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

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:م أ ع/2014/109

قصيدة "مضناك جفاه مرقده" لأحمد شوقي -دراسة فنية-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدا ن: اللغة والأد ب العربي فرع: أد ب عربي تخصص: أد ب عربي حديث

إعداد الطالبة:
? سمية حاج قدور

إشرا ف الأستاذ:
د. محمد بوعلاو ي

تاريخ المناقشة: 2016/05/23

لجنة المناقشة:

- إبراهيم صالحي..... رئيسا
- محمد بوعلاو ي ..... مشرفا
- خـــالد شبلي ..... ممتحنا

السنة الجامعية: 2016/2015

كلمة شكر وعرفان

" ولمك ما لم كن تعلم وكان فضل الله ليك عظ". سورة الساء آية 113

ٔحمد ربي حمد الشارن، ؤحمدك ربي لى توفقك لي، ومدي لقوة والعزم لإنهاء هذا العمل المتواضع

واقداء بقو صلى الله ليه وسلم: "من لم شكر الناس لم شكر الله" صدق رسول الله

نقدم شكري الجزيل إلى كل من قدم لي يد العون من قريب ٔو من بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع وإتمامه ولو بنصية، ؤخص ر ٔستاذ المشرف (بولاوي محمد) لما قدمه لي من توجيهات ونصائح قيمة ف الص التقدر وترام

ولا يفوتني ٔن ٔتقدم بفائق التقدر وجميل العرفان لكل ٔساتذة قسم المغة ؤدب العربي

سمية

مقدمة:

الشعر ديوان العرب، و هو تعبير عن الإنسان وكل حاجاته وما يختلج في نفسه تعبيرا صادقا من شأنه أن يساعد الإنسان على تفهم نفسه وا يصال رسالته

فمن منطلق هذه النظرية ورغبة في التعرف على الإبداع الفني، كانت دراستي فنية وقع اختياري لها على قصيدة "مضناك جفاه مر قده" للشاعر المصري أحمد شوقي، وتكمن أهمية هذا البحث في كونه يستشف مواطن الإبداع والجمال في الشعر العربي إضافة إل أن شاعرنا جدير بالاهتمام فهو شاعر وكاتب مسرحي حقيق في آن واحد.

وقد دفعني لاختيار هذا الموضوع جملة من الأسباب:

-التعرف على ما يتميز به البناء الفني لدى الشاعر وما تنطوي عليه القصيدة من دلالات خفية.

والإشكالية الأساسية في هذا البحث ارتكزت على التساؤلات التالية:

فيما تجلى البناء الفني في قصيدة مضناك جفاه مرقده؟ وما هي الصور الشعرية التي أبدع فيها شاعرنا؟ وما مدى تأثيرها على المتلقي. وفي محاولة البحث عن الموضوع كان لزاما علي المزج بين منهجين؛ حيث وظفت المنهج الوصفي حاولت من خلاله وصف الخصائص الفنية والشعرية في الشعر العربي الحديث، وطبقت المنهج التحليلي في الجانب التطبيقي لتحليل القصيدة.

واستجابة لطبيعة الموضوع قسمته إلى: مدخل تمهيدي يشمل شعر المعارضات كون القصيدة معارضة لقصيدة يا الليل الصمت متى غده للحصري، وقيمتها الفنية، وفصلين، حيث تناولت الفصل الأول الخصائص الشعرية والفنية في الشعر العربي الحديث تطرقت فيه إلى ماهية اللغة الشعرية والإيقاع مع عناصره، بالإضافة إلى الصورة الشعرية عند نقاد ودارسين عرب بنوعيها البلاغية والرمزية أمـ ّا الفصل الثاني فهو دراسة تطبيقية على القصيدة بالتحليل تم الحديث فيه عن بنية اللغة الشعرية من معجم وتركيب، إلى جانب جماليات

الإيقاع الذي ساهم في تشكيل الوزن والقافية وأخيرا للصورة الشعرية وما تضمنته من صور بلاغية ورمزية أثرت على القارئ.

ومن بين المراجع التي استعنت بها لأفيد بحثي لغة الشعر العربي الحديث لسعيد الورقي، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية لمحمد صابر عبيد، الصورة الشعرية عن الأعمى التطيلي لعلي غريب الشناوي

وفي الختام لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف بوعلاوي محمد الذي كان نعم الأستاذ المرشد والموجه.

1- الجذور التاريخية للمعارضات:

إذا كـان لكـل شـيء جـذور ... فجـذور الأدب العربـي وأصـوله تمتـد إلـى العصـر الجـاهلي حسـب التقسـيمات الأدبيـة التاريخيـة ... فقـد نلـتمس ملمـح شـكل أدبـي قريـب مـن المعارضـات، وا ٍن لـم تكـن معارضـة فإننـا نعده البذور الأولـى والبدايات التـي تبلـورت وأخـذت فيما بعد شكل آخر سمي بالمعارضات.

وقد أورد ابن قتيبـة حكايـة أم جندب زوجـة امرئ القيس والتـي اتخذها الباحثون المنبـع الأول الـذي نبـع بالمعارضـة، وفيهـا يـروي ابـن قتيبـة: "لمـا تحـاكم امـرؤ القيس وعلقمـة إلـى أم جندب في أيهما أشعر، قالت لهما: قولا شعرا تصفان فيهما فرسيكما على روي واحد وقافية واحدة"، فقال امرؤ القيس قصيدته التي أولها:

خليلي مر ّ ا بي على أم جندب *** لتقضي لبانات الفؤاد المعذب.[1]

إلى أن وصل إلى قوله:

فللساق ألهوب وللسوط درة *** وللزجر منه وقع أهوج منعب.[2]

ثم أنشد علقمة بن عبدة التميمي قصيدته التي أولها: [3]

ذهبت من الهجران في كل مذهب ***ولم يك حقا كل هذا التجنب

إلى أن وصل إلى قوله:

فأدركهن ثانيا من عنانه **يمر كمر ّ رائح متحلب[4]

فقالت لامرئ القيس بعد أن سمعت منهما: علقمة أشعر منك، فقال: وكيف ذلك؟ فقالت:لأنك أجهدت فرسك بسوطك وضربته بساقك، أما علقمة فقد أدرك طر يدته وهو ثان

---

[1]- امرئ القيس (امرئ القيس بن حجر الكندي)، الديوان، تحقيق: سحن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004، ص 29.

[2]- المرجع نفسه، ص 35.

[3]- المرجع نفسه، ص 38.

[4]- المرجع السابق، ص 42.

من عنان فرسه، لم يضربه بسوط ولا مراه بساق ولا زجره، فقال امرؤ القيس: ما هو بأشعر مني، ولكنك له واقعة، فطلقها وخلفه عليها علقمة بن عبدة فسمي بذلك الفحل.[1]

والرواية السابقة اعتبرها د. عبد الصبور ضيف دليلا على نشأة المعارضات منذ العصر الجاهلي، فهذه الحادثة بشعر شاعريها تفيدنا أن المعارضات الشعرية كانت بعيدة الجذور ومسايرة للشعر منذ أيامه الأولى، وتلمس كذلك المعقول الأساسية في شعر المعارضات، وذلك من خلال ما قالته أم جندب لزوجها ولعلقمة: "قولا شعرا تصفان فيه فرسيكما على وري واحد وقافية واحدة"، فهذا يعني وجوب وحدة الموضوع والوزن والقافية وحركة حرف الروي.[2]

ولكننا نرى أن إطلاق تسمية المعارضات على هذا الحدث الشعري لا يستقيم مع المفهوم الحقيقي للمعارضة، فالمعارضات أساسا تقوم بدافع الإعجاب والتقليد والمحاذاة، يخالطها شيء من الرغبة في إثبات البراعة والتفوق، لكن امرؤ القيس وعلقمة لم يعجب أحدهما بالآخر ولم يقلده، هذا إلى جانب أن الأمر هنا أخذ شكل مباراة ووجب الاحتكام فيه وهذا عنصر لا تلتزمه المعارضات، ونستطيع أن نعتبر اتحاد الغرض والوزن والروي عوامل تشترك فيها فنون أخرى غير المعارضات كالمساجلة والمباراة.

وقد أكد على مقوم "الإعجاب" كثير من الباحثين منهم د. عبد الله التطاوي في حديثه عن المعارضات الشعرية "يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة واستمرارية تأثيرها من خلال موقعها في زحام هذه المعارضات، فلاشك أن ما أصبح من القصائد موضوعا لمعارضات الشعراء لابد أن يظل في منطقة البؤرة – بؤرة الإعجاب- لدى المتأخرين منهم، "إلى جانب موقعها الأدبي في عصر".[3]

---

[1]- مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ت: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1966، ص 107.

[2]-عبد الصبور ضيف محمد: المعارضات في الشعر والموشحات الأندلسية،مطبعة الأمانة، مصر، ط1، 1987، ص 16

[3]- عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، دار قباء، القاهرة، د ط، 1998، ص 97-98.

ويعود عبد الله التطاوي ليؤكد الفارق بين المعارضات وألوان المباريات الأخرى فيقول: "على ما قد يدور بين الشاعرين في مجال التنافس والتباري من ترجيح النظم على البديهة والارتجال، وكأن هذه المنطقة –منطقة البديهة- تظل أساسا جامعا لذلك التباري، ولكن يجب الفصل بينهما وبين حدود المعارضات الشعرية التي تترسخ مقوماتها على أساس من تشابه التجارب، وما يترتب عليها من تقارب في صيغ المعالجة بكل أبعادها".[1]

2-مفهوم المعارضة الشعرية:

أولا: المعنى اللغوي للمعارضة.

وقد عرفها ابن منظور في كتابه لسان العرب: "من عارضه في السير إذا سار حياله وحاذاه، وعارضه بمثل ما صنع أي أتى بمثل ما أتى به، وفعل مثل ما فعل، وهذه المسألة عروض هذه أي نظيرها، ومعارضة الكلام ومعارضيه كلام يشبه بعضه بعضا، والمعارضة المباراة".[2]

ثانيا: المعنى الاصطلاحي للمعارضة.

"المعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة بجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسيرا أو كثيرا. حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقها فيها دون أن يعرض لهجائه أو سبه، ودون أن يكون فخره صريحا علانية، فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل أو جمال التمثيل، أو فتح آفاق جديدة في باب المعارضة".[3]

---

[1]- المرجع نفسه، ص 86.

[2]- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ص 167.

[3]- أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1998، ص 07.

ثالثا: المعارضات في المنظور الغربي.

إذا كان النقد العربي قد أطلق على هذا النوع من النشاط الأدبي مصطلح "معارضة"، فإن النقد الأوربي أعطى مصطلحا آخر يختلف عن النقد العربي. ومن هذه المصطلحات: التناص، التناصية ...

يعرف جيرار جنيت التناصية بأنها: "علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية Eidetiquement، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر".[1]

ويعرف لوران جيني التناص بأنه: "عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثيلها، ويحتفظ بريادة المعنى".[2]

3- تاريخ المعارضة عند أحمد شوقي:

أ-بين أحمد شوقي والعباسيين:

فقد عارض شوقي شعراء العصر العباسي أمثال: المتنبي، أبي تمام، البحتري، وأبي العلاء المعري.

فعندما وقف شوقي بقصر الحمراء وذكر سينية البحتري:

صنت نفسي عما يدنس نفسي *** وترفعت عن جدا كل جبس[3]

وأخذ يعارضها بقصيدة "الرحلة إلى الأندلس":[4]

اختلاف الليل والنهار ينسي *** أذكر لي الصبا وأيام أنسي[5]

---

[1]- إيمان الجمل: المعارضات في الشعر الأندلسي، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 53.

[2]- محمد خير البقاعي: آفاق التناصية المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص 75.

[3]- البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد): الديوان، شرح: علي عبد الله الشيرازي، مطبعة الجوائب، قسنطينة، 1300هـ، ص1452.

[4]- أحمد زكي أبو شادي: معارضات شوقي في المرآة، مجلة أبولو، بضاحية المصرية بمصر، المجلد الأول، العدد الرابع، 1932، ص 465.

[5]- أحمد شوقي: الشوقيات، ج2، دار العودة، بيروت، د ط، 1988، ص 40.

وقد بدأ شوقي سينيته بعرض إيمانه بقسوة الدهر وهو يصور قدرة الأيام على أن تنسي الإنسان كل شيء مع مرورها، ولذلك راح يخاطب صاحبيه على سبيل التقليد طالبا منهما أن يذكراه بما كان له في ماضيه البعيد من ذكريات الصبا وأيام اللهو والأنس، الأمر الذي يكشف عن شدة حنين الشاعر إلى مصر الذي يشير إليه هنا حين يعرض لأيام أنسه وصباه، فبيت المطلع أقرب ما يكون إلى فن الحكمة في شطره الأول.[1]

ب- معارضة شوقي للأندلسيين:

-بين شوقي وابن زيدون:

ويأتي شوقي ليمثل حلقة من حلقات ذلك الإعجاب بالقديم والإحياء، ما تأثر به منه، فانظر لقول "ابن زيدون":

ودع الصبر محب ودعك *** ذائع من سره ما استودعك.[2]

فعارضها شوقي بأبيات تماثلها وتماثل هذا البيت بقوله:[3]

ردت الروح على المضنى معك *** أحسن الأيام يوم أرجعك.[4]

-بين شوقي والحصري:

قصيدة "يا ليل الصب متى غده" للحصري هي من أجمل القصائد إيقاعا، فقد رددها المنشدون، وكذا فقد عارضها الشاعر المصري أحمد شوقي في قصيدة من أروع ما نظم في البحر المتدارك، موضوعا وقافية، تحمل عنوان "مضناك جفاه مرقده" وأمير الشعراء هنا اهتم بالحصري كغيره من الشعراء لينظم لنا قصيدة معارضة لها:

---

[1]- عبد الله التطاوي: تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2007، ص169.

[2]- ابن زيدون: الديوان، شرح: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990، ص 386.

[3]- عبد المجيد الحر: أحمد شوقي أمير الشعراء ونغم واللحن والغناء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص165.

[4]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص 131.

يقول علي الحصري القيرواني:

يا ليل الصب متى غده *** أقيام الساعة موعده

رقد السمُّار فأرَّقه *** أسف للبين يردده

فبكاه النجم ورقَّ له *** مما يرعاه ويرصده[1]

ليأتي شوقي فيقول في معارضة لها:

مضناك جفاه مرقده *** وبكاه ورحم عوده

حيران القلب معذبه *** مقروح الجفن مسهده

أودى حرقا إلا رمقا *** يبقيه عليك وتنفذه

يستهوي الورق تأوهه *** ويذيب الصخر تنهده

ويناجي النجم ويتبعه *** ويقيم الليل ويقعده[2]

4- القيمة الفنية للمعارضات:

تظهر قيمة المعارضات الشعرية في كونها تعبر "عن رغبة المعارض في التواصل مع موروثه الفني، حفاظا منه عليه وغيرة على مقوماته، وا ٍنقاذا له من الاندثار على مدار الأيام ومرور الزمن، سواء في عصور الانحدار الأدبي، فالشاعر من عشاق التراث، ومن هواة التواصل معه، وهو تواصل غير عدواني بدليل صدوره عن هذا الحب، وهو تواصل غير رافض بدليل ميله إليه وحرصه عليه، واستمراره فيه. ثم يبدو تواصلا غير قاصد إلى الاستسلام أو الفناء في التراث بقدر ما يقصد إليه من إحيائه في ثوب عصري قشيب ومقبول، دون أن يرمي إلى حجر قدرات الشاعر، ولا أن يحجب إمكاناته في الإضافة والتجديد والابتكار".[3]

---

[1]- محمد المرزوقي، الجيلاني بن الحاج يحيى: يا ليل الصب ومعارضها، الدار العربية للكتاب، ط2، د ت، ص 12.

[2]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص 122.

[3]- عبد الله التطاوي: التراث والمعارضة عند شوقي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت، ص 06.

ولذا تظل للمعارضات الشعرية خصوصيتها الفنية إذا ما انفصلت عن بقية المحاولات التي تشبهها في لغة التداول بين الشعراء.[1]

وهذا النوع الشعري يتعمق عناصر العمل بين مبدع وموضوع، ليتوقف عند كيفية الجدل والتفاعل بينهما تأثرا وتأثيرا متبادلين، إلى أن يتم ذلك في إطار النظم الشعري، بما يكفي للتعرف على الواقع النفسي للشاعر، وكذا على واقعه التاريخي، والبعد الاجتماعي الذي تحمله تجربته، إضافة إلى الأبعاد الجمالية التي يحتويها العمل من الداخل، وهو ما يجب أن يدرك على مستوى التحليل الفني الذي يتوقف عند العمل جملة وتفصيلا، وتشغله الصورة الكلية الكبرى للقصيدة بدلا من التوقف عند نقد الشطر أو البيت، بما قد لا يؤدي إلى نتائج منضبطة.[2]

ومن هنا فالشاعر المعارض يتتبع الشاعر المعارض في قافية القصيدة وبحرها مع اختلاف في اللغة المستخدمة، وهذا لكي يبرز عصره الذي نظم فيه القصيدة وتعبيرا عن تجربته الشعرية التي تميزه.

[1]- عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، ص 86.

[2]- المرجع نفسه، ص 99-100.

I-اللغة الشعرية:

تتعدد استخدامات اللغة النثرية والشعرية، وتتعدد قيمتها، "فتكمن قيمة الشعر بوصفه فنا أدبيا في استخدام اللغة على نحو خاص يكسبها قيما وسيمات فنية تحمل تأثيرا معينا في القارئ أو المستمع الذي يجيد فهم اللغة، ويملك من القدرات على تذوقها ما يملك"،[1] "فاللغة إذن هي أهم أدوات الفن الشعري، فهي التي تلعب الدور الأساسي في إبرازه عن طريق نقل التجربة الشعورية وتوصيلها".[2]

وأهم ما يميز لغة الشعر عن غيرها، أن اللغة في البناء الشعري لا يمكن أن نتصورها وسيلة للتعبير فحسب، "بل هي خلق فني في ذاته يتشكل عبر نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الجوهرين المكونين للغة وهما الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضها ببعض من جهة أخرى".[3]

نقصد بلغة الشعر إذن "الإطار العام الشعري للقصيدة من حيث صور هذا الإطار، وطريقة بنائه، وتجربته البشرية، وهو ما تؤديه اللغة الشعرية من خلال الصور الشعرية والصور الموسيقية والموقف الخاص بالشاعر في تجربته البشرية".[4]

كما يؤكد جون كوين في كتابه بناء لغة الشعر بقوله: "اللغة ليست إلا مؤديا مقننا عن التجربة"،[5] هذه التجربة الشعرية التي ينبثق منها إبداع الشاعر الحداثي الذي لا يصل إلى هذا المراد إلاّإذا امتلك حساّ لغويا ودراية واسعة بالمعاني الدقيقة للكلمات وا إمكانياتها التعبيرية.

---

[1]- كمال فنينش: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988-2000)، رسالة ماجستير، إشراف عزيز لعكايشي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010، ص 10. (182 ورقة)

[2]- رجاء عيد: دراسات في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1979، ص 48.

[3]- محمد مندور: في الأدب والنقد، دار النهضة، مصر، د ط، 1988، ص 19.

[4]- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية)، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1998، ص15.

[5]- جون كوين: بناء لغة الشعر، تر وتق وتع أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 1990، ص41.

II- التشكيل الإيقاعي (موسيقى الشعر):

لقد ظلت القصيدة العربية منذ احتكاكها بالقصيدة الغربية تبحث عن النموذج المناسب لاستغراق تجربتها الشعرية المعاصرة لزمانها، وذلك بابتداعها لإيقاع يتناسب معها ومع التجربة الشعرية للشاعر الحداثي، فكان له أن يكون لإيقاعه "حركة داخلية تلتئم من خلالها أجزاء النص فتتشكل قوة شعرية وجمالية غلابة وعصية على القبض".[1]

1-مفهوم الإيقاع:

أ-الإيقاع لغة:

يقول ابن منظور وقع بمعنى سقط، ويقال سمعت وقع المطر، وهو شدة ضربه، والوقعة في الحرب صدمة بعد صدمة، وقيل هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني للأول وهو اللحن والغناء.[2]

وجاء أيضا في القاموس المحيط: "الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقّع الألحان ويبيّنها".[3]

ب- الإيقاع اصطلاحا:

يحمل الإيقاع عنصرين المشترك الدلالي الثابت والدلالة المضافة المتغيرة، وعليه فإن الإيقاع قد أستعير من الحركات المنظمة للأمواج وقد شاع بين الباحثين أن الإيقاع هو ظاهرة صوتية، ومعناه الاصطلاحي وقف على المادة الصوتية، لا يتعداها".[4]

---

[1]- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع)، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد القادر دامخي، بوشوشة بن جمعة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لحضر، باتنة، 2010-2011، ص 33. (390 ورقة)

[2]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد 4، دار صادر، بيروت، ط1، 1995، ص 194.

[3]- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص 127.

[4]- يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2004، ص 07.

إذا الإيقاع موسيقيا هو "الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت، أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء ...، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي.[1]

ويقتضي الإيقاع أيضا حدثا، وهذا الحدث قد يكون دقات القلب أو قطرات من الماء تتساقط، كما أنه مقترن بتكرار في الزمن، وهذا ما نراه في تعريف الإيقاع عند مصطفى حركات في كتابه "نظرية الإيقاع" والذي يقول: "الإيقاع هو حدث متكرر يقطع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة".[2]

2- عناصر الإيقاع:

2-1- الوزن:

أ-الوزن لغة:

الوزن: وزن الثقل والخفة، الوزن: "ثقل الشيء بشيء مثله كأوزان الدراهم ومثله الوزن، أوزان العرب ما نبت عليه أشعارها واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن".[3]

ب- الوزن اصطلاحا:

إذا كانت اللغة زمنية في طبيعتها والكلمات توضع في نظام محدد وفقا لتتابع الأصوات، فإن هذا التتابع الصوتي خلال الزمن هو ما يطلق عليه الإطار الموسيقي للقصيدة، وقد أطلق عليه مصطلح الوزن، وا ن كان الوزن لا يمثل إلا الإطار الآلي أو العرفي الذي يستطيع الشاعر في داخله أو بامتثاله أن ينمي حركته الشعرية.[4]

---

[1]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص 16.

[2]- مصطفى حركات: نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص18.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد 15، دار صادر، بيروت، ط3، 2004، ص 205.

[4]- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1985، ص 180.

في حين يعرف مصطفى حركات الوزن على أنه: "إيقاع خاضع لقواعد"،[1] وهذا ما يجعل من الوزن إيقاعا خاصا ينفرد به الشعر الحداثي.

2-2- القافية:

أ-القافية لغة:

جاء في لسان العرب: من قفا يقفو (يتبع الأثر)، وسميت قافية لأنها تتبع ما بعدها من البيت، وينتظم بها، وقافية كل شيء آخره.[2]

ب- القافية اصطلاحا:

أصبحت القافية تشهد استغلالا مختلفا عند الشعراء الحداثيين، وتعد القافية الظاهرة الثانية في موسيقى القصيدة من حيث الإطار الخارجي، وهي لا تقل أهمية عن الوزن الشعري، ونظرا لأهميتها توقف العروضيون طويلا عند حدها وتحديد حروفها وحركاتها، فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت الشعري، ومنهم من جعلها مساوية للروي، أي آخر حرف صحيح غير معتل في البيت".[3]

وبذلك فالقافية هي "مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت، وهي الفاصلة الموسيقية، يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة".[4]

وقد عرفها عز الدين إسماعيل على أنها نهاية موسيقية للسطر الشعري وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية ... فالقافية في الشعر الحديث كلمة لا يبحث عنها

---

[1]- مصطفى حركات: نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى)، ص 51.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (قفا)، ص 1596.

[3]- عبد المجيد دقياني:مقال القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكر ة، العدد 11، ماي 2007،ص 152.

[4]- المرجع نفسه، ص 152.

في قائمة من الكلمات التي تنتهي بنهايات واحدة وا ٍنما هي "كلمة ما" من بين كلمات اللغة، هذه الكلمة هي التي تصنع لذلك السطر الشعري نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها.[1]

III- الصورة الشعرية:

1-مفهوم الصورة الشعرية:

تعد الصورة الشعرية ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي، فهي تمثل جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته، والتعبير عن واقعه.[2]

كما أنها "الوسيط الأساسي الذي يستكشف الشاعر به تجربته ويفهمها أو يجسدها بدون صورة"،[3] وهي أيضا أداة الناقد المثلى التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع.

ويعرفها عز الدين إسماعيل حيث يقول:الصورة دائما غير واقعية وا ٍن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيب ووجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع".[4]

إذا فالصورة الشعرية هي أداة فنية ينقل لنا الشاعر من خلالها ما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس وعواطف، قصد التأثير في المتلقي.

ويقول إبراهيم الزرزموني: "الصورة هي وسيلة الأديب لتكوين رؤية ونقلها للآخرين، وهي استدعاء للألفاظ والعبارات، والحقيقة والخيال والموسيقى، مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدانه".[5]

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1971، ص 58.

[2]- علي غريب الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003، ص 17.

[3]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 464.

[4]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 127.

[5]-إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2000، ص98.

2- مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث:

إن النقد الحديث يعتبر عنصر التصوير من أهم العناصر التي يكتسب بها العمل الشعري صفته الفنية.[1]

وقد وسع مفهوم الصورة في العصر الحديث إلى حد أنه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني.[2]

حيث نجد عبد القادر القط يعرفها بقوله: "فالصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وا ٍمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورة الشعرية".[3]

فالصورة الشعرية عند عبد القادر القط هي ذلك الشكل الفني الذي تتفاعل جميع عناصره الفنية من لغة وا ٍيقاع وتركيب إلى جانب وسائل التعبير من بيان وبديع.

ويحدد جابر عصفور الصورة بقوله: "الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير فإن الصورة لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إلا أنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه".[4]

---

[1]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 442.

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

[3]- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، د ط، 1988، ص 391.

[4]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 392.

3- أنواع الصورة الشعرية:

3-1- الصورة البلاغية.

أ-الصورة الاستعارية:

تعد الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية، لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة، وانتشالها وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها.

