Journal Of the Iraqia University (74-8) December(2025)

ISSN(Print): 1813-4521 OnIine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

الفن المعماري في شعر شوقي عبد الامير إنموذجاً

م.م هالة مشعل صالح تدريسية / المديرية العامة لتربية صلاح الدين
أ.د لقاء نزهة سليمان تدريسية / كلية التربية ـ بنات / جامعة تكريت
hala.mishal925@st.tu.edu.iq

Architectural art in the poetry of Shawqi Abdel Amir as a model

M.M. Hala Mashal Saleh,
Prof. Dr. Liqaa Nouzha Suleiman

الملخص:

يعدّ الفنّ المعماري من أقد م الفنون التي عرفتها الحضارة العربيّة، إذ إنّ "العمارة فنّ يؤرّخ لوعي الشّعوب، ويكرّس مفاهيم التّعامل مع البيئة وظروف عناصر الطّبيعة والمتتبّع لتاريخ الشعوب والأمم ولا سيما العرب قبل الإسلام يجد أنّهم لم يغفلوا الإشادة بما زخرت به حواضرهم من مظاهر عمرانيّة وهو ما تؤكده النّصوص الشّعريّة التي وردت عن شعراء تلك الحقبة الذين وصفوا أبرز ما وقعت عليه أعينهم من عمائر سجّلوا من خلالها كنوز ماضيهم ومعطيات حاضرهم. **الكلمات المفتاحية : الفن المعماري، الشعر ، الاديب، شوقي عبد الامير**

Abstract.

Architecture is one of the oldest arts known to Arab civilization, as "architecture is an art that chronicles the consciousness of peoples and enshrines concepts of dealing with the environment and the conditions of the elements of nature. Anyone who follows the history of peoples and nations, especially the Arabs before Islam, will find that they did not neglect to praise the architectural features that abounded in their cities, as confirmed by poetic texts". Which were reported by the poets of that era who described the most prominent buildings that their eyes fell upon, through which they recorded the treasures of their past and the data of their present.

المقدمة.

كانوا العرب يعتنون بعمرانهم ويبنون مدنهم بما يعبّر عن ثقافتهم ورؤيتهم للحياة ، فلم تكن المباني العمرانيّة أمراً عابراً في الحضارة العربيّة، بل إنّ "تلك الأبنية الشّاهقة مرتفعة القباب كانت مصدر تفكّر واعتبار من قبل بعض الشّعراء _ ولا سيما أولئك الذين اشتهروا بتسخير معظم أشعارهم للعظة والإرشاد _ بعد أن آلت إلى خرائب وبقايا أبنية عفا عليها الزّمن وتعاورتها صروف الدّهر".(١)وقد سار الشّاعر الحديث على نهج الشّعراء السّابقين، فوظّف الفن المعماري في إبداعه الشّعري، ومثّل هذا التّوظيف مظهراً من مظاهر تداخل الفنون الذي اتّخذ أشكالاً عدّة، وتجلّى في سياقات متنوّعة، ومن أبرز أنماط توظيفه .**_ البناء التّكراري** :يعدّ التّكرار من الظّواهر الشّعريّة التي عرفها الشّعر العربيّ في مختلف عصوره، فالتّكرار "إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنّوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنّوع) في القول مرّتين فصاعداً" (٢). وهو أسلوبٌ موظّفٌ في الفنون المعماريّة، فقد كانت الزّخارف العربيّة تقوم على التّناظر والتّقابل المتكرر . وقد انتقلت هذه الظّاهرة إلى اللغة، ووظّفها الشّعر العربي، وقد حظيت باهتمام الدّراسات النّقديّة العربيّة التي بيّنت وظيفة التّكرار الذي يعمل على إنجاز التّماسك النّصي من خلال سبك العناصر المعجميّة من كلمات وألفاظ، ونعني بهذا التّكرار أنّ اللفظتين فيه يكون لهما المرجعيّة ذاتها، فيكون بذلك نمطاً من أنماط الإحالةِ إلى مذكور آنفاً، أي إنّ اللفظ المكرّر يحيل إلى اللفظ المذكور أوّلاً، وهذا يخلق سبكاً بينهما، يتسع ليشمل النّص كلّه بجمله وفقراته، من خلال الرّبط النّصي بين اللفظين المكررين.(٣)

و إذا عدنا إلى ديوان الشّاعر شوقي عبد الأمير، فإنّنا نلقى نماذج عدّة لتوظيف هذا الأسلوب في شعره، وهو يعدّ مظهراً من مظاهر تداخل الفن المعماري والشّعر، من ذلك قوله :

رجلٌ ما
رجلٌ لا أحدْ

رجلٌ لا يعرف من هو
رجلٌ لا يعرفُ من هم
رجلٌ واقفٌ
رجلٌ تدوسُهُ أقدامُ الجثث
رجلٌ شجرةٌ
رجلٌ قماشةٌ[٤]

نلاحظ هذه الأسطر القائمة على التّكرار من خلال تكرار كلمة (رجل) في بداية كل سطر، بالإضافة إلى التّكرار التّركيبي المتمثّل بالتّركيب الاسمي والتّركيب الوصفي، فيمكن تقدير مبتدأ محذوف في كلّ سطر تقديره (هو)، والخبر (رجل)، وهو موصوف، والصّفة في كلّ سطر على التّوالي : (ما / لا أحدْ / لا يعرف من هو / لا يعرفُ من هم / واقفٌ / تدوسُهُ أقدامُ الجثث / شجرةٌ / قماشةٌ) . هذه التّكرارت اللفظيّة والتّركيبيّة تجعل انّص الشعري أشبه ببناء معماري قائم على التّناظر والتّوازي، ومن جهة أخرى فإنّ التّكرار يعمل على إحكام السّبك، فالنّص بناء معماري يبدو التّكرار سابكه ومقوّي بناءه . ولا يقف أثر التّكرار على مستوى المعمار الشّكلي، بل أيضاً المعمار المعنوي، إذ إنّه محمّل بالدّلالات، فهو يؤدّي وظيفتين رئيستين في السّياق الكلامي : تتمثّل الأولى ببعدها التّنبيهي ؛ إذ إنّ التّكرار يلفت المتلقّي إلى معان محددة مقصودة، والوظيفة الأخرى : رفع مستوى الجرس الصّوتي للألفاظ وبيان موسيقاه[٥] .وهذا ما يظهر في النّص الذي بين أيدينا، فتكرار كلمة رجل ينبّه المتلقّي إلى مكانة هذا الرّجل ويجعله يبحث في العبارات الشّعريّة عن حقيقته، وتجيء أوصافه التي ينبغي أن تحدده، لكنّها في الواقع تزيد من غموضه، وهنا تتحقق شعريّة الوصف في خرقه لوظيفته الاعتياديّة .و لا يخفى على المتلقّي الأثر الإيقاعي الذي يولّده تكرار اللفظة، إذ نشعر بنغمة واحدة في كلّ سطر وعلى امتداد النّص . و هذا ما نراه أيضاً في قول الشاعر :

