الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمة لخضر –الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الخطاب في ديوان قالت لي السمراء لنزار قباني

مذكرة تخرج تدخل ضمن متطلبات نيل شهادة اللسانس في اللغة والأدب العربي

تخصص: دراسات أدبية

إعداد الطلبات:

* خضرة حسينات
* فاطمة الزهراء قعيد
* مسعودة زواري فرحات
* مفيدة حجاجة

إشراف الدكتور:

* محمد عطا الله

السنة الجامعية: 1440هـ - 1439هـ / 2018م - 2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

نٓۚ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ(1)

شكر وعرفان

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قال تعالى: **فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلَا تَكْفُرُونِ**

الحمد لله الواحد القهار، العزيز الغفار مقدر الأقدار.

نحمده ونشكره على توفيقه وعونه لنا، ومد الطاقة والتبصِرة لإنجاز بحثنا.

نتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان إلى الأستاذ الفاضل "**عطا الله محمد** " على كرم قبوله الإشراف على مذكرتنا وعلى جهده الدؤوب في مساعدتنا على إتمامها وقطف ثمار البحث، نفني فيه النيّة الخالصة والتفاني الحرّ في عمله، أدامه الله ذخرًا للعلم وأطال في عمره.

كما نتقدم بعظيم الشكر إلى أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة حمة لخضر.

ونشكر كل من تفضل بتقويم هذه الدراسة ومناقشتها راجين منه ألاّ يبخل علينا بتقديم التوجيهات النقدية الصائبة.

مقدمة

يترك الشعر في النّفوس أثرًا جميلا، يمكن أن نسميّه (حلم الشاعر) ونحن نعلم أنّ الشغل الشاغل للشاعر هو الإفصاح عن هذا الحلم وإيصاله إلى الآخرين، وإذا كان الإفصاح الذي يمسّ الروح الإنسانيّة ومن خلاله يحاول أن يدمج جملة من العناصر تعطي للقصيدة سحرًا فنيا تستنهض به أحاسيس النّفس.

إنّ القصيدة تبدأ في خيال الشاعر بهمهمات ثم تتخلق وتتخذ لها قالبا من كلمات وصور ومعانٍ، وإن متذوق الشعر يعلم جيدا أنّ وراء بعض الأصوات والمعاني يكمن جوهر القصيدة.

والقصيدة العربية المعاصرة جزء لا يتجزأ من هذا الشعر والتي عبرت عن أفراحه وآلامه وآماله، عن طريق توظيف اللغة الإيحائية غير المألوفة والتي تتجاوز الواقع، فهذه القصيدة هي ملاذ الشاعر الوحيد للتعبير عن أفكاره وآرائه ومشاعره الجياشة التي تحتاج إلى وعاء تنصب فيه، فكان هذا الوعاء هو القصيدة المعاصرة أخذها الشاعر ليصب فيها ما يحمله من شحنات داخلية.

وشاعرنا من أشهر الشعراء الذين تغنوا بالحب والعشق، شغل النّاس بجمال صوره وإبداع أحاسيسه وروعة كلماته وبراعة تصويره.

ولهذا كان عنوان بحثنا " شعريّة الخطاب في ديوان قالت لي السمراء " لنزار قباني"

ويعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع لأسباب عدّة، لعل منها:

- ميولنا لشعر نزار قباني لأنّه مشحون بالصور الفنيّة والخياليّة التي تمسّ واقعنا التي تحتاج منّا إلى وقفة تأملية.
- أمّا اختيارنا لقصائد نزار بالذات، فهو راجع إلى أنه أبرز من كتب في الشعر ونجحوا فيه.
- إبراز جماليات الفنيّة التي تطرب لها الأذن.
- براعة شعره ودقة التصوير التي تنعش السامع.

وللغوص في أعماق دراسة البحث لابد من الإجابة عن هذه الإشكالية التي وضعناها نصب أعيننا منذ بداية البحث، وهي:

- ماهي الأدوات الفنية والقواعد الجمالية في شعر نزار والتي تسهم في شعرية القصيد لديه؟

وتفرعت عن هذه الإشكالية: أسئلة فرعية يمكن صياغتها كالآتي:

- ما الذي يميز شعر نزار قباني من الناحيّة اللغويّة والتركيبيّة؟
- كيف وظف عناصر الفنيّة في قصائده؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات اتبعنا المنهج الأسلوبي من خلال الوقوف على مسار التاريخ للأصول الخطاب والشعريّة، والمنهج الأسلوبي والتحليلي أثناء لجوئنا لفك رموز جماليات الصور وأبعاد الإيقاع وكذلك المنهج التاريخي من خلال الوقوف على مسار التاريخ الخطاب والشعريّة.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة وضع خطة كالآتي:

وبناءا عليه فقد تطلب منهج الدراسة أنّ تتوزع مادة البحث على مقدمة وثلاثة فصول، فالفصل الأوّل عُنون بالإطار المفاهيمي للخطاب والشعريّة، وتطرقنا فيه إلى الحديث عن المفهوم اللغوي والاصطلاحي للخطاب وأنواعه، والمفهوم اللغوي واصطلاحي للشعريّة وعلاقتها بالعلوم الأخرى.

أمّا الفصل الثاني فحُمل عنوان جماليات الصور وبلاغة الإنشاء، وقد حوى هذا الفصل كل ما يخص الصور البلاغيّة من تشبيه والاستعارة والكناية وأساليب الإنشاء، وفي الفصل الأخير رّكزنا على الأبعاد الشعريّة للإيقاع، فتناولنا فيه الوزن، الحذف والطباق، الجناس والتكرار.

وفي الأخير خلصنا إلى خاتمة سجلنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وقد استعنا في هذه الدراسة ببعض المصادر والمراجع التي اقتضت ضروريات البحث غير أن الاعتماد الأساسي في هذا البحث هو" ديوان نزار قباني قالت لي السمراء" وبعض المراجع التي قدمت مساعدة لهذا البحث ومن بينها:

-جواهر البلاغة أحمد الهاشمي

-البلاغة الاصطلاحية عبده عبد العزيز قلقية.

-قصتي مع الشعر نزار قباني.

ولعل من الواجب التذكير بأن هذا العمل كباقي البحوث العلمية قد تعرض لبعض المصاعب، ومنها ما يتعلق كثرة الدراسات الشعرية الفنية في بنية القصيدة وعناصر التشكيل الفني فيها، وبالإضافة إلى بعض المشاكل التي تتعلق بصعوبة فهم المفردات في قصائد الشاعر.

وفي الأخير فإن الواجب والفضل يقتضي منا أن نقر بأفضال الأستاذ المشرف على البحث الذي لم يبخل علينا بتوجهاته وملاحظاته القيمة، ووسعنا بكرمه وتواضعه وأحسسنا شغفه بأن يرى هذا البحث النور في أحسن حلل وأقرب الآجال فله منّا كل الاحترام والتقدير.

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي للخطاب والشعريّة

1- الخطاب:

1-المفهوم اللغوي

2-المفهوم الاصطلاحي

3-أنواع الخطاب

2- الشعريّة:

1-مفهوم اللغوي

2-المفهوم الاصطلاحي

3-علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى

يُعرف فن الخطابة على أنه عملية توجيّه الحديث أو الكلام لشخص أو لمجموعة من النّاس بغرض إيضاح فكرة معينة، ويستخدم في مجالات مختلفة منها: العلميّة، والأدبيّة، الشعريّة والفنيّة، والسياسيّة وغيرها، ويتم تحليله بمناهج عديدة، وله أنواع عديدة كاللفظي وغير اللفظي، وفي موضوعنا هذا ماذا نقصد بالخطاب في اللغة والاصطلاح؟ وماهي أنواعه؟

أولا: ماهية الخطاب

1- مفهومه:

أ- لغة:

إن تأصيل مفهوم الخطاب، فنجد في لسان العرب لابن منظور في تعريفه اللغوي يقال << فُلاَنْ إلى فُلاَنْ فَخَطَبَهُ أو أَخطَبَهُ، أي أَجابَهُ، والخَطَابْ والمُخَاطَبَةُ، مُراَجَعَةُ الكَلاَم>>[1].

جاء في معجم الوسيط: (خَاطَبَهُ) مخُاطَبة، وخِطَاباً: كَلمه وحَادثه وخَاطبَه وجَه إليه كَلاَمِا، والخِطاَبُ الكَلاَمُ[2].

والخطاب كما ورد كتاب الكليات: هو الكلام الذي يقصد به الافهام من هو أهل للفهم، والكلام الذي لا يقصد به إفهام المشمع فإنه لا يسمى خطابا.

وورد في معجم ألفاظ القرآن الكريم معنى خطاب: (خاَطبه مخُاطبه وخِطَابًا: تكلم معه، والخُطبة: الشأن تقع فيه المخاطبة، وقدوره في لفظ الخطاب[3]، في قوله تعالى:<<وسددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل خطاب>> سورة ص 20.

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف بالقاهرة، 1989، ج1، ص361.

[2] ابراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مطبعة محرج، ص243.

[3] أبو بقاء الكفوي: الكليات طبعة مؤسسة الرسالة، بعناية عدنان درويش ومحمد مصري، بيروت، 1992م، ص419.

كما نجد في البلاغة: أن الخطاب هو مواجهة الكلام وأخت القول فلان أن توجهه إليه بخطاب، وكلها معاني تتسّم إلى مراجعة الكلام ومواجهة من الطرفين أحدهما مخاطب وثانيهما مخاطب وقد يتحاوران فيهم أحدهما الآخر عن طريق النية وفصل الخطاب.

كما نجد التهاتوي: حين عرف الخطاب << بأنه توجيه الكلام نحو الغير للإفهام>>.

أما على مستوى الاشتقاق اللغوي فأغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح الخطاب مأخوذ من أصل لاتيني هو اسم Discursus المشتق بدوره من فعل Discurov الذي يعنى الجرى هنا وهناك أو الجري ذهابا وإيابا وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ اللغوي وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال من الدلالات التي أفضت في اللغات الأوروبية الحديثة إلى معاني العرض والسرد.

ب- اصطلاحا:

عرف معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "الخطاب بأنه مجموعة التعابير الخاصة التي تحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي[1]،

ومن بين العلماء والباحثين الدين توصلوا إلى مفهوم الخطاب نجد "سعد مصلوح": في قوله إن الخطاب هو رسالة موجهة من المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيها الشفرة اللغوية المشتركة بينهما ويقتضي دلك أن يكون كلاهما عن علم مجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكون نظام اللغة، أي الشفرة المشتركة وهذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية، وتتشكل علاقاته من خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردي والاجتماعي في حياتهم[2].

[1] هاجر مدقن، الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه دراسة تطبيقية في كتاب المساكين لـ "الرافعي"، مذكرة شهادة ماجستير، 2002-2003، ص20.

[2] سعد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، عام 1985م، ص83.

ونجد أيضا الدكتور طه عبد الرحمان: يعرف الخطاب: إن المنطوق به –أي الخطاب – الذي يصلح أن يكون كلاما، هو الدي ينهض بتمام المقتضيات التواصلية الواجبة في حق ما يسمى خطابا، إن حد الخطاب أنه كل منطوق به موجه إلى الغير بغرض إفهامه مقصودا مخصوصا[1].

ومن هنا نميز بين تعريف سعد مصلوح والدكتور طه عبد الرحمان فقد ميز سعد مصلوح في مفهومه للخطاب بأنه رسالة موجة من طرف المتلقي ويستخدم فيها اللغة المشفرة، بينما نجد طه عبد الرحمان فقد أكد أن الخطاب في مفهومه أنه منطوق موجه إلى الغير.

ونجد مجموعة من الاجتهادات والتعريفات الخاصة بالخطاب ومن بين تلك التعريفات التي ينتمي معظمها لمدارس ما بعد الحداثة الأدبية نذكر.

قول هاريس: "إن الخطاب ملفوظ طويل أو متتالي من الجمل"[2].

أما الفرنسي إميل بنفست:<< هو الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتقاله في التواصل ومعنى آخر هو كل لفظ يفرض متكلما ومستمعا، وعند الأول هده التأثير بل الثاني وعند الأول هدف التأثير كل الثاني بطريقة ما>>[3].

كما نجد هرتمان وستروك: إن الخطاب نص محكوم بوحدة كلية واضحة بتألف بصيغ تعبيرية متوالية، تصدر من متحدث فرد، يبلغ رسالة ما.[4]

كما يعرف ميشال فوكو الخطاب: مجموعة من المنطوقات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلية الخطاب فهو ليس وحده بلاغية أو صورية، قابلة لأن تتكرر إلى ما لانهاية يمكن

[1] طع عبد الرحمان: اللسان والميزان، طبعة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998م، ص215.

[2] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1999م، ط1، ص108.

[3] ترقتان تدروف: اللغة والادب في خطاب الأممي، ترجمة سعيد الفقاني، المركز الثقافي، بيروت، عام 1993م، ص48.

[4] عبد الله إبراهيم: نفس المرجع، ص108.

الوقوف على ظهورها واستحمالها خلال التاريخ.... بل هو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شروط وجودها[1].

الخطاب عند العرب القدامى والمحدثين:

يعرف الأمدي الخطاب فيقول: إن الخطاب هو اللفظ المتواضع عليه المقصود به الإفهام من هو متهئ لفهمه[2].

أما عبد السلام المدي الخطاب كل أنه الكلام أو المقال، وعده كيانا أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه، وقد تولد عن دلك تيار الملفوظ الأدبي بكونه جهازا خاصا من القيم طالما أنه محيط ألسني مستقل بداته وهو ما أقضى إلى القول بأن الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاور أخاصا[3].

ويعرف سعيد يقطين: الخطاب بأنه ملفوظ طويل أو متوالية من الجمل تكون مجموعة متعلقة من خلال ها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية ويشكل يجعلنا فضل في مجال لساني محض[4].

الخطاب عند الغرب القدامى والمحدثين:

يعرف أرسطو الخطاب بالمنطق<< إن يقوم الارسطي إلى حد كبير على خصائص اللغة اليونانية، ففكرة المنطق عند أرسطو تتأثر بمعطيات لغوية نحوية، ويستعمل هذه المعطيات

[1] الزاوي يغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، ط2000، مطلع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ص95.

[2] سبق الدين الامدي، أحكام في أصول الاحكام، دار الكتب العملية، بيروت، عام 1980، ج1، ص136.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، عام 1997م، ص110.

[4] سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة التعجبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م، ص156.

في الخطاب ويهدف الخطاب عند أرسطو إلى اقناع في المحاورات والجدل الذي كان شائعا عند اليونانيين>>[1].

أما شولتر فقد عرف الخطاب بأنه تلك الجوانب التقويمية والتقديرية أو الدلالية في نحوها، أي في مقابل الجوانب التي تسمى وتشخص أو تنقل فقط.

