز خاصة أداروها حول وصف الخمر بأنها لم تعتصر من الكروم وإنها لا توعى من رقاق ودنان، وإن كانوا قد عدلوا في بعض أشعارهم عن هذا الوصف .

وانطلاقًا من البناء العرفاني الذي يسيطر على الأدب الصوفي بشكل عام، ويمكن أن تستبصر بكيفية التحول الرمزي للخمر الَّتي تغنَّى بها الصوفي في شعره، وفي هذا السياق يطالعنا وصف الخمرة بالصرافة حينًا و بالمزج حينًا أخر، وبينما كان شعراء الخمر منذ العصر منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي وما بعده يتحدثون عن الخمر الصراح و الأخرى الممزوجة أو المقتولة بالماء يشن فوقها ولا يتعدون في هذا الوصف الطبيعة الحية المباشرة للموضوع، أخذ الصوفية هذه الصفات للخمر في عينها الممتلئة، وأخذوا يعدونها صياغة حتى تتلاءم مع ما يتعاطون من أذواق وأحوال ومواجيد ومعاني وأسرار .

ه- الرمز العددي :

إنَّ الحديث عن العدد كبناء رمزي عند الصوفية هو نتاج لعاملين أساسيين اجتمعا عند الإنسان قديما أحدهما عملي والآخر نظري، وقد ارتبط الطابع العملي بظروف البيئة إذ خثَّمت تغيرات المناخ أن يتعرف الإنسان على الأنواع، ومطالع النجوم وهيئاتها المختلفة، ليعد مواقيت الزرع والحصاد ومواسم الصيد والأعياد، ومن ثمَّ أخذ الإنسان يرصد ظواهر الطبيعة وحركة الأفلاك، وأفاده هذا الرصد الذي استعان به على الحساب العملي، في تسخير قوة الكون لمنافعه، وعلى الرغم من دقة القدماء من مصريين وكلدنيين في الرصد الفلكي إلَّا أن الفلك لم يخل من تلك الثقافات من طابع التنجيم الذي كان لا يزال يحيل على أبنة أسطورية متعددة استقت منها الصوفية التقابيلة بين العدد و الحرف ولقد « نهلت الصوفية التقابل بين الأعداد و الحروف جماثرة القبالة، و ترسمت الأفلوطنية المحدثة التي ألمت الثقافة الإسلامية بها من خلال بعض الأفعال الفلسفية المأثورة عن رواد المذهب و أقطابه»[2]

[1] - المرجع السابق، ص 358

[2] - المرجع السابق، ص 388

كما أثارت العرفانية الصوفية مما سبق أن طرحه الأفلاطوني المحدثون من مشكلات الميتافيزيقا على هيئة رموز عددية أخرى حرفية، استطاعوا أن يرسموا أو يشكلوا روحَا إسلامية، وفي هذا الصدد فإن التصور الصوفي والرمزي بصفة عامة خاصة ما يتعلق بالتوحيد والوحدة الخالصة، ولطالما انطلقوا من تشكل الكثرة بالوحدة باعتبار أن الواحد قبل الكثرة .

2- تجليات الرمز الشعري في(آيات من كتاب السهو):

أولا- شعرية الرمز الطبيعي :

لقد حضي الرمز الطبيعي بحصة الأسد في المجموعة الشعرية "لفاتح علاق" التي بعنوان "آيات من كتاب السهو" حيث عمد لاستخدام الرمز الطبيعي لإثراء تجربته الشعرية، وقد مثَّلت نسبة 75% من مجموع الرموز نصيب الرمز الطبيعي الذب طغى بشكل جلي على القصائد في هاته المجموعة، وتراوح هذا الرمز بين تضاريس و كائنات حية و جمادات .

ومن الرموز الطبيعية التي أوردها الشاعر نجد رموزًا طبيعية في قصيدة "أسوار"

تحطّمت في داخلي الأشياء
صفصافة تكسّرت أغصانُهَا
وزهرة بيضاء فراشةٌ
جناحُها محترقٌ وبلبلٌ قد
غصَّ بالغناء تحطّمت في
داخلي الأشيَاء من أين أبدأ
البناء من أين أبدأ
البناء ؟![1]

صفصافة : استحضرها الشاعر كرمز للشموخ والبهاء والخضرة الدائمة وليونتها، فهاته الشجرة رغم طولها إلّا أن ليونتها تعطي أغصانها مرونة للتدلي دون أن تنكسر لكن الشاعر حوَّل هاته المرونة في الأغصان إلى تكسُّر فيذكر قائلا "صفصافة تكسّرت أغصانها"

[1] - فاتح علاق: المصدر السابق، ص 18 .

زهرة بيضاء : استحضرها الشاعر كرمز للصفاء، والبياض للجمال ولعله رمز لزهرة الياسمين ذات العطر الفواح التي ترمز إلى الأمن والسلام، وجاءت الزهرة البيضاء بعد الصفصافة المتكسرة كرمز للأمل الذي يظل قائمًا رغم ضؤولته .

فراشة : ترمز الفراشة إلى البهاء والجمال بما تكتسيه أجنحتها المزدانة بالألوان، لكنه استخدم رمز الفراشة ذات الجناح المحترق لما آل إليه في حوامه ودورانه حول المدينة ليدخلها، لكن أسوارها كانت تنعه دائما كالفراش الذي يتطاير حول السراج فيحترق جناحه.

البلبل : وضَّف الشاعر رمز البلبل الطائر الصغير ذا الصوت الحسن، وقد وصفه بالغص لكثرة غنائه، ولعله رمز به إلى نفسه في قول الشعر، رغم هذا إلَّا أنَّه لم يفلح في دخول هاته المدينة .

ومن الرموز الطبيعية في المجموعة نجد في قصيدة أخرى بعنوان "الخطوة الأولى"

أناديه فينكرني
وأطلبه فلا يأتي ليسندني
وقلي حط طائرُهُ على زيتونةٍ في العمق[1]

زيتونة : هذه الشجرة المباركة التي ذكرها الله عزّ وجل في كتابه في العديد من المواضع على أنَّها شجرةً مباركة، ودلت على البر والأمان، يقول تعالى : {اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ}[2] .

استحضرها الشاعر كرمز لصفاء القلب وسلامته والشعور بالأمان والطمأنينة وكذلك البشرى .

ونجد كذلك رموزًا طبيعية في قصيدة "قيامة الشهيد"

لم يقتل الشّهم الذي في القلب
مازال يرفع جبهته للشّمس
ويقبّل الدّنيا من

[1] - المصدر السابق، ص 14 .
[2] - القرآن الكريم : سورة النور، الآية 35 .

قال إنّ دمائي الحرّى دهاها اللّيل أو
ذهبت سُدَى ؟ من
قال إنّ دموع أطفالي سبتها الرّيح
وانكسرت مع الأمواج ؟
ما زلت أغضب للنخّيل و للندى [1]

الشمس : هو النجم الرئيسي الّذي تدور حوله الكواكب وتسمى بالمجموعة الشمسية، وقد جُعلت كآية من آيات الله الكونية في قوله تعالى : { وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا}[2]

وتعتبر الشمس كرمز للبيان و الوضوح و التجلي غيابات الظلام عبر الشاعر كرمز للحق .

اللّيل : آية كونية من آيات الله عزّ وجل ويمتاز بظلامه بعد غياب الشمس يقول تعالى { وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى } [3]وقد وظفه الشاعر رمز للدلالة على الستر و التواري .

الريح : من الظواهر الطبيعية الّتي تمتاز بالقوة، وهو ناتج عن دوران الأرض ذكره الله تعالى في كتابه العزيز في مواطن عديدة، قال تعالى { وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُقْتَدِرًا}[4] وقد وظفها الشاعر هنا بالنفي للدلالة على الصمود والبقاء، وأن دموع أطفاله لم تأخذها الريح .

الأمواج : ظاهرة بحرية حيث يرتفع فيه الماء عن مستواه ليشكل كتلة مائية شبهها الله تعالى بالجبال، يقول تعالى : { **وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ** فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ ...}[5] وقد عبر بها الشاعر عن الدموع التي كانت بقوة إلّا أنّها لم تتوقف، فكانت الرياح تسوقها لكنها لم توقفها .

النخيل : من الأشجار ذات التمر الحلو والطول الباسق، كما أنّها تعرف بغذاء الأنبياء ووعد الله بها عباده في الجنة، قال تعالى : { وَجَعَلْنَا فِيهَا جَنَّاتٍ مِّن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ وَفَجَّرْنَا فِيهَا مِنَ الْعُيُونِ }[6] وهي رمز للشموخ و الصمود وكذا بالجهاد، وعبّر عنها بأنّها مقوم من مقوماته التي لم ينساها وما زال يعيش ألم فقدانه

[1] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 24 .
[2] - القرآن الكريم : سورة الشمس، الآية 1 .
[3] - القرآن الكريم : سورة اللّيل، الآية 1 .
[4] - القرآن الكريم : سورة الكهف، الآية 45 .
[5] - القرآن الكريم : سورة هود، الآية 42 .
[6] - القرآن الكريم : سورة يس، الآية 34 .

الندى: «بخار الماء يتكاثف في طبقات الجو الباردة أثناء الليل ويسقط على الأرض قطرات صغيرة»[1] وهو رمز للجود و السخاء و الخير، وقد وظفه الشاعر هنا تعبيرًا للهدوء و الطمأنينة التي سلبت منه .

كذلك :

ها أنا في قعر البئر أهوي
ثم أهوي في قراري
ينهش الثعبان قلبي
تأكل الديدان صبري
وتصيئ العقرب السوداء في عز انتثاري[2]

البئر : «حفرة عميقة يستخرج منها الماء أو النفط مؤنثة ج أبئر، آبار، بئار، أبئار»[3] وقد رمز الشاعر بها إلى العمق السحيق و الظلمات التي تعم المكان و كذلك قلة الحيلة و التخبط .

الثعبان : «اسم عام لكل حيوان من مرتبة الثعابين رتبة الحرشفيات من الزواحف يتميز بجسمه الطويل، غير ذي الأرجل.»[4]

قال تعالى : { فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُبِينٌ }[5] رمز الشاعر بها إلى القوة المسلطة عليه في الظلمات و كأنها ظلمة قبر .

الديدان : «جمع دودة وهي دويبة صغيرة مستطيلة كدودة ورق القطن، ج : دود وديدان»[6] ورمز الشاعر بها إلى البطء في الأكل وقد ربطها بنفاذ صبره، والمعروف ان الديدان تقتات على طعامها شيئًا فشيئًا وقد ربطها الشاعر أيضًا بمدى صبره الطويل .

العقرب السوداء : «دويبة من العنكبيات ذات سم أنثى في الأكثر»[7] أمَّا العقرب السوداء فهي أفتك أنواع العقارب سمًّا، ودلالة العقرب هي الأعداء و النساء، عبَّر الشاعر بها على الأعداء الّذين يتربصون به رغم قلة حيله و ضعفه .

ونجد رموزًا طبيعية أخرى في هذا المقطع من قصيدة "قيامة الشهيد"

---

[1] - مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص912 (مادة: ندى) .
[2] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 34 .
[3] - مجمع اللغة العربية : المصدر السابق، ص 36،(مادة: بئر) .
[4] المصدر نفسه، ص 96 . (مادة: ثعبان) .
[5] - القرآن الكريم : سورة الشعراء، الآية، 32 .
[6] - مجمع اللغة العربية : المصدر السابق، ص 302، (مادة: دود) .
[7] - المصدر نفسه، ص 615 . (مادة: عقرب)

تتجمع القطرات في دربي
من قمة الجبل المجلى
من سفوح القهر من
لجة البحر المدوي[1]

القطرات : «مفرد قطر وقطرة، هو المطر من الماء والدمع وغيرهما من السوائل والجمع القطر و القطرات»[2] وضَّف الشاعر رمز القطرات كأساس في تشكيل الماء والسيل والبحر، فيرى أن تجمع القطرات ستعطيه قوة في الاستمرار وهاته القطرات رمز للقلة والتواضع .

الجبل : جاء في معجم الوسيط : « الجبل هو ما على من سطح الأرض واستطال وجاوز التَّل ارتفاعا، والجمع أجبال وجبال و يقال فلان جبّل ثابت لا يتزحزح»[3] جاء في قوله تعالى : { وَالْجِبَالَ أَرْسَاهَا }[4] أي ثبتها على الأرض لتكون دعامة لها، وضّف الشعر رمز الجبل من صمود في وجه الريح و العواصف، وثباته رغم علوّه .

سفوح : جاء في معجم الوسيط «السفح هو : أسفل الجبل الّذي يغلط فيسفح الماء، ج سفوح والمفرد سفح، والسفوح أيضًا هي الصخور اللينة المنزلقة»[5] استخدم الشاعر هذا الرمز وربطه بالقهر، وذلك لكبر القهر وضخامته فيكون السفح ادناه وأقله .

البحر : البحر كما جاء في معجم الوسيط : « الماء الواسع الكثير ويغلب فيه الملح، ومن الرجال الواسع العلم، والواسع المعروف، والحسن والحيل واسع الجري، الشديد العدو (ج) أبحر، بحار، بحور»[6] وضَّف الشاعر رمز البحر للدلالة على القدرة وكذلك لشساعته وغضبه .

كما نجد رموزًا طبيعية أخرى في قصيدة بعنوان " الرّيح والسّلاحف"

لا تصالح هذه الريح
ولا تسكن إلى هذه العواصف
إنّ هذا العمر زلزلة
وهذا العمر نازف

[1] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 22 .
[2] - مجمع اللغة العربية : المصدر السابق، ص744، (مادة قطر) .
[3] - المصدر السابق، ص105، (مادة: جبل) .
[4] - القرآن الكريم : سورة النازعات، الآية 32 .
[5] - مجمع اللغة العربية : المصدر السابق، ص432، (مادة: سفح) .
[6] - المصدر السابق، ص40، (مادة: بحر) .