يخرجُ النّاجونَ . . . للموتِ
تخرجُ القريةُ من زوّادةٍ
تخرجُ الحارةُ من دفترِ مُخبِرْ
تخرجُ الليلةُ كالغيمةِ بيضاء
يخرجُ النَّهرُ طليقاً مثل قارب
تخرج الشّرفةُ كالصّيحة للأفقِ
تخرجُ الرّيحُ إلى الأنقاض
نزهات . . . نزهات . [٦]

يكرّر الشّاعر في مطلع كلّ سطر شعري فعل الخروج مسنداً للمفرد المكّر مرّتين (يخرج النّاجون / يخرج النّهر)، وخمس مرّات للمفرد المؤّنث (تخرج القرية / تخرج الحارة / تخرج الليلة / تخرج الشّرفة / تخرج الرّيح)و قد خلقت هذه التّكرارات بناء معماريّاً يقوم على التّوازي والتّناظر، ولهذا التّكرار قيمته الإيقاعيّة إلى جانب القيمة الدّلاليّة . فهذه الخروجات تبدو مختلفة، لكنّها في الواقع تحكي خروجاً واحد، إذ يخرج النّاجون للموت، وهنا نلاحظ كيف بنى الشّاعر سطره، فقد فضل بين النّاجون و(للموت) بنقطتين مثّلتا فاصلاً بصريّاً له دلالته المعنويّة، فالخروج والنّجاة يقتضي خروجاً للحياة، لكنّ الشّاعر يكسر أفق توقّع المتلقّي ويجعل خروج الناجين للموت .و لعلّ خروج القرية والحارة من الزّوادة ومن دفتر المخبر هو خروج للموت أيضاً، إذ تبدو الزّوادة رمزاً للتّشرد والتّرحال، ودفتر المخبر رمزاً للعنف الذي تمارسه السّلطة . ويختم الشّاعر هذه الخروجات بخروج الرّيح إلى الأنقاض وهي تشي بمعنى الموت أيضاً . أمّا خروج الليلة كالغيمة، والنّهر طليقاً، والشّرفة كالصّيحة، فتبدو خروجات واعدة بالحياة ولكنّها محصورة بين الموت والأنقاض، وفي ذلك إشارة إلى الإرادة المقيّدة والحريّة المسلوبة، فبدا النّص بناء معماريّاً أشبه بسجن أو زنزانة محاطة بالموت والأنقاض، تحبس في داخلها الإرادة والحياة . ويختم الشّاعر هذه التّكرارات بقوله : (نزهات . . . نزهات)؛ وكأنّ هذه الخروجات كلّها عبارة عن نزهات ولكلّ امرئ أن يخرج في النّزهة التي يجد نفسه فيها_ **عمارة الصّفحة الشّعريّة** : تتمثّل العلاقة بين الشّعر والعمارة من خلال بناء الصّفحة الشّعريّة وتوزّع النّص الشّعري على الصّفحة الشّعرية، ممّا يخلق بناء معمارياً من البياض والسّواد اللذين "يساعدان على خلق التّوازن في التّصميم الدّاخلي والخارجي، وتحقيق وحدة الشّكل الكلّي من خلال توزّع كلاهما بشكل متناسق ومتناسب شكلاً وكمّاً، وتماشياً مع متطلّبات الإنسان العمليّة والفنّيّة".[٧]فيلتقي عمل الشّاعر بعمل المعماري في هذا البناء الشّكلي ؛ "فالمطلوب من المعماري في مرحلة التّصميم التّلاعب

بالمواد والتّقنيات المتوفّرة لتحليل المعطيات المتضاربة".[٨] وهذا ما يفعله الشّاعر عندما يعيد توزيع أسطره الشّعريّة التي تمثّل كتلة السّواد على الصّفحة الشّعريّة التي تمثّل الفراغ .و قد "اعتمد المنجز الشّعري المعاصر على تقنيّة التّناسب بين الكتلة والفراغ أو طرق توزيع السّواد على بياض الصّفحة، ومحاولة خلق توازن بينهما، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر فيهمّشه، وإنّما ينبغي عليهما التّعاضد من أجل التّعبير عن مكامن الذّات وخلجات الشّاعر".[٩] فلا يكون التّوزيع بصورة اعتباطيّة، بل يكون محمّلاً بالجماليّات الفنّيّة والدّلالات الشّعريّة .ففي قول الشّاعر :

السّاحات التي تَغصُّ بالرّاقصين لا تُضاهيها بالزّحمة

إلّا القبور الجماعيّة في وادي الرّافدين،

حيثُ الدّماء القديمةُ

كالأنهار القديمة

غير صالحة للملاحة[١٠]

نلاحظ هنا أنّ الأسطر الشّعرية تمتد بأطوال مختلفة مشكّلة كتلة السّواد في إطار البياض، هذا التّوازي بين السّواد والبياض يعكس معماريّة القصيدة الحديثة التي تجعل من هذا البناء جزءاً منها، ويحمّله الشّاعر بدلالات مستوحاة من تجربته الفنّيّة، فالشّاعر هنا يجري موازنة بين ساحات العدو التي تغص بالفرح في مقابل الوطن الجريح الذي يغص بالموت والمقابر الجماعيّة، وهنا نرى كتلة السّواد الأولى (السّطر الأوّل) امتدّ على حساب البياض، بينما قصر السّطر الثّاني عنه أفقيّاً، ليمتدّ عموديّاً من خلال الأسطر الثّلاثة المتبقيّة التي جاءت معبّرة عن واحدي الرّافدين (حيث الدّماء القديمة / كالأنهار القديمة / غير صالحة للملاحة)فالصّفحة تكون كتلة بيضاء فارغة تملؤها الكتلة السّوداء المتمثّلة بالأسطر الشّعريّة، إذ "إنّ الصّفحة في الأصل بياض لا قيمة له. ولا تكتسب الصّفحة أهمّيتها إلّا من خلال تشكيل النّص الشّعري على أديمها. فمن إيقاع البياض/ الصّفحة، والسّواد/ النّص تتجلّى أهمّيّة كلّ منهما".[١١]فيكون النّص ذا دلالات لم يعرفها الشّعر القديم الذي غلب عليه نظام الشّطرين وتساوي الأشطر الشّعريّة بما يقلل من وظيفة بنائها الدّلاليّة .و قد أشار القدماء إلى مساحات البياض التّقليديّة ؛ فرأوا أنّ الجودة تتحقّق بأن "يكون ما يفضل من البياض أو القرطاس أو الكاغد أو الورق على يمين الكتاب وشماله وأعلاه وأسفله على نسب متساوية".[١٢] فهذه المواضع التّقليديّة، غير أنّ الشّاعر الحديث لم يقف عند هذه الحدود، بل إنّه اختار لنصّه البناء المعماري الذي يناسب تجربته . ويطرح بعضهم مصطلح جدلية السّواد والبياض ويدرسها من خلال مفاهيم خاصّة:السّواد الكبّار: السّطر الذي يتجاوز ست كلمات .السّواد الأكبر: ما تضمّن، من الأسطر، خمس كلمات.

