الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

خصائص اللغة الشعرية في ديوان لؤلؤة في القلب لفاروق شوشة

مذكرة تخرج مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبات:

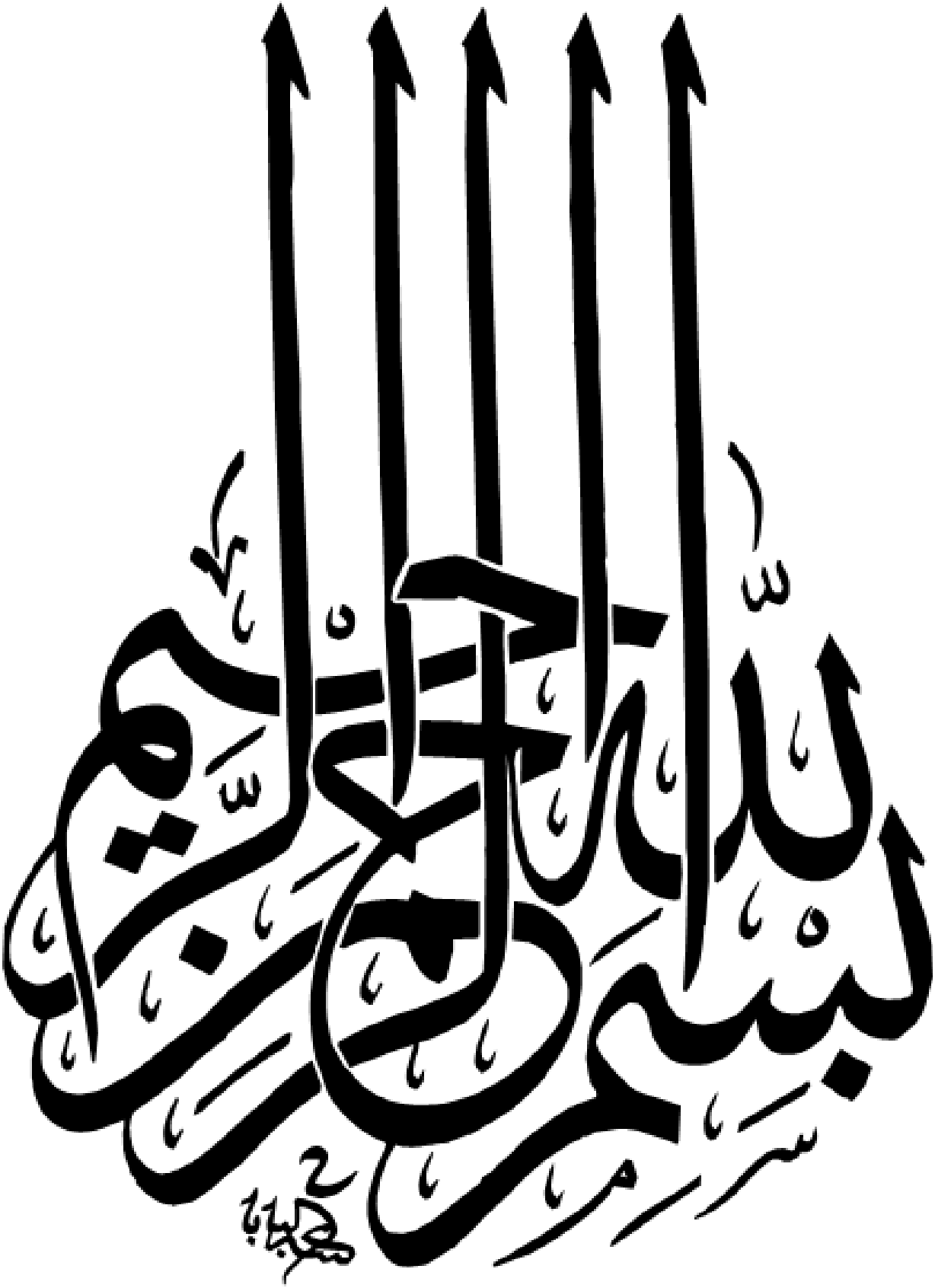
- فريجات عبير
- تامة منى
- رقيعة زينب

إشراف الدكتور:

* سعد مردف

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
د. عباس بلحاج	جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	رئيسا
د. سعد مردف	جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	مشرفا ومقررا
د. هواوي نهيان	جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي	مناقشا

الموسم الدراسي: 1442/1443ه- 2021م/2022م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله سبحانه وتعالى الذي أكرمنا بنعمة الوالدين، أعزنا بنعمة الدين، وأمدنا بنعمة العقل والصحة، وأتم

علينا بنعمة القلم واليقين وسخرلنا كل شيء.

أشكر الله تعالى على منه وفضله الذي أنار لنا دربنا ويسر لنا أمرنا وأعاننا على الصبر

أصدق عبارات الشكر والتقدير **للدكتور سعد مردف** على إشرافه، وتوجيهاته، ونصائحه القيمة،

وصبره، وتعامله، وحضوره، ومساعداته، وتشجيعاته المعنوية

التي لم يبخل بها علينا خلال مراحل إنجاز هذا

البحث جعلها الله في موازين حسناته..

إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد حتى بكلمة طيبة.

وإن قلنا شكرا فشكرنا لن يوفيكم حقا ما سعيتم فكان السعي مشكورا إن جف حبرنا عن التعبير يكتبكم قلبا به صفاء الحب تعبيرا.

الاهداء

إلى بسمة الحياة وسر الوجود إلى من كان دعائهما سر نجاحي

" أبي وأمي".

إلى من تقاسموا معي الحياة بحلوها ومرها وعاشوا حياتي بكل تفاصيلها فخري وعزتي

" إخوتي وأخواتي "

إلى جميع صديقاتي إلى من تقاسمتا معي معاناة هذا العمل إلى رفيقات دربي

" عبير، زينب "

إلى كل من نسيته اقلامنا ولم تنساه قلوبنا

اهدي ثمرة جهدي المتواضع

منى تامة

الاهداء

إلى الوالدين الكريمين

إلى إخوتي وأخواتي وصديقاتي

إلى كل إنسان يعيش اللغة العربية

بإحساسه ووجدانه

قبل أن يحفظها جملا وعبارات

إلى كل هؤلاء أهدي عملي هذا

زينب رقيعة

الاهداء

الى من قال الحق تعالى فيهما "وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا"

الى صاحب السيرة العطرة والفكر المستنير "ابي الحنون"

الى من وضع الله سبحانه وتعالى الجنة تحت قدميها ووقّرها في كتابه العزيز "امي الغالية"

الالى ضلعي الثابت وروح الحياة، الى من كان لهم بالغ الأثر في الكثير من العتبات

"اخوتي واخواتي"

الى عائلتي الكريمة فمن دون ذلك هين

الى كل الأصدقاء ومن كانو برفقتي ومصاحبتي اثناء الدراسة

الى كل من لم يدخر جهدا في مساعدتي

الى كل من ساهم في تلقيني ولو بحرف في حياتي الدراسية وقذف دفتر التعبير في وجهي

الى كل من أحبَّهم قلبي ونسيهم قلمي

الى العلم... ورواده... وطلابه

و لكم احبتي اهدي تخرجي

-انتهت الحكاية

-رفعت قبعتي -مودعة السنين التي مضت

عبير فريجات

مقدمة

مقدمة

إن اللغة هي الوسيلة الأولى لعملية التواصل والتعبير بين الأفراد والمجتمعات. منذ القدم إلى عصرنا هذا إضافة إلى هذا فهي تشكل الأساس في عملية بناء النص الأدبي سواء كان شعرا أو نثرا. فهي تعد من أهم الظواهر الأسلوبية في النص الأدبي عامة والشعري خاصة حيث تمثل السبيل الرابط بين المبدع والمتلقي فتؤدي إلى إيجاد روابط إنفعالية بينهما. مرورا بذلك من لغة التقرير الى لغة التعبير والتي تسعى إلى الكشف عن العواطف والأحاسيس الكامنة في وجدان الشاعر ومحاولة إيصالها ومشاركتها في نفس المتلقي. لذلك فاللغة الشعرية تعكس قدرة الشاعر في إثراء اللغة وتفجير طاقتها وإقامة الروابط المجازية بين مفرداتها وكسر حاجز الجمود والتقوقع داخل اللغة التقليدية ومعرفة قدرته الإبداعية في خلق الصور وأداء المعنى المطلوب. ونقل تجربة الشاعر الإنفعالية بصدق وحرارة. ولذلك حظيت اللغة الشعرية بجل اهتمامات النقاد والدارسين والشعراء العرب والمعاصرين. لما لها من أهمية بالغة في إظهار جمالية اللغة. وأما سبب اختيارنا لهذا العنوان فيرجع الى أسباب ذاتية من بينها اهتمامنا بالشعر العربي.

- الرغبة في التعرف على المنتوج الأدبي للشاعر فاروق شوشة.

ومن الأسباب الموضوعية:

- الوصول إلى أعماق النص الشعري والوقوف على عناصره اللغوية

- الميل إلى دراسة المنهج الأسلوبي لأنها تهتم بدراسة الخطاب الشعري المعاصر وإبراز فعاليته.

وللخوض أكثر في هذا الموضوع نطرح جملة من التساؤلات أهمها: ماهي

اللغة الشعرية ؟ وما هي مميزات اللغة الشعرية في ديوان لؤلؤة في القلب لفاروق شوشة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات المطروحة وحتى يكون البحث منتظم الأجزاء كانت هندسة الخطة كالآتي: مقدمة وفصلين وخاتمة

فالفصل الأول كان بعنوان اللغة الشعرية في القصيدة وهو يتألف من مبحثين.

المبحث الأول معنون ب: مفهوم اللغة الشعرية في اللغة وفي الإصطلاح النقدي.

والمبحث الثاني ب: مميزات اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة. يحتوي على مفهوم القصيدة المعاصرة ومميزات وخصائص.

أما الفصل الثاني فمعنون ب: مميزات اللغة الشعرية في ديوان "لؤلؤة في القلب ". ونجده يتألف من ثلاث مباحث وهي:

المبحث الأول: بعنوان التركيب الفني في لغة القصيدة.

والمبحث الثاني: أنماط الصورة وأبعادها الدلالية.

المبحث الثالث: إيقاع اللغة الشعرية.

أما الخاتمة فهي حوصلة لما توصلنا إليه من نتائج.

وحتى تكون الخطة ناجحة كان من الضروري اختيار المنهج المناسب لذا فقد وظفنا المنهج الأسلوبي والذي يهدف إلى تحليل النص للوصول إلى كنهه وكشف أسراره من خلال مختلف مستوياته.معتمدين على تقنية الوصف.

وقد ساعدنا في كل هذا اعتمادنا على بعض المصادر والمراجع والتي من بينها:

- الأعمال الكاملة لفاروق شوشة.

-حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لحسن الغرفي.

- قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة

– بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي إبراهيم عبد المنعم إبراهيم.

– لسان العرب لابن منظور

وكأي بحث واجهتنا جملة من الصعوبات أبرزها:

كثرة المراجع حول الموضوع والذي صعب علينا لم شتاته في هذه الصفحات.

نقص الدراسات التي تتناول موضوع اللغة الشعرية عند فاروق شوشة.

وفي الأخير نتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى كل مد يد المساعدة في إنجاز بحثنا هذا وبالأخص الدكتور المشرف " **سعد مردف**" على متابعته الدائمة وتوجيهاته المستمرة، ونسأل الله تعالى التوفيق والسداد فإن وفقنا فمن عند الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

الجانب النظري

الفصل الأول: اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة

المبحث الأول: مفهوم اللغة الشعرية

المطلب الأول: اللغة(لغة /إصطلاحًا)

المطلب الثاني: الشعرية (لغة /إصطلاحًا)

المطلب الثالث: مفهوم اللغة الشعرية

المبحث الثاني: مفهوم اللغة الشعرية عند العرب والغرب

مطلب الأول: عند العرب

مطلب الثاني: عند الغرب

المبحث الثالث: مميزات اللغة الشعرية في اللغة المعاصرة

المطلب الأول: مفهوم القصيدة المعاصرة

مطلب الثاني: المميزات والخصائص

المبحث الأول: مفهوم اللغة الشعرية

المطلب الأول: تعريف اللغة

يعد مصطلح اللغة كأي مصطلح آخر له تعريف من حيث اللغة والاصطلاح كما هو معلوم ومن أهم ما ورد في تعريف مصطلح اللغة من الجانب اللغوي والاصطلاحي ما يلي:

أ: لغةً

من لغا في القول لغواً: أي أخطأ وقال باطلاً، ويقال لغا فلان لغوا:أي أخطأ وقال باطلاً، ويقال ألغى القانون، ويقال ألغى من العدد كذا: أي أسقطه، وإلا لغاء في النحو: إبطال عمل العامل لفظاً ومحلاً في أفعال القلوب مثل: ظن وأخواتها التي تتعدى إلى مفعولين، واللغا: ما لا يعتد به من كلام وغيره ولا يصل منه على فائدة والكلام يبدر من اللسان ولا يراد معناه.[1]

وجاء في لسان العرب لابن منظور في باب لغا: أن اللغة على وزن فعلة من لغوت أي تكلمت وأصلها: ككرة وثبة، كلها لاماتها ووات، وقيل أصلها لغي أو لغو والهاء عوض لام الفعل وجمعها لغي مثل:برة أو برى والجمع لغات أو لغون. [2]

يعرف ابن فارس اللام والغين والحرف المعتل أصلان صحيحان أولهما يدل على شي لا يعتد به والآخر على اللهج بالشيء.[3]

---

[1] إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، أحمد حسن الزيات، المعجم الوسيط، إستانيول، المكتبة الإسلامية لطباعة والنشر،دط، 2791م، ص138 بتصرف يسير.

[2] ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت،باب لغا،ط3، 4141م، ج1، ص251 بتصرف يسير.

[3] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، دارالجيل، بيروت، ص244

وقال الكوفي اللغة أصلها لغى أو لغو جمعها لغي ولغات [1]

وذكرها الفيروزأبادي في مادة لغو بالواو وجمعها على لغات ولغون [2]

ب): إصطلاحاً:

اختلف العلماء قديماً وحديثاً في تحديد تعريف محدد للغة ويرجع سبب ذلك إلى ارتباط اللغة بكثير من العلوم ومن أهم التعريفات التي ذكرها العلماء القدامى:

ابن جني:

أبرز التعريفات وأوضحها هو ما ذكره ابن جني قائلاً: أمّا حدّها " اللغة" فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم.[3]

ومن خلال رأينا حسب تعريف ابن جني نجد:

اللغة ظاهرة صوتية.

اللغة لها وظيفة اجتماعية لكونها أداة للاتصال والتواصل بين الأفراد والمجتمع جميعاً ووسيلة لتعبير عن أغراضهم وحاجياتهم.

اختلاف اللغة باختلاف المجتمع.

وقد عرّفها ابن تيمية: هو الثاني على أنها هي أداة تواصل وتعبير عما يتصوره الإنسان ويشعر به وهي وعاء للمضامين المنقولة، سواء كان مصدرها الوحي أو الحس، أم العقل

[1] الكوفي، ابو البغاء بن موسى الحسني، تح: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة، لبنان، ص697.

[2] الفيروزابادي، مجد الدين ابو طاهر، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 9791م، ص873.

[3] ابن جني، ابو الفتح عثمان، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط3، 6141م، ج1، ص 31.

وهي أداة لتمحيص المعرفة الصحيحة وضبط قوانين التخاطب.[1]

ومن خلال رأينا نرى:

أن اللغة وظيفة اتصالية تعبيرية.

أن اللغة لها علاقة بالعقل والتصور والمشاعر.

إن للغة أهمية في نقل المعرفة وتمحيصها.

ابن سنان:

أمّا ابن سنان فنجده يعرّف اللغة بقوله: "هي ما يتواضع القوم عليه من الكلام".[2]

ابن خلدون:

وفي إطار تعريف اللغة تحدث ابن خلدون في مقدمته فعرّفها بأنها: " عبارة المتكلم عن مقصوده وتلك العبارة فعل لساني ناشئ عن القصد بإفادة الكلام فلابد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان وهو في كل أمة حسب اصطلاحها ".[3]

نستفيد من تعريف ابن خلدون بعض الحقائق أهمها:

أن اللغة وظيفة اتصالية إنسانية اجتماعية يمتلكها متكلم اللغة ويعبر بواسطتها عن آرائه واحتياجاته ومتطلباته.

أن اللغة تختلف من مجتمع لآخر حسب ما اصطلح عليه أفراد ذلك المجتمع.

أن اللغة نشاط إنساني عقلي إرادي يتحقق في حدود عادة كلامية لسانية.

---

[1] عبد السلام، أحمد الشيخ، كوالالميور، الجامعة الإسلامية العالمية، دار التجديد لطباعة ونشر، ماليزيا، ط2، 2006م، ص8

[2] الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، القاهرة، 3591م، ج1، ص23.

[3] ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، دت، ج1، ص 83.

أن اللغة تصبح ملكة إنسانية بتكرار استعمالها.

عبد القاهر الجرجاني: يعرف اللغة بأنها عبارة عن نظام من العلاقات والروابط المعنوية التي تستفاد من المفردات والألفاظ اللغوية بعد أن يسند بعضها إلى بعض ويعلق بعضها ببعض في تركيب لغوي قائم على أساس الإسناد. [1]

حسب تعريف الجرجاني في اللغة توصلنا إلى:

أن اللغة تقوم على ثنائية اللفظ والمعنى وما ترتب عنهما من مبالغات في تفضيل الواحد عن الآخر والذي اعتبرهما أساس الظاهرة اللغوية وجوهر الكلام من حيث تآلفهما وتوافقهما في المفردة الواحدة أو أكثر من ذلك تركيباً.

ومن بين العلماء المحدثين الذين عرفوا اللغة:

الدكتور محمد ظافر:

بين اللغة بأنها مجموعة منظمة من العادات الصوتية التي يتفاعل بواسطتها أفراد المجتمع الانساني ويستخدمونها في أمور حياتهم وعرفها أيضا بأنها طريقة إنسانية خالصة للإتصال الذي يتم بواسطتها طائفة من الرموز التي لا تنتج طواعية ولا يستطيع المتكلم أن يغير تتابع الكلمات إذا أراد الافهام.[2]

الدكتور أنيس فريحة:

رحمه الله فسّر اللغة كونها ظاهرة سيكولوجية، اجتماعية وثقافية ومكتسبة لها صفة بيولوجية، ملازمة للفرد، تتألف من مجموعة رموز صوتية لغوية،واكتسبت عن طريق

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار الأمان، الرباط، 9891م، ص 23.

[2] محمد إسماعيل ظافر، يوسف الحمادي، التدريس في اللغة العربية، دار المريخ للنشر، الرياض، 4891م، ص52 91

الاختبار معاني مقررة من الذهن، وبهذا النظام الرمزي الصوتي تستطيع جماعة ما أن تتفاهم وتتفاعل.[1]

حسب رأينا من خلال تعريف الدكتور أنيس فريحة: أن اللغة أكثر من مجموعة أصوات وأكثر من أن تكون أداة للفكر أو تعبيرا عن عاطفة،إذًا هي جزء من كيان الإنسان الروحي وهي عملية فيزيائية بسيكولوجية على غاية من التعقيد.

الدكتور محمد علي الخولي:

ومن جانبه فقد عرّف اللغة بأنها: نظام إعتباطي لرموز صوتية تستخدم لتبادل الأفكار والمشاعر بين أعضاء جماعة لغوية متجانسة.[2]

حسب رأينا من خلال تعريف الدكتور محمد علي الخولي فاللغة هي عبارة عن نظم متوافقة من الأصوات تستعمل في الإتصال الفردي والجماعي.

الدكتور عماد حاتم:

بيّن اللغة بأنها: وسيلة التفاهم بين البشر يكتسبها الإنسان من محيطه، فهي لا تولد بولادة الإنسان ولا ترتبط بخصائصه البيولوجية أو العرقية، بل هي ظاهرة تخضع للشروط التي يعيشها المجتمع الإنساني، وهي تنعدم وتتلاشى بإنعدام ذلك المجتمع.[3]

حسب ما استخلصناه من تعريف الدكتور عماد حاتم اللغة عاكسة للمجتمع أي أثبت الشاعر بأن المجتمع هو الممول الرئيسي للغة بإنعدامه تنعدم وبوجوده تتطور وتولد أي مكتسبة من خلال التعلم.

---

[1] فريحة أنيس، نظريات في اللغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1891م، ص 41.

[2] الخولي محمد علي، أساليب تدريس اللغة، الرياض، ط3، 9891م، ص ص51-61

[3] حاتم عماد، في فقه اللغة وتاريخ الكتاب، طرابلس ليبيا، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام،2891م، ص 19

أما علماء النفس فكان لهم تعريف خاصاً باللغة ألا وهو:

رأو بأنها مجموعة إشارات تصلح لتعبير عن حالات شعورية أي عن حالات الإنسان الفكرية والعاطفية والإرادية، أي أنها الوسيلة التي يتمكن بواسطتها تحليل أية صورة أو فكرة ذهنية إلى أجزائها أو خصائصها والتي بها يمكن تركيب هذه الصورة أو الفكرة مرة أخرى في أذهاننا وأذهان غيرنا، وذلك بتأليف كلمات ووضعها في ترتيب خاص.[1]

خلاصة:

ومن خلال التعريفات السابقة للغة يمكن أن نستخلص ما يلي:

أن اللغة هي الأداة التي يستخدمها الفرد للتعبير عن ما يجول في خاطره من أفكار.

أن اللغة والفكر لدى العلماء عملية واحدة حيث لا يمكننا إيصال أي من عواطفنا ومشاعرنا وأفكارنا ما لم نستخدم اللغة.

أن اللغة عبارة عن نظام معين يجب إتباعه.

[1] عبد المجيد، عبد العزيز، اللغة العربية، أصولها النفسية وطرق تدريسها، دار المعارف، مصر، 2591م، ص 51.

المطب الثاني: مفهوم الشعرية

أ لغةً:

بالعودة إلى الأصل اللغوي لمصطلح الشعرية في العربية نجده يرجع إلى الجدر الثلاثي " ش ع ر" فقد جاء في قاموس مقاييس اللغة لصاحبه ابن فارس الشين والعين والراء أصلان معرفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على عِلمٍ وعَلمٍ " شعرت بالشيء إذا علمته وفطنة به"[1]

وفي لسان العرب لابن منظور نجد "ش ع ر " بمعنى عَلمَ، وليت شعري أي ليت عِلمي، والشعر المنظوم والقول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وقال الأزهري الشعر المحدود لا يجاوزها والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أي يعلم وسميّ شاعراً لفطنته [2]

أما في أساس البلاغة للزمخشري فنجد "ش.ع. ر" بمعنى عظّم شعائر الله تعالى،وهي أعلام للحج من أعماله ووقف بالمشعر الحرام وما يشعركم وما يدريكم وهو ذكي المشاعر وهي الحواس.[3]

وما نستنتجه نظراً لتلك المعاني الواردة في المعاجم العربية بأن الأصل اللغوي للشعرية "ش. ع. ر" يدل على معنيين أحدهما مادي وهذا المعنى لا نقصد به البحث أما المعنى الآخر فهو معنوي مجرد يدل في الغالب على العلم والفطنة أما دلالته على الثبات،

[1] ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة إتحاد الكتاب العرب، مادة شعر، دط، 2002م،ج3، ص 209.

[2] ابن منظور، لسان العرب منشورات مؤسسة الإعلامي للمطبوعات بيروت لبنان، مادة شعر، ط1، 2005م، ج1، ص 2044

[3] الزمخشري،أبي القاسم جار الله، أساس البلاغة، تح: محمد باسل، مادة شعر، منشورات دار الكتاب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1998م، ص501

فهذا لأن الشعر كما ذكر الأزهري في لسان العرب محدود بعلامات لايجاوزها، وهذا ما كان ينطبق على الشعر في ما مضى فقائله يلتزم بقواعد ومعايير معينة لا يمكنه تخطيها.

ب الشعرية اصطلاحاً

يعد مصطلح الشعرية في النقد العربي من المصطلحات المعقدة على عكس ما نجده في الأدب العربي والسبب في ذلك يعود إلى أصل المصطلح (الشعرية) فهو مترجم من لغته الأصلpoétique أي اللغة العربية (الشعرية) وهو مصطلح فرنسي يقابله في الإنجليزية poèticsوكلاهما منحدر من الكلمة اللأ تينية poético المشتقة من الكلمة الإغريقية poétikos.[1]

بحيث يعد مصطلح الشعرية poètics على الرغم من أنه من أكثر المصطلحات شيوعا في مجال الدراسات الأدبية والنقدية إلا أنه لا يستقر على تعريف واحد لكونه يحمل تعريفات عديدة تختلف من ناقد لآخر، فالشعرية موضوع واسع ومتشعب له صلات وثيقة بمختلف العلوم لذا وجب علينا تحديد المصطلح وهذا المسعى محفوف بالمزالق لأن الشعرية تتضمن معانٍ متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي.[2]

المفهوم الذي نَلمسه في النقد العربي القديم للشعر كونه الصناعة الرائجة في تلك العصور.

بحيث يمكن القول أن الشعرية ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء...

[1] منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007م، ص 9. يوسف وغاليلي، الشعريات والسرديات، قراءة إصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد، جامعة

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007م، ص 1.

