الجمهوريــة الجزائريــة الديمـقراطيــة الشعبيــة
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
جامعة محمد خيضر - بسكـرة -

كليــة الآداب واللغـــات
قسم الآداب و اللغة العربية

انفتاح الأشكال وانغلاق المعنى في ديوان "كتاب الشفاعة" لـ: عبد الله الهامل

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
دلال عيساوي

إشراف الدكتورة:
دليلة مزوز

لجنة المناقشة

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الصفة
عبد الرزاق بن دحمان	دكتور	رئيسا
دليلة مزوز	دكتورة	مشرفا ومقررا
سميحة كلفالي	أستاذة	مناقشا

السنة الجامعية:1437هـ/1438هـ

2016م / 2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى:

﴿ مَّا يَفْتَحِ اللَّهُ لِلنَّاسِ مِن رَّحْمَةٍ فَلَا مُمْسِكَ لَهَا ۖ وَمَا يُمْسِكْ فَلَا مُرْسِلَ لَهُ مِن بَعْدِهِ ۚ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾

سورة فاطر الآية 2

شكر وعرفان

أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى أستاذتي التعليم العالي:مزوز دليلة وشيتر رحيمة ،اللتين لم تبخلا عليّا بإرشادتهما و نصائحهما لإخراج هذا البحث في أحسن حلّة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى جميع أساتذة كلية الآداب واللغات.

مـــقدمـــة

لا تزال القصيدة العربية محور اهتمام الكثير من النقاد، وذلك بغية معرفة مكوناتها من ناحية الشكل بصفة عامة، أو من ناحية المضمون بصفة خاصة، ، بل أصبح للشاعر الحرية في التعبير دون أيّ قيد يلزمه ، وفي هذا الإطار كانت التجربة الشعرية الجديدة قد أدخلت تقنيات جديدة، مما أدى إلى انفتاح أشكال القصيدة المعاصرة وخاصة على المستوى اللغوي للقصيدة، إلا أننا نجد أن لغة الشاعر المعاصر هي لغة متغيرة سواء اللغة في ذاتها، أو لغة الإبداع، وذلك من أجل إبرازها للمتلقي، وهذا ما جلب الغموض إلى النص الشعري المعاصر، لأننا نجد أن جمالية الغموض في الأساس جمالية لغوية، وبالتالي أصبحت لغة الشعر المعاصر بمثابة الكيان الثابت للحياة وللوجود وعلى هذا الأساس.

كان اختيارنا لموضوع "**انفتاح الأشكال وانغلاق المعنى**" في ديوان " كتاب الشفاعة" "**لعبد الله الهامل**"، باقتراح من الأستاذة المشرفة وذلك للاعتبارات الآتية:

- الأهمية التي شهدتها القصيدة العربية؛ وذلك على مستوى الساحة الأدبية.
- جدية الموضوع وقلة الدراسات عليه.

وعلى هذا الأساس نجمع شتات تلك الآراء، وتوحيدها في إطار منظم، مما استدعى الوقوف عند عدة محطات إشكالية تمثلت أساسا فيما يلي:

1-ما المقصود بالانفتاح؟ وما أهميته في القصيدة المعاصرة؟ وما هي آليات الانفتاح؟
2-وما المقصود بالانغلاق الذي واكب القصيدة؟ وما هي آليات الانغلاق؟.

وللإجابة على الإشكاليات، ارتأينا تقسيم بحثنا إلى مخل تمهيدي، وفصلين، وخاتمة أودعناها جل النتائج التي تم توصل إليها، فكان الولوج إلى البحث بمدخل تمهيدي تحت عنوان "القصيدة عبر العصور وتشعب المصطلح في الشعر المعاصر"، وقد جعلنا

الحديث في الفصل الأول عن "انفتاح الأشكال" وتناولنا فيه على الترتيب: تعريف الانفتاح، الشكل بوصفه فعلا إنجازيا، الشعر الحر، الإيقاع، الكتابة بوصفها فعلا انجازيا قصيدة النثر، إيقاعية قصيدة النثر.

بينما الفصل الثاني جاء موسوما بـ "انغلاق المعنى" وتناولنا فيه على الترتيب: تعريف الانغلاق، استعمال الكلمات وتمثلات الغموض في الشعر الحر والنثر، الرمز الشعري وتمثلات الغموض الأسطوري التاريخي، الديني، الطبيعي.

ووجدنا أن المنهج التداولي هو الأنسب للسير الحسن لهذا البحث

وما كنا لنصل إلى هذه الخطة إلا بفضل قائمة المصادر والمراجع نذكر منها:

- قضايا الشعر العربي المعاصر لنازك الملائكة
- حركية الإيقاع في الشعر المعاصر لحسن الغرفي.
- ظاهرة غموض الشعر الحديث لإبراهيم رماني
- شعرية الغموض في الخطاب النقدي المعاصر أمحمد مصطفى تركي.

ولا مناص أن أي بحث، يكتب له الوجود لا يأتي إلا بعد كبد، فلا نرى في هذا الموضوع ضرورة لذكر الصعوبات، فلم تكن عوائق بقدر ما كانت شرارات أيقضت الهمة نحو هذه الدراسة، وعليه يظل هذا الموضوع قابلا للقراءة المتجددة.

وفي الأخير أتوجه بالشكر والحمد لله سبحانه وتعالى الذي ألهمني الصبر ومنحني العزيمة والقدرة، وهيأ لي سبل لإتمام هذا البحث، كما يطيب لي أن أتقدم بجزيل الشكر للدكتورة الفاضلة –مزوز دليلة– والدكتورة الفاضلة –شيتر رحيمة– كما لا يفوتني أن أشكر اللجنة الموقرة على مناقشة هذا البحث.

مـدخـل

مدخل: القصيدة عبر العصور وتداخل المصطلح في الشعر المعاصر

1)الشعر عبر العصور

أ) في العصر الجاهلي

ب)في العصر الإسلامي

2)تداخل المصطلح في الشعر المعاصر

أ) الشعر الحديث

ب)تعدد أنواع الشعر

1) الشعر عبر العصور:

الشعر بحر بل محيط وهو كبير واسع ومتعدد، فالبعض ظاهر في الأنواع والأغراض والبعض الأخر مرتبط بمعانيه وأهدافه وصناعته، يقول الشاعر حافظ إبراهيم:

أنَا البَحْر فِي أحْشَائهِ الدّر كَامن فَهلْ سَأَلُوا الغَواصَ عنْ صَدفَاتي

"والشعر متعدد الأنواع، فمنه الشعر الموزون المقفى، والشعر الحر المرسل (الشعر التفعيلة)"[1]، وسموا الشعر حسب زمنه:

أ) في العصر الجاهلي:

لقد نشأ الشعر في العصر الجاهلي، قبل ظهور الإسلام وظهر فيه بما يعرف شعراء الفحول مثل طرفة بن العبد، وظهر كذلك بما يسمي بالمعلقات "واختلف في عددها، فقيل هي سبع أو ثماني أو عشر معلقات"[2]، واختلفوا في تسميتها فهناك من يقول "سميت بذالك لأنها تعلق بالذهن، أو لأنها كانت تعلق على أستار الكعبة"[3]، ومن أهم شعراء المعلقات امرؤ القيس "واتفق أكثر الشعراء وحددوه على أن الشعر يقوم على أربعة أركان : اللفظ، الوزن المعنى، القافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية"[4]، فالشعر إذا هنا كان مقيدا لا يخرج عن نظام الوزن والقافية.

1 () عيسى إبراهيم السعدي: جماليات الشعر العربي، دار المعتز للنشر، ط1، الأردن، عمان، 2010 ص 13.
2 () المرجع نفسه، ص 15.
3 () الموضع نفسه.
4 () مشري بن خليفة: القصيدة الحيثة، منشورات الاختلاف للنشر، ط1، (د ب)،(دت) ص 87.

فالشعر الجاهلي "قد ارتبط بالأداء باعتبار أن البيت وحدة أدائية، وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول قد ارتبط الشعر العربي بالإنشاد والغناء، وهو أسلوب للامتلاك السامع والتأثير به"[1]، فلقد عبر الشعراء عن جل أفكارهم في قصائد الشعرية، ولذلك "قيل الشعر الجاهلي ديوان العرب ولسان حالهم"[2]، فمضمون القصيدة العمومية القديمة قد استمدها من "عالمه الحسي المترامي حوله، والذي يربط الصور بعضها ببعض، يصف المرأة والخيل والرعي، والكلأ، ويبكي على الأطلال ويصف الحروب"[3]، كما أنه "يشيع الحركة في المعاني التي يستمدها من هذا العالم، وهذا ما دفعه إلي التعمق في النظر إلي وصف هذه المرئيات في قصائد ليترك بذلك صورا قريبة من صورته الحياتية أو الواقعية"[4].

إلاّ أنّنا نجد أنّ الشعر العربي القديم؛ لم يدرس من طرف العرب، وذلك على مر العصور؛ أي منذ نشأته إلى يومنا هذا.

ب) في العصر الإسلامي:

وهذا بمجيء الإسلام " فقد دافعو الشعراء عن الإسلام في شعرهم وردوا مطاعن الشعراء المشركين"[5]، كما أنّنا نلاحظ في الإسلام، قد جاء ت آيات قرآنية ذكر فيها الشعر منه قوله تعالى: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ

1 () عيسى إبراهيم السعدي: جماليات الشعر العربي، ص 18.

2 () الموضع نفسه.

3 () المرجع نفسه، ص 19.

4 () الموضع نفسه.

5 () عيسى إبراهيم السعدي: جماليات الشعر العربي، ص 21.

(225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾[1] وفسرت هذه الآية " قال: علي بن أبي طلحة عن بن عباس يعني الكفار تبيعهم خلال الإنس والجن"[2]، فقد وصف الله عز وجل في هذه الآيات الكريمة الشعراء بالغاوون، ولكنه لم يترك الحكم مطلقا بل يستثني الشعراء المؤمنين.

وقد ظهرت عدة مراحل للشعر "الشعر الأموي الشعر العباسي ثم والشعر في عصر المماليك"[3] ومع مرور الوقت أدرك الشاعر في العصر الحديث أنّ الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة، وشكله القديم لم يكن قادرا على استيعاب مفاهيم الشعر "فالشعر الحديث يمتد منذ بداية القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا، فالإنسان واكب عصرا لينتج شعرا متنوعا بكثير من الاتجاهات فمن الشعر الحافل بالبيان المرتكز على الأسلوب الخطابي ، إلى الشعر المهتم بالمعني والفكرة أكثر منذ اهتمامه باللفظ والأسلوب"[4]، وبالتالي نجد أن الأدب قد تنوع وأصبح أدبا فصيحا بليغا "وقد كان الأدب الحديث في جملته أدبا عربيا بليغا، يعتمد على البلاغة الأدبية الموزونة وتتنوع صوره وأشكاله ومضامينه"[5] تنوعا كبيرا وبالتالي تحرر الشعر من قيود سواء في الوزن أو القافية.

---

1 () سورة لشعراء: الآية، 224-226.

2 () الامام الجليل الحافظ لاسماعيل ابن كثير القريشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، ج1، المكتبة العصرية، (د ط)، صيدا، بيروت، 2005، ص 332.

3 () عيسى إبراهيم السعدي: جماليات الشعر العربي، ص 22.

4 () عيسى إبراهيم السعدي: جماليات الشعر العربي، ص 22، 23.

5 () محمد عبد المنعم خفاجي: حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا النشر، ط1، الاسكندرية، مصر 2002، ص 6.

2) تداخل المصطلح في الشعر المعاصر:

أ) الشعر الحديث:

قد أدى التنوع إلى ظهور حركات التجديد في الشعر الحديث، وأول من ظهرت إبداعاته وأثرت في كل مكان من مختلف بلاد العروبة، نجد محمود سامي البارودي رائد النهضة الحديثة "فهو يعتبر نجما لامعا ساطعا ليجد للشعر شبابه، ويحيا له دارس عروبته وقد كان يميل البارودي منذ حداثته إلي الأدب ويتذوق روائع الشعر، ويستمع إلى ما يلقي في أندية الأدب ومجالسه من منثور ومنظوم"[1]، ولقد وضع البارودي في القوالب المأثورة تفكير عصره والمثل العليا لمعاصريه، "وكان يعاصره في العراق محمد سعد الحبوبي، وفي السعودية أحمد إبراهيم الغزاوي، وفي المغرب محمد المختار السوس وفي تونس سعيد أبو بكر"[2]، ولكن البارودي من بين هؤلاء جميعا كان أكثر تأثيراً في نهضة الشعر العربي.

ثم ظهر خلفا لهؤلاء الشعراء جميعا مدارس المجددين في الشعر العربي الحديث فظهر "التيار الرومانسي في الشعر الذي كان أول من دعا إليه حاملا رأيه التجديد والابتداع فيه خليل مطران الذي دعا إلي الحرية الفنية التي تحترم شخصية الشاعر واستقلال الفن عن الصنعة و الأناقة الزخرفية"[3].

---

1 () المرجع نفسه، ص 11.

2 () محمد عبد المنعم خفاجي:حركات التجديد في الشعر الحديث، ص 13.

3 () الموضع نفسه .

ولقد عززت دعوته في التجديد إلى ظهور ثلاث مدارس وهي "مدرسة شعراء الديوان العقاد شكري، المازني ومدرسة أبو لو أحمد زكي محمود طه إبراهيم ناجي، ومدرسة شعراء المهجر من أعلام شعراء الرابطة القلمية، وفي مقدمتهم جبران، وإيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة، وأعلام شعراء العصبة الأندلسية وفي مقدمتهم شفيق معلوف، إلياس فرحات"[1] ومنذ ثلث قرن ظهر دعاة الشعر الحر وقد تزعم هذه الحركة "نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب في العراق، وفي مصر أبو شادي وباكثير وعبد الرحمان الشرقاوي"[2]، هذا هو مجمل حركات التجديد في الشعر العربي الحديث منذ البارودي حتى اليوم.

ب) تعدد أنواع الشعر:

ما ظهر بين الشعراء المجددين تشعب المصطلحات فلم يعد هناك تفريق بين مصطلحين وهما الجديد [nouveau] والحديث [Moderne].

فيقول أدونيس: " للجديد معنيان زمني وهو ذلك أخر ما استجد، وفني أي ليس فيما أتى قبله بما تله أما الحديث فهو ذو دلالة زمنية ويعني كل ما لم يصبح عتيقا، كل جديد بهذا المعني حديث لكن ليس كل حديث جديدا"[3].

1 () المرجع نفسه، ص 15.

2 () الموضع نفسه.

3 () أدونيس: مقدمة للشعر العربي الحديث، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1979، ص 99.

وتفرق خالدة سعيد بين الحداثة (Modarnité) والتجدد ([Renouvellement) لشمولية الأولى وخصوصية الثانية على أساس أنَّ التجديد مظهر من مظاهر الحداثة، ولأنَّ "التجديد هو إنتاج المختلف المتغير الذي لا يخضع للمعايير السابقة، أو لا يخضع لها تماما بل يُسهم في توليد معايير جديدة ،الجديد نجده في عصور لكن لا يشير إلى حداثة دائما، ولا يكون الجديد حديثًا بالمعنى الذي استقَّر للحداثة إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة"[1]

ويؤكد **يوسف الخال:**" أنَّ الحداثة جوهر لا شكل، فهي ليست زيًا خارجيا يقتبسه الإنسان وإنّما هي عقلية جديدة تتجاوز الظاهر إلى باطن"[2].