السّواد الكبير: أربع كلمات.

السّواد الصّغير: ثلاث كلمات.

السّواد الأصغر: كلمتان اثنتان.

السّواد الصّغّار: كلمة واحدة. [١٣]

وفي المقابل نجد تدرّجاً للبياض معاكساً لتدرّج السّواد، فالسّطر الذي تهيمن عليه كلمة واحدة يتميّز بالبياض الكبّار، والذي فيه ست كلمات يسمّى البياض الصّغّار، وبين نوعي البياض تدرّج أنواع أخرى.[١٤]وقد امتاز ديوان الشّاعر شوقي عبد الأمير بتنوّع بناه النّصيّة، فقد نراه يثبت نصوصاً منثورة تمتد أسطرها متتالية وممتلئة، من ذلك نص بعنوان (إلى أدونيس)، يقول منه "القاموس إلهٌ برمائيٌّ يرقدُ في الحقائبِ . الفعلُ الماضي والحاضر يستلقي على الطّاولة، تصقله الأصوات وتحضّرهُ استعداداً لاستبدال بشرته وهو يخرج من أسوار الوطنِ وسجونه، روحٌ يتهيّأ للحلول في جسد آخر .كيف تُكتبُ القصيدةُ ثانيةً في لغة أخرى ؟ كيفَ تُولدُ الولادةُ ثانيةً ؟ كيف يحلُّ قاسيونُ محلَّ البيرينيس ؟ ذلك يعني أن نصرخ بالصّوت، ونصمت بالصّمت أن نكتبَ الماء في الينابيع، أو أن ننقل إلى الحبر قشعريرة اللغة الجديدة".[١٥]هذا النّص الذي ينضح باللغة الشّعريّة يمثّل قصيدة نثريّة امتدّت أسطره لتشكّ سواداً كبّاراً، فصارت الصّفحة عبارة عن كتلة سواد في مقابل البياض الذي يحدّها من أطرافها، وهنا نرى الشّاعر يبحث عن ولادة جديدة للقصيدة العربيّة، ولعلّ الشّاعر السّوري أدونيس هو أبرز روّاد القصيدة الحديثة وقصيدة النّثر، فجاء النّص أشبه برسالة مبعوثة إليه، ونحن نرى دعوة لولادة جديدة للغة والقصيدة بما يتلاءم مع روح العصر ومتطلّباته . وقد كان هذا النّمط من توزيع السّواد والبياض دارجاً كثيراً في ديوان شاعرنا . يقابله في مواضع أخرى نصوص تقتصر بعض أسطرها على كلمة واحدة، من ذلك قوله :

ماذا يفعلُ جسرٌ بطرفِه الثّاني

إذا ابتعدت الضّفّة ؟

يستطيل

و إن اقتربت ؟

يتقلّص

وإذا ارتفع الماء ؟

يعلو .

وإن جفّ ؟. . . . . . (١٦)

يبني الشّاعر أسطره الشعريّة على حوار بين طرفين، فيوزّع الأسطر بين الأسئلة : (ماذا يفعلُ جسرٌ بطرفِه الثّاني إذا ابتعدت الضّفّة ؟ / وإن اقتربت ؟ / وإذا ارتفع الماء ؟ / وإن جفّ ؟)، والأجوبة : (يستطيل / يتقلّص / يعلو .) . وهنا نرى أنّ أسطر الأسئلة تتراوح بين ثلاث إلى خمس كلمات، في حين تقتصر الأجوبة على كلمة واحدة . وهذا يعني أنّ الكتلة أقل من الفراغ، بمعنى أنّ البياض يطغى على السّواد . والبياض هنا دليل الغموض والمجهول في مقابل السّواد الذي يبدو بوحاً ومعرفة . أي إنّ الغموض يسيطر على الموقف . والحوار بين طرفين لا يحددهما الشّاعر، وهو حوار يبدو بدهياً، فالأسئلة حول الحلول لبناء جسر مناسب، هذا الظّاهر، لكن يبدو هذا الجسر جسراً معنويّاً يبنى بفن عمارة معنويّ قوامه التّواصل والمعرفة، وليس الحجارة المادّية .و تتمّ البنائيّة المعماريّة في السّطر الأخير إذ يجيء جواب السّؤال (وإن جفّ ؟) عبارة عن نقط متتالية . . . ولعلّ الجواب هنا أن يهدم الجسر ويلغى، ولذا لم يصرّح الشّاعر بذلك، بل فتح أفق الدّلالة أمام المتلقّي، فالجسر غايته الوصل بين طرفين متباعدين بين ضفّين، والجفاف يعني غياب وظيفة الجسر، ومن ثمّ إمكانيّة الاستغناء عنه . و بناء على لك تكون فكرة السّواد والبياض صورة من صور تداخل الفن المعماري بالشّعر، وهي تعمل على "مستويين خطّيين لتحرير القصيدة الشّعريّة؛ فالبنط الصّغير الرّقيق هو الأبيض، والبنط الكبير السّميك هو الأسود، وبياض الصّفحة هو الفراغ. إذن المتحكم في دلالة الأبيض والأسود ثلاثة عناصر (الأبيض / الأسود / الفراغ). أمّا الملاحظة الثّانية فإنّنا سنفترض أنّ الشّاعر نفسه هو القاصد لإخراج قصيدته بهذا الشّكل الأبيض أو الأسود أو بهما معاً".(١٧) أي إنّنا نقرأ البياض والسّواد بوصفهما وسيلة يعبّر بها الشّاعر عن أفكاره ومضامينه .

