الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

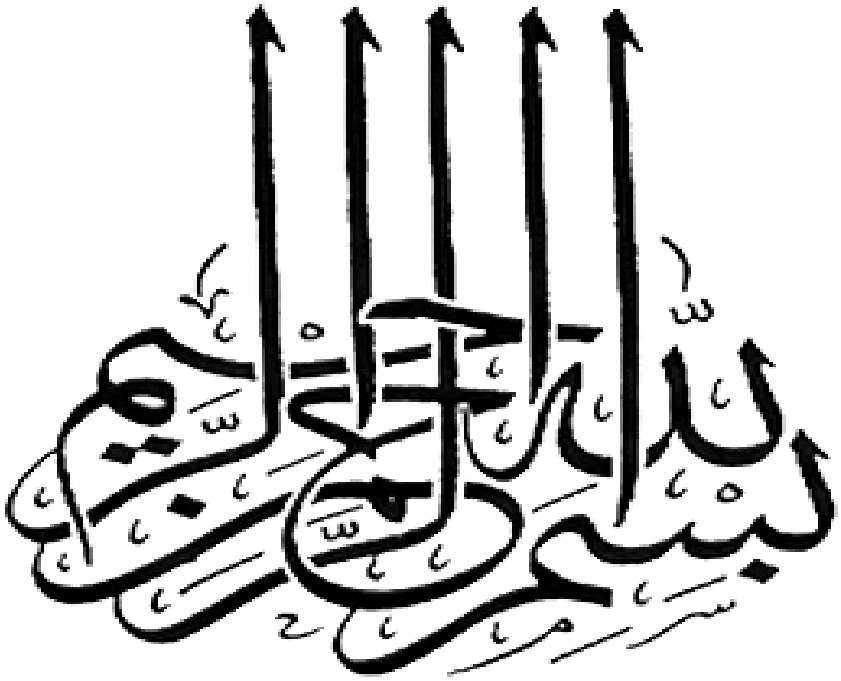
بنية اللغة الشعرية في ديوان صلاح عبد الصبور

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبتين :
* **أميرة مزماز**
* **وسيلة كريد**

إشراف الأستاذ :
* **سليم بوزيدي**

السنة الجامعية: **2014/2013**



قال تعالى : (وما اختلفتم فيه من شيء فحكمه إلى الله ذلكم الله ربي عليه توكلت وإليه أنيب) صدق الله العظيم

سورة الشورى [الآية : 10]

دعـــــــاء

"يرفع الله الذين آمنوا منكم و الذين أوتوا العلم درجات"

"صدق الله العظيم"

اللهم علمنا أن نحب الناس كلهم كما نحب أنفسنا، وعلمنا أن نحاسب أنفسنا كما نحاسب الناس، وعلمنا أن التسامح هو أكبر مراتب القوة، وأن الانتقام هو أول مظاهر الظلم

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا أخفقنا، بل ذكرنا دائما أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا و إذا أسأنا إلى الناس فامنحنا شجاعة الاعتذار و إذا أساء إلينا الناس فامنحنا شجاعة العفو.

" يا رب"

شكر وعرفان

إن الحمد و الشكر لله منعم النعم و هادي الأمم و مرازق من يشاء بما يشاء له الأمر كله و له الشكر وحده الواحد الأحد الذي أعطانا القوة و الصبر لإنجاز هذه المذكرة

ومن أبسط ما يكون في رد الجميل الشكر و الدعاء الصادق فسنتقدم بجزيل الشكر و الإمتنان إلى الأستاذ الفاضل بوزيدي سليم الذي شرفنا بإشرافه على هذه الرسالة و أغدق علينا بما عنده من علم و أدب و أخلاق فجزاه الله خيرا و أدام عليه الصحة و العافية

كما نشكر كل من علمنا حرفا و أنار لنا دربنا في مسيرة حياتنا

كما نشكر كل من ساعدنا و أعاننا على إتمام هذه الرسالة .

مقدمـــــــة

مقدمـــة :

الحمد لله رب العالمين نحمده، ونستعين به ونستغفره ونتوب إليه ونشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمدا عبده ونبيه ورسوله أما بعد:

إن اللغة الشعرية هي ذلك الانزياح عن لغة النثر، وهكذا فالشعر يعتبر خروجا عن اللغة العادية، أو الخروج عن المعنى الواضح والمعلوم إلى معاني أخرى، إذا فاللغة الشعرية تحث عن الخصائص التي تكونها بالكشف عما يجعل الشعر شعرا.

وعليه فلقد ارتأينا أن تكون الزاوية التي أطل منها صلاح عبد الصبور هي لغته الشعرية على اعتبار أن القصيدة، هي فن استعمال الألفاظ التي تخلق بنية حية وانسجاما متميزا بين عناصرها يحقق التأثير في القارئ من خلال تلك اللغة الشاعرة التي تعكس شخصية المبدع وما تستوعبه من إحساس بثقافة، لتصبح القاعدة في ضوء ذلك بناء تساهم كل حواس المبدع في تشكيلها.

فلقد احتل الشاعر المصري صلاح عبد الصبور مكانة في قلوبنا، ونال حيزا من اهتمامنا شاعرا وأميرا، وقد جاءت هذه الدراسة الموسومة ب ـــ:(بنية اللغة الشعرية في ديوان صلاح عبد الصبور) إنصافا لهذا الشاعر المبدع وانتصارا له في بيان قدرته الإبداعية وحسه الفني ومخيلته الخلاَقة.

وتقوم هذه الدراسة على قراءة النص الشعري، قراءة فاحصة في تشكيل اللغة حيث ينظرنا فيها إلى النسيج اللغوي المشكل في شعر صلاح عبد الصبور بصورة شمولية كلية، فتفسره وتحلله وتقف إلى مواطن الجمال فيه.

وقد سعينا من خلال هذه الفصول يسعى إلى الكشف عن بنية اللغة الشعرية في ديوان صلاح عبد الصبور من خلال مظاهرها المتنوعة، ولتكون طريقا لقراءة النص ومفاتيحا له، ويسبق هذه الفصول مدخل، يمكن عرضها بشكل مختصر كالآتي:

فقد عرضنا فيه مجموعة من المفاهيم التي ترتبط ارتباطا وثيقا بموضوع الدراسة وهي " البنية الشعرية"، وقمنا بإيراد تنظيرات العلماء الرواد في علم اللغة الحديث والبنية الشعرية من أمثال جون بياجي (Jean Pueje) وجان كوهن (Jean Cohen) مستعينتان بالباحثين العرب البارزين في هذا المجال من أمثال: شكري عياد- سعد أبو الرضا وغيرهم.....

فابتدأنا أولا بالبنية التي تشمل على فكرة التضامن بين الأجزاء الذي يؤمن عدم انهيار المبنى فهي :كشف عن التحليل الداخلي لشيء ما والعناصر والعلاقات القائمة بينهما ووضعها في النظام الذي تتخذه وبعدها تطرقنا إلى موضوع الشعرية والتي تعني تلك اللغة الجزلة المفارقة للغة الشائعة المألوفة التي تستعمل فيها الأساليب البلاغية المختلفة والتي تخفق الوصول إلى الجمال الفني.

وفي الفصل الأول تكلمنا عن التراكيب الشعرية الذي أشرنا فيه إلى مفهوم اللغة لغة واصطلاحا وبعدما تناولنا الانزياح الذي يعد من أهم الخصائص الجوهرية التي توفر سبلا مختلفة وواسعة للغوص في العمق اللغوي لدلالات الألفاظ والتعابير باعتباره ملاذ للفرد اللغوي والمتميز الشخصي كما أننا تطرقنا أيضا إلى ظاهرة التقديم والتأخير في الجملة الاسمية والفعلية وكذلك الحذف والتي تعد ظاهرة لغوية تؤكد مرونة اللغة العربية أما في الفصل الثاني تناولن مفهوم الشعرية لغة واصطلاحا ثم الصورة في النقد القديم والحديث ثم عند النقاد الغربيين والنقاد العرب الحداثيين وبعدها قمنا بإبراز أنماط من خلال التعريف بالتشبيه والاستعارة والكناية لغة واصطلاحا مع التطبيق في بعض قصائد صلاح عبد الصبور الذي أضفى على شعره نوعا من الفخامة و البلاغة في المعاني ثم تناولنا في المبحث الثالث مصادر الصورة.

وأخيرا في الفصل الثالث إبتدأناه بمدخل عرفنا فيه الموسيقى الشعرية والتجديد فيها باعتبار صلاح عبد الصبور شاعرا مجددا وقصائده من الشعر الحر ثم في المبحث

الأول قمنا بتعريف الموسيقى الخارجية والتي تتكون من الوزن والإيقاع والقافية ثم قمنا بتعريف قصيدة التفعيلة وذكر الأسباب والأوتاد والفواصل مع التطبيق في قصائده.

ثم تطرقنا بعد ذلك إلى تعريف القافية لغة واصطلاحا مع ذكر أسمائها وحروفها وأنواعها وعيوبها مع التطبيق.

ثم في المبحث الثاني تحدثنا عن الموسيقى الداخلية وعناصرها من سجع وجناس وطباق مع التعريف لغة واصطلاحا، وتعداد كل نوع منها، ثم قمنا بالتطبيق في بعض قصائد صلاح عبد الصبور.

ولما كانت طبيعة الموضوع تقتضي منا الوصف والتحليل فقد استعنا بالمنهج الوصفي التحليلي، كما لا يخلو أي بحث من صعوبات، وإن كانت هذه الصعوبات قد شجعتنا لكي تتوغل أعماق بحثنا هذا، ونذكر البعض منها :

❖ ندرة المصادر والمراجع التي تساعدنا على إثراء بحثنا بالمعلومات خصوصا في المدخل والفصل الأول، وأيضا لضيق الوقت والامتحانات والتقويم المستمر وبعض البحوث الواجبة علينا.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والتقدير لأستاذنا الفاضل سليم بوزيدي، الذي كان له الفضل في اختياره للموضوع والإشراف على هذه المذكرة، فله منا كامل عبارات التقدير والامتنان، متمنيتان له دوام الصحة والعافية والعمر الطويل إنشاء الله.

مدخـــــــل

تمهيد:

إن البنية في مفهومها العام تحيلنا إلى تصور واحد ألا و هو التنظيم و الترابط بين الأجزاء لتكون كلا موحدا، سواء أكان ذلك جسما حيا مثل تركيبة جسم الإنسان و بنيته الداخلية المكونة له من أعضاء و أطراف و أجهزة تكمل بعضها بعضا، أو جسما معدنيا كأعمدة البناء التي تعدَ ركيزته فهو ينهار بغياب التلاحم و التضامن بين مكوناته و أجزاءه، أو قولا لغويا تنتظم مكوناته و تترابط ارتباطا وثيقا غاية في التماسك و التعقيد لتشكل نسقا من العلاقات. فكأنما البنية هي هيكل الشيء و دعامته التي يرتكز عليها. و إن مفهومها يشكل الأساس الذي يشد عليه البنيويون نظريتهم في تحليل النص الأدبي، و استخراج دلالاته منها من المضمون نفسه.

أولا: مفهوم البنية :

أ –**لغة:** تشتق كلمة بنية "STRUCTURE" من الكلمة اليونانية STRUCTURE التي تعني البناء أو الطريقة التي يقوم عليها بناء ما، ثم امتد مفهوم ومعنى الكلمة ليشمل وضع الأجزاء التي يقوم عليها وجهة النظر الفنية المعمارية ولما يؤدي إليه من جمال تشكيلي وتثير المعاجم الأجنبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر[1].

وتعني بنية الشيء في اللغة العربية كل ما هو أصل فيه جوهري و ثابت لا يتبدل بتبدل الأوضاع و الكيفيات[2].

---

[1] ينظر: صلاح فضل، «نظرية البنائية في النقد الأدبي» ، دار الآفاق الجديدة للنشر، ط 2، بيروت، لبنان 1980، ص:175.

[2] مصطفى السعدني، «المدخل اللغوي في نقد الشعر– قراءة بنيوية – » دار المعارف الاسكندرية للنشر، (د.ط) مصر، 1987، ص:11.

ولقد استخدمت كلمة « بنية »في الأدب العربي القديم للدلالة على التشييد والبناء والتركيب، ففي القرآن الكريم نجد أن هذه الكلمة قد استخدمت نيفا وعشرين مرة على صورة الفعل "بنى". أو الأسماء "بناء" و "بنيان" و"مبنى". لكن لم ترد فيه ولا في النصوص القديمة كلمة « بنية ». ومن ذلك قوله تعالى: « والذي جعل لكم الأرض فراشا والسماء بناء». وهنا وردت في صيغة بناء.

وكذلك وردت في صيغة بنيان في قوله تعالى: « فقالوا أبنوا عليهم بنيانا ربهم أعلم بهم»[1]. وتجدر الإشارة هنا إلى اللغويين العرب قد تصوروا هذا الأصل على أنه الهيكل الثابت للشيء، فتحدث النحاة عن "البناء" مقابل الإعراب كما تصوروه على أنه التركيب و الصياغة ومن هذا جاءت تسميتهم « المبنى" للمعلوم و"المبنى" للمجهول.

ب- إصطلاحا: يعتبر مفهوم « البنية » من المفاهيم التي يصعب تحديدها أو إعطاءها تعريفا شاملا و موحدا، وليس أدل على ذلك من كثرة التعريفات التي نجدها متناثرة هنا وهناك ومصطلح « البنيةSTRUCTURE" -على حد تعبير "رولان بارت" R.BARTHES - « مستعمل بكثرة في جميع العلوم الاجتماعية بكيفية لا تميز بعضها عن البعض الآخر إلا عند المجادلة حول مضمونه »[2].

غير أن ثمة بعض المنطلقات النظرية الأساسية التي تكون قاسما مشتركا بين البنيوية في المجالات المختلفة، وهي نفسها جميع المنطلقات و التصورات المشتركة بين جميع المدارس الخاصة بالخطاب اللساني المعاصر -بدءا من دي سوسير و مرورا بحلقتي براغ و كوبن هاجن إلى آخر المدارس اللسانية المعاصرة -و علامات أساسية ميزت البنيوية-عامة- من المذاهب الفكرية الأخرى.

---

(1) الكهف: 21 .

(2) الطيب دبه « مبادئ اللسانيات البنيوية » - دراسة تحليلية استمولوجية-،«دار القصبة للنشر»، ط 1 ، الجزائر ، 2001 . ص:41.

ولتدعيم المفهوم وإيضاح الدلالة الخفية لهذه الكلمة التي لطالما اختلف الباحثون حول تعريفها نتطرق لتعريفات مختلف الباحثون إذ يقول الفرنسي إميل بنفنيستE.BENVENISTE:"البنية هي ذلك النظام المنسق الذي تتحد كل أجزاءه بمقتضى رابطة تماسك و توقف، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلامات المنطوقة التي تتفاعل و يحدد بعضها بعضا على سبيل التبادل "[1] و هذا يعني أن البنية هي مجموعة من الظواهر المتضامنة التي يستند كل منها إلى الآخر، و لا يمكن أن يكون ما هوعليه إلا في علاقته مع الآخرين، و هي ليست بذلك مجرد جمع بين العناصر– كما قد يعتقد البعض– و إن كان بنفنيست قد ركز في هذا القول بسيطرة النظام اللغوي على

عناصره، بحيث يتوقف كل عنصر داخل هذا النظام على بقية العناصر الأخرى، و لا يمكن أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه وقد ذكر لالاند A.LALANDE فيمعجمه الفلسفي:" أن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى و لا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلاَ في نطاق هذا الكل "[2] حيث يعتبر العديد من الباحثين أن تحديد لالاند للبنية يعتبر أفضل تحديد منطقي دقيق على الإطلاق. إذ يرى لالاند في تعريفه هذا بأن البنية تتسم بطابع الكلية أو الجملة التي تحوي عدَة عناصر تعمل وفق قوانين مجتمعة بحيث يتوقف كل منها على ما عداه، أي عن طريق لغة تلك القوانين ذاتها دون مشاركة العناصر الخارجية. و بذلك يتحقق كل عنصر من هذه العناصر هدفه من خلال علاقته بما عداه من بقية العناصر.

أما إذا ذهبنا إلى تعريف المؤرخ الفرنسي ميشال فوكو نجده يحدد و بكل بساطة مفهوما للبنية، من خلال تقرير مفهوم عام للبنيوية قائلا : "إننا نحدد بلفظة بنيوية مجموعة من الاختصاصات و الشواغل و عددمعيننامن التحاليل لها في الواقع موضوع واحد نعم

---

(1) مصطفى السعدني: «المدخل اللغوي في نقد الشعر– قراءة بنيوية ».

(2) عمر مهيبل:«البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر»، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 2، الجزائر، 1993، ص:16.

إنني أحدد البنيوية و البنيويات المختلفة بوحدة الموضوع و إن يبدو ذلك مفارقة غريبة – فالبنيوية هي – حاليا – مجموعةالمحاولات التي نقوم بواسطتها بتحليل ما يمكن تسميته (الركن الثقافي) أي مجموعة العلامات والآثار والإشارات التي تركتها الإنسانية فيالماضي والتي مازالت تكونها يوميا وبعدد متزايد حولها.... »[1] فالبنية هي محاولات تحليل الآثار التي تركتها الإنسانية في الماضي.

يبدو من خلال تعريف ميشال فوكو البنيوية، بأنها لم تعد ظاهرة منعزلة، بل أصبحت نزعة عامة في التفكير شغلت الباحثين في كل فروع البحث العلمي في العلم والفن و اللغة و الدراسات الإنسانية على السواء. لذلك بات من الصعب إعطاءها تعريفا موحدا أو شاملا فإن البنيوية لم تعد مجرد محاولة لقراءة النصوص لأنها ارتبطت الآن بعلم اللغة.

أي بالنصوص. أو كما يصطلح عليه المفكر ميشال فوكو "الركام الثقافي" أي تلك الآثار والعلامات التي تركتها الإنسانية في القديم. وإلى مثل هذا هذا المعنى يقول الدكتور إبراهيم زكريا في تحديده لمفهوم البنية :"...فإن البنية لم تعد مجرد مفهوم علمي أو فلسفي يجري على أقلام علماء اللغة و أهل الإنتربولوجيا وأصحاب التحليل النفسي، وفلاسفة الإستمولوجيا، أو المهتمين بتاريخ الثقافة فحسب، بل هي قد أصبحت أيضا "المفتاح العمومي" PASSE – PARTOUT الذي يهيب به رجال الأعمال، و النقابي، وعالم الاقتصاد ، و الفاقد الأدبي، و المخرج السنيمائي، ورجل الإعلام، والقصاص، والمهتمون بشؤون الطهو...إلخ، ولا شك أن كل هذه التطبيقات التي عرف ها منهج "التحليل البنيوي"هي التي جعلت من البنية كلمة واسعة، لا تكاد تعني شيئا لأنها تعني كل شيء!"[2] فهي تخدم الإنسان في جميع مجالات الحياة. أما هذا القول يشير إلى أن

---

(1) ميشال فوكو:« البنيوية و التحليل الأدبي » تر: محمد الخماسي، «العرب و الفكر العالمي»، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، 1988، ص:15–16.

(2) إبراهيم زكرياء: « مشكلة البنية » ، دار مصدر للطباعة و النشر ، (د. ط)، مصر1976 ، ص:07

الدكتور إبراهيم زكرياء قد أرجع اتساع مجال البنية، وتعدد دلالاته اللفظية إلى تعدد المجالات التطبيقية التي عرفها المنهج البنيوي. وفي الواقع، فقد وظفت البنيوية في مختلف القطاعات أو الفروع الإنسانية والعالمية مثل:

علم النفس والرياضيات مع بياجيه، و الأنتربولوجيا و الأساطير مع ليفي ستروس والنقد والسيميولوجيا مع رولان بارت الذي أخذ بمفاهيم المنهج البنيوي لتحليل مسالك المجتمع في الطعام والملابس وغيرها من المظاهر الاجتماعية في كتابه عن "عناصر السيميولوجيا" إضافة إلى تجليات البنيوية في الأدب و فنونه. بل و مختلف مظاهر الحياة الاجتماعيةعامة .ونظرا لإختلاف التعريفات التي وضعها المفكرين لتحديد مصطلح البنية فإن تعريف العالم المشهور جان بياجيه يعتبر من أحسن التعاريف التي حاولت الوقوف علىالدلالة العلمية الدقيقة لكلمة بنية، "والذي نجده سائدا في أدبيات البنيوية و يستعمل كمدخل لفهم المقصود بالبنيوية ". إذ حاول هذا العالم الشهير إعطاء تعريف شامل للبنية عندما قال:

"...إذا ركزنا على المميزات الإيجابية لفكرة البنية.نجد على الأقل مظهرين مشتركين لجميع البنيات: من جهة مثالا أو آمالا من الوضوح الضمني، ترتكز على المسلمة القائلة إن

البنية تكتفي بذاتها و لا تتطلب لإدراكها اللجوء إلى أي من العناصر الغريبة عن طبيعتها، ومن جهة أخرى إنجازات تقدمها رغم تنوعها، وذلك إلى حد ما يمكن معه فعليا إدراك بعض البنيات، و حيث يوضح استعمالها بعضا من ميزاتها العامة التي تبدو ضرورية. وتبدو البنية بتقدير أولى مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تفتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية "[1] فهذا التعليق يشير إلى أن جان بياجيه يتعرف بصعوبة إيجاد

(1) جان بياجيه،«البنيوية»، تر: عارف منيمنة و سبثيرأويري، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1971، ص:08.

ميزة أو تعريف شامل للبنيوية. نظرا لأخذها أو ارتيادها أشكالا عدة. انطلاقا من الاختلافات التي عرفها مفهوم البنية – في حد ذاته – على الرغم من المسلمة التي تقول بأن البنية تكتفي بذاتها ولا تحتاج لإدراكها إلى العناصر الغريبة عن طبيعتها. ولعل هذه الاختلافات أو المفارقات ترجع إلى أن مفهومالبنية قد شمل العديد من الميادين مثل: اللغة، وعلم النفس، و الأنتربولوجيا، والرياضيات...

1. **نشأتها :** لقد نشأت البنيوية في فرنسا في الستينات من القرن العشرين و تمت الكتابة فيها من قبل عدد كبير من البنيويين في مختلف حلقات البحث العلمية بدءا بحقل الأدب، وانتهاءً بالنقد الأدبي، ومرورا بالألسنية، و الأنتربولوجيا و الأسبتمولوجيا، وعلم النفس و الماركسية وصولا إلى الرياضيات[1]. ومضت تقوىوتسعى إلى أن تكون علما، فتعددت المجالات التي تتبناها، والكتب التي تشرحها، و الأعلام الذين دعوا إليها و دافعوا عنها، راجعين بمنطلقهم إلى أوائل القرن العشرين (أو الثلث الأول منه)، حيث الدروس اللغوية التي ألقاها دي سوسير في جامعة جنيف، و حيث الاتجاه الشكلي الذي رأته روسيا، وحلقة براغ من اللغويين، ولهذا بسطت نفوذها في معظم بلدان العالم بفضل رواد كثيرين سواء في الغرب أو الوطن العربي[2].

البنيوية العربية الحديثة:

لم تنتشر البنيوية في العالم العربي كما كانت في الغرب تتوزع في كل المجالات،سواء العلوم الإنسانية، أم غيرها من البحتة، فقد تمركز هذا المنهج في النقد الأدبي دون غيره ولقد بدأت في أواسط الستينات حين نشر "محمود أمين" في مجلة " المصور" مطلقا على هذه المناهج: الهيكلية، وبعدها توقف الزحف حتى نهاية السبعينات

(1) عبد الوهاب جعفر، «البنيوية بين العلم و الفلسفة »، دار المعاصرف– مصر،(د.ط)، 1989، ص:2.

(2) المصدر نفسه، ص:3

فقد نشر العديد من النقاد والأدباء العرب دراساتهم التي اتجهت اتجاهي البنيوية: الشكلاني والتكويني، وإن كان للتكوينية النصيب الأكبر من الانتشار[1].

يوضح شكري عيَاد في مقالته «موقف من البنيوية» مدى تقبل النقاد العرب لهذا المنهج حين يحاول وضع تصور للبنيوية بين مناهج النقد الأخرى معللا لولادتها، ومدى علاقتها بالمناهج الأخرى كالسميولوجية[2]، بينما هناك من يرى أن هذا الاستقبال قد توزع لثلاثة مشارب مختلفة: [3]

1) الترجمة من النظريات النقدية الغربية إلى اللغة العربية.
2) مراجعة الموروث العزي، للخروج بأوجه اتصال و تقابل بينه و بين مالدى النقد الغربي.
3) التطبيق، وتناول النصوص العربية القديمة و الحديثة، و إسقاط النظريات النقدية عليها.

وقد ظهرت المحاولات النقدية إلا أنها ظلت محدودة و متواضعة، رغم تحفزها وطموحها المتردد للتوازي مع ما وصل إليه النقد الغربي...، وبعدها نجدد الغذامي، قبل كتابه « الخطيئة و التفكير » يؤكد فيه أن لاثمة ناقد بنيوي صرف؛ وإنما البنيوية كمنهج نقدي حاضرة في أغلب الممارسات النقدية، ولا يكتفي بهذا الجانب التنظيري، وإنما يحاول التطبيق على بعض النصوص الأدبية [4].

---

(1) سعد البازعي: «استقبال الآخر»، المركز الثقافي العربي– دار البيضاء، ط1، 2004، ص:173–174.
(2) شكري عيَاد، « موقف من البنيوية »، مجلة فصول، مج1، ع2، ربيع أول، 1401 ه ، ص:193.
(3) د. سعد أبو الرضا، « النقد الأدبي الحديث »، دار الأندلس– حائل،(نط)، (د.ت)، ص: 104–105.
(4) يمنى العيد، « في معرفة النص »، دار الآفاق الجديدة – بيروت، (د. ط)، 1958، ص: 121 .

2. ممَيزات البنية :

لما كانت البنية تخضع لطابع النسق (أو النظام) في داخل عناصرها، فإذا ما تعرَض واحد من هذه العناصر للتحول أو التغير تحولت معه باقي العناصر الأخيرة فمن مميزات البنية الكلية، و التحويلات و الضبط الذاتي.

أ- الكلية Totalité : والمراد بها « هو أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن " الكل"بل هي تتحول أو تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو " نسق" ولا ترتد قوانين تركيب هذا النسق إلى "ارتباطات تراكمية" بل هي تضفي على " الكل" من حيث هو كذلك خواص " المجموعة " باعتبارها سمات متمايزة عن خصائص " العناصر"... »[1] وهذا يعني أن البنية تتشكل من عناصر لغوية مختلفة، غير أنها تتماسك فيما بينها وتنسجم لتشكل كلا واحدا.

ب- التحويلات Transformations : « المقصود بهذه السمة هو أن كل عنصر لغوي داخل النظام (أو البنية) يمكن الخضوع لمجموعة من التحويلات والتي ينتج عنها تغييرات جوهرية في أساس النظام كله فالبنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق. بل هي تقبل دائما من " التغيرات"ما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق وتعارضاته»[2].

ج- الضبط الذاتي Autoréglage: و يراد بهذه الميزة أن البنية تكتفي بذاتها أي أنها تستطيع أن تضبط نفسها، فالبنية لا تستمد أولا تضبط نفسها من علاقاتها بالواقع الخارجي بل من انتظامها الداخلي الذي يعمل على شد العناصر بعضها إلى بعض بشكل يبدو فيه النظام ككل ثابتا منغلق على نفسه، على الرغم من خضوعه لمبدأ

---

(1) ابراهيم زكرياء، "مشكلة البنية"، دار مصر للطباعة و النشر،(د . ط)، مصر، 1976، ص:30

(2) المصدر نفسه، ص31.

"التحويلات"غير أن هذا المبدأ لا يسمح بتلاشي أو عدم تلاقي البنيات داخل النظام بل تظل مترابطة ومتناسقة فيما بينها نظرا لأنه يجمعها قانون "الكل"القائم على نهج مرسوم وفقا لعمليات منتظمة[1].

