وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جـامـعـة يـحـي فـارس بـالـمـديـة

كـلـيـة الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

المقومات الشعرية في ديوان فاتح علاق

مذكرة لنيل شهادة الماستر

تخصص أدب نقد حديث و معاصر

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذ :

❖ علي قاسم يسرى - لخذاري العبزوزي

أسماء الاساتذة	لجنة المناقشة	
الاستاذ تومي سعيد	محاضر أ	رئيسا
الاستاذ مولاي متقدم	محاضر ب	مناقشا
الاستاذ لخذاري العبزوزي	مساعد أ	مشرفا

السنـة الجامعية

2022/2021

شكر و عرفان

بداية نشكر الله عز وجل على فضله وتوفيقه لنا وللقائل في محكم تنزيله

" وإذ تأذن ربكم لئن شكرتم لأزيدنكم " أية 7 سورة ابراهيم

ثم نتوجه بالشكر و العرفان إلى الأستاذ المشرف لعبزوزي لخضاري

كما نتقدم بعظيم الشكر و العرفان لمختلف الأساتذة اللذين ساهموا معنا بإرشاداتهم و نصائحهم وتوجيهاتهم

وفي الأخير نحمد الله جل وعلا الذي انعم علينا بإنهاء هذا العمل وأخر دعوانا

" الحمد لله رب العالمين



الإهداء

نهدي هذا العمل

إلى من أوصانا بهما برًا وإحسانا عبد الكريم– هجيرة، وسهرًا

على تعليمنا وحثنا إلى الدراسة وأناروا لنا

الطريق وضحوا من أجلنا الوالدين العزيزين.

كما نهدي بحثنا إلى أفراد الأسرة وإلى أقرب

الناس الإخوة والأخوات: نور الهدى ، أيمن،كوثر، عبد الرحمان، مهدي

إلى الزوج الكريم وليد و عائلتي الثانية: أمي آمال، أبي محمد ،

أخي ياسين و أمين

إلى من ساندنا في أفراحنا وأحزاننا

إليكم جميعا هذا البحث من بستان العلم.

علي قاسم يسرى

مقدمة

مقدمة:

تعد الصورة الشعرية من أهم المرتكزات النقدية المعاصرة التي نشأت ونمت في النقد العربي المعاصرواهتم بها النقاد والدارسون لما لها من قيمة بارزة وأهمية بالغة في شرح وتأويل النصوص الأدبية كما أن للصورة الشعرية جذور في التراث العربي وكذا الغربي لما وقع من احتكاك وتمازج بين الثقافات والأفكار فقد تولدت من رحمها أفكار ومصطلحًا اصطلح عليه ما يعرف بالصورة الفنية أو الصورة الشعرية كما ذكرها النقاد أو المؤلفين.

إن للصورة الشعرية اهتمامات فكرية ونقدية مهمة انطلقت للمماثلة بين النقاد مرتكزين على مجموعة من الآليات والإجراءات النقدية مازجين بين مناهج لغوية وبلاغية وكذا دلالية فعرف بمنهج نقدي يستطيع أن يلملم جوانب النص الشعري.

إن موضوعنا الذي عنون ب "مقومات الشعرية في ديوان فاتح علاق" قد لفت انتباهنا إلى مجموعة من السمات الجمالية الفنية التي تميز بها شعر الشاعر وكذا المنهج النقدي القديم.

كونه من أهم الشعراء الذين تميزوا بصورهم الفنية الراقية في الشعر المعاصر حيث يعد فاتح علاق من الشعراء الذين برزوا في الشعر المعاصر فاختار الشكل الحديث للقصيدة العربية فأبدع فيه نصوص تضاهي نصوص الرواد قوة ومتانة في القصيدة المعاصرة الحرة من الناحية الشكلية.

أما مضامين شعره فقد لامست معظم القضايا والموضوعات الواقعة بأسلوب امتاز بالمجاو والرمز يستنتج من القرآن الكريم والشعر العربي الفصيح كما يأخذ من الأساطير اليونانية والعربية مستفيدًا من آلية التناص.

كما طبقته في الكثير من مناحيه مسحه صوفية فعرف ببراعة قدرته ولغته التصويرية وهو ما اثر في مرجعيته الفكرية العربية الإسلامية وعمقها كما أثر في مرجعيته الفكرية العربية الإسلامية وعمقها كما أثر في فلسفته ورؤيته الفنية فانعكس في ذلك مضامين شعره ولغته في قصائده الشعرية، لما فيها من حيوية وتركيز على الصورة والرموز وتكثيف الإيحاءات الشعرية حتى عدت القصيدة عنده في شكلها أداة من أدوات الجمال الفني ومن هذا المنطلق فرض علينا الإشكال الآتي:

ما هي مقومات الشعرية عند فاتح علاق ؟

والتي نتج عنها عدة تساؤلات منها:

– ما هي الشعرية وفيما تتمثل ؟

– ما هي مرتكزاها عند العرب واليونان ؟

– أين تتجلى الشعرية عند فاتح علاق ؟

كان اختيارنا لهذا الموضوع اعتبارات أهمها الإعجاب بأشعار فاتح علاق الذي يعد من الشعراء المتميزين في الشعر المعاصر، وكذا ميلنا إلى الدراسات الأدبية الحديثة بالإضافة إلى إثارة جانب مهم ألا وهو الصورة الشعرية والكشف عن بعض أسرارها التي تعد معيار لقياس شاعرية المبدع وعلى هذا الأساس فرض علينا تقسيم البحث وفق خطة محكمة تمثلت في مدخل وقد تناولنا فيه:

– الشعرية العربية رؤيا ومفهوم حاولنا فيها توضيح من الناحية اللغوية والاصطلاحية متبعن في ذلك جذورها العربية في النقد القديم وكذا نجد الغرب ومرجعيتها الفكرية والعقلية الأرسطية.

متبعين الشعرية في النقد العربي المعاصر والحديث.

– أما الفصل الأول فقد تناولنا فيه خصائص الصورة الشعرية مبرزين أهم وظائفها ومصادرها بحيث تم التطرق لأهم الأسس والركائز الشعرية خاصة عند النقاد النعاصرين وما تحمله الرمزية والأسطورة من تمثل على النصب الشعري المعاصر.

أما الفصل الثاني: فقد خصصناه للتطبيق مبرزين أهم محطات الشعرية عند فاتح علاق والمتمثلة في أوجه البيان من استعارة ومجاز وكناية وتشبيه شارحين من خلال معاييرها الفنية أمثلة شعرية قد جسدت فيها رؤيته.

وكذلك أدرجنا خصوصيات الشاعر الشعرية وما تفرد فيها بشعره من رمز وأسطورة.

كما تطرقنا إلى الحديث عن المستوى التريكيبي للرمز الشعري والإيقاع الشعري خاصة لما فيها من أهمية بالغة في الفضاء الشعري.

وتليناه بخاتمة أدرجنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خصوصيات وتميزات تفرد بها الشاعر في ديوانه.

وقد اعتمدنا في بحثنا على المنهج الوصفي والتحليلي الذي يعد المنهج الملائم للاشكال وكذا يلملم بجوانب بحثنا هذا.

وبما أن لكل بحث أهداف ومعوقات فقد التقتنا بعض العراقيل تمثلت في:

– تكرار نفس المعلومات داخل المراجع المتعلقة بالبحث مما أصابنا بالحيرة في حسن توظيف المعلومات.

– صعوبة فهم القصائد كون لغة الشاعر تصويرية مجازية تعتمد على الاستعارة أدى إلى ارتباكنا في تحديد المعاني والمفاهيم الرمزية.

– وفي الأخير عمق الموضوع وتشبعه الذي صاحب غسر التركيز والتعب والإرهاق وعناء الحمل في الأشهر الأخيرة صعب الإلمام بكل جوانب البحث.

مدخل:

-مفهوم الشعرية.

- الشعرية في النقد العربي القديم والحديث.

- جذور الشعرية عند الغرب والمحدث.

مدخل: الشعرية العربية رؤية ومفهوم.

تعد الشعرية من المصطلحات الصعبة التي يتعذر الوصول إلى مفهومها ذلك أنه تمتد جذوره إلى كتاب فن الشعر لأرسطو في العصر اليوناني حتى العصر الجديد.

فلابد من الانفتاح على سبيل اللغة ودلالاتها للتمكن من إزالة اللبس والغموض كما أنه علينا العودة إلى مفهومات الغرب كونهم السباقون في هذا المجال ثم انتقل إلى العرب، لكن قبل كل هذا علينا العودة إلى الكلمة كمصطلح ثم الانتقال إلى مفهوم معاني النقد الأدبي.

– فما هي الشعرية ؟

الشعرية لغة: تعود إلى الجذر الثلاثي (ش، ع، ر) وورد في قاموس مقاييس اللغة لصاحبه ابن فارس (ش، ع، ر) للكلمة أصلان معروفان الأول الثبات والآخر علم، أما في لسان العرب لابن منظور شعر بمعنى علم " لبيت شعري بمعنى ليت علمي " وشعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له.

وعند الزمخشري "وما يشعركم بمعنى وما يدريكم" " أشعار وقائله شاعر، لأنه شعرية " [1]

ومن هذه المفاهيم والمعاني الواردة في المعاجم العربية نستنتج أن الأصل اللغوي للشعرية "شعر" يدل على معنيين أحدهما مادي والثاني معنوي مجرد يدل غالبا على العلم والفطنة أما دلالته على الثبات ذلك يدل على محدوديته بعلامات لا يتجاوز وزنها وهذا ينطبق على الشعر فيما مضى أي الالتزام بقواعد ومعايير لا يمكن تخطيها.

وعند التركيز على مفهوم مصطلح الشعر في النقد الحديث وجذره اللغوي نلاحظ:

1 الزمخشري، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، ط1، ص 78.

– أن الشعرية هي مجموعة قوانين الخطاب الأدبي كما أن يتضح مصطلح الشعرية معاني عدة أهمها:

_ الدلالة على العلم والدراية والفطنة.

_ لكل شعرية معالم وضوابط محددة تستند عليها.

_ أن مصطلح الشعرية يحمل نوعا من الثبات المؤقت.

الشعرية اصطلاحا:

يعد مصطلح الشعرية في النقد العربي الحديث من المصطلحات المتعددة على عكس ما نجده في النقد الغربي والسبب هو أصل المصطلح المترجم من لغته الأصلية.

Poétique مصطلح فرنسي يقابله في الانجليزية Poétics وكلاهما يتحرر من الكلمة Poética اللاتينية المشتقة من الكلمة الإغريقية Poétikos.

كما لم يستقر مصطلح الشعرية Poétics على مفهوم واحد أو تعريف واحد فهو يحمل تعريفات عديدة تختلف من ناقد لآخر، كما أنه مجال خصب لتصورات ونظريات مختلفة لذا فنحن نواجه أمرين: مفهوما واحدًا بمصطلحات مختلفة من جهة، ومفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية.

فمن خلال الدراسات السابقة توصلنا إلى أن الشعرية ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء وليست أيضا فن الشعر لأن فن الشعر يقبل القسمة على أجناس وأعراض كما أن الشعرية ليست ولا نظرية، فهي في حد ذاتها ما يجعل الشعر شعر، كما أنها محاولة لوضع نظرية عامة ومجردة ومحاثية للأدب بوصفه فنا لفظيا فهي تشخيص قوانين ..... في أي

خطاب لغوي يصرف بالنظر عن اختلاف اللغات ولقد حصر البعض الشعرية في الشعر فقط وهذا ما نجده في النقد القديم كونه الصناعة الراهنة في تلك العصور.

1- الشعرية في النقد العربي القديم (عند العرب):

لقد وردت في النقد العربي القديم، عدة مصطلحات قريبة من المفهوم العام للشعرية مثل "صناعة الشعرية" أو "نظام الكلام" أو الأقاويل الشعرية حيث جاء في كتاب ابن سلام الجمحي "إن للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن وما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان.[1]

ثم تبلور مفهوم صناعة الشعر عند الجاحظ وقدامة ابن جعفر الذي يرى أن الشعر صناعة مثل سائر الصناعات والمهن وهي صناعة لها طرفان: أحدهما غايته الجودة، والآخر غايته الرداءة، وبينهما حدود تنمي الوسائط.[2]

وتأسيسا على هذا المفهوم للشعر حددت شروطه بأنه كلام منسوج ولخط منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يستخف، وحسن لفظه ولم يستهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون .... ولا السقي من الألفاظ فكون مهلهلا دونًا.."[3]

أدى هذا التعريف إلى تحديد معايير يفاضل بها العرب بين الشعراء وبناءًا على هذه المعايير والقواعد كانت نظرية عمود الشعر التي شرحها المرزوقي في مقدمة شرح ديوان الحماسة ومنه الشعرية تتركز على خصائص النص الشعري الشفوي الذي يعتمد على ائتلاف

1 ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة الغربية، بيروت، ص3.

2 قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 64.

3 إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط 2، بيروت، 1959، ص 193.