ـ المعنى والمبنى :يظهر تداخل الفن المعماري بالشّعر من خلال معناه ومبناه ؛ فـ "الشّعر كالبناء، توجب على الشّاعر أن يراعي التّوازن بين اللفظ والمعنى، فلا يركز على الأوّل ويهمل الثّاني أو العكس وإنّما، ينبغي له أن ينسج قصيده نسيجاً مكيناً غير متطبّع وخال من أثقال الصّنعة اللفظيّة، وديباج الاستعارات والأوصاف، مثله كمثل البيت الذي لا يؤدّي وظائف متعدّدة تعمل على تلبية الحاجات الأساسيّة للإنسان خاصّة وأنّ فنّ العمارة هو فنّ نفعي بالدّرجة الأولى، يحاول المصمّم من خلاله التّوفيق بين الجمالي والوظيفي في تصميم الأبنية العامّة والخاصّة".(١٨)

و هذا يعني أنّ الكلمة ومعناها صنوان في عمل الشّاعر ؛ فهو يبني النّص منهما، لأنّهما آلتا البناء الشّعري ومعماريته، ومن ثمّ فإنّ كلّ عمل يتكوّن من صورتَين؛ الأولى: "هي ما يقابل الشّكل، والصّورة الثّانية هي ما يقابل المحتوى".(١٩)فالشّعر بناء معماري محمّل بالدّلالات، وقد اهتمّ الشّعر الحديث بالمبنى مقدار اهتمامه بالمعنى، بل إنّ المبنى صار مادّة مهمّة من مواد البناء الشّعر الحديث، أي إنّ الشّعر الحديث "شكلي؛ وهذا المبدأ يشير إلى أنّ الشّكل وتشكيل المادّة من أهم ما يعنى به الشّاعر. غير الشّاعر يستخدم اللغة باعتبارها وسيلة، أمّا عند الشّاعر فهي غاية. هي عند غيره نافعة، وعنده جميلة".(٢٠) وهنا يكون الشّكل الشّعري نقطة التقاء العمارة بالشّعر، لأنّه يتشكّل بطريقة معماريّة مثل أي بناء، فـ "الرّؤية التّشكيليّة المرتبطة بجماليّة القصيدة العربيّة الحديثة... تبدأ من لقاء أو تقاطع بين الرّؤية التّشكيليّة الخارجيّة للقصيدة، ونعني بذلك أشكالها الخارجيّة وبناها، وبين الرّؤية الدّاخليّة لتلك القصيدة ونعني مختلف تشكّلاتها الإيقاعيّة التي قد تتنزّل ضمن نظام قار ومترسّب والتي قد تتجاوزه أو تنفيه، نفياً نسبيّاً أو مطلقاً".(٢١)و عليه، فعلى الشّاعر أن يولي اهتماماً مساوياً لكلّ من المعنى والمبنى ؛ لينشئ بناء شعريّاً سليماً، وإذا عددنا إلى ديوان شاعرنا شوقي عبد الأمير، فإنّنا نراه يوائم بشكل لافت بين طرفي البناء الشّعري، فالمبنى يعاضد المعنى، والمعنى مناسب لمبناه، ويمكن بيان ذلك من خلال النّموذج الآتي، إذ يقول :

في أقصى الرّؤية،

تختلطُ السّماءُ بالأرضِ : فيزياء .

في أقصى الرّؤى،

تختلط السّماء بالأرض : حلمْ

تبطلُ الفيزياء

عندما يُشبُ الحلم .

يوازن الشّاعر في هذه الأبيات بين الفيزياء والحلم، ليبيّن أنّ الحلم هو من يربح دائماً، لأنّه قادر على الاستمرار بلا شروط، أمّا الفيزياء، فإنّها تستند لمعطيات العالم المادّي، فالفيزياء في لغة الشّاعر تقابل الحقيقة والواقع، بينما يبدو الحلم رمزاً للمستقبل والإرادة . وقد صاغ الشّاعر هذه المعاني ببناء معاضد لها، إذ وزّع معانيه على ثلاثة مجموعات ؛يتألّف كلّ منها من سطرين، يفصل بين المجموعات مساحة سطر من البياض، وهو يشكّل إشارة بصريّة تشي بخصوصيّة كلّ مجموعة ومدى اختلافها بعضها عن بعض . ثمّ نراه يرتّب معنى كلّ مجموعة بطريقة موازية للأخرى، ويتحقّق التّوازي بين سطرين شعريين "إذا كانا متطابقين فيما عدا جزءاً واحداً يشغل في كلّ منهما الموقع نفسه تقريباً، أي يمكن النّظر إلى التّوازي على أنّه ضرب من التّكرار، وإن يكن تكراراً غير كامل".[٢٢] فالشّاعر هنا بنى كلّاً من المجموعتين الأولى والثّانية على نسق تركيبي واحد ؛ فكل منهما تتألّف من : شبه جملة (في أقصى)، ومضاف إليه (الرّؤية / الرّؤى)، وجملة فعليّة (تختلط الأرض بالسّماء)، ونقطتَي تفسير (:)، وجملة اسميّة مؤلّفة من خبر لمبتدأ محذوف : (فيزياء / حلم) . فالتّوازي هنا "بمثابة متواليتيتن متعاقبتين أو أكثر لنفس النّظام الصّرفي النّحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعيّة وصوتيّة أو معجميّة (دلاليّة)".[٢٣]أي إنّه علاقة مشابهة، فهو "تشابه البنيات واختلاف المعاني".[٢٤] وهنا تظهر جدليّة العلاقة بين المبنى والمعنى، فكلّ مجموعة تتفق مع الأخرى في مبناها وتختلف في معناها، ومن ثمّ فإنّ التوازي "نسق التّقريب والمقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما . ويتمّ التّشديد على تطابق أو تعارض الطّرفين بواسطة معاودات إيقاعيّة أو تركيبيّة".[٢٥] فالشّاعر يبني شعريّة نصّه من خلال جدليّة العلاقة بين المبنى والمعنى، وقد ألّف بينهما من خلال بنية التّوازي و بذلك يكون تشكيل النّص الشعري معبّراً عن "الصّيرورة التي تؤول إليها الأشياء والمكوّنات، لتحقق وحدة متماسكة مترابطة، ووجوداً جديداً تحقّق فيه مبادئ المزج، والتّوليف، والتّنظيم، والتّنوّع والتّوازن، والتّناغم والإيقاع والانسجام، فعلها الفنّي يمثّل نزوعاً جماليّاً لتحقيق التّشكُّل، وتمثّل هذه المبادئ قيم السّلوك الفنّي، وتقاليده الهادفة لتكوين التّشكيل وتحقيق وجوده".[٢٦]و ليست العلاقة بين المبنى والمعنى بمحدثة في بناء الشّعر، بل إنّ اللغويّين والنّقّاد العرب القدماء قد التفتوا إليها، وفطنوا إلى العلاقة العميقة بين مبنى القول ومعناه، وأشاروا إلى التّناسب بين الكلمات والجمل من خلال ائتلاف الحروف الحسنة التي تشير إلى التّلاؤم [٤]فقد كان لديهم الإحساس القوي بهذه العلاقة عندما يعبّر صوت اللفظ وجرسه عن معناه، فقد رأوا أنّ ثمّة علاقة وطيدة بين جرس اللفظ وما يوحي أو يشير إليه من معنى، حتّى إنَّ رنمة اللفظ كانت تنقل إلى أذهانهم صورة من الصّور التي تتعادل مع هذه الرّنمة [٥]، إذ يعدّ التّناسب اللفظي عندهم إرهاصاً للعناية بالجرس الصّوتي وأثره الدّلالي والإيقاعي في النّصّ الشّعريّ، كما وجّهوا خطاهم ـ كما تقدم ـ نحو تأليف حروف الكلمة بحسب المخارج الصّوتيّة وما له من دور في حسن التلفُّظ وفصاحته، أو في سوئه وعدم فصاحته[٦]و قد كان الخليل بن أحمد(ت١٧٥هـ) أوّل من بنى تصنيفه على ذوق أصوات الحروف وتمييزها بأجراسها، قال: "العين والقاف لا تدخلان في بناء إلاّ حسّنتاه، لأنّهما أطلق الحروف، وأضخمها جرساً" [٧]. كما أنّه وجد بعد أن ذاق الحروف الذّلقيّة والشّفوية السّتّة(اللام ـ النّون ـ الرّاء ـ الفاء ـ الميم ـ الباء) أنّها " لمّا مذل بهنَّ اللسان وسهلت عليه في المنطق كثرت في أبنية الكلام" [٨]، ولخفّة هذه الحروف وحسن جرسها حَسُنَ امتزاجها بغيرها ومن الإشارات إلى اهتمامه بجرس اللفظ ما ورد في الخصائص " قال الخليل: كأنّهم توهَّموا في صوت الجندب استطالة ومدّاً فقالوا (صرّ). وتوهَّموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا: صرصر"[١]. وهنا يظهر مدى ترابط المبنى بالمعنى، فكلمة صرَّ صورة لفظية لصوت الجندب المستمرّ، وصرصر يحكي صوت البازي الذي تسمع فيه تقطيعاً ولعلّ ابن الأثير كان من أبز من ناقش مسألة فصاحة اللفظ ومدى دلالته على المعنى، والأصل في تخيُّر المفردة التي تكسب المعنى شكلاً لائقاً وأليفاً ؛ ومن أمثلة ذلك لفظة البعاق، فهي مفردة تنفِّر الذّوق، ومن المستحسن استبدالها بالمزنة والدِّيمة وهما مفردتان أليفتان ولا ثقل فيهما على الأذن أو العين[٥]، فهو يبيّن أنّ اللفظتين تدلان على معنى واحد، لكن أحدهما مستهجنة، والأخرى مستحسنة، وهذا يعني أنّ بناء كلّ منهما له أثر في المعنى وتأثيره في المتلقّي، ومن ثمّ فالمبنى شريك المعنى في تشكيل الدّلالة الكليّة وبناء النّص، ولو أنّ "الأمر يرجع إلى المعنى لكانت هذه الألفاظ في الدّلالة عليه سواء، ليس منها حسن ومنها قبيح . ولمّا لم يكن كذلك علمنا أنّها تخصُّ اللفظ دون المعنى"[(٢٧)] و يؤكد ابن الأثير هذه الفكرة من خلال استحضار مثال آخر فيقول "ومن عجيب ذلك أنّك ترى لفظتين تدلّان على معنى واحد وكلاهما حسن في الاستعمال، وهما على وزن واحد وعدة واحدة، إلاّ أنّه لا يحسن استعمال هذه في كلّ موضع تستعمل فيه هذه، بل يُفرَّق بينهما في مواضع السّبك .. فمن ذلك قوله تعالى: {ما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه} وقوله تعالى : {ربِّ إنّي نذرتُ لكَ ما في بطني محرَّراً}، فاستعمل (الجوف) في الأولى و(البطن) في الثّانية ولم يستعمل (الجوف) موضع (البطن) ولا (البطن) موضع (الجوف)، فاللفظان سواء في الدّلالة، وهما ثلاثيتان في عدد واحد، ووزنهما واحد أيضاً. فانظر إلى سبك الألفاظ كيف تفعل"[(٢٨)]أمّا عند المحدثين فلعلَّ أبرز ما يمكن أن نذكره حول العلاقة بين المعنى ومبناه ما أورد أ.ريتشاردز في قوله: " يندر أن تحدث الإحساسات المرئيّة للكلمات بمفردها، إذ تصحبها عادة أشياء ذات علاقة وثيقة بها، بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة، وأهمّ هذه الأشياء (الصّورة السّمعيّة) أي وقع جرس الكلمة

