الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 20 أوث 1955 – سكيكدة –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

مذكرة موسومة بـ:

جماليات الخطاب الشعري في ديوان "معراج السنونو" "لأحمد عبد الكريم"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب الجزائري.

إعداد الطالبة:

– هناء ليتيم

إشراف الأستاذة:

– سلمى غنجيو

السادة أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الصفة	الجامعة
سفيان جغدير	أستاذ محاضر (ب)	رئيسا	20 أوث 1955 سكيكدة
سلمى غنجيو	أستاذ مساعد (أ)	مشرفا ومقررا	20 أوث 1955 سكيكدة
سامية يحياوي	أستاذ محاضر (أ)	مناقشا	20 أوث 1955 سكيكدة

السنة الجامعية: 2022م – 2023م.

إهـــداء

إلـــــى التي ترعاني بدعائها منبع الدفء والحنان أمـــــي الغالية حفظها الله.

إلـــــى الروح التي لم تفارقني لحظة روح والـــدي رحمه الله... إلى من كان مصدر الآمان والاطمئنان.

إلـــــى اللتان اجتمعت فيهن كل صفات الحب أختايَ "نور الهدى" و "إسراء".

إلـــــى من جمعني به القدر وزرع الابتسامة على وجهي زوجـي رفيق دربي.

إلـــــى منبع السعادة البرعمين "نائـــــل" و "نبـــــــال".

إلـــــى كل من نسيهم القلم ولم ينساهم القلب.

إلـــــى كل من أحب أهدي ثمرة جهدي.

هناء

شكر وعرفان

مصدقا لقوله تعالى : "لئن شكرتم لأزيدنكم"

نحمد الله ونشكره ونثني عليه، فالحمد لله والشكر لله أولا وأخيرا على فضله وكرمه والذي وفقنا لهذا وما كنا لولاه ندرك شيئا، ونصلي ونسلم على سيدنا محمد أجمعين.

أما بعد نتقدم بجزيل الشكر والعرفان بالجميل إلى أستاذتنا المشرفة "**سلمى غنجيو**" على ما أسدته لنا من توجيهات ساعدتنا في إخراج هذا العمل إلى طور الوجود بالفعل بعد أن كان مجرد فكرة تائهة.

ونتقدم بجزيل الشكر وعظيم التقدير للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة التي تجشمت عناء تصحيح هذه الدراسة.

كما نتقدم بالشكر لكل من ساعدنا من قريب أو من بعيد بمعلومات وتوجيهات من أساتذة وزملاء وأخص بالذكر الأستاذة "**فيروز مناصر**" والأستاذين"**رياض مسيس**" و"**أنيس فيلالي**".

ونشكر رئيس العمل لشركة "سوتراز" والزميلات على كل التسهيلات ودعمهم الذي قدموه لنا.

لكم منا ألف شكر ومائة ألف عبارة تقدير.

مقدمـــة

الخطاب الشعري فيض من مشاعر جياشة وأحاسيس تختلج في صدر المبدع لتتفجر حاملة رسالة، هي خلاصة تجاربه الإنسانية محاولا عبرها التأثير في المتلقي، ويرتكز على مجموعة من الخصائص الفنية التي تسمو به إلي درجة الارتقاء وتجعله عملا فنيا ذو سمات متفردة، حيث طور النص الشعري الجزائري بنياته على مستوى المعجم والموسيقى والصورة، وسمح هذا التطور بالتجديد في النص تحت تأثير ما يسمى بالتجربة الشعرية الجديدة في بدايات العصر الحديث.

وتعد هذه التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة تجربة متفردة شكلا ومضمونا، لأنها تجاوزت القوالب الجاهزة رافضة المحاكاة والتقليد، حيث ظهرت قصيدة التفعيلة أو ما يعرف بالشعر الحر، فشكلت محطة فاصلة في الشعرية الجزائرية ونقلة نوعية رسمت معالمها بذاتها باحثة عن الهوية الأدبية، وطرأ عليها تغيير على مستوى البنية الشكلية واللغوية، ضمن ما يسمى بالتجريب الفني الذي فرض جمالية شعرية مغايرة فجرت الطاقات الإبداعية الكامنة في الذات الشاعرة فأتاحت لها البحث في إمكانات اللغة وعناصرها المفتوحة على التأويل، وما الخطاب الشعري إلا منجز لغوي يتجاوز دلالة الألفاظ المضمرة إلى التداول والتأويل، ومن أجل التعرف أكثر على جماليات الخطاب الشعري الجزائري المعاصر جاء اختيارنا لهذا البحث الموسوم بـ " جماليات الخطاب الشعري في" **معراج السنونو**" لـ"**أحمد عبد الكريم**".

وتأتي أهمية الموضوع في محاولته الكشف عن هذه الجماليات وإبراز قيمتها من خلال رصد مقومات آلياته اللغوية والإيقاعية وكذلك الصور الشعرية، أما الهدف الأساس الذي نرجوه من هذه الدراسة هو التعريف بالتجربة الشعرية الجزائرية متمثلة في شخص الشاعر أحمد عبد الكريم، وقد حفزنا لهذه الدراسة جملة من الدوافع منها الذاتية والموضوعية وهي الرغبة الجامحة في قراءة الشعر والتعلق به وخاصة الشعر المعاصر، واطلاعي على شعر أحمد عبد الكريم هذا فيما يخص الدوافع الذاتية، أم الدوافع الموضوعية فتمثلت في قلة الدراسات الأكاديمية التي تتعرض لتحليل قصائد ديوان "**أحمد عبد الكريم**"، وإن وجدت بعض هذه الدراسات فقد أغفلت جوانب جمالية كثيرة، وكذلك ثراء الساحة الشعرية الجزائرية بنماذج من الشعراء الحداثيين ذوي القدرات والإمكانات الهائلة مما منح نصهم الشعري كثافة في الصور الشعرية ولغة مشبعة بالجمال والإيحاء، والرغبة في التعريف بالإنتاج الشعري الجزائري المعاصر وبالشعراء الذين أثروا المكتبة والاعتراف بإسهاماتهم القيمة.

ونتوخى في هذا البحث القيام بدراسة جماليات اللغة والصورة الشعرية والإيقاع في الخطاب الشعري لديوان "**معراج السنونو**" وبيان السمات الفنية باعتبار الديوان كتلة إبداعية متميزة، ونحن نعتقد على حد علمنا من أوائل

المبادرين لدراسة هذه المدونة، إلا أنه وجدنا دراسات سابقة بعنوان "الرمز الصوفي في ديوان معراج السنونو" و"حجاجية الصورة الشعرية في ديوان معراج السنونو"، ولعل أهم ما يثير التساؤل في مثل هذه الدراسة هو:

– ما هي السمات الفنية والجمالية التي اشتركت في تشكيل مكونات الخطاب الشعري في قصائد الديوان؟ ويتفرع عن هذا السؤال المركزي عدة أسئلة فرعية نذكرها كالآتي:

– هل يسهم رصد اللغة في ديوان " **معراج السنونو**" في الوقوف على دلالاتها الإيحائية وجمال تعابيرها؟ وهل حقق كل من الانزياح والتناص طاقات جمالية ودلالية أخفقت اللغة المعجمية عنها؟

– هل فجر الشاعر صورا شعرية أغنته عن عجز اللغة ؟ وكيف تجلت هذه الصور الشعرية؟ وهل منحته دلالات أعمق تزيد في إيحاء المعنى وتكثيفه؟ ما معنى الصورة المرتبطة بالحواس؟ وما هي صور المفارقة؟

– أين تكمن جماليات الإيقاع الداخلي والخارجي في شعر الديوان؟

ولمعالجة هذه الإشكالية واستنطاق جماليات الخطاب الشعري في ديوان **"معراج السنونو"** لـ" **أحمد عبد الكريم**" واعتمدنا في ذلك على الخطة الآتية:

تشكلت هذه الدراسة عبر مدخل وثلاث فصول وخاتمة وملحق، حاولنا في المدخل الإحاطة بكل المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بالجمال والخطاب (لغة واصطلاحا) ومفهوم النص، كما تطرقنا في الأخير إلى السمات الجمالية في النص الشعري.

ثم تناولنا في الفصل الأول الموسوم بـ: "جماليات اللغة الشعرية" وكان دراسة تطبيقية لاستكناه جماليات اللغة الشعرية في ديوان "**معراج السنونو**" فتحدثنا عن المعجم الشعري الموظف فيه والمتمثل في: حقل الشوق والحب، حقل المرأة، حقل الطبيعة، وكذلك دلالة العنوان، الانزياحات بأنواعها التركيبة والدلالية وأخيرا التناص.

أما الفصل الثاني الموسوم: "جماليات الصورة الشعرية" فهو فصل تطبيقي حاولنا فيه استنطاق الصورة بأنواعها للوصول لدلالتها، فقمنا بتعريف الصورة الشعرية ورصد أنواعها وهي: الصورة البلاغية المتمثلة في: التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، ثم تحدثنا عن الصور اللونية وصور تراسل الحواس والصور الرمزية وصور المفارقة المتمثلة في: مفارقة المفاجأة، مفارقة الأضداد، مفارقة السخرية، مفارقة التحول ومفارقة الإنكار.

وأما الفصل الثالث والموسوم: "جماليات الإيقاع الشعري" كان بدوره فصل تطبيقي تعرفنا فيه على الإيقاع المستعمل من قبل الشاعر في ديوان "**معراج السنونو**" من إيقاع خارجي الوزن والقافية والتدوير وإيقاع داخلي المتمثل في: التكرار بأنواعه تكرار الصوت والحرف والكلمة والعبارة وكذلك الجناس بنوعيه التام والناقص.

أما الخاتمة جاءت متضمنة أهم النتائج التي اتضحت لنا أثناء دراستنا لديوان "**معراج السنونو**"و قد زاوج البحث بين التنظير والتطبيق.

ولمقاربة العناصر السابقة التي تضمنتها الخطة المنهجية اعتمدنا المقاربة السميائية التي تفك رموز النص وتستنطق إشاراته عن طريق تأويلها، خاصة أثناء معالجتنا لدلالة العنوان من حيث كونه علامة ودلالة الألوان، كما اعتمدنا أيضا المقاربة الأسلوبية من الاستقراء والتحليل للكشف عن أسرار النص الأدبي واستنطاق جمالياته، بمعنى الانطلاق من الظواهر الفنية الفريدة أو الطاغية في المتن الشعري ثم القيام بتحليلها واستخلاص النتائج.

وفي محاولة للإجابة عن هذه التساؤلات وإثراء المادة العلمية استفدنا من بعض الدراسات السابقة القريبة من هذا الموضوع لعلّ أبرزها: أطروحة دكتوراه في جماليات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري في ضوء المنهج الأسلوبي، أطروحة دكتوراه في جماليات الخطاب الشعري في شعر مصطفى الغماري دراسة في سياقات الرفض وحداثة التشكيل، كما اعتمدنا على بعض المراجع التي كانت بمثابة الموجه والمعين في بحثنا منها: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، وظاهر الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، وعبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر.

ولقد واجهتنا جملة من الصعوبات تأتي في مقدمتها قلة الدراسات التطبيقية التي تنحو نفس المنحى التحليلي، وكثافة النصوص دلاليا وعدم القدرة على الإمساك بالدلالة الزئبقية إلا بشق الأنفس وبإعمال الفكر، بالإضافة إلى صعوبة اللغة الصوفية الموظفة فهي شفرات ورموز أخذتنا إلى منحى آخر لفكها.

وفي الأخير أقدم الشكر الجزيل إلى أستاذتي المشرفة "سلمى غنجيو" التي شاركت في إنجاز الدراسة من مرحلة الفكرة إلى طور الإنجاز وساندتني في جميع مراحله، فلها مني تحية تقدير وعرفان ولا أنسى شكر أعضاء لجنة المناقشة التي تجشمت عناء تصحيح هذه الدراسة من أجل إثرائها وتقويمها، كما أنوه بأن المدونة الشعرية "معراج السنونو"حافلة بالسمات الجمالية والخبايا الفنية التي تنتظر فرسان القلم لاستكناه أغوارها.

مـد خـل

مصطلحات ومفاهيم.

مدخل
مصطلحات ومفاهيم

أولا– مفهوم الجمال.

أ– لغة.

ب– اصطلاحا.

1– مصطلح الجمالية.

ثانيا– مفهوم الخطاب.

أ– لغة.

ب– اصطلاحا.

1– مصطلح النص.

ثالثا– السمات الجمالية في النص الشعري.

إنّ الخطاب الشعري وعاء يحمل بين طياته من الجمال والإبداع ما جعله يحافظ على كينونته واستمراريته، حيث واكب التطور الحاصل بين الأجناس الأدبية، لما له من سمات جمالية ومقومات في البنية اللغوية والفنية بالإضافة إلى بنيته الإيقاعية، فالشعر سنفونية موسيقية متناغمة تُحدث إيقاعا خاصا للغة التي تشكل مبناه، أم تصويره فيتجاوز التداول إلى الانزياح وخلق فضاء دلالي متميز يؤثر في أفئدة المتلقين.

ويعد موضوع الجمال وما يرتبط به من مصطلحات ومفاهيم من المواضيع الأكثر تعقيدًا وإثارة للجدل، فهو مصطلح زئبقي يصعب إيجاد مفهوم جامع وشامل له، وباختصار « إنه العلم الذي يبحث فيما هو جميل أو العلم الذي يدرس الظاهرة الجمالية»[1]، كما أنّ الخطاب من المصطلحات النقدية الحديثة التي شدت اهتمام الدارسين والنقاد فتعددت معانيه وأصبح من الصعب الوقوف على مفهوم شامل جامع له، فاعتبروه مرادف للكلام في غالب الأحيان؛ أي أنه الإنجاز الفعلي للغة، وسنحاول التفصيل أكثر في تقديم مفاهيم كل من هذه المصطلحات (الجمال،الخطاب) في دراستنا الموسومة بـ:"**جماليات الخطاب الشعري في ديوان معراج السنونو**" للشاعر "**أحمد عبد الكريم**".

1. صالح مرحباوي: جماليات الخطاب الشعري الشعبي عند سليمان الجوادي، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015م-2016م، ص11.

أولا– الجمال (لغة / اصطلاحا) :

يعد مصطلح الجمال من المصطلحات التي يصعب الإلمام بها وذلك راجع إلى تشابك وتباين وجهات نظر المفكرين في هذا الميدان، وعليه سنحاول إدراج بعض التعاريف لتحديد مفهوم الجمال لغة واصطلاحا في الآتي:

أ– الجمال لغة:

اتفقت جل المعاجم اللغوية حول مفهوم الجمال لغة، جاء في "لسان العرب" لـ "لابن منظور" :

« الجُمال، بالضَّم والتَّشديد: أجمل من الجميل وجَمَّلهُ أي زينه والتَّجميل: تكلف، ويقول أبو زيد: جمَّل الله عليك تجميلا إذا دعوت له أن يجعله الله جميلاً حسنًا »[1].

ونجد أيضا: « جَمَلَ الشيء: إذا جمعه بعد التفرق، أجمل: اعتدل واستقام، والجمال مصدر الجميل والفعل جَمُلَ، والجَمال :الحسن يكون ف الفعل و الخَلْقِ»[2].

أما كتاب العين للفراهيدي فقد جاء فيه: « الجميل بمعنى بهاء وحسن، ويقال: جاملت فلانا مجاملة إذا لم تصف له المودة وماسحته بالجميل، ويقال أجملت في الطلب، وأجملت في الحساب، والكلام من الجملة »[3].

ونفس المعنى نجده في القاموس المحيط « الجمال : الحسن في الخلق والخلق، جمل ككرم، فهو جميل كأمير، والجملاء: الجميلة والتامة الجسم من كل حيوان، وتجمل: تزين، واكل الشحم المذاب، وجامله: لم يصفه الإخاء بل ماسحه بالجميل، أو أحسن عشرته، وجمالك أن لا تفعل كذا، أي إلزم الأجمل ولا تفعل ذلك»[4].

جاء مفهوم الجمال في المعاجم اللغوية من حيث المعطى اللغوي على أنه الحسن والبهاء سواء كان في الخُلُقِ أم الخلْقِ.

أما ما ورد في القرآن الكريم نذكر في الآية قوله تعالى: ﴿ **وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ**﴾[5]،فسر ابن كثير الآية بقوله: « الرجوع لخلق ومخلوقات الله وما وجد على الأرض من مصالح ومنافع

1. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، مج 11 ، ص 127.
2. المصدر نفسه، ص 126.
3. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح : عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، مج1، ص 261.
4. الفيروزأبادي: القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار القاهرة، مصر، دط، 2008م، مادة (جمل)، ص 285.
5. القرآن الكريم، سورة النحل الآية 6، عن ورش بن نافع، تح: عثمان طه، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، دط، 2008م.

ومالهم فيها من جمال وهو الزينة»[1]، ويتضح لنا أن الجمال المقصود هنا هو الجمال الشكلي لأن ما خلقه الله يبعث السرور في النفس.

ب- الجمال اصطلاحا:

إن البحث في ماهية الجمال يرصد لنا تراكم معرفي حيث تقاذفته ميادين معرفية متعددة سواء من منظور فلسفي أو أدبي فني ومنظور نقدي، ونجد أن التفكير في الجمال متوغل منذ القدم حيث نشأ منذ العصر اليوناني مع آراء الفيلسوف أفلاطون وهي أقدم نظرية في تأسيس علم الجمال، على اعتبار أن الجمال هو أحد المثُل والقيم العليا التي يطمح لها الناس، فالجمال الذي نراه في الأشياء الكائنة بعالمنا صورة ناقصة لذلك الجمال المطلق، وكلّما اقترب الشيء من مثله الأعلى ازداد حظا والعكس صحيح[2]، فأفلاطون هنا يَعتبر الجمال الحقيقي الذي نراه يأتي في المرتبة الثانية مقارنة بالجمال المطلق الذي صنّفه في المرتبة الأولى، والفيلسوف أرسطو لا يختلف كثيرا عما أقر به أفلاطون على اعتبار أن الفن يؤدي وظيفة مهمّة ومفيدة فالجمال الموجود في الفن هو بالتأكيد محاكاة لما في الطبيعة.

يمكن إعطاء تعريف للجمال من خلال ما جاء به "هيجل" في كتابه "مدخل إلى علم الجمال" إذ يقول: «إن مفهوم الجمال والفن في نظرنا مسلمة تنبع من نسق الفلسفة. لكن بما أنه يتعذر علينا أن نمحص هنا ذلك النسق وعلاقاته بالفن، فإننا نبقى بعيدين عن وضع اليد على المفهوم العلمي للجمال، ويتوجب علينا أن نكتفي بمعرفة مختلف عناصره ومظاهره كما تمثل أو كما جرى تصورها سابقا في مختلف تصورات الجمال الفني...»[3]، فالجمال عنده يختص فقط بدراسة الجمال الفني فهو يقدّم جمال الفن على جمال الطبيعة، ويعتبر الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي باعتباره انعكاسا للروح.

يرى هيرث بأن الحكم في موضوع الجمال في الفن وتكوين الذوق هو « مفهوم المميز فالجمال عنده الكمال الذي يمكن أن يدركه موضوع منظور أو مسموع أو متخيل»[4]، والكمال عنده هو «ما يطابق هدفا محددا، الهدف

1. ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص 1056.
2. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1992م، ص 32- 33.
3. هيجل: المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3 ، 1988م، ص 15.
4. المرجع نفسه، ص 92.

الذي توخته الطبيعة أو الفن عند خلق الموضوع»[1]، وعليه فهو يحتكم إلى السمات المميزة لأي عمل فني.

كما نجد كانط يقول: « إن الجمال والجمال وحده هو الموضوع الأصيل للذوق الجمالي البحت، وإن الذوق البحت،كما بين كانط بصورة مقنعة، هو استجابة الإنسان الجمالية لهذه الصفة لا لشيء غيرها»[2] .

1- مصطلح الجمالية:

مصطلح الجمالية من المصطلحات التي يصعب الإلمام بها وذلك راجع إلى تشابكها وتعقدها، وبالتالي يصعب إيجاد تعريف شامل لها فالجمالية أو علم الجمال هو « علم موضوعه دراسة الجمال في أعمال الفن الجميل، ودراسة تكوين الذوق وإصدار الأحكام»[3]، وهو فرع من فروع الفلسفة يبحث فيما هو جميل ويهتم بطبيعة الجمال والفن والذوق.

يعرفه جون كوهين بقوله: « الجمال ليس صفة خاصة بالشيء في ذاته، ولكنه الاسم الذي نعطيه لقدرة هذا الشيء على إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس »[4].

كما يعرف عبد السلام المسدي مصطلح الجمالية بقوله: « الجمالية نعتا لكل ما يتصل بالجمال أو ما ينسب إليه، وتستعمل أيضا اسما وتعني العلم الذي يعكف على الأحكام التقييمية التي يميز بها الإنسان الجميل من غير الجميل ولذلك أطلق عليه بعضهم علم الجمال»[5].

نخلص من خلال هذه التعريفات التي تطرقنا فيها إلى مفهوم الجمال لغة واصطلاحا، أن مصطلح الجمال أو الجمالية هي إعطاء القيمة الحسية والمعنوية للموجودات أو الكائنات وهو نسبي.

1. هيجل: المدخل إلى علم الجمال، ص 92.
2. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير ومقارنة، ص71.
3. صالح أحمد: الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، دط، 1987 م، ص 33.
4. جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص 19.
5. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م، ص 147.

ثانيا– الخطاب: (لغة/اصطلاحا):

يعد مصطلح الخطاب من المصطلحات التي لاقت اهتماما واسعا وإقبالا كبيرا من طرف الباحثين والدارسين في حقل الدراسات اللسانية والنقدية، حيث يصعب وضع تعريف واحد شامل لهذا المصطلح نظرا لاختلاف زوايا الرؤية وتنوع الاختصاصات، من هنا سنحاول تقديم مفهوم الخطاب لغة واصطلاحا في الآتي:

أ– الخطاب لغة:

جاء مصطلح "الخطاب" في "لسان العرب" لابن منظور: « من مادة (خ،ط،ب) ومنه المخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان، والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، واختطب يخطب خطابة، واسم الكلام الخطبة»[1] من هذا المفهوم يتضح وجوب اجتماع طرفين لإتمام الخطاب دون نسيان عنصر الإفادة.

أما في القران الكريم فقد ورد لفظ الخطاب في عدة مواضع، وبصيغ متعددة من بينها: صيغة المصدر في قوله تعالى: ﴿**وَشَدَدْنَا مُلْكَهُۥ وَءَاتَيْنَٰهُ ٱلْحِكْمَةَ وَفَصْلَ ٱلْخِطَابِ**﴾[2].

كما جاء في "أساس البلاغة" للزمخشري": « الخطاب هو المواجهة في الكلام فخاطبه أحسن الخطاب، وخطب الخطيب خطبة حسنة وخطب الخاطب وكثر خطابها، واختطب القوم فلانا أي دعوة إلى أن يخطب إليهم فيقال اختطبوه فما خطب إليهم»[3]، تناول الزمخشري في هذا القول الخطاب من زاوية أخرى متمثلة في الخطبة والنكاح.

ومنه الخطاب يعني توجيه كلام من قِبل شخص ما إلى شخص آخر، متلقي سواء مستمعا أو قارئا.

ب– الخطاب اصطلاحا:

حظي مصطلح الخطاب باهتمام الدارسين والباحثين، حيث تعددت مفاهيمه سواء عند العرب قديما أو حديثا أو عند الغرب، والملاحظ أن هذه المفاهيم لا تختلف كثيرا بل ربما تتفق على مرجعية ثابتة متمثلة في الترادف بين الخطاب والكلام، ويُعرف الخطاب عند الغرب كالآتي :

1. ابن منظور: لسان العرب، مادة (خطب)، ص 361.
2. القرآن الكريم، سورة ص الآية 20، عن ورش بن نافع، تح: عثمان طه، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، دط، 2009.
3. جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص114.

يقول "غاردينار": « إن التمييز بين كلام أو خطاب ولسان اقترحه لأول مرة فرديناند دي سوسير ودققته أنا»[1]، والخطاب عنده يمثل بعد اجتماعي فهو« الاستعمال بين الناس لعلامات صوتية مركبة لتبليغ رغباتهم أو آرائهم في الأشياء»[2].

يرى بنفنيست أن الخطاب قريب من التلفظ فهو: « اللسان باعتبار أن الإنسان المتكلم يضطلع به وفي ظروف ذاتية متبادلة هي التي تجعل التواصل اللساني ممكنا»[3]، بمعنى كل مقول يفترض متكلما ومستمعا تكون وظيفة الأول التأثير في الثاني بطريقة ما.

ويرى تودروف بأنه: « أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما»[4] وهو يتفق في ذلك مع رأي بنفنيست في كون الخطاب يشتمل على طرفي الرسالة (المرسل والمرسل إليه).

ويقر غسبان بأن الخطاب ما هو إلا « إلقاء نظرة على نص من حيث هيكلته في اللسان يجعل منه ملفوظا؛ والدراسة اللسانية لظروف إنتاج هذا النص تجعل منه خطابا»[5].

أما عند العرب فقد تداوله مجموعة من النقاد وسنحاول ذكر بعض آرائهم حول مفهوم الخطاب على سبيل الذكر لا الحصر:

يعرف محمد مفتاح الخطاب بأنه: « مدونة كلامية وحدث يتصل بالزمان والمكان يوصف بأنه تواصلي، تفاعلي متعلق في سمته الكتابية له صفة التوالد والتناسل»[6].

أما عبد الملك مرتاض فيرى أن: « الخطاب نسيج من الألفاظ، والنسيج مظهر من النظام الكلامي الذي

1. باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، حمادي صمود، دار سناترا المركز الوطني للترجمة، تونس، دط، 2008م، ص 180.
2. باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، ص181.
3. المرجع نفسه، ص181.
4. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م، ص 33.
5. باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، ص181.
6. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م، ص 120.

يتخذ له خصائص لسانية تميزه عن سواه ...»[1]، فالخطاب عنده هو مجموعة من الألفاظ لها سمات لسانية تميزه عن غيره.

كما يعرف جابر عصفور الخطاب بقوله: « اللغة في حالة فعل، من حيث هي ممارسة تقتضي فاعلا وتؤدي من الوظائف ما يقترن بتأكيد أدوار اجتماعية معرفية بعينها»،[2] ويمكن أن نعتبر الخطاب مرادف للكلام في غالب الأحيان على حد قول سعيد يقطين فهو« اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة، كما أنه يتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية»[3].

إن كل التعاريف المدرجة أعلاه تخلص إلى أن الخطاب ممارسة فعلية للغة في طور الإنجاز وتكون بين طرفين أو أكثر تتم في حلقة اجتماعية ولها خصائص وتؤدي وظائف مختلفة، وأضاف محمد مفتاح ارتباط الخطاب بعنصرا الزمان والمكان الذي غفل عن ذكره باقي النقاد.

