وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف - المسيلة
كليـــة الآداب واللغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:13/MD12/108

التشكيل الفني في شعر عاشور فني

ديوانا "الربيع" و"رجل من غبار" أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان : اللغة والأدب العربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبـــة:
? ريمة واضح

إشـــراف الأستاذة:
حكيمة بوشلالق

تاريخ المناقشة: 03 جوان 2015

لجنة المناقشة:

- قطوش نورة	أستاذ مساعد (ب)	جامعة المسيلة	رئيسا
- حكيمة بوشلالق	أستاذ مساعد (ب)	جامعة المسيلة	مشرفا
- سليمان بوراس	أستاذ مساعد (أ)	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2015/2014

كلمة شكر وعرفان

"وعلمك ما لم تكن تعلم وكان فضل الله عليك عظيما" . سورة النساء الآية 113

أحمد ربي محمد الشاكرين، وأحمدك ربي على توفيقك لي، ومدني بالقوة والعزم لإنهاء هذا العمل المتواضع

وأتقدم بك آيات الشكر وكلمات الحب والجميل والعرفان لوالدي الكريمين، فهما أصحاب الفضل الكبير لما وصلت إليه من درجات العلم

واقتداءا بقوله صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله" صدق رسول الله

أتقدم بشكري الجزيل إلى كل من قدم لي يد العون من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع وإتمامه ولو بنصيحة، وأخص بالذكر الأستاذة المشرفة (بوشلالق حكيمة) لما قدمته لي من توجيهات ونصائح قيمة فلها خالص التقدير والاحترام

ولا يفوتني أن أتقدم بفائق التقدير وجميل العرفان لكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي

مقدمة

مقدمة:

لقد حظي الأدب الجزائري كغيره من الآداب الأخرى بالاهتمام في كل مجالاته ومنها الشعر الذي شهد تطورات عديدة.

وبعدما كان الاهتمام منصبا على المبدع والعوامل المحيطة به سواء أكانت اجتماعية أم سياسيةأم ثقافية تعدى ذلك المعايير الفنية والقيم الجمالية من الناحية اللغوية والإيحائية والنغمية للكلمة.

وموضوع التشكيل له مفهوم واسع لا ينحصر في اللغة بل يتعداه إلى الجوانب الصوتية والدلالية فلا يمكن تحقيق النتائج المرجوة إذا لم تتحد هذه الجوانب، إذ لا قيمة للصوت إلا إذا وظف في الكلمة ولا قيمة للفظ إلا بتفجير الدلالات، ولا بد من تكامل هذه الوظائف بتشكيل لغوي يكون وحدة منسجمة ومتكاملة ومترابطة بين أجزاء النص، وذلك لنفهم عملية التصوير والتشكيل، ونتغلغل في عناصرها الفنية من خلال فهم التفكير ومعرفة تحليل التعبير.

و ارتأيت أن أختار موضوع التشكيل الفني في شعر عاشور فني في ديوانيه (رجل من غبار- الربيع الذي جاء قبل الأوان) لأن الشاعر عالج قضايا تمس المجتمع، وباعتباره أيضا رائدا من رواد الحداثة والتغيير، وكذلك لمعرفة ما ميز شعره عن غيره ومدى تكيفه مع التقليد والتجديد، ولقد وقفت في موضوعي هذا على مظاهر التشكيل الفني في شعره وهي:الموسيقي واللغوي والدلالي.

و الإشكال المطروح : ما التشكيل الفني؟ وما أنواعه؟ وفيم تتجلى فنية التشكيل في شعر عاشور فني؟ وما مدى جماليتها؟

ولقد تتبعت في دراستي للموضوع الخطة التالية:

- الفصل الأول: التشكيل الموسيقي.
- الفصل الثاني: التشكيل اللغوي.

- الفصل الثالث: التشكيل الدلالي.

إذ تناولت في الفصل الأول الموسيقى الخارجية بما فيها الوزن والقافية والروي والموسيقى الداخلية، بما فيها التكرار والجناس والطباق مع التطبيق.

وفي الفصل الثاني تناولت الجملة الاسمية، والجملة الفعلية وشبه الجملة والتقديم والتأخير مع التطبيق .

أما في الفصل الثالث فقد تطرقت للرمز والأسطورة والتناص مع التطبيق.

وقد اعتمدت في بحثي هذا المنهج الوصفي.

ومن الصعوبات التي واجهتني في بحثي هذا ضيق الوقت وقلة المراجع التي تناولت دراسة الشعر الجزائري على حد علمي .

ومن أهم المراجع التي اعتمدت عليها هي:

1/ حسن ناظم: البنى الأسلوبية.

2/ راجي الأسمر: علم العروض والقافية.

3/ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر.

4/ تامر سلوم: اللغة والجمال.

5/ عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم.

ولا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والتقدير للأستاذة المشرفة: حكيمة بوشلالق التي لم تابعت عملي و لم تبخل علي .

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الخاص والخالص للأستاذ: **سليمان بوراس** الذي لم يتوان عن تقديم المساعدة والتوجيه المتواصلين،كنت أبا وأخا وأستاذا فجزاك الله خيرا.

وأرجو أن أكون قد وفقت ببحثي هذا ولو بقليل فإن أصبنا فتوفيقا من الله وإن أخطأنا فمن الشيطان.

أولا: مفهوم التشكيل الفني.

1-مفهوم التشكيل:

يشتغل مصطلح "التشكيل" بمضمونه الجمالي والتعبيري عادة في حقل الفنون الجميلة، وفي فن "الرسم" خصوصا إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالا على فن الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان، والأنموذج النصي في الأشكال الفنية عموما والأجناس الأدبية على نحو أخص هو في ظل هذا المنظور "تشكيل قبل أن يكون جمالا".[1]

ويظهر لنا من خلال اعتماد فكرة التشكيل كونها قوة منتجة للصور في صورتها الجمالية، مما يجعل الموضوع المعبر عنه شعورا، وإحساسا مقربا إلى الفهم بواسطة المحسوس المادي أو المعتقد أو المعرفة أو العرف السائد لأن حقيقة الشكل: المثل والتشبيه، والمشاكلة، المماثلة".[2]

ويبدو لنا أن تحديد مفهوم للتشكيل أو الشكل في هذا الجنس من الأدب، أو ذاك لم يحدث بشكل نهائي، ويظهر لنا ذلك من خلال تعدد مفاهيم التشكيل في الأدب.

وقد عالج القدامى مفهوم التشكيل والتركيب اللغوي والبلاغي معالجة تتناسب مع ظروف عصرهم التاريخية والحضارية، فشغفوا بالصوت اللغوي كثيرا، وصاغوا اهتمامهم به في أشكال مختلفة وانتهوا من ذلك إلى ما يشبه نظرية خاصة في التشكيل الصوتي، "وقد حرضوا الباحثين نحو إعادة قراءة العبارة الأدبية في ضوء هذه الخاصيات أو الكيفيات الدقيقة".

وإذ ذاك يجدون اللغة مثقلة بالمزايا التي لا حصر لها، أو يجدون أنفسهم أمام تشكيلات جديدة ليس لها نهاية".[3]

---

[1]- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1969، ص 563.
[2]- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، دار العودة، القاهرة، 1972، ص 491.
[3]- تامر سلوم: اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1983، ص 05.

وكذلك عبد القاهر الجرجاني هو الآخر أفاد في مسألة التشكيل اللغوي والفني بمفاهيمه المتميزة، ومع ذلك فإن هؤلاء النقاد والبلاغيين المتقدمين –ومنهم عبد القاهر الجرجاني- لم يستطيعوا أن يفرقوا بين لونين اثنين من إدراك التشكيل اللغوي أو البلاغي أو يلمحوا التيار الكامن في قلب هذا التشكيل.[1]

وقد ذهب عبد القاهر الجرجاني في تحديد مفهومه إلى المقارنة بين تخيلات الشاعر وتصوير الرسام، على أساس أن كلا منهما قد ينقل الواقع أو يحاكيه، ويؤكد أن براعة الشعر تتجسد في تمازج الصورة، والأفكار والأحاسيس الوجدانية معا، في عالم محسوس، فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش وبالنحت، والنقر، فكمال أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتؤنق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه.[2]

ويلح على أن هناك علاقة بين الشعر والرسم وأن المعاني كالأصباغ التي نستعملها في عملية الرسم وبراعته وخبرته هي الأصباغ التي يتخيرها الفنان في تشكيله "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة، والنقوش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه.[3]

من هنا تظهر علاقة التشكيل في الشعر والرسم كليهما.

---

[1]- تامر سلوم: اللغة والجمال في النقد العربي، ص 07.
[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، اسطنبول، مطبعة وزارة المعارف، 19545، ص 317.
[3]- أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ص 64-69.

"والمتأمل في موقف عبد القاهر الجرجاني من العبارة الأدبية، أو نشـــاط المعنـــى يتبين له أثر الرسم والزخرفة في تكييف نظرة خاصة إلى التشكيل الجمالي وخلق تركيـــب معين، أو تصور خاص على ضوء جماليات الرسم والزخرفة يصح أن نســـميه تصـــورا شاعريا".[1]

والشاعر يوجد المثل والتشبيه من التعابير ليبين الصورة الشعورية، فالشعور يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح إلا بعد أن يتشكل في صورة.

ثم إن مصطلح "التشكيل الشعري" بمعناه البنائي والتنظيمي يكشف بوضـــوح عـــن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رهافة ونفاذا من يوم لآخر فالشاعر يتحرك –من دون أن يدرك- في نظام العلاقات والعلامات والتحولات ولا يتلقى أو يطارد منها إلا هذا التأثير العفوي الخاص الذي يفصل بحالـــة معينـــة مـــن عملياتـــه الحميمة".[2]

إذن فالتشكيل الفني هو الشكل الجمالي للقصيدة بحيث أن "الشكل الجمالي لا يناقض المضمون ولو جدلي ففي العمل الفني يغدو الشكل مضمونا، والعكس بالعكس ... وهكـــذا يزول الفرق بين الشكل والمضمون، بالنسبة للفنان، ويتحول الفن إلى تشكيل صرف".[3]

"والتشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الغريزة الفنية، مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور، إن المقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى هما بدايـــة طريـــق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم، ولكن الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكـــام بنائها فحسب، بل لا بد من التوازن بين عناصرها المختلفة، من صور وتقدير وموسيقى،

[1]- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 178.
[2]- عبد الجليل منقور: المقاربة السيميائية للنص الأدبي، أدوات ونماذج ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي منشورات جامعة محمد خيضر بسكر، 2000، ص 64.
[3]- جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 231-232.

وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص، فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر".[1]

إن غاية التصوير أن يصل الشاعر –كما رأى محمد غنيمي هلال- إلى تثبيت العلاقات التي تصل منا بين الأفكار والأشياء، وما بين المادة والحلم، والمحسوس والعاطفة.[2]

والأنموذج النصي في الأشكال الفنية عموما والأجناس الأدبية على نحو أخص هو في ظل هذا المنظور "تشكيل قبل أن يكون جمالا".[3]

ويشتغل التشكيل بوصفه مصطلحا أدبيا في مجال فن الشعر على نطاق واسع ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح "التشكيل الشعري" تمظهرا كبيرا في الاستعمال النقدي وهو يصف الحراك الفني والجمالي والسيميائي داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضائلها على النحو الذي ذهب فيه أحد رواد الشعر العربي المهموم بالمصطلح إلى درجة كبيرة إلى القول "إن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها".[4]

2-مفهوم الفن:

الفن عند أفلاطون موضوعه هو الجميل والجمال حيث وقف من الفن موقفين متعارضين، فعنده أن الفن سحر، ولكنه سحر يحرر من كل سطحية وهو جنون وهذيان، لكنه بهذا ينقلنا إلى عالم آخر هو ميدان المرئيات، وهو المثل الأعلى الذي ينبغي للفن أن يقترب منه، وقال بأن الفن محاكاة للطبيعة وتلاه أرسطو طاليس وقال بأن الفن يحاكي الطبيعة كما تتجلى وتظهر، لكن وفقا لمعيار كلي عقلي.

---

[1]- عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، الطبعة الأولى، 1981، الطبعة الثانية 1985، دار طلاس للدراسات، ص 34.

[2]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ص 388.

[3]- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، 1969، ص 563.

[4]- بيير جيرو: علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط3، 2007، ص 18.

إذن الطبيعة هي التي تكشف عن نفسها في الفن بواسطة الفن، ولهذا ينبغي على الفن أن يتخذ مظهر الطبيعة.

فأرسطو يرى أن الفنون المختلفة كالشعر والموسيقى مثلا تختلف عن بعضها من حيث المادة المستخدمة والموضوع والطريقة المختارة، "ولقد تناول المادة أولا لانها تحدد نوع الفن فمن الممكن أن يتناول فانون مختلفون ولكنهم يختلفون أساسا من حيث المادة الموظفة وهي الوسيلة ولهذه المادة نوعان:[1]

أولهما مرئي، ويتمثل في اللون، كما في التصوير، أو في الشكل كما في النحت والعمارة، وثانيهما سمعي، وله ثلاثة أبعاد: الوزن، الإيقاع، اللغة، وهي تجتمع أو تتفرق لتكون مادة على النحو التالي:

-فمادة الشعر: هي اللغة والوزن والإيقاع.

- ومادة الرقص: هي الوزن وحده.

- ومادة العزف على الآلات الموسيقية: هي الوزن والإيقاع.

- ومادة الشعر الملحمي والرثائي: هي اللغة والوزن.

- ومادة الشعر الغنائي: هي اللغة والوزن والإيقاع.

- ومادة الشعر التراجيدي والكوميدي: هي اللغة والوزن والإيقاع الموسيقية، وذلك كالشعر الغنائي.

- ومادة النثر هي: اللغة فقط.

ويمكننا أن نخلص من هذا –في بساطة- إلى أن المادة أو الوسيلة الفنية تتمثل في: كلمات الشاعر، والألوان المصور، وصوتيات الموسيقى.[2]

فدور الشاعر هو الرسم والتفنن وهذا النشاط الإنساني يتميز بالمهارة والحذق.

[1]- عبد الرحمان بدوي، فلسفة الجمال عند هيغل، دار الشروق، القاهرة، ص 7-8.
[2]- المرجع نفسه، ص 61-62.

والعمل الفني هو بمثابة ثمرة لعملية منهجية خاصة، ألا وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته، فإن هذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعا زمانيا، يجعل منه موجودا حيا تشيع فيه الروح، ومعنى هذا أن العمل الفني لا بد أن يصدر عن مهارة إبداعية تركب الحركة ابتداء من الساكن والمتحقق الزماني ابتداء من المكاني، وهنا يستعين الفنان بأساليب الإيقاع والتنظيم والتناسب من أجل فرض ضرب من الوحدة على ما في موضوعه من تعدد الأشكال أو الحركات والصور.[1]

ولعل الدارسين في ميادين الأدب يربطون بين الفن والأدب فيدرس الأسس الجمالية المختلفة التي تقوم عليها أنواع الأحكام النقدية للأدب والفن بعامة، ومن أبرز الكتب التي حاولت دراسة هذه الأسس التي يتحدث عنها الغربيون بخاصة هو كتاب" ستيفن كبرن بيبر" (S C Peper) "أسس النقد في الفنون The Bosisofgritizmin the artiste" هذا الكتاب وإن أفاد من المعرفة الإنسانية بشتى ألوانها جاء مصورا للفلسفة المؤلف الخاصة، وقد أكد مؤلفه الحكم على القيمة الجمالية في العمل الفني يتمثل في إخضاعه لصرامة مفهومات القيمة الجمالية تلك المفهومات التي تميز بين أربعة من الفروض الأساسية في ما يختص بالطبيعة الصحيحة للحقيقة الجمالية والقيمة الجمالية ونظرية الفروض الأربعة هي الطبيعة أو الآلية والسياقية والعضوية والشكلية، وعنها تنشأ أنواع أربعة من النقد هي النقد الطبيعي أو الآلي والنقد الحيوي أو العضوي والنقد الشكلي.[2]

والإستيطيقا هي علم الفن كما يطلقها الفلاسفة، وتتلخص الإستيطيقا الحديثة في أنها "تتناول مجموعتين أساسيتين من المشكلات: (أ) مشكلات التذوق الجمالي، (ب) مشكلات الإنتاج الفني، وهذه المشكلات لا يمكن بطبيعة الحال المحافظة على تميزها دائما.

[1]- رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني، دراسة جمالية، د ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص 16.
[2]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ص 06.

وتحت (أ) يمكن النظر إلى:

1-المشكلات السيكولوجية والفيسيولوجية كأصل الشعور الجمالي وطبيعته وعلاقته بالخيال والحس، وأثر الترابط كالحالات والأسس النفسية للإثارة الجمالية متضمنة علاقة المثير بالحس والعلاقات الرياضية في الأنغام المنسجمة وعلاقة الشعور الجمالي في تقدم المجتمع والجنس.

2- مشكلات تنشأ من تحليل الصورة والمحتوى للأشياء التي يحكم بجمالها أو لطبيعة الحكم الجمالي وأنواع الجمال، كمسألة الطابع "الموضوعي" للجمال وهي من مسائل النقد الفني الصحيح.

ويندرج تحت (ب) مسائل:

1-غاية الفن أو طبيعته الجوهرية.

2- طبيعة الدافع الفني.

3- الخيال وصلته بتنفيذ الفكرة.

4- أصل الدافع الفني ووظيفته في تقدم الجنس.

5- تطور الفن.[1]

هاتان المجموعتان الرئيسيتان من المشكلات (أ) و(ب) غالبا ما يجري الحديث عنهما من حيث هما تهتمان إلى حد بالفن من "وجهة نظر المتفرج" في مقابل الفن من "وجهة منظر المنتج".

فالعمل الفني له وحدته المادية التي تجعل منه موضوعا حسيا يتصف بالتماسك والانسجام من ناحية، كما أن له مدلوله الباطني الذي يشير إلى موضوع خاص يعبر عن حقيقة روحية من جهة أخرى، أي أن العمل الفني يتكون من مادة هي اللون أو الصوت أو اللفظ... ومن صورة تحتوي هذه المادة وتجعلها تأخذ شكلا معينا... ثم هناك المحتوى أو

[1]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ص 22-23.

المضمون في العمل الفني الذي يتضافر مع التعبير ليقدم الانفعال الجمالي والمعاني والأفكار.[1]

فاللغة الأدبية "خلق فني في ذاته" وهذا إذا أفهمت في كامل رحابها باعتبارها مستودعا للعواطف والأفكار، فهي جزء أساسي في الإبداع الفني بينما هي لا تعدو عن باقي مناحي الأنشطة أن تكون علامة إشارية يمكن الاستغناء عنها أو تعويضها برموز أو أشكال تقوم مقامها وتنوب عنها.[2]

ومع ذلك فقد يعجبنا أحيانا بعض المقولات التي تصدر عن الفنانين في تناولهم لماهية الفن، والتي قد تعترض دراساتهم أو نجدها منثورة في بحوثهم أو مبثوثة في كتبهم، أو مطروحة على ألسنة الناس ممن يهتمون بهذا الميدان أو ذاك من ميادين الفن، كأن تسمع أحدهم يقول مثلا:

"الفن: هو إدراك عاطفي للحقيقة".

أو "هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام".

أو" تلك الغارة من الصورة التي يشنها الخيال على الواقع".

أو "هو أن تتناول الواقع بأنامل وروعة، وترفعه إلى مستوى المثال".

أو "هو زجاجة الويسكي التي يقدمها لك الفنان لتنقلك إلى عوالم من النشوة والانبهار".