على الأذن الباطنية أو أذن العقل" ((٢٩)) . فهو يتحدّث عن صورة سمعيّة للمعنى، أي إنّ لكلّ معنى صورة سمعيّة تعبّر عنه وتشكّل مناه و من جهة أخرى فإنّ المبنى له أثر مهم في فهم المعنى، إذ "إنّه حتّى قبل أن نفهم الألفاظ فهماً عقليّاً، وقبل أن نكوّن الأفكار التي تحدثها هذه الألفاظ ونتابعها نجد أنّ حركة الألفاظ وجرسها تؤثّران تأثيراً عميقاً مباشراً في نزعاتنا، أمّا عن كيفيّة حدوث ذلك، فهذه مسألة لم تبحث حتّى الآن بنجاح ..."((٣٠)).و قد تناول الشّاعر شوقي عبد الأمير هذه العلاقة في شعره غير مرة، من ذلك قوله :حدّانِ لمعادلةِ الأزل :

الزّمنُ والأشياء .

أي :

الزّمن واللازمن .

لجسدِ الزّمن

رقَبةُ المعنى

و الدّلالةُ

وقتٌ.(٣١)

فالحياة كلّها تتلخّص في الزّمن وأشيائه، وهنا يراه يشرح هذا القول ؛ فقوله الزّمن والأشياء، يعني الزّمن واللازم، أي فسّر الزّمن بنفسه، وهنا يبدو المعنى مفرغاً من أي دلالة جديدة، فالتّفسير ينبغي أن يبيّن الدّلالة، ويبدو أنّ المفارقة تكمن في أنّ الزمن هنا ليس عامّاً، إنّه زمن بعينه، أمّا الأشياء فهي اللازمن، أي المادّة بلا معنى، أمّا الزّمن فهو المعنى الحقيقي . وهنا نراه يجسّد الزّمن، إذ له جسد تمثّله المادّة، أمّا رقبته فهي المعنى، أي إنّ المعنى أساسه ومنطلقه . وهذا لا يلغي أهمّيّة المبنى . ويجمعهما الدّلالة التي تبدو مساوية للمعنى في تفسيرها . فالشّاعر هنا يبيّن العلاقة بين المعنى والمبنى من خلال توظيف الزّمن ليكون معنى والأشياء لتكون مبنى.و هذا يبين العلاقة الوطيدة بين المبنى والمعنى في اللغة، ولا بدّ أنّ هذه العلاقة تظهر في الشّعر الذي يوظّف المبنى والمعنى في بناء القصيدة بصورة تعبّر عن تجربة الشّاعر وأفكاره، وتظهر العلاقة الوطيدة بين المعنى والمبنى في شعر شوقي عبد الأمير في جلّ نصوصه الشّعريّة، من ذلك يقول :

