الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة د. مولاي الطاهر –سعيدة–

كلية الآداب واللغات والفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس

تخصص: دراسات نقدية

والموسومة بـ :

قراءة في كتاب:
"في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية"

إعداد الطالبة:

✓ حمري منال

تحت إشراف:

– د. بن ضياف كريمة

أعضاء اللجنة المناقشة:

الأستاذ:.....رئيسا

الأستاذة:..... بن ضياف كريمة.....مشرفا و مقررا

الأستاذ:.....مناقشا

السنة الجامعية: 2020–2021

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك... ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك الله جل جلاله

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة... إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار... أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارًا قد جان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد "إلى أبي العزيز"

إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الأحبة "إلى أمي الحبيبة"

إلى أحبائي وأحق الناس بالتضحية والوفاء إخوتي "عبد الرحمان ورضا" وإلى أخي وابن خالي "عز الدين" أسال الله أن يحفظهم ويمدهم بالصحة والعافية

إلى أخواتي وصديقاتي الحبيبات أشكرهن على مساعدتهن جزيل الشكر "فاطمة الزهراء، أمينة، فتيحة" فأسأل الله العلي القدير أن يجازيهن ويحفظهن ويسدد خطاهن

وإلى كل عائلتي الصغيرة والكبيرة وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد أسأل الله تعالى أن يجزي الجميع خير الجزاء ويحيطهم بالهناء

وأحمده تعالى حمداً كثيراً مباركاً فيه، وأشكر كل من سخره لمساعدتي

والصلاة والسالم على أشرف خلق الله سيدنا محمد وعلى آله وصحبه الأخيار

منـــــال

شكر وتقدير:

الحمد الله الذي قال: ﴿يَرْفَعُ اللهُ الذِينَ آمَنُوا والذِينَ أُوتُوا العِلْمَ دَرَجَاتٍ﴾ والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين

أما بعد

إن أسمى عبارات الحمد والشكر العطرة أرفعها إلى مقام رب العزة ذو الجلال والإكرام على ما أولاني إياه من النعم المتوالية والتوفيق والخير العميم

وأخص بالشكر والتقدير الأستاذة: "**بن ضياف كريمة**" التي تفضلت مشكورة بقبول الإشراف على هذه الرسالة، والتي أفادتني بالكثير من التوجيهات القيمة في كل صغيرة وكبيرة في هذا البحث، وتحملت معي عناء إنجاز هذه المذكرة فأسأل الله العلي القدير أن يجازيها ويحفظها ويسدد خطاها

وإلى كل من ساعدني في إنجاز هذه المذكرة من قريب أو بعيد

مقدمة

مقدمة:

لقد تطور الشعر العربي مع الزمن تطوراً في مذاهب شتى، ولقد بلغ به الشأن في العصر العباسي ما لم يبلغه من قبل لما شهد هذا العصر من انفتاح على الثقافات المختلفة وبروز علاقات مادية ومعنوية أثرت فيه على نطاق واسع ليشمل الأدب واللغة، وكان الشعر العربي من الفنون الأدبية التي شملها التحول في عناصره المكونة له غير أن هذا لم يحد به عن أصوله القديمة بل ائتلف القديم بالجديد في مزاوجة رائعة أتاحت له التطور البنائي في مكوناته وفق النمط المعهود.

وهذا الطابع الخاص للعصر العباسي كان سببا في تجلي سمات عديدة في شعر الكثير من المبدعين من الشعراء من بديع التراكيب والوصف الجميل للمرئيات وما يجول في الخواطر من أفكار وفي روعة التصوير وبعث المشاهد، وفي رسم اللوحات التي تحكي النفوس ونزعاتها الوجدانية من شجون وأفراح، وحب، وبعض من متناقضات الحياة وتأملاتها من عرض للمواقف وسرد للأحداث والوقائع وغير ذلك من طبائع الفن الشعري وسماته حتى أصبح غنياً إلى درجة مميزة في بنائه الفني وتصويره الرائع يرافقه تنظيم في الأفكار والأساليب وإشباع بالدالات في إيهاب موسيقي ممتع له وقعه الخاص ونغمه المتوق، وبما أن للشعر طريق مختلف في الفهم والوجود وتقديمه وذلك من خلال نظراته للواقع والتفاعل مع أحداثه ومتغيراته، وفق رؤية تساير الحياة والعالم في حركتها التي لا تهدأ ولا نستطيع أن نلمس رؤية الشاعر ونغمته الروحية إلا من خلال أدواته وتشكيلاته الفنية.

ولقد اقترحنا عنوان مشروع المذكرة "قراءة في كتاب تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية" حيث نال موافقة أعضاء مجلسنا العلمي الموقر بالجامعة، هذا من جهة ومن جهة أخرى أردنا أن نقرأ هذا الكتاب وندرس مادته العلمية ونكتشف ما قد ورد فيه.

أما من حيث المنهج فقد اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي لأننا في مقام وصف لهذا الكتاب وتحليل لما جاء فيه وهذا المنهج هو الأنسب لتحقيق الغاية المنشودة.

ولقد اشتملت المذكرة على فصلين تسبقهما مقدمة وتتلوها خاتمة.

الفصل الأول: "قراءة في دوال الكتاب"، عبارة تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية وما تحمله من قراءات نقدية، وقد تناولنا فيه تعريف مصطلح التقنية لغة واصطلاحاً وهذا في المبحث الأول، وأما المبحث الثاني وفيه عريف التشكيل الشعري لغة واصطلاحاً، أما المبحث الثالث وتناولنا فيه مفهوم اللغة الشعرية، تعريف اللغة لغة واصطلاحاً وتعريف الشعرية لغة واصطلاحاً، أما المبحث الرابع وفيه المرجعية النقدية للكتاب، أهم ما جاء في الكتاب بصفة عامة وأهم ما اعتمد عليه الكاتب لتدعيم رأيه.

أما الفصل الثاني: وعنوانه "قراءة في مدلول الكتاب"، عرض محتوى الكتاب، وفيه عشرة مباحث وهي على التوالي:

1. كيف يؤثر فينا التشكيل الشعري
2. أسلوب الكولاج في شعر سعدي يوسف
3. قراءة في شعر السياب العمودي

4. القافية بين التراث والمعاصرة
5. الموت والحياة في شعر محمود درويش
6. التشكيل الشعري في مرثية مالك بن الريب
7. النظام الكلي عنصراً تشكيلياً
8. الأسطرة عنصراً تشكيلياً
9. التشكيل في القصيدة النثرية
10. الرسم بالكلمات قراءة في نصوص وفاء عبد الرزاق

أما الخاتمة فهي حصيلة لما توصلت المذكرة إليه من نتائج، أما الملحق فجاء فيه التعريف بصاحب الكتاب مع صورة له وبطاقة فنية للكتاب.

الفصل الأول:

قراءة في دوال الكتاب

أ. عبارة تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية وما تحمله من قراءات نقدية

المبحث الأول: مصطلح تقنيات لغة واصطلاحاً

المبحث الثاني: التشكيل الشعري

المبحث الثالث: اللغة الشعرية

المبحث الرابع: المرجعية النقدية للكتاب

المبحث الخامس: المنهج المعتمد في الكتاب

المبحث الأول: تعريف مصطلح تقنية لغة واصطلاحاً

تعد لفضة "تقنية" من الألفاظ التي تحتاج إلى توضيح، وقد اختلف الدارسون والنقاد حول "تقنية" حسب السياق المستعمل فيه نظراً لارتباطها بالعلوم الأخرى، وقد عرفت تقنية لغة في العديد من المعاجم العربية

منها ما ورد في لسان العرب لابن منظور، فقال:

"تقن: التَّقْنُ: ترنوق البئر والدمن، وهو الطين الرقيق يخالطه حماة يخرج من البئر، والتقنة: رُسابة الماء وخثارته: التَّقْنُ: رسابة الماء في الربيع والتقْنُ: الطين الذي يذهب عنه الماء فيشقق، وتقنوا أرضهم: أرسو فيها الماء الخاثر لتجود.

وأتقن الشيءَ: أحكمه، وإتقانُه إحكامه. والإتْقَانُ: الإحكام للأشياء"[1].

من خلال هذا التعريف لابن منظور يمكننا أن نقول بأن "التقنية" هي عمل الشيء بإتقان أو بإحكام.

وجاء في معجم الوسيط على أن: "**أتقنه**" أحكمه، وفي التنزيل العزيز ﴿صُنْعَ الله الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ﴾

تقن: أرضه أرسل فيها الماء الخاثر لتجود

تتقنت: البئر: خرج منها طين رقيق

التقنُ: الرجل المتقن الحاذق، والطبع، **التقْنْ**: من الرجال: التِّقن"[1].

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 13، ص 72-73، 620، 711هـ.

بعد التعرف على مفهوم التقنية لغة في المعاجم السابقة نلاحظ تشابه كبير بين التعاريف وكلها تصب في معنى واحد ولا تختلف كثيراً.

ورد مفهوم التقنية في معجم الوجيز على النحو التالي:

"أتقنه: أحكمه وفي القرآن الكريم ﴿صُنْعُ اللهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ﴾

(التَّقن والتِّقن) من الرجال المتقن الحاذق"[2].

اصطلاحاً:

التقنية أو كما تعرف بـ (**technology**) هي كلمة إنجليزية من (**techno**)و(logia) حيث (**techno**)تعني الفن والحرفة وتعني(**logia**) الدراسة والعلم[3].

وتشمل التقنية أيضاً استخدام الأدوات والآلات والمواد والأساليب ويستخدم هذا المصطلح في مجالات مختلفة وتهدف كل واحدة من التقنيات المتخصصة إلى أهداف محددة وتطبيقات بعينها، كما أن لهذا أدواتها ووسائلها لتحقيق هذه الأهداف وهناك كلمة رديفة للتقنية وهي التقانة، وغالباً ما تستعمل في المجال العام تبعاً للثقافات العالمية المتعددة، لكن لا تختلف مفردة التقانة عن مفردة التقنية من حيث المحتوى والمضمون، إلا أن دلالتها ذو سعة في الاستعمال المعجمي العربي، فالتقانة هي التعريب الذي اقترحه

[1] إبراهيم أنيس، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة 4، 2004، ص86.

[2] مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، 1998، ص76.

[3] « What is technology? www.edu.pe-ca.retrieved282018.10edutedAndy.lan14.9.2006

مجمع اللغة العربية بدمشق ثم اعتمدته جامعة الدول العربية، وقد عرفت التقانة بعدة تعريفات:

أ. **التقانة:** هي استخدام المعراف والمهارات والمفاهيم بطريقة إبداعية لتصميم وصناعة منتجات ذات مستوى جيد".

ب. **التقانة:** "استخدام المعارف والمهارات والآلات لزيادة قدرة الإنسان على التحكم في إمكانات بيئته والاستفادة منها".

ج. **التقانة:** "هي الوسائل الفنية التي ستخدمها الناس لتحسين محيطهم، كما أنها معرفة استخدام الأدوات والآلات لإنجاز المهمة بكفاءة"[1].

بالنظر إلى هذه التعريفات وغيرها كثير، يمكن صياغة بيان واضح نسبياً حول مفهوم التقانة، فالتعريفات السابقة تشير في جزء مهم منها إلى: استخدام المعارف والمهارات والمفاهيم والأدوات والآلات لغرض معمل وفعل الأشياء لإنجاز المهمة بكفاءة، أما الآلة فهي: عمل وفعل الأشياء لإنجاز المهمة بكفاءة، ولعل هو ما نطمح إليه من التعليم التقني والتدريب[2].

وأكمل التعريف الاصطلاحي مسار هذا المصطلح في مجال الشعر، ومن هنا يمكننا القول أن الشعر هو فن كغيره من الفنون يحتاج تقنيات ليكتمل ويبرز، وخيار الكتابة ربما لم يكن بأسهل من الكتابة نفسها، لأن فيه يشكل الوعي الإبداعي وهو مرحلة أكثر خطورة ربما من الإبداع نفسه، لأن فيه ما يؤطر ذلك الإبداع ويخرجه مقروءًا

[1] التعريب الذي اقترحه مجمع اللغة العربية بـ"دمشق"، مجلة اللغة العربية بدمشق، موقع التقانة: magazine aspxref[.
http://www.arabacademy.gov.syl]

[2] راجع معنى "التقانة"، مركز أضواء الاستشاري للدراسات والبحوث، دمشق، 2004.

ومؤثراً، ولذا اقتنى الشاعر العربي المعاصر في تمكين وعيه من الإبداع خائضاً في مساحات تجريبية أو معمقاً لرؤى غيرية أخرى.

يقول محمود قحطان في كتابه "كثيرة هي التقنيات الأدبية التي يمكن استخدامها، ولكننا نستخدم بعضها أكثر من غيرها"[1]، أي هناك العديد من التقنيات في مجال كتابة الشعر على الشاعر مهما كان مبدعاً أن يتبعها ويعمل بها ويقول في مفهوم التقنية "هي مجموعة من الأدوات المستخدمة في كتابة قصيدة أو عمل أدبي، استخدمت هذه التقنيات على مر العصور لأنها تساعد على جلب الصور والانفعالات للشعر والقصص والمسرحيات، لذلك عندما أكتب قصيدة أفكر حول التقنيات التي سأستخدمها"[2]، وهذا يدل على مدى تأثير إتباع تقنيات وأدوات كتابة الشعر في العمل الأدبي.

إن للشعر تقنيات أساسية وأنماطه الخاصة به، وإن امتلاك موسوعة من المفردات والكلمات لا يكفي لتشكيل الشعر وتقديم المعنى على النحو المرغوب فيه، ويتطرق محمود قحطان إلى هذه الفكرة بحيث يحدد مجموعة من التقنيات الأدبية التي يقول بأنها يمكن استخدامها أثناء كتابة الشعر ولكل شاعر أسلوبه وطريقته، إضافة إلى أن إجادة هذا الفن يتطلب الالتزام والممارسة المستمرة.

وحسب منظور محمود قحطان، يمكننا أن نذكر أهم التقنيات الأدبية التي تطرق إليها، هي: "الغلو، التهوين، التجسيم أو التجسيد أو التشخيص، التشبيه، الإستعارة،

[1] محمود قحطان، أساسيات الشعر وتقنياته، مؤسسة علوم الأمة، ط1، 2017.

[2] محمود قحطان، المرجع السابق، ص 99.

المحاكاة الصوتية، الموسيقى الداخلية، الجناس، السجع، التكرار، التضاد أو الطباق"، ويمكننا تقديم اختصار بسيط لمفهوم كل تقنية حسب الكاتب محمود قحطان.

1. **الغلو**: تعابير أوتصريحات مبالغ فيها بحيث تكون عجيبة وصادمة.
2. **التهوين**: عكس الغلو أو التهويل، كلمات قليلة لنقل عاطفتك وشعورك الحقيقي.
3. **التجسيم أو التجسيد**: تقنية في الشعر تستخدم لتجسيد أو تصوير كائن غير حي كما لو كان كائناً حياً.
4. **التشبيه**: هو من التقنيات المستعملة بكثرة وهو عادة يقابل بين شيئين أو أكثر، مختلفين باستخدام "مثل" أو "كماً أو "ك".
5. **الاستعارة**: تقنية مهمة تعطي الكتاب مزيداً من القوة للتعبير عن أفكارهم حول وضع معين.
6. **المحاكاة الصوتية**: تستخدم هذه التقنية لمن يريد أن يكتب قصيدة موزونة لكنه لم يدرس العروض وأوزان الشعر العربي، فهي تقنية سهلة تعتمد على التهجئة.
7. **الموسيقى الداخلية**: تكوين موسيقي ينسجم مع المعاني، ويؤثر في نفس المتلقي.
8. **الجناس**: تشارك أكثر من كلمة في المقطع الصوتي نفسه، تشاركهما في النطق مع اختلاف المعنى.
9. **السجع**: هو تكرار الأصوات اللينة داخل المقاطع، أي تشابه الأحرف الأخيرة بين كلمتين أو أكثر"[1].

[1] ينظر: محمود قحطان: أساسيات الشعر وتقنياته، مؤسسة علوم الأمة، 2017، ص: 100-101-102-103-104.

10. "**التكرار**: تكرار كلمة أو عبارة أو جملة مراراً وتكراراً في مقاطع متفرقة من القصيدة للفت انتباه القارئ إليها.
11. **التضاد أو الطباق**: استخدام كلمة وعكسها، أي الجمع بين الضدين في الكلام"[1].

إن هذه التقنيات على اختلافها تساعد القارئ على فهم النص بالمستوى الذي كان يطمح إليه الشاعر منذ البداية وهي موجودة في جميع القصائد المهمة في التاريخ سواء في الأدب العربي أو الغربي.

[1] ينظر: محمود قحطان: أساسيات الشعر وتقنياته، مؤسسة علوم الأمة، 2017، ص 104-105.

المبحث الثاني: التشكيل الشعري

يشتغل مصطلح التشكيل بمضمونه الجمالي والتعبيري عادة في حقل الفنون الجميلة وفي فن الرسم خصوصاً، إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالاً على فن الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان، وإذا أخذَتْ فعالية التداخل بين الفنون بعداً واسعاً وعميقاً، فإن ترحيل الكثير من المصطلحات والمفاهيم والأساليب التي تعمل في فن من الفنون إلى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة، وصارت عملية الأخذ والاستعارة والاكتساب والترحيل والتضافر والتلقي وهو يحقق الصورة الأكثر حضوراً وصيرورة لجدوى هذا التداخل وقيمته ومعناه.

يظل مفهوم التشكيل المشتغل في منطقة الأدب عموماً وفي منطقة الشعر خصوصاً، مفهوماً عصياً على التحديد الإجرائي الدقيق لأنه مصطلح محول من مجال إلى آخر.

تعريف التشكيل:

لغة: تكاد تجمع المعاجم اللغوية العربية التي تتناول هذا المصطلح لغة بالعودة إلى جذره اللغوي (شكل، تشكيل) منها ما جاء في معجم العين.