اللفظ مع المعنى وائتلاف اللفظ مع الوزن وائتلاف المعنى مع الوزن وائتلاف المعنى مع القافية ...."[1]

ويعرض أدونيس في كتابه "الشعرية العربية" للنقلة التي حدثت في رؤية النقد العربي انطلاقا من قراءة النص القرآني الذي فتح الأفق على شعرية الكتابة، ومن ثم تأسست قراءتين:

– الأولى تمت في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية تمسكا بالفطرة والقديم الأصلي، وبذلك أصبح الأسلوب الشعري الجاهلي يرمز إلى الجمالية العربية المفردة.

– الثانية هي تلك التي أضاف أصحابها إلى أساس الفطرة، الثقافة التي تدعم هذه الفطرة وتحتضنها وهي القراءة التي أسست ما يسمى "بشعرية الكتابة".[2]

جذور الشعرية عند الغرب (أرسطو، أفلاطون)

إن الشعرية منذ تأسيسها على يد أرسطو كانت تعني بالضبط: نظرية الإبداع الفني عند الكلام، إلى درجة أن النية أصبحت تتجه إلى اعتبار الإبداع ليس شعرا غامضًا غير قابل للتبسيط ولكنه جملة من الاختيارات، من بين العديد من الاحتمالات أو تركيبة طرائق قابلة للتحليل أو تأليف أشكال تنتج معنى ...[3]

ومن هذا يمكن أن نقر أن الشعرية في غرب ظهرت عند أرسطو الذي عمد إلى السير خطوة خطوة واضعا تعريفات وتقسيمات تحدد شيئا فشيئا موضوعه، بل إنه عمد أحيانا إلى جعل المعايير تتقاطع لتشكيل تركيب يسمح له بتمييز أوجه الصورة وهذا النوع من المقارنة

1 قدامة ابن جعفر (م، س) ص: 70.

2أدونيس : الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1985، ص 41.

3 دافيد فوتنان، الشعرية، ص : 09.

الأمبريقية (التجريبية) كان ينظم بشكل دقيق ما يعالجه وينجزه تدريجيا تنصيف صارم لل..... والعناصر الخصوصية التي تجري في تعريفها.

ومن حينها صار من الأهمية بمكان أن يكون للدارس فكرة محددة عن بناء العمل الفني....[1]

وضع أرسطو قواعد الشعرية متمثلة في المحاكاة والحكاية والعرض والتعبير، والنشيد وتحديده للأنواع الأدبية (التراجيديا والكوميديا).[2]

لذا يصرح تودوروف ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (...) لكنه كتاب في تمثيل المحاكاة عن طريق الكلام ... [3]

الشعرية في النقد العربي الحديث:

لم تعد الشعرية مقيدة بنسق نظرية "عمود الشعر" لأن الحداثة انتهت إلى إسقاط النماذج وإعادة قراءة التجربة الشعرية المعاصرة في ضوء إعادة النظر بمعنى الشعرية نفسها..."[4]

فالتغيير الذي حدث عبارة عن تراكمات مكبوتة داخل الشعرية العربية لتشكيل أشكال جديدة تنهض بمعرفتها ولغتها الخاصة، بالاختراق الذي حدث أو ما حدث كان على مستوى

1 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 22.

2 دافيد فونتان، الشعرية، ص 11

3تزقيطانتودوروف، الشعرية، ترجمة شكري الميخوت ورجاء ابن سلامة توبقال ط1، المغرب، 1987، ص 12.

4 محمد جمال باروت، في نظرية الشعرية العربية الحديثة، مجلة المعرفة السورية، ع: 261/260، السنة 1983، ص 74.

الرؤية التي انفجرت من داخلها وانشطرت بانشطار الصراع القائم اجتماعيا وإبداعيا، ووقع التحول من حقل "الرؤية" إلى "الرؤيا" ومن الواقع إلى الحلم ومن الخطابة إلى "الكتابة" [1]

ومن ثم فإن الاختلاف ما بين نظرية العرب في (الشعريات) وما بينت نظريات الشعرية العربية الحديثة هو اختلاف ينوي اختلاف في ال..... في النظام "[2]

إن البحث في نظرية الشعرية العربية الحديثة ينبغي أن يتم من داخلها، أي بقراءة مفاهيمية وتصوراتها ونصوصها، وضمن هذا التصور نلحظ أن هجرة المصطلح الشعرية قد تنوعت مفاهيمه من خلال الترجمة، حيث أن النقاد العرب الحداثيين لم يتفقوا على مصطلح واحد فقد نقل في أدائه الأعجمي في صياغة تتقرب من موازين اللغة العربية "يوطيقا".[3]

واتجه بعض الباحثين إلى مفهوم النشأة ليصوغو من المصدر التفوق الإنشاء المصدر الصناعي الإنشائية.[4]

1 عبد السلام السدي، المصطلح النقدي، مؤسسات، عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص 88؟

2 المرجع نفسه، ص 88.

3 المرجع السابق، ص 89.

4 (م س) ص 90.

الفصل الأول

- تطور ومفهوم الشعرية.
- الصورة الشعرية عند القدماء.
- الصورة الشعرية وظائف ومصادر.
- الرمز والأسطورةفي الديوان.

الشعرية العربية تطور المفهوم ونقدية المصطلح:

يعد مصطلح الشعرية من المصطلحات التي نالت اهتمام نقادها المحدثين، ويرجع هذا الاهتمام إلى الصورة الشعرية كونها القالب الذي يصب فيه الشاعر أفكاره ومعانيه وعواطفه ويتم من خلالها تحديد المعنى وتوضيحه فهي وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره.

فالصورة تعد لب العمل الشعري الذي يتميز به والجوهر الثابت والدائم في الشعر والمحك الأول الذي يعرف به جودة الشعر وعمقه وأصالته" [1] وبمفهومها العام هيئة تثيرها الكلمات الشعرية شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن واحد."[2]

كما تعتبر الصورة الشعرية من المفاهيم النقدية المعقدة التي يكاد هناك إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل لها، والوصول إلى المعنى ليس باليسير الهين ومن قال ذلك فقد احتجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكون وروحها المتجددة وليس لها عند المناطقة حدود جامعة."[3]

ومرد هذا إلى طبيعة المصطلح النفسي وتشعب دالته الفنية وتداخله مع مصطلحات أخرى كالصورة الأدبية والصورة الفنية ....الخ، وتعدد مقاصد المنبثقة عن المذاهب الأدبية، والمناهج النفسية المتعددة وتطور العقول المعرفية التي يتكيء عليها النقد الحديث في تقييمها.

1 أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1996، ص 127.

2عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد البشري، دار جرير، ط1، عمان، الأردن، 2002، ص 83.

3 علي صيح، الصورة الأدبية، تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، ط1، ص 5.

والصورة الشعرية بهذا الفهم طريقة خاصة من طرف التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثها في معنى من المعاني من خصوصيته وتأثيره".[1]

الصورة الشعرية في جهود القدماء:

يرى بعض الباحثين العرب المعاصرين "بأن تماشي الشاعر الجاهلي مع لغته وقربها الزمني من روحها البداية الأولى جعلت لغتهم تصويرية، لذلك تكثر هاته النماذج في الشعر العربي في مرحلة ما قبل الإسلام دون أن يعتمد التصور فيه بالضرورة على الوسائل البلاغية، هذا ما نقده النقاد المحدثين الذين قطعوا شوطا كبيرا في تعريف الصورة إلا أنه يمكننا إنكار جهود القدماء في محاولتهم لتقيم مفاهيم متميزة تكثف طبيعة الصورة والإلمام بمكوناتها وأهميتها ووظيفتها فمع أن "الصورة النقدية" مصطلح حديث حيث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد العربي والاجتهاد في ترجمتها فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح في القديم يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي.

قد لا نجد المصطلح بهذه – الصياغة الحديثة – في التراث البلاغي والنقدي عند العرب ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحدي ويطرحها موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام".[2]

لقد كانت الصورة دائما موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر حتى وإن لم ينص عليها في الدراسات النقدية العربية "بل أن ناقدًا بارزا مثل ابن رشيق القيرواني قد أقام منهج كتابه

1 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3، بيروت، 1992، ص 232.

2جابر عصفور المرجع السابق، ص 07

"قراضة الذهب على أساس الصورة الشعرية مقررًا من بادئ الأمر أن السرقات لا تقع إلا فيها وأن المفاضلة لا تقوم إلا على أساس منها."[1]

وقد شكلت مواقف الجاحظ النقدية اللبنة الأولى لبناء نظرية في الشعر يعتبر التصوير أهم أركانها فقد كان هذا الأخير أول من أشار إلى أهمية التصوير الأدبي حيث قال "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن وتميز اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع، وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير".[2]

أي أن جودة الشعر عند الجاحظ صناعة ونوع من نسيج مترابط وجنس من الأجناس الفنية القائمة على التصوير كما يمكن اعتبار مصطلح التصوير مرحلة أولية لتحديد دلالي لمصطلح الصورة فالتصوير ليس مرادف الصورة كما يرى بعض النقاد إنما يحمل دلالات أخرى يؤكدها مفهوم الشعر عند الجاحظ ليس أفكار ومعاني بل صياغة جميلة تتركز على التصور بحسب منظور جابر عصفور أنه يمكننا أن نستكشف ثلاثة مبادئ من مقولة الجاحظ "فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[3]

المبدأ الأول: أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من هذه المواقف، وثاني هذه المبادئ: أن أسلوب في الشعر في الصناعة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حية أي يترادف مع ما تسميه بالتجسيد،

1 محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص 17.

2 الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العلمية، ط2، 1965، ص 131.

3 الجاحظ، الحيوان، المصدر السابق، ص 132.

ثالث هذه المبادئ: أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها".[1]

اقتبس الجاحظ لفظ "التصوير" بمدلولها الحسي ليوضح بها مدلولا ذهنيا ويشكل المعنى على نحو تصويري، فكان يشير بالتصوير مرة الصياغة والتشكيل فيصبح التصوير مرادف للصفة والهيئة ومرات أخرى يشير المصطلح إلى كلمة محادثة أو التشكيل المخادع فيصبح التصوير مرادف للتخيل وفي مرات أخرى يشير المصطلح إلى تجسيد معنوي في صورة شكل وهيئة حسية".[2]

على هذا النحو طرح الجاحظ فكرة التصوير لأول مرة في النقد العربي ومن الذين ورد عنهم لفظ الصورة أيضا قدامة ابن جعفر في حديثه عن (اللفظ والمعنى) حيث يقول: المعاني كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم له الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا يد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للتجارة والفضة للصياغة ".[3]

جعل قدامة الشعر صورة للمعاني فجعل للشعر مادة هي المعاني والصورة هي الصناعة اللفظية، ورأى أن مقدرة الشاعر الحاذق تبرز في اللفظ والشكل لا في المعنى والفكرة قال في ذلك "على الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة أو النزاهة والرفث والبذخ، القناعة والمدح إلى غير ذلك من المعاني الحميدة والمذمومة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى

1جابر عصفور، المرجع السابق، ص 257.

2 المرجع نفسه، ص 258.

3 قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، ط1، قسطنطينية، 1302. ص 04.

الغاية المطلوبة "[1] بهذا يكون قدامة ابن جعفر قد قدم اللفظ والصورة على المعنى والمادة فرأى أن معيار الجمال يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المادة كما ذكر الخصائص التي تبنى عليه وهي ..... الصورة كالترصيع والسجع وتلاؤم الموزن وغيرها مما يتصل بالشكل واللفظ فيقول: "أحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن واتساق اللفظ وعكس ما نظم من بناء تلخيص العبارة بألفاظ مستعارة وإيراد الأقسام موتورة...."[2]

وخلاصة القول أن قدامة بن جعفر قد اعترف بالصورة الأدبية وعرف لها مكان في العمل الأدبي دون أن يجحد العناصر الأخرى المكونة للعمل الأدبي ويكون تحديده لمفهوم المصطلح امتداد لمفهوم التصوير عند الجاحظ.

أما الجرجاني فقد جاء ليبلور أراء الجاحظ ومن تلاه من النقاد ضمن إطار نظرية النظام التي جاوزت ثنائية اللفظ والمعنى وغطت القول في الصورة الشعرية فنجده يقول "ومعلوم أن سبيل الكلام، سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ...." [3] كما تميز منهجه في دراسة الصورة على سابقيه "حيث أرجع الجودة في الشعر إلى النظام واتحاد المبنى والمعنى وبعد أن أن فصل سابقوه بينما الصورة عند الجرجاني ليست الشيء نفسه وإنما هي ميزاته المفرقة له عن غيره سواء أكانت في الشكل أم في

1 قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، ص 4.

2 قدامة ابن جعفر، جواهر الألفاظ، تحق: محمد ابن محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 1985.

3 عبد القادر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تعليق محمود شاكر، مكتبة القاهرة، 1375، ص 284.

