جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي

دراسات نقدية

نقد حديث ومعاصر

رقم: ن 58

إعداد الطالبة:

أمال صالحي

يوم: / /

التشكيل الفني في ديوان "حزن الأسئلة" لأحمد موفقي

لجنة المناقشة:

جمال مباركي	دكتور	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
عبد الرزاق بن دحمان	دكتور	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا
غنية بوضياف	دكتور	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية : 2019-2020م

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة وأدب عربي

دراسات نقدية

نقد حديث ومعاصر

رقم: ن 58

إعداد الطالبة:

أمال صالحي

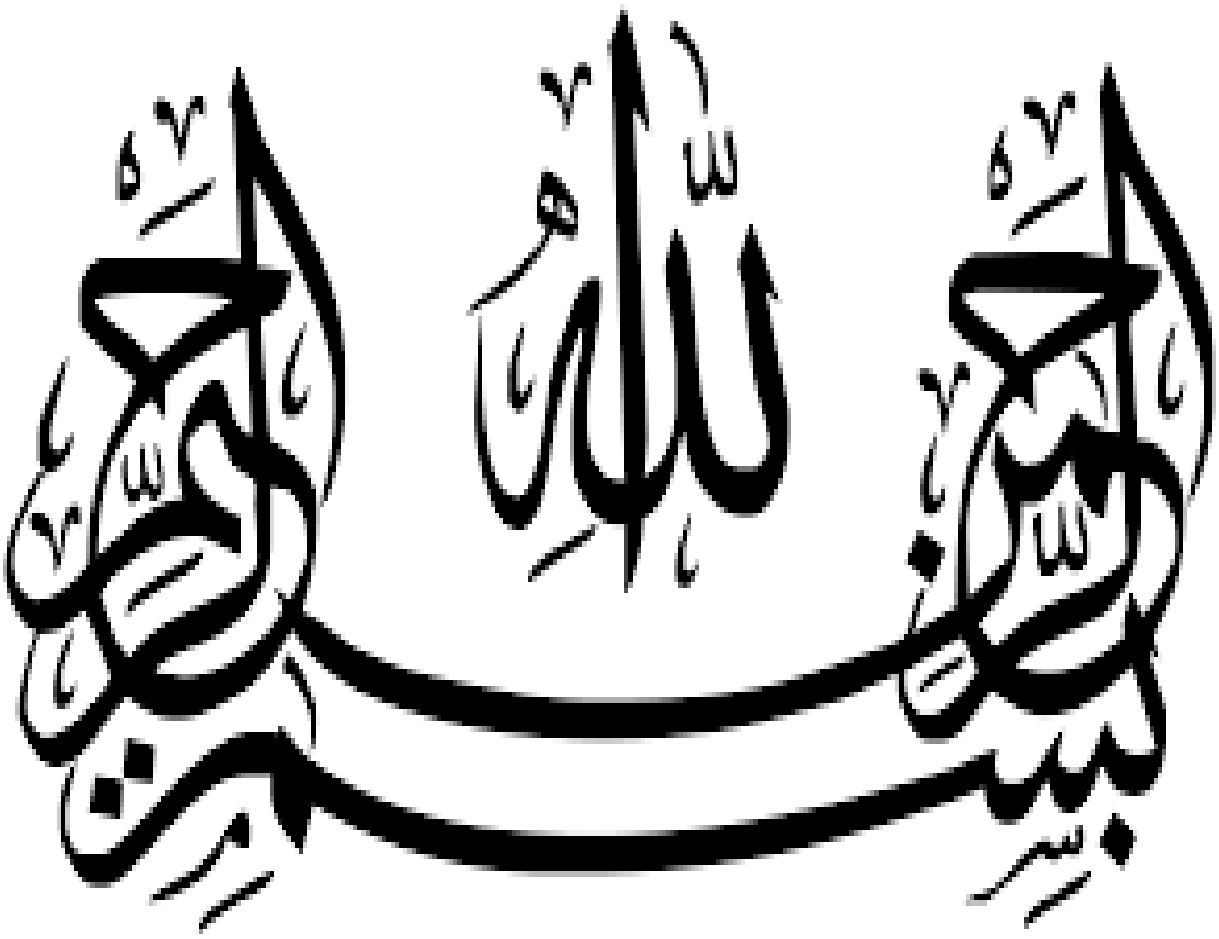
يوم: / /

التشكيل الفني في ديوان "حزن الأسئلة" لأحمد موفقي

لجنة المناقشة:

جمال مباركي	دكتور	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
عبد الرزاق بن دحمان	دكتور	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا
غنية بوضياف	دكتور	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية : 2019-2020م



إهداء

أهدي ثمرة جهدي وحصيلة فكري إلى:

الشمعة التي أضاءت طريقي شعاعا ونورا من عمرها والتي تحترق وتذوب من أجلنا وإلى من كانت دعواها سر نجاحي أمي الغالية: **"وردة"**

وإلى من يكد ويشقى لأجل أن يوفر لنا أسباب الراحة

والحياة السعيدة أبي: **"سعيد"**

وإلى عمي: **"علي صالحي"** أطال الله عمره وأنعمه الله بحياة سعيدة

وإلى عمتي **"خديجة"**

وإلى زوجي الغالي: "يحي" وإلى "والديه": الذين أمدوني

يد العون والمساعدة

وإلى إخوتي: **"سماح"** و**"نورة"** و**"آية"** و**"يحي إدريس"** و**"آدم"**

وإلى أستاذي المشرف **"بن دحمان عبد الرزاق"**

دون أن أنسى كل **"أساتذتي"** و**"صديقاتي"** وكل من ساعدني في انجاز هذا العمل المتواضع مع تحية إكبار وتقدير لهم.

شكر وعرفان

﴿لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ (إبراهيم/07)

الحمد والشكر أولا للمولى عز وجل الذي أمدني بالصبر والقوة

لإتمام هذا العمل

وأتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف **"بن دحمان عبد الرزاق"** الذي ساعدني ولم يبخل عليا بالنصائح والتوجيهات.

كما أشكر كل من فتح لي قلبه ولم يبخل عليّا بالمساعدة خاصة صديقتي **"فريال بن عبد الله"** على ما قدمته لي من مساعدة ومساندة

من أجل انجاز هذا البحث وجزاها الله خيرا.

وأشكر أيضا **زوجي المحترم** الذي تكبّد معي مشاق إخراج هذه المذكرة

إلى أرض الواقع

فإلى كل هؤلاء تحية شكر وامتنان

مقدمة

مقـدّمــة:

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد وعلى آله وصاحبته الطيبين الطاهرين وأشهد أن لا إله إلا الله له الملك وله الحمد وهو الرحمان الرحيم وأشهد أن محمدا نبيه ورسوله وختام المرسلين صلى الله عليه وسلم وبعد:

كان الأدب العربي القديم ولا يزال المصدر الثري والعنصر الفياض الذي لم تنزف مياهه ولم تغض ينابيعه برغم ما توارد عليه، فلقد كرعت فيه أجيال وأجيال من الباحثين ونهلت منه أقلام وأقلام من الدارسين، ومع ذلك فإن ينابيعه لا تزال تتدفق بمياهها الصافية، العذبة، تجتذب إليها الأقلام العطشى التي تصبو إلى النهل والاستسقاء، وأحمد موفقي هو أحد هؤلاء الشعراء صاحب ديوان حزن الأسئلة الذي سأقوم بدراسته التشكيل الفني له، هذا الأخير الذي نال حيزا واسعا من الدراسات الأدبية ويعتبر من أبرز الفنون الأدبية خاصة في عصرنا الحديث، كما حظي بالاهتمام الأكبر من طرف الأدباء وذلك لما يحمله من مواضيع تساعد القارئ في معالجة النصوص والأشعار بأسلوب فني يعمل من خلاله على بث الروح والمتعة في الجانب الفكري والنفسي، ولكي يتمكن القارئ من تحقيق مراده لا بد له أن يستعين بمجموعة من المواضيع يبني على أساسها عمله ويقوي متنه.

ومن بين هذه المواضيع موضوع اللغة الشعرية الذي هو من أهم المحطات التي يقف عندها الأدباء والنقاد واعتبروها موضوع دراسة وتحليل لما لها من أهمية في بناء العمل الأدبي.

فاللغة الشعرية هي أحد العوالم التي ترتكز عليه مختلف الحلل التي ردت عليها، ولا تزال ترد عليها القصيدة من ثوب القصيدة العمودية إلى القصيدة الحرة وصولا إلى القصيدة النثرية. فالشاعر يقوم بإنتاج قصائد شعرية وينقل فيها تجاربه ويعيد تصويرها قصد التأثير في المتلقي بما تحتويه من تراكيب فنية يبرز من خلالها الطاقة الإبداعية.

وكذلك نجد الانزياح والأسلوب والرمز والمفارقة كلها مواضيع تندرج ضمن التشكيل الفني.

على ضوء هذا ارتأيت أن أدرس بنية التشكيل الفني في ديوان حزن الأسئلة للشاعر الجزائري احمد موفقي والتي قدمت من خلاله جانب من جوانب الواقع الذي نعيشه والصعوبات التي يمكن أن تواجهني خلال محاولتي للسعي وراء تحقيق هدفي.

ولعل من أهم الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع هو محاولة تبيان أهمية اللغة الشعرية وبعض مظاهر التشكيل الفني في بناء العمل الأدبي، أما السبب الذاتي هو لهفتي لتعرف على أبرز مواضيع التشكيل الفني وكذلك إثراء مكتبة الفنون بهذا الجهد المتواضع وكذا محاولة إدراك الأسلوب الذي اعتمد عليه الشاعر في بناء عمله والآليات التي اعتمدها في تقديمه للقارئ.

وهذا ما حال بي إلى طرح مجموعة من التساؤلات والتي عملت على الإجابة عنها خلال هذا العمل:

- ما مفهوم التشكيل الفني؟ وما هي دلالاته؟

أما بالنسبة للأسئلة الفرعية فتمثلت في:

- ما هي مظاهر التشكيل الفني في ديوان حزن الأسئلة لأحمد موفقي؟
- وما التشكيل الأسلوبي في الديوان؟

للإجابة على هذه التساؤلات اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي والذي يتناسب مع طبيعة موضوعي لأنني تطرقت فيه إلى تحليل التشكيل الفني واستنتاج أهم دلالاته من خلال إبراز أهم مظاهر التشكيل الفني والتشكيل الأسلوبي في الديوان.

وقد اقتضت الضرورة إلى تقسيم موضوع الدراسة إلى:

مقدمة عامة ومدخل وفصلين: فصل نظري وفصل تطبيقي وخاتمة، إضافة إلى قائمة المصادر والمراجع.

مدخل تناولت فيه "لمحة عن الديوان ومفهوم التشكيل الفني" والذي كان إطلالة على التشكيل الفني وأهم دلالاته التي تتضمن المفهوم، إضافة إلى إعطاء لمحة تعريف خفيفة حول هذه الدلالات، يليه مباشرة الجانب النظري والذي حمل عنوان "مظاهر التشكيل الفني في ديوان حزن الأسئلة لأحمد موفقي" والذي تطرقت فيه إلى إبراز أهم مكونات اللغة الشعرية والتي تنقسم إلى قسمين: النسيج الإيقاعي الذي يتكون من موسيقى داخلية وخارجية ومستويات التحليل الأسلوبي "الصوتي والبلاغي".

أما الفصل الثاني والذي جاء موسوما بـ "التشكيل الأسلوبي في ديوان حزن الأسئلة لأحمد موفقي" فذهبت فيه إلى تقديم أنواع الانزياح بشقيه: الدلالي والتركيبي مرورا بأنواع الرمز "الطبيعي- الديني- التاريخي" وختمته بتمظهرات المفارقة في النص الشعري.

وخلصت في الأخير بخاتمة لتكون بمثابة الوعاء الذي يحتضن أهم النتائج المتحصل عليها خلال إعدادي لهذا البحث، وقد اعتمدت في هذا البحث على جملة من المصادر والمراجع التي ساعدتني في الإلمام بالمادة المعرفية وهي من أهم الكتب وأرقاها يأتي على رأسها:

- ديوان حزن الأسئلة لأحمد موفقي.
- كتاب أفاق الفن التشكيلي لمختار العطار.
- كتاب الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية لأحمد الشايب.
- كتاب الخصائص بابن جني...

وكغيره من البحوث الأكاديمية فقد واجهتني مجموعة من الصعوبات لعل أهمها صعوبة جمع المادة العلمية وترتيبها خاصة مع الوضع الراهن "جائحة كورونا" كان السبب الرئيسي الذي عرقل مسار سيري، وعدم حصولي على المراجع الورقية الكافية

لإكمال بحثي على أتم وجه، كما لا يخفي عليا الكم الكبير من المعلومات في التشكيل الفني مما أدى بي إلى اقتصار الدراسة على مواضيع معينة أراها أسهمت كثيرا في تقديم الديوان بشكل كافي للقارئ.

وأخيرا أتقدم بجزيل الشكر لكل من كان عونا لي في انجاز هذا العمل خاصة لأستاذي المشرف "**د. بن دحمان عبد الرزاق**" فهو لم يبخل عليا بالنصائح والإرشادات.

وأرجو أن أكون قد وفقت ولو بدرجة قليلة في الإلمام بجميع جوانب هذا الموضوع.

مدخل

1. لمحة عن الديوان.

2. مفهوم التشكيل الفني ودلالاته.

1.2 مفهوم التشكيل الفني.

2.2 دلالاته.

1.2.2 اللغة الشعرية

2.2.2 الأسلوب

3.2.2 الانزياح

4.2.2 الرمز

5.2.2 المفارقة

1. لمحة عن الديوان

أحمد موفقي مخلوف هو شاعر الغربة والانطلاق ولد في 17 أفريل 1963م في حاسي بحبح ولاية الجلفة، وهو ذو جنسية جزائرية وموظف إداري وعضو إتحاد الكتاب الجزائريين منذ سنة 1992م ونائب رئيس فرع إتحاد الكتاب الجزائريين محافظة الجلفة 1999م ومن أشهر أعماله: ديوان حزن الأسئلة سنة 2000م، ونشيد الغيم والمرايا لدى وزارة الثقافة سنة 2007م.

فديوان حزن الأسئلة صادر عن دار الجاحظية التي يديرها الروائي المعروف طاهر وطار سنة 2000م والتي انطلقت قصائده من قاعدة الفرح مرورا بالسفح الحزين حتى الوصول إلى الذروة الغنائية ثم هبوطا على سفح الخوف والارتباك وصولا إلى الناحية الأخرى من القاعدة الهرمية إلى حيث أعلن صدمته وهدوءه والركون إلى لحظات التجلي الشعري فيستفيق على قصائد أخرى تنحوا منحى آخر.

فإذا تصفحنا مجموعة ديوان حزن الأسئلة ننتهي إلى فهرس شعري مشكل من 21 نصا شعريا يمثل فيه الشكل العمودي نسبة (3/1) أو تزيد من مجموع النصوص و (3/2) تكون للشكل التفعيلي.

2. مفهوم التشكيل الفني ودلالاته

1.2 مفهوم التشكيل الفني

هي كافة الفنون التي تستخدم مفردات الشكل كاللون والمساحة والخط والكتلة في التعبير عن انفعال أو موضوع داخل قالب منظور يدرك أساسا من خلال الرؤية، وإن تضافرت معها حواس أخرى للاستيعاب ما يحتويه العمل أحيانا.

من ملامس أو ما يدمجه أحيانا أتباع مذاهب فنية بعينها من مؤثرات حركية وصوتية.

وليس المقصود بذلك مقصورا على الرسم والتصوير والنحت، بل ليدرج تحت تعريف الخزف، الحفر والكثير من الفنون التطبيقية التي تعني بالشكل لخدمة أغراض علمية وإن حلت[1] من التعبير عن الموضوع أو مناصرة قضية إنسانية شريطة أن تتم صياغة الشكل جماليا بحيث يخضع لقواعد الإبداع التشكيلي ونسق من العلاقات المترابطة فيما بينها[2].

بعد أن تنوع الإبداع الجمالي وتطور ودخلت عليه خامات جديدة وأساليب وتكنولوجيا أصبح يسمى الفن المرئي، وكان النشاط الإبداعي والجمالي عندنا يسمى

---

[1] بوزار حبيبة، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري (دراسة ثقافية فنية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه)، جامعة تلمسان، 2013م/2014م، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

الفنون الجميلة قبل عام 1956م العام الذي ظهر فيه هذا المصطلح فنون تشكيلية مع صدور العدد الأول من جريدة المساء حيث وجدت ولأول مرة في الصحف العربية صفحة خاصة بالفنون الجميلة، تم اختيار هذا المصطلح لتذويب الفوارق بين خريجي الفنون الجميلة والفنون التطبيقية والتربية الفنية[1].

2.2 دلالاته

◆ 1.2.2 مفهوم اللغة الشعرية

لقد أثار هذا المصطلح جدلا كبيرا في الأواسط الأدبية سواء منها الغربية أم العربية خصوصا في نواحي تحديد المصطلح وبيان مفهومه.

إن الشعر ظاهرة لغوية في وجودها ولا سبيل إلى الوصول إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشعر[2].