ويتفق **أدونيس** إلى ما ذهب إليه **يوسف الخال** إلى أنَّ الحداثة قضية جوهرية ويربطها بالعقلية. فيقول:" ليست الحداثة أن يكتب الشاعر قصيدة ذات شكل مستحدث، شكل لم يعرفه الماضي بل الحداثة موقف وعقلية أنَّها طريقة نظر وطريقة فهم، وهي فوق ذلك وقبله ممارسة ومعاناة"[3].

ويؤكد 'بنيس' أنَّ ظواهر الحداثة مشروطة بمرجعياتها لا بما تعنيه هذه المرجعيات من منقول بل بما تعنيه إنسانيا من واقع الحياة وهي بالأخص "لا تتعلق حكما وكما يدعي

1 () خالدة السعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة الفصول، مج4، العدد 3، 1984، ص 25.
2 () يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1978، ص 93.
3 () أدونيس: مقدمة للشعر العربي الحديث، ص 169.

البعض على ذاتها بل هي ومن أجل حياة هذا الخاص مدعوة للانفتاح"[1]، ويقر "بنيس" أنّ تجربة الحداثة العربية المعاصرة من خلال مقاربتها في ضوء "تجربتين حداثة معزولة وحداثة معطوبة الحداثة المعطوبة: هي حداثة تقليدية وقد اتضح أن التقليدية مرحلة خضعت لتجسيد الزمن أمّا الحداثة المعزولة: وهي الرومنسية والشعر المعاصر"[2]، فتشعب المصطلحات هنا دليل على أنّ الشاعر العربي قد واكب روح العصر التي تلازمه.

صحيح أن القصيدة العربية المعاصرة، ومنذ نشأتها في هيئة متحررة من أسر الوزن الواحد وهي بذلك بحثت عن أشكال عدة وهيئات مختلفة، لذلك ظهر مصطلح الانغلاق،ولعل أهم الأسباب إلى أدت إلى هذا الانغلاق "هي استعمال بعض الإجراءات الكتابية التي يستعملها الشعراء في توظيف التراث، وهذه تعتبر من أهم العلاقات التي جعلت الشاعر المعاصر يرتبط بما أعلن الانفصال عنه في الخمسنيات"[3]، وكذلك من بين أهم أسباب الانغلاق في القصيدة المعاصرة "إخضاع اللغة على الرغم من عجزها على مستوى الكم والكيف، أمام المعاني وهو أمر يأتي معه أسلوب غامض، وهنا ينتج

1 () محمد بنيس: الحداثة المعطوبة، دار توبقال، ط1، المغرب، 2004، ص 132.

2 () المرجع نفسه، ص 133.

3 () آمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة، ديوان المطبوعات، (د ط)، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص01.

وعدم وضوح التجربة لأنّ الأفكار لم تختمر في ذهن الأديب وبالتالي يأتي التعبير غامضا"[1].

ونظرا لتحرك القصيدة الحديثة داخل معاناة التجريب والبحث المستمر أصبح من العسير تحديد بنيتها، ولقد ساهم في هذه الصعوبة "اعتمادها على كثرة الرموز حتى غدت بناء معقدا لا ترتبط وحداته التركيبية ومضامينه الفكرية والنفسية بقوانين محددة، بل انصهرت كلها في تضاعيف ما يعرف بالصورة"[2]، فالانغلاق أصبح إذا من أهم العناصر التي تميز الشعر المعاصر، لهذا اتسم جانب كبير من الشعر الحديث بالانغلاق، "لأنّ الشعر لا يخضع للمواصفات العقلية، لا يقصد فيه التوصيل المباشر بين الشاعر والجمهور، وإنّما يكون هذا التوصيل بمقدار ما تتمتع به لغة الشاعر، بل إنّ هذا التوصيل غير وارد إذا لم يكن هناك جمهور يستطيع ذلك، لأن الشعر سيتكون مع الزمن"[3].

وهكذا نميز الشعر المعاصر في حياة الشعراء المعاصرين، إلا أن هذا الانغلاق إنما راجع إلى الملتقي، أو بما نسميه القارئ المثالي وعليه فالشعر المعاصر هو مواكب لروح عصره.

وملائم لقرائه إلا أنّ البناء الفني للقصيدة المعاصرة جاء على "منوال مجموع العلاقات المبنية التي تتأسس منذ خلال التداخل الحاصل بين عناصر التكوين الشعري، إذ أنّ هذه

1 () المرجع نفسه، ص 02.

2 () المرجع نفسه، ص 03.

3 () إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، (د ط)، الكويت، 1978، ص 8.

العناصر التي تبدأ بنماذج البناء وتنتهي بالبنية الإيقاعية وهي التي تقيم بناء القصيدة "[1]. فالقصيدة المعاصرة كانت تتميز بالإيقاع وبنوعيه الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي وكلما "كانت العلاقة بين اللغة الشعرية، والصورة الشعرية، والإيقاع الشعري، وأنموذج البناء الشعري وأنموذجية قوية انعكس هذا ايجابيا علي الوضع الشعري العام للقصيدة"[2]، فالقصيدة المعاصرة أصبحت نموذجا إيقاعيا تعبر عن الحياة المعاصرة للإنسان.

1 () سلمان علوان العيدي: البناء الفني للقصيدة الحديثة، علم الكتب، (د ط)، أربد، الأردن، 2011، ص 11.

2 () المرجع نفسه، ص 4.

الفصل الأول : انفتاح الأشكال

أولا: تعريف الانفتاح

1-1) لغة

2-1) اصطلاحا

ثانيا: الشكل بوصفة فعلا إنجازيا

1-2) الشعر الحر

2-2) الإيقاع

أ) الإيقاع الداخلي

ب) الإيقاع الخارجي

ثالثا : الكتابة بوصفها فعلا إنجازيا

1-3) قصيدة النثر

2-3) إيقاعية قصيدة النثر

تمهيد

ينمو هاجس التجديد ويشتد تركيزه على الشكل أولا " فتجاوز الإشكال والمحتويات التقليدية في التراث يتضمن بالضرورة تجاوز الإشكال الحساسية والفهم والتذوق؛ فلا نستطيع أن نتجاوز عالم الغزالي مثلا دون أن نتجاوز شكل تعبيره وطريقة تفكيره"[1]، وهنا يتبين لنا أنَّ هاجس التجديد الذي كان يحركهم هو شكل والتجديد فيه أولا.

فقد بدأت حركة الشعر الحر" تثبت أقدامها في المشهد الشعري العربي حتى تحرك هاجس التجديد في نفوس الشعراء ،ساروا مع حركة شعر التفعلية وناصروها"[2]، والآن نجدهم يثورون عليها بترك الوزن "واللجوء إلى النثر وهكذا كان همُّهم مرتكزا على الجانب الشكلي والتخلص من الوزن كليا"[3]

وبالتالي كانت الثورة هنا على اللغة الشعرية، وهذه الثورة "تؤدي حتما إلى تفكك البنية الحضارية القديمة وزوالها"[4] فكل ثورة على المحتوى بالضرورة ثورة على الشكل، وثورة في طريقة الفهم ومحاولة التعبير.

أولا: تعريف انفتاح الأشكال

1-1) لغة:

يقول ابن منظور في مادة فَتَحَ " الْفَتْحُ نَقِيضُ الإِغْلَاقِ، وَمِنْ مَادَة فَتَحَ يَأْتي

[المِفْتَاح]؛ ما يتوصل به لاستخراج المعلقات التي يتعذر الوصول إليها، وَمَفاتيْح الكَلاَمْ البلاغية والفصاحة والوصول إلى غوامض المعنى وبدائع الحكم ومحاسن العبارات"[5]،

1 () أدونيس: زمن الشعر، ص 207.

2 () بسام صالح مهدي: حركة قصيدة الشعر، دار التكوين للتأليف، ط1، دمشق، سوريا، 2010، ص 35.

3 () المرجع نفسه، ص 37.

4 () أدونيس: زمن الشعر، ص 207.

5 () ابن منظور: لسان العرب، ج1، دار المعارف للنشر، مادة (حمل)، ط1، مصر، 1989، ص 683.

ومن الضروري الالتفات هنا إلى قوله: (غوامض المعنى وبدائع الحكم ومحاسن العبارات)،وهذا يعني أن كل نص يحمل معنى غامض يؤدي إلى حسن العبارات داخل النص ويقويها.

وورد في معجم الوسيط أنَّ الانْفتَاحَ "مِنَ الفِعْلِ فَتَحَ يقال: فَتَحَ الْكِتَابَ؛ أَيّ نَشَرَهُ، وَفَتَحَ الطَرِيْقَ هَيَأَهُ وَأَذِنَ بالمُرورِ، و فَتَحَ الجِلْسَة بَدَأَ عَمَلهَا، اِنْفَتَحَ البَابُ مُطَاوِع فَتْحه وَالشَيء عَنْ الشَيء اِنْكَشَفَ عَنْه ،وَفي الكَلَامِ توَسعَ فيه وتَطاَول بِالفَخْرِ، ويقال: فَتَحَ القَارِئ عَلَى القَارِئ؛ أي لَقَّنَهُ مَا نَسِيَهُ، وَهَيأَ له سُبل الخَيرِ"[1]، فالانفتاح إذاً هو التوسع في الكلام والكشف عن الشيء المطاوع فتحه.

2-1) اصطلاحا:

إنَّ انفتاح الأشكال هو انفتاح الدلالات وتعمقها التي تتطلب القارئ المثالي.

"فلقد ربط تودروف انفتاح النص الشعري بالخطاب النقدي، أما باختين فقد حدد الانفتاح بأفق الاحتمالات التي تستوعب المتلقي باستجابته بكل مستوياتها الايديولجية واللغوية والاجتماعية"[2] حيث أصبح المتلقي يستجيب للتطورات اللغوية التي حدثت على مستوى القصيدة وذلك من خلال أن الشاعر "صار منخرط في الوجود وفاعلا ومؤثرا ليعيش عصرا يتأثر به ويؤثر فيه"[3].

وهكذا فإن الشكل الجديد قد وجد تبريره في مقومات العصر التي تتباين مع العصور السابقة، فإن التغير في البنية القصيدة المعاصرة هو أساسا استكشاف لغة جديدة،

1 () إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، ج1، المكتبة الإعلامية للنشر، ط1، اسطنبول، تركيا، (د ت)، ص 781.

2 () محمد عبد المطلب: النص المفتوح والنص المغلق، مجلة الأدباء ، جمعية الأدباء، مصر، العدد2، 2006، ص 53.

3 () رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 1998، ص 79.

بالإضافة إلي تجاوز القواعد الجامدة والجاهزة وصار على الشعر لكي يتجدد ويستمر في تجاوز الأطر السابقة.[1]

ثانيا:الشكل بوصفه فعلا إنجازيا

لقد كانت ثورة حركة الشعر، ثورة داخلية حيث دمرت نظام الشطرين الذي كان سائدا في الشعر القديم حيث "أتاح للشاعر شكلا هندسيا ثابتا، وهذا الشكل فرض عليه أبياتا متساوية"[2]، إلا أن حركة الشعر الحديث أرادت أن تستبدل الشكل الهندسي.

"بنظام السطر الشعري (غير الهندسي)؛ أي المفتوح على التدوير الكامل للقصيدة"[3] وبالتالي يقوم الشاعر المعاصر "بإنجاز قوالب فنية جديدة تستوعب أغراضه الكلامية"[4] إضافة إلى قصائد الشعر الحر "التي لا تتصف بوزن منتظم، أو بطول شعري واحد فضلا على اعتماد هذا الشكل الشعري على إيقاعات اللغة الطبيعة"[5] حيث نجد أن القصيدة دمرت القافية بصفتها قيدا شكليا كما "تم تحديث اللغة والصورة الشعرية إضافة للمنظور الجديد للعالم"[6] وعليه فإن الشاعر المعاصر شاعر موهوب بإيقاعات وموازين شعرية خاصة به.

"فالشعر لم يكن له ماضٍ أو مستقبل، وإنمَّا للحظة الوعي الحاضر المتعلقة فحسب"[7] ومن هذا المنطلق تعددت أشكال البناء في قصيدة التفعيلة.

---

1 () ينظر:) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 88.

2 () نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، لبنان، (د ت)، ص 59.

3 () محمد صابر عبيد: القضاء الشكلي لقصيدة النثر، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، عمان، 2010، ص 16.

4 () نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 60.

5 () هاتر جورج غادامار: الحقيقة والمنهج، تر: حسن ناظم، علي حكم صالح، دار أويا للطباعة، (د ط)، (د ب)، 2007 ص 100.

6 () محمد صابر عبيد: القضاء الشكلي لقصيدة النثر، ص 17.

7 () عبد الهادي علاء: قصيدة النثر والتفات النوع، دار العلم والإيمان، ط1، (د ب)، 2001، ص 30.

1-2) الشعرالحر (verse libre/)

لقد عاد شكل الشعر الحر إلى اوربا "بعد الحقبة الجديدة 1660-1780 [neoclosicme] علي يد [هانيه Hein] و[جوته] goethe في ألمانيا و[هيجو hugo] و [بودلير boudelaire] في فرنسا، أما من أشهر من استخدموا هذا الشكل في القرن التاسع عشر هو [جيرارد مانلي هوبكنز [gerd.manley] أما في القرن العشرين منهم [ازراباوند ezrapouond] و [اليوت Eliot]"[1].

أما على المستوى العربي، فلم تشهد حركة شعرية عربية اضطرابا في المصطلح "مثلما شهدته حركة ما يسمى بالشعر الحر"[2].

ولقد بدأ انفعال "الحركة الأدبية والنقدية عام 1910 عندما استخدم **(احمد زكي أبو شادي)** لمصطلح الشعر الحر عام 1932، والذي كان يعني به مزج أكثر من بحر واحد، وفي عام 1936 نُشر لـ**(علي أحمد باكثير)** قصيدة بعنوان (نموذج من الشعر المرسل) بناها على تفعلية المتدارك (فاعلن)" [3].

وكانت هذه المحاولة بمثابة تجريب شعري في الشعر الحر ومحاولة تحديد تقنياته.

ثم تأتي الإرهاصات الشعرية التي ظهرت سنة 1947، ودورها في ظهور الشعر الحر على يد الشاعرة العراقية **نازك الملائكة** "في مجموعتها الشعرية الأولى **(شظايا ورماد)**

1 () مارتن هايدجر: ما الفلسفة؟ وما الميتافيزيقا، تر: فؤاد ومحمود رجب،دار الثقافة للنشر، ط2، (ب)، 1994 ص 150.

2 () عبد الهادي علاء: قصيدة النثر والتفات النوع، ص 31.

3 () محمود إبراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة، ط1، القاهرة، مصر، 2003 ص 107.

وفي هذه المجموعة دعوة إلى الشعر الحر"[1]، ثم امتدت في هذه الحركة إلى أن غمرت الوطن العربي ثم نشر بعد ذلك **عبد الوهاب البياتي** ديوانه **(ملائكة وشياطين)**.

ولقد كانت هذه الحركة بمثابة تجريب شعري في الشعر الحر ومحاولة تحديد تقنياته "ولقد كان أعظم انجاز قام به الشعر الحر هو كسر نظام التوازي في البيت الشعري القديم الذي فرضه الوزن العروضي"[2] وعليه فإن ما اهتدت إليه حركة الشعر الحر، وما توصلت إليه فقد كانت بمثابة نتائج وثورة لغوية و أدبية في النقد اللغوي.[3]

وبالتي نجد أنَّ شعر التفعيلة قد واكب روح الشاعر المعاصر سواء اللغوية أو الأدبية.

2-2) مفهوم الإيقاع

أ) الإيقاع عند العرب القدامى:

لقد ورد في لسان العرب أن " وقع يقع وقعا و وقوعا؛ أي سقط وسمعت وقع المطر وهو شدة ضربة الأرض إذا وبل، والوقعة صدمة الحرب، والوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة"[4] نجد هنا أنَّ تكرار الفعل (وقع) وهو سمة جوهرية داخل هذا النظام، تشترك كلها لتكون شكلا منتظما.

