جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص: أدب حديث ومعاصر

رقم: أ.ح.م/ 98/ 2022م

إعداد الطالبتين:

خرفي عبلة
غربية سمية

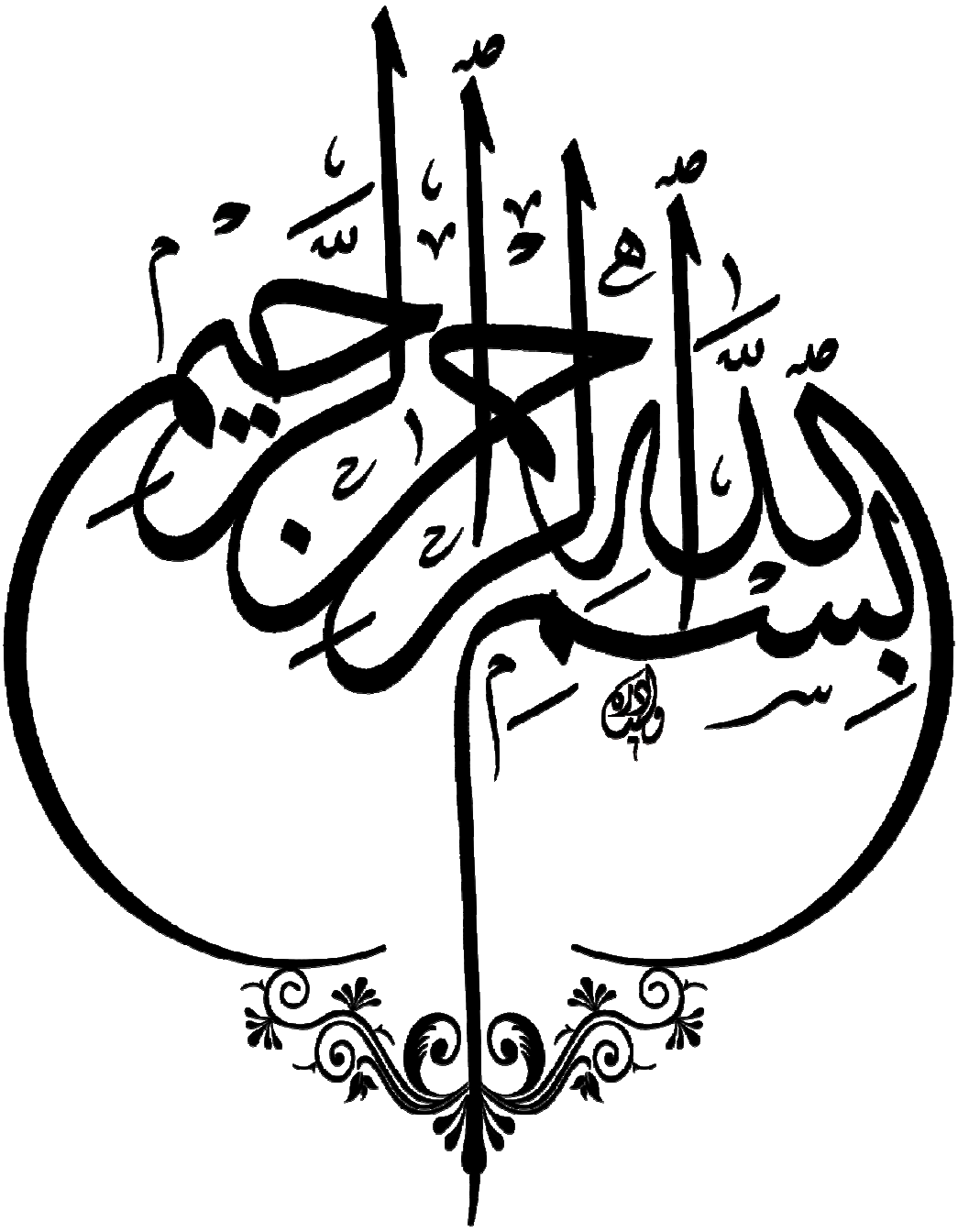
جماليات الخطاب الشعري في ديوان "نبوءات الجائعين " لـ:أيمن العتوم

يوم: 27/06/2022

لجنة المناقشة:

نصر الدين بن غنيسة	أستاذ	جامعة بسكرة	رئيسا
سليم كرام	أ. محاضر أ	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
آسيا تغليسية	أ. مساعد أ	جامعة بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2021 – 2022


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

وامتثالا لقوله صلى الله عليه وسلم: (لا يشكر الله من لا يشكر الناس) فإننا نشكر الله على عظيم منه وعطائه وتوفيقه.

كما نتقدم بكامل الشكر والعرفان للأستاذ المشرف

الدكتور "سليم كرام"

على المجهودات المبذولة لتصويب الأخطاء وسعة صبره، ورحابة صدره.

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف خلق الله سيدنا محمد

وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن ولاه إلى يوم الدين وبعد:

يرتكز الخطاب الشّعري المعاصر على جزئية أدبية النص (الشّعرية)، إذ استطاع هذا الخطاب أن يفتك المكانة الأسمى من بين الأجناس الأخرى في البيئة العربية على وجه الخصوص، ونتيجة لما يتشكل منه هذا الخطاب من حمولة معرفية وفنية فإنّ دراسة تشكيلات هذا الخطاب أصبح أمرا يرتكز على تلك الآليات التي تسمح باستنطاق النّص المعاصر، فقد كان الخطاب الشّعري يشكّل ذلك الفعل التّرجمي لواقع الإنسان وأحاسيسه، وعليه؛ يكون –لهذا الأخير–أبعادًا مكثفة ومتنوعة تؤكد على أنّه حصيلة تجارب إنسانية متراكمة عبر المحطات العُمُرية.

كما تعد الجمالية التي يكرّس لها الشّاعر من خلال منجزه الشّعري، ما هو إلاّ نتاج تفاعل عناصر فنية وبلاغية وأخرى لغوية، داخل تلك النصوص المشكّلة للديوان، كلّ هذه العناصر وتفاعلاتها داخل النصّ الشّعري، تجعل من المتلقي يتأثر بالنص المقدم، مما يحقق أبرز غاية في الجمالية الأدبية؛ وهي التأثير في القارئ بنحو يجعل منه مشاركا في العملية التواصلية بينه وبين المبدع.

وعلى ضوء ما سبق؛ أصبح البحث في جمالية الخطاب الشّعري بحثا متواصلا ومكثّفا، يعمل على استكشاف أغوار الخطاب، ويلوّح إلى مكامن إبداعه بطريقة علمية موضوعية، ولأننا أردنا هذا فنحن نحاول من خلال هذه الدّراسة الغوص في حيثيات النّص المعاصر، آملين أن نصل بهذه الدّراسة إلى برّ الأمان، ونبيّن مواطن الفنية والجمالية في النص الشعري المعاصر .

كلّ هذا؛ جعلنا نختار في هذه الدراسة ديوان" **نبوءات الجائعين**" لأيمن العتوم بعدما تأملناه، لنرى فيه ما يؤهله لأن يكون ميدانا خصبا للدّراسة ، إذ يعبّر هذا الدّيوان بصدق عن تجارب إنسانية داخل السجون.

وتأسيسا على ما سبق؛ فإن البحث يقابل في طرحه عدّة إشكالات وجب إثارتها، أبرزها : ما الذي يؤسس له الخطاب الشّعري المعاصر ؟ وإلى أي آليات فنية وجمالية يستند عليها هذا الخطاب الأدبي؟

وما هي السِّمات الجمالية الفنية اللّغوية في ديوان **"نبوءات الجائعين"** ؟ وهل كان الشّاعر أيمن العتوم موفقا في تقريب الصورة من المتلقي حول حالة الشّاعر المسجون؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات كان من اللازم إتباع تخطيط موضوعي وفني يطرح الفكرة من جانبيها ، فكان مخطط الدراسة يعتمد على مدخل وفصلين تطبيقيين:

المدخل: عنون بـ: **الخطاب والصورة الفنية بين المدلول والماهية،** تناولنا فيه ماهية الخطاب، وآليات تحليل الخطاب.

الفصل الأول:تمت عنونته بـ" **جمالية التّشكيل البياني والأسلوب في ديوان "نبوءات الجائعين"**؛ تناولنا فيه الصور الشعرية الموجودة في الدّيوان بالإضافة إلى الأسلوب البلاغي في الديوان.

الفصل الثاني: تمّ وسمه بـ:**جمالية التشكيل الإيقاعي في ديوان "نبوءات الجائعين"**؛ تناولنا فيه التّشكيل الإيقاعي (الموسيقي) في مقاطع متنوعة من الديوان.

ونظرا لطبيعة الموضوع كان اعتمادنا على المنهج الوصفي التحليلي، من أجل وصف الظواهر الشعرية الموجودة في الديوان، بالإضافة إلى إعطائها تحاليل ومدلولات خاصة بالشّاعر، بيئته ونفسيته، مرجعياته الفكرية والثقافية والسّياسية كذلك.

كما ارتكزت هذه الدّراسة على جملة من المصادر والمراجع؛ التي ساعدت في تيسير عملية البحث؛ وهي :

1- حبكة الميداني ، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها.

2- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشّعر العربي.

3- مديحة خالد ، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش.

4- عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري.

وككل بحث طبيعي تواجه أصحابه بعض العراقيل؛ فإننا نقف في الدراسة عند جدة الديوان في التحليل، إذ كان من الأعمال التي قلّت الدراسة عليه ، رغم كثرة المتناولين لجماليات الخطاب عند غيره، هذا ما جعلنا نصطدم باختلاف الاستعمال، وما حول عملنا إلى اجتهاد تام نرجوا فيه أن نكون قد وفقنا.

وفي ختام هذه المقدمة نتوجه بأسمى آيات الشّكر والعرفان، لأستاذنا القدير الدكتور سليم كرام على مجهوداته المبذولة في الإشراف على البحث، وحرصا منه على إنجاح هذا البحث والوصول به لبرّ الأمان. كما نشكره على النصح والتوجيه المستمر في سبيل إخراج البحث بحلّة بهية، فجازاه الله عنا خير الجزاء، كما نتقدم بجزيل الشكر للجنة المناقشة لتقويمهم هذا البحث، وأخيرا نسأل الله السداد والتوفيق فيما سعينا إليه.

المدخل

الخطاب والصورة الفنية بين المدلول والماهية

تمهيد:

المبحث الأول: الخطاب(من المفهوم اللّغوي إلى الاصطلاحي)

أ/لغة:

ب/اصطلاحًا:

2-آليات تحليل الخطاب:

أ-اللّغة الشعرية:

ب-الإيقاع الشّعري:

ج-الموسيقى الخارجية

المبحث الثاني:الصور الشعرية:

1-مفهوم الصورة :

أ-لغة :

ب-اصطلاحاً :

2- تاريخانية الصورة:

أ-الصورة في النقد العربي القديم :

ب-الصورة في النقد الحديث :

المبحث الأول: الخطاب(من المفهوم اللّغوي إلى الاصطلاحي)

أ/لغة:

تضمنت المعاجم العربية تعاريف متنوعة لمصطلح الخطاب، فصاحب اللّسان ابن منظور في معجمه يعرفه، بالقول «خطب، الخطَبُ، الشأن أو الأمر، صغُر أو عظُم (...) والخطب: الأمر تقع فيه المخاطبة، والشأن والحال، ومنه القول،جلّ الخطَبُ أي عظُم (...) والخِطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام»[1]. وعلى هذا يكون الخطاب في لسان العرب مراجعة الكلام، الأمر الذي يقع في فعل التواصل المباشر.

أما صاحب القاموس المحيط، فيقول في ماهية الخطاب «الخِطاب : الحُكم بالبيّنة، أو اليمين أو الفقه في القضاء، أو النُّطق بأما بعد»[2]، وإن الذي يهمنا في هذا التّعريف الجزء الأخير منه وهو النطق بـ:أمّا بعد يعني الكلام الذي يلي تلك المقدمة اللفظية.

وقد وردت لفظت الخطاب في قوله عزّ وجل في محكم تنزيله؛ قال تعالى ﴿ **وعِبادُ الرّحْمَنِ الذِين يَمشُونَ عَلَى الأَرْضِ هَونًا وإذا خَاطَبَهم الجَاهِلُون قَالُوا سَلَامًا** ﴾[3]، فالله عزّ جلّ وصف عباده المخلصين بأنهم إذا خوطبوا بكلام سيء ونحوه من الجاهلين كان ردّوهم على هذا الكلام بالسّلام.

كذلك في قوله تعالى :﴿ **وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهم مُغْرَقُون**﴾[4]، ومعنى (لا تخاطبني)؛ أي لا تحادثني ولا تناقشني في أمر الذين ظلموا فإنّ مصيرهم هو الغرق لا مناص.

---

[1] –ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ،ط،ب)، ص360–361.

[2] –الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص478.

[3] –سورة الفرقان، الآية 63.

[4] –سورة النبأ، الآية 37.

وعليه فإن مصطلح الخطاب من المنظور اللّغوي يأتي على معنى المحادثة والمحاورة في الكلام، والتّرسل في الكلام الذي يسوق إلى غاية مرجوّة وهي تأدية وظيفة تبليغية.

ب/اصطلاحًا:

نجد **"نور الدين السّد"** يتحدث عن الخِطاب فيقول «الخِطاب هو رسالة موجهة من المنشئ إلى المتلقي، تستخدم فيها نفس الشفرة اللّغوية المشتركة بينهما ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنّحوية والدّلالية التي تكوّن نظام اللّغة»[1].

وعلى هذا الأساس، كان الخطاب عند نور الدين السد عبارة عن رسالة موجهة من المرسل إلى المرسل إليه، يشترط فيها معرفة ركنا التّراسل بركائز(قوانين) النظام اللّغوي من نحو ودِلالة وصرف وغيرها من علوم اللّغة .

كما ويرى **" محمد مفتاح "** الخطاب من منطلق أنّه « مدونة كلامية،يعني أنّه مؤلف من كلام ليس صورة فوتوغرافية أو رسم (...) فالخطاب إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعدّدة»[2]، وعليه؛ الخطاب –وفق تصوّره هو– يعبّر عن حدث كلامي يهدف إلى تحقيق وظيفة معينة.

بخلاف ما سبق، فمن النّقاد الغربيين الذي تعرضوا للخطاب بالدّراسة والتحليل أمثال **"بنفست"**، الذي يقول بشأن اللّفظ أنّه :«هو الملفوظ منظورا إليه من جهة آليات وعمليات اشتغاله في التّواصل»[3].

[1] –نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، ط1، الجزائر، 2010، ص81.

[2] –محمد مفتاح، إستراتيجية الخطاب الشّعري، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب،1986، ص120.

[3] –سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص17.

وعلى هذا الأساس يكون الخطاب من المنظور الاصطلاحي عبارة عن ملفوظ يشتغل على غاية التّواصل، ويكون أساسا هذا التّواصل الدراية الكافية بأنظمة اللّغة الخاصة المتواصل بها.

2-آليات تحليل الخطاب:

أ-اللّغة الشعرية:

تعدّ اللغة الشعرية عنصرا هاما ودعامة أساسية في بناء الشعر، لأنها من أهم المعايير التي تقاس من خلالها جودة الشعر، واكتمال ملامح الشعرية داخل المتن الشّعري، إذ ينبغي الوقوف على الأدوات اللّغوية للشاعر وعلى رأسها ثروته المعجمية وقدرته في رصف الكلمات وتنسيقها فيما بينها، لأن مفردات تلك الآليات جزء من كيانه الشعري، وأول الخطوات التي تفيد في معرفة معجم الشاعر التبصّر والعودة إلى أصول التي استقى منها لغته وألفاظه، فاللغة مولودة مع الإنسان بالفطرة وتنمو معه عبر عملية الاكتساب اللّغوي التي ينشأ الإنسان عليها[1].

إن النقاد الذين بحثوا في مضمون اللّغة الشعرية أشاروا إلى الحدود الأخرى التي تدخل في الأطر والأنظمة الشعرية لتمنح الأدب شاعريته، إذ يمكن من خلالها أن يصل المتلقي إلى ملامح القوانين العامة التي يبحث عنها جلّ النقاد، من أجل الوصول إلى النقطة المركزية وهي شعرية النص، فهذا رومان جاكبسون لا يكتفي بدراسة النصوص الشعرية أو الأدبية بوجه عام بل إنه من اللازم أن يتطلع كل ناقد إلى تلك الملامح التي مر بها الشاعر وتبيين واستظهار أثرها في نفسيته، وعلى هذا يكون الناقد يسعى وراء البحث عن عناصر السيرة الذاتية للكاتب،وهذا من أجل الوصول لعناصر التجربة عنده، كما أن الاطلاع على مذكرات كاتب من الكتاب يمنحنا قدرا ورؤية للمعلومات حول

[1] ينظر: فواز عبد العزيز اللّعبون، شعر عبد الله شرف دراسة موضوعاتية وفنية، رسالة لنيل ماجستير في الأدب العربي،كلية اللغة العربية ، جامعة الإمام محمد بن سعود، السعودية،1422هـ، ص،181، 182.