"الشَّكْلُ: غُنج المرأة، وحسن دلها، والشكل: المِثلُ، يقال: هذا على شكل هذا، أي: على مثل هذا وقوله عز وجل: ﴿وآخِرُهُنَّ شَكْلُهُ أَزْوَاجٌ﴾ يعني بالشكل ضرباً من العذاب على شكل الحميم، والغساق أزواج، أي: ألوان.

والأشكالُ: الأمور المختلفة، وهي الشكول وكذلك الحوائج المختلفة فيها بتكلف منها"[1].

وتشكل: تصور وتمثل[2].

جاء في معجم الوجيز لفظة "**شكَلَ**" كما يلي:

"شَكَلَ: الدابة ونحوها شَكْلاً: قيدها بالشكال ويقال: شَكَلَها به: شد قوائمها، والكتاب: ضبطه بالشكل.

(**شَكِلَ**) اللون شكلاً خالطه لَوْنَ غيره ويقال: شكلت العين: خالط بياضها حُمرة، (**تشكل**) الشيء تصور"[3].

وأسهم المستوى الاصطلاحي بعد ذلك في استكمال صيرورة الفعل بهذا المعنى والارتفاع به نحو بلوغ حده التصويري والتعبيري الأقصى، لا شكل أن في البعد البصري في المفهوم يكاد يهيمن على فضاء حركة المعنى ودلالاته في المصطلح، وحين يرحل المصطلح هنا إلى فضاء النص الأدبي فإنه يسهم أولاً في تحرير النص المكتوب والمقيد من خطيته، ونقله إلى موقع التناول البصري بوصفه مستوى جديداً مرشحاً للقراءة يضاف إلى المستوى التأملي الذهني المتداول ويحرض مجتمع التلقي على السعي لاستكشاف وتمثل وقراءة البعد البصري في النص المكتوب.

[1] أبي عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، الجزء الخامس 100-175، ص295.

[2] إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، معجم الوسيط، ج1، دار التراث العربي، بيروت، ص 493.

[3] مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، 1998، ص 348.

إذا ما عدنا إلى الجذور المفهومية لـ(**التشكيل**) في الثقافة الأدبية المكتوبة، سنجد أن المرجعية الأساس يمكننا من خلال تحري حضور نوعي ما لهذا المصطلح، تكمن في الثنائية التقليدية (ثنائية الشكل والمضمون)، التي كانت تهيمن في المدونة النقدية القديمة، أما في المدونة الجديدة، حيث التقدم الثقافي والرؤيوي الكبير والواسع، الذي نقل المصطلحات والمفاهيم إلى منطقة إدراك وتلقي جديدة استبدلت بـ(**ثنائية التشكيل والرؤيا**) إذ تحول (الشكل) بمعناه المباشر إلى (**الرؤيا**) بمعناها النوعي واللاقصدي على النحو الذي يجيب فيه الفضاء الجديد لثنائية (**التشكيل والرؤيا**) على أسئلة المنهج الحديث برؤيته الشاملة ذات المنحى الإشكالي الشديد الكثافة والخصوبة والتحدي.

يشتغل (**التشكيل**) بوصفه مصطلحاً أدبياً في مجال فن الشعر على نطاق واسع، ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح (التشكيل الشعري) تمظهراً كبيراً في الاستعمال النقدي، وهو يصف الحراك الفني والجمالي والسيميائي داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضائها.

وعلى النحو الذي ذهب إليه أحد رواد الشعر العربي المهموم بالمصطلح إلى درجة كبيرة، إلى القول: "إن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها"[1]: أي بوصفه الفضاء الأساس والمركزي الذي يمنح القصيدة هويتها الشعرية والفنية ومعناها الحداثي.

يتضمن التشكيل في مفهوماته المتعددة والواسعة والعميقة أكثر العناصر الفنية والأساسية المتداخلة في صياغة البنية أولاً إذ تنهض بينة القصيدة الشعرية أساساً على

[1] علم الإشارة السميولوجيا، بييرجيرو، ترجمة، د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط3، 2007، ص 30.31.

مقومات التشكيل وعناصره، فالبنية "التي يتكون مبناها الكلي من مجموعة هذه الوحدات الفنية أو البنيات المتصلة بامتداد واحد يعرف بالتشكيل الشعري الذي يعتمد على الرابط الصوري في تدرجه وامتداده ضمن بنية القصيدة الواحدة"[1]، هي التي تؤسس الفضاء التشكيلي للخطاب الشعري الذي تقوم عليه القصيدة في أنموذجها النصي عبر صلاحية بنيتها وكفاءتها في المستوى البنيوي من جهة وفي المستوى السيميائي المشغول بـ(**الرؤيا**) من جهة أخرى.

ففكرة التشكيل في منطلقاتها ومعطياتها الأساس وأنموذج حضورها في البناء أو المعلومات والبيانات والرؤى التي تغذي المفهوم –**شعرياً**– وترفده بالقيم، تنبع "من الإقرار بأن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، لكنها بناء مندمج الأجزاء، منظم تنظيماً صارما"[2]، تنهض أدوات التشكيل بجزء كبير وفاعل من عمليتي البناء والتنظيم.

إن مصطلح "**التشكيل الشعري**" بمعناه البنائي والتنظيمي "يكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رهافة، ونفاذاً من يوم لآخر، فالشاعر يتحرك –من دون أن يدرك– في نظام من العلاقات والعلامات والتحولات، ولا يتلقى أو يطارد منها إلا هذا التأثير العفوي الخاص الذي يفصل بحالة معينة من عملياته الحميمة"[3]، وهي تتراكم في حقل التكوين الشعري للقصيدة، وتؤلف

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة بيروت، 1969، ص63.

[2] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر: ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة ، بيروت، 1969، ص 333-334.

[3] عبد الجليل منقور، المقاربة السيميائية للنص الأدبي، أدوات ونماذج، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي، 2000، ص 64.

نسيجها، وتنشئ نظامها الفني والجمالي والخاص، على النحو الذي تتهيأ فيه لاحتواء الرؤيا ودمجها في سياق التشكيل في السبيل إلى تشييد الكون الشعري في القصيدة.

على وفق هذه الرؤية الخاصة بفحص التجربة الشعرية في إطار كونها الشعري بمعناه البنيوي والسيميائي "صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني"[1]، لا تتوقف عند حدود نظم الصوغ الشعري بآلياته التقانية المجردة، بل أصبحت القصيدة استناداً إلى موضوعية هذا السياق نوعاً من تمثيل العالم وتشكيلاً جمالياً وفنياً للوجود، في إعادة إنتاج حيوية للمعنى الكوني بأنموذجه الجمالي وهو يفسر حركة الأشياء، تفسيراً شعرياً نوعياً.

لابد من التأكيد هنا على أن القصيدة في هذا الإطار لا يمكنها الوصول إلى هذه الحساسية النوعية البالغة، من دون الحفاظ في جوهرها الفني على أسلوبيتها الغنائية التي يمكن أن تعد في هذا المناخ الاصطلاحي أداة مركزية وجوهرية لا غنى عنها في بناء مصطلح (**التشكيل الشعري**) لأن "الغنائية سمة شعرية بامتياز –إذا أضيفت إلى ما هو أبلغ منها... إلى وعي الغرابة الكامنة في كل مرئي أو محسوس أو مسموع واستدراجها إلى شباك اللغة، وكذلك إذا أضيفت إلى رؤيا لا تنزلق بشكل أفقي على أشياء العالم، بل تخترقها وتسمي ما لم يسم منها"[2]، على النحو الذي يجعلها قابلة لأن تمثل العالم وتصوره في ضوء أنموذجها الأجناسي وخصائصها النوعية، وما تفيض به من نور جمالي غني يشبع المعنى ويثري المصطلح.

[1] عز الدين الصبور، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، 1969، ص 241.

[2] خير منصور، أبواب ومرايا: مقالات في حداثة الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة (كتاب الأقلام)، بغداد، ط1، 1987، ص 38.

ويقول الناقد العراقي الدكتور ثائر العذاري في تطرقه لمفهوم التشكيل حيث يقول: "لئن كان الشعر فناً فهو أعقد الفنون على الإطلاق من حيث طرائق التشكيل وماهيتها، فكل الفنون الأخرى تعتمد على تشكيل مادة معينة في وسط محدد، فالرسم هو تشكيل المساحات اللونية في المكان، والنحت تشكيل الكتلة في الفراغ، والموسيقى تشكيل الدرجات الصوتية في الزمان، أما إذا تعلق الأمر بالشعر فيختلف الأمر عن المجالات الأخرى بحيث ليس لدينا تعبير يمكن أن يصنف التشكيل فيه بهذه البساطة التي نجدها في الفنون الأخرى (**الرسم**، **الموسيقى**...) فاللغة هي المادة الأولية للتشكيل الشعري، لكن هذه المادة من التعقيد بحيث لا يمكننا تحديد وسط بعينه تتشكل فيه، بل إن اللغة ذاتها تنطوي على جوانب متعددة كل منهما يصلح وحده أن يكون عنصراً تشكيلياً من مثل الصوت والكلمة والمعنى، الدلالة والوزن، الإيقاع والقافية، وغير ذلك، فإن الشاعر يمتلك مواد ووسائل كثيرة يمكن أن يستخدمها في تشكيل القصيدة على عكس غيره من الفنانين الموسيقيين أو التشكيليين، ومن هنا تبدأ صعوبة تحليل التشكيل الشعري"[1].

فإن التشكيل الشعري بوصفه مصطلحاً أدبياً يتمظهر تمظهراً كبيراً في مجال النقد الأدبي وينحصر مفهومه ويتسع بحسب الإضافة لمصطلح التشكيل، مثال: التشكيل اللغوي، التشكيل الموسيقي، التشكيل الإيقاعي، تشكيل الصورة الشعرية، والذي يجمع بين هذه الأنواع المختلفة من التشكيل هو اللغة" فاللغة الشعرية أداة التشكيل الشعري كله، سواء في ذلك الصورة الشعرية والإيقاع الموسيقي، وتوليد المعنى وتلوين المتخيل،

[1] ينظر: ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص113.

وبذلك فهي الوعاء أو الإطار الذي يحتضن الفن الشعري، ولا يخطر أبداً أن يكون الفن الشعري حيث لا تكون اللغة"[1]، وهذا إن دلَّ على شيء فهو يدل على أن اللغة هي الأداة الأساسية للتشكيل وتظهر تجليات هذا الأخير في اللغة بخصوصيتها الفنية.

ونجد أيضاً في كلام صلاح عبد الصبور الإشارة إلى مصطلح قريب من مصطلح التشكيل الشعري وهو مصطلح البناء الشعري، كما في قوله: "البناء أو التشكيل في القصيدة الغنائية هو مثار اهتمامي، ذلك لأن الألوان الأخرى من الأبنية والتشكيلات قد بحثت بحثاً دائماً متصلاً، وهنا أبادر إلى القول بأن ما أراه تشبيه حول المأساة الإغريقية جدير بأن يراه الناقد حول كل أشكال العمل الفني والأدبي، بدء من الخاطرة المنظومة —الإبيجرام– حتى الملحمة"[2].

وينظر صلاح عبد الصبور إلى التشكيل نظرة التكامل والتوازن بين عناصر القصيدة ويقول: "المقدرة على التشكيل، مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم، ولكن الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بناءها فحسب، بل لابد من التوازن بين عناصرها المختلفة من صور وتقرير وموسيقى، فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر"[3]، أي أن بناء القصيدة والتوازن بين عناصرها هما بداية تشكيل القصيدة، "فالتوازن بين عناصر القصيدة هو السمة الأخرى

[1] الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دراسة في الأشكال والمضامين، دار الأوطان للطباعة، ط1، 2011م، ص 79.

[2] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ديوان صلاح عبد الصبور، العودة، بيروت، 1969، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص50.

للتشكيل، بحيث تتآزر مع البناء لتعطي القصيدة روحها الشعرية، فتنتقل من علام الإحساس المتخيل إلى عالم الإحساس المتجسد"[1].

إن محاولة إيجاد مفهوم توافقي لماهية التشكيل صعب للغاية، وخاصة على البناء الشعري، قد "يتناول الدارسون كل جانب من جوانب الشعر وحده معزولاً عن بقية الجوانب الأخرى، كأن يتناول العروضيون الوزن ليبينوا نوع بحره وما فيه من زحافات وعلل، وكأن يتناول النحاة ما في الشعر من تراكيب تعد شاهداً على قاعدة لديهم إيجابا بإثباتها، أو سلباً بتشذيذها،... ولكن يظل النص الشعري وحده يحتاج إلى تعان هذه الجوانب لتفسير وشرح أبعاد تركيبها وبنائها اللغوي بطريقة تعتمد على مكونات البناء الشعري نفسه متعاونة غير متنافرة"[2].

اختلف النقاد في إيجاد مفهوم ثابت للتشكيل الشعري إلا أن هذا المصطلح يتقارب مع مفهوم البناء الشعري والصورة الشعرية هي أهم عناصر التشكيل ومقوماته، إضافة إلى اللغة والأسلوب والموسيقى.

يتقارب مفهوما التشكيل والبناء في الشعر، كما أن الصورة الشعرية أقرب ما يكون مفهومها ضمن التشكيل والصورة الشعرية هي العنصر الأساس الذي من خلاله يبرز الشعر في أثوابه البديعية من إيفاء المتعة والدهشة، والتأثير الإنفعالي والجمالي.

جمالية التشكيل الشعري تبرز في انصهار عناصره بكيفية معقدة يكمل كل عنصر الآخر، في انضباط شديد، وإحكام بديع.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 50-56.

[2] ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1990م، ص 14.

كما يعرف "كلايف" التشكيل بأنه: "الشكل الدال، ويعني به في الفنون البصرية تلك التجمعات والتضافرات من الخطوط والألوان التي من شأنها أن تثير المشاهد"[1].

وتذهب سعاد عبد الوهاب إلى أن مفهوم التشكيل يضع أمامنا عناصر التكوين للقصيدة في حال تداخلها، بحيث تصنع بناء "أي شكلاً له جماليات خاصة به (وهذا ما نريد بوصفه الخصوصية) تكشف عن المعنى أو الفكرة أو الموقف بطرائقها التي تنفرد بها في هذه القصيدة المحددة عن أية قصيدة تشاركها إطارها الموسيقي المتحقق في البحر الشعري والقافية"[2].

وخصوصية القصيدة تجعلها شكلاً جديداً ونموذجاً فريداً لذلك، فإن "التشكيل هو السيرورة التي تؤول إليها الأشياء والمكونات لتحقق وحدة متماسكة مترابطة ووجوداً جديداً تحقق فيه مبادئ المزج والتوليف والتنظيم والتنوع والتوازن والتناغم والإيقاع والانسجام، فعلها الفني يمثل نزوعاً جمالياً لتحقيق التشكيل وتمثل هذه المبادئ قيم السلوك الفني وتقاليده الهادفة لتكوين التشكيل وتحقيق وجوده"[3].

إن العمل الفني بصفته زاوية نوعية يكتنفه شيئان: "الموقف الذي يتكلم فيه وهو في حالتنا هذه الموقف القصيدي بوصفه طابع التغني الشعري والشكل الذي يدور فيه الكلام"[4].

[1] إبتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب، 2010، ص 56-57.

[2] سعاد عبد الوهاب، النص الأدبي التشكيل والتأويل، الأردن، ط1، 2011، ص36.

[3] محمد الأمين شيخة، التشكيل الأسلوبي في الشعر الهجري الحديث، الجزائر، 2009، ص 19.

[4] فولفغانغ آيزر: العمل الفني اللغوي مدخل إلى علم الأدب، ترجمة أبو العيد دودو، دار الحكمة، 2000، ص 519.

والعمل الفني لا يكتمل إلا إذا تحققت صفة فنية في تشكيلاته مما يجعله يتميز عن باقي الأعمال، والتشكيل لا تكتمل صورته إلا بوجود عناصر أخرى تدخل في علاقة ترابط لتعطيه معناه ولذلك عرف "جون كوهن" Joncohn الشكل بأنه: "مجموعة العلاقات التي ستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية لتنتظم ووجود هذا المجموع هو الذي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللغوية"[1].

[1] جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، درا غريب، 2000، ص 50.

المبحث الثالث: اللغة الشعرية

تعريف اللغة:

لغة: هي من لغا واللغو واللغة، وهي السقط وما لا يعتمد به من كلام وغيره ولا يحصل منه على فائدة ولا نفع، قال الأزهري: واللغة من الأسماء الناقصة وأصلها لغوه من لغا إذا تكلم.

وقال الشافعي: اللغو في لسان العرب الكلام غير المقصود عليه، ولغا في القول يلغو ويلغي ولغواً ولغي بالكسر يلغا لغا وملغاءً أخطاء وقال باطلاً.

وفي الحدث من قال يوم الجمعة والإمام يخطب لصاحبه "صه" فقد لغا أي تكلم.

واللغة: السن وحدها وهي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم وهي فعله من لغوت أي تكلمت أصلها لغوة، بكرة وقلة ووثية، وقل لغي أو لغو ولهاء عوضُ وجمعها لغي مثل بره ويرى في المحكم الجمع لغات ولغون[1].

بحيث نستنتج مما ذكرناه سابقاً أن كلمة لغة قد اتخذت في المعاجم اللغوية التقديم معنى اللغو والخطأ والكلام.

اصطلاحاً:

يعتقد أن أول من عرف اللغة من القدماء اللغويين هو أبو الفتح بن خبي في كتابه الخصائص "أما حد ما فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2]، وهذا التعريف

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، ج45، ص 40-49، باب الأمر.

[2] الخصائص لأبي الفتح عثمان بن الجني، ط2، دار الكتب المصرية، ج2، ص33.

يتضمن أربعة عناصر أساسية، وهي أن اللغة: "اللغة أصوات، اللغة تعبير، اللغة يعبر بها كل قوم، اللغة تعبير عن الأغراض".

والقول بأن اللغة العربية أصوات قول في غاية الدقة حيث لم تكشف الأبحاث الحديثة خاصة منها الصوتية عن هذه الحقيقة إلا مؤخراً، ويكاد يجمع اللغويون على أن اللغة أصوات، وبهذا التعريف يكون ابن جني قد أخرج كلاً من الكتابة والإشارة والرموز واللون والأشكال التعبيرية الأخرى من هذا التعريف وهذا دليل على أن اللغة عند علماء اللغة العربية كانوا يدرسونها منطوقة لا مكتوبة وهو شأن الحديث، وقد حددت عندهم على أنها نظام من الرموز الصوتية، وقال ابن خلدون في تعريف معنى اللغة: "أعلم أن اللغات كلها ملكات شبه بالصناعة إذا هي ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني، وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها، ليس ذلك بالنظر إلى المفردات، وإنما هو بالنظر إلى التركيب"[1].

وقال ابن حزم: إن اللغة "ألفاظ يعبر بها عن المسميات، وعن المعاني المرادفة لها، ولكل أمة لغتهم"[2].

فنقول إن اللغة هي نسق من الرموز والإشارات التي يستخدمها الإنسان بهدف التواصل مع البشر، والتعبير عن مشاعره، واكتساب المعرفة، وتعد اللغة إحدى وسائل التفاهم بين الناس داخل المجتمع، ولكل مجتمع لغة خاصة به.

وقد قال الجرجاني في تعريف معنى اللغة: "ما يعبر به كل قوم عن أغراضهم".

[1] ابن خلدون، مقدمة، ج1، ط4، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، 1978، ص265.

[2] ابن حزم، الأحكام في أصول الأحكام، ج1، القاهرة: دار الفكر، 1978، ص46.

وقال عادل خلف في تعريف اللغة: "نظام إنساني من الرمز الصوتي المتفق عليه، كل في بنية، للتعبير عن المعنى والاتصال، ويتعدد بتعدد بنيات الاتفاق"[1].

وقال إبراهيم أنس في تعريف اللغة "نظام عرفي الرموز الصوتية يشغلها الناس في الاتصال ببعضهم البعض".

وإذا دمجنا هذه التعريفات، فإننا نصل إلى التعريف المركب الآتي:

1. اللغة أصوات وألفاظ وتركيب ملكات
2. اللغة نظم متوافقة
3. اللغة تدل على الرموز الصوتية الإدارية العرفية
4. اللغة تتعدد بتعدد بنيات الاتصال
5. اللغة تستعمل في الاتصال الفردي والجماعي

حيث نلخص خصائصها في أن لها نظام محدد في ترتيب حروفها وكلماتها ومكتسبة من خلال التعلم، ولها معنى ومدلولات يفهمها ويعرفها السامع والمتحدث والقارئ والكاتب، ولها استقلالية ومميزات عن اللغات الأخرى، وتنقل محتوى الرسالة من خلال الاتصال وتعتبر ظاهرة اجتماعية.

ومن وظائفها أنها تحافظ على التراث الذي تملكه الشعوب، وتثير العواطف والأفكار وتوثق الروابط الاجتماعية من خلال الاتصال بين الناس.

مفهوم الشعرية:

[1] عادل خلف، اللغة والبحث اللغوي، بيروت، مكتبة الآداب، 1994.

لغة: الشعرية لغة من الجذر الثلاثي شعر، وورد في مقاييس اللغة أن "الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر عَلَم عِلم وعَلِم وليت شعري أي ليت عملي والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه"[1].

وورد في معجم الوجيز أن: "(شَعَرَ) فلان شِعراً: قال الشعْرَ وبه شعوراً: أحسن به وعَلِمَ

(شَعْرَ) فلان شِعْرًا: اكتسب ملكة الشعر فأجاده، (استشعر) الشيء: أحسب به، (الأشعرية): مذهب أهل السنة والجماعة، (الشاعر): ناظم الشعر (الشَّعر): قول موزون مقض قصداً"[2].

كما جاء في معجم الوسيط في تعريف الشعر: "(شعر) شعراً: كثر شعره وطال (شاعره): باراه في الشعر، (شعَّرَ) الشيء: بطنه بالشعر، (تشاعر): تداعى أنه شاعر، (استشعر) القوم: تداعوا بشعارهم في الحرب"[3].

وفي أساس البلاغة: "شعر فلان: قال الشعر.... وما شعرت به: ما فطنت له وما علمنه..."[4].

فمعنى الشعرية نفسه في جميع المعاجم التي أخذنا منها وهو دلالة على العلم والفطنة، يحمل نوعاً من الثبات المؤقت.

[1] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ص 193.

[2] مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، مجمع الوجيز، 1998، ص 344.

[3] إبراهيم أنيس، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة 4، 2008، ص 484.

[4] زمخشر علي، أساس البلاغة، دار صادر بيروت، مادة الشعر، ص331.

بعدما أخدنا نماذج من المعاجم العربية المذكورة، لمصطلح الشعرية، نستنتج أن هذه الأخيرة أخذت المعنى نفسه والمفهوم اللغوي نفسه، باعتبار هذا المصطلح أخد يتداول مفهومه من معجم لآخر.

مفهوم الشعرية اصطلاحاً:

مفهوم الشعرية نابع من الشعر وكامن فيه عبر التاريخ، حيث تعود أصول تواجد هذا المفهوم إلى كتاب الشعر "أرسطو" الذي اعتمد بنظرية المحاكاة كأساس نظري لشعريته، التي يمكن أن نطلق عليها (شعرية المحاكاة) التي تعد لها أرسطو ينبغي منها أن تكون مدعاة (التطهير) أو نموذجاً للمجتمع المثالي التي تتطلع إليه الحضارة اليونانية، وفق التطورات التي ظل يشهدها التاريخ ومدى تأثير تلك التداعيات التي أخرجت إلى الوجود مدارس اتجاهات مذهبية أدبية على غرار الكلاسيكية، ثم الرومانسية فالواقعية والتعبيرية ثم الرمزية والسريانية فالواقعية الروسية ثم اتجاه الشعر الخالص وغير ذلك، وإن أتينا إلى ما يميزه الشعر لوجدناه يعتمد على مبدأ التخيل، الذي يعد جوهره الأساس بحيث يزوده بصفة حسية، والشعور بالمدركات التي أعيد تشكيلها[1] عن طريق المحاكاة التي تقتضي دراسة الشاعر، وحذفه ومهاراته أو ما يسمى (الشاعرية) فالشاعرية هي التي تصنع (شعرية النص أو الخطاب الأدبي) ويعتبر أوسع وأعم، فشاعرية الفنان هي التي تصنع شعرية فنه ويذهب التصور الإغريقي في رؤيته للشاعرية على نحو: "أن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون، أو ما ينبغي أن يكون وبالضرورة أو الاحتمال فإذا حاول الفنان أن يرسم منظراً طبيعياتً مثلاً ينبغي علي أن لا يتقيد بما

[1] ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار النشر، بيروت، 1959، ص 10.

يتضمنه ذلك المنظر، بل يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون أي بأفضل ما هو عليه فالطبيعة ناقصة والفن يتم ما في الطبيعة من نقص، لذلك فإن الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الإنسانية"[1].

المحاكاة هنا تستدعي براءة إبداعية وشاعرية، لأنه إذا يحاكي فهو لا يقرر الحقيقة وإنما يتخيل ليؤول ما هو غير ممكن في الواقع وبالتالي يكون تأثير محاكاته أبلغ فشعرية النص من هذا المنطق تعني كل ما يشحن اللغة العادية، ويجعل منها قطعة شعرية جذابة ومؤثرة، ذات وقع خاص على النفس ولو أردنا تمثيل الشعرية في صورة فوتوغرافية لوجدنا أن كل واحد منا يلتقط لنفسه العديد من الصور على مراحل من الزمن ولكنه ينجذب إلى واحدة منها بالذات، دون سواها من الصور، فشعرية تلك الصورة هي ما يغلفها من سر يجعلنا ننجذب إليها، ونتأثر بها، وما ينبغي الإشارة إليه هو أن رؤيتنا لتلك الصورة حتماً لا تكون على درجة واحدة من الإعجاب، إذ تتفاوت درجات جماليتها من ناظر إلى آخر، ومن ثمة نكشف أن شعرية العمل الفني متأرجحة ليست ثابتة، وقد تتأثر بعملية التلقي والتأويل.

باعتبار أن المتلقي فاعل عند قراءته، وله مهمة في الأثر الفني وينطوي ذلك على خلفيته الثقافية، التي دون شك تختلف عن ثقافة غيره.

كما تعد اللغة الشعرية ركناً جوهرياً في الشعر، بل هي المادة الخام التي يصنع فيها الشاعر إبداعه الشعري، فطبيعة اللغة في العمل الشعري ليست أداة توصيل فحسب، وإنما هي أداة خلق وإبداع، فاللغة الإبداعية وثيقة الصلة بفن الشعر، لذلك يقول

[1] شمري عزيز الماضي، فن نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، 1986، ط1، ص33.

الدكتور أحمد سليمان الأحمد فيها: "إن فن الشعر هو أكثر ما يعني باللغة وجمالها وترفها وقدرتها على التعبير والإيحاء"[1].

ويبدو لنا من هذا الرأي أن اللغة الشعرية هي لغة متميزة تختلف عن اللغة العادية أو النثرية، إنها لغة إبداعية، ليس الهدف منها الإبلاغ بقدر ما هو إبراز العامل الجمالي فيها، وهذا ما يجعلنا نفرق بين لغة فنية تعبر عن علاقة ذاتية، يسعى من ورائها المبدع إلى وظيفة جمالية معتمداً على قوة الخيال والابتكار ولغة غير فنية تهدف وظيفتها إلى الإبلاغ والتوصيل وتعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء وفي هذا الصدد يذهب أدونيس إلى أن: "اللغة الشعرية لا تعبر عن علاقة موضوعية بالأشياء، ل عن علاقة ذاتية وعلاقة احتمال وتخيل الأشياء فهي لا تنفذ إلى الوعي إنما تنفذ إليه صورة احتمالية عندها وهكذا تكون اللغة الشعرية جوهرياً لغة مجاز لا حقيقة"[2].

وبما أن التجربة الشعرية تجربة خاصة، ميزتها اللغة، فعلى الشاعر البارع أن يكسبها تلك الخصوصية، حيث يأخذ كلماته من عالم الخيال فيعد تشكيلها ويشحنها بمعاني جديدة، يقول ريتشاردز Richards : "إن الشاعر يستخدم هذه الألفاظ لأن النزاعات التي يثيرها الوضع الذي وجد فيه الشاعر يتألف على إيجاد هذه الصورة دون غيرها في وعيه كوسيلة لتنظيم التجربة"[3].

إن اللغة الشعرية هي تلك الحادثة التي تعبر عن عمق التجربة الذاتية التي يشعر بها الشاعر فينقل لنا من خلالها طاقته التصويرية والخيالية، وبما أنها لغة إبداعية تحمل أبعاد

[1] أحمد سليمان الأحمد، الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، الدار العربية للكتاب، 1983، ص7.

[2] أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول بحث في الإتباع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص 111.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية، ص561.

ذات دلالات فنية وهي أول ما يصادفنا في العمل الإبداعي كونها تمثل العتبة الأولى للولوج إلى تلك التشكيلات الجمالية والفنية في الإبداع الشعري.

إن اللغة الشعرية هي تلك الحادثة التي تعبر عن عمق التجربة الذاتية، التي يشعر بها الشاعر فينقل لنا من خلالها طاقته التصويرية والخيالية، وبما أنها لغة إبداعية تحمل أبعاد ذات دلالات فنية، وهي أول ما يصادفنا في العمل الإبداعي كونها تمثل العتبة الأولى للولوج إلى تلك التشكيلات الجمالية والفنية في الإبداع الشعري.

المبحث الرابع: المرجعية النقدية للكتاب

إن هذا الكتاب الذي بين أيدينا والذي كان هو محل دراسة في مذكرتنا والذي هو موضوعه في "تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية"، حيث صرح صاحب الكتاب أنه انشغل بالبحث عن مصدر القوة الجاذبة التي تجعل القارئ يتمتع بقراءة قصيدة أو قصة أو أي عمل أدبي آخر، كما قال: "الشعر هو فن اللغة الخالصة الذي تبلغ فيه ذروة كونها عماد التشكيل الأدبي"[1].

وكان الهدف من هذا الكتاب بيان مكامن الجمال في التشكيل اللغوي في الشعر من غير أن تعرض للغرض والموضوع والمضمون والمناسبة.

ومن بين المواضيع التي تطرق إليها الكاتب هي كيف يؤثر فينا التشكيل الشعري وكان نموذجه في هذا البحث الشاعر أحمد مطر وعرض بعض من أشعاره وكذلك أسلوب الكولاج /الملصق/ وكان نموذجه شعر سعدي يوسف، حيث قام بعرض أشعار

[1] ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، ط1، 2010، ص5.

هذا الأخير والتطبيق عليها واستعراض أنواع الكولاج المستخدمة فيه وكذلك السياب في طريقه إلى تشكيل الحرية أي قدم لنا قراءة في شعر السياب العمودي وذكر ضوابط الشكل التقليدي وقصائد السياب العمودية...الخ، وإشارات في أساليب التشكيل عند الأخطل الصغير والأدب الرقمي والوعي الجمالي العربي والقافية بين التراث والمعاصرة والموت والحياة في شعر الراحل محمود درويش حيث قام بعرض قصائد درويش وعلاقة الموت والحياة مع شعر الراحل محمود درويش، والعديد من المباحث والمقالات التي كانت ضمن المواضيع المدرجة في هذا الكتاب وكما هو متعارف عليه ولإنجاز كتاب أو كتابة أي عمل أدبي لابد أن تكون هناك مرجعية يعتمد عليها الكاتب أو الشاعر أو النقاد لإتمام عمله، ومن بين المرجعية المعتمدة في هذا الكتاب الشاعر سعدي يوسف وبدر شاكر السياب ومحمود درويش والشاعرة وفاء عبد الرزاق وغيرهم.

الفصل الثاني:

قراءة في مدلول الكتاب

ب. عرض محتوى الكتاب:

1. كيف يؤثر فينا التشكيل الشعري
2. أسلوب الكولاج في شعر سعدي يوسف
3. قراءة في شعر السياب العمودي
4. القافية بين التراث والمعاصرة
5. الموت والحياة في شعر محمود درويش
6. التشكيل الشعري في مرثية مالك بن الريب
7. النظام الكلي عنصراً تشكيلياً
8. الأسطرة عنصراً تشكيلياً
9. التشكيل في القصيدة النثرية
10. الرسم بالكلمات قراءة في نصوص وفاء عبد الرزاق

المبحث الأول: كيف يؤثر فينا التشكيل الشعري

إن التشكيل الشعري للقصيدة يعني تلك البراعة في نسج خيوطها، وتحقيق عضويتها، مما يجعلها كياناً جديداً له مقوماته ووجوده وعالمه الخاص، وأول تلك المقومات هي اللغة، فتعني عن البيان أن الشعر "ظاهرة لغوية في وجودها ولا سيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشعر أي أن للشعر فاعلية لغوية في المقام الأول فهو فن أداته الكلمة لذا فجوهر الشعر وسرها في اللغة ابتداءً بالصوت ومروراً بالمفردة وانتهاءً بالتركيب"[1].

هذه الظاهرة اللغوية هي التي تُكسب النص الشعري بريقه، حيث تمثل قوالب فنية يصب فيها الشاعر إبداعه وينقل بها إحساسه للقارئ والمستمع.

والشعر يتمكن من الوصول إلى "المتلقي من قبل أن يفهمه فهو يسلط قوى تعويذاته على آذاننا، فيهزنا بحركية قبل أن يتاح لعقولنا أن تسأل عن كنه ما نشعر به ويأتي هذا التأثير من دلالات لغة الشعر بل ينتج من بنيتها التشكيلية تماماً مثل الأثر الذي تولده المساحات اللونية في الفن التشكيلي"[2].

والشعر ليس "عالماً مسطحاً يتمكن منه القارئ دون عناء، إنه عالم سحري جميل يموج بالحركة والألوان... الشعر عالم لا يعترف بالحدود، والأبعاد المنطقية، إنه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق للإمساك به وتجسيده في التجربة الشعرية بواسطة

[1] محمد عبد وفلفل: في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية لكتاب، 2013، ص 13.

[2] ثائر العذري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، دمشق، ط1، سوريا، 2010، ص 24-25.

الكلمة والإيقاع الفني الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة، وهو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها، ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة"[1].

لما يتحقق تشكيل اللغة فإنه يتحقق تشكيل الصورة فهذه العلاقة الطردية هي الميزة الفنية للشعر.

فالصورة "بالمعنى الأول هي التشكيل النهائي لكل شيء بالفعل، واكتساب المادة من حيث كونها قوة صرفية لوجودها النهائي، وهذه القوة قبل التشكيل هي مادة وماهية، وعند التشكيل أصبحت صورة"[2]، كما أنها "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقة اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني"[3].

ويمكننا القول أن الصورة من أبرز المقومات في تشكيل النص الشعري فهي وسيلة فنية لنقل التجربة وفي هذا الصدد يرى عبد الحميد هيمة أن "الفكرة هي صورة عقلية للتجربة، في حين أن الصورة الشعرية هي المعادل الفني للفكرة، فالشاعر باستطاعته أن يحول الأفكار إلى تجارب شعرية بتوفير ما يمكن تسميته بالمناخ الشعري، وبتوظيف الأدوات الفنية وعلى رأسها الصورة التي تمثل جوهر التجربة الفنية والتي نجدها تتردد في

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، 2005، ص 55.

[2] سمير علي سيمر الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية، 1990، ص 10.

[3] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 10.

الكتابات الحديثة، بحيث أنه أصبح من الممكن القول بأنه لا يوجد باحث يتصدى لدرس الشعر ونقده... دون أن تكون الصورة ذروة عمله وسنامه، وجوهر بحثه ولبابه"[1].

والصورة الشعرية لا يكتمل جمالها وبيانها إلا بوجود إيقاع وهو أهم مقومات الشعر وبدونه لا يصبح الشعر شعراً ولا يؤدي شكله الفني الكامل.

إن هذا النهج "الموسيقي المتمثل في الوزن والقافية يؤدي دوراً إيقاعياً مؤثراً في عملية التلقي"[2].