إنَّ أول من استعمل مصطلح الإيقاع من العرب هو **(ابن طباطبا)** في كتابه **(عيار الشعر)** حينما قال: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم من صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ مسموعة ومعقولة وإذا نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي اعتدال الوزن

1 () نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 61.

2 () يوسف عز الدين: التجديد في الشعر الحديث، دار الهدى، ط2، بغداد، العراق، 2007، ص 107.

3 () ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص10.

4 () ابن منظور: لسان العرب، م6، مادة وقع، ص 477.

وصواب المعنى"[1] هنا يقر ابن طباطبا أنَّ الوزن جزء من الإيقاع، فالإيقاع اشمل لأنه يعتبر مقياسا للجودة القصيدة أو رداءتها.

أما **(ابن سينا)** يُعرف الإيقاع بقوله: "كلام مُخيل من أقوال موزونة ومتساوية، وعند العرب مُقَفَّاه، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أنواع إيقاعه، فإنَّ عدد زمنه مساوٍ لعدد زمان آخر"[2].

وهنا نجد أنَّ [**ابن سينا**] اشترك في مفهومه مع [**إخوان الصفاء**] أثناء تحديدهم الشعر بالموسيقى" حيث أنَّه يحتوي على أنظمة صوتية شاملة لكل فعاليات اللغة"[3]

نستنتج أنَّ مفهوم الإيقاع عند القدماء العرب ما هو إلا "الانسجام الذي يحس بالذوق كمواقع الطعوم المركبة خفية التركيب، لذيذة المذاق"[4] وبالتالي أصبح فقط "وضع الرؤية في السمع"([5])، ومعنى ذلك انسجام الصورة مع الصوت "الذي يحدث في النفس اهتزاز، وشعورا بالمتعة"[6] فالإيقاع إذا هو الذي يحدث تأثيرا داخل نفس الشاعر.

1 () ابن طباطبا: عيار الشعر، تر: طه الجرجاني ومحمد زغلول، المكتبة التجارية للنشر، ط3، القاهرة، مصر، 1986 ص 53.

2 ()ابن سينا: الشفاء– المنطق– الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف، (د ط)، القاهرة، مصر، 1966 ص 23.

3 () محمد علوان سلمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، ط1، (د ب)، 2010، ص 18.

4 () عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، دار الفجر للنشر، ط3، القاهرة، مصر، 2003، ص 95.

5 () محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 111.

6 () محمدعلوان سلمان: الشعر العربي الحديث، ص 94.

ب) الإيقاع عند المحدثين:

الإيقاع هو الترجمة العربية للمصطلح الأوروبي"rhythm في الانجليزية، rythme في الفرنسية، وهما مشتقان من rhuthmos اليونانية وهي في أصل معناها، الجريان والتدفق والمقصود به التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام"[1].

ونجد أنَّ **(محمد مندور)** مِن أول المؤسسين لمفهوم الإيقاع فهو يُقر بأنَّ الإيقاع موجود في الشعر والنثر، و لأنَّه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية، أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، أمَّا الكم فإنَّ تحديده يختلف بين الشعر والنثر، ذلك أنَّ طبيعته تختلف في الشعر عن طريق الانتظام والتحديد.[2]

نستنتج من هذا القول أنَّ الشعر محدد بمقدار، أمَّا النثر فهو ليس محددا بمقدار، أمَّا **(إبراهيم أنيس)** فيقول: "إذا البحث عن نظام درجات الصوت وتسلسله في الكلام العربي يحتاج إلى عون خاص من الموسيقيين عندنا"[3]، فهو يُقر هنا أن الشعر يتميز عن النثر بالنغمة الموسيقية التي يراعيها أي شاعر. فالإيقاع عنده عنصر شعري هام داخل القصيدة فيقول: "انَّه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يُفرق بين توالي المقاطع التي يراد بها أنْ تكون نظمًا، وتواليها حين تكون شعرا"[4] وبالتالي يكون هذا الإيقاع جوهرا في تردد اغلب المكونات اللغوية داخل البيت.

ويُعرِّف (اللسانيون) في قولهم: "ما نسميه إيقاعا هو الإعادة المنتظمة، داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة، تكونها مختلف العناصر النغمية"[5]،

1 () عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة، ص 111.

2 () محمد علوان سلوان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص 22.

3 () ينظر: محمد مندور: في الميزان الجديد، مكتبة النهضة للنشر، ط2، القاهرة، مصر، (د ت)، ص 187.

4 () أنيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة، مصر، 1999، ص 143.

5 () أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، القاهرة، مصر، 1988، ص 349.

وبالتالي يكون هنا الإيقاع نسقا للخطاب وبنيته الدلالية ، فالإيقاع يتجسد في الخطاب ككل "فالوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة، وإنَّما هي البيت كله"[1].

وهكذا يكون الإيقاع هو العنصر الأكثر أهمية في تكوين البنيات الأساسية كمكونات القصيدة سواء الإيقاع الداخلي أو الإيقاع الخارجي.

- **الإيقاع الداخلي:**

ويقصد به ذلك "النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة مشتركة ملتزمة تحكمه، وإنَّما يستدعيه الشاعر ويتخيره ليناسب تجربته الخاصة"[2] فالبنية الداخلية للإيقاع الشعري" جُلَّ أشكالها انزياحات صوتية تخرق معيار اللغة الطبيعية"[3]، حيث يؤدي هذا الانزياح إلى قاعدة كبرى هي "قاعدة التجانس داخل النص الشعري"[4].

- التجانس الصوتي: وهو ما يعرف بالجناس ؛ أي أن اللفظتان تتفقان من حيث المبنى يختلفان من حيث المعنى.

يقول الشاعر:

كُنت أَصِيخ النَظر بِيدي

وَأصِيحُ فِي تشَابك أَغصَان المَليكَة[5]

1 () مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي، منشورات الأخلاق، ط1، (د ب)، 2006، ص 201.

2 () إيمان محمد الكيلاني: دراسة حول بدر شاكر السياب، دار وائل للنشر، ط1، الأردن، عمان، 2008، ص 278.

3 () حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، أفريقيا الشرق، (د ط)، دار البيضاء، المغرب، 2001، ص 148.

4 () المرجع نفسه، ص 149.

5 () عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، رابطة كتاب الاختلاف، ط 1،الجزائر،الجزائر،1999، ص23.

فهذا النظام المتوازن يوحي بتشابه بين كلمتين (أصيخ، أصيح) إذ أنَّ النتيجة هذا التكرار في السطر الأول والثاني يوهم القارئ بأنَّ الكلمة قد تكررت.

يقول الشاعر :

يَنْزلن لِيرثِينَني

يَنْزلن لِينسيَنني[1]

هنا كذلك نرى تجانس صوتي بين كلمتين (ليرثيننني، لينسيننني) وكأنَّ الشاعر هنا يقوم بالمماثلة الصوتية على مستوى التشابه الصوتي.

- التجانس الحرفي: هو نسق من الحروف المتجانسة تتجمع في ثنايا الشطر الشعري.

يقول الشاعر:

يَنْزلْن منْ جَوزاءِ أحْلامهنّ

ويَبدَأنّ شمَائلاً تشْفع غُربة البشَريَة[2]

فالتجانس الحرفي هنا ظاهر بشكل بارز، حيث نجد حروفا تتكرر داخل كل شطر شعري أكثر من أخرياتها ، فمثلاً حرف [النون] يتكرر داخل كل شطر.

- التكرار:

يقول الشاعر:

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة ، ص 22.

2 () المصدر نفسه، ص22.

سَأقُول الشّجر جَميلاً حِينَ تُبدِع فِي الألَم الكَافِي

شَكْلاً لِلهُيولَي لا ونُلِبس عَرَاء الأَرض القَدِيمة

كَانَت لنَا في البَعيدِ البعيْد نخْلة نَرويهَا

شُرود الغيْمَة إذا يَعْطش المَهب لخُطَانا المُدانَة

بالرحِيلِ

يَكتبْن مجَازهُن على صَحائِف زمَاني الصُموت

كلّما تعبنّ يقعنّ تمَامًا فِي وضحي

كُلّما اشْتهيْن مِن قَلق يوقَد في حَطَبِ الرُؤيا إنَاث المعَاني[1]

إنَّ أصوات المد الطويلة المرفوعة بأشكالها المختلفة تمثلت في: [خطانا، نرويها كلما، الرؤيا، تماما، لنا]. فأصوات المد تُسيطر سيطرة كاملة على الواقع اللغوي للقصيدة.

أمَّا أصوات المد الطويلة المكسورة فهي قليلة جدا داخل القصيدة وتمثلت في: [الكافي المعاني، وضعي]. أمَّا عن أصوات المد المضمومة فهي منعدمة تماما داخل القصيدة، كما أنَّ التكرار وترجيعاته الصوتية، فقد أسهم إسهاما كبيرا و فاعلا في فضاء القصيدة، فالفضاء الدلالي الذي تشكَّل من التكرار نجده في: [البعيد،البعيد] وتكرار [كلما، كلما] قد زاد القصيدة الكثير من الإيحاءات التي تكمن داخل نسيج من الشبكة اللغوية.

كما نجد أنَّ تكرار الحروف يؤدي بالمتلقي إلى عدم التفريق بين كلمات، وهذا واضح في:[يكتبن، يقعن، تعبن، مجازهن، اشتهين] فحرف النون هنا يدل على الحزن،

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 15.

فالشاعر هنا في حالة حزن عن الزمن الماضي الذي كان يعيشه، حيث كان الشجر جميلا والأرض القديمة والنخلة التي يرويها.

فقد حقق الشاعر ظاهرة صوتية جديدة، إذ أنَّ تلاعب الحروف المتكررة أعطى إمكانية قراءة مزدوجة وبالتالي نجد هنا الدلالة تتعلق بالسياق التي وجدت عليه.

- **الإيقاع الخارجي:**

إنَّ أهم ما يميز القصيدة المعاصرة الإيقاع الخارجي، لأنَّه الشكل البارز للقارئ ويقصد به: "الموسيقي المتأتية عن النظام الوزن العروضي والقوافي، الذي يشكل قواعد أصيلة عامة"[1] حيث نجد جميع الشعراء المعاصرين في نظم قصائدهم "اعتمدوا على اصغر وحدة عروضية هي التفعيلة"[2]، فلم يعد رواد الشعر الحر يلتزمون بوحدة البيت، بل أصبح التنويع سواء في القوافي أو استخدام عنصر البياض بالإضافة نجده قد انتقل إلى استخدام عنصر التضمين.

➢ القافية:

عرَّف العروضيون القافية بأنَّها: "الحروف التي تبدأ بمتحرك لقبل أول ساكنين في أخر البيت الشعري"[3] إلا أنَّنَا نجد شعراء الشعر التفعيلة قد انصرفوا إلى التنويع في القوافي.

1 () إيمان الكيلاني:بدر شاكر السياب، ص 275.

2 () المرجع نفسه، ص 259.

3 () أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للنشر، (د ط)، الإسكندرية، مصر، 2002 ص 97.

✓ القوافي المتوالية:" وهي التي تتم وفق نظام [أ، أ ، ب، ب، ج ،ج] حيث تتماثل على مستوى الصوت والصيغة"[1]. أي؛ أن هذه القوافي تتسلسل وفق نظام معين داخل القصيدة.

يقول الشاعر في قصيدته «مزاج»:

وَالجُرح ..... وَأنْسَاك

بَينّا الوقت يتول شرد بين الله والأغنيات

بَينّا الشَّجر الغَرِيب يَطلَع مَن خُطَاك

الآنَ أُدرِك كَم أَموت لِألتَقيكِ

وَأطِير مِن سُلحفَاةِ لحِناءِ يَديك[2]

نجد أن الشاعر هنا يريد أن يعلم نفسه الكأس والقبلة والجرح، ثم ينسى عن طريق الوقت والشجر الغريب إلى أن يصل إلى قمة الموت، وكم مرة يموت حتى يلتقي بذلك المكان الصامت، الذي يحتوي على أوراق الذكريات، فالشاعر استعمل قافية موازية ومتسلسلة في هذا الموضع.

يقول الشاعر :

أُحِيل عَلى وَثن فِي خُلدِي

أُحِيل عَلى بَددِي

1 () حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، ص 74.

2 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 17 ، 18.

وَ أُراكِض الله فِي الكَأسِ الحَكِيمة[1]

من الواضح أن القافية الأساسية والتي تقوم على روي [الدال] قد جاءت لتآزر الحالة النفسية للشاعر، وهي الخروج من واقع ميئوس منه إلى واقع أفضل مرغوب فيه وهو **[الركوض إلى الله]**

✓ القافية المتغيرة: "يقوم الشاعر باستخدام العديد من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدد في استخدامها"[2] وبالتالي تحرر الشاعر تماما من قيد القافية.

يقول الشاعر:

مَعَ الرِيحَ يَأتِي الغَجَر

يَصْنعُونَ منَ المَاء أصْدافًا

عَربَاتِهم ظِلالُ فَرح غَرِيْب

وَوقْع حَوافِر الخَيل لَا تزالُ فِي أُذني

أَسْلَمتُه تَوارِيخ الوَرْد وَظَهِيرة أحْزان[3]

استعمل الشاعر القافية المتغيرة، وذلك باستخدام عدة قوافي في قصيدته فكل شطر شعري تميز بقافية غير القافية التي وجدت في الشطر الذي يليه.

➢ البياض:

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 22.

2 () حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، ص 78.

3 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 19.

يعتبر عنصر البياض من الإيقاع الخارجي الذي يستعمله الشاعر المعاصر في قصائده "إنَّ البياض يقوم بشكل أساسي على العنصر الشكلي الذي يحتله السواد، ويعد في التجربة المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء، وتوصيل الدلالة للقارئ"[1].

يقول الشاعر :

انتهيت إلى شيء من الحب والحرب

← **بياض**→ بخطأ الأعالي

اعْنِي علَى المتَاه أيّها السيَد الرَمز[2]

إنَّ هذا البياض يدل على انسجام الأبيات الشعرية ولم يترك أي تأثير داخل البيت الشعري، لأنه يملك جانب تأثيري يتركه للملتقي ، وذلك من خلال التوازي بين الأبيات.

يقول الشاعر:

سَأعلمُك الكَأس

والقِبلَة

والجُرحَ وَأنْسَاك

بَيْنَنا الوَقت بتولَ تشْرد بيْن الله والأغنِيات

بَيْنَنا الشَّجر الغَريب يَطلعُ منْ خطَاكِ[3]

1 () محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص 18.

2 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 9 .

3 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 17.

هذا البياض يمكن أن نطلق عليه " التوازي الضمني، حيث أن الشاعر يقوم بإخفائه والملتقي هو الذي يستنتج وحده من خلال قراءته ما يريد الشاعر قوله"[1]

ولقد ظهر التوازي بين كلمتين [أنساك، خطاك] حيث نجد تماثل في المواقع الأخيرة وتقدير الكلام: سأعلمك الكأس

سأعلمك القبلة

سأعلمك الجرح وأنساك

- التضمين:

يعتبر التضمين أحد أهم الوسائل التي أدت إلى تنويع الإيقاع في الشعر الحر"ولقد كان تأثير الشعراء المعاصرين بالشاعر س اليوت t.s.Eliot تأثيرا كبيرا في هذا المجال، فإليه يرجع استخدام التضمين في الشعر، فقد كانت قصيدة الأرض الخراب (The waste lande) بمثابة دستور لهم"[2].

بالرغم أنَّ عنصر التضمين كان موجودا في الشعر العمودي، إلا أنَّه في الشعر المعاصر صار له الدور المتميز.