طبيعة حياة ذلك الكاتب، وهذا الأمر الذي ساعد ويساعد في كشف طبيعة شعرية لذلك المبدع، فإعادة بناء حياة المؤلف تساعد النقاد في كشف مهاراته الشعرية[1].

إن اللّغة الشعرية هي المادة لبناء الشعر،إذ هي تكمن في كونها أسلوب الصياغة والتركيب والذي يستخدمه الشاعر وهو التجربة، وهو لغة الشعر[2].

ب-الإيقاع الشّعري:

يعدّ إيقاع الشعر أو موسيقى الشعر من أهم الأسس التي يقوم عليها الإبداع الفني فهي عبارة يسمو بالبيت إلى فضاءات الإلهام والجمال[3]، لذلك لقيت اهتمام العديد من الشعراء منذ القدم" فاخذوا ينظمون قصائدهم على إيقاعات مناسبة لألفاظهم الحزينة منها والمفرحة[4].

نقسم الموسيقى بدورها إلى قسمين موسيقى خارجية وداخلية وهذا ما سنحاول التعمق فيه أكثر من خلال دراستنا لشعر بكر بن حماد لتبيان أهميتها ومدى قدرتها على تحقيق الذوق الجمالي في شعره

ج-الموسيقى الخارجية

وهي تتمثل في مجموعة من التفعيلات منتظمة ومتناسقة كونت ما يسمى بالبحر الذي قولبت فيه القصيدة ألفاضها ومعانيها فأعطاها بذلك إيقاعا معينا وقد أكد بعض النقاد القدماء إن الوزن والقافية هما العنصران الأساسيان في الشعر إذ يرون إن الوزن هو

---

1 ينظر: شهيرة حمد المراجلة، جماليات اللغة الشعرية، دار ديوان راشد، مذكرة ماجستير جامعة الأردن،2015 وص12 .

2 ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1984، ص 67.

[3] مصطفي حركات، نظرية الإيقاع – الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ص 216.

[4] ينظر: حسين علي عبد الحسين الدخيلي، دراسات نقدية لظاهرة في الشعر العربي، دار حامد للنشر والتوزيع وعمان، الأردن، الجزائر، د ط، د ت، ص 73.

أعظم أركان حد الشعر وأولا ها به خصوصيته إما القافية فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية[1].

وعليه فالموسيقى الخارجية مقتصرة إلا على الوزن والقافية البحر وهو عبارة عن الإيقاعات التي اعتمدها الشعراء فألفتها الآذان وطربت لها النفوس فاعتمدها الشعراء طوال القرون عدة حتى جاء الخليل بن احمد الفراهيدي فاستخرج صورها الموسيقية وسكبها في قوالب سماها البحور[2].

وهي بعبارة موجزة صورة الكلام الذي نسميه شعرا[3] وعليه من خلال هذين التعريفين السابقين نجد بأن أول من ابتدع البحر الشعري وإيقاعاته من ناحية التأصيل الإيقاعي هو الخليل أحمد الفراهيدي.

د- الوزن:

يقصد بالوزن ذلك القالب الذي يتضمن الشكل،ليتم يصب إبداع الشّاعر فيه، مما يضفي إلى القصيدة الشّعرية جمالا وبديعا، من خلال إضافة موسيقى عذبة لها، ويجعلها أسهل على اللسان وأقرب إلى القلب قبل الأذن[4] .

المبحث الثاني:الصور الفنية:

الحديث عن الصورة الفنية يتطلب منا التعريج إلى المفهوم اللّغوي والاصطلاحي للصورة في حدّ ذاتها في النسق الأدبي، ثم التّعريف بالصورة من منظور النقاد القدامى والمحدثين.

1 حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية و موضوعية، الهيئة المصرية للطباعة والنشر، د ط، 1989، ج 1، ص 8.

2 -ينظر:إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية و فنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1991، ص 164.

3 -ينظر:عبد الرحمن تيبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، ط 1، 2003، ص 5.

4 -حسين علي عبد الحسين الدخيلي، دراسات نقدية لظاهرة في الشعر العربي، ص 73.

1-مفهوم الصورة :

أ-لغة : اختلف وتمايزت المعاجم اللغوية في مصطلح الصورة ،إذ نجد ابن منظور في معجمه لسان العرب يعرّفها «بالضم: الشكل والجمع صور وقد صوّره فتصوّر، وتصوّرت الشيء: توهمت صورته، فتصوّر لي، والتصاوير التماثيل»[1]، فربط بين الصورة والتّصور والتوهم، والصورة مساوية للشكل .

وفي القاموس المحيط يعرّف الصورة صاحبه الفيروزآبادي بتعريف مختلف فيقول «الصورة بالضمِّ الشكل (...) وقد صوره فتصوّر، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة»[2]. أما في معجم الوجيز فالصورة « الشكل والصورة المسألة أو الأمر: صفتها، يقال :هذا الأمر على ثلاث صور،والصورة الذهنية :الماهية المجردة، وصوّره: جعل له مجسمة (...) وتصوّر الذهني وهو ذلك الاستحضار لصورة أو لمجموعة من صور سابقة»[3] .

وبالتالي يحاول بذلك العقل تذكرها وتجسيدها أمامه وكأنها حقيقة واقعية مجسدة إذن؛ ومن خلال هذه التعريفات الثلاثة نرى تصب في قالب واحد يضم كلّا من:الشكل والهيئة والصفة .

وقد جاءت لفظة الصورة في القرآن الكريم في قوله تبارك وتعالى ﴿**الذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَّلَكَ فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَك** ﴾[4]، وتفسيرها الشكل والتمثال المجسم.

---

[1] -ابن منظور ،لسان العرب،مادة (ص،و ،ر)،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د-ت،ص3122.

[2] - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان، فصل الصاد، باب الراء،ج2، ص75.

[3] - مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، طباعة خاصة بوزارة التربية و التعليم، 2004م، ص373.

[4] -سورة الانفطار ،الآية07-08.

ب-**اصطلاحاً** : من خلال محاولتنا التنقيب والبحث عن المادة المعرفية التي تخص الماهية الاصطلاحية لمفهوم الصورة كان لزاما علينا تقسيم هذا المصطلح إلى شطرين حسب الفترة الزمنية، أي؛ بين القديم والحديث وبعبارة أخرى بين القدماء والمحدثين.

2- تاريخانية الصورة:

أ- الصورة في النقد العربي القديم :

ارتبط معنى الصورة بالبلاغة منذ القديم، فنجد الجاحظ يذكرها بقوله في تعريفه للشعر«المعاني القائمة في صدور الناس، والمتصوّرة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم»[1]، إذ الجاحظ يذكّرنا أن صناعة الشعر لابد لها من تصوّر ذهني ولا بد لهذه الصناعة من معاني عالقة في النفوس ومختلجة في النفوس فالصورة هي الشكل أو القالب الذي تتصهر بداخلها المعاني المتولّدة في نفس الشاعر، وهي مخرج أحاسيسه نحو الخارج، ولهذا فإن البراعة في صنع الصورة وتجسيدها لا يتأتَّى إلاَّ لكل من امتلك مهارةً وبراعة وفنًّا رفيعاً . وفي هذا الصدد يقول قدامة بن جعفر في معرض حديثه عن الشعر: «والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة على أنه لا بدَّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة »[2].

أما عن أبي هلال العسكري فقد تعرض للصورة والتصوير الفني بالشرح والتحليل حيث يقول في معرض تعريفه للبلاغة: «والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»[3] .

---

[1] – الجاحظ، الحيوان، تح:عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1388هـ، ص75.

[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة،ط1398،1،ص65.

[3] –أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد بجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، (دط) ،(د ت)، ص 19.

ومن هذا التعريف نستدل على أن البلاغيين القدامى أولوا اهتماما بالغا بالصورة وجعلوا لها قدرا رفيعا في كلامهم، وحتى وإن كان الكلام مفهوما جليّا إلا أنه لابد من حياكة جيدة ومتمرسة في خلق صور إبداعية تجعل المتلقي يستعذب المشهد الفني الذي يصوغه المبدع.

ثم إذا نواصل تتبع القدامى في معرض حديثهم عن الصورة وعملية صناعة الشعر، ليستوقفنا تعريف للصورة عند عبد القاهر الجرجاني جاءت بخلاف ما ذكرنا سابقا، إذ يقول: «واعلم أن قولنا "الصورة" إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»[1]، وهذا من التعاريف التي تحاول وصف ظاهرة الخلق الإبداعي بطريقة فيها نوع من العلمية والتدقيق، فكان عبد القاهر قد أبان معنى الصورة في كونها عبارة عن تمثيل وقياس ومحاولة لمطابقة بين المعنى المكتنز في النفس بما هو موجود ملموس، وظاهر القول أن الصورة تشكل شكلا محسوسا لا مجرد تصور ذهني، بل له ركيزة مجردة يستند إليها الشاعر في تكوين زخرفه اللفظي، وهي ضرب من محاولة للمحاكاة والمشابهة مع الصورة الأصلية الموجودة في واقع المبدع .

وانطلاقا مما جاء سابقا، فإنّ القدماء قد حرصوا في جل تعريفاتهم للصورة على ضرورة أن تكون هناك علاقة مشابهة بين المعنى المختلج في الذهن وبين العالم الخارجي المحسوس، وأن عملية الخلق الإبداعي عند الشاعر القديم كانت عبارة عن نقل الواقع وإعادة تشكيله في قوالب من الصور البيانية ترتبط مع مكوناتها بشيء من المشابهة أو المطابقة أو بمقاربة طفيفة بين المجاز والحقيقة مع مراعاة لمقتضى الحال.

ب-الصورة في النقد الحديث : لقد طرأ تطور عظيم لمفهوم الصورة في ضوء النقد الأدبي المعاصر وفي ظل انفتاح العالم العربي على الغرب وتداخل العلوم والمعارف،

[1] -عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، ص 508.

فكان لابد من تغيير لكثير من المفاهيم القديمة وتناولها بالشرح والتحليل من عدّة جوانب، مما جعل من مفهوم الصورة في النقد الحديث والمعاصر يأخذ أبعادا عديدة ومفاهيم متباينة، فنجد على سبيل الذكر الدكتور عبد القادر رباعي يتناول مفهوم الصورة الفنية بشيء من الدّقة اللفظية فيقول: «وهي تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو المقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة عنصر ظاهر وآخر باطن، وإن جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين هما الحافز والقيمة»[1]، فالحافز هو الدافع الذي يريد الشاعر إيصاله إلى المتلقي، أما عن القيمة فتتعد بتعدد ما يحاول الشاعر الوصول إليه إمّا في كونها قيمة جمالية أو إيضاحية أو محاولة لاستظهار قيمة معنوية مخبوءة .

ونجد من المحدثين من تعرض لمفهوم الصورة ومقارنتها بتعاريف القدماء "جابر عصفور" الذي يقول بهذا الصدد « وأن الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقة الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة »[2].

[1] – عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلم، الرياض، ط1، 1405 هـ،ص 85.

[2] –جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1974م، ص 213.

الفصل الأول

التّشكيل البياني والأسلوب في ديوان "تبوءات الجائعين"

أولا: التّشكيل البياني في الدّيوان

1. التّشبيه
2. الاستعارة
3. الكناية

ثانيا: الأسلوب البلاغي في الدّيوان

1. الجملة الخبرية:
   - الجملة الاسمية.
   - الجملة الفعلية.
2. الجملة الإنشائية:
   - الأمر
   - النّداء
   - الاستفهام
   - التّمني

جمالية التّشكيل البياني والأسلوب في ديوان " نبوءات الجائعين"

تمهيد:

الصورة الشعرية وسيلة للكشف عما في أعماق الذات، وما تحمله من مشاعر هي نِتاج تفاعلات مع تجارب العالم الخارجي ؛ فالصورة بهذا المفهوم « تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى الواقع»[1] .لتشكل الصورة تركيبة تابعة لوجدان الإنسان، إذ تنتمي بهذا الطابع إلى الوجدان وكيانه أكثر من الواقع، وعلى هذا تكون الصورة أقرب من الخيال(الوجدان) منها إلى الواقع.

وعليه؛ فالصورة الشّعرية التي تتمحور حول التشبيه والاستعارة والكناية، وبين الشاعر مدى انسجامها وارتباطها بالجو العام للقصيدة، وإلى أي مدى حققت هذه الصورة غايتها وفعاليتها المتمثلة في الإفصاح عن الأحوال النفسية للشاعر ومدى قدرتها على تصوير تجربته الشِّعرية.

1-التشبيه:

أ-لغة:

يأتي التشبيه في لسان العرب؛ بمعنى «المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيء :أي ماثله والتشبيه التمثيل»[2]، ويرى صاحب الطِّراز أن التشبيه لغة «هو مصدر من قولهم شبهته بكذا، إذا جمعت بينهما بوصف جامع»[3]، و«تشابه الرجلان واشتبها وأشبه كل منهما

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، ط3، 2006، ص 152.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3 ، 2000م، ج13، ص503.

[3] – يحي بن حمزة العلوي، الطراز، ضبط و تدقيق :عبد السَّلام هارون، ص125.

الآخر حتى التبسا»[1]، ونجد هذه اللفظة في القرآن الكريم، يقول تبارك تعالى: ﴿**ومَا قَتَلُوهُ ومَا صَلَبُوه ولَكِنْ شُبِّهَ لَهُم** ﴾[2].

ب-اصطلاحا:

عرّف علماء النقد والبلاغة -العرب- التشبيه -قديما-وأولوه اهتماما، بالغا لما له من مكان ودور فعال في تقريب المعنى وإيضاحه، فهو من أولى أقدم الصّور البيانية التي عرفتها العرب لـ« يُعد من أساليب البيان المهمة والمتميزة في الشّعر العربي، من خلال مجاليه التصويري والبنائي »[3] .

ويعرّفه **"الخطيب القزويني"** بقوله« هو الدّلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى من المعاني، ما لم تكن هذه المشاركة على وجه الاستعارة الحقيقية والاستعارة المكنية»[4] .

كذلك عن مفهوم التشبيه يقول **"السّكاكي":**«هو اشتراك شيئين في أمر من الأمور لغرض أو بمعنى آخر هو اشتراك المشبه والمشبه به في صفة من الصفات لغرض»[5].

من خلال ما سبق؛ ومن خلال التعريف الأخير نرى أن التشبيه هو اشتراك شيئين في صفة من الصفات بواسطة أداة أو بدونها، أي؛ أن التشبيه هو أن يتصف المشبه بصفة معينة تجمع بينه وبين المشبه به حقيقة كانت أم مجازا.

---

[1] – بطرس البستاني، محيط المحيط: قاموس مطول للغة العربية ط1، (د-ت)،ص450.

[2] – سورة النساء، الآية 157.

[3] – محمد كريم الباجلاني، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي في عصري الخلافة و الطوائف،مذكرة لنيل ماجستير ص56.

[4] – جلال الدين محمد القزويني، شرح التلخيص في علوم البلاغة، شرح محمد هاشم دوديري، دار الجيل، بيروت،لبنان ط2 ، 1982 م، ص 239.

[5] – السَّكاكي، مفتاح العلوم ،ص17

إذن؛ فالتعريفات التي سبقت وإن اختلفت لفظا فإنها تتفق في معنىً واحد، الذي يحوم حول فكرة أن التشبيه عقد مماثلة بين شيئين قصد اشتراكهما في صفة من الصفات بأداة تشبيه أو نحوها، سواءً أكانت ملفوظة أو مقدرة.

لنجد أنّ علماء البلاغة يتفقون على كون التشبيه يقوم على أركان أربعة ؛هي: **(المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، ووجه الشبه).**

وقد قسَّم البلاغيون التشبيه إلى عدة تقسيمات، لكننا في بحثنا هذا سنتناول أربعة أنواع من التشبيهات، وهي كالتالي: **التشبيه التمثيلي، التشبيه البليغ، التشبيه المرسل المفصل.**

1-1-التشبيه التمثيلي (التشبيه المركب):

لقد اختلف البلاغيون في تعريفاتهم حول التشبيه التمثيلي ونظرتهم إليه، ولقد أورد **"السّكاكي"** تعريفا واضحا له؛ يقول في شأن التشبيه «اعلم أن التشبيه متى كان وجهه وصفا غير حقيقي، وكان منتزعا من أمور عدة رخص باسم التمثيل»[1].

وقد عرّف **"الخطيب القزويني"** التشبيه التمثيلي بأنّه: «المعنى الذي يشترك فيه الطرفان تحقيقا أو تخييلا»[2]، وإذا ما حاولنا استبيان المسألة بين العلماء نجد أن ابن الأثير يرد على هذه الطائفة من علماء البلاغة التي ترى بأن هناك فرقا بين التَّشبيه والتمثيل.

من خلال ما جاء سلفا؛ فإن التَّشبيه التمثيلي ضرب خاص من ضروب الأساليب البيانية التي يستعملها الكاتب أو الشَّاعر في التعبير عن مكنوناته بطريقة غير مباشرة، وبذلك كان التَّشبيه التمثيلي بليغا في معناه وصورته التخيلية، حيث يحتاج إلى تدقيق

[1] – السَّكاكي، مفتاح العلوم ،ص 364.

[2] –الخطيب القزويني،المرجع السابق ، ص222.