المضمون لأن الصورة مستوعبة لهما، فقد نظر إلى الشعر على أنه معنى ومبنى لا سبق لأحدهم على الآخر وعما ينتظمان في الصورة ".[1]

ثم يحدها بقوله " فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاءها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينهما مع ذلك أتم، والائتلاف أبين كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب ".[2]

وهذا ما يؤكده النقاد المحدثون في العلاقة بين طرفي الصورة التي تزداد قوة وجمالا كلما كانت بعيدة ومتناقضة أي كلما زاد البعد العلائقي الظاهري في الصورة، كلما حملت معاني أكثر وجلل أكبر، وقد تكون الصورة أشد تعقيدًا إذا اجتمعت فيها عناصر من طبائع مختلفة متباعدة تحتم علينا إعادة ترتيبها للوصول إلى تنظيمها وسياقها".[3]

لذلك أجمع قسم كبير من الدراسات المعنية بالمصطلح على اقتراب الصورة عند (عبد القادر الجرجاني) من الدلالة المعاصرة وتحديدها يكون بعيدا كل البعد عن الإبهام في نقدنا القديم بذلك فإن الجرجاني هو الناقد العربي الوحيد الذي توصل إلى بلوغ أسرار البلاغة وتحديد دور الصورة وأثرها في المعاني بحيث يمكن تحديد أهمية الصورة على أنها خاصية مميزة تميز الأدب عن غيره ومصدر كل صورة في الشعر وكل صورة تشكل في الخيال قبل أن تشكل في اللغة لهذا عرف الشعر في القديم على أنه "كلام موزون مقفى"[4]

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

2 عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2003.

3دريزقسقال: من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، ط1، دار الفكر اللبناني، لبنان، 1993، ص 12.

4 حازم القرضانجي، منهاج البلغاء، تح محمد الحسين بن خوجة، ط3، دار العربية للكتاب، تونس، 2008، ص 89.

خصائص الصورة الشعرية:

"الصورة الأدبية الجيدة التي تستوفي شروط الكمال وتحقق في كل جزئية من جزئياتها الخصائص التي تعين على نضجها وتمامها فلا تكون سطحية ولا مضطربة، وغيرها من الخصائص والشروط التي تعمل على إبرازها ساحرة أو حاذقة، وتأخذ بمجامع القلوب ومن هذه الخصائص:"[1]

أولا:التطابق بين الصورة الشعرية والتجربة الشعرية:

المقصود بالتجربة الشعرية "الصورة التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور فينتج عن هذا صورة كاملة ..... أو كونية وهذا ناجم عن عمق شعوره وإحساسه".[2]

"فالصورة تعتبر الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر عن تجربته ويتفهمها وهذا كي يمنحها المعنى والنظام، لذلك لابد أن تكون ترجمة صادقة لشعور الشاعر ليتم بذلك نجاح الصورة فهذه الأخيرة هي الشعور نفسه".[3]

ثانيا: الوحدة والانسجام التام

وهذا العنصر يشترط فيه "أن يفكر الشاعر تفكيرًا طويلاً في منهج القصيدة، كذلك في الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه وفي الأجزاء التي تندرج في إحداث هذا الأثر إذ لابد أن تتماشى مع بنية القصيدة بوصفها...." [4] "وحدة تامة، بنية مستوية فلا تقبل معنى شاردًا ولا

1 علي عليصيح، الصورة الأدبية، تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، ط1، ص 168.

2 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط6، 2005، ص 363.

3 جابر عصفور، المرجع السابق، ص 383.

4 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 373.

خاطرة نافرة بل انسجام تام من الأفكار واتصال بن المشاعر تجانس محكم بين هذا كله وبين مصادر الصورة جميعها".[1]

ثالثا: الإيحاء

"يعتبر التصوير الشعري شكل من أشكال الإيحاء بل يمكننا القول أنه من أهمها في الممارسة الشعرية على الإطلاق حيث أن كثيرا من النقاد العرب اشترطوا أن تكون الصورة موحية والشاعر الحاذق في نظرهم هو من استطاع أن يوظف الإيحاء بطريقة إبداعية يعبر فيها عن مواقف النفسية "[2] من هنا تدرك أن الإيحاء وسيلة لإدراك ما خفي لأن الصورة الجيدة هي الصورة الموحية التي تنطوي على إشارات شتى تختلق أملنا الخفي وتقرب البعيد كون أن هنالك مسافات بين الكلمة وإيحائها فهذا هو سر الجمال لأن الإيحاء همس وإهمال الفكر وتركيز وتعمق الصورة "[3] يستخدم للتأثير في ذهن المتلقي وكلما كان الإيحاء قوي ازداد تأثيره لذا لابد أن يتقن الشاعر طريقة يحدث فيها التأثير إيجابيا فيرسم من خلاله صورًا تتزاحم في ذهن المتلقي وتشير كذلك اهتمامه وهذا ما يسعى إليه الشاعر وفي هذا يقول علي صيح في كتابه الصورة الأدبية تاريخ ونقد "بأن المعنى الذي ينتمي إلى المتلقي يعد مجاهدة النفس وكذا المخاطر وإعمال الفكر والشعور وتقلبهما على وجوههما المختلفة يكون أمكن في النفس وأعظم أثرا فيها، وأقوى ارتباط بها ".[4]

1علي علي صيح، المرجع السابق، ص 199.

2 الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، لبنان، 1990، ص 184.

3 ابراهيم أمين الزرزموقي: الصورة الفنية في شعر علي جارم، دار قياء، د ط، مصر، 2000، ص 306.

4 علي علي صيح، المرجع السابق، ص 171.

رابعا: الحيوية.

يؤكد الناقد الكبير عزالدين اسماعيل أن أبرزخا في الصورة حيوتها هذا راجع إلى تفاعل عناصر تفاعلا عضويًا وإيجابيا حيث يقول "فأبرز ما فيها الحيوية وذلك راجع إلى أنها تتكون تكونا عضويا وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة " [1] فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة أما إذا تساندت مع مجموعة من الصور أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخضب " [2] وتتبع الصورة في نظر علي جارم من "قدرة المباع على تحريكها وتسكينها مع صياغة فكرته صياغة تكيف بها، وحسن اختيار الألفاظ المعبرة الموحية وتنوع أساليب من خبرية وإنشائية، وكذلك حيوية المسيقي والإيقاع والخيال النابع من الصورة والعاطفة "[3]

ب- وظائف الصورة الشعرية:

إذا كانت الصورة تستخدم لتحقيق النفع المباشر فإنها تهدف إلى إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار أو معنى من المعاني .... والاقناع له أساليبه المتنوعة التي تبدأ بالشرح والتوضيح وتقترن بالمبالغة وتتصاعد حتى تصل إلى التحسين والتقبيح.[4]

فإلى جانب الشعراء الذي يغرمون بالصورة لذاتها بين الأقدمين نجد الصورة تستخدم للإقناع بطريقة غير حاسمة، ليس فيها قوة المنطق الذهني ولكن لها القدرة على التأثير المقنع.

1 عزالدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي ، ط9، القاهرة، 2013، ص 82.

2 عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 149.

3ابراهيم الزرزموني، المرجع السابق، ص 239.

4 جابر عصفور، المرجع السابق، ص 132.

أما بالنسبة للشاعر الحديث فإن تتابع الصور عنده ربما كان أكثر ولكنه تنفر من استخدام الصورة في الإثبات والبرهان، والإثبات يجب أن يجعل الصورة جديدة أو ناقلة للتأثير مترابطة في مجموعها بحيث يكون منها صورة كبرى."[1]

كان النقاد القدماء والمحدثين يجمعون على وظيفتين أساسيتين للصورة هما: وظيفة الشرح والتوكيد والتوضيح والمقالاة، "ولا يخفى على ذي اللب وان هاتين الوظيفتين للصورة تتعلقان بالشكل الخارجي ولا يتعمقان العشر كما أنهما لا يقدمان له خدمة جليلة ولا تتعدى أن تكون وسيلة تزيينية ولا يتعدى في دورها القشرة الخارجية تبطل دومًا ثوبًا للزخرف والزينة ليس إلاَّ ".[2]

لتوضيح ذلك يمكن حصر وظائف الصورة البشرية في العناصر التالية:

1- تصوير تجربة الشاعر:

يعيش الفنان أو المبدع عدة تجارب مما تولد في نفسه أفكار وانفعالات تحتاج إلى وسيلة تتجسد فيها هذه الأخيرة (الوسيلة) في شكل صورة شعرية "التي تعتبر أداة من الأدوات الفنية التي يجد بها الشاعر رؤيته الشعرية الخاصة ويحدد بها أبعادها وحدودها. [3] فالغاية من الصورة أن تعرض الحقائق المعروفة والواقع المألوف في صورة حية ونمط روحي لأنها نتجت من معامل التجربة الإنسانية في الشاعر وكانت مولده الحي الذي فيها البقاء لشخصه، وفي ذاته

1 إحسان عباس، فن الشعر، ص 232.

2ابراهيم الزرزموني، المرجع السابق، ص 242.

3 علي عشيري زايد، فن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط ، القاهرة، 2002، ص 98.

استمرار حياته فقد مرت خلال وسط نابض بالحياة يموج بالشعور والخواطر والأحاسيس والعواطف تسري في الصورة سحرها وانتشرت الروح في أجزائها."[1]

ومن هنا نرى أن الشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته ويقف على أجزائها بفكرة ويرتبها ترتيبا قبل أن يفكر في الكتابة، والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر ينقلها إلينا بأدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي فتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس وفي الفرد إزاء الأحداث التي تحيط به ".[2]

ومن هذا فإن جمالية اللغة تكمن في حركتها وأيضا تخطيها العناصر الواقعية التي تتمثل في الأفكار والأحاسيس التي تجمدها لتصل إلى العناصر المثيرة فتتبلور على هيئة صورة فنية تتجسد في ذهن المتلقي واضحة المعالم وتشركه مع الشاعر في أحاسيسه بحيث تجعله يتفاعل مع تجربته ويعايش معاناته أو حالات فرحه كما أنها تبلور رؤية الشاعر وتحمل القارئ ليشاركه هذه الرؤية.

2- التشخيص والتجسيد لما هو تجريدي:

التشخيص وسيلة فنية قديمة عرفها شعرنا العرب والشعر العالمي منذ القدم وهذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة والمظاهر الطبيعية الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة "[3]

1 علي علي صبح، المرجع السابق، ص 74.

2 محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 363.

3 علي عشيري زايد، المرجع السابق، ص 76.

فالصورة الفنية الرائعة هي التي يستطيع صاحبها تجسيد المعنويات وإظهارها في ثياب المحسوسات وكذلك تبعث الحياة في الجمادات وتبث الروح في كل ما يتناوله الشاعر فيها من مظاهر الحياة والواقع وجوامد ما تقع تحت الحس في الطبيعة فتعانق هذه الظواهر كلها بعضها ببعض وتتآلف فتتعاطف وتجارب فهي وسيلة التعرف على الحياة ".[1]

يرى النقاد بأن التشخيص أقوى ألوان الخيال في الصورة فهو يزيدها حيوية وخلود وملكة التشخيص لا تقل عن ملكة التصوير جدلا وروعة في آيات الفن الرفيع فهي: "الملكة الخالفة التي تستمد قراراتها من سعة الشعور حينا أو من دقة الشعور حينا آخر".[2]

وهذا ما يزيد من حيوية التشخيص وبالتالي حيوية الصورة بأن تصبح الصورة كلية شاملة للصوت واللون الحركة.

أما التجسيم يحدثنا عليه علي صيح: "هو صيرورة المعنى والخاطرة إلى هيئة بارزة محددة تقع تحت الحس ويجسم الفكرة في شكل محسوس وأحكام مسرورة وتحول التجريد المطلق إلى صورة منظومة وعوالم مرئية."[3]

التشخيص يعتمد على دعائم أساسية في الحيوية هي اللون والشكل والحركة والتي تعتبر أصعب ما فيها لأن تميزها يعتمد على ملكة الناظر وما يدركه بعينيه.

1 علي علي صيح، المرجع السابق، ص 174.

2 عباس محمود العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره هنداوي، د ط، المملكة المتحدة، 2017، ص 234.

3 ابراهيم آيتالزرزموني، المرجع السابق، 256.

هكذا تأتي الصورة الشعرية لترسم عالمًا جديدًا غير واقعي وإن كانت منتزعة من الواقع، إن الصورة الفنية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع."[1]

3- نقل الشعور والعاطفة:

الغاية من الصورة الشعرية التعبير عما يخالج الأديب وما يكنه في نفسه ويخرجه عنه من خلال اللجوء إلى الأساليب التعبيرية إلى فضاءات المتلقين الفكرية لأن "مقياس الصورة الذهنية قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة."[2]

وهذا من خلال توظيف الألفاظ في سياق تعبيري مثير وجذاب قادر على التأثير في ذهن المتلقي وجذبه وتمكين المقاصد في نفسه لأن النفس مولعة بكل ما هو جميل بقول ابراهيم عبد الرحمان عن هذه الوظيفة "أن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصور لذاته وحسب، وإنما كان يقصد أن يعير من خلالها عن قضاياه وأحاسيسه وموقفه من الحياة والناس من حوله.[3] وذلك بهدف حثهم على التفاعل مع الواقع ورؤيته بهدف تغييره أو الانقلاب عليه.

1 عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 127.

2 أحمد شايب، المرجع السابق، ص 249.

3 خالد محمد الزواوي، تطور الصورة في الشعر الجاهلي، مؤسسة حورس الدولة، د ط، الاسكندرية، ص 55.

المبحث الثاني: الرمز والأسطورة.

الرمز:

وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه دائما وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثري بها لغته الشعرية ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة فالرمز إذن اكتشاف شعري حديث" [1] ويعتبر من المفاهيم التي تعددت مجالاتها وأعلامها وتعريفات بحسب توجهات أصحابها سواء في المجال العلمي أو الإنساني والنفسي.... يعرفه إحسان عباس قائلا: الرمز فنعني به الدلالة إلى ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعني الظاهري مقصودًا أيضا."[2]

أي أن الرمز من منطلق مفهوم تجاوز المعنى أو الدلالة الإحائية إلى الدلالة اللامحدودة بفضل الإيحاء والاحتمال يتخذ عملية التواصل محصلة أولى يتخطاها إلى رؤية دلالية جديدة.

يشير فرويد إلى الرمز في قوله: إن الرمز نتاج الخيال الشعور أي أن ليست للرمز قيمة إلى يمد في دلالته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية والأخلاقية". [3] أما كارل يانغ "فيعتبر الرمز أفضل طريقة لإفضاء بما لا يمكم التعبير عنه وهو معين لا يتضب للغموض والإيحاء بل والتناقض أيضا" [4] أي أن الرمز ملجأ للتعبير واستخراج كل ما لا يمكن التعبير عنه فهو دليل إبداع خيالي، وفي هذا الصدد يقول عزالجين اسماعيل أن الصورة

1 علي عشيري زايد، المرجع السابق، ص 104.

2إحسان عباس، فن الشعر، ص 238.

3 محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، د ط، القاهرة، 1977، ص 37.

4المرجع نفسه، ص 37.

الشعرية رمز مصدره اللاشعور والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثير من الحقيقة الواقعة الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات والنكت وكل مأثور شعبي."[1] وبالتالي يتطلب من الشاعر في توظيف الرمز التعامل مع التراث وذلك بالعودة إليه واستلهام منه الرموز الفنية سواء كان هذا التراث ديني أو أسطوري أو تاريخي أو طبيعي....

والشعر لا يصير شعرا إلا بتوظيف عناصره الخالصة ودلالاته الموحية والمبهمة التي تكشف عن أجواء قيمة غريبة لا سبيل للتعبير عنها باللغة وحدها" [2]، فلابد إلى لغة أعمق أرقى تستقر في الذهن والذوق والذاكرة عند كل من الشاعر والمتلقي متخطية بذلك لغوية اللغة إلى شعريتها وشاعريتها فيتحقق بذلك المبتغى.

الأسطورة:

ليس الأسطورة مجرد حكاية خرافية بل هي منهج فكري استخدمه الإنسان القديم ليعبر فيه عن نظرته للكون بدء الخليقة، ونظام الكون الصراع الأزلي بين الخير والشر...

ويطرح فيه تساؤلاته فما يراه من تناقضات تشوب هذا النظام الرائع الذي ابتدعه الإله الأعلى وسنة الحياة."[3]

تمثل الأسطورة في الأساس جانبا أساسيا من جوانب الوعي الإنساني وتقدم تفسيرات أو محاولات للإجابة عن الأسئلة التي تعني بأسرار الكون من جانب وتقدم صور اجتماعية لما كان

1 عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 138.

2 محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 397.

3رندل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، تر: أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، مصر، 1988، ص 3.

سائدًا في الحياة البدائية من اعتبارات دينية وثقافية واقتصادية "[1]

وليس غريبا أن تشيع كلمة الأسطورة حولها كثير من الغموض وما أكثر الدراسات الحديثة التي حاولت أن تحدد معنى لهذه الكلمة ففي هذا الصدد يقول رولان بارت "إن الأسطورة نظام اتصال أعلى كونها رسالة وهذا الفهم، إنما يتيح لنا إدراك أن الأسطورة ليست موضوعا أو مفهوما أو فكرة إنما صيغة دلالية أو شكل ما .... هي تقليد يكشف عن واقع طبيعي تاريخي أو فلسفي من خلال المجاز أو الاستعارة " [2]. الملاحظ أن رولان بارث يستخدم في حديثه عن الأسطورة عبارات مأخوذة من اللسانيات فهي (كلام ورسالة) (ونظام وتواصل) وهي لا يمكن أن تكون تصورًا أو فكرة ويوضح م-إليا أن كلمة أسطورة تعني عند المجتمعات الأسطورة تجريدا من قيمتها الدينية والميتافيزقية، وانتهى بهما الأمر إلى الدلالة على ما لا يوجد حقًا ".[3]

تتمثل الأسطورة عند الشعراء المحدثين منحنى تجريبي في بناء القصيدة المعاصرة لما تحتويه هذه الأخيرة من قيم جمالية ودلالية "فالأسطورة ليس مجردة نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ، وبعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان وإنها بذلك لا تتفق وعصور الحضارة وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر وإطار أرقى الحضارات فمازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها وما زالت كما كانت دائما مصدر إلهام الفنان والشاعر بل لعلها في إطار هذه الحضارة أكثر فعالية ونشاط منها في عصور مضت."[4]

1 هدية جمعة، البيطار لصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط 1، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ص 85.

2 رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط 1، دار الوفاء، 2002، ص 345.

3 المرجع السابق، ص 346.

4 عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 323.

وتعامل الشاعر المعاصر مع الأسطورة القديمة أو مع شخوصها ينبغي أن يخضع لنفس المبادئ التي تحكم استخدام الرمز الشعري ذلك إن الأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعًا بين طائفة من الرموز المتجاوبة يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة ".[1]

مصادر الصورة الشعرية:

الصورة والخيال:

من أهم العناصر في صناعة الصورة الفنية الخيال المبدع الخصب الذي يتفاضل به الشعراء في مجال الإبداع، وليس المقصود هنا ملكة الخيال الفطرية التي توجد لدى كل إنسان إنما الملكة التي توجد في الصورة الفنية وشكلها كما يقول كانت "إنه لا يغنى لأي قوى أخرى من قوى الإنسان عن الخيال وقلما وعي الإنسان قدر الخيال وخطره ".[2]

يشير مصطلح الخيال إلى القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس".[3] أما الدلالات القديمة لكلمة "الخيال" فإنها تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها يعد غيابها عن الحس وإنها تشير إلى الشكل والهيئة والظل كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة أو لحظات التأمل عندما نفكر في شيء أو شخص أو ربما الصلة الوحيدة التي يمكن أن تقوم بها الدلالات القديمة والحديثة هي أن بعض الدلالات القديمة لكلمة الخيال تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية أي أنها تشير إلى مادة الخيال إلى ملكة الخيال نفسها. [4] أما التخيل عند عبد القادر الجرجاني

1أحمد علي دهمان.الصورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني منهجا و تطبيقا ج23 دار طلاس ط1 دمشق 1986 ص607.

2 مصطفى السعداني التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل منشا المعارف ط1 الإسكندرية د ت ص 51.

3 عبد القاهر الرباعي المرجع نفسه ص 67.

4صلاح عبد الفتاح الخالدي نظرية التصوير عند السيد قطب دار الفاروق ط 1 عمان الأردن 2016 ص 68.

وكما يسميه الإبهام والكذب: هو الذي يمكن يقال للشاعر فيه إن صدق وأن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي وهذا النوع لا يكاد يحصر تقريبا فظمنه ما يجيء موضوعا قد يلطف فيه ويستعين عليه بالرفق والحذق.

حتى أعطى شبها من الحق وغشى رونقا من الصدق باحتجاج بخيل وقياس يصنع فيه ويعمل" [1] الخيال هو وسيلة توليد الصور في هيئة جديدة وهو أيضا وسيلة للجمع بين الصور المتباعدة أو حق المتعارضة والمتضادة.

حيث يقول مصطفى السعدني "الخيال Imagination هو تلك القوة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة من حال غير عاد من الانفعال ودرجة عالية من النظام بين الحكم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفصال العميق"[2].

أما عن علاقة الخيال بالصورة: "فإن الصورة الفنية هي مولود نظر لقوة الخيال والخيال نشاط فعال يعمل على استنفار كينونة الأشياء ليبني منها عملا فتيئا متحد الأجزاء منسجما فيه هزه للقلب ومتعة للنفس."[3]

1 أحمد علي دحماني، الصورة البلاغية عند عبد القادر الجرجاني، منهاجا وتطبيقا، ج 2، دار طلاس، ط1، دمشق، 1986، ص 207.

2 مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، منشأ المعارف، ط1، الاسكندرية، د ت، ص 51.

3 عبد القادر الجرجاني، المرجع نفسه، ص 67.

والتصوير الحسي يبلغ درجة الفن العالي حين لا يعمد عنه الصور الحسية بل يبدع الخيال سبيلا للعمل حول هذه الصور يتدرج منه إلى التأثير الوجداني."[1]

في مقارنة عبد القادر الرباعي للصورة والخيال المتميز قال في ذلك "والقيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إحائية مخصبة".[2]

يستمد الخيال مادته من عالم المحسوسات ثم يعيد تركيبها في صور جديدة ووظيفة الخيال "كولردج" ووظيفة خالقة في الإدارات الحسي بحيث يقرص الخيال النظام والشكل على مادة الشعور فيكون نصف خالق لما يدرك ".[3]

وبالتالي فإن الخيال يلعب دورًا أساسيًا في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي وهو الذي يعيد التأليف بين العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر."[4]

الصورة الشعرية والضرورة الواقعية:

يعد الواقع من المصادر التي عنى بها قسم كبير من نقادنا لما يمثله من أهمية وأثر كبيرين في تشكيل الصورة الشعرية فهو المصدر الذي يستمد منه المضمون وتمثل الصورة حوارًا

1 صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير عند السعيد قطب، دار الفاروق، ط1، عمان، الأردن، 2016، ص 68.

2 عبد القادر الرباعي، المرجع السابق، ص 65.

3 علي يطل، المرجع السابق، ص 23.

4 علي عشيري، المرجع السابق، 74.

ذاتيا بين المبدع والواقع فيكشف عن طيبعة المواقف التي تثيرها التجربة في حياة المبدعين". [1] وتبلور رؤية الشاعر وتحمل القارئ ليشاركه هذه الرؤية بعد أن تكشف له انطباعات الشاعر الخفية التي يؤسس عليها لذلك بدا العالم الواقعي موضوعًا ومصدرًا ..... منه الأديب الواقعي مادته ويعبر عنه تعبيرًا موضوعيًا دقيقًا وتختفي ذات الأديب أو شخصيته وتتحد بالموضوع وتصير جزءا من فلسفته وكهنه."[2]

يتغير الواقع عند الشاعر بحيث أثره في جانبين الحسي والذهني فالأول يتمثل في الصور التي ..... موضوعاتها إلى مجال الحياة الإنسانية واليومية والطبيعية بأنواعها المختلفة وما إليها .....

ونتيجة لهذا يعمد الشاعر إلى توظيف اللغة الإيحائية متخطيا بذلك لغوية اللغة إلى شعريتها وذلك بهدف زيادة الغموض والتعبير عن المدى العميق لانفعالاته ومواقفه الذاتية.

في الأخير لا يمكن للشاعر أن ينطلق من في رسم صورة بل هو دائما في تفاعل مع واقعه الاجتماعي والإنساني وما يسوده من أفكار فتشكل الحياة الاجتماعية والإنسانية مصدرًا أساسي في بناء الصورة.

حاول نقادنا المعاصرون تحديد طبيعة هذا الواقع وكيفية تمثله في صور الشاعر واتفقوا على أن أول المؤثرات الفنية هي أحداث الحياة أو التجربة الشخصية للشاعر وحول قسم منهم مناقشة هذا المؤثر فرأوا أن التجربة ليست هي التي توحي ولست توحي وليست غرايتها أو طرافتها هي التي تعين على خلق موضوعات الشعراء وإيحائها، ولكن انعكاس المؤثرات في

1 عبد القادر الرباعي المرجع السابق ص 65.

2علي بطل المرجع السابق ص 23.

3 علي عشري زايد المرجع السابق ص 74.

النفس وطبيعة انفعالها بها ثم صياغتها صيغة فنية تكشف أقاليم النفس المعتمة وهو ما يميز الشاعر عن غيره.[1]

1 بشرى موسى صالح، المرجع نفسه نفسه، ص 62.

الفصل الثانـي:

-الإيقاع في قصائد فاتح علاق

-أنواع الصورة الشعرية البلاغية

-مصادر الصورة الشعرية

الفصل الثاني: جماليات الصورة الشعرية عند فاتح علاق.