"فالتضمين يخلق الإحساس بالمفارقة عن طريق الصوت والمعنى بين حياة العصر الحاضر وحياة العصور الأخرى"[3]، وبالتالي أصبح التضمين يختصر المسافة بين الزمن الماضي والزمن الحاضر.

يقول الشاعر :

1 () عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصية المعاصرة، ص96.

2 () رمضان الصباغ: نقد الشعر العربي المعاصر، ص 196.

3 () رمضان الصباغ: نقد الشعر العربي المعاصر، ص 198.

لَا تَدقِي بَابًا دَاخِلُوه تَركُوا عنْدَ الرِتَاج المَواثِيق

(الرَّنِينُ شُبْهَةَ

و أَلْمَا بعد أغنية الَبجَعْ)[1]

نجد أن الشاعر هنا استخدم السريالية، فأغنية البجع هي أغنية الموت لأنَّ البجع عندما يريد أن يموت يُطلق أجمل صوت.

يقول الشاعر:

كنت أَصِيخُ النَّظر بيدي

وأصيح في تشابك أغصان الملكة

(تعالي لنشعل النص بالحِدَاءِ)[2]

فالحداء هو حالة ما قبل الشعر، الحادي هو الذي يقود القافلة في الصحراء ويغني لها حتى لا تتعب، ومن إيقاع ذلك الغناء وُلد الشعر العربي، اسمه حادي العيس، والعيس هي الإبل.

ثالثا: الكتابة بوصفها فعلا انجازيا

لقد ترجم ادونيس مصطلح الكتابة بإضافة صفتين لها هما : "الجديدة والإبداعية بهما رغب في الانتماء إلى المتحول في القديم"[3] وبالتالي مرت الكتابة بتحولات متوالية

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 18.

2 () المصدر نفسه، ص 23.

3 () محمد بنيس: الشعر العربي، ج4، دار توبقال، ط2، بيروت، لبنان، 1991، ص 150.

على مستوى التصور "فالكتابة هي فعل ذات لغة، وهي التأسيس لعالم الأنا المُمَوْضِعَة في سياق التاريخ والتي تعبر عن نفسها بموروث لغوي قائم ومستمر"[1].

ونلاحظ أن مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة "فالكتابة تستند إلى أسلبة اللغة كمرجع أساسي في التكوين"[2] فالكتابة لم تعد ترجمان للغة، فهي في حد ذاتها سلطة قائمة لها حدودها ومكوناتها الذاتية.

وأضحى تنظيم الشكل الكتابي داخل النص الشعري من أهم تجليات داخل خواص النص الشعري "ذلك أنَّ تنظيم الكتابة الشعرية تنتج إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البيئة الشعرية والبيئة الكتابية"[3].

ومن هنا نلاحظ أنَّ الكلام نشاط شفهي واللغة حدود وتجليات لهذا النشاط ومنه "تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة من ثقافة البديهة إلى ثقافة التأمل"[4].

1-3) قصيدة النثر:

إذا أتينا إلى المعجم النقدي الغربي وجدنا أنَّ كلمة نثر "بالإنجليزية prose مشتقة من اللاتينية prosa or poro verisa artio التي تعني الخطاب المباشر، وهنا يمكن القول إن كلمة نثر تشير إلى الاستعمال النقدي الغربي المعتاد إلى خطاب مباشر من اللغة سواء مكتوبا أو مقروءا"[5].

حيث أن النثر يختلف عن النظم والشعر في كونه غير مقيد الإيقاع لا وزن ولا قافية.

---

1 () مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي، ص 231.

2 () المرجع نفسه، ص231.

3 () محمد بنيس: الشعر العربي، ص 151.

4 () مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي، ص 232.

5 () هاتر جورج جادمن: الحقيقة والمنهج، ص 28.

أما النثر في المعجم العربي نجده مرتبطا "بالفعل نَثَر نثرك الشيء بيدك، ترمي به متفرقا مثل نثر الجوز واللوز، وكذلك نثر الحب إذا بذر وقد نثره بنثره نثرا ونثارا"[1].

ونجد الكثير من الباحثين على أن هذا المصطلح يكشف عن هجرته من "الأدب الفرنسي إلى الأدب العربي لأنه متطابق مع ما قدمته (سوزان برنار) [suzanne benard] في كتابها(قصيدة من بودلير إلى الآن).[2]

وبالتالي تأثر الشعراء العرب فنظموا أشكالا شعرية عديدة و أول "مجموعة صدرت من نوع الشعر المنثور عام 1910 تحت عنوان (هتاف الأودية لأمين الريحاني).[3]

ولا يمكن لأي شاعر تحقيق أو كتابة قصيدة نثر دون توفر شروط الشاعر المتميز فكتابة قصيدة النثر حالة شعرية ذات خصوصية ولا بد لكاتبها أن يبتكر لغته وصوره.[4]

"ولعل ابرز ظاهرة في قصيدة النثر هي الإيجاز والتكثيف، وليس المقصود بهما العصر إنما المقصود تعميق الوجدان والحفر في الأعماق"[5]؛ أي أنها مترابطة في أجزائها ككل.

وعليه فإنَّه يحق لكل شاعر أن يكتب وفق أحاسيسه وصوته ليصف مخلوقاته كما يشاء، ولذلك " تعددت أشكال البناء في القصيدة النثر وهي لا تختلف كثيرا عن أشكال البناء في قصيدة التفعيلة"[6] فقصيدة النثر إذا هي حالة شعرية خصوصية فلا بد لكاتبها من ابتكار صورة ولغة جديدة لتكون قصيدة نثر.

1 () مارتن هايدجر: ما الفلسفة؟ وما الميتافيزيقا، ص 154.

2 () أحمد زياد: قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، دمشق، سوريا، 2002، ص 10.

3 () المرجع نفسه، ص 11.

4 () أحمد زياد: قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، ص10.

5 () المرجع نفسه ص 12.

6 () أحمد زياد: قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب ، ص12.

2-3) إيقاعية قصيدة النثر:

إنَّ قصيدة النثر بوصفها جنسا إبداعيا مستقلا " اكتسبت استقلاليتها بوصفها نوعا شعريا ذا خصائص مميزة، فهي تحمل شكلها الخاص قبل كل شيء"[1]. وبالتالي قصيدة النثر هي جنس أوجدته ضرورة التعبير في شكل شبكة كثيفة وهي ذات وحدة مغلقة هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم؛ هي مجموعة علائق تنظيم في شبكة كثيفة ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد منظم الأجزاء.[2]

" فشاعر النثر يحاول كشاعر الوزن أن يدخل الحياة والزمان في أشكال إيقاعية ويفرض عليها هيكلا منظما سواء بالمقاطع المنظمة أو تكرار أو البناء الدائري ويستعمل بدل القافية توازنات أخرى من نوع مغاير"[3]، وبالتالي أصبح لها هيكل وقوانين ليست شكلية فقط بل عميقة كما في أي نوع أخر.

إنَّ قصيدة النثر مركزة ومختصرة فهي تطمح في تشكيل إيقاعها الخاص باستعاضة عن بحور الخليل بانسجام داخلي لا يخضع لحركة الرؤيا والتجربة.[4]

كما تطمح قصيدة النثر إلى إتاحة كل الحرية للفكر والخيال.[5] فقصيدة النثر حاولت كسر الوجود المهيمن للشكل الإيقاعي التقليدي القائم على التفعيلة في ذاكرة الملتقي "لأنَّ الوزن لم يكن كافيا لكسر رتابة الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية بما يرقى إلى تأسيس حساسية شعرية جديدة"[6] على الرغم من أن شاعر الشكل الحر قد حاول محاولات عديدة في كسر المهيمن على البنية الإيقاعية إلا أنَّ "قصيدة النثر كانت أكثر الطفرات تحررا في

---

1 () محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، ط1، (د ب)، 2010، ص 74.

2 () ينظر: الموضع نفسه.

3 () محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص 74.

4 () ينظر: المرجع السابق، ص 75.

5 () ينظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة ، ص 74.

6 () محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص74.

هذا المجال واستطاعت أن تبرهن في أحيان عديدة على أنها إثراء لخيارات الشاعر العربي، سواء في تنويع أشكاله الإيقاعية أو في بناه التعبيرية"[1].

إنَّ البنية الإيقاعية التي تقوم عليها قصيدة النثر هي بنية ذاتية خاصة؛ أي أنها تعتمد على الصورة الموسيقية

كما يتجلى في تفجير الخصائص الصوتية وتعويض الوزن الغائب وتحقيق الإيقاع الداخلي، وتكثيف اللفظي والنمط الفوضوي للإيقاع والإيقاع المرسل وكل هذا لتصل إلى الملتقي بكل شفافية وسهولة.[2]

ويتجلى إيقاع قصيدة النثر فيما يسمى **الصورة الشعرية**، حيث تحتل الصورة أهمية كبرى في عالم القصيدة، فهي روح الشعر وكيانه النابض بالحياة، وهي من أهم وسائل الشاعر لجذب القارئ نحو عالمه الشعري "فالصورة الشعرية تمثل لقارئ الجاد الرائحة العبقة التي يتنسمها وهو بمدخل القصيدة فتدفعه تلك الروائح إلى التوغل في أدغال القصيدة"[3].

كما أننا نلاحظ اتفاقا بين نقاد العرب المعاصرين والنقاد الغربيين في: "رؤيتهم الخلاقة لمكانة الصورة الشعرية بالإضافة إلى أحاديثهم عن أهميتها وقيمتها"[4]، إذا فالتجربة الشعرية هي تجربة لغوية أساسها الصورة الشعرية.[5]

1 () المرجع نفسه، ص 75.

2 () ينظر: المرجع نفسه، ص 76.

3 () أحمد فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء للنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2012، ص 103.

4 ()) أحمد فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص 110.

5 () المرجع نفسه، ص 112.

فالدكتور **هلال غنيمي** يرى أنَّ الصورة الشعرية "هي الوسيلة الفنية الجوهرية لتنقل التجربة؛ فما التجربة الشعرية إلاَّ صورة كبيرة"[1]، فالصورة الشعرية إذا أصبحت جزءً من التجربة أو وسيلة للكشف عن رؤية الشاعر.

"وقد جاءت معايير حكمهم على الصورة متلائمة مع وظائف الصورة لديهم"[2] كالاستعارة والكناية والتكرار.

أ) الاستعارة:

يقول عبد القاهر الجرجاني في كتابة أسرار البلاغة: "اعلم أنَّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل عليه الشواهد على أنَّه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية"[3]، فالاستعارة إذن هي المجاز الذي علاقته المشابه فهي في أصلها تشبه بليغ حذف أحد طرفيه .

ثم إنَّ الاستعارة تنقسم إلى قسمين: "احدهما أن يكون لنقله فائدة والثاني أن يكون له فائدة"[4]؛ أي أنَّ الاستعارة نوعين:

- الاستعارة المكنية: "وهي التي حذف منها المشبه به"[5] وتجلت في قصيدة 'كتاب الشفاعة':

هَاهُنا يسْتمِر فِي الانتِباه

1 () هلال غنيمي: النقد الأدبي الحديث، درا النهضة، ط1، القاهرة، مصر، 1986، ص 417.
2 () أحمد فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص 112.
3 () عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2001، ص 21.
4 () المرجع نفسه، ص 21.
5 () علي الجارم ومصطفى أمين: لبلاغة الواضحة، دار الفكر للنشر، (د ط)، بيروت، لبنان، (د ت)،ص 64.

تَنزَع الأرْضَ معَاطِف السَنوَات[1]

شبَّه الشاعر الأرض بالإنسان [المشبه به] ثم استعارة من [تنزع + معاطف] لتدل عن الإنسان .

يقول الشاعر:

هَذهِ دَهْشتِي تغَادِر بيْت السُؤال

وَتتَسلق الكِتابَة[2]

إذ شبَّه الشاعر [الدهشة + الكتابة] بالإنسان فذكر المشبه به [الدهشة + الكتابة] وحذف المشبه (الإنسان) على سبيل الاستعارة التصريحية، وترك مؤشرا يدل عليه أي الإنسان وتمثل فيه [تغادر البيت + تسلق] فهذه الأفعال يقوم بها الإنسان.

إلا إننا نلاحظ أنَّ الشاعر لم يول هذا التركيب المجازي أهمية كبيرة لأنَّ ديوان« **كتاب الشفاعة** » بعيد عن الزخرف اللفظي لأنه بعيد عن المباشرة في الكلام ؛أي أن لغة الديوان لغة عميقة وبالتالي احتاج إلى معنى عميق .

يقول الشاعر في قصيدته **فتوح الوهم** :

هَا أنَا احْضُن بابِل القَلب

وَاوهِم الضْدّ[3]

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 61.

2 () المصدر نفسه، ص 64.

3 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 75.

لقد شبَّه الشاعر [الإنسان– الشاعر في ذاته الضمير أنا–] بالقلب الذي يحضن تارة وتارة أخرى يوهم حيث ترك شيء من لوازم المشبه به (أحض بابل القلب) أي جو في القلب.

يقول الشاعر في قصيدة **كتابة الشفاعة** :

فِي عيْني عصْفورَة ترْسم على كفّي غِنائِها

المُستَديرَة...

وَتقْرأ خَوفِي.[1]

يذكر الشاعر المشبه [العصفورة] ويحذف المشبه به، ويترك لازما من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية [ترسم +تقرا] وقد استعملت هذه الكلمات في غير معناها الحقيقي، فالرسم والقراءة يتعلقان بالإنسان فقط.

يقول الشاعر في قصيدته **فتوح الوهم** :

وَسنّ على جُفنِ اللَيل

يَلْزمُنِي الغِناءَ كلّه لأَكتُبَ انْهيارِي[2]

شبَّه الشاعر (الليل) بالإنسان الذي ينام حيث ترك لازما من لوازمه [جفن، اللزوم، الكتابة] فالشاعر يلزمه الغناء ليكتب انهياره. أماّ الاستعارة التصريحية فكانت منعدمة داخل الديوان.

1 () المصدر نفسه، ص 55.

2 () عبد الله الهامل، ص 77.

ب) الكناية :

تعتبر الكناية من أكثر الأساليب البلاغية دقة وخفاء وهي "وسيلة حيوية من التعبير لكونها من الأساليب الإيحائية، فهي لا تدل على المعنى بصورة مباشرة ؛ وإنما يشغل بها الذهن ويعمل فيها الخيال"[1] أي أنَّ قيمة الكناية قد خرجت عن التعبير الأدبي إلى معنى أكثر من ذلك. "ففي الكناية معنى يقود إلى معنى آخر"[2]؛ أي لا نفهم المعنى الظاهر للفظ بل هناك معنى وراء معنى آخر.

وتجلَّت الكناية في قول الشاعر:

كُلّمَا اشْتدّ الوَجْد بِنسَائِها

نَزلَ عَاشِق منْ أبْراجِ الغَيب[3]

كناية عن الولع واللهفة والشوق بالنساء.

يقول الشاعر:

أُضِيءُ الحَصى

وَأُحثُّ القَدم

عَلى

الهَتكِ[4]

1 () أحمد فتحي رمضان الحياني: الكناية في القرآن الكريم، دار غيداء للنشر، ط1، عمان، الأردن، 2013، ص63.

2 () الموضع نفسه.

3 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 48.

4 () المصدر نفسه، ص 44 .

يريد الشاعر في هذه الكناية على أن يكون مستقبله أحسن من ماضيه، حيث يحث القدم على الهتك ليضيء مستقبله كالحصى.