نظر وإمعان في المعنى ونجد القرآن الكريم والحديث النبوي غنيان بالتَّشبيه التمثيلي لما له من ملاءمة مع نص الخطابي النصحي الوعظي، ولما له من قوة في تحريك النفوس وجمال في الأسلوب.

والمتأمل في ديوان **"نبوءات الجائعين"** لصاحبه **"أيمن العتوم"** يجد أمامه جملة من الأمثلة التطبيقية التي توضح هذا النّوع من التشبيه؛ ويقول:

وما يعذّبني شيء كذاكرة * كانت ورودا فصار محض أشواكِ**[1]

شبّه الشّاعر في هذا البيت **(أقصى عذابه كمثل ما تعذّبه هذه الذاكرة)**، حيث جاء بأداة التشبيه الكاف وحذف وجه الشّبه (أقصى العذاب) على سبيل التشبيه التمثيلي. وفيه نلمس تمثيل شيء بشيء آخر يشتركان في نفس وجه الشبه وهو الألم والعذاب.

ونذكر منها قوله:

إذا قصيتِ فقلبي لا يطاوعني * وإن دنوت كأنّ الموت أحياكِ**[2]

المقصود بهذا البيت أنّها إن بعدت عنه فقلبه لا يطاوعه في هجرها والبعد عنها وإن دنت إليه فشعوري يشبه شعور الإحياء بعد الإماتة، استعمل الشّاعر في هذا البيت حرف التّشبيه (كأنَّ)، وذكر المشبه (أنتِ) والمشبّه به (الحياة بعد الموت)، فضرب تشبيهاً ها هنا على شكل تمثيل.

1-2-التشبيه البليغ (المؤكد المجمل):

فالتشبيه البليغ يعدّ من التشبيهات المختصرة المفيدة، فـ«إذا ما حذفت منه الأداة

[1] -أيمن العتوم، نبوءات الجائعين، ص09.

[2] -المصدر نفسه، ص11.

ووجه الشبه فهو تشبيه بليغ»[1]، وهو«ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه، وعليه يكون مؤكدا مجملا، ويعتبر أكثر الأنواع بلاغة»[2].

إذن؛ فالتَّشبيه البليغ يشكل ملمحا جليا وواضحا عند الشاعر إذ تكمن أهميته من خلال حذف أداة التشبيه ووجه الشبه منه مما يتيح حلول المشبه في المشبه به فيندمجان في بعضهما البعض، والملاحظ أن هذا النوع من التشبيه يستعمل كثيرا في غرض الغزل والوصف حيث أن التشبيه البليغ صورة واضحة وبينة على تفنن العرب قديما وحديثا بالتَّشبيه وعنايتهم العظيمة بهذا الأسلوب حتى جعلوا من المشبه يندمج في المشبه به، بل تنافس عليه الشُّعراء في نظم قصائدهم «بل إن البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل، بالبراعة في نظم الشعر نفسه»[3]، إذ جعلوا الإجادة في الشعر هي الإجادة في التشبيه وبخاصة التشبيه البليغ .

وهذا الضرب من التَّشبيه قد وجدناه متجليا في عديد من قصائد الدّيوان، من أبرز ما جاء من أمثلة قوله:

أنا سطور دمٍ ما زال نازفها * مبعثرا فوق آفاقي وأفلاكي**[4]

شبّه الشّاعر **"نفسه"** بـ:"سطور الدّم" التي تنزف فحذف الشّاعر في هذا التّشبيه حرف التشبيه **"الكاف"** بالإضافة إلى وجه الشّبه **"الألم والنزيف"** وعلى هذا الأساس كان هذا التّشبيه تشبيها بليغاً يصوّر حالة الشّاعر بأنّه يعاني من نزيف كمثل سطور الدم التي ينزفها صاحبها فهما سيان في الأمر.

ويقول في أخرى:

---

[1]– أحمد حامد إسماعيل، التصوير البياني في شعر مسلم بن الوليد الأنصاري، مذكرة لنيل شهادة ماستر ،ص24

[2]– محمد ونعمان علوان، من بلاغة القرآن الكريم، فلسطين،ط2 ،1998م،ص176.

[3]– ينظر:عبد العزيز عتيق، علم المعاني و البيان و البديع ، ص400–408.

[4] –أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين، ص10.

لا تعجبي إن سمعت الشّدو من ألمي * فإنّ صوت غنائي لحنه باكِ**[1]

يشبّه الشّاعر في هذا البيت صوت غنائه ولحنه كلحن الشخص الباكِي، فحذف الأداة(الكاف) ووجه الشّبه(النبرة أو النغمة)، على سبيل التّشبيه البليغ .

1-3-التشبيه المرسل المفصل:

وهو ذلك التّشبيه التام البسيط الذي يحوي على جميع أركان التشبيه من مشبه ومشبه به ووجه الشبه، وكذلك مع وجود أداة التشبيه كالكاف ونحوها من أدوات التشبيه ،ولا يحتاج هذا النوع من التشبيه بالتحديد إلى الشرح المطول لأنه معروف عند العامة والخاصة وهذه التسمية تنقسم إلى مرسل ومفصل، فالمرسل:«هو التشبيه الذي ذكرت معه الأداة»[2] والمفصل «الذي يحوي على ذكر وجه الشبه مما يؤدي إلى تفصيل العبارة»[3]، إذا ما تفحّصنا ديوان **" نبوءات الجائعين "** نرى أنّه استعمل بشكل واضح في عدّة نماذج شعرية، نذكر منها قوله :

ستمرّ أعوام كأعوام الرّماد على بلادي

لا شيء غير الجوع والفحشاء[4]

في هذا البيت وظّف الشّاعر تشبيها مرسلاً مفصّلاً ذكر فيه الأداة ووجه الشّبه وطرفي التشبيه (المشبّه والمشّبه به) في قوله (ستمرّ أعوام كأعوام الرّماد على بلادي) ،وأداة التّشبيه هي الكاف ووجه الشّبه هو الخراب، والدّمار والجوع والفحشاء والمشبّه **(الأعوام الحاضرة)** والمشبّه به **(أعوام الرّماد).**

كما نجده في بيتٍ آخر؛ يقول:

---

[1] – أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين، ص35.

[2] – قدري مايو وايميل بديع يعقوب، المعين في البلاغة ،عالم الكتب للطباعة والنشر ،لبنان، ط2000،1م،ص14.

[3] – المرجع نفسه ،ص 15.

[4] –أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص14.

يا شهقة في الحنايا كلّما خرجت* كالجمر يزداد نارًا في تلظّيهِ[1]**

فهاهنا الشّاعر نلمس في تشبيهه هذا أنّه شبّه خروج الشهقة ، إذ شبّهها بالجمر يزداد حرقة كلّما تعرّض للهواء، فاستعمل الشّاعر كاف التشّبيه مع استعماله لوجه الشّبه (في تلظيّه) ، كما ذكر المشبه(شهقة) والمشبّه به (الجمر).

2-الاستعارة: تنقسم الاستعارة عند البلاغيين باعتبار المستعار منه إلى قسمين ألا وهما:**الاستعارة المكنيـــة والاستعارة التصريحية.**

2-1-الاستعارة المكنية:

والاستعارة المكنية :«هي الاستعارة التي يكون فيها اللفظ المستعار كناية عن المشبه به غير المذكور في الجملة نصا ، ولذلك فهي الاستعارة التي حذف فيها المشبه به وذكر لفظ مستعار بدل عليه»[2]، وعرَّفها **"السَّكاكي"** بقوله: «هي أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به دالا على ذلك بنصب أو قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئا من لوازم المشبه المساوية»[3].

إنّ الاستعارة المكنية في تمامها؛ ما حذف فيها المشبه به ومن خلال هذه التعاريف نجد أن الاستعارة المكنية ببساطة التعريفات مبلورة في مفهوم مشترك هو أن يذكر الشبه ويحذف المشبه به ونأتي بأحد من لوازم المشبه به على سبيل وضع قرينة للدلالة عليه.

خلال تفحّصنا لدفات ديوان **"نبوءات الجائعين"** نرى أن الشّاعر قد وظّف هذا النّوع من الاستعارة ألا وهي الاستعارة المكنية في عدّة نماذج شعرية، بداية بقوله :

---

[1] -المصدر السّابق، ص73.

[2] – رحمان غركان، نظم البيان العربي، دار الرافي للدراسات والتجربة والنشر، دمشق،سورية،ط1،(د-ت) ص27

[3] – السكاكي ،مفتاح العلوم ،ص379.

شقيّة أنت ، مازالت تعذّبني * وتذبح الرّوح إن حنّت لذكراكِ**[1]

في هذا البيت الشّعري نرى الشّاعر جاء بالاستعارة المكنية والتي تكمن في قوله **(وتذبح الرّوح)**، إذ شبّه الشّاعر الرّوح كأنها حيوان يذبح كالماشية، فحذف المشّبه به وهو الحيوان وأبقى على أحد لوازمه وهو الذبح، على سبيل الاستعارة المكنية، مما أضفى على البيت الشّعري جمالية فنية ودقّة تصويرية، مع إضفاء لمسة تخيّلية بديعية.

كما نعثر على الاستعارة المكنية في قوله:

ولا تقولي لمن ذاب فيَّ جوىً * هذا الجريح الذبيح البائس الشاكي**[2]

والاستعارة المكنية هنا في قوله (ذاب فيَّ جوىً) فشبّه **"أيمن العتوم"** نفسه بشيء يذوب مثل الشّمع فحذف الشمع–تمثيلا– وأبقى على أحد لوازمه وهو الذوبان، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، فهذه الصورة الشّعرية هنا تفيد الجمالية وتضفي البديع التّصويري مع تقريب للمعنى المراد إيصاله.

يقول في بيت آخر:

ولقد شقيت بأحلام أسامرها * جنح الليالي وحولي طيفك الزّاكي**[3]

شبّه الشاعر في هذا البيت الأحلام بشخص يسامره ويسهر معه فحذف المشبه به (الشخص أو الإنسان) وأبقى على أحد لوازمه وهو المسامرة، على سبيل الاستعارة المكنية مما أضفى بديعا وجمالية في القصيدة ، تتمُّ على شعرية في سكب الصورة الفنية بكل براعة وإبداع، تجعل المتلقي يتخبط في هيلمان التصوير الشعري والخيال الفني.

---

[1] –أيمن العتوم، نبوءات الجائعين ، ص09.

[2] –المصدر نفسه، ص10.

[3] – نفسه، ص10

2-2-الاستعارة التصريحية :

الاستعارة التصريحية هي إحدى النوعين الأساسيين في تقسيم باعتبار الطرفان في الاستعارة والتي ميزها البلاغيون القدامى، وعرَّفها **"السَّكاكي"** بقوله:«هو أن يكون الطرف المذكور في التشبيه هو المشبه به»[1]، حيث نجد قول **"الجرجاني عبد القاهر"** في باب الاستعارة التصريحية:«الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء ،فتدع أن تفصح بالتشبيه ونظيره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعتبره المشبه وتجريه عليه»[2].

أمّا من وجهة نظر النقاد المحدثين في الاستعارة التصريحية، فنجد **"عبد العزيز عتيق"** يقول معرّفا إياها« هي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه »[3].

إذن؛ فالاستعارة التصريحية هي ما صرّح بالمستعار منه (المشبه به)وحذف المشبه (المستعار له)، فغياب المشبه يلزم على المشبه به أن يكون مصرّحا به في التعبير البياني.

وهذا النّوع بالخصوص من نجد نماذج من الاستعارة التصريحية في قصائد ديوان **"نبوءات الجائعين "** نذكر منها مقتطفات شعرية ، نحو قول الشّاعر:

يا حلوة القلب يا أنداء عاطفتي * يا لثغة اللفظ يا أشذاء نجواكِ**[4]

نرى بأنّ الشاعر لم يصرّح باسم محبوبته أو بمباشرة خطابها ،وإنّما صرّح بألفاظ تدلّ عليها ومنها (حلوة القلب ، أنداء عاطفتي، لثغة اللفظ، أشذاء النجوى) وكلّها تستقر على شخص واحد وحيد وهي ميسون.

---

[1] – السَّكاكي، مفتاح العلوم، ص 371.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.

[3] – عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص176.

[4] –أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص11.

3-الكناية:

أ-لغة:

لفظة الكناية وردت في لسان العرب بمعنى «أن يتكلم بشيء وتريد غيره وكنى عن الأمير بغيره كناية، وتكنى تستر من كنى عنه»[1].

كما تأتي الكناية في معجم القاموس المحيط بما يلي« الكناية مصدر لفعل "كنيت" أو كنوتُ، تقول: كنيت بكذا عن كذا (...) تكلمت بما يستدل عليه، أو تكلمت بشيء وأنت تريد غيره، أو بلفظ يجاذبه جانب حقيقة ومجاز»[2].

ب-اصطلاحا:

يقدِّم **"قدامة بن جعفر"** للكناية في كتابه **"نَقد الشِّعر"** بمقدمة جدّ راقية ، يقول في متن كتابه «لون من ألوان البلاغة ومظهر من مظاهر على البيان مثلها مثل التشبيه والاستعارة، وهي من فنون الإيحاء والرمز، تدل على العبقرية الفردية في الإيماء بالشيء دون التصريح به»[3]، كما عرَّفها **"عبد القاهر الجرجاني"**بقوله:« والمراد بالكناية هاهنا: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به فيجعله دليلا عليه»[4].

لنجد من خلال تعريف **"السَّكاكي"** تبسيطا لمفهوم الكناية وهنا تلميح من طرف **"السَّكاكي"** على أن الكناية هي ترك للمعنى واللفظ المذكور والتوجه إلى المعنى العميق لهذه الصورة البيانية أي أن الكناية لا تفهم من خلال البنية السطحية بل تحتاج إلى

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب،ج5، مادة(ك،ن،ى)ص3944.

[2] – الفيروز آبادي،القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة ،ط1، 2008م، مادة (ك،نّ،ى)، ص1441.

[3] – قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تح:محمد عبد المنعم خفاجة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر ،ط1 1978م، ص 178.

[4] – عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز ،ص66.

الغوص في أغوار البنية العميقة واستخراج مقصودية الكلام، وللكناية عدة مسميات في كتب البلاغيين نجد من أبرزها الإرداف وبخاصة في كتاب نقد الشعر **"لقدامة"**، فهو يعرف الكناية على أنها الإرداف؛ فيقوله: «الإرداف أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه، وتابع له، فإذا دل على التابع أبان أن المتبوع بمنزلة التابع»[1].

3-2-أقسام الكناية : -تنقسم الكناية بحسب البلاغيين إلى ثلاثة أقسام :**(كناية عن صفة، كناية عن موصوف، كناية عن نسبة).**

3-1-كناية عن صفة:

إنّ للكناية عن صفة تعريف عند الباقلاني في باب الكناية عن صفة؛ يقول بخصوصها «أن يريد الشّاعر دلالة على المعنى فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ هو تابع له وردف»[2]، والغاية منها -حسب أقوال العلماء آخرين- أنّها «هي التي يطلب بها نفس الصفة والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية، كالكرم والشجاعة والحلم والغنى والجمال، لا النعت المعروف في علم النحو، وفي هذا النوع من الكناية يذكر الموصوف، وتستتر الصفة مع أنها هي المقصودة والموصوف هو الملزوم الذي تلزم عنه الصفة وتلازمه ومنه تنتقل إليه»[3].

وإذا ما نظرنا في شعر **"أيمن العتوم"** يلفت انتباهنا أنَّ جُلَّ الكنايات التي يتضمنها الدّيوان تقع في خانة كناية عن صفة، وعلى هذا؛ لا بدَّ لنا أنْ نتناول هذا الصنف من الكناية بالشرح والتحليل،من أجل إعطاء المتلقي بعداً تصويريا يميز من خلاله مخيّلة الشّاعر وجانبه التخيّلي الغامض، وعليه فهو يقول:

---

[1] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص113.

[2] - الباقلاني، إعجاز القرآن، تح:السيد أحمد صقر، دار المعارف ،القاهرة، مصر، ط1، 1963م، ،ص71.

[3] - يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية-علم البيان-،دار المسيرة للنشر والتوزيع ،ط1، 2007م، ص212.

ستمرّ أعوام كأعوام الرّماد * لا شيء غير الجوع والفحشاءِ**[1]

فالشّاعر في البيت أعلاه وظّف الكناية عن صفة في قوله (أعوام الرّماد) كناية على الدّمار والخراب، إذ أراد بهذا التّصوير أنْ يُكنّي على صفة الخراب والدّمار التي ستمر بالبلاد .

كما أنّه يقول في بيت آخر :

أتعرفين لماذا صادروا قلمي* من غمده واستباحوا قصّ جنحاني**[2]

فالشّاعر في هذا البيت أراد بعبارة (صادروا قلمي من غمده) أن يكنّي على قلمه يقتل كما يقتل السّيف،كذلك نجد في لفظة (استباحوا قصّ جنحاني) كناية على أنهم أخذوا حريتي(سلبوها منّي) وعلى هذا الأساس كانت هذه الكناية كناية عن صفة وهي صفة القتل والثانية صفة الحرية .