فهي أداة الشاعر المثلى في نقل تجربته الشعورية على نحو تصويري جمالي، وهذا ما جعل النقاد والشعراء المحدثين يهتمون بها اهتماما بالغا، لا توجد صيغة بلاغية كانت موضوع نقاش لدى النقاد العرب القدامى أو كتاب الغرب المحدثين كالاستعارة.[1]

وعرفها أبو هلال العسكري بقوله: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولو أن الاستعارة المصيبة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة، من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا".[2]

والاستعارة من أهم مباحث علم البيان، وهي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا لكنها أبلغ منه.[3]

---

[1]- سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر:عبد الواحد لؤلؤة، مركز در اسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2007، ص 747.

[2]- أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، درا إحياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص 268.

[3]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1999، ص 258.

فقد عرفها محمد ربيع على أنها "فرع من المجاز اللغوي وتعرف بأنها استخدام كلمة في غير معناها الحقيقي، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، والقرينة تكون ملفوظة أو ملحوظة ... وبعبارة أخرى، الاستعارة تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه".[1]

والدليل على أن الاستعارة مجاز لغوي، كونها موضوعة للمشبه به لا للمشبه، ولا لأمر أعم منها، كالأسد، فإنه موضوع للسبع المخصوص، لا للرجل الشجاع، ولا للشجاع مطلقا؛ لأنه لو كان موضوعا لأحدهما لكان استعماله في الرجل الشجاع من جهة التحقيق لا من جهة التشبيه، وأيضا لو كان موضوعا للشجاع مطلقا لكان وصفا لا اسم جنس".[2]

وتقوم الاستعارة على ثلاثة أركان أساسية هي مستعار منه وهو المشبه به، ومستعار له وهو المشبه، ومستعار وهو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة.

وقد قسم القدماء الاستعارة أقساما كثيرة، ولكن أهمها ما كان باعتبار ما يذكر من طرفي الاستعارة، وهي قسمان:

-**استعارة مكنية:** هي ما صرح فيها بلفظ المشبه، وحذف المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه.[3] ومثالها في القرآن الكريم قول الله تعالى على لسان زكريا: **(إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً)**.[4]

وفي هذا المثال شبه الله تعالى الرأس بالوقود فذكر المشبه وحذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو "اشتعل".

---

[1]- محمد ربيع: علوم البلاغة العربية، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 64.

[2]- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 291.

[3]- محمد ربيع: علوم البلاغة العربية، ص 67.

[4]- سورة مريم، الآية 04.

-**استعارة تصريحية:** وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه ومثالها قوله تعالى: (ألر كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور بإذن ربهم إلى صراط العزيز الحميد).[1]

ففي هذه الآية الكريمة استعارتان تصريحيتان، فقد شبه الله تعالى الكفر بالظلام، والإسلام بالنور، وذكر المشبه به صريحا في كل منهما، بينما حذف المشبه.

ومن الأنواع كذلك الاستعارة التجسيمية والتشخيصية.

ب- الصورة التشبيهية:

يسعى الشاعر دائما في بناء صوره الشعرية إلى إيجاد نوع من العلاقة بين الفن والواقع، ومن أجل ذلك يتوسل بالتشبيه لخلق هذه العلاقة.[2]

والتشبيه هو إحداث علاقة بين طرفين أو شيئين لاشتراكهما في صفة أو أكثر، باستعمال إحدى أدوات التشبيه.

وهذه العلاقة تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني ... دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة.[3]

وللتشبيه أركان حددها البلاغيون بالمشبه والمشبه به، وهما ركنان أساسيان لا يقوم التشبيه إلا بهما، قد ذكران صراحة أو تأويلا، وبالإضافة إلى الركنين الأساسيين يشمل التشبيه صراحة أو ضمنا على الربط أو ما يسمى أداة التشبيه (الكاف، كأن، مثل، مشابهة، يشبه، يضارع، يماثل ...) حرفا أو اسما أو فعلا، ويشتمل كذلك على الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به التي سوغت الربط بينهما.[4]

---

[1]- سورة إبراهيم، الآية 01.

[2]- علي غريب الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص 158.

[3]- المرجع نفسه، ص 158-159.

[4]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 246.

ولقد حظي التشبيه باهتمام بالغ عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى، وكان شأنه عظيما عند الشعراء كذلك. كما كان التشبيه مقياسا للشاعرية والنبوغ والمفاضلة بين الشعراء.

والتشبيه أسبق مباحث البلاغة، وقد توالت فيه آراء وأقوال العلماء والنقاد، فهو أفضل الأشكال البلاغية وأكثرها استعمالا في الشعر العربي القديم.

وبلاغة التشبيه مبنية على إدعاء أن المشبه عين المشبه به،[1] لذلك نجد أبلغ أنواع التشبيه وأعلاها مرتبة في البلاغة التشبيه البليغ، وهو الذي يحذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه، فكان المشبه هو المشبه به، ونجد أقل التشبيهات مرتبة التشبيه الذي تذكر جميع أركانه، والتشبيه أداة من أدوات تقريب المعنى وتوضيحه، والكشف عن الجوانب الخفية للأشياء غايته المثلى.

والصورة الاستعارية تختلف عن الصورة التشبيهية في أنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، والمعنى لا يقدم فيه بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستدل بغيره على أساس التشابه، فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معا، فإننا في الاستعارة نواجه طرفا واحدا يحل محل طرف آخر، ويقوم مقامه.[2]

كما أن قوة الصورة الاستعارية تكمن في قدرتها على تصوير الأفكار العميقة والأحاسيس المكثفة التي تنتجها التجربة الشعورية.[3]

ج- الصورة الكنائية:

1-الكناية لغة:

أن تتكلم بشيء وتريد غيره. يقال لغة: كنى عن الأمر بغيره يكني كناية، أي: تكلم بغيره مما يستدل به عليه، ويقال كنّى إذا تستّر، من كنى عنه إذا ور ّى.[4]

---

[1]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 246.

[2]- علي غريب الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، ص 179.

[3]- عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، الدار العربية للنشر والتوزيع، د ط، 2000، ص 210.

[4]-عبد الرحمان حسن حبنكه الميداني: البلاغة العربية(أسسها، علومها،وفنونها)،دار القلم، دمشق، ط1، 1996، ص135.

2- الكناية اصطلاحا:

هي اللفظ المستعمل فيما وضع له في اصطلاح التخاطب للدلالة به على معنى آخر لازم له، أو مصاحب له، أو يشار به عادة إليه، لما بينهما من الملابسة بوجه من الوجوه.

وتطلق أيضا على استعمال اللفظ من قبل المتكلم،[1] والكناية هي لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه.[2]

3- أقسام الكناية:

قسم البيانيون الكناية إلى كناية عن صفة، مثل "طويل النجاد" كناية عن طول قامته، وكناية عن موصوف مثل "فلان يده مغلولة" كناية عن البخل، وكناية عن نسبة مثل "إن الله يمسك السماوات والأرض أن تزولا" كناية عن إمداده لها بالبقاء في الوجود.

د- الصورة المجازية:

1-المجاز لغة:

مصدر فعل "جاز"، يقال لغة: جاز المسافر ونحوه الطريق، وجاز به جوزا وجوازا ومجازا، إذا سار فيه حتى قطعه.[3]

2- المجاز اصطلاحا:

اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح به التخاطب، على وجه يصح ضمن الأصول الفكرية واللغوية العامة، بقرينة صارفة عن إرادة ما وضع له اللفظ.[4]

3- أنواع المجاز:

المجاز نوعان، مجاز مرسل، ومجاز عقلي.

---

[1]- عبد الرحمان حسن حبنكه الميداني: البلاغة العربية(أسسها، علومها،وفنونها)، ص 135.

[2]- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 330.

[3]- عبد الرحمان حسن حبنكه الميداني: البلاغة العربية، ص 217.

[4]- المرجع نفسه، ص 217.

-المجاز المرسل:

وهو ما كانت العلاقة بين ما ستعمل فيه وما وضع له ملابسة غير التشبيه، كاليد إذا استعملت في النعمة؛ لأن من شأنها أن تصدر عن الجارحة، ومنها تصل إلى المقصود بها.[1]

-المجاز العقلي:

وهي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له. وقد تقيد بالتحقيقية، لتحقق معناها حسا أو عقلا، أي: تتناول أمرا معلوما يمكن أن يُ نص ّ عليه ويشار إليه إشارة حسية أو عقلية، فيقال إن اللفظ نقل من مسم ّاه الأصلي، فجعل اسما له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه. أما الحسي فكقولك: "رأيت أسدا"، وأن تريد رجلا شجاعا.[2]

وبهذا يظهر الفرق بين الكناية والمجاز، فالمجاز لا يصح معه إرادة المعنى الحقيقي للفظ، بل يتعين فيه المعنى المجازي فقط،[3] أما الكناية فتدخل "في عموم التعبير عن المراد بأسلوب غير مباشر، فهي مما يتوارى أو يختفى بساتر، ويدل على المقصود بلازم له، أو مقارن له، أو بطرف من أطر افه أو نحو ذلك".[4]

3-2- الصورة الذهنية:

الصورة الذهنية هي الصورة التي تكون عناصرها مستمدة من الموضوعات العقلية، وقد حققت الصورة الذهنية ذاتها من خلال الرمز والأسطورة، فالرمز والأسطورة يبدو أنهما قد اكتسبا قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة وأصبحا عنصرين فنيين متميزين من

[1]- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 285.

[2]- المرجع نفسه، ص 285.

[3]- عبد الرحمان حسن حبنكه الميداني: البلاغة العربية، ص 136.

[4]- المرجع نفسه، ص 136.

عناصرها، على الرغم مما يقتضيه استخدامهما أو تشكيلهما الموفق من براعة فنية في خلق الدلالة المبتكرة والمتميزة لهما، وابتكار السياق الملائم لطبيعتها.[1]

أ-الصورة الرمزية:

-الرمز لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور "تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت، إنما هو إشارة بالشفتين".[2]

-الرمز اصطلاحا:

عرفه قدامة ابن جعفر على أساس أنه إثارة، فقال: "أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها".[3]

أما إحسان عباس فعرفه قائلا: الرمز نعني به الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهر مقصودا أيضا".[4]

كما يعرف أيضا في الأدب باستعمال كلمة تحمل دلالات مشتركة بين مجموعة وذلك للتعبير عن تجربة شعورية بكل دقة، واختزال لمعاني دلالية عميقة.

والرمز قد يأتي على نوعين: مفردا عندما يحيل على مدلول مباشر، أو يأتي مركبا عندما يكون المدلول متعددا ويتطلب التأويل بحسب مقام النص.

ويعتمد الرمز على مصادر متعددة فيكون كلمة عادية أو مستوحاة من التاريخ أو التراث أو الدين أو الأسطورة.

والرمز يسعى في وظيفته إلى تثكيف الصورة الشعرية وا ٍغنائها، كما يزيد من أبعاد الجمالية الفنية للقصيدة.

---

[1] -بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 75.

[2] - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص 123.

[3] - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم الخفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د ط، 1978، ص 154.

[4] - إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، د ط، د ت، ص 238.

ب- الصورة الأسطورية:

تعد الأسطورة من أبرز الظواهر الفنية التي وظفها الشعراء العرب في أعمالهم الإبداعية، فهي من الوسائط التي يلجأ إليها الشاعر ليعبر عن تجربته الشعورية.

والأسطورة قصة تجمع بين الواقع والخيال، فتحول الظواهر والأشخاص إلى كائنات غير عادية تصل إلى حد الخرافة.

وقد عمد الشعراء المحدثون إلى استلهام الإشارات الأسطورية وا إلباس الحادثة الأسطورية ثوبا جديدا يتفق وتجاربهم الشعورية، ولكي تملأ معنياتها بالمغازي الرمزية الجديدة، ممتزجة بالمعاني التي تضيفها التجارب الإنسانية عبر القرون المتعاقبة منذ التاريخ الضارب في القدم.[1]

فقد استمد الشاعر المبدع عامة الأساطير من التاريخ العالمي ووظفها لما تحيل عليها من معان ودلالات ورموز للتعبير عن تجربته، وقد يشحنها بمعان ودلالات جديدة تتماشى مع رؤياه.

واستخدام الأسطورة ليس كاستخدام الرمز، فالأسطورة ليست تفسير الرؤية الشعرية تفسيرا مجازيا بسيطا، حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل إن وظيفتها بنائية إذا صح التعبير، فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافته، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية.[2]

[1]- عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، الدار العربية للنشر والتوزيع، د ط، 2000، ص 210.

[2]- أحمد محمد الفتوح: الرمز والرمزية، دار المعارف، مصر، د ط، 1977، ص 297.

1- بنية اللغة:

1-1-معجم الشاعر:

أحمد شوقي كغيره من الشعراء له معجمه الخاص به والذي يجعله ينفرد به عمن سواه من الشعراء، وفي قصيدة "مضناك جفاه مرقده" نجد تنوعا في معجمه ما بين الوجداني والطبيعي والكوني والديني وحتىمعجم الألوان، مما جعله يتبوء مكانه بين الشعر اء لاسيما في عصره، وبالخصوص هذه القصيدة والتي يقول عنها النقاد على أنها من أجمل القصائد التي كتبها من البحر المتدارك.