إذن فالبنية عبارة عن منظومة علاقات وقواعد تركيب ومبادلةتربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث يتحدد المعنى الكلي للمجموعة من خلال المعنى العام للعناصرذاتها ومن ثم فقد تعددت تعاريف البنيوية طبقا لتعدد تعاريف البنية باعتبارها الخلية الأساسية في بناءها.

ثانيا: الشعرية :

تمهيد :

شاع الحديث منذ سنوات عن النظريات و المناهج النقدية الحديثة في البلاد العربية بعد المعارضة و الصدود فاصطنع بعض النقاد تلك المناهج، ومنها البنيوية في استنطاق النصوص، وقدموا تلك النظريات ومنها الشعرية، تقديما يتفاوت دقة وعمقا، إلا أن اشكالات المنهج ودقائق المفهوم تدعونا اليوم إلى العودة بها، إلى أصولها فتنظر إلى الأسس التي عليها بنيت ونتأمل أجهزتها المفهومية التي اعتمدت في التحليل و الإجراء.

1. نشأة الشعرية :

من الواضح أن الشعرية قد بدأت كثورة ضد المعايير الخارجة عن النص و التي فرضت تمسكا به و اعتبرته امتدادا لها وكان في وسعها حينئذ أن تتبنى قانونها الخاص وقد ساعدت اللسانيات على مد الشعرية بالأساس العلمي حتى أمكن لها أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه

---

(1) جان بياجيه، "البنيوية"، تر: عارف منيمنة ووبشير أويري، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان،1971، ص:13.

الخصوص وبدافع من ارساء منهج علمي فقد ظل هدف الشعرية هو اقتراح نظرية لكيفيات انبثاق الخطاب الأدبي و اشتغاله وهي لا تجعل من نفسها البديل الوصفي أو التاريخي أو الدلالي لنظرية الأدب ولكنها نشأت في ظل تطورات جمالية وإبستمولوجية أخذت الكثير من النظام الأدبي نفسه محاولة بذلك تجنب الإخضاع الأدبي لأي نمط تحليلي وإنما تطلعت إلى اكتشاف القوانين العامة المنبثقة من داخل الأدب وليس من خارجه ولعلهالسبب الحقيقي الذي جعلها تتبنى مبادئ اللسانيات حل حدها جاء لدى جان كوهين « اللسانيات قد صارت علما يوم تبنت مع دوسوسير مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ويجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه فالشعرية محايثة للشعر و يجب أن يكون مبدأها الأساسي و الشاعر بقوله لا بتفكيره وأحاسيسه أنه خالق كلمات وليس خالق أفكار وترجع عبقرية كلها إلى الإيداع اللغوي»[1].

وخلاصة القول إذا كانت مشكلة اللغة الشعرية عبر مراحل تطورها تجنح نحو الإدراك التجريدي في سبيل الوصول إلى الحيثيات المقننة فإن الدراسات الحديثة للغة الشعرية تعقد صلة حميمة بين الأفكار و الأشياء في انحناءاتها الطبيعية.

2. مفهوم الشعرية :

إن الشعرية كلمة يونانية أصلا، وهي مرتبطة بالفن الشعري و بالتالي فهي نظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري وجماليته، وتظهر هذه الشعرية من خلال الصورة الفنية كما اختلف النقاد العرب و المحدثون حول تسميتها ومفهومها ، فقد وصفها محمد الولي، ومحمد العمري، وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة، وأحمد مطلوب ، وسامي سويدان وكاظم جهاد، بالشعرية في حين أسماها توفيق بكار، و الطيب البكوش، وحمادي حمود بالإنشائية وكذلك بالشاعرية، عند سعيد علوش، وعبد الله الغذامي ، بينما تسمى عند جابر عصفور، ومحمد الماشطة بمعلم الأدب ، وعند جميل ناصيف، ومحمد خير البقاعي

(1) خيره حمرة العين: دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع، ص156.

بالفن الإبداعي، كما وصفها صالح الإمارة وعبد الجبار محمد بفن النظم، وإما عند يوئيل عزيز وعليَة عياد، بفن الشعر وعند علي الشرع، بنظرية الشعر، كما تسمى عند خلدون الشمعة بويتيك ، بينما يسميها توفيق الزيدي بالأدبية[1]

3. الشعرية في النقد القديم:

الشعرية هي العمود الذي يبنى عليه دراسة الأدب العربي إذ أن مفهوم العرب للشعرية ينطلق من فهمهم للشعر من خلال أركان هي : اللفظ و المعنى و الوزن و القافية، كما عرفه قدامى بن جعفر في قوله:« الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى»[2].

وكذلك قال ابن رشيق عن الشعر أنه كلاما موزونا مقفى يدل على معنى، مع القصد والنية إليه، فقال: " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، هي: اللفظ و الوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر»[3].

كما أضاف النقاد العرب القدامى إلى الشعر قضية الحس أو الشعور، لأن المشاعر التي هي الحواس تشترك جميعها في بناء الشعر، وهل الإنسان غير كتلة من

---

(1) محمود درابسة : مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، ط 1، 1431هـ– 2010م، دار جرير للنشر والتوزيع، ص 15.

(2) قدامى ابن جعفر: نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، تح ، محمد عبد المنعم خفاجي، ص 15.

(3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، ج1، دار الجيل، بيروت ط2، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، 1972، ص119.

المشاعر والحواس؟ كما يشترك في الشعر عند النقاد العرب الطبع والرواية والذكاء، ثم الدربة، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز[1].

فالشعرية عند عبد القاهر الجرجاني من خلال فهمه للأدب حيث يقول: «تعليق الكلم بعضها ببعض و جعل بعضها بسبب من بعض، أي أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو و تعمل على قوانينه و أصوله» [2] إذن فالشعر عنده لا يستمد تأثيره أو شعريته من وزنه و قافيته أو معناه، بل يستمده من خلال النظم.

4. الشعرية في النقد الحديث:

لابد لنا من التعرف على مصطلح الشعرية في الدراسات الحديثة و التي اختلفت تسميتها من ناقد إلى آخر و سنحاول من خلالها التعرف على آراء بعض النقاد.

1) كمال أبو ديب:

الشعرية عنده تعني التضاد والفجوة أي مسافة التوتر، تلك المسافة الناتجة عن العلاقة بين اللغة المترتبة و اللغة المبتكرة من حيث صورها الشعرية ومكوناتها الأولية وتركيبها، ولذا فالشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة، والبنية السطحية وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هتين البنيتين [3] إذن فهذه الفجوة، هي منبع الشعرية، وهي تنشأ في كل نص اشاري، ترميزي اشعاري وهي تعني تلك الأماكن التي يقوم القارئ بملئها، وهي تحقق عملية الاتصال بين القراء وبين المؤلفين و القراء.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط4 عيسى اليابي الجلي و شركاه تخ؛ محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي، 1966، ص15.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة 1984 ص356 .

(3) كمال أبو ديب: البنية المعرفية و العلاقة بين النص والعالم، مجلة فصول، مج 15، ع2، 1996 ص145

2) أدونيس:

لقد تناول الشعرية من خلال اللغة المجازية، التي تتجسد في النص الأدبي بحيث تجعل منه نصا متعدد التأويلات، و الاحتمالات نتيجة الغموض الفني الذي يتجسد فيه يقول:

« فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة »[1].

وهو بهذا يقصد أن الشعرية، تكمن جماليتها في الغموض، وذلك من خلال المجازات والاستعارات والكنايات الموجودة في النص الأدبي الذي يترك القارئ دائم البحث عن المعنى والمقصود الصحيح.

3) عبد الله الغدامي:

حيث وصفها بالشاعرية وهي فنيات التحول الأسلوبي، إذ أن النص ومن خلال بنية القائمة على المجاز و الاستعارة والرمز، يصبح نما شعريا، ولذا تصبح وظيفته الشعرية وميزاتها هي الانحراف عن اللغة العادية حيث يقول:« والشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص، كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي » [2] فهو يريد أن يقول، أنه لا يتم الشعرية في النص، إلا إذا احتوى على المجاز و الاستعارة، أي أسلوب غير واضح وصريح، يخفي وراءه معاني أخرى، تلك قمة الشاعرية عنده.

---

[1] أدونيس أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ص 45.

[2] عبد الله الغدامي: الخطيئة و التفكير، من البنيوية إلى التشريحية، السعودية، كتاب النادي الثقافي – ط1– 1985، ص8.

4) حسن ناظم :

فالشعرية عنده هي مجمل النص الأدبي كله، من حيث بنيته الفكرية والفنية، وهذا ماذهب إليه حمادي حمود، حيث يقول حسن ناظم: « ليس النص موضوع الشعرية، بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة، أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من يمين هذه الأنواع، أصناف الخطابات وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية»[1]. إذن حسن ناظم يرى أن الشعرية، هي جامع النص الذي يحتوي على الأجناس الأدبية والذي يقوم بتصنيف النصوص وضبطها و تحديد مقوماتها، كما يساهم في الحفاظ على الفرع الأدبي، بالإضافة إلى أنواع أخرى كالخطابات وصيغ التعبير.

5. الشعرية في النقد الغربي :

لقد غدا موضوع الشعرية الموضوع الأثير لدى النقاد المعاصرين، فاهتموا به عارضين رؤاهم في الموضوع، وألفوا الكتب التي تشرحه وتوضحه وكان من بين السابقين إلى هذا المجال جان كوهين– طودروف– ياكبسون.

1) جان كوهين :

عنده الشعرية علم الأسلوب الشعري، فإن علم الأسلوب يتناول اللغة المجازية التي تخرج عن الوصف اللغوي المباشر فيقول: « إننا نعتبر اللغة الشعرية إذا كواقعة أسلوبية فيمعناه العام، والأمر الأول الذي ينبني عليها هذا التحليل هو الذي يكسبها أسلوبا، فالشعرية، هي علم الأسلوب الشعري، ولهذا فالأسلوب الشعري عنده يقتصر على شكل لغوي محدد، هو الانزياح اللغوي، وهذا ينطوي تحت موضوع الصورة ، تلك الصورة الشعرية التي تتجسد في الإستعارة، وهي الخاصية الأساسية للغة الشعرية » [2] فجان

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994 ص 34.

[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1986 ص 98.

كوهن يرى أن الشعرية تبنى على اللغة المجازية التي تعطي للنص غموضا بأسلوب غير صريح و أن الإستعارة ضرورية في اللغة الشعرية.

2) تودروف :

عنده الشعرية هي مجموعة الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي، علما أدبيا جماليا و تعطيه الفراضة و التميز يقول: « ليس العمل الأدبي في حدَ ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة و عامة، ليس العلم إلا انجازا من انجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية » ولقد عد الشعرية قاسما مشتركا بين النصوص الشعرية والنثرية، ولهذا فإن الشعرية عنده تستثمر كل العلوم المتعلقة بالأدب، لأن الشعرية مجالها اللغة الأدبية الفنية التي تجعل من الأدب أدبا جماليا يتميز عن الكلام العادي [1] ونفهم من هذا أن الشعرية هي دراسة منهجية، تقوم على نموذج علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، فهدف الشعرية هو دراسة الأدبية واكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص.

3) رومان ياكبسون:

ربط الشعرية بعلم اللسانيات معتبرا أن مجال الشعرية هو استعمال خاص للغة، بحيث تخرج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية، لتؤدي دورا يضفي على العملية الشعرية قيمة فنية و جمالية يقول: « فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات» ولذا فإن كل بحث في مجال الشعرية يفترض معه أولية بالدراسة العلمية للغة، لأن الشعر فنلفظي، إذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاص للغة [2] فالشعرية عنده هي نظرية

---

[1] تودروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2 ، دار توبقال، الدار البيضاء 1990 ص 23.

[2] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 المغرب، 1988 ص 68

لدراسة الأنساق الحاكمة في بناء النص الأدبي وأنماط الخطاب الأدبي الفاعلة فيه فالشعرية عنده مرتبطة بعلم اللسانيات.

6. الشعرية عند الشكلانيين الروس:

لقد تواصل تأمل الظاهرة الشعرية خاصة مع ظهور الشكلانية في ضوء التمييز بين اللغة الأدبية وغير الأدبية، ويمكن هذا التمييز من أن يكون جميع التأملات التي خاضت ما يؤدي إلى هذا الاختلاف و إذا كان جاكبسون قد واجه المسألة بترجيح الوظيفة الشعرية بوصفها الوظيفة المهيمنة فإننا نجد ايخنباوم B.EKHENBAM يقولفي نظرية المنهج الشكلي: " ما يميزنا هو تلك الرغبة في ابداع أدبي مستقل انطلاقا من الصفحات الذاتية للأدوات الأدبية»[1].

ولقد تبنت الشكلانية مبدأ المحايثة لأنه أكثر تلاؤما مهما لتحقيق شعرية متكاملة استقلالية النسق الأدبي وكان عرضها هو إعادة الأدب إلى ينبوع اللغة ولأجل ذلك ظل تعاملها مقتصرا على الجانب الشكلي في القصيدة ولقد تضمنت طروحات ياكيسون ما يسميه «نحو الشعر أو شعر النحو معتقد أن نظام النحو ينطبق على ابداعية خاصة ومتطورة أخصه بحضور متميز لما يمنع من جاذبية وتأثير« ذلك أن التعارض في قصيدة ما بينما ينتمي إليه اللغة التصويرية لا استعارية وبينما يعود إلى مستوى مباشر يمكن أن يحدد بشكل قوي تباين بين المكونات النحوية.

وهكذا فالشعرية الشكلانية لم تشأ اهمال شاعرية النحو فحسب ولكن أيضا أن تجعل منه أفقا جديدا للكشف عن ابتكارات وصور شعرية، قد لا تنطق بها الإستعارة لأنها تطلعت إلى إرساء معالم العلم الذي تدعيه، فقد كرست لذلك كل ما يعنيها على تجسيد منظورها علميا وجدليا ونظريا، واستندت إلى اللسانيات متجاوزة أفق البلاغة، وأخذت من النحو النسق والقاعدة[2].

---

(1) خيرة حمرة العين، دراسة في جماليات العدول ص 161.

(2) المرجع نفسه: ص 162-163.

الفصل الأول: اللغة والتراكيب

المبحث الأول :

1. مفهوم اللغة
2. مفهوم التراكيب الشعرية
3. أنواع التراكيب الشعرية

أ. التراكيب الإسمية

ب. التراكيب الفعلية

أولا: اللغة والتراكيب :

1- اللغة :

تمهيد : إن اللغة عموما، ارث واللغة العربية خاصة هي لغة السماء، اللذان يمثلان منبعا هاما من منابع الثقافة سواء كانت عربية أم غربية وهي أيضا لغة القرآن، الذي نزل بلسان عربي مبين، وهي اللسان الموحد لأبناء الأمة العربية التي تمثل أصالتها وهويتها المميزة بين الأمم، ولهذا سوف نقف على تحديد مفهوم اللغة عند العرب و عند الغرب.

تعريـف اللغـــة :

أ –**لغة** : من لغا يلغو لغوا، أي قال باطلا، يقال : لغوت باليمين، واللغا : الصوت واللغة أصلها كفي أو كفوٌ، والهاء عوض، وجمعها لغى مثل بُرةٍ وبوى، ولغات أيضا [1] وفي اللسان، اللغو واللغا النقط وما لا يعتد به من الكلام وغيره ولا يحصل منه فائدة ولا نفع[2] وأما تصريفها ومعرفة حروفها فإنها فعلة من لغوت، أي تكلمت ، وألغوة ككرة، وقُلَةٍ وكُبَةٍ، كلها لاماتها واوات [3] فالمحذوف منها اللام دون العين [4] فاللام فا، الفعل، والغين عينه، ولام الفعل محذوفة هي الواو، وذلك أن أكثر ما حذفت لام إنما هو من الواو، نحو: أب (وأخ) و(غدٍ) و(هنٍ) و(حمٍ)، (سنةٍ) فيمن يقول (سنوات) وغيرها كثبر، والتاء للتأنيث وسبب حذف لام الفعل، فكان الحذف أنسب درءا للثقل [5] وقد جاء الفعلة والفعلة لموضع الفعل في الأعضاء كثيرا، وموضع الفعل هذا بالنسبة إلى اللغة هو اللسان، لأنه العضو الذي يتخذ أشكالا وأوضاعا مختلفة من داخل الفم لإنتاج الأصوات اللغوية، زيادة على ذلك، الحروف المكونة لمصطلح لغة (اللام، الغين، الواو) كلها

---

(1) الصحاح ، تاج اللغة و صحاح العربية ، مادة (لغا).

(2) ابن منظور – لسان العرب – دار صادر بيروت – سنة النشر :2003 – رط، ج13، ص 147.

(3) ابن جني : الخصائص، ج1، ص33.

(4) ابن جني : سر صناعة الإعراب (أبو الفتح عثمان، ث 392هـ)، تح : حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط2، 1993، ص 601.

(5) المصدر نفسه، ص 603.

مجهورة، والجهر مصدر الفعل جهر، بمعنى : رفع، وجهر بصوته رفعه، ورجل جهوري الصوت وجهيره، والإبهار : الإعلان، وفي العربية حروفها يجمعها قولهم : (أطلقن ضرغم عجز ظبي ذواء) [1].

ب. اصطلاحا : كانت اللغة وما تزال مجال أبحاث عدة علوم، منها اللسانية وعلم الاجتماع وعلم النفس والطب، ولذلك أعطيت تعريفات مختلفة باختلاف العلوم التي ينظر منها إلى اللغة.

ومن هذا التعريف، أنها مجموع الألفاظ والقواعد التي تتعلق بوسيلة التخاطب والتفاهم بين جماعة من الناس، وهي تعبر عن واقع الفئة الناطقة بها ونفينتها وعقليتها، وطبعها ومناخها الاجتماعي والتاريخي، أو هي مجموعة مفردات الكلام وقواعد توليغها التي تميز جماعة بشرية معينة، تبادل بوساطتها أفكارها ورغباتها ومشاعرها.

ولعل من أشمل تعريفاتها التعريف القائل << اللغة ظاهرة بسيكولوجية، اجتماعية، ثقافية مكتسبة، بصفة بيولوجيا ملازمة الفرد تتألف من مجموعة رموز صوتية لغوية، اكتسب، عن طريق الاختبار، معاني مقررة في الذهن، وبهذا النظام الرمزي الصوتي، تستطيع جماعة ما أن تتفاهم وتتفاعل[2] .

لكن من المرجع أن كلمة (لغة)لم تكن شائعة، ولا متداولة في القديم، ولا في الجاهلية، ولا في عصر صدر الإسلام، ولا فيما تلاه، والدليل القاطع هنا أن القرآن الكريم، لا يستعمل هذه الكلمة إطلاقا، وإن كانت وردت فيه كلمة مشتقة من الجدر الثلاثي للغة ولغَوَ – يلغو، ففي سورة فصلت : يرد قوله تعالى على لسان بعض المشركين ممن تغامزوا على القرآن الكريم << وَأَلْغَوْا فِيهِ >> آية 26.

أي قالوا فيه كلاما نكرا و قال تعالى << والذينَ هُمْ عن اللغْوِ مُعْرِضُونَ >> سورة المؤمنون الآية 3 وجاء في سورة القصص<< وَإِذَا سَمِعُوا اللغْو أَعْرَضُوا عَنْهُ

---

(1) شرح شافية بن الحاجب، مع شرحي شواهده للبغدادي (عبد القادر، ت 193هـ)، استرابادي، تح: محمد نور الحسن ومحمد الزخراف ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، ج1، ص 161.

(2) إميل بديع يعقوب : فصول في فقه اللغة العربية، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس، لبنان، ط1، 2007، ص 9.

>> الآية 55 وأغلب الظن أن الكلمة، لم ترد بهذا المعنى في الشعر، وإن وردت كلمة اللغو بالمعنى السابق، أي القول الذي لا خير فيه، ولا يعتد بقيمته، قال الفرزدق وهو من شعراء العصر الأموي : ولست بمأخوذ بلغو تقوله إذا لم تعمد عاقدات العزائم أما كلمة لغة فقد استعملت بمعنى غير المعنى الذي نقصده بها الآن وعوضا عنها استعملت كلمة لسان قال تعالى : ﴿ وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم ﴾ الآية 4 من سورة (إبراهيم) [1].

وهذه الكلمة هي التي وردت في القرآن الكريم مرارا في موضع كلمة اللغة، بمعنى أن كلمة لسان في هذه الآية الكريمة تدل على أن الله إذا أرسل نبيا إلى قوما حتما سيتكلم بلغتهم لغرض الفهم والتبيين، وجمعت ألسن وألسنة ولُسُنُ، ويقال للمتكلم : لسن و للمفرد والجمع : لَسْنٌ، كَرَكب، وشرب، جمع راكب وشارب ، وقال المتنبي يصف جيش سيف الدولة : وتجمع فيه كل لَسْنٍ وأمة فما يفهم المداث إلا التراجم و لاخلاف في انه عنى باللسن هنا الذين يتكلمون بلغات متعددة ، لذا احتاج التفاهم فيما بينهم لمترجمين ، أما إذا كانت على لِسنِ فقد عنى اللغة بلا ريب[2].

إذن فكلمة لغة، كلمة لها مشتقات كثيرة كلغى، يلغو، لغو، وهذه الكلمات يصادفنا أكثر في القرآن الكريم، واللغة حسب رأينا اجتماعية تتناولها مجموعة من الأفراد فيما بينهم لأمة واحدة، وهي عبارة عن طاقات فكرية و نفسية يعبر عليها الشخص عن طريق الرموز والكلمات الصوتية بغرض التفاهم، أما اللسان في كل بلد واللسان المتحدث به وكما نقول نحن لغته التي يتكلم بها : كاللغة العربية، والإنجليزية، والفرنسية، والإسبانية.

---

(1) إبراهيم محمود خليل : مدخل إلى علم اللغة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، 1430هـ، ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص 14.

2. مفهوم التراكيب :

للكلام قوة ومذاهب، تنظم فيه التراكيب بالجمل وغير الجمل، إنشائية و خبرية اسمية أو فعلية، متفقة أو غير متفقة، مفصولة أو موصولة على ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي، في مكان كل كلمة من الأخرى، يعرفك فيه ما تستفيده بالإرتياض في أشعار العرب، من القالب الكلي في الذهن، من التراكيب المعينة التي ينطبق ذلك القالب على جميعها، فإن مؤلف الكلام هو كالبناء، أو النساج والصورة الذهنية المنطبقة، كالقالب الذي يبني فيه أو المنوال الذي ينسج عليه، فإن خرج من القالب في بنائه أو على المنوال في نسجه كان فاسدا ولا تقولن أن حرفه قوانين البلاغة كافية في ذلك، لأن نقول <<قوانين البلاغة إنما هي قواعد علمية قياسية، تفيد جواز استعمال التراكيب على هيئتها الخاصة بالقياس وهو قياس علمي صحيح مطرد، كما هو قياس القوانين الإعرابية، وهذه الأساليب هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب جريانها على اللسان حتى تستخدم صورتها، فيستفيد بها العمل على مثالها والاعتداء في كل تركيب من الشعر ، كما قدمنا ذلك في الكلام بإطلاق[1].

فابن خلدون يرى أن التراكيب تنتظم في الكلام وفي الجمل بكل أنواعها .

التراكيب بوصفها تفيد الإسناد بين المسندين، بشروط وأحكام جل قوانين العربية وأحوال هذه التراكيب من تقديم وتأخير وتعريف وتنكير، واظمار وإظهار وتقييد وإطلاق وغيرها، يفيد الأحكام المكتشفة من خارج الإسناد، والمتخاطبين حال التخاطب بشروط وأحكام هي قوانين لفن، يسمونه علم المعاني من فنون البلاغة فتندرج قوانين العربية لذلك في قوانين علم المعاني لأن إفادتها الإسناد جزء من إفادتها للأحوال المكتنفة بالإسناد، وما قصر من هذه التراكيب عن إفادة مقتضى الحال لخلل في قوانين الإعراب أو قوانين

---

[1] مقدمة ابن خلدون : عبد الرحمان ابن محمد ابن خلدون، دراسة وتحقيق وتعليق علي عبد الواحد الوافي، ج6، نهضة مصر للطبعة والنشر والتوزيع، ط4، أكتوبر 2006، ص 369.

المعاني، كان قاصرا عن المطابقة لمقتضى الحال، ولحق بالمهمل الذي هو في عداد الموتى[1].

ثم يتبع هذه الإفادة لمقتضى الحال التفنن في انتقال التركيب بين المعاني بأصناف الدلالات، لأن التركيب يدل بالوضع على معنى، ثم ينتقل الذهن إلى لازمه أو ملزومه أو شبهه، فيكون فيما مجازا إما بالاستعارة، أو كناية كما هو مقرر في موضعه ويحصل للفكر بذلك الانتقال لذة كما تحصل في الإفادة وأشد لأن في جميعها ظهر بالمدلول من دليله والظفر من أسباب اللذة و لهذه الانتقالات شروط وأحكام كالقوانين صيروها صناعة وسموها بالبيان وهي شقيقة علم المعاني المفيد لمقتضى الحال لأنها راجعة لمعاني التراكيب ومدلولاتها وقوانين علم المعاني راجعة إلى أحوال التراكيب أنفسها من حيث الدلالة واللفظ والمعنى متلازمان متضايقان[2].

3. مفهوم الانزياح :

أ -**لغة** : جاء في اللسان [3] "" نزح "" نزح الشيء ينزح نزحا و نزوحا : بَعُدَ، وشيء نُزُحٌ نَزُوحُ نازح : انشد ثعلب :

إن المذلة منـــزل نـــزح عن دار قومك ، فاتركي شتمي

ونزحت الدار فهي تنزح نزوحا إذا بعدت وقوم منازيح قال ابن سيده وقول أبي ذؤيب :

وصرح الموت عن غلب كأنهم جرب يدافعها الساقي، منازيح

إنما هو جمع منزاع وهي التي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه وبلد نازح، ووصل نازح : بعيد، وفي حديث سطيح : عبد المسيح جاء من بلد نزيح أي بعيد

---

(1) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص 347.

(2) المصدر نفسه، ص 375.

(3) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ط4، 2005م، بيروت، ص ص 231 – 232.

فعيل بمعنى فاعل، ونزحت البئر ونكزت تنزح نزحا ونزوحا فهي نازوح ونزوح، نفد ماؤها، قال الليث : والصواب عندنا نزحت البئر إذا استقى ماؤها و في الحديث انه نزل الحديبية وهي نزح ونزحتها لام ومتعد ومنه الحديث لابن المسبب قال لقادة : ارحل في فلقد نزحتن ياي انفذت ماعندي، وفي رواية نزفتني الجوهري : وبئر نزوح قليلة الماء.

وأنت بمتنزح من كذا أي يبعد منه قال ابن هرمة يرثي ابنه :

فأنت من الغوائل، حين ترمي ومن ذم الرجال، بمنتزاح

وهو ما جاء في مفهوم الانزياح لغة في معجم " لسان العرب" لابن منظور وما يمكننا ملاحظته أن المفهوم اللغوي للانزياح قد شمل انزياحا لاليا في حد ذاته، فقد دل على معنى "البعد ".

وعلى معنى "النفاذ " أي البئر التي ينفد ماؤها أو يقل وعلى معنى " الماء القدر" بلفظ النزح ولقد أتاينا لعرض المفهوم اللغوي للانزياح من خلال معجم آخر وهو معجم اللغة العربية المعاصرة لأحمد مختار عمر بغية تقصي فوارق أو زيادات في مفهوم أو معنى الانزياح لغة وقد جاء في مفهوم اللغوي للانزياح في معجم"اللغة العربية المعاصرة" ما يلي نزح، نزح إلى، نزح عن ينزح وينزح، نزحا ونزوحا فهو نازح والمفعول منزوح نزح البئر ونحوها : فرغها قل ماؤها أو نفذ نزحت الدموع من عيني نزح الشخص عن دياره : ابعد عنها، نزح الشخص عن أرضه : بعد عنها السكان النازحون عن ديارهم نزح إلى العاصمة انتقل، سافر، فالانزياح هو الانتقال من مكان إلى مكان، وفي اللغة هو انتقال من معن إلى معنى آخر فالعرب القدامى استعملوا لفظ الانتقال بدلا من لفظ الانزياح أكثر شيء في المجال اللغوي ولكن رغم ذلك فإننا لا ننفي أيضا استعمالهم مصطلح الانزياح و لكن ذلك كان نادرا نوعا ما.