ويتداخل مفهوم مصطلح "الخطاب" مع مصطلحات أخرى كمصطلح "النص" ولعل هذا التداخل راجع في الأساس إلى كون مصطلح "الخطاب" عند البعض هو "نص" وعند البعض الآخر مصطلح "النص" هو "خطاب" ونظرا لهذا التباين والخلط في المصطلحات، سنحاول تحديد مفهوم "النص" فالآتي:

1- مصطلح النص :

اختلف النقاد والدارسين إما قديما أو حديثا في تحديد مصطلح النص لتعدد منطلقاته ونظرياته، فتعددت تعريفاته ما أدى إلى صعوبة الضبط المعرفي له، وعليه سنحاول تقديم بعض التعريفات لتوضيح دلالة هذا المصطلح ونذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر:

إن النص من منظور "جوليا كريستيفا" ما هو إلا « جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية»[4]، بمعنى أن النص له علاقة باللسان أو اللغة كما أنها تجاوزت كونه خطاب وعدته علامة إنتاجية تهدف إلى التواصل المباشر مع القارئ.

1. عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يماني، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، دت، ص 34.
2. جابر عصفور: آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997م، ص 48.
3. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997م، ص 21.
4. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م، ص 21.

والنص « هو مجموعة من العلامات التي تنقل في وسط معين من مرسل إلى متلقي بإتباعه شفرة أو مجموعة من الشفرات »[1]، بمعنى أن النص عبارة عن رموز يبدعها الكاتب ويتلقاها القارئ ويتفاعل معها ويفكك شفراتها.

وعليه نخلص إلى أن مفهوم النص يختلف بحسب مرجعياته وحسب وجهة نظر الكاتب أو الناقد بحيث يساهم في إنتاجه عدة أطراف كالمؤلف والقارئ وغيرهم.

ورغم ما يمكن تسجيله من اختلاف بين الخطاب والنص في الكثير من الدراسات، يبقى المصطلحان في الممارسة التطبيقية مترادفين إلى حد كبير، فيعتبِر البعض أن الخطاب هو الملفوظ والنص هو المكتوب، ويعمم البعض الآخر مفهوم النص ليجعله يشمل المكتوب والملفوظ.

ثالثا– السمات الجمالية في الخطاب الشعري:

يرتكز الأدب المعاصر على مجموعة من الخصائص الفنية التي يعبر بها المبدع عن ما يختلج في صدره، فتسمو به إلي درجة الارتقاء وتجعله عملا فنيا ذو سمات متفردة، وهي اللغة والصورة الشعرية والإيقاع* وكلها مجتمعة تعد العنصر الأساس في التشكيل الأدبي وعنصر جوهري يتوقف عليه نجاح العمل أو إخفاقه في نقل التجربة الشعرية، ذلك أن قيمة الأدب أو العمل الأدبي لا يحددها محتواه فحسب بل للجانب الجمالي فيه أهمية بالغة.

فاللغة هي النسيج الذي يؤلف نصا شعريا ما وهي الوعاء الذي يحتضن الفن الشعري وجوهر الإبداع، ووسيلة الصياغة وأداة الأديب الشعرية ومادة الشّعر الأولى ولها خصائص ينفرد بها عن النثر، فالشعر تعبير لا ندركه إلا من خلال تجليه في اللغة بخصوصياتها الفنية، فـ « اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير»[2] مما يجعلها خير وسيلة للتواصل بين الكاتب والقارئ تعمل على إظهار الجانب الإبداعي من حيث تظافر القيم الشعورية والتعبيرية والفكرية لتشكل البعد الجمالي للنص، فاللغة الشعرية المعاصرة لغة انزياحية تخرج الألفاظ من معانيها المعجمية وتبعث فيها دلالات خاصة تمنح الكلام سمة التميز، فجمال اللغة يستمد من عمق الفكرة، وتلميح الصورة، وصدق الإحساس، وذلك وحده ما يعين الشاعر على تقديم تجربة حية نابضة تعبر عما يجول في نفسه بطريقة تجعل من نصه الشعري نصا آخر، يساهم في تأليفه القارئ من خلال فك رموزه وفهم تلميحات الصور المجازية...

1. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس، عمان، الأردن، ط1، 1994م، ص 251 .
2. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981م ، ص173.

وتعد الصورة الشعرية تجسيد لأحاسيس الشاعر وأفكاره المجردة بشكل حسي، ويلعب الخيال دورا هاما في إنتاجها، كما أنها تعتمد المجاز وغيره من مقومات البلاغة العربية كالتشبيه والاستعارة والكناية... فهي تركيب لغوي يمكن الشاعر من تصوير معنى عاطفي أو عقلي عن طريق إيجاد رابط أو علاقة واقعية أو متخيلة تجمع أطراف هذه الصورة، ولا تخلو من الملامح الحسية التي تولدها الحواس المعبرة عما يجول في نفس الشاعر وحالته الشعورية، وقد وظف الشاعر المعاصر الصورة الشعرية كمعادل موضوعي لما يريد الإفصاح عنه، فنبد القوالب الجاهزة والتعبير المباشر عن أفكاره وعواطفه، واستبدلها بصور تحمل دلالات مكثفة بالإيحاء والرمزية، وعلى المتلقي أن يستخدم ثقافته ودقة ملاحظته ليفك شفرة هذه الصور الشعرية، ويرى عبد القادر قط الصورة بأنها « الشكل الفني الذي يتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق فني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتراكيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»[1]، من خلال تعريفه للصورة نلحظ بأنها مجموعة الوسائل التعبيرية والتصويرية المتاحة للشاعر من الألفاظ والعبارات مع الانتفاع من طاقات اللغة الإيحائية، كما أنه لم يهمل البيان والبديع ودورهما في تشكيل هذه الصورة الشعرية، فهذه الأخيرة بالنسبة للشاعر المعاصر طاقات إيحائية تعدت المألوف و المتصور إلى دلالات كامنة في عمق تجربته، وهي تجربة ذاتية بأسلوب أدبي راق يحفل بالصور الفنية والظلال والألون، ويؤثر في النفس باللفظ والمعنى فهي تكشف عالمه الداخلي أو المحيط به كاسيا إياه حلة بنغمة إيقاع.

أما الإيقاع فقد ثار الشاعر المعاصر على القصيدة العمودية ووحدة القافية التي تقيده فلا تخضع لنظام ثابت، بل يفتح المجال للتنوع الذي ينعكس على المتلقي ويؤثر فيه بـ « التفاعل الصميمي بينهما وما يفضي إليه من قدرات خلاقة تشبع إحساسه»[2]، وأطلق العنان للتعبير عن خلجات نفسه دون قيود، فأصبحت القصيدة المعاصرة لا تعتمد على وحدة الجملة الشعرية ولا على وحدة الفقرة بل أصبحت المفردة من هذه النماذج كتلة شعرية كبرى لا يتم المنتج الدلالي إلا بتمامها، وقد ارتبط هذا التطور في وحدة القصيدة بمستوى الشكل الكتابي أيضا فوجد تفاوت في حجم الأسطر الشعرية، كما وظف الشاعر إشارات الفصل والوصل وعلامات الترقيم ومساحات الفراغ والأقواس ورموز التنصيص، كل ذلك أدى إلى بناء شكل هندسي حداثي تفرد به النص الشعري.

1. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، بيروت، لبنان ، دط، 1988م، ص391.

* وسنتطرق إليه بالدراسة في الفصول التطبيقية.

2. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001م، ص 98.

لقد تحررت القصيدة المعاصرة من بعض القيود حيث أخذ الشاعر يعبر عن قضاياه في صورة فنية تتوافق مع حالاته الشعورية والنفسية، فقد تخلص من وحدة القافية التي كانت تقيد في بعض الأحيان صوره ومشاعره وأفكاره وتعبيراته، وأطلق العنان للصورة الشعرية في اعتمادها على التشكيل الزمكاني دونما قيود، فخلف هذا التشكيل الجمالي من (اللغة، الصورة الشعرية والإيقاع) الانسجام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية للنص الشعري.

الفصل الأول

جماليات اللغة الشعرية في ديوان معراج السنونو.

الفصل الأول:

جماليات اللغة الشعرية في ديوان معراج السنونو.

أولا– المعجم الشعري.

1– الحقول الدلالية.

1–1 حقل الشوق والحب.

1–2 حقل المراة.

1–3 حقل الطبيعة.

ثانيا– دلالة العنوان.

ثالثا– الانزياح.

1– الانزياح التركيبي.

2– الانزياح الدلالي.

رابعا– التناص.

1– التناص الديني.

2– التناص الأدبي والتراثي.

3– التناص الأسطوري.

تعد اللغة الوسيلة الأولى في عملية التواصل مع الآخرين حيث تشكِّل الأساس في عملية بناء العمل الأدبي، فهي أداة تُستعمل للكشف عن العواطف والأحاسيس والانفعالات الكامنة في قلب الأديب، ليجسدها عبر تفجير المدلولات وإقامة الروابط اللغوية لتشكيل العمل الفني سواء النثري أو الشعري، هذا الأخير يكتسب قيمته الفنية من داخله؛ انطلاقًا من موسيقاه ومفرداته الدالة والمعبرة عنه، وباعتبار أن الشعر بحد ذاته هو غاية جمالية وجوهر متميز ولا سيما لغته التي تختلف بطبعها عن اللغة العادية، فهي لغة خاصة بالشاعر الذي يختلف عن الإنسان العادي في تعبيراته، فهو العنصر المبدع والفعال في الشعر، حيث يحرك النص الشعري بأفكاره وكلماته المشبعة بالجمال والإيحاء، وتكمن جمالية اللغة الشعرية فيه كونها لغة فنية مثيرة تتميز بطابع الفرادة والإبداع .

وعليه فإنَّنا سنسعى في هذا الفصل إلى استكناه جماليات اللّغة الشِّعرية في ديوان "**معراج السنونو**" للشاعر "**أحمد عبد الكريم**" باعتبارها الوعاء الذي يحمل مشاعر الشَّاعر وأحاسيسه وعواطفه.

أولا– المعجم الشعري:

لا شك أن لكل شاعر من الشعراء معجمه الشعري الخاص به فلا يتم تأسيس معجم شعري بمعزل عن ذوق الشاعر، فهو يخلق بالألفاظ والكلمات مجموعة من العلاقات التركيبية والدلالية التي من شأنها أن تحقق له المكنون الداخلي لذاته، وتنسج له جزءاً كبيراً من لغته الشعرية التي لابد أن يتميز بها عن غيره وإلا كان شعره تقليدا لما يقوله الآخرون، وبهذا يتميز كيانه ضمن كيانات الشعراء المبدعين.

ويمكن تعريف المعجم حسب ما جاء به "محمد مفتاح" في كتابه " تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)" إذ يقول: « فإذا وجدنا نصا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه ...فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها»[1] .

ينقسم معجم الشاعر"**أحمد عبد الكريم**" إلى عدة حقول دلالية ونعني بها « مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، ولكي يُفهمَ المعنى يجب أن نفهم مجموعة الكلمات المتصلة ببعضها دلاليا بمعنى أنَّ الكلمة هي محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي»[2]، وتمثلت في (حقل الشوق والحب، حقل المرأة، حقل الطبيعة) وهي الأكثر ورودا في الديوان وندرجها كالآتي:

1– الحقول الدلالية:

1–1 حقل الشوق والحب:

يتبين لنا من خلال توظيف الشاعر لألفاظ (حبيبي، عاشقها،تغازلها، هامْ، الصبا، يجهش بي، الحنين، توقها، يحتفي ....) فيعبر عن هذا الحب والشوق في بعض قصائده فيقول:

في قصيدة "**موال صحراوي**" :

تنَهَّدَ متَّقِداً

1. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 58.
2. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط6، 2006م، ص79– 80.

وتمطَّت أعنَاقُ النَّخلِ تُغازِلُها،[1]

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة يقول:

والطير الأبيض هامْ

آه يا سادن أيامي

أنا عاشقها العالي

سأسمّي الموت

على حِنّاء أصابعه[2]

كما يقول في قصيدة "**صدأ الضلال**":

هو ذا صوتِي المتهدّجُ

يجهش بي،

يحتفي بالذّي يعرف الروحَ في توقها...[3]

إن الحب الظاهر الذي يتغنى به الشاعر في ديوانه والشوق الذي يتملكه يبدو في بادئ الأمر أنه حب عذري لعاشق ومعشوق، لكن في حقيقة الأمر إنما هو شوق لخالقه وما هو إلا حب الذات الإلهية، فهي المعشوقة في نظره فقوله (**أنا عاشقها العالي**) يؤكد بذلك أنه وصل إلى أعلى درجات الحب الإلهي، وهو ما يأكده "طالب المعمري" فقوله: « التغزل بالمرأة الذي يركز على الجانب الروحي العاطفي؛ ... من أجل التعبير عن مكنونات تجربتهم الصوفية المرتكزة على الحب الإلهي والمعاناة في سبيل المحبوب الذي يسعى الصوفي بمجاهداته أن يصل إليه عند أعلى نقطة روحية وهي درجة الفناء فيه»[4]، وقد نتج هذا الشوق من فرط محبته للذات الإلهية، ورغبته في الفناء والتنعم في الحياة الأبدية.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م، ص 27.
2. المصدر نفسه، ص 29.
3. المصدر نفسه، ص 72.
4. طالب المعمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010م ، ص174 .

1-2 حقل المرأة:

للمرأة حضور دائم في القصيدة العربية على اختلاف مراحل تطورها وقد جسّد الشاعر" **أحمد عبد الكريم** " في ديوانه "**معراج السنونو**" هذا الحقل الذي أخذ حيزا كبيرا في الديوان، فنجده تارة عاشقا غارقا في بحر حبها مبهورا بجمالها وتارة أخرى حزينا على فراقها، فوظف (طلعتها القزحية، مشكاة العمر، قنديل الأبدية، لجدائل، على حناء أصابعها، القامة الأنثوية، ناديتها، بحق العيون، تسمحين، خصلاتها غسق، جبهتها قبس، حيزية، خولة، النهد المكبل، النساء ...) وهي أسماء وصفات تدل على جمال المرأة ومدى دقة الشاعر في تصوير هذا الجمال الإلهي الذي أبهره، فأبدى به مدى قدرة الخالق على خلق هذا الجمال.

1-3 حقل الطبيعة:

إن الشاعر المعاصر مهموس بالطبيعة وقد جعلها المنفذ الوحيد لتفريغ همومه وآلامه وقلقه اتجاه العالم،والشاعر "**أحمد عبد الكريم**" لجأ إلى الطبيعة لتعبير عن مكنوناته وأحاسيسه ومشاعره وعن حزنه فكان لها حظا وافرا في شعره، فوصفها بمظاهرها المتنوعة عبّر عن الماء بكل أنواعه واستوحى من الطبيعة الحية الطيور باختلاف أنواعها، ومن هذه العبارات والألفاظ الدالة على حقل الطبيعة نذكر: (الماء، برْدًا، أمطار، الثلج، السنونو، الهدهد، اليمام، الطيور، البجع، الفراشات، الربيع، الخريف، العرعر، النخل، الرمل...) فجاءت ألفاظ الديوان مفعمة بالجمال والحس المرهف تصور مظاهر الطبيعة وهي تجسيد لجمال الله سبحانه وبديع صنعه.

ثانيا– دلالة العنوان:

يعد العنوان مفتاح النص فهو آخر ما يكتب وأول ما يقرأ ، وعناوين ديوان " معراج السنونو" تحمل دلالات صوفية مشبعة برموز دينية « فالعناوين بمثابة مفاتيح أساسية تساعدنا في ولوج أغوار النص العميقة، وكشف دلالته المختزنة »[1] حيث تُقيم علاقة قوية وخصبة مع النصوص الشعرية فهي خلاصة مضمون النص، ومن هنا تبزر جماليات لغة العناوين من خلال التكثيف الدلالي وهذا ماسنبينه في الآتي:

فقد قام الشاعر في ديوانه "**معراج السنونو**" بتوظيف المعجم الصوفي الذي جرّد به الألفاظ من معانيها القاموسية المتحجرة، إلى معاني لا يعرفها إلا المتصوفة فهي « من أهم التقنيات للشعراء المعاصرين، يُلجأ إليها في سبيل الإيحاء بمشاعره وأحاسيسه حينما يستعصي عليه ذلك، فيجعله أكثر قدرة على احتمال طاقات شعورية وإشعاعات وجدانية تشكل لديه حالة من تجليات الرؤية؛ فالرمز ذو طبيعة غنية ومثيرة؛ حيث أخذ مساحة واسعة في

1. عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر وآليات التأويل، مجلة الموقف الأدبي، العدد 479، ص16.

الشعر المعاصر»[1]، فالشاعر "**أحمد عبد الكريم**" قد كثّف لنا الرمزية في عنوان ديوانه "**معراج السنونو**"، وهو كذلك ثاني عنوان قصائد الديوان؛ وتعني لفظة " **المعراج**" الصعود من أسفل إلى أعلى وكأن الشاعر يعبّر بها عن رحلته، أما "**السنونو** " فهو طائر صغير وسريع يرمز للحرية، وهنا يتجلى سعي الشاعر للارتقاء من عالم الواقع إلى عالم الخيال في رحلة سريعة توصله إلى عالم المثل و الكمال، و المعنى المراد منه هو صعود وارتقاء الروح إلى الله وليس صعود الطائر إلى السماء كما يوضح المعنى الظاهر لعنوان الديوان.

كذلك" المعراج "في موروثنا الإسلامي والديني هي تلك الرحلة الروحانية التي قام بها خاتم الأنبياء والرسل محمد صلى الله عليه وسلام، رحلة عرّج فيها المصطفى إلى السموات السبع حيث التقى أنبياء الله المرسلين، وبهذا يكون الشاعر قد استلهم من هذه الرحلة وكأنه يريد الإطلاع على المكنونات والأمور الخفية.

لقد اختار الشاعر أسماء عناوين نصوصه الشعرية بعناية فائقة كاختياره لاسم مولوده فهي: « بمثابة جسور تعمل على إقامة صلات بنائية ودلالية بين النص وعنوانه، وليست عناصر هامشية»[2]، وعلى سبيل الذكر لا الحصر نجد : "**سباخ الروح**"، "**معراج السنونو**"، "**الأبجورة**"، "**الهدهد**"، "**وصايا السماق**"، "**سونيتة المفرد**"،"**عربدة**" و"**النبؤة الثانية**" إلى "**موعضة الجندب**" وهي آخر قصيدة في الديوان.

والملاحظ على عناوين قصائد ديوان "معراج السنونو" أنها جاءت جمل اسمية، باستثناء قصيدة " **ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة**" وفي ذلك دلالة على السكون والثبات والرصانة وهي غير مرتبطة بزمن ولا بحركة فجاءت العناوين ملائمة ومناسبة لم عالج الشاعر من مواضيع وقضايا موجودة في ثنايا القصائد، فهي تعبير عن رحلة الشاعر وآماله وآلامه وأحلامه، و تجارب عاشها أو عايشها الشاعر.

ثالثا– الانزياح:

إنَّ الانزياح من المصطلحات النَّقدية الشَّائعة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، ويجمع النُّقاد على أنه خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو العدول، فنجد "جون كوهين" في كتابه "بنية اللغة الشعرية" يرى:« أنَّ الشِّعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها»[3].

1. طالب المعمري: الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر، ص 74.
2. عبد الحميد هيمة: مستويات تشغيل الرمز الصوفي في بناء النص الشعري المعاصر، مجلة آمال، عدد سبتمبر 2008 م، ص62 .
3. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص6.

وهذا ما نجده عند "صلاح فضل" في كتابه " النظرية البنائية" : « الانحراف عملية تُشكلُ في نظر الدارسين الأسلوبيين خرقًا وانتهاكًا للاستخدام العادي للغة وهو بهذا يمكن أن يفتح آفاقًا لمجالات تُستخدمُ فيها اللغة استخدامًا غير معهود أو مألوف، وإنَّ الإتيان باستخدامات جديدة يعني أنَّ هناك بُعدًا فنّيًا يكمن وراء مثل هذه الاستخدامات التّي تتجاوز حدود ما هو مألوف»[1]

إذن الانزياح هو لغة جديدة لغة خرق وانحراف وهذا ما ذهب إليه "عز الدين إسماعيل" في قوله بأنَّه: « في شيء بل ربَّما كان من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أنَّ كل تجربة لها لغتها وأنَّ التجربة الجيّدة ليست إلا لغة جيدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة»[2].

1- الانزياحات التركيبية:

يمثل خرقا يمس البناء النحوي للتركيب، وذلك بمخالفة القواعد والانحراف عن الأصل فيها بمعنى خرق قوانين اللغة ومعاييرها كالتقديم والتأخير الحذف، الاستبدال وغيرها من الظواهر، سنبينها كالآتي:

أ- تصريف الممنوع من الصرف :

لجأ "**أحمد عبد الكريم**" في خطابه الشعري في ديوان "**معراج السنونو**" إلى إلغاء بعض قواعد اللغة فخرق أحكام الممنوع من الصرف، حيث أظهر التنوين في الصفة التي على وزن أفعل ومؤنثها على وزن فعلاء وهي ممنوعة من الصرف لا تجر ولا تنون.

ففي قصيدة (**وصايا السماق**) يقول :

كنت علقت أساملي

على عرعر هرم في المقام

تدبجه خرق ودم **أزرقٌ**[3]

جاءت لفظة (**أزرق**) بتنوين آخره وهي خرق مقصود في التركيب والدلالة فالأصل تسكين آخره، وأما الدلالة فالدم يكون أحمر واستعمل اللون الأزرق لدم.

1. صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص252.
2. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص174.
3. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 19.

تكرر هذا الخرق أيضا في قصيدة "**السبابة**":

الشَّجَى وَاسِعٌ

وأنَا الفَارِسُ الخَارِجِيُّ المشَرّدُ ،

ذَا بَيْرَقِي **أسْوَدٌ**

والمدَى **أحمَرٌ** فَوقَ كَفِّي[1]

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة يقول:

لَمَّا أُحَوِّمُ

فِي بَرزَخٍ **أزرَقٍ**[2]

كما تكرر هذا الخرق في قصيدة "**ماذا سأفعل بانتظار الجلجلة** " في "**النبوة الثانية**" :

مِنْ مُديَة الأشْعَارِ

وَاللُّغَةِ الفَجِيعَةِ

هَا لِسَانُكَ **أسْوَدٌ**

وَأَرَاكَ تَحمِلُ شَاهِدًا وَصَحِيفَةً[3] .

في هذا الخرق النحوي المتمثل في تنوين كل من الممنوع من الصرف في الألوان الآتية : (الأزرق)،(الأسود)، و(الأحمر) أراد بها الشاعر التعبير بحرية وكسر القيود النحوية وكل القيود الدنيوية (الخطايا، الذنوب...)، وتعدى هذا الخرق إلى المعنى الدلالي حيث تبادلت الألوان خصائصها الطبيعية الفيزيائية فأصبح اللسان أسود بدل الأحمر، والمدى أحمر وهو فالحقيقة أزرقا، والدم أزرق وهو في طبيعته أحمر، ليثير الشاعر دهشة القارئ ويرسم صورا غير متوقعة يخرق بها أفقه.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 43.
2. المصدر نفسه، ص 44.
3. المصدر نفسه، ص 69.

ب– إدخال "ال" التعريف إلى الأفعال:

خرق الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" في ديوانه "**معراج السنونو**" قاعدة نحوية أخرى وهي إضافة "**ال**" التعريف للأفعال الماضية والمضارعة، والأصل أن "ال" التعريف تدخل على الأسماء وليس الأفعال فنجذه في قصيدة "**وصايا السماق**" يقول:

أسَلافيَ **الْيَعْرُجُون** إلى رِئَتِي ،
لَستُ غيرَ الوصَايا الّتي اقتَرفُوا[1]

وفي قصيدة "**شجويات**" تدخل على الفعل المضارع أيضا فيقول الشاعر :

ذَلِكَ البُؤبُؤُ **الْيَتَرَقْرَقُ** فِي حَمْأَةِ الوَحلِ
عَيْنِي الّتِي سُمِلَتْ[2]

وفي قصيدة "**تذكار منطفئ**" يقول:

وأَلْهُو بِقَوسِ قُزَحْ
أنَا **الْخَتَنَتْنِي** المِلاَئِكُ فِي
سِدَّةِ الغَيبِ،[3]

إن هذا الخرق الذي اعتمده الشاعر بإدخال" ال" التعريف الموصولة بدل إسم الموصول "الذي" على الأفعال سواء الأفعال المضارعة منها أو الماضية عد سمة ميزت خطابه الشعري وإنما وظفه لغرض تحقيق الارتباك في نفس المتلقي وهو نوع من الانزياح عن المألوف.

ج/ الحذف:

يعد الحذف تحولا في التركيب اللغوي يثير القارئ لاستحضار النّص الغائب أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جمالاً فيعمد إلى إخفاء الألفاظ أو المعنى المراد ذكره واستبعادها بغية التعددية الدلالية، وهو علاقة نحوية في

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص15.
2. المصدر نفسه، ص 92.
3. المصدر نفسه، ص 86.

النص ومعناه العام « العدول عن الذكر»[1]، وكذلك إنه « إسقاطٌ لصيغ داخل النّص التركيبي في بعض المواقف اللغوية، وهذه الصيغ يفترض وجودها نحويا لسلامة التركيب للقواعد»[2].

وسنحاول الإعراب عن مواطن الحذف في الديوان للكشف عن المعايير الجمالية التي يحتكم إليها النص الشعري، لقد أكثر الشاعر من توظيف هذه السمة لما لها من جمالية فهي تجلب انتباه القارئ، وتحفزه في التفكير في دلالة ما حذف بأنواعه؛ حذف المفردة وحذف الجملة وحذف أكثر من جملة ونقاط الحذف... ، وهي كالآتي:

– حذف أيها في النداء:

حذف الشاعر في قصيدة "**مقام الصبا**" أداة النداء المتمثلة في (أيها) فيقول:

مُصطَفى

يَا صَفِيَّ الطّوَاسِينِ،

يَا البَجَعُ المُتَوَهِّجُ ،

يَا الشَّاهِدُ المُتَشَوِّفُ للسِّدْرَةِ .