والشعرية ليست فن الشعر لأن فن الشعر يقبل القسمة على أغراض وأجناس... والشعرية ليست الشعر ولا نظرية الشعر... إن الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعراً، وما يسبق على حيز الشعر صفة الشعر، ولعلها جوهره المطلق.[1]

بحيث تعد الشعرية محاولة لوضع نظرية عامة ومجردة محايثة للأدب بوصفه فناً لفظيا يستنبط القوانين الأدبية، فهي إذاً تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، ويصرف النظر عن اختلاف اللغات.[2]

فالشعرية تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبية ولم يقتصر هذا الإهتمام على الشعر وحده، وإنما تعدّى هذا الإهتمام بقية الفنون الأخرى، ومن أبرز الدراسات التي عنيت بالأدب الروائي إنطلاقاً من هذا الفهم دراسة باحثين لشعرية دستويفسكي: التي عني بالوظيفة الفنية للأفكار[3]

ومنه فالشعرية يمكن إطلاقها على جميع فروع الفن من رسم وموسيقى، وغيرها من الفنون كونها تهتم بالعناصر الجمالية.

في حين يختلف مفهوم الشعرية عند النقاد العرب لنجد منهم من يصر على إستبدال مصطلح الشعرية ب "الشاعرية " كما يرى عبد الله القدامي أنه: بدلاً من أن نقول "شعرية" مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافذة نحو الشعر ولا نستطيع كبح جماع هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مشارب الذهن، فبدلاً من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة شاعرية... في النثر وفي الشعر... ويشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية.[4]

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم " المركز الثقافي العربي "، بيروت، ط1، 1994م، ص11.

[2] مرشد الزبيدي، إتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999م، ص104

[3] عبد الله القدامي الخطيئة والتفكير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م، ص 21 22 بتصرف.

[4] مرشد الزبيدي، إتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، ص100.

وعليه تدرس الشعرية الأشكال الفنية والجمالية والأساليب الأدبية ومن ثم فالشعرية هي دراسة الفن الأدبي بإعتبارها إبداعا تلفظيًا "من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكاً وتعقيداً"

خلاصة:

وفي خلاصة مامرا علينا حول مفهموم مصطلح الشعرية من بعد رحلة سير أغوار الشعرية عند الغرب والعرب.

إلا أنه لا ثبات حول مفهوم محدد، ومصطلح مضبوط "أهي متعلقة بالشعر أو بالنثر، أم هي متولدة عن خطاب الأدبي ككل، فمصطلح الشعرية من أبرز المصطلحات التي بقيت مثارة للجدل، بين النقاد والمترجمين، وأن الشعرية هي مجموعة الخصائص التي تخول للعمل الأدبي أن يكون أدبياً متفرداً، متميز عن الأعمال الأخرة.

المطلب الثالث: تعريف اللغة الشعرية

تعد اللغة الشعرية مصطلحاً شاملاً ينطوي على بناء الجملة نحويا وصوتيا، ينطوي على التقنيات الفنية المتعددة من الصور الشعرية والموسيقى ولغة الشاعر المبدع لغةً ذات حياة وتنوع لا تقف عن طريقة واحدة من طرق التعبير، بل تنوع في العبارة والأسلوب واللغة المبدعة هي اللغة التي تثير فينا إحساساً بلذّة المشاركة في العمل الفني خلال الحذف والتقديم والتأخير والتلوين في العبارة والضمائر والإيجاز والفصل بين أركان الجملة مما يثير في المتلقي متعة فنية تكمن في لذة الإكتشاف. [1]

بحيث تستمد اللغة الشعرية نسقها من التشكيلات اللغوية، لأنها لغة إبداعية، واللغة الإبداعية من طبيعتها الإنزياح، لذلك يمكن القول أن الشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي.[2]

تعرف اللغة الشعرية على أنها اللغة الأدبية التي يستخدمها الأديب في نصه النثري بحيث يتكئ على اللغة الشعر(لغة الشعر) لكتابة نصه النثري فيضفي عليه بعدا جماليا إضافيا،

[1] عبد الأميرنعمةعبد، ابن مقبل حياته وشعره، رسالة ماجستير،البصرة،1985م 405 هـ، ص 239 240.

[2] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي، محمد العمري، دار توبقال، للنشر، ط1، 1986م، ص 40.

وهذا يؤدي إلى كثرة الإنزياحات اللغوية في النص النثري، ويجعل الجمل مفتوحة الدلالة، فيكسر الأديب حواجز اللغة بمزج بين الشعري والسردي معاً في نصه ويكثر من الإيحاء والتصوير.[1]

واللغة الشعرية في السرد تعني إمتزاج لغة السرد بلغة الشعر وإقتراضه من سماته وهو ناتج عن تفاعلات السرد، مع الشعر وتداخل الأجناس الأدبية في العصر الحديث.[2]

ومن أهم وأبرز الفنون السردية التي تتصل اتصال وثيقا باللغة الشعرية: القصة القصيرة فلغتها لغة انتقائية وهذا يزودها بأبعاد جمالية وتأثيرية وإيحائية وهذا الأمر ينسجم مع التكثيف اللغوي الذي تقوم عليه القصة القصيرة فهو الذي يعطيها خصوصيتها الفنية، ويميزها عن غيرها من الفنون الأدبية، ويجعلها منفتحة على تأويلات متعددة، وهذا ما جعل بعض النقاد يشير إلى قضية تداخل الأجناس الأدبية.[3]

ويختلف النقاد حول هذه اللغة فبعضهم يرفض إستخدام اللغة في النثر وبعضهم يبدي قبولاً، وإستحساناً لها، ولا يجد مشكلة في ذلك، بل يرى أنها تعطي النص جمالياً إضافياً.

[1] حكمت نوايسة، جدل المبنى والمعنى في العمل الروائي، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2013م، ص 221 223 بتصرف يسير.

[2] ليديا راشد، فن القصة القصيرة لدى بسمة النمري إستبصار موضوعي وفني، دار الآن "ناشرون وموزعون" الأردن،ط1، 2015م، ص211

[3] علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، دار أسامة، الأردن، 2001م، ص45 46

المبحث الثاني: الشعرية عند النقاد العرب والغرب

المطلب الأول: الشعرية في التصور العربي

الشعرية العربية كمفهوم قديم، لها معاني تتلخص في البحث عن قواعد الشعر العربي وقوانين تتحكم في الابداع الشعري، ومن النقاد العرب الذين اهتموا بالشعرية هم:

1- الجاحظ:

إن أهم ما تجدر الإشارة إليه هو أن الجاحظ يعتبر معلم الشعرية الأول عند العرب، له أراؤه في مجمل القضايا الإنسانية وخاصة تلك التي تربط بالشعر فاعتبره " صناعة وضرب من الصيغ وجنس من التصوير".[1]

إذن فالشعر عنده، ضرب من التصوير وصنعة ترجح كفة اللفظ على كفة المعنى، أي الإهتمام بالشكل والإخراج الذي يتبعه المعنى، الذي يؤثر بدوره في المتلقي كذلك، لم يعر أي اهتمام للمعنى لأن " المعاني لديه مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي "، وإن الشعرية النموذجية تكون وفق الجاحظ بإقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء. وصحة الطبع وجودة السبك[2]

يقول الجاحظ في كتابه البيان والتبيين: " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا جيدا وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان.[3] يوضح الجاحظ أن الشعر الجيد هو الذي تظهر فيه صفة التلاحم من حيث جزئياته وسهولة مخرجه، فضلا عن السبك الجيد، فتظهر عناصره منسجمة حتى أنها تشكل لوحة متكاملة الأطراف، مسدودة الثغرات، ويصبح العمل المقدم على مثل النسيج

[1] الجاحظ، الحيوان، تح عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ج 3، ط 2، مصر، 1965، ص 131- 132

[2] عز الدين المناصرة، علم الشعريات، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص 58

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، تح درويش جويدي، المكتبة المصرية، ط 1، بيروت، لبنان، 1999، ص 50

الواحد، أو قطعة الدهان التي لا فجوة فيها، وينقسم الشعر عنده إلى " القصيد والرجز..... وفي المقابل الشعر، أو الكلام الموزون، يضع الجاحظ الكلام المنثور" والقصيد هو الذي يلتزم وحدة الوزن والقافية، وهو الشكل الكلاسيكي الأصيل أما الرجز فهو الذي لا يلتزم وحدة القافية، وجوازاته كثيرة وهو أدنى مرتبة.[1]

2- عبد القاهر الجرجاني:

لقد درس "الجرجاني" التراث الشعري والنقدي عند العرب، وأستلهم من نظريته الشهيرة " نظرية النظم"، ولقد كان "لعبد القاهر الجرجاني" موقفا معارض لنظرية عمود الشعر فتحديد شعرية الشعر لا تتطلب الوزن والقافية(لقد نقض "عبد القاهر الجرجاني" بنظرية الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر...) [2]

"فالجرجاني" رفض أن تتقيد شعرية الشعر بالوزن والقافية.

ولكي نستطيع أن نحدد بدقة ما تتميز به النظم الشعرية عند " عبد القاهر الجرجاني" عن غيره، فلا بد لنا أن نرجع إلى مفهوم النظم عند اللغويين " فالنظم عند اللغويين، التأليف، وضم لشيء آخر،" أي أن اللغويين يروا أن النظم عبارة عن عملية تأليف وضم الشيء لآخر أما عند " الجرجاني": فليس النظم عند الجرجاني، سوى عملية صرف وتأليف أو عملية تأليف قائمة على الدقة " فنظرية " عبد القاهر الجرجاني" تجمع بين عملية التأليف والخرق"ويوضح " الجرجاني " معنى النظم" بقوله " ليس الغرض بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالتها وكانت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل". وهنا لا يقصد الجرجاني بالنظم ضم الشيء إلى الشيء،وإنما يقصد بترتيب المعاني في

[1] ميشال عاصي، المفاهيم الجمالية والنقد في ادب الجاحظ، مؤسسة نوفل، ط 2، بيروت، لبنان،1981، ص 117

[2] – خولة مبروك، الشعرية بين نقد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في لغة الادب، الجزائر، بسكرة، ب ط، 2013، ص 9

العقل".[1] تكمن جمالية النص عند " الجرجاني" في نظرية النظم، بوصفه توحى معاني النحو في معاني الكلم، فإن توحي الدقة في صياغة التراكيب اللغوية تحيل إلى المعنى الصحيح "[2]

وقد أطلع " الجرجاني" على مشكلة اللفظ والمعنى، وانتهى إلى تباين موقفه من أنصار اللفظ، وأنصار المعنى عند حد سواء، كما أشار إلى أسبقية المعنى على اللفظ بحيث أن المعنى أوسع من اللفظ ".[3]

3- أدونيس:

يأتي أدونيس في طليعة الشعراء النقاد الحداثيين الذين اجتهدوا في دراستهم لموضوع الشعرية في كتابه المرسوم " الشعرية العربية "وهو عبارة عن محاضرات القاها في الكوليج بباريس سنة 1984م.

يعرف أدونيس " الشعر": الشعر هو الكلام الموزون والمقفى عبارة عن نشوة، الشعر، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق وهي معيار يناقض الطبيعة الشعرية ذاتها، فهي الطبيعة العفوية وذلك حكم عقلي منطقي" فهو يرى أن الوزن والقافية ليس بضرورة وهذا ما ذهب إليه أدونيس: " هو عدم جواز التمييز بين الشعر والنثر من زاوية الوزن والقافية[4]وهذا ما سبق الإشارة إليه، تميزت الشعرية الأدونيسية بالصوفية كما تميز أسلوبه بميزتين اثنتين، هما: " تفخيم المكونات الشعرية بتضخيم مكوناتها وإلتقاء مكونا لا تلتقي مع بعضها في لغة العرف.

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلمين بيروت، ط1، 2001، ص42

[2] المصدر نفسه، ص50

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العلمي، بيروت، ط1، 1994، ص28

[4] – ادونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983، ص 73

إن نظرة أدونيس للشعرية العربية، مبنية أساسا على التحول، فهو يرى بأن الحداثة، في الإبداع والخلق، وليس في النتاج، وإن بدايات هذا التحول، كانت في الخروج عن الثابت، ومثلها كل من امرئ القيس، الشعراء الصعاليك، أبو نواس، أبو تمام، المعتزلة، الشيعة والخوارج، كلها محاولات كانت تسعى لصنع الجديد، لكنها لم تعرف مساندة من النقد، إلا مع الجرجاني في ربطه الشعرية بنظرية النظم، ويتحقق النظم بحسن تخير ورصف الكلم، وكشف المعنى العميق للنص.[1] " فهو يرى أن النظم هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص"، ومع جهود القرطاجنّي، الذي ربط الشعر بقائله وبالتخييل، أضف إلى ذلك، مع قدمه الفلاسفة المسلمون في جهود في تعريف الشعرية" وكان للمشروعية التراثية التي تضفي على تحديد الشعر بأنه الكلام الموزون والمقفى، أثر بالغ في جعل معيار الشعرية ظاهرياً، يرتبط بالوزن والقافية، بدل أن يكون داخلياً عضوياً، يرتبط ببنية الكلام وحدة الرؤية "[2]

4- محمد بنيس:

إن الشعرية عند بنيس هي دراسة الحدود اللانهائية للنص الشعري، حيث يقول في دراسته للنص والخارج النصي: " تهتدي هذه الدراسة بفرضية الشعرية العربية المفتوحة التي تتهيأ لقراءة النص الشعري بأضلاعه اللانهائية "[3]وهذه الأضلاع اللانهائية هي جملة المؤثرات الخارج النص، أو الفعالة في الوسط الإبداعي، والتي تتشكل من جملة الانشقاق الثقافية، والتاريخية كما يقول محمد بنيس مبنيا ذلك: " إن الزمنية الكبرى مظهر للخارج النصي، غير

[1] أدونيس، علي أحمد سعيد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 44

[2] أدونيس، علي أحمد سعيد، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 173

[3]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج4، مسألة الحداثة، ط2، 2001، ص 81

أن الخارج النصي تحدده الأنساق الثقافية التاريخية أيضاً وهذا ما يدعون إلى الإنصات للشرائط الخارجية للإنتاج النصي في العالم العربي الحديث.[1]

لقد قامت دراسات عربية حديثة ومعاصرة بالسعي لبناء الشعرية كأعمال جمال الدين بن الشيخ، وعبد السلام المسدي، أدونيس، كمال أبو ديب، وجابر عصفور، ومحمد بنيس، وتوفيق بكار وإن كانت هذه الدراسات قد اختلفت في ضبط الإشكاليات وتحديد البناء النظري الذي تقوم عليه فإنها تألفت في الإعلان عن شعرية القراءة المغايرة لهذه الشعرية، والانفتاح: " إن الشعرية العربية المفتوحة ستكون بحثا متجددا، ومغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر، ولم تكن إمساكا بنظام ثابت، ولا زمني مقدم نفسه خارج التصور النقدي للنظرية، لذلك فإنها ستعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النصية؛[2] وهنا نجد أن " بنيس " يطرح لنا خصيصية مهمة من خلال الشعرية، وهي عدم الثبات والاستقرار، وهذا لأنها تبني نفسها من خلال القراءة النصية، هذه الأخيرة التي تتباين من نص لآخر، أو حتى داخل النص الواحد وهذه طبيعة الخصائص الفنية التي تحكمه، وهي فكرة تتطابق لحد بعيد مع حدود الدراسة الشعرية عند الناقد الفرنسي ذا الأصل الروسي " تيزيفتان تودروف t. todorov "، في كتابه المرسوم " الشعرية "، الذي يرى أنه ليس العمل الأدبي في حد ذاته موضوع الدراسة وإنما خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي..... وإن هذا العلم " الشعرية "، لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة، التي تضع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية.[3]

[1] المصدر نفسه، ص 81

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 55

[3] فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص101

المطلب الثاني: الشعرية في التصور الغربي

لقد كانت الشعرية محور اهتمام وبحث منذ القدم، ومثلها أقطاب عديدة من وجوه النقد الغربي والعربي ولعل من أبرزهم نجد:

1- أرسطو طاليس: يعتبر من الأوائل الذين نظروا للشعرية، وذلك من خلال كتابه " فنّ الشعر" الذي يعتبر أهم مصدر فيها، ذكر فيه بأن الشعر نوع من المحاكاة(محاكاة الأشياء أو الأحياء) ومن خلالها تتحقق المتعة وتصور جميع انفعالاتنا ولذلك يقول: إن الشعر "محاكاة " وهذه المحاكاة تتم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد هي الإيقاع والانسجام واللغة، وقد تفترق الأنواع الشعرية وفي وفقا لخصائص: الخاصية الأولى وهي الاختلاف في الوسيلة فالمأساة والملهاة.... تستعمل هذه الوسائل الثلاث كلها، وفي القيتار والناي يستعمل وسيلتين فحسب هما الايقاع والانسجام، والملحمة والحوار السقراطي... تستعمل وسيلة واحدة، وهي اللغة: إما الوزن،أو بغير الوزن.[1]

إنه من الضروري أن يتقيد الشاعر" بالمحاكاة "، ويتجاوزها في الوقت ذاته، إلى الخلق الذي يعتبر درجة ثانية منها في حين الدرجة الثالثة مهنا هي الفعل وهذا ما عبر عنه ليسينج Lessing بأن جوهر الشعر هو الفعل " [2] ويقصد بالفعل هو الفعل الذي يحدثه الشعر في النفس بحيث يجعلها تتحرك.ولقد حظي كتاب أرسطو " فن الشعر" باهتمام بالغ من النقاد، فدرس وترجم إلى مختلف اللغات ونقله من السريالي إلى العربي ابو بشير متّى بن يونس القتائي، كما ترجمه وحققه الدكتور عبد الرحمان بدوي، وكذلك الدكتور شكري محمد عياد، واعتبر أول كتاب في الشعرية رغم شعريته، شعرية تمثيل.

وقال تودروف عن موضوع هذا الكاتب " ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب " أو ما ندعوه كذلك "، وهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا لنظرية الأدب لكنه كتاب

[1] أرسطوا طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، ب ط، ب ت، بيروت، لبنان، ص 40

في التمثيل " المحاكاة " عن طريق الكلام، ونتيجة لذلك وبعد تقديم مخصص للتمثيل بصفة عامة، يصف أرسطو خصائص الأجناس المتمثلة " أو المتخيلة" يعني الملحمة والدراما..."."[1] وهذا عن رأيه في شعريته فإنه صرّح بأن (كتب الشعرية مجرد تعليقات على كتاب أرسطو في الشعرية ذلك ان النص قد أصبح من الشهرة التي وضعت حجابا بينه وبين القراء ولم يعد احد يجرؤ على الإعتراض عليه)[2]

2- رومان جاكبسون(Roman jakobson):

عالم روسي شهير عرفه العرب عن طريق جهوده في اللسانيات والصوتيات، له اسهامات عديدة في مجال البحث اللغوي بدءا من المدرسة الشكلانية مرورا ببراغ، وصولا إلى أمريكا، تخصص في آخر حياته في الشعر والقضايا التي تخص اللغة الشعرية.

هذا العالم هو الآخر كانت له نظرته في الشعر والشعرية معا، وذلك بتخصيصه الوظيفة الشعرية صمن الوظائف الستة التي عرفتها نظرية التواصل لديه، ركز في حل أبحاثه على ضرورة تناول اللغة ودراستها في جميع وظائفها، وركز على موقف الوظيفة الشعرية كثيرا، كما جاء على لسانه (إنّ استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة....، ومن جهة أخرى يتطلب التحليل الدقيق للغة أن نأخذ حربا بعين الاعتبار وظيفة الوظيفة الشعرية، ولا تؤدي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية إلا

[1]- تزفتيان تودوروف، الشعرية، ترجمة:شكري المنحوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1987، ص12

[2]المرجع نفسه، ص24

إلى تبسيط مفرد ومضلل وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفنّ اللغة، بل هي فقط وظيفة المهيمنة).[1]

وأهم ما جاء به جاكبسون في هذا الإطار هو تقسيمه للحدث اللساني ستة عناصر وحسب جاكبسون فإن (اللغة يجب أن تدرس كل وظائفها، وقبل التطرق إلى الوظيفة الشعرية ينبغي علينا أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة، ولكي تقدم فكرة عن هذه الوظائف من الضروري تقديم صورة مختصرة عن المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي. إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي بادئ ذي بدء، سياقا يحيل عليه (وهو ما يدعى أيضا المرجع باصطلاح غامض نسبيا)، سياقا قابلا لان يدركه المرسل إليه وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك؛ وتقتضي الرسالة، بعد ذلك سننا مشتركة كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه(أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفكك السنن الرسالة): وتقتضي الرسالة اخيرا، اتصالا أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا تستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثل لها في المخطط التالي[2]:

سياق

مرسل ..... رسالة ..... مرسل إليه

اتصال

سنن

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر،ط1، المغرب، 1988م، ص31 – 32

[2] المرجع نفسه، ص 27

3- جان كوهن(J.Cohen):

له كتاب في هذا المجال، صدر في باريس 1996 م، وهو " بنية اللغة الشعرية "، ربط شعريته بالشعر، وخصها بجانب مهم في اللغة وهو الانزياح Deviation، وقد عرف بتسميات كثيرة (الانحراف عن المعيار، الاتساع، العدول،....) وبهذا المفهوم يكون كوهن قد خلق ثنائية شعر/ نثر، أي مقابلة جنس الشعر لجنس النثر و(الشعرية – عنده – علم موضوعه الشعر)[1]، ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر، ولكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار، نعتبر القصيدة انزياحية والانزياح هو التعريف نفسه الذي يعطيه شارل برُوتو للواقعية الأسلوبية آخذا في ذلك قول فاليري.... فتعريف الأسلوب باعتباره انزياحا ليس أن تقول ما هو(فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف)[2]، وواضح من قول كوهن أن:

1- الشعر يكون مناقضا للنثر.

2- النثر لغة عادية، بينما الشعر انزياحا عن المعيار.

3- الشعرية هي علم الأسلوب الشعري.

إن محصلة هذا الكلام أنه بإمكان لغة الشعر أن، تنزاح ليس لمرة بل لمرات عديدة ويمكن إعادة بنائها(فالانزياح هو الذي يمنح النص، بنية الجاذبية، الناتجة عن تشكيل منظور جديد)[3].وبنية الجاذبية، هي التي تولد التوتر، الذي يرغمنا على ملء الفراغ أو الفجوة الناتجة عن القراءة، ومن جهة أخرى لا يذكر الانزياح إلا بذكر المعيار، ويعتبر الأسلوب انزياحا لأنه يحمل قيمة جمالية. وإذا كان كوهن يرى هذه الرؤية، فإن جيرار جينيت

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص9

[2] المرجع نفسه، ص 15

[3] عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ط1، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، 2007، ص7

G.Genette، يرى أن النثر كذلك منزاحة كونها تجمد مسميات الألفاظ، وتقتل حيويتها، في الوقت الذي يكون فيه الشعر مصدر حيوية اللغة وفعاليتها المستمرة.[1]

يظهر مما قيل عن رؤية كوهن أنه مال للمنهج المقارن بين الشعر والنثر، وان جوهر الشعر عنده في الإنزياح والبعد عن النثر، وخرق نظامه اللغوي، لأن لغة النثر طبيعية في حين أن لغة مصنوعة تتدرج تحت إطار لغة الفن الذي يعتمد الصنعة والزخرف مادة أساسية له، والشعر منظوره لا يعدو أن يكون شكلا وطريقة من طرق الكلام، تكشف عن حقائق جديدة مجهولة. ولعل الميزة الأساسية التي نلتمسها في شعرية كوهن، إضافة إلى التصاقها بالشعر كونها ذات طبيعة لسانية لاعتمادها على مبدأ المحايثة، الذي يعمد معالجة اللغة باللغة وأن كوهن يبتعد عن الأدب بمقدار ما يقترب من الشعر، وهو وثيق الصلة بالشعر الذي يعدّ كل ما عداه نثرا أدبيا، فالشعرية عنده " علم موضوعه الشعر " أي " علم الشعر " كما تطمح نظريته إلى الانطواء تحت ما يسمى ب " علم الجمال العلمي ".[2]

4 ميكائيل ريفاتير (Michael RiFFaterre):

وقد عالج ريفاتير مفهوم الشعرية من منظور أسلوبي، فجعل الوظيفة الأسلوبية بديلا عن الوظيفة الشعرية والوظيفة(الأسلوبية تدرس داخل الملفوظ اللساني، تلك العناصر المستخدمة لفرض طريقة تفكيك المسنن (en codeur) على مفكك السنن d'ecodeur، بمعنى أنها تدرس فعل التواصل، لانتاج خالص لسلسلة لفظية، ولكن باعتباره حاملا لبصمات شخصية المتكلم وملزما لانتباه المرسل إليه).[3]

[1] حسن ناظم، فاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994، ص 116

[2] المرجع نفسه، ص114

[3] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات داراسات سال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1993،ص66

لقد جعل ريفاتير نظريته تقوم على اختلاق اللغة اللسانية عن اللغة الشعرية، فاللغة اللسانية الملفوظة هي لغة معجمية تقف عند حدود الدلالة المعجمية بينما اللغة الشعرية فهي اللغة الجمالية التي يضع من خلالها المسنن بصمة في رسالته التي يحملها للمرسل إليه ضمن عملية التواصل، وقد ربط الوظيفة الشعرية بالوظيفة الجمالية للغة (وكان السبيل قد مُهد لجاكبسون قبل خمس وعشرين سنة، بواسطة مفهوم الوظيفة الجمالية الذي وضعه مؤسس آخر من مؤسسي حلقة براغ وهو موكاروفسكي).[1]

إن انطلاق ريفاتير من الجمالية، يعني لنا انطلاقه من النص أو جرى انطلاقه من الأسلوب الذي في الواقع هو النص، وعلى القارئ البحث والتقصي بعيداً لتفكيك شفراته لأن الشعر الرفيع لديه هو الذي لا يبوح بما يريد، يُصعب تحديد مواطن الإختلاف الدلالي، لأن الشعر يقول شيئا وهو إنما يريد آخر، ولأنه كارثة على الفكر، كما جاء في قول ريفاتير: (النص فريد دائما في جنسه، وهذه الفرادة كما يبدو لي هي التعريف الأكثر بساطة، وهو الذي يمكن أن نعطيه عن الأدبية)، ويمكننا أن نمتحن هذا التعريف فورا، إذا فكرنا أن الخصوصية في التجربة الأدبية تكمن في كونها تغريبا وتمرينا استلابيا، وقلبا لأفكارنا، ولتعبيراتنا المعتادة، وهذا هو معنى جواب " أندريه بروتون" على "فاليري" يجب عللى الشعر أن يكون كارثة على الفكر، ذلك لأنه يستطيع أن يكون شيئا آخر غير ذلك".[2]

يعد مفهوم الشعر (التجربة الأدبية) كلاما يرفضه العقل ما فيه من غرابة وقلب للأفكار والتعابير المعتادة، الشيء الذي قاده إلى أن يكون كارثة، لأن الكارثة إنما تعصف بالمعتاد وتغيره رأسا على عقب، كذلك الشعر يجب أن يقلب الموازيين والعادة وإلا فلا، وفي هذا يقول الدكتور عبد الماك مرتاض على لسان ريفاتير(غير أن فطرتنا، هنا أيضا تشير لنا بأن

[1] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات داراسات سال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1993،ص66

[2] منذر العياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الدار المحبة، ب ط، دمشق، سوريا، 2009،ص 150

الشعر يقول شيئا وهوإنما يريد أن يقول شيئا آخر، ذلك بأن الشعر يعبر عن الأفكار والأشياء بكيفية ملتوية).[1]

هي ذي، الشعرية عند ريفاتير، إنها تكمن في تغريب اللغة، وقلبها عن المعتاد وتقديمها للقارئ بطرق ملتوية، فيحدث للمعنى نقل وتحريف أو إبتكار يبعثه من جديد، قد يرفضه العقل، لأن الشعر يوجد اللا موجود.