فاللغة الشعرية عند الفارابي قسمين: اللغة النمطية وهي لغة البرهان أو لغة العلم واللغة التجاوزية وهي لغة الخطابة أولا ثم الشعر[3].

---

[1] مختار العطار، أفاق الفن التشكيلي (على مسارف القرن الحادي والعشرين)، دار الشروق، ط1، 1421هـ-2000م، ص 6.

[2] لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، القاهرة، د ط، 1970، ص 05.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، دار البيضاء، ط1، 1986، ص 40.

أما جون كوهين: "فاللغة الشعرية عنده هي الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة"[1].

والانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني: "كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة"[2].

وهكذا فالشعر يعتبر خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية فهو يهدمها ليعيد بناءها من جديد، أي أن الشعر نشاط لغوي "ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة"[3]، فالألفاظ مثلا في لغة النثر تتطابق دلالتها ولا تقبل تأويلا بينما العكس في لغة الشعر التي تحلق دلالتها بعيدا عن المعنى الأول للسياق.

أما عز الدين إسماعيل في تصوره للشعر فهو الوجود وهو التجربة وهو الحياة إنه أشد التصاقا بوجدان الشاعر وبقضاياه المتعددة والمتناقصة التي يعانيها في حياته[4].

- **2.2.2 مفهوم الأسلوب**

✓ **لغة**

---

[1] ينظر: كوهين جون، بناء لغة الشعر، تج: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

[3] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط 1985، ص 24.

[4] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، سوريا، ط1، 2000، ص 55.

لم تغفل معاجم اللغة العربية عن ذكر مفهوم الأسلوب والتطرق إلى ما يدعو إليه من معاني مختلفة كل حسب السياق الذي ترد فيه كلمة أسلوب، وكلمة أسلوب في اللغة العربية مجاز مأخوذ من معاني كثيرة أبرزها ما قدمه ابن منظور في معجمه لسان العرب حيث يقول: "ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم الفن يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه"[1].

أما جار الله الزمخشري في معجمه اللغوي أساس البلاغة فإنه هو الآخر لم يبخل عن ذكر كلمة أسلوب المتعددة الدلالات إذ يقول في معجمه أساس البلاغة في مادة "سلّب": "سلبه ثوبه وهو سليب وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى وليست التكلى السِلَاب، وهو الحداد، وتسلبت وسلبت على ميتها في هي مُسلب، والاحداد على الزوج والتسليب، وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسة، ومن المجاز سلبه فؤاده وعقله وأستلبه، وهو مستلّب العقل، وشجرة سليب: أخذ ورقها وتمرها، وشجرة سَلب وناقة سَلُوب: أخذ ولدها، ونوق سلائب، ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذ لم يلتفت يمنه ولا يسره"[2].

✓ **اصطلاحا**

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة سَلَب، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ج7، ط3، 2004، ص 225.

[2] الزمخشري، أساس البلاغة، مادة سَلَب، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص 452.

مدخــل:

الأسلوب له تعريفات عديدة تختلف من شخص إلى آخر فنجد مجموعة من الأدباء والنقاد العرب والغرب حاولوا تعريف هذا المصطلح بمفهومه الخاص.

نجد بيير جيرو "Pierre Garou" يقول: "الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة"[1] وقال أيضا: "هو وجه للملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التعبير، وتحدده طبيعة المتكلم ومقاصده"[2]، وعليه فإن التعبير هو منجاة مع مراعاة طبيعة المتكلم ومقاصده حيث جعل اللغة وعاءه الأساسي للفكر.

وجورج مونان "George Monan" بقوله: "الأسلوب باعتباره صياغة"[3] ما يمكن أن نخلص إليه من هذا القول هو تأثره بالآخرين حيث جعل الصياغة هي ركيزة العمل الأسلوبي، فلا أسلوب بدون صياغة.

يعد كتاب أحمد الشايب الأسلوب من أهم المحاولات في دراسة الأسلوب والبحث في مجالاته ويظهر هذا من خلال تعريفاته المختلفة والتي من أهمها أنه: "طريقة التفكير والتصوير والتعبير"[4].

---

[1] بير جيرو، الأسلوبية، تر : منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994م، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص 139.

[3] جورج مونان، مفاتيح الألسنية، تر: الطيب بكوش، منشورات الجديد، تونس، ط1، (د ت)، ص 136.

[4] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1991، ص 45.

ما يمكن ملاحظته أن أحمد السّايب مزج بين ما أصله القدماء من دراسات بلاغية وما جاء به الغرب حيث ربط الأسلوب بالنظم في قوله: "الأسلوب الأدبي هو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن معاني قصد الإيضاح والتأثير أو الضرب من النظم والطريق فيه".

وقد ألف صلاح فضل هو الآخر كتابا مهما في مجال البحث الأسلوبي وقد كان بعنوان علم الأسلوب –مبادئه وإجراءاته– ويهدف من خلاله صاحبه إلى بلورة محاولة في الأسلوبيات العربية الحديثة التي يمكن أن تكون حسب رأيه الوريث الشرعي للبلاغة العربية العجوز، تنحدر من صلب أبوين فتيين هما: الأسلوبيات الحديثة وعلم الجمال كما رأى أن الأسلوب دراسة للإبداع الفردي وتصنيف للظواهر الناجمة عنه، وتتبع للملامح المنبثقة منه.

ويرى صلاح فضل: "أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطا ولا سطحيا يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية بل يحتاج إلى جهد خلاق في مقاربة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة"[1]، حيث نظر للأسلوب في كتابه مناهج النقد المعاصر أنه يختلف من جنس إلى جنس آخر فالسّعر يختلف عن أسلوب الرواية.

- **3.2.2 مفهوم الانزياح**

✓ **لغة**

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2013م، ص 90.

جاء في لسان العرب لابن منظور زيح، زاحَ الشّيء، يَزيحُ زَيحًا وزُيوحًا وزِيوحًا وزَيَحانًا، وإنْزَاحَ: ذهب وتباعد، وأَزَحْتهُ وأَزَاحَهُ غيرهُ.

وفي التهذيب: الزَّيحُ ذهاب الشّيء، نقول: قد أَزَحْتُ عِلّتهُ فَزاحت، وهي تزيحُ وقال الأعشى:

وأرملةٍ شعى شعث كأنها *** وإياهم رُبد أحثت رئالها

هنأنا فلم تمْنُنْ علينا فأصبحت *** رحيّة بالٍ قد أزحنا هزالها

وفي حديث كعب بن مالك:

زاح عنّي الباطل، أي زال وذهَبَ، وأزاح الأمْرَ: قضاهُ[1].

أما الفيروز أبادي فقد عرّفه في معجمه القاموس المحيط بأنه: "زاحَ يَزيحُ زيحًا وزُيوحًا وزِيحَانًا: بَعُدَ، وذهبَ، كانزاحَ وأزحتهُ[2].

يتبين لنا من خلال التعريفين السابقين أن التعريف اللغوي لمصطلح الانزياح أصلح من الفعل الثلاثي زاح أو زيحَ وهو بمعنى ذهب أو تباعد.

[1] ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، المجلد7، ط1، بيروت، لبنان، 1968م، ص 1897.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2004م، ص 222.

وقد ورد أيضا في معجم اللغة العربية المعاصرة لأحمد مختار عمر ما يلي:

نَزَحَ / نزح إلي / نزح عن يَنزَح وينزح، نَزْحًا ونُزوحًا، فهو نازح، والمفعول منزوح.

نزح البئر ونحوها: فرغها حتى قل ماؤها أو نفذ "نزحت الدموع من عيني"[1].

✓ **اصطلاحا**

تعددت التعاريف الاصطلاحية للانزياح واختلف اللسانيين في تحديد مفهومه:

مصطلح الانزياح "L'écart" عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره لذلك لم يرضى به الكثير من رواد اللسانيات والأسلوبية فوضعوا مصطلحات بديلة عنه، وعبارة انزياح ترجمة حرفية للفظة "Ecart" على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز أو أن نحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وفي عبارة "العدول": وعن طريقة التوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية[2].

فهذا عبد القاهر الجرجاني يستعمل مصطلح العدول يقول: "الإفراط فيها يتعاطاه قوم يحبون الإعراب في التأويل ويحرصون على تكثير الوجوه، وينسون أن احتيال اللفظ شرط في كل ما يعدل به عن الظاهر، فهم يستكرهون الألفاظ على ما تقله من المعاني"[3]،

---

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب نشر، توزيع، طباعة، ط1، م1، القاهرة، 1429هـ، 2008م، ص 2191.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، ص 162.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تر: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص 289.

يتطرق صاحب هذا القول إلى نوعين من الانزياح "الايجابي والسلبي" فمن أكثر منه دون سبب صار كلامه كله طلسمًا لا معنى له وخرج عن بلاغته وفصاحته.

ويقول ابن جني: "وإنما المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي: الاتساع والتوكيد والتشبيه"[1]، ابن جني على عكس سابقه في قوله هذا جعل من العدول ايجابيا يحمل فوائد تمثلت في الاتساع والتوكيد والتشبيه، وهو هنا خص قوله بالعدول الدلالي لأنه تحدث عن الحقيقة والمجاز وما يخلفه المجاز من آثار بلاغية.

- **4.2.2 مفهوم الرمز**

✓ **لغة**

جاء في لسان العرب أن "الرّمز تصويت حقيّ باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت وإنما هو إشارة بالشفتين، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين"[2].

وجاء في معجم اللغة العربية رمز بـ يرمز وبَرمِز، رمزًا فهو رامز والمفعول مرموز إليه.

[1] موسى رباعية، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2003، ص 47.

[2] ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، ص 1727.

رمز الشخص: غمز، أو ما أشار بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الرأس أو أي شيء كان دون إصدار صوت، وذلك بقصد التفاهم قال الله تعالى: "ءاتيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزًا".

رمز إلى الشيء بعلامة: دل بما عليه مثله بصورتها أو شكلها أو نموذجها[1].

✓ **اصطلاحا**

تعددت تعريفات الرمز واختلفت حسب الباحثين وإن كانت كلها تدور في معنى واحد، فالرمز كما جاء في معجم المصطلحات الأدبية هو "شيء يعتبر ممثلا لشيء آخر، وبعبارة أكثر تخصيصا فإن الرمز كلمة أو عبارة أو تعبير آخر بمثلك مركبا من المعاني المترابطة، وبهذا المعنى ينظر إلى الرمز باعتباره بمثلك قيما تختلف عن قيم أي شيء يرمز إلى المسيحية والصليب المحقون يرمز إلى النازية... كما استخدم الكثير من الشعراء الوردة البيضاء رمز للصبا والجمال، واستخدم أليوت الرجال الجوف رمزا للتدهور"[2]

◆ **5.2.2 مفهوم المفارقة**

✓ **لغة**

فارقَ يفارق، مفارقة وفِراقا، فهو مفارق، والمفعول مفارق.

---

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 940.

[2] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986م، ص 171.

فارق فلاناً: ابتعد عنه، باعده، انفصل عنه وتركه فارق أصدقاء السوء، فارق أهله بالسفر إلى الخارج "فأمسكوهن بمعروف أو فارقوهن بمعروف". "قال هذا افتراق بيني وبينك". "وظن أنه فراقٍ"، مفارقة الدنيا بالموت، فارق الحياة، فارقته نفسه، تجاوزه "فارق طور الطفولة"[1].

✓ **اصطلاحا**

يعرفها شيليجل "Schlegel" على أنها: "شكل من النقيضة على القارئ أن يشعر بالحيرة إزاء عمله، فهو يقف على مقربة منه وبمعزل عنه في الوقت نفسه"[2]، وبهذا ستكون المفارقة أساسا في اللغة الشاعرة إنما هي "سمة أسلوبية وأداة منهجية تكشف عن شعرية النص الأدبي"[3].

فكان على سيزا قاسم أن تجعل من المفارقة "لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا"[4] لأنها "وحدها قادرة على إقامة عالم جديد مخيل على أنقاض عالم

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 1698.

[2] نجاة علي، مفهوم المفارقة في النقد العربي، مجلة نزوي، ع 53، 18، 7، 2009، ص 10.

[3] إلهام مكي عبد الكريم، المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي، شعر الرابطة القلمية أنموذجا، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، 2007، ص 30.

[4] المرجع نفسه، ص 30.

الواقع المعيش، وهذا الانهدام العالم الواقع والبناء في عالم الخيال هو خطوة ضرورية ودقيقة في طرف التغيير"[1].

وقد عرفها الدكتور محمد العبد في كتابه "المفارقة القرآنية" بقوله: "تبدو المفارقة نوعا من التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى الغير المباشر"[2]، نلاحظ أن محمد العبد حصر تعريفه للمفارقة في الخطاب المنطوق وألغي الخطاب المكتوب أو المصور، إذ أن المفارقة قد تكون في أحد هذه الجوانب.

[1] المرجع نفسه، ص 11.

[2] محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، مكتبة الآداب، الأوبرا، مصر، ط2، 2006، ص 15.

الفصل الأول:
مظاهر التشكيل الفني في ديوان
حزن الأسئلة لأحمد موفقي

1. مكونات اللغة الشعرية

1.1 النسيج الإيقاعي

1.1.1 الموسيقى الداخلية

أ. الوزن

ب. القافية

2.1.1 الموسيقى الخارجية

أ. الطباق

ب. الجناس

2. مستويات التحليل الأسلوبي

1.2 المستوى الصوتي

1.1.2 دلالة الأصوات المنفردة

أ. الأصوات المجهورة

ب. الأصوات المهموسة

1.3 المستوى البلاغي

1.2.2 الأساليب الإنشائية والخبرية

أ. الأسلوب الإنشائي

ب. الأسلوب الخبري

1. مكونات اللغة الشعرية

1.1 النسيج الإيقاعي

تعد الموسيقى من أبرز الظواهر التي تميز الشعر عن سائر الفنون الإبداعية وللموسيقى دورها المميز والحساس كإحدى أهم الأدوات البنائية التي يقوم عليها البناء الشعري، فهي تساهم في تشكيل جوّ النص الشعري بما توفره من نغمات تنسجم والأفكار التي يطرحها الشاعر في نصه، فهذه الموسيقى تتلون تبعا لتنوع الموضوعات الشعرية واختلافها، فهي تساعد على نقل المتلقي إلى جوّ النص ليعيش معناه، ويقوم التشكيل الإيقاعي على عنوانين أساسيين هما:

1.1.1 الموسيقى الداخلية

يعد الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من درس أوزان الشعر العربي حيث جاء بخمسة عشر بحرا وأضاف الأخفش إليها البحر المتدارك فأصبحت بذلك ستة عشر بحرا، ثم وضع الفراهيدي كتابا سماه العروض اعتمد عليه الشعراء والنقاد في وصف إيقاع الشعر العربي وإيقاع الشعر الخارجي يمكن أن نلتمسه في الوزن والقافية، وهو الجانب الظاهر في الموسيقى الشعرية التي تضبطه قواعد علم العروض والقافية[1].

[1] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، ط2، (د ت)، ص 20.

وتنحصر الموسيقى الخارجية في الوزن والقافية:

أ. الوزن

فكما جاء في تعريفه عن ابن رسيّق: "هو أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة[1].

فالوزن شرط أساسي لا يمكن الاستغناء عنه ولا يقوم الشعر إلا به وهذا ما يتفق وقول محمد النويهي: "أن الوزن في الشعر ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا وطلاوة وحلاوة"[2].

والبيت الشعري يتكون من شطرين يسمى الأول منها صدرا والثاني عجزا وآخر الصدر يسمى عروضا وآخر العجز يسمى ضربا، وما تبقى من العروض والعجز يسمى حشوا، فبعد القيام بعملية إحصائية للبحور المعتمدة لمجموعة من قصائد الديوان.

فأول ما لاحظته في ديوان أحمد موفقي عدم تنوع البحور في قصائده إذ حصرها في بحر واحد وهو بحر المتقارب.

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د ط)، 1737، ص 78.

[2] محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص 38.

☜ **بحر المتقارب**

وسمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين بسبب واحد فتتقارب الأوتاد[1]، أما ابن رسيّق فيرى أن تسميته بهذا الاسم راجع لتقارب أجزائه فهي خماسية تشبه بعضها بعض[2]، وإيقاع هذا البحر متدفق متلاحق يحس معه سامعه بالمتتابعة وتوالي الوقع فهو بحر بسيط النغم، تفاعيله مناسبة ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات وتلذذ بجرس من الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر[3]. فتفعيلات المتقارب الأصلية هي:

فعولن فعولن فعولن فعولن *** فعولن فعولن فعولن فعولن

وأبرز قصيدة صاغها شاعرنا للبحر المتقارب هي قصيدة "منفى" التي جاءت في ثمانية أبيات يقول فيها:

كيف اغتربنا وخلفي من مراياك *** صدى الطفولة ينفي وهج ذكراك

فعولن فعولن فعولن فعولن *** فعولن فعولن فعولن فعول

من يمهل العمر يا من أنهكت تعبي *** وسافر الجرح في جنات منفاك

---

[1] ينظر: الخطيب التبرزي، الكافي في العروض والقوافي، تج: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، 1986، ص 129.

[2] ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تج: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجليل، بيروت، ج1، 1972، ص 136.

[3] عبد الله الطبب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ط 1، مطبعة المدني، القاهرة، 1992، ص 125.

