الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

التشكيل الفني في ديوان "موعظة الجندب"

لـــ :أحمد عبد الكريم

مُذَكِرَة مُقَدَّمَة لِنَيْل شَهَادَة الماسترفي الآدَاب واللُّغَة العَرَبِيَّة

تَخَصُّصْ: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: بسمة سعدون
إشراف الدكتورة: د- نوال أقطي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د-سامية راجح	أستاذ محاضر"أ"	بسكرة	رئيسا
د- نوال أقطي	أستاذ محاضر"أ"	بسكرة	مشرفا ومقررا
د- إبتسام دهينة	أستاذ محاضر"أ"	بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:
1437هـ/1438هـ
2016م/ 2017م

قَالَ تَعَالَىٰ:

أَعُوذُ بِٱللَّهِ مِنَ ٱلشَّيۡطَانِ ٱلرَّجِيمِ

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩﴾

صَدَقَ ٱللَّهُ ٱلۡعَظِيمُ

سُورَةُ النَّمۡلِ الآية 19.

مقدمة

الشعر قائم منذ القديم على كيفية التشكيل والتصوير،كونه يزداد قيمة بمقدار بنيته الفنية والجمالية ،فكلّما كان البناء الشعري متماسكاً كلّما انعكس ذلك إيجابا على الدلالة، وأسهم في أدبية النص انطلاقاً من لغته وصورته الشعرية وإيقاعه،وهي كلها عناصر تصنع فُرادة العمل الأدبي وتكسبه كياناً وصدى لدى المتلقي.

والدارس للتشكيل في شعر "أحمد عبد الكريم"، يجد نفسه ملّماً بأهم عناصر التجربة الفنيّة ؛ من لغة وصورة وموسيقى ، ذلك أنّ التشكيل الفني هو تمازج لتلك العناصر بروح الشعر وعاطفته وخياله فتزداد حركية البناء الشعري وحيويته.

وبناءاً على ما تقدم وقع الاختيار على هذا الموضوع الموسوم بـــ: التشكيل الفنّي في ديوان "موعظة الجندب" "لأحمد عبد الكريم" ،رغبة في البحث عن جمالية النص الشعرالتفعيلي الجزائري، والتنقيب على أبرز القيم الجمالية في الديوان من حيث التجديد،كونه مدوّنة معاصرة.

وعليه كان على البحث أن يطرح جملة من الإشكالات منها:

- ما أبرز أدوات التشكيل الفنّي التي وظفها الشاعر في ديوانه؟
- ما أهم القيم الجمالية التي تبلورت في الخطاب الشعري " لأحمد عبد الكريم" أثناء تعبيره عن تجربته؟.

وقد تهيكلت الدّراسة في مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة إذ تناول البحث في المدخل: ماهية التشكيل الفني، في حين عالج الفصل الأول والموسوم بـــ: بنيتي التشكيل اللّغوي والتصويري ،أمّا الفصل الثاني الموسوم بـــ: بنية التشكيل الإيقاعي ؛فقد تم التركيز فيه على ثلاثة أنواع من الإيقاع :العروضي والبصري ثم الدلالي ،ثم أردف هذا الفصل بخاتمة رصدت أهم النتائج المتوصل إليها في البحث.

أمّا المنهج المتبع في هذا البحث فهو:المنهج الفنّي؛كونه الأنسب في الكشف عن جماليات تجربة الشاعر" أحمد عبد الكريم" وما تحويه من لغة وصورة وموسيقى.

ومن بين جملة المصادر والمراجع التي اتكأ عليها هذا البحث نذكر:

- حياتي في الشعر لـــ صلاح عيد الصبور.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية لـــ عز دين إسماعيل .
- السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري لـــ محمد بن يحي.
- القصيدة العربية المعاصرة لـــ كاميليا عبد الفتاح .
- العروض وإيقاع الشعر العربي لـــ عبد الرحمن تبرمسين .

أمّا بخصوص صعوبات هذا البحث فتعود إلى تناول العناصر الجمالية جلّها في وقت قياسي لا يسمح بالبحث الأفقي والعمودي أن يلم بتلك الجماليات الواردة.

وفي الأخير هذه المقدمة لا يسعني إلاّ أن أحمد الله عز وجل لتوفيقه لي في إتمام هذا البحث ،كما أتقدم بأسمى وأجل عبارات الاحترام والتقدير إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة "نوال أقطي" التي منّت عليّ بالكثير من التوجيه والإرشاد، منذ أن كان هذا البحث فكرة إلى أن استوى في صورته النهائية ،فلها مني ألف تحية حب وامتنان.

مدخل:

في ماهية التشكيل الفني

إن عملية التشكيل التي يقوم بها الشعراء في قصائدهم ، ليست بالعملية السهلة واليسيرة بل هي عملية معقدة وصعبة، إذ يمزج الشاعر بين اللغة والصورة والموسيقى في تشكيل متلاحم، حيث تتماهى تلك العناصر الفنية بروحه وعاطفته وخياله فتزداد حيويتها وحركيتها وتلقى صداها عند المتلقي .

هذا التشكيل الذي تباينت أراء النقاد والدارسين حوله، مما جعل " **صلاح عبد الصبور**" يصرح بأنه سبب وجود النص الشعري في قوله : « شهدت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة ، حتى بت أومن أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها ، ولعل إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءاتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير ، وهي محاولة جادة أعانتني عليها رؤيتي لكثير من متاحف العالم الكبيرة وسعي لاقتناء كثير من المستخرجات الفنية بعد ذلك وخلاله (...) ومن الواضح أن التشكيل في الشعر ، يستطاع تلمسه في الشعر الحديث أكثر مما يستطاع تلمسه في الشعر القديم سواء عندنا أو عند غيرنا....» [1].

فالتشكيل يمنح النص الشعري نظاميته ولحمته الجامعة بين عناصره في بناء منسجم ومتراتب ، وهذا ما يثبت صحة قول " **كوليردج** " عن الإرادة الواعية في الخيال الثانوي .

ومن ثم يقول " **صلاح عبد الصبور** " : « تنبع فكرة التشكيل من الإقرار أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيما صارما ، هذا التنظيم يوحي بالإرادة العاقلة والحساب الدقيق والوعي اليقظ»[2].

---

[1] صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، ط2 ، بيروت ، لبنان ، 1977 ، ص 31.

[2] المرجع نفسه ، ص 32.

هذا ويضيف " **صلاح عبد الصبور** " قائلا : « يركز الباحث على التشكيل باعتباره عملية بحتة ، فتولد لديه ما أسماه بـــ " محك الكمال في بناء القصيدة " ، هذا الكمال الذي تحدث عنه "بلقاسم دكدوك " قائلا : الكمال لا يتحقق إلا إذا بلغت الشعرية ذروتها في جل القصيدة لكن كيف يتجلى هذا الكمال ؟ الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب، بل لا بد من التوازن بين العناصر المختلفة من صور وتقرير وموسيقى ...» [1]

ومن هنا فإن لكل قصيدة توازنها الخاص بها والذي يميزها عن غيرها، وهذا ما عبر عنه " **صلاح عبد الصبور** " بقوله : « التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص، فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر » [2].

ويرى " **عز الدين إسماعيل** "أن التشكيل هو:« التحام الشكل والمضمون وتوافق الحركة النفسية مع العالم الخارجي، فترســم شعرية النص بتــآلف الصـــــورة واللغة والإيقاع »[3]، ثم يضيف بأن التشكيل في الشعر يختلف عن التشكيل في بقية الأجناس التعبيرية إذ يقول : « ليس مجرّد عملية التشكيل لمجموعة من الألفاظ ، كما هو الشأن في أية عبارة لغوية، وإنما هناك طابعا خاصا لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعرا دون غيره من ضروب الكلام»[4].

ومنه فإن مصطلح التشكيل مصطلح متشعب، يصعب القبض على معناه الدقيق وسبر أغواره ، وكشف جواهره ومعدنه ، ذلك أنه يمتلك خاصية المرونة والرحابة والديناميكية وهذا ما عبر عنه " **محمد صابر عبيد** " حين قال : « التشكيل في فن

---

[1] محمد صابر عبيد : التشكيل النصي (الشعري ، السردي ، السير ذاتي) ، عالم الكتب ، ط1 ، الأردن ، 2014 ص 20.

[2] صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر، ص 42.

[3] عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، ط3 بيروت،1981 ص 46.

[4] المرجع نفسه : ص 26.

الشعر نجده ذا فعالية وديناميةٍ واسعة ، لأن حركته في هذا الميدان واسعة وغامضة وعميقة ومتداخلة ومشتبكة لا يمكن أن تحدها حدود واضحة » [1].

وتعد اللغة ركيزة أساسية ومادة أولية للتشكيل الفني، فهي تلعب دورا رئيسا ومصيريا وحاسما في إنجاز التشكيل وسيرورته، إذ « إن اللغة تحدد الكيفية التي يدرك بها العالم الذي يحيط بنا ، وإن الشعوب المختلفة التي تتكلم لغات مختلفة تدرك العالم وتتذكره ، وبالتالي تفكر فيه بطرق مختلفة تنسجم مع لغاتها » [2].

وبالتالي فإن اللغة تتعدد وتختلف باختلاف أدوات وآليات الشاعر ، التي تسهم في خلق عمله الفني ، وتشكل تصوره الإبداعي ، « بل إن اللغة ذاتها تنطوي على جوانب متعددة كل منها يصلح وحده أن يكون عنصرا تشكيليا » [3].

ومن هذا المنطلق : « فإن لكل لغة شعرية تشكيلها النوعي الخاص بها، الذي يمكن أن يشترك مع الفضاء العام للتشكيل في اللغات الأخرى ، لكنه يحتفظ بخصوصيته في لغته فللغة أهمية خطيرة في التشكيل ، لأنها وهي تكتب تخلق ، فهي عنصر خلاق وليس مجرد وسيلة تعبيرية أداتيه بيد مستخدميها ، بل هي عنصر أصيل في رسم إستراتيجية النص وعليها يتوقف مصيره » [4].

ومن هنا تصبح اللغة عنصرا هاما أساسيا في بناء القصيدة، و الأداة التي يعبر من خلالها الأديب عن مكنوناته .

« فالشاعر أصبح يحاكم اللغة وطريقة بوحها على الصفحة البيضاء ليأخذ منها مسه الجنوني الجديد ، الذي يماثل مس وجوده المتغير المتخبط المتشظي ، ولم يعد

---

[1] محمد صابر عبيد : التشكيل الشعري (الصنعة والرؤيا) ، دار نينوي ، د ط ، دمشق ، سوريا، 2011،ص 5.

[2] قاسم حسين صالح : سيكولوجية إدراك اللون والشكل ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 ، ص 115.

[3] ثائر البغدادي : في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية ، رفد للطباعة والنشر ، ط1 ، دمشق ، 2010 ص 113.

[4] محمد صابر عبيد : التشكيل النصي (الشعري ، السردي ، السير ذاتي) ، ص 17.

الشعر إلهاما والشاعر ملهما يهبط عليه الوحي أو يأتي إليه شيطانه من " وادي عبقر " بل أصبح الشعر صناعة ومهارة بالإضافة إلى وجدانيته التي تحكم حركة تشكله في الوقت نفسه » [1].

ومن عناصر تشكيل القصيدة " الصورة الشعرية " التي تعتبر قناة الأديب أو الشاعر الثانية بعد اللغة في عملية الإبداع الشعري فهي : « ذلك الصوغ المتميز والمتفرد (....) وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحدوس وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور ، ولكن بما يثير الاختلاف ويستدعي التأويل بقرينة أو دليل ، إذ تنحرف الألفاظ من التشكيل الصوري ، عن دلالتها المعجمية إلى دلالات خطابية حافة وجديدة ، ومن ثم يمنح النص هويته التي تتجدد دائما مع كل قراءة » [2].

فالصورة هي : « تجسيد لأحاسيس الشاعر وأفكاره المجرّدة بشكل حسي والخيال عنصر هام من عناصر إنتاجها ، ذلك من خلال تجاوز الحقيقة الخارجية للأشياء كونها تعتمد على طاقات اللغة وإشعاعاتها الوجدانية فتجسد وتجسم عواطف وميولات الأديب وأفكاره في قوالب لفظية تحمل دلالات حقيقية » [3].

فالصورة نافذة الشاعر الثانية التي تحيك من تجربته الفنية والنفسية ويعتمد بها في بناء قصيدتة .

أما قناة الأديب الثالثة التي يعتمد بها في تشكيل بنية القصيدة بعد اللغة والصورة هي " الموسيقى " التي أولاها الشعراء أهمية تختلف عما كانت عليه في القديم من خلال إخضاع قصائدهم إخضاعا مباشرا لحالاتهم النفسية أو الشعورية عكس القديم؛ التي

---

[1] عبد الناصر هلال : الالتفات من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الحديثة) ، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، ط1 ، د ب ، 2009 ، ص 136

[2] بشرى محمد صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي الإسلامي ، ط1 ، بيروت لبنان ، 1994 ، ص 03.

[3] ينظر : سي دي لويس : الصورة الشعرية ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين ، د ط ، بغداد ، العراق 1982، ص 83.

كانت حبيسة الوزن والقافية ، وبهذا تصبح القصيدة صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام وتفترق ، محدثة نوعا من الإيقاع الكلي الذي يترك في نفس المتلقي أثره [1].

إذن للموسيقى دور بارز وهام في تفجير الدلالات الإيحائية للغة وكشف الستار عن الدلالات القابعة خلف ستائر الكلمات ، وكذلك التعبير عن المشاعر والمكنونات التي تكابد الأديب وتختلج وجدانه .

ومنه فإن التشكيل الفني في القصيدة يظهر ويتبلور على شكل لغة، وصور شعرية، وموسيقى تنصهر وتندمج كل هذه العناصر لتحقق ترابطا وانسجاما داخل العمل الفني .

[1] ينظر : عز الدين إسماعيل ، الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، ط3 ، بيروت ، 1981، ص 126.

