الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

أسلوبية التلقي في ديوان الزمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله

رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالب:

– عدون بوعزة

إشراف الأستاذ:

– أ.د. الأحمر الحاج

لجنة المناقشة

د. قرقوى بدرة	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د. الأحمر الحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د. براهمي فاطيمة	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أ. د. لطفي عبد الكريم	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
د. بن بغداد أحمد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تسمسيلت	عضوا مناقشا
أ.د. فريحي مليكة	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2021–2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

أشكر المولى عز وجل الذي ألهمني القوة والصبر لإتمام هذا البحث "اللهم لك الحمد والشكر كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك"

أما بعد :

بكل امتنان وعرفان، أتقدم بخالص شكري وتقديري لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور " الأحمر الحاج "

على جهوده التي بذلها معي طوال فترة إعداد هذا البحث، وعلى توجيهاته ونصائحه القيمة التي أسداها لي، وتبصيري بأمور ينبغي مراعاتها آخذا بيدي إلى برٍّ آمن؛ إذ لم يبخل عليّ بعلمه، و مد يد العون لي، فله مني كل شكر وتقدير وعظيم الامتنان.

و أتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرّموا بقراءة هذا البحث ، و يزيد كرمهم أكثر عندما تشرّفوا بمناقشتهم البنّاءة لنا .

ولا يفوتني أيضا أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى زملائي في العمل الذين مدّوا لي يد العون في إنجاز هذا البحث .

إليهم جميعا الشكر و التقدير ، و جزاهم الله خير الجزاء ،

و جعله في ميزان حسناتهم .

إهـــــداء

إلى روح والدي الطاهرة، ... الذي لا زلت أسافر عبر قسمات وجهه.

إلى البلسم الشافي أمي، لك في القلب منازل .

إلى ريحانتا قلبي غزلان وأميمة غنية، ولنور بصري عبد الرحمن آدم

ابني وحامل مشعلي.

إلى من ساندتني طوال مشواري الجامعي مع التضحية والدّعم المعنوي،

إذ لا أسلوب يتصدّى لإعجاز حضورها ... زوجتي الغالية .

إلى هؤلاء أهدي جهدي المتواضع سائلا الله تعالى التوفيق والسّداد .

مقدمة

مقدمـــة

استطاع الشعر الجزائري رافضا للعبودية واقفا ضد السياسة الجهنمية الهادفة إلى تجويع الشعب، ولولا الوعي السياسي والثقافي لأدى ذلك التخطيط الاستعماري إلى طمس الهوية الجزائرية، وتكوين مجتمع لا جذور له، جاء الشعر ليترجم رفض هذه الدعوات الاستعمارية مؤرخا لها، والدارس للشعر الجزائري يلحظ نزعتين تجلت فيه، أولها النزعة التقليدية المحافظة، والثانية النزعة التجديدية المتطورة، هذه الأخيرة منحصرة عند بعض الشعراء المتأثرين بالحركة الرومانسية.

تجلت هذه التجربة الشعرية الجزائرية باعتبارها نشاطا إبداعي في بداية الخمسينات، استطاعت أن تترجم شكل المعانات، وهكذا يمكننا أن نعتبر التجربة الشعرية عند أبو القاسم سعد الله تجربة فنية متميزة جديدة يجب الوقوف عندها مفككين شفراتها التي كثيرا ما كانت تستفز المتلقي.

حضي الشعر الجزائري باهتمام بالغ من طرف الدارسين والباحثين لما يحمل في جوهره من طاقة انفجارية وجرس حماسي وقدرته على التحريض والدفع بقوة الشحنات الوجدانية العاصفة والأفكار المتفجرة والمنطلقة.

ولعل الشيء الذي أثار انتباهي وجلب اهتمامي وأنا أطالع الشعر الجزائري هو تلك الروح المتمردة والمحبة للتضحية، حيث امتزج الشعر بالثورة فأصبح لسان شعب ذاق الظلم والقهر وعاش سنوات الجمر واليأس، فوقع اختيارنا على تلك الشخصية التاريخية

والأدبية الشاعر "أبو القاسم سعد الله" في موضوع بحثنا هذا وديوان (الزمن الأخضر) أنموذجا لدراستنا، ويعود سبب اختيارنا هو أنه ابن الوطن وأحد الشعراء الذين كتبوا شعرا راقيا في الساحة الأدبية، فقد وجدناه يتخير حروفه وينتقيها انتقاءً، ويحاول صياغتها وتلوينها بجرأة محاولا تفجير القيم الشعرية، وقد جاءت معظم قصائده تعبر عن موقف الشاعر العاطفي تجاه تجاربه، ومعاناته في الغربة والحنين إلى الوطن، وموقف التقدير والاحترام في مدحه لبعض أعضاء حركة الإصلاح وعاطفة لهيب الثورة ، لأنه انغرس في أرضية التراث فعبر بلغته عن الواقع، فأنتج لنا إبداعا شعريا عالج في ديوانه مختلف قضايا الثورة الجزائرية المجيدة، مبرزا المعاناة والآلام التي تكبدها الشعب الجزائري أثناء وجود المستعمر الفرنسي والتي صادفت فترة شباب الشاعر وعهد الثورة التحريرية الكبرى.

لا شك أن تجربة "أبو القاسم سعد الله" ستترك أثرها في البناء الشعري فتصطبغ أسطره الشعرية بآلامه وأحزانه، وسيتمظهر في ثنايا معماره الشعري واقعه المرير وتتضح معالمه وصوره المحملة بالتمرد والعناد والرفض على مستوى الشكل والمضمون، فلا تستطيع الأبنية* الأسلوبية كتمان خصوصيات الشاعر النفسية التي تتحايل لتجد طريقها إلى القارئ، ولا تستطيع المقاطع والمشاهد المتلاحقة إخفاء صور الإلحاح والإصرار التي ترتسم معلنة عن نفسها في البنى الأسلوبية.

*- البِنية والبُنية ما بنيته، وهو البِنى والبُنى ...والبُنية الهيئة التي بُني عليها والبنى مثل البِنى، يقال: بُنية وبُنى، بِنية و بِنى... فلان صحيح البِنية أي الفطرة. البناء ج/أبنية وأبنيات: ما بني. ينظر: ابن منظور الإفريقي المصري أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1410هـ- 1990م، ص 14.

طرح "أبو القاسم سعد الله" بديلا للقصيدة الشعرية العمودية التقليدية، وفتح منابر لخطاب شعري اقتضته ظروف التجديد من ناحية، والاستجابة لطبيعة العصر من ناحية أخرى ومن ثمّ فإن ريادة "سعد الله" تبدو مستحقة، ورحلته مع القصيدة الحداثية أحدثت حضورا وتشكيلا شعريا يصل التراث بالمعاصرة لأنه يقوم على بعثه وإحياء رموزه وأبطاله .

يعد الشاعر "أبو القاسم سعد الله" من الشعراء الذين أسسوا وحملوا لواء حركة الشعر الحر حتى شاع وذاع وملأ الأسماع، حيث عُدّ من ابرز الشعراء في الجزائر وحتى في الوطن العربي، فقد اشتق لنفسه طريقا غير سهل بالمرة، حيث لم يقع في عتمة الغموض والإبهام والانغلاقية وكثير من السمات التي انطلت على الشعر الحر وما وظفه المحدثون والمعاصرون من أساطير وخرافات كثيرا ما تستعصي مقاربتها من قبل القارئ. حيث أن الشاعر كسر قلعة القصيدة العربية العمودية، وهذه الزاوية لا يغفلها البحث الأسلوبي، فحريّ بهذه الدراسة التفتيش على مراكز القوة في الخطاب الشعري لدى "سعد الله" .

فإلى أي مدى تفلح قصيدة " أبو القاسم سعد الله" في لملمة عناصر القصيدة الشعرية المعاصرة؟ وإلى أي حدّ توفر لنفسها أسلوبا تصدق عليه المقولة الأسلوبية لبوفون "الأسلوب هو الرجل نفسه"؟

- ماهي الأبنية أو الظواهر اللغوية التي ارتكز عليها " أبو القاسم سعد الله" في بناء شعره؟

- ما هي الآليات الأسلوبية التي وظفها في تشكيل بنية نصوصه؟

- ما مدى قابلية نصوص " أبو القاسم سعد الله"في التعامل مع المناهج النقدية العاصرة ؟

- هل هناك انسجام بين شخصية " أبو القاسم سعد الله" الواقعية والظواهر الأسلوبية المميزة لشعره ؟ .

استطاعت الأسلوبية أن تشق طريقها وسط المناهج النقدية المعاصرة في مقاربتها للنصوص الأدبية، وقد قدر لها بفضل جهود مجموعة من الدارسين أن تستقل منهجا يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة أدبية متوخيا بذلك العلمية والموضوعية.

وبناءً على ذلك فإن الدراسات الأسلوبية التطبيقية أصبحت رافدا مهما للنصوص الأدبية بغية استكشاف البنيات الأدبية للغة النص (إيقاعية، تركيبية، دلالية) وهدفها في ذلك هو البحث عن العلاقة التي تربط هذه البنيات بهدف الوصول إلى ما يتفرد به الخطاب الأدبي من حيث بنائه اللغوي وإدراك القيمة الأدبية والفنية التي تقف وراء هذه البنيات .

اتبعنا القراءة الوصفية من أجل استنطاق النص الشعري والغوص في عالم سعد الله لهذا قسمت بحثي إلى مقدمة وثلاثة فصول.

حيث تناولت في المدخل الأسلوبية – النشأة والتطور، ثم اتجاهات الأسلوبية وموضوعها وأسلوبية التلقي.

خصص الفصل الأول لدراسة المستوى الإيقاعي في ديوان الزمن الأخضر حيث احتوى على دراسة البنية الإيقاعية، بنية الوزن في القصائد العمودية، بنية الوزن في قصائد الشعر الحر، القافية العمودية (المتكررة والمتعددة)، القافية الحرة (المقطعية والمتغيرة)، ثم تعرضنا إلى بنية التكرار، وقد قسمنا الفصل إلى إيقاع داخلي وإيقاع خارجي.

جاء الفصل الثاني ليدرس المستوى التركيبي في ديوان الزمن الأخضر وقد اشتمل على البنى التركيبية من حيث الأفعال والأسماء ودلالتها، حيث قمنا بدراسة بنية الفعل (الماضي، المضارع، الأمر) ثم تعرضت إلى بنية الفعل وزمنه النحوي، التجرد والزيادة، الصحيح والمعتل، المتعدي واللازم، البنى الاسمية بعديد أحوالها (المقصور، الممدود، المنقوص، المشتق، الجامد)، أسماء (الفاعل، التفضيل، المفعول)، ثم الجملة الاسمية والفعلية، كما كان هناك قسم حول الجملة الاسمية ودلالتها من استفهام ونهي وأمر ونداء.

كما خصص الفصل الثالث لدراسة المستوى الدلالي في ديوان الزمن الأخضر وفد تعرضت فيه إلى بنية الصورة الأدبية ودلالتها فكان منها بنية الصورة التشبيهية ودلالتها، بنية الصورة الاستعارية ودلالتها، ثم بنية الصورة الكنائية ودلالتها وفي الأخير تعرضت إلى الحقول الدلالية.

وانتهى البحث بخاتمة لأهم النتائج المتوصل إليها.

اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: ديوان شاعرنا (الزمن الأخضر)، دراسات في الشعر الجزائري الحديث لـ " أبو القاسم سعد الله"، الشعر

الجزائري الحديث – اتجاهاته وخصائصه الفنية لـ "محمد ناصر"، الشعر الجزائري الحديث لـ "صالح خرفي"، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري لـ "محمد بن يحيى" بالإضافة إلى بعض الرسائل الجامعية والعديد من الكتب البلاغية والنقدية .

وأخيرا أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث وأخص بالذكر أستاذي المشرف "الدكتور الأحمر الحاج" على ما قدمه من توجيهات ونصائح تجلّ عن الثمن، فجزاه الله عنا كريم الجزاء. وما توفيقي إلا بالله العلي العظيم.

الطالب عدون بوعزة

سيدي بلعباس: 21 رمضان 1442هـ الموافق لـ 03 ماي 2021م

مدخل

مدخـــل

- أولا: المنهج الأسلوبي – النشأة والتطور.
- ثانيا: موضوع الأسلوبية.
- ثالثا: اتجاهات الأسلوبية.
- رابعا: أسلوبية التلقي.

أولا: المنهج الأسلوبي – النشأة والمفهوم.

يعد المنهج الأسلوبي من أكثر المناهج النقدية المعاصرة قدرة على تحليل الخطاب الأدبي بطريقة علمية موضوعية، ومن منطلق لغوي يسمح برصد أهم السمات والخصائص اللغوية في العمل الفني وتحديد قيمها الجمالية البارزة فيه.

يعود النقد الأسلوبي في نشأته وتطوره واكتماله في النصف الثاني من القرن العشرين إلى التطور "الذي طرأ على علم اللغة منذ بدايات القرن التاسع عشر، فمنذ ذلك التاريخ أخذت المناهج العلمية التجريبية تزحزح المنهج التاريخي عن مكانه، بعد أن بسط سيطرته على الدراسات الإنسانية ردحا من الزمن"[1]، ليبسط المنهج الوصفي نفوذه معتمدا على التعبير الكمي والمعاينة المباشرة في مختلف العلوم، وذلك برصد وتسجيل الملاحظات على الأشياء والوقائع وإدراك ما بينهما من علاقات متبادلة، وتصنيف خصائصها وترتيبها ووصف سياقاتها[2].

وفي ظل هاته التطورات شرع النقد الأدبي يتوجه توجها علميا يقارب من خلاله الأعمال الأدبية على نحو وصفي محض[3] وتجلى ذلك في الدراسات اللغوية الحديثة التي أرسى دعائمها العالم السويسري فرديناند دي سوسير، حيث ذهب إلى أن الألسنية علم

[1]– عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د.ط، 2001 م، ص 27.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 27.

[3]- ينظر، نفسه، ص 28.

وصفي، وأن الألسني يصف معطيات النص الأدبي، يلاحظ ويعاين لفهم وسير المنظومة اللغوية.

وبنظرة سريعة على المصطلحات والتعاريف يتأكد للقارئ مدى الارتباط الوثيق بين الدراسات الألسنية وبين مختلف العلوم .

حيث يقوم هذا المنظور على أساس أن كل منشأ يعبر عن ذاته، ولا يكتب لها، فإنشاؤه نابع من نفسه وليس موجها إليها[1]، حيث أنه لابد من متلق يستقبل النص الأدبي، فالمتلقي يمثل البعد الثالث في العملية الإبلاغية، حيث أن دوره مهم ومؤثر.

والمنشئ حينما يكون منعيا بأمرين اثنين، الأول أنه يريد الكشف عن إحساساته وانفعالاته، والثاني أنه يدرك أنه هناك متلقيا لما يكتب، ومصطلح الاستبطان من مصطلحات الفلسفة وعلم النفس، ومصطلح الثقل من العلوم الرياضية.

هذا وقد ورث سوسير عرش الدّراسات الوصفية عن الفلسفة الوضعية، كما فرق سوسير بين المنهج الوصفي والمنهج التاريخي، مبرزا تميز الأول عن الثاني، وعدت هذه الفرقة تحولا أساسيا في الدراسات اللغوية وعلامة مميزة في التفكير البنيوي الذي دعا إليه وإسهاما جادا في تأصيل الحركة الأسلوبية [2].

إضافة إلى ذلك تعرض سوسير للعلاقات التي تجمع المنظومة اللغوية وقسمها إلى قسمين: تركيبية واستبدالية، استفاد منها الباحثون في دراساتهم الأسلوبية.

[1] - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص ص 22- 29.

[2] - ينظر، عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 34.

وبعد أن وضع سوسير حجر الأساس في مجال الدراسات الألسنية توالت الدراسات التي تأثرت بأفكار هذا العالم اللغوي، وفي مقدمتهم تلميذه شارل بالي الذي يعد مؤسس علم الأسلوب الفرنسي من خلال مصنفه "الأسلوبية الفرنسية سنة 1920م"[1].

الذي رأى بأن علم الأسلوب فرعا من علم اللغة، ورأى بأن مهمة العالم اللّغوي هي البحث عن تلك القوانين اللّغوية التي تحكم عملية اختيار المبدع اللّغوي، أما عن وظيفة المحلل الأسلوبي هي القبض على القوانين الجمالية التي تحكم عملية الإبداع الأدبي[2].

ارتبطت الأسلوبية في مفهومها عند بالي بالعلم الذي يعنى "بتحليل اللّغة والكلام على نحو خاص، ثم تطورت وعدّت منهجا يستخدم في تحليل النصوص الأدبية"[3].

تعدّ الأسلوبية من المناهج النقدية الحديثة التي تركز على دراسة النص الأدبي، معتمدة على التفسير والتحليل، وهي تمثل مرحلة متطوّرة من مراحل تطوّ الدرس البلاغي والنقدي، فقد استطاعت الأسلوبية أن تتجاوز حالة الضعف والقصور الموجودة في البلاغة العربية لتمثل منهجاً حديثاً في التحليل والنقد، فهي تتجاوز الدراسة الجزئية أو الشكلية إلى دراسة أعمق وأشمل.

[1]- ينظر، عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص39.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 40.

[3]- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1985، ص63.

والأسلوبية تركز -بحكم نشأتها- على اللغة أساساً في تحليل النّص ودراسته، عندما تكشف عن جوانب الخصوصية والتميّز في اللّغة، فإذا كان اللّغوي يدرس ما يقال، فإنّ الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال، ويوجد فرق شاسع بين الدّراسة اللغوية والدراسة الأسلوبية، هذه الأخيرة التي اعتمدت في نشأتها الأولى على تطور الدّرس اللّغوي، واستفادت منه، ولكنها حددت مسارها – فيما بعد– في دراسة الظواهر اللغوية في النص الأدبي وتحليلها، واستطاع دارسو الأسلوبية أن يوظفوا الدراسات اللغوية توظيفاً نقدياً وبلاغياً.

واستطاعت الأسلوبية أن تتفوق في دراستها اللغوية على الدّراسات النقدية القديمة التي كانت تعتمد على دراسة اللّغة باعتبارها وسيلة لشرح النّص، وتبسيط معانيه، وصولاً إلى الفكرة الأساسية فيه، ولم يلتفت اللغويون قديماً إلى القيمة الفنية للّغة، وقدرة المبدع على الخروج عن القواعد الأساسية للّغة، أو ما نسميه باللغة المعيارية المباشرة، إلى اللّغة الفنيّة الّتي يتشكّل منها النّص الأدبي، الأمر الّذي انعكس سلباً على تقييم الصورة الفنيّة ومحاولة فهمها.

أمّا الأسلوبية، فإنّها تتعامل مع لغة النّص وسيلة لفك رموز اللّغة في النّص بما ينعكس بشكل واضح على تحليل جوانب الإبداع فيه، وعلاقتها بالمبدع، خصوصية الإبداع في الظواهر اللّغوية المستخدمة.

وقراءة النّص الأدبي قد تكون قراءة أسلوبيّة نقديّة نظرية وتطبيقية، وذلك عندما تتعامل مع التّراكيب الجمالية والفنيّة الموجودة فيه، والتّعامل مع التراكيب اللّغويّة للوصول إلى الدّلالات، واستخراج المعنى، ليصل الناقد بذلك إلى دراسة واعية للنّص.

وإذا كان النقد القديم لم يركز على لغة النّص، وتعامل معه من خلال محيطه الخارجي، والعوامل المؤثّرة فيه، وعلاقته بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، والظروف الخاصة لمؤلفه، فإنّ النقد الحديث، ومن خلال تطوّر الدراسات اللّغوية، ركّز بشكل أعمق على العلاقات الداخلية في النّص، التي أساسها اللّغة، وتحليل اللّغة يعني تحليل النّص، لأنّه لا يمكن أن تتشكّل رؤية نقديّة حول النّص إلاّ من خلال فهم مكوّناته، وما تتميز به هذه المكوّنات من خصوصيات تفرض نفسها على النّص أوّلاً، وعلى الناقد ثانياً. ويمتاز منهج النقد الأسلوبي بالموضوعية وغياب ذاتية النّاقد، لأنّ الناقد يتعامل مع مفردات النّص ولغته، ويصدر حكمه على هذه المكوّنات التي يتشكّل منها النّص دون أن يلتفت كثيراً إلى صاحب النّص.

فالنّص هو الّذي يوضع تحت المجهر للدّراسة والتّحليل، بهدف الوصول إلى المعنى المقصود أو المراد بطريقة صحيحة تسمح لقارئ النّص أن ينتقل من المعنى المباشر إلى المعنى الغائب الّذي يهدف كاتب النّص إلى إيصاله للمتلقي بطريقة تحدث فيه هزّة التفاعل مع هذا المعنى، بعد أن يكتشف بنفسه هذا الغائب الّذي هو جوهر العملية الإبداعية، والغرض الّذي من اجله وجد النّص أصلاً.

تعتمد الأسلوبية على دراسة الظواهر اللّغوية في النّص الأدبي، ومحاولة تفسيرها، فمثلاً إذا أكثر صاحب النّص من استخدام ضمير الجماعة (نحن)، فهذه ظاهرة أسلوبية تستوقف الدّارس محاولاً تفسيرها وإيجاد علاقة لها بالمعنى العام في داخل النّص، وكذلك ظواهر لغوي مثل أفعال الأمر، النهي، أساليب الاستفهام، النداء، التمنّي، وهكذا.

تقوم الدّراسة الأسلوبية على إحصاء هذه الظواهر اللّغوية بهدف تحليلها، وليس لمجرد إحصائها.

وإذا كانت الدّراسة الأسلوبية تعتمد الإحصاء وسيلة لكشف الظواهر اللّغوية في النّص، فإنّ بعض الدّارسين يقع في إشكالية الوقوف عند الإحصاء كهدف وليس وسيلة، الأمر الذي يخرج الدراسة الأسلوبية عن مسارها الصحيح.

ونمزج بالمنهج اللّساني في موضوعات غير الموضوعات الّتي وضعت لأجله دراسة اللّغة لذاتها ومن اجل ذاتها، فاصطدم هذا المنهج بإشكالات جديدة نابعة من طبيعة المادة المعنية بالدّراسة ذاتها[1].

وتجلت نزعة الاختلاف مع شارل بالي مؤسّس الأسلوبيات التعبيرية الذي كان له تأثير في التفكير النّقدي الّذي كان سائداً وتحوّل الاهتمام من اللّغة إلى الأسلوب

[1]- دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى التحليل البنيوي للنّصوص، دار الحداثة، لبنان، 1985، ص 15.

فانشغل الفكر البشري به وأجريت عليه دراسات وضعية دقيقة وتشريحات معمّقة اصطدمت بتحديات الأسلوب[1].

فهو جسم ذو مزاج خارج التحديد لأنه يولد خارج النظام من أجل غاية واحدة وهي هدم النّظام ذاته، وتكبير قيوده اللّغوية والفكريّة لذا كانت الإجراءات المصطنعة في التّحليل في كلّ مرّة تعلن فشلها وعجزها.

وتجلّى هذا العجز في إخفاقات الأسلوبيات التعبيرية التي استجدت بالمنهج السابق وعناد الخطاب من عناد الإنسان تحد مقابل تحد وعثرة تتلوها محاولة أخرى وبإرادة منطلقة من أسلوبيات ليو سبيتزر النقدية المتميزة باللين والمعايشة مع الخطاب الأدبي تحاول الاقتراب منه لإدخاله في مجالها والإيقاع به في منهجها فتصطدم بدفاعاته ورفضه لأن المنهج الأسلوبي النقدي غارق في الذاتية[2] في سلبيات المعالجة العاطفية إذ ثبت في الدّراسات العلميّة أنّ المعالجات الجافّة للخطاب الأدبي وأوقع الأسلوبيات النقدية في إشكالية منهجية وهكذا كان الأسلوب في كل موضوع من وضعيات الدراسة تتغيّر صورته ليتقلب ويؤكد ذاته الثائرة.

[1]- للأسلوب تعريفات عدّة بعضها ينطلق من المخاطب يعتبر الأسلوب هو الرجل ذاته وبعضها ينطلق من المخاطب فيعدّ الأسلوب وجه من أوجه الضعف المسلّط على المتلقي، والبعض الآخر ينظر إليه على أنه الوظيفة الشعرية المتولّدة من الرّسالة. ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط ، 1977 م، ص 62.

[2]- عبد الله صولة، الأسلوبيات الذاتية، عدد خاص الأسلوبيات، المجلد الخامس، ع1، القاهرة، مصر، 1984، ص 89.

ثانيا: موضوع الأسلوبية.

تستند الأسلوبية في منطلقاتها إلى اللّسانيات، وهي تتخذ الوجه الثاني من ثنائية دي سوسير (1857- 1913م): اللغة/الكلام قاعدة انطلاق، حيث يقول: "تشمل دراسة اللّسان جزأين: جوهري وغرضه اللّغة، الثاني ثانوي وغرضه الجزء الفردي من اللّسان ونعني به الكلام[1].

وكان دو سوسير قد أوقف دراساته على الوجه الأوّل من الثنائية، فإنّ تلميذه شارل بالي قد تلقف الوجه الثاني منها، فكان بذلك مؤسّس الأسلوبية، وإذا كان دو سوسير قد قسّم النظام اللّغوي إلى: لغة وكلام "فإنّ ثاني هذين القسمين يشتمل على مستويين من الاستخدام، أولهما: الاستخدام العادي أو النفعي وثانيهما الاستخدام الأدبي وذلك يعني أنه في داخل ثنائية النظام اللّغوي التي أوردها دو سوسير توجد ثنائية أخرى متفرّعة عنها[2].

ومن هنا يتضح لنا جلياً أن موضوع الأسلوبية هو الخطاب الأدبي الّذي يرتقي عن لغة التخاطب العادي إلى لغة فيها جمال وفن، وبذلك تكون الأسلوبية دراسة الخصائص اللّغوية الّتي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى الوظيفة التأثيرية والجمالية[3].

---

[1]- فرديناند دو سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986م، ص 32.

[2]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط1، ص ص 16- 17.

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 63.

ويعتمد المنظّرون للأسلوب على البنية اللغوية للنّص انطلاقاً من التفرقة بين نوعي الخطاب، بغية دراسة العمل الأدبي وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة: النحوية والصرفية والمعجمية التي تتشكّل منها البنية العامة للشكل الأدبي، ولذلك فالدراسة الأسلوبية تنصبّ على النّص بوصفه وحدة واحدة[1].

ومهما تعدّدت تعريفات الأسلوبية فإنها تتفق في نقطتين هامتين:

الأولى: دراسة الوجه الثاني من ثنائية دي سوسير أي الكلام.

والثانية أنّها تتخذ من اللّغة مدخلاً لها في دراسة النّص الأدبي، إذ تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على المداخل في أيّة دراسة ينبغي أن يكون لغوياً فالأسلوبية تعني دراسة الخطاب الأدبي من منطلق لغوي[2].

ويؤكد ريمون طحان على أهمية المدخل اللغوي في الدراسة الأسلوبية بقوله: "فالشكل موضوع مهمّ في الدّراسات البنيانية الحديثة، وما الأدب إلا عناصر تتضافر لتخلق الجمال، وما اللّغة إلا الظاهرة الشكلية الوحيدة الّتي تتيح لنا أن نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلاّ بها وفيها"[3].

ويرى جورج مولينيه الرأي ذاته، حيث يقول موجّها الدراسات الأسلوبية: "ومن الحكمة أن لا نتعلق في البداية بدراسة المحتوى أو المواضيع أو الإيديولوجية فهذا ليس

[1]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ص 17- 18.

[2]- المرجع نفسه، ص 44.

[3]- ريمون طحان، الألسنية العربية، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981م، ص 116.

هدف الأسلوبية يجب إذن أن نبقى بقوة في وسط الأشكال، والمكوّنات اللّغوية والكلامية والإيحائية: تلك هي المادّة التي يجب دراستها"[1].

الأسلوبية موضوعها النظر في الإنتاج وهو حدث لغوي لساني، أما منهجها في النفاذ إلى أسلوب النص فهو منهج لغوي يروم الوقوف على الخصائص اللغوية فيه وعلى العلاقة الرابطة بين هيكله اللّغوي ووظيفته الشعرية كما يقول الهادي الجطلاوي.

[1]- جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2006م، ص 163.

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية.

1- الأسلوبية التعبيرية:

تعرف بالأسلوبية الوصفية انبثقت من اللّسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها فرديناند دو سوسير في بدايات القرن العشرين، وكانت النقلة النوعية التي أحدثها الأسلوبيون الوصفيون قد تمثلت بتغيير منهجية البحث الأسلوبي من الوجهة التاريخيّة إلى الوجهة الوصفيّة القائمة على عدّ اللّغة ملكة إنسانية ذات أبعاد ثلاثية هي: البعد الاجتماعي والبعد الذهني والبعد التاريخي وصار الهدف معقودا على دراية اللّغة في ذاتها ولذاتها[1].

وممن تزعم لواء الأسلوبية التعبيرية شارل بالي أحد أشهر تلامذة دي سوسير الّذي اتجه باللسانيات التطبيقية إلى المنحى الأسلوبي من خلال نظريته القائمة على دراسة المحتوى العاطفي ودراسة القيم التعبيرية التي ينطوي عليه الكلام مخالفا بذلك الدراسات البلاغية القديمة القائمة على الأنماط والصور التقليدية المتداولة[2].

اهتم بالي في دراساته بالبحث عن علاقة التفكير بالتعبير وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله[3]، فالمنشئ سواء أكان متكلّماً عادياً

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007 ص ص 91-92.

[2]- ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 92.

[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج2، دار هومة، بوزريعة، الجزائر ، د.ط، د.ت ص66.

أم أدبيا فهو يجتهد في اختيار طريقة إيصال أفكاره إلى الملتقى وفي أحيان كثيرة يتضمن خطابه شحنات عاطفية بغرض التأثير في متلقيه.

أما المنهج الّذي اتبعه بالي فهو المنهج الوصفي القائم على جمع العينات الظاهرة المدروسة وتحليلها وإخضاعها لمنهج إحصائي قبل الوصول منها إلى نتائج علمية، وهو من خلال هذا كان يقترب من روح العلم كما كانت تهدف مدرسة علم اللغة الحديثة.

ولما كانت الكلمة عند بالي تعمل جانبا عاطفيا وآخر فكري انقسمت هذه الخواص إلى: خواص طبيعية وخواص استدعائية.

فالأولى تعكس الشكل التعبيري الذي يعكس الفكر ويأخذ صبغة تلقائية تجعل علاقته باللغة علاقة طبيعية وأنه "الطبيعي أن يعبر اسم التصغير عن اللطف والرقّة أو أن يكون للتفخيم قيمة سيئة، فهناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في الكلمات المحكية وفي عدد كبير من الكلمات"[1].

أما الاستدعائية تشير إلى الظروف والمواضيع أي من المجموعة الاجتماعية التي تستعملها، من هنا تأخذ أثرها التعبيري والدلالي – من موقع استعمالها– لأن السمات والتأثيرات الاستدعائية ترتبط بمصادر اجتماعية من طرف بالي ورغم ما فعله تلاميذته وما استدركوه في مسألة هيمنة الجانب الوجداني التعلمي للغة قد ظلت "أسلوبية التعبير

[1]- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 36.

تعبيرية بحتة تعتمد على الاتصال المألوف والعبقرية ومستبعدة كل اهتمام جمالي أو مقصدية أدبية"[1].

وهذا المنهج أضاف إلى حقل الدراسات الأسلوبية نقاط إيجابية هي[2]:

- توسيع محال البحث عن القيمة الأسلوبية وعدم اقتصارها على الصور البلاغية التقليدية.

- توسيع دائرة البحث في المستويات اللغوية والاهتمام باللغة المنطوقة من الناحية الأسلوبية.

- الاعتماد على المنهج الوصفي العلمي في مجال الدراسات النظرية.

لكن هذه الاهتمامات بدورها تركت في منهجه بعض الثغرات[3]:

- التركيز على المحتوى العاطفي في الأسلوب صرفه عن الاهتمام بالقيمة الجمالية في كثير من الأحيان.

- الاهتمام باللّغة المنطوقة ابتعد عن اللّغة المكتوبة، وهي في الواقع مجال الدراسات الأدبية.

[1]- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص 8.

[2]– ينظر، أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص32.

[3]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصر والتراث، ص 32.

- اهتمامه بالتنظير شغله عن التطبيق على أعمال معاصرة.