أَنتَ أمْ صَبْوَةُ الصَّبَوَاتِ؟! [3]

نلاحظ من خلال السطر الشعري الثالث والرابع حذف أداة النداء (أيها)، فالشاعر يخاطب صديقه مناديا عليه قائلا: (**يَا البَجَعُ المُتَوَهِّجُ ،**) و(**يا الشَّاهِدُ المُتَشَوِّفُ للسِّدْرَةِ.**) وهنا نلمس خرقا في القاعدة النحوية فلا يجوز مناداة الاسم المعرف بـ (ال) بأداة الياء فقط وإنما بإدخال عليه أداة النداء (أيها)، استعمل الشاعر هذا الخرق لإزالة التكلفة لأنه يخاطب صديقه المقرب (مصطفى) بأن حذف أيها واكتفى بـ (يا) المنادى فانصهرت دلالة الاسم على القصيدة كلها.

تكرر هذا الخرق في قصيدة "**تذكار منطفئ**" يقول الشاعر:

لَكَ النُّونُ وَالعِهنُ،

يَا الأعْسَرُ الخَلْوَتيُّ

1. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز،تح: محمود شاكر، دار المعارف، لبنان، دط، 1981م، ص 146.
2. علي أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2007م، ص 200.
3. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 50.

لَكَ الطُّغَرَاءُ،[1]

حذف الشاعر في السطر أعلاه أداة النداء في قوله (**يَا الأَعْسَرُ الخَلْوَتيُّ**)، وكأن الشاعر يعمد إلى توظيف هذه الظاهرة في شعره لأن المنادى قريب منه، وكذلك بغرض الاختصار.

– حذف حرف (النون) في حرف الجر:

لجأ الشاعر إلى خرق من نوع أخر فحذف حرف (ن) من حرف الجر المتمثل في (من)، فيقول في قصيدة "**مقام الصبا**" :

وَنَخْلِسُ مِنْ سِدَّة اللهِ تَعْوِيذَةَ الأَبَديَّةِ ،

نَستَرِقُ السَّمعَ إذْ تَتَضَوّرُ زَيْنَبُ مِ الوَحْشَةِ.

أَنتَ أمْ شَهقَةُ الرِّيحِ ؟![2]

وفي نفس المقطع الشعري من نفس القصيدة وظف الشاعر هذا الحذف إذ يقول:

ذَرْنِي أُعِيذُكَ مِنْ غَيبَةِ الشُّعَرَاءِ

وَمِ الحِنَّةِ النَّائِلِية

هَا الوِرْدُ وِرْدُكَ[3]

عمد الشاعر إلى هذا الخرق في قوله (**وَمِ الحِنَّةِ النَّائِلِيةِ**) من أجل جلب انتباه القارئ وتحقيق الدهشة واستفزازه في البحث عن ضرورات هذا الحذف، إضافة إلى أن هذا الحذف يستعمل بكثرة في اللهجة العامية.

– حذف الضمير:

تمثل هذا الخرق في قصيدة "**تذكار منطفئ**" يقول الشاعر :

تَخْدِشُ أَحلاَمِيَ الصَّدَفيَّه

هَا أَحتَمِي بِالسُّلالَةِ مِنْ عَوسَجِ الوَقتِ

إنِّيَتِي أَلِفٌ مُشْرَئِبٌ[4]

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 88.
2. المصدر نفسه، ص 50.
3. المصدر نفسه، ص51.
4. المصدر نفسه، ص 85- 86.

– حذف اسم الإشارة (هذا):

جاء هذا الخرق في قصيدة "**مقام الصبا**":

وَمِ الحِنَّةِ النَّائِلِيةِ

هَا الوِرْدُ وِرْدُكَ

وَالجَسَدُ القُرْمُطِيُّ رِدَاؤُكَ[1]

حقق هذا الحذف في كل من الضمير واسم الإشارة خرق للمألوف على مستوى اللغة، ما أربك القارئ وأستوقفه للنظر في جمالياته.

– نقاط الحذف:

ما يلفت انتباهنا في الديوان تشكيله المعماري فالشاعر "أحمد عبد الكريم " أعطى نصه الشعري تشكيلا معماريا حداثيا، ومنه اكتسب هذا النص جماليات على صعيد الشكل هذا الأخير الذي كان على مستوى القصيدة العمودية خافتا فأورد الشاعر نقاط الحذف التي تركها كبصمة دالة على وجود الحذف الذي يضفي ملمحا فنيا جماليا وسندرجها باختلاف مواضعها كالآتي:

أ– نقاط الحذف المسترسلة ..... :

وظف الشاعر هذا النوع من الحذف بكثرة فوردت في وسط النص الشعري وفي آخره، نجد هذا التوظيف في قصيدة " **معراج السنونو**" يقول الشاعر :

حينَ السَّماء نُحاسِيةٌ

والمَدَى حَمأٌ و طُيُونُ ...

ليسَ في جُبّةِ الشّعرِ إلاّكَ[2]

وفي قصيدة" **الأبجورة**" يقول:

حيَن يَنْزَغُنِي الهذَيَانْ ..

أيُّهَا الأَلِفُ الأبَجُورَةُ والشَّمعَدَانْ[3]

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 51.
2. المصدر نفسه، ص 9.
3. المصدر نفسه، ص 11.

وفي نفس المقطع من نفس القصيدة يقول:

لاَ بَواكِيَ لِي...

كنتُ مُنخَطفًا فَوقَ أُرجُوحَةِ النُّونِ[1]

وفي قصيدة "**المطرية**" يقول الشاعر "**أحمد عبد الكريم**":

عِندَمَا مرَّتِ القَامَةُ الأُنْثَوِيَّةُ

نَادَيتُهَا يَا .....

بحَقِّ العُيُونِ الّتِي[2]

وظف الشاعر نقاط الحذف في أخر السطر الشعري فهو بذلك يفتح المجال للقارئ في صياغة المتن الشعري فدلالاته مفتوحة على جميع الاحتمالات وللمتلقي الحرية المطلقة في التعبير عن هذه الفراغات.

أما فيما يخص نقاط الحذف في وسط السطر الشعري يعد حضوره قليلا مقارنة بالنوع الأول من أمثلته: يقول الشاعر في قصيدة "**الهدهد**":

لَكنْ..،

مَن يَمنحُنِي نَاراً لِفَرَا شَاتِي ؟!

مَنْ ... يَمنحُنِي لُغَةً بشَسَاعَةِ أهوَالِي؟! [3]

وفي قصيدة "**شزوفرينيا**" يقول الشاعر :

يَا أخضَرَ الظِّلِّ

أَطْلِقْ سَرَاحِي ...أَغِثْنِي

لَقَدْ قِيْلَ عَنِّي[4]

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 12.
2. المصدر نفسه، ص 37 .
3. المصدر نفسه، ص 14.
4. المصدر نفسه، ص 56.

أورد الشاعر نقاط الحذف هنا في موضع آخر؛ في وسط السطر الشعري وكأن الشاعر يفصح عن عجزه عن الكلام، وترك نقاط للدلالة على كلام محذوف لم يستطع البوح به تاركا هذا الأمر لعنصر آخر وهو المتلقي لإشراكه في عملية البحث عن هذا الكلام المسكوت عنه.

ب- نقاط الحذف بين قوسين:

إن هذا النمط من الحذف ورد في قصيدة واحدة في ديوان "معراج السنونو" وجاء بعد اسم الفعل المضارع (آه) تقديره أتوجع، وكأن الشاعر يصور لنا حجم معاناته وهي حبيسة ذاته يرفض الإفصاح عنها ويبحث عمن يقاسمه هذه الآلام فيقول :

آه (.....)

لَمْ تُضَمِّخْنِي الأمَانِي

والطُّيُورُ البِيضُ[1]

وفي نفس القصيدة يقول:

آه (.....)

كَم تُنادِيكِ يَدَايْ

فَتَعَالِيْ قَاسِمِينِي حَشرَجَاتِي

وامنَحِينِي وَردَةً[2]

يعد الحذف ظاهرة لغوية استعان بها الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" من أجل تحقيق متعة فنية وخصائص جمالية، بالإضافة إلى تحقيق الدهشة بإرباك القارئ وإشراكه هذه العملية الإبداعية.

2- الانزياح الدلالي:

تتجاوز اللغة المعنى الذي وضعت له خاصة في لغة الشعر الأدبية، لأن ألفاظه وكلماته أكثر تعرضًا للانزياح الذي يفقدها معناها الأصلي والمعجمي وبالتَّالي أكثر عرضة للتأويلات، بحيث يوظف الشَّاعر اللفظة بمعنى مغاير غير المتواضع عليه ويكون بذلك-كسرا لأفق التوقع – وامتد باللغة إلى معاني دلالية أخرى يشكلها القارئ حسب مرجعياته الفكرية والمعرفية.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 23.
2. المصدر نفسه، ص 24.

وقد تناولت الدراسات الغربية هذا الانزياح بأنواعه وبالأخص عند "جون كوهن" من خلال كتابه "بنية اللغة الشعرية"، حيث يرى أن الانزياح متعلقا بجوهرة المادة اللغوية مما سماه بالانزياح الاستبدالي، فالواقعة الشعرية حسبه هي «خرق لقانون اللغة، أي انزياحا لغويا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة "صورة بلاغية" وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي»[1]، فهو يرى أنَّ الدَّلالة: « ليست أكثر من مجموع التأليفات المتحققة في طرق مختلفة»[2]، ويقصد بذلك أن اللفظة الواحدة تتعدى إلى دلالات مختلفة.

نلاحظ توظيف هذا الانزياح كسمة أسلوبية في ديوان "معراج السنونو" في عدة قصائد نذكر منها:

في قصيدة " **وصايا السماق**" يقول الشاعر:

أيَّانَ رُوحِيَ في صَدَفِ اللهِ مُزدلِفةْ

مرّةً ، قيلَ لاَ تَنْسَ سَوْطَكَ

إمَّا اقتَرَبتَ مِنَ **الجَسِد المرِّ** ،

قلتُ اغِفرُوا ليَ[3]

في هذا المقطع انزياحات دلالية حيث قام الشاعر "**أحمد عبد الكريم** " بحمل معنى ذهني مجرد على معنى حسي، في قوله:"إمَّا اقتَرَبتَ مِنَ **الجَسِد المرِّ**"وذلك دلالة على الذنوب والخطايا وهو يصور لنا جسده حين انتقاله إلى الرفيق الأعلى، فهناك انزياح على مستوى الدوال (**جسد مر**) فلم يشير إلى حالة الجسد بوصفه جسد متعفن نتن كريه الرائحة، وهو المتعارف عليه والمألوف عند تغسيل كل ميت ذو كبائر وذنوب، ولكنه وصفه بالجسد المر فربط الجسد المادي الملموس بطعم المرارة وهو حاسة ذوقية، تعبيرا عن مرارة ذوق الخطيئة والذنب في حلق الشاعر.

وفي قصيدة " **ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة**":

وَقصِيدَتِي لَم تَكتَمِلْ

العُمرُ سَيَّافٌ يُنَتِّفُ وَرَدَتِي

وَأنَا أنَتِّفُ وَرْدَةَ الوَقْتِ البَهِيّ

1. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 42.
2. المرجع نفسه، ص 106.
3. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 17.

دِيكٌ خُرَافِيٌّ[1]

انزاحت اللغة عن المعجم الموضوع لها حين قال الشاعر في البيت الثاني: "**العُمرُ سَيَّافٌ يُنَتِّفُ وَرَدَتِ**" وكذلك في البيت الثالث:" **وَأنَا أنَتِّفُ وَرْدَةَ الوَقْتِ البَهِيّ**"، ففي الأول العمر شيء معنوي محسوس لا يستطيع أن يكون سيافاً يمسك السيف ويقطع به وردة الشاعر وهو شبابه، أما في الثاني فالشاعر بدوره يتسارع ليستنزف هذا الوقت من عمره وينتهزه في كل ما هو خير، ويظهر جليا من هذه الانزياحات أن اللغة خرجت عن معجمها اللغوي المألوف إلى انزياحات استعارية أضفت جمالا شعريا وشاعريا.

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان "**الغميضة** " :

سَأُغْمِضُ عَينِيَ بَعضَ الثَّوَانِي

لَعَلِّي أَصْحُو

علَى زِنْبَقٍ فِي يَمِينِي ...

مَدَدْتُ أَصَابِعَ قَلبِيَ

رَاجِفَةً فِي الفَرَاغِ[2]

استطاع الشاعر من خلال هذه الأسطر الشعرية أن يقدم انزياحا دلاليا أكثر عمقا من حيث المعنى حين وظف "أصابع اليد "التي تمد لتمسك بالطرف الآخر أو بشيء ما وهو الدور الأساس لها، ليستبدلها بأصابع القلب التي تمد راجفة في الفراغ لتمسك بزنبقة أو خاتما أو بنفسجة، والمسلم به أن القلب ليس له أصابع فهو عضلة في جسم الإنسان تضخ الدم في أنحاءه، ولكن الشاعر استعمل هذا التعبير ليصف عشقه وكيفية إمساكه بمحبوبته أثناء لعبة الغميضة، وهو تعبير أكثرا جمالا ورومانسية.

دعم الشاعر" **أحمد عبد الكريم**" لغته الشعرية بمزيد من الإبداع الفني حيث استعمل في قصيدة " **شيزوفرينيا**" انزياحا دلاليا في قوله:

مُحْرَقَةُ الرّملِ وَالغُرَبَاءِ

وَهَا أَتَدَحرَجُ مِنْ جَبَلِ الوَقتِ

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 67.
2. المصدر نفسه، ص 32.

نَحوَ مَتَاهَاتِ ذَاكِرَتِي القُرْمُزِيَّةِ

حَيْثُ البَيَاضُ ..[1]

فالشاعر يتدحرج من جبل الوقت نحو متاهات ذاكرته القرمزية اللون وهو انزياح دلالي؛ جعل من الوقت شيء ملموس وله إحداثيات، فالوقت عنده جبل قائم بذاته يتدحرج فوقه ليصل إلى متاهات ذاكرته القرمزية، وهو مكان وهمي وانزياح دلالي فليس للذاكرة متاهات ولا لون فهي شيء معنوي غير ملموس، إنما وظف الشاعر هذا الانزياح ليجعل المتلقي متأثرا بتلك العبارة الشعرية فتصبح أكثر أثرا في نفس المتلقي وأعمق وقعا في روحه لغاية جمالية.

يعد الانزياح من أبرز سمات اللغة الشعرية عند أحمد عبد الكريم، فهي توحي بأبعاد ودلالات بعيدة، تحتاج إلى طاقة تفسيرية من أجل تأويلها، وهذا ما يأكده صلاح فضل في قوله: « إن اللغة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد»[2]، فالشاعر يستخدم اللغة الشعرية استخداماً جديداً، حيث إنه يشحنها بكثير من الدلالات الفنية، والقيم الجمالية كالترميز، والانزياحات، والمجاز، وغيرها، فتتفجر طاقاتها لتقديم رؤى، وتعبيرات محملة بالجمال.

رابعا– التناص:

لقد اختلفت الدراسات النقدية العربية في تحديد مفهوم التناص وإعطاء الجذور التأصيلية له، فهناك من يرى أنه مولود غربي ولا يمكن أن ينسب إلى غيره، وأما البعض الآخر فقد خرج عن حيز هذه الفكرة ويمكن تعريفه بأنه: «تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[3]، إذن مفهوم التناص يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب على علاقة بنصوص أخرى وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا على النص الأصلي في وقت ما، ويمكن القول أيضا أنه « تعالق النصوص وتداخلها، واستفادة بعضها من بعض »[4].

وتكمن جماليات التناص في كونه وسيلة لتكثيف التجربة الشعرية لأن حضور نصوص خارجية في نص ما من شأنه أن يعمق التجربة ويجعلها أكثر امتدادا واتساعا ومن ثم أكثر تعبيرا، كما أنه يعمل على توليد الدلالة باستمرار بفضل ما تحمله النصوص المتداخلة من معان وما تخلقه من إيحاءات، فما يقوله الكاتب أو الشاعر وحده يبقي النص في دائرة ضيقة ومحدودة، غير أن وجود نصوص أخرى ضمنيا ما هو إلا امتدادا للنص الأساسي ومن ثم تساهم في

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 59.
2. صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 341.
3. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 121 .
4. عثمان رواق: قضية السرقات الأدبية في ضوء نظرية التناص، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، منشورات جامعة 20 أوث 1955 سكيكدة، الجزائر، ط1، 2007م، ص378.

إثرائه وتوسيع أفقه، ويتوقف إدراك دلالات التناص أو بالأحرى أثر النصوص المتداخلة على حس القارئ وذكائه وثقافته.

وعند قراءتنا لعناصر التناص في ديوان الشاعر" **أحمد عبد الكريم**" تبين أنه استحضر ثلاثة أشكال منه وهي:

-التناص الديني (القرآن الكريم + القصص القرآني).

-التناص الأدبي والتراثي.

-التناص الأسطوري.

1- التناص الديني:

لقد وجد الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" في القران الكريم طاقة لا تنفد وأسلوب فني معجز فهو تاج اللغة العربية ومظهر بلاغتها وحضارتها، ساعد الشاعر حين لجأ إلى إدماجه في نصه على ترقية أبعاده اللغوية والفكرية، لأنه يغني النص ويكسبه كثافة لغوية وتشكل دلالات جديدة، و« لغة طافحة بحيوية دافقة ومشحونة بطاقات عظيمة، تكسب النص الشعري رونقا جماليا، وثراء فنيا، وصدقا قويا، ومعارف ومحاور متجددة ومعان ودلالات مختلفة»[1].

وقد وظف الشاعر في ديوانه مجموعة من الألفاظ والعبارات استلهمها من القرآن الكريم، فزاد ذلك على الجانب اللغوي للقصائد قوة لدلالاته، بفضل إيحاءاتها ولغتها الإشارية، يقول الشاعر في قصيدة" **الأبجورة**":

أيها الألف الإلف

أنت عصاي أهش بها على عزلتي

حين ينزغني الهذيان[2] ...

عند قراءة هذه الأسطر الشعرية تحضر في أذهاننا الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿ وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَٰمُوسَىٰ ۝ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَـَٔارِبُ أُخْرَىٰ ﴾[3]، وهو تناص ديني مع قصة سيدنا موسى عليه السلام حين لجأ إلى الواد المقدس طوى، والشاعر في هذه الأسطر

1. إبراهيم مصطفى ومحمد الدهوم: التناص في شعر أبي العلاء المعري عالم الكتاب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011م، ص 119.

2. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 11.

3. القراءن الكريم، سورة طه الآية 17-18، برواية ورش عن نافع، تح: عثمان طه، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، دط، 2009م.

يستخدم العصا والمراد بها اللغة والتي رمز لها بالألف، وناداها لتؤنس عزلته حين يهم بقول تراهات الشعر التي تراوده حين يكون وحيدا.

وفي قصيدة" **الهدهد** " هناك حضور لقصة قرآنية يقول الشاعر:

لو أنك تبصر عين العين

رئة الصوان

ومهماز القفر

الهدهد كنت،

وكانت ريح الله ترف على الغمر.[1]

جاء عنوان هذه القصيدة مطابقا للفظة الهدهد شكلا ومعنا، كما وردت كذلك في متن النص الشعري وهذا يشكل تناص الكلمة المفردة (الهدهد) مع الآية القرآنية حيث قال تعالى:﴿ **تَفَقَّدَ ٱلطَّيۡرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَآ أَرَى ٱلۡهُدۡهُدَ أَمۡ كَانَ مِنَ ٱلۡغَآئِبِينَ** ﴾[2]، إنّ توظيف الشاعر لطائر" **الهدهد** "إنما يدل على الغياب، فغياب الهدهد هنا يدل على أن سيدنا" **سليمان**" عليه السلام لم يبصره بين الطير وهو الغياب نفسه فالشاعر يعاني من التهميش وأراد أن يبصره الآخرون ،كما سعى لاختراق الأفق بطاقاته الإبداعية المشبعة بآلامه وأحزانه.

ولا يزال الشاعر يتعايش مع النصوص القرآنية ويتقاطع معها ليأخذ منها معاني ودلالات مختلفة بما يلاءم حالته الشعورية وتجربته الشعرية فيقول في قصيدة " **موال صحراوي**:"

آه يا سادن أيامي

أنا عاشها العالي

سأسمي الموت

على حناء أصابعها

بردا وسلام[3]

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 13.

2. القراءن الكريم، سورة النمل الآية 20 ، برواية ورش عن نافع، تح: عثمان طه، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، دط، 2009م.

3. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 29.

ففي هذه الأسطر يحضر قول الله تعالى في أذهاننا: ﴿ قُلۡنَا يَٰنَارُ كُونِي بَرۡدٗا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبۡرَٰهِيمَ ﴾[1]، أي بأن لا يصبه أذى، ولا يحس بمكروه.

يواصل الشاعر في محاورة النص القرآني عن طريق البنية اللفظية ، يقول في قصيدة " **مراثي خرساء لطفلة الياسمين**":

سين

عين

دال

تاء

ليتهم جاءوا

حين جاءوا على شالها

بدم كدبٍ[2].

القصيدة هي رثاء إلى روح أخته "سعدة" طيب الله ثراها، ونجد في هذه الأسطر تناص مع قوله تعالى:﴿وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٖ كَذِبٖۚ قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرًاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٞۖ وَٱللَّهُ ٱلۡمُسۡتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ﴾[3]، فالتناص بين الآية والأسطر الشعرية هي الفجيعة التي حلت بالشاعر عند فقدان أخته "**سعدة** "وهي نفس الفجيعة التي حلت بسيدنا "يعقوب" عليه السلام عند فقدان سيدنا " يوسف" عليه السلام.

لقد وُفق الشاعر"**أحمد عبد الكريم**" في توظيف النص القرآني فكان جزءا من منجزه الشعري، حيث استطاع أن يحقق الانسجام بين النص المستعار ونصه الشعري ما حقق جمالية وشعرية.

2- التناص الأدبي:

وجد الشاعر" **أحمد عبد الكريم** " في التراث الأدبي العربي أداة معرفية يثري بها قصائده دلاليا، ويجعله أكثر عطاء، فاستغل ذلك في التعبير عن الفكرة التي يريد طرحها بصورة فنية، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة:" **ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة**"، حيث وظف قول طرفة الشهير"تحامتني العشيرة كلها" :

1. القراءن الكريم، سورة الأنبياء الآية 69، برواية ورش عن نافع، تح: عثمان طه، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، دط، 2009م.

2. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 77.

3. القراءن الكريم، سورة يوسف الآية 18، برواية ورش عن نافع، تح: عثمان طه، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، دط، 2009م.

وأنا الغواية والنبيذ وقد مشى

حتى **تحامتني العشيرة كلها**[1]

وفي ذلك تناص أدبي حيث أورد صدر البيت الثاني من قصيدة طرفى بن العبد:

ومازال تشرابي الخمور ولذتي * وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن **تحامتني العشيرة كلها** * وأفردت إفراد البعير المعبد[2].

إن خمرة الشاعر" **أحمد عبد الكريم**"وهي الخمرة الإلهية التي يصحو صاحبها بدل أن يسكر، وقد استعار هذا القول لغرض زيادة المعنى والتكثيف من دلالاته، ولكن خمرة " **طرفة بن العيد** "هي الخمرة التي تسكر وتؤدي بصاحبها إلى التهلكة، فقوله (تحامتني العشيرة كلها) أي تجنبتي عشيرتي كما يتجنب البعير المعبد؛ المطلي بالقطران وأفردتني لما رأت أني لا أكف عن إتلاف المال والاشتغال باللذات[3].

وفي قصيدة" **مراثي خرساء لطفلة الياسمين** " يوظف الشاعر قول" امرئ القيس" فيقول:

كناقف حنظل

أو كسؤال قرمطي

أقف ذاهلا[4].

ويقول" **امرئ القيس** ":

كأني غداة البيْنِ يوم تحَمّلوا * لدى سَمُراتِ الحيّ **ناقِفُ حَنظلٍ**[5].

يوظف الشاعر هذه المقولة ليعبر عن ألمه وحزنه الشديد، كما وقف امرئ القيس بعد رحيل قبيلته في حيرة وقفة جاني الحنظلة[6]، فهو يشبه نفسه بناقف الحنظل أي: الذي يشقه لاستخراج الحَب منه، ومعروف عن الحنظل مرارته الشديدة.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 66.
2. طرفة بن العبد: الديوان، تح: درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بروت، ط2، 2000م، ص44.
3. أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م، ص 91.
4. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 81.
5. امرئ القيس: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت، ص9.
6. أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 20.

3- التناص الأسطوري:

رافقت نشأة الأسطورة الصور الأولى في ذهن الإنسان من خلال أخيلة رسمها في عقله، فهي تعتبر بمثابة الوحي الأول لاحتلالها لمكانة مقدسة عنده.

ونقصد بالتناص الأسطوري هو استلهام الشعراء بعض الأساطير القديمة وتوظيفها كرموز في سياق قصيدته، لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في قضيته، وكثر استخدامها في شعرنا المعاصر خاصة في تجارب الثمانينات ولعل ذلك راجع « إلى عجز لغة التقليدين على أداء وظيفتها التوصيلية، وقصورها في الكثير من الأحيان عن التعبير على تطلعات الفنان الفكرية والفنية التي لا تقف عند حد»[1]، وقد أثرت الأسطورة هذه التجارب الشعرية بصورة عميقة عبر الزمان والمكان، فهي تعبر عن نظرة الشعوب القديمة إلى روح الحياة، وقدمت لهم تفسيرا متكاملا للحوادث الكونية.

تجلت الأسطورة في ديوان الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" عند توظيفه شخصية أسطورية وهي الفيلسوف "**ديوجينوس**" وهو فيلسوف يوناني أخذ يبحث عن الإنسان مشعلا شمعته في وضح النهار فيقول في قصيدة "**الهدهد**" :

لَو أنّكَ تُبصِرُنِي يَا (دُيُوجِيْن)

لَو أنّكَ تُبصِرُ عَينَ العَينْ ،

رِئَةَ الصَّوَّانِ[2]

كما أورد شخصية أسطورية عند توظيفه لملحمة" **جلجميش** " وهي أقدم أثر أدبي مكتوب، حيث تتناول موضوع الخلود، فوظف الشاعر بطل هذه الأسطورة في ديوانه، وبالضبط في قصيدة" **مقام الصبا** " فيقول:

ها الورد وردك

والجسد القرمطي رداؤك

يا جلجميش المتوج في ألق الرعشة[3].

1. عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب -نموذجا-، دار هومة، الجزائر، ط1، دت، ص 81.
2. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 13.
3. المصدر نفسه، ص 51.

نظم الشاعر هذه القصيدة إلى صديقه "مصطفى دحيّة"، وجلجميش في الأسطر إنما يمثل صديقه الذي يبحث عن الخلود المتمثل في حب الذات الإلهية.

للتناص جماليات كثيرة لذلك كانت له هذه الأهمية الكبيرة في النقد الحديث والمعاصر عامة، وفي الديوان الشعري خاصة فقد أورد الشاعر هذه الخاصية لما لها من سمات جمالية وقدرة على تكثيف الدلالات، فجاء توظيفها بشكل واع أبرز قدرته على الإبداع وإعطاء النص الشعري أثرا جماليا وفلسفيا.