كلانا دمٌ للكلام

بيننا خطوتان

نفترقُ، و تلتقيانِ .(٣٢)

يتحدّث الشّاعر عن العلاقة بين الأرض وخطاه، فيجمع نفسه مع الأرض (كلانا) ويعرّف العلاقة بينهما بقوله (دمٌ للكلام) . وهنا نلاحظ العلاقة بين المبنى الذي يقوم على تكرار صوت الكاف (كلانا / كلام) وصوت الميم (دم / للكلام) فضلاً عن تكرار المقطع الصّوتي (لا) في كلمتي (كلانا / الكلام) .و هنا نلاحظ أنّ هذه الأصوات المتكرّرة أثقلت اللفظ قليلاً من خلال تكرار صوت الكاف الاحتكاكي، غير أنّ تكرار أصوات المد كالألف وكذلك تكرار الأصوات البينيّة مثل اللام والنّون والميم أضفى سلاسة على القول، فالشّاعر في حيرة وارتباك من هذه العلاقة المترددة بينه وبين الأرض التي ينتمي إليها، فعلى القرب من شدّة القرب (بيننا خطوتان)، فإنّه لا يشعر بالانتماء (نفترق)، ولعلّ لقاء الخطوات بالأرض يعني السّقوط، وكأنّه يقول إنّ لقاءه بأرضه لن يكون إلّا لحظة السّقوط التي تشي بمعاني الموت والانتهاء . هنا نلاحظ أنّ الشّاعر بنى نصّه من خلال المعنى الذي عبّر عنه المبنى وترتيب الأسطر الشّعريّة التي قصرت لتتألف من كلمة واحدة، وكأنّ كلّ سطر بداية جديدة وفكرة ومستقلّة .

ـ توظيف المنجزات العمرانيّة :اهتمّ الشّاعر العربي بفكرة العمران، ووظّفها في شعره كثيراً ؛ "و لأنّ العمارة مكان يرتاح فيه الإنسان، تعلّق الشّاعر الجاهليّ به رغم تميّزه بالحلّ والتّرحال، فكان البكاء على الأطلال والدِّمن فاتحة لشعره، يستذكر فيها ذكرياته وما تركته فيه من أثر نفسي، فتذكره بالأحبّة، واللحظات التي عاشها فيها، ولعلّ شعور البكاء على الأطلال لازم الشّعر العربيّ في العصر الحديث تحتّ مسمّى رثاء المدن".(٣٣)فكان الشّاعر القديم يفتتح قصيدته بوقفة طلليّة تشي بشوقه وحنينه للآثار الدّارسة وساكنيها، فالعمران جزء من حياة المرء، ولذا كان الحنين للأهل يشمل الحنين لآثارهم وبقايا عمرانهم. ولم يقف الحد عند الشّاعر القديم، بل إنّ الشّاعر الحديث استلهم كثيراً من معانيه من خلال استحضار العمران العربي بين الماضي والحاضر . وهذا ما نراه لدى الشّاعر شوقي عبد الأمير الذي بنى كثيراً من أسطره الشّعريّة على توظيف المنجزات العمرانيّة، أو ما يتّصل بها، من ذلك يقول:

عبّاسيّون سَحَلوا الجسدَ الأمويَّ من دمشقَ إلى بغدادَ

ظلَّت قدماهُ بغرناطة

شيَّدوا الأسوار والأسرارَ وأقاموا،

سيافين وورّاقينَ

عبّاسيّين ببغدادَ(٣٤)

يستحضر الشّاعر الحضارة العربيّة الإسلاميّة من خلال استحضار العصرين الأموي والعباسي وصولاً إلى حضارة الأندلس، وهنا يستحضر العمران من خلال إشارته إلى أعمالهم العمرانية (شيّدوا الأسوار)، وأقاموا أماكن وأسواق لكل مستلزمات القوم، وكأنّ الشّعر يسجّل بأسطره كيف انتقلت الخلافة من بني أميّة إلى بني العبّاس، وقد ظلّ الحكم أموياً في الأندلس مدّة من الزّمن كان العباسيون في بغداد . فالشّاعر هنا يستحضر التّاريخ العربي ويلخّص عصوره وحضارته العمرانيّة ونفوذه من خلال هذه الأسطر .ويشير في سياق آخر إلى الحضارة العمرانيّة في لبنان في قوله :

أذرعُ الأعمدةِ الغرانيتيّة الممدّدةْ

فوقَ سجّادة الوضوءِ

قيامةٌ أخرى

للجسدِ الإمبراطوريّ الذي تهمشتْ ركبتاهُ

وهو يعبرُ المتوسّط عائداً من بعلبكَ . (٣٥)

يصوّر الشّاعر الحضارة العمرانيّة الأثريّة الباقية في مدينة بعلبك اللبنانيّة، فيشير إلى الأعمدة الغرانيتيّة، إنّه يستحضر تاريخ الحضارة الإنسانيّة في تلك الرّقعة الجغرافيّة . ويمكن أن نستشف من ذلك أنّ الشّاعر الحديث سار على خطى القدماء في تعبيرهم عن مشاعرهم للأماكن وساكنيها من خلال التّغني بحضارتها العمرانيّة إنّ البلاد العربيّة حافلة بالحضارات العمرانيّة التي تعود لحضارات إنسانيّة قديمة ومتنوّعة، وقد تناولها الشّاعر شوقي في صور كثيرة، وهو بذلك يوثّق عراقة الأراضي العربيّة من خلال توظيف المنجزات العمرانيّة، ومن ذلك أيضاً:

قالَ لي جدارٌ من أورشليم :

أنا أحفورُ سماءٍ

جناحٌ مسوّرٌ للكلام،

صفحةٌ بيضاء لحبر الليل العربي،

مومياءاتٌ لملكاتِ الحبّ

نوافذ مغلقة أبداً

شاهدة قبرِ مَن لا يموت(٣٦)

يستحضر الشّاعر هنا الحضارة العمرانيّة في فلسطين العربيّة من خلال الإحالة إلى العمران الأثري في مدينة القدس (أورشليم)، فالجدران تحكي ذلك التّاريخ العريق، وهنا يوظّف الشّاعر التّصوير الفنّي من خلال تشخيص الجدار وإسناد فعل القول إليه (قال لي جدارٌ)، وهنا نرى أنّ لفظة (جدار) جاءت نكرة، والنّكرة "ما شاع في نوع واقع أو مقدّر"(٣٧)، فهي تشي بالكثرة والتّعميم، وفي ذلك إشارة إلى كثرة العمارة الأثريّة في القدس . فالجدران تحكي تاريخاً عريقاً يمتدّ إلى ما قبل البشريّة جمعاء (أنا أحفور السّماء)، إنّ الجدار الفلسطيني عريق قديم، إنّه سور وحضارة سلام (صفحة بيضاء)، إنّه جدار لا يهدم ولا يندثر، ولو مات جميع أهله، فإنّه يظلّ قائماً، ولو كان شاهدة قبر. فمن بنى هذه الحضارة لا يموت ولا يزول أثره .و مثل ذلك قوله :