نلاحظ أن الأسلوبية التعبيرية، كما أرادها بالي لم تتجاوز حدود دائرة اللّغة ولم تفارق إطار الحدث اللّساني المنظور إليه في ذاته، وبذلك ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللّغة وليست أسلوبية الأدب[1]، وقد وجّه بالي عنايته واهتمامه إلى اللّغة المشتركة لهذا وضع اللّغة المنطوقة، وهي مادة دراسته في مقابل الاستخدامات العفوية والواعية والموجهة نحو علم الجمال، بالإضافة إلى تركيز اهتمامه على المضمون الشعوري لأفعال التعبير بين الشكل والمعنى.

إن شارل بالي إذن هو رائد الأسلوبية التعبيرية وقد أحدث تأثيرات واسعة في كثير من المدارس الأسلوبية التي جاءت بعده، مثل الشكلانية الروسية والأسلوبية الإحصائية كما احتل المنهج الوصفي موقعاً متميزاً ومتقدماً في الدّراسات الأسلوبية.

2- الأسلوبية النفسية:

أشار الباحثون العرب في مجال حديثهم عن الاتجاهات الأسلوبية إلى الأسلوبية النفسية على أنها اتجاه منهجي في تحليل الخطاب، وتعنى بمضمون الرسالة ونسيجها اللّغوي مع مراعاتها لمكوّنات الحدث الأدبي وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز البحث في التراكيب ووظيفتها في نظام اللّغة إلى العلل والأسباب المتعلّقة بالخطاب الأدبي[2]، ويعود سبب ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب وفرديته ولذلك فهو يدرس

[1]- ينظر، أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصر والتراث، ص 32.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص67.

العلاقة بين وسائل التعبير والفرد، دون إغفال علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللّغة المنهج فيها الخطاب الأدبي المدروس.

يعد ليو سبيتزر (1887- 1960) أهم مؤسّس للأسلوبية واتجاهاتها وقد استعان سبيتزر بالدلالة التاريخية ليستقي منها معلومات تسهم في إثارة بعض البؤر المظلمة في النّص لأنّ الكلمة عندها في السياق الأدبي قد تأخذ دلالة معينة في النّص، وقد تعدّد دلالتها بحسب السياق[1]. ويمكن تلخيص أسس الأسلوبية النفسية في نقاط خمس[2]:

- وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته.
- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- ضرورة التعاطف مع النّص للدخول لعالمه.
- إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللّغة في النّص الأدبي.
- السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي أو هي طريقة خاصّة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي.

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص73.

[2]- ينظر، موسى سامح ربايعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2003، ص 11.

إنّ هذه الأسس الخمسة تكشف لنا خطورة منهجية سبيتزر من الناحية التطبيقية، فقد كان هذا الرجل ممارساً أكثر مما كان منظّراً وهو بذلك عالم أسلوبية في الصميم[1].

أما المنهج المتبع هو منهج الدائرة الفيلولوجية وعلى الرغم مما توحي به التسمية من وجود عنصر الدوران أو الدائرة في المنهج فإن الحقيقة ليست كذلك فهي عملية تتألف من ثلاث مراحل الأولى يقوم الناقد الذي يجب أن يكون قد توافرت فيه الموهبة والتجربة والإخلاص بقراءة النّص مرّة بعد مرّة، حتى يعثر على سمة معيّنة في الأسلوب تتكرّر بصفة مستمرة، وفي المرحلة الثانية عليه أن يحاول اكتشاف الخاصية السيكولوجية التي تفسر هذه السمة، وفي المرحلة الثالثة والأخيرة عليه أن يقوم برحلة العودة إلى المحيط وينقب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقلية[2].

ويمثل منهج سبيتزر أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الّذي يعتمد على التذوّق الشخصي ولكنه يحرص على أن يعكس المثيرات التي توصل النص إلى القارئ ويحاول أن يحدّد نظام التحليل على هذا الأساس ولهذا يطلق عليه اسم منهج الدائرة الفيلولوجية ويتم تطبيقه على مراحل متعددة.

[1]- جورج مولينيه، الأسلوبية، ص 74.

[2]- ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية والتطبيق، ص 111.

3- الأسلوبية البنيوية:

تعرف بالأسلوبية الهيكلية في بعض الترجمات ويعدّ هذا الاتجاه أكثر الاتجاهات الأسلوبية الحديثة شيوعاً وبخاصة كذلك فيما نظر وطبق له في النقد العربي وقد عرفت الأسلوبية أيضا بالأسلوبية الوظائفية لأنّها ترى المنابع الحقيقية الظاهرة الأسلوبية تكمن في اللغة وفي نمطها وفي وظيفتها ولذا يمتنع تعريف الأسلوب في منظورها خارجا عن النص أو الخطاب أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالمتنقلين وحمل المقاصد إليهم[1].

اقترنت الأسلوبية البنيوية باسم العالم الألسني رومان جاكبسون الّذي قدّم طروحات جديدة تبرز من خلال تعريفه للأسلوبية إذ يقول أنّها البحث عمّا يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب الأخرى وهو بهذا يخرج اللّغة العامية واللّغة الشفوية واللّغة غير الفنيّة من الكلام الفني دون غيره[2] ولم يستخدم قطُّ كلمة أسلوبية وقلّما كان يستخدم كلمة أسلوب فقد استبدلها بمصطلح الشعرية.

إن وظيفة التواصل من أهم وظائف اللّغة الّتي نادى بها التي تتيح للإنسان الاتصال بغيره من بني جنسه وهي: الباث أو المرسل أو المتلقي أو المرسل إليه الرسالة أو الخطاب وعملية البث وعملية التلقي شريطة أن تكون السنن المشتركة بين الباث والمستقبل وذلك عبر قناة معينة ويترتب على كل طرف وظيفة محددة ومجموع الوظائف الست[3]. وليس من الضروري أن تجتمع هذه الوظائف جميعها في الرّسالة الواحدة أو في

[1]- ينظر، رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2013، ص 60.

[2]- موسى سامح ربايعة، الأسلوبية ومفاهيمها وتجلياتها، ص 12.

[3]- المرجع نفسه، ص 13.

النّص وإنما بما تكون واحدة منها هي البارزة وبروزها لا يمكن أن يلغي الوظائف الأخرى ولكنه ركّز على وظيفة الشعرية لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي وفي ضوء هذه الوظائف التي قدمها جاكبسون فإن جماليات اللّغة تنشأ من خلال الاختيار والتركيب الّذين يعتمدان على مبدأ التعامل ولذلك يقول أن الوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدأ التعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب[1].

وإذا كان جاكبسون قد انطلق في جهوده من مقولات الشكلانيين فإن ميشال ريفاتير يعدّ زعيم الأسلوبية البنيوية في النّص الأدبي وقد أفرد كتابا خاصا لهذا الغرض سماه بمحاولات في الأسلوبية البنيوية سنة 1971، وقد تمثلت غاية الكتاب في أنّ الأسلوبية البنيوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي لأن الأسلوب الأدبي لا يوجد إلاّ في النّص.

ولا بدّ من الوقوف على أربعة مقوّمات اهتم بها ريفاتير اهتماماً بالغاً وهي الفرادة والسياق الأكبر والسياق الأصغر والتشبع والمفاجأة.

أ- الفرادة:

يولي ريفاتير الفرادة اهتماما كبيرا حتى أنه جعلها حدّ للأسلوب حيث يقول: "النص فريد دائماً في جنسه وهذه الفرادة هي التعريف الأكثر بساطة وهو الّذي يمكن أن نعطيه عن الأدبية"[2].

[1]- موسى سامح ربايعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 13.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 15.

ب- السياق الأكبر والسياق الأصغر:

إنّ السياق الأسلوبي عند ريفاتير نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع والتقابل الّذي ينشأ عن هذا الاقتحام هو المثير الأسلوبي.

- السياق الأصغر: وهو الذي يقوم على تشكيل المفاجأة التي أولاها ريفاتير أهمية كبرى ويعد الطباق والمقابلة منها أسلوبيا يشكل عنصر المفاجأة[1].

- السياق الأكبر: هو جزء من الخطاب الأدبي الذي يسبق الإجراء الأسلوبي ويوجد خارجه وقد قسمه قسمين:

  - سياق + إجراء أسلوبي + سياق.

  - سياق + إجراء أسلوبي + نقطة انطلاق إلى سياق جديد + إجراء أسلوبي[2].

ج- التشبع:

هو مقياس اعتمده ريفاتير لقياس مدى تأثر السمة الأسلوبية في المتلقي ومعناه أن الطاقة التأثيرية خاصية أسلوبية تتناسب عكسيا مع تواترها فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية معنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية

[1]- موسى سامح ربايعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 18.

[2]- ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص ص 229- 230.

تدريجيا فالسجع مثلا قد يكون مثيرا في الأسلوب ولكن قيمته الأسلوبية تتناقص كلما تكرر حتى ليصبح مظهراً من مظاهر ضعف الأسلوب.

د- المفاجأة:

تنتج عن المثير الأسلوبي الذي هو عنصر غير متوقع لذلك فإن قيمة كل ظاهرة أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة حيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها في نفس المتلقي أوقع[1].

وبناءً على ما سبق فإننا نرى أنّ ميشال ريفاتير قد تجاوز أسلوبية بالي وسبيتزر على الرغم من أنه قد أفاد منهما فإذا كان بالي يرى أن هناك أهمية كبيرة تكمن في الطاقات التعبيرية القارة في صميم اللّغة فإنّ سبيتزر ربط الأسلوبية بذات صاحبه في حين أنّ أسلوبية ريفاتير هي الأسلوبية البنيوية ولم تعن إلا بالخطاب موضوعاً للدراسة هذا إلى جانب رفض الأحكام الاعتباطية والانطباعات الذوقية.

4- الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي وترجع أهمية الإحصاء إلى أنه منهج يحقق بعداً موضوعياً ويعتبر في المجال الأسلوبي للدقة العلمية التي لا تترك مجالاً لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبي.

[1]- ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 126.

اعتمد بوزيمان في الإحصاء معادل التعبير بالحدث بالوصف ويقوم هذا النموذج على إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأوّل وعدد الكلام النوع الثاني ثم إيجاد خارج القسمة من المجموعة الأولى على المجموعة الثانية[1].

لقيت هذه الأسلوبية انتقادات عديدة وجهت لها، يقول محمد عبد المطلب ربما لقي المنهج الإحصائي ما لم يلقه غيره من نقد وتجريح لأنّنا عندما نعمد الإحصاء في دراسة الأساليب نحيل اللغة الأدبية إلى شيء بلا لون ولا طعم[2].

5- الأسلوبية الصوتية:

يقابلها في العرب علم الجمال اللّغوي وهو علم يهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي في النصوص الجميلة، حيث يساعد على الكشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة شارحا أبعاد التكرار والتقابل والتوازي في مستوى الأصوات المنفردة ومستوى السياق الصوتي[3].

وهي تنطلق أساساً من فكرة أن مادة الأدب هي الأصوات والألفاظ وعليه فإن أيّ تحليل جمالي مشروع للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما أي عن طريق تحليل القالب الصوتي لهذا العمل الأدبي[4].

[1]- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 2002، ص 74.

[2]- ينظر، سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 74.

[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 112.

[4]- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2002، ص 15.

وموضوع الأسلوبية الصوتية دراسة الوحدات الصوتية والسياق الصوتي في النص الأدبي وتفسير العلامات التي أدت معاني وإيحاءات وصورا ساعدت على نقل الفكرة[1]، وتعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية وبمقدار ما يكون للّغة حرية التصرّف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية بمقدار تستطيع أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية[2].

ويقترح محمد صالح الضالع سبعة أبعاد للبناء الصوتي للقصيدة[3]:

- الوحدات الصوتية.
- السياق الصوتي للوحدات الصوتية.
- الجانب اللفظي الموحي والمحاكي.
- الجانب الصرفي والوحدات الصرفية.
- الجانب النحوي.
- الجانب البلاغي.
- جانب العروض والقافية.

[1]- ينظر، محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 20.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص ص 12- 13.

[3]- نفسه، ص 28 وما بعدها.

ولا تجتمع هذه الأبعاد كلّها في قصيدة واحدة ولا يصوغها شاعر معتمداً إلاّ وتحوّلت القصيدة إلى صنعة لفظيّة.

رابعا: أسلوبية التلقي.

1- الدلالة اللغويّة للمتلقي:

يشير معنى التلقي في اللّغة إلى الاستقبال والأخذ، يقول تعالى: ﴿وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلَقَّاهَا إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ﴾[1] وتلقاه أي: استقبله وفلان يتلقى فلانا أي: يستقبله. وقوله تعالى: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ﴾[2] أي: يأخذ بعض عن بعض. أما قوله عزّ من قائل: ﴿فَتَلَقَّى آَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾[3] فمعناه: أنه أخذها عنه.

2- أثر المتلقي في الأسلوب الأدبي:

المتلقي في المفهوم الأدبي هو المستقبل للنّصوص برؤيته التذوقيّة الخاصّة؛ بغية فهمه وتحليله وتعليله، بحسب ثقافته وطبيعة قراءاته، بمعزل عن مبدعي هذه النّصوص، فهو على هذا النحو أحد طرفي الإبداع في الأسلوب الأدبي، وعادة ما يتجاوز الأسلوب دائرة الإرسال والإلقاء، إلى التأثير والخلق وإعادة بنائه من جديد، بالقراءات المتنوعة والتأويلات المختلفة، فلا يقتصر دور المتلقي على الاستقبال والتأثر، بل يتجاوز ذلك إلى التأثير والإبداع، والقدرة على اكتشاف جماليات الخطاب بتمييزها والكشف عن قيم اختيار عناصر هو وظائفها، وطبيعة بنيتها الداخلية؛ فالمتلقّي حينئذ جزء من المفهوم الأسلوبي للخطاب الأدبي ومكوّن من مكوّناته، وعنصر من عناصر التحليل الأسلوبي،

[1]- سورة فصلت، الآية 35.

[2]- سورة النور، الآية 15.

[3]- سورة البقرة، الآية 37.

وليس مجرد لوحة انعكاس سلبيّة، ندرك من خلالها ردود الفعل الناتجة عن فعاليات الخطاب، بحيث تصبح الاختبارات المتعلقة به، والتحليلات المرتبطة بردود فعله، هي منطقة تحديد مصدر الإبداع في الأسلوب الأدبي وإخضاعها للتحليل والتفسير، ولعلّ أقدم إشارة لدور المتلقي في الأسلوب واستجابته له، تلك الّتي تجسّدت في فكرة التطهير لدى أرسطو، ونظرية المحاكاة التي تتأسّس على مدى استجابة الجمهور المتلقي، وردود فعله متجاهلا العمل الأدبي، ويرى أحد النقاد أنّ الاتصالات أثيري بين المبدع والمتلقي يولد نوعا من الإيقاع يسمى "إيقاع الوقع، وقع القصيدة على نفسيّة المتلقي وعلى وجدانه، وصداها في مواطن أحاسيسه وذلك في حالة الانسجام والتناغم بين الطرفين، التي تعدّ "مصدراً من مصادر الإيقاع الّذي يجد هو يحسّها لمتلقّي؛ إذا تشاكلت حالته النفسية مع حالة الشاعر النفسيّة في نصّه".

وإذا كان الحديث عن التأثير والتأثر يتصل بالجوانب الانطباعية، ويحتاج إلى توثيقه لغوياً فإنّ له صلة بأنماط العدول لأسلوبي المتلقي، أو تحرك في تداعيات ذهنية وانفعاليّة؛ لهذا عقد بعض النقاد صلة وثيقة بين الأثر الفنّي والحالة الغريبة التي تعتري المتلقي بعنصر المفاجأة والدهشة؛ بأن يرد في الكلام ما لا يتوقع المتلقي وروده، لعدم تضمن السّياق ما يهيئ له، فقد يقضي عامل الألفة والتعود - أحياناً- على حساسيتنا الأدبيّة، أمّا عندما يعدل المتلقي عما ألف فإنه يستفز حواسه لاستيعاب مفاهيم مبهمة وغير واضحة في الأسلوب، ويبعث توترا إيجابياً يتناغم مع مقاصد المبدع، الأمر الذي اصطلح بعضه

لتسميته بـ(المنبهات)* وهو مصطلح له أبعاده السيكولوجية والأسلوبية، إذ يرى أحد النقاد المعاصرين أن مفاتيح الأسلوب تكمن في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها القارئ أو السامع حيال منبّهات الأسلوب الكامنة في النّص[1]، فقد أثر علم النفس السلوكي في نظرية التلقّي، وجعل من الاستجابة السلوكيّة للمتلقي جزءاً من مفهوم الأسلوب[2].

ويعدّ المتلقي لدى –ميكائيل ريفاتير– محور النظرية الأسلوبية، حيث ربطها بوعيه وإدراكه لاقتران الأسلوب بالإفهام، وعدّه إبرازا لجماليات معيّنة، فهو "قوّة ضاغطة تتسلط على حساسيّة القارئ وقابليته المدركة"[3] بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها تشوّه النّص، وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزيّة خاصّة، بما يسمح بتقرير أنّ الكلّ معير والأسلوب يبرز، محققا وظيفته التأثيريّة، ومحدّداً دور المتلقي الّذي يكمن في تلقي هذا التأثير، إبراز ردود الفعل، يقول ريفاتير: "إنّ تأثيرات الأسلوب لا تصبح موجودة في الواقع إلاّ حينما يعيها القارئ".

*– المنبه أو المثير: أي تغيير في الطاقة يترتب عليها استثارة التلقي فإن كان المثير محققا لما يريده المتلقي أطلق عليه مثيراً (مناسباً) أو (إيجابياً)، أما إذا كان العكس فهو مثير سالب، أي يترتّب على وجوده آثار سالبة على الفرد.

ينظر، فرج عبد القادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، أشرف عليه وراجعه: فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، د.ت، ص 395.

[1]- سعد مصلوح، الأسلوبية دراسة لغوية إحصائية، ص 45.

[2]- برند شيلنر، علم اللّغة نشأته وتطوّره، تر: مود جاد الرب، دار المعارف، مصر، 1985م، ص 156 ما بعدها.

[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ص 68.

بمعنى أنه يبعد مظاهر التأثير في الأسلوب عن الخصائص التعبيريّة الخاضعة لاختيار المبدع في النّص، فتتمثل جميعها في استجابة المتلقي، لأنّه الهدف المختار بوعي من طرف المؤلف، فالإجراء الأسلوبي مؤلف بطريقة تقود المتلقي إلى ما هو جوهري، والأسلوب هو المنبّه الذي يوقظ انتباهه.

والأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني فهو بمثابة الضرب من النظم والطريقة فيه، حيث يقول: "واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا، والأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به فيشبهه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله"[1].

والاحتذاء هنا لا يعني التقليد وانعدام الشخصية، فقد أكد الإمام عبد القاهر الجرجاني على عملية الوعي في التركيب الأسلوبي عندما تحدث عن الإستعارة، وأن منها نوعا لا يعرفه ولا يصل إليه إلا ذوو الروحانية والأذهان الصافية والعقول النافذة والطباع السليمة[2]، لأنه لها أساليب كثيرة ومسالك دقيقة مختلفة[3].

أمّا الأسلوبية فتدرس فعل التواصل للأسلوب بوصفه حاملا لبصمات شخصيّة المتكلّم، وملزما لانتباه المرسل إليه، وتتعدّد جماليات الأسلوب ووظائفه بتعدّد مستويات المتلقين وتعدّد ردود أفعالهم، فهناك متلقٍ متوسط ومتلقٍ راق له قيمة منهجية عند

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 2002، ص 428.
[2] - ينظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، ط1، 1991، ص 66.
[3] - المصدر نفسه، ص 66.

اكتشاف أماكن وفي النص لها أهمية أسلوبية، فالأسلوبية تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية[1]

يكون المتلقي مجهولا أو نموذجياً، أو جماعياً، ولكن المهم ردّة الفعل الّتي تسهم في إنارة الخطاب، والكشف عن جماليته، ذلك أنّ قراءة المتلقي واستجابته للأسلوب تكشف عن مدى فعاليته، فالأسلوب يبرز في كل قراءة بروزاً جديداً، يختلف عمّا سواه بشكلٍ يسمح له أن يحافظ على وظيفته.

وينبئ دور المتلقي عن وجود للنّص الإبداعي، يكمل أحدهما الآخر، فلا تكتمل للوجود الإبداعي ماهيته إلا لحظة تلقيه، أو بتعبير آخر هما شقان للعملية الإبداعية عملية إبداع جمالي من منشئه، وعملية تذوق جمالي من المتلقي، ومع تضمّن الأسلوب قيمتي التوصيل والإفهام، فإنّهما لا يعدّان الغاية منه، وليس المقصود منهما المعنى المتبادر للذهن وهو نقل المعلومات وتوصيل المعاني وإفهامها، فالأسلوب تشكيل لغوي يثير المعاني ويحركها لدى المتلقي، ويبعث فيه لوناً مختلفاً من الفهم، تتكفل به الصياغات غير المألوفة أو الإيماءات والإيحاءات غير المحدودة، إنّه فهم "يغني عن الإعادة، وقد جعلت هذه الميزة مؤشّرا للوصول على ذروة البلاغة قديما.

وهذا لا يعني أن إرثنا الثقافي قد تكفل بكل شيء، وما قاله الأقدمون يغطي خارطة الحاضر، ويدثر بعباءته تخوم المستقبل[2]، وإنما نريد أن نبحث ولو على بصيص

[1] - بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ص 34.

[2] - رجاء عيد البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1993، ص 197.

من المعرفة في هذا المجال العلمي، وبخاصة إذا كانت له علاقة واتصال بالبيان والبلاغة، وكان العرب على دراية بهذا العلم.

ويهدف الأسلوب إلى الإفهام في إحدى طرائق أدائه، فيتحول إلى دائرة المباشرة، نظراً لتغلب الوظيفة التوصيليّة، أمّا الوظيفة الجماليّة فتبرز بحسب درجة استخدام المبدع لأدواتها التأثيريّة النابعة من وجدانية تجربته، التي يندمج معها المتلقي، ومن خلالها يعيش الحالة الشعورية للمبدع. وعادة ما يؤدّي ذلك إلى تجاهل عنصر الصّدق الحرفي والواقعيّة في الخطاب لأنه مرتبطٌ بالقول الهادف للتوصيل، وبهذا لا توجد أيّ علاقة لمضمون عمل أدبي ما بالواقع الخارجي عن اللّغة داخل العمل الأدبي نفسه، ويؤكد أن المضمون جزء من الجانب الدّلالي للعمل؛ وليس شيئاً خارجياً عنه، وتتجسد الوظيفتان - الجماليّة والتأثيرية– في أشكال لغوية معيّنة مندمجة في المضمون نفسه.

حيث أن ريفاتير كان يؤمن ويقر بوجود البنية structure في النص يجب حتما الخوض والبحث فيها، فالبنية ليست شكل وحسب بل هي مضمون وهي عمق اللغة الشعرية[1].

ومن مظاهر اهتمام النقاد القدامى بأثر المتلقي حديثهم عن وظيفة الأسلوب الأدبي ورسالته، فيرى الآمدي أنّ الشّعر يجمع بين وظيفتي الإفهام والإمتاع معا أي: الصدق الحرفي في المضمون (محاكاة الواقع) وجمال الديباجة، فيقول عن أسلوب البحتري: "إنما حسن هذا الحسن، وقبلته النفوس لأنّه اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو،

[1] - ينظر، ك.م نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى العكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1988، ص143.

مع حسن عبارته، وبراعة نسجه، وجودة تلخيصه، ومتخير ألفاظه"، بخلاف أبي هلال العسكري الذي يهتم بالإيقاع الناتج عن الاختيار في الأسلوب بالدرجة الأولى فالكلام إذا كان لفظه غثا، ومعرضه رثا، كان مردودا ولو احتوى على أجمل معنى وأنبله وأرفعه وأفضله.

ويتبع هذا الاتجاه الاهتمام بالجمال الشكلي والموسيقي للأسلوب، بأن يكون ذا طبيعة صوتية تكرارية، وتعدّ هذه الطبيعة حلية يتزين بها، ليفتن المتلقي ويثير إعجابه، ويسمى لديهم بالتطريز وهو "أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطّرز في الثوب ولعلّ هذا الجانب يناسب نوع التلقي.

وإذا كان العدول عاملاً من العوامل التي تشد حواس المتلقي إلى الأسلوب الأدبي، فإنّ ثمة عاملين –لدى الجرجاني– يسهمان في تقبّل المتلقي وارتياحه للأسلوب هما: التعوّد والألفة، وذلك من خلال التماثل بين المتلقي والمبدع في ظروف البيئة والزمن؛ والصفات الشخصية، فقد قبل القاضي الجرجاني بأسلوب البحتري "لأنّه أقرب بنا عهداً، ونحن به أشد أنسا، وكلامه أليق بطباعنا وأشبه بعاداتنا وينطلق في هذا الرأي من صفات جل تغلبت عليها النّفس الإنسانية فهي تألف ما جانسها وتقبل الأقرب فالأقرب إليها"[1]، ولعلّ في ثقافة القاضي الجرجاني النقليّة، وتمسكه بعمود الشّعر ما يسوغ حرصه على اعتيادية الأسلوب وقربه من معايير الحقيقة والعرف السائد والدلالات الحرفيّة للمعجم الشعري.

[1]– الجرجاني علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص ص 37- 38.

وترتبط وظيفة الأسلوب الأدبي –لدى القاضي الجرجاني– بإحداث الارتياح واللّذة في نفس المتلقي وذلك في التلقي السماعي. يقول عن الشعر: تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقّد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته[1]. ويرتبط هذا الارتياح والطرب بالخصائص الإيقاعية للشعر، ويتضح ذلك من خلال مفردتي الإنشاد والسماع التي تشيران إلى الإيقاع وأثره، وتتمثل تلك الخصائص في تناسب الأجزاء وجمال التركيب، فقد تأسّس الشعر العربي على طبيعة شفوية تحدث الطرب لدى المتلقي حال سماعه، وتظهر أهميته في أسواقهم الشّعرية.

وإذا كانت (الألفة) تؤدي إلى ارتياح السامع لدى الجرجاني، فإنها تبعث على الابتهاج عند المتلقي، أو هذا على الأقل ما يتوقع من الشاعر الذي يتقن التعبير عما في نفس المتلقي وضميره، فيضمّن نصه أشياء قائمة في النفوس والعقول، فيحن الشاعر العبارة عنها وإظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السّامع؛ لما يرد عليهم ما قد عرفه بطبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفينا، ويبرز به ما كان مكنونا[2]، وكأنّ المتلقي يشترك مع المبدع في التشكّل اللغوي، نظرا لوجود جملة من الأحاسيس أو القيم العقليّة، التي تؤكد وجود أخلاقيات وصفات إنسانية مشتركة يحسن المتلقي فهمها لألفتها، ولأنّ وظيفة الشعر –لدى ابتن طباطبا– وظيفة أخلاقيّة فقد أكد قيمتي (الصدق والحق)، ورأى ضرورة إجلاء ما في النّفس من حقائق دفينة بأمانة تامة فيتوخى

[1]- الجرجاني علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 27.

[2]– ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، د.ت، ص 160.

الشاعر "الصّدق عن ذات النّفس، بكشف المعاني المختلطة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها"[1].

وقد تواتر الحديث في التراث النقدي عن عنصرين في الأسلوب الأدبي يظهر فيهما أثر المتلقي جلياً هما: الاستهلال، والموقف.

[1]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 55.

الفصل الأول:
المستوى الإيقاعي

الفصل الأول: المستوى الإيقاعي

البنية الإيقاعية ودلالتها.

- **أولا: الإيقاع الخارجي.**

- **ثانيا: الإيقاع الداخلي.**

البنية الإيقاعية ودلالتها:

الإيقاع يخرج عن مفهوم مطابقته للوزن، حيث أن القدماء لم يتعمقوا فيه، ولم يدركوا جوهره، فأهملوا الحركة الإيقاعية وركّزوا على ارتباطه بالزمن ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعر.

حيث أنه قد يتراءى في أفق النقد جدل حول الوزن والإيقاع من حيث أن الوزن مجموعة من الحركات والسكنات مرتبة بمنطق رياضي محسوب، وأنه غير حامل لدلالة معنوية، بل إنه لغاية تعليمية أو لغاية ضابطية ليس أكثر، في حين يتسع مفهوم الإيقاع ليشمل الوزن من ناحية ولقدرته على توليد دلالة معنوية في النص الشعري[1].

يعدّ الإيقاع مصطلحاً موسيقياً، وهو ظاهرة قديمة تجلّت في حركة الكون المنتظمة المتعاقبة والمنسجمة، وهو يمثل تردّد ظاهرة صوتيّة ما، على مسافات محددة النسب"[2].

وعلى الرّغم من أن الإيقاع يعدّ عنصراً هاماً في بنية الشّعر الحديث غير أنّ هناك من لا يفرّق بين الإيقاع في الشّعر والإيقاع في الموسيقى وكثير منهم من يقصر الإيقاع في الشعر دون النثر، والإيقاع إيقاعات منها الشعري والنثري واللغوي والموسيقى، ورغم ذلك يبقى الإيقاع قائماً على إذكاء التجربة الشعرية لتأثيره في نفسيّة القارئ، وفي نفس الوقت يوحي بشعرية القصيدة.

[1] - إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بولند حيضري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص604.

[2] - منير سلطاني، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000، ص114.

ويتضمن الشعر العربي الحديث ضربين من الإيقاع:

1- الإيقاع الخارجي (الظاهري).

2- الإيقاع الداخلي (الباطني).

ظلّ الدرس القديم للإيقاع الشعري مرتبطا بالإيقاع الموسيقي لما بينهما من تناسب زمني في المسافة بين الحركة والسكون، فهم لم يلحظوه إلا من خلال الوزن الذي يقوم بدوره على التناسب في زمن الحروف وتتابعها وترتيبها، وتكرارها بنسب محدودة. فحصروا الإيقاع الشعري في زمن النطق، ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى. وللإيقاع عناصر مناسبة تقوم بتجسيد "الصورة وتمنحها الحركة التي تبعث الحرية والنشاط والتناهي، وتجعل الواقع ماثلا في الذهن بكل تناقضاته وهي القافية والوقف والنبر والتنوير والشكل الطباعي"[1].

أما الإيقاع فهو مصطلح إنجليزي، انشق أصلا من اليونانية بمعنى "الجريان" و"التدفق" وتطور فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (Mesure) المعبرة عن المسافة الجمالية[2] ويرمي بصفة عامة إلى التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء .

[1]- تيرماسين عبد الرحمن، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص 86 .

[2]- Paul Robert , Dictionnaire de la langue française (tomes7) société du nouveau lettre, Paris, 1975, p 213.

نشعر بالإيقاع في الشعر جملة واحدة بحيث ندركه من خلال وزن القصيدة وقافيتها وكل ما يتعلق بها ومن جهة أخرى ما نلمسه من تكرار، وتجانس أو تقسيم، وقد أشار قدامة بن جعفر في حديثه عن البديع كالترصيع والسجع واتساع البناء، واعتدال الوزن واشتقاق اللفظ من لفظة والعكس، وهذه الوضعيات يمكننا إجمالها:

الإيقاع الخارجي: وهو العلم الذي يدرس أوزان الشعر العربي ويبين الأحوال ويميز الصحيح من الفاسد، وهو صورة الكلام التي نسميها وزنا، وهو صورة الكلام التي نسميها شعرا والوزن هو "التأليف الذي يشهد الذوق بصحته، أما الذوق فالأمر يرجع إلى الحس وأما العروض فلأنه فقد حصر فيه جميع ما عملت العرب من الأوزان"[1].

الإيقاع الداخلي: هو ذلك القالب الذي يضع الشاعر جمالياته ويرتبها حسب المضمون ويكون من تكرار صوتي ومن موازنة وتجاوز صوتي وتصريع وغيرها من الوحدات الإيقاعية التي تساعد على إبراز جمالية النص ومعانيه.

[1]- تبرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 86.

أولا: الإيقاع الخارجي.