الفصل الثاني

جماليات الصورة الشعرية في ديوان معراج السنونو.

الفصل الثاني :

جماليات الصورة الشعرية في ديوان معراج السنونو.

أولا– الصورة الشعرية.

1– الصورة البلاغية

1–1 التشبيه.

1–2 الاستعارة.

1–3 الكناية.

1–4 المجاز.

2– الصورة الرمزية.

2–1 الرمز الأسطوري والتراثي.

2–2 الرمز الصوفي.

3– صور تراسل الحواس.

4– الصورة اللونية.

5– صور المفارقة.

تعدّ الصورة خاصية فنية أساسة ومميزة في التشكيل اللغوي وخاصة الشعري، فهي جوهرة الشاعر التي يزخرف بها نصه وتمنحه دلالات أعمق تزيد في إيحاء المعنى وتكثيفه، ولا يقوم ببث دلالاته ومعانيه إلا في كنف ذلك الغموض والإيحاء، فالشاعر يجب أن يخبئ في طيات قصائده بلاغة مركزة تختزل تجربته الشعرية الخاصة به وتفتح آفاق التأويل لدى القارئ، فالصورة الشعرية إذن تمثل طابعا جماليا يتجسد في اللغة وتتحقق بازدواجية المزج بين لحقيقة والمجاز وهي « الأداة التي تتخذ الشعر بواسطة سبيله إلى التأثير في المتلقي إيحاءا ورمزا »[1]، وبهذا تكون الصورة الشعرية شبكة من المعاني بعيدة عن الواقع تمنح للألفاظ آفاق أرحب.

لم يخرج الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" عن قاعدة المبدعين في أسلوب صياغتهم للغة جديدة، التي تبحث عن طاقات ودلالات ميثاجمالية تبرز التشكيل الفني للعمل الأدبي، فوظف الصورة الشعرية في ديوانه الموسوم بـ" **معراج السنونو**" وهذا ما سنحاول دراسته في هذا الفصل.

1. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925م- 1975م)، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1985م، ص 421.

أولا– الصورة الشعرية:

تجلت الصورة الشعرية في ديوان " **معراج السنونو** " بشكل كبير من خلال عناصر متعددة كالصورة البلاغية والصورة اللونية والصورة الرمزية وصور تراسل الحواس وصور المفارقة، وهي كالآتي:

1– الصورة البلاغية:

1–1– التشبيه:

التشبيه هو أحد أساليب البيان و يعد من المجاز « لأنه يعتمد على عقد الصلة بين شيئين أو أشياء لا يمكن أن تفسر على حقيقة لأنها لو فسرت كذلك لأصبح كذبا، ففي التشبيه يتجاوز المبدع الواقع ليعبر عن الخيال الذي نعده عدسة التصوير الذهنية »[1]، وهو كذلك « دلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى فالتشبيه التماس أمرين أو أكثر قصد الاشتراك بينهما في صفة من الصفات لغرض يريد المتكلم عرضه »[2]، وبهذا يكون التشبيه بين طرفين أساسيين أحدهما المشبه والثاني المشبه به، وقد يكون الشبه في أشياء أو صفات متعددة.

ومن نماذج التشبيه في قصائد ديوان " **معراج السنونو** " قول الشاعر في قصيدة "**وصايا السُمّاق**":

«**جَسَدي خِرْقَةٌ**»

وعُيوني خُرافية الحدقاتِ

شفاهي مُرائية[3].

وتكمن الصورة التشبيهية في البيت الأول في تشبيه بليغ حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه ولقد شبّه جسده بالخرقة أو قطعة من اللباس البالي، حيث جعل كل من المشبه والمشبه به شيء واحد لا فارق بينهما، وكأن الشاعر يريد بهذا التشبيه بث تعبه ومعاناته، مما زاد المعنى رونقا وجمالا.

كما أورد الشاعر تشبيه في قصيدة: "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**" فيقول :

القَدَرُ حِرباءٌ

وَجِهَاتٌ

القَدَرُ حِرباءٌ

1. عبد القادر محمد على شرف: بلاغة الصورة التشبيهية في شعر البحتري، مجلة جسور المعرفة، الشلف، الجزائر، المجلد 1، العدد1، 2021م ،ص167.
2. القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح: علي بوملحم ، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، دط ، 2000م، ص189.
3. أحمد عبد الكريم، معراج السنونو شعر، ص 15.

وَجِهَاتٌ [1].

عقد الشاعر في هذا التشبيه البليغ مقارنة بين القدر والحرباء فكلاهما غادر، فالقدر يتلون كالحرباء التي تغيير جلدها لتتكيف مع محيطها وقد غدر به القدر بأن حرمه من أخته سعدة وهي طفلة.

ويظهر التشبيه في قصيدة" **شيروفرينيا**":

والعُزلَةِ البَربرِيَّة

أنا الأشعث المُتجرِّد

مثل الخريف

أنا المتنبي[2].

وظف الشاعر تشبيه بليغ حيث قال: أنا المتنبي فحذف أداة التشبيه ووجه الشبه، وبلاغته تكمن في إيجاز اللفظ والمبالغة في الوصف، فنلمس هنا نرجسية مستعملا الأنا حيث شبه الشاعر نفسه بالمتنبي وهو أحد قامات الشعر العربي، كما شبه الشاعر نفسه بالأشعث المتجرّد فيرى نفسه خالي الوفاض مثل الخريف عاري الأوراق.

ويظهر التشبيه أيضا في قصيدة "**ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة**":

ريثما تأتي العبارة

وتجيء خولة كالفرس

خصلاتها غسق

وجبهتها قبس[3]

والتشبيه في السطر الثاني تشبيه صريح ذكر أداة التشبيه" **الكاف**" في قوله " **خولة كالفرس**" ، أما في قوله "**خصلاتها غسق** "و"**جبهتها قبس**" فالتشبيه هنا بليغ؛ حيث أبقى على المشبه والمشبه به، ففي الأول التشبيه الصريح جعل المعنى أكثر وضوحا وأكسبه تأكيدا فكان أوقع في النفس، أما التشبيه البليغ فقد أضفى على الكلام روعة وبهاء.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، 81.
2. المصدر نفسه، ص 61- 62.
3. المصدر نفسه، ص 68.

2-1 الاستعارة:

تعد الاستعارة لونا بلاغيا شائعا في الشعر العربي وهي قناة الشَّاعر الثانية بعد التشبيه في إنشاء صورة شعرية، فهي من الصور الشعرية الجمالية في وجه الشِّعر فلا يمكن أن يكون الشعر شعرا إلا باستعمالها، « فالاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتغيّر المشبه وتجريه عليه»[1].

وبالعودة للمدونة المختارة نجد هذه الصورة المتميزة بكثرة في القصائد، ومن بين هذه الصور الاستعارية نذكر في قصيدة " **سباخ الروح**":

أيها الوقت عِظنِي

وأعطيك من دهشتي

ما تشاء.[2]

تتجلى الصورة الاستعارية في البيت وهي استعارة مكنية؛ حيث شبّه الشاعر الوقت بالإنسان الذي يعِظ فحذف المشبه به وترك لازمة من لوازمه (الموعظة).

وفي قصيدة " **ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة** "يقول الشاعر :

أَو يَخلَعُوا أَحلاَمَهُم

مَاذَا سَأَفعَلُ

فِي انتِظَارِ الجُلْجُلَهْ ؟![3]

وظف الشاعر استعارة مكنية "**لم يخلعوا أحلامهم**" فشبه الأحلام بالثياب التي تلبس وتخلع وترك لازمة من لوازمه (الخلع)، غير أن الإنسان هو من يخلع ثيابه على سبيل الحفاظ على أحلامهم وآمالهم.

أما قصيدة " **موال صحراوي** " فيقول الشاعر:

تَنَهَّدَ متَّقِداً

وتمطَّت أعنَاقُ النَّخلِ تُغازِلُها،

عَبَرَتْ قُرْبِي

1. عبد القاهر الجرجاني : **دلائل الإعجاز**، ص67 .
2. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 7.
3. المصدر نفسه، ص 68.

فَتوَثَّبَ شِريَاني.[1]

فهنا نلمح استعارتين مكنيتين فقد شبه الشاعر النخيل بالإنسان؛ حيث حذف (الإنسان) وترك قرينة تدل عليه وتظهر جليا في الأولى وهي (أعناق) وأما الثانية (وثب)، وقد برع الشاعر في وصف جمال "حيزية "والتغزل بها حين وظف هذا التشبيه؛ فصور أعناق الرجال كالنخيل تتطاول وتشرئب لرؤية "حيزية " وحين تمر يقف شريان النبض وتتوقف أنفاسهم، وهذه الاستعارة تدل على خيال الشاعر وبراعته حيث أفحم المتلقي من الدهشة والروعة، كما لا ننسى دور الاستعارة في تقوية المعنى وتشخيصه.

ومن بين الصور الاستعارية الكثيرة في ديوان" **معراج السنونو**" قوله في قصيدة " **صدأ الظلال**":

كيف نمنا

على رقصة الضوء بين أصابعه[2]...

يشبه الشاعر في هذه الصورة الضوء بالإنسان؛ حيث حذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه وهي (الرقص) و(الأصابع) على سبيل الاستعارة المكنية؛ فالإبحار في اللفظ والمبالغة في الوصف بالنسبة لهذه الصورة حين قام الشاعر بنقل المتلقي من المجرد إلى المحسوس مما أكسب كلامه وضوحا وروعة.

كما وظف الاستعارة ليعبر عن مدى ألمه وتعبه ومعاناته وحسرته غير المنتهية وتتجلى في قصيدتين؛ الأولى قصيدة" **شيزوفرينيا**":

يشعل الموت شمعته

أو يؤجّجُها في الغياب[3].

فالشاعر" **أحمد عبد الكريم** " في هذه الاستعارة يشبه لنا الموت بالإنسان الذي يُشعل شمعته؛ حيث حذف (الإنسان) وأبقى على لازمة من لوازمه وهي(الإشعال)، فشبهه بالموت وهو دليل على تعبه وكأنه إنسان في ظلام حالك يبحث عن بصيص أمل وهي الشمعة.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 27-28.
2. المصدر نفسه، ص 73.
3. المصدر نفسه، ص 60.

ويقول في قصيدة " **صدأ الضلال**" :

العشاء الأخير

ومن رقصةِ النعشِ[1].

وقوله في قصيدة "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين:**"

هل أنتِ آخرُ

ما تبقى في كنانته

أوَدُ لو أعْوِي[2].

كما نجده في القصيدة الثانية " **رقصة النعش**"؛ إذ شبه النعش بالإنسان الذي يرقص، فحذف المشبه به وترك قرينة ألا وهي (الرقص).

أما بالنسبة للقصيدة الثالثة فنجد الاستعارة فيها عند قوله" **أود لو أعوي**"؛ حيث شبه بكاء الإنسان ب"العواء "وكلها استعارات مكنية أراد الشاعر بها تحريك النفس وإثارة الدهشة لما في ذلك من إضفاء المشاعر والحياة على الجماد وما لا يُعقل.

وأخيرا نستخلص إلى أن الشاعر قد ضمن شعره صورا استعارية مكثفة، ساعدت في تقريب المعنى إلى دهن المتلقي وتقويته وإضفاء سمة جمالية إبداعية.

1-3 الكناية:

تتجلى مظاهر الكناية في التراث البلاغي العربي من خلال ما قدمه هذا العلم من حيث التنظير والتطبيق حول ماهية وطريقة دلالتها على المعنى، ويعرفها عبد القاهر الجرجاني: « والمراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، فالكناية بهذا الاعتبار طريقة من طرق إثبات المعنى ودليل من أدلته »[3]، وللكناية دور جمالي يتضح من خلال تورية المعنى الظاهر وإخفائه، ومن نماذج الكناية في ديوان" **معراج السنونو**" ما ورد في قصيدة "**وصايا السماق**":

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 76.
2. المصدر نفسه، ص 78.
3. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 66.

قصيدة وَالرَّغبَةِ البربَرِيَّةْ ،

صَدَأ الوَقتِ

أو مُومِيَاءُ الحنِينِ أَنَا،[1]

في هذه القصيدة يُورد الشاعر كناية في قوله " **صدأ الوقت**" وهي كناية عن الملل وطول الانتظار مع اليأس وهي الحالة التي آل إليها الشاعر.

كما وردت في قصيدة "**ماذا أفعل في انتظار الجلجلة**":

رَجُلٌ عَتِيْقُ الصَّوتِ

قَالَ : يَا طَرَفَةْ

سَتَمُوتُ قَبلَ تَفتُّحِ الصَّدَفَةْ[2]

وفي قوله "**رجل عتيق الصوت**" كناية عن الحكمة والموعظة التي قدمت لطرفة قبل فوات الأوان والتحسر والندم، وفي نفس القصيدة يقول:

لِيَكُنْ ..

أنَا طَرَفَةْ

إِسْفَنْجَةُ الأَنْخَابِ[3].

في هذا البيت صورة كنائية عن عربدة "طرفة بن العبد" ومن شدة السكر كناه الشاعر بي إسفنجة الأنخاب والمراد بالأنخاب الخمرة.

كما أورد الشاعر في قصيدة "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**" كناية أخرى في قوله:

ذَاتَ بَدْءٍ

يَا حَرِيقِي ...

وَيَا لِفُؤَادِيَ فَارِغاً

وَلَكِنَّنِي عَلَّقتُ نَحِيبِي

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 16.
2. المصدر نفسه، ص 65.
3. المصدر نفسه، ص 66.

عَلَى مِشْجَبٍ شَاهِقٍ

دَمْعَتِي بَاذِخَةٌ[1]

في هذا المقطع نجد قوله "**وَلَكِنَّنِي عَلَّقتُ نَحِيبِي**" كناية حيث أراد الشاعر بها التعبير عن استسلامه ورضوخه لقضاء الله.

لقد وظف الشاعر الكناية لأنها تعطي لنص بعدين؛ بعد جمالي وبعد إيحائي لبلوغ القصد.

1-4 المجاز:

المجاز هو: « وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير إن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجاوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز»[2]، وهو« اللفظ المستعمل في غير ما وُضع له لعلاقة مع قرينة دالة على عدْم المعنى الأصلي، والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قد تكون المشابهة وقد تكون غيره »[3]، وهو عبارة عن كلمة استُعملت في غير معناها الحقيقي والأصلي، يوظفه الشاعر لزيد من جمال قصائده ولكي يدس المعنى المراد قوله في ثنايا الكلام.

وظف الشاعر" **أحمد عبد الكريم**" المجاز بأشكال مختلفة ومن بين النماذج نذكر في قصيدة "**وصايا السُماق**":

حِينَ وجَهتُ وَجْهِي

إلى الشاهد السُّندُسِيَّ

وزوجتُ رُوحي إلى قُبَةِ الصَّمدانِي[4]

يظهر المجاز المرسل في السطر الأول والأخير في قول الشاعر "**وَجَهْتُ وَجْهِيَّ**" و "**زَوَجْتُ رُوحي**" وعلاقته جزئية استعمل الشاعر الوجه لتعبير عن رؤيته للشاهد السندسي بدل العين وهي الأحق بتلك الوظيفة والأمر ذاته مع السطر الثالث حين زوج روحه لقبة الصمداني وهذا يتنافى مع الواقع فالزواج يكون بين شخصين وليس في قبة وأنما أراد الشاعر التعبير عن مدى تعلقه بالله.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 82.
2. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص260.
3. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع تح: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 1999م، ص249 .
4. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 19.

يظهر المجاز أيضا في قصيدة "**صدأ الظلال**":

وَلَمْ نَنتَبِهْ ...

كَيفَ نِمْنَا عَلَى رِيشَةٍ سَامِقَهْ ؟!

كَيفَ نِمنَا

عَلَى رَقصَةِ الضَّوءِ بَيْنَ أصَابِعِهِ ..[1]

فالمجاز ظاهر في قول الشاعر (**كَيفَ نِمْنَا عَلَى رِيشَةٍ سَامِقَهْ ؟!**) وهو مجاز مرسل علاقته اعتبار ما كان؛ لأن فعل النوم يكون على السرير وليس الريشة، إن الشاعر في هذا المقطع يتساءل عن غفلة الناس وكيف أنهم لم ينتبهوا إلى محمد خذه فنظم هذه القصيدة معتذرا منه متحسرا عليه، فكان الغرض من هذا المجاز تأدية المعنى المراد إيصاله بإيجاز.

استعان الشاعر بالصورة المجازية لإضفاء الجمال والخيال على شعره، وهو ما من شأنه أن يزيد من ذهول القارئ ويدفعه للبحث عن مدلولاتها.

كان لحضور الصورة البلاغية في ديوان "**معراج السنونو**" حظ وافرا، حيث تنوعت وتباينت من حيث أنواعها واستعمالها، فقد أدت دورا جماليا في النص الشعري فهي طريقة تعبير وأسلوب رزين في الكتابة يُعطي العمل الإبداعي رونقا وبريقا.

2- الصورة الرمزية:

يعد الرمز نسق من أنساق الصورة الشعرية فهو صورة رمزية تحيلنا إلى تشخيص فوتوغرافي واسترجاع دلالات من الذاكرة الفردية والجمعية، وذلك بفعل « الإيحاء ؛أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو الصّلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح»[2]، فوظفه الشعراء والكتاب كأسلوب جمالي يختزل آلاف العبارات والتجارب.

وقد أسهمت هذه الصورة في تشكيل البُعد الدلالي في الديوان من خلال تقديم إشارات وإيحاءات تحمل في داخلها معاني تُكسب التعبير الشعري جمالا ومن هذه الرموز:

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 73.

2. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط9، 2008م، ص398 .

2-1 الرمز الأسطوري والتراثي :

لقد كان للرمز الأسطوري مكانة كبيرة في الموروث الأدبي خاصة الشعر، وعليه فالرمز « الأسطوري شكل من أشكال التعبير عن العالم والإنسان في علائقهما وتحولاتهما المستمرة، وبإمكان هذه الأشكال أن تتخذ طابع التغيير على الصعيد الدلالي وليس على المستوى الشكلي "الظاهراتي"، ذلك أن المحمول الرمزي للشكل الأسطوري يتخذ أبعادا متعددة توحي بمدلولات جمة، على اعتبار أن الأسطورة انصهار في اللغة ...»[1].

وقد لجأ الأدباء والشعراء المعاصرين إلى توظيف الأسطورة حين عجزت اللغة عن تحقيق أحلامهم والتعبير عن آرائهم وتطلعاتهم الفكرية والفنية، فبدورهم يثيرون تجاربهم بها لأن « اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشحب نظارتها، ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري، بمثابة مناجاة للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها»[2].

استعان الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" في تشكيل خطابه الشعري بالرمز الأسطوري والتراثي، فأما ما تعلق بالأسطوري فقد ذكر شخصية أسطورية وهي الفيلسوف "**ديوجينوس**" وهو فيلسوف يوناني أخذ يبحث عن الإنسان مشعلا شمعته في وضح النهار فيقول في قصيدة " **الهدهد**" :

لَو أنّكَ تُبصِرُنِي يَا (**دُيُوجِيْن**)
لَو أنّكَ تُبصِرُ عَينَ العَينْ ،
رِئَةَ الصَّوَّانِ[3]

كما أورد أسطورة "**جلجميش**" في قصيدة "**مقام الصبا**":

يَا (**جَلْجَمِيشُ**) المتَوَّجُ فِي أَلَقِ الرِّعْشَةِ .
أنتَ أمْ شَجَرُ الإدِّكَارِ ؟[4]

1. عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1994م، ص 106.
2. جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر، دط، دت، ص 207.
3. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 13.
4. المصدر نفسه، ص 51- 52.

وهو بطل أول ملحمة في تاريخ الآداب البشرية، ويعد صاحب المبادرة لتخليص البشرية فأخذ يبحث عن عشبة الخلود نظم الشاعر هذه القصيدة إلى صديقه "مصطفى دحيّة"، وجلجميش في الأسطر إنما يمثل صديقه الذي يبحث عن الخلود المتمثل في حب الذات الإلهية.

لقد وجد الشاعر" **أحمد عبد الكريم** " في التراث الأدبي العربي أداة معرفية أثرى بها قصائده دلاليا وجماليا، فاستغل ذلك في التعبير عن الفكرة التي يريد طرحها بصورة رمزية فنية، ومن ذلك توظيفه لشخصيات تراثية مثل "**حيزية**" و "**الجرموني**" و "**تن هنان**" يقول في قصيدة "**موال صحراوي**":

بَدَوياً كَانَ القَلْبُ

وَكَانَت حَيزِيّهْ

مِشكَاةَ العُمُرِ الغَسَقِيِّ[1]

وفي مقطع آخر يقول :

لِلقَلْبِ طُقُوسٌ

تَعرِفُهَا حيزيّة

هَل ذِي امرَأَةٌ

أم فرَسٌ ضَوْئِيَةٌ؟![2]

وفي قصيدة "**صدأ الظلال**" يقول :

بَقيَّةُ وَشْمٍ

عَلَى زِنْدِ **حَيْزِيَّةَ** البَدَوِيّهْ

هَلُمُّوا لتَكتَحِلُوا بِالتَنَاغُمِ[3]

لم تخلو قصائد الديوان من حضور المرأة بطريقة مباشرة أو تلميحا أو رمزا، فقد استفاض الشاعر في ذكرها فتعددت رموزها فكانت هي الوطن والحرية والرغبة والجمال، وحيزية هنا الحبيبة وهي رمز الطهارة والنقاء.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 25.
2. المصدر نفسه، ص 30.
3. المصدر نفسه، ص 73.

ويقول في قصيدة "**مقام الصبا**":

أَمْ وَدَعُ الكَوكَبِ المتَجهِّمِ ..لاَ

لاَ تَمُتْ سَفَرًا وانتِشَاءً

بِحَقِّ الشُّمَالَةِ وَ (**الجَرَمُونِي**)[1]

وظف الشاعر في الأسطر الشعرية المغني الجزائري **عيسى الجرموني** وهو أحد قامات الغناء التراثي الشعبي ذو الحنجرة الذهبية، كما وظف "**تن هنان**" وهي ملكة بربرية عاشت بأقصى الصحراء الجزائرية، فيقول في قصيدة "**تذكار منطفئ**" :

إلَى صُفرَةِ التِّفنَاغِ

وَبَيْنِي وَبَيْنَكِ يَا (**تِنْ هِنَانُ**)

تَسَامَقَ هَذَا الكُسُوفُ المتَاه.

صُعُودًا،[2]

2-2 الرمز الصوفي :

إن ما يميز النص الصوفي عن بقية النصوص هو صعوبة تحديد وجوده لاحتوائه على ألفاظ ورموز وأهم ما يميزها الغموض والصعوبة لدقة تفاصيلها، وهذا ما وجدناه في ديوان" **أحمد عبد الكريم** "حيث حمل في طياته رموزا صوفية تعبر عن مشاعره وأحاسيسه وعاطفته، وكان التنوع في الرموز طاغيا، حيث وظف الشاعر عدة رموز منها رمز الحب المرأة والطبيعة والخمرة.

أ- رمز الطبيعة:

قام الشاعر" **أحمد عبد الكريم** "باستحضار عناصر الطبيعة في سكونها وحركاتها، فهي التي تضج بالحياة والحركة مثل: الحيوانات والنباتات والجماد من تراب ورمل...

وقد استخدم الشاعر" **أحمد عبد الكريم**" الكثير من العبارات والألفاظ التي تدل على الماء بكل أشكاله وتجلياته في الطبيعة (الماء الرذاذ، برْدًا، أمطار، الثلج؛ فهو رمز الحياة والانبعاث حيث ورد في القرآن الكريم قوله تعالى:

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 52.
2. المصدر نفسه، ص 86.

﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ ۖ أَفَلَا يُومِنُونَ ۖ ﴾[1]، وكأن الشاعر يبحث عن الاستقرار والطمأنينة في زمن كثرت فيه المشاكل والمتاعب وكانت كالآتي:

ففي قصيدة "**سباخ الروح**" نجده يقول:

والبلاغة **ماء**.

أيها الوقتُ عِضني[2].

أما في قصيدة " **الغُميضة**" فيقول:

لم يكن خاتما أو بنفسجة

إنما كان **ثلجا** على

شفتي تهاوى[3].

وفي قصيدة " **المطرية**" يقول:

جبيني

لأمطار هذي المدينة

إذْ تُشعلُ الرُّوحُ

باللغة الوَتَرْيةْ[4]

ومن الصور الرمزية المنتمية إلى حقل الطبيعة الحية؛ تلك التي استوحاها الشاعر"**أحمد عبد الكريم** "من الطير باختلاف أنواعه؛ مثل: السنونو، الهدهد، اليمام، الطيور، البجع؛ حيث يقول في قصيدة" **معراج السنونو**":

تمرُق من خُرم ذاكرة

باتساع البراري

معراجها دهشةٌ **وسنونو**.[5]

1. القرآن الكريم، سورة الأنبياء الآية 30، برواية ورش عن نافع، تح: عثمان طه، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، دط، 2009.
2. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 7.
3. المصدر نفسه، ص 33.
4. المصدر نفسه، ص 35.
5. المصدر نفسه، ص 10.

أما في قصيدة " **الهدهد**":

رئة الصوّان

ومهماز القفر

الهُدهدَ كنتُ[1]

وفي قصيدة" **مقام الصبا**":

مصطفى

يا صفي الطواسين

بالبجع المتوهّج[2]

وجاء في قصيدة "**ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة**":

فلنتظروني رافلا فوق الغمام

احتل حنجرة القرنفل **واليمام**[3]

استخدم الشاعر كذلك صور رمزية استوحاها من الأشجار وأنواعها مثل: (العرعر، السماق، النخل، الطحلب)، يقول في قصيدة"**موال صحراوي**":

فوق الرمل المجنون

تنهد متقدا

وتمطت أعناق **النخل** تغازلها[4]

كما يقول في قصيدة "**تذكار منطفئ**":

تكلؤك الرقية السمقية

يحرسك **العرعر**

المستكين إلى زهوه[5]

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 13.
2. المصدر نفسه، ص 49.
3. المصدر نفسه، ص 70.
4. المصدر نفسه، ص 27.
5. المصدر نفسه، ص 61.

جسد الشاعر كل مظاهر الجمال في الطبيعة بسحرها وبهائها « فجاءت الألفاظ مفعمة بالجمال والحس المرهف الذي إنكشفت بواسطته الطبيعة لعيان الشاعر بوصفها شفرة للألوهية»[1]، وما هو إلا تجسيد لجمال الحق سبحانه.