أ-المعجم الديني:

وظف الشاعر في قصيدته ألفاظا من المعجم الديني يأتي التفاعل النفسي معها بتجسيد حبيبته في صورة إله يعبده من كثرة ولعه بها نذكر منها على سبيل المثال: السورة، مولاي، أعبده، معبده، قسما، السلوان، الخلد، روحي، كوثره...الخ. ومثالها من القصيدة:

ما بالُ العاذِلِ يَفتح لي بابَ السُّلْوانِ وأُوصِدُه؟

ويقول :تكاد تجنُّ به فأقولُ: كأَعْبُدُه

مَولاي وروحِي في يَدِه قَسَماً لَمتْ يَدُه

ناقوسُ القلبِ يدقُّ لهُ وحنايا الأَضْلُعِ مَعْبَدُه.[1]

ب-المعجم الكوني:

يتجلى هذا المعجم في قصيدة "مضناك جفاه مرقده" حيث تتخلله ألفاظ عن الكون الذي سخره الله تعالى لعباده، والتي يضعها الشاعر في مقام خاص ليعبر بها عن مدى تعلقه بحبيبته وتعذبه لأجلها ومن هذه الألفاظ نجد: النجم، الليل... ومثالها في البيت الخامس من القصيدة.

ويناجي النجم ويتعبه ويقيم الليل ويقعده..[2]

---

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص123.

[2]- المصدر نفسه، ص122.

ج- المعجم الوجداني:

يتكئ هذا المعجم على الألفاظ التالية: القلب، الجفن، الحب، الأضلع، العشق، الهجر، هواك...الخ، إن هذه الألفاظ توحي إلى مشاعر الحب والألم مجتمعين معا في قلب واحد يمزقانه تارة ويؤنسانه تارة أخرى لأن قلبه يسامح حبيبته بالرغم من غدر هاحتى وا ن نزف دما.

مثالها في البيتين الأول والثاني:

مضناك جفاهُ مرقدهوبكاه ورحمَ عودُهُ

حيرانُ القلبِ مُعَذَّبُهُ مقروح الجفنِ مسهده[1]

وكذلك في البيت السابع:

كم مد لطفيكَ من شركٍ وتأدبلا يتصيدهُ [2]

وقوله في البيتين التاسع والعاشر حيث أنه شبه حسنها وجمالها بسيدنا يوسف- عليه السلام:

الحسنُ حَلَفْتُ بيُوسُفِهِ والسورةِ إنك مفردهُ

قد وَدَّ جمالك أو قبسلوًراءُ الخدُلْدِ وأَمْرَدُه[3]

وفي البيتين الثاني عشر والثالث عشر، فالشاعر من شدة ألمه وغدر حبيبته له لم يجد شهودا على صدق هواها له فاكتفى بخد جرحه الدمع في قوله:

جَحَدَتْ عَيْنَاك زَكِيَّ دَمِي أكذلك خدَّك يحجده؟

قد عزَّ شُهودي إذ رمَتا فأشرت لخدِّك أشهده[4]

والشاعر أيضا يقر بحبه لحبيبته وأنه لا يستطيع واش أن ينال من حبه، فهو يحبها من قدميها إلى غاية أطراف شعرها:

---

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص.122

[2]- المصدر نفسه، ص122.

[3]- المصدر نفسه، ص122.

[4]- أحمد شوقي: الشوقيات ، ص122.

وهممتُ بجيدِك أشركه فأبى ، واستكبر أصيده

وهززْتُ قَوامَك أَعْطِفهُ فَذَبا، وتمنَّع أَمْلَدُه

سببٌ لرضاك أمهده ما بالُ الخصْرِ يُعقَّدُه؟

بيني في الحبِّ وبيلك قَدْرُ واشٍ يُفْسِدُه[1]

د- المعجم الطبيعي:

لم يطغى هذا المعجم بكثرة عند الشاعر، فقد استعمل ألفاظا قليلة مثل: الورق، الصخر.....

وتجسد في قوله:

يستهوي الورق تاوهه ويذيب الصخرَ تنهدُه [2]

هـ- معجم الألوان:

اكتفى الشاعر بذكر لون واحد فقط وهو اللون الأسود والذي جعل من الخال الذي يبدى لها حسنها أنه كاد يحول موقع الحج من الحرم إليه وأن يكون مكان الحجر الأسود الذي يقبله الحجاج، فاللون الأسود هنا ليس دلالة على الحزن وا ٍنما هو دلالة على خال يحبه الشاعر في وجه حبيبته، وهذا في قوله:

وبخالٍ كاد يحجُّ له لو كان يقبِّل أسوده[3]

ما يظهر على القصيدة أن الشاعر شوقي وظف في معجمه الشعري الكثير من الألفاظ الدالة على الوجدان والإحساس، فقد احتلت قدرا كبيرا من القصيدة، وهذا لكون القصيدة غزلية وهي تدل على أن الشاعر يتعذب كثيرا لأجل حبيبته التي غدرته وجعلته يتألم بالرغم من ذلك فهو يحبها "فيرى فيها جوانب من الحسن تستحق الخلود".[4]

---

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص123.

[2]- المصدر نفسه، ص122.

[3]- المصدر نفسه، ص123.

[4]- زكي مبارك: أحمد شوقي، دار الجيل، بيروت، لبنان، د ط، 1988، ص77.

1-2-التركيب:

إن الكلمة المفردة لما تحمله من أهمية يدل عليها السياق الذي توضع فيه، لا تكفي لوحدها للتعرف على كيفية بناء القصيدة الشعرية، لذا فالباحث يسعى إلى دراسة ما هو أوسع منها، ألا وهو موضوع الجملة الاسمية منها الفعلية، ويتمثل التركيب عند أحمد شوقي بالجملة الفعليةو الاسمية.

-الجملة الاسمية:

احتلت هذه الجملة في قصيدة "مضناك جفاه مرقده" مساحة كبيرة بشكلها المعتاد المتكون من المبتدأ أو الخبر، ولكنها لم تقف عند هذا فقط بل تكونت من "كان" واسمها وخبرها، و"أن" واسمها وخبرها، إذ أن لها دلالة نفسية في القصيدة تبين حالة الألم التي يعيشها الشاعر، لما لها دلالة على الثبوت.

ومن أمثلة استعملها للجملة الاسمية في قصيدته قوله:

حيرانُ القلبِ مُعَذَّبُهُ مقروح الجفنِ مسهده[1]

الجملة الاسمية في هذا البيت هي (حيران)، وهي المبتدأ وخبرها (معذبه) وحكمت القصيدة ثنائية الجملة الاسمية/ الجملة الفعلية في التركيب الشعري لدى الشاعر في قوله:

الحسنُ حَلَفْتُ بيوسُفِهِ والسورةِ إنك مفردهُ [2]

الجملة الاسمية في هذا البيت هي (الحسن) وهي المبتدأ والجملة الفعلية المتكونة من الفعل والفاعل والجار والمجرور (حلفت بيوسفه) الخبر، مما أضفى على السياق الثبوت في المعنى والتغير في الآن نفسه.

ومما يلاحظ أيضا على هذا البيت أن الجملة الاسمية جاءت متكونة من: "إن" واسمها الضمير المتصل "ك"أما خبر ها فهو (مفرده).

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص122.

[2]- المصدر نفسه، ص122.

واتخذت الجملة هيأة أخرى مخالفة، وهي الفعل الماضي الناقص و اسمها هو الضمير المنفصل المقدر وخبرها الجملة الفعلية (يقبل أسوده)، في قوله:

وبخالٍ كاد يحجُّ له لو كان يقبَّل أسوده[1]

-حروف الجر:

زخرت قصيدة "مضناك جفاه مرقده" لأحمد شوقي بحروف الجر وقد ساعدته براعته في النظم، إذ أنه وضع كل حرف مناسبا للمعنى الذي يقتضيه.

ومن حروف الجر التي جاءت في قصيدة أحمد شوقي في نحو قوله:

ويعلم كلَّ مطوقةٍ شجناً في الدَّوحِ ترددهُ [2]

استعمل الشاعر هنا حرفا من حروف الجر وهو "في" موظفا دلالة هذا الحرف على المصاحبة، وهو يخبرنا بأنه من شدة حزنه علم النساء كيفية الحزن والنواح.

أما حرف الجر "من" بما يفيد من ابتداء الغاية المكانية أو الزمانية فقد تكرر مرتين كقوله:

كم مد لطفيكَ من شركٍ وتأدبلا يتصيدهُ [3]

استخدم الشاعر هنا حرف الجر "من"فهو يتمنى ان ير ى طيف حبيبته لكي يسعد به ولكنه لا يستطيع خوفا عليها.

وكذلك في قوله:

وبخصر أوهن من جلدي وعوادي الهجر تبدده[4]

اشتمل هذا البيت على حرف الجر "من" كما اشتمل أيضا على حرف جر آخر وهو "الباء" الذي يفيد الإلصاق الحقيق أو المجازي، فالشاعر يصف هنا هذا العود الذي أوهنه وعذبه،وبأنه يحتمل هذا العذاب والألم خوفا من تمنع حبيبته عن اللقاء.

---

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات ، ص123

[2]- المصدر نفسه، ص 122.

[3]- المصدر نفسه، ص 122.

[4]- المصدر نفسه، ص 123.

وحرف الجر "الباء" أيضا يتكرر في القصيدة، ففي كثير من الأحيان أتى مقترنا بلفظة، وأتى مرة واحدة فقط مقترنا بالضمير المتصل "الهاء" كقوله:

الحسنُ حَلَفْتُ بيوسُفِهِ والسورة ِنلكِ مفردهُ [1]

فالشاعر في هذا البيت يشبه حبيبته بسيدنا يوسف عليه السلام في الجمال الذي أنزله الله عليه.

وقوله:

ويقول :تكاد تجنُّ به فأقولُ شِكُ أَعْبُده[2]

فالشاعر في هذا البيت أتى بحرف الباء مقترنا بالضمير المتصل "الهاء"وهو يرد على من لامه وحسدوه على أنه يكاد أن يعبد حبيبته.

وحرف من حروف الجر كذلك وظفه الشاعر في قصيدته ألا وهو حرف "اللام" فقد تكرر ست مرات، تارة يأتي مقترنا بلفظ، وتارة أخرى مقترنا "بالياء"، وفي مواضع ثلاثة أتى مقترنا بالضمير المتصل "الهاء" في قوله:

كم مد ليطفَ من شركٍ وتأدبلا يتصيدهُ [3]

وفي قوله:

قد عزَّ شُهودي إذ رمَ تا فأشرت لخدِّك أشهده[4]

والشاعر هنا ما أراد قوله هو أنه لم يجد شهودا على صدق هواها فلم يجد سوى خد جرحه الدمع من كثرة البكاء وجفن أرهقه السهر

وقوله أيضا:

مابالُلعاذِلِ يَفتح لي باب َالسُّوارِوأُوصِدُه؟[5]

---

[1]-أحمد شوقي: الشوقيات، ص122.

[2]- المصدر نفسه، ص123.

[3]- المصدر نفسه، ص122.

[4]- المصدر نفسه، ص123.

[5]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص123.

وأحمد شوقي في هذا البيت وظف حرف الجر "اللام" ودلالته في هذا الموضع هو الملكية، فاللذين يلومونه على حبها يساعدونه على نسيانها ولكنه يأبى أن يتعذب لحبها.

أما عن اقترانه بالضمير المتصل "الهاء" في قوله :

ناقوس ُ القلبِ يدقُّ لهُ نايا الأَضْلُعِ مَعْبَدُه[1]

وقوله:

وبخالٍ كاد يحجُّ له لو كان يقبِّل أسوده[2]

فحرف "اللام" بما يفيد من دلالة على الاختصاص، حرص الشاعر على توظيفه في القصيدة بشكل لافت للانتباه، ويرد هذا إلى عدم رغبته بالتصريح باسم حبيبته.

وأراد أيضا من خلاله أن يبين مقدار حبه لحبيبته وأنه يصف قلبه بالناقوس وأن ضلوعه معبد يقدم فيها القرابين لإرضاء حبيبته.

والشاعر أيضا يبالغ في وصف قوام حبيبته بأنها كالأغصان، وتنسب ليونتها لها حتى أصبحت قائمة بينها.

وهذه الحروف كلها ساهمت في ترابط أجزاء القصيدة مع بعضها، الأمر الذي جعل من أحمد شوقي بارعا ومتمكنا في توظيف أدواته اللغوية.

ومن حروف الجر أيضا "واو" القسم، والتي وظفها الشاعر في قصيدته، في قوله:

وبخالٍ كاد يحجُّ له لو كان يقبِّل أسوده

وقَوامٍ يَرْوي الغُصْنُ نُسْلَهَاً، والرُّمْحُ يُفَنِّدُه

وبخصرٍ أوهَنَ جِدِّي وَادِي الهجر تُبدِّدُه[3]

ففي هذه الأبيات يقسم شوقي بكل الصفات الموجودة عند حبيبته من الخال إلى القوام وأخيرا إلى الخصر.

---

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص 123

[2]- المصدر نفسه، ص 123.

[3]- المصدر نفسه، ص 123.