1- الوزن:

لا ينبثق الإيقاع في الشعر من وزنه فحسب، بل إنه يساند المعنى ويمكن له أن يعبر عن العاطفة ويتلون بتلونها حيث أن "القيمة الحقيقة للإيقاع هي ذلك النوع المسمى بالوزن، لا يكمن في العلاقات الصوتية نفسها بل في التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيد، من خلال شبكة عظيمة من العادات والمشاعر والدوافع، يبدأ من الكلمات الأولى ويستمر في النمو"[1]، واختيار الوزن له وظيفة أسلوبية تتجلى في علاقة الوزن بموضوع القصيدة ومضمونها ومن هذا المنطلق كان الوزن شيئا واقعا على جميع اللفظ الدال على المعنى فاللفظ والمعنى والوزن تتآلف "فيحدث من ائتلافها بعضها إلى بعض معان يتكلم فيها"[2].

إنّ اختيار الوزن له وظيفة أسلوبية تتجلّى في علاقته بموضوع القصيدة ومضمونها ومن هنا كان الوزن شيئاً واقعاً.

جاء في معنى الوزن كذلك بأنه "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[3] وعليه فالوزن هو نظام من الحركات والسكنات يلتزمها الشاعر في بنائه الشعري ويسمى هذا النظام بالبحر. كما أنه يتكون

[1]- قادري عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، ص 148.

[2]- نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 14، ديسمبر 1999، ص 30.

[3]- صالح عبد الفتاح، عضوية الموسيقى في الشعر العربي الحديث، مكتبة المنار، الأردن، د.ط، 1985، ص50.

من وحدات صوتية خاصة يرمز إليها في علم العروض بالمتحرك والساكن (/0) مشكلة ما ندعوه بالتفعيلات وقد حددها الخليل بن أحمد في ثماني تفعيلات* يتشكل منها البحر.

اعتمد أبو القاسم سعد الله في ديوانه "الزمن الأخضر" القصيدة العمودية، والتي شكلت نصف ديوانه، وقد تبين من دراسة هذه القصائد أن نسبة 45.76% جاءت على البحور التالية: الخفيف، الطويل، البسيط، الرجز، الكامل، الرمل، الوافر، المجتث والمتقارب.

ولا نستطيع الجزم أنه باستطاعة بحر ما التعبير عن عاطفة معينة أفضل من بحر آخر، ولكن قد يجد الشاعر في بحر معين إمكانية تطويعه للتعبير عن تجاربه المتنوعة وسلاسته للتعبير عن عواطفه وأحاسيسه.

يشتمل ديوان سعد الله على قسمين:

القسم الأوّل من الشعر العمودي الذي يحتوي على 62 قصيدة شعرية عمودية توزعت على الشكل التالية:

*- التفعيلات هي: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاعلاتن، فاعلن، مستفعلن، متفاعلن، مفعولات.

البحر	عدد القصائد	البحر	عدد القصائد
الخفيف	11 ق	الوافر	02 ق
الكامل	12 ق	الرجز	06 ق
الطويل	5 ق	المتقارب	06 ق
البسيط	6 ق	المجتث	03 ق
الرمل	11 ق		

الترتيب على أساس الهيمنة:

- الكامل – 12 (23,63%)
- الخفيف – 11 (20%)
- الرمل – 11 (20%)
- البسيط – 6 (10%)
- المتقارب – 6 (10%)
- الطويل – 05 (9%)
- المجتث 03

- الوافر 02
- الرجز 01

نسجت نصوص الديوان الشعرية على تسعة بحور كان للكامل السبق والرمل والكامل الحصة التي هيمنت على الديوان.

نلاحظ أنّ بحر الكامل وهو من البحور غير المركبة (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) وهو كثير الالتباس بالرجز. ويعتبر الكامل من أعلى أوزان الشعر وهو من أكثر الأوزان انتشاراً وشيوعاً بوصفه إيقاعاً خارجياً.

أمّا الخفيف فقد وردت ست مرّات وهو من البحور المركبة وسمي كذلك "لخفتّه في الذوق والتقطيع ولأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة مقاطع طويلة"[1].

ويبقى الرمل من البحور غير المركبة وسمي رملا لأن الرمل "نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن... وانتظامه لرمل المصير الذي نسج وقيل لسرعة النطق لتتابع فاعلاتن فيه لأن الرمل يطلق على الإسراع في المشي"[2] فالوزن مثله مثل اللّحن أو النغم حيث ربط الفلاسفة بين الانفعال والنغم وجعلوا لكل انفعال نغماً يدلّ عليه، حيث صنفت الأنغام الانفعالية إلى أصناف ثلاثة منها "ما يكسب الانفعالات التي تنسب إلى قوة النفس، مثل العداوة والقساوة والغضب والتهور ومنها التي تكسب الانفعالات التي تنسب إلى

[1]- عبد الرحمن تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 69.

[2]- المرجع نفسه، ص 61.

ضعف النفس وذلك مثل الخوف والرحمة والجبن ومنها التي تكسب المخلوط من كل واحد من هذين الصنفين"[1].

ويرى كوهين أنّ الوزن "وسيلة لجعل اللغة شعراً وينبغي أن نحدد هنا أنّنا عندما نصنف الوزن قبل فالوزن لا وجود له إلا باعتباره علاقة بين الصوت والمعنى وهو إذا بناء صوتي معنوي"[2] وبالتالي إن حركة الوزن عموما تساير مستويات التجربة وأبعادها.

سمي الخفيف خفيفا لأن "الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت، وسمي خفيفا لخفته في الذوق والتقطيع يتولى فيه لفظ ثلاث مقاطع طويلة وهي أخف من توالي المقاطع* القصيرة"[3].

كان محافظا وملتزما بالأصول العروضية، فهو يلتزم الزيادة والنقص في الأعاريض والقوافي وقليلا ما نجد لديه زحافات أو علل وزنية، كما في قصيدته (جلال الخلد):

أقطف جنى الخلد وأمرح في خمائله وأصدح على الغصن مع أشجى بلابله

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

[1]- الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص 1179.

[2]- جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1993، ص 66.

*- إن البحور الكثيرة المقاطع المتحركة هي أقدم البحور، وأن تلك التي تكثر فيها المقاطع الساكنة هي أحدثها، لأن المقاطع العربية قد تطورت في غالب الأحيان من النوع المتحرك إلى النوع الساكن. ينظر، يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر...، الهيئة العربية العامة للكتاب، 1998، ص 24.

[3]- ينظر، عبد الرحمن تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 69.

فمنتهى الشعر من قيثار هادله ومنتهى السحر من جفني عقائله

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

عرائس اللهو قد ماست بساحته وزهرة الأفق قد شعت لداخله [1]

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

استعمل الشاعر في هذه القصيدة بحر البسيط مع توظيف تفعيلاته وهي (مستفعلن – فاعلن)

كما استعمل مجزوءات البحور، ومن أمثلة ذلك قصيدته (الشمس)[2] التي تنتمي إلى مجزوء الرمل:

اغمري الكون صباحا وانسجي الضوء وشاحا

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

وانعشي الآمال فيه وأريشيه جناحا

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

وانثري الأزهار تيجا نا .. وأصباغا ملاحا

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

[1]- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، طبعة خاصة، عالم المعرفة، الجزائر، 2011، ص 79.

[2]- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، ص 153.

هنا استخدم الشاعر مجزوء الرمل (أربع 04 مرات فاعلات في كل بيت) وقد اختاره لما له من إمكانيات إيقاعية، وبحر الرمل سمي لذلك لأن الرمل "نوع يخرج من هذا الوزن، وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب و... كرمل... لسرعة النطق ولتتابع فاعلاتن فيه لأن الرمل يطلق على الإسراع في المشي"[1] وقد حافظ الشاعر على القافية في القصيدة التي تحتوي على عشرة أبيات واستخدم حرف (الحاء) بالمد فأكسب الأبيات انسيابا يتماشى وعاطفته الحزينة كما عبرت عن ذلك الألفاظ (غام، ناحا، سال، جراحا، ...).

إن البنية الإيقاعية لدى سعد الله من التوزيع التقليدي إلى التوزيع الحر قائم على وحدة التفعيلة، فإن الطابع النغمي العام لديه هو الطابع التقليدي.

واستخدم سعد الله كذلك المتقارب لما له من إيقاع خاص وواضح في التعبير عن عواطف متعددة إذ أنه يعتبر من "الأوزان المتميزة الإيقاع بالرغم من القصر النسبي لوحدة إيقاعه (فعولن) التي تتكون من مقاطع صغيرة (ف/) ومقطعين متوسطين (عو–لن /0)، والسبب في تميز إيقاعه هو أن وحدة الإيقاع فيه لا يعرض لها في الحشو من الزحافات سوى نوع واحد هو (القبض) حذف الخامس الساكن"[2] ما نلاحظه في قراءتنا للنص الشعري العمودي عند الشاعر... لم يخرج عن الإطار الذي رسمته النصوص القديمة إيقاعيا (وزن) في استغلال الأوزان المتعارف عليها، يؤدي توظيفه الخفيف والرمل والكامل دلالة على حالات نفسية تترجم ما كان في أعماق الشاعر من قلق وتسرع،

[1]– ينظر، عبد الرحمن تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 71 .

[2]- علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، مصر، د.ط، 1978، ص 181.

ويمكننا القول أن الشاعر نزع منزعا تقليديا إلى ما في توظيفه للبحور الشعرية. ولعل استعمال هذه البحور يتجلى في حسن استغلاله لها حيث أضفى على كلماته تطريبا حقق تأثيرا جذابا على مستوى المتلقي مما ينبئ بغزارة تدفقه اللغوي والعاطفي.

- **بنية الوزن في قصائد الشعر الحر:**

ازدادت أهمية الإيقاع في النص الشّعري الحداثي منذ أن لفت إليوت انتباه النقاد على أنّ الإيقاع يمكن ألفاظ الشعر من تجاوز عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي المرتبطة بالألفاظ المنثورة[1].

لأنّه –الإيقاع– عنصرا أساسيا في الشعر حيث أصبحت البنية الإيقاعية إحدى المستويات العامة في بنية النص الكلية، لذا تعدد الإيقاع وتنوّعه بتعدد مهامه حيث اقتحم الشاعر القصيدة التقليدية وهزها في أقدس ثوابتها (الوزن/القافية) لهذا تعرضت إلى تغيرات في بنيتها الموسيقية وقد تجلت في المزاوجة الموسيقية بين بحر وآخر أو بيت بالشكل الحر والتقليدي مما أضفة عليها قيما موسيقية جديدة أهلتها على أن تستوعب تجربة العصر الحديث الإنسانية.

نادى "رمضان حمود" في العشرينيات من القرن الماضي للأخذ بأسباب الحضارة الغربية والنهوض بالأدب العربي عن طريق الترجمة، حيث أن طابع القطيعة فرض نفسه على الثقافة العربية والفرنسية في الجزائر إبان الفترة الاستعمارية، الأمر الذي جعل شعر التفعيلة في الجزائر يتأخر في ظهوره مقارنة بالمشرق العربي، فكانت البداية متعثرة نوعا ما

[1]- ينظر، أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص 11.

الشعراء الشباب الذين اتجهوا هذا الاتجاه متأثرين بنظرائهم المشارقة الذين كانوا السباقين إلى هذا النوع من الشعر نظرا لظروف تاريخية.

ويعد سعد الله من أوائل هؤلاء الشعراء* الذين وفقوا في سلك هذا الدرب، رغم غموضه محاولا تخطي العوائق للسمو بالشعر الجزائري كي يواكب نظيره في المشرق العربي ومضاهاته، وكان له ما أراد رفقة مجموعة من الشعراء الشباب.

اشتمل الديوان على مستوى الشعر الحر سبعة وخمسين نصا استخرج فيها الشاعر تسعة أوزان شعرية وقد جاءت على الشكل التالي:

البحر	عدد النصوص
الرمل	13 ق
الكامل	05 ق
المتقارب	08 ق
الرجز	13 ق
المجتث	02 ق
الوافر	02 ق
السريع	08 ق
المتدارك	04 ق

*- من بين هؤلاء الشعراء نذكر: أبو القاسم خمار، محمد الأخضر السائحي، محمد الصالح باوية، الغوالمي...

وجاء الترتيب والهيمنة على الشكل التالي:

- الرمل: 22,41%

الرجز: 22,41%

- السريع: 13,79%

المتقارب: 13,79%

- الكامل: 12,06%

- المتدارك: 06,85%

- المجتث: 03,44%

الوافر: 03,44%

اشتمل بحر الرجز عند الشاعر على وحدة إيقاعية "مستفعلن" بصورتها الأصلية والفرعية، وهذا البحر "يحتمل جميع الموضوعات المعاصرة سواء كانت غزلية أم فلسفية أم سياسية"[1].

ولعلّ الشاعر وجد في هذا البحر قدرته على نقل أحاسيسه والمشاعر الداخلية، ونرى أنّ تفعيلة الرجز لعبت دورا هاما في بيئة القصيدة الإيقاعية.

[1]- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه- دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 64.

يمكن اعتبار الشاعر له قدرة على إيصال الشحنات العاطفية الانفعالية وتحريكها لدى المتلقي حيث نوّع في عدد التفعيلات سواء بحر الرجز أو الرمل وأنّ كلاهما كانت له نسبة مئوية أكبر من البحور الأخرى (حوالي 22,41%)، وحيث كان لحضور الرمل وسمي رملا "لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج وقيل لسرعة النطق لتتابع فاعلاتن فيه لأن الرمل يطلق على الإسراع في المشي"[1].

وتبقى قدرة هذا البحر متجليّة في أنّ "موسيقاه الواسعة وقدرته الكبيرة على توليد غنائية عالية وانسيابية مدهشة ومرونة كبيرة، تمكن النساء من الانطلاق والتدفق الإيقاعي الغير محدود"[2].

إنّ هذا التنوّع الإيقاعي الذي يتجلّى في هذه التجربة الشعريّة تضع المتلقي في سياقها كما تسهم هذه العناصر الإيقاعية في حصول هذا التواشج بين الشاعر ومتلقيه، وهنا يتجلى وتتضح إيجابية عناصر الإيقاع في عملية التواصل.

حيث تعامل الشاعر مع ثماني 08 بحور شعرية بشكل أساسي كما هي مرتبة أعلاه وقد حافظ الشاعر على الأصول العروضية والتزم بها، وقد وظف في كثير من قصائده الزحافات والعلل والتي تنبئ عن دراية واعية من الشاعر لعلم العروض.

اهتدى الشاعر في ضوء الحس الموسيقي إلى إيجاد تداخل عروضي بين البحور القريبة تجاوبت كثيراً مع التجربة الشعرية غير أن هذا مرهون "بالانسجام بين الدلالة

[1]- عبد الرحمن تيبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 81.

[2]- أحمد سليم الحمصي، المبسط الوافي في العروض والقوافي، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، ص 77.

والوزن الشعري واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني وسلاسة الانتقال إيقاعيا لأن التغير في الوزن يصاحبه تغير في كيانها"[1].

نجد الشاعر يستخدم بحر الرمل وقد استفاد من إمكانياته التعبيرية "ففي الرمل أصلا نوع من الانسيابية والاسترسال يجعله صالحا للتعبير عن العواطف الحادة غضبا كانت أم فرحا"[2].

ففي قصيدة "كفاح إلى النهاية" يستغل الشاعر لمكانيات البحر باستعمال أغلب صيغ (فاعلات) منها ما يلي:

هذه أيامنا بين الصخور	فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
حين فجرنا رؤانا لهب	فاعلاتن فاعلاتن فعلن
وهزمنا خصمنا مليون مرة	فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
ورفعنا بندنا في ألف مرة	فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
وبنينا غدنا بالتضحيات	فعلاتن فعلاتن فاعلان
باسم آمال الضحايا	فاعلاتن فاعلاتن
باسم آلاف اليتامى	فاعلاتن فاعلاتن

[1]- عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الإسلامية، عمان، الأردن، 1985، ص51.

[2]- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968، ص 181.

باسم أيام الكفاح	فاعلاتن فاعلان
سوف لا ألقي السلاح	فاعلاتن فاعلان
يا رياح الثأر كوني عاصفة	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
يا قوى التحرير ..كوني عاصفة	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
ساعة.. بعض زمان يا رفاق	فاعلاتن فعلاتن فاعلان
سوف يتلوها العناق	فاعلاتن فاعلان
يا رفيقي	فاعلاتن
إنني شمت عتاقي	فاعلاتن فعلاتن
في زئير الثأر.. في عصف السلاح ! [1]	فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

استخدم الشاعر مختلف صيغ الرمل، عمد إلى استخدام إمكانيات السطر الشعري، الذي يطول ويقصر، إذ نجد بعض الأسطر الشعرية مكونة من تفعيلة واحدة مثل السطر الرابع عشر، ونجد بعضا من الأسطر مكونا من تفعيلتين مثل الأسطر (السادس والسابع والثامن والتاسع الثالث عشر والخامس عشر) ونجد بعضا مكونا من ثلاث تفعيلات مثل: الأول والثاني والثالث والرابع والخامس والعاشر والحادي عشر والثاني عشر والسادس عشر).

[1]- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، ص 283.

وعند تأملنا لأسطر القصيدة وموسيقاها الهادئة التي تناسب جلال الموقف الحزين (اليتامى، الضحايا) واستخدام الشاعر حروف المد وتسكين القوافي (السلاح، الضحايا، قمّه، مرّه ...) نلاحظ الفاجعة الأليمة وأثار مكبوتات النفس الحزينة.

أفرز الإحصاء لبحور الشعر حيث نظم الشاعر في ثمانية بحور من بين الستة عشرون كما رأينا سابقا غير أنها تقوم به تفعيلات مشتركة. فمثلا الرمل غير موحد التفعيلة، وهو من دائرة المشتبه ومن البحور الضعيفة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) في شعرنا العربي القديم وقد سمي رملا "لأنّ الرمل نوع من الغناء يخرج عن هذا الوزن وقيل سمي رملا لدخول الأسباب في الأوتاد وانتظامه كرمل الحصير الذي ينسج"[1].

أما السريع مزدوج التفعيلة ولا يرد إلا تاما، أدخله العروضيون دائرة المشتبه (مستفعلن مستفعلن مفعولات) وقيل سمي سريعا لسرعته في الذوق والتقطيع لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء"[2].

أما الكامل فهو من البحور الصافية أو الموحدة التفعيلة، جاء تاما ومجزء (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) وهو من دائرة المؤتلف سمي بالكامل "لأنّ منه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر"[3].

[1]- التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص 61.

[2]- المصدر نفسه، ص 58.

[3]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ص 136.

ومع اختلاف الأوزان إلا أن الإيقاع الحزين يرافق الشاعر، ففي قصيدة "إلى المقصلة" التي كتبها بعد إعدام أحد الطغاة الفرنسيين (روبسبيير) في ساحة الوفاق سنة 1956م حيث استخدم الوافر ذو التفعيلة (مفاعلتن) حيث قال:

روبسبيير .. إلى الجولتين

سنعدم روبسبيير

سنحرق هذا الإله

وساق الشعب طاغية رهيبا

إلى الموت أشق من الممات

وأوقفه على خشب وألقى

بحبل الموت في عنق الإله

وأوسع وجهه بصقا و ولّى

إلى ساح الحياة مع الصباح

.....

وأسقطوا السجون[1]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص ص 229-230.

وحاربوا الإرهاب

وأعدموا الطغاة

في واضح النهار[1]

استطاع الشاعر تحطيم النبرة العالية وإكساب الوافر هذا الإيقاع الهادئ الحزين الذي يتناسب مع عاطفة الشاعر الرومانسية الإنسانية، وذلك من خلال تنويع التفعيلات وتمايز طول الأسطر، إذ تراوحت بين التفعيلة الواحدة والتفعيلتين وثلاث تفعيلات...

تنوّعت صور اللوعة والأسى والحزن العميق، ممّا أثار في نفس المتلقي أحاسيس ومشاعر، نتيجة أحرف المد المؤثرة التي استخدمها الشاعر في نهايتها.

إن تجربة الشعر الحر عاشت بدايتها بخطى مقيدة إذ لم تستطع التحرر من طابع الشعر التقليدي، ولذا نجد القصائد الأولى لهذه التجربة، وإن تحررت من أسلوب الشطرين إلى التفعيلة لم تستطع أن تتحرر من الصبغة التقريرية التي منيت بها القصيدة الكلاسيكية في عهد انحطاطها، جاء في قول سعد الله:

كان حلما واختمار

كان لحنا في السنين

أن نرى الأرض تثور

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص ص 229-230.

أرضنا بالذات، أرض الوادعين

أرضنا السكرى بأفيون الولاء

أرضنا المغلولة الأعناق من قرن مضى[1]

إذا حذفنا الوزن بقيت الأسطر الشعرية نثرية علمية، لا تكاد تلتقي بنفحة شعرية أو لمحة خيالية، "وتأتي لفظة (بالذات) وتكرارها لتؤكد أصالة الفقرات في الأسلوب العلمي التقريري"[2].

وهذا ما نجده كذلك في قصيدته (إلى المقصلة) التي كتبها سنة 1954م حيث نجد أن الشاعر ما زال يقع في الأسلوب النثري العلمي بعد تغييب الوزن، كما هو الحال في هذه الأسطر:

وهذه حكاية قديمة

تاريخها طويل

يعرفها الكبار والصغار

قد جدّدت حديثا

على يد التتار ..

أبطالها الذين أنشدوا النشيدَ

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 179.

[2]- صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط ، 1984، ص 354.

بالأمس عبر ((ساحة الوفاق))[1]

لا يستخدم الشعراء في قصائدهم الموسيقى لغرض الطرب فقط، وإنما لتعويض النقص الحاصل في تعبيرهم، "ومهما يكن فالموسيقى عنصر أساسي في القصيدة أو في التجربة الشعرية وليست هي التي تؤثر فينا كل تأثيرها إنما تثيره معها الأحاسيس والمشاعر النفسية والتأملات العقلية والخيال"[2].

واكبت التجربة الشعرية لأبي القاسم سعد الله ثورة التحرير المباركة فاقترنت بها واكتملت لها روعة التجديد وجلال المضمون البطولي، فجاءت الفقرات ذات نفحة ثورية كم في قصيدته (الجزائر تتكلم)، فالأحاسيس والمشاعر النفسية والتأملات العقلية متوافرة في هذه القصيدة إضافة إلى الموسيقى:

أقولها لفرنسا

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

جلية كالصباح

00//0/ 0//0//

إنّي كمين جديد

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

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 229.

[2]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 1962،ص 151.

لجيشك السفاح

00/0/ 0//0//

إني بعثت إليك

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

على زئير الرياح

00//0/0//0//

على نذير الفناء

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

على دوي السلاح

00//0/0//0//

لقد عرفت طريقي[1]

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

فهذه القصيدة من (المجتث) ذي التفعيلات (مستفعلن – فاعلاتن)

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 233.

"تنضج التجربة العاطفية فتلتحم بالموضوع القومي حتى لا تكاد تفرق بين الحقيقة والرمز، فتصبح قصيدة الحب قيثارة متعددة الأوتار وتتألف نغماتها فتجمع بين المعشوقة والوطن، وفراق المحبين والغربة، وحرمان المحبين ومرارة القهر..."[1].

وهذا ما احتوته قصيدة (ثائر وحب):

- أوراس والدماء والعرق
- وصفحة السماء والغسق
- والأفق المحموم راعف حنق /0/0/0 /0//0/0 //0// (مفعول مستفعلن مفاعلن)
- كأنه وجودي القلق
- قد ضمئت عيونه في الفلق
- وسال من أطرافه دم الشفق
- ونجمة من الشمال تحترق
- كقلبي الذي يدق[2]

[1]- عبد القادر القط، في الأدب الغربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2001، ص ص6-7.

[2]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 195.

- بذكرك العبق

- حبيبتي ! [1] //0//0 (مفاعلن)

وظف الشاعر إمكانيات بحر الرجز ذي التفعيلات (مستفعلن 03 مرات في كل شطر)، فقد وجدنا في السطر الثالث التفعيلة الأولى (مفعولن) قد لحقها (الطي)، أما التفعيلة الثالثة والأخيرة (مفاعلن) قد لحقها (الخبن). الشيء الذي ينبئ عن دراية الشاعر بتوظيف البحور الشعرية وكل إمكانياتها العروضية.

إن كفاءة القارئ غير المحدودة ولهذا كان اختيار القارئ للنّص يعني تشخيصا للبواعث الأسلوبية الموجودة فيه وخاصة على مستوى الإيقاع الذي نحن بصدد مقاربته وهذا بهدف استثمار هذه البنيات الإيقاعية في عملية التفسير والتأويل والجدير بالذكر أن كل نص – إيقاعياً– له وقائع أسلوبية تثير وجدان المتلقي وتلفت انتباهه وبالتالي نلحظ أن البحور المستخدمة في خطابات الشاعر تتناسب مع المواقف المأساوية المجسدة في حديثه عن نفسه أو وطنه.

2- القافية:

تشترك القافية مع الوزن في الاضطلاع بموسيقى القصيدة الخارجية، فصارت بذلك هوية للشعر ومجسّدة لتباينه مع الكلام النثري، ولهذا تعد القافية من ركائز بناء القصيدة العربية كونها تتسم بقوّة التأثير الإيقاعي، وأهميتها لا تقلّ عن أهمية الوزن لهذا نبّه القدماء إلى ضرورة تهذيبها وإحلالها مكانها المناسب في البيت حيث تأخذ "مركزها

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 195.

ونصابها وتتصل بشكلها، ولا تكون قلقة في مكانها"[1] وغالبا ما يقصد بالقافية المقطع الصوتي الأخير في البيت وقد حددها الخليل "من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الّذي قبل الساكن. وقال الأخفش آخر الحرف في البيت. إن الفراء ذكر أن القافية حرف الروي"[2] غير أن الشائع ما ذكره الخليل بن أحمد على الرغم من أن العرب لا تهتم إلا بالحرف الأخير حيث سميت بعض القصائد بالبائية والميمية...الخ.

اشترط المشتغلون بالشعر في القافية مواصفات ينبغي للشاعر مراعاتها عند نظم القصيدة، فهم لا يستسيغون بعض الحروف رويا مثل الطاء ويستحسنون أخرى كالميم والباء، بل إن قراءة المتن الشعري تنم عن ملاحظات لها أهميتها في طبيعة تعامل العرب مع الأصوات وينم كذلك عن ميل واضح للأصوات الرقيقة الفخمة التي رأوا فيها قدرة على إطراب المتلقي، لهذا تراها تجسد – بثبات حروفها– أساسا كيفيا مهما من أسس الشعر العربي، لهذا لا تقوم على أساس مثالي يملؤه الشاعر بالكلمات أو الأصوات، بل يتخيّر القافية التي يريدها ويبني عليها قصيدته بحرية مطلقة شريطة أن يلتزم بحروف بعينها، لهذا غدت سمة أسلوبية تساهم في بناء النص الشعري، وهي ثورة التوتر الإبداعي لأنها خاتمة البنية الصوتية.

[1]– عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص 83.

[2]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص51.

يكشف إحصاء ضروب ورود القافية في ديوان سعد الله عن تعامل خاص مع هذا النوع الإيقاعي، فنحن أمام سياق شعري مستجيب للأنساق الشعرية العربية كافة خاصة على مستوى القصيدة العمودية.

- **قافية الشعر العمودي حسب الهيمنة:**

- ترتيب القوافي المهيمنة في القصيدة العمودية المتكررة:

الحرف	العدد
النون	05
السين	04
الياء	05
الدال	03
الميم	02
اللام	02
الهاء	02

-ترتيب القوافي المهيمنة في القصيدة العمودية المتعددة:

الحرف	العدد
الباء	07
الدال	07
الحاء	07
الميم	06
الراء	06
العين	05
اللام	05
النون	05
الياء	05
الهاء	04

وأوّل ما يتجلّى لنا من خلال هذا العرض للأصوات التي جعلها الشاعر روياً لنصوصه، استعماله هذا التنوّع الملفت للانتباه على هذا المستوى الصوتي، ومن أبرز الأمثلة هذه الأصوات الأربعة المهيمنة على مستوى النصوص العمودية:

- الباء ⟵ شفوي انفجاري
- الدال ⟵ أسناني شفوي انفجاري
- الحاء ⟵ حلقي احتكاكي
- الميم ⟵ حرف مجهور ومتوسط شفوي أنفي
- الراء ⟵ حرف جهوري مكرر

أعطى الصوت اللّغوي موسيقاه الموحية وسحره الجميل وهيمنة هذه الأصوات الجهورية هي نتاج ما تتمتع من سهولة في النطق ووضوح في السمع حيث استطاعت توليد الوظيفة الانتباهية التي أسهمت في إبقاء خط التواصل بين الشاعر ومتلقيه، ولفت انتباه السامع بهذه الوسيلة الصوتية، تبقى العلاقة بين الصوت والمعنى صعبة وشائكة "لأنّ العلاقة بين الصوت والمعنى ليست علاقة مباشرة بل تخضع لقواعد اللغة"[1].

صورت هذه الأصوات المتكررة الانفعالات النفسية، وارتبطت كثيرا باهتمام الشاعر وأهدافه ومن هنا تصبح هذه الأصوات ذات قيمة دلالية موظفة من أجل تحقيق البعد الفني والجمالي.

والحقيقة أنّ جرد هذه الحروف في الديوان تكشف عن الطابع العام للخاصية الإيقاعية، فثمة حروف تتكرر وتسم سمة أسلوبية لدى الشاعر، إذ من مجموع 95 نصا

[1]- نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، ع9، 1978، ص 79.

يشكل حرف الباء والدال والنون والراء أكثر من ربعه، وهذا يعكس كما قلنا الانحياز للأصوات المجهورة، في حين لا تشكل الأصوات المهموسة إلا جزءا يسيرا مثل السين مثلا بالرغم من انتشارها في الشعر العربي إلا أنها في نص أبي القاسم تمثل بعض النصوص القليلة. من هنا يمكن اعتبار النشاط الأسلوبي تلك "الفاعلية الوظيفية التي تسوق اللّسان في أدائها بشيء من الاعتبارات المعنوية التي تحفز الحس لتحصيل الخصوصية التعبيرية التي تعنى بالنشاط الأسلوبي إلى درجة أن يتميز الموقف التعبيري بالنسيج اللغوي القريب من البلاغة الشعرية"[1].

أما على مستوى القصيدة الحرة، جاء الإحصاء على الشكل التالي:

- **القصيدة الحرة المقطعية:**

الحرف	العدد
الباء	06
الراء	06
النون	04
الدال	03
اللام	02
القاف	02
العين	02

[1]- العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب، 2005، ص 219.

- **القصيدة الحرة المتغيّرة:**

الحرف	العدد
الراء	35
النون	34
القاف	28
الدال	25
الميم	23
الباء	12
الحاء	18
الهمزة	11
العين	11
السين	09

وأول ما يتجلى لنا من خلال العرض للأصوات التي جعلها الشاعر رويا لنصوصه، استعماله بعض الأصوات ومنها:

- الباء: مجهور شفوي انفجاري.
- الراء: مجهور غاري مكرر
- النون: مجهور غاري أنفي
- الدال: مجهور أسناني شفوي
- اللام: مجهور غاري انفجار

أما القصيدة الحرة المتغيّرة، فقد هيمنت بعض القوافي التي وردت:

- الراء: مجهور مكرر
- النون: مجهور أنفي
- القاف: مهموس انفجاري لهوي
- الدال: مجهور انفجاري
- الميم: مجهور أنفي
- الباء: مجهور شفوي
- الحاء: مهموس حلقي

إن الإيقاع الجميل هو ما تحققه القافية بتكرارها، لهذا لم تهمل في النص الشعري لدى سعد الله بل تطورت وأصبحت مواتية للبناء المركب، وقد شكلت هذه الحروف الهجائية أكثر من 50% من مجموع القوافي ولهذا وردت دلالتها قوية على أساس أن القصائد الشعرية الحماسية تعتمد الجهر والقوة، وكأن الكلمة رصاصة.

هذه الأصوات الانفجارية التي يتم إنتاجها على مراحل ثلاث (الانحباس- الزوال- الانفجار) وسميت أيضا بالأصوات المؤقتة[1].

فالقافية المنتشرة في هذه التجربة الشعرية "الزمن الأخضر" مكوّنة من حروف تكاد تكون في جلّها جهورية، وهي إمّا مطلقة أو مقيدة، والمتغيرة مرورا بالباء إلى العين أما المقطعية من الراء إلى السين، وهكذا نصل إلى غلبة الأصوات المجهورة على المهموسة وهذا إنّما يدلّ على الانفعال الحاد لدى الشاعر، حيث جاءت قوافيه ترجمة صادقة لهذه الحياة القاسية.