والإيقاع "حركة داخلية تلتئم من خلال أجزاء النص فتشكل قوة شعرية وجمالية غلابة وعصية على القبض، إنها تشكل خطاً عمودياً يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها وبذلك فهو يخترق خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية المجموع بُنى القصيدة ومستوياتها فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة"[3].

فالموسيقى هي إذن: الركن الأساس الذي يرتكز إليه الشعر وبدون هذا الركن الموسيقي يتحول البناء الشعري إلى فقرات نثرية خالية تماماً من الروح والعاطفة ولم لا وهي التي تمكن ألفاظ الشعر من تخطي عالم الحقيقة والوصول به إلى عالم الخيال"[4].

ومن هنا نستخلص أن الإبداع الشعري هو ذلك الخيال والعالم اللامتناهي ، الذي يثير في السامع والقارئ حب الإطلاع، الاكتشاف والبحث عن القيم الجمالية

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، 2005، ص 55-56.

[2] أبو زيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، دار العلم والإيمان، 2000، ص 210.

[3] مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، الجزائر، 2010-2011، ص 33.

[4] محمود رزق حامد، التوجه الأدبي في موسيقى الشعر العربي، دار العلم والإيمان، 2010، ص 21.

والفنية بكل عناصرها ومقوماتها وأدواتها، وقد تجلت هذه القيم في اللغة والصورة والموسيقى لذلك عنيت الكثير من الدراسات هذه العناصر.

إن الشعر كما يراه مالارميه هو "التعبير باللغة البشرية وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساس، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود"، بمعنى أن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعاً خاصاً يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيراً شعرياً، له قوانينه ونظمه وقواعده المحددة الواضحة التي تنطوي على إمكانات قابلة للانكشاف بمرور الزمن وتعقيد التجربة الشعرية وتعميقها، يتقد بوصفه بنية رمزية تنتزع مفاتيحها من شبكة الدلالات التي تمتزج بها، وتنقلها من شكل الحياد في حدود واقعها الرياضي المقنن إلى صورة الانحياز المتضمن استنباط كل عناصر الحياة والإبداع والتحول في هذا الواقع المسيج وجعله جزءًا متفاعلاً في التجربة، وذلك لأن القراءة ما هي إلا ظل للذات القارئة وليست ظلاً للنص يمكن أن يغمد في نوره، وبخاصة إذا كانت ذاتية، فهي في هذه الحالة تصبح لها خطورة تتمثل في كونها تحجب عن الوجود الموضوعي للنص المقروء وتلغيه فيغدو مرآة للذات القارئة التي تحاول إيجاد تطابق بينه وبين الحاجة وبين رغبات الذات ووجود الموضوع، أما المعنى فهو حضور مسقط على النص يأتي من النفس، من هذا المنطلق ذهب إيزر إلى أن المعنى لا ينتج إلا كنتيجة للتفاعل القائم بين النص والمتلقي، فهي يركز على هذا التفاعل الذي يحدث أثناء عملية التلقي، ويرى أنه رغم أنهما كلا منهما طرف قائم بذاته مستقل عن الآخر إلا أنهما حين القراءة النقدية يتلاحمان، فهو يرى أن إنتاج المعاني يكمن في العلاقة بين الكاتب /النص والمتلقي/ القارئ، ومن ثمة تعد القراءة شرطاً لازماً وضرورياً يسبق كل عملية تأويل، فهو يعتبر أن للعمل الأدبي قطبين قطب فني وآخر جمالي "النص

ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقيق ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقيق الذي ينجزه القارئ"[1].

إن التراكيب اللغوية هي أداة لغوية، مسيرة يوظفها المبدع في نصه ليثير بها تلك التشكلات الجمالية والفنية وهذا بتحريك دلالة الألفاظ، والعدول عن الأصل لذلك سنحاول أن نقف على تلك التراكيب التي من بينها:

أ. **التقديم والتأخير:**

يصف "فندريس Fendras" هذا النوع من الدراسة بأنه: "غاية في الدقة ويتطلب حساً لغوياً مدرباً ولطفا عالياً في الذوق الأدبي"[2].

فباب التقديم والتأخير يمزج التراكيب اللغوية من البساطة إلى التعقيد والمخالفة في طرق بذلك ذهن المتلقي ويثير دهشة ويدخله في دائرة تتسع وتضيق من تركيب لآخر، ولما كانت ظاهرة التقديم والتأخير مهمة في خلق النص الإبداعي فقد اهتم بها البلغاء وأعطوها عناية كبيرة "فعبد القاهر الجرجاني" يشيد بهذا البحث مبيناً ما له من قيمة دلالية على مستوى التركيب الجمالي قائلاً: "هو باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، ولا يزال يفتر لك بديعه ويقضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى

[1] فولفغانغ، آزر: فعل القراءة، ترجمة حميد الحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص13.

[2] محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص12.

الشعر يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب إن راقك ولطف عندك أن أقدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان آخر"[1].

ب. **الحذف**:

الحذف من بين تلك الأدوات اللغوية التي يلجأ إليها المبدع ليخلق ذوقاً لغوياً وحسا في خيال المتلقي، يقول "أحمد عبد الستار الجواري" مؤكداً ذلك: "إن من خصائص أساليب العربية ومن أعلى ميزاتها تنشيط السامع أو القارئ بإشراكه في موضع العبارة ليكون أوعى بما يلقى عليه وأعرض على الانتفاع به، والتأثير بمعناه لأنه أدرك بعضه بنفسه"[2].

أما عبد القاهر الجرجاني رأى أن الحذف "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، وأتم ما تكون بياتا إذ لم تبين"[3].

وتتعدد ألوان الحذف فهناك الحذف في الجملة الفعلية، مثال من قصيدة "يا هوى"

لـــم تـعلـــمـــي

لـــم تـــفهمـــي

لـــم تـــدركـــي[4]

[1] المرجع السابق، ص 12-13.

[2] حيدر حسن عبيد، الحذف بين النحويين والبلاغيين دراسة تطبيقية، دار الكتب العلمية، ط1، 2013، ص 38.

[3] محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، ص 49.

[4] أحمد بزيو، فيضات الهوى، ص91-92.

حدث حذف على مستوى الجمل الفعلية وهو حذف المفعول به وجاء هذا الحذف ليخلق متعة البحث عن المحذوف.

والحذف في الجملة الاسمية مثال من قصيدة "هيام"، يقول الشاعر:

متـــفائل إن كـــنت ترغـــب فـــي المـــنى

متـــشائم إن كـــنت تسمـــع في الشـــجن

متفـــرد العـــــهد الجمـــيل وفـــي غـــد

إن شـــــاء ربـــــي مورق هـــذا الغـــصن[1]

جاء حذف المبتدأ (أنت) لجعله محل اهتمام لدى المتلقي، كما أن الحذف كثف من دلالات الأخبار وتنوعها، وتصعيد نبرة الخطاب التي أضفت نغماً موسيقياً أعلى لتراكيب الحذف في الحرف، جاء في قصيدة "عبرة" و"بسمة" حذف حرف الواو وذلك في قول الشاعر:

حبـــــيـــبتي

كـــلامـــها

ســـكوتـــها

قيـــاســـها

قـــعودهـــا

[1] المرجع السابق، ص 05.

ذهـــابهـــا

مجـــــيئهـــا

ضيـــعهـــا أســـطورة

بـــل بعثـــرت حيـــاتنا[1]

يشير حذف حرف العطف "الواو" إلى تأجج مشاعر الشاعر واضطرابه، فهو يتأرجح بين القيام والقعود والكلام والسكوت، الذهاب والمجيء، فهذه المتضادات جاءت متتالية على ذهن المتلقي مما يثير فيه الحيرة والدهشة وحب الاكتشاف من خلال ما أوردناه لظاهرة التقديم والتأخير والحذف في الجملة، نجد أن هذه التراكيب اللغوية ما هي إلا أدوات ووسائل استخدمها الشاعر لتشكيل إبداعه الفني، مما زاد من جماليات النص، وذلك بالعدول عن التركيب الأصلي للجملة والتعبير بأقل قدر ممكن من المفردات وهو أم مما أشرك المتلقي في البحث والتنقيب عن الدلالات الأصلية.

المبحث الثاني: أسلوب الكولاج في شعر سعدي يوسف

تعريف الكولاج collage: كلمة فرنسية الأصل من colla وتعني يلصق ويدل المصطلح على لوحة فنية مكونة كلياً أو جزئيا من قصاصات الصحف أو قطع القماش أو أية مادة أخرى تلصق على قماش اللوحة، وقد استخدمت هذه الطريقة من قبل التكعيبيين الأوائل الذين كانوا يلصقون قصاصات الجرائد على لوحاتهم واستخدمها

[1] المرجع السابق، ص 114-115.

الدادائيون من أمثال سفيترز، واستخدم ماتيس قصاصات من الورق الملون بديلاً كاملاً عن الأصباغ[1].

وفي هذا الموضوع يتطرق الناقد ثائر العذاري إلى أسلوب الكولاج في شعر سعدي يوسف ويقول في تعريف الكولاج: "الكولاج في الأصل مصطلح يستخدم في الفنون التشكيلية للدلالة على تلك اللوحات التي تبني في بعض أجزائها عن ملصقات الورق الملون"[2].

"وأسلوب الملصقات (الكولاج) واحدة من تلك التقنيات التي استخدمها سعدي يوسف بشكل كبير في شعره، وتعددت أنماط الملصقات في شعر سعدي يوسف منها ملصق الفراغ وملصق الهلالين، الملصق المقطعي"[3].

وسعدي يوسف يعتبر أحسن مثال ونموذجاً مثالياً للشاعر الباحث ما وراء اللغة، إذ تتعدى اللغة في شعره من مجرد كونها تراكيب وجملاً تنتظمها الانزياحات إلى مادة طبيعية تتشكل بأشكال يغر مألوفة للذائقة التقليدية وتصبح مساحة الورقة البيضاء جزءً لا يتجزأ من التركيب البنائي للقصيدة، وعند ذلك تتخذ الكلمات أدواراً أخرى غير وظيفتها الدلالية ليكون لها أبعاد مكانية أو زمانية.

أسلوب الكولاج واحد من التقنيات التي استخدمها سعدي يوسف في شعره بشكل لافت وكما ذكرنا سالفاً، أن هذا المصطلح يستخدم في الفنون التشكيلية إلا أنه

---

[1] The penguin of arts and artist, peter and Linda Murray, New York, 1982, p100.

[2] ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، 2010، ص25.

[3] ينظر، ثائر العذاري في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، ص 25-28، 3433.

يستخدم في الشعر مجازاً لوصف تقنية مشابهة في بعض أوجهها في شعر سعدي يوسف، إذن إن القارئ كثيراً ما يلاحظ عبارات أو كلمات أو ربما علامات ترقيم تبدو كأنها لصقت في جسد القصيدة، إنها تشبه لوحة معلقة على جدار، فهي ليست جزء من ذلك الجدار لكنها مع ذلك غيرت ملامحه وأضافت إليه معاني جديدة.

وخير مثال لتسليط الضوء على استعمال أسلوب الكولاج في شعر سعدي يوسف هو "ديوان صلاة الوثني"، لا نكاد نجد قصيدة واحدة تخلو من أن يكون هذا الأسلوب عماد بنائها"[1].

أنماط الملصقات:

إن تركيز سعدي على هذا التكنيك في مجموعة "صلاة الوثني" يجعلها نموذجاً جيداً لاستقراء أنماط الملصقات التي يضعها الشاعر في نصوصه ويمكن أن نلحظ عدداً منها:

1. ملصق الفراغ:

وهو عبارة عن ثلاثة أسطر من النقاط وهذا العدد (03) ثابت في شعر سعدي يوسف لا يتغير أبداً.

وعد بعض الدارسين في هذا النوع من الملصقات دليل استئثار وضعف الشاعر وراء مهاراته الفنية، فهو نمط من التكرار الضيق[1]، ولكن هذا المصطلح لا يؤدي وظيفة دلالية مباشرة بحيث يمكن الاستغناء عنه دون أن يختل المعنى.

[1] ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، 2010، ص26.

هذا النوع من الملصقات في الواقع "هو أبسط تقنيات الشاعر وهو يستخدمه كلما احتاج إلى تغيير المزاج الانفعالي للقصيدة"[2]، لأنه قصيدته في أغلب الأحيان متقلبة المزاج وقد لا يلاحظ القارئ هذا التقلب ببساطة، لهذا يلجأ الشاعر لإعطاء القارئ مهلة من الوقت وهي ثلاثة أسطر فارغة "ولعل هذا أحد الأسباب التي دفعت بعض الدارسين إلى أن يعد قصائد الشاعر الحديثة قصائد ذكية أكثر من كونها شعرية"[3].

2. ملصق الهلالين:

ويأتي هذا النوع في المرتبة الثانية من حيث استعماله في "صلاة الوثني"، "ويتلخص باجتلاب الشاعر جملة أو كلمة وحشرها وسط السياق بين هلالين:

أحسست بأن اللون البني تحرك

أن نقيعا من أزرق، شبه رمادي، يدخل في البني

وأحسست بأني سأموت (إذا ما مت) على شاطئ بحر

أحسست بأني سأموت سعيداً..."[4]

يلاحظ هنا أن (إذا ما مت) يمكن رفعها والاستغناء عنها دون اختلال الدلالة أو الوزن، ويمكن قراءة النص الشعري من غيرها.

والمرأة

---

[1] المصدر السابق، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص30.

[3] ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، 2010، ص30.

[4] المصدر نفسه، ص33.

وآلاف النـــاس علـــى شـــاشـــات التـــلفزيـــون...

أنـــا أيضـــا أعـــرف هـــذا

(حتـــى وأنـــا في الريـــف بـــأقصـــى لنـــدن)

أعـــرف أنـــك ملـــقى:

وجـــهك للأرض

وجـــزمة جـــندي أمريـــكي تـــسحق فقـــراتك حتـــى الأرض"

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن هذا الملصق هو أنه يمكننا التخلي عن العبارة المتواجدة بين الهلالين (حتى وأنـــا فـــي الريـــف بـــأقصـــى لنـــدن) ويمكن قراءة النص بدونها "لكننا إذا فعلنا ذلك فإننا سنفقد أثراً مهماً في المزاج الانفعالي للنص، ثمة مزيج غريب بين السخرية والجد، فسعدي يلجأ إلى هذا النوع من الملصقات كلما احتاج إلى تعميق الفعل الدرامي أو إظهار التناقض بين موقفين دراميين في قصيدته لصنع المفارقة أو السخرية"[1].

3. الملصق المقطعي:

إن سعدي يوسف يلجأ أحياناً إلى إلصاق مقاطع شعرية أو نثرية كبيرة، وهذا الأسلوب يشبه تقنيا معروفاً في المسرح وهو "التلصيق، الكولاج"، "يظهر أثناء الحوار استشهاد

[1] ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، 2010، ص35.

تاريخي أو أبي لا تدركه الشخصيات، إنها غمزة عين يوجهها المؤلف للجمهور"[1]، ويقول ثائر العذاري تصلح قصيدة "القطار الإيرلندي" مثالاً جيداً لهذا النمط من الملصقات.

"فـي دبـلن

كـان قطـار الليـل، الحـانة

حـانة فيتزجيرالد

وأنـت تـغمغم فـي إحـدى عـربات المـطعم

يـا ليـل، يـا سـاجي، راح الفـتى وارتـاح

وامتـد ثـوب الدجـى، واسـودت الأقـداح

حتـى المجـاذيف ملـت حيـرة المـلاح

يـا ليـل، يـا صـاحبي..... سُـم الأفـاعي فـاح

حـانة فيتزجيرالد

ممـر ضـاق بأنفـاس زبـائنه

ونـوافذ مـصمّـمة

مـثل قطـار الهـند

ولكـنك

[1] المصدر السابق، ص35.

حتـــى لـــو كنـــت مسـافر ليـــل بقـــطار الهـــند

ســـتبحث عـــن مـــأوى

تبـــحث عـــما سيـــكون سؤالا أو ســـلوى

تبـــحث عـــن "سعدي" المتـــلبث فـــي الظلـــمات

تبـــحث عمـــا مـــات

وعـــمن مـــات

أأخطأت طـــريقك حـــين بلغـــت أخـــيراً

إحـــدى عـــربات المـــطعم؟

هـــل كـــانت دبـــلن فـــي اللـــوح؟

إذاً، أيـــن فجـــاءتها؟

أيـــن الدهـــشة فـــي أن تلـــقى مـــا قـــدر أن تـــلقـــى؟

فـــي أن تـــقرأ مـــا فـــي اللـــوح، وأنـــت اللـــوح؟

.....

.....

.....

UK troops in Iraq

Indefinitely, says straw, the Irish times 06-01-04

واقع الأمر أنني لست قارئ صحف مدمناً، لكني كنت في طائر الخطوط الجوية الإيرلندية عائداً إلى لندن مع صديقتي ..... صحيفة the Irish times، كانت بين يدي الشخص الثالث الذي لا أعرفه"[1].

بحيث نجد في هذه القصيدة الملصقات (الرباعيات) التي وضع تحتها خطوطاً مميزة، وهناك النص النثري بعد العبارة الإنجليزية، "فالرباعيات أسهمت في التعبير عن جو الضجر من السفر الطويل فهي شبيهة بتلك الأغنيات التي يرددها المسافرون في السفر الطويل، أو ربما تشبه أناشيد البحارة"[2].

ويقول ثائر العذاري بخصوص العبارة الإنجليزية والنص النثري بعدها أن "كان لهما دور في إعطاء تيار السرد صفة الواقعية وإمكانية التصديق تماماً كما يفعل كتاب القصة إذ يضيفون التفاصيل الصغيرة لإنسياغ صفة الواقعية على قصصهم"[3].

وفي ختام هذا المبحث الخاص بأسلوب الكولاج وخاصة في شعر سعدي يوسف حيث يمكننا أن نستخلص ما يلي: أن الشاعر سعدي يوسف كان يسعى دائماً للبحث وراء اللغة، وأنه يدرك أن اللغة قد تكون أحياناً عاجزة عن نقل الصورة الشعرية نقلاً

[1] سعدي يوسف، في ثائر العذارى، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، 2010، ص 36-37-38-39.