ب- **اصطلاحا :**

الانزياح الدلالي هو « طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية هي بمنطلق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية »[1] إذا الانزياح الدلالي يولد من الدلالات .

فالانزياح الدلالي إذن صورة منحرفة لأنها تنحرف بالدلالة الوضعية والمتداولة للكلمات إلى دلالة ثانوية لكنها الأحق و الأمثل للشعر وهذا الانحراف بالدلالة لا يحصل من فراغ وإنما نتيجة انحراف لغوي من مزج في التراكيب بالحذف والإضمار والتقديم والتأخير وغيرها من الاعتداءات اللغوية التي تؤدي إلى انحرافات دلالية فيحدث الانزياح الدلالي، وقد أطلقت عليه تسميات عدة في الدراسات الحديثة منها السيمياء التضمينية والتحويل المجازي للشفرة والتعبير المجازي والإسناد المجازي والتحولات المجازية .... إلى جانب مصطلح المجاز[2].

إذن فالانزياح يخلق آثار بلاغية سواء كانت على مستوى الاستعمال الاتصالي اليومي أم على مستوى النصوص الأدبية؛ إذ تتضمن هذه الآثار نسقا مزدوجا من الدوال والمدلولات، تؤدي الدوال الأولى مدلولات ثانوية غير مباشرة وهي الدلالة الإيحائية والتي تكون موضع حصول الانزياح الدلالي[3] والذي بدوره يميز أيضا بين عارف للشعر ومستصاغ للفن فينحو نحو تأويل وتغيير هذه الدلالة الإيحائية، وبين إنسان عادي بسيط يكتفي بمجريات اللغة البسيطة .

---

(1) لخوش جار الله حيبش : البحث الدلالي في كتاب سيبويه، دار دجلة، ناشرون وموزعون، ط1، 2007م، المكتبة الأردنية الهاشمية، ص 395.

(2) المرجع نفسه، ص 394 –395.

(3) المرجع السابق، ص 399.

الانزياح في التراث العربي :

لم تكن طريقة التصريح في الاتصال أو التكيف الاجتماعي أو النفسي أو الوجداني، هي الوحيدة في فنون التعبير في البلاغة العربية، بل فنون المجاز من تشبيه واستعارة وتمثيل وكناية هي موارد أخرى للتهافت الإنساني، والامتداد الحضاري والبيئي[1] وفنون المجاز هذه من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية هي معطيات جوهرية بلاغية تندرج كلها ضمن دائرة المجاز، فالمجاز فن له دواعيه وأغراضه وهو طريق من طرق الإبداع البياني في كل اللغات تدفع إليه الفطرة الإنسانية المزودة بالقدرة على البيان.

الانزياح عند عبد القاهر الجرجاني :

لقد كان عبد القاهر الجرجاني من بين البلاغيين الذين تناولوا قضايا لغوية ودلالية درسوها والمعنى،(ت 471 هـ) من خلال كتابة " دلائل الإعجاز " الذي أقر بضرورة اتحاد اللفظ والمعنى، كما فطن إلى حقيقة لغوية دلالية تتمثل في ضرورة وهي أنه يتغير المعنى بتغير اللفظ وهو ما يوازي ويقابل الانزياح اللغوي والدلالي بالاصطلاح الحديث.

" تميز عبد القاهر الجرجاني عن غيره من البلاغيين بمعارضة المعايير الجاهزة السابقة للنصوص وبذلك اختلف في فهمه للمعنى وعلاقته باللفظ، من خلال آراءه القدة فيما يتعلق بترتيب المعاني وترتيب الألفاظ و العلاقة بين هذين الترتيبين أثناء عملية التأليف>[2] ولم يعنى الجرجاني اهتمامه لقيمة اللفظة المفردة، أو لقيمة معناه القاموسي بل إناء قيمتها في سياق الكلام وهو ما تقوم عليه نظريته وهي نظرية النظم إذ جعل المعاني في المرتبة الأولى والألفاظ تابعة لها، وعنده التعبير لا يتعلق بمعاني الألفاظ مفردة، دون تقدير لمعاني النحو فالمعنى عنده هو كيفية النظم، « وانه في انحيازيا للفظ تكون عملية

---

(1) محمد حمدي بركات أبو علي : " البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق"، دار الآفاق للنشر، ط1، بيروت، لبنان، ص 113.

(2) جودة فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، دار الحرف العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1421هـ، 2004م، ص 65.

قتل للفكر، لأننا نستطيع أن نتصور الفصاحة و البلاغة في اللفظة المفردة، وإنما هي في تلك العملية الفكرية التي تصنع تركيبا من عدة ألفاظ »[1] فالدلالة هي نتيجة لضم الكلم بعضها إلى بعض وسبيل ذلك كما قال الجرجاني هو توخي معاني النحو وأحكامه فلا " نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها بعض ويبني بعضها على بعض وتجعل هذه سبب من تلك "[2] ويقول الجرجاني من خلال مؤلفه " أسرار البلاغة ": « ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعناه الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة الأولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف .... وهذا إخلاف من عليه الناس ألآ تراهم قالوا " إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك اسبق من لفظه إلى سمعك ... »[3] فالانزياح الدلالي من الصعب تحقيقه ونيله، وإذا تحقق ذلك تكون قد حققنا أعمالا أدبية شعرية خاصة محملة بمعاني المعاني لأن هذا " ... الضرب من المعن كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المتحجب لا يريك وجه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة و يكون في ذلك من أهل المعرفة ..."[4]

ما يمكننا التأكد منه أن الحرجاني قد توصل إلى حقيقة لغوية دلالية هي الانزياح اللغوي والدلالي من خلال دراستنا له ولنظريته.

---

(1) بكري شيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملاين، ط1، 1979، بيروت، لبنان، ج1، ص 21.

(2) نقلا : نور الهدى لوشن، علم الدلالة (دراسة وتطبيق)، ص 45.

(3) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، تر : ع. محمد الفاضلي، المكتبة العصرية (دط)، بيروت، لبنان، ص 177.

(4) المرجع نفسه، ص 107.

الانزياح عند اللسانيين الغرب :

1- **الانزياح عند رولان بارث** : لقد تناول بارث الانزياح كمفهوم، وذلك من خلال مفهومه للنص، « فالنص عنده قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم »[1].

فالنص هو ذلك البنية المتحولة التي تتجاوز حدود المعقول وحدود المادة كما عرف بارث النص بقوله : " النص كإيحاء "،ويعد مفهوم الإيحاء من المفاهيم الأساسية في كتاباته، وقد رادف مفهوم النص بمفهوم الإيحاء لأن النص ما هو إلا كتلة هائلة من الإيحاءات والانزياحات الدلالية والضمنية الغير تقريرية ولبارث تعريف للإيحاء يعد مرادف لتعريف الانزياح الدلالي إذ يقول : " أن الإيحاء هو معان ليست في المعجم ولا في نحو اللغة المكتوبة بها النص "[2] و يقر أيضا بلزوم الانزياح اللغوي ، فالشكل حسب بارث لا يلغي المعنى بل يبعده ويجعله رهن إشارته .

وتحدد الانزياح بمفهوم الإيحاء عند بارث من خلال فضاءين :< فضاء تسلسلي وهو فضاء يخضع لتتالي الجمل التي على امتدادها يتكاثر المعنى بواسطة ترقيده ... وفضاء تركيمي : حيث بعض نواحي النص ترتبط بمعان أخرى خارجية عن النص المادي وتكون أصنافا من خبابية المدلولات > [3] فالانزياح الدلالي هو مفهوم تعددي ومعنى مجازي يهدف إلى تشويه المعنى لزيادة فنية وإبداعه، فهو ذو وظيفة جمالية ومعان غير موجود فهو إنتاج وكتابة تبعد عن المعيارية ولكنها مقصودة للأدب و بمعنى آخر : فهو انتهاك وخرق لسنن الكلام العادي، فهو عنف منظم ضد الكلام العادي وأن أثر هذا الانتقال يشبه أثر السحر في فعله .

---

(1) أحمد محمد ويس : الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، دار صادر، (دط)، (دت)، ص 103.

(2) عمر أوقان : لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى رولان طارف، إفريقيا الشرق، شارع يعقوب منصور، (دط)، (دت)، الدار البيضاء، ص 37.

(3) أحمد ومحمد ويس : نفس المرجع، ص 104.

2- **الانزياح عند " جان كوهن "** : مما أثبتته الباحثين و اللغويين أن " جان كوهن " كان القرب من مفهوم الانزياح، إذا أفرد الموضوع بكتاب أسماه " بنية اللغة الشعرية " فقد اعتقد الانزياح هو " وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي " [1] والمقصود بالشعرية تلك الأعمال الأدبية التي ترقى عن النصوص العادية سواء من حيث التراكيب ومن حيث الدلالات ومن ثم فقد عمل " تشخيص اللغة الشعرية باعتبارها انحراف عن الكلام "[2] وهو ما يعكس مفهوم الانزياح اللغوي لأن اللغة الأعمال والنصوص الأدبية عنده هي عن معيار هو قانون اللغة، وكل صورة إنما هي خرق لقاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادءها، غير أن ذلك – أي الانزياح اللغوي – لا يكون كافيا في مختلف النصوص و الأعمال حتى يجعلها أديبة خالصة ، إلا إذا كان هذا القانون المغاير لقانون اللغة محكوما بقانون آخر إضافي و المقصود هو الانزياح الدلالي ، فيقول : " إن الأول خطأ شأنه شأن الثاني، غير أن خطأ الأول ممكن التصحيح من حيث أن الثاني يتعذر التصحيح معه، وليس هذا التصحيح إلا قبول التأويل بما هو التصحيح من حيث إن الثاني يتعذر التصحيح معه، وليس هذا التصحيح إلا قبول التأويل بما هو صحيح وهذا يغدو متعذرا إما تعدى الانزياح درجة معينة، فالانزياح المفرط كلام غير مقبول مسقص على التأويل مستحيل التواصل، والانزياح لا يكون شعريا إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح ولبعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية "[3].

ولكن بالرغم من المفاهيم المتعددة للانزياح إلا أنه ظل مفهوم يتميز بالصعوبة والتعقيد لذلك قال جان كوهن : " إن مفهوم الانزياح مفهوم معقد و متغير لا يستطيع

---

(1) المصدر نفسه، ص 116.

(2) المصدر نفسه، ص 118.

(3) أحمد محمد ويس : المرجع نفسه، ص 103.

استعماله دون احتياط و لهذا كنا دائما نعمل بداءا من أجل إقامة المعيار على قاعدة ايجابية فنطلب من اللغة التي يكتبها العلماء أن تكون مرجعا لنا "[1].

3. أنواع التراكيب الشعرية :

أ- التراكيب الاسمية :

المبتدأ : اسم تبدأ به الجملة الاسمية، وهو مرفوع بالابتداء، ولا يأتي جملة، بل كلمة واحدة، وعلامة رفع المبتدأ، الضمة الظاهر أو المقدرة، هناك علامات رفع أخرى كالواو في السماء الخمسة وفي جمع المذكر السالم و كالألف في المثنى وهناك تعريف آخر للمبتدأ : هو اسم أو ما في تأويله، معرى من العوامل اللفظية غير الزائدة، مخبر عنه، أو وصفا في قوة الفعل رافعا لمستغنى عنه .

- نقصد بما في تأويله المصدر المؤول حين يقع مبتدأ بعد تأويله بصريح كقوله تعالى : ﴿وَأَنْ تَصُومُوا خَيْرٌ لَكُمْ ﴾ أية 184 من سورة البقرة، والتقدير صيامكم خير لكم.

- أما العوامل اللفظية كثيرة كالفعل حين يعمل الرفع مع الفاعل، والأفعال الناقصة حين ترفع المبتدأ اسما لها، والنواسخ حين تنصبه اسما لها، وحروف الجر وغير ذلك .

-أما العوامل اللفظية غير الزائدة مثل " يحسبك دينار " فحسب مبتدأ ولا مبالاة بما دخل عليه من عامل لفظي زائد، يخرج بهذه العبارة أسماء الأفعال والأسماء قبل التركيب قال سبويه «المبتدأ كل اسم ابتدى ليبني عليه كلام ....» [2].

صور المبتدأ : للمبتدأ من حيث بنيته صور متعددة نذكر منها :

أ- أن يكون اسم معرفة معربا و يشمل هذا الاسم المعرف بأل أو بالإضافة، والأعلام بأنواعها، ومعنى المعرب ما تتغير حركة آخره حسب موقعه في الجملة .

---

(1) المرجع نفسه، ص 103.

(2) مصطفى خليل كسواني : زهدي محمد عيد، حسين حسن قطاني، الوجيز في اللغة العربية 99، دار صنعاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص 67.

ب- الأسماء المبنية والاسم المبني هو الذي لا تتغير حركة آخره مهما كان موقعه في الجملة، والأسماء المبنية هي : اسم الإشارة، الاسم الموصول – اسم الشرط – اسم الإستفهام – المصدر المؤول من (أن) والمضارع – الاسم النكرة .

الخـــــبر :

هو الركن الثاني في الجملة الاسمية، والذي يكون مع المبتدأ جملة مفيدة .

أنواعه : يأتي الخبر على أنواع هي :

- مفرد : أي ليس جملة ولا شبه جملة .

- جملة اسمية.

- جملة فعلية .

- شبه جملة أي ظرف أو جار ومجرور، وإذا كان الخبر جملة، فلا بد من وجود رابط وقد يكون الرابط ضمير، أو اسم إشارة، أو تكرار المبتدأ[1].

وجوب تقديم المبتدأ :

الأصل في المبتدأ التقديم، وقد يتقدم الخبر في مواضع معينة، غير أن هناك مواضع لا يجوز للمبتدأ فيها إلا التقديم وهي :

أ- خوف التباس المبتدأ بالخبر عند تساويهما في التعريف أو التنكير، فلا يجوز إلا تقديم المبتدأ، لأنه إذا أخرناه أصبح خبرا وأصبح المتقدم مبتدأ.

ب- إذا خيف التباس المبتدأ بالفاعل له قدم خبره، وهو فعل فيه فاعل مستتر فإذا كان للفعل فاعل ظاهر جاز تقديمه مع بقاء المبتدأ مبتدأ.

جـــ- إذا حصر الخبر في المبتدأ .

---

[1] مصطفى خليل الكسواني وزهدي محمد عيد، حسين حسن قطناني، الوجيز في اللغة العربية 99، دار صنعاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008، ص 70.

د- أن يكون المبتدأ مسبوقا بلام الابتداء، تأكيد له، فلا يجوز هنا إلا التقديم لأن الابتداء من الألفاظ التي لها صدر الكلام.

هـ - أن يكون المبتدأ من الألفاظ التي لها صدر الكلام كأسماء الاستفهام وأسماء الشرط

وجوب تقديم الخبر :

أ/ أن يكون المبتدأ نكرة ليس لها مسوغ إلا تقديم الخبر، والخبر ظرف أو جار أو مجرور.

ب/ إذا اشتمل المبتدأ على ضمير يعود على شيء مما هو مع الخبر.

جـ/ أن يكون المبتدأ محصورا في الخبر.

د/ إذا كان من الألفاظ التي لها صدر الكلام.

هـ / إذا كان المبتدأ من (أن وصلتها) وجب تقديم الخبر[1].

تقديم الخبر : وذلك من خلال قصيدة الظل و الصليب يقول صلاح عبد الصبور

رؤوس الناس على جثث الحيوانات

وأن حقيقة الدنيا هي الفلسان فوق الكف[2]

تدوب تحث ثغر شمس حلوة رفيقة وكذلك من خلال قصيدة أحلام الفارس القديم في غيمة واحدة مضجعنا[3].

---

(1) الهادي نهر : النحو التطبيقي، الدراسات الأولية العليا، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، ج1، ط1، 2008، ص 146 – 147.

(2) ديوان صلاح عبد الصابور :دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص

(3) المرجع نفسه، ص 149.

وجدت أن شبه الجملة، الظرف "تحت "، " فوق " في المثال الثاني والثالث، والجار والمجرور في " في غيمة " والمثال الأول " على جثث " وقع كل منهما خبرا متأخر عن المبتدأ ، وهو الأصل في الخبر مع جواز تقدمه " تحت ثغر شمس حلوة رفيقة تدوب " " على جثث الحيوانات رؤوس الناس"، "الفلسان فوق الكف هي حقيقة الدنيا "

وقد يتأخر الخبر جوازا أيضا إذا أعرب مخصوص نعم أو بئس مبتدأ والجملة قبله خبر لكن لعدم وجود أمثلة في قصائد صلاح عبد الصبور تحتوي على نعم أو بئس سنقدم مثالا بسيطا لنشرح فيه مثلا : نعمت العودة عودتنا إلى ذلك الكتاب فقد علمنا أن مخصوص نعم أو بئس، يصح أن يعرب خبرا واجب التأخير لمبتدأ محذوف وجوبا، وأن هذا المخصوص يصح فيه اعراب ثان فلفظ " عودتنا " في هذا المثال مخصوص بالمدح، يجوز إعرابه مبتدأ ، والجملة قبله خبر متقدم، مع صحة تأخير الخبر، فنقول عودتنا إلى ذلك الكتاب نعمت العودة ، ومن هنا ندرك أن الخبر يتأخر عن المبتأ وهو الأصل، مع جواز تقدمه عليه، إذا كان الخبر شبه جملة (ظرف أو جار ومجرور).

أو إذا أعرب مخصوص نعم أو بئس مبتدأ، والجملة قبله خبر.

جواز تقديم الخبر على المبتدأ :

أ/ إذا تساوى المبتدأ أو الخبر في التعريف، أو من التباس أحدهما بالآخر.

ب/ إذا أردت إزالة الوهم و تحديد شيء .

جـــ/ إذا أردت الافتخار.

د/ وقد يتقدم الظرف للتنبيه من أول الأمر على أنه خبر لا نعت.

الحذف في الجملة الاسمية :

- حذف الخبر وجوبا :

أ/ أن يكون خبرا لمبتدأ بعد لو لا.

ب/ أن يكون المبتدأ من الألفاظ الصريحة في القسم، أي التي لا تستعمل إلا في معرض القسم.

جـــ/ أن يقع بعد المبتدأ واو، وهي نص في المعية.

د/ أن يكون المبتدأ مصدرا بعده حال سادة مسد الخبر وهي لا تصلح إلا أن تكون خبرا[1].

حذف المبتدأ وجوبا :

أ/ أن يكون نعتا مقطوعا إلى الرفع، لإفادة مدح أو ذم أو ترحم .

ب/ أن يكون الخبر مخصوص نعم أو بئس على أحد وجهي إعرابه.

جـــ/إذا كان الخبر من الألفاظ غير الصريحة في القسم.

د/ إذا كان الخبر مصدرا نائبا عن الفعل .

حذف الخبر جوازا :

أ/ إذا كان في جملة معطوفة على نظيرتها وبشترك المبتدآن فيهما في حكم واحد .

ب/ فيحدث من الثانية لدلالة ما في الأولى عليه

جـــ/ إذا كان في جواب استفهام.

د/ إذا ورد المبتدأ بعد " إذا " الفجائية في حال اعتبارها حرف.

حذف المبتدأ جوازا :

أ/ إذا كان في جواب الاستفهام .

ب/ إذا وقع في جواب شرط مقترن بالفاء .

---

(1) الهادي نهر : النحو التطبيقي، ص 149.

جـــ/ إذا كان متعينا لأن الخبر خاص به، أو كان السياق دالا عليه[1].

أبيات شعرية فيها صور التقديم و التأخير :

تأخير الخبر وجوبا : يعني الصدارة يجب أن تكون للمبتدأ أو التأخير للخبر.

وهذا وجدناه في قصيدة شنق زهران يقول فيها الشاعر :

-ساقها سوداء من طين الحياة

-صنعوا الموت لأحباب الحياة[2]

وفي قصيدة أغنية ولاء يقول :

-ومثلما ولدت، غير شملة الإحرام، قد خرجت لك[3]

هذه الأمثلة الثلاث نجد أنها تتكون من مبتدأ وخبر، تساوت رتبتهم في التعريف بحيث يصلح كل منهما، أن يكون مبتدأ أو خبر وحتى لا يقع لبس، فقد يفسد المعنى التزم الترتيب، بموافقته الأصل الغالب في المبتدأ فوجب تأخير الخبر كما في المثال الأول يجوز أن نقول من طين الحياة ساقها سوداء، وهكذا في المثال الثاني والثالث ومن هنا نقول أنه يجب أن يتأخر الخبر إذا كان المبتدأ والخبر رتبتهما في التعريف متساوية

وفي قصيدة القديس يقول صرح عبد الصبور :

- لنطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة

- ليرسينا على شط اليقين ، فقد أظل العقل مسرانا[4]

فقد وجدنا أن لفظ " لنطعم "، "ليرسينا " مبتدأ دخلت عليه لام الابتداء التي لها الصدارة في جملتها، فوجب تقديم المبتدأ الداخلة عليه، ولا يخفى أن الخبر حينئذ في المثال الأول " الأجيال " وفي المثال الثاني " اليقين " واجب التأخير .

---

(1) الهادي نهر : النحو التطبيقي، ص 151.

(2) المصدر نفسه، ص 149.

(3) المصدر نفسه، ص 242.

(4) ديوان صلاح عبد الصبور : دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص 176.

أما في قصيدة شنق زهران يقول الشاعر :

- لم تنخلع عن غيمها إلا لنا
- قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموع[1]

أما في المجموعة الثالثة نجد أن لفظ " الدموع "، " لنا " خبر وارد بعد أداة الحصر إلا فهو محصور فيه المبتدأ، ومقصور عليه، ليكون المعنى أن الإئتدام قد انحصر وقصر على هذه الدموع فحسب، وكما يأتي الحصر بإلا، يكون بإنما أيضا، إذن من هنا نقول أن الخبر يتأخر وجوبا إذا دخلت على المبتدأ لام الإبتداء .

- حاشية : لاتنسى أن تحمل سيفك[2] ومن خلال قصيدة رسالة بعيد
- تبارك اللـــه الذي قد أبدعك[3] وكذلك في قصيدة أغنية من فينا

فنلاحظ " قد أبدعك " خبرا قد يشمل على ضمير المخاطب وهذا الضمير يجب أن يتأخر عن صاحبه، لأنه مفسر " تبارك " ولأن الأصل في مرجع الضمير أن يكون متقدما عليه فإذا ما أضفنا إلى هذا أننا لا نبغي استفتاح عبارتنا بجملة فعلية، أدركنا أن تأخير مثل هذا الخبر واجب، إذن فقد يتأخر الخبر عن المبتدأ وجوبا، إذ ورد الخبر مشتملا على ضمير يعود على المبتدأ .

ب. التراكيب الفعلية :

الجملة الفعلية تتكون من فعل + فاعل، إذا كان الفعل لازما، أو من فعل + فاعل + مفعول به إذا كان الفعل متعديا.

1/ الفعل : هو كلمة تدل على حدث في زمان معين، وينقسم الفعل إلى ثلاثة أقسام :

أ/ الفعل الماضي : وهو ما يدل على حدث في زمن مضى وانتهى.

ب/ الفعل المضارع : وهو ما يدل على حدث للوقت الحاضر أو المستقبل.

---

(1) المصدر السابق، ص 22.

(2) المصدر السابق، ص 223.

(3) ديوان صلاح عبد الصبور، ص 214.

ج/ الفعل الأمر : وهو ما يدل على حدث ولكن الزمن يتعين فيه المستقبل.

2/ **الفاعل :** اسم مرفوع سبقه فعل، ويدل على من فعل الفعل. ويأتي الفاعل على أحوال:

أ/ اسما صريحا معربا.

ب/ اسما مبنيا مثل الضمير.

ج/ مصدرا مؤولا من حرف مصدري وفعل[1]

أحكامه : وجوب الرفع : يرفع الفاعل وتكون علامة رفعه ضمة.

إذا كان الفاعل مثنى فإن علامة هي الألف.

إذا كان جمع مذكر سالم فإن علامة رفعه هي الواو.

2/ وجوب وقوعه بعد الفعل، فإن تقدم على الفعل أعرب مبتدأ وكان فاعل الفعل بعده ضمير مستترا يعود عليه.

3/ وجوب ذكر الفاعل في الكلام وظهوره، فإذا حذف كان الضمير عائدا على ما هو مذكور .

4/ الأصل اتصال الفاعل بفعله ويأتي بعد ذلك المفعول به إن كان الفعل متعديا.

5/ يجب أن يبقى الفعل مع فاعله بصيغة المفرد سواء كان الفاعل مفردا أم مثنى أم جمع

6/ يؤنث الفعل مع فاعله المؤنث بالحاق تاء تأنيث ساكنة في آخره، إن كان الفعل ماضيا، أو تاء متحركة في أول الفعل المضارع .

7/ هناك من المشتقات ما يعمل عمل الفعل أي يأخذ فاعلا كاسم الفاعل وصيغة المبالغة[2]

---

(1) مصطفى خليل الكسواني وزهدي محمد عيد، حسين قنطاني : الوجيز في اللغة ، دار صنعاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص 59 – 60.

المفعول به : هو اسم منصوب يفع عليه فعل الفاعل، وقد تكون علامة النصب فتحة ظاهرة أو مقدرة، وقد تكون علامة النصب الياء، كما في المثنى و جمع المذكر السالم، وقد تكون الألف كما في الأسماء الخمسة، أو الكسرة كما في جمع المذكر السالم.

أحوال المفعول به : يكون المفعول به :

1/ اسما ظاهرا.

2/ اسما مبنيا كالضمير.

3/ مصدرا مؤولا من أن والفعل ، أو من أن واسمها وخبرها.

أحكام المفعول به :

المفعول به منصوب كما ذكرنا، إلا أنه قد يجر بحرف جر زائد.

قد يحذف المفعول به لأسباب منها : الكتان – الإيجاز – لدلالة الكلام عليه .

تقديم المفعول به على الفاعل وجوبا في الأحوال التالية :

أ/ إذا كان المفعول به ضميرا متصلا بالفعل والفاعل اسم ظاهر.

ب/ إذا اتصل بالفعل ضمير يعود على المفعول به.

ج/ إذا كان الفعل محصورا بإلا أو إنما[1].

تقديم المفعول به على الفاعل جوازا في الأحوال التالية :

أ/ إذا تعين أحدهما من الآخر.

ب/ إذا تعين أحدهما من الآخر بدليل المعنى.

تقديم المفعول به على الفعل والفاعل معا و ذلك :

أ/ إذا كان المفعول به اسما من أسماء الصدارة .

---

[1] مصطفى خليل الكسواني وزهدي محمد عيد، حسين قنطاني : الوجيز في اللغة العربية، ص 81.

ب/ إذا كان المفعول به ضمير نصب.

ج/ إذا فصل المفعول به بين كلمة أما وجوابها .

إضافة :

هناك أشياء تعمل عمل الفعل فتنصب مفعولا به مثل المصدر واسم الفاعل[1].

أبيات شعرية فيها صور التقديم و التأخير :

1/ تقديم المفعول به على الفاعل وجوبا :

في قصيدة أحلام الفارس القديم للشاعر صلاح عبد الصبور حيث يقول :

يدركنا الأفول[2]

نلاحظ أن كلمة "الأفول" اسما ظاهرا، فقد وجب تقديم المفعول به على الفاعل لأن المفعول به ضمير اتصل بالفعل، والفاعل كما ذكرنا جاء اسما ظاهرا .

2/ من خلال قصيدة أغنية من فينا يقول الشاعر :

-ترقد في ظلال جفنها[3] .

نلاحظ أنه وجب تأخير المفعول به، لأنه اتصل بالفعل ضمير يعود على المفعول به، وهذا الضمير هو ضمير الغائب، وضمير المخاطب.

3/ أما في قصيدة الظل والصليب يقول الشاعر في هذا البيت :

لأنه لا يحملون الوزر إلا لحظة[4]

نلاحظ أنه تأخر المفعول به، لأن الفعل حصر بإلا فوجب التأخير.

---

(1) مصطفى خليل الكسواني وزهدي محمد عيد، حسين قنطاني ، ص 88.