إنّه سعد الله ابن مجتمعه نراه من وراء ذلك التعبير عن مأساة شعبه داعياً إيّاه إلى إيقاظ الضمائر وإعادة الأمر إلى النفوس الخاضعة وها نحن أمام هذا الحرف -الراء- في قوله:

كان حلما واختمار

كان بحثا في السنين

[1]- ينظر، عبد القادر عبد الجليل، علم اللّسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص313.

كان شوقا في الصدور

أن نرد الأرض نثور

أرضنا بالذات أرض الواعدين.[1]

نلحظ هذا الحرف –الراء– الصوت المكرر الجهوري الذي يمثل إيقاعا مترددا بين درجتين، درجة الانخفاض ودرجة الارتفاع (اختمار– صدور– نثور)، فنلحظ كلمة اختمار تمثل الانخفاض– إلى أن تثور الأرض (قور) الارتفاع، فالشاعر يرتفع بالتحرر وينخفض بالظلم.

ونقرأ – حرف اللام– في هذا المقطع:

أكذا الريش حرير وقبل

أبيض كالقطن جذاب خضل

مات فيه الحب ظمآن الأول

حين طاشت مروحة.[2]

أمّا بالنّسبة للتنوّع من أصوات الحروف يمكن حصر طبيعة صفات الحروف من خلال عدد أصوات المقطوعة (الصوامت/الصوائت) وعدد الحروف الانفجارية الشديدة المتمثلة في 47 حرفا وهي حسب التواتر (القاف/ الباء/ الدال/ الهمزة/ التاء/ الجيم/

[1]- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، ص 179.

[2]- المصدر نفسه، ص 203.

الكاف) أما عدد الحروف الاحتكاكية الرخوة وهي حسب التواتر في الشعر الحر متمثلة في (التاء/ العين/ الميم/ الراء/ السين/ الهاء/ الدال/ الصاد/ الضاد). ويمكننا استخلاص أن سعد الله لاءم بين الحروف المجهورة والمهموسة وإن كانت الغالبة هي المجهورة لأن الشعر الثوري يتطلب هذا الإيقاع الانفجاري الذي كثيراً ينبه القارئ المتلقي ويشوش ذهنه ونراه مسدودا يقلل من سرعة هذه الإيقاعات التي اختارها شارد الذهن محاولا القبض على أعماقها وتفسير من ورائها ما يحيط بهذا الوطن المفدى عليه من تضحيات جعلت من الشعب الجزائري يصبو إلى تحقيق حريته من قبضة الاستعمار.

هذه الأصوات الانفجارية التي يتم إنتاجها على مراحل ثلاث (الانحباس– الزوال– الانفجار) وتسمى أيضا الأصوات المؤقتة[1].

إن القافية في هذه التجربة الشعرية مكوّنة من حروف عدة تكاد تكون في جلّها جهورية وهي إما مطلقة أو مقيدة أو متغيرة مرورا بالباء إلى العين في القصائد الحرة المقطعية وكذلك من الراء إلى السين في القصائد الحرة المتغيرة.

هذه القافية الحاملة للشجن المتمثلة في حرف اللام المجهور الدال على الأسى والحزن والتحدي في نفس الوقت، إنّها مأساة شعب بأكمله.

ويشدنا هذا المقطع من قصيدة "عمالقة":

بحق الذائبين عن التراب

[1]- ينظر، عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر، ط1، 2001، عمان، ص 383.

ومن رفعوا اللواء إلى السحاب

وحق الشعب منتفضا جموحا

يرود النصر في قسم الروابي

لقد بعث الجزائر من جديد

عمالقة على العمر الصلاب.[1]

نلحظ هذه القافية –الباء– هذا الصوت الجهوري الاحتكاكي يتلاءم في كثير من الأحيان بالحالة النفسية لدى الشاعر (التراب– السحاب– الرواب– الصلاب) الذي يصرخ من أعماقه وبأمل في تغيير الواقع.

يمكننا استخلاص أن سعد الله لاءم بين الحروف المجهورة والمهموسة وإن كانت الغالبة هي المجهورة، لأن الشعر الثوري يتطلب هذا الإيقاع الانفجاري الذي كثيراً ما ينبه القارئ المتلقي ويشوش ذهنه، ونراه مشدوداً بفعل ما تركته هذه الإيقاعات التقفوية الذي اختارها الشاعر من آثار يحاول المتلقي من وراءها القبض على أعماق ما يحمله هذه النصوص من دلالات خفية، وتعتبر من وراء ذلك ما يحيط بالشعب الجزائري وتضحياته التي جعلته يصبو إلى الحرية.

[1]- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، ص 207.

ثانيا: الإيقاع الداخلي.

تعدّ بنية الإيقاع الداخلي من أكثر الإشكاليات في الشعر، لأن موسيقى الشعر لم تعد فقط "مجرّد أصوات رنّانة تروع الأذن بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق"[1] ورغم ذلك لا يمكننا نفي العروض بوصفه عنصرا من عناصر الإيقاع فهو "دالّ يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في سياق ينتج دلالة الخطاب الشعري"[2]. غير أنّ هناك من يرى أن الإيقاع ليس الوزن فقط وإنما هو "حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل العروضية، وتوفر هذا العنصر أكثر بكثير من توفير الوزن لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها"[3].

إنّ مفهوم البنية الإيقاعية ينطوي على مستويات إيقاعية خفية منها ما له طابع صوتي يتصل ببنية الإيقاع الخارجي صاعدا أو هابطا مثل إيقاع الحرب ومجموعاتها الصوتية فيما يسمى بالرجوع الصوتي أو الترجيع* ومنها ما له غير الطابع الصوتي والمتصل ببنية اللغة في مستوييها الداخلي –اللغة الشعرية– الصورة– الرمز والخارجي

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه الفنية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 65.

[2]- ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاته، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990، ص 147.

[3]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الشروق الثقافية، بغداد، ط3، ص376.

*- الرجع الصوتي والترجيع هو علاقة الأحرف بعضها ببعض الآخر وأكثر من القصيدة من حيث تشابهها أو اجتماعها أو غيابها أو افتراقها أو تجانسها، ومنها ما يخلق إيقاعا موجود متجانسا يرسم صلة تفاعلية بين بنية المنطوق مع بنية المدلول، فيتحول النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي. ينظر، عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1981، ص ص 9- 10.

كالتراكيب اللغوية ومتتاليات الجمل والصيغ[1]. من هنا نرى أن الشاعر في كثير من الأحيان ينوّع من إيقاعاته الداخلية، فإنّه يلجأ إلى تكوين تجمعات صوتية متجانسة، لهذا نجد الإيقاع الداخلي لهذه التجربة الشعرية حادة وصارمة وتولد هذا الإحساس من مجموع الرسائل التي وظفها انطلاقا من الحروف إلى رسائل أخرى. تعدّ هذه التجربة الشعرية معلما من معالم الشعر الجزائري المعاصر ليس فقط على مستوى المضمون بل على مستوى التراكيب والتراكيب الصوتية على وجه الخصوص.

1- بنية التكرار:

يعدّ التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تسعى إلى إحداث فاعلية للأثر الشعري تحقيق مجموعة من الوظائف منها إثارة انتباه المتلقي، وتكثيف الإيقاع الشعري، كما يسعى إلى توكيد الظاهرة المتكررة والتعبير عن مدى أهميتها بالنسبة للشاعر. ويمكننا تعريف التكرار في أبسط تعريفاته "أن يأتي المتكلّم بلفظ ثم يعيده بعينه أكان لفظا متفق المعنى أو متخلفا أو يأتي بمعنى ثم يعيده"[2] وهو مرتبط أيّما ارتباط بالشعر الحديث.

يعتبر التكرار من الظواهر الأسلوبية حيث ارتبط بالشعر الحديث وإن كانت جذوره ضاربة في تراثنا القديم، وهو من بين الظواهر التي تميّز النّص الشّعري ومبدأ يبنى البيت على أساسه، وموسيقاه تظهر في تردد بعض البنيات تمس الكلمة أو البيت أو السطر أو المقطع على شكل لازمة موسيقية. ويرى جاكوبسون أنه ملمح على الإطلاق للغة الشعرية في كثير من اللغات... وقد يكون على مستوى الصوت والتركيب النحوي،

[1]- عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، ص 10.

[2]- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1989، ص 730.

والكلمة كذلك... وكثيرا ما ينظر إليه في مسألة الانحراف فهو يخرق القواعد المعيارية للاستعمال يتجاوز المعدل الطبيعي، فالأنماط التكرارية في الصوت أو التركيب "تتجاوز التوقع في الاستعمال الطبيعي لها في الكلام وتصدم بذلك انتباه القارئ كشيء غير معهود محدثة بذلك الأمر الذي أشرنا إليه للغة الشعرية"[1]. حيث يصبح التكرار على المستوى اللغوي ذا فائدة معنوية إذ أن إعادة ألفاظ معينة في بناء القصيدة يوحي بأهمية ما تحمله تلك الألفاظ من دلالات، وهذا ما يجعل التكرار مفتاحا في بعض الأحيان لفهم وتفكيك رموز النصوص الشعرية.

انصب اهتمام الدارسين اللغويين والأسلوبيين خاصة على ديوان سعد الله لما فيه من ظواهر لغوية وأسلوبية ولعل أهمها ظاهرة التكرار فهو صورة لافتة للنظر وقد تشكل ضمن أشكال مختلفة نذكر منها (الحرف، الكلمة، العبارة، الجملة، اللازمة)، وقد انعكست مشاعر وأحاسيس سعد الله على بعض التكرارات، حيث جعل من التكرار وسيلة للتخفيف من حدة الصراع النفسي والألم الذي كان يعانيه في حياته من غربة روحية وفكرية.

وجهتنا في متابعة هذه الشفرة الأسلوبية المتمثلة في التكرار ليست قراءة استهلاكية بقدر ما هي قراءة أسلوبية علمية وتعد مغامرة لاكتشاف ما يحمله هذا التكرار من أسرار كامنة داخل النص. وهو عند سعد الله بسيط ومركّب.

[1]- السيد إبراهيم، قراءة الشعر بين النظرية التشكيلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، مج10، ج39، 2001، ص 155.

فالبسيط تردد الكلمة في سياقات متعددة سواء كانت اسما أو فعلا أو حرفا، أمّا التكرار المركب فوظيفته تتجاوز حدود الإخبار وإنما تشتمل دلالة التوكيد وتقوية شعور الناص والقارئ بأهمية التركيب وإيحاءاته الدلالية بالإضافة إلى كثافة الموسيقى الشعرية ومن هنا يتجلى ذلك البروز الأسلوبي عندما يتعدى المعيار.

- **تكرار الكلمة:**

تعدّ الكلمة مصدر من مصادر التكرار عند سعد الله حيث أنها تتكوّن من مجموعة من الأصوات المركبة داخل البيت أو السطر الشعري أو القصيدة حيث أنها تتوحد في بنائها وتشكلها سواءا كانت حرفا أو كلمة أو ذات طبيعة متغيرة كالفعل. والغرض من التكرار هو "الإفادة من طاقة هذه القطعة معنىً وإيقاعاً أو تأثيراً نفسياً وبديهي أن هذا التكرار متصل ببنية البيت والمقذع والقصيدة كلّها"[1]. وقد أضفى الشاعر لهذه الكلمات قوة فاعلة مما ساعد على إيقاظ الوعي الوطني و القومي وحتى الثقافي في بناء وتكوين جيل وشحذ همه وتبصيره بالواقع المعاش فاستخدم التكرار للتأكيد على إصلاح الواقع من خلال أعماله الشعرية. حيث نجده يقول في قصيدة (كفاح إلى النهاية):

"سوف لا ألقي السلاح

سوف لا تبرح كفي بندقية

سوف لا يفرغ جيبي من رصاص

[1]- منير سلطاني، بديع التراكيب في شعر أبي تمام: الجمل والأسلوب، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، ص182.

سوف لا يهدأ حقدي دون ثأري "[1]

فكلمة (سوف لا) تكررت عدة مرات بتشكيلها الموسيقي الموحد ونغمتها الموسيقية، فهو تكرا إيقاعي يتسق مع المعنى الذي يقصده الشاعر حيث أن المقطع يصور لنا تمسك الشاعر بحق الدفاع عن وطنه بكل الطرق التي تجعله حرا وهي لغة الرصاص، فتكرار هذه الكلمة دلالة لإصرار الشاعر على السير قدما نحو التحرر والاستقلال.

وفي قصيدة (قدوة الأحرار) يقول:

" وإنما نحييك

نحييك في نفوسنا

نحييك في دمائنا

نحييك في أجيالنا

نحييك في جهادنا

تمثال مجدنا البعيد

ورمز عيدنا السعيد ! "[2]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 283.

[2]- المصدر نفسه، ص 158.

تكرار كلمة (نحييك) في بداية كل سطر إنما هو تكرار إيقاعي حيث ان الشاعر يعرض ما آل إليه الشعب الجزائري فنجده يؤكد حضور شخصية "عبد الحميد بن باديس" في النفوس والدماء والأجيال فجعل كل فعل من هذه الأفعال يجسد ويؤكد على هذه المعاني.

نجد الشاعر يستخدم تكرارات متعددة ومتتالية أضفت على القصيدة أهمية معنوية وتجلت هذه السمة في قصيدة "غضبة الكاهنة":

" اقسمت بالدم والسعير

أقسمت بالروح المقدس والعبير

وبشعري الشعث الضفير

أقسمت بالجبل الأشم

أقسمت بالحزن الشواهق والقباب ....

وبكل نجم سامر

وبكل ليل دامس

وبكل فجر غامر

وبكل يوم عابس[1]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص ص 129-132.

وبكل وشو أخضر

وبكل مسجد أحمر ...

كيف الصراع الصاخب

كيف العذاب الواصب ....

يا جند... باظل الحياة الرائعة

يا جند... يا ظل الروابي المانعة ...

تحيا الخمائل والقنن

تحيا الشهامة والوطن! [1]

كثف سعد الله من التكرارات متحدا في ذلك مع ذاته من أجل أن يصبح قوة فاعلة في مواجهة الظلم والجهل، حيث جسد حالته الشعورية ومنه صوته الثائر وروحه المتمردة آملا بذلك صباحا وفجرا جديدا يعطيانه الحياة والأمل، ومن خلال كل هذه التكرارات استطاع الشاعر أن يصور لنا لوحات شعرية ذات أبعاد ودلالات نفسية متنوعة تؤثر في نفسية المتلقي.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص ص 129-132.

- **تكرار الجملة:**

يستعمل تكرار الجملة أو السطر الشعري في مواقع مختلفة من القصيدة سواءا في البداية أو الوسط أو النهاية، ويخص تكرار الجملة السياق فقد "يكون تكرار جملة أو عبارة بذاتها... وقد لا تتكرر الجملة بذاتها ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة"[1]، ففي قصيدة (عودة النسور) استعمل الشاعر تكرار الجمل حيث يقول:

"عاد النسور

لأرضهم عاد النسور

عاد النسور

لشعبهم عاد النسور"[2]

كان استخدام الشاعر لهذا التكرار تعبيرا عن الحركة والاستمرار مما عمق إحساس الشاعر بأهمية الكفاح وضرورة الثأر ، حيث أن التكرار جاء بشكل عمودي مما أحدث نغمة إيقاعية وموسيقية في كل سطر شعري، وهذا ما يوائم معاني الحركة الدوام وراية ترتفع للانبعاث من الواقع المؤلم الذي عاشه الشعب الجزائري، وقد ساهم التكرار في منح قوة فاعلة في إيجاد وحدة شعرية متلاحقة.

[1]- نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجا، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 08، ص108.

[2]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 201.

كما هو الحال في قصيدة (أوراس):

"عشناك في الحياة والمنى

عشناك في ذوي المشم الغرر

عشناك في ذوي الفتح الأغر

عشناك في السلام الضاحك الزهر."[1]

جسد التكرار بداية قوية للانطلاق والتحرر والقوة والتمرد، حيث أكسب القصيدة أهمية معنوية من خلال الرفض والصمود ومقاومة المستعمر، وبه يعمق صرخاته وآهاته ويرددها ليسمع الآخرون صداها وأوجاعها عبر الإيقاع الموسيقي المتوالي والمتلاحق، كما أن التكرار هنا جسد حالة نفسية ومادية بأن مصير هذا المستعمر لا يختلف عن مصير كل طاغية عرفته البشرية على مر التاريخ.

يتضح أن التكرار يعد ظاهرة أسلوبية واضحة في الشعر العربي، فهو يحدث وظيفة بنائية وأخرى إيقاعية موسيقية تكمن فيها قوة التأثير والفاعلية على المتلقي إذ "أن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الكلمات وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شرط كمال أو محسن أو لعب لغوي ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية"[2] حيث نلاحظ أن التكرار عند "سعد الله" خاضع لإيقاعات وإيحاءات تعكس رؤيته النفسية والفكرية التي تكشف

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 250 – 251.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص39 .

عن موقفه الحقيقي تجاه الحياة من خلال سياقات وبناء أسلوبية مختلفة على مستوى التكرار بمختلف أنواعه.

- **تكرار الحرف:**

ظاهرة تكرار الحرف أو الصوت أضحت ظاهرة موجودة في الشعر العربي والتي أصبح من خلالها الشاعر يدغدغ أحاسيس المتلقي، حيث أنه هناك إمكانيات تعبيرية هائلة تكمن في المادة الصوتية.

إن أيّ صوت (حرف) عندما نأخذه وحده لا يمتلك معنى خاصاً مستقلاً بل هو أمر مفترض يؤول ضمن السياق العام في النص ولهذا فإن جهاز التكرار يبرز هذا الصوت في الشعر أكثر منه في الكلام العادي وخاصة وأنّ القارئ يفرّق بين أنواع القول. والشاعر مثله مثل القارئ مسلح بتلك الفكرة أن التنظيم الصوتي تنظيم ذو معنى.

وتكرار الحرف عند سعد الله بنعيه، الداخلي الذي يشع بالدلالة التي تنبثق من خلال التواشج والانتظام والتوزيع داخل النص الشعري، أما الصوت الخارجي فيتمثل اساسا في القافية التي يبني عليها الشاعر قصائده ذلك انه للقافية دور في خلق وإضفاء جو من التناغم الموسيقي، ولعل "سعد الله" لجأ إلى التلاعب بالقوافي داخل القصيدة الواحدة في محاولة منه بأن يأتي بشكل جديد من القوافي أو بنمط أسلوبي مغاير للمألوف.

المتأمل لقصيدة (الثأر المقدس) يجد أن الشاعر استخدم حروفا متنوعة، ونظم كل مقطع على حرف مستقل مما أكسب القصيدة نغمات موسيقية.

"يا بلادا خضب النصر ثراها

أوقد الشعلة فالكل وراها

كتلة لن يفصم الظلم عراها

ثأرنا الدامي دليل لسراها

* * * *

لن يجف الجرح أو يلتئم

جرحنا القاني الذي يحتدم

أبدا تنهال منه الحمم

إنه نار وريح وحمم

* * * *

لا حياة لدخيل عن ترابي

أنا للأرض التي غذت شبابي

عشت فيها بمراحي ومصابي

كيف أحيا وهي في ظفر وناب[1]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 241.

إن جرحي راعف بالانتقام

ثائر للثأر، محموم الصدام !

لم يلن عزمي ولم تهدأ ضرامي.

فأنا للثأر ، والثأر قوامي"[1]

ورد تكرار هذه الحروف (هـ –م– ي– م) مع نهاية كل سطر لضرورة نفسية وهي الإيحاء بالثأر وبوجوب الكفاح والنضال وخدمة مبادئ الثورة التحريرية، وتوزيع "سعد الله" لهذه الحروف يعكس سعيه إلى أداء هذه الرؤية بأسلوب يثري به التجربة والشعور وتنمية التفاعل بينه وبين القارئ، حيث أن التكرار الصوتي أو الحرفي قام بالكشف عن الدلالة الخفية والقوة التأثيرية والجمالية للكلمة الباحثة عن الحرية والفرح.

كذالك نجد "سعد الله" يكرر الحرف في بداية كل سطر شعري حيث أن (الواو) حمل دلالات متعددة وقد جعل لهذا التكرار نغما موسيقيا يجعل القارئ ينجذب إلى جو النص ويتغازل معه ويتقرب أكثر إلى الموقف الذي عاشه الشاعر آنذاك، حيث نجده يقول في قصيدة (احتراق):

"و يا وطنا غامرا بالدماء

تجرعه العاديات الزؤام

يموت الشهيد ويثغو الوليد

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 241.

وكل يبارك هذا النظام

وتخطو الحياة إلى غاية

ونحن على عرشها والغمام

ويطوي الفناء صحائف حرب

ولن تنطوي صفحة من سلام

دعونا نطمئن قلب الدرام*

فقد تنطفي جذوة باللّظاء "[1]

يتجلى في هذه التجربة المتميزة لـ"سعد الله" في حشد طاقة صوتية تلاحقت في كثير من الأحيان مع المعنى في نسيج رائع، يتمحور هذا البناء على اعتماد نظام صوتيّ مجمل الدلالة منقوله بموسيقى منتظمة لا نقصد من وراءها الوزن والقافية– بل الطبيعة الفيزيائية لنوعية الأصوات المنتظمة في المقاطع الصوتية، وأول ما ينسج النص عن طريق الصوت. لهذا نستطيع القول أن النص الشعري أوّل ما كانت ولادته "في النفس والذهن وإيقاع قبل أن يتحول إلى تعابير"[2] وهنا تظهر أهمية التركيب في بداية عملية التشكيل الهندسي للنص.

*– من الدرامة = المأساة.

[1]– أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 128.

[2] - قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي، تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الذهبية، المغرب، ط1، 2000، ص44.

أضفى حرف (الواو) لمسة جمالية على مستوى القصيدة فقد شكل صوتا قويا مجلجلا يدوي في أعماق النص الشعري، عاكسا حالة الشاعر النفسية فطبيعة الموقف تستدعي تكرار هذا الحرف الذي لعب دور اتساق وانسجام النص الشعري. حتى أن الأفعال التي لحقت حرف (الواو) جاءت متلاحقة متعاقبة، ما يعكس صورا من صور حياة الشاعر ومراحلها ، هذا ما يوحي إلى أن تكرار (الواو) ذا علاقة بالموقف الحزين والمؤلم الذي عاناه الشاعر.

يصل النص إلى مرحلة بالغة الأهمية عبر تشابك البنية الدلالية بالبنية الصوتية لتحقيق الروابط المتماسكة بين الدال والمدلول، فالإيقاع المتوالد عن السياق الأسلوبي يجعل الصوت عنصرا هاما في تحديد ذلك التداخل في ذات الشاعر أو تلك الرغبة الجامحة المستترة وإعلانها صراحة هي الرغبة في التحرر والانطلاق، وصوت (الواو) هذا الحرف اللين الدال على الفعالية والامتداد وحروف أخرى قد تكون رخوة توحي بالخروج عن الأشياء.

ما هو معلوم أن تأثير الحرف لا يرقى في قوته إلى تأثير الكلمة، فهو يساهم في الكشف عن الموقف الحقيقي للشاعر كما يعكس الموضوع الشعري، وفي تكراره أثر واضح وجلي في ذهن ونفسية المتلقي ما يجعله مستعدا للولوج داخل ثنايا النص الشعري.

- **تكرار اللازمة:**

اللازمة هي مجموعة من الكلمات التي تعاد في المقاطع الشعرية بصورة منتظمة، حيث يعيد الشاعر البيت أو السطر الشعري بشكل حرفي أحيانا أو تطرأ عليه تغيرات في أحيان أخرى، وقد وجدنا "سعد الله" استخدم تكرار اللازمة بشكل غير ثابت فتراوحت اللازمة في الديوان بين تكرار العبارة وتكرار البيت الشعري مع بعض التغيرات. وهذا ما تجلى في قصيدة (طريقي):

يا رفيقي

لا تلمني على مروقي

فقد اخترت طريقي !

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاخب الأنات عربيد الخيال

كل ما فيه جراحات تسيل

وظلام وشكاوي ووحول

تتراءى كالطيوف

من حتوف

في طريقي

تعد لازمة (يا رفيقي) داخل القصيدة وسيلة لتقريب الحدث، حيث تكررت اللازمة بعدة أسطر، فالشاعر يستنجد بالرفيق الذي يشكو إليه آهاته وآلامه. جعل بين كل لازمة وأخرى فسحة للتحرك وشرح ما أصابه ، جاعلا من اللازمة (يا رفيقي) نقطة الارتكاز الأساسية حيث جعل منها نمطا أسلوبيا ثابتا فقد جعلها في أول القصيدة مشكلا بها فاتحة لآهاته وآلامه وكررها بنوع من التساوي داخل القصيدة حيث تتغير المعاني والصور وتتجدد من لوحة فنية إلى أخرى. كذلك نجد الشاعر يستخدم هذه الصورة التكرارية في قصيدة (يا بلادي).

هناك أيضا اللازمة الممتدة المتكونة من وحدات متداخلة أحدث بها الشاعر تأثيرا وفاعلية في نفس المتلقي، ولأن اللازمة ذات بنية لغوية متكاملة ممتدة عبر السطر الشعري تمكن من خلالها التنفيس عن خاطره، وبها يتم الربط بين مقاطع القصيدة، كما ورد في قصيدة (الثورة):

"**كان حلما** واختمار

كان لحنا في السنين

كان شوقا في الصدور[1]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص ص 175-176.

أن نرى الأرض تثور

.....

.....

كان **حلما** ، كان **لحنا** ، كان **شوقا**

.....

.....

كان شوقا ، **كان** لحنا ، **كان** حلما

.....

....."[1]

إنّ البناء النحوي المتماثل تقريبا أي (التكرار) في مختلف أجزاء هذا المشهد (كان...) يكشف ويوضح بقوة أكبر المعنى المتضمن في الجمل الاسمية والمتمثل في فكرة الحلم/الشوق.

التكرار في هذه اللازمة جاء قويا منذ البداية حيث جعل منها افتتاحية قوية لثورته وتمرده، وبهذا جسد ثورة الانعتاق والانفلات من الماضي المظلم الذي تعيشه الجزائر، كما

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص ص 175-176.

عمل الشاعر على التغيير آملا بذلك إلى مجتمع ومستقبل زاهر والانطلاق إلى فضاء رحب.

2- بنية الجناس:

يشكل الجناس جانباً آخر من المؤثرات الصوتية عندما يتجلى دوره في تشكيل الإيقاع الشعري وإظهار جمالية النص وكشف أسراره، وفي الأثر الذي يتركه في المتلقي، ويبدو أن الأصمعي أوّل من ذكر التجنيس وقد أشار إليه ابن المعتز في قوله: "تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على سبيل الترادف"[1] بينما السّكاكي يراه هو "تشابه الكلمتين في اللفظ"[2] والحق أن العناية بالشكل والقصد إلى تكثيف أشكال الإيقاع في شعره بارزا في غاية البروز في النصوص الشعرية المعاصرة.

ومن أهم المظاهر التي جسدت الجناس في النص الشعري عند "سعد الله" قوله:

فما منْ دموع

يذيب المحاجر

وما من نواح يشق الحناجر.

[1]- ابن المعتز، البديع، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، لبنان، ط1، 1990، ص 25.

[2]- السكاكي، أبو يوسف، مفتاح العلوم، تح: محمد الحماوي وأحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، 1986، ص48.

إن المتلقي لهذا المشهد الشعري تصدمه هذه الكلمات (محاجر/ خناجر) بمثابة منبّهات صوتية تثير المتلقي صاحبتها إثارة معنوية ضمن الجناس الدال على الانسجام والتلاؤم، كلمتان مختلفتان في المعنى متفقتان في الهندسة ساهمت في تقريب معنى الثورة حيث:

الدموع ⟵ المحاجر

النواح ⟵ الخناجر

هذا الإيقاع الناتج عن هذا التشابه إنما يراد فيها شرح الثورة القائمة من أجل طلب الحرية.

وقوله:

خيالاتها الطرب الخَضِلُ

ورث المجد عن أبيه الوسيطُ

فرعته صفافه والجميل[1]

الكلمتان المتجانستان (الخضل- الجميل) لا وظيفة لهما إلا داخل السياق، إنما لهما أثر فعال في المتلقي حيث تدفعه إلى محاولة الكشف عن المختلف من خلال المؤتلف، وبذلك يتحقق مبدأ الاهتمام بالبعد النفسي فيصبح للتجنيس مسار "يدفع

[1]- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، ص 163.

المستمع إلى إقامة مقارنة تزفها مفارقة الأولى ناتجة عن تشابه اللفظين والأخرى ناتجة عن اختلاف المعنيين"[1].

وجاء أيضا في قوله:

رأيت البطولة ملء الحياة

صواريخ تنقض نارا ونورا

فتردى حياة وتبنى حياة

تغنى ماء وأرضا وبحرا.[2]

هذا المشهد المكثف وبروزه على هذا النحو ملمح أسلوبي قد نجد له قراءة إذا ما عرفنا طبيعة الحياة وظروف المجتمع التي كانت تسود العصر (المجتمع الجزائري).

كل الدلالات المحمولة في هذا النص بنيت على بنيتين متناقضين (النار ⟵ النور) (تبنى ⟵ تغنى) مرة بين الأفعال ومرة بين الأسماء، هذه المزاوجة قوّت المعنى من خلال التشابه الصوتي بين الكلمات، وهكذا عدّ الجناس من أقطاب الفاعلية الأسلوبية في الخطاب الشعري يقوم على عملية شحن الأسلوب بطاقة شعرية، تجعل المتلقي في محاولة دائمة جد متفاعلة مع وحدات النص إلى أن ينتهي إلى حقيقة النص الدلالية والتعبيرية واللغوية.

[1]- عاطف جودت، شعر ابن الفارض، دراسة في النص الشعري الصوفي، دار الأندلس للطبع والنشر، لبنان، ص102.

[2]- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، ص 244.

3- بنية الطباق:

مال الشعراء إلى أسلوب الطباق في إبداعهم لإبراز المعاني المكنونة في نفوسهم وإخراجها إلى المتلقي، وقد أشهروا بها إشهاراً وكان ابن المعتز أوّل من فطن إلى هذا الأسلوب، حيث ذكر كلام الخليل حين قال: "يقال طابقت بين الشيئين إذ جمعتهما على حد واحد ولذلك قال أبو سعيد: فالقائل لصاحبه أتيناك لتسلك لنا سبيل التوسع فأدخلتنا إلى ضيق الضمان قد طابق بين السعة والضيق في هذا الخطاب"[1].

وجاء في الاصطلاح أن البلاغيين اتفقوا على "أن المطابقة هي الجمع بين الشيء وضده"[2].

تعمل الأضداد على متابعة النص، وما ينتج عنها من علاقات تتحرك في تواتر متجاذب، وكأنها شبكة تتتابع خيوطها وتتشابك تطريزاتها حسب النص لهذا يشكل الطباق محوراً أساسياً في النصوص الأدبية عاكسا مواقف الذات وأحوالها المتناقضة وعلى هذا الأساس نحاول الكشف عن بعض ديناميات الأضداد وتحولاتها ولهذا مقاربتها لهذه البنية الأسلوبية تكون على مستوى تواجدها داخل النصوص.

وهكذا يقول في نصّ "يا عام":

أيُّها العام كيفَ جِئت إلينا

[1]- ابن معتز عبد الله، البديع، تح: أغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، العراق، د.ط، 1967م، ص 60.

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، د.ت، ص 43.

بالأمانِ؟ أم أنت بالبُؤسِ جئتا

أترى خطت بالشياطين لما

قضى الأمرُ؟ أم ملائك خطتا

إن في الناس منْ يبني حياة

أو ضريحا – يا صاحبي- لو نطقنا

نحن في قبضة الحياة تلاشى

من ثلوج الثناء صفحا ومَوْتا.[1]

يعدّ الشعر نسيجا فنيا تكثر فيه التقابلات واللجوء إلى ذلك يضفي على الأشياء جمالا كقوله (الشياطين/الملائكة) (حياة/ضريحا) والأخيرة دلالة على الموت (الحياة/الموت) هذا النوع من الطباق إنما جاء لتزيين النصوص.

هذا التضاد مؤسس على حالة من حالات الانفعال يعبر عن نفس عميقة، فالحياة والموت –مثلا- مفهومان متضادان فالموت نهاية الحياة، وهكذا يحاول الشاعر رسم صورة الجزائري بين الحياة والموت تحت سيطرة الاستعمار.

وقوله في قصيدة شك:

يَا قادماَ بلا لسان

[1]- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، ص 219.