والخطاب عند رولان بارث هو جملة كبيرة ومنه يحبو سرد جملة كبيرة لآن اللغة أسود عامة لا تعدو كونها إحدى الاصطلاحات التعبيرية التي وهبت للسانيات الخطاب.

ويعرف تودروف: الخطاب بأنه أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما.

إن الخطاب بمفهومه العام والسطحي يتوافق مع مفهوم الرسالة إذ يمكن أن تعرفه على انه نص مكتوب ينقل من مرسل إلى مرسل اليه ويتضمن فائدة معينة، ويحقق غرضا يرمي إليه المرسل، أو هو نص يكتبه كاتب إلى شخص آخر... ويتضمن أخبار تعني الطرفين، وكانت الخطابات في البدء موجزة تم أسهبها الكتاب حتى غدت فينا قائما بذاته، يعني به كاتبه وهو يكتب المرء خطابه شعرا لكن الاشهر أن يكون الخطاب نثرا.

2-أنواع الخطاب:

أ-**الخطاب الديني:** وله قسمان خطاب الإلهي وخطاب بشري:

خطاب الإلهي: يحمل الرسالات والمعارف الإلهية التي يأتي بها القسم الأول من أهل المعارف وهم الرّسل، "خطاب إنسانيّ" يحمل معارف والأفكار المفرزة من لدن القسم الثاني من أهل المعرفة فريق العلماء.

[1] فايزة الداية: علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية تأصلية، نقدية

أما عن الخطاب الإلهي الرّباني، فهو الخطاب المطلق الذي لا يقع تحت تأثير الخبرات الزمانية ولا المكانية ولا يقع تحت تأثير السيّرورة والتطور، ولكننا نجده مستوعب للتطور والحداثة الموجه لمقاصدها وغاياتها.

ومن سماته خلوده إذ لا يعتريه مفهوم التقادم والوقوع تحت تأثير قوانين الحياة والموت، ولكنه يستوعب الحياة بالحيوية والجدّة والتحديث الحق، كذلك من سماته شموليته وغناه وإشباعه لحاجات البشر وتطلعاتهم القائمة والقرآن الكريم الكتاب الوحيد الباقي من الكتب الإلهية.

ب- الخطاب البشري:

وأما عن الخطاب البشري فهو خطاب المحدود بحدود الزمان والمكان، الذي ولد فيه، وهو محكوم بظروف التطور الذي يجري عبر الزمان والمكان كذلك، والخطاب جزئي المعاني يتجدد محتواه بحدود الخبرات التي يفرغها الانسان فيها، ونشأ الخطاب البشري بوضع أبجدية اللغة، ثم يبني من هذه الأبجدية أوعيّة من الألفاظ اللغويّة يصب فيها خبراته التي يكتسبها من تفاعله مع الواقع والبيئة، ثم يعمد إلى تقييد هذه الأوعية اللغويّة المكونة من الكلمات والجمل بالكتابة والتدوين.

ج-الخطاب الإيحائي (النفعي):

إن عملية الإيصال لا تكون إلا بوجود الأقسام الثلاثة (المرسل والمرسل أليه والمتلقي)، والخطاب الإيصالي لا يقوم على لغة نفعية استهلاكية مباشرة وهذا طبيعي ما دام الإيصال هو غايتها، ومادام الخبر والإفهام عبر الرسالة المنقولة هو هدفها، لذا فإن المرّسل يقول فيها لغته المتعارف عليها صوتا أو تركيبا أو صرفا أو معنى ودلالته وهو في التزامه هذا يعبر عليها عن إلى قضاء الاتفاق الحاصل مع المرسل إليه... ولقد ذهبت بعض الدراسات الحديثة إلى قضاء الاتفاق الحاصل مع المرسل تحت اسم la pragmatique النفعية أو التداولية،

وهذه الدراسات كما يقول (فرانسو أرمينغو) تدرس اللغة ظاهرة استدلالية وإيصالية واجتماعية في الوقت نفسه.

د-الخطاب الإشهاري: يمثل الخطاب الإشهار نوعا من أنواع الخطاب بعامة لاتصاله بالحياة الانسانية بشكل مباشر، فيؤسس للقيمة الإجتماعية والأخلاقية والحضارية ناهيك عن القيمة التجارية فهو وإن ارتبط ارتباطا وثيقا بالداعية بمفهوم عام، إلا أنه يبطن في الممارسة اللغوية والأيقونية قيمة ثقافية ذات سمته إيدلوجية غالبة تحاول أن ترسخ لدى المستقبلين.

هـ-الخطاب الإعلامي:

الخطاب الإعلامي اعتباره مجموعة معلومات متجددة، تضمن حركية الإتصال المستمرة، وهو ما يجعلنا نميز في الخطاب الاعلامي بين مقولتين أساسيتين المعلومات الجديدة التي يعتقدها الصحافي ولا يعرفها المتلقي إما لا نها محقق فيزيائيا في السياق المشترك، أم لأنها مشار إليها ضمن نص خبري محدد، والمقولتان الأصليتان في الخبر تتجددان بالطبائع اللغويّة.

و-الخطاب الإبداعي: يقوم الخطاب الشعري الإبداعي على ستة عناصر كما حددها جاكبسون، تعطي كافة وظائف اللغة بما فيها الوظيفة الأدبية، فلقد وجد أن السّمة الأساسية التي من أجلها وجد النّص هي الإتصال، هذا ما يأخذ النّص سمّاته الخاصة من خلال تدرج وظائف عناصر الإتصال التي فصلها جاكسبون في نظرية الإتصال وهي المرسل والمرسل إليه والرسالة والقناة والسياق والشفرة.

ثانيا: ماهية الشعرية

1- مفهومها:

أ- لغة:

ورد في مقاييس اللغة أن " الشِينُ والعَيْن والرَّاء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم وعلم ... شعرت بالشيء، إذا علمته وفطنت له ... ".[1]

"شعر فلان: قال الشعر ... وما شعرت به: وما فطنت له، وما علمته ...".[2]

ولم يبتعد لسان العرب عن هذه المعاني إذ نجد فيه " شعر: بمعنى علم ... وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائلة شاعر لأنه يشعر غيره أي يعلم ... وسمي شاعراً لفطنته".[3]

نستنتج أن الأصل اللغوي للشعرية "شعر" يدل على معنيين أحدهما مادي – وهذا المعنى لا نقصده بالدراسة – أما المعنى الآخر فهو مجرد يدل في الغالب على العلم والفطنة أما دلالته على الثبات فهذا لأن الشعر كما ذكر الأزهري في لسان العرب محدود العلامات لا يجاوزها وهذا ما كان ينطبق على الشعر فيما مضى فقائله يلتزم قواعد ومعايير معينة لا يمكنه تخطيها وسميت أعمال الحج بالشعائر كونها ثابتة ومحدودة وعلى الحاج الالتزام بها وعدم الخروج عليها وهذا هو الرابط بين الحاج وشاعر.

---

[1] ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة(شعر)، ج3، ص 209.

[2] الزمخشريّ، أساس البلاغة، مادة (شعر)، ص331.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (شعر)، المجلّد 4، ج26، ص273.

ونستخلص أن مصطلح الشعرية في دلالته اللغوية يوحي بالمعاني التالية:

- الدلالة على العلم والفطنة والدراية؛
- أن لكل شعرية معالم وضوابط محددة تستند عليها؛
- يحمل مصطلح الشعرية نوعا من الثبات المؤقت.

ب- اصطلاحا:

الشعريّة عند الغرب:

باعتبار اليونان هم الاوائل الذين بادروا إلى البحث في هذا المفهوم وإن لم يتطرقوا إليه بالمصطلح الحديث (كالرائع والجميل والمتناسق وهي ألفاظ تشير إلى المحسوس والواقعي ...) وتجسدت الشعرية كمفهوم في أعمال الفلاسفة اليونان بدءاً من هوميروس ثم بهيراقليطس وسقراط وصولاً إلى أفلاطون وانتهاء بأرسطو الذي اكتملت على يده مفهوم الشعرية بصفة عامة في مؤلفة فن الشعر.[1]

هوميروس تطرق لها في ملحمته والتي خص فيها شخصياته بصفات جمالية عظيمة، فأخيل مغطس بماء الألوهية وهيلين ذات قوام لين ورشيق واوليس صاحب الحنكة والحيلة والذكاء والصبر، وبيلنوب واندروماك مثالان للوفاء والصبر على الشدائد..[2] فهي الصفات تتسم بالجماليات تعكس طابعا جماليا على النص الابداعي، لأن كل ما يميز النص الشعري من الصفات جمالية يمثل مفهوم الشعرية، أما عن هيراقليس فإنه يحصر مفهومه للشعرية بالثنائيات الضدية القائمة على الجدل، لأنه ينزع للفلسفة المادية لذلك نجد الانسجام الجمالي عند هيراقليطس ديناميكي، وهو نابع من وحدة الأضداد المتصارعة وفاق والاختلاف، أصوات

[1] خليل موسى، جماليات الشعريّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2008، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

عالية ومنخفضة.[1] وعليه تبنى الشعرية عنده على أساس المفارقة الضدية التي تخلق عالما للجمال يتحقق به، تناسق وانسجام النص الشعري.

وأما سقراط جعلته لا يولي الحواس والفلسفة الطبيعية اهتماما لأنه يقفر (منها ومن مبدأ السببية موقفاً سلبيا، ويهتم بمبدأ الغالبية، ولذا كانت جمالية هذا الفيلسوف نفعية من جهة، ومثالية من جهة ثانية)، فشعرية عنده إذن تنزع منزعا مثاليا، لأن الجمال عنده مستقى من الطبقة الأرستقراطية، التي تفضل اجتماع الصفات الخلقية والخلقية في الشخص نفسه، لذلك مثل هذه الخصائص بعيدة كل بعد من توفرها في الطبيعة.

أما أفلاطون ينشد عالم المثل في الحقيقة يحاول تطبيقه على الفن، واهتمامه بالفلسفة والسياسة لم يمنعه من اهتمامه بالأدب الذي ربطه بالأخلاق، فمفهوم الشعر عنده يرتبط بعالم الأخلاق وذلك عندما عدا المحاكاة تشويها لعالم الحقيقة.

أما أسطو فالطبيعة المحاكاة عنده خاصة بالشعر التمثيلي الذي يمنح الشخصيات بعدا جماليا وفي نفس الوقت حرية مطلقة تتيح لها التعبير عن نفسها، دون فرص رقابة أو سلطة عليها من طرف المؤلف التي تكسبها ثقة بالنفس، والتي تعكس إيجابيا على العملية الابداعية، وعلى هذا الأساس تظهر الشعرية المحاكاة من خلال محور الحرية، إذ ينبغي على الشاعر " ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا"، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيًا، ولما كانت المحاكاة عنده هي القطب الرئيسي الذي بنت عليه شعريّة نجده يحصرها في ثلاث طرائق يقول "لمّا كان الشاعر محاكيًا "[2]شأنه شأن الرسام وكان الفنان يصنع الصور ،فينبغي

[1] ثيوكاريس كيسيدس، هيراقليطس، جذور الماديّة الديالكتيكية، تر:حاتم سليمان، دار الفارابي ،بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص231.

[2] أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربيّة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: تح: عبد الرحمان البدويّ، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 69.

عليه بالضرورة أنْ يتخذ دائمًا إحدى الطرق المحاكاة ثلاث ، فهو يُصور الأشياء إمّا كما كانت ،أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها النّاس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون"[1]

إن الشعريّة الأرسطيّة صدى واسعا وذلك ما تحمله من أفكار وقضايا نقديّة ساهمت في الثراء المعرفة الأدبيّة، عارض بها أفكار أستاذ أفلاطون التي ربط فيها الأدب بالأخلاق جاعلاً المحاكاة تزويرًا لواقع مجسّدة على أرض الواقع، في حين جعلها أرسطو وسيلة إبداعيّة لاكتناه جوهر العمل الإبداعي الفنيز

أمّا بالنسبة للفلاسفة المسلمين نجد: ابن سينا يرى الموّلد للشعر في قوة الإنسان شيئان "أحدهما الالتذاذ إذ بالمحاكاة، والسبب الثاني في حب النّاس للتأليف المتّفق والألحان طبعًا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فما لتا إليه النفّس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدّت الشعريّة.

وأما الفرابي "يعني بلفظة الشعريّة السّمات التي تظهر على النّص بفعل الترتيب وتحسين معنيين حيث تؤدي هذه السمات إلى ظهور أسلوب الشعري يطغى على النّص، وأما ابن سينا يعني بلفظة الشعريّة علّل تأليف الموسيقي بمعناها العام، حيث يجعل المتعة والتناسق أساسا لتأليف الشعر.

ويُعرف ابن سينا الشعر بقوله: إنّ الشعر هو كلام مُخيل مؤلف من أقوال موزونة متساويّة، وعند العرب مقفاه "والشعر في تصوره: يُفيد التخييّل الذي يعتمد على المحاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود.

وأمّا ابن الرشد نجدهُ لا يختلف عنهم حيث "اعتبر جوهر الشعريّة في خاصيتي المحاكاة والتخييل سواء تعلق الأمر بالشق التشكيلي أو بجانب الوظيفة والتأثر يقول في سياق وصفه

[1] المرجع نفسه، ص 71،72.

لطبيعة فعل المحاكاة والتخييل باعتبارهما أسس الصناعة التخيليّة ارتبطت بالشعر أو بغيره من الفنون.

إذ إنّ مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين مؤلف من التخييل الذي يعد فرعًا من المنطلق الذي يقود إلى بناء الكُليات والتي بفضله يتم اكتناه جوهر العمل الإبداعي، واستخراج مكنوناته وخصائصه.

يختلف النّقاد في تحديد مفهوم الشعريّة كل حسب قناعته العلمية، وإن كانت التسمية الشعريّة في القدم عند "أرسطو " في كتابه "فن الشعر" يقول: محاكاة تتسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد وهي الإيقاع، الانسجام واللغة".[1]

ووردت الشعرية في كتابات القدامى بتسميات مختلفة " كصناعة الشعر"، وأرسطو هو أول من استخدم هذا الاصطلاح، وقد ركّز اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي هما الشكل والمضمون، وجعل "الشعر صنعة فنية وأنّ فنّ الشاعر يتجلّى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعريّ حتى يكسبه الصفة الشعريّة، إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر.[2]

إنّ الشاعر الحقيقي في نظر أرسطو هو الذي يتوفر على آلية التنبؤ بالمستقبل والاستشراف له، متجاوزًا، ما هو موجود في الواقع إلى ما يمكن أن يوجد في الخيال وذلك ما جسده قوله: إنّا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها ".[3]

وورد أيضا مصطلح "الشعريّة "، بمعنى نظم الكلام وعمود الشعر، وهذا ما جسدته الظروف التاريخية والحضارية التي عملت على وضع قوانين وشروط تتمثل في حركة الإبداع، وهذا ما

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973م، ص40.

[2] رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة الجمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر،ط1،1998م، ص 26-25.

[3] المرجع السابق، ص85.