المبحث الثالث: مميزات اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة

المطلب الأول: مفهوم القصيدة المعاصرة

يختلف مفهوم القصيدة من شاعر إلى آخر، وفي هذا الصدد ذهب عز الدين اسماعيل إلى أن طبيعة الشعر مرنة وربط قوانينه بقوانين الطبيعة التي تُعد مبادئ موجهة لحركة الأفراد التي تحدث في حدودها بشكل سهل، تتوافق طبائعهم الخاصة، فهي لا تترك لهم الحرية ولا تعيقهم " فطبيعة الشعر ليست آلية وقوانينه ليست أوامر ولكنها ملاحظات فهي لا تفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه ".[2]

بهذا المفهوم يصير الشعر فنّاً قائما بذاته، لا يمكنه تحديد أسسه وقواعده، أما القصيدة فتنفرد بطبيعتها وخصائصها الذاتية التي تجعلها تختلف عن غيرها من القصائد بدرجة متفاوتة. والسر في ذلك هو تكون بنيتها بشكل خاص مغاير تتشكل بداخلها علاقات بين عناصرها تميزها وتحقق لها التفرد. فكلمة الشعر إذن " تدل على المفهوم العام، على النظرية وكلمة القصيدة خاصة بالبنية الحسية، التي يتمثل فيها هذا الشعر".[3]

[1] عبد الماك مرتاض، قضايا الشعريات، دار القدس العربي، ط1، الجزائر، 2009، ص95

[2] ينظر: عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 293

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص 107

يعد أدونيس من الشعراء الحداثيين حيث يصرح باستحالة الوصول إلى ظوابط صارمة للشعر لأنه يرى أن " الشعر أفق مفتوح يضيف إليه كل شاعر مسافة جديدة، ومصدر لقواعد جديدة وإعادة النظر في المقاييس السابقة ". بهذه النظرة التي وقف عندها، نذهب إلى أن إعادة النظر في المقاييس تُعد ثورة على المألوف، بل على المقاييس الموجودة بذاتها فيصبح كل نص شعري ينبع منه قانون جديد أو يشكل قانونا بذاته. يمثل الموضوع في صلته بالقصيدة عنصرا من عناصرها الأساسية التي تحفل بحركة متجددة. وما يزيده جمالاً ومتعة خرقه للتناول العادي أو تناوله بصيغة نثرية. نزيد من قولنا هذا، بالتأكيد على أن شعرية القصيدة لا تقتصر عند الموضوع، لأن هذا الأخير يُعد رسالة وإنها تصل إلى المرسل إليه مهما يكن شكل القالب الذي أرسلت فيه. إنما بحثنا في جمالية النص الشعري يقف عند كيفية توظيف العناصر، التي تتركب منها القصيدة حسب المقاييس الفنّية في توصيلها هذه الرسالة، لتجعل منها نصاً متميزاً أدبياً. إن الحكم على النصوص بالتفاوت الجمالي يقاس من خلال سياقه الفني. هذه ما جعل " نازك الملائكة "، تشير إلى أن الموضوع لا يمكن أن يكون مقياسا للتمييز بين ما هو شعري وغير شعري. ولا يحمل الأهمية في ذاته، إنما في اختياره وانفعاله به، حتى أصبح عنصرا من العناصر الموجهة للقصيدة " وإنما يصبح الموضوع مهما ويستحق الالتفات في اللحظة التي يقرر الشاعر أن يختاره لقصيدته، فهو إذاك يوجه الهيكل. ويمشي معه ".[1] تؤكد أن اختيار الموضوع والتفاعل معه يولدان في القصيدة دلالة من حيث المعنى، تحولها إلى صور فنّية وأصوات إيقاعية من حيث هيكلها.

تنطلق النظرة الحداثية من حيث أن الشعر يحمل رؤى والقصيدة خلق مغاير وطريقة تعبير حديثة نابعة من طريقة تفكير جديدة في الموضوع. وإن أهمية البحث تكمن في عد القصيدة شكلاً تعبيرياً رؤيوياً. هذا يعني أن الموضوع لا يكون أبدا قصيدة. لا يكتسب قيمة فنّية إلا

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت، 1981، ص235

في انتقاله إلى عنصر من عناصرها أو جزء فيها، لأن الشعر الراهن ليس موضوعاً، إنما رؤية إلى الموضوع من زاوية اكتشاف الدلالات بطرائق معينة تحيل على فتح آفاق جديدة.

لا أحد من النقاد يؤمن بفرضية كون القصيدة موضوعاً، ومجرد شكل، إنما الشكل يتكون من التفاعل الحاصل بين مكونات القصيدة. وهو مثل الموضوع لا يكون هدفاً، إنما يأتي كتحصيل حاصل لتشكل رؤية الشاعر. اختلف الباحثون في مفهوم الشكل وتوظيفه كمصطلح لصيق بالنص الأدبي. فمنهم من يستعمله بمعنى طريقة في الكتابة كالشعر العمودي والشعر الحر...، أو بمعنى الهيكل مثل " نازك الملائكة " في تطرقها لعلاقة الشكل بالمضمون، وتستعمله كذلك للدلالة على الشعر بكونه جنساً أدبياً. لقد ذهبت إلى أنه لا يوجد شكل محدد لموضوع ما. قد يصلح شكل لموضوع ولا يصلح للآخر. واستدلت بالشعر الحر كبناء يصلح لبعض المواضيع لا تفيد المصلحة عينها في شعر الشطرين.[1]

وتشير إلى أن الأسلوب المتخذ للشعر الحر يختلف مع الأسلوب أو الطريقة المتبعة في الشعر العمودي، هذا من حيث ارتباط المضمون بالشكل الشعري– داخل البنية الشعرية – لم تقف عند هذا الحد في حديثها عن الشكل الشعري داخل المنظومة الشعرية، بل تطرقت إلى الشعر من حيث هو جنس أدبي. " فالقصيدة شكل يختلف عن القصة والمسرحية، وهذه الأجناس المختلفة ماهي إلا أنماط شكلية يصوغ الأديب فيها أفكاره ".[2] هذا يعني أن القصيدة شكل من أشكال الصياغة للأفكار بطريقة مخالفة، مقارنة بالأجناس الأخرى. إن النظرة إلى الشعر كرؤيا لا تقبل شكلاً نهائياً ومغلقاً، إنما دفعت النقاد إلى دعوة نقدية، توجه إلى أشكال جديدة فالقصيدة الحداثية أضحت حركة مستمرة تستدعي شكلا آخر يتوافق معها.

إن الشعر إبداع والشكل فيه امتداد للمضمون. والمضمون الجديد يخلق شكله الجديد. فلكل قصيدة شكلها الخاص، وأن القصيدة المغايرة كما يقول أدونيس: " لن تسكن في أي شكل،

[1] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 64

[2] نازك الملائكة، التجزئية في المجتمع العربي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1974، ص 166

بل هي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محددة ".[1] إن قوله هذا نداء إلى تعدية الوزن والإيقاعات الشكلية المحددة، فإنّ الشعر ثورة على الأشكال السابقة وأوزانها المألوفة ويسعى إلى البحث عن أوزان وإيقاعات جديدة تتلاءم مع القصيدة الحديثة وتستجيب لمستلزماتها. لأن الشكل نوع من البناء، قابل للتغير، لا يرسى على الثبات.

جعلتنا إثارتنا لموضوع الشعر وعلاقته بالمضمون والشكل كما رآه المحدثون، ننظر في علاقة بمية القصيدة بعناصرها، فوجدنا أنهم يتفقون على أن الشعر لم يعد صناعة مثلما يُعرفه القدماء إنما خلق وكشف وإبداع، فالقصيدة فيه كائن حي ينمو ويتطور. فهي تشكيل فني يختلف من قصيدة إلى أخرى وعبارة عن بناء ينمو داخلياً وليس أبياتاً مشتتة. وتكون: " من حيث هي عمل فني تشكيلاً لمجموعة من ألفاظ اللغة... لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المتميز".1 فتشكيل القصيدة لا ينبني على أفكار مسبقة، وما ذكر عز الدين اسماعيل من خصوصية هي نتاج تفاعل مكونات القصيدة تقال بأسلوب فنّي جميل. فالرؤية الجديدة التي تفسح المجال أمام التعبير الحر عن الانفعالات، جعلت الشكل الشعري يهجر القالب ويتبنى الشكل الذي يلائم كل قصيدة على حد خلافا للأخرى التي تحمل سمات منفردة تجعلها مختلفة، وتفرض شكلاً فيزيائيا عضويا جديدا يليق بها ولا يليق بقصيدة غيرها. بما أن الشعر الحديث خلق لعالم فنّي والقصيدة فيه تشكيل فنّي ينمو من الداخل إلى غاية تخفيف اكتمالها، وتبني بنفسها توازنها الخاص من خلال عناصرها المتفاعلة فإن تعدد دلالات الشعر الحديث شكلت إشكالاً خطيراً يتمثل في كونه أصبح يتسم بالغموض. لقد علّق على هذه الظاهرة عز الدين اسماعيل ورأى شمولية الغموض على مستوى اللغة الموظفة، ومن ثم تكشف عن غموض الرؤيا كذلك، لأنه ما دامت الرؤيا مغايرة لما هو مألوف وكانت اللغة المستخدمة خاضعة لطبيعة هذه الرؤيا، فإنه من الطبيعي ان يغلف القصيدة إطار من العتمة، يجعل الولوج إلى عالمها شاقاً ".2

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، 1978، ص14 [1]

لا تتمثل غاية الشعر الحداثي في التوصيل بل يكون عالمه الخاص بنفسه والغموض طبيعة وهذه الظاهرة طغت على الشعر العربي الحديث.

المطلب الثاني: مميزات وخصائص اللغة الشعرية

تتمثل خصائص اللغة الشعرية في مجموعة من المميزات، وتنفرد بها وتميزها عن لغة النثر،وتنحصر هذه الخصائص في ما يلي:

أ الاختلاف: من أبرز خصائص اللغة الشعرية التي تتميز بها عن غيرها بحيث يتجلى الاختلاف في رصد العلاقات المتباينة في الخطاب والتنسيق في ما بينها، بحيث يتضمن عن التقليد والرتابة مما يوقعه في الركاكة اللفظية فيقوم الشاعر بتنظيم الألفاظ والتنسيق فيما بينها بطريقة تبعث على الدهشة وهذا راجع إلى الانزياح الدلالي الذي تحمله. وبما تتضمنه من انفعالات ومشاعر تدفع القارئ الى الغوص في أغوارها ذلك أن: " الأدب ينجحُ في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية ".

أي أن اللغة العادية يمكن أن تنقل الفكرة دون أن تنقل جميع العواطف الجياشة للشخص، بالإضافة إلى أن اللغة الشعرية ليست ملكاً للعامة أي أنها تخص فئة معينة من أفراد المجتمع.

ب – المفارقة: هي التخلص من القوالب اللفظية الجاهزة لإنتاج تراكيب جديدة كنوع من الانزياح وهذا ما يكسب اللغة حُلة جديدة بما تحققه من دلالات. وهي أيضا حصيلة " الطاقات اللغوية المتفجرة تنبع من مجاوزة الواقع والابتعاد عن المعجمية بحيث نكون أمام لغة شعرية لها كثافة تحجب النظر عندها ولا تسمحُ باختراقها ".[1]

[1] غندير عدنان، اللغة الشعرية في ديوان أغنيات نضالية " محمد الصالح باويه "، اشراف: السعيد قرفي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة الشهيد حمه لحضر، الوادي، 1437-1438 / 2016-2017، ص 10

ج- الارتباط: تكتسي اللغة طابعاً اجتماعياً فهي أداة التواصل ونقل الأفكار وتعود خصوصيتها في ارتباطها بالشعر، فاللغة – عند الشاعر- تُصبح لغة شعرية عندما تخضع للتجربة، ويتحقق فيها الايحاء والاختلاف والبعد عن التقريرية والتقليد.[1]

فالمعروف عن اللغة أنها أداة يستطيع الإنسان من خلالها ربط الأفكار ونقلها إذ يتفق الدارسون على تعريفها بأنها: " أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ".[2]

أي من خلال الشاعر الذي يعبر عن تجربة شخصية أو حالة نفسية عاشها في واقعه. وذلك عن طريق لغة موحدة متفق عليها في مجتمع معين يهدف من خلالها لنقل تجربته الشعرية.

د- الايحائية: تتمثل وظيفة اللغة في الايحاء، مما يحقق وظيفتها الشعرية، فهي تعبر عن الوجدان، وتسعى الى الكشف عن معان جديدة، وتتحقق الايحائية في الابتعاد عن الدلالات المعجمية ذلك أن لغة الشعر تتميز بالتداعي الوجداني، فاللغة الشعرية تتضمن معارف وجدانية وليست معارف ذهنية وهي بهدف التجليات تفتح آفاقاً واسعة وتستثمرها في صور وجدانية، إذ تمثل دوافع التداعي جانباً مهماً في ارتفاع النبرات الانفعالية وما تنطوي عليه من التوتر والقلق، فالإيحاء ينقل النص من صيغة التقريرية إلى أفق الشاعرية فيتجاوز التواصل المباشر. فينفذ إلى ذات القارئ، ويفتح مجالاً أرحب لاستنطاق الجوانب الخفية للإبداع، والأبعاد الجمالية للنتاج الأدبي، فاللغة في الشعر تتجانس مع مناخ القصيدة ومضمونها وهي إشارية تعتمد على الرمز والإيماء والإيحاء، فهي بهذا تختلف عن لغة النثر التي تتميز بالنمطية والشفافية والوضوح.[3]

---

[1] د أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، مجلة مقاليد، العدد9، ديسمبر2015، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص97

[2] أبو فتح ابن جني، الخصائص، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ب ط، 1913، ص 33

[3] أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، مرجع سابق، ص 97

هـ – الإنحراف: يمثل الانحراف أهم سمات اللغة الشعرية، فاللغة في جملتها تمثل عدولاً أو انتهاكاً لما هو مألوف في اللغة المثالية المحايدة أو ما يطلق عليها رولان بارت " درجة الصفر في الكتابة " والانحراف هو " عدم الاتفاق بين الإشارة والمعنى ".

بمعنى كسر الدلالة الأولية للألفاظ والابتعاد بها عن دلالتها المعجمية بإنشاء علاقات جديدة بين الألفاظ المكونة للنص.[1]

و– النسيج الايقاعي: يمثل النسيج الإيقاعي عنصراً رئيسياً في الشعر، وقد عده القدماء من أهم أركانه، ويتجاوز المظهر الخارجي المتمثل في الوزن والقافية إلى النسيج الإيقاعي الداخلي، حيث تتردد الأصوات والحروف وتتآلف الكلمات فيما بينها، فيشكل الإيقاع صوت الشاعر ويعبر عن أفكاره ووجدانه ومواقفه، فيستدعي ذلك استخدام البحور الطويلة أو القصيرة حسب الحالة النفسية.[2]

ز– خصوصية التركيب: اللغة الشعرية لغة إنزياحية تخرج الألفاظ من معانيها المعجمية، وتبعث فيها دلالات خاصة تمنح الكلام سمة التميز، ويرى عدنان بن ذريل أن اللغة العادية تتحول في الشعر إلى لغة غريبة، ويتضح ذلك من خلال الأدوات الشكلية كالقافية والإيقاع والتراكيب. فيظهر التميز في الخطاب حيث الحذف والذكر والتقديم والتأخير، وغير ذلك من الظواهر الأسلوبية التي تُحقق خصوصية اللغة الشعرية، فيتسمُ التركيب في الشعر بالصّياغة المخصوصة، والايقاع الموسيقي، والانتظام في الألفاظ والتآلف في الأصوات والدّلالات، فيكون بوسع المتلقي إدراك المناحي الجمالية، وتساهم هذه الخصوصية في إضفاء جمالية الشعر، مما تميزه عن لغة الخطاب العادي.[3]

---

[1] ابراهيم عبد المنعم ابراهيم، بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008، ص 32 33

[2] د أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، ص 97

[3] المرجع نفسه، ص 9

ح- التصوير: لا تتحقق الصورة الشعرية إلا من خلال مجموعة من المكونات التي تفتح النص على تعدد القراءات والتأويل. وتكمُن هاته المكونات في الكناية، والاستعارة، التشبيه، والمجاز، وهنا يبرز إبداع الشاعر في توظيف هذه المكونات بحيث تنقُل الصورة المادية أو الوجدانية من طابعها المادي إلى طابعها المحسوس.[1]

ط - الانفعالية: تمتاز لغة الشعر عن اللغة العادية بما تحمله من شحنات عاطفية، فاللغة " في الشعر ليست ألفاظاً لها دلالة ثابتة جامدة ولكنها لغة انفعال مرنة، بل أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائماً بتجدد الانفعالات. فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائماً استخداماً جديداً ". وهذا ما قاومته وضعية اللغة مقاومة كبيرة، وأصبحت اللغة التقليدية بألفاظها وبصُور استخدامها المعهود هي الميدان الذي يستطيع أن يتحرك فيه الشعراء بانفعالاتهم الخاصة ولا يُباح لهم الخروج منه.[2]

كما يؤكد **ريتشاردز** على التفريق بين اللغة العلمية ولغة الشعر، فالجملة يمكن استخدامها بغرض الإحالة التي تسببها بصرف النظر عن صحة تلك الإحالة أو عدم صحتها، وتلك هي لغة العِلم، لكن اللغة يمكن استخدامها أيضاً من أجل الإثارة العاطفية التي تتولد عن الإحالة التي تحدثها، وهذا هو الاستخدام الانفعالي للغة "Emotive ".[3]

ي- الغموض: يعد الغموض من بين أحد الخصائص الشعرية وأحد أبرز سمات الشعرية وقد أولاه نقادنا القدامى اهتماماً كبيراً، انطلاقاً من كون الشعر لمحة دالة، وإن خير الشعر ما

[1] اللغة الشعرية في ديوان أغنيات نضالية " محمد الصالح باويه "، ص 11

[2] ابراهيم عبد المنعم ابراهيم، بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، ص 29

[3] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، عالم المعرفة العدد 232، 1998، ص 141، نقلا عن ابراهيم عبد المنعم ابراهيم، بحوث في الشعرية، ص 30

يُعطيك معناه بعد مطاولة، وأن الشيء إذا نيل بعد الجهد كان أحلى وقعاً على النفس، وقد شبهوه ببُرد الماء على الظمأ.[1]

وهذا ما ذهب إليه **جاكبسُون** حيث يرى أن: " الغموض خاصية داخلية، ولا تستغني عنها كل رسالة ترتكز على ذاتها، وباختصار فإنه ملمح لازم للشعر".[2]

إذ أن الغموض من مقومات العمل الأدبي الناجح، كما أنه يُضفي أهمية على دور القارئ في محاولات الكشف والفهم، أي بمشاركة القارئ بتأويل وتفسير الغموض الذي يحتويه النص، يقول آيزر: " العمل الناجح للأدب.... يجب ألا يكون واضحاً تماماً في الطريقة التي يقدم بها عناصره، وإلا فإنه سيخسر اهتمام القارئ ".[3]

بيد أن الغموض ليس شأناً يتوجه به إلى القارئ فحسب، بل هو أخص خصائص لغة الأدب، والشعر بالتحديد، فاللغة الشعرية ينبغي أن تعامل على أنها غامضة بطبيعتها، ولذلك قد نجد الكاتب نفسه غير ذي معرفة منطقية بأبعاد ما يقول، لأن موضوع التواصل الشعري، نوع من الحدس الغامض والغموض بناء على ذلك ليس نتيجة تفكير لم يجد العبارة الملائمة، ولكنه منهج معتمد، لأنه هو الذي يشكل الشعرية.[4]

---

[1] ابراهيم عبد المنعم ابراهيم، بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، ص 27

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 51

[3] ينظر: د مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1432 2011، ص 61

[4] ينظر: د مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1432 2011، ص 61

الجانب التطبيقي

الفصل الثاني: مميزات اللغة الشعرية في مجموعة لؤلؤة في القلب

المبحث الأول: التركيب الفني في لغة القصيدة

المطلب الأول: خصائص العناوين

المطلب الثاني: طبيعة التراكيب اللغوية في المتون الشعرية

المبحث الثاني: أنماط الصورة وأبعادها الدلالية

المبحث الثالث: إيقاع اللغة الشعرية

المطلب الأول: الإيقاع الداخلي

المطلب الثاني: الإيقاع الخارجي

المبحث الأول: التركيب الفني في لغة القصيدة

المطلب الأول: خصائص العناوين:

إن العنوان بوصفه عتبة يجرى التفاوض عليها لوعي النص والتعرف على تفاصيله، فهو بهذا الوصف يعد جسرًا لتواصل مع النص الكبير، وإذا كان بهذه الميزة فلا شك أنه يحوي خصائص غير التي في النص، وهذه بعض خصائص العناوين الشعرية في ديوان "لؤلؤة في القلب" لفاروق شوشة: قد جمع الديوان عددًا من القصائد تنوّعت عناوينها على نحو مترفد المتن الشعري بدلالاتها.

*يغلب عليها طابع الجملة الاسمية، فبعضها مضاف والبعض الآخر مجرور بحرف جر، وجاء بعض منها جملة فعلية وهو قليل كما في " أنادي عليك"، "سمعت عينيك"

*الثانوية في العناوين: حيث جعل العنوان الرئيسي "لؤلؤة في القلب" (مشكل) إلى عناوين ثانوية، كل منها يعالج قضية أو وجهة نظر أو وصف لواقع،هي جزئيات من القضية الكلية.

* الإثارة والتشويش: فأحيانا نجد بعض عناوين الديوان مثيرة للأشياء، مشوقة لقراءة مضمون النص كما في " لحظة لقاء، كلمات لا تنسى" وأحيانا أخرى نجد بعض العناوين مشوشة للفكر وموقعاً خصبًا لتأويلات القراء، أي أن بعض العناوين تحمل تأويلات في تحديد المراد منها.

* الكلمات مقتطعة من القصيدة تكون مكررة أحيانا بعد كل وحدة موسيقية.

* إن هذه العناوين على غرار عناوين الأدب عمومًا، فقيرة على مستوى الدلالات مما يجعلها عناوين غامضة غير أن هذا الغموض يتلاشى وينقضي فور قراءة الوحدة أو المقطع

* تحمل عناوين الديوان خاصية العناوين الدلالية أي أنها تهدف إلى مضمون العمل الأدبي في كل وحدة شعرية وتوجيه ذهن القارئ إليه بطرق مختلفة حسب وجهة نظر الشاعر

* الرصانة اللغوية والإبداع والتمرد عن المألوف والذات.

* تفيض حبًا ورومانسية وعذوبة في اللغة والكلام كما جاء في عنوان قصيدة" لؤلؤة في القلب"، "أروع من عينيك لا" بحيث أن هذا العناوين جاءت تفيض حبًا ورومانسية وتمثل لوحة فنية تحكي ما توحيه القصيدة التي تحته

* التمرد عن العناوين الشعرية المألوفة كما جاء في قصيدة " أنت " والذي يمثل مصدر فخر لدى الشاعر والذي يفتخر بأن يكتب قصيدته باسم محبوبته، وهذا يمثل التمرد عن المألوف عند الشعراء ويزخر بعصارة فكر وإبداع ورسالة إلى المجتمع بأن يهتم بالمرأة ويجعلها في خطابه المباشر دون خجل أو خوف.

* تميزت بالإبداع كما جاء في قصيدة " أنا "، " أنت"، " واحة عمري" حيث جاءت هذه العناوين تحمل الإبداع والذي تمثل في تجسيد شخص بشخص آخر وهي أقوى ما تعبر عنه الذات فقد جعل نفسه محبوبة ولا شيء أكبر من هذا

* عناوين موزونة تعبر عن دلالة القصائد

* تميزت عناوين الديوان بلوحة فنية أدبية تمثل صورة المجتمع.