يخالك الأطفال عندنا ملاك

تؤرجح المهود في حنان

وتمنح اللعاب والثياب

وتملأ العيون بالضياء

وتطرد العفريت والشيطان.[1]

استطاع التضاد الطباق أن يفاجئ مشاعر المتلقي في قوله (ملاك ≠ شيطان) المشهد بدأ بالملاك وانتهى بالشيطان.

فجمع الشاعر بين المتناقضات خلق جوّا من التفاؤل، وهكذا ساهم في تشكيل قيما صوتية وإيقاعية.

وعموماً يلجأ الشاعر في تجربته الشعرية إلى هذه الأساليب من أجل إيصال أفكاره إلى المتلقي وجذبه وخلق أجواء إيقاعية وهكذا عدّت الكلمة الشعرية "ليست مجرد صوت له دلالة وإنما هي وجود وتصور وكيان جسم"[2]. وهكذا الجمع بين الأضداد طقس إبداعي يحلو إحياءه وتوارده في النصوص، إنما هو صادر عن موقف فكري من الحياة وهي مولدة للطاقة.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 326.

[2]- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار عودة، 1981، ص 181.

الفصل الثاني:
البنية التركيبية ودلالتها

الفصل الثاني: البنية التركيبة ودلالتها

- أولاً: بنية الأفعال والأسماء ودلالتها.

- ثانيا: الجملة التركيبية الإنشائية.

إنّ تشكل النّص وتذوقه وفهمه مرتبط بالبنية التركيبية، ويمكن اعتباره عنصرا حاسما في تتبع ما تحتوي عليه من دلالات في صياغة المواقف والتجارب، فالشاعر لا يلجأ إلى خلق ألفاظ غريبة عن المتلقي بل ينتقي مفرداته البسيطة حيث "يتبوأ الاختيار في سلّم الأسلوبية منزلة رفيعة بوصفه أحد أبرز الآليات التي تسهم في تشكيل الأسلوب وبنائه"[1] حيث الاختيار الإيجابي يقترب أكثر من ذهنية المتلقي، غير أنّ أهمية الاختيار في إنتاج النّص مرتبطة بمرحلة أخرى هي مرحلة التأليف أو التركيب بمعنى أن الأسلوب يعتمد في جانب عظيم على طريقة التركيب لا على الكلمات فحسب، من هنا نرى الأسلوب "توافق عمليتين أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التركيب مما ينشئ انسجاماً بين العلاقات الاستبدالية"[2].

يعد التركيب أساس النحو، من هنا اعتبرت الجملة مرادفة له – التركيب – يختص هذا الأخير بدراسة العلاقة داخل نظام الجملة وحركة العناصر المشكلة له، من هنا يدرس علم التركيب "العلاقات الناشئة بشكل مطّرد بين كلمات الجمل التي تظهر في تراكيب مختلفة أو بعبارة أخرى يدرس نظام ترتيب أو تآلف الجملة في جمل"[3]، وما دامت دراستنا منصبة على قراءة الخطاب الشعري على هذا المستوى تفضي قراءتنا بتفجير هياكله اللغوية وتقصّي معانيه على أساس أن الخطاب الشعري ما هو إلا مجموعة من الجمل، هذه اللغة الشعرية الحاملة لمجموعة من الدلالات كشفتها الوحدات الإفرادية، من هذا

[1]- محمد محمد ويس، حرية النفي وممكنات الإثبات، بحث في أسلوبية الاختيار، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، ع101، 2018، ص ص 293- 303.

[2]- محمد محمد ويس، حرية النفي وممكنات الإثبات، بحث في أسلوبية الاختيار، والصفحة نفسها.

[3]- كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة العربية، ط3، 2001، ص208.

المنطلق جاءت قراءتنا لمجموعة من الأنماط المتنوعة في التجربة الشعرية، هذه التجربة الشعرية المتميزة للشاعر "أبي القاسم سعد الله" في ديوانه (الزمن الأخضر).

أولاً: بنية الأفعال والأسماء ودلالتها.

1- بنية الفعل:

الفعل هو ما دل على معنى في نفسه مقترن بزمان ك:(جاء ويجيء وجيء)[1].

أ – بنية الفعل الماضي:

هو ما دل على معنى في نفسه مقترنا بالزمن الماضي كجاء واجتهد وتعلم، وعلامته أن يقبل تاء التأنيث الساكنة مثل كتبت، أو تاء الضمير مثل كتبتَ وكتبتِ وكتبتما[2].

ولقد جاء ديوان "أبو القاسم سعد الله" على ثلاثة أضرب من الصيغ في مقدمتها صيغة الماضي التي جاءت بصيغ كثيرة في العديد من القصائد كقصيدة "قصة عملاق" التي كتبها بطلب من خاله المرحوم "الشيخ الحفناوي هالي" في حفلة تكريم للشيخ "أحمد توفيق المدني" بمناسبة مرور ربع قرن على نفيه من تونس إلى الجزائر[3]، بحيث جاءت هذه الأفعال حسب التسلسل (ثمل، غنى، اشتاق، منح، نثر، أودى، مضى، كافح، فاح، هدى، أثمر، ناح، نمى، بدت، كتبتها، وارى).

وجاءت قصيدة قصة "عملاق" التي قال فيها الشاعر "أبو القاسم سعد الله":

"ثمل الشعر فغنى

---

[1] - مصطفى الغلييني، جامع الدروس العربية، ج1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط36، 1999، ص 11.

[2] - المرجع نفسه، ص 33.

[3] - أبو القاسم سعد الله الزمن الأخضر، ص 173.

للندامى...

.....

كلما اشتاق تلاقى

منح النغم لساق

نثر الحب وأودى بالضغن

ومضى يلثم تيجان الفتن

....

كلما فاح عبير وتندى

من ربى (الخضراء) أهدى

كافح الظلم فأبلى

كافح الجور الخضيب

وهدى الشعب الظليل

ولقد أثمر سعيه

ونمى في الشعب وعيه

وبدت آفاق عز واعد[1]

.....

[1] - أبو القاسم سعد الله الزمن الأخضر، ص ص 165- 173.

كتبتها يد عملاق خطير

ومضى ينفح موفور الطيوب

كتبتها يد عملاق خطير

....

والشباب الحي وارى المشعل...."[1]

هذه الأفعال الماضية في القصيدة السابقة من حيث دلالتها الزمنية أفادت الحال والاستمرار، وفي أحيان أخرى أفادت الحال والاستقبال، حيث أن الشاعر كان يسعى لكشف نوايا المستدمر الفرنسي جراء نفي النخبة من أبناء هذا الوطن، والدلالة المتوخاة من هذه الأفعال ودلالاتها هي الاعتزاز والافتخار بأبناء هذا الوطن الغالي الذين ضحوا بالنفس والنفيس من أجل أن نعيش.

ب- بنية الفعل المضارع:

"ما دلّ على حدوث شيء في زمن التكلم أو بعده، نحو يقرأ، يكتب فهو صالح للحال والاستقبال"[2]، وعلامته أن يقبل (السين وسوف ولم ولن) مثل (سيقول، سوف نجيء، لم أكسل، لن أتأخر)[3].

[1] – أبو القاسم سعد الله الزمن الأخضر، ص ص 165- 173.

[2]- أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، تح: عادل عبد المنعم أبو العباس، مكتبة ابن سينا، للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2010، ص56.

[3] - مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج1، ص 33.

وقد جاءت صيغ المضارع بكثرة في قصيدة "إلى جبل الأطلس" والتي منها ما يلي:

"..... وهنا نمضي سراعا

فموعدنا الفجر عند النهاية.

غدا في النهاية

سيعلم أعداؤنا أي راية

ستخفق عن هامة الأطلس...

سنطرد أعداءنا كالكلاب

ونفنيهم واحدا واحدا

لتبقى الجزائر ملكا لنا

ونغدوا كرما على أرضنا"[1]

تدل الأفعال المضارعة التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع على نفسية الشاعر المتطلعة إلى غد مشرق، فتراصف حرف السين بالأفعال المضارعة يفضي إلى الحال والاستقبال، والفعل نمضي في قوله (نمضي سراعا فموعدنا الفجر) وكأنه يتوعد المستعمر بعدم الاستسلام ومواصلة الكفاح حتى بلوغ الغاية، ومن تلك الأفعال: (نفنيهم، لتبقى، نغدوا ...).

[1] – أبو القاسم سعد الله الزمن الأخضر، ص 216.

جـ – بنية فعل الأمر:

"ما يطلب فيه حصول الشيء بعد زمن التكلم نحو: اجتهد وعلامته أن يقبل نون التوكيد وياء المخاطبة مع دلالته على الطلب"[1].

وردت صيغ الأمر في قصيدة "الخطف" كما يلي: (أدركي، حطمي، غني، أحضني، فجري...).

حيث يقول "أبو القاسم سعد الله" في قصيدة "الخطف":

"يا بلادي أدركي يوم النشور

حطمي السد وغني بالنذور

واحضني الأفق أكفا وصدور

فجري الثأر رصاصا وسعير

إن خلف الثأر نارا ثم نور"[2]

ورد فعل الأمر في هذا النص بهدف توجيه الخطاب على وجه الإلزام إلى كل جزائري صامد في وجه الاستعمار وتكسير قيود الظلم والاستبداد التي مورست عليه من قبل المستعمر، وذلك بتفجير ثورة مجيدة أصبحت رمزا لكل الشعوب المضطهدة، والتطلع لغد مشرق ألا وهو الحرية والاستقلال.

[1]- أحمد بن محمد الحملاوي، شدا العرف في فن الصرف، ص 56.

[2] - أبو القاسم سعد الله الزمن الأخضر، ص 247.

د- بنية الفعل وزمنه النحوي:

وردت الأفعال بما فيها الماضية، المضارعة، وكذا الأمر، بصيغتها ودلالتها من خلال معانيها وسياقها الزمني:

الأبيات	الفعل	صيغته	الدلالة الزمنية
ساق الشعب طاغية رهيبا	ساق	ماض	ماض
أوقفه على خشب وألفى	ألقى	ماض	ماض
من فم الأطلس تشدو	تشدو	مضارع	مستقبل
سوف يمتد الفداء	يمتد	مضارع	مستقبل

إذا ما عبر الفعل عما قبله فهو في عداد الماضي وإذا ما عبر عما بعده فهو في عداد المستقبل مع الإشارة إلى أن هناك أفعالا قد تدل على زمن مطلق أي لا تكون مقيدة بزمن معين من الأزمنة الثلاثة"[1].

تدل الأفعال بصفة عامة بما فيها الماضية والمضارعة على الحركية والاستمرارية والتحول ولا تدل على الثبات والجمود.

[1]- محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص223.

وجدنا من خلال الوصف الإحصائي للقصائد الثورية أن الشاعر سار من الماضي إلى المضارع، ومن المضارع إلى الأمر، ومن الأمر إلى الماضي، جاءت الأفعال الماضية مرتبطة بالوظيفة الذهنية، لأنها تبرز أفكارا وحقائق واضحة، أما الأفعال المضارعة فقد جاءت لإبراز تأثر الحاضر بالمستقبل بالثورة المجيدة، أما فعل الأمر فقد وظفه الشاعر بحسب الأغراض الطلبية التي يعرض فيها الحقائق الناتجة عن الثورة.

والجدول التالي يبين لنا رصد هذه الأفعال وأزمنتها ونسب استخدامها في القصائد الثورية:

الفعل	العدد	النسبة
الماضي	417	%48.15
المضارع	399	%46.07
الأمر	50	%05.77

تحوّلت بعض الأفعال المضارعة إلى الزمن الماضي من حيث الدلالة الزمنية بسبب دخول بعض العوامل النحوية التي تفيد القلب مثل: (لم يروها، لم يبق، لم تطعم، لم تعرف، لم تغن، لم يفشل، لم يكن، لم تخمد، لم أجد، لم أجن، ما ذقته، لم أره، لم تر، لم نصل)، هذه الأفعال انقلبت من المضارع للتعبير عن الزمن الماضي، انقلاب الشاعر إليه – الماضي– أيضا، حيث نجده متأثرا بأيام الثورة الماضية بحنينه إليها وتعبيره عنها، وهذا ما

يفسر سيطرة الفعل الماضي على شعره غير أنه استخدم الفعل المضارع لأنه يفيد الحضور المستمر والتجدد، ويخدم فكرة استمرار الثورة والكفاح والنضال العلمي والفكري، إلا أن بعض الأفعال المضارعة تحولت وفقدت وجودها لتذوب في الزمن الماضي "ولقد لاحظ أصحاب نظرية الخطاب وجود الصيغة الدالة على الزمن الحاضر في سياق الحكاية التي يكون زمنها دائما الزمن الماضي، وذهبوا إلى أن استعمال الزمن المضارع في حكاية أحداث انتهى زمانها حين نقص حكاية فيلم شاهدناه، أو رواية قرأناها، يوحي بأن الأحداث التي تحكى صالحة لأن ترى أو تشاهد مرة أخرى..."[1] وهكذا جعل أبو القاسم سعد الله من شعره وثيقة تاريخية تعبر عن الماضي وتمتد إلى الحاضر ليفرض وجوده في نفسية المتلقي.

هـ- بنية الأفعال من حيث التجرد والزيادة:

المجرد: "هو الذي يتكون من أحرفه الأصلية فقط، ولا تسقط في أحد التصاريف إلا لعلة تصريفه" وللمجرد قسمان ثلاثي ورباعي. أما **المزيد:** "هو كل فعل زيد على حروفه الأصلية حرف يسقط في بعض تصاريف الفعل لغير علة تصريفه، أو حرفان أ و ثلاثة أحرف"[2]. وله قسمان مزيد ثلاثي ومزيد رباعي.

وظف " أبو القاسم سعد الله " الأفعال المجردة والمزيدة في العديد من القصائد، نذكر منها قصيدة "قصة عملاق" التي يقول فيها:

[1]- السيد إبراهيم، قراءة في الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة، ص 59.

[2]- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ت، ص 28.

"ثمل الشعر فغنى

للندامى...

.....

كلما اشتاق تلاقى

منح النغم لساق

نابضات بالحياة

والخزامى

وتدنى

....

كلما اشتاق تلاقى

منح النغم لساق"[1]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 165.

- **جدول يبين الأفعال المجردة والمزيدة وأقسامها الثلاثي والرباعي:**

الثلاثي		الرباعي	
المجرد	**المزيد**	**المجرد**	**المزيد**
مضى	غنى	تدنى	افتدى
نمى			اشتاق
ثمل			تلاقى
نثر			أودى
فاح			

لكل من الأفعال المزيدة والمجردة صيغ متعددة ومعان مختلفة تختلف من فعل إلى فعل آخر وهذا ما يلاحظ من خلال سياق الأفعال.

و–بنية الأفعال من ناحية المتعدي واللازم:

ينقسم الفعل في اللغة العربية إلى لازم ومتعد.

- **الفعل اللازم:** "هو ما لا تعدى أثره فاعلا، ولا يتجاوزه إلى المفعول به، بل يبقى في نفس فاعله مثل: (ذهب سعيد، سافر خالد).

وهو يحتاج إلى الفاعل ولا يحتاج إلى المفعول به لأنه لا يخرج من نفس فاعله فيحتاج إلى مفعول به يقع عليه"[1].

- **الفعل المتعدي**: "هو ما يتعدى أثره فاعله ويتجاوزه إلى المفعول به مثل: فتح طارق الأندلس، وهي يحتاج إلى فاعل يفعله ومفعول به يقع عليه"[2].

وفي هذا السياق نجد قال "أبا القاسم سعد الله" في قصيدة(ورق):

"أعيش في الورق

أطالع الصباح والمساء في الورق

وأكتب الأيام والليال

على الورق

أصطاد فكرة ...خيال

من الورق

وأحفظ الأسرار في الورق"[3]

[1] - مصطفى الغلاييني جامع الدروس العربية، ص 46.

[2] - المرجع نفسه، ص 34.

[3] - أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (ورق)، ص 327.

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان (ليل وشوق):

"يا ليل تمهل

واشدد ريشك في الأفق

واغرز ظفرك في الصخر

لا تهرب، لا تخجل

يا ليل هات حكاية

وتمهل في السرد

وسأحضن كلماتك" [1]

الأفعال اللازمة والمتعدية موظفة بكثرة في العديد من القصائد في الديوان، فهي تحمل في طياتها عدة دلالات ومعان تصب في حقل المعاناة والترقب لما هو آت.

المتعدي		اللازم
أطالع	اشدد	أعيش
أكتب	أغرز	تمهل
أصطاد	سأحضن	أحفظ
		تهوى

دلّت الأفعال على الحركة والاستمرار، وعلى تسلسل الزمن والتحول الدائم.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (ليل شوق)، ص 302.

2- البنية الاسمية:

أ- بنية الاسم المقصور والممدود والمنقوص:

- **الاسم المقصور**: "هو اسم معرب آخره ألف ثابتة سواء أكتبت بصورة الألف كالعصا أم بصورة الياء كموسى، ولا تكون ألفه أصلية أبدا وإنما تكون منقلبة أو مزيدة"[1].

- **الاسم الممدود**: "هو اسم معرب آخره همزة قبلها ألف زائدة مثل: السماء والصحراء"[2].

- **الاسم المنقوص**: "هو اسم معرب آخره ياء ثابتة مقصور ما قبلها مثل: الراعي والقاضي" .[3]

وظف "أبو القاسم سعد الله" الأسماء على أشكالها سواء كانت مقصورة أو ممدودة أو منقوصة في ديوانه، وهذه بعض النماذج حيث جاء في قصيدته (أحبك):

"تردد ''حوا'' وتمسك بالجيب والساعدين

وتضحك ملء الفؤاد البريء وعيناك كالنجمتين

تلاعبني وأنا في انتشاء شهي

[1] - مصطفى الغلاييني جامع الدروس العربية، ص 102.
[2] - المرجع نفسه، ص 105.
[3] - المرجع نفسه، ص 106.

وتبكي، إذا شئت، لكن بقلب خلي

ووجه صبوح وودق سخي"[1].

من بين الأسماء المذكورة في هذا المقطع هي "حوا" وهذا الاسم ممدود، ومن الأسماء المنقوصة نجد: البريء، شهي، سخي، وهذا على العموم ما ورد في هذا النموذج الشعري.

ويقول "أبو القاسم سعد الله" في قصيدته (البعث):

"ذات حين هزت الليل جراحه

هزّه الشعب الذي طار جناحه

وصحا أهلي الألى كانوا أسارى

في الزنازن

والألى كانوا سكارى"[2]

وفي قصيدته (الخائن):

"برئت أرحام أرضي

وصحاري وشعبي

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 374.

[2]- المصدر نفسه، (البعث)، ص 236.

من زنيم خان عرضي

وحريق الليل مجنون اللهيب

أحمر العينين مخنوق الدخان

دامي الخنجر ممسوخ الضمير

زاني العينين وحشي الخيال"[1]

وظف الشاعر تلك الأسماء بكثرة منها ما يدل على صفة ومنها ما يدل على اسم وكل منها تختلف حسب معانيها وما تؤدي إليه من دلالة ومعنى ومن تلك الأسماء المنقوصة نجد مثلا: دامي، زاني، وحشي، صحاري. ومن بين الأسماء المقصورة نجد: أسارى، سكارى، كلٌّ ودلالتها ومعناها الذي تؤديه، فمثلا دلالة كل من هذه الأسماء الواردة في هذا المقطع الشعري "دامي، زاني، وحشي" كلها تدل على الظلم والتجبر والقسوة.

ب- بنية اسم الفاعل، اسم التفضيل، اسم المفعول:

- **اسم الفاعل:** "هو صفة تؤخذ من الفعل المعلوم لتدل على معنى وقع من الموصوفات بها أو قام بها على وجه الحدوث لا الثبوت كـ: كاتب ومجتهد"[2].

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 299.

[2]- مصطفى الغلاييني جامع الدروس العربية، ص 178.

- **اسم التفضيل**: "هو صفة تؤخذ من الفعل لتدل على أن شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما على الآخر مثل: خليل أعلم من سعيد وأفضل منه"[1].

ومنه ما جاء في قصيدة (البعث):

"والنداء .. يا لذلي بالنداء

حائر ضل عن الصبح طريقه

وشعاري ذاب في نار المساء

عشتة كالآثم المخنوق في كف الجناح

أنا والشعب الذي عاش الحياة

ليلة مخمورة دون صباح"[2]

- **اسم المفعول**: "هو صفة تؤخذ من الفعل المجهول للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد لا على الثبوت والدوام"[3].

حيث ورد في قصيدة (الخائن):

"برئت أرحام أرضي

وصحاري وشعبي

[1] – مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 193.

[2] - أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (البعث)، ص ص 235 – 236.

[3] – مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 173.

من زنيم خان عرضي

وحريق الليل مجنون اللهيب

أحمر العينين مخنوق الدخان

دامي الخنجر ممسوخ الضمير

زاني العينين وحشي الخيال "[1]

يمكن استخراج اسم الفاعل واسم المفعول الموظفين في النصوص:

الأبيات	اسم الفاعل	اسم المفعول
حائر ضل عن الصبح طريقه	حائر	/
عشته كالآثم المخنوق في كف الجناح	الآثم	المخنوق
ليلة مخمورة دون صباح	/	مخمورة
وحريق الليل مجنون اللهيب	/	مجنون
أحمر العينين مخنوق الدخان	/	مخنوق
دامي الخنجر ممسوح الضمير	/	ممسوح

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (الخائن)، ص 299.

دلاله هذه الأسماء على أن الشاعر قد مر بحالة نفسية صعبة جدا والدّليل على ذلك هو هذه الأسماء التي فيها نوع من الظلام والكآبة الشديدة، فهي بدورها تعبر عن الحالة الشعورية للشاعر.

3- بنية الجملة:

يتفق علماء اللغة على أن لدراسة الجملة أهمية عظمى وفائدة كبيرة "إذ بها يتم التواصل والتفاهم وليس هناك خطاب بها دون الجملة"[1] حيث تعددت مفاهيمها حسب تعدد الضوابط التي تتحكم في ذلك كالتركيب الداخلي والبساطة "إسمية، فعلية" وكذلك حسب الدلالة العامة كالجملة الخبرية (مثبتة، منفية، مؤكدة) والجملة الإنشائية بشقيها، الطلبية (أمر، نهي، نداء، استفهام)، والانفعالية (تمن، ترج، تعجب، ندبة، استغاثة، ...) كما يجدر بنا التنويه إلى أن "الجملة في المدارس اللغوية المعاصرة تتكون من بنيتين، بنية دلالية وبنية نحوية)[2] أي أن البنية الدلالية تعتمد على الفكرة تحملها الجملة، والبنية النحوية تعتمد على صياغة الجملة من جانب الشكل النحوي وما يلحق بها من تغيرات كالحذف والنفي والتقديم والتأخير.

تحمل الجملة العربية دلالات مختلفة، يمكن تقسيمها باعتبار الثبوت والتجدد، وفي الغالب الجملة الفعلية موضوعة لإفادة التجدد والحدوث، أما الجملة الاسمية تفيد في الأصل لثبوت الشيء، والمتمعن لشعر "سعد الله" يجده ينوع في استخدام الجمل الاسمية

[1]- أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص 36.

[2]- صلاح الدين حسنين، الروابط بين الجمل في النص الشعري، ج 39، مجلة علاقات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج 10، مارس 2001، ص 42.

والفعلية مما يجعل من قصائده لوحات فنية جميلة وبديعة حيث أن الشاعر راوح في استخدام الجمل (اسمية وفعلية) داخل القصيدة الوحيدة "أن الإخبار بالاسم يقتضي الثبوت والاستمرار على نحو ما، بينما يقتضي الإخبار بالفعل التجدد والحدوث آنا بعد آن"[1]. أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مقيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل نحو زيد أخوك. فكل لفظ استقل بنفسه وجنيت منه ثمرة معناه فهو كلام. واضح أن "ابن جني" يرى أن الكلام والجملة مترادفان فكلاهما يفيد معنى مستقلا، أما ما لا يفيد معنى مستقلا فقد سماه قولا"[2].

يُعدّ الكلام عند النحويين عبارة عن لفظ مستقل بنفسه مقيد لمعناه ويسمى الجملة نحو قام زيد. والجملة في اللغة العربية نوعان: الجملة الفعلية والجملة الاسمية.

أ – بنية الجملة الفعلية: "تعرف بأنها الجملة التي صدرها فعل نحو حضر محمد، كان محمد حاضرا، ظننت أخاك مسافرا"[3] وهي أيضا كل جملة تبدأ بفعل وتؤدي معنى مفيد سواء كان الفعل ماضيا أم مضارعا أم أمرا ويمكن التمييز بين عدد من الصيغ التي جاءت عليها الجملة تبعا للمعجم النحوي.

- **بنية الجملة الفعلية المؤكدة بـ (قد):**

استعمل الشاعر بعض الصيغ البارزة في ديوانه نختصرها فيما يلي:

- قد + الفعل الماضي مثل:

[1]- أحمد خليل، المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1968، ص 182.

[2]- محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 227.

[3]- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، الأردن، ط2، 2007، ص 115.

" قد رآك الكون مثل ما رآى

فجلى طالعتيك المشرقان"[1]

- قد + الفعل المضارع نحو قول الشاعر:

" وإذا أيقظ الإلاه شعوبا

جابه الكون صبحها بالسجود

قد ترى المعجزات أمر عجيبا .." [2].

- **بنية الجملة الفعلية المنفية: (لا، ما، لن)**

من الصيغ التي تفيد النفي (لا، ما) والتي تفيد نفي الحال، و(لن) والتي تفيد نفي المستقبل، و(لم) تفيد نفي الماضي، وهذه بعض الأمثلة عن ذلك:

✓ **الجمل المنفية بـ (لا):**

- لا + يفعل مثل:

"لا يعرف الأرقام"[3]

- لا+ تفعل مثل :

"لا تركع يا ابن "الأوراس" الحر .."[4]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 77.

[2]- المصدر نفسه، ص 93.

[3]- نفسه، ص 352.

[4]- نفسه، ص 365.

✓ **بنية الجمل المنفية ب (ما) :**

- ما + فعل مثل: "ما ذقته أبدا ولو في يوم عيد "[1].

كذلك: "ما بنت كف المعالي"[2].

✓ **بنية الجمل المنفية بـ (لن):**

وهي حرف نصب ونفي واستقبال، وهذه بعض النماذج:

- لن + نفعل، مثل قوله:

"لن نعود للخلف"[3].

- لن + يفعل، مثل قوله:

"لن يعود الغاصبون"[4].

- لن + أفعل، نحو قوله:

"لن أكون الأم لو تلقي السلاح"[5].

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 146.

[2]- المصدر نفسه، ص 175.

[3]- نفسه، ص 221.

[4]- نفسه، ص 298.

[5]- نفسه، ص 284.

نلاحظ من خلال هذه الصيغ أن "سعد الله" يسعى إلى رفض الواقع المعاش ورفض حياة العذاب حيث نجده دائم النفي لأنه دائم التأكيد بنفي الحياة المشؤومة ومن هنا تتضح القيمة الأسلوبية للصيغة الفعلية المنفية.

الشاعر يعيش لحظات الرفض، رفض كل ما هو سلبي في الحياة، رفض الانكسار، الرضوخ، حالات هيجان داخلية مؤلمة لواقع مرّ.

- **بنية الجمل الفعلية الشرطية :**

يتركب لأسلوب الشرط من إسنادين يكوّنان جملة واحدة، بحيث لا يستغني أحدهما عن الآخر ويمكن ملاحظة هذه الصيغة فيما يأتي:

- "إذا أيقظ الإله شعوبا جابه الكون صبحه بالسجود ..."[1]
- "فإذا استرحت حسبت الأفق" [2]
- "فإن رأى الموت .....هانت حياته ودماؤه"[3]
- " لو حوتني في سجودي .....عشت عمري غير واع".

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 93.

[2]- المصدر نفسه، ص 81.

[3]- نفسه، ص 189.

بنية الشرط هي من الأبنية الأثيرة عند الشاعر وهي من الأيقونات لديه، حيث جاءت الأداة "لو" في آخر المقطع حيث شغلت السطر الأخير من المشهد، مرتبطة بأدوات أخرى (إذا/ إن) وقد تمتد بنية الشرط في قوله:

(إذا أيقظ...

جابه الكون.

تضيق بها مساحة الأسطر فتأتي الأداة (إذا) في سطر والفعل في سطر آخر (أي الجواب).

يتضح أن الجملة الفعلية بطبيعتها تدل على تجدد الفعل، وعلى الحركية الزمنية وكذا حركية الحدث والفعل، ومن هنا لعبت دورا أسلوبيا فعالا في التركيب النحوي للجمل في شعر "سعد الله".

كما جاء في قصيدة (إلى المقصلة):

"وساق الشعب طاغية رهيبا

إلى موت أشق من الممات

وأوقفه على خشب وألقى

بحبل الموت في عنق الإله[1]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (إلى المقصلة)، ص ص 229 – 230.

وأوسع وجهه بصقا وولى

إلى ساح الحياة مع الصباح

وأسقطوا السجون

وحاربوا الإرهاب

وأعدموا الطغاة

في واضح النهار

وهذه حكاية قديمة

تاريخها طويل

يعرفها الكبار والصغار"[1].

في نص "إلى المقصلة" وظف الشاعر سبع جمل فعلية، ودلالة الأفعال هي الاستمرارية والمواصلة لبلوغ الهدف المنشود (حاربوا، أعدموا) كلها تدل على الكفاح والمواجهة، وأيضا تدل على صمود الشعب (ساق، أوسع، أوقفه، يعرفها) فتوظيفه لهذه الأفعال يبين مدى عمق حالته الشعورية، فهو بمنأى عن هذا لأنها تفسر بنفسها، فالشاعر أحسن توظيف الأفعال وكان دقيقا في اختياره للعبارات ذات الدلالة الموحية التي

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (إلى المقصلة)، ص ص 229 – 230.

وصلت إلى عمق القارئ، فكل قصائده تدعو إلى الكفاح والتفاؤل والاستمرار لأنه رغم الأحزان تستمر الحياة.

ب- بنية الجملة الاسمية:

الجملة الاسمية في عرف النحاة التي مصدرها اسم، نحو: محمد حاضر وهي أيضا كل جملة تبدأ باسم مرفوع يعرب مبتدأ، ويتممه أو يكمل معناه صفة مشتقة مرفوعة تعرب بالخبر، ويمكن التمييز بين عدد من الصيغ التي وردت فيها الجملة الاسمية في شعر "سعد الله" وهذا للوقوف على الأبعاد الأسلوبية لهذا النمط من الجمل في خدمة الأسلوب الشعري الجديد، وجاءت هذه الصيغ على النحو التالي:

- **بنية الجملة الاسمية العادية والمؤكدة:**

وهي الجملة التي لم تدخل عليها أداة من الأدوات الناسخة النافية منها أو المؤكدة ومن أبرز صيغها ما يلي:

- "التربة النضراء أضحت كالصريم" (ص 123)، [مبتدأ (معرفة) + صفة + خبر (جملة ماضوية)].
- "أنا كيان عريق" (ص233)، [مبتدأ (ضمير منفصل) + خبر (نكرة)].
- "أنت با صخرة شعبي" (ص298)، [مبتدأ (ضمير منفصل) + خبر (جمل ندائية)].
- "هذا ترابي من قديم" (ص147)، [مبتدأ (اسم إشارة) + خبر (نكرة)].

- **الجمل الاسمية المؤكدة بـ (إن وكأن):**

جاءت في النص الجمل الاسمية المنسوخة بأدوات التوكيد بنسبة جعلت من أساليبها التركيبية تتعدد تبعا للأداة التوكيدية الداخلة عليها، ومن بين الأدوات وأكثرها حضورا صيغ الجملة الاسمية المؤكدة بـ (أن، لكن، إن، كأن، ليت) بنسب متفاوتة من أداة إلى أخرى، ويمكننا رصد هذه الأدوات في الصيغ الجملية الاسمية التالية:

- "إن أهلي عرب الأطلس" (ص 237)، [إن + اسمها (نكرة) + خبرها (نكرة/مضاف) + مضاف إليه].
- "إنني أقصد الجزائر .." (ص 265)، [إن + اسمها (ضمير متصل) + خبرها (جملة فعلية مضارعة)].
- "إن أرضي عاهدت ..." (ص 273)، [إن + اسمها (نكرة) + خبرها (جملة فعلية ماضوية)].
- "كأن الأرض تميد بهم"، [كأن + اسمها (معرفة) + خبرها (جملة فعلية مضارعية)].
- "كأنها حشرجة محتضر" (ص 113)، "كأنها جنادل سوداء" (ص 196)، "كأنه وجودي القلق" (ص 195) [كأن + اسمها (ضمير متصل) + خبرها (نكرة / مضاف) + مضاف إليه].