(2) ديوان صلاح عبد الصبور : دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص 242.

(3) المصدر السابق، ص 213.

(4) المصدر السابق، ص 248.

2/ تقديم المفعول به على الفاعل جوازا :

في قصيدة القديس يقول الشاعر.

داعبت الخيالات الخليينا[1]

3/ تقديم المفعول به على الفعل والفاعل معا :

يقول الشاعر في قصيدة أحلام الفارس القديم :

ماذا جرى للفارس الهمام ؟[2]

نلاحظ أن المفعول به تقدم على الفعل والفاعل معا لأن المفعول به هنا اسم من أسماء الصدارة من نفس القصيدة أيضا يقول الشاعر :

تشربنا سحابة رقيقة[3]

من خلال هذا البيت نلاحظ أنه يقدم المفعول به على الفعل والفاعل معا لأنه جاء ضمير نصب.

---

(1) ديوان صلاح عبد الصبور، ص 176.

(2) المصدر السابق، ص 247.

(3) المصدر السابق، ص 247.

الفصل الثاني: الصورة الشعرية

المبحث الأول: مفهوم الصورة

المبحث الثاني: أنماط الصورة

الصورة التشبيهية

-مفهومها

-أنواعها

الصورة الكنائية

-مفهومها

-أنواعها

الصورة الإستعارية

-مفهومها

-أنواعها

المبحث الثالث : مصادر الصورة

أ. المصدر الإنساني

ب. المصدر الطبيعي

ج. المصدر الديني

الصورة الشعرية:

تمهيد: ركزت الدراسات النقدية الحديثة على تطور المناهج النقدية، وبدأ الاتجاه نحو البحث عن القيم الفنية و الجمالية للعمل الشعري، فعدة الصورة الشعرية محط أنظار النقاد والدارسين– في الآونة الأخيرة– فأعلوا من شأنها وجعلوها أساس الشعر وهدفه، فهي تعبير خالص لعواطف الشاعر وأحاسيسه، ووفرت الدراسات السابقة المادة الخام للدارسين، وفتحت آفاقا جديدة لمواجهة النصوص بمختلف النظريات النقدية الحديثة والصورة ليست قوانين يسنها البعض أو رموز يتواضعون عليها، بل هي أكبر من ذلك بكثير، فهي تجربة صادق مليئة بالعواطف لذلك يصعب تحديد مفهوم الصورة الشعرية وقد اتجهت الأنظار لدراسة الصورة لأنها تبرز العمل الفني وتنقل الفكر والعاطفة من خلاله، فهي جوهر الشعر وأساس الحكم عليه.

وقد تعددت الدراسات في تناول مصطلح الصورة وبحث أصحابها فيه لغة واصطلاحا ليتسنى لهم النظر في انتقال اللغة من معناها العام إلى معناها الخاص الذي استعملت فيه وأدته بدقة ووضوح دون إثارة أي لبس أو غموض في أذهان القراء والسامعين وبيان المناسبة والعلاقة بين المعنيين فمنهم من توسع في ذلك ومنهم أوجز ومنهم من ركز الاهتمام على الجانب الاصطلاحي فقط مبينا تناول القدماء والمحدثين لهذا المصطلح. فرسم الصورة وتشكيلها والعناية بهيئتها مع ارتباطها بإظهار الحسن والجمال من أهم ما يربط بين المعنى العام وما استقر معه المعنى الاصطلاحي للصورة الذي أكثر فيه القول وتشعب أيضا بحسب اتجاهات من تناوله أغراض دراساتهم.

المبحث الأول : مفهوم الصورة

لغة: تكاد المعاجم العربية تفتقر إلى التعريف المحدد أو الكافي للمدلول اللغوي للفظة "صورة"، وبقيت تدور حول نفس المعنى الذي ذكره ابن منظور في لسان العرب حيث يعرفها على أنها " الصورة في الشكل، ويقال: تصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل، قال بن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته"[1] ، وقد أشار ابن منظور أن " صوَر: في أسماء الله تعالى: المصور وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها وأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة منفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها [2] ، وقد ذكر لفظ "الصورة" في القرآن الكريم بنفس المعنى الذي ذكره ابن منظور وذلك في قوله تعالى: ﴿ولقد خلقناكم ثم صورناكم﴾ [3] الأعراف. الآية (11).

اصطلاحا: توحي كلمة صورة بالشيء الملموس معبرا عنه بأداة تشكيلها إذا أخذت بمعناها المادي للكلمة مما جعل الكثير يخلط بين الصورة الفتوغرافية والوصف مع الصورة الشعرية، غير أن أداة الصورة الشعرية هي اللغة التي تخضع الشيء المصور إلى تحويل بواسطة اللغة.

وعليه فالصورة الشعرية كما يقول الدكتور " عبد القادر القط ": فالصورة في الشعر هي " التشكيل الفني" الذي تتخذه الألفاظ و العبارات بعد أن ينظمها الشاعر

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، الدار البيضاء بيروت– لبنان– ط1. 2006 م. ج7 ، مادة (صور)، ص 405.

[2] المصدرنفسه، ص:405.

[3] سورة الأعراف: الآية 11.

في سياق بياني خاص سيعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات للغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع...وغيرها من وسائل التعبير الفني والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صورة شعرية [1] ومن هنا يبدو أن الصورة الشعرية لا يمكن أن تخضع لتقنين اصطلاحي فكل عمل شعري لا يعدو أن يكون برمته تصويرا بالكلمات إلا أن الملفت للنظر هو طموح الشعر إلى استشارة حواس المتلقي والتأثير فيه بنسبة عالية.

الصورة في النقد القديم : أشار القدماء إلى الصورة أثناء دراستهم للمجاز، وأداروا كلمة الصورة ومشتقاتها في كتبهم وتعد مقولة الجاحظ (ت 255 هـ) « الشعر صناعة وضرب عن النسيج وحسن من التصوير» [2] أقدم مقولة وردت فيها لفظة " التصوير" واستخدمت استخداما أدبيا في مجال الشعر وتصدرت هذه المقولة أبحاث دارسي الصورة عند القدماء وتعددت وجهات نظرهم في تفسيرها.

ويورد ابن طباطبا (ت 322 هـ) لفظ الصورة عند حديثه عن ضروب التشبيهات فيقول: « والتشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ومنها تشبيه به معنى ومنها تشبيه به حركة وبطأ وسرعة، ومنها تشبيهه لونا ومنها تشبيهه به صوتا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء المشبه به معنيان أو ثلاثة معاني من هذه الأوصاف، قوي التشبيه، وتأكد الصدق فيه وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له»[3].

---

[1] عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعرالعربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، ص 435.

[2] الجاحظ: الحيوان، ج4 ، ص: 131–132.

[3] إبن طباطبا العلوي:عيار الشعر ، ص:23

وأورد أبو هلال العسكري (ت 395 ه) مصطلح الصورة عند حديثه عن أقسام التشبيه إذ جعل من تلك الأقسام « تشبيه الشيء صورة » و« تشبيهه به لونا وصورة » مشيرا إلى أن « رسم قوامه الكلمات »وذلك أن كلا من الشعر والرسم عمل فني يقوم على محاكاة الطبيعة مع اختلاف وسائلها.

ويعرفها "فان" بقوله الصورة « كلام مشحون شحنا قويا يتألف من عناصر محسوسة، حظوظ ألوان، حركة، ظلال. تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلا منسجما»[1] وقد أفادت روزغريب من تعريف فان إذ نلمس في ثنايا تعريفها تأثرها به قالت:« الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائها و مظاهرها المحسوسة هي لوحة مؤلفة من كلمات، ومقطوعة وصفية في الظاهر لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من المعنى الظاهر وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية فهي ذات جمال ذاتي تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية وهي ذات قوة ايحائية تفوق قوة الايقاع لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة»

الصورة في النقد الحديث:

ينظر النقد الحديث نظرة كلية إلى الصورة يقول الدكتور محمد غنيمي هلال إنها: « الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الكلي و الجزئي فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم

من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي»[2] ، ويرى الدكتور

---

[1] عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، للنشر و التوزيع، عمان، ط1 1431 ه –2010 م، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

احسان عباس: « أن الصورة ليست شيئا جديدا. فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف من شاعر إلى آخر كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدام الصور»[1].

ويعد تعريف الأستاذ أحمد الشابي أقرب التعريفات إلى الأذهان إذ يرى أنها " الوسائل التي يحاول الأديب بها نقل فكرته و عاطفته إلى قرائه وسامعيه ".

يرى الدكتور مصطفى ناصف أن الصورة تستعمل عادة " للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفه للاستعمال الاستعاري للكلمات" ويتوسع في ذلك فيجعل لفظ الاستعارة أهدى من لفظ الصورة اذ أحسن استعمالها.

ويعلق المحدثون كثيرا من الأهمية على الصفات الحسية للصورة، إذ أن ما يعطي للصورة فاعلية ليس حيويتها كصورة، بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس لذلك تحدثوا عن الصورة البصرية و السمعية و السايكلوجية، ويرى الدكتور أحمد مطلوب أن الصورة: « طريقة التعبير عن المرئيات و الوجدانيات لإثارة المشاعر وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته »[2]

وأرى أن الصورة هي قدرة الأديب على جعل الألفاظ تعبر عن وجدانه وانفعالاته وتنقل تجربته العاطفية للمتلقي بأسلوب فني مؤثر.

أجود التشبيه و أبلغه يكون في اخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، أو إخراج مالم تجربه العادة إلى ما وجدت به كالانتفاع بالصورة وبهذا يكون قول أبو هلال مقتربا مـــن المعنى المعاصـــر للصورة وان لم يحط به كاملا، عند عبد القاهر الحرجاني (ت 471 هـــ) تفسير خاص أشار إليه وشرحه كقوله: « أعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعمله بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما

---

[1] عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص: 25 .

رأينا البنيوية بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين انسان من انسان و فرس و فرس خصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك»[1]

وقال في موضع آخر: « ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه الشيء سبيل الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالنهي والفضة يصاغ منها خاتم أو سوار»[2]

وأورد ابن الأثير(ت 637 ه) لفظ الصورة عند حديثه عن أقسام التشبيه اذ جعل الصورة في مقابل المعنى و جعلها للأمر المحسوس قال: « إما تشبيه معنى بمعنى ...وأما تشبيه صورة بصورة كقوله تعالى: « وعندهم قاصرات الطرف عين، كأنهن بيض مكنون»[3] أما تشبيه معنى بصورة كقوله تعالى: « والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة»[4] وهذا القسم أبلغ الأقسام الأربعة لتمثيله المعاني الموصومة بالصورة المشاهدة وأما تشبيه صورة بمعنى كقول أبي تمام:

وفتكت بالمال الجزيل وبالعدا فتك الصبابة بالمحب المغرم

فشبه فتكه بالمال وبالعدا، وذلك صورة مرئية بفتك الصبابة وهو فتك معنوي وهذا القسم أطلق، لأقسام الأربعة لأنه نقل صورة إلى غير صورة.

وظل مصطلح الصورة بمنأى عن الدراسات البلاغية و النقدية؛ لأن النقد بعد ذلك وقف عند التقليد إلا ما كان من آراء حازم القرطاجي الذي أفضح عن رأيه من خلال فهمه للتخيل والمحاكاة التشبيهية فقد قال: « إن المعاني هي الصور الخالصة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك جعلت

(1) عهود عبد الواحد العكيلي: الصورة الشعرية عند ذي الرمة، دار صفاء للنشر و التوزيع – عمان، ط1 1431 ه –2010 م ، ص:22.

(2) المرجع نفسه، ص: 22.

(3) سورة الصافات، الآية: 46.

(4) سورة النور: 39.

له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة في الادراك أقام اللفظ المعبرية هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم".

الصورة عند النقاد الغربيين:

تعددت مفاهيم الصورة الشعرية كما تعددت مصطلحاتها، وهذا يعود إلى اختلاف الثقافات والأفكار لقد عدها الغربيون وسيلة جوهرية تكشف عن حقيقة تجربة الشاعر فظهر مصطلح الصورة ظهورا واضحا، وعرف في أوساط النقد الشعري مع ظهور ومجيء نظرية " كولربيج " (الخيال)، فعدت الصورة وسيلة وأداة فنية من أدوات التعبير كما اعتبرت لب القصيدة وقلبها النابض ونجمها الساطع، فقسم كولريبج الخيال إلى قسمين (أولي، ثانوي) فاعتبر الخيال الأولي هو خيال عادي موجود لمدى عامة الناس فلكل انسان القدرة على الخيال لكن هذا الخيال هو خيال خاص دون إرادة في حين يعد الخيال الثانوي صدى للخيال الأولي، وهو خيال خاص يتمتع به الشعراء عن غيرهم من الناس (فلكل انسان القدرة على الخيال لكن هذا الخيال هو خيال خاص دون إرادة في حين يعد الخيال الثانوي صدى للخيال الأولي، وهو خيال خاص) وهي موهبة أخصهم الله بها وفرقهم بها عن بقية الناس العاديين كتفريقه للإنسان بالعقل عن باقي الكائنات الأخرى.

أما فرويد فقد عرف الصورة وذلك من خلال ارتباطها بالرمز والأسطورة والحكايات الخرافية حيث يقول في هذا: " أن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعية فهو ماثل في

الخرافات والأساطير والحكايات و النكت وكل المأثور الشعبي"[1]

يتحدث جان كوهن عن الشعرية انطلاقا من مفهوم علم الأسلوب الذي يحتوي على المجاز ويبتعد عن الوصف اللغوي المباشر فالصورة عنده هي المجاز والخيال يعتمد على المجاز والخيال والشاعر المتمكن من الصورة هو الشاعر الذي يستطيع التلاعب

[1] نقلا عن عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة و دار الثقافة، بيروت – لبنان – 1962 م، ص : 84.

بالألفاظ في انتظام لإيصال تجربته وصدق عواطفه، فيترك أثرا على المتلقي ويتقلص الحاجز بينهما حتى يصبحا واحدا، ويعد مفهوم جان كوهن للشعرية قريبا من مفهوم رولان بارت الذي ربط مفهوم الصورة بالاستعارة وعد طودوروف الشعرية ليست العمل الأدبي بل ما يجعل العمل الأدبي عملا إبداعيا و الصورة هي تجربة نفسية تم تحويلها إلى ابداع أدبي فني حيث يقول: « ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، كما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاَ تحليا البنية المحدودة و عامة، ليس العلم إلا انجازا من انجازاتها الممكنة »[1] .

يعتبر ياكسون الصورة هي خروج الكلمات من معانيها في المعاجم إلى الواقع والحياة المعيشية، فتؤدي وظيفة جديدة في الحياة ومعنى خاص وجديد بها عن المعاني المعجمية التي كانت سابقا، بشرط أن يخلق هذا العمل الأدبي قيمة فنية وجمالية للنص مرجعا ذلك إلى أن الشعر هو عبارة عن ألفاظ وهذه الألفاظ قبلكل شيء تستلزم تطبيقا من اللغة. ومن يكتب بالصورة الشعرية لابد أن تكون له

معرفة مسبقة عن العملية الابداعية اللغوية[2] .

الصورة عند النقاد العرب الحداثين:

تجاوزت الصورة مفهومها القديم إلى مفهوم أوسع و أشمل، فهناك من اعتبر مصطلح الصورة الشعرية ومصطلحا وافدا إلينا من الآخر " The petic image"[3] ،غير أن هناك من ينفي هذه المقولة ويعتبر أن الصورة موجودة عند العرب باصطلاحها

---

(1) طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990 م، ص: 23.

(2) ينظر: محمود دراسة: مفاهيم في الشعرية (دراسة في النقد العربي القديم جامعة اليرموك)، دار جرير للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 1931 م – 2010 م، ص 27–28.

(3) فضيلة ركبة: التشكيل الفني في شعر إبراهيم أبي اليقظان، رسالة ماجستر، مخطوط، إشراف عزيز العكايشي، جامعة منتوري قسنطينة (2007 – 2008)، ص 124.

الحديث و القديم وهذا ما أدى إلى ظهور اتجاهين في تحديد الصورة – اتجاه يرغم أنها أصلية لدى العرب واتجاه آخر يرغم أنها ظهرت نتيجة احتكاكهم بالغرب.

وقد عرفها " عز الدين اسماعيل" :« أنها تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع».[1]

أما عند " كمال أبو ديب " فتتكون من مستويين (دلالي، نفسي) ويعدهما أساس الصورة، وذلك يعود إلى الاتساق الموجود بين اللغة المحملة بالألفاظ والتي تنقل إلينا معنى معين مع العاطفة والإحساس الموجود لدى الشاعر، والقدرة على تصويره ونقله إلينا فضلا عن المستوى الدلالي حيث يقول: « أن الصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي»[2].

أما أدونيس فيرى أن الجمال في الصورة الشعرية هو ناتج عن الغموض الذي يسود النص الأدبي، بفضل التأويلات والإيحاءات التي تترتب عن الألفاظ الموجودة التي تحمل عدة تأويلات و بفضل الخيال الشعري الذي يجسد كل ما يتصوره الشاعر في ألفاظ خاص به، هذه الألفاظ التي يؤولها كل متلقي حسب إبداعية حيث يقول: « فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة »[3].

أما جابر عصفور فقد حدد مفهوم الصورة وذلك من خلال ربط الصورة بالخيال " فهي تقوم على أساس متين لمفهوم متماسك للخيال الشعري".

---

[1] عزالدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص66.

[2] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء و التجلي، دراسات بنيوية في الشعر(دار العلوم للملايين)، بيروت–لبنان، ط2، 1981، ص 22.

[3] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب بيروت، ط2، 1989 م، ص: 46–47.

المبحث الثاني:

أنماط الصورة:

المطلب الأول:

أ -**الصورة التشبيهية:** اعتمد النقاد القدماء على الأساليب البيانية القديمة بأنواعها في تشكيل الصورة الشعرية مثل:

-التشبيه:

لغة: الشبْه و الشبُه و الشبيهُ، المثل و الجمع أشباه و أشبه الشيء بالشيء، ماثله وفي المثل: من أشبه أباه فما ظلم، وأشبه الرجل أمه، وذلك إذا عجز و ضعف[1].

اصطلاحا: هو صورة فنية تحدث نتيجة اشتراك شيئين في صفة ما سواء كانت هذه الصفة حسية أومجردة نتيجة أن يحدث جمال فني من خلالها، كما تحدث متعة عند المُتلقي وتكمن أهميته في ايضاح المعنى وكشف الملتبس وزيادة

المعنى وضوحا واعطاء فكرة شاملة بالنسبة للمتلقي وقد أورد "ابن رشيق" هذه المسألة في قوله " والتشبيه والاستعارة جميعا، يخرجان الأغمض إلى الأوضح. ويقربان البعيد كما شرط الرماني في كتابه "[2].

وقد وقف سبويه (180 ه) عند التشبيه وذلك في حديثه في وقع الفعل لفظا لامعنى فعلق على الآية الكريمة: قال تعالى: ﴿ وَمَثَلُ الَذِين كَفَرُوا كَمَثَلِ الذِي يَنْعَقُ بِمَا لاَ يَسْمَعُ إلاَ دُعَاء وَ نِدَاء ﴾ سورة البقرة الآية (171).

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، ج7، مادة (شبه)، ص 19.

(2) الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان،ط 5، ج1، ص 45.

فقال: « فلم يشبهوا بما ينعق، وإنما شبهوا بالمنعوق به الذي لا يسمع ولكنه جاء على سعة الكلام و الايجار لعلم المخاطب بالمعنى»[1].

وقول العرب " فلان كالبحر و كالليث إنما يريدون كالبحر سماحة وعلما"·

ويعد التشبيه من فنون البلاغة، ومقياسا لتمايز الشعراء وينقسم إلى تشبيه مرسل ومؤكد، وتشبيه مفصل، وتشبيه مجمل، وتشبيه ضمني، وتمثيلي و مقلوب.

مكونات الصورة في قصيدة " الخروج "

الصورة التشبيهية:

التشبيه: من المعروف أن النقد العربي القديم كان يعطي أهمية للتشبيه، فقد كان النقاد يرون في التشبيه جانبا من شرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة لذا جعلوه مقياسا يعرف به البلاغي، منهم الأزدي وعلي بن ظافر.

وقد استعمل صلاح عبد الصبور التشبيه في بنائه للصورة الشعرية حيث يقول:

اخرج من مدينتي، من موطني القديم

مطرِحا أثقال عيشي الأليم

فيها، وتحت الثوب قد حملت سرِي

دفنته ببابها ثم اشتملت بالسماء والنجوم

أنسل تحت بابها بليل

لا آمن الدليل، حتى لو تشابهت على طلعةُ الصحراء

وظهرها الكتوم

---

[1] سبويه (أبو عمر بن عمان بن قنبر): الكتاب (كتاب سبوية)، تحقيق عبد السلام محمد هارون – دار العلم، 1996 م، ج1 ، ص 112.

أخرج كاليتيم[1]

يصور صلاح عبد الصبور في هذه الأبيات رغبة الإنسان في التخلص من عالمه القديم و الثاني هو المناظر للاستدلال الرمزي واستدعاء رموز التراث الديني الإسلامي ومحاولة اقتناء حركة هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة فقد شبه الخروج كالإنسان اليتيم الفاقد لأبويه. ثم ينقل إلينا صورة أخرى فيقول:

لم أتخير واحدا من الصحاب

لم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوى (أنا) القديم

حجارة الكون لو نظرت للوراء

حجارة أصبح أو رجوم

سوخي اذن في الرمل سيقاف الندم[2].

ينقل لنا الشاعر إشارته بقوله لم أتخير إلى الصديق أبو بكر ولم أغادر إلى علي بن أبي طالب، أما قوله حجارة الكون فهو يشير إلى قصة لوط إذ يشبه الإنسان الذي ينظر إلى القديم أو الوراء كالحجارة، ثم ينقل إلينا صورة سراقة بن مَالك الذي ساخت قوادم فرسه في الرمل وهو يتتبع الرسول صلى الله عليه وسلم وصاحبه.

ونجده في موطن آخر من قصيدة " النَاس في بلادي" قوله:

الناس في بلادي جارحون كالقصور

غناؤهم كرجفة الشتاء، في دؤابة الشجر

وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور: ص 235.

[2] المصدر نفسه، ص 235.

خطاهمو تريد أن تسوخ في التراب

ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون

لكنهم بشر[1]

فصلاح عبد الصبور صور لنا الناس في بلاده بأنهم جارحون فقد شبه جرحهم بالجرح الذي يسببه الصقر في ألمه وصورته، وغناؤهم كرجفة الشتاء أما ضحكهم شبهه باللهيب أي كلهيب النار في تطايره وهذا تشبيه تام الأركان.

المطلب الثاني:

ب -الصورة الاستعارية:

من المعلوم أن الاستعارة هي الأدوات المشكلة للصورة الشعرية، وينتج هذا من التخيل و المبالغة، وقد أبدع صلاح عبد الصبور في اقتناء هذا اللون البلاغي الذي قوامه لفظ مشبه به في المشبه المحذوف والمرموز له بشيء من لوازمه.

الاستعارة:

1. مفهومها:

لغة: مأخوذة من العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه[2].

أما إصطلاحا: تعد الاستعارة فنا من الفنون البلاغية خصت باهتمام الكثير من النقاد العرب القدامى وتعد أول أبواب البديع وأفضل المجاز وأحسن الكلام وأعذبه، وهي نقل صفة شيء من فرد إلى فرد وعلاقتها هي المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور: ص 29.

[2] أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العربي، بغداد، 1403 ه – 1983 ، ص 136.

ويعدها البعض تشبيه حذف أحد طرفيه، لها قرينة تمنع من ظهور المعنى الحقيقي وتكون لفظية أو حالية، كما تعد أداة للتجسيد.

ويعرفها " الجاحظ " بقوله: « الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذ قام مقامه »[1] أما " قرامة بن جعفر" فقد قال فيها: « هي استعارة بعض الألفاظ في موضع بعض على التوسع و المجاز »[2] وتنقسم إلى استعارة مكنية واستعارة تصريحية.

2. أنواعها:

أ. **المكنية:** وهي ما حذف فيها المشبه به، أو المستعار منه حتى عاد متخفيا إلا أنه مرموز له بذكر شيء من لوازمه دليلا عليه بعد حذفه.

ب. **التصريحية:** وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه أو ما استعير فيها لفظا مشبه به للمشبه [3].

مكونات الصورة في قصيدة « أغنية إلى الله »

في قصيدة « أغنية إلى الله » الكثير من هذه الصور فقد استعملها الشاعر في مواطن كثيرة ففي تصويره لانتشار فتات اللحم على جناح العيش الغريب فقد نقل خياله لهذه الصورة بصورة أخرى مشابهة لها فوضعها بدل الصورة الحقيقية المتمثلة في فتات اللحم و الانسان حيث يقول:

لينتشر فتات لحمنا على جناح عيشنا الغريب

ولنغترب في قفار العمر و السهوب

---

[1] الجاحظ: البيان و التبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع، 1385 ه. القاهرة، ص: 173

[2] عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية بيروت – لبنان، ص: 204.

[3] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، 2005م، ص 17.

الله يا وحدتي المغلقة الأبواب

الله لو منحتني الصفاء

أجدل حبل الخوف و السأم

طول نهاري

أشنق فيه العالم الذي تركته ورا جداري

ثم أنام غارقا، فلا يغوص لي...

حلم... [1]

الشاعر هنا صور شنق العالم القديم المتعب الذي تركه مع ماضيه ورا جداره بصورة أخرى وهي الغرق في النوم لأنه ينسيه في ماضيه.

ويقول في موطن آخر:

حين تصير الرغبات أمنيات

لأنها بعيدة المطال في السما

ثم تصير الأمنيات وهما

لأنها تقنعت بالغيم و الضباب[2].

صلاح عبد الصبور هنا شبه بين المعنى الحقيقي والمجازي ألا وهو أن تصير الرغبات أمنيات والأمنيات وهما – لأنها تقنعت بالغيم والضباب فتقنع الأمنيات بالغيم والضباب استعارة مكنية.

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور: دار العودة بيروت، ط4 ، 1983، ص: 204.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور: دار العود– بيروت، ط4، 1983، ص: 205.

مكونات الصورة في قصيدة " أغنية إلى الله"

الله يا وحدتي المغلقة الأبواب

الله لو منحتني الصفاء

أجدل حبل الخوف و السأم

الشاعر هنا صور شنق العالم القديم المتعب الذي تركه مع ماضيه ورا جداره بصورة أخرى وهي الغرق في النوم لأنه ينسيه في ماضيه.

المطلب الثالث:

ج- الصورة الكنائية:

اتخذت الكناية نفس المسرى الذي اتخذته كل من الاستعارة والتشبيه في بناء الصورة الشعرية، فظهرت صورة مبنية على تصوير خيالي عالي ينتج عن طريق ما يسقط من خيال على معاني وألفاظ مجردة، فتلبس هذه المعاني ثوبا خياليا جميلا.

1. مفهومها:

لغة:أن تتحدث عن لفظ ما و تريد شيء آخر.

أما اصطلاحا: هي التعبير عن صورة شيء ما عن طريق وصف شيء آخر، دون تصريح بأن المعني به هو صورة الشيء الذي نريد وصفه، شرط أن يكون الموصوف شديد الدلالة على صحة المراد وصفه، كما تعد تصويرا لإبراز صحة المعنى ورسم صورة أوضح للموقف، وأول من تعرض مفهوم الكناية هو " أبا عبيدة معمر بن المثنى" (2095) في كتابه " مجاز القرآن" وكان مفهومه لها هو "أنها كل ما يفهم ما يتصور في عقل الانسان عن طريق الكلام دون أن يشير إلى المعنى الأصلي، أو التصريح عنه" أما عند " الجاحظ"(255 ه) فتعرف الكناية عن طريق التلميح لا عن التصريح و الافصاح أما

" ابن رشيق" فقد جعلها نوع من أنواع الإشارة في قوله " أنه التورية في إشارة العرب حيث يكنون عن الشجر بالناس"[1] .

2. **أنواعها:**

أ. **كناية عن صفة:** وهي أن اللفظ المستخدم يكنى به عن صفة ما.