يسمى عمود الشعر الذي حدده المرزوقي في مبادئ سبع كان قد عدّها الآمدي ووضحها القاضي الجرجاني من قبل وهي:

1-شرف المعنى وصحته. 2-جزالة اللفظ واستقامته. 3-الإصابة في الوصف.

4-المقارنة في التشبيه. 5-التحام أجزاء النظم وإلتآمها على تخيير من لذيذ الوزن.

6-مناسبة المستعار منه للمستعار له. 7-مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها.[1]

لكن المرزوقي لم يكتف بوضع هذه المبادئ فقط، بل زاد على معايير متنوعة خاصة بكل مبدأ.[2]

مفهوم الشعرية في التراث النقدي العربي:

قد كان لـ: عبد القاهر الجرجاني موقفًا نقديًا معارضًا لنظرية عمود الشعر فالوزن والقافية لا يعتمد عليهما في تحديد شعرية الشعر، ولذلك عمل على إسقاطهما: "لقد نقض عبد القاهر الجرجاني "بنظريته الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر..."."[3]

والمتتبّع لمسار "الشعرية" في تراثنا النقدي يتجلّى أمامه إضافة إلى أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، وكتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، الذي اهتم فيه صاحبه بالشعر، فتحدث أبو الحسن حازم القرطاجاني، عن الشعرية الشعر، القول الشعري، ولم يكن المقصود بهما الشعر

[1] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983م، ص405.

[2] المرجع السابق، ص406.

[3] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة (في النقد العربي المعاصر)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006م، ص62.

ولا النظم، وإنّما نلمس في حديثه شيئًا من معاني كلمة الشعرية حين ربط بين صفة الشعرية وبين التخييل.[1]

وفي هذا السياق يقول الغرابي: "القول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع، فليس يعد شعرا ولكن هو قول شعري".[2]

ومفهوم الشعر عند حازم القرطاجني: "هو إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله، أو طلبه أو اعتقاده".[3]

ولقد كان عمود الشعر هو الأقوى نقديا على حمل سواعد الشعر العربي، فقد احتضنه من ناحية التخييل والتشكيل البلاغي والإيقاعي، وبالتالي فمفهوم الجرجاني أقرب إلى مصطلح الشعرية لأنه يحافظ على روح الشعر.

الشعرية في الفكر الغربي الحديث:

أ-رومان جاكبسون :

يعود الفضل للشكلانيين الروس في تحديد مصطلح الشعرية وبلورة مفهومه لأنّ تركيزهم " على الشعريّة يهدف إلى تجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب، والتي لم تهتم بأدبية الأدب، واهتمت ببعض الظواهر فيه، لذلك حددّ الشكلانيون مفهوم الشعريّة باعتبارها النظريّة العامة

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص77.

[2] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1990م، ص124.

[3] نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدسة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، (د ط)، 2008م، ص23.

للخطابات الأدبية وبها يتم التّواصل إلى خصائص النوعيّة للأدب أو ما يجعل من العمل خطابا أدبيًا ".[1]

ولما جاكبسون واحدًا من ممثلي هذه حلقة، أول من برزت على يده الشعرية كمنهج نقدي حديث، إذ نجده يؤكد أنّ الشعريّة لا تعني بفهم مضامين النض بقدر ما تُعنى بمعرفة القوانين التي تحكم بنيته وتشكله.

أما مفهوم الشعرية عنده فقد تحدّد بالسؤال الذي طرحه ضمن مقالة بعنوان الشعرية واللسانيات يقول: "إنّ موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي، ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًاّ؟ وبما أنّ هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإنّ للشعرّية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية".[2]

إن الشعرية التماثل التي جاء بها جاكبسون يندرج ضمنها عنصر الإسقاط المولد لبنية التوازي في الشعر الذي "يكون في التركيب النحوية والوحدات المعجمية كما يكون كذلك من خلال إيقاعات موسيقية تحدثها التنوّعات الصوتيّة والهياكل التطريزية ".[3]

ب-شعريّة جون كوهين:

عرف الشعريّة بقوله: "الشعريّة علم موضوعه الشعر".[4]

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، الجزائر، ص12.

[2] رومان جاكبسون، قضايا شعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م، ص24.

[3] الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2007، 1م، ص62.

[4] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م.

وقد ركّز في دراسة الشعريّة على الخصائص والسّمات التي تحقق النصر فرادته مثل: الوزن والقافية، والإسناد اللغوي المخصوص، النظم والاستعارة وغيرها، فالشعريّة عنده هي: "ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري".[1]

ودرس أيضا قضية الانزياح في الشعر الذي عدّه: "علم الانزياحات اللغويّة، فهو يرى بأن الانزياح ذو طابع تعميمي يمس كل مكونات القصيدة لتتحول بذلك إلى الانحراف عن القاعدة، والانحراف يكون أكثر ظهورًا في اللغة الشعرية، الشيء الذي يضفي على النصر صفة الشاعريّة، مما يجعلها لغة متراحة تتسمّ بالغموض وينعتها كوهين "باللغة العليا".[2]

والشعر عند كوهين هو دور فعال ويقول: "قوة ثانيّة للغة وطاقة وسحر وافتنان "

مما سبق نجد أن ما يميز اللغة الشعريّة عند كوهين هو عدولها عن المعاني القاموسيّة فهي بغموضها ذلك تضفي على القصيدة صفة الشاعريّة واللغة المتزاحة على حدّ قوله، وهي لغة مبهمة ترهق المتلقي قبل الوصول إلى دلالتها، وما يميز لغة النشر عن اللغة الشعر هو أنّ لغة النثر هي لغة الطبيعة، وأمّا لغة الشعر فهي لغة الفن، ولقد جعل كوهين الشعريّة في كونها انزياحًا، ويعني بالانزياح العدول عن المعاني القاموسية مما يضفي على القصيدة النّص صفة الشاعريّة.

ج-الشعريّة عند تدروف:

يتجلى مفهوم الشعريّة عند تدروف في مؤلفه الشعريّة الذي قدم فيه مجمل آرائه حول الشعريّة، حيث مفهومها وعلاقتها بالعلوم، ومدى فاعليتها في تحديد خصائص النص الأدبي،

[1] بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006م، ص69.

[2] حسن ناظم، الشعرية العربية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2003م، ص16-17.

فلم يترك عنصرًا من عناصرها إلاّ وشرحه، لذلك يعدّ: "الناقد المهتم الذي عني بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشعرية والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينات وحتى الوقت الحاضر".[1]

لقد جسّد أفكاره باطلاعه على كتاب "أرسطو" فن الشعر، الذي يعتبره البنية الأساسية "لعالم الشعرية بوصفه عالما متوجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة، لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها".[2]

ولأهمية كتاب فن الشعر يشبه تدروف بإنسان "خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب".[3]

كما أن شعرية تدروف متعددة الرؤى وواسعة الأغوار يصعب الجمع بأجزائها لأنها زئبقية كما لا يمكن هدفها في البحث عن قوانين ثابتة، بل تسعى إلى اكتشاف خصائص داخلية للنص الابداعي، باعتبارها ترغب في الانفتاح على عوالم النص، وشعريته " لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية ولا يهمها حتى الاثر الادبي في ذاته وانما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الاجرائي: الخطابي الادبي باعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا ".[4]

وشعريته بنيوية تركز على جوهر النص وما يميزه، بعيدا عن مؤثرات الخارجية التي تحدد كينونته، كعلم النفس، وعلم الاجتماع، ولذلك لم يركز على العمل الادبي في تحديد مفهوم الشعرية، إذ "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية

---

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص102.

[2] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعري، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م، ص34.

[3] عثمان الميلود، شعرية تدوروف، عيون المقاولات، الدار البيضاء، ط1991م، 1م، ص8.

[4] مرجع نفسه، ص16.

محددة وعامة، ليس العمل إلا انجازا من انجازاتها الممكنه ولكل ذلك فإن العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تضع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية".[1]

مفهوم الشعرية عند نقاد العرب الحديث:

أ –الشعرية عند "كمال أبو ديب":

تحددت الشعرية كمفهوم ومصطلح عند أبي ديب من خلال مؤلفه في الشعرية الذي يحيل العنوان ذاته على موضوع دراستنا، حيث نجده يمهد لهذا العمل في مقدمة هذا الكتاب، بقوله "يمثل هذا البحث صياغة نظرية مكثفة لأطروحات ودراسات تطبيقية تنامت عبر سنوات عديدة من الاكتناه الدائب لطبيعة الشعر في ابعاده المختلفة بدءا من الهاجس الايقاعي المبهم ... والطبيعة والما وراء".[2]

كان كمال أبو ديب من النقاد الذين تم اختيارهم كونه حصر السمة الشعرية في حدود النص أو ما هم داخلي، كما نجده لا يحدد الشعرية بعناصر ثابتة بل تظل مفتوحة تنشد الكلية، بدليل رفضه تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية، أو الايقاع أو الصورة، أما عن تحديده الدقيق لمفهوم الشعرية يظهر في توظيفه لمصطلح الفجوة مسافة التوتر، التي تنضوي تحتها العلائقية والكلية، لأن الشعرية "خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات اولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا".[3]

---

[1] تدروف، الشعرية، تر: شكري البخوت ورجاء بن سلامة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، 1987، ص23.

[2] كمال أبو ديب، في الشعري، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978م، ص7.

[3] المرجع نفسه، ص14.

ب –الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ:

فيما يخص الشعرية عنده، نجده خصص لها كتابا بعنوان " الشعرية العربية "، الذي أجمل فيه رؤيته لهذه النظرية، والذي تتقدمه مقاله حول خطاب نقدي، أجمع فيه رؤية النقاد لعالم الشعرية، والكشف عن الابداع الشعري القديم بغية تطوير، إضافة إلى تركيزه على الشعر لأنه بمثابة الصورة التي تؤول ثقافة معينة والسبب وراء هذا التخصيص لجنس الشعر هو الوصول إلى معايير وخصائص تقدمه من الناحية الفنية والجمالية، إذ يقول " حسمت خلال القرنيين الهجرين الأوليين الاستراتيجية الثقافية العربية الاسلامية، وكان من أدواتها الكبرى التمييز القائم بين العلوم الاصلية التي تنظم المعارف الدينية ... العلوم الاصلية".[1]

إن شعريته قائمة على الابداع " بوصفه طريقة داخلية لا يستطيع تخطي مادتها، إلا أنه يستطيع أن يتماثل معها، ليس مبدع من يبتكر شكلا، ولكنه كذلك يعرف كيف يحييه وكيف يستخلص منه دلاله".[2]

كما تكمن مهمة المبدع غي اكتشاف دلالات جديدة تسمح للأثر الادبي بالتداول والانتشار، وما يضمن لها هذه العملية هو التلقي الذي يدخل كعنصر من العناصر المشكلة لطرق الابداع، خاصة إذا كانت هذه الشعرية حديثة والتي " تعد امكانية ابداع الجديد تفرض نوعا من المتلقي الجديد".[3]

---

[1] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقاله حول خطاب النقدي، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008م، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص49–50.

[3] عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006م، ص56.

ج – الشعرية عند أدونيس:

تتجلى شعرية أدونيس في كتابه " الشعرية العربية "، وهو عبارة مجموعة من الدراسات، ومحتويات كتابه الشعرية العربية بدأها بطبيعة الشعرية والشفوية، وأردفها بالشعرية والفكر ثم أعقبها بالشعرية والفضاء القرآني وختمها بالشعرية والحداثة، كما يرى أن " القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهات تغير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية: من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول، والمحدود بالامحدود، والشكل المنغلق الواحد الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن ان الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة وصار عالما فسيحا من الاوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع، وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد"[1]، فإدونيس يدعو إلى الانفتاح ويرفض الانغلاق الذي لا يكسب الشعر ابداعا، كما لا ينبغي النظر للشعرية الشفوية بنفس الرؤية التي تتسم بها الشعرية الكتابية فبدلا من " أن ينظر إلى الوزن بوصفه تقعيدا الحالة إنشادية غنائية في نوع معين في القول أصبح ينظر إليه بوصفه جوهر كل نص شعري".[2]

2-علاقة الشعرية بالعلوم اللغوية الاخرى:

أ-علاقة الشعرية باللسانيات:

قرر فرديناند دو سوسير دراسة اللغة بذاتها ولذاتها دراسة علمية، فوضع بذلك أسس لعلم جديد يسمى "اللسانيات" يهتم بكل ما له علاقة باللغة ومنها وظائفها، وهذه هي النقطة التي تلتقي بها الشعرية باللسانيات ولهذا فقد " ألح جاكبسون على ضرورة ارتباط الشعرية باللسانيات

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، محاضرات ألقت في الكوليج دوفرانس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ص107.
[2] مرجع نفسه، ص30.

ذلك لأن مجال دراسة اللساني هو الاشكال اللغوية كافة، ومادام الشعر نوعا من اللغة فلا مناص للساني من دراسة الشعر طبقا لمنهجية اللسانيات".[1]

فجاكبسون يعتبر الشعرية جزء من اللسانيات التي تدرس كافة أشكال اللغة، باعتبار الشعرية تختص بشكل من أشكالها (اللغة) وهو الخطاب الأدبي بشكل عام، والشعر بشكل خاص فهي فرع من فروع اللسانيات، فالشعرية باعتبارها في نظر البعض الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية اكتسبت من اللسانيات الأسس العلمية في الدراسة.

ب- علاقة الشعرية بالأسلوبية:

إن الربط الأساسي بين الأسلوبية والشعرية هو البحث من العناصر الجمالية والفنية المميزة للخطاب الأدبي عن غيره من أنواع الخطاب، "ونعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الاسلوب" فالأسلوب هو المميز لكل خطاب أدبي عن الآخر ومن هنا "فالأسلوبية هو بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا عن سائر أصناف الفنون ثانيا".[2]

وعلاقة الشعرية بالأسلوبية يذهب عبد السلام المسدي إلى أن " هذا المخاض الذي عرفته دراسة الاسلوب ... هو الذي فجر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الآخر، فأما الذي تفجر فهو "البويتيقا" الجديدة والتي تضيق رؤاها حين فتصلح لها عبارة "الشعرية" وتتسع مجالا واستيعابا أحيانا أخرى ترجمتها بمصطلح الإنشائية"[3]

هنا يجعل الشعرية قد نشأت بسبب الأسلوبية وبالتالي يمكن أن نعتبر الشعرية فرعا من فروع الأسلوبية في نظره، هناك من يعارض هذا يعارض هذا الرأي ويقلب النظرية من خلال

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص70.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، (د ت)، 1982م، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص25.