- الإضافة:

الإضافة من خصائص الأسماء، والتي أراد الشاعر توظيفها في لغته الشعرية لإعطاء جمال على القصيدة وترابط بين ألفاظها، والجر إما أن يكون بحروف الجر أو بالإضافة أو بالتبعية، "والمجرور قسمان: أحدهما مجرور بحرف الجر... والثاني ما ينسب إليه اسم قبله بواسطة حرف جر مراد، فلذلك يجر...".[1]

والإضافة نوعان :"معنوية ولفظية، فالمعنوي أن يكون المضاف ليس بصفة مضافة إلى معمولها.... وشرط المعنوية أن لا يكون معرفة،... واللفظية أن يكون المضاف صفة مضافة إلى ما كان معمولا لها..." [2]

وهذه الثنائية جاءت في قصيدة مضناك نحو قوله:

حيرانُ القلبِ مُعَذَّبُهُ مقروح الجفنِ مسهده[3]

في هذا البيت إضافية لفظية، وقد تكررت في كل من الصدر والعجز، وهذه الإضافة ساهمت في ترابط الألفاظ مع بعضها لإتمام المعنى الذي يريده الشاعر، والانسجام في الوزن ويعمد الشاعر بتكرار أسلوب الإضافة اللفظية في قصيدته بقوله:

ويعلم كلَّ مطوقةٍ شجناً في الدَّوحِ ترددهُ [4]

ففي هذا البيت إضافة لفظية، والغرض من الأولى التخصيص أما الثانية فالغرض منها هو الانسجام في الوزن.

والإضافة المعنوية أيضا تكررت في القصيدة فمثلا في قوله:

وهممتُ بجيدِك أشركه فأبى ، واستكبر أصيده[5]

---

[1]- أبو عمرو عثمان بن الحاجب النحوي: شرح الوافية نظم الكافية، تح: موسى بناي علوان العليلي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، د ط، 1980، ص248.

[2]- المرجع نفسه، ص248.

[3]-أحمد شوقي: الشوقيات، ص122.

[4]-المصدر نفسه، ص122.

[5]- المصدر نفسه، ص122.

أضاف الشاعر في هذا البيت لفظة "جيد" إلى كاف المخاطب فجيد اسم مجرور وهو مضاف والكاف مضاف إليه.

وأيضا في قوله:

مَ وْلايَ ورُ وحِي في يَدِقد ضَيَّعها سَلِمتْ يَدُه[1]

والإضافة في هذا البيت معنوية، حيث أنه أضاف لفظة "يد" إلى الضمير المتصل "الهاء" ليخص كلامه.

- الصفة:

اعتمد شوقي على هذه الآلية المهمة في معرض حديثه عن معشوقته، وهو يرسم لنا لوحات فنية تبرز مفاتن محبوبته فيدقق في وصف أسنانها ووجهها وقوامها، وما إلى ذلك من الأوصاف التي عبر بها الشاعر عن مدى تعلقه بهذه المرأة، إذ أن من الطبيعي أن يرسم شوقي هذه اللوحة الفنية لأن قصيدته هاته غزلية ومعارضه لقصيدة "يا ليل الصب" للحصري، والتي أراد من خلالها شاعرنا إحياء التراث القديم والذي يكثر فيه مثل هذه الصفات الجسدية للمرأة وأحمد شوقي في هذه القصيدة وجد في الصفة أداة يعبر بها عن موقفه اتجاه ما يحيط به، فها هو يصف أسنانها فيشبهها بالياقوت في قوله:

قسماً بثنايا لؤلُئِها قسم الياقوت منضده[2]

وكذلك في معرض حديثه عن قوامها وخصرها يقول:

وقَوامٍ يَرْوي الغُصْنُ سَلهَباً، والرُّمْحُ يُفَنِّدُه

وبخصرٍ أوهَنَ مِنْ جَلَدِ الهوى وَادِي الهجر تُبدِّدُه[3]

فهو صف قوامها ويشبهها بالغصن في رقته.

---

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص123.

[2]- المصدر نفسه، ص123.

[3]- المصدر نفسه، ص.122

- الحال:

هو "وصف فضلة، يقع جواب كيف"[1]، وقد حفلت القصيدة به، حيث أن الشاعر وظفه للدلالة على حالته التي يعيشها إزاء تغنج حبيبته، فأتى جملة اسمية، وجملة فعلية، مما جعل شعره يتصف بالحركة، وصار الحال أداته التي يفصح بها عن الحالة النفسية التي يمر بها، نحو قوله:

يستهوي الورق تاوهه ويذيب الصخر تنهدهُ [2]

الحال كما نلاحظ كان جملة فعلية (تأوهه)، (تنهده) وهو يصور لنا حالته التي من شدتها يذيب الصخر من تنهده.

-المشتقات:

حفلت قصيدة مضناك بالمشتقات، وخصوصا اسم الفاعل أما اسم المفعول والصفة المشبهة، فكانت أقل وجودا منها، وهذا يشير إلى تعلق الشاعر بالثراء اللغوي وثقافته في كيفية تعامله معها بما يتناسب وتر كيبه الشعري، وهذه الخصوصية تثير انتباه القارئ للقصيدة

1 -اسم الفاعل:

يشكل اسم الفاعل الصفة الغالبة على القصيدة، ونعني به "الوصف الدال على الفاعل، الجاري على حركات المضارع وسكناته....إما أن يكون بأل، أو مجردا منها".[3]

تناول أحمد شوقي في قصيدته اسم الفاعل بصيغة الثلاثي على وزن فاعل بإضافة "ال" مرة واحدة فقط وذلك في قوله:

ما بال العادل يفتح لي باب السلوان وأصيده"[4]

---

[3]- أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري: شرح قطر الندى وبل الصدى، مطبعة السعادة، مصر، ط11، 1963، ص234.

[2]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص122.

[3]- ابن هشام الأنصاري: شرح قطر الندى وبل الصدى، ص270.

[4]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص223.

أضفى التكرار من اسم الفاعل على القصيدة الحيوية للأبيات والحركة مما جعل لها إيقاعا سريعا.

2-اسم المفعول:

وهو "ما اشتق من فعل لمن تعلق به كمضروب وصيغته من الثلاثي المجرد على مفعول كمضروب ومن غيره على صيغة اسم الفاعل إلا أن ما قبل آخر المفعول مفتوح...."،[1] وقد استعمل الشاعر اسم الفاعل واسم المفعول في البيت الواحد، لأكثر من مرة في قصيدته، بل يتجاوز ذلك فيأتي بالصفة المشبهة، فيصبغ بيته الشعري صبغة فنية يبرز فيها إبداع الشاعر اللغوي، فهو يذكر لنا اسم المفعول في الشطر الثاني منه على وزن الثلاثي (مفعول)، مثل قوله:

حيرانُ القلبِ مُعَذَّبُهُ مقروح الجفنِ مسهده[2]

ويعمد الشاعر إلى تكرار اسم المفعول في قوله:

رضوابٍ يوعدُ كوثره مَقتولُ العِشقِ ومُشْهَدُه[3]

وينجح شوقي بهذا الاستعمال مما يظهر قدرته على تطويع اللغة بما يخدم وتجربته الشعرية.

3- الصفة المشبهة:

شغلت المرأة تفكير الشاعر منذ العصر الجاهلي وحاول بكل الطرق أن يتعرض إلى وصف جمالها الجسدي، أو أن يعبر عن آلامه وعذابه اتجاه حبه لها، وبالتالي كان استعماله للصفة المشبهة أمرا لا بد منه.

فأتت بصيغ مختلفة في تجربته الشعرية بصورة كثيرة، ومن خلال دراستنا لقصيدة "مضناك جفاه مرقده" لأحمد شوقي فإننا نرى استعماله لصيغة "فعلاء" يحتل المرتبة الأولى ثم صيغة "فعل" ومثالها في قوله:

---

[1]- ابن حاجب النحوي: شرح الوافية نظم الكافية، ص ص326-327.

[2]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص122.

[3]- المصدر نفسه، ص123.

حيرانُ القلبِ مُعَذَّبُهُ مقروح الجفنِ مسهده[1]

ففي هذا البيت جاءت كلمة (حيران) على وزن فعلاء والتي من خلالها يصف الشاعر مدى تعذبه وجفنه مقروح.

ولما أراد الشاعر أن يصف جمال حبيبته شبهها بجمال سيدنا يوسف عليه السلام، هذا الحسن الذي أنزله الله عليه، حيث أنه صاغ كلمة (الحسن) على وزن "فعل" ومثالها في قوله:

الحسنُ حَلَفْتُ بيُوسُفِهِ والسورةِ إنك مفردهُ

قد وَدَّ جمالك أو قبسطوراءُ الخُلْدِ وأَمْرَدُه[2]

وكذلك عندما أراد أن يصف الشامة التي على وجهها وتزيدها فيها جمالا جعل منها مكانا مقدسا وشبهها بالحجر الأسود وتمنى أن يحول الحج من الحرم إلى هذا الخال الذي أعطى له صفة السواد، والذي يدل على هذا الخال فصاغه على وزن " أفعل" مع إضافة الضمير المتصل "الهاء" في قوله:

وبخالٍ كاد يحجُّ له لو كان يقبَّل أسوده[3]

-الجملة الفعلية:

إن عدم استقرار الشاعر على مشاعر محددة يقف عندها، وبعبارة دقيقة حبه أو كره لمحبوبته، فما إن ينتهي من ذكر عذابه اتجاهها ويلومها ثم يعبر لها عن حبه ويصف جمالها وما يخلق حالة من الاضطراب النفسي لديه، وهذا بدوره ينعكس على شعره، فتراه تغلب عليه الجمل الفعلية لما تنطوي عليه من دلالة عميقة على التجديد في الأحداث.

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات ، ص123.

[2]- المصدر نفسه ، ص122.

[3]- المصدر نفسه، ص123.

وفي ظل ما تقدم، فاق استعماله للجمل الفعلية على الجمل الاسمية معبرا بذلك على حسن توظيفه للأدوات اللغوية فسخر هذه الجمل الفعلية بزمانين فقط (الماضي والمضارع) وغاب عنها فعل الأمر.

وهذا جدول إحصائي يوضح نسبة استعماله لهذه الأفعال حسب نسبة وجودها في القصيدة":

الترقيم	الأفعال	عدد الأفعال	النسبة المئوية %
1	المضارع	41	73
2	الماضي	15	27
المجموع	2	56	%100

نستنتج من الجدول رقم 01 أن للجملة الفعلية في قصيدة أحمد شوقي دلالة نفسية، فالشاعر يحيل إلى المضارع الذي احتل أغلب القصيدة لكونه يمثل الزمن الحاضر فيشير الشاعر من خلاله إلى حالة الصراع الداخلي التي يعيشها في ظل الآلام والعذاب في الوقت الحاضر.

أما الماضي فيمثل القلة في القصيدة، فالشاعر ينصرف إلى الماضي يذكر من خلاله وصفا لجمال حبيبته، أما الأمر والذي يمثل السلطة عند الشاعر فهو غير موجود وهذا لكون القصيدة غزلية يعبر بها الشاعر عن حبه وألمه وليس عن سلطته اتجاه من يحب

تناول أحمد شوقي الجملة الفعلية بهيأتها المتكونة من الفعل بزمنه الماضي والحاضر+الفاعل ظاهر أو مستتر ا، مثل قوله:

ويعلم كلَّ مطوقةٍ شجناً في الدَّوحِ رِهتده ُ [1]

وأول ما يلفت انتباه المتلقي هنا، هو توالي الجمل الفعلية فقد ذكر الشاعر جملتين الأولى (ويعلم) والثانية (ر دده) ، كان الفعل مضارعا الفاعل ضميرا مستترا تقديره "هو" في الجملة الأولى، وفي الثانية تقديره "هي" وهذا ما يزيد في حركية واستمرارية الأحداث، وعدم

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص122.

اكتفاء الشاعر باستعمال الفعل المضارع وا ٍتيانه للماضي ليزيد من حركية الأحداث في سياق النص الشعري مثل قوله:

أودى حرفاً إلا رمقاً يـُبقيه عليك وتـُذْفِدهُ [1]

وما يلاحظ على هذا البيت أن الجملة الفعلية جاء فعلها ماضيا (أودى)و التي جاء فاعلها مستتر ا تقديره "هو" ومحلها الإعرابي أتى منصوبا.

- حروف العطف:

حروف العطف من حروف اللغة العربية التي كثر ذكرها في القصيدة، وما نلاحظه أن الطابع القصصي طغى على أغلب أباتها وبالتالي كانت حروف العطف من الأدوات المساهمة في ربط السرد القصصي للوقائع.

والشاعر لا يستطيع السيطرة على أو اته اللغوية ويوظفها على النحو الصحيح ما لم يمتلك تجربة شعرية وثقافة لغوية تمكنه من توظيف هذه الروابط، ووجود هذه الحروف في القصيدة يوحي إلى تعلق أبيات القصيدة بعضها ببعض مما يحقق الوحدة العضوية، وهذه الحروف أربعة هي: "الواو، الفاء، أو، لا" ولكل من هذه الحروف دلالة وتعد "الواو" أكثر الحروف الموجودة في القصيدة ثم يأتي بعدها حرف "الفاء" أما الباقي فأقل منها.