[2] المصدر نفسه، ص40.

[3] المصدر السابق، ص 40.

صادقاً، ولهذا هو جرب تقنيات أخرى وهدفه منها إيصال الصورة بأعلى ما يمكن من الدقة والوضوح والكولاج هو أهم تلق التقنيات.

المبحث الثالث: قراءة في شعر السياب العمودي

يمثل شعر بدر شاكر السياب البداية الأولى لنمو الشعرية العربية المعاصرة وتطورها عبر مراحل متعددة، فالسياب كان يضع النماذج الحرة المختلفة ليحتذيها الشعراء، ولهذا فإن قصائده تعد بوابات واسعة نحو منطلق من الفن الحداثي المتجذر في الأصالة، والمكثف بصور الدهشة والغربة والانبعاث، وتتجلى فيها فضاءات أخرى جديدة مذهلة ومميزة، في نصوص خصبة رائدة مفعمة بالرؤية الجمالية تتسم بالجدة والفرادة الإبداعية والصدق الفني.

لهذا الغرض تحدث الناقد ثائر العذاري عن بدر شاكر السياب وعن شعره العمودي ورصد ملامح التجديد يفها وذلك للبرهنة أن بدر شاكر السياب هو رائد من رواد الشعر الحر في العراق، ومن هنا يمكننا تلخيص كل ما جاء في كتاب ثائر العذاري بخصوص بدر شاكر السياب وتجربته الشعرية، حيث تطرق إلى ضوابط الشكل التقليدي وصرح أن الشكل اكتسب الكثير من الضوابط التي تشكل الذائقة الشعرية العربية ولطالما حاول القدماء تحديد هذه الضوابط وصياغتها في قواعد بينة، وربما كانت محاولة بناء شكل افتراضي للقصيدة التقليدية عرف بعمود الشعر، أبرز تلك المحاولات، وقد حاول ثائر العذاري النظر إلى الشكل التقليدي من زاوية جديدة وحاول أيضاً وضع مقاربة واضحة لمعنى الحرية التي نشدها السياب.

ومن بين الضوابط والتقنيات التي يفرضها الشكل التقليدي بناءً على ثلاث حقائق شكلية وهي على حد تعبير ثائر العذاري:

1. ثنائية البيت (صدر وعجز)

2. القافية بوصفها خاتمة حتمية للبيت
3. البناء السمتري symétrique للقصيدة (التناظر العمودي بين الأبيات)

أما الحقيقة الأولى فقد أدت إلى تقييد تفكير الشاعر الإبداعي بالثنائيات وهذا التقييد ألزم من ظهور مجموعة من التقنيات أصبحت تقاليد لا مجال إلى التملص منها ويمكن حصرها في التقسيم والموازنة والتماثل والتقابل، والمساواة وغير ذلك، وكل هذه التقنيات تقوم على ابتكار علاقة ثنائية يمكنها ربط شطري البيت الواحد.

أما الحقيقة الثانية، فقد فرضت هي الأخيرة عدداً من التقاليد والضوابط، فالقافية بوصفها الخاتمة المادية للبيت تكتسب أهمية بالغة، إنها مثل الضربة الإيقاعية التي تحدد نهاية الجملة الموسيقية على المستوى الصوتي غير أن لها وظائف أخرى اكتسبتها مع مرور الزمن لعل أبرزها إشعار القارئ بالمتعة بتمكينه من تخمين كلمة القافية، وقد يلجأ الشاعر أحياناً إلى لعبة أكثر تعقيداً بأن يستدرج القارئ إلى تخمين قافية ما ثم لا يأتي بها بل يفاجئ القارئ بأخرى تثير الدهشة.

وأما البناء السمتري لأبيات القصيدة العمودية فيفرض هو الآخر مجموعة من التقنيات، فالبيت الشعري هو الجملة الموسيقية المتكررة التي تكون اللحن، ومن غير الممكن طبعاً تصور قطعة موسيقية تتألف من تكرار جملة واحدة، ومن هنا كان على الشاعر أن يبتكر من التقنيات ما يمكنه من التغلب على هذا التكرار الصوتي اللامتناهي الناتج عن البناء السمتري.

كما تطرق أيضاً لقصائد السياب العمودية ونسبها إلى أعوامها التي كتبت فيها، قصيدة واحدة عام 1941 وخمسة (05) قصائد عام 1942 وخمسة (05) قصائد

عام 1943، وستة وعشرون (26) قصيدة كتبت في العام 1944، خمسة منها متعددة القوافي والباقيات التزم فيها القافية الواحدة، واثنا عشر (12) قصيدة في العامين 1945 و 1946 و ثلاث (03) قصائد أخرى كتبت عام 1947 و10 قصائد في العام 1948 وثماني (08) قصائد أخرى كتبها بعد ابتكار الشكل الجديد ما بين الأعوام 1952 و 1964، حيث التزم في ست منها القافية الواحدة[1].

إن التحول الشعري المتمثل في ظهور الشعر الحر أدى إلى تغيير يكاد يكون جذرياً في بناء الصورة الشعرية، حيث كان عمود الشعر أساس الصورة الشعرية التقليدية باعتماد الاستعارة والتشبيه والتمثيل التي هي عناصر تُكون الصورة الشعرية في التراث العربي، "...أدى الانقلاب الجذري في نظرية الشعر إلى انقلاب مثله في الصورة الفنية ابتعدت به عن وضعها التقليدي..."[2]

وتشكل الصورة الشعرية الجزئية في مجموعها الصور الشعرية الكلية للنص حيث تتحدد تلك الصور وتمثل رؤيا عامة وتستبين في كامل النص، تختلط فيها الحواس بالأصوات والألوان والعطور وغيرها للتعبير عن رؤيا في إطار صورة شعرية تتفاعل فيها كل الموجودات مع مخيلة الشاعر وذاتيته، ومطلع قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب توضح ذلك التفاعل والتداخل والاندماج بين المرئي واللامرئي:

"عيـــناك غـــــابتا نـــخيل ســـــاعة الســـحر

[1] ينظر: ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط01، 2010، ص42 وما بعدها.

[2] نعيم الباقي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 261.

أو شـــــرفتان راح ينـــأى عنهمـــا القمـــــر

عيـــــناك حيـــن تبتـسمان تـــــورق الكـــروم

وتـــرقص الأضـــــواء كالأقـــمار فـــي نهـــــر

يرجـــــه المجـذاف وهنـــــا ســـــاعة الســـحر

كأنـــــما تنـــبض فـــــي غـــوريهما النـــجوم..."[1]

يتجلى في هذا المقطع الشعري التداخل بين الذات الشاعرة والخارج الحسي، فعيون الحبية ماثلة في صورة الوطن الذي يتماوج في مخيلة الشاعر ومشاعره في مشهد غابات النخيل ويندمج الزمن بالصورة حيث السحر وانسحاب القمر الذي راح ينأى رويداً رويداً ليشكل بعداً نفسياً آخر، تتلاقى الأضواء والابتسامات مع خيط الفجر وسنا النجوم على مياه النهر المرتج وتحمل هذه الصورة وراءها حركة الانبعاث الذي تبدو ملامحه من التناسق اللغوي الذي يشيد بصورة التجدد والميلاد.

فالصورة الشعرية تمثل اتحاد الذات بالعالم، تمثل تلامس الكائنات المرئية بالأشياء الخفية الغامضة فتولد الصورة الإبداعية مرصودة بالغرابة والسحر (بيد أن فاعلية الكشف في التجربة الشعرية والحداثية هي فاعلية الكشف وإيجاد للذات أولاً وللعالم موضوع تجربتها الاندماجية التجاوزية ثانياً، وبهذه الكيفية يقع الاتحاد والتوحد بين الذات والعالم فتتحول الذات إلى صورة من صور العالم المجهول، العالم اللامرئي وهذا يعني أن الذات

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، 1971، ص 474.

الشاعرة تمارس فعلها الشعري الكتابي داخل دائرة المجهول لتحول ذلك المجهول إلى معلوم جديد يمثل بالنسبة إليها على الأقل حلقة اكتشاف جديد....)[1].

وعلى الرغم من أن السياب كان مطلعاً على المدارس الحديثة وله تجربة ثرية في الحياة إلا أن نزعته الشعرية ظلت تظهر وتختفي بين الشعر التقليدي والجديد، ومع ذلك فإن محاولة السياب في كسر النمطية والخروج عن الأوزان الخليلية يعد خطوة كبيرة ومؤشراً هاماً في مسار الشعر العربي (ولكن الشعر الحر لم يتخلص تماماً من الأوزان أو من التفعيلات العروضية إلا أننا نعتبر أن محاولة السياب للخروج عن النمطية السائدة في الكتابة الشعرية وإتباع طرق الكتابة في اشعر الحر يعد مؤشراً هاماً من المؤشرات التي تنفي أهمية الأوزان الخليلية بل هي من المؤشرات التي تجوز بصفة تدريجية الخروج منها بصفة كلية لأنها تمثل قيد يأسر العمل الإبداعي ويتناقض تناقضاً واضحاً مع هوية الإبداع التي تنهض على الحرية وكسر القيود النمطية....)[2].

وظل السياب جواباً باحثاً عن أجواء التجديد، فهو يروح ويغدو بين طقوس شرقية وغربية دون أن يتقيد بمنهج أو يعتمد مذهباً معيناً، "...وبناءً على هذا فإن السياب برع في المدارس الحديثة وعرفها تمام المعرفة وجرب حظه الفني في جميع هذه المدارس، إلا أننا نلحظ أنه يلبس النزعة في النزعة، فقد يغطي الشعر التقليدي بالرمزي أو الرومانسي أو غير ذلك من المذاهب الحديثة وهو في الوقت نفسه لا يعتمد مذهباً

[1] بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر قسنطينة، 2006، ص 164.

[2] ماهر دربال، الصورة الشعرية في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب،مكتبة الأسد، دمشق، ص153-154.

واحداً بل يخلط بينهما متعمداً تاركاً لشاعريته أن تستقي من خضم المذاهب الغربية ما تشاء عن حاجتها الملحة"[1].

أما قصائد السياب في بواكير شعره فهي تمثل الفراغ العاطفي، الحب والرفض، الحف والفراق، الحب والألم، الحب والذكرى، الثورة على الحب.

أما قصائد "أزهار وأساطير" فتمثل مرحلة للحب بين الماضي والحاضر، وتمثل قصائد مجموعة "المعبد الغريق" الموت الذاتي، الموت والحب، الغربة، الاستسلام للموت، المرض.

وتمثل قصائد مجموعة "منزل الأفنان" الغربة الروحية، اليأس، الخواء العاطفي، الخلاص في الحب، عودة الماضي، الحنين إلى الأهل.

وتمثل مجموعة "أنشودة المطر" الموت والطعيان، الحب والواقع الفاسد، الموت والثورة، أما مجموعة "شناشيل ابنه الجلبي" ففيها الأمل في الشفاء، اللجوء اليائس، استحضار الطفولة، محاولة الانعتاق من الواقع المؤلم، ذكريات خصبة لكنها قاسية.

وهذه المواصفات في أشعاره ليست معيار لقياس الجودة الفنية لديه ولا يستطيع البحث من خلالها أن يصدر حكماً ما، غير أنها تشكل أبعاداً خاصة وألواناً ذاتيةً لشعره تقرب الفهم وتسعف في الولوج إلى البنى الشعرية المركبة وملاحظة الأنساق التي تمثل شبكة الإيحاءات والدلالات "...لابد لتقدير العمل الفني من معايير للقيمة، فإن لم يكن الناقد يكتفي بوصف مشاعره وحسب، فلا بد له من فحص خصائص العمل ذاته غير

[1] محمد التونجي، بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة، دار الأنوار، بيروت، ط1، 1968، ص 128.

أنه لا يستطيع أن يدافع عن تقديره إلا إذا استطاع أن يثبت كيف تؤدي هذه الخصائص إلى جعل العمل جيداً، وبأي الدرجات تؤدي إلى ذلك، وإذن فلابد أن يكون لديه معيار يعرف به الجودة الفنية ويقيسها، هذا المعيار قد يكون هو **مشابه الواقع** أو **النيل الأخلاقي أو القوة الانفعالية**، وبدون هذه المعايير لا يستطيع أن يدعم حكمه وبدونها أيضاً نستطيع نحن أن نفهم السبب في إصداره هذا الحكم"[1].

يعد شعر بدر شاكر السيبا انعطافاً وتحولاً للشعر العربي، ومن خلاله انفتحت تيارات الإبداع فهو يمثل الطفرة أو النقلة المباشرة للشعر العربي.

[1] جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء، ط1، مصر، 2007، ص 658.

المبحث الرابع: القافية بين التراث والمعاصرة

إن للقافية شعريتها الخاصة ولعل إدراج مقال القول حول القافية في هذا الموضوع للبحث عن شعريتها يستمد مصداقيته من كونها، أي القافية، عنصراً فاعلاً في بنية القصيدة العربية لذلك فإن هذا الصوت المركزي المستحوذ على دلالة غنائية غالبة على الخطاب الشعري يجعله قائماً على الأبعاد الفنية الجمالية الخاصة.

استأنست العرب بالوزن واستملحت القافية، التي هي في العرف اللغوي عند ابن منظور في مادة "قف" "قفاه واقتفاه، وتقفاه: تبعه واقتفى أثره"[1]، وسميت القافية قافية لأن الشاعر يقفوها، أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوَّة، كما قالوا "عيشة راضية بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها"[2].

تتعدى حدود معالم القافية حدود هذه الصناعة، لذلك تعددت الآراء في ذلك ولعل أقربها إلى الصواب رأي الخليل بن أحم الذي يقول "القافية عبارة عن الساكنين الذين في آخر البيت مع ما بينهما من المتحرك حرفاً كان أو أكثر، ومع الحركة التي قبل الساكن الأول"[3].

وبالرغم من اضطراب النقاد العرب في تعريف الشعر وتقديم آثاره البنائية إلا أنهم ظلوا يلحون على اشتراط القافية، سواء أكانت في صورتها التقليدية أم في صورتها الحداثية وذلك لأن غنائية الشعر تتطلب اعتماد العناصر التلحينية التنغيمية، والتي تعتبر القافية

[1] ابن منظور جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب، مادة "قفا"، دار صادر بيروت، ط4، المجلد 12، 2005، ص167.
[2] المرجع نفسه، ص167.
[3] جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في المفهوم النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982، ص408.

إحدى أبرز وجوهها وسماتها، فقد أعطوا لهذا الموضوع باباً تكلموا فيه على أهم العناصر البنائية الخاصة بالقصيدة العربية العمودية.

والقافية في العروض الخليلي "علامة الإيقاع، وهي صوت متميز يدل على مكان التوقف لكي نتابع من ثم انطلاقتنا، وقد أصبح وجودها أكثر أهمية مما تعني، صارت شكلاً لابد من الحفاظ عليه"[1].

وهذا القول هو العلامة والشاهد الذي يحدد شعرية القافية في بنية الشعر العربي، كونها تعد أحد مقومات هذه الشعرية، فهي ركن في القصيدة، ولا نجد ناقداً عربياً قديماً نفى أهميتها في الشعر، بل أن الوزن عند العرب أعظم أركان الشعر فمنحوه خصوصية وتميزاً، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة التبدل والتمكن والتلون، فهي وسيلة لإبراز الإيقاع.

"والقافية حوافز الشعر"، فسرت هذه العبارة تفسيرات متعددة، "فمن قائل أنها تعني –القافية– أشرف ما في البيت، لأن حوافر الفرس أوثق ما فيه وعليها اعتماده، ومن قائل أن ذلك يعني أن القافية عليها جريان الشعر وأطراده، أي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهايته"[2].

يشحن الانضباط التقفوي الوظائف البنائية في العملية الأدائية للتشكيل الإيقاعي بحزم صوتية متجانسة المأخذ حيث نصح كل المسوغات التي تنهض عليها الفاعلية

[1] أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص114.

[2] مصطفى الجوز، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص140.

الشعرية فتنتج بذلك بعداً من التناسق، "والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني، ولا يتوقف فتوقها في حدود هذا النجد بل تتدخل في صلب هندسة البنية الداخلية للإبداع الشعري، فهي بحق ركن مكين في التقاط النبرة الصوتية وتمكن المتلقي من التذوق والاستجابة معه"[1].

القافية بهذا المفهوم مشاركة بقدر وافر في بناء العملة الشعرية، إذ تغذيها بأصوات رزينة شريفة، فليست القافية موجودة فحسب وليست موحدة فقط، "بل إنها معربة، فإلى جانب التماثل الهامشي الذي يعد إلزامياً بسبب المتطلب القاضي بتكرار حرف من حروف الأصول وأحياناً بتكرار حرفين منها يضاف تماثل الإعراب الذي يسند إلى الكلمة –القافية– موقعاً في التنظيم التركيبي للبيت"[2].

من المسلم به أن استعمالات القافية تماثل صوتي نغمي، يشع بثراءات إيقاعية ودلالية، فالطاقة فيها تكمن في حملها للمبدلات الدلالية والإيقاعية، مما يجعلها خاصة لقانون إيقاعي منتظم، وبهذا فإنها "تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحددها"[3].

تتميز حوافر الشعر –القافية– بالسمة الختامية المنخرطة في نظام البيت الشعري أو السطر الشعري أو الجملة الشعرية، فلا يمكن وصفها على أنها الضابط الموسيقي الختامي وحسب، بل تساهم بطريقة أو بأخرى بشكل فعال في تقوية وتشكيل البنية الشعرية للإيقاع، ومن ثمة فهي "ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص13.

[2] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية ترجمة مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، ص212.

[3] جون كوهان، بنية اللغة الشعرية، ص74.

مستقل، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور وظيفتها الحقيقة إلا في علاقتها بالمعنى"[1].