لا تعانق حزنك الآن
ولا تطويك أهواء الصّحائف
لا تصافح وردك الآن
فأن العطر جارف
وانتظر حتى ترى أقنعة تسقط فالأوجه مرمر
وانتظر حتى ترى القنفذ يبدي رأسه
وترى الدّيك يكبّر
يومها تدرك أنّ الحق واقف
فالعن البومة و الحرباء واكسر
ظهر هاتيك السّلاحف[1]

وقفنا في هذه القصيدة على بعض الرموز الطبيعية التي تتخللها محاولين ضبطها واستجلاء إيحاءاتها وكذا القبض على رمزيتها في القصيدة .

العواصف : جاء في معجم الوسيط : « عصفت الريح عصفًا وعصوفا اشتدّ هبوبها، فهي عاصفة، أو عاصفن أو عاصف، وجاء في التنزيل العزيز {جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ} أي رياحٌ قوية وشديدة، وجمع عواصف وعصوف، ويقال : عصفت بهم الحرب أهلكتهم، وعصف بهم الدهر كذلك، يقال : يوم عاصف .»[2] وقد وضَّف الشاعر رمز العواصف للدلالة على الاضطراب، والحرب وعدم الائتمان من هاته الظاهرة.

الزلزلة : جاء في معجم الوسيط : «هزة أرضية طبيعية تنشأ تحت سطح البحر، وهي الهول والبلية والشدّة، والجمع زلازل»[3] وردت في القرآن الكريم {إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا}[4] أي إذا تحرّكت وارتجفت من هو اليوم، وضّف الشاعر رمز الزلزلة للدلالة على الاضطراب في الحياة و هولها، وغياب الأمن والسكينة وكذا الطمأنينة .

ورد : جاء في المعجم الوسيط : « الوردة اسم المرة، وواحدة الورد، ومؤنث الوردة، وعشية وردة إذا احمر أفقها عند غروب الشمس، وكذلك طلوعها وذلك علامة على الجذب»[5]

استحضر الشاعر رمز الورد هذا دلالة على السعادة والأحاسيس الجميلة، وكل ماله علاقة بالحياة السعيدة والعيش الهنيء .

[1] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 105 .
[2] - مجمع اللغة العربية : المصدر السابق، ص605، (مادة: عصفت) .
[3] - المصدر نفسه، (مادة: زلزال)، ص 397 .
[4] - القرآن الكريم : سورة الزلزلة، الآية 1 .
[5] - مجمع اللغة العربية :المصدر السابق، ص1025، (مادة: ورد) .

العطر : جاء في معجم الوسيط : «اسم جمع للأشياء التي يتطيّب بها لحسن رائحتها، جمع عطور، وأعطار، هي نبات ذات رائحة عطرة يستخرج منها زيت العطر»[1] واستحضرها الشاعر دلالة على قوة الإغراء والكثرة منه بقوله : جارف، أي الفتن طاغية.

المرمر : جاء في معجم الوسيط « هو الرخام وهو ضرب من الحجر يتكون من كربونات الكالسيوم المتبلور الموجود في الطبيعة، ويمكن سقل سطحها بسهولة»[2] وضّف الشاعر رمز المرمر وربطها بالوجه، لأنها تسقل بسهولة ويتغير شكلها ببساطة، فهي تعتبر قناع البيت، لأنها أداة للزينة من الخارج في مقابل القناع لدى الإنسان، والقصد ليس القناع الحقيقي بل الغدر والحيلة وغيرها .

القنفذ : «دويبة من الثديات، ذات شوك حاد، يلتف فيصير كالكرة، وبذلك يقي نفسه من الخطر الاعتداء عليه، جمع قنافذ، ويقال : فصفد ليلي أي لا ينام»[3]

وظفه الشاعر وهو رمز قديم يدل على الفطنة والذكاء، أي أنّه ينتظر الوقت المناسب حتى يخرج للواقع ويخرج ما في جعبته .

الديك : جاء في معجم الوسيط : «ذكر الدجاج (ج) ديوك وأدياك وديكة، والربيع لتلونه بنياته، والعظم الشاخص خلف ذقن الفرس»[4] وضّف الشاعر الديك لما يحمله من بشارة على إطلالة فجر جديد و بزوغ يوم آخر وصمود الحق .

البومة : «طائر يكثر ظهوره بالليل، ويسكن الخراب، ويضرب به المثل في الشؤم وقبح الصورة والصوت، كما يضرب به المثل في حضارات أخرى للحكمة (ج) أبوام، وبوّام، والبوم طائر رمسيس2 عند الفراعنة»[5] .

الحرباء : «دويبة على شكل سام أبرص ذات قوائم أربع دقيقة الرأس مخططة الظهر، تستقبل الشمس نهارًا تدور معها كيف دارت، تتلون ألوانًا يضرب بها المثل في الخرب واللون، فيقال : أحرم من حرباء، و يتلون تلون الحرباء، ويقال : أمرد من الحرباء عن شدة اصابته بالبرد (ج) حرابي»[6] وضّف الشاعر رمز الحرباء للّذين يتلونون ويبدون وجوهًا متعددة وأقنعة في كل موقف، وقد جعل القصيدة دلاليا، بحيث ربطها بالأقنعة، المرمر، التلون .

---

[1] - المصدر السابق، ص608، (مادة :عطر) .
[2] - المصدر نفسة، ص336. (مادة: مرمر) .
[3] - المصدر نفسه، ص 763، (مادة: قنفذ) .
[4] - المصدر نفسه، ص307 (مادة: ديك) .
[5] - www.wekipidia.com 29.03.2016/13:57
[6] - مجمع اللغة العربية : المصدر السابق، ص، 164 (مادة: حرباء) .

السّلاحف : جاء في المعجم الوسيط : « السلحفاة هي حيوان برمائي معمر من قسم الزواحف، يحيط بجسمه صندوق عظمي مغطى بحراشف قرنية صغيرة، وذكره الغيلم والجمع سلاحف»[1] ووظفه الشاعر كرمز لاختباء والاحتماء وكسر القيود التي تمنعك أو تعيق حركتك في الظهور للعيان .

ثانيا- شعرية الرمز الديني :

لم تخل قصائد المجموعة الشعرية من الرموز الدينية، فقد احتلت المرتبة الثانية من حيث التعداد بنسبة 16%، فقد جعل الشاعر هذه الرموز كدلالة دينية وعلى عمق معانيها وقوتها ومدى معرفة الشاعر بهاته الرموز التي وظفها، وقد استمدها من القرآن الكريم وكذا قصص الأنبياء والصالحين، وكل ما يشمل جانب الدين، وسنحاول جاهدين في هذا القسم أن نجمع الرموز التي وظفها محاولين تفسيرها ومحاولة فك رموزها .

جاء في قصيدة " انكسارات ربيعية"

تكسّر على صهوة الصافنات[2]

الصافنات : يقول تعالى في كتابه العزيز {إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ}[3] وجاء في تفسير ابن كثير «: قوله {إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ} أي عرض على سليمان في حال مملكته وسلطانه، الخيل الصافنات وقال مجاهد : وهي التي تقف على ثلاثة وطرف حافر الرابعة، والجياد. السراع، وكذا قال غير واحد من السلف، وقال بن جرير : حدَّثنا محمد بن بشار، حدثنا مؤمن. حدثنا سفيان، عن أبه سعيد بن مسروق، عن ابراهيم التميمي، في قوله : {إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ} وقال : كانت عشرين فرسًا ذات أجنة كما رواه بن جرير.»[4] ووظف الشاعر رمز الصافنات للدلالة على ما تكتسيه الخيل من جمال وقوة وسرعة وكذلك الوضعية التي تقف عليها على الأخص .

ونجد رمزًا دينيًا آخر في قصيدة " من هنا تبدأ لغتي"

هو الليل أخنى على العرش يا سيد الماء[5]

[1] - المصدر نفسه، ص422، (مادة: سلاحف) .
[2] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 26 .
[3] -القرآن الكريم : سورة ص، الآية 31 .
[4] -ابن كثير : تفسير القرآن العظيم، ج7، ص 64
[5] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 66 .

العرش : يقول تعالى : { تَعَالَى اللَّهُ الْمَلِكُ الْحَقُّ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْكَرِيمِ}[1] وجاء في تفسير ابن كثير «وذكر العرش لأنه سقف جميع المخلوقات ووصفه بأنه كريم، أي حسن المنظر و الشكل»[2] ووظف الشاعر رمز العرش لما يحمله العرش من نظام، وما يحيط به حاشية دائمة، ويقصد العرش الإنساني .

وجاء الرمز في قصيدة أخري وهي " أديب في دلفي"

امنحيني وردة أو قنبلة
لأرى نفسي قليلا فأنا
ما زلت أسري ملأ أسري وأنا
ما زال بطن الحوت قبري
لغتي ليلٌ ودفلى
وكلّ أنهاري وأشجاري ثكلى[3]

بطن الحوت : ارتبط مفهوم الحوت وقبر الحوت بالنبي يونس عليه السلام، قال تعالى : {فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ}[4] وجاء في تفسير ابن كثير «أمر الله تعالى حوتا من البحر الأخضر أن يشق البحر، وأن يلتقم، يونس _عليه السلام_ فلا يهشم له لحمًا ولا يكسر له عظمًا، وجاء ذلك الحوت وألقي يونس عليه السلام نفسه فالتقمه، وطاف به البحر كله»[5] فكان قبر الحوت في القصيدة هو الأسر الذي كان يقبع فيه يونس عليه السلام، فأراده الشاعر كقبر له .

ونجد رموزًا أهرى في قصيدة "من هنا تبدأ لغتي"

تفتش عما علق بالطين
عما تعلق بالروح
عما تبقى على شفتي
-هيت لك أيها القلب ما أكفرك
مستيقظ ما يزال غرورك
والنبض يعدي
اخرج من القبر واسكن صلاتك
اهجر بحارك واهجر جبالك

[1] - القرآن الكريم : سورة المؤمنون، الآية 116 .
[2] - ابن كثير : المرجع السابق، ج5، ص500 .
[3] -فاتح علاق : المصدر السابق، ص 33 .
[4] - القرآن الكريم : سورة الصافات، الآيات 142-143-144 .
[5] - ابن كثير : المرجع السابق، ج7، ص 38 .

إنا شرحنا لك الصدر فاعرج إلى سدرتي
ادخلي أيتها الروح في ملكوتي
ادخلي جنتي
النمارق مصفوفة و الزرابي مبثوثة
فابتدئ عرسك الآن
أو فابتدئ عرشك الكان
من هنا يصعد الكلم الطيب،
ينبت القلب، تبتدي لغتي[1]

الروح : ورد في القرآن الكريم قوله تعالى : { وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً، وَلَئِن شِئْنَا لَنَذْهَبَنَّ بِالَّذِي أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ ثُمَّ لاَ تَجِدُ لَكَ بِهِ عَلَيْنَا وَكِيلاً، إِلاَّ رَحْمَةً مِّن رَّبِّكَ إِنَّ فَضْلَهُ كَانَ عَلَيْكَ كَبِيرًا}[2] وقد وضّف الشاعر رمز الروح هذا للبحث عن شيء خفي وما تعلق به، فقد أضفى على التفتيش سمة وهي الاستحالة و الصعوبة، فالوصول إلى حقيقة الروح أمر من الله تعالى فكيف يمكن الوصول إلى ما تعلق بها ؟ .

الصلاة : قال تعالى { إِنَّنِي أَنَا اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنَا فَاعْبُدْنِي وَأَقِمِ الصَّلَاةَ لِذِكْرِي}[3] وجاء في تفسير ابن كثير « قيل صلِّ لتذكرني وقيل معناه أقم الصلاة عند ذكرك لي، وشهد لهذ الثاني ما قال الإمام أحمد : حدثنا عبد الرحمان ابن مهدي حدثنا المثنى ابن سعيد، عن قتادة، عن أنس عن النبي صلى الله عليه و سلم(إذا رقد أحدكم عن الصلاة أو غفل عنها فليصلها، إن ذكرها فإن الله تعالى قال { وَأَقِمِ الصَّلَاةَ لِذِكْرِي} .»[4] والمقصود بالصلاة هو الذكر والتضرع بالدعاء، وضف الشاعر الرمز للدلالة على التمسك بالدعاء لعلى فيها نجاة بعد عودته من القبر ولعله قصد هنا التي بالرحمة التي بالصلاة .

سدرتي : ورد في قوله تعالى في القرآن الكريم { وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرى عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَى عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى}[5] وجاء في تفسير ابن كثير «فهذه ليلة الاسراء و الأولى كانت في الارض»[6] واستخدم الشاعر "السدرة" في القصيدة للدلالة على السفر الروحي، ونح الأمان، ويعبر بها الشاعر عن تصوفه و حبه للذات الإلهية .

[1] - فاتح علاق : المصدر السابق ، ص 65 .
[2] - القرآن الكريم : سورة الإسراء، الآيات 85-86-87 .
[3] -القرآن الكريم : سورة طه، الآية 14 .
[4] -ابن كثير : المرجع السابق، ج5، ص 277 .
[5] -القرآن الكريم : سورة النجم، الآية 185 .
[6] - ابن كثير : المرجع السابق، ج7، ص 447 .

الملكوت : قال تعالى : { أَوَلَمْ يَنظُرُوا فِي مَلَكُوتِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا خَلَقَ اللهُ مِن شَيْءٍ وَأَنْ عَسَى أَن يَكُونَ قَدِ اقْتَرَبَ أَجَلُهُمْ فَبِأَيِّ حَدِيثٍ بَعْدَهُ يُؤْمِنُونَ}[1] وجاء في تفسير ابن كثير «أولم ينظروا هؤلاء المكذبين في ملك الله و سلطانه في السموات والارض، وفيما خلق من شيء بنهما، فيدبروا ذلك، ويعتبروا به فيؤمنوا بالله، ويصدقوا رسوله، وينسبوا إلى طاعته، ويخلعوا الانداء، والأوثان، ويحذروا ان يكون أجلهم قد اقترب فيهلكوا على كفرهم، فيصيروا إلى عذاب الله و أليم عقابه»[2] واستخدم الشاعر رمز الملكوت بما يحمله الملكوت من عظمة وقدرة ورحمة وأمان، وهنا وظفها الشاعر كرمز لموضع الأمن ودار السلام .