المطلب الثاني: طبيعة التراكيب اللغوية في المتون الشعرية

يعد النظام التركيبي للقصيدة ثالث مستوى من المستويات اللغوية للنصوص الأدبية، ومن المؤكد عليه أن لهذا المستوى (التركيبي) أهميته في الكشف عن شعرية الشاعر ومؤثراته الإبداعية وأساليبه الشعرية، أي أن هذا المستوى يكمن في قدرة الشاعر الإبداعية من خلال براعته النسقية في التشكيل والتركيب، بحيث يكون ذلك من خلال نظم الكلمات وترتيبها واستغلال خواصها الصوتية والصرفية في سبيل تنسيقها في تراكيب متجانسة والتي يضفي عليها الشاعر الكثير من مشاعره، ومنه تتحقق جمالية النظم عن طريق التلاحم القائم

بين التركيب المبدع والشعور الخاص أي بيّن الوسيلة الفنية والرؤية الداخلية لدى الشاعر، يعني ذلك أن هذا المستوى يعد ويعتبر الركيزة التي تقوم عليها الدلالة.[1]

وهذا ما أكده وأحالنا إليه عبد القاهر الجرجاني في تعريفه لمسألة النظم والذي أقرّ بأن النظم ماهو إلا مراعاة لقواعد النحو إذْ يقول: "واعلم أنك إذ رجعت نفسك علمت علماً لا يعترضه الشّك، أن لا نظم في الكلام ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبقي بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك، وهذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس".[2]

ويقول أيضاً: " واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيق عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها".[3]

وهذا يعني أن المستوى التركيبي يكشف مدى براعة الشاعر الشعرية وحداقته الفنية في تشكيل النص الشعري المؤثر وكشف مقرياته الجمالية.[4]

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي، محمد العمري، دار توبقال، ص 1178.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ،ص44.

[3] المرجع نفسه، ص 64.

[4] عبد اللطيف محمد حماسة، النحو والدلالة(مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي)، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة،ط1، 1983م، ص 95.

حيث إن الجالية في النص الأدبي ماثلة في نظام التركيب اللغوي للنص:أي في بنية تركيب الجمل والمفردات وبنية الزمان والمكان التي تولد فضاء النص وتخلق للفعل فيه مسافة ينمو فيها وأرضاً يتحقق عليها، فينسج العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقي وتتصادم وتخلق غنى النص وتعدد إمكانيات الدلالة الفنية[1]

وهذا ما ترمي إليه هذه الدراسة من خلال تحليل البنى التركيبية في ديوان "لؤلؤة في القلب" إنطلاقاً من الظواهر النحوية للكشف عن القوانين الداخلية التي تساهم في ضبط الممارسة الكلامية من حيث التسلسل والتناسق بين أجزاء الكلام، كالتحكم في إندراج الكلمة مع الكلمة لتكوين جملة، والجملة مع الجملة لتكوين خطاب، وذلك لكون الجملة تعد المحرك القوي للنص.[2]

وعلى هذا الأساس فإن المستوى التركيبي يدرس الجملة المنظومة أو المكتوبة على المستوى التحليلي أو التركيبي على هذا النوع من الدلالة الوظائف النحوية أو المعانٍ النحوية.[3]

وبهذا فالتركيب يعني به بمفهومه النحوي هو دراسة الجملة من حيث زمانياتها أي من حيث التقديم والتأخير والفصل والوصل وأدوات الربط ونحو ذلك.

وبما أن الجملة هي البؤرة الركيزة في البناء النحوي للنص الأدبي فإننا ركزنا عليها في هذا الفصل لأنه يعد الغاية الأولى لكل نظام نحوي وذلك من جانبه التركيبي، وعلى هذا الأساس وجب علينا دراسة وتحديد طبيعة تركيب الجمل في مجالها النحوي وتحديد علاقة هذه الجمل مع بعضها البعض وفيما تتمثل وظيفتها في بنى النص والفرق بينهما في الاستعمال ولا يفوتنا الإشارة إلى الأساليب التي وردت فيها هذه الجمل دون إهمال الوظائف

[1] يمني العيد، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق، بيروت،ط3، 1985م، ص 127.

[2] محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1994م، ص 147.

[3] حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1998م، ص 178.

التي تؤديها في جمالية النص وأدبيته وتحديد عناصر الانسجام مع باقي العناصر الأخرى المشكلة للبنية العامة للنص.

1 -الأزمنة الواردة في الديوان:

لا يخلو نص شعري من الأزمنة الفعلية وهذا إن دلّ فهو يدل على حركية النص واستمرار وتنقل الأحداث فيه، وهذا ما اتكأ عليه الشاعر في ديوانه " لؤلؤة في القلب" حيث نجده زاوج بين زمني الفعل الماضي والفعل المضارع واللّذين ساهم في بنى النص وترجمة صورة الشاعر وجعلها في قالب محسوس، بحيث عرّف النحويون الفعل على أنه هو الكلمة التي تدل على حدث مقترن بزمن وهو زمن الماضي.[1]

للفعل ثلاثة أنواع وهي: فعل ماضي وفعل مضارع وفعل أمر.

أ- الفعل الماضي: أتفق الدارسون على أن الفعل الماضي هو كل فعل يدل على وقوع عمل في زمن الماضي[2] أي هو لفظ يدل على حدث وقع في زمن مضى مثل: "كتب ربكم على نفسه الرحمة"

ب- الفعل المضارع: وهو ما دلّ على وقوع حدث في زمن التكلم سواء في الحاضر أو المستقبل[3] أي هو لفظ يدل على واقعة أو حدث يجرى في الزمن الحالي والمستقبل خلال زمان المتكلم ويصاغ دائماً بأحرف المضارعة(أنا:أ)،(هـ:ي)،(نحن:ن)،(هي:ت)،

مثل: ﴿ يصلى سعيرا ﴾ [4]،

﴿يمددكم بأموال وبنين﴾[1]

---

[1] أحمد مختار عمر وآخرون، النحو الأساسي، دار ذات السلاسل، الكويت، ط4، 1994م، 1414هـ، ص 175.

[2] أطلع عليه بتاريخ 6 5 2022 بتصرفhttp: www.almaany.com//معجم المعاني الجامع

[3] سلسلة المعارف التعليمية، النحو الميسر، دار المعارف الإسلامية الثقافية، ط1، 2018م، ص 92.

[4]سورة الإنشقاق، الآية 12

ج **الفعل الأمر:** يعرّف الأمر في علم النحو هو أحد أقسام الفعل الثلاثة، والأمر طلب الفعل على وجه التكليف والإلزام بشيء لم يكن حاصلا قبل لا الطلب، ويبنى فعل الأمر على ما يجزم به مضارعه[2] أي: الأمر كل فعل يطلب به حصول شيء في زمن المستقبل نحو: مثل قوله تعالى﴿أقم الصلاة لدلوك الشمس﴾ [3]

[1]سورة نوح، الآية 12

[2] المرجع نفسه، ص 130.

[3]سورة الإسراء الآية 78

الجدول التالي يوضح بعض الأفعال "ماضي، مضارع، أمر"

الفعل الماضي	الفعل المضارع	الفعل الأمر
أقول أحلم خطوت أحمل	تهتز يحويه يعبر تبسمت	لا تقل
أرى أسأل أرتمى أتلقى	يجوس يبقى يسكبان	لا تمضي
عانق أشبع إستقرت ذقتها قرأت نسجت ألمس	يستطيع يغوص تجيئنا تشعل نضع يشرق نبقى	نامي على خفاقي
أمدُّ مضى أعب أفيق	يشرق توقفت أيقنت يؤمن	
أراك أريد أسير أعانق	يرفض يبصر	
أطالع أنادي أطفو ألمس	ينزع يحاول تستتر تحدق	
ألتقى أغفتُ ارتعشت أخلد احتمى انتمى ذاب	تقود يقولون يفعلون يقولو تصدح تحمل	
عشناه صرخت جاوزنا	تغادر تهتز يطلان تلتحم	
قلنا إنتهينا ايقضت سمعت ارتاحت أطل	يجوزان يشيران تلمع يلتصقان يذوبان ينغمسان	
	يدفعني تشدني تعزف	
	يسطع تتوقف	

للأفعال دور مهم في تركيب النص الأدبي وذلك لأنها تساهم بدور كبير في دلالتها وتركيبها ومن خلال الجدول الموضح أعلاه نستنتج أن الأفعال الماضية وردت أقل حجم من الأفعال المضارعة حيث نرى بأن عدد الأفعال الماضية في ديوان لؤلؤة في القلب لفارق

شوشة بلغ عدد بالتقريب نسبة52 % على عكس الأفعال المضارعة التي لا تخلو أغلب سطور القصائد غالبا، حيث كان توظيف الشاعر للأفعال المضارعة المبالغ فيه والذي وصل حدّه بنسبة تقريب 89% أما فيما يخص فعل الامر فقد كان يكون منطفياً، أي كان بنسبة قليلة في النص والتي بلغت بالتقريب 02% بحيث بلغت الأفعال المضارعة ثلاثة أضعاف للأفعال الماضية تقريبا، وهذا إن دل عن شيء فإنما يدل على حركية النص وحيوته وبروز جرعة أمل وتفاؤل في روح الشاعر أملا في حياة جديدة مفعمة بالحب رفقة صديقته التي وصفها بالحياة والقلب والصلاة التي بفقدانها نفقد الحياة بمرْساها من جهة وأنسب إليها صفة الأم والابنة اللاتي وصفهما رسول الله صلى الله عليه وسلم بالمؤنسات الغاليات واللاتي يبدين حبهن الصادق الوفي الذي يتولد بالفطرة بعيدة عن المصلحة من جهة أخرى وشبهها بالوطن الذي يحمل صفة الأمن والأمان والسلم والسلام من جهة أخرى، أملا في حياة جديدة.

2- بنية الجمل وأساليبها:

الجملة هي مجموعة عبارات وألفاظ مركبة فيما بينها تركيباً صحيحا للتعبير عن مجموعة من الأحاسيس والعواطف ولا يكاد أي نص أدبي سواء شعرياً كان أو نثريا يخلو من زمرة الجمل لكونها تعد أساس التركيب في النصوص الأدبية في مجال النحو، كما تعد عنصر الكلام الأساسي إذْ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة ويحول المنتفع مادة فكرة إلى كلام معبر بواسطة الجمل ويتكلم ويتواصل بواسطتها كذلك، حيث اعتبرها بعض العلماء ودارسوا اللسانيات "الصورة الصغرى للكلام المقيد " أي الكلام الذي يخْضع لمتطلبات اللغة ونواميسها[1]

وذلك حسب دلالاتها ومعانيها، فالجملة في اللغة العربية تنقسم إلى قسمين جملة اسمية وجملة فعلية.

[1] الحسيني راشد ابن أحمد ابن هاشل، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، 2004م، ص195

أ) الجملة الفعلية:

فقد عرفَّها النحويون بأنها الجملة المتصدرة بفعل،[1] والتي جميع أركانها(فعل وفاعل "ومفعول به") ويعد الفعل ركنها الأساسي، نحو "سقى الفلاح الحرث" فالفعل الذي قام به الفلاح هو السقي وفاعل الفعل سقى هو الفلاح الذي قام بفعل السقي وذلك الفعل أسقطه على الحرث وهو المفعول به، لأن الفلاح قام بالفعل على الحرث وهو السقي.

كتب أحمد الدرس:

كتب: الفعل.

أحمد:الفاعل (الذي قام بفعل الكتابة).

الدرس: مفعول به (وقع عليه فعل الفاعل).

ومن خلال دراستنا لهذا الديوان (لؤلؤة في القلب) لاحظنا بأن الشاعر اتكأ واستعان بالجمل الفعلية بكثرة في النصوصه وذلك بأماكن متعددة وبأشكال وطرق مختلفة حيث كان هذا الاستعمال للجمل الفعلية مكملا ومنسقا للقصيدة التي تصور وتعكس روح الشاعر المفعمة بالحيوية والتجدد إلى صديقته (حبيبته)، بحيث كان طغيان الجمل الفعلية في الديوان يعكس ملمحاً أسلوبياً مميزاً، ومن أبرز الجمل التي وظفها الشاعر قاروق شوشة في ديوانه (لؤلؤة في القلب) نجد:

قول الشاعر في **القصيدة " أنت"**

يعبر العام

ويأتي العام...

[1] الزين كامل لخويسكى، الجملة الفعلية بسيطة وموسعة، دراسة تطبيقية في شعر المتنبي، مؤسسة الشباب الجامعة للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 1987م،ص11.

نرتاح إلى رؤيا جديدة.

نعبر الكون كطيرين وحيدين على متن القصيدة.

ونرى الأيام والأحكام كنز لا يحد.

يلتقي العامان في لحظة ضوء قدسية.[1]

ويقول في **قصيدة "سمعت عينيك"**:

سمعت عينيك... وما قالتا.

سمعت كل الهمس خلف الجفون.

وارتعشت كافي لمسة.

اودعتها حبي وسرى الدفين.

ايقظت في نفسي دبيب انثى.

أشعلت في قلبي نداء الحنين.[2]

ويقول الشاعر في **قصيدة " أروع من عينيك لا"**

أعود ملء خفاقي بريق مقلتيك

يضيئني...

يهتف بى...

[1] فاروق شوشة، الأعمال الشعرية،ديوان لؤلؤة في القلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008م، مج: 2، ص 245.

[2] المرجع نفسه، ص 315.

يضمني..

يكشف لى سبائك الأعماق.[1]

قصيدة " أغنية الزمان القبيح ":

تحدق عيناه في جثة الأمس، تفترشان مساحة دربٍ

تقود خطاه إلى الهاوية

يؤمن

يرفض

ينزعُ كل غشاوةِ سبحانهِ

ويبصر حجم قزامته، وصكوكَ خياناته، فيصبحُ،

ويختنق الصوت، يخفت إذْ يتلاشى

يحاول أن يستبين الصدى، فيضيع.[2]

ما لحظناه في الأبيات والنصوص الشعرية أنه جاء مكدسًا وحافلا بالجمل الفعلية والتي تتكون خاصة من فعل وفاعل ومفعول به أي (مكتملة الأركان) حيث كان لهذا التوظيف المكثف للجمل الفعلية مرمى وهدفه مفاده ترجمة روح الشاعر الذي كان يصور ذلك الفعل وتلك الحركة المتمثلة في الشجاعة والصمود والأقدام للحبيبة وحب الحياة من جديد وبث زمرة أمل وتفاؤل برفقتها دون تردد وفشل ويأس.

[1] فاروق شوشة، ديوان لؤلؤة في القلب، ص 275 276.

[2] المرجع نفسه، ص 252.

كما أن هيمنة الجملة الفعلية طبعت على النصوص سمة الحركية والتنقل عبر الأزمة وعدم الثبات، لأن الجملة الفعلية ذات الدلالة خصوصية في الخطاب وتظاهر في كون الشعر يدخل فيه عنصر الزمن، وهذا ما أكد مفهوم الجملة الفعلية سابقا والتي مفادها: أن الجملة الفعلية هي الجملة التي يتصدرها فعل محتل موقع المسند لتأخذ دلالتها على الزمن والتجدد ووقوف الفعل على الدلالة الزمنية يحمل أو يتبنى معنى الجملة الفعلية والتجدد والتغير.[1]

وهذا ما ذهب إليه فاندريس عندما عرَّف الجملة الفعلية بأنها: ما يعبّر عن حدث مرتبط بزمن معين مسند إلى فاعل والموجه نحو شيء ما.[2]

وهي التي يكون فيها المسند لأن الدلالة عن التجدد تستمد من الأفعال وحدها.[3]

ومن هذا المنطلق يعد للزمن دور رئيسي في تشكيل التراكيب الفعلية وهذا ما حققه الشاعر فاروق شوشة في حركية وتنقل أحداث نصوصه وترجمته ما كان في صيرورته.

بحيث عنيت الجمل الفعلية بحضور مميز داخل المحور التركيبي للنصوص الشعرية مما يدل على استمرار الأحداث الحركية المتجددة الممزوجة بخياله المتأمل وكشف عن مشاعره التي كانت تنطوي بداخله، وعلى هذا الأساس أكسب الشاعر قصائده عدة وظائف داخل النسق الشعرى منها الوظيفية النحوية التي تحمل معنى وإضافة إلى التصوير الحركي للأحداث.

[1] فؤاد بوعلي، الاسس المعرفية والمنهجية للخطاب النحوي العربي،عالم الكتب الحديث،الأردن، دط،2004م،ص516

[2] المرجع نفسه، ص517

[3] بيروت، ط2، 1986م، ص 41، دار الرائد العربي، نقد وتوجيه مهدي المخزومي، في النحو العربي

ب) الجملة الاسمية:

بعد دراستنا للجملة الفعلية سنقوم بدراسة الجملة الاسمية والتي تستخدم في التراث النحوي للإشارة إلى أنواع متعددة إلى الجملة العربية تجتمع في أنه يتصدرها الاسم مع وقوعه ركن إسنادياً فيها.[1]

وهذا ما أثبته النحاة لمفهوم الجملة الاسمية التي صدْرها اسم صريح أو مؤول أو اسم فعل أو حرف غير مكفوف مشبه بالفعل التام أو الناقص.[2]

فالجمة الاسمية إذا هي الجملة التي يتقدم فيها العنصر الاسمي ويتكون تركيبها الأساسي من جزأين أساسين هما المبتدأ والخبر أو المسند إليه والمسند.[3]

فالمبتدأ هو المتحدث عنه في الجملة الاسمية حيث يقع في أول الجملة لفظاً ويعرف المبتدأ أيضاً ب: "المحكوم عليه أو المخبر عنه أو المسند إليه " فالمبتدأ هو الذي يعطي الجملة صفة اسمية أما الخبر عند النحاة فهو ذلك الجزء الذي تحدث به مع المبتدأ الفائدة المتحصلة بالإسناد، يشترط أن لا يكون المبتدأ وَصْفاً مشتقا مكتفيا بمرفوعه ولا يكون الخبر إلا مسند. [4]

وفي خلاصة ما ذكرناه نستفيد بأن الجملة الاسمية بعيدة عن الزمن ولا تشمل معناه، فهي جملة تصف المسند إليه والمسند ولا تشير إلى حدث أو زمن.

إن حضور الجملة الفعلية في الديوان لا ينفي وجود وهيمنة الجملة الاسمية من جهة أخرى، وتنوعها ودورها في الخطاب الشعري لفاروق شوشة، حيث عند دراستنا واستجوابنا

---

[1] علي أبو كارم، الجملة الاسمية، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2007م، ص21.

[2] فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي، سوريا،ط5، 1986م، ص 19.

[3] محمد خليفاتو، الجملة العربية دراسة وصفية تحليلية، قسم البحوث الوصفية، ص 30

[4] علي أبو كارم، الجملة الاسمية، ص37.

للديوان وجدنا أن الجملة الاسمية واردة بكثرة كذلك حاملة دلالات أسلوبية تستحق النظر ومن الأمثلة التي طغت عليها الجمل الاسمية.

قصيدة "واحة عمري":

شفاتي وعيناي نداء.

يا أعذب لحنٍ وغناء.

عيناي إليك بأغنية.

ويداي ترانيم دعاء.

وخطاي كأنما عبرت.

من فرط حنين وحياء.

وجهك يا أخلد أطيافي.

واسمك يا أحلى الأسماء.

أنا بين يديك فهل أحلى.

أو أشهى حلمًا وعطاء.[1]

وكذلك قوله في القصيدة:

وأنت لحنا نشوةٍ وافتتان

إيقاع حب غامر يسكبا

تبسمتُ في الليل لى نجمتان

[1] فاروق شوشة، ديوان لؤلؤة في القلب.ص313 314

عيناك... فيض السحر.. فيضُ الحنان

عيناك... من تبُرهما أم من جمان

لؤلؤة في القلب؟.. بل حبتان

وقطرتا ضوء؟.. أجل قطرتان

وضيئتانٍ كالسنا..نقيتان.[1]

ويقول كذلك في **قصيدة أغنية الزمان:**

شعاع بعيد يغير إنتهاء.

وصمت عميق المدى...لايبوح.

وحزن كآخر جرح قديم.

و سمت تجلله كبرياء.

أ أنت.

كنفسي التي لا تقر.

كأفقي الذي لا يبان.

كيومي الذي يترنح يهوي، تغوص مناكبه في الشقوق.

وجه الحيان المكشر عن كل أنيابه،وجه كل الذين.

يقولون لا يفعلون، ويا ليتهم لم يقولوا...ونبقى معًا.

[1] فاروق شوشة، ديوان لؤلؤة في القلب، ص261

القصيدة بين عينيك موعدي يقول:

عيناي تقول، يدي تحدق والأشواق.

فيض يغمرني،يغرقني في لفح عناق.

وحريق يأكل أيامي، يشعل نيران الاحداق.

أملا يتجدد موصلا... معسول الشراب والمذاق.

يتظاهى لنا من خلال هذه النماذج أن النصوص الشعرية لهذا الديوان حافل بالجمل الاسمية إنطلاقاً من عناوينهما وكان لنا إرتكاز الشاعر على الجمل الاسمية من أجل أن يصف صورته الواقعية وينقلها للمتلقي، فكأن الشاعر يصف أو ينقل وقائع ثابته ومظاهر عيانية كما تنقل الصور بطريقة جامدة لا توحي بحركية، فالجمل الاسمية تمتاز بخاصية الثبات وعدم التجدد والاستمرار لأنها تقترن بعنصر الزمن أو الحدث، وهذا ما لحظناه خلال هيمنة الجملة الاسمية على باقي التراكيب، مما أضفى على الخطاب جوًا من السكون والثبات عند الظاهرة الموصوفة، بحيث على الخصائص المميزة وإثباتها لظاهرة الموصوفة من حب وعشق ووفاء... الخ

كما تحمل بعداً جماليا يتمثل في الوقفات التي تتخلل أبيات القصيدة والذي يتمثل في إصرار الشاعر وثباته في حب حبيبته والتي ربط حياته بها والتي بفقدانها يفقد نفسه، وهذا إن دلّ فهو يدل على صدق الشاعر في حبه وقوة وبراعة وصف ما يحس به محاولاً أن يشارك القارئ ما يجول به خاطره.

من خلال ما سبق ذكره يتضح أن الشاعر "فاروق شوشة" قد وظف الجمل الفعلية والاسمية بما يناسب نفسيته الثائرة والتي يتبعها القلق لحالة ومصير حبه وغرامه المظلم والمضئ في الوقت نفسه كون الشاعر يعبر عن عواطف وأحاسيس تتنوع بين الثبات والحركة وتوقف

وتجدد فحالة الشاعر متقلبة بين فقدان الحبيبة وعدم التقائه معها وبين الامل والانتصار لجمعهما معًا، وهذا ما فرض عليه الاكثار من التراكيب الفعلية تارة حينما يريد تتبع الحدث واستمراره ليخلق فراغاً لمشاركة القارئ ما يشعر به، والإكثار من التراكيب الاسمية أخرى عندما يريد وصف ما يحس به والذي يضفي علي شيئاً من السكون والثبات، وهنا يثبت الشاعر"فاروق شوشة":الحدث ويجعله عديم الحركية والتجدد، كما حاول الشاعر أن يثبت نوع من التفاؤل والأمل ليجدد طاقته ويمدها حيوية ونشاطاً وذلك للتغلب عن مخاوفه، ولعل طبيعة التصوير في الشعر يرجع إلى الجملة الفعلية أكثر من غيرها، ولعل مردّ هذا يرجع إلى الحركة التي تفهم من خلال الحدث في الفعل وتنوع حركة هذا الحدث في الزمن على اختلافه وكلا من الحدث وزمن يؤديهما الفعل بصيغته ومادته ومقيداته الأخرى والأدوات الداخلية عليه، وأما الجملة الاسمية فإنها تنزع غالبا إلى التقرير والثبات[1]

مما لا ريب فيه أن بناء الجملة في اللغة العربية يخضع لنظام تركيب المتعارف عليه في التركيب اللغوي في الجملة الفعل (فعل+فاعل+مفعول به) وفي الجملة الاسمية(مبتدأ + خبر) لكن اللغة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها بحيث ترك النحو رتباً تحفظ بنسبة لهذه الأجزاء والعدول على هذه الرتب يمثل نوعاً من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية.[2]

ويعني هذا أن الشاعر يخرج بتركيباته المألوفة إلى أنساق وتراكيب غير معهودة وهذا ما يحيلنا إلى مفهوم الإنزياح الذي أصبح شغل الشاعر، فالإنزياح هو "انحراف الكلام عن نسقه المألوف وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ويمكن بواسطته التعرف عن الأسلوب الأدبي بل يمكن إعتبار الإنزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته"[3]

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة، 2003م، ص 355.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية، ط1، 1994م، ص 329 بتصرف.

[3] أحمد ويس، الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2001م، ص 5.

ومن هذا التعريف نستنتج بأن الإنزياح هو الخروج عن كل ما هو مألوف في الألفاظ التركيبية واللغوية المتداولة أو ما آلافنا إتيانه، ومحاولة خلق نسق وقوانين تكاد تكون جديدة ومغايرة، بحيث يجسد الإنزياح قدرة وحرفية المبدع في استخدام اللغة وتفجير طاقتها وتوسيع دلالتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن متداولة الاستعمال وباختصار فالإنزياح هو استعمال المبدع لتراكيب يخرج بها عن كل ما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع[1]

فالشعر في ديوان "لؤلؤة في القلب " لفاروق شوشة جاء طافحاً بالعديد من الإنزياحات التركيبية والتي من بينها: التقديم وتأخير والحذف

3 التقديم والتأخير:

تعد ظاهرة التقديم والتأخير ظاهرة الخروج عن القاعدة اللغوية النحوية والتي تتم عن تزاوج اللغة بالفكر، أي توافق حركة الحركة بحركة الصياغة، حيث عدّت هذه الظاهرة من المباحث المهمة التي حظيت بعناية من قبل النحاة واللغويين والبلاغيين القدامى، فالتقديم والتأخير مصطلحان متناقضان بحيث يعني الأول وضع الشيء أمام غيره وقد كان خلفه، في حين يعني الثاني بوضع الشيء خلف غيره والذي في الأصل كان أمامه،وهذا المعنى ينتقل بدوره إلى الدلالة الاصطلاحية، إذْ إعتاد العرب "تقديم ما حقه التأخير لفضل الدلالة وتأخير ماحقه التقديم للغرض ذاته وذلك يجعل اللفظ في رتبته قبل رتبته الأصلية أو بعدها لعارض اختصاص أو أهمية أو ضرورة [2]

[1] نور السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث) تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة،الجزائر، دط، 1998م، ج1،ص 191.