تجليات الصورة الشعرية في المجموعة الشعرية :

أولا: مصادر الصورة الشعرية عند الشاعر فاتح علاق:

يتناول هذا المطلب أهم مصادر الصورة عند فاتح علاق وموضوعاتها من خلال التطرق إليها بالقراءة والتحليل، وللصورة عدة مصادر عديدة ذات علاقة بموضوعاته المتنوعة فهي منطلق تجربة الشعر ويخوض بها 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 العرية 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، الجبال، والبحار، والصخور، والفصول، والظلام، والنور، والجها، وغيرها فقد شغل هذا المصدر من الصورة إجمالية حيزًا كبيرًا في المجموعة الشعرية.

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

إلى أين تمضي ؟

إلى شجر فارغ

يشاركني لغتي العالية. [1]

نلاحظ أن الشاعر استخدم الشجر الفارع على سبيل الكناية ليشاركه للغته وفي العادة فإن الإنسان هو الذي يشارك اللغة ويتداولها مع الأشخاص الآخرين 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 إلا 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

1 فاتح علاق، آيات من كتال السهو، (د: ط)، دار هومة، الجزائر، 2001، ص 21.

2 المصدر السابق، ص 26.

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 لوازم 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 للمشي [1]!

عمد الشاعر هنا إلى تصوير الأرض والغصون، والجذوع، فالأرض 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 والثوابت لهاته الأمة وقد هدمت الأسس والمعتقدات حتى تواكب التطور وتساير الأمم الأخرى.

1 المصدر نفسه، ص 57.

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" صورًا 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 ابراهيم محتطبا

حتى يرى نمرود في اللّهب

يا نار كوني حارة أبدًا

لا تتركي أثرا على التّرب. [1]

نلاحظ أن الشاعر هنا يتناص مع قصة النبي ابراهيم في سورة ص من القرآن الكريم في تصويره فذكر ابراهيم 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: { قلنا يا نار كوني بردا

1 المصدر السابق، ص 97.

وسلاما على ابراهيم }[1] 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"

" ستلقي القوافي برأسي إلى شفة السيّف

أو سدرة المنتهى".[2]

نلاحظ أن الشاعر تأثر بحياة الرسول عليه الصلاة والسلام ومنها قصة الإسراء والمعراج، 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 متعلق بتاريخ الجزائر، ومنها ما تعلق باسم آخر 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.

1 القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية 69.

2 فاتح علاق: المصدر السابق، ص 53.

نجد الشاعر يقول في قصيدة "قيامة الشهداء"

أنا ديدوش والعربي.

أنا زيغوت والحواس

أنا لطفي وبوجمعة

فلتطفئوني إن قدرتم شمعة شمعة

سأظل أصرخ في المد المدى :

لكِ الطوفات يا حجّاج

يا شانق الدمعة. [1]

وظف الشاعر هنا الصورة التاريخية يصور لنا فيها شخصيات من أقطاب الثورة التحريرية، وهذا تشبيه بليغ حيث حذف الأداة ووجه الشبه وترك المشبه والمشبه به يقول (أنا ديدوش) حيث وظف الضمير "أنا" ثلاث مرات وهنا دليل على التشبث بالجيل 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 وطواغيت الحاضر العرب، ونجد أنه عبّر بصورة أخرى وهي (شنق الدمعة) وعادة الشنق للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية ليبرز مدى الظلم السائد والاحتقار الشديد والإسكات بطريقة تمنعه وتسلبه كل حريته للتعبير عن هذا الظلم.

1 المصدر السابق، ص 25.

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 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 على 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.

1 المصدر السابق، ص 36.

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

آن أن يدخل صوتي

وأري من موت موتي

ما بطيبة

من رموز خبأتها عين دلفي

عن حبيبته

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 طيبة مدينة أسطورية يونانية كان لها ملك هو "لايوس" فهو يصفها هنا بالملك فنجده 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

1 المصدر السابق، ص 32.

واستعيدي الجمر

إني رأيتكم في فؤادي

تطلقين الصقر.[1]

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 الثائرين ضد الظلم سيولد بطل آخر ويحارب الطغيان مثل ما يحدث لطائر العنقاء فإنه حتى وإن استشهد الأجداد سيخلفهم الأحفاد لتحرير الأمة والوصول إلى التحرير.

هـ- 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 مصدرًا وإلهامًا للصورة الشعرية.

يقول في قصيدة "أوديب في دلفي"

ينهش الثعبان قلبي

تأكل الديدان صبري

وتصيء العقرب السّوداء في عزّ انتثاري.[2]

1 المصدر نفسه، ص 107.

2 المصدر السابق، 34.

عمد الشاعر في هذه الكائنات الحيوانية المتمثلة في (الثعبان، الديدان، العقرب السوداء) فالثعابين والعقارب من الزواحف التي يكرهها الإنسان لأنه 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 لاحظنا 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 السلاحف. [1]

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

1المصدر السابق، ص 105.

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: أنواع الصورة الشعرية البلاغية :

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 الشعرية هيكلتها ضمن أنماط عند الشاعر "فاتح علاق" في هاته المجموعة الشعرية.

أ- الصور البلاغية:

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

1 بشرى صالح موسى: المرجع السابق، ص 121.

إن التجربة الشعرية التي عاشها فاتح علاق ومارس تقوسها، بينها بنجاح التشبيه، يعتمد على الإيجاز والتوضيح في آن واحد، فالشاعر يوظف الإشارة دون تفصيل في وصف التجارب المختلفة، كما نجح في إيصال 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 الواضح 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

ورجلاي سجنا

وعيناي نافذة من حجر ؟ ![1]

1 فاتح علاق: المصدر السابق، ص 110.

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 خاب الحبيب أصبح مماثلا للشوك من حجر)، حيث يصوّر الشاعر حالة كفيه بالقيد ويقصد الألم والجراح، ورجلاي سجن صوّر رجليه بالسجن فهو يريد وصالة 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.

الاستعارة: 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 على إسقاط ألامه وأماله على ما حوله من مظاهر الطبيعة " فإذا 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، انها 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 ".[1]

وتقوم عند شاعرنا على أساس التشخيص والتجسيم فقد حقق من خلالها لوحات استعارية ينهل منها في مجال المعنويات، ويندرج في إطار آخر في قسم المحسوسات، ونجد رسم لوحات

1بشرى صالح موسى: المرجع السابق، صَ 124.

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 شواطئنا الثكلى نداء قاتل

والبحر أسواري

من ينج من ذرات رملي

مد أسمائي و أنوائي

من ينج من ناري ؟ [1]

نلاحظ في هذا المقطع أن الشاعر أعطى للحجارة صفة معنوية من صفات الإنسان وهي الغصب في قوله (غب 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 من الشواطئ من استعمار.

1فاتح علاق: المرجع السابق، ص 8.

الكناية: ترتكز الصورة الكنائية على الإخفاء والاستار 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 ىعلى 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 المرادف من الألفاظ ما وراء الإخفاء والغموض " والكناية مظهر من مظاهر البلاغة لا يصل إليها من لطف طبع وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها صورة كثيرة تعطك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيها برهانها."[1]

وتعتمد الكناية على معنيين المعنى الأول: القريب المحسوس المفهوم من ظاهر اللفظ وغالبا لا يقصده المبدع وإنما وضع دلالة والإشارة للمعنى الثاني وهو البعد ويفهم بالذكاء عن طرق مختلفة وغالبا هو المقصود.

أ- الصور الحسية:

الصورة البصرية: إن أهم ما تعتمد عليه الصورة البصرية هو اللون فلا تتمثل إلا نسبة عند الشاعر مقارنة بالحواس الأخرى فهي أكثر الحواس التي يدركها من خلال الشاعر جمال الموجودات ويوظف صوره في شعره، ويصور مختلف المشاهد والحركات والألوان محاولة منه نقل تجربته الشعرية ورسم أطرافها وأبعادها " في بعض الأحيان يفتت الأشياء الواقعية في

1 أحمد الهاشمي: المرجع السابق، ص 203.

المكان ليفقدها كل تماسكها البياني الماثل أمامنا ولا يبقى منها إلا صفاتها، كثيرا 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

أنت العيون السود من خلفها

نور يضيء وأنجم زهر. [1]

1عزالدين اسماعيل: المرجع السابق، ص 129.

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

هذا أنا 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 الأحمر هنا من الدماء وهي علامة للحرب والموت، ونلاحظ هنا تشكل صورة بصرية جسدها اللون الأحمر وهو من أكثر الألوان بروزا ووضوحا في هذا العالم، لهذا عمد الشاعر لتوظيفه.

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 المذكرة سابقا، كما تعطلت وظيفة الأخضر من خلال نفي حصول الحدث بأداة النفي فالأثوب رمز للزينة ولم تحصل مع الشاعر، وفي قوله:

1 فاتح علاق: المصدر السابق، ص 98.

من قال ثوبك أسود مخطئ

أنت الظلام وثوبك البدر

نلاحظ أن الشاعر ينفي ارتداء الدهر للثوب الأسود بدليل أنه لو كان يرتديه فإنه كان 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 وأبقى على الطرفين الأساسيين المشبه والمشبه لبه 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 الصورة "لقد شكلت الصورة السمعية في نهج البلاغة مساحة ليس بالهينة استعانة 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 وسكناتها من خلال الملامح التي يقدمها فهي تثير المتلقي لعيش ويستمع إليه من خلال ما يثبته في قصائده ومن الأمثلة التي توضح استخدام الشاعر للصورة السمعية في قصيدة "إيمان":

النور بين جوائحي انسكبا

فاجتاح نفسي جدولا سريا

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

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 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.

ب-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

1 فاتح علاق: المصدر نفسه، ص 96.

أمامنا، وتجسيد هذه الصور في الأثر الذي تتركه في نفس القارئ فتوليد فيها الأحاسيس وتثير فيها المشاعر المختلفة وتتحكم إل 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 لإيصال مشاكله وتعبيرا".[1] 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

أحزمٌ قامتي وأشد من أزري

للتشتغل البراري !

أحمل اللغة البريئة وافترار الثغر

وذبالة من شعلة الموتى. [2]

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 تشييدها بقوله (أحزم قامتي وأشد

1 م، م شيماء محمد: (الصورة الحسية في شعر فهد العسكري) مجلة أبحاث البصرة (د: ع)، (د: ت)، ص 81.

2 فاتح علاق: المصدر السابق، ص 41.

من أزري) وعادة ما يكون الحزم للأمتعة والشد للرحل، فكل هاته الصور اللمسية تجسد لحالته النفسية المرتبطة بالأمل، فالشاعر يأمل بعزم شديد أن يعيد بناء ذاته، وقد جسدّها ونقلها عن طريق الصورة اللمسية على سبيل الإستعارة التصريحية والاستعارة المكنية.

ج-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 أنماط التصوير الحسي في الشعر الظي يدرك عن طريق الذوق".[1]

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. [2]

1قاسم سالم علوان: (صور الغزل في الشعر الأندلسي) مجلة شعر أدب الرافدين، العدد 56، 2010، العراق، ص 18.

2 فاتح علاق: المصدر السابق، ص 103.

وظف الشاعر صورا هزلية استمدها من التراث القومي من المثل الشعبي القاتل (غالب القط ألعب يا الفار) نلاحظ أن الشاعر هنا ركزّ على حاسة الذوق برسمه للوحة في قولة أشربها معتقة، فهو إضافة إلى الأمر بالذوق يضيف المذاق بكلمة معتقة، والمعتقة هي القديمة ذات التركيز الحاد وتكون عادة الخمرة والسمن، كما أعطى في التذوق والذوقعلامة 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 أنماط الحسية والمدركات التي ترتكز على حاسة الشم، يستخدمها الشاعر كغيرها من الصور المعبرة الأخرى، تجمع كل ما 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 "فاتح علاق" على هذا النوع ليجسد حالته النفسية في عديد من المواضع، والحالة الاجتماعية والروحية في مواطن أخرى ومن الأمثلة على هذا قوله في قصيدة "الريح والسلاحف":

لا تصافح وردك الآن

فالعطر جارف

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

1 بشرى صالح موسى: المصدر السابق، ص 105.

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.

إن الحديث عن الرمز في الشعر قديم قدم الثقافات والآداب سواء العربية منها أم الغربية، وبرز استعماله في الشعر في كل لغات العالم، وذلك للتعبير الإحيائي عن مختلف الأفطار 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-الإيقاع في قصائد فاتح علاق:

أولا- مفهوم الإيقاع:

جاء في لسان العرب أن "الميقع والميقعة كلاهما المطرقة، والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو يوقعها وبينهما"[1] وقد ربط قديما بينه وبين الوزن، قال السلجماسي في تعريف الشعر: "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة" [2] وقد شرح قوله موازنة بأن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية عدد زمان الواحد منها مساوي لعدد زمان الآخر.

على الرغم من الاختلاف بين الباحثين على مفهوم الإيقاع وأدوات إنتاجه كما سنرى، فإن الشيء الذي يلتقي عند هو أهمية الإيقاع بالنسبة للشعر، فالفيسلوف اليوناني أفلاطون يرى

1 ابن منظور: المصدر السابق، ج 6، مادة (واقع)

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

أن "النزعة الطبيعية إلى الانسجام .... والإيقاع هو الأساس في الشعر" [1] ويذهب أرسطو إلى مثل هذا حين يقرر "ان الإيقاع هو غريزة طبيعة في الإنسان شأنه شأن المحاكاة" [2]، 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 أزلا ثم يأتي بعده العرضي"[3]

معنى هذا أن 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 يكتسبها الإيقاع باعتباره عنصرا بانيًا لجمالية القصيدة ودلالتها.