ومن أمثلة توظيفه لحروف العطف في القصيدة

مضناك جفاهُ مرقده وبكاه ورحمَ عودُهُ

حيرانُ القلبِ مـُعـَذَّبـُهُ مقروح الجفنِ مسهده

أودى حرفاً إلا رمقاً يـُبقيه عليك وتـُذْفِدهُ

يستهوي الورق تاوهه ويذيب الصخرَ تنهدهُ

ويناجي النجمَ ويتعبه ويـُقيم الليلَ ويـُقْعِدهُ

ويعلم كلَّ مطوقةٍ شجناً في الدَّوحِ ترددهُ

كم مد لطفيكَ من شركٍ وتادب لا يتصيدهُ

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص122.

فعساك بغُمْضِ سعِفهُ ولعلّ خيالك مسعدهُ

الحسنُ حَلَفْتُ بيُوسُفِهِ والسورةِ إنك مفردهُ

قد وَدَّ جمالك أو قبسطوراءُ الخُلْدِ وأَمْرَدُه

وتمنَّت كلُّ مقطعةٍ يدها لو تبعث تشهدهُ

جَحَدَتْ عَيْنَاك زَكِيَّ دَمِي أكذلك خدَّك يحجده؟

قد عزَّ شُهودي إذ رمَتا فأشرت لخدِّك أشهده

وهممتُ بجيدِك أشركه فأبى ، واستكبر أصيده[1]

فقد احتوت القصيدة على حروف العطف المذكورة سالفا، وكان حرف "الواو" الغالب فقد ذكر الشاعر سبعة وعشرين مرة،و أتت الأحداث متسلسلة في توظيفها، آما الفاء فقد ذكرها خمس مرات أفادت الترتيب والتعقيب، أما حرفي "أو" و "لا" فقد ذكر كل منهما مرة واحدة ودلالة الأول التخيير أما الثاني فدلالته هو النفي.

تعددت الأنواع التي عطفها أحمد شوقي في قصيدته، ما بين أفعال منصوبة كما في البيت الأول (مضناك جفاه مرقده ** وبكاه ورحم عوده) ومرفوعة كما في البيت الرابع (يستهوي الورق تأوهه ويذيب الصخر)، والبيت الخامس (ويقيم الليل ويقعده)، والبيت العاشر (الخلد وأمرده) وأسماء مجرورة مضافة أو شبه الجملة كما في البيت التاسع (بيوسفه والسورة)، والبيت السابع عشر (بيني في الحب وبينك)، والبيت التاسع عشر (به فأقول)، والبيت ما قبل الأخير (من جلدي وعوادي)، كما أنه عطف أفعالا كما في (يناجي، يقيم، يعلم، أشرت، هممت، هززت، تمنع، يقدر، أوصيده، يقول، أقول)، كما نرى فإن معظمها كانت أفعالا مضارعة يظهر من خلالها إبداعه الفني وبراعته في التعامل مع النص الشعري.

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص122.

2- جمالية التشكيل الإيقاعي:

تعتبر قصيدة "مضناك جفاه مرقده" لأحمد شوقي من أجمل ما قيل في شعر الغزل والنسيب في العصر الحديث وهي من البحر المتدارك الذي يتميز بالإيقاع السريع والنغمة الموسيقية الجميلة تجذب القارئ وتتضح هذه الميزة في الوزن والقافية

2-1- الوزن:

يعتبر الوزن وسيلة من وسائل التعبير الفنية يستخدمه الشعراء لنظم قصائدهم، ودون هذا الركن لا يستقيم البيت الشعري لأنه "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت..."[1]

كشف استقراؤنا لقصيدة شوقي أنه نظم قصيدته من بحر معين انتخبه من دون البحور الأخرى، لأداء تجربته الشعرية

وعليه فإن الوزن الملاحظ في قصيدة "مضناك جفاه مرقده" لا يعتمد على المزج بين البحور بل على بحر واحد أعطى لها الرشاقة والخفة، وسنوضح هذا بالمثال التالي بقوله:

مضناك جفاه مرقده

مضنا / كجفا / هو مر / قدهو

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

فعلن فعلن فعلن فعلن

ما نلاحظ هنا أن الشاعر استعمل البحر المتدارك في قصيدته والذي يتميز بإيقاع سريع ورشاقة وخفة في موسيقاه، وهذا البحر تفعيلاته: فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن، وجوازاته هي فعل، فعلن.

[1]-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1997، ص436.

فقد استعمل الشاعر البحر المتدارك في كل قصيدته التي يقول فيها [1]:

مضناك جفلهُ مرقـده وبكـاه ورهـَ عهدُه

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

رانُ طليقلبـِ مـُعـَذَّبـُهُ مقروح الجفنِ مسهده

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

يستـهوي الورق تـاوهه فيبـالصخر َ تنهدهُ

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ويناجي النجم َ ويتعبه ويُقيم الليلَ ويُقْعِدهُ

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ويعـلم كلَّ مـطوقةٍ شجناً في الدَّوحِ ترددهُ

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

إذا نستطيع القول أن قصيدة أحمد شوقي هي نموذج خالص من نوع القصيدة العمودية الذي أبدع في نظمها ليكسب أذنا موسيقية خالصة

[1]- أحمد شوقي: الشوقيات، ص122.

2-2-القافية:

القصيدة العربية تحتاج لكي يكتمل بناء نصها الشعري إلى عنصر آخر يرتبط بالوزن ارتباطا وثيقا، إذ أن كلاهما يكمل الأخر. فالشعر العربي هو "القول الموزون المقفى".[1]

حرص شوقي في قصيدته على الاهتمام بالقافية حيث أنه اختار حرف الروي :"الدال" حرفا لقافيته في قصيدة "مضناك جفاه مرقده"، فالشاعر يفصح عن ذوق فني متميز وأذن موسيقية رقيقة عذبة في قوله:

قسما بثنيا لؤلؤها قسم الياقوت منضده

ورضاب يوعد كوثره مقتول العشق ومشهده

وبخال كاد يحج له لو كان يقبل أسوده

وقوام يروي الغصن له نسبا و الرمح يفنده[2]

وما نلاحظه أيضا على القصيدة أن القافية جاءت كلها على حركة واحدة وهي الضمة .وهذه الميزة شكلت له إبداعا فقد كان ماهرا في اختيار قافيته التي جاءت كلها على حرف واحد وحركة واحدة.

وتستطيع القافية الاستحواذ على سياق الصورة الشعرية وتحويره وفق روياتها كما أن الصورة الشعرية تستطيع الاغناء بالقافية وا لحاقها بها، بمعنى آخر أن القافية توهن الصورة الشعرية أو تغنيها وفقا لإمكانيات الشاعر فتلاؤمها مع الصورة الشعرية وقع حسن في السمع والنفس معا، ولا يجوز فصل إيقاعات القافية عن الوحدة الموضوعية للقصيدة ،[3] لأن كلاهما يتمم الأخر.

---

[1] -قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(د،ط)،(د،ت)، ص 53.

[2] - أحمد شوقي: الشوقيات، ص 123.

[3] - داحو أسية: الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية (محمود درويش نموذجا)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف العربي عميش، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2008،2009، ص144.(167 صفحة).

3- جماليات الصورة الشعرية وأثرها:

3-1-الصورة البلاغية:

أ- الصورة الكنائية:

رمز الشاعر بالصورة الكنائية إلى عذابه تارة وتارة أخرى إلى مواطن الحسن في حبيبته.

أشار أحمد شوقي إلى عذابه وتألمه بسبب هذا الحب، فقد عبر عنه بصورة رائعة، جسد فيها إحساس شعر به وعذاب أتعبه وأمرضه اتجاه هذا الحب.

ولنرصد هذه الصورة البيانية في قوله :

مضناك جفاه مرقده وبكاد ورحم عوده[1]

فهو يقدم هنا صورة عن ألمه، وهي كناية عن النوم الذي لا يأتي إليه مما جعله طريح الفراش وحتى الزوار لا يأتو ه، وهي تعبير عن هذا الشعور الذي عاشه الشاعر.

في قوله :

حيران القلب معذبه مقروح الجفن مسهده [2]

ففي هذا البيت صورة كنائية تدل عن قلة نومه وسهره من أجل تحمل هذا العذاب.

وفي القصيدة أيضا صورة غزلية إبداعية، صور بها الشاعر صفات حبيبته الحسدية في قوله:

وقوام يروي الغصن له نسبا و الرمح يفنده[3]

وفي هذا البيت يصور لنا الشاعر صورة رائعة عن قوام حبيبته الرقيقتين.

وهذه الصورة تعطيك دليلا عن الحقيقة التي أراد أن يقولها الشاعر، "والقضية في طيها وبرهانها. وبلاغة الكناية تكمن في أنها تضع لك المعاني في صورة المحسسات..." [4]

---

[1]- أحمد شوقي : الشوقيات ، ص 122.

[2]- المصدر نفسه : ص122.

[3]- المصدر نفسه: ص123.

[4]- علي جميل سلوم، حسن نور الدين : الدليل على البلاغة وغروض الخليل، دار العلوم العربية ، بيروت، لبنان ، ،ط1، 1990،ص167.

ب- الصورة الاستعارية:

إن الشاعر أحمد شوقي في ثنايا هذه القصيدة كلام جميل في استعماله للاستعارة وقيمتها الفنية، وبصمة من الإبداع، وعند تصفحنا لقصيدة "مضناك جفاه مرقده" لاحظنا هذا العالم الفني الذي يمللك كل مميزات العملية الإبداعية ومقوماتها، متمثلا في الاستعارة التجسيميةو الاستعارة التشخيصية.

-الاستعارة التجسمية:

تحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد ، فيتجسد المعنوي في شكل محسوس، متخطيا حدود الذهنية إلى عوالم مادية وفق نظام لغوي تتغذى دلالته أفق رتابته فتتجلى فيه الصور برمزية تنأى عن كونها جملة علائق إنها الحقيقة مقدرة إبداعية تنم عن انتظام للقيم التعبيرية والقيم الشعورية في بنية نصية واحدة. [1]

وتتجلى الاستعارة التجسيمية في: جفاء المرقد، استهواء الورق، مناجاة النجمو اتعابه، إقامةالليل وا ِقعاده.

في قوله:

مضناك جفاه مرقد وبكاه ورحم عوده[2]

وقوله:

وتستهوي الورق تأوهه ويذيب الصخر تنهده[3]

تشير عبارة" يستهوي الورق تأوهه" إلى أن الشاعر من شدة تأوهه يسقط الحمام الطائر، وبتوظيفه لكلمة (الورق) المستوحاة من الطبيعة أضفت على هذه الصورة بعدا جماليا.

---

[1] - عبد العزيز مصلوح: في النقد الأدبي، دار العالم الكتب والطباعة والنشر، القاهرة ، مصر ،(د،ط)، 2002، ص195.

[2] - أحمد شوقي ، الشوقيات ، ص 122 .

[3] - المصدر نفسه،ص 122.

وعبارة "يناجي النجم ويتعبه" وعبارة "ويقيم الليل ويقعده" إلى أن شوقي يكثر من وصف مشاعره، فهو يسهر الليل ويفشي أسراره للنجوم في كل ليلة، وبهذه الصورة الأخيرة يرتفع إيقاع القصيدة ويصير سريعا.

-الاستعارة التشخيصية:

ونقصد بها منح الصفة الانسانية لما ليس كذلك، والصورة الفنية المبدعة هي التي يستطيع من خلالها الشاعر تجسيد معنوياتها ويوضحها في ثوب المحسوسات كما في الاستعارة التجسيمية، وكذلك تشخيص الجماد وبث فيه الروح، وهذا ما لاحظناه على قصيدة "مضناك جفاه مرقده"، حيث صور لنا الشاعر صورة "الصخر" بأنه من شدة تنهده يذيب الصخر، لا فقد أضفت هذه الصورة جمالا على القصيدة.

-الصورة التشبيهية:

تنبثق اللغة الشعرية عن امتدادات دلالية للبنى اللفظية، وعن قدرة ابداعية متميزة في التعامل مع الحدود المعجمية للمفردات الموظفة ضمن أطر النص المنظمة لأنساقه، حتى يصنع جمالية تتعدى فيه الصورة الفنية مجالها الاستعاري، لتفتح أفاق القراءة على التشبيه كلون فني يسجل حضوره في القصيدة.

والتشبيه من الأساليب البيانية المهمة التي يستعملها الشعراء لإثراء شعرهم، وهو "في الوقت ذاته أساس الاستعارة يدل فيها يدل على خصب الخيال و سموه وسعته وعمقه... [1]

ومن بين أنواع التشبيه الذي وظفه أحمد شوقي في قصيدته التشبيه الضمني، فقد نسجه في صورة رائعة فاقت كل التوقعات، فتشبيهه لحبيبته سيدنا يوسف عليه السلام في حسنه يدعمه بالقسم، ووصفه للحبيب بأنه مفرد في الحسن، هذا التشبيه عمل على تعميق الصورة الفنية، ومثاله في قوله:

[1] -عبد العزيز عتيق : علم البيان ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د، ط)، 1985،ص 144.

الحسن ، حلفت بيوسفه والسورة ، إنك مفرده

وتمنت كل مقطـــــعة يدها لو تبعث تشهده[1]

ومن التشبيهات أيضاالتي استعملها شوقي في قصيدته نجد التشبيه البليغ ، فقد شبته السلوان بالباب في قوله:

ما بال العاذل يفتح لي باب السلوان وأوصيه[2]

د- **الصورة المجازية:**

تتشكل الصورة الشعرية بفعل عناصر متعددة، من بينها المجاز والذي وظفه الشاعر في قصيدته، والذي أعطى له حرية كبيرة في التلاعب بالألفاظ.