الفصل الأول:

بنيتي التشكيل اللغوي والتصويري

1 : بنية التشكيل اللغوي

1.1 أساليب الإسناد :

1.1.1 التقديم والــتأخير

2.1.1 الحذف

1. 2 . أساليب الإنشاء :

1.2.1 أسلوب الاستفهام

2.2.1 أسلوب الأمر

3.2.1 أسلوب النهي

4.2.1 أسلوب النداء

5.2.1 أسلوب التمني

2 : بنية التشكيل التصويري

1.2. الصورة المجزأة

2.2. الصورة التشكيلية

3.2. الصورة الحلم

4.2. التشخيص

5.2. المزج بين المتناقضات

أولا : بنية التشكيل اللغوي :

1: أساليب الإسناد:

معلوم أن لغتنا العربية معيارية في معظم قواعد بنائها وصياغة جملها ،« فمستويات اللغة تبدأ من الأصوات لتشكل الكلمات ، والكلمات تتناسق لتشكل الجمل بنوعيها الاسمية والفعلية ، وكل هذا يسير وفق أنظمة لغوية وقوانين لا يخرج الكاتب عنها إلا ضمن معايير استثنائية محددة ، وبشروط معروفة يجب أن يلتزم بها، فإذا خرج عن المألوف ، فقد انزاح وحاد عن السمت المتعارف عليه». [1]

هذا الانزياح الذي ينطوي على نوعين رئيسيين ؛« فأما الأول فهو الذي يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية مما سماه " **كوهين** " (الانزياح الاستبدالي) ، وأما النوع الثاني فهو يتعلق بتركيب اللفظة مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه ، سياقا قد يطول أو يقصر وهو ما يسمى ب" الانزياح التركيبي » [2]وهو محور دراستنا « هذا الانزياح الذي يحدث من خلال ربط الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في تركيب الفقرة ، والعبارة الأدبية التي تمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا يتجاوز إطار المألوف وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمر غير ممكن»[3].

وفي الانزياح التركيبي نقصر الدراسة على أمرين هما: التقديم والتـــأخير ، ثم الحذف.

1.1. التقديم والتأخير:

للتقديم والتأخير أهمية كبيرة في تحريك الدلالة التي تحملها الألفاظ ، هذه الخاصية الجمالية التي تتيح للقارئ الإبحار في مجموعة من الدلالات ، فهو انحراف يتم في ترتيب أجزاء الجملة بمعنى « العدول من الأصل الذي يقوم عليه بناء الجملة

---

[1] يوسف أبو العدوس : الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة ، عمان ، الأردن ، 2007 ، ص 183.

[2] أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، مؤسسة مجد للطباعة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 ، ص 111.

[3] المرجع نفسه : ص 120.

العربية والتشويش في ترتيبها »[1]، ويضم في طياته تشكيلات فنية يفصح عنها " **عبد القاهر الجرجاني** " في قوله:« إن التقديم والتأخير باب كثير الفوائد ، جم المحاسن واسع التصرف ، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه ، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه وحوّل اللغة عن مكان آخر» [2].

وبالتالي يلجأ الشاعر إلى التقديم والتأخير لتأدية معان دلالية تكون أعمق وأبلغ وأشد تأثيرا على النفوس في حالة الخروج عن قواعد اللغة وضوابطها .

وسنورد بعض النماذج للتقديم والتأخير الموجودة في الديوان " **موعظة الجندب** ".

1.1.1 نماذج من التقديم والتـــأخير في الجملة الاسمية :

يقول الشاعر في قصيدة " **لكم الهباء ... ولي تغويبة الشهداء** " :

مرة أبصرته قرب التداعي مجهشاً

منْ يَظْلمْ الفُقرَاء ليسَ حبيبي

أوْ يظْلمْ الشُّهدَاء فليذْهَب مع الموْج المُهاجر والزَّبد .. [3].

يقدم الشاعر الخبر (من يظلم الفقراء) على الاسم (حبيبي)، إذ ذكر الخبر قبل اسم "ليس" للعناية به ، حتى يلقي في ذهن السامع مراده ومبتغاه مباشرة ، وقد عمد الشاعر إلى بيان حقيقة مؤلمة جعلت قريحته تعبر عن معاناة و مأساة الفقراء ومنحهم الصدارة كونهم الفئة التي يجب أن يُعتنى بها ، لأن قهر الضعفاء ليس من الفضيلة ولا من الأخلاق الإسلامية .

---

[1] جون كوهين : النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر واللغة العليا) ترجمة أحمد درويش ، دار الغريب ، دط ، القاهرة ، مصر 2000 ، ص 176.

[2] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز في علم المعاني ، تح محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 2001، ص 85.

[3] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، دار أسامة للنشر ، ط1 ، ص 52.

كذلك يقول الشاعر في قصيدة " **حنين** " :

هنَا البُعْد و الغرْبةُ الجارِحَة

هُنَا اللَّيلُ والمُدن المَالِحَة

وأَنْت تَطلِّينَ مِن شُرفَةِ الأفُق طفْلَة [1].

قام الشاعر في البيتين الأول والثاني بتقديم الخبر على المبتدأ ، والمتمثل في لفظة (هنا) (الواقعة مفعولا فيه مبني على الظرفية المكانية في محل رفع خبر مقدم) ، ليعطي بذلك الصدارة والأهمية لقريته " الهامل " التي يحن إليها وهو في غربته ، كما قام كذلك بتأخير الخبر في جملة (أنت تطلين من شرفة الأفق طفلة) على المبتدأ(أنت) والمتمثل في لفظة (طفلة)، وقد عمد إلى هذا الترتيب للفت انتباه القارئ وبيان مدى حنينة لمدينته، وما تمثله هذه الأخيرة من حيوية وجمال وروحانية .

وورد التقديم والتأخير كذلك في قصيدة : " **تداعيات مدن السراب** "، حيث يقول الشاعر :

هوَ البَحْر والبَحْر أنْت

أنْت هنَا السَّندِبَادُ

وذا الرَّاجِفُ السَّرْمَدِي تُلَوِّنُه بِيَدَيكَ

وتَكْسِره بالشِّراع .... [2].

جمع الشاعر في البيت الأول بين ضميرين هما (الهو والأنت) ليشير إلى مكان واحد وهو البحر ، إذ أصل الجملة هو (هو البحر وأنت البحر) فجاء ذلك في صورة تشبيهية بليغة جمعت بين الذات والبحر ، ليثبت أن الذات الإنسانية هدوء واضطراب وهي دائما لا تعرف الاستقرار مثل البحر .

---

[1] المصدر السابق: موعظة الجندب ، ص 85.

[2] المصدر نفسه: ص 98 .

كذلك في البيت الثاني نجد أن الشاعر أخر الخبر (السندباد) في عبارة (أنت هنا السندباد) وقدم لفظة (هنا) (الواقعة مفعولا فيه مبنيا على الظرفية المكانية) ، مستحضرا شخصية السندباد الرامزة إلى المغامرة والاغتراب والبعد الدائم ، فلم يجد الشاعر وهو في غربته إلا الكتابة حتى يطفئ بها اغترابه .

2.1.1. نماذج من التقديم والتأخير في الجملة الفعلية :

يقول الشاعر في قصيدة " **ريح الظهيرة** " :

الريح أسأل أن تهب على الظهيرة كي تعري تفاصيل النساء
وتضِيء أبهَة الجَسَد[1] .

قدم الشاعر المفعول به (الريح) في عبارة (الريح أسأل أن تهب على الظهيرة) على الفعل (أسأل) لبيان المسبب ، أو الفاعل لهذا التغيّر ألا وهي (الريح)، التي تحمل دلالة التغير والتحول العاصف ، لأن الشاعر يصبو إلى تبديل زمن اليأس والمعاناة (الظهيرة) من خلال البحث عن تفاصيل الحقيقة .

كذلك يقول الشاعر في قصيدة " **تلويحة أخيرة** " :

لِمَاذا إِذَنْ تُشْهِرُين رحِيلَك نَحْوِي ؟
يَلُوحُ فِي غسَقِ الْأُفُق شَالَكَ
كَانَتْ مدَائِنُ تَرْجمنِي ، إِذًا أحِبُّك [2].

قدم الشاعر في عبارة (يلوح في الأفق شالك) شبه الجملة (في غسق الأفق) على الفاعل (شالك) ، كونه بصدد وصف حزنه وألمه الشديد على مدينه " تهودة التاريخية " التي أطلق عليها اسم (الكاهنة) نسبة إلى الكاهنة البربرية التي قاومت الفتح الإسلامي.

---

[1] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، ص 75.

[2] المصدر نفسه: ص 81 .

كذلك في قصيدة " **حنين** " نجد الشاعر يقول :

أسْري إلَيْك احْتِرَاقًا

أخَبِّئ فيِ الصَّدْر نَايَ الحَنِين

وأُتيِك مِثلَ القَوافلِ متْعبَةً بالمَواجعِ والاغتِرابِ ... [1].

قام الشاعر في عبارة (أخبئ في الصدر ناي الحنين) بتأخير المفعول به (ناي الحنين) وقدم شبه الجملة (في الصدر)، كونه أراد أن يبين موقع الألم في قلبه ، فهذه الذات (أي الشاعرة) التي تعاني اغترابا وجوديا، وتحاول الإسراء إلى عالم غيبي ما ورائي محلق .

2.1 **الحذف :**

يعرف الحذف بأنه« إسقاط لصيغ داخل النص التركيبي في بعض المواقف اللغوية ، هذه الصيغ التي يفترض وجودا نحويا » [2]، وقد أشار " **عبد القاهر الجرجاني** " إلى أهمية الحذف في قوله :« إن الحذف باب دقيق المسك لطيف المأخذ ، عجيب الأمر شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن » [3]

1.2.1 نماذج الحذف في الجملة الاسمية :

يقول الشاعر في قصيدة " **عاهتان** " :

مَجنُونًا بِصداَقة العَاهاتِ

كَانَ لِلْمُتَنَبِّي صدِيقانِ لا ثَالثَ لَهَما

---

[1] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، ص 81.

[2] علي أبو المكارم : الحذف والتقدير في النحو العربي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، مصر ، 2008 ، ص 200.

[3] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز في علم المعاني ، ص 204.

أعْورُ يحْترفُ فِراسَةَ اللُّغة ... يسَمىَّ ابنُ جنِّي

ونَبَاتي أعْمى ، أشعلَ الحيرةَ فِي مَناجِمِ الأَطفَالِ ..... [1].

قام الشاعر في السطر الأول بحذف (كان واسمها) وأبقى على الخبر (مجنونا) إذ أن أصل الجملة (كان المتنبي مجنونا بصداقة العاهات) ، وأيضا حذف المبتدأ في قوله (أعور يحترف فراسة اللغة) ، إضافة إلى حذفه المبتدأ في السطر الثالث، (نباتي أعمى) فأصل الجملة (صديق نباتي أعمى)، ولعل مرد الحذف الأول يعود إلى كون الشاعر قد أسقط من خطاب المجنون صدارة لفظه، ليثبت خروجه عن المألوف وليبعده عن المعتاد ، وهو ما يسمى بصداقة العاهات .

أما الحذف الثاني والثالث فربما يكون سببه إثارة انتباه القارئ وإشراكه فيما يريد الشاعر قوله، من خلال إثبات موقف تعلق المتنبي بهذين الأدبين ، اللذين بالرغم من عاهتيهما ، إلا أنهما سطّرا اسميهما بحروف من ذهب ، وكان علمين بارزين في الإبداع والتميز (ابن جني وأبي العلاء المعري) .

2.2.1 نماذج من الحذف في الجملة الفعلية :

يقول الشعر في قصيدة "**موعظة الجندب**" :

لا تَقلْ

لَيْتنِي نمْلةُ سَرقَتْ مِن حُقول الرّجَال

مَؤونَتُهَا للشِّتَاء [2].

قام الشاعر في السطر الأول بحذف الضمير (أنت) مسقطا الفاعل ، إذ إن أصل الجملة هو (لا تقل أنت) ، والغرض منه هو لفت انتباه القارئ لمدى أهمية هذه

---

[1] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، ص 15.

[2] المصدر نفسه: موعظة الجندب ،12.

المسألة التي يريد إيصالها للآخر، وهي رمزية الجندب بوصفه الشاعر المبدع الذي يضحي بالراحة والمال من أجل إسعاد الناس .

وكذلك نجد الحذف في قول الشاعر في قصيدة " الأجدب " :

يذكران الأصدقاء الصعاليك والشعراء

لمْ يَقُل كَلِمَة [1].

قام الشاعر في السطر الثاني بحذف الضمير (هو) مسقطا الفاعل ، إذ إن أصل الجملة (لم يقل الأحدب) أو (لم يقل هو) بغرض استقطاب القارئ ولفت انتباهه .

وعليه نجد أن هذه التراكيب اللغوية (التقديم والتأخير ، الحذف) ما هي إلا مواد استخدمها الشاعر ليشكل عمله الفني ، وذلك من خلال انحرافه عن التركيب الأصلي للجمل ، ومنح القارئ فرصة البحث والتنقيب عن تلك التراكيب الأصلية ، وهي كلها أدوات فنية أسهمت في رونق وتألق النص الشعري .

2- الأساليب الإنشائية :

الجملة الإنشائية قسيم للجملة الخبرية ، فالكلام إما خبر ، وإما إنشاء .

وتتميز الجملة الإنشائية بأن مضمونها لا يصح وصفه لا بالصدق ولا بالكذب لذاته ويقسم علماء المعاني الإنشاء إلى طلبي وغير طلبي .

1. **الطلبي** :« وهو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ويشمل " جملة الأمر ، النهي ، الاستفهام ، التمني ، الترجي ، النداء ، العرض والتخصيص » [2].

---

[1] المصدر السابق: ص 17.

[2] محمد بن يحي : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2011، ص 280.