فعولن فعولن فعولن فعولن *** فعولن فعول فعولن فعول

وهام نبض على الأوهام يوصله *** ملئ الطريق به تيه لمرماك

فعولن فعولن فعول فعولن *** فعولن فعول فعولن فعول

إني رميت إلى الأشواق راحلتي *** أسعى إليك وإن باعدت مأواك[1]

فعولن فعول فعول فعولن *** فعولن فعول فعولن فعو

الملاحظ على أحمد موفقي أنه يميل إلى استعمال نمط إيقاعي وحيد الصورة، حيث ينشأ الإيقاع من تكرر صورة عروضية واحدة عدة مرات يؤدي إلى تطورات جوهرية أحدها كسر الرتابة وخلق إيقاع متجدد[2].

إذن القصيدة من بحر المتقارب وقد وردت التفعيلة الأصلية "فعولن" في تغييراتها المشروعة في الموروث العربي أي "فعول، فعو"، حيث تسمى الأولى "فعول" بزحاف القبض والزحاف عمودا هو تحويل يدخل على وزن نموذج القصيدة[3].

استخدم الشاعر إذن كل طاقات المتقارب إذ كان الوزن معبرا عن الانفعال السريع للمتكلم الذي تنتابه حالة شعورية خاصة، ومتناغمة مع تراكم التشبيهات، واستقلال السطر

---

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 32.

[2] صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1429هـ- 2008م، ص 31.

[3] مصطفى حركات، نظرية الوزن الشعري العربي وعروضه، دار الأفاق، ط1، الأبيار، الجزائر، (د/ت)، ص 97.

الشعري لا يناسبه إلا هذا الوزن المعروف بأنه واحدا من البحور الصافية التي ترتكز على تفعيلة واحدة لا غير.

والتحليل الكامل للقصيدة يبين أن العروض لم تأت صحيحة في جميع الأبيات وإنما وردت على صورة أخرى.

وبالتالي فالعروض لا تثبت على حال وإن كان التغيير شمل بيتا واحدا فقط، أما عن التغيرات التي طرأت على التفعيلات فلم تخرج عما يجيزه بحر المتقارب فجاءت: مقبوضة "فعول" ومحذوفة "فعو".

ب. القافية

لقد عرفها إبراهيم أنيس بقوله: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها يكون جزء من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة"[1].

وقد كان عدد القصائد التي نظمها أحمد موفقي وفق نظام التفعيلة "الحر" والنظام العمودي 17 قصيدة من الشعر الحر و3 قصيدة من الشعر العمودي، وما يلفت الانتباه

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط2، 1952، ص 244.

هو أن الشاعر لم ينوع في القافية في الشعر العمودي بينما نوع في الشعر الحر ومثال ذلك في الشعر العمودي في قصيدته "منفى":

كيف أغتر بنا، وخلفي من مراياك *** صدى الطفولة، ينعي وهج ذكراك

من يمهل العمر، يا من أنهكت تعبي *** وسافر الجرح في جنات منفاك

وهام نبض على الأوهام يوصله *** ملء الطريق به تتيه لمرماك[1]

تبلغ أبيات هذه القصيدة 8 أبيات والملاحظ أن قافيتها بنيت على حرف الكاف فقد تكرر في كل أبيات القصيدة وجعل القافية مطلقة، فهو من الأصوات المهموسة الانفجارية فالكاف مخرجه بين عكدة اللسان وبين اللماة في أقصى الفم، فاعتماد الشاعر على صفة الهمس لرويّ القصيدة يدل على مقدرة الشاعر للخوض في الكتابة الشعرية للنظام العمودي.

أما في الشعر الحر في قصيدته بحر بلا شاطئ يقول:

عيونك أنشودة الشاعر

وأغنية البلبل، الطائر

تغني بها الدهر، والكائنات

من عهد نوح، إلى الحاضر

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 32.

عيونك بحر، بلا شاطئ[1].

فهذه القصيدة تتكون من 10 أبيات وقد تم اختيارها للتمثيل ولكن ما يميز هذه القصيدة من الناحية الإيقاعية للقافية أن كل بيت ينفرد بأصوات الرويّ رغم أن أحمد موفقي جعل الراء صوتا افتتاحيا للقصيدة، وكذا اختاره كنهاية موسيقية للبيت الأخير.

وقد بنيت القصيدة على تشكيلة متنوعة من الأصوات تكررت على النحو الآتي: الشاعر، الطائر، الكائنات، الحاضر، شاطئ، خاطري، ولا، الساحر، بدى، الآخر.

ومع تنوع أصوات الرويّ تنوعت القافية أيضا فتراوحت بين المتواترة والمترادفة، وهذا انطلاقا من تغير حركة حرف الرويّ بين الإطلاق والتقييد.

فالشاعر في ديوانه بدأ بحرف الهاء وأنهاه بحرف القاف.

ومما يمكن أن يقال أن أحمد موفقي وظف في ديوانه حزن الأسئلة الشعر العمودي والشعر الحرّ ولم يستطع التحرر من قيود موسيقية القصيدة العربية.

2.1.1 الموسيقى الخارجية

وهي موسيقى المشاعر والأحاسيس ومن خلالها تبرز الأجواء المصاحبة للتجربة فتترك في ذهن المتلقي أجراسا رنانة يستمتع بها، فتثير وجدانه وتهز مشاعره، وتنتج هذه الموسيقى من الطباق والجناس وهذا ما ورد بوضوح في شعر أحمد موفقي.

[1] المصدر نفسه، ص 31.

أ. الطباق

الطباق من المحسنات البديعية المعنوية التي تهتم بالمعنى والعبارة وتكسبهما قوة وهو الجمع بين معنيين مضادين أو متقابلين في الجملة والمراد بالتقابل: تقابل الأضداد أو تقابل الإيجاب والسلب[1]، وقال فيه الخليل بن أحمد: "يقال طابقت بين الشيئين: إذ أجمعت بينهما على حذو واحد وألصقتهما[2]، وينتج عن هذا الجمع والإلصاق جرسا موسيقيا متنوعا يستمتع به السامع بالإضافة إلى زيادة الكلام قوة ورونقا.

وقد وظف الشاعر في شعره العديد من الثنائيات الضدية والنفي يرتبط بحالته النفسية والنماذج كثيرة وكثيرة فعلى سبيل المثال قوله:

لأنفسا، حين نترك أسماءنا في الصباح

وندخل كي نرتديها، مساءً[3]

فالطباق هنا واقع بين لفظتي الصباح والمساء ونوعه طباق الإيجاب وقوله أيضا:

والفصول القديمة والصمت

[1] محمد طه هلالي، توضيح البديع في البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1، 1997، ص 10.

[2] ابن رسيّق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص6.

[3] أحمد موفقي، ديوان حزن الأسئلة، ص 5.

والصوت، والضجيج الذي[1]

فالاختلاف واضح بين لفظتي الصمت والصوت ونوعه طباق الإيجاب وقوله أيضا:

أزرع فوق الرمل، كتاب الشمس

أرسم للشرفات، أقمارا زرقاء[2]

التضاد في هذا البيت بين الشمس والقمر

وجاء في قوله نوعا ثان من الطباق وهو طباق السلب وفيه يقول :

تقع أو لا تقع الوردة...؟

الطباق واضح بين تقع ولا تقع[3].

اعتمد الشاعر نوعين من الطباق وهما: طباق الإيجاب وطباق السلب فتقابل المعنيين واختلافهما يزيد الكلام حسنا وطرافة[4]، فالطباق بين الألفاظ السابقة أكسبها

---

[1] المصدر نفسه، ص 7.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

[3] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 14.

[4] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 367.

موسيقى عذبة عبرت عن نفسية الشاعر الحزينة، وفي الوقت نفسه تؤدي إلى لفت انتباه السامع فتأثر فيه.

ب. الجناس

وهو تشابه كلمتين في النطق واختلافهما في المعنى وينقسم إلى قسمين رئيسيين هما: الجناس التام والجناس الغير التام، فالجناس التام هو اتفق طرفاه في أمور أربعة هي جنس الحروف وعدد الحروف وضبط الحروف وترتيب الحروف، أما غير التام فهو اختلف طرفاه في واحد من الأمور المقدمة[1]، ويلعب الجناس دورا هاما في إثراء الموسيقى غذ يحدث في نفس السامع جرسا موسيقيا تستمتع به الأذان الصاغية.

فشاعرنا أحمد موفقي من بين الشعراء الذين اهتموا بهذا اللون البديعي اهتماما فائقا حيث ورد في شعره بعدد هائل لا يعد ولا يحصى، فمن أمثلة الجناس التام يقول:

هاأنت كنت نسيا منسيا[2]

فالجناس بين نسيا ومنسيا كلمتان متشابهتان في الشكل ومختلفتان في المعنى، فنسبيا تعني فقدان ذكره أما الثانية فتعني أنه فلم يعد يذكره أو صار من الماضي. ويقول أيضا:

[1] عبده عبد العزيز فلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992، ص 263.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 11.

يرن درب الغربة، ناي المرآة يرنُ[1].

نلاحظ وقوع الجناس بين لفظتي يرن ويرن فالأولى تعني البدء وأما الثانية تعني القرع.

ومن أمثلة الجناس غير التام "الناقص" قول الشاعر:

لست أمضي...؟

ولكنني سوف أمشي[2].

فالجناس يكمن بين كلمة أمضي وأمشي وقوله أيضا:

المدى: شارع ضيق...!

والندى: حيز قد يموت...![3]

فالجناس بين المدى والندى. وفي قوله أيضا:

للغزالة في الوعر، والموت تمشي

على حقل نعناعها ننتشي

[1] المصدر نفسه، ص 38.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 30.

[3] المصدر نفسه، ص 46.

الجناس بين كلمة تمشي وننتشي[1]

إن تنوع الشاعر وإكثاره من استعمال الجناس يدل على أنه يمتلك حسا موسيقيا يتدفق من جرعات الحزن التي يحياها.

2. مستويات التحليل الأسلوبي

1.2 المستوى الصوتي

لقد اهتم الدرس اللساني باللغة قديما وحديثا باعتبارها وسيلة من وسائل التواصل الإنساني، والحديث عن اللغة هو بالضرورة حديث عن الصوت لأن اللغة في أبسط مفاهيمها هي "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2]، فالصوت هو المادة الأولية للغة التي يبنى بها الشعراء هياكل قصائدهم ويضفون عليها مسحة فنية تتفجر جمالا وصورا وتفرض دلالات ومعاني.

وقد عرّف ابن حبني الصوت بقوله: "عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنية عن امتداد واستطالة"[3].

وسأقوم بدراسة نماذج من شعر أحمد موفقي دراسة صوتية لنبين طبيعة الأصوات في الديوان:

---

[1] المصدر نفسه، ص 5.

[2] ابن حنبي، الخصائص، دار الهدى، بيروت، لبنان، ط2، (د ت)، ص 33.

[3] ابن حنبي، سر صناعة الإعراب، ج1، تح: محمد علي النجار، بيروت، دط، (د ت)، ص 60.

♦ 1.1.2 دلالات الأصوات المنفردة

أ. الأصوات المجهورة

الجهر: وهو ضد الهمس ويعني في اللغة الإعلان أما في الاصطلاح هو: "اهتزاز الحبلين الصوتيين بقوة كافية، حيث يتكيف الهواء المار من بينهما بالصوت وهما في هذا الوضع يهتزان اهتزازا منظما...ويحدثان صوتا موسيقيا تختلف درجته حسب مدة هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية"[1].

وحروفه مجموعة في قولهم: "عظم وزن قارئ ذي غض جد طلب" وهي العين، الظاء، الميم، الواو، الزاي، النون، القاف، الراء، الهمزة، الذال، الياء، الغين، الضاد، الجيم، الدال، الطاء، اللام، الباء.

وفيما يلي سأوضح تواتر الأصوات المجهورية في بعض قصائد أحمد موفقي في الجدول الآتي:

القصيدة / تواتر الأصوات	عصافير الفرح	أنت الحياة	إغترابات	سهو	صباح الخير	بحر بلا شاطئ	المجموع
ع	13	5	5	5	5	4	37
ظ	4	0	0	0	0	0	4

[1] إبراهيم مجدي إبراهيم محمد، في أصوات عربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 2006، ص 58.

م	31	18	17	15	12	1	94
و	38	14	12	11	12	5	92
ز	4	0	1	1	1	0	7
ن	50	18	17	21	23	12	141
ق	6	9	5	6	3	1	30
ا	56	52	43	38	43	31	263
ر	29	12	9	12	9	10	81
ئ	2	1	1	3	2	1	10
ذ	2	4	0	0	4	0	10
ي	40	32	15	15	12	7	121
غ	8	0	3	3	2	3	19
ض	3	1	0	3	4	2	13
ج	6	3	2	1	5	2	19
د	21	11	6	1	3	6	48

ط	3	3	3	3	0	3	15
ل	52	23	27	18	15	18	153
ب	16	9	8	8	4	7	52
المجموع	384	215	174	164	159	113	1215

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواتر الأصوات المجهورية في بعض قصائد أحمد موفقي وهي: عصافير الفرح، أنت الحياة، إغترابات، سهو، صباح الخير، بحر بلا شاطئ، حيث قدر عددها ألف ومائتان وخمسة عشر صوتا "1215".

وقد كانت أكثر الأصوات هيمنة في القصائد: صوت الألف "263" واللام "153" والنون "141" والياء "121" والميم "94" والواو "92".

تصدر صوت الألف "263" صوتا قائمة الأصوات المجهورية من خلال القصائد مما يدل على براعة الشاعر وقدرته اللغوية وكذلك يدل على الألم والوجع الذي يعانيه الشاعر.

ومن الأصوات المجهورية التي كان لها حضورا كثيرا أيضا صوت اللام "153" صوتا والذي "هو صوت جانبي مجهور لثوي لا هو بالشديد ولا بالرخو صوت متوسط"[1].

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، (د ت)، ص 55.

كما أجد حضورا لصوت النون "141" صوتا الذي هو صوت خيشومي يمتاز لغة النوني "ذو المخرج الخيشومي" الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، وهو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع لذلك يدعي صوت النواح.

فصوت النون يوحي بموسيقى حزينة يغلب عليها طابع الألم والحسرة والضعف.

وقد ورد صوت الياء "121" صوتا وهو من أصوات المد واللين وتعني في اللغة السهولة وفي الاصطلاح إخراج الحرف من مخرجه بسلاسة وعدم كلفة على اللسان كما يؤدي إيقاعا مرهفا في الكلمات.

نستنتج من خلال القصائد التي رصدت لي الحروف المجهورة أنها جاءت بنسب متفاوتة وهذا التفاوت راجع إلى اختيار الشاعر لهذه الأصوات التي تتلاءم مع طبيعة كل موضوع إما في حالة الهدوء أو الغضب أو التمرد أو الانفعال الداخلي لذلك نجد أن الشاعر كتب بصوت جهوري عال ليعبر بالأصوات المجهورة عن إحساسه ورؤيته للقضايا التي تبناها وفق فلسفته وتجربته الخاصة.

ب. الأصوات المهموسة

الهمس: وهو في اللغة الصوت الخفي ويراد في اصطلاح التجويد جريان النفس في مخرج الحرف عند النطق به فيكون الصوت حينئذ ضعيفا لضعف انحصاره في

المخرج، وحروفه حسب ابن الجزري: "فحثه شخص سكت"[1]، وهي الفاء، الحاء، التاء، الهاء، الشين، الخاء، الصاد، السين، الكاف، التاء وأضيفت في الدراسات الحديثة الطاء والقاف.

القصيدة / تواتر الأصوات	عصافير الفرح	أنت الحياة	إغترابات	سهو	صباح الخير	بحر بلا شاطئ	المجموع
ح	15	10	8	8	5	3	49
ث	0	0	0	0	1	0	1
ه	22	12	7	3	5	4	53
ش	15	6	7	3	3	3	37
خ	4	2	4	0	2	3	15
ص	15	5	1	1	1	1	24
ف	18	5	6	5	3	0	37
س	15	5	5	6	3	2	36
ك	19	3	1	4	4	4	35

[1] مصطفى رجب، دراسات لغوية، دار العلم والإيمان، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص 255.

ت	42	19	25	12	7	8	112
ق	6	9	5	6	3	1	30
ط	5	3	3	3	0	4	18
المجموع	176	79	71	51	37	33	447

من خلال هذا الجدول ألاحظ أن الأصوات المهموسة في قصائد عصافير الفرح، أنت الحياة، إغترابات، سهو، صباح الخير، بحر بلا شاطئ قد بلغت أربع مائة وسبعة وأربعون "447" صوتا.

ومن الأصوات المهموسة الأكثر تواترا نجد حرف التاء حيث قدر "112" صوتا، ويليه صوت الهاء"53" صوتا، وصوت الحاء "49" صوتا ثم صوت الشين والفاء "37" صوتا، ثم صوت السين "36" صوت.

استخدم الشاعر صوت التاء بكثافة وهو "صوت شديد مهموس وفي لكونه لا يترك الوتران الصوتيان بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم وحتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصوات الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالا فجائيا نسمع ذلك الصوت الانفجاري"[1].

ومن القصائد التي جاءت حافلة بحرف التاء هي: عصافير الفرح "42" حرف.

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 52.