هذا الرّصاصُ الذي يخترقُ

جدارَ الألفِ الثّالثِ ليصلَ بغدادَ

يثقبُ الزّجاجَ الملوّن

الذي يفصلُ بين الحياةِ والموت

في حدقاتِ التّماثيل

و في معابدِ الآلهة السّومريّة والوحدانيّة،

يعيدُ تركيبَ هياكلِ المعنى(٣٨)

يوظّف الشّاعر ي هذه الأسطر كثيراً من المفردات التي تشي بالمنجزات العمرانيّة في وطنه (بغداد)، إنّه يصوّر بلغة ساخرة تنطوي على حزن وألم كيف يقتل الرّصاص الحضارة المتبقيّة في العراق، تلك الحضارة التي تمتد إلى ما قبل الميلاد، إنّ أقدم الحضارات البشريّة كانت في العراق، والعراق يقتتل ناسياً مجده وإرثه، فكانت الحياة واليوم صار الموت، بعكس السّيرورة الطّبيعيّة للحضارات التي تنمو وتزدهر، فإنّ الحضارة العربيّة تعود للوراء . تلك الحضارة التي عرفت العمران وفنونه، وبناء التّماثيل، والمعابد في الحضارة السّومريّة . كلّ هذه العمران الذي يشي بعظمة تلك الحضارة صار ماضياً وبقايا في ظلّ الحروب والرّصاص الذي يرمز للموت والقتل والخراب .

خلاصة

هكذا نرى من خلال كلّ ما تقدّم أنّ شعر شوقي عبد الأمير كان بنية خصبة لتداخل الفنون التّشكيليّة بالشّعر، وقد عبّر الشّاعر ببراعته الشّعريّة عن امتزاج هذه الفنون ودورها المهم في بناء النّص الشّعري . وكان من بين تلك الفنون وأكثرها حضوراً : فنّ العمارة .

وظّف الشّاعر فن العمارة في شعره بصور متنوّعة كان أبرزها : البناء التّكراري، والبياض والسّواد والمبنى والمعنى وتوظيف المنجزات العمرانيّة، وكان لذلك كلّه أهمّيته في بناء القصائد وإغناء دلالاتها وإثراء أبعادها الجماليّة .

المقترحات:

١. اجراء دراسة مماثلة لموضوعات اخرى تناولها الشاعر شوقي عبد الامير مثل (تداخل الفنون، التصوير ، الرسم والنحت).

٢. اجراء دراسة مقارنة تتناول الاسلوب الفني للشاعر شوقي عبد الامير ومقارنته بشعراء اخر.

المصادر والمراجع :

١. أ . أ . رديتشارد، مبادى النقد الادبي والعلم والشعر، ترجمة : محمد مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي.

٢. ابن الاثير ،المثل السائر ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان.

٣. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، سرّ صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق: د. حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٩٩٣،

٤. ابن جني، ابي الفتح بن عثمان ، الخصائص ، تحقيق : محمد عي نجار ، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان، ج٢، ب ت.

٥. ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حفني شرف، مكتبة الشّباب، القاهرة، ط١، م١٩٦٩.

٦. أبو حمدان، د . سمير، الإبلاغيّة في البلاغة العربيّة، منشورات عويدات الدّوليّة، بيروت، ط١، ١٩٩٩ م.

٧. إسماعيل، د . عز الدّين، الأسس الجماليّة في النّقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٣م.

٨. التّلاوي، محمّد نجيب، القصيدة التّشكيليّة في الشّعر العربي، كتب عربيّة، د . ت،

٩. الخطيب، إبراهيم ، نظريّة المنهج الشّكلي نصوص الشّكلانيين الرّوس، ط١، بيروت.

١٠. درويش، محمود أحمد، مناهج البحث في العلوم الإنسانيّة، مؤسّسة الأمّة العربيّة، مصر، ط ١، ٢٠١٨ م.

١١. السّجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ١٩٨٠م.

١٢. الصّفراني، محمّد، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (١٩٥٠_ ٢٠٠٢)،النّادي الأدبي بالرّياض والمركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط ١، ٢٠٠٨ م.

١٣. عبد الأمير، شوقي، الأعمال الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦ م،،

١٤. العشماوي، محمّد، قضايا النّقد الأدبي، دار الكاتب العربي، ١٩٩٧ م.

١٥. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق: د. مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرّائي، منشورات مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٨م.

١٦. قدور، أحمد محمد، المدخل إلى فقه اللغة العربية، ٢٠٠٣م .

١٧. قوقزة، نواف، نظريّة التّشكيل الاستعاري في البلاغة والنّقد، وزارة الثّقافيّة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠٠٠م،

١٨. قيسومة، منصور، مدخل إلى جماليّة الشّعر العربي الحديث،الدّار التّونسيّة للكتاب، ط١، ٢٠١٣م،

١٩. كامل، إسراء، فن العمارة في شعر ما قبل الإسلام، حوليّات آداب عين شمس، كليّة الآداب، جامعة عين شمس، مج ٤٣، ٢٠١٨ م.

٢٠. كسيبي، سارة، من وحدة الفن إلى تداخل الفنون (تداخلات الشّعر والعمارة أنموذجاً)، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها، المجلّد ١٢، ع ١، ٢٠٢٠ م.

٢١. كنوني، محمد ،، التّوازي ولغة الشّعر، مجلّة فكر ونقد، ع١٨، ١٩٩٩م.

٢٢. لكرد، د. عبد الفتاح، مكوّنات البنية الإيقاعيَّة في القصيدة العربيّة القديمة، ب ت.

٢٣. لوتمان، يوري، تحليل النص الشّعري (بنية القصيدة)، م.س، ١٩٨٨م.

٢٤. مبروك، مراد عبد الرّحمن، من الصّوت إلى النّص (نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشّعري)، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، ١٩٩٦ م،

٢٥. محي الدّين، محمد، عدة السّالك ، المكتبة العصرية، لبنان،، (د.ت)، ج١ .

٢٦. مفتاح، محمد، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط١، ١٩٩٩.

هوامش البحث

(١) كامل، إسراء، فن العمارة في شعر ما قبل الإسلام، حوليّات آداب عين شمس، كليّة الآداب، جامعة عين شمس، مج ٤٦، ٢٠١٨ م، ص ٢١

(٢) السّجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ١٩٨٠، ص٤٧٦.

(٣) عبد المجيد، د. جميل، البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصّيّة، ص٧٩.