2. **غير الطلبي :** « وهو ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب أو بتغيير آخر هو ما يستدعي مطلوبا حاصلا ، ومنه أفعال : التعجب ، المدح ، وصيغ العقود ، القسم ، رب ،كم الخبرية ، ونحو ذلك» [1].

1.2 أسلوب الاستفهام: ويعرف على أنه« طلب معرفة مجهول بواسطة أداة " وأدوات الاستفهام في العربية هي : الهمزة ــ، هل ، ما ، من ، أي ، كم ، كيف ، أين ، أنى ، متى ، أيان » [2].

ومن مواضع الاستفهام في الديوان نجد قول الشاعر في قصيدة " **موعظة الجندب** "

هَلْ يذْكرُ النَّاسُ مِن جُندِ بِهِمْ ؟
إذْ يغَنِّي علَى شرُفاتِ البُيوتِ مسَاء
يُهد هد لَبلا بهَا
عَاصرًا فَرحَ النَّاس مِن روُحِه البَائسِ[3] .

خرج أسلوب الاستفهام في السطر الأول إلى غرض التحسر ؛ حيث يتحسر الشاعر على نسيان الناس ذكر الجندب الذي طالما غنى في الحقول ليؤنس الفلاحين في أراضي الحصاد ، ولذا استخدم الشاعر أسلوب الاستفهام التقريري الذي لا ينتظر من خلاله الإجابة ، بقدر ما يريد إثارة انتباه الآخر إلى وظيفة الفنان ، ألا وهي التعبير عن قضايا الإنسانية.

كذلك نجد الاستفهام في قصيدة : " **تلويحة أخيرة** " وهذا في قول الشاعر :

أهانتْ عَليكَ مَوَاجدُ أجَحتَها فِي اللّيالِي
تهاوتْ علَى وقعك المُتنائي ممَالكُ عمْرِي
لمْ خنَت ْعصَافيرُ عُمْرِي ؟ وَجودَتهَا مِن يَديْك َ؟

---

[1] المرجع السابق: ص 280.

[2] المرجع نفسه : ص 289.

[3] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، ص 12.

أحبُّك أم أتَّقِيك؟

إذ جللَّتَنِي سِهامُك أوْ تكَسَّرتْ النِّصالَ عُلَى النِّصَال ... [1]

استخدم الشاعر الاستفهام ليعبر عن أسفه لفقدان ورحيل محبوبته، ومن ثم فهو يذكرها بالليالي التي قضتها معه علها تحن إليها وتعود إليه.

2.2 أسلوب الأمر :

يعرف الأمر بأنه : « طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام » [2] ، وله أغراض بلاغية كثيرة يحددها المقام كـــــ "التضرع والدعاء والنصح والإرشاد والتعجب".

ويتوصل للأمر بأربع صيغ وهي: « فعل الأمر الصريح ،المضارع المقرون بلام الأمر ، اسم فعل الأمر ، المصدر النائب عن فعل الأمر » [3].

ومن أمثلة هذا الأسلوب في هذا الديوان نجد قول الشاعر في قصيدة " **رقش صوفي** " :

انْظر هنَاكَ
ثَمَّة مَسْبحَة تنْظرُ الورْدَ.... لَوْح مرْقَشُ بالسِّماقِ
خذْ عني هذه وليْستْ للنَّفْري أوْ للشَّيْخ الأَكبَر
أوقِفِي فِي موْقفِي الألفَة وقالَ لِي
لا تألفْ ... تتلفْ [4].

---

[1] المصدر السابق: ص 79.

[2] إبراهيم عبود السامرائي : الأساليب الإنشائية في العربية ، دار المناهج للنشر ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2000، ص 21.

[3] المرجع نفسه : ص 21.

[4] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، ص 26.

وردت صيغة الأمر في الأفعال : (أنظر ، خذ ، ثق)، وقد استخدم الشاعر أسلوب الأمر للفت انتباهنا إلى ما تحتويه زاوية الهامل من أدوات للذكر.

والأرجح أنه يختار الأمر من بين الأساليب الإنشائية الأخرى لمشاركة الآخر في التأثر بالطقوس الصوفية الممارسة بالزاوية، لذا يستحضر الشخصية الصوفية المعروفة (النفري) ، إشارة إلى العالم النوراني البعيد عن عالم الحس والمادة .

فالاتكاء على الأسلوب الإنشائي هو دفع إلى الإثارة الآخر والتأثير فيه .

كذلك يقول الشاعر في قصيدة " **لكم الهباء ... ولي تغويبة الشهداء** " :

فانشُروني فِي المدَائنِ فِلةُ أو نرْجسَا

هذِي تراتيلِي الأخِيرة فاسْمعوُهاَ

وارسُمونِي غيْمة أوْ نجْمَة أوْ نورَسا

واذكرُونِي عاشِقًا أوْ مُقدَّما [1].

وظف الشاعر أسلوب الأمر والمتمثل في الأفعال (أنشروني ، أرسموني أذكروني) وهي تتراوح أغراضها بين " النصح والإرشاد " و " الالتماس" كون الشاعر هنا لا يأمر بمعنى الأمر الحقيقي ، وإنما انقلب الأمر الظاهري إلى التماس رقيق مهذب يدعو من خلاله الشاعر الآخر لسماع شعره والتأثر به ، والحكم عليه .

3.2 أسلوب النهي :

وهو أسلوب من أساليب الإنشاء الطلبي ويعرّف على أنه : « طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام » [2].

وللنهي صيغة واحدة وهي المضارع المقرون بـــ "لا " الناهية الجازمة ومن أمثلة هذا الأسلوب نجد قول الشاعر في قصيدة " **موعظة الجندب** " :

---

[1] المصدر السابق: ص 53.

[2] إبراهيم عبود السامرائي : الأساليب الإنشائية في العربية ، ص 30.

لا تقل ليتني نملة سرقت من حقول الرجال

مؤُونتَها للشِّتاء ،

لا تقلْ لِي

سأضْرِمُ قِيثارتِي نخب هذَا الشَّقاءِ[1] .

ورد أسلوب النهي في عبارة (لا تقل) وكان الغرض منها هو الدعوة إلى العمل والتفاني لا التكاسل واللهو ، حيث لا ينفع الندم ، إذ إن في هذه القصيدة دعوة ضمنية إلى تقديس روح العمل والاجتهاد فيه ، إضافة إلى توظيف أسلوب التمني في قوله: (ليتني نملة ...) والذي يحمل في طياته معنى الأمل والرجاء.

4.2 أسلوب النداء :

ويعرّف بأنه : « طلب إقبال المدعو على الداعي بحرف مخصوص ويتحقق أسلوب النداء بجملة من الأدوات هي :" يا ، أي ، أيا ، الهمزة ، يا و أيا وهيا ، نستعمل لنداء البعيد » [2].

والمعروف أن " يا " أكثر أدوات النداء استعمالا، ولهذا استعملها الشاعر بكثرة .

يقول الشاعر في قصيدته " **موعظة جندب** " :

أيها الجنب اليتضور غبنا

وتقْتلهُ المسغبَة

أيُّها الجُندبُ المتبِيء

أَنت أَناَ

شَاعرُ يتَوسَّد قيثَارةَ فيِ خرَاب الدُّنا

يا أيُّها الجُندبُ المتَغطْرس فِي حياَتي

---

[1] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، ص 12.

[2]محمد بن يحي:السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، ص294.

أنْت عنْفُوان الصِّبا

يا أمِير الغِناءِ

أكُونكَ أوْ لاَ أكونُكَ

تلك هي المسألة[1] .

ففي هذه الأبيات نجد العديد من أساليب النداء : (يا ، يا أيها)، والتي أراد الشاعر من خلالها لفت انتباه القارئ ، وكذا الإفصاح عن انفعالاته إزاء الأوضاع التي تحيط به .

5.2 **أسلوب التمني :**

ويعرف على أنه : « طلب حصول أمر محبوب مستحيل الوقوع ، أو بعيد، أو امتناع أمر مكروه،ويكون التمني في المستحيل ، أو الممكن غير المتوقع ، ويتكون الموقف اللغوي لجملة التمني من عناصر ثلاثة هي :

1- المتمني وهو المتكلم .

2- أداة التمني وقد تكون حرفا أو جملة .

3- التمني (الشيء المطلوب حصوله) هو مضمون التمني» [2].

ومن أمثلة التمني في ديوان الشاعر نورد قوله في قصيدة " **موعظة الجندب** " :

ليتنِي نملَة سرَقتْ مِن حُقول الرّجالِ

مؤونُتَهَا للشّتَاء[3] .

فالشاعر يتمنى على لسان (الجندب) لو أنه لم يكن يغني للناس في وقت الجد، ويدخر مؤونته مثل بقية الخلق ، لذا استخدام الأداة (ليت) التي أدت المعنى وحملت في طياتها معنى الألم والأمل والرجاء .

---

[1] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، ص 13.

[2] محمد بن يحي : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، ص 298.

[3] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، ص 12.

وعليه فإن استخدام الشاعر للأساليب الإسناد ، بما في ذلك ظاهرتي التقديم والتأخير ، والحذف في الجملة بنوعيها (الفعلية والاسمية) ، يلقي بنا في زخم من الدلالات اللانهائية ، أو مجرة من الدلالات السابحة في فضاء دلالي مكثف والتي تبحث عن تأويل من القارئ ، وتنقيب عن تراكيبها الأصلية ، وكذلك استخدامه للأساليب الإنشائية بأنواعها من استفهام وأمر ونهي ونداء وتمنى لم توظف عبثا ، بل لجأ إليها ليعبر عن حالته وحالة مجتمعه وواقعة الذي يعيش فيه، فجاءت قصائده حاملة لنزعة إنسانية ، واشتملت على شكل من أشكال الرمزية البسيطة التي تعتمد على التلميح والإيحاء ، والكشف عما في نفس الشاعر من حيرة وقلق دائمين ، فهذه الأساليب كلها تساعد على تنشيط حركة القصيدة، ومنحها قوة التأثير في الآخر، ومشاركته الموقف وتنشيط حركية النص ، إضافة إلى إيقاظ الفكر والتواصل مع القارئ .

ثانيا : بنية التشكيل التصويري :

إن الصورة الشعرية من المصطلحات النقدية التي أولاها النقاد والدارسين المحدثين أهمية كبيرة ، متجاوزين المفهوم التقليدي للصورة المرتبطة في علاقة المعنى الحقيقي بالمعنى المجازي ، ذلك أن الدراسات البلاغية القديمة للصورة الشعرية ركزت على « الطبيعة الزخرفية التزينية لها ، منطلقة من تصور قاصر للأسلوب والصورة، على أنها عنصران خارجيان في العمل الفني» [1].

فالبلاغة التقليدية بهذا التصور كانت تدرك الصورة إدراكا خارجيا سطحيا، دون الولوج إلى الأعماق والجوهر من خلال اعتمادها على العقل، دون تدخل الشعور الخاص بالشاعر، وعليه فإن الصورة الشعرية : « ليست تلك المرآة التي تعكس الخصوصية والوجه الإبداعي للشاعر فحسب ، بل إنها تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يعدّ الشاعر جزء منها » [2].

فالصورة الشعرية لوحة لا تكتمل إلا بتدخل العاطفة وأحاسيس الشاعر، وهي عامل حيوي في عملية الإبداع .

إلا أن الصورة تعصى عن التعريف الدقيق في الدراسات الحديثة ، بشهادة بعض الدارسين الذين ذهبوا إلى القول إن مفهوم الصورة عانى من التحديد الدقيق و انتابه قدر من الغموض والتعميم ، وكأنها تتأبى على التحديد والتأطير ، إلا أنهم لم يعمدوا إلى تعريفها تعريفا دقيقا واضحا ومحددا، وإنما اتسم حديثهم بالتعميم والتجريد الذي يصعب من خلاله على القارئ أن يضع تعريفا واضحا « إلى درجة أن أحدهم وصل إلى نتيجة، وهي أن أية محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير المنطقية إن لم

---

[1] كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم، ط4 ، بيروت ، لبنان ، 1995 ، ص 19.

[2] بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد الحديث ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994 ، ص 13.

تكن ضربا من المحال ، كون الصورة دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعية مرنة تتأبى التحديد الواحد المنظر أو التجريدي » [1].

ومن أبرز النقاد المحدثين الذي تحدثوا عن الصورة الشعرية " **جابر عصفور** " الذي ميز الصورة من زاويتين مختلفتين فيقول : « أما عن طبيعة الصورة ذاتها فقد نظرت إليها من زاويتين تراعي كل جانب من جانبي الصورة في مفهومها القديم ، يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواعا بلاغية ، فهي بمثابة الانتقال أو تجوّز في الدلالة لعلاقة المشابهة ، كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعها ، أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل ، ويعالج الجانب الثاني طبيعة الصورة باعتبارها تقديما حسيا للمعنى » [2].

وكذلك نجد " **عبد القادر القط** " يقول :« الصورة في الشعر هي : التشكيل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ، مستخدما طاقات اللغة ، وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد و المقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني» [3].

فالصورة الشعرية هي اللحمة الأساسية التي تبنى عليها القصيدة بأسرها .

وكذلك كان موقف الناقد " **عز الدين إسماعيل** " الذي يقول : « إن في الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما

---

[1] المرجع السابق: ص 19.

[2] جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، ط3 ، بيروت، 1992 ، ص 07.

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

تتآلف في إطار شعري واحد » [1]، بمعنى أن الصورة هي جمع بين المتنافرات والمتباعدات .

وكذلك يؤكد " **عبد الله عساف** " : « إن الصورة كائن له ما للكائن الحي من مواد مكوناته وصفاته المميزة ؛ مواد الصورة هي الواقع والفكر والعاطفة واللاشعور ، والخيال وصفاتها كثيرة منها الرمز والإيحاء ، والتكثيف ، والغموض ...» [2].

وعليه فإن للصورة الشعرية العديد من التعريفات التي اختلفت باختلاف منظريها وهي على كثرتها ووفرتها لا يظهر فيها الاختلاف حول كونها لوحة فنية متكاملة تسعى الألفاظ والعبارات على إخراجها بما لها من طاقات حسية أو إيحائية.