I –جماليات الأسلوب في ديوان "نبوءات الجائعين":

إنّ دراسة شعرية الأسلوب في ديوان **"نبوءات الجائعين" لأيمن العتوم** السارد والقاص والشاعر البديع يستوجب علينا التعريج على محطّات تنظيرية، تتم فيها عملية الشّرح المفصل لكلّ عنصر بين الماهية والاصطلاح، هذا من أجل أن يستطيع القارئ أن يتفحص أسُس الشّعرية ضمن نطاق أسلوب الخطاب الشعري .

بداية من المعلوم أنّ الجملة عند البلاغيين قسّمت إلى قسمين رئيسين:

أ–**الجملة الخبرية:** وهي تركيب إسنادي يمكن وصف ما تحتويه بالصّدق أو الكذب.

[1] –أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص14.

[2] –المصدر نفسه ، ص28.

ب-الجملة الإنشائية: وهي الجملة التي لا تتضمّن خبراً، وإنّما المراد بها إنشاء حدث ما كطلب فعل. [1]

أ-الجملة الخبرية:

الناظر إلى التركيبة اللّغوية للديوان يرى أنّ الجملة الخبرية في ديوان **"نبوءات الجائعين"** بنوعيها **"الاسميّة والفعليَّةِ"** في مواضع متنوعة يصعب حصرها، من أجل هذا قمنا بتناول جملة من النّماذج أحسنها بديعاً وأندرها بيانا، لنتطرّق إليها على النّحو كالآتي:

1-الجملة الاسميّة:

وظّف الشّاعر **" أيمن العتوم"** الجملة الخبريّة الاسميّةَ في ديوانه بكثرة ، موزّعةٌ على طول الدّيوان ، نذكر منها -على سبيل المثال لا الحصر-؛ قول الشّاعر:

أنا رضيت بما أوذيت من بلدي * وكلّ جرح بصدري فاض نسرينا**[2]

ابتدأ الشّاعر هذا البيت بضمير المتكلّم (أنا) ،وعليه؛ كانت جملة اسمية ، ليكون الجانب الإعرابي على نحو(أنا): ضمير منفصل في محل رفع مبتدأ مرفوع ، والخبر: (رضيتُ)، فشاعرنا **" أيمن العتوم"** يصف نفسه بالرضى بما آذاه من بلده، وجرحه الذي لم يندمل من أجل بلده فهو يفوح نسرينا ، لا يتألم منه ولا يرغم في الانتقام ، كل هذا يدلّ على الحبّ العظيم والعميق الذي يكنّه الشّاعر لوطنه ،وقبوله للتّضحية والتأوه في سبيله.

يقول في موضع آخر:

ويقيننا مالا يقين يطاله * ونفوسنا ما ترهب الأقدارُ**[1]

---

[1] -ينظر: حبكة الميداني ، البلاغة العربية أسسها و علومها و فنونها ، ص166-167.

[2] -أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص07.

الشاعر ابتدأ هذا البيت بلفظة (يقيننا)، واليقين يأتي بمعنى قمة التأكد ،إذن فالبيت مبتدأ بجملة اسمية ، تحتوي على خبر (يقين) والخبر محذوف تقديره اسم إشارة (هذا) ، وكما هو واضح فالمبتدأ والخبر هما أساسا الجملة الاسمية ، ليحاول الشّاعر إخبار المتلقي(القارئ) بأن (يقيننا)–يتحدث عن نفسه وجماعته– يمتلكون يقينا لا تطاله النفوس ولا ترهبه الأقدار ، يقين شامخ عظيم لا يتزحزح ولا يتحرك كالجبل الأصم.

ويقول أيضاً :

دمانا في المزاد فساومينا * وصبّي الكأس منها واشربينا**[2]

في هذا البيت يبتدئ الشاعر بلفظة (دمانا) ، فهي جملة اسمية ابتدأت باسم وهو (دماء) ،والنون هنا نون جماعة في محل رفع خبر للدّماء،فهو يخاطب أمريكا وهو ما سنجده في البيت الذي بعده ، يخبرها بأن هاهي دماؤنا في المزاد مطروحة فساومينا عليها ، إذ إنّ الشّاعر يعتمد أسلوب استهزاء وسخرية ،وكأنه يقول: وهل دمانا لها ثمن حتّى تأتي وتساومينا عليها؟.

ومن بديع ما قاله **" أيمن العتوم "** [3]:

هو العُمر يمضي

وأمضي أنا متعبا خلفهُ

لاهثا مثل ذئبٍ عجوز

وبخلاف الشّعر العمودي،نرى الشّاعر بدأ سطره الشّعري بالضمير المنفصل (هو)، وهو ضمير منفصل مبني على الفتح في محل رفع مبتدأ، لذلك فالذي بعده يندرج داخل

[1] – أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص27.

[2] –المصدر نفسه ، ص63.

[3] – نفسه ، ص68.

الجملة الاسمية، وخبر المبتدأ هو(العُمرُ) ، والمعنى أنّ الشّاعر أراد إخبارنا بحقيقة أن عمره يمضي وهو تعب يلهث خلف عمره مثل ذئب جائع عجوز لاهث ، لم يكتف بالتّشبه بذكر الذئب وإنما أراد أكثر من ذلك فقال (مثل ذئب عجوز) ليصور لنا أنّه هو كذلك تعب عجوز لاهث وراء العمر.

ب-الجملة الفعلية: وظّف الشّاعر الجملة الخبريّة الفعلية في ديوانه على نحو مكثّف في أبيات قصائده، نذكر منها :

أحبُّ أرضي والهوى أبدًا*وذبت في الحب حتّى صرت مجنونا[1]**

ابتدأ الشّاعر جملته في هذا البيت بالفعلِ (أحبُّ) : وهو فعل مضارع مرفوع والفاعل ضمير مستتر تقديره (أنا)، فالجملة في هذا البيت جملة فعلية خبرية يريد الشّاعر إخبارنا بأنّه يحبّ أرضه والهوى الذي يعيشه فيها ، حتى أنه ذاب في حبّها حتّى صار من المجانين من شدّة حبّه لأرضه ووطنه وتراب الوطن.

وأيضاً يقول:

كتبتُ فوق جدار السّجن أهواكِ* وفي لياليه شاق القلبَ رؤياكِ[2]**

افتتح الشّاعر هنا بجملة فعلية مفادها (كتبتُ)، فلفظة (كتبتُ) مكونة من فعل وفاعل، (كتب+تاء) والتاء : ضمير متصّل مبني على الضّم في محل رفع فاعل، والجملة في بدايتها هي جملة فعلية خبرية،خبرية لأنّ الشّاعر أراد إخبار محبوبته بأنّه كتب لفظة أهواكِ فوق جدار السجن لكي تظلي دائما حاضرة معه ، ودلالة ذلك عمق أحاسيسه شغفه للقاء بها .

ويقول أيضاً:

[1] – أيمن العتوم، نبوءات الجائعين، ص 08.

[2] –المصدر نفسه، ص09.

يشكو الزّمان إباءنا فزماننا * قد أتقن الشّكوى ونحن كبارُ**[1]

الملاحظ في هذا البيت أنه أُبتدئ بفعل (يشكو) والفاعل هو الزّمان ، وعليه؛ فإنّ هذا صدر هذا البيت يندرج ضمن الجمل الفعلية الخبرية التي يريد الشاعر فيه أنّ الزّمان يشكو منا إباءنا وصمودنا القوي ، حتى إذا ما كبرنا أتقن فن الشكوى لأننا عودناه عليها من كثرة إباءنا وصمودنا .

2-الجملة الإنشائية:

أ- الإنشاءلغة: يدل الإنشاء في أغلب معاجم اللّغة على الخلق والإبداع في تكوين الجمادات[2].

ب-اصطلاحا:

أمّا الإنشاء اصطلاحا فهو يدلّ على كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب؛ ويعتمد على دفقات شعورية لا يمكن تكذيبها، وقد علّل البلاغيون عدم احتمال التكذيب والتصديق في الإنشاء،إذ يدل على حدث لم يقع من قبل . وفرَّقوا بين الخبر والإنشاء اعتمادا على ذلك .

II -الإنشاء أقسامه وأغراضه البلاغية.

وينقسم الإنشاء على قسمين: طلبي وغير طلبي .

أ-الإنشاء الطلبي: ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، نحو اعمل خيراً.

ب-الإنشاء غير الطلبي: هو ما لا يستدعي مطلوبا نحو أكلت وشربت، أما الإنشاء غير الطلبي فله صيغ كثيرة: كأفعال المدح والذم كنعم وبئس، وكفعلي التعجب وكأفعال المقاربة كعسى واخلولق وكصيغ العقود : كبعت واشتريت، والقسم .

---

[1] - أيمن العتوم، نبوءات الجائعين، ص27.

[2] -ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (ن،ش،أ) ،ج7، ص3288.

يقول صاحب كتاب "شرح التّلويح على التّوضيح" أنّ الإنشاء«إن لم يكن طلبا كأفعال المقاربة وأفعال المدح والذم وصيغ العقود والقسم ورب ونحو ذلك ، فلا يبحث عنها هاهنا ، لقلة المباحث البيانية المتعلقة بها أو لأن أكثرها في الأصل إخبار نقلت إلى معنى الإنشاء»[1].

والمراد بقوله: "**أكثرها**" أنَّ أغلب الإنشاء –إن لم نقل كله– غير الطلبي خبر، وهنا يستثنى أفعال الرجاء والقسم ، وأمّا قصده بقلة المباحث البيانية قلة ورودها في لسان العرب.

ليقتصر بحثنا على الإنشاء الطلبي الكائن في خمسة أساليب: الأمر والنهي، والاستفهام، والنداء والتّمني. أي بمعنى آخر سنتطرق إلى الجملة الإنشائية الطلبية.

1- الإنشاء الطلبي أقسامه وأغراضه :

1-1-أغراض الأمر:

إن الذي يهمنا في بحثنا هذا هو خروج الأمر من دائرة(بوتقة) الإلزام إلى معان أخرى تتضح من السياق كما سنبينه كالآتي :

1-1-1-الأمر المراد به التمني:

إذا ما نظرنا في الدّيوان الشّعري لأيمن العتوم " نبوءات الجائعين" ، نلاحظ أنّ فيه ثلاثة أمثلة من أساليب الأمر، والأمر هنا في هذه القصيدة قُدّم على أساس غرض واحد وهو:الأمر المراد به التّمني، حيث يقول الشّاعر:

فلتغفري للعاشق الملحاح * وطنيّتي ألاَّ أبيعك موطني [2]**

---

[1]– سعد الدين التفتازاني ، شرح التلويح على التوضيح ، مكتبة صبيح ، مصر ، ج1، (د –ط) ، (د –ت) ، ص 389 .

[2] –أيمن العُتوم، نبوءات الجائعين، ص44.

الشّاعر هنا يوجّه الأمر لمحبوبته :يطلب منها الغفران فيقول (فلتغفري)، لكن الأمر هنا خرج من غرضه الحقيقي إلى غرض التمني وكأنه يستعطفها ويتمنى أن تغفر له .

ويقول أيضًا:

قولي كرهتك أو قولي أحبك ،أو* قولي جهدتك عن نفسي وإدراكي**[1]

يأمر الشّاعر محبوبته بالكلام ،هذا الأمر يأتي في البيت بصيغة التّمني ، يتمنى منها أن تتكلم وتخبره بخلجات نفسها ، وتبوح بمكنوناتها تجاهه.

1-1-2-الأمر المراد به الاستعلاء: نجد هذا الغرض متوفرا بكثرة في الدّيوان، لنقف على نماذج منه:

يقول الشّاعر[2]:

صِحْ بالمقادير التي سلبتكَ حقّك

رُدَّ بالصّاعين صاعْ

في هذا البيت استعمل الشّاعر فعل الأمر (صِحْ) لطلب أمر ، لكن حقيقته لم تكن طلب أمر، وإنّما خرج عن نطاقه الأصلي إلى صيغة الاستعلاء والأخذ بقوة ضد من سلبك حقك ، وطلب منه ردّ الصاع صاعين.

ويقول أيضًا[3]:

قفْ في وجوه الظالمين مدجّجا بالزّحف نحو الشّمس

هذي الشّمس تهوى صفرة الثّوار

---

[1] -المصدر نفسه، ص11.

[2] - نفسه، ص20.

[3] - أيمن العتوم، نبوءات الجائعين، ص22.

ابتدئ هذا البيت بفعل الأمر (قفْ) ،يطلب الشاعر من العربي أن يقف في وجه الظالمين مدججا بالأمل (الزحف نحو الشمس)؛ أي أنّه يملك قوة لا تقهر، فالأمل والنور والتقدم يحب وجوه الثوار تلك. فخرج من غرض الأمر إلى غرض الاستعلاء على الظالم والوقوف في وجهه.

2-أسلوب الاستفهام :

أ- الاستفهام لغة :

وهو طلب الفهم، جاء في لسان العرب: «استفهمه، سأله أن يفهمه، وقد استفهمني الشيءَ فأفهمته تفهيماً»[1]، وكذلك الفهم لغة بمعنى «تصور المعنى في لفظ المخاطب»[2]. هذا فيما يخصّ التعريف اللّغوي للاستفهام .

ب-اصطلاحا:

نجد الاستفهام عند النحاة والبلاغيين يأتي بمعنى طلب الفهم[3]، كما عرَّفه إحسان عبّاس بقوله: «هو طلب الفهم ، وهو استخبارك عن الشيء الذي لم يتقدم لك علم به»[4]. وعليه فإن الاستفهام هو طلبك الفهم والاستخبار عن شيء لم يحصل لك العلم به من قبل.

2-2-أدوات الاستفهام :أما عن أدوات الاستفهام فهي: حرفان وهما **(الهمزة وهل)** والباقي عبارة عن أسماء وهي : «من، ما، متى، أين، أيان، أنّى، كيف، وكم وأيٌّ»[5] .

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، مادة (ف، ه،م)، م2، ص459.

[2] - الشريف الجرجاني، كتاب التّعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص93.

[3] - ينظر: عبد الله بن هشام ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ،ط6، 1985م،ص127.

[4] - إحسان عباس، البلاغة فنونها و أفنانها ،دار الفرقان ، الأردن ، ط1997،4م،ص173.

[5] - المرجع نفسه، ص173.

وتنقسم أدوات الاستفهام بحسب الطلب إلى ثلاثة أقسام وهي :

2-2-1- ما يطلب به التصور تارة والتصديق تارة أخرى ، وهي : الهمزة .

2-2-2- ما يطلب به التصديق فقط ، وهي : هل .

2-2-3- ما يطلب به التصور فقط ، وهي : «بقية ألفاظ الاستفهام»[1] .

2-3-أغراض الاستفهام :

تخرج أحيانا ألفاظ الاستفهام عن معناها الأصلي، للدّلالة على أغراض أخرى مع الاستفهام، وإذا ما تأملنا الدّيوان نرى الاستفهام وظّف في خمسة مواضع جاءت متعدّدة الأغراض، نأتي على ذكرها بالنحو الآتي :

2-3-1-الاستفهام المراد به التّحسّر: وهو خروج الاستفهام من الطّلب إلى غرض آخر وهو غرض التّحسّر، وهو ما نجده في قول الشّاعر:

أما تزورينني في السّجن لو لفظت* أنفاس روحي وماتت دون رؤياكِ[2]**

جاء الاستفهام في هذا البيت بأداة الاستفهام **(الهمزة)** ، وفي هذا البيت نلحظ أنَّ الشّاعر متحسّر على عدم زيارة محبوبته "ميسون" له في السجن ، كما أنه يتمنى أن تزوره قبل أن يتكم منه الموت داخل الزنزانة ، فهو يتساءل متحسرا عن عدم زيارته له وكأنّه لا يعنيها في شيء، ليلاحظ المتلقي أن الاستفهام في هذا البيت خرج من مقصديته الأصلية وهي طلب الإجابة إلى غرض آخر وهو التّحسّر.

ويقول في موضع آخر:

صفر على حدّ الشّمال رموزنا * في العدّ ماذا تفعل الأصفارُ[1]**

[1] - علي الجارم و مصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ،دار المعارف ، دمشق ، ط2، 2008، ص162.

[2] -أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص10.

جاء الاستفهام بصيغة التّحسّر في هذا البيت بـ: الأداة(ماذا) ، فالشّاعر استعمل أداة الاستفهام (ماذا) ، متحسّر على قلة الرموز العربية ، فيتساءل متحسّرا :(وماذا تفعل الأصفار مع مجريات العصر وأحداثه ونوباته).

2-3-2-الاستفهام المراد به التعجب: نحو قوله تعالى :﴿ مال هذا الرسول يمشي في الأسواق ﴾[2]، وهذا الغرض من أسلوب الاستفهام يخرج من غرضه الحقيقي وهو طلب الإجابة إلى التّعجّب ، وهذا ما نعثر عليه في قول الشّاعر :

أحبّهم ما أساؤوا، لست أكرههم * وهل سأكره من شعبي المساكينا؟**[3]

جاء الاستفهام في هذا البيت لغرض التّعجّب، فلقد استعمل الشّاعر أداة الاستفهام (هل)، وعليه يتعجّب الشّاعر: هل يمكن له أن يكره المساكين من شعبه، حتى وإن وصلوا إلى الإساءة له وإيذائه إلا أنه لا يمكن أن يكرههم أو أن يقسو عليهم.