ب. **كناية عن موصوف:** وهي أن اللفظ المستخدم يكنى به عن ذات موصوف لأي صفة.

ج. **كناية عن نسبة:** وهذا يصرح بالصفة ولكنها لا تنسب مباشرة إلى الموصوف بل تنسب إلى شيء متصل بالموصوف[2].

مكونات الصورة في قصيدة « الناس في بلادي»:

صور لنا صلاح عبد الصبور حياة الناس، حياة الغني والفقير، فهم جارحون كالصقور يأكل بعضهم بعض بالكلام من شدة الجوع والفقر، لا يحترمون بعضهم بسبب عيشهم وشدة ما يعانون من ألم وحسرة الغد، غناؤهم عبارة عن أصوات الشجر في ليالي الشتاء؛ فتسمع أصوات الشجر من هذه الرياح التي حركت الأشجان بأصواتها المعبرة عن الألم والحسرة والحزن طبيعي هذا الصوت الذي لا يملكه الآمن حس بمرارة الفقر والجوع فلأجل العيش يقتلون، يشربون...هذه حياتهم لكنهم بالمقابل هن بشر وأي بشر وهنا تكمن الصورة الكنائية في تصويره للناس طيبون حين يملكون قبضتي نقود، فعلى الرغم من كل ما يفعلون نجدهم طيبون في تعاملهم حين تأتي معهم النقود وكذلك هم مؤمنون بالقضاء والقدر لأنهم طيبون على الرغم من غنائهم إذ يقول:

---

[1] عبد العزيز عتيق: علم البيان، دار النهضة العربية بيروت – لبنان، ص 208.

[2] حنة الفاخوي: الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، 2005م، ص 17.

الناس في بلادي جارحون كالصقور

غناؤهم كرجفة الشتاء، في دؤابة الشجر

وضحكهم يئز كاللهيب، في الحطب

خطاهم وتريد أن تسوخ في التراب

ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون

لكنهم بشر

وطيبون حين يملكون قبضتي نقود

ومؤمنون بالقدر[1]

ويقول أيضا:

حكاية تثير في النفوس لوعة العدم

وتجعل الرجال ينشجون

ويطرقون[2].

ثم يصور لنا طبيعتهم رغم المعاناة ودليل طيبتهم نجدهم مجتمعين يؤانس بعضهم بعضا يحكي لهم العم مصطفى الحكايات عند باب القرية حيث يقول:

عند باب قريتي يجلس عمي (مصطفى)

وهو يقضي ساعة بين الأصيل و المساء

وحوله الرجال واحمون

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور: دار العودة – بيروت، ط4، 1983، ص: 29.

[2] المصدر السابق: ص: 30.

يحكي لهم حكاية ... تجربة الحياة [1]

نقل صلاح عبد الصبور بعدها ايجادهم مجتمعين هذا ما يجعلهم ينشجون ويطرقون، يحدقون في السماء في ليلة الشتاء الساكنة حركة المشاعر ودغدغة القلوب في هذا الصمت الرهيب فهذا ما يجيده هؤلاء الفقراء. لا صوت يعلو على أصوات أزيزهم وحسرتهم على الغد بسبب الفقر حيث يقول:

حكاية تثير في النفوس لوعة العدم

وتجعل الرجال ينشجون

ويطرقون

يحدقون في السكون

في لجة الرعب العميق والفراع والسكون[2].

المبحث الثالث:

مصادر الصورة:

أ – المصدر الطبيعي: إن للطبيعة أهمية كبرى في تكوين الصور الشعرية إثراء العمل الأدبي بلمسات الجمال والإبداع، فالأسد والطير والفرس والغزال...كلها تمتلك مدلولات عميقة توحي بمعاني كثيرة فتجعل القصيدة حية مفعمة بالحيوية و تشكيل الصور من هذه الوحدات يزيد الصورة جمالا ويكسبها معنى واسع، فقد وجد الشاعر فيها الكلمة المعبرة التي ترفع بأحاسيسه نحو الخارج فيختصر العبارات ويقلص من عدد الكلمات، وفي نفس الوقت يعطي الصورة المكتملة النابضة بالحياة المنتقاة من بيئة معبرة.

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور: دار العودة – بيروت، ط4، 1983، ص: 29 – 30

[2] المصدر السابق،ص 30.

وقد رأى الشعراء منذ القديم في الأسد رمزا للسبالة و البطش وفي الغزالة الحسن و البهاء وفي الفرس رمزالشرف و الخير... ووضفوها في قصائدهم وشكلوا منها صورهم التي جاءت مليئة بالمشاهد الحية الواقعية لطبيعتهم.

تجسد الطبيعة وجودا قويا في قصيدة " أحلام الفارس القديم " لصلاح عبد الصبور حيث وظف الشاعر مجموعة من عناصرها كأوراق الشجر، البحر، النجوم... سواء بمعناها الحقيقي أو في سياق مجازي، ليتسنى له بناء شعرية قصيدته فنجده يبدأ قصيدته في استحضاره للطبيعة ويصف حركة تعاقب فصول السنة وحالتها ويتضح ذلك من خلال ما وصفه من تساقط أوراق الشجر في فصل الخريف وفي الربيع أنهما يكتسبان الثياب الملونة، وينهي مقطعه وقد تناول الشاعر فيه عرض ووصف حالة فصول السنة حيث يقول:

لو أننا كنا كغصني شجرة

الشمس أرضعت عروقنا معا

والفجر روانا ندى معا

ثم إصطبغنا خضرة مزدهرة

حين استطلنا فاعتنقنا أذرعا

وفي الربيع تكتسي ثيابنا الملونة

وفي الخريف نخلع الثياب، نعري بدنا [1]

ومن ثم ينتقل الشاعر لعرض موضوع جديد وتناول في حديثه عن البحر و أنهما كموجتين بشط البحر ويصف الشاعر دورة الماء في الحياة من البحار إلى السماء والعكس ومن ثم يعود لأصله وأنهما كموجتين توأمين، وينهي المقطع

[1] ديوان صلاح عبد الصبور: دار العودة – بيروت، ط4، 1983، ص: 242.

متناولدورة الماء في الحياة فيقول:

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

صُفينا من الرمال والمحار

توجتا سبيكة من النهار والزبد

أسلمنا العنان للتيار

ثم نعود موجتين توأمين[1]

ثم يقول:

أسلمنا العنان للتيار

في دورة إلى الأبد

من البحار للسماء

من السماء للبحار[2].

ومن هنا يتجدد الموضوع لدى الشاعر على أنهما كنجمتين جارتين تضيء للمسافرين وللعشاق عندما ينطفئ نورهما يبعثهما الإله في مسار الجنان كدرتين بين الحصى ويمر أحد الملوك فيراهم ويلتقطهم فيعجبه بريقهم في المفرق الطهور إذ يقول:

لو أننا كنا بخيمتين جارتين

من شرفة واحدة مطلعنا

في غيمة واحدة مضجعنا

نضيء للعشاق وحدهم وللمسافرين

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور: دار العودة – بيروت، ط4، 1983، ص: 242،243.

[2] المصدر نفسه، ص243.

نحو ديار العشق والمحبة

وللحزانى الساهرين الحافظين موثق

الأحبة[1].

ويستمر الشاعر في تجديده للموضوعات على أنهما كجناحي نورس رقيق وإن طائر النورس هو بشير الخير وهو عكس الغراب فالغراب يرمز للتشاؤم وإن هذا الطائر المبشر في الخير كان رمز لوصول السفن وهو يجمع شمل الأحباب وأنه يؤانس البحارة من غربة الديار فنجده يقول:

لو أننا كنا جناحي نورس

وناعم، لا يبدح المضيق

ملحق على دؤابات السفن

يبشر الملاح بالوصول

ويوقظ الحنين للأحباب والوطن[2].

وينهي الشاعر قصيدته بالفراق الحتمي مع الحبيبة وشبه هذا الفراق بالنجمتين الجارتين بالموجتين التوأمين متماثلة هذا في جناحي نورس رقيق.

ب – المصدر الإنساني: يلعب الإنسان دورا هاما في شعر صلاح عبد الصبور إن في قصيدة "الظل والصليب" تزخر بالألفاظ الدالة على الإنسان والذي أخذ منها الشاعر في بناء صورة وأهم تلك الألفاظ هي الدالة على الإنسان إذ نجده يقول:

هذا زمن السأم

نفخ الأراجيل سأم

---

[1] المصدر نفسه، ص 243.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص 244.

دبيب فخذ امرأة ما بين أليتي رجل

سأم[1].

يعبر الشاعر عن سأم وجودي عام وهو سأم خاص رهين الواقع العربي المتمرد في دياجير الجهالة والعماء والاستبداد السياسي وتأسن الوضع الثقافي الذي استسلم إلى التقليد وينجلي السأم الوجودي العام في قوله:

ويهبط السأم

يغسلهم من رأسهم إلى القدم[2].

إن الشاعر تعمق في مسألة الفردية و مسألة الالتزام و علاقة الفرد بالمجتمع ذلك أن الإنسان يعيش في بيئة اجتماعية وهو كائن اجتماعي بطبعه يعنيه تقوم المجتمع وتخلفه، غير أن الأوامر والنواهي من لدن المؤسسات الرسمية السياسية والثقافية والدينية، تشحب مبدأ التدخل في حياة الجماعة حفاظا على طابعها مستبعدة بأفكارها وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله " مرآتي"

فيقول عبد الصبور:

قلتم لي لا تدسس أنفك فيها يعني جارك

لكني أسألكم أن تعطوني أنفي

وجهي في مرآتي مجدوع الأنف؟ [3]

كما استعمل الرؤوس للدلالة على تخلِي الملاح عن دورة الريادي ترك ركاب سفينته في فوضى وعبثية وجود وغماء مصير وأسلم مركبه لهبات الريح تتلاعب بها ذات

---

[1] المرجع نفسه،ص 148.
[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص ص 148- 149.
[3] المصدر السابق، ص151.

اليمين وذات الشمال مكتفيا ربما بالتوسل إلى السماء أن تكتب له السلامة، ولم تعد الحياة إلا مسرحا للجثث العفنة إذ يقول مختتما المقطع و القصيدة:

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومن قتله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك !

فتحسس رأسك ! [1]

ج – المصدر الديني: إستقى صلاح عبد الصبور صوره الشعرية من القرآن الكريم الذي يبدو تأثره به واضحا في قصيدة " موت الانسان" حيث وجد في هذا الرافد ما يثري لغته الشعرية ويجعلها أقرب إلى أفهام الناس و أكثر تأثيرا فيهم حيث اقتبس في قصيدته " موت الانسان" من سورة آل عمران يقول تعالى:

﴿ وَكُلُ نَفْسٍ ذَائِقَةُ المَوْتِ وَ إِنَمَا تُوَفَوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ القِيَامَةِ فَمَنْ زُحْزِحَ عَنِ النَارِ وَ أُدْخِلَ الجَنَةَ فَقَدْ فَازَ وَ مَا الْحَيَاةُ الْدُنْيَا إلاَ مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾ آل عمران: (185).

فقد جعل الشاعر الصورة في صورة الفلاح العادي عندما يأتيه ملك الموت فيستغفر الله ثم يرتمي على الأرض التي كان يفلحها فالإنسان يرى هاته الصورة. صورة ملك الملك كأنه شبح يخاف تلك اللحظة على عكس الفلاح فهو يلاقي ملك الموت فلا يخاف ويستغفر ربه. ثم يموت و يتجلى ذلك في قول صلاح عبد الصبور:

وعندما جاء ملك الموت يدعوه

لون بالدهشة عينا وفما

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص 154.

واستغفر الله

ثم ارتمى...

والفأس والدرة في جانبه تكوما[1].

كما يأخذ عبد الصبور من سورة الأعراف قوله تعالى: ﴿ رَبَنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَ إِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَ تَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَ مِنَ الخَاسِرِينْ ﴾ الأعراف (23)، فيقصد من قوله تعالى الاشارة إلى قصيدته " الخروج " فهو يشير على بلورة فكر الرفض و الخضوع نظما وواقعا لكل أصناف الظلم و القهر حتى لو دفعه ذلك إلى الخروج من بلده اتجاه بلد منير يكفيه ذل السؤال و عذابات الحياة، فهو يفضل الخروج من المدينة التي فيها ظلم و قهر وانتهاك على أن يعيش حياة معتدلة منتظمة ويتمثل ذلك في قوله تعالى: ﴿ وَ إِذْ يَمْكُرُ بِكَ الذِينَ كَفَرُوا لَيُثِبُوكَ أَوْ يَقْتُلُوكَ أَوْ يُخْرِجُوكَ وَ يُمْكِرُونَ وَ يَمْكُرُ اللهُ وَ اللهُ خَيْرُ المَاكِرِين﴾ الأنفال الآية (30).

فجعل الشاعر خروجه من المدينة بزينة اليتم و السرية ليجمع بين فضيلة التشبه بخير الناس حين خروجه صلى الله عليه وسلم مهاجرا من مكة إلى المدينة المنورة وذلك خروجه من المدينة المظلمة في اتجاه أن آخر يرغب في الخلاص من الماضي والاغتسال بنورانية المدينة المنيرة فيقول:

أخرج من مدينتي من موطني القديم

مطرحا أثقال عيشي الأليم

فيها وتحت الثوب قد حملت سري

دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم[2].

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص 114.

[2] المصدر السابق: ص: 235.

الفصل الثالث: الموسيقى الشعرية

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

أ. البحور الشعرية

ب. القافية وأنواعها

ج. عيوب القافية

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

أ. مفهومها

ب. عناصرها

1. **السجع :**

أ. مفهومه

ب .أنواعه

2. **الجناس :**

أ. مفهومه

ب. أنواعه

3. **الطباق :**

أ. مفهومه

ب. أنواعه

الموسيقى الشعرية

تمهيد:

للموسيقى في الشعر أهمية عظيمة، فهي من أهم الأمور التي تميز الشعر عن النثر، حتى إن الكلام إذا ما خلا منها لا يسمى شعرا وهي في الشعر تتمثل في الوزن والقافية، إضافة إلى الإيقاع الداخلي والتوافق الموسيقي بين الكلمات، ونظرا لأهمية الموسيقى في الشعر سواء في القديم أو الحديث، فقد حرص الشعراء على توفيرها في أشعارهم، ولجأوا من أجل تحقيق ذلك إلى عدة وسائل، كالجناس والطباق وغيرها مما أوجد في أشعارهم، الإيقاع الجميل والأنغام المعبرة.

من البديهي أن الشعر ارتبط منذ نشأته بالوزن و القافية و هذا ما يميزه عن النثر،و في هذا يقول إبراهيم أنيس في جل الأمم موزونا مقفى، نرى موسيقاه في أشعار البدائيين و أهل الحضارة و يستمع بها هؤلاء و هؤلاء و يحافظ عليها هؤلاء و هؤلاء[1].

فالكلام يتكون من حروف متحركة وأخرى ساكنة، مما تؤلف بينها وحدات صوتية، لقد ثار فريق على قيد القافية وإن حافظ قليلا على بصيص من الموسيقى داخل السطر الشعري فيما عرف بالشعر المرسل الذي لا يلتزم بالقافية، و ينطلق الشاعر في سطوره الشعرية التي لا تتوقف بقيد القافية، وإنما تتوقف بنفاد آخر زفرة من النفس الشعري لدى الشاعر[2].

فالعروض والموسيقى لهما صلة مع بعضهما البعض، فالموسيقى تعتمد على الناحية الصوتية التي تقسم الجمل إلى مقاطع متناسقة تكون وحدات معينة على ترتيب

---

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ملتزم الطبع و النشر، مكتبة الأنجلو المصرية،ط2، 1952،ص15.

(2) مختار عطية: موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، دط، 2008، ص 234.

معين، بغض النظر عن بداية الكلمة و نهايتها، فأول مقومات الشعر الوزن والموسيقى إذ بدونهما يصبح الكلام نثرا[1]

التجديد في موسيقى الشعر:

إن كل محاولات التجديد في موسيقى الشعر العربي لم تخرج عن الإطار القديم ولم تضرب في الصميم، و إنما ترجع إلى الإطار القديم على نحو من الأنحاء، وكل محاولة للتجديد في الإطار الموسيقي للشعر العربي، إنما التزمت ألوانا من التقليد للإطار القديم وإلا فإننا لا نستطيع أن نعدها شعرا، لان الشعر لابد أن يختلف عن النثر في شكله و أهم هذا الاختلاف في الإطار الموسيقي الذي يلزمه الشعر دون النثر[2]

وعليه إذا أردنا بالأوزان ذلك العدد التقليدي المحصور في البحور التي عرفها العروضيين فالشعر الحر لا يخضع لها خضوعا كليا، ولكن إذا أردنا بالأوزان الموسيقي فإن لهذا الشعر نوعا من الموسيقى .و لكن لا ترتبط حرفيا بأوزان البحور المعروفة فالموسيقى أولى مقومات الشعر عامة.و الشعر الحر تخلص من وحدة الوزن في مجموع فقرات القصيدة، كما لم يتخذ البيت بأكمله وحدة جزئية يحدث من تكرارها وزن بعينه تتألف منه القصيدة الكاملة[3].

ويقول الدكتور محمود قطاط الخبير التونسي بعلم الإيقاع و الموسيقى في كتابه تاريخ الموسيقى العربية، رغم ما جاءت به مدرسة صفي الدين و تابعيه من التجديد ولزيادة في توضيح شروح هذه الإيقاعات المختلفة.....رغم كل ذلك بقي الاعتماد على أسس علم العروض وموسيقى الألفاظ العربية مرتكزين على الحروف والنقرات المتحركة

---

(1) عبد الله درويش: دراسات في العروض و القافية، مكتبة الطالب الجامعي، ط3، 1407ه،1987،ص8.

(2) عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي،بستان المعرفة، لطبع و نشر توزيع الكتب،دط.2002-1422،ص 24.

(3) بنظر: عبد الله درويش، دراسات في العروض و القافية،ص11.

والساكنة، على قرار الأسباب والأوتاد والفواصل التي تبنى على أساسها مقاطيع التفاعيل العربية[1]

المبحث الأول : الموسيقى الخارجية

تمهيد:

تعتبر الموسيقى الخارجية ، هي الشكل الخارجي للقصيدة المعتمد على الوزن والقافية،يمثلان عنصرا مهما من عناصر الفن الشعري، و مقوما أصيلا من مقوماته الفنية التي تميزه عما عداه من فنون القول الأخرى وبخاصة فن النثر.

لكن هذه الموسيقى الخارجية تختلف في نظامها عن الشعر العمودي، فقد اكتف الشعراء المحدثين بتفعيلة واحدة، حتى عرف فيما بعد بشعر التفعيلة، فإذا كانت محاولات توزيع هته الأبحر لا تختلف كثيرا عن الأوزان القديمة، فليس معنى هذا أن نظام التفعيلة يعتبر خروجا عن هذه الأوزان أو إنكارها تماما، و إنما هو تعديل اقتضته صيحات التجديد و التلقائية في الكتابة و التعبير[2].

ويضيف عز الدين إسماعيل إذ يعتبر الشعر الجديد تعديلا جوهريا للوزن والقافية و ليس إلغاء لهما، فعن طريق هذا التعديل يعبر الشاعر عن خلجات نفسه ومكبوتاته بكل حرية وطلاقة فنظام التفعيلة الذي دعا إليه أقطاب الشعر الحر هو شكل تحلى فيه الشعراء عن نظام البيت وعجزه بكميات متساوية وعوضوه بالتفعيلة التي اعتبروها

---

[1] ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، ط1، مركز النشر الجامعي، تونس،1427هـ،2006م،ص334.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1962،ص225.

الوحدة الأساسية في الوزن مع حرية استخدام التفعيلة في الشطر أو السطر أو البيت الشعري[1].

وعموما فالإيقاعي يقصد به النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نهو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر مثلا، فيما سماه قدامة :الترجيع .وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر، أما اللإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي متمثلة في الحركات و لسكنات في التفعيلة في الكلمات في البيت، أما الوزن العروضي فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، و قد كان البيت الشعري هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[2]

و ن الوزن إلى القافية، والتي تعتبر أيضا من المكونات الخارجية للموسيقى الشعرية، حيث يقول فيها الدكتور محمد غنيمي هلال :وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة فكلماتها في الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية و إنما تكون هي المجلوبة لأجله، و حول ارتباط الشعر بدلالة حروف القوافي ووقعها من حيث الشدة و السهولة في النطق[3].

---

(1) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر، دط، القاهرة، 1967، ص 65.

(2) ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ملتزم الطبع و النشر، مكتبة الأنجلو المصرية،ط2، 1952،ص15.

(3) المرجع نفسه: ص 443.

فالموسيقى الخارجية، أو الإيقاع الخارجي هو حركة صوتية تنشأ من نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة و يدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي الواحد أو في الكلمة أو الجملة[1].

إذن فهذه الموسيقى تتمثل في الوزن و القافية وهي بمثابة الإطار الفني الذي يجسد تجربة الشاعر و يوافق طبيعتها من حزن و فرح.

الإيقاع:

تعريفه :هو في الإصطلاح الموسيقى الصرف، النقلة على النغم في أزمنة محدودة المعايير و النسب، أو تقدير الزمان النقرات ، أو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقلة على أصوات تترادفه في أزمنة تتوالى متساوية و كل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان أو جماعة فقرات بينهما أزمنة محدودة المقادير،لها أدوار متساوية الكمية على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم[2]

ويعتبر الإيقاع القاسم المشترك بين الشعر والموسيقى والرقص بل هو يتسع لأن يستحوذ على أنساق فنية متباينة تعرف عليها القدماء عبر مختلف الحضارات[3].

وهذا يعني أن الإيقاع ليس بالضرورة هو الوزن، إنما هو يتسع ليكون أشمل منه كون الوزن يشكل أحد عناصر الإيقاع، وتعد الموسيقى بالنسبة للشعر من مقوماته

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع و التطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، ط1، صفاكس، تونس، 2006، ص13.

(2) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، الإنبثاقية الشعرية الأولى، جيل الرواد و الستينات، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن،2010، ص 18.

(3) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط5، 1981، ص117.

الأساسية التي بفقدها يفقد الشعر موسيقاه، كما أن للشعر موسيقاه فإن للنثر موسيقاه أيضا ولكن مع وجود إختلاف بين الموسيقى البنية الشعرية، وموسيقى البنية النثرية.

فالعلماء العرب انتبهوا لهذه الحقيقة وذلك عند تحديدهم لمفهوم الشعر الذي ربطوه بخصائص صوتية بحتة، فعرفوا الشعر بأنه :(كلام موزون مقفى دال على معنى) [1].

وهذا يعني أنهم ركزوا اهتمامهم على عنصرين أساسيين في الشعر هما الوزن والقافية و التأكيد على الوزن و القافية في الشعر يشير إلى تميزه إيقاعيا عن غيره من أضرب الكلام الأخرى[2].

فالإيقاع يعد بمثابة العنصر الحاسم في بناء القصيدة بما يوحي إليه من دلالات ويمثل صدى لمعناه، وقد يؤكد المعنى الذي يوحي بصورة مباشرة عن الصراع داخل بنية القصيدة و يطرح معان وتفسيرات، فالإيقاع من أهم عناصر الشعر، حيث تنتظم فيه الأصوات وفقا لانساق إيقاعية مطردة من القيم و هو ما يميزه عن الكلام النثري[3].

ويجمع النقاد على أن الوزن و القافية يشكلان معلما أساسيا، وحدا فاصلا بين الشعر النثر وما من ناقد تصدى لتعريف الشعر إلا وجعل من هذين الركنيين جوهره وقوامه.

فإبن طباطبا يعرفه بأنه :كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص من النطام الذي إن عدل عن جهة ناجته الأسماع، وفسد عن الذوق[4].

---

[1] محمد لطفي اليوسفي: الشعر و الشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992، ص270.

[2] الفارابي: رسالته المنشورة في مجلة شعر البيرونية، محسن مهدي، العدد12، 1959، نقلا عن محمد لطفي اليوسفي، المصدر نفسه، ص 271.

[3] محمد ينيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابد الأتمار التقليدية، الدار البيضاء للنشر، المغرب ، ج1، دط، دت، ص119.

[4] ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص41.

أما قدامة بن جعفر فيعرف الشعر بقوله :(إنه قول موزون مقفى يدل على معنى[1].

أما حازم القرطاجني فهو لم يستخدم مصطلح الإيقاع صراحة، ولكنه تناوله من باب الشيء المعروف بين الموسيقيين والعروضيين والشعراء، وهو يجمع بين حسن الكلام في الشعر وتوفر التناسب في النغم فيقول : (لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلاهما، اختص كلاهما بأشياء لاتوجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف المجاري الأواخر واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها) [2].

ويرى أبو هلال العسكري في الشعر :(أن الألحان التي أهنأ اللذات إذا سمعها ذو القرائع الصياغية، والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر.) [3]

والإيقاع ينقسم إلى قسمين :الإيقاع العام، وهو الذي يحدده البحر العروضي والإيقاع الخاص وهو ما تعلق بكل وحدة لغوية، أو هو الجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت و توالي هذه الحروف في الكلمات المستعملة[4].

فالإيقاع على هذا النحو يعد عنصرا جوهريا لا يستهان به في بناء الصرح الشعري أو لنقل إنه: (من أصعب الآليات المتحكمة في النص الشعري، لأنه يقوم على دعامة توازي بين المحورين الصوتي و الدلالي.) [5]

---

(1) قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تح و تع: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ص64.

(2) حازم القرطاجي: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط2، 1981، ص122.

(3) أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1981، ص144.

(4) حسين الحاج حسن: أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1984، ص 191.

(5) حسين الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، دط، 2001، ص6.

وليساعد على ايجاد نوع التنظيم والانسجام فعده بعضهم عنصرا مؤسسا، وفي الوقت ذاته فاعلا يبعث في الكلمات سحرا يخرجها من يبسها إلى انبعاث إبتهاجها ونشوتها[1].

وعليه فالإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات أو السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة.

الوزن :

تمهيد :

اهتم النقاد القدامى بالجانب الموسيقي في الشعر، فرأوا أن الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة فاشترطوا فيه أن يكون موزونا مقفى، ولا نستطيع أن نسمي الكلام شعرا من غير موسيقى هذا لأن الشعر ما هو إلا كلام تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب، والموسيقى هي السحر في الشعر الذي يحدث تغييرا في الوجدان، وقد كان نيتشه الفيلسوف الألماني، يقدر جانب الوزن الموسيقي في الشعر أكثر من سائر الجوانب و يفضل الشاعر الرائع الرنين الفائق الإيقاع المسيطر على مادة الأوزان.

تعريفه : يعد الوزن في تعريف الخليل من الأركان الأساسية التي يقوم عليها بناء الشعر كما يقترن الإيقاع باستمرار بمصطلح الوزن، على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل

---

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها (التقليدية)، الدار البيضاء للنشر، المغرب، ج1، دط، دت، ص119.

وأعم من الوزن في الشعر، والوزن الشعري يتمثل في تعاقب الحركة والسكون اللذان يشكلان الأسباب والأوتاد والتي تتشكل منها التفاعيل التي تكون البيت الشعري[1].

إن الوزن كان ولا يزال حتى بعد ظهور حركة التجديد من أهم أركان الشعر وأولاه خصوصيته، فالقصيدة إذا فقدت الوزن الشعري تخرج عن دائرة الشعر إلى دائرة الفن النثري[2].

أما في قضية الشعر الحر فمن خصائصه أنه موزون :فمن الضروري أن يكون الشعر موزونا، ولو كان شعرا حرا، ويخطئ من يضن أن الشعر الحر سمي حرا لأنه متحرر من الوزن، فما تحرر من الوزن يعتبر نثرا، ولا يسمى شعرا بأية حال من الأحوال[3].

ويعتمد كذلك على التفعيلة كوحدة للوزن الموسيقي :وهذا هو الفرق الشكلي بين الشعر الحر والشعر التقليدي، فالشعر العمودي يعتمد على وحدة البيت، على عكس الشعر الحر الذي يعتمد على وحدة التفعيلة، ولا يشترط فيه أن تتساوى التفعيلات في كل بيت وإنما من اختلافها من بيت لآخر، وقد منح الإلتزام بالتفعيلة للشعر الحر موسيقى داخلية تعوض عن موسيقى الأبيات[4].