الجنة : قال تعالى : { وَسَارِعُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ}[3]

والجنة هي الاسم المتداول لتلك الدار، وما اشتملت عليه من انواع النعم واللذة والبهجة والسرور وقرة الأعين، وأصل اشتقاق هذه اللفظة من الستر والتغطية ، ومنه الجنين و الجنان، وقد وضّف الشاعر رمز الجنة للسلام و الجزاء بما وعدهم الله فهذا الرمز للدلالة على الوعد الصادق و الوفاء به فالجنس من جزاء العمل .

النمارق : قال تعالى {وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ}[4] «قال : ابن عياش النمارق الوسائد وكذلك قال عكرمة والضحاك والسدى والثوري وغيرهما»[5] واستحضرها الشاعر رمز من رموز نعيم الجنة، والطيبات التي وعد الله بها عباده، فكانت رمزا للراحة و الهناء و العيش الرغد .

الزرابي : قال الله تعالى { وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ}[6] «الزرابي، البسط وكذا قال الضحاك وغير واحد، ومعنى مبثوثة أي هاهنا لمن أراد الجلوس عليها»[7] وكذلك هي رمز من رموز الجنة و الرخاء و العيش الرغيد أيضا، وقد وضّف هذه الرموز كذكر لأوصاف الجنة .

الكلم الطيب : يقول الله تبارك وتعالى { مَنْ كَانَ يُرِيدُ الْعِزَّةَ فَلِلَّهِ الْعِزَّةُ جَمِيعاً إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ وَالَّذِينَ يَمْكُرُونَ السَّيِّئَاتِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَكْرُ أُولَئِكَ

[1] -القرآن الكريم : سورة الاعراف، الآية 185 .
[2] - ابن كثير : المرجع السابق، ج3، ص 174 .
[3] -القرآن الكريم : سورة آل عمران، الآية 133 .
[4] -القرآن الكريم : سورة الغاشية، الآية 15 .
[5] - ابن كثير : المرجع السابق، ج8، ص386 .
[6] - القرآن الكريم : سورة الغاشية، الآية 16 .
[7] - ابن كثير : المرجع السابق، ج8، ص 386 .

هُوَ يَبُورُ}[1] وجاء في تفسير ابن كثير «قال : قاله غير واحد من السلف، وقال ابن جرير حدثني محمد ابن اسماعيل الأحمصي . أخبرني بن عون، عن عبد الرحمان ابن عبد الله المسعودي _هو ابن مسعود إذا حدثناكم حديث أتيناكم لتصريف كثير، إنّ العبد المسلم إذ قال : (سبحان الله وبحمده، والحمد لله، ولا إله إلّا الله والله أكبر، تبارك الله) أخذهن ملك وجعلها تحت جناحه ثم صعيد بهن على جمع من الملائكة إلّا استغفروا له، ثم قرأ { جَمِيعاً إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ} .»[2] واستحضر الشاعر رمز الكلم الطيب، دلالة على الكلام الذي قاله، وفي الصور والنصائح والخطوات التي ذكرها حتى يصل بمن يخاطب إلى مقام الذكر الحسن والنصح وغيره .

جاءت الرموز الدينية في قصيدة أخرى بعنوان "إيمان"

لا دهر قد ينجيك من حرق
فالنّار مأوى الصّخر والخشب
سيعود إبراهيم محتطبا
حتى يرى نمرود في اللهب
يا نار كوني حارة أبدا لا
تتركي أثرا على التّرب[3]

ابراهيم : هو نبي الله وهو من أولى العزم من الأنبياء والرسل قصّ الله علينا قصته في القرآن الكريم، لما أراد قومه احراقه، قال تعالى : { قَالُوا ابْنُوا لَهُ بُنْيَانًا فَأَلْقُوهُ فِي الْجَحِيمِ فَأَرَادُوا بِهِ كَيْدًا فَجَعَلْنَاهُمُ الأَسْفَلِينَ}[4] وقال أيضا { قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ وَأَرَادُوا بِهِ كَيْدًا فَجَعَلْنَاهُمُ الأَخْسَرِينَ}[5] وجاء في تفسير ابن كثير «لما دحضت حجتهم وبان عجزهم وظهر الحق واندفع الباطل عدلوا إلى استعمال جاه ملكهم { قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ} فجمعوا حطبًا كثيرًا، قالوا : حنى أن المرأة تمرض فتنذر إن عوفيت أن تجمع حطبًا لحرق إبراهيم، ثم جعلوه في الحربة من الأرض، فكان لها شررًا عظيمًا ولهبًا مرتفعًا، لم توقد قطُ مثلها، وجعلوا إبراهيم عليه السلام في كف المنجنيق بإشارة من أعراب الفرس من الأكراد، فلما ألقوه قال حسبي الله و نعم الوكيل ...»[6]

[1] - القرآن الكريم : سورة فاطر، الآية 10 .
[2] - ابن كثير : المرجع السابق، ج6، ص537
[3] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 97 .
[4] - القرآن الكريم : سورة الصافات، الآيات، 97- 98 .
[5] - القرآن الكريم : سورة الأنبياء، الآيات 68-69-70 .
[6] - ابن كثير : المرجع السابق، ج5، ص351

وضّف الشاعر هنا رمز إبراهيم كرمز للمظلوم الّذي هو على حق والذي ينتصر رغم انف إعداء الله، وهو يعتبر رمز للوحدة والهدف من استعماله سيأتي شخص يوحد المسلمين ويحرق كل ظالم وطغاة الأرض .

ثالثا : شعرية الرمز التاريخي :

إنّ من كمال العمل الشعري ونضجه، استخدام الرمز التاريخي الّذي يحمل في طياته من الرحلات الزمنية، فهو يربط الماضي بالحاضر ويزاوج بين الحضارات، ويوظف الشاعر هذه الرموز التاريخية عن الواقع المعاش كنموذج، ومن الرموز استخدام الحروب والشخصيات والأبطال والثورات والشهداء وغيرهم، ممن يحملون مدلولات تاريخية بها وزن في التاريخ مضى وتجسيد المثال الحي، وجاء في "آيات من كتاب السهو" رموزًا تاريخية وظفها الشاعر لحاجته وخدمته لتجربته الشعرية، ولم يكن استحضار هذه الرموز بشكل عشوائي، واحتل الرمز التاريخي بين رموز هاته المجموعة المرتبة الثالثة من حيث التوظيف، فبلغ نسبة 4% والتي نذكر منها على النحو التالي

نجد رموزًا تاريخية في قصيدة "قيامة الشهيد"

ما زلت انسج رايتي من جبّة الحلّاج
فلتصلبوا رعدي
ولتشنقوا برقي أنا
ديدوش و العربي أنا
زيغوت و الحواس أنا
لطفي و بوجمعة
فلتطفئوني إن قدرتم شمعة شمعة
سأظّل أصرخ في المدى :
لك الطوفان يا حجّاج يا
شانق الدّمعة[1]

الحلاج : «الحسين ابن منصور الحلاج (309/2448ه)، قتل بعد تقطيع يده وصلبه ثمَّ قطع رأسه في 24 ذي القعدة سنة 309 ه، حرق لأجل أن يفنى أثره ...؟ أتلفت مؤلفاته حبست عائلته، طرد تلامذته ومنعوا من التحدث في أفكاره ... بدأ حياة السفر والترحال وصل إلى الصين والهند، ودام هذا خمسة سنوات، في بغداد ألقى دروسًا أصبح له تلاميذ ماردون بسط لهم أراءه الصوفية فلم يلبث أن صار موضع جدل و نزاع.»[2] وقد وضّف

[1] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 25 .
[2] - www.elaphblogs.com 20-03-2016, 15:40

الشاعر رمز الحلّاج الذي هو أصل التصوف، وهو رمز للمصلوبين، فقد صلب وقتل دون ان يترك له مجال لينافس أفكاره او ايدولوجيته، فجبة الحلّاج تعني الحب الإلهي.

ديدوش، العربي، زيغوت، الحواس، لطفي، بوجمعة : هم شهداء الثورة التحريرة، يعتبر هؤلاء أهم القادة الّذين فجروا الثورة، ومن أكثر الشخصيات الوطنية إجلالًا، ويرجع ذلك للتضحيات الجسام التي قدموها في سبيل الوطن، حيث انهم يمتازون بالدهاء والفطنة وحب الوطن وعدم الخضوع للاستعمار الغاشم، وظفهم الشاعر كرمز للبسالة والشجاعة والإقدام والصبر والبطولة والوطنية والأجداد

وكان الهدف من استحضارهم هو الفخر والاعتزاز بنسبه لهذا الوطن، الّذي ضحى من أجله الكثير من خيرة أبناء هذا الوطن، لنعيش نحن في عز وكرامة، وما يبيّن الاعتزاز هو استخدام الشاعر للضمير "أنا"

الحجاج : «أبو محمد الحجاج ابن يوسف الثقفي(40ه90ه/660م714م) قائد أموي داهية، سفاك، خطيب، ولد و نشأ بالطائف، انتقل إلى الشام فخلف بروح زنباع نائب عبد الملك ابن مروان أمير عساكره، أمره عبد الملك بقتال عبد الله ابن الزبير، فزحف إلى الحجاج كبير وقتل عبد الله، فولاه الملك مكة والمدينة، وكان سفاحًا مرعبًا باتفاق معظم المؤرخين عرف بالمبيد »[1]

استحضر الشاعر رمز الحجاج كرمز للظلم والسفك والسفح والقتل والتنكيل، وكان الهدف من استحضاره هو تبيان نهاية الظلم مهما على شأنه .

كما نجد رموزًا تاريخية أخرى في قصيدة " التتار"

هجم التّتار مع العواصف
لا تغادر وجهك الدّامي
ولا تهجر عيونك
إنّ هذي الأرض زلزلةٌ
وهذا القلب وارف[2]

التّتار : «اسم أطلقه العرب على مجموعة من القبائل المغولية التي اجتاحت الشرق العربي وبلاد إسلامية أخرى في القرنيين الثاني عشر والثالث عشر الميلادي، وهي جيوش عظيمة تمتاز بالقوة يعرف التّتار عند الأوربيين بالتاتا أو التاتار tatar أمّا عند

[1] - أحمد بن محمد ابن عبد ربه الاندلسي : العقد الفريد، تح محمد بن سعيد العريان، ط2 المكبة التجارية الكبرى، مصر، 1953، ص 350 .
[2] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 36 .

الصينيون فينعتوهم بالتاتا، امّا بن خلدون فسماهم التعزعز، وتعني كلمة تاتار "غير محدد" والتاري عند الفرس هو الفارس صاحب البرير، ومن معانيها الانفة والرفعة، ويبدوا انهم ربطوها بالفروسة والشجاعة»[1]

والشاعر استخدم رمز التّتار على حقيقته المرة التي ألمت بالمسلمين، من قتل وحرق ونهب، وكل ما يتصف بالبشاعة، وكان الهدف من استحضاره هو التذكير بما أصاب البلاد الإسلامية القديمة جراْ هجوم التّتار عليها والاستلاء على عدة مناطق، واقامة دولة مغولية في مصر، وهو ما يحدث الآن في فلسطين الحبيبة .

وفي قصيدة أخرى بعنوان "صدى"

فرعون أرسلنا كي نعد رفاتك[2]

فرعون : جرى العرف والعادة والاصطلاح في العصور الحديثة على اطلاق لقب الفرعون على حاكم مصر القديمة، فقد اصطلحوا على تلقيب ملوك مصر بالفراعنة، وكان الحاكم في مصر القديمة كان فرعون يلبس تاج القطرين، ويظهر الفرعون في القرآن الكريم كاسم علم أكثر من لقب في آيات جليات في القرآن التي ورد فيها الاسم بأدات النداء قال الله تعالى { وَقَالَ مُوسَى يَا فِرْعَوْنُ إِنِّي رَسُولٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ}[3] وقد ذكر 71 مرة في القرآن الكريم، وقد جاء وصفه بأنّه طاغية وكافر متجبر عرف بظلمه الشديد و كفره الاكبر .

استخدم الشاعر رمز الفرعون هنا (جثة فرعون) للدلالة على نهاية الظلم، وأنّ نهاية كل ظالم على يد خالقه الذي خلقه، وأنّه سيكون عبرة ودرس لكل من نهج هذا النهج .

ونجد رموز أخرى في قصيدة بعنوان "انكساراتٌ ربيعيةٌ"

كذّبت عاد بالنذر
وراغت ثمود إلى ناقتي
بعد أن ثاب قلبي إلى النهر !
فأين سيولك كي تفتح الجرح في الجحر ؟[4]

عاد : «هو اسم مؤسس هاته القبيلة وجدهم الأكبر ويقال في روايات متعددة أن هذا الاسم هو اسم عربي، وفي اكتر الروايات منطقية فإن عاد هو بن غوص بن ارم بن سام، إلى

[1] - www.wekipidia.com 30-03-2016, 15:15
[2] -فاتح علاق : المصدر السابق، ص 40 .
[3] - القرآن الكريم : سورة الأعراف، الآية 104 .
[4] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 27 .

عاد ينسب نبي الله هود عليه السلام، الّذي أرسله الله تعالى في قومه ليدعوهم إلى طريق الحق و الخير، ويبعدهم عمّا كانوا فيه من جهل و ضلالة، أمّا المنطقة التي كانوا يقمون فيها بها فقد رجح على أنهم سكنوا الأحقاف»[1] ولقد أهلك الله قوم عاد بريح صرصر، قال تعالى : { وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ}[2] فهم قوم متمردين، تمردوا و تجبروا و اغتروا بقوتهم وأجسامهم الضخمة إلّا أن هذا لم ينجهم من غضب الجّبار جلّ شأنه .

وضّف الشاعر رمز عاد (كقبيلة) رمزًا للتكذيب بالمعجزة و الكفر كما ذكرهم على سبيل العبرة، لمن اغتروا بسلطانهم الفاني أمام سلطان الله الدائم في الارض و السماء .