إذ لا يكاد الدرس العربي القديم كله يخرج عن هذا المفهوم الذي يطابق الإيقاع ولم يدكوا جوهره، فأهملوا الحركة الإيقاعية، وركزوا على ارتباطه بالزمن "ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري مع أنّه كان أوضح في العمارة والزخرفة الإسلامية، كما كان الأساس الّذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي" [4] قد كان الجاحظ يؤكد أن الشعر من جنس وزن الموسيقى أنّ كتاب "العروض من كتاب الموسيقى وهو كتاب حد النفوس لا تجده الألسن بحد مقنع قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن" [5] ويؤكد ابن فارس الفكرة

1 أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدي، ط1، بيروت، 1937، ص 13.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

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

4 عزالدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، (د: ط) دار الفكر، القاهرة، 1992، ص 221.

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

نفسها "إنّ أهل العروض مجموعات على أنّه لا فرق بين صناعة الإيقاع، إلاّ أنّه صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة"[1]

أمّا الإيقاع من وجهة نظر حديثة، فهو مصطلح انكليزي انشقّ أصلها من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، وتطوَّر فيما بعد ليصبح مرادفًا للكلمة الفرنسية (mesure) المعبر عن المسافة الجمالية، ويرمي بصفة عامة إلى التواتر والتتباع بين حالتي الصمت والصوت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون أو القوة أو الضعف، أو القصر أو الطول، أو الإسراع والإبطاء أو التواتر أو الاسترخاء.

ومن الباحثين من يرى أن 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" [2] 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 وعذوبة اللف ثم قبوله واستعماله، وإن نقص جزء من أجزائه التي لا يعمل لها، وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم اياه على قدر نقصان أجزائه"[3].

ثانيا–مكونات البنية الإيقاعية:

1 ابن فارس: الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، 19970.

2 مصطفى حركات: نظرية الإيقاع في الشعر العربي بين اللغة، والموسيقى، (د: ط) دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص 12.

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

لقد ازدادت أهمية الإيقاع في القصيدة الشعرية الحديثة منذ أن لفت " "اليوت" النقاد والشعراء إلى أن الإيقاع يمكن ألفاظ الشعر من تجاوز علم الوعي، والوصول إلى العالم الذي يجاوز حدود الوعي المرتبطة بالألفاظ المنثورة"[1] لأنه 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 الكية "تتعانق مع البنية الدلالية وتنتزع منها مفاتيحها حتى أصبح كل تطور في الدلالات وظروف الحياة التي تنبع منها هذه الدلالات يجب أن تنعكس على البنية الإيقاعية للنص الشعري"[2] لأنه ليس ثمة فصل بين شكل التجربة الشعرية ومضمونها، بل ذاب أحدهما في الآخر خلال الالتحام الحاصل بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، لذا فإنّ الإيقاع تعدد وتنوع بحيث أخذ يفيد بأقصى إمكاناته وطاقاته التي أتحتها القصيدة الحديثة "وانفضت الشراكة الارتهانية بينه وبين الوزن الشعري إذ تجاوز الإيقاع الحدود الأمنة للوزن وانفتح على فضاءات إيقاعية جديدة"[3] وتتعلق هذه الانفتاحات معظمها ببنية النص الداخلية، وتتشبث بعضها الآخر ببنيته الخارجية والحديث عن الفضاءات ما زالت أرض ملغمة وطريقًا شائكة، نظرًا لنسبة الأحكام الصادرة بشأن البنية الإيقاعية الخارجية وضبابية 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 في على بلورتها كثرة الاستقرار والتقصي للشعر الحديث، والدراسات لبتي تناولت البنية الإيقاعية، وتعود استحالة رسم

1 أدونيس: مقدمو للعشر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1937، ص 11.

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

3 محمد مفتاح: دينامية النص الشعري، (د:ط) المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987، ص 63.

معالم ثابتة لهذه البنية إلى أن طبيعة القصيدة العربية الحديثة المتمردة المتجاوزة لنفسها باستمرار حتى لا يكاد يكون لكل قصيدة بنيتها الإيقاعية الخاصة."[1]

أ- من البيت إلى السطر:

أنّ أكثر 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" [2] 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 عزالدين اسماعيل أن الشعر العربي في بنيته العروضية قدّم ثلاث مراحل هي:
مرحلة البيت الشعري وفيها تمثل لكل القيم الجمالية الشعرية التي تفتت فيها البنية العروضية للبيت القديم واكتفت بالتفعيلة، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الجملة الشعرية ويعرفها بأنها "بنية

1 خالدة سعيد: حركية الإبداع، ط3، دار الفكر، بيروت، 1986، ص 99.

2 كمال خير بيك: حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الفكر، بيروت، 1986، ص 99.

موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصها، وقد تمتد أحيانا إلى خمس أسطر أو أكثر لكنها تظل بنية موسيقية مكتفية بذاتها."[1]

تعد هذه الامتدادات اعتبارات أهميها 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 بثلاث 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 تتصل عدد تفعيلات السطر الشعري إلى اثني عشر تفعيلة.

ج- من الجملة الشعرية إلى الجملة الاستغراقية:

"المقصود بالجملة الاستغراقية هي الجملة التي تستغرق القصيدة كلها إيقاعيًا، وقد ينتهي الأمر متلبا بينها وبين الجملة الشعرية الطويلة التي يمكن أن يفوق حجمها قصيدة متوسطة الحجم، إلاّ أن بينهما بيّن لأنَّ الجملة الاستغراقية هي القصيدة نفسها، وقد سميت أيضًا القصيدة المدورة"[3] ويعود تاريخ ظهورها إلى بداية السبعينات، وقد انجذب إليها الشعراء بعدما تبيّن لهم فاعلية الجملة الشعرية، ويعود المعداوي بهذا العنصر إلى القرن الخامس الهجري من خلال

1 عزالدين 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.

نموذج معزول يقدم كمثال، وكذلك الشعر في العراق، ويرى أن هذا العنصر الإيقاعي ظهر في أوائل السبعينات، وأن نضجه كان على يد الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر.

ثالثا- البنية الداخلية:

على الرغم من أن التقاطعات والتداخلات الكثيرة بين هذين المصطلحين، وإذا كانت القصيدة العربية التقليدية قد حفلت بالوزن أو 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 وسواء تعلقت بالنسق أو المتلقي، ولعل هذه الأسباب والأوتاد يقوم الإيقاع على الارتفاع والانخفاض، والصعود والهبوط، والشدة، واللين، والبسطة والتركيب، والسرعة والتباطؤ والاختلاف والائتلاف" [1]لذلك فإن الإيقاع يشمل الوزن وقد يتعداه إلى النثر، كما يمكن أن يتجسد الإيقاع في الشعر فبعث فيه الحياة بأن يلونه وينوعه 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 والقافية"[2]

مما يعني أن 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.

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 الرومانسية)، ط 1، دار ابن كثير، دمشق، 2001، ص 37.

2- البنية الخارجية:

أولا- الوزن:

يعمل الوزن على تحقيق إيقاع القصيدة و موسيقاها التي تقوم عليها، وهو تردد الوحدات الصوتية المتشكلة في التفعيلة التي يرمز إليها بالمتحرك والساكن، وتمنح القصيدة جمال نظام هيكلها في كل بيت من أبياتها المتكررة، ويعزف الشاعر على أوتار أصوات وأنغام 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 خاصة أساسية للعروض."[1]

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

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

أبحث عن إسمي الذي ضيّعته

أبحث عن رسمي الذي ضيّعني

فلا أرى إلاّ سرابًا قاتلاً

1 فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ط1، دار المعرفة، الجزائر، 2010، ص 134.

أرفع صوتي علّني أسمع صوتي مرّةً

أو ألتي وجهي الحزين

لكنّني أعود من حيث أتيت أوّلاً

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 / 00//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 تفيعيلاته على النحو التالي (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن) إذ نلمح في هذا المقطع أن تفعيلاته الأساسي قد خضعت للكثير من التغييرات، وهي دخول عليها زحاف الطي "وهوحذف الرابع الساكن وهو الفاء هنا" [2] حيث [مستفعلن، /0//0/0]

1 فاتح علاق: آيات من كتاب السهو، ص 17.

2 عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1986، ص 71.

تصير [مستعلن، / 0///0] وأيضًا دخول على المقطع زحاف الخبن "دذف الثاني وهو حذف الثاني الساكن هنا"[1] حيث [مستفعلن، /0//0/0] تصير إلى [متفعلن، //0//0] كما دخل عليها زحاف الحشو أي حذف السابع وتسكين ما قبله وبذلك تتحول [مستفعلن، / 0//0/0] إلى [مستفعل، /0/0/0].

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

سقط الشّعار وأنت تعلو في رمادك وردةً

سقط الشّمال وأنت تزف في ضيائك غيمةٌ

سقط الجنوب.

وأنت وحدك واقف أبدا تلوب

وتساءل الصّحراء أحلامك الأولى

وعن زمن الطفولة والندى [2]

وتفعيلاته تظهر من خلال هذا التقطيع:

///0//0 ///0//0/0 /0//0/0 0//0/// متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن

///0//0 ///0//0/0 ///0//0 0//0/// متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن

///0//0 ///0//0/0 /0//0/0 0//0/// متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن

1 المرجع نفسه، ص 71.

2 فاتح علاق: المصدر السابق، ص 36.

//0// /0/0/0/ /0//0/0/ 0/0/ متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، متفا

//0 ///0/// 0//0/// 0// علن، متفاعلن، متفاعلن

والبحر الكامل من البحور الصافية ذي التفعيلات، (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن) نلمح في هذا المقطع أن تفعيلته الأساسية لم تخضع للكثير من التغييرات فقد جاءت كلها تقريبًا بتفعيلاتها الأساسية [متفاعلن، /// 0//0] إلاّ في مرتين دخل عليها زحاف "الإضمار" "وهو تسكين الثاني المتحرك، وبذلك تصبح التفعيلة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع"[1]

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

هذه الأطيارُ 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

1 عبد العزيز عتيق: المرجع السابق، ص 59.

ليقوا الوحش يدمدم.[1]

وتفعيلاته تظهر من هذا التقطيع:

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

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

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

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

/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 علاتن، فاعلاتن فا

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

//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) ونلاحظ في هذا المقطع أنّ تفعيلته الأساسية خضعت لبعض التغييرات وأخرى جاءت كما هي [فاعلتن،

1 فاتح علاق: المصدر السابق ص 32.

/0/0//0] وقد على تفعيلته زحاف الخبن "وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، وعلى ذلك تصبح فاعلاتن، فعلاتن"[1]

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

تفجّر بوجه الصّخور

وحثّ الشجر

على السَّير نحو الجبال

وحثّ الجبال

على السّير نحو المطار

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// فعولون، فعولن، فعولن

1 عبد العزيز عتيق: المرجع السابق، ص 79.

2 فاتح علاق: المرجع السابق، ص 27.

// 0/0 0// فعولن، فعلْ

// 0/0 0/0// 0/0// فعولون، فعولن، فعولن

// 0/0 0// فعولن، فعلْ

// 0/0 0/0// 0// فعولن، فعولن، فعو

/ 0 0/0// 0// لن،فعولن، فعولن

// 0/0 /0// 0/0// 0// فعولن، فعول، فعولن فعو

/ 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 نلاحظ في هذا المقطع أن معظم التفعيلات جاءت سلامة، إلاّ خمسة منها طرأ عليها نتيجة خضوعها لزحاف وعلة، والزحاف يظهر بالقبض "وهو حذف الخامس الساكن أي النون من "فعولتن" 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.

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

1 عبد العزيز عتيق: المرجع السابق، ص 121.

2 المرجع نفسه، ص 121.

واقف ها هنا ينهش النّسر قلبي

وتأوي الوحوش إلى كبدي

ساعدي شفةٌ تتململُ

رجلاي زلزلة ... [1]

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/ 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 الألف الثانية من "فاعلن" وتصبح التفعيلة "فعلن" بتحريك العين"[2]

من خلال ما سبق نستطيع القول أن مثل هذه الأوزان تلعب دورًا رياديًا على مستوى المجموعة الشعرية "آيات من كتاب السهو"، ولذلك لخلقها جوًا موسيقيًا أحدث تناغمًا إيقاعيًا وخلق انسجاما صوتيًا، حققه الانتقال بين البحور التي درسناها سابقا الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك الكامل، التي تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة وذلك لصفائها.

1 فاتح علاق: المصدر السابق، ص 47.

2 عبد العزيز عتيق: المصدر السابق، ص 127.