---

(1) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر، ط1، 1998، ص177.

(2) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1993، ص18.

(3) سميح عبد الله أبو مغلي: العروض و القوافي، دار البلدية للنشر و التوزيع، ط1، 2009، 1430ه، ص30.

(4) المرجع نفسه، ص 34.

البحور الشعرية:

أ. في الشعر الحر :

تمهيد :

لا ريب أن كثير من الشعراء الذين ممن تلقوا الدعوة إلى الشعر الحر لا يعرفون حتى الآن ما الغرض من الشعر الحر، بل إن الكثير منهم يعتقد أن الغاية من الشعر الحر هو الثورة على القصيدة العمودية و فقط، إن الشاعر المجدد يستطيع أن يستخدم العروض كما يشاء، إن له أن يستخدم العروض الجديد بأشكاله، و له أن يعود إلى العروض عودة مؤقتة أو نهائية، مادام قادرا على أن يثقل بالإيقاع كلماته، فلا تتأرجح خفيفة، ولا تفر منه هاربة باهتة.

قصيدة التفعيلة:

تعريف : إن الشعر الحر لا يتقيد الشاعر فيه بنظام التفاعيل العروضية إذ يتنوع فيه النغم وتتجدد التفعيلات، ولا يتقيد البيت بنظام الشطرين المعروف في البيت الشعري و التفعيلة العروضية هي الإناء الموسيقي للشعر الجديد ومن أشهر دعاته :نازك الملائكة، محمد هندور....والشعر الحر- ولا شك- تغيير كامل لنظام القصيدة الشعرية العمودية، فهو الخروج عن الوزن الشعري مع ملاحظة تنغيمات موسيقية خاصة[1].

وعلى هذا الأساس يقوم الشعر الحر على وحدة التفعيلة لا على وحدة البيت بمعنى أن الشاعر المعاصر له الحرية في تنويع عدد التفعيلات من شطر إلى آخر الدفقة الشعورية.

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، عربية للطباعة و النشر، ط1، 1416ه_1995م، ص74.

وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول و إنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه، وتعرف نازك الملائكة الشعر الحر في كتابها فتقول : (إن الشعر الحر ليس وزنا محددا أو أوزانا وائما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت) [1] .

والواقع أن نظم الشعر الحر، بالبحور الصافية أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور المزدوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر وموسيقى أيسر فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر في الإلتفات إلى تفعيلة معينة، لابد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر، والبحور الصافية هي :الكامل، المتقارب، المتدارك، الرمل، الهزج، الرجز مجزوء الوافر، مستفعلان، فالوزن الثامن ابتكرته نازك الملائكة من الوزن الخليلي المعروف مخلع البسيط الذي مفتاحه):مستفعلن فعولن فاعلن، وهناك من يقول مستفعلن فاعلن فعولن[2].

تعريف البحور الشعرية الصافية :

أ_بحر الكامل :هو من البحور المفردة النى تعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة على وفق نظام هندسي معين وهو من أكثر بحور الشعر العربي غنائية ولينا وانسيابية وتنغيما واضحا، إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة فإن شعراء حركة الشعر الحر إستثمروا إيقاعه وحلاوته فنظموا فيه كثيرا من تجاربهم الفنية فكان أكثر البحور إستخداما في بداية الحركة.

ب_بحر الرجز :من البحور المفردة، تتألف وحدته الإيقاعية من تفعيلة مستفعلن وهو من البحور الكثيرة الإستعمال حتى سمي بمطية الشعراء لكثرة ما ركبوه نظما.

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط1، 1962، ط2 1965، ط3 1967، ص62.

[2] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر،ص44.

ج_بحر السريع :بحر مرطب يتألف من ستة أجزاء، استخدم في الشعر الحر كثيرا كما استخدم الرجز وذلك لأن هذا البحر شبيه به إلى حد أن شعراء الشعر الحر كثيرا ما يداخلون بينهما في القصيدة الواحدة.

د_بحر المتدارك :من البحور المفردة أيضا يتألف الشطر فيها من تكرار تفعيلة صافية واحدة وهو البحر الأخير تسلسلا عند العروضيين[1]

ه_بحر الرمل :بحر مفرد سداسي الأجزاء تتألف وحدته الإيقاعية من تفعيلة فاعلاتن.

ف_بحر المتقارب :وزن يستطيع أن يألف النظم فيه أي ناظم متعلم، بما فيه من تدفق ورتابة يعتمد على إيقاع مكرر سلس لذلك لا يجيد فيه غير المتمرس الحاذق.

و_بحر الوافر :من البحور المركبة ، وهو بجر يميل إلى التدفق السريع.

ومما سبق نستطيع القول أن الشعر الحر جاء بتجديد كامل في النظرة إلى وزن الشعر العربي فنقل الأساس فيه من وحدة البيت إلى وحدة التفعيلة ومن نظام الشطرين والقافية الموحدة إلى نظام الشطر الواحد و القافية المتغيرة إلى المحافظة على الأوزان الخليلية المعروفة[2].

البحور الشعرية في قصائد صلاح الصبور:

التقطيع العروضي:

أ_بحر الكامل :في قصيدة الحزن، يقول فيها الشاعر:

_فشربت شايا في الطريق[3].

---

(1) عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه، دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر، دار الشروق للنشر و التوزيع فلسطين، ط1، 1997، ص78_79.

(2) المرجع نفسه، ص101_102.

(3) ديوان صلاح عبد الصبور: دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص36.

_فشربت شاين فططريق

///0/ /0/0 /00//0

متـــفـــــــاعـــــلـــن مستفـــــــــــــــعـــــــــلن

نلاحظ أن القصيدة مبنية على تفعيلة البحر الكامل متفاعلن لينقل من خلالها ما يعانيه من حزن و غربة و جودية،و جاء حرف الروي متعدد ومقيدا يعكس انقباضا داخليا.

ب _بحر الرجز :في قصيدة شيء حزين، يقول فيها :

هناك شيء في نفوسنا حزين[1]

هناك شيئن في نفوسنا حـــــزيـــــــــــن

//00 //0//0 /0 //0/0//

متفاعلن مستفعلن مـــــفاعلن

نلاحظ أن القصيدة قائمة على تفعيلة الرجز و لكن الشاعر عدل عن وحدة البيت ليوزع تفاعيله على النحو الذي يبرز دقائق الأحاسيس، و يعبر تعبيرا دقيقا على الحال النفسية، دون أن يضطر إلى حشر لفظة يكمل بها البيت أو يوقع القافية.

جـــ_بحر الرمل :في قصيدة شنق زهران، يقول فيها:

كان زهران غلاما[2]

كان زهرانن غـــلامـــــــــــــن

/0//0 /0/0 //0/0

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ، ص 109.

[2] المصدر السابق، ص 18.

فاعـــــــــــلاتن فاعـــــــــــــــــــلاتن

فهده القصيدة من شعر التفعيلة و تفعيلتها :فاعلاتن وهي من بحر الرمل، ولقد أثرى الشاعر إيقاع القصيدة بعدد من الإيقاعات بدلا من القافية الموحدة ونلاحظ أنه ضاعف ثراءها الإيقاعي باستخدام أسلوب التكرار.

د_بحر السريع :في قصيدة أحلام الفارس القديم

لو أننا كنا كغصني شجرة[1]

لوأنـــــــــــــــــــــــــنـــــــا كننا كغصـــنـــــــي شجـــــرة

/0/0// 0 /0/0 //0/0 ///0

مستفعلـــــــــــن مستفعلن مستعلن

نلاحظ أن هذه القصيدة قائمة على بحر السريع من تفعيلة مستفعلن، وفيها يحكي الشاعر عن أحلامه القديمة و تجاربه.

ه_بحر الوافر :في قصيدة أغنية إلى الله يقول فيها:

لينتشر فتات لحمنا على جناح عيشنا الغريب[2]

لينتشر فتات لحمنا على جناح عيشنـــــــــــــلغريب

//0//0 //0/ /0//0 //0 //0/ /0 //00//0

نلاحظ أن هذه القصيدة مبنية على بحر الوافر الذي جاء على نفس التفعيلة مفاعلن على حسب الحالة الشعورية.

ب_بحر المتقارب :في قصيدته الشهيرة :الظل والصليب حيث يقول فيها:

---

(1) ديوان صلاح عبد الصبور ، ص242.

(2) المصدر السابق، ص204.

رؤوس الناس على جثث الحيوانات[1]

رؤوس نناس على جثث لحيوانـــــــــات

//0/ 0/0/ //0 /// 0///0/ 00

فعولن فعل فعول فعول فعولن

نلاحظ أن هذه القصيدة مبنية على بحر المتقارب الذي جاءت تفاعيله مختلفة فعولن فعل فعول و هذا حسب تدفقه الشعوري.

و_بحر المتدارك :في قصيدة :دموع على ضريع القلب، يقول فيها الشاعر:

يدوب مع همس الخرير[2]

يدوب مع همس لخريـــــــــــــــر

//0/ // /0/ 0//0 0

هذه القصيدة مبنية على بحر المتدارك كما نلاحظ أن تفاعيله جاءت مختلفة.

ي_بحر الهزج :و ذلك من خلال قصيدة لأن الحب مثل الشعر، للشاعر صلاح عبد الصبور حيث يقول :

لأيام بلا طعم و أشباح بلا صورة[3]

لأيام بلا طعمن و أشباحن بلا صورة

//0/0/0 //0 /0/0 //0/0/0 //0 /0/0

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

---

(1) ديوان صلاح عبد الصبور ، ص154 .

(2) المصدر السابق، ص 304.

(3) المصدر السابق، ص 232.

هذه القصيدة مبنية على بحر الهزج بتفعيلة مفاعيلن و قد جاءت تفاعيله متسلسلة.

/3الأوتاد و الأسباب و الفواصل:

_1الأوتاد:

أ_الوتد المجموع :وهو المقطع الصوتي المتكون من ثلاثة أحرف الأول والثاني متحركا و الثالث ساكن ويرمز له بالرمز(0//)

و هذا الوتد المجموع في تفاصيل علم العروض نجده يقع في سبع تفعيلات هي:

فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاعلن، فاعلاتن، متفاعلن، مستفعلن.

0// 0// 0// 0// 0// 0// 0//

ب _الوتد المفروق :و هو المقطع الصوتي المكون من ثلاثة أحرف، أولها متحرك وثانيها ساكن، و ثالثهما متحرك و يرمز لها بالرمز(/0/)

وهو يقع في تفاعيل العروض في ثلاث تفعيلات هي:

مفعولات، فاعلاتن، مستفع لن[1]

/0/ /0/ /0/

2/الفواصل:

[1] مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1418ه_1998م، ص 19.

الفاصلة و هي مقطع صوتي يتكون من أربعة أو خمسة أحرف، أما الأربعة فثلاثة منها متحركة يليها حرف ساكن و يسمى الفاصلة الصغرى أما الخمسة فهي أربعة متحركات متتالية يليها حرف ساكن تسمى الفاصلة الكبرى.

أ _الفاصلة الصغرى :و تتكون من سبب ثقيل +(//) بسبب خفيف (0/) و يرمز لها بالرمز (0///) و لو استعرضنا وقوع هذه الفاصلة في تفاعيل علم العروض نجدها تقع في تفعيلتين هما :مفاعلتن، متفاعلن

0/// 0///

ب _الفاصلة الكبرى :و تتكون من سبب ثقيل +(//) و تد مجموع (0//) و يرمز لها بالرمز (0////)و لو استعرضنا وقوع هذه الفاصلة في تفاعيل علم العروض نجدها لم ترد كاملة في أي من هذه التفاعيل، و إنما ترد مكوناتها فقط، و هي السبب الثقيل (//)و الوتد المجموع (0//) كما ذكرنا سابقا[1].

3/الأسباب:

***السبب** :وهو مقطع صوتي من مقاطع صوتية تحتويها البنية العروضية أو التفعيلة العروضية، و هي تتكون من حرفين و ينقسم إلى قسمين:

أ_السبب الخفيف:

وهو يتألف من حرفين أولهما متحرك و ثانيهما ساكن و نرمز له بالرمز (0/)حيث تدل العلامة الأولى على الحركة و الثانية على السكون.

ب_السبب الثقيل:

[1] عبد العزيز عتيق: علم العروض و القافية،دار النهضة العربية، لبنان،دط ، دت، ص18.

و هو ما يتألف من حرفين متحركين و نرمز له بالرمز (0//) و إذا استعرضنا وقوع هذا السبب الثقيل في تفاعيل علم العروض نجده يقع في تفعيلتين هما:

مفاعلتن :و يمثل السبب الثقيل في المقطع (عل)

متفاعلن :و يمثل السبب الثقيل في المقطع (مت) [1]

*تطبيق في قصائد صلاح عبد الصبور:

_1الوتد المفروق :و مثال ذلك في قصيدة شنق زهران:

من أذان الظهر حتى الليل[2]

من أذان ظظهر حتتـــــــــــــلـــــــــليلي

/0//0 / 0/0/ /0/0/0/0

فاعلاتن فاعـــــــــــــــلاتن فعلن

ويتكون هذا السطر الشعري من تفعيلة فاعلاتن، فعلن يتألف من وتد مفروق وهذا سبب خفيف، لأنه يتألف من حرفين أولهما متحرك و الثاني ساكن.

فـــــــــــا علا تن

/0 //0 /0

سبب خفيف وتد مجموع سبب خفيف

_2 / الوتد المجموع :و ذلك من خلال قصيدة أغنية إلى الله لصلاح عبد الصبور:

لينتتر فتات لطمنا على جناح عيشنا الغريب[3]

---

[1] بنظر مصطفى حركات: أوزان الشعر، ص 42.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص 154.

لينتتر فتات لطمنا على جناح عيشنـــــــــــــــلغريب

//00 //0//0 /0// 0// 0//0// 0//0//

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

ويتألف هذا السطر الشعري من تفعيلة مفاعلن، وهو وتد مجموع ويتألف من حرفين متحركين والثالث ساكن .وهذا سبب ثقيل و برمز له بالرمز(0//)

و و على الشكل التالي :مفا علن

//0 //0

وتد مجموع سبب ثقيل

الفواصل :

الفاصلة الصغرى :و ذلك في قصيدة الحزن للشاعر صلاح عبد الصبور في قوله وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح[1]

وخرجت من جوف لمدينة أطلب رررزق لمتاح

0 0//0 /0/0 //0/ //0//0 /0/ 0/ ///0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

و هذه الفاصلة صغرى و يرمز لها بالرمز (0///)و المتمثلة في تفعيلة متفاعلن و هذا سبب ثقيل و هي على الشكل التالي:

متـــ فا علن

//0 /0 //

[1] ديوان صلاح عبد الصبور، ص 18.

سبب خفيف سبب ثقيل

فاصلة صغرى

الفاصلة الكبرى :و ذلك في قصيدة الناس في بلادي، يقول فيها:

يهب تلة الرفاق فض مجلس السمر[1]

يهب تللة ررفاق فضض مجلس سسمر

0//0 //0/ /0/ /0// 0//0/ /0// ///

متعلـــــن مفاعلـــــن مفاعلـــــن مفاعلـــــن

هذه الفاصلة يرمز لها بالرمز (0////) المتمثلة في تفعيلة متعلن وهي كالآتي :

مـــــــــــتـــــــــعـــــــــلـــــــن

0 / / / //

سبب ثقيل وتد مجموع.

الكاف : المراد بها هو كاف الخطاب ف إذا لم يكن قبلها مد : فإذا اتخذ نوع الحرف الصحيح الذي قبلها، أي الملتزم، فإنه يصح اعتبار نفسها رويا و إذا لم يتخذ نوع الحرف الذي قبل كاف الخطاب فإنه يتعين أن تكون الكاف هي الروي، أما إذا لم يتخذ نوع الحرف الذي قبل كاف الخطاب فإنه يتعين أن تكون الروي، أما إذا كانت كاف الخطاب مسبوقة بحرف من أحرف المد، الثلاثة فإنه يتعين أن تكون الكاف رويا[2].

الأحرف التي تصلح وصلا ورويا :

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ،ص 18.

[2] ينظر : مختار الغوث , الوجيز في العروض و القافية ص 192

الحروف التي تصلح رويا ووصلا هي : الألف – الواو – الياء– الهاء– تاء– التأنيث وكاف الخطاب وميم الجمع والمراد بصلاحيتها للروي والوصل أن الشاعر إن التزم ما قبلها رويا كانت هي وصلا، و إن لم يلتزم ما قبلها كانت هي رويا وسنفصل ذلك فيما يأتي :

أ –الألف تصلع للروي و الوصل إذا كانت أصلية، ولا يكون ما قبل الألف إلا مفتوحا مثل : الهوى – بدا – الهدى–علا ف إذا أورد الشاعر في قافيته هذه الكلمات أو ما شابهها فإنه يكون قد اعتبر الألف رويا لأنه لم يلتزم ما قبلها وتسمى القصيدة حينئذ مقصورة.

ب –الألف تصلع للروي والوصل إذا كانت أصلية، ولا يكون ما قبل الألف إلا مفتوحا مثل : الهوى – بدا – الهدى–علا فإذا أورد الشاعر في قافيته هذه الكلمات أو ما شابهها فإنه يكون قد اعتبر الألف رويا لأنه لم يلتزم ما قبلها وتسمى القصيدة حينئذ مقصورة.

1– إذا لم تكن الياء أصلية، تعين كونها وصلا وتعين أن يكون الحرف الذي قبلها حينئذ رويا مثل : الغمي، مرغمي، لم تعلمي، لا تكمتمي ،بالدم ...) [1].

2– إذا التزم الحرف الذي قبلها سواء أكانت أصلية أم غير أصلية أم غير أصلية تعين أن تكون وصلا وتعين أن يكون المتلزم قبلها رويا.

إن حروف المد والهاء لا تصلح رويا، ولكن هذا الحكم ليس الإطلاق، وذلك أنه يمكن أحيانا اعتبار هذه الحروف وصلا وما قبلها رويا وهي حالات قليلة اعتبارها رويا بقيود والحروف التي تصلح رويا ووصلا.

I– الحروف التي لا تصلح أن تكون وصلا ورويا : وسنكتشف ذلك من خلال قصائد صلاح عبد الصبور :

---

[1] عبد الله درويش ,دراسات في العروض و القافية ,ط3, 1407ه/1987 ص147.

1- الألف : ومثال ذلك من قصيدة، زيارة الموتى.

في قوله : أن تلقى موتانا[1].

فالنون هي الروي، والألف هنا لا تصلح أن تكون رويا لأنها ناتجة عن إشباع.

2- الياء : يقول عبد الصبور في قصيدة أغنية من فينا.

النبض نبض وثني[2]

3- الواو: من قصيدة شنق زهران . يقول فيها :

وضع النطع على السكة والفيلان جاءوا[3].

الألف هنا هي الروي، ولا يمكن للواو أن تكون رويا لأنها ناشئة عن ياء المتكلم.

3-الهاء : من خلال قصيدة القديس يقول صلاح عبد الصبور :

ولا تسأل غريقا كب في بحر على وجهه[4].

5- التنوين : نلاحظ ذلك في قصيدته التي عنوانها رؤيا. حيث يقول :

أتحول حين يتم تمامي زمانا[5].

لا يصلح رويا لأنه تنوين التزم وهذا يلحق القوافي المطلقة.

6- التاء : في قصيدة مرثية رجل تافه، في قوله .

مضت حياته كما مضت[6].

---

(1) ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة , بيروت , ط4, 1983 ص 315.

(2) المصدر نفسه، ص 216.

(3) ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة , بيروت , ط4, 1983 ص 315.

(4) المصدر نفسه، ص 176.

(5) المصدر نفسه، ص 153.

(6) المصدر نفسه، ص 315.

التاء لا تصلح للروي والضاد هي الروي لأنها متحركة.

7- الكاف : يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة دموع على ضريح القلب.

حيث يقول :

الناس في صحرائك[1].

الألف هي الروي، ولم تكن الكاف هي الروي لأن ما قبلها لم يكن مد.

II- الحروف التي تصلح أن تكون رويا ووصلا :

1 +الألف : من خلال قصيدته القديس للشاعر صلاح عبد الصبور حيث يقول .

وأذ حفيف هذا النجم موسيقى[2] .

فالألف المقصورة هنا تصلح وصلا و رويا لأنها أصلية و ما قبلها مفتوح .

2- الواو : في قصيدة دموع على ضريح القلب ولك في قوله ،

أطيافهم بيضاء تبدو[3].

الواو هنا تصلح للروي و الوصل لأنها ممدودة ،و من بنية الكلمة و ما قبلها مضموم

3- الياء : من خلال قصيدة أغنية للشتاء حيث يقول :

ينبيني هذا المساء أنني أموت وحدي[4].

4- الهاء : يقول في قصيدة حكاية قديمة .

ثم مشا مكرزا حين رآه[5].

---

(1) ديوان صلاح عبد الصبور ، ص 304.

(2) ديوان صلاح عبد الصبور: دار العودة , بيروت , ط4, 1983 ص 176

(3) المصدر السابق ص 304

(4) المصدر السابق ص 225

(5) المصدر السابق ص93

الهاء تصلح رويا ووصلا لأنها أصلية و ما قبلها محركا .

القافية :

تعريفها :

لغة : جاء في لسان العرب قافية كل شيء اخره و منه قافية بيت الشعر ، و قيل قافية الرأس مؤخرة و قيل وسطه ... و القافية من الشعر : الذي يقفو البيت ،وسميت قافية لأنها تقفو البيت ،و في الصحاح : لأن بعضها يتبع أثر بعض ، و قال الأخفش القافية اخر كلمة في البيت ... و قال الخليل : القافية من اخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن ...

وقال قطرب : القافية الحرف الذي تبنى القصيدة عليه، وهو المسمى رويا وقال ابن كيسان : القافية كل شيء لزمت اعادته في آخر البيت... و العرب تسمي البيت من الشعر قافية و ربما سمو القصيدة قافية و يقولون : رويت لفلان كذا و كذا قافية[1].

كما وردت الكلمة في القرآن الكريم في قوله : ثم قفينا على آثارهم برسلنا [2] ومنها قوافي الشعر لأن بعضه يتبع بعض .

اصطلاحا : أما في الاصطلاح وردت تعاريف عديدة للقافية بعد اختلاف القدماء في تحديد مفهوم واحد متفق عليه ، و يذهب حازم القرطاجي في تعريف القافية فيقول : " القافية هي ما بين أقرب متحرك يليه ، ساكن الى منقطع القافية و بين منتهى مسموعات البيت المقفى [3].

---

[1] ابن منظور ,لسان العرب ,مع5, تحقيق عبد الله علي الكبير و محمد أحمد حسب الله و هاشم محمد الشادلي , دار المعارف ,القاهرة ,ص 3708-3710 0.

[2] سورة الحديد الآية (27).

[3] حازم القرطاجي ,منهاج البلغاء و سراج الأدباء , ص275.

ومن المتحدثين العرب الدكتور إبراهيم أنيس الذي يقول : " ليست القافية الا عدد أصوات تتكرر في أواخر الأسطر و الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثا بة 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 بالوزن[1].

والقافية هي الركن الثاني في بناء موسيقى القصيدة الخارجية، والشريك الهام إلى جانب الوزن في استكمال الشعر لصفته الشعرية و التي بموجبها يتميز عن النثر

"القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية[2].

ويقول الدكتور عبد الله درويش حيث عرف القافية بقوله : " القافية إجمالا هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، وهي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت[3].

وهناك من الدارسين من يربط تنوع القافية الذي هو سمة القصيدة المعاصرة بالناحيتين الفكرية و الشعورية ، فتنوع هاتين الناحيتين هو الدافع الى استخدام ألوان مختلفة من التقفية لدى الشاعر المعاصر، وذلك استجابة لما يتطلبه الموقف الفكري والشعوري[4] وهذا ما يميز القصيدة المعاصرة من التقليدية .

أما عز الدين إسماعيل فيرى القافية هي تلك النهاية التي تتوقف عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري، وهي النهاية الوحيدة التي ترتاح اليها النفس في

---

(1) ابراهيم انيس ,موسيقى الشعر, ص 246

(2) ابن رشيق , العمدة ,في محاسن الشعر و آدابه , ص 151.

(3) حازم علي كمال الدين ,القافية ,دراسته صوتية جديدة ,مكتبة الآداب 42 ميدان الأوابر , دط, 1418ه/1998م، ص 45.

(4) حسن الغرفي ,حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر , إفريقيا الشرق , المغرب , 2001 ص 63 .

النفس في ذلك الموضع ، فالقافية في الشعر الجديد ببساطة نهاية موسيقية للسطر الشعرية هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الايقاعية[1].

هذا و تلعب القافية دورا مهما في منح النص الشعري بعده الايقاعي لتعزز بذلك العناصر الأخرى وما تخلفه من تأثيرات ايقاعية ، فهي " العنصر الايقاعي الذي وطيفته أن يكون الكلام من منقطعات زمانية تجزئه الى أجزاء أعداد وكمياتها الصوتية خاضعة لأحكام الايقاع العددي[2] إذا فالقافية عنصر ايقاعي يحقق نوعا من التوازن والتوازي في بنية القصيدة العربية في كل أزمنتها و مهما كان نوعها

_**أسماء القافية :** و تتمثل في خمسة أنواع و هي :

1 -**المتكاوس** : وهو ما كان في آخره فاصلة كبرى (////0) و مثاله مستعلن – مستفعلن – متفعلن وسمي بذلك لأنه أكثر ما يجتمع في القافية من حركات ،و التكاوس :اجتماع الابل و ازدحامها على الماء .

2 -**المتراكب** : وهو ما كان في آخره فاصلة صغرى (///0) هي ثلاث متحركات بعدهما ساكن متفعلن مستعلن، سمي بذلك لانه لما اتصلت حركاته فكأنها ركب بعضها بعضا

3 -**المتدارك** : و هو ما كان في آخره وقد مجموع (// 0) و هو متحركان بعدهما ساكن مثال : مستفعلن مستفعلن سمي سمي بذلك لان حركاته قد تداركها.

4 -**المتواتر** : و هو ما كان في آخره سبب خفيف (/0) وهو متحرك بعده ساكن مثال مستفعلن مستفعلن مستفعل سمي بذلك لتواتر الحركة ة السكون وهو تتابعهما

---

(1) عزا لدين إسماعيل , الشعر العربي المعاصر ,دار العودة و دار الثقافة , بيروت ط3 , ص 63 .

(2) محمود المسعدي , الايقاع في السجع العربي , نشر و توزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس 1996 ص 45.

5 -**المترادف :** و هو ما اجتمع في آخر ساكنان مثل مستفعلن مستفعلن مفعولات وسمي بذلك لترادف الساكنين فيه و هو اتصالهما و تتابعهما[1] .

حروف القافية :

الوصل : هو هاء تلي حرف الروي أو حرف لين ينشأ عن اشباع حركة الروي، فان كانت الحركة ضمة كان الوصل واو، وان كانت الحركة فتحة كان الوصل ألفا وان كانت كسرة كان الوصل ياء، وأما الهاء فتكون هاء اضمار، أو هاء التأنيث، أو هاء السكت وتقع أيضا الهاء الأصلية المتحركة، ماقبلها وصلا، وقد تكون الكاف وصلا وقد تكون تاء التأنيث وصلا أيضا .

الخروج : هو الحرف الذي يتبع حركة هاء الوصل، ان فتحت فألف وان كسرت فياء وان ضمت فواو، فالألف مثل : يوافقها والياء مثل نعله وسمائه، الواو مثل : يحسنونه وسمي هذا الحرف خروجا لأنه به يكون الخروج عن البيت .

مثال : قتالها__ اللام الروي ، الهاء الوصل ، الألف الخروج .

الردف : هو حرف مد ولين أو حرف لين قبل الروي وليس بينهما حائل مأخوذ من ردف الراكب لأنه خلف الروي، قد يكون ألفا و قد يكون واوا ويجوز أن تعاقب الواو والياء في القصيدة الواحدة مثال : جنون __ النون الروي __ الواو مدية[2].