ومن بين أنواع الصور الشعرية الموجودة في الديوان نجد :

1. **الصورة الشعرية المجزّأة:**

وهي« تتكون من وحدات صورية أو مشاهد منفصلة ظاهرية يربط بينها الرابط الموضوعي والعضوي أو وحدة التجربة الشعرية ، تمكن الشاعر من تخير لقطات الحياة الدقيقة والربط بينهما بمشترك شعوري ومادي معا، ينتظم التجربة كلها مما يجنبه الوقوع في الحشو أو الثرثرة أو المغالطة » [3] .

ومن أمثلة ذلك نجد قول الشاعر في قصيدة "**الأحدب** ":

المكَان جَنوب يُطلُّ علَى الرَّملِ
إنَّماَ الوقَتُ أمْسيَّه برتْقَاليَّة الأُفقِ
داخِل مقْهَى يسِيجُه العَاطِلونَ
حوْل طاولةٍ تتَثَاءب بُ
مُلتصقِينَ بزاوِيةٍ معَتَّمة

---

[1] عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 161.

[2] محمد علي ذياب : الصورة الفنية في شعر الشماخ ، وزارة الثقافة ، د ط ، عمان ، الأردن ، 2003 ، ص 18.

[3] كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، دار المطبوعات الجامعية ، د ط ، 2007 ، ص 484.

يجْلسُ الشاَّعرانِ ....

يعبان شايًا قديمًا

وثالثُهمْ رجُلُ أجْدبْ

جرَّ كرْسيَّه واستَوى جالَسًا قرْبهُمَا ، دُونَ إذْنِهمَا

ومَضىَ يتَفرَّس وجْهيَهمِا

وهُمَا لَا يأبَهانِ

ولاَ يعبآن به.

وهوُ يصْغي إلىَ مَا يقولُانَ

يمْضغَان القَصيدةِ والوَقتُ منْ ضجَرْ

يذْكرانِ الأصْدقاءَ الصَّعاليكْ والشُّعراء

لمْ يقلْ كلمَة

علَّه قَادمُ منْ سبَأ

كمْ يذْكرُني وجْههُ بالحُطيْئةِ

صمْتهُ بالغرَيبِ

وسحْنتَه بالبِلادِ البَعيدَة

علَّهمْ حدَّثوُه عنْ واحَةِ اسمهَا بُوسعَادَة

فأتَى لاهجاً باسْمِهاَ [1].

تخير الشاعر في هذه القصيدة من مشاهد ولحظات تجربته الواقعية المعيشة، ما يلخص تجربته الفنية ويترجم شعوره ،إذ نجده اعتمد فن المونتاج من خلال تخيّره للمشاهد التي صورت مراحل تجربته ، والتي بدأها بوصف جمال المكان المطل على الرمل في وقت الأمسية القريبة من الغروب ، ثم انتقل ليصف لنا المقهى والزبائن ،

[1] أحمد عبد الكريم : موعظة جندب ، ص 17، 18.

الموجودين فيه ويخص بالذكر الشاعران الجالسان في الزاوية المعتمة يعبان الشاي ، وأخيرا يتوجه إلى وصف الأحدب القادم إليهما ، ويواصل الشاعر وصفه للمشاهد و اللقطات وفق المسار الشعوري والفكري الذي تسير فيه تجربته، ليصل إلى قوله: (علهم حدثوه عن واحة اسمها بوسعادة) مشيرا إلى ملتقى القرائح الشعرية .

وقد جاءت اللقطات الأكثر بروزا في جمل فعلية (يجلس الشاعران ، يعبان شايا ، جر كرسيه ، لا يأبهان ، لا يعبآن ، يمضغان القصيدة ، مضى يتفرس من وجهيهما ، يذكران الأصدقاء الصعاليك ....) ، كما نجد كذلك بعض الجمل الاسمية، ولكنها أقل ورودا من الأولى من مثل : (المكان جنوب ، إنما الوقت أمسية ، الحقيقة شارته) إلى غير ذلك من تلك الجمل التي عبر من خلالها عن مكنوناته وشغفه بمدينته من خلال تصويره لها وفق مشاهد ولقطات أدت الغرض الذي كان يصبوا إليه.

2. الصورة التشكيلية :

تأتي هذه الصورة « في هيئة لوحة تشكيلية منتقاة العناصر ، وإذا كانت الصورة السينمائية (المونتاج) نابضة بالحركة والصوت ، فإن الصورة التشكيلية في الغالب ، تعتمد على المرئيات والألوان ، وهي تمكن الشاعر أيضا من اختزال اللقطات وتكثيفها بما يخدم التجربة ويعبر عنها»[1].

وسنورد مثالا لها من ديوان " **موعظة الجندب** " في قصيدة : "**أربعاء الرقص على إيقاع ريشتر** " إذ يقول الشاعر :

فيِ مسَاء الشّمالِ المَتاخمِ للبَحْرِ
والبَحرُ فيْزورهُ فضضَتهَا أشعتُّه
كانَتْ الشَّمسُ تهْوي كَما البُرتقَالَة فيِ أفُق حَالَم
أهْرقُ البَحرَ دمْعَتَه

[1] كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص 89.

حينَ مالَ سيَّاج الحَديقةِ غيْر مكْترِثٍ بدَم اليَاسمينَة منسكبًا ... [1].

في هذه الأبيات يتضح الجو النفسي الكئيب الذي هيمن وسيطر على الشاعر " **أحمد عبد الكريم** " ، وهو الإطار الذي تتحرك فيه مرئيات الصورة وألوانها ، هذه المرئيات التي تنم عن زفرات وآهات الشاعر ، وحزنه العميق لما آلت إليه مدينته جراء هذا الزلزال الذي حل بها ، ويتضح ذلك من خلال قوله :(كانت الشمس تهوي كما البرتقالة ، أهرق البحر دمعته ، مال سياج الحديقة غير مكترث بدم الياسمينة ، منسكبا .....)، هذه المرئيات و الصور التي لا تتصف بالسكون والجمود بل تتصف بالحركة، ولكنها حركة نابضة بالوهن والضعف والذبول ، كما أدت الجو نفسه (فضضتها أشعته ، البرتقالة ، دم الياسمينة) فكلها تدل على حزن الشاعر وكآبته .

أما الحركة في الصورة فهي سلبية، لم تسهم في نبضها و حيويتها بالطريقة التي أراد الشاعر رسمها ، كما أكدت الصور البيانية التي وظفها الشاعر على هذا الجو الكئيب والحزين، من مثل قوله :(كانت الشمس تهوي كما البرتقالة ،مال سياج الحديقة غير مكترث بدم الياسمينة)، وهي كلها استعارات أسهمت في تكوين الصورة واتفاقها مع السياق الخاص بالتجربة النفسية والفكرية للشاعر .

3. الصورة الحلم :

من خصائص الصورة الشعرية الحداثية « ارتقاؤها إلى درجة الحلم ، رغبة في تجاوز الواقع والذات ، لذا كانت هذه الصورة عند السرياليين تمثل أثرا من آثار الرؤيا أو الحلم ، فكما يسبق الحلم الشاعر ، كذلك يسبق الحلم الصورة ، فهي تحقق الهروب من الواقع الغامض الباعث لأحاسيس الإحباط والغربة ، باختراقها ودخولها عالم الأحلام والرؤى ببراءته وطفولته وسذاجته الكاشفة عن عالم البواطن واللاوعي » [2].

---

[1] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، ص 20.

[2] سامية راجح ، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين " لعبد الله الحمادي ، إشراف أمحمد لخضر فورار ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2010 ، ص 168.

ومن أمثلة ذلك نورد قول الشاعر في قصيدة " **حنين** " :

هُو اللَّيلُ غابةُ حزن.
وظلَّ لصَفْصَافةٍ عاليَة
هوَ اللَّيلُ يقتاتُ جرْحي
ويقْرعُ أجراسِي الغافيَة
هوَ اللَّيلُ لوْ تعلَمينَ صليبُ
يفتِّتُ جرْح الغَرِيب
وأنتِ هنَاك فيِ الضفَّة النائية
تلُوحِين ظلاً وغيْمَة [1].

لقد تجسدت في هذا المقطع الشعري مجموعة من الصور البعيدة عن الواقع والتي يستحيل تحققها في عالم اليقظة (هو الليل يقتات جرحي ، يقرع أجراسي ، يفتت جرح الغريب) ، ليطلق الشاعر العنان للقارئ ويتركه يسبح في عالم الخيال الشديد ، وهو بعيد عن مدينته وفي غربته ، التي تزيد من وجعه وزفرات ألمه كلما انسدل عليه الليل فجاء كل ذلك في صورة حلميه متكاملة تترك صدى عند المتلقي .

4. التشخيص :

يعد التشخيص من بين مكونات الصورة الشعرية التي يعتمدها الشاعر للتعبير عن مكنوناته وخلجات نفسه ، فيستنطق الأشياء ، سواء كانت مادية أو معنوية ، ويمنحها صفة الأنسنة لتشاركه في آلامه وهمومه ، فهو : « إضفاء السمات البشرية وإشباع العواطف الإنسانية على الموجودات»[2].

---

[1] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، ص 85.

[2] وجدان الصائغ : الإستعارية في الشعر العربي الحديث ، دار المؤسسة العربية ، بيروت ، لبنان ، 2003 ، ص 37.

1.4 تشخيص المحسوسات :

يعد تشخيص المحسوسات « لونا من ألوان التخيل ، ويتمثل في إضفاء الحياة والحركة على الجمادات فتصبح ذات حياة إنسانية ، وبواسطة التشخيص تكتسب الأشياء كلها عواطف آدمية ، تشارك بها الآدميين ، وتأخذ منهم وتعطي ، وتتبدى لهم في شتى الملابسات ، وتجعلهم يجنسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين ، أو يتلبس به الحس » [1].

ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة : " **قيس والعشاء الأخير** " :

تجهَّمَ وجهُ المدِينةِ واستنفرت غيْمها للبُكاءِ

تعرَّتْ ومدَّت ضفَائرهاَ للرِّياحِ [2]

قام الشاعر بتشخيص المدينة وأسند إليها صفات الإنسانية من مثل قوله : (تجهم استنفرت ، تعرت ، مدت) ، وهي كلها صفات حولت المدينة وهي شيء مادي يمتلك صفة الجمود والسكون، إلى شيء يتميز بالحركة والحيوية كل ذلك لأجل منح دلالات جمالية ورونق وبهاء غير محدود على المكان .

2.4. تشخيص المجرّدات:

ويتمثل في منح صفات الإنسانية لشيء معنوي وهو : « قريب لما يسمى بالأنسنة وجعل ما هو غير مشاهد مشاهدا، و ما هو غير معان معاينا » [3].

---

[1] ثائر سمير حسن الشمري : التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري (دراسة نقدية) ، دار الصفاء للنشر ومؤسسة دار صادق الثقافية ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2012 ، ص 21.

[2] أحمد عبد الكريم : موعظة جندب ، ص 111.

[3] سعاد عبد الوهاب عبد الرحمان : الشعر العربي الحديث ، (البنية والرؤية) ، دار جرير ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2011 ص 89.

ومن أمثلة ذلك نورد من ديوان " **موعظة الجندب** " قول الشاعر من قصيدة "**حنين**" :

هو َ اللَّيْل غابة حزنٍ

وظل لصفصافة عالية

هوَّ اللَّيلُ يقتات جرحي

ويقْرعُ أجراسي الغافية ..

هو اللّيلُ لو تعلمين صليب

يفتِّتُ جرح الغريب ، [1]

قام الشاعر في هذه الأبيات بتشخيص " الليل " ، وهو شيء معنوي، ومنحه صفات الإنسان ؛ إذ شبهه بالكائن الحي الذي يقتات على جراحه ويقرع كذلك على قلبه ، ليزيد من ألم الشاعر وشوقه و حنينه لمدينته " الهامل " وهو بعيد عنها في غربته ، فجسدت هذه الصورة ألم الشاعر وزفراته أدق تجسيد .

5. المزج بين المتناقضات :

إن التضاد من بين الأساليب التي تعتمدها الصورة الشعرية الحديثة ، بوصفها عالما يصور جملة من الصراعات والتناقضات ، و قد جاء في كتاب الأضداد " **لأبي الطيب المتنبي**": «الأضداد جمع ضد ، وضد كل شيء ما نافاه ، نحو البياض والسواد السخاء والبخل ، الشجاعة والجبن ، وليس كل ما خالف الشيء ضدا له ، ألا ترى بأن القوة والجهل مختلفان وليس بضدان ، وإنما ضد القوة الضعف ، وضد الجهل العلم ،

[1] أحمد عبد الكريم ، موعظة الجندب ، ص 85.

فالاختلاف أعم من التضاد إذ كل متضادين مختلفين وليس كل مختلفين متضادين »[1] ، أي أن التضاد وجود لفظتان متنافرتان في المعنى ، وله وظيفتان: « وظيفة دلالية ووظيفة إيقاعية موسيقية داخلية ، نحسها عند التقاء الضدية » [2].

وسنورد في هذه الأبيات أنموذجا للتضاد في ديوان " **موعظة الجندب** " من خلال قول الشاعر في قصيدة " **رقش صوفي** " :

هذا بري البهي

ما أوسعني وما أضيفه

ما أضيقني وما أوسعه

ما أضيع الخلوتي خاليا من حرقة الإنسان [3]

وظف الشاعر في هذه الأبيات التضاد في قوله (ما أو سعني و ما أضيقه ، ما أضيقه وما أوسعني)، ليضع القارئ أمام مشهدين متضادين ، ويتركه يختار لوحده بين الشاعر وبين زاوية الهامل، التي تحتل مكانة في قلبه كونه تلقى مبادئه وتعاليمه الأولى فيها ، وقد أسهم هذا التناقض في زيادة إدراك وحيوية القارئ و اختباره لذكائه بتوظيفه لهذا التضاد .