- **بنية الجمل الاسمية المنفية بـ(لا النافية للجنس):**

تعمل لا النافية للجنس عمل إن وأخواتها حيث أنها تنصب المبتدأ ويسمى اسمها، وترفع الخبر ويسمى خبرها ومن صيغها في ديوان "سعد الله"نذكر ما يلي:

- لا منفذ في الصف

لا خطوة للخلف .....(ص292)

- وأطيري الموكب بالفرحة

لا ألما، لا شكوى .....(ص 289)

- والليل الساجي والناس

أشبح في رويا القرية

لا جدوى، مات الإحساس .....(ص 287)

- لا وزير، لا مقيم .....(ص 298)

حيث أن كل هذه الأسماء [منفذ – خطوة – ألما – شكوى – جدوى – وزير – مقيم] بنيت على الفتحة حسب القاعدة النحوية، فهي جمل اسمية تقوم فيها الأداة الناسخة (لا النافية للجنس) بنفي الخبر عن جميع أفراد الجنس الواقع بعدها، وعملها مثل عمل (إن) حيث أنها تنصب الاسم وترفع الخبر، وهذه الصيغ الاسمية المبنية على الفتح هي نتيجة سياقية نحوية تبعا لما تفرضه الأداة النحوية الناسخة (لا النافية للجنس)، وهي

غالبا ما تأتي مرتبطة بالذات الشاعرة حيث أنها تنفي حالة الحزن والشكوى والألم واليأس ونفي ثبوت الأمل (لا جدوى) ومن أضحت قيمتها الأسلوبية ذات بعد أسلوبي دلالي.

ثانيا: الجملة التركيبية الإنشائية.

هي تلك السمات النحوية التي تتسم بها الجمل حيث تمتاز التشكيلات اللغوية في النّص الشعري بسمة التحول وهي "دينامية الجمل من حيث تواليها وتماسكها وتداخلها في الجمل الشعرية مما يسمح لها بقدر كاف من المرونة والانفتاح"[1].

يسمو التحول بالجمل إلى أقضى درجات الشاعرية من حيث التضافر والانسجام ولعلّ الطرابلسي خير من عبّر عن هذه الخاصية الأسلوبية إذ يعتقد "المتحول عن اللغة في الكلام (الشعري) عديد الأشكال فقد يكون تحوّلا عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو في تركيب جملة"[2] لا يمكن لهذا التحوّل أن يحقق وظيفته الجمالية إلا عندما يوسّع الفضاء الشعري ويخلق دلالات تبعث شحنات عاطفية، تتنوّع مع كل قراءة.

والجملة الإنشائية شريك الجملة الخبرية " فالكلام إما تأخير للجملة الخبرية وإما إنشاء وتتميز الجملة الإنشائية بأن مضمونها لا يصح وصفه لا بالصدق ولا بالكذب لذاته يقسم علماء المعاني الإنشاء إلى طلبي وغير طلبي "[3].

الطلبي: هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب ويشمل جملة الأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء.

[1]- عصام شريح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجمل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 143.

[2]- محمد الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص94.

[3]- محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 280

غير الطلبي: "ما يستلزم مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، أو بتعبير آخر هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل، ومنه أفعال التعجب والمدح والذم وصيغ العقود والقسم و"ربّ" وكم الخبرية ونحو ذلك"[1] والملاحظ أن علماء المعاني قد اهتموا بالإنشاء الطلبي أكثر من اهتمامهم بالإنشاء غير الطلبي، ذلك أن الأول فيه من المزايا واللّطائف ما لا يوجد في الثاني. "أما النحاة فقد تلقوه بالعناية وعقدوا له أبوابا خاصة"[2].

1- بنية الأمر:

يعرف بأنه طلب حصول الفعل على جهة الاستعلاء، والمقصود من الاستعلاء وجوب تحقيق الأمر من المأمور، حيث يكون الآمر أعلى مرتبة من المأمور ولا شبيه في أن الطلب المتصور على سبيل الاستعلاء يوجب الإتيان به على المطلوب منه، فإن لم يكن الأمر على سبيل الاستعلاء خرج للدلالة على أغراض بلاغية كثيرة يحددها المقام كالتضرع والدّعاء والإرشاد وغيرها.

وتركيب الأمر يحصل بصيغ أربع: صيغة فعل الأمر (افعل) والمضارع المقرون بلام الأمر (ليفعل) وفروعها واسم فعل الأمر والمصدر النائب عن فعل الأمر.

حيث ذكر "أبو القاسم سعد الله":

"لا تركع

ارفع رأسك ارفع

[1]- محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 280.

[2]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

الشمس الطلقة شمسك

والأرض الحرة أرضك

والثورة منك، إليك

فلا تركع

واصنع جيل غد اصنع

أنت الفولاذ الأحمر

أنت الأمل الأخضر

والشعب إرادة قيصر

لم يفشل لم يخضع

لا تركع"[1]

نلاحظ في هذه الأسطر تكرار الفعل (ارفع) وكأنه يؤكد على أمر مهم يريد حدوثه حيث وظف الأمر بغرض توجيه الخطاب إلى الجزائري الصامد الذي صمد في وجه الاستعمار الغاشم، واستخدمه للهروب من مرارة الواقع الأليم الذي عاشه الشعب الجزائري ورغم ذلك كان متفائلا بالاستقلال والحرية، إلى جانب الفعل (واصنع) الذي يدل على حب التغيير.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (المتمرد)، ص 361.

2- بنية النهي:

"هو طلب الكف على وجه الاستعلاء، وله حرف واحد وهو "لا" الجازمة وهو محدود به نحو الأمر في أن أصل استعمال (لا تفعل) أن يكون على سبيل الاستعلاء والنهي، كما الأمر له أغراض بلاغية تفهم من المقام"[1].

ومقياس التمييز بين حقيقة النهي ومجازيته هو السياق، والأسلوبيون تحدثوا عن هذه البنية وما تحمله من حملة فكرية وعاطفية داخل النص الشعري، ويستطيع النهي أن يخرج من حقيقته إلى المجازية لكنها تقتضي هذه البنية "تخلّصها من ملازمة الاستعلاء"[2] فتنتج تلك الحركة المثيرة التي توحي بالكمال.

ويظهر النهي جليا في قصيدة (ليل وشوق) يقول فيها:

"يا ليل تمهل

واشدد ريشك في الأفق

وغرز ظفرك في الصخر

لا تهرب، لا تخجل

سأمزق أسراري

عن ناري

[1]- محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص287.

[2]- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية رؤية جديدة، الهيئة المصرية للكتاب، 1986، ص297.

يا ليل تمهل

لا تهرب، لا تخجل"[1].

ما لوحظ هو اقتران النهي بالأمر مثال ذلك: "لا تهرب، لا تخجل" مع تكرارها وهذا التلازم يخلق تواترا مع زيادة معدلات التكرار في النص، وتجاوز النهي والأمر في شعر "سعد الله" هو ضرب من المفارقة، لأن الأمر بشيء هو النهي عن الإتيان بضده.

3- بنية الاستفهام:

هو طلب الفهم أو هو طلب معرفة شيء مجهول بواسطة أداة ويتطلب مقام الاستفهام وجود ثلاثة عناصر وهي: المستفهم (المخاطِب)، المستفهم عنه (المخاطب) والمستفهم منه، وقد يكون مفردا أو جملة، وأداة الاستفهام في اللغة العربية هي: الهمزة.

الهمزة والسين والتاء تفيد معنى الطلب في هذه الكلمة والمطلوب هو الفهم والفهم يعني حصول صورة المراد فهمه في النفس وإقامة هيأته في العقل وهذا هو ما قاله البلاغيون في تعريف الاستفهام، فهو طلب حصول صورة الشيء في الذهن*.

- ما يختص بطلب التصور والتصديق وهي "الهمزة".
- ما يختص بطلب التصديق وهي "هل".
- ما يختص بطلب التصور وهي بقية الأدوات.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر (ليل وشوق)، ص 302.

*- ينظر، محمد محمد أبو موسى، دلالات التركيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط4، 2008، ص 201.

تعدّ لغة الشعر انحرافا عن النسق المعتاد لتحقيق بعدها الجمالي، فالمألوف من القول لا يثير في المتلقي إحساسا لأنه يجري حسب العادة، أما الانحراف فهو ما يتوسل به لهز يقظة المتلقي والمعنى أن البنية الاستفهامية عندما تتعدى المألوف تثير انتباه المتلقي لهذا عُدّ من أبرز الملامح الأسلوبية. وهكذا ينطوي السؤال على "حيرة الاستكشاف ودهشة الاكتشاف الأولى بإبهارها وبكارتها، فالسؤال دهشة يصدم بها المتلمس لبدايات الأشياء... وما الشاعر أمام الأشياء والظواهر التي يتأملها سوى طفل في انبهاره، يرى الأشياء لأول مرّة ويحاول أن يفك رموزها ويكشف عنها غبار الألفة والرتابة بالسؤال ثم يتحول إلى المتلقي ليريه الأشياء وكأنه ليس بينه وبينها عهد"[1].

وقد وظف "سعد الله" في قصائده الاستفهام حيث جاء في إحداها:

"**إلى أين** نسير ؟

والبرد يلفحنا

إن الجو أحمق

والسماء غاضبة

آه **أين** أبي ؟

ما له لا يؤنسنا؟

منذ أيام لم أره

[1]- بلبع عيد، أسلوبية السؤال رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء، مصر، ط1، 1995، ص 9.

أختاه إلى أين نسير ؟

في الظلام

قفي ... حدثيني

لا، لا، **أين** أمي، أين أبي؟

إن المشي يرهقني

وقدماي حافيتان "[1]

وجاء في قصيدة أخرى:

" **أفي** كل قلب أزيز النذور

وفي كل أفق ضيا وأوار

وفي كل عرق دم يتلضى

.....

أيا شعب أنت وجودي وشعري

وإيماني الفائض المستراق

وأنت الكيان الذي كان يذوب

أحالك– ظلما – زمان بغي"[2].

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (إلى أين ؟)، ص 107.

[2]- المصدر نفسه، (احتراق)، ص ص127-128.

الاستفهام واضح في شعر أبي القاسم سعد الله، فهو يمثل سمة أسلوبية مميزة خاصة في قصائده وهي تمثل طريقته في عرض المعاني والأفكار التي تراوده للوصول إلى الهدف ألا وهو الوصول إلى ذهن القارئ والتأثير عليه.

فمن خلال الاستفهام الوارد (إلى أين نسير ؟)، (أين أبي ؟)، (أفي كل قلب)، (أيا شعب) (أحالك) تتضح لنا مدى حيرة الشاعر ومحاولة تطلعه إلى البحث عن الحقيقة، فتساؤلاته توحي بحب معرفته للمستقبل المجهول.

4- بنية النداء:

"هو طلب إقبال على الداعي بحرف مخصوص، ويتحقق أسلوب النداء بجملة من الأدوات هي: يا، أيا، هيا، أي والهمزة، وتستعمل (أيا ، يا ، هيا) للنداء البعيد حقيقة أو من هو في منزلته"[1].

والهمزة من (أفي) وغرضها طلب التصور والتصريف والاستفهام عندما يبرز في مقدمة النص "يقود بنية العبارة للانطلاق في دينامية التخييل وفورية التواصل مع المتلقي وهو ما يمثل الذروة المدوية للموقف الشعري"[2] ثم إنهاء الاستفهام باستفهام (أحالك) تقلق القارئ وتشوش توقعاته، وهكذا حققت هذه البنية البعد الجمالي وترجمت مجموع التجارب الإنسانية لأصحابها، وشدّ انتباه القارئ من أجل التفاعل معها.

[1]- محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 294.

[2]- صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، 1987، ص ص 148- 149.

ومن خواص هذا التحوّل الدلالي هذه البنية المتلاحقة والتي تعكس تأملات الشاعر فيما يحيط به، وما تبعثه رؤاه الإنسانية، ولهذا الشاعر قدرة على تخطي المبتذل وذلك بخلق مشاهد تصويرية لإرسال دلالات مختلفة للقارئ.

وظف "أبو القاسم سعد الله" النداء حيث جاء في إحدى قصائده :

"أيا أنشودة

ويا ابتسامة

ويا انتفاضة

ويا ارتعاشة الضياء "[1]

استخدم الشاعر أداة النداء "يا" في قوله: (يا ابتسامة)، (يا انتفاضة)، (يا ارتعاشة) والتي أفادت التصاق الشاعر بأحبائه وعدم قدرته على الابتعاد عنهم، فالنداء هنا موجه إلى "عبد الحميد بن باديس" وذلك قصد تعظيم شأنه، وأداة النداء تستعمل لنداء البعيد لكنها تدل على القريب مجازا وذلك للإشارة إلى المنادى رغم بعده عن العيون لكنه قريب من القلوب. ويقول في قصيدة أخرى:

"يا رياح الثأر كوني عاصفة

يا قوى التحرير ... حان الموعد

ساعة ... بعض زمان يا رفاق

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (قدوة الأحرار)، ص 157.

سوف يتلوها العناق

يا رفيقي"[1]

أداة النداء واضحة في هذه الأسطر (يا رياح)، (يا قوى التحرير)، (يا رفيقي) حيث نجد الشاعر ينادي أحباءه الذين افترق عنهم وهو يحن إلى اللّقاء بهم يوما ما.

يثير الشاعر حساسية القارئ بهذه البنى الندائية ولا شك أنه يعج بالحركة لأنه تنبيه واستحضار يجعل الصورة أكثر تدفقاً، لهذا يحاول الشاعر من خلال ذلك خلق إثارة انفعالية من جراء هذا التشكيل الهندسي ولهذا نلحظ أن النداء لا يقوم بوظيفته الحقيقية فقط بل يتجوّل إلى وظيفة يريد تحقيقها وتوصيلها للمتلقي لهذا نلمس هذا التحول على مستويين:

- **مستوى خارجي**: يمس البنية التركيبية في الوظيفة الحقيقية للنداء.
- **مستوى داخلي**: يمس البنية النفسية للشاعر في محاولة فتح فضاء أوسع لترجمة أحاسيسه المختزلة[2].

حيث اختار الشاعر القالب التركيبي المتاح في اللغة وفق قوانينها الثابتة إذ يلحظ هناك ميل إلى استخدام أداة النداء (يا) وجاءت أكثر الصيغ توظيفا تعكسه هذه الذات من مشاعر متناقضة ومختلفة.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (كفاح إلى النهاية)، ص ص 284 – 285.

[2]- الأحمر حاج، البنيات الأسلوبية للموشحات الأندلسية، رسالة دكتوراه في النقد المعاصر، جامعة سيدي بلعباس، 2009، ص 221.

5- بنية النفي:

"هو ضد الإثبات و هو الإخبار بالسلب أو طلب ترك الفعل"[1] ويكثر أسلوب النفي في الخطاب الشعري لدى "سعد الله" ومن أبرز قصائده التي يتجلى فيها أسلوب النفي قصيدة (رحلة حزن) ورد فيها :

"يا رفيقي

بلا ضوء قمر

لا، ولا زاد سفر

قد قطعناها بلا قلب

ولا نبض حنان

أنا أحيا في ضباب

لم يراودني مرح

لم أضاحك نجمة عند المساء

منذ أسدلنا الستار"[2]

تكررت أداة النفي "لا" في هذه القصيدة وهذا يدل على الحالة النفسية والشعورية التي تنتاب الشاعر، وعلى ما يبدو هي حالة متأزمة يعيشها خارج الوطن.

[1]- مصطفى سعيد الصليبي، الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، دار هومة، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 21.

[2]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (رحلة حزن)، ص ص 342-143.

وهذا التكرار هو تأكيد على حالته النفسية، ومن الصراع الداخلي الذي يعاني منه يتمثل في الرغبة في الحرية والاستقلال.

ويقول أيضا :

"سعادتي أنت لا مال ولا نشب

ونشوتي أنت لا الطاسات والعنب

ضربت في الأرض بحثا عن مؤرقتي

فلم أنلها وكاد العمر ينقلب

ومزّق الشك إيماني فلا أحد

يمدني بيقين ، والدجى حجب "[1]

من خلال هذا المقطع الشعري يجسد الشاعر سعادته ونشوته المقرونة بأبنية فوظف النفي في قوله: (لا الطاسات والعنب) فهذا النفي للتأكيد على حقيقة مثبتة وهي حبه لابنه.

6- بنية التقديم والتأخير:

"هو ظاهرة أسلوبية تعني تغير ترتيب العناصر التي يتكون منها البيت بمعنى العدول عن الأصل العام الذي يقوم عليه بناء الجملة العربية والتشويش على رتبتها"[2].

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (رحلة حزن)، ص 371.

[2]- هاني علي سعيد محمد، شعر محمد محمد الشهاوي، دراسة أسلوبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 27.

فالشاعر لا يملك لتقديم أفكاره وتقديم عواطفه شيئا سوى اللغة ولهذا نراه كثيراً ما يتودد إليها لتمنحه من عطاءها، وكل لغة تتيح لمبدعها ما شاء لها قدرها وتعطيه من الوسائل والتي من أهمها منح الحرية للمبدع كي ينسق وينظم الدوال داخل الجملة بحثا عن ذلك التأثير الذي يريده متجلياً في المتلقي غير أن "عملية التقديم والتأخير ليست مجرد نقل الدال من مكانه المفترض له سلفا إلى مكان آخر قبله آو بعده، وإنّما هي في جوهرها تزاوج الفكر واللغة، ذلك أن تغييرا في حركة الصياغة يتبعه بالضرورة تغيير الفكر الذي تجسده"[1] لهذا يعتبر التقديم والتأخير من الحقول التي تدارسها الأسلوبيون باعتباره ظاهرة لغوية ونحوية ولجوء المبدع لها محاولة منه للتأثير على المتلقي. وللتقديم والتأخير دلالات لعل أهمها العناية بالمقدم، غير أنه لا ينبغي التحويل على هذه الدلالة وحدها في قياس جمالية التقديم والتأخير في النص الأدبي من خلال تتبع ظاهرة التقديم والتأخير في شعر "سعد الله" لاحظنا أنها ذات تردد كبير اخترنا البعض منها:

- **تقديم الجار والمجرور:**

يأخذ هذا الأخير مواقع إعرابية وعلائقية عديدة، استطاع من خلالها تحريك وظائفها وتوجيه الحزم الدلالية لتحقيق شعرية النص"[2].

يقول "أبو القاسم سعد الله"في قصيدته (إلى المقصلة):

"من اللهيب والدماء

[1]- رمضان صادق، شعر محمد بن فارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص 110.

[2]- هاني علي سعيد محمد، شعر محمد محمد الشهاوي – دراسة أسلوبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 27.

ستصبغ الورود في الرّبى

ومن صدى القذائف الهوجاء

ستنشد الطيور في الفضاء"[1].

أفاد تقديم الجار والمجرور على الجملة الاسمية في قوله: (من اللهيب والدماء، ستصبغ الورود في الربى) دلالة القصر أي أن الورود لا تأخذ اللون الأحمر ولا تصبغ به إلا من اللهيب الأحمر ولهيب الثورة المجيدة ثورة نوفمبر المظفرة.

يأتي الجار والمجرور أيضا مقدما على المفعول به وهذا ظاهر في إحدى قصائد "سعد الله".

"وأصدر (لاكوست) أمره

بأن يشنق الثائرون

ونفذ في البعض أمره"[2]

التقديم والتأخير وارد في السطر الثالث في قوله: (ونفذ في البعض أمره) أصل الكلام (نفذ أمره في البعض)، فهنا قدم الجار والمجرور وأخر المفعول به.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (أغاني الخلاص)، ص 309.

[2]- المصدر نفسه، (إلى المقصلة)، ص 230.

- **تقديم الخبر على المبتدأ:**

"يلجأ الشاعر إلى تغيير رتبة الخبر بتقديمه على المبتدأ لتحقيق التكثيف الدلالي، وذلك حين تتضاءل دلالة المبتدأ"[1]، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

"سعادتي أنت لا مال ولا نسب

ونشوتي أنت لا الطاسات والعنب"[2].

نلاحظ أن "سعد الله" قدم للعناية بالمقدم وذلك لإظهار دلالات عديدة منها دلالة حية لابنه الذي يعني له كل شيء.

ويقول أيضا:

"غير أن الأرض ثارت

والهتافات تعالت

من رصاص الثائرين

والكثافات تهاوت "[3]

فالشاعر قدم (الأرض) على الفعل الماضي (ثارت)، و(الهتافات) على الفعل الماضي (تعالت)، والاسم (الكثافات) على الفعل (تهاوت)، الأصل في الجملة (تعالت

[1]- هاني علي سعيد محمد، شعر محمد محمد الشهاوي – دراسة أسلوبية، ص 233.

[2]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (سعادتي أنت)، ص 371.

[3]- المصدر نفسه، (الثورة)، ص 175.

الهتافات)، برصاص الثائرين، قدم المسند إليه (الهتافات)الذي كان فاعلا فأصبح مبتدأ فأفاد تقوية الخبر الذي هو الثورة، فأراد إن ينقل هذا الخبر إلى المتلقي ليشعره بجسامة الثورة وخطورتها.

7- الحذف:

"الحذف في اللغة من الحذف، حذف ذنب فرسه إذا قطع طرفه، وفرس محذوف الذنب... وحذف رأسه بالسيف: ضربه فقطع منه قطعة"[1].

وقد وظف "سعد الله" الحذف مستغلا الإمكانات الإيحائية التي يضفيها الحذف على الخطاب فيتحول إلى مثير في ذات المتلقي واتخذ الحذف في ديوان "الزمن الأخضر" صورا متعددة فقد يكون صفة أو موصوف أو مضافا أو فعلا أو فاعلا أو مفعولا به.

- **حذف المفعول به:** يقول "أبو القاسم سعد الله":

"نكتب بالإبر

سيوفنا مغلولة وخيلنا عجاف

نرجم بالسياط والحجر"[2].

[1]- أبو القاسم بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ج 1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، ص 177.

[2]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (أقلامنا سجينة)، ص 369.

فالتقدير في هذه الأبيات هو نكتب الشعر بالإبر، فالشعر هو مفعول به محذوف، وفي السطر الثالث "نرجم العدو بالسياط والحجر"، إلا أن الشاعر حذف المفعول به واكتفى بـ"نرجم بالسياط والحجر".

- **حذف المنعوت**: يقول "سعد الله":

"الثائرون

الثائرون على الطغاة يناضلون"[1].

فتقدير الكلام في هذه الأسطر (المجاهدون الثائرون) إلا أن الشاعر اكتفى بذكر (الثائرون) .

وقوله أيضا:

"السّماء تدفق منها اللهيب على الشامخات

وأذن فيها رعاة السعير نشيد الحياة"[2]

تقدير الكلام في هذه الأسطر (سماء تدفق منها اللهيب على الجبال الشامخات)، حذف الموصوف ليترك المجال للذهن ومعرفته.

- **حذف المبتدأ**: جاء في قصيدة (بحيرة الأحزان):

"الكون في منظاره

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (مواكب النسور)، ص 120.

[2]- المصدر نفسه، (إلى المقصلة)، ص 229.

بحيرة كئيبة الأعماق"[1].

حذف الشاعر المسند إليه وتقدير الكلام هو الكون في منظاره، حذفه بغرض التهويل وأنزل الموصوف (الحزن) منزلة صعبة.

- **حذف حرف النداء**: يقول الشاعر:

"وحيدتي

لن يسقط الخريف كل زهرة"[2].

حذف الشاعر حرف النداء "يا" في "وحيدتي"، لأن المنادى بالرغم من أنه بعيد أنه قريب من قلب الشاعر، فلا حاجة إلى ذكر الأداة.

ويقول أيضا:

"رددیها

نغمة النصر المجيد وانشريها"[3].

حذف الشاعر حرف النداء "يا" لأجل الافتعال كونه مرتبط بذات الشاعر، فهو ليس بحاجة إلى ذكرها.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (بحيرة الأحزان)، ص 313.

[2]- المصدر نفسه، (الحزن)، ص 333.

[3]- نفسه، (الانتصار)، ص 363.

وظف "أبو القاسم سعد الله" الكثير من الأساليب الإنشائية بما فيها الطلبية وغير الطلبية، إضافة إلى توظيفه للأسماء والأفعال ومختلف أنواع التراكيب النحوية، فديوان (الزمن الأخضر) كله يحتوي على تلك الأخيرة وكانت لها دلالاتها المتعددة، فكل من الأساليب المذكورة آنفا لها دلالات ومعان توحي بإيحاءات عديدة تبرز الحالة الشعورية للشاعر، فقد عمل على تغيير لغة التعبير بلغة الخلق التي تعيد خلق الأشياء وفق رؤية متشبعة بخلفيات متنوعة.

إنّ القراءة الأسلوبية المبنية على التفكيك كفيلة بإخراج هذه البنى التركيبية من مستواها السطحي إلى المستوى العميق والذي من خلاله نلامس فيما تزاوج بين النفس البشرية ومتطلبات الحياة، كما استدعت هذه القراءة حضور المتلقي حضوراً مكثفاً، وبرصيد عاطفي يتراوح بين السخط والرضا والحب والكره، ومن هنا أصبح النص ذا حركة مثيرة وتستدعي من المتلقي تفكيك شفراته، حيث استطاعت هذه الشفرات خرق أفق التوقع لدى القارئ وبالتالي يحصل ملامسة المنطقة العميقة التي لم يعبر عنها الشاعر مباشرة.

الفصل الثالث:
المستوى الدلالي ودلالته

الفصل الثالث: المستوى الدلالي ودلالته

- أولا: البنية التشبيهية.

- ثانيا: بنية الاستعارة ودلالتها.

- ثالثا: بنية الصورة الكنائية ودلالتها.

- رابعا: بنية الحقول الدلالية.

تهتم قراءة النص في جانبه الدلالي بالرصد الواعي لمختلف الآليات التي أسهمت في إنشاء المعنى، وتشكل الدلالة، كما تنكب على ملاحظة التغيرات الدلالية التي تحل بالنص وتحوّله من هيئة إلى أخرى.

إنّ الدّارس للمستوى الدلالي يسعى إلى "اكتشاف أطياف الدلالات، سواء تلك التي قصد إليها الشاعر أو التي كان يعرضها النص للقارئ أو التي كان ينقب عنها المتلقي في أعماق النص"[1]، فكلما كان الشاعر فنانا في استخدام صوره كلما أثر في قارئه وسامعه، فهي وسيلة في "نقل الفكرة والعاطفة في آنٍ واحد"[2] عبر التركيبات التشبيهية والاستعارية المكتنزة بالإيحاء وعمق الدلالة، وبذلك ندرك تأثيرها المهم في تحريك انتباه القارئ وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهرة إلى أخرى وينشط ذهنه على قدر المعنى المتوصل إليه.

يعمدون معظم الشعراء لاستخدام الصورة في شعرهم لأنها تعد الركيزة الأساسية في بناء العمل الشعري وبها يعبر الشاعر عن أفكاره ومواقفه من الحياة والمجتمع، فلم تعد الصورة عنده مجرد وسيلة للزخرفة والتزيين كما كانت عند الشعراء التقليديين، وتتميز الصورة الشعرية في الشعر الجديد "بأنها الخيط النفسي والشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلها، فإذا كان الشعر أو الإحساس أشياء تضاف إلى الصورة كما رأينا ذلك عند الوجدانيين والرومانسيين فإن الشعور عند شعراء المدرسة الجديدة قد تحول هو الصورة نفسها"، مما يعني أن الصورة الشعرية هي شعور الشاعر بذاته، وجزءا من ذاته

[1]- الأحمر الحاج، الإيقاع والدلالة في الشعر الهذلي، دار أم الكتاب، الجزائر، ط1، 2016، ص 8.

[2]- علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ص 5.

وتعبير عن تجربته الذاتية الخاصة به، ولهذا لم تعد الصورة تلتمس من خلال الاستعارات والكنايات والتشبيهات والمجاز اللغوي، إنما من خلال الرؤية والموقف وغيرها من الأدوات الفنية .

إن القارئ للمستوى الدلالي يسعى إلى اكتشاف الدلالات سواء التي قصدها الشاعر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة أو تلك التي يعرضها النص للقارئ أو تلك التي يتغلب عليها هذا الأخير في أعماق النص وعليه لا بد أن يتسلح بآليات الكتابة وطرق التعبير الموظفة في النص، ولا بأس من الإشارة إلى إن مسار القراءة في المستوى الدلالي تمليه طبيعة النص الذي هو المتن المشتغل حوله ألا وهو "ديوان الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله.

والمتتبع لمسار القراءة يلاحظ أننا وقفنا عند:

- دلالات الصورة التشبيهية.
- دلالات الصورة الاستعارية.
- دلالات الصورة الكنائية.

لأن ذلك كفيل لاستكشاف بنية النص والقبض على دلالته من خلال مكونات النص التصويرية كما أننا وظفنا الحقول الدلالية وما ينضوي تحت كل حقل من المعاجم وما يحتويه كل معجم من مفردات وبنى، وهذا الاختيار لم يكن منبعث من خارج النص قصريا وأنما كان منه وإليه.

أولا: البنية التشبيهية.

يعدّ التشبيه من أساليب البيان المهمة في مجال التصوير ولعلّ العرب قديما شبهوا "الشيء بمثله تشبيها صادقا"[1] تلبية لحاجاتهم المعرفية، وهو أوسع الصور استعمالا لكنه يتطلب قدراً من المهارة وحسنا من الخيال باعتماده "عقد الصلة بين شيئين أو أشياء لا يمكن أن تفسر على الحقيقة لأنها لو فسرت كذلك تصبح كذبا" فالشاعر يصنع بالكلمات صنيع الرسام الماهر[2].

يلقي الشاعر الدلالات المختلفة للمخاطبين من خلال اللغة مفردات وتراكيب مشكلة في العديد من الأساليب المختلفة وهذا الإلقاء مقصود فيه من الاختيار والقصد الوافر لأن الشاعر يرى في هذا الأسلوب "الوعاء المناسب يمكنه من حسن التقديم وتمام العرض لأفكاره وعواطفه ومختلف القيم التي يريد زرعها في النص وإيصالها إلى المتلقي"[3].

و"التشبيه هو أن تكشف عن صفة في المشبه به، يعمد إلى إبراز تلك الصفة من خلال المشبه به وبالتالي فأركانه أربعة هي: المشبه به والمشبه، وهما طرفا التشبيه، ولا يكون التشبيه إذا غاب أحدهما، وإنما جيء بالمشبه به لإيضاح صفة في المشبه، وأما الأداة فحالها يختلف، إذ يصبح حذفها إذا رأت حاسة البليغ أن في حذفها زيادة في قوة

[1] - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، ص 21.

[2] - أحمد مطلوب، فنون بلاغية بيان وبديع، دار البحوث العلمية، بيروت، لبنان، 1985، ص 36.

[3] - الأحمر الحاج، الإيقاع والدلالة في الشعر الهذلي، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2016، ص 10.

التشبيه وجماله وتأثيره"[1] فالتشبيه صورة فنية يبنى على أربعة أركان أساسية يجمع بين شيئين أو أشياء بواسطة الأداة.

لكل عنصر من أركان التشبيه وظيفته المخصوصة تؤثر في سياق الكلام وفي تناسق الصورة الفنية والتشبيه بتوظيف الأداة حاضر في ديوان "الزمن الأخضر" سوف نتطرق إلى نماذج من بعض قصائده .

هكذا احتلت صورة التشبيه مكانة في الانتشار في رسم صورة الواقع الجزائري، وكانت حاضرة في هذه التجربة الشعرية في ديوان (الزمن الأخضر) حيث جاء في قصيدة "سعد الله" (طريقي):

"يا رفيقي لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي

وطريقي كالحياة"

اختار الشاعر طريقه، وهو البحث عن الحرية والاستقلال وشبهها بالحياة الطويلة التي ينتظر أيامها بأمل وتفاؤل مستمر واستعمل في ذلك أداة التشبيه الكاف (وطريقي كالحياة).

ويقول أيضا:

"استنبت الأرض الخراب

[1] - محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص 79.

طول النهار

كالآلة الخرساء اعمل مطلقا

بدراهم وشتائم"[1].

جاء التشبيه على الشكل التالي:

- المشبه: الأرض الخراب
- المشبه به: الآلة الخرساء
- أداء التشبيه: الكاف.