التأسيس : هو ألف بينه وبين الروي حرف واحد محرك سالم من قول الشاعر : "وليس على الأيام و الدهر سالم " وقد تكون ألف التأسيس من الكلمة التي فيها الروي مثل :سالم ومنازل وقد تكون في كلمة و حرف الروي بشرط أن يكون حرف الروي ضميرا، والا فلم تعد الألف تأسيسا . مثال : المنازل __اللام الروي ، الزاي الدخيل ، الألف تأسيسا

---

(1) سعيد محمود عقيل : الدليل في العروض عالم الكتب للطباعة و النشر و التوزيع , بيروت لبنان , ط1, 1419 /1999 ص 22-23

(2) نور الدين السالمي العماني , المنهل الصافي على فاتح العروض و القوافي ,سلطنة عمان وزارة التراث القومي والثقافة ط2, 1993/1413 , ص 181

الدخيل: هو الحرف المحرك الواقع بين ألف التأسيس والروي مثل "سالم" والماء "رواحل" والزاي منازل وسمي دخيلا لأنه دخل في القافية ويجوز أن يأتي الدخيل مفتوحا أو مضموما و الدخيل في القافية كالدخيل في القوم ولا يلتزم به ويختلف من قافيته إلى أخرى مع وجوده بين حرفين غير مختلفين وهما التأسيس والروي وحركته تسمى الاشباع تشبيها لها بحركة حرف الروي[1] .

حروف القافية من خلال أمثلة من الشاعر المصري صلاح عبد الصبور :

1- **الوصل :** يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته أغبية من فينا . ترقد في طلال جغنها في كلمة جغنها الروي هو النون و الهاء هي الوصل ،و الهاء هنا هاء التأنيث .

2- **الخروج** : من نفس القصيدة يقول صلاح عبد الصبور:

ترقد في طلال جغنها[2].

فالهاء هي الوصل و الألف الناتجة عن الاشباع هي الخروج .

3- الردف : نلاحظ في قصيدة أحلام الفارس القديم في قوله :

يرشقنا في المفرق الطهور[3] .

الراء هي الروي و الواو و هو الردف .

و يقول أيضا : ثم ينام فوق قلع مركب قديم .

فالردف هنا جاء ياء و الميم هي الروي .

4- التأسيس : في قصيدته مرثية رجل تافه بقول الشاعر :

---

(1) نور الدين السالمي العماني ، ص 185

(2) ديوان صلاح عبد الصبور : دار العودة بيروت ,ط, 1983 ص215.

(3) المصدر نفسه ص 243 .

يتقارب كل منا في داخله كالأجم الفارغ[1] .

5- الدخيل : و في قصيدة الشيء الحزين يقول الشاعر :

أنفاسه تندى بلا لزوجة على الحياة و الترائب[2].

وتوقد الشهوة والأحلام والآمال و الغرائب .

فمثلا في كلمة الترائب الباء هي الروي والألف على النبرة هي الدخيل وألف المد هي التأسيس .

وفي قصيدة القديس يقول :

نكسر ثم نشكر قلبنا الهادي[3].

فالياء هي الروي والدال هي الدخيل والألف هي الف التأسيس .

أنواع القافية :

القافية المقيدة: هي ما كان رويها ساكنا سواء سبقة ردف مثل : زمان،عيون،سنين، أو لم يسبقه ردف مثل حسن ،وطن (بسكون النون) .

القافية المطلقة: هي ما كان رويها متحركا أي كان بعد رويها وصل سواء كان الوصل بالمد أو بالهاء ،ساكنة أم متحركة[4]

حركات القافية: ان الكلام عن القافية لا يكون الا اذا عرفنا حركات هذه الحروف ذلك لأن حركات القافية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحروفها في الغالي وهي :

---

(1) نور الدين السالمي العماني ، ص 165.

(2) المصدر نفسه ص 145 .

(3) المصدر نفسه ص 176 .

(4) سميح أبو مغلي , العروض و القوافي ,دار البداية , عمان , ط1 ,2009/1430 ص 59 .

1- المجرى : وهو حركة الروي المطلق، وذلك كفتحة الميم "صاما " وكسرة اللام من "على الجبل".

2-النفاة : وهو حركة هاء الوصل وذلك كفتحة الهاء في "شعارها " وختمتها في شعاره وكسرتها في شعاره .

3-الحذو : وهو حركة الحذف الذي قبل الردف و ذلك كفتحة القاف من "القاضي" وضمة السين من رسول وكسرة الميم من جميل .

4- الاشباع : وهو حركة الدخل ،و ذللك ككسرة القاف من "يعاقبه" .

5- الرمن : وهو حركة ما قبل التأسيس، وذلك كفتحة عين "المعابد" .

6- التوجيه : وهو حركة ما قبل الروي المقيد، وذلك كفتحة الراء من "العرب" بتسكين الباء [1].

عيوب القافية : هي هفوات يقع فيها الشاعر اذا لم يتقيد بالأحكام التي مرت عن حروف القافية ونقول أن هذه العيوب نوعان : نوع يتعلق بالروي ونوع يتعلق بما قبل الروي وهي كما يلي :

الاقواء : وهو اختلاف المجرى الذي هو حركة الروي المطلق بكسر و ضم .

الايطاء : وهو اعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها بعد بيتين أو ثلاثة الى سبعة أبيات وهذا يدل على قلة المام الشاعر بمفردات اللغة إذ عليه ألا يكرر ألفاظ القافية.

[1] هاشم صالح مناع ,الشافي في العروض و القوافي ,دار الفكر العربي ,بيروت لبنان ,ط 4 , 2003 ص 269 .

فما يستحسن في الشعر ألا يكرر الشاعر اللفظ بعينه في مسافة متقاربة ، و كلما بعدت المسافة كان أفضل .

التضمين : هو ألا يستقل البيت بمعناه بل يكون المعنى مجزءا بين بيتين و بعبارة أخرى أن يكون البيت الثاني مكملا للبيت الأول في معناه وذلك كأن يرد المبتدأ أو الفعل في البيت الأول، ثم يأتي الخبر أو الفاعل أو المفعول به أو ماشابه في البيت الثاني.

الادماج : أن يكون بعض الكلمة في آخر البيت وبعضها في أول البيت الأخر، وسمي ادماجا من اندمجت في الموضوع اذا دخلت فيه، فكأن البيت الثاني لتعلقه بالأول داخل في جملة .

التحريد : كل فساد في القافية، شبيه السناء وسمي تحريدا، مأخوذ من حرد الدابة وهو عيب في الرجلين، فهو في الشعر عيب .

الرمل : كل شعر ليس يحسن يأليفه، غير مستبعد في اللفظ ويطن به الانكسار .

كقول الشاعر :

وزعموا أنهم لقيهم رجل فأخذوا ماله وضربوا عنقه

ويسمى رملا مأخوذ من الرمل لانهيار وسخافته وقلة ثبوته[1].

العيوب المتعلقه بما قبل الروي :

السناد :هو الاختلاف ما يراعى قبل الروي من الحروف والحركات، ومن هذه الأنواع سناد التأسيس وهو ان يسند بيت و يترك آخر.

والتأسيس هو ألف بينهما وبين الروي حرف واحد صحيح كما في: حاجب، صاحب طالب

(1) أبي محمد سعيد بن المبارك بن علي بن الدهان، الفصول في القوافي، تح، ملح بن حسين العابد، مركز الدراسات والأعلام دار إشبيليا، ط1، 1418هـ – 1998م، ص 83-84.

فالروي هنا الباء قبلها حرف صحيح ، و قبل هذا الحرف الصحيح حرف مد هو الألف فالألف هنا تأسيس .

و من أنواع السناد أيضا : سناد الردف و هو ردف بيت و ترك آخر[1] .

عيوب القافية : في قصائد صلاح عبد الصبور :

الاقواء : يقول الشاعر في قصيدة الطل و الصليب :

فكل مركب تجيئها تدور[2]

هذي الجبال الملح و القصدير

نلاحظ في السطر الأول في كلمة تدور جاء الروي مضموما ، وفي السطر الثاني في كلمة القصدير برجاء الروي بالكسر ، و هكذا يكون الشاعر قد خالف بين روي البيتين بالكسر و الضم و هذه المخالفة تسمى الاقواء .

الايطاء : و في قصيدة شنق زهران يقول الشاعر :

له ألف ذراع[3]

كل دهليز دراع

و في قوله أيضا :

كل هذه المحن الصماء في نصف النهار .

نلاحظ في كلمة ذراع و كلمة نصف نهار جاءت متكررة قبل سبعة أبيات و هذا يعد عيبا و يدل على فقر لغوي ،و يسمى الايطاء .

---

(1) أبي محمد سعيد بن المبارك بن علي بن الدهان، ص 98.

(2) ديوان صلاح عبد الصبور :دار العودة بيروت ,ط4, 1983 ص 149.

(3) المصدر نفسه ص 22.

التضمين : في قصيدة أغنية للشتاء يقول :

ينبيء شتاء هذا العام أن داخلي

مرتجف بردا[1]

ينبئني شتاء هذا العام

أنني أموت وحدي

نلاحظ أن السطر الأول و الثاني في المجموعتين غير مستقل بمعناه بسبب تعلقه بالبيت الذي يليه و هذا يليه و هذا يعتبر عيبا و يسمى تضمين غير مقبول كما سنلا حظ في قول صلاح عبد الصبور :

في قصيدة رسالة سعيد :

لكني أكتب لك[2]

باسم الفلاحين

و قوله أيضا :

صنعت لك

عرشا من الحرير ... المخملي

من خلال هذا نلاحظ في كل المثالين أن السكر الاول لا يتم بسبب ارتباط قافيته ببيت آخر ارتباط لغوي و معنويا .

أما العيوب المتعلقة بما قبل الروي تتمثل في ما يلي :

---

[1] نور الدين السالمي العماني ، ص 225.

[2] عبد الله درويش ,دراسات في العروض و القافية ,ط3, 1407ه/1987 ص 133.

السناد : سناد التأسيس فالشاعر يقع في مثل هذا العيب بسند بيت و ترك آخر و في مثل هذا بقول الشاعر في قصيدة أغنية للشتاء :

فينحني ،حين نشد عينه الى صفائنا[1]

يلقطنا ، يمسحنا في ريشه ،يعجبه بريقنا .

نلاحظ أن الشاعر جاء بألف التأسيس في السطر الأول في كل صفائنا و أهملها في السطر الثاني في كلمة بريقنا .

سناد الردف : و هو عيب آخر يقع فيه الشاعر و سنوضع ذلك من خلال قصيدة شيء حزين ، يقول الشاعر :

هناك شيء في نفوسنا حزين[2]

قد يختفي و لا يبين

لكنه مكنون

فمن خلال هذه الأسطر و بقليل من التأمل نلاحظ أن كلمة حزين يبين جاءت بالياء، أما في السطر الثالث جاءت بالواو وهذا يعد عيب من عيوب القافية المتعلقة بما قبل الروي وهذا العيب يسمى سناد الردف، وكل ما تم تقديمه أمثلة عن العيوب التي وقع فيها الشاعر بغض النظر عن التحريد الذي يشبه السناد وقد ذكرناه، أما الإدماج والرمل فلم تتوفر هذه العيوب في شعره وخلاصة القول فالقافية مهما وجه اليها من نقد فانها تطل شاهدا من شواهد كثيرة على غنى اللغة العربية و تنوع أنغامها وهو يسخاها

---

[1] نور الدين السالمي العماني ، ص 225..

[2] المصدر نفسه ص145.

المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية

تمهيد :

تعد الموسيقى الداخلية جزءا من البنية الموسيقية للشعر، فهي تعتمد على الخصائص الصوتية للحروف أولا ، وعلى التشكيل المنعم للألفاظ والتراكيب ثانيا، وهي اذا ما تم استخدامها ببراعة بلغت على المتلقي احساسه وتركت فيه أثرا بالغا والانتظام الذي ينشأ من جراء الموسيقى الداخلية يتجلى في صور مختلفة كالتكرار والتشابه والتماثل وتعبير آخر في المحسنات اللفطية بشكل عام شريطة أن تكون بعيدة عن التكلف خادمة للمعنى.

فأول ما ينبغي الاشارة اليه، لدى الحديث عن الايقاع الداخلي وأو الموسيقى الداخلية هو أن كلمة داخلي لا ترد هنا للوصف موقع ذلك الايقاع، وانما لتميزه من عنصري الايقاع الذين يشكلان ما يطلق عليه : الايقاع الخارجي، ومن ثم صار كل عنصر ايقاعي غير الوزن والقافية جزءا من الايقاع الداخلي، وهو كما يعرفه الباحثين هو النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، انه مزاوجة تامة بين المعنى والشكل ،بين الشاعر والمتلقي [1] وثمة من يرى من الباحثين أن الايقاع الداخلي ايقاع كيفي، ينتج عن طريق النبر والتنغيم، وهو يرتبط بآليات إنتاج اللغة في المجتمع من حيث الثبات والتغيير، أي أنه يعود لما تتعارف عليه جماعة بشرية[2]

فالإيقاع الداخلي كما يعرفه محمد الهادي الطرابلسي بكونه "حركة موقفة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجردة من عنصر الصوت وهي حركة لا يتم إدراكه من خلال فهم متكامل لنمو الحركة[3] .

---

[1] جيدة عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر مؤسسة نوفل –بيروت 1988ص 354.

[2] الصبغ محمود : قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية ,الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2003 ص239.

[3] محمد الهادي الطرابلسي، التوقيع والتطويع عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر ط1، صفاقص، تونس 2006 ص 13.

إذن فالإيقاع الداخلي للقصيدة حركة موقعة في بنائها أو نسيجها ويتمثل فيما يتوافر في النص الشعري من قواف داخلية، وضروب بديع وحروف مد أو حلق أو همس ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جو القصيدة أو تجربة الشاعر النفسية

أ. السجع :

تمهيد : يعتبر السجع من المحسنات البديعية اللفظية الذي يستعمل في تزيين الكلام كما يعد أكثر أنواع البديع استعمالا وشهرة .

مفهوم السجع :

لغة : الاستقامة، جاء في لسان العرب سجع- يسجع- سجعا : استوى واستقام وأشبه بعضه بعضا (...) والسجع الكلام المقصى، والجمع أسجاع، وأساجيع وكلام مسجع وسجع يسجع سجعا تسجيعا : تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن[1].

وجاء في القاموس المحيط، السجع : الكلام المقفى أو الموالاة الكلام على روي (...) وكمنع نطق بكلام له فواصل (...) والحمامة رددت صوتها (...) وسجع ذلك المسجع : أي قصد ذلك المقصد والساجع : القاصد في الكلام وغيره، والناقة الطويلة أو المطربة في حينها والوجه المعتدل الحسن الخلقة [2].

اصطلاحا : هو تواطؤ الفواصل في الكلام المنشور على حرف واحد [3]، وعرفه الخطيب القزويني بقوله : السجع هو تواطئ الفاصلتين من النثر على حرف واحد وهذا معنى قول السكاكي الأسجع في النثر كالقوافي في الشعر[4].

---

[1] ابن منظور : لسان العرب، ج1، ص 129.

[2] الغيروز أبادي : القاموس المحيط، ص 654.

[3] ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح وتع : أحمد الخواني البدري، طبال، دار النهضة، مصر للطبع والنشر الفجالة، القاهرة، دط، دت، ج1، ص 210.

[4] الخطيب الغزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، تح : عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 1416 هـ، 1996م، ص 442.

وقد كان السجع متداولا بكثرة عند العرب في أيام جاهليتهم وقبل ظهور علم البلاغة التي هي وليذة بالقرآن الكريم، وقد نهى الرسول (ص) عن السجع، عندما قضى في جنين امرأة ضربتها امرأة أخرى، فسقطت ميتة فقال رجل منهم :"كيف ندي من لا شرب ولا أكل ولا صاح فاستهل، مثل دمه يطل؟ فأجاب الرسول (ص) :« أياكم وسجع الكهان»، وفي رواية « أسجعا كسجع الكهان»[1].

فالسجع عرفه العرب من العصر الجاهلي خاصة عند الكهان والخطباء، وذلك لقيمته الغنية وقد تحدث عنه رواد البلاغة القدامى كثيرا، ليخلصوا أن السجع عبارة عن ذلك الإيقاع الصوتي والحرفي الذي يتجه حسن تقسيم الكلام إلى أجزاء قد تكون متساوية وقد تختلف ويقول ابن خلدون :"هو الذي يؤتي به قطعا، ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة يسمى سجعا"[2].

فعلاوة الألفاظ المسجوعة وقوتها ولطاقتها تكون مكملة للمعنى أولا، لأن الجري وراء الزخارف اللفظية والسعي وراء السجع سينسي صاحبه حتما في المعنى الذي يريد ويفتح على نفسه باب التكلف الممقوت، فضلا على أن كلامه لا يلقى قبولا عند المتلقي "إذا رأى المتكلم أنه ملزم على التسجيع بألفاظ مخصوصة، رغم عدم وفائها بالمعنى وقع في الإشكراه وأصبح أقرب من الوقوع في الخطأ واجتلاب الذم"[3].

أنواع السجع :

1. **السجع المرصع :** يعد السجع المرضع تناسبا بين ألفاظ الفصلين في الوزن الصرفي والحرف الأخير، هو ما اتفقت فاصلتاه وزنا وتقفية مع اتفاق باقي ألفاظ القرينتين أو

---

(1) مسلم محمد الحجاج النيسوري الصحيح، تح: محمد فؤاذ عبد الباقي، دار أحياؤ التراث العربي، بيروت، ط1، 1995، ج3، ص 1309.

(2) ابن منظور، المقدمة، ص 565.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغية، تح ميسر عقاد، مصطفى فسيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2004م، ص 17.

أكثرها في الوزن والتقفية أيضا في قوله تعال : «إن علينا أيامهم ثم إن علينا حسابهم» الغاشية الآية 25.

2. **السجع المطرف** : وهو ما اتفقت فاصلتاه في الحرف الأخير دون الاتفاق في الوزن كما في قوله سبحانه وتعالى : «ما لكم لا ترجون لله وقارا وقد حلقكم أطوارا» نوح الآية 14.

وسمي مطرفا لأن الحسن فيه وارد في الطرف[1].

3. **المتوازي** : هو ما لم يكن الاتفاق بين ألفاظ قرينته في الكل في الحبل، كما هو الحال في الترصيع مع الاتفاق الفاصلتين وزنا وتقفية، وهذا يكون بثلاث صور :

الصورة الأولى : ألا يكون هناك اتفاق أصلا في الوزن والتقفية فيما عدا الفاصلتين كما في قوله تعالى :«فيها سرور مرفوعة وأكواب موضوعة» الغاشية الآية 13 – 14.

الصورة الثانية : أن يكون هناك اتفاق في الوزن لا التقفية كما في قوله :«حصل الناطق والصامت وملك الحاسد والشامت».

الصورة الثالثة : الاتفاق في التقفية لا الوزن كما في قوله تعالى :«والمرسلات عرفا فالعاصفات عصفا».

2. **السجع المطرف** : ونجد السجع المطرف في قصيدة رؤيا يقول فيها :

أتحد بجسمي المتفتت في أجزاء اليوم الميت

تستيقظ أيامي المدفونة في جسمي المتفتت[2]

فالسجع بين لفظي الميت والمتفتت فنلاحظ أنه ليس لهما نفس الوزن لكنهما متفقتان في الحرف الأخير الذي هو التاء.

---

[1] عبد الجواد محمد طبق، دراسة بلاغية في السجع والفاصلة القرآنية، ط1، 1413 هـ – 1993م، ص 24.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور :دار العودة بيروت ,ط4, 1983، ص 153.

3. السجع المتوازي : كما عرفنا سابقا أن السجع المتوازي يصدق بثلاث صور هي :

أ. **الصورة الأولى :** في قصيدة أغنية ولاء لشاعر يقول فيها :

جلبت من سوق الرقيق قينتين.

قطرت من كرم الجنان جغنتين[1]

فالسجع بين لفظتي قينتين وجغنتين، فنلاحظ أنهما متفقتان في الوزن والتفقية لكنهما مختلفتان جزئيا وذلك في الحروف الأولى.

ب. **الصورة الثانية :** وفي قصيدة الظل والصليب يقول الشاعر :

ولم يعش لينتصر

ولم يعيش لينهزم[2]

فالسجع بين لفظتي لينتصر، لينهزم نلاحظ أنهما غير متفقتين تماما في التفقية لكن لهما نفس الوزن.

ج. **الصورة الثالثة :** من قصيدة أغنية من فينا يقول الشاعر :

كانت تنام في سريري والصباح

منكب كأنه وشاح[3]

وفي هذين اللفظتين نلاحظ السجع بين الصباح، وشاح نلاحظ أنهما غير متفقتان في الوزن لكن لها نفس التقفية.

4. السجع المتطور : وهذا وجدناه في قصيدة ذلك المساء في قوله :

يا عصبة الأماجد

---

(1) ديوان صلاح عبد الصبور ، ص 242.

(2) المصدر نفسه، ص 143.

(3) ديوان صلاح عبد الصبور :دار العودة بيروت ,ط4, 1983، ص 216.

الأشاوس

الأحامد

الأحاسن[1]

نلاحظ أن القافية هنا غير موحدة فاختلفت من سطر إلى آخر، فهناك السين والدال والنون كوي لكنهم على نفس الوزن.

5. السجع القصير : حيث يقول الشاعر في قصيدته رحلة في الليل :

لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الثناء

6. السجع الطويل : في القصيدة نفسها يقول الشاعر :

ومن يبادر الفلان حبتان

وفي ظلام الليل يعقد الجناح صرة من العناق[2]

4. المشطور : ويسمى أيضا التشطير، وهو أن يكون لكل شطر من البيت قافيتان مغايرتان لقافية الشطر الثاني، وهذا القسم خاص بالشعر كقول أبي تمام :

تدبير معتصم بالله منتقم لهه مرتغب في الله مرتقب

فالشجعة الأولى مبنية على قافية الميم، أما القافية مبنية على قافية الباء[3].

أما السجع من حيث الطول والقصر ينقسم إلى ثلاثة أقسام :

1 -أن يكون الفصلان متساويان لا يزيد أحدهما عن الآخر كقوله تعالى :﴿فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر﴾ الضحى الآية (9 – 10).

---

(1) ديوان صلاح عبد الصبور ، ص 73.

(2) المصدر نفسه، ص 211.

(3) ينظر : عبد الجواد محمد طبق، دراسة بلاغية في السجع والفاصلة القرآنية، ط1، 1413 هـ – 1993م، ص 25.

2 -أن يكون الفصل الثاني أطول من الأول طول يخرج به عن الاعتدال خروجا كثيرا فإنه يقبح عند ذلك ويشكره ويعد عيبا...

3 -أن يكون الفصل الآخر أقصر من الأول وهو عيب فاحش وسبب ذلك أن السجع يكون قد استوفى أمده من الفصل الأول بحكم طوله ثم يجئ الفصل الثاني قصيرا عن الأول فيكون عن كالشيء المبتور، فيبقى الإنسان عند سماعه كمن يريد الانتهاء إلى غاية فيعثر دونها[1].

فالسجع من حيث الطول والقصر نوعان :

1. **سجع قصير :** وهو أن تكون كل واحدة من السجعتين مؤلفة من ألفاظ قليلة وكلما قلت الألفاظ كان أحسن لقرب الفواصل المسجوعة من سمع السامع.

2. **سجع طويل :** وهو ضد الأول لأنه أسهل تناولا، وإنما السجع من القصير أوعر مسلكا من الطويل لأن المعنى إذا صيغ بألفاظ قصيرة عز مواتاة السجع فيه لقصر تلك الألفاظ وضيق المجال في استجلابه، وأما الطويل فإن الألفاظ تطول فيه ويستجلب له السمع[2].

التطبيق في قصائد صلاح عبد الصبور :

في قصائده وجدنا الكثير من السجع الذي أغطى لشعره نغما موسيقيا تطرب له الأذان.

السجع المرصع : وجدنا هذا النوع في قصيدة الخروج يقول فيها :

---

(1) ينظر : ابن الأثير، المثل السائر في الأدب، الكاتب والشاعر، ص 255.

(2) المصدر نفسه، ص 258 – 259.

أخرج من مدينتي، من موطني القديم.

مطرحا أثقال عيشي الأليم[1].

نلاحظ السجع من خلال لفظتي القديم، الأليم فهذان الكلمتين تتفقان في الوزن والقافية كما أن لهما نفس الحرف الأخير الذي هو الروي.

الجنـــاس :

أ. **لغـــة :** جاء في لسان العرب :« جنس (الجنس) : الضرب من كل شيء، وهو من الناس والطير ومن حدود النحو، والعروض، والأشياء، جملة (...) أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله»[2].

ب. اصطلاحا : يعتبر الجناس من المحسنات البديعية اللفظية، فقد عده : ابن المعتز في كتابه البديع ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى، وقد أمثله للحسن والمعيب منه وقد عرفه بقوله :« هو أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها» [3] فمعظم الدارسين سواء كانوا قدماء أم محدثين يرون أن الجناس...من الحلي اللفظية والألوان البديعية التي لها تأثير بليغ، تجذب السامع، ويحدث في نفسه ميلا إلى الإصغاء والتلذذ بنغمة العذبة ويجعل العبارة على الأذن سهلة ومستساغة، فنجد من النفس القبول وتتأثر به أي تأثير، وتقع من القلب أحسن موضع [4] فالمفهوم من هذا التعريف لبن المعتز يجد الجناس يقوم على تشابه الكلمات التي لها نفس الأحرف.

---

(1) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ط4، 1983، ص 131.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص 215.

(3) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص 354.

(4) عائشة حسن فريد، وشيء الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000م، ص 161.

أما عبد القاهر الجرجاني يقول :« أما التجنيس فإنك لا تتحسس تجانس اللفظتين إلا إذا وقع معنييها من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا (...) فقد تبين لك أن ما يعطي من الفضيلة، أمر لم يتم إلا بنضرة المعنى إذا لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحين ولما وجد فيه معيب مستحسن ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به»[1] ومن هذا القول نفهم أن الجناس لا تستحسن إلا إذا ساعد اللفظ المعنى.

أما الخليل ابن منظور أحمد الفراهيدي فيعطي تعريفا آخر للجناس فيقول :«... الجناس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها، ومنها قول الشاعر : يوم خلجت على الخليج نفوسهم أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى»[2].

وهناك رأي آخر في الجناس :«... فهو عبارة عن تشابه الكلمتين في اللفظ، مع اختلافهما في المعنى وفائدته أن يميل إلى الإصغاء، فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلا وإصغاء إليها، ولأن اللفظ المذكور إذا حمل على معنى، ثم جاء والمواد به معنى آخر، كان للنفس تشوق إليه»[3].

وخلاصة القول يمكننا أن نعتبر الجناس هو تشابه اللفظتين في النطق واختلافهما في المعنى مع الاختلاف في الحروف أحيانا قد يكون كليا أو جزئيا، وهو يحدث نغما موسيقي يثير النفس وتطرب إليه الأذن ويثير الذهن لما ينطوي عليه من مفاجأ ة تقوي المعنى.

أقسام الجناس :

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح : عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001م، ص 15.

(2) ينظر : عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص 613 – 614.

(3) ينظر : عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص 613 – 614.

فهو ينقسم إلى قسمين تام وغير تام، فالجناس التام هو ما اتفق فيه اللفظات في أربعة أمور هي : أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات وترتيبها، وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماها رتبة.

أقسام الجناس التام : وينقسم إلى ثلاثة أقسام وهي :

الجناس المماثل : هو ما كان ركناه أي لفظاه من نوع واحد من أنواع الكلمة، بمعنى أن يكون اسمين، أو فعليــن، أو حرفين فمن أمثلة الجناس المماثل بين اسمين قولــه تعالى :« يوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة» فالجناس هنا بين الساعة وتعني القيامة، وساعة الثانية تعني الوقت.

