الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عمار ثليجي – الأغواط
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

مذكرة الماستر

تقديم الطالبة: فتيحة القاوي

الميدان: اللغة و الأدب العربي

الشعبة: اللغة والأدب العربي

التخصص:أدب عربي حديث ومعاصر

البنية الأسلوبية في ديوان السفر الشاق لنور الدين درويش

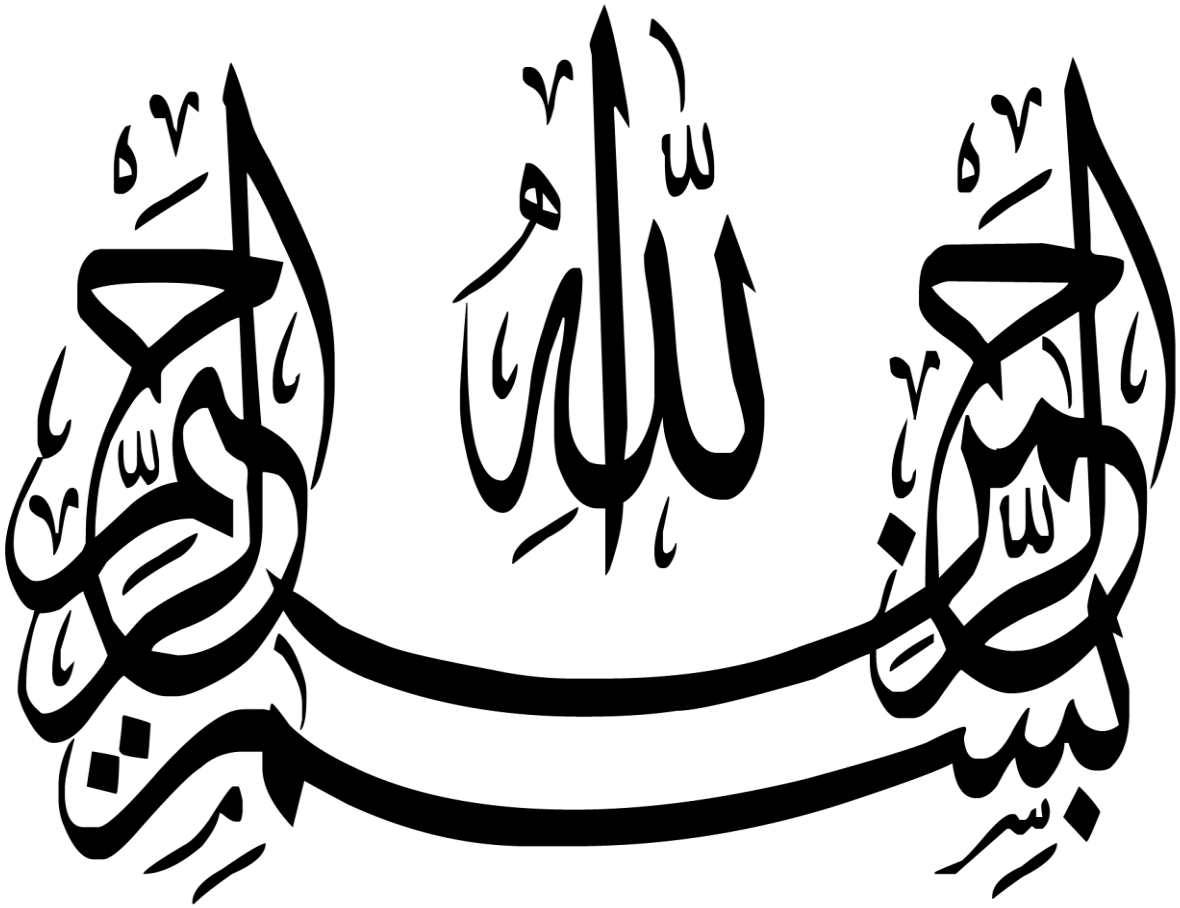
تحليل قصيدتين (من الجاني ؟) و (صدى الجائرة) أنموذج

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الدرجة	الصفة
د.عيسى عطاشي	أستاذ محاضر أ	رئيسا
أ.عبد القادر معمري	أستاذ مساعد أ	مشرفا و مقررا
أ.عبد القادر بلغربي	أستاذ محاضر أ	مناقشا

السنة الجامعية

1438هـ/1439هـ الموافق لـ2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على والسلام على رسوله المصطفى

تحية خالصة مني مهداة إلى من كان لهم الفضل في ظهوري هنا بعد أن اجتزت كثير من الاختبارات حتى وصلت لهذه المرحلة لتتسنى لي فرصة اهداء ثمرة جهدي

إلى أعز الناس وأغلاهم أمي وأبي حفظهم الله.

إلى سندي في الحياة، إخوتي: خديجة، سفيان، علي، عائشة، مريم.

وإلى جميع الأهل والأقارب.

إلى من جمعتني بهم الأقدار، صديقاتي.

إلى كل طلبة قسم الأدب العربي دفعة 2018/2017.

إلى كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي.

فتيـــــحة

شكر وتقدير

الحمد لله الذي فضلنا على الكثير من خلقه ووفقنا لهذا

فما توفيقنا إلاّ به عز وجل ونسأله تعالى أن يجازي عنا خير كل من قدم لنا يد المساعدة لإنجاز البحث.

ونتقدم بجزيل الشكر وأسمى عبارات التقدير إلى أستاذنا ومرشدنا عبد القادر معمري على قبوله الإشراف على هذه المذكرة ومواكبته هذا الجهد منذ أن كان فكرة حتى أصبح حقيقة، رأينا النور برعايته المباركة وتوجيهاته الرشيدة.

كما نشكر كل أساتذة كلية الآداب واللغات على مجهوداتهم طيلة سنوات الدراسة.

فتيـــحة.

مقدمة

مقدمـــــــة :

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد العالمين، وخاتم المرسلين، سيدنا محمد الأمين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

إن الولوج إلى عالم النص الشعري الجزائري خاصة، مغامرة تستحق الخوض في ثناياه، وكذا الوقوف عند بنيته الأساسية عمل هام لقراءته قراءة اسلوبية نتمكن عبرها كشف الستار عن السطور الخفية والمعاني والدلالات المراد إيصالها للمتلقي.

لم يظهر الشعر الجزائري المعاصر على النحو الذي شهدناه، إلاّ بعد مروره بمراحل وتطورات التي حاولت مواكبة العصر بما يحمله من تغيرات ويعتبر الشاعر "نور الدين درويش" احد رواد الشعر الجزائري المعاصر، وله في خزانة مكتبة الادب ديوانين "السفر الشاق" و "المسافات"، ولما من الشعر مجالات واسعة تستطيع النظريات والمناهج استثمار حركة نشاطاتها فيه.

كان للمنهج الاسلوبي تدخل واضح وقوي صوب هذه العملية وجعل من تحليل النصوص الادبية تسعى لبلوغ غاية علمية وموضوعية بحيث حاولت الاسلوبية بناء الدرس النقدي وفق أساس متين، لا يخضع للعفوية والانطباعية، ويكمن هدفها في جذب انتباه المتلقي ومحاولتها استمالته للمشاركة في العمل الادبي بحيث لم يعد القارئ مجرد مستهلك للعمل فقط، إنما اصبح يقدم تأويلات ودلالات لتلك البيضات التي يَعْمَر الباث من تركها، مما يجعل لعمله الادبي تنوع في القراءة.

وبعد هذا وذاك تبادر لنا الاشكال الآتي:

ماهي السمات الاسلوