الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
Centre Universitaire Abdelhafid BOUSSOUF -Mila

معهـــــد الآداب واللغـــــات
قسـم اللغــة والأدب العربــي
المرجع: .....

عنوان المذكرة:

مستويات التشكيل الابداعي في قصيدة "قبض الريّح "
لمحمد عفيفي مطر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث معاصر

إعداد الطالبتين:
**** زينب خنفر***
**** كنزة ميمون***

إشراف الأستاذ:
د. بعداش ناصر

إهداء

إلى من ضحت من أجلي وكانت غايتها أن تراني في أعلى الدرجات ....

إلى أمي الحنونة

إلى الذي له الفضل في نجاحي، والذي لم يبخل على طيلة حياته ....

إلى والدي العزيز

وإلى التي أعتمد عليها في كل صغيرة وكبيرة ... أختي الغالية

إلى أساتذتي في الجامعة ... أهدي لكم بحثي

زينب

إهداء

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه، ومن دعاه بدعوته وسار على سننه إلى يوم الدين،

إلى أحبّ الناس على قلبي،

إلى من سهرت لأجل راحتي

أمّي الحبيبة، حفظها الله وأبقاها تاجا فوق رأسي

إلى من ذاق طعم التعب من أجلي،

إلى من أحسن تربيتي،

أبي الغالي، جعله الله سندا لي طول حياتي

إلى كلّ من كان له فضل هذا الختام، إخوتي، أخواتي، صديقاتي الوفيات ...

أهديكم هذا العمل، شكرا لوجودكم ...

كنزة

مقدمة

مقدمة

تربع الشعر على اهتمامات الإنسان العربي منذ العصر الجاهلي، وهذا ما جعل المدونة الشعرية تتسم بالتعددية في المفاهيم المتعلقة بالشعر، وقد حيرت عملية الإبداع الأدباء والشعراء والمهتمين بالحركة الشعرية وشغلتهم خصوصا في العصر الحديث .

والشعر منذ أقدم عصوره قائم على كيفية التشكيل والتصوير، فهما الجوهر الدائم والثابت فيه مهما تعددت مدارسه واختلفت نظرة النقاد إليه، فكل قصيدة بحد ذاتها تشكيل وتصوير وإبداع .

إن البحث في مستويات التشكيل الإبداعي لنص شعري هو عملية دقيقة إلى حد بعيد تهدف إلى الإلمام بقسمات هذا المؤلف اللغوي المتشابك المتداخل في خصوصيته وتأمل لبنيات إبداعه المكونة لجماليته أملا في الإمساك بإشعاعاته المضيئة المتفرقة، وتنطلق هذه العملية بدراسة جميع عناصر التجربة الفنية من فكر وعاطفة وحقيقة وخيال وأسلوب وطريقة التشكيل الفني والتعبير .

بناء على ذلك فقد كان الهدف من تخصيص هذا البحث لدراسة مستويات التشكيل الإبداعي في قصيدة قبض الريح لمحمد عفيفي مطر هو استقصاء كوامن العملية الإبداعية القائمة في تفاصيل النص وعناصره الفنية المنطلقة من بذرة الإبداع والمنتهية بجني ثمرة الإنتاج المتمثلة في القصيدة، ورصد المؤشرات الإبداعية الدالة في القصيدة من خلال دراسة البنيات التشكيلية التي يمكن أن يؤول النص إليها وهي البنية الإيقاعية والبنية التركيبية والبنية الدلالية .

إن اختيارنا لهذا الموضوع لم يكن صدفة، بل كان وفقا لتفكير مسبق أدركنا من خلاله أهمية الموضوع، وعلى أسباب عديدة نذكر منها :

. إعجابنا الشديد بشعر محمد عفيفي مطر واقتناعنا بأنه جدير بالدراسة، مما دفعنا إلى اختياره ميدانا لبحثنا، لما يتمتع به الشاعر من مكانة بارزة بحكم ما يتسم به شعره من سمات فنية رائعة، فهو شاعر مفلق استطاع إن يصنع لنفسه إبداعا يميزه عن غيره

. قلة البحوث التي تناولت في الدراسة مستويات التشكيل في الشعر عامة وفي شعر محمد عفيفي مطر خاصة .

وعليه فإن وراء كل بحث أكاديمي إشكالات تنطوي ضمنها مجموعة من الأسئلة؛ يقوم هذا الأخير بتقصي دقائقها، لذا قمنا بطرح مجموعة من التساؤلات مفادها: ما مفهوم التشكيل والإبداع في الأدب ؟، فيما تتمثل مستويات التشكيل الإبداعي في قصيدة قبض الريح؟ ومن أين يطل جمال التشكيل الإبداعي فيها؟ وهل هناك انزياحات في إيقاع القصيدة ودلالة ألفاظها ونظام تراكيبها؟

أما المنهج الذي سارت عليه هده الدراسة فهو المنهج التكاملي بشكل عام، وذلك أنه يهب للباحث أفقا شموليا ونظرة تكاملية وهذا ما توافق وموضوع بحثنا في مقاربة قصيدة "قبض الريح" مقاربة شمولية تتناول كل مكونات النص الفنية والجمالية وتتحرر من النظرة الأحادية أو المقاربة الانتقائية التجزيئية.

وللإجابة على هذه التساؤلات قمنا بتحديد خطة تتوافق ومتطلبات الدراسة، حيث اعتمدنا فيها على مقدمة وفصلين وخاتمة وكان تقسيمها كما يأتي :

. الفصل الأول والموسوم: محمد عفيفي مطر والتشكيل الإبداعي، قسمناه إلى ثلاث مباحث، المبحث الأول بعنوان التعريف بالشاعر محمد عفيفي مطر (حياته وأعماله الشعرية)، المبحث الثاني تضمن مفهوم التشكيل والإبداع، أما المبحث الثالث فكان بعنوان التشكيل الإبداعي في قصيدة قبض الريح .

. الفصل الثاني: كان عبارة عن فصل تطبيقي بعنوان مستويات التشكيل الإبداعي في قصيدة قبض الريح لمحمد عفيفي مطر، ويحتوي هو أيضا على ثلاث مباحث، المبحث الأول بعنوان: البنية الإيقاعية، والمبحث الثاني: البنية التركيبية، أما المبحث الثالث موسوم بالبنية الدلالية.

أما الخاتمة فقد جمعنا فيها النتائج المتوصل إليها من خلال البحث .

ولكن الأمر لم يمنعنا من المضي نحو العودة المستمرة إلى أمهات الكتب والمراجع التي سبقتنا في إضاءة جوانب الموضوع، حيث اعتمدنا أساسا على ديوان محمد عفيفي مطر " من مجمرة البدايات " ، إضافة إلى كتاب : التشكيل السردي " المصطلح و الإجراء " لمحمد صابر عبيد ، وكتاب التشكيل "الصنعة والرؤيا " لمحمد صابر عبيد ، وكتاب الشعر العربي بنياته و ابدالاته لمحمد بنيس .

أما الصعوبات التي صادفت البحث وحاولنا تذليلها، فهي قلة المراجع التي تتناول هذا الخيط الرفيع الرابط بين كل من التشكيل والإبداع، بالإضافة إلى ندرة الدراسات الحديثة التي تناولت تجربة محمد عفيفي مطر من الجوانب الصوتية والدلالية والتركيبية، لكن هذا لم يمنعنا من مواصلة البحث والدراسة حول الموضوع والوصول إلى ثمرة الإنتاج .

ولا يسعنا في الأخير سوى أن نتقدم بالشكر لكل من ساهم من قريب أو بعيد في المساعدة على توفير الظروف الحسنة والملائمة لإنجاز هذا البحث، والشكر الخاص لأستاذنا الفاضل ودليلنا في هذه المرحلة العلمية: الأستاذ الدكتور ناصر بعداش الذي كانت رعايته لنا خلال هذا البحث قيمة أساسها التوجيهات العلمية والمنهجية السديدة.

المبحث الأول: التعريف بالشاعر محمد عفيفي مطر. حياته وأعماله الشعرية .

أولا . حياته ونشأته:

يعتبر محمد عفيفي مطر من شعراء مصر الكبار ومن أجيال الستينات والسبعينات في بلاده، " ولد سنة 1935 م بمحافظة المنوفية في قرية " رملة الأنجب " من ضواحي مصر، حظي منذ صغره بالمشاعر والمواهب الصالحة لغرض الشعر، الى أن تخرج من جامعة شحاتة كلية الآداب عام 2003 م، ليصبح شاعرا كبيرا. يمتاز شعره بعلامات فريدة واتجاهات متميزة أثرت في حركة الشعر العربي الحديث، حيث حصل على جائزة الدولة التشجيعية في الشعر عام 1989 م والتقديرية سنة 2006 م.

تنوعت مجالات عطائه بين المقالات النقدية وقصص الأطفال وترجمة الشعر، فاز بجوائز عديدة منها جائزة " سلطان العويس " في سنة 1999 م، لتتوفاه المنية بتاريخ 28 يونيو 2010 وهذا بعد صراع مع المرض"[1].

ثانيا . أعماله الشعرية:

إن تجربة الشاعر محمد عفيفي مطر فريدة ومميزة، كانت سببا في ميلاد قصائد خلدها التاريخ وتغنت بها الأجيال خصوصا في العصر الحديث، وقد لقت تجربته الشعرية اهتماما خاصا من قبل النقاد والأدباء بوصفهم أن الكتابة عن عفيفي مطر تعد مهمة صعبة كون جل قصائده ودواوينه منغلقة "تنفتح على دلالات متعددة تحتاج إلى خبرات صوفية وسريالية،

[1]–محمد شعير: الجذع الذي اسمه عفيفي في سجون مبارك، جريدة الأخبار المصرية (القاهرة)، العدد 1155، 2010، ص 16.

ووعي لغوي حاد قادر على تفكيكها من أجل الوصول إلى معانيها"[1]، كونه شاعرا متأثرا بالفلسفة ويجعلها مبدئا في قصائده ودواوينه.

يعد عفيفي مطر أحد شعراء الجيل الثاني لقصيدة التفعيلة يجابله أمل دنقل و فاروق شوشة و محمد إبراهيم ،" لكنه حاول – حسب تعبير الناقد و الشاعر محمد بدوي . أن يصوغ لنفسه موقفا مختلفا عن الشعراء السياسيين ذوي اللهجة الحادة على الرغم من أن خطوطهم الفكرية هي واحدة تقوم على تقديس الجماعة و حكمتها ، على أن يكون الأدب تعبيرا لها ... فالشعر لديه هو عمل في اللغة و تأويل للعالم يعتمد على اللاوعي ،فحسب رؤيته لا ينبغي أن يكون صدى سياسي بل فعلا مباشرا ، فالسياسي لا يمكن أن يفتح أفاقا للشعر سوى آفاق السجون و المعتقلات "[2]، فمن خلال هذا نستطيع تمييز تجربة محمد عفيفي مطر عن غيرها من مختلف التجارب الشعرية لمختلف شعراء عصره ، فهو شاعر ذو عزلة عن الجماهير مما أتيحت له أن يعكف على مشروعه الشعري مطورا إياه بدأب شديد تقابل في دواوينه العالم كله في شخوصه المقدسة و غير المقدسة ، في فلاسفته ومفكريه ، في شعرائه و فنّانيه ،مما جعل محمد عفيفي مطر أن يصوغ في دواوينه قصائد متنوعة و فريدة عن غيرها ، و لعل أهم أعماله و دواوينه الشعرية تتمثل في :

1/ دفتر الصمت: "يمثل الديوان الأول من أعماله لم ينشر إلا في عام 1994 م بعد ما يقارب الأربعين عاما من كتابته وذلك بسبب الحصار والمطاردة داخل مصر والذي كتبه سنة 1968م"[3].

---

[1]. حامد بورحشتمي: سردية الأماكن المغلقة في شعر محمد عفيفي مطر، إضاءات نقدية، العدد 30، ضيف 1397، 2018 م، ص 86.

[2]. محمد شعير: الجذع الذي اسمه عفيفي في سجون مبارك، ص 17.

[3]. عبد المعطي حجازي: نحتفي بأنفسنا والشعر الذي يتجدد مع كل قصيدة، جريدة القدس العربي، العدد 10، 2006، ص 10.

2/ ملامح الوجه الأنبادوقليسي: كتبه عام 1969 م، " وفيه تعدى محمد عفيفي مطر تلك المحددات لوظيفة البناء لتي تمليها بلاغة الجنس، لينتقل من الجاهر المغلق إلى المفتوح المتداخل عبر ما تنتجه الأبنية السريالية التي تمنحه تشكيلات استعارية تتوسع لاحتوائه."[1]

3/ ديوان الجوع والقمر: كتب عفيفي مطر هذا الديوان عام 1972 م، "حيث يعتبر بمثابة ترجمة لنفسية الشاعر أثبت من خلاله مراهنته على شعرية التراكم لا القطيعة، واشتغل في العزلة على تطوير عالمه ليصبح أحد رواد قصيدة السرد واليوميات"[2].

4/ ديوان من مجمرة البدايات: أصدره الشاعر عفيفي مطر سنة 1998 م و "هو بمثابة بطاقة تعريف بالشاعر، حيث عبر فيه عبر قصائده عن حياته وتفكيره ومنطقه في الحياة"[3]

فكانت هذه أهم الدواوين الشعرية التي اشتهر بها كثيرا في مرحلة حياته، بالإضافة إلى أعمال أخرى تمثلت في: رسوم على قشرة الليل عام 1972 م، كتاب الأرض والدم عام 1973م، شهادة البكاء في زمن الضحك عام 1973م، والنهر يلبس الأقنعة عام 1970م، يتحدث الطمي عام 1977 م، رباعية الفرح عام 1990 م، فاصلة إيقاعات النمل 1993 م، احتفال المومياء المتوحشة عام 1993 م

فما نلاحظه من خلال رصد هذه الأعمال أنها لم تصدر إلا بعد أن بلغ من العمر سبعة وأربعين عاما بعد أن صار شاعرا متحققا ، وإن كتاباته ولدت من رحم المعاناة والألم، جاءت صادقة تستقبل القارئ بإشعاعات من المعاني المضمرة والأحاسيس المرهفة، ذات وقع طيب على النفس، جعل من قصائده و شعره المكان الذي يتذكر فيه طفولته و بيئته

---

[1]. سورية لمجادي، دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر " ملامح من الوجه الأنبادوقليسي أنموذجا "، مذكرة ماجيستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات، 2011 / 2012، ص 04.

[2]. محمد سعد شحاتة، العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، القاهرة، د ط، د ت، 2003م، ص 14.

[3]. المرجع نفسه، ص 13.

التي عاش و جمع فيها كل ذكرياته ، حيث يعرف بأنه شاعر ابن بيئته فلم تخلو أية قصيدة من تصوير حياته الطفولية وعلاقته بأسرته ، وإن لم يتمكن القارئ من فهم المقصود في قصائده فهو سيتمتع بذلك التناغم الذي تحدثه الكلمات في جميع دواوينه الشعرية وبالأخص ديوان من مجمرة البدايات.

المبحث الثاني: مفهوم التشكيل الإبداعي

تمهيد:

يتميز النص الشعري عن غيره من النصوص بمكوناته الداخلية التي تعطيه سماته الجمالية، والتي تشكل الحامل لوظيفته المتمثلة في الشعرية Poétique، واللغة وسيلة الأدب وأداته، ومن هنا نجد أنه من المألوف أن تلقى اللغة هذا الاهتمام الكبير من قبل دارسي الأدب، الذين ركزوا جل اهتماماتهم على أصول الصناعة اللفظية مما يدخل في التركيب اللغوي وبناء الكلمة والجملة والإيقاع والتعبير.

ويمكن أن نقول إن أهم ما يميز الخطاب الأدبي –عموما–طغيان الوظيفة الشعرية التي تعتبر الأكثر انحرافا عن معايير اللغة العادية، فالقصيدة الشعرية عبارة عن نتاج لعملية مركبة من عدد المهارات العقلية والانفعالية العاطفية التي غايتها جمالية. وعليه يمثل التشكيل التجسيد الفعلي لكل ذلك، فهو عملية إبداعية متكاملة يرتبط بالإبداع، فما هو مفهوم هذين المصطلحين؟ وما العلاقة بينهما؟ .

أولا: مفهوم التشكيل:

أثار مصطلح التشكيل في العصر الحديث الكثير من الإشكالات والاختلافات بين الأدباء والنقاد على حد سواء في تحديد المفهوم العام لهذا المصطلح، إلا أنه وبالرغم من وجود الكثير من الدراسات التي تناولت المصطلح بالنقد والتعريف لا يزال غامضا وهو ما يفسر ضبابية هذا المصطلح، حيث نجد في الكتابات النقدية العربية المعاصرة استعمال لمصطلح التشكيل خصوصا في تلك الكتابات التي واكبت حركة الشعر الحديث منذ ظهوره في أواخر الأربعينيات، ولكنه لم يرد ذكره في المؤلفات النقدية العربية القديمة.

إذا عدنا للجذر اللغوي للفظ (التشكيل)، سنجد أنه مأخوذة من مادة "شكل: الشكل: المثل، فنقول: هذا على شكل هذا أي مثاله، أي أشبهه، وتشكل الشيء: تصوره وشكله"[1]. والملاحظ أيضا من الناحية اللغوية أن معنى الفعل (شكّل) متصل بالجانب التصويري والتمثيلي.

وإذا بحثنا في الجانب الاصطلاحي لمصطلح التشكيل، نجد أن الحديث عن علاقة الشعر بالتشكيل حديث ليس بالغريب، " فالاعتماد على تركيب الصورة عنصر إبداعي مشترك بين الإثنين، فالشعر بلا صورة مركبة تركيبا موحيا وجميلا ، ولا لوحة جاذبة بلا إيقاعات الخط واللون والبعد المعمق لفحواها "[2]، فمن خلال هذا القول يمكن اعتبار أن القصيدة تظل لوحة تشكل مفتاحا للتواصل مع القارئ وهذا من خلال التفاعل القائم بين العمل الفني والمتذوق له، و هذا التفاعل يمكن القارئ من استنباط الكثير من التأويلات المعبرة عن موقفه من هذا التشكيل الشعري في القصيدة ، فالشعر و التشكيل متفاعلان تفاعلا بصريا ووجدانيا متينا ، ذلك أن الشعراء ينطلقون من فكرة أو مشهد مؤثر يدفعهم للكتابة ، و هذا المشهد يحمل معنى الشرارة أي المادة الخام التي يستقي منها الشاعر الأفكار المكونة لنسيجه اللغوي الإبداعي ، "فالتشكيل منبثق من التصوير و يمكن لذلك أن يصدق على الفنون الأخرى و منها الشعر الذي يعد أقرب إلى التصوير من غيره ، فتشكيل اللوحة وارد يأتي على النفس فتتحرك به اليد، كما هو الحال عند الشاعر، فيرد وارد من النفس تتحرك به الكلمات ، فهو و إن خضع للأغراض النفعية إلا أن مقدار العمد في تكويناته و تشكيلاته اللغوية و التصويرية الإيقاعية ، سيخضع لمقدرة الشاعر الفردية الخاصة "[3]، إذن يمكننا القول من خلال ما قاله الكاتب "وجدان المقداد" حول قضية التشكيل

---

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1993م، مج 11، مادة شكل، ص357.

2. محمد صابر عبيد، التشكيل السردي (المصطلح والإجراء)، دار نينوي، دمشق، ط1، 2011م، ص14.

3. وجدان المقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة السورية العامة للكتاب، 2011م، ص20

أن التصوير و الشعر لغتان تختلفان في القواعد لكنهما تتفقان في الطريقة التي تتم بها عملية التقديم .

ولو تأملنا في عملية التشكيل عند "عبد القاهر الجرجاني " في كتابه أسرار البلاغة لوجدنا أنها تتجلى في إقبال المبدع على توحيد أجزاء عبارته وتناسق دلالتها، وبناء بعضها على بعض، مما يجعله يشبه الرسام الذي يشكل رسمه، ونؤكد على هذه الفكرة حسب قوله " وإنّما سبيل هذه المعاني، سبيل الأصباغ التي نعمل منها الصور والنقوش (...) كذلك حال الشاعر، والشاعر في توخيه معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم"[1]، وهذه الإشارة لها قيمة في بيان الإحساس بجمال التشكيل في الشعر والرسم وغيره من الفنون الأخرى.

في نقطة أخرى إذا بحثنا عن معنى التشكيل نجد "صلاح عبد الصبور" قد خصص الفصل الثاني من كتابه "حياتي في الشعر" للبحث في فكرة التشكيل في الشعر، وهو ما يتماشى مع موقفه المنطلق من كون القصيدة تشكيلا والتشكيل أساس البناء، وهذا من خلال قوله:" شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة، حتى لقد بت أؤمن أن القصيدة التي تفقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها (...)"[2] ، و معنى هذا أن للتشكيل الأهمية البالغة في تحديد البعد الجمالي للقصيدة في كل مستوياتها التركيبية و الإيقاعية و الدلالية، و القصيدة التي تفتقد التشكيل هي قصيدة صماء لا يستطيع القارئ استنطاقها .

يكتسي "التشكيل" في القصيدة طابعا مرنا وحركيا، فهو لا يستقر في منطقة معينة ومحددة من النص، وفي ذلك يؤكد حازم القرطاجني من خلال مفهومه للشعر تبدّي التشكيل في كل زاوية من زوايا النص لفظية كانت أو معنوية، بل يتجاوز بحركته إلى المتلقي الذي

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمد رشيد رضا، دار المنار مصر، ط4، 1367ه، ص71.

[2]. صلاح عبد الصبور: حياتي غي الشعر، دار اقرأ، بيروت، 1992، ص19.

يخلق فيه ردة فعل توحي بعمق التشكيل وهذا ما تطرقنا إليه من قبل، فيقول: " الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه ما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها"[1]، فمن خلال القول الذي جاء به "حازم القرطاجني " نلاحظ أن تظافر كل هذه العناصر هو ما يثبت ويبرز جمالية الإبداع التي لا تتحقق إلا من خلال التأثير في المتلقي.

إن العمل الأدبي لكي يصل إلى مقام التأثير في المتلقي يقتضي عملا واعيا ومدروسا يمر بعدة مراحل يحددها "صابر عبيد" في التجريب والتشكل والتشكيل، ويمكننا تلخيصها كالتالي:

أ/ **مرحلة التجريب:** هي نشاط إبداعي مسبق يكتسي صبغة تخطيطية تتقضي حضور الظواهر المتجددة وتتجاوز الأشكال المألوفة، حيث تحتاج هذه العملية إلى "فهم دقيق وعزيمة قوية بجدوى الممارسة حتى يتمكن المجرب من استغلال مساحة التجريب، وحقل التجريب وآليات التجريب للوصول إلى نتائج ظاهرة وواضحة وعلمية "[2]، فهي بذلك مرحلة مهمة لقدرتها على استثمار الرؤى المختلفة، وهو ما يؤدي لتحقيق عملية تشكيل إبداعي ذو شكل متميز ولغة فارقة.

ب/ مرحلة التشكل: وهي مرحلة البناء والتأسيس، حيث يتم من خلالها المرور من صورة أو من شكل آخر، "حيث مثل "صابر عبيد" لهذه المرحلة بالخارطة الصماء في علم الخرائط التي تعبر عن الهيكل العام، وهو يقدم الشكل الأول للمادة الجغرافية الذي تشتغل عليها

[1]-حازم أبو الحسن القارطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م، ص71.

[2]- محمد صابر عبيد، التشكيل . الصنعة والرؤيا . دار نينوي، دمشق، ط2، 2011، ص11.

القصيدة"[1]، ففي المقابل تتمثل هذه المرحلة في الأدب فيما يعمد إليه البدع من تحديد الإطار العام لتجربته الشعرية.

ج/مرحلة التشكيل: وهي مرحلة الاكتمال والنضج، وفيها "تأخذ الأسماء مسمياتها والأشياء تعريفاتها وحدودها ومعانيها، والحروف نقاطها، والخطوط معالمها "[2]، فمن خلال ما استنبطه "صابر عبيد" حول هذه المرحلة يمكن ملاحظة أن في هذه المرحلة يصبح الرابط الصوري في المجال النصي آلية عمل نسيجي يحيط بالمكونات، ويداخل بين فعاليتها وأنشطتها وحراكها التكويني، ولا يتوقف عمله عند حدود تأليف الصورة بوصفها أحد أبرز عناصر التشكيل الشعري في القصيدة.

إذن يمكننا القول إن الممارسة المتكررة لعملية التشكيل بمراحلها المختلفة، تجعل لدى الفنان نوعا من الغريزة الفنية مثله مثل المقدرة على الوزن، وتكوين الصور، فالمقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر، فالكمال الشكلي للقصيدة لا يتم إلا بعد التوازن بين عناصره المختلفة من صور وموسيقى وما إلى غير ذلك، ليجعلها ـالقصيدة ـ وحدة ترابطية متلاحمة الأجزاء.

من جهة أخرى نجد أن القصيدة الشعرية يحكمها تشكيلان: " داخلي ويتمثل في العناصر التصويرية والآليات التي يتبعها الشاعر في رسم فكرته بالكلمات، وتشكيل خارجي يتمثل في الوزن والقافية والشكل الإيقاعي التي تتخذه القصيدة لتترجم انفعالات الشاعر وتؤثر في المتلقي، ولابد أن يتكاملا لبناء قصيدة ذات قيمة فنية ومعنوية لتساهم في خلق المتعة الفنية والشاعرية الأدبية "[3]، فمن خلالهما يمكن القول إن الشاعر هنا وصل إلى مرحلة الإبداع والتأثير في المتلقي.

---

1. محمد صابر عبيد، التشكيل السردي . المصطلح والإجراء .، ص 15.
2. المرجع نفسه، ص 12.
3. وجدان المقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، ص 20.

نصل في الأخير إلى أن عملية التشكيل من أهم ملامح الإمكانية الشعرية لدى الشاعر، تختلف ما بين شاعر وشاعر وهذا بحسب الرؤية والفلسفة والثقافة التي يمتلكها، وكذلك يمكن اعتباره ـ في نظرنا ـ أنه عملية متشعبة يصعب الإلمام بها اصطلاحا بالرغم من كل المجهودات التي قام بها الباحثون و النقاد الحداثيون ، خاصة و أنه يحمل طابعا مرنا وحركيا لا يمكن الإمساك به مباشرة داخل القصيدة لأنه يولد أولا و أخيرا من رحم الإبداع الأدبي ، الذي يتحكم في ظهوره و إخفائه في نص النص الشعري ، دون أن ننسى أنه أحد العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبي .

ثانيا: مفهوم الإبداع:

يشتمل مفهوم الإبداع على العديد من الحقول، منها الأدبية والفلسفية والفنية والعلمية المتعددة والمتباعدة، وما العمل الأدبي إلا جزء منها. ونحن في عملنا هذا لن نقف على التطور التاريخي لكلمة "إبداع"، لأن الاسترسال في تتبع الكلمة تاريخيا يخرجنا عن قصدنا، وما يهمنا هنا هو محاولة الاقتراب من الدراسات الحديثة التي تناولت هذا المصطلح. لو تأملنا مفهوم مصطلح "الإبداع " من الناحية اللغوية، لألفينا أن معظم المعاجم اللغوية تكاد تجمع أن لجذر الفعل "أبدع" دلالة واحدة، هي الإبداع والخلق على غير مثال سابق، حيث جاء في لسان العرب أنه بداية الشيء، وفي هذا الشأن يقول ابن منظور في كتابه لسان العرب:" بدع الشيء: يبدعه بدعا، وابتدعه: أنشأه وبدأه ...، والبديع والبدع: الشيء الذي يكون أولا"[1]، فمن الملاحظ أن "الإبداع " فيه أولية وسبق وتفرد في الإنشاء والصنع.

[1]-إبن منظور، لسان العرب، ال جزء08، مادة (بدع)، ص 06.

وفي معجم مقاييس اللغة، يقول ابن فارس في مفهوم الإبداع: "بدع: الباء والدال والعين أصلان: أحدهما ابتداء الشيء وصنعه لا عن مثال، والآخر الانقطاع والكلال "[1]، وهذا يعني أنه دلالة لصنع الشيء على غير نموذج أو مثال.

وردت كذلك كلمة (الإبداع) في القرآن الكريم، فالبديع من أسماء الله الحسنى وذلك لإبداع الأشياء وإحداثه إياها، وهو البديع الأول قبل كل شيء حيث جاء في قوله تعالى: "بديع السماوات والأرض وإذا قضي أمرا فإنه يقول له كن فيكون "[2]، وفي قوله أيضا: " وما كنت بدعا من الرسل "[3]. فالإبداع فيه أولية وسبق وتفرد في الإنشاء والصنع.

أما في الجانب الاصطلاحي، يتفرع مصطلح "الإبداع" على أنواع وتفرعات عديدة تضّم مفاهيم كثيرة، فبالرغم من استخدامه وتداوله في العديد من الدراسات إلا أنه لا يوجد تعريف موحد يعترف به جميع المتخصصين، ذلك أنه مصطلح متشعب وواسع يضّم جوانب الحياة المختلفة، يمكننا اعتباره أنه مصطلح لا محدود.

من بين الدراسات الحديثة التي تناولت "الإبداع" من وجهة نظر علم النفس في تحديد هذا المفهوم، ما تناوله عالم النفس جيلفورد بقوله إن "الإبداع بمعناه الضيق، يشير إلى القدرات التي تكون مميزة للأشخاص المبدعين، إن القدرات الإبداعية تحدد ما إذا كان الفرد يملك القدرة على إظهار السلوك الإبداعي إلى درجة ملحوظة "[4]، فمن خلال قوله نفهم أن الإبداع عملية إنتاجية مرتبطة بسمات الشخص المبدع، فمنبع الإبداع الفني هو شخصية

---

[1]. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، د ط، 1979م، ج 1، مادة (بدع)، ص209

[2]. سورة البقرة، الآية 117.

[3]. سورة الأحقاق، الآية 09.

[4]-فاخر عاقل، الإبداع وتربيته، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979م، ص20.

الفنان ككل وكوحدة متفاعلة مع بيئة ذات أبعاد اجتماعية وتاريخية. فشخصية الفنان ذات الخلفية الفنية والاجتماعية والتاريخية هي التي ينبع عنها الإبداع الفني.

ومن المألوف أن الشعر ليس انفعالا أو توترا خارجيا ولا إراديا فقط، بل يضم في ثناياه قوى واعية تسيطر على هذا الانفعال، وهذه القوة متمثلة أساسا في ذهنية المبدع، فكل الدراسات النفسية الحديثة تركز على أهمية العقل وبذلك فالإبداع الشعري هو مزيج من الوعي واللاوعي، والعقل والشعور.

والإبداع كمصطلح حاز على اهتمام الكثير من المفكرين والنقاد على مرّ العصور ويمكن أن نستشف المعنى الحقيقي للإبداع من خلال ثلاث مناحي: فهناك من يعرفه على أساس أنه " عملية موسعة يشتمل فيها مفهوم الإبداع حقول فنية وأدبية ويعني أيضا كل رؤية جديدة للعالم والمجتمع والإنسان انطلاقا من أنماط التحليل والتفكير والتعبير "[1]، ومعنى هذا أن الإبداع يتحقق من تراكمات كيفية ويعتمد على ما هو جوهري في هذا العالم.

ومن النقاد من ينظرون إلى الإبداع بوصفه عملية إنتاجية، فالإبداع الحقيقي هو إنتاج صرف، وتعرفه الناقدة صفاء الأعسر بقولها: "هو العملية الخاصة لتوليد منتج فريد وجديد بإحداث تحول من منتج قائم، هذا المنتج يجب أن يكون فريدا بالنسبة للمبدع كما يجب أن يحقق القيمة والفائدة والهدف الذي وضعه المبدع"[2]. والمقصود من هذا القول او التعريف أن الإبداع يمثل القدرة على خلق تنظيمات جديدة تتسم بالتفرد والجدة وهدفه الأول تحقيق المنفعة الذي بُني أولا وأخيرا على أساسها، فإذا غابت المنفعة داخل العملية الأدبية صارت جهدا لا فائدة منه.

---

[1]. أحمد اليابوري، الإبداع الأدبي، مجلة الكاتب العربي، العدد11، 1986م، ص53.

[2] صفاء الأعسر، الإبداع في حل المشكلات، دار قباء القاهرة، ط1، 2000، ص14.

ومنهم من ربط مفهوم الإبداع بسمات الشخص المبدع، فالفنان "هو القادر على التحكم في العمل الفني وكل جزيء داخل القصيدة مرجعه الشاعر المبدع بكل ما ينطوي فيه من خصائص نفسية وعقلية والقدرة على الخلق ـ خلق الصورة ـ والتأويل وقلب الصورة والمشاهد وتضمين الأحداث وتغيير دياكرونيتها ؛ من غير أن نتجاهل عاطفة المبدع التي تعدّ من أهم عناصر الإبداع الأدبي بما فيها من خيال ومعنى وأسلوب، فالعاطفة شأنها شأن الموهبة والمهارة وهي حكر على المبدع الحقيقي وفقط"[1]، فحين نتكلم عن العاطفة لا نعني بها تلك التي يشترك فيها جميع أفراد الإنسانية ، و إنما هي التي تشكل تلك النسيج المتقن من التصوير و التعبير و الخيال والجمال.

أيضا يعدّ الإبداع بوصفه ظاهرة إنسانية إحدى أهم المجالات التي تتوج فيها اللغة بأرقى تحولاتها ونماذجها وخصائصها؛ فهي الوسيلة التي تحقق ماهية الإبداع المتضمنة في الجمال الفني " فإذا كان الرسم إبداعا وسيلته الشكل واللون، والموسيقى إبداع وسيلتها الصوت، فإن الأدب عموما والشعر خصوصا وسيلته اللغة"[2]، إلا أن اللغة باعتبارها وسيلة لهذا العقل لا تكاد تكون عنصرا حاسما في تعريف الإبداع ذلك أنها متعددة و متشعبة بكل مستوياتها النحوية والصرفية و الجمالية البلاغية ، أو لنقل هي كل ما يشمل اللفظ و المعنى و الصورة والفكرة والتشكيل والإبداع . وانطلاقا من تعدد عناصر اللغة ككل، فإن مفاهيم الإبداع الأدبي متغيرة وهو ما يفسر تعدد الرؤى والمفاهيم حول ماهية الإبداع.

وعليه يمكن اعتبار الإبداع الأدبي سمة يتحلى بها الإنسان مهما كانت قدراته في الكتابة والتخيل وهو "القدرة على الخلق وملكة التعبير عما تجيش به المشاعر من أحداث ورؤى وتداخلات إنسانية متنوعة، وبالتالي صياغتها في عمل أدبي مبدع"[3]، فالشاعر أو

---

[1]. المرجع السابق، ص 85.

[2]. نور الدين حديد، مفهوم الإبداع الأدبي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة سطيف، كلية اللغات والآداب، قسم اللغة والأدب العربي، 2013/2012، ص 12.

[3]. عبد الستار إبراهيم، آفاق جديدة في دراسة الإبداع، الكويت، د ط، 1978م، ص51.

الكاتب على حد سواء عندما يترجم مختلف المشاعر والأحداث على الورق أو الكتابة، ويصل إبداعه إلى درجة النضج والوعي فيمكن اعتباره أنه مبدع من الدرجة الأولى وذلك من خلال تشكيله لعمله الأدبي أو الشعري بطريقة إبداعية تختلف من شاعر وكاتب لآخر.

وإذا تأملنا في العملية الإبداعية، لوجدناها عبارة عن مراحل متباينة؛ وتمر هذه العملية بأربعة مراحل يمكننا رصدها كالتالي:

1-مرحلة التهيؤ والإعداد: "وهي مرحلة بزوغ الفكرة التي تقود المبدع نحو تشكيل عمله الإبداعي"[1]، فهنا يبدأ الفنان بالتأمل والتدقيق في الإمكانات الكامنة لديه لكي يستطيع صياغة إنتاجه الإبداعي.

2-مرحلة الاختمار (الاحتضان): وهنا يتم التركيز على الفكرة فتصبح واضحة في ذهن الفنان أو المبتكر، "وهي مرحلة ترتيب الأفكار وتنظيمها "[2]، فهو هنا يبذل مجهود كبير ليكتسب موضوع إطاره وهذا بالمرور بعدة خطوات كالتمرن؛ فيكتب ويمزق أو يرسم وغيرها حتى يصل في النهاية إلى مبتغاه وتتضح مضمون الفكرة لديه أي أن هذه المرحلة بمثابة رسم الطريق.

3-مرحلة الإلهام: وهي مرحلة يتوصل فيها المبدع إلى الشيء الجديد الذي يرضيه وهذا بعد المرور بالمراحل السالفة الذكر، ليصل في النهاية إلى عدة الهامات يختار من بينها ما تلائم أو تتناسق مع فكرته أو إلى إلهاما واحدا يعجب به، وهذا ما يثبت وجود الإلهام لدى الشاعر فقد "أدرك النقاد العرب حقيقة ما يمتاز به الأديب من إلهام يتجلى فيما يبدع من

---

1. المرجع السابق، ص 52.

2 - هيام عبد زيد عطية: الإبداع الأدبي والتنظير النقدي: دراسة في سلطة النصوص، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، المجلد 8، العدد 4، 2009م، ص90.

أدب، وفيما يوحي إليه من قول؛ كما وصلوا إلى أن الإلهام أساس لابد أن يوجد لدى الأديب أولا "[1]والمقصود هنا يمكن اعتباره أحد عوامل العملية الإبداعية.

4-مرحلة التحقيق: وهي مرحلة يعمل فيه المبدع على تهذيب إبداعه، حيث يجري بعض التقيحات والتعديلات ليصل في النهاية إلى عمل متكامل، فالشاعر يتوقف طويلا عند

الألفاظ ينتقيها ويتأملها، ثم يعيد تشكيلها وقد يغير من أبعاد صياغتها فنيا، ليصل إلى رغبته ومبتغاه حول عمله الإبداعي دون إهمال رغبة جمهوره. وهذه المرحلة الأخيرة من مراحل تطور الإبداع، "فيها يتعين على الفرد المبدع أن يختبر الفكرة المبدعة ويعيد النظر فيها، ويعرض جميع أفكاره للتقويم، وهي مرحلة التجريب للفكرة الجديدة للمبدع"[2]، إذن فيمكننا القول إن العمل الإبداعي جاهزا.

إن المراحل السابقة الذكر، تحيل إلى أن الشاعر لا يكتب من تلقاء نفسه دون تنظيم وتشكيل، فكتابة القصيدة تكشف عن مقدار التأزم الذي يحياه الشاعر وهو يصارع من أجل إثبات تفوق وعيه شعريا على غيره من الشعراء.

في الأخير يمكننا القول إن الإبداع هو نتيجة خالصة لما أنتجه التشكيل في العمل الأدبي أو الشعري على وجه الخصوص يكملان بعضهما البعض.

و كنتيجة لما أخذناه أو تناولناه حول مفهومي "التشكيل و الإبداع " كمصطلحين منفصلان ، يمكننا القول أن "التشكيل الإبداعي " مصطلحا مركبا من التشكيل و الإبداع ، يمكن اعتبارهما وجهان لعملة واحدة ، يتضمن أحدهما الآخر، كما أن التحامهما ينتج و يخلف ظاهرة جمالية، فباعتبار الجمال أنه وجود قصدي تشكيلي ذو مضمون معرفي يتأسس

[1]- عبد الستار إبراهيم، آفاق جديدة في دراسة الإبداع، ص 53.

[2]. عبد الكريم طبيش: الإبداع الأدبي والفكر النقدي عند محمد الزاهري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة قسنطينة 1، كلية الآداب واللغات، 2013/2012، ص23.

على الإبداع ، فكان التشكيل قالبا للإبداع وفّر له المناخ الخصب الذي ساعده على الحفاظ على دلالاته و أفكاره و تقديمها إلى القارئ في صورة متكاملة ، فكان التشكيل لغة في حد ذاته ترجمت ذلك الإبداع .

المبحث الثالث: التشكيل الإبداعي في قصيدة "قبض الرّيح":

إن التشكيل الشعري الذي ظهر في العصر الحديث قد مثّل ظاهرة شعرية وفنية، كان لها الكثير من المصطلحات الخاصة بها؛ مما أتيح بروز مسميات وفقت في مصاف الجمع بين المصطلحات مثل: التشكيل الإبداعي، التشكيل البصري، التشكيل الموسيقي، تشكيل الصورة وغيرها، وهذا ما جعل القصيدة الحديثة والمعاصرة تكتسب طابعا متفردا ونوعا من التميز أكثر تشكيلا، خاصة وأن القصيدة العربية القديمة كان لها ثبات عميق مع الشكل التقليدي لعمود الشعر. وعندما ظهرت انتفاضة الشعر الحرّ الذي مثّل انطلاقة شكلية أكد على التزاوج بين الإبداع والتشكيل، وقد لقيت القصيدة الحرّة إقبالا واسعا من القامات الإبداعية في العالم العربي؛ فكانت تعبر عن نفسية الشاعر المعاصر، فنازك الملائكة مثلا انفردت في تجربتها الشعرية وهذا في قصيدتها "الكوليرا" حيث جمعت فيها بين جمال اللغة وإبداع التشكيل، فكسرت قيود الإبداع الشعري ونادت بقصيدة جديدة عنوانها التعبير والتجسيد الذاتي، وقد حذا الكثير من الشعراء على مسارها ومنهم الشاعر المصري "محمد عفيفي مطر" الذي يعتبر أيقونة العالم العربي و الصورة المطابقة لمصطلح التشكيل الإبداعي ، فجسده في قصائد عديدة شهد لها التاريخ الأدبي .

تعدّ قصيدة "قبض الريّح" التي احتلت الموقع الثاني في ديوان "مجمرة البدايات" الوعاء الذي أسقط فيه محمد عفيفي مطر كلّ دموعه وأحزانه، كل انفعالاته وعواطفه وآماله، كل هواجسه ومخاوفه، فجاءت لوحة فنية صوّر فيها الشاعر كل تعلق بحبال مشاعره الدفينة منها والمتحركة. موضوعها الرئيسي وومضة انطلاق كتابتها كان ذلك اللقاء الممتع والمؤلم الذي جمعه مع حبيبته في يوم اختاره القدر ورسمته الظروف وتحكمت فيها المشاعر والأحاسيس، فاستطلع في بداية القصيدة وصف معبّر لذلك اللقاء، فانتقاء الكلمات بدقة وانسجامها وتشكيلها الدلالي كان له الأثر البالغ على كلّ من تقع بصيرته على هذه الكلمات

المرسومة ليوصل ما خلفه ذلك الموعد من أثر جميل تحكم في وتيرته قربه من الحبيبة، وأثر قبيح باغته خفية مع مجيء اللّيل وما ينطوي فيه من وحشة واغتراب و فراق و ألم يذيب القلب و سهر يمتص محاجر العيون و يزيدها ضلالا سوداء غامضة تشبه عتمة اللّيل .

إن الإحاطة بمستويات التشكيل الإبداعي في القصيدة تكون من خلال تأمل الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمه الشاعر في سياق بياني خالص ليعبر به عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما بذلك طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتراكيب والإيقاع والمجاز والترادف والتضاد، وغيرها من وسائل التعبير الفني، وانطلاقا من هذا فإن التشكيل قادر على التجلي في كل زوايا النص الإبداعي إذ يمكن من خلال هذا مباشرة عملية قراءة القصيدة و فحص الجوانب الأساسية في البنية الشعرية الكامنة فيها .

ومرحلة الاستكشاف النصي، تستوجب علينا التسلح بوسائل النقد الضرورية لتقدير وتقييم الجماليات النصية، وهذا ما يجعلنا نستعين بمختلف المناهج للوقوف على شفرات التشكيل عبر الحقول الدلالية، وذلك لتشكيل مستويات معرفية للنص الشعري، ليتسنى لنا الاقتراب من فلسفة النص والفضاءات التشكيلية، ومدى توافقها مع المضمون النصي للقصيدة وهذا ما يمكننا من إبراز حجم الظلال التأثيرية لظاهرة التشكيل الإبداعي على النص الشعري.

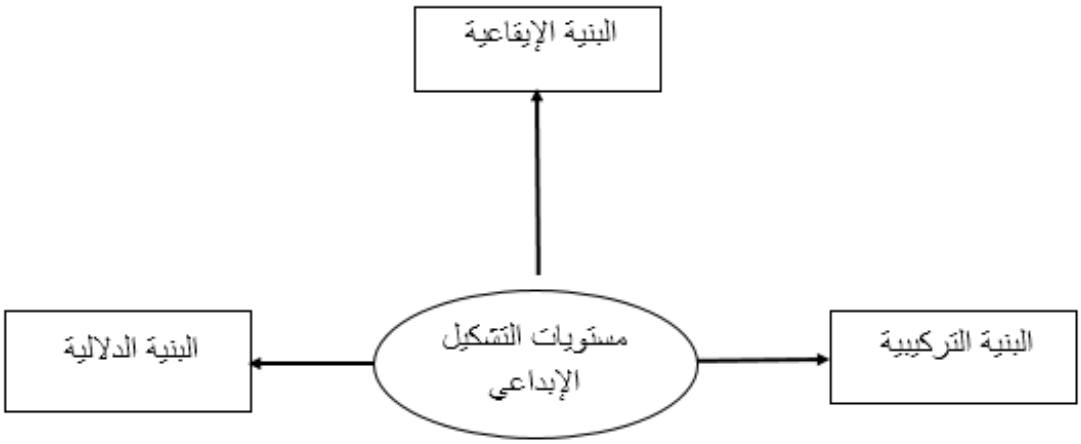
وإن دراسة معمارية القصيدة الشعرية وتشكيلاتها أمر في غاية الصعوبة، ذلك لأن التشكيل مرتبط ارتباطا عضويا مع أساسيات العمل الشعري المتمثلة في:

-المستوى الأول: البنية الإيقاعية: وتتمثل في الموسيقى الداخلية والخارجية، الإيقاع بكل أنواعه (عروضيا، بديعيا، بلاغيا، نبر، تنغيم، توازي، تناسب، وتجانس صوتي).

-المستوى الثاني: البنية الدلالية: وتشمل الحقول الدلالية، اللغة الشعرية، سيميائية العنوان والتشكيل البصري.

-المستوى الثالث: البنية التركيبية: وفيها تركيب الجمل والكلمات، التقديم والتأخير والذكر والحذف، والفصل والوصل والصورة الشعرية.

ويمكن توضيح هذه المستويات التي برزت في القصيدة من خلال المخطط الآتي:



فمن خلال هذا المخطط سوف نسلك طريق دراستنا، فيمكننا اعتبار أن البحث في مستويات التشكيل الإبداعي لنص شعري ما، هو عملية دقيقة إلى حدّ بعيد، تهدف إلى تمّلي قسمات هذا المؤلف وكيفية تشكيله لقصيدته التي صبّ فيها كلّ درجات الإبداع الجمالية، والتي سوف نتعرف عليها أكثر من خلال دراسة كل هذه العناصر.

الفصل الثانـي

المبحث الأول: البنية الإيقاعية:

إن الظواهر التي تعتري الفعل الشعري تتضافر وتتآزر في إنتاج وتشكيل البناء الهندسي والهيكل التنغيمي الخاص به، فهذه الظواهر تكسب القصيدة درجة عالية من الكثافة اللغوية التي تنتج من خلال الاستعانة بالعلاقات التركيبية التي توفرها بطبيعة الحال اللغة، التي يتم من خلالها صياغة التجربة الشعرية في ثوب دلالي محمول على إيقاع مؤثر؛ يعمل على الصعيد الدلالي الذي يبث بدوره إيحاءاته الإيقاعية في النص الشعري.

فمنذ القديم عرف يأن القصيدة تتحقق في منظومة متألفة بين المعنى و الإيقاع الذي يعد ركيزة هامة و"خاصية جوهرية في الشعر ناتجة عن طبيعة التجربة الشعرية للشاعر"[1]، فعملية انتقاء الألفاظ الدالة والمعبرة عن الحالة النفسية للشاعر تشهد كذلك انتقاء الأصوات التي تمثل الوحدة الأساسية للتشكيل الشعري كونها قادرة على القيام بتصوير الانفعالات الإنسانية بصورة إيحائية ، فتتدفق جميع هذه لتبعث الحياة في جسد العمل الشعري ،"وما يرام من خلالها من معاني فيكون بذلك الإيقاع صدى صوتيا لها ؛فتتماهى كل هذه العناصر ليغذو الإيقاع هو المعنى "[2] ،ومعنى هذا أن الإيقاع في القصيدة له دلالته يستطيع المتلقي من خلاله أن يكتشف أثر المعنى لموضوع القصيدة ،وكذلك من جانب آخر الإيقاع يوثر في متلقي النص ذلك من خلال شكل القصيدة دون الولوج لعتباتها النسقية وهذا ما عرفه التجديد الشعري الحداثي لشكل القصيدة التي اتخذت نظام السطر الواحد وشكل إيقاعي مختلف عن القديم من تفعيلاته إلى البحر والقافية والروي وحتى الأصوات ودلالات الحروف.

---

[1]. سيد البحراوي العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، د ط، 1993م، ص109

[2]. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار تقاويل للنشر، ط1، 2001م، ص174.

تمتد هيمنة الإيقاع الموسيقي إلينا كمتلقين لتثير فينا انتباها عجيبا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، و التي تنتهي بعدد من المقاطع بأصوات تسمى بالقافية و الروّي و بما فيهما من الحروف المهموسة و الحروف المجهورة التي تضيف حسّا و نغما عند قراءة القصيدة ؛مما يدل على أن الشاعر يهدف بذلك إلى إيصال فكرة لها دلالة معينة ترتبط ارتباطا موثقا بموضوع القصيدة ، ناهيك عن حروف المدّ و التنوين و التنغيم و التناسب التي تعدّ من أشكال الإيقاع في النص الشعري لا تغنى أي دراسة عن تجاوزها ،وهذا ما يؤكد على أن "القصيدة بنية إيقاعية ترتبط بحالة شعورية معينة للشاعر ذاته "[1] لهذا فهي تنعكس –هذه الحالة –في قالب لغوي متماسك ذو تشكيل موسيقي الذي يعد ضرب من الأسلوب .

إن الإيقاع كمصطلح عرف منذ القديم يعدّ مصطلحا أصيلا وليس وليد الحداثة، فقد أتفق في تعريفه على أنه "نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية وهو الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور"[2]؛ فباعتبار الموسيقى بنوعيها الخارجية والداخلية أداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته ليست حلية خارجية تضاف، وإنما وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير بما في ذلك الأقدر على التأثير في متلقي النص.

ولأن موضوع هذا المبحث هو دراسة البنية الإيقاعية للقصيدة، فإن ذلك لا يعني الاقتصار على ملاحظة جانب الإيقاع الخارجي فقط لأن "الشعر ليس مجرد زخرف خارجي يعتمد على الوزن والقافية وكسر قوانين اللغة النثرية، ولكنه نوع متكامل من القول يختلف نوعيا عن النثر، ويحتوي في داخله على سلم من العناصر والقيم والقوانين التي تنظم لحمته

1. عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، د ط، المقدمة، 1996م، ص64.
2. المرجع نفسه، ص 65.

وسداه "[1]، فمفهوم الإيقاع وفق هذه النظرة يمكن اعتباره أنه يتكامل بتظافر تنوع الموسيقى الداخلية مع الخارجية؛ إذ أنه يتسع ليشمل مظاهر عديدة من تركيب النسيج اللغوي للشعر.

ويرتكز الإيقاع في قصيدة "قبض الريّح" على عناصر عديدة وجدناها قد وفرت الكم الكافي من البعد الجمالي والإبداعي؛ حيث يعدّ هذا الأخير نتاجا من التشكيل الشعري الذي صبّ وأفرغ فيه محمد عفيفي مطر كل طاقته الكامنة من المشاعر والأحاسيس الصادقة، ومن بين هذه العناصر نذكر ما يلي:

أولا: الموسيقى الخارجية:

يعدّ الوزن ركنا أساسيا من أركان الخطاب الشعري، وهو أساس التفريق بين النثر والشعر، إذ إن "البنية الإيقاعية للبناء الشعري تقوم على الوزن بوصفه مرتكزا إيقاعيا يستمد فاعليته من الأصوات التي تجري من السمع مجرى الألوان من البصر"[2]، وبالتالي فهو لا ينفصل عن المستويات التركيبية والدلالية في القصيدة.

فلدراسة هذا الجانب من الموسيقى الخارجية، سنتتبع أثر وطبيعة البحر الموجود في القصيدة والذي بنى عليه عفيفي مطر أسطره الشعرية التي ترجمت حالته الشعورية؛ إضافة إلى استشفاف وتتبع حركة الروي والقافية كونهما وليدي البحر وتغييراته وأحاسيس الشاعر.

1-البحر:

لم يكن الشعر الحديث سوى تلبية لاحتياجات النفس البشرية التي باتت تعاني وتقاسي مالم تكن تعرفه من قبل؛ من تهجير وحرمان وخذلان، فكان لابدّ من وجود العديد من الأساليب التي تراعي تلك الاحتياجات، لهذا لم يجد الشاعر العربي نفسه سوى أمام ضفة

[1]. صلاح فضل، نظرية البنائية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشروق، مصر، ط1، 1988م، ص10.

[2]. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص10.

التجديد والتغيير وكسر قواعد الكتابة الشعرية القديمة، فأخذ يغير ويتحرر من القديم ويجدد في كل ركن من أركان القصيدة. فكان البحر مظهرا من مظاهر التجديد فبات الشاعر ينظم قصيدته على أكثر من بحر كأن تأتي أحد المقاطع على بحر وأخرى على بحر آخر، وهذا لما فرضته أحاسيس ونفسية الشاعر.

فلدراسة طبيعة الوزن الشعري في قصيدة "قبض الريّح" واستخلاص النتائج الكاشفة عن خصائص استعمال البحر فيها، سنعتمد اعتمادا كليا على موسيقى الخليل العروضية وهذا من خلال تقطيع بعض الأسطر الشعرية الموجودة في القصيدة لنتمكن من الوصول إلى معرفة التشكيل الموسيقي فيها:

يقول محمد عفيفي مطر في مطلع القصيدة:

"ونام الهمس ما عادت سوى الأفكار"[1]

ونام لهمس ما عادت سو لأفكار

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

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ويقول أيضا:

"وذاب الكون في درب الهوى ضعنا"[2]

وداب لكون في درب لهوى ضعنا

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

[1]-محمد عفيفي مطر، من مجمرة البدايات، قبض الريّح، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م، ص 10.

[2]. المصدر نفسه، ص 10.

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وفي قوله أيضا:

"وسيف شق قلب الصمت كالإعصار"[1]

وسيفن شقق قلب صصمت كالإعصار

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

مفاعيلن مفاعلين مفاعيلن

وجاء في السطر الأخير من القصيدة قوله:

"إذا ما دار هذّارا على الأحياء"[2]

إذا ما دار هددارن على لأحياء

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

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

من خلال الدراسة التي قمنا بها حول الكتابة العروضية لبعض أبيات القصيدة، نجد أن الشاعر "محمد عفيفي مطر" قد نظم قصيدته من أولها لآخرها على بحر واحد والذي تمثّل في بحر "الهزج"، حيث يعدّ هدا الأخير من البحور الصافية التي استعملها الشعراء الحداثيين بكثرة في قصائدهم وأشعارهم والتي تماشت والتجديد في الشعر، وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي قد وضع هذا البحر، وجاءت في المفاهيم التي تناولته أنه سميّ بالهزج "لأن العرب تهزج به أي تغني ، والهزج لون من الأغاني ؛ وقيل : بل سمي بذلك لأنه يشبه هزج

[1]- المصدر السابق، ص 11.

[2]. المصدر نفسه، ص 14.

الصوت أي تردده و صداه وذلك لوجود سببين خفيفين يعقبان أوائل أجزائه " ومفتاحه : "على الأهزاج تسهيل مفاعلين مفاعيلُ" وينتمي إلى دائرة المجتلب .

إن محمد عفيفي من بين الشعراء المحدثين الذين كانت لهم بصمة في الشعر الحرّ وقصيدة التفعيلة التي جمعت كل ملامح التجديد فيها من الشكل إلى المضمون، إلا أن الملاحظ هنا عفيفي مطر قد نظم قصيدته على بحر الهزج من أولها لآخرها عكس معظم وإن صح القول جلّ الشعراء الحداثيين الذين كانوا يجمعون أكثر من بحر واحد في قصائدهم وهذا تلبية لحاجاتهم النفسية والشعرية في الكتابة ، حيث يمكن اعتبار هذه النقطة من أهم ملامح التشكيل الإبداعي له ، فهو استطاع فعل مالم يستطيع فعله شاعر حديث بمعنى أنه عبّر عن فكرته وموضوعه في وزن واحد و لم يغير فيه أبدا ولم يتأثر حتى بشعوره و حاجته الشعرية لاستعمال أكثر من بحر في القصيدة ، فهو حافظ على الوحدة العضوية فيها وبقي على موضوع واحد من البداية للنهاية ؛ فهنا و إن استطعنا القول أنه شاعر مبدع لِما كانت له القدرة على التفرد من غيره من الشعراء في عصره .

ومن جهة أخرى نجد أن الشاعر له غرض لاستعمال بحر "الهزج " وهذا له دلالة في القصيدة حيث أنه كان يحاول بعث حزنه وحسرته للعالم بأسره، فالعالم الحزين الذي كان يرسمه في أسطره الشعرية ووصفه فراق حبيبته بدون شك؛ كان سوى صدى وصوت يبعثه للتأثير في المتلقي ويحاول أن يحسسه بآلامه وحزنه واشتياقه وحسرته فلم يجد سوى هذا البحر الذي يشبه صدى وصخب وتردد الصوت، وهذا السبب الذي جعله يتمسك به في قصيدته، وهنا نؤكد بفكرة تبناها الأدباء والفلاسفة بوصفهم أن الوزن جزء من المحتوى الشعوري والفكري للقصيدة ،حيث زعمت الفلاسفة أن للنغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان ، حيث نسب الدكتور "عزالدين إسماعيل" في كتابه "التفسير النفسي للأدب" أن بعض الأوزان الشعرية أخص من بعض

ببعض الأغراض ،حيث ذكر أن "بعض الأوزان يتفق وحالة الحزن وبعضها يتفق وحالة البهجة و ما إلى ذلك من أحوال نفسية "[1] . وعلى هذا فالشاعر حين يعبر عن نفسه من خلال الوزن المعين، إنما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسبا مع حالته الشعورية، وعندئذ يمكننا القول بأن "الوزن بالرغم من أنه صورة مجردة، يحمل دلالة شعورية عامة مبهمة ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة " [2]، فالوزن ليس مجرد شكل موسيقي جمالي يكسب القصيدة نغما موسيقيا ورونقا جماليا بل إنه يحمل بين طياته دلالات عديدة ترسم للدارس الطريق لكي يستطيع معرفة الموضوع الذي تحمله الأسطر الشعرية ، وهذا ما تجلى لنا في دراستنا حول الوزن و البحر في القصيدة ،فالشاعر وجد بحر الهزج ملجأ ساعده في التعبير عن وجدانه و خلجاته و شعوره و أحاسيسه و آلامه كلّها للتأثير في المتلقي وإيصال هذه الأصوات ضمن نظام تسلسلي جعله يستعمل هذا النوع من البحر فقط بالرغم من أنه شاعر حداثي من أنصار شعر التفعيلة ، وهذه الميزة نستطيع اعتبارها كوننا من متلقين القصيدة أثرت فينا وأكسبت الشاعر صفة التميز و الإبداع .

ومن الملاحظ أيضا من خلال هذا أن البحر في القصيدة لم يطرق عليه أي تغييرات من حيث الزحافات والعلل فهو اعتمد على استعمال تفعيلات البحر الأصلية وأخذ يوزعها على أسطر القصيدة مما جعلها تتنوع من سطر لآخر، فنجد في سطر ثلاث تفعيلات آخر أربع تفعيلات وفي سطر آخر إثنين فقط وهذا له دلالة على الحاجة الشعورية للشاعر.

من خلال ما سبق وما تطرقنا إليه حول الوزن الموجود في القصيدة، يمكننا القول بأن الشاعر محمد عفيفي مطر من الشعراء المبدعين إلى حد بعيد واستطاع أن يبين ذلك من خلال شكل القصيدة دون التعمق في الموضوع فهو لم يهمل الوزن بتاتا بل استعمله كدلالة

[1]-عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، د ت، ص63.

[2]-محمد عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، القاهرة، ط1، 2006م، ص60.

واضحة ومعبرة عن حالته النفسية والشعورية إيصالها للعالم بأسره يستطيع أي واحد سمعها قبل أن يصل إلى الكلمات والألفاظ.

2-القافية:

لا شك في أن القافية هي تاج الإيقاع وشريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، وهي حسب تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي أنها "آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبل مع الحرف الذي قبله "[1] وهذا التعريف الذي اعتمدته جل الدراسات العروضية القديمة منها والحديثة.

إن القافية هي مركز ثقل وتوازن في بنية البيت الشعري وبالتالي مجموع القصيدة، إذ أن جلّ الشعراء يحرصون جهدهم في تخريج هذه الثمرة الموسيقية على أكمل وجه، لأن الموسيقى قادرة على بث الحياة في الكلمات وذلك بفضل ما تبث فيها من شحنات موسيقية، حيث تؤدي وظيفتان داخل النص الشعري: الأولى وتؤديها داخل المقطوعة الواحدة إذ تؤدي وظيفة إيقاعية خاصة بالمقطوعة نفسها، فتؤدي إلى التناغم الموسيقي، والثانية تكون للربط بين مقطوعتها ومقطوعة سابقة أو لاحقة، وهذا ما يوحي للمتلقي بوجود لحمة تربط بين أبيات القصيدة وتساهم في تشكيل النص الشعري.

من خلال تتبع أثر القافية في القصيدة نجد أن الشاعر محمد عفيفي مطر نوّع في استعمال القافية فيها، حيث كان قد استعمل نوعين منها من أول القصيدة لآخرها وكان هذا التنوع ملحوظ ضمن نمط "القافية الحرة" التي تعدّ من بين أنماط القافية التي تبناها العديد من الشعراء الحداثيين والتي تضم نوعين من القافية فيها: القافية المقطعية والقافية المتغيرة.

[1] إبن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ت محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، د ط ،1963م، ص13.

1-القافية المقطعية: وهي أولى أنماط القافية المركبة (المنوعة) ورودا في القصيدة العربية الحرّة المبنية على نظام المقاطع حيث يتم فيها "تنويع القوافي بحيث تقف كل قافية فيها على حدود المقطع وتتغير مع كل مقطع جديد "[1] ومعنى هذا من خلال دراستنا نجد عفيفي مطر قد استعمل قافية في سطرين أو ثلاثة ثم بعدها تتغير إلى قافية ذي روي آخر أو جديد، ولعلنا نؤكد هذا بالأبيات الشعرية التي مثلت هذا النوع:

يقول محمد عفيفي مطر في مطلع القصيدة:

"ونام الهمس ما عادت سوى الأفكار

تدبّ ثقيلة الأقدام بالأسرار"[2]

وفي موضع آخر يقول:

"على باب الهوى تهنا

وذاب الكون، في درب الهوى ضعنا "[3]

وأيضا في مقطع آخر:

"فقلناها بكفينا

"وثرثرنا بجفنينا "[4]

ويقول أيضا:

---

[1]- عبد المجيد دقياني: القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 11، ص152.

[2]- محمد عفيفي مطر: من مجمرة البدايات، قبض الريح، ص10.

[3]- المصدر نفسه، ص10.

[4]. المصدر نفسه، ص 11.

"وهبّت نسمة عطشى، وشبّت نار

وسيف شقّ قلب الصمت كالإعصار"[1]

ويقول أيضا:

"سيذرو الموت من فيها

ويبقى الله باريها ومفنيها

فرد الشيخ دنيانا التي نسيناها"[2]

وفي سطر آخر يقول:

"وحطّت في سكون اللّيل أسراب من الأفكار

تهوّم في مناقرها أفانين من الأسرار"[3]

ويقول أيضا:

"سيفنى كلّ ما فيها

سيذرو الموت من فيها

ويبقى الله باريها ومفنيها"[4]

وأيضا:

"ونحيا الحبّ ... لوكنّا ملاكين

---

1. المصدر السابق، ص 11.

2. المصدر نفسه، ص 11.

3. المصدر نفسه، ص 12.

4. المصدر نفسه، ص 12.

على الدنيا طليقين"[1]

وفي قوله أيضا:

"ولوكنا ... ولكنا حكايات لها آخر

سيمضي بعدها الحاكي مع السامر"[2]

إذن فمن خلال استخراج الأسطر الشعرية التي جاءت ضمن القافية المنقطعة نلاحظ أن الشاعر محمد عفيفي مطر قد نوّع في حروف القافية من سطرين لآخرين حيث كان قد اعتمد حرف الروي في سطرين ليعود إليه في سطر آخر، حيث استعمل أربع قوافي على التوالي هي: حرف الراء، ثم النون بالمدّ، والهاء بالمدّ، وحرف النون. وهذا التنوع في القافية ينم عن مهارة الشعر في توظيفها والتي أضفت جوّا على القضية أبعدت الملل عن أسماعنا.

2-القافية المتغيرة: يقوم الشاعر فيها باستخدام العديد من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدد في استخدامها"[3]، ويظهر هذا في القصيدة في عدة مواضع وأسطر شعرية نجد عفيفي مطر يغير في القافية في كل سطر حيث تنوع حرف الروي فيها من بيت لآخر ولو أخذنا مثلا سوى جزء من هذه الأسطر لقلنا إن الشاعر لم يعتمد على قافية محددة في كامل أسطر القصيدة، ومن أمثلة ذلك في القصيدة:

يقول محمد عفيفي مطر:

"وهاجت في عروق الصمت كاسات من الأفكار

وفي عيني شاذوف يصب الليل أوهاما ضبابية

---

1. المصدر نفسه، ص 13.

2. المصدر السابق ، ص 13 .

ودّوامات أشباح، وغدرانا من الآهات

تعوم على حوافيها تصاوير خرافية:

أفاع تأكل الأضواء ... حتى الشمس تأكلها،

عبير الزهر مسموم الخطى يلهث،

وغاباتُ هطول الريح بعثرها

ودود يحفر الساحل

يواري فيه إنسانين مسحورين.."[1]

الملاحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعر محمد عفيفي مطر قد اعتمد في بعض الأسطر الشعرية على التنوع في القافية وتغيير حروفها من سطر لآخر وهنا يمكن اعتبار أن هذا التغيير في القافية لدى الشاعر في القصيدة الكاملة له دلالة ربّما يّدل على القلق والاضطراب اللذان يعاني منهم الشاعر، فهو في القصيدة كان يصف حالته النفسية والشعورية والألم فكانت القافية بذلك محل اضطراب هي الأخرى.

يتلخص موضوع القافية عند محمد عفيفي مطر في قصيدة "قبض الريّح" هي أن جميع القوافي التي جاءت في القصيدة جاءت متمكنة في مكانها وملتحمة في معانيها مع سائر كلمات البيت الشعري، وهذا يدّل على مقدرة فائقة لدى الشاعر في نسج القوافي، فالتلاحم والانسجام كذلك بين القافية ومضمون القصيدة واضحة وهنا يظهر دورها في تحقيق وظيفة إيقاعية في أجزاء القصيدة والتعبير عن المعنى وإظهاره ولفت الانتباه إلى

[1]- المصدر السابق، ص 14.

دلالات النص ، ولعلنا نقول أن التنوع في القافية الذي ظهر في القصيدة أضاف لها إيقاعا جماليا خاصا بيّن لنا مدى قدرة عفيفي مطر على التشكيل و الإبداع .

3-الرويّ:

يعدّ الروي أهم حروف القافية لأنه الحرف الذي تبني عليه القصيدة، وهو النبرة أو النغمة التي تنتهي بها الأبيات، ويلتزم الشاعر بتكراره في كل أبيات القصيدة وإليه تنسب فيقال ميمية أو دالية ... إلخ. وهناك قسمين من حرف الروي:

"القسم الأول: ويضم ما يصح أن يكون رويا مثل: الألف الأصلية الساكنة وياء النسب والهاء الأصلية المتحركة. والقسم الثاني: يضم مالا يصح أن يكون روّيا منها: حروف المدّ والهاء والتنوين بأنواعه ونون التوكيد الحقيقية "[1].

ويعتبر الروي من أهم ما تعتمد عليه الدراسة الصوتية، فهو ذو إيقاع موسيقي خاص ومميز يعكس على عدّة مواقف، ولذا نجد الروي قد جاء متنوعا ومتعددا وغير ثابت في قصيدة "قبض الريّح" حيث نجده قد تمثل في ثلاث حروف من سطر لآخر كالتالي:

1-حرف النون: وقد تكرر في15 عشرة سطرا في القصيدة ومن أمثلة ذلك: "ريحان، الأحزان، ملاكين، أزمان، طليقين، مسحورين، الطاحون ... ".

2-حرف الراء: وقد تكرر في 13 عشرة سطرا في القصيدة، ومن الكلمات التي تدّل على هذا نذكر: " الأفكار، الأسرار، عصفور، آخر، السامر، يخطر... فهذه الكلمات تكررت حسب العدد الذي ذكرناه في القصيدة ".

[1]-يحي معروف: عناصر الموسيقى في ديوان نقوش على جذع نخلة ليحي السماوي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 9، 2012م، ص183.

3-حرف الهاء: وهو من الحروف التي تكررت كثيرا في الأسطر الشعرية كروي وجاء هذا التكرار في 7 أسطر، ومن الكلمات التي تدّل على ذلك نذكر: " نسيناها، فيها، مفنيها، بعثرها... ".

إذن فمن خلال رصد حروف الروي التي كانت متكررة بكثرة في القصيدة، نجد أن حرف "النون" هو الروي الذي تكرر كثيرا في القصيدة بنسبة 23.4%، ليأتي فيما يليه حرف "الراء" بنسبة 20.31% ، ليكون حرف الهاء متكرر بنسبة 10.93%، دون أن نهمل الإشارة إلى أن الشاعر محمد عفيفي مطر قد نوّع ولم يستعمل روي واحد في الأسطر الشعرية الأخرى ، ويمكننا اعتبار أن لحرف الروي "النون" المهيمن على القصيدة له دلالة يمكن اعتبارها أنه دليل على الحزن و التشتت و الضياع التي كانت تعتري نفسية الشاعر و هذا ما تلاءم مع مضمون القصيدة ، و هذا ما أدى إلى التغير الملحوظ في حرف الروّي في القصيدة و هذا التنوع قد خلق جوا فيها كان الطريق التي تبين مسار الموضوع

والحالة الشعورية لدى الشاعر، وبدون شك هذا التنوع قد أدى إلى إضافة رونقا وجمالا في القصيدة.

ثانيا: الموسيقى الداخلية:

1-الأصوات:

يعتبر الصوت الوحدة الأساسية المكونة للغة، حيث تتجاوز الأصوات مشكلة ما يسمى بالكلمة، حيث يعدّ دراسة الجانب الصوتي في الشعر من أهم الدراسات الهامة التي لا يمكن الاستغناء عنها لاستشفاف دلالات القصيدة.

وتنقسم الأصوات حسب ما جاء به "سيبويه " إلى أصوات مهموسة وأصوات مجهورة وهي وحدات صوتية متقابلة في درجة الاستعمال، يوفر انتشارها في النص ضلالا من

المعاني، فإذا كانت مجهورة "ازداد المقام تفخيما، لأنه يتصف بحركة قوية يشد انتباه السامع"[1]، وإذا كانت مهموسة "كان الصوت خافتا والحس مرهفا فيوجب التأمل وتوقظ حركته الوجدان والمشاعر النبيلة لأنه غالبا ما يكون في مقام الحزن والاشتياق "[2]، وهذه الأصوات لها دلالات خاصة في النص العري بحيث ترسم للدارس والمتلقي الطريق للولوج إلى المضمون.