فالشاعر عليه أن يسلك مسار المعنى والقافية معاً، ولا مفر للشاعر من هذا القدر وهو يقفز قفزات متتابعة مهموماً ومنشغلاً بحر معناه إلى القافية وعليه فإنها تفرض نفسها ناضجة غير متشظية، والحق أن القافية والمعنى "يتفاعلان في ذهن الشاعر: يتجاذبان ويدول كل منهما حول الآخر دون أن تختلط خواتمهما أبداً ودون أن يتصادما يجب أني يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنباً إلى جنب"[2]، التجاذب واللاتخالط واللاتصادم وانحلال الصوت في المعنى والمعنى في الصوت، حيث كل واحد منهما يستجيب للآخر على أجمل صورة، فهما يتساوقان تساوقاً متكاملاً في التجربة الشعرية في آن واحد "فإذا هو يودع في كل منهما من الجمال ما لم يكن يستطيعه لو تخي لكل منهما على انفراد"[3].

وقد تطرق الدكتور الناقد ثائر العذاري إلى قضية القافية بين التراث والمعاصرة، حيث بين أهمية القافية في القصيدة التقليدية في قوله "...تبدو القافية في القصيدة التقليدية ركناً من أركان النظم، لا يمكن التخلي عنه إطلاقاً، فالبناء التناظري لتلك القصيدة يوجب إيجاد رابط مادي يسد الأبيات إلى بعضها، فكانت القافية، بوصفها النهاية الفيزياوية للبيت هي ذلك الرابط الذي ارتضته الذائقة العربية"[4].

[1] المرجع نفسه، ص74.

[2] جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص219.

[3] المرجع نفسه، ص219.

[4] ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، ط1، 2010، ص90.

ويقول أيضاً أن "إن الكلمة الأخيرة في البيت الشعري التقليدي التي تتضمن القافية وصوت الروي، تمثل نهاية البيت على مستويات ثلاثة، دلالي ونحوي وصوتي"[1]، ولتدعيم رأيه ومحاولة منه لإيصال الفهم والفكرة على أكمل وجه، فاستشهد ببعض الأمثلة من الأبيات الشعرية المختلفة من بينهم معلقة امرؤ القيس.

وتطرق أيضاً إلى مفهوم الثورة على القافية وقال: "يمكن أن تعد أبرز إنجازات قصيدة التفعيلة في أربعينيات القرن الماضي، فقد أدى ذلك إلى تغيير جوهري في مفهوم الشعر ذاته، إذ فقدت القصيدة إيقاعها العالي الذي كان يعلو على كل صوت فيها، وكان على الشارع أن يجد عنصراً فنياً جديداً لإدهاش المتلقي، فكانت الصورة الشعرية هي ذلك العنصر المنشود"[2]، وتمثل ذلك في معظم قصائد بدر شاكر السياب لأن الشاعر حر في اختيار قوافيه ولا يمكن للمتلقي حدس القافية، ولم يعد السطر الشعري متجهاً إلى نهايته الفيزياوية "بل عوضاً عن ذلك صار اتجاه حركة الجهل عمودياً نازلاً إلى الأسطر التالية فكل سطر ينتظر إتمام دلالته في السطر التالي حتى نصل إلى نهاية دلالية لا صوتية"[3].

وأصبحت القافية في قصيدة التفعيلة (الشعر الحر) تشكلاً اختيارياً خاضعاً للضروريات الفنية والجمالية كما يريد الشاعر على عكس الشعر العمودي الذي كان يلزم على صاحبه قافية معينة ومحددة.

[1] المصدر السبق، ص90.

[2] المصدر نفسه، ص93.

[3] المصدر نفسه، ص94.

إن الشعر العربي القديم يربط القافية بماهية الشعر –أصلاً– ويعدها نهاية موسيقية حتمية للبيت الشعري، يجوز لأجل تحقيقها مخالفة كل قواعد اللغة الأخرى، ولعل قولهم: "يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره"، أن يكون هدفه الرئيسي المحافظة على وحدة القافية، فإن الشعر الجديد لم يلتزم بنظام القافية الموحدة "ولم يعد بين الشاعر والقارعة مقدما قالب يمكن اللقاء فيه وبسرعة ولم يعد بينهما إلا رباط نغمي ضئيل هو التفعيلة الواحدة"[1].

لأن هذا اللقاء الذي كان له موعد ثابت وأكيد عند نهاية كل بيت قد صار مؤجلاً في القصيدة الحديثة التي قامت على نظام اختلاف الأضرب وألغي في ظل نظام التدوير الكلي.

ولقد تباين موقف النقاد المحدثين من القافية بين قائل بضرورة التخلص منها ومتمسك بها، فأما من دعا إلى التخلص منها فإنه يرى أن الشعر "يفقد الكثير بالقافية، يفقد اختيار الكلمة وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم، فكثير ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة"[2].

فالشاعر يضطر أثناء اختيار كلمات القافية إلى كثير من التصنع والتكلف، وهو ما يسقطه في حشو ألفاظ ليست هي الألفاظ التي يفرضها واقع الشعرية، وإنما هو سلطان القافية يبسط هيمنته، مما يحرم القصيدة من جودتها المرجوة في المعنى والصورة والنغم، وبالتالي فإن عدم الاسترسال في نظام التقفية أو إلغاءها بصفة كلية سوف يرسي

[1] الديب بدر، الناس في بلادي الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1962، ص16، نقلاً عن يونس علي النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي، ص104.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر الموسقي، ص104.

نوعاً من الموسيقى الشعرية التي "تنبع من الإيحاء العضوي بين اللفظ وبين المعنى والعاطفة"[1]، فلشكسبير لما تخلص من حلية القافية تمكن من التنعيم الفائق ووصل إلى "تعميق الموسيقى الشعرية وإغناء لغة الشعر بالتقاط نبرات الكلام الحي والارتفاع به من حضيض الابتذال إلى ذروة الشعر"[2]، ذلك أن التزام التقفية بأية صورة من صورها في جميع الأبيات يعطي إحساساً بالرتابة بل إن الإيقاع أحياناً لا يحتاج إليها وقد تفسد الوحدة الشعرية لبعض القصائد أحياناً.

[1] النويهي محمد، قضية الشعر الجديد، ص221.

[2] المرجع نفسه، ص192.

المبحث الخامس: الموت والحياة في شعر محمود درويش

"محمود درويش هو سليم حسين درويش شاعر فلسطيني وعضو المجلس الوطني التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، يسمونه شاعر فلسطين وله دواوين شعرية مليئة بالمضامين الحداثية، ولد عام 1941 في قرية البروة وهي قرية فلسطينية تقع في الجليل، قرب ساحل عكا، حيث كانت أسرته تملك أرضاً هناك، خرجت الأسرة برفقة اللاجئين الفلسطينيين في العام 1948 إلى لبنان ثم عادت متسللة عام 1949 بعيد توقيع اتفاقيات الهدنة، لتجد القرية مهدمة وقد أقيم على أراضيها موشاف (قرية زراعية إسرائيلية) "أحيهود" وكيبوتس يهود"[1].

يعتبر الشاعر محمود درويش من القامات الشعرية التي أنتجت خطاباً فكرياً متميزاً، ورؤية فنية عميقة عبر تجربة طويلة نافذة ومتحققة، وبجانب فنون الأدب المشكلة للمشهد الشعري العربي (تاريخياً وإبداعياً) يظل شعر درويش واحداً من بين أهم المصادر التي تحتفي بتجربة الشاعر العربي بصورة أكثر تخصيصاً وشمولاً في الشعر الحر.

ويقول ثائر العذاري في كتابه في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية يتطرق إلى نموذج من نماذج محمود درويش وكمان عنوان المقالة "الموت والحياة"، في شعر محمود درويش، حيث قال: "لم أفكر كثيراً قبل أن أقرر رأي صيغتي العنوان، سأضع لهذه المقالة الموت والحياة أو الحياة والموت، فشعر محمود درويش لا يدع مجالاً للتردد في اختيار

[1] رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، ص97.

الصيغة الأولى، التي يتقدم فيها الموت على الحياة"[1]، لأن معظم شعره لا يخلو من ذكر الموت والحياة.

وأخذ لنا الكاتب نموذج قصيدة "المناديل" ويقول: "قد لا يكون من الممكن لنا تصور اقتناع قصيدة غزل بذكر المقابر لكن الأهم هنا ذكر الموت على أنه يحل محل الحياة في اكتساب صفة الدوام"[2].

كـــمقابر الشـــهداء صمـــتك

والطـــريق إلى امتـــداد مـــالي ســـوى عيـــنيك

ويـــداك... أذكـــر طـــائرين لا تبكـــي عـــلى مـــوت معـــادٍ

يـــحومان علـــى فـــؤادي

فـــدعي مـــخاض البـــرق

للأفـــق المعبـــأ بالســـواد[3]

"حيث تتضح الفكرة وتتجلى، فموت الفلسطيني ليس نهايته كما هو غيره من الخلق بل هو فعل نمطي يتكرر (معاد) كل يوم أو هو الأصل في الوجود الفلسطيني"[4].

[1] ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، 2010، ط1، ص97.

[2] المصدر نفسه، ص98.

[3] محمود درويش في ثائر العذاري في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، ط1، 2010، ص97.

[4] المصدر نفسه، ص 98.

ومن بين القصائد التي استشهد بها الكاتب لدعم رأيه في إبراز مدى ذكر لقطة الموت في شعر محمود درويش وهي (قصيدة أبي، قصيدة لمساء آخر، مطر)، وهو بمثابة شاعر يقف على تخوم الكلمة ينهي عملية ولادة ويتحرر من المولود سواء كان قصيدة أو ديواناً ليعود إلى رحلة البحث، ما يثير في حديث درويش هنا أنه كلما كبر زاد خوفه من النهاية، يقول أنه لم يعد يهب الموت بعد أن واجهه ولكن ما يخشاه هو التوقف علن فعل الكلام، هاهنا مركز المحاورة والمناجزة بين الموت ومواصلة التجربة، ولكن ما يميز درويش عن غيره من الشعراء هو أنه يطمح دائماً لتفجير اللغة وأخذها لمداها الأوسع، وفتحها أمام فضاءات واسعة، فضاءات تخترق العادي وتخوض في الميثافيزيقي، ذلك أن درويش لا يفتأ اهتمامه بالمعجم اللغوي وإثراء معجمه الشعري، لأن الحياة لا تتوقف عن أخذ شكل جديد في كل لحظة، ولا سبيل إلى اقتناص اللحظة الشعورية إلا بالإنزيات اللغوية المبتكرة التي تكفل التعبير عن الحقيقة وجماليتها وإذا كان الشعراء يفكرون بالشعر، فإن درويش تفلسف به إلى درجة استغراق المعرفة الإنسانية الأدبية، كونه قرأ أعمال الشعراء الكبار من الأجيال التي سبقته وزاد على من عاصروه، وتمثيلاً لذلك والوقوف على احتمالات الدلالة الكامنة في فضاءات قصيدة "على هذه الأرض":

"علـــى هـــذه الأرض مـــا يستـــحق الحـــياة

نـــهاية أيـــلول

سيـــدة تـــدخل الأربعـــين بكـــامل مشـــمشتـــها

ســـاعة الشـــمس فـــي الســـجن

غـــيم يـــقلد ســـرباً مـــن الكـــائنات

هـــتافات شـــعب لمـــن يصـــعدون إلـــى حتـــفهم باســـمين

وخـــوف الطغـــاة مـــن الأغنيـــات

عـــلى هـــذه الأرض مـــا يستـــحق الحيـــاة

عـــلى هـــذه الأرض ســـيدة الأرض

أم البـــدايات

أم النـــهايات

كـــانت تســـمى فلـــسطين

صـــارت تســـمى فلـــسطين

سيـــدتي أستـــحق لأنـــك سيـــدتي

أستـــحق الحيـــاة"[1]

يكرر الشاعر فاتحة القصيدة وعنوانها فيما يشبه الأزمة الشعرية (على هذه الأرض ما يستحق الحياة) وفي ذلك تأكيد على قدسية الأرض التي يكون الموت لأجلها حياة بحق، وقد أخفى الشاعر لفظ الموت لاحتمال الحياة على تلك الأرض من دون تدخل فعل المستلب، فإن كان هذا الفعل كان معنى الموت (التضحية) مستتراً متعلقاً مباشرة

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد2، دار العودة، بيروت، لبنان، 2000، ص326.

بلفظ الحياة متأهباً ومتوتراً يكاد يزيح لفظ الحياة ويحل محله دون أن يربك السياق أو يمسسه بسوء ليصبح (على هذه الأرض ما يستحق الموت والتضحية)[1].

ومن هنا نستنتج أن الشاعر محمود درويش يلتزم بالحياة لأجل حياة الأرض، أو يلزم نفسه بالموت –أي التضحية– لأجل ألا تموت الأرض أيضاً.

حياة الشاعر = حياة الأرض، وموت الشاعر = حياة الأرض

المبحث السادس: التشكيل الشعري في مرثية مالك بن الريب

هو مالك بن الريب التميمي شاعر إسلامي مجيد مقل، لم يشتهر من شعره إلا هذه القصيدة "مرثية مالك بن الريب" ومقاطع شعرية في الوصف والحماسة وردت في كتاب الأغاني.

كان مالك شاباً شجاعاً فاتكاً لا ينام الليل إلا متوحشاً سيفه ولكنه استغل قوته في قطع الطريق، هو وثلاثة من أصدقائه لازم شظاظاً الضبي الذي قالت عنه العرب (ألص من شظاظ) وفي يوم مر عليه سعيد بن عثمان بن عفان (رضي الله عنه) وهو متوجه لإخماد فتنة في تمر بأرض خرسان فأقنعه بالجهاد في سبيل الله بدلاً من قطع الطريق فاستجاب مالك لنصح سعيد وذهب معه، وأبلى بلاء حسناً وحسنت سيرته وفي عودته بعد الغزو وبينما هم في طريق العودة إلى (وادي العضا) في نجد وهو مسكن أهله، مرض مرضاً شديداً أو يقال أنه لسعته أفعى وهو في قيلولة فسرى السم في عروقه وأحس

[1] هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر–محمود درويش نموذجاً–، مشروع تحليل الخطاب للدكتور عبد الوهاب ميراوي، السنة الجامعية 2012–2013.

بالموت، فقال قصيدة يرثي فيها نفسه، وصارت قصيدة تعرف ببكائية مالك بن الريب التميمي[1]:

ألا لـــيت شعـــري هلْ أبيتـــنَّ ليـــلة....

بجـــنب الغضا، أزجـــي القـــلاص النواجيا

فليـــت الغضا لم يقطـــع الركـــب عرضه..

وليت الغضـــا مـــا سقن الركاب ليـــاليـــا

لقـــد كـــان فـــي أهل الغضا، لو دنا الغضا...

مـــــزار ولـــــكن الغضا لـــيس دانيـــا

ألم تـــــرني بعـــــت الضـــــلالة بالهـــــدى...

وأصبـــــحت في جيـــــش ابن عفان غـــــازيا

هذه الأبيات الأولى من المرثية، إن موضوعنا هو الرثاء "والرثاء في الأصل عاطفة سلبية تحمل الإنسان على العكوف على النفس والتفكير في نشأتها، فهو انهزام أمام الكوارث"[2].

جاءت مرثية مالك بن الريب على ثاني الطويل (مقبوض العروض والضرب)

"فعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوةً"[1]

[1] موسوعة الأجري: مرثية مالك بن الريب http://www.ajurey.com/apptips/hom.html

[2] الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب دمشق.

فيما يخص القافية نلاحظ ثلاثة أمور:

"الأول: أن مجموع أصوات القافية (260) سوت، الثاني: طغيان الأصوات المجهورة على قوافي القصيدة، حيث بلغت (229) صوتاً، الثالث: تكرار الألف وهو صوت مد ولين مرتين في كل قافية أي أنه قد ورد (104) مرة"[2].

وقد اختار مالك بن الريب "الياء" روياً لرثاء نفسه، وأبعها بألف الإطلاق وصوت (الياء) مناسب لموضوع القصيدة والحالة النفسية التي يعيشها الشاعر"، لأن الياء تعطي انكساراً يتفق وحالة الموت التي تدور حول القصيدة"[3].

ونجد في كتاب ثائر العذاري مقالة تحت عنوان في التشكيل الشعري في مرثية مالك بن الريب ويمكننا تلخيص ما جاء به ثائر العذاري حول هذا الموضوع، حيث بدأ حديثه بالشعر وقال لئن كان الشعر فناً فهو أعقد الفنون على الإطلاق من حيث طرائف التشكيل وماهياتها فكل الفنون الأخرى تعتمد على تشكيل مادة معينة في وسط محدد، فالرسم هو تشكيل المساحات اللونية في المكان والنحت تشكيل الكتلة في الفراغ والموسيقى تشكيل الدرجات الصوتية في الزمان.

لعل من أبرز مقومات موهبة الشاعر ما يملك من حس مرهف باللغة، فهو يمتلك القدرة على تشكيلها بطرائق تجعلها ذات أثر جمالي فعال في المتلقي، من غير أن يدرك

[1] حازم القرطجاني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1966، ص267.

[2] ينظر: سيبيوبة، الكتاب، تحقق عبد السلام محمد هارون، بيروت، ط1، ج4، ص 434.

[3] دراسات في النص الشعري، (العصر العباسي)، ص89.

هذا الأخير غالباً السر وراء تأثره، فمثلما دلت الموهبة الفطرية للشاعر على طريقة التشكيل تعمل الذائقة الفطرية لدى القارئ ليشعر بالأثر الجمالي.

ويتطرق كذلك إلى معنى الأبيات الأولى ويقول: "إن المعنى المباشر للأبيات لا يعدو الحنين إلى الوطن" (الغضا)، وتمنى العودة إليه، غير أن الأثر الذي تتركه الأبيات في المتلقي أكثر عمقاً وأشد تأثيراً، فهناك شيء ما في الشعر غير المعنى يمكن أن نسميه (الدلائل الشعرية) الناتجة عن التشكيل الشعر للغة[1].

المبحث السابع: النظام الكلي عنصراً تشكيلياً

قديماً قال السكاكي: "إن إدراك الشيء مجملاً أسهل من إدراكه مفصلاً"[2]، ويؤكد المحدثون المهتمون بدراسة الصورة الفنية في الشعر على ضرورة النظر "إلى جملة القصيدة لا إلى أبياتها مفردة، بل هي صورة كلية عامة تعبر بمجموعها عن نفسية الشاعر"[3].