يصف الشاعر الفلاح البسيط المكدّ والمجدّ في عمله وقد شبهه بالآلة الخرساء (كالآلة الخرساء) التي تظل تعمل دون ملل ولا ينالها تعب كذلك حالة هذا الفلاح الذي استنهكه التعب ولا يأخذ من يومه إلا دراهم قليلة بالإضافة إلى الشتائم.

ويقول أيضا:

"أوراس والدماء والعرق

قد ضمئت عيونه إلى الفلق

وسال من أطرافه دم الشفق

[1]- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، ص 195.

ونجمة من الشمال تحترق

كقلبي الذي يدق"[1].

جاء التشبيه مجموعة من الصفات: (الأوراس/ الدماء/ العرق) في حالات مختلفة، والمشبه به (القلب) الكبير الخفقان، صورة تمثيلية مركبة من تعدد.

يجسد الشاعر حالته النفسية التي يعاني منها وهي حالة متشابكة من العواطف الوجدانية والمشاعر الثورية، واستعمل في ذلك أداة التشبيه (الكاف) في (كقلبي).

الصورة الثانية: أداة التشبيه (كأن): استعمل "أبو القاسم سعد الله" أداة التشبيه (كأن) أقل بكثير مقارنة بالكاف ونجد ذلك في قصيدته (ثائر وحب):

"أوراس والدماء والعرق

وصفحة السماء والغسق

والأفق المحموم راعف حنق

كأنه وجودي القلق

قد ضمئت عيونه إلى الفلق"[2].

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 195.

[2]- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

يصور الشاعر الأفق في لحظة الغروب والقمر الذي يبرز في حذر وقلق وتوحي هذه الصورة بالاستعداد للثورة والتصدي إلى جانب الخوف والألم المستمر.

عدّ وجود الشاعر مرتبطا بالواقع المعاش، وهذا ما نلاحظه داخل النص، حيث خلق رموزه التي تشكل منها نصه، هذه اللغة التي نقلت الواقع بحرفيته، هذه اللغة التي أسهمت في إعادة صياغة الحياة، هي لغة نافرة من المألوف، لغة "مظللة بتأثيراتها بين الدال والمدلول نظرا لتعددية أبعاد الدلالة التي جعلت من اللّغة حالة أشبه بالمادة الهلامية القابلة لأي تشكل"[1] قيمة التشبيه تكمن في فعاليته الفنية.

وجاء في قصيدة (في غابة البشر):

"تستقبل العصفور والورقاء

كأنها جزيرة غناء

قد لفها النسيان

في الشاطئ البعيد"[2].

فالشاعر هنا يصف لنا الوطن وهي الجزائر واستعمل في ذلك أداة التشبيه "كأن" في (كأنها جزيرة غناء).

وجاء في قصيدة (الثائر الأسير):

[1]- يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب، ط1، 1986، ص 17.

[2]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص ص 121-122.

"أخي فدتك حياتي ومنيتي وسلاحي

كما فديت الجزائر بدمك النضاح

....

وعد عليهم خرابا كما يشب الحريق

وعد علينا ضياء كما يفيض الشروق"

استعمل الشاعر في هذه الأبيات أداة التشبيه "كما" وقد وصف فداءه لأخيه تماما كفداء أخيه للجزائر وقد ذكر عودته كأنها الشمس عند الشروق وهذا من خلال (كما يشب الحريق، كما يفيض الشروق).

هذا لأنه يجعل من المشبه به والمشبه وحدة واحدة لا تنفصل عند غياب الأداة ووجه الشبه،إذ يفتح أمام الذهن البحث والاستكشاف البليغ في ديوانه أكثر من موضع حيث يقول:

"وهزت، بآهاتها، كتفيها:

بأن الخطايا

هي الأخطبوط"[1].

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 152.

وصف الشاعر الخطايا بالأخطبوط دون ذكر الأداة ووجه الشبه وهذا هو التشبيه البليغ بل أشار إليه مباشرة.

وقال في قصيدة (إصرار):

"الأفق خباء يتمزق

والليل عياء

والأرض عرق" [1].

الشاعر لم يذكر الأداة، بل اكتفى بتشبيه الأفق أنه خباء يتمزق والليل عياء دون أن يلمح للأداة. فامتزج الأفق بالخباء فأصبح شيئا واحدا والليل أصبح عياء متعب والأرض أصبحت عرق، نجد أن البنية الأسلوبية تشكلت في هذا المقطع الشعري من مشبه ومشبه به فأصبحت الصورة واحدة، إنه الغضب الذي ألمّ بالشاعر عندما يصبح

الليل .....متعب

الأفق .....خباء

الأرض .....عياء

فالمشبه (الليل/ الأفق / الأرض) هذه الإطلالات الجميلة سرعان ما تتغير إلى واقع مرّ (متعب / خباء / عياء).

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 175.

وقال أيضا:

"أجب بربروس

أشعب تعذبه أم ذباب

أقلب تحطمه أم حجر

وماذا، أأنت الجحيم الذي لا يطاق"[1].

شبه الشاعر سجن "بربروس" بالجحيم الذي لا يطاق (أأنت الجحيم الذي لا يطاق) فحذف الأداة وصرح بالمشبه به فقط، حيث أدت هذه الصورة إلى نقل الحالة النفسية لكل من الشعب الجزائري والشاعر نفسه من تعذيب واضطهاد من قبل المستعمر (أقلبا تحطمه أم حجر) فهو لا يبالي بإنسانية الشعب، "فالتشبيه يزيد بلاغة عندما تزال جميع الحواجز المادية والمعنوية بين المشبه والمشبه به"[2]، لما له من جمالية في النص الأدبي والشعري.

نجد الصورة التشبيهيّة حاضرة بقوّة في ديوان "سعد الله"، حيث تعدد أنماطها وصورها بحسب الأداة وبحسب نوع التشبيه، ومن حيث نوع وجه الشبه، بالإضافة إلى تقسيم التشبيه إلى أنماط من الوجهة الحسية أو المعنوية المجردة. وسنتعرض من خلال هذه الدراسة للتشبيهات الواردة في الديوان، بتقسيم إلى أنماط وصور مراعين في ذلك البناء

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 223.

[2]- محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، ص 97 .

اللّغوي للصورة التشبيهية، وهذا ما تتطلبه طبيعة البحث، دون أن نهمل الجانب الأسلوبي لما فيها من جوانب بلاغية وجمالية في الصورة التشبيهية.

1- التشبيه المرسل المجمل:

هو التشبيه الذي تذكر فيه الأداة ويحذف منه وجه الشبه، ويعتبر هذا النوع هو النمط الغالب على الصورة التشبيهية عند سعد الله، وحسب علماء البلاغة وجه الشبه يضفي على الصورة التشبيهية جمالاً وبلاغة أكثر، لأنه يستدعي توظيف الخيال لتحديد الصفة المشتركة بين الطرفين.

وقد استعمل "سعد الله" أداة التشبيه (الكاف) منذ بداياته الأولى في تجربته الشعرية، وهي موزّعة في الديوان في العديد من المواضع نذكر من بينها:

يجسّ الورد في غُصونِك نفْسِي وتلاحتْ سنانُ يوْمِـــي بأمْسِـــــي

نفحات جلاها قلـــب كليم **ك**رياض تضـــوعـــت طيب وَرْس

هذه الدار إن تراخـــي طويلاً **ك**صدى الحب حين يصمى بنحس.[1]

ويقول في قصيدة (الحب الحلال):

جرى الشهد من فيك زلالا وأنه لكالنُّور يغشاك هواي مـــن الهمس

إذا بات شرّ الحب مـنك أشعة وقلبي على الجمر المشوب من الحسّ.[2]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص ص 17- 18.

[2]- المصدر نفسه، ص 39.

وفي قصيدة (الشرق):

وتراضوا على اقتسامي بحلف كتراضي البغاث حول الفهود

أينما يعقدون والعقد سعف وكمـــاة الـوغى كطود وطيد

فلقد رجّـــت العــروبة رجّاً كالبراكين بالصــفي الصلود.[1]

وظلّ استعماله لأداة التشبيه (الكاف) ملازماً له في قصائده الحرّة ولكن بصورة أقلّ كما هو وارد في قصيدة (في غابة البشر):

"يحبّ مرّة... فيخلع الحياء

كشاعر طليق

يطارد الألم

.....

ويسحب الهموم والنعاس

كطائر بلا هدف

.....

تهزه الأشاق للقاء

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 89.

كشاعر في زورق الأحلام"[1].

نجد الشاعر هنا يجسد حالته النفسية التي يعاني منها، وهي حالة متشابكة من العواطف الوجدانية والمشاعر الثورية واستعمل في ذلك أداة التشبيه (الكاف) التي تلائم التشبيهات المستعملة في هذه النماذج المتمثلة في التشبيه المرسل المجمل، فهذه التشبيهات توحي إلى الحياة الطويلة التي ينتظر أيامها بأمل وتفاؤل مستمر، وبعضها الآخر يوحي إلى المعاناة والمأساة التي يعيشها الشعب، فمن خلال هذه النماذج نلاحظ براعة الشاعر في اللّغة الانزياحية.

وفي مواضع أخرى من الديوان نجد بأنّ الشاعر استعمل أداة التشبيه (كأنّ) بنسبة أقل مقارنة بالأداة (الكاف) ونجد ذلط في قصيدة (ثائر وحب):

"أوراس والدماء والعرقُ

وصفحةُ السّماءِ والغسقُ

والأفُقُ المحموم راعف خنقُ

كأنهُ وجودِي القلقُ

قد ضمئت عيونه إلى الفلق".[2]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص ص 293- 294.

[2]- المصدر نفسه، ص 195.

حيث أنّ الشاعر هنا يصوّر الأفق في لحظة الغروب والقمر الذي يبرز في حذر وقلق، وهذه الصورة توحي بالاستعداد للثورة والتصدي إلى جانب الخوف والألم.

ويقول في قصيدة (في غابة البشر):

"تستقيل العصفور والورقاء

كأنّها جزيرة غنّاءُ

قد لفّها النسيانُ".[1]

يقصد الشاعر في هذه الصورة الجزائر (كأنها جزيرة غنّاء) مستعملاً في ذلك أداة التشبيه (كأنّ).

أما الصورة الثالثة فتمثلت في الأداة (كما) حيث أنّ الشاعر لم يكثر من استعمالها في الديوان فقد وردت في مواضع قليلة، حيث نجده يقول في قصيدته (الثائر الأسير):

أخى فدتْكَ حياتِي وخيْبَتي وسِلاحِي

كمَا فَديْتَ الجزائرَ بدمِكَ النضّاحِ

.....

وعد عليهم خراباً كما يشــبّ الحريق

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 293.

وعد إلينا ضيـــاء كما يفيضُ الشروقُ".[1]

وصف الشاعر فداءه التام لأخيه مثل فداء أخيه للجزائر، وهنا إيحاء في أن عودته كانت بمثابة الشمس عند الشروق وهذا من خلال العبارات التالية (كما يشب الحريق/ كما يفيض الشروق).

2- التشبيه البليغ:

الصورة هي العنصر الجوهري في لغة الشعر، فهي أداة الشاعر للتصوير والتخييل وتركيب المشاهد ونقلها، وتكون إما حسية مدركة بالحواس المباشرة وإما ذهنية من صنع الخيال، وإما مجرد شكل من أشكال التزيين البياني، حيث أنّ التشبيه صورة من هذه الصور ولعل أقواها التشبيه البليغ الذي يقوم على المشبه والمشبه به واللذان يشكّلان وحدة واحدة تزيد المعنى جمالاً ودقة ووضوحاً. وهذا "أبو القاسم سعد الله" يستعمل التشبيه البليغ في أكثر من موضع، حيث نجده يقول في قصيدة (قيتارة الأنغام):

"من ذا الّذي أنجبت، هذا كوكب والخلق قد سجدوا إلى الأجرام".[2]

فالشاعر هنا في مقام مدح حيث شبه صديقه بالكوكب، ونلاحظ في ذلك مبالغة في الوصف حيث يذكر المشبه والمشبه به فقط.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 221.

[2]- المصدر نفسه، ص 33.

وفي قصيدة (شماع الماضي) نجده يقول:

"وانشر بفردوس القلوب جلالة واستنشق من عبق الخلود حناني

.....

إنّ الطبيعـــة جنّـــة علويـة فتحـــت لمن رام الهوى بأمان".[1]

وصف الشاعر الفردوس بالقلوب والطبيعة بالجنة دون ذكر الأداة وهذا هو التشبيه البليغ بل أشار إليه مباشرة.

تتميز تجربة الشاعر في (الزمن الأخضر) حبلى بالصور التي ما فتئت تترجم وتوحي لنا متناقضات الحياة لدى الشاعر من فرح وحزن وأحلام تجسدت في مجموعة من الصور الشعرية في كثير من الأحيان جعلت المتلقي يعيش لحظة اندهاش وغرابة عندما استطاعت أن تتملك أحاسيسه وتترجمها ومنها.

يعدّ التشبيه على المستوى التعبيري انعكاساً لواقع معين يدور حول مشبه يكاد يكون واحد وهو (الجزائر) المتأرجحة بين الشتات والتحول، حيث اتسمت صور الشاعر بالبساطة والوضوح قريبة المأخذ لهذا أدت إلى إحداث تفاعل بين الناص والمتلقي.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 22.

ثانيا: بنية الاستعارة ودلالتها.

صرح الأسلوبيون بأن الاستعارة "هي مجرد تشبيه"[1] حيث يقوم التصوير على إيجاد علاقات مجازية بين المشبه والمشبه به، وتبنى على الخيال، لهذا حظيت الاستعارة بأهمية كبيرة من قبل البلاغيين فعدوها أفضل من التشبيه وأعمق منه.

فهي حاضرة كبناء أسلوبي يلفت انتباه المتلقي، وتوظيفها يدل على الثراء الأسلوبي لدى الشاعر وهي في الأخير "انتقال الشيء من صاحبه إلى غيره لينتفع به، وفي الاصطلاح مجاز لغوي علاقته المشابهة"[2]. وإذا ما حاولنا قراءة النص الشعري متتبعين الاستعارة نجدها متنوعة، تكشف عن هذا المظهر الأسلوبي عبر نصوصه الشعرية.

نجد الصورة الاستعارية حاضرة كبناء أسلوبي يجسد للمتلقي طريقة أدبية لمختلف القضايا الاجتماعية والجوانب الوجدانية وهذا الحضور يكاد يكون متواترا داخل هذا المتن الشعري ، فالنقاد يتفقون على أن الاستعارة "تظل مبدأ جوهريا وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر فإن كانت استعارات الشاعر قوية أصيلة حكم الناقد أنه أشعر"[3] فان توظيف الاستعارة يدل على الثراء الأسلوبي الذي كان الشاعر متمكنا منه مقتدرا عليه كما يدل على رهافة الحس وعمق الإدراك ولذلك عدّها "بن المعتز" أول أبواب البديع وإذا راجعنا

[1]- فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الوالي، عائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2003، ص 24.

[2]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1989، ص 125.

[3]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، الصفحة نفسها.

تعاريف علماء البلاغة للصورة الاستعارية نجد جل تعاريفهم تدور حول نقل العبارة أو وضع الكلمة واستعمالها في موضعها الأصلي الأول الذي وضعت له، وهذا ما يجعل أمر قراءة الصورة الاستعارية وتحليلها أمر ليس باليسير مع ذلك حاولنا قراءة الصور معتمدين على المقارنة والتحليل وكذلك الوصف وتفكيك العناصر ثم تركيبها لرصد دلالتها.

"الاستعارة في اللغة هي انتقال الشيء من صاحبه إلى غيره لينتفع به، أما في الاصطلاح هي مجاز لغوي علاقته المشابهة"[1].

يقول "أبو القاسم سعد الله" في قصيدته (نغم الوداع):

"ضحك الفجر فوقها فتدنت

عبق الوحي من شفاه الورود"

الشاعر شبه الفجر وجسد صورته بالإنسان الذي يضحك، وقد جعل أيضا للورود شفاه وهذا ربما يعود إلى نزعته الإيحائية التي تميل إلى الطبيعة من خلال ذكره للصفات البشرية فهو يعبر عن أفكاره ومشاعره الذاتية.

ويقول أيضا في قصيدته (عواصف):

"أثارت الرياح منذ عام

عواصفا حمقاء

[1]- محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، ص 97.

وكانت العواصف الهوجاء

محمومة الجباه والقلوب

محمرة الشفاه والنيوب"

شبه الشاعر الرياح بإنسان أحمق، وذكره لشفتاه وأنيابه الحمراء إنما هي كناية عن الغضب، وكل هذا يعبر أو يجسد الحالة النفسية للشاعر من خلال الثورة التحريرية المجيدة.

يقول "أبو القاسم سعد الله" في قصيدة (ثائر وحب):

"((والأطلس)) الأنوف والبطاح

محمرة الخدود بالجراح

وغابة البلوط كالأشباح

ثائرة مهتاجة الكفاح

والنهر والنغوم والسمر

والضفة الخرساء والصخر".

يجسد الشاعر المعاني المجردة ويشخص لنا المحسوسات، فهو يصف لنا الثورة التحريرية في منطقة الأوراس وكذلك يبرز لنا تضحية الشهداء بكل ما لديهم من أجل الوطن ومن أجل أن ينعم الشعب بالحرية والاستقلال.

جاء أثر الاستعارة واضحا في ترسيخ المعاني بعمق في ذهن المتلقي، ومتى كان المعنى جميلا ازدادت قدرته على التأثير مثل قوله:

وحين هبت الجموع

تمزقت أوهام الأمس

وانجلى الضباب

وعاد من صناعته إنساننا المفقود

وبشرت بمولد المصير الحر.[1]

كتبت الثورة صفحة جديدة، من هنا هبت الجموع حاملة الرصاص فانطلق صوت الشعب ليؤكد أن الثورة ستحطم القيود، وجاءت الاستعارة للتعبير عن هذا الموقف "تمزقت أوهام الأمس" حيث شبه الشاعر الوعود التي قطعتها فرنسا للجزائريين بالوهم الذي تمزق على حقيقة الكفاح وأسوار المقاومة لتتضح الرؤية للشعب بوجوب المسعى الثوري وهذا ما يؤكد عليه بقوله (وبشرت بمولد المصير الحر) وكأن المصير مولود بشرت الأم بقدومه وهي استعارة مكنية تبشر بالأمل.

وقوله:

الجرح.... جرح الشعب

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 352.

إذا تحطمت في رجله القيود

وإذا تغنى شمسه... مصيره بلا حدود

في زحمة النضال

فكل قطرة من دم

لعاقة من وهم

أيام نلتقي بالضوء في الطريق

وبالظلام والأشباح وبالبريق".[1]

جاء النص مبنيا على رواية واقعية ترجمتها أنامل الشاعر الحساسة، اهتمت بمحنة الوطن حيث شخص الشاعر الشمس وهي تغني في قوله: (وإذا تغني شمسه مصيره بلا حدود) حيث شبه الشمس بالإنسان وهي مغتبطة ورمز لها بقرينة "تغني" ولا ندري إن كان هذا المصير معلوم أم مجهول وهل هو يبكيه أم يغنيه وهذا ما يؤكد معناه الاستعارة التي هي "إفاقة من وهمه الكبير" لكان الشاعر يثير انتباه المتلقي ليرفع الغبن عن نفسه وهكذا يعزز المعنى بصور استعارية أخرى "أيام نلتقي بالضوء في الطريق" فهو يبعث الروح في المعاني الجامدة.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ص 375.

من خلال صولاتنا في ديوان "الزمن الأخضر" نجد أنّ الشاعر يوظف الاستعارة في أكثر من مكان، حيث نجده يبدأ قصيدته (نجوى العبقرية) بمناشدة الذات وحثها على تأسية المجد بالأغاني الحزينة وهي استعارة في قوله:

"واسكب الشجو لأفنان البيان

إن حزنت فالحياة جنة ترقص الأوهام فيها بأمان".[1]

استعارة مكنية فقد جعل الرقص للأوهام، وكذلك في قوله:

"حفها شوك الجوى فانتعشت بعبير الحب نشوى بالمعاني"

حيث شبّه النفس المحبة بالإنسان.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة (الطين) نجد الشاعر يستهل مقطوعته بصورة استعارية إذ شبه المكافح بالتسامي في الحياة بجدّ واجتهاد فحذف المشبه به وأبقى على قرينة تدل عليه وهي (الضارب) وهذا في قوله:

"يا أخي الضارب في دنيا الكفاح أيها الساخر من عصف الرياح".

إلى قوله:

"قالت الأرض كلاماً لم يكن إلا دوياً دفن الذلّ أناساً قبلكم بين يديّا !"[2]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 71.

[2]- المصدر نفسه، ص 209.

وهي استعارة مكنية، فقد تمكن الشاعر من استنطاق الأرض فهي ماثلة أمامه يكلمها وتكلمه.

كما اعتمد الشاعر في قصيدة (الثورة) على عدة صور بيانية، ليبين أن الثورة كانت كالحلم الوردي وكانت كاللحن، على غرار توظيفه للاستعارة المكنية في قوله:

"أن نرى الأرض تثور

أرضنا بالذات، أرض الوادعين

أرضنا السكرى بأفيون الولاء

أرضنا المغلولة الأعناق من قرن مضى..."[1]

إذا استطاع الشاعر بخياله أن يمنح الأرض صفة الإنسانية، فأبدع حين جعلها عن طريق التصوير الاستعاري مدمنة على الخمر، شأنها في ذلك شأن الإنسان.

وفي قوله "أرضنا مغلولة الأعناق" فالشاعر يوظف التشخيص، حين يجعل للأرض عنقا تقيّد منه، فشبهها بالإنسان.

إلى قوله: "الكثافات تهاوت" على أنها استعارة مكنية، فبصوت الرصاص ودوي المدافع سقطت كل الإشاعات والظنون.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 175.

وها هو في قصيدة (أنشودة المزارع والحقول) يقول:

"في ظلمة عمياء تطفح بالخشاش

لا البدر يُؤنسُني إذا انطفأَ الفتيلُ

لا الشمسُ ترحمني إذا انعدمَ المقيلُ

وأظل ملتصق اليدين".[1]

فقد شخّص الشاعر القمر وجعله إنساناً يؤنس وكذلك الشمس وقد أدت هذه الاستعارات المعاني المنوطة بها وهي تبيان الغبن والمعاناة التي عاشها الشعب الجزائري.

كما نجد الشاعر في قصيدة (وطني) يناجي الوطن المتألم معبراً بالاستعارة في قوله:

"وطني صاحت الرياح مواليك

وثارت الأهواء

وطفت بالدماء أوجه الأرض".[2]

حيث شبه الشاعر صوت الرياح بالإنسان الذي يصيح لشدة مأساة وعمق جراحه فحذف المشبه به وترك أحد لوازمه (صامت) وهذا للدلالة على شدة المعاناة والمأساة التي كان يعيشها الشعب الجزائري ويتألم بها.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 141.

[2]- المصدر نفسه، ص 217.

من خلال كل هذا نجد أن الصورة الاستعارية التي وظفها الشاعر بكل ما تحمل من معاني وانزياحات قد أدت وظيفتها الجمالية والإيحائية وهذا لقدرتها على التأثير في المتلقي وإثارة خياله واللعب بمشاعره وإكساب الكلام حسنا وجمالاً ورونقاً، وقد تفوّق الشاعر في ابتكار المشبه به والخروج به عن المألوف.

ثالثا: بنية الصورة الكنائية ودلالتها.

ورد في دلائل الإعجاز أنّ الكناية "فنّ من القول دقيق المسلك لطيف المأخذ وهو أن نراهم كما يصنعون في نفس هذه الصفة بأن يذهبوا لها مذهب الكتاية والتعريض كذلك يذهبون في إثبات صفة هذا المذهب، وإذ فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف ودقائق تعجز الوصف،... وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله ولا يجهل موضع الفضيلة فيه"[1].

فالكناية هي لون من ألوان التغيير تعرض فيه الحقائق عرضاً غير مباشر.

"والكناية هي لفظ يراد به غير معناه الأصلي، دون أن يمنع ذلك من إرادة المعنى الأصلي في بعض الكنايات"[2] حيث أنه من خلالها نعمد إلى التصوير أو التعبير عن المعنى بطريقة غير مباشرة دون ذكر معناها الأصلي وإنما تعمد إلى إبراز المواقف الدالة على صحة ذلك المعنى.

يقول عبد القاهر الجرجاني في الكناية: "هذا فن من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ وهو أنّا نراهم كما يصنعون في نفس هذه الصفة بأن يذهبوا لها مذهب الكناية والتعريض كذلك يذهبون في إثبات صفة هذا المذهب، وإذ فعلوا ذلك بدت هناك محاسن تملأ الطرف ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هناك شعرا شاعرا، وسحرا ساحرا،

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، 1981، ص 236.

[2]- محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، ص 150.

وبلاغة لا (مكن) يكمل لها إلا الشاعر المغلق والخطيب المضقع، وكما أن الصفة إذا لم تأتك نصرحا بذكرها مكشوف عن وجهها ولكن مدلولا عليك بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبيتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله ولا يجهل موضع الفضيلة فيه"[1]. فالكناية هي لون من ألوان التغيير تعرض فيه الحقائق عرضا غير مباشر.

"والكناية هي لفظ يراد به غير معناه الأصلي، دون أن يمنع ذلك من إرادة المعنى الأصلي في بعض الكنايات"[2] بمعنى أنه من خلالها نعمد إلى التصوير أو التعبير عن المعنى بطريقة غير مباشرة دون ذكر معناها الأصلي وإنما تعمد إلى إبراز المواقف الدالة على صحة ذلك المعنى من خلال ديوان "أبي القاسم سعد الله"، سنتطرق إلى ذكر أمثلة عن الكناية إذ يقول في قصيدة (الزمن الأخضر):

"أيعود الزمن الأخضر

كانت فيه حكاية طفل

يرعى النجم ويحلم"[3] .

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 236.

[2]- محمد علي سلطاني، المختار في علوم البلاغة والعروض، ص 150.

[3]– أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 359.

سمى الشاعر ديوانه بالزمن الأخضر لأن الأخضر من علاماته أنه يرمز للحياة والحرية والوطن وهو يحمل دلالات تتمحور حول الحرية والمقاومة والنماء والتطور في جميع الميادين.

حيث جاء أيضا في قصيدة (غضبة الكاهنة):

".... وستعرفون

يا غاصبين

.....

من هي ((سيدة)) الشمال

من هي كاهنة الجبال"[1].

أطلق لفظة "سيدة الشمال" و"كاهنة الجبال" كناية عن الثورة، المعروف عن سيدة الشمال وهي الجزائر وقد استعمل الكاهنة وهو اسم تاريخي معروف يعد رمزا للثورة على الاستعمار الفرنسي التي أدهشت العالم، وتلاحظ أن هناك لهجة عنيفة أوصل الشاعر من خلالها ضخامة الثورة ومكانتها لدى الشعب.

وقد ورد أيضا في قصيدة (شعاع الماضي):

"قد كنت أنظرها شعاع حقيقتي

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 131.

أفل الشعاع –فليته– وسلاني"[1]

والشعاع في هذه الأبيات كناية عن الأمل، فهو يأمل إلى تحقيق الحرية والاستقلال لأن الشعاع يحيل إلى الأمل والراحة النفسية التي تحن إلى النور الذي يمتص الظلام.

نرى الشاعر يباغت المتلقي بألوان من الصور الرمزية الكنائية أنها تحقق ذلك التواصل بين منشئ للكلام يسعى إلى التأثير ومتلقٍ يسعى إلى الفهم.

جاء في قوله:

"يا أخي الضارب في دنيا الكفاح

أيها الساخر من عصف الرياح

يا ابن أمي، أيها الدامي الجراح

لا ترع، وأبشر بإشراق الصّباح

فالغد المنشود خفاق الجناح

صمت الريح وثار الليل وارتج العَبَاب

نحن من طين ولكن حولنا تعوي الذئاب".[2]

[1]– أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 23.

[2]– المصدر نفسه، ص 34.

يخاطب الشاعر أخاه في الكفاح بنغمة حماسية (يا أخي) حتى يثير شجون المتلقي في قوله:

- الضارب في دنيا الكفاح- يكنى بها عن صفة المقاومة والتغيير.

يا ابن أمي- فالأم الرؤوم هي الجزائر، وهي أشد تأثيرا وأكثر عمقا لتوثيقها صلة الرحم.

أسهمت الصورة البيانية في نقل المتلقي من صورة جميلة إلى صورة أجمل، فتميزت أحيانا بانتقالها من البسيط إلى المركب، فكانت تنمو بحسب المواقف التي يعيشها الشاعر لذلك نجده أحيانا يحذف الأداة لتحقيق الدلالة العميقة.

ومن خلال ديوان (الزمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله سنتطرق إلى ذكر أمثلة عن الكناية، فقد جاء في قصيدة (الزمن الأخضر):

"أيعود الزمنُ الأخضرُ

كانت في حكاية طفل

يرعى النجم ويحلمُ"[1]

أطلق الشاعر اسم "الزمن الأخضر" على ديوانه وهذا لأن "الأخضر" من علاماته أنه يرمز إلى الحياة والخصب والنماء والوطن، وهو يحمل دلالات تتمحور حول الحرية والمقاومة، فالزمن الأخضر كناية عن المقاومة والتطور والنماء في جميع الميادين.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 359.

وجاء في قصيدة (تاج العرب):

"سناء أضاء الأفقَ منْ كلِ جانبٍ ودقَّ دقيـــق الرّج كالسّيل زاغب

أزاح كليم الليلِ والليـــل ساحـــمُ كما ارتجّ بالأمواجِ طامي الغوارب"[1]

ففي عبارة (سناء أضاء) كناية عن النور الساطع الذي أنار الدجى وأضاء الجزائر وهي كناية عن موصوف، ونجد أيضاً الكناية في قوله (أزاح كليم الليل) وهي كناية عن الدور التنويري الذي يقوم به "البشير الإبراهيمي".

أمّا في قصيدة (الطين) فيقول:

"يا أخي الضارب في دنيا الكفاح

أيها الساخر من عصف الرياح

يا ابن أمي، أيها الدامي الجراح

لا ترع، وأبشر بإشراق الصّباح

فالغد المنشود خفاق الجناح".[2]

نجد الكناية في قوله (عصف الرياح) والتي تكشف عن اضطهاد المستعمر وهمجيته، وأيضا (وأبشر بإشراق الصباح) وهي كناية عن الاستقلال القريب.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 25.

[2]- المصدر نفسه، ص 209.

وها هو يقول في قصيدة (أيّها الشعب):

"أيّها الشعبُ الصاعدُ نحو الشمسِ

أيّها الشعبُ الصارخ في وجه الطغيان

أنت الجبارُ الّذي لا يُغلبُ"[1]

حيث عبّر في قوله (الشعب الصّارخ) عن الانتفاضة والثورة وهي كناية عن أصوات الرشاش والتهليل والتكبير.

وفي قصيدة (أنشودة المزارع والحقول):

"حتى أفترش الحصير

وأساكن الكوخ الحقير

وأساهر الحرمان والألم المرير"[2]

وصف الشاعر الفلاح الجزائري وحالته البائسة في ظل الاستعمار وهي كلها كنايات عن الواقع المرير والمعاناة التي كان يعيشها الشعب الجزائري إبان فترة الاستعمار.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 191.

[2]- المصدر نفسه، ص 141.

ويقول أيضا في قصيدة (شعاع الماضي):

"قد كنت أنظرها شعاع حقيقتي أفل الشعاع –فَلَيْتَهُ– وسلاني".[1]

الشعاع في هذا البيت كناية عن الأمل، فالشاعر يأمل إلى تحقيق الحرية والاستقلال، لأنّ الشعاع يحيل إلى الأمل والراحة النفسية التي تحن إلى النور الذي يمتص الظلام.

فالكناية هي شكل من أشكال التفنن الإبداعي في الأداء الكلامي لدى الشاعر، فهي تنقل لنا فكراً أخرجه لنا "سعد الله" في قوالب وألوان إبداعية تحقق التأثير والمتعة والجمال.

[1]– أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 23.

رابعا: بنية الحقول الدلالية.

الحقل الدلالي أو الحقل المعجمي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها، أي تقع تحت مصطلح عام فلكي تفهم كلمة يجب أن تفهم مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا وهدف هذه النظرية جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا والكشف عن صلاتها ببعضها، وصلاتها لمصطلح العام"[1] فمجموعة من الكلمات تشكل حقلا معينا.

1- مبادئ نظرية الحقول الدلالية:

- لا بد أن تنتمي كل كلمة أو لفظة إلى حقل دلالي.
- لا يجب إغفال السياق الذي ترد فيه هذه الكلمة.
- دراسة المفردات وفق تركيبها النحوي.
- لا يجب أن تنتمي الكلمة الواحدة إلى مجموعة من الحقول.