ثمود : «هم قوم النبي صالح عليه السلام، قبيلة من العرب البائدة»[3] وقد أتاهم الله تعالى من القوة و البأس لدرجة أنهم نحتوا البيوت في الجبال ليس للسكن فيها و إنّما تبذيرًا وإسرافًا، هذا إن دل على شيء فهو يدل على نعم الله الكثيرة، وما يذكر به قوم ثمود أنّهم عقروا ناقة الله، وهي معجزة الله جلّ في علاه أخرجها لنبيه صالح من صخور جبالهم، فما كان منهم إلّا أن ذبحوها بعد أن طغوا وأخلفوا وعدهم، فكان عقابهم أن أهلكتهم الصيحة فلم يبقى منهم أحدًا، وقد وضّف الشاعر رمز ثمود هنا كدلالة للتحدي والظالم الذي انتصرت عليه ببرهانك استعمل جبروته وسلطانه ليؤذيك .

رابعا- شعرية الرمز الأسطوري :

استعان الشاعر "فاتح علاق" ببعض الرموز الأسطورية بمعد بسيط مقارنة بالرموز الأخرى، حيث اكتفى ببعض الرموز المتعلقة بالأساطير اليونانية القديمة واليونانية، كما بلغت هذه الرموز نسبة 1% من مجموع الرموز عمومًا، فتوظف هاته الرموز لمل تحمله من المخيال الواسع يؤدي بالإبحار بالذاكرة أو المخيال إلى جو ذلك الرمز زيادة على مايحمله من القوة التعبيرية، ومن الرموز الّتي استخرجناها من المجموعة الشعرية نذكرها كما يلي :

نجد رمزًا أسطوريًا في قصيدة بعنوان "العنقاء"

سأنهض (مثل عنقاء الرّماد من الدمار)[4]

العنقاء : ورد في المعجم الوسيط : « العنقاء طائر متوهم لا وجود له» وجاء في الأساطير القديمة حيث أنّه طائر جميل المظاهر من النار، ويقال : عند موته يرحل إلى

[1] - www.wekipidia.com 23-03-2016, 12:30

[2] - القرآن الكريم : سورة الحاقة، الآية 6 .

[3] - مجمع اللغة العربية : المصدر السابق، ص100، (مادة ثمود) .

[4] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 107 .

قمم الجبال ويبني عشًا ويحترق فيه فيصبح رمادًا ومن هذا الرماد يخرج طائر عنقاء جديد، واستحضرها الشاعر كرمز للبعث، وقرّب الصورة بين الرمز والمرموز له، أي أنّه لم يفقد الأمل في الحياة رغم العثرات والأزمات ففي كل مرة يسقط فيها سيعود لينهض من جديد ويواصل دربه الذي سلكه، مثلما يعود طائر العنقاء من الرماد الذي لا فائدة منخ لكنه من لا شيء يحي من جديد .

كما نجد في قصيدة "اوديب في دلفي" رمزين أسطوريين أحرين

آن أن ينحل صوتي
وأري من موت موتي
ما بطيبة من
رموز خبّأتها عينُ دلفي عن
حبيبه رعاها
الطوفان في الأرض الغريبة[1]

طيبة : «عاصمة بيوشيا في وسط بلاد الإغريق، كانت مسرحًا للكثير من الأساطير، كأسطورة كداموش، وديركي، وفيوبي، وبنثيوس وأوديبوس، والسبعة ضد طيبة والإبيجيوني»[2] وقد وضّف الشاعر رمز مدينة طيبة كرمز للأحداث التي مرت عليه حيث قبله مسرحاً لك سعيد وحزين، وكذلك يبحث عن الحقيقة المتوارية في مدينة أسطورية .

دلفي : «تمثل دلفي إحدى المدن الرئيسة في مقاطعة فوكين اليونانية التي تشغل المنطقة الوسطى في اليونان، تسمى دلفي أو دلفوي delphoi، كما تسمى في الأصل لبيوناني على السفوح الجنوبية الشرقية بجبل رافنوس على بعد عشرة كلومترات تقريبًا من خليج كورنشتو بالجنوب، كان في هاته المدينة أقدم معبد للإله أبولو إله النبوءة والتطهير والوقي من الشر»[3]

وضّف الشاعر رمز دلفي للدلالة على مكان سري للاختفاء والتورية، وقد كان المعبد ملجأ لهؤلاء الّذين يحققون نيوءتهم عن الإله أبولو .

كما نجد رمزين أسطوريين أخريين في قصيدة " القلب يرسم دورته"

[1] - المصدر نفسه، ص 32 .
[2] - أمين سلامة : معجم الأعلام في الاساطير اليونانية و الرومانية، ط2، مؤسسة العروبة للطباعة و النشر، شارع رمسيس برج معروف، مصر، 1988، ص 232 .
[3] - www.shakwmakw.com 20-03-2016, 14:37 .

هذا زمن الدم
قبيل يقتل هابيل
اوديب يقتل لاوس
فهرب إلى جثة و احتجب[1]

أوديب : معناها الحرفي (القدم المتورمة) أوديب ابن لايوس ملك طيبة والملكة كواجاستا، وقد علم أبوه من نبوءة أنّه سينتهي على يد ابنه، فرمى أوديب على سفح جبل عند ولادته وربط قدميه سويةً، وجده راعٍ أخذه إلى الملك كوريث وزوجته العاقرين وربيا أوديب مثل ابنهما وفي شبابه أخبرته نبوءة في دلفي انه سيقتل اباه ويتزوج أمه، ففزع من ذلك وهرب وقرر عدم العودة، اكنه كان يجهل أبويه الحقيقين، وفي الطريق التقا بالملك لايوس وقتله في معركة عن حق الشخص في المرور، ودخل مدينة طيبة حيث أجاب على لغز "سيفنكس" وقام بنحر اللبؤة المجنحة، نصبه سكان طيبة ملكًا وتزوج جواكاستا الأرملة (أمه) وبهذا تحققت النبوءة، وبعد فترة عرف بجرمه ففقع عينيه وهام على وجهه في المنفى قرب أثينا فمات هناك»[2]

وضّف الشاعر رمز أوديب رمزًا للفتن القائمة بيم العائلة، وكان الهدف من استحضاره هو ما وصل إليه المجتمع من تنافر فلم يعد أحد يبال بأمر الأخر فانقسموا وتشتتوا، و أصبحت الأسرة مشتتة .

خامسا- شعرية الرمز التراثي :

يعد الرمز التراثي من الركائز التي قد يستند عليها الشاعر في بناء قصائده، أو يلجأ إليها لوصف حالة معينة نظرًا لما تحمله في طياتها من تجارب سابقة وعن شيوعها ومعرفة الكثير من القراء بها، فالرمز التراثي هو بمثابة خزانة زمانية و مكانية للتراث، ونجد أن الشاعر "فاتح علاق" يوظف الرمز التراثي بنسبة ضئيلة في هاته المجموعة فكانت نسبة 2% من مجموع الرموز نذكر منها :

ساخطًا في جوف قمقم[3]

القمقم : «هو إناء صغير من نحاس أو فضة أو خزف طيني، يجعل فيه ماء الورد، وما يسخن فيه الماء والنحاس وغيره و يكون ضيق الرأس، وهو أيضا وعاء خرافي كان

[1]- فاتح علاق : المصدر السابق، ص 59 .
[2] - أرثر كورتل : قاموس أساطير العالم، تر سهى الطريحي ، دار نينوة، ط1، دمشق سوريه، 2010، ص 145.
[3] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 34 .

محبسًا للمردة و الشياطين فما زعموا والجمع قماقم»[1] وقد وضّف الشاعر القمقم كسجن يقبع فيه، وهو كمارد داخله فلا خلاص من هذا السجن مهما اشتكا وحاول الهروب منه.

ونجد رمزًا تورثيًا أخر في قصيدة " انكساراتٌ ربيعيةٌ

غمرتنا المحيطات سهوًا !
ولا سندباد لنا غير هذا الحريق !![2]

سندباد : «هو شخصية خيالية من شخصيات أف ليلة وليلو، وهو بحار من عاصمة بغداد بالعراق، عاش فترة الخلافة العباسية، وتعتبر حكاية السندباد البحري واحدة من أشهر حكايات ألف ليلة وليلة، والّتي تدور أحداثها في الشرق الأوسط، زار سندباد الكثير من الأماكن السحرية والتقى الكثير من الوحوش أثناء ابحاره في سواحل إفريقيا وجنوب شرق أسيا، وقد قام بسبع رحلات لقي فيها المصاعب واستطاع النجاة منها»[3] وقد وضّف الشاعر رمز السندباد في هاته القصيدة المنقذ الذي ينجو في كل مرة من الموت ويتغلب على كل الصعاب، فالشاعر يستخدم الشخصية الخيالية التراثية حتى يصف صعوبة النجاة ومعجزتها

وكذلك في مقطع من قصيدة " أشرب"

القط هناك أضحي أرنب
كما غضّ طرفة عن أشعب[4]

أشعب : «شخصية فكاهية هو أشعب بن جرير ولد سنة 9ه كان أبوه من مماليك عثمان بن عفّان، يكنّ أبت علاء ربته عائشة بنت عثمان كان طيب العشرة حسن القراءة عرف في الأدب بالقصص و النوادر الطريفة، وعرف أنه كان يحب الأكل »[5] وقد وظفه الشاعر كرمز للتطفل الذّي عضّت الأبصار عنه .

يوظف الشاعر الرمز كوسيلة للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره والحالات الاجتماعية، فهو يحيل برموز عن طريق التلميح سواء بالاشتراك بقرينة أو المخالفة التامة، فهو يعتبرها منفذا لإبداء رأيه بطريقة غير مباشرة، فالرمز أداة فعالة في تشكيل القصيدة المعاصرة، فماهي اللبنات الأخرى التي تبنى عليها القصيدة ؟ .

[1] - مجمع اللغة العربية : المصدر السابق، ص760 (مادة: قمقم) .
[2] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 27 .
[3] - www.wekipidia.com 19.03.2016/14:00
[4] - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 103 .
[5] - www.wekipidia.com 19.03.2016/14:23

الفصل الثالث

الإيقاع الشعري

1- دور الإيقاع في بناء المعنى :

أولا- مفهوم الإيقاع :

جاء في لسان العرب أن «الميقع والميقعة كلاهما المطرقة، و الإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو يوقعها وبينهما»[1] وقد ربِط قديمًا بينه وبين الوزن، قال السلجماسي في تعريف الشعر: «الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة و

1 - ابن منظور : المصدر السابق، ج6، مادة (واقع) .

متساوية و عند العرب مقفاة»[1] وقد شرح قوله موازنة بأن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى قوله متساوية أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية عدد زمان الواحد منها مساوي لعدد زمان الآخر .

وعلى الرغم من الاختلاف بين الباحثين على مفهوم الإيقاع وأدوات إنتاجه كما سنرى، فإن الشيء الّذي يلتقي عند هو أهمية الإيقاع بالنسبة للشعر، فالفيلسوف اليوناني أفلاطون يرى أن «النزعة الطبيعية إلى الانسجام... والإيقاع هو الأساس في الشعر»[2] ويذهب أرسطو إلى مثل هذا حين يقرر «أن الإيقاع هو غريزة طبيعية في الإنسان شأنه شأن المحاكاة»[3]، وهذه حقيقة يؤكدها هربرت ريد بقوله « إنّ شيئًا واحدًا في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابت، وهو أن الشعر تاريخيًا إبداعيًا يكتب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي يأتي الشاعر أزلاً ثم يأتي بعده العرضي»[4]

معنى هذا ان الإيقاع ليس مجموعة من القوالب الجاهزة المضافة إلى الكلام ليتحول إلى شعر، لكنه مكون عضوي من مكونات الشعر، وفي النقد العربي المعاصر إلحاح إلى الأهمية التي يكتسيها الإيقاع باعتباره عنصرًا بانيًا لجمالية القصيدة ودلالتها .

إذ لا يكاد الدرس العربي القديم كله يخرج عن هذا المفهوم الّذي يطابق الإيقاع ولم يدركوا جوهره، فأهملوا الحركة الإيقاعية، وركزوا على ارتباطه بالزمن «ولم يلحضه الدارسون إلّا من خلال الموسيقى والوزن الشعري مع أنّه كان اوضح في العمارة والزخرفة الإسلامية، كما كان الأساس الذّي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي»[5] وقد كان الجاحظ يؤكد أنّ الشعر من جنس وزن الموسيقى أنّ كتاب «العروض من كتاب الموسيقى وهو كتاب حد النفوس لا تجده الالسن بحد مقنع قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن»[6]ويؤكد ابن فارس الفكرة نفسها «إنّ أهل العروض مجموعون على أنّه لا فرق بين صناعة الإيقاع، إلّا أنّه صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، و صناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة»[7]

1 - أبو محمد السلجماسي : المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، تح علال غازي،(د: ط)، مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص 281 .

2 - أرسطو طاليس : فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ط1، دار الثقافة، ط1، بيروت، 1937، ص 13 .

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

4 - هربرت ريد : طبيعة الشعر، تر: علي عسى العكوب، (د:ط) منشورات دار الثقافة، دمشق، 1997، ص 51 .

5 - عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، (د: ط) دار الفكر، القاهرة، 1992، ص 221 .

6 - الجاحظ : ثلاثة رسائل الجاحظ، رسالة القيان، المكتبة السلفية، القاهرة 1344ه، نقلا عن : ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط1، دار القلم العربي، سورية، 1988، ص 27 .

7 - ابن فارس : الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، 1997، ص 238 .

أمّا الإيقاع من وجهة نظر حديثة، فهو مصطلح انكليزي انشقَّ أصلها من اليونانية بمعنى الجريان و التدفق، وتطوَّر فما بعد ليصبح مرادفًا للكلمة الفرنسية (mesure) المعبر عن المسافة الجمالية، ويرمي بصفة عامة إلى التواتر و التتابع بين حالتي الصمت و الصوت، أو النور و الظلام، أو الحركة و السكون أو القوة او الضعف، او القصر او الطول، او الإسراع و الإبطاء أو التواتر أو الاسترخاء .