يقول الشاعر:

مَضَى إلَى كَهْفهِ واسْترَاح

الثَّوانِي تَأكُل الثَّواني [1]

هنا نجد كناية عن سرعة الوقت (ثواني تأكل ثواني).

ج) التشبيه البليغ:

لقد حظي التشبيه بعناية البلاغين والنقاد على اختلاف مشاربهم "لهذا فقد ظهرت تقسيمات متعددة للتشبيه منها: التشبيه المرسل، التشبيه المفصل، التشبيه المؤكد، التشبيه المجمل و التشبيه البليغ"[2]، حيث عرف هذا الأخير بأنه ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه.[3]

وتجلى التشبيه البليغ في قول الشاعر:

آتِ في البَكَارة

الشّمس لعِينة والكلاَم رَمل[4]

لقد استعمل الشاعر التشبيه البليغ حيث حذف أداة التشبيه وتقدير الكلام: الشمس لعينة والكلام مثل الرمل أو الشمس لعينة والكلام كالرمل.

1 ()عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 57 .

2 () يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر، ط2، عمان الأردن، 2010، ص 47.

3 () ينظر: الموضع نفسه.

4 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 53.

د) التكرار:

لقد برزت ظاهرة التكرار في الشعر القديم إلا أنها برزت بشكل أكثر وضوحا في الشعر المعاصر، لأنه يعتبر "إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا ذو دلالة نفسية"[1]، وهنا نلاحظ أنَّ التكرار الذي يستعمله الشاعر المعاصر بكثرة ، إنما هو يوحي إلى شيء معين لكي يجلب إليه القارئ أو المتلقي، والتكرار نوعين:

- تكرار الحرف: يقول الشاعر في قصيدة **الملكة:**

الآتِي قَديمَ كالحَسرَات

كَأبَد الله

كَعَادة الشّمس

كَالمُدن الرَديئة[2]

إنَّ تكرار حرف [الكاف] قد خلق نوع من التوازي، حيث يدل حرف **الكاف** على التأكيد فنجد إنَّ الشاعر هنا يؤكد بأنَّ الماضي سيبقى كأبد الله وبقاء الشمس فهو متشبك لا يستطيع الهروب منه.

- تكرار الكلمة: وتجلى في قول الشاعر:

قُلْتُ تَأخذني إلى بيْرق يَسطَع في مَقامِ العَناصِر

تَقْدَح الشّرَر لِيعلو طَقسَها سِيدَا

1 () نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 276.

2 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 49.

قُلتُ المَلَكَة الَملِكَة المَلِكَة المَلكَة

تبَارَكَت أعْطافِها البِيض

تبَارَكت النَّهْد

وَمَا تَقول القِدم الصَغِيرة

تبَارَكت فِي الكُل شِتاتًا

شِتاتاً[1]

نلاحظ أن الشاعر قام بتكرار الألفاظ الآتية:

الملكة (4 مرات) تباركت (3 مرات) شتاتا (مرتين).

هذا النوع من التكرار أدى إلى تكوين إيقاعات صوتية متوازية داخل القصيدة.

بالإضافة إلى أنَّ المقطع ممتلئ بمفردات مشحونة تنهض على تكثيف دلالي، وذلك بواسطة الزَّحْم الفعلي الذي يوفر إمكانية تطور للحركة الفعلية مثل: [تأخذني، تقدح، تباركت تقول]

يقول الشاعر:

أَعلَم هُنا انْتهى كلّ احْتمالَ للطُفولَة

وانتهَت القُرى

وانتَهى النّاس إلى حربِ الخُبز الأَبَدِية

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 30.

وَانْتهَى البَحر راكدًا في يتمة الأَزْرق

وَأنتَهت الشّمس فِي عادَاتِها[1]

لقد تكررت لفظة (انتهى) 3 مرات و(انتهت) مرتين.

فالشاعر هنا يؤكد باستخدام التكرار على الانتهاء في كل شيء سواء في القرى أو البحر أو الناس أو الشمس، كما أننا نلاحظ أن الشاعر قد استخدم التكرار بتعاقب بين اللفظتين (انتهى ثم انتهت) يتبعها تكرار حرف **الواو**، وهذا يؤكد على أن القصيدة قد تميزت بالتوازن بالإضافة إلى المساحات البيضاء مقدمة ذلك إيقاعا خاصا عبر توزيع سواد الكتابة بطريقة مخالفة.

يقول الشاعر:

قَوسًا يَقولُ شَهوَة المَطر المسْتعاد فِي دفْئ الأغَانِي

*المَطَر الذِي خَبَأنَا أَطْفالَه فِي قُلُنسوة الجَلاَبِيب وَرَفَعْنا

عَقِيرَة النّشِيد * المَطَر الذِي طَاردَنا فِي الوَحلِ حِينَ زَوَجْنا أَصَابَعَنا

فَرح اليَنَابِيع * المَطَر الذِي أَجْلسَنَا إلى حَكايَا جَدّة وَطَافَ بالحُلمِ مسْروقًا فِي النعاسِ

المَطَر الذي.....[2]

إذ يكرر الشاعر كلمة **مطر** التي تعد بمثابة المركز الذي يدور حوله الشعر، وهذا يدل على تأكيد المعنى؛ إذ تكررت كلمة **مطر** (4 مرات) فال**مطر** رمز طبيعي يعطي للشاعر نوع من التفاؤل والدفء في الحياة .

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة ، ص 78.

2 () المصدر نفسه، ص 56.

كما يتجلى إيقاع قصيدة النثر، فيما يسمى **بالمحسنات البديعية** وهو أهم فرع من علوم البلاغة ،يختص في تحسين أوجه الكلام اللفظية والمعنوية.

ولقد تجلت المحسنات البديعية في **الطباق** وهو "الجمع بين متضادين؛ أي معنيين متقابلين في الجملة"[1] أي الجمع بين الشيء وضده. وذلك واضح في قول الشاعر:

تُبْدؤُني فِي عُزلةِ لَا تضيء

ثُمّ تُنهِي فِي لَيل ثَرثَرة

إلى نَوم الصمُوت[2]

فالطباق واضح في:

تنهيني ≠ تبدؤني

الثرثرة ≠ الصموت

ويقول الشاعر في قصيدة فتوح الوهم:

أَنَا وَارثُ جُنونَ الشّعَراء

أحيا وأموت / أحيا وأموت[3]

يتجلي الطباق في: أحيا ≠ أموت

1 () محمد سيدا جبر: دراسات في علم البديع،دار غيداء لنشر، ط4، القاهرة، مصر، 2007، ص 20.

2 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 69.

3 () المصدر نفسه، ص 82.

أما المحسنات اللفظية فقد تجلت في الجناس وله تأثير بليغ عن القارئ حيث "يحدث في نفسه ميالا أي الإصغاء والتلذذ بنغمة العذبة، وتجعل العبارة على الأذن سهلة وهو تشابه اللفظتين في النطق مع الاختلاف في المعنى"[1]؛ أي تشابه اللفظان والمعنى يختلف بينهما وهو نوعين جناس تام: وتجلى في قوله الشاعر

وانْتَظِرُ وَرْدًا وَرْدَى[2]

وردا = وردى

أما الجناس الناقص فقد تجلي في قول الشاعر:

جَمْعًا الذَّي أَبْدَعَ السِّر والشَّرَّ ثُم سَاوَى ظِلَّه بِالمَاء[3]

السر = الشر

يقول الشاعر:

يُدْمِينِي بالهَمسِ واللَمْسِ

يَزجُني في الفكر و الكفر[4]

الهمس = اللمس

الفكر = الكفر

1 () محمد سيدا جبر: دراسات في علم البديع، ص 120.

2 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 80.

3 () المصدر نفسه، ص 29.

4 () عبد الله الهامل:كتاب الشفاعة، ص 52.

إذا لقد أدى انفتاح الأشكال في الشعر الجديد، إلى انغلاق المعنى للقارئ هذا الانغلاق كان بمثابة قفزة عالية في مستوى الشعر من خلال التغير الذي طرأ سواء على شكل القصيدة –شعر حر، شعر نثر– فالقصيدة المعاصرة أصبحت جوهر الحياة سواء للشاعر أو للمتلقي فكليهما متأثر بها.

الفصل الثاني: انغلاق المعنى

أولا: تعريف الانغلاق

1-1) لغة

2-1) اصطلاحا

ثانيا: استعمال الكلمات وتمثلات الغموض في الشعر الحر وقصيدة النثر

1-2) تمثلات الغموض في الشعر الحر

1-2) تمثلات الغموض في النثر

ثالثا: الرمز الشعري وتمثلات الغموض

1-3) الرمز الأسطوري والتاريخي

3- 2) الرمز الديني

3- 3) الرمز الطبيعي

تمهيد

يعتبر الغموض في الشعر العربي المعاصر من أهم الظواهر التي لفتت الأنظار بالرغم من أنَّ ظاهرة الغموض قد وجدت كذلك في الشعر العربي القديم، ولكن يبدو أنّ الغموض "لا يأخذ شكل الظاهرة ولا يشتد حوله الجدل سوى عند كل منعطف إبداعي يتولد عنه تحول الواقع الحضاري، مثلما حدث مع أبي تمام و المتنبي في عصر العباسي ومع الشعر العربي الحديث من منتصف هذا القرن"[1] إذا فقد عرف شعرنا القديم الغموض إلاَّ أنَّ الوضوح كان قد غلب على الغموض.

ولقد ربط غموض الشعر العربي المعاصر أولا بعنصر الخيال "فلقد لعب الخيال الشعري دورا بارزا في غموض الصورة الشعرية"[2] فعن طريق الخيال يستحضر الشاعر كل ما تختلج به نفسه "من استحضاره للغائب والغريب، ويفجر المكبوتات في التجربة واللغة ليخرجه على نسق إيحائي"[3] وعليه كان من غرض خيال أولا تحقيق المتعة والإدهاش.

كذالك نجد من أهم بواعث الغموض الرؤيا الشعرية، فقد كانت "الرؤيا من أهم بواعث الغموض في الشعر العربي التي أعانت الشاعر على خلق عالمه باختراق عالم الحس وكشفه بصورة جديدة"[4] فقد كانت إذا الرؤيا جوهرا للقصيدة المعاصرة كذلك نجد عنصر "التجربة في الشعرية العربية المعاصرة ليخلق الشاعر في فنه عالما خاصا مستقلا

1 () إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط) الجزائر، الجزائر، 1991 ص 363.

2 () أمحمد مصفى تركي: شعرية الغموض في الخطاب النقدي المعاصرة، دار غيداء للنشر، ط1، عمان، الأردن، 2014 ص 24.

3 () إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 249.

4 () ينظر: أمحمد مصفى تركي: شعرية الغموض في الخطاب النقدي المعاصرة، ص 38.

عن تجارب الحياة العادية"[1]، إذا فإنَّ كل هذه العناصر هي التي أدت إلى الغموض والذي لوَّن القصيدة العربية الحديثة.

أولا:تعريف الانغلاق

1-1) لغة :

إنَّ الانغلاق جاء من الفعل الثلاثي غلق وقيل في لسان العرب: "غَلَقَ البَابَ وانْغَلَق واسْتغلَق إذَا عسر فتحه، واسْتغَلق عليه الكلام ؛أيّ أُرْتج عليه، وكَلاَم غَلِق ؛أيّ مشكل وأُغلِق عليه الأمر إذا لم يَنْفَسِح"[2]

وجاء في معجم الوسيط:

الباب غَلَقًا أو صَده غَلَق غلَقَ البَابَ غَلْقاً عَسُر فَتحُه، وَالرَهن غَلقاً وَغلُوقًا لمْ يَقدِر رَاهنه عَلى تخْليصه منْ يد المُرتَهن

[أُغْلِقَ] عليه الأمر : لم يُفتَح والباب أَوتَقهُ بالغَلقِ فهو مُغلَق [غَالِق] على الشيء راهن عليه

[غَلَق] الأَبْواب مبالغة أَغلْقها [انْغلَق] الباب خلاف فَتحَ وعسُر فتْحَه [اسْتَغلَق] الباب أيّ عَسُر فَتحُه ويقال :اسْتغلَقت المسألة عَسُر فَهمُها"[3] فالانغلاق إذا هو ما عسر وما أُشكل من الكلام.

1 () المرجع السابق، ص 29.

2 () ابن منظور: لسان العرب، مادة (غلق)، ج 10،ط 6 ،1997،6، ص 291-293.

3 () إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، ص 657-659.

2-1) اصطلاحا:

النص المغلق هو ذلك النص الذي وتميز بغموض التجربة الشعرية الغير الواضحة للقارئ.

"هكذا يبدو الغموض وصف يطلقه القارئ على نص لم يقدر أن يستوعبه، أو أن يسيطر عليه ويجعله جزءً من معرفته"[1] وهنا نُقر بأنَّ الغموض أصبح جزء من معرفة قارئ الشعر المعاصر "فغموض الشعر الحديث إنَّما هو تاريخيا هو ظاهرة طبيعية"[2]؛ يعني هنا أنَّ ظاهرة الغموض كانت سائدة في الشعر القديم إلاَّ أنَّ الشعر الحديث أصبح ظاهرة طبيعية بالرغم أنَّ ظاهرة انغلاق المعنى أصبحت من مميزات الشعر العربي المعاصر.

" فمسألة الوضوح والغموض ليست متأتية عن القصيدة الصعبة، أو الأثر الفني الصعب بقدر ما هي متأتية عن موقف شعري أيديولوجي"[3]، فطابع الغموض هنا طابع أيديولوجي ودلالي داخل القصيدة الحديثة.

"غموض الشعر أعني الشعر الحقيقي فإنَّ من يحارب هذا الشعر باسم الغموض يحارب الأعماق من أجل أن يبقى في الساقية، ويحارب الغابة والمطر من أجل أن يبقى في الصحراء"[4] فالشعر الحقيقي إذا هو الشعر الغامض الذي ينشأ من الغموض الدلالي عند شريحة معنية من القراء.

---

1 () أدونيس: زمن الشعر، ص 16.

2 () الموضع نفسه.

3 () المرجع نفسه، ص 19.

4 () الموضع نفسه.

ثانيا: استعمال الكلمات وتمثلات الغموض في الشعر الحر و قصيدة النثر

لقد تعددت قراءات الشعراء المعاصرين للشعرية العربية المعاصرة الغامضة " فإنَّ الدخول إلى عالم الشعر من خلال لغته يبدو اقرب مدخل يقود إلى جوهر الشعر"[1]، فجوهر الشعر المعاصر يكمن في لغته التي ترتبط به ارتباطا وثيقا.

" فلغة الشعر تبدو حميمة الصلة به"[2]، نلاحظ أنَّ اللغة ترتبط ارتباطا وثيقا بالشاعر.

"فمعالجة الشعر من خلال بناء لغته تدخل في نسيج اهتمامات الناقد العربي"[3] فالناقد العربي يجب أن يتطلع على لغة هذا الشعر والاهتمام بها وهذا "راجع الى مهارة كل ناقد وخبرته في الكشف والإبانة"[4] وهنا تتفاوت القدرات بين كل ناقد وناقد، وهذا التفاوت هو" ما أكسب بعض النصوص الشعرية الغامضة تطورا صاف بها في سماء الإبداع"[5]

فوجب على الناقد في دراسته للشعر المعاصر، "ألا يكتفي بدلالتها الجاهزة السطحية وإنّما يغور في أعماق البُنَى التحتية للقول الظاهر، حتى يتسنى له اكتشاف المعنى"[6] وهنا تظهر أهمية لغة الشعر المعاصر من خلال اكتشاف المعنى العميق المتمثل في البُنَى العميقة.

ويلاحظ ويتأمل القارئ معنى الكلام الذي ابتدعته مخيلة الشاعر.