اعتبار الأسلوبية فرع من فروع الشعرية فالقدامى يرى أن: " الشاعرية (الشعرية) تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها، فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية ولعل أخطر الجوانب التي تضر بالتناول الأسلوبي الصرف هي اقتصاره على دراسة (الشفرة) دون (السياق) وهذا بفرض الحاجة إلى الشاعرية".[1]

ج-علاقة الشعرية بالسيميائية:

إن السيميائية في عمومها تبحث في أنظمة العلاقات ومن بين هذه الأنظمة النظام اللغوي، والشعرية تدرس الجانب الجمالي في هذا النظام لهذا كانت " الشعرية إحدى الأهداف التي سعت إليها السيميائيات فإطار طموحها إلى أن تكون العلم الشامل الجديد الذي يتسلط على سائر العلوم، لكن الشعرية حاولت المقاومة والتأبى في وجه السيميائية".[2]

هناك تأثير متبادل بين الشعرية والسيميائيّة فقد ساعدت الشعرية السيميائيّة على تبني فرع آخر يتمثل في الاهتمام بجمالية النص الأدبي، ومن ناحية أخرى ساهمت السيميائيّة في إضافة عنصر الدلالة والتواصل داخل الشعرية".[3]

انطلاقا من كل ما ذكرناه يتبين لنا مدى ارتباط الشعرية بكافة علوم اللغة، حتى تستطيع أن تحدد بشكل أفضل العناصر الجمالية التي تخلف العمل الفني، كما أفادت من العلوم الأخرى المجاورة لها كعلم النفس وعلم الاجتماع.

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006م، ص24.

[2] فيصل الاحمر، معجم السيميائيات، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص301.

[3] المرجع السابق، ص302.

الفصل الثاني: جماليات الصور وبلاغة الإنشاء

1- جماليات الصور:

1-التشبيه

2-الاستعارة

3-الكناية

2-بلاغة الإنشاء

1- الأمر

2- النهي

3- الاستفهام

4- التمني

5- النداء

تقوم الصورة الشعريّة على اكتشاف علاقات جديدة بين مفردات الكون وإذا كانت هذه العلاقات تخضع لتوترات الشاعر وتفرد نظرته إلى الأشياء وقوة خياله، فإنها تمثل جسرا ينتقل عليه الإحساس والفكرة والنبض الشعرى إلى المتلقي، وثم يشارك في إحداث الأثر الفني .[1]

وتكمن أهمية الصّورة في البناء الشعري ودورها المحوري كأداة فاعلة في نقل التّجربة والتأثير في المتلقي، وسنسعى إلى دراسة ملامح الصّورة الشعريّة في قصائد "**نزار قباني**" محاولة إبراز أهم الوسائل المستخدمة أهمها: التشبيه، استعارة وكناية.

أولا: التشبيه:

للتشبيه روعة وجمال، لإظهار الخفيّ وتقريبه البعيد، يكسب معاني رفعة وضوحا ويكسوها نُبلاً وفخرًا، ومتشعّب الأطراف دقيق السّياق، يدفع الخيال إلى التّحقيق لجلاء الصّورة واستقصاء ملامحها الغامضة.

1-مفهومه:

أ- **لغة:** التمثيل: وعند التهاوني: الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر.

وعند أهل البيان: هو الدّلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في المعنى.

الجرجاني :أن التمثيل ضرب من ضروب التشبيه والتشبيه عام والتمثيل أخص منه فكلّ تمثيل تشبيه وليس كلّ تشبيه تمثيلاً.[2]

[1] محي الدين بن عربي، تأليف د سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، (د ط)، 2005، ص 135.

[2] محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعريّة في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، دار البوذجية، صيدا، بيروت، ط1، 1998م،1418هـ، ص 112.

ب- اصطلاحا: هو الحاق أمر بأمر آخر في صفحة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة وهو عند عبد القاهر " أن تثبت لهذا المعنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه ،كإثبات للرّجل شجاعة الأسد."[1]

"وقد نظر البلاغيّون في تعريف التشبيه إلى المعنى اللّغوي لكلمة (شَبهَ) وهو (مِثْلَ)، تقول فلان شبه فلان أو مثله ،وشبّهته به أي مثّلته به ،فالمعنيان اللّغوي واصطلاحي للتشبيه قريب قريب."[2]

"والتشبيه بيان أنّ شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر ،بأداة الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة".[3]

أركان التشبيه وطرفاه:

أركان التشبيه أربعة: المشبّه، والمشبّه به، والأداة ووجه الشّبه. أما أطرفاه فهما المشبّه والمشبّه به، هما طرفان، وهما ركنان، أما الأداة ووجه الشبّه فركنان فقط.

والفرق بين الرّكن والطرف في التشبيّه: أن الرّكن يُمكن وجود التشبيه بدونه، بل إنّ حذفه أفضل من ذكره.

أمّا الطرف فلا يُمكن وجود التشبيه بدونه ،ولتوضيح ذلك نقول : كما لا يمكن تصّور الميزان ذي الكّفتين بدون الكفتين، لا يمكن تصّور التّشبيه بدون طرفين.[4]

أدوات التشبيه:

[1] عبده عبد العزيز قلقية، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1412هـ ،1992م، ص 37.

[2] عبده عبد العزيز قلقية، البلاغة الاصطلاحية، ص 37.

[3] علي جارم، مصطفى أمين، دليل البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)، دار المعارف للنشر، النيل، القاهرة، 1119هـ، ص 19.

[4] عبده عبد العزيز قلقية، البلاغة الاصطلاحية، ص 39.

هي ألفاظ تدّل على معنى المشافهة ، كالكاف وكأنَّ و مِثْلَ وشَبّهَ وغيرها، مما يؤدي معنى التشبيه كالمضاهاة والمحاكاة والمشابهة والمماثلة ونحو: وكذا ما(ماثل وشَابَهَ) أو ما يرادفها في المعنى [1].

ينقسم التشبيه باعتبار الأداة إلى:

مُرسل: ما ذكرت فيه الأداة.

مُؤكد: ما حذفت منه الأداة.

والمؤكد أبلغ من المرسل، ففيه لا تفصل أداة التّشبيه بين المشبّه والمشبّه به .[2]

بلاغة التشبيه:

تنشأ بلاغة التشبيه من أنه ينتقل بك من الشيء طريق يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو أكثر من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابهم واهتزازها.

هذه بلاغة التشبيه من حيث مبلغ طرافته وبعد مرماه ومقدار ما فيه الخيال، أو بلاغته من حيث الصور الكلامية التي يوضع فيها فمتفاوتة أيضا ،فأقل التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذكرت أركانه جميعا، لأن بلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أن المشبه عين المشبه به، ووجود الأداة ووجه الشبه معا يحولان دون هذا الادعاء، فإذا حذفت الأداة وحدها أو وجه الشبه وحده ارتفعت درجة التشبيه البلاغة قليلا لأنّ حذفت أحد هذين يقوي ادعاء اتحاد المشبه والمشبه به بعض التقوية أما أبلغ أنواع التشبيه، فالتشبيه البليغ، لأنه مبني على ادعاء أن المشبه والمشبه به شيء واحد.[3]

---

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في البيان المعاني البديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، دارالنشر، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ط1 ،1999م، ص236.

[2] عبده عبد العزيز قلقية، البلاغة اصطلاحية، ص40،41.

[3] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص245،246.

بعد التعريف الوجيز لمفهوم التشبيه سنتناول نماذج منه في ديوان "قالت لي السمراء" لنزار قباني، فلقد ورد التشبيه في القصيدة الأولى " ورق إلى القارئ"

كميس الهوادج...شرقية

ترشا على الشمس حلو الحدا

كدندنة البدو .. فوق سرير

من الرمل، ينشف فيه الندا

ومقل البكاء المآذن ...سرت

إلى الله، أجرح صحو المدى

بدأ الشاعر قصيدته بالتشبيه المرسل ويتجلى ذلك في ذكر الأداة (الكاف)حيث شبه حركة الهوادج بالمس (أي تتبخر) والهوادج جمع (هودج) وهي تسير جهة الشرق (الشرقية) وفي أثناء هذه الحركة حداة الإبل (جمع حاد) ينشدون أناشيد جميلة شبهما الشاعر كأنها مياه (ترش على الشمس) أي جبهتها فينظر لها منظر رائع.

وتتوالى بعد ذلك التشبيهات المرسلة "كدندنة البدو" ومثل " بكاء المآذن " ولكن لماذا بكاء المآذن، ارتبط البكاء، لدى نزار قباني بأقصى حالات النشوة الروحية ولكن إذا ارتبط البكاء بالصوت النشوى كالمآذنة أو بالمعدة يصبح تهويده ممثلا بالرحمة والمواساة ممتلئة بحاسة اللمس في أقصى حتوها فالأثر الجمالي هو توضيح المعنى وتوكيده.

كما ورد كذلك التشبيه في قصيدة "**مسافر**"

أنت كوخ

أنت شط

فهذا التشبيه بليغ والغرض البلاغي منه زيادة المعنى أثرًا وجمالا ورونقا وذلك يجعل المشبه (المرأة) والمشبه به (الكوخ) كأنهما شيء واحد والمبالغة دليل على الاهتمام والتعلق بهذه المرأة من طرف الشاعر.

-كما ورد التشبيه في قصيدة "**خاتم الخطبة**"

جذلي .. وفي مأتم أشواقنا؟

جذلي.. ونعش لحب لم يقفل؟

والخاتم الزاهي خريف لمنى

يرصدني كالقدر المنزل[1]

-نوع التشبيه الوارد في هذه القصيدة هو تشبيه تمثيلي تتمثل عناصره في:

الادارة "الكاف" المشتبه "خريف لمنى" والمشبه به "القدر المنزل" ووجه الشبه "صورة حب المرأة من قبل الشاعر" والدليل على ذلك ن حب نزار قباني لم يكتمل وهو مفتوح دائما (خريف لمنى) يعنى الحب مازال باقيا فاتح ابوابه يراقب كالقدر الإ لاهي، المنزل على هذا البشر فالشاعر قدس الحب وسواه بمرنية اركان الايمان وهو "القدر"

كما نلاحظ أن هناك تشبيه تمثيلي آخر في قصيدة "أمام قصرها"

أهواك منذ كنتى صغرى

تصفحة لانجيل[2]

فالمشتبه هنا "المرأة" والاداة "الكاف" المشبه به" صفحة الانجيل "ووجه الشبه "صورة هيام الشاعر الدفين المرأة وتعلقها بها حتى شبهها بصفحة من كتاب الانجيل" وهذا دليل على أنها شيء مقدس لدى الشاعر فالأثر الجمالي هنا الاقناع والتأثير.

التشبيه في قصيدة " أحبك"

تعيشيين بي كالعطر يحيا بوردة.[3]

---

[1] قالت لي سمراء، ص16.

[2] مصدر نفسه، ص16.

[3] قالت لي سمراء، ص20.

يتجسد التشبيه التام في هذه القصيدة فالمشبه هو العطر وأدة التشبيه هي الكاف والمشبه به هو الورد ووجه الشبه هو رائحة المرأة، وغرضه البلاغي هو تقوية المعنى بذكر اركانه الاربعة المكتملة فيه، وذلك لتوكيد والايضاح.

ثانيا: الاستعارة:

1-مفهومها:

تعدّ الاستعارة لونا بلاغيًا شائعا في الشعر من قديمه إلى حديثه، وقد اختلف النّقاد والبلاغيّون في إعطاء تعريفا لها إذ تعرّف بأنّها:

أ-**لغة:** الاستعارة من قولهم استعار المال، طلب عاريه.

ب- اصطلاحا: هي لفظ مستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة عند السكاكي أن تذكر أحد طرفي التشبّيه وتريد به الطرف الآخر مُدعيًا دخول المشّبه في جنس المشّبه به وإلاَّ على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخص المشبّه به.

الاستعارة من المجاز اللغوي: وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، فعلاقتها المشابهة دائما.

أما الاستعارة هي ضرب من التشبّيه، ونمط من التّمثيل والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول.

الاستعارة قسمان:

-الاستعارة التصريحيّة: وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به.

-الاستعارة المكنيّة: وهي ما حذف فيها المشبّه به ورمز له بشيء من لوازمه.

أو الاستعارة المكنيّة: تسميان لفظ واحد وهي أن تحذف المشبه به بعد أن نستبقى شيئا من لوازمه تكنى به ثم تسنده إلى المشبه المذكور في الكلام.

نجد ها في القصيدة "**ورقة إلى القارئ**":

استعارة مكنية في قول الشاعر:

ويبكي الغروب على شرفتي

ويبكي لأمنحة موعدا..[1]

شبه الشاعر الغروب بالإنسان الذي يبكي، وحذف المشبه به وأتى بصفة من صفاته وهو البكاء، والجمالية التي تضفي هنا هي التشخيص وتوحي بالحزن. زادت المعنى جمالا ووضوحا

ونجدها أيضا في القصيدة "**مذعورة الفستان**"

استعارة مكنية في قول الشاعر:

مررت ....أم نوار مر هنا؟

لولاك **وجه الأرض** لم يعشب[2].

شبه الشاعر الأرض بالإنسان وحذف المشبه به ورمز له برينة دالة عليه وهو الوجه، هذا التشخيص ... زادت المعنى جمالا ووضوحا

في قصيدة "**أكتبي لي**": استعارة مكنية في قول الشاعر:

وما كان **يأتي الصبرُ** ...لولا صحائف

تسلم لي سرا .....فتلهمني السلوى[3]

شبه الشاعر الصبر بالإنسان الذي يمشي وحذف المشبه به ورمز له بقرينة دالة عليه وهي الصبر. زادت المعنى جمالا ووضوحا

[1] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 1.

[2] مصدر نفسه، ص 2.

[3] مصدر نفسه، ص 4.

في قصيدة "**المقهى** "

استعارة مكنية في قول الشاعر:

جولة الضوء على ركبتها

زلزلت روحي من أركانها[1]

حيث شبه الشاعر الروح بالأرض التي تزلزل وحذف المشبه به وأبقى بلازم من لوازمها وهي الزلزال.

التشخيص توحي إلى حب المرأة بأن سكنت روح الشاعر وجوارحه وزادت المعنى جمالا ووضوحا.

في قصيدة " **غرفتها**" استعارة مكنية في قول الشاعر:

وتشرب الليل، صدى ميجنا

وصوت أجراس ...وعود مواش [2]

شبه الشاعر الليل بالماء وحذف المشبه به وأتى بلازمة من لوازمه وهو الشرب، التشخيص توحي بالهدوء والسكينة. زادت المعنى جمالا ووضوحا.

في قصيدة "**المساء**" استعارة مكنية في قول الشاعر:

على كرز الأفق قام المساء

يعلق لوحاته الشاحبة[3]

[1] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص8.

[2] مصدر نفسه، ص 10.

[3] مصدر نفسه، ص 13.

حيث شبه الشاعر المساء بالشيء الذي يقوم وحذف المشبه به وأتى بلازمة من لوازمه وهي قام، التشخيص توحي إلى الحزن زادت المعنى جمالا ووضوحا.

ثالثا: الكنايّة:

1-مفهومها:

أ- **لغة:** أن تتكلم بشيء وتريد غيره.