ومن الباحثين من يرى ان الإيقاع وليد الاحتكاك بالثقافة الغربية، وما يقابله في النقد القديم هو مصطلح العروض، ومن هؤلاء مصطفى حركات الّذي يشير إلى غياب مصطلح الإيقاع في معجم البلاغة العربية «فهو ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية تحديدًا»[1] ولكن الدراسة الممعنة تكشف أنّ الإيقاع كمصطلح قد ورد عند النقاد القدامى مثل ابن طباطبا العلوي الذي يقول : «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر، وصحة المعنى و عذوبة اللفظ ثم قبوله واستعماله، و إن نقص جزء من أجزائه الّتي لا يعمل لها، وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان انكار الفهم اياه على قدر نقصان أجزائه»[2]

ثانيا- عناصر البنية الإيقاعية :

لقد ازدادت أهمية الإيقاع في القصيدة الشعرية الحديثة منذ أن لفت « "اليوت" النقاد و الشعراء إلى أن الإيقاع يمكِن ألفاظ الشعر من تجاوز علم الوعي، و الوصول إلى العالم الذي يجاوز حدود الوعي المرتبطة بالألفاظ المنثورة»[3] لأنّه عنصرٌ أساسي في الشعر دون حاجة إلى عنصر موازٍ من عناصر الشعرية الأخرى، ولما انتشر الفكر البنيوي أصبحت البنية الدلالية الإيقاعية إحدى المقومات الهامة في بنية النص الكلية «تتعانق مع البنية الدلالية و تنتزع منها مفاتيحها حتى أصبح كل تطور في الدلالات و ظروف الحياة التي تنبع منها هذه الدلالات يجب ان تنعكس على البنية الإيقاعية للنص الشعري»[4] لأنّه ليس ثمة فصل بين شكل التجربة الشعرية و مضمونها، بل ذاب أحدهما في الآخر خلال الالتحام الحاصل بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، لذا فإنّ الإيقاع تعدد وتنوع بحث أحذ يُفيد بأقصى إمكاناته و طاقاته التي أتاحتها القصيدة الحديثة «و انفضت الشراكة الارتهانية بينه وبين الوزن الشعري إذ تجاوز الإيقاع الحدود الأمنة للوزن وانفتح على فضاءات

1 - مصطفى حركات : نظرية الإيقاع في الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، (د:ط) دار الأفاق للنشر و التوزيع، الجزائر، 2008، ص 12 .

2 - محمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، 2005، ص 20 .

3 - أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1937، ص 11 .

4 - محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ط1، دار الفكر، بيروت، 1971، ص 31/30 .

ايقاعية جديدة»[1] وتتعلق هذه الانفتاحات معظمها ببنية النص الداخلية، وتتشبث بعضها الأخر ببنيته الخارجية والحديث عن هذه الفضاءات مت زالت أرض ملغمة و طريقًا شائكة، نظرًا لنسبة الأحكام الصادرة بشأن البنية الإيقاعية الخارجية وضبابية البحث في الإيقاع ، ذلك فإن رسم حدود البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة بعد تخطي مرحلة الكتابة وفق النموذج الخليلي وأي؛ رصد للعناصر التي تثوم هو مجرد محاولة ساعد على بلورتها كثرة الاستقرار والتقصي للشعر الحديث، والدراسات لبتي تناولت البنية الإيقاعية، وتعود استحالة رسم معالم ثابتة لهذه البنية إلى ان طبيعة القصيدة العربية الحديثة المتمردة المتجاورة لنفسها باستمرار حتى لا يكاد يكون لكل قصيدة بنيتها الإيقاعية الخاصة.»[2]

أ- من البيت إلى السطر :

أنّ اكثر ملامح القصيدة العربية الحديثة بروزًا ومباشرة في ثورة التجديد التي شرعت فيها حركة الحداثة يتمثل في هيئة القصيدة وبيتها الخارجية، ويعد أول من كتب وفق نظام التفعيلة كانت "نازك الملائكة" ويناصبها "بدر شاكر السياب" بكل الوحدات الإيقاعية المتكررة عددًا منتظما من المرات ضيقًا شديدًا ونقرت منها، وعلى أساس هذا النظام رفضت كل الصور العروضية القديمة الجاهزة ذات الأسطر والسبب المحدد، وأضافت التعامل مع وحدات تتسع من داخل العمل، سواء أكانت مجزأة أو كاملة وبعبارة أخرى فإن تشكيل الشعر الحر يقوم على تغييب النموذج والتشبث بالبيت وحيد البنية ورفض البيت التقليدي« يعني إرادة الحصول على حرية إيقاعية، وكذلك هو الأهم على حرية في البناء الشعري»[3] لكن هذه الحرية لا تعني مطلقًا أن الشعر الحديث لا يتسم بالإيقاعية فلقد رسمت "نازك الملائكة" لما سبق الإشارة إليه لهذا الشعر حدودًا لتأكيد مفهوم التجديد في الإطار الموسيقي التقليدي .

ب- من الشطر إلى الجملة الشعرية :

يرى عز الدين اسماعيل ان أن الشعر العربي في بنيته العروضية قدّم ثلاث مراحل هي: مرحلة البيت الشعري وفيها تمتل لكل القيم الجمالية الشعرية التي تفتت فيها البنية العروضية للبيت القديم واكتفت بالتفعيلة، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الجملة الشعرية و

1 - محمد مفتاح : دينامية النص الشعري، (د:ط) المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987، ص 63 .
2 - خالدة سعيد : حركية الإبداع، ط3، دار الفكر، بيروت، 1986، ص 99.
3- كمال خير بيك : حركة الإبداع في الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الفكر، بيروت، 1986، ص 99 .

يعرفها بأنها « بنية موسيقية أكبير من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصها، وقد تمتد أحيانًا إلى خمسة أسطر أو أكثر لكنها تظل بنية موسيقية مكتفية بذاتها .»[1]

تعد هذه الامتدادات اعتبارات أهمها أن الزاد الشعوري لا يكفي أحيانًا سطر شعري واحد إن امتد إلى تفعيلات كثيرة تصل إلى تسع تفعيلات، لذلك فإن الجملة الشعرية قد حلت مشكلة كان يعانيها الشاعر هي مشكلة الدفقة الطويلة .

ويحددها _الجملة الشعرية_ محمد المعداوي بثلاثة عشر تفعيلة إلى ستة عشر تفعيلة، إن كانت جملة قصيرة وتزيد عن ذلك إن كانت جملة شعرية طويلة « شريطة أن تتكرر هذه الأخيرة عدد من المرات في القصيدة الواحدة»[2] بينما يمكن أن تصل عدد تفعيلات السطر الشعري إلى اثني عشرة تفعيلة .

ج- من الجملة الشعرية إلى الجملة الاستغراقية :

«المقصود بالجملة الاستغراقية هي الجملة التي تستغرق القصيدة كلها ايقاعيًا، وقد ينتهي الأمر ملتبسا بينها و بين الجملة الشعرية الطويلة الّتي يمكن أن يفوق حجمها قصيدة متوسطة الحجم، إلّا أن بينهما بيّن لأنَّ الجملة الاستغراقية هي القصيدة نفسها، وقد سميت أيضًا القصيدة المدورة»[3] ويعود تاريخ ظهورها إلى بداية السبعينيات، وقد انجذب إليها الشعراء بعدما تبيّن لهم فاعلية الجملة الشعرية، و يعود المعداوي بهذا العنصر إلى القرن الخامس الهجري من حلال نموذج معزول يقدمه كمثال، وكذلك الشعر في العراق، ويرى ان هذا العنصر الإيقاعي ظهر في أوائل السبعينات، وأن نضجه كان على يد الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر .

ثالثا- التكوين الداخلي من الوزن إلى الإيقاع :

على الرغم من ان التقاطعات والتداخلات الكثيرة بين هاذين المصطلحين، و إذا كانت القصيدة العربية التقليدية قد حفلت بالوزن او كان أبرز خصائصها الشعرية فيها «فإن القصيدة الحديثة لم تعد تعتمد اعتمادًا كبيرًا على الوزن بقدر اعتمادها على الإيقاع الّذي يتموضع في مساحات متعددة من النص سواء كانت داخلية أو خارجية و سواء تعلقت بالنسق أو بالمتلقي، و لعل هذه الأسباب و الأوتاد يقوم الإيقاع على الارتفاع و الانخفاض، والصعود والهبوط، والشدة واللين، والبساطة والتركيب، والسرعة والتباطؤ

1- عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ط3، دار العودة/دار الثقافة، بيروت، 1981، ص 108 .
2 - أحمد المعداوي : أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط1، منشورات دار الأفاق الجديدة، المغرب، 1983، ص 58 .
3 - المرجع نفسه، ص 59 .

والاختلاف والائتلاف»[1] لذلك فالإيقاع يشمل الوزن وقد يتعده إلى النثر، كما يمكن أن يتجسد الإيقاع في الشعر فبعث فيه الحياة بأن يلونه و ينوعه ويبعد عنه صفة الرتابة والجمود، إذ ثمة «إيقاع عضوي في الشعر يكون أساس الحركة النفسية الدلالية فيه ويجمع ويصهر ويظم العناصر ويحرفها ويدفعها في تموجات صوتية لتتباعد وتتلاقى وتتدافع بعد ذلك إلى غايتها، وثمة إيقاع صاخب وإيقاع خفي دقيق، ومن هنا تختلف قصيدة عن أخرى في عمل أدبي عن آخر إن كانا متفقين في الوزن و القافية»[2]

مما يعني ان البحر الواحد قادر على بث تنوعات لا نهائية من الإيقاع، ولو كان البحر المجسد الوحيد للموسيقى الشعرية، لكن وجدنا للبحر الواحد إيقاعا واحدا فما الذي يجعل البيتين مختلفين من حيث البنية الموسيقية على الرغم من أنهما من وزن واحد وقيل في موضوع واحد .

2- الموسيقى الداخلية و الإيقاع الخارجي :

أولا- الوزن :

يعمل الوزن على تحقيق إيقاع القصيدة وموسيقاها التي تقوم عليها، وهو تردد الوحدات الصوتية المتشكلة في التفعيلة الّتي يرمز إليها بالمتحرك والساكن، وتمنح القصيدة جمال نظام هيكلها في كل بيت من أبياتها المتكررة، ويعزف الشاعر على أوتار أصوات وانغام التفعيلة في البناء الصوتي الداخلي للقصيدة مما يضفي عليها انسجامًا صوتيًا و« الوزن هو الصفة لخرق قانون اللغة عن طريق التكرار البياني للتماثل الصوتي في الخطاب الشعري، لذلك فهو يشكل خاصية أساسية للعروض .»[3]

يقوم الوزن عند "فاتح علاق" في المجموعة الشعرية "آيات من كتاب السهو" على خمسة بحور شعرية وهي : الرجز، الكامل، المتقارب، المرمل، المتدارك، ويعرف البحر الشعري على أنه الأوزان الخاصة التي يجري عليها نظم أبيات القصيدة وعددها ستة عشر، وضع "الخليل" أصول خمسة عشر منها وزاد عليه " الأخفش" واحدًا سماه بالمتدارك .

أ- بحر الرجز : فما يخص حضور هذا البحر في "آيات من كتاب السهو" فإننا نجده في مقطع في هذا المقطع من قصيدة "أسوار"

1 - ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية في الإيقاع البلاغي، ط1، دار القلم العربي، سوريا،1998، ص 38 .
2 - خليل موسى : قراءات في شعرية الشعر العربي المعاصر،(مرحلة إحياء الرومنسية)، ط1، دار ابن كثير، دمشق، 2001، ص 37 .
3 - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب : البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ط1، دار المعرفة، الجزائر، 2010، ص 134 .

أبحث عن إسمي الذي ضيّعته
أبحث عن رسمي الذي ضيّعني
فلا أرى إلّا سرابًا قاتلًا
أرفع صوتي علّني أسمع صوتي مرّةً
او ألتي وجهي الحزين
لكنّني أعود من حيث أتيت أوّلًا
وفي يدي خُفًّا حُنين[1]
وتفعيلاته تظهر من خلال هذا التقطيع :

0//0/0/ 0/0/0/ 0///0/	مستعلن، مستعل، مستفعلن
0///0/ 0/0/0/ 0///0/	مستعلن، مستفعل، مستعلن
0//0/0/ 0///0/ 0//0//	متفعلن، مستعلن، مستفعلن
0//0/0/ 0///0/ 0//0/0/ 0///0/	مستعلن، مستفعلن، مستعلن، مستفعلن
0//0/0/ 0/0/0/	مستفعل، مستفعلن
0//0// 0///0/ 0//0// 0//0//	متفعلن، متفعلن، مستعلن، متفعلن
0//0// 0///0/	متفعلن، مستعلن

يعتبر الرجز من البحور الصافية و تفعيلته على النحو التالي (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن) إذ نلمح في هذا المقطع أنّ تفعيلاته الأساسية قد غضعت للكثير من التغييرات، وهي دخول عليها زحاف الطي «وهو حذف الرابع الساكن وهو الفاء هنا»[2] حيث [مستفعلن، /0//0/0] تصير إلى [مستعلن، /0///0] وأيضًا دخول على المقطع زحاف الخبن « دذف الثاني وهو حذف الثاني الساكن هنا»[3] حيث [مستفعلن، /0//0/0] تصير إلى [متفعلن، //0//0] كما دخل عليها زحاف الحشو أي حذف السابع و تسكين ما قبله وبذلك تتحول [مستفعلن، /0//0/0] إلى [مستفعل، /0/0/0] .

البحر الكامل : نجد حضور هذا البحر في مقطع من قصيدة "التّتار"

سقط الشّعار وأنت تعلو في رمادك وردةً
سقط الشّمال وأنت تنزفُ في ضيائك غيمةٌ
سقط الجنوب
وأنت وحدك واقف أبدا تلوب
وتسائل الصّحراء أحلامك الأولى

1 - فاتح علاق : آيات من كتاب السهو، ص 17 .
2 - عبد العزيز عتيق : علم العروض و القافية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1986، ص 71 .
3 - المرجع نفسه، ص 71 .