الجناس المستوفي : هو ما كان ركناه أي لفظاه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، وأن يكون أحدهما اسما والآخر فعلا، أو بأن يكون أحدهما حرفا والآخر اسما أو فعلا كقول الشاعر محمد بن كناسة في رثاء ابن له :

وسميته يحي ليحي ولم يكون إلى رد أمر الله فيه سبيل

فيحي الأولى هي الاسم والثانية هي الفعل وهما متشابهان لفظا ومختلفان معنى ونوعا[1].

جناس التركيب : وهو ما كان أحد ركنيه كلمة واحدة والأخرى مركبة من كلمتين، وهذا الجناس ثلاثة أضرب وهي :

المتشابه: وهو ما تشابه ركناه أي الكلمة المفردة، والأخرى المركبة لفظا وخطا.

كقول الشاعر:

إذا ملك ولم يكن ذاهبه فدعه فدولته ذاهبة.

أ. **المفروق :** هو ما ركناه، أي الكلمة المفردة والأخرى المركبة لفظا لا خطا.

[1] عبد العزيز عتسق، علم المعاني، البيان، البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص 618.

مثل تهديبها، تهدي بها – هما متشابهان لفظا لا خطا مع اختلافهما معنى.

1. **الجناس غير التام** : هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام وهي : أنواع الحرف وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات السكنات وترتيبها فإن اختلف اللفظان من أنواع الحروف فيشترط ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف واحد وهو الجناس يأتي على قسمين:

أ. **جناس مضارع:** هو ما كان فيه الحرفان اللذان وقعا فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج سواء كان في أول اللفظ أو في آخره.

ب. **جناس لاحق:** وهو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج سواء كان في أول اللفظ أو في الوسط[1].

1. **الجناس المصحف** : هو ما تفق فيه ركنا الجناس، أي لفظاه فيعدد الحروف وترتيبها واختلفا في اللفظ فقط.

2. **جناس محرف** : هو ما اتفق ركناه في ترتيب الحروف سمي « جناس القلب » ويأتي على أربعة أضرب:

1. **قلب كل** : وذلك إذا جاء أحد اللفظين عكس الآخر في ترتيب حروفه كلها مثل:

فتح ← غلق.

2. **قلب بعض** : وهو ما اختلف فيه اللفظان في ترتيب بعض الحروف مثل :

رحيقا ← حريقا.

3.**قلب مجنح** : وهو ما كان فيه أحد اللفظين اللذين وقع بينهما القلب في أول البيت والثاني في آخره، وكأنهما جناحان للبيت مثل: ساق ←قياس فنستطيع أن نقول أنه قلب كل.

[1] ينظر: عبد العزيز عتيق، علم المعاني، البيان، البديع، ص 622.

4. **مستو :** سماه قوم المقلوب بمعنى أنه يمكن قراءة التركيب من اليمين والشمال دون أن يتغير المعنى، نحو قوله تعالى (كل في فلك) فإذا عكسنا هذا الترتيب هذا الترتيب فبدأنا من الكاف في « فلك» ألى الكاف في كل كان هو بعينه ولم يتغير المعنى، وهذا النوع سماه علما البديع بالجناس المالفق[1].

التطبيق في قصائد صلاح عبد الصبور :

من خلال دراستنا لقصائده، لم نجد فيها جميع أنواع الجناس، لكننا سنحاول أن نوضح الأنواع التي وجدناها.

1.الجناس التام: عرفنا أنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام في الجناس المماثل نوضح ذلك في قصيدة الظل والصليب يقول فيها الشاعر:

هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

فالجناس هنا بين كلمتي سأم والسأم فكلاهما من نفس الجنس أي اسم والسأم هو المال واليأس أما باقي أنواع الجناس المستوفي وجناس التركيب فلم تتوفر في قصائده.

2. الجناس غير التام :

أ. **جناس المضارع :** كذلك نجده في قصيدة الظل والصليب في قول عبد الصبور:

تموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير

وبعد آلاف الليالي من زماننا الظرير.

نلاحظ أن الجناس بين الضرير والمرير حيث أن لهما نفس الوزن ونفس المخرج " رير " لكنهما مختلفان في حرف واحد وهما الميم الضاء.

[1] على الجندي: فن الجناس، بلاغة، أدب، نقد، دار الفكر العربي، دط، دت، ص 58 – 59.

ب. جناس لاحق : نجده في قصيدة أحلام الفارس القديم.

تشربنا سحابة رقيقة

تذوب تحت ثغر شمس حلوة رفيقة.

فنلاحظ أن الجناس بين رقيقة ورفيعة والاختلاف واقع في حرف واحد بين القاف والفاء ومخرج القاف مختلف تماما عن مخرج الفاء.

3.**الجناس المصحف:** وذلك في قصيدة دموع على ضريح القلب يقول الشاعر:

جنوب أرضك كالجنان

ملأ أنواع الحنان

فنلاحظ أن لفتي الجنان والحنان متفقتان تماما في الحروف ما عدا قضية التنقيط في الميم والحاء.

4. الجناس المحرف: في قصيدة مرتحة رجل تائه يقول الشاعر:

فلم يشارك صاحبا حين الصبا

لهو الصبا

فالجناس بين لفظتي الصبا والصبا، نلاحظ أنهما متشابهتان تماما في الحروف لكنهما مختلفتان في الشكل الخط مما أدى إلى تغير المعنى فالصبا الأولى تعني الحب أما الثانية وتعني أيام الطفولة والصغر.

جناس القلب:

استعمل صلاح عبد الصبور جناس القلب في قصيدة مرثية رجل عظيم وهو قلب بعض في قوله:

ما ذاب نهار في أسفلة الطرقات

يترشفه قطرات .... قطرات.

نلاحظ أنه ثمة اختلاف في ترتيب بعض حروف الكلمتين فقط.

كما استعمل الجناس في قصيدة شنق زهران في قوله:

كان يا ما كان

أن زفت لزهران جميلة

فالملاحظ أن هذا التركيب لا يتغير معناه مهما نطقنا التركيب في الأخير فهذه الكلمة تستعمل دائما في زاوية القصص والحكايات.

الطباق :

فهو من المحسنات المعنوية.

أ. **لغة :** جاء في لسان العرب الطباق عطاء كل شيء، والجمع أطباق، وقد أطبقه وطبقه فانطبق وتطبق، غطاه وجعله مطبقا... وفي حديث الاستسقاء: اللهم أسقنا غيثا مغيثا طبقا أي ما لنا للأرض معطيا لها... ويقال: طابق فلان فلانا إذا وافقه وعاونه حكاية المرأة وزوجها إذا والدته، وطابق فلان فلان: بمعنى عزف... والتطبيق في الصلاة: جعل اليدين بين الفخذين في الركوع، وقبل التطبيق في الركوع. كان من فعل المسلمين في أول ما أراد الصلاة، وهو طباق الكفين مسبوطتين بين الركعتين إذا ركع، ثم أمرا بالإلمام الكفين رأس الركبتين والطبق: انطباق الغيم في السماء... ونقل عن ثعلب قوله: الطابق والكابق: العضو من أعضاء الإنسان كاليد والرجل وغيرهما.

والمطابقة المشي في القيد، وهو الرمق والمطابقة أن يضع الغرض رجله في موضع يده وهو الأحق من الخيل[1].

وجاء في قاموس المحيط : « ... الطبق من كل شيء: ما سواه وقد طابقه طباقا ومطابقة (..) وطابقه بين قميصين: لبس أحدهما على الآخر السماواة طباق ككتاب لمطابقة بعضها بعضا»[2].

ب. اصطلاحا : الطباق من صور البديع المعنوية التي لقيت اهتماما كبيرا من البلاغيين القدماء، وهو نوع علم البديع الذي يعرف به وجوه الكلام، وهو عبارة عن « لحظات متظادان في الدلالة متعادلان في إيضاح المعنى وجمال العبارة، ويتوقف ما في العبارة من ثراء على التوتر الذي توحي له ألفاظها والعلائق التي تربط بين عناصرها، وما بينها من تقارب، أو تنافر وفي أكثر الأحيان لا يبرز المعنى جليا إلا إذا قورن بضده » [3].كما يطلق أهل البديع على هذا المصطلح « هو تقابل بالتضاد أو الإيجاب أو العدم والملكية أو التضايق أو ما شابه ذلك على المعنى حقيقيا أو مجازيا»[4].

ويقول كذلك هو الجمع بين الضدين أولين الشيء وضده في كلام أو بين شعره[5]. ويكون هذا في المقابل.

أ. بلفظين من نوع واحد كالجمع بين اسمين متضادين لأولين فعلين متضادين.

مثل (طويل، قصير)) يذهب، يأت.

---

(1) إبن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2004، ص 325..

(2) الفيروز بادي: القاموس المحيط، مادة طبق، ص 916.

(3) أبي الصفاء خليل بن أيبك الصفدي، الروض الباسم والعرف الناسم، تح: محمد عبد الحميد لاشين دار الأفاق العربية العربية، القاهرة، طم، 1425هـ، 2005م، ص 35.

(4) أحمد عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، لبنان، دط، دت، ص 495.

(5) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، 1295، 1362هـ- 1878- 1943م، دط، ص 292.

ب. بلفظين من نوعين كالجمع بين مهنيين مختلفين، كأن تكون المطابقة بين اسم وفعل [1].

أما الجرجاني علي علي عبد العزيز (ت 392هـ) فيقسم الطباق إلى قسمين:

فالقسم الأول فقال عنه " ما جرى مجرى " قول دعبل:

لا تعجبني يا سلمى من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى [2].

أما القسم الثاني فقال بأنه « إن المطابقة فيه تكون بالنفي كقول البحتري:

يفيض لي من حيث لا ألم الهوى ويسري لي الشوق من حيث أعلم.

فالطباق في البيت الأول بين ضحك وبكى، أما في الثاني، وهو طباق سلب فكان بين كلمتي " أعلم ولا أعلم"

أنواع الطباق : هناك نوعان للطباق:

أ. **طباق الإيجاب:** هو ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا ويلبا.

ب. **طباق السلب:** هو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا بحيث يجمه بين فعلين من مصدر واحد، أحدهما مثبت والآخر نفي كقوله تعالى: « يستخفون من الناس ولا يستخفون من الله[3]. »[4].

1.طباق الإيجاب: وهي ما صرح فيها لإظهار الضدين، أو هي ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا مثل: غضب الجاهل في قوله وغضب العاقل في فعله.

2. طباق السلب: وهي ما لم يصرح فيها بإظهار الضدين، أو هي تختلف فيها الضدان إيجابا وسلبا، نحو قوله: « قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون»[5].

---

[1] عبد العزيز الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة محمود شاكر، ط المدني، 1991.، ص 44.

[2] أحمد مصطفى المراغي، جواهر البلاغة، ص303.

[3] سورة النساء، اللآية 108.

[4] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 303.

[5] سورة الزمر، الآية 09.

3.**إلهام التضاد:** وهو أن يوهم لخط الضد أنه ضد مع أنه ليس بضد كقول دعبل الخزاعي:

لا تعجبني يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى.

فمعنى الضحك هنا ليس ضد البكاء لأنه كناية عن كثرة الشيب ولكنه من جهة اللفظ يوهم المطابقة [1].

والتقابل أو التضاد إما أن يكون ظاهرا أو خفيا.

إذن فبلاغة المطابقة لا يكفي فيها الإتيان بمجرد لفظين متضادين أو متقابلين معنى.

لأن مثل هذا لا طائل من ورائها لأن مطابقة الضد أمر سهل، وإنما جمال المطابقة هو أن ترشح بنوع من أنواع البديع يشاركها في البهجة والرونق.

التطبيق في شعر صلاح عبد الصبور:

طباق الإيجاب: من خلال قصيدة رؤيا يقول:

كل صباح يفتح باب الكون الشرقي

وتخرج منه الشمس اللهيبة

وتذوب أعضائي ثم تجمدها

فنلاحظ أن التضاد جاء بين فعلين.

ويقول أيضا في قصيدة الظل والصليب:

ولم يعش ينتصر [2].

---

[1] عبد العزيز عتيق: ي البلاغة العربية، ص 497- 499.

[2] ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص 148- 149.

ولم يعش ليهزم

فالانتصار والانهزام كلمتان متضادتان وكلتاهما جاءتا فعلا

وفي قصيدة أحلام الفارس القديم يقول:

وفي الربيع نكتسي ثيابنا الملونة [1].

وفي الخريف، نخلع الثياب، نعري بدنا

فالطباق هنا يعني كلمتي نكتسي ونخلع وهذا المعنى تعبير مجازي، فهو يقصد في الربيع تخضر وتزهر الطبيعة، وفي الخريف تسقط أوراق الأشجار، وتتعرى الأرض من بساطها الأخضر

وفي قوله أيضا في قصيدة شنق زهرات

وأتى السياف مسرور وأعداء الحياة

صنعوا الموت للأحباب الحياة

فالطباق بين الأعداء والأحباب[2].

ونلاحظ في قصيدة رسالة سعيد في قول الشاعر

نرجو أن تأتي بأقصى سرعة

فالصبر تبدد

اليأس تمدد

فهذان الضدان الصبر واليأس جاء اسمين[3].

---

[1] ديوان صلاح عبد الصبور ، ص 243.

[2] المصدر نفسه، ص 222.

[3] المصدر نفسه، ص 133.

أما طباق السلب وجدناه من خلال قصيدة الظل والصليب في قوله:

قابلني الفكر ولكني وجدت دون فكر

وكذلك في قول رسالة سعيد يقول:

إما أن تدركنا الآن

أولم يدركنا بعد

وكذلك يقول في قصيدة الظل والصليب.

يدعو إله النقمة المجنون أن يلين قلبه ولا يلين

خاتمـــــة

خاتمـــــة :

يمكن أن نجمل ما إستخلصناه في دراستنا هذه النقاط التالية :

– يتميز شعر صلاح عبد الصبور بنقل صورة واضحة تعبر عن صدقه في الشعور.

– من المصادر الأساسية في بناء الصورة الشعرية الطبيعة الحية والطبيعة الصامتة.

– ترك صلاح عبد الصبور أثارا شعرية ومسرحية أثرت في أجيال متعددة من الشعراء في مصر وفي البلدان العربية.

– حمل شعر صلاح عبد الصبور سمات الحزن والسأم والألم وقراءة الذكرى واستلهام الموروث الصوفي.

– الأسطورة والمعتقدات الشعبية كانت قاموس ثري لصلاح عبد الصبور يستخرج منه مفردات لغته ويثري به دلالاته الفكرية والشعورية.

– صلاح عبد الصبور عنده الجسارة اللغوية هي التراث الإنساني الذي كان يستقي منه رموزه وصوره.

– اللغة التي أستعملها صلاح عبد الصبور هي لغة التراث الشعبي بل لغة الشعوب والأمم المكافحة من أجل البقاء تلك اللغة التي لا تزال تحتفظ بحرارتها وتتسم بطابعها السحري الخلاب.

–من مميزات أسلوب صلاح عبد الصبور التجديد في الشكل والمضمون واعتماد الرموز وحسن انتقائها وإعطائها بعدا تراثيا توظيف الأسطورة واعتماد التكرار الذي يسهم في ترابط المعاني وجعلها نسيجا واحدا.

–يعد صلاح عبد الصبور أحد رواد مدرسة الشعر الحديث البارزين وقد أسهم بنصيب عظيم في حركة التجديد الشعري شكلا ومضمونا.

-تجلت النزعة الصوفية في مظاهر شعر صلاح عبد الصبور في حين أتخذ الحزن بعدا عميقا في بناء القصيدة وأدى دورا مهما في تحويل التجربة الشعرية لديه من الشخصي إلى الإنساني والكوني.

-تؤكد المناهج النقدية الحديثة أن الصورة الشعرية صياغة فنية تلبس المعاني المجردة أثوابا حسية يمكن لحواس الإنسان التفاعل معها تفاعلا ايجابيا كما ظهر نوع جديد تستطيع من خلاله الحواس أن تتبادل فيما بينها مما يعطي تفاعلا أكثر ويطلق عليه تراسل الحواس.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

-القران الكريم :

المصادر والمراجع :

1- إبراهيم زكرياء : مشكلة البنية، دار مصر للطباعة والنشر، د.ط، 1976.

2- ابن الرشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، دار الجيل، بيروت، ط2، تح : محمد محي الدين، عبد الحميد،1972 .

3- أدونيس أحمد سعيد : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، د.ط، د.ت.

4- ابن منظور : لسان العرب، دار صادر بيروت،2003، د.ط، ج1.

5- ابن جني : سر صناعة الإعراب (أبو الفتح عثمان، ت392هـ): تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط2، 1993.

6- إميل بديع : فصول في فقه الغة العربية، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، ط1، 2007.

7- إبراهيم محمود خليل:مدخل إلى علم اللغة، دار المسيرة للنشر والتوزيع- عمان، ط1، 2010 ،1430هـ.

8- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري،«لسان العرب»، دار صادر للطباعة والنشر- بيروت، ط1، 2005.

8- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، دار صادر، د.ط، د.ت.

9- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ملتزم الطبع والنشر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.

10- أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العربي- بغداد،1403 هـ-1983.

11- الجاحظ : البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة،1285هـ.

12- الهادي نهر: النحو التطبيقي، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع-عمان، ج1، ط1، 2008.

13- ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تح: محمد زغلول، منشأة المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

14- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1981.

15- ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تعليق: أحمد الحوفي البدوي، طبانة، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، ج1، د.ط، د.ت.

16- أبي محمد سعيد بن المبارك بن علي بن الدهان النحوي، الفصول في القوافي، تح: صالح بن حسين العابد، مركز الدراسات والأعلام، دار إشبيليا، ط1، 1418هـ، 1998م.

17- الضبع محمود: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2003.

18- الفيروز أبادي القاموس المحيط.

19- الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 1416هـ،1996.

20- أبي الصفاء خليل بن أيبك الصفدي: الروض الباسم والعرف الناسم، تح: عبد المجيد لاشين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1425هـ،2005.

(أ)

21- بخوش جار الله حسين: البحث الدلالي في كتاب سبويه، دار دجلة، ناشرون وموزعون، ط1، المكتبة الأردنية الهاشمية،2007.

22- بكري شيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد،دار العلوم للملايين، بيروت- لبنان، ج1، ط1، 1979.

(ب)

23- تودروف:الشعرية،تر:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،ط2،دار توبقال،الدار البيضاء،1990.

(ت)

24- جودت فخر الدين:شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن8ه،دارالعرف العربية للطباعة والنشروالتوزيع،ط1421،1ه-2004.

25- جيدة عبد الحميد:الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،مؤسسة نوفل- بيروت،1998.

26- جان بياجيه:البنيوية،تر:عارف منيمنة وسبيثيرأويرى،منشورات عويدات،ط1،بيروت-لبنان،1971.

27- جان كوهن:بنية اللغة الشعرية،تر:محمد الولي ومحمدالعمري،دارتوبقال للنشر،الدارالبيضاء،ط1986،1.

(ج)

28- حسن ناظم:مفاهيم الشعرية،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1994،1.

29- حسين الحاج حسن:أدب العرب في عصر الجاهلية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع،بيروت-لبنان،ط1984،1.

30- حسين الغرفي:حركية الإيقاع في الشعر المعاصر،إفريقيا الشرق،د.ط،2001.

(ح)

31- خيرة حمرة العين:دراسة في جماليات العدول،مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشروالتوزيع،د.ط،د.ت.

(خ)

32- ربيعة الكعبي:العروض و الإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي،ط1،مركز النشر الجامعي،تونس،1427ه،2006.

33- رمضان الصباغ:في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،مصر،ط1998،1.

34- رومان ياكبسن:قضايا الشعرية،تر:محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط1988،1.

(ر)

35- سعد البازغي:إستقبال الآخر،المركز الثقافي العربي،دار البيضاء،ط.2004،1.

36- سعد أبو الرضا:النقد الأدبي الحديث،دار الأندلس،حائل،د.ط،د.ت.

37- سبويه(أبوعمرابن عثمان ابن قمبر:الكتاب(الكتاب كتاب سبويه)،تح:عبد السلام محمد هارون،ج1،دار العلم،1996.

38- سعيد محمود عقيل:الدليل في العروض،عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت-لبنان،ط1419،1ه،1999.

39- سميح أبو مغلي:العروض و القوافي،دار البداية للنشر والتوزيع،ط1430،1ه،2009.

(س)

40- صلاح عبد الصبور:دار العودة بيروت،ط1983،4.

41- صلاح فضل:نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الآفاق الجديدة للنشر،بيروت،ط2،1980.

(ص)

42- عمرمهيبل:البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر،ديوان المطبوعات الجامعية،ط2،الجزائر،1993.

43- عبد الوهاب جعفر:البنيوية بين العلم و الفلسفة،دار المعاصرة،مصر،د.ط،1989.

44- عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز،تع:رشيد رضا،بيروت،دار المعرفة،1984.

45- عبد الله الغذامي:الخطيئة والتكفيرمن البنيوية إلى التشريحية،السعودية،كتاب النادي الثقافي،ط.1985،1.

46- عبد القاهرالجرجاني:أسرار البلاغة،تر:محمد الفاضلي:المكتبة العصرية،د.طـــ،د.ت،بيروت-لبنان.

47- عبد الواحد العكيلي:الصورة الشعرية عند ذي الرمة،دار الصفاء للنشر و التوزيع،عمان،ط1431،1ه،2010.

48- عبد العزيز عتيق:علم البيان،دار النهضة العربية،بيروت-لبنان.

49- عبد الله درويش:دراسات في العروض والقافية،مكتبة الطالب الجامعي،ط1407،3ه،1987.

50- عبد الهادي عبد الله عطية:ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي،بستان المعرفة للطبع ونشروتوزيع الكتب،د.ط،2002.

51- عبد الدايم صابر:موسيقى الشعر العربي بين الثبات و تاتطور،ط3،مكتبة الخانجي،مصر-القاهرة،1993.

52- عبد الرضا علي:موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه،دراسة وتطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر،دار الشروق للنشر والتوزيع،فلسطين،ط1997،1.

53- عبد الحكيم عبدون:الموسيقى الشافية للبحور الصافية،العربي للنشر و التوزيع،اللقاهرة،ط2001،1.

(ع)

54- مصطفى السعداني:المدخل اللغوي في نقد الشعر،قراءة بنيوية،دار المعارف الإسكندرية للنشر،مصر،د.ط،1987.

55- محمود الدرابسة:مفاهيم في الشعرية،دراسات في النقد العربي القديم،جامعة اليرموك،إربد-الأردن،دار جرير للنشر والتوزيع،ط1،2010.

56- محمد حمدي بركات أبوعلي:البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق،دار الآفاق للنشر،ط1،بيروت-لبنان.

57- مصطفى خليل الكسواني،زهدي محمد عيد،حسن قطاني:الوجيز في اللغة العربية99،دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان،ط1،2010.

58- مختار عطية:موسيقى الشعر العربي،دار الجامعة الجديدة للنشر،الإسكندرية،د.ط،2008.

59- محمد صابر عبيد:القصيدة العربية الحديثة،الإنبثاقية الشعرية الأولى،جيل الرواد والستينات،عالم الكتب الحديث،إربد-الأردن،2010.

60- محمد لطفي اليوسفي:الشعر و الشعرية،الدار العربية للكتاب،تونس،1992.

61- محمد بنيس:الشعر العربي الحديث بنايته و إبدالاتها التقليدية،دار البيضاء للنشر،المغرب،ج1،د.ط،د.ت.

62- مقدمة إبن خلدون:عبد الرحمان بن محمد بن خلدون،تح وتع:علي عبد الواحد وافي،ج2،نهضة مصر للطباعة والنشروالتوزيع،ط4،أكتوبر2006.

(م)

63- نازك الملائكة:قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين،ط1،بيروت،1962.

(ن)

64- يمنى العيد:في معرفة النص،دار الآفاق الجديدة،بيروت،د.ط،1958.

(ي)

فهرس الموضوعات :

مقدمة..... أ- ج

مدخل : مصطلح البنية واللغة الشعرية

أولا : مفهوم البنية..... 01 - 06

أ. لغة ..... 01 - 02

ب. اصطلاحا ..... 02 - 06

1. نشأة البنيوية 06

البنيوية العربية الحديثة ..... 06 - 07

2. مميزات البنية ..... 08 - 09

ثانيا : الشعرية ..... 09 - 16

تمهيد 09

1. نشأة الشعرية ..... 09 - 10

2. مفهوم الشعرية ..... 10 - 11

3. الشعرية في النقد القديم ..... 11 - 12

4. الشعرية في النقد الحديث ..... 12 - 14

5. الشعرية في النقد الغربي..... 14 - 16

6. الشعرية عن الشكلانين الروس..... 16

الفصل الأول : اللغـــة والتراكيب

أولا : اللغة والتراكيب..... 18 - 20

1. اللغة 18

تمهيد 18

تعريف اللغة ..... 18 - 19

أ. لغة..... 18 - 19

ب. اصطلاحا ..... 19 - 20
2. مفهوم التراكيب ..... 21 - 22
3. مفهوم الانزياح ..... 22 - 24
أ. لغة ..... 22 – 23
ب. اصطلاحا 24
الانزياح في التراث العربي ..... 25 - 26
الانزياح عند اللسانين الغرب ..... 27 - 29
4. أنواع التراكيب الشعرية 29
أ. التراكيب الاسمية ..... 29 - 34
المبتدأ 29
صور المبتدأ..... 29 - 30
الخبر 30
وجوب تقديم المبتدأ..... 30 - 31
وجوب تقديم الخبر 31
جواز تقديم الخبر على المبتدأ..... 32
الحذف في الجملة الاسمية 32
حذف الخبر والمبتدأ وجوبا ..... 32 - 33
حذف المبتدأ وجوبا..... 33
حذف الخبر جوازا 33
حذف المبتدأ جوازا..... 33 - 34
ب. التراكيب الفعلية ..... 35 - 39

الفصل الثاني : الصورة الشعرية

تمهيد 40

المبحث الأول : مفهوم الصورة ..... 41 - 48

أ. لغة 41

ب. اصطلاحا ..... 41 - 42

الصورة في النقد القديم ..... 42 – 43

الصورة في النقد الحديث ..... 43 – 46

الصورة عند النقاد الغربيين ..... 46 - 47

الصورة عند النقاد العرب الحداثيين ..... 47 – 48

المبحث الثاني : أنماط الصورة ..... 49 -

المطلب الأول : الصورة التشبيهية ..... 49 - 52

أ. لغة 49

ب. اصطلاحا ..... 49 - 50

المطلب الثاني : الصورة الاستعارية ..... 52 - 55

أ. لغة 52

ب. اصطلاحا ..... 52 - 53

2. أنواعها 53

أ. المكنية..... 53

ب. التصريحية..... 53

المطلي الثالث : الصورة الكنائية..... 55 - 58

أ. لغة 55

ب. اصطلاحا ..... 55 - 56

أنواعها..... 56

المبحث الثالث : مصادر الصورة..... 58 - 64
أ. المصدر الطبيعي ..... 58 - 61
ب.المصدر الإنساني ..... 61 - 63
ج. المصدر الديني ..... 63 - 64

الفصل الثالث : الموسيقى الشعرية

تمهيد ..... 65 - 66
التجديد في موسيقى الشعر ..... 66 - 67
المبحث الأول : الموسيقى الخارجية..... 67 - 98
تمهيد ..... 67 - 69
الإيقاع ..... 69 – 72
الوزن ..... 72 – 73
البحور الشعرية ..... 74 -
تمهيد 74
قصيدة التفعيلة ..... 74 - 75
تعريف البحور الشعرية الصافية ..... 75 - 80
الأوتاد والأسباب والفواصل ..... 80 - 88
القافية ..... 88 - 90
أسماء القافية ..... 90 - 91
حروفها ..... 91 - 93
أنواعها..... 93 - 94
عيوبها..... 94 - 98
المبحث الثاني : الموسيقى الداخلية..... 99 -
تمهيد ..... 99 - 100

تعريف السجع ..... 100 - 101
أنواعه ..... 101 - 106
الجناس ..... 106 - 107
أقسامه ..... 107 - 112
الطباق ..... 112 - 114
أنواعه ..... 114 - 117
خاتمة ..... 118 - 119
قائمة المصادر والمراجع ..... 120 - 125
فهرس الموضوعات..... 126 - 130