---

1 () جون كوين: النظرة الشعرية، تر: أحمد درويش، ج1، دار غريب للنشر، (د ط)، القاهرة، مصر، 2000، ص 22.

2 () الموضع نفسه.

3 () المرجع نفسه، ص 23.

4 () محمد عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 1996، ص 41.

5 () أمحمد مصفى تركي: شعرية الغموض في الخطاب النقدي المعاصرة، ص 113.

6 () الموضع نفسه.

"فاللغة الشعرية الحديثة والمعاصرة بأساليبها خادمة لتجربة الشاعر الشعرية"[1]؛ أيّ أنّ تجربة الشاعر خاضعة للغة الشعر.

"وعلى هذا الأساس يتعامل الشاعر مع اللغة من حيث قوتها الشاعرة في بناء ما تظهره خاصيتها، حيث تتجاوز مدلولها الإنشائي إلى معناها الموصى به في متصورها الحدسي"[2] فتجاوز اللغة هو الذي يقودها إلى المعنى المراد الوصول إليه.

ونلاحظ في الشعر المعاصر أنَّ أهم اللغات السائدة فيه هي اللغة الصوفية "فقد هيمن التصوف كنوع من التجربة على الشعر العربي عامة وإن كان حاضرا في الشعر القديم، إلاَّ أنَّ اتسع في التجربة الشعرية الحديثة"[3] فالتجربة الشعرية الحديثة قد هيمنت عليها لغة التصوف.

"ويرى النقاد المعاصرون أنَّ التجربة الشعرية المعاصرة محتواة بالتجربة الصوفية"[4] فالتجربة الصوفية هي التجربة العميقة المتأثر بها الشعراء المعاصرين فكليهما يبحث عن غاية واحدة مشتركة بينهما وهي الصفاء في الكون وانسجامه[5].

وبالتالي تشكلت هنا علاقة بين الشاعر والصوفية، وأصبحت جزءً كبيرا من الدراسات النقدية التي عنيت بدراسة المكون الشعري.

ولهذا تعمقت دراستنا في ديوان **كتاب الشفاعة** والذي يتميز باللغة الصوفية التي أصبحت ميزة الشعر المعاصر.

---

1 () أمحمد مصفى تركي: شعرية الغموض في الخطاب النقدي المعاصرة، ص 51.

2 () عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر، ط1، عمان، الأردن، (د ت)، ص386.

3 () أمحمد مصفى تركي: شعرية الغموض في الخطاب النقدي المعاصرة، ص 52.

4 () الموضع نفسه.

5 () ينظر: المرجع نفسه، ص 53.

1-2) تمثلات االغموض في الشعر الحر:

يقول الشاعر في- قصيدة **توشية***:

كَي تسْقطَ ملْء كَفّي

جَمْرة

الأَبد[1]

"يعتبر السياق المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة"[2] فالكلمة ترجع في أصلها إلى السياق التي وجدت عليه .

إنَّ المتمعن في قول الشاعر يجد أنَّ ألفاظه مستقاة من المعجم الصوفي [جمرة الأبد] فيتراءى لنا أنَّ الشاعر هنا يضع القارئ أمام مجموعة من الدلالات التي لن ولم يُفهم معناها من طرف القارئ العادي ، فالشاعر عندما قال [كي تسقط ملء كفي] فيتبادر إلى مفهومنا أنَّه يخبرنا عن نهايته عن طريق [جمرة الأبد] وهي الموت المطلق، إلاَّ أنَّ الشاعر يقصد بها [الخلود] النهائي حيث يمكننا إسناده إلى الرمز الأسطوري (ملحمة جلجامش) حيث نفسر الخلود من خلال هذه الملحمة وهو تغيير مصيره الإنساني المحتوم.

يقول الشاعر:

لَا تَنْكئِي جُرحَ المُشّاء[3]

* توشية: وهي افتتاحية أي حفل موسيقي أندلسي

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 10.

2 () أمحمد مصفى تركي: شعرية الغموض في الخطاب النقدي المعاصرة، ص 153.

3 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 20.

إنّ أول شي يتبادر إلى ذهن المتلقي يتساءل من هذه التي يخاطبها الشاعر، وهنا ينتج الغموض بالنسبة للقارئ فالشاعر هنا يخاطب النفس وكأنَّه انتقل إلى العالم التجريدي فهذه النفس لا تقترب من الجرح حتى لا تتألم.

2-2) تمثلات الغموض في قصيدة النثر:

يقول الشاعر في قصيدته -**كتاب الشفاعة:**-

وُقُوفًا بِها على النّاي

انْتعل غَيمَة الصَباح الأَخير[1]

...

وُقُوفًا بِها عَلى الطِين

سَأُسَمي سَببا لِلرِيْح بأَرجلِ لهَا رَنِين الشبْهة الخَبِيئة[2]

...

وُقُوفًا بهَا علَى الكَأس

أَعطِيني خيمة وبَرِيَة

وَمزْودًا لِلنِسْيان[3]

"إنَّ دلالة ظاهرة اللفظ قد لا تكون عن دلالة التي أرادها الكاتب أن تُفهم من كلامه؛ فإنَّ دلالة الكلام ليست بالضرورة ما يدل عليه ظاهر لفظة"[4]، فظاهر اللفظ لا يكون هو

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 53.

2 () المصدر نفسه، ص 59.

3 () المصدر نفسه، ص 60.

4 () مسعود بودوخة: السياق والدلالة، دار الأيام للنشر، ط1، عمان، الأردن، 2015، ص 17.

المعنى المقصود وبالتالي نجد هنا أنَّ الغموض تسرب إلى النص الشعري من خلال هذه اللغة الصوفية الموظفة من جهة الشاعر، فدلالات النص الشعري لا تلقي إقبالا من لدن القارئ السطحي ، وهنا نلاحظ من خلال هذه الألفاظ أنّها مقدمة طللية من خلال لفظ (وقوفا بها)_فالشاعر أراد تغيير المقدمة الطَّلَلِيَة ، بمقدمة طَلَلِيَة جديدة التركيب فمزجها باللغة الصوفية وكما نعرف أنَّ المقدمة القديمة كانت دوما بكاء على زمن جميل كان وانتهى، أماَّ المقدمة الجديدة باللغة الصوفية فنلاحظ فيها شجن هذا الشجن هو حزن شفيف؛ أيّ هذا الحزن الشفيف هو حزن فرح فشاعرنا حزين لشيء ما، وهو حزن على زمن ماضٍ وفرح لشيء ما هو فرح لتغيير واقعه.

يقول الشاعر:

لَا نَارَ هيَأتْها النِسَاء[1]

ثم يقول في قصيدة **فتوح الوهم** :

هُنا النِسَاء كَما غَزلاَت البوح يشْرُدن نحْو الضِفَاف [2]

نلاحظ هنا "أنَّ الدلالة تكشف عن موقف الشاعر"[3] و موقفه هنا تمثَّل في رؤيته للنساء، فمحبة الشاعر وشوقه للنساء (فلا نار)؛ يعني بها الشاعر هنا الرغبة والشهوة وتعتبر هذه الألفاظ ألفاظا صوفية تعبر عن أشياء في ذاتها تجاوزت المعنى السطحي إلى معانٍ أخرى، ثم يقر الشاعر بأنَّ المرأة يحبها في الغياب والحضور، فلم يعن الكاتب برصف الكلام بقدر ما كفته الإشارة و التلميح.

يقول الشاعر في قصيدة **الملكة:**

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 54.

2 () المصدر نفسه،ص 75.

3 () فوزي عيسى: تجليات الشعرية، منشأة المعارف، (د ط)، الإسكندرية، مصر، 1997، ص 36.

قَأُلوا اسْتعنِ بالَصعلكَة[1]

إنَّ كلمة الصعلكة تحدد هنا من خلال "النظر إلى السياق التي تقع فيه"[2]

ويقول الشاعر في بنية غامضة ولا سيما كلمة الصعلكة وهي أسلوب حياة شعري استعان الشاعر بلفظة الصعلكة لمقاومة الواقع الردئ.

ثالثا : الرمز الشعري وتمثلات الغموض :

لقد تميزت القصيدة المعاصرة بتنوع الرمز لأَنّ تنوع الرمز "لدى الإنسان هو ما يميز مجمل التاريخ البشري والحضارة الإنسانية لأنّنا عندما نتحدث عن الرمز سيحيلنا ذلك إلى كل الحياة البشرية من البدء وحتى الآن"[3] حيث إنّ وجود الرمز داخل القصيدة جاء ليؤدي وظيفة الرمز في الفن هي وظيفة حمائية، لأن الواقع بكل فجواته يصنع حواس الإنسان ووعيه حيث يشكل له ما يشبه الصدمة الدائمة"[4]

كما نجد أنَّ الرمز الشعري يرتبط بالدلالة ارتباطا "إذ إنّ الرمز يتخذ قيمته مما يدل ويوحي به، وهو الوسيلة الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنية الجمالية"[5]

ويقر هلال غنيمي بأنَّ الرمز هو "التعبير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها، فالرمز هو الصلة بين الذات و الأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية"[6] فالرموز داخل القصيدة تبدو و كأنَّها تحررت عمَّا

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 36.

2 ()آمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة،ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، بن عكنون،الجزائر،1995، ص51.

3 () عبد الهادي عبد الرحمن: لعبة الترميز + دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، مؤسسة العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص 45.

4 () المرجع نفسه، ص 46.

5 () ينظر: مصطفى ناصر: الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط3، بيروت، لبنان، 1983، ص 155.

6 () هلال غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة، (د ط)، بيروت، لبنان، 1983، ص 398.

كانت عليه القصيدة القديمة لأنَّ "طبيعة الشعر آنذاك قد اقتضت ألاَّ يستخدم الفن الشعري الكلمة استخداما موسيقيا دراميا بل ينبغي أن تنفذ الكلمة إلى أعماق المتلقي لتحدث حركة متداخلة متناغمة"[1]

وبالتالي أصبحت التجربة الشعرية شكلا مخالفا لبيئة الشعر القديم ،ومن ثمة اصطبغت بالألوان الكثافة والغموض.

ولذلك نجد أنَّ "التجربة وصفت في بنائها الرمزي بأنَّها كسراب المتلفع بأردية تشارف ما وراء الأشياء، حيث تسقط كل زخارف المادة اللغوية"[2] فإنّنا نجد أنَّ الشاعر المعاصر يولد في نفسه شعور مبهم أو إحساس مبهم، وهنا تقوم مخيلة الشاعر بمدمج تلك العناصر الحسية مع شعوره وبالتالي يصعب الفصل بين الحسي و المعنوي[3]، فالرمز إذا تعبيرا عن الحالات النفسية الغامضة لكنه يبقي ملقى على عاتق كل قارئ.

إذا نستطيع أنّ نقول أن للرمز قيمته كبرى بحيث لا يمكن للعمل الشعري الناجح اليوم أن يخلو من الرمز لأنّه يجعل القارئ يغادر مكانه وينطلق بعيدا.[4]

تقول رجاء عيد : "إنّ كل قصيدة شعرية ناضجة إنّما اختراعات هذه الرموز التي كانت في أعماقها"[5] وبالتالي نلاحظ أن الرمز الشعري هنا يعيد تشكيل القصيدة ويخالفها مرة أخرى وعلى هذا الأساس وجد الشعر المعاصر في أصوات الآخرين تأكيدا لصوتية من جهة وتأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى "فامتلأت القصيدة الحديثة بالعديد من الأصوات المستحضرة في ارتباطها سواء بالموقف الأسطوري أو الديني أو

1 () رجاء عيد: لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، (د ط)، الإسكندرية، مصر، 1985، ص 57.
2 () المرجع نفسه، ص 96.
3 () ينظر: رجاء عيد: لغة الشعر العربي الحديث، ص 96-97.
4 () ينظر: أحمد فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص 219.
5 () رجاء عيد: لغة الشعر العربي الحديث، ص 105.

التاريخي"[1] وعليه فالشاعر المعاصر وبتنوعه للرموز قد زاد القصيدة المعاصرة أكثر جمالا من حيث الشكل أو حيث المضمون

1-3) الرمز الأسطوري والتاريخي:

لقد حظيت الأسطورة باهتمام الكثير من النقاد العرب لأنّها أداة من أدوات البناء الفني للقصيدة العربية الجديدة ،فالأسطورة "وعدًا بمستقبل أفضل بالطقوس والدين والمبادئ الأخلاقية، بالإضافة أنّها إخراج لدوافع داخلية في أشكال مجسدة"[2]، وعليه فإّننا نجد أنّ الأسطورة قد هيمنت عن باقي النتاجات الإبداعية الجديدة أو حتى القديمة

لقد تعامل النقاد مع مصطلح الأسطورة على أنّه مصطلح زئبقي، ينهل من عوالم كثيرة تتشابك مع بعضها البعض.[3]

نجد أنّ هجرة الأسطورة القديمة إلى الشعر المعاصر "علامة تتوحد فيها عينات المختبر الشعري بهذه العلامة، تمّ التعرف على الشعر المعاصر"[4] فدخول الأسطورة إذاً يحول القصيدة المعاصرة إلى بنية أسطورية بها منهجها وطابعها المميز بمعناه الغامض.

إنّ هذه الرمزية الأسطورية "تنشئ معانيها ودلالاتها على نحو خاص يختلف عن المعاني التي يرتكبها الفكر المنطقي، فالمعاني على صعيد الحدس يمكن تعبير عنها بأنّها تماثلات مشعور بها"[5].

وعليه فالرمز الأسطوري قائم إذًا على كشف الأفكار المماثلة، ومزج المعاني ببعضها البعض ولقد سارع شعراء الشعر المعاصر إلى توظيف العديد من الأساطير في

---

1 () ناصر اللوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص 153.

2 () إياد كاظم حسين: التناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان للنشر، ط1، عمان، الأردن، 2014، ص 17.

3 () ينظر: أمحمد مصفى تركي: شعرية الغموض في الخطاب النقدي المعاصرة، ص 100.

4 () مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي، ص 177.

5 () عاطف جودة نصرو: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري للتوزيع، (د ط)، القاهرة، مصر، 1998، ص 27.

شعرهم معبرين من خلالها رفضهم للواقع ورغبة "في العودة إلى الحياة البريئة الوجه الآخر لحياة حلمية في المستقبل"[1] وعلى هذا الأساس أصبحت الأسطورة تبحث في المجهول، مع عالم غامض يستدعيه الشاعر المعاصر

"لقد شكل حضور الأسطورة في الشعر العربي المعاصر إحدى الميزات الفنية التي وسمت هذا الشعر وارتبطت به منذ بواكيره الأولى"[2].

وهكذا "تواتر استعمال الأسطورة وتوظيفها حدًا بلغ فيه هذا التوظيف مرحلة ظاهرة في القصيدة المعاصرة"[3]، وبذلك ساهمت الأسطورة في إعطاء القصيدة طاقة فنية خلاقة حيث تمكن الشاعر المعاصر، من الجمع بين ذاته وبين واقعه، وعليه أصبحت الأسطورة العمدة الأساسية للشعر المعاصر والمؤسسة لحداثته

يقول الشاعر في قصيدة –**فتوح الوهم**–:

ذَا جَلْجَامش يُعِبر "بن مهيدي" صَوب مَتاهِي

لَسْت أنكِيدُو يا صَديْقي

أنَا محْض هامش لمْ تقُله الرِيح[4]

إنّ القراءة الصحيحة لهذه الأبيات لا تتراءى في شكل واضح للقارئ من الخطوة الأولى إلاّ إذا عرف من هو جلجامش ؟ وما هي العلاقة ؟ التي تجمع بين جلجامش وبن مهيدي

1 () إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 289.

2 () محمد صالح البعمراني: أثر الأسطورة في لغة أدونيس، مكتبة علاء الدين، ط1، صفاقس، تونس، 2006، ص 34.