أمثال هذه العبارات وغيرها قد تستهوينا أثناء قراءتها، وقد تنتج في إثارة العديد من المشاعر لشدة تركيزها وقوة إيحائها، وما تنطوي عليه أحيانا من الصدق في الدلالة معنى من معاني الفن أو في التعبير عن زاوية من زواياه، لذلك قد نفرح بها عند الوقوع عليها، ولكنها في نظر الفيلسوف أو عالم الجمال تظل مفتقرة إلى الإقناع أو إلى تحديد

[1]- رمضان الصباغ: عناصر العمل الفني دراسة جمالية، د ط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص 16.
[2]- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، ج3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 40.

الإطار العام لماهية الفن، ذلك الإطار الذي يصلح أساسا تتوقف عليه صحة الأحكام والقضايا.[1]

والشاعر كالمصور، يحاكي ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها، وشعره بها محاكاة وتقليد، وبعيد عن الحقيقة بدرجتين، وهذا يبرهن على أن الشاعر أقل منزلة من الفيلسوف الذي يتصل بالحقيقة.[2]

وتحديد مفهوم خاص للتشكيل الفني أمر صعب نوعا ما وذلك للتداخل في الحقول، فمصطلح التشكيل يطلق على الفنون الجميلة الرسم خصوصا، أما في الأدب هو تشكيل في الشعر، فكلاهما يرتبط بالجانب التصوري التمثيلي، فالشاعر يكشف عن العبقرية الهندسية وقدرته على الخلق مثل الفنان التشكيلي تماما.

إذ أن كل منهما يعبر عن ما في النفس، فهو تعبير عن المشاعر الداخلية سواء في لوحة فنية (الرسم) أو في شكل لوحة شعرية، فكلاهما إبداع.

ثانيا: أنواع التشكيل الفني:

1- التشكيل الموسيقي (الإيقاع).

2- التشكيل اللغوي.

3- التشكيل الدلالي.

1- التشكيل الموسيقي (الإيقاع):

يعد الإيقاع في التصور السيميائي شكلا داليا بحيث يبعد الإيقاع من ارتباطاته بالدال المصوت مما يسمح بإلحاق هذا الإيقاع بالسيميائية البصرية مثلا، كما يمكن عزله عن ارتباطاته بالدال من حيث هو أمر مفض إلى إمكان إيجاد إيقاع على مستوى المضمون.

[1]- محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 09.
[2]- أرسطو: فن الشعر لأرسطو، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 61.

كما يعد الإيقاع من وجهة أخرى ومن الناحية الصوتية تكرارا منتظما للانطباعات السمعية المتماثلة التي تتولد عن تماثل العناصر مقطعيا، عبر سلسلة عناصر الكلام والعربية من أغنى اللغات البشرية إطلاقا بالإيقاع الذي يجعلها لغة شعرية بالطبيعة، ويمنحها قدرة خارقة على إنتاج العناصر الصوتية، فإذا شعرها لا يختلف كثيرا عن نثرها الفني الرفيع النسج.[1]

والملاحظ أن النقاد حينما كانوا بصدد كشف قوانين الجمال في العنصر الزماني للصورة الجمالية كانوا يركزون كل اهتماماتهم على الجانب الصوتي الإيقاعي.

وكل القوانين التي استكشفوها كانت هي القوانين التي تمثلت لنا في الإيقاع ومفهوم أن يكون في الصوت إيقاع، وأن يتمثل هذا الإيقاع في اللغة من حيث أنها أصوات.

وقد سبق أن رأينا ابن طباطبا يحدثنا عن صناعة الشعر، فرأينا من خطوات هذه العملية أن الشعر إذا وجد جانبا ضعيفا فإنه يرمه بأن يستبدل ألفاظه ألفاظا أوقع، وهنا نستطيع أن نجد صورة تطبيقية لهذا الفهم، هي في الوقت نفسه تبين لنا أن هذه الألفاظ الأوقع هي التي وفرت للبيت الصورة الإيقاعية، تتضح لنا هذه الصورة التطبيقية من خلال حديث أبي هلال حيث يقول: "فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورث ورذل والاقتصار على ما حسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها، وتتضارع هواديها وأعجازها.[2]

ويختلف الإيقاع عن البحر الشعري في كون الإيقاع مرتبطا بالحرية، وحين يتعلق العروض بشكل ما هو مقنن كما أن الإيقاع يتجاوز الشعر إلى النثر، بل يتجاوز اللغة إلى الموسيقى، وموسيقى الشعر مزدوجة: شقها الأول خارجي هو الوزن والقافية، وشقها

[1]- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دار هومة للطباعة والنشر، طبعة 2005، ص 200.
[2]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص 194.

الثاني داخلي نعني به الأصوات والحركات الناجمة عن الحروف والمقاطع والتكرار وغيرها.[1]

والإيقاع في دلالته الاصطلاحية هو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية.

ومن الواضح أن التشكيل الصوتي هو الذي يخلق الإيقاع فهناك علاقة بينهما كذلك الإيقاع قد يعطي المدلولات التي لا يمكن أن تعزى بشكل مباشر بسيط إلى مكون صوتي معين، أو وحدات صوتية مضمومة بطريقة آلية، ويخرج ما في هذا البناء من مفارقات تساعد على النهوض بأعباء الإيقاع والمعنى وبهذا المنحى نفترض التفاعل المستمر بين البناء الصوتي ونشاط الإيقاع والمعنى.[2]

ومن هنا نفهم أن الإيقاع الموسيقي في الشعر "له مرمى يستكمل الشاعر غايته بالوصول إليه، ذلك أنه يحرك في النفس ما لا يستطيع اللغة بكلماتها ودلالاتها بلوغه من انفعالات خفية واهتزاز يشركنا في التجربة وأغوارها[3].

فالشعر هو الكلام الموزون المقفى، حيث تحتل الموسيقى والقوافي أركانا مهمة إلى جانب اللفظ ومدلوله.[4]

إن الوظيفة الإيقاعية في الشعر بل ربما في النثر الأدبي الرفيع أيضا، ليست مجرد مظهر صوتي فارغ رتيب يؤدي بها النظم التعليمي أغراضه، وإنما نلفيها تطمح إلى الإسهام العام في التشكيل الشعري وجعل هذا الإيقاع ذا وظيفة جمالية تندمج ضمن النسق العام للشعريات، أي أن وظيفة الإيقاع، وقد تكون الكلام هنا موجها إلى أصحاب قصيدة النثر الذين تكاثروا في هذا الزمن فتكاثرت الرداءة والسخف في فعل ما يفعلونه، ليست

[1]- نقلا عن عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، دار النشر المؤسسة الصحفية بالمسيلة، ط2011، ص 28.

[2]- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ص 58.

[3] - فايز الداية: جماليات الاسلوب، دار الفكر الغربي، بيروت، دمشق، ط2، 1996، ص63.

[4]- عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 1998، ص 21.

ثانوية في النسج الشعري، بل هي مقوم جوهري للشـــعريات، ولا يجـــوز لأي شـــعر أن يدعي هذه الصفة بمعزل عن التعامل تعاملا جماليا مع الإيقاع.[1]

2- **المستوى اللغوي**:

لقد أحرزت الحداثة في معركتها مكسبا نظريا ضخما في ميدان نقد الشعر فرأته فنا لغويا (بنية لغوية معرفية جمالية معا)، تتحدد فنيته بكيفية استخدامه للغـــة لا بمحمولاتـــه الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية أو سواها، ولكن هذه الكيفية لا تحول دون ذلك وجود هذه المحمولات في الشعر، بل إن وجودها مشروع إن لم يكن ضـــروريا، فلكـــي يحقـــق النص الشعري وظيفته الجمالية ينبغي أن يحقق وظيفة إضافية أو أكثر، "فمـــزج الدلالـــة الفنية بغيرها من الدلالات ... يمثل الملمح الأساسي في عملية التوظيف الاجتماعي لهـــذا النص الأدبي أو ذاك، ومن هنا فإننا نواجه بعلاقة مزدوجة البناء، فلكـــي يحقـــق الـــنص غايته الجمالية يجب أن يحمل في نفس الوقت عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلســـفية أو اجتماعية وبالعكس، فهو لكي يحقق دورا سياسيا معينا على سبيل التمثيـــل ينبغـــي أن يؤدي وظيفة جمالية.

ومن الطبيعي أنه في بعض الأحيان قد لا تتحقق بالنص سوى وظيفة واحدة، وقـــد انبثقت من هذه النظرة إلى "مفهوم الشعر" نظرة جديدة إلى نقده، فغدت دراسة الشعر مـــن منظور لغوي منهجا نقديا بارزا يشيد علميته على دعامتين أولاهما: ملاءمته لتفسير المادة التي يدرسها، وهي شرط لا غنى عنه لقيام أي علم، وتنجم هذه الملاءمة من انبثاق المنهج والمادة من مفهوم لغوي معاصر، وثانيتهما أدوات نقدية مرهفة ذات كفاية عالية، بيد أننـــا ينبغي أن نقيد القول قليلا، وألا نسرف في الظن فيتوهم أن كل شيء قد أصـــبح محكومـــا فكأنما هو في قبضة اليد وأن الطريق إلى جوهر الشعر قد غدت قاصدة موطأة الأكنـــاف

[1]- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص 214.

إن بعض هذا الظن يكفي، فليس يملك المنهج مهما تكن كفايته أن يتغلغل في شعاب الشعر المرجانية.[1]

ويعنينا أن نذكر أن مسألة التشكيل اللغوي والجمالي، أخذت في الموروث النقدي والبلاغي أهمية واضحة، وأن عبد القاهر الجرجاني –بخاصة- أفاد في تكوين مفاهيم متميزة في هذا الموروث.

ومع ذلك فإن هؤلاء النقاد والبلاغيين المتقدمين –ومنهم الجرجاني- لم يستطيعوا أن يفرقوا بين لونين اثنين من إدراك التشكيل اللغوي أو البلاغي. أو يلمحوا التيار الكامن في قلب هذا التشكيل، هناك مدلولان أو اتجاهان، ولكنهم يهملون أحدهما لأنهم يرجعون دائما إلى ما سموه خطى المعنى السابقة على تأليف الكلام، هذه الخطى التي تعزل الظاهرة –دون وعي- عن خلقها اللغوي إلى حد ما، وتشرع لسيطرة دلالات موجهة لا علاقة لها بنظرية الشعر، ويخضعون (التركيب) بعنف وقسوة لأفكار مسبقة، ودون أن يتصوروا أن التركيب طاقة واسعة يستحيل أن تجمد في بعد واحد، أو تقوم على مستوى تعبير موجه، أو تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته وثرائه، ونشاط السياق وكثافته وتعقيده.[2]

فاللغة لها نظامها الذي يحكمها، ونظام مفرداتها يقرر تجاور الخبر مع المبتدأ والفعل مع الفاعل والمفعول به، ويصر نظام اللغة على اطراد هذه الظواهر، ولكن عندما يلجأ المبدع إلى تطبيق هذه النظم في شكل كلام أدبي فإنه لا يحافظ على هذا الاطراد، وإنما تحكمه سياقات الكلام فيتخلى عن الرتب المحفوظة إلى انتهاكات، و/أو تكراريات أو منبهات أسلوبية تبدو في شكل دفقات تعبيرية لها طبيعة مختلفة عن النظام المطرد، والذي نعرفه أن النظام في أي أثر كلامي إنما يأتيه من اللغة، وهو نظام ينشد لنفسه الاستمرارية

[1]- وهب رومية: التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة التراث العربي، ص 13-14.
[2]- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 05.

والانتشار لأن الكلام له ديناميكية وتحرك، وقد يتبع هذا التطبيق بعض المشاكل أو الصعاب.[1]

فاللغة بهذا المعنى بناء يخضع لنحو معين، ونظام له خصوصية ومقومات قيامها هي الملكة اللسانية التي تؤسس الإجراءات التوليدية والتحويلية في مستوى الكلام، فالأغراض المعقولة والمعاني المدربة لا يوصل إليها إلا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف، وحسب الاعتقاد أن التوليد اللغوي تقييد بنظام اللغة لا يخرج عن إطار القياس الذي هو "حمل فرع على أصل لعلة جامعة بينهما، ومن شروطه أن يكون المقيس عليه في اللغة مطردا، فإذا أورد نادرا عد شاذا، يقول نعام تشومسكي "من مهمات النحو العادية أن نقوم بتحديد فئات الجمل السليمة التكوين وأن يسند لكل منها وصفا هيكليا أي وصفا للوحدات التي تتكون منها الجملة ولكيفية تشكلها وكذلك العلاقات البنيوية بين الجملة وأختها.[2]

3- **المستوى الدلالي**:

ونعني كل ما يخص دلالة الألفاظ والمعاني كالرمز، الأسطورة، التوازي، التضاد، التقابل، التناص، وغيرها... وما مدى خصائصها الأسلوبية التي تضفي جمالياتها على النص الشعري.[3]

الدلالة لغة:

لمادة (د ل ل) في اللغة العربية تصاريف كثيرة واستعمالات متعددة، فالدلالة هي: "مصدر من الفعل دل، يعني دله على الشيء يدله دلالة سدده إليه ... وقد دلّه دلالة ودِلالة، والجمع أدلة وأدلاء والاسم الدَلالة والدِلالة بالفتح والكسر و..".[4]

---

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ص 305-309.
[2]- المرجع نفسه، ص 186.
[3]- عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة للشاعر عثمان لوصيف، ص 25.
[4]- ابن منظور: لسان العرب، ص 291. مادة (د ل ل)

الدلالة اصطلاحا:

علم الدلالة هو العلم الذي يتناول المعنى بالشرح والتفسير والدراسة ويعرفه فرانك بالمر بقوله: "علم الدلالة مفهوم عام يختص بالمعنى ويمتد إلى كل مستوى لغوي له علاقة بالدلالة".[1]

فكل لفظ في اللغة العربية له إيحاءات كثيرة ويستعمل في التراكيب المختلفة بمعان تتفاوت بتفاوت العبارات، أضف إلى ذلك ما تحويه هذه اللغة من الكلمات التي تؤدي إلى عدة معان تبعا لتعدد القبائل الناطقة بها.

ويجدر بنا الإشارة إلى مفهوم الدلالة في "مقدمته" حيث نجد دراسات في الدلالة قد تجاوزت –بلا شك- الماهية إلى البحث العميق عن جوهر الدلالة وطرق تأديتها واضحة من غير لبس، يقول موضحا وشارحا: "واعلم بأن الخط بيان عن القول والكلام كما أن القول والكلام بيان عما في النفس، والضمير من المعاني، فلا بد لكل منهما أن يكون واضح الدالة".

فابن خلدون يوضح العلاقة القائمة بين المعاني المحفوظة في النفس والكتابة والألفاظ، ويحصرها في ثلاثة أصناف:

أ-الكتابة الدالة على اللفظ.

ب-اللفظ الدال على المعاني التي في النفس والضمير (الصورة الذهنية) وهذه المعاني إن لم تكن مجردة فإنها تدل على موجود في الأعيان وعلى هذا الأساس فالصنف الثالث للدالة

ج- المعاني الدالة على الأمور الخارجية.

ويعطي ابن خلدون للخط والكتابة أبعادا مهمة في العملية التواصلية، باعتبارهما أداتين مهمتين من أدوات التعليم والتعلم، الشيء الذي كان يشغل فكر ابن خلدون كثيرا، يقول معرفا الخط وأداءه للدلالة: "الخط وهو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات

[1]- عبد القادر عبد الجليل: المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية الصرفية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص 215.

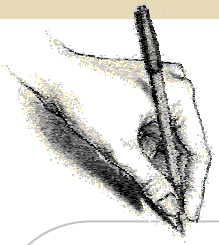
المسموعة الدالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة عن الدلالة اللغوية، فالخط دال على الألفاظ والألفاظ دالة على المعاني.

أما الغزالي فقد تجاوز البحث عن ماهية الدلالة للبحث عن جوهر الدلالة وفروعها، فبنظرة مقتضبة إلى بعض نصوصه الموجودة في كتابه "المستصفى من علم الأصول"، نجده يذكر أصنافا لمعان كثيرة قد حددها علماء الدلالة المحدثون كالمعنى الإرشادي أو الإيمائي، والمعنى الاتساعي، والمعنى السياقي، وإن كان الغزالي يسميها بمصطلحات أصولية وهي على الترتيب دلالة الإشارة ودلالة الاقتضاء وفحوى الخطاب.[1] فلا يمكن فهم دلالة الكلمة إلا إذا قرنت بالمعنى .

[1]- نقلا عن منقور عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراب العربي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2001، ص 31.

الفصـــل الأول

التشكيل الموسيقي



أولا: الموسيقى الخارجية

1- الوزن.

2- القافية

3- الروي.

ثانيا: الموسيقى الداخلية

1- التكرار

2- الجناس

3- الطباق

ما يميز الشعر عن النثر هو الموسيقى وهي التي تكمل عناصر الإبداع لدى الشاعر ولعل الشعراء الجدد قد تخلوا عن القالب القديم الجاهز وجدوا في آفاقه وقطعوا كل ما يربطهم بالشعراء القدامى، وذلك بخوض غمار تجربة الشعر الحر، بالخروج عن المألوف والنمطية، ومن الشعراء من أبقى على هذا النمط القديم ولم يتمرد على وحدة البيت ومنهم من تجاوز البحور الخليلية وذلك ليجد حرية كاملة لتفجير طاقاته الكامنة وممارسته الإبداعية وحرية التعبير عن حالته الشعورية، ولعل أبرز الشعراء الذين أقدموا على هذه الفكرة (بدر شاكر السياب، نازك الملائكة)، فنازك الملائكة انطلقت من البنية العروضية وذلك أن الشعر الحر بالنسبة لها "ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة".[1]

والوزن والإيقاع يحققان مماثلة وزنية ومماثلة إيقاعية، وهما معا يشيران إلى مماثلة معنوية، وبما أن المماثلة المعنوية غير موجودة في الشعر، فإن وظيفة الوزن والإيقاع تنحصر في خلخلة الموازاة الصوتية الدلالية وتقوم كذلك القافية بقلب الموازاة الصوتية الدلالية، ومن هنا يصبح ثمة تقارب بين وظيفة القافية ووظيفة الوزن والإيقاع بشكل عام.[2]

ونجد ابن خلدون في تعريفه للبيت الشعري وتحديده للبنيات الأساسية أو الوحدات العروضية في قوله عن الشعر: "هو كلام مفصل قطعا متساوية في الوزن، متعددة الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من القطعات عندهم بيتا، ويسمى الحرف الأخير

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978، ص 169.
[2]- حسن ناظم: البنى الأسلوبية "دراسة في أنشودة المطر للسياب"، المغرب، ط1، 2002، ص 99.

الذي تتفق فيه رويا وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخر القصيدة والكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده".[1]

وهناك موسيقى داخلية وموسيقى خارجية:

أولا: موسيقى خارجية:

1- الوزن:

ما يجعل الشعر يختلف عن النثر هو الوزن، "فالوزن هو النهر النغمي الذي يحد بضفافه تجربة الشاعر ويعطيها ذاتها الفنية، بل إننا حين نقرأ قصيدة تتداخل نغمات البحور في البحر الواحد نفسه، وعلى ذلك فنحن مؤمنون بأن الشعر لا يستغني ضرورة عن النغم خاصة وأنه يمثل الموسيقى الخارجية فقط، وهي أحد مقومين للشعر من الناحية النغمية أما قسمها الآخر فهو الموسيقى الداخلية".[2]

ونجد الشاعر عاشور فني قد اعتمد في ديوانه على "الشعر الحر" وذلك باستعمال عدة بحور منها المتدارك، ومثال ذلك في ديوانه الربيع في قوله:

الربيع الذي جاء قبل الأوان
0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 00//0/
فاعلن فاعلن فاعلن فعلان
دس في ساعتي وردة ومضى
0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/
فاعلن فاعلن فاعلن فعلن
ومضى ساعتان ...[3]
0/// 00//0/
فعلن فاعلان

[1]- ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الواحد وافي، مطبعة الرسالة، القاهرة، ط2، 1968، ص 1409.
[2]- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 109.
[3]- عاشور فني: الربيع، إتحاد الكتاب الجزائريين ،2004،ص 07.