ومن بين الصور المجازية التي استخدمها الشاعر في القصيدة نجد:

وقوام يروي الغصن له نسبا ، و الرمح يفنده[3]

ففي هذا البيت صورة مجازية ، والتي عبر بها من خلالها عن صورة المرأة ، وكيف شبه قوامها بأنهما كالغصن في رقتها وهذا تعبير مجازي أراد من خلاله الشاعر أن يلفت انتباه المتلقي.

3-2-الصورة الرمزية :

تجلى هذا النوع من الصور بشكل لافت في القصيدة، ومن بين أنواع هذه الصورة نجد:

أ- الرمز:

ينشأ الرمز من خلال وجود علاقة بين الذات الشاعرة والكلمة التي ستحول إلى رمز بعد أن تندمج بالحالة الشعورية للشاعر، واختلفت أنواع الرمز التي استخدمها الشعراء فهناك الرمز الديني، الرمز الطبيعي، الرمز الشعبي ... حتى أن من الشعراء ممن أبدعوا رموزا خاصة بهم كما هو الحال عند الشاعر المصري أحمد شوقي .

---

[1] - أحمد شوقي : الشوقيات ، ص123.

[2] - المصدر نفسه، ص 123.

[3] - المصدر نفسه، ص 123.

ومن الرموز التي وظفها الشاعر في قصيدته نجد الرمز الديني والرمز الطبيعي.

-الرمز الديني:

أصبح الدين رمزا يزخر به النص الشعري خصوصا عندما يتعلق الأمر بجمال الحبيب، كما هو الحال عند أحمد شوقي، الذي وظف اسم سيدنا يوسف عليه السلام كرمز للدلالة على الحسن والجمال، وذلك في قوله :

الحسن، حلفت بيوسفه والسورة إنك مفرده[1]

الرمز الطبيعي:

أضحت الطبيعة رمزا يقدم من خلالها الشاعر تجربته الشعرية، والتي وظفها ليعبر عن ألمه اتجاه هذا الحبيب الذي تغنج عنه معبر ا عن ذلك في قوله:

يستهوي الورق تأوهه ويذيب الصخر تنهده[2]

فالورق (الحمامة) هي رمز يحمل معاني عدة منها السلام والحرية، أما شوقي فوظفه كدلالة على الحزن وكأن هذه الحمامة تسمع هديل فراخها وهم يتألمون فتستهوي إليهم.

ب-الأسطورة:

يعد الاهتمام بالأسطورة أحد المعالم المهمة في الشعر الحديث ، فقد يلجأ الشاعر إليها للتعبير عن قيم إنسانية ، أو كما هو الحال عند شوقي الذي وظفها للدلالة على عبادة الحبيبـوا ٍهداء قرابين له، فقد جعل مكانها هو الأضلع، وهذه تعد من الأساطير التي تضع لكل شيء، وحتى للحب اله.

وقد تجسد ذلك في قوله: ناقوس القلب يدق له وحنايا الأضلع معبده[3]

فالشاعر يصف قلبه بالناقوس ويصف دقات قلبه من اسم حبيبه، وأن ضلوعه معبد ومحراب يقدم القرابين فيه ليرضى الحبيب.

---

[1] - أحمد شوقي ، الشوقيات ، ص 122.

[2] - المصدر نفسه، ص122.

[3] -المصدر نفسه ، ص123.

الخاتمة

كشفت دراستي لقصيدة أحمد شوقي خصائصها الفنية، طبعت البناء الفني لقصيدته بالتميز والجمال، وهي:

- طغت النظرية الحسية على احمد شوقي في وصفه للحبيبة فهو ينظر إليها بمنظار حسي، يتناول مفاتن جسدها، ووصفه كذلك لألمه اتجاه هذه الحبيبة.

- تأثره بألفاظ الإسلام تأثرا سطحيا، فقد وظفها بها يخدم السياق العام للقصيدة، مثل: يوسف عليه السلام

-لم يكن وصفه الطبيعة يعنيه في ذاتها باعتباره من رواد المذهب الكلاسيكي، وا ٍنما كانت الطبيعة الساكنة والمتحركة وسيلة لوصف جمال حبيبته الجسدي، ووصف عذابه تجاه هذه الحبيبة.

- اعتمد الشاعر عبارات وجملا معينة، جسد من خلالها تمثال جمال حبيبته، مثل: الحسن، حلفت بيوسفه، وقوام يرو ي الغصن له... الخ

- شكلت الجملة الفعلية حيزا كبيرا في قصيدة مضناك جفاه مرقده، فاق الجملة الاسمية ليعطي للسياق طابع الحركة.

- يتمتع بناءه الفني لقصيدته بالوحدة العضوية والموضوعية والدليل استعماله للروابط، كحروف الجر والعطف

- اتسمت تجربة شوقي الشعرية بصدق العاطفة

- نلمح بعض الكتابات الشعرية وخصوصا في قصيدة مضناك جفاه مرقده، اسم شوقي مقرونا باسم الحصري القيرواني على أساس أنه نهج المنهج ذاته.

- سخر الشاعر المشتقات في موطن وصف حبيبته ليبث الحركة في السياق لذي ترد فيه ملمحا إلى الاضطراب النفسي الذي يعيشه اتجاه هذا الحب.

-تميزت الصورة الكنائية لدى أحمد شوقي عن سواها، باستعماله عبارات ثابتة، منحت الجو العام حسا ورقة وبلاغة في التعبير، وخاصة في بداية القصيدة مثل: مضناك جفاه مرقده وبكاه ورحم عوده.

-اتسمت الصورة الرمزية لدى شوقي باستعماله الرمز الديني مثل: يوسف عليه السلام وماله من جمال الذي أودعه الله فيه .

-اتصف البحر المتدارك الذي نظم به القصيدة بالخفة والرشاقة مما أعطى للقصيدة إيقاعا جميلا .

ملحق

ترجمة الشاعر أحمد شوقي:

1-مولده، نشأته وتعليمه:

هو أحمد شوقي بن علي بن أحمد شوقي، خليفة المتنبي وأمير شعراء العصر الحديث "ولد سنة 1868في قصر الخديوي إسماعيل"،[1] غير أن الدكتور شوقي ضيف يرى أنه من مواليد 1869 وأن شوقي انحدر من أسرة ذات أصل مختلط تجمع بين الدم التركي واليوناني والشركسي عن أبيه وأمه". في مهد من مهاد الترف والثراء، ولد شوقي سنة 1869 لأب وأم تنحدر إليها عناصر مختلفة، فقد كان أبوه يجري فيه الدم العربي الكردي والشركسي، وكانت أمه يجري فيها الدم التركي واليوناني، إذ كان أبوها تركيا من بطانة إبراهيم ومن خلفوه إلى إسماعيل. وأصبح في عهده الأخير وكيلا لخاصته، أما أمها فكانت يونانية من سي إبراهيم في المورة".[2]

فقد حظي جداه لأمه بمنزلة رفيعة في القصر، وكان لهما مكانة عالية لدى الخديوي إسماعيل، حتى وصل به الأمر إلى أن عين جده وكيلا لخاصة الخديوي في قصره، أما جدته التي عاش في كنفها كانت جارية في القصر سماها الخديوي تمزار "نشأ الشاعر في كفالة جدته لأمه التي كانت وصيفة في القصر".[3]

تلقى شوقي علومه الأولى في كتاب الشيخ صالح وكان آنذاك طفلا صغيرا، ولعل شغف شوقي بالعلم منذ نعومة أظافره جعله ينتقل إلى مراحل تعليمية أخرى "واختلف شوقي منذ الرابعة إلى مكتب الشيخ صالح ثم انتقل إلى مدرسة المبتديان، فالتجهيزية وفي هذه المدرسة أظهر تفوقا ونبوغا، فمنح المجانية مكافأة له، وتخرج منها وعمره خمسة عشرة سنة،

---

[1]- محمد مندور، عبد العزيز الدسوقي، أديب مروة: أعلام الشعر العربي الحديث، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1970، ص 35.

[2]- شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط10، 1992، ص 110.

[3]- محمد بوزواوي: موسوعة شعراء العرب، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر، 2010، ص 277.

وقد تيقظت بوضوح في موهبته الشعرية، وأخذ يصوغ بها بعض المعارف الجيولوجية والجغرافية".[1]

وقد أخذ في تعلمه الطريق المدني الغربي في المدارس بدلا من الطريق الديني الخاص بالتراث الإسلامي في الأزهر، "وهو تعليم يستمد من أوربا ومن كتب العلم والأدب فيها، وقد بدأ في عصر محمد علي ثم خمد في عصر سعيد وعباس، ثم عاد إلى النشاط والازدهار في عهد إسماعيل".[2]

وحينما أتم تعليمه الثانوي ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق، أين درس فيها سنتين، ثم انضم إلى قسم جديد للترجمة كان قد أنشئ في كلية الحقوق، فدرس فيه اللغة الفرنسية، ولعل تعدد أصوله هو الذي ساعده في دراسة الترجمة.

وهناك تعرف على أستاذه في اللغة العربية الشاعر الفصيح محمد البسيوني الببياني كان، يدبج القصائد الطوال في مدح الخديوي توفيق كلما حل موسم أو أهل عيد"،[3] وقد كان شوقي يجلس منه مجلس التلميذ من أستاذه، فانبهر بشاعريته إذ راح يطلع على هذه القصائد ويقوم بتهذيبها، إما الإضافة أو بالإسقاط، الأمر الذي جعل أستاذه مغتبط به فرح لصنيعه والثناء عليه، فراح يبشر بميلاد موهبة شعرية عظيمة وفذة، فأبلغ الخديوي توفيق بنبوغه أين استدعاه ليرى إبداعه الشعري الخلاق الذي ألهم أستاذه، ولما رأى الخديوي صنيع شوقي قرر إرساله إلى باريس "أرسله في بعثة إلى فرنسا ليدرس الحقوق، فانتظم بمدرسة بمونلبيه لمدة عامين ثم انتقل إلى باريس، وظل بها عامين آخرين، حصل فيها على إجازته النهائية".[4]

---

[1] شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1953، ص 11.
[2] المرجع نفسه، ص 11.
[3] شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص 13.
[4] شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 111.

ملحق

وفي هذه المرحلة من حياته هيئت له فرص مختلفة ليجوب البلدان الأوربية كلندن وا إنجلترا، و أخذيتعرف على الحضارات الغربية ومن أبرزها الحضارة الفرنسية ويتعرف على أعمال كتاب الأدب العالمي أمثال هوجو "واتصل بالأدب والحضارة الفرنسية وترجم قصيدة البحيرة "للامارتين" كما عرب وحاكى الكثير من قصص "لافونتين" على ألسنة الحيوانات، وألف أول مسرحية له وهي علي بك الكبير أو "ما هي دولة المماليك" وطبعها بعد عودته من البعثة 1893".[1]

وأثناء إقامة شوقي في فرنسا انتشر وباء الكوليرا، ما جعله يغادرها خوفا من الإصابة به، إلا أنه ولسوء حظه أصيب به، فنصحه الأطباء بالذهاب إلى الجزائر حتى يشفى من مرضه فمكث فيها لمدة تجاوزت الشهر إلى أن شفي تماما، ثم عاد إلى فرنسا لإكمال ما تبقى من دراسته العليا في الحقوق، ليعود بعدها إلى وطنه ويعمل في قصر الخديوي "عاد شوقي إلى مصر سنة 1891 فالتحق بخدمة القصر، فعمل رئيسا للقسم الإفرنجي في ديوان عباس حلمي، فابتسم له الدهر حيث أصاب ثروة عظيمة، ولما اندلعت الحرب العالمية الثانية وقف الخديوي عباس إلى جانب تركيا فخلعه الإنجليز، ونفوا الشاعر وأسرته إلى إسبانيا".[2]

وقد كان لهذا النفي الأثر البليغ على نفسية ووجدان الشاعر، حيث تنامى حسه الوطني واشتعل حنينه إلى وطنه، كما أثر على فنه فلم يعد يعنى بالمدح ولا القصر، لأن شغله الشاغل دعم القضية الوطنية آنذاك.

وبدأ يتقرب من الشعب ليعبر عن ألامه وجراحه، فصار لسان حال أمته وقلبه النابض، ولما انتهت الحرب عاد إلى وطنه من جديد ليتفرغ إلى حياته الشخصية "ولما وضعت الحرب أوزارها عاد الشاعر من منفاه، فرغب عن العمل في دوائر الدولة، وانصرف

---

[1] محمد مندور، عبد العزيز الدسوقي، أديب مروة: أعلام الشعر العربي الحديث، ص 35.

[2] محمد بوزواوي: موسوعة شعراء العرب، ص 277.

إلى الإشراف على أملاكه، وثرواته والتفرغ لقول الشعر".[1] وهكذا جرى شعره على كل لسان وفي "سنة 1927 بايعه شعراء الأقطار العربية كلها بإمارة الشعر في حفل كبير أقيم بدار الأوبرا في القاهرة".[2]

"وكان لسانهم يردد مع حافظ إبراهيم:

أمير القوافي قد أتيت مبايعا *** وهذي وفود الشرق قد بايعت معي".[3]

2- شعره:

انقسم شعر أحمد شوقي إلى مرحلتين كبيرتين كان لكليهما أثر قوي في إبراز موهبته الشعرية وحسن تعامله مع روح القصيد.