ومن خلال هذا تطرقنا إلى تصنيف الأصوات حسب نوعيها ـ المجهورة والمهموسة ـ في قصيدة "قبض الريّح" ومحاولة الإلمام بدلالتها كالتالي:

أ-الأصوات المهموسة:

الهمس هو الصوت الخفي، "فإذا جرى مع الحرف النفسُ يضعف الاعتماد عليه وكان مهموسا "[3]، والهمس من صفات الضعف، وقد صنفها "سيبويه " وعلماء الأصوات إلى عشرة صوتا:(الحاء، الثاء، الهاء، الشين، الخاء، الصاد، الفاء، السين، الكاف، والتاء)

وسنقوم بدراسة حول الأصوات المهموسة في القصيدة وذلك بإحصاء نسبة تكرارها ودلالتها وهذا من خلال الجدول الآتي:

الحرف	نسبة تكراره	دلالته داخل القصيدة
الحاء	%73.43	وهو صوت حلقي مهموس احتكاكي، يدّل على الاستقرار والحرية والانعتاق وكذلك على الثبوت والانغراس والحيرة

[1]-غانم قدوري: المدخل إلى علم الأصوات العربية، ط1، عمان، دار عمار للنشر والتوزيع، ص102

[2]- المرجع السابق، ص102.

[3] . حمزة إبراهيم يوسف النادي: حقيقة الجهر والهمس عند سيبويه، رسالة ماجيستير، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية، 2013م، ص 85.

		وهذا ما توافق وموضوع القصيدة، ومن أمثلة ذلك من الكلمات (حامت، البحر، الروح، أحزاني...).
الهاء	%60.93	وهو صوت رخو مهموس عند النطق به يصل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان، وهو حرف يدّل على الاهتزاز والاضطراب والشقاء والألم والحزن، كما يوحي تكراره بشيء من الضيق والتعب الذي يبدو على الشاعر، ومن ذلك قوله :(الهمس، تهاويل، تهوم، وهم، الآهات، بعثرها ...)، فكانت الهاء قوقعة الألم والحزن وهذه القوقعة احتضنت روح الشاعر المبعثرة وحاولت بطبيعتها الرخوة أن تنساب وأنينه وحرمانه وألمه ومعاناته.
الصاد	%20.31	وهو صوت يدّل على حركة متصلة محددة "يدّل في معظم الأحيان على استعلاء وإطباق وصفير وكلّها من صفات القوة "، وهذا ما يقابله في القصيدة حيث نجد الشاعر استخدم الكلمات والألفاظ التي حملت هذا الحرف للتعبير عن حالته الشعورية الحزينة، ومن أمثلة ذلك :(الصمت، الإعصار، يصب، الصبح)
الفاء	%62.5	هو صوت رخو احتكاكي يحمل دلالة القوة والجبروت والقمع، ومن دلالة ذلك في القصيدة من الألفاظ :(الأفكار، مفنيها، خرافية، أفاع، يحفر،) فكان الفاء ترجمة للمقاومة والصراع الكائن في ذات الشاعر بين حزنه العميق على فقدان الحبيبة من جهة والرغبة في مقاومة هذا الشعور والسيطرة عليه وبتره من حبال ذاكرته.

السين	%62.5	ويمتاز هذا الصوت بصفير عال يوحي بنفس قلقة ويدّل على الحرقة والانحدار والعلو، وينسجم هذا مع رؤية الشاعر لما يحيط به من ظلم من طرف الأقدار واستبداد الأيام، وحزن على الواقع الذي يحاصره ويحيط به من كل اتجاه، ومن الألفاظ التي تضمنت هذا الصوت نذكر:(الهمس، سكتنا، سكران، سكون، أسراب، مسموم...).
التاء	%64.06	وهو صوت يجهد النفس كونه انفجاري يضطر لإخراج الهواء وكأنه محبوس والتاء صوت يعبر عن الحزن والبكاء ويوحي بالتعب والمعاناة، ومن الألفاظ التي وردت في القصيدة (الصمت، هبّت، الموت، هاجت، دوامات) والشاعر قد اختار حرف التاء وجعله متكررا جدا لينقل لنا الألم والمعاناة التي يحس بها في نفسه فينفتح هذا الحزن لربّما يرتاح عند البوح بالهموم التي أثقلت ركابه وهدّت كيانه، وهو صوت صادق ومعبر وفي نفس الوقت صوت مهموس ترتاح له أذن السامع.
الكاف	%43.75	وهو حرف شديد انفجاري وحنكي يدّل على الرّقة والانسياب والضعف والخضوع، ومن بين الألفاظ التي تضمنته في القصيدة :(الكون، كفينا، سكون، ملاكين، حكايات، طيفك...). فهنا دخل حرف الكاف على القصيدة بكل ما يحمله من استسلام وخضوع تناسب كثيرا مع نفسية الشاعر التي وصلت إلى حدّ الانهيار، ومن الانهيار إلى القبول بالمصير والرضا بالقدر وتحمّل الألم.

إذن فمن خلال استعراض ورصد وإحصاء الحروف المهموسة، نجد أن الشاعر قد وجد نفسه مرتاحا حين استعمل بكثرة هذه الأصوات المهموسة في رصد حالته الشعورية في القصيدة كاملة، فهو لم يختار هذه الحروف بل الحالة النفسية التي راودته هي من جعلته ينظم أسطره بتكرار هذه الأصوات.

ب-الأصوات المجهورة:

يقصد بالصوت المجهور هو" أن النفس يخرج من الرئتين فيستحيل صوتا مسموعا عند تموجه بذبذبة الوترين الصوتيين، وهذا الصوت هو نغمة الجهر فعندما تبلغ هذه النغمة إلى موضع الصوت فإنها ترتطم به لتشكل الصوت المجهور "[1]، والأصوات المجهورة عند سيبويه هي ما تبقي من الأصوات المهموسة والتي تقدر بتسعة عشر حرفا (كالهمزة والألف والعين والغين والقاف والنون ... وغيرهم من الأصوات المتبقية).

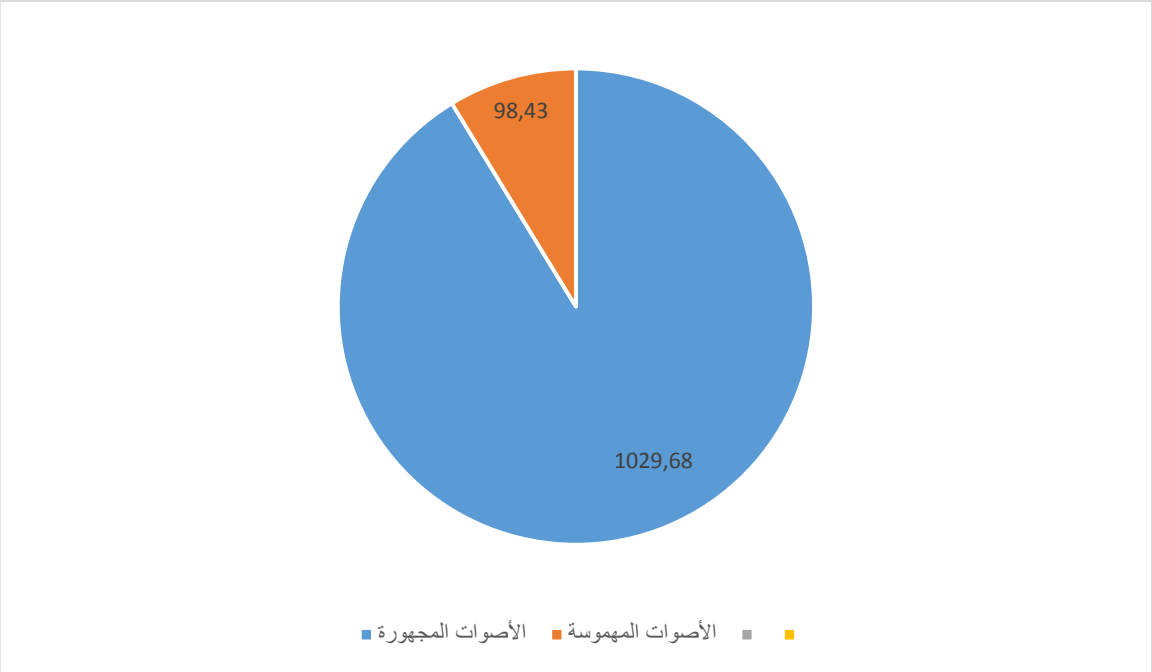
والآن سوف نقوم برصد وإحصاء بعض الحروف المجهورة وفق جدول نبرز من خلاله الحرف ونسبة تكراره في القصيدة لكي نصل في الأخير أيهما من الأصوات كان أكثر استعمالا في القصيدة لدى الشاعر.

الحرف	نسبة تكراره	دلالته داخل القصيدة
النون	%157.81	هو صوت منفتح وروده يدّل على الانفعال وعدم البوح بالمشاعر لفقدان الثقة ويدّل أيضا على الضياع والخسارة والحزن والانهيار، كما يدّل على الانكسار والتيّه، وهذا الحرف تكرر كثيرا داخل القصيدة لدرجة أن القارئ يشعر أن لسانه قد

[1]- سيد البحراوي: دراسات أدبية (العروض وإيقاع الشعر العربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1993 م، ص 14.

		تعود عليه، ومن الكلمات التي ورد فيها نذكر: (نام، روحنا، تهنا، ضعنا، الأحزان، انعتاق ...). وهذا ما تلائم مع موضوع القصيدة.
الياء	%157.81	وهو صوت يحمل دلالة المعاناة والحزن، مجهور منفتح كما أن وروده يدّل على الانفعال والتشتت والشعور بالوحدة والخوف من المجهول، كما أنه صوت ضبابي يلتمسه الغموض، ومن الكلمات الدّالة عليه في القصيدة :(سيف، ظلين، يبقى، نسيناها، أيامنا، ليلاي، ضبابية ...).
اللام	%154.68	وهومن علامات التعريف، وحرف يعتبر منحرفا لأن اللسان ينحرف عند النطق به وهذا يتطابق تماما مع انحراف شعراء الحداثة عن القيود التي التزم بها الأقدمون، وهو يدّل على الأسى والحزن والتحدي وهذا ما ظهر لنا من خلال تصوير الشاعر مشاهد محزنة وآلامه التي ترجمت مدى شوقه وحنينه لحبيبته وكذلك ألم الوداع بعد اللقاء، ولعلّ أهم الكلمات التي استوفت تجربة الشاعر لهذا الحرف (ثقيلة، أقفالا، كالإعصار، تهاويل، اللّيل ...).
الواو	%110.93	هو حرف يدّل على الانفتاح بعد الانغلاق، وهو يتناسب مع النفسية التي يعيشها الشاعر، حيث يحاول أن يبتعد عن الضيق الموجود في صدره وتعويضه بملامح الفرج، ومن الكلمات في القصيدة التي تدّل على هذا نذكر:(الكون، الهواء، روحنا، الموت، موجة ...).

إذن من خلال هذا الإحصاء حول الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، تستوجب علينا المقارنة بينهما لمعرفة المقدار الكمي الذي استخدمه محمد عفيفي مطر وأيُ من هذه الأصوات كان المهيمن على القصيدة، وعليه اعتمدنا الدائرة النسبية لترجمة هذا الإحصاء لتكون العملية أكثر دقة ووضوح.



مما نلاحظه من خلال تجسيد الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة في القصيدة، نجد الأصوات المجهورة كان استعمالها أكثر من الأصوات المهموسة، فمحمد عفيفي مطر قد وجد في هذه الأصوات ملجأ للجهر بحزنه وآلامه وبعث صوته للعالم الخارجي، فهو لم يكثم حالته الشعورية المعبأة بالاشتياق وألم الفراق بل دلّ بها من خلال هذه الحروف.

2-تكرار الكلمات:

من بين الظواهر الجمالية والفنية التي تعتري النص الشعري، ظاهرة تكرار الكلمات حيث يقوم الشاعر بتكرار بعض الكلمات من سطر شعري لآخر وهذه العملية لها دلالة لم

تكن عشوائية، فالشاعر يريد من خلالها توضيح وإيصال صدى وصوت لدى المتلقي، ففي قصيدة "قبض الريّح " نجد العديد من الكلمات قد تكررت عدّة مرات، ومن بين هذه الكلمات نذكر:

ـ كلمة "الأفكار": نجد الشاعر محمد عفيفي مطر قد كرر كلمة "الأفكار" في عدّة مواضع مختلفة في القصيدة ففي الموضع الأول استعملها كسلاح ضد مخاوفه وأصبحت ونسيته، فكانت أبلغ من الكلام (ونام الهمس، ما عادت سوى الأفكار)، وفي الموضع الثاني كانت عبارة عن صدى قطع حبال ذلك السكون إذ شبهها بالسراب (وحطت في سكون الليل أسراب من الأفكار)، أما في الموضع الثالث أخذت دلالة التكرار الأول.

ـ كلمة "الأسرار": استعمل الشاعر هذه الكلمة بكثرة في القصيدة ليدّل على الزحم من الأحزان والآلام التي لا يجدر الإفصاح بها أو لنقل إنه مجبور على كتمها، وجاءت مقرونة بالأفكار وكأن أفكاره سرّ يخاف عليه من البروز.

ـ كلمة الصمت: ونجد هذه الكلمة قد تكررت خمسة مرات في القصيدة، والصمت معناها واضح فمن يلجأ إلى الوحدة يلجأ إلى الصمت، ومن يحزن يلجأ إلى الصمت، كذلك ومن يفكر يحتاج إلى الصمت، وفي القصيدة الصمت هو ذلك الظل الذي يتبع الشاعر والذي يحاصره في وحدته وحزنه وتفكيره.

ـ كلمة الهوى: كان "الهوى" سببا في معاناة الشاعر وحزنه، فجعله تائها في هذا العالم، ولكنّه مع ذلك لا يمكنه التملص من أطرافه، فهو يعانق ذاته الضائعة ذلك العناق الملتصق الذي لا يمكن فصله، إذ أصبح الشاعر هنا مجبورا على أن يحي هذا الهوى ويعيشه بتفاصيله وزمانه ومكانه وأحداثه كأنه قصة.

ـ كلمة الروح: تكررت كثيرا هذه الكلمة في أسطر القصيدة، فيقصد الشاعر بها أنها رمز النقاء والصفاء والصدق والخلود، وهي في نظره عالم طاهر مثالي بعيد عن التدنيس

والشرّ، فهو يريد القول بأن روحه ترفرف في عالم آخر غير العالم الذي يعيشه ويؤلمه، ومثال قوله (فما عدنا سوى ظل بريء الروح).

ـ كلمة الموت: وقد تكررت أيضا كثيرا في القصيدة، فهي حاتمة كلّ شيء، خاتمة الألم والفرح، فمهما طال الحزن والأسى فلابدّ أن يأتي الموت، ففي نظر الشاعر أن الموت دواء لهذا السقم (الحزن) وكأنها الوحيدة التي تملك القدرة على التغلب عليه وحرقه داخل أرض هذا العالم ليكون مجرد ذكرى.

من خلال ما سبق يمكننا اعتبار تكرار الكلمات من بين الظواهر الإيقاعية التي يمكن للقارئ أن يستطيع من خلالها فهم وكشف مضمون القصيدة قبل الولوج إلى داخلها وتحليل أبياتها وأسطرها، وكذلك تكرارها دليل على الحالي النفسية للشاعر وهذا ما تطابق مع دراستنا حول القصيدة، ومن ناحية أخرى نجد أن تكرار هذه الكلمات فيها كان مضطربا ولم يكن متسلسلا وهذا دليل على اضطراب نفسية الشاعر وتشتت أفكاره وعدم اتزانه وكل هذا داخل ضمن حالته النفسية.

3-حروف المدّ:

تسمى بحروف اللّين، والمدّ هو "نفس يمتد بعد مضيّ نفس الحرف، ولذا فإنّه بمنزلة حرف متحرك "[1] وهي تخرج من جوف الصدر وتنتهي إلى هواء الفم، ففي القصيدة نجد أن حروف المدّ طاغية على حروفها الأخرى امتازت عنها بصفة المدّ التي تعد صفة القوّة لها.

نجد المدّ بالألف قد تكرر في القصيدة 150 مرّة، وبالياء 20 مرّة، وبالواو 19 مرّة، والملاحظ أن حروف المدّ من أكثر الحروف حضورا في النص؛ فتكرارها يهب للسامع قيمة

[1]-سعد بوفلاقة: سيمياء الشعر القديم، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2004، ص39.

صوتية عظيمة، حيث يلمس الشاعر لها تطريبا تطيب به النفس، ويأنس السمع والوجدان، حيث يقول محمد عفيفي مطر:

"وحامت روحنا السكرى خطى عصفور

على باب الهوى تهنا"[1]

وفي قوله أيضا:

" ولا أحزان ولا أفراح، ولا أنفاس "[2]

ويقول:

ويا ليلاي قد أطعمت روح الليل أحزاني

وأورادي وألحاني "[3]

إذن نلاحظ أن الشاعر عفيفي مطر قد نوّع في حروف المدّ وكررها في سطر واحد، حيث فسحت المجال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة وهذا لسعة إمكانيتها الصوتية ومرونتها، والشاعر قد أكثر من حرف المدّ "الألف" وذلك كونها أخف الحروف وهذا دليل لما لها من صلة نفسية بها فهي تناسب آلام الشاعر وأحزانه التي يشعر بها.

4-تكرار الجمل والمقاطع الشعرية:

من بين التكرارات الصوتية أيضا التي طغت على القصيدة وسيطرت على أنغامها الصوتية، تكرار المقاطع الشعرية وبعض الجمل؛ فمثلا يقول الشاعر محمد عفيفي مطر:

---

[1]- محمد عفيفي مطر، قبض الريح، ص 10.

[2]- المصدر نفسه، ص13.

[3]. المصدر نفسه، ص 13.

"وهذا الحبّ ... هذا الحبّ .. لوكنّا ملاكين

على عيّني كي أرتاح ... كي أرتاح "[1]

فهنا نجدّه قد كرر هذه الجمل ويؤكد على الحبّ والارتياح، فالحبّ مع الراحة هو لذّة لا يصعب على العاشق تذوقها وهذا ما نراه في القصيدة فالشاعر كان يحتاجهما الإثنين معا.

ومن بين المقاطع التي تكررت أيضا في القصيدة مقطع شعري تكرر في صفحتين متتاليتين، حيث يقول فيهما:

" سيذرو الموت من فيها

ويبقى الله باريها ومفتيها "[2]

وفي الصفحة الموالية يقول:

" وسيبقى كلّ ما فيها

سيذرو الموت من فيها

ويبقى الله باريها ومفنيها "[3]

فإذا أردنا تبيان دلالة هذا المقطع، نجد أن هذا الكلام من الموروث حيث يعني أن الحياة فانية وأنه لا شيء يدوم، فدوام الحال من المحال وما البقاء إلا لله تعالى، فتكرار

[1]. المصدر السابق، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

[3]- المصدر نفسه، ص 13.

محمد عفيفي مطر لهذا المقطع دلالة لما وجده فيه مفتاحا للصبر على ما ضرّه من هذا الزمان.

5-التناسب:

يشكل التناسب مفهوما مركزيا ومحورا أساسيا لأجزاء كل نص، وقد قال ابن منظور:" النِسبة والنُسبة والنّسب: القرابة، وناسبه أي شاركه في نسبه، وفي الاصطلاح يدّل على الصلة بين الشيئين وهذه الصلة تضفي عليها نوعا من الترابط والمشاكلة وهو يدّل على التماثل والتشابه والتوافق بين الطرفين المتناسبين"[1].

وفي دراستنا سوف نركز على التناسب اللفظي، وهو التناسب بين أجزاء الخطاب والتوافق بين مقاطع الكلام، وهومن أهم المقاييس الفنية عند النقاد لذا سوف نعرج على أهم مظاهر التناسب في القصيدة.

1. النظر إلى فصاحة الكلمة من جهة ملاءمتها لسياقها: ومن ذلك قول الشاعر:

"قبض الريّح" الذي كان عنوانا للقصيدة، فجاء لفظ "قبض" ملائما لسياق الكلام، وفي قوله: "هبّت نسمة عطشى" حيث استطاع الشاعر أن ينتقي الألفاظ الفصيحة الدالة على نفسيته أولا والملائمة للسياق ثانيا، فهذا الكلام نجده يؤرقنا ويؤنسنا في موضع، ثم يثقل علينا ويوحشنا في موضع آخر.

2. حسب الانتقال من معنى إلى معنى ومن غرض إلى غرض: والمقصود به أن يكون التأليف بين أجزاء الكلام على وجه تتصل فيه المعاني بعضها ببعض دونما إخلال أو انقطاع، ويظهر هذا لنا في القصيدة من خلال قول الشاعر:

[1]- محمد الطاهر بن عاشور: التناسب السياقي ومستوياته، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة سطيف، قسم اللغة والأدب العربي، 2017 / 2018، ص12.

" سيبقى كلّ ما فيها

سيذرو الموت من فيها

ويبقى الله باريها ومفتيها "[1]

وفي قوله أيضا: "وحطت في سكون الليل أسراب من الأفكار

تهوّم في مناقرها أفانين من الأسرار "[2]

ففي المقطع الأول تكاثفت الكلمات لكي تنتج معنى واحدا وهو الفناء للجميع والبقاء لله تعالى، أما في المقطع الثاني فنجد التزاوج بين الحروف والأصوات والكلمات، فاتصل البيت الأول بالثاني وكان بينهما تناسبا من حيث المعنى والغرض.

3ـ ما يتضمنه النص من أنواع التكرار وألوان البديع: ومن ذلك نجد قول الشاعر: "ولا أحزان، ولا أفراح، ولا أنفاس "، فبالرغم من تكرار الحرف "لا" ثلاث مرات في سطر واحد، إلا أن هذا التكرار جاء متناسبا مع المعنى وجاء بما يثري النص ويغنيه.

6-التنغيم:

التنغيم تفاعل صوتي، يحدث أثرا إيقاعيا، كما أنه يملك القدرة العظيمة على التأثير في النفس الإنسانية لما يحمله من نغمات نازلة وصاعدة ومتواترة، يقول رومان يكبسون: "نحن لا نتحدث لكي نتواصل ولكننا نتحدث لكي نؤثر" ، فالتنغيم يزيد من انفعال السامع حتى لو لم يفهم القارئ المعنى، فوجود الإيقاع كافي لإحداث الوقع الطيب في نفس المتلقي، ومن ذلك نذكر ما ورد في القصيدة من تنغيم في قول الشاعر "وثرثرنا بجفنينا، ولا أحزان، ولا أفراح، ولا أنفاس، وأورادي وألحاني "، فهذه العبارات التي انتقيناها من القصيدة وجذنا

[1]. محمد عفيفي مطر، قبض الريح، ص 11.

[2]. المصدر نفسه، ص 12.

أنها قد أحدثت في تفاعل صوتي عند قراءتها مما أكسب القصيدة رونقا وجمالا عند قراءتها أو سماعها وهذا يؤثر في المتلقي.

7-النبر:

هو إحدى أنواع التفاعل الصوتي، له أثر قوّي ومرتبته متميزة داخل القصيدة، فهو يتحكم في قوّة الكلمة وقوّة دلالتها، والقصيدة التي بين أيدينا تزخر بالكثير من الكلمات التي تحتوي على النبر، ومن ذلك قولّه: " تدبّ، ظلّين، شبّت، شعّت، تهوّم، الحبّ، ضبابيّة، الصّبح ..."، وغيرها من الكلمات، فالقارئ لهذه الأصوات يشعر بفخامة الحرف الذي اعتلاه النبر كما أنه يزيد من صرخة ذلك الحرف ويزيد من ثبات وجوده واستقراره.