ونجد كذلك في ديوانه "رجل من غبار" اعتماد بحر المتدارك:

قهوة فاسدة

0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن

دسها نادل لا يحب الزبائن

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

وعلى المائدة

0//0/ 0///

فعلن فاعلن

ملك في عباءة خائن[1]

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

فعلن فاعلن فعلاتن

فالقصيدة كذلك من بحر المتدارك ومفتاحه:

حركات المحدث تنتقل *** فعلن فعلن فعلن فعلن

والشاعر هنا استعمل البحر بزحافاته وعلله "أي البحر المخبون"، فالقصيدة ذات مواشجة وزنية أي دخلته زحافات وعلل مثل: الخبن، التشعيث، القطع، وهو حذف أول الوتد المجموع أو ثانيه فاعلن تصبح (فعلن)، أما القطع حذف الوتد المجموع وإسكان ما قبله.[2]

الزحاف: هو تغيير يطرأ على ثواني الأسباب فقط، سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا كأن يحذف مطلقا أو يسكن مطلقا إذا كان متحركا، وهو غير لازم، أي أنه إذا دخل في بيت

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، منشورات الإختلاف ،2003،ص 05.
[2]- موسى الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994، ص305.

القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها، وهو يصيب الجزء (أي التفعيلة) حشوا كان خذا الجزء أم عروضا أم ضربا.

والزحاف ينحصر في تسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن وهناك زحاف مفرد وزحاف مزدوج.[1]

العلة: هي تغيير يلحق الأسباب والأوتاد على حد سواء من العروض أو الضرب من البيت الشعري، وهذا التغيير لازم، فإذا أصاب عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في جميع أبيات القصيدة وهي علل الزيادة وعلل النقص.

والشاعر عاشور فني قد اعترض شعره كثير من الزحافات والعلل التي تظهر في شعره، وسنتطرق إليها بالتفصيل.

بما أن الشاعر في ديوانيه اعتمد على بعض البحور الصافية مثل بحر المتدارك، فإننا سنعرض الزحافات والعلل التي تدخل على هذا البحر.

1- الخبن:

وهو حذف الثاني الساكن ويدخل على بحر المتدارك في: فاعلن فتصبح فعلن، ونجد الخبن في قول الشاعر في ديوانه "الربيع":[2]

لك أن تدعي ما تشاء

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

فعلن فاعلن فعلان

ويقول أيضا في ديوانه "رجل من غبار":[3]

قهوة واحدة

0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن

[1]- راجي الأسمر: علم العروض والقافية، دار الجيل، بيروت، 2005، ص 34.
[2]- عاشور فني: الربيع، ص 31.
[3]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 11.

لجميع الضيوف

00//0/ 0///

فعلن فاعلان

أمة قاعدة

0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن

والأواني تطوف

00//0/ 0//0/

فعلن فاعلان

ويد واعدة

0//0/ 0///

فعلن فاعلن

خطفتها السيوف

00//0/ 0///

فعلن فاعلان

ونجد زحاف الخبن تدخل كثيرا على بحر المتدارك فصارت فعلن بدل فاعلن، والخبن زحاف مفرد مستحسن لا يكاد يفارق المتدارك مطلقا، حتى قال بعضهم إذا فارق الخبن المتدارك صار شاذا،[1] وبهذا يصبح المتدارك المخبون ،فنجد الخبن زحاف ملازم للمتدارك، ونجده بكثرة وقد ساهم في الحركية وسرعة التحول، لذلك سمي هذا البحر بـ"ركض الخيل" لأنه يمتاز بالسرعة والحركة. "وهو بحر معروف بضجيجه الصاخب فهو أشبه ما يكون بوصف جيش أو وقع مطر أو سلاح، وهو يصلح أكثر ما يصلح

[1]- عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص 31.

للحركة الراقصة والنغمة السريعة، ولهذا استخدمه كثيرا من الشعراء في العصر الحديث، وذلك نظرا لخفته وسرعته وتلاحق أنغامه، وكل هذا جعله يصلح لأغراض معينة كما أن هذه السرعة التي اشتهر بها البحر المتدارك أو الخبب والتي بسببها سمي بركض الخيل جعلته ملائما لسرعة إيقاع هذا العصر، وهي أيضا انعكاس لشدة الانفعال وتأجج العاطفة وتوقدها".[1]

فالشاعر في استعماله للمتدارك المخبون قد تناسب مع أغراضه وشدة انفعاله كما ساهمت في تلاحق أنغامه وعذوبة موسيقاه واتساقها وانسجامها.

2- التذييل:

وهو زيادة حرف واحد ساكن على ما آخره وتد مجموع ويدخل على بحر المتدارك على فاعلن فتصبح فاعلان.

ونجده يحتل مرتبة كبيرة في شعر عاشور فني وذلك في قوله في ديوان "الربيع":

الربيع الذي جاء قبل الأوان

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

فاعلن فاعلن فاعلن فعلان

دس في ساعتي وردة ومضى

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

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن

ومضت ساعتان ...

00//0/ 0///

فعلن فاعلان

[1]- محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008، ص 246.

وأنا غارق في الحساب

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

فعلن فاعلن فاعلان

وعطرك يسرق مني المكان[1]

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

فعل فعلن فعلن فاعلان

ويقول أيضا في ديوانه "رجل من غبار":

كان يضبط دقاته

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

فاعلن فعلن فاعل

باتجاه الربيع

00//0/ 0//0/

فاعلن فاعلان

ويهيئ في دمه موطن الياسمين

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

فعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلان

كان يملك كل اليقين

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

فاعلن فعلن فاعلان

[1]- عاشور فني: الربيع، ص 07.

ثم عند تفتح أول برعم ورد

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

فاعلن فعلن فعلن فعلن فعلان[1]

ونجد الشاعر استعمل علة التذييل لأنها تتناسب مع حالته النفسية وشعوره بالألم فهي تساعده على طول النفس، وهذا ما يشد انتباه القارئ ويجعله يتأثر بموقف الشاعر وكذلك التذييل يساهم في نقل واقعه وإفراغ ألمه وإظهار حسرته.

لهذا نجد أن الخبب هو من جسد فكرة التجديد في البناء الموسيقي وذلك لأنه معروف بخفته ونغمته المطربة وهذا ما أدخل العديد من الصيغ على هذا البحر وبهذا فقد أضاف للشعر الحديث تنوعا إيقاعيا ونبريا جديدا.

ونجد الشاعر استعمل العديد من البحور، ومثال ذلك قوله في ديوان الربيع:

لقد كان يكفي قليل من الماء والملح

يكفي قليل من القمح

في ذهب السنبلة

ويكفي سلام لطيف[2]

ونجده هنا وظف بحر المتقارب بزحافاته وعلله، ومن الزحافات والعلل التي تدخل عليه:

-**القبض**: وهو حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة، ويدخل على فعولن فتصبح فعول.

فتدخل زحاف القبض على هذا البحر بكثرة فنجد في السطر الثالث والرابع عملية التدوير في "فعول" وهنا دخل القبض على التفعيلة.

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 12.
[2]- عاشور فني: الربيع، ص 52.

ونجد الشاعر دوما يستعمل البحور الصافية والخفيفة لسرعتها ودرجة خفتها وهـذا ما يكسب القصيدة مواشجة وزنية وذلك بالانتقال من بحر إلى بحر، فقد بدأت بالانتقال من المتدارك إلى الخبب ثم من الخبب إلى المتقارب، وكل هذه البحور الخفيفة توحي بالحركة وذلك من خلال تتابع التفعيلات ،وكذلك هذه البحور القصيرة تساعد على إعـادة الـنفس بسرعة حسب الحالة الشعورية.

ومن بين البحور الأخرى التي وظفها الشاعر بحر الطويل بزحافاته وعلله، ونجـد مثال ذلك في قوله:

تداهمني رغبة في العواء

وحيدا شريدا طريدا

أطارد وهما

يطاردني وهم غابه[1]

ونجد من الزحافات والعلل التي دخلت عليه:

-**الكف**: وهو حذف السابع الساكن من التفعيلة،[2] وقد حـدث فـي "مفـاعيلن" فأصـبحت "مفاعيل".

وكذلك نجد زحاف القبض "فعولن" أصبحت "فعول".

ثم زحاف الخرم: وهو إسقاط الحرف الأول من الوتد في أول التفعيلـة مـن أول البيت فتصبح "فعولن" "فعلن" ومثال ذلك في الأبيات السابقة.

ومن هنا فإن الشاعر عاشور فني كان قد خرج عن النمطية وكان شعره عبارة عن ومضات.

والوزن ضروري في القصيدة، ولكن نجده يخضع للحالة النفسية والشعورية فـي تجربته لذلك نجد ما يدخل عليه من زحافات وعلل ما هو إلا نتيجة تغير حالة الشاعر من

[1]- عاشور فني: الربيع، ص 22.
[2]- راجي الأسمر: علم العروض والقافية، ص 37.

موقف إلى آخر، فيفقد السيطرة على الوزن ويجد نفسه يريد التجربة في شعره، لذلك أصبح التجديد الموسيقي ضرورة ملحة، ومن ثم أصبح الإيقاع الشعري ظاهرة أوسع من مجرد الوزن إلى إيقاع الصورة وإيقاع الدلالة، فنجد الإيقاع العروضي يتماشى مع الإيقاع النفسي، وقد يختلف الإيقاع النفسي عند الشاعر وفقا لتغير التجربة.

ونجد كذلك تداخل البحور في القصيدة الواحدة "مواشجة وزنية"، وهذا دليل على تنوع التجربة الشعرية وذلك أن الشاعر المعاصر ملتزم بالقضايا الواقعية فهو يعبر عن ما يشغل العصر بعيدا عن التكلف.

فالشاعر عمد إلى التنويع في البحور بين المتدارك، المتقارب، الطويل، وذلك لكسر الرتابة والسير في قالب الحداثة، فقد كان الشاعر ينوع في البحور، وذلك كما قال عز الدين إسماعيل: "الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى".[1] وقد غلب على ديوانيه بحر المتدارك.

2- القافية:

تعددت الآراء في تعريف القافية، ولكن مذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي كان الأرجح في تحديد القافية، يقول: إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله أي مجموع الحروف المتحركة التي بين الساكنين الأخيرين في البيت إن وجدت مع ما قبل الساكن الأول ورودا في البيت منها، لذلك قد تكون القافية مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمة وبعض الكلمة، ومرة كلمتين.[2]

حروفها:

هي حروف في أواخر الأبيات، تعطي لموسيقى القافية رنينا عاليا وقد جمعها "الحِلي" بقوله:

مجرى القوافي في حروف ستة *** كالشمس تجري في علو بروحها

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر بالعربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط1، 1981، ص 102.
[2]- راجي الأسمر: الموسوعة الثقافية العام علم العروض والقافية، ص 142-143.

تأسيسها، ودخيلها مع ردفـــــها *** ورويها، مع وصلها وخروجها

فهنا: التأسيس والوصل والدخيل والروي والخروج.

وللقافية دور مهم في الشعر فهي تكسبه وزنا إيقاعيا ممتعا وتنغيم فـــائق، فالقافيـــة "وحدة تشكيلية مكونة تؤدي دورها الوظيفي من خلال استثثارها بمزايا ثـــلاث: لغويـــة، وصوتية، ودلالية".[1]

فلا يمكننا أن نتخيل شعرا بدون قافية ،لأن القافية تعطي له نبرة وإيقاعـــا واحـــدا تجعل المتلقي ينتظره في كل سطر "فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشـــعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"،[2] والقافية ملازمة للشعر تجعـــل الســـامع يســـمع ويستمتع "وهكذا جعل النقاد القافية مكملة للوزن الذي يقوم عليه الشعر، إلا أنهـــم تنـــاولوا التقفية كظاهرة مستقلة دلالة على الأهمية البالغة التي وجدوها في القافية، نظـــرا لكونهـــا محطة موسيقية ... محطة ترتكز عليها القصيدة في تساوقها الموقع".[3]

وتتمثل أهمية القافية في أنها:

-تحافظ على نغمة موحدة للقصيدة أو المقطوعة.

- تحافظ على انتهاءة واحدة للأبيات.

- تضبط الإيقاع والموسيقى ضمن وحدة موسيقية كاملة، وتزيـــد القـــوة الموســـيقية فـــي التعبير.

- هي المركز الصوتي للقصيدة.[4]

وبما أن الشاعر نوع في البحور فالقوافي تتغير وتتباين في كـــل وحـــدة شـــعرية، ويمكننا تحديد القافية باعتماد فكرة الخليل ومثال ذلك:

---

[1]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، د ت، ص 66.
[2]- جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 196.
[3]- جودت فخر الدين:شكل القصيدة العربية، ص 196.
[4]- سميح أبو مغلي: العروض والقوافي، دار البداية للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ط1، ص 55.

قهـــوة فاسدة

0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن

دسهـــا نـــادل لا يحب الزبائن[1]

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا

فالقافية هي: فاسدة /0//0

الزبائن /0//0/0

وهناك أنواع في القوافي ومنها:

1- القافية المتراكبة: ورمزها (/0///0) وذلك في قول الشاعر:

أحاول أن أتهجى خطوط يدي

(0///0/ /0/0///0///0//)

وأحاول أن أستعيد خطوط دمي

(0///0/ //0//0/0///0//)

المتفرق ما بين ألف قبيل

أحاول أن أقتفي أثري

(0///0/ /0/0///0//)[2]

فالشاعر استعمل في أبياته هذه قافية متراكبة، فهذا المد في قولـــه (يـــدي، دمـــي، أثري) ساعد الشاعر على نقل صرخته وألمه والملل من تلك الحياة.

2- القافية المتداركة: ورمزها (/0//0) ومثال ذلك قول الشاعر:

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 5.
[2]- المصدر نفسه، ص 28.

ويفر إلى غابة الذاكرة

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

المسافة تأسره

وتحرره الخطوة الآسرة

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

كلما اجتاز دائره

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

فاستدار إلى نفسه

ورأى كيف تبتدئ الآخره[1]

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

ونجد الشاعر استعمل قافية موحدة (الذاكرة، الأسرة، دائرة، الآخرة)، هذا ما جعله يكسب القصيدة وزنا إيقاعيا ممتعا وشيقا يطرب به السامع ويؤثر فيه ويجذب انتباهه.

3- القافية المتواترة: ورمزها (/0/0) ومثال لك:

تداهمني رغبة في العواء

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

وحيدا شديدا ماريدا

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

أطارد وهما

0/0/ //0//

طاردني وهم غابه[2]

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

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 18.
[2]- عاشور فني: الربيع، ص 22.

ونرى القافية واحدة (/0/0) لكن يتغير حرف الروي فنجد (الهمزة، الدال، الميم، الباء).

4- القافية المترادفة: ورمزها (/00)، ويمكننا تمثيل ذلك في قول الشاعر:

أيها اللؤماء /0//0// /00

تكتبون؟ /0/ /00

تصفون؟[1] // /00

ونجد الشاعر هنا استعمل القافية بروي موحد وقافية موحدة ،والروي هو حرف النون (تكتبون، تصفون)، وهذا يعني أن الشاعر يعبر بطلاقة وحرية وكذلك الاستفهام أعطى إيقاعا خاصا مع الكلمات.

3- الروي:

يعد الروي أهم حروف القافية على الإطلاق، لأنه الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ومن هنا كان محط العناية الأولى بين عناصر القافية.[2]

والروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية أو بائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، ولا بد لكل شعر قل أو كثر من روي ..[3]

ونجد الشاعر نوع في الروي مثلما نوع في القافية، لم يلتزم رويا واحدا وهذا ما نجده في خصائص الشعر الحر.

ونجد مثال ذلك في قول الشاعر:

والربيع الذي مر في جملة العابرين
لم يعد أبدا
فكأن لم يكن أحدا
ربما كان وهما كبيرا

---

[1]- المصدر نفسه، ص 63.

[2]- أبو شوارب محمد مصطفى: جماليات النص الشعري، قراءة في أماني الغالي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005، ص 151.

[3]- أبو زكريا يحيى: الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص 103.

يراودني بين حين وحين
وأنا ....
منذ عشرين عاما
أضيع لأكشف الآخرين[1]

ونجد الشاعر نوع في الروي وذلك لتنوع حالته الشعورية، وعدم ثباتها واستقرارها، فالربيع الذي جاء منذ فترة ويقصد به الشاعر الحرية ،سرعان ما مر في جملة العابرين كأنه لم يأت أبدا، وهذا ما يعكس واقع الشاعر المتجدد، وهذا ما نجده كذلك في ديوانه "رجل من غبار" في قوله:

قهوة فاسدة
دسها نادل لا يحب الزبائن
وعلى المائدة
ملك في عباءة خائن
نسيته عروسة مرة واحدة
في المنام
فطلق كل المدائن.[2]

وقد نوع الشاعر كذلك في حرف الروي ،لأنه كان في صدد نقل الأحداث واهتم بالبعد الدلالي وعنصر التخييل أكثر من الشكل الموسيقي

ثانيا: الإيقاع الداخلي:

1- التكرار:

تعد ظاهرة التكرار شائعة في الشعر العربي القديم والمعاصر، ويكون إما بتكرار اللفظ وإما بتكرار الجملة، ويراد به "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ

[1]- عاشور فني: الربيع، ص 12.
[2]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 05.

متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثبات تأكيد ذلك الأمر، وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين".[1]

والتكرار يندرج ضمن الموسيقى الداخلية التي "هي النغم الذي يجمع بين الألفاظ الصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، إنها مزاوجة تامة بين المعنى والشكل بين الشاعر والمتلقي".[2]

ويبنى الإيقاع الداخلي على جانبين هما: "اختيار الكلمات وترتيبها والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها".[3]

فالتكرار إّن هو منبه صوتي يحدث في النفس الانفعال وقوة الجذب، ويجعل القارئ يتغلغل في الداخل ولا يستفيق إلا بنهاية التكرار، فهو يسهم في بناء الإيقاع الداخلي بشكل كبير كونه يعين على إبراز الحالة النفسية للشاعر وتجسيد التجربة الشعرية على شكل مميز، فالإيقاع الداخلي يعبر عن الذات والواقع، هذا ما دفع الشاعر الحداثي إلى أن يتخلى عن النمطية ويدخل في غمار الشعر الحر، حيث يمكن للشاعر أن يلتزم بتفعيلة واحدة أو يمزج بين التفعيلات المختلفة أو يستعمل ظاهرة التدوير حيثما يشاء.

وقد تعرض الزركشي للتكرار في سياق دراسة البلاغة القرآنية وقد قال بأن "فائدته العظمى التقرير، وقد قيل إذا تكرر تقرر".[4] فالتكرار يحدث وقعا مميزا في الأذن وعلى النفس، فهو يصفي ضربات إيقاعية مميزة لا تحس بها الأذن فقط، ببل ينفعل معها

[1]- مطلوب أحمد: معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص 370.
[2]- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص 352-354.
[3]- محمد عارف حسين، حسن علي محمد: دراسات في النص الشعري (العصر الحديث)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2000، ص 13.
[4]- راوية يحياوي: شعر أدونيس: البنية والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008، ص 266.

الوجدان كله، مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر أو نقصا في أدواته الفنية".[1]

و التكرار في شعر عاشور فني له ميزات فنية ودلالات نفسية عميقة على مستوى التجربة الشعرية، حيث تعدد وظائفه من التوكيد إلى الإيحاء والإصرار والتقرير وهذا التوكيد هو الذي يحقق جمال اللغة والموسيقى معا.

ونجد الشاعر عاشور فني يعتمد تكرار الصيغة من حروف الجر والنداء والضمائر المنفصلة والمتصلة وحروف المضارعة ونلحظ ذلك في قوله:

تثور الكتابة

في جدران المدينة

في خطوات تمر

وفي صوت ساقية ذبلت

في سعال المدارس

في لون ليمونة الأمس

في صورة تتأرجح[2]

في طلقة عند بوابة الليل.