3 () المرجع نفسه، ص 35.

4 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 73.

نلاحظ أنّ الشاعر قد استطاع المزج بين الرمز الأسطوري و الرمز التاريخي [ابن مهيدي] فإنّنا نلاحظ أنّ كثيرا من دراسي الشعر العربي المعاصر "يبدؤون حديثهم عن الرمز عادة بذكر الإشارات التاريخية والأسطورية ،التي ينتقيها الشاعر من تاريخ أمته الحافل بالبطولات فيستعيرها من سياقها في الماضي ويداخلها في شعره تصريحا أو تلميحا"[1] وبالتالي يضفي الشاعر دلالات جديدة على شعره.

يشف **الرمز التاريخي** "عن غايات بعيدة يعبر عن تجربة إنسانية واسعة حاضرة وأزلية"[2] إلاّ أنّ حضورها مرتبط بقدرة الشاعر وطاقته التعبيرية

"لقد كان توظيف الرمز التاريخي في الشعر المعاصر، لأغراض فنية وحضارية كثيرة"[3]

وهنا نجد أن تزاحم الرموز التاريخي + الأسطوري يؤدي إلى غموض نتيجة المزج بين رمزين فليس على القارئ استيعابها من الناحية الذهنية، بالأخص في ذلك السياق الذي يتضمن إحالات بعيدة وعلى هذا الأساس نقوم بتعريف شخصيتين:

جلجامش :إنّه بطل الملحمة شخصية تاريخية، وهو الملك السومري جلجامش سادس ملوك سلالة الوركاء الأولى ولقد كان ملكا عظيما، وبطلا شجاعا وصاحب فضائل ومنجزات يدور موضوع أسطورة جلجامش على الحصول على الحياة الخالدة وبلوغ مرتبة الآلهة، حيث انقسمت الأسطورة إلى:

- لقاء جلجامش بأنكيدو وأصبحا صديقين
- مغامرات جلجامش وأنكيدو مما أدّى ذلك إلى موت صديقه أنكيدو
- محاولة جلجامش بلوغ الحياة الخالدة

1 () عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين، (د ط)، الجزائر، الجزائر 2000، ص 65.

2 () المرجع نفسه، ص 65.

3 () المرجع السابق، ص 66.

* **بن مهيدي:** بطل جزائري وأحد قادة الثورة الجزائرية من مواليد مدينة عين مليلة عرف بنضاله وشجاعته الفريدة .

لقد استطاع الشاعر أن يمزج بين الرمز التاريخي والرمز الأسطوري، وهنا يكمن الإبداع الرمزي في قدرة الشاعر على المزاوجة بين مواقفه المعاصرة، فالشاعر نجح في توظيف شخصية جلجامش توظيفا مميزا ينطبق مع الرمز التاريخي –بن مهيدي–

أمّا العلاقة التي تربط بين **جلجامش** و **بن مهيدي** تمثلت في: أن العلاقة التي جمعت بينهما هي علاقة المثابرة والعزيمة

جلجامش ⟵ الكفاح من أجل الحياة الدائمة

بن مهيدي ⟵ الكفاح من أجل الحرية الدائمة

ولقد تجلى كذلك الرمز التاريخي في قول الشاعر:

أَعنّي على السُكوت

أَهُزّ صَحرائِه منِ حسْرةِ امرئ القيس

وَنسِيّه رَامُبو [1]

أول شيء يلفت نظر القارئ اختلاف العصرين فامرئ القيس من العصر الجاهلي، ورامبو من العصر الحديث وعلى القارئ أن يكون على علم من هو **امرئ القيس؟** ومن هو **رامبو؟**

–وللإجابة نحاول التعرف على الشخصيتين:

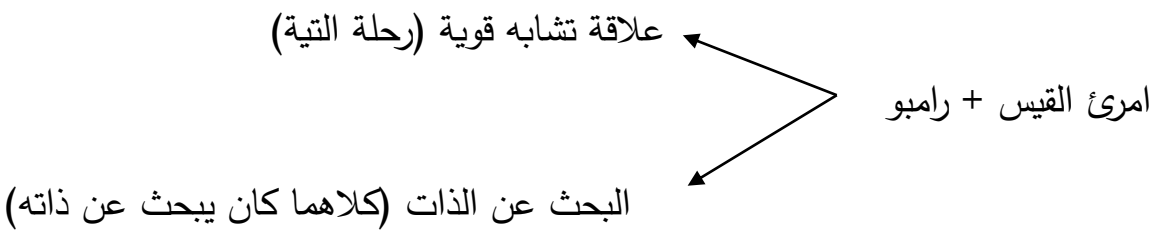
امرئ القيس: بن حجر بن الحارث الكندي ،شاعر جاهلي وهو من أشهر شعراء العرب، وهو غلام عاشر صعاليك العرب

رامبو: شاعر فرنسي ومستكشف، فقد أثر بطبيعة الحال في الأدب الحديث وكذلك الموسيقى والفن

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 9.

ثم نتساءل مرة أخرى ما هي العلاقة التي تجمع بين رامبو وامرئ القيس؟

إنّ العلاقة التي جمعت بين امرئ القيس ورامبو، تمثلت في علاقة الرحلة والتيه إنّ تشابه الرحلتين اللتين قام بها كل من امرئ القيس ورامبو، يبين لنا اتحادًا داخليًا بينهما فالتشابه بينهما تمثل في البحث عن الذات فكليهما توجها إلي إفريقيا ،فامرئ القيس ارتحل شمالا ورامبو ارتحل جنوبا ويمكننا الجمع بينهما وفق المخطط الآتي:



يقول الشاعر في **قصيدة لوركا:**

فِي الَزمن الغرْناطِي الجَميْل

اِلْتقَيتُ الطِفلَ القَمرِي[1]

أول ما يلفت نظر المتلقي عنوان القصيدة **لوركا**

من هو لوركا ؟ وما علاقته بالطفل القمري ؟

لوركا هو الشاعر الاسباني فريديريكو غارسيا لوركا، كان مؤلفا موسيقيا، وعازف بيانو ورسام يعد أهم أدباء القرن العشرين أعدم من طرف ثوار القوميين.

الطفل القمري : يقصد به الشاعر لوركا، وهي أسطورة غجرية يعني به القمر الذي يسرق الأطفال.

[لوركا الرمز التاريخي] = القمر الذي يسرق الأطفال [الرمز الأسطوري]

1 () عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، ص 11.

قال الشاعر:

قَالُوا هَذِي أكْسيُوم

كُلّما اشْتدّ الوَجد بنسائِها

نَزَل عَاشِق منْ أبْراجِ الغَيبِ[1]

لم يتخذ الشاعر هنا قناعا، بل أظهر أهمية موقعه الشعري في العالم العربي من هنا قام بذكر موطنه الحقيقي لكن أين يظهر موقعه من خلال هذه الأبيات؟

فمتلقي هذه الأبيات يجب أن يعرف نبذة عن حياة الشاعر، حتى يستطيع أن يعرف موقع الشاعر الحقيقي قالوا هذي أكسيوم. ماذا يقصد الشاعر بأكسيوم ؟

أكسيوم : هو اسم قديم لمدينة الجزائر، وبالتالي الشاعر جزائري الأصل لذلك قام باستخدام الاسم التراثي القديم للجزائر.

3- 2) الرمز الديني:

لا يزال حضور الرمز الديني قويا في الشعر "حيث نجد الكثير من الكتب المقدسة قدمت العديد من الشخصيات التراثية النبوّية، رسمت الحياة ماضيا وحاضرا واكتسبت بعدا رمزيًا عند الشعراء"[2] وهنا سعوا الشعراء المعاصرين إلى استحضار الرموز الدينية "حيث لجأوا إلى توظيفها فنيا، والتقنع بها في قصائدهم"[3] وبالتالي استلهم الكثير من الشعراء المحدثين موضوعات دينية، وقصصا متنوعة ورد ذكرها في الكتب الدينية يقول الشاعر:

بِالتُفاحَة الأَوْلى أَرْسُم آدم أَغبر

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 48.

2 () نورا مرعي: تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، دار الفرابي، ط1، بيروت، لبنان، 2016، ص 176.

3 () المرجع السابق، ص 175، 176.

يُلَاحِقُنِي بسَيفِ الخَطِيئَة ...ولَا أَتُوب[1]

يقول الشاعر في قصيدة –كتاب الشفاعة–:

باشْتِعال دَمِي الَبربَري مُغلق من أَبدِ آدم

لَا تَرْمُونِي بِإِثْم التُفاحَة أيُّها البشَر الطَيُبون[2]

يبدو جليا تأثر الشاعر بقصة[آدم وحواء] حيث انعكس ذلك في قصائده حيث عبر بالإشارة والتلميح حتى يحقق الغاية التي يريد إيصالها للمتلقي، وبالتالي سنتطرق للمعرفة قصة آدم والتفاحة :

قصة آدم وحواء والتفاحة: لقد أمر الله تعال الملائكة بالسجود لآدم فامتثلوا للأمر الإلهي وامتنع إبليس من السجود، فطرده الله تعالى وأرجعه إلى الأرض ملعونًا ، قال الله تعالى ﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَٰؤُلَاءِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴾[3]

تفسير الآية "قال السَّدي: عمن حدثه عن بي عباس : (وَعَلّمَ آدَمَ الأَسْمَاء كُلَها) قال: عرض عليه أسماء ولده إنساناً إنسانًا والدواب، فقيل هذا الجمل وهذا الفرس وقال: الضحاك [وَعَلَمكَ آدَم الأَسْمَاء كُلّها] قال: هي هذه الأسماء التي يتعارف بها الناس إنسان ودابة وسماء وحمار وأشباه ذلك للأمم وغيرها"[4].

أقام آدم وزوجته حواء عليهم السلام في الجنة، مدة طويلة يأكلان منها رغدا ثم وسوس الشيطان لهما،أن يأكلا من تلك الشجرة التي نهى الله عنها وعدم الاقتراب منها فلما أكلا من الشجرة أنزلهما الله عز وجل إلى الأرض فبكى آدم على الجنة ستين عاماً

1 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 31.

2 () المصدر نفسه، ص 66، 67.

3 () سورة البقرة: الآية 31.

4 () ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، ص 345.

على خطيئته التي قام بها، فقد نزل إلى الأرض ومعه حواء والحية وإبليس ،وهنا يمكننا أن نربط بين الرمز الأسطوري (جلجامش +أنكيدو) والرمز الديني (آدم +حواء) من خلال العلاقة القائمة بينهما وتمثلت في:

تأثرت قصة آدم وحواء بالعديد من الأساطير، وقد استوحت قصة آدم وحواء من أسطورة جلجامش عن طريق ميزتين وهما:

أولا: فكرة المعرفة عن طريق الطقس الادخاري للفعل الجنسي

ثانيا: دخول الحية كأحد العناصر المسؤولة عن خسارة الخلود

هنا يقع القارئ في غموض وحيرة ويتساءل أين تجلى الفعل الجنسي في الأسطورة و أين تجلى في قصة آدم وحواء ؟

فظهر الفعل الجنسي في أسطورة جلجامش مع صديقه أنكيدو الذي تحول عن حياته الوحشية بعد الفعل الجنسي مع المحضية

أمّا في قصة آدم وحواء كذلك آدم تحول بعد أكل الثمرة ومباشرة الفعل الجنسي مع حواء

وكلما أبعدت الحية آدم عن النعيم، كذلك فعلت بجلجامش

إذاً إنّ العلاقة التي جمعت بين جلجامش وقصة آدم وحواء هي:

علاقة إغراء

3-3) الرمز الطبيعي:

يعد الرمز الطبيعي من التقنيات الفنية،التي وظفها الشعراء في مختلف عصورهم فالشاعر المعاصر اهتم بالرمز الطبيعي وجعله ضمن قصائده لأنّ "الطبيعة أثرت على

مرّ الأزمنة ومع توالي الحضارات في الإنسان تأثيرا واضحا، ولا شك أنّها أثرت في الشعراء المبدعين لأنّهم يمتلكون مشاعر مرهفة يلفت نظرهم الجمال الكامن فيها"[1]، وهذا ما جعل الشاعر المعاصر يؤدي وظيفة الفنية في تصوير معالم الطبيعية في قصائده

يقول الشاعر في قصيدة لوركا:

مَع الرِيحِ يأْتِي الغَجَر

يَصْنَعُون منَ المَاءِ أصْدافًا[2]

لقد سعى الشاعر من خلال هذه القصيدة ،إلى التعبير عن الواقع بطريقة رمزية عبر اتخاذ الريح رمزا للعودة الغجر ومن المعروف أنّ رمز الريح يحمل دلالات متغيرة ؛فتارة يحمل الهدوء، وتارة أخرى يحمل الغضب إلاّ أنّنا نجد الشاعر قد استخدم رمز الريح لنقل مشاعره وانتظار وعودة الغجر،الذين يصنعون من الماء أصدافا نلاحظ أنّ الشاعر إذا استخدم رمزين طبيعيين (الريح +الماء) والماء كما هو معروف، هو أصل جميع المخلوقات الحية **يقول الله تعالي** ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ۖ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ ﴾[3] تفسير الآية "عن أبي ميمونة عن أبي هريرة قال: قلت يا رسول الله إنّي رأيتك طابت نفسي ،وقرّت عيني فأنّبئني عن كل شي قال: كل شي خلق من الماء"[4].

إنّ للماء أهمية كبيرة في حياة الإنسان، وهنا نجد أنّ الماء أصبح مادة الشعراء حتى يستطيع الشاعر "أن يدخل الماء في مجاله من كلمات وألفاظ القوة الدلالية و الإيحائية والتي يستشفها القارئ و يحاول مقاربتها من جوانبها العديدة كي يخلقوا دلالات إبداعية

1 () نورا مرعي: تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، ص 345.

2 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 12.

3 () سورة الأنبياء، الآية 30.

4 () ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، ص 566.

جديدة"[1] فالشاعر هنا أعطى للماء صفة الصنع (يصنعون من الماء أصدافا) وصفة الصنع لدى الإنسان ،هي صفة دائمة وهنا اكتسب الماء مميزات سياقية.

وكذلك نلاحظ أنّ رمز الريح كذلك حمل أبعاد رمزية لدى الشاعر وبالتالي "أخذ الشعراء الحداثيون هذا العنصر الطبيعي واستثمروه في نتاجاتهم الشعرية لأنّه يملك القدرة على تحريك مخيلاتهم"[2]، فالرمز الطبيعي إذاً أصبح من مميزات الشاعر العربي المعاصر

يقول الشاعر :

قوسا يقول المطر المستعاد في دفء الأغاني• المطر الذي خبأنا أطفاله في قلنسوة الجلابيب ورفعنا عقيرة النشيد •المطر الذي طاردنا في الوحل حين زوجنا أصابعنا فرح اليبابيع • المطر الذي أجلسنا إلى حكايا جدة وطافا بلحلم مسروقا في النعاس• المطر الذي .....[3]

فالشاعر اتخذ لفظة المطر رمزا حمل دلالات عديدة أولها المطر الدافئ بالأغاني ثانيا المطر الذي رفع النشيد وثالثا أجلسه أمام حكايا الجدّة وهذا ما عكس رؤيا الشاعر إلى ولادة حياة جديدة مليئة بالدفء والحنان كما نلاحظ تكرار كلمة مطر في قول الشاعر يؤكد حتما في واقع مرغوب فيه

يقول الشاعر:

بكمال الأرض الحنون أهيئ لشعوب الروح ملاذاً

أتفقد قامة لي في المتون واذكر النواميس جميعاً

1 () نورا مرعي: تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، ص 353.

2 () المرجع نفسه، ص 422.