فمن خلال توظيفه لصوت التاء يتبين لنا أنه أراد رسم إيقاع مثير يدفع الذات المتلقية إلى الاندماج مع هذه التجربة الشعرية التي ترجمت لنا التجربة الإنسانية.

كما نجد صوت الهاء حاضرا في القصائد وهو صوت رخوّ مخرجه من أقصى الحلق مهموس.

كما تكرر صوت الحاء في القصائد الذي هو صوت إشكالي مهموس مرفقا، فالنطق بالحاء فيه شيء من الراحة للنفس وتتمثل في خروج الهواء عبر الفم، وهي من الحروف التي تدل على سعة بلفظها ووقعها في السامع والدلالة التي يحملها صوت الحاء هي الاستقرار والانعتاق والحرية.

ما يهمني في دراسة هذه الأصوات في القصائد هو ما تحدثه من تأثير نفسي شبيه إلى حد كبير الأثر الذي يحدثه النغم الموسيقى، حيث وظفها لأنها أقرب وأنسب للحالة النفسية للشاعر.

2.2 المستوى البلاغي

♦ 1.2.2 الأساليب الإنشائية والخبرية

أ. الأسلوب الإنشائي

الأسلوب الإنشائي هو "الكلام الذي ينقل خبرا ولا يحتمل الصدق أو عدم الصدق وإنما ينشئ به قائله شيئا كأن يأمر بأمر ما أو ينهي عن شيء ما، وكأن سيتفهم أو

يتعجب أو ينادي ومن الإنشاء ما هو عادي لا يحمل أكثر من معناه اللغوي، ومنه ما يقصد به وراء هذا المعنى من إيحاءات ودلالات"[1]، أي أن الإنشاء يقصد بدلالته التعبيرية إنشاء المعنى الذي يحرك مخيلة المتلقي وينير فكره أو ليشع مشاعر الذاتية دون النظر إلى عنصر المطابقة من الواقع الخارجي أو عدمها[2].

سأقتصر في بحثي هذا على ذكر أساليب الإنشاء الطلبية والتي ظهرت بشكل ملفت للانتباه في ديوان أحمد موفقي ومنها:

- **النداء**

أسلوب النداء من الأساليب الإنشائية وهو في اللغة مصدر الفعل "نادى" فإذا دعى المتكلم آخر للإقبال فهو منادى، والنداء هو طلب إقبال المدعو إلى الداعي بأحد الحروف المخصوصة فهي تنوب عن كل حرف منها مناب الفعل "أدعوا"[3]، ويعد أسلوب النداء من الأساليب المهمة التي استعملها الشاعر من أجل إيصال أفكاره بصورة مباشرة إلى المتلقي.

---

[1] نعمان المشهراوي، الدروس التطبيقية في القواعد والبلاغة والعروض، دار الهدى، الجزائر، د ط، (د ت)، ص 186.

[2] حفيظة أرسلان شابسوغ، الجملة الطلبية والجملة الخبرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004م، ص 25.

[3] عبد العزيز عتيق، علم المعاني والبيان والبديع، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1989م، ص 111.

وقد كان النداء من الأساليب التي التمست لها حضورا في شعر أحمد موفقي، وهذا الحضور كان مقصورا على حرف النداء "يا". فقد تكرر بشكل كبير ويعود تكراره دون غيره من حروف النداء الأخرى إلى ما تميز به من مرونة في الاستعمال وإمكانية حلوله في مواقع النداء.

فالشاعر وظفه كي يجذب الانتباه والإصغاء إليه.

والجدول التالي يمثل أساليب النداء التي وظفها الشاعر في قصائده:

أسلـوب النـداء	غرضــه البلاغــي
يا مرمر رؤياي !	التعجب
يا من روض عاصفة الرمل المتحرك فينا	التعظيم
يا من أندى، فوق الند	التعظيم
يا من جاور هذا الذئب الأغبر...	الحيرة
وما تورد في أحلى مراعيها	النفي
يا أسير الغيوم، تحطم فوق الخطى	التعظيم
يا حبيب الغيوم	المدح
يا محور النار، كم هبت محاجرنا	التعظيم

يا توت البوح يا أسروجة نسجت	الفخر

تبرز جملة النداء كظاهرة أسلوبية في هذه القصيدة وتعكس عموما مدى ارتباط الشاعر بالآخر أي المنادى، وهو الذي يتوجه إليه بالخطاب فهذه العلاقة تنعكس على هذا الخطاب الشعري وتترجم اللغة من خلاله لتكون تعبيرا صادقا عن أبعاد تلك العلاقة.

حضور أسلوب النداء في القصيدة أبان عن مقدرة الشاعر على الإبداع والتحكم في ناحية اللغة كونه شاعرا.

- **الاستفهام**

الاستفهام هو أسلوب يؤتي به لصياغة طلب معرفة الشيء أو حالة أو نوعه، أو عدده أو صفته فهو خبر يجيء بمعنى يقتضيه حال المستفهم السائل"[1]، وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأدوات خاصة، فمن خلال هذين التعريفين يتبين لنا أن الاستفهام هو سؤال يهدف إلى طلب الفهم والمعرفة عن الأشياء أو العلم بها كما تأتي في النهاية أسلوب الاستفهام علامة، وهي من علامات الترقيم لا يمكن الاستغناء عنها لأنها تظهر أسلوب الاستفهام.

ومن الأساليب التي جاءت في القصائد على صيغة الاستفهام هي:

[1] صالح بلعيد، منافحات في اللغة العربية، دار الأمل، الجزائر، د ط، 2000م، ص 198.

أسلوب الاستفهام	الغرض البلاغي
هل يصبر الشوق إذا اشتعلت سيدتي؟	التوبيخ
أين سيمضي بنا...؟	التشويق
ماذا تركنا لنمضي من مجالسنا؟	التقرير
فهل نعاود الزمان؟	الأمر
فهل ترى سنستريح من عنائنا؟	الاستدراك
أين الصباح وأين الضوء يا بلدي؟	التعجب

فالاستفهام تأثير خاص في النص فهو يختلف عن الأساليب الإنشائية الأخرى التي تضحك حكما مستمدا من المتكلم فحسب، أما الاستفهام فهو أسلوب ثري عبر تعدد أدواته وتلون معانيه وعبر كونه إفساحا للآخر إذ يشترك المتلقي في ما يطلقه من أحكام، فهو يثير في النفس حركة ونشاطا ويدعوا المخاطب المسؤول أن يشارك السائل فيما يحس يشعر وستميل الأذهان ويوقظ الوجدان والقلب، ومن خلال هذا الإيقاظ يصبح الخطاب أكثر بلاغة من الكلام الصريح، فأنت عندما توظف أسلوب الاستفهام لأداء غرض كأن لا تفصح عن غرضك الحقيقي في أول الأمر، بل توقع في روع المخاطب

أنك تطلب جوابا منه فيشبه ويرجع إلى نفسه[1]، وهذا الأسلوب يعد نجاحا لاسيما في مواضيع الوعظ والنصح وغيرها.

ب. الأسلوب الخبري

"هو قول يحتمل الصدق والكذب ويصح أن يقال لقائله: أنه صادق أو كاذب والحكم على صدق الخبر وكذبه يكون بمطابقته للواقع وعدم مطابقته"[2].

ومن بين أغراضه البلاغية: "النصح، التهديد، المدح، التوبيخ، الفخر، التحذير، إظهار الضعف، إظهار التحسر".

ولقد وظفت الأساليب الخبرية في القصائد المختارة من ديوان أحمد موفقي موضحة في هذا الجدول:

[1] شيخون محمد السيد، أسرار التقديم والتأخير في لغة القرآن الكريم، مكتبة الكليات الزهرية، القاهرة، مصر، ط3، 1198م، ص 29.

[2] على جميل سلوم، حسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص 37.

الأسلوب الخبري	الغرض البلاغي
بابا سيطرق أشواقي ليحميها	إظهار الفرح
يا أسير الغيوم، تحطم فوق الخطى	الاسترحام
حان الرحيل، فلا وقت، سيرجعنا	التحسر
عيونك أنشودة الشاعر	المدح
عيوننا تفتحت برغم ظلمة الفساد	الفخر
أعراني ستار اللؤلؤ، أبخرة تدخل أوقاتي	الضعف والخشوع
أمضوا على الورق، موتي وما علموا	التحسر
وأترك الغيم، على صفصافها يلد	التوبيخ
أنت المتسرب المأهول بالوجد	المدح

الفصل الثاني:
التشكيل الأسلوبي في ديوان
حزن الأسئلة لأحمد موفقي

1.أنواع الانزياح

1.1 الانزياح الدلالي

أ. الاستعارة

ب. التشبيه

ج. الكناية

2.1 الانزياح التركيبي

أ. التقديم والتأخير

ب. الحذف

ج. الإظهار والإضمار

2.أنواع الرمز

1.2 الرمز الطبيعي

2.2 الرمز الديني

3.2 الرمز التاريخي

3.تمظهرات المفارقة في النص الشعري

1.3 مفارقة عنوان

أ. مفارقة العنوان الرئيسي "عنوان الديوان"

ب. المفارقة في العناوين الفرعية

2.3 مفارقة جزء من النص

3.3 مفارقة قصيدة كاملة

1. أنواع الانزياح

لعل مما يؤكد أهمية الانزياح أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص، وإنما له أن يشتمل أجزاء كثيفة ومتعددة فإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات وجملا، فإن الانزياح قادر على أن يجيء في الكثير من هذه الكلمات وهذه الجمل، فمن أجل ذلك فإن الانزياح ينقسم إلى نوعين: النوع الأول فهو ما يعرف بالانزياح الاستبدالي على حد تسمية جان كوهين أما الثاني فهو ما يعرف بالانزياح التركيبي.

1.1 الانزياح الدلالي أو الاستبدالي

هو ما يكون فيه الانزياح متعلقا "بجوهر المادة اللغوية ويطلق عليه جان كوهين الانزياح الاستبدالي"[1]، وهو خروج عن المألوف من الألفاظ والعبارات إلى الغريب لأنه يقوم على التخيل إذ "يعطي الكثير من المعاني باليسر من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من التميز وتجعل المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى تراها العيون"[2].

---

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ-2005م، ص 111.

[2] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2001، المصطلح النقدي، ص 173.

وقد طرح البلاغيون أنواع بلاغية للصورة الفنية تمثلت في "الاستعارة والكناية والتشبيه"[1]، وستكون الاستعارة أول نوع نترصده من خلال مقاربتنا هذه باعتبار أنها "عماد الانزياح الدلالي"[2].

أ. الاستعارة

يعرفها عبد القادر الجرجاني على أنها: "ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل"[3]، فهي نوع من التشبيه حذف أحد طرفيه فهي نوعين:

- **النوع الأول:** الاستعارة التصريحية فهي تلك التي "يصرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه"[4].
- **النوع الثاني:** الاستعارة المكنية فهي "ما حذف فيها المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه"[5].

---

[1] سامي محمد عبانية، التفكير الأسلوبي، روئية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص 162.

[2] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111.

[3] عبد القادر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تج: عبد الحميد الهنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001م، ص 102.

[4] سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، عويدات الدولية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 160.

[5] المرجع نفسه، ص 160.

وسأحاول بعد هذه الإطلالة النظرية إلى معالجة الصورة معالج تحليلية، فتتمثل هذه الاستعارة في قصائد أحمد موفقي من خلال قصيدته عصافير الفرح وفي قوله:

بعصفورة شيّدت للنشيد، فلا خيل من وكرها

ننتشي[1].

فمن براعة الشاعر وقدرته الفائقة في اللعب باللغة شبه العصافير بالإنسان كونه هو الذي يشيد النشيد حذف المشبه به وهو الإنسان وترك لازما من لوازمه "تشيد النشيد" على سبيل الاستعارة المكنية. وفي قوله أيضا:

للغزالة في الوعر، والموت تمشي[2]

فهنا شبه الشاعر الموت بالإنسان أيضا كون الموت لا تمشي فحذف المشبه به "الإنسان" وترك لازما من لوازمه "تمشي" على سبيل الاستعارة المكنية.

وهناك أبيات أخرى اعتمد الشاعر في تصويره للأمل الذي في قلبه وتتمثل في قوله:

أوقظ شمسي، لنضوج القمح وللأشجار

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، منشورات الشنين الجاحظية، سلسلة الإبداع العربي، الجزائر، 200، ص 5.

[2] المرجع نفسه، ص5.

أعدنا للإنسان الهادئ[1]

نعيش من خلال هذه الصورة الصراع الداخلي للشاعر فشبه الأمل العالق في قلبه بالشمس فحذف المشبه وهو الأمل وصرح بالمشبه به وهو الشمس على سبيل الاستعارة التصريحية وفي قوله أيضا:

يا من جاور، هذا الذئب الأغبر...

افتح لحدائقنا، أطياف الورد الهارب، نحو النّار[2]

شبه الشاعر الذئب بالإنسان الذي نجاوره فذكر المشبه الذئب وحذف المشبه به الإنسان وأبقى على شيء من لوازمه وهو جاور على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قصيدة أخرى له "أنت الحياة" يقول:

نلملم الشمل، تحت الدفء يجمعنا

وجه الصباح، ودنيا سوف نمشيها[3]

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص19.

في هذا البيت الشعري نلمح الاستعارة المكنية في قول الشاعر "وجه الصباح" فقد شبه الصباح بالإنسان له وجه فذكر المشبه وهو الصباح، وحذف المشبه به وهو الإنسان وترك لازما من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قصيدته "منفي" قال:

وسافر الجرح، في جنات منفاك[1]

شبه الشاعر الجرح بالإنسان لأن الجرح لا يسافر فذكر المشبه وهو الجرح فحذف المشبه به وهو الإنسان وترك لازما من لوازمه وهو سافر على سبيل الاستعارة المكنية.

ب. التشبيه

هو عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر لغرض يقصده المتعلم[2] أو هو إلحاق أمر بآخر في صفة أو أكثر بأداة من أدوات التشبيه ملفوظة أو ملحوظة[3]. ويقوم التشبيه على أربعة أركان هي: المشبه، المشبه به ويسميان طرفي التشبيه، ووجه الشبه وأداة التشبيه.

وتختلف أنواع التشبيه حسب ذكر أو حذف هذه الأداة ووجه الشبه وهي كما يلي:

---

[1] المرجع نفسه، ص 32.

[2] محمد ربيع، علوم البلاغة العربية، دار الفكر، الأردن، ط1، 2007، ص49.

[3] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، جامعة اليرموك، ط1، 2007م، ص 144.

✓ **التشبيه المرسل المفصل "التام"**

لأنه تشبيه ذكرت جميع أركانه والملاحظ في هذا النوع من التشبيه "أن الصورة كاملة الإيضاح تؤدي المعنى كاملا دون غموض وإبهام، فلا يلتبس على الإنسان المقصود من التشبيه"[1] ومثال ذلك قول أحمد موفقي في قصيدته ملهاة لمتصوف ما...

وتبقى الرغبة، كالطعنة في الجسد المقتول

لك أن تتماهى قليلا لنداء الرؤيا[2]

البيـت	أركـان التشبيـه			
وتبقى الرغبة كالطعنة في الجسد المقتول	المشبه	المشبه به	أداة التشبيه	وجه الشبه
	الرغبة	طعنة	ك	الجسد المقتول

يوضح الجدول أعلاه أركان التشبيه المرسل التام بحيث شبه الشاعر الرغبة بالطعنة "المشبه به" بـ الحسد المقتول "وجه الشبه"، وهنا الشاعر يبين أن الإنسان لا يستطيع أن يمتلك كل ما يرغب به فهناك أمور لا نستطيع امتلاكها في الدنيا فتصبح كالطعنة في الجسد المقتول.

[1] غازي يموث، علم أساليب البيان، ط2، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1995م، ص 148.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 17.

وفي قوله أيضا في قصيدته صباح آخر:

وغيم الحزن مثل الغيم مشتعلا

بين الضلوع يضم قيد، شجوانا[1]

البيت	أركان التشبيه			
وغيم الحزن مثل الغيم مشتعلا	المشبه	المشبه به	أداة التشبيه	وجه الشبه
	الحزن	الغيم	مثل	مشتعلا

يوضع قول الشاعر: "وغيم الحزن مثل الغيم مشتعلا" التشبيه المرسل التام، فهنا يصف حالته النفسية فيشبه الحزن "مشتبه" بالغيم "المشتبه به" المشتعل "وجه الشبه" ولذلك فلتشبيه دور في تقريب الدلالة للمتلقي ونقل تجربة الشاعر في معناها الجزئي والكلي في قالب جاهز للقارئ.

وفي قصيدته الأسوار يقول:

كيديك فسحة اليسر، تريني جنة النعمى

وملهاي يميد بالتشهي[2].

[1] المصدر نفسه، ص 24.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 57.

البيـت	أركـــان التشبيـــه			
كيديك فسحة اليسر، تريني جنة النعمى	المشبه	المشبه به	أداة التشبيه	وجه الشبه
	يديك	فسحة اليسر	ك	جنة النعمى

شبه الشاعر يديها "مشبه" بفسحة اليسر "مشبه به" التي تريه طريقة وتنير له دربه "وجه الشبه" وهو تشبيه مفصل لكل عناصر التشبيه لأنه يعين على توضيح المعنى وتقويته بصورة موجزة وجميلة.