ثانيا- القافية:

هي من أهم الأركان في الشعر فهي ترابط بين الشطر في الشعر العمودي والأسطر في الشعر الحر، حيث أنّها تعد جزء من هندسة القصيدة الصوتية وتساهم في بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة، وتكرار القافية في نهاية الأسطر أو البيت الشعري يعد ركنًا مهمًا للإيقاع في الشعر"ليست القافية إلا عدة أصوات تكون في أواخر الأشطر أو 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 وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن."[1]

أنواع القافية

أ- **القافية الموحدة:** هذا النوع سائد في القصيدة القديمة إلاّ أنّه القصيدة المعاصرة لم تخل أحيانًا، فنجد بعض القصائد المعاصرة الّتي اعتمدت القافية الموحدة نهج القديم "إلاّ أنّ طول القصيدة التقليدية، والقصيدة العربية إجمالاً لا تحقق نوعية الغرض المركزي والأغراض الفرعية وحدها، بل تطلب تكرار القافية الموحدة من البيت الأول 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

1 أنس ابراهيم: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1953، ص 244.

2 محمد بنيس: المرجع السابق، ص 196.

وألفاظها كما يلي (حبّا، صبا، عذبا، الشهبا، صلبا، تأبى، السحبا، منصبا، دربا، هبًا، صبّا، الخطبا، اللبّا، الصّعبا).

مازال همّي يسكن القلبا

إنيْ أبادل يهلواني وينشدني

أنّي رآني جاءني صبّا ... [1]

ونلاحظ أنّ هذه القصيدة حققت الجانب الدلالي والإيقاعي نسبيًا، فالقارئ لهذه القصيدة لا يجد مللاً، وذلك راجع للانسجام 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 أيها الدّهر

أمر فإنّي ها هنا صابر

هذا أنا كالبرج لمّا أزل

إن زلزلت أعصابك الحمر ... [2]

والقصيدة الثالث: إيمان

النّور بين جونحي اسكبا

فاجتاح نفسي جدولا سربا

1 فاتح علاق: المصدر السابق، ص 101.

2 المصدر السابق، ص 98.

غنّى أساريري بمهجته

حتّى تولّى الظّل منتحبا ... [1]

ب- القافية المتغيرة: يعد هذا النوع من القوافي الأكثر استخدامًا في الشعر العربي المعصار، 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 ولا يعود إليها وربما يعود إليها في أسطر أخرى من القصيدة، وهذا 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 تغسها من تعب النهار

(أقبلت من نجم أعمى

أدحرج رأسي في الظلمات

الريح جلاد أعمى

والقلب نبات

أتبع طرفي من بلد ... إلى بلد

الدرب من ضجر

1 المصدر نفسه، ص 96.

والروح من زبد

أسأل عن مدن الشوق الأخضر

فيخذلني نوري)

-أخرج من لغة التعب الآتي

يجري الهر 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 عفوي لا تتقيد بنظام معين فقد وردت على النحو التالي (البحر، النهر، الضجر، الأخضر) (الظلمات، نبات) (زبد، بلد) (آتى، موتي) (واقف،

1 المصدر السابق، ص 80.

راعف) (الأشياء، الفضاء، الماء) (الحوت، توت) هذا التوزيع العفوي أدخل القافية في تفاعل إجابي مع البنية الإيقاعية، والتوع الإيقاعي فسح المجال للاهتمام 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 آلة البيانو، ومعظم 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 "أسوار" في هذا المقطع

أجول في المدينة الجديدة

أدخل في أعماقها

لعلّني أصبح من عشّاقها

لكنّها تصدّني وتغلق أبوابها

وكلّما حاولتُ أن أمسكها

أخرجني حجّابُها [1]

تتحقق القافية المتراسلة بتكرار الهاء وألف الإطلاق التي فعّلت الجانب الصوتي والدلال، فجاءت القافية بهذا الشكل (أعماقها، عشاقها، أبوابها، أمسكها، حجابها) لتفسح المجال للذات المتكلمة للتعبير عن مشاعرها النفسية الداخلية، لذلك اختار حرف الهاء المقترن بألف افطلاق، ونلاحظ أنها قد أعطت إيقاعًا جميلاً بنبرة صوت مطلقة، فالقارئ لهذه الأسطر يشعر بجمالتيها

1 المصدر السابق، ص 12.

وهذا ارجع للتناسق بين الدلالات الصوتية والانفعالات 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 التي يعمد الشاعر إلى ارادها في قصائده لتكون صدى وتعبيرًا عن مشاعره، ويساهم في تشكيل إيقاع موسيقي ورنة موسيقية متناوبة تعمل على تجسيد رؤية الشاعر "ويعد التكرار مرتكز الإيقاع ... ويعمل بصورة على توطيده وتمكينه من معامرها، ونجده ماثلاً في الموسيقى يعم تواتره حركته الانسيابية" [1] وهو أيضا "هو أكثر العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي، وتحتوي المصادر الإيقاعية الموجودة في الشعر الحر مثلاً على تكرار الإعراب وتكرار الأصوات والعبارات والأسطر، والوقف وطول السطر ومعدات أخرى" [2] 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" [3] ويلعب التكرار دورًا فعالاً في تفعيل الموسيقى الداخلية كما يعمل في بسط المشاعر الداخلية، وكذا توكيد أراء الشاعر وحياته في القصيدة.

1 عبد اللطيف حني: (نسيج التكرار بين الجمالية الوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد بوشامة أنموجا) مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 4، مارس 2012، الوادي/الجزائر، ص 07.

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

3 فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، المرجع السابق، ص 170.

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 "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.

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.

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

تكرار الفعل: مثال هذا من قصيدة "قيامة الشهيد"

مازلت أغضب للنّخيل وللندى

مازلت أصرخ في المدى: الموت للحجّاج

مازلت انسج رايتي من جبّة الحلاّج ... [1]

كذلك مقطع من قصيدة "التّتار"

سقط الشّعار وأنت تعلو في رمادك وردةً

سقط الشّمال وأنت تنزفُ في ضيائك غيمة

سقط الجنوب

وأنت وحدك واقف أبدًت تلوب ... [2]

1 فاتح: علاق: المصدر السابق، ص 24.

2 المصدر نفسه، ص 36.

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

لا تبارك خطابي قصوتي حجر

لا تصدق جراحي فقلبي حجر

ومدي حجر ... [1]

وكذلك مثال من قصيدة "في اتجاه الوطن"

موغل في الغياب

موغل في العذاب

موغل في الجهات التي تنتهي

ولا تنتهي ... [2]

نلاحظ تكرار الكلمات (مازلت، سقط، حجر، موغل) ثلاث مرات في كل مقطع أعطى صوتصا موسيقيًا عذبًا داخل القصيدة، وقد منح القصائد نغمًا إيقاعيًا موسيقيًا وقوة وتماسك كما ساهمت الألفاظ المتكررة في تراص أجزاء القصيدة والقارئ لهذه الأسطر يلاحظ هذا التناغم، كما أضفت على النص قدرة كبيرة في التأثير على المتلقي.

1 المصدر نفسه، ص 63.

2 المصدر نفسه، ص 20.

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 واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريبة منها"[1] ونجد هذا النوع يتجسد عند فاتح علاق" (فعلي اسمي).

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

من زبد البحر يصّاعدون غماما

من جدث ينسلون

من رحم الرّيح يسّاقطون

ويسّاقطون ركاما ... [2]

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

تأتي كالريح

كالريح تمضين

ينشد قلبي مواجده

ثم يطوي الشراع ... [3]

1 عبد القادر زرواقي: المرجع السابق، ص 106.

2 فاتح علاق: المصدر السابق، ص 30.

3 المصدر نفسه، ص 62.

إن تكرار هذه الكلمات (الفعل، الإسم)، يسّاقطون، الريح) في القصيدة منحها إيقاعًا جميلاً 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 متتباع وغير ذلك "والتكرار الاستهلالي هو التركيز على كلمة أو جملة من خلالها تكرارها عدة مرات" [1] ومن نماذج هذا النوع نجده في "آيات من كتاب السهو" في مقطع من قصيدة "الرباط"

هي الحرب 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 والخيل ...

1 أميرة عربي: جمالية التكرار في ديوان "رجل بربطتي عنق" نصر الدين حديد، مذكرة الماستر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015، ص 21.

حتى الجنون

هي الحرب تنسج من جبتي راية

ومن جبهتي وطنًا 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 والبحر للصعوبات والعوائق والثانية جاءت مرتبطة بفعل الأمر "البس" وذلك يدل على مجابهة الصعاب والتصدي لها، أمّا الثالثة اقترنت بالفعل المضارع "تنسج" دلالة على قيام الحرب وإنّه لاعها.

هـ- تكرار اللازمة: هو عبارة عن تكرار سطر شعري أو جملة شعرية عدة مرات في القصيدة، وذلك بغية توفير جوًا إيقاعيًا ودلالي في نفس 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 (أمنحيني وردة أو قنبلة)

أمنحيني وردة أو قنبلة

ودعي قلب ينزّ

تحت حدّ المقصلة

1 فاتح علاق: المصدر السابق، ص 29.

2 أميرة عربي: المرجع السابق، ص 22.

...

أمنحيني وردة أو قنبلة

لأرى نفسي قليلا

فأنا مازلت أسري ملء أسري

...

أمنحيني وردة أو قنبلة

لغة التّعبير عنّي

لغتي تبحث عن أرض قصيّة

وسمَاوَاتٍ أخر

...[1]

تكررت اللازمة ثلاث مرات في القصيدو بمعدل مرة في المقطع وقد عبّر تكرار اللازمة عن أهمية الرد في المواضيع التي وردت فيها، ومن الناحية الإيقاعية، فالتكرار اللوازمي حقق تجانس إيقاعي بين المقدمة وفاصلة الختام، أي أن اللازمة هذه تعمل على الربط بين كل المقاطع وجعلها تنمو وتتعالى إلى تشكيل واحد.

1 فاتح علاق: المصدر السابق، ص 32/33/34/35/.

و- تكرار الوحدات الصوتية المتتالية: هو عبارة عن تكرار بعض الكلمات المتساوية إمّا صوتيًا أو دلاليًا بغية تشكيل دوًا إيقاعياً 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، حجري) (عيني، سمعي) (ظلك، نعلك) (دمي، يدي، زلزلة، جلجلة) (أسمائي، أنوائي).	(ينتشرون، ينتظرون) (يجتمعون، يعتمدون) (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 وفعلية مثّلت بنية نصية، كما خلقت جوً إيقاعيًا لتكرر 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.

خاتمـــة

خاتمة:

بعد الدراسة التحليلية التي بنيت على منهج نقدي سياقي للشعر وكذا التحليل الفني لشعرية فاتح علاق من خلال ديوانه توصلنا الى خصوصيات فنية من بعد التقفي والتفسيروهي:

سياق الصورة الشعرية من الناحية المفهومية وكذاالتأويلية فهي حقل الدراسات النقدية الحديثة التي تقوم على أسس ومعايير بلاغية قديمة وجديدة كما تعد الصورة الفنية القالب النقدي الذي يجمع ما بين الإجراءات اللغوية والبلاغية للكشف عما يحتويه النص الشعري من وظائف جمالية وخصوصيات فنية.

ان الصورة الشعرية لها مقومات تنظيرية فكرية تختلف حسب وجهات نظر النقاد لتشعبها وتفرعها حسب المنطلقات والأيديولوجية سواء عند المحدثين او المعاصرين.

ان الدراسة النقدية لديوان فاتح علاق اثبتت بعض الخصوصيات التي تميز بها شعر الشاعر:

ان شعر فاتح علاق يومئ الى الترميز والتصوف مما يصعب على القارئ فهمه والتغلغل في ثنياه.

ان خصوصية شعر الديوان العالية فنية الرمزية والصوفية لما يحتمل عدة تأويلات فكرية او بالأحرى دينية.

كشفت لنا المقاربات الشعرية على مجموعة من الخبايا النصية انطلاقا من البنية اللغوية والتركيبية الدلالية كونها جزء أساسي في الابداع الادبي.

ان تعدد الجرس الموسيقي في قصائد فاتح علاق جعل من ديوانه حقلا موسيقيا عذبا ينجذب اليه القارئويهواه المتلقي بغية فهم مدلولاته الرونقية وكذا الإبداعية.

ان الظواهر الصوتية للنصوص الشعرية لفاتح علاق جعل منها منبعا تنويعيا في البناء التركيبي والبلاغي مما مهد لتعدد التأويلاتوتنوع التحليلات.

ان تنوع النص الشعري المعاصر خاصة عند فاتح علاق جعل من المقاربات التأويلية حقلا ميدانيا للدراسة والتحليل مما تعددت القراءات وتنوعتالتأويلات وماهيةالقراءة والمقاربة التي تعد قطرة ماء من فيض وهي بمثابة رؤية مختصرة لحقل كبير ومعلم رفيع السمو حسن السبك.