وعن زمن الطفولة و النّدى[1]
وتفعيلاته تظهر من خلال هذا التقطيع :

///0// ///0// /0//0/ ///0// متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن
///0// ///0// ///0// ///0// متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن متفاعلن
///0// ///0// ///0// ///0// متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، متفعلن
//0/ /0//0/ /0//0/ /0//0/ متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، متفا
0// ///0// ///0// علن، متفاعلن، متفاعلن

والبحر الكامل من البحور الصافية ذي التفعيلات، (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن) نلمح في هذا المقطع ان تفعيلته الأساسية لم تخضع للكثير من التغييرات فقد جاءت كلها تقريبًا بتفعيلاتها الأساسية [متفاعلن، ///0//0] إلّا في مرتين دخل عليها زحاف "الإضمار" «وهو تسكين الثاني المتحرك، وبذلك تصبح التفعيلة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع»[2]

ج- بحر الرمل : تواجد هذا البحر في قصيدة " أوديب في دلفي"

هذه الاطيارُ قد كبّلها طول احتضاري
فمي ينفضّ صدري عن غباري
ومتى ينقض قهري من مضيق أو نشيد
لأرى ما يختفي خلف جداري ؟!
" قيل إنّي قاهر الألغاز في طيبه
وإنّي قاتل الوحش
وإنّي بطل يصلح للعرش
فهلا رفعوا الأكفان عن نعشي
ليقوا الوحش يدمدم[3]
وتفعيلاته تظهر من خلال هذا التقطيع :

/0/// /0/// /0//0/ /0/0// فعلاتن، فاعلاتن، فعلاتن، فاعلاتن
/0/// /0//0/ /0//0/ /0/0// فعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن
/0/// /0/// /0//0/ /0/0// فعلاتن، فعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن
/0/// /0// /0///0/ /0/0// فعلاتن، فاعلاتن، فعلاتن

1 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 36 .
2 - عبد العزيز عتيق : المرجع السابق، ص 59 .
3 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 32

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/	فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فا
0/0// 0/0/// 0/0/// 0/	علاتن، فاعلاتن، فا
0/0// 0/0/// 0/0/// 0/	علاتن، فعلاتن، فعلاتن، فا
0/0// 0/0/// 0/0//0/ 0/	علاتن، فعلاتن، فاعلاتن، فا
0/0// 0/0/// 0/0///	علاتن فعلاتن فعلاتن

بحر الرمل من البحور الصافية ذي التفعيلات (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن) و نلاحظ في هذا المقطع أنّ تفعيلته الأساسية خضعت لبعض التغييرات و أخرى جاءت كما هي [فاعلاتن، /0//0/0] وقد على تفعيلته زحاف الخبن «وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، وعلى ذلك تصبح فاعلاتن، فعلاتن»[1]

بحر المتقارب : امتد هذا البحر في قصيدة "انكسارات ربيعية" في المقطع التالي :

تفجّر بوجه الصّخور
وحثّ الشجر
على السَّير نحو الجبال
وحثّ الجبال على
السَّير نحو المطر
كذّبت عاد بالنذر
وراغت ثمود إلى ناقتي
بعد أن ثاب قلبي إلى النهر !
فأين سيولك كي تفتح الجُرْحَ في الحجر ؟[2]

وتفعيلاته تظهر من خلال هذا التقطيع :

0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	فعولن، فعولن، فعولن
0// 0/0//	فعولن، فعلْ
0/0// 0/0// 0/0// 0/0//	فعولن، فعولن، فعولن
0// 0/0//	فعولن، فعلْ
0// 0/0// 0/0//	فعولن، فعولن، فعو
0/0// 0/0// 0/0// 0/	لن، فعولن، فعولن
0// 0/0// /0// 0/0//	فعولن، فعول، فعولن، فعو

1 - عبد العزيز عتيق : المرجع السابق، ص 79 .
2 - فاتح علاق : المصدر السابق ، ص 27 .

/0 //0/0 //0/0 //0/0 لن، فعولن، فعولن، فعولن
//0/ //0/ //0/0 //0/0 //0/0 /0 فعول، فعول، فعولن، فعولن فعولن، فعْ

وهذا البحر من البحور الصافية ذي التفعيلات (فعولن، فعولن، فعولن، فعولن) نلاحظ في هذا المقطع ان معظم التفعيلات جاءت سلامة، إلّا خمسة منها طرأ عليها تغيير نتيجة خضوعها لزحاف وعلة، والزحاف يظهر بالقبض « وهو حذف الخامس الساكن أي النون من "فعولن" وتصبح "فعول" »[1] ودخول عليها زحاف الحذف «أي حذف السبب الخفيف من آخر "فعولن فتصبح "فعو" وتنقل إلى "فَعَلْ" بفتح العين وتسكين اللام»[2] أمّا العلة فتظهر في تحول "فعولن" إلى "فعْ" وهو البتر أي حذف السبب الخفيف وآخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله .

ه- بحر المتدارك : فما يخص حضور هذا البحر نجده تجلى في قصيدة "رؤيا"

واقف هاهنا ينهش النّسر قلبي
وتأوي الوحوش إلى كبدي
ساعدي شفةٌ تتململُ
رجلاي زلزلة ...[3]
وتفعيلاته تظهر في هذا التقطيع :

/0//0 /0//0 /0//0 /0//0 /0 فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن، فا
//0 0/// 0/// 0//0/ 0// علن، فاعلن، فعلن، فعلن
/0//0 // 0/// 0/// 0//0 فاعلن، فعلن، فعلن، فع
/0 /0//0 0/// لن، فاعلن، فاعلن

بحر المتقارب من البحور الصافية ذي التفعيلات (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن) ونلاحظ في هذا المقطع أن معظم تفعيلاته جاءت سليمة، وطرأ على ستة منها زحاف "الخبن" «وهو هنا حذف الألف الثانية من "فاعلن" وتصبح التفعيلة "فعلن" بتحريك العين»[4]

من خلال ما سبق نستطيع القول أن مثل هذه الأوزان تلعب دورًا رياديًا على مستوى المجموعة الشعرية "آيات من كتاب السهو"، وذلك لخلقها جوًا موسيقيًا احدث تناغمًا

1 - عبد العزيز عتيق : المرجع السابق، ص 121 .
2 - المرجع نفسه، ص 121 .
3 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 47 .
4 - عبد العزيز عتيق : المصدر السابق، ص 127 .

إيقاعيًا وخلق انسجاما صوتيًا، حققه الانتقال بين البحور التي درسناها سابقا الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك، الكامل، التي تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة وذلك لصفائها .

ثانيا- القافية :

هي من أهم الاركان في الشعر في هي تربط بين الشطر في الشعر العمودي والأسطر في الشعر الحر، حيث أنّها تعد جزء من هندسة القصيدة الصوتية و نساهم في بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة، وتكرار القافية في نهاية الأسطر او البيت الشعري يعد ركنًا مهمًّا للإيقاع في الشعر «ليست القافية إلّا عدة أصوات تكون في اواخر الأشطر او الأبيات من القصيد، وتكرارها يكون جزء هامًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمع بمثل هذا التردد الّذي يطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن .»[1]

- **أنواع القافية :**

أ- القافية الموحدة : هذا النوع سائد في القصيدة القديمة إلّا انّه القصيدة المعاصرة لم تخل منه أحيانًا، فنجد بعض القصائد المعاصرة الّتي اعتمدت القافية الموحدة نهج القديم «إلّا أنّ طول القصيدة التقليدية، و القصيدة العربية إجمالاً لا تحقق نوعية الغرض المركزي و الأغراض الفرعية وحدها، بل تطلب تكرار القافية الموحدة من البيت الاول إلى البيت الأخير»[2]

ونجد هذا النوع من القافية موجودًا في "آيات من كتاب السهو" فقد تجسد هذا النمط في ثلاث قصائد هي : (أغنية الألم، بطاقة اللون الأسود، إيمان) بحيث نجد قصيدة "أغنية الألم رويها واحد، وهو حرف الباء مع ألف الإطلاق، وجاءت القصيدة عمودية وقفيتها موحدة و ألفاظها كما يلي (حبّا، صبّا، عذبا، الشهبا، صلبا، تأبى، السحبا، منصبا، دربا، هبّا، صبّا، الخطبا، اللبّا، الصّعبا) .

ما زال همّي يسكن القلبا

1 - أنس إبراهيم : موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1953، ص244 .
2 - محمد بنيس : الرجع السابق، ص 196 .

إنيْ أبادل حبّه حبّا ما
أنفك يهواني وينشدني
أنّي رآني جاءني صبّا ...[1]

ونلاحظ أنّ هذه القصيدة حققت الجانب الدلالي والإيقاعي نسبيًا، فالقارئ لهذه القصيدة لا يجد مللًا، وذلك راجع للإنسجام والتناغم بين كل القوافي فيها، على الرغم انها جاءت على النظام القديم للقصيدة العربية ، وكل ما سبق ينطبق على القصيدة الثانية "بطاقة اللون الأسود"

أمطر بصوبك أيّها الدّهر
أمطر فإنّي هاهنا صابر
هذا أنا كالبرج لمّا أزل
إن زلزلت أعصابك الحمر ...[2]
والقصيدة الثالثة : إيمان
النّور بين جوانحي انسكبا
فاجتاح نفسي جدولا سربا
غنّى أساريري بمهجته
حتى تولّى الظّل منتحبا ...[3]

ب- القافية المتغيرة : يعد هذا النوع من القوافي الاكثر استخدامًا في الشعر العربي المعاصر، لما يمنحه للشاعر من حرية في التعامل مع النص الشعري، فيورد القوافي في شعريه بعفوية دون تخطيط لها مسبقًا، فقد يستعمل الشاعر قافية ثم يتركها و لا يعود إليهان وربما يعود إليها في أسطر أخرى من القصيدة، وهذا ما يجعل الأبيات في توافق وانسجام من ناحية الموسيقى الداخلية .

والكثير من القصائد في المجموعة الشعرية "آيات من كتاب السهو" على هذا النمط نذكر منها قصيدة " نداء"

أيقظ لغتك واسبقها للبحر
- قد تغسلها من تعب النهر
(أقبلت من نجم أعمى
أدحرج رأسي في الظلمات

1 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 101 .
2 - المصدر السابق، ص 98 .
3 - المصدر نفسه، ص 96 .

الريح جلاد أعمى
والقلب نبات
أتبع طرفي من بلد... إلى بلد
الدرب من ضجر و
الروح من زبد
أسأل عن مدن الشوق الأخضر
فيخذلني نوري) -
اخرج من لغة التعب الآتي
يجري النهر الواقف
وامدح شجري الراعف
"من ذاتها ستخرج الأشياء
تعانق الفضاء
من ثوبها ستخرج اللغة
لتسبح في الماء"
-(عنق الزهرة مال على كبدي في بطن الحوت
هل يخرج اسمك من صدف
أم يقطر من توت ؟ ...[1]

توزعت قوافي هذه القصيدة توزيعًا عفويي لا تتقيد بنظام معين فقد وردت على النحو التالي (البحر، النهر، الضجر، الاخضر) (الظلمات، نبات) (زبد، بلد) (آتي، موتي) (واقف، راعف) (الأشياء، الفضاء، الماء) (الحوت، توت) هذا التوزيع العفوي أدخل القافية في تفاعل إجابي مع البنية الإيقاعية، والتنوع الإيقاعي فسح المجال للإهتمام بالإيقاع الداخلي، وأضفي على القصيدة جوًا موسيقيًا داخليًا هذا الجو الموسيقي غالبًا ما يكون خافتًا هادئا، والقارئ للقصيدة يلاحظ الإيقاع الجميل الذي يحققه تنوع القافية كالعزف على ألة البيانو، و معظم قصائد المجموعة الشعرية جاءت على هذا الشكل .

ج- القافية المتراسلة : يكون هذا الشكل وفق نظام (أ أ أ أ ...) ومثل هذا النوع نجده في قصيدة "اسوار" في هذا المقطع

أجول في المدينة الجديدة
أدخل في أعماقها
لعلّني أصبح من عشّاقها

1 - المصدر السابق، ص 80 .

لكنّها تصدّني وتغلق أبوابها
وكلّما حاولتُ أن أمسكها
أخرجني حجّابُها[1]

تتحقق القافية المتراسلة بتكرار الهاء و ألف الإطلاق التي فعّلت الجانب الصوتي و الدلال، فجاءت القافية بهذا الشكل (أعماقها، عشاقها، أبوابها، أمسكها، حجابها) لتفسح المجال للذات المتكلمة للتعبير عن مشاعرها النفسية الداخلية، لذلك اختار حرف الهاء المقترن بألف الإطلاق، ونلاحظ انها قد أعطت إيقاعًا جميلًا بنبرة صوت مطلقة، فالقارئ لهذه الأسطر يشعر بجماليتها وهذا راجع للتناسق بين الدلالات الصوتية و الانفعالات المتراسلة معها وما صاحبها من سرعة في الإيقاع، ومد وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم وهذا يدل على الإحساس المرهف للشاعر ومعرفته الدقيقة لأسرار اللغة الصوتية وقيمتها الدلالية .

ثالثا- التكرار :

يمثل التكرار ظاهرة من الظواهر الفنية الّتي يعمد الشاعر إلى ارادها في قصائده لتكون صدى وتعبيرًا عن مشاعره، ويساهم في تشكيل إيقاع موسيقي ورنة موسيقية متناوبة تعمل على تجسيد رؤية الشاعر و«يعد التكرار مرتكز الإيقاع... ويعمل بصورة على توطيده وتمكينه من معامرها، ونجده ماثلًا في الموسيقى يعم تواتره حركته الانسيابية»[2] وهو أيضًا «هو اكثر العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي، وتحتوي المصادر الإيقاعية الموجودة في الشعر الحر مثلًا على تكرار الإعراب وتكرار الأصوات والعبارات والأسطر، والوقف وطول السطر ومعدات أخرى»[3] كما أن التكرار « يقوم على إعادة وحدات السلسلة المنطوقة بشكل جزئي أو كامل، وتمثل إعادة هذه السلاسل وحدة من أهم مرتكزات الانزياح الّذي يقوم عليه الخطاب الشعري»[4] ويلعب التكرار دورًا فعالًا في تفعيل الموسيقى الداخلية كما يعمل في بسط المشاعر الداخلية، وكذا توكيد أراء الشاعر وحياته في القصيدة .

أ- التكرار الصوتي : يتحقق هذا النوع من التكرار بتردد صوت واحد بعينه عدة مرات في مقطع من المقاطع أو قصيدة كاملة لغاية إيقاعية، وفيما يخص هذا النوع على مستوى

1 - المصدر السابق، ص 12 .

2 - عبد اللطيف حني : (نسيج التكرار بين الجمالية و الوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد بوشامة أنموذجا) مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، العدد4، مارس2012، الوادي/الجزائر، ص 07 .

3- هدى الصحناوي : (الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي نموذجا) مجلة جامعة دمشق، العدد 2/1، 2014، دمشق- سوريا، ص 106 .

4- فاطمة محمد محمود أحمد عبد الوهاب، المرجع السابق، ص 170 .

"آيات من كتاب السهو" نجد تكرار حرفي (الكاف والتاء) في هذا المقطع من قصيدة "على طرق الله" :

تكسر على عتبات العقيدة
وكل عمرك الآن في الله
إنّ الشياطين ترصد قلبك
والنفس ترقب غفلتك في القصيدة!
تلبس ظلك من لغب ثم تسبق نعلك
تأمر قلبك أن يتأخر عنك قليلا لتركب عقلك
ثم تعود إلى خطوك المتجمّد خلفك
هل ضيّعتك حروبك أم سيّجتك كروبي؟ ...[1]

نلاحظ تكرار حرفي التاء والكاف ستة عشرة مرة، وهما من الحروف المهموسة التي لا تستدعي جهدًا للتلفظ بها وتتناسب مع خفة الإيقاع الّذي طغى على المقطع وخلقت داخل الأسطر إيقاعًا داخليًا منسجمًا، وحملت فسحة إيقاعية حاول الشاعر من خلالها رفع صوته للآخرين .

ب- التكرار اللفظي : هو تكرار كلمة سواء كانت فعلًا أو اسمًا على مستوى القصيدة و«تشكل الكلمة المصدر الأول من مصادر شعراء الحداثة التكرارية و التي تتشكل من صوت معزول أو من جملة من الأصوات المركبة داخل السطر الشعري أو القصيدة بشكل أفقي أو رأسي» ونجد هذا النوع من التكرار متواجد في "آيات من كتاب السهو" الذّي يعبر به الشاعر عن روآ مختلفة، والغرض منه تحقيق مستوى صوتي وإيقاعي و حتى دلالي .

تكرار الفعل : مثال هذا من قصيدة "قيامة الشهيد"

مازلت أغضب للنّخيل و للندى
مازلت أصرخ في المدى : الموت للحجّاج
مازلت انسج رايتي من جبّة الحلّاج ...[2]

كذلك مقطع من قصيدة "التّتار"

1 - عبد القادر علي زرواقي : أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا محمود درويش مقاربة أسلوبية، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012، ص 92 .
2 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 24 .

سقط الشّعار وانت تعلو في رمادك وردةً
سقط الشّمال وأنت تنزفُ في ضيائك غيمة
سقط الجنوب وأنت
وحدك واقف أبدًا تلوب ...[1]

تكرار الاسم : نجد مثال من قصيدة " من هنا تبدأ لغتي"

لا تبارك خطابي قصوتي **حجر** لا
تصدق جراحي فقلبي **حجر** ومدي
حجر ...[2]

وكذلك مثال من قصيدة "في اتَّجاه الوطن"

موغل في الغياب **موغل**
في العذاب **موغل** في
الجهات التي تنتهي ولا تنتهي ...[3]

نلاحظ تكرار الكلمات (مازلت، سقط، حجر، موغل،) ثلاث مرات في كل مقطع أعطى صوتًا موسيقيًا عذبًا داخل القصيدة، وقد منح القصائد نغمًا إيقاعيًا موسيقيًا وقوة و تماسك كما ساهمت الألفاظ المكررة في تراص أجزاء القصيدة، و القارئ لهذه الاسطر يلاحظ هذا التناغم، كما أضفت على النص قدرة كبيرة في التأثير على المتلقي .

ج- تكرار التجاور: هو تكرار لفظة بعينها أمام أخرى لتأتي محايدة لرأي أو فكرة حيث «يقوم هذا النوع من التكرار على أساس التجاور بين لفظتين كل وحدة منهما بجانب الأخرى أو قريبة منها»[4] ونجد هذا النوع يتجسد عند "فاتح علاق (فعلي واسمي) .

ما كان مبنيًا على الفعل : مثال هذا النوع من قصيدة " الرباط"

من زبد البحر يصّاعدون غماما ومن
جدث ينسلون من رحم

1 - المصدر نفسه، ص 36 .
2 - المصدر نفسه، ص 63 .
3 - المصدر السابق، ص 20 .
4- عبد القادر علي زرواقي : المرجع السابق، ص 106 .

الرّيح **يسّاقطون** **ويسّاقطون**
ركاما ...[1]

ما كان مبنيا على الاسم : مثال هذا النوع من قصيدة "من هنا تبدأ لغتي"

تأتين **كالريح** **كالريح**
تمضين ينشد قلبي
مواجده ثم يطوي الشراع
...[2]

إن تكرار هذه الكلمات (الفعل، الاسم)، (يسّاقطون، الريح) في القصيدة منحها إيقاعًا جميلًا متناغمًا يعرف بإيقاع الصدى الذي يظهر من خلال التكرار .

د- التكرار الاستهلالي : ويسمى تكرار البداية أيضًا الّذي يعني أن اللفظة تأتي مكررة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع وغير ذلك و«التكرار الاستهلالي هو التركيز على كلمة أو جملة من خلال تكرارها عدة مرات»[3] ومن نماذج هذا النوع نجده في "آيات من كتاب السهو في مقطع من قصيدة "الرباط"

هي الحربُ باركها اللّيل والبحر
فادفع بكفك ما تستطيع
إما تكون .. أو لا تكون لا
بحر منجاك إمّا تخاذل قلب
لا أفق مأواك إمّا تراخت يد
ولا البّر صدر حنون
هي الحرب فالبس لها بأسها
وهيّئْ لها من حشاك الرباط
واستنفر العقل و الخيل ...
حتى الجنون **هي**
الحرب تنسج من جبتي راية ومن

1- فاتح علاق : المصدر السابق، ص 30
2- المصدر السابق، ص 62 .
3-أميرة عربي : جمالية التكرار في ديوان "رجل بربطتي عنق" نصر الدين حديد، مذكرة الماستر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015، ص 21 .

جبهتي وطناً للنّسور ومن
ساعدي قامة للنّزال ...[1]

تكرار عبارة "هي الحرب" ثلاث مرات قد خلقت إيقاعًا داخليًا، كما ساعد على تلاحم أسطر القصيدة، وجاءت كل مرة معبرة عن وضع معين، الأولى جاءت مقترنة بالليل و البحر للصعوبات والعوائق و الثانية جاءت مرتبطة بفعل الامر "البس" وذلك يدل على مجابهة الصعاب و التصدي لها، أمّا الثالثة اقترنت بالفعل المضارع "تنسج" دلالة على قيام الحرب وإنّه لاعها .

ه- تكرار اللازمة : هو عبارة عن تكرار سطر شعري أو جملة شعرية عدة مرات في القصيدة، وذلك بغية توفير جوًا إيقاعيًا ودلالي في تفس الوقت و«يعمل هذا النوع من التكرار على تحقيق الوحدة النصية، الانسياب والتدفق تجمع بين أجزاء اللازمة بشكل تواتري»[2] ومن نماذج هذا النوع _تكرار اللازمة_ في قصيدة "أوديب في دلفي"، وقد تكررت اللازمة (امنحيني وردة أو قنبلة).

امنحيني وردةً أو قنبلة
ودعي قلبي ينزّ
تحت حدّ المقصلة
...
امنحيني وردة أو قنبلة
لأرى نفسي قليلا
فأنا مازلت أسري ملء أسري
...
امنحيني وردةً أو قنبلة
لغة التّعبير عنّي
لغتي تبحث عن أرض قصيّة
وسمَاوَاتٍ أخر
...[3]

تكررت اللازمة ثلاثة مرات في القصيدة بمعدل مرة في المقطع وقد عبّر تكرار اللازمة عن أهمية الرد في المواضع التي وردت فيها، ومن الناحية الإيقاعية، فالتكرار

1 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 29 .
2 -أميرة عربي : المرجع السابق، ص 22 .
3 - فاتح علاق : المصدر السابق، ص 35/34/33/32/ .

اللوزمي حقق تجانس إيقاعي بين المقدمة و فاصلة الختام، أي ان اللازمة هذه تعمل على الربط بين كل المقاطع وجعلها تنمو وتتعالى إلى تشكيل واحد .

و- تكرار الوحدات الصوتية المتساوية : هو عبارة عن تكرار بعض الكلمات المتساوية إمّا صوتيًا أو دلاليًا بغية تشكيل دوًا إيقاعيًا متلائم، ونجد هذا التكرار حاضرًا في "آيات من كتاب السهو" كما هو موضح في الجدول :

الوحدات الصوتية الاسمية	الوحدات الصوتية الفعلية
(حجر، بصر) (واقعة، ضائعة) (جارح، مارح) (رعدي، برقي) (أنهاري، أشجاري) (أصابعك، صلاتك) (طريقة، الحقيقة) (الألقاب، الأحزاب) (رجلاي، عيناي) (العواصم، القواسم) (مصفوفة، مبثوثة) (البر، البحر) (صوتي، موتي) (رصاص، قصاص) (حيتي، قصتي) (غالب، هارب، غائب) (قابيل، هابيل) (مجدكم، دربكم) (كلاب، ذئاب) (أشواقك، أشواكك) (تمري، شجري، جحري) (عيني، سمعي) (ظلك، نعلك) (دمي، يدي) زلزلة، جلجلة) (أسمائي، أنوائي).	(ينتشرون، ينتظرون) (يجتمعون، يعتدمون) (يجتمعون، ينطلقون) (أحبو، أصبو) (انتظر، انتصر) (تمور، أدور) (يفري يغري) (أنثر، أنهر) (تأتين، تمضين) (قيدتني، حررتني) (اختر، انفر) (ضيعتك، سيجتك) (انخر، انحر) .

إن الوحدات الصوتية التي انقسمت بين اسمية و فعلية مثّلت بنية نصية، كما خلقت جوًا إيقاعيًا لتكرار بعض الحروف التي شكلت سجعًا من خلال حروف أواخر الكلمات، والّذي كان الغرض منه اللّفت إلى حالة معينة خصّها بعبارات لها وقعها وأثرها على المتلقي، فالإيقاع هنا يقوم بجذب المتلقي بذلك النغم الّذي تحدثه الوحدات المتساوية صوتيًا .

لقد اهتم الشعراء بالجانب الإيقاعي لما يحمله هذا الأخير من جانبي الدلالة والصوت، فكان عند القدماء من أولويات الكتابة فعمدوا إلى تشكيله وفق منظومة أرساها الخليل بما يعرف بالبحور الشعرية، وكذا الروي والقافية، فما نجد أن الشعراء المعاصرين حذوا حذو الأوائل في تشكيلهم الإيقاعي مع تغيير في طريقة رسم معالم القصيدة المعاصرة، ومنه فالجانب الإيقاعي يغنم حصة الأسد في الكتابة الشعرية .

خاتمة

خاتمة :

عرف الشعر الجزائري عدة مراحل في حياته، حيث أنه انتقل من الرتابة والركود إلى الحداثة والمعاصرة، فكانت القصيدة التفعيلية مولودا جراء تمخض المغامرات الأدبية والاحتكاكات المتواصلة بالآداب الأجنبية، حتى أصبحت القصيدة الجزائرية جزءا هاما من الموروث الأدبي الحديث، وهذا ما توصلنا إليه من خلال دراستنا للشعر الجزائري المعاصر والشاعر "فاتح علاق" في مغامرته الشعرية " آيات من كتاب السهو " حيث أن

ما يميز شعره : الرمزية القوية والحضور الأقوى والصور الشعرية الجزلة والإيقاع الرنان والتناغم التام بين هاته الأركان والعناصر في القصيدة الواحدة .

ومن النتائج الّتي توصلنا إليها في بحثنا هذا هي أن الصورة الشعرية قديمة العهد إلا أن اختلاف في التسمية هو ما جعلها تتوارى نوعا ما، فاستخدامها مرتبط باسم الشعر إلا ان تباينها من عصر إلى آخر تفاوت، تفاوتا في طريقة العرض. ويتضح من خلال التطبيق على المجموعة الشعرية "لفاتح علاق" مدى استخدامه للصورة الشعرية وأنماطها المتنوعة فتمثلت في الصور الحسية و الصور البلاغية وغيرها، وقد استمدها من مصادر عدة منها المصادر الطبيعية، والأسطورية والدينية ... وهذا دليل على تشبع الشاعر بثقافة الصورة والتحكم في توظيفها وهذا ما يضفي على شعرية نوعا من الجمالية و الترابط المحكم فهو يجسد أحاسيسه وكوامنه في صور تتناسب والمقام .

وكذلك ما بني عليه الشعر المعاصر : الرمز الذي عدّ وسيلة في رسم و تجسيد الأحاسيس والأفكار والخلجات فالرمز شيء يوجده الكشف ولا يكاد ينكشف، وقد تنوعت مآخذ الرمز فكانت الطبيعية والأسطرة والتراث والصوفية والدين والتاريخ مستقياته ينهل منها الشاعر في رسم لوحته الفنية و يتخذها أداة تعبيرية لإبراز رؤيته بطريقة غير التصريح، ونجد أن الرمز الشعري حاضر بقوة عند الشاعر "فاتح علاق" في "آيات من كتاب السهو" لما يعرف به الشاعر أولا من رمزية في أشعاره، واستقائه من المتصوفة ثانيا وهذا دليل على إطلاع الشاعر بمنابع الرمز المذكورة سابقا .