وكذلك يظهر التضاد من خلال قول الشاعر في قصيدة " **عاهتان** " :

كَانَ للمتنبي صديقانِ لاَ ثَالثَ لَهمَا

أعورٌ يحترفُ فرَاسةَ اللُّغة.... يُسمىَّ بن جِنِّي

ونباتيٌّ أعمَى ، أشعلَ الحيْرَةَ في جمَاجمِ الأطْفالِ

---

[1] سامية راجح : تجليات الحداثة في ديوان البرزخ ، والسكين ، ص 165.

[2] المرجع نفسه ، ص 165.

[3] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ،ص25.

وكانَ يردِّد دائماً :

لا أعمَى قبْل هومِير ولاَ رائَيِ بعْد المَعريِّ " [1].

قام الشاعر بتوظيف التضاد ويظهر ذلك في قوله :(لا أعمى قبل هومير ولا رائي بعد المعري)، ويتمثل في كلمتي "لا أعمى ، لا رائي" ، هذا ليبرز المكانة السامقة لهذين الشاعرين اللذين على الرغم من فقدانهما البصر، إلا أن بصيرتيهما جادت بأجمل الأشعار التي كانت ولا زالت خالدة في التاريخ.

وعليه فإن الصورة الشعرية تعتبر من مقومات ولبنة من لبنات القصيدة العربية سواء القديمة أو الحديثة؛ التي تأبى عن التعريف الواضح والدقيق والتي تختلف باختلاف منظريها.

[1] المصدر السابق: ص40.

الفصل الثاني :

بنية التشكيل الإيقاعي

أولا : الإيقاع العروضي :

1- بنية البحور المهيمنة

2- القافية والروي

ثانيا : الإيقاع البصري :

1- علامات الترقيم

2- غياب علامات الترقيم

3- البياض

ثالثا : الإيقاع الدلالي :

1. إيقاع السرد والحوار

2. إيقاع الأفكار

يعد الإيقاع خاصية أساسية تميّز الشعر عن غيره من الفنون ، لما يحويه من خصائص وتراكيب فنّية ، تأخذ بسمع المتلقي وتطرب نفسه وتؤنسه، فتترك أثرها وصداها لديه ، لتجعله يتفاعل مع النص الشعري .

ولعلّ من أوائل الدارسين للإيقاع في الشعر العربي ، هو "**ابن طبا طبا** " في "**عيار الشعر**"، عندما قال: « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر ، صحة المعنى وعذوبة اللّفظ ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله ، واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي : اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم على قدر نقصان أجزائه »[1] .

لقد ربط " ابن طباطبا " بين الفهم وبناء النص، وجعل الإيقاع عنصرا هاما في عملية البناء التي تقوم على انسجام الشكل و المضمون .

أما عند الدارسين المحدثين نورد " **كمال أبو ديب** " الذي يعرّف الإيقاع بقوله: « هو الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور، بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية» [2].

إن الإيقاع حسب " **كمال أبو ديب** " هو حركة داخلية تصل أجزاء النص، فتمنحه التتابع والانسيابية، مما يستفز اهتمام القارئ ويؤثر فيه .

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين : البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر ، ط1 ، القاهرة ، 2003 م ص 93.

[2] عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الفجر ، ط1 ، القاهرة ، 2003 م ، ص 93.

أما عبد " **الملك مرتاض** " فيربط بين الإيقاع والجمالية في قوله :« الإيقاع هو هذه الجمالية التي تدس داخل التفعيلة التي تقيم عناصر الإيقاع ، فتحمل السامع عن المتابعة و التلذذ والتذوق والتمتّع » [1].

وقد تناولت في هذا الفصل "**بنية التشكيل الإيقاعي** " في ديوان" **موعظة الجندب** " وقسمته إلى ثلاثة أقسام : " **الإيقاع العروضي** " و " **البصري** " و " **الدلالي** "،ولعلني تجاوزت الوزن لأتحدث عن الإيقاع؛ كونه ذلك الخيط الأفقي الجامع بين أجزاء النص الواصل بين عناصره .

أولا : الإيقاع العروضي

1. بنية البحور المهيمنة :

لقد أوجد الخليل بن أحمد الفراهيدي " علم العروض " ، وجعله في خمسة دوائر ، ثم استخرج منها خمسة عشرا بحرا ، لكنها أصبحت فيما بعد ستة عشر بحرا ، وذلك بعد أن أضاف إليها تلميذه " الأخفش " بحرا سماه " الخبب " ، ويعد البحر :« من الخصائص الأساسية التي تتميز بها موسيقى الشعر ، ويحقّق مظهرا شكليا لهندسة البناء النغمي للقصيدة»[2]، إذ إن البحور الشعرية مهمّة في إبراز إيقاع النص الشعري ، و كذلك ضرورية لدراسة البنية الصوتية في الشعر .

وسأقوم في هذا الجزء من البحث بدراسة البحور الشعرية المهيمنة في ديوان " **موعظة الجندب** " :

1.1 بحر المتدارك :

سمي المتدارك بهذا الاسم؛ « لأن الخليل لم يذكره ، وتحاشاه بالرغم من وجوده ضمن دائرة المتفق ، ويقال أن الأخفش تداركه على الخليل ، وأجزاؤه في القصيدة العمودية ثمانية هي:

---

[1] عبد المالك مرتاض : قضايا الشعريات ، دار القدس العربي ، ط3 ، (د ب) ، 2009 ، ص 191.

[2] سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، د ط ، 1993، ص 17.

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن » [1].

ومن أمثلته في الديوان نجد قول الشاعر في قصيدة " **الأجدب** "

المكان جنوبٌ يطلُّ على الرّمل

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

فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعل

إنّما الوقتُ أمسيّةٌ برْتقاليّةٌ الأفقِ

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

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعــ

داخل مقهى يسيّجَه العاطلُون

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

لن فعلن فاعلن فعلن فاعلن

حوْل طاولة تتثَاءَب

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

فاعلن فعلن فعلن فعــ

ملتصقين بزاوية معتمة

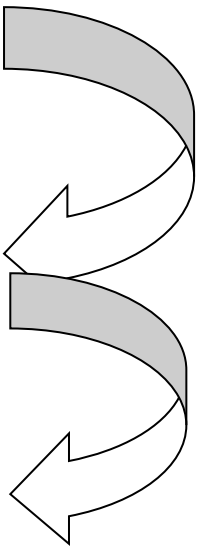
/0 /// 0/// 0/// 0//0/

لن فعلن فعلن فعلن فاعلن

يَجْلس الشَّاعران ..

/ 0//0/ 0 //0/

[1] عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص52.



فاعلن فاعلن ف

يعبّانِ شاياً قديماً

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

علن فاعلن فاعلن فا

وثالثهم رجل أحدب [1]

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

علن فعلن فعلن فاعلن .

استخدم الشاعر تفعيلة المتدارك ، وهو البحر المهيمن في شعر التفعيلة ، ليصدر لنا صورة عن اتصال الشعراء و اجتماعهم في هوى مدينة واحدة وهي " بوسعادة " ، ولقد أسهم هذا البحر في بعث حس إيقاعي جمالي لفت انتباه القارئ وناسب فتنة جمال المكان المشار إليه.

ويستخدم الشاعر هذا البحر أيضا في قصيدة " **البئر الظمأى** " إذ يقول :

ذا جنوبي قيلولة كالأبد

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

فاعلن فعلن فاعلن فاعلن

ذا جنونيِ سِيجارَةٌ فيِ شِفَاه الغُيوبْ

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

أيّها الأعْسَرُ المُتَوَحّد من ألْف عَام

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

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن

---

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب ،ص 17.

لا صديق يُطلُّ

/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن فــ

ولا أحدٌ يَسْتهلُّ صبَاحَك باليَاسمِين

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

علن فعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن

كلّما قلت " يا مرحبا "

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

فاعلن فاعلن فاعلن

اخطَأتُكَ هاتِفهُ لمْ تقَلْ غيْر اعتذَار رخِيم

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

فاعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن

أخطَأْتُكَ الأَصَابِع ممْدُودة لِسِواكَ

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

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن

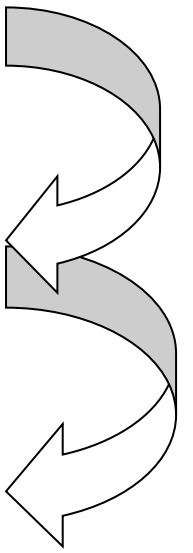
أخطَأْتكَ القُبل ..

0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن

يا صديقَ الفَراغِ

/ 0/0/ 0//0/



فاعلن فاعل ف

لماَذاَ تعدّ على ساعة الرّمل وقتا شقيٌّ البدايات

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

علن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعـــ

الأربعون خريفاً بكامل لهفتها

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

عل فاعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن

أربعون شتاءً بكل حرائقها

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

فاعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن

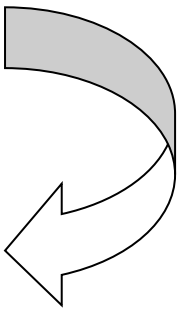
باخْتِصارْ

00//0/

فاعلن

هكذا أنت

/0/ 0///



فعلن فاعـــ

بئرك ظمأى ونبعك مستعرُ بالعطش [1]

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

لن فعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن

[1] المصدر السابق : ص 71.

استخدم الشاعر في هذه القصيدة " تفعيلة المتدارك " كونه ، الأنسب لنقل آهات الشاعر وزفراته ، فقد قرب معاناته (الشاعر) للقارئ وجعله يشاركه الأسى الذي يعانيه وهو المغترب عن الأهل والوطن .

2.1 بحر المتقارب :

يمتاز هذا البحر بإيقاع « متدفق متلاحق ، يحس معه سامعه بالتحدر والمتابعة ، وتوالي الوقع ، وهو بحر بسيط النغم مطرد التفاعيل مناسب » [1]، وقد سمي كذلك «لتقارب أجزاءه وتماثلها وعدم الطول ، والبعد فيها لأنها كلها خماسية لم تطل ولم تتباعد ، وأجزاؤه في القصيدة العمودية ثمانية وهي :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن » [2].

وسنورد من الديوان نماذج لهذا البحر ، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة " **المتنبي أميرا** " :

كأني أرى المتنبِّي أميراً

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

فعولن فعول فعولن فعولن

له صَوْلجَان العِبَارَة

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

فعولن فعولن فعول فــ

طلسمه الخيلُ والليل والعنفوان الأخير

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

عول فعولن فعولن فعولن فعولن

يطلّ على شاشة التلفزيون

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف : البناء العروض للقصيدة العربية ، دار الشروق ، ط1 ، بيروت ، 1999 ، ص 89.

[2] عبد الرحمان تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي ، ص 50.

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

فعول فعولن فعول فعولن

ببزّته العسكريّة

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

فعول فعولن فعلن.

بِعَيْنَيْن زائِفَتَين

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

فعولن فعول فعول

لهُ لِحْيَة كثّة

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

فعولن فعولن فعو

واليدان على مصحفٍ وزنادٍ

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

لن فعول فعولن فعول فعولن

كأني أرى المتنبّي أميراً

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

فعولن فعول فعولن فعولن

يقود الخوارج والزّنج

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

فعولن فعول فعولن

بَارقهُ السُّود في أُفُق الموْت خفّاقة [1]

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 31.

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

فعول فعولن فعولن فعلن فعولن

نظم الشاعر قصيدته على " تفعيلة المتقارب " كونه الأنسب لتكثيف المشاعر وزيادة الانفعال وقد أسهم إيقاعه في التعبير عن إعجاب الشاعر بشخصية المتنبي ، ولعل بحر المتقارب :« فيه رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسه ، وهو أصلح للعنف منه للرفق » [1]، وهذا التضاد نلحظه في شخصية نرجسية تعاني التهميش " **المتنبي** ".

ولقد استخدم الشاعر أيضا تفعيلة المتقارب في قوله من قصيدة " **تداعيات مدن السراب**" :

على أول البحر يبتدئ الإغتراب

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

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

تدَحْرَجْت من بابَل في الصّحاري العجاف

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

فعولن فعولن فعولن فعولن فعلن

إلى مدنٍ يتلأْ لأُ فيها السرابْ

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

فعول فعول فعول فعولن فعولن

تقمّصك السنديانُ

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

فعول فعولن فعول

تسَامقَت في الطُّرُقاتِ مآذن عشقٍ

---

[1] سليمان البستاني : مقدمة إلياذة هوميروس، كلمات عربية للترجمة والنشر، دط،القاهرة ، مصر،2011م،ص 84.

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

فعولن فعول فعول فعول فعلن

تهامست العابرات

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

فعول فعولن فعول

من الأسْمر البدَويُّ ؟

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

فعول فعولن فعول

فقلت أنا العاشق المنتمي للنّخيل [1]

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

فعول فعولن فعولن فعولن فعول

استطاع الشاعر من خلال استخدامه لتفعيلة المتقارب، أن ينقل لنا اعترافاته حول صدمة المدينة التي نزل بها ، ووجد بينها وبين قريته فجوة كبيرة تصل إلى حد التضاد.

وعليه فإن الشاعر نظم تجربته الشعرية في أغلبها على بحرين وهما : "المتدارك" و "المتقارب " ، جاعلا الريادة فيها لبحر المتدارك الذي سيطر وبقوّة على الديوان ، لما فيه من ليونة وأثر موسيقي على المتلقي ، والذي نجده حاضراً وبكثرة في الكثير من الخطابات الشعرية المعاصرة ، فنال حظًا أوفر مقارنة " بالمتقارب " الذي أسهم هو أيضا في التنقيب عن جماليات النص الشعري ومنحه بريقا موسيقيا مؤثّرا .

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب،ص97.

2. القافية والروي :

1.2 القافية :

لقد اختلف العروضيون في شأن القافية ، فمن القدامى " **الخليل بن أحمد الفراهيدي** " الذي وجد أن القافية هي :« من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن ، ويراها " **الأخفش** " على أنها : " أخر كلمة في البيت أجمع " أما " **ثعلب** " و " **قطرب** " يجعلان من حرف الروي قافية .