(٤) عبد الأمير، شوقي، الأعمال الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦ م،، ج ٢، ص ١٨٦ .

لكرد، د. عبد الفتاح، مكوّنات البنية الإيقاعيَّة في القصيدة العربيّة القديمة، ص٨٨.

(٦) عبد الأمير، شوقي، الأعمال الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦ م،، ج ٢، ص ٢٠١ .

(٧) كسيبي، سارة، من وحدة الفن إلى تداخل الفنون (تداخلات الشّعر والعمارة أنموذجاً)، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها، المجلّد ١٢، ع ١، ٢٠٢٠ م، ص ١٤٢٦ .

(٨) درويش، محمود أحمد، مناهج البحث في العلوم الإنسانيّة، مؤسّسة الأمّة العربيّة، مصر، ط ١، ٢٠١٨ م، ص ٩٤ .

(٩) كسيبي، سارة، من وحدة الفن إلى تداخل الفنون (تداخلات الشّعر والعمارة أنموذجاً)، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها، المجلّد ١٢، ع ١، ٢٠٢٠ م، ص ١٤٢٦ .

(١٠) عبد الأمير، شوقي، الأعمال الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦ م،، ج ١، ص ٣٠٣ .

(١١) الصّفراني، محمّد، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (١٩٥٠_ ٢٠٠٤)، النّادي الأدبي بالرّياض والمركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط ١، ٢٠٠٨ م، ص١٦٠.

(١٢) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حفني شرف، مكتبة الشّباب، القاهرة، ط١، ١٩٦٩، ص٢٧٥.

(١٣) مفتاح، محمد، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص١٥٨. نقلاً عن : ملوك، رابح، سيميائيّة الشّكل الكتابي في قصيدة النّثر، الموقف الأدبي، ع٤٥٦، ٢٠٠٩م، ص٢٥٦.

(١٤) مفتاح، محمد، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي ، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص١٥٨. نقلاً عن : ملوك، رابح، سيميائيّة الشّكل الكتابي في قصيدة النّثر، الموقف الأدبي، ع٤٥٦، ٢٠٠٩م، ص٢٥٦.

(١٥) عبد الأمير، شوقي، الأعمال الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦ م،، ج ١، ص ٢٣٧ .

(١٦) عبد الأمير، شوقي، الأعمال الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦ م،، ج ١، ص ٣٦٠ _ ٣٦١ .

(١٧) التّلاوي، محمّد نجيب، القصيدة التّشكيليّة في الشّعر العربي، كتب عربيّة، د . ت، ص ٤٨٨.

(١٨) كسيبي، سارة، من وحدة الفن إلى تداخل الفنون (تداخلات الشّعر والعمارة أنموذجاً)، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها، المجلّد ١٢، ع ١، ٢٠٢٠ م، ص ١٤٣٠ .

(١٩) إسماعيل، د . عز الدّين، الأسس الجماليّة في النّقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٤، ص٢٤٨.

(٢٠) إسماعيل، د . عز الدّين، الأسس الجماليّة في النّقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٤، ص٣٦٤.

(٢١) قيسومة، منصور، مدخل إلى جماليّة الشّعر العربي الحديث، الدّار التّونسيّة للكتاب، ط١، ٢٠١٣م، ص٤٤.

(٢٢) لوتمان، يوري، تحليل النص الشّعري (بنية القصيدة)، م.س، ص١٢٩.

(٢٣) كنوني، محمد ،، التّوازي ولغة الشّعر، مجلّة فكر ونقد، ع١٨، ١٩٩٩م، ص ٧٩ .

(٢٤) مفتاح، محمد ، مدخل إلى قراءة النّص الشّعري، مجلّة فصول، مج١٦، ع١، ١٩٩٧م، ص ٢٥٩ .

(٢٥) الخطيب، إبراهيم ، نظريّة المنهج الشّكلي نصوص الشّكلانيين الرّوس، ط١، بيروت، لبنان، الشّركة المغربيّة للنّاشرين، ومؤسسة الأبحاث العربيّة، ١٩٨٢م، ص ٢٢٩ .

(٢٦) قوقزة، نواف، نظريّة التّشكيل الاستعاري في البلاغة والنّقد، وزارة الثّقافيّة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠٠٠م، ص٢٧. نقلاً عن: شيخة، محمد، التّشكيل الأسلوبي في الشّعر المهجري الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٨ _ ٢٠٠٩م، ص٢٠.

(٤) ينظر: مبروك، مراد عبد الرّحمن، من الصّوت إلى النّص (نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشّعري)، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، ١٩٩٦ م، ص ٤٦ .

(٥) ينظر: أبو حمدان، د . سمير، الإبلاغيّة في البلاغة العربيّة، منشورات عويدات الدّوليّة، بيروت، ط١، ١٩٩٩ م، ص ٨١ .

(٦) ينظر: قدور، أحمد محمد، المدخل إلى فقه اللغة العربية، ص ١١٠ .

(٧) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق: د. مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرّائي، منشورات مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٨، ج١، ص٥٣ .

(٨) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق: د. مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرّائي، منشورات مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٨٨، ج١، ص٥٢.

(١) ابن جنّي، الخصائص، ج٢، ص ١٥٢ .

(١) ابن الأثير، المثل السّائر، ق١، ص٩٢.

(٢) ابن الأثير، المثل السّائر، ص١٦٤.

(٣) أ . أ . ريتشارد، مبادئ النّقد الأدبي، ص١٧٠.

(٤) أ . أ . ريتشارد، مبادئ النّقد الأدبي، ص٣٧٧.

(٥) العشماوي، محمد زكي، قضايا النّقد الأدبي والبلاغة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧، ص٣٢٠.

(٣١) عبد الأمير، شوقي، الأعمال الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦ م،، ج ١، ص ١١٦ .

(٣٢) عبد الأمير، شوقي، الأعمال الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦ م،، ج ١، ص ١٢٩ _ ١٣٠ .

(٣٣) كسيبي، سارة، من وحدة الفن إلى تداخل الفنون (تداخلات الشّعر والعمارة أنموذجاً)، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها، المجلّد ١٢، ع ١، ٢٠٢٠ م، ص ١٤٣١ .

(٣٤) عبد الأمير، شوقي، الأعمال الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦ م،، ج ٢، ص ٧٣ .

(٣٥) عبد الأمير، شوقي، الأعمال الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦ م،، ج ٢، ص ١١٨ .

(٣٦) عبد الأمير، شوقي، الأعمال الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦ م،، ج ١، ص ٢٣١ .

(٣٧) محيي الدّين، محمد، عدة السّالك ، المكتبة العصرية، لبنان،، (د.ت)، ج١، ص٨٢ .

(٣٨) عبد الأمير، شوقي، الأعمال الشّعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠١٦ م،، ج ٢، ص ١٨٢ _ ١٨٣ .