في حقل قمح تأجل

في فرصة البرتقال الأخيرة

تمر السحابة.[3]

وقد توالى حرف الجر (في) في هذا المقطع (9 مرات)، وهذا دلالة على تكثيف دلالته فهو يقترن بكلمات موحية وتركز لدلالات وسياقات مضمرة ومختلفة تعبر عن واقع

[1]- أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية في شعر الحسين بن منظور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 67.
[2]- عاشور فني: الربيع، ص 23.
[3]- المصدر نفسه ، ص 23.

الشاعر وتجربته الشعورية، فنجد (جدران، خطوات، صوت، سعال، لون ليمونة، صورة، طلقة، حقل، فرصة) كلها توحي إلى الضعف والضياع والألم والواقع المرير الذي يعيشه الشاعر، فبتكراره حرف الجر (في) يجعل نفسه تلقائيا يلفت انتباه القارئ ويشد ذهنه ويبقى المتلقي مركزا مع هذا التتابع الذي يترك جرسا موسيقيا في الأذن وطابعا تأثيريا في النفس، وكذلك نجد هذا التكرار في حرف الجر (على) في الصفحة (38) في ديوان "الربيع" وقد تكرر (4 مرات) في قوله:

فالسلام عليك

وعلى العالمين لديك

وعلى الأرض تكبر جناحيك

والسماوات التي تتفق بين يديك

وعلى النجم والشجر المترنم

والقبرات وما أرسلته إليك

وعلى جمرة أبلت الناس حولك.[1]

فتكرار الحرف (على) دلالة على الاستسلام والرضا .

وكذلك نجد تكرار حرف الباء في قول الشاعر:

عاد يومي إلى نفسه

بملامحه نفسها

بملامحه وبأعلامه

وهزائمه المعلنة

بحلاوة أوهامه

وبأحلامه المثخنة

[1]- عاشور فني: الربيع ، ص 38.

عاد يومي إلى نفسه.[1]

فهنا يستلهم الماضي والآلام والأوهام فقد قرن الشاعر الكلمات بحرف الباء.

وهناك العديد من حروف الجر التي تعددت في ديواني عاشور فني والتي هي سمة من سمات الحداثة.

وكذلك نجد تكرار حرف العطف الواو في ديوان الربيع كون الشاعر كان في صدد سرد الوقائع والأحداث والوصف وذلك في قول الشاعر:

وأنت الذي اخترت بحرك يوما

فأسلمك الموج

والريح

والبوصلة

فروضت شطآنه

وتقلدت مرجانه

وفتحت خزائنه المقفلة.[2]

وهذا ما يتمثل في ديوان "رجل من غبار" في قوله:

إنه القمح رافقني منذ يوم الأزل

ذهبا وزغاريد راقصة في المدى

وضفائر مفروشة للحجل

هو أطعمني من يدين بطعم العسل

وهو علمني كيف أتح كل صباح

كتاب الأمل !

وهو عبأ ذاكرتي بالغيوم

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 39.
[2]- عاشور فني: الربيع، ص 51.

وأسلم روحي إلى مطر محتمل !! [1]

ونجد الشاعر هنا يستعمل حرف الواو لأنه بصدد الوصف وعرض الصور من خلال عرض المواقف، وتجسيد الواقع هذا ما يساعد على الربط بين عناصر الجمل من حيث اللغة ،وبين الصور المرتبطة في الواقع، فالشاعر صور لنا معاناته في العيش، فالواو مناسبة للوصف وعرض الحقائق وتجمع بين الدلالات والصور التي تفوق الخيال.

ونلحظ الشاعر عاشور فني في ديوانه الربيع قد كرر مجموعة من القوافي في قوله:

نزع الشعراء مظلاتهم واستراحوا

ولم يبق من شعرهم غير هذا التعب

في ضلوع المسافر

لم يلق من وحيهم غير هذا السغب

في الشوارع

لم يبق من حلمهم غير هذا الخشب

يابسا

يتكسر في قبضة لهب.[2]

فالقوافي هي (تعب، سغب، خشب، لهب).

أما عن تكرار الحروف فنجد في حرف الباء الذي تكرر كروي في كل سطر، وتكرار الكلمات يتمثل في كلمة "الربيع"، وكان ورودها من الصفحة 09 إلى الصفحة 17، فيستهل الشاعر كل مقطع بكلمة "الربيع الذي" وهذا ما أكسب قصيدة الربيع شكلا إيقاعيا جميلا ومميزا، والتكرار هنا دلالة على التوكيد والإصرار كون الشاعر هنا كان بصدد التعريف بالربيع الذي "يضمر قضية سياسية"، و يخفي أسرارا كثيرة، ثم نجد الشاعر

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 30.
[2]- عاشور فني: الربيع، ص 57.

يكرر كذلك الجمل ونلتمس ذلك في قوله: تمر السحابة ثلاث مرات في بداية كل مقطع وكأنه هنا يبدأ بالإجمال ثم التفصيل، فيحكي عن الفرج ثم يصف كيف كان الموقف، وكذلك نجده يكرر كلمة (لك) في بداية كل مقطع، وهذا التكرار سواء للكلمات أو الحروف أو الجمل يكسب القصيدة حركة متماثلة ومتكررة ومنسجمة تؤدي المطلوب وتوصل الرسالة إلى المتلقي بسهولة، لأن الإيقاع الداخلي "هو وحدة نغمية تتكرر على نحو محدد في الكلام، أو في بيت الشعر، أي لتوالي الحركات والسكنات على نحو منتظم، في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة".[1]

وكذلك نجد تكرار الفعل في المقطع الواحد، أو في المقاطع الشعرية ومثال ذلك تكرار الفعل الناقص، في قول الشاعر:

كان يلبس نظارتين ملونتين

ولم ير قوس قزح

كان يشرب كل الدوالي ...

ولم تأته غيمة

أو فرح

كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه.[2]

فتكرار الشاعر للفعل "كان" ساعده على سرد الأحداث وتصويرها تصويرا خياليا واسعا، ومن هنا فقط أصبح الفعل الناقص "كان" عنصرا أساسا في القصيدة لا يمكن نقل الواقع إلا به، وهذا لا يدل على أن الشاعر أسير الماضي ،بل هو في طريقه إلى إعداد المستقبل.

[1]- ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي – دراسة جمالية-، ص 171.
[2]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 07.

ونجد الشاعر كذلك يستعمل "التدوير" بشكل كبير في القصيدة ويعتبر التدوير أحد أهم خصائص الشعراء المحدثين الذين أرادوا تفجير طاقاتهم والخروج عن النمطية لتجسيد إبداعاتهم الفنية الشعرية والتدوير في القصيدة القديمة ويطلق عليه أيضا "المدمج" أو "المدخل"

وقد يمتد التدوير ويشمل أجزاء القصيدة كلها وهو يجعل القصيدة متتابعة ولا ينقطع نفس الشاعر فيها ولكن بدون الإكثار لأن ذلك يخل بالقافية.

والشاعر عاشور فني وظف هذه الخاصية في شعره ونجد ذلك في قوله:

يكفي قليل من القمح

في ذهب السنبلة.[1]

فالشاعر هنا لا يتوقف ،ولديه هيجان نفسي بالربط بين عناصر القصيدة فهذا دليل على التناسق والتمسك بالموقف وهذا ما يجعل الشاعر يؤثر في القارئ ،ذلك أن الشاعر متلهف للسلام والأمان والحرية حتى ولو كان قليل من القمح ويرضى بالعيش البسيط ،وبالرغم من أن خاصية التدوير تسبب مشاكل في تحديد القافية لكن هذا يعني أن الإيقاع مرتبط بالبنية الدلالية والحالة النفسية للشاعر، وهذه الخاصية كانت تقتصر فقط على الشعر العمودي لكن نجد أن للشعراء جرأة في تجريبها على قصيدة السطر وابتداع أشكال جديدة.

2- الجناس: الجناس هو المشاكلة والمشابهة، واصطلاحا يطلق على لون بلاغي لفظي به تتفق الكلمتان في اللفظ وتختلفان في المعنى.[2]

يقول ليفن: "فالأداتان الشعريتان: القافية والجناس ... الخ تتطلبان كشرط ضروري تماثلا صوتيا وحسب، ففي كل هذه الحالات يكون التماثل الدلالي زائدا".[3]

---

[1]- عاشور فني: الربيع، ص 52.

[2]- محمد علوان سالمان: في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008، ط1، ص 190.

[3]- حسن ناظم:البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسياب، ص 99.

وينقسم الجناس إلى قسمين هما:

1-الجناس التام: وشرطه أن تتفق حروف اللفظتين ،في عددها وترتيبها ونوعها وضبطها وهذا القسم أفضل أنواع الجناس.[1]

2- الجناس غير التام: وهو الجناس الذي يحدث بين لفظه خلاف في أحد الشروط الأربعة الواجب توافرها في الجناس التام، وهي أنواع الحروف وعددها وضبطها وترتيبها.[2]

ومن أمثلة الجناس في النص نجد:

أحدا – أبدا: جناس ناقص مضارع.

الحروف – الحروب: جناس ناقص مضارع.

عثرة – زهرة: جناس ناقص مضارع.

السحابة – الكتابة: جناس ناقص مضارع.

شريدا – طريدا: جناس ناقص مضارع.

الأخيرة – الجزيرة: جناس ناقص مضارع.

الصبوات – الفلوات: جناس ناقص مضارع.

نختلف – مرتجف: جناس ناقص مضارع.

يوما – دوما: جناس ناقص مضارع.

التعب – الشغب: جناس ناقص مضارع.

ذهب - ذهب: جناس تام.

الضفاف – الكفاف: جناس ناقص مضارع

تطوف – الضيوف: جناس ناقص مضارع

الدائرة – الآخرة: جناس ناقص مضارع

الظلام – السلام: جناس ناقص مضارع

[1]- المراغي أحمد حسن: في البلاغة العربية علم البديع، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1999، ص 110.
[2]- المرجع نفسه، ص 114.

وما نلاحظه أن الشاعر وظف الجناس بكثرة، وذلك في كلا الديوانين، وهذا ما أكسبهما نغما موسيقيا جميلا، فنجد الجناس في كل ثنايا الديوانين: فهو يحدث تناسقا موسيقيا متميزا يتناسب مع تفعيلة البحر، فهو يكسبها تماثلا صوتيا ودلاليا، فنجده مثلا يجانس بين (الظلام – السلام) وهو يعبر عن المعاكسة فمن الظلام والحزن انتقل إلى السلام والتفاؤل، ومن هنا فقد تمازج الجانب الموسيقي مع الدلالي، وهذا ما يعين على إجلاء المعنى وتوضيحه.

ونجد كذلك الشاعر يعتمد الجناس التام في قوله (ذهب – الذهب) فالشاعر أراد أن يسترجع ما ذهب وضاع منه ،ومن الشعراء الذين لم يحققوا مرادهم في كتابة الشعر" فأصر على قلمه أن يبيض ذهب"، فأراد أن يعوض ما ذهب بالذهب الثمين وذلك في قوله:

على قلمي أن يسدد كل الديون

وأن يسترد الذي ضاع من كل شيء

ويخبر عمن ذهب

وعلى قلمي أن يبيض الذهب.[1]

وهذا ما أدى إلى شدة التأثير ولفت انتباه القارئ، ونقل أفكاره بصورة جلية وواضحة فضلا عن الموسيقى الرائعة التي اكتسبها هذا المقطع، فالجناس له وظيفة دلالية وأخرى إيقاعية.

3- الطباق:

وهو الجمع بين الضدين أو الشيء وضده في كلام أو بيت شعر".[2]

ونجد مطابقة السلب ومطابقة الإيجاب في ديواني الشاعر عاشور فني:

أرى ≠ لا أرى: طباق سلب

[1]- عاشور فني: الربيع، ص 61..

[2]- المراغي أحمد حسن: في البلاغة العربي علم البديع، ص 67.

جاء ≠ مضى: طباق إيجاب

يمكث ≠ يذهب: طباق إيجاب

أغمض ≠ أفتح: طباق إيجاب

الليل ≠ الصباح: طباق إيجاب

ضاقت ≠ اتسع: طباق إيجاب

تساقط ≠ ارتفع: طباق إيجاب

الحزن ≠ الفرح: طباق إيجاب

فاتحة ≠ خاتمة: طباق إيجاب

يعرف ≠ ينكر: طباق إيجاب

يأسر ≠ يحرر: طباق إيجاب

حزن ≠ فرح: طباق إيجاب

يصغر ≠ يكبر: طباق إيجاب

مغلقة ≠ منفتحة: طباق إيجاب

الحرب ≠ السلم: طباق إيجاب

انتصار ≠ هزيمة: طباق إيجاب

فالشاعر وظف الطباق بشكل كبير ودور الطباق الإيضاح والتبسيط، ونقل الفكـــرة وتوسيعها، وكذلك يؤدي دورا جماليا، والثنائيات الضدية كذلك ساهمت في نقل إحســـاس الشاعر وتجربته نقلا واضحا ومفهوما.

الفصـــل الثاني

التشكيل اللغوي

1- الجملة وأنماطها

2- الجملة الفعلية

3- الجملة الاسمية

4- التقديم والتأخير

5- الحذف

1- الجملة وأنماطها:

الجملة في تعريف النحاة هي الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل والجملة العربية نوعان، جملة اسمية وجملة فعلية، والجملة هي عنصر الكلام الأساسي إذ يحصل بواسطتها الفهم والإفهام بين مختلف المنتفعين باللغة ويحول المنتفع مادة فكرة إلى كلام معبر بواسطة الجمل ويتكلم ويتواصل بواسطتها كذلك.

والجملة عند فرديناند دوسوسير ferdinand dessoussure مؤسس علم اللغة الحديث وجدناه لا يقدم تعريفا محددا للجملة وإنما يشير إلى أن الجملة هي النمط الرئيسي من أنماط النظام suntagme، والنظام عنده يتألف دائما من وحدتين أو أكثر من الوحدات اللغوية التي يتلو بعضها، وهو لا يتحقق في الكلمات فحسب، بل في مجموعة الكلمات أيضا وفي الوحدات المركبة من أي نوع كانت (الكلمات المركبة – المشتقات – أجزاء الجملة – الجملة كلها) وهو عنده يمكن أن يكون وحدة النظام اللغوي lange.

ويختلف تعريف الجملة من عالم إلى آخر بحسب علمه وفكره وفلسفته فلدى معظم علماء الفلسفة والمنطق، أدنى عنصر للكلام المفهوم...ولدى علماء التواصل لا صورة للفهم والإفهام، يعبر بها الباحث عن فكرة بسيطة أو مركبة ثم يسكت بعدها، ويكتفي الملتقي بما استمع من معنى مفيد أو تام، أو الأصوات المنسقة التي تعبر عن الأشياء الحسية والأفكار المجردة[1]، ومجال علم النحو هو الجملة ودراسة عناصرها وتركيبها[2]، فقد كان بعض علماء، اللغة المحدثين يعد الجملة نموذجا تركيبيا للكلام فإنهم استعملوا عادة مصطلح الجملة بالنموذج التركيبي والمثال التطبيقي عليه.[3]

كما يتناول النحو عدة قضايا من أهمها الجملة بأنواعها والإعراب والتقديم والتأخير والإسناد والحذف والأساليب الإنشائية والخبرية ... فعلم النحو شامل لأهم قضايا التراكيب

[1]- نقلا عن عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان " قالت الوردة " للشاعر عثمان لوصيف، دار النشر المؤسسة الصحفية، المسيلة،2011، ص 101.

[2] -عادل جابر صالح محمد: نايف أحمد سليمان: الجديد في الصرف والنحو، مكتبة ودار الصفاء للنشر والتوزيع،ط1، ص07.

[3]- محمود أحمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، لبنان، 1988، ص21.

والنظم، فالجرجاني يعد النحو والنظم متلازمين إذ يقول: "واعلم أن ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك للوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ... وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم ينظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراه في قولك: "زيد منطلق، وزيد ينطلق" وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك: "إن تخرج أخرج" و"إن خرجت خرجتُ" و"إن تخرج فأنا خارج"... وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك: "جاءني زيد مسرعا" و"جاءني يسرع " و"جاء يسرع" و"جاء وهو مسرع" أو "يسرع" و"جاءني قد أسرع"... فيعرف لكل من ذلك موضعه ويجيء به حيث ينبغي له ..."[1]

2- **الجملة الفعلية**:

"الفعل أساس التركيب في الجملة الفعلية والأفعال تصنف من وجهة النظر التركيبية"،[2] أو هي الجملة المؤلفة من فعل وفاعل، أو فعل ونائب فاعل أو فعل ناقص واسمه وخبره، أو اسم فعل وما عمل فيه.[3]

ولقد شكلت الجملة الفعلية في شعر"عاشور فني" إحدى السمات الأسلوبية إذ يقوم الفعل بدور الإيقاع والجامع لعناصر بنية القصائد، من محيطها الخارجي، ونعني بذلك (اللغة) إلى مركزها الداخلي أي المضمون).

ونلاحظ من خلال قصيدة * **الربيع الذي جاء قبل الأوان** * أنها تحفل بالجمل الفعلية وذلك في قوله:

والربيع الذي جاءني من جميع الجهات

زاد في أفقي سعة

زاد في عمري ساعة

وارتدى نبضتي

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، بحث وتقديم علي أبو رقية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة – وحدة الرغاية – الجزائر،1991، ص 94-95.

[2]- محمود احمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 13.

[3]- محمد أسعد النادري: نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية للطباعة والنشر- صيدا، لبنان، 2002، ط3، ص 671.

ومشى في دمي خطوات

فأنا ذاهب في جميع الجهات

وفي خطوتي فرح الأرض ...

والأمهات[1]

ويظهر لنا من خلال هذه المقاطع أن أكثر الجمل التي وردت بدأت بالفعل الماضي الذي يدل في الغالب على الاستمرارية، أو إنهاء حدث ما أو التعبير عن الشعور مثل قوله "مشى في دمي خطوات" دلالة على الاستمرارية وقد ساعد توالي الأفعال الماضية على انسجام وتلاحم كتلة النص، كما قامت بدور إيقاعي صوتي مثل قوله:" وارتدى – ومشى" فقد احدث هذا تناغما وتناسقا.

كذلك قد عمد الشاعر إلى الانتقال من الماضي إلى الحاضر، وهذه دلالة على تهيئته للقارئ بحيث يطلعه على الماضي الذي يجعله يستمر إلى أن يصل إلى المستقبل لأن الماضي هو عتاد المستقبل.

وقد كان استخدام الشاعر للماضي يفرض التذكر والحزن الذي كان يعيشه على أرضه.

كما نلحظ أن الشاعر "عاشور فني" في ديوانه "رجل من غبار" قد كان في صدد وصف الحالة التي كان يعيشها في وطنه والمعاناة وذلك من خلال الفعل الناقص "كان" فهي تدل على زمن الماضي في قوله:

كان يلبس نظارتين ملوَّنتين

ولم ير قوس قزح

كان يشرب كل الدوالي

ولم تأته غيمة

[1]- عاشور فني: الربيع، ، ص 09.

أو فرح.[1]

كان في قلبه امرأة ولم يكن هو في قلبها

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه

رجل لم يكن فيه قلب

فهنا الشاعر بتكراره الفعل الناقص "كان" أربع مرات بصيغة الماضي ولم يتغير إلى المضارع دلالة على بقاء الوضع، ثم يقرن ذلك بالنفي في قوله:

كان في قلبه امرأة ولم يكن هو في قلبها

كان يلبس ...

ولم ير ...

كان يشرب ... ولم تأته.[2]

هذا دليل على أن الشاعر كان يعيش صراعا وألما عميقا بسبب تلك الذكريات والمعاناة، كما نجد هذا الترتيب التراكمي قد ساهم في التولد الإيقاعي فهنا يتحقق الجمع بين الشكل الخارجي والمضمون الداخلي اللغة.

