

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة -

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية



جماليات الخطاب الشعري في ديوان "قَدَرٌ حُبُّهُ"

لمحمد جربوعة

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذة :

دليلة مهنيد/ نصيرة زوزو

السنة الجامعية:

1437/1436هـ

2015/2014م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ
وَالَّذِي يُضَوِّبُ الْمَاءَ
فَإِذَا حَمَّ الْمَاءَ عَلَمَ
رِجْسَهُ فَيُجْفَى بِهِ
وَالَّذِي يُخْرِجُ الْمَاءَ
جَارِيًّا فَاتَّخَذَ مِنْهُ
الْحَيَاةَ وَاللَّهُ خَلَقَ
لَهُ مَا يَشَاءُ وَاللَّهُ
بِشَيْءٍ قَدِيرٌ

شكر وعرفان

أقدم بخالص شكري وفائق احترامي إلى أستاذتي الفاضلة الأستاذة الدكتورة "زوزو نصيرة" على الجهود التي بذلتها في تأطيرها لهذا البحث .

دون أن أنسى الأساتذة الأفاضل الذين قدموا لي يد العون و المساعدة فإليهم مني جميعاً أسمى معاني الشكر والتقدير خاصة الأستاذ رحيم عبد القادر .

كما أتقدم بجزيل شكري و تقديري إلى أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة بحثي هذا وتحملهم عناء قراءته و التدقيق فيه، إلى كل الذين طالما تمنوا لي دوام التقدم والنجاح.

مقدمة:

لقيت جماليات الشعر اهتمامًا كبيرًا من قبل دارسي الإبداع القديم والحديث والجمال الأدبي يتجلى في كل نص لا في جزئياته أو أحد عناصره، فهو محصلة التجربة والصورة والإيقاع؛ أي مجمل العناصر الفنية البنائية للنص الشعري.

ومظاهره الجمالية النقدية هي التي تسعى لكشف حقيقة النص الشعري، وبذلك اتسع مفهوم الخطاب الشعري وإجراءات تحليله، فللمكونات الجمالية دورها البارز في استنطاق النص واكتشاف أسراره الجمالية، من خلال مختلف العناصر التي يوظفها الشاعر في تجربته الشعرية.

ومما لا شك فيه أن ما يميز الشعراء عن بعضهم البعض، الجانب الفني و الجمالي صورة، ولغة، وأسلوباً، وفكرة، وخيالاً، وهذا الجانب يتخذ أطراً معينة وأساليب محددة تتفاوت من شاعر لآخر.

ولعلنا لا نغالي حين نقول: إن ما يخلد النص أو القصيدة الشعرية مجموعة من الجماليات، وهي حصيلة معاناة صادقة، نابعة من تجارب تختلف من مبدع لآخر، فهي ليست مجموعة من الألفاظ، والحروف تتجاوز اعتباراً، بل إن الذي يستخدمه الشاعر يكون قد مر في ذهنه مرات، وبذلك يقع من النفس الموقع الحسن، ومثله الكلمة، فالجملة ومن ثم الفكرة التي أظهرت للوجود قصيدة، هي محصلة صراع داخلي وخارجي، قد بلغت المتلقي في صورتها النهائية معبرة مؤثرة.

والقصيدة الشعرية -أيضا- قائمة على الإيقاع، فبدونه لا يكون العمل الأدبي ذا قيمة فهو جوهر الإبداع، قائمة على الصورة الشعرية وأساس الجمال فيه.

وغاية الناقد هنا هي الكشف عن هذه الجماليات التي يتضمنها النص، وقد استعملها الشاعر لتقريب النص، والتأثير في المتلقي من جهة، وإحداث المغايرة والتميز عن نصوصه السابقة أو نصوص غيره من الشعراء من جهة أخرى.

إذا كان الخطاب الشعري - إذن - من أهم العناصر التي تشكل جمال النص فإن الإيقاع والصورة من علامات الإبداع أيضا، لذا جاءت هذه الدراسة محاولة البحث في القيم الجمالية في ديوان " قدر حبه " للشاعر الجزائري محمد جربوعة، حيث رأيتة مجالاً خصباً لاستنتاج الجماليات، ولبحث في هذا الموضوع حاولت طرح جملة من الأسئلة هي: أين تكمن مظاهر الجمال في هذا الديوان؟ وهل وفق الشاعر محمد جربوعة في إبراز جماليات الخطاب؟ وإلى أي حد تحققت جماليات الخطاب الشعري في ديوان " قدر حبه "؟

وبناءً على ذلك اتبعت خطة تمثلت في: مقدمة، وفصلين وخاتمة.

خصصت الفصل الأول لضبط المصطلحات، وتطرقْتُ فيه إلى مفهوم الجمال لغة واصطلاحاً، وموضوع الجمالية وعلاقتها بالفلسفة، وعلاقة الجمالية بالفن والشعر ثم عرفتُ الخطاب لغة واصطلاحاً، وبحثت في علاقة الخطاب بالنص، وعرجت بعدها إلى تحديد مفهوم الخطاب عند الغرب والعرب، ثم حددت دلالة الخطابين الأدبي والشعري.

أما الفصل الثاني فجعلته دراسة تطبيقية تبحث في جماليات ديوان " قدر حبه "، وقد ضم دراسة للموسيقى الخارجية من وزن، وزحافات وقافية بنوعيتها، وحرف الروي وموسيقى الأصوات، ثم دراسة الموسيقى الداخلية التي تضمنت التكرار بأنواعه، وختمنا الفصل بدراسة الصورة الشعرية وأشكالها البارزة في الديوان وهي: التشبيه، والاستعارة، والكناية.

وأنهيت البحث بخاتمة كانت حصيلة لأهم النتائج المتوصل إليها.

واعتمدت في هذا البحث على المنهجين الأسلوبى والوصفى، حيث حللت من خلالهما ما وجدت في الأبيات الشعرية من مظاهر جمالية حاولت إبرازها وكشفها للمتلقى.

والأكيد أن البحث استقى مادته من مجموعة من المصادر والمراجع التي ساعدتني على الإلمام بالموضوع من كل جوانبه، وكان أهمها ديوان " قدر حبه " لمحمد جربوعة ومدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن لأميرة حلمي مطر، وخصائص الخطاب الشعري

لمحمد كراكبي، ودلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس.

ولا شك أنه ما من بحث يخلو من بعض الصعوبات التي تواجهه، والتي كان من أبرزها: عدم عثوري على أي دراسة نقدية -على قدر ما بحثت واطلعت- حول ديوان "قدرحبة" لمحمد جربوعة، ويعود السبب في ذلك إلى حداثة نشره (أفريل 2014) كما وجدت صعوبة في الحصول على المراجع في ظل افتقار المكتبات لها أو لأغلبها، وعلى الرغم من هذا حاولت الإلمام بما استطعت الإلمام به، ولا أدعي أن بحثي سُلِم من الأخطاء، لكنني أدعو الله عز وجل أن يجعل أول بحثي صلاحًا وأوسطه فلاحًا وآخره نجاحًا.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذتي الفاضلة " زوزو نصيرة" على قبولها الإشراف على هذا البحث، والتي أفادتي كثيرا بتوجيهاتها ودقة ملاحظاتها، فجزاها الله عني خير الجزاء، كما أتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا البحث، وأسأل الله لي ولكل المؤمنين التوفيق.

الفصل الأول:

ضبط المصطلحات

1- ماهية الجمالية:

1-1 مفهوم الجمال:

1-1-1 لغة .

1-1-2 اصطلاحا.

1-2 موضوع الجمالية وعلاقتها بالفلسفة.

1-3 - علاقة الجمالية بالفن والشعر.

2- ماهية الخطاب الشعري :

1-2 - مفهوم الخطاب :

1-2-1 لغة.

1-2-2 اصطلاحا.

2-2 - علاقة الخطاب بالنص.

2-3 - مفهوم الخطاب عند الغرب.

2-4 - مفهوم الخطاب عند العرب.

2-5 - مفهوم الخطاب الأدبي.

2-6 - مفهوم الخطاب الشعري.

1- ماهية الجمالية:

1-1- مفهوم الجمال:

1-1-1- لغة:

جاء في لسان العرب ما يلي: «جَمَلَ الشيء، إذا جمعه بعد التفرق أَجَمَلَ: اعتدل واستقام، والجمالُ مصدرُ الجميل، والفعلُ جَمَلٌ»⁽¹⁾.

والجمال الحسن يكون في الخلق والخلق، لقوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾⁽²⁾. أي بهاء وحسن.

وقال ابن سيدة: «الجمالُ الحسنُ يكون في الفعلِ والخلقِ، وقد جَمَلَ الرجلُ، بالضمِّ جمالا، فهو جميلٌ وجَمالٌ، والجَمالُ بالضمِّ والتشديد: أجمل من الجميل، وجَمَلُهُ أي زينته والتجَمُّلُ: تكَلَّفُ الجميل ويقول أبو زيد: جَمَلَ اللهُ عليك تجميلاً إذا دعوت له أن يجعله الله جميلاً حسناً»⁽³⁾.

ورود في معجم تاج العروس: «الجَمالُ، بالضم والتشديد: أجمل من الجميل وجمله أي زينته والتجَمُّلُ، تكلفُ الجميل، والجميل: المليحُ البهي، الحسنُ الذي يسر حين النظر إليه ونقول: ناقة جملاء؛ أي ناقة حسناء»⁽⁴⁾.

وأخيراً نلاحظ أن كل المعاجم تجمع على أن الجمال يدلُّ على الحسن والزينة والبهاء.

1-1-2- اصطلاحاً:

من الصعوبة البالغة أن نضع أيدينا على البدايات الاصطلاحية للجمال، وذلك لتعدد التفسيرات والمنطلقات الفلسفية والنقدية والعلمية.⁽⁵⁾

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص126.

(2) النحل/ 6.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ص126.

(4) مرتضى الزبيدي، تاج العروس، تح/ على شيري، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1994، ص121.

(5) ينظر: سحر هادي شير، الصورة في شعر نزار قباني "دراسة جمالية"، دار المناهج، الأردن، ط1، 2011، ص37.

ولذا فالبحث في مفهوم الجمال يطرح إشكالية تراكم الآراء وتعدد المواقف واختلاف النظريات، لاختلاف أصحابها، وتباين مناهجهم الفكرية، لذا يتعذر الحصول على تعريف شامل للجمال.

إن حب الجمال فطرة ولدت مع البشر، ولولاه لكانت الحياة عديمة المعنى، فالإنسان منذ مجيئه إلى الدنيا تهديه فطرته إلى التعلق بكل ما هو جميل، والجميل هو كل ما ترتاح إليه النفس، وتحس به الوجدان، ولكنه إحساس متفاوت، تفاوت ملكة "الذوق" عند الأشخاص وبالتالي: «الجمال صفة متعلقة في الأشياء، وسمة بارزة من سمات هذا الوجود تحسه النفوس وتدرکه بداهة». (1)

والجمال يتجلى في الأشياء بنسب متباينة، بحكم حركته النشيطة وتحوله الدائم فهو: «ظاهرة ديناميكية متطورة، وتقديره يختلف من شخص إلى آخر، ومن لحظة لأخرى». (2) إذا لا يمكن أن يوحد الشعور بالجمال في ذات اللحظة، فما يسر النفس الآن قد يحزنها فيما بعد، وهذا التغير والتلون من شأنه أن يجعل تعريف الجمال محور اهتمام ومركز اختلاف.

يعرف أفلاطون الجمال بأنه: «ظاهرة موضوعية، لها وجودها سواء يشعريها الإنسان أم لم يشعر، فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الجميل عدّ جميلاً، وإذا امتنعت عن الشيء لا يعتبر جميلاً، وهكذا تتفاوت نسبة الجمال في الشيء بحسب مدى اشتراكه في مثل الجمال الخالد» (3).

يستمد الجمال حسب رأي أفلاطون من الوحي والإلهام، فهو يربط عالم الواقع بعالم المثل كما يشترط فيه مقاييس علمية موضوعية محضة، «وأنّ الجميل يجب أن يحكم

(1) محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص85.

(2) علي شلق، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص50.

(3) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1974 ص68.

بقوانين الفن، والفن تقليد للطبيعة وإبراز الأشياء المحسوسة، وهذه الأشياء المحسوسة صور للمثل، فالفن صورة لصورة»⁽¹⁾.

ويفهم من هذا أنّ أفلاطون يُخضع الفن للمثالية والأخلاق ويبعده عن العقل ولكن تلميذه "أرسطو" يختلف عنه في أنّه يجعل من العقل مقياساً للجمال، ويجعل من الجمال مبدأً منظماً في الفنّ.⁽²⁾

كما يرى أرسطو هنا أنّ «الفن الجميل هو الفن النافع»⁽³⁾، وما يقصد به أرسطو هنا هو أنّ المنفعة عنده هي عملية التطهير، والجمال صفة فريدة لا تتعلق بأي مقصد أو غاية أو منفعة.

وإذا كان الموضوع نافعاً أو ضرورياً على نحو ما، أو كان له تأثير علينا بطريق أو بآخر بالألم أو بالمتعة، ومنه فإنّ هذا الموضوع يكون خارجاً من مجالات الموضوعات الجمالية.⁽⁴⁾

كما أنّ الجمال هو غير اللذة والمنفعة والرغبة التي دعت إليها النظرية النفسانية وعلى رأسها فرويد الذي قال بأنّ: «الجمال هو الشعور بتحقيق الرغبة»⁽⁵⁾.

وعلى كلّ فإنّ تعاريف الجمال تبقى متعددة ومتباينة، بتعدد الآراء والنظريات وتباينها ولكن المتفق عليه أنّ الجمال هو التناسق والانسجام، وهذا الانسجام والتناسق والتناسب يتطلب التأليف، إذ لا نحكم على جمال الكلمة المفردة ما لم نتعرف على موقعها في الجمّل أو في العمل الأدبي، من مسرحية أو قصيدة، وفي الموقف العام، أمّا هي في حد

(1) علي شلق، الفن والجمال، ص 51.

(2) ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 38، 39.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 1997 ص 48، 49.

(4) محمد الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، ط 3، (د. ت)، ص 48.

(5) علي شلق، الفن والجمال، ص 53.

ذاتها فلا ينبغي أن توصف بجمال أو قبح.⁽¹⁾

أما بالنسبة لمصطلح "الجمالية"، فيعود الأصل لمعنى الجمالية أو علم الجمال أو الأستيطيقا (Aesthetics) إلى اليونانية، وتعني التلقي الانفعالي، أو معرفة الشعور بالرائع والسامي.⁽²⁾

والجماليات كما يعرفها ديدي جوليا: «هي العلم الذي يبحث في الجمال والعاطفة التي يقذفها فينا»⁽³⁾.

و المعروف أن الإغريق تحدّثوا عن الجمالية ، دون أن يفصحوا عن اللفظ ذاته، لأنّ حديثهم كان عن الجمال المطلق الذي يحتوي على الطابع الميتافيزيقي، ونادوا بالجمال بل بالجماليات، إذ يمكن للجمال أن يكون مادّيًا أو مثاليًا أو مفارقًا لأرض الواقع، ولكن الجمالية كما يعتقد باومجارتن أو الأستيطيقا كما سماها، يجب أن تتخلص من الميتافيزيقيا، فهي مقتصرة فقط على لون من ألوان المعرفة، يكتسب بالإدراك الحسي ويتناول كمال المعرفة الحسيّة مجردة عن أية فكرة، وهذا اللون هو الجمال، وهكذا فالجمال ذاته أصبح ميدانًا للأستيطيقا⁽⁴⁾.

أضف إلى ذلك، أنّ "باومجارتن" قد أقام حدًا فاصلًا بين «المعرفة الحسية الغامضة أو الأستيطيقا والمعرفة العقلية الواضحة أو المنطق، فالحقيقة المنطقية تختلف عن الأستيطيقا في أنّ الحقيقة الميتافيزيقية أو الموضوعية تتمثل حينًا في العقل عندما تكون حقيقة منطقية بالمعنى الضيق، وحينًا فيما يشبه العقل وملكات الإدراك البسيطة عندما تكون إستيطيقا»⁽⁵⁾.

(1) ينظر: ميشال عاصي، الفن والأدب" بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية"، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1970، ص69،70.

(2) عقيل مهدي يوسف، المعنى الجمالي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص80.

(3) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010، ص71.

(4) ينظر: عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص22.

(5) المرجع نفسه، ص18.

1-2- موضوع الجمالية وعلاقتها بالفلسفة:

يمكننا القول بدءاً: إنّ الجمالية بقيت لفترة طويلة متضمنة في الحقل الفلسفي مثلما كان عليه حال العلم والمنطق والرياضيات والفيزياء، وهذا قبل أن تستقل تدريجياً عن الفلسفة بمفهومها الدقيق، بل عن الميتافيزيقيا، وباختصار شديد نقول: إنّ استقلالية الجمالية قد تحقق في زمن متأخر، وبالضبط في الأزمنة الحديثة. (1)

و هكذا ففي سنة 1750م عزّف "ألكسندر غوتليب هومغارتن" (1714-1762) الجمالية و هي مادة فلسفية متخصصة جديدة بقوله: « إنّ الجمالية هي علم نمط المعرفة والعرض الحسي، وهو ما تُسميه بالجمالية، وإذا كان غرضها تحقيق جانب من اكتمال الفكر والقول الحسي، فإننا نطلق عليها اسم الخطابة، أمّا إذا كان غرضها أكمل من ذلك فنسميها فن الشعر» (2).

و لقد كانت أكبر محاولة في مجال الدراسات الجمالية من أجل جعل الأستاطيقا علما موضوعيا، تلك التي قام بها العلامة "ريمون بايير" (1898-1909)، حيث فطن إلى الصعوبات الكثيرة التي قد تحول دون قيام علم موضوعي للجمال إذ ذكر أن الأستاطيقا هي أولاً علم الكيف، في حين أن جميع العلوم كميّة ثم هي ثانية مشوبة بعامل ذاتي، في حين أنّ العلوم جميعا موضوعية و هي أخيراً ذات طابع فردي وجزئي، في حين أنّ كل علم هو بالضرورة علم بالكلي و العام (3).

ونفهم من هذا أنّ الجمال بعيد عن الذات غير مرتبط بالنفس الإنسانية «مفهوم موضوعي منفصل عن العالم الداخلي لا علاقة له بالبوطن الذاتية، فيكفي أن يرى الشخص الجمال ثم يحكم عليه دون أن يربط ذلك بأحواله النفسية فقد يكون سعيداً تغمره البهجة وقد يكون

(1) مارك جيمينيز، الجمالية المعاصرة" الاتجاهات والرهانات"، تر/ كمال منير، منشورات ضفاف، دار الأمان، بيروت لبنان، ط1، 2012، ص17.

(2) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(3) سناء خضر، الخبرة الجمالية عند جون ديوي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2010، ص49.