[2] مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا، الإسكندرية،دط، 2005م، ص15.

فقد يعمد الأديب إلى هذا الأسلوب فيرتب الألفاظ عن غير ما يقتضيه ترتيبها ووجودها الذهني المنسق وهذا كله له غاية وهدف في نفس الشاعر من طبيعة التجربة الشعورية والمعنى المراد نقله شريط أن لا يخلّو هذا المعنى [1]

وبهذا يحق للمبدع أن يقدم ويؤخر كما يشاء حسب ما يقتضيه المقام لكن دون فساد المعنى والإخلال فيه وهذا ما وقف عند الخليل بن أحمد الفراهيدي عندما أدرك فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر وجعل تصرف الشعراء في اللغة مرتبطاً بحاجة المعنى إذْ يقول: " عندما أدرك فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر وجعل تصرف الشعراء في اللغة مرتبطاً بحاجة المعني " ويدعم ذلك بقوله الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج لهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل.[2]

فالمبدع يتجاوز الثبات إلى المتحول ليحرك الفأرة اللغوية على حسب ما يشاء ومن ثمّ يحدث تأثير في المتلقي ويتمثل في التقديم والتأخير في بناء الجملة بغْية إنتاج عملية إبداعية وبناء تراكيب جديدة ولهذا كان مطية العديد من الشعراء وذلك لكسر الرتابة اللغوية الموجودة لأن نظام اللغة العربية ليس صارماً بل بإمكانه أن يتغير من مكان لآخر، ومن البلاغيين الذين أدركوا وقدّسوا قيمة التقديم والتأخير نجد "عبد القاهر الجرجاني" والذي أسهب في الحديث عنه قائلاً: هو باب كثير الفوائد جم المحاسن،واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفظى بذلك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف

[1] محد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت، دط، دت، ص114 115

[2] عصام عبد المنصف، ابو زيد، فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر عند محمود حسن إسماعيل، (دراسة نصية للتوابع)، دار غريب، القاهرة، ط1، 2009م، ص 23.

لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبباً أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحوّل اللفظ من مكان إلى مكان"[1]

فالتقديم والتأخير يعد من السمات البلاغية الأسلوبية بحيث يعد له قيمة في التراكيب النحوية ومن ثمّ البلاغية فهو الذي يحمل الكلام ويحبسه في نفس الملتقي وفيه تظهر فصاحة المبدع وبلاغته بحيث عرّف الزركشي التقديم والتأخير بأنه "هو أحد أساليب البلاغة، فإنهم أتوْ به دلالة على تمكنهم في الفصاحة وملكتهم في الكلام وإنقياده لهم وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق"[2]

ومن هنا نستوجب للتقديم والتأخير عدة مزايا أبرزها:

يزيد الكلام بلاغة وفصاحة مما يجعل التعبير أحلى وأجمل وأطرب لأذن السامع، وقد تنوعت صور التقديم والتأخير في ديوان " لؤلؤة في القلب" لفاروق شوشة أهمها:

1 تقديم الجار والمجرور:

وَرَدَ تقديم الجدار والمجرور في النصوص الشعرية للديوان في عدة أشكال من بينها:

11 تقديم الجار والمجرور على الفعل:

من جديد ندق باب هوانا.

نرى بأن تقديم الجار والمجرور" من جديد " على الفعل والفاعل والمفعول به "ندق باب هوانا " وأصل التركيب أن يكون على النسق التالي:

ندق باب هوانا من جديد.

ونفس الشيء نجده في قوله في القصيدة "بين عينيك موعدي"

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت دط، دت، ص 83.

[2] ط1، 1980م، ص 168. بلاغية الفصاحة البلاغة المعاني وكالة المطبوعات،الكويت، أحمد مطلوب، أساليب

من قديم الدهر كانت نبضة مثل اهتزاز البرق، والتي أصلها " كانت نبضة مثل اهتزاز البرق من قديم الدهر"

والشيء نفسه نجده في القصيدة " الرغبة المعتقدة " عند ما قال:

كأنني من ألف عام جئت بابك الوصيد بحيث نرى بأن الفعل "جئت" سبق أو تقديم عليه الجار والمجرور (من ألف عام) والتي يرجع تركيبها الصحيح كتالي

كأنني جئت بابك الوصيد من ألف عام وقوله: في قصيدة حبنا:

جار والمجرور على صدورنا إنحنى

فالجار والمجرور كان سابقاً للفعل (انحنى)

و الغرض من التقديم الجار والمجرور في هذه الأمثلة يرجع لكونه أولى في مراد الكلام من غيره فلو تركب الشاعر التركيب المتعارف عليه في تكوين وتركيب الجملة ما كان المعنى أبلغ وأفصح.

21 تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

مثل قول الشاعر في قصيدة " بين عينيك موعدي "

واستقرت في يدي لحظة صدق في يدي

حيث نجد بأن الشاعر قدم الجار والمجرور(في يدي) على المفعول به (لحظة صدق) بحيث يرجع أصل الجملة

ويقول أيضا في القصيدة " يارا"

أكلما خطوت كان في اتجاهك المسير

بحيث نرى أن الذي تقدم فيه الجار والمجرور هو "في اتجاهك" على المفعول به "المسير" والأصل في تركيب يرجع:

وكذلك قوله في قصيدة "ضاع الزحام"

فتلمحين في الهضاب هذه السنين

تقدم الجار والمجرور" في الضباب " على المفعول به "وهذه السنين" بحيث يرجع تركيب الجملة في الأصل

فتلمحين هذه السنين في الضباب.

تقديم الاسم على الفعل:2

نجد بأن الديوان متوفر فيه جملْ سبق فيها الاسم على الفعل ومن مثال ذلك قوله في القصيدة " هل تذكرين "

بأعماق عينيك أبصرت حبي.

فهنا نجد بأن الاسم (عينيك) تقدم على الفعل أبصرت، وفي القصيدة سمعت عينيك يقول أيضا:

عيناك... لم أشهد سوى مرفأ.

فتصدرت الجملة مفردة اسمية فيما كان الفعل " أشهد " متأخر، عليه ويقول الشاعر فاروق الشوشة في القصيدة واحة عمري:

والشوق الغامر يجر فني

تقدم الاسم (الشوق) في الجملة عن الفعل (يجرفني) ومن خلال هذه الأمثلة نرى بأناً تقدم الاسم على الفعل كان يملك غرضاً شعرياً لدى الشاعر والمتمثل في شعرية النص يحشد الثبات والمتحول

تقديم الخبر عن المبتدأ:3

حيث يعد من الصور اللافته في النص الشعر ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة " موعد مع النجوم " إذ يقول:

وتمطر السماء.

وهنا نرى بأن الشاعر قدم الخبر(تمطر) عن المبتدأ أو المخبر عنه (السماء) والأصل التركيبي للجمل تكمن في السماء تمطر، حيث يرجع هذا التقديم في التركيب إلى كون الشاعر يصور ويتأمل في غدٍ أفضل لأنه ليس على يقين أنها ستمطر حقا لذلك قدم الخير عن المبتدأ ليضع الجملة محض الاستفهام والذي يتخلله طابع تفاءلي بعيد عن تراجيديا.

ونفس الشيء نجد في قوله:

أنادي عليك، الذي سبق فيه، خبر الاعلان عن المنادة قبل اسم المنادى وهي (عليك) والتي ترجع للحبيبة، حيث يرجع أصل الجملة التركيبي إلى:

" عليك أنادي "

ومن خلال هذه النماذج قدم الشاعر كمًّا لا بأس به في حالات التقديم والتأخير والتي كانت متمركزة في تقديم الخبر عن المبتدأ، والجار والمجرور على الفعل والمفعول به والاسم على الفعل وغيرها من التقديمات التي لم يتسنى لنا دراستنها...) حيث قدم الشاعر زاداً لا يستهان به من هذه الإنزياحات التركيبية، لأن التقديم والتأخير من أكثر مباحث أو محاور

التركيب تحقيقا للإنحراف أو الإنزياح، ويكتسب هذا المبحث أهمية خاصة من حقيقة أنه يخضع في كل لغة للطابع الخاص بها، فيما يتعلق بترتيب الأجزاء داخل الجملة فيها، هو تكنيك لغوي مرتبط بالشعر إذا يعد طرازا أسلوبيا يمكن تتبعه وفي نتاج كل شعر على حدى مما يعد خصيصة أساسية في بنية عالمه الشعرى[1]

ومنه فالتقديم والتأخير يحقق غرضا نفسيا ودلاليا ويقوم بوظيفة جمالية بإعتباره مامحًا أسلوبيا خاصًا، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة في البنى التركيبي للجملة(المسند والمسند إليه) ليعطيها انسجاما وتسلسلا ليخرجها من الرتابة ليضعها في سياق أو نسق جديد، ومن ثمَّ تكشف شعرية التقديم والتأخير من العناية المحكمة بفن التشكيل الشعري، والذي به يستعذب مذاق النصوص، ولهذا اعتبرت قضية التقديم والتأخير قضية أسلوبية توحي بذكاء الشاعر المبدع في تغيير مواقع الكلمات وإخراجها في سلسلة من العلاقات المبتكرة بقصد انعاش مكونها الدلالي، كما تحيل المتلقي إلى تنشيط حسه الجمالي في إدراك الصورة المتغيرة واستيعاب فارق التغيير [2]

وبهذا فالتقديم والتأخير من السمات الاسلوبية التي تحقق للنص شعريته وأدبيته وفي هذا الصدد يقول ابن المدبر: "وأدر الألفاظ في أماكنها، واعرضها على معانيها وقلبها على جميع وجوهها، حتى تقع موقعها، ولا تجعلها قلقة نافرة، فمتى صارت كذلك هجنت الموضع الذي أردت تحسينه، وأفسدت المكان الذي أردت إصلاحه، وأعلم أن الألفاظ في غير أماكنها والقصد بها إلى غير مظاتها كتر قيع الثوب الذي إذا لم تتشابه رقاعه ولم تتقارب أجزاؤه،خرج عن حد الجدة وتغير حسنه "[3]

[1]مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص113.

[2]خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)،مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن،ط1، 2001م،ص 39.

[3]ابراهيم ابن المدير، الرسالة العذراء، تح: زكي مبارك، دار الكتب المصرية،ط2، 1931م، ص 29 30.

فبراعة الشاعر في استخراج نسيجه الشعري تتحقق من خلال النظام اللغوي الذي يحتمل عدة إمكانيات مختلفة في بناء الجمل وهذه الاحتمالات هي التي تحقق الوظيفة الشعرية.

4- الحذف:

يعد أسلوب الحذف ظاهرة لغوية مميزة في اللغة العربية بحيث شهدت هذه الظاهرة إقبالاً كبيرًا من قبل علماء اللغة قدمائهم ومحدثيهم، بحيث شغل حيزًا كبيرًا في طيات كتبهم وهذا نظرًا لأهميته الجمالية والأسلوبية، فنجد عبد القاهر الجرجاني يقول فيه "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن وهذه جملة قد تنكرها حتى تخير وتدفعها حتى تنظر"[1]

وهنا نرى بأن عبد القاهر الجرجاني قد اعتنى بمصطلح الحذف وأعلى من شأنه وفخّم وأمره، فمجمل حديثه أنه رأى أن مآخذه يشبه السحر ويبهر الفكر، وبهذا يعد الحذف واحدًا من أهم مصطلحات البلاغة والنحو، فالحذف هو ظاهرة أسلوبية وشفرة من شفراتها التي يعتمد المرسل من إرسالها لإستشارة المتلقي فهو بمثابة منبه يتطلب الإستجابة بفك هذه الشفرة وملء الفراغات الرسالة ويتضح الهدف الذي تصبو إليه والتي تكون صورة كحذف حرف أو حذف اسم أو حذف فعل...[2]

وما يبرهن هذا القول هو ابن جني الذي كان له باعْ في دراسة الحذف وقد خصص بابًا في الخصائص سمّاه "باب في الشجاعة العربية " تناول فيه بالدراسة والتحليل حذف الاسم ثم الفعل وأنهاه بحذف الحرف إذْ يقول: " قد حذف العرب الجملة والمفرد والحرف

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص112

[2] مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص112 113.

والحركة وليس شيء من ذلك إلا دليل عليه وإلا كان فيه ضرب ما تكليف علم الغيب في معرفته" [1]

وللحذف عند دارسي اللغة عدّة أسماء تنوب عنه منها: "الاستغناء، الإيجاز، الإضمار..." حيث ارتبطت ظاهرة الحذف في اللغة العربية إرتباطًا وثيق بظاهرة التقدير، فلا يذكر الحذف إلا وقد أتبعه تقدير ذلك المحذوف ليتم بناء الكلام وذلك كون الحذف يعد عارضًا يعرض في الكلام لأن الأصل في الكلام، الذكر ولا يحذف من شيء إلا بدليل.[2]

ومن خلال هذا لا يكون حذف دون ذكر مقام يقوم به، وهذا ما يدل على أن الحذف يقتضي قرائن تحيل إليه فإن أنت قدرت ذلك المحذوف وأبرزته صار الكلام إلى غثّ سفساف ونازل ركيك لا صلة بينه وبين ما كان عليه أولا.[3]

فاللغة العربية تلجأ إلى التفنن في أساليب التعبير وهي تراعي أحوال الكلام، واللغة تعني بمطابقة المقال لمقتضى الحال، لذلك فهي تميل أحيانًا إلى حذف شيء من الكلام وهذا ما فعله الشاعر الأديب "فاروق شوشة" في ديوانه " لؤلؤة في القلب" فقد لجأ إلى أسلوب الحذف للتعبير عمّا يجول في خاطره وهذا إن دلّ فهو يدل على حاجة في نفس الشاعر أرادها.

ومن أبرز النماذج الشعرية التي تجلّت فيها ظاهرة الحذف في ديوان لؤلؤة في القلب لفاروق شوشة

- لؤلؤة في القلب

[1] ابن جني، ابو عبد الفتاح، الخصائص، تح:محمد علي النجار، دار الكتب المصرية،دط، دت، ج2، ص 360.

[2] مجدي إبراهيم، محمد إبراهيم، علم الصرف بين النظرية والتطبيق، دار الكتب، دبي، ط1، 2007م، ص345

[3] أحمد مصطفى المراعي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1993م، ص 89

بحيث تمثل المحذوف في هذا المثال في المسند إليه والذي تقديره "عيناك" فتردّى بأن الشاعر قرّب المعنى الذي يريد إيصاله بالحذف، مما جعله أكثر واقعًا وأقرب تأثيرًا على النفس، ولو افترضنا عدم وجود أسلوب الحذف في هاته الجملة فيصبح"عيناك لؤلؤة في القلب "فالذكر في بعض الأحيان ينقص من بلاغة الكلام ومن ثم المعنى، فمن أغراض حذف المسند إليه وبالضبط في هذا المثال " ظهوره بدلالة القرائن عليه" فذكره يعد حينئذ عبثًا في الظواهر.[1]

وفي نفس الغرض والذي تقديره: ظهوره بدلالة القرائن عليه نجد:

وصمت عميق المدى

بحيث تمثل المحذوف في هذا المثال في المسند إليه كذلك والذي تقديره الضمير" أنت"ونجد أيضًا:

1 شعاع بعيد بغير إنتهاء

2 وحزن كآثار جروح

كلها أمثلة تمّ فيها حذف المسند إليه، والذي تمثل في حذف الضمير"أنت" ويحمل دلالة ظهوره بدلالة القرائن عليه

وفي نفس السياق للحذف الذي تقديره "أنت" والذي حمل دلالة أو صفة "معلوما حقيقية أو إدّعاء" كما جاء في قوله:

وديعتى.

بحيث تبدى الحذف في هذا المثال في المسند إليه والذي تمثل محذوفه في الضمير " أنت" والذي يحمل معينًا معلوما حقيقة أو ادعاء، ونجد أيضا قوله:

[1] أحمد مصطفى المراعي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع،ص90

1 رجيم رجيم.

2 وزادي الكبير.

ونجده يقول في مثال آخر:

1 اجلْ قطرتان.

2 بلْ حبّتان.

وقع الحذف في هاتين العبارتين في حذف المسند إليه والذي تمثل محذوفه "هما" بحيث يكون أصل الجملة: اجلْ هما قطرتان

وزادي هما الكبير

بحيث كان حذف الشاعر هنا غير مخل بتركيب النص أي أن القارئ لا ينتبه لوجود حذف إلا بصعوبة وكان ذلك ذا دلالة معلوما حقيقيًا أو ادعاء أيضا.

ومن الأمثلة التي وقع فيها أسلوب الحذف نجد:

" عيناك فيض السحر فيض الحنان": المحذوف إذًا في هذا المثال هو المسند إليه والذي تقديره "هذه" بحيث أصل الجملة هذه عيناك.

كذلك عيناك فيض الحنان فالمحذوف هنا عيناك في نهاية الشطر الأول والسبب أنها ذكرت في الجملة التي قبلها.

ومن هنا ربما أراد الشاعر الاختصار والايجاز وتفادي التكرار لوجود قرينة مقالية أو سياقية صريحة مذكورة سابقً، بحيث أراد الشاعرا من هذا الحذف الاحتراز عن غيث التكرار.

- ومن الأمثلة التي وقع فيها أسلوب الحذف لهذا الديوان نجد أيضا:

1 يؤمن

2 يرفض

فالحذف الذي عمده الشاعر هنا حذف المفعول به والذي تقديره في المثال الأول " بالنصر" أما في الوجه الآخر وقع المحذوف بتقدير " الاستسلام" بحيث تمثلت دلالته في هذه الأمثلة بضيق الصدر عن إطالة الكلام أي تشعب الشاعر عن الإطالة في الكلام مما أحرزه لتوظيف هذا الحذف.

كما جاء الحذف في الفعل مع فاعله وذلك في قوله

أروع من من عيناك لا

وقع حذف في هذا المثال والمتمثل في حذف الفعل مع فاعله وهذا إن دلّ فهو يدل على ضيق الصدر عن الإطالة في الكلام

كما جاء الحذف في صورة مسند " خبر" وذلك في قوله:

1 لا مناص

2 الشكاية المتهرئة

والذي كان يحمل دلالة ظهور بدلائل القرائن في المثال الأول ودلالة الإحتراز عن تكرار في المثال الثاني.

ولعل هذا الأسلوب الحذف يركن إليه الشاعر من أجل إبراز موقف لايريد أن يعبر عنه صراحة، وهو أمر مقصود ليحفز المتلقي للمشاركة بإجتهادات خاصة، مما يعطي المتلقي فرصة التحرك في كل سطر فيصبح مشاركا للنص فيقرأ فيه مالم يقرأ، أو يقول مالم يكن يكننا قوله فهو بهذا يعمد استشارة المتلقي وإيقاظ خصنه مما يحدث تفاعلا بين المرسل

والمتلقي، قوامه الإرسال الناقص من قبل المرسل وتكملة هذا الناقص من قبل المتلقي،[1] بحث بعد هذا الأسلوب من القضايا الهامة التي عالجتها الدراسات يوصفها انحرافا عن مستوى التعبيري العادي وخروجا عن النمط وخرق للسنن اللغوية ولهذا فالحذف يعد من الظواهر اللغوية الشائعة داخل البحث النحوي، والذي يعمل في كل مستوياته اللغة الإفرادية والتركيبية ويؤطرها جميعا هدف أساسي قوامه التخفيف عن المتكلم والمتلقي فتارة بحرف وتارة بكلمة بأسرها وتارة بالجملة كلها، ولهذا اشتملت عملية الحذف جوانب صوتية وصرفية وتركيبية [2] – وشرطه في اللغة " لا يتم إلا إذا كان الباقي في بناء الجملة بعد الحذف مغنيا في الدلالة كافيا في أداء المعنى[3] " فالحذف عامة غرضه الإختصار، كما أنه يزيد في الكلام بلاغة ووضوح، كما أنه يغنينا عن التكرار والاطلالة فيه وهذا ما أعطى للحذف أهمية بالغة في اللغة العربية.

ما السمتان البارزتان الطاغيتان في ديوان فاروق شوشة فموقفه الحياتي فرض عليه هذا، للتعبير– وعند التحقيق في ديوان لؤلؤة في القلب للشاعر فاروق شوشة نجد إمكانيات تعبيرية إنزياحية هائلة من تقديم وتأخير، وحذف وذكر وفصل ووصل وتعريف وتنكير.... لكن إقتصرنا الدراسة على ظاهرتين أسلوبيتين ألا وهما التقديم والتأخير والحذف والذكر وذلك لأنه عما بداخله وعن الأحداث المحيطة به.

– نستخلص في ختام هذا الفصل أن المستوى النحوي التركيبي يعد من الأمور المهمة في استخراج المعاني المختلفة من الجمل والنصوص، فإتصال النحو بالنص الشعري يكشف لنا عن كثير من المعاني والدلالات التي تقيض في النص وكذلك عما يزخر به النحو العربي من إمكانات تعبيرية هائلة تتيح للشاعر التصرف في الأساليب، وتحده بالتراكيب المختلفة التي مدخلا ضروريا لدراسة النص والوقوف على أسراره والتي تتسق مع غاية الشاعر وتتفق

[1] مختار عطية – التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية – ص 113

[2] فؤاد بوعلي، (الأسس المعرفية والمنهجية للخطاب)، النحو العربي،عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2004م ص548

[3] حمد الأخضر الصبيحي، مدخل الى علم النص ومجالات تطابيقه، الدار العربية، الجزائر، ط1، 2008م–، ص2

مع رؤية الفنية ومن هنا تتصل دراسة التركيب بالتحليل الأسلوبي في اللغة الشعرية إتصالا يسمح للكلمات بإكتساب دلالات وإيماءات داخل النسق اللغوي [1]فمعاني النحو لا تتضح في إعراب الكلمات وبناءها ولا في تفسير الالفاظ ومعانيه، فنطلق على هذه الكلمة أنها مبتدأ وعلى الآخر أنه خير، أو أن هذا فاعل وتلك مفعول به أو فعل بل بإتحاد أجزاء الكلام ودخول بعضها في بعض وإرتباط الثاني بالأول كما يتضح في الوحدة الشاملة بين أجزاء الجملة وبين الجملة مع الجملة في المجموعة من العلاقات المنظمة المتناسقة بين أطراف الكلام [2] وبذلك أصبح النحو سر صناعة الإبداع، فهو الذي يساعد اللغة عن تجاوز كل الأخطاء وتخطي كل الصعاب وصولا الى عملية الإبداع، ودليل ذلك موجود بين أيدينا مرسوم في لغة الشعر، فالمتأمل في شعر" فاروق شوشة " يلمس ضروا من الإبداع تتمثل في تفرد ألفاضه ونسج تراكيبه وبذلك فقد استطاع تصوير واقعه المعيشي وتمثيله في علاقات نحوية قائمة في تراكيب متنوعة الدلالات، وهذا مادفعه الى التصرف الواسع في تراكيبه بالتقديم والتأخير والحذف والذكر... حتى استطاع ان يكسب اللغة طاقاتها الخارقة وذلك للتخلص من النموذجية الى التنوعية، ومن الرتابة الى الاختلاف والتغيير.

المبحث الثاني: أنماط الصورة وأبعادها الدلالية

لا يمكن لأيّ قارئ للنَّص الشِّعري أنْ يتخطَّى الصُّورة الشّعريَّة وأثُرُها في تجسيد النَّص وهناك خلاف كبير بين النُّقَّاد في تحديدها، فهي لم تعرف بدقَّة، لم تأْخذ طابعًا فنّيًّا أصيلًا في آرائهم، إلَّا أنَّ النقَّاد اهتموا من الصُّورة بالأشكال البلاغيَّة: التشبيه، الاستعارة،

[1]مختار عطية، الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهلي، دراسة أسلوبية، دار الوفاء لدنيا الإسكندرية، دط-2005م ص 35 (بتصرف)

[2]محمد احمد سليمان، المستوى النحوي في أيادي، دار المعرفة الجامعية بصائر التمييز في لطائف الكتاب العزيز – للفيروز الإسكندرية، د ط، 2005م، ص 276

المجاز، الكناية....[1]، ولو ذهبت لأستجلي مواطن الصّورة بناء على ذلك المعطى فإنَّها من التعدُّد والكثرة بمكان، لذا سنقتصر، على بعض الأمثلة في هذا الجزء.

1- الصُّورة التشبيهيَّة:

التشبيه لغةً:

منَ الشَّبَهِ والشِّبْهِ والشبيه: المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيء بالشيْءِ أي ماثَلَهُ، ويقال في كلام العرب: من أَشْبَهَ أبَاه فمَا ظلم، وأشبَه الرَّجُلُ أمَّه أي أصبح عاجزًا ضعيفًا...والمتشابهاتِ من الأمور: المتماثلات والتشبيه هو التمثيل[2]

اصطلاحًا:

لقد جعل عبد القاهر الجرجاني فصلًا في كتابه أسرار البلاغة وأكَّد على أنَّ التشبيه يدرك بالحواس الخمسة، وإنْ كانت آراؤه لم تشُذْ عن تعريفات النقَّاد القُدامى ولم تأتي بشيء بل يمكن أنْ يضيف جديدًا لما نظر به معاصروه ومن كانوا قبله للتشبيه كمصطلح بلاغي، إلى أنْ جاء السكَّاكي الذي يمكن اعتباره ابن عصره، فقد قدَّم مفهوما دقيقًا للتشبيه، إذ يقول محدِّدا الاصطلاح: "التشبيه طرفي مشتبه ومشتبه به واشتراك بينهما من جهة وافتراق من جهة أخرى، كأنْ يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو العكس"[3].