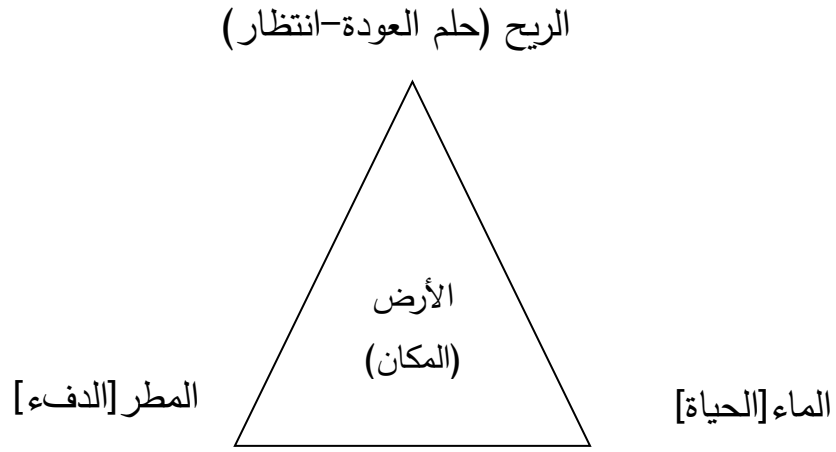
3 () عبد الله الهامل: كتاب الشفاعة، ص 56.

جمعا للذي أبدع السر والشر ثم ساوى ظلة بالماء

للذي فك شكلي عن طينه([1])

تشكل الأرض عند الشاعر أهمية كبرى فهي الأرض الحنون التي تهيء لشعوب ملاذا فهي إذا التاريخ، حيث نجد أنّ الشاعر يتفقد نفسه ويذكر نواميسه جميعا لله عز وجل [الذي أبدع السر والشر] فالشاعر هنا يقرا بأنّه ولد من طين هذه الأرض، هي أصل له فالأرض بما تحمله هذه الصورة بإضافتها المتعددة وتأويلاتها المتنوعة على إعلاء مكانة الأرض.

إلاّ أنّنا نلاحظ أنّ الأرض احتوت كل هذه الرموز التي قمنا بدراستها، ويمكن انجاز المخطط الآتي:



وهكذا أخذت التجربة الحديثة تمتد في أفقها إلى أن وصلت إلى مبتغاها، إلاّ أنّ هذا المبتغى طغت عليه صفة الغموض التي أصبحت ميزة التجربة الشعرية الحديثة.

1 () المصدر نفسه، ص 29.

فأهمية الغموض إذا تنبع من الشكل الجديد ،الذي طمح إليه الشعراء المجددين حيث أصبحت هذه الصفة [صفة الغموض] أهم ما يلفت نظر القارئ في أي قصيدة جديدة، وهنا نلاحظ أنّ الغموض زاد القصيدة المعاصرة أكثر جمالا ورونقا، حيث أصبحت تتطلب القارئ المثالي في قراءتها وفهمها.

خـاتمـة

استخلصنا في نهاية هذا البحث :

- مدى أهمية الانفتاح داخل القصيدة الجديدة، مما أدّى إلى تهديم الشكل القديم، وبروز أشكال جديدة في الشعر، حيث نلاحظ أن الشاعر استخدم في ديوانه "كتاب الشفاعة" الشعر الحر وشعر النثر إلا أننا وجدنا أن شعر النثر هو الذي طغى على ديوانه.
- فالشعر الحر كان التجديد فيه على مستوى الشكل،أماّ شعر النثر فكان الحافز الأساسي الكتابة.
- الإيقاع الذي استخدمه الشاعر داخل النص الشعري، الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، إلا أنّنا رأينا الشاعر اهتم بالإيقاع الداخلي والذي تمثل في الصورة الشعرية وما احتوت عليه من استعارة وكناية،وفي المحسنات البديعية من طباق وجناس إضافة إلى استخدامه لعنصر التكرار.
- أمّا الإيقاع الخارجي فتمثل،في تنوع القوافي واستخدامه لعنصر البياض وعنصر التضمين.
- انغلاق المعنى في الديوان، والذي أدّى إلى بروز ظاهرة الغموض، حيث ظهرت هذه الأخيرة بشكل واضح عند شاعرنا "عبد الله الهامل" حيث أدّى هذا الغموض إلى غموض اللغة الشعرية، حيث ظهر جليا على المستوى اللغوي لقصائده عند استعماله للغة الصوفية، والتي تعتبر من أهم اللغات التي أدت إلى غموض لغة الشعر الجديد.
- زاد الديوان أكثر جمالا ورونقا في الديوان علاقة الغموض بانغلاق المعنى.
- الدور الفعال للرمز الشعري في الغموض، والذي يعد جزءا من نتاج الشاعر في ديوانه "كتاب شفاعة"، حيث نجده أنّه وظف الكثير من الرموز المتنوعة –الرمز الأسطوري –الرمز الديني –الرمز التاريخي –الرمز الطبيعي. حيث لعبت هذه الرموز الدور المميز عند الشاعر وذلك عن طريق العلاقات القائمة بين الرموز،

حيث ربطت هذه العلاقة بين الرموز سواء الرمز الأسطوري وعلاقته بالرمز الديني –جلجامش وأنكيدو– وحواء وآدم، وغيرها من العلاقات التي ظهرت بشكل واضح داخل الديوان وبالتالي أصبح الرمز بمثابة العلاقة القائمة وطريقة في البناء داخل القصيدة المعاصرة، وشاعر عبد الله الهامل في ديوانه كتاب الشفاعة قد خلق جوا رمزيا خالصا مما خلق في نفس المتذوق إحساسا بالغموض.

مـلحق

عبد الله الهامل من مواليد 1971 بتبلبالة (بشار) بالجنوب الغربي من الجزائر، حاصل على شهادة ليسانس آداب من جامعة وهران، نشر أشعاره في العديد من الجرائد الوطنية والمجلات العربية.

مؤلفاته:

- صدرت له مجموعة شعرية بعنوان "كتاب الشفاعة" عن منشورات الاختلاف.
- له ترجمات في المسرح العالمي، والشعر منها (جزيرة العبيد) لماريفو و (أمير الجرذان) لجاك يميلون.
- صدر مؤخرا (سبتمبر 2010) ترجمة كتاب (نهاية لعبة) للكاتب الأرلندي صامويل بيكيت.

قائمة المصادر

والمراجع

* القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع

1) المصادر:

- الإمام الجليل الحافظ لإسماعيل ابن كثير القريشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، ج1، المكتبة العصرية، (د ط)، صيدا، بيروت، 2005.
- عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، رابطة كتاب الاختلاف، ط1، الجزائر، الجزائر، 1999.

2) المراجع:

أ) الكتب العربية

- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط) الجزائر، الجزائر، 1991.
- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، (د ط)، الكويت، 1978.
- أحمد زياد: قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، دمشق، سوريا، 2002.
- أحمد فتحي رمضان الحياني: الكناية في القرآن الكريم، دار غيداء للنشر، ط1، عمان، الأردن، 2013.
- أحمد فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء للنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2012.
- أدونيس: مقدمة للشعر العربي الحديث، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1979.
- أمحمد مصفى تركي: شعرية الغموض في الخطاب النقدي المعاصرة، دار العيداء للنشر، ط1، عمان، الأردن، 2014.

- آمنة بلعلى: أثر الرمز في بنية القصيدة المعاصرة، ديوان المطبوعات، (د ط) بن عكنون، الجزائر، 1995.
- أنيس إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، القاهرة مصر، 1999.
- أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، القاهرة، مصر 1988.
- إياد كاظم حسين: التناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان للنشر، ط1 عمان، الأردن، 2014.
- إيمان محمد الكيلاني: دراسة حول بدر شاكر السياب، دار وائل للنشر، ط1 الأردن، عمان، 2008.
- بسام صالح مهي: حركة قصيدة الشعر، دار التكوين للتأليف، ط1، دمشق سوريا، 2010.
- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، إفريقيا الشرق، (د ط) دار البيضاء، المغرب، 2001.
- رجاء عيد: لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، (د ط)، الإسكندرية مصر، 1985.
- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للنشر، ط1 الإسكندرية، مصر، 1998.
- ابو السعد سلامة: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للنشر، (د ط) الإسكندرية، مصر، 2002.
- سلمان علوان العيدي: البناء الفني للقصيدة الحديثة، علم الكتب، (د ط)، أربد الأردن، 2011.
- عاطف جودة نصرو: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري للتوزيع (د ط)، القاهرة، مصر، 1998.

- عبد الرحمن تبرمسين: البنية الإيقاعية للقصية المعاصرة، دار الفجر للنشر ط3، القاهرة، مصر، 2003.
- عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان 2001.
- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر ط1، عمان، الأردن، (د ت).
- عبد الهادي عبد الرحمن: لعبة الترميز + دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، مؤسسة العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2008.
- عبد الهادي علاء: قصيدة النثر والتفات النوع، دار العلم والإيمان، ط1 (د ب)، 2001.
- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين، (د ط)، الجزائر، الجزائر، 2000.
- علي الجارم ومصطفى أمين: لبلاغة الواضحة، دار الفكر للنشر، (د ط) بيروت، لبنان، (د ت).
- عيسى إبراهيم السعدي: جماليات الشعر العربي، دار المعتز للنشر، ط1 الأردن، عمان، 2010.
- فوزي عيسى: تجليات الشعرية، منشأة المعارف، (د ط)، الإسكندرية، مصر 1997.
- محمد بنيس: الحداثة المعطوبة، دار توبقال، ط1، المغرب، 2004.
- محمد بنيس: الشعر العربي، ج4، دار توبقال، ط2، بيروت، لبنان، 1991.
- محمد سيدا جبر: دراسات في علم البديع، ط4، القاهرة، مصر، 2007.
- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، ط1 (د ب)، 2010.
- محمد صابر عبيد: القضاء الشكلي لقصيدة النثر، عالم الكتب الحديث، ط1 الأردن، عمان، 2010.

- محمد صالح البعمراني: أثر الأسطورة في لغة أدونيس، مكتبة علاء الدين ط1، سفاقس، تونس، 2006.
- محمد عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي ط1، القاهرة، مصر، 1996.
- محمد عبد المنعم خفاجي: حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا النشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2002.
- محمد علوان سلوان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، ط1 (د ب)، 2010.
- محمد مندور: في الميزان الجديد، مكتبة النهضة للنشر، ط2، القاهرة، مصر (د ت).
- محمود إبراهيم الضيع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة ط1، القاهرة، مصر، 2003.
- مسعود بودوخة: السياق والدلالة، دار الأيام للنشر، ط1، عمان، الأردن 2015.
- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي، منشورات الأخلاق، ط1 (د ب)، 2006.
- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة، منشورات الاختلاف للنشر، ط1 (د ب)،(د ت).
- مصطفى ناصر: الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط3، بيروت، لبنان، 1983.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط5، بيروت لبنان، (د ت).
- ناصر اللوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط1، عمان الأردن، 2011.
- نورا مرعي: تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، دار الفرابي ط1 بيروت، لبنان، 2016.

- هلال غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة، (د ط)، بيروت، لبنان، 1983.
- هلال غنيمي: النقد الأدبي الحديث، درا النهضة، ط1، القاهرة، مصر، 1986.
- يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر، ط2، عمان الأردن، 2010.
- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1978.
- يوسف عز الدين: التجديد في الشعر الحديث، دار الهدى، ط2، بغداد، العراق 2007.

ب) الكتب المترجمة:

- جون كوين: النظرة الشعرية، تر: أحمد درويش، ج1، دار غريب للنشر،(د ط) القاهرة، مصر، 2000.
- ابن سينا: الشفاء–المنطق–الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف، (د ط)، القاهرة، مصر، 1966.
- ابن طباطبا: عيار الشعر، تر: طه الجرجاني ومحمد زغلول، المكتبة التجارية للنشر، ط3، القاهرة، مصر، 1986.
- مارتن هايدجر: ما الفلسفة؟ وما الميتافيزيقا، تر: فؤاد ومحمو رجب،دار الثقافة للنشر، ط2، (ب)، 1994.
- هاتر جورج جادمن: الحقيقة والمنهج، تر: حسن ناظم، علي حكم صالح، دار أويا للطباعة، (د ط)، (د ب)، 2007.

3) المجلات والدوريات:

- خالدة السعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة الفصول، مج4، العدد 3 1984.
- محمد عبد المطلب: النص المفتوح والنص المغلق، مجلة الأدباء ، جمعية الأدباء، مصر، العدد2، 2006.

4) المعاجم:

- إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، ج1، المكتبة الإعلامية للنشر، ط1 اسطنبول، تركيا، (د ت).
- ابن منظور: لسان العرب، ج1، دار المعارف للنشر، مادة (حمل)، ط1 مصر، 1989.

الفهرس

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
البسملة	
الآية	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ- ب- ج
مدخل: القصيدة عبر العصور وتداخل المصطلح في الشعر المعاصر	03- 12
1) **القصيدة عبر العصور**.....	04
أ) في العصر الجاهلي.....	04
ب) في العصر الإسلامي.....	05
2) **تداخل المصطلح في الشعر المعاصر**.....	07
أ) الشعر الحديث.....	07
ب) تعدد أنواع الشعر.....	08
الفصل الأول: انفتاح الأشكال	13-44
أولا تعريف الانفتاح.....	14
1-1) لغة.....	14
2-1) اصطلاحا.....	15
ثانيا الشكل بوصفه فعلا انجازيا.....	16
1-2) الشعر الحر.....	17
2-2) الإيقاع.....	18
أ) الإيقاع الداخلي.....	21
ب) الإيقاع الخارجي.....	24
ثالثا الكتابة بوصفها فعلا انجازيا.....	29
1-3) قصيدة النثر.....	30
2-3) إيقاعية قصيدة النثر.....	32
الفصل الثاني: انغلاق المعنى	45- 67
أولا تعريف الانغلاق.....	47
1-1) لغة.....	47

2-1) اصطلاحا..... 48
ثانيا استعمال الكلمات وتمثلات الغموض في الشعر الحر والنثر..... 49
2-1) تمثلات الغموض في الشعر الحر..... 51
2-2) تمثلات الغموض في النثر..... 52
ثالثا الرمز الشعري وتمثلات الغموض..... 54
3-1) الرمز الأسطوري والتاريخي..... 56
3-2) الرمز الديني..... 62
3-3) الرمز الطبيعي..... 65
خاتمة..... 68
ملحق..... 70
قائمة المصادر والمراجع..... 71
فهرس الموضوعات..... 77

ملخص البحث:

تطرقنا في دراستنا هذه إلى":انفتاح الأشكال وانغلاق المعنى"في ديوان كتاب الشفاعة (ل"عبد الله الهامل") محاولين ايماطة اللثام عن أهم القضايا التي شهدتها القصيدة العربية.سواء من حيث الشكل بصفة عامة. أو المضمون بصفة خاصة فظهر على الشكل آليات الانفتاح وتمثلت في(الشعر الحر.وشعر النثر) مما أدى إلى تنوع الإيقاع (الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي) أما المضمون فظهرت آليات انغلاق المعنى مما أدى إلى ظهور سمة ألا وهي (ظاهرة الغموض على المستوى اللغوي للقصيدة)

Research summary

Our study shows that the openness ans shutdown of meaning in :"Office of the booh of intercession"to(ABDUALLAH HAMIL)are trying tout reved thé circles.of thé important issues that the Arabic poetry.have witnessed généraly ils relatés to thé content.

Abant the format Bave to deal with:frère poetry;prose portry that leade to the varicty of rhythm (internal and external)Whil the content daels with what we callit "phénomène of mystery"on the language le vel of poetry.