ب- رمز المرأة:

جسّد الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" في ديوانه "**معراج السنونو**" هذا الرمز الذي أخذ حيزا كبيرا في الديوان، فنجده يصف جمال المرأة منبهرا بها متأملا بديع خلق الله فيها.

يقول الشاعر في قصيدة "**موال صحراوي**" :

ياي...ياي

بدويًا كان القلب

وكانت **حيزية**[2]

ويقول أيضا:

وتمطَت أعناق النخْل **تُغازلها**

عبَرت قربي

فتوثب شرياني[3]

جاءت القصيدة من بدايتها إلى أخر سطر شعري فيها واصفة جمال المرأة وتأثر الشاعر بهذا الجمال الإلهي البديع الذي لا يوجد له نظير.

وتحمل قصيدة " **الغميضة**" نواحي العشق فنجد الشاعر ينادي حبيبه (حبيبي) في قوله :

حبيبي.....

إذا أغمضت عينيك

كي لا تراني

سأعطيك أجمل

1. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، بيروت، لبنان، ،ط1، 1987م، ص 295.
2. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 25.
3. المصدر نفسه، ص 27- 28.

ما يشتهي عاشقان[1]

فالشاعر في هذه الأسطر يعبّر عن حبه وعشقه برموز غاية في الروعة، استطاع من خلالها أن يظهر لنا تعلقه بالذات الألهية فالمرأة هي رمز لتجلي جمال الحق وبديع صنعه.

في حين يظهر حزن الشاعر وتأثره لفراق المرأة، فعبّر عن ذلك بحرقة وحسرة في قصيدة "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**":

يا حريقي...

ويا لفؤادي فارغ

....

دمعتي باذخة

كبدي أثفية

هي الفجيعة[2]

وفي مقطع آخر يقول الشاعر:

سِين

عَيْن

دَال

تَاء

ليتَهُم جَاءُوا

حِينَ جَاءُوا عَلَى شَالِهَا

بِدَمٍ كَذِبٍ .[3]

جاءت هذه القصيدة كرثاء لروح سعدة، عبر فيها الشاعر عن حزنه ومدى تأثره بوفاة أخته وهذا دليل واضح على مدى تألمه من فقدانها.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 31.
2. المصدر نفسه، ص 82- 83.
3. المصدر نفسه، ص 77.

ج- رمز الخمرة:

استخدم الشاعر رمز الخمرة من خلال الألفاظ التالية: "خمرة، الأنخاب، الثمالة، النبيذ، السكر، ترنح...

يقول" **أحمد عبد الكريم** " في قصيدة " **عربدة**":

كَانَ الفتَى

إِسْفَنجَةً مِن **خَمرَةِ** الأَنْخَابِ

وَهْيَ زُجاجَةٌ[1]

ويقول أيضا:

ثملا يوشوشها

يراود فستق النهد المكبل

مثلما صفصافة

إن هبت الأشجار **مال**[2]

يقول في قصيدة "**مقام الصبا**":

ممهورة للتكايا فراشتنا

وعلينا التوهج في الشخوص أو الدهشة

لا هوادة في السكر

أو في الصريف المقدس[3]

ويقول أيضا في القصيدة "**ماذا أفعل في انتظار الجلجلة**":

إسفنجة الأنخاب

والخمر العتيقة والأذى

وأنا الغواية و**النبيذ** وقد مشى

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 39.
2. المصدر نفسه، ص 40.
3. المصدر نفسه، ص 53.

(حتى تحامتني العشيرة كلها)

السكر تقدمتي وأقنومي[1]

عبر الشاعر في هذه النماذج عن عواطفه من خلال الخمرة، واصفا تأثيرها عليه فأصبته بحالة سكر لكن هذا الانتشاء أصابه عند رؤية الجمال المتجسد في المرأة جمال الخالق الذي شغف قلبه، فالخمرة عند المتصوفة ما هي إلا حب الذات الإلهية والانتشاء في سبيلها فرمز « الخمر في الشعر الصوفي هو الحب الإلهي لأن الحب هو الباعث على أحوال السكر والثمالة»[2].

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" قد أثرى ديوانه باستحضار شخصيات دينية وأدبية وفنية في ديوانه وما هذه الرموز إلا لتحقيق غاية في نفس الشاعر، ومن بين الشخصيات الدينية نجد توظيفه لـ "**الواسطي**"، وهو"**أبو الفتح الواسطي** "إمام صوفي سني، و"**مصطفى دحية كنعنان**" شاعر جزائري من مدينة بوسعادة تجمعهم علاقة صداقة نظم له الشاعر قصيدة بأكملها، أما من الشخصيات الأدبية فقد وظف الشاعر قامة من قامات الشعراء "**طرفة بن العبد**" فأفرد له قصيدة كاملة باسمه، كما ذكر "**المتنبي**"،وإن كان حضوره مرة واحدة فقط، كما استحضر الشاعر شخصيات فنية نجد توظيفه "لمحمد خذه" وهو رسام تشكيلي.

إن الرمز يحمل دلالة باطنية يخفيها اللفظ عن طريق الإيحاء، على اعتبار أن الرمز إشارة من الشاعر لأشياء مخفية، وفي هذا الديوان استعمل الشاعر الصورة الرمزية كوسيلة بديلة عن التصريح فاتسم ديوانه بالغموض، وقد أعطت هذه الصورة بعدا دلاليا للخطاب وأسهمت في إبراز التجربة الشعرية للشاعر.

3- صور تراسل الحواس:

تراسل الحواس في البلاغة أن تعبر بحاسة من الحواس الخمس بدلا من الحواس الأخرى، وهي « مفهوم فني حديث يقوم على ما يسمى تراسل الحواس وهو نموذج متميز في العصر الحديث»[3]، ويعرفها محمد غنيمي هلال بقوله هي: « وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألواننا وتصير

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 66.
2. عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 363.
3. سهام زيتوني: جماليات الخطاب الشعري في شعر مصطفى الغماري دراسة في سياقات الرفض وحداثة التشكيل، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018م، ص 173.

المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة »[1]، كأن تعبر بحاسة السّمع بدلا عن حاسّة البصر وما شابه ذلك، وديوان "**معراج السنونو**" حافل بمثل هذه الصور الحسية وسندرجها كالآتي:

يقول الشاعر في قصيدة "**وصايا السماق**":

جَسَدي قُمقُمُ الّلِيبِدُو

أَو **عُوَاءُ اللّذَائِذِ**

وَالرَّغبَةِ البربَرِيَّةْ[2]

في هذه الأسطر الشعرية نلاحظ تداخل غريب بين الدوال الحسية ومدلولاتها؛ حيث ربط الشاعر الصفة المسموعة (عواء) وهو صوت الذئاب بموصوف حسي معنوي (اللذائذ) ويقصد بها الشهوات، فتداخلت حاسة السمع والحس المعنوي ليصرح الشاعر بأن جسده مجموعة من الرغبات والشهوات التي تصرخ ثائرة معلنة هيجانها.

ويقول في قصيدة "**المطرية**":

لِكُلِّ الرَّذاذِ

فَلَستُ لِأخشَى **صَهِيلَ الغَمَامِ**

تَعَمَّدْتُ تَحتَ البُرُوقِ[3]

وظف الشاعر في الأسطر أعلاه صورة من صور تراسل الحواس في قوله (صهيل الغمام) وهو تشكيل متفرد من نوعه أقام علاقة بين ملفوظين صوتي ومرئي، فقد جعل للسحاب صوت الحصان فتداخلت حاستا (السمع والرؤية) مشكلة صورة جمالية مبتكرة ساعد هذا التداخل «على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو وبهذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة»[4].

وفي قصيدة أخرى يقول:

إلى أفُقٍ طَلَّقَتْهُ الطُّيُورُ

لأنَّ **المَدَى حَامِضٌ**

1. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط6، 2005م، ص 395.
2. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 16.
3. المصدر نفسه، ص 36.
4. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 395.

والرَّصَاصُ كَثِيفٌ[1]

يقول الشاعر (**المدى حامض**) فهذا المزج بين حاستا الرؤية والذوق خلف تركيبا مشحونا بالدلالة وغريبا؛ حيث أن المدى في الحقيقة يكون بعيدا أو شاسعا وهو مخالف لما جسده الشاعر فألصق به صفة الحموضة وهي حاسة ذوقية.

كما يقول في قصيدة "**صدأ الضلال**":

بِالمرَايَا الَّتِي جَرَّدَتنِي
« هُوَ **اللَّونُ فَاكِهَةُ العَينِ**
فَتحٌ لِبَهجَتِهَا ...[2]

في هذه الأسطر الشعرية نلاحظ تداخل بين الألفاظ الحسية ومدلولاتها؛ حيث ربط الشاعر الصفة المرئية (**اللون**) بموصوف معنوي (**فاكهة العين**)، فتداخلت حاسة الرؤية والحاسة المعنوية ليصرح الشاعر بأن الألوان ما هي إلا فاكهة العين تدخل البهجة على الروح.

إن تفاعل القارئ مع شعر "**أحمد عبد الكريم**" هو أمر أكيد، لأنه أستطاع أن يبعث في شعره الحياة ببراعته في استعمال هذا النوع من التصوير المتمثل في صور تراسل الحواس فكان حريصا على التنويع والابتكار، ما زود شعره بطاقات إبداعية تزيد الصورة جمالا ووضحا.

4- الصورة اللونية :

يعد اللَّون من الوسائل الفنية البارزة في الشعر المعاصر فهو: « بنية أساسية مهمة في تشكيل القصيدة الشعرية، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها، من الشكل إلى المضمون»[3]، يستطيع الشاعر التعبير به عن تجربته الشعورية « فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية، وإضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص»[4]، فاللون يعطي أبعادا إيحائية ودلالات عميقة.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 47.
2. المصدر نفسه، ص 73.
3. ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص 13.
4. المرجع نفسه، ص 13.

إن المتصفح للديوان يلاحظ وبشكل جلي طغيان هذه الظاهرة بشكل كبير في ديوان "**معراج السنونو**"وهذا راجع إلي أن الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" أستاذ الفنون التشكيلية، فوظف الألوان بلفظها الصريح كما مثل لها بمشتقاتها وحملها بشحنات إيحائية عبر فيها عن تجربته الشعورية وأحاسيسه، تمثلت في (اللّون الأسود، اللون الأحمر، الأخضر، الأرجواني...).

4-1 دلالة اللون الأزرق :

وظف الشاعر اللون الأزرق في قصيدة "**وصايا السماق**" في قوله:

كُنْتُ علَّقتُ أَسمَالي
عَلَى عَرْعَرٍ هَرِمٍ في المقَامِ
تُدبِّجُهُ خِرَقٌ **ودَمٌ أزرقٌ** ،
كُنتُ عَفّرتُ وَجهِي[1]

وظف الشاعر في الأسطر أعلاه اللون الأزرق بلفظه الصريح حين وصف نفسه وهو يوجه وجهه إلى الشاهد السندسي في حضرة مقام "قبة الصمداني" فعلق ثوبه البالي على أعلى قمة في الهرم و تزين بخرقة ودم أزرق وغفر وجهه بتراب الضريح لما فيه من رائحة طيبة، فأصبحت دلالة اللون الأزرق بالنسبة للشاعر هي تعبير عن معاني عميقة كالإخلاص و الثقة و الولاء والإيمان للولي الصالح الصمداني، وجميع هذه الدلالات العميقة للون الأزرق لها تأثيرات إيجابية عدة على العقل والجسم إذ أنه يستدعي الراحة والهدوء والطمأنينة، وهي حقيقة الشعور الذي انتابه في هذا الضريح.

ويذكر في قصيدة "**السبابة**" :

لَمَّا أُحَوِّمُ
فِي بَرزَخٍ أزرَقٍ
هَا فَمِي ضَالِعٌ[2]

وظف الشاعر اللون الأزرق كخلفية لصورة غاية في الجمال عندما أورد جملة (فِي بَرزَخٍ أزرَقٍ) وكأن من رسمها أعطى لكل نوع درجة مميزة من درجات الأزرق كالبرزخ لا يختلطان، وذكر مصطلح البرزخ بدلالته المعجمية بأنه التقاء

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 19.
2. المصدر نفسه، ص 44.

سطحين مائيين مختلفي الكثافة ولكنه تجاوز الدلالة المعجمية إلى دلالات أعمق فهو لا يهيم في ملكوت الأرض بحرا وبرا سواحا، بل سابحا في بحر الشعر وضالعا في قوله مفتخرا بنفسه.

كما وظف اللون الأزرق في قصيدة "**شزوفرينيا**" في قوله:

وَأُرجُوحَةً فِي الأسَاطِيرِ

كَيمَا أظِلَّ كَمَا ينْبَغِي

رَجُلاً أزرَقْ

يُشعِلُ الموتُ شَمعَتَهُ[1]

اختلفت دلالة اللون الأزرق عما وردنا سابقا (الافتخار، الحرية) إذ أصبح يرمز إلى الموت والتعفن فكنى اللون الأزرق بمفردات لها دلالة إيحائية مرتبطة بخيال الشاعر الواسع.

4-2 دلالة اللون الأسود :

وظف الشاعر اللون الأسود في قصيدة "**سونيتة المفرد**":

مِن خِيَامِ الغَيبِ آتٍ

صَرخَتِي الأولَى تَنَامتْ

فِي الفُصُولِ السُّودِ صُبَّارًا وجُرحًا

وَوَرائي تَتَدلّى زَنْبَقَاتُ المقبرَة[2]

وظف الشاعر اللون الأسود في وصفه للفصول ولم يستثني أي فصل، فغطى السواد كل الفصول وانعدم إحساسه بالألوان الزاهية في دلالة إيحائية رسمت صورة لونية قاتمة وناطقة جسدت معاني وعواطف الشاعر المتألمة والمتشائمة، فساعدت على نقل الأثر النفسي المجروح وخاصة أن الألوان تنبعث من مجال وجداني وتعبر عنه.

ويقول قي قصيدة "**ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة** ":

وَيْلٌ لِرَأسِكَ يَافَتَى

مِنْ مُديَة الأشْعَارِ

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 60.
2. المصدر نفسه، ص 22.

وَاللُّغَةِ الفَجِيعَةِ

هَالِسَانُكَ أسْوَدٌ

وَأَرَاكَ تَحمِلُ شَاهِدًا وَصَحِيفَةً.[1]

يستمر الشاعر في تشاؤمه من اللون الأسود ويجسده في دلالات سلبية توحي بالموت والشر والخوف، فالشاعر يحس بالحسرة ومتخوف من عاقبة أمره يوم الحساب حين يحمل صحيفة أعماله وقد دنسها قول الشعر (لسانك أسود)، وفجر اللون الأسود وهو في الحقيقة لون عديم اللون طاقة تعبيرية عجزت الكلمة عن حملها.

4-3 دلالة اللون الأخضر:

وظف الشعر اللون الأخضر بلفظه المعجمي أو بمشتقاته بشكل كبير مقارنة بباقي الألوان و منها ندرج الآتي:

في قصيدة " **شيزوفرينيا** " يقول:

الأَخْضَرِ الصَّمَدَانِي

تُهَجِّجُ قُطْبَ المزَارِ[2]

ثم قال في نفس القصيدة:

أَيَا مَوْئِلَ النَّاسِ

يَا أخضَرَ الظِّلِّ

أَطْلِقْ سَرَاحِي ...أَغِثْنِي[3]

كما استعمل الشاعر مشتقات اللون الأخضر ونرد منها ما ذكره في قصيدة "**وصايا السماق**":

أنا خَاتَمُ الشَجرَةْ .

ترتَدِي الرُّوحُ سُؤدَدَها الهاشِميِّ

وَيَفْجَأُنِي طَائفٌ[4]

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 69.
2. المصدر نفسه، ص 55.
3. المصدر نفسه، ص 56
4. المصدر نفسه، ص 20.

وظفه كذلك في قصيدة "**عربدة**":

مِثلَمَا صَفصَافَةٍ

إنْ هبَّتِ الأشْجَارُ مَالْ

أنَا شَاعِرُ الشُّعرَاءِ قَالْ[1]

وأردف قائلا في قصيدة "**السبابة**":

أنَا نَخْلةٌ جِذعُهَا فِي مَوَاجِعِكُم

واليَدَانِ عَلَى وَتَرٍ رَاعِفٍ .

إنَّ صَفْصَافَتِي رَاجفَهْ[2]

كما أورد في قصيدة "**مقام الصبا**" مشتقات اللون الأخضر حيث يقول:

يَا (جَلْجَمِيشُ) المتَوَّجُ فِي أَلَقِ الرِّعْشَةِ .

أنتَ أمْ شَجَرُ الإدِّكَارِ ؟!

ومُحْرَقَةُ الآهِ[3]

ويقول أيضا في قصيدة "**شزوفرينيا**":

أَنَا المتَنَبِّي

فَلاَ تَخْصِفُوا وَرَقَ التُوتِ

أَوْ تَسْكنُوا صَدَفَ اللهِ[4]

نلاحظ في هذه المقاطع الشعرية أن اللّون الأخضر اكتسى دلالته الإيجابية لاستناده على عناصر كثفت من فاعليته مثل: الظل، النخيل، الشجرة، ورق، صفصافة، والذي زاد من إيحائيته، وتجاوز الشاعر مدلولات هذه المصطلحات المرتبطة باللون الأخضر سواء بلفظه الصريح" أخضر" أو بمشتقاته، ولم يعد اللون الأخضر يمثل تلك الدلالة البسيطة الدالة على اخضرار الأرض والخصب والنماء، وإنّما تعداها ليمثل الحرية الافتخار والتباهي كما ورد

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 40- 41.
2. المصدر نفسه، ص 48.
3. المصدر نفسه، ص 52.
4. المصدر نفسه، ص 62

(أنا نخلة) (مِثلَمَا صَفصَافَةٍ) و(أنا خَاتَمُ الشَجرَةْ) والجملة الأخيرة جاءت حاملة لدلالة العقيدة الإسلامية فالشاعر يفتخر بنسبه الهاشمي ومن أهل رسول الله،إن توظيف الشاعر لهذا اللون كثف الدلالة المرجوة و عمقها لفم يعد هذا اللون مجرد أصباغ « تراها العين فتستحسن منها ما تريد، وتكره منها ما لا تريد، إنما اللون دلالة عميقة تجذر فكرا وثقافة ورمزا»[1].

بالإضافة إلى هذه الألوان (الأسود، الأزرق، الأخضر) و دلالاتها نجد ألوان أخرى مثل:(السماء النحاسية، الكائن الأرجواني، طلعتها القزحية، ذاكرتي القرمزية...)، ولأهمية اللّون كان من الضروري أن يكون الشاعر فنانا تشكيليا مثل شاعرنا " **أحمد عبد الكريم**" ليعطي لهذه الخاصية قيمتها في الشعر، ويدرك كيف يستغلها استغلالا يضفي جمالية ودلالة إيحائية ليكون الناتج في أعلى مراحله أداء وتشكيلا ومعنى.

5- صور المفارقة:

تعد المفارقة خاصية من خصائص الإبداع الأدبي وظفها الشاعر المعاصر لخرق أفق توقع المتلقي لتحقيق الدهشة، في محاولة منه للتعبير عن حالة شعورية معينة بأسلوب بلاغي، يكون فيه المعنى الخفي في تضاد حاد مع المعنى الظاهر؛ وهي « ظاهرة سياقية فحسب، بل هي إضافة إلى ذلك، أداة أسلوبية فعالة في تنمية قوى التماسك الدلالي للنص، وذلك باعتبار بنية المفارقة جزءا من بنية نصية أكبر، إنّها أداة لإعلاء دور السياق ذاته، الذي يكون المخاطب جزءا ضروريا منه»[2]، أي أن المفارقة هي وسيلة للمراوغة تعين المبدع على الانفلات من دائرة الوضوح والمباشرة إلى الولوج في الغموض والإيحاء، لتكشف عن طاقات إبداعية تعبيرية تحقق الجمالية.

إن المتصفح لديوان "**معراج السنونو**" للشاعر "**أحمد عبد الكريم**" يلحظ وجود هذا الأسلوب الجمالي فنجد أنواع عدة من المفارقات منها: مفارقة الإنكار، مفارقة السخرية، مفارقة التحول، مفارقة الضدية، مفارقة المفاجأة ، وسنحاول دراسة نماذج من هذه المفارقات في الآتي:

5-1 مفارقة المفاجأة:

تشارك مفارقة المفاجأة في صياغة المعاني وإيصال دلالات الكاتب عن طريق المباغتة اللغوية لإرباك المتلقي، فالمعنى موارى وغير متوقع ويجب الانتباه للإمساك به، ومن بينها نجد:

1. ظاهر الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، ص26 .
2. محمد العبد: المفارقة القرآنية – دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 2، 2006م، ص 37.

يقول الشاعر في قصيدة "**وصايا السماق**":

للزّغَبِ الشّبَقِيِّ ،

وقُلتُ أقِيءُ كِتَابَ الوَصَايَا،

أكُونُ نَبيذَ الحرَامِ[1]

نرى الشاعر في هذه الأسطر يفاجئنا بمعاني كثيرة حين ربط الفعل أقيء بلفظة الكتاب فهو يفاجئك بصور تختلف عما هو سائد والأصل أن يتقيأ الإنسان الطعام وليس كتاب الوصايا وهو بذلك يأخذنا إلى دلالات أكثر عمق ومنها رفضه للواقع والوصايا وكل القيود.

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان " **موال صحراوي**":

مَنْ يَشهَدُ طَلْعتَهَا القُزَحيّةَ

فَلْيَسكُبْ دَمَهُ

لِجَدائلَ مِنْ سَعَفٍ وَظَلامْ[2]

تكمن مفارقة المفاجأة في هذه الأسطر في خروج الشاعر عما هو مألوف في قوله فليسكب دمه وقوله لجدائل من سعف وظلام والمعروف أن الدم لا يسكب وإنما الماء والعصائر.

ويقول الشاعر في قصيدة "**السبابة**":

فَقَد عَلَّمَتنِي القَصِيدَةُ

كَيفَ أُهَنْدِسُ مَملَكَتِي القُرْمُزِيَّةَ ،

أَبْنِي عُرُوشِي علَى المَاءِ[3]

أربكنا الشاعر و فاجأنا أيضا عندما قال في هذه الأسطر الشعرية بأن القصيدة علمته كيف يهندس مملكته القرمزية و يبني عروشها على الماء، وأحدثت هذه الأبيات هزة داخلية في نفس المتلقي حين شخص القصيدة الجامدة وجعلها مهندس لمملكته التي بنى عروشها على الماء، فشبه القصيدة بالجني المارد الذي بنى عرش سيدنا سليمان.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 18.
2. المصدر نفسه، ص 26.
3. المصدر نفسه، ص 44.

يقول الشاعر في قصيدة "**شجويات**":

هَا أَنَا

كُلَّمَا دَهَسَتنِي خُيُولُ التَّتَارِ

نَهَضْتُ أُرَقِّعُ صَدرِي

أَنُشُ عَنِ الجُرحِ

ذِبَّانَهُ.[1]

في هذه الأسطر الشعرية تمادى الشاعر بقول اللامعقول وفاجأنا حين أورد بأن خيول أقوى جيش في التاريخ وهو جيش التتار دهسته، ولكنه نهض والأدهى من ذلك أنه رقع صدره فقد أجرى عملية جراحية ناجحة وبدأ ينش عن الجرح ذبانه، في دلالة صارخة على تغلب الشاعر على اليأس والأحزان ويقر بشجاعته المستميتة.

5-2 مفارقة الأضداد :

المفارقة الضدية هي ترابط ألفاظ تتنافى في معانيها لتتمايز فتعرف الأشياء وتوصل المعنى، وهي« التضاد في الكلام يعني الإتيان بالمتضادات من الألفاظ أو المعاني مجتمعة في كلام واحد، فيتحقق بتجاورها تناسب وتلاحم وإثارة للذهن»[2] وهذه الثنائيات الضدية تمنح النص الأدبي تكثيف دلالي.

يقول الشاعر في قصيدة " **موال صحراوي**":

أنا عَاشِقُهَا العَالِي

سَأسمّي المَوتَ

على حِنَّاءِ أصَابِعهَا

بردًا وسلامْ.

لِلقَلْبِ طُقُوسٌ

تَعرِفُهَا حيزيّة[3]

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 91.
2. رضا كامل: بناء المفارقة – دراسة بلاغية تحليلية – شعر المتنبي نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2010م، ص 21.
3. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 29-30.

تبرز المفارقة الضدية في هذه الأسطر الشعرية (الموت، بردا و سلام) و فيها يعرف الشاعر الموت بضدها الحياة، و كمعادل موضوعي وظف كلمتين (بردا وسلام) فالموت الذي رسمه الشاعر على يد حيزية هو حناء على أصابعها هو حياة بكل ما فيها من صفات الفرح والسعادة، لأن حيزية مخلدة في ذاكرة الشاعر وعشاقها وتستعد للانتقال إلى الحياة الأبدية في طقس من طقوس التزين، فلم يكن الموت إلا بردا وسلاما كما كانت النار بردا وسلاما على سيدنا إبراهيم عليه السلام.

5-3 مفارقة التحول:

تظهر هذه المفارقة في قول الشاعر"**أحمد عبد الكريم**" في قصيدة تحت عنوان "**السبابة**":

قِيْلَ عَنِّي :

فَتىً مُومِيَاءُ

وَلَكِنّنِي صِحْتُ

قَبلَ الرَّحِيلِ إلى سِدْرَةِ الطَّيفِ:[1]

تحولت الدلالة في الأسطر الشعرية من سلبية في الموقف الأول عند قوله: قيل عني: فتى مومياء، إلى إيجابية في الموقف الثاني حيث قال: ولكنني صحت، فهنا كانت المفارقة لأننا اعتقدنا أن الفتى ميت فهو مومياء و لكنه صاح و هذا الفعل (الصياح) لا يقوم به إلا الشخص الحي، في هذه المفارقة بدت الصورة بدلالات الموت ثم صدمنا بتحولها إلى الحياة، فالشاعر يصرخ بأعلى صوته في وجه الحاقدين والمفترين الذين نعتوه بالموت وهو كناية عن عدم تمكنه من قول الشعر وتهميشه ولكنه يثبت لهم عكس ذلك.

5-4 مفارقة السخرية :

السخرية هي فن من الفنون الفكاهية يستعملها الكاتب كأسلوب للتعبير عن رأيه بغرض الترفية أو التمويه، « وتتم عن طريق الاختلاف بين الواقع ومفهومنا عنه، وتكون في الكلمة والموقف... »[2]، فتكون السخرية المعبر والمنفذ الوحيد من أيدي السلطة والمتنفس من ضغوطات الحياة، والناقد الفذ بوقع تهكمي صارخ، ومن أمثلة ذلك:

يقول الشاعر في قصيدة " **مراثي خرساء لطفلة الياسمين**" :

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 46.
2. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دراسة، صفحات للدراسات والنشر، ط1، 2008م، ص 155.