ويقول أيضًا[4]:

ثمّ سيقت كالخراف ذليلة للمقصلة

هل يؤثم الموتى إذا ماتوا؟

وهل يجزى على الجوع الجياع؟

فهو غارق في التعجب بأسلوب الاستفهام: هل يمكن أن يتم إدانة الميت بتهمة أنه مات ، أم هل يُجزى على الجياع لأنهم جياع، يعني أن الاستفهام بالأداة (هل) خرج من الغرض الأصلي إلى غرض التّعجّب.

---

[1] -المصدر السابق ، ص30.

[2] -سورة الفرقان، الآية 7.

[3] -أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص07.

[4] - المصدر نفسه، ص19.

2-3-3-الاستفهام المراد به التّمني: ينتقل أسلوب الاستفهام من مقصد الطّلب إلى غرض آخر وهو غرض التّمني،وهو ما نراه جليا في قوله:

قضيت فيها مع الأحلام أزمنة * فهل تعود إليّ اليوم أزماني**[1]

في هذا البيت استعمل الشّاعر (هل) كأداة للاستفهام ، فجاء بأسلوب الاستفهام بغرض التّمني ، حيث أنّه يتمنّى وفي نفس الوقت يتأمّل أن يعود به الزمن فيتجول في وطنه الحبيب الأردن حيث الذكريات وعبق تراب الوطن، فخرج بهذا الاستفهام من طلب الجواب إلى غرض التمني.

3- النِّداء :

إن النِّداء «هو طلب إقبال المدعو على الداعي بحرف مخصوص، وإنما يصحب في الأكثر الأمر والنهي (...) وقد يجيء معه الجمل الاستفهامية الخبرية»[2]، فالنّداء هو طلب من القائل إلى السامع الإقبال أو الالتفات نحوه بحرف نداء مخصص.

3-1-أدوات النِّداء :

يتحقق النداء بمجموعة من الأدوات ألا وهي : يا ،أيا ،هيا وأي، والهمزة وتستعمل يا وأيا وهيا لنداء البعيد حقيقة [3]، ونحن في دراستنا هذه لديوان "نبوءات الجائعين" لاحظنا أنّ النّداء الذي وظف فيه يعتمد على أداة وحيدة للنّداء وهي (يا) .

3-1-3-النّداء بـ((يا)):

ونجد لهذه الأداة نماذج في القصيدة كثيرة هي الأمثلة ؛ نذكر منها :

---

[1] -المصدر نفسه ، ص41.

[2] - ناصيف اليازجي، العُرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شركة دار الأرقم، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص397.

[3] -ينظر: أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ،ص89.

يا أمّ أيمن لا شكوى تردّينا * إلاّ إلى الله إنّ الله يحمينا**[1]

في هذا البيت نرى أنَّ **"أيمن العتوم"** اعتمد على أداة النّداء (يا) للنّداء على أم أيمن، ليريد إبلاغها بأنه :لا يحمينا إلا الله، ولا شكوى تنفعنا غير الشكاية إلى الله .

ويقول في موضع آخر [2]:

يا حلوة القلب ، يا أنداء عاطفتي

يا لثغة اللفظ يا أشذاء نجواكِ

وعليه؛في هذا البيت نرى أنّ الشّاعر استعمل للنّداء حرف النّداء (يا)، ثم أخذ يعيده في كل مرة ، واستعمله في غرض الغزل ، يغازل محبوبته ميسون ، فينعتها بعدة نعوت : حلوة القلب –أنداء عاطفته–لثغة اللفظ–أشذاء النجوى–وكلها تعود عليها.

وللنّداء نموذجاً من الدّيوان ، وفيها يقول الشّاعر[3] :

يا أيها الجلساء في قاعات قرطبة وروما والخليج

ودُور آخر ساعة في الليل

قبل الصفر من هدم القلاع

ينادي في هذه السطور الجلساء في قاعات قرطبة وروما وغيرها بأداة النّداء (يا+أيها)، فيريدهم أين يستفيقوا ويلتفتوا إليه قبل ساعة هدم القصور والقلاع والحضارة

ويقول أيضًا:

يا (سوفُ) يا عطري إذا أنا لم أمِلْ*إلاّ إليك فللحبيبِ عذارُ**

[1] –أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين، ص 07.

[2] –المصدر نفسه، ص11.

[3] – نفسه، ص21.

نستشف من هذا البيت نمطا من الغزل وهو غرض قليل –نوعا ما –في هذا الدّيوان بحكم أن الدّيوان يحتوي الكثير من الشّعر السياسي الثوري الذي يعبّر عن معاناة وألم المساجين، لحن من رحم المعاناة ورحم التعذيب والزنزانة والسجن، ليتفجر الحب بركانا ثائرا في قلب الشّاعر، فيخاطب محبوبته–وهي ليست أمامه– بأداة النداء لنداء القريب(يا) وينعتها بـ:(سوف) وهي تعني الأردن حيث يتغزل ببلده، يحن إليها يشتاق لرؤيتها وضمها بين ذراعيه، يشتاق لتمريغ أنفه في ترابها، وكأنه يخاطب وطنه بأنّه لا يمكن أن يكرهه أو يبتعد عنه بالرغم من أذى شعبه المسكين كما وصفهم هو.

3-1-2-النداء بـ:الحرف المحذوف:

نجد هذا الحرف المحذوف في الدّيوان من قول الشّاعر:

أقبل الليل فقالت لي النّجوم * يا أيّها الشّاعر قاسمنا الهموم**[1]

الشاعر حذف حرف النّداء في هذا البيت ،والأصل قوله: (يا أيها الشّاعر)، فهنا نرى أن النّجوم تنادي الشاعر وتقول له بأن يقاسمها همومه وما أجملها من صورة شعرية بديعة .

كذلك نلمسه في قول **"أيمن العتوم"** في ديوانه هذا :

ميسون لا تسألي يوما إذا كتبت

لنا الحياة :لماذا كنت أهواكِ ؟

فهذا النّداء ينقصه أداة النّداء (يا) ، فالأداة محذوفة تقديرها يا ميسون، لكن الحذف زاد من جمالية النّداء وبرهن على تمتّع الشّاعر بشعرية إبداعية في نظم أسلوب النّداء ونحوه.

[1] – أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين، ص25.

4-**التمني** :«وهو توقع الأمر المحبوب الذي لا يرجى ولا يتوقع حصوله: أما لأنه مستحيل، وإما لأنه ممكن غير مطموع في نيله»[1] .

يعرّف هذا النوع من الإنشاء الطلبي في كتاب البلاغة العربية:«أما التمني: فهو طلب أمر محبوب أو مرغوب فيه، ولكن لا يرجى حصوله في اعتقاد المتمني، لاستحالته في تصوُّره، أو هو لا يطمع في الحصول عليه، إذ يراه بالنسبة إليه متعذرا بعيد المنال»[2].

4-1-أدوات التمني : للتمني أداة واحدة فقط وهي كلمة " ليت " ،وقد يتمنى بهل ، ولو، ولعل ، لغرض بلاغي ، فالأداة (ليت) أصلية في التمني ، وأما الباقي فهي غير ذلك.

أمّا الأحرف غير الأصلية النائبة عن (ليت)، بحيث يُتمنى بها لغرض بلاغي؛ هي:

(لو، هل،هلاَّ ، ألاَ، لولاَ ، لوماَ)[3].

4-1-1-التمني بـ(ليت) :

نعثر على التّمني في القصيدة والذي يأتي بحرف التّمني (ليت) في الدّيوان في مواقع متعدّدة نذكر منها قول الشّاعر "أيمن العتوم " في قصيدة " كتبت فوق جدار السّجن أهواكِ" :

إن كنتِ في الحب يا ميسون خاطئةً* فليت حبّي بعضٌ من خطاياكِ**[4]

في هذا البيت يورد الشّاعر التّمني في العبارة (فليت حبي بعض من خطاياك)

[1] -أحمد مطلوب ، أساليب البلاغة ، وكالات المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م ، ص127.

[2] -عبد الرحمن حبنكة الميداني، البلاغة العربية ، ص251.

[3] -ينظر: عبد السّلام هارون، الأساليب الإنشائية في النّحو العربي ، مكتبة خانجي، ط5، 2001م، ص17.

[4] -أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص09.

استعمل الشّاعر أداة التّمني (ليت) حيث أنّه أراد إخبار محبوبته ميسون بأنّها إذا كانت تدرك أنها واقعة في خطأ بحبها له فليته هو بعض من خطاياها.

هذا فيما يخصّ حرف التّمني الأصلي (ليت)، أمّا الأحرف الأخرى نجدها فيما يلي:

التمني بـ(لو): جاء في قصيدة **" عشيّات لا تنتهي"** التّمني بـ(لو) في قوله:

قالوا : إذًا وسطية ، قلنا لهم* لو كان في أيدي الولاة قرارُ**[1]

إنّ الشّاعر في هذا البيت استعمل (لو) ليُدرك التّمني، فكان هذا كافياً ليشعر المتلقي (القارئ) بكون الشّاعر يتمنى :أنّه لو كان في أيدي الولاة قرارُ حتى يقف على مسألة أن يصير هناك وسطية لا تطرف ولا إلحاد بل إسلام وسطي وبهذا خرج الشّاعر من التّمني المألوف بـ(ليت) إلى حرف آخر: (لو) وهو حرف غير أصلي كما جاء آنفاً.

وبتالي ؛نستنتج أنَّ الشّاعر لم يعتمد كل الاعتماد على التّمني في ديوانه، بل لم يكثر منه، وجعله قليلا جدا، وبهذا يمكننا أن القول بأنّه كان لا يتشبث بالتّمني، فهو لم يصر مراهقا أو شابا مازال ينتظر من الحياة الأمل، بل فيه دلالة على أنه صار في مصاف الذئب العجوز الهرم–على حدّ قوله– الذي لا يتمنى وإنما صار شبه يائس من التغيير للأفضل.

5–**النّهي:** عرَّف مصطفى المراغي النهي بقوله«هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وليس له إلا صيغة واحدة هي المضارع مع " لا " الناهية»[2] ، كما تعرّض له بسيوني عبد الفتاح بقوله« هو كل أسلوب يطلب به الكف عن الفعل على جهة الاستعلاء

[1] – أيمن العتوم، نبوءات الجائعين، ص30.

[2] – أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، (د.ب)، ط1 ،2010م، ص 67.

والإلزام ، فيكون من جهة عليا إلى جهة دنيا منهية ، وله صيغة واحدة وهي المضارع المقرون بلا الناهية»[1]، وعليه؛ فإن النهي له صيغة واحدة وهي " لا ".

أغراض النهي: أحيانا « قد تخرج هذه الصيغة عن أصل معناها إلى معان أخرى تستخرج من سياق الكلام»[2].

وللنهي عدّة أغراض في الجملة الإنشائية ، لكننا سنتحدّث في بحثنا هذا عن الأغراض التي جاءت في القصيدة :

5-1-النهي المراد به الإنكار: يخرج النّهي عن معناه الحقيقي إلى معنى الإنكار، ومن أمثلة ذلك[3]:

يا سجاني أسرفت بوعيي

لا تظلمني

إنّي عن وعيي عائدْ

هذا النّوع من النهي غرضه الإنكار،إذ أنّ الشّاعر يحاور سجانه بأن يكف عن ظلمه، فهو بعد كل هذه التوعية والإرشاد عائد لا محالة فهو ينهاه عن ظلمه ، ويرى في توعيته كلّ مرة ظلمٌ له ، بالمقابل سيعود في كلّ مرة عن توعية هذا السّجان له.

ويقول في قصيدة أخرى [4]:

يوقفني في الحال ضميري

---

[1] – أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة، ص82.

[2] –أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة، ص82.

[3] –أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص35.

[4] –المصدر نفسه، ص59.

لا تكمل ...ما شأنك فيهم

إنّك تتدخّل في أمر شخصي

في هذه الأسطر الشعرية يوقف ضمير الشّاعر الشاعر نفسه وينهاه عن الإكمال في قراءة التقرير الطبي حول العالم العربي، ثم يعاتبه: ما شأنك فيهم إنك بهذا الفعل تتدخل في أمر شخصي، وهذا تلميح بأنّ أي دولة عربية إذا حصلت أي كارثة لها تنبه غيرها وتنهاها عن التدخل في أمرها الشخصي، وكأنّها لا تنتمي إلى القومية العربية الإسلامية، وهذا عجب عجاب.

الفصل الثاني

جمالية التشكيل الإيقاعي في ديوان " نبوءات الجائعين"

المبحث الأول: جماليات التشكيل الإيقاع

1-الإيقاع الخارجي:

1-1-البحر

أ-بحر البسيط

ب-بحر الطويل

1-2-القافية:

أ-القافية المتواترة

ب-القافية المتداركة

ج-القافية المتراكبة

1-3-الرَّوي

2-الإيقاع الداخلي

2-1-التكرار:

أ-لغة:

ب-اصطلاحاً

2-1-تكرار الألفاظ

2-2- تكرار العبارة:

المبحث الثاني: جماليات الإيقاع البلاغي

1-الطباق:

أ- لغة:

ب-اصطلاحاً:

2-المقابلة :

3-الجناس (التجنيس):

4-التصريع:

جماليات التشكيل الإيقاعي في ديوان " نبوءات الجائعين"

تمهيد:

نُحاول في هذا الفصل المعنونِ **بـ"جمالية التشكيل البياني والإيقاعي في–ديوان نبوءات الجائعين أنموذجا**– أنْ نستنطق النّص ونختبر مدى فاعلية اللُّغة الشِّعرية التي يمتلكها **"أيمن العتوم"** متتبّعين في ذلك عملية استنطاقٍ لغالبية القصائد التي يتضمّنها الدّيوان بشيء من الموضوعية العلمية والمتمثّلة في دراسة إحصائية، مع محاولاتنا الجادَّة إضفاء لمسة علمية على موضوعنا الأدبي، هذه الدّعامة والمتمثّلة في الإحصاء هي من تحيلنا إمّا لنصرة الخطاب الشّعري لدى **"أيمن العتوم"** وإمّا لتقويض نصّه، مُقدّمين مجموعة من الحجج التي تدعم آراءنا وفرضياتنا حول شعرية **"أيمن العتوم"** في الخطاب الشّعري بعدما رأينا قريحته السردية في عديد من أعماله المشهورة ، كلُّ هذا بالتّوازي مع الغربة التي يعيشها الشعراء والمضطهدون السياسيون داخل السجون ، وكيفية محاولة الكاتب **" أيمن العتوم"** نقلها لنا بكل شاعرية وترجمة سيكولوجية شفافة تنم على قريحة شعرية متفرّدة ، ومحاولة تنوير الجوانب النفسية ضمن القصائد الشعرية المتبناة في الدّيوان.

سنتطرق في هذا الفصل للحديث بداية عن شعرية الصورة الفنية داخل الدّيوان ثم نمرُّ إلى الحديث عن الإيقاع الموسيقى داخل القصائد التي يتضمّنها ديوان **"نبوءات الجائعين"**

1– جماليات التشكيل الإيقاعي.

فالعنصر الموسيقي في الشعر «إذن يتمثل لنا في الوزن والقافية والانسجام الصوتي وهي من أهم عناصر الشعر، وأن النغم الموسيقي نابع من اللغة العربية ذاتها، فهي لغة

منغمة لها موازين صوتية وإيقاع وقوافي وحركات وسكنات وإعراب وتنوين وجهر وهمس»[1]. ومن اجل ذلك يتم تقسيم الموسيقى الشعرية إلى قسمين وهما:

1-1-الإيقاع الخارجي:

1-1-البحر: وهو عبارة عن مجموعة من الأوزان الشّعرية بعبارة أدق «صورة الكلام الذي نسميه شعراً»[2]، وهو كذلك الإيقاع الموسيقي المنتظم الذي تسير وفقه القصيدة الشعرية[3]، وعليه فإنّ البحر الشّعري أو البحور بصفة عامة هي تلك «الإيقاعات الموسيقية التي اعتمدها الشّعراء، فألفتها الآذان وطربت لها النّفوس فاعتمدها الشّعراء طوال قرون عدّة، حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي فاستخرج صُورها الموسيقيّة وسكبها في قوالب سمّاها البحور»[4].

إذن؛ فإنّنا على هذا الأساس ، ومن خلال التعاريف السّابقة، يتبيّن لنا أنّ البحر الشّعري هو إيقاع ابتدع نظاما يضبطه -في بادئ الأمر- **"الخليل بن أحمد الفراهيدي"** من خلال تتبعه للشّعر العربي سمّاه الوزن ومحاولته إيجاد طريقة تتيح لمن يريد تعلّم حرفة الشّعر أن يسير وفق هذا النّظام الإيقاعي لينتج نصّاً شعريّاً محكماً ينتمي إلى عروض الشّعر العربي القديم وبحوره .