✓ **التشبيه المرسل المجمل**

هو التشبيه الذي حذف فيه وجه الشبه وذكرت الأداة وهذا انزياح "يدعو المرء إلى التفكير في الصفة أو الصفات المشتركة التي جعلت المشبه مماثلا للمشتبه به مما يضفي على الصورة لونا من الغموض والإيحاء يبعدها عن مدى الظاهر ويفسح المجال للتخيل والتصور"[1].

ففي قوله في قصيدته ملهاة لمتصوف ما:

يجيء الموت، بطيئا، مثل الجوع...

[1] غازي يموث، علم أساليب البيان، ص 150.

ومثل السهو، المرغوب.. !![1]

البيـت	أركـــان التشبيـــه			
يجيء الموت، بطيئا، مثل الجوع...	المشبه	المشبه به	أداة التشبيه	وجه الشبه
	الموت	الجوع	مثل	/

يوضح الجدول أعلاه أركان التشبيه في قصيدة ملهاة لمتصوف ما حيث شبه الموت بالجوع الذي يأكل الإنسان، فحذف وجه الشبه فيه وذكرت الأداة لأنه تشبيه مجمل، وتكمن جماليته في أنه يحقق العلاقة المتبادلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.

✓ **التشبيه المؤكد المفصل**

وهو عكس المرسل المجمل بحيث تحذف الأداة ويذكر فيه وجه الشبه ففي قوله:

بدءك الوجد، ومبغاك الهوى، المفتون

أنت المشرب المأهول بالوجد[2]

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 15.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 55.

البيـت	أركـــان التشبيـــه			
أنت المشرب المأهول بالوجد	المشبه	المشبه به	أداة التشبيه	وجه الشبه
	أنت	المشرب المأهول	/	الوجد

في هذا البيت الشعري من قصيدة الأسوار شبه الشاعر الوطن بالمشرب المأهول "مشبه به" والوجد "وجه الشبه" فحذفت الأداة لأنه تشبيه مؤكد مفصل، فالشاعر هنا أراد أن يبين مكانته الرفيعة عنده.

✓ **التشبيه البليغ**

وهو تشبيه حذفت منه كل من الأداة ووجه الشبه وهذا الانحراف فيه "مبالغة وإغراق في إدعاء أن المشبه به نفسه، فحذفت الأداة يوحي بتساوي الطرفين في القوة وحذف وجه الشبه الذي يدل على اشتراك الطرفين في صفة أوصاف دون غيرها، يوحي بأنهما متشابهان في كل صفاتها المناسبة ويفسح في الخيال لتصور هذه الصفات"[1].

ومثال ذلك قول الشاعر أحمد موفقي في قصيدته عصافير الفرح:

وكان انتسابك مرمى البراري

[1] غازي يموث، علم أساليب البيان، ص 154.

وفيروزة البحر أنت[1]

البيـت	أركـــان التشبيـــه			
وفيروزة البحر أنت	المشبه	المشبه به	أداة التشبيه	وجه الشبه
	أنت	وفيروزة البحر	/	/

شبه الشاعر المرأة بفيروزة البحر فحذف الأداة ووجه الشبه في صورة تشبيهية بليغة، أراد من خلالها أحداث فاعلية مع المتلقي ودفعه إلى التفكير والتأويل وهذا النوع من الانزياح يجعل المشبه والمشبه به في رتبة واحدة يساوي الطرفين في القوة وفتح الخيال لتصور هذه الصفات.

ج. الكناية

وقد عرفها الخطيب القزويني "الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه"[2].

ويوضح ذلك الجرجاني بقوله: "والمراد بالكناية ها هنا أن يريد المتكلم ثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 9.

[2] الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ط1، دار الفكر العربي، 1904م، ص 238.

وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[1]، ففي تعريف الجرجاني دليل واضح على أن الكناية انزياح فيقول أن المعني لا يذكر باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يعدل إليه إلى معنى هو تاليه وردفه أي مساوله.

للكناية ركنان:

- **للمكنى به** وهو مجموعة العناصر الصوتية التي تشكل الهيئة الخارجية للنص "الدال أو الدلائل".
- **المكنى عنه:** وهو كمية الدلالات التي تفرزها الهيئة الصوتية الخارجية للنص "المدلول أو المدلولات"[2].

فلما كانت الكناية ذكر لفظ ويفيد ثانيا هو المقصود تقسم حسب المكنى إلى ثلاثة أقسام:

كناية عن صفة

وهي التي يصرح بالموصوف وبالنسبة إليه ولا يصرح بالصفة المطلوب نسبتها وإثباتها، ولكن يذكر مكانها صفة تلزمها"[1] أي هي انزياح عن الصفة المقصودة والتكنية

[1] عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز في المكاني، تج: محمد رشيد رضا، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1998م، ص 60.

[2] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار الصفاء، عمان، 2002م، ص 499.

عنها، وهي أشهر أنواع الكناية وأحسنها وقعا في النص لذلك كان الإبداع الأدبي عامرا بها، وهذا ما نجده في قصيدة أحمد موفقي "كلمات" وفي قوله:

أمضوا على الورق موتي وما علمُوا[2]

البيت	الدال	المدلول 1	المدلول 2
أمضوا على الورق موتي وما علمُوا	أمضوا على الورق	باعوه	الناس أو الأصدقاء

في البيت الشعري "أمضوا على الورق موتي وما علمُوا" المكنى عنه هو الناس فانزاح عن ذكر الصفة المطلوب نسبتها وإثباتها "الناس" وذكر مكانها صفة تلزمها "أمضوا على الورق" والمراد أن الناس باعوه ونسوا أمره وهم لا يعلمون به.

وتكمن القيمة البلاغية لهذه الكناية أنها تحسن المعنى وتضعه في تعابير حسية.

وفي قوله في قصيدته ملهاة لمتصوف ما:

ها أنت كنت نسيا، منسيا

[1] الثعاليبي أبو منصور، الكناية والتعريض، تج: عائشة حسن فريد، دط، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1988م، ص22.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 44.

كل دروبك، ليس لها معنى[1]

البيت	الدال	المدلول 1	المدلول 2
كل دروبك، ليس لها معنى	كل دروبك	طرقك	حياتك

فكنى عن صفة "حياتك" بـ "دروبك ليس لها معنى" ولعل بلاغة هذه الكناية تكمن في أن الإنسان له أحلام وطموحات فلا بد من أن يستغلها ويعيشها كما يجب لأن كل طريق يسلكه الإنسان إما أن ينجح فيه أو يفشل فيه على سبيل كناية عن صفة حيث تعطى الحقيقة مصحوبة بالبرهان المادي.

كناية عن موصوف

"وهي أن يصرح بالصفة وبالنسبة ولا يصرح بالموصوف المطلوب النسبة إليه، ولكن يذكر مكانه صفة أو أوصاف تختص به"[2] أي التكنية عن صاحب الصفة دون التصريح به كقول أحمد موفقي في قصيدته إحالات غجرية:

قيل لي

في أغاني الفجر

[1] المصدر نفسه، ص 11.

[2] الثعاليبي أبو منصور، الكناية والتعريض، تج: عائشة حسن فريد، ص 31.

رسموا، ظلها الملكي[1]

البيت	الدال	المدلول 1	المدلول 2
في أغاني الفجر	أغاني الفجر	الترانيم	الأصوات

هذا الانزياح ترك الدال الأصلي وعبر عنه بدال آخر فكنى عن ترانيم أو الأصوات التي تكون في الفجر مثل صياح الديك وصوت المؤذن بأغاني الفجر وترك التصريح بالترانيم أجمل منه وكما كنى عن صاحب الصفة دون التصريح به فهو انزياح على سبيل الكناية عن موصوف.

وفي قوله أيضا في قصيدته أمنية:

لو لحظة تكف عن حيادها

غزالة الزمان

وتخرج من سطوة الخرافة[2]

البيت	الدال	المدلول 1	المدلول 2
غزالة الزمان	غزالة الزمان	الوقت	العودة إلى الماضي

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

والمقصود من البيت الشعري "غزالة الزمان" الوقت ولكن الشاعر انزاح في قصيدته عن ذكره وكنى عنها بمعان أخرى تدخل في تركيبها، وجاءت هذه الكناية لتشبيه إلى مدى عظمة الوقت فاستطاع الشاعر بأسلوبه البليغ أن يظهر غلاوة الوقت في الزمان الذي نحن فيه.

كناية عن نسبة

"وهي أن يصرح فيها بالصفة والموصوف ولا يصرح بالنسبة التي بينهما ولكن يذكر مكانها نسبة أخرى تدل عليها[1].

أي أن النسبة المذكورة لا تتعلق بالصفة والموصوف وإنما هي تكنية عن نسبة مستترة، وهذا ما نجده في قصيدة عصافير الفرح:

لماذا امتدادك غطى حروب الرّماد

على الأرض، أنهى التراب[2]

البيت	الدال	المدلول 1	المدلول 2
لماذا امتدادك غطى حروب الرّماد	امتدادك غطى حروب الرّماد	كبر الشيء	الغرور

[1] الثعاليبي أبو منصور، الكناية والتعريض، تج: عائشة حسن فريد، ص 36.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 9.

جاء هذا الانزياح لدلالة على مدى كبر الشيء وغروره لذا بدل التعبير المباشر بلفظ الغرور كنى عنها بالامتداد وهي نسبة عن صفة من صفات الإنسان المغرور الحاقد الذي غطى على قلبه الكره والتكبر على من أقل منه، وهنا جاء تخصيص الصفة للموصوف بواسطة نسبة تربطهما وهي غطى وهي صفة والموصوف الغرور وهذا ما يعرف بكناية النسبة.

2.1 الانزياح التركيبي

يتعلق الانزياح التركيبي بطريقة تركيب الكلمات والجمل بعضها مع بعض في نص معين "فالانحرافات التركيبة تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل: الاختلاف في تركيب الكلمات"[1].

وهذا النوع من الانزياح يحدث "من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارات الواحدة أو في التركيب والفقرة وأن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعر منها على نحو خاص يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي، فعلى حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين إفرادا وتركيبا من كل مثيرة أو قيمة جمالية. فإن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة جمالية،

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ص 211.

فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات"[1].

ومنه نستنتج أن الانزياح التركيبي يسعى لتحقيق حذف دلالي فني، يرشم من خلال المظاهر التالية: التقديم والتأخير، الحذف، الإظهار والإضمار.

أ. التقديم والتأخير

لقد لقيت قضية التقديم والتأخير اهتماما كبيرا لدى البلاغيين منذ القديم، فنجد عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز يخصص فصلا كاملا للتقديم والتأخير وبين مزاياه قائلا: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويقضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[2]، وعلى هذا فغن عدول التقديم والتأخير لا يكون اعتباطيا إنما يأتي لغرض بلاغي وفيما يلي نسبين الدواعي أو الدوافع البلاغية التي توجب التقديم والتأخير في الكلام كما أوردها عبد العزيز عتيق:

"التشويق إلى متأخر، إذا كان المتقدم مشعرا بالغرابة، تعجيل المسرة أو المساءة للتفاؤل أو للتطير، النص على عموم السلب أو سلب العموم، تقوية الحكم وتقريره،

[1] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 120.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 85.

التخصيص، التنبيه على أن المتقدم خبر لا نعت"[1] وفيما بعد سنحاول إعطاء مثال عن كل غرض إن وجد في ديوان أحمد موفقي "حزن الأسئلة".

- **تقديم الخبر على المبتدأ:** في قصيدة نص طفولتنا

لم نحرق نار الحب

ولم نشعل لؤلؤنا

لرماد الخيبة[2]

البيت	البنية السطحية	البنية العميقة	نوع الانزياح
لرماد الخيبة	لرماد الخيبة	خيبة الرماد	تقديم الخبر شبه الجملة على المبتدأ المعرفة

انزاح الديوان في قصيدة نص طفولتنا إلى تقديم الخبر شبه جملة على المبتدأ المعرفة لذلك تكون شبه الجملة لرماد المكونة من جار ومجرور في محل رفع خبر مقدم وجوبا على المبتدأ الخيبة وفي هذه الحالة لا يجوز تقديم المبتدأ لأن الضمير سيعود على متأخر وقد جاء هذا الانزياح مراعاة لحسن النظم والسجع.

وفي قوله في قصيدته نواقد:

[1] ينظر: عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص 136-139.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 43.

أين الصباح وأين الضوء يا بلدي

أين النجاة وأين المدُ، والمدَدُ[1]

البيت	البنية السطحية	البنية العميقة	نوع الانزياح
أين الصباح وأين الضوء يا بلدي	أين الصباح	الصباح أين	تقديم الخبر على المبتدأ

وفي هذا البيت الشعري نجد أن الخبر هو اسم من أسماء الاستفهام "أين" حيث يكون لها الصدارة في الكلام ويأتي بعدها معرفة مباشرة وبالتالي يكون اسم الاستفهام "أين" مبنيا في محل رفع خبر مبتدأ فقد ورد المبتدأ هنا نكرة أيضا تفيد التنويع.

✌ **تقديم الفعل على الفاعل**

وقد ورد في قصائد أحمد موفقي أنت الحياة، المنفى، أجراس تقديم الفعل على الفاعل.

قصيدة أنت الحياة:

هل يصبر الشوق إذا أشعلت سيدتي

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 54.

جمرا، توسد ذكرانا، وما فيها[1]

قصيدة منفى:

والدرب يمضي على الأيام محتسبا

يرجو التقرب كي يسمو مسعاك[2]

قصيدة أجراس

يفتح الحزن دورته، لخريف الغربان

الماء يجف، يموت النبع وتنطفئ الوديان[3]

البيت	البنية السطحية	البنية العميقة	نوع الانزياح
جمرا، توسد ذكرانا، وما فيها	جمرا توسد	توسد جمرا	تقديم الفاعل على الفعل
والدرب يمضي على الأيام محتسبا	والدرب يمضي	ويمضي الدرب	تقديم الفاعل على الفعل

[1] المصدر نفسه، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

[3] المصدر نفسه، ص 38.

الماء يجف، يموت النبع وتنطفئ الوديان	الماء يجف	يجف الماء	تقديم الفاعل على الفعل

جاء في ديوان أحمد موفقي في معظم قصائده تقديم الفاعل على الفعل وغرض المتحدث هو التوكيد بإظهار الفاعل قبل الفعل تم إضماره بعده ومع ذلك تبقى الجملة جملة فعلية.

وهنا نلمس براعة الشاعر في خرق النظم والترتيب الخاص به داخل الترتيب بداية باختياره للوحدات أو الكلمات المناسبة أو المعبرة على حاله، ثم في طريقة تركيبها وترتيبها وهذا ما أسهم في تكوين دلالة النص العامة، وكذا في شد انتباه القارئ إلى ما يحمله النص من معاني توجب النظر والوقوف عنده.

تقديم الجار والمجرور

جاء في قصيدة عصافير الروح قوله:

للغزالة في الوعر، والموت تمشي

على حقل نعناعها، ننْتَشي[1]

البيت	البنية السطحية	البنية العميقة	نوع الانزياح

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 5.

على حقل نعناعها، ننْتَشي	على حقل	ننْتَشي على حقل نعناعها	تقديم الجار والمجرور على الفعل

قام الشاعر بتقديم الجار والمجرور "على حقل" على الفعل ننتشي فالأصل في الجملة ننتشي على حقل نعناعها وعادة الابتداء هو ما يستقر في النفس ويستحوذ على الإدراك، فخالف الشاعر ترتيب عناصر الجملة وقدم شبه الجملة الجار والمجرور، لما لها من دلالة قوية وموحية.

وفي قوله أيضا في نفس القصيدة:

لماذا امتدادك عطى حروب الرماد

على الأرض أنهى التراب[1]

البيت	البنية السطحية	البنية العميقة	نوع الانزياح
على الأرض أنهى التراب	على الأرض	أنهى التراب على الأرض	تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل

ونلحظ في هذا المثال تقديم الجار والمجرور "على الأرض" على الفعل والفاعل "أنهى التراب" والأصل في الجملة أنهى التراب على الأرض فكان هذا التقديم بدافع

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 9.

توضيح التساؤل الذي طرحه لهذا التغيير كما أن هذا التقديم جاء للحفاظ على وحدة الأبيات في قصديته.

ب. الحذف

نجد في لسان العرب لابن منظور أن الحذف يعني في معناه اللغوي القطع.

الحذف: "حذف الشيء يحذف حذفا قطعة من طرفه"[1]

أما في تاج العروس فمعناه الإسقاط "الحذف: حذفه، يحذف، حذفا: أسقطه، وحذفه من شعره إذا أخذه"[2].

أما في الاصطلاح فقد تعددت تعاريفه: فهذا عبد القادر الجرجاني يقول في باب الحذف أنه: "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فانك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأنتم ما تكون بيان إذا لم تبن"[3].

يظهر مما سبق أن الحذف هو ترك الذكر حيث ربط عبد القاهر الجرجاني هذا بالفصاحة إذ يرى أن ترك الذكر أفصح من الذكر.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح، ذ، ف)، ص 39.

[2] محمد بن محمد عبد الرزاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (ح، ذ، ف)، ج23، دط، دار الهداية، (د ب)، ص121.

[3] عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106.