أَنَا القِنديلُ

إذَا اندَلَقَ النَّهَارُ

وَانفَضَّ مِن حَولِيَ السَّامِرُون.[1]

يصور الشاعر نفسه بأنه القنديل الذي يضيء النهار في سخرية جامحة، فالنهار مضاء بفضل الشمس الساطعة وليس بحاجة إلى قناديل إنما أراد الشاعر هنا السخرية من كل المشككين بقدراته و الجاحدين له.

كما يقول الشاعر في قصيدة "**سونيتة المفرد**":

أو تُدثِّرْنِي الأغَانِي

وشُمُوعِي لمَ تُضئْ

في لَيلَةِ الميلاَدِ هَذِي[2]

يقول الشاعر بأن شموعه لم تضيء في ليلة الميلاد والمفترض أن ليلة الميلاد تقاد فيها الشموع تعبيرا عن الفرحة وهنا تكمن السخرية، فالشاعر يسخر من الحياة بكل معاناتها.

ويقول في قصيدة " **شَجَوِيَّةٌ لِطَرَفَه**" :

خَوْلَةُ لمْ تَجِئْ

وَقصِيدَتِي لَمَ تَكتَمِلْ

العُمرُ سَيَّافٌ يُنَتِّفُ وَرَدَتِي

وَأنَا أنَتِّفُ وَرْدَةَ الوَقْتِ البَهِيّ

دِيكٌ خُرَافِيٌّ[3]

هذه الأسطر الشعرية التي قال فيها الشاعر: العُمرُ سَيَّافٌ يُنَتِّفُ وَرَدَتِي وَأنَا أنَتِّفُ وَرْدَةَ الوَقْتِ البَهِيّ إنما هو تصوير مشهد تمثيلي ساخر للعمر والشاعر وكلاهما ينتف أوراق ورود الآخر دون هوادة، فالشاعر يتسابق مع الزمن والموت لتحقيق آماله وأحلامه.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 80.
2. المصدر نفسه، ص 23.
3. المصدر نفسه، ص 65.

5-5 مفارقة الإنكار :

تظهر هذه المفارقة في قول الشاعر"**أحمد عبد الكريم** من قصيدة " **مَوعِظَةَ الجُندُب** ":

يَا أَيُّهَا الجُنْدُبُ المتَغَطْرِسُ فِي جُبَّتِي

أَنتَ يَا عُنفُوَانَ الصَّبَا

أَنَا لاَ شَأنَ لِي بِالبَيَادِرِ وَالسُّنبُلَهْ

يَا أَمِيرَ الغِنَاءِ

أَكُونُكَ أَوْ لاَ أَكُونُكَ

تِلكَ هِيَ المِسألَهْ.[1]

ينكر الشاعر وجوده في قوله: **أَكُونُكَ أَوْ لاَ أَكُونُكَ** تِلكَ هِيَ المِسألَهْ وهي العبارة الختامية التي أسدل بها الشاعر قصيدة "مَوعِظَةَ الجُندُب" وديوانه "**معراج السنونو**"، وفيه تساؤل صارخ هل يكون مثل الجندب أم لا؟ حاملا لقيثارة اللهو والعبث أم شاعرا حمالا لقضايا الروح والوطن.

إن تجسيد الشاعر لصور المفرقة أو ما يسمى بالمتناقضات أراد من خلالها أن ينقد المجتمع الذي يعيش فيه، كما أن هذا التناقض ينبع من ذات الشاعر المضطربة، فتارة يعبر عن أحلامه وآلامه بنظرة إيجابية وتارة أخرى يعبر بمشاعر جياشة عن أحاسيسه ومشاعره الدفينة بنظرة ملؤها التشاؤم والحسرة.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 94.

الفصل الثالث

جماليات الإيقاع الشعري في ديوان معراج السنونو.

الفصل الثالث:

جماليات الإيقاع الشعري في ديوان معراج السنونو.

أولا– الإيقاع الشعري.

1 – الايقاع الخارجي

1–1 الوزن.

2–1 القافية.

3–1 التدوير.

2 – الإيقاع الداخلي

1–2 التكرار.

2–2 الجناس.

3 – إيقاع البياض والسواد.

4 – إيقاع السرد والحوار.

يتوفر الخطاب الشعري على قدر من السمات الفنية والجمالية التي تشترك مكوناته في تشكيلها، ومن بين هذه المكونات الإيقاع فهو قادر على توجيه الألفاظ توجيهاً مناسباً ويتشكل بحسب مقصدية الشاعر، فيأتي بطيئا أو سريعا أو قصيرا، فليس هناك إيقاعا موسيقيا معين يفرض نفسه على الشاعر، بل هو حر في صياغة شعره على النحو الموسيقي الذي يتناسب وخلجات نفسه ودفقان مشاعره، مما يخلق صورة إيقاعية ذات جاذبية فنية لدى المتلقي، فعد بذلك مكون جوهري في بنية النص الشعري، ويمكن إعطاء تعريف للإيقاع من خلال قول ابن طباطبا : « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه»[1] ويرى بأن ما الإيقاع إلا وزن للشعر.

كما يضع سيد البحراوي تعريفا للإيقاع في كتابه "العروض وإيقاع الشعر العربي" إذ يقول « إن الإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة، بحيث تتولى في نمط زمني محدد »[2]، وما يجسد هذا النسق هو الأوزان الشعرية التي تتكون من مجموع التفعيلات وكل ما يتعلق بهما.

ولمعرفة ما ينطوي عليه الإيقاع من جماليات سنحاول في هذه الدراسة التطرق إلى الإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي، فإذا كان الإيقاع الخارجي هو جسد القصيدة المعاصرة فالإيقاع الداخلي روحها.

1. ابن طباطا: عيار الشعر، تح : محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، ط3، دت، ص 53.
2. سيد بحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1993م، ص 120.

أولا– الإيقاع الشعري:

يتشكل الإيقاع من البنية الداخلية والخارجية للقصيدة المعاصرة، فالداخلي هو ما يقع على مستوى المد الإيقاعي في حركة الشعر من رنين الأصوات والجناس والتكرار، أما الخارجي فينحصر في الوزن والقافية.

1– الإيقاع الخارجي:

يعد الإيقاع الخارجي بمثابة الهيكل التشكيلي للقصيدة المعاصرة فهو الأداة المحركة للإيقاع ويطلق عليه أيضا بالموسيقى الخارجية أو علم العروض، والذي يشتمل على مكونين أساسيين من مكونات القصيدة ألا وهما الوزن والقافية، وسنحاول التطرق إلى مفهوم كل من هما في الجانب التطبيقي الآتي:

1–1– إيقاع الوزن:

يعد الوزن من أهم أركان الشعر وأبرز خصائصه فله أثره الإيقاعي في الشِّعر،هذا الإيقاع الذي ينتج من تفعيلات البيت الشعري فتتولد من السكنات والحركات الموسيقى التي تترك صداها بين أسطر القصيدة، ويعرفه ابن رشيق القيرواني في كتابه "العمدة في محاسن الشعر" بقوله: « الوزن أعظم أركان الشّعر حدّ وأولاه به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة»[1]، إذن حسب القول فإن الوزن هو معيار يقاس به الشعر فبدونه لا يكون الكلام شعرا فهو الذي يضفي على الكلام رونقا وجمالا.

ويضع مصطفى حركات تعريفا للوزن بقوله: « ووزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب، والأوتاد»[2] بمعنى أن الوزن قائم على مجموعة من المكونات كالتفعيلات والقوافي ...

كما يعرفه علوي الهاشمي بقوله : « الوزن هو كمية من التفاعيل العروضية الممتدة المتجاورة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري و آخره مقفى»[3].

ينتمي ديوان "**معراج السنونو**" إلى الشعر الحر فنظم الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" ديوانه على منوال هذا الشكل الشعري الجديد فاستعمل عدة بحور شعرية تمثلت في : "بحر المتدارك، المتقارب، الرمل، الكامل"، وتسمى

1. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م، ج1، ص 121.
2. مصطفى حركات: أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص 7.
3. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006م، ص 211.

بالبحور الصافية وهي بحور ملائمة لشعر التفعيلة، إن هذا الاستعمال لم يكن محض صدفة أو جوزافا وإنما تعمد الشاعر اللجوء لهذه البحور ذات التفعيلة الموحدة لأنها سريعة الوقع سلسة تعطي للشاعر حرية أكبر لتعبير عن خلجاته وذات موسيقى أعذب.

وبذلك سندرج في دراستنا هذه للوزن بعض البحور الشعرية التي وردت في الديوان كنماذج تطبيقية، وما يلفت الانتباه أن الشاعر نظم جل قصائده معتمدا على بحر المتدارك سهولة تستثير المبدع للكتابة عليه، وهو من البحور الصافية كما ذكر سابقا يصلح للتعبير الذاتي عن النفس المتعبة أو القلقة، وفيما يلي التقطيع العروضي لقصيدة "**سباخ الروح**":

هل ترى ما أرى

0// 0/ 0// 0/

فاعلن فاعلن

سبخة الروح شاسعة

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

فاعلن فاعلن فعلن

إنما الأبجدية إسورةٌ

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

فاعلن فاعلن فعلن فعلن

والبلاغة ماءٌ.[1]

0///0/ 00///

فاعلن فعلان

يتمثل التقطيع العروضي لقصيدة "**معراج السنونو**" في:

ليس في جبة الشعر إلاّك

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاع

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 7.

يا أعسر الخطو والأبجدية

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

لن فاعلن فاعلن فاعلن فع

ها أنت ملتحف

0///0/ /0/ 0/

لن فاعلن فعلن

بسناء السلالة

//0//0 /0///

فعلن فاعلن فع

تمرق من خرم ذاكرة[1]

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

لن فعلن فاعلن فعلن

التقطيع العروضي لقصيدة"**السبابة**":

الشجي واسع

0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن

وأنا الفارس الخارجي المشرد

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

فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع

ذا بيرقي أسود

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

لن فاعلن فاعلن

والمدى أحمر فوق كفى

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

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 10.

فاعلن فاعلن فاعلن فا

سألهب حمحمة الخيل

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

علن فعلن فعلن فاع

آوي إلى وطن الروح[1]

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

لن فاعلن فعلن فاع

جاء التقطيع العروضي لمقطوعة أخرى من نفس القصيدة كالآتي:

أيها الكائن الأرجواني

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاع

قف خلف سور الدماء

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

لن فاعلن فاعلن ف

تنحنى بعيدا

0/0// 0/0//

علن فاعلن فا

ولا تقترب من حقول السياسة

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

علن فاعلن فاعلن فاعلن فع

لا تلق بالا

0/0/ /0/ 0/

لن فاعلن فا

إلى أفق طلقته الطيور

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر ، ص 43-44 .

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

علن فعلن فاعلن فاعلن ف

لأن المدى حامض[1]

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

علن فاعلن فاعلن

التقطيع العروضي لقصيدة "**صدأ الظلال**":

فارس الأحرف الزئبقية

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

فاعلن فاعلن فاعلن فع

واللغة الجامحة

0//0/0 ///0/

لن فعلن فاعلن

ليس لي غير هذا الرثاء المرقش

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع

والشهقة النافره[2]

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

لن فاعلن فاعلن

وظف الشاعر في هذه القصائد بحر من البحور الصافية وهو بحر المتدارك (الخبب أو المحدث)، حيث استطاع الشاعر من خلاله التعبير عن عواطفه وانفعالاته لسهولة وقعه، مكنه من خلق جو إيقاعي يتناسب وحالته النفسية.

والملاحظ من خلال التقطيع العروضي للقصائد أن التفعيلات طرأت عليه بعض الزحافات والعلل، حيث أن في قصيدة "**معراج السنونو**" جاءت تفعيلة المتدارك كالآتي: "فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن"، وقع عليها زحاف الخبن"

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 47.
2. المصدر نفسه، ص 71.

فعلن فعلن فعلن فعلن" وهو حذف الثاني الساكن فأصبحت (فعلن) بعدما كانت (فاعلن)، ما أدى إلى تسريع الحركة، وإعطاء نغمة عذبة للقصيدة.

ومن العلل التي طرأت على التفعيلات في هذا البحر نذكر:

جاءت تفعيلة فعلن في القصيدة الأولى "**سباخ الروح**" كالآتي (فعلان) وتتمثل في علة التذييل وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، فالتفعيلة الأخيرة (فعلان) أصلها (فعلن) مضافة إليها ساكن، ولعل توظيف الشاعر لهذه العلة سببه نفسي، وهذا ما أدى إلى طول النفس الشعري.

كما لجأ الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" في ديوانه المعنون بـ "**معراج السنونو**" إلى توظيف بحر آخر من البحور الصافية وهو بحر المتقارب، وهو ثاني بحر في الديوان من حيث الاستعمال وفيما يلي التقطيع العروضي لقصيدة تحت عنوان "**الغميضة**" يقول:

حبيبي.

0/0//

فعولن

إذا أنت أغمضت عينيك

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

فعولن فعولن ف

كيلا تراني

0/0// 0/ 0/

عولن فعولن

سأعطيك أجمل

//0/ /0/0//

فعولن فعول ف

ما يشتهي عاشقانِ[1]

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

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 31 .

عولن فعولن فعولُ

التقطيع العروضي لمقطوعة من قصيدة "**تذكار منطفئ**":

إلى أعسر يتغطرس فيّ

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

فعولن فعول فعول فعول

لكي أحتمي به منيّ

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

فعولن فعول فعولن

ومن لَوَثِة البرنُويَا...[1]

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

فعولن فعول فعولن

تتمثل تفعيلة بحر المتقارب في: "فعولن فعولن فعولن فعولن" « وهو على ثمانية أجزاء، أصله: فعولن فعولن أربع مرات، وله عروضان وستة أضرب»[2]، وهذا البحر يتماشى وموضوع القصيدة الذي يصف لنا مشاعر الحب والحنين وكل ما يختلج من العواطف الذاتية، حيث تناسقت هذه التفعيلات في مواقعها ضمن الأسطر الشعرية، وقامت بعملية تسريع الزمن الصوتي، الذي أعطى للقصيدة إيقاعا جميلا.

نلاحظ من خلال التقطيع العروضي لنماذج من قصائد الديوان أن بعض تفعيلات بحر المتقارب طرأت عليها زحاف القبض، وهو حذف الخامس الساكن من التفعيلة فأصبحت التفعيلة (فعول)، أعطى هذا الزحاف نغم موسيقي خفيف وخلف وقع سريع على الأذن.

كما استعمل الشاعر بحر الكامل وجاء في المرتبة الثالثة وهو « على ستة أجزاء متفاعلن ست مرات، وله ثلاث أعاريض وتسعة أضرب»[3]، جاء تقطيع قصيدة "**عربدة**" عروضيا على النحو الآتي:

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 87.
2. الخطيب التبريزي: كتاب الوافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993م، ص 129.
3. المرجع نفسه، ص 58.

كان الفتى

0//0 /0/

مْتفاعلن

إسفنجة من خمرة الأنخاب

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاع

وهي زجاجة

0//0// /0/

لن متْفاعلن

من نرجس[1]

0//0/ 0/

متْفاعلن

التقطيع العروضي لقصيدة "**ماذا أفعل في انتظار الجلجلة** ":

مولاي..

/0/0/

متْفاع

خولة لم تجئ

0//0///0/

لن متفاعلن

وقصيدتي لم تكتمل

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

متفاعلن متْفاعلن

العمر سياف ينتف وردتي[2]

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 39.
2. المصدر نفسه، ص 67.

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

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

إن بحر الكامل من البحور التي تتسم موسيقاه بالهدوء، وهو بحر يحتاج إلى نفس طويل لازدحام الكامل بالحركات على عكس البحور السابقة: المتدارك والمتقارب، ويتميز ببساطة وسهولة الإيقاع فيعبر عن الحالة الشعورية التي يعاني منها الشاعر من تقلب واضطراب للمشاعر، فيحمل دلالات الشجن والعشق من شدة الحزن وانفعال لما لقيه من ضر ويتمنى نوال المعشوقة ووصالها.

والملاحظ من خلال التقطيع العروضي للقصائد أن التفعيلات طرأت عليها بعض الزحافات، وهو زحاف الإضمار حذف الثاني الساكن فأصبحت (متْفاعلن) بعدما كانت (متَفاعلن).

من البحور الشعرية التي استعملها الشاعر" **أحمد عبد الكريم** " أيضا في قصائده بحر الرمل « وأصله فاعلاتن ست مرات، وله عروضان وستة أضرب»[1]، في قصيدة "**سونيتة المفرد**":

تتنزى ذكرياتي الخضرُ

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

فعلاتن فاعلاتن فاع

من بئر السنين المقفره

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

لاتن فاعلاتن فاعلن

ورَمَادِي ذاهلٌ في البَرِّ

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

فعلاتن فاعلاتن فاع

تذروهُ اللّيَالِي[2]

0/0//0 /0/0/

لاتن فاعلاتن

1. الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 83.
2. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 21-22.

استخدم الشاعر في هذا الديوان قصيدة واحدة من بحر الرمل وتفعيلاته: "فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن" لأن موسيقاه الخفيفة والرشيقة تصلح أكثر للتأمل الحزين، ولارتباطه بالحالات الانفعالية فالشاعر « في حالة اليأس والجزع يتخيل عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه»[1]، وهذا ما نلاحظه في القصيدة أعلاه فهو شديد الحزن يتأوه باحثا عمن يقاسمه حشرجاته أو يمده بوردة الأمل.

وإضافة إلي ما تقدم طرحه سابقا بخصوص البحور وتفعيلاتها تجدر الإشارة إلا أن الشاعر مزج بين البحور، حيث يبدأ بنظم القصيدة على بحر ثم يتخللها بحر من نوع آخر ثم يعود في نسج أبياته على البحر الأول، وأحيانا ينظم قصيدته على بحر معين ثم ينهيها بتوظيف بحر آخر، يكشف هذا التزاوج بين البحور في قصيدة واحدة عن وعي الشاعر، وهي سمة حداثية في القصيدة المعاصرة.

إن توجه الشعراء إلى الجمع بين البحور أبان عن تمكّن الشاعر من التحكم في إيقاع النص وعروضه بتوظيف التفعيلات المتعددة في نص واحد وثورته على التفعيلة القديمة ورفضه للقيود والقوالب الجاهزة، وفي هذا دعوة للاستمرارية والتنوع في الإبداع الشعري.

وللإشارة كذلك توجد قصيدة في ديوان "**معراج السنونو**" بعنوان "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**" نظمها الشاعر على منوال القصيدة النثرية.

1-2 القافية:

تعد القافية عنصرا مهما من عناصر القصيدة لا يمكن الاستغناء عنها، فهي الركن الثاني من أركان الإيقاع الخارجي ولا تقل أهمية عن الوزن، وتعرف بأنها: « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن»[2]، إن القافية حسب قول إبراهيم أنيس جزء لا يتجزأ من الموسيقى الخارجية إذ تتضافر مع الوزن مشكلة إيقاع موسيقيا يكسب النص شعريته.

إن التطور الحاصل في نظام القصيدة المعاصرة لم يلغي دور القافية في تشكيل النص لكن حضورها في قصيدة التفعيلة يكون بشروط تستوجبها « حاجات نفسية إيقاعية ودلالية معا، ولا يمكن لحاجات النفس هذه أن تتحقق إلا

1. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1988م، ص177.
2. المرجع نفسه، ص 246.

بوساطة التعادلات الصوتية للقوافي»[1]؛ حيث أن القافية لم تعد متحكمة في الوقفات أو النهايات في الأسطر الشعرية وإنما خاضعة للتجربة الشعورية لشاعر، والقافية نوعان: مطلقة ما كان رويها متحركا، والمقيدة هي ما كان رويها ساكنا، أما حرف الروي فهو آخر حرف في كل بيت من القصيدة فيما يخص العمودية منها، غير أنه أتخذ أشكالا حداثية في القصيدة المعاصرة، وسنحاول عرض بعض نماذج من القوافي التي وردت في الديوان في مايلي:

تمثلت قافية قصيدة "**سباخ الروح**" في(فعلْ) : (ماءْ) و (تشاءْ) /00 و /00 تمثل حرف الروي في همزة القطع.

وقصيدة "**الأبجورة**" تمثلت في(فعلْ): (الهذيانْ) و (الشمعدانْ) /00 و /00 تمثل حرف الروي في النون.

قصيدة "**الهدهد**" تمثلت في(فعلْ): (ديوجين) و (العينْ) /00 و /00 تمثل حرف الروي في النون.

قصيدة "**موال صحراوي**" تمثلت في (فعلْ): (ظلامْ) و (هامْ) و (سلامْ) /00 و /00 و /00 تمثل حرف الروي في حرف الميم، جاءت القافية متناوبة مع قافية (فا): (الأبديهْ) /0 و (حيزيهْ) /0 و (ضوئيهْ) /0 تمثل حرف الروي في الياء.

كما تشكلت القافية في قصيدة "**عربدة**" على نفس المنوال وهي(فعلْ): (مالْ) و (قالْ) و (ماءْ) /00 و /00 و/00

وفي قصيدة "**ماذا أفعل في انتظار الجلجلة**" تمثلت في: (قالْ) و (الهيامْ) و (الغمامْ) و (اليمامْ) /00 و /00 و/00 و/00

تمثلت قافية قصيدة "**سونيتة المفرد**" في مقاطعها الثلاث في (فاعلن) : (المقفره) /0//0 (المقبرة) /0//0 (قبره) /0//0 تمثل الروي في حرف الراء الذي تليه الهاء الساكنة وتنوعت القافية في الأسطر الشعرية فجاءت كالآتي: (الأماني) /0/0/ و (التهاني) /0/0/ و (الأغاني) /0/0/ و (هذي) /0/0/ تغير حرف الروي في السطر الأخير من حرف النون إلى حرف الدال مع الاحتفاظ بنفس القافية.

تمثلت القافية في قصيدة " شجويات" في مقاطعها الأربعة كالآتي: (أحزانه) و (ألوانه) و (ذبانه) و (غيلانه)وحرف الروي النون.

اعتمد الشاعر في تشكيل قافية الديوان على علة التذييل في جل قصائده وهي زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع وهذا ما أدى إلى طول النفس الشعري، ويكمن توظيف الشاعر لهذه العلة ربما لأسباب نفسية أو لارتباطها بحالته الشعورية، فالروي الساكن يصلح للتعبير عن بعض أحاسيس الضعف والعجز، أو الاستسلام وكتم

1. سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص140 .

الشعور أيًّ كان نوعه (غضب، ألم، وحسرة) أو رفض البوح والإفصاح عن مشاعره، وهي سمة طبعت ديوانه فحققت جمالية عن طريق زيادة مدة الوقف ومنحت وقتا أكبر للقارئ لالتقاط أنفاسه.

إن تنويع الشاعر في استخدام هذه القوافي مضيفا إليها خاصية التدوير التي سنتطرق إليها فيما بعد، ساهم في تسريع الإيقاع من جهة، وأضفى نغم موسيقي خارجي للقصائد من جهة أخرى.

1-3 التدوير:

التدوير أو« الإدماج خصيصة سائدة في بناء البيت لدى الشعراء المعاصرين وهو بالتأكيد استمرار في البحث عن حرية يتطلبها بناء مسكن حر، له فاعلية تجديد الحيوية البنائية لنص»[1]، بمعنى التدوير هو أن يكون جزء من التفعيلة في سطر شعري والجزء الآخر في السطر الذي يليه مباشرة « مما يسمح بامتداد « البيت وطوله»[2]، وبما أننا سبق وتطرقنا إلى التقطيع العروضي في العنصر السابق، سنحاول استكناه مواطن الجمال في هذا العنصر الذي شغل حيز كبير في الديوان وفق ذلك.

نلاحظ من خلال التقطيع العروضي للقصيدة الأولى "**سباخ الروح**" عدم توظيف الشاعر لتقنية التدوير وإنما كل الأسطر الشعرية تامة دلاليا ومركبيا ووزنيا وهو ما يعرف بالوقفة التامة « حيث يكون البيت ممتلئا بوقفاته الوزنية والمركبية والدلالية».[3]

لاحظنا أيضا من خلال التقطيع العروضي لمقطوعة من قصيدة "**معراج السنونو**" وهي من بحر المتدارك أن التفعيلة (فاعلن) جزء منها في السطر الأول (فاع) والجزء الثاني (لن) في السطر الذي يليه، وتفعيلة (فعلن) جزء منها في السطر الثاني (فع) والجزء الثاني (لن) في السطر الذي يليه، والتفعيلة (فعلن) في البيت الرابع نصفها في البيت (فع) والنصف الثاني منها (لن) في البيت الخامس، وعليه يمكن القول إن هناك تنازعا بين الأسطر الشعرية حول (فاع/لن) و(فع/لن)، تظهر هنا الوقفة الدلالية التركيبية وهي الوقفة التي تكون فيها «الوقفة الوزنية ناقصة، فيما الوقفة المركبية والدلالية ماثلة في البيت»[4]، وذلك راجع لاعتماد الشاعر على تقنية التدوير أين تكون الصورة العروضية ناقصة في كل الأسطر.

1. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م، ج3، ص 131.
2. علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1985م، ص64.
3. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، ص 109.
4. المرجع نفسه، ص 125.

من خلال تقطيعنا لمقطوعة "**السبابة**" لاحظنا أن التفعيلة الأخيرة في السطر الأول من القصيدة لم تكتمل، فجزء منها في سطر (فاع)، والجزء الثاني نجده في السطر الثاني وهو (لن)، وعند جمعهما تكتمل التفعيلة (فاعلن)، وهي تفعيلة البحر المتدارك ونفس الشيء حدث مع السطر الثاني فجزء من تفعيلة بحر الخبب وهو حرف (ف)، في السطر الثاني، والجزء الآخر (علن) في السطر الذي يليه وبالتالي يتكون لدينا (فعلن)، إلى غاية السطر الشعري "لأن المدى حامض".

كما لاحظنا أيضا من خلال التقطيع العروضي لقصيدة "**الغميضة**" وهي من بحر المتقارب أن تفعيلة (فعولن) في السطر الثاني جاء نصفها في السطر(ف)، بينما النصف الثاني من التفعيلة في السطر الثالث(عولن)، كما نجد أن تفعيلة السطر الرابع (ف) جزء منها في السطر الخامس (عولن).

جاءت الصورة العروضية لقصيدة "**عربدة**" ذات التفعيلة (متفاعلن) مجزئة (متْفاع) في السطر الثاني وجزء من التفعيلة (لن) في السطر الذي يليه، وأيضا تفعيلة السطر الخامس جزء منها في السطر (متفا) والجزء الثاني منها (علن) في السطر الموالي، وهي تفعيلة بحر الكامل.