ركّز الشّاعر **" أيمن العتوم "** بطريقة مباشرة أو بأخرى على بحور صافية وأخرى مختلطة بالإضافة إلى تمازج وتناغم بين الشعر العمودي والشعر الحر في ديوانه " نبوءات الجائعين ، ومن أبرز هذه البحور في شعر **"أيمن العتوم"** في هذا الديوان هو

---

[1] . محمد عبد المنعم خفاجي: موسيقى الشعر و أوزانه و دراسات في الشعر العربي ، دار الاتحاد التعاوني،(دط)،1996، ص 11.10.

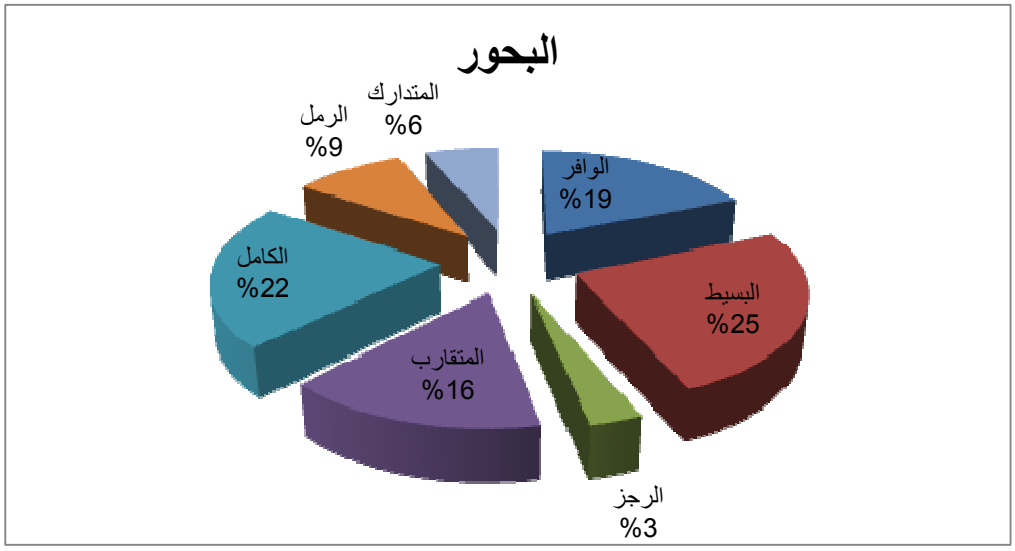
[2] -عبد الرحمان تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر،ط1 2003م،ص05.

[3] -ينظر: إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص164.

[4] -المرجع نفسه، ص164.

جدول رقم: 01

البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية	الصفحة
الوافر	06	%18.75	.48،56،60،63،103
البسيط	08	%25	.07،09،37،71،79،88،92
الرجز	01	%03.125	.32
المتقارب	05	%15.62	.46،51،66،68،83
الكامل	07	% 22	14،27،43،74،76،96،99،104
الرمل	03	%9.4	.24،54،55
المتدارك	02	%6.25	.57،58



-الدائرة النسبية للبحور في ديوان نبوءات الجائعين-لأيمن العتوم

نلاحظ في الجدول أعلاه أنَّ نسبة قصائد بحر البسيط 25%، وقد كان أكثر البحور حضورا، ثم يلي بحر البسيط بحر الكامل 22% ممّا جعله البحر الثاني الغالب في الدّيوان.

بالنظر إلى الجدول الموضح سالفا نرى بأن الشاعر **"أيمن العتوم"** ارتكز في جلّ قصائده على بحر البسيط أولا يليه بحر الكامل، حيث نراه يزاوج بين البحور المختلطة والبحور الصافية –من ناحية التفاعيل–مما يؤكد على قريحة شعرية متميّزة بالإضافة إلى قدرة لغوية تتيح له رصف الكلمات ضمن القوالب الشعرية ذات النفس الشاعري الطويل .بالإضافة إلى التنويع بين القصيدة العمودية والحرة وهذا فيه دلالة واضحة على أنّ الشاعر ليس من التيار الحداثي ولا من التيّار المحافظ وإنّما وضع نفسه بين ذا وذاك.

أ–بحر البسيط :

إذا ما نظرنا في ديوان الشّاعر **" أيمن العتوم "**المقدّم بين أيدينا أن بحر البسيط قد جاء في المرتبة الأولى بنسبة 25%من مجموع 31 قصيدة انقسمت على سبعة بحور شعرية، كان نصيب البسيط فيها 8 قصائد سوف نذكر ثلاث أبيات عن كلّ قصيدة مختارة، ومن الجدير بالذّكر أن نذكر أنّ البسيط يرتكز على التفعيلات التالية: (مُستفعلن، فاعلن ، مستفعلن ، فاعلن) تعاد في العجز مثلها[1] .

ومن أمثلة البسيط في ديوان **"نبوءات الجائعين"**؛ يقول "أيمن العتوم" في قصيدة "لنا صبح نؤمّله " :

يا أمّ أيمن لا شكوى تردّينا * إلاّ إلى الله إنّ الله يحمينا[2]**

0/0/0//0/0/0//0/0//0/0/ * 0/0/0//0/0/0///0//0/0/**

مسْتفعلنْ فعلن مسْتفْعِلُن فاعلْ * مسْتفْعلنْ فاعلنْ مسْتفْعلنْ فاعلْ**

إنَّ المتأمّل في هذا البيت يجد أن تفعيلة **(فَاعِلُنْ)** قد طرأ عليها علّة **"القطع"** وهو

[1] –ينظر: ناصيف اليازجي، دليل الطالب إلى علوم البلاغة و العروض، ص127.

[2] – أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ،ط2،دار وعد ،(د–ب)،(د–ت)، ص07.

علة مشهور تقع في بحر البسيط مفاده: «حذف خامس الجزء ساكناً وتسكين ما قبله»[1]، وعليه فقد تغيرت التفعيلة من **(فاعلن)** إلى **(فاعلْ)**، وقد تغيرت كل تفعيلة من **(فاعلن)** في هذا البيت إلى **(فاعلْ)** سواءً في الحشو الصدر والعَجُزْ بالإضافة إلى العروض والضرب ، وكان بهذا لازما في جميع أبيات القصيدة .

وفي قصيدة أخرى والمسماة بـ:**"كتبت فوق جدار السجن"** يقول فيها:

كتبت فوق جدار السّجن أهواكِ * وفي لياليه شاق القلبَ رؤياكِ** [2]

0/0/0//0/0/0//0/0//0// * 0/0/0//0/0/0///0//0//**

متفْعلنْ فعِلُن مستفعلنْ فاعلْ ***متفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مسْتفْعِلُنْ فاعلْ

إنّ هذا البيت بالتحديد يعطينا نمذجة حيّة واضحة على أنّ الشّاعر كان جيّدا بالشّعر يحترفه احترافا، خاصة وأنّه قد دخل على تفعيلة (فاعلن) علّة النقص **"القطع"** وهي : «حذف آخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله»[3]، وبهذا تنتقل التفعيلة (**فاعلن)** إلى تفعيلة **(فاعِلْ)** وتستبدل بـ **(فِعْلُنْ)**، كما أنّ تفعيلة **(مُسْتَفْعِلُنْ)** قد طرأ عليها زحاف **"الخبن"** فحذف ثاني الجزء الساكن فأصبحت **(مُتَفْعِلُنْ)** ويمكن أنْ تستبدل بـ**(مَفَاعِلُنْ)**.

لقد برع الشّاعر **" أيمن العتوم "** في حياكة ثمانِ قصائدٍ –والتي يتضمنها ديوانه– مبنية على إيقاع بحر البسيط بمجموعة من الزحافات والعلل التي اشتهر بها هذا البحر، فكان هذا البحر يرتفع وينخفض، يحاول محاكاة ما يجول في خاطر الشّاعر والذي يحاول ترجمة ما يعاني منه سجناء الرأي والمظلومون الذين يقبعون في سجون المخابرات والأمن، فيجسد لنا الأمَرَّين الاحتقار والإذلال وضنك الحُبِّ وألمُ الصبابة، فكان البسيط

[1] –عبد الرحمن تبرماسين ، العروض و إيقاع الشّعر العربي، ص24.

[2] –أيمن العتوم، نبوءات الجائعين ، ص09.

[3] –عبد الرحمن تبرماسين ، العروض و إيقاع الشّعر العربي، ص30.

بحراً تتلاطم أمواجه العاتية معبرة حقيقةَ التعبير عن حال الشّاعر العربي المسجون بسبب رأي سياسي.

ب-بحر الطويل :

كما هو متعارف عليه فإن تفعيلات بحر الطويل تأتي على النحو الآتي: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن*2)[1].

وإذا تفحصنا ديوان " نبوءات الجائعين " نرى أنّه يحتوي على سبع قصائد تنطوي تحت هذا البحر ، نذكر على سبيل المثال بيتين أو ثلاثة لهذه القصائد :

يقول الشاعر في قصيدة :"نبوءات الجائعين":

ستمرّ أعوام كأعوام الرّماد على بلادي لا شيء غير الجوع والفحشاءِ

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

متفاعلن متْفاعلن متْفعلن متفاعلن متْ ْفاعلن متْفاعلن متفاعلْ

نلاحظ أنّ هذه القصيدة تنتمي إلى القصائد الحرة التي ترتكز على نظام التفعيلة، والقصيدة التي بين أيدينا هي قصيدة ترتكز على تفعيلة " متفاعلن" والتي يتكون منها الكامل وهو بحر صافي يضم هذه التفعيلة مكررة .

تعرضت التفعيلة إلى عدة زحافات وعلل وهي كالآتي[2]:

زحاف الإضمار: ومن المعروف أنّه تسكين الجزء الثاني المتحرك (تغيرت من متفاعلن إلى متْفاعلن) .

[1] -ينظر:عبد العزيز عتيق ، علم العروض و القوافي ، دار النهضة العربية ، بيروت لبنان ، 1987،ص28.

[2] -ينظر : المرجع نفسه ، ص171-173.

زحاف الخزل : وهو زحاف مزدوج يعني اجتماع الطي والإضمار : (تسكين الجزء الثاني المتحرك وحذف الجزء الرابع الساكن) فتصبح التفعيلة محولة من (متفاعلن) إلى تفعيلة (متْفعلن).

نأخذ كذلك نموذجا آخر لبحر الكامل داخل الديوان ، كما في قول الشّاعر في قصيدة **"عشيّات لا تنتهي":**

في القلب أنّا يا أخي أحرار * وبأنّ ليلَ الحالكين نـهارُ**

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

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلْ متفاعلنْ متْفاعلنْ متفاعلْ

تنتمي أبيات هذه القصيدة إلى نهج القصائد العمودية ، حيث تعرضت تفعيلات بحر الكامل إلى زحافات وعلل نقص، كما وردت في المثال الماضي بداية بزحاف الإضمار بالإضافة إلى زحاف الإضمار + علة القطع وهو ما لمسناه في تفعيلة (متْفاعلْ) حيث تم تسكين الحرف الثاني المتحرك + حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله.

أمّا باقي البحور من متقارب ورجز ورمل ومتدارك ، فهي متناثرة في الدّيوان، ولا تحمل نسبة تسترعي انتباهنا الشديد، وإنّما نذكر منها الرمل وهو موجود في الصفحة 24 و54 و55 والرجز في الصفحة 32 والمتقارب في الصفحة 46و51و66 و68 و83، أما بقية ما لم نذكر فهي موجودة في الجدول السابق .

هذا يثبت أنّ **"أيمن العتوم"** الشّاعر كان هدفه الرئيسي تنويع الشّعر بين البحور الصافية والمختلطة مع قدرته الشّعرية في نظم القصائد تارة بالعمودي وتارة بالتفعيلة وهذا أقوى دليل على براعته وامتلاكه شعرية مضمخة خاصة من الناحية الإيقاعية الموسيقية ، فهو يمثل ذلك المايسترو في المسرح الذي يتحكم بكل تلك الآلات الموسيقية بشكل سلس مع المحافظة على ريتم خاص بالإيقاع لا يحيد فيه أحد عن النوتة الموسيقية.

1-2-القافية:

يعرّفها إبراهيم أنيس بقوله:« ليست القافية إلاّ عدّة أصواتٍ تتكرّرُ في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هامّاً بين الموسيقى الشّعرية»[1]، كما أنها «كلّ ما يلزم الشّاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة والمفهوم من تسميتها قافية لأنّ الشّاعر يقْفُوها، أي يتْبعها فتكون قافية مقْفُوَّة»[2].

وعلى هذا الأساس تكون القافية كلمة أو مجموعة من الحروف في الكلمة الأخيرة من البيت، وللقافية أنواعٌ وألقابٌ، كما أنّ لها حروفاً ترتكز عليها .

وهذا ما يزخر به ديوان الشّاعر **"أيمن العتوم"** المعنون بـ: "نبوءات الجائعين" وسنوضح ذلك فيما يلي بالشّرح التفصيلي مع إعطاء أمثلة عن كلِّ نوع بالتفصيل-هذا ما يخص الشعر العمودي-:

أ-**القافية المتواترة:** وهي القافية التي تتكون من (0/0/)[3] أي حرفان ساكنان بينهما حرف متحرّك، ونلمح هذا النوع كثيراً في قصائد الشّاعر، قوله:

أتوب في العيد عن شجوي وآهاتي * فمن لحزن تربّى في حُشاشاتي**[4]

0/0/0//0/0/0//0/0//0// * 0/0/0//0/0/0//0/0//0//**

فالقافية في هذا البيت متكون من حرفان ساكنان يتوسطهما حرف متحرك (0/0/)

ويقول في قصيدة أخرى مطلعها :

صبحٌ كهذا اللّيل ليس يُبينُ * وتوجّعٌ وتفجّعٌ وحنينُ**[1]

---

[1] -إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952م، ص426.

[2] -سعيد محمود عقيّل، الدّليل في العروض، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 22.

[3] -ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض و إيقاع الشّعر العربي، ص37.

[4] -أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص88.

0/0///0//0///0//0/// * 0/0///0//0/0/0//0/0/**

فالقافية في هذا البيت السابق متواترة بحكم أنّها تتكون من (/0/0).

ب-القافية المتداركة: وهي التي تتكون من حرفان متحرّكان بين ساكنين[2] كهذا الشّكل (/0//0)، في هذا البيت يتوضَّح لنا أن قافيته قافية متداركة لأنّها تحتوي على ساكنين يتوسطهما حرفان متحرّكان (/0//0).

ومن هذا النوع في قصيدته التي يقول فيها:

هو قلبيَ الخاوي وقلبك مترعُ * ودُموعيَ الكسلى ودمعك طيِّعُ[3]**

0//0///0//0/0/0//0/// * 0//0///0//0/0/0//0///**

هذا النوع من القوافي لا نجد له إلاّ نموذجا واحدا وحيدا في ديوان " نبوءات الجائعين.

ج-القافية المتراكبة : وهي القافية التي تضمّ ثلاثة أحرفٍ متحركة بين ساكنين [4] وهي

على هذا الشّكل (/0///0) في التقطيع العروضي ، ونورد لها نماذج توضيحية من أشعار في ديوان**"نبوءات الجائعين"** مثل قول أيمن العتوم في قصيدة "مقبرة الأحياء":

طربت بالآهة السّكرى فواعجبي * هل ينبت الحزن بين الشّدو والطّربِ[5]**

0///0//0/0/0//0/0//0/0/ * 0///0//0/0/0//0/0//0//**

---

[1] – أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين، ص37.

[2] –ينظر: ناصيف اليازجي، دليل الطالب في البلاغة و العروض، ص139.

[3] –المرجع نفسه، ص34.

[4] –ينظر: المرجع نفسه، ص 139.

[5] –أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص92.

من قوله في قصيدة " قيدي من الصّمت" [1]:

عدّت عليك عوادي الذُّلّ يا بلدي * وأشربوك كؤوس الزّيف والزّبد**

0///0//0/0/0///0//0// * 0///0//0/0/0///0//0/0/**

الملاحظ أنّ هذه القافية المفعمة بالحروف المتحركة تماثل وتترجم تحرك مشاعر الشّاعر وتنصهر في قولبة العاطفة منتجة لنا أيقونة مليئة بالجرج والألم والحسرّة بل وحتى الغصة على بلد تشرب الذلّ.

هذا بيتان قد ذكرناهما من قصيدتين متفرقتين اعتمد الشّاعر فيهما على القافية المتراكبة، وهذا الجدول يوضح عدد القصائد التي تناولت أنواع القوافي لدى عبد بني الحسحاس. **-جدول رقم02-**

نوع القافية	عدد القصائد	النسبة المئوية
المتواترة	22	%69
المتداركة	1	%3.125
المتراكبة	02	%06.25
باقي الأنواع	00	%00

وعليه فإنَّ هذا الجدول يظهر لنا أنّ نسبة كلّ من القافية المتواترة يفوق بكثير نسبة أي لون من ألوان القوافي الأخرى، وعلى هذا الأساس مال شاعرنا **"أيمن العتوم" إلى** استعمال القافية التي تكون فيها الحركة بين ساكنين، هذا ما ينعكس على نفسيته وشخصيته التي تُترجم كلّ ما يختلج نفسه من أحاسيس وآلام يحاول أن يوصلها للمتلقي بشكل واضح وشفاف بشعرية متمرسة متمكنة من تقريب الصورة إلى المتلقي ونقل الإحساس له، فهو محاصر بين ساكنين لا يستطيع أن يتحرك إلاّ بمقدار حركة أو اثنين

[1]-المصدر نفسه، ص79.