ب-اصطلاحا: لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته، أو لفظ أطلق وأريد به لازم معناه جواز إرادة ذلك المعنى.

وقد وردت الكناية عرضنا بمعناها العام، عند الجاحظ وهو التعبير عن المعنى تلميحا لا تصريحا كلما اقتضى الحال ، فالكناية عند الجاحظ تقابل الإفصاح والتصريح.[1]

والكناية كما عرفها القزيوني :لفظ أريد به لازم معناه جواز إرادة المعنى حينئذ كقولك طويل النجاد أي طويل القامة.[2]

وتنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه ثلاثة أقسام : فإن المكنى عنه قد يكون صفة وقد يكون موصوفا وقد يكون نسبة[3].

والكناية ثلاث أقسام:

-كناية عن صفة أي عن المعنى.

-كناية عن موصوف أي عن ذات.

-كناية عن النسبة الصفة إلى الموصوف أي نسبة المعنى إلى ذات.

---

[1] محمد علي زكي الصباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، ص 251،253.

[2] عبده عبد العزيز قلقية، البلاغة الاصطلاحية، ص 100.

[3] علي حازم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص 125.

كناية عن الصفة:

وفيها نصرح بالموصوف وبالنسبة إليه لكن لا تصرح بالصفة المكنى عنها، بل بصفة أو بصفات أخرى تستلزمها[1]

الكناية عن موصوف:

نصرح بالصفة ونصرح بالنسبة ،لكن لانصرح بالموصوف صاحب النسبة بل نكنى عنه بما يدل عليه ويستلزمها[2].

الكناية عن نسبة الصفة إلى الموصوف:

فيها نصرح بالصفة ونصرح بالموصوف ولكن لا نصرح بالنسبة الصفة إلى الموصوف بل نكنى عن النسبة بنسبة أخرى يستلزمها.[3]

بلاغة الكناية:

الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إلا من لطف طبعه وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيها وبرهانها ،ومن أسباب بلاغة الكنايات أنها تصنع تلك المعاني في صور المحسنات ،ولا شك أن هذه خاصة الفنون، فإن المصور إذا رسم لك صورة للأمل أو اليأس بهرك وجعلك ترى ماكنت تعجز عن التعبير عنه[4] .

ووردت الكناية في قصيدة "**مسافرة**" في قول الشاعر:

ما تقولين؟ كيف أحمل جرحي

بيميني ...كيف احتمال اغترابك.[5]

---

[1] عبده عبد العزيز قلقية، البلاغة الاصطلاحية، ص 102.

[2] مرجع نفسه، ص 106.

[3] عبده عبد العزيز قلقية، البلاغة الاصطلاحية، ص 109.

[4] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 293.

[5] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 14.

أحمل جرحي بيميني كناية عن صفة، وهي كناية عن كثرة الجرح والألم.

في قصيدة "**خاتم الخطبة**" في قول الشاعر:

نصبت فوق النجم أرجوحتي

وبالدما رسمت مستقبلي[1]

بالدما رسمت مستقبلي وهي كناية عن صفة، كناية عن الظلم والقهر.

في قصيدة "**زيتية العينين**" في قول الشاعر:

إلى نوافير مادية

تبكي أزرق ....أزرق[2]

تبكي بصوت أزرق كناية عن صفة وهي كناية عن شدة الحزن والقهر.

الأساليب الإنشائية:

للجمال أفنان وألوان أبدعتها ذاكرة الشعراء ومخيلتهم، فلم يقف الحُسن في الكلام والحياة والفن عند حدِّ معين...وإنما كانوا يبنون حياتهم وأدبهم ولغتهم ونقدهم بناءًا جماليا يمتد إلى الأفاق الإنسانية رحبة ومثيرة، فما خلّفه شعرائنا من أساليب فنيّة وبلاغية إنما يدل على مدى عشقهم للجمال وولعهم بالحسن في كل شيء ....ولما كان الجمال روح الأثر الفني لديهم فإنّه غدا وجهها من وجوه الوجود الحي والفاعل ....فالحسن الذي يرتاح إليه العين قبل النفس أصبح سمة مشجعة في كل أسلوب من أساليب كلامهم، وكان لعلم المعاني منزلة كبرى في هذا المجال الجمالي .

[1] مصدر نفسه، ص 19.

[2] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 11.

نلمس مواطن الجمال في أساليب البلاغة العربية وإدراك نفوس أهلها ...دفعتنا الرغبة الأدبية إلى استجلاء ملامح ذلك وبيان قيمتها في واحد من أهم أساليب علم المعاني، إنه أسلوب الإنشاء.

الإنشاء: مالا يتحمل الصدق والكذب لذاته، نحو اِغفر اِرحم، فلا ينسب إلى قائله الصدق أو الكذب وإن شئت فقل في تعريف الإنشاء مالا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به، فطلب الفعل (افعل) وطلب فعل (الكفِّ) في (لا تفعل) وطلب المحبوب في (التمني) وطلب الفهم في (الاستفهام) وطلب الإقبال في (النداء) كل ذلك ما حصل إلا بنفس الصيغ المتلفظ بها وينقسم الإنشاء إلى نوعين: إنشاء طلبي، إنشاء غير طلبي.

1- فالإنشاء غير الطلبي: مالا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب كالصيغ المدح، الذم، العقود، القسم، التعجب، الرجاء.

أما المدح والذم فيكونان بالنعم وبئس وما جرى مجراهما نحو حبذا ولا حبذا.

وأما العقود فتكون في الماضي كثيرا: نحو بعتُ واشتريتُ.

أما القسم فيكون بالواو والباء والتاء وبغيرها.

أما التعجب فيكون بصيغتين، ما أفعله، وما أفعل به.

وأما الرجاء فيكون بعسى واخلولق وحرى.

وأنواع الإنشاء غير الطلبي كثيرة ولكنها ليست من مباحث علم المعاني ولذا نقتصر فيه على ما ذكرناه ولا نطيل البحث في هذا القسم الذي أكثره في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء وإنما المبحوث عنه في علم المعاني هو

الإنشاء الطلبي: وهو الذي يستدعي مطلوبا، غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب ويكون بخمسة أشياء: الأمر، النهي، الاستفهام، التمني، النداء، وفي هذا الباب خمسة مباحث هي:

الأمر: طلب فعل على وجه الاستعلاء.

للأمر أربع صيغ: فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر والمصدر النائب عن فعل الأمر.

قد تخرج صيغ الأمر عن معناها، الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام كالإرشاد والدعاء، والالتماس، والتمني، والتسوية، والتخيير، والتعجيز، والتهديد، والإباحة .[1]

لقد ورد الأمر في قصيدة: "**ورقة إلى القارئ** "

أحملْ في جوهري[2]

كذلك في قصيدة "**مسافرة**"

ارفع الرأس، والتفت لي قليلا.[3]

في القصيدة" **البغي**"

ارقصوا فوق نهود صلبت[4]

النهي: هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء

للنهي صيغ عن معناها الحقيقي إلى معان أخرى تستفاد السياق وقرائن الأحوال، الدعاء، والالتماس، التمني والإرشاد، والتوبيخ، والتيئيس، والتهديد، والتحقير. ولقد ورد النهي في قصائد نزار قباني من بينها:

النهي: وورد أيضا في قصيدة "**مذعورة الفستان**"

[1] على جارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ص179.

[2] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص1.

[3] مصدر نفسه، ص 19.

[4] مصدر نفسه، ص 27.

مذعورة الفستان .... لا تهربي[1]

وكذلك نجد في قصيدة "**مكابرة**"

أنا لا أحب .... ولا أغرمُ[2]

وورد النهي أيضا في قصيدة" **المقهى** "

شاركيني قهوة الصبح ...ولا تدفني نفسك في أشجانها[3]

الاستفهام وأدواته: هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وله أدوات كثيرة منها الهمزة وهلْ.

يطلب بها "الهمزة" أحد أمرين:

1-التصور: وهو الإدراك المفرد، وفي هذه الحال تأتي مُلوة بالمسؤول عنه ويذكر له في الغالب معادل بعد أم.

2-التصديق: وهو الإدراك النسبة، وفي هذه الحال يمتنع ذكر معادل ويُطلب ب "هل" التصديق ليس غير، ويمتنع معها ذكر المعادل وهناك أدوات أخرى غير الهمزة وهل وهي: من، ما، متى، كيف، أين، أنى، كم، أيٌّ.

ولقد ورد الاستفهام بكثرة في قصائد نزار قباني من بينها نجد:

في قصيدة "**مذعورة الفستان**"

تَمَهَّلِي في السَيْر .. هل رَغْبَةٌ

ظَلَّتْ بصدر الدرب لم تَرْغَبِ؟

[1] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 2.

[2] مصدر نفسه، ص 3.

[3] مصدر نفسه، ص 8.

هل الرغبة ظلت بصدر الدرب لم ترغب؟[1]

وورد الإستفهام أيضا في القصيدة "**الفم**"

من أين يا ربي عصرت الجنى؟[2]

وورد أيضا في القصيدة " **البغي**"

إنّها الخمسون ... ماذا ظل لي؟

ماذا ظل لي؟[3]

التمني: هو طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله، إما لكونه مستحيلا، وإنما لكونه ممكنا غير مطلوع في نيله واللفظ الموضوع للتكني "ليت "، وقد يتمنى بهل، ولو، ولعل، لغرض بلاغي. وإذا كان الأمر محبوب مما يرجى حصوله كان طلبه ترجيا، ويعبر فيه بلعل، أو عسى وقد تستعمل فيه ليت لغرض بلاغي.

حيث ذكر في قصائد نزار قباني ومن بينها:

في قصيدة "**خاتم الخطبة**"

حيث قال نزار:

بائعتي ...بائعة نفسها

ماذا تمنيت ولم أفعل؟[4]

وورد أيضا في" **قصيدة إلى مصطافة**"

أحبك...زوبعة من شباب

بعشرين لا تعرف العاقبة

[1] نزار قباني، قالت السمراء، ص 2.

[2] مصدر نفسه، ص 17.

[3] مصدر نفسه، ص 27.

[4] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص14.

جموع السنونو على الأفق لاحت

فلوحي...ولو مرة واحدة.[1]

النداء: هو طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعوا.

أدوات النداء ثمان وهي: " الهمزة، أي، يا، آ، آي، أيا، هيا، وا. الهمزة، أي: لنداء القريب، وغيرها للنداء بعيد.

يخرج النداء عن معناه الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من القرائن: كالزجر، التحسر، الإغراء.

حيث ذكر النداء في قصائد نزار قباني من بينها:

في القصيدة: "**زيتية العينين**" في قوله

يا مطر العينين لا تنقطع.[2]

كذلك فقد ورد في قصيدة "**خاتم الخطبة**"

يا من طعنت الهوى[3]

في قصيدة "**مسافرة**"

ارفع الرأس، التفت لي قليلا[4]

كذلك في قصيدة "**البغي** "

ارقصوا فوق نهود صلبت[5]

فهذه الأساليب، لكل منها نسقها وعناصرها حقق الانسجام وتناسق، وخلقت الصورة الفنية البلاغية الجميلة وتحقق فكرة معايير الجمال في الإتساق والوحدة والإرتباط بالمضمون والتعبير عنه بأنماط موحية، إذ فالصورة البلاغية للكلام تمتاز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب وتكثيف مستمدة

[1] مصدر نفسه، ص17.

[2] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 11.

[3] مصدر نفسه، ص 14.

[4] مصدر نفسه، ص19.

[5] مصدر نفسه، ص 28.

من الانفعال الجمالي في الأسلوب ذاته، ومن كيفية التأثر والتفاعل، ومن تفسير أهله له .... وبهذا تتجلى جمالية الأسلوب الإنشاء، باعتباره بنية غير محايدة، علما أنها منفتحة على عالم لامتناه، لأنها لم تكن إشارات لغوية.

الفصل الثالث: الأبعاد الشعرية للإيقاع

1- الإيقاع
2- الوزن
3- الحذف
4- الطباق
5- الجناس
6- التكرار

أولا: الإيقاع:

المستوى الإيقاعي في القصائد نزار قباني:

الإيقاع من العناصر الجوهريّة في العملية الشعرية، وهو المميز والأساسي الذي يبتعد بالشعر عن النثر، وقول العرب قديما: إن الشعر الكلام موزون مقفى

وجوهر الشعر إذ عملية التخييل التي تتحقق من تصرف الشاعر بألفاظه ومعانيه تصرفا معينا، يعدل بها عن الهيئات العادية إلى الهيئات غير عادية، تحدث أثرا، لدى المتلقي، لعل أهم ما يقع من خلاله التخييل، وهو عالم المجاز الذي يتدخل كثيرا في تغيير هيآت اللفظ والمعنى، فينزاح بهما عن حالتهما إلى حالات جديدة تخدم مرامي الشاعر وتوحي بالدلالات الجديدة، وتدخل القول إلى معالم الشعريّة، هذا بالإضافة إلى الإيقاع الذي يتكئ على عالم الأصوات في انتظامها وتجانسها على المستوى الخارجي (الوزن ،القافية) وعلى المستوى الداخلي (الإيقاع الخارجي).

إذ إنّ كل التجانسات الصوتيّة والصوريّة داخل القصيدة يمكن أنّ تدخل في باب الإيقاع، لأنّه يمثل حركة الذات الشاعرة التي تتبدئ داخل القصيدة، وإذا كان الوزن جزء من الإيقاع قد يكون موحد بيّن الشعراء، إذا فما هو الإيقاع؟ وماهي أقسامه؟

1- ماهية الإيقاع: اختلف كثير من الباحثين في تحديد مفهموم الإيقاع، فبعض ربطه بالوزن العروضي للأبيات الشعريّة، وبعضهم قسمه إلى إيقاع داخلي وآخر خارجي ..... ويبقى (رغم كل هذا) مفهوم الإيقاع من أعقد وأغمض المفاهيم لاسيما أنّه دال رئيسي في الخطاب الشعري.

مفهومه لغة: جاء في المعاجم اللغويّة القديمة ،وجدناها تتفق في المفهوم نفسه فقد جاء في لسان العرب أنّ الإيقاع " مأخوذ ة من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها ،وسمّى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع."[1]

أما الإيقاع في المعاجم اللغوية الحديثة :فقد ورد في المعجم الفلسفي لصاحبه جميل حليب إذ يقول : "فالإيقاع في اللغة إتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[2]

الإيقاع هو مصطلح إنجليزي اشتق أصلا من اليونانيّة بمعنى الجريان والتدفق، ثم تطور معناه بتطور العصور حتى أصبح مرادفا لكلمة MEASURE الفرنسية المعبرة عن الموسيقة [3].