نلاحظ في مقطع لقصيدة "**سونيتة المفرد**" أن هناك صورة عروضية ناقصة في نهاية كل سطر شعري، حيث نجد الجزء الناقص يتمم في بداية السطر الموالي، لذلك غابت الوقفة الوزنية، ولم تأت كاملة في كل سطر أي أن تفعيلة (فاعلاتن) جاءت مجزئة (فاع) في أخر السطر، و(لاتن) في بداية السطر الموالي وهي تفعيلة بحر الرمل.

وظف الشاعر تقنية التدوير تقريبا في جل قصائده إذ لا تخلوا قصيدة في الديوان من هذه الخاصية وفي جميع البحور التي نظم على منوالها، ويبقى الهدف من التدوير لمسة جميلة إيقاعية والقيام بمهمة دلالية مجردة في ذلك الوحدة النغمية من قيد القافية والروي الموحد، ويوفر لها العفوية والبساطة.

تعد مظاهر التجديد في الشعر الحر كالتنويع في الأوزان والقوافي وتوظيف أسلوب التدوير وغيرها من أهم الأساليب الحداثية التي لجأ إليها الشاعر كونها تحوي دلالات تأويلية وكثافة جمالية تحاكي الشعرية المعاصرة التي تدعو إلى الاختلاف من أجل التفرد.

2- الإيقاع الداخلي:

الإيقاع الداخلي هو موسيقى تفجر المكبوت النصي فتنبع من قدرة الشاعر على اختيار كلمات قصيدته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، ويقصد به « مجموعة العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية في دفقتها الشعورية وما ينتج عن ذلك من مكنونات وتموجات تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة»[1]، فهو الكلمات المؤتلفة فيما بينها في الدلالة والصوت والتناغم ويمثل وحدات إيقاعية موسيقية.

يتكون الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة من تكرار (صوتي- ولفظي) وجناس وغيرها من الوحدات الإيقاعية التي تساعد على إبراز جماليات النص ومعانيه، سنتطرق إليها في هذا العنصر انطلاقا من دراسة بعض النماذج الطاغية في الديوان وتمثلت في:

2-1 التكرار:

يعد التكرار ظاهرة صوتية ووسيلة بلاغية هامة في النص الأدبي، حيث يكشف عن دلالات نفسية وفنية تدل على اهتمام الشاعر بموضوع ما، يعرفه محمد صابر عبيد بقوله هو أن « يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا»[2]، والتكرار« يجسد سمة أسلوبية هامة، ويكاد يكون من أهم ما يمتاز به الأسلوب في شعر أي شاعر، لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر ومبناه إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النّص ورفده بالبث الإيحائي والجمالي»[3]، فالدافع إلى التكرار محاولة الشاعر تمرير حزنه أو فرحت فهو يخضع لتجربته الشعورية التي يمر بها، وله أنواع كثيرة هي: تكرار الأصوات والأحرف وتكرار اللفظة، تكرار العبارة.

نجد الديوان حافلاً بالتكرارات سواء كان على مستوى الصوت أو الحرف أو اللفظة أو العبارة وسنمثل لها بنماذج مختارة من الديوان كالأتي:

أ- تكرار الأصوات:

لجأ الشاعر في ديوانه إلى استخدام الأصوات المجهورة « يقال صوت مهجور إذا أُشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت»[4] فكان لها الحظ الأوفر مقارنة بما وظفه من أصوات

1. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران ط1، 1993م، ص 55.
2. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص 21 .
3. عبد القادر علي زروقي: جماليات التكرار ودينامية المعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر حمد بالقاسم خمار، مجلة الأثر، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ورقلة، الجزائر، العدد 25 جوان 2016، ص133.
4. ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح :حسن الهنداوي، دار القلم، دمشق-سورية، ط2، 1993م، ج1، ص 60.

مهموسة (ح-ث-هـ- ش- خ- ص) الرخوة (ثاء- حاء- خاء- ذال-زاي- سين- شين) ومن الأصوات المجهورة (ب-ج-د-ذ-ر-ز-ض-ظ-ط-ع-غ-ق-ل- م- ن-و-ي)، سندرج بعض النماذج من الأصوات الطاغية في الديوان ويأتي في مقدمة هذه الأصوات حرف اللام يليه صوت الألف والفاء ثم صوت الميم والراء وصوت الواو وهي أصوات متقاربة من حيث التوظيف يقول الشاعر في قصيدة "**موال صحراوي**":

يَايْ .. يَايْ

بَدَوياً كَانَ القَلْبُ

وَكَانَت حَيزِيّهْ

مِشكَاةَ العُمُرِ الغَسَقِيِّ

وقِندِيلَ الأبَدِيَّهْ ...

قَمرًا يتَسلّقُ ذَاكِرَتِي

ورِياحاً ليلِيّهْ

مَنْ يَشهَدُ طَلْعتَهَا القُزَحيّةَ

فَلْيَسكُبْ دَمَهُ

لِجَدائلَ مِنْ سَعَفٍ وَظَلامْ

لما خَطَرَتْ

فَوقَ الرّملِ المجنُونِ

تَنَهَّدَ متَّقِداً

وتمطَّت أعنَاقُ النَّخلِ تُغازِلُها،[1]

نلاحظ من خلال هذه المقطوعة تكرار حرف اللام وهو صوت جهوري يحمل دلالات العشق والحب وهذا ما عبرت عنه هذه الكلمات (القلب، قنديل، يتسلق، ليلية، طلعتها،جدائل، تغازلها)، فالشاعر يعلن حبه وإعجابه بجمال المرأة الذي جسد من خلاله أبداع الخالق في خلقه.

كما تكرر توظيف هذا الحرف في قصيدة "**السبابة**":

آوي إلى

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 25-26-27.

وطن الروّح

حين يجنّ العجاجُ

فقد علّمتني القصيدة

كيف أهندس مملكتي القرمزية

أبني عروشي على الماء

لّما أحوم[1]

ويستمر تكراره لحرف اللام المهيمن على قصيدته إذ يقول:

تنحي بعيدًا

ولا تقترب من حقول السياسة

لا تلقِ بالا

إلى أفقٍ طلّقته الطيور

لأنَ المدى حامضٌ[2]

لجأ الشاعر لتكرار حرف اللام من خلال المفردات التالية (علمتني، إلى، مملكتي، على، لما، لا، حقول، لا تلق بالا، طلقته، لأن...)،وهو من الحروف المجهورة فيكون بين الشدة والرخاوة، تعكس هذه الألفاظ حالة الشاعر وأحاسيسه ومدى إصراره على بلوغ الغاية المنشودة، كما جاء دالا على الملكية من خلال لفظتي (علمتني، مملكتي).

وفي قصيدة " **الأبجورة**" وظف الشاعر تكرار لحرف الألف مقرونا ب حرف النون إذ يقول:

أيُّها الأَلِفُ الإِلْفُ

أنتَ عَصَايَ أهُشُّ بهَا علَى عُزلَتِي

حيَن يَنْزَغُنِي الهذَيَانْ ..

أيُّهَا الأَلِفُ الأَبَجُورَةُ والشَّمعَدَانْ

لماذَا تُرَاوِدُنِي الفُوّهَاتُ؟ !

وقَد كُنتُ آخرَ مَن تصطَفِيهِ الجِهَاتُ.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 44.
2. المصدر نفسه، ص 47.

أنَا رِئَةُ السِّندِيَانِ

ولاَ شيءَ يعصِمُني،

لاَ بَواكِيَ لِي...

كنتُ مُنخَطفًا فَوقَ أُرجُوحَةِ النُّونِ

أيَّانَ حطَّتْ علَى رَأسِيَ ألأغربه.[1]

إن الحرف المكرر والمسيطر على هذا المقطع هو حرف (الألف) الذي تكرر خمسة عشرة مرة والذي اتّخذ في كل مرة دلالة إذ يوحي ويعبر بدقة عن تجربة الشاعر الشعورية التي تنشد الأمل من خلال لفظة (الشمعدان) التي رمز بها لذات الإلهية معلنا عدم استسلامه للحزن في قوله (أنت، أهش، عزلتي).

ورد تكرار لحرف الميم في مقطوعة من قصيدة "**ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة**" في قول الشاعر:

الآنَ أَرحَلُ نَحْوَكُمْ

وَأَمُوتُ مُنْخَطِفاً

وَمُختَنِقاً بِأغنِيَةِ الهُيَامْ

فَلتَنظُرُونِي رَافِلاً فَوقَ الغَمَامْ

أَحتَلُّ حُنجُرَةَ القَرَنفُلِ واليَمَامْ

وَلتَأْذَنُوا لِي بِالغِنَاءِ

علَى شَبَابِيكٍ

هيَ الأَبَدِيَّه.[2]

وظف الشاعر في المقطوعة أعلاه تكرار لحرف الميم بشكل جلي وواضح حيث تكرر سبع مرات حاملا دلالات إيجابية عكس ما تحمله لفظة الموت فالشاعر من خلال هذه الألفاظ: أموت، مختنقا، أغنية الهيام، الغمام، اليمام. يتمنى الموت فعبر لنا عن الفرحة التي تعتريه عند انتقال الروح بجوار خالقها والفناء في حضرته.

وفي قصيدة "**سونيتة المفرد**" لجأ الشاعر إلى تكرار حرف الراء إذ يقول :

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 11- 12.
2. المصدر نفسه، ص 70.

سَاهِمٌ نَخْلِي

وأجْرَاسِي نَشِيجٌ،

هَاهُوَ الوَقْتُ يَهْمِي

تَتَنزَّى ذِكْرَيَاتِي الخُضْرُ

مِن بِئْرِ السِّنِينِ المقْفِرَهْ

وَرَمَادِي ذَاهِلٌ فِي البَرِّ

تَذْروهُ اللّيَالِي

مِن خِيَامِ الغَيبِ آتٍ

صَرخَتِي الأولَى تَنَامتْ

فِي الفُصُولِ السُّودِ صُبَّارًا وجُرحًا

وَوَرائي تَتَدلّى زَنْبَقَاتُ المقبرَة[1]

نلاحظ من خلال هذه الأسطر الشعرية تكرار حرف الراء بشكل جلي في الألفاظ التالية: (أجراسي، ذكرياتي الخضر، رمادي، البر، تذروه، صرختي، صبارا ، جرحا، ورائي، المقبره)، جاء حاملا دلالة الحنين والشوق للماضي، عبر من خلاله الشاعر عن ذكريات الماضي السعيدة والتي كانت مدفونة في ذاكرته، لم تمحها السنين كما دل على الحسرة والألم لزوال هذه الذكريات من خلال قوله (صرختي،جرحا، وراءي، المقبرة).

وظف الشاعر تكرار لحرف الواو في قصيدة بعنوان "**مقام الصبا**" يقول:

مُصطَفى

يَا صَفِيَّ الطّوَاسِينِ،

يَا البَجَعُ المتَوَهِّجُ ،

يَا الشَّاهِدُ المتَشَوِّفُ للسِّدْرَةِ .

أَنتَ أمْ صَبْوَةُ الصَّبَوَاتِ ؟!

تَعَالَ نُرَقِّعُ هَذَا الهبَاءَ

وَنَخْلِسُ مِنْ سِدَّة اللهِ تَعْوِيذَةَ الأبَدِيَّةِ ،

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 21-22.

نَستَرِقُ السَّمعَ إذْ تَتَضَوّرُ زَيْنَبُ مِ الوَحْشَةِ[1]

في هذا المقطع نلاحظ أن الشاعر كرر حرف الواو بشكل لافت من خلال الكلمات التالية (الطواسين، المتوهج، المتشوف، صبوة، تعويذة، الوحشة) حمل هذا الصوت المجهور الرخو دلالة إيجابية عبر به الشاعر عن رغبته الملحة في الفناء والخلود في حب الله.

ب- تكرار الحروف:

ومن الحروف الغالبة والمهيمنة نجد حروف الجر والنفي وأسلوب النداء ونمثل لها من الديوان دون مراعاة ترتيب الأسطر من خلال ما ذكر في قصيدة "**سونتتة المفرد**" :

لمَ تُضئ

لمَ تُضَمِّخْنِي الأمَانِ

لَم تُعَمِّدْنِي التَّهَانِي[2]

نجد هذا التكرار كذلك في قصيدة "**شجويات**":

لَم يَعُد لِلقَصِيدَة طَقسُ القُنُوتْ

وَ**لمَ** يَقْلِ القَلبُ أَحزَانَهُ

لَم أجِد غَيرَ حُمَّى التَّنَهُّدِ

وَلَكِنَّني **لمَ** أجِدْ رِئَةً دَافِئَهْ[3]

تشكل الإيقاع في هذه القصيدة من تكرار لحرف النفي (لم) وبخاصة عند اقترانه بياء المد في النموذج الأول ما أحدث نغما شبيها بالموسيقى، نتج هذا الإيقاع من نبرة حزينة فالشاعر لم يحقق أي من آماله المرجوة وكأنه ينقل لنا هذا الألم واليأس عن طريق النفي بحرف (لم) فلم يعد هناك مجال للكلام غير التنهد والتزام الصمت.

وظف الشاعر التكرار بحرف الجر في قصيدة "**تذكار منطفئ**":

إلى ضِفّةِ اللاَّزَوَرْدِ

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 49-50.
2. المصدر نفسه، ص 23.
3. المصدر نفسه، ص 98- 90

إلَى صُفرَةِ التِّفنَاغِ

إلى غِبطَةٍ تَتَقَطَّرُ

إلى أَعسَرٍ يَتَغَطرَسُ فِيَّ[1]

وظف الشاعر حرف الجر (إلى) وهي تفيد انتهاء الغاية في هذه القصيدة توظيفا بارزا عكس ما ورد في قصائده التي لم نتطرق إليها، وكأن الشاعر يعبر عن بلوغ الغاية المنشودة والمتأمل في الديوان يتضح له هذا الأمر، فما القصيدة إلى رسالة أهداها الشاعر إلى الرسام التشكيلي "طاهر ومان".

وظف الشاعر التكرار بأسلوب النداء بحرف الياء في قصيدة "**مقام الصبا**":

يَا صَفِيَّ الطّوَاسِينِ،

يَا البَجَعُ المتَوَهِّجُ،

يَا الشَّاهِدُ المتَشَوِّفُ للسِّدْرَةِ.

يَا (جَلْجَمِيشُ) المتَوَّجُ فِي أَلَقِ الرِّعْشَةِ

يَا ابنَ مِسبَحَةِ اللهِ

يَا صَنْدَلَ الحَضْرَةِ[2]

أضفى تكرار حرف النداء (ياء) في خلق إيقاع موسيقي تطرب له الأذن.

ج- تكرار الكلمات:

إن تكرار الكلمات يحدث نغما موسيقيا داخليا، والشاعر" **أحمد عبد الكريم**" أعتمد في ديوانه على هذه الخاصية، فوظف الشاعر لفظة الروح والجسد والقمقم، الوقت، لفظة الله، و السلالة والأبدية مكررة تقريبا في كل قصائده: "**وصايا السماق**" وقصيدة "**مقام الصبا**" و"**شيزوفرينيا**" و "**شجويات**" "**السبابة**".

قصيدة "**سباخ الروح**": سِبخَة **الرّوحِ** شَاسِعةٌ[3]

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 85 – 86 – 87.
2. المصدر نفسه، ص 49-51-53.
3. المصدر نفسه، ص 7.

وقصيدة "**وصايا السماق**":

أيَّانَ **رُوحِيَ** في صَدَفِ **اللهِ** مُزدلِفةْ

وَزوّجْتُ **رُوحِي** إلى قبَّة الصَّمدَاني،

ترتَدِي **الرُّوحُ** سُؤدَدَها الهاشِميِّ[1]

كما تكررت لفظة الروح في قصيدة "**موال صحراوي**": وَشمَ **الرُّوحِ** الثّكلَى ..،[2]

وأيضا في قصيدة "**المطرية**": إِذْ تُشْعِلُ الرُّوحَ[3]

وفي قصيدة "**السبابة**": آوِي إلَى وَطَنِ الرُّوحِ[4]

يدل تكرار هذه اللفظة التي اختلفت دلالاتها (مادية، ومعنوية جامدة) على أن الشاعر يرغب في تحقيق الوصال بين هذه الروح وخالقها فالشاعر يريد العودة إلى الوطن الأصلي للروح، أي الذات الإلهية والفناء فيها.

يقول الشاعر في قصيدة "**وصايا السماق** ":

جسدي خرقة

جسدي قمقم الليبيدو

مثخنا بفصامي عن **جسدٍ**

ما اقتربت من **الجسد** المر.[5]

وفي قصيدة "**مقام الصبا**" يقول: والجَسَدُ القُرْمُطِيُّ رِدَاؤُكَ[6]

تكررت لفظة الأبدية في مواضع مختلفة يقول الشاعر في قصيدة "**موال صحراوي**": وقِنديلَ الأبَدِيَّةْ ...[7]

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 17- 19- 20
2. المصدر نفسه، ص 30.
3. المصدر نفسه، 35.
4. المصدر نفسه، ص 44.
5. المصدر نفسه، ص 15-16-17.
6. المصدر نفسه، ص 51.
7. المصدر نفسه، ص 25.

وفي قصيدة "**ماذا سأفعل في انتظار الجلجة**": هيَ الأبَدِيَّه.[1]

وظف الشاعر تكرار للفظة الله في ثلاث قصائد "**الهدهد**" و"**مقام الصبا**" و" **شزوفرينيا**".

إن تكرار الشاعر لهذه الألفاظ يحمل دلالات إيحائية، فالروح تتعالق مع الجسد، هذه الروح التي تتمنى أن تحقق الوصال مع خالقها باحثة عن الأبدية والفناء في حظرة الذات الألهية.

وأيضا تكررت لفظة رويدا ولفظة الفجيعة في قصيدة "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**"، حيث يقول الشاعر:

أمانا أيتها الفجيعة

كي يدخنني رويدا

رويدا

هي الفجيعة[2]

إن تكرار لفظة الفجيعة يجسد للقارئ صورة إيحائية ذات كثافة دلالية عميقة فهول الفجيعة التي حلت بالشاعر أثر وفاة أخته (سعدة) جعلت منه يكرر هذه اللفظة، وأرفقها بتكرار لفظة رويدا رويدا وكأن الشاعر يطلب الرأفة من القدر فجاءت لتحمل دلالات هذه الفجيعة التي حلت به وجسدت لنا مدى ألم الشاعر لفراق أخته

حققت ظاهرة التكرار في شعر "**أحمد عبد الكريم**" نغمة موسيقية وإيقاع داخلي فرسمت لنا مشاهد متنوعة، حيث جاءت هذه الألفاظ محملة بدلالات مختلفة أراد الشاعر إيصالها للمتلقي ما أدى إلى تعميق الدلالة.

كما وظف الشاعر ظاهرة التكرار من حيث تكرار الأفعال والضمائر فنجد في قصيدة "**وصايا السماق**" قوله:

كُنتُ سَمّيْتُنِي أحمدَ الطُّرقيَّ

كُنْتُ علَّقتُ أَسمَالي

كُنتُ عَفّرتُ وَجهِي[3]

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 70.
2. المصدر نفسه، ص 78-79- 83.
3. المصدر نفسه، ص 19.

ونجده في قصيدة "**شزوفرينيا**" يقول:

أَنَا الأَشْعَثُ المتَجَرِّدُ

أَنَا المتَنَبِّي

أَنَا وَالرِّيَاحُ[1]

وظف الشاعر في النموذج الأول الفعل الماضي الناقص "كنت"، إن دلالة التكرار تدل على رفض الشاعر الواقع الذي يعيشه والرغبة في العودة إلى الماضي لتغير مسلكه املا منه في إيجاد واقع أفضل، أما في النموذج الثاني فالشاعر يصف نفسه.

د- تكرار العبارات:

وهو بمثابة المركب تنصهر فيه العناصر المكررة ولهذا التكرار دلالات إيحائية وتأثير على هيكل النص، ويعد هذا النوع من التكرار سمة طبعت قصائد الديوان نذكر منها:

يقول الشاعر في قصيدة "**الأبجورة**":

أيُّها الأَلِفُ الإِلْفُ

أيُّهَا الأَلِفُ الأَبْجُورَةُ والشَّمعَدَانْ[2]

استعمل الشاعر أسلوب إنشائي غرضه النداء في عباراته المكررة عبر بها عن مشاعر الحزن والوحدة التي تعتريه دون غيره.

وفي قصيدة "**الهدهد**" تكرار لعبارة (لو أنك تبصرني) وعبارة (من يمنحني) حيث يقول الشاعر:

لَو أنّكَ تُبصِرُنِي يَا (دُيُوجِيْن)

لَو أنّكَ تُبصِرُ عَينَ العَينْ ،

مَن يَمنحُنِي نَاراً لِفَرَا شَاتِي ؟!

مَنْ يَمنحُنِي لُغَةً بشَسَاعَةِ أهوَالِي؟! [3]

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 61- 62- 64.
2. المصدر نفسه، ص 15.
3. المصدر نفسه، ص 13-14.

استعمل الشاعر الأسلوب الإنشائي من تمني واستفهام في بناء عباراته المكررة، فالشاعر يتساءل عمن يمنحه لغة بشساعة أهواله متمنيا أن يبصره الآخرون، فهو يقف عاجزا عن التعبير عن حالته النفسية فلم تتسع لغته لقول ما يريد باحثا عمن يبصره أو يتقاسم معه هذه الأهوال والفجائع.

ونجده يوظف هذا التكرار في قصيدة "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**" إذ يقول:

القَدَرُ حِرباءٌ

وَجِهَاتٌ

القَدَرُ حِرباءٌ

وَجِهَاتٌ [1]

وفي نفس القصيدة تكرار لجملة (حدج الموت) و (إثمد الوقت) حيث يقول:

حَدَجُ الموتِ إثْمِدُ الوَقتِ

إثمِدُ الوَقتِ حَدَجُ الموتِ[2]

نلاحظ أن الشاعر قصد تكرار هذه الجمل ليبين موقفه من الموت والقدر في نبرة حزينة تعبر عن أحزانه وتحمل مرارة الفقد.

2-2 الجناس:

يعد الجناس ظاهرة بلاغية بديعية يعرفه محمد علوان بقوله : « الجناس يطلق على لون بلاغي لفظي به تتفق الكلمتان في اللفظ وتختلفان في المعنى»[3]، وينقسم إلى جناس تام: ما اتفقت ألفاظه في نوع الحروف وعددها وشكلها مع اختلاف المعنى أما الجناس الناقص ما اختلفت ألفاظه في عدد الحروف ومعانيها، وسنحاول رصد بعض النماذج كالآتي:

أ- الجناس التام:

ما اتفقت ألفاظه في نوع الحروف وعددها وشكلها مع اختلاف المعنى، يقول الشاعر في قصيدة "**الهدهد**":

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 81.
2. المصدر نفسه، ص 82.
3. محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008م، ص 190.

لو أنك تبصرُ **عينَ العينِ**[1]

وظف الشاعر في السطر أعلاه جناس في لفظة (العين) فالأولى يقصد بها النَفْس، والعَيْنْ الثانية يقصد بها العضو الإنساني، فهو يبحث عمن يبصره وأسقط فعل الإدراك على ديوجين، أدى هذا الجناس إلى تثبيت المعنى في ذهن المتلقي وولد إيقاعاً موسيقيا داخليا عذبا.

ب- الجناس الناقص:

ما اختلفت ألفاظه في عدد الحروف ومعانيها، يقول الشاعر في قصيدة "**الأبجورة**":

أيّها **الأَلِفُ الإِلُف**[2]

وظف الشاعر في لفظة (الألف) جناس ناقص فهما يختلفان في الحركات والمعنى ويتفقان في العدد، فالألف الأولى حرف من حروف الأبجدية وعند المتصوفة يقصد بها لفظ الجلالة (الله)، أما الإلف الثانية فهي مشتقة من الألفة.

ومن الأمثلة الأخرى نجد في قصيدة "**عربدة**":

إنْ هبَّتِ الأشْجَارُ **مَالْ**

أنَا شَاعِرُ الشُّعرَاءِ **قَالْ**[3]

تمثل الجناس في توظيف الشاعر للأفعال (مال) و(قال) وهو جناس ناقص.

نجد كذلك قوله في قصيدة "**السبابة**":

زَائِفَةٌ...**زَائِفَةْ**

نَازِفَةٌ ... **نَازِفَةْ**[4]

إن توافق الألفاظ من حيث العدد واختلافهم في النوع شكل جناس ناقص كما أدى تكرار كلمات زائفة ونازفة إيقاع موسيقي.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 13.
2. المصدر نفسه، ص 11.
3. المصدر نفسه، ص 40-41.
4. المصدر نفسه، ص 46.

وأيضا قول الشاعر في قصيدة "**صدأ الظّلال**":

بعيدا عن **الزهوِ والسّهو**[1]

نلاحظ أنّ الكلمتان (الزهو والسهو) يختلفان في نوع الحرف ويتفقان في العدد، وهو جناس ناقص حقق نغم موسيقي عذب، والنماذج كثيرة لهذا النوع (رعشة ودهشة) في قصيدة "**ماذا أفعل في انتظار الجلجلة**" و(الهذيان والشمعدان والسنديان) في قصيدة "**الأبجورة**"، (الأماني والتهاني والأغاني) في قصيدة "**سونتة المفرد**"، و(حكايا وخطايا) في قصيدة "**موعظة الجندب**" و(الهيام والغمام واليمام) في قصيدة "**ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة**".

من خلال دراستنا تبين لنا أن الشاعر اعتمد على الجناس الناقص بكثافة عكس الجناس التام، ولم يغالي في استعماله، إضافة إلى تحقيقه إيقاع مميز في النص الشعري.

إن توظيف الشاعر لظاهرتي الجناس والتكرار أضفى على قصائده جمالا وأحدث نغما موسيقيا عذبا تشكل من خلاله الإيقاع الداخلي للقصائد، كما عكس الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر.

3- إيقاع البياض والسواد:

أبدع الشاعر "أحمد عبد الكريم" في نسج ديوانه على إيقاع البياض فنال هذا النوع النصيب الأكبر حتى كاد يطغى على إيقاع السواد، وهذا لما يتوافق مع أحاسيس الشاعر تلك المشاعر الدفينة التي عجزت اللغة عن التعبير عنها فلجأ الكاتب إلى ما يعرف بالمسكوت عنه، والمتصفح للديوان يلحظ هذا التوظيف من خلال نقاط الحذف باختلاف مواضعها وأنواعها؛ حذف في بداية السطر في نهاية السطر تاركا مساحة للقارئ لتأمل في المعاني من جهة، ومن جهة أخرى ترك صفحات بيضاء بين القصيدة وأخرى أو في ثنايا القصائد بحد ذاتها، وقد سبق وتطرقنا إليها في الجانب التطبيقي للغة.