مما نستطيع أن نربطه بالحالة التي يعيشها المسجون بين قضبان الحديد وبين جدان ذلك السجن وبين حياة الحرية والسجن وبين الحرية والعبودية.

1-3-الرَّوي:

وهو آخر حرف صحيح في البيت والذي ترتكز عليه القافية وهذا الحرف يُعدُّ عنوانا لبعضٍ من القصائد القديمة[1]على غرار سينية البحتري وغيرها من القصائد العربية القديمة، وهو كذلك «النّبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، وتبنى بها القصيدة»[2].

من خلال هذين التعريفين نجد أنّ الرَّوي وهو الحرف الصحيح الموجود في آخر البيت الشّعري من القصيدة والذي نجده بالضرورة يتكرر على طول الأبيات من القصيدة، ممّا يترك إيقاعاً موسيقيّاً خاصّاً يميّز القصيدة.

إثر تفحصنا الدِّيوان كاملاً توصلنا إلى النتائج الآتية، كما هي مبينة في الجدول أدناه حسب تواتر النّسب: **-جدول رقم 03-**

الحرف	عدد القصائد	النسبة المئوية	صفة الحرف
الميم	02	%06.25	مجهور
الراء	03	%09.37	مجهور
الدال	01	%03.125	مجهور
الفاء	01	%03.125	مهموس
الياء	01	%03.125	مهموس
الهاء	02	%06.25	مهموس
الباء	03	%09.73	مجهور

[1] -ينظر : عبد العزيز عتيق ، علم العروض و القافية ، دار النهضة العربية،(د-ب)، ط1، 1987م، ص136.

[2] -إيميل يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض و القوافي و فنون الشّعر، ص247.

القاف	02	%06.25	مهموس
النون	07	%22	مجهور
الهمزة	01	%03.125	مهموس
الكاف	02	%06.25	مجهور
اللام	01	%03.125	مجهور

من خلال هذا الجدول يتَّضح لنا أنّ نسبة الحروف المجهورة تفوق 50% من نسبة الحروف المهموسة، هذا ما نؤوّله بأنّ الشّاعر أراد بطريقة أو بأخرى بأن يعلي صوته من خلال الشّعر وأن يسمع كلمته بلغة الشّعر وحروفه المجهورة لكي يستمع لها كل من البعيد والقريب من السجن فهو يعيش كبتا نفسيا وكبتا عن الكلام وكبتا عن الحرية كلّ هذا يؤدي إلى انفجار الطاقة الشعرية التي تكرّس استعمال الحروف المجهورة بشدة ، فهو يحاول إيصال رسالة إلى من هم يعيشون الحرية إلى أحرار هذا الوطن الجريح إلى من هم ينعمون بالحرية، فهو لا يملك إلى صوت الشعر ليزفه في باقة مملوءة بالجراح والدّماء التي تنزف.

2-الإيقاع الداخلي:

هو الإيقاع الذي يرتكز على المحسّنات البديعية لتشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة

وللأبيات بشكل أدقّ، وله فاعلية في الربط بين أجزاء النّص الشّعري، بالإضافة إلى دور التحسين وإضافة المسحة الجمالية على النّص الأدبي بشكل يجعل من القصيدة تتزيّن بحُليٍّ من البديع اللّفظي، كما أنّ البعض يعرّفه بأنّه الإيقاع الخفي الذي تتداخل فيه القواعد من نظم وغيرها مع أحاسيسه وانفعالاته [1].

[1] -ينظر: حياة معاش، الأشكال الشّعرية في ديوان الششتري -دراسة أسلوبية -(أطروحة دكتوراه)، جامعة باتنة 2011م ، ص54.

لقد تتبعنا في دراستنا هذه مجموعة من المكونات التي يرتكز عليها الإيقاع الداخلي كالتكرار والجناس والطّباق.

2-1-التكرار:

أ-لغة:

التكرار لغة يأتي بمعنى: «أعاده مرّة بعد مرّة، ويقال كرّرت عليه الحديث وكرّرته إذا أرددت عليه، والكَرُّ الرجوع على الشيء»[1]، وعليه فلا يخرج المعنى اللّغوي بمعنى إعادة الأمر أو الشيء مرة بعد مرّة .

ب-اصطلاحاً:

تُعدُّ ظاهرة التكرار ميزة فنّية أسلوبية عرفها العرب القدماء واهتم بها الدّارسون المحدثون في اللّغة والقدماء كـ**"الجاحظ"** حيث يقول عنه: «ليس التّكرار عيبا مادام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أنَّ ترداد الألفاظ ليس بعيٍّ ما لم يجاوز مقدار الحاجة، ويخرج إلى العبث »[2] ، فلقد أورد الجاحظ شروط ورود التّكرار في هذه المقولة، وفي هذا المطلب سنعالج التكرار بنوعين:

/1-تكرار الألفاظ /2-تكرار العبارة .

2-2-تكرار الألفاظ:

قصائد **ديوان "نبوءات الجائعين "**لا تخلو من تكرار بعض الألفاظ المعينة والتي تدل على رمزية واضحة داخل القصيدة وهي تمثّل مرجعية عَقدية للشّاعر، من مثل :.

***القلب:**

[1] -ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك،ر ،ر)، ج5، ص135.

[2] -الجاحظ، البيان والتبيّن، دار الكتب العلمية، ج1، بيروت، لبنان، 1998م، ص79.

تكررت الألفاظ المتعلّقة بلفظة القلب في القصيدة خمس مرات في قصيدة "كتبت فوق جدار السجن" على سبيل المثال لا على سبيل الحصر، من أمثلة ذلك قوله :

ميسون ماذا تمنى القلبُ لو برئت * جِراحه بعد لأي غير لقياكِ**[1]

ويقول أيضاً :

لي قلب منتفض بالحب مرتعش * وما شكوت فنبضي من هداياكِ**[2]

وفي بيت آخر يقول :

يا حلوة القلب يا أنداء عاطفتي * يا لهثة اللّفظ ،يا أشذاء نجواكِ** [3]

إنّ كلّ هذه الألفاظ تجتمع في قالب واحد وهو لفظة اللون الأبيض أو البياض، هذا البياض ركز عليه الشاّعر لأنّ عقدته النفسية تركّز على تغيير مفهوم البياض الخارجي هو رمز النقاء والعفة والطّهارة بيد أنّه أراد تمرير رسالة للمتلقي أنَّه أبيض من الداخل قلبه مفعم بالطيبة والحب والسّلام ولا يعني لون البشرة سِمة القلب.

*** الضمير المنفصل: هم**

تتكرّر لفظة الضمير المنفصل "هم" ضمن قصيدة واحدة بما يقارب ستة نماذج من بينها قوله[4]:

هم يشربون مدامعهْ

هم يصنعون فجائعهْ

[1] –أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص10.

[2] –المصدر نفسه ، ص10.

[3] –المصدر نفسه ، ص11.

[4] – أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص15.

هم يسرقون مواقعهْ

هم ينحرون أضالعهْ

هم بيّعوا أوطانه ومرابعهْ

هم ضدَّهُ أبداً

إذا ما تأملنا في هذا البيت نلمسُ الشّاعر قد أتى بخمسة أسطر من الشعر الحر متتالية يبتدئ فيها بالضمير هم للتأكيد على عمق الجرح والغدر وخيانة القضية والوطن تتكرّرُ فيهما لفظة (هم) ست مرات، وهذا دليلٌ على تركيزه على من فعل الجريمة وارتكب الخيانة.

*** السجن.**

نلاحظ أنَّ لفظة السجن مكرّرة في الدّيوان كثيرا لكننا سنستعرضها في قصيدة بنحو مرتين، ومن أمثلة ما جاء في الديوان من تكرار للفظة أو ما يجانسها ما يلي:

كتبت فوق جدار السّجن أهواك ***وفي لياليه شاق القلب رؤياك [1]

نلتمس هنا أن الشاعر كان لا يهتم بالسجن وغربته وبعده وإنما تذكر أن له قلبا ينبض بالشوق لمحبوبته ويود أن يراها.

ويقول أيضًا:

أما تزورينني في السّجن لو لفظت * أنفاس روحي وما تت دون رؤياكِ[2]**

نلمس في هذا البيت نبرة اعتراض وتحسّر من الشّاعر على عدم زيارة محبوبته له ولكنه اعتراض لطيف فهو بطريقة غير مباشرة يود أن تزوره قبل أن يأتي أجله–الموت–

[1] – أيمن العتوم، نبوءات الجائعين، ص09.

[2] –المصدر نفسه، ص10.

*** جرحي**

إنّ لفظة جرحي هي اللفظة الثالثة التي تكرّرت ثلاث مرات في قصيدة واحدة بل في بيت واحد ، ومن شواهد أشعاره والتي يكرر فيها لفظة **"جرحي "** قوله :

وتنزّ من جرحي على جرحي إلى جرحي القصيدةْ

من أين تبدأ في بلاد الخوف سابقة حميدةْ[1]

2-3-تكرار العبارة:

في شعر **"أيمن العتوم"** بعضٌ من العبارات التي يعيد الشّاعر تكرارها في أبيات إمّا متواترة وإمّا متناثرة وإمّا في نفس البيت الشّعري ، نذكر منها قوله[2] :

يا أمّ أيمن على شكوى تردّينا* إلاّ إلى الله إنّ الله يحمينا**

يا أمّ أيمن أجر لا نضيّعه * والله يختم بالحسنى ويجزينا**[3]

هذا المثال دليلٌ على براعة الشّاعر في تكرار العبارة الواحدة في القصيدة نفسها ولكن بطريقة متناثرة ، فالعبارة المعنية بالكلام هي قوله (يا أمّ أيمن) ،ليعيدها في بيت آخر في آخر القصيدة بقوله (يا أمّ أيمن)، نلاحظ أنّه يكرر العبارة نفسها، وهذا ينمُّ على مهارة لغوية جمالية بارعة في إيراد التّكرار في العبارات بطريقة سلسة ومرنة وذات شاعرية فحولية دون تنميق لفظي أو مغالاة في حشو الألفاظ، وكأنَّ الشّاعر يريد إبراز دور أم أيمن وأنّ لها مكانة عميقة في قرارة قلبه وحياته، فهو يعيد ذكره بحرف نداء وكأنه يبلغها بصرخاته وتوجعاته ووعيده كذلك بالانتصار وعدم الشكوى إلاّ لله وحدة فقط.

[1] -المصدر نفسه، ص14.

[2] -المصدر نفسه، ص07.

[3] - أيمن العتوم، نبوءات الجائعين، ص08.

2- جماليات الإيقاع البلاغي

1-الطباق:

أ- لغة:

ورد في القاموس المحيط للفيرزآبادي في مادة **(ط،ب،ق)** ما يلي: «الطبق من كلّ شيء: ما ساواه وقد طابقه طباقاً ومطابقة (...) وطابقه بين قميصين: لبس أحدهما على الآخر»[1]، كما أنّ له-الطباق- عدّة تعاريف لغوية وقد جاءت من كون أنّ البعير يضع رجله موضع يده فيطابق ذلك الموضع، فقال: طابقه البعير، كما يمكن للطباق لغة تعريف آخر بحيث يكون إذا جمع بين شيئين على حدٍّ واحد[2]، وهنا لا وفاق بين التّسمية اللّغوية الاصطلاحية .

ب- اصطلاحاً:

يعرّف علماء البلاغة والبديع الطباق بقولهم هو:«الجمع بين الضّدّين أو بين الشيء وضدّه في كلام أو شعر»[3]، وهو بعبارة موجزة مختصرة الجمع بين الشيء وضدّه في الخطاب سواءً أكان شعرا أم نثراً، ويمكن أن يكون الطّباق في اسمين أو فعلين أو حرفين[4].

وإذا ما تتبعنا ديوان نبوءات الجائعين للشّاعر **أيمن العتوم** نلاحظ بأنّ الدّيوان يحتوي على عدد لا بأس به من الطباقات الموجودة على مستوى القصائد، وهذه مجموعة من الأبيات التي تتضمن الطباق، ولقد خصصنا في هذا المبحث طباق الإيجاب لأهميته البالغة في ديوان " نبوءات الجائعين.

---

[1] -الفيروزآبادي، قاموس المحيط ، مادة (ط،ب،ق)، ص916.

[2] -ينظر: عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية، ص490-495.

[3] - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 1999م، ص303.

[4] -ينظر: ناصيف اليازجي، دليل الطالب في البلاغة والعروض، ص89.

يقول :

أحبّهم ما أساؤوا لست أكرههم* وهل سأكره من شعبي المساكينا**[1]

يكمن الطّباق في هذا البيت بين لفظتي **(أحب)** وكلمة **(أكره)** وهذا ما أضفى على البيت مسحة جمالية وجرساً إيقاعيّاً خفيّاً، ويقول أيضاً في الصفحة الموالية من الدّيوان:

إذا قصيتي فقلبي لا يطاوعني * وإن دنوت كأن الموت أحياك** [2]

فالطّباق في هذا البيت تحديداً موجود في لفظة **(قصيتي)** ولفظة **(دنوتِ)**، وإذا ما نظرنا في شرح اللفظتين في الدّيوان نجد بأن قصيتي بمعنى: بعُدتِ والدنوُّ بمعنى: القرب وهنا نجد بأنّ التضاد يقع بين القرب والبعد.فهو يصوّر حال الشّاعر حينما تبعد عنه فإنّ قلبه لا يطاوعه في هجرها واقترب فكأن الموت أحياك، كما نلمس هنا تضادا بين الموت والإحياء (الحياة) .

وفي الدّيوان الكثير من الطّباقات، وهي مجتمعة في كلّ قصائد الدّيوان وكأن كلّ قصيدة لا تخلو من الطّباق بل تتعدّاه إلى المقابلة ومنها قوله في المقابلة :

2- المقابلة :

من المعلوم عند العامة أن المقابلة يقصد بها جملة تتضمن أكثر من طباقين يقابلان بعضهما البعض، ومن ذلك قول الشّاعر أيمن العتوم:

أمن يخوّفني ، يأس يؤملني ***قرب يباعدني والغدر أوفاكِ[3]

فالمقابلة هنا تكمن بين الألفاظ المتضادة وهي على النحو الآتي:(الأمن /الخوف، اليأس/الأمل ، القرب /البعد، الغدر /الوفاء).

[1] – أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين، ص07.

[2] –المصدر نفسه، ص11.

[3] –أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين ، ص11.

3-الجناس (التجنيس):

للجناس عدّة تسميات في كتب البلاغة والأسلوبية منها التجنيس والمجانسة ويأتي هذا الجناس بمعنى التشابه بين لفظتين في النطق وينقسم بالضرورة إلى قسمين رئيسيين واضحين على حسب عدد الحروف المتشابهة: تام وآخر ناقص، ويعدُّ من أبرز ألوان البديع أهمية في تشكيل الإيقاع الداخلي للنّص الشّعري.

أ-الجناس التام: ويشترط فيه«إنْ اتفقا في عدد الحروف وأنواعها وهيئاتها وترتيبها»[1]. وهذا اللّون لم نجد له مثالاً في ديوان **نبوءات الجائعين** لذلك سنكتفي بتعريف الجناس الآخر وهو الجناس الناقص مع ذكر بعض النماذج الموجودة في أشعار **أيمن العتوم.**

ب-الجناس الناقص: وهو إذا اختلفت اللفظتين في بعض الحروف أو الهيئة أو الترتيب، وهو متجلي في عدّة أبيات من ديوان الشّاعر، على سبيل المثال قوله :

وإذا تبرأت من شوق يؤرقني * فمن لقلب إذا أقصاك أدناكِ**[2]

وقوله :

هي الحياة جزاء في تبدّلها * فما أراحك يوما صار أضناك**[3]

في هذين البيتين نلاحظ بأنّ الشّاعر استعمل الجناس بين لفظتي **(أدناكِ وأضناكِ)** على اعتبار أنَّ أدناكِ بمعنى قرّبك وأضناك من الضنك وهو أتعبك، فالملاحظ أن بين

[1]-ناصيف اليازجي، دليل الطالب في علم البلاغة و العروض، ص103.

[2] - أيمن العتوم، نبوءات الجائعين، ص11.

[3] -المصدر نفسه، ص12.

هذين اللفظتين جناس ناقص، حيث أن الفرق بينهما يكمن في الحرف الثاني من الكلمة (النون والضاد).مما أضفى جرسا موسيقيا جميلا في تلك القصيدة ككل.

كما جاء الجناس الناقص في قول الشّاعر:

فمن هم كي ينيخوا اليوم راحلتي * الأرض أرضي والقوشان قوشاني**[1]

فهذا البيت يحمل بين طيّاته جناسا ناقصا بين اللفظتين (**الأرض وأرضي /القوشان قوشاني**)، فلقد اشتركت اللفظتين (الأرض وأرضي) في الحروف كلّها إلاّ الحرف الأخير فإن (أرضي) زادت عليها بحرف النسبة-ياء النسبة- واشتركتا من حيث التّرتيب والحركات .كذلك نفس الشيء بين (قوشان وقوشاني).