أما فاضل صالح السمرائي فيرى أن "الأصل في الكلام الذكر ولا يحذف إلا بدليل سواء كان هذا الدليل معنويا أي ما يقتضيه المعنى أم صناعيا أي ما تقتضيه الصناعة النحوية"[1]، نلاحظ أن الحذف انحراف عن الأصل الذي هو الذكر بحيث إذا حذف المذكور لا بد من دليل عليه سواء كان معنويا أو نحويا وللحذف عدة وجود وهي:

- **حذف المسند والمسند إليه**

لجأ الشاعر إليه في قصيدة "عصافير الفرح" في قوله:

والصوت، والضجيج الذي

غادرنا والصخب،[2]

فأصل الجواب "غادرنا والصخب العالي" ذلك لكون المسند إليه معنيا معلوما، فجواب جملة القول لا تستدعي إعادة المطلوب، فهنا الشاعر يعبر عن الفراغ الذي قد آلفه فالصوت والضجيج والصمت كلها صفات تبعث من روح الإنسان ولعل هذا الانزياح جاء لتفحيم والتهويل.

- **حذف الاستفهام**

كما تناول الشاعر الحذف في قصيدة "ملهاة" لمتصوف ما في قوله:

[1] فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية وتأليفها وتقييمها، ط2، دار الفكر، عمان، الأردن، 2007م، ص 85.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 7.

تقع أولا تقع الوردة...؟

في كف الغربة والوحدة...

تم الحذف في أداة الاستفهام "الألف" فالأصل أتقع؟ وكان هذا الحذف لبيان أن السؤال معروف الإجابة وأنه لم يكن بهدف التساؤل والاستفهام، وإنما غرضه الرئيسي الإخبار بأن ذلك الشيء سيحدث.

- **حذف حرف العطف**

ونجد الحذف في غير موضع من القصيدة نفسها ملهاة لمتصوف ما في قوله:

صرت أضمك في صوتي...

في أظلالي...؟ !

يتخذ الحذف أشكالا مختلفة في القصيدة العربية الحديثة وقد يشتمل حرفا واحدا من الكلمة وتم حذف حرف العطف "و" في الجملة "في أظلالي" والأصل "وفي أظلالي" ولعل بلاغة هذا الحذف تكمن في عنصر الإيجاز وتفادي التكرار.

- **حذف الحرف**

جاء الحذف نفس القصيدة في قوله:

هذا الحالم موصوف في كتاب السهو

والتقدير "السهوي" فكان الحذف بسبب استثقال اللفظ وتكمن بلاغة هذا الحذف في البيت الشعري من أجل التحقيق ومراعاة الفاصلة الشعرية.

- **حذف الفاعل**

نجده في القصيدة نفسها في قوله:

في كفي وشم الحرقة يا نسرين...

صرت أضمك في همسي...[1]

تم حذف الفاعل "نسرين" في جملة صرت أضمك في همسي وذلك تفاديا لتكرار الغير المفيد لأن الفاعل معلوم من خلال الأبيات.

- **تقنية نقاط الحذف**

تظهر لنا تقنية نقاط الحذف في قصيدة صيغ أخرى في قوله:

كلما تتشابه مفردة واحدة... !

المدى: شارع ضيق... !

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 14-16-10.

والندى: حيز، قد يموت... !"[1]

فعمد الشاعر إلى نقاط الحذف لجعل المتلقي يتأمل ويتمعن في التفكير المحذوف، ويتجاوب مع النص بتوظيف دلالات تتوافق مع نقاط الحذف وتجعله يغوص في إحصاء وتعداد الدلالات وجاءت أيضا لجعل المتلقي يفكر في المعاناة التي يعيشها الشاعر.

ج. الإظهار والإضمار

- **الإظهار**: في اصطلاح البلاغيين "هو مصطلح ذات كلمة واحدة في بيان ضده الذي هو الإضمار"2. والإظهار يأتي على حالتين يذكرهما صاحب كتاب الكافي في علوم البلاغة وهي "أن يكون اسم إشارة، أو أن يكون اسما ظاهرا غير اسم إشارة"[3].
- **الإضمار**: "إسقاط الشيء لفظا لا معنى"[4] أي أن اللفظ أو الحرف يتبادر إلى الذهن مباشرة وإن لم يبرز فمعناه يبقى قائما حتى وإن أسقط من العبارة.

---

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 46.

[2] عبد الرزاق حسين أحمد، الإظهار في مقام الإضمار في القرآن الكريم، الإصدار 32، الوعي الإسلامي، مجلة كويتية شهرية، 2012م، ص 19.

[3] ينظر: عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، ط1، دار الكتب الوطنية بنغازي، 1993م، ص 148.

[4] عبد الرزاق حسين أحمد، المرجع السابق، ص 21.

ويأتي بالمسند إليه مضمرا لأمور منها "الإيضاح بعد الإبهام أو التفصيل بعد الإجمال، تمكين ما بعد الضمير في نفس السامع لتشويقه إليه"[1]، ويأتي هذان العنصرين أحدهما مقام الآخر كالآتي:

• الإضمار في مقام الإظهار:

حوى الديوان كثيرا من مظاهر الإضمار ونجد ذلك متجليا في قصيدة عصافير الفرح في قول الشاعر:

على حقل نعناعها ننتشي[2]

البيت	البنية السطحية	البنية العميقة
على حقل نعناعها ننتشي	نعناعها	نعناع الغزالة

انزاح البيت الشعري عن إظهار الغزالة في حقل نعناعها واكتفى بإضمارها. وفي قوله أيضا في قصيدته ملهاة لمتصوف ما:

صرت أضمك في همسي

البيت	البنية السطحية	البنية العميقة

[1] ينظر: عيسى علي العاكوب، المرجع السابق، ص 143-144.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص 5.

صرت أضمك في همسي	أضمك	صرت أضمك يا نسرين

في البيت الشعري صرت أضمك في همسي انزاح عن إظهار الاسم نسرين فبدل ذكره ذكر الحرف الكاف العائد عليها وهنا الشاعر أراد من إضمار الاسم تجنبا لتكرار.

وفي القصيدة نفسها يظهر قوله في:

على الأبواب

تحصد، كل الأحباب

البيت	البنية السطحية	البنية العميقة
تحصد، كل الأحباب	تحصد	تحصد الريح

انزاح الشاعر عن إظهار الريح فالشاعر يرى بأن من أصعب الأمور على الإنسان هي عندما يفارق أحبابه فكأنها ريح حصدتهم.

- **الإظهار في مقام الإضمار:**

ففي قصيدة "ملهاة لمتصوف ما" يقول:

الثلج المتسرب في غور الأرض

أبكيك أنا، في كل الجهات...؟ ![1]

البيت	البنية السطحية	البنية العميقة
أبكيك أنا في كل الجهات	أبكيك أنا	أبكيك

يكمن الانزياح في هذه القصيدة وقوع الإظهار مقام الإضمار فأصل الكلام "أبكيك في كل الجهات" فجاء بالضمير "أنا" ظاهرا ومقتضى الأصل أن يكتفي بحرف الكاف العائد عليه لأنه ذكر مسبقا ولكن وضع الضمير والحرف معا لتأكيد قوله.

وفي الختام يمكنني القول أن مفهوم الانزياح أهم ما في الأسلوب هذا إن لم يكن هو الأسلوب ذاته، لذا لقى حظا كبيرا من الدراسات سواء لدى العرب أو الغرب، وينطوي الانزياح على مظاهر عدة تحدد وفقا لمعيار محدد ويؤدي وظيفة معينة.

2. أنواع الرمز

عند استخدام الرموز من طرف الشعراء يستخدمون عادة الرموز المعروفة والمستمدة من التراث الإنساني بشكل عام، وتحمل دلالات معينة يكسبها الشاعر ليعطيها طاقة جديدة، ويبعث فيها الحياة لتتغلغل داخل نصه الشعري، ويتوارى خلف هذه الرموز ليعبر عن وجهة نظره مثلا أو أحلامه وأفكاره ومواقفه الخاصة تجاه قضية معينة، وللرمز عدة أنواع نبرز أهميتها في ديوان أحمد موفقي حزن الأسئلة.

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص13-15-16.

1.2 الرمز الطبيعي

الرمز الطبيعي يستعمله الشعراء بكثرة وهو مستمد من الطبيعة وظواهرها يستعمله خاصة شعراء المذهب الرومانسي، كما يلجأ إليه الغزليون في وصف محبوباتهم فنجدهم يشبهونها بالقمر أو الشمس لحسن جمالها ونور وجهها الذي يضيء لياليهم الكالحة، فشارعنا أحمد موفقي يتغزل بالمرأة فهو شاعر الغزل ومال أكثر إلى القضية الوطنية، فحبه لوطنه جعل محبوبته هذه التي يتغزل بها هي وطنه الجزائر فوصفها في مواضيع كثيرة وهذا ما سنعرضه في تحليلنا لبعض قصائده التي تحوي مثل هذه الرموز.

إن الرمز الطبيعي نجده بكثرة في ديوانه هذا حزن الأسئلة حيث استعمل رموزا كثيرة من النوع الطبيعي تارة لوصف الوطن ولوصف المرأة تارة أخرى، ولأغراض أخرى في أحيان كثيرة وأفضل مثال ورد في قصيدته ملهاة لمتصوف ما على ذلك قوله:

افتح حمدائننا، فسائح كل الأزهار

وأنهى للماء جريان النهر الراكد

أوقظ شمس لنضوج القمح وللأشجار[1]

في هذا المقطع نجد عدة رموز طبيعية: الأزهار، الماء، جريان النهر، الشمس، القمح، الأشجار وهنا الشاعر يقصد بهذه الأبيات أن هناك أمل فرحة قريبة لا محالة لأنه

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص12.

سوف ينفلت من قبضة تلك المصائب التي حلت بالبلاد كما أنه خاطب نفسه "أوقظ شمسي" فهذا دال على أن في داخله أمل يتضح من خلاله القمح والأشجار وهذين الأخيرين يرمزان إلى الخصوبة والنماء والسعادة، فالشاعر يبحث عن الراحة النفسية والاستقرار بالعيش الكريم ويتخلص من المذلة التي يعيشها.

وفي قصيدته "نواقد" التي نظمها عن بلده الذي يبحث فيها عن الاستقلال في قوله:

أين الصباح وأين الضوء يا بلدي

أين النجاة، وأين المدّ والمدد[1]

الشاعر في هذه الأبيات قام بتوظيف مصطلح الصباح فهو رمز للتفاؤل والإشراق والأمل والغد الجديد الضاحك الباسم خاصة وهو يلح إلى الأفق ململما رداءة ومسحبا من تحت عباءة الظلام الحالك، ولكن الشاعر هنا كان يبحث عن الصباح في بلده فأراد أن يبين أن وطأة الاستعمار واحتلاله لأرض الوطن جعل من الصباح صباحا مظلما.

وبات الصباح بداية لحياة جديدة مليئة بالحب والأمل نحو مستقبل أفضل وغد جديد يبشرنا بالمضي قدما.

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص54.

2.2 الرمز الديني

اهتم الشعراء بالرمز الديني اهتماما خاصا منذ القدم واستمدوا لغتهم من الكتب الثلاثة "القرآن، التوراة، الإنجيل" ومن قصص والملائكة والجنة والنار، فالشاعر المعاصر في استخدامه للرمز الديني حاول ترجمة أفكاره وعواطفه المختلفة وكل المعاني المستمرة في الضمير الإنساني، وقد استقرت ثم تبلورت إلى التجربة الإنسانية في العقيدة الدينية.

لقد استقرت في ذاكرة الإنسان التي تكونت عبر التاريخ وانطبعت آثاره من عاداته المجتمعية، وقد ارتبط هذا الرمز بالمواقف منذ البداية، ومن ثم ارتبط الرمز بالدين أو بالعقيدة[1]، فمثلا عند الشاعر أحمد موفقي نجد عدة رموز دينية في ديوانه حزن الأسئلة في قصيدته ملهاة لمتصوف ما ففي قوله:

ها، مرت، أكفان، الريح

على الأبواب

تحصد، كل الأحباب

ولم تهدأ... ![2]

[1] ينظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر– قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة، بيروت، 1981م، ص 197.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص15.

من خلال هذه الأبيات ألاحظ وجود رمز ديني في طياتها وهو أكفان الذي يرمز للغطاء الخاص الذي يستخدم لتغطية الموتى والتكفين هو أحد مراحل تجهيز الميت عند المسلمين للدفن، فهنا الشاعر شبه عواصف الموت بالأكفان الريح التي تحصد الأحباب والأقارب.

وفي قوله أيضا:

يا من جاور، هذا الذئب الأغبر...؟

افتح لحدائقنا، أطياف الورد الهارب نحو النار[1]

إن النار في هذا المقطع الشعري رمز للحرب والجزاء والانتقام والعقوبة وكذلك نار الحب والعواطف التي تهدم القوى الداخلية للشخص، فالنار عندما تشتغل تستطيع أن تهدم كل شيء وهنا الشاعر وظف مصطلح النار لدلالة على الرعب والفجعة وهو مصطلح دال على الموت وهذا الكلام يدل بوضوح على التشرذم والخيبة والاضطراب والعديمة فلا يراه أمامه طريقا للانطلاق عدا النار والجحيم وهو طريق مرعب ومخيف لكن لا بد من اختياره.

[1] المرجع نفسه، ص16.

3.2 الرمز التاريخي

من بين الرموز التي كثر استعمالها من قبل شعراء العرب هو الرمز التاريخي الذي يعتمد عليه في الكتابات الشعرية، وهذا بالعودة إلى الأحداث التاريخية سواء أحداث عالمية أو وطنية يعبر بهذه الرموز التي تدور في ذهنه لكن القارئ عليه أن يكون ملما ومطلعا على هذا الحدث المتضمن في القصيدة المغزى المراد إيصاله من قبل الشاعر بطريقة صحيحة، وإلا سوى يكون بمثابة لغز غير مفهوم لدى المتلقي وإن فهمه لن يفهمه بالطريقة التي يقصدها الشاعر.

الشاعر أحمد موفقي في ديوانه لم يعتمد على الكثير من الرموز التاريخية الوطنية بل ركز على الطبيعة أكثر فهنا نجد الرمز التاريخي الوطن إن صح القول في قصيدته أجراس قوله:

من يمسح هذه الظلمة عن وطني

من يقتل غول الغابات ووحش الردة[1]

في هذا البيت ألاحظ أن الشاعر وظف رمز الوطن لما فيه من رمزية واسعة للثورة والتحرر، فالوطن حاضر في تجربة أحمد موفقي فهو طير يطير في أجواء وطنه يكسب الجمال من جمال طبيعته، فهنا تعاطف الشاعر على وطنه حين قال من يمسح هذه

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص38.

الظلمة عن وطني، وأراد من خلال هذا البيت أن يتحرر وطنه ويرحل الاستعمار منها لينعم بالأمن والاستقرار، والوطن هو رمز للحماية.

وفي قصيدته في زورق الحلم:

أنا فتحت مجال القوس، فاتسعت *** رؤى التشيد تغطي السهل والهضبا[1]

لجأ الشاعر إلى رمز التشيد لأنه رمز الثورة التحريرية ورمز التحرر وهو مقطوعة موسيقية وطنية تثير وتمدح تاريخ البلاد وتقاليدها ونضالات شعبها وهو يعزز من حب الوطن في القلب ويقوي الإحساس بالانتماء إلى الوطن واستخدمه الشاعر عدة مرات في ديوانه لأنه رمز لاستقلال الشعب الجزائري.

3. تمظهرات المفارقة في النص الشعري

1.3 مفارقة عنوان

إن العنوان ممزوج بروح المفارقة حيث نرى أن الإحساس بالتباين الشديد بين الأمل واليأس وذلك لأن العنوان هو الرسالة الأولى التي يرسلها الكاتب إلى المتلقي و"من المفاتيح المهمة في اقتحام أغوار النص وفتح مغاليقه ومجاهله"[2] فلا يمكن فتح باب موصود دون مفتاح مناسب له.

---

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص40.

[2] عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي (أهميته وأنواعه)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع 2-3، جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى، عين ميله- الجزائر، 2008، ص 323.

فالعنوان "مفتاح أساسي يسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"[1].

سأتطرق إلى مفارقة العنوان وأتحدث عنه وأدرس بعض العناوين التي سافرت إليها المفارقة واحتلت نبيتها.

أ. مفارقة العنوان الرئيسي "عنوان الديوان"

الديوان الذي هو محل دراستي تتجلى فيه المفارقة بصورة واضحة وهذا ينطبق على عنوانه، فهو صورة مكتفية من المعاني التي تتصارع فيما بينها مشكلة بذلك بنية مفعمة بالمفارقة، فمن يقرأ أو يسمع عنوان الديوان يدرك أنه عنوان مفارق وهذا ما سنحاول توضيحه من خلال تحليلنا للعنوان.

"حزن الأسئلة" عنوان يفيض بالحزن ذلك لأنه يثير في ذهن القارئ عددا من الأسئلة الناتجة عن قمة الدهشة والتناقص الذي أحدثه تركيب العنوان، إذ يقول مثلا: ما علاقة الحزن بالأسئلة؟ إذن يشكل العنوان بنية إشارية دالة تحمل كثير من خفايا النص بل قد يحيل العنوان إلى مالا يقوله النص، من خلال إستراتيجية الضاغطة داخل العمل الأدبي.