4- إيقاع السرد وإيقاع الحوار:

تتغير صورة الإيقاع عندما يتناوب السرد والحوار معا، في تشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة، فإذا استهل الشاعر قصيدته بإيقاع السرد، كانت مشاعره في هذه البداية هادئة، وبمجرد الانتقال إلى إيقاع الحوار، يتغير الإيقاع من الهدوء إلى السرعة، وهذا ما يتطلبه الحوار، وسنمثل له بذكر بعض النماذج من الديوان:

يقول الشاعر في قصيدة "السبابة" وهي قصيدة حوارية بامتياز:

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 74.

لقَدْ قِيلَ عَنِّي

كَثيرٌ مِنَ الإِفْتِرَاءِ :

فَتًى هَامِشيٌّ

قِيْلَ عَنِّي :

فَتىً مُومِيَاءُ .

وَلَكنّنِي صِحْتُ

قَبلَ الرَّحِيلِ إلى سِدْرَة الطَّيفِ :

« إنَّ دُمُوعَ التَّمَاسِيحِ

قِيلَ لِي :

أيُّهَا الكَائِنُ الأُرْجُوَانِيُّ

قِفْ خَلْفَ سُورِ الدِّمَاءِ

تَنَحَّى بَعِيداً

قُلتُ يَا أيُّهَا النَّاسُ :

ارحَمُوا وَحْشَةَ الشُّعَرَاءِ ..[1]

يفتح الشاعر في بداية هذه المقاطع أفق الحوار مع القارئ حيث يجعله يشارك في رسم المشهد الشعري منذ الوهلة الأولى والانفعال مع الإيقاع الموسيقي لآليات الحوار، كما أن تكرار عبارة (قيل عني) و(قيل لي)، و(قلت) هي تأكيد من الشاعر بأنه مركز البنية الحوارية، وهذا ما نلحظه في المقطع الأول والثاني والثالث، ويتضارب الإيقاع في الجمل الحوارية بين المقاطع الثلاث ليتشكل إيقاع القصيدة وفق هذا النمط محققا نغما موسيقي وجمالية وسمت خطابه الشعري بالتفرد.

كما وظف الشاعر الحوار فكان بين طرفة بن العبد والرجل عتيق الصوت في قصيدة "**ماذا سأفعل في انتظار الجلجة**" في قوله:

رَجُلٌ عَتِيْقُ الصَّوتِ

قَالَ : يَاطَرَفَهْ

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص46-47.

سَتَمُوتُ قَبلَ تَفتُّحِ الصَّدَفَهْ[1]

وفي مقطع آخر بعنوان "نشيد لطرفة" يرد عليه طرفة بقوله:

لِيَكُنْ ..

أنَا طَرَفَةْ

إِسْفَنْجَةُ الأَنْخَابِ

والخَمرِ العَتِيقَةِ وَالأذَى[2]

وفي مقطع آخر بعنوان "النبؤة الثانية" يرد عليه رجل عتيق الصوت فيقول:

رَجُلٌ عَتِيْقُ الصَّوتِ ..قَالْ

وَيْلٌ لِرَأسِكَ يَافَتَى

مِنْ مُديَة الأشْعَارِ

وَاللُّغَةِ الفَجِيعَةِ[3]

تشكل الإيقاع في هذه القصيدة من خلال تناوب الحوار الذي كان بين طرفة ورجل عتيق الصوت، إضافة إلى ذلك عمد الشاعر إلى عنونة كل مقطع بعنوان فرعي فتمثلت القصيدة للمتلقي كأنها قصة قصيرة تسرد لنا أحداث هذا الحوار.

وظف الشاعر أسلوب الحوار لإضفاء سمة التشكيل الحواري على خطابه وهو من أهم أشكال البنية الفنية في القصيدة الحديثة وهذا ما ساعد على تحقيق إيقاع موسيقي متميز تفرد بيه ديوانه.

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو شعر، ص 65.
2. المصدر نفسه، ص 66.
3. المصدر نفسه، ص 69.

خاتمة

في ختام هذه الدراسة الموسومة بـ : "**جماليات الخطاب الشعري في ديوان معراج السنونو**" لشاعر "**أحمد عبد الكريم**" خلصنا إلى جملة من النتائج نذكرها كالأتي:

- يعد ديوان "**معراج السنونو**" من أبرز الأعمال الإبداعية للشاعر "**أحمد عبد الكريم**" في الشعر الجزائري المعاصر كونه حافلا بطاقات كامنة وإبداع لغوي وعمق في الرؤية ما يستحق الوقوف عنده.
- يعج ديوان أحمد عبد الكريم بمعجم شعري متنوع غلبت عليه ألفاظ ومصطلحات المعجم الصوفي مثل: السكر والصحو والشوق والفناء كلها رموز صوفية اختصرت أزمة شعورية وروحية شديدة في نفس الشاعر.
- جاءت عناوين قصائد ديوان "**معراج السنونو**" جمل اسمية اختزلت مضمون ما عالجه الشاعر من مواضيع وقضايا موجودة في ثنايا القصائد، فهي تعبير عن رحلة الشاعر وآماله وآلامه وأحلامه، وتجارب عاشها أو عايشها الشاعر، باستثناء قصيدة " **ماذا سأفعل في انتظار الجلجلة**" وفي ذلك دلالة على السكون والثبات والرصانة وهي غير مرتبطة بزمن ولا بحركة.
- تعد اللغة الشعرية من أهم العناصر الجمالية في النص الشعري ونجد أن الشاعر هنا وظفها توظيفا جديدا متميزا يتماشى مع موقفه الشعري، فاعتمد على لغة شعرية ذات دلالات إيحائية كالترميز، والانزياحات، والمجاز، وغيرها، فتتفجر طاقاتها لتقديم رؤى وتعبيرات محملة بالجمال، مما أضفى على هذه القصائد جمالا ورونقا فنيا.
- وظف الشاعر أحمد عبد الكريم الانزياح بنوعيه التركيبي والدلالي وعد من أبرز سمات اللغة الشعرية عنده، فهي توحي بأبعاد ودلالات بعيدة تحتاج إلى طاقة تفسيرية من أجل تأويلها.
- استعان الشاعر "**أحمد عبد الكريم**" بالحذف من أجل تحقيق متعة فنية وخصائص جمالية، بالإضافة إلى تحقيق الدهشة بإرباك القارئ وإشراكه هذه العملية الإبداعية.
- أورد الشاعر خاصية التناص لما لها من سمات جمالية وقدرة على تكثيف الدلالات، فجاء توظيفها بشكل واع أبرز قدرته على الإبداع وأعطى للنص الشعري أثرا جماليا وفلسفيا.
- لقد وُفق الشاعر"**أحمد عبد الكريم**" في توظيف النص القرآني فكان جزءا من منجزه الشعري، حيث استطاع أن يحقق الانسجام بين النص الديني المستعار ونصه الشعري ما حقق جمالية وشعرية.
- كان لحضور الصورة البلاغية في ديوان "**معراج السنونو**" حظا وافرا، حيث تنوعت وتباينت من حيث أنواعها واستعمالها، تمثلت في الصورة الاستعارية والكنائية والتشبيهية والمجازية فكان لها أثر بارز في شعره.
- ضمن الشاعر شعره صورا تشبيهية واستعارية مكثفة، كما وظف الكناية لأنها تعطي للنص بعدين؛ بعد جمالي وبعد إيحائي لبلوغ القصد، واستعان بالصورة المجازية لإضفاء الجمال والخيال على شعره وهو ما من شأنه أن يزيد

من ذهول القارئ ويدفعه للبحث عن مدلولاتها، حققت هذه الصور مجتمعة دورا جماليا في النص الشعري وطبعت العمل الإبداعي بسمات متفردة كما ساعدت في تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي وتقويته.

- استعمل الشاعر الصورة الرمزية كوسيلة بديلة عن التصريح المباشر فاتسم ديوانه بالغموض، وقد أعطت هذه الصورة بعدا دلاليا للخطاب وأسهمت في إبراز التجربة الشعرية للشاعر.
- شكل الرمز الصوفي في ديوان" **معراج السنونو**" سمة جمالية فنية، ميزته عن أي إبداع آخر، فاللغة الشعرية الصوفية الإيحائية أظهرت قدرة الشاعر على بناء نص أبان فيه عن عمق ثقافته، وزاد على ذلك توظيفه لرموز تراثية وأسطورية واستحضاره لمجموعة من الشخصيات الأدبية فازدادت بذلك جمالية النصوص الشعرية.
- استمد "**أحمد عبد الكريم**" جل رموزه من مظاهر الطبيعة فجاءت تحمل دلالات الألم والحزن الذي يعتريه في بعض الأحيان، وأحيانا تحمل سمة التفاؤل والأمل وحب الحياة، كما كان للأسطورة نصيب في النصوص الشعرية إلا أنه كان قليلا جدا بالمقارنة مع الرمز الطبيعي ورمز المرأة. ورموز مستمدة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وبعض الشخصيات التاريخية.
- تنوع الأساليب البيانية من تشبيه واستعارة وكناية فكان لها دور فعال في التعبير وتوضيح المعنى وتقويته في الديوان.
- اتسمت صوره الشعرية بقدر كبير من الجدة تجلت ملامحها في توظيف التقنيات الحديثة التي تعتمد على تراسل الحواس والمفارقات، عبر الشَّاعر بها عن أفكاره فجسد تجربته بأسلوبٍ مميز مما يترك في نفس الملتقى الإحساس بالمتعة والجمال والسحر والتأثير.
- أستطاع الشاعر أن يبعث في شعره الحياة ببراعته في استعمال هذا النوع من التصوير المتمثل في صور تراسل الحواس فكان حريصا على التنويع والابتكار، ما زود شعره بطاقات إبداعية تزيد الصورة جمالا ووضحا.
- توظيف الشاعر للألوان عبر عن اتجاهه في الحياة وميز كتاباته التي توحي إلى دلالات خاصة جعلت منها لوحة فنية مرسومة بريشة فنان موهوب ومتميز.
- جسد الشاعر صور المفارقة باختلاف أنواعها ونلحظ طغيان مفارقة المفاجأة بشكل جلي، حيث نقد من خلالها المجتمع الذي يعيش فيه كما أن هذا التناقض ينبع من ذاته المضطربة، فتارة يعبر عن أحلامه وآلامه بنظرة إيجابية وتارة أخرى يعبر بمشاعر جياشة عن أحاسيسه ومشاعره الدفينة بنظرة ملؤها التشاؤم والحسرة.
- نزوع الشاعر إلى التجديد من خلال التنويع في الأوزان والقوافي فشكل موسيقاه بطريقة خاصة ومتفردة.

- اعتماد الشاعر في نظم قصائد الديوان على البحور الصافية لما لها من مزايا إيقاعية تتناسب ومقتضيات تجربته الشعرية.
- حقق تنوع القافية والروي في النصوص الشعرية في هذا الديوان جماليات حيث فتحت للشاعر أفاقا رحبة وفسحت له المجال للتعبير عن أحاسيسه بدون قيود، مع استخدامه لبعض البحور كالمتدارك وهو أوفر البحور استعمالا والمتقارب، الكامل، الرمل ...وهذا التنوع في التشكيل الموسيقي أضفى على القصائد نوعا من الحيوية والحركية.
- إن توظيف الشاعر لظاهرتي الجناس والتكرار أضفى على قصائده جمالا وأحدث نغما موسيقيا عذبا تشكل من خلاله الإيقاع الداخلي للقصائد، كما عكس الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر.
- فحرص الشاعر على توظيف التكرار لأغراض فنية تعمق الدلالة، فكان للتكرار الصوتي والتكرار اللفظي وكذلك تكرار العبارت دورا كبيرا في خلق انسجام بين العبارات والتراكيب، ومنح نصوصه موسيقى متميزة.
- وأدى توظيف الجناس في النصوص الشعرية وخاصة الجناس الناقص دور فعال في تشكيل إيقاع جميل ذي وقع لطيف على وجدان المتلقي وحقق بها جمالية عالية.
- وظف الشاعر أسلوب الحوار لإضفاء سمة التشكيل الحواري على خطابه، وهذا ما ساعد على تحقيق إيقاع موسيقي متميز تفرد به ديوانه.

ملخص:.....

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ "**جماليات الخطاب الشعري** في ديوان "**معراج السنونو**" "**لأحمد عبد الكريم**" إلى استنطاق جماليات اللغة والصورة والإيقاع، التي من خلالها تبرز جمالية النَّص الشعري.

فقُسمت هذه الدراسة إلى مدخل وثلاث فصول، فكان المدخل بداية تمهيدية للتعريف بمصطلح الجمال والخطاب، وعلاقة النص بمفهوم الخطاب.

وجاء الفصل الأول بعنوان "**جماليات اللغة**" حددنا فيه المعجم الشعري والحقول الدلالية الطاغية في النص، ودلالة العنوان وتطرقنا لظواهر اللغة من الانزياح بنوعيه (الدلالي والتركيبي) والتناص.

أما الفصل الثاني فجاء تحت عنوان "**جماليات الصورة الشعرية**" تحدثنا فيه عن الصورة الشعرية التي تمثلت في الصورة البلاغية بأنواعها كالتشبيه، الاستعارة، الكناية، والمجاز، ثم تطرقنا إلى الصورة الرمزية حسب تشكلها فالديوان فكان توظيف الرمز الأدبي والتراثي والرمز الأسطوري، ثم صور تراسل الحواس حيث صور لنا مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى وكذلك تطرقنا إلى الصورة اللونية وصور المفارقة فانقسمت إلى مفارقة المفاجأة ومفارقة الأضداد ومفارقة التحول والسخرية وأخيرا مفارقة الإنكار.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ"**جماليات الإيقاع الشعري**" فخصصناه لدراسة عناصر تشكيل الإيقاع الشعري فتناولنا فيه الإيقاع الخارجي من الوزن والقافية وظاهرة التدوير، والإيقاع الداخلي من توظيف لظاهرة التكرار والجناس.

ولبلوغ أهداف الدراسة اعتمدنا على بعض المناهج منها آليات من المنهج السيميائي وذلك باستخراج دلالة العنوان ودلالة الألوان التي وُظفت في النماذج الشعرية، وبعض من آليات المنهج الأسلوبي حيث استعمل في استخراج البحور والقوافي المعتمدة في الديوان وكذلك لاستنطاق جماليات الظواهر الأسلوبية كتكرار الأصوات والجناس.

وأخيرا خاتمة أجملنا فيها ما توصلنا إليه من نتائج يتلخص أهمها فيما يأتي: تميزت تجربة الشاعر بالثراء، والقدرة على التعبير وروعة التصوير وتشكل إيقاعه الموسيقي بصورة متفردة.

Résumé :.....

Cette étude, intitulée « L'esthétique du discours poétique dans le Diwan de «Miraj Al-Sunno » d'Ahmed Abdel-Karim, vise à interroger l'esthétique du langage, de l'image et du rythme, à travers laquelle émerge l'esthétique du texte poétique.

Cette étude a été divisée en une introduction et trois chapitres.L'introduction a été un début introductif à la définition du terme beauté et discours, et la relation du texte au concept de discours.

Le premier chapitre s'intitulait "L'esthétique du langage", dans lequel nous avons identifié le lexique poétique et les champs sémantiques dominants dans le texte, ainsi que la sémantique du titre

Quant au deuxième chapitre, il s'intitulait "L'esthétique de l'image poétique", dans lequel nous parlions de l'image poétique, qui était représentée dans l'image rhétorique de ses types, tels que la comparaison, la métaphore, la métaphore et la métaphore, puis nous avons abordé l'image symbolique en fonction de sa formation. Où il dépeint les perceptions sensorielles des sens avec les caractéristiques d'autres perceptions sensorielles, ainsi que nous avons abordé l'image couleur et les images du paradoxe, il a donc été divisé en paradoxe de la surprise, le paradoxe des contraires, le paradoxe de la transformation, l'ironie, et enfin le paradoxe du déni.

Quant au troisième chapitre, intitulé « L'esthétique du rythme poétique », nous l'avons consacré à l'étude des éléments de formation du rythme poétique.

Pour atteindre les objectifs de l'étude, nous nous sommes appuyés sur certaines approches, dont des mécanismes issus de l'approche sémiotique, en extrayant la signification du titre et la signification des couleurs qui étaient employées dans les modèles poétiques, et certains des mécanismes de l'approche stylistique. approche, car elle a été utilisée pour extraire les thèmes et les rimes adoptés dans le Diwan, ainsi que pour interroger l'esthétique des phénomènes stylistiques tels que la répétition des sons et l'allitération.

Enfin, une conclusion dans laquelle nous résumons les résultats auxquels nous sommes parvenus, dont les plus importants se résument comme suit : L'expérience du poète se caractérise par la richesse, la capacité d'expression, la splendeur de la photographie et la formation de son rythme musical dans un façon unique.

ملحق

السيرة الذاتية لشاعر "أحمد عبد الكريم"[1]:

أحمد عبد الكريم من مواليد 16 أوت 1965م بالهامل حاصل على شهادة البكالوريا عام 1986م و2006م، شاعر وروائي وكاتب مهتم بالنقد التشكيلي وأستاذا للتربية التشكيلية منذ 1987م، متحصل على ليسانس علوم الإعلام والاتصال من جامعة المسيلة.

* عضو المجلس الوطني لإتحاد الكتاب الجزائريين من1997م.
* عضو المجلس التوجيهي للمطالعة العمومية لولاية المسيلة.
* صحفي متعاون مع إذاعة المسيلة الجهوية في البرامج الفنية والثقافية.
* صحفي متعاون مع القسم الثقافي لجريدة الفجر.

❖ **الإنتاج الفكري والأدبي للشاعر:**

* كتاب الأعسر سيرة عن منشورات الجاحظية عام1995م.
* تغريبة النخلة الهاشمية شعر عن منشورات الجاحظية عام 1997م.
* معراج السنونو شعر عن منشورات ربطة كتاب الاختلاف عام 2002م، وصدرت ترجمته إلى الفرنسية في إطار سنة الجزائر بفرنسا منجزة من طرف الشاعر عاشور فني بعنوان: Ascension De L'hirondelle
* عتبات المتاهة رواية عن منشورات رابطة كتاب الاختلاف 2008م.
* موعظة الجندب شعر منشورات دار أسامة 2008م.
* اللون في القرآن والشعر دراسة منشورات البيت 2010م.

❖ **مشاركات ومساهمات:**

* العديد من المشاركات في الملتقيات الوطنية والعربية بالجزائر.
* شارك في عكاظية الشعر العربي مرتين في الجزائر.
* مثل الجزائر في الأيام الجزائرية بسوريا عام 2001م.
* نشط ندوات وأمسيات شعرية بمكتبة الأسد بدمشق وحلب وجنوب لبنان.

[1] حوار مع الشاعر أحمد عبد الكريم عبر وسائل التواصل الاجتماعي.

* وردت ترجمة لحياته ونماذج من شعره في معجم البابطين للشعراء العرب والمعاصرين، وديوان الحداثة، وموسوعة أدباء الجزائر المعاصرين.
* مثل الجزائر في الأسبوع الثقافي الجزائري بالدوحة عاصمة الثقافة العربية عام 2010م.

❖ **جوائز وتقديرات:**

* حاصل على العديد من الجوائز:
* جائزة محمد العيد آل خليفة عامي 1986م ، 1999م.
* جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر لعامي 1995م ، 2000م.
* جائزة أول نوفمبر عن وزارة المجاهدين عامي2000م و 2001م.
* جائزة مؤسسة فنون وثقافة.
* جائزة عبد الحميد بن هدوقة.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا- المصادر:

1. أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.

ثانيا- المراجع:

1- المراجع العربية:

2. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1988م.

3. إبراهيم مصطفى ومحمد الدهموم: التناص في شعر أبي العلاء المعري عالم الكتاب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011م.

4. ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح :حسن الهنداوي، دار القلم، دمشق-سورية، ط2، 1993م، ج1.

5. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الجبل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م، ج1.

6. ابن طباطا: عيار الشعر، تح : محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، ط3، دت.

7. ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،لبنان،ط1، 2000م.

8. أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م.

9. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 1999م،

10. أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006م.

11. امرئ القيس: الديوان، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت.

12. جابر عصفور: آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997م.

13. جار لله الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

14. جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر، دط، دت.

15. الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993م.

16. رضا كامل: بناء المفارقة – دراسة بلاغية تحليلية – شعر المتنبي نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2010م.

17. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997م.

18. سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ط1، 2011م.

19. سيد بحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1993م.

20. صالح أحمد: الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، دط، 1987 م.

21. صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

22. طالب المعمري: الخطاب الصوفي في الشعر العربي المعاصر، الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010 م.

23. طرفة بن العبد: الديوان، تح: درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بروت، ط2، 2000م.

24. ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط1، 2008م.

25. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي، بيروت، لبنان، ط1، 1978م.

26. عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب–نموذجا–، دار هومة، الجزائر، ط1، دت.

27. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982م.

28. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، بيروت،لبنان ، دط، 1988م.

29. عبد القادر فيدوح:

- الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1994م.
- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران ط1، 1993م.

30. عبد القادر محمد على شرف: بلاغة الصورة التشبيهية في شعر البحتري، مجلة جسور المعرفة، الشلف، الجزائر، المجلد 1، العدد1، 2021م.

31. عبد القاهر الجرجاني:

- أسرار البلاغة في علم البيان، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، محمود شاكر، دار المعارف، لبنان، دط، 1981م.

32. عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يماني، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،(دط)، (دت).

33. عز الدين إسماعيل:

- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1992م.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981م.

34. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006م.

35. علي أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.

36. علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1985م

37. القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: علي بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، دط، 2000م.

38. محمد العبد: المفارقة القرآنية – دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 2، 2006م.

39. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م، ج3.

40. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001م.

41. محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008م

42. محمد غنيمي هلال:

- الأدب المقارن، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط9، 2008م.
- النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط6، 2005م.

43. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م.

44. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925م- 1975م) ، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1985م.

45. مصطفى حركات: أوزان الشعر، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

46. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دراسة، صفحات للدراسات والنشر، ط1، 2008م.

2- المراجع المترجمة:

47. باتريك شارودو ودومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري، حمادي صمود، دار سناترا المركز الوطني للترجمة، تونس، دط، 2008م.

48. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م.

49. جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

50. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس، عمان، الأردن، ط1، 1994م.

51. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

52. هيجل: المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3 ، 1988م.

3- القواميس والموسوعات:

53. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، مج 11.

54. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح : عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 2003م، مج1.

55. الفيروزأبادي: القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار القاهرة، مصر ،(دط)، 2008م، مادة (جمل).

4- المجلات والدوريات:

56. عبد الحميد هيمة:

الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر وآليات التأويل، مجلة الموقف الأدبي، العدد479.

مستويات تشغيل الرمز الصوفي في بناء النص الشعري المعاصر، مجلة آمال، عدد سبتمبر 2008 م.

57. عبد القادر علي زروقي: جماليات التكرار وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر محمد بالقاسم خمار، مجلة الأثر، مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، ورقلة، الجزائر، العدد 25 جوان 2016م.

58. عبد القادر محمد علي شرف: بلاغة الصورة التشبيهية في شعر البحتري، مجلة جسور المعرفة، الشلف، الجزائر، المجلد 1، العدد1، 2021م.

59. عثمان رواق: قضية السرقات الأدبية في ضوء نظرية التناص، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، منشورات جامعة 20 أوث 1955 سكيكدة، الجزائر، ط1، 2007م.

5- الرسائل الجامعية:

60. سهام زيتوني: جماليات الخطاب الشعري في شعر مصطفى الغماري دراسة في سياقات الرفض وحداثة التشكيل، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018م.

61. صالح مرحباوي: جماليات الخطاب الشعري الشعبي عند سليمان الجوادي، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015م-2016م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ-ج.

مدخل: مصطلحات ومفاهيم.

أولا- مفهوم الجمال:.....4

أ- لغة:.....4

ب- إصطلاحا:.....5

1- مصطلح الجمالية:.....6

ثانيا- مفهوم الخطاب:.....7

أ- لغة:.....7

ب- اصطلاحا:.....7

1- مصطلح النص:.....9

ثالثا- السمات الجمالية في الخطاب الشعري.....10

الفصل الأول: جماليات اللغة الشعرية في ديوان معراج السنونو.

أولا: المعجم الشعري:.....16

1- الحقول الدلالية: 16

أ- حقل الشوق والحب.....16

ب- حقل المرأة.....18

ج- حقل الطبيعة.....18

ثانيا- دلالة العنوان:.....18

ثالثا- الانزياح:.....19

1- الانزياح التركيبي:.....20

أ- الممنوع من الصرف.....20

ب- "ال" التعريف.....22

ج- الحذف.....22
- حذف" أيها".....23
- حذف حرف الجر.....24
- حذف الضمير.....24
- حذف اسم الإشارة.....25
- نقاط حذف.....25
2- الانزياح الدلالي.....27
رابعا- التناص.....30
1- التناص الديني.....31
2- التناص الأدبي.....33
3- التناص الأسطوري.....35

الفصل الثاني: جماليات الصورة الشعرية في ديوان معراج السنونو.

أولا- الصورة الشعرية:.....40
1- الصورة البلاغية:.....40
1-1 التشبيه.....40
1-2 الاستعارة.....42
1-3 الكناية.....44
1-4 المجاز.....46
2- الصورة الرمزية:.....47
2-1- الرمز الأسطوري والتراثي.....48
2-2- الرمز الصوفي: 50
أ- رمز الطبيعة.....50
ب- رمز المرأة.....53
ج- رمز الخمرة.....55

3- صور تراسل الحواس.....56
4- الصورة اللونية.....58
4-1 دلالة اللون الأزرق.....59
4-2 دلالة اللون الأسود.....60
4-3 دلالة اللون الأخضر.....61
5- صور المفارقة:.....63
5-1 مفارقة المفاجأة.....63
5-2 مفارقة الأضداد.....65
5-3 مفارقة التحول.....66
5-4 مفارقة السخرية.....66
5-5 مفارقة الإنكار.....68

الفصل الثالث: جماليات الإيقاع الشعري في ديوان معراج السنونو.

أولا- الإيقاع الشعري:.....72
1- الإيقاع الخارجي:.....72
1-1 الوزن.....72
1-2 القافية 81
1-3 التدوير.....83
2- الإيقاع الداخلي:.....85
2-1 التكرار:.....85
أ- الصوت.....85
ب- الحرف.....90
ج- الكلمة.....91
د- العبارة.....94
2-2 الجناس:.....95

أ– جناس تام.....95

ب– جناس ناقص.....96

3– إيقاع البياض والسواد.....97

4– إيقاع السرد والحوار.....97

خاتمة.....101

ملخص.....104

ملحق.....108

قائمة المصادر والمراجع.....111

فهرس الموضوعات.....117