وقد وظَّف الشَّاعر فاروق شوشة التشبيهات في أغلب قصائده ممَّا زاد أشعاره صورة جماليَّة، ومن الأمثلة على ذلك يقول الشَّاعر في قصيدته " أنتِ"

نَعْبُرُ الكَوْنَ كَطَيْرين وحيدَيْنِ، على متْنِ قَصيدَةٍ

---

[1]- عبد القادر الرباعي، الصُّورة الفنيَّة في النَّقد الشعري -دراسة في النظريَّة والتطبيق-، مكتبة الكتَّاني، الأردن، دت، دط، ص42.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، قدَّم له عبد الله العلايلي، دار لسان العرب، دت، ج2، ص165-166.

[3]- السكَّاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي محمد، مفتاح العلوم، دار الكتب العلميَّة، بيروت، دت، ص141.

ونَرَى الأَيَّامَ والأَحْلامَ كنْزًا لا يُحَدُّ

وعطاءٍ... كَالأَبَدْ..[1]

نجد في هذه الأبيات صورة تشبيهيَّة، حيث شبَّه الشاعر في البيت الأوَّل نفسه مع حبيبته بطيرين، لأنَّ الطَّير دلالة على الحريَّة، يريد الشَّاعر من خلال هذا التشبيه خلق صورة جماليَّة يعبِّرُ فيها عن مدى تعلُّقِه بحبيبته، أمَّا في الأبيات الأخرى الشَّاعر شبَّه الأيَّام والأحلامَ عذاء كالأبد، ويقصد هنا عندما يكون مع حبيبته فيرى الأيَّام كنزًا لا حدود له، وعطاءً دائمًا.

يقول أيضًا في قصيدته حُبُّنَا:

في الزَّمن الذي أنْحنى، على صدورنا انحنى، شارة عار!

تحمله كالخنجر المسمُوم، في ضلوعنا، ونتَّكئ[2].

تحمل هذه الأبيات صورة تشبيهيَّة حيث شبَّه الشَّاعر الزمن (المشبَّه) القاسي الذي يعيشه بالخنجر المسموم (المشبَّه به)، وهنا الشَّاعر يبيِّن قباحة الزَّمن وتأثيره السلبي في نفوسنا.

ويقول الشَّاعر في قصيدته أغنية الزمان القبيح:

وحُزن كآثار جرح قديم[3].

في هذا البيت تشبيه حيث شبَّه الشّاعر الحزن (المشبَّه) الذي يمرّث به بآثار الجرح القديم (المشبَّه به)، وهذا يعني أنَّ حزن الشَّاعر عميق لا ينمحي وتبقى آثاره في نفسه.

[1]– فاروق شوشة، الأعمال الشعريّة، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، دط، 2008، ص245.

[2]– فاروق شوشة، الأعمال الشعريَّة، ص250.

[3]– المصدر نفسه، ص251.

2- الصُّورة الاستعاريَّة:

إنَّ تناوُلَنا للاستعارة كضرب من ضروب التصوير يدفعنا دون اختيار إلى مقاربة اصطلاح **المجاز**، على اعتبار أنَّ الاستعارة هي نوع من أنواع المجاز اللغوي:

والمجاز مشتق من جازَ الشيء يجوزُه إذْ تعدَّاه[1].

أمَّا في الاصطلاح فالمجاز هو اللفظ المستعمل في غير ما وُضِع له ويقصدُ به التخَاطب، على وجه يصح ضمن الأصول الفكريَّة واللغويَّة العامَّة، بقرينة صارفة عن إرادة ما وُضِع له اللَّفظ[2].

وقد قسَّم البلاغيون المجاز إلى قسمين: عقلي ولغوي؛ فالمجاز العقلي يكون في الاسناد بين مسند ومسند إليه...كإسناد القيام إلى الليل العابد لربّه، وإسناد الصيَّام إلى نهاره، مع أنَّ الإسناد الحقيقي يقتضي أن يسند الصيَّام والقيام إلى شخص عابد[3].

أمَّا المجاز اللغوي فيكون في مجالات الاستعمال اللغوي في غير معناه الذي وُضِعَ له في اللغة لعلاقة من علاقات المجاز، ويقابله الحقيقة اللغويَّة[4].

أمَّا الاستعارة فإنَّها تشكِّلُ وجهًا من وجُوه المجاز اللغوي لعلاقة هي المشابهة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة تمنع إيراد المعنى الحقيقي[5].

فالفرق بين الاستعارة والأنواع الأخرى من للمجاز هو تديدا في العلاقة؛ إذ تكون في الاستعارة هي المشابهة فقط بينما في المجاز المرسل[1]. هي غير المشابهة.

---

[1]- بكري شيح أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 2001، ص67.

[2]- عبد الرحمن حسن حنبك الميداني، البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، دار القلم، دمشق، ط1، 1996، ج2، ص218.

[3]- المرجع نفسه، ص222.

[4]- المرجع السَّابق، ص218.

[5]- بكري شيح أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ص101.

ولقد أكَّد البلاغيون على أهميَّة التصوير بضرب الاستعارة، فهي قمَّة الفن البياني وجوهرة الصُّورة الرَّائعة والعنصر الأصيل في الإعجاز، والوسيلة الأولى التي يحلِّق بها الشُّعراء وأولو الذَّوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع ما بعدها أروع ولا أجمل ولا أحلى[2].

فقد لقيت الاستعارة من طرف اللغويين المحدثين اهتمامًا بالغًا وروت بأنَّها الأساس الذي له تمايز اللغة الشعريَّة عن الاستعمال المنطقي للغة، وذلك في إطار قانون الانزياح الذي يفرضه منطق التغاير في الخطاب الشعري، فجون كوهين يرى بصدد حديثه عن الاستعارة أنّض مصدر شعريَّته لا يكمن في كونها علامة لهوس بل صدرها هو كونها استعارة أي طريق للدَّلالة على محتوى كان بالإمكان التعبير عنه بلغة مباشرة دون أن يفقده ذلك شيئا من ذاته[3].

يقول الشَّاعر في قصيدته "أنت"

تعبت منَّا الحكايات القديمة.

والنداءات الشهيدة...[4]

توجد في هذه الأبيات صورة استعاريَّة؛ وهي استعارة مكنيَّة حيث شبَّه (الحكايات) بالإنسان فحذف المشبَّه به الإنسان وذكر أحد لوازمه وهو التَّعب، فيقول الشَّاعر من شدَّة تعلّقه بالماضي حتَّى الحكايات تعبت.

ويقول في مقطع آخر:

---

[1]– سمي المجاز مرسلا لأنَّه غير مقيَّد بعلاقة كما هو المجاز اللغوي، ومن علاقات المجاز المرسل: الكليَّة، الجزئيَّة، الشببيَّة، المسببيَّة، واعتبار ما كان، واعتبار ما يكون، والحاليَّة، والمحليَّة

[2]– المرجع نفسه، ص100.

[3]– جون كوهين، بنية اللغة الشعريَّة، تر: محمد الولي ومجمد العمري، دار توبقال للنشر، الدَّار البيضاء، المغرب ط1، 1986، ص40.

[4]– فاروق شوشة، الأعمال الشعريَّة، ص246.

اشتبكت أصواتنا في زحمت الهتاف، في دوَّامة النباح،

في حشرجت الصدور والأنفاس[1].

توجد استعارة مكنيَّة، حيث شبَّه الأصوات بالنَّاس فحذف المشبَّه به (النَّاس)، وترك أحد لوازمه وهي (الاشتباك)، ويقصد بها من كثرت قساوة الزَّمن أصبحت الأصوات تتشابك.

ويقول في مقطع آخر:

يبقى لنا الصّوت الوَحِيدُ،

صوتُنا اليتيم[2]،

في تحليل هذه الصورة نجد أنَّ الشاعر جعل الصوت مثل الإنسان فحذف المشبَّه به وهو (الإنسان)، وذكر أحد لوازمه وهي (اليتيم) ويقصد الشَّاعر هنا الوحدة التي يعانيها.

ويقول أيضًا:

وكَذبٌ هو البُكاء.. والشَّكايا المهترئة.

وباطِلٌ هذا التظاهر المقيت بالنَّدم[3].

تحتوي الأبيات على صورة استعاريَّة حيث نجد أنَّ الشاعر في هذه الأبيات حذف المشبَّه به وهو (الإنسان) وترك قرينة دالَّة عليه، وهو (الكذب) ويقصد الشّاعر هنا أنَّ الكذب خاصيَّة تلزم الإنسان، يعني أنَّ هنا أشخاص يتظاهرون بالبكاء.

ويقول أيضًا:

[1]– المصدر السَّابق، ص249.

[2]– المصدر نفسه، ص249.

[3]– المصدر نفسه، ص250.

ويسْطَعُ وجه الزَّمان ويشرقُ صدر المكان[1].

هنا صورة استعاريَّة حيث إنَّ الشَّاعر حذف المشبَّه به (الإنسان) وذكر أحد لوازمه (الوجه)، ويقصد الشَّاعر هنا أنَّه حين يذكر محبوبته يصبح الزمان ساطع ويشرق المكان.

الصُّورة الكنائيَّة:

طوَّر عبد القاهر الجرجاني من مفهوم الكناية بعدما اختلف البلاغيون في تحديدها فقال: "هي أن يريد المتكلِّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللَّفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى المعنى هو تاليه وردْفِهِ في الوجُود فيومئ به إليه ولا يجعله دليلًا عليه"[2].

إنَّ الكناية تُبنى على معنيين "معنى مباشر وصريح، ومعنى آخر غير مباشر أي المعنى الردف المستتر خلف المعنى الجلي الواضح، لكن بين المعنيين صلة فالأوَّل دليل الثَّاني، وهذه العلاقة تمنح الشَّاعر فرصة أن يعبِّر كيفما يشاء عن طريق علاقته باللغة ليبدع أشكالًا غير مألوفة"[3]، ومن هذا التصوُّر تطوَّر استخدام الكناية في الشعر الحديث وأصبح يعتمدها الشَّاعر في بناء صوره وإخراج ما يختلج فكره ووجدانه، وتوظيفه لها لم يختلف عن استخدام الشعراء القدامى بل وأصبح أبسط بكثير، لوَلَع الشَّاعر الحديث بهذه الصُّورة البيانيَّة ليثبت تمكنه من بنائها.

وبما أنَّ الكناية طرف من هذه الدِّراسات وعنصر مشارك في إنتاج اللغة الشعريَّة وبناء صورها، سنتتبَّع استخدامها في شعر فاروق شوشة.

يقول الشّاعر في قصيدته "أُنادي عليك":

---

[1]– المصدر نفسه، ص279.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنَّشر، بيروت، لبنان، 1978، ص52.

[3]– أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينات (دراسة فنيَّة دلاليَّة)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009،ص284.

أُنادي عليك..

وأنتِ ضِيَائي الذي لا يغيبُ ولا يَغْرُبْ

أنَادي عليْك

وأنتِ الصَّدى العذبُ.. لا يكْذِبُ

أُنادي عليْك

وأنْتِ ربيعي.. وكأْسي التي أشربُ

أُنادي عليْكِ..[1]

توجد في هذه الأبيات صورة كنائيَّة فالشَّاعر وظَّف عدّة كلمات وصف بها محبوبته، (أنت ضيائي) كناية يقصد بها الشّاعر أنَّ محبوبته مثل الضياء الذي لا يغيبُ عنه، كما أنَّه ذكر (أنت الصَّدى العذب)، كناية يقصدُ بها أنّض صوت محبوبته جميل وصادق، (أنتِ ربيعي وكأسي التي أشرب).

ويقول أيضًا:

عن هذه المدينة الكبيرة

مدينة النِّساء، والعبيد، والحشَم

مدينة الكِبار، والقِلاع والقمم[2].

(المدينة الكبيرة) ويقصد بها كناية عن محبوبته، فأطلق عليها لفظ المدينة الكبيرة، لأنَّها مكتملة الصِّفات.

[1]– فاروق شوشة، الأعمال الشعريَّة الكاملة، ص279.

[2]– المصدر نفسه، 320.

الصُّورة التشخيصيَّة:

تعدُّ هذه الصُّورة من الصُّور اللَّافتة في شعر فاروق شوشة والمقصود بها تلك الوسيلة التي تقوم عل أساس تشخيص المعاني المُجرَّدة ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حيَّة تمسُّ وتتحرَّك وتنبض بالحياة، وعلى ذلك، فإنَّ التشخيص يظلُّ وسيلة أساسيَّة من وسائل تشكيل الصُّورة في شعرنا العربي الحديث[1].

وهذه الظاهرة متمثلة هنا إذ يتَّخذ أخيانًا موقعه فب بناء الصُّورة من ضلع "الفعل الإرادي الحي على العنصر المصوَّر، فتراه يرقص، ويغني، ويقول، ويبتسم، ويبوحُ، وينوح.. وما إلى ذلك من الأفعال الت تؤدِّي مهمة تحريك الصُّورة وإيحاؤها في أعلى ما يمكن من مستويات الأداء ومحافظتها على عامل الزّمن إلى جانب تلك الأبعاد الحركيَّة والحيويَّة"[2]

ومن ذلك في قصيدة "أنت":

ونداءات لفجر سوف يولد

أي شيء يا تُرى، يحملُ في كفيْه، في عيْنيْه،

فجماليَّة الصُّورة تظهر من خلال تجسيد الشَّاعر للفجر في صورة كائن حي، لأنَّ الولادة تخصُّ الكائنات فقط.

ويقول أيضًا:

من كلِّ يحويه وجه الزَّمان

وأنت لحنُ نشوةٍ وافتتان

[1]– علي عشر زايد، فصول في نقد الشِّعر الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت، ص23.

[2]– طاهر زمخشري، الصُّورة الشعريَّة (دراسة موضوعيَّة فنيَّة)، فاطمة مستور المسعودي، مطبوعات نادي مكَّة الأدبي، ص398.

إيقاع حبٍّ غامر يسكبان

تبسَّمت في الليل لي نجمتان[1]

يحتوي البيت الأوَّل على صورة تشخيصيَّة حيث إنَّ الشّاعر جسَّد الزَّمان في صورة إنسان وجعل له وجه، وجسَّد أيضًا النُّجوم وجعلها تضحك له، فجماليَّة الصُّورة هنا تظهر من خلال تشخيص مظاهر الطبيعة.

ويقول أيضًا في قصيدته "أنا... أنْتِ":

ذاكر أنت خطوتين يومَ كنَّا كطائرين

نقطعُ الليْل بالمنى نلمسُ الفجر باليديْن

شخَّص الشَّاعر في هذا البيت الليل والفجر وجعلها ملموسة، وهكذا تولَّدت الصُّورة حتَّى أصبحت شيئًا مجسَّمًا أمَامنا[2].

يقول الشَّاعر في قصيدته: وحدك المصير":

من أجلِ لحظة وحيدة تضمُّنا

تاهت في خُطانا في مسارب القفار

من أجل أنْ يفيض صفْونا وأمْنَنا[3].

هكذا تصبحُ اللَّحظة ذات إحساس (تضمُّنا) ويضفي على الصفو والأمان الفيض، لتصبح الصورة أكثر غرابة، وأكثرُ تحريكًا وإيحاءً لها في أعلى مستويات لما فيها من حركة وحيويَّة.

[1]– فاروق شوشة، الأعمال الشعريَّة، ص261.

[2]– المصدر السَّابق، ص298.

[3]– المصدر نفسه، ص286.

تراسل الحواس وأنواع الصورة التراسليَّة:

اهتمَّ الشَّاعر منذ القدم بالتصوير الفني باعتباره وسيلة يعبِّر بها عمّا يختلج في الوجدان والذّات الشَّاعرة، لهذا في حاجة ماسَّة إلى التفرُّد والتميّز في إنتاج الخطاب الشعري، ولا يتحقَّق ذلك إلَّا بتلاحم الحواس في بعث المدركات داخل الحقل التخييري والتركيب اللَّفظي لإنشاء جسر تواصل يربط حواس الإنسان في حوار يلغي الفوارق الوظيفيَّة بينها فتصبح عمليَّة "تبادل مدركات الحواس عمليَّة تشكيل الحواس في الصياغة الشعريَّة، وهذه العمليّة تشبه الذوابات الذي تتعرَّض له قطعة جليديَّة بتأثير حرارة الشَّمس حتَّى تتحوَّل إلى سائلة ذات سمات واحدة، وهذا ما يحدث للحواس عندما تتبادل وكلُّ حاسَّة تؤدِّي وظيفة الحاسَّة الأخر"[1]، فتتولّدُ من هذه العلاقة ظاهرة فنيَّة جاءت تحت ما يُسمَّى بتراسل الحواس (Synesthesia)، عرَّفها غنيمي هلال بقوله: "هي وصف مدركات كل حاسَّة من الحواس بصفات مدركات الحاسَّة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانًا، وتصير المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيَّات عطرًا"[2]، أي تختلط الحواس فيما بينها ويتغيّر منطقها، فمثلًا يصبح هناك تراسل بين حاسَّة البصر والسَّمع، البصر والذَّوق، الشم والسَّمع وهكذا... وقد تتراسل أكثر من حاستين في حاسَّة واحدة، ويضيف غنيمي هلال في "نظريَّة شعريَّة استعملها الشُّعراء قديمًا في أعمال ملكة الخيال لديهم"[3]، لأنَّ الخيال هو أهم مقوّم فنّي يستله الشَّاعر من خلاله المعاني المقصودة وغير المقصودة، ليشكّل صوره التي تتجلَّى جماليتها حتَّى يجمع العناصر المتنافرة والمتناقضة من الحواس في ذهنه، تولد دلالات إيحائيَّة جديدة تنجمُ عنها انفعالات مؤثِّرة قد "تتشابه من حيثُ واقعها النَّفسي، فقد يترك الصوت أثرًا شبيهًا بذلك الذي يتركه اللَّون أو تخلِّفه الرَّائحة، من ثمّ يصبح طبيعيًّا أنْ تتبادل المحسوسات فتوصف معطيات حاسَّة بأوصاف أخرى، بل قد يضفي الشَّاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع

[1]– عبد الرحمن محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، مصر،ط2003،1، ص47.

[2]– محمد غنيمي هلال، النَّقد الأدبي الحديث، نشر دار الثقافة ودار العودة، لبنان، ط1، 1983، ص395.

[3]– المرجع السّابق، ص418.

سمات المعنويات على الماديَّات"[1]، فتتشكَّل الصورة الشعريَّة الممزوجة بين الحسيَّة والذهنيَّة المفعمة بالحياة والحركة.

وفي ضوء هذه التعريفات واهتمام النقَّاد العرب المعاصرون بهذه الظَّاهرة الأدبيَّة (تراسل الحواس)، فقد جاءت دراسات متكرِّرة لفكرة الاستخدام المكثَّف لها في الشعر العربي القديم لكن ليس كوسيلة فنيَّة، وإنَّها كسمة يعبِّرُ بها عن الأفكار والمضمون والمعاني، خاصة ما تناوله كل من عبد الرحمن الوصيفي في كتابه "تراسل الحواس في الشعر العربي القديم"، وأمجد حميد عبد الله في كتابه "نظريَّة تراسل الحواس –الأصول، الأنماط، الإجراء–" كما أكَّدوا على ارتباطها كتقنية بالمدرسة الرمزيَّة، فهي المتبنيَّة بشكل جدِّي لنظريَّة تراسل الحواس ما استدعى تطويرها على مستوى المفهوم والإجراء.

أنواع الصُّورة التراسليَّة

الصورة البصريَّة/ السمعيَّة أو العكس: تسبق حاسَّة البصر الحواس الأخرى في إدراك الأشياء بشكل أسرع وأدق ثمَّ تنقلها إلى ذهن الرَّائي، فهي تسهِّل تواصل المبدع مع العالم الخارجي والتقاط الصُّور، ثمّ إعادة بنائها داخل قالب يضجُّ بالأحاسيس والعواطف متكئًا على عنصر الخيال الخلَّاق، أمَّا حاسَّة البص في الشّعر فيكون توظيفها من أجل التصوير الشعري وتكثيف المعنى وتقريبه في ذهن القارئ، أي تحاول الصورة الشعريَّة أن تستعيض من خلال التعبير بالصُّورة البصريَّة عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظيَّة[2]، للتعبير عن انفعالات الشّاعر، وتداخل حاستي البصر والسَّمع وتبادل الوظيفة الحسيَّة، نلاحظ ذلك في النموذج التالي.

يقول الشَّاعر في قصيدته "سمعت عينيك":

[1]– المرجع نفسه، ص48.

[2]– محمد الماكري، الشَّكل والخطاب –مدخل لتحليل ظاهراتي–، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1991، ص213.

سمعتُ عينيْك.. وما قالتا سمعتُ كل الهمس خلفَ الجفُون[1].

وليصوِّر الشَّاعر هذا الموقف وظَّف حاستي السَّمع والرؤية، وغيَّر من مدلول كلٌّ منهما في السياق الشعري (سمعت عينيك)، (الهمس خلف الجفون)، الهمس يدرك بالسَّمع وفي المقابل لا يمكن إدراك العين إلَّا بالرؤية، فأخذ السَّمع دور الرؤية في تبادل وظيفتي حاسَّة السَّمع والبصر، ممَّا شكَّل صورة تراسليَّة.

ب – الصورة السمعيَّة / اللمسيَّة أو العكس:

لم يتكرَّر استخدام هذا النمط التصويري في شعر شوشة إلَّا نادرا ونلاحظ ذلك في قول الشاعر في قصيدته "أُنادي عليك":

أُنادي عليك..

وألمسُ نبضَ الصَّدى، كاسيًا وجنتيْك

وألمسُ نبض اشتياقي إليك[2].

تجلَّى التداخل الحسِّي بين اللَّمس والسَّمع في هذه الأسطر الشعريَّة (ألمس نبض الصَّدى)، وأصبحت المسموعات عند شوشة كن الملموسات، وتفيض من هذا التركيب الصوري جملة أحاسيس كالحب والحنين.

ويقول الشَّاعر في مقطع آخر:

وليأْتلق في هزَّة الإيقاع من يديك، من قوامك الطفليّ، لحننا المسترسل السَّعيد[3].

[1]–فارق شوشة، الأعمال الشعريَّة الكاملة، 315.

[2]– المصدر السَّابق، ص278.

[3]– المصدر نفسه، ص330.

يحدِّثنا فارق شوشة في هذا المقطع الشعري عن حبِّه لابنته، وشكَّل هذا التصوير صورة تراسليَّة.

ج- الصُّورة البصريَّة /الذّوقيَّة أو العكس:

التراسل هنا يقوم على تبادل وظيفة حاسَّة البصر بالذَوق أو العكس، نلاحظ ذلك في قصيدة "لحظة لقاء":

أقبسُ ومضَ الأمل المشرق لفتاته

أرشفُ نبع الضوء الهامي في نظراته[1].

تعمَّد فاروق شوشة في هذا الجزء إلى خلق صورة تراسليَّة حيث مزج بين ما يدرك بالذَّوق (أرشفُ) بما يدرك بالبصر (الضوء)، وفي هذه الأبيات الشعريَّة يصفُ الشَّاعر حبَّه وإحساسه لمحبوبته.

د- الصُّورة اللمسيَّة /البصريَّة أو العكس:

التراسل هنا يقوم على تبادل وظيفة حاسَّة اللَّمس بالبصر أو العكس، يقول الشَّاعر في قصيدته "لحظة لقاء":

عيناي تقول، يداي تحدق، والأشواق[2].

تجلَّى التداخل الحسِّي بين اللَّمس والبصر من هذا النموذج واليدين تقوم باللَّمس، والتحديق خاصيَّة تساعد على الرؤية وكان لتشكيل الصورة التراسليَّة زيادة في فاعليَّة الأداء الأدبي.

[1]- المصدر نفسه، ص266.

[2]- فاروق شوشة، الأعمال الشعريَّة الكاملة، ص267.

هـ – تداخل الصُّور التراسليَّة:

تداخل الحواس مع بعضها في الأسطر الشعريَّة عند شوشة ويظهر ذلك في قصيدته "في كلمات":

بين يدين مضوأتين بعطر النُّور

هل يملك أن يرتاح العمر الأسعد

عند شعاع الوجه المنظور

يا فيض عطائي.. لا ينفد

هل تملك أن ترتاح الأنفاس الحرى

عند سكون الضوء الهامي في عينيك

عند أيج العطر الغافي في شفتيك

عند رنين اللَّحن السَّابح في قدميك[1].

تتبادل وظيفة الحواس هنا حيث نجد ذلك في الكلمات (يدين مضوأتين)، (عطر النُّور)، (سكون الضوء)، (رنين اللَّحن السَّابح في قدميك).

[1]– المصدر نفسه، ص293.

المبحث الثالث: إيقاع اللغة الشعرية

تعتبر الموسيقى من أهم عناصر البناء الشعري وهي التي تميز الشعر عن سائر الفنون الأدبية الأخرى. فالعنصر الإيقاعي تكمن فيه الطاقة التعبيرية والدلالية إذْ له أهمية بارزة في خلق الجو العام للقصيدة وتماسك بنيتها.

المطلب الأول: الايقاع الداخلي:

لقد تنوعت الأساليب في استخدام هذه الأخيرة بتنوع وظائف وأقسامه استطاع من خلاله الشعراء بعث روح جديدة داخل قصائدهم.ولقد تعددت أنواعه بحسب الحاجة أو الضرورة الشعرية لاستخدامه.