فالصورة الكلية للشعر تتشكل من مجموع الصور الجزئية، فهي صورة كبيرة ذات أجزاء.

وإذا كانت الصورة الجزئية التي تشكل في مجموعها صورة كلية تسهم في تعريفنا بمعاناة الشاعر، إلا أنها لا تضع ذلك مفردة، بل بتآزرها مع غيرها من الصور وتفاعلها

[1] ثائر العذاري، في تقنيات التشكي الشعري أو اللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، 20/0، ص 113 وما بعدها.

[2] مفتاح العلوم، ص149.

[3] البناء الفني للصورة الأدبية للشعر، ص99، وينظر: النقد الأدبي الحديث، ص440.

الناتج مع السياق[1]، وبذلك تنتج صورة جديدة كل الحدة[2]، وتقوم فيها الصور الجزئية بدور الألوان والخطوط في الرسم[3].

ومما يساعد على تكوين الصورة الكلية ووحدة الموضوع والوحدة العضوية في القصيدة، وإذا كانت وحدة الموضوع ميزة اتسم بها الشعر الحديث، إلا أن بعض شعرنا القديم التزمها، فحقق الصورة الكلية[4].

وفيما يخص النظام الكلي عنصراً تشكيلياً فخص الناقد العراقي هذا الجزء (النظام الكلي عنصراً تشكيلياً) بتحديده في قراءة جديدة في غريب على الخليج، واستهل تقديمه بعرض ملاحظة حول تركيب العنوان (غريب على الخليج)، فهو أولا يخلو من فعل، ويجعلنا أمام صورة ثابتة أو جامدة، غريب يجلس على صفة الخليج، لو تخلينا صورة فوتوغرافية يظهر فيها رجل بائس يجلس على ضفة الخليج، لكانت ستنفعنا كثيراً في تعاطينا مع القصيدة.

حيث يبدأ الشاعر بدر شاكر السياب قصيدته بداية سمنائية كما يسميها كتاب السيناريو:

- الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى، أو تنجز للرحيل

[1] الصورة الشعرية، ص194، والنقد الأدبي الحديث، ص 442.

[2] نفسه، ص442.

[3] نفسه، ص440.

[4] البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص195-196.

رحـــم الخليـــج بهن مكتدحون جوابوا بحار[1]

"هذه خلفية كبيرة سترسم عليها تفاصيل اللوحة القصيدة، فيما بعد منظر الخليج، وأشرعة السفن المبحرة فيه، وهؤلاء البحارة نصف العراة الباحثين عن الرزق بين الموت والغنيمة، والحر اللاهب ورياح الصيف"[2].

ويقول أيضاً في السطر الأول يدفع الشاعر شعور بالبؤس إلى أنفسنا من خلال بناء التشبيه الغريب، الريح بقوتها وغبارها المتطاير في الأفق كان حتاماً (دخاناً أسود) أصاب الأصيل وجعله قذراً فقد صفاءه.

صحيح أن هذه هي البداية الفيزياوية للقصيدة، لكنها في الحقيقة ليست البداية الشعورية لها، فهي لا تعدو كونها فرشة شعورية تحاول بناء سطح عاطفي سنتلقى القصيدة عليه، فعند هذه المقدمة يفتح الشاعر علامة اقتباس، هي في حقيقة الأمر البداية للقصيدة.

أعـــلى من العبـــاب يهـــدر رغـــوه ومـــن الضجيـــج

صـــوت تفجـــر في قرارة نفســـي الثكـــلى: العـــراق

كالمـــد يصعـــد كالســـحابة كالدمـــوع إلى العـــيون

الريـــح تصـــرخ بـــي: عـــراق...

[1] بدر شاكر السياب، في ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، ط1، 2020، ص108.

[2] المصدر نفسه، ص109.

.....

.....

.....

هذه الأسطر وكل ما سيأتي بعدها هو نقل مباشر للحوار الداخلي في نفس الغريب، الذي يتسم بخصائص لغوية لابد من ملاحظتها لفهم القصيدة، فيمن الملاحظ أولاً إصرار الشاعر على أن تكون الجملة الاسمية هي الجملة الأساس في لغة الغريب، والأفعال دائماً تأتي في حشو الجمل لا بدايتها، وهذا منسجم مع الفكرة التي بنيت القصيدة عليها، فكل الحركة التي ستوصف في كلام الغريب ليست حركة حقيقية تحدث الآن، إنها حركة داخل السكون، ليس لها وجود إلا في مخيلة الغريب وذاكرته"[1].

المبحث الثامن: الأسطرة عنصراً تشكيلياً

ساهمت التحولات الطارئة على القصيدة الحديثة في التخلي عن القالب القديم، والانتقال من نظام الشطرين إلى رحاب السطر الشعري، مما فتح المجال أمام القراءة والباحثين لدراسة مجال تشكل السطر الشعري، ونقصد بالشطر الشعري "كمية القول الشعري المكتوب في سطر (واحد) سواء أكان القول تاماً من الناحية التركيبية أو الدلالية، أم غير تام"[2].

[1] المصدر السابق، ص111.

[2] محمد الصفراوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث نقلاً عن عبد الهادي علاء، حليب الرماد، ط1، مركز إعلام الوطن العربي، القاهرة، 1994، ص171.

ويتجلى في مظهرين إثنين هما:

الأطوال السطرية المتفاوتة: وهي "تفاوت طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تفاوتاً كمياً من حيث عدد الكلمات"[1].

وتبعاً لهذا نلحظ تجليات عديدة لتفاوت الأطوال السطرية، أهمها:

التفاوت الموجي: يعد هذا النمط من أكثر الأنماط شيوعاً عند شعراء الحداثة، ونقصد به "تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تبعاً لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر"[2].

ومن النصوص التي لجأت إلى هذه التقنية قصيدة "أعراس الجسد"، يقول الشاعر: "العاكس يزدود الدعوات، الخميس حافل هذا الخميس حافل، الثلاثون لابد يختمها فستان أبيض، السرير يأكل البياض الجسد حافلا هذا الجسد حافل.

يا طـائر الرغبـــة...

أنثـــى واحدة، لكن كم جســـد؟"[3]

نلاحظ اعتماد الشاعر التفاوت الموجب في الأبيات لتحريك الحدث والصورة في آن واحد، فالصورة تتحرك لإبراز الداخل الشعوري.

[1] المرجع نفسه، ص172.

[2] المرجع نفسه، ص172.

[3] عبد الرزاق بوكية، من دس حف سبيويه في الرمال؟ ط2، فيسيرا للنشر ، الجزائر، 2011، ص15.

الأطوار السطرية المتساوية: ذهب إلى ذلك محمد الصفراوي بقوله "تساوي طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تساويا تركيبياً وإقاعياً"[1].

وبالنظر إلى بنية السطر الشعرية من حيث التساوي عند الشعراء المعاصرين وجدنا ثلاثة أنماط هي:

تساوي افتتاحي (استغلالي): وهو "التساوي الذي يفتتح مقاطع النص معتمداً على تكرار البنيتين والإيقاعية للأسطر المكررة"[2].

ومن النصوص التي لجأت إلى هذه التقنية قصيدة "حرب الزابانا خطوة الثعلب الأولى"، يقول الشاعر:

الأئمة عائدون من الكسكس يذرعون الرصيف كمتن بن عاشر

ويزرعون عيونهم في حواشيه (ارتدت إليهم وقد اصطادت جسداً)

وعـــند الزاويـــة

أولهـــم: هـــيا

الجســـد: مـــات

ثانيهـــم: هـــا فقـــراء

الجســـد: ها ذاهية

[1] محمد الصفراوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص176.

[2] محمد الصفراوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص176.

الثالث وقد انفتح أيره وأفلت أيه: أسيقاني إلى الفلقة فإني فالقها"[1].

لقد حاول الشاعر أن يخلق من خلال تعادل السطرين الأولين توازناً فنية بين بنية النص بصرياً وبلاغته إيقاعياً.

تساوي ضمني: "يقصد به التساوي السطري الوارد ضمن النص الشعري من غير أن تكون له وظيفة تكرارية"[2].

وبعد كل ما ذكرناه سابقاً يمكننا أن نلخص ما جاء في كتاب ثائر العذاري، فيقول على الرغم من إيماني بأن النصوص الإبداعية يجب أن تفهم بقطع العلاقة بينها وبين منشئها وزمن إنشائها، فإني وجدت أن مطولة نبيل ياسين متاحة على بلاد الرافدين لا يمكن أن تفهم حق الفهم ما لم توضع في السياق التاريخي وقت نشرها.

يحاول النص خلق هوية عراقية صافية لـ(بلاد الرافدين) من خلال تدمير الحدود الزمنية بين الحقب التاريخية الطويلة ومزج تلك الحقب في بوتقة واحدة، فأحد أهم العناصر الفنية في هذا النص توظيف الفولكلور العراقي قديمه وحديثه، ومعاصرته في مكان واحد، ففي أول النص:

لا ثـــوب يجلســـه مســـافر من دمشـــق

ولا عبـــاءة من نسيـــج الفـــرس في شـــيرار

لا أحـــد يجـــيء بمـــاء زمـــزم

[1] عبد الرزاق بوكية، الديوان، ص 44.

[2] محمد الصفراوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 177.

كــي يكـــون عسيـــلها في الـــموت

.....

هذه الإشارات مستمدة من ممارسات تراثية كان يعرفها العراقيون أوائل القرن الماضي، فالمسافرون الذين يعودون من الشام، أو إيران أو الحج يجلبون معهم هذه الهدايا التقليدية، حرير دمشقي وعباءة شيرازية، وماء زمزم للتبرك[1].

المبحث التاسع: التشكيل في القصيدة النثرية

لقد عرف الشعر العربي تطورات مهمة على مستوى الشكل والمضمون، باعتبارها ترتبط باللغة في علاقتها بالذات الشاعرة وتفاعلاتها مع العالم والوجود، لذلك فناموس التطور الذي يسري على هذا الكائن التاريخي/اللغوي... يسري على اللغة باعتبارها مكوناً هاماً في العملية الإبداعية على مر التاريخ الإنساني منذ الإلياذة والأوديسة والأنياذة من بعدهما، ونظراً لأهمية الشعر في الثقافة العربية/الإسلامية باعتباره "ديوان العرب"[2]، حيث بدأ الاهتمام منذ القرن الثالث الهجري مع ابن سلام الجمحي (ت231هـ) والصراع حول قضاياه النحوية والفنية والإبداعية وبنظرة فاصحة نجدها تتصارع بشكل عام في نطاق العلاقة بين الشكل والمضمون والانتصار للجانب الذي يحقق للقصيدة الشعرية نصيتها وخطابها الثابت على مر التاريخ، لكن الإشكال هو النظرة إلى الشكل والتعقيد والارتهان إلى دولاب البلاغة والنحو والعروض هي السائدة

[1] ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، 2010، ص 123-124.

[2] أنظر ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، ج1، 2001، ص32.

منذ عصر التدوين (القرن الثاني الهجري) فساد أن الشعر شكل يرتكز على الوزن والقافية تمييزاً له عن باقي الشعر في الثقافات الأخرى، وهذه ربما لها تبريراتها التاريخية والحضارية في بناء سور منيع للحفاظ على الثقافة العربية من انصهارها في ثقافة أخرى ، لذلك فالشعر "كلام موزون يدل على معنى"[1].

ومع بداية العصر الحديث، منذ القرن التاسع عشر سنبدأ محاولة رد الاعتبار إلى الشعر العربي، ومحاولة البحث عن الشعرية خاصة منذ الانفتاح على الثقافة الغربية مع التيار الرومانسي، وبالأخص مع مدرسة المهجر التي كانت نقطة بداية الحداثة الشعرية في الثقافة الشعرية العربية منذ ظهور "الشعر المرسل" و"الشعر المنثور" وبظهور الشعر الحديث والثقافة العربية الحديثة مع "مجلة الشعر" (1956) ستتم إعادة الاعتبار إلى قوانين وأسس الشعر برد الاعتبار إلى المضمون بدل الشكل والقواعد التي حنطت الشعر في قالب خارج النص وبعيداً عن الذات الشاعرة وهي محاولة إعادة الاعتبار للنظرية الإبداعية في الكتابة الشعرية، فمنطلق الشعر ليست هي القواعد أو عمود الشعر الذي جاء به المرزوقي (ت498هـ) بل الذات والكتابة فامرؤ القيس والنابغة الذبياني والخنساء وعنترة لم يكونوا على علم بالنحو والبلاغة وقواعد التحليل، وهذا ما جعل الشعر الحديث، على حد تعبير المجاطي يراهن على مفهوم التطور من خلال الربط بين إبداعية الذات الشاعرة والتراث الشعري العربي فكان الشكل تابعاً للمضمون وليس العكس، فكانت المرحلة الثانية من تطور الشعر العربي الحديث متجهة نحو تجاوز مسألة الإيقاع خطوة أكبر من تجاوز الوزن وربطها بالذات المبدعة تناسباً مع شعرية الحداثة التي تنظر إلى أن الإيقاع مجرد آلية من آليات الإنتاج الشعرية، "الشعرية لها كل الحق الشعري أن

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهري، القاهرة، 1978، ص13.

تختار الأدوات التي يحقق لها ذلك سواء أكان التحقق بالتفاعيل العروضية أم بسواها من الأدوات المولدة للإيقاع"[1].

"فقصيدة النثر" وجه إبداعي أكثر تمثيلاً لهذه الشعرية التي تتنوع فيها أدوات إنتاجها من أدوات فردية وتركيبية وصرفية وأدوات بلاغية بديعية ونحوية تحتاج إلى متابعة كمية وكيفية "ثم تحديد مدى تداخلها في إنتاج الشعرية عموماً"[2]، وإذا كانت قصيدة النثر العربية قد تأثرت "بقصيدة النثر الغربية" التي ارتبطت بالمدينة حيث "يعتبر ألوسيوس برثراند وبودليو مؤسسا هذا الجنس الأدبي، وقد تم الاعتراف بقصيدة النثر وممارستها كما هي من لدن جيل 1880"[3].

فتطور الشكل الذي ظهر بشكل جلي في "قصيدة النثر" يرتبط بتغير في الوظيفة التي تميزت بالجدة والطرافة تبعاً لتغيرات في بنى المجتمع القديمة وعلاقاتها بالأشياء، وهذا يبر بالضرورة "حرية الفرد وحقه في الرأي والتعبير دون عواطف تبعاً للتطور الثقافي والتكنولوجي والإلكتروني الذي عرفته المجتمعات العربية منذ عقد ونيف من الزمن"[4]، فهي سمة من سمات دمقراطية الكتابة الإبداعية التي هي جزء من تحقيق ثقافة حقوق الإنسان في ظل العولمة الراهنة.

وفي ظل هذا الاكتشاف الإبداعي نجد أن "قصيدة النثر" تعكس في مستواها الأول التحول الحضاري الذي جاء في سياق تأثر الشعر العربي بمقومات جديدة وفي

[1] محمد عبد المطلب، النص المشكل أو قصيدة النثر، دار العلم العربي، القاهرة، ذ1، 2011، ص114.

[2] المرجع نفسه، ص114.

[3] شسيل سندرا، قصيدة النثر ترجمة محمد آيت لعميم مجلة البيت، 2009 ص 154.

[4] أدونيس، السوقية والسريالية دارا الباقي، بيروت،ط1، 2010، ص24.

المستوى الثاني تحولاً جمالياً "قد افرز طاقة لا متناهية من الإيقاع والرمز والتشكلات المجازية الخارقة"[1].

إن قصيدة النثر باعتبارها قصيدة "أجد" على حد تعبير عبد العزيز المقالح، تتمثل كإبداع في علاقتها بفكرة إنسانية "لا يحاول شاعر بقدر ما يعيشها إنسان فهي فعل اختراقي في الجوهراني من العناصر لعب بالشكلاني"[2]، إذا لا شك تلبه لها ينتبه لها القارئ بل تتصرف في جوهرها إلى جمالية المعنى وذكاء العبارة مما يفسر "تعرف مقطع نثري تعرفاً مفارقاً بأنه شعر"[3].

فاللغة الإبداعية في "قصيدة النثر" لغة التفاصيل ينبع من خلالها الشاعر المهمل واللامرئي لتجسيد شهر الحياة اليومية الذي يعد لوناً عربياً قديماً، "بدأ من ابن الرومي وشعراء الحياة اليومية في العصر العباسي ونظر له العقاد في مقدمة (عابر السبيل) كما تبناه صلاح عبد الصبور (الناس في بلادي) واستخدمته قصيدة النثر في أحد تياراتها"[4].

فالشاعر هو دائماً في مواجهة مع اللغة، ذلك أن الألفاظ لا يمكن أن تتجدد داخل قواعد تركيبية جاهزة باستمرار إلا إذا تحررت في معانيها من كل مبدأ موضوعي إلا الانضباط لذات الشاعر وفق "قواعد الحرية وشروط الإبداع أثناء العملية التركيبية للنص الشعري"[5]، أي ما يمكن وصف بكيمياء التركيب في اللغة الإبداعية.

[1] إيمان ناصر، قصيدة النثر، التغاير والاختلاف مملكة البحرين، وزارة الثقافة والتراث الوطني، ط1، 2007، ص214.

[2] محمد العباسي، ضد الذاكرة الشعورية، قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص48.

[3] ميكائيل ريفائير، دلاليات الشعر ترجمة محمد المتمم، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1997، ص4.

[4] محمد عبد الله، قصيدة النثر شعر طبيعي، ص387.

[5] أدونيس، الصوفية والسريانية، دار الساقي، بيروت-لبنان، ط4، 2010، ص22.

وفي نفس الموضوع "قصيدة النثر" نجد مقال في كتاب في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية لثائر العذاري تحت عنوان التلاحمات البحرية في قصيدة النثر، حيث يكننا تلخيص ما جاء به الكاتب فيها.

"نشرت الدولة نصاً نثرياً لخالدة خليل هو "القمر الأسمر لم يشرق الليلة" يتميز بلغة عالية الكثافة اعتماداً على تقنيات كثيرا ما تشتغل عليها قصيدة النثر وقد رأينا أن نكشف عن تلك التقنيات"[1].