ولعل الشاعر أراد بهذا التكرار لفت الانتباه، لأنه كان يسرد لنا ما كان يحس به، وهذا لا يعني لنا أنه كان أسير الماضي فسر عان ما ينتفض من الغبار في مثل قوله:

أدرك الآن أكثر من أي وقت مضى

كيف أصبح أكبر من أي وقت مضى

سأودعكم واحدا .. واحداً

وأودع نفسي

وأدفنكم في قرارة كأسي.[3]

[1]- عاشور فني: رجل من غبار ، ص 07.
[2]- المرجع نفسه، ص 07
[3]-المرجع نفسه، ص 15.

فهو في وصفه لذلك الرجل من غبار يستعمل الأفعال الماضية، ثم يتخاطب معه فيقول: قال لي: هكذا تبدأ الزلزلة، وهكذا أكمل قصيدته على هذا المنوال، بحيث يسرد لنا الأوضاع كما يراها ثم يقول: قال لي، فهذا دليل على أنه يحوي صراعا داخليا في نفسه، وفي عقله فنجده الآن ينتقل إلى الأفعال المضارعة التي تدل على الاستقبال والعودة إلى الحياة وعلى الحال ومن ناحية أخرى على الحركية مثل ذلك قوله: أدرك – أودعكم – أدفنكم.

ولعل الشاعر كان يعمد في العودة إلى ماضيه لينهل منه ويكون له حافزا ليعود إلى حاضره ويستعد لمستقبله، فصيغة الماضي هنا تخدم الزمن الحاضر وتعد إلى المستقبل فبالماضي نبني الحاضر وبالحاضر نبني المستقبل.

فاستعمال الشاعر للفعل المضارع هو تعبير عن حالته النفسية الراهنة والتي هي لازالت تستمر وذلك لأنه بحالة كآبة وحزن على ما يقاسيه.

وقد أسهمت الجمل الفعلية سواء الماضية أو المضارعة في الحركة والنمو والسيرورة، لأن الفعل يؤدي وظيفة جوهرية ومهمة في القصيدة فبدون الأفعال نحس بالركود وعدم التغيير فالفعل هو الذي يضمن الحيوية في القصيدة "تتجلى في شكل تواصل ينشأ بين الفعل، وبقية عناصر البنية، يقوم الفعل بإقامة ترابط عضوي جدلي بين الأشياء والذوات، ومن ثم يدفع حركة الجدل، وما بعقبها من تغيرات إلى الأمام فيؤسس المرتكز الذي يقوم عليه ذلك الترابط.[1]

فبتوظيفه للفعل الماضي هو يستدعي ذاكرة الماضي ويقرر منذ البداية أن زمن الانكسار سيمر ويأتي مستقبل جديد فمثلا في ديوان "الربيع" نجده يستحضر الماضي في قوله:

والربيع الذي جاء من حيث لم أنتظر

بثّ خضرته في دم العاشقين

[1]- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر ،تونس، ط2، 1992،ص 123.

وعلق أرواحهم في غصون الشجر

والربيع الذي جاءني من جميع الجهات

زاد في أفقي سعةَ

زاد في عمري ساعة[1]

ثم يستمر تنامي القصيدة وحركيتها، فهذه الجمل تتوالد بهدف تصوير الواقع وما يمارس عليه من تدمير وتعسف وقتل، فتتوالى الجمل الفعلية المتوافقة من حيث الصيغة والمختلفة في الصورة والإيحاء.

3- الجملة الاسمية:

هي تلك الجملة التي يرتبط فيها المسند بالمسند إليه برابطة إسنادية لفظية، والجملة الاسمية كما ذكر الزوبعي في كتابه علم المعاني أنها: "تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء ليس غير، وقد تخرج الجملة الاسمية عن هذا الأصل فتفيد الدوام والاستمرار بحسب القرائن ودلالة السياق كأن يكون الحديث في مقام المدح أو الذم ولا تفيد الجملة الاسمية الثبوت بأصل وضعها ولا الاستمرار بالقرائن إلا إذا كان خبرها مفردا نحو "الوطن عزيز" أو جملة اسمية نحو الوطن هو سعادتي، أما إذا كان خبرها جملة فعلية، بأنها تفيد التجدد "الوطن يسعد بأبنائه" وباختصار فإن الجملة الاسمية تدل على الاختصاص والتحقيق والثبوت.[2]

وفي تعريف آخر هي: "الجملة المؤلفة من مبتدأ وخبر أو خبره أو حرف مشبه بالفعل واسمه وخبره أولا النافية للجنس و اسمها وخبرها أو أحد الحروف المشبهة بليس واسمه وخبره[3]، والمتأمل في شعر عاشور فني أن الجملة الاسمية ذات حضور لافت، وقد عمد الشاعر إلى اختيارها وإيجادها التعبير الأمثل في إيصال معاناته ووصفها وذلك لان الجمل الاسمية أكثر فاعلية وإيحائية وجمالية فقد طغت الجملة الاسمية في وصف

[1]- عاشور فني، الربيع، ص 09.
[2]- عثمان مقيرش: الخطاب الشعري في ديوان قالت الوردة، ص 109.
[3]- محمد أسعد النادري: نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية للطباعة والنشر – صيدا – بيروت، لبنان، 2002، ط3، ص671.

حالته الشعورية ووضعه الرهين وذلك في كل من قصيدتي "الربيع" و"رجل من غبار" إلا أننا نجد الجمل الاسمية قد استحوذت على أكبر قدر ممكن في التعبير في قصيدة "رجل من غبار" لأنه تناسب وموضع الشاعر لأنه في حالة الوصف وذلك في قوله:

الوجوه التي كنت أعرفها

ها هي الآن تتكرني

والديار التي كنت أسكنها

ها هي الآن تسكنني

والقبور التي انفتحت هكذا ...

فجأة ...

لم تسع جثة الوطن

قهوة واحدة لجميع الضيوف.[1]

أمة قاعدة

والأواني تطوف

ونجد أن أغلب الجمل في هذه الأبيات، تتكون من مبتدأ وخبر وجار ومجرور وأغلب هذه الجمل قصيرة أو متوسطة الطول، ولا ننكر أن للجملة الاسمية دورها الفعّال في تصوير التجربة ونقل الماضي فنجده هنا تفرع من الزمن والحركة انتقالا إلى الحالة الوصفية، فهو هنا ينقل لنا حقيقة الواقع وقد تنوعت الجمل الاسمية من حيث أغراضها، فمنها الإنشائية ومنها الإخبارية، وكلها ساهمت في إيضاح المعنى وإيصاله إلى القارئ بطريقة تجعله يتعايش وتلك اللحظة.

نجد الشاعر قد استعمل الجمل منها الخبرية ومنها الإنشائية وتنوعت أغراضها ومثال ذلك في قول الشاعر في ديوان "رجل من غبار"

إلام تجيئون من كل صوب

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 10.

وتمضون في كل صوب ؟؟؟

وإلام أنا هكذا

في مهب جميع الرياح

ألم رماد الحرائق، في اثر كلّ

حبيب يمر بقلبي.[1]

فغرض الشاعر هنا اللوم والعتاب، ونجد أن الشاعر بحاجة إلى تكرار "إلام" بغرض تأكيد التساؤل، فالشاعر يخاطب الساسة والحكام ويقول لهم كفى فقد دمرتم البلاد والأحبة، وكأن الجزائر لم تذق طعم الاستقلال ولعلّ الشاعر يعمد إلى الاستفهام عند ما يجد نفسه يائساً ولا يستطيع أن يتحرك أو يحدث تغيير، فلا يجد إلا في الشعر متنفسا لكي يجيب عن أسئلته وهذا ما تجلي أيضا في ديوانه "الربيع" في قوله:

لماذا تمر السحابة

وتتركني أتجمع

تحت رذاذ الكتابة ؟؟ !! [2]

فهو دليل على أن الشاعر عاجز، وظروف لا تشجعه فهنا استفهام مع تقرير الحقائق، ومعلوم أن الاستفهام يمتلك قدرة كبيرة على إدخال المتلقي في صميم الصورة فهو يحتوي على فاعلية شعرية في الدلالة والبؤرة الرئيسية في النص.

ومن الأساليب الإنشائية التي استعملها النداء، وهو من الأساليب الطلبية ووسيلة مهمة في النصوص الشعرية من حيث إضفاء الحيوية والحركية على المعاني، وهي بمثابة مفتاح جديد لموضوع جديد ومثال ذلك:

أيها الشعراء

أيها اللؤماء

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 25

[2]- عاشور فني" الربيع ، ص 21.

فهو يخاطب الشعراء الذين كانوا يكتبون في ذلك الوقت كان الشعر لديهم فقط حرفة وخداع، فهو هنا غرضه التنبيه والتنويه إلى هؤلاء الشعراء وهدفهم، فنجده يقول :

وبكيتم بكل عيون العباد

ومضيتم تهيمون في كل واد[1]

أما عن الأساليب الخبرية فهي كثيرة ومتعددة، بل تكاد تكون هي المرتكز كون الشاعر كان يخبرنا عن الأوضاع السياسية والاجتماعية والتاريخية الكاملة وذلك في قوله:

الربيع الذي جاء قبل الأوان

دسَّ في ساعتي وردة ومضى

ومضت ساعتان ...

وأنا غارق في الحساب

وعطرك يسرق مني المكان

والربيع الذي جاء من حيث لم أنتظر

بثَّ خضرته في دم العاشقين

وعلق أرواحهم في غصون الشجر

وأنا ...

كلَّما أخرج اللوز زهرته

أخذت زهرتي بيدي

ومضيت بي ...

معرضه لوزها للخطر[2]

فالشاعر هنا في صدد الإخبار ونقل الأحداث والمشاكل السائدة آنذاك فهو هنا يضمر قضية سياسية بالبلد، وأرهقته واستغلت أبناءه كثيرا، فهذا الربيع كان في أحداث أكتوبر 1988 التي انجرت عنها التعددية الإعلامية والخبرية التي بدأت مع الإصلاحات

[1]- عاشور فني:الربيع، ص 62

[2]- المرجع نفسه ، ص8

التي باشرتها حكومة مولود حمروش، ثم توقف المسار الانتخابي، وفاز الحزب المحل "الجبهة الإسلامية للإنقاذ" ومن هنا يأتي وصف الشاعر الذي كان يؤمن في قرارة نفسه بأنه للشاعر قضية يدافع عنها يشبه الحريات والإصلاحات بالربيع الحقيقي، وهكذا عبَّر عن رأيه في صورة إيحائية ونقل لنا تلك الأوضاع، بانتظام وذلك بسرد هاته القضية في قالب خفي.

فالشاعر عاشور فني هنا ينقل لنا ألمه وتحسره على الوضع وعلى الاستقلال الذي لم يذوقوا حلاوته.

ومن هنا فقد نوع الأغراض حسب معاني الجمل، فمنها ما يدل على التقرير للأحداث، ومنها من يصف الشاعر بها حالة بلده في ذلك الوقت، ومنها ما تدل على التنبيه واللوم لأبناء بلده من الشعراء الذين يوهمون أنفسهم، ويوهمون الناس معهم فهو يصف حالة قومه الضائع بين آماله الخائبة، والحالة التي وصلت بهم إلى التشتت، وذلك ما نجده في لومه وعتابه على الدهر وتحسره على ما أصاب بلاده من تناحر وهذا يدعوهم إلى شحذ الهمم وإيقاظ الوعي في نفوسهم وذلك في قوله:

وعلى قلمي أن يجدد تلك الشعوب التي هدرت نفسها هكذا

ويلمَّ بقايا العرب

وعلى قلمي أن يسدد كل الديون

وان يسترد الذي ضاع من كل شيء[1]

ومن هنا فإن الجمل الاسمية قد تنوعت بين الإنشائية والخبرية، فكلاهما خدم القصيدة فالاستفهام مثلا: قد ناسب موضوع القصيدة فالشاعر يتساءل كل مرة عن الأوضاع التي يعيشها البلد، ولماذا وهذا دليل على أن ذلك الطغيان ليس مشروعا في حقهم.

- ولعل الجمل الاسمية قد ساهمت في التحقيق والثبوت والاختصاص.

[1] - عاشور فني: الربيع، ص 61.

وكما هو معلوم أن الجمل الاسمية أقل حيوية من الجمل الفعلية، ذلك أن الجمل الفعلية تولد الحركة والسير وتضفي الحيوية على النص ،غير أننا هنا نجد أن الجمل الاسمية بإيحائها قد ساهمت في إثراء النص، بل وحتى أضفت عليها طابعا فنيا رائعا وممتعا يجعل المتلقي يقحم نفسه في النص ليفهم مساراته فهنا نجد أن الأسلوب الاسمي أكثر حيوية، فنجد الشاعر في اعتماده التقديم والتأخير، والبدء بالجملة الاسمية قد ولد تناغما ونسيجاً فنيا رائعاً، ليغري القارئ ويجذبه لمعرفة ما وراء السطور.

4- التقديم والتأخير:

التقديم كما يصفه "عبد القاهر الجرجاني" باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ويلطف لك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك: أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان.[1]

ولعل الأدباء يعمدون إلى هذه الظاهرة في كتاباتهم سواء أكانت شعرا أو نثرا، وذلك أن لهذا الأسلوب خصائص فنية يضفيها على النص كالسبك والتخير ودقة التوظيف، والرونق وطيب المسمع.

* أما "ابن عصفور الاشبيلي" فقد أفرد للتقديم والتأخير فصلا، وحصر ورود هذه الظاهرة في: "تقديم حركة، وتقديم حرف، وتقديم بعض الكلام على بعض"[2]

والتقديم يكون سواء بتقدم حرف أو بعض الكلام عن بعض في الجملة الواحدة، فالمبدع يجد نفسه مجبرا على تنقية الألفاظ وتحيزها والتصرف فيها، وكيفية توظيفها، لان ذلك يخدم المعنى المراد توصيله سواء في الإيضاح أو التأثير، فلو لم يكن الحذف لكان الكلام مبتذلا يفتقد إلى قوة التبليغ وبراعة التلاعب بالألفاظ، ولما طابق الكلام مقتضى الحال كما يقول الجرجاني.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، حققه وقدم له: محمد رضوان الداية، فايز الداية، مكتبة سعد الدين، ط2، 1987، ص 135.

[2]- ابن عصفور الاشبيلي: ينظر: ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1982، ص 187.

والنظر إلى الظاهرة لا يجعلنا نكتفي بتذوق محاسن التقديم واستلطافه فحسب، بل يدعونا إلى افتقاد اثر هذا التقديم، ومحاولة كشف ما يريد الشاعر من هذه الجملة أو التي تحتوي تقديما في تركيبها، ومحاولة الوصول إلى دلالة ذلك وقيمته الشعرية وهذا ما بينه لنا سيبويه في قوله "فكلما أخرت الذي تلغيه كان أحسن لأنه إذا كان عاملا في شيء قدمته"[1].

إذا فالتقديم والتأخير "يمثلان واحدا من أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي وهو يحقق غرضا نفسيا ودلاليا، ويقوم بوظيفة جمالية باعتباره علما أسلوبيا خاصا، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة، ليضعها في سياق جديد وعلاقة مميزة،[2]وندرس في هذه الظاهرة تقديم الجار على المجرور

4-1-تقديم الجار على المجرور:

لقد مارس الشاعر "عاشور فني" عملية التقديم والتأخير بشكل كبير وملفت، لاسيما في الجمل الفعلية ونلمس ذلك في ديوان "رجل من غبار" حيث كانت في السطر الثالث من هذا المقطع ثم تتكرر هذه الصيغة لتكون من سمات الشاعر في بناء خطابه الشعري وذلك في قوله:

قهوة فاسدة

دسها نادل لا يحب الزبائن

وعلى المائدة

ملك في عباءة خائن

نسيته عروسته مرة واحدة

فطلق كل المدائن [3]

[1]- احمد نخلة: مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 234.

[2]حمد بن هاشم: البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة، لندن، 1،2004، ص110.

[3] عاشور فني: رجل من غبار، ص05.

فجملة "على المائدة ملك في عباءة خائن "المكونة من شبه الجملة جار ومجرور في محل إخبار عن الملك الذي هو في عباءة خائن، تقدمت لتشكل بذلك خرقا وإبداعا له قوة في التأثير ولفت انتباه القارئ إلى ما حوله، فالشاعر هنا قد مارس خرقا لغويا فالمعلوم لدى البلاغيين أن التقديم يفيد الاهتمام والعناية بالمقدم، فالأحق بالتقديم هو الملك لأنه الأولى في مكانته الاجتماعية والسياسية، لكن الشاعر قدم شبه الجملة (على المائدة)، وكان قبلها يتحدث عن طعم قهوة لم تعد صالحة للشرب يقدمها نادل سيء السمعة، يطرد زبائنه بسوء معاملته، لذلك كان التركيز على المائدة (المكان) وتقدمت على الملك الذي هو في عباءة خائن يرتاد مكان لم يكن مكانه لولا ارتداؤه تلك العباءة التي لا تصلح إلا للخونة ولو كانوا ملوكا وفي تأخيره للملك هو الاستصغار في حقه والإنقاص من قيمته لأنه لم يكن ملكا بمعنى الكلمة فهذا التقديم والتأخير له ارتباط وثيق بالمعنى العام للديوان فالنظام كله يحكمه الخونة الذين باعوا أوطانهم في سبيل التمسك بالسلطة، التي صارت هاجسا مرعبا لشعوبها، والعروس التي نسيت الملك (مرة واحدة في المنام) هي السلطة التي تزوجها ومشت في عروقه ولم يستطع التخلي عنها حتى في الأحلام فإذا افترق عنها يعني طلاقه للمدائن وعودته إلى المقاهي الشعبية التي تتجمع فيها كل الشعوب وكل المراتب التي لم يعد ينتمي إليها لعل كل الفتن والحروب سببها الأنظمة الطاغية والفاسدة.

ويكاد التقديم والتأخير ينال الحظ الأوفر في هذه المجموعة، فبعد هذا المقطع نمر على مقطع آخر ثم الذي يليه ونجد هذه الظاهرة مرة أخرى في قوله:

" كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها
كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه
رجل لم يكن فيه قلب...
فأغرق في الصمت...
حتى افتضح" [1]

[1] عاشور فني: رجل من غبار،ص07.

لقد تجلى التقديم و التأخير في ثلاثة مواضع ويتضح لنا ذلك في تقديم شبه الجملة (في قلبه) اسم كان "امرأة" وهو ما نراه خروج في بنائها اللغوي من المألوف والمتعارف عليه، وأصل الجملة أن تأتي كانت امرأة في قلبه أو امرأة في قلبه، إذا حذفنا الفعل الناقص كان وأبقينا على المسند والمسند إليه، ولكن الشاعر قد ركز في معرض خطابه الشعري على تصوير أنانية الرجل (رجل من غبار أو الملك الخائن) فقد كان يهمه قلبه أكثر مما تهمه المرأة التي في قلبه، فالتقديم يعني الاهتمام بالمقدم والتركيز عليه ولفت الانتباه ليركز القارئ على البؤرة المقصودة، ثم بعد ذلك تأتي جملة أخرى في السطر الثاني في نفس التركيب اللغوي (في قلبها رجل) لتفيد أيضا الاهتمام بالقلب قبل الاهتمام بما هو داخله.