1- التكرار الصوتي: التكرار الصوتي من بين أنماط التكرار المنتشرة وهو أن يطغى صوت حرف على البنية الصوتية للمقطع أو السطر مما يشكل هيمنة حسية على المتلقي وبالتالي فهو الحَاحْ جهة هامة في العبارة...حيث يكشف عن مدى اهتمام المتكلم بهذه العبارة مما يوحي لنا،إلا أنه ذو دلالة نفسية قيمة.[1]

ومثال ذلك ما جاء في قصيدة (أغنية الزمان القبيح) والتي يقول فيها:

ومن بين كل القصائد

تظلين غابة شعر، تنوء عرائشها بالكروم

وتصدَحُ أطيارها بالغناء الرخيم

[1] غندير عدنان، اللغة الشعرية في ديوان أغنيات نضالية لمحمد الصالح باويه، إشراف السعيد قرفي، مذكرة معدة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة الشهيد حمه لخضر،الوادي،14371438/20162017، ص35

وتلمع أنهارها بالنجوم

وتحمل أعشاشها اثنين

يلتصقان

يذوبان

ينغمسان بحضن السديم

يعودان بعض أثير قديم

يجوبان كون الرؤى

يجوزان كل التخوم..

يطلان ثم يشيران[1]

من خلال هذا المقطع الشعري نلاحظ هيمنة حرف النون وقد شكل نسيج القصيدة، إذ يوحي حرف النون بالنعومة واللطافة والرقة.

2- التكرار اللفظي:

التكرار اللفظي هو نمط من أنماط التكرار الشائعة وهو " تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة."، وقد اعتبر تكرار الكلمة أبسط ألوان التكرار وأكثرها انتشاراً، وهو نمط شائع في الشعر المعاصر يلجأ إليه أغلب الشعراء...فالتكرار اللفظي هو تكرار أصوات بعينها، ويمكن لهذا القرار أن يولد ايقاعاً داخلياً في القصيدة.[2]

[1] -فاروق شوشة، الأعمال الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ب ط، 2008، ص253

[2] أدهنون آمال، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، العدد 2 - 3، جانفي جوان 2008، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص 7

وهذا ما جاء في قصيدة (هل تذكرين) يقول:

غداً... سوف يعبر يومي غد

وتمتد خلف رؤانا يد

تطوق أيامنا بالحنان

ليجمعنا في غد موعد

ويرتاحُ قلبي إلى شاطئ

يطوف فيه الهوى الأسعد

غداً...إن عش هوانا غد[1]

فقد تكررت كلمة (غداً) في المقطع الثالث خمس مرات في معظم أسطر المقطع وذلك للهف وشوق الشاعر لرؤية محبُوبته والاجتماع بها أملاً في غد أفضل.

وكذلك قصيدة (ضاع في الزحام) والتي يقول فيها:

عن هذه المدينة الكبيرة

مدينة النساء، والعبيد، والحشم

مدينة الكبار والقلاع والقمم

مدينة بلا ألم

بلا سأم..

وفي مدينتي الكبيرة[1]

[1]الأعمال الشعرية، ص 306

لقد كرّر الشاعر لفظة (مدينة) في جُل أسطر المقطع فقد وردت في بدايته ونهايته. كما أن التكرار اللفظي لهذه الكلمة سمحَ بتصور أحداث ومواصفات هذه المدينة الكبيرة.

ونجده كذلك يقول في قصيدة " ضاع في الزحام "

صديقتي

كان لنا ألف خيال

في قريتي الصغيرة

وألف توق وَارف الظلال

وفي مدينتي الكبيرة

عرفت يا صديقتي معنى السأم

معنى الضياع

وذقت يا صديقتي شوك القمم

شوك القلاع

وغبت يا صديقتي مع الظلم

ولا شعاع [2]

وفي هذا المقطع نجد تكرار لكلمة (صديقتي) وكأن الشاعر أراد من خلالها الاستنجاد بمحبوبته والابتعاد من حياة التصنع. فهو يحن إلى حياة القرية كما أنه يشعر بالضياع والغربة والكآبة في هذه المدينة.

[1] المصدر نفسه، ص 322

[2] الأعمال الشعرية، ص 321 322 323

3- تكرار العبارة: وهذا النمط من التكرار موجود بكثرة في القصائد المعاصرة، ويكون بتكرار عبارة بأكملها في جسد القصيدة ونهايتها فإنه يساعد على تقوية الإحساس بوحدتها، لأنه يعمل غلى الرجوع الى النقطة التي بدأ منها. يقول محمد لطفي اليوسفي: " إنها تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة." كما أنه به إنهاء المقطع وبداية مقطع جديد... بالإضافة إلى أن العبارة المكررة تفتحُ الفضاء الدلالي للنص.[1]

وهذا ما نلمحه في قول الشاعر في قصيدة (وحدك المصير) والتي يقول فيها:

أكلما خطَوت كان في اتجاهك المسير

ألسْت وحدك المسير[2]

فالشاعر من خلال تكراره لهذه العبارة يؤكد بأنه مهما حاول الابتعاد عن محبوبته فإذا به يجد نفسه يخطو نحوها. فهي كل شيء بالنسبة له، وهي مصيره المكتوب مهما حاول الابتعاد. فتكراره للجملة يؤكد هذا المعنى.

وفي مثال آخر نجده يقول في قصيدة (أنادي عليك):

أنادي عليك

وأنت ضيائي الذي لا يغيبُ ولا يغربُ

أنادي عليك

وأنت الصدى العذب.. لا يكذب

أنادي عليك

[1] جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، مرجع سابق، ص 8

[2] الأعمال الشعرية، ص 288 289

وأنت ربيعي.. وكأسي التي أشرب

أنادي عليك

وأنت رحيقي الذي لا يغيض ولا ينضبُ

أنادي عليك

وأنت قريب، كنفسي مني، بل أقرب[1]

نجد في هذا المقطع تكرار لعبارة (أنادي عليكِ) وقد وردتْ في معظم أسطر القصيدة. وهي على نفس عنوان القصيدة أيضاً، فقد كررها الشاعر إلا للتأكيد على شيء واحد وهو مدى حُبه وتعلقه بها.فهي ضيائه وربيعه ورحيقه الذي لا يغيض ولا ينضبْ وإنما هي كل شيء بالنسبة له. لذا نجده يقول في نهاية المقطع: وأنت قريب كنفسي مني بل أقرب[2].

وفي قصيدة أخرى " بين عينيك موعدي " فنجده يكرر عبارة (بين عينيك موعدي). فقد تكررت ثلاث مرات وذلك عند بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة، كما يجعلها عنواناً لها. وعنواناً لكل مقطع من المقاطع الأخرى. يقول الشاعر في الفقرة الأولى:

(بين عينيك موعدي)

وأنا أحمل أيامي وأشواقي إليكا..

وأرى في الأفق النائي يداً تمتد كالوعد، وتهفو..

[1] المصدر نفسه، ص 279 280

[2] الأعمال الشعرية، ص 268

وأراني نحوها.. طوع يديكا...[1]

ويقول في الفقرة الثانية:

(بين عينيك موعدي)

وأنا كل صباح أتلقى نبرة اللحن المندَى

ساكباً في قاع أيامي ربيعاً واشتياقاً ليس يهدا

ليس يرتاح.. سوى أن أعانق العمر وضما [2]

ونجده يقول في الفقرة الثالثة:

(بين عينيك موعدي)

يومنا القادم أحلى.. لم يزل طوع هوانا

كلما شارفت الحلم خطانا، واطمأنت شفتانا

واستراحت مقلتانا[3]

من خلال تكرار لعبارة (بين عينيك موعدي) وفي الفقرات الثلاث نلاحظ أنها ما هي إلا إشارة من الشاعر للكشف عن حُبه والتغني بمحبوبته. فتكرار العبارة تؤدي إلى اكتساب النص طاقة إيقاعية وإيحائية إذْ تفسحُ للقارئ عن المعاني والدلالات التي أراد الشاعر إيصالها.

[1] المصدر نفسه، ص 269

[2] المصدر نفسه، ص 270

[3] المصدر نفسه، ص 270

4- تكرار البيت:

ونجد من أن الشاعر قد اعتمد على هذا النمط من التكرار بحيث نجده كرر عدة أبيات في القصيدة الواحدة دون أي تغيير فيها، ومثال ذلك نجده في قصيدة " ضاع في الزحام" والتي يقول فيها:

لسَوف نغْدُو قصة كبيرة

كبيرة لأنها حياة حُب

ومرة لأنها شباب حُب

وحلوة لأنها قصة حُب [1]

فقد تكررت في المقطع السابع والأخير من القصيدة. ومن دون إحداث أي تغيير في الأبيات.فهي دلالة لتمسُك الشاعر بحُبه في زمن ضاعتْ وانعدمت فيه الثقة.

5- تكرار الحرف:

يلجأ بعض الشعراء في بناء قصائدهم الى الحروف لتشُدَّ من تماسك النَّص وترابطه، وقد تأتي الاستعانة بها أيضا في عملية إقامة الوزن والهروب من الكسور العروضية للقصيدة، وتكرارها في القصيدة أو المقطع الشعري يُوحي بدلالة ترتبط بالرؤية الشعرية وبالصيغة الشعرية أيضاً.[2]

ومثال ذلك قوله في قصيدة " في كلمات " يقول:

هل تطفئ غلتنا الكلمات

[1] الأعمال الشعرية، ص 318 326

[2] معتز قصي ياسين، جمالية التكرار في شعر أحمد مطر، مجلة الخليج العربي، المجلد 46، العدد1-2، 2018، جامعة البصرة، ص 211

هل تملك أن تحملنا، أن تجمعنا..

أن تروينا في لحظات

هل تملك أن تدفئنا ؟ [1]

نجد في هذا المقطع تكرار الشاعر لحرف الاستفهام (هل) إذ تكرر (3 مرات). فهو يتساءل من خلالها الشاعر عن الكلمات التي لا تستطيع أن تعبر عن حالته وأن تطفئ غلهُ وشوقه وأن تلاقيه وتجمعه مع محبُوبته. وتكراره لحرف النصْب (أن)، (4 مرات) دلالة على تأكيده في قوله (أن تحملنا أن تجمعنا أن تروينا أن تدفئنا).

وفي مثال آخر نجده يقول في قصيدة " أنادي عليك"

أنادي عليك

برغم المسافات رغم انهمار الليالي

برغم انطلاق الزمان برغم امتداد المحال

برغم اقترابك مني... أنادي

برغم ابتعادك عني... أنادي [2]

تكرر حرف الجر (ب) (5 مرات) ليؤكد من خلالها على تمسكه بها والبقاء على حبها وذلك رغم ابتعاد المسافات وامتداد المحال.

وكذلك نجده يقول في قصيدة (الرغبة المعتقة):

كأنني من ألف عام جئت بابك الوصيد

[1] الأعمال الشعرية، ص290

[2] الأعمال الشعرية، ص 277

أبحث عن تميمة وعن دثار

وأحتمي من لفحة الهجير والأمطار

في ظلك الوريف أحتمي..

في روضك الظليل أرتمي.. وأنتمي

في دفئك الوثير أنسج الأمان والاشعار

وأنت مأواي الوحيد والفريد

واتسعتْ عيناك لي..[1]

في هذا المقطع كرر الشاعر حرفين معاً، إذ تكرر حرف الجر (في) (3 مرات)، وتكرر حرف العطف (و) (8 مرات)، وتكرر حرف الجر (من) (مرتان) و(عن) (مرتان). مما أضفى جمالية في المقطع الشعري وساعد على ترابط ولحمة النص.

إن التكرار بأنماطه عند فاروق شوشة لم يقْتصر على الجانب الإيقاعي، بل تعدى ذلك إلى الجانب الدلالي يكل ما يوحيه النص، لذلك تنوعت أنماطه بما يناسب تجربة الشاعر ممثلاً في تكرار الحرف والكلمات ووصولاً إلى أعلى مستوياته في تكرار العبارة.[2]

6- التضاد والتطابق:

التضاد أو التطابق يعد من أهم وسائل اللغة لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف...فهي وسيلة من الوسائل التي ارتكزت عليها موسيقى الايقاع الداخلي. لأن " لها أثر فاعل في توجيه التماس المباشر بين لفظين متعاكسين الدلالة؛ الأمر الذي يخلق شدًّا ينعكس على الموسيقى"... فالتقابل الصوتي بين اللفظين المتضادين يمنح الايقاع جمالية

[1] المصدر نفسه، ص 258

[2] ينظر: جمالية التكرار في شعر أحمد مطر، ص 235

مؤثرة والافصاح عن شعور قد عاشه الشاعر في لحظات حياته. يهتم الشاعر بالبناء التقابلي للألفاظ لأحداث الأثر الدلالي والإيقاعي، ويحاول استثماره للتعبير عن الدفقات الشعورية، حتى يجسدها للمتلقي في قالب جمالي متميز. فهو يمنح الإيقاع جمالية مؤثرة من خلال توارد اللفظة وضديتها بشكل متقارب. لأنه من البنى البديعية، ذات التأثير الدلالي، عن طريق إبراز المغايرة والمخالفة، كما أن لها تأثيراً إيقاعياً وخاصة عندما تدخل في أطار من النسق الصوتي بفعل التماثل الصرفي بين طرفي التطابق.[1] ومن خلال دراستنا للديوان لاحظنا استعمال الشاعر للتضاد في قصائده بكثرة في قوله:

ولذعة التكرار حين يُصبح التكرار يومُنا وأمسُنا[2]

فنلاحظ وجود نغم إيقاعي في لفظتي يومُنا وأمسُنا، فالتضاد الموجود بين هذه الألفاظ خلق تنغيماً إيقاعيا مما أضاف جمالية وعذوبة في المقطع. وكذلك في قوله:

تظلين: أنت البدايةُ، أنت النهايةُ[3]

وكذلك أيضا: وتحمل الفجر القريب البعيد[4]

وكذلك يقول: من عالم الأثير والصفاء

من روضة العبير والنقاء[5]

وكذلك أيضاً: نخطفه من قبضة الزمان والمكان[6]

---

[1] ينظر: علي سليمي، عناصر الايقاع ودلالتها في "قصيدة الانتفاضة" لسميح القاسم، فصلية إضاءات نقدية، السنة السادسة، العدد(23)، أيلول 2016، ص 100

[2] فاروق شوشة، الأعمال الشعرية، ص 249

[3] المصدر نفسه، ص 254

[4] المصدر نفسه، ص 263

[5] المصدر نفسه، ص 273

[6] الأعمال الشعرية، ص 275

وكذلك أيضاً يقول: يا حُلمنا القديم.. يا عزاءنا

يا فرحنا الجديد.. واحتواءنا [1]

وكذلك أيضاً: وليندغم في فيض حجمك الصغير فيض حُبنا الكبير[2]

ومن خلال هذه الاستعمالات المختلفة للطباق يتضح لنا مدى براعة الشاعر وقدرته في جمع المتضادات في ديوانه فقد أضفت عليها قيماً جمالية، مما ساهمت في تقوية المعنى وإيصاله للمتلقي. إذن فالتضاد الموجود بين هذه الألفاظ قد ساعد على خَلقْ نغَمْ موسيقي جميل، مما زاد في جمالية هذه السطور الشعرية.

وفي الأخير نستنتج من أن الموسيقى الداخلية للقصيدة لها دور كبير على المتلقي فهي تساهم في استكشاف وفهم خبايا النص والكشف عنها.

المطلب الثاني الايقاع الخارجي: (الوزن _ القافية _ الروي)

1- **الوزن:** هو عنصر مهم في إيقاع وموسيقى الأبيات وفي هذا الصدد يقول: " عدنان حقي " في كتابه المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر. " إذا أردت وزن بيت فاعمد إلى كلماته واكتبها كما تنطق بها وفق الدّستور الذي مرَّ بك آنفاً وقابلْ المتحرك من البيت بالمتحرك من الميزان والسّاكن بالسّاكن منهما، وقابل أول حرف من البيت فإن استقامت التفاعيل مع الحروف فهو الوزن المراد ".[3]

من خلال هذا القول يتضح من أن الوزن له ارتباط تام بأبيات القصيدة فإذا ما أردنا استخراج أوزانها لا بُد من العودة إلى كلماتها أولاً.

[1] المصدر نفسه، ص 282

[2] المصدر نفسه، ص 330

[3] عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، بيروت، لبنان، ب ط، ص21

فالوزن قياساً إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءمُ مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أن كل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدُد البحور وتنوعها.[1]

ومن خلال دراستنا لشعر فاروق شوشة في ديوانه (لؤلؤة في القلب) لاحظنا أن الشاعر قد نوع في استخدامه للبحور الشعرية والتي كتب من خلالها قصائده وهي بحر الرجز، المتدارك، السريع، الرمل، الوافر، الخفيف، المتقارب، مما أدى إلى تنوع نغماته وموسيقاه وهذا دليل على وعيه وحسه المرهف بقواعد العروض وعلمه.

ومنه نلاحظ هيمنة وتفوق بحر { الرجز} في الديوان نظراً لبساطة تراكيبه الموسيقية ومفتاحه:

في أَبْحُر الأرجاز بحرٌ يسهل مُستَفْعلنْ مُستَفْعلنْ مُستَفْعلنْ [2]

ومثال ذلك ما نجده في قصيدة (ضاع في الزحام) يقول فيها:

وتنفضين فيه جرحك القديم

وثأرك القديم

وكبريائك القديم

وعرشك الذي هوى مثل الغيوم

لسوف تحقدين

[1] د محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ب ط، 2001، ص 26

[2] د أحمد حساني، المفيد في العروض والقافية، دار هومة، الجزائر، ب ط، 2017، ص 59

وتنطوي السنون يا صديقتي.. تغيبْ

وأنت لا تدرين ما حقيقة المغيب

ولا طبيعة القلوب

وأنت لا تدرين

من صانع الأسى، وعاشق الذنوب

لكنها حكاية كبيرة

من قبل أن كانت عهودنا ووهمنا الكبير

وحبنا الذي ثوى بلا ضمير [1]

ونجد من أن القصيدة تنتمي إلى بحر الرجز على غرار بعض الزحافات والعِلل التي لحقتْ بتفعيلاتها لضرورة ادعتها الحاجة الشعرية في ذلك.

ونجدها موزعة على هذا المقطع بحسب تقطيع كالتالي

وتنْفضين فيه جرحك لْقديمْ

وثأرك لْقديمْ

وكبرياءك لْقديمْ

وعرشكِ لْلذيْ هوى مثْل لْغيومْ

لسوف تحقدينْ

وتنطو سْسُنون يا صديقتيْ تغيبْ

[1] الأعمال الشعرية، ص 320 -321

وأنْت لاْ تدرينْ ما حقيقة لْمغيب

ولا طبيعة لْقلوبْ

وأنْت لا تدرينْ

منْ صانعُ لْأسى وعاشقُ ذْذنوبْ

لكنْنها حِكاْيتنْ كَبِيرتنْ

منْ قبل أنْ كَانتْ عهودناْ ووهمناْ كبيرْ

وحُببناْ لذيْ ثوىْ بلاْ ضميرْ

بعد التقطيع:

مُتَفعلنْ / مُتَفعلنْ / مُتَفعلانْ

مُتَفعلنْ / فعُولْ

مُتَفعلنْ / مُتَفعلانْ

مُتَفعلنْ / مُتَفعلنْ / مُسْتفعلانْ

مُتَفعلنْ / فعُولْ

مُتَفعلنْ / مُتَفعلنْ / مُتَفعلنْ / فَعُولْ

مُتَفعلنْ / مُسْتَفعلنْ / مُتَفعلنْ / فَعُولْ

مُتَفعلنْ / مُتَفغلانْ

مُتَفعلنْ / مَفْعولْ

مُسْتفعلنْ / مُتَفعلنْ / مُتَفعلانْ

مُتَفعلنْ / مُتَفعلنْ / مُتَفعلنْ

مُسْتَفعلنْ / مُسْتَفعلنْ / مُتَفعلنْ / مُتَفعلانْ

مُتَفعلنْ / مُتَفعلنْ / مُتَفعلانْ

نلاحظ من خلال تقطيع هذه الأسطر والأبيات من أن الشاعر قد نوع في استخدام تفاعيل " الرجز ". وقد استفاد في تنوع إيقاعه من الزحافات والعِلل. فنجده يحذف من التفعيلة أو يضيف حسب قواعد العروض وهذا ما سنُوضحه في الجدول التالي:

البحر	التفعيلة المتغيرة في القصيدة	نوعها وتعريفها
الرجز	مُتَفعلنْ	زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن
	فَعُولْ	علة القصر: حذف الساكن السبب الخفيف وتسكين ماقبله + الخبن
	مُسْتَفعلانْ	علة التذييل: زيادة حرف

		ساكن على ما آخره وتد مجموع
	مُتَفعلانْ	خبن + تذييل
	مَفْعُولْ	مهملة

وكل هذا التغيير الذي نلحظه في التفعيلات جاء من أجل تخفيف وتجنب الرتابة الإيقاعية وإلى تنويع الموسيقى في القصيدة. إذ نلحظ كذلك من خلال أسطر القصيدة محافظة الشاعر على تفعيلات البداية. (مُسْتفعلنْ مُتَفعلنْ). وأما بالنسبة لتفعيلات النهاية فقد خرجت عن نسقها العادي لتفعيلة بحر الرجز. (فَعُولْ مُتَفعلانْ مَفْعولْ مُسْتَفعلانْ)، فالشاعر اعتمد هنا على حسه الشعري وتجربته الشعرية وتحرره من حدود التفعيلات القديمة، فنجده قد مازج بين تفعيلات البحر. مما ساهمت في إحداث نسق ونغم موسيقي جميل للقصيدة.

وفي الأخير يمكن القول بأن موسيقى القصيدة الشعرية الحديثة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة النفس والشعور وبحركة الإنفعال. وهذا ما نلحظه من خلال التفاوت في الطول أو القصر في السطور الشعرية والتي تتلاءم مع الحالات الشعورية لدى الشاعر.

2 القافية:

هي علمٌ بأصول يُعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها وهي مع هذا الاسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت، وتعد هذه الحروف من أول متحرك قبل ساكنين من آخر البيت.[1]

وتتشكل بنية القافية في الأساس من " عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن. وقد حاول أهل العروض تحديد القافية، واتخذوا لذلك تعريفاً لا يخلو من الصنعة والتكلف. ومن الواجب ألا تحدد القافية في أطول صورها، وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور. وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه. فمن السهل أن تقول إن القافية لا يصح أن تقل عن عدد كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات، وليس من السهل أن نزعم أن عدد أصواتها لا يزيد عن قدر معين، لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ودون تكلف أو تعسف لصح أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية. وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل.[2]

وتعد القافية حداً فيصلا بين الشعر والنثر " لأنه قد يقع الوزن الذي يكون شعراً في الكلام ولا يسمى شعراً حتى يقفى، فلذلك حرصوا على إيضاح القافية وألزموها ".[3]

وقد اختلف العلماء في تعريفها، فهي عند الخليل:

[1] عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص 147 148

[2] د ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952، ص 244

[3] د محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 90

" الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما من حروف وحركات مع حركة ما قبل الساكن الأول".[1]

وهي عند الأخفش: " الكلمة الأخيرة من البيت ".

وعند قطرب وثعلب: " الحرف الذي تبنى القصيدة عليه وهو المسمى روياً ".

وعند ابن كيسان: " كل شيء لَزمتْ إعادته في آخر البيت ".

وقد استعرض ابن جنّي تعريفات السابقين وخلص إلى القول " والذي يثبت عندي صحته من هذه الأقوال هو قول الخليل ". وما خلص إليه ابن جنّي هو ما اتفق عليه القدامى والمحدثون واعتمدوه. وتكون حينئذ القافية: كلمة أو بعض كلمة. أو تكون كلمة وبعض اخرى او كلمتين.[2]

فالقافية تعد ركناً أساسياً من أركان الشعر بحيث تقوم بالمشاركة في بناء الوزن وتأدية المعنى وتوقيع جرس الروي الموحد، وجرس القافية مع سائر قرارات الأبيات فهي تعين على تحديد الوزن ووضوح الدلالة مما جعلها عنصراً أساسيا في تركيب الإيقاع أو بنية الزمان في الشعر العربي.[3]

ولقد أدرك الشاعر المعاصر أهمية القافية ودورها العضوي: " كظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة الحرة وتساعد على تماسكها، وكظاهرة هرمونية تدخل في بناء القصيدة الحرة وتساعد على إعطائها جوها الإنفعالي الخاص ".[4]

---

[1] د مصطفى حركات، نظرية القافية، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، ب ط، 2016، ص 30

[2] د أحمد حساني، المفيد في العروض والقافية، ص 73

[3] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، ب ط، 2001، ص 73

[4] المرجع نفسه، ص 73

كما يظهر لنا من أن القافية نوعان وهما:

1- قافية مطلقة: وهي ذات الروي المتحرك.

2- قافية مقيدة: وهي ذات الروي الساكن.[1]

وأضف إلى ذلك أن القافية تقسم حسب الحركات والسواكن إلى خمسة أنواع أو كما تعرف بألقابها وهي:

1- المترادف: وهي كل قافية اجتمع في آخرها الساكنان.

2- المتواتر: وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد.

3- المتراكب: وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات.

4- المتدارك: وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان.

5- المتكاوس: وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها أربع متحركات.