يعد الإيقاع من مقومات القصيدة الشعرية يبني أساسها، ويدعم هيكلها فهو متغلغل فيها ومؤثر على متلقيها سواء أكان داخليا من حيث الأصوات ودلالاتها، وخارجيا في العروض والأوزان وتناغماتها وفق دلالات والحاجة الصوتية للتعبير عند الشاعر تجلت هيكلة قصائد فاتح علاق في مجموعته الشعرية على تنوعات البحور خاصة الصافية منها وكذا اعتماده القوافي المتنوعة التي لا تخضع لنظام ثابت كما اعتمد سيمات إيقاعية تمثل في التكرار (تكرار اللازمة، تكرار الحروف والكلمات، تكرار الإستهلال، ...) . إن اتباع "فاتح علاق" لمخطط في هيكلة قصائده إيقاعيا لم تكن محض صدفة أو عشوائية إنما هي وليدة لتجربته الشعرية الواسعة بالدرجة الأولى وأهمية التأثير في المتلقي لشعره بالدرجة الثانية .

وفي الختام يمكننا القول أن الشعر المعاصر اتخذ وسائلا تعبيرية خاصة به ميزته عن عمود الشعر، كانت أليات تعبيرية حديثة، ركز عليها الشاعر المعاصر واستحضر معالمها بقوة في كتباته . فقد تخطى الشكل الذي طالما أرهق كاهله. وجعل من هاته الوسائل أداة في بناء قصائده، فتسلح بالرمز والصورة، غير مهمل في الوقت ذاته الإيقاع

وما يحمله من جمالية، فكان المزج بين هاته الأركان بطريقة عصرية إن صح التعبير، له حرية التصرف في هندسة أفكاره وما يوافقها من جانب الشكل .

ويعد فاتح علاق من الشعراء الذين يحملون راية الشعر الجزائري المعاصر ويسرون بها قدما نحو طريق الإبداع، نأمل أن يلتفت إليه الباحثون مستقبلا لإيفائه حقه بالدراسة لما يتميز به شعره من قيم جمالية متنوعة نلاحظها في المجموعة الشعرية " آيات من كتاب السهو" .

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع

أولا- المصادر والمراجع العربية :

1. أبو محمد السلجماسي : المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، تح علال غازي،(د: ط)، مكتبة المعارف، الرباط، 1980 .

2. ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج2، تح : سامي بن محمد السلامة، ط2 دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، **1998 .**
3. ابن منظور : لسان العرب، ج6، ط1، دار صادر، بيروت، 1997 .
4. ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، 1997 .
5. ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية في الإيقاع البلاغي، ط1، دار القلم العربي، سوريا، 1998 .
6. أدونيس : زمن الشعر، ط2، دار العودة، بيروت، 1987 .
7. أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1937
8. أحمد بن محمد ابن عبد ربه الاندلسي : العقد الفريد، تح: محمد بن سعيد العريان، ط2 المكبة التجارية الكبرى، مصر، 1953 .
9. أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، (د: ط) دار الجيل، بيروت-لبنان، (د: ت) .
10. أحمد المعداوي : أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط1، منشورات دار الأفاق الجديدة، المغرب، 1983
11. أمين سلامة : معجم الأعلام في الاساطير اليونانية و الرومانية، ط2، مؤسسة العروبة للطباعة و النشر، شارع رمسيس برج معروف، مصر، 1988 .
12. أنس إبراهيم : موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1953 .
13. بشرى صالح موسى : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، 1994 .
14. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992 .
15. دريزة سقال : من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، ط1، دار الفكر اللبناني، لبنان، 1993 .
16. حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، تح محمد الحبيب بن خوجة، ط3، دار العربية للكتاب، تونس،2008 .
17. - حافظ رقيق : شعر التجديد في القرن الثاني الهجري (بشار، أبو نواس، أبو العتاهية)، ط1، دار صامد للنشر والتوزيع 2003 .
18. كمال خير بيك : حركة الإبداع في الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الفكر، بيروت، 1986 .

19. مجدي وهيبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984 .
20. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط،ج1، ط4، دار المعارف، مصر، 2004 .
21. محمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2005 .
22. 21محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط1 دار المعارف، مصر، 1963 .
23. محمد مفتاح : دينامية النص الشعري، (د: ط) المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987، ص 63 .
24. محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، 1985 .
25. محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ط1، دار الفكر، بيروت، 1971 .
26. محمد فتوح أحمد : الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، مصر، 1984 .
27. مصطفى حركات : نظرية الإيقاع في الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، (د: ط) دار الأفاق للنشر و التوزيع، الجزائر، 2008 .
28. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1983 .
29. مصطفى السعداني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د.ت، منشأ المعارف، الإسكندرية، 1987 .
30. مسعود بودوخة : الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، 2011 .
31. نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية، (د: ط) الشركة المصرية العالمية للنشر، (د: ت) .
32. نسيمة بوصلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، دار هومة، الجزائر2003 .
33. صالح حرفي : الشعر الجزائري الحديث، (د: ط)، م و ك، الجزائر، 2002.
34. عاطف جودة نصر :الرمز عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، دار الكندي، بيروت، 1978 .

35. عبد الله الركيبي : الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى،(د:ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983 .
36. عبد المجيد زارقط : الحداثة في النقد العربي المعاصر، ط1، دار الحرف العربي، بيروت-لبنان، 1991 .
37. عبد العزيز عتيق : علم العروض و القافية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1986 .
38. عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، تح محمد الفاضلي، ط1، المكتبية العصرية، بيروت-لبنان، 2003 .
39. عبد السلام المسدي : النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة للنشر، بيروت 1983 .
40. عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982 .
41. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، (د:ط) دار الفكر، القاهرة، 1992 .
42. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ط3، دار العودة/دار الثقافة، بيروت، 1981 .
43. عمر ابن بحر أبو عثمان الجاحظ : الحيوان، تح يحيى الشامي، ط2، دار الأندلس، 1981 .
44. علي البطل : الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ط2، دار الأندلس، 1981 .
45. على الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الوضحة، ط1، مكتبة البشرى، باكستان، 2010 .
46. علي عشري زياد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.ت، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997 .
47. فاطمة محمد محمود عبد الوهاب : البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ط1، دار المعرفة، الجزائر، 2010 .
48. فاتح علاق : آيات من كتاب السهو، (د: ط) دار هومة، الجزائر، 2001 .
49. قاسم عدنان حسين، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ط1، مؤسسة علوم القرآن، الإمارات، 1992 .
50. القشيري عبد الكريم : الرسالة القشيرية، القاهرة، 1330ه .
51. السعيد بوسقطة : الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط2، منشورات بونة للبحث و الدراسات، عنابة-الجزائر، 2008 .

52. سعيد بن زرقة : الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، ط1، الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 2004 .
53. خالدة سعيد : حركية الإبداع، ط3، دار الفكر، بيروت، 1986 .
54. خليل موسى : قراءات في شعرية الشعر العربي المعاصر،(مرحلة إحياء الرومنسية)، ط1، دار ابن كثير، دمشق، 2001 .

ثانيا- المصادر والمراجع المترجمة :

1. أرسطو طاليس : فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي، ط1، دار الثقافة، ط1، بيروت، 1937 .
2. أرثر كورتل : قاموس أساطير العالم، تر سهى الطريحي ، دار نينوة، ط1، دمشق سوريه، 2010
3. هربرت ريد : طبيعة الشعر، تر: علي عسى العكوب، (د: ت) منشورات دار الثقافة، دمشق، 1997 .
4. س موريه : الشعري العربي الحديث 1970/1800، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد، وسعد مصلوح، (د: ط) دار الغريب للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 2003 .

ثالثا- الرسائل الجامعية :

1. أميرة عربي : جمالية التكرار في ديوان "رجل بربطتي عنق" نصر الدين حديد، مذكرة الماستر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015 .
2. محمد رغميت : الحس الصوفي في شعر فاتح علاق وأدواته الأسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر -2-، 2014 .
3. فاطمة الزهرة هدّي : جمالية الرمز في الشعر الصوفي –محي الدين بن عربي- نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2006 .
4. عبد القادر علي زرواقي : أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا محمود درويش مقاربة أسلوبية، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012 .

رابعا- المجلات والدوريات :

1. هدى الصحناوي : (الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي نموذجا) مجلة جامعة دمشق العدد 2/1، 2004، دمشق- سوريا .

2. عبد اللطيف حني : (نسيج التكرار بين الجمالية و الوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد بوشامة أنموذجا) مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، العدد4، مارس2012، الوادي/الجزائر .
3. قاسي سالم علوان : (صورة الغزل في الشعر الأندلسي) مجلة شعر أدب الرافدين، العدد 56، 2010، العراق .
4. شروق محسن كاطع الطائي : (الصورة السمعية والإيقاعية في نهج البلاغة)، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية) العدد1، 2012 العراق .
5. م. م شيماء محمد : (الصورة الحسية في شعر فهد العسكري) مجلة أبحاث البصرة (د: ع)، (د: ت) .

خامسا- مواقع الانترنت

1. www.wekipidia.com 19.03.2016/14:00
2. www.wekipidia.com 19.03.2016/14:23
3. www.elaphblogs.com 20-03-2016, 15:40
4. www.shakwmakw.com 20-03-2016, 14:37
5. www.wekipidia.com 29.03.2016/13:57
6. www.wekipidia.com 23-03-2016, 12:30
7. www.wekipidia.com 30-03-2016, 15:15

الملاحق

الملاحق :

أ- ترجمة الشاعر فاتح علاق

«ولد الشاعر فاتح علاق بمدينة تابلاط يوم 19 جوان 1958 وفيها درس المرحلة الابتدائية والمتوسطة تحصل على شهادة الليسانس يقسم اللغة العربية سنة 1981 ، تحصل على دبلوم الدراسات العليا سنة 1982 ، تحصل على الماجستير 1987 ، حصل على شهادة دولة في نظرية الأدب سنة 2003 ، سافر إلى عدة بلدان عربية وأجنبية، منها

سوريا وفرنسا، وهو حاليا أستاذ محاضر بجامعة الجزائر، نشر دواوين شعرية منها ديوان ، آيات من كتاب السهو، الذي صدر له سنة 2001 ، وله ديوان ثاني بعنوان : الجرح والكلمات صادر عن دار التنوير، وبدعم من وزارة الثقافة، كما حصل الدكتور فاتح علاق على جائزة مفدي زكريا المغاربية سنة، 1999 وله كتاب آخر بعنوان مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، صدر سنة 2005، تخونه الكلمات، في الشعر، الواقع، وفي الحياة، يقول عنها "إنها ابنة أبولون وهرم خوفو وتاج محل وشجرة الدر، هي عصا سحرية تلمس الأشياء فتنقلب عوالم رائعة وتلمس صخرة الفكرة فتتفجر ينابيع عذبة"، كما أن له مشاركات متعددة في ملتقيات وطنية ودولية وإسهامات في مجلات وجرائد وطنية وعربية.»[1]

[1] - نقلا : عن محمد رغميت : الحس الصوفي في شعر فاتح علاق وأدواته الأسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر -2-، 2014، ص129 .

فهرس الموضوعات

إهداء

شكر وتقدير

مقدمة ..... أ-ج

مدخل : الشعر الحديث

1- الحداثة **6**

2- جذور الحداثة 6

3- الشعر التفعيلي 7

4- الشعر التفعيلي في الجزائر 8

الفصل الأول : الصورة الشعرية

1- مفهوم الصورة الشعرية 12

أولا- الصورة الشعرية في الخطاب النقدي القديم 12

أ- التشبيه 14

ب- الاستعارة 15

ج- الكناية 15

د- المجاز المرسل 16

ثانيا- الصورة الشعرية في الخطاب النقدي الحديث 16

ثالثا- المفهوم الأسلوبي للصورة الشعرية 17

2- تجليات الصورة الشعرية في مجموعة آيات من كتاب السهو 18

أولا- مصادر الصورة الشعرية عند فاتح علاق 18

أ- الطبيعة 19

ب- الموروث الديني 21

ج-الموروث التاريخي 22

د- الموروث الأسطوري 24

ه-الحيوان 26

ثانيا- أنماط الصورة الشعرية و أبعادها الأسلوبية في آيات من كتاب السهو 27

أ- الصور البلاغية 28

ب- الصور الحسية 32

الفصل الثاني : الرمز الشعري

1- مفهوم الصورة الشعرية وتجلياتها 40

أولا- مفهوم الرمز 41

أ- لغة 41

ب- اصطلاحا 42

ثانيا- مستويات الرمز و أنواعه 43

أ- الرمز الأسطوري 43

ب- الرمز الطبيعي 44

ج- الرمز التراثي 44

د- الرمز الديني 45

ه- الرمز التاريخي 46

ثالثا – الصوفية والرمز الشعري 46

أ- رمز المرأة 48

ب- رمز الطبيعة 49

ج- الرمز المسيحي 51

د- رمز الخمرة 52

ه- الرمز العددي 54

2- تجليات الرمز الشعري في آيات من كتاب السهو 55

أولا- شعرية الرمز الطبيعي 55

ثانيا- شعرية الرمز الديني 65

ثالثا- شعرية الرمز التاريخي 72

رابعا- شعرية الرمز الأسطوري 77

خامسا- شعرية الرمز التراثي 80

الفصل الثالث : الإيقاع الشعري

1- دور الإيقاع في بناء المعنى 83

أولا- مفهوم الإيقاع 84

ثانيا- عناصر البنية الإيقاعية 86

ثالثا- التكوين الداخلي من الوزن إلى الإيقاع 89

2- الموسيقى الداخلية والإيقاع الخارجي 89

أولا- الوزن 90

ثانيا- القافية 97

ثالثا – التكرار 101

خاتمة 111

قائمة المصادر والمراجع 114

الملاحق 122

ملخص 124

فهرس الموضوعات 127