ولعل ظاهرة التقديم والتأخير لدى الشاعر عاشور تكاد تكون مؤشرا هاما في شعره، فنجده قد عمد إلى هذه الظاهرة في ديوانه "الربيع" في قوله:

"والربيع الذي جاءني من جميع الجهات
زاد في افقي سعة
زاد في عمري ساعة
وارتدى نبضي
ومشى في دمي خطوات
فأنا ذاهب في جميع الجهات
وفي خطوتي فرح الأرض...
والأمهات"[1]

ويتمظهر لنا التقديم والتأخير في أربعة مواضع ويتضح ذلك في تقديم شبه الجملة (في أفقي) على المفعول به "سعة" وكذلك نفس الشيء بالنسبة للجملة الأخرى (في دمي خطوات)، (في عمري ساعة) قدم شبه الجملة عن المفعول به في كل المواضع، والأحق

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 09

بالتقديم هنا هو المفعول به، لكن الشاعر اهتم بالأفق والعمر وبالدم كونه يركز على الحرية وعلى صفاتها، والمهم عنده على الحرية والخروج من ذلك الاحتجاز والنظام المستبد حتى وإن كان سيعيش بعد ذلك ساعة أو تسري الحرية في دمه خطوات، إلى أن يقول في خطوتي فرح الأرض...وهنا قدم شبه الجملة على المبتدأ.

4-2-**تقديم الفاعل على الفعل**:

إن النسق المعروف و المألوف للجملة العربية سواء اسمية أو فعلية يقتضي كذلك تقديم الفعل على الفاعل، وذلك لما لهذا التقديم والتأخير من مزايا وفوائد تجعل الكلام أحلى وأبلغ وهناك دوافع معنوية – من جانب المعنى- وأخرى شكلية ترتبط بالناحية الصوتية التي توجب ذلك من أجل إحداث توازن في البيت، أما المعنوية فترتبط بالتخصيص ولفت الأنظار إلى المقدم، ومن هنا فظاهرة التقديم تفيد العناية والاهتمام بالمقدم وذلك في قول الشاعر في ديوان "رجل من غبار":

كان ينظر في كأسه
موجة الشط كاذبة
والمدى لا يحب العصافير
لم تعد الأرض دائرة
والخطوط استقامت إلى آخر العمر
والقلب أوشك يسقط في المنحنى!
شردتني عيون الأحبة...
ضيعت عمرا وراء رذاذ الجفون
ولم أكشف من أنا !!"[1]

ويتجلى التقديم في هذا المقطع تحديدا في السطر الرابع ،حيث قدم الشاعر الفاعل (الخطوط) على الفعل (استقامت)، ويفترض أن يتقدم الفعل على الفاعل لأنه الأحق وتكون

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 08.

كما يلي: (استقامت الخطوط إلى آخر العمر) لكن الشاعر قد تلاعب بالتراكيب اللغوية، فاهتم بالفاعل (الخطوط) على فعل الاستقامة لأنه بذلك يقرأ الفناجين وذلك من خلال المقطع الأول "ينظر في كأسه" وهذا ما يحيل إلى قارئات الفناجين في الثقافة الشعبية للتنبؤ بالمستقبل وهنا مثلما هو في "رجل من غبار" ميتافيزيقي خيالي الذي هو مجرد وهم.

وهذا ما يتجسد كذلك في العديد من المواضع في ديوان "الربيع" في قوله:

الربيع الذي جاء قبل الأوان

دس في ساعتي وردة ومضى

ومضت ساعتان...

وأنا غارق في الحساب

وعطرك يسرق مني المكان [1]

ويتمظهر لنا هذا التقديم في السطر الخامس، حيث قدم الشاعر الفاعل "عطرك" على الفعل "يسرق" والبناء اللغوي لهذه الجملة يفرض التشكيل التالي: (يسرق عطرك مني المكان) وهنا نجد الشاعر قد عمد إلى العناية تقديم العطر على السرقة، حيث قدم رمز الحياة والأمل والحب "العطر على السرقة" لأنه فعل مذموم، ويظهر لنا كذلك تقديم الفاعل على الفعل في قول الشاعر:

الوجوه التي كنت أعرفها

هاهي الآن تنكرني

والديار التي كنت أسكنها

ها هي الآن تسكنني

والقبور التي انفتحت هكذا...

فجأة ...

[1]- عاشور فني: الربيع، ص07.

لم تسع جثة الوطن"[1]

وقد كان هذا التقديم في كل من السطر الأول والثاني، وكذلك الأسطر الأخيرة فجملة "الوجوه التي كنت أعرفها هاهي الآن تنكرني" قدم فيها الفاعل "الوجوه" وأخر الفعل "تنكرها "وأصلها تنكرني الوجوه، وكذلك "القبور التي انفتحت هكذا لم تسع" أصلها لم تسع القبور "وقد قدم الفاعل على الفعل لشدة الاهتمام به وأهميته أكثر من الفعل.

"فرح الأمهات" لأنه هنا يركز على الحرية، التي تبعث في روحه ودمه الخطوات والأمل الجديد ثم بعد ذلك يأتي فرح الأرض والأمهات فالشاعر هنا شد ذهن المتلقي ببراعته فيبدأ بالحديث عن مبتغاه وإحساسه ومعاناته للحصول على الحرية.

4-3-تقديم الحال:

لقد شملت ظاهرة التقديم والتأخير كل المواضيع في ديوان "عاشور فني" ومثال ذلك تقديم الحال عن موضعه وذلك في قول الشاعر:

كان حين يجيء الظلام

وتغيب المدينة في لجة الصمت

يفتح نافذة للحمام

وفي قلبه نجمة لا تنام[2]

فالشاعر قد عمد إلى تقديم جملة الحال (حين يجيء الظلام) فالأصل في الجملة هو "كان يفتح نافذة حين يجيء الظلام" فالشاعر قدم جملة الحال"حين يجيء" لأنه ركز على حالة الوصف أكثر من الفعل، فقد كان في صدد وصف الأوقات التي يأتي فيها هذا الرجل إلى المدينة، وكأنه يأتي في وقت يعم فيه السلام والسكينة، لكي لا يصطدم بأحد من العامة، فهو يفتح نافذة للحمام وذلك حين تغيب المدينة وتخلد إلى النوم وتعم في لجة الصمت هو حينها يجد متنفسا للغناء والتعبير عن ما يجول في قلبه الذي لا ينام لأن فيه

[1]- عاشور فني: رجل من غبار،ص10.
[2]- المرجع نفسه، ص 29.

حرقة من الأوضاع السائدة فمجيئه في الظلام كان دافعه الخوف ونجده في موضع آخر كذلك يقدم الحال في قوله:

"قال لي:

كتم القلب أوجاعه زمنا

ثم أجهش في حيدرة

المباني عالية

والأماني منكسرة

والملاعب واسعة

وأنا...

خلسة أتزوج في المقبرة ![1]

ففي آخر هذا المقطع يقدم الشاعر "الحال" في الجملة: في حين يتأخر المسند والمسند إليه، والأصل في بناء الجملة هو كالتالي:

"أنا أتزوج في المقبرة خلسة"، لكن الشاعر قد تعرض في هذا السطر إلى إزاحة الحال عن موضعه ليشكل تركيبا جديدا أو يخرج به عن المألوف في البناء اللغوي، ولكن كان لهذا التقديم دلالات لغوية وفنية، فهو قدم الحال "خلسة" ليبين الأوجاع التي تحيط به وكتمها ومازال يكتمها ويتكلم وكأنه محاصر ومراقب ويخشى أن ينكشف، فهو يخبرنا أنه "خلسة" تزوج في المقبرة ويتحدث عن واقعه الرهيب وعن خيبته من الوضع السائد آنذاك، وما ينجر عنه من اضطهاد وانتهاك الحقوق، فهو لم يستطع أن يتحمل تلك المآسي ويحجزها في قلبه فبتقديمه كلمة "خلسة" قد سبق إلى التعبير عن حاله في أرضه وهذا دليل على أنه لا يستطيع التدخل، بل هو مجبر على أن يعيش ذلك الواقع فهو دس أوجاعه في قلبه، ثم أجهش في "حيدرة" وهو هنا يجعل حيدرة ليس فقط الحي المعروف بالعاصمة (الجزائر) بسكانه وطبقاته الثرية بل إنها تشكل رمزا على "الفرعونية" الجديدة التي

[1] عاشور فني: الربيع، ص09.

استحوذت على كل شيء، فحولت الأراضي الخضراء الواسعة والمناظر الطبيعية إلى "فيلات" ومبان شامخة ومساحات أخرى، استثمروها في ملاعب للكرة واسعة وهذه الملاعب يقصد بها السلطة الفاسدة، التي تجعل منها وسيلة لإرضاء الرأي العام بما يمارس من فساد على مستويات عدة، فنجد هذا الرجل الغباري يلتجأ للمقبرة التي يعبر فيها عن حياته بأنها أشبه بالأموات فهو يتزوج خلسة ويبكي خلسة، فهنا نجد أن الشاعر له أحقية في تغيير المألوف والبناء اللغوي لأن هذا التقديم يخدم القصيدة بشكل رائع بحيث أننا مجرد قراءة كلمة خلسة وتقديمها نفهم الوضع السائد آنذاك فهي تعبر عن كل ما في المقطع، بل هي أشبه بالرمز الإيحائي وكأن فوق هذا الرجل الغباري سلطة تتبعه وتجعله يلتفت يمينا وشمالا حين يتحدث خوفا من أن يسمعه أحد.

ونجده في مقطع آخر يقول:

المباني عالية

والأماني منكسرة

والملاعب واسعة

وأنا ...

خلسة أتزوج في المقبرة [1]!

فباستعماله نقاط الحذف الثلاث هنا التي وردت بعد المبتدأ (أنا) تنبئ لنا بصمت الخائف من اكتشاف خيبته فهو هنا يبين لنا الفروقات بين الطبقات والظلم المتأتي من اللاعدالة الإنسانية التي لم يستطع كتمانها ولم يستطع إخفائها، وبوضعه نقاط الحذف يبين لنا النظام التعسفي الذي ربما لا يستطيع فيه الإنسان امتلاك هيبة لنفسه أو حتى حق التعبير عن الرأي الذي هو حق شرعي وقانوني، وقد وفق الشاعر إلى حد بعيد في استعمال هذه الخاصية.

[1]- عاشور فني: رجل من غبار،ص09.

والشاعر باستعماله خاصية التقديم والتأخير والحذف هو تحطيم للبنية الاعتيادية وتفجير للغة الشعرية الذي يسميه أودونيس بتفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤية وأنساقها ومنطقها ومقارباتها، أو بعبارة أكثر إيجازا:

"تفجير مسار القول وأفقه"[1]وهذا التفجير يعد هدفا فنيا عاليا، لا يستعمله إلا من كان متمكنا بجدارة من اللغة، ومن ثمة يكون هناك إثراء لظاهرة التلقي وتعدد القراءات فهنا الشاعر يكون على صلة بالقارئ.

فشاعرية التقديم والتأخير المتضمنة في قصيدتي "عاشور فني" لا تعتبر مجرد مخالفة الشاعر للمألوف، بل هناك وراءها قيم رمزية وجمالية وفنية وأخرى دلالية أضفت على القصيدة طابعا فنيا، وروائع متميزة تفجر طاقات المتلقي.

5- **الحذف**:

يعرفه الجرجاني رحمه الله: "هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تتبين، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب.[2]

وقد يكون الحذف مراعاة للوزن أو للوضوح بحيث أن المعنى مع الحذف لا يختل ولا يفسد، على أن الحذف قد يؤدي في بعض الأحيان إلى الثقل في التراكيب و الغموض في المعنى.[3]

فالشاعر يحذف تبعا للموقف أو حالته الشعورية أو قد يحذف لاستقامة الوزن، ولعله يحذف في بعض الأحيان ليكتشف براعة القارئ وإثارته وإيقاظ ذهنه لإجراء

[1]- أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت ،1985،1،ص80

[2]- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المكتبة العصرية، بيروت، 1990،ص77.

[3]- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأدب، القاهرة، 2004، ص 68

التفاعل مع القصيدة وتواصل بين الشاعر والقارئ ونجد الشاعر "عاشور فني" قد استعمل خاصية الحذف استعمالا مكثفا ومثال ذلك قوله في ديوان "الربيع":

الربيع الذي جاء..... جاء

حذرا....

تترصده طلقات الشتاء

يتلفت

في كل ناحية عثرة

يتنفس...

في كل ناحية زهرة

يتقدم...

مقتفيا أثر الشهداء[1]

فنجد نقاط الحذف حاضرة بشكل ملفت وذلك للدلالة على البتر والاختصار فقوله: الربيع الذي جاء....جاء

فهو هنا يدل على أن الربيع لا يزال مشهده، ولم ينقض وهو هنا كان يريد عن التعبير عن أشياء كثيرة في نفسه لكنه يحذف كونه سرد لنا عن أوضاع الربيع في الأبيات السابقة، حيث أن الربيع هو الاستقلال الذي تبعثه الأنظمة الفاسدة والاستبداد في قوله:

"حذرا...

يتلفت...

يتنفس...

يتقدم...

فهنا يبين لنا مدى حسرته وألمه واختناقه من المعاناة التي جاءت بعد الاستقلال فقوله يتلفت يقصد الحرية التي ذاقها الشعب هي تتلفت خوفا من الحكام الذين سيطروا

[1]- عاشور فني: الربيع، ص17

على الشعب، كذلك يتنفس دلالة على أن الحرية بعدما تتلفت فتجد نفسها آمنة فتتنفس، واستعمل نقاط الحذف للدلالة على طول النفس والراحة بعد الأمان، وهذا الحدث لم يأت عرضا بل كان مناسبا لحالته النفسية والشعورية المتألمة والمتحسرة، فنجده كلما يتكلم يتنفس قليلا للدلالة على شدة القهر والتعب فالشاعر قد وظف تقنية الحذف بطريقة جلية وذلك في قوله:

"الربيع الذي لم يرد وصفه في كتاب

نبحته الكلاب

فتسلل بين الحروف

وبين الحروب.[1]

نجد أن الشاعر هنا قد عمد إلى حذف الفعل في السطر الرابع (وبين الحروب) تقديرها (تسلل بين الحروب) فهو بهذا الحدث يعرض تجنب التكرار.

كذلك ما نجده في ديوانه الآخر بعنوان"رجل من غبار" في قوله:

"رجل من غبار

كان يأتي إلى حينا

يزرع الحلم في الشرفات

ويمضي..."[2]

فهو في جملة "رجل من غبار" يحذف المبتدأ (مسند إليه) والأصل في الكلام: "هو رجل من غبار"، فهذا الحذف يدل عليه السياق، وقد دل هذا الحذف على الإيجاز والاختصار لتجنب الملل لدى السامع، وكذلك نجد الحذف في قول الشاعر:

"إنهم يسجدون

كلما ارتفع الوثن

ينهضون...

[1]- عاشور فني: الربيع، ص15.
[2]-عاشور فني:رجل من غبار، ص71.

كلما سقط الوطن

يصغرون...

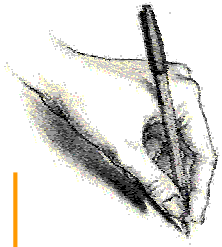
كلما كبر الزمن!![1]

فقد حذف أداة النصب إن واسمها في كل من الجمل التالية "ينهضون"... والأصل فيها أنهم ينهضون،يصغرون" أنهم يصغرون" أما نقاط الحذف فتدل على كثافة النص من حيث المضامين التي أراد الشاعر أن يوصلها، ويصيغها أمام المتلقي وهذا يجعل المتلقي يشارك في الإبداع الأدبي ومن هنا نكتشف الجانب المعرفي للقارئ لأن النص الشعري في تفسيره يحتاج إلى رصيد وتطلع ومخزون معرفي، فالقارئ هو الذي يملأ الفراغ ويسده وقد يعبر النص بالحذف أكثر ما يعبر بالكتابة، بل ويوضح أكثر فهو يوحي بالكثير، وهذا لا ينكر أن الحذف في بعض الأحيان قد يؤدي إلى الغموض والثقل في التراكيب لأن هناك من لا يمتلك رصيد معرفي ،فكيف يمكنه هنا التفسير أو الفهم؟، وربما يؤدي إلى الفهم العكس فالحذف بنية ذهن المتلقي.

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص46.

الفصـــل الثالث

التشكيل الدلالي



1-الرمز

2- الأسطورة

3- التناص

تعد نظرية الدلالة من أبرز النظريات الدلالية الحديثة والتي تطورت في العشرينات في القرن الماضي، وهي تقوم على الحقل الدلالي أو المعجمي والذي يعرف بأنه "مجموعة من الكلمات تربط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها ومثال ذلك كلمة الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام "لون" وتضم ألفاظا مثل: (أحمر، أخضر، أبيض ...). [1]

وكل شاعر يوظف معجما خاصا به، وذلك حسب حالته الشعورية وحسب الموضوع الذي يتناوله وحسب أفكاره، فالشاعر يستخدم هذا المعجم للإثارة ومعجم الشاعر هو "ما يستخدمه من إمكانات اللغة وبلاغتها فهو قد يستعمل كل حيل اللغة من البساطة إلى البلاغة المعقدة فيذكي حرارته أحيانا من خلال الإيجاز وأحيانا من خلال الإطناب وطورا عن طريق التمفصلات وطورا عن طريق التكرار".[2]

فلا يمكننا فهم اللغة ومكوناتها إلا إذا حللنا دلالتها في كل سياق "وعلم الدلالة يعنى بدراسة معاني الألفاظ والجمل دراسة وصفية موضوعية، وقد ظهر الاهتمام بالدراسات الدلالية في أوربا الغربة خلال المحاضرات التي كان يلقيها "ريسيغ Greisig" حوالي 1825 في حديثه عن الفيلولوجيا اللاتينية"،[3] وعلم الدلالة هو مرادف لمصطلح السيمانتيك باللغة الأجنبية فللدلالة دور في فهم الفكرة والرؤية والتحليل ويعرف أحمد مختار عمر الدلالة قائلا: "يعرفه بعضهم بأنه دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى".[4]

[1]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1991، ص 108.
[2]- كمال غنيمي: عناصر الإبداع الفني في الشعر العربي، مصر، ط1، ص 108-109.
[3]- أحمد مؤمن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 239.
[4]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة العربي، ص 11.

أكد عبد القاهر الجرجاني على ضرورة دراسة الدلالة في الأنساق، إذ أنه لا قيمة للكلمة في ذاتها، وإنما قيمتها تكمن بمجاورتها لغيرها ومؤانستها لأخواتها.[1]

وهذا ما جعل الأسلوبيون انفتاحية النص ورفضوا أحادية الدلالة، وذلك من خلال تأدية المعنى بسهولة ومن هنا تتعدد الدلالات وتتكثف وذلك بأنهم جعلوا المعنى غير حاضر، وغير متحقق من خلال اللغة فقط، ومن خلال قراءتها قراءة واحدة.

ومن هنا فالأسلوبيين عملوا على تحطيم المعنى الذي ينتج عن القراءة الأولى للنص الأدبي، وطالبوا القارئ بقراءات لا نهائية، فقد انهارت سلطة المؤلف، وفتح الباب لتعدد القراءات لتكون هي الأخرى إنتاجا قابلا بدوره للقراءة والمطاردة،[2] والحقل الدلالي هو "وكمجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل".[3]

ونجد أن الشاعر عاشور فني قد وظف الحقل المعجمي فرتب الألفاظ في مجموعات دلالية يجمعها موضوع واحد، أو معنى عام ويعالج كل منها موضوعا بعينه ومن أمثلة ذلك:

-**حقل الطبيعة**: وهو كل ما يجوب في الكون من جماد ومتحرك مثل: الأرض، الكوكب، الترتب، الزهرة، السحاب، النخل، الرمل، الليل، النجم ... الخ، وهذه الألفاظ تتناسب مع موضوع الشاعر وتخدمه كونه بصدد التعبير عن أحاسيسه وعواطفه تجاه الوقت المتغير الذي ساده جو من الظلم الاضطهاد، فلا يجد الشاعر متنفسه إلا بهروبه إلى الطبيعة وتوظيف صفاتها، فألفاظ الطبيعة تتحول إلى رموز تثري العمل فهي بدورها تعد حائلا يخفي واقع كمظلم ومرير يسوده الحزن والألم والحسرة على حكام الوطن، فالطبيعة هي

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 2004، ص 78.
[2]- بشير تاوريريت وسامية راجح: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006، ص 54-56.
[3]- أحمد مختار عمر: علم الدلالة العربي، ص 20.