ومن المحدثين الدكتور " **إبراهيم أنيس** " الذي يرى أن القافية : « ليست إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الشطر والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة التواصل الموسيقي ، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع مثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معيّن من مقاطع ذات نظام تسمى الوزن » [1].

« فمعنى القافية يتحدد من التناغم الموسيقي بحرف الروي واتفاقه أحاسيس الشاعر، وهي اشتراك بيتين أكثر في الحرف الأخير » [2] .

ومنه مهما تعددت آراء العروضيين حول مفهوم القافية، فقد اجتمعت عند قولهم إنّها« تقع في آخر البيت كما يلزم تكرارها في نهاية كل بيت » [3].

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين : البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 115.

[2] أبو السعود سلامة أبو السعود : الايقاع في الشعر العربي ، دار الوفاء ، د ط ، الاسكندرية ، مصر، 2002، ص 97.

[3] عبد الرحمان تبرماسين : العروض وايقاع الشعر العربي ، ص 115.

2.2 الروي :

وهو « الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال: قصيدة رائية ، أو دالية أو سينية، ويلزم في آخر كل بيت منها ، ولا بد لكل شعر قلّ أو كثر من روي » [1].

إذ نجد القافية تعتمد على الروي بصفة كبيرة، والشعر لا يكون مقفّى إلاّ باشتماله على الروي.

إذ يعرفه " **إبراهيم أنيس** " فيقول :« وأقل ما يمكن أن يراعي تكرّره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات ، فلا يكون الشعر مقفّى إلاّ بأن يشتمل على ذلك الصّوت المكرّر أواخر البيت » [2].

وسأتناول في هذا العنصر نماذج للقافية والروي في ديوان " **موعظة الجندب** " :

1.1.2 القافية المتواترة :

وتعرف على أنها : «القافية التي يكون بين ساكنيها حرف متحرك واحد » [3] ، ونجدها في قصيدة " **أول الموعظة** " ، إذ يقول الشاعر :

الوقْتُ وقْتِي ... والبَهَاءُ بهَائِي

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ياسادنِ الكلماتِ هذَا انتمائِي

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

---

[1] المرجع السابق : ص 37.

[2] إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1952 ، ص 245.

[3] عباس توفيق :الأساس الميسر في العروض والقافية ،دار ناشري للتوزيع،دط ،دب ،ص62.

والأحرف الخضراء ملء ردائي [1]

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

متفاعلن متفاعلن متفاعل

رمز هذه القافية هو (/0/0) وهي موحدة (بهائي ، انتهائي ، ردائي) ، ودليل التشاكل هنا ربما يقترن بذلك التوافق الموجود بين الذات والكتابة.

وتنتهي القافية بروي واحد وهو صوت الهمزة المجهور ، والجهر دليل الوضوح من جهة، كما أنه دليل إعلاء الصوت والارتعاش الناتج عن حدّة الانفعال من جهة أخرى ، ويوافق هذا النوع من القافية (التواتر) ، رحلة الكتابة الشعرية المتأرجحة بين ألم ناتج عن ظلم الشعراء، ولذة ناجمة عن سحر الشعر ونشوة الكلمة .

2.1.2 القافية المتداركة :

وتطلق على القافية : «التي يكون بين ساكنيها حرفان متحركان » [2]، ومثالها قول الشاعر من قصيدة : " حنين " :

هنا البعدُ والغُربةُ الجَارِحة

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

فعولن فعولن فعولن فعول

هنا اللَّيلُ والمُدنُ المالِحة

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

فعولن فعول فعول فعول

وأنتِ تطُلِّينَ من شُرفة الأُفقِ طفْلة

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

فعول فعولن فعولن فعولن فعولن

---

[1] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، ص 07.

[2] عباس توفيق : الأساس الميسّر في العروض والقوافي ، ص 62..

فيمتدّ دربي إليك طويلا

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

فعولن فعولن فعول فعولن

وفي القلب لاح الخريف [1]

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

فعولن فعولن فعولن

يستخدم الشاعر القافية المتداركة ورمزها (/0//0) ، (الجارحة ، المالحة) ، ولعل قانون الفصل الذي تقوم عليه هذه القافية ، هو فصل بين الذات وموطنها .

ولقد انتهت هذه القافية بروي واحد هو صوت " الهاء" الحنجري المهموس الذي يعبّر عن ألم الشاعر، وحزنه وغربته بعيدا عن موضع انتهائه .

3.1.2. القافية المتراكبة :

وتعرّف على أنها : «القافية التي تنتهي بثلاثة أحرف متحرّكة بعدها ساكن » [2].

وهذا النوع غير موجود في ديوان " **موعظة الجندب** "

4.1.2 القافية المترادفة :

وهي : « ما اجتمع في آخره ساكنان » [3].

ونجدها في قول الشاعر من قصيدة " **سنمار** " :

سنّمار

00//0/

فاعلن

يا دماً يتفتح كالجلّنار

---

[1] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب ، ص 85.

[2] عبد الفتاح لكرد : العروض العربي ، عالم الكتب الحديث ، ط 1 ، الأردن ، 2015 ، ص 205..

[3] المرجع نفسه : ص 206.

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

فاعلن فعلن فعلن فعل

يتناسخُ فينا َ ويُسْكِننا خلَّسة

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

فعلن فعلن فاعلن فاعلن

كان ما كان

/0/ 0//0/

فاعلن فاعـــ

كل الحكاية عن حجرِ وجدارْ

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

لن فاعلن فعلن فعلن فعلن

والبَقيَّة موْشومةٌ في اصفِرارِ المتون

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

فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن

منْ ضِفافْ الزَّمانِ البَعيد

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

فاعلن فاعلن فاعلن

عبرة للذين مضدا ساهمين [1]

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

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن

[1]أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب ،ص 43.

ورمز هذه القافية هو (/00) ، والمتمثلة هنا في (سنمار ، الجلنار ، جدار ، ساهمين ، غبار).

ولقد استخدم الشاعر روي " الراء للترجيح والتكرار، ولعل العبرة التي كتبها التاريخ كفيلة بأن تلقن الجمهور عواقب الحيلة ، والتمرد من جهة ، وتظهر عدم الطمأنينة لقدر الزمن من جهة أخرى ، ودليل الترادف هنا هو ذلك التماثل الكامن بين قصة الماضي وقصة الحاضر (بين سنمار والفنان الذي خانه الزمن ولم يناصفه حقّه).

ثانيا: الإيقاع البصري

1-علامات الترقيم:

لعلامات الترقيم دور كبير في توجيه عملية القراءة« وإنتاج المعنى كونها خاضعة لقصد الشاعر، وتصميم عالمه، وكغيرها من الوقائع النظمية تمتلك دلالات تعينية وإيحائية، وكذلك توحي بعجز اللغة عن البوح أو التعبير، كما أنها تمنح القارئ فرصة القول والمشاركة » [1]

والدارس لديوان "**موعظة الجندب**" "**لأحمد عبد الكريم**" يجد أنه قد وظّف العديد من علامات الترقيم المتنوعة، الفاصلة، الفاصلة المنقوطة، نقاط الحذف، الاستفهام، التعجب، النقطتين الفوقيتين وغيرها من العلامات، التي قد وظّفت توظيفا مقصودا يهدف إلى إشراك القارئ، وجعله يسهم في عملية التنقيب عن المعنى الدلالي للنص، وقد ركزت على أبرز العلامات الموجودة في الديوان من ذلك نذكر:

1.1. نقاط الحذف:

وتسمّى كذلك « نقاط الاختصار، وهي ثلاث نقاط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا، لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في الجملة » [2]، كما يمكن « أن ترد في نهاية السطر الشعري، أو في وسطه، فهي تحمل دلالات مختلفة، مما يجعل القارئ يعيد قراءة النص مرات ومرات أملا في العثور على ما تم تعيينه من طرف الشاعر » [3]

---

[1] سامية راجح: تجلّيات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكّين"، ص257.

[2] محمّد الصفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950،2004م)،النادي الأدبي والمركز الثقافي، ط 1، 2008 ،ص205.

[3] سامية راجح: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكّين": ص246.

ومن أمثلة ذلك نورد قول الشاعر في قصيدة "**الأحدب**":

حَوْلَ طَاوِلَةٍ تَتَثَائَبُ
مُلْتَصِقَيْنِ بِزَاوِيَةٍ مُعْتَمَهْ...
يَجْلِسُ الشّاَعِرَانِ...
يَذْكُرَانِ الأَصْدِقَاء الصَّعَالِيكَ وَالشُّعَرَاءْ... [1]

نلحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية، أن الشاعر عوض أن يُنهي أبياته بنقطة النهاية (.)، وضع ثلاث نقاط للحذف للدلالة عن عدم إنهاء كلامه ومقصده مراده، وليشرك القارئ في ملأ تلك الفراغات، إضافة إلى إشراكه في البحث عن المعنى المحذوف، وسبر أغوار هذا النص الشعري.

كذلك ترد نقاط الحذف في قول الشاعر من قصيدة "**شكرة**"

لَكَ تَأْتَأَةٌ تُذْكِي مَجَازَ الجَسَدِ...
لَكَ لُهَاثِكَ الأَخْرَس...
رَأْسَا كما أُنْشُوطَةٌ فَوْقَ المِخَدَّة الوَحِيدَة...
جسداكما المَضفوران كَمَا الطُغْرَاء... [2]

أنهى الشاعر كلامه بثلاث نقاط (...)، وهو توظيف لم يأت عبثا، وإنّما لغاية لديه وهي التنفيس عن ذات أرهقتها ملذّات الجسد، واختارت الارتقاء إلى عالم روحاني مختلف.

---

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص17.

[2] المصدر نفسه: ص59.

2.1. توظيف الاستفهام :

لقد وظّف الشاعر الاستفهام (؟) في كثير من القصائد الشعرية في الديوان، وهو الأمر الذي ينمُّ عن القلق والاضطراب الدائمين اللّذين يحيطان به، مما جعله يوظّف هذه العلامة وبكثرة باحثا عن مخرج وحل لهذا التساؤل الدّائم المسبّب للحيرة.

ومن أمثلة ذلك نورد قول الشاعر من قصيدة "**تلويحة أخيرة**" :

لِمَ خُنْتَ عَصَافِيرَ عُمْرِي؟ وَجَدَرتهَا مِنْ يَدَيْكَ؟
ويَبْنِي وَبَيْنَكَ مَا يُتْعِبُ البَوْحَ مِنْ سقرٍ واحتراق
أَحِبُّكَ أَمْ أَتَقِيكَ؟ (1)

توحي هذه الأبيات بجوّ نفسي مضطرب ، يتساءل خلاله الشاعر باحثا عن الإجابة، لاسيّما وهو يعيش أزمة البين، مما سبّب لديه قلقا وحيرة، وتوظيف الشاعر للاستفهام يجعل القارئ يعيش القلق ذاته الذي تعيشه الذات الشاعرة، فيشاركه الموقف ويقاسمه الهموم.

ويوظّف "**أحمد عبد الكريم**" الاستفهام في قصيدة "**سنمار**" من خلال قوله:

كَيْفَ صِرْتَ أُمْثُولَةً وَشَهِيدًا ؟
وَأَنْتَ المُرَقَّشُ بالنَّرْجَسِيَّة وَالتِّيهِ
عَلَى مَلِكٍ يَكْرَهُ الزَّهْوَ وَالشُّعَرَاء. (2)

استخدم الشاعر الاستفهام في البيت الأوّل، ليعبّر عن حيرته ودهشته وهو يروي قصّة "**سنمار**" وما آل إليه نتيجة دهائه وحيلته، وإيقاع الاستفهام يحدث حركية مختلفة مع النّص تثير انتباه القارئ .

---

(1) المصدر السابق: ص45.

(2) المصدر نفسه: ص12.

وقد وظّف الشاعر كذلك علامتا "الاستفهام والتعجّب" معا في قوله من قصيدة "**موعظة الجندب**":

فَهَلْ يَذْكُرُ النَّاسُ جُنْدُبَهُمْ؟ !
إِذْ يُغَنِي عَلَى شُرُفَاتِ البُيُوتِ مَسَاءًا...
يُهَدْهِدُ لبلابها[1]

زاوج الشاعر بين علامتي "الاستفهام و التعجب"، وهاتين العلامتين عندما تتتابعان تُعطيان نفسا مختلفا للنص، و معنى جديدا له، إنه "الاستفهام" المفضي إلى "التعجب"، فالشاعر يتساءل في حيرة من أمره ويتعجّب في الآن ذاته من الناس لنسيان "موعظة الجندب" لـــ (التعجب) التي تمثلها صورة الجندب أو الفنان.

وهناك عدة علامات ترقيم موجودة في الديوان، إلّا أنني ركّزت على العلامات البارزة، والموظّفة بكثرة في ديوان "**موعظة الجندب**".

2- غياب علامات الترقيم:

إنّ غياب علامات الترقيم من أهم سمات القصيدة الحداثيّة « وغيابها يجبر القارئ على قدر من التأنّي والتمهل، ليتدخل ويقترح العلامات والأدوات التي يراها قادرة على إضفاء بعض الوضوح » [2]

كما أنّ«غيابها أو تغيير موقعها غالبا يكون سببا في اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض »[3]

---

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص12.

[2] سامية راجح: تجلّيات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين"، ص237.

[3] أحمد الماكري: التشكيل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 199، ص240.

ومن أمثلة ذلك نجد غياب علامة "الاستفهام" في قول الشاعر من قصيدة "**رقش صرفي**" :

أَرَأَيْتَ يَا سَعِيد صوفية المَكَانِ المُعَمَّرِ بِإِشَارَةٍ رَبَّانِيَّةٍ

أَرَأَيْتَ أَنَّ بلاغة الطينِ أَكْبَرَ مِنْ كُلِّ بَلَاغَة. [1]

قام الشاعر بحذف علامة الاستفهام في ختام هذين البيتين، ليترك القارئ يبحث عن إجابة لهذا التساؤل، وفك شفرة هذه الكلمات والوصول إلى قصد الشاعر، ليجعل سؤاله يجيب عن نفسه محيطا بقدسية المكان وبلاغة الإنسان.