أما في الاصطلاح فيعرف أنه تتابع منتظم لمجموعات من العناصر وهده العناصر التي تكون أصوتا، وقد تكون حركات.[4]

الإيقاع ذلك الإنسياب وهو عنصر يتوافر في الشعر أو النثر يتضمن الحركة أو الشعور ....ويعتمد الإيقاع في الشعر على النموذج الوزني، ويكون إيقاعا منتظما ،ولكنه يكون في النثر منتظما وغير منتظم ".[5]

كما يعرف الإيقاع أيضا بأنه "جرس التفعيلة المسموع أو المحسوس به والمختلف من بحر إلى آخر إن وجد، وهو يأتي من وقفات متكررة أو من علامات الإستفهام أو التعجب أو من الفاصلة أومن جميع ما في القصيدة من كلام أو حركات ".[6]

---

[1] أبو الفضل جمال الدين مكرم بن منظور، لسان العرب (و، ق، ع)، مج8 ،دار الصادر ،بيروت ،(د ط)،(د ت)،ص 408.

[2] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، (د ط)،2005، ص234.

[3] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، دار القلم، سوريا، ط 1،1998، ص21.

[4] علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،1993، ص17.

[5] مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرديفية والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة جامع دمشق، مج 23، عدد1،2007، ص 125.

[6] مرجع نفسه، ص 128.

فالإيقاع إذا يقوم على عناصر يجمع بينهما التشابه والتباين في الوقت نفسه، ودلك الجامع بينهما هو الإنسجام فالنغمات يكون لها كل واحد ،ويكون فيها تفاصيل متعددة متباينة ،والسمع يدركها متباينة ثم يجمع بينهما وبين كل النغمات ويدرك دلك كله على أنه كل واحد.[1]

وللانسجام دور أساسي في صناعة الإيقاع يتمثل في التكرار والتنويع فالتكرار يمثل الزماني والتنويع يمثل البعد المكاني[2] ، إدا فالإيقاع هو تردد ظاهرة الصوتية معينة، ومن مجموع هدا التردد في البيت الواحد تتكون صورة الوزن الشعري، فالوزن هو الصورة الخاصة للإيقاع وكلاهما يقوم على الشعور من جانب الشاعر ومن جانب المتلقي، ويتولد الإيقاع في الشعر العربي من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص.

الإيقاع الخارجي: المتمثل في الوزن والقافية.

ثانيا: الوزن:

إن أهم ما يميز الشعر عن النثر هو الوزن ،فهو مكون من مكونات الشعر، حيث يقول ابن رشيق: هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة [3].

تعريف الوزن : لغة : جاء في لسان العرب يقال :وزنت فلانا ووزنت لفلان ....وهذا يزن درهما ... والميزان المقدار[4].

[1] عبد الله الطيب، المرشد إلى الفهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970، ج2، ص 489،490.

[2] المرجع نفسه، ص 190.

[3] أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص78.

[4] ابن منظور، لسان العرب، مج13، ص34.

اصطلاحا: عرفه حازم القرطاجني بقوله: أن تكون المقادير تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب [1].

والوزن هو نظام الموسيقي القائم على اختيار مقاطع موسيقية معينة تدعى التفعيلات ،فيكون لها نغم خاص نميز به الشعر وآخر [2].

أما الوزن عند محمد غنيمي هلال ،فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت[3].

ونجد الوزن في العديد من قصائد نزار من بينها:

الوزن في قصيدة السنفونيّة على الرصيف

قد يمزج الشاعر بين التفعيلات بحرين مختلفين كوضع تفعيلة (فاعلاتن) في ضرب البحر السريع وهي التفعيلة لاتمت بصلة إلى تفعيلات بحر السريع بأنماطه كلها، كما في قصيدة (السنفونيّة على الرصيف)

سيري ..ففي ساقيك نهر أغاني

أطرى من الحجاز ...والأصبهاني

بكاء سمغونية الحلوة

يغزلها هناك قوسا كمان

أنا هنا متابع نغمة

[1] أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 165.

[2] نورة قطوش، بنية الخطاب الشعري في عهد الحفصي خلال القرن 7 هجري، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2010،2009م، ص 157.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1986م، ص 461.

قادمة من الغابة البيلسان

مدينتي قد ضيعت نفسها

وهاجرت مع الحرير اليماني[1]

فلو قيد الشاعر القافية في هذه القصيدة لإنتظم وزنها ضمن البحر السريع (السريع يضرب مطوي موقوف) أي مستفعلن مستفعلن مفعلات كأن يقول:

بكاء سمغونية حلوة يغزلها هناك قوسا كمان

يعاب إلى الوزن انسيابه إلى أن استباع الكسرة في القافية واجب في القصيدة تماشيا مع المطلع الذي ينتهي بحرف الياء الساكنة وأبيات الأخرى من قصيدة، وهذا ما حول التفعيلة في ضرب الأبيات كلها، وعروض المطلع فقط يسبب التصريع من (مُفْعَلات) المنتمية إلى تفعيلات البحر السريع إلى (فاعلاتن) الوافدة عليه.

والبحر السريع بحر متدفق متلاحق المقاطع، إلا أن التفعيلة الأخيرة تحدث انزياحا صوتيا فتحدث وعكة في تدفقة وتعثرا في تلاحق المقاطعة، ولعل السبب في ذلك هو انتهاء التفعيلة الأخيرة الوافدة (فاعلاتن) بسبب خفيف في حين أن التفعيلات الخمس الأخرى تنتهي بالوتد مجموع والوتد أثقل من السبب الخفيف فلذلك حسن الوقوف عليه أكثر من الوقوف على السبب الخفيف كما أن الجمع بين التفعيلان تحتل فيها المواقع الأوتاد من أجزائها أي أن تكون أوتاد الخمسة تفعيلات من البيت الواحد أطرافا (مستفعلن وفاعلن) والوتد تفعيلة واحد فقط وسطا (فاعلاتن) بسبب انزياحا إيقاعيا طارئا على البحر عندئذ يضطرب البحر نفسه من أوله إلى آخره ،ولعل الشاعر لجأ إلى هذا الإنزياح الصوتي لإستعانة بالقافية لإدراج الأوصاف إلى

[1] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 15.

اختيارها لحبيبته في قصيدة مثلا: " نهر أغاني، قوسا كمان، غابة البيلسان، حرير اليماني...الخ" .

الوزن في قصيدة مذعورة الفستان

أما الإنزياحات الصوتية يكسر الأوزان على الصعيد بعض الأبيات القصيدة الواحدة دون سائرها، ففي وادة النص المدروس، لم يعصم منها نزار ولم يعق هو عنها، فنجد يتحرر مع بعض القيود العروضية التي تعيق الحركة في إطار المعنى المتوخى عنده، والشاهد على خروجه من عروض إلى آخرى في القصيدة الواحدة،

كقوله في قصيدة" مذعورة الفستان"

نحن! دعي نحن ...أيا واحة

يحلم فيها كل مسترطب

مررت... أم نوار مر هنا؟

لولاك وجه الأرض لم يعشب[1]

فالعروض في البيت الأول من مقطوعة، مطوية مكسوفة (واحة= مُفعلا)، وفي البيت الثاني مخبلة مكسوفة (رهنا =فُعلا)، وبتطويل شركة الراء هنا عند الإسناد تفادي الوقوع في هذا النوع من الزحافات أو التقليل من أثرها بمبدأ التعويض، وفي ذلك نفي لهذا الانزياح الصوتي إذا كان لابد لكل انزياح نفيه على مستوى الذي وقع فيه.

القافية في قصيدة "البغي"

[1] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 2.

تعد قصيدة البغي التي تلتزم وزنا واحدا ونظام الشطرين فقد تغيرت فيها القافية على المسافات منتظمة (كل أنثى عشر بيتا)

ويكون كل تغيير مقطعان أنسق دلالي معين، ويتزامن تغيير القافية في القصيدة مع تغير النسق الدلالي للمقطع، ويقول:

علقت في باباها قنديلها

نازف الشريان محمر الفتيلة

في زقاقٍ ضوأت أوكاره

كل بيتٍ فيه، مأساةٌ طويله

غرفٌ .. ضيقةٌ .. موبوءةٌ

وعناوين لـ (ماري) و (جميله)

وبمقهى الحي.. حاكٍ هرمٌ

راح يجتر أغانيه الذليله

وعجوزٌ خلف نرجيلتها

عمرها أقدم من عمر الرذيله

إنها آمرة البيت هنا ..

تشتم الكسلى، وتسترضي العجوله

وأمام الباب.. صعلوك هوىً

تافه الهيئة، مسلوب الفضيله

يعرض اللحم على قاضمه ..

مثلما يعرض سمسارٌ خيوله

"هذه.. جاءت حديثاً.. سيدي

ناهدٌ ما زال في طور الطفوله ..

أو إذا شئت.. فرافق هذه

إنها أشهى من الخمر الأصيله"..[1]

يبدأ المقطع الثاني الأول بوصف بيت البغي هذا وصفا عاما ثم يؤكد الشاعر على برودة المشاعر التي تتحقق الشريحة من المجتمع التي تمارس ما يندى الجبين لسماعه ويزور اللسان من النطق به، ثم يختم المقطع بيتين بيتين بالحكمة المرة معلنة عن انتهائه

أي رقٍ .. مثل أنثى ترتمي

تحت شاريها، بأوراقٍ ضئيله

قيمة الإنسان ، ما أحقرها

زعموه غايةً.. وهو وسيله

فالقافية في هذا المقطع تتكون من مقطعين: أولهما ناشئ من حرف المد الذي له تأثيره الهارموني اللحين في القافية والثاني هو المنتهى بحرف الهاء الساكنة التي تجعل القافية مقيدة ليكون تأثيره إيقاعيا حرفا، كما أن التزم القافية بحرف "الهاء"، وهو التزام واجب قد أكسبه القافية ثراء موسيقيا وأن صوت الهاء شبيه بالصوت االتنهيد والتأوه كما أنه يحتاج نفخا عند الوقوف عليه ساكنا، وكل ذلك يتناسب مع نفس الشاعر المتأوهة من حالة المزرية التي سيترزق منها ميتو الحياء عديموا الرجولة هؤلاء.

وفي المقطع الثاني يجيل الشاعر بحره في أنحاء هذا البيت، ليصف غرفة وحال الموهسات فيها حيث يفوح فيها عطر من ويألوانهن التي تفتخر إلى الحياة.

لو ترى الردهة فيها اضطجعت

[1] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 27.

كل بنت كانفتاح الزهره

نهدها منتظر جزاره

صابر حتى بلا في قدره

.....

وهناك انفردت واحدة

عطرها أرخص منت أن أذكره

حاجب يولغ في تخطيطه

وطلاء كجدار المقبرة

فنجد أن القافية قيد تغيرت من التواتر(يفصل بين ساكنيها ومتحرك واحد)، في المقطع الأول إلى المتدارك (يفصل بين ساكنيها متحركان)، مرة وإلى المتراكب (يفصل بين ساكنيها متحركان)، مرة أخرى والفرق واسع بين القافيتين على الرغم من بقائها الوصل لبقاء حالة التأوه والتحسر لدى الشاعر، لأن المتواتر يتكون من مقطعين متوسطين يتوسطهما بينهما يتكون المتراكب، هنا من مقطعين متوسطين يتوسطهما مقطعان قصيران، أي أنهما فقدت هارمونيها بفقدانها حرف المد، ولكنها لم تفقد قيمتها الإيقاعية البارزة لبقاء حرف الهاء فيها مقيدا بل إن إيقاعها ازداد تدفقا وسرعة الازدياد الحركات فيها، ثم يعلن الشاعر عن انتهاء المقطع الثاني، بيتين فيهما شيء من الحكمة :

من رآهن قوارير الهوى

كنعاج بانتظار المجزرة

كم صبايا مثل ألوان الضحى

أخستهن عجوز خطره

أما المقطع الثالث الذي يبدو في بداية كقصيدة هجاء، فقد خصه الشاعر بتصوير العجوز التي تدير بيت البقاء هذا، ويأتي تغير القافية في استجابة لتغير النسق الدلالي للمقطع.

هذه المجدورة الوجه انزوت

كوباءٍ.. كبعيرٍ نتن

مثل ميتٍ خارجٍ من كفن ..

حفرٌ في وجهها مرعبةٌ

تركتها عجلات الزمن ..

نهدها حبة تينٍ.. نشفت

رحم الله زمان اللبن ..

فالعصافير التي كانت هنا

تتغذى بالشذا والسوسن

كلها طارت بعيداً.. عندما

لم يعد في الأرض غير الدمن

إنها الخمسون.. ماذا بعدها؟

غير أمطار الشتاء المحزن

إنها الخمسون.. ماذا ظل لي؟

غير هذا الوحل، هذا العفن

غير هذي الكأس أستهلكها

غير هذا التبغ يستهلكني

غير تاريخٍ مدمىً .. حيثما

سرت، ألقى ظله يتبعني

فالقافية تغيرت هذه المرة، فخلا عن تغير حرف الروي فيها، إلى المتراكب (ثلاث حركات بين ساكينيها) ثم يعود الشاعر ليختم، وهذه المرة على لسان المرأة العجوز، المقطع بيتين من الحكمة يتضحان بالندم والتحسر والحزن وكل ما يدر منها من خطايا ولعل حرف الراوي (النون) يتناسب بفنته التبعية مع نبرة الحزن وآهات الندم، وتتجاوب النونات الأخرى في المقطع مع رنين النون في القافية ،ولاسيما في البيت الرابع، لتزيد من ايقاع هذا الصوت في المقطع "ولعل الخصوصية" الإيقاعية التي تشكل بالتحقق الإنسيابي لحرف النون تتحكم فيها حالات النفس وإيقاعها المضمر، الذي يتشكل وفق مراحل تطورها لحظة الإبداع فندرج الكلمات الشاعر في سياق هذا التكون النفمي لتصبح عاملا رئيسيا فاعلا في البنيات الداخلية للنص الشعري، وموجها لدلالة العميقة ...لتكسب (اللغة) دلالات أخرى جديدة رامزة بِحن بها النص الشعري، وتضفي عليه نوعا من الحيوية الفاعلة في سيرورة الزمن وبهذا التحقق تصبح الأصوات لسان حالة الإنسان في التعبير عم مضمرات النفس فيقول:

غير أقدام الخطايا.. رجعت

تحرق الغرفة بي.. تحرقني

غير ربٍ.. كنت لا أعرفه

وأراه الآن.. لا يعرفني..

وفي المقطع الأخير ابراز لصوت الموسات فتغير القافية تبعا لتغير النسق الدلالي، إن يقول الشاعر بأسلوب خطابي وعظي أقرب إلى المباشر والتقريرية:

يا لصوص اللحم.. يا تجاره

هكذا لحم السبايا يؤكل

أنتم الذئب.. ونحن الحمل

تفعل الحب، ولا تنفعل ..