2- أنواع الحقول الدلالية:

- ألفاظ الترادف والتضاد من الحقول الدلالية.
- الاشتقاق: الحقول الدلالية الصرفية.
- أجزاء الكلمات وتصنيفاتها النحوية.

[1]- ينظر، أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1985، ص 79.

– الحقول السنتغماتية: وتشمل الكلمات التي تلتقي عن طريق الاستعمال ولا تلتقي في نفس الموقع النحوي.

3- الحقول الدلالية في الديوان:

أدت المفردات دورا هاما في تشكيل الموضوع العام، واختلفت هذه المفردات حسب الحقول لخدمة الحقل العام والذي يتمثل في حقل الثورة الذي شكل الحجر الأساس في ديوانه ولقد قمنا بتصنيف ألفاظ ومفردات بعض القصائد إلى حقول دلالية محددة نذكر أهمها:

أ– حقل الطبيعة:

الخيال – طيف – محيط – الأفق – تربة – الرياح – الإعصار – الجبل – غيوم – ثلج – مطر – ضفاف – المزن – الضباب – برد – ماء – سيول – بركان – حقل – زلازل – السحاب – النهر – جدول – كهوف.

جاء في قصيدة (العمالقة):

"بحق الذائدين عن التراب

ومن رفعوا اللواء إلى السحاب

وحق الشعب منتفضا جموحا

يرود النصر في قمم الروابي"[1]

[1]– أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 207.

وظف الشاعر في هذه الأبيات بعض المفردات منها (التراب – السحاب – الروابي – قمم).

ويقول أيضا:

"وطني صاحت الرياح حواليك

وثارت الأهواء

وطغت بالدماء أوجه الأرض"[1]

وظف الشاعر مفردات الطبيعة منها: (الأرض – الرياح).

ومن ذلك أيضا قوله:

"أما أنا فالشك دوما قاتلي

الشك في رسالة بلا عنوان

وقادم بلا عنوان

من عالم مغلق .. ظلام

أتيه منه في الضباب[2]

[1]– أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 213.

[2]– المصدر نفسه، ص 324.

أسير خطوتين خطوتين

أستقرئ الأشياء مرتين مرتين"[1]

فكل الألفاظ المذكورة (ظلام – ضباب) تدخل في معجم الطبيعة.

وقوله:

"لا تهرب، لا تخجل

سأغني لنجومك

سأناجي قمرك

.....

وهوى النجمة والربا"[2].

وقوله أيضا:

"حيث كنا نزرع الأرض هناء

ونريق الحب أطفالا

يلهينا الغناء

[1]– أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 324.

[2]– المصدر نفسه، ص 302.

وننـاجي القمر الزاهي على صدر السماء"[1].

أكثر الشاعر "أبو القاسم سعد الله" من مفردات الطبيعة ليجسد من خلالها أفكاره وهذا التوظيف يعكس شدة اتصال الشاعر بالطبيعة، ويجعل القارئ يشعر انه يعيش في دنيا من الشموس والزهر.

ب- حقل الحزن والمعاناة:

هوس – يأس – الأسى – اليأس – الوبا – بائس – الحتف – جراح – جوع – الضياع – الألم – السقم – البلا – الشقاء.

ومن النماذج قول "أبي القاسم سعد الله" في قصيدة (رحلة حزن):

"يا رفيقي

أنا أحيا في ضباب

لم يراودني مرح

لم أضاحك نجمة عند المساء

منذ أسدلنا بستار

بين قلبينا ... وطار[2]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 203.

[2]- المصدر نفسه، ص 343.

من يدينا أمسنا

الكنز الذي ليس يباع ..

يا رفيقي..

كل ما حولي صمت

ودوار وعياء

وقلوب من تراب"[1].

يعلق الشاعر بأنه لم يراوده مرح ولا فرح منذ ولادته، كما أنه يحيا في ضبابية مبهمة وغامضة وما يدل على ذلك ضمير المتكلم (أنا) فقد وضع حاجزا بينه وبين السعادة، فجعله يعيش في حالة من الصمت الرهيب.

وقوله أيضا في قصيدة (بحيرة الأحزان):

"الكون في منظاره

بحيرة كئيبة الأعماق

والصمت والعياء

يعيش في الأسى"[2].

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 343.

[2]- المصدر نفسه، ص 313.

ونجده يقول في قصيدة (خائن):

"برئت أرحام أرضي

وصحاري وشعبي

من زنيم خان عرضي

وحريق الليل مجنون اللهيب

أحمر العينين مخنوق الدخان

دامي الخنجر ممسوخ الضمير

زاني العينين وحشي الخيال

يحتمي بالليل كالخفاش ... كاللص الوضيع "[1]

فالشاعر هنا يوظف مفردات كلها تعبر عن الرغبة في الانفجار على العدو المستعمر منها (لهيب– الدخان– حريق) وهو يقصد في هذه الأبيات بعض الخونة الذين حاولوا عرقلة الثورة فنجده يصف الخائن وينبذه.

ويقول أيضا في قصيدة (أقلامنا سجينة):

"نكتب بالإبر

[1]– أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 299.

أقلامنا سجينة الأغماد

لا حبر ولا ورق

لا ملتقى قتال

نكتب بالإبر"[1].

وظف "سعد الله" مفردات ثورية (سجينة، الأغماد، قتال) ليعبر عن الوضع المأساوي الذي آلت إليه الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي.

وقوله:

"يعود مرة حزين

يجرجر العياء

ويسحب الهموم والنعاس"[2].

تنوعت مفردات هذا الحقل من خلال تنوع التجارب الذاتية للشاعر والمعانات التي عاشها خلال غربته وبعده عن الديار، وقد عبر عن مشاعره بصدق حيث كان يتخللها الحزن والشقاء والأسى ليعلن عن رفضه التام لواقعه البائس وحنينه إلى وطنه.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 369.

[2]- المصدر نفسه، ص 294.

ج- حقل الثورة :

نار – أعداء – اللهيب – الإرهاب – طلقة – الزناد – القذائف – استشهد – النصر – الكفاح – الرشاش – لهب – يثور – ضحايا – رصاص.

يقول "أبو القاسم سعد الله" في قصيدة (كفاح إلى النهاية):

"بالبطولات، بروح الشهداء

بالشعارات بآلاف الضحايا

سوف لا ألقى السلاح

سوف لا تبرح كفي بندقية

سوف لا يفرغ جيبي من رصاص

.....

باسم أهداف الكفاح

سوف لا ألقي السلاح"[1].

فالمفردات (رصاص، السلاح، بندقية، الضحايا، الشهداء) تدخل في حقل الثورة.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 283.

د- حقل المكان:

وظف "أبو القاسم سعد الله" مفردات كثيرة جسد فيها المكان وهي: (الدار – موطن – مواطن – الوطن – ساحة – فرنسا – الطريق – زوايا – واد عبقر – الصحراء – الأوراس – الجزائر – السجون – تونس – خيمة – مدينة – وادي رم – أوربا – وهران).

يقول الشاعر في قصيدة (قصة عملاق):

"خالدات

من لهاة الأطلس

من روابي السندس

من صدى وهران حتى تونس"[1].

وقوله:

"ونامت (فرنسا) على فوهة

معبأة بالدمار الأشر

وباتت (جزائرنا) الفاضلة

دخانا وزخما وعطرا ودم"[2].

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 166.

[2]- المصدر نفسه، ص 177.

عندما نتأمل في حقل المكان نجد أن الأماكن متعددة ومتنوعة بحيث يرتبط هذا التنوع بطبيعة التجربة الشعرية عند "سعد الله"، إذ يوحي جزء كبير من حقل المكان إلى حب الشاعر لهذه الأماكن منها: الأوراس، وهران، فلسطين، الجزائر، وله ذكريات تجعله يحن إليها.

ويقول في قصيدة (طريقي):

"سوف تدري راهبات واد عبقر

كيف عانقت شعاع المجد أحمر

وسكبت الخمر بين العالمين"[1].

فقد ذكر في هذه الأبيات مكان (واد عبقر) وهذا دلالة على تعلق الشاعر بهذه الأماكن وذكرها في قصائده دون أن ننسى الأوراس.

إذ يقول في قصيدة (غضبة الكاهنة):

"(أوراس) ذي الصفحات من سلم ودم

وبهيكلي الخطار عن بيض القمم

أقسمت بالحزن الشواهق والقباب

الحانيات على المغاني والهضاب"[2].

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 144.

[2]- المصدر نفسه، ص 129.

هـ- حقل الزمان:

يومي – فجر – الماضي – فجرك – عامين – ليلة – أعوام – ثوان – الصباح – الغروب – الليل – أمسي – زماني – ربيعها – خريفها ... وكلها مفردات استخدمها الشاعر "أبو القاسم سعد الله" في ديوانه.

إذ نجده يقول في قصيدة (إصرار):

"لا سوق تسعة أيام

قمّة ثأر تسعة أيام

.....

يوما .. تسعة أيام

عامين.. ثلاثة أعوام"[1].

نجده وظف مفردات (تسعة، أيام، يوما، عامين) و لها تدل على الزمن.

وقوله:

"أيدب الفناء في التربة الخضراء

في الصباح المعطر الأنداء

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 277.

في الضحى البكر في شباب المساء

في الليالي الطروب بالنغم المسحور"[1].

يتضح أن عناصر الزمان تجعل النص الشعري ذا قيمة فنية وجمالية وتمتعه بطابع الحكمة والموعظة، وذلك من خلال حديث الشاعر عن الماضي والمستقبل وتوالي القرون والعصور، أو تسارع الثواني والدقائق والأيام أو بطئها، كلها ظروف زمانية وتجارب للشاعر.

و- حقل الدين:

رب – عظيم – الله – فردوس – الخلود – مريب – جبار – توحيد – الحياة – إيماني – كوثر – ركوع – يصلي – خاشعا – أقسمت – الروح – الغفران – الصلاة – عذاب – الذنوب.

يقول "أبو القاسم سعد الله" في قصيدة (شيء لا يباح):

"ندعوه بالدموع والصلاة

نحني له الجباه

نرجوه أن يطل .. يمنح الغفران"[2]

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 115.

[2]- المصدر نفسه، ص 347.

وقوله:

"لا، لن تتوب

لا، لن أجيب

إني أراها كأختها شركا مريب

قالت: عذاب"[1].

يوحي الحقل الديني بعواطف الاحترام والتقدير، فتوظيف الشاعر للألفاظ الدينية دلالة على أن الشاعر شخصية دينية محترمة.

ز- حقل الألوان:

ويتضمن المفردات التالية: حمراء – زرقاء – الأبيض – وردي – خضراء – الأخضر – أسود – سمراء.

أما اللون الأسود فحمل دلالة الحزن، وقد عبر عنه الشاعر في ديوانه إذ نجده يقول في قصيدة (الليل والجرح):

"سرعان ما يصدني

بنظرة سوداء

تعيدني إلى الجحيم"[2].

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 96.

[2]- المصدر نفسه، ص 340.

كما جسد تجربة الحزن والأسى في زمن الأعداء بقوله:

"في جسم البشرية

شربوا دمها القاني

في ثورة حقد أسود"[1].

كما أن اللون الأبيض له حضور في قصائده، إذ يرمز فيه للأنثى في بعدها المجازي، حيث يقول في قصيدته (نشيد الشباب):

"هذه البيضاء تبني عزها في العالمين

وهي لا بد ستجني ثمرة النصر المبين

يا بني البيضا كفانا من جمود ورقاد"[2].

فالبياض يمت بصلة ما إلى الأنثى، وبصلة أخرى إلى الوطن فهو يقصد البيضاء الجزائر وبني البيضاء أبناء الجزائر.

وقوله في قصيدة (الجمال الحالم):

"أضفى الوجود مداك في الألوان

وجلاك معرض للخلود الهاني

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 287.

[2]- المصدر نفسه، ص 183.

أو نغمة في الخلد تطرب فنه

ليشع فيه جماله الروحاني

أو ومضة في الكون تذهب صمته

وتريه ضبط دقائق الأزمان

تتموج الأحلام عن تمثاله

كتموج الإشعاع في المرجان"[1].

من خلال هذه الأمثلة نلاحظ أن الشاعر"سعد الله" لازم الجمال التجربة الشعرية له إذ غلب عليه الاتجاه الرومانسي الوجداني.

ومن ذلك قوله:

" أنت الفولاذ الأحمر

أنت الأمل الأخضر"[2].

تعامل الشاعر في ديوانه مع الألوان المألوفة كالأحمر والأخضر والأسود والأبيض والأزرق وألوان متداخلة كالسمراء. إذ نجد أن اللون الأخضر احتل المرتبة الأولى في

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 61.

[2]- المصدر نفسه، ص 361.

ديوانه، فقد اختار لديوانه تسمية "الزمن الأخضر" الذي يحمل دلالتين: عهد الشباب وعهد الثورة التي هي شباب الجزائر.

ومن ذلك قوله:

"أيعود الزمن الأخضر

كانت فيه حكاية طفل

يرعى النجم ويحلم"[1].

"حمل اللون الأخضر هنا دلالات رمزية تتمحور حول: الحرية والمقاومة والإرادة والمستقبل الزاهر، كما مزج بينه وبين اللون الأحمر في قصيدة (المتمرد)، (الفولاذ الأحمر)، (الزمن الأخضر)، والأخضر فيه ترميز للحرية والحياة والوطن، وهو في حالة ولادة من الأحمر الذي يرمز إلى الشهادة والتضحية من أجل الوطن والحرية"[2] من أجل زمن أخضر يسقيه الشهداء بدمائهم.

أرى أن "أبا القاسم سعد الله" وزع الألوان في ديوانه ومزج بينها لتتماشى مع رؤيته الخاصة، كما استغل القدرات التعبيرية والرمزية والدلالية للألوان لتجسيد الثورة والنضال الذي قام به المجاهدون الأحرار في سبيل الحرية وتحرير هذا الوطن الأسير.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 359.

[2]- يوسف زرفة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة –ديوان جفرا نموذجا–، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 10، ع2، 2002، ص 368.

ح- حقل الأصوات:

يضم المفردات التالية: همس – صوت – دويا – صرخة – ثغاء – صراخ – أنين – لحن – ثرثرة – غنى – دوي – التوقيع – ذباذب – صاح – طرب – صدى ... الخ.

يقول "أبو القاسم سعد الله" في قصيدته (الليل والجرح):

"لا ماء في الطريق

صوتي يجف في فمي

حبي يصيح في دمي

.....

وكلمة قدسية النغم

تضج بالنداء"[1].

وهي مفردات تعبر عن معاناة الشاعر ونفسيته الحزينة.

كما عبر الشاعر عن الفرح والسرور إذ نجده يقول:

"عندما يرقص الفراش طروبا

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 339.

ويشع الجمال سرا جليا

وتغنى حمائم الأيك شعرا

ينفث السحر ساميا أفقيا

في الترانيم ما يذيب قلوبنا

ترتضي الحسن مجتلى عبقريا

وحواشي الوجود نشوى طروبا

بشذا العطر قانتا فلسفيا"[1].

ط- حقل الجمال:

ويتضمن المفردات التالية: جمال – النور – الأماني – جنان – بسمة – الأمل – فرحا – أحلام – الرحمة – افتخار – الهناء – الخدين.

وذلك من قوله:

"ينساب من شفتيه سحر جماله

فكأنه أطياف وحي غرام

ملك المحاسن والربيع مدله

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 43.

ما بين تقبيل وكأس مدام"[1].

وظف الشاعر "سعد الله" الصور البيانية منها التشبيه والاستعارة والكناية دون مبالغة أو تكلف، فلقد عبر بلغته البسيطة من ما يختلج نفسيته وعمّا يحدث للوطن كما وظف تقريبا كل الألوان وذلك للتعبير عن السلام إذا ما تعلق الأمر باللون الأبيض وعن غضب الشعب والذي عبر عنه باللهيب الأحمر.

تفنن الشاعر "أبو القاسم سعد الله" في اختيار ألفاظه، حيث نجده ألف ديوانه على الأساس الصحيح فقد وظف الصور البيانية منها التشبيه والاستعارة والكناية. وهذا دلالة على تميزه بلغة شعرية متفردة جعلت منه شاعرا متميزا في الميدان الأدبي هذا وأن ديوانه "الزمن الأخضر" لخير دليل على ما ذكرناه سابقا.

أبرز تحليل الدلالة المعجمية لبعض المفردات في النص الشعري بازدواجية اللغة في النص الشعري، حيث تكون الأولى معيارية ودلالتها الثانية جمالية داخل النص وهذا من أجل تحميل الشكل التركيبي للغة الشعرية قدرا من كثافة المعنى.

وبالتالي لا يمكن فهم كلمات النص الشعري وعباراته دون الاعتماد على الدلالة القياسية ومعرفة الظروف المحيطة للمقام، حيث كشف استعمال الشاعر للعديد من المفردات أنه لا يقصد بها دلالتها المعجمية الحقيقية التي وضعها لها المعجم وإنما يهدف بها إلى دلالات أخرى استدعاها السياق التي قيلت فيه.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الديوان، ص 31.

خاتمة

خاتمــة

كان الشعر صوت الشعب المدوي حيث أنه حمل رسالته بدأب حين لبّى حاجات الشعب الجزائري ورغباته وعبر عن اهتماماته ونوازعه، فالجيل الجديد لم يعد يرض للشعر أن يكون تلك الآنية المرصعة، فالجزائري يأمل أن يقع في الفن على ما يغذي روحه ويتجاوب مع أفكاره وما يعبر عن آلامه وآماله. فكانت رحلة العطاء عند "سعد الله" طويلة تشرّبنا من ينابيعها الكثير، وتبقى ينابيع لم نشرب منها، ولكن كنا قد سلّطنا الضوء على رحلة الشاعر عبر مسيرته الحياتية والشعرية وأضأنا جوانب عدّة من حياة الشاعر وكشفنا بعض خبايا تجربته الشعرية.

كان "سعد الله" شاعرا متميزا في عصره، صادق فيما تجود به قريحته الشعرية، فقد عبرت عاطفته عن صدق تأثره بالثورة ولا عجب في ذلك وهي التي أوحت إليه أسمى العواطف النبيلة وألهمته آيات الفن الرفيع، حيث كانت قصائده نابعة من رحم الثورة ، مفعمة بروح الكفاح والصمود فكان يشحذ بها النفوس ويسعى من خلالها لاستنهاض وشحذ الهمم والحض على الثورة فسجل آهات ومعاناة الشعب الجزائري، كما كتب آيات الكفاح الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي.

جاء إيمانه نابعا من طبيعة متأصلة، فهو الذي اعتمد على التاريخ والموروث المجيد ووظفه لاستنهاض الهمم، كما استعان بالدين الحنيف الذي كان نبراسا وهاديا في أوقات المحن، ناهيك عن الموروث التاريخي والديني لكل الأمم السابقة.

إن الشاعر عرف مدارس أدبية كثيرة في بداياته، فقد ظل ينهل من القلب ويخاطب الوجدان والذّاكرة معا، وانصهر في الوطن قضية وشعبا، فقد سجل الشاعر عبر قصائده قصة كفاح شعب ونضالاته اليومية ضد الاستعمار الفرنسي.

وهذه أهم النتائج التي تمخضت عن دراستنا وهي كالتالي :

- احتوى الديوان على عواطف شتى، ذاتية يعبر فيها الشاعر عن أحاسيسه وعواطفه الرومنسية الحزينة المتسمة بالكآبة واليأس، وعاطفة تعبر عن لهيب ثورة نوفمبر المجيدة.

- عدت تجربة "سعد الله" الشعرية غنية وثرية تجلت فيها الروح الوطنية والبعد الجمالي، فكانت تجربته متميزة على صعيد الشعر الجزائري الحديث، حيث انعكست شخصيته على لغته الشعرية، وكان لها تأثير بارز على المحيط الثقافي والاجتماعي والأدبي.

- تنوعت الصور الشعرية وتعددت مستجيبة لرؤاه الفنية مجسدة لآلام الشعب.

- عد التكرار ظاهرة أسلوبية بارزة لتجسيد أفكاره ومشاعره وثورة شعبه، وترسيخها في ذهن المتلقي.

- حضور الأساليب الإنشائية في الديوان كان واضحا من حيث التأثر والانفعال والتي شكلت عناصر أساسية أقام عليها الشاعر بناء قصائده.

- استطاع الشاعر أن يلائم بين الإيقاع والوزن والقافية محافظا على علم العروض التقليدي، هذا يبين لنا درايته وإجادته.

- كشف البحث في الحقول الدلالية في الديوان عن قدرة الشاعر على توظيف المفردات بطريقة تقتضيها طبيعة تجربته الشعرية وتنوعها.

- كشف المنهج الأسلوبي في ديوان "الزمن الأخضر" على مستويات عدة وكل مستوى تميز عن غيره في بنية واحدة هي التجربة الشعرية، فكان الشاعر علما متميزا استطاع أن ينقل لنا مناعات الشعب الجزائري في حلة شعرية جميلة.

في الأخير نرجو أن يكون هذا البحث قد ألمّ باليسير من البنيات الأسلوبية بالتركيز على ديوان (الزمن الأخضر)، فقد يكون هذا محفزا يدفع الدارسين إلى تناول مثل هذه الموضوعات والدراسات الأسلوبية وفق رؤية ومنهج متباين. وأرجو من الله أن تكون هذه الدراسة منفعا لمكتبتنا الجزائرية خاصة والعربية عامة.

مكتبة البحث

مكتبة البحث

القرآن الكريم برواية حفص.

أولا المصادر والمراجع باللغة العربية.

1. أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، تح: عادل عبد المنعم أبو العباس، مكتبة ابن سينا، للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2010.

2. أحمد خليل، المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1968.

3. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

4. أحمد سليم الحمصي، المبسط الوافي في العروض والقوافي، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1.

5. أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002.

6. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1985.

7. أحمد مطلوب، فنون بلاغية بيان وبديع، دار البحوث العلمية، بيروت، لبنان، 1985.

8. الأحمر الحاج، الإيقاع والدلالة في الشعر الهذلي، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2016.

9. إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.

10. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

11. إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، دار عودة، 1981.

12. بلبع عيد، أسلوبية السؤال رؤية في التنظير البلاغي، دار الوفاء، مصر، ط1، 1995.

13. تبرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

14. ــــــــــــــــــ، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

15. التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

16. الجرجاني علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

17. دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى التحليل البنيوي للنّصوص، دار الحداثة، لبنان، 1985.

18. رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2013.

19. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

20. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه- دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

21. رمضان صادق، شعر محمد بن فارض، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

22. ريمون طحان، الألسنية العربية، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981م.

23. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 2002.

24. السكاكي أبو يوسف، مفتاح العلوم، تح: محمد الحماوي وأحمد أبو الفضل، المكتبة العصرية، 1986.

25. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط ، 1977 م.

26. ــــــــــــــــــ، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1981.

27. السيد إبراهيم، قراءة في الشعر بين النظرية الشكلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة.

28. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968.

29. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط9، 1962.

30. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط ، 1984.

31. صالح عبد الفتاح، عضوية الموسيقى في الشعر العربي الحديث، مكتبة المنار، الأردن، د.ط، 1985.

32. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.

33. ــــــــــــــــ، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، 1987.

34. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط3، د.ت.

35. عاطف جودت، شعر ابن الفارض، دراسة في النص الشعري الصوفي، دار الأندلس للطبع والنشر، لبنان.

36. عباس حسن، النحو الوافي، ج 4، دار المعارف، مصر، ط1، د.ت.

37. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ت.

38. عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، د.ط، 2001 م.

39. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب، 2005.

40. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الشروق الثقافية، بغداد، ط3.

41. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه الفنية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981.

42. عصام شريح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجمل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

43. علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق.

44. علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، مصر، د.ط، 1978.

45. الفارابي، الموسيقى الكبير، تح: عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967.

46. فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، الأردن، ط2، 2007.

47. عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار الإسلامية، عمان، الأردن، 1985.

48. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1.

49. عبد القادر القط، في الأدب الغربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2001.

50. عبد القادر عبد الجليل، علم اللّسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2001.

51. قادري عمر يوسف، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر.

52. قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي، تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الذهبية، المغرب، ط1، 2000.

53. أبو القاسم بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، ج 1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1.

54. أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، طبعة خاصة، عالم المعرفة، الجزائر، 2011.

55. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، 1981.

56. كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة العربية، ط3، 2001.

57. محمد الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

58. محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

59. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاته، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990.

60. محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2002.

61. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية رؤية جديدة، الهيئة المصرية للكتاب، 1986.

62. محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

63. محمد محمد أبو موسى، دلالات التركيب، دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط4، 2008.

64. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

65. مصطفى الغلييني، جامع الدروس العربية، ج1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط36، 1999.

66. مصطفى سعيد الصليبي، الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، دار هومة، الجزائر، د.ط، د.ت.

67. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1989.

68. ابن معتز عبد الله، البديع، تح: أغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، العراق، د.ط، 1967م.

69. ـــــــــــــــ، البديع، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، لبنان، ط1، 1990.

70. منير سلطاني، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000.

71. ـــــــــــــــ، بديع التراكيب في شعر أبي تمام: الجمل والأسلوب، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1.

72. موسى سامح ربايعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الكويت، ط1، 2003.

73. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج2، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، د.ط، د.ت.

74. هاني علي سعيد محمد، شعر محمد محمد الشهاوي – دراسة أسلوبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

75. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، د.ت.

76. يسرية يحي المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة العربية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

77. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007 .

78. يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب، ط1، 1986.

ثانيا المراجع باللغة الأجنبية.

- Paul Robert, Dictionnaire de la langue française (tomes7) société du nouveau lettre, Paris, 1975.

ثالثا: الكتب المترجمة.

1. برند شيلنر، علم اللّغة نشأته وتطوّره، تر: مود جاد الرب، دار المعارف، مصر، 1985م.

2. بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1985.

3. جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.

4. جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1993.

5. فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الوالي، عائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2003.

6. فرديناند دو سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986م.

رابعا: المعاجم.

1. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1989.

2. فرج عبد القادر طه وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي، أشرف عليه وراجعه: فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، د.ت.

3. ابن منظور الإفريقي المصري أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1410هـ- 1990م.

خامسا: الرسائل الجامعية.

1. الأحمر حاج، البنيات الأسلوبية للموشحات الأندلسية، رسالة دكتوراه في النقد المعاصر، جامعة سيدي بلعباس، 2009.

سادسا: المجلات.

1. السيد إبراهيم، قراءة الشعر بين النظرية التشكيلية وآفاق الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، مج10، ج39، 2001.

2. صلاح الدين حسنين، الروابط بين الجمل في النص الشعري، مجلة علاقات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج 10، ج 39، مارس 2001.

3. عبد الله صولة، الأسلوبيات الذاتية، عدد خاص الأسلوبيات، المجلد الخامس، ع1، القاهرة، مصر، 1984.

4. محمد محمد ويس، حرية النفي وممكنات الإثبات، بحث في أسلوبية الاختيار، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، ع101، 2018.

5. نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، ع9، 1978.

6. نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 14، ديسمبر 1999.

7. ــــــــــــــــــ، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر نموذجا، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 8.

8. يوسف زرفة، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة –ديوان جفرا نموذجا–، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 10، ع2، 2002.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة..... أ

مدخل 02

أولا: المنهج الأسلوبي - النشأة والمفهوم..... 03

ثانيا: موضوع الأسلوبية..... 10

ثالثا: اتجاهات الأسلوبية..... 13

1- الأسلوبية التعبيرية..... 13

2- الأسلوبية النفسية..... 16

3- الأسلوبية البنيوية..... 19

أ- الفرادة..... 20

ب- السياق الأكبر والسياق الأصغر..... 21

ج- التشبع..... 21

د- المفاجأة..... 22

4- الأسلوبية الإحصائية..... 22

5- الأسلوبية الصوتية..... 23

رابعا: أسلوبية التلقي..... 26

1- الدلالة اللغويّة للمتلقي..... 26

2- أثر المتلقي في الأسلوب الأدبي..... 26

الفصل الأول: المستوى الإيقاعي 35

البنية الإيقاعية ودلالتها..... 37

أولا: الإيقاع الخارجي..... 40

1- الوزن..... 40

2- القافية..... 60

ثانيا: الإيقاع الداخلي..... 72

1- بنية التكرار..... 73

2- بنية الجناس..... 89

3- بنية الطباق..... 92

الفصل الثاني: البنية التركيبة ودلالتها 96

أولاً: بنية الأفعال والأسماء ودلالتها..... 99

1- بنية الفعل..... 99

أ – بنية الفعل الماضي..... 99

ب- بنية الفعل المضارع..... 101

ج- بنية فعل الأمر..... 103

د- بنية الفعل وزمنه النحوي..... 104

هـ- بنية الأفعال من حيث التجرد والزيادة..... 106

و- بنية الأفعال من ناحية المتعدي واللازم..... 108

2- البنية الاسمية..... 111

أ- بنية الاسم المقصور والممدود والمنقوص..... 111

ب- بنية اسم الفاعل، اسم التفضيل، اسم المفعول..... 113

3- بنية الجملة..... 116

أ- بنية الجملة الفعلية..... 117

ب- بنية الجملة الاسمية..... 123

ثانيا: الجملة التركيبية الإنشائية..... 127

1- بنية الأمر..... 128

2- بنية النهي..... 130

3- بنية الاستفهام..... 131

4- بنية النداء..... 134

5- بنية النفي..... 137

6- بنية التقديم والتأخير..... 138

7- الحذف 142

الفصل الثالث: المستوى الدلالي ودلالته 147

أولا: البنية التشبيهية..... 150

1- التشبيه المرسل المجمل..... 158

2- التشبيه البليغ..... 162

ثانيا: بنية الاستعارة ودلالتها..... 164

ثالثا: بنية الصورة الكنائية ودلالتها..... 173

رابعا: بنية الحقول الدلالية..... 181

1- مبادئ نظرية الحقول الدلالية..... 181

2- أنواع الحقول الدلالية..... 181

3- الحقول الدلالية في الديوان..... 182

أ- حقل الطبيعة..... 182

ب- حقل الحزن والمعاناة..... 185

ج- حقل الثورة..... 189

د- حقل المكان..... 190

هـ- حقل الزمان..... 192

و- حقل الدين..... 193

ز- حقل الألوان..... 194

ح- حقل الأصوات..... 198

ط- حقل الجمال..... 199

خاتمة..... 202

مكتبة البحث..... 206

فهرس المحتويات..... 220

الملخص:

مقاربة النص الشعري الجزائري هي بحث في اهتمامات الشعراء بأرضهم وثورتهم محاولين رسم صورة للمعاناة التي عاشها الجزائريون، خاصة أن شاعرنا تنوعت تجربته بين الشعر العمودي المتأصلة في البنية الشعرية القديمة، والشعر الحر هذا الوافد الجديد على الساحة الشعرية الجزائرية، وبمنهج أسلوبي حاولنا قراءة هذه التجربة مفككين شفراتها على عدة مستويات منها الإيقاع والتركيب والدلالة للوقوف على مضامينها وأبعادها الجمالية.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية- المستوى- البنية- الشعر الجزائري- الإيقاع.

Résumé :

L'approche du texte poétique algérien est une enquête sur les intérêts des poètes dans leur terre et leur révolution, essayant de dresser un tableau de la souffrance vécue par les Algériens, d'autant plus que notre poète a varié son expérience entre la poésie verticale enracinée dans la structure poétique antique, et la poésie libre qui est nouvelle sur la scène poétique algérienne. Avec une approche stylistique, nous avons essayé de lire cette expérience en décomposant ses éléments sur différents plans y compris le rythme, la syntaxe et la sémantique afin de montrer ses composants et ses dimensions esthétiques.

Mots-clés : *Stylistique, niveau, structure, poésie algérienne, rythme.*

Summary:

The investigation into the poets' interests in their land and revolution is an approach of the Algerian poetic text. These poets try to draw a picture of the suffering experienced by the Algerians, and particularly the poet we have chosen varies his experience between vertical poetry rooted in the ancient poetic structure, and free poetry that is new to the Algerian poetic scene. With a stylistic approach, we have tried to read this experience and break it into elements on several levels, including rhythm, syntax, and semantics, in order to depict its constituents and aesthetic dimensions.

Keywords: *Stylistics, level, structure, Algerian poetry, rhythm.*