ان المقاربات والتأويلات في الديوان جاءت بالجديد الا انها تبقى جهد متواضع لا يرقى الى العمل المحمود.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

1. القران الكريم:برواية ورش عن الإمام نافع

أولا : المصادر و المراجع العربية:

1. ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية في الإيقاع البلاغي، ط1، دار القلم العربي، سوريا، 1998.
2. ابراهيم امين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم ،دار قباء ،ط 1 ،مصر،2000.
3. ابن فارس: الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، 1970
4. ابن منظور: لسان العرب، ج6، ط1، دار صادر بيروت، 1997.
5. أبو محمد السلجماسي: المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، تح علال غازي، (د: ط) مكتبة المعارف، الرباط، 1980.
6. أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ط 1، منشورات دار الأفاق الجديدة، المغرب، 1983.
7. أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعانل و البيان و البديع ، (د:ط) دار الجيل ، بيروت ، (د:ت)
8. أحمد بن محمد ابن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تح محمد بن سعيد العريان، ط 2 المكتبة التجارية الكبرى، مصر،1953.
9. أدونيس : الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1987.
10. أدونيس: مقدمو للعشر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1937.
11. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمته و حقق نصوصه ، عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة، بيروت .

12. أمين سلامة: معجم العلام في الأساطير اليونانية والرومانية، ط 2، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر، شارع رمسيس برج معروف، مصر، 1988.
13. أنس ابراهيم: موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1953.
14. بشرى صالح موسى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط 1، المركز الثقافي العربي، 1994.
15. تزفيطان طودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة توبقال ، ط1، المغرب ،1987.
16. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992.
17. حازم القرطانجي، منهاج البلغاء، تح محمد الحسين بن خوجة، ط 3، دار العربية للكتاب، تونس، 2008.
18. حافظ رقيق : شعر التجديد في القرن الثاني هجري (بشار ، ابو نواس ، ابو العتاهية) ، ط1 ،دار صامد للنشر و التوزيع 2003
19. خالدة سعيد: حركية الإبداع، ط3، دار الفكر، بيروت، 1986.
20. خليل موسى: قراءات في شعرية الشعر العربي المعاصر، (مرحلة إحياء الرومانسية)، ط1، دار ابن كثير، دمشق، 2001.
21. دافيد فونتان ، الشعرية ترجمة احمد منور ، بحث مرقون الجزائر .
22. دريزة سقال: من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، ط 1، دار الفكر اللبناني، لبنان، 1993.
23. رومان ياكوبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة ، محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال ، ط1 ، المغرب 1987.

24. سعيد بن زرقة : الحداثة في الشعر العربي ادونيس نموذجا ، ط 1 ، الأبحاث للترجمة و النشر و التوزيع ، بيروت – لبنان ، 2004
25. السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط2، منشورات بونة للبحث والدراسات، عنابة/الجزائر، 2008.
26. صالح حرفي : الشعر الجزائري الحديث ، (د:ط) ، م و ك ، الجزائر ، 2002.
27. عاطف جودة نصر: الرمز عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط 1، دار الكندي، بيروت، 1978.
28. عبد السلام المسدي : الاسلوبية و الاسلوب ، ط 2 ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1982.
29. عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ، ط1 ، دار الطليعة للنشر ، بيروت 1983
30. عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1986.
31. عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، ط 1، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2003.
32. عبد الله الركيبي : الاوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى ، (د:ط) ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1983
33. عبد المجيد زارقط : الحداثة في النقد العربي المعاصر ، ط 1 ، دار الحرف العربي ، بيروت – لبنان ، 1991
34. عز الدين المناصرة ، المركز الثقافي العربي / ط1 ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1994 .
35. عزالدين اسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، (د: ط) دار الفكر، القاهرة، 1992.
36. عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ط 3، دار العودة/دار الثقافة، بيروت، 1981.

37. على الجارم و مصطفى أمين : البلاغة الوضحة ، ط 1 ، مكتبة البشرى ، باكستان ، 2010.

38. علي البطل : الصورة الشعرية في الشعهر العربي حتى اواخر القرن الثاني الهجري ، دار الاندلس ، 1981

39. علي عشيري زياد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د.ت، دار الفكر العرب، القاهرة، 1997.

40. عمر ابن بحر ابو عثمان الجاحظ : الحيوان ، تح يحيى الشامي ، ط2 ، دار الاندلس ، 1981

41. فاتح علاق، آيات من كتال السهو، (د: ط)، دار هومة، الجزائر، 2001.

42. فاطمة محمد محمود عبد الوهاب: البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ط 1، دار المعرفة، الجزائر، 2010.

43. قاسم عدنان حسين ، الاتجاه الاسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ط1 ، مؤسس

44. القشيري عبد الكريم : الرسالة القشيرية ، القاهرة

45. كمال خير بيك: حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط 3، دار الفكر، بيروت، 1986.

46. مجدي وهيبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، ط 2 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1984

47. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط،ج1، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004.

48. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ط1، دار الفكر، بيروت، 1971.

49. محمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، 2005.

50. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 3، دار المعارف، مصر، 1984.

51. محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط 1، دار المعارف، 1963، مصر.

52. محمد مفتاح: دينامية النص الشعري، (د:ط) المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987.

53. محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية ، ط1 ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت – لبنان ، 1985

54. مسعود بودوخة : الاسلوبية و خصائص اللغة الشعرية ، ط 1 ، عالم الكتب الحديث ، اربد – الاردن ، 2011.

55. مصطفى السعداني: البنايات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د.ت، منشأ المعارف، الاسكندرية، 1987.

56. مصطفى حركات: نظرية الإيقاع في الشعر العربي بين اللغة، والموسيقى، (د: ط) دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

57. مصطفى ناصف : الصورة الادبية ، ط 3 ، دار الاندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت – لبنان ، 1983

58. نبيل راغب : موسوعة النظريات الادبية ، (د:ط) الشركة المصرية العالمية للنشر ، (د :ت)

59. نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائر المعاصر، ط 1، دار هومة، الجزائر، 2003.

ثانيا : المصادر و المراجع المترجمة :

1. أرثركورتل: قاموس أساطير العالم، تر سهى الطريحي، دلارنينوة، ط1، دمشق سوريا، 2010.

2. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدي، ط1، بيروت، 1937.
3. هربرت ريد: طبيعة الشعر، تر: علي عسى العكوب، (د:ط) منشورات دار الثقافة، دمشق، 1997.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

1. أميرة عربي: جمالية التكرار في ديوان "رجل بربطتي عنق" نصر الدين حديد، مذكرة الماستر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015.
2. بلال سامية ، بوعبد الله ام الخير ، الجمالية الشعرية في شعر محمود درويش ، أغنيات إلى الوطن أنموذجا ، مذكرة ماجستير جامعة يحيى فارس المدية 2020.
3. عبد القادر عليزرواقي: أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا محمود درويش مقاربة أسلوبية، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة 2012.
4. علاش محمد أمين ، بوخالفة صدام ، الشعر الجزائري المعاصر ، ايات من كتاب السرد ، شهادة ماستر في اللغة و الادب العربي، جامعة يحيى فارس المدية 2015.
5. فاطمة الزهرة هدي : جمالية الرمز في الشعر الصوفي – محي الدين بن عربي – نموذجا ، رسالة ماجستير ، جامعة ابي بكر بلقايد ، تلمسان ، 2006
6. محمد رغميت : الحس الصوفي في شعر فاتح علاق و أدواته الأسلوبية ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، جامعة الجزائر –2– ، 2014

رابعا: المجلات و الدوريات :

1. شروق محسن كاطعالطائي : (الصورة السمعية و الايقاعية في نهج البلاغة)، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الانسانية)العدد 1 ، 2012 العراق .
2. عبد اللطيف حني: (نسيج التكرار بين الجمالية الوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد بوشامة أنموجا) مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 4، مارس 2012، الوادي/الجزائر.

3. قاسم سالم علوان: (صور الغزل في الشعر الأندلسي) مجلة شعر أدب الرافدين، العدد 56، 2010، العراق.
4. م، م شيماء محمد: (الصورة الحسية في شعر فهد العسكري) مجلة أبحاث البصرة (د: ع)، (د: ت).
5. هدى الصحناوي: (الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي نموذجا) مجلة جامعة دمشق، العدد 2/1، 2014 دمشق – سوريا.

خامسا : مواقع الانترنت:

1. www.elaphblogs.com 08/05/2022, 15:40
2. www.shkwmakw.com08/05/2022, 14:37
3. www.wekipidia.com 08/05/2022/14:23
4. www.wekipidia.com 09/05/2022/14:23
5. www.wekipidia.com 09/05/2022, 12:30
6. www.wekipidia.com29/05/2022,13:57
7. www.wekipidia.com 31/05/2022, 15:15

الملحق

الملحق:

1- ترجمة الشاعر فاتح علاق:

ولد الشاعر فاتح علاق بمدينة تابلاط يوم 19 جوان 1958 وفيما درس الابتدائية والمتوسطة تحصل على شهادة الليسانس بقسم اللغة العربية سنة 1981، تحصل على ديبلوم 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 معاصر بجامعة الجزائر نشر دواوين شعرية منها: الجرح والكلمات صادر عن دار التنوير ويدعم من وزارة الثقافة كذلك آيات من كتاب السهو الذي صدر له سنة 2001 كما حصل الدكتور فاتح علاق على جائزة مفدي زكريا المغاربة سنة 1999 وله كتاب آخر بمفهوم الشعر عند روايد الشعر العربي الحر، صدر سنة 2005. تخونه الكلمات، في الشعر، الواقع وفي الحياة يقول عنها انها ابنه أبولون وهرك حوفو وتاج محل.

وشجرة الدروهي عصر شعرية تلمى الأشياء، فتغلب عوالم رائع_ة وتلمس صخرة الفكرة فتنفجر ينابيع عذبة، كما أن له مشاركات متعددة في ملتقيات وطنية ودولية واسهامات في مجلات وجرائد.[1]

1 نقلا عن محمد رغميت: ..... بالصوفي في تعريف فاتح علاق وأدواته الأسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر2، 2014، ص 29.

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى إظهار خبايا وآليات القصيدة المحاضرة وقد اعتمدنا المجموعة الشعرية في ديوان فاتح علاق كنموذج للتطبيق كما يتضمن البحث طبيعة الصورة الشعرية وتجلياتها عند الشاعر فاتح علاق كنموذج للتطبيق كما يتضمن البحث طبيعة الصورة الشعرية وتجلياتها عند الشاعر فاتح علاق وإلى أي مدى استطاع أن يوفق في توظيفها ليجعل منها أداة فاعلة في نصه كما يحاول البحث التعرف على الرمز الشعري وأنواعه كذلك تجلياته في المجموعة ومستقياته ومنابعه عند الشاعر كما جعل البحث الإيقاع محورًا له في التعرف على دوره في بناء المعنى وتشكيل القصيدة، وتكوين دلالات ومثيرات تعمل على جذب انتباه القارئ ليعيش الحدث الشعري.

ويشير في الأخير إلى أن موضوع الشعر المعاصر ثري وواسع ومتشعب من ..... طبيعة الدراسة لأنه يتميز بتداخل عناصره وهذا ما لممناه في بحثنا فهو يحتاج إلى المزيد من الدراسات والجهد.

كلمات مفتاحية:

- مقومات
- علاق
- الشعر
- ديوان
- الشعرية

فهرس الموضوعات

اهداء.

شكر و تقدير

مقدمة.....1

مدخل :الشعرية العربية رؤية و مفهوم

الشعرية لغة.....6

الشعرية اصطلاحا.....7

الشعرية في النقد العربي القديم عند العرب.....8

جذور الشعرية عند الغرب.....9

الشعرية في النقد العربي الحديث.....10

الفصل الأول

:1.الشعرية العربية تطور المفهوم و نقدية المصطلح.....13

2.الصورة الشعرية في جهود القدماء.....14

3.خصائص الصورة الشعرية وظائفها و مصادرها.....19

أ- خصائص الصورة الشعرية.....19

ب- وظائف الصورة الشعرية.....21

4.الرمز و الأسطورة.....26

أ.الرمز.....26

ب.الأسطورة.....27

5.مصادر الصورة الشعرية.....31

أ.الصورة و الخيال.....29

ب.الصورة الشعرية.....31

الفصل الثاني :تجليات الصورة الشعرية في الديوان

1.مصادر الصورة الشعرية 35

أ.الطبيعة 36

ب.الموروث الديني 38

ج.الموروث التاريخي 40

د.الموروث الأسطوري 42

2.انواع الصورة الشعرية البلاغية 46

أ.التشبيه 46

ب.الاستعارة 48

ج.الكناية 49

– الصورة الحسية 50

– الصورة اللمسية 54

– الصورة الذوقية 56

3–الإيقاع في قصائد فاتح علاق 58

أ–مفهوم الإيقاع 58

– من البيت إلى السطر 61

– من الشطر إلى الجملة الشعرية 61

– من الجملة الشعرية إلى الجملة الاستغراقية 62

ب–مكونات البينية الايقاعية 60

ج–البنية الداخلية 63

د– البنية الخارجية 64

هـ–القافية 73

و–التكرار 78

خاتمة 85

قائمة المصادر و المراجع 90

الملاحق 98

الملخص 99

فهرس الموضوعات 100