وفي ختام الحديث عن الجانب الإيقاعي في قصيدة "قبض الريّح " ما علينا سوى القول إن محمد عفيفي مطر قد أبدع في تشكيل قصيدته إيقاعيا وموسيقيا، استطاع أن يصل إلى مرحلة التأثير في المتلقي من الشكل دونما الولوج إلى المضمون، لقد شكّل لوحة فنية فائقة الجمال من نسج الموسيقى الداخلية والخارجية بفضل التنوع الذي خلقه داخل قصيدته.

المبحث الثاني: البنية التركيبية:

البحث في البنية التركيبية لنص شعري ما، يُعد كما الغوص في عمق المحيط وذلك لما يكتنفه النص من بنيات تركيبية واسعة ومتشعبة ، "فالنصوص الشعرية خاصة والنصوص الأدبية عامة تعددت دراستها في المجالات النقدية والأسلوبية بتعدد مناهج هذه الدراسة ، فمنها من يقرأ النص بمستواه التركيبي وصفا وتحليلا لدلالته وتركيبه ،ومنها ما يبحث في الدلالات التي ينتجها هذا النص ،ومنها ما يقف عند حدود مضامينه التاريخية والاجتماعية أو الثقافية " [1]غير أن نهاية المسألة تتمثل في قراءة هذا النص لمحاولة فهمه وفهم تجلياته الدلالية بغض النظر عن الأدوات البحثية التي يمكن أن تستخدم فيه .

والمستوى التركيبي تحكمه طاقات دلالية جامعة لكل مكوناته اللغوية، فالقصيدة العربية تبنى على مجموعة من المستويات التي تتكاثف فيما بينها لإخراج المعنى الحقيقي للنص الشعري وقد حظي هذا المستوى بدراسات عميقة لما يحمله من دلالة ذات أهمية في كشف غموض النص، بمعنى أنه تتفاعل فيه العناصر المكونة للبناء، كلٌّ في موقعه منفصلا ومتلاحما مع غيره من العناصر، وهذه الأخيرة تسبح داخل القصيدة هي عبارة عن كتلة واحدة متلاحمة تتزاحم لتوضيح فكرة رئيسية سائدة على النص الشعري.

ونريد بالمستوى التركيبي العلاقة الداخلية العلاقة الخارجية بين العناصر المكونة للقصيدة ،فعلى مستوى العلاقة الداخلية تشكل مواقع العناصر المكونة للجملة بؤرة المعطى الدلالي والفني في الجملة وفي النص ؛ فمنه نقرأ التركيب النحوي لنلاحظ الأثر الجمالي الذي يلحقه انزياح الجملة عن نسقها المعياري النحوي من خلال بؤرة التوتر الشعري كالتقديم والتأخير و الاعتراض و الفصل والوصل وغيرها ، أما على مستوى العلاقة الخارجية ،فإن الوحدة المقطعية في القصيدة هي التي تشكل بؤرة التوتر الشعري من خلال التوظيف الدلالي

[1]-يوسف إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2012، ص5.

للمقطع وعناصر الربط بينه وبين المقاطع الأخرى التي تشكل بمجملها صورة التركيب الهيكلي العام .

ومن خلال هذا، سوف نحاول الوقوف عند كل جانب في القصيدة ينتمي إلى البنية التركيبية محاولين الكشف عن دلالات كل عنصر فيها والكشف عن كمية التشكيل الإبداعي التي وفرّها محمد عفيفي مطر من خلال تركيبه لجمل قصيدته.

1-الجمل الفعلية والإسمية:

في هذا العنصر سوف نقوم بإحصاء لعدد من الجمل الإسمية والفعلية حيث نجد غلبة الجمل الفعلية على الجمل الإسمية، حيث قُدرت عدد الجمل الفعلية في القصيدة:"53" جملة، ومن بين هذه الجمل :(ألقى الصّمت أقفالا بثغرينا، حامت روحنا السكرى خطى عصفور، نجوب البحر ...، سكتنا والهوى باحا، ثرثرنا بجفنينا، وهبّت نسمة عطشى ...)، على عكس الجمل الإسمية؛ نجده لم يستعملها كثيرا فقد جاءت في القصيدة "13" جملة ومن بينها نذكر (على باب الهوى تهنا، رماما في سيوف الموت ...، وأورادي وألحاني، ودوامات أشباح وغدرانا من الآهات ...).

يمكننا القول إن الجملة الفعلية تستعمل للدلالة على الحركة والانفعال واستمرارية الحدث، وإذا أسقطنا هذه الدلالة على القصيدة؛ فنجد الشاعر يتحدث عن استمرار الأحزان والمآسي ولا نهائية السراب الذي يحيط به من كل اتجاه بعد فراقه مع حبيبته، والمعاشرة المستمرة القائمة بينه وبين الحدة في ثنايا الليل، والفضاء الرمادي الذي يحاصره ويلاحقه كي يذكره بماضيه مستقبله ... وغيرها من الدلالات ، وبالتالي لا عجب أن يستعمل الشاعر هذا الكم من الجمل الفعلية فهي تعبر عن نفسيته وتترجمها في آنيتها ، بينما الجمل الإسمية فهي تدّل على الثبات و الاستقرار وهذا ما يفتقده الشاعر في هذه اللحظات و في هذه الأيام التي اختارها له القدر بكل آلامها و تعاويذها .

2-الأفعال (الماضية، المضارعة، الأمر):

للفعل دلالة في تركيب الجمل والنصوص الشعرية بصفة خاصة، فالماضي والمضارع والأمر لا يدّلوا على شيء واحد، فالفعل يدّل على الحدث والحركة والحالة التي يتصف بها الشخص.

ففي القصيدة نجد غلبة الأفعال الماضية على الأفعال المضارعة، من بين هذه الأفعال نذكر: (نام، ألقى، قُلنا، حامت، سكتنا، ثرثرنا، تهنا، هبّت، شبّت، جاء، حطت، مدّ، هاجت...) ، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أن الشاعر لازال يعيش مع تلك اللحظات التي بعثرها القدر، فتراه يتشبث بها عنوة وكأنه يرفض البقاء في حاضره أو الولوج إلى مستقبله ، بل يأمل أن يكمل ما تبقى من حياته داخل هذا الصندوق الماضي المليء بالأفراح و الأحزان معا ، فكانا الفرح و الحزن ميلاد لكائن عاشق مجنون أرهقته الذكرى ومع ذلك يعشقها ، يكره الفراق ومع ذلك يتذكره ، فكانت شعرية التضاد عنده تتضمن الآتي والهارب ،والكائن والممكن ، والواقع والحلم . أما بالنسبة لأفعال الأمر فكانت منعدمة في القصيدة، فالشاعر لم يكن متفرغ ليلقي بأوامره هنا وهناك، بل كرّس حواسه ومشاعره للذكرى فقط.

3-التقديم والتأخير:

عنصر التقديم والتأخير يمثل عاملا مهما في إثراء اللغة الشعرية وإنتاج التحولات الإسنادية والتركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب. ولا شك أن القصيدة لا تخلو من هذه الصورة التركيبية حيث تجلى هذا العنصر بوضوح فيها، فكانت تقديماته وتأخيراته كالآتي:

الجملة كما وردت في القصيدة	تقدير الجملة (أصلها)
ـ في درب الهوى ضعنا	ـ فالأصل نقول: "ضعنا في درب الهوى"، فتقدم الجار والمجرور على الفعل والشاعر عمد على فعل ذلك؛ فالهوى هو الذي كان سببا في الضياع.
ـ على باب الهوى تهنا	ـ هنا كذلك تقدم الجار والمجرور على الفعل والأصل هو" تهنا على باب الهوى"، ولكن هذا التقديم وسع بؤرة التوتر أي مسافة التوتر بين الجملة والقارئ.
ـ وشيخ جاء من دنيا نسيناها	ـ هنا في هذه الجملة نجد تقديم الفاعل على الفعل، فالأصح هو:" جاء شيخ من دنيا نسيناها "، فالفعل جاء فيه ضمير يعود على الشيخ الآتي من قديم الزمان، فقدم الفاعل دلالة على الاهتمام والسيطرة.
ـ وفي عينيّ شاذوفٌ	ـ وفي هذا الموضع جاء تقديم الخبر على الاسم أو المبتدأ، والأصل كان: "شاذوفٌ في عينيّ"، حيث نجد تقدم الجار والمجرور "في عينيّ" على الاسم "شادوف" ولعل دلالة هذا التقديم تعود لأهمية المكان الذي اختاره الشاعر.

ـ على جفنيه قد هاجت تواريخٌ وأمثال	ـ وأصل هذه الجملة هو: "قد هاجت تواريخٌ وأمثال على جفنيه "، فكذلك هنا استهل الشاعر كلامه بالمكان الذي هو "الأجفان" وذلك لما يكنّه من قيمة لها باعتبارها منبع الجمال والحبّ.

إذن، من خلال استعراض مواضع التقديم والتأخير التي جاءت في القصيدة؛ نستطيع القول إن لمحمد عفيفي مطر الشجاعة والقدرة على التحكم في اللغة، فهذا التقديم أو التأخير لم يأت عشوائيا أو اعتباطيا بل له غرض بلاغي وداعٍ من الدواعي، فالغرض هنا قد يكون للتشويق أو التخصيص أو التنبيه، ففي القصيدة نجد الشاعر كان دائما يخصص هذا التقديم والتأخير وذلك لقيمة الموضوع والحالة النفسية التي يتحدث عنها مما جعلته يشكل هذه الظاهرة البلاغية القيّمة والجمالية في قصيدته الإبداعية.

4-الحذف:

لقد حظيت ظاهرة الحذف في الشاعر باهتمام القدماء والمحدثين، فمن القدماء ما يروي عن الجرجاني قوله:" هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمُّ ما تكون بيانا إذا لم تبيّن، وربُّ حذف هو قلادة الجيّد"[1]، فهنا تتحدد قيمة الحذف في النص الشعري لما يكنّه الصمت من جمال ورونق في الكلام.

[1] ـ حيدر حسين عبيد: الحذف بين النحويين والبلاغيين دراسة تطبيقية، دار الكتب العلمية لبنان، ط1، 2013 م، ص16.

فأحيانا حين نقرأ قصيدة ما أو جملة ما فيها نشعر وكأن شيء محذوف، شيء تعمد الشاعر ألاّ يذكره، وخاصية الحذف هذه تستعمل لتشويق القارئ وإثارته، ومن ثم بناء جسر تواصل بين المتلقي والنص الشعري؛ وهذا الجسر يؤدي إلى تفاعل القارئ مع القصيدة والرغبة في الكشف عن مكوناتها. ومن مظاهر الحذف في قصيدة "قبض الريّح" لمحمد عفيفي مطر نذكر:

ـ حذف "حرف الجرّ" في قوله: "وحامت روحنا السكرى خطى عصفور"، فنجد أن الشاعر قد حذف حرف الجرّ يمكن اعتباره ضرورة شعرية، فأصل الجملة هو: "فحامت روحنا السكرى على خطى عصفور".

ـ في مواضع عديدة من القصيدة نجد الشاعر حذف المشبه أو لنقل "الفاعل" والموصوف، فنحن لا يمكن أن نجزم نهائيا أنه كان في لقاء مع حبيبته، فقد يكون يقصد شيئا آخر، فالشاعر من بداية القصيدة إلى نهايتها يلمح لا يصرّح، فيجعل القارئ متعطشا لمتابعته لعلّه يتأكد بشكل أو بآخر عمّن يتحدث هذا الشاعر، ومن ذلك قوله: "يحيانا الهوى قصة، وكان وداعنا غيما من الأحزان، وفي درب الهوى تهنا " ، فنجد الشاعر هنا لم يصرّح باسم حبيبته أو نسب إليها لفظا من الألفاظ يدّل عليها وهذا له دلالة تجعل المتلقي و القارئ للقصيدة يتساءل ويحاول التنقيب حول ما يعنيه الشاعر بنون الجمع التي نسبها لأفعاله ، فبالرغم من حزنه وآلامه واشتياقه لها إلا أنه لم يذكر اسمها ولم يتلفظ به حيث جعله مقدّسا داخل صدره وهذا دليل على قوّة وقدرة الشاعر على الإبداع.

5-الفصل والوصل:

يعدّ الفصل والوصل واحدا من المواضيع التي تمثّل جانبا مهما من جوانب البحث البلاغي لتركيب الجمل، لما يتمتع به من إمكانيات أسلوبية متميزة تمدّها به طبيعته التركيبية، وواحدا من المباحث البلاغية المهمة التي شغلت مجالا واسعا عند علماء البلاغة

وأصعبها مسلكا، وتمثل هذه الثنائية التركيبية خصيصة أسلوبية اتسمت بها اللغة العربية شأنها شأن اللغات السامية.

عرّف الفصل بأنه "الاستغناء عن عطف الجمل بعضها على بعض برابط "[1]، كما يعرّف أيضا بأنه الوقوف عند نهاية كل عنصر حتى يشعر السامع بانتهائه ويتهيأ الخطيب لعنصر تال، ويكون في ثلاثة مواضع:" أن يكون بين الجملتين اتحاد تام وذلك بأن تكون الجملة الثانية توكيدا للأولى أو بدلا لها، والموضع الثاني أن تكون بينهما بيان تام وذلك بأن تختلفا خبرا وانشاءا، والثالث بأن لا تكون بينهما مناسبة ما أو أن تكون الثانية جوابا عن سؤال يفهم من الأولى "[2] ، وقد اهتم العديد من البلاغيين و علماء اللغة بهذه المواضع وجعلوها من مبادئ الفصل في الكتابة .

ونجد الفصل في قصيدة "قبض الريّح" قد جاء في مواضع عديدة فيها، حيث كان محمد عفيفي مطر يصف حزنه واشتياقه بعبارات وصور واقعية وأخرى من خياله وكانت لغته في ذلك صادقة جعلت كل جملة في القصيدة محل اهتمامنا كوننا متلقين اثرت في مسمعنا، ومن بين مواضع الفصل فيها نذكر:

يقول محمد عفيفي مطر:

"تعوم على حوافيها تصاوير خرافية:

أفاع تأكل الأضواء ... حتى الشمس تأكلها"[3]

[1]-محمد الأمين الخضري: الإعجاز في نسق القرآن (دراسة للوصل والفصل بين المفردات)، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2002م، ص 10.

[2]. حسن هادي نور: الفصل والوصل في حطب نهج البلاغة، جامعة المثنى، كلية التربية، قسم علوم القرآن، مجلة كلية الآداب، العدد 101، ص216

[3]. محمد عفيفي مطر، من مجمرة البدايات، قبض الريح، ص 13.

في هذا المقطع نلاحظ ليس هناك رابط بين السطرين، إلا أن الرابط المعنوي بينهما موجود؛ فعند قراءة السطر الأول ونجد عبارة " تصاوير خرافية" يتبادر إلى الذهن سؤال حول ماهية هذه التصاوير فيأتي السطر الثاني كبدل ووصف للسطر الأول يحتوي على وصف هذه الصورة الخرافية. فبالرغم من عدم وجود رابط بينهما إلا أنهما يكملان بعضهما البعض من حيث المعنى مما أنتج لنا وحدة عضوية.

وفي مثال قوله أيضا:

" فما عدنا سوى ظلّين قد عاما على موجة

تجوب البحر .. لا نجم ولا ساحل "[1]

في هذا المقطع نجد السطرين جاءا منفصلين، إلا أنهما يكملان بعضهما البعض في المعنى؛ فالأولى جاءت خبرا والثانية جاءت توكيد معنوي للأولى.

أما الوصل في البلاغة هو عطف بعض الجمل على بعض، وهو أيضا "ربط معنى بمعنى حقيقي أو مجازي بأداة لغرض بلاغي وذلك بأداة العطف"[2] التي تمثل واحدة من أبرز أدوات الربط على مستوى الجملة، إذ يعدّ الربط قرينة لفظية وخصيصة معروفة من خصائص التركيب النحوي للجملة ويتحقق هذا عن طريق الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه وجعلهما أشبه ما يكونا بالشيء الواحد.

في القصيدة أكثر الشاعر من مواضع الوصل، حيث جمع بين الأشياء المتشابهة والمتنافرة، ومن نذكر في قول الشاعر:

" وألقى الصمت أقفالا بثغرينا

---

[1]- المرجع السابق، ص 10.

[2]. حسن هادي نور، الفصل والوصل في حطب نهج البلاغة، ص 216.

فما قلنا ... وما كانت لنا القدرة "[1]

ففي هذا المقطع نجد الشاعر قد ربط بين الجملتين من خلال حرف العطف "الواو" وهذا من أجل إكمال المعنى.

وفي قوله أيضا: "لا نجم ولا ساحل"، نجده هنا قد أشرك الساحل مع الصفة التي يحملها النجم، فجاءت "ولا ساحل" معطوفة على ما قبلها.

ويقول عفيفي مطر أيضا: " ويحانا الهوى قصة

ولوكنا ... حكايات لها آخر"[2]

فالسامع أو القارئ لهذا المقطع من بدايته يتشوق لمعرفة الآتي من الكلام، فقد ربطهما الشاعر من أجل إتمام المعنى وتوكيده.

وأيضا في مثال آخر يقول محمد عفيفي مطر: "وهبّت نسمة عطشى، وشبّت نار " حيث اتصلت هذان الجملتان وكونا في ذلك وصفا وتعبيرا منطبقان على بعضهما البعض حيث جاءت " وشبّت نار" معطوفة على ما قبلها.

من خلال ما قدمناه وتطرقنا إليه حول "الفصل والوصل" في القصيدة يمكننا القول إنهما من مظاهر اتساق النص وانسجامه لهما إمكانات أسلوبية تزيد النص جمالا وتهذيبا في المعنى.

6-تركيب الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية واحدة من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطتها "يشكل الشاعر أحاسيسه وخواطره في

---

[1]. محمد عفيفي مطر، من مجمرة البدايات، قبض الريح، ص 10.

[2]. المرجع السابق، ص 13.

شكل فني محسوس، ويصور رؤيته الخاصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره "[1]، فهي الجوهر الثابت والدائم في القصيدة يتم من خلالها تجسيد المعنى وتوضيحه، وهي القالب الذي يصب فيه الشاعر أفكاره ومعانيه وعواطفه لأن الشعر قائم عليها.

وتعدّ أيضا "الأداة المهمة التي يملكها الشاعر لتساعده عل انسياب أفكاره وتلوينها، والحامل الشعوري للرؤية الجمالية "[2] لذلك فهي مكون هام داخل البناء الشعري، حيث تنحصر أهميتها فيما تحدثه من معنى في المعاني من خصوصية وتأثير لمتلقي النص الشعري، فهي كأنها تسحر القارئ وتجعله يجوب في أسطر القصيدة يكتشف معانيها ودلالتها لكي يصل إلى المعنى الذي يقصده الشاعر من خلال هذه الصور.

فالشعر مزج بين الحقيقة و الخيال ، وهو استخدام الخيال لفهم الحقيقة وفهم الكون و الإنسان و الحياة ، فهو نص إبداعي يعبّر فيه الشاعر عن رؤيته بأساليب تعبيرية متعددة كالتشبيه و الاستعارة أو المجاز وغيرها ، فجاء الشعر الحديث مستخدما الصور بأسلوب أكثر حداثة واجتهدوا في تجنب الصور المستهلكة ؛ فأبدع الشعراء المعاصرون في "استثمار الطاقات اللونية والحركية والصوتية في الصورة الشعرية الحديثة ، ودفعها إلى تجسيد التجربة الشعرية بشكل تكون فيه قريبة من معادلها الشعري و الفكري في وعي الشاعر"[3]؛ لتنتج لنا أشكالا صورية متنوعة تمثلت في صور بلاغية وحسية و رمزية و غيرهم ... ، فقد تحولت الصورة من كونها وصفا خارجيا إلى كونها تعبيرا عن حالة الشاعر الداخلية و النفسية

---

1. حنان بومالي، تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 23، ص126.

2. المرجع السابق، ص 127.

3. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984 م، ص134.

والشعورية و"حولت الداخل غير المرئي إلى خارج مرئي ومحسوس"[1] فنحن من خلال هذه الصور نستطيع الكشف عن عالم الشاعر كلّه .

وعندما نتأمل على ضوء ما سبق الصورة الشعرية في قصيدة "قبض الريّح" نجدّ أن كل اقتران بين معنى ومعنى آخر قد شكل صورة شعرية لا متناهية المعاني والدلالات، ويمكن أن نوضح من خلال الوقوف على بعض هذه الصور:

ـ كان محمد عفيفي مطر قد عنوّن قصيدته بعبارة " قبض الريّح"، فعند الوقوف على هذه العبارة أو هذين الكلمتين نجد أنهما كلمتان مختلفتان دلاليا ومعجميا، فالأولى تنتمي إلى الملموسات وكل ما هو مادي، أما الثانية فتنتمي إلى عالم المحسوسات (اللاملموس)،وهذه المفارقة بينهما هي التي شكلت ذلك الجمال الداخلي عند اجتماعهما، فشكل هذا الاقتران صورة شعرية فاتنة جمعت بين عالمين متناقضين مختلفين وهذا الجمع هو الفكرة التي حاول من خلالها محمد عفيفي مطر أن يخلق عالما جديدا من خلال مزجهما فيصنع عالمه الذي يريده، ولكن هذا الاختلاف لا ينفي وجود تآلف ضمني عميق فقد عمد الشاعر إلى استغلال هذا الانزياح اللغوي ليولّد تآلف دلالي، فكلما عمد الشاعر إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن العالم الخارجي؛ فنرى ذلك التعبير من الإحساس و إخفائه في نفس اللحظة ، ونجد الإيحاء بدلا من التسلسل والوضوح فعبر تعبيرا غير عاديا عن عالم عادي ، فكانت هذه الصورة إبداع لمبدع وأتقن صنع شعوره فأتقن التعبير عنه بشكل متفرد ومتميز . وبالنسبة لدلالة هذه الصورة فلعلّ الشاعر أراد أن يقبض على حلم زئبقي أو أراد أن جمع شتات أفكاره، أو لعله يريد بذلك القبض على المستحيل وتحويله إلى حقيقة.

ـ يقول محمد عفيفي مطر في مطلع القصيدة:

[1]. المرجع نفسه، ص 134.

" ونام الهمس، ما عادت سوى الأفكار

تدبّ ثقيلة الأقدام بالأسرار

وألقى الصمت أقفالا بثغرينا

فما قلنا ... وما كانت لنا القدرة "[1]

في السطر الأول نجد الشاعر قد استخدم استعارة مكنية، ففي قوله "نام الهمس" هنا صورة جزئية اعتمد فيها على تشبيه الهمس بالعاقل الذي ينام وحذف المشبه به ودلل عليه بلازم من لوازمه: الفعل "نام" وهذه الصورة نجدها تحمل عدّة دلالات، فإذا عرفنا أن النوم هو مرادف الغياب فيكون الضد حضور الصوت الصارخ والضجيج هو المحتمل، وكذلك هناك دلالة أخرى يقصد بها الشاعر من عبارة "نام الهمس" فهو الهدوء الذي يتخلل لحظات الصفات لدرجة أن يكون الهمس نفسه هو الهدوء والسكينة، فهنا نجده أيضا قد جمع بين عالمين مختلفين متناقضين، أراد من خلال هذه الصورة أن يعبّر عن قمة الأفكار التي تدور فلي رأسه والتي أصبحت هاجسا يراوده ويوقظه في وحدة الليل وسكونه، فهنا دلالة أيضا عن خوفه من التفكير الزائد الذي ينتابه في الليل.

تقوم الصورة الشعرية الحديثة على مبدأ أساسي ألا وهو التكامل الفني بين الفنان والطبيعة، فالفنان يساوي الإبداع؛ والإبداع يساوي الخلق؛ والخلق يأتي من العدم، ومن هنا تولد الأفكار ولكنها تبقى مجرد أفكار تنتمي إلى عالم اللاواقع، ولكي تترجم إلى عالم الواقع يجب أن تعانق كل الأشياء والرموز والأشكال الموجودة في الطبيعة للبروز من خلالها، ومن ذلك يقول عفيفي مطر:

[1]- محمد عفيفي مطر، من مجمرة البدايات، قبض الريح، ص10.