مصدر خصب تعين على تشخيص الألم والقهر، ونقل الأحاسيس، كما نجد أن حقل الطبيعة غالبا على شعر عاشور فني فهي سمة بارزة لديه في كل دواوينه.

الفرع الأول: حقل الطبيعة الجامدة:

-حقل الليل:

-يتجلى في قوله: "آن لنا أن نفيء إلى شاطئ الليل".

وقوله كذلك: "أذر قليلا من الملح في الليل".[1]

وقوله أيضا: "والمدينة تسكر في الليل".[2]

فالليل هو عالم خيالي يستخدمه الشاعر للدلالة على الظلم والاستبداد ويتمثل ذلك في الحكومة المستبدة التي قهرت الشاعر، وكما هو معروف أن الليل هو محط التدبر وفيه نوع من السكينة والوقار، التي تجعل الشاعر يفكر بصمت ودون أن يسمع شيئا فيتعمق ويتغلغل ويجد راحته عكس النهار.

-حقل الربيع: وهو فصل من الفصول الأربعة يمتاز بالجمال.

وفي قول الشاعر:

والربيع الذي جاء من حيث لم أنتظر.

بخضرته في دم العاشقين

وعلق أرواحهم في غصون الشجر.[3]

فكلمة الربيع هي هنا رمزت إلى الجمال والصفاء الذي كان يعني به الشاعر الاستقلال والحرية، التي كانت بمثابة فصل الربيع الذي تتحرر فيه الطيور وتزهر فيه الأشجار وكأنه يوم جديد.

-حقل الصباح: وهو الفترة الصباحية من النهار، مثل الفجر والصبح.

---

[1]- عاشور فني: الربيع، ص 39-40.
[2]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 15.
[3]- عاشور فني: الربيع، ص 08.

في قوله:

كان بلبي وجه الصباح

وهو علمني كيف أفتح كل صباح كتاب الأمل !!

وكلمة الصباح هنا تدل على الأمل والبشرى بزوال تلك المشاكل،[1] وقدوم الفرج.

-**حقل الزهور**: وهو نوع من النباتات التي تنمو في فصل الربيع.

في قوله:

كلما أخرج اللوز زهرته.

في كل ناحية زهرة

ثم جاء الندى

وهي هنا دلالة على الجمال والبهاء وقدرة الخالق في تصوير الطبيعة.

الفرع الثاني: معجم الطبيعة الحية.

-**حقل المرأة**: وهو كل ما يخص المرأة من صفات وذلك في قوله:

نسبته عروسته مرة واحدة

"كان في قلبه امرأة هو لم يكن في قلبها".[2]

وذلك دلالة على تعلقه بالحكم والسلطة وحب الرئاسة والتشبث بها وهذا دليل على تحجر قلبه.

-**حقل الطيور**: وهو كل ما يخص أنواع الطيور التي تعيش في الطبيعة، في قول الشاعر:

"والمدى لا يحب العصافير".[3]

"وانشر ما كتبته البلابل".[4]

---

[1]- عاشور فني: الربيع، ص 31.
[2]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 05.
[3]- المرجع نفسه، ص 08.
[4]- عاشور فني: الربيع، ص 36.

وهنا تدل الطيور على التحليق في الآفاق وبناء الأحلام وكذلك البلابل وأصواتها الشجية العذبة التي تبعث في النفس الطمأنينة والراحة والسرور.

-**معجم الحرب**: وهو كل ما يخص الحرب من عتاد مادي، ويتمثل في قوله:

"فمضى يترنح ما بين حدين

حد السلاح

وحد الكفاف

كان فاتحة الرصاص.[1]

وظف الشاعر السيوف والرصاص ومتا تخلفه من قتلى وشهداء، وجثث، ووظف هذا الحقل كونه في صراع مع نفسه ومع غيره؟، وكذلك على الواقع المر والمؤلم الذي كان يعيشه.

فلكل شاعر معجمه الشعري الخاص، ونجد الشاعر عاشور فني تطغى على قصائده الشعرية معجم الطبيعة فهي خاصية من خصائصه فنجده يذكر "الربيع" في جل قصائده سواء "الربيع" و"رجل من غبار" أو غيرها، فهو دائما يجد نفسه أمام الطبيعة ويجدها أنيسا له ورفيقا ومتنفسا فحقا الطبيعة صورة فنية أبدع الخالق في تصوريه، وبالتأكيد سوف يبدع كل شاعر شعرا مختلفا عن غيره إذا تأمل الطبيعة وشخصها وتفنن في التعبير عنها، فيجعل القارئ يشارك في هذه القصيدة الفنية هي محاكاة تصور الواقع وتتجلى قدرة الشاعر ورقيه في النجاح في تصوير الموضوع المراد التعبير عنه، ويحدث بذلك المتعة.

فالعودة إلى الطبيعة عودة إلى الذات وإلى الفطرة، فهي مصدر الإلهام والخيال وملاذ كل الشعراء، فالطبيعة منبع كوني ناطق وذلك من خلال تفاعل الإنسان معها فالحواس الخمس هم من يبعثوا في الشاعر قوة التصوير ودرجة ارتقائها، توقظ، فالطبيعة

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 05.

لوحة فنية وعاشور فني رسم شعره بطابع خيالي لأنه أحب الطبيعة وامتزج بها فصار يرى من خلال مناظرها ما لا يراه الإنسان العادي، فلم يستطع الانفصال عنها وعن أدواتها وبث في جماداتها الحركة والحياة.

1- الرمز:

أولا: تعريف الرمز.

لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة (رمز) الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتان بالكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين وقيل الرمز إشارة، وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرمز في اللغة كلما أشرت إليه مما يبان بلفظ أي أِرت إليه بيد أو بعين كل ما (أرمز، يرمز، رمزا).[1]

اصطلاحا:

الرمز كغيره من المصطلحات تحددت مفاهيمه واختلفت ويعرفه أرسطو: "إن الكلمات رموز بمعاني الأشياء أي رموز لحالات النفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة".[2]

والصورة الرمزية هي الصور التي تتجاوز حدود الدلالة الحسية الضيقة وتعتمد على الإيحاء الرحب وليس على تقرير الأفكار أو بسطها.[3]

ومن أنواع الرمز المثل والاستعارة والمجاز والتلميح والكنايات والأمثال التي تدور حول الحيوانات والأساطير والقصائد الملحمية والقصص والحكايات.[4]

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر للطباعة، بيروت، 2000، ص 222.
[2]- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، القاهرة، دار المعارف، 1987، ص 307.
[3]- المرجع نفسه، ص 308.
[4]- موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 195.

وقد عمد الشاعر إلى توظيف الرمز ف قصيدته، ومن أمثله ذلك:

الأندلس: فمن خلال قراءتنا للقصيدتين نجد أن الشاعر قد عمد إلى توظيفها في كليهما وهي ترمز إلى السلطات التعسفية والنظام الطبقي.

في مثل قوله:

ثم ها نحن من بعد خمسين ألف سنة

نتقاذف أمواجنا

وعلى الأفق تحتشد السفن الأجنبية

والروم

والخونة

غير أني أرى قرب آية "أندلس" جنة.

فإذا ما نسيت

فلا تنس جنة أحلامنا المثخنة".[1]

فهو يرى أن بعد كل حرب وبعد كل أزمة فرج كما في قوله: أرى في كل أندلس جنة.

والشاعر نجده في عنوانه "الربيع الذي جاء قبل الأوان"، و"رجل من غبار" يجعل بين العنوان والنص علاقة دلالية تجعل القارئ ينطلق من العنوان إلى النص، ومن النص إلى العنوان لاستجلاء الرابط المنطقي بينهما، فالشاعر ربط عنوان قصيدته بالطبيعة فهو يقوم على مجيء الربيع قبل أوانه، وهو ما يحدث تفاعلا لدى المتلقي، فلا يمكن للربيع أن يسبق أوانه فلا يستطيع القارئ فهم هذه الظاهرة "الربيع الذي جاء قبل الأوان"، إلا إذا فسر إيحاءات الربيع وحمولاته الدلالية، فالشاعر هنا يصف الحريات والإصلاحات بالربيع الحقيقي، فالربيع هنا يضمر خلفه قضية سياسية، فالبيع الذي استبشر به

[1]- عاشور فني: الربيع، ص 40.

الجزائريون جاء في ظرف لم ينتظره أحد وبث خضرته في دم العاشقين للحرية لأن هـذا الربيع كان مرحلي فقط، فسرعان ما مر وانقضى.

"والربيع الذي مر في جملة العابرين.

لم يعد أبدا.

فكأن لم يكن أحدا.

ربما كان وهما كبيرا

يراودني بين حين وحين

وأنا ....

منذ عشرين عاما.[1]

وهذا المقطع يصور الأزمة التي حلت بالجزائر "العشرية السوداء" وما سادها من قتل جميع الفئات وحتى المثقفين، ففقدت الجزائر شعراء وفنانين وكتابا ولم يسعفهم الحظ حتى لإكمال نصوصهم التي هم بصدد كتابتها وكأن الربيع هنا لم يأت وكان مجرد وهم فلم يستمتع به أبناء البلد، فالشاعر في كل كلمة وفي كل سطر تقريبا يتضمن الإيحاء والرمز.

فالربيع هو رمز للحرية والفرحة والبهجة، ينتظره الشعب مثلما ينتظر الربيع الحقيقي الذي تزهر فيه الطبيعة هنا تعطي الحركة وتعبر عن الحقيقة.

الحمامة: وهي رمز للسلام والصفاء والفرح والولوج في عالم الأحلام وذلك بالسير في الأفق وذلك قوله:

تطلقون حماماتكم في ربوع البلاد
وانتم على أرضها غرباء[2]

[1]- عاشور فني: الربيع، ص 12.
[2]- المرجع نفسه، ص 63.

الشمس: وهي رمز للحرة وطلوع فجر جديد وانقضاء الليل والظلام وعصر الاستبداد ف قوله: كأنك تنتظرني من بعيد

وترسل لي مصرا غبارا

وتبعث شمسا تغالب غيما[1]

فهو يتخيل أن احد ما بعث له حرية واستقلالا تقي على العتمة والغيم والظلم والاستبداد.

حيدرة: ليست الحي المعروف بالعاصمة بطبقاته الثرية، بل تتجاوز ذلك لتصبح رمزا "للهامانية" و"الفرعونية" الجديدة التي استحوذت على كل شيء وحولت المروج الخضراء إلى "فيلات" و"مبان شاهقة" وما بقي من تلك المساحة حولت إلى ملاعب الكرة والملاعب تحيل إلى محمولات موجعة وذلك في قوله: قال لي:

كتم القلب والجماعة زمنا

ثم أجهش في حيدرة

المباني عالية، الأماني منكسرة، الملاعب واسعة وأنا خلسة أتزوج في المقبرة.

فالملاعب الواسعة تحمل بعدا دلاليا مختلفا عما يتبادر من المعنى المعجمي،[2] فهي تحيل إلى منظومة متلاعبة تستثمر وتستفيد فتشيد الملاعب فرغم هذه المعاناة إلا إن هذا الرجل الغباري لا يوقف الحياة، بل يستمر ويتزوج خلسة في المقبرة.

ثانيا: الإيحاء:

ومن بين الألفاظ الموحية التي استعملها الشاعر:

تحرر: توحي بالأمل

أضأت: توحي بالتفاؤل

[1]- عاشور فني: الربيع ، ص36.

[2]- عاشور فني: رجل من غبار، ص9.

خرجت: توحي بالخسارة

يغني: توحي بالسعادة والفرح

اسلم: توحي بالتضحية

يتقاطع: توحي بالصراع

استمر: توحي بالصبر

نمت: توحي بالتحسن

حقق: توحي بالانتصار

يرتجف: توحي بالخوف

فمن خلال الكلمة ومن خلال وقعها في النفس نستشف إيحاءها ومن هنا نقول أن الشاعر نجح إلى حد كبير في توظيف الرمز والإيحاء الذي أضفى على شعره ملمحا خاصا فهو يتوقف يتوافق مع تجربته الشعورية التي يعالجها "فالرموز تبقى متماشية من بداية الفكر الإنساني إلى الحاضر فهي تعزز التجربة الحاضرة، وتدعمها فالفكرة التي تبدو مسطحة وعادية قد يتبدل حالها عند صياغتها صياغة رامزة موحية، فتكسب أبعادا وأنظارا لم تكن متوافرة فيها من قبل، وهذا ما يجعل الرمز وسيلة إيحائية من ابرز وسائل التصوير الشعري"[1]

2- الأسطورة:

هي قصة خيالية تحصل للبشر ثم تبقى مثلا طوال الزمن، فهي تحمل مفاهيم ميتافيزيقية تعبر عن مرحلة من المراحل الإنسانية، فهي تصور الآلهة والأبطال الأسطوريين" والأسطورة تختلف عن الرمز من حيث تصويرها لنظام يتجاوز ما هو دنيوي"[2]

[1]- محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديدة المتحدة،بيروت،لبنان، ط1،ص52-59.
[2]- عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص131-132.

فالشاعر يلجأ إلى الموروث الأسطوري حتى يمنح سلوكه طابع الأسطورية وخرق المألوف، فمعروف أن الشاعر هو في عالم الخيال، وكثيرا ما يربط الدارسون «بين الشعر والأسطورة فبينهما الكثير من ما هو مشترك وعام كالخارق، والغامض، والسحري والفوق بشري»[1]، أما الشعر المعاصر فقد استخدم النصوص والرموز الأسطورية ليعيد للشعر براءته وطفولته.[2]

وقد قسم الفيلسوف الألماني "هيردر" الأساطير إلى ثلاثة أنواع:

- أساطير أخلاقية: تشمل قواعد تربوية في تهذيب السلوك الإنساني وترقيته، فيقول:" أن الأسطورة تجسد أمامنا وحدة الوجود والطبيعة بكل ما فيها من حيوان ونبات وإنسان، بحيث نرى كل الأحياء والعضويات منسجمة ومتفاعلة"

- أما النوع الثاني: أساطير نظرية تهدف إلى نقل نوع من المعرفة أو المعلومات عن مظهر من مظاهر الطبيعة التي تمثل قانونا كونيا عاما.

- والنوع الثالث: أساطير القدر والمصير: التي نرى فيها الشخصيات والأحداث تتابع وكأنها تحت رحمة قوة خفية تسيرها، ولكن القدر هنا ليس عبثا بل له معنى محدد ذو دلالة أخلاقية واضحة.[3]

والشاعر عاشور فني لم يتخل بتجربته الشعرية على الأساطير، فقد كان متأثرا بالأسطورة إلى حد كبير، وهذا ما يعكس اطلاعه على ثقافة الآخرين، ونجده يذكر تلك الأساطير أما تصريحا أو إيماءا يمكننا استخراجها من حيث السياق.

ومثال ذلك توظيفه لشخصية السندباد في قوله:

أحاول أن التقي حلمي فيثور الملا

---

[1]- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2002، ص153.

[2]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، 2003، ص207.

[3]- نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996، ط1، ص5.

ويعتقل السندباد

ويختم بالأحمر القرمزي

على شفتي شهرزاد[1]

والسندباد هو شخصية خيالية من قصص ألف ليلة وليلة وهو بحار من البصرة عاش في فترة الخلافة العباسية، وحكايته من أشهر حكايات ألف ليلة وليلة الأسطورية، فتصور هذه الأسطورة المعاناة والعوائق التي يلاقيها المسافر المغامر.

والشاعر يعبر ويعبر عن الاستقرار في الكتابة وكأنه سندباد اللغة الذي يلقى العوائق الأكثر عمقا والأكثر مقارعة، فطالما تصادمت الفرق الأدبية وحاربوا كل خروج عن المألوف مثلما حدثت عوائق للأنبياء في تبليغ رسالتهم حدث كذلك للشعراء عبر مختلف العصور وذلك بين المحافظين والمجددين، فالشعراء المحافظين لا يتبعوا إلا ما ألفوا عليه آبائهم الأولين، ولكن الشاعر هنا يعبر عن نفسه بالمغامر في عالم الإبداع والفن والكتابة في عالم اللغة الذي هو لا يقبل أن يكون في بوتقة معتقلا، ولكن السندباد وأسفاره لم يكن شيئا لولا شفاه شهرزاد التي ابتعدت عنه لثام اللغة وجعلته يجوب كل الأقطار، فالمغامرة هنا هي مغامرة المعنى واللغة التي هي بدون ذكاء وفطنة لا يستطيع دخول هذا العالم، فالشاعر وظف السندباد لموافقته السياق الشعري، لأنه يعاود كل مرة المحاولة دون أن يعرف مصيره ونهايته.

ونلحظ توظيفه للأسطورة في وموضع آخر في قوله:

"قهوة فاسدة

دسها نادل لا يحب الزبائن

وعلى المائدة

ملك بعباءة خائن

[1]- عاشور فني: الربيع، ص50.

نسيته عروسته مرة واحدة

في المنام

فطلق كل المدائن"[1]

فهنا ترتقي الشخصية بامتلاكها لهذه الصفات ملك في عباءة خائن يقعد على مائـــدة المقهى، وكذلك في مقطع آخر قوله:

رجل من غبار

كان يأتي إلى حينا

يزرع الحلم في الشرفات

ويمضي...[2]

فهذا الرجل الغباري كان يأتي إلى الحي ويزرع الحلم في الشرفات ويفــرح تلــك المدينة، لكنه سرعان ما يمضي وكأننا في حلم، هذا التصوير يشبه صورة بابا نويل الذي يزرع الحلوى والهدايا للأطفال، لكنه لا يرجع إلا بعد عام كما يرجع الربيع في كل عام.

كذلك نجد استحضار الشاعر للثقافة الشعبية "قراءة الفناجين" وذلك في قوله:

كان ينظر في كأسه:

موجة الشط كاذبة

والمدى لا يحب العصافير

لم تعد الأرض دائرة

والخطوط استقامة إلى آخر العمر

والقلب أوشك أن يسقط في المنحنى![3]

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص5.

[2]- المرجع نفسه ، ص71.

[3]- المرجع نفسه، ص8.

الشاعر يستحر سياقه من عالم الغيب الذي يحيل إلى التنبؤ بالمستقبل، فالخطوط هي سياق يخفي المعنى الحقيقي الذي لا يعرفه إلا الغجر من قراءة الفناجين، فضياع الشاعر في عالمه جعله يلجا إلى العوامل السحرية، فهو هرب من الواقع ليجد في العالم الميتافيزيقي ينسيه لما يعشه فهو ضائع بين العالمين لا يعرف ما محله.

3- **التناص**:

هو مفهوم يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب، أو النقد واو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وان هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي عبر الزمن.[1]

ويعرفه رولان بارت:"النص منسوج من عدد الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغة ثقافية سابقة أو معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة، والتناص الذي يجد فيه كل نص ، ليس إلا تناصا لنص آخر، لا يستطيع أن يختلط بأي أصل للنص: البحث عن ينابيع عمل ما أو عما اثر فيه، هو استجابة لأسطورة النسب، فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما، مجهولة، عديمة السمة، ومع ذلك فهي مقروءة من قبل: إنها اقتباسات بلا قوسين"[2]

أما جيرار جنيت فقد جعل له أبوابا واليات وخلفيات معرفية ونظرية والتناص من بين هذه الأبواب وهي خمسة:

أولا: **التناص**: وهو الوجود الفعلي لنص أخر، بين مزدوجتين أو بدونهما ، وفق آلية من الآليات التالية: "الاقتباس والسرقة والإيحاء والإحالة" .

ثانيا: **العتبات النصية**: وهي كل ما يحيط ويجعل منه نصا.

ثالثا: **الميتانص**: ويتمثل في علاقة الشرح والتفسير.

[1]- سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص109-110.