[1] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، محلة عالم الفكر الكويتية، المجلد 25، العدد3، 1997، ص 96،97.

وقد يحلو لي أن أكتبها هكذا: حزن / الأسئلة أو أكتبها هكذا: حزن... الأسئلة أو هكذا: حزن– الأسئلة، وهذا الفصل بين الكلمتين يستدعي مني الوقوف دلاليا بين هاتين الكلمتين: الحزن والأسئلة أو السؤال في حال الإفراد الصرفي للكلمة، ونقرأ كلمة الحزن على إفرادها وإضافتها ونقرأ الأسئلة على التعريف والجمع، والحزن عملية شعورية غير صادرة عن الفكر، فالعواطف الحزينة تفرغ نفسها من خلال دوافع خارجية يكون الموت أكبر دافع لها، هذا إذا كان الموت يأتي بصورة عادية رتيبة وبلا فوضى، فكلما كان الموت أكثر اعتيادية كان الحزن أكثر شعورية وأعمق بالوجدان وألصق بالذات !

أما الموت المعربد كل صبح وعشي الممتد زمانا ومكانا فأنه يعقلن الحزن ويرسله إلى الأسئلة، ولهذا نرى الشاعر أحمد موفقي أكثر صدقية وتعاملا مع الحزن فأحاله من دائرة الشعور إلى دائرة العقل !.

والجمع في كلمة الأسئلة التي هي السؤال في حال الإفراد الصوفي يعني دلالة واضحة الإلحاح المستتر في عقلنة الحزن من جهة وتوسيع دائرة الفكر فيه، وذلك الموت المعربد على الروح فيلبها أو الموت المعربد على القلب فيميت فيه أشياءه المستباحة والمقهورة ! حزن الأسئلة يدفع إلى المشاركة لصنع النقيض الفرح في شكل صوفاني "صوفي" لذيذ، فالحزن الممزوج بالفكر لا يترك مجالا للعزبان أو الهامات تنعق ليل الشاعر العميق في حزنه الملح في أسئلة.

وهكذا فعنوان الديوان يعبر تعبيرا واضحا على مضامين القصائد الثانوية داخل الديوان، فهو يحمل في طياته المفارقة وانعكس ذلك على قصائد الديوان.

ب. المفارقة في العناوين الفرعية

عنوان الديوان يعج بالمفارقة والأمر لا يختلف مع عناوينه الفرعية وسأحاول تحليلها والبحث عن الدلالة الثانوية خلفها وهذه العناوين هي:

"عصافير الفرح" لفهم هذا النوع فهما سطحيا أوليا لا بد أولا من تفكيك هذا العنوان إلى وحدات دالة وشرح ما احتوى المفارقة بالضبط ونربطه بما سبقه عصافير / الفرح فبؤرة المفارقة تتمركز في الفرح فهو البهجة والإستجابة العاطفية لملاحظة أو ذكرى ممتعة، فالشاعر هنا أحسن الربط بين هذا العنوان والقصائد التي تنطوي تحته لأنها تدور في محور واحد حيث إن العصافير لا تحزن إلا في الخريف حزنها العابر ثم هي إلى الفرح تكون عصافير ربيعية تجعلنا ننتشي:

بعصفورة شيدت للنشيد، خلاخيل من وكرها[1]

"ملهاة لمتصوف ما" فنجد فيه أيضا مفارقة: ملهاة / لمتصوف ما فملهاة حسبما هي موجودة في معجم المعاني الجامع هي مسرحية منثورة أو منظومة تصف معايب الناس ورذائلهم في صور مضحكة والمتصوف "التصوف" هو مذهب إسلامي اهتم

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص5.

بتحقيق مقام الإحسان والجمع في هاتين الكلمتين ملهاة لمتصوف ما هي أنه عند الشاعر تنقلب التراجيديا إلى ملهاة يتلوها متصوف مجهول يفيض علينا بمكاشفاته، فربما يكون هذا المتصوف الشاعر نفسه أو التاريخ الذي يشوقه الشاعر من خلال فيض المكاشفات:

هذا الوعد الملكي، تاج للشعر المتوارث[1].

"أنت الحياة" هذا العنوان هو تركيب مفارق يثير الجدل فيبدو التناقض فيه جليا، فمن المعروف أن تكون الحياة إما فرحا أو حزنا والضمير أنت يعود على المرأة والحياة ليست لها قيمة إلا إذا وجدنا فيها شيئا نناضل من أجله، والضمير أنت من ضمائر المخاطب وهو ضمير منفصل ولكنني لو تعمقت في القصيدة التي تنطوي داخل العنوان لوجدنا أن هذا التناقض والدهشة التي أحدثا هذا العنوان ما لبث أن زالت.

فأحمد موفقي أراد أن يوصل لنا أن قصيدة أنت الحياة يتم اللقاء بين العصافير المضافة إلى الفرح مرورا بكوميديا المتصوف المجهول حيث تكون النتيجة في أنها الحياة ترن حين تأخذه وليس الموت ما كان يشغل فكره أو شعوره في قوله:

أنت الحياة ترن حين تأخذني

دنيا الحياة، لألهو في أقاصيدها[2].

---

[1] المرجع نفسه، ص10.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص18.

وفي قصيدة "في زورق الحلم" يتجلى فيه مفارقة في وحداته: في زورق الحلم فالزورق عبارة عن سفينة بحرية صغيرة ومعنى الحلم في معجم المعاني الجامع هو بلوغ الصبي مبلغ الرجال وإذا بلغ الأطفال منكم الحلم "فقهية" أو هو سلسلة من التخيلات التي تحدث أثناء النوم، فالشاعر أراد من هذا العنوان أن يبحرنا في زورق من الأحلام في شيء من الحزن والأمل والتحدي المطمئن والداعي إلى الفرح إلا أن هذا المعنى لا يكتمل إلا بحضور قصيدة أخرى تكمل المعنى، فالشاعر قام بربط القصائد ببعضها البعض كل قصيدة تابعة لقصيدة أخرى في قوله:

أنا فتحت مجال القوس فاتسعت *** رؤى النشيد تغطي السهل والهضبا[1]

قصيدة "رثاء وأجراس" ففي هذه القصائد حدثنا الشاعر عن شخصيته الوطنية أي عن إحساسه بوطنه فحدثنا عن الوضع السياسي السائد، فالشاعر كما هو معروف أشد إحساسا بوطنه من غيره من الأشخاص العاديين، وهذا ما نجده في معظم قصائده فهو عبر بكل صدق وموضوعية عن الوضع السياسي في الوطن العربي، وجعلها كبيرة له ووظف ضمير أنا ونحن ليوصلنا إلى حقيقة مفادها أن الشاعر مثله مثل الشخص العادي يمر بما يمر، ولكنه يختلف عنه بشدة إحساسه بواقعه ومعرفته لحقائق الأمور، وفي قوله في قصيدة رثاء:

[1] المرجع نفسه، ص 40.

فهل ترى سنستريح من عنائنا

وسنستريح من عذابنا

فراشة الوطن[1]

وفي قصيدته أجراس:

من يمسح هذه الظلمة عن وطني

من يقتل غول الغابات ووحش الردة[2]

2.3 مفارقة جزء من النص

تختلف درجة استخدام المفارقة من شاعر إلى آخر ولذلك "تتفاوت النصوص في اتكاءها على ما يسمى بالمفارقة فمنها ما يتضمن مفارقة واحدة ومنها ما يتضمن عددا لا بأس به من مفارقات لتكون علاقتها بالنص علاقة الجزء بالكل"[3]، فكما أن الأدباء يختلفون في درجة استخدام المفارقة فمنهم من يتضمن نصه مفارقة واحدة ومنهم من يتضمن أكثر من ذلك، ليشكل بنية النص ولتكون المفارقة جزءا لا يتجزأ من النص أي كأحد مكوناته الأساسية.

---

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

[3] نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، جوان، 2007، ص 149.

علما أن للمفارقة عدد كبير من الأنواع فيكون من "الصعوبة على الدارس حصر هذه الأنواع أو الأنماط"[1] إلا أنني لم أجد في قصائد الديوان إلا على البعض منها ومن هذه الأنواع التي أتطرق لها نذكر:

♦ مفارقة الفجاءة

من الشمية يتضح بعض معناها فهي "تقوم على مخالفة ما يتوقعه المرء من الموقف الذي يمر به فيأتي مفاجئا لما يتوقعه القارئ"[2]، فعنصر المفاجأة هنا واقع بين المبدع ومتلقيه إذ إن المبدع يقدم المفارقة والقارئ هو الذي سيتقبلها ويفاجئ بموقف لم يتوقعه، ومن ذلك قول أحمد موفقي في قصيدته إحالات غجرية:

ولا فرق بين الكوى

والنوافذ والأضرحة... !

لا فرق بين المخالب

بين النعومة والأجنحة

[1] عشتار داوود، الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود إسماعيل)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 45.

[2] سامع الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 17.

كل شيء يزول[1]

فالشاعر هنا قدم لنا أشياء متناقصة مع بعضها وهذه الأشياء محسوسة يمكن أن تدرك بحاسة النظر أو حاسة البصر "الكوى، النوافذ، الأضرحة، المخالب، النعومة، الأجنحة" ولكنه ما لبث أن أزال كل شيء وجعل ما من شيء يبدأ حتى ينتهي ويتوقف فقال "كل شيء يزول" أي لا يوجد فرق كل ينتهي ويتلاشى في نظر الشاعر أو من يعيش التجربة، وهذا ما يناقض الواقع ويفاجئ المتلقي بهذه الظاهرة.

فالشاعر هنا يتحدث بلغة متصوف متمكن باحث في الحياة عن الحقيقة المطلقة فرمز لتقوى والصلاح والتماس البركة والخير والدعاء المستجاب بالأضرحة، فرمز لنضال والعمل والمواجهات بالمخالب ولكن الشاعر لم يكن يعني ذلك بالضبط بل سيقطنا في التكهن رغم صفائية ذلك المتصوف السعيد ورئياه.

♦ مفارقة السخرية

"ويبني هذا النوع على موقف يناقض فعله تماما، إذ يأتي الفعل مغايرا تماما للوجهة التي يبدر بالإنسان أن يقوم بها"[2] فما يكشف لنا المفارقة هو وجهة نظر المبدع

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص29.

[2] سامع الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 20.

حول ظاهرة ما أو موقف معين، فإذا كان "رد فعله مغايرا للتوقع"[1] فبذلك يمكننا تسميتها بمفارقة السخرية، فهو يبدو وكأنها يسخر من المعنى ليستثير ذهن القارئ ومثالها قوله:

ها أنت، كنت نسيا، منسيا

كل دروبك، ليس لها معنى

حتى نافذة الورد ليس لها معنى[2]

فما الذي ليس له معنى وكان نسيا منسيا؟

الذي أحدث المفارقة هنا هو السطر الثالث "حتى نافذة الورد ليس لها معنى" فكما نعرف أن النافذة هي فتحة في الجدار أو في الباب أو في السقف، تسمح للهواء وللضوء بالعبور وتسمح أيضا برؤية ما هو خارج البناء أو الهيكل إن تم فتحها، أما الورد فهو جنس نباتي يتبع فصيلة الوردية تحتوي على أشواك في أسفل ساقيها وذو رائحة زكية، فكيف أصبحت نافذة الورد ليس لها معنى؟

علما أن الشيء الذي ليس له معنى غالبا ما يكون لا قيمة له عند الشخص فيقوم بالاستغناء عنه.

---

[1] بشير تاوريريت، سيميائية العنوان وإستراتيجية المفارقة (في قصيدة المهرولون لنزار قباني)، محاضرات المتلقي الثالث للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة– الجزائر، أفريل 2004، منشورات الجامعية، ص 106.

[2] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص11.

فأحمد موفقي أراد أن يأخذنا إلى نقطة مفادها أن علاقته بالمتصوف المجهول انقطعت قبل أن تكتمل صلة الوصل فيقول ها أنت كنت نسيا منسيا، وأصبح كل شيء وكأنه من الماضي ليس له معنى ولذلك قال كل دروبك ليس لها معنى، حتى نافذة الورد ليس لها معنى.

فمن المعقول أن نجمع بين النافذة باعتبارها شيء مادي وبين الورد باعتباره جنس نباتي إلا أنه يقصد بنافذة الورد نافذة الحياة حيث أراد أن يبين حتى الحياة لا معنى لها.

♦ مفارقة الزمان

ويقوم هذا الضرب على مخالفة الزمان لما يتوقع فتأتي الأشياء في غير زمانها وميعادها فلا تصبح خاضعة لقانون زمني ومنطقي محدد[1].

علما أن الشاعر يعاني من الزمن فهو طالما يتصارع معه باحثا عن النجاة منه فطالما أراد أن يغير هذا الزمن الملئ بالصراعات ليجد زمنا مستقرا بعيدا ومختلفا، ويعيد الزمن المفقود والمأمول ومثاله قول موفقي في قصيدته أمنية:

لو لحظة يسهو مؤشر الأجراس، عن رنينه

فتطفئ المدائن، سجاجيد الأضواء... !

أترجعين يا حبيبتي

[1] سامع الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 29.

لو لحظة، تكف عن حيادها،

غزالة الزمان

وتخرج من سطوة الخرافة

ووثن الشموس، عند هامش الظهيرة

وترجعين؟[1]

فهنا أحمد موفقي يرسم معالم السعادة من خلال استعادة ذكرياته والوقوف بين يدي الماضي يعكس أكثر من حقيقة في نظره لأن الرجوع إليه رجوع إلى مشاهد سحقها الزمن وطواها ولم يبق منها إلا صدى.

فقد عمد إلى اختيار ألفاظ لحظة "مكررة" /الزمان / الشموس / الظهيرة فهي دلالات للإستعزاق الزمني اللحظي والانبعاث المتتابع للأفعال المتراكمة في الذاكرة المحطمة والنفس المتألمة، إنما ذلك تحقيق بدافع لا شعوري وهذا ما يسمى بالألم الجواني.

ومما ألاحظه من خلال قراءتنا في أنماط المفارقة التي احتلت جزئيات القصائد أن اللون الذي برز بقوة هو مفارقة الفجاءة، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة علاقة الشاعر بالواقع

[1] أحمد موفقي، حزن الأسئلة، ص48.

عامة وبواقعه الشعري خاصة إذ أنها متوترة فما يلبث أن تأتي أحداث أخرى مناقصة لها فتفاجئ الشاعر وكذلك القارئ.

وأخيرا أقول إن تعدد الأنماط التي تتجلى في الديوان وإن تباينت درجات توظيفها فهي تبين لنا أن أحمد موفقي استخدم المفارقة في نصوصه وعمد إلى تنويع أنماطها.

3.3 المفارقة قصيدة كاملة

تكون المفارقة جزءا من النص توجد في مقطع ولا توجد في آخر، وكذلك تكون قصيدة كاملة وهي القصيدة التي تنتشر فيها المفارقة من العنوان إلى آخر سطر من أسطرها، معتمدة على المراوغة والتناقض والسخرية في بعض جوانبها، وتتكئ هذه القصيدة في الغالب على وعي الشاعر بها، ويكون اعتماده عليها مقصودا، وفي الديوان الذي بين يدي اخترت قصيدة ملهاة لمتصوف ما باعتبارها تتجلى فيها هذه المظاهرة، فهي تفيض بالمفارقة من أولها إلى آخرها إذ يقول فيها:

في كفي وشم الحرقة يا نسرين

صرت أضمك في همسي

صرت أضمك في صوتي

في أظلالي...؟ !

وفي دفء الشمس

وفي وطني

ترغب أن تمتلك كل الدنيا مأخوذا ببهاء الشعر

ومغسولا بالطهر الطفلي

ترغب...

ترغب...

وتبقى الرغبة كالطعنة في الجسد المقتول

لك أن تتماهى قليلا لنداء الرؤيا

تتوغل صوفيا، عبر مزاديس الكينونة

تلبس ثوب الوردة

بدأ الشاعر قصيدته بمفارقة فجاءت كسرت التوقع من أول لقاء مع أول سطر "في كفي وشم الحرقة يا نسرين" فجعل من الوشم نار تحرق الكف والواقع أن الوشم لا يحرق، فكيف حرق كف الشاعر؟

فهو أحرق الشاعر من خلال الآثار والذكريات التي أحرقت ودمرت قلبه، من المؤلم أن يستعير بأنه خسر أشياء كثيرة ولم يعد العمر يسمح باسترجاعها، فلم يعد الدمع يكتب ولا الهموم تبكي ولا القلب بفكر سوى الأثر والوشم الموسوم في كفه وصار يضمها

في همسه كأنما هو باحث عن السلام فيها، وهما تكمن مفارقة أخرى لا يستطيع أن يضمها في همسه والواقع أنه يتخيل كيف يضمها بين يديه.

وجعل للعبارة صدى في السطر الثالث "صرت أضمك في صوتي" في حين يكون الضم في الجسد لا للصوت أي يكون الذي يحس لا للصوت المسموع وكذلك في السطر الذي يليه صار يضمها في أظلاله "في أظلالي...؟ !"، فكأنما يتخيلها في كل شيء حتى في أظلاله فهنا تكمن المفارقة ولكنه لم يقصد ذلك بل يقصد أن الحب الذي ملئ قلبه طغى عليه وصار يضمها في أي موقف حتى في دفئ الشمس وفي وطنه، ومن ذلك جعل من الوشم بصمة في كفه يرى ويتذكر الماضي بحذافيره.