أمّا النموذج الثالث وذلك من قوله[2]:

قد كنت أسى لجرح لا أجرّبه * وفي فؤاد بعد اليوم جرحانِ**

نلاحظ أنّه فيما جاء سالفاً أنّ هذا البيت يحمل جناساً ناقصا بين كلمتي (**جرح وجرحان**)، وعليه فإنّ اللفظتان تشاركتا الحروف إلى حدٍّ كبير إلاّ أنّ لفظة جرحان زادت على الأولى بالألف والنون من أجل التثنية وهذا الجناس الناقص قد جاء به الشّاعر ليضيف نوعا من الجرس الموسيقي الذي يضفي هذا الأخير لمسة للموسيقى الداخلية في القصيدة عموما وفي البيت خصوصاً .

4- التصريع: إنّ التصريع ظاهرة لغوية تتبع نظام القافية والبيت المرصّع هو «ما يعتمد فيه إتباع العروض للضرب في وزنه ورويّه»[3]، كما أنّ التصريع في القصيدة هو«تصيير مقطع المصراع الأول في البيت من القصيدة مثل القافية، ويبدو أنّه لم يكن

[1] -المصدر نفسه، ص ص37-38.

[2] -المصدر نفسه، ص39.

[3] - السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص527.

أساساً من تقاليد الشّعر العربي أو لوازمه الضرورية، إلاّ أنّ كثرة وروده في جانب كبير من الشّعر وعند عدد من الشّعراء الفحول»[1].

من خلال ما سبق؛ يظهر لنا أنّ التصريع لم يكن إلزاماً في الشّعر العربي وإنّما عرف منذ العهد الأول من الشّعراء الفحول أصحاب المعلّقات، فهو بالنسبة إليهم فيه شيء من الفنّية اللّغوية التي يجيدها قِلّة من الشّعراء وفيه دليل على أنَّ للشّعراء موسوعية لغوية إن صحّ القول.

ولمّا كان هذا المذهب خاصّاً بقلّة ممن هم مجيدون للشّعر وخباياه كان لزاماً علينا أن نتتبّع أغلب قصائد ديوان نبوءات الجائعين أو على الأقل ما استطعنا تمحيصه في الدّيوان الشّعري، لذلك بعد عملية تمحيص وغربلة على مستوى أغلب قصائده وجدنا أنفسنا أمام أمثلة من الدّيوان لا يستهان بها، نذكر منها:

كتبت فوق جدار السّجن أهواكِ * وفي لياليه شاق القلب رؤياكِ**[2]

ويقول أيضاً :

يا أمّ أيمن لا شكوى تردّينا * إلاّ إلى الله إنّ الله يحمينا**[3]

في هذا البيت نلاحظ بأنَّ التصريع يكمن بيت الكلمتين الموزّعتين بين الصدر والعجز وهما (تردّينا ويحمينا) ، مما يضفيان جرساً موسيقيا داخليا في القصيدة ، فيجعلها تنتظم من بدايتها في نوتة موسيقية واحدة تشد أذن المتلقي وتساهم في سهولة وسلاسة حفظها وإجادة النطق بها.

[1] –علوي الهاشمي، مدخل إلى فلسفة البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد كتاب و أدباء الإمارات، ط1، 1992م ص311.

[2] –أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين، ص09.

[3] –المصدر نفسه، ص07.

وهما لفظتان لهما نفسُ العدد وتشتركان في ترتيب الحركات. أمّا النّماذج الأخرى في الدّيوان فنكتفي بذكر صفحاتها في الدّيوان التي تأتي على الترتيب التالي: ص (/27/37/43/46/48/54/60/63/71/79/88/92/96/99/108)، وهذا كلّه ليستزيد القارئ من التَّأمل في ظاهرة التَّصريع الموجود في الدّيوان ويدرك حقَّ الإدراك أنّه أمام شاعر يمتلك قريحة شعرية فذّة كما أنّه متمكن من ناصية العروض وموسيقى الشّعر والمحسنات البديعية، ويعرف حقّ المعرفة بمكانة كل عنصر من عناصر الإيقاع الشّعري، فهو بعبارة موجزة متمكن متمرّس من ناصية الشّعر سيما في جانب الموسيقى الشّعرية، فهو حقّا يمكن القول عنه أنّه يمتلك شعرية إيقاعية تؤهله ليكون في مصاف أوال الشّعراء في عصرنا الحالي.

خاتمة

نخلص في آخر هذا البحث إلى جملة من الأفكار والنتائج التي تلخص ما جاء في هذه الدراسة:

- ✓ كما يمكن ترقية إيقاع الشعر أو موسيقى الشعر إلى صورة الكلام الذي نسميه شعرا، ومن أهم الأسس التي يقوم عليها الإبداع الفني فهي عبارة عن ما يسمو بالبيت إلى فضاءات الإلهام.
- ✓ اللّغة الشعرية عنصر هام ودعامة أساسية في بناء الشعر، لأنها من أهم المعايير التي تقاس من خلالها جودة الشعر.
- ✓ جل تعريفات القدامى للصورة تجعل منها بالضرورة علاقة مشابهة بين المعنى المختلج في الذهن و بين العالم الخارجي المحسوس.
- ✓ التشبيه البليغ هو أحد الآليات التي يعتمد عليها كثيرا شاعرنا" أيمن العتوم" نظرا لكونها لا يركّز بالدرجة الأولى على بلاغة الصورة بقدر تركيزه على شعرية التخييل عنده، فالشّاعر انفعالي حيوي في محطات، ومستقر على بعض المبادئ والأفكار في محطات أخرى.
- ✓ كتب الشاعر **" أيمن العتوم "**ديوان **"تبوءات الجائعين"** ليعبّر عن مآسي وآلام مساجين الرأي والسياسة في أقباع السجون، فهو بهذا الديوان يتحدّث بلسانهم، ويترجم مشاعرهم، والمتصفح لهذا الدّيوان يدرك حقيقة اشتغال الشّاعر على ترجمة شعور المساجين بشكل يجعل المتلقي يحس بذلك ويتأثر مع النص المقدم.
- ✓ بحر البسيط والطويل من البحور التي كتب الشاعر **"أيمن العتوم"** على أوزانها، وهي دليل على تمكنه من ناصية اللغة فهذه البحور تحتاج لنفس لغوي طويل وموسوعة معجمية زاخرة بالألفاظ والمصطلحات.

- ✓ تعددت الأساليب التي حواها هذا الدّيوان بين أسلوب الأمر والاستفهام والنداء والتعجب والتمني، وفيها دليل على تفنن الشاعر في الزخرفة اللفظية الجميلة.
- ✓ غلبة الاستفهام فيه دلالة على كون الشّاعر يبحث عن إجابات كثيرة لما يدور حوله فالديوان مرهون بعقلية الشّاعر التي تبحث عن حقائق معينة.
- ✓ قلة الجمل غير الشرطية فيه دلالة واضحة على تركيز الشّاعر على الأحاسيس والمشاعر التي تأتي ممن سكنوا السّجون القضبان، والذين يعيشون ألم التعذيب والوحدة وحتى ألم الغرفة .

وتبقى تجربة الكتابة الشعرية داخل السجون تجربة مليئة بالشّاعرية المضمخة، مليئة بالألم والوحدة والمعاناة، تتراكم المآسي والأحزان لتقدّم لنا أسمى تجارب الشعرية المنطلقة من العقد النفسية المتولدة من القسوة والضعف والهوان، الذي يتحوّل إلى غذاء يغذّي به الشّاعر ذائقته الفنية والجمالية ، فيقدّم لنا أجمل ما حاكت أنامله من خلال تصوير فني صادق يعبّر عن مدى ألمه وضعفه وفاجعته التي يعيشها في غربة الذات والواقع.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القران الكريم:** رواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر.

1. أيمن العتوم ، نبوءات الجائعين، ط2، دار وعد ،(د–ب)،(د–ت).

ثانيا: المراجع.

2. الباقلاني، إعجاز القرآن، تح:السيد أحمد صقر، دار المعارف ،القاهرة، مصر، ط1، 1963م.
3. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد بجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، (دط) (د ت).
4. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده، (د.ب)، ط1 ،2010م.
5. أحمد مطلوب ، أساليب البلاغة ، وكالات المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م.
6. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 1999م، ص303.
7. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952م.
8. إحسان عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان، الأردن، ط4، 1997م.
9. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1974م.
10. الجاحظ، البيان والتبيّن، دار الكتب العلمية، ج1، بيروت، لبنان، 1998م
11. الجاحظ، الحيوان، تح:عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1388هـ.
12. جلال الدين محمد القزويني، شرح التلخيص في علوم البلاغة، شرح محمد هاشم دوديري، دار الجيل، بيروت،لبنان ط2 ، 1982 م.
13. جميل بن معمر، الدّيوان ، دار بيروت ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1982م

14. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية و موضوعية، الهيئة المصرية للطباعة والنشر، د ط، 1989، ج 1.

15. حسين علي عبد الحسين الدخيلي، دراسات نقدية لظاهرة في الشعر العربي، دار حامد للنشر والتوزيع وعمان، الأردن، الجزائر، د ط، د ت.

16. رحمان غركان، نظم البيان العربي، دار الرافي للدراسات والتجربة والنشر، دمشق، سورية، ط1،(د–ت)

17. سعد الدين التفتازاني، شرح التلويح على التوضيح، مكتبة صبيح، مصر، ج1، (د .ط)، (د.ت)

18. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

19. سعيد محمود عقيّل، الدّليل في العروض، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

20. السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1984.

21. السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.

22. عبد الرحمن تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003.

23. عبد السّلام هارون، الأساليب الإنشائية في النّحو العربي، مكتبة خانجي، ط5، 2001م.

24. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

25. عبد القادر رباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلم، الرياض، ط1، 1405 هـ.

26. عبد الله بن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار الفكر، دمشق، سوريا ،ط6، 1985م.

27. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، ط3، 2006.

28. علوي الهاشمي، مدخل إلى فلسفة البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992م.

29. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة ،دار المعارف ، دمشق ، ط2، 2008.

30. فوار عبد العزيز اللعبون، شعر عبد الله شرف دراسة موضوعاتية وفنية.

31. قدامة بن جعفر، نقد الشِّعر، تح:محمد عبد المنعم خفاجة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر ،ط1 1978م.

32. قدري مايو وايميل بديع يعقوب، المعين في البلاغة ،عالم الكتب للطباعة والنشر ،لبنان، ط1، 2000م

33. محمد عبد المنعم خفاجي: موسيقى الشعر وأوزانه ودراسات في الشعر العربي، دار الاتحاد التعاوني، (دط)، 1996

34. محمد مفتاح، إستراتيجية الخطاب الشّعري، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

35. مصطفي حركات، نظرية الإيقاع –الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.

36. محمد ونعمان علوان، من بلاغة القرآن الكريم، فلسطين،ط2 ،1998م.

37. ناصيف اليازجي، العُرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، شركة دار الأرقم، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

38. نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، ط1، الجزائر، 2010.

39. يحي بن حمزة العلوي، الطراز، ضبط و تدقيق :عبد السَّلام هارون.

40. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية–علم البيان–،دار المسيرة للنشر والتوزيع،ط1، 2007م.

ثانيا: الرسائل الجامعية.

41. أحمد حامد إسماعيل، التصوير البياني في شعر مسلم بن الوليد الأنصاري، مذكرة لنيل شهادة ماستر

42. حياة معاش، الأشكال الشّعرية في ديوان الششتري –دراسة أسلوبية –(أطروحة دكتوراه)، جامعة باتنة 2011م

43. شهيرة حمد المراحلة، جماليات اللغة الشعرية، دار ديوان راشد، مذكرة ماجستير جامعة الأردن،2015

44. محمد كريم الباجلاني، القيم الجمالية في الشعر الأندلسي في عصري الخلافة والطوائف، مذكرة لنيل ماجستير.

ثالثا: القواميس والمعاجم.

45. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3 ، 2000م، ج13.

46. ابن منظور ،لسان العرب،مادة (ص،و ،ر)،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د–ت.

47. الفيروز آبادي،القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة ،ط1، 2008م.

48. الشريف الجرجاني، كتاب التّعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

49. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1991.

50. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، طباعة خاصة بوزارة التربية و التعليم، 2004م.

فهرس الموضوعات

الموضـــــــوع	الصفحة
شكر وتقدير	/
مقدمة	أ- د
مدخل: الخطاب والصورة الفنية بين المدلول والماهية	
المبحث الأول: الخطاب(من المفهوم اللّغوي إلى الاصطلاحي)	07
أ/لغة:	07
ب/اصطلاحًا:	08
2-آليات تحليل الخطاب:	09
أ-اللّغة الشعرية:	09
ب-الإيقاع الشّعري:	10
ج-الموسيقى الخارجية	11
المبحث الثاني:الصور الشعرية:	12
1-مفهوم الصورة :	12
أ-لغة :	12
ب-اصطلاحاً :	13
2- تاريخانية الصورة:	13
أ-الصورة في النقد العربي القديم :	13
ب-الصورة في النقد الحديث :	15
الفصل الأول: جمالية التّشكيل البياني والأسلوب في ديوان " نبوءات الجائعين"	
المبحث الأول: الصورة الشعرية:	17
1-التشبيه:	17
أ-لغة:	17
ب-اصطلاحا:	18
1-1-التشبيه التمثيلي (التشبيه المركب):	20
1-2-التشبيه البليغ (المؤكد المجمل):	21
1-3-التشبيه المرسل المفصل:	23
2-الاستعارة:	24
2-1-الاستعارة المكنية:	24
2-2-الاستعارة التصريحية :	26
3-الكناية:	27

أ-لغة:ب-اصطلاحا:	27
3-2-أقسام الكناية :	28
3-1-كناية عن صفة	28
المبحث الأول: جماليات الأسلوب في ديوان "نبوءات الجائعين":	29
1- الجملة الخبرية	30
أ -الجملة الاسميّة:	30
ب-الجملة الفعلية:	32
2-الجملة الإنشائية	33
المبحث الثالث: الإنشاء أقسامه وأغراضه البلاغية	34
1-الإنشاء الطلبي	34
2-الإنشاء غير الطلبي	34
1- الإنشاء الطلبي أقسامه وأغراضه	34
أ-أغراض الأمر	34
ب-أسلوب الاستفهام	36
-أغراض الاستفهام	37
ج- النِّداء	40
-أدوات النِّداء	40
د-التمني	42
-أدوات التمني	43
هـ-النّهي	44
-أغراض النهي	44
الفصل الثاني: جمالية التشكيل الإيقاعي في ديوان " نبوءات الجائعين"	
المبحث الأول: جماليات التشكيل الإيقاع	48
1-الإيقاع الخارجي:	49
1-1-البحر	49
أ-بحر البسيط	51
ب-بحر الطويل	53
1-2-القافية:	55
أ-القافية المتواترة	55
ب-القافية المتداركة	56

ج-القافية المتراكبة	56
1-3-الرَّوي	58
2-الإيقاع الداخلي	59
2-1-التكرار:	60
2-2-تكرار الألفاظ	61
2-3- تكرار العبارة:	63
المبحث الثاني: جماليات الإيقاع البلاغي	64
1-الطباق:	64
2-المقابلة :	66
3-الجناس (التجنيس):	66
4-التصريع:	68
الخاتمة	70
قائمة المصادر والمراجع	73
فهرس الموضوعات	79
الملخص	/

ملخص الدّراسة:

يطرح هذا البحث –بين طيّاته– موضوع جماليات الخطاب الشّعري في ديوان **من نبوءات الجائعين "** للشّاعر والأديب الأردني المبدع **"أيمن العتوم"** في ثلاثة أقسام، عبارة عن مدخل وفصلين؛ فكان قسم البحث الأول عبارة عن مدخل حول مفاهيم عامة من خطاب ولغة شعرية وإيقاع القصيدة، ليأتي الفصل الأول موسوما بـ**" جمالية التّشكيل البياني والأسلوب في ديوان (نبوءات الجائعين) "** وفيه تناولنا الصورة البيانية من تشبيه ومجاز وكناية وأسلوب خبري وإنشائي، وكان هذا الفصل ما بين التنظير والتّطبيق على الدّيوان ، وقد جاء الفصل الثاني معنونا بـ:**" جمالية التّشكيل الإيقاعي في ديوان (نبوءات الجائعين)"** وتناولنا فيه الموسيقى الداخلية والخارجية لنصوص الدّيوان.

Study Summary:

This research brings up the subject of the aesthetics of poetic discourse in a cabinet of hungry prophecies "of great Jordanian poet and discipline" Ayman al-Otum "in three sections, namely, entrance and chapters; The first research section was an introduction to general concepts of rhetoric, poetic language and rhythm of the poem. Chapter I was marked with "The aesthetic of graphic formation and style in Diwan (nobowaat el jai3in)", in which we dealt with the graphic picture of analogy, metaphor and kinship. "The aesthetic of rhythmic formation in the Diwan of Hungry Prophecies", in which we addressed the internal and external music of Diwan texts.

Chapter II, entitled "The aesthetic of rhythmic formation in the Diwan of nobowaat aljai3in", addresses the internal and external music of Diwan texts.