وفي ديوان " لؤلؤة في القلب" لا نجدها تتقيد بنظام ثابت يحدد وحدتها وإنما من تتبع المعنى والموسيقى التي تحدثها مشاعر الشاعر وإنفعالاته في تعبيره لهذا نجده ينوع في إستخدام القوافي، وفي الجدول التالي دراسة للقافية في مختارات من قصائد الديوان:

[1] د أحمد حساني، المفيد في العروض والقافية، مرجع سابق ص 105

عنوان القصيدة	السطر	كلمة القافية	القافية	لقبها	نوعها	الروي

أنت	يعبرُ العامُ	العامُ	عامُو 0/0/	متواترة	مطلقة	الميم
حبنا	يا حبنا الحبيس في خزائن التذكار	التذكار	تذكار 00/0/	مترادفة	مقيدة	الراء
لؤلؤة في القلب	عيناك فيض السحر فيض الحنانْ	الحنان	حنانْ 00//	مترادفة	مقيدة	النون
أروع من عينيك لا	وألمس الأمان في يديك	يديك	يديكي 0/0//	متواترة	مطلقة	الكاف

موعد مع النجوم	على وسادة من السلام والأمان	الأمان	أمانْ 00//	مترادفة	مقيدة	النون
في كلمات	هل تطفئ غلتنا الكلماتْ	الكلماتْ	كلماتْ 00///	متراكبة	مقيدة	التاء
أنا إليك	سيشرق الصباح يا حبيبتي سيشرق الصباحْ	الصباح	صباحْ 00//	مترادفة	مقيدة	الحاء

يا طائري	لماذا لماذا نفضت يديك وكنت عبرت السنين إليك	إليك	إليكي 0/0//	متواترة	مطلقة	الكاف

على المنحدر	ما عاد يجدي أن نلوم القدر تطاير الحلم وجف الوتر	الوتر	وترْ 0//	متداركة	مقيدة	الراء
واحة عمري	شفتاي وعيناي نداء يا أعذب لحن وغناء	غناء	غناءْ 00//	مترادفة	مقيدة	الهمزة
ضاع في الزحام	وتنطوي السنون يا صديقتي تغيبْ	تغيبْ	تغيبْ 00//	مترادفة	مقيدة	الباء
يارا	وتمطر السماءْ	السماءْ	سماءْ 00//	مترادفة	مقيدة	الهمزة

من خلال هذا الجدول واستخراج القوافي نلاحظ من أن الشاعر في ديوانه. يعبر عن تجربته الشعورية وما يجوب في خلجات نفسه. بأسلوب خال من التعقيد والغموض ذو ألفاظ

سهلة واضحة. وهذا من خلال تنويعه للقوافي. وذلك باستخدامه للقوافي المقيدة ومنها المطلقة. نجد أن جُل القصائد طغت عليها القوافي المقيدة.

ونلاحظ من أن القوافي جاءت متعددة الروي، وأغلبها ينتهي بسكون ما عدا قصيدة (أنت أروع من عينيك لا يا طائري). فنجدها قد انتهت بروي متحرك. فمرة بحرف الراء (التذكار الوتر)، ومرة بحرف الكاف (يديك إليك)، ومرة أخرى بحرف الهمزة (غناء السماء)، ومرة بحرف الميم (العام)، ومرة بحرف الباء والتاء والحاء (تغيب الكلمات الصباح).

وقد جاء روي هذه القصائد على شكلين إما مجهوراً أو مهموساً وهذا ما سنوضحه من هذه القصائد.

- الهمزة: إن صوت الهمزة يوحي بالبروز والنتوء، أكثر مما يوحي بالقوة.[1]

- حرف الكاف: مهموس شديد.[2]

- حرف الميم: مجهور متوسط الشدة أو الرخاوة.[3]

- حرف الراء: مجهور متوسط الشدة أو الرخاوة.[4]

وبهذا نرى غلبة الأصوات المجهورة على المهموسة، وإنما ذلك يدل على حالة إنفعال نفسية لدى الشاعر. فهي حروف ساعدت في التعبير عن أحاسيس وإنفعالات في نفس الشاعر.

[1] حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها دراسة ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ب ط، 1998، ص 40

[2] المرجع نفسه، ص 69

[3] المرجع نفسه، ص 72

[4] المرجع نفسه، ص 83

خاتمة

خاتمة:

الحمد لله بنعمته أنهينا هذا البحث المتواضع في مسار " اللغة الشعرية في ديوان لؤلؤة في القلب " لفاروق شوشة.وبعد هذه الدراسة في هذا الموضوع والذي يعتبر موضوعا أساسيا لا يمكن تجاهله، خاصة في الدراسات الحديثة والتي أصبحت جُل اهتماماتها مرتكزة على اللغة الشعرية ومن خلاله توصلنا إلى مجموعة من النتائج وهي كالآتي:

– تعد اللغة الشعرية، اللغة الباطنية التي تجسد كيان الشاعر وتعبر عن حالاته النفسية التي بداخله.

– اللغة الشعرية لغة قريبة من حياة الإنسان مما يجعلها تعبر عن التجربة التي يعيشها الشاعر.

– تعتمد اللغة الشعرية على الصدق في التصوير وإستخدام الرمز والإنزياح الأسلوبي.

– اهتم فاروق شوشة في نصوصه الشعرية لديوانه: بالترابط النحوي بين الكلمات والتي تعتمد العلامة التركيبية بين الألفاظ، مما شكل بتفاعلها مع السياق وتداخلها مع المعنى قوة فاعلة.

– برزت صفة العاطفة في كل نصوص الديوان، كون هاته النصوص نابعة من قلب وصميم الشاعر، فسيطرة العاطفة الصادقة على الأبيات جاءت مفعمة بالحب والتعظيم والوقار، والتي دفعت بالشاعر إلى استعمال الجمل الفعلية أكثر من الجمل الإسمية، كون الجمل الفعلية تعبر عن المواقف الشعورية التي كانت بداخل الشاعر وتصور حالته المتمثلة في الحب الصادق الوفي والتي أكسبها ميزة الحركية والتجديد.

– أبدع الشاعر فاروق شوشة في استخدام تقنية وأسلوب الإنزياح كالتقديم والتأخير والحذف والذكر. والتي تعد من الظواهر الأسلوبية التي تعنى بتغيير الترتيب بين العناصر التي يتكون

منها البيت الشعري وذلك بتقديم أحدهما أو حذفه مما يؤدي إلى دلالة معنوية يهدف إليها الشاعر.

– اهتم فاروق شوشة بالصورة الشعرية، التشبيهية والاستعارية منها، والاهتمام بجودة التصوير الفني فيها.

– قام الشاعر بتشخيص المعاني المجردة وعناصرها الطبيعية الجامدة، وذلك لتشكيل صورة فنية تجذب انتباه المتلقي.

– لقد مزج شوشة في ديوانه هذا بين مجموعة من الحواس وذلك للتعبير عن انفعالات الشاعر.

– تميزت لغة شوشة الشعرية بالدقة الموحية، وهي لغة سهلة واضحة خالية من التعقيد والغموض.

– لقد تميزت نصوصه الشعرية بمجموعة من الدلالات والايحاءات المعبرة عن الواقع من خلال تجربته الذاتية.

– لقد ساهم التكرار بشتى أنماطه في ديوان " لؤلؤة في القلب " في خلق الجو العام والدلالي للنص. وربط العبارات والتراكيب وتقريبها للمتلقي والتي بواسطتها يمكن فهم الأفكار التي تجول في ذهن الشاعر مما أضفت طابع جمالي للقصائد.

– لقد مازج فاروق بين شكلي القصيدة فمرة كتب من الشعر العمودي القديم ومرة من الشعر الحديث للقصيدة والذي تحتوي على نظام المقطوعات والذي تتغير فيه القافية مع كل مقطع.

وفي الختام نأمل أن يكون هذا البحث أفاد ولو بالنزر اليسير، محاولين في ذلك الإلمام والإحاطة بمميزات اللغة الشعرية في مجموعة " لؤلؤة في القلب ". لأن موضوع اللغة متشعب

ومتسع. وأخيرا لا يسعنا في هذا المقام إلا أن نحمد الله ونشكره، ونسأله التوفيق والعون آملين التوفيق فيما سعينا إليه.

الملحق

نبذة عن حياة " فاروق شوشة "

نشأته وحياته الثقافية:

ولد فاروق شوشة في قرية الشعراء، محافظة دُمياط عام 1936 م حفظ القرآن في كتاتيب القرية، وتلقى تعليمه الإبتدائي والثانوي في دُمياط، ثم التحق بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة ضمن أول دفعة تلتحق بالكلية من حُملة التوجيهية (الثانوية العامة الآن) عام 1952 م وبعد تخرجه فيها عام 1956 م، التحق بكلية التربية بجامعة عين شمس للحصول على الدبلوم العامة في التربية وعلم النفس، وتخرج فيها عام 1957 م، ليعمل مدرساً للغة العربية بمدرسة النقراشي النموذجية الإعدادية بالقاهرة.

وفي سبتمبر من العام نفسه انتقل إلى العمل بالإذاعة المصرية مذيعا ومقدما للبرامج بعد نجاحه في الإمتحان السنوي الذي تقيمه الإذاعة. وظل يتقلب في المناصب الإذاعية حتى أصبح رئيسا للإذاعة المصرية عام 1994 م، وقد شغل هذا المنصب حتى عام 1997 م بعد بلوغه سن المعاش بعام.

وخلال عمله الطويل في الإذاعة أصبح رئيسا للجنتي النصوص الغنائية والاستماع باتحاد الإذاعة والتليفزيون، وعضوا بمجلس الأمناء، وأستاذا للإلقاء والتذوق الأدبي في معهد الإذاعة والتليفزيون. كما انتخب رئيساً لجمعية المؤلفين والملحنين (1994 2000) ورئيساً لاتحاد الكتاب (1998 2000). أتاح له عمله في الإذاعة الشهرة، حيث كان يُدير برنامج بعنوان " لغتنا الجميلة ".[1]

[1] د كوسوبي عيسى، د ابراهيم بابكر الحاج عبد القادر، شعر فاروق شوشة بين الواقعية والواقع " دراسة وصفية تحليلية "، مجلة جامعة المدينة العالمية، العدد 37، أبريل 2021 م، ص 349 350

أهم المؤلفات والأعمال الشعرية: وله خمسة عشر ديوانا شعريا وهي:

- إلى مسافرة 1966.
- العيون المحترقة 1972.
- لؤلؤة في القلب 1973.
- في انتظار ما لا يجيء 1979.
- الدائرة المحكمة 1983.
- لغة من دم العاشقين 1986.
- يقول الدم العربي 1988.
- عشرون قصيدة حب 1989.
- هئت لك 1992.
- سيدة الماء 1994.
- وقت لاقتناص الوقت 1996.
- وجه أبنوسي 2000.
- الجميلة تنزل إلى النهر 2003.
- مختارات شعرية 2006.
- وأحبك حتى البكاء 2006.

وقد صدرت أعماله الشعرية في مجلدين، وله أربع مجموعات شعرية للأطفال هي: حبيبة والقمر، مَلك تبدأ خطوتها، الطائر الصغير، الأمير الباسم. ولفاروق كتاب بعنوان " لغتنا الجميلة ".[1]

أهم الجوائز والتكريمات:

حظي الشاعر فاروق شوشة بعديد الجوائز والتكريمات على المستويين المحلي والدولي من بينها:

- جائزة الدولة في الشعر 1986.
- جائزة محمد حسن الفقي 1994.
- جائزة الدولة التقديرية في الآداب سنة 1997.
- جائزة كفافيس العالمية عام 1991.
- جائزة النيل وهي أعلى وسام يتم منحه للأدباء في مصر، وذلك قبل وفاته في 14 أكتوبر/ تشرين الثاني 2016. أين دفن بمقابر الأسرة في محافظة دُمياط.[2]

ملخص الديوان (لؤلؤة في القلب):

ديوان لؤلؤة في القلب محور دراستنا وهو مجموعة شعرية صدرت في سنة 1973 م. وهي المجموعة الثالثة للشاعر، وقد ضمت ثلاثة وعشرين قصيدة وهي: أنت، حُبنا، أغنية الزمان القبيح، الرغبة المعتقة، لؤلؤة في القلب، لحظة لقاء، بين عينيك موعدي، أروع من عينيك لا، أنادي عليك، موعد مع النجوم، وحدك المصير، في كلمات، لماذا، أنا أنت، أنا إليك، كلمات

[1] مرجع سابق، ص 352 353

[2] محمد صالح القادري وآخرون، فاروق شوشة نصير الشعر... عاشق العربية، تقديم سعود هلال الحربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة، تونس، 1439 / 2018، ص 28

لا تنسى، هل تذكرين، يا طائري، على المنحدر، واحة عمري، سمعت عينيك، ضاع في الزحام، يارا.

وقد مازج الشاعر بين شكلي القصيدة في ديوانه فنجده كتب أربع قصائد تنتمي إلى الشعر العمودي، وأما بقية القصائد الأخرى فهي من الشعر الحديث (شعر التفعيلة).

وكانت تجربة الشاعر في هذا الديوان تجربة عاطفية شديدة التوهج، خالصة للحب أحيانا، أو ممتزجة أحيانا بنظرات في الحياة أو تأملات في الوجود أو رصد لبعض طبائع البشر، قد يشوبها شيء من الضيق أو سوء الظن والتوجس، لكنها في أغلبها صور لوجدان شاب مقبل على الحياة ممتطياً صهوة الأحلام إذا ارتاب أو حزن وجد في الحب والجمال ما يصرف عنه الريبة والحزن.

كما في قوله:

يعبرُ العامُ....

ويأتي العامُ....

نرتاح إلى رؤيا جديدة

نعبرُ الكون، كطيرين وحيدين، على متن قصيدة

ونر الأيام، والأحلام كنزا لا يحد وعطاء... كالأبد

وكل هذه القصائد والتي جاءت في الديوان تنتمي إلى المدرسة الرومانسية. أي ذات طابع رومانسي، يعبر فيها الشاعر عن تجربة شعرية ذاتية، سهل الألفاظ وواضح المعاني وواسع الخيال.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم رواية ورش عن نافع الأصبهاني

أولا: المصادر:

1. فاروق شوشة، الأعمال الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ب ط، 2008.

ثانيًا: المعاجم:

2. إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، أحمد حسن الزيات، المعجم الوسيط، إستانيول، المكتبة الإسلامية لطباعة والنشر،دط، 2791م
3. ابن جني، ابو عبد الفتاح، الخصائص، تح:محمد علي النجار، دار الكتب المصرية،دط، دت، ج2
4. ابن جني، ابو الفتح عثمان، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط3، 6141 م، ج1،.
5. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، دارالجيل، بيروت
6. ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة إتحاد الكتاب العرب، مادة شعر،دط، 2002م،ج3
7. ابن منظور، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت،باب لغا،ط3، 4141م، ج1،
8. ابن منظور، لسان العرب، قدم له عبد الله العلايلي،ب ت، ج 2.
9. أبو الفتح ابن جني، الخصائص، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج 1، ب ط، 1913.
10. الزمخشري،أبي القاسم جار الله، أساس البلاغة،تح: محمد باسل، مادة شعر، منشورات دار الكتاب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1998م، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت دط، دت
11. عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ب ط، 1978.

12. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت دط، دت
13. الفيروزابادي، مجد الدين ابو طاهر، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 9791م

ثالثا: المراجع:

14. . أحمد مصطفى المراعي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1993م
15. .. ليديا راشد، فن القصة القصيرة لدى بسمة النمري إستبصار موضوعي وفني، دار الآن "ناشرون وموزعون" الأردن،ط1، 2015م
16. إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2008.
17. ابن خلدون، عبد الرحمان، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، دت، ج1
18. أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينات – دراسة فنية دلالية –، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كسر الشيخ، ط 1، 2009.
19. أحمد حساني، المفيد في العروض والقافية، دار هومة، الجزائر، ب ط، 2017.
20. أحمد مختار عمر وآخرون، النحو الأساسي، دار ذات السلاسل، الكويت، ط4، 1994م، 1414هـ.
21. أحمد مطلوب، بلاغية الفصاحة البلاغة المعاني وكالة المطبوعات،الكويت، أساليب ط1، 1980م.
22. أحمد ويس، الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2001م.
23. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1979.
24. بكري شيح أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد – علم البيان –، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، 2001.

25. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي، محمد العمري، دار توبقال، للنشر، ط1، 1986م
26. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي، محمد العمري، دار توبقال
27. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986.
28. حاتم عماد، في فقه اللغة وتاريخ الكتاب، طرابلس ليبيا، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام،2891م
29. حسان تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1998م
30. حسن الغرفي، حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، ب ط، 2001.
31. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ب ط، 1998.
32. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم " المركز الثقافي العربي "، بيروت، ط1، 1994م،
33. حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، ط1، 1421/ 2001.
34. الحسيني راشد ابن أحمد ابن هاشل، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، 2004م
35. حكمت نوايسة، جدل المبنى والمعنى في العمل الروائي، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2013م
36. حمد الأخضر الصبيحي، مدخل الى علم النص ومجالات تطابيقه، الدار العربية، الجزائر، ط1، 2008م أ
37. الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، القاهرة، 3591م، ج1.
38. الخولي محمد علي، أساليب تدريس اللغة، الرياض، ط3، 9891م

39. خيرة حمرة العين، شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)،مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن،ط1، 2001م
40. دار الكتب المصرية،ط2، 1931م. ابراهيم ابن المدير، الرسالة العذراء، تح: زكي مبارك
41. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ن دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.
42. الزين كامل لخويسكى، الجملة الفعلية بسيطة وموسعة، دراسة تطبيقية في شعر المتنبي، مؤسسة الشباب الجامعة للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 1987م
43. السكاكي أبو يعقوب بن يوسف بن أبي محمد، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، دط،د ت.
44. سلسلة المعارف التعليمية، النحو الميسر، دار المعارف الإسلامية الثقافية، ط1، 2018م
45. الطاهر زمخشري، الصورة الشعرية دراسة موضوعية فنية، فاطمة مستور، مطبوعات نادي مكة الأدبي.
46. عبد الأمير نعمةعبد، ابن مقبل حياته وشعره، رسالة ماجستير،البصرة،1985م 405 هـ
47. عبد الرحمان حسن حمبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ط 1، ج 2، 1996.
48. عبد الرحمان محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، ط 1، 2003.
49. عبد السلام، أحمد الشيخ، كوالالميور، الجامعة الإسلامية العالمية، دار التجديد لطباعة ونشر، ماليزيا،،ط2، 2006م
50. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، الأردن، ب ط، ب ت.

51. عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، لبنان، ب ط،ب ت.

52. عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط 4،1984.

53. علي عشر زايد، أصول في نقد الشعر الحديث، مكتبة الشباب، القاهرة، ب ط، ب ت.

54. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

55. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ب ط، 2001.

56. محمد صالح القادري وآخرون، فاروق شوشة، نصير الشعر... عاشق العربية، تقديم مسعود هلال الحربي، المنظمة العربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة، تونس، ب ط، 2018/1439.

57. محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، لبنان، ط1، 1983.

58. مسعود بودوخة، الأسلوبية، وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2011/1432.

59. مصطفى حركات، نظرية القافية ن دار الآفاق، الجزائر العاصمة، ب ط،2016.

60. نازك الملائكة، التجزئية في المجتمع العربي،دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1974.

61. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 6، بيروت،1981.

62. نقد وتوجيه مهدي المخزومي، في النحو العربي،دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986م

63. عبد اللطيف محمد حماسة، النحو والدلالة(مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي)، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة،ط1، 1983م
64. عبد الله القدامي الخطيئة والتفكير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م
65. عبد المجيد، عبد العزيز، اللغة العربية، أصولها النفسية وطرق تدريسها، دار المعارف، مصر، 2591م
66. عصام عبد المنصف، ابو زيد، فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر عند محمود حسن إسماعيل، (دراسة نصية للتوابع)، دار غريب، القاهرة، ط1، 2009م
67. علي أبو كارم، الجملة الاسمية، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2007م
68. علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، دار أسامة، الأردن، 2001م
69. فخر الدين قباوة، إعراب الجمل وأشباه الجمل، دار القلم العربي، سوريا،ط5، 1986م.
70. فريحة أنيس، نظريات في اللغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1891م.
71. فؤاد بوعلي، الاسس المعرفية والمنهجية للخطاب النحوي العربي،عالم الكتب الحديث،الأردن، دط،2004م
72. الكوفي، ابو البغاء بن موسى الحسني، تح: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة، لبنان،.
73. مجدي إبراهيم، محمد إبراهيم، علم الصرف بين النظرية والتطبيق، دار الكتب، دبي، ط1، 2007م
74. محمد احمد سليمان، المستوى النحوي في أيادي، دار المعرفة الجامعية بصائر التمييز في لطائف الكتاب العزيز – للفيروز الإسكندرية، د ط، 2005م
75. محمد إسماعيل ظافر، يوسف الحمادي، التدريس في اللغة العربية، دار المريخ للنشر، الرياض، 4891م
76. محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب، القاهرة، 2003م.
77. محمد خليفاتو، الجملة العربية دراسة وصفية تحليلية، قسم البحوث الوصفية
78. محمد عبد المطلب، البلاغة الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية، ط1، 1994م.
79. محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1994م.

80. محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت، دط، دت

81. مختار عطية، الجملة الفعلية في شعر محمد بن حازم الباهلي، دراسة أسلوبية، دار الوفاء لدنيا الإسكندرية، دط-2005م

82. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية.

83. مرشد الزبيدي، إتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999

84. مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007م

85. منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007م. يوسف وغاليلي، الشعريات والسرديات، قراءة إصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد، جامعة

86. نور السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث) تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، دط، 1998م، ج1.

87. يمني العيد، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق، بيروت،ط3، 1985م

رابعا: المجلات والدوريات:

88. أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح،ورقلة،الجزائر، عدد 9،ديسمبر 2015.

89. أدهنون أمال،جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، عدد 2-3، جانفي جوان 2008.

90. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة،عالم المعرفة،عدد 232، 1998.

91. عز الدين اسماعيل، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، ج1،عدد4،الهيئة العامة للكتاب القاهرة،1981.

92. علي سليمى، عناصر الايقاع ودلالتها في قصيدة الإنتفاظة لسميح القاسم، فصلية إضاءات نقدية،عدد 23، أيلول 2016.

93. كوسوبي عيسى، إبراهيم بابكر الحاج عبد القادر، شعر فاروق شوشة بين الواقعية والواقع، دراسة وصفية تحليلية، مجلة جامعة المدينة العالمية، عدد 37، 2021.

94. معتز قصي، ياسين جمالية التكرار في شعر أحمد مطر، مجلة الخليج العربي، جامعة البصرة، المجلد 46، عدد 21، 2018.

خامسا: الرسائل الجامعية:

95. غندير عدنان، اللغة الشعرية في ديوان أغنيات نضالية لمحمد صالح باويه، إشراف: السعيد قرفي، مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة الشهيد حمه لخصر، الوادي، 1437-1438/ 2016-2017

خامسا: المواقع الإلكترونية:

96. أطلع عليه بتاريخ 6 5 2022 Http: Www.Almaany.Com//معجم المعاني الجامع

الفهرس

فهرس المحتويات

المواضيع	الصفحة
شكر وعرفان	–
الاهداء	–
مقدمة	**أ– د**
الجانب النظري **الفصل الأول: اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة**	
المبحث الأول: مفهوم اللغة الشعرية	**07**
المطلب الأول: اللغة(لغة /إصطلاحًا)	**07**
المطلب الثاني: الشعرية (لغة /إصطلاحًا)	**13**
المطلب الثالث: مفهوم اللغة الشعرية	**17**
المبحث الثاني: مفهوم اللغة الشعرية عند العرب والغرب	**19**
مطلب الأول: الشعرية في التصور العربي	**19**
مطلب الثاني: الشعرية في التصور الغربي	**24**
المبحث الثالث: مميزات اللغة الشعرية في اللغة المعاصر	**30**
المطلب الأول: مفهوم القصيدة المعاصرة	**30**

مطلب الثاني: المميزات والخصائص	34
الجانب التطبيقي الفصل الثاني: مميزات اللغة الشعرية في مجموعة لؤلؤة في القلب	
المبحث الأول: التركيب الفني في لغة القصيدة	41
المطلب الأول: خصائص العناوين	41
المطلب الثاني: طبيعة التراكيب اللغوية في المتون الشعرية	42
المبحث الثاني: أنماط الصورة وأبعادها الدلالية	72
المبحث الثالث: إيقاع اللغة الشعرية	87
المطلب الأول: الإيقاع الداخلي	87
المطلب الثاني: الإيقاع الخارجي	99
الخاتمة	113
الملحق	117
قائمة المصادر والمراجع	122
الفهرس	131

ملخص:

أن اللغة العربية تهدف أو تسعى إلى اخراج مكبوتات الشاعر العاطفية والوجدانية وبثها في نفس المتلقي وذلك من خلال مجموعة من الخصائص والتي تميزت بها اللغة الشعرية ولعل من أهمها: الاختلاف، المفارقة، الارتباط، الانحراف، النسيج الايقاعي، خصوصية التركيب، التصوير، الانفعالية، الغموض.

ومن الأساليب التي حضيت بها اللغة الشعرية في ديوان لؤلؤة في القلب لفاروق شوشة نجد أسلوب التقديم والتأخير والحذف. وقد اهتم شوشة في ديوانه على جمالية الصورة الشعرية والتشبيهية والاستعارية. كما اهتم بالصورة التراسلية ومزج بين مجموعة من الحواس كما نجده أيضا قد مزج بين شكلي القصيدة فمرة يكتب بالشكل الحديث ومرة أخرى بالشكل القديم للقصيدة.

Summary:

The naked language aims or seeks to bring out the poet's emotional and sentimental repressions and broadcast them in the same recipient through a set of characteristics that characterized the poetic language, perhaps the most important of which are: difference, paradox, association, deviation, rhythmic texture, privacy of installation, photography, emotionality, ambiguity .

One of the methods in which I mastered the poetic language in Farouk Shousha's Diwan Lulu'a fi Al Qalb is the method of introduction, delay and omission. In his poetry, Shousha focused on the aesthetic of poetic, simile and metaphorical images. He also paid attention to the correspondent image and mixed a group of senses. We also find that he mixed the two forms of the poem, once written in the modern form and again in the old form of the poem.