أنبشوا في جثثٍ فاسدةٍ

سارق الأكفان لا يختجل

وارقصوا فوق نهودٍ صلبت

مات فيها النور.. مات المخمل

من أنا؟ إحدى خطاياكم أنا

نعجةٌ في دمكم تغتسل

أشتهي الأسرة والطفل .. وأن

يحتويني، مثل غيري، منزل

ويضارع تغيير الأسلوب تغير صوت الراوي ليتناسب مع منطق المومس السطحي وطموحاتها الساذجة، والإتاحة الفرصة لها أيضا للتعبير عما يعتبرها من شجونم وهي مغلوبة على أمرها، ثم يعود الشاعر ليختم المقطع ببيتين من الحكمة، بصوته هو لا بصوت المومس لأن دور الحكيم لا يتناسب معها فيقول:

تسأل الأنثى إذا تزني.. وكم

مجرمٍ دامي الزنا.. لا يسأل

وسريرٌ واحدٌ.. ضمهما

تسقط البنت، ويحمى الرجل..

والملاحظ في القصيدة تنوع الصور والمشاهد والأصوات وكان لابد من أن يتبعه تنوع من نوع آخر، وهو التنويع في التقنية الذي يتماشى مع المتطلبات الصوتية والدلالية لكل مشهد حد سواء.

ثالثا: الحذف:

في شعر نزار قباني وسيلة إبداعيّة يعتمدها للوصول إلى مبتغاه من منطلقة الفني، فهو يحذف حروفا وكلمات وجملا بكاملها وهو ما يقتضيه السياق المألوف إلا أن حذفها أبلغ من ذكرها والصمت عن الافادة.

فمن حذف الحروف في شعره ما جاء لإقامة الوزن فقط، دون أن يبعث ذلك الحذف على أي ملمح أسلوبي لكثرة ورودها في النصوص الأدبيّة عامة، بات من المألوف الاستخدام في الشعر، كحذف حرف النون في الفعل "يكن" في قوله في قصيدة "ورقة إلى القارئ"

سأرتاح لم يكُ معنى وجودي

فضولا. ولا كان عمري سدى [1]

ففي هذا الشطر من القصيدة حذف الشاعر حرف النون (ن) وذلك لضرورة الإعرابيّة (الجزم)

ومن حذف الحروف في شعره حذف حرف النداء بكثرة، حتى بات ملحما أسلوبيا عنده ولاسيما في قصائده، كما في قصيدة " مساء"

ففي كستنائية الخصلات ...

معي في صلاة المساء التائبة [2]

فحرف النداء المحذوف هو حرف الهاء (ه) الذي يعود على وصف صفة من صفات المرأة وغالبا ما يكون حذف حرف النداء عندما يكون المنادى صفة من صفات المنادى المحذوف أصلا باعتباره حذف الموصوف واحلال الصفة محلها كما في قصيدة " **مذعورة الفستان**" في قوله:

---

[1] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 1.

[2] مصدر نفسه، ص 13.

مذعورة الفستان لا تهربي[1]

لي راي فنان ...وغيابي [2]

مخضرة الخطوة ...لا تجعلي [3]

أن يقول مخضرة الخطوة آ لا تجعلي فحرف النداء هو آو يتجلى حرف النداء ببعد المرأة على الشاعر وذلك للفت الانتباه القارئ

ولعل سبب الحذف هو أن النداء في حد ذاته ليس مقصودا بقدر ما يكون أبرز الصفة نفسها محل اهتمام الشاعر ومحطة للم الأفكار المتلاحقة وتجديد نفسيته.

أما حذف الكلمات فله دواع عدة كأن يتعذر على الشاعر قول بعض الكلمات فيحذفها ويكتفي أحيانا بوضع فراغ في مكانها للدلالة على حذفها كقوله في قصيدة " إلى العجوز"

عيشا جهودك ..... بي الغريزة مطفأة

أني شغتك جيفة متفيئة

مهما كتمت .... ففي عيونك رغبة

تدعو ...وفي شفتيك تحترف امرأة [4]

إنا لا تحركني العجائز ...فارجعي

لك أربعون ....و أي ذكرى سيئة[5]

[1] مصدر نفسه، ص2.

[2] قالت لي السمراء، ص2.

[3] مصدر نفسه، ص13.

[4] مصدر نفسه، ص 25.

[5] مصدر نفسه، ص25.

الحذف في هذا الشطر كلمة نار كأن يقول

عبثا جهودك نار بي الغريزة مطفأة

وذلك لترك فصحة التأويل للقارئ

أما كلمة المحذوفة في الشطر الثاني كلمة سر كأن يقول الشاعر:

مهما كتمت السر ففي عيونك رغبة

أما لشطر الثالث الكلمة المحذوفة هي "العاشق" كأن يقول الشاعر:

تدعو العاشق وفي شفتيك تحترف امرأة

أما الشطر الرابع الكلمة المحذوفة هي "المسنة" كأن يقول الشاعر:

أنا لا تحركني العجائز المسنة فأرجعي

أما الشطر الخامس الكلمة المحذوفة هي "سنة" كأن يقول الشاعر:

لك أربعون سنة وأي ذكرى سيئة.

أما ما يخص حذف الجمل فقد يستدل على ماهيتها بقرائن حذفها في التركيب كما في قوله في **قصيدة "اندفاع"**

على لوحة المغرب المخملي

تباشير شال

يجر نجوما

يجر كروما

يجر اغلال[1]

ونوع الجملة المحذوفة هي جملة الفعلية كأن يقول الشاعر:

تباشير شال "بمخيلتي" وذلك للمقام الرومانسي العاطفي

ومن الحذف أيضا قد يحذف المفعول به لإثبات معنى الفعل والتأكيد عليه في قوله في **قصيدة "المساء"**

وفي جرس الدير يبكي ...ويبكي.[2] فالكلمة المحذوفة هي كلمة "حزين " فالفعل "يبكي" فعل لازم لا حاجة له إلى مفعول به ،فيحذف المفعول به ويستوى الفعل المتعدي بالازم وذلك للتأكيد، فيخصص مفعولا بعينه ويسد أبواب التأويل على القارئ، فيثبط خياله، والنص الأدبي هو ذلك النص الذي يغري القارئ، بأن يفهم كما يريد أو كما يسعفه خياله وثقافته، وكلما كان النص أدق في ذكر التفاصيل كان القارئ أكثر تقيدا بالفهم على خط واحد.

رابعا: الطباق:(توكيد المعنى وتوضيحه)

نجد طباق في قصائد نزار قباني حيث يقول:

في قصيدة "**ورقة إلى القارئ**"

سأرتاح .... لم يك معنى وجودي

فضولا ..... ولا كان عمري سدى

فما **مات** من في الزمان....

أحب .....و**لا مات** من غردا[3]

[1] قالت لي السمراء، ص 7.

[2] مصدر نفسه، ص13.

[3] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 1.

يظهر الطباق في توضيح المعنى وتوكيده من خلال تبين معنى تغريد الذي اتضح وتجلى من خلال تجلى ووضوح المعنى الحب.

حيث قال أيضا: في قصيدة "**مذعورة الفستان**"

شارعنا أنكر تاريخه

والتف بالعقد ..... وبالجوارب

والتهم الخيط .... وما تحته

و**أتعب** الخضر و **لم يتعب**[1]

يظهر دور الطباق في توضيح المعنى وتوكيده من خلال تبين معنى الخضر الذي اتضح وتجلى من حلال تجلى ووضوح إلهام الخيط.

قال أيضا: في قصيدة "**مدنسة الحليب**"

زوجك الطيب البسيط..... بعيد

عنك، يا عرضه وأم بنيه

ساذج، **أبيض** السريرة، أعطاك

سواد العينين في تشريبه[2]

يظهر دوره كذلك في هذا المثال في توضيح المعنى وتوكيده من خلال تبين معنى الساذج والذي اتضح وتجلى من خلال تجلى ووضوح معنى العينين.

حيث قال في قصيدة " **مذعورة الفستان**"

[1] مرجع نفسه، ص2.

[2] مرجع نفسه، ص 26.

نحن افتكار الجرح في نفسه

حلم طيور البحر بالمركب

أذرعنا. أرت أشواقنا

تهتف بالذهاب لا الذهاب ...![1]

هنا كذلك في هذا المثال وضح وأكد معنى حلم في تأكيد من خلال تبيين وإيضاح المعنى الذهاب والعودة.

حيث قال أيضا في قصيدة "**فم**"

في وجهها يدور ..... كالبرعم

بمثله الأحلام لم تحلم

كلوحة ناجحة ..... لونها

أثار حتى حائط المرسم

يظهر دور الطباق في توضيح المعنى وتوكيده من خلال تبين معنى البرعم الذي اتضح وتجلى من خلال تجلى ووضوح معنى الأحلام.

حيث قال:

كنجمة قد ضيعت دربها

في حضلات الأسود المعتم

زجاجة للطيب **مختومة**

[1] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 2.

ليت أواني الطيب **لم تختم**[1]

يظهر دور الطباق في توضيح المعنى وتوكيده من خلال تبيين معنى نجمة الذي اتضح وتجلى من خلال تجلى ووضوح معنى دربها.

حيث قال أيضا في قصيدة " **خاتم الخطبة**"

أعقد ماس وانتهى حبنا؟

فلا أن منك .... ولا أنت لي....

وكل ما **قلنا** وما **لم نقل**

وبوحنا في جانب المنقل.[2]

يظهر كذلك هنا في توضيح المعنى وتوكيده من خلال تبين معانة الحب الذي اتضح وتجلى من خلال تجلى ووضوح معنى المنقل

المقابلة (توكيد المعنى وتوضيحه)

حيث قال نزار في قصيدة " **اندفاع**"

أُريدُكِ

أعرفُ أَنّي **أُريدُ المُحالَ**

وأَنَّكِ فوق **ادّعاءِ الخَيَالْ**

وفوقَ الحيازةِ ، فوقَ النَوَالْ

[1] مصدر نفسه، ص17.

[2] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 14.

وأطيبُ ما في الطُيُوب

وأجمل ما في الجمال [1]

يتجلى معنى التركيب الأول (أريد المحال) ويتضح من خلال مقابلة مع التركيب الثاني (ادعاء الخيال)، والتركيب الثالث (أجمل ما في الجمال)، وبالتالي نقول أن المقابلة يتضح سر جمالها في إظهار المعنى الأول وتجليه من خلال مقابلته مع معنى الثاني والثالث والرابع.. الخ.

حيث قال في قصيدة " **ورقة إلى القارئ**"

ومثل بكاء المآذن ...سرت

إلى الله، أجرح صحو المدى

أعبيء جيبي نجوما ...وأبني

على **مقعد** الشمس لي **مقعدا** .[2]

ويتجلى معنى التركيب في الأول (مقعد) ويتضح من خلال مقابلته مع التركيب الثاني (مقعدا)، فهذا يتضح المقابلة سر جمالها في إظهار المعنى الأول وتجليه من خلال مقابلته مع معنى الثاني.

قال أيضا في قصيدة "**حبيبة الشتاء**"

وأقفزت الدروب، فلا حكايا

تطرزها، ولا ثوب بديع

[1] مصدر نفسه، ص6.

[2] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 1.

و**لا شال يشيل** على ذرانا

ولا **خبر** ...و**لا خبر** يشيع[1]

كذا يتجلى معنى التركيب في الأول (لا شال) ويتضح من خلال مقابلة مع التركيب الثاني (يشيل)، فمن هنا تتضح المقابلة في إظهار المعنى الأول وتجليه من خلال مقابلته مع المعنى الثاني.

وقال أيضا في قصيدة "**ورقة إلى القارئ**"

فيا القارئ .... يا رفيق الطريق

أنا الشفتان .... وأنت الصدى

سألتك بالله .... كن ناعما

إذا ما ضممت حروفي غدا..[2]

يتجلى معنى التركيب الأول (أن الفشتان) ويتضح من خلال مقابلته مع التركيب الثاني (أنت الصدى)، وبالتالي نقول أن المقابلة يتضح سر جمالها في إظهار المعنى الأول ومقابلته بالمعنى الثاني وتجله من خلال مقابلة مع المعنى الثاني.

خامسا: الجناس: (يحدث نغما موسيقيا يثير النفس وتطرب إليه الأذن)

حيث قال نزار في قصيدة "**مذعورة الفستان**"

واقتحم النهد .... وأسواره

ولم يعد من ذلك الكوكب

[1] مرجع نفسه، ص 12.

[2] مصدر نفسه، ص 1.

شارعنا **يمشي** على ستوقه

يمشي على جرح هوى مرعب[1]

يتجلى الجناس بدوره الموسيقي والفني الذي يثير النفس وتطرب له الأذن فنجده يستهل مرتين يمشي، وهذا ما يحدث نغما موسيقيا ويعطي للبناء التركيبي جماله وغن اختلف المعنى يبين يمشي الأول والثاني.

وقال أيضا في قصيدة " **مكابرة**"

وحار الجواب بحنجرتي

وجنى النداء ...ومات الفم

وفروراء ردائك قلبي

ليلثم منك الذي **يلثم** [2]

يتجلى الجناس بدوره الموسيقي والفني الذي يثير النفس وتطرب له الأذن فنجده يستهل مرتين اللثم، وهذا ما يحدث نغما موسيقيا ويعطي للبناء التركيبي جماله وغن اختلف المعنى بين اللثم الأول والثاني.

في قصيدة "المقهى" حيث قال:

وكاتب ضارع في يدها

يحصد الفضلة من إيمانها

يثب **الفنجان** من لهفته

[1] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 2.

[2] مصدر نفسه، ص 3.

في يدي، شوقا لي **فنجالها** [1]

يتجلى الجناس بدوره الموسيقي والفني الذي يثير النفس وتطرب له الأذن فنجده يستهل مرتين الفنجان وهذا ما يحدث نغما موسيقيا ويعطي للبناء التركيبي جماله وغن اختلف المعنى بين الفنجان الأول والثاني.

قال نزار قباني في قصيدة "**زيتية العينين**"

من ألف عام وأنا مبحر

ولم أصل .. ولم يصل زورقي

أمضى على زمرد دافئ

يرهقني ...فديت يا **مرهقي** [2]

يتجلى الجناس بدوره الموسيقي والفني الذي يثير النفس وتطرب له الأذن فنجده يستهل مرتين يرهقني وهذا ما يحدث نغما موسيقيا ويعطي للبناء التركيبي جماله وغن اختلف المعنى بين يرهقني الأول والثاني.

6- التكرار: لغة: التكرار في اعادة فيقال كرر الشيء تكرارا وتكرره أعاده مرة بعد أخرى، والكرّ الرجوع، ويقال كررت عليه الحديث إذ رددته عليه.

اصطلاحا: فيتحدث مفهوم التكرار في أبسط من مستوياته بأن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ المعنى أم مختلف، أو يأتي بمعنى ثم يعيده.

ويقول ابن رشيق في كتابه العمدة :" للتكرار مواضع يخس فيها ،ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار الألفاظ" دون المعاني ،وهي في المعاني دون الألفاظ أقل ،فإن تكرار اللفظ والمعنى

[1] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 8.

[2] مصدر نفسه، ص 11.

جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يحبب الشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق ولإستعذاب إذا كان في التغزل أو النسيب.."[1]

ونجد التكرار في قصائد نزار قباني: في" **قصيدة مكابرة**" حيث يقول:

تكرار كلمة تراني أحبك؟ أكثر من مرة

تراني أحبك؟ لا أعلم.

تراني أحبك؟ لا لا. محال.

تراني أحبك؟ لا لا .محال[2]

في قصيدة "**اندفاع**" حيث يقول:

تكرار كلمة أريدك في بداية كل مقطع

كذلك كلمة أعرف

أعرف أني أريد المحال

أعرف أنك لا شيء غير احتمال

أعرف أن النجوم.[3]

وورد أيضا التكرار في" **قصيدة عرفتها**"

تكرار كلمة شقراء

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تح: محمد محي الدين، عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، لبنان، ط5 ،1981م، 74ص.

[2] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص 3.

[3] مصدر نفسه، ص 6.

شقراء ...لا أعدمها لثغة

شقراء...هل أحيا على صورة

شقراء...يا فرحة عشرينا [1]

وفي "**قصيدة حبيبة وتشاء**"

تكرار كلمة أحبك

أحبك ...في مراهقة الدوالي

أحبك ...مقلة وصفاء عين

أحبك ...لا يحد هواي حد[2].

[1] مرجع نفسه، ص10.

[2] نزار قباني، قالت لي السمراء، ص12.

خـــاتمة

في نهاية هذه الدّراسة يمكن أنّ نسّجل النتائج التي توصلنا إليها في النقاط الآتية:

- يعدّ نزار قباني الشاعر الحب والاحساس بامتياز.
- رسم نزار قباني للمرأة والوطن لوحات فنيّة جميلة.
- برع في غزل ودّقة التصوير المرأة فأطغت على أشعاره ممّا جعلت شعره من أجمل ما قيل في الغزل العربي.
- أهم منجز لنزار أنّه نقل موضوع الحب من الوصف الخارجي إلى موضوع خاص في الشعر العربي الحديث حيث لا يشبهه أحد.
- شعر نزار يمتاز بالبساطة وسلاسة ورّقة تعابير، أسلوبه سهل وممتنع.
- مسّ شعر نزار قباني جميع الجوانب الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثقافيّة.....الخ.
- جوهر جماله الفني بارز في كلّ قصائده.
- تنوعت الصور الجماليّة من التشبيه، الاستعارة، الكناية مما يثبت أن الشعر نزار مليء بالصور البلاغيّة أسهمت في جمال النّص.
- يميل شعره إلى الإيقاع المنغوم، فقد لجأ إلى نظم قصائده الموجهة للسامع مما جعلها أكثر نفاذا إلى القلب والآذان.
- جاءت الموسيقى الخارجيّة في دوانه سلسلة عذبة ذات إيقاع تطرب له الأسماع وتشّد له الآذان وذلك من خلال استخدامه للأوزان متنوعة.

وظف تقنية الطباق والجناس والتكرار مما أدى إلى إقامة إيقاع داخلي إذ يجعل النص الشعري عنده مفعما بالموسيقى.

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم

I- المصادر:

نزار قباني، قالت لي السمراء، ط33أبريل 1989.

II- المراجع :

✓ المراجع بالعربية:

1) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف بالقاهرة، 1989، ج1.
2) ابراهيم مصطفى، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مطبعة محرج.
3) أبو بقاء الكفوي: الكليات طبعة مؤسسة الرسالة، بعناية عدنان درويش ومحمد مصري، بيروت، 1992م.
4) هاجر مدقن، الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه دراسة تطبيقية في كتاب المساكين لـ "الرافعي"، مذكرة شهادة ماجستير، 2002-2003.
5) سعد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، عام 1985م.
6) طع عبد الرحمان: اللسان والميزان، طبعة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998م.
7) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، 1999م، ط1.

8) الزاوي يغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، ط2000، مطلع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية.
9) سبق الدين الامدي، أحكام في أصول الاحكام، دار الكتب العملية، بيروت، عام 1980، ج1، ص136.
10) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، عام 1997م، ص110.

11) سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة التعجبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م، ص156.
12) فايزة الداية: علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية تأصلية، نقدية
13) ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة(شعر)، ج3.
14) الزمخشريّ، أساس البلاغة، مادة (شعر).
15) ابن منظور، لسان العرب، مادة (شعر)، المجلّد 4، ج26.
16) خليل موسى، جماليات الشعريّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2008.

17) رمضان صباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة الجمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، ط1،1998م.
18) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983م.
19) مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة (في النقد العربي المعاصر)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006م.
20) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.
21) جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1990م.
22) نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدسة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، (د ط)، 2008م.
23) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، الجزائر.

24) الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2007، 1م.

25) بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006م.
26) حسن ناظم، الشعرية العربية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2003م.
27) فاضل ثامر، اللغة الثانية، في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
28) بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعري، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م.
29) عثمان الميلود، شعرية تدوروف، عيون المقاولات، الدار البيضاء، ط1991م، 1م.
30) كمال أبو ديب، في الشعري، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978م.
31) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقاله حول خطاب النقدي، تر: مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008م.
32) عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006م.

33) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، (د ت)، 1982م.
34) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006م.
35) فيصل الاحمر، معجم السيميائيات، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.

36) محي الدين بن عربي، تأليف د سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، (د ط)، 2005.
37) محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعريّة في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، دار البوذجية، صيدا، بيروت، ط1، 1998م،1418ه.
38) محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعريّة في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، إشراف ومراجعة ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، دار البوذجية، صيدا، بيروت، ط1، 1998م،1418ه.
39) عبده عبد العزيز قلقية، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1412ه ،1992م.
40) علي جارم، مصطفى أمين، دليل البلاغة الواضحة (البيان، المعاني، البديع)، دار المعارف للنشر، النيل، القاهرة، 1119ه.
41) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في البيان المعاني البديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، دارالنشر، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ط1 ،1999م.
42) محمد علي زكي الصباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ.
43) علي حازم مصطفى أمين، البلاغة الواضحة.
44) أبو الفضل جمال الدين مكرم بن منظور، لسان العرب (و، ق، ع)، مج8، دار الصادر، بيروت،(د ط)،(د ت).
45) فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، (د ط)،2005.
46) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، دار القلم، سوريا، ط 1،1998.
47) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،1993.

48) مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرديفية والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة جامع دمشق، مج 23، عدد1، 2007.
49) عبد الله الطيب، المرشد إلى الفهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970، ج2.
50) أبو علي الحسين بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1.
51) ابن منظور، لسان العرب، مج13.
52) أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).
53) نورة قطوش، بنية الخطاب الشعري في عهد الحفصي خلال القرن 7 هجري، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2010،2009م.
54) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1986م.
55) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تح: محمد محي الدين، عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، لبنان، ط5 ،1981م.
56) شكري خالي، شعرنا الحديث إلى أين، دار الأفاق الجديد، بيروت، ط2 ،1978.
57) صبحي محي الدين، نزار قباني، شاعرا وإنسانا، دار الآداب بيروت، ط 1،1964.
58) نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت 1982.
59) نزار قباني، خمسون عاما في مديح النساء، منشورات نزارية، بيروت 1994.
60) شكري عالي، شعرنا الحديث إلى أين.
61) نزار قباني، قصتي مع الشعر، بيروت، سنة 1982.
62) محمد علاء الدين، دفاعا عن الشاعر نزار قباني، دط،1982.

✓ المراجع الأجنبية:

63) ترقتان تدروف: اللغة والادب في خطاب الأممي، ترجمة سعيد الفقاني، المركز الثقافي، بيروت، عام 1993م.
64) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، محاضرات ألقت في الكوليج دوفرانس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.
65) أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربيّة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: تح: عبد الرحمان البدويّ، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
66) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973م.
67) ثيوكاريس كيسيدس، هيراقليطس، جذور الماديّة الديالكتيكية، تر:حاتم سليمان، دار الفارابي ،بيروت، لبنان، ط1، 1987.
68) أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربيّة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: تح: عبد الرحمان البدويّ، دار الثقافة، بيروت، لبنان.
69) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973م.
70) رومان جاكبسون، قضايا شعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م.
71) تدروف، الشعرية، تر: شكري البخوت ورجاء بن سلامة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، 1987،
72) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م.

✓ الرسائل الجامعية:

73) نورة قطوش، بنية الخطاب الشعري في عهد الحفصي خلال القرن 7 هجري، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2010،2009م

الملاحق

نبذة عن حياة نزار قباني:

من المعلوم أن الشعر يجتذب عالم الشاعر بما يحمله هذا العالم من خبرات وتجارب، تكون التجربة الشعرية لكل الشاعر ونظرته إلى العالم من حوله والشاعر لا يحقق هذا بنظرة خارجية إلى الأشياء، فيعكس السطح المرئي او القشرة الخارجية وإنما يفعله بفعل الحدس والطاقة الكامنة بداخله وهذا ما يميز الشعر الشاعر.[1]

لعل تجربة الشاعر نزار قباني (1998/1923م) من أكثر تجارب الشعراء هذا العصر إثارة للجدل والالتباس، لما تحمله من معنى يحتوي الكثير من الأطياف والجماليات الأخاذة ولما يحيل عليه من عوالم شديدة الثراء والاتساع وشعره ظل يخاطب كل قارئ ظاهرا كان أم مضمرا

فنزار ذلك الشاعر المتمرد ،الساكن حينا ،والمتجاوز للخطوط الحمراء حينا آخر والمقلق والمزعج الذي لم يتوقف عن الصراخ في الآذان من أدمنوا الكسل والاسترخاء حينما ترامت الأجساد العربية وأثقالها لجراح ولم تحرك ساكنا.[2]

نزار قباني اسم له معنى خاص ورنين متميز في آذان الناطقين بالعربية وكل قارئيها، ونزار شاعر سوري لكنه بالتأكيد يخص الوجدان العربي كله ولد في دمشق في 21 مارس 1923م درس فيها وتخرج من كلية الحقوق بالجامعة السورية عام 1944م، والتحق بعدها بوزارة الخارجية السورية وشغل عددا من المناصب الدبلوماسية في القاهرة وأنقرة ولندن ومدريد وبكين وبيروت

أسس دار للنشر في بيروت باسمه حتى يتفرغ تماما لهمه الأول والأخير لشعر، الذي بدا كتابته وهو في سن السادسة من عمره وكان ديوان الأول "قالت لي السمراء " الصادر عام 1944م الذي أحدث زلزالا شعريا ضرب أساسات المضمون في القصيدة العربية .[3]

[1] شكري خالي، شعرنا الحديث إلى أين، دار الأفاق الجديد، بيروت، ط2 ،1978، ص 18.
[2] صبحي محي الدين، نزار قباني، شاعرا وإنسانا، دار الآداب بيروت، ط 1 1964،ص124.
[3] نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت 1982، ص227.

وفي عام 1982م اضطرته ظروف الحرب اللبنانية إلى مغادرة بيروت حيث صار مرتحلا بين سويسرا وانجلترا، ليحدث نقله في مساره الشعري فبعد أن كان شاعر رومانسية والحب يتحول إلى شاعر سياسي تضج قصائده بالرفض والمقاومة وبذلك حقق معادلة صعبة في شعره ممسكا الوردة والمسدس بيج واحدة مما أثار عليه غضب اليمين واليسار معا حينما أصدر نزار قصيدته "خبز وحشيش وقصر" لأنهم شعروا بالخطر تهددهم بع أصالة نزار قباني الفنية والتحررية،[1] كانت مسيرته الشعرية إحدى وأربعون مجموعة شعرية ونثرية كانت "أولها قالت لي السمراء" سنة 1944 وآخر مجموعاته " أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء".

ولا ينكر أن نزار يشكل جزءا مهما من شعرنا المعاصر وعلامة من علاماته عبر خمسين عاما.[2]

فقد مزج شعره ما بين الحس والجمال الرومانسي والهجاء في شعره عكس كثير من الشعراء الذين سلكوا مسلكا واحدت، إذ أنه يمتلك الكثير من النثر الذي يتميز بميزات كثيرة أهمها العفوية وغنى بالتصوير، وأيضا من صفات نثره المرونة واللين خصوصا شعره الذي ملا صفحات الدواوين المتلاحقة في فيض كبير.[3]

فالصورة الشعرية عنده هي عالمه الشعري فهي مجسمات مرئية لخلجات النفس وبخار الرغبات وصهيل الروح المتوثبة.[4]

وبعد وفاة بلقيس وتحميله العرب مسؤولية وفاتها قرر الانتقال إلى لندن وعاش أيامه الأخيرة فيها حتى وافته المنية في الثلاثين من أبريل ألف وتسعمائة وثمانية وتسعين عن عمر يناهز خمسة وسبعين خريفا ،إثر إصابته بنوبة قلبية مخلفا وراءه دواوين شعرية وقصائد نثرية زلزلت الأمة والوطن العربي وغيرت مجرى الشعر العربي وغيرت مجرى الشعر العربي الحديث.[5]

[1] نزار قباني، خمسون عاما في مديح النساء، منشورات نزارية، بيروت 1994، ص155.
[2] شكري عالي، شعرنا الحديث إلى أين، ص21-20.
[3] نزار قباني، قصتي مع الشعر، بيروت، سنة 1982، ص 71-70.
[4] محمد علاء الدين، دفاعا عن الشاعر نزار قباني، دط،1982، ص 73.
[5] مرجع نفسه، ص 174.

✓ صورة نزار قباني:

قائمة الأشكال والرموز والإشارات في البحث:

المعنى	الرمز
تحقيق	تح
طبعة	ط
الصفحة	ص
الجزء	ج
الميلادي	م
الهجري	هـ
المجلد	م
دون طبعة	د ط
دون تاريخ	د ت
ترجمة	تر
العدد	ع
دون نشر	د ن

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
الآية	
البسملة	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
الفصل الأول: الإطار المفاهيمي للخطاب والشعرية	
الخطاب	09
المفهوم اللغوي	09
المفهوم الاصطلاحي	10
أنواع الخطاب	13
الشعريّة	16
المفهوم اللغوي	16
المفهوم الاصطلاحي	17
علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى :	28
باللسانيات	28
الأسلوبية	29
السيميائية	30
الفصل الثاني: جماليات الصور وبلاغة الإنشاء	
الصورة الشعريّة	32
أهمية الصورة	32

1 التشبيه	32
مفهومه	32
أركانه وطرفاه	33
بلاغته	34
2 الاستعارة	37
مفهومها	37
3 الكناية	40
مفهومها	40
بلاغتها	41
مفهوم الإنشاء	43
الأمر	44
النهي	44
الاستفهام	45
التمني	46
النداء	47
الفصل الثالث : الأبعاد الشعريّة للإيقاع	
الإيقاع	49
مفهومه	50
الوزن	51

مفهومه	51
الحذف	61
الطباق	64
الجناس	69
التكرار	71
مفهومه	71
الخاتمة	75
قائمة المصادر والمراجع	77
الملحق	84
فهرس الموضوعات	89