بعد ذلك نجد نبرة الرغبة من خلال تكرار بعض الأسطر "ترغب، ترغب" فتتجلى الرغبة بأنها شيء مهم في حياة الإنسان التي تتبع بالمفارقة، فنجده يرغب أن يمتلك الدنيا "ترغب أن تمتلك كل الدنيا مأخوذا ببهاء الشعر" وهنا يكمن التناقض فلا يمكن أن يملك الدنيا برغباته.

فأحمد موفقي جعل من الرغبة الحلم الحقيقي التي يمكن أن نجعل منها معلما ونقطة تحديد للمستقبل ولكن تبقى الرغبة صعبة الحصول على كنزها فيبقى الشاعر يرغب ويرغب رغبات ملحة متكررة وأن تكون الدنيا كلها مملكته الشعرية ببهاء الشعر، ومغسولا بالطهر الطفولة التي تمثل للشاعر بئرا عميقة من الماء الذي يحلى تلك الرغبة الشاعرية وأتبع هذا السطر بسطر آخر يتضمن في طياته مفارقة إنكار تفيض بالسخرية

يقول: "وتبقى الرغبة كالطعنة في الجسد المقتول"، وهنا كرر رغبته لتبقى الرغبة أشبه بالطعنة في الجسد المبيت القتيل الذي يفتقد تجاوبه مع تلك الطعنة.

فقد جعل للنداء رؤية حيث يكون النداء للأذن وليس للرؤية أي يكون للصوت المسموع لا للرؤية البصرية أية التعبير عن حالة الاستحالة في الوقت الراهن حتى تتماهى قليلا لنداء الرؤية حيث يقول: "لك أن تتماهى قليلا لنداء الرؤيا" وكذلك في السطر الذي يليه يتوغل في الصوفية عبر فراديس الوجود وهنا تكمن المفارقة مفادها أنه حتى يمكن من إعطاء لمملكته الشعرية الوجود عليه أن يكون كالوردة في إشراق ونفاذ عطرها وتكشفها من قبل الناظرين لها. ومن ذلك جعل من الرغبة تتجسد بعد جنوح الشاعر للصمت ليصنع مملكته الشعرية.

وبعد تحليلي للمقاطع أقول بأن ذلك النماذج بين المقاطع المفارقة التي تحمل صور متنوعة ساهم في بعث إيقاع جديد للقصيدة كله مفارقة وتناقص مع إعطائها تناغما مختلفا لم تألفه الأذن.

وانطلاقا من كل ما قلته نرى أن الشاعر في المقطع الأخير من قصيدة ملهاة لمتصوف ما موسومة على الغلاف الأخير والصفحة الأخيرة من ديوان "حزن الأسئلة".

أستنتج من خلال كل هذا:

- إن المفارقة آلية أسلوبية تختلف مواضع تمركزها وأول موضع تتمركز فيه هو العنوان باعتباره أول عتبة للنص أو هو نسخة مصغرة عن النص الكبير، وبذلك يمكن أن تخترقه المفارقة مختلفة بنيته ليصبح عنوانا مفارقا.
- وكما أن المفارقة تتصدر العنوان فيمكن كذلك أن تكون جزءا لا يتجزأ من النص، وتصبح علاقتها بالنص علاقة الجزء بالكل، ويمكن أن تستبدل هذه العلاقة لتكون علاقتها بالنص علاقة الكل بالكل، إذا كانت المفارقة قصيدة كاملة إذا احتلت المفارقة كل أجزاءها، وبذلك تسمى قصيدة كاملة.
- اعتمد المبدع على المفارقة إلا لنقل واقع وتصوير أحداث بصورة مختلفة وبذلك تختلف درجة اعتماد المبدع عليها بحسب اتصاله بالواقع.

خاتمة

خـاتمــة:

بعد هذه الرحلة القصيرة التي حاولت من خلالها استجلاء ظاهرة التشكيل الفني في ديوان أحمد موفقي خلصت إلى مجموع النتائج التالية:

- إن اللغة العربية نظاما يمتاز بالمرونة له القدرة على التكيف مع متطلبات الفكر وإثارته، ولعل خير دليل على ذلك مطاوعتها واستيعابها لظاهرة التشكيل الفني.
- رغم أن الفن التشكيلي جزء من ثقافة المجتمع إلا أنه يشكل عنصر هام وفعال في تشكيل البيئة التي يعيشها الإنسان.
- للتشكيل الفني دلالات عديدة تجعل من القارئ أو المستمع أن يكشف من خلالها جماليات اللغة.
- إن اللغة الشعرية تجسد كيان الشاعر وتعبر عن حالاته النفسية التي عاشها، وهي لغة جديدة استطاع الشاعر من خلالها أن يعرض آراءه ورغباته وميولاته في شكل جديد.
- تعتبر اللغة الشعرية احدى عوامل الجمال في النص الشعري وقد أكد النقاد جميعا على أهميتها، فلغة أحمد موفقي تعتبر لغة خلق وإبداع تتطلب من القارئ القراءة مرات عدة لإعادة الإنتاج لأنها لغة تتسم بالتلميح لا التصريح وهذا موطن جمالها.
- الإيقاع ظاهرة عروضية تمس النص الشعري أو تجعله يحتكم إلى جملة من القواعد والنظم التي تضبطه.
- تم الاعتماد على المستوى الصوتي والبلاغي لدراسة أسلوب الشاعر والكشف عن ذاته المتأملة.

خـاتمـة:

- يعد مفهوم الانزياح من الموضوعات التي أحدثت جدلا واسعا في الدراسات الأسلوبية والبلاغية والنقدية واللسانية العربية.
- إن كل مظهر من مظاهر الانزياح التي تناولته في البحث تحقق أغراضا بلاغية في ديوان حزن الأسئلة.
- للانزياح الاستبدالي دور كبير في توجيه المعنى خاصة الاستعارة والتشبيه والكناية.
- دراسة الانزياح التركيبي فتحت لي أبواب روعة الأسلوب لدى الشاعر.
- لخص الشاعر أحمد موفقي تجربته الذاتية والإنسانية في الرمز الطبيعي والديني والتاريخي بطريقة إبداعية فيها التكثيف والتركيز والتفاعل مع هذه الرموز من خلال استحضارها.
- المفارقة تعني أن يكون المعني الظاهر في الخطاب في تناقض مع المعني الباطني، وهذا هو المقصود وعلى القارئ أو المستمع أن يكشف ذلك من خلال بعض الرموز التي يوفرها السياق.
- تتجلى تمظهرات المفارقة في ديوان موفقي في العناوين الرئيسية والفرعية وتتجلى أيضا في جزء من النص والقصيدة كاملة، وتكمن أهمية المفارقة في معالجة الأوضاع الاجتماعية والنفسية.
- وفي الأخير يمكن القول أن هذه أهم النتائج التي توصلت إليها والحقيقة أن أعمال أحمد موفقي غنية بظواهر أسلوبية وجمالية تستوجب البحث والدراسة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

✍ أولا: المصادر

1. ديوان حزن الأسئلة لأحمد موفقي.

✍ ثانيا: المعاجم

1. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.

2. ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، المجلد 7، ط1، بيروت، لبنان، 1968.

3. احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب نشر، توزيع، طباعة، ط1، م1، القاهرة، 1429هـ- 2008م.

4. الزمخشري، أساس البلاغة، مادة سلب، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

5. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2004.

✍ ثالثا: المراجع

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، (د ت).

2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ط2، 1952.

3. إبراهيم مجدي إبراهيم محمد، في أصوات عربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 2006.

4. ابن جنى، الخصائص، دار الهدى، بيروت، لبنان، ط2، (د ت).

5. ابن جنى، سر صناعة الإعراب، ج1، تج: محمد علي النجار، بيروت، (د ط).

6. ابن رسيّق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تج:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، (د ط)، 1972.

7. أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط08، 1991.

8. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار حياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

9. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ- 2005م.

10. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2001م، المصطلح النقدي.

11. بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، سوريا، ط1، 2000.

12. الثعالبي أبو منصور، الكناية والتعريض، تج: عائشة حسن فريد، (د ط)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1988م.

13. حفيظة أرسلان شاسيوغ، الجملة الطلبية والجملة الخبرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004.

14. الخطيب الغزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ط1، دار الفكر العربي، 1904م.

15. سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، عويدات الدولية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

16. شيخون محمود السيد، أسرار التقديم والتأخير في لغة القرآن الكريم، مكتبة الكليات الزهرية، القاهرة، مصر، ط3، 1998.

17. صالح بلعيد، منافحات في اللغة العربية، دار الأمل، الجزائر، (د ط)، 2000م.

18. صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، صلاح عبد الصبور نموذجا، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 1429هـ-2008م.

19. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م.

20. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2013م.

21. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3.

22. عبد العزيز عتيق، علم المعاني والبيان والبديع، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.

23. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تج: عبد الحميد الهنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001م.

24. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003.

25. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في المعاني، تج: محمد رشيد رضا، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1998م.

26. عبد القاهر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، دار الصفاء، عمان، 2002م.

27. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط1، مطبعة المدني، القاهرة، 1992.

28. عبده عبد العزيز فلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992.

29. عشتار (داوود)، الأسلوبية الشعرية (قراءة في شعر محمود إسماعيل)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

30. علي جميل سلوم، حسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

31. غازي يموث، علم أساليب البيان، ط2، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1995م.

32. فاضل صالح السمرائي، الجملة العربية وتأليفها وتقييمها، ط2، دار الفكر، عمان، الأردن، 2007م.

33. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، القاهرة، (د ط)، 1970.

34. محمد العبد، المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)، مكتبة الآداب، الأوبرا، مصر، ط2، 2006.

35. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، ط2، (د ت).

36. محمد بن محمد عبد الرزاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (ح–ذ–ف)، ج23، (د ط)، دار الهداية، (د ت).

37. محمد ربيع، علوم البلاغة العربية، دار الفكر، الأردن، ط1، 2007م.

38. محمد طه هلالي، توضيح البديع في البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1، 1997.

39. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراش للنشر، تونس، ط1985.

40. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، دار البيضاء، ط1، 1986.

41. مختار العطار، أفاق الفن التشكيلي (على مشارق القرن الحادي والعشرين)، دراسة الشروق، ط1، 1421هـ- 2000م.

42. مصطفى حركات، نظرية الوزن الشعري العربي وعروضه، دار الآفاق، ط1، الأبيار، الجزائر، (د ت).

43. مصطفى رجب، دراسات لغوية، دار العلم والإيمان، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

44. موسى رباعية، الأسلوب مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2003.

45. نعمان المستهراوي، الدروس التطبيقية في القواعد والبلاغة والعروض، دار الهدى، الجزائر، (د ط)، (د ت).

46. ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تج: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، 1986.

47. ينظر: سامي محمد عبانية، التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007م.

48. ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضايا وظواهر الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة، بيروت، 1981م.

49. ينظر: عيسى على العاكوب، علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة العربية، ط1، دار الكتب الوطنية بنغازي، 1993م.

50. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، جامعة اليرموك، ط1، 2007م.

✍ رابعا: المراجع المترجمة

1. بير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب ط2، 1994م.

2. جورج مونان، مفاتيح الألسنة، تر: الطيب بكوس، منشورات الجديد، تونس، ط1، (د ت).

3. ينظر: كوين جون، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: احمد درويش، (د ط)، ج1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ت).

✍ خامسا: المجلات والمقالات

1. جميل حمداوي، السيميوطبيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجد 25، العدد3، 1997م.

2. عبد الرزاق حسين أحمد، الإظهار في مقام الإضمار في القرآن الكريم، الإصدار 32، الوعي الإسلامي، مجلة كويتية شهرية، 2012م.

3. عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي (أهميته وأنواعه)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع2-3، جامعة محمد خيضر –بسكرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2008م.

4. نجاة علي، مفهوم المفارقة في النقد العربي، مجلة تروي، ع53، 18، 7، 2009م.

5. نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، جوان2007م.

✍ سادسا: الرسائل الجامعية

1. بشير تاوريريت، سيميائية العنوان وإستراتيجية المفارقة (في قصيدة المهرولون لنزار قباني)، محاضرات الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، أفريل 2004م، منشورات الجامعية.

2. بوزار حبيبة، مكانة الفن التشكيلي في المجتمع الجزائري (دراسة ثقافية فنية)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة تلمسان، 2013م، 2014م.

3. الهام مكي عبد الكريم، المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي، شعر الرابطة القلمية أنموذجا، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، 2001م.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ – هـ
مدخل	**07**
4. لمحة عن الديوان.	**09**
5. مفهوم التشكيل الفني ودلالاته.	**10**
◆ **1.2** مفهوم التشكيل الفني.	**1011**
◆ **2.2** دلالاته.	**11**
1.2.2 اللغة الشعرية	**12**
2.2.2 الأسلوب	**15**
3.2.2 الانزياح	**18**
4.2.2 الرمز	**19**
5.2.2 المفارقة	**22**
الفصل الأول: مظاهر التشكيل الفني في ديوان حزن الأسئلة لأحمد موفقي	**24**

1. مكونات اللغة الشعرية	**24**
1.1 النسيج الإيقاعي	**24**
1.1.1 الموسيقى الداخلية	**25**
أ. الوزن	**28**
ب. القافية	**30**
2.1.1 الموسيقى الخارجية	**31**
أ. الطباق	**33**
ب. الجناس	**35**
2.مستويات التحليل الأسلوبي	**35**
1.2 المستوى الصوتي	**36**
1.1.2 دلالة الأصوات المنفردة	**36**
أ. الأصوات المجهورة	**39**
ب. الأصوات المهموسة	**42**
2.2 المستوى البلاغي	**42**
1.2.2 الأساليب الإنشائية والخبرية	**42**

أ. الأسلوب الإنشائي	**47**
ب. الأسلوب الخبري	**49**
الفصل الثاني: التشكيل الأسلوبي في ديوان حزن الأسئلة لأحمد موفقي	**51**
1.أنواع الانزياح	**51**
1.1 الانزياح الدلالي	**51**
أ. الاستعارة	**52**
ب. التشبيه	**55**
ج. الكناية	**61**
2.1 الانزياح التركيبي	**67**
أ. التقديم والتأخير	**68**
ب. الحذف	**74**
ج. الإظهار والإضمار	**78**
2.أنواع الرمز	**81**

1.2 الرمز الطبيعي	82
2.2 الرمز الديني	84
3.2 الرمز التاريخي	86
3.تمظهرات المفارقة في النص الشعري	87
1.3 مفارقة عنوان	87
أ. مفارقة العنوان الرئيسي "عنوان الديوان"	88
ب. المفارقة في العناوين الفرعية	90
2.3 مفارقة جزء من النص	93
3.3 مفارقة قصيدة كاملة	99
خاتمة	104
قائمة المصادر والمراجع	107
فهرس الموضوعات	116

ملخص:

يعالج هذا البحث موضوع "التشكيل الفني في ديوان حزن الأسئلة" لأحمد موفقي حيث يعيد التشكيل الفني من أهم الظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر ووسيلة من وسائل التعبير التي التفت إليها الشعراء، فاهتموا بتوظيفه وإغنائه خدمة لغايتهم في بلوغ الإتقان الفني والقدرة على التوصيل والتأثير. فقد بدأت بحثي هذا بإدراج نبذة عن الديوان وقد أشرت فيه إلى التعرف عن الشاعر ثم انتقلت إلى مفهوم التشكيل الفني ودلالاته حيث عرفت التشكيل الفني وأهم دلالاته وهي: اللغة الشعرية والأسلوب والانزياح والرمز والمفارقة بالمفهوم اللغوي والاصطلاحي وبعدها تحدثت عن مظاهر التشكيل الفني في الديوان في العنصرين اللغة الشعرية والأسلوب حيث ذكرت مكونات اللغة الشعرية ومستويات التحليل الأسلوبي، فختمت بحثي هذا بالحديث عن التشكيل الأسلوبي في الديوان فتحدثت فيه عن أنواع الانزياح والرمز وتمظهرات المفارقة في النص الشعري.

الكلمات المفتاحية:

التشكيل الفني- اللغة الشعرية- الأسلوب- الانزياح- الرمز- المفارقة- أحمد موفقي.

This research deals with the subject of artistic formation in the poetry melancholy of questions by Ahmed Mowafqi, where the artistic reformulation is one of the most important artistic phenomena in contemporary Arabic poetry and one of the means

of expression that poets have turned to., They took an interest in employing and enriching it as a service for their goal of achieving technical perfection and the ability to deliver and influence. I started my research with the inclusion of an overview of the Divan, in which I referred to the identification of the poet, then moved to the concept of artistic formation and its connotations, where I knew the artistic formation and its most important connotations, which are poetic language, style, displacement, symbolism, and the paradox in the linguistic and idiomatic concept. , I concluded this research by talking about the stylistic formation in the divan, in which I talked about the types of displacement and symbolism and the manifestations of the paradox in the poetic text.

key words:

Artistic composition, poetic language, style, displacement, paradox, Ahmed Mowafqi.

تم بحمد الله