كذلك نجده في قصيدة "**أول الموعظة**" حذف علامات الترقيم والرّبط إذ يقول:

هَكَذَا ضَيَّعَتْنِي الكِتَابَه

رَاجِفًا فِي العَرَاءِ البهيم

أُحَاوِلُ تَرنيمة لا تجيئ [2]

عمد الشاعر إلى الغموض وعدم الإفصاح، لترك القارئ يسهم في تقطيع الأسطر من خلال وضع العلامات التي يراها مناسبة، وهي سمة مميّزة للقصيدة الحداثيّة، سعى من خلالها الشاعر إلى استفزاز القارئ، وبث جانب من الغموض يجعله يسعى جاهدا إلى الفهم.

كذلك نجد في ديوان "**موعظة الجندب**" بعض القصائد التي تغيب فيها نقطة النهاية في السطر الشعري ، ومن ذلك نذكر قول الشاعر من قصيدة "**أسود**":

---

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص25.

[2] المصدر نفسه :ص 12.

كُلُّ الذِي أَعْرِفُهُ أَنَ أَبَا الطَيِّبِ كَانَ أَسْوَدَ السُّوَيْدَاء

يَقُولُ لِلأَبْيَضِ النَّاصِعِ

لأَنْتَ أَسْوَدُ فِي عَيْنِي منَ الظُّلْمِ [1]

ففي هذه الأسطر الشعرية نجد غياب لنقطة النهاية، إذ جاءت الأبيات حرّة غير مقيدة بنقطة النهاية، وهو أمر رمى من خلاله الشاعر إلى جعل القصيدة مجرّة من الدلالات اللّامتناهية كلها تسبح في فضاء دلالي مكثّف.

3- البياض:

يعدّ البياض من أهم سمات النص الشعري الحداثي : «فهو وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ، عن طريق الصّراع الحاد بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض»[2]، فهو التشكيل البصري الوحيد الذي يعمل على تحفيز القارئ من خلال كسر الشكل النمطي المعروف والسّائد عند القدامى.

ومن بين الأشكال الهندسية التي اعتمدها الشاعر والخاصة بالبياض نجد:

1.3 السُلم:

ويظهر في قول الشاعر من قصيدة "أسود" :

ثَلْجُهُ أَسْوَدٌ

شَبِيهُ أَسْوَدٌ

وَشَمْسُ كَافُور مُنِيرَة سَوْدَاء

كُلُ الذِي أَعْرِفُهُ أَنَّ أَبَا الطَّيب كَانَ أَسْوَدُ السُّوَيْدَاء[3]

---

(1) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص.11

(2) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة (حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات)،عالم الكتب الحديث، ط2، الأردن، 2010، ص48.

(3) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب ،ص39.

يرسم لنا الشاعر "حركة تنازلية" في هذه الأبيات من الأعلى إلى الأسفل، متدرّجا من السواد إلى السويداء، فشخص المتنبي الباحث عن الوجود يعاني اغترابا ، يجعله يسقط في هاوية السواد الذي يلتهم المشهد، والجمع بين الأضداد في هذا المقطع يتوالى؛ ليشير إلى ذلك الانفصام الموجود في شخصية نرجسية تعاني التهميش.

2.3 المثلث :

وزّع الشاعر الكلمات عموديّا وأفقيّا ليرسم شكل المثلث، ويظهر ذلك في قصيدة "**سنمار**" إذ يقول:

سنمَارْ
يَا دَمًا يَتَفَتَّحُ كَالجُلَّنَارْ
يَتَنَاسَــخُ فِيــنَا وَيُسْكِنُنَــا خِلْسَةً (1)

نلحظ أن زوايا المثلث هي(سنمار، كالجلنار، خلسة) دلالة على تكرر ظهور هذه الشخصية في الزمن الراهن وكأن التاريخ يعيد ذاته.

وقد عمد الشاعر إلى هذا النوع من البياض للتعبير عن مدى إعجابه بحيله ودهاء هذه الشخصية "سنمار".

3.3 المربع:

عمد الشاعر إلى هذا النوع من البياض، والمتمثل في شكل مربّع متساوي الأضلاع ، ليجمع بين ذاته والمتلقي في درجة واحدة، ومثال ذلك قوله من قصيدة "**سنمار**" :

---

(1) المصدر السابق: ص43 .

كَيْفَ صِـرْتَ أُمْثُـولَةً وَ شَهِيـداً؟
وَأَنْتَ المُرَقَّشُ بِالنَّرْجِسِيّةَ والتِيهِ
عَلَى مَلِكٍ يَـكْرَهُ اللَّهْوَ و الشُّـعَرَاء
نَحْتَمِلُ دَهْر أَهْوَاء عَنْ حَجَرٍ تافه [1]

نلحظ في هذه الأبيات أن مساحة السواد رسمت شكل المربع، لتفتح لنا نافذة على شخصية تراثية تسمّى (سنمار)، لم تجاز من جنس عملها بل ظلمت قهرا، إلا أن التاريخ سجل شهادتها على صفحاته، فرسم خلودها الأبدي، ومن ثم يضع توازي الأضلاع لتوازي الظلم (الماضي) والإنصاف (الحاضر).

4.3 خط مضلّع:

ويظهر هذا الشكل من خلال النظر إلى نهايات الأسطر الشعرية التي تتباين في طولها، ومثال ذلك الشاعر من قصيدة "**سنمار**" :

سِنِمَارْ..
يَادَمًا يَتَفَتَّحُ كَالجُلَّنَارِ
يَتَنَاسَخُ فِينَا وَيُسْكِنُنَا خِلْسَةَ
كَانَ يَا مَكَان
كُلُ الحِكَايَةِ عَنْ حَجَرٍ وَجِدَارْ
عِبْرَة...
عِبْرَةَ للذين مَضَوا سَاهِمِين
لِلذِينَ سَيَأْتُونَ مِنْ بَعْدِنَا شَجَرًا وَغُبَارْ. [2]

---

[1] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب، ص43 .

[2] المصدر نفسه: ص 44.

نلحظ تباين طول الأسطر الشعرية في هذه الأبيات ، فتطول بطول نفس الشاعر الذي يزداد إيقاعه الانفعالي ليكتب جملة شعرية، ويقصر عند إرهاق الذات القائلة وميلها إلى لغة الصّمت.

وعليه فإن المتصفّح لديوان "**موعظة الجندب**" "**لأحمد الكريم**" يجد أن الخط المضلّع هو الغالب في جل قصائده الشعرية وهو يدل على تغلب البياض على نسبة السواد، وتقلص السواد في ظل انتصار وامتداد البياض، وهي سمة حداثية تظهر في أغلب النصوص الشعرية الحديثة، كون البياض هو لون الاضطراب والقلق ، وقد يرمز للسلام والصفاء ،وربما هذا التناقض هو الذي جعل الشاعر يوظّفه بكثرة ليعبّر عن واقع اختلّت موازينه و احتدت تقلباته.

ثالثا : الإيقاع الدلالي

1. إيقاع السرد والحوار

تعد تقنيتي " **السرد والحوار** " من بين التقنيات السردية التي استلهمتها القصيدة المعاصرة ، وأثرت بها حداثتها ، حيث إن : « أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بد أن يكون أكثر ميلا إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار، الذي يميل إلى السرعة في الإيقـــاع، لكونه يقـــوم على عنصـــر الحـــديث الذي يحـــمل أسئـــلة وإجابات » [1].

بمعنى أن إيقاع السرد ينبع من ذات الكاتب ، بينما إيقاع الحوار فيعتمد على المشاركة بين ذات الكاتب وذات الآخر .

« كما أن للسرعة الإيقاعية التي يتطلبها الحوار درجات أيضا ، لأنها ترتبط أصلا بنوع المحاورة ، فإذا كان الحوار معتمدا ثائرا مليئا بالانفعالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزا (..) ، لكن إيقاع الحوار بأنماطه " درجات الانفعال والحالات النفسية " يظل بنحو عام أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد ، وهو يصف أن يتحدث عن حكاية » [2].

ومن أمثلة ذلك نورد قول الشاعر من قصيدة : " **موعظة الجندب** "

هَكذَا سكنَتْني الكآبَة
كنْتُ في الابْتِدائي
أبْكِي على جنْدُب ظلَمَته الحَكَايَا
تُعنِّفه نملة فظَّة
كلَّما جَاء بيت لُها من حِنطةِ النَّاسِ شيْئاً
وكمْ شرَّدته الحَكَايا

---

[1] صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة(حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات)،ص 43.

[2] المرجع نفسه: ص43.

صارَ أمْثولَة للْخطايَا

في كتابِ القِراءَة

كمْ كانَ يُفْجعُني ذلِك المَشْهد

جُندبٌ أسْود

تحْت نوءِ العَواصِف مرْتَعشٌ

ظَهْره مُثْقل بالرَّبابَة

والمدَى مُظلم كالغِيابة

أيُّها الجُندبُ اليتَضَوَّر غبنا

وتقْتُله المسْغَبة

لاَ تقُلْ

ليْتَني نمْلَة سرقَت منْ حقولِ الرِّجالِ

مؤُونتَها للشِّتاء

ولمْ تنتَبِه للشَّقائق مزْهرَّة

لا تقُلْ لي

سأضْرم قيثارتي

نخب هذاَ الشَّقاء

أيُّها الجُندبْ المتنَبّي

أنتَ أَنا

شاَعرٌ يتوَسَّد قيثَارهُ في خراَب الدُّنا

يا أَيُّها الجُندُب المتغطرس في جبَّتي

أنت يا عُنفوان الصِّبا

يا أميرَ الغَناء

أكونك أوْ لاَ أكونُك

تِلْك هي المَسْألة [1]

لقد بدأ الشاعر قصيدته بداية سردية ، إذا كان الإيقاع بطيئا نوعا ما ، و ذلك من خلال رسم الجو النفسي الكئيب ، ويعود ذلك البطء في الإيقاع لكون الشاعر كتب قصيدته في شكل سردي وصفي ، ليصدر صورة عذاب الجندب ورحلته المؤلمة التي تحوّلت في خطاب الحكايا إلى صورة للخطايا .

هذا المشهد المحزن بجوه النفسي المقلق يستلهم بعض الجزئيات ، ويقترن بالمونولوج الداخلي المحمّل بمخزون الذاكرة التأملية ؛ وما تحويه من استرجاعات وهدوء واستكانة (هكذا سكنتني الكآبة ، كنت في الابتدائي ، أبكي على جندب ، ظلمته الحكايا ...)، لكن ما يلبث أن يتسارع الإيقاع من خلال بعض الجمل الحوارية (أيها الجندب ، لا تقل ، أيها الجندب المتغطرس في جبتي ، أنت يا عنفوان الصّبا ..) وغيرها من الجمل الحوارية المحملة بالإيحاء والدلالة والتكثيف ، والتي عملت على تسريع الحركة الإيقاعية للقصيدة.

2. إيقاع الأفكار :

من بين أنواع الإيقاع التي اعتمدتها القصيدة المعاصرة ، إيقاع الأفكار : « الذي يقوم على التوازي والترديد ليحقق الانسجام و الوحدة، وللتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية (...)، حيث إن إيقاع الأفكار يتشكل أساسا تشكلا لغويا يوصف أن اللغة رموز تثوي في التراكيب ، ويقوم الشاعر بترتيب اللغة بتشكيلات إيقاعية ترمز للأحاسيس، معتمدا على التراكيب»[2]

ومن أمثلة ذلك نورد قول الشاعر من قصيدة " **طقوس الضلال** " :

لهذي المَدينةِ نرْجسُها المُسْتعار

هي الآَن عالقَة تصْطَفي عجْلهاَ الذَّهبِي

---

[1] أحمد عبد الكريم : موعظة الجندب، ص12،13.

[2] صابر عبيد : القصيدة العربية ،ص54 ،55.

وتنْساكَ ، حينَ تفئُ إلى جزُر من دِمقس وماَس

.....

فَهذِي المدِينة تَلْهث خلْف خُطَايا

وخَلْف ضِلالي الظِّلال ْ

نوُسِد هذهِ المدِينة أحزاَننا في ليالِ الصَّقيع

تهَدْهِدها إذْ تناَم [1]

إن المتأمل لهذه الأسطر الشعرية يجد هناك إيقاعا مضمرا ومبطنا يشكل كنة القصيدة ولبّها، إذ تشكل مفردة (هذي المدينة) المحور الرمزي الأساس في القصيدة ، و ذلك من خلال تشخيص الشاعر لتلك المدينة التي استهوته وأخذت لباب عقله ، فارتقى بها إلى مصاف العاقل (عاكفة ، تصطفي ، تلهث خلفي ، تهدهدها ...)، مما أسهم في تكثيف المعنى الذي يرنو الشاعر إلى بيانه في ذهن القارئ، وهو مدى أصالة مدينة " الهامل " .

[1] أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب ص103.

خاتمة

وختاما لموضوع التشكيل الفنّي في ديوان " **موعظة الجندب**" " **لأحمد عبد الكريم**" نرسوا على جملة من النتائج التي تشكّل زبد البحث وكنهه نذكر منها:

– إنّ التشكيل الفنّي في ديوان " **موعظة الجندب**" منحه بريقاً ولمعانا من خلال مزج الشاعر بين عاطفته وخياله وأدوات التشكيل من لغة وصورة وموسيقى.

– توظيف الشاعر للتراكيب اللّغوية (التقديم والتأخير، الحذف) لم يكن عبثاً، وإنّما أراد منها إشراك القارئ ومنحه فرصة البحث عن التراكيب الأصلية للجمل، بعد عدولها عن أصلها .