" وحامت روحنا السكرى خطى عصفور "[1]

وفي قوله أيضا:

" وذاب الكون، في درب الهوى ضعنا "[2]

فهذه الصور نجدها نتجت من خلال المزج بين عالم الخيال وعالم الواقع، فكان الصمت هو ذاك الإنسان الذي يلقي بالأقفال لتغلق الأفواه، وكانت الروح تحلق بعيدا على خطى رسمه لها العصفور وجعل الكون ينصهر في ثنايا الهوى. هذا المزج الواعي بين الكلمات والمعاني؛ وهذا الإبداع في الانتقال من اللامرئي إلى المرئي ومن المعنوي إلى المادي، مكّن الشاعر من الوصول إلى بؤرة التوتر لدى القارئ، فكلما حاول أن يمسك طرف المعنى انفجرت معاني كثيرة تتكاثف لتغطية المعنى الحقيقي.

ـ وفي موضع آخر من القصيدة نجد الشاعر محمد عفيفي مطر قد عاد في وحدته لليّل والصمت والهواجس، ويقول في هذا الشأن:

" ويا ليلاي قد أطعمت روح الليل أحزاني

وأورادي وألحاني

وهاجت في عروق الصمت كاسات من الأفكار

وفي عيني شاذوف يصب الليل أوهاما ضبابية

ودوّامات أشباح، وغدرانا من الآهات

تعوم على حوافيها تصاوير خرافية:

---

[2] - المصدر نفسه، ص 10.

[2]. المصدر نفسه، ص 10.

أفاع تأكل الأضواء .. حتى الشمس تأكلها

عبير الزهر مسموم الخطى يلهث،

وغابات هطول الريّح بعثرها،

ودودُ يحفر الساحل "[1]

فالدوامات والغدران التي تقوم على حوافيها، والأفاع التي تأكل الأضواء، وعبير الزهر المسموم الخطى، والغابات التي بعثرها الريّح، والدود يحفر الساحل ليوازي إنسانين، كل هذه صور جزئية لا تشكل تشكيلا عقليا واعيا؛ وهي كذلك ليست تشكيلا اعتباطيا بل هي صور ترسبت في لاشعور الشاعر جمع بينها الخوف من الموت والضياع و الفراق الذي جعله يدخل في عالم مليء بالفزع و الصور المؤلمة ، وجعله يعيش في دائرة الحزن التي أرغمته على تشكيل هذه الصور غير الواقعية التي تعبر عن حالته النفسية ، وعند التركيز نجد أن منطق المكان لا يقبله منطق الزمان ، فالشاعر يحدثنا عن الليل بينما الأفاعي كانت تأكل الشمس ، وهذا دليل على أن الشاعر جمع كل هذه الصور داخل عالم متناقض مما يولد دلالة أخرى على أن عفيفي مطر كان في نفسية مرهقة و متشتتة الأفكار و الخوف الذي يسيطر عليه من الموت و الفقد الذي يؤلمه ، لكن هذا لا يمنعنا من قول أنه قد أبدع حقا في تشكيل كل هذه الصور التي رسمت لوحة استطعنا تأملها بين كلماتها و حروفها و أخذتنا إلى معرفة حالة الشاعر ، فالطبيعة ساعدت الشاعر أيضا على وصف هذا الشعور و الحالة النفسية التي تراوده .

في موضع آخر نجد الشاعر محمد عفيفي مطر قد شكّل صور شعرية في هيئة لوحة تشكيلية منتقاة العناصر، "فإذا كانت الصورة السينمائية (المونتاج) نابضة بالحركة

[1]- المصدر السابق، ص 13/ 14.

والصوت، فإن الصورة التشكيلية تعتمد على المرئيات والألوان "[1]وهي تمكن الشاعر من اختزال لقطاته وتكثيفها بما يخدم التجربة ويعبر عنه، يقول عفيفي مطر في هذا الشأن:

" وذاب الكون، في درب الهوى ضعنا

فما عدنا سوى ظلّين قد عاما على موجة

نجوب البحر .. لا نجم ولا ساحل "[2]

تتضافر في هذه الصورة الشعرية مجموعة من المرئيات، يعتبر "الكون " هو القاسم المشترك بينهما، حيث نجد ذوبان الكون ينتج عنه اختفاء النجم والساحل من جهة، كما نجد من جهة أخرى قوله "لم نعد سوى ظلين قد عاما على موجة " و "نجوب البحر لا نجم ولا ساحل" هنا امتزجت هذه العناصر شكلت لوحة تعبيرية تشكيلية في خيال الشاعر؛ فذوبان الكون والبحر بلا نجم ولا ساحل والعوم على موجة كالظل دلالة على ضياع الشاعر، فأكدت العلاقات البلاغية الحالة النفسية للشاعر الذي يحس بالوحشة ويدخل إلى عوالم شديدة الغرابة يحس فيها بالوحدة ، فكان هذا الإطار البلاغي ليس إطارا ماديا لهذا الوصف فقط ، بل هو رمز للحالة النفسية والفكرية التي خضع لها بعد فراقه مع حبيبته ، فعلاقته معها و اللقاء الذي جمعهما لم يعد سوى ظل عابرو كون بلا نجم ولا ساحل و أن حياته لم تعد لها معنى وطعم ، فالقارئ عندما يقرأ هذه الأسطر يحس بهول المنظر بعد ذوبان الكون فيكشف أيضا الفراغ و الخوف الذي يمتلك الشاعر و يسيطر على مشاعره مما جعله يشكل هذه الصور التي بلغت ذروة الإبداع حقا .

من كل ما سبق يتضح لنا أن الصورة الشعرية التي خلقها محمد عفيفي مطر جاءت لتحمل رؤيته الخاصة لواقعه الذي يعيشه، وبالتالي فهي تعبير عن رؤيته أيضا للعالم والواقع

[1]- حنان بومالي، تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر، ص134.

[2]. محمد عفيفي مطر، من مجمرة البدايات، قبض الريح، ص 10.

الذي يحيط به، وتلك الصور التي عبر عنها في خطابه جاءت كموازاة رمزية للواقع المعيش ليس بمنطق الواقع ولكن بمنطق الشعر، حيث تجيء الصورة في الشعر كمعادل موضوعي يعبّر عن الواقع البديل.

يمكننا أن نستنتج أيضا لقراءة شعر محمد عفيفي مطر ينبغي علينا أن نتمتع بمقدرة تحيل النص المقروء وتترجمه إلى صورة بصرية نشاهد أبعادها حية أمامنا، "فهو شاعر يربط بين عنصري الذاكرة السمعية والبصرية ربطا قويّا "[1] للدرجة التي تجعله يحل أحدهما محل الآخر بصفة مستمرة، مما يؤكد كونه شاعر الذاكرة البصرية أو شاعرا يفكر بالصورة.

لمحمد عفيفي مطر في تشكيل صورته الشعرية بنية خاصة بدأت بالتعامل السهل البسيط مع الوجوه البلاغية المختلفة، ثم مالت إلى أن يحشد فيها تنوعات لوجوه بلاغية متعددة؛ تتضافر كلها بعضها مع بعض لتشكيل الصورة العامة في نصه الشعري، "يؤازر هذا التداخل تركيب مقابل في البنية التي بدأت بسيطة بلا تعقيدات تركيبية، ثم مالت إلى أن تكون أعقد عن طريق المتعلقات النحوية الكثيرة المرتبطة بركن أصلي في الجملة الأساسية، وهي المتعلقات التي تؤدي دورا مزدوجا في التركيب الدلالي ، فقد ترسخ بعد الحقيقة في الجملة ثم يعود بعدها إلى الجملة الأصلية التي ابتدأ منها "[2] ، وهذا ما يتطلب جهدا مقابلا من القارئ في متابعة جملته و التواصل مع ما يطرحه في اللحظة التي تتحقق فيها المتعلقات النحوية والبلاغية التي يقدمها ويكمل بعدها صورته التي تحدث أثرا كيرا لدي القارئ و متلقي النص ، فهو أبدع إل حد بعيد في تشكيلها في قالب جمالي جعلته بذلك من بين الشعراء المعاصرين المبدعين في تشكيل مستويات نصه الشعرية .

[1]-محمد سعد شحاته: العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، د ط، د ت، القاهرة ،200م، ص209.

[2]. المرجع نفسه، ص 209.

أخيرا ما يمكننا استنتاجه أو استخلاصه بعد هذه العملية الاستكشافية في البنية التركيبية لقصيدة قبض الريح، أن لا شك للمستوى التركيبي أهمية في الكشف عن شعرية الشاعر ومؤثراته الإبداعية وأساليبه الشعرية، وهذا ما أخذناه من خلال الالمام بالظواهر التركيبية التي طغت على القصيدة من تقديم وتأخير وحذف وظاهرة الفصل والوصل ، إضافة إلى تركيب الصورة الشعرية التي أظهرت قدرة الشاعر الإبداعية من خلال براعته النسقية في التشكيل والتركيب، فمحمد عفيفي مطر لم يعتمد في بناء قصيدته على انتقاء المفردات و اختيار الأساليب النحوية الملائمة فقط بقدر ما ركز على الناحية الفنية و ما تراعيه حالته النفسية و الشعورية ، ليتمكن من إيصال صوت آلامه و معاناته و حزنه الشديد للعالم الخارجي ، وهذا ما تلائم مع كل التراكيب التي جاءت في القصيدة التي بيّنت و أظهرت عمق الإبداع الذي يتمتع به محمد عفيفي مطر الذي ظهر بشكل كبير وواضح جدا من خلال الصور الشعرية التي جعلها لوحة تشكيلية في كل مقطع من مقطوعاتها وكأنها صورا و مشاهد حقيقية ، وهذا دلالة على براعة التشكيل الشعري لدى الشاعر .

المبحث الثالث: البنية الدلالية

اللغة وسيلة اتصال وتفاهم بين الأفراد والجماعات، وهي ملك مُشاع بينهم يستعينون بها لأداء الغرض الذي وجدت لأجله، والظاهرة الشعرية لغوية في جوهرها لا سبيل إلى التأتي إليها من جهة اللغة التي تتمثل فيها عبقرية الإنسان، والتي تمثل أيضا نظاما محكما تتآزر فيه جملة من الأنظمة الفرعية المحكمة بدورها كالإيقاع والتركيب والدلالة، وعليه فإن دراسة المستوى الدلالي أو البنية الدلالية لنص ما في لغته تقتضي في البداية وعيا علميا بأن النظام اللغوي نظام متجدد.

يعدّ علم الدلالة المدخل النظري على كل ذلك، فهو "فرع من فروع علم اللغة ومستوى من مستويات التحليل اللساني شأنه في ذلك شأن الصرف والأصوات والتراكيب"[1]، فهو يختص بدراسة المعاني اللغوية للكلمات في مختلف النصوص الأدبية، إذ أن الدرس الدلالي يعدّ قديم الفكر الإنساني وقد نوقش بطريقة دقيقة وتبناه العديد من الفلاسفة واللغويين والبلاغيين والأصوليين من الهنود واليونان وغيرهم؛ الشيء الذي مهد لعلماء العصر الحديث استثمار نتائجه وحظيت الدلالة بعلم خاص بها.

لدراسة الجانب الدلالي أبعاد وجدانية في فهم رؤية المبدع التي تعبر عنها اللغة وتحليل التراكيب، ومن هنا يرى "شارل بالي" بأن "النظام اللغوي لا يقوم على خدمة الأغراض المنطقية وحدها بل غايته التعبير عن الوجدان والإرادة، مما له تعلق بذات القائل، وفعله اللغوي الذي يترك أثر على السامع"[2] وهذا ما يدّل على أن اللغة ترتبط ارتباطا وثيقا بالتفكير الإنساني ولعلّ أبرز تعليل عل هذا القول ما نجده بين أثر الكتابة الإبداعية في نصوص

[1]-عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء، الأردن، د ط، 1985م، ص12.

[2]–منقور عبد الجليل، علم الدلالة (أصوله ومباحثه في التراث العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001م، ص51.

الكتاب والشعراء، وعليه فالشعر يغذو فعالية لغوية بما تتيحه من إمكانات تشكله وتحديد أفق تمظهره وتحقيق شعريته وأدبيته ، فالشاعر على حد اعتقاد "جون كوهن" هو خالق كلمات وليس خالق أفكار وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي ، وهذا معناه أن حدود إبداع الشاعر تظهر أولا وأخيرا في لغته ومدى انتقاء كلماته التي تعدّ ضرب من خياله يأخذ القارئ بها إلى أفق بعيد.

وانطلاقا من هذا سنحاول أن نلم بجوانب البنية الدلالية في قصيدة "قبض الريّح" لمحمد عفيفي مطر وكذلك البحث في أحضان أسطرها حول جماليات وشعرية لغته اللامحدودة التي شكلت حقلا واسعا من المعاني التي تركت بصمة منفردة عن نوعها في أنفسنا كوننا متلقين ودارسين لها.

1. الحقول الدلالية:

تعدّ نظرية الحقول الدلالية من النظريات التي أقرها علم الدلالة الحديث، وكانت الدراسات اللغوية الغربية السباقة في تناول هذا المصطلح؛ إلا أن الدراسات اللغوية العربية قد تناولت حقول الدلالة إجراءا وتطبيقا في مصادر كثيرة عبر قرون متعاقبة، وهي" نظرية تتأسس على جمع الكلمات أو المعاني المتقاربة ذات الملامح الدلالية المتشابهة"[1]، ومن ثم تصنف المدلولات إلى قوائم تشكل كل قائمة حقلا دلاليا ، وتعدّ دراستها في الوقت الراهن ذات أهمية بالغة و فوائد جمة لما تحويه من نتائج مهمة تسهم في حل الكثير من مشاكل تحليل المعنى في الألفاظ و التعابير اللغوية .

[1]-عمار شلواي: نظرية الحقول الدلالية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، العدد 1، 2002م، ص41.

نجد الشاعر محمد عفيفي مطر في القصيدة قد اعتمد على عدة ألفاظ ومفردات شكل من خلالها عبارات تصف حالته الشعورية، فأنتجت هذه الألفاظ مجموعة من الحقول الدلالية كالآتي:

أ . حقل الطبيعة:

إن لمفردات الطبيعة في قاموس القصيدة نصيبا بالغا، فهي تصفح بكافة ضروبها الحية والجامدة من الحيوانات وظواهر البيئة الساكنة عن شغف الشاعر بتنوع وظائفها في المواقف المختلفة، وهذه الطبيعة تأخذ بمدلولاتها طابعا رمزيا يترعرع في القصيدة ويصل إلى حالة التناقض الدلالي بين عناصرها مع مدلولاتها، ومن بين هذه العناصر نذكر: "عصفور، ذاب، موجة، البحر، نجم، ساحل، نسمة، هبّت، كالإعصار، هاجت، غيما، أفاع، الشمس، عبير الزهر، غابات، الريّح، دود، يحفر "، فقد رسم محمد عفيفي مطر شعوره بعناصر الطبيعة في نطاق تجسيدي ينصب على تقصي تمظهر الحس الإنساني ويقوم على غرابة المتلاحمات والثنائيات الضدية المثيرة للدهشة داخل الصور، فهناك نوع من المعانقة بين الشاعر والعالم الخارجي (الطبيعة) بحيث إن تحقيق هذا المعتقد في الشعر يدّل على أن عالم الأفكار و هو بطبيعته غير واقعي يحاول أن يصبح واقعيا بمعانقته للأشياء و البروز من خلالها ، فمحمد عفيفي مطر وجد في عناصر الطبيعة وأشياءها ملجأ لشعوره وأحزانه و اشتياقه بفضلها استطاع أن يوصل هذا الشعور للقارئ المتلقي و التأثير فيه .

ب . حقل الحزن والألم:

تضافرت مجموعة من الألفاظ والكلمات التي تدّل على حزن وألم الشاعر ومدى اشتياقه لحبيبته ومعاناته من الوحدة التي يعاني منها خاصة في سكون الليل الذي يجعله في دائرة التفكير اللامتناهي، فأنتجت لنا حقلا دلاليا يدّل على هذه الحالة الشعورية فكانت

هذه الألفاظ تتسلسل في القصيدة من بيت وسطر لآخر، ومن هذه الألفاظ نذكر: "الصمت، ضعنا، نار، الموت، وداعنا، الأحزان، سكون الليل، الأفكار، لا دنيا، لا أزمان، لا إحساس، لا أفراح، أوهاما، الآهات، دوّامات، الجرح، غدرانا، دوامات " ، فالقارئ و المتلقي للقصيدة سيلاحظ سيطرة هذا الحقل الدلالي عليها مما يتبادر لذهنه الحالة النفسية للشاعر وحجم الألم الذي يعانيه ، فمحمد عفيفي مطر كان داخل عالم مغلق مليء بالتيه و المعاناة والألم فلم يجد أمامه سوى هذه الألفاظ ليعبر بها عن حالته هذه .

ج . حقل الحبّ:

إن الحزن والألم والمعاناة والوحدة والخوف الذي انتاب وتملك روح الشاعر في القصيدة، كان سببه الحبّ والاشتياق لحبيبته وأمله في اللقاء مجددا بعد طول الفراق، جعل القصيدة لا تخلو من ألفاظ الحبّ والهوى ممّا شكل ووّلد حقلا دلاليا باسم الحبّ، ومن بين هذه الألفاظ نذكر: " الهوى، قصة، قبلة عمياء، الوعد، وداعنا، أحضن، نرفرف، هذا الحبّ، نحيا الحبّ، الجرح، حكايات، لا إحساس، الأسرار، نمضي ". فهذا الحقل أيضا هيمن على أسطر القصيدة من سطر لآخر وله دلالة على أن سبب الحزن الذي يعيشه سببه هذا الحبّ.

3. الألفاظ الدّالة على العناصر السماوية:

من بين الألفاظ أيضا التي ظهرت في القصيدة وشكلت حقلا دلاليا، الألفاظ الدالة على العناصر السماوية؛ فمحمد عفيفي مطر كان بحاجة لهذه العناصر ليشكل من خلالها صور شعرية تصف حالته النفسية وشعوره الكئيب فوظفها توظيفا جماليا غير واقعي من خياله البعيد وجعلها كأنها صور واقعية، ومن هذه الألفاظ الدّالة على هذا الحقل الدلالي:" الكون، نجم، الليل، الصبح، ملاكين، الله " فهذه الكلمات والألفاظ كانت الحبل الذي ساعده

في ربط شعوره وموضوعه في القصيدة والذي جعله يصل إلى تحقيق الوظيفة الجمالية في القصيدة.

من خلال رصد الحقول الدلالية التي تشكلت من الألفاظ والكلمات الموجودة في القصيدة نلاحظ طغيان حقل الحزن عليها، وهذا دليل بدون شك على ألم ومعاناة الشاعر وحزنه لفراق حبيبته لهذا كانت كلّ كلماته تعبّر عن هذا الحزن اللامتناهي، لكنها بطبيعة الحال أضافت للقصيدة رونقا وجمالا من خلال الصور التي شكلها من خلال وصفه لحالته الشعورية.

2. اللغة الشعرية:

تعتبر اللغة المادة الأولية في عملية الإبداع الفني، فاللغة موجودة في مخزون كل شخص بفعل ما تحدثه الحياة، إلا أن لغة الشعر تختلف عن اللغة العادية وبذلك يخلق كل شاعر شعرية خاصة به أي لكل شاعر مبدع لغته الإبداعية الخاصة.

تحدّث أدونيس بإسهاب عن اللغة الشعرية في الإبداع الشعري الذي يحمل خصوصية مميزة عن النصوص الأخرى، واعتبر أن النص الشعري يجمع بين خاصيتين هما الجمالية واللغوية، فالجمالية تكون في استعمال لغة متميزة تقوم على العدول والخرق، وعلى رموز تضفي على النص رونقا جماليا تستدعي من القارئ الاستكشاف ومحاولة معرفة ما وراء السطور، أما اللغوية فتكون في طريقة تركيب ونظم الكلمات ترتيبا صحيحا، وهي عنده أيضا ليست وسيلة تعبير فحسب وإنما كذلك طريقة تفكير لكل وضع اجتماعي، فيقول في هذا الشأن: "إن للنص الشعري خصوصية لا تكون له هوّية إلا بها، تتمثل في كونه عملا لغويا من جهة، وعملا جماليا من جهة ثانية "[1].

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص132.

تتميز اللغة الشعرية بعدّة خصائص جعلتها تختلف كثيرا فيما كانت عليه سابقا في القديم، فأصبحت" لغة رمزية يستعملها الكاتب للبوح عن مشاعره وعواطفه، وهي لغة تقوم على ظاهرة التخيل فيغذو الحلم مهربا لتحقيق أحلامه الخيالية التي لم يستطع الشاعر تحقيقها في الواقع، إضافة إلى أنها لم تعد وسيلة نقل وتفاهم فحسب بل غدت وسيلة استبطان واكتشاف"[1]، فهي لغة خلق وإبداع.

ومن أهم المنطلقات التي يميز من خلالها الكلام العادي من الكلام الشعري هو ما يعرف بالانزياح، فالشعر مملكة الشاعر الخاصة التي يخالف فيها ما شاء من الواقع وذلك لا يكون إلا بالانزياح، وهذا ما سنتعرف عليه في دراسة اللغة الشعرية في القصيدة حيث نخصص دراستنا حول الانزياح الدلالي والانزياح التركيبي.

. الانزياح الدلالي:

يعدّ الانزياح الدلالي من أبرز أشكال الانزياح التي تضع الشعر في أقصى الطرف المقابل للنثر، لأن" فيه تنزاح الدوال عن مدلولاتها الأصلية فتختفي لتحل مكانها دلالات جديدة"[2]، وهو إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة؛ وهو متعلق بجوهر المادة اللغوية، وعليه سوف نحاول إبراز أهم نقاط الغموض والدلالات الرمزية التي تجسدت في القصيدة.

الغموض خاصية جوهرية في التفكير الشعري، وهو أبرز خصائص الحداثة الشعرية، يعتبر لبّ تفكير الشاعر، وهو بمعنى الإخفاء والستر والحجب، وقد أخذت هذه الظاهرة حضورا في قصيدة "قبض الريّح " ويظهر ذلك من خلال قول الشاعر:

"على باب الهوى تهنا

---

[1]. جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر)، تر: أحمد درويش، دار غريب، مصر، 2000م، ص 288.

[2]- أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار، سوريا، ط1، 2009 م، ص 284.

وذاب الكون في درب الهوى ضعنا

فما عدنا سوى ظلين قد عاما على موجة"[1]

إن الغموض في هذه الأبيات المستشهد بها لا يكون نتيجة التصوير المنزاح أو الخيال، وإنما مرتبط بغرابة الدلالة نفسها، فالشاعر هنا لا يصرح أو يكشف بطريقة مباشرة الحبّ الذي جمعه بين حبيبته والفراق الذي آل إليه، بل عبّر عنه بهذه الطريقة، فاستعماله لهذه الطريقة التعبيرية دلالة على قدرته تمكنه وبراعته في استعمال اللغة من جهة، ومن جهة أخرى يحاول وضع القارئ في جملة من التخيلات تجعله يصل إلى الإحساس بعاناته من هذا الحب.

وفي مثال قوله أيضا:

"ونام الهمس ما عادت سوى الأفكار

تدب ثقيلة الأقدام بالأسرار

وألقى الصمت أقفالا بثغرينا"[2]

فالشاعر في هذه الأبيات لم يصرح بطريقة مباشرة عن كمية التفكير التي تنتابه عند مجيء الليل ومعاناته من هذه الحالة الشعورية الصعبة بل دلّ عليه من خلال هذا التصوير الخيالي، فبطبيعة الحال التفكير الزائد يجعل الإنسان يدخل في دوامة الوحدة، لذا نجده قد عبّر عن حالته بطريقة غامضة إيحائية وغير مباشرة زادت من لغة القصيدة رونقا وجمالا أكسبها شعرية خاصة.

ونجد أيضا الغموض في القصيدة من خلال قوله:

---

[1]- محمد عفيفي مطر، من مجمرة البدايات، ص 10.

[2]. المصدر السابق، ص 10.

" وهبّت نسمة عطشى، وشبّت نار

وسيف شقّ قلب الصمت كالإعصار"[1]

في هذين السطرين نجد الشاعر محمد عفيفي مطر يريد البوح بما يدور في خلجاته من حزن وألم ومعاناة من الفراق، فجاء بطريقة غير مباشرة في شكل هذه الصورة التي اعتمدت لغة إيحائية ودلالية وتصوير يأخذ القارئ إلى عالم الخيال لكن، الشاعر يعني أشياء أخرى فهذا البوح شق قلبه كالإعصار الذي يأخذ كل ما في طريقه فيخرج كل ما في قلبه لعلّه يجد راحة في ذلك.

من خلال هذا الغموض الذي برز في القصيدة صوّر لنا أن الشاعر محمد عفيفي مطر له القدرة الفائقة في تصوير الأحداث ووصف حالته في لغة مميزة كان الجانب الأوفر فيها من الخيال والدلالات المختلفة التي تعطي قراءات متنوعة ومختلفة من قارئ لآخر، هذا التفوق كان دائما يؤكد كمية الإبداع الأدبي الذي يتمتع به الشاعر.

إضافة إلى ذلك نجد العديد من الدلالات اللغوية في القصيدة التي استعملها محمد عفيفي مطر للدلالة على حالته النفسية والشعورية ولتشكيل الصور المعبرة في القصيدة، فقد استلهم هذه الدلالات من الطبيعة واستخدم العديد من عناصرها في وصف حالة الذعر والخوف الذي تملّكه من الوحدة التي يعيش فيها، ومن بين هذه الصور و الدلالات نذكر: " أفاع تأكل الأضواء، حتى الشمس تأكلها، عبير الزهر مسموم الخطى يلهث، دود يحفر الساحل ... "، ففي هذه الصور نجد الشاعر قد عبّر من خلالها عن ألم الفراق بلغة إيحائية و رمزية غير عادية ، فالأفاعي لا تأكل الأضواء ... إلا أن هذا الترميز و الإيحاء زاد من

[1]. المصدر نفسه، ص11.

قوّة التعبير الإبداعي في القصيدة وزاد من شعرية اللغة التي تجذب القارئ المتلقي لها و جعله يتخيلها و كأنها واقعية .

ب . الانزياح التركيبي:

يظهر الانزياح التركيبي عند الشعراء في جوانب وعناصر التركيب المختلفة؛ كالتقديم والتأخير والحذف وغيرهم، وذلك لما لهذه الملامح التركيبية في صياغة المعاني، والتأثير في الصور التي يصنعها الشاعر ضمن قصيدته الشعرية، فلا يتقدم شيء على شيء في تركيب الكلام إلا لفائدة ترجى أو لغاية تراد، فليس الأمر عشوائيا دون قيد أو شروط.

من بين التقديمات والتأخيرات التي شملت اللغة في القصيدة، نجده قد اعتمد على تقديم الجار والمجرور في جمل عديدة، منها ما جاء في قوله: " في درب الهوى ضعنا " والأصل في هذه الجملة هو " ضعنا في درب الهوى" فهو قدم "الهوى" على الكلام وذلك لأنه هو سبب حالته النفسية التي يعاني منها، وأيضا في مثل هذا النوع من التقديم يقول: " على باب الهوى تهنا"؛ فجاء تقديم الجار والمجرور على الفعل أيضا؛ فهنا "باب الهوى" هو السبب في تيهه لهذا كان تقديمه له ضروريا. وفي موضع آخر نجد تقديم الخبر على الاسم وذلك من خلال قوله: " في عيني شاذوف" فالأصل هنا هو: " شاذوف في عيني "فكان التقديم هنا دلالة على التخصيص والاهتمام بالذات كذلك.

إن هذا الانزياح التركيبي المتعلق بجانب التقديم والتأخير لم يكن مجرد تحول في مواضع التراكيب أو تبديل في وحدات الكلام المختلفة فحسب، بل كانت له قيمة شعرية كبيرة تمثلت في تركيز بؤرة الاهتمام الذهني لدى المتلقي، فما كان منه إلا أن جعل من الانزياح التركيبي سببا لمنح تلك العبارات مزيدا من التألق، وبدون شك دليل أيضا على اضطراب حالته النفسية بسبب الحزن والألم والفراق.

مما سبق يمكننا القول إن للشاعر محمد عفيفي مطر القدرة والإبداع في اللغة الشعرية في القصيدة، فهو استعمل لغة إيحائية ورمزية جعلت القصيدة في ذروة الجمال ومكّن القارئ من الإحساس بهذه الجمالية والشعرية من خلال الكلمات والجمل والصور التي رسمها للتعبير عن حالته النفسية التي كانت الدلالة الوحيدة عن هذا الانزياح.

3 . سيميائية العنوان:

يتشكل النص الإبداعي الحديث من معادلة لابدّ منها، أولها العنوان وآخرها النص، حيث يعتبر العنوان " نظاما سميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية ثغري الباحث فيتبع دلالاته ويحاول فك شفرته الرامزة "[1]، فهو ليس عنصرا زائدا بل هو مرشدا دالا إلى النص الفكري يمتلك بعدا إيحائيا للبنية النصية.

ومع ظهور الشعر الحديث عني بالعنونة سواء فيما" يتعلق بالجانب الإبداعي لدى الشعراء أو من خلال السيميولوجية التي تناولت العنوان باعتباره علامة دالة تسم النص وتبرز مجموع الدلالات المركزية فيه"[2]، حيث أنه أصبح ضرورة ملحة ومطلب أساسي لا يستغنى عنه في البناء العام للنصوص الأدبية، لذلك نرى الكتاب والشعراء يجتهدون في رسم أعمالهم الأدبية بعناوين يتقنون في اختيارها وتنميتها بالخط والصورة المصاحبة وذلك بعلمهم لأهمية العنوان.

هنالك خصائص ومستويات عدّة تمس العنوان وتؤثر تأثيرا بالغا في توجيه رسالته أو تتجلى فيما يثريه من فضول وشغف بالوقوف على محتوى النص ودور استفزازي يضطلع

[1]- عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 8، بسكرة، الجزائر، 2011، ص2.
[2]. محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د ط، 1988، ص5.

به سياقه كما ترصدها دراستنا في حنايا مستوياته بالتطبيق في القصيدة المعنية كالمستوى البصري والمستوى المعجمي والمستوى التركيبي على النحو التالي:

أ . المستوى البصري:

لقد اتصفت قصيدة "قبض الريح " من الوجهة البصرية بعنوان لامع في صفحة مستقلة يملأها العنوان الرئيسي فقط، دون لأن تتزود بعنوان أو بعناوين فرعية في نصها، حيث كتبه الشاعر بخط غليظ أسود قاتم من حيث الحجم والكتابة، فهو عنوان حداثي يرفض الشكل الدائري الذي يلتف حول معنى واحد، بل يترسخ بالدلالات المتكاثفة الطاغية في بنيته التشكيلية عن طريق تجاوز الغموض وفتح مغاليقه شيئا فشيئا، ولقد عمد الشاعر فيه إلى إضفاء المزيد من الغموض والانزياح اللغوي ليرغم مخاطبه على قراءته قراءة عميقة مستقلة، ويستحث جهده الفكري والخيالي بانزياح يشوش ذهنه ويغريه ليصفح صلب القصيدة ويعرف ما جاء به الشاعر بمبتغى.

ب . المستوى المعجمي:

من خلال تأمل العنوان من الناحية المعجمية، نجد أن لفظة "قبض" قد انصبت دلالتها في مادة واحدة، فالقبض هو جمع ليستقر تحت تسلطه وقدرته، وهو خلاف البسط، أي الإخراج عن تسلط اليد والنشر، فقبض الشيء أخذه وتملكه، فنجد اقتران معنيين لها هما: الجمع والتسلط. أما لفظة "الريح" فهي من الظواهر الطبيعية التي يشهدها الكون، فهي هواء عابر يصعب الإمساك به في الواقع، بمعنى أنه يساوي اللاشيء، فعادة لم نرى جمعهما في جملة واحدة لكن الشاعر محمد عفيفي مطر كان له قصد وغاية ومعنى يدلي به من خلال هذه العبارة المتناقضة المنزاحة عن اللغة العادية، فمن خلالها جعل القارئ يحاول استنطاق القصيدة والبحث عن دلالة فيها تخص هذا العنوان الذي يشمل عدّة قراءات مختلفة.

ج . المستوى التركيبي:

من ينظر إلى عنوان " قبض الريح" سيجده مكونا من جملة إسمية ذات دلالة رحبة، وهي إن دلت على شيء فإنما تدّل على الاضطراب وعدم الاستقرار والتمسك باللاشيىء والمستحيل، حيث تتلخص الجملة الإسمية في وحدتين معجميتين تربطهما علاقة نحوية، منطلقها الاسم "قبض" وهو مبتدأ مرفوع، وهو مضاف و "الريح" مضاف إليه، أما الخبر فهو محذوف يقدر حسب السياق. وما نلاحظه هنا هيمنة الاسم في العنوان وذلك لقوة الدلالة الإسمية من ناحية لأنها أشد تمكنا وأخف على الذوق السليم من الدلالة الفعلية من ناحية أخرى.

من خلال تفكيك العنوان عبر المستويات الثلاث (المستوى التركيبي، المستوى المعجمي، المستوى البصري) يمكننا تقديم قراءة لهذا العنوان المثير للجدل الذي جعله الشاعر محمد عفيفي مطر محل اهتمام كل قارئ ومتلقي لهذه القصيدة، فنحن كوننا دارسين لها نستطيع أن نعطي احتمالات ودلالات، فربّما كان يقصد به الشيء المستحيل كون قبض الريح شيء مستحيل أن يحدث؛ فالريح هي ليست شيء مادي يمكن التمسك به وتطابق هذا المعنى مع القصيدة حيث جعل اللقاء مع حبيبته مرة ثانية شيء مستحيل، والعنوان له دلالة أيضا يعني التمسك باللاشيء وهي مقولة معروفة عند النبي عيسى عليه السلام "الكل باطل وقبض الريح" ، فالشاعر في القصيدة يتمسك باللقاء مرة ثانية و يتخيل النهار والمكان الذي يتواعدان فيه لكن يبقى هذا اللقاء صعب المنال في نظره فهو يتمسك به لكن من دون جدوى ، ويكشف العنوان لنا أيضا من جهة أخرى نوعا من التنافر بين دلالة القبض و دلالة الريح ، فالشاعر دلّ على قبض الريح ، وكأن الريح معطى حسي يمكن الإمساك به ، فهو يعلم مسبقا استحالة تحقيق فعل القبض ن لأنه في الحقيقة يرمي إلى المعنى الأعمق و المتمثل في استحالة تحقيق الغاية المقصودة ، وبذلك فقد كان العنوان ذا تركيبة متنافرة.

ففي الأخير نقول إن العنوان إبداع فني له القدرة على استفزاز المتلقي وتوجيهه لما له من فضائية مغرية ومعان تثير ضجيجا فكريا في ذهن المتلقي، مما يحذو بها لمحاورتها ومحاولة فهمها وبالتالي جلب المتلقي لقراءة القصيدة والغوص في معانيها التي لم ينتظرها أصلا، فمحمد عفيفي مطر لم يبوح بموضوع القصيدة بل جعل القارئ يستكن لذة استكشافه، وهذا ما فسر اهتمام الشاعر باختيار هذا العنوان وعنايته الفائقة بأحداث توافق بينه وبين القصيدة.

4 . التشكيل البصري:

اختلف شعراء الحداثة في ممارستهم للشكل الكتابي خصوصا الشعراء المعاصرين، فالشكل دال على مضمون ما، وبذلك أخضعوه للتدفق الشعوري وحركته وتموجاته الذي يوجه الكلمة على الصفحة أو يوجه اتجاه الخط وهويته وحجمه، فأصبحت كتابته مسكونة بالتوتر والتموج على عكس الشاعر التقليدي الآمن المستقر، وذلك لأنه "يعرف حدود المكان لنصه الشعري داخل إطار مقفل وبشكل مرصود، أما الشاعر المعاصر فالمكان وبياض الصفحة جزء من قصيدته وجزء من البناء الشعري، والقلق الداخلي ينعكس على تحرير نصه ، وعلى طريقة ترتيب كلماته ، وطريقة قراءتها بعد أن صارت القصيدة طباعيّا و حيزا مكانيا يتفاعل مع التقنيات الجديدة قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر "[1]، فيتضح لنا من خلال هذا القول بأن الشاعر المعاصر تغيرت نظرته للقصيدة ، فبعد أن كان جلّ اهتمامه على المضمون ، أصبح اليوم يعتني بالشكل والمضمون معا ، فعندما نقرأ قصيدة معاصرة نرى أن كل جزيء فيها يخدم تجربة الشاعر ويفصح عن نفسيته ، بداية من شكل الخط

[1]- عبد الناصر هلال: شعرية التشكيل البصري وانفتاح الدلالة، مجلة لا رك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، الجزء 1، العدد 32، 2018، ص205.

[2]. محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2006، ص18.

إلى لونه وحجمه ونهاية إلى الفراغ والحيز الذي تنتمي إليه القصيدة والنقاط وعلامات الترقيم وما إلى ذلك من دلالات بصرية لامتناهية .

فإذا كان الالتفاف النصي يعتمد على السياق التكويني للغة في مظهرها اللفظي، فإن "الالتفاف البصري يتحقق عبر آليات بصرية مختلفة، يطرحها النص الشعري عبر طريقة تشكيله وطريقة كتابته، أي من خلال المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية "[2]؛ فيلجأ الشعراء إلى تغيير مسار الشكل والانصراف عن نسق شكلي إلى نسق شكلي آخر عبر مستويات متباينة كالأبيض والأسود وبياض الصفحة، فهذه المستويات تخلق بنية متحركة تكسر التوقع لدى القارئ ، وتوقف الصلة دائما بين حدث الكتابة وفعل المتلقي ، لأن أكثر من حاسة تقوم بالاستقبال ، وكأنها تعيد البناء التأويلي للنسق الإبداعي.

انتقلت القصيدة البصرية من الأداء الشفهي إلى الثقافة المرئية محاولة التحرر من قيود الكتابة الشعرية التقليدية، ويمكن أن نرصد هذه الظواهر الفنية التشكيلية البصرية من خلال قصيدة "قبض الريح" لمحمد عفيفي مطر كالآتي:

1 . الرسم بالخط:

اتجه شعراء الحداثة إلى استغلال الطاقات الطباعية، فبدأ الاهتمام بتشكيل النص فضائيا على سمك الخط الذي يلعب دور النبر البصري، فيركز بعض الشعراء على الحروف أو الكلمات والجمل، وفي القصيدة نجده يتمثل في:

. مدّ الحروف: وهو المد الحاصل في الصوت، ومن ثم يقول الشاعر:

"ونام الهمس ما عادت سوى الأفكار

تدب ثقيلة الأقدام بالأسرار

وألقى الصمت أقفالا بثغرينا

فما قلنا وما كانت لنا القدرة "[1]

وفي قوله أيضا:

" وشيخ جاء من دنيا نسيناها

على جفنيه قد هاجت تواريخ وأمثال"[2]

في هذه الأسطر الشعري نلمس هيمنة الإمداد بالألف في الكلمات (نام، ما عادت، الأفكار، نسيناها، أمثال، دنيا، هاجت، تهاويل، أقفالا، قلنا ...)، حيث يوحي إلى مدّة الانتظار، فكأن الشاعر ينتظر تحقيق آماله في الحصول على الراحة والهناء، كما يدّل على هذا الامتداد على الرجاء والخضوع من جهة والعلو والمواجهة والمقاومة من جهة أخرى، في حين جاء الامتداد بالنون في القصيدة في مواضع عديدة، مثل قوله: " ويا ليلاي قد أطعمت روح الليل أحزاني، وأورادي وألحاني "، وهذا الامتداد هنا يوحي بالأسى والحزن الشقاء وقلة الحيلة، وهذا ما تناسب وحالة الشاعر النفسية.

2 . سمك وحجم الحروف:

وهي اختلاف الحروف من حيث الحجم، فقد يعمد الشاعر إلى تكبير بعض الكلمات وهذا ما يعرف بالنبر البصري وهو ظاهرة أسلوبية نجد فيها جزء من النص يكتب بخط أغلظ من الأجزاء الأخرى، ونجده متجليا في عنوان القصيدة "قبض الريح" فقد نبر الشاعر الحروف الموجودة فيه، إضافة إلى كثافة سواد الخط مما يدّل على قوة المعنى وإثراء الدلالة أكثر مع لفت انتباه القارئ.

[1]. محمد عفيفي مطر، من مجمرة البدايات، قبض الريح، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

وفضلا عن النبر البصري الموجود في العنوان، نلفي وجود مواضع للنبر البصري لبعض الحروف داخل القصيدة، فأحيانا نجد الحرف الأخير من الكلمة يختلف حجمه عن الحروف الأولى، وأحيانا أخرى نجده يبتدئه ويتوسطه، وسنوضح ذلك من خلال الأمثلة الآتية في قول الشاعر: " وحامت روحنا السكرى خطى عصفور " ففي هذا البيت نجده قد ركز على حرف "الطاء" في لفظة "خطى" إضافة إلى حرف "الصاد" في كلمة "عصفور"، وأيضا في قوله: " وكانت قبلة عمياء .. لا روح ولا ريحان "، فقد ركز هنا على حرف "لا" وكذلك "الحاء " في كلمة "روح".

فما نلاحظ من خلال استخدام الشاعر للنبر البصري على شكل حروف متفرقة داخل السطر الشعري، الذي أدى دورا دلاليا على الرمزية التي تحتلها في نفسية الشاعر، كما أنه زاد من سواد هذه الحروف وحجمها حتى يتهيأ القارئ لاستقبال الكثير من انفعالات الشاعر الذاتية، وكذلك استعمل هذا النبر البصري في منتصف الكلام كي ينبه القارئ بين الحين والآخر لشعوره المتأزم وحالته النفسية المتلائمة مع دلالة الحروف التي تضمنها النبر البصري.

3 . علامات الترقيم:

" توضح علامات الترقيم أو الوقف معنى الجمل بفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات والتزود بالنفس لمواصلة القراءة"[1]، حيث أصبحت لها أهمية كبيرة دخل النص الشعري لما تحمله من دلالات مختلفة ومتنوعة في فهم النص لهذا فهي تعدّ من التشكيلات البصرية الحديثة التي تكسب دلالة النص معنى ودقة أكثر، ومن بين هذه العلامات التي اكتست القصيدة نذكر:

[1]- عمر لوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002، ص105.

1/3. نقطة الحذف:

وتجلت في القصيدة من خلال قول الشاعر: "إذا ما دار هدّارا على الأحياء ..."، فهي تدّل على وجود كلام لم ينته بعد، أو وجود كلام حذفه الشاعر قصدا، أو عدم قدرة الشاعر على التعبير بالكلمات، فترك الكرة للثلاث نقاط كي تضربها مباشرة في شباك المعنى المباشر، وكما قال ابن جني:" رب إشارة أبلغ من عبارة "، كما أنها تدّل على تلك الفجوات التي يعمد الشاعر الوصول إليها لكي يقوم باستفزاز المتلقي في استنطاق الكلام.

2/3 . نقطة التوتر:

هي كتابة نقطتين افقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات النص الشعري، وقد ابتكرت نقطتا التوتر في الشعر العربي الحديث ووظفت في إطار التلقي البصري لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب من خلال دلالتها البصرية على توقف صوت المنشد مؤقتا بسبب التوتر الذي يدفعه إلى اسقاط الروابط النحوية، ونمثل لها في القصيدة بقول الشاعر: " فما قلنا .. وما كانت لنا القدرة "، " نجوب البحر .. لا نجم و لا ساحل"، "وكانت قبلة عمياء .. لا روح ولا ريحان"، "وهذا الحبّ .. هذا الحبّ .. لو كنا ملاكين"، "نرفرف في انعتاق الروح .. لا دنيا ولا أزمان ".

لعلّ استخدام الشاعر المتكرر لنقطة التوتر، يدّل على إلحاحه المستمر لخلق الفجوة بينه وبين المتلقي، أو ما يعرف بكسر أفق المتلقي، فمهما حاول الوصول إلى المعنى الحقيقي يبقى عاجزا على كسر هذا الحاجز الذي صنعه الشاعر والذي تمثل في نقطة التوتر.

3/3 . الفاصلة:

ومفهومها هو الوقوف على القليل في الجملة الواحدة وقد استعملت هذه التقنية في الشعر العربي الحديث ضمن دلالاته الوظيفية والأدائية وما زالت حسب اطلاعنا باقية في دلالاتها البصرية القديمة دون تجديد أو اضافة عليها حصلت، وفي قصيدة "قبض الريح" نجد استعمالات كثيرة للفاصلة في معظم القصيدة، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر محمد عفيفي مطر:

" ونام الهمس، ما عادت سوى الأفكار

وذاب الكون، في درب الهوى ضعنا "[1]

وفي قوله أيضا:

" ولا أحزان، لا أفراح، لا أنفاس "[2].

فما نلاحظه هنا أن الفاصلة جاءت في منتصف الكلام، نلاحظ أن الشاعر أراد أن يفصل بين الكلام، وفي موضع آخر نجد تمركز الفاصلة قد جاء في أواخر الأسطر الشعرية، ومن ثم يقول الشاعر:

"أفاع تأكل الأضواء .. حتى الشمي تأكلها،

عبير الزهر مسموم الخطى يلهث،

وغابات هطول الريح بعثرها، "[3]

---

[1]. محمد عفيفي مطر، من مجمرة البدايات، قبض الريح، ص 10.

[2]. المصدر نفسه، ص 13.

[3]. المصدر السابق، ص 14.

ففي الأبيات الأولى كانت دلالة الفاصلة ربما هو الفصل بين الكلمات، وبالتالي الفصل بين المعاني، وتدّل أيضا على اللحظة التي اختارها الشاعر كي يتوقف عن الكلام ويعمد إلى التنفس، أما في الأبيات الثلاثة التي وردت فيهم الفاصلة في نهاية الكلام فهي تدّل غالبا على توقف الدفقة الشعورية، ثم عودتها مجددا وتوقفها في مرحلة انتهاء الفكرة، دون أن يعني ذلك توقف الكلام فهي تشير إلى سكتة خفيفة من قبل المتكلم بين نهاية الجملة الأولى وبداية الجملة الثانية.

3/ 4 . علامة الانفعال (التعجب):

وتدّل على عدد من المعاني" كالتعجب والحيرة والنداء والتحذير وما شاكل ذلك"، وتسمى بعلامة تعجب أو نقطة تعجب لأن التعجب ليس الا تعبيرا عن حالة انفعالية واحدة من حالة التأثر والانفعال.

ونجد في القصيدة توظيف الشاعر لهذه الحالة التعجبية، فيقول: " وهذا الحب .. هذا الحب .. لو كنا ملاكين! "، " ونحيا الحب .. لو كنا ملاكين " ، وأيضا في قوله : " على عيني كي ارتاح .. كي أرتاح!"

فعلامة التعجب عادة تستخدم للدلالة على للدلالة على الدهشة في الغالب، وهنا يمكن أن نطلق عليها علامة التأثر، فمحمد عفيفي مطر استعملها في نهاية الجمل التي تدّل على تأثر وجداني شديد كالحزن الشديد، والتعب والخوف الشديد، وهذه العلامة تحديدا اختارها الشاعر لما تحمله من معاني التطرف في المشاعر على وجه العموم من تعجب وخوف وقلق واضطراب وحزن ...

3/ 5 . النقطتان:

يقول محمد عفيفي مطر:

" وفوق لسانه دارت تهاويل من الحكمة:

وشعّت في جبين الصمت عين الشيخ بالحكمة:

سيذرو الموت من فيها

ويبقى الله باريها ومفنيها "[1]

استخدم الشاعر هنا النقطتان الرئيسيتان للإشارة إلى أن ما بعدها هو تفصيل لما أجمل قبلهما، فجاءت الأولى مقتضية الكلام فلم يكن التصريح فيها بالحكمة التي قالها الشيخ، ثم جاءت الجمل التي بعدها مفصلة للجملة الأولى، كما انهما تستخدمان للإشارة إلى القول وما بعدهما هو تفصيل القول وهذا ينطبق تماما على المثال السابق.