المرحلة الأولى: في قصر الخديوي

دار شعره في هذه المرحلة حول المدح حيث غمر الخديوي بمدائحه والدفاع عنه "فهو شاعر الخديوي عباس الثاني، وشعره يكاد يكون مقصورا على ما يتصل به من قريب أو بعيد، فهو يمدحه في جميع المناسبات وهو يشيد له بالترك والخلافة العثمانية".[4] فكان شوقي يمدح كل من يظهر الموالاة للخديوي إسماعيل، مثلما فعل مع السلطان العثماني، فقد أشاد بانتصاراته خاصة في حربه ضد اليونان وكتب مطولته "صدى الحرب".

المرحلة الثانية: المنفى والعودة

في الفترة الذي قضاها شوقي في منفاه "إسبانيا" تعلم لغتها وقرأ كتب تاريخ الأندلس، وزار آثار المسلمين وحضاراتهم في غرناطة وقرطبة، وأثمرت هذه القراءات بأن نظم أرجوزته دول العرب وعظماء الإسلام، وقصيدة أندلسية.

---

[1] محمد بوزواوي، موسوعة شعراء العرب، ص 278.

[2] محمد مندور، عبد العزيز الدسوقي، أديب مروة: أعلام الشعر العربي الحديث، ص 36.

[3] محمد بوزواوي: موسوعة شعراء العرب، ص 278.

[4] شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 117.

ملحق

عاد إلى وطنه بعد أن قويت الحركة الوطنية واشتد عودها بعد ثورة 1919، فتغنى في شعر بمواقف وطنية عبر من خلالها عن آماله في التحرر والاستقلال "تحول من القصر إلى الشعب، فصور في آماله الوطنية وحركاته السياسية".[1]

كما عبر عن قضايا العرب ومعاركهم ضد المستعمر فنظم في "نكبة دمشق" و"نكبة بيروت".

3- وفاته:

أحمد شوقي رجل زمانه وعلى خلق عظيم، ارتقى بأدبه وفنه عن الهجاء والسخرية من الآخرين، إلا أنه أولع بالخمرة والإدمان على التدخين والملذات والسهرات نتيجة حياة البذخ والترف التي عاشها في القصر، وكان مسرفا في شرب الكحول ما أدى إلى إصابته بتصلب الشرايين "إن شرايينه أصيبت بالتصلب واضطر سنة 1932 إلى ملازمة الفراش مدة أربعة أشهر بسبب مرض مفاجئ أوهنعز يمته وأضعف قواه"[2] هذا وأسمى بيته كرمة بن هانئ.

وقد أخذ في هذه الفترة العصيبة التي لازم فيها الفراش يتنزه ويطالع عله يتناسى آلامه وأوجاعه ويسمر مع زملائه، فأخذ يتردد على جريدة الجهاد بين الفينة والأخرى "وكان شوقي في آخر أيامه يقضي في كل مساء لحظة أو لحظتين بجريدة الجهاد، لأن الأستاذ دياب توفيق سمى جريدته بلفظة من ألفاظ شوفي، أن الحياة عقيدة وجهاد".[3]

وفي أمسية من أمسيات عام 1932 كان شوقي في زيارة لجريدة الجهاد كعادته فأصابه سعال شديد ما اضطره إلى العودة إلى بيته ليموت هناك يوم الثالث عشر من شهر أكتوبر.

---

[1] شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر ، ص 118.

[2] عبد المجيد الحر: الأعلام من الأدباء والشعراي، أحمد شوقي أمير الشعراء ونغم اللحن والغناء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ص 76.

[3] زكي مبارك: أحمد شوقي، دار الجيل، بيروت، 1988، ص 317، ص 318.

4- آثاره الأدبية

كان إنجاز شوقي في عصره عظيما وحيويا، كونه خلف آثار كثيرة تباينت بين شعر ونثر، فكان له ديوان شعري اسمه "الشوقيات" – 4 أجزاء- وفيه مقدمة للدكتور محمد حسين هيكل"،[1] وقد كتب شوقي سيرته الذاتية في مقدمة ديوانه في طبعته الأولى عام 1988، ولكنها أسقطت من الطبعات اللاحقة. أما نتاجه النثري فهو متعد الأغراض فقد كتب في الرواية وله ثلاث روايات هي "(عذراء الهند) وموضوعها من التاريخ المصري القديم العائد إلى زمن رعمسيس الثاني وقد وضعها سنة 1897، ورواية (لادياس) أو آخر الفراعنة وهي صورة لحالة مصر بعد عهد بسمافيك الثاني أي قبل ق 5م، ورواية (ورقة الأسى) وموضوعها يرتقي إلى زمن سابور ملك الفرس ولعلها من نتاج القرن العشرين".[2]

كما كتب مقالات اجتماعية "جمعت سنة 1932، تحت عنوان "أسواق الذهب" فيها موضوعات الحرية، الوطن وقناة السويس، والأهرام والجندي المجهول وقد ذيلت بطائفة من العبر والحكم القصيرة استقاها الشاعر من حياته الشخصية"،[3] كما ألف في المسرح الشعري مسرحية قمبير ومسرحية مصر ع كليوباترا... وألف مسرحية أميرة الأندلس في إسبانيا.

---

[1] محمد بوزواوي: موسوعة شعراء العرب، ص 278.

[2] عبد المجيد الحر: الأعلام من الأدباء والشعراء، أحمد شوقي أمير الشعراء، ص 81.

[3] المرجع نفسه، ص 81.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم.

أولا: المصادر

1. أحمد شوقي: الشوقيات، ج2، دار العودة، بيروت، د ط، 1988

ثانيا: المراجع.

1.1990.

2.إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2000.

3.ابن زيدون: الديوان، شرح: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1990

4.أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، درا إحياء الكتب العربية، ط1، 1952.

5.إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، د ط، د ت.

6.أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1998

7.أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1999.

8.أحمد محمد الفتوح: الرمز والرمزية، دار المعارف، مصر، د ط، 1977.

9.امرئ القيس (امرئ القيس بن حجر الكندي)، الديوان، تحقيق: سحن السندوبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004

10.إيمان الجمل: المعارضات في الشعر الأندلسي، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007

11.البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد): الديوان، شرح: علي عبد الله الشيرازي، مطبعة الجوائب، قسنطينة، 1300هـ

قائمة المصادر والمراجع

12.بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

13.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1983.

14.جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 1990.

15.الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

16.رجاء عيد: دراسات في لغة الشعر (رؤية نقدية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1979.

17.رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1985.

18.السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية)، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1998.

19.سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 2007.

20.عبد الرحمان حسن حبنكه الميداني: البلاغة العربية(أسسها، علومها،وفنونها)،دار القلم، دمشق، ط1، 1996.

21.عبد الصبور ضيف محمد: المعارضات في الشعر والموشحات الأندلسية،مطبعة الأمانة، مصر، ط1، 1987

22.عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، د ط، 1988.

قائمة المصادر والمراجع

23.عبد الله التطاوي: التراث والمعارضة عند شوقي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت

24.عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، دار قباء، القاهرة، د ط، 1998

25.عبد الله التطاوي: تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2007

26.عبد المجيد الحر: أحمد شوقي أمير الشعراء ونغم واللحن والغناء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992

27.عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، الدار العربية للنشر والتوزيع، د ط، 2000.

28.عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1971.

29.علي غريب الشناوي: الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، مكتبة الآداب، ط1، 2003.

30.قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم الخفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د ط، 1978.

31.محمد المرزوقي، الجيلاني بن الحاج يحيى: يا ليل الصب ومعارضها، الدار العربية للكتاب، ط2، د ت

32.محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، د ت.

33.محمد خير البقاعي: آفاق التناصية المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998

34.محمد ربيع: علوم البلاغة العربية، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2007.

35.محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

36.محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب في الجاهلية، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1994، ج2.

37.محمد مندور: في الأدب والنقد، دار النهضة، مصر، د ط، 1988.

38.محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

39.مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، ت: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1966

40.مصطفى حركات: نظرية الإيقاع، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق للنشر والتوزيع، د ط، د ت.

41.يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2004.

ثالثا: المعاجم.

1. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر، بيروت، ط3، 1994.

2. ابن منظور: لسان العرب، المجلد 15، دار صادر، بيروت، ط3، 2004.

3. ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت، ط1، 1995.

4. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

5. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.

رابعا: المجلات

1. أحمد زكي أبو شادي: معارضات شوقي في المرآة، مجلة أبولو، بضاحية المصرية بمصر، المجلد الأول، العدد الرابع، 1932.

2. عبد الله الدحلمي، الصورة البصرية في قصائد البروني الغزلية، صحيفة 26 سبتمبر ، العدد1145، 26 أغسطس 2004.

3. عبد المجيد دقياني: مقال القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 11، ماي 2007.

خامسا: الرسائل الجامعية

1. صديقة معمر، شعرية الألوان في النص الجزائري المعاصر فترة 1988- 2007، رسالة ماجستير، إشراف يحي الشيخ صالح، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010.

2. عبير فايز حماده الكوسا، اللون في الشعر الأندلسي، رسالة ماجستير، إشراف فيروز الموسى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سوريا، 2006-2007.

3. كمال فنينش: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988-2000)، رسالة ماجستير، إشراف عزيز لعكايشي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010

1. مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع)، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد القادر دامخي، بوشوشة بن جمعة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لحضر، باتنة، 2010-2011

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة أ

مدخل: شعـــر المعـــارضات

1- الجذور التاريخية للمعارضات 4

2- مفهوم المعارضة الشعرية 5

3- تاريخ المعارضة عند أحمد شوقي 7

4- القيمة الفنية للمعارضات 9

الفصل الأول: الخصائص الشعرية والفنية في الشعر الحديث

I-اللغة الشعرية 12

II- التشكيل الإيقاعي 13

1-مفهوم الإيقاع 13

2- عناصر الإيقاع 14

III- الصورة الشعرية 16

1-مفهوم الصورة الشعرية 16

2- مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث 16

3- أنواع الصورة الشعرية 18

الفصل الثاني: دراســـة تطبيقيـــة على قصيدة "مضناك جفاه مرقده"

1-بنية اللغة 27

2- جماليات التشكيل الإيقاعي 42

3- جماليات الصورة الشعرية وأثرها 45

الخاتمة 51

ملحق

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

ملخص البحث

ملخص:

تناولت هذه الدراسة قصيدة مضناك جفاه مرقده لأحمد شوقي، دراسة فنية، من خلال الوقوف على البناء الفني ليكل القصيدة وتلاحم أجزائها والصور الشعرية التي عمد إليها الشاعر لبناء نصه الشعري

وقد بينت هذه الدراسة القيمة الفنية التي يمتاز بها الشاعر المصري أحمد شوقي عن غيره وفي تجسيد إبداعه الشعري.

وقد قسمت هذه الدراسة إلى مقدمة ومدخل تمهيدي وفصلين وخاتمة حيث تناولت في المدخل شعر المعرضات كون القصيدة معارضة لقصيدة يا ليل الصب متى عنده للحصري، وتضمن الفصل الأول الخصائص الشعرية والفنية في الشعر العربي الحديث، وقد تطرقت حول ماهية اللغة الشعرية والإيقاع مع عناصره، بالإضافة إلى الصورة الشعرية عند نقاد ودارسين عرب بنوعيها البلاغية والرمزية. في الفصل الثاني فهو دراسة تطبيقية على القصيدة بالدرس والتحليل ثم الحديث فيه عن بنية اللغة الشعرية من معجم وتركيب، إلى ابن جماليات الإيقاع الذي ساهم في تشكيله الوزن والقافية، وأخيرا الصورة الشعرية وأثرها على القارئ، وفي النهاية اشتملت الخاتمة على أبرز نتائج البحث.

Résumé:

Cette étude portait sur le poème Mdhanak Ajafah Markadouhou Ahmed Shawki, une étude technique, en se tenant debout sur la construction technique du pneu du poème et la cohésion de leurs parties et des images poétiques qui délibérément au poète pour la construction du texte poétique

Cette étude a montré une valeur artistique, qui se caractérise par le poète égyptien Ahmed Shawki de l'autre et dans le mode de réalisation de la créativité poétique.

L'étude a été divisée en une introduction et d'une entrée d'introduction et deux chapitres et une conclusion adressée dans les cheveux de porte a exposé le fait que le poème opposition à un poème Ya Leil casting quand il a l'exclusif, et veiller à ce que le premier chapitre des caractéristiques de poésie et artistiques dans la poésie arabe moderne, a touché la nature du langage poétique et le rythme avec les éléments, en plus de image poétique où les critiques et les savants arabes, à la fois rhétoriques et symboliques. Dans le chapitre II est appliqué étude sur la leçon de poésie et de l'analyse, puis quand on parle d'un langage poétique du lexique et de l'installation de la structure, au fils de l'esthétique du rythme qui ont contribué au poids de la composition et la rime, et enfin l'image poétique et son impact sur le lecteur, et conclusion éventuellement inclus dans la plupart des résultats de recherche