وأول مظاهر بناء التحالف فريد بين البعد الزمني للقراءة وبعد مكاني يتخلل إحالات الدلالية "فبينما يتدرج القارئ في النص من البداية يجد نفسه خلال اتجاهه نحو النهاية منتقلاً بين أرجاء العراق وسطاً وجنوباً وشمالاً.

القمـــر الأسمـــر في صوتـــك

لم يتـــرق علي شـــرفة اشتيـــاقي الليـــلة

تركـــتني أمـــام ثعـــابين القـــلق تلعنـــي

ثمة خدعة كبيرة هنا تسخدمها خالدة خليل للإيقاع بالقارئ تحت وطأة الشعور بالاستلاب، فالسطر الأول يرسم صورة توحي ببداية نص غزلي تقليدي يأتي موزوناً ويعد بقصيدة تفعيلة غزلية تقليدية، لكن سرعان ما يأتي السطر التالي ليسلب كل عناصر

[1] ثائر العذاري في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، ط01، ص124.

التوقع، فبشكل مفاجئ يتم تحطيم الوزن بسطر نثري، زيادة على كون السطر ذاته مبنياً على جملة منفية تشير إلى تواري ذلك القمر وافتقاده"[1].

المبحث العاشر: الرسم بالكلمات قراءة في نصوص وفاء عبد الرزاق

حين تقرأ للأديبة وفاء عبد الرزاق تلج عوالم من الرمز وإشراقات من اليومي لا يمكن التصدي لسحرها فأنت القارئ المتكون بالحيرة زمن العنف والسطوة صوت وفاء عبد الرزاق ينحبس من ثنايا الحلم ويوقع خطى الشعرية التي تحيلك لـ "شنايل بنت السلبي" وظلال جيكور ونخل العراق الباسق ليس للشعر من أفق غير التماس الحب زمن الحرب والبحث عن رؤى متجددة لأنوات متفردة وعصية على الذات المغتربة كمجال يخاطر الغريب الألباركامو ورؤى يوسف الخال في أسفار الخط على صفحات التاريخ هو ذلك قدر الأدبية والشاعرة العراقية في بحثها عن موطئ قدم لإشراقات الطفل في الكتابة وتجاوز التجريب الذي عرفه شعراء المعاصرة العرب الذين أطالوا التأملات المشهدية في شطحة صوفية أو شكو عدائية فهذه التجربة الفريدة في الكتابة تدعو للإنسانية وتخلص من رحم المعاناة إنك إزاء تجربة شعرية وسردية في آن ولا تستطيع ولوج "مذكرات طفل الحرب" دون تصور تمامي ذات الشاعرة مع هذا الطفل الرحمي.

الكلمات الوصفية التي تخترق مجاميع الشاعرة العراقية تلاعب ذات القارئ وتسير إلى متاهات الحلم لعله يفيق وينحبس من شجر الرمز وتشكلات الأيقونات المعهودة إلى حقيقة من الفضائل وإنسانية صادقة[2].

[1] المصدر السابق، ص125.

[2] منذر بشير الشفرة، وفاء عبد الرزاق، مجلة إلكترونية.

قد تكون الصورة واحدة من أهم عوامل سحر الشعر، أو ربما تكون كله، فالصورة ليست عملاً تزيينياً يكشف براعة الشاعر في بناء علاقات مبتكرة فحسب، فهي أيضاً طريق لبناء المزاج النفسي للمتلقي والتسلل إلى وعيه لإغرائه بالدخول في علية النص"[1].

إن المعروف في قصيدة النثر أن يعمد الشاعر إلى اعتماد الإنزياحات اللغوية وسيلة لتوليد شعرية نصه، إذ يبدو أن الشاعر المعاصر ضاق ذرعاً بالبناء التقليدي للصورة الشعرية القائمة على المادي من مرئي أو مسموع، غير أن وفاء عبد الرزاق تلعب لعبة يمتزج فيها خيال الطفل بمرارة الكبير وهما يرتبطان بالفعل الشعري وهذا في مجموعتها "من مذكرات طفل الحرب"

أعـــطي نفســـي طينـــها

أنفـــخ فيـــها صورتـــك

كـــي تحـــاذرني الدبابات

القتـــل يصـــرخ

والدبابـــات كـــلام

مـــاذا أقـــول حـــين تمـــحوني أنـــت؟[2]

[1] ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر.

[2] وفاء عبد الرزاق، في ثائر العذاري في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، ذ1، 2010، ص 142.

إن نظرة عجلى إلى هذه الأسطر تكفي لتبيين اعتماد الشاعرة على المادي في صورها، فالصورة هنا تتألف من طين وصورة ودبابات، غير أن هذه العناصر المادية تحركها ستة أفعال وهي: أعطي، أنفخ، تحاذرني، يصرخ، أقول، تمحوني، على التوالي، وكان لهذه الأفعال الدور الأساسي في بناء الأثر النفسي بطريقة خفية إذ يمكننا أن نلاحظ ثلاثة منها مسندة إلى ضمير المتكلم (أعطي، أنفخ، أقول) وثلاثة مسند إلى الآخر (تحاذرني، يصرخ، تمحوني) وهكذا تقتسم الفعل الشعري مناصفة بينها وبين الآخر، لكن فعلها يتصف بالخلق وفعل الآخر يتصف بالإلغاء.

أعطي × تحاذرني

أقول × يصرخ

أنفخ × تمحوني[1]

[1] المصدر نفسه، ص142.

خاتمة

للشعر نكهة، ومذاق عند كل قارئ خاصة إذا لم يجد الشرح أمامه مسهبا يحرمه من متعة التذوق المفترضة.

التشكيل الشعري يعلن نفسه مصطلحا نقديا كون الدراسات الأدبية والنقدية السابقة لم تتناوله بصورة كافية، حيث أن مفهومه عاصر النقاد القدماء والمحدثين ومازج كتاباتهم دون أن يعلن عن نفسه مصطلحا نقديا، أو هم لامسوه دون أن يشير إليه أو يتفطنوا إلى طبيعته الإصطلاحية.

وتوصلت إلى مدى أهمية مصطلح التشكيل الشعري وأفضليته في مقارنة القصيدة الشعرية أكثر من المصطلحات الأخرى المبنية على الثنائية مهما كانت تسميتها.

كما أبرزت أن التشكيل أن مصطلح التشكيل نابع من القصيدة نفسها وليس مسلطا أو دخيلا عليها، على خلاف المصطلحات الأخرى المبنية على الثنائية، وبأن التشكيل لا يقتصر على فن الشعر وحده، بل يمس جميع الفنون الأخرى، من مثل الرسم والرقص والبناء والنسج.

وجدنا أن للغة هي نسق من الرموز والإشارات التي يستخدمها الإنسان بهدف التواصل مع البشر، والتعبير عن مشاعره واكتساب المعرفة.

كما تعد اللغة إحدى وسائل التفاهم بين الناس داخل المجتمع، ولكل مجتمع لغته الخاصة.

أما الكتاب الذي كان محور دراستنا (في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية) للدكتور الناقد العراقي ثائر العذاري، لقد وجدنا فيه كل ما يفيدنا في هذا الموضوع،

لأن الكاتب قام بإدراج مباحث ومقالات ساعدتنا كثيرا في جمع المعلومات، ومن بين ما أخذناه من هذا الكتاب وقمنا بإضافة آراء نقاد آخرين حول نفس الموضوع.

كيف يؤثر فينا التشكيل الشعري، أو متا مدى تأثر المتلقي بالتشكيل الشعري، إذ وجدنا أن للمتلقي والتشكيل علاقة، فالتشكيل الشعري يخدم المتلقي، ويساعد على إيصال الفكرة.

وكذلك أسلوب الكولاج، خاصة في شعر سعدي يوسف، حيث وجدنا أن من بين الملصقات التي استعملها سعدي يوسف في شعره ملصق الفراغ وملصق الهلالين والملصق المقطعي

وكذلك عناوين أخرى التي أحاط بها الكاتب وقد استشهد واستعان ببعض الأشعار أمثال شعر سعدي يوسف وبدر شاكر السياب ووفاء عبد الرزاق .

وفقنا الله وإياكم لما فيه الخير والصلاح

قائمة المصادر

والمراجع

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد 13، 620، 711هـ.
2. إبراهيم أنيس، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة 4، 2004.
3. مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، 1998.
4. مركز أضواء الاستشاري للدراسات والبحوث، دمشق، 2004.
5. محمود قحطان، أساسيات الشعر وتقنياته، مؤسسة علوم الأمة، ط1، 2017.
6. أبي عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، الجزء الخامس 100-175.
7. إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، معجم الوسيط، ج1، دار التراث العربي، بيروت.
8. مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، 1998.
9. علم الإشارة السميولوجيا، بييرجيرو، ترجمة، د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط3، 2007.
10. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، 1969.
11. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر ، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة ، بيروت، 1969.
12. عبد الجليل منقور، المقاربة السيميائية للنص الأدبي، أدوات ونماذج، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي، 2000.
13. خير منصور، أبواب ومرايا: مقالات في حداثة الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة (كتاب الأقلام)، بغداد، ط1، 1987.
14. الطاهر يحياوي، تشكلات الشعر الجزائري الحديث، دراسة في الأشكال والمضامين، دار الأوطان للطباعة، ط1، 2011م.

15. محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مطبعة المدني، القاهرة، ط1، 1990م.

16. إبتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب، 2010.

17. سعاد عبد الوهاب، النص الأدبي التشكيل والتأويل، الأردن، ط1، 2011.

18. محمد الأمين شيخة، التشكيل الأسلوبي في الشعر الهجري الحديث، الجزائر، 2009.

19. فولفغانغ آيرز: العمل الفني اللغوي مدخل إلى علم الأدب، ترجمة أبو العيد دودو، دار الحكمة، 2000.

20. جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، درا غريب، 2000.

21. الخصائص لأبي الفتح عثمان بن الجني، ط2، دار الكتب المصرية، ج2.

22. ابن خلدون، مقدمة، ج1، ط4، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، 1978.

23. ابن حزم، الأحكام في أصول الأحكام، ج1، القاهرة: دار الفكر، 1978.

24. عادل خلف، اللغة والبحث اللغوي، بيروت، مكتبة الآداب، 1994.

25. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون.

26. مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، مجمع الوجيز، 1998.

27. إبراهيم أنيس، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، الطبعة 4، 2008.

28. زمخشر علي، أساس البلاغة، دار صادر بيروت، مادة الشعر.

29. شمري عزيز الماضي، فن نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، 1986، ط1.

30. أحمد سليمان الأحمد، الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، الدار العربية للكتاب، 1983.

31. أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول بحث في الإتباع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

32. محمد حماسة عبد اللطيف، لغة الشعر، دراسة في الضرورة الشعرية.

33. ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، ط1، 2010.

34. محمد عبد وفلفل: في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية لكتاب، 2013.

35. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، 2005.

36. سمير علي سيمر الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية، 1990.

37. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990..

38. أبو زيد بيومي، التوازن في عملية إبداع النص الشعري، دار العلم والإيمان، 2000.

39. مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، الجزائر، 2010-2011.

40. محمود رزق حامد، التوجه الأدبي في موسيقى الشعر العربي، دار العلم والإيمان، 2010، ص 21.

41. فولفغانغ، آزر: فعل القراءة، ترجمة حميد الحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

42. محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري درس تطبيقي في ضوء علم الأسلوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

43. حيدر حسن عبيد، الحذف بين النحويين والبلاغيين دراسة تطبيقية، دار الكتب العلمية، ط1، 2013.

44. أحمد بزيو، فيضات الهوى.

45. نعيم الباقي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

46. بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، 1971.

47. بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر قسنطينة، 2006.

48. ماهر دربال، الصورة الشعرية في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب،مكتبة الأسد، دمشق.

49. محمد التونجي، بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة، دار الأنوار، بيروت، ط1، 1968.

50. جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء، ط1، مصر، 2007.

51. جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في المفهوم النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982.

52. أدونيس، مقدمة الشعر العربي.

53. مصطفى الجوز، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981.

54. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية ترجمة مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1.

55. جون كوهان، بنية اللغة الشعرية.

56. جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر.

57. الديب بدر، الناس في بلادي الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1962. نقلاً عن يونس علي النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي.

58. أدونيس، مقدمة للشعر الموسقي.

59. النويهي محمد، قضية الشعر الجديد.

60. رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2.

61. محمود درويش في ثائر العذاري في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، ط1، 2010.

62. محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد2، دار العودة، بيروت، لبنان، 2000.

63. هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر-محمود درويش نموذجاً-، مشروع تحليل الخطاب للدكتور عبد الوهاب ميراوي، السنة الجامعية 2012-2013.

64. الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب دمشق.

65. حازم القرطجاني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1966.

66. سيبيوبة، الكتاب، تحقق عبد السلام محمد هارون، بيروت، ط1، ج4.

67. دراسات في النص الشعري، (العصر العباسي).

68. مفتاح العلوم.

69. البناء الفني للصورة الأدبية للشعر، النقد الأدبي الحديث.

70. الصورة الشعرية، ص194، والنقد الأدبي الحديث.

71. بدر شاكر السياب، في ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، ط1، 2020.

72. محمد الصفراوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث نقلاً عن عبد الهادي علاء، حليب الرماد، ط1، مركز إعلام الوطن العربي، القاهرة، 1994.

73. عبد الرزاق بوكية، من دس حف سبيويه في الرمال؟ ط2، فيسيرا للنشر ، الجزائر، 2011.

74. عبد الرزاق بوكية، الديوان.

75. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، ج1، 2001.

76. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهري، القاهرة، 1978.

77. محمد عبد المطلب، النص المشكل أو قصيدة النثر، دار العلم العربي، القاهرة، ذ1، 2011.

78. شسيل سندرا، قصيدة النثر ترجمة محمد آيت لعميم مجلة البيت، 2009 .

79. إيمان ناصر، قصيدة النثر، التغاير والاختلاف مملكة البحرين، وزارة الثقافة والتراث الوطني، ط1، 2007.

80. محمد العباسي، ضد الذاكرة الشعورية، قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

81. ميكائيل ريفائير، دلاليات الشعر ترجمة محمد المتمم، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1997.

82. محمد عبد الله، قصيدة النثر شعر طبيعي.

83. أدونيس، الصوفية والسريانية، دار الساقي، بيروت–لبنان، ط4، 2010.

84. منذر بشير الشفرة، وفاء عبد الرزاق، مجلة إلكترونية.

85. وفاء عبد الرزاق، في ثائر العذاري في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر، ذ1، 2010.

المراجع باللغة الأجنبية:

86. « What is technology? www.edu.pe-ca.retrieved282018.10edutedAndy.lan14.9.2006

87. The penguin of arts and artist, peter and Linda Murray, New York, 1982.

مواقع الأنترنت:

88. موسوعة الأجري: مرثية مالك بن الريب
http://www.ajurey.com/apptips/hom.html

89. التعريب الذي اقترحه مجمع اللغة العربية بـ"دمشق"، مجلة اللغة العربية بدمشق، موقع التقانة: magazine]aspxref.
[http://www.arabacademy.gov.syl

فهرس:

المحتوى	الصفحة
مقدمة	
الفصل الأول: قراءة في دوال الكتاب	
المبحث الأول: مصطلح تقنيات لغة واصطلاحاً	
المبحث الثاني: التشكيل الشعري	
المبحث الثالث: اللغة الشعرية	
المبحث الرابع: المرجعية النقدية للكتاب	
المبحث الخامس: المنهج المعتمد في الكتاب	
الفصل الثاني: قراءة في مدلول الكتاب	
المبحث الأول: كيف يؤثر فينا التشكيل الشعري	
المبحث الثاني: أسلوب الكولاج في شعر سعدي يوسف	
المبحث الثالث: قراءة في شعر السياب العمودي	
المبحث الرابع: القافية بين التراث والمعاصرة	
المبحث الخامس: الموت والحياة في شعر محمود درويش	
المبحث السادس: التشكيل الشعري في مرثية مالك بن الريب	
المبحث السابع: النظام الكلي عنصراً تشكيلياً	
المبحث الثامن: الأسطرة عنصراً تشكيلياً	
المبحث التاسع: التشكيل في القصيدة النثرية	
المبحث العاشر: الرسم بالكلمات قراءة في نصوص وفاء عبد الرزاق	

الملحق:

- التعريف بصاحب الكتاب:

الاسم: ثائر عبد المجيد ناجي العذاري

تاريخ ومكان الولادة: 1960 النخلة

المنصب الحالي تدريسي في كلية التربية، قسم اللغة العربية

الاختصاص الدقيق: الأدب والنقد الحديثان 1987، الحصول على الماجستير من جامعة بغداد كلية التربية عن الرسالة (الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق) 1996، الحصول على الدكتوراه من جامعة بغداد كلية التربية عن الأطروحة (البناء الفني للقصة القصيرة في العراق).

2002 التعيين بمرتبة مدرس في جامعة واسط كلية التربية

2008 الترقية إلى مرتبة أستاذ مساعد

2015 الترقية إلى مرتبة أستاذ

ولديه مجموعة كبيرة من البحوث والمقالات في الدوريات العملية والصحف والمجلات منها مثلاً:

نحو الحرية: قراءة في شعر السياب العمودي

تقنيات الأدب الرقمي

المفارقة في شعر أحمد مطر

لعبة السارد كلي العلم في رواية (رأس الرجل الكبير)

تفكيك بنية السرد في رواية (أسد قصر النيل)

المؤلفات:

- تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية
- التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة
- الشفاهية وثقافة الاستبداد (تونس 2007)
- استنطاق الشكل السردي

البريد الإلكتروني: alethary@uawasit.edu.iq

بطاقة فنية لكتاب: "في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية

اسم الكاتب: د.ثائر العذاري

اسم الكتاب: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية

دار النشر: رند للطباعة والنشر والتوزيع –دمشق–

تاريخ النشر: 2010

عدد الطبعات: الطبعة الأولى

عدد الصفحات: 154 صفحة

تصميم الغلاف: أمينة صلاح الدين