حزينا يائساً تمزقه الحسرة، ولكن لا يمنعه هذا من إقرار أنّ اللوحة "جميلة" وأنّ حالته النفسية تعود إلى أسباب أخرى»⁽¹⁾.

مما يعني أنّ الحكم بالجمال لا علاقة له بالأحوال الشعورية والأحاسيس الداخلية فهو جليّ على الرغم مناخلاف نفسية المتذوقين من حزن أو سعادة، لأنّ الجمال هنا حقيقة موضوعية يدرك بالعقل لا مجرد إحساس أو شعور، ويقاس بمقاييس علمية دقيقة. وعلى هذا الأساس فإنّ الصورة الجميلة هي التي تفرض نفسها على ذهن المتأمل، الأخير يحكم عليها طبقاً لعوامل خارجية موضوعية.

ولكن إذا اعتبرنا الجمال صفة موضوعية ذات طابع عقلي ومستقل عن كل ما هو داخلي فإننا ننفي حاسة الذوق وكيف نفسر ذلك السرور الذي يبعثه الموضوع الجمالي؟ ويجيبنا عن هذه الإشكالية أنصار النظرية الذاتية التي ترى: «أنّ الجمال صفة متحققة في الأشياء، وهو سمة بارزة من سمات هذا الوجود، وأنّ النفس تقطن إلى الجمال وتُحسّه وتستجيب إليه، ولكن حظ هذه النفوس منه متفاوت، وهي تدركه بداهة بغير تفكير وتستقبله في فرح وسرور»⁽²⁾.

والجمالية هي تأسيس للإنسان والعالم على مسؤولية الإنسان نفسه، فالنقلة المتعالية داخل الذات التي تؤسس الجمالية، وهي التي تضع الفرد في مستوى وجوده الحق مستوى التشخص والرؤية، وهي بذلك تفتح حقل الممكن أمام الكائنات وهو الذي يمنحها إمكانية التعلينحو ماهيتها أو مفاهيمها الحقيقية.⁽³⁾

فالإنسان يحكم بالجمال على ما يحبه ويعجبه، سواء في الحياة أو في الطبيعة ولكن هذه الأحكام تتحول بفعل الإبداع إلى تعبير ينطوي على إدراك خاص، وبفعل

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 69.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 310.

(3) ينظر: أحمد حيدر، الجمالية والميتافيزيقيا، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2014، ص 42، 43.

شعور وانفعال وخيال تتحول إلى حدس ينتج لغة من الكلمات أو الأصوات أو الصور الجميلة، وبمعنى آخر يبحث "علم الجمال" أو "فلسفة الفن" في التعبير الجميل، كما يدركه الإنسان وهذا العلم يتصل بالعديد من العلوم الإنسانية، مثل النقد الفني والأدبي، وتاريخ الفنون وعلم النفس والاجتماع، كما يتصل بالفلسفة التي قدمت النظريات والرؤى الأساسية للجمال، فلا تكاد تخلو فلسفة أي من الفلاسفة الكبار في التاريخ البشري من تأمل في هذا الموضوع المهم لحياة البشر. (1)

وعلم الجمال المعاصر يخرج الموضوع الطبيعي من مجال النقد الفني، لأنه ليس ثمرة الابتكار والإبداع الفني، فموضوعات الطبيعة مثل الزهور، والبحار، والطيور، وإن كانت تثير بهجة الإنسان وإعجابه، لا تكتسب قيمة جمالية إلا من خلال الذوق الفني والرؤية المدربة التي تستخدمها مادة للتعبير عن الجميل (2).

وقد أشار "شارل لالو" إلى أن: «الجمال إشباع منزه عن الغرض، هو لعب حرّ واتفاق لملاكاتنا، أي توافق بين خيالنا الحسي، وبين عقلنا» (3).

ويعرف كانط الجمال بأنه هو «الذي يعجب على امتداد العالم دون أن يرقى إلى مستوى "مفهوم"، أي إنه لا يرقى إلى درجة أننا نستطيع البرهنة عليه ثقافيا ومنطقيا ذلك بأنّ الجمال قيمة غير قابلة للبرهنة والتقنين (...)، والجمال هو أحد المفاهيم المعيارية الثلاثة التي تتمحور لأحكام القيمة وهي الجمال والحق والخير، وأمام اتساع رقعة هذه المفاهيم ونظرا لالتصاقها بتفكير الإنسان وذوقه ووجدانه كان للجمال علم هو "علم الجمال" (Esthétique) الذي يبحث في نظريات الجمال ومقاييسها، وتمتد صفة

(1) ينظر: أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، مصر، القاهرة، ط1، 2013، ص7.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص13.

(3) سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني "دراسة جمالية"، ص42.

الجمال إلى الأمور المجردة طورا والمحسوسة طورا آخر»⁽¹⁾.

وبناءً على ذلك نقول: « إنَّ الجمال ذاتي موضوعي، أما كونه ذاتيا فيستلزم ذاتا تتأملها كونه موضوعيا فلأنه موجود وجودا عينيا في الأشياء، وهو مجموعة من الخصائص والسمات، إذا توافرت في الشيء صار جميلا، أو اتفق الأفراد على أنه جميل»⁽²⁾.

يعني أن الجمال يحمل الذاتية والموضوعية والتجربة الجمالية تكون باتحاد الذات والموضوع.

ومنه ندرك بأنَّ الجمال له قيمة فنيّة تعود إلى القدرة والمهارة وتعتمد على المحاكاة والتناسب، تحتاج إلى فنّ راقٍ وذوق رفيع، هذا الذوق الذي يجعل الجمال إحدى غاياته ويجعله الجمال أحد وسائله، إذن فهل الجمال والفنّ صنوان؟

1-3 علاقة الجمالية بالفنّ والشعر:

يفرّق "ديوي" بين الجمال والفنّ فيقول: «قد يضطرّ الناس بسبب الظروف إلى الارتداد إلى نفوسهم، فيلجؤون إلى التلاعب الداخلي بالعاطفة والخيال، وهؤلاء الناس جماليّون (Aesthetic) ولكنهم غير فنيّين، الآن مشاعرهم وأفكارهم ترتد إلى أنفسهم بدل أن تكون وسائل للأعمال التي تغيّر الظروف وتعديلها، ومن ثمة فحياتهم العقلية تقوم على العاطفة، وعلى الاستمتاع بالمشهد النفسي الباطني»⁽³⁾.

إذن فالفنّ عميق الأثر في حياة الناس، إذ يتمتع بالقدرة على توليد الجمال، وبعث اللذة والمتعة المصاحبتين لعملية الإبداع والتذوق الفنّي.⁽⁴⁾

(1) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 69، 70.

(2) سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني "دراسة جمالية"، ص 43.

(3) سناء خضر، الخبرة الجمالية عند "جون ديوي"، ص 47.

(4) ينظر: محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط) 1980، ص 98.

والفن ليس إلا رؤية مباشرة للواقع، وهو ما سُمي بالمثالية، بحيث يمكن القول بأن الواقعية تكون في الإنتاج، وعندما تكون المثالية في النفس أو الروح، وأنه بقوة المثالية فقط يعاد الاتصال مع الواقع (1).

كما تبدو علاقة الجمال بفنّ الشعر أكثر اتساعاً، إذا ما وقفنا على مبدأ الشعر الحاضر، أو اللحظة الراهنة الحاضرة المندفعة على الفور عند مشاهدة الفنّ الجميلة. وإذا كان الجمال يقطن في الصورة أو الصوت أو الحركة أو النغم، فإنّ الشعر أقدر على استيعاب أطرافه هذه: «لأنه بالألفاظ يعبر عن جميع أنواعها من ساكن ومتحرك في حين أنّ التصوير لا يستطيع التعبير إلا عن الساكن والموسيقى تقتصر على صور السمع» (2).

ومعنى ذلك أنّ للشعر خاصية شمولية تتطوي تحتها حصيلة الحواس جميعها، وفنّ الشعر مركز اجتمعت حوله كلّ أصناف الفنّ الجميلة، يواتي الفكر ويبحث ويصوّر ويرى ويتحرك ويوحى، ومن ثم هو الفنّ المتكامل بالجمال (3).

وهنا يتأسس ما يسمّى بجمالية الشعر أو (أساطيقا الشعر) التي يعبر فيها الشاعر عن ذاتيته فنّيّاً، أو صورة جمالية، تتحرك فيها مؤثرات انفعالية، والحقيقة أن الشعراً القصيدة الشعرية، تكون نتيجة بنية اجتماعية منبثقة من فكر عقلائي ووضع حول الطبيعة، تكمن جماليتها من توطيد الصلّة في الذات والموضوع، حيث يحدث تفاعل بينهما، ولا بد من قوة خيالية تستند إليها النظرة الشاعرية، قوة خصبة تعطي للشعر بعداً جمالياً (4).

(1) أحمد حيدر، الجمالية والميتافيزيقا، ص 48.

(2) سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار قباني "دراسة جمالية"، ص 36.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

(4) عبد القادر طويل، جماليات الخطاب الشعري في قصيدة "أراك عصي الدمع" لأبي فراس الحمداني، مذكرة ماستر جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012/2013، ص 29، 30.

إنّ فعلاقة الجمال بالفن في نظرنا مسلمة تتّبع من نسق الفلسفة، والغوصفيها صعب ولكن ما يتوجب علينا فهمه، أنّ الجمال لا يصبح غاية في ذاته. وعمومًا فالفنّ حصيلة معرفة ونشاط ذهني، يوحي إحياء جماليا بالحقيقة أو يشبهها بحقيقة أخرى، إنّه باختصار رفيق الإنسان الساعي إلى اكتشاف نفسه والعالم الذي يحيط به.

2- ماهية الخطاب الشعري:

2-2- مفهوم الخطاب:

2-2-1- لغة:

تناولت عدّة معجمات الدلالة اللغوية لكلمة خطاب، وسنحاول عرض بعض منها فيما يلي: « الخطاب المُخاطبة ومُراجعة الكلام وقد خاطبهُ بالكلام مخاطبةً ، وخطابًا وهما يتخاطبان، ويقال خطب فلانٌ إلى فلانٍ فخُطِبُ وأُخطِبُ، أي أجابهُ »⁽¹⁾. والخطبة عند العرب: « الكلام المنثور المسجع ونحوه ، التهذيب، والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر، ورجل خطيب حسن الخطبة، وجمعُ الخطيب خُطباء وفي حديث الحجاج: آمن أهل المحاشد والمخاطب، أراد بالمُخاطب، الخُطْبُ جمعُ على خير قياسٍ كمشابهة والملاح، ومثل جمعُ مخطبةً والخطاب والمُخاطبة مُفاعلة من الخُطَاب والمُشاورة »⁽²⁾.

وجاءت لفظة (خطب) في عدّة مواضع من القرآن الكريم، حيث ترددت اثنتي عشر مرة منها قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا ﴾⁽³⁾، وقوله تعالى: ﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخِطَابِ ﴾⁽⁴⁾. ففي هذه الآية جاء الخطاب بمعنى المُخاطبة أي قوة الحجة في الكلام.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج2، ص361.

(2) المرجع نفسه، ص361.

(3) الفرقان/ 63.

(4) ص/ 20.

و« فصلُ الخطاب عبارة عن الخطاب الذي ليس فيه اختصار مُخل ولا إسهاب مُمل»⁽¹⁾.

وجاء في معجم الوسيط ما يلي: « خَاطَبَهُ مُخَاطَبَةً وَخَطَابًا، كَالْمَه وَحَدَّثَهُ وَجَّهَ إِلَيْهِ كَلَامًا وَيُقَالُ خَاطَبُهُ فِي الْأَمْرِ: حَدَّثَهُ بِشَأْنِهِ، وَالخَطَابُ الْكَلَامُ (...) الرِّسَالَةُ »⁽²⁾.
وورد أيضًا في أساس البلاغة للزمخشري ما يلي: « خطب: خاطبه، أحسن الخطاب وهو المواجه بالكلام (...) وكان يقوم الرجل في الجاهلية فيقول: خطب (...)، واختطب القوم فلانًا: دعوه إلى أن يخطب إليهم (...)، وتقول له: أنت الأخطب البين الخُطبة فتخيل إليه أنه ذو البيان في خُطبته »⁽³⁾.

إذن فالمقصود بلفظة الخطاب هو الكلام، يعني الكلامالبيّن الدال على مقصود.

2-2-2- اصطلاحا:

مصطلح "الخطاب" من أقدم مصطلحات النقد الأدبي في العربية⁽⁴⁾، ومنه لا يمكن حصر كلمة "خطاب" في معنى واحد، فلقد كان لها تاريخ معقد وحافل بالاستعمالات المختلفة من قبل مختلف الباحثين، ويمكن أن نقف هنا على تعريف ميشال فوكو وهو أشمل التعاريف حيث يقول: «إنّه مجال عام لكّل العبارات»⁽⁵⁾، وهذا يعني أنّ كلّ ما يكتب أو يتفوه به ويكون له معنى ومفعول في العالم الحقيقي يُعتبر خطابًا.

يستخدم فوكو تعريفًا آخر بقوله: «هو مجموعة من العبارات الخاصة»⁽⁶⁾، وهو يستعمله هنا أكثر عندما يتناول البنى الخاصة التي تهيكّل الخطاب، لذا فهو يسعى إلى

(1) بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان "ساحة رياض الصلح"، بيروت، (د.ط.)، 1987، ص240.

(2) مجموعة من الباحثين، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص243.

(3) الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، تح/محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص255.

(4) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط.)، (د.ت.)، ص9.

(5) سارة ميلز، الخطاب، تر/ يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، مطبعة البعث، قسنطينة الجزائر، (د.ط.)، 2004، ص4،5.

(6) المرجع نفسه، ص4، 5.

التّمييز بين الخطابات أو مجموعة من العبارات، التي تبدو منظّمة بطريقة معيّنة ومنسجمة ولها مفعول مشترك وقوة واحدة.

وقد يكون تعريف فوكو الثالث للخطاب أكثر تعاريفه وقعا على العديد من الدّراسات إذ هو: «ممارسة منظّمة تفسر وتبرر العديد من العبارات»⁽¹⁾. فإنّ فوكو هنا يهتم بالتراكيب والقواعد التي تحكم الخطاب أكثر من اهتمامه بالعبارات والنصوص الناتجة عنها.

إنّ الخطاب كما يقرر ميشال فوكو: «هو تلك الشبكة المعقّدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، التي أعيد إدماجها في عمليات تحليل الخطاب، الذي يحمل بعداً سلطوياً من المتكلم بقصد التأثير في المتلقي مستغلاً في ذلك كلّ الظروف الخارج لغوية»⁽²⁾.

ويمكننا النظر إلى "الخطاب" بوصفه «استراتيجية التلفظ»⁽³⁾، أو بوصفه نظاماً مركباً من عدد من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والوظيفية، التي تتوازي وتتقاطع جزئياً أو كلياً فيما بينها.

وعرّفه أيضاً "بنيفيست" بأنّه عبارة عن اللغة في حالة فعل أو بوصفه: «اللغة بين شركاء التواصل»⁽⁴⁾.

ويذهب كذلك "تودوروف" إلى أنّ موضوع البويطيقا: «لا ينصب على مجموعة من الأعمال الأدبية الموجودة، بل على الخطاب الأدبي نفسه، من حيث هو المبدأ المولّد لعدد غير محدود من البويطيقا بنبوية بالضرورة مادام موضوعها ليس مجرد حاصل جمع

(1) المرجع السابق، والصفحة نفسها.

(2) نوارى سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي "المبادئ والإجراء"، بيت الحكمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2009 ص15.

(3) عبد الواسع حميري، ما الخطاب وكيف نحله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1، 2009، ص28.

(4) المرجع نفسه، ص 28.

الظواهر التجريبية (الأعمال الأدبية)، وإنما هو البنية المجردة التي تتطوي عليها الظواهر الأدبية من حيث هو نسق كلي يتجاوز النصوص المفردة ويستوعبها في آن واحد»⁽¹⁾.

وتركز الأسلوبية في تحليلها للخطاب على الفن في حد ذاته، بمعزل عن المؤثرات الخارجية، مهما كانت طبيعتها، والخطاب بهذا المعنى يصبح اختراقاً لعنصري الزمان والمكان، فهو يحمل زمانه في ذاته، ويتجلى مكانه فيه، وهو ما يعبر عنه إنجاز الأسلوبية وتشكيله البنيوي الوظيفي⁽²⁾.

2-2- علاقة الخطاب بالنص:

كثيراً ما تتداخل مجموعة المصطلحات المترادفة مع بعضها البعض، تداخلاً يشكل خطأ مفاهيمياً وعدم وضوح في التصورات، ومن أكثر المصطلحات تداخلاً مع الخطاب مصطلح "النص".

يرى "سعيد يقطين" أنه بتخطي الدراسات اللسانية عتبة الجملة نحو وحدة أكبر أصيبت المصطلحات باضطراب وتعتيم وحدث خلط في ضبط المفاهيم فهذه الوحدة الأكبر «هي عند البعض (المفوض)، وعند آخرين الخطاب وعند آخرين النص (...). وكل واحد من هذه المصطلحات متعدد الدلالات والمعاني، وهي أيضاً تقابل بعضها الآخر أو يرادفه في هذا السياق أو ذاك وبحسب هذا الاتجاه أو الآخر»⁽³⁾.

(1) عبد الواسعحميري، الخطاب والنص " المفهوم، العلاقة، السلطة"، مجد المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص، 103، 104

(2) سارة ميلز، الخطاب، ص5.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي "الزمن، السرد، التبئير"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989 ص16.

ولم يظل مفهوم الخطاب في حدود الجملة، يعتمد على الأدوات نفسها التي تعتمد عليها الجملة، فقد سارت دراسات في هذا الاتجاه، محاولة بناء نظرية لسانية، تسعى إلى إيجاد مقولات قادرة على تحليل وتفسير الظاهرة الخطابية (1).

وفي محاولة لضبط المفاهيم قام الباحث "دافيد كريستيل" بالتفريق بين مجال استعمال الخطاب ومجال النص، وإن كان في الأخير قد خرج بنتيجة مفادها أنه لا يمكن التفريق بينهما بصورة قاطعة ونهائية، لأن بينهما نقاط تقاطع عديدة من بينها الاستعمالات المشتركة، فنجده يقول: «يركز مجال تحليل الخطاب (AnalyisDiscour) على بنى اللغة المحكية المستعملة في ظروف طبيعية، كما نجد ذلك في بعض الخطابات كالمحادثات والاستجابات والتعليق والخطب، بينما يركز مجال تحليل النص (TaxtAnalysis) على بنى اللغة المكتوبة، ومن الأمثلة على ذلك المقالات واللافتات وإشارات المرور وفصول الكتب، لكن ليس هذا التمييز تمييزاً جلياً وواضحاً، فقد كان لهذين المصطلحين العديد من الاستعمالات الأخرى، وبصفة خاصة قد يستعمل كل من "الخطاب" و"النص" بمعنى أوسع بكثير ليشمل جميع الوحدات اللغوية، التي لها وظيفة اتصالية محددة، سواء أكانت تلك الوحدات محكية أو مكتوبة فمن العلماء من يتحدث عن "الخطاب المحكي أو المكتوب" ومنهم من يتحدث عن "النص المحكي أو المكتوب" (2).

لا يفرق محمد مفتاح بين النص والخطاب، فكلاهما يعتمد على الوظائف والتواصل «فالخطاب إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة» (3).

أما سعيد يقطين، فإنه يخلص من خلال متابعته للمفاهيم التي تناولت مصطلح الخطاب، إلى أن «الخطاب هو مظهر نحوي يتم بواسطته إرسال القصة، في حين أن

(1) رباح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د.ط)، 2006، ص86.

(2) سارة ميلز، الخطاب، ص2،3.

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992 ص120.

النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن القارئ، وفي الخطاب نقف عند حدّ الراوي والمروي له، وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكاتب والقارئ»⁽¹⁾.

فكريسل ينطلق من كون الخطاب إنتاجاً لغوياً محكياً، أي شفويّاً، أنتج في ظروف معينة فهو بهذا يشير إلى السياق، بينما النص يمثل كل إنتاج لغوي مدوّن، ثم يرى أن هناك من العلماء من لا يتوقف عند فكرة المدوّن والمحكي لأنّ التّدوين قد يشمّل الخطاب مثلما قد يختص النص المحكي.

ونقق على رأي آخر للباحث مايكيلستايز الذي يرى أنّ هناك استعمالات يكون فيها «النص مكتوباً بينما يكون الخطاب محكياً، وقد لا يكون النص تفاعلياً بينما يكون الخطاب كذلك ، (...) وقد يكون النص طويلاً أو قصيراً لكن الخطاب يوحى بطول معين، ويتميز النص بانسجام في الشكل والصيغة، بينما يطبع الخطاب انسجاماً أعمق من حيث الدلالة والمعنى»⁽²⁾.

وهنا نلاحظ أنّ من بين الذين طرحوا هذا الفرق الباحثة (سارة ميلز) التي تذهب إلى أنّ الخطاب هو التّصور المجرّد للنّص، والخطاب عندها يكون أعمّ وأشمل من النّص. في حين نجد باحثاً آخر هو "جوليان غريماس" يستعمل الخطاب مرادفاً للنّص (والمقول)، لأنّه حسبه ألفاظ تشترك في المعنى نفسه، ويذهب إلى أنّ اللغات الأوروبية لا تتوفر على مصطلحات تقابل كلاً من اللفظين، وتبعاً لذلك فالنّص والخطاب يستعملان «للدلالة على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام والطقوس المختلفة والقصص المرسومة»⁽³⁾.

(1) أحمد مداس، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د.ط)، 2007 ص18.

(2) سارة ميلز، الخطاب، ص3.

(3) إكرام بن سلامة، المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم - كتاب الموشح للمرزياني - مذكرة ماجستير ، جامعة منتوري، قسنطينة، 2008/2009، ص 22، 23.

وإذا كان غريماس يحصر (الخطاب) في الاستعمال غير اللغوي، فإن جافري لبيتش ومايكل شورت، في معرض تفريقهما بينالخطاب والنص يريان غير ذلك فالخطاب - حسبهما- اتصال لغوي يعتبر صفق بين المتكلم والمستمع، ونشاطاً متبادلاً بينهما وتتوقف صيغته على عرضه الاجتماعي، بينما يعتبر النص ببساطة اتصالياً لغوياً (محكياً كان أم مكتوباً) تقنن وسيلته المسموعة أو المرئية (1).

ونضيف هنا موقف الباحثة (يمنى العيد) التي ترى بأن كل ملفوظ يندرج تحت نظام اللغة وقوانينها فهو النص، وإذا خرج ليندمج تحت السياقات الاجتماعية سمي قولاً (*) فالخطاب إذ يضطلع بمهمة توصيل رسالة، ومن ثمة فهو مغمور بالأيديولوجيا السائدة في المجتمع ومبالغ في خرق النظام (2).

وإذا كان الباحثون في هذا المجال قد اتفقوا في قضية منشئه وبداياته ورواده الأوائل فإنهم لم يتفقوا، حول تعريف محدد لهذا المصطلح، فتعددت فيه الاجتهادات بحسب مناهج الدراسة وزوايا النظر والخلفيات الإستمولوجية، الأمر الذي أدى إلى تعدد التعاريف واختلافها باختلاف توجهات أصحابها.

وقد ظهر هذا المفهوم في الدرس اللساني، بعد أن عمل الباحثون على تجاوز حدود الجملة، التي كانت تعتبر أكبر وحدة لغوية قابلة للوصف والتحليل، نحو وحدات أكبر هي الملفوظ أو الخطاب.

وترجع الريادة في استعمال المصطلح وتحليله اللغوي إلى الأمريكي سابوتي زليق هاريس من خلال بحثه "تحليل الخطاب"، إذ يعرفه على أنه: « ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل، تكون مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من

(1) سارة ميلز، الخطاب، ص3.

(*) تقابل الباحثة سارة ميلز لفظة الخطاب بالقول.

(2) يمى العيد، في معرفة النص "دراسات في النقد الأدبي"، دار الأفاق، بيروت لبنان، ط3، 1985، ص68، 69.

العناصر بوساطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»⁽¹⁾. وانطلاقاً من هذا التعريف نجد أنّ هاريس يرى أنّ العناصر المكونة للخطاب، لا يجتمع بعضها ببعض بشكل اعتباطي وإنما تتوزع هذه العناصر بناءً على نظام معين يشكل بنية الخطاب.

وترى سارة ميلز أنّ وضع تعريف موحد للخطاب عملية معقدة، لأنّ أغلب الباحثين عند استعمالهم لهذا المصطلح لا يحددون بأيّ تعريف من هذه التعاريف يأخذون، ومن ناحية أخرى فإنّ العديد من الباحثين، الذين يصوغون التعريفات انطلاقاً من توجهات معينة يقومون بتغييرها، أو بإدخال تعديلات عليها، أي أنّ تعريف الخطاب غير ثابت الأمر الذي أدّى إلى تداخله مع جملة من المصطلحات الأخرى، ممّا خلق لبساً في تحديد المفاهيم والتفرقة بينها⁽²⁾.

2-3- مفهوم الخطاب عند الغرب:

يجمع عدد كبير من الباحثين، على أنّ اللسانيات هي التي فتحت باب الدراسات اللغوية للخروج بالنتائج الباهرة التي حققتها، فاستفادت منها العديد من الاختصاصات التي تربطها صلة بها، ممّا سمح بدخول عدد من المصطلحات إلى الحقول الأدبية والاجتماعية وغيرها، ومن بين المصطلحات التي اعتمدت في مختلف التخصصات مصطلح "الخطاب".

وهذا ما تؤكده (سارة ميلز) في قولها: «لقد أصبح مصطلح الخطاب (Discours) متداولاً في مجالات عديدة منها نظرية النقد وعلم الاجتماع والألسنية والفلسفة وعلم النفس الاجتماعي والكثير من حقول المعرفة الأخرى»⁽³⁾.

(1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي "الزمن، السرد، التبئير"، ص 17.

(2) سارة ميلز، الخطاب، ص 6.

(3) المرجع نفسه، ص 1.

وإذا كان هاريس يرى الخطاب مجموعة متواليات، تربط بينهما علاقات معينة خاضعة لجملة من القواعد، تنتظم بموجبها الجمل في الخطاب، فإنّ الباحث الفرنسي إميل بنفنست يقدم تعريفاً آخر للخطاب، إذ يعتبره «الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل»⁽¹⁾.

إنّ تعريف بنفنست يختلف على تعريف هاريس، نتيجة اختلاف المنطلقات فبنفنست لا يقف عند حدود الملفوظات، ولذلك أعطى الأولوية للوظيفة التواصلية للغة، فأدخل مفهوم التلفظ (Enonciation)، وهو الفعل الحيوي في إنتاج نصّ ما فاستقل عن الذات المنجزة وبالتالي فموضوع الدراسة عنده هو التلفظ وليس الملفوظ⁽²⁾.

ويرى بنفنست أنّنا بالحديث عن الخطاب، نكون قد غادرنا «عالم اللغة كمنظومة من الرموز ونلج في عالم آخر ألا وهو عالم اللغة كأداة للاتصال تجد تعبيرها في الخطاب»⁽³⁾.

فبنفنست برؤيته هذه يكون قد ولج عالمًا أوسع، يركز على الوظيفة التواصلية التي تؤديها اللغة، والتي لم يعد منظوراً إليها كمنظومة رموز تخضع لنظام معين يتجسد من خلال وحدة قابلة للوصف والدراسة وهي الجملة وإنّما صارت خطاباً يتشكل بمجرد حدوث تواصل بين متكلم وسماع.

ويعد هذين الاسمين اللامعين في مجال تحليل الخطاب، برز على الساحة مجموعة من الباحثين استفادوا في الحديث عن هذا العلم، فصنّفوا فيه ووضعوا له التعاريف والقواعد فتشعبت بتشعب توجهاتهم اللسانية والفكرية، فراح كلّ واحد يقدم تصوراتهِ ويقترح إجراءات ليسهم من خلالها في بلورة مفهوم الخطاب.

(1) سارة ميلز، الخطاب ، ص19.

(2) المرجع نفسه، ص18، 19.

(3) المرجع نفسه، ص3.

ونذكر من هؤلاء الباحثين فرانسوا راستيه، الذي عرض أفكاره عام 1972 م من خلال دراسته الموسومة بـ " من أجل تحليل الخطاب"، التي بين من خلالها أنّ اللسانيات أصبحت علمًا قائمًا بذاته، لنجاحها في تحديد موضوعها، وأنّ على تحليل الخطاب، أن يجدد هو الآخر موضوعه، وذلك بسبب ارتباطه الوثيق باللسانيات، وفي معرض حديثه عن الخطاب يؤكد راستيه أنّ التحليل الذي يسعى لتجاوز حدود الجملة يجب أن يعلن عن الحدود التي سيقف عندها (1).

ويذكر الدكتور عبد القادر شرشال الذي قدم عرضًا عن كتاب مانكينو من خلال كتابه (تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص)، أنّ الباحث قد تبنى تعريف المدرسة الفرنسية التي يمثلها بنفست لأنه الأنسب لاتجاهه التداولي، فالمدرسة الفرنسية تميز بين الملفوظ والخطاب، فالملفوظ- بالنسبة إليها- متتالية من الجمل الموضوعية بين بياضين دلاليين (انقطاعين أو تواصلين)، أمّا الخطاب فهو الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية مشروط بها، وهكذا فالنص من وجهة تبنيته لغويًا تجعل منه ملفوظًا وأنّ دراسته لسانيًا من حيث شروط إنتاجه تجعل منه خطابًا (2).

كما يذكر " ترفتان تودوروف" ، تعريفًا للخطاب، ويحدد نوعين له هما الخطاب النقدي والخطاب الأدبي، أما الخطاب الأدبي والشعري خصوصًا وهو مجال بحثنا يعد منظور التواصلية، خطابًا يهدف إلى التعبير، حيث يقول: « إنّ العمل الشعري ليس ممكنًا إلاّ عبر فصل الخطاب الذي يعبر العمل الفني به عن نفسه عن كنيّة اللغة إلاّ أنّ هذا الفصل لا يتحقق إلاّ إذا كان للخطاب ذاته حركته الخاصة المستقلة، ويخضع لانتظام داخلي، ومن جهة النظر الخارجية يتحرك الخطاب بحريّة وبطريقة مستقلة وفي داخله يكون منظمًا وخاضعًا للانتظام » (3).

(1) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص20.

(2) عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2006، ص83.

(3) رابح بوحوش، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص88.

فالخطاب -إذن- عند "تودوروف" جسم له ذاته وحركته وزمنه ويخضع لانتظام داخلي ومن ثمة فهو لون يختلف عن النص (1).

وبهذا أصبح مصطلح الخطاب جامع لمصطلحات عديدة ومتنوعة، حيث كانت هذه أهم المواقف الغربية التي كشفت وأعطت تعريفاً للخطاب، بحيث منهم من جعله يساوي النص وهناك من فرّق بينهما.

2-4- مفهوم الخطاب عند العرب:

يُعد مصطلح الخطاب واحداً من المصطلحات الحديثة، التي ولجت عالم الدراسات النقدية العربية، والتي لازالت تحتاج إلى تسليط الضوء عليها، للكشف عن استعمالاتها المختلفة وقد كان اعتماد المصطلح من قبل الفكر العربي النقدي، نتيجة لاحتكاكه بالتيارات الغربية، ورغبة منه في مواكبة التغيرات المستحدثة على الساحة النقدية (2).

وعلى الرغم من تعدد الموضوعات التي يطرحها مفهوم الخطاب، والتي فرضت تعدداً في التعاريف، بتعدد اتجاهات أصحابها واختلاف مشاربهم إلا أنّ ذلك لم يمنعهم أن يحتل موقعاً محورياً في جميع الأبحاث والدراسات، التي تدرج في مجال تحليل النصوص حيث برزت للوجود شعب دراسية في اللسانيات والأدب، جعلت منه ركناً رئيسياً ضمن مقرراتها واتخذته عناوين لفروع معرفية مختلفة، وغدا كل مؤلف يتناول اللغة الإنسانية من جانبها التواصلي، لا بد أن يجعل أساسه الخطاب وهدفه تحليله (3).

وفي ظل المناقفة الحادثة مع الآخر الغربي، ظهر مصطلح الخطاب، وهو اسم مشتق من مادة (خ ط ب)، وقع اعتماده من قبل الفكر النقدي العربي الحديث ليحمل دلالة المصطلح النقدي الغربي (Discours) (4).

(1) المرجع السابق، ص 89.

(2) (3) <http://www.egyforums.com>, 07/12/2014, 17:20.

(4) عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 8.

ويورد الدكتور فؤاد بوعلي قولاً لابن السبكي يحدد فيه معنيين لمصطلح الخطاب المستخدم في أبحاث علوم العربية حيث يقول: «أحدهما أنه الكلام وهو ما تضمن نسبة إسنادية، والثاني أنه أخص منه، وهو ما وجه من الكلام نحو الغير لإفادته»⁽¹⁾.

ويذكر بوعلي كذلك في قول آخر مفاده أن «الكلام والخطاب والتكلم والتخاطب والنطق واحد في حقيقة اللغة، وهو ما يصير به الحي متكلماً»⁽²⁾.

يعرف عبد السلام المسدي الخطاب بأنه «خلق لغة من لغة»⁽³⁾. أي إن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة، فيبعث فيها لغة، وليدة وهي لغة الخطاب.

فالخطاب بهذا المعنى: «كيان عضوي يحدد انسجام نوعي، وعلاقة تناسب قائمة بين أجزائه»⁽⁴⁾.

ويعرف محمد مفتاح الخطاب بأنه: «مدونة كلامية، وحدث يتصل بالزمان والمكان يوصف بأنه تواصل، تفاعلي منغلق في سمته الكتابية، له صفة التوالد والتناسل»⁽⁵⁾.

ومما ورد من تفسيرات، نفهم أن الخطاب كلام يفترض وجود ثلاثة عناصر: متكلم سامع، ورسالة وما يعنينا نحن هو هذه الرسالة (الخطاب)، وكيف نظر النقد الحديث إلى الخطاب الأدبي والخطاب الشعري؟

2-5- مفهوم الخطاب الأدبي:

إن الحديث عن "الخطاب الأدبي" وخصوصياته الأسلوبية والجمالية والبحثي أسرارته ومكوناته البنوية والوظيفية، كان دائماً موضع اهتمام النقاد ودارسي الأدب في كل الأزمنة وفي جميع الأمكنة، بدأ البحث بجدية أكثر في الظاهرة الأدبية مع جملة من

(1) (2) <http://www.egyforums.com>, 07/12/2014, 17:20.

(3) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص57.

(4) نور الدين السدي، الأسلوبية وتحليل الخطاب " دراسة في النقد العربي الحديث"، ج2، دار هومة، الجزائر (د. ط) 2010، ص11.

(5) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص"، ص120.

الباحثين الأسلوبيين واللسانيين والشعريين والبنويين والسيمايين الذين حاولوا علمنة دراسة الخطاب الأدبي، لذلك تطور البحث في مجال تحديد مفهوم الخطاب الأدبي (1).

يعرف نور الدين السدّ الخطاب الأدبي بأنه: «هو تحويل لغة عن لغة موجودة سلفاً وتخليصها من القيود التي يكبلها بها الاستعمال والممارسة» (2).

ويعتبر "أنطوان مقدسي" الخطاب الأدبي جملة علائقية إحصائية مكتفية بذاتها، ومعنى كونها علائقية أنّها مجموعة حدود لا قوام لكلّ منها بذاتها، و هي مكتفية بذاتها، معنى ذلك أنّ الخطاب الأدبي هنا بهذا المنظور لا تنطبق عليه الثنائيات التي أربكت الفكر الكلاسيكي مثل الذات والموضوع والداخل والخارج، فهو إذن يؤخذ في حضوره لذاته وبذاته (3).

إنّ عملية الإبداع الفني للنصّ الأدبي صراع فكري وذهني ونفسي، تسبقه تفاعلات كثيرة، تمرّ عبر مراحل مختلفة من الإخصاب والتمازج الجيني للنصوص السابقة فتتفاعل فيما بينها لتنتج مولوداً فنياً جديداً يطلق عليه اسم (النصّ الأدبي) (4).

يقول نور الدين السدّ: « إنّ الخطاب يأخذ استقراره بعد إنجاز لغة، ويأخذ انسجامه وفق النظام الذي يضبط كيانه، ويحقق أدبيته بتحقيق انزياحه، ولا يؤتي له عدّون مألوف القول دون صفة فنية ، وهذا ما يحقق للخطاب الأدبي تأثيره، ويمكنهم إبلاغ رسالته الدلالية، غير أنّ دلالة الخطاب الأدبي ليست دلالة عاربية، يمكن القبض عليها دون عتاء بل الذي يميّز الخطاب هو التلميح وعدم التصريح» (5).

(1) ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب" دراسة في النقد العربي الحديث، ص11.

(2) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(3) ينظر: عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، ص80.

(4) ينظر: محمد شداد حراق، الخطاب الشعري في أدب الزاوية الناصرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد الأردن، ط1، 2014، ص 336.

(5) عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، ص82.

وإذا كان عند نور الدين السّد يقوم على محورين: هما محور الاستعمال النَّفْعِيومحورالاستعمال الفَنِّي، فإنّه في عرف اللسانيات يتّجاوز هذا التّصنيف الثنائي حيث أقيم تصنيف توليدي لا يتحدد عددًا، وإنما ينحصر نوعًا وكيفًا، وأضحى الخطاب الأدبيّ لا يمثل إلا نوعًا من الخطاب والتي منّها: الخطاب الديني، والقضائي، والإشعاري ومعنى ذلك أنّ كلّ خطاب يحمل خصوصيات ثابتة تحدد هويته.

ويميّز الخطاب بما ليس خطابًا في عرف اللغويين أحد أمرين: إما أنّه يشكل كلامًا موحدًا، وإما مُجرّد جُمْل غير مترابطة وعندما استعار الأسلوبيين هذا التعريف نراهم اشتروا صفة الاتساق، والترابط للتّعريف على ما هو خطاب وما ليس خطابًا⁽¹⁾. وعمومًا نستنتج أنّ هدف الناقد من تحليله للخطاب الأدبيّ من خلال لغته هو الكشف عمّا ينطوي عليه هذا البناء من رؤى جمالية يتحول بموجبها الخطاب من صفة الإخبار إلى صفة الفنيّة.

2-6- مفهوم الخطاب الشعري:

تعود جذور الخطاب إلى عنصري اللغة والكلام⁽²⁾، فاللغة عمومًا، نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعى المخاطب، ومن هنا تولد مصطلح الخطاب بعده رسالة لغوية يبيثها المتكلم إلى المتلقي، فيستقبلها ويفك رموزها وصفه، هنا بلفظ (الشعري) يدلّ إمّا على جنس أدبي معين هو الشعر الذي يرتكز على ركنين أساسيين هما: الوزن والقافية، وإمّا على كلّ ما يثير انفعالا أو إحساسًا جماليًا، سواء أكان شعرًا أم نثرًا أم رسمًا⁽³⁾.

(1) المرجع السابق، ص 83.

(2) محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان "أبي فراس الحمداني"، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، (د.ط) 2003، ص 21.

(3) محمد كراكبي، مفهوم الخطاب الشعري في "التراث العربي القديم"، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر، ع 4، جوان، 1999، ص 22.

وقد قصدنا في هذا البحث المعنى الأول، والخطاب الشعري من المصطلحات التي تعددت حولها الآراء وتتنوع الوسائل في الوصول إليها.

والحقيقة الثابتة أنّ العمل الأدبي بعامة، والخطاب الشعري بخاصة مليء بالأسرار وغامض الحدود، وتلك طبيعته التي لا بد أن نسلم بها في البداية⁽¹⁾.

يقول عزّ الدين إسماعيل: «لا شك أنّ فكرة الخطاب تستبعد جزئياً أم مرحلياً على الأقل فكرة الشعرية إلى حدّ ما، مع أنّنا نقول: إنّ الخطاب الشعري نوع معين من الخطاب يرتبط بالشعر بصفة خاصة لكن فكرة الخطاب بطبيعتها من شأنها أن تغطى على الخصوصية الأخرى التي تنتمي إليها»⁽²⁾.

لذلك فالخطاب الشعري له كيانه الخاص، وله أيضاً طبيعته التي تجعله يتقدم على الشعرية، ويجعل هذه الشعرية في خلفية الاهتمام، وقد عدّ بعض النقاد الأوروبيين أنّ النصّ الأدبي خطاب من الدرجة الأولى⁽³⁾.

لذا يمكن تعريف الخطاب الأدبي عمومًا، والخطاب الشعري خصوصًا، بمقتضى هذا الوعي بأنّه: عبارة عن نظام مركب من عدد (لا يحصى) من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والنّفعية، وهذا يقتضي أنّ الخطاب الشعري عبارة عن «نظام خرق واختراق (واعٍ ولا واعٍ في الوقت نفسه)، لكلّ الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدلالية والنّفعية ونظام تجاوز، أو تحرر من كلّ السلط التي تمثلها تلك الأنظمة»⁽⁴⁾.

(1) محمد كراكي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان "أبي فراس الحمداني"، ص 40.

(2) أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينيات "دراسة فنية ودلالية"، دار العلم والإيمان، دمشق، (د.ط) 2009، ص 39.

(3) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(4) عبد الواسع حميري، ما الخطاب وكيف نحلله، ص 285.

وتقول "جوليان كرستيفا": «إنّ النصّ الشعري الأدبيّ خطاب يخرق حاليًا العالم والأيدولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها، ومن حيث هو خطاب متعدّد، ومتعدّد اللسان أحيانًا، ومتعدّد الأصوات غالبًا». (1)

«فالنصّ الشعري عالم مجهول غوره صعب مرتقاه، لأنّه يتشكل من مواضع لغوية قلما تبتغي الإفصاح عن المكونات المكوّنة لها إفصاحًا مباشرًا». (2)

وفي هذا الصدد يرى جاكسون أنّ الخطاب الأدبيّ هو: «نص تغلبت في الوظيفة الشعرية للكلام». (3)

فالخطاب الشعري-إذن- عبارة عن نظام علاقة كلية مركبة أو متزامنة بين أطراف العملية التّخاطبيّة: المُخاطب، المُخاطَب، المُخاطَب فيه، المُخاطَب له أو لأجله، أو هو بتعبير آخر: عبارة عن نظام علاقة كلية مفتوحة (متعددة ولا نهائية) بين عناصر كلية مفتوحة (متعددة ولا نهائية) (4).

وعموماً نستنتج بأنّ الخطاب الشعري فقد اعتمده الكثير من الدارسين موضوعاً للتّظهير والتّطبيق في بحوث كانت تستمد مرجعيّتها المعرفية في تحليل الشعر من التراث النقدي والبلاغي والعروضي العربي مستفيدين من الاتجاهات الغربية المختلفة في دراسة النّصوص الأدبية.

(1) أحمد الصغبر المراغي، الخطاب الشعري في السبعينيات، ص40.

(2) عبد القادر الرباعي، في شكل الخطاب النقدي، "مقاربات منهجية معاصرة"، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان ط1، 1998، ص7.

(3) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص18.

(4) عبد الواسع حميري، ما الخطاب وكيف نحله، ص 286.

الفصل الثاني

المستوى الصوتي و الصورة الشعرية

1-المستوى الصوتي و جمالياته في ديوان " قَدَرٌ حُبُّهُ " لمحمد جربوعه :

1-1- مفهوم الإيقاع و الموسيقى.

1-2- أنواع الموسيقى.

1-2-1- الموسيقى الخارجية :

1-2-1-1- الوزن .

1-2-1-2- الزخافات .

1-2-1-3- القافية و حرف الروي.

1-2-1-4- موسيقى الأصوات .

1-2-2-1-الموسيقى الداخلية:

1-2-2-1-1- التكرار :

1-2-2-1-1- مفهومه .

1-2-2-1-2- أنواعه .

1-2-2-1-2-1- تكرار الكلمة .

1-2-2-1-2-2-1- تكرار الجملة.

1- المستوى الصوتي وجمالياته في ديوان " قَدَّرَ حُبَّهُ " لمحمد جربوعه:

المستوى الصوتي هو أساس مستويات بنية اللغة، ومنه يتشكل المستويان التركيبي والدلالي، باعتبار أن الصوت هو الوحدة الصغرى التي تتكون منها وحدات اللغة أي الكلمات والجمل، وهو أساس التواصل اللغوي الإنساني. والحديث عن الصوت هو بالضرورة الحديث عن الإيقاع، والإيقاع من أهم ما عني به النقد العربي.

1-1- مفهوم الإيقاع والموسيقى:

الإيقاع في اللغة مأخوذ من «إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويُبَيِّنُها». (1) وقد استنتج عبد الرحمان تيرماسين أن هذا التعريف المعجمي، لم يحد عن إطار الغناء والموسيقي مماثلا في ذلك مفهوم الإيقاع عند الغربيين. (2)

كما رأى أن أول من استعمل الإيقاع عند العرب هو ابن طباطبا، مستندا إلى ما أورده في عيار الشعر، إذ يقول: «الشعر الموزون إيقاع يطربُّ الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر: صحة المعنى وعذوبة اللفظ (..)»، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار، لفهم إياه على قدر نقصان أجزائه». (3)

وما نلاحظه هو أن ابن طباطبا جمع بين الوزن والإيقاع، ثم أضاف إليه حسن التركيب واعتدال الأجزاء.

وشاع لدى المحدثين من العرب مصطلح "موسيقى الشعر" التي يتناولون، فيها الأصوات، لما تحدثه من جرس موسيقي يوحى بالنغم أو يحدثه داخل النص ونادرا ما يربطونه بالصور التي تتشكل منها القصيدة، ولكن في الاتصال بالغرب من جهة، وفي

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقع)، ص 4897.

(2) عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2003، ص93.

(3) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

إعادة قراءة التراث العربي وفق ما تميله الدراسات الحديثة من جهة أخرى جعل لمصطلح الإيقاع حضور في المشهد النقدي. (1)

ومن الجهود الأخرى التي تستوجب الوقوف عندها عمل بسام الساعي، الذي انطلق -هو أيضا- من تعريف "رتشاردز" لكنه ظل مضطربا بين مصطلح "الموسيقى" و "الوزن" إذ لم يستقر على مصطلح واحد، وذلك راجع إلى ما فطر عليه العرب من ميل إلى الموسيقى، فتنافسوا في إجادة الشعر «وتخيروا من أشعارهم أرقاها، وأجودها لتتشد على الملاء في المجامع والأسواق» (2)، وهم في اهتمامهم بالإتشاد لم يغفلوا الوزن الذي يصاحب الإيقاع الخليلي.

يوظف بسام الساعي مصطلح الموسيقى إذ يقول أن: «الموسيقى العروضية هي أهم عنصر موسيقي أوجدته الثورة الحديثة في الشعر العربي». (3)

كما أنه يُعتبر الإيقاع هو الأساس في تحديد قيمة الشعر جيده من رديئه، أي يعده مقياسا لوجود الشعر، مع أنه لم يُعتبر الوزن مرادفا للإيقاع، بل اعتبره عنصرا من عناصره فهو إذا يقر بأن هناك فرق بينهما، ويظهر عنده أن الوزن يأخذ فاعليته من العروض وقوانينه من بينها الإيقاع الشعري، الذي يستمد «فاعليته من علاقات اللغة التي ينفصل فيها معنى عن مبنى»، (4) ويكون الإيقاع عنده بمعنى الوقع أو الأثر الذي يتركه الشعر في نفس القارئ.

والموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه، والموسيقى تتبعث من وحدة الدافع في الجملة، على حسب الشعور الذي يعبر عنه، وتطابق الشعور مع الموسيقى

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 95.

(2) المرجع نفسه، ص 96.

(3) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

(4) جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1983، ص 265.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

المعبّرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها. (1)

والشعور بالإيقاع في القصيدة يجعلنا نتحسس أجواء الشعرية لها، وربطها بالحالة النفسية للشاعر، أثناء صياغتها لها، ومنه تتشكل علاقة بين المتلقي والقصيدة «علاقة إحساس وتدوق، وشعور بعالم القصيدة، وما يكتنفه من مؤثرات فنية، وفكرية، ومادية وروحية قائمة على أساس النظام». (2)

فالشعر إذن كلام موسيقي تنغم لموسيقاه النفوس، وتتأثر به القلوب، وما يميّز الشعر عن النثر هو الموسيقى، وبخاصة الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية التي ظل سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثير من الشعراء في العصر الحديث (3).

1-2-أنواع الموسيقى:

1-2-1- الموسيقى الخارجية:

1-1-2-1-الوزن: تبدو الموسيقى الخارجية واضحة من خلال الوزن والقافية والوزن كما يراه ابن رشيق: «من أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية» (4).

وللوزن علاقة كبيرة بالمحتوى الشعوري في القصيدة وطبيعة الموضوع، ولذلك يبدو أنّ الدارسين القدامى لم يتناولوا بشكل واضح دلالات البحور الشعرية وعلاقتها بالمضامينزما لأنها كانت آنذاك من الأمور البديهية، ولم يكن للشاعر اختيار بين وزن أو آخرفقد كانت طبيعة الانفعال هي التي تقترح البحر وتطلبه.

وقد حاول إبراهيم أنيس تبيان هذه العلاقة، فعقد صلة بين الوزن والغرض، وربط بين طبيعة الوزن وما يمكن أن يلائمه من موضوعات تتفعل لها النفس أو تضطرب، وما

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 145.

(2) المرجع نفسه، ص 144.

(3) ينظر: عبد الرحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 95.

(4) ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح/ محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص134.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

إذ ذلك من أحوال النفس المختلفة، يقول: «وعلى أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن الشاعر في حالة اليأس يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصبُ فيه من أشجانه وحيرته وفي حال طربه بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية»⁽¹⁾.

ويرى إبراهيم أنيس: «أن الشعر كلام موزون مقفى»⁽²⁾، سواء كان شعرا عموديا أو حرا، والوزن فيه هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية.

ومنه يمكننا متابعة أنواع البحور التي استقى منها الشاعر "محمد جربوع" التفعيلات من خلال اختيارنا لبعض القصائد، والتي سنقدمها في الجدول الآتي:

عنوان القصيدة	نوعها	نوع بحرهما
- قدر حبة ولا مفر للقلوب	حرة	الرجز
- بانث سعاد	عمودية	الرمل
- اعتذار	حرة	المتقارب
- سباعيات لمعشوق الندى وحمام القباب	عمودية	الكامل
- محمد	عمودية	الكامل

وأول ما نختار ضمن ديوان "محمد جربوع"، قصيدة "قَدَّرَ حُبُّهُ وَلَا مَفْرَ لِّلْقُلُوبِ" وهو العنوان الذي اختير عنوانا للديوان ككل، وهي قصيدة جاءت للإجابة إجابة فنية وجمالية على سؤال سبب حب الأجيال المتعاقبة من المسلمين لخاتم النبيين محمد (صلى الله عليه وسلم)، وهي قصيدة تدخل فيما يعرف "بشعر التفعيلة".

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص175، 176.

(2) المرجع نفسه، ص 19.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

وقد اتخذت هذه القصيدة المدحية لشخص الرسول (صلى الله عليه وسلم) تفعيلة أساسية، وهي: مُسْتَفْعَلَنْ (0//0/0/)، وهي عبارة عن سببين خفيين بعدهما وتد مجموع وبهذا تنسب القصيدة إلى بحر الرجز، ووزنه:

مُسْتَفْعَلَنْ مُسْتَفْعَلَنْ مُسْتَفْعَلَنْ

لقد كان الشاعر "محمد جربوعة" مُتحمسا لمَدح الرسول (صلى الله عليه وسلم)، مُدافعاً عنه متأثراً بما تعرضت إليه هذه الشخصية المتميزة من حملات صليبية ساخرة (خاصة الرسوم الكاريكاتورية الساخرة في المجلات والجرائد الغربية)، حيث كان يعيش في جو يسوده التنافس الحاد، وكأنه وسط معركة ومبارزة، السلاح فيها هو اللسان، يعني المنافس فيها هو أبرع شعراء العرب، والمنتصر فيها من يجيد استعمال سلاحها من يحسن اختيار الألفاظ والجمل والعبارات المناسبة للمعنى، فنظم الشاعر قصيدته هذه على تفعيلة بحر الرجز الذي يكثر فيه الزحافات والاختصار، لأنه لا يملك الوقت الكافي للنظم على بحر تتنوع تفعيلاته ويطول أمر النظم فيه، لذلك يكون في هذه الحالة بحر الرجز من أنسب البحور لذلك.

1-2-1-2- الزحافات:

الزحاف هو الإسراع، وسمي بهذا الاسم لأنه إذا دخل على التفعيلة أسرع النطق بها وذلك لنقص حروفها بالحذف أو حركاتها بالتسكين، وهو تغيير مختص بثواني الأسباب مطلقاً بلا لزوم، وقد اختص الزحاف بالأسباب لأنه أكثر دورانا في الشعر من العلة، كما أن الأسباب أكثر وجودا من الأوتاد فاخص الأكثر بالأكثر، واختص بثواني الأسباب دون أوائلها لأن الثواني محل التغيير، وقد اختص بثواني الأسباب مطلقاً سواء كانت خفيفة أو ثقيلة، في حشو أم في غيره، بخلاف العلة فلا تكون في الحشو وإنما في العروض والضرب.⁽¹⁾

(1) ينظر: محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض وتطبيقاته "منهج تعليمي مبسط"، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر ط1، 2004، ص42.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

وتعتبر الزحافات من المؤثرات المهمة في موسيقى القصيدة الشعرية، حيث يتفاوت تأثيرها الإيقاعي حسب كثرتها أو قلتها، وإذ عدنا إلى قصيدة " قَدَّرَ حُبُّهُ وَلَا مَفْرَ لِقُلُوبٍ " نعثر على ما يلي:

السطر الأول: طبشورة صغيرة السطر الثاني: ينفخها غلام
طبشورتنصغيرتن ينفخها غلامن

o/o//o///o/ o//o// o//o/o/

مُسْتَفْعَلْنَمُتَفَعْلَنُمُسْتَعْلَنُ فَعَوْلَنُ

سمي هذا البحر رجزاً لأنه أكثر بحور الشعر العربي زحافاً، وهو من البحور الموحدة أي الأبحر الصافية، وهي البحور ذوات التفعيلة الواحدة المكررة، ويقوم أساساً على تفعيلة (مُسْتَفْعَلَنُ). (1)

ونلاحظ أن الزحاف الذي يدخل تفعيلة بحر الرجز هو:

- الخبن، أي حذف الحرف الثاني الساكن فتصبح التفعيلة من (مُسْتَفْعَلَنُ) إلى (مُتَفَعْلَنُ).

- الطي، هو حذف الحرف الرابع الساكن فتصبح التفعيلة (مُسْتَعْلَنُ)، وقد يجتمع الخبن

والطي معاً ويسمى "الخبيل"، أي حذف الثاني والرابع الساكنين من تفعيلة واحدة فتتحول:

(مُسْتَفْعَلَنُ) لتصبح (مُتَعْلَنُ). (2)

وما نلاحظه أيضاً أن لدخول هذه الزحافات على التفعيلة دور مهم في إبعاد قارئ القصيدة عن الإحساس بالملل، الذي يتأتى من رتابة الإيقاع عند تساوي عدد التفعيلات كما أتاح للشاعر أن يعبر عما في نفسه بطلاقة دون قيود.

أما قصيدة "بانة سعاد" وهي قصيدة تتناص في عنوانها مع بردة كعب بن زهير

وهي تنتمي إلى الشعر التقليدي، الذي يسمى بالشعر العمودي القائم على نظام الشطرين،

أو ما يعرف بالتقابل المعروف في الشعر العمودي بين الصدر والعجز وتعدد التفعيلة.

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 131 ، 132.