3/ 6 . علامات التنصيص:

وهي علامات تستخدم عادة لتحديد نص أو جملة في الاقتباس، وفي القصيدة نجد استعمالها مرتين؛ بحيث يقول محمد عفيفي مطر:

" سيذرو الموت من فيها

ويبقى الله باريها ومفنيها "[2]

وقوله أيضا:

" سيفنى كل ما فيها

سيذرو الموت من فيها "[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص 11.

[2]. المصدر نفسه، ص 12.

[3]. المصدر نفسه، ص 12.

إن علامتا التنصيص يستخدمان في تحديد نص ما، وهذا النص تكون له مرجعية ما، وهو ما نراه في قول محمد عفيفي مطر على لسان الشيخ فالمهم أن يكون مستقدما إلى الكلام من أجل استخدامه كأنه كلمة واحدة ومن هذا وضع القول بين قوسي التنصيص، ومن جهة أخرى نجد استعمالهما له دلالة ثانية مون هذا المقطع الشعري عبارة عن توظيف الشاعر لموروث ديني تمثل في هذا القول الذي جاء به الشيخ فهو كلام مقدس بالنسبة له ومخصص ومقتبس ربما، فتعدد هذه الدلالات توحي بأن الشاعر لم يستعملهما اعتباطيا بل لفائدة وغاية تدرك.

3/ 7. علامة الاعتراض:

استخدم الشاعر جملة اعتراضية واحدة في القصيدة؛ وذلك في قوله: " سيبقى الله . يا عمري . ونمضي وهم أسطورة " ، حيث استعملها محمد عفيفي مطر لحصر كلام لا علاقة لغوية له بالكلام الأصلي، على الرغم من أنه يضيف إليه معنى ، ولهذا تكون الجملة الاعتراضية لا محل لها من الإعراب على الرغم من إضافتها للمعنى ن وكثيرا ما يعتمدها الشعراء للتعبير عن كلام يمكن عدم ذكره في القصيدة ، ومع ذلك يشعر القارئ بأن الشاعر أراد أن يخلق جسر تواصل معه في الفكرة المتضمنة لجملة الاعتراض .

4 . جدلية البياض والسواد والفراغ:

إن البياض والسواد والفراغ الذي يعتري القصيدة الحديثة والمعاصرة مظهر من المظاهر الإبداعية، "فالبياض ليس ضرورة مادية مفروضة حتما على القصيدة من الخارج، بل هو في الحقيقة شرط وجود القصيدة، شرط حياتها نفسها، فإن البيت سطر يتوقف لا لأنه وصل إلى حد مادي أو كأن الفضاء ينقصه، ولكن لأن مهمته قد انتهت و قوته قد

استهلكت "[1] ، فانطلاقا من هذا القول يمكن أن نقول أن البياض هو مخاض القصيدة ، فهو ينتجها من رحمه ؛ فصار جزءا لا يتجزأ من ثناياها .

وقد أضاء عفيفي مطر من البياض والسواد والفراغ في القصيدة، ومن تقنية البياض المتضمنة في القصيدة نذكر:

. السطور المتساوية:

ونجد في القصيدة تساوي ضمني وهو تساوي الأسطر ضمن النص الشعري من غير أن يحمل وظيفة التكرار، فيقول محمد عفيفي مطر:

" ويا ليلاي .. لو أن الكرى يخطر

على عيني كي أرتاح .. كي أرتاح "[2]

ويقول أيضا:

" وكي أنسى نباح الجرح

وأنسى رجفة الطاحون "[3]

وقوله:

" ولو كنا .. ولكنا حكايات لها آخر

سيمضي بعدها الحاكي مع السامر "[4]

[1]- محمد الماكري: الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهرتي" ، بيروت ، ط1 ، 1991 م، ص239 .

[2]. محمد عفيفي مطر، من مجمرة البدايات، قبض الريح، ص 14.

[3]. المصدر نفسه، ص 14.

[4]. المصدر نفسه، ص 13

من خلال الأبيات يمكننا القول بأن الدلالة اختلفت وحمل كل مقطع فرعي دلالته الخاصة به رغم تكرار الاستهلال بكل مقطع، وهذا التشكيل المتساوي قد وظف لتجسيد السطر الشعري تجسيداً ايقاعياً وبنائيا.

. البياض والسواد في القصيدة:

إن محمد عفيفي مطر عمد إلى الفراغ من أجل التعبير عن سلب الهوى لراحته وحريته وعيشه في قفص الألم اللامتناهي، وهذا يمثل ظاهرة بصرية لافتة تتفاعل مع البناء الكلي للقصيدة، فأراد أن يترك هذا الفراغ للقارئ لاستكماله.

لعلّ هدا الفراغ نكتشفه في خطوة أولى من خلال عنوان القصيدة "قبض الريح " الذي جاء في صفحة واحدة كاملة استحوذ عليها، فنجد تصادم بين النطق والصمت من ناحية، وبين البياض والسواد من ناحية أخرى، خاصة وأن العنوان يشكل بؤرة مركزية ذات إشعاعات دلالية بصرية ولغوية ، حيث تتجلى بنية البياض أيضا من خلال إيجاد مساحات بيضاء بين كلمات النص تسبق هذه الفراغات وتوسيع المسافة بين الأسطر أو كما يسميه النقاد والمعنيون بالشأن الادبي (المسكوت عنه) الذي لا يريدُ الشاعر الإفصاح عنه من أجل إشراك المتلقي في صوغ أو بناء دلالة شعرية خاصة به بمعنى انَّ أثر ذلك البياض أو الحذف الدلالي والجمالي عميق الأثر في المتلقي، وكأنه يسهم في ابداع النص ويستكمل بعض المكونات التي أضمرها المبدع ، و يمكننا التأكيد من خلال قول الشاعر :

" وثرثرنا بجفنينا

وفي درب الهوى تهنا

فما عدنا سوى ظل بريء الروح

ترنخه ظنون الصمت والأسرار

. . . . . .

وهبّت نسمة عطشى، وشبّت نار "[1]

ويقول أيضا:

" وكان وداعنا غيما من الأحزان

. . . . . .

وحطت في سكون الليل أسراب من الأفكار"[2]

في هذه الأسطر الشعرية نلاحظ، قد شكلت نقاط التتابع التي شغلت سطرا منفصلا من القصيدة نغمة موسيقية مليئة بالحزن والألم، فكانت دلالتها عبارة عن الفراغ الرهيب الذي يتمكن الشاعر بعد فراقه عن حبيبته.

وفي موضع آخر نجد مسافة البياض الكثيفة قد تجلت بين سطرين شعريين، فيقول محمد عفيفي مطر:

" يواري فيها إنسانين مسحورين ..

ويا ليلاي.. لو أن الكرى يخطر "[3]

[1]. المصدر السابق، ص12.

[2]. المصدر نفسه، ص 12.

[3]. المصدر نفسه، ص 14.

فنجد هذا البياض الكثيف بين السطر الأول والثاني هو فراغ طباعي يستدعي المتلقي لإكمال الناتج الدلالي، ذلك أن تغييب قطاع ممتد أو محدود من الصياغة يسمح للمتلقي بالتدخل الإيجابي في إكمال الناقص، وقد يكون هذا البياض تجسيد للرفض والنفي، وهذا ما تطابق مع الحالة النفسية للشاعر إذ أنه يرفض هذا الحزن ولا يستطيع التأقلم مع هذا الفراق.

في الأخير، يمكن أن نقول إن محمد عفيفي مطر أبدع في خلق دلالات بصرية ذات إشعاعات متوهجة، جعلت القصيدة لوحة فنية تجذب القارئ والمتلقي لها من خلال البصر فقط دون حتى الولوج إلى حيثياتها، هذا التشكيل الذي كانت دلالته تعبّر وتصف حالته النفسية ومظاهر حزنه وألمه كان كافيا إن صح القول دون الغوص في معاني كلماتها وألفاظها لاستكشاف موضوعها، وهذا ما أكدّ حقا أنه شاعر مبدع بالدرجة الأولى.

إن ما يمكننا قوله بعد هذه العملية الاستكشافية للبنية الدلالية في قصيدة " قبض الريح" ، هو أن محمد عفيفي مطر شاعر مبدع حقا ، أثبت نجاحته و مدى ابداعه في التشكيل الذي جاءت عليه القصيدة ، فالألفاظ التي شكلت حقولا دلالية مكنّت القارئ المتلقي من فهم توهجات القصيدة و معانيها دون الغوص في معاني الألفاظ و الكلمات ، واللغة الشعرية التي انزاحت عن اللغة العادية بغموضها و تشبيهاتها و خيالها أدّت إلى التأثير فينا و كسب القصيدة شعرية متميزة و جمالية توحي بمدى توسع عالم خيال الشاعر وقدرته الفائقة على الإبداع في استعمال اللغة ، ناهيك عن اهتمامه الكبير بحداثة العتبات النصية مما جعله يتقن في تشكيل عنوان القصيدة الذي يعدّ بابا واسعا يدخل منه القارئ لحيثيات النص الشعري بفكرة و دلالات حول ما يحمله موضع هذا النص ، فالشاعر قد ابدع حقا في عنونة القصيدة بعنوان فريد استطاع أن يضم و يجمع كل الآلام والمعاناة التي راودته في لفظتين فقط لكن مدلولهما كبير جدّا .

وما يلاحظ أيضا، اهتمام الشاعر محمد عفيفي مطر بالجانب البصري فيها، فالتشكيل البصري فيها أدى تثبيت الرؤية للقارئ وتعزيز منتوج القصيدة الإيحائي الذي مكننا من الغوص في دلالاتها ومعانيها وبعدها النفسي، فهذا التشكيل البصري لم يكن شكلا فقط بل كان مظهرا من مظاهر الإبداع الفنية التي يتمتع بها الشاعر محمد عفيفي مطر الذي يعد جزءا من شعرية اللغة وترجمة للحالة النفسية التي لم يستطع الشاعر ترجمتها بالألفاظ والكلمات، لذا فقد ظهرت فنية الشاعر في فضاء صفحته الشعرية دلالة على إمكانيته الفائقة في التشكيل الإبداعي .

خاتمة

خاتمة

من خلال دراسة مستويات التشكيل الإبداعي في قصيدة قبض الريح لمحمد عفيفي مطر، كان من العسير تلخيص نتائج هذه الدراسة التي غلب عليها الجانب التطبيقي؛ ذلك أن نتائج الدراسة التطبيقية واسعة وممتدة، غير أن النتائج تخلص إلى تثبيت النقاط التالية :

. تمثل عمليتا التشكيل والإبداع وجهين لعملة واحدة توحي بتماهي الذات الشاعرة المبدعة، التي تمارس الخلق والتشكيل من جانب المبدع؛ بالعمل الإبداعي الذي تتضامن جميع عناصره لإقامة تشكيل جمالي يحمل رؤية جمالية معينة، بحيث تقوم في مجملها على الاستغلال الواعي للإمكانيات الهائلة للغة، وبدخول هذه الأدوات في نسيج الكلام تتحول من مجرد إمكانيات لغوية إلى وسائل لها أثرها الواضح في العملية الإبداعية .

. عند الاطلاع على شعر محمد عفيفي مطر، ألفينا أنه شاعر مولع بالتجديد ولم يتوقف عن الإبداع سواء على مستوى الموضوع أو الخيال، فهو الشاعر الذي يجدد نفسه مع كل قصيدة، فكانت أعماله الفنية رمز للرقي والتميز الحقيقي .

. إن قصيدة " قبض الريح " استقطبت معظم الرؤى والمفاهيم التي يسلّم بها الشاعر، فكانت أرض خصبة للبحث والتعمق في التشكيل الإبداعي الذي اعتمده محمد عفيفي مطر كوسيلة لنقل مشاعره وتجربته .

. من خلال دراسة البنية الإيقاعية للقصيدة توصلنا إلى أن عفيفي مطر جمع كل أجزاء القصيدة، وجعلها تتلاحم لتنتج إيقاعا مختلفا لا يقتصر على العروض والموسيقى فقط بل اقتصر كذلك على التناسب والتجانس والتوازي والتكرار، والتنوع في القافية والروي مما جعل الإيقاع في القصيدة مظهرا من مظاهر الإبداع فيها أكسبها التميز والتفرد عن غيرها من القصائد الحديثة .

خاتمة

. كشف تحليل المستوى التركيبي في القصيدة من تقديم وتأخير وظاهرة الحذف فيها، إضافة إلى الفصل والوصل وغيرهم من الظواهر اللغوية التي درسناها إلى أنه شاعر يتمتع بقوة التشكيل من ناحية التركيب اللغوي للألفاظ والكلمات والجمل، إضافة إلى ذلك ما تمتعت به القصيدة من صور شعرية لافتة للنظر اجتمعت وشكلت لوحة فنية أجذبت القارئ وأثرت فيه بفعل المشاهد التصويرية التي شكلها عفيفي مطر وتلاءمت مع حالته النفسية وموضوع القصيدة .

. كشفت دراسة المستوى الدلالي للقصيدة على ثراء معجمي ملحوظ لدي الشاعر، وبما أن الألفاظ هي أساس تكوين الخطاب الشعري، فقد استغلها محمد عفيفي مطر استغلالا واعيا ومدروسا فيما يتوافق ورؤاه الفكرية وحاجاته النفسية عبر مختلف الحقول الدلالية التي عرضناها في الدراسة، إضافة على جمالية اللغة الشعرية اللامحدودة حيث ظهرت على سطحها انزياحات بارزة أحدثت أثرا بين الجملة الدلالية والتعبيرية .

. إن اعتماد محمد عفيفي مطر على تقنية التشكيل البصري جعل القارئ يقف في مواجهة مباشرة مع النص الشعري الجديد الذي أصبح ضمن نطاق الرؤية البصرية وهذا ما أكد وجود علاقة واضحة بين شكل القصيدة ومضمونها، هذا التشكيل البصري جعل الرؤية واضحة بين القصيدة وموضوعها ومدى تلائمه بينه وبين الحالة النفسية للشاعر .

. إن العنوان من بين العتبات النصية التي تمهد الطريق للباحث في استكشاف معاني النص واستشفاف كلماته، ومحمد عفيفي مطر أعنى عناية فائقة في تشكيل عنوان قصيدته حيث جاء بارزا يبين مدى تلائمه وموضوع القصيدة وكمية الإبداع لدى الشاعر حيث لم يغفل على تجاوزه وصب كل طاقات التشكيل والإبداع في صياغته .

هذا ما أبانت عليه الدراسة، فنرجو أن نكون قد وفقنا في قصدنا، والحمد لله من قبل ومن بعد.

المصادر والمراجع

. القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

أولا- المصادر :

1- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محمد عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1963 م.

2- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، د ط، الجزء 1، 1979م .

3- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، مج 11، 1993 م.

4- حازم أبو الحسن القارطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986 م.

5- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ط 4، 1367 هـ .

6- محمد عفيفي مطر: من مجمرة البدايات، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1998م.

ثانيا- المراجع :

1- أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي، قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار، سوريا، ط 1، 2000 م .

2- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978 م .

3- حيدر حسين عبيد، الحذف بين النحويين والبلاغيين (دراسة تطبيقية)، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003 م .

4. سعيد بوفلاقة، سيمياء الشعر القديم، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، 2004 م.

5. سيد البحراوي، دراسات أدبية (العروض وإيقاع الشاعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1993 م.

6. صفاء الأعسر، الإبداع في حل المشكلات، دار قباء، القاهرة، ط2، 2000م.

7. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، 1992 م.

8. صلاح فضل، نظرية البنائية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشروق، مصر، ط 1، 1988 م.

9. عبد الستار إبراهيم، آفاق جديدة في دراسة الإبداع، الكويت، د ط، 1978 م.

10. عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء، الأردن، د ط، 1985م.

11. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط 4، د ت.

12. عمر لوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002م.

13. غانم قدوري، المدخل إلى علم الأصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1، د ت.

14. فاخر عاقل، الإبداع وتربيته، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979 م.

15. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974 م.

16. محمد الأمين الخضري، الإعجاز في نسق القرآن (دراسة للوصل والفصل بين المفردات)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2002 م .

17ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار تقاويل للنشر، ط1، 2001م.

18ـ محمد سعد شحاته، العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر، د ط، د ت، القاهرة ،200م

19ـمحمد صابر، عبيد التشكيل السردي (المصطلح والاجراء)، دار نينوي، دمشق، ط1، 2011 م

20ـمحمد صابر، التشكيل الصنعة والرؤيا، دار نينوي، دمشق، ط1، 2011م.

21 ـ محمد عسران، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، القاهرة، ط1، 2006م

22ـ محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984 م

23ـ محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، د ط، 1988

24ـ محمد الماكري، الشكل والخطاب "مدخل لتحليل ظاهرتي" ، بيروت ، ط1 ، 1991 م

25ـ محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2006

26ـ منقور عبد الجليل، علم الدلالة (أصوله ومباحثه في التراث العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001م

27ـ وجدان المقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة السورية العامة للكتاب، د ط، 2011 .

28. يوسف إسماعيل، البنية التركيبية في الخطاب الشعري، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2012 م.

المراجع المترجمة:

. جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر، القاهرة، د ط، 2000 م.

ثالثا: المجلات والدوريات:

1. أحمد اليابوري، الإبداع الأدبي، مجلة الكتاب العربي، العدد 11، 1986 م .

2. حامد بورحشتمي ، سردية الأماكن المغلقة في شعر محمد عفيفي مطر، إضاءات نقدية ، العدد 30 ، 2018 م.

3. حسن هادي نور، الفصل والوصل في خطب نهج البلاغة، مجلة كلية الآداب، كلية التربية، قسم علوم القرآن، العدد 101 .

4. حنان بومالي، تشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة خيضر بسكرة، العدد 23، 2017.

5. عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي، مجلة كلية الآداب واللغات، بسكرة، الجزائر، العدد 08، 2011 م .

6. عبد المجيد ذقياني، القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 11.

7. عبد المعطي حجازي، نحتفي بأنفسنا والشعر الذي يتجدد مع كل قصيدة، جريدة القدس العربي، العدد 10، 2006 م .

8. عبد الناصر هلال، شعرية التشكيل البصري، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، الجزء 1، العدد 32، 2018 م.

9. عمار شلواي، نظرية الحقول الدلالية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، العدد 1، 2002 م .

10. محمد شعير، الجذع الذي اسمه عفيفي مطر في سجون مبارك، مجلة الأخبار المصرية، العدد 115، 2018 م .

ـ الرسائل الجامعية :

1. حمزة إبراهيم يوسف النادي، حقيقة الجهر والهمس عند سيبويه، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية، 2013 م .

2. سورية لمجادي، دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر " ملامح من الوجه الأنبادوقليسي " ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير ، جامعة وهران ، كلية الآداب واللغات ، 2011/ 2012 م.

3. عبد الكريم طبيش، الإبداع الأدبي والفكر النقدي عند محمد الزاهري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة قسنطينة 1، كلية الآداب واللغات، 2012/ 2013م.

4. محمد الطاهر بن عاشور، التناسب السياقي ومستوياته، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة سطيف، قسم اللغة والأدب العربي، 2017/ 2018 م.

5. نور الدين حديد، مفهوم الإبداع الأدبي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة سطيف، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2012/ 2013 م.

الفهرس

المحتوى الفهرس الصفحة

ـ مقدمة ..... أ

الفصل الأول: محمد عفيفي مطر والتشكيل الإبداعي

ـ المبحث الأول: التعريف بالشاعر.....05

1 ـ حياته 05

2ـ أعماله الشعرية 05

ـ المبحث الثاني: مفهوم التشكيل الإبداعي 09

ـ تمهيد 09

ـ أولا: مفهوم التشكيل 09

ـ ثانيا: مفهوم الإبداع 14

ـ المبحث الثالث: التشكيل الإبداعي في قصيدة قبض الريح 21

الفصل الثاني: مستويات التشكيل الإبداعي في قصيدة قبض الريح

ـ المبحث الأول: البنية الإيقاعية 25

ـ أولا: الموسيقى الخارجية 27

1 ـ البحر 27

2 ـ القافية 32

3 ـ الروي 37

ـ ثانيا: الموسيقى الداخلية 38

1 ـ الأصوات 38

أ ـ الأصوات المهموسة 39

ب ـ الأصوات المجهورة 42
2 ـ تكرار الكلمات 44
3 ـ حروف المدّ 46
4 ـ تكرار المقاطع الشعرية 47
5 ـ التناسب 49
6 ـ التنغيم 50
7 ـ النبر 51
ـ المبحث الثاني: البنية التركيبية 52
1 ـ الجمل الإسمية والفعلية 53
2 ـ الأفعال 54
3 ـ التقديم والتأخير..... 54
4 ـ الحذف 56
5 ـ الفصل والوصل 57
6 ـ الصورة الشعرية 60
ـ المبحث الثالث: البنية الدلالية 69
1 ـ الحقول الدلالية.....70
2 ـ اللغة الشعرية 73
3 ـ سيميائية العنوان 78
4 ـ التشكيل البصري 81
1 ـ الرسم بالخط 82

2 ـ سمك وحجم الحروف 83

3 ـ علامات الترقيم 84

4 ـ جدلية البياض والسواد 89

ـ خاتمة..... 96

ـ قائمة المصادر والمراجع..... 99

ـ فهرس..... 105

ـ ملخص .

الملخص:

يهدف هذا البحث الموسوم ب " مستويات التشكيل الإبداعي في قصيدة قبض الريح لمحمد عفيفي مطر " إلى ملاحظة السمات الفنية لهته القصيدة والتي كان صاحبها ريحا إبداعية في الساحة الأدبية ، فتأملنا اللبنات التي شكل بها ابياته وحاولنا التعمق فيها تحليلا وشرحا وفق مقاربة شاملة لجميع المناهج، فللخوض في هذه الدراسة قسمنا بحثنا إلى فصلين ، الأول عبارة عن مقاربات نظرية حول حياة الشاعر و أعماله الشعرية وتحديد مصطلحي التشكيل و الإبداع وملامح التشكيل الإبداعي في القصيدة ، و الفصل الثاني الذي كان عبارة عن فصل تطبيقي تناولنا فيه مستويات التشكيل الإبداعي في القصيدة، فتضمن في البداية دراسة البنية الإيقاعية التي تتشكل من الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية و الوقوف عند جميع عناصرهما، إضافة إلى دراسة البنية التركيبية التي تتمحور حول دراسة الجانب النحوي والصورة الشعرية، لنخوض في الأخير في جانب البنية الدلالية للقصيدة التي تعني بدراسة الحقول الدلالية واللغة الشعرية والتشكيل البصري...إلخ ، ليعقب كل ذلك خاتمة قدمنا من خلالها حوصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها.

الكلمات المفتاحية: التشكيل، الإبداع، محمد عفيفي مطر، قبض الريح ...

Summary:

This research entitled "Levels of Creative Formation in the Poem Catching the Wind by Muhammad Afifi Matar" aims to note the artistic features of this poem, whose owner was a creative wind in the literary arena. We looked at the building blocks in which he formed his verses, and tried to delve into the in analysis and explanation according to a comprehensive approach to all approaches. To go into this study, we divided our research into two chapters, the first being theoretical approaches about the

poet's life and poetic works, and defining the terms formation and creativity and the features of creative formation in the poem .And the second chapter, which was an applied chapter, in which we dealt with the levels of creative formation in the poem. It included, at the beginning, the study of the rhythmic structure that is formed from external music and internal music and standing at all of their elements, In addition to the study of the compositional structure that revolves around the study of the grammatical aspect and the poetic image, let us go into the final aspect of the semantic structure of the poem,which means studying the semantic fields, poetic language, visual formation .... etc

Key words: formation, creativity, Mohamed Afifi Matar, ...Catching the Wind