– استخدام الشاعر للأساليب الإنشائية بأنواعها (استفهام ،أمر،نهي،نداء،تمني) وعلى رأسها "الاستفهام" الذي كان أكثر وروداً في الديوان ؛كان استخداماً مقصوداً ، لجأ إليه الشاعر ليعبّر عن حالته وحالة مجتمعه في ظل الانهزامية والانكسار .

– عمّد الشاعر إلى توظيف أساليب "**الإسناد** " و "**الإنشاء**" بكثرة في الديوان بغرض تنشيط حركية النص وإيقاظ الفكر لدّى القارئ.

– وظف الشاعر في ديوانه الصورة الشعرية الحداثية بأنواعها (المجزأة ،التشكيلية، الصورة الحلم ،التشخيص،المزج بين المتناقضات)،كونها الأنسب للتعبير عن آلامه وآهاته؛ فجاءت كل تلك الصور في لوحة فنيّة متكاملة تركت رحيقها عند القارئ.

– كان الإيقاع من أبرز أدوات الشاعر الفنيّة التي وظفها في ديوانه للتعبير عن عاطفته وحالته النفسية وكذلك منح حركة وحيوية للنص الشعري.

–يعد بحر "**المتدارك**" و " **المتقارب**" من أبرز البحور الشعرية التي وظّفها الشاعر بكثرة في ديوانه ،كونها الأكثر استخداماً في شعر التفعيلة ،والأنسب للتعبير عن التجربة الفنيّة الحديثة.

– نوّع الشاعر وباين في استخدامه للروي والقافية إذ نجد القافية : المترادفة، المتداركة، المتراكبة، المتواترة، كل ذلك لأجل الابتعاد عن رتابة الإيقاع النمطي.

- يعد الإيقاع البصري من أهم سمات القصيدة المعاصرة من خلال استكناه القارئ لفحوى الدلالات المغيبة عمداً من قبل الشاعر بهدف إشراكه في العملية الإبداعية ،مما يزيد في تنشيط الذهن وتقوية الفكر.

- هدف الشاعر من خلال توظيفه للإيقاع الدلالي بما يحويه من لغة سردية وحوار إضافة إلى الأفكار،التعبير عن قضايا إنسانية جوهرية زادت في لفت انتباه المتلقي.

كانت هذه أهم النتائج المتوصّل إليها في هذا البحث ،والحمد لله رب العالمين بدءً وختاماً.

ملحق

ملحق:

سيرة ذاتية لصاحب المدونة

" **موعظة الجندب** "

" **أحمد عبد الكريم** "

أحمد عبد الكريم : من مواليد 16 أوت 1965 م ، بالهامل المشهورة بزاويتها ، وبكونها إشعاع ديني وصوفي .

- شاعر روائي وكاتب مهتم بالنقد التشكيلي .
- حاصل على شهادة البكالوريا عام 1986 و 2006 م
- أستاذ التربية التشكيلية منذ 1987.
- ليسانس علوم الإعلام والإتصال من جامعة المسيلة .
- عضو المجلس الوطني لإتحاد الكتاب الجزائريين بين 1997 /2000.
- صحفي متعاون مع إذاعة المسيلة الجهوية في البرامج الفنية والثقافية .
- عضو المجلس التوجيهي للمطالعة العمومية لولاية المسيلة .
- صحفي متعاون مع القسم الثقافي لجريدة الفجر.

- **جوائز وتقديرات :**

- حاصل على العديد من الجوائز مثل : جائزة محمد العيد آل خليفة عام 1986 و1999 م.
- جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر العامي 1995.2000 .
- جائزة أول نوفمبر عن وزارة المجاهدين عامي 2000 و 2001م.
- جائزة مؤسسة الفنون الثقافية .
- جائزة عبد الحميد بن هدوقة .

- **مشاركات وإسهامات :**

- العديد من المشاركات في الملتقيات الوطنية والعربية بالجزائر .

- عضو مشارك في عكاظية الشعر العربي في الجزائر مرتين .
- مثّل الجزائر في الأيام الجزائرية بسوريا عام 2001 م .
- نشط ندوات وأمسيات شعرية بمكتبة " الأسد " في دمشق و حلب وجنوب لبنان .
- وردت ترجمة لحياته ، ونماذج من شعره ، في معجم البطين للشعراء العرب والمعاصرين ، وديوان الحداثة ، وموسوعة أدباء الجزائر المعاصرين .
- مثّل الجزائر في الأسبوع الثقافي الجزائري بالدوحة عاصمة الثقافة العربية عام 2010.

- **إنتاج فكري وأدبي** :

- كتاب الأعسر (سيرة) عن منشورات الجاحظية عام 1995 .
- تغريبة النخلة الهاشمية (شعر) عن منشورات الجاحظية عام 1997 .
- معراج السنونو (شعر) عن منشورات رابطة كتاب الإختلاف عام 2002 ، وصدرت ترجمتها إلى الفوشية في إطار سنة الجزائر بفرنسا منجة من طرف الشاعر عاشور فنّي بعنوان :

Ascension de hirondelle

- عتبات المتاهة (رواية) عن منشورات رابطة كتاب الاختلاف 2008.
- موعظة الجندب (شعر) منشورات دار أسامة 2008.
- اللون في القرآن والشعر (دراسة) عن منشورات البيت 2010.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر

1. **أحمد عبد الكريم** : موعظة الجندب ، دار أسامة للنشر ، ط1،الجزائر ،2007.

ثانيا : قائمة المراجع

أ. باللغة العربية :

2.**إبراهيم أنيس** : موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو مصـــرية ، القـــاهرة ، ط2 ، 1952.

3.**إبراهيم عبود السامرائي** : الأساليب الإنشائية في العربية ، دار المناهج للنشر عمان ، الأردن ، ط1 ، 2000.

4. **أبو السعود سلامة أو السعود** : الإيقاع في الشعر العربي ، دار الوفاء ، (د ط) الإسكندرية ، مصر ن 2002.

5. **أحمد محمد ويس** : الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، مؤسسة محمد للطباعة ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2015.

6. **بشرى محمد صالح** : الصورة الشعرية في النقد العربي الحـــديث ، المركـــز الثقافي الإسلامي ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1994.

7. **ثائر البغـــدادي** : في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية ، رقم للطباعة ، ط1، دمشق ، 2010.

8. **ثائر سمير حسين الشمري** : التشخيص في الشعر العباسي مؤسســـة القـــرن الرابع الهجري (دراسة نقدية) ، دار الصفاء ، و مؤسسة صادق الثقافية ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2012.

9. **جابر عصفور** : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، المركز الثقـــافي العربي ، ط3 ، بيروت ، لبنان ، 1992.

10. **سعاد عبد الوهاب عبد الرحمان** : الشعر العربي الحديث (البنية والرؤية) دار الجرير ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2011.

11. **سليمان البستاني** : مقدمة إلياذة هوميروس ، كلمات عربية للترجمة والنشر (د ط) ، القاهرة ، مصر ، 2011.

12.**سيد بحراوي** : العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة العامـــة للكتـــاب ، القاهرة، (د ط) ، 1993.

13. **صابر عبيد** : القصيدة العربية الحديثة (حساسية الانبثاق الشعرية الأولـــى جيل الرواد والستينات) ،عالم الكتب،ط2،الأردن،2010.

14.**صلاح عبد الصـــبور** : حياتي في الشعر ، دار العـــودة ، ط2 ، بيـــروت ، لبنان،1997.

15.**عباس توفيق**: الأساس الميسر في العروض والقافية ، دار ناشرين للنشر ، (د ط) ،(د ب) .

16.**عبد الرحمان تبرماسين** : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائـــر ، دار الفجر ، ط1 ، القاهرة ، 2003.

17.**عبد الرحمان تبرماسين** : العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الفجر ، ط1 القاهرة ، 2003.

18.**عبد الرضا علي** : موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر ، دار الشروق ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 1997.

19.**عبد الفتاح الكرد** : العروض العربي ، عالم الكتب الحديث ، ط1 ، الأردن ، 2015.

20.**عبد القاهر الجرجاني** : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تح: محمد رشـــيد رضا، دار المعرفة ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2001.

21.**عبد المالك مرتاض** : قضايا الشعريات ، دار القدس العربي ، ط3 ، (د ب) ، 2009 .

21.**عبد الناصر هلال** : الالتفات من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الحديثة) ، دار العلم والإيمان ، ط1 ، د ب، 2009.

22.**عز الدين إسماعيل** : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار الفكر العربي ،ط3 ، بيروت ، 1981.

23.**علي أبو المكـــارم** : الحذف والتقدير في النحو العربي ، دار الغريب للطباعـــة ، القاهرة ، مصر ، 2008.

24.**قاسم حسين صالح** : سايكولوجية إدراك اللون والشكل ، دار الرشيد ، بغـــداد ، 1982.

25. **كاميليا عبد الفتاح** : القصيدة العربية المعاصرة ، دار المطبوعات الجامعيـــة ، دط، 2007.

26.**كمال أبو ديـــب** : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم ، ط4 ، بيروت ، لبنان ، 1995.

27.**محمد الصفراني** : التشكيل البصري في الشـــعر العربـــي الحـــديث ، (1950، 2004) النادي الأدبي والمركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2008.

28.**محمد الماكري** : التشكيل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) المركز الثقـــافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1991.

29.**محمد الولي** : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقـــافي العربي ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1990.

30.**محمد بن يحي** : السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث ، ط 1 ، عمان ، الأردن ، 2011.

31.**محمد حماسة عبد اللطيف** : البناء العروضي للقصيدة العربية ، دار الشـــروق ، ط1 ، بيروت ، 1999.

32.**محمد صابر عبيد** : التشكيل الشعري (الصنعة والرؤيا) ، دار نينوي ، (د ط) دمشق ، سوريا ن 2011.

33.**محمد صابر عبيد** : التشكيل النصي (الشعري ، السردي ، السير ذاتي) عـــالم الكتب ، ط 1 ، الأردن ، 2014م

34.**محمد علي الكندي** : الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، (السياب ونازك والبياتي) ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ط1 ، 2003.

35.**محمد علي ذياب** : الصورة الفنية في شـــعر الشـــماخ ، وزارة الثقافـــة ، د ط ، عمان ، الأردن ، 2003.

36.**وجدان الصائغ** : الاستعارية في الشعر العربي الحديث ، دار المؤسسة العربية ، بيروت ، لبنان ، 2003.

37.**يوسف أبو العدوس** : الأسلوبية الرؤية والتطبيـــق ، دار المســـيرة ، عمـــان ، الأردن ، 2007.

ب- المترجمة :

38. **جون كوهين** : النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر واللغة العليا) ترجمة أحمد درويش ، دار الغريب ، د ط ، القاهرة ، مصر، 2000.

39. **سي دي لويس** : الصورة الشعرية ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي و آخرين ، د ط ، بغداد ، العراق ، 1982

ثالثا : الرسائل الجامعية :

40. **سامية راجح** : تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين " لعبد الله الحمادي ، إشراف أمحمد لخضر فورار ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2010.

فهرس الموضوعات

المحتوى	
مقدمة	**أ–ب**
مدخل : في ماهية التشكيل الفني.....	**3–8**
الفصل الأول : بنيتي التشكيل اللغوي والتصويري	
أولا : بنية التشكيل اللغوي	
1. أساليب الإسناد	9-16
1-1 التقديم والتأخير	14.10
1-2 الحذف	16.14
2. الأساليب الإنشائية.....	22.16
1.2 أسلوب الاستفهام	18.17
2.2 أسلوب الأمر.....	19.18
3.2 أسلوب النهي	20.19
4.2 أسلوب النداء	21.20
5.2 أسلوب التمني	22.21
ثانيا : بنية التشكيل التصويري	
1. الصورة الشعرية المجزأة	27.23
2. الصورة التشكيلية	28.27
3. الصورة الحلم	29.28
4. التشخيص	31.29
5. المزج بين المتناقضات	33.31
الفصل الثاني : بنية التشكيل الإيقاعي	
أولا : الإيقاع العروضي	36.34
1. بنية البحور المهيمنة	44.36
2. القافية والروي	50.44
ثانيا : الإيقاع البصري	

1. علامات الترقيم	54.51
2. غياب علامات الترقيم	56.54
3. البياض	59.56
ثالثا : الإيقاع الدلالي	
1. إيقاع السرد والحوار	62.60
2. إيقاع الأفكار	63.62
خاتمة	66.64
ملحق.....	69.67
قائمة المصادر والمراجع	75.70
فهرس الموضوعات.....	**78.76**
ملخص	

ملخص:

تناولت هذه الدراسة موضوع:التشكيل الفني في ديوان "**موعظة الجندب**" لأحمد عبد الكريم ؛من لغة وصورة شعرية وإيقاع ،بهدف إبراز القيم الجمالية الكامنة في الديوان والتي مكنت الشاعر من التعبير عن تجربته.

وتشكلت هذه الدّراسة من مدخل تمهيدي لماهية التشكيل الفني وفصلين ؛تناول الفصل الأول :بنيتي التشكيل اللغوي والتصويري ،أمّا الفصل الثاني فقد عالج بنية التشكيل الإيقاعي مركزاً على ثلاثة أنواع من الإيقاع :العروضي والبصري ثم الدّلالي ،وانتهى البحث بخاتمة شملت أبرز النتائج المتوصل إليها.

Résumé:

La recherche a aborde le thème de la combinaison arctique dans le recueil du poème de « Maouaidha El Djandeb » de « AHMED ABD EL KARIM », qui traite la langue, l'image artistique et rimique, dont elle vise d'exposer les valeurs éthiques dans le recueil, qui a permet le poète d'exprimer son expérience.

Cette recherche comporte une entrée préliminaire qui aborde la formation artistique, et deux chapitres ; dont le 1er traite la formation artistique et conceptuel.

Et le 2eme aborde la structure rythmique, en mitant en évidence trois types de rythme : perceptive, prosodique et sémantique… ou elle se termine par une conclusion qui inclue les résultats obtenus.