(2) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

وقد اتخذت هذه القصيدة (قصيدة محمد جربوعة) المدحية لشخص الرسول (صلى الله عليه وسلم) تفعيلة أساسية، وهي فاعلاتن (0/0//0/)، وهي عبارة عن سببين خفيفين يتوسطهما وتد مجموع، وبهذا تنسب القصيدة إلى بحر الرمل، ووزنه في الأصل:

فاعلاتنفاعلاتنفاعلاتنفاعلاتنفاعلاتن

و سمي هذا البحر رملا، لأنَّ الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الديوان، و قيل: لسرعة النطق به، لتتابع فاعلاتن فيه، لأنَّ الرمل لغة تطلق على الإسراع في المشيوقيل: سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب، و انتظامه كرمل الحصير؛ أي نسجه.⁽¹⁾

وتمثل التفعيلة (فاعلاتن) المتكررة في البيت أساساً موسيقياً غالباً على النص الشعري عند الشاعر، و لعل قيمة القصيدة الجميلة، تربط التفعيلة بالحالة النفسية التي أهلت الشاعر للإبداع ودفعته لأن يصب دققاته الشعرية في نص واحد، أضيف إلى أن احترام الشاعر للبحر الواحد أضيف على القصيدة انسجاماً وتناسقاً و تأليفاً، وهي عناصر الجمال الحقيقي، وبعد عملية التقطيع العروضي لهذه القصيدة، تتضح لنا الزخافات التي دخلت على التفعيلة وهذا مانجده في الأبيات الأولى منها:

قلت بيني يا سعاد الآن بيني طار قلبي كهزارٍ من يميني

قلت بيني يا سعاد لأن بيني طار قلبي كهزارن من يميني

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

فاعلاتنفاعلاتنفاعلاتنفاعلاتنفاعلاتن

يتكون بحر الرمل من ستة أجزاء من تفعيلة فاعلاتن، ثلاثة في كل شطر، وبحر الرمل واحد من البحور الموحدة التفعيلة أو الأبحر الصافية، وهي البحور ذوات التفعيلة الواحدة المكررة، وهو من أكثر البحور خفة ومرونة.⁽²⁾

⁽¹⁾المرجع السابق، ص211.

⁽²⁾المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

نلاحظ أن الزحاف الذي يصيب تفعيله (فاعلاتن)، "الخبث" وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، فتنحول فاعلاتن /0/0//0/ لتصبح فعلاثن 0/0///
وفي قصيدة "اعتذار" كذلك، اتخذت هذه القصيدة تفعيله أساسية هي فعولن (0/0//) وهي عبارة عن وتد مجموع وسبب خفيف، وبهذا تنسب القصيدة إلى بحر المتقارب ووزنه في الأصل:

فعولن فعولنفعولنفعول

وسمي هذا البحر متقاربا، لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد، وقيل: لتقارب أجزائه، أي تماثلها وعدم الطول، لأنها خماسية.⁽¹⁾
والمتمثل في هذه القصيدة الحرة، يلحظ تميزها بكثرة الزخافات وهو ما يتوافق مع طبيعة الشاعر وهذا ما سيتضح بعد عملية التقطيع العروضي لهذه القصيدة:

حبيبي الذي قبره في المدينة

حبيبي لذي قبره فلمدينة

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

فعولن فعولنفعولن فعولن ف

ماذا تريد؟

ماذا تريد

00// 0/0/

عولن فعولن

قصيدة حب؟

قصيدة حبين

0/0///0//

فعولن فعولن

(1) المرجع السابق، ص 283.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

وسمي هذا البحر كاملاً، لتكامل حركاته، فهو أكثر بحور الشعر حركات بحيث يكون البيت التام من الكامل، وسمي بذلك لكمالته في الحركات، وقيل: لأن أضربه أكثر منأضرب سائر البحور.

قال الندى للورد ما أحلاه فأجابه سبحانه من سواه

قال ندى للورد ما أحلاه فأجابه سبحانه من سواه هو

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

متفاعلمتفاعلمتفاعل متفاعلمتفاعلمتفاعل

بكيا بقدر الشوق في قلبيهما و تها مسا صلى عليه الله

بكيا بقدر شوق في قلبيهما و تها مسا صل علىهيا لله

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

متفاعلمتفاعلمتفاعل متفاعلمتفاعلمتفاعل

و يتكون بحر الرمل من ستة أجزاء من تفعيلة متفاعلن (0//0///) ثلاثة في كل شطر.

و « بحر الكامل واحد من البحور الموحدة التفعيلة أو الأبحر الصافية، و هي البحور ذوات التفعيلة الواحدة المكررة ». (1)

و الزحافات التي دخلت على هذه التفعيلة هي: الإضمار « و هو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة، فتتحول متفاعلن (0//0///) لتصبح (مُتفاعلن) و ينقلها بعض العروضيين مُستفعلن، و القطع: و هو حذف ساكن وتد المجموع الأخير من التفعيلة وتسكين ما قبله، فتتحول مُتفاعلُن 0//0/// لتصبح متفاعل 0/0/// ». (2)

و الملاحظ هنا أن بحر الكامل لاعم مضمون القصيدة، هذا البحر الذي اعترته زحافات تجلى دورها في القضاء على الرتابة و الملل الناتجة عن تكرار البنية الوزنية

(1) المرجع السابق، ص 111.

(2) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

أما قصيدة "بانة سعاد" فوظف فيها بحر الرمل ذي التفعيلات الست لدى الخليل ثم تصرف في عددها خلال الأسطر، حسب حالته النفسية.

و في قصيدة "اعتذار" وظف بحر المتقارب، و اختار لقصيدتي "سباقيات لمعشوق الندى و حمام القباب" و "محمد"، الوزن العمودي، و اعتمد على البحر الكاملذي التفعيلات الست المتلاحقة، لأنَّ الوزن « يمنح الشاعر حرية الحركة، فإنَّ شاء أسرع القيادة الصوتي و إلاَّ أبطأ، تبعاً للحالة التي يجري وراء تموينها ». (1)

1-2-1-3-القافية و حرف الروي:

القافية في اللغة: « هي آخر كلمة في البيت و إنما قيل لها قافية لأنها تقفوا الكلام» (2) و « القفوة ، رهجةٌ تثور عند أول المطر، و القفؤ: مصدر قولك: قفا يقفوهو أن يتبع شيئاً و قفوتُهُ، أقفوه قفوا، و تقفيتُهُ أي اتبعته » (3).

و « القافية مأخوذة من القفا وراء العنق كالقافية، و قفوتُهُ قفوا تبعته » (4)، و سُميت القافية قافية، لأنها تقفوا إثر كل بيت، و قال قوم لأنها تقفوا أخواتها. (5)

أما القافية في الاصطلاح، فيعرفها الخليل بقوله: « القافية من آخر حرف متحرك في البيت الأول، إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبله » (6).

أما إبراهيم أنيس فيقول عنها: « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر من أواخر الأَشطر و الأبيات من القصيدة و تكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي

(1) عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، ط1 1998، ص228.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (قفا)، ص3709.

(3) الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج3، تح/ عبد الحميد هندواوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 2003، ص420.

(4) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

(5) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص154.

(6) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968، ص89.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»⁽¹⁾.

أما الروي فهو حرف يخص القافية، و هو الذي تبنى عليه القصيدة و تُنسب إليه.⁽²⁾ و «يشكل الروي أحد العناصر الصوتية المؤلفة لبنية القافية»⁽³⁾.

و يرتبط تقييد القافية و إطلاقها بسكون حرف الروي و حركته، فالقافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الروي، سواء كانت مردفه أو خالية من الرفع، و القافية المطلقة هي ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإشباع بالضم أو الكسر أو الفتح. و سنعمل فيما يأتي على مدارس هذه الأشكال الموسيقية في ديوان " قدر حبه" ضمن الجدول الآتي:

القافية المقيدة	القافية المطلقة	حرف الروي	القصيدة
الأنظار، الحصار، استدار	صغيرة، طبشورة، سبورة	الراء	قدر حبه و لا مفر للقلوب
غلام، الإسلام، الإمام	/	الميم	
/	يميني، تسأليني، جنوني، الأكسجين	النون	بانة سعاد
تريد، الوريد، النداء	الأيادي، الاجتهادي، جوادي	الدال	اعتذار
/	سواه، يهواه، الآه	الهاء	سباقيات لمعشوق

⁽¹⁾ عبد الرحمن تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص105.

⁽²⁾ ينظر: أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية مصر، (د. ط)، 2002، ص97.

⁽³⁾ رباح بن خوية، في البنية الصوتية و الإيقاعية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص107.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

الندى و حمام	القاف	رقرق، الحراق	تنساق،
القباب	الباء	مكتوب، مرغوب	مطلوب،
محمد	الذال	يوجد، محمد، ترقد	/

يتضح من خلال الجدول السابق أن الشاعر في قصيدة "قدر حبه و لا مفر للقلوب" لم يتقيد بحرف روي واحد، و قافية معينة مثلما يحدث ذلك في الشعر العمودي، بل نوعيهما بحيث كان لذلك التنوع أثر موسيقى مميز يسري في جسد القصيدة و القارئ والسامع لها معاً.

و الشاعر "محمد جربوعة" اختار حرف "الراء" رويًا أكثر من غيره في قافية مطلقة ومقيدة، منها راءات وردت في قافية مطلقة موصولة بتاء التانيث و هي (صغيرة، سبورة حرارة)، و راءات وردت في قافية مقيدة مردفه بالألف، و كان لهذا الروي خاصة في حالة القافية المقيدة أثر موسيقى مهم أسهم في جمال و تشكيل الموسيقى الخارجية للقصيدة خاصة أن الشاعر فصل في بعض المقاطع بين القوافي، و جعلها متباعدة ومتداخلة مع قواف أخرى، أسهم في زيادة جمالها و حسن إيقاعها، و جعل قارئها ينتظر تردد حرف الروي الموالي، و القافية الموالية.

و كان حرف "الميم" الروي الثاني، « و هو صوت جهري متوسط ما بين الشدة والرخاوة »⁽¹⁾، ورد في قافية مقيدة مردفه بالألف، و عبر الـردف فيه عن العاطفة القوية والرغبة الكبيرة في التعبير عن الحب الشديد للنبي (صلى الله عليه و سلم)، و إظهارها يجول في النفس من إعجاب و تقدير كبيرين له.

(1) نادر أحمد جرادات، الأصوات اللغوية عند ابن سينا "عيوب النطق و علاجه"، الأكاديميون للنشر و التوزيع، عمان

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

و كثر هذا الِردف أيضا في روي حرف "الراء"، الذي تحدثنا عنه سابقا (قافية مقيدة مردفه بالألف)، لأن أصوات المد أنسب أثناء الإفصاح و التعبير عن المشاعر والعواطف الزائدة المختلفة المكتوبة في داخل الإنسان و أعماقه، لأن مجرى النفس يتسع عند النطق بها، الأمر الذي يساعد على التخفيف من وطأة تلك الاضطرابات والانفعالات الزائدة.

أما بالنسبة للقصيد العمودية "بانث سعاد" فقد اعتمد الشاعر على حرف "النون" رويًا « و هي مجهورة بين الشدة و الرخاوة، من حروف الغنة »⁽¹⁾، المكسورة رويًا مُشبعة أحيانا بكسرة أصلية، و أحيانا بياء المتكلم، و قد جاءت هذه النون مردفه أحيانا بياء وتارة أخرى بالواو، مما جعل النص يتناسب مع موضوع القصيدة.

كما كان لروي "النون" - بسبب ما يتميز به من صفة الغنة - تأثير في الموسيقى الخارجية للقصيدة، يقول الشاعر: ⁽²⁾

قلت بيني يا سعاد الآن بيني طار قلبي كهزار من يميني
لست أدري.. فاسأل العصفور ماذا(..)؟ لست أدري ما الذي (..) لا تسأليني

كان تكرار روي "النون" الوارد في الكلمات (يميني، تسأليني) بمثابة موسيقى مميزة للقصيدة، لما يتميز به من صفة الغنة، التي تترك وقعا و نغما موسيقيا خاصا في النفس إضافة إلى ياء المتكلم الموصولة به التي تزيد من جماله و قوة تأثيره أيضا.

و في قصيدة "اعتذار"، لم يلتزم الشاعر محمد جربوعة هنا كغيره من شعراء شعر التفعيلة بنظام معين، فنجد ذلك التوزيع للقافية، خاصة لحرفها الأخير الذي يعتبر بمثابة حرف الروي، و اختار حرف "الذال" رويًا، بحيث جاء في قافية مقيدة و مطلقة، منها ورد حرف الذال في قافية مقيدة مردفه بالياء، و هي متباعدة الأسطر (تريد في السطر الثاني) (عقيد في السطر السادس) .

(1) المرجع السابق، و الصفحة السابقة.

(2) محمد جربوعة، قدر حبه، البدر الساطع للنشر و التوزيع، ط1، 2014، ص165.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

ومنها في قافية مطلقة موصولة بياء المتكلم مردفه بألف التأسيس ووردت في المقطع الأخير من القصيدة و هي (الأيادي، اجتهادي، وجوادي)، في أسطر متباعدة وكان لهذا الروي في ختام القصيدة أثر مهم أسهم في جمال الموسيقى الخارجية للقصيدة. و كذلك في قصيدة "محمد" اعتمد الشاعر الروي نفسه حرف "الدال" في قافية مطلقة و الدال وصفها ابن الحزري بقوله: « شديدة، منفتحة مستقلة، منقلقة »⁽¹⁾

و الملاحظ هو أن القصيدة كلها انتهت بروي واحد، و هو حرف "الدال" الذي جاء مضمومًا، و هو ما يناسب صفة التكرار التي تلتصق به، و تزيد من جمال السطر الوارد فيه.

و أما بالنسبة إلى قصيدة "سباقيات لمعشوق الندى و حمام القباب"، و هي قصيدة عمودية، تتكون من ثلاثة مقاطع، ناوب الشاعر فيها بين ثلاثة حروف روي هي (الهاء و القاف، و الباء)، أي أن الشاعر لم يتقيد بحرف روي واحد، بل نوع فيه بحيث كان لذلك التنوع و طريقة التكرار أثر موسيقي متميز، و قد جاءت قافية هذه القصيدة مطلقة. واستخدم الشاعر حرف "الهاء" رويًا في المقطع الأول مسبوقه بألف التأسيسومشبعة بضمة أصلية، و الهاء هنا تدل على الشدة.

و تردد في القصيدة نفسها حرف الروي الموالي هو "القاف"، في المقطع الثاني مسبوق بألف التأسيس و مشبع بضمة أصلية، و يدل حرف القاف على الشدة و القوة. أما المقطع الثالث من القصيدة، اعتمد الشاعر حرف "الباء" رويًا مردفه بواو ومشبعة بضمة أصلية، و هي « صوت شفوي - انفجاري شديد، مجهور مرقق »⁽²⁾ و كان تكرار روي "الباء" بمثابة موسيقى ختامية مميزة للقصيدة، التي تترك وقعًا ونغمًا موسيقيًا خاصًا في النفس.

(1) نادر أحمد جرادات، الأصوات اللغوية عند ابن سينا "عيوب النطق و علاجه"، ص114.

(2) عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص156.

1-2-1-4-موسيقى الأصوات:

يرى الجاربردي « أن الأصوات المهموسة يجمعها قولهم "ستشحتكخهفة" أي هي عشرة أصوات »⁽¹⁾

أما المجهورة فذكر أنها ما عدا الأصوات المهموسة المتقدمة، فهي إذن، تسعة عشر صوتاً: « الهمزة، الألف، والعين، والغين، والقاف، والجيم، والياء، والصاد، واللام والنون، والراء، والطاد، والدال، والزاي، والضاد، والدال، والباء، والميم، والواو ». ⁽²⁾

سعى "محمد جربوعة" إلى تكرار الأصوات المجهورة و المهموسة ليأثر في إحساس المتلقي و وجدانه، بحيث استخدم الأصوات التي تتلاءم بصورة ما مع الجو النفسي والشعوري للقصيدة، و بهذا يمكن أن نجد ما يمكن أن نسميه الصدى الصوتي للمعنى.

و ما نلاحظه في قصيدة "قدر حبه و لا مفر للقلوب"، أن نسبة الهمس عالية فيها مما يلائم موضوع القصيدة، لأن الحديث عن حب الرسول (صلى الله عليه وسلم) يتطلب منا اختيار الألفاظ المعبرة الموحية المحملة بأجمل العواطف و المشاعر الجميلة والألفاظ التي تخفف من وقع الانفعالات الزائدة و تريح النفس أكثر، و الأنسب في هذه الحالة هي التي تحتوي على أكبر عدد من الحروف المهموسة التي « تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تطلبه نظائرها المجهورة »⁽³⁾، و هذا ما يساعد على التنفيس والتخفيف من الشحنات العاطفية الزائدة المكبوتة في نفس الشاعر و أعماق قلبه.

⁽¹⁾ مصطفى عبد كاظم الحساوي، الأصوات اللغوية و ظواهرها عند الجاربردي في شرحه على شافية ابن الحاجب، دار الرضوان، مؤسسة دار صادق الثقافية، عمان، ط1، 2002، ص86.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص87.

⁽³⁾ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص30

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

و من المقاطع التي كان الهمس فيها ملفتاً للانتباه ما يأتي: (1)

طبشورة صغيرة

ينفخها غلام

يكتب في سبورة

"الله و الرسول و الإسلام"

كانت صفة الهمس هنا ملائمة لمضمون هذا المقطع الافتتاحي من القصيدة، بحيث نجد أنّ كلَّ من هذه الأصوات المهموسة (الشين، الهاء، الصاد، الخاء، الفاء، السين الكاف، التاء)، تعكس فعلاً الأداء الشعري المميّز للشاعر محمد جربوع في بداية قصيدته، حيث كان هادئاً و هو يتحدث عن أثر حب الرسول (صلى الله عليه و سلم) في نفوس الأطفال الذين يكتبون كثيراً كلمات (الله، و الرسول، و الإسلام)، تأثراً بحب الرسول.

و من المقاطع التي كان بها الهمس أيضاً سمة أسلوبية تتوافق كثيراً مع المعاني المحمولة فيها، المقطع الأول من القصيدة "اعتذار" يقول فيه الشاعر: (2)

حبيبي الذي قبره في المدينة

ماذا تريدُ؟

قصيدة حبّ؟

أنا آسف...

لم أجد في القوافي فصوص عقيق

استعمل الشاعر في هذا المقطع من القصيدة حرف "الفاء" خمسة مرات، و هو حرف شفوي رخو مهموس منفتح، و تكرر حرف "الصاد" في كلمة فصوص، و هو صوت قوي لمعنى أقوى، و تمثل هذه الحروف حالة حيرة و تساؤل الشاعر.

(1) الديوان، ص177.

(2) المصدر نفسه، ص169.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

كما استخدم الشاعر في المقطع الأول من قصيدة "سباعيات لمعشوق الندى و حمام القباب" حرف المدّ "الألف" يقول: (1)

قال النّدى للورد «ما أحلاه» فأجابه سبحانه من سواه
بكيا بقدر الشوق في قلبيهما و تهامسا: «صلى عليه الله»
يندفآن بذكره في ليلة شتوية .. و كلاهما يهواه
كانا.. وكان الغيم يعبر خاشعاً من فوق مرج مزقته الآه

استعمل الشاعر حرف المدّ "الألف"، و بها يعبر عن محاولة التنفيس عما يختلج في أعماق النفس، إنها محاولة للتخلص اللاشعوري من عبئها، لذا نستطيع القول: أن الموسيقى في الشعر، يمكن أن تشكل بناءً متكاملًا، يجمع بين التأليف الصوتي والنفسي و هذا التمازج بين الجهر و الهمس، يخلق نوعا من التوازن الصوتي الذي يناظر التوازن الموضوعي، الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه.

و في قصيدة "محمد" أيضًا نجد الشاعر مازج بين حروف الهمس و الجهر، و أكثر حرف كرهه "الدال"، يقول: (2)

في خاتم، محسودة فيه اليدُ متفرد، و مثاله لا يوجدُ
في فص عقد قد تدلى خاشعاً في صدر عابدة، تدلى يعبدُ
في كل شيء، كل شيء عندنا اسم الرسول حبيبنا يترددُ

و من صفة الجهر هنا حرف "الدال"، الذي تكرر في معظم القصيدة، « وهو صوت أسناني، لثوي انفجاري (شديد) مجهور مرقق » (3)

كانت صفة الجهر هنا ملائمة جدًا لموضوع القصيدة، و الحقيقة التي يفخر بها الإنسان العربي، و هي اسم محمد الرسول (صلى الله عليه و سلم)، الذي لا يسكن قلوبنا فقط، بل في كل شيء، كما يقول الشاعر اسمه فوق فصوص القلادات، و في

(1) المصدر السابق، ص 104.

(2) المصدر نفسه، ص 60، 61.

(3) مصطفى عبد كاظم الحسناوي، الأصوات اللغوية وظواهرها عند الجاردي، ص 87.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

الخواتموفي زخاريف المحاريب الخاشعة، و فوق العلب الفاخرة للمصاحف، و في شاشات الهواتف، وفي قلوب الناس، في كل شيء عندنا اسم الرسول حبيبنا يتردد، فعندما تسمع "محمد" فيقول الناس و تقول النجوم في السماء و الأسماك في البحار: صلى الله عليه وسلم.

1-2-2-1-الموسيقى الداخلية:

1-2-2-1-التكرار:

1-2-2-1-مفهومه:

هو من أبرز الظواهر الجمالية ذات القيمة البالغة في العمل الإبداعي، فالمبدع إنما يكرر ما يثير اهتماماً عنده، و يرغب في نقله إلى أذهان المخاطبين و نفوسهم. يعد التكرار أسلوباً من أساليب التعبير الشعري، و لقد ساعد التطور في الشعر على الاهتمام بهذا العنصر بسبب دوره في تشكيل بنية النص.

إنّ التكرار «أسلوب تعبيرى يصور اضطراب النفس، و يدل على تصاعد انفعالات الشاعر و هو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الاثارة و على الحركات إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى و يتغير النغم»⁽¹⁾.

و التكرار ظاهرة أسلوبية مميزة عالجه البلاغيون و النقاد قديماً و حديثاً و أسلوب التكرار « هو إعادة كلمة أو عبارة بلفظها و معناها، إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر»⁽²⁾.

و قد برزت أنواع التكرار المختلفة في الديوان سواء بتكرار الكلمة الواحدة أو تكرار الجملة.

⁽¹⁾عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 194

⁽²⁾عصام شرتح ، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2010، ص 13،

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

كنت قلب القلب مني... و حياتي إن يكن للقلب قلب، و جنوني

و أنا الشاعر يا طه... و قلبي في مهب الريح مفتون العيون

كل قلب في ممر الريح يهدي لعبور الريح هزات غصون

و من الألفاظ التي تكررت في هذه الأبيات كلمة "القلب"، التي شكلت شبكة من العلاقات الدلالية التي كونت مقولة النص، فالنص يقدم مقولة الغزل و المدح معاً يعني أن الشاعر في هذه القصيدة مزج بين الغزل و المدح، حيث بدأ في البيت الأول بالغزل وكان يقصد سعاد التي تناص فيها مع بردة كعب بن زهير، و حسب قول الشاعر "محمد جربوع" أن سبب اختياره لقصيدة "بانة سعاد" هو أن الشاعر كعب بن زهير هو الشاعر الوحيد الذي ألبسه الرسول (صلى الله عليه وسلم) بردته ثم بدأ الشاعر في الأبيات الموالية بمدح الرسول عليه الصلاة و السلام، وهذا التكرار يكشف عن حالة الشاعر وقلبه المفتون به.⁽¹⁾

1-2-2-1-2-2- تكرار الجملة:

إن الحالة الشعورية و الوجدانية للشاعر قد تجعله لا يكتفي بتكرار حرف أو اسم أو فعل فقط بل يتجاوز كل ذلك إلى تكرار جملة كاملة.

لقد تجلت موسيقى تكرار الجمل في قصيدة "قدر حبه ولا مفر للقلوب" في أربعة جمل ظهرت بوضوح، يقول الشاعر: ⁽²⁾

فتشرق العيون و الشفاء بالأنوار

و شاعر يحبه

يعصره في ليلة الإلهام في رهبته

فتشرق العيون و الشفاء بالأنوار

(1) محمد جربوع ضمن حوار مع الشاعر لدى زيارته لجامعة بسكرة على هامش ندوة و أمسية شعرية

مارس 2015، 16:05.

(2) الديوان، ص 184.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

نلاحظ أن السطر الأول هو نفسه السطر الرابع، أي أن الإيقاع نفسه فيهما، الأمر الذي ينتج عنه إيقاع نفسي، و نغمة مميزة، ناتجة عن تكرار حروف و كلمات السطر نفسه إضافة إلى الوظيفة التأكيدية و الإفهامية التي يؤديها.

و نحن نتحدث عن تكرار الجمل، لا بد أن نشير إلى تكرار شبه الجملتين (في عروقتنا)(ومن أروع الأقدار)، إذ يشكل تكرار شبه الجملتين في المقطعين الختاميين إيقاعاً و أصواتاً نغمية ختامية مميزة لنهاية القصيدة، يبقى تردد صداها في ذهن سامع القصيدة كما ترسخ فيه فكرة حب الرسول (صلى الله عليه و سلم)، الذي يسريفي أجسادناوعروقتنا، وأن حبه من أروع الأقدار في حياتنا.

في قصيدة "محمد" كرر الشاعر جملة في المقطع الأخير من القصيدة، يقول فيه: (1)

(حاولت فهم) الشمع.. قالت شمعة: باسم النبي، دون نار أوقدُ

(حاولت فهم) الماء.. قالت قطرة: حبا أسيل.. ودهشةً أتجمدُ

(حاولت فهم) الضوء.. قالت نجمة: أصلُ السنا .. نبغُ الضياء الفرقدُ

(حاولت فهم) الحب.. فينا نحوهُ الأمر صعبٌ، غامضٌ، ومعقدُ

نلاحظ أن الشاعر هنا في محاولة لفهم كل ما هو مادي أو معنوي، جامدأو متحرك حول حب (الرسول صلى الله عليه و سلم)، و هي تجربة لغوية تمثل علاقة الشاعر بذاته و بالكون.

أما في قصيدتي "بانة سعاد" و "زهرة القرشي"، كرر الشاعر جملاً استفهامية في قصيدة "بانة سعاد"، جملة (لست أدري؟) و في قصيدة "زهرة القرشي" (من يهدي الزهرة؟) إن التكرار الاستفهامي في هذا التشكيل الدلالي يوحي بأن الزهرة هنا تسأل من يهدي عينيها لصلى الله عليه و سلم، أحمد، طه، القرشي، العدنان، و في القصيدة نفسها تكررت جملة (لكن أعطينا العنوان)، و جاء تكرار هذه الجملة للإجابة عن الجملة

(1) المصدر السابق، ص65.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

الاستفهامية (من يهدي الزهرة؟)، بحيث يجيبها كل من في الكون من بحر، ونهر، ورمل وحتى الإنسان: أنا أهديك، و لكن أعطينا العنوان.

و التكرار يزيد المعنى وضوحاً و ترسيخاً، كما فيه تأكيد لحضور الذات المخاطبة فيلمس المتلقي صدق التجربة، و يولد هذا التكرار صوراً شعرية ذات أبعاد نفسية.

2-الصورة الشعرية و جمالياتها في ديوان " قدر حبه " لمحمد جربوعه.

2-1-الصورة الشعرية و جمالياتها.

2-1-1-مفهومها و أهميتها.

2-1-2- أشكالها .

2-1-2-1- التشبيه .

2-1-2-1-2- مفهومه .

2-1-2-1-2- التشبيه و جمالياته في ديوان " قدر حبه " .

2-1-2-2- الاستعارة .

2-1-2-2-1- مفهومها.

2-1-2-2-1-2- الاستعارة و جمالياتها في ديوان " قدر حبه " .

2-1-2-3- الكناية .

2-1-2-3-1- مفهومها و أقسامها .

2-1-2-3-1-2- الكناية و جمالياتها في ديوان " قدر حبه " .

2- الصورة الشعرية وجمالياتها في ديوان " قدر حبة" لمحمد جربوع:

2-1- الصورة الشعرية :

الصورة الشعرية مركب لا غنى عنه في الخطاب الأدبي عامة، وفي النص الشعري خاصة؛ لأنها تمنح البعد التأويلي والرؤية الأخرى التي ينعكس خطاب الشاعر من خلالها وهي أداة الناقد المهمة التي تساعده في الحكم على الأعمال الأدبية وأصالتها، ولأهميتها بذل النقاد القدامى والمحدثين جهداً كبيراً في تعريفها وبيان أشكالها وأهميتها ووظيفتها في النص الإبداعي.

2-1-1- مفهومها وأهميتها:

الصورة في اللغة، « ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته». (1)

وورد في معجم تاج العروس « الصورة، بالضم: الشكل والهيئة والحقيقة والصفة (...)، وهي ما ينتقش به الإنسان ويتميز عن غيره وذلك ضربان، ضربٌ محسوس يدركه العامة دونالخاصة كصورة الإنسان والفرس والحمار، والثاني معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص الإنسان بها العقل الرويَّة، والمعاني التي مُمِّز بها عن غيره من المخلوقات». (2)

أما في الاصطلاح فقد تعددت المفاهيم والتعاريف للصورة الشعرية سواء عند العرب أو الغرب، والصورة الشعرية هي أكبر معبر ومجسد للدلالة في الخطاب الشعري، حيث أنّها: « رسم قوامه كلمات » (3).

(1) ابن منظور، لسان العرب ، مادة (صور) ، ص2524.

(2) مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج12، ص358، 359.

(3) وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1 2004 ، ص 27.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

والكلام أو الشعر الذي يعتمد على الصورة فعل نفاذ وفعل إضاءة لجوهر الوجود «فليس هو فراغ يملأ بالألفاظ، وإنما هو مشاعر وأحاسيس وحياة صاخبة فيها مثيرة»⁽¹⁾. والتصوير عموماً ليس أمراً جديداً أو مبتكراً في الشعر، وقد أشار إلى ذلك إحصان عباس، لقوله: « ليس التصوير شيئاً جديداً فإن الشعر قائم على الصورة - منذ أن وجد حتى اليوم-ولكن استخدام الصورة يختلف بين الشاعر والآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة ».⁽²⁾

وإذا كان العرب قديماً ميزوا بين الشعر والنثر بوساطة الإيقاع الموسيقي "الوزن" فقالوا:(الشعر كلام موزون مقفي)، فإن الذي يميز لغة الشعر عن لغة النثر هو الصورة الفنية.

الصورة إذن: « معطى مركب معقد من عناصر كثيرة من الخيال والفكر الموسيقي واللغة، هي مركب يؤلف وحدة غريبة لاتزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص اللغز تتحدد على نحو واضح إنها الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني والزمني»⁽³⁾. والصورة عند أبي هلال العسكري حسية وذهنية، يتضح ذلك من خلال حديثه عن أنماط التشبيه إذ يقول: «التشبيه، يجري على وجوه منها تشبيه الشيء بالشيء الصورة. ومنها تشبيه الشيء بالشيء لونا حسناً.. ومنها تشبيهه به لونا وسبوغاً.. ومنها تشبيهه به لونا وصورة.. ومنها تشبيهه به حركة .. ومنها تشبيهه به معنى»⁽⁴⁾.

من هنا نلاحظ أن النقد الحديث أعطى للصورة قيمة فنية كبرى، حيث أبرز بشكل جلي قدرتها على كشف أو تجسيم العالم الروحي الإنساني المخترن في وجدان الشاعر وإخراجه ممزوجاً بعالم الحس في نظام فريد يعطي الشعر بعداً معنوياً أكمل وأشمل.

⁽¹⁾شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، مصر، ط2، 1959، ص 239.

⁽²⁾إحصان عباس، فن الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1955، ص 193.

⁽³⁾ عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، (د.ط)، 2005، ص 56.

⁽⁴⁾ أحمد علي الفلاح، الصورة في الشعر العربي، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 15.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

و منه ركز في حديثه عن الصورة على عنصرين هما: « داخلي (الفكرة العاطفية أو العاطفة الفكرية) وخارجي (المدرک الحسي أو موضوعات الشاخصة) »⁽¹⁾. وهما- بصفة نقدية عامة- يؤلفان بتشابكهما وتفاعلها هذا التركيب الفذ الذي سمي (الصورة) الشعرية أو الأدبية أو الفنية.

الصورة - إذن - ذات أهمية عظيمة يقول عنها عبد القادر الرباعي إنها « تدفعنا للاعتماد عليها في حركتنا نحو اكتشاف المعنى الأشمل للحياة، فالصورة بنظرتها وتكثيفها وقوة الاستدعاء فيها، تتولد بعد مواجهة حقيقية من الشاعر للعالم، وإقبال روعي عليه واندماج كامل فيه، ولذا تصبح رؤيته فيه خاصة وأقل ما توصف به أنها رؤية داخلية متميزة لعالم جديد متميز »⁽²⁾.

كما يؤكد محمد حسن عبد الله أن الصورة جوهر الإبداع الشعري، حيث يقول: «إن الشاعر يفكر بالصور والتعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية»⁽³⁾.

ونؤكد في الأخير على أهمية الصورة في البناء الشعري، ودورها كأداة فاعل في نقل التجربة والتأثير في المتلقي، وهذا في ضوء ما نص عليه النقد العربي قديمه وحديثه. وإذا كان النقد القديم استخلص هذه الأهمية من خلال فهمه للصورة على أنها تقدم حسي للمعنى أو اكتفى بالنظر إليها من حيث شكلها الخارجي وعلاقتها بالمتلقي، فإن النقد الحديث أثنى هذا التصور بما أضافه من ملاحظات مهمة تصب غالباً في دائرة الربط بين الصورة والعاطفة ومراعاة الموقف النفسي.

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الشعري "دراسة في النظرية والتطبيق"، دار جرير، إربد، الأردن، ط1، 2009 ص 115.

(2) المرجع نفسه، ص 116.

(3) فاطمة دخية، قراءة في جماليات الصورة الشعرية، مجلة المخبر "أبحاث في اللغة والأدب الجزائري"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع6، 2010، ص 3.

2-1-2- أشكالها:

سنحاول فيما يأتي دراسة ملامح الصورة في ديوان "قَدَّرَ حُبُّهُ" محاولين إبراز أهم الوسائل المستخدمة وجمالياتها ولعل أهمها: التشبيه، الاستعارة، والكناية.

2-1-2-1- التشبيه:

2-1-2-1-1- مفهومه:

التشبيه لغة: هو التمثيل، وهو مصدر مشتق من الفعل "شبه" بتضعيف الباء يقال: شبهت هذا بهذا تشبيها أي مثلته به (1).

ويعد التشبيه من أبرز الفنون البلاغية وأكثرها تداولاً في كلام العرب، لأنه أقرب وسيلة للإيضاح والإبانة والتأكيد، وفي ذلك يقول أبو هلال العسكري: «والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً» (2).

و « التشبيه هو الصورة التي يكونها خيال المبدع من خلال المماثلة بين أشياء اشتركت في صفات معينة، ولما يمتاز التشبيه من قدرة فنية على الصور الموحية وإيصالها إلى المتلقي، لذلك كثر التشبيه في كلام العرب وأشعارهم، وعدوه وسيلة للتعبير عن مكنون مشاعرهم وأفكارهم » (3).

ويرى جابر عصفور أن: «التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين» (4).
معنى هذا أنه ليس من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة.

(1) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج 24، مادة (شبه)، ص 2189.

(2) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، تح/ علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم الفضل منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص 243

(3) أحمد علي الفلاح، الصورة في الشعر العربي، ص 103.

(4) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992 ص 172.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

أما عبد القاهر الجرجاني فيقول: «اعلم أن الشئيين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما: أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج إلى تأول، والآخر أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأول»⁽¹⁾.

وللتشبيه حظ كبير من التعريفات في التراث النقدي والبلاغي، لكنها لا تحيد في معناها عما جاءت به التعريفات السابقة، فهي جميعها تصب في قالب واحد، هو أن التشبيه الجمع بين شئيين أو الأشياء بمعنى ما، بوساطة أداة التشبيه الكاف ونحوها. بعد البحث عن التشبيهات الواردة في متن هذا الديوان اتضح أن الشاعر اعتمد في بناء صورته الشعرية، على العديد من التشبيهات، أولها كان التشبيه "المرسل" (الذي تذكر فيه أداة التشبيه) الوارد في السطرين (26) و (27) من قصيدة "قَدَّرَ حُبُّهُ و لا مفر للقلوب" يقول الشاعر:⁽²⁾

في عيونها الزرقاء مثل البركة

يسرح في ضفافها اليمام

شبه الشاعر في هذين السطرين العيون الزرقاء للصغيرة التي تحب الرسول (صلى الله عليه وسلم) بالبركة، التي يسرح في ضفافها اليمام، وهو الحمام البري، بهدف إظهار مدي جمال المشبه وزينته (العيون الزرقاء)، من خلال الصورة الذهنية الناشئة عن تصوير المشبه به (وهو البركة)، بحيث ذكر بعض ما يتعلق به ويميزه وهو اليمام الذي يسرح في ضفافها، وتكون وظيفة التشبيه هنا وظيفة جمالية غرضها تزيين المشبه وإتقان وصفه.

وفي قصيدة "دمعة أحمدية على الإسراء الممنوع" نجد تشبيه آخر (قلب نبيكم مثل الحرير)، شبه الشاعر في هذا السطر قلب الرسول (صلى الله عليه وسلم)، بالحرير الرقيق الناعم، وغرض التشبيه هنا وصف قلب النبي.

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح/ محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، الدار النموذجية بيروت، (د. ط)، 2003، ص 69.
(2) الديوان، ص 179.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

وثاني موضع للتشبيه في الديوان هو التشبيه "المرسل المفصل"، أي (الذي يذكر فيه وجه الشبه)، وهو الوارد في قصيدة "قدر حبة ولا مفر للقلوب" في السطرين (66) (67) يقول الشاعر: (1)

ونقط الحروف في جمالها
كأنها أقمار

شبه الشاعر في هذين السطرين نقط حروف الأشعار التي ينظمها الشاعر في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم)، بالأقمار في جمالها وحسنها، وغرض التشبيه هنا هو تزيين المشبه وإحسان وصفه من جهة، وإبراز مدى اهتمام الشعراء بمدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) من جهة أخرى، وذلك من خلال نظمهم للشعر جيد وراقي يليق به. ولقد أدرك محمد جربوعة أهمية التشبيه في الوضوح والإبانة والجمال فجاءت تشبيهاته في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وأصبحت بذلك وسيلة من وسائل التعبير لديه ومن أمثلة التشبيه أيضا في قصيدة "بانة سعاد" نجد قول الشاعر في السطر الأول: (2)

قالت بيني يا سعاد الآن بيني طار قلبي كهزارٍ من يميني.

شبه الشاعر في هذا البيت قلبه المولع بحب الرسول (صلى الله عليه وسلم) "بهزارٍ" وهو نوع من الطيور سريع الحركة وحسن الصوت وغرض التشبيه هنا هو ولع قلب الشاعر بحب الرسول (صلى الله عليه وسلم). وفي قصيدة "اعتذار" يقول الشاعر (3):

(تفتق كالثوب جوفي)، يرى الشاعر هنا أن جوفه تفتق بمعنى تشقق أو تمزق كالثوب الذي يمزق معناه شبه جوفه بالثوب الممزق.

(1) المصدر السابق، ص 184.

(2) المصدر نفسه، ص 165.

(3) المصدر نفسه، ص 175.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

وفي قصيدة " أشواق بغير على طريق المدينة المنورة " وردت جملة (له قلبٌ حنونٌ مثل طفل)، شبه الشاعر هنا قلب البعير و هو حيوان بقلب الطفل، وغرض التشبيه هنا هو أنّ الشاعر يريد أن يصف لنا قلب البعير الحنون المتشوق للوصول إلى مكان الرسول (صلى الله عليه وسلم).

وفي قصيدة " برقية إلى كعب بن زهير " نجد تشبيه أيضاً في،(قلب النبي كقلة فجر الندى) شبه الشاعر هنا قلب النبي بالورد وقل الفجر ليصور قمة جماله إلى درجة أنه شبهه بقل الندى الجميلة الرطبة المنعشة .

ثم نجد أرقى أنواع التشبيه، وهو التشبيه البليغ الذي ظهر في الموضع الثالث من مواضع ورود التشبيه في هذا الديوان يقول الشاعر في قصيدة "قدرٌ حبه ولا مفر للقلوب" في المقطع ما قبل الأخير ما يأتي:⁽¹⁾

لأنه الهواء والأنفاس والنبضات والعيون والأرواح والأعمار .

حذف الشاعر هنا أداة التشبيه ووجه الشبه معاً، وجعل الرسول(صلى الله عليه وسلم) بمثابة الهواء والأنفاس والنبضات والعيون والأرواح والأعمار بالنسبة إلينا، هادفاً من وراء كل هذا إلى تأكيد وإبراز مكانة الرسول(صلى الله عليه وسلم) المهمة، ومدى حب أفراد أمته له، إلى درجة أنه أصبح يمثل الهواء لأنفاسهم ونبضات قلوبهم والعيون التي يرون بها.

وفي قصيدة "سباعيات لمعشوق الندى وحمّام القباب"، وظّف الشاعر تشبيهاً بليغاً أيضاً (روحي حمامة)، بالغ الشاعر هنا في تشبيه روحه كأنها حمامة تطير في الهواء شوقاً، وهذه الصورة إسقاط لما يعانيه الشاعر من عشق، فهو شاعر حساس، لذلك فهو يسعى لتصوير ما في نفسه وحالتها للمتلقى، و يصور مدى حبه وعشقه للرسول، لدرجة أنّ روحه أصبحت مثل الحمامة طائرة في الهواء.

(1) المصدر السابق، ص 193.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

وفي قصيدة "ما في حدا" يقول الشاعر (دموع العين تمطر)، بالغ الشاعر هنا في تشبيه دموعه بالمطر (حذف الأداة) تشبيهه بليغ.

2-1-2-2- الاستعارة:

2-1-2-2-1- مفهومها:

يُعتبر أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255 هـ)، أول ناقد وبلاغي تكلم عن الاستعارة وفي كتابه (البيان والتبيين) ضمن مبحثه عن المجاز والتشبيه، حينما أطلق كلمته (المجاز)، على كل الصور البيانية، عندما تناول كثيرا من آيات القرآن الكريم للبحث عما فيها من صور المجاز (1).

ويعد الخليفة العباسي "ابن المعز" (ت 296 هـ)، ثاني من تعرض لها بشكل واضح في كتابه (البدیع)، الذي «قسم فيه فنون البديع الرئيسة إلى خمسة أقسام هي الاستعارة والتجنيس، المطابقة، ورد إعجاز الكلام على تقديمها والمذهب الكلامي» (2).

والاستعارة لون من ألوان التعبير المجازي، بحيث تكون العلاقة فيها بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي علاقة مشابهة، والاستعارة أبلغ من التشبيه وأكثر قدرة على تصوير المعنى، وهي فرع من التشبيه أي؛ إنها ضربٌ منه (3).

يأتي الشاعر بالاستعارة لشرح المعنى، والإبانة عنه وتأكيد، والمبالغة فيه، والإشارة فيه بقليل من الألفاظ، حيث بين الجرجاني أن «الاستعارة صفة للمعنى، وليست بصفة للفظ، وعدّها مجازاً عقلياً» (4).

(1) ينظر: أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة "عند اللغويين من النقاد البلاغيين"، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، (د. ط)، 1988، ص 36.

(2) المرجع نفسه، ص 40.

(3) ينظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 45.

(4) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد العربي الحديث "الأبعاد المعرفية والجمالية"، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط 1، 1997، ص 148.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

وعرفها أبو هلال العسكري بقوله: «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره»⁽¹⁾.

أما عبد القاهر فعرفها بقوله: «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تصفح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتغيره بالمشبه وتجريه عليه، كأن تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه، فتدع ذلك وتقول رأيت أسداً»⁽²⁾.
الاستعارة هي: «أن نذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مُدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به»⁽³⁾.
والاستعارة نوعان منها ما يقوم على الكناية ويسمى استعارة مكنية، ومنها ما يسمى بالتحريحية، وهي ما يصرح فيها بلفظ المشبه به، أي إنها تلك التي حذف منها المشبه وأخذ المشبه به مكانه.

2-1-2-2-2-2-2 الاستعارة وجمالياتها في ديوان "قَدَرٌ حُبُّهُ":

لقد جاءت الاستعارة في أغلب هذا الديوان بنمطها الأول، أي الاستعارة المكنية حيث غالباً ما عمد الشاعر إلى تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة ليجعل منها إنساناً، وكائناً حياً يحب الرسول (صلى الله عليه وسلم).
وتبعاً لهذا كانت أغلب الاستعارات الواردة في ديوان "قَدَرٌ حُبُّهُ" استعارات مكنية تشخيصية توحى بكثرة المحبين للرسول (صلى الله عليه وسلم) وتعدد أصنافهم ومن أمثلة ذلك في قصيدة "قَدَرٌ حُبُّهُ ولا مفر للقلوب تذكر ما يلي:⁽⁴⁾

تحبه الصفوف في صلاتها.

يحبه الحمام في قبابه

(1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، ص 268.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز "في علم المعاني"، صحح أصله محمد محمود التركيبي الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 2001، ص 60.

(3) أحمد علي الفلاح، الصورة في الشعر العربي، ص 112.

(4) الديوان، ص 178، 182، 188، 189، 190، 191.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

تحبه مناير حطمها الغزاة

تحبّه قبائل

تحبه الصحراء في رمالها

تحبه الزهور والنجوم والأفعال والأسماء والإعراب.

والسطور والأقلام والأفكار.

يحبه الجوري والنسرين والنوار

يحبه النخيل والصفصاف و العرعار

يحبه الهواء والخريف والرماد والتراب والغبار

تحبه البهائم العجماء في رحمته.

شبه الشاعر في هذه الأسطر: الصفوف، والحمام، والمناير، والقبائل، والصحراء
والزهور، والنجوم، والأفعال، والأسماء، والأعراب، والسطور، والأقلام، والأفكار، والجور
والنسرين، والنوار، والنخيل، والصفصاف، والعرعار، والهواء، والخريف، والرمال، والتراب
والغبار، والبهائم بالإنسان الذي يحب الرسول (صلى الله عليه وسلم)، فحذف المشبه به
"الإنسان" وترك قرينه ولازمة من لوازمه تدل عليه وهي الفعل (تحب، يحب) على سبيل
الاستعارة المكنية مبرزا بذلك كثرة المحبين للرسول (صلى الله عليه وسلم).

ويقول الشاعر أيضا في القصيدة نفسها:⁽¹⁾

يعصره في ليله الإلهام في رهبتة

فتشرق العيون والشفاه بالأنوار.

فتولد الأشعــــــــــــــــار.

صوّر الشاعر في السطر الأول من هذه الأبيات الضغط النفسي، الذي يكون فيه
الشاعر بسبب الإلهام وما يستدعيه النظم من اختيار الألفاظ ومعان مناسبة لما ينظم
الشعر، فشبه الإلهام (وهو شيء معنوي) بشخص يعصر شيئا ما ويضغط عليه فحذف

⁽¹⁾المصدر السابق، ص 184.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

المشبه به (الشخص) وكنى له بأحد لوازمه وهو الفعل (يعصر) على سبيل الاستعارة المكنية.

أمّا في السطر الثاني فقد شبه الشاعر إشراق العيون والشفاه بشروق الشمس، فحذف المشبه به، وهو (الشمس)، وترك قرينة ولازمة تدل عليه، وهي الفعل (تشرق) على سبيل الاستعارة المكنية، رافعا بذلك من قيمة الشعر الذي تنطق به الشفاه، وتوحي به العيون عندما يتعلق الأمر بخير خلق الله خاتم الأنبياء والمرسلين محمد (صلى الله عليه وسلم) ثم شبه الشاعر الأشعار التي نظمت بالجنين فحذف المشبه به، وكنى له بأحد لوازمه وهو الفعل (تولد)، على سبيل الاستعارة المكنية جاعلا من تلك الأشعار كأننا حيا يُولد مثل باقي الكائنات الحية.

ويقول الشاعر في القصيدة نفسها: (1)

يخجل الجدار

شبه الشاعر في هذا السطر (الجدار)، وهو شيء جامد لا يتحرك بالإنسان الذي يخجل، ويتأثر بما يحدث حوله من مشاهد وقضايا مختلفة للحياة، فحذف المشبه به وهو (الإنسان)، وترك قرينة تدل عليه وهي الفعل (يخجل) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول الشاعر في قصيدة "بانة سعاد" من ديوان "قَدَرٌ حُبُّهُ"، (ولغصن القلبني جنبي اهتزاز)، شبه الشاعر قلبه بالشجرة، فحذف المشبه به وهو (الشجرة)، وترك قرينة ولازمة تدل عليه وهي لفظة (الغصن) على سبيل الاستعارة المكنية، موحيا في ذلك باهتزاز قلبه وشدة حبه للرسول (صلى الله عليه وسلم).

وفي قصيدة "محمد" يقول الشاعر: (تزهو حروف الضوء حين تغرد)، شخص الشاعر في هذا السطر حروف الضوء وجعلها تحب الرسول (صلى الله عليه وسلم) كحب الإنسان له، فحذف المشبه به وهو (الإنسان)، وترك قرينة أو لازمة من لوازمه هي الفعل (تزهو) على سبيل الاستعارة المكنية.

(1) المصدر السابق، ص 187.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

ويقول الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة نفسها: (1)

حاولتُ فهم الشمع.. قالت شمعة باسم النبي بدون نار أوقد
حاولت فهم الماء.. قالت قطرة حبا أسيل.. ودهشة أتجمد
حاولت فهم الضوء.. قالت نجمة أصل السنا.. نبع الضياء .. الفرقد

شخص الشاعر في هذه الأسطر: (الشمعة، والقطرة، والنّجمة) وجعلها تحبّ الرسول (صلى الله عليه وسلم)، كحبّ الإنسان له، فحذف المشبه به وهو (الإنسان) وترك قرينة أولازمة تدلّ عليه، وهي الفعل (قالت) على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قصيدة "سباعيات لمعشوق الندى وحمام القباب" وظّف الشاعر أيضا استعارة مكنية حيث يقول: (2)

أدري بأنّي شاعر موهوب قدري الهوى .. في جبهتي مكتوب.

شبه الشاعر هنا جبهته بالورق الذي يكتب فحذف المشبه وترك لازمة من لوازمه أو قرينة تدلّ عليه وهي (الكتابة) على سبيل الاستعارة المكنية موحياً الشاعر هنا بأنّ قدره مكتوب في حبه للرسول (صلى الله عليه وسلم).

و في قصيدة "اعتذار" أيضا يوظف الشاعر استعارة مكنية، (أضمد بالصبر جرح الوريد) شبه الشاعر الصبر بالدواء الذي يضمد الجرح فحذف المشبه به (الدواء) وترك لازمة من لوازمه الفعل (أضمد).

(القصائد تبكي) شبه القصائد بالإنسان الذي يبكي فحذف المشبه به (الإنسان) وترك صفة من صفاته (البكاء) على سبيل الاستعارة المكنية.

و في قصيدة "زهرة القريشي" أيضا هناك استعارة مكنية في (يسقي بالدمع جنائن) شبه الشاعر الدمع بالماء حذف المشبه به (الماء) وترك لازمة من لوازمه أو قرينة تدلّ عليه هي الفعل (يسقي).

(1) المصدر السابق، ص 65.

(2) المصدر نفسه، ص 107.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

وما نلاحظه هنا أنّ الشاعر قام بتشخيص مظاهر الطبيعة، وجعلها شخصاً تشاركه تجربته الشعرية.

أمّا النوع الثاني من الاستعارة، أي الاستعارة التصريحية لم تكن بحضور مكثفي الديوان مقارنة بالاستعارة المكنية بحيث نجد في قصيدة "بانّت سعاد":⁽¹⁾

قلتُ يا أحلى القناديل بعمرى يا جميل الضوء في عمري وديني

شبه الشاعر هنا الرسول (صلى الله عليه وسلم)، بالضوء أو النور الذي يضيء علينا حيث حذف المشبه وصرح بالمشبه به هو النور أو الضوء على سبيل الاستعارة التصريحية مبينا الشاعر بأنّ الرسول (صلى الله عليه وسلم) أحلى وأجمل نور في عمره ودينه.

وفي قصيدة "أشواق بعير على طريق المدينة المنورة" يقول الشاعر:⁽²⁾

كثير الصمت.. صبار.. كتوم وإن آذاه شيء لا يقول

شبه الشاعر هنا بالبعير بالصبار الكتوم، حذف المشبه (البعير) وصرح بالمشبه به (الصبر و الكتمان)، على سبيل الاستعارة التصريحية.

2-1-2-3-الكناية:

2-1-2-3-1- مفهومها وأقسامها:

ورد في لسان العرب: «الكناية أن تتكلم بشيء وتريد غيره»⁽³⁾، وفيها يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه ويجعله دليلاً عليه، ومثال ذلك قولهم (طويل النجاد) يريدون طويل القامة⁽⁴⁾.

(1) المصدر السابق ، ص167.

(2) المصدر نفسه، ص37.

(3) ابن منظور، لسان العرب ، ص 3944.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 60.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

أي إن الكناية لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع قرينة لا تمنع مع إدارة المعنى الأصلي⁽¹⁾.

وهي بهذا كما يراها عبد القاهر الجرجاني: «واد من أودية المبدعين وغاية لا يصل إليها إلا من كان لطيف الطبع صافي القريحة».⁽²⁾

والكناية: «من الفنون الجميلة التي تمس حياة الناس وأذواقهم وتطورهم الثقافي والاجتماعي، وهي تحتاج إلى حس لغوي مُرهِف، ذكي، يختار، المعنى ثم يخفيه مشيراً إليه بأحد المعاني المنبثقة منه، المرتبة عليه اللازمة له لزوماً منطقياً أو عرفياً أو ابتكارياً من صنع الفنان نفسه»⁽³⁾.

وبفهم من كل هذا أن: «الكناية تشير إلى معنى غير معناها الأصلي، وتتمثل قدرتها وأهميتها في السمو بالمعنى والارتفاع بالشعور».⁽⁴⁾

فالكناية إذن: «هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى وهو تاليه وردفه في الوجود فيوميء به إليه ويجعله دليلاً عليه»⁽⁵⁾.

وتقسم الكناية إلى ثلاثة أقسام، وهي كناية عن "صفة" إذا أشارت إلى صفتها وكناية "الموصوف" إذا أشارت إلى موصوف مثل: (اسم علم إنسان أو حيوان أو مكان) وكناية "النسبة" إذا نُسب فيها أمر لآخر إثباتاً أو نفيًا، فيكون المكنى له نسبه فيها.

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيدع، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، بيروت، ط2، 2000، ص286.

(2) راجح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، (د. ط)، 2000، ص184.

(3) منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي "الكناية و التعريض"، منشأ المعارف، الإسكندرية، مصر، 2002، ص 101.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص 221.

(5) أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، ص 120.

2-1-2-3-2- الكناية وجمالياتها في ديوان " قَدَّرَ حُبَّهُ ":

في قصيدة " قَدَّرَ حُبَّهُ ولا مفر للقلوب" نجد حضورا واضحا للكناية عن الوصفة عن باقي أنواع الكناية، عبّر من خلالها الشاعر عن بعض أوصاف المحبين للرسول (صلى الله عليه وسلم)، وما يميّز حبّهم له، ومن أمثلة ذلك نذكر ما يلي:
يقول الشاعر⁽¹⁾:

يحبّه موله.

على جبال (الألب) و (الأنديز).. في (زرقوس).

في جليد القطب في تجمد العظام.

وصف الشاعر في هذه الأسطر مولها محبا من محبي الرسول (صلى الله عليه وسلم) من أعالي جبال الألب بأوروبا، وجبال الأنديز في الزرقوس بأمريكا الجنوبية المتميزة بقساوة مناخها وشدة بردها، وانخفاض درجة الحرارة فيها إلى درجة تجمد العظام حيث يقول: "في جليد القطب في تجمد العظام"، وكناية عن قسوة المناخ، وشدة البرد فكان غرض هذه الكناية هو المبالغة في الوصف وإبراز خصائص المكان الذي يعيش فيه الموله.

ويقول الشاعر أيضا في القصيدة نفسها:⁽²⁾

تحبه أرملة تبلل الرغيف من دموعها.

ما نلاحظه في هذا السطر، أن الشاعر لم يصف حالة الأرملة مباشرة بما تعيشه من بؤس وشقاء، ومعاناة، بل كنى على ذلك بجملة (تبلل الرغيف من دموعها)، ليلمح إلى وضعها المأساوي وحالتها الصعبة، وليبين مدى حبها الشديد للرسول (صلى الله عليه وسلم) وحتى من الأرامل واليتامى على الرغم من ظروفهم الصعبة وما يعيشونه من فقر وحرمان ولم تتسهم ذكر الرسول (صلى الله عليه وسلم).

(1) الديوان، ص 179.

(2) المصدر نفسه، ص 180.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

ويقول أيضا في القصيدة نفسها (1):

لأننا نستنشق الهواء من أنفاسه

في هذا السطر نجد كناية عن شدة حب الأمة الإسلامية لرسول الله (صلى الله عليه وسلم)، وشدة تعلقها به، ولمح إلى ذلك بأنها تحبه، إلى درجة أنها تستنشق الهواء من أنفاسه، أي إنها تتنفس حبه وهواه ولا يمكننا الاستغناء عنه، وغرض هذه الكناية هو إبراز المعنى والمبالغة في وصف مدى حب أمة محمد لنبينا (صلى الله عليه وسلم).

ويقول الشاعر (2):

يحبهُ في الجَوِّ في الصَّحراءِ في البحارِ .

في هذا السطر كناية عن "نسبة"، وهي كناية تدل على حب كل مسافر سواء (في الجو، أو في الصحراء، أو في البحار)، مبرزاً الشاعر هنا مدى انتشار حباً للرسول (صلى الله عليه وسلم) في كل الأمكنة .

و في القصيدة نفسها يقول الشاعر (3):

تحبه الصحراء في رمالها .

و في هذا السطر أيضا كناية عن "نسبة"، لأن الشاعر خصص صفة هي (الحب)

بموصوف هو الصحراء، مبرزاً بذلك خصوصية هذا الحب، وغرض الكناية هنا هو تحسين المعنى وتجميله من جهة، وإبراز خصوصية المحب من جهة أخرى.

يقول الشاعر في قصيدة "سُباعيات لمعشوق الندى و حمام القباب" (4) :

من قال أحمد ، طقطقت نيرانه في صدره .. واغرورقت عيناه .

(1) المصدر السابق، ص 192.

(2) المصدر نفسه، ص 183.

(3) المصدر نفسه، ص 189 .

(4) المصدر نفسه، ص 106.

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

فإذا سمعت اسم النبي اشتد بي لهب القلوب الساخن الحراق

و الكناية هنا هي كناية عن صفة ، حيث وصف الشاعر أن كل الأمة تحمل حبا في قلبها وعشقا تحت ضلوعها ، حيث أن كل من نطق باسمه اشتعلت نيرانه في صدره واغرورقت عيناه شوقا للرسول (صلي الله عليه وسلم) .

ويقول أيضا : (1)

لكني في كل ليلة جمعة أدع القصيدة جانبا و أتوب .

و أمد كفي نحو (طيبة) ذائبا فهناك حارق أضلعي المحبوب .

و هي كناية عن هجر الشاعر للشعر يوم الجمعة و اللجوء إلى التوبة و الدعاء و ذلك بالاتجاه نحو مكة أين يكمن قبر الرسول (صلي الله عليه و سلم) .

و في قصيدة " محمد " وظف الشاعر كناية عن نسبة حيث قال: (2)

في كل شيء ، كل شيء عندنا اسم حبيبنا الرسول يتردد.

في (شاشة) من هاتف لصبيه تزهو حروف الضوء حيث يغرد.

خصص الشاعر هنا صفة (الفرح) أو (الزهو) بموصوف (الصبية) مبينا بذلك خصوصية الفرحة حين تسمع اسم الرسول حبيبنا يتردد ، و مبرزا خصوصية حب رسول الله في قلب كل من كان صبيا أو كبيرا.

و يقول الشاعر في قصيدة " اعتذار " (3):

ركبت جوادي .

(1) المصدر السابق، ص 108.

(2) المصدر نفسه ، ص 61.

(3) المصدر نفسه، ص 173 ، 174 .

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

و طردت أنادي :

(.. ألا من يميني

تسند ظهر النبي

وتكسر بالنخل ريح الأعادي ؟).

كنى الشاعر هنا نفسه بالفارس الذي يركب جواده ، و يشرع في مواجهة العدو ، و يسأل من يقف و يسانده في هذه المعركة .

يقول الشاعر في القصيدة نفسها (1):

(الصدى كان صرخة واد) .

و هي كناية عن كثرة الناس الذين التقوا حول الرسول (صلى الله عليه وسلم) والمحبين له.

و يقول أيضا (2):

(نفخت الرماد) هي كناية عن اشتعال النار في قلب الشاعر من حب و عشق النبي (صلى الله عليه وسلم) .

و يقول في قصيدة " بانث سعاد " (3):

أشهد الآن و لا أنكر أني كنت في علبة منع الأكسجين .

كناية عن الضيق و الخناق و الاستبداد .

(1) المصدر السابق، ص 174 .

(2) المصدر نفسه ، و الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص 165 .

الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية

و في قصيدة " ما في حدا " جاءت الكناية في مواضع متعددة :

(بالنجوم ممرّدًا) كناية عن نور الإيمان .

(مزرعة بالشوك) كناية عن المظالم .

(في القلب رقرقة الندي) كناية عن قوة الإيمان و الدين .

و ختاماً نقول : إن الصورة الشعرية عند محمد جربوعه ، تمثل واقعة جمالية لها حضورها المتميز في الخطاب الشعري ، ووسيلة الشاعر في نقل رسالته وعقد الحوار والاتصال بالملتقى .

و قد شكلت الطبيعة المادة الأساس التي صنع منها محمد جربوعه صورته، و لذلك كثيراً ما تتجلى هذه الطبيعة في صور الشاعر في هيئة شخوص تشاركه تجربته الذاتية. و شكل التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، أبرز الأليات التي استعان بها محمد جربوعه في تشكيل صورته الشعرية .

خاتمة :

لقد نهض النقد العربي الحديث بمهمة البحث عن ماهية النص الشعري، و غاياته وأهدافه، و تجلياته الجمالية ، و قد كان هذا البحث " جماليات الخطاب الشعري " إسهاما منا في إبراز جماليات ديوان " قَدَرٌ حُبُّهُ"، للشاعر الجزائري " محمد جربوعة " .
وفي الأخير نخلص إلى أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة في حدود ما استطعنا إنجازه:

-الجمال في اللغة هو الحسن و الزينة و البهاء، أما اصطلاحا فمفهومه متعدد ومختلف، إذ يراه البعض مرتبطا بالنفس مستقلا عن أي غاية أخرى ، و يضعه البعض الآخر في مجموعة من القيم ، و لكنه في الحقيقة انسجام و تناسق ، أو تأليف قائم على أسس أخلاقية و قواعد سلوكية ، و بالتالي أصبح الجمال ميدانا للجمالية.

-الجمالية أو علم الجمال أو الأستيطيقا (Aesthetics) ، مصطلح يوناني يعني التلقي الانفعالي أو الشعور بالرائع و السامي ، و قد كانت بوارد ظهورها في القرن 18 م على يد "ألكسندر بومغارتن" (A.G .Baumgarte).

-للجمالية علاقة بالفن والشعر، و الهدف منها ربط الفنون بالمعرفة الحسية.

- لقد توضحت صورة الخطاب عند الغرب و العرب حيث جعل الخطاب الفني غاية مفضلة في الشعر، و الخطاب يبحث في الخصائص و السمات التي تميز النص الأدبي بطرق التحليل الموضوعي.

- يظهر الحس الجمالي في ديوان " قَدَرٌ حُبُّهُ"، من خلال دراسة المستوى الصوتي والصورة الشعرية الذين أخذنا حقهما من التحليل و الدراسة، أما المستوى الصوتي فلم يكن هيكلًا ثابتًا، بل هو خط حركي، يعبر عن أهداف و دلالات متنوعة من جهة، ويؤثر على المتلقى من جهة أخرى.

- الوزن هو الجمالية الأولى من جماليات النص المهمة، و الوزن بمثابة أحد أركان الشعر و أولهاها به خصوصية و هو مشتمل على القافية، و قد غلبت على القصائد القافية

المطلقة على المقيدة، و غلب كذلك الروي المتحرك على الساكن، أما فيما يخص موسيقى الأصوات، فقد تبينت الغلبة للأصوات المهموسة على المجهورة، حيث كان الشاعر هادئاً و هو يتحدث عن أثر حب الرسول (صلى الله عليه و سلم).

- التكرار وسيلة تعبيرية لها صلة بالناحية النفسية للشاعر، إضافة إلى خلق حركة إيقاعية داخل القصيدة، تكسبها صفة جمالية، فالتكرار بمختلف أشكاله يشيع في القصيدة جوا من الحركة والحيوية.

- عبّر التكرار الفعل عن التحولات الزمنية المختلفة، و نقل تجربة الشاعر بطريقة مثيرة تهيء لها مكانة في النفوس.

- يعد التصوير الفني هو أبرز أوجه الجمال في الخطاب الشعري.

- توفر الديوان على جميع أنواع الصور الشعرية من تشبيه، واستعارة، وكناية، ولكن الشاعر اعتمد كثيرا في بناء صورته الشعرية على الاستعارة المكنية، حيث كانت ظاهرة التشخيص فيها هي الظاهرة التي ميزته، فمن خلالها شخص الجماد ومظاهر الطبيعية فأنطقها و بث الحياة فيها.

و في الختام يمكن القول: إن ديوان " محمد جربوعة " يمثل مجالا خصبا قابلا لاستنطاق الجماليات، و لا نزعم أن ما قدمه البحث أو ما انتهإليه، هو تحليل نهائي لجماليات هذا العمل الإبداعي إذ يبقى الديوان دائما مفتوحا و قابلا للقراءات المتعددة ولكن نتمنى أن نكون قد وفقنا بإنجازنا لهذا العمل ، و الحمد لله .

المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم: (برواية حفص لقراءة الإمام عاصم).

أولاً: المصادر:

- 1- أبو بكر عبد القاهر ابن عبد الرحمان الجرجاني، أسرار البلاغة، تح/ محمد الفاضلي المكتبة العصرية للطباعة والنشر، الدار النموذجية، بيروت، (د. ط)، 2003.
- 2- أبو بكر عبد القاهر ابن عبد الرحمان الجرجاني، دلائل الإعجاز " في علم المعاني" صحح أصله محمد محمود التركيز الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1 2003.
- 3- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تح/ محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت لبنان، ط5، 1981.

4- محمد جربوعة، قَدَّرَ حُبُّهُ، البدر الساطع للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

- 5- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين " الكتابة والشعر" تح/ علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية بيروت (د. ط)، (د. ت).

ثانياً: المراجع:

أ. العربية:

- 1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.
- 2- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1955.
- 3- أحمد الصغير المراغي، الخطاب الشعري في السبعينيات "دراسة فنية ودلالية"، دار العلم والإيمان، دسوق، (د. ط)، 2009.
- 4- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، المكتبة العصرية الدار النموذجية، صيدا، بيروت، ط2، 2002.
- 5- أحمد حيدر، الجمالية والميتافيزيقا، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2014.

- 6-أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة عند اللغويين من النقاد البلاغيين، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د. ط)، 1988.
- 7-أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1 2013.
- 8-أحمد مداس، لسانيات النص "نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري"، عالم الكتب الحديث الأردن، (د. ط)، 2007.
- 9-أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، مصر، القاهرة ط1، 2013.
- 10-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
- 11-جابر عصفور، مفهوم الشعر "دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" دار التنوير بيروت، ط2، 1983.
- 12-رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1 2013.
- 13- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر (د. ط)، 2006.
- 14-رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة الجزائر، 2000.
- 15-سحر هادي شبر، الصورة في شعر نزار القباني "دراسة جمالية"، دار المناهجالأردن، ط1، 2011.
- 16-أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2002.

- 17- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي "الزمن، السرد، التنبؤ"، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1989.
- 18- سناء خضر، الخبرة الجمالية عند "جون ديوي"، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1 2010.
- 19- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968.
- 20- شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، مصر، ط2، 1959.
- 21- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، بوزريعة الجزائر، (د. ط)، 2005.
- 22- عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
- 23- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1 1983.
- 24- عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الشعري "دراسة في النظرية والتطبيق"، دار جرير إريد، الأردن، ط1، 2009.
- 25- عبد القادر الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي "مقاربات منهجية معاصرة" الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 1998.
- 26- عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، اتحاد الكتاب العرب دمشق (د. ط)، 2006.
- 27- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 1998.
- 28- عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998.

- 29- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010.
- 30- عبد الواسع حميري، الخطاب والنص "المفهوم، العلاقة، السلطة"، مجد المؤسسات الجامعية والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2008.
- 31- عبد الواسع حميري، ما الخطاب وكيف نطله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- 32- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة مصر ط3، 1974.
- 33- عصام شرتج، جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر دمشق، ط1، 2010.
- 34- عقيل مهدي يوسف، المعنى الجمالي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2008.
- 35- علي شلق، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1 1982.
- 36- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح/ محمد باسل، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- 37- محمد الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، ط3، (د. ت).
- 38- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية بيروت لبنان، (د. ط)، 1980.
- 39- محمد شداد حراق، الخطاب الشعري في أدب الزاوية الناصرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014.
- 40- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
- 41- محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
- 42- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دار هومة بوزريعة، الجزائر، (د. ط)، 2003.

- 43-محمد مصطفى أبو شوارب، علم العروض وتطبيقاته، "منهج تعليمي مبسط"، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.
- 44-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربيالدار البيضاء، ط3، 1992.
- 45-مصطفى عبد كاظم الحساوي، الأصوات اللغوية وظواهرها عند الجاربردي في شرحه على شافية ابن الحاجب، دار الرضوان، مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، ط1 2012.
- 46-منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي " الكناية والتعريض"، ومنشأة المعارف الإسكندرية، مصر، (د. ط)، 2002.
- 47-ميشال عاصي، "الفن والأدب" بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنيةالمكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1997.
- 48-نادر أحمد جرادات، الأصوات اللغوية عند ابن سينا "عيوب النطق وعلاجه" الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.
- 49-نوارى سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي "المبادئ والإجراء"، بيت الحكمة سطيف، الجزائر، ط1، 2009.
- 50-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث"، ج2 دار هومة، (د. ط)، 2010.
- 51-وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2004.
- 52-يمنى العيد، في معرفة النص "دراسات في النقد الأدبي"، دار الأفاق، بيروت، لبنان ط3، 1985.
- 53-يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث "الأبعاد المعرفية والجمالية" الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 1997.

II. المترجمة:

1- سارة ميلز، الخطاب، تر/ يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب

واللسانيات، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، (د. ط)، 2004.

2- مارك جيمينيز، الجمالية المعاصرة "الاتجاهات والرهنانات"، تر/كمال منير

منشورات ضفاف، دار الأمان، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

III. الرسائل الجامعية:

1- إكرام بن سلامة، المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي

القديم كتاب الموشح للمرزباني - نموذجاً-، مذكرة ماجستير، جامعة

منتوريقسنطينة، 2008/ 2009.

2- عبد القادر طويل، جماليات الخطاب الشعري، "أراك عصي الدمع"، لأبي فراس

الحمداني، مذكرة ماستر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012/2013.

IV. المجلات :

1- مجلة المخبر، الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة

الجزائر، ع6، 2010.

2- مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع4، جوان 1999.

V. القواميس:

1- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان "سماحة رياض الصلح"،

(د. ط) بيروت، 1987.

2- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج3، تج/ عبد الحميد هنداي، دار

الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

3- أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

4- مجموعة من الباحثين، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر،

ط42004.

5-مرتضى الزبيدي، تاج العروس، تح/ على شيري، دار الفكر، بيروت، لبنان
(د.ط)، 1994.

.VI .مواقع الأنترنت:

1- <http://www.egyforums.com>،07/12/2014،17:20

فهرس الموضوعات

مقدمة :	أ-ج.....
الفصل الأول: ضبط المصطلحات	4
1- ماهية الجمالية	5
1-1 مفهوم الجمال	5.....
1-1-1 لغة	5.....
1-1-2 اصطلاحا	5.....
2-1 موضوع الجمالية وعلاقتها بالفلسفة	9.....
3-1 - علاقة الجمالية بالفن والشعر	12.....
2- ماهية الخطاب الشعري	14.....
1-2 - مفهوم الخطاب	14.....
2-1-1 لغة	14.....
2-1-2 اصطلاحا	15.....
2-2-2 علاقة الخطاب بالنص	17.....
3-2-3 مفهوم الخطاب عند الغرب	21.....
2-4-4 مفهوم الخطاب عند العرب	24.....
2-5-5 مفهوم الخطاب الأدبي	26.....
2-6-6 مفهوم الخطاب الشعري	27.....
الفصل الثاني: المستوى الصوتي والصورة الشعرية	30.....
1-المستوى الصوتي وجماليات في ديوان " قدر حبه " لمحمد جربوعه	31.....
1-1- مفهوم الإيقاع و الموسيقى	31.....
1-2- أنواع الموسيقى	33.....
1-2-1- الموسيقى الخارجية	33.....

- 33..... الوزن 1-1-2-1
- 35..... الزحافات 2-1-2-1
- 42..... القافية و حرف الروي 3-1-2-1
- 47..... موسيقى الأصوات 4-1-2-1
- 50..... الموسيقى الداخلية 2-2-1
- 50..... التكرار 1-2-2-1
- 50..... مفهومه 1-1-2-2-1
- 51..... أنواعه 2-1-2-2-1
- 51..... تكرار الكلمة 1-2-1-2-2-1
- 52..... تكرار الجملة 2-2-1-2-2-1
- 55..... الصورة الشعرية وجمالياتها في ديوان " قدر حبه " لمحمد جربوعه 2
- 56..... الصورة الشعرية 1-2-1
- 56..... مفهومها و أهميتها 1-1-2
- 56..... اشكالها 2-1-2
- 59..... التشبيه 1-2-1-2
- 69..... مفهومه 1-1-2-1-2
- 60..... التشبيه و جمالياته في ديوان " قدر حبه " 2-1-2-1-2
- 63..... الإستعارة 2-2-1-2
- 63..... مفهومها 1-2-2-1-2
- 64..... الإستعارة و جمالياتها في ديوان " قدر حبه " 2-2-2-1-2
- 68..... الكناية 3-2-1-2
- 68..... مفهومها و أقسامها 1-3-2-1-2
- 70..... و جمالياتها في ديوان " قدر حبه " 2-3-2-1-2

75.....	خاتمة.....
77.....	المصادر و المراجع
84.....	فهرس الموضوعات.....