[2]- مجلة الآداب: العدد 7، قسنطينة، 2007، ص80.

رابعا: **النص الجامع**: وهو النمط الذي يهتم بجنس النص الأدبي.

خامسا: **التعلق النصي**: وعلاقة الاشتقاق، ويتجلى هذا النمط عندما يتعلق نص لاحق يسمى بالنص "ب" بنص آخر سابق له في الوجود.[1]

ولقد حدد منذ البداية الإطار الذي كان الشعراء القدامى يضعون داخله صورهم الشعرية، هذا الإطار الذي لا يخرج عن التراث في مصادره المعروفة قرآنا كريما، وأحاديثا شريفة، وأدبا عربيا قديما.[2]

ويتجلى لنا توظيف الشاعر للتناص مع القران –والتناص مع الأساطير –التناص مع التراث الأدبي.

أولا: **التناص مع القرآن الكريم**: ويعني التناص مع القران التفاعل مع مضامينه وأشكاله، تركيبيا ودلاليا، وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آليات شتى، ويعد هذا النوع جزءا مما يسمى التفاعل مع التراث الديني بأنماطه المتعددة.[3]

ونجد التناص مع القران في قول الشاعر:

وباغتتني اليوم هدهد شعرك

يحمل أصدافا ذات العماد

وأوهمني صاد صدقك بالقرب

لكنني في سبأ

وهنا نرى الشاعر وظف تناصا إحاليا لأنه ترك دالا عليه بشكل واضح فالجزء هو "سبأ" يحيل إلى الكل إحالة مباشرة "حادثة سليمان التاريخية" فهو يستدعي مجموعة من الأحداث التاريخية والآيات المتعلقة به، فالشاعر هنا اقتبس النص القرآني وما يتعلق به

[1]- جيرار جينيت: طروس الأدب على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998، ص123-140.

[2]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1985، ص470.

[3]- عصام واصل: التناص التراثي في الشعر المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ص71.

وذلك عندما انتقل الملك وبلقيس ومملكة سبأ، يستحضر سياقا تاريخيا حضاريا، ليدعم فكرة التشتت والغياب، وقد استفاد من هذا السياق الإيحالي للضياع الذي أصاب مملكة سبأ والشتات الذي عم بهم، وان كانت هذه الحادثة تشير إلى جانب ايجابي في شق منها وهو التحول الديني- المكاني- الثقافي، إلا انه في هذا النص يختلف عن النص القرآني في قوله "فيثور الملأ"، ففي النص كان الملأ خاضعين للرأي شكليا، كما في قوله تعالى:«قالوا نحن أولوا قوة وأولوا بأس شديد والأمر إليك فانظري ماذا تأمرين».[1]

لكن في النص الشعري نجد ثورة قائمة ضد تأدية الذات لواجبها، وكذلك في قوله: "ذات العماد"، وذلك في قوله تعالى:«ارم ذات العماد»[2]، وهذه المأساة حدثت في اليمن وهي جنة مثل جنة سبأ، إلا أن ملوكها عاشوا بالأرض فسادا فسلط الله عليهم العذاب، فتشتتوا مثل مملكة سبأ.

وكذلك نجد الشاعر يوظف التناص في موضع أخر وذلك في قصيدة الشعراء وهو تناص كلي وواضح ومباشر وذلك ما نجده في صورة الشعراء في قوله تعالى:«**وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ** (224) **أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ** (225) **وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ** (226) **إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ** »[3]، فالقرآن يذم طائفة من الشعراء ويستثني طائفة أخرى، كذلك نجد الشاعر صنف الشعراء إلى ملتزمين وصادقين في تجربتهم الشعرية وآخرون لؤماء ويصنعون بريق الأماني والأحلام الزائفة، فنجد في الصنف الأول في قوله:

"على قلمي أن يصحح السنة وعقولا

ويمحو هذي الخطب

---

[1]- النمل: الاية 33.

[2]-الفجر، الاية 07.

[3]- الشعراء: الآية 224-227.

على قلمي أن يرد الأساطيل حين تهيج كل البحار

يخوض الحروب التي لم تخضها الجيوش

يقود إلى النصر من ولم يحارب

ويمحو عار الهزيمة عن من هرب

وعلى قلمي أن يجدد تلك الشعوب التي هدرت نفسها هكذا

ويلم بقايا العرب

وعلى قلمي أن يسدد كل الديون

وأن يسترد الذي ضاع من كل شيء

ويخبر عن من ذهب

وعلى قلمي أن يبيض والذهب"[1]

فالشاعر هنا يجعل الشعراء ملزمين بتصحيح الألسنة والعقول، ويلم شمل العرب، ويعالج قضايا عصرهم وما يدور فيها من مشاكل وأطروحات، فالشعراء المؤمنون بالقرآن والملتزمون بقضية إيديولوجية معينة هم الذين يبعثون إلى النصر ويستردون حقوق أبناء وطنهم، ويلم شمل العرب، ويستردون الذي ضاع، والشاعر عالج ثنائية الالتزام والحرية في الشعر، وذلك بطرح الظواهر التي تعتري الساحة الأدبية، وكذلك حديثه على الشعراء الذين لا يشاركوا في تطوير الأدب وانشغالهم بأبسط الأمور وأتفهها وذلك في قوله:

تكتبون؟

تصفون؟

النساء فواكه مسلوقة؟

وقصائدكم لا نساء

[1]- عاشور فني:الربيع، ص60-61.

ولا فاكهة.[1]

فهو هنا يسخر منهم ومن مواضيعهم وقصائدهم، وكأنهم فقط يضيعون أوقاتهم.

- ثم يصرح الشاعر ويتهمهم، بالسرقات، في قوله:

"تسرقون الكناية والاستعارة من عند جاراتكم

ثم تقتتلون على صورة تافهة"[2]

وفي هذا التصوير يستحضر حالة الشعراء، والذي يتبع طريقهم ونهجهم وما يصحبهم من ضياع وشتات وعدم استقرار في قوله تعالى:«والشعراء يتبعهم الغاوون الم ترى أنهم في كل واد يهيمون».[3]

والشاعر هنا يعالج قضية معاصرة وهي عدم إخلاص الشعراء وعدم التزامهم بقضايا وطنهم، ولا جدوى منهم، فهم يستغلون شعرهم فقط في الأمور التافهة والساذجة وفي مصالحهم.

وكذلك نجد الشاعر يتناص مع القران في قوله:

"مادت الأرض من هول ما حملت

وتكاد الكواكب أن تختفي

وتكاد القصائد أن تلتهب"[4]

نجد الشاعر قد تناص مع القران في قوله تعالى:«يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد».[5]

---

[1]- عاشور فني: الربيع ، ص63.

[2]- المرجع نفسه ، ص63.

[3]- سورة الشعراء: الآية 225.

[4]- عاشور فني: الربيع، ص58-59.

[5]- سورة الحج: الآية 02.

هنا الشاعر أراد أن يتحدث عن تلاشي وزوال الشعر فمثلا تتلاشى الدنيا وتفنى، ويفنى الشعر، وشبه هول الشعراء وابتعادهم وتركهم للشعر مثلما تترك كل مرضعة ما أرضعت، وشبه تلاشي الكواكب واختفائها مثل اختفاء الشعراء، وإعلانهم التعب والاستسلام والاستيقاظ من الأحلام، فكل جهودهم ذهبت هباء، وشبه حلمهم بالخشب اليابس الذي سرعان ما يتكسر وكل شاعر يقبض على جمرة والتي هي القصائد، وتكاد هذه القصائد أن تلتهب.

وكذلك في قوله:

"لي مآرب لا تنتهي فيه...

أرفعه راية

واحدده غاية

ثم اجعله آية الوطن

وأقوم به

وأهش على الزمن

وأحركه فإذا هو يسعى

ويأتي العجب"[1]

والشاعر نجده وظف التناص مع القران في قوله تعالى:«قال هي عصايا أتوكؤا عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى(17) قال ألقها يا موسى(18) فألقاها فإذا هي حية تسعى(19)»[2]

فالشاعر هنا عبر عن اهتمامه بالشعر وفوائد الشعر في الحياة بقوله لي فيه مآرب لا تنتهي، ويهش بها على الزمن، ويغوص فيه وفي قضاياه، فإذا هو يسعى ويأتي بالعجب، فينتج قضايا متنوعة وممتعة، تخدم مشاكل العصر، وتحللها، فالشعر عندهم

[1]- عاشور فني: الربيع، ص58-59.
[2]- سورة طه: الآية 17-18-19.

بمثابة عصا موسى السحرية التي تأتي العجب وتصنع المعجزات، والشعر بمثابة ركيــزة تساعده في حياته ويبقى عبر الزمن آية للوطن والمجتمع يقراه الجيل المتعاقب في مختلف المراحل، فهو مخزون وموروث أدبي أصيل.

ولقد تناص الشاعر في مقام آخر مع القران الكريم في قوله:

"تنفض ريشك في سدرة المنتهى

ولنا الآن أن نشتهي كل ما يشتهى

فقريبا

نفيق من الحلم"[1]

ونجد اقتباسه من قوله تعالى:«أفتمارونه على ما يرى (16)ولقد رآه نزلة أخــرى عند سدرة المنتهى(17)»[2]

الشاعر هنا استحضر حادثة الإسراء والمعراج وطبقها في شعره وذلك عندما كذب قوم الرسول صلى الله عليه وسلم بهذه الحادثة، كذلك هنا نجد الشعراء يحلمون بالجنة فقد آن لهم الأوان كي يستيقظوا من الحلم فيجدوا في الجنة كل ما يشتهى.

كذلك نجد في قول الشاعر:

"أيها الشعراء

أيها اللؤماء

تعدون الصبايا بجنات عدن

ولا تضمنون اللقاء"[3]

ولقد تناص مع الآية الكريمة قوله تعالى: «جزاؤهم عند ربهم جنات عدن تجــري من تحتها الأنهار خالدين فيها أبدا رضي الله عنهم ورضوا عنه ذلك لم خشي ربه(08)»[4]

[1]- عاشور فني: الربيع، ص53.
[2]- سورة النجم: الاية16-17.
[3]- عاشور فني: الربيع، ص54.
[4]- سورة البينة: الاية08.

ولقد تناص الشاعر مع القرآن الكريم، فهو يقول للشعراء الغير مؤمنين أنهم يكذبون على الناس في قضاياهم، ويعدونهم بجنات عدن مثلما يعد الله تعالى المؤمنين، ولكنهم فقط يعدون ولا يضمنون اللقاء، شعرهم لا يخدم القضايا الايديولوجية والمشاكل السائدة، بل يخدم مصالحهم.

- **التناص مع الأدب**:

استحضر الشاعر عاشور فني معاني الشعراء السابقين وصورهم، وقد كان لها دور كبير في تشكيل الصورة، هذا ما أتاح له نقل أحاسيسه وتجربته الفنية، هذا دليل على سعة تطلع الشاعر واكتسابه للخبرة الشعرية وذلك بعودته إلى التراث، وتوظيف لغة النصوص الأخرى ومع مواضيعها وقضاياها وصورها بما يتناسب مع قضية حاضره.

ونلحظ ذلك في قول الشاعر:

كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه

رجل لم يكن فيه قلب

فأغرق في الصمت

حتى افتضح[1]

والشاعر هنا يتناص مع قصيدة الأعشى التي يقول فيها:

علقتها عرضا، وعلقت رجلا *** غيري، وعلق أخرى غيرها الرجل

وعلقته فتاة ما يحاولها *** من أهلها ميت بهذي بها وهل

وعلقتني أخيرى ما تلائمني *** فاجتمع الحب حب كله تبل

[1] - عاشور فني: رجل من غبار، ص7.

فالشاعر هنا يتناص مع الأعشى تناصا معنويا ويركز فقط على علاقة الحب التي كانت من طرف شخص واحد، فكل منهما متعلق بآخر فهي نفس القصة، فنجد الشاعر أهمل التناص الشكلي من وزن وقافية.

وكذلك نلحظ الشاعر وظف التناص في موضع آخر في قوله:

حملت اللواء بكلتا اليدين

وقاتلت حتى تقطعتا في اللهب

فأمسكته وهو يسقط بالمنكبين

وقاتلت في الموت

حتى دفنت بمقبرتين

وها أنا اخرج كل صباح

أعالج قبرا وشاهدتين[1]

ونجد الشاعر هنا يستحضر الحسن الملحمي القادم قصص الغزوات الإسلامية وما دار فيها ،ومنها قصة "جعفر الطيار" الذي بترت يداه في المعركة وفاضت روحه بعده أو قد انتشرت هذه القصة عن طريق الرواة خاصة منهم المداحون في القصص الشعبية الذين اتخذوا من قصص أهل البيت وسيلة للترفيه عن الناس، وجمع بعض المال بتمجيد البطولات ،والشاعر يستدعي طريقة المداحين في الأسواق الشعبية في قوله: " ثم قال" التي تعتبر مفتاح الحكاية الشعبية من القدم والشاعر يحاول أن يبين له قداسته من خلال اعتبار الأنبياء والشعراء كالأنبياء والأولياء الصالحين مرتبطين بالتنبؤ، فهو يستحضر روح" النفري" فهو لم يكتف بالموت مرتين والحصول على قبرين بل انه يخرج كل صباح ليرعى قبره ونفسه حتى بعد الموت.

[1]- عاشور فني: رجل من غبار، ص 55.

ونجد كذلك الشاعر وظف تناص في قوله:

" قال لي:

كتم القلب أوجاعه زمنا

ثم أجهش في حيدرة

المباني عالية

والأماني منكسرة

والملاعب واسعة

وأنا...

خلسة أتزوج في المقبرة[1]

فالشاعر هنا تناص مع الشاعر عز الدين ميهوبي في قوله:

في بلادي لا تقل إني شاعر

أو روائي مغامر

إن ما يكتبه الخلق جميعا

لا يساوي كعب ماجر"[2]

فالشاعر هنا تناص معنويا، فكلاهما يعبر عن قضية العصر وما فيها من خونة وسلطة فاسدة التي لا تعطي للشاعر أهمية، والتي تستغل مصالحها في التلاعب بعقول الناس وإيهامهم بأنهم في خدمتهم.

كما نلحظ الشاعر يتناص تناصا داخليا مع نصوصه وذلك في ديوانيه " الربيع" مع ديوان آخر له " رجل من غبار" وذلك في قوله" الربيع الذي جاء

من حيث لم أنتظر

دس خضرته في دم العاشقين

[1] - عاشور فني: رجل من غبار، ص9.

[2] - عز الدين ميهوبي: الملصقات، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، 1997، ص51.

وعلق أرواحهم في غصون الشجر

وأنا كلما اخرج اللوز زهرته أخذت زهرتي بيدي

ومضت بي

معرضة لوزها للخطر[1]

والشاعر يصف التي لطالما كان ينتظرها الشعب ، وفرحوا بها لكن لم يستمتع بها أهلها فهي كالزهرة الفتية ، التي هي حديثة التكوين ، التي سرعان ما تذهب .

ويتجلى هذا التناص في قصيدته " رجل من غبار " في قوله :

كان يضبط دقاته

باتجاه الربيع

ويهيئ في دمه موطن الياسمين

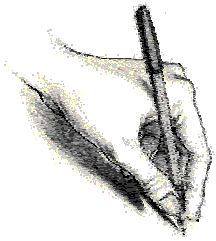
كان يملك كل اليقين

ثم عند تفتح أول برعم ورد

يضيع !![2]

[1] - عاشور فني: الربيع، ص8.
[2] - عاشور فني : رجل من غبار ، ص12.

خـــاتمة

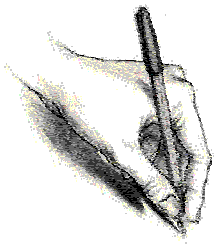


خاتمة:

من خلال دراسة البحث لديواني عاشور فني نستخلص ما يلي:

- أن الشاعر خرج عن القوالب الجاهزة، فنوع في البحور والقوافي، وذلك ليجد حريـــة في طاقاته الإبداعية، فكانت قصيدته في شكل ومضات.
- ـــأن الشاعر من ابرز الشعراء الجزائريين الذين التزموا بقضايا عصـــرهم، وتأديـــة رسالتهم.
- استعمل الشاعر خاصية السرد في شعره.
- توظيف الشاعر للزمن الماضي والمضارع بدلالات تتراوح بين التذكر و الإضطراب.
- توظيف الأساليب الإنشائية منها الإستفهام .
- تنويع الشاعر في الأوزان و القوافي .
- استعمال الشاعر للرمز والإيحاء والخيال، مما جعل قصائده يعتريها بعض الغمـــوض، وهذا ما يستدعي مشاركة القارئ في العمل.
- احتواء ديوانيه على معظم سمات التحديث في الجانب الموسيقي والدلالي.

فهرس المحتويات



فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة أ

تمهيد : التشكيل الفني

أولا: مفهوم التشكيل الفني 4

1-مفهوم التشكيل 4

2-مفهوم الفن 7

ثانيا: أنواع التشكيل الفني 12

1-التشكيل الموسيقي (الإيقاع) 12

2- المستوى اللغوي 15

3- المستوى الدلالي 17

الفصل الأول : التشكيل الموسيقي

أولا: الموسيقى الخارجية 22

1-الوزن. 22

2- القافية 28

3- الروي. 32

ثانيا: الموسيقى الداخلية 33

1-التكرار 33

2- الجناس 40

3- الطباق 42

الفصل الثاني: التشكيل اللغوي

1- الجملة وأنماطها 45

2- الجملة الفعلية 46

3- الجملة الاسمية 50

4- التقديم والتأخير 55

5-الحذف 64

الفصل الثالث: التشكيل الدلالي

1- الرمز 74
2- الأسطورة 78
3- التناص 82
الخاتمة 86
قائمة المصادر والمراجع
فهرس الموضوعات
ملخص الدراسة

ملخص:

تناول هذا البحث المتواضع دراسة التشكيل الفني في ديواني"الربيع"، "رجل من غبار" للشاعر عاشور فني، حيث تهدف هذه الدراسة إلى تحليل أسلوب الشاعر ومدى تطوره على مستوى التشكيل اللغوي والإيقاعي والدلالي.

فحاولت في هذا البحث قراءة الدلالات التي يحملها البناء اللغوي، وكيفية صياغتها شكلا ومضمونا ،حيث تناولت في الفصل الأول التشكيل الإيقاعي وما طرأ عليه من تغيير وتجديد في الوزن والقافية، حيث بدا لنا أن الشاعر سار في منحى الحداثة، أما الفصل الثاني والذي تناولت فيه البناء اللغوي بدراستي للجمل الاسمية والفعلية و التقديم والتأخير حيث أن الشاعر اعتمد د ظاهرة الانزياح و العدول ، ويليه الفصل الثالث الذي درست فيه التشكيل الدلالي وأبعاده الفنية، وهذا ما أكد لنا أن الشاعر عاشور فني قد أقحم الشعر الجزائري في منحى الحداثة مثله مثل أي شاعر في البلدان العربية.

Résumé de l'étude

Cette simple recherche a pris une étude de formulation technique pour le poème dit « **Le printemps et Lhomme de poudre** « du poète Achour Fani, là ou l'étude a pour but d'analyser le style du poète et son développement au niveau de Profil rythmique, linguistique et sémantique .

J'ai tenté dans cette recherche de lire les connotations qui porte la structure linguistique et la façon de formuler dont la forme et le contenu .

Là ou j'ai pris dans le premier chapitre la modulation et des changements rythmiques y en musique, la balance poétique et la rime .

La où il me semblait que le poète se dirigea à son tour la modernité ,mais dans le deuxième chapitre j'ai prendre la structure linguistique d'étudier la structure des phrases nominales et verbales et puis le phénomène de l'avancement et le retardement.

Dans le troisième chapitre j'ai prendre le profil sémantique et ses perspectives techniques .

Pour conclure de tout ca que le poète Achour Fani a inséré le poème algérienne dans la modernisation comme n'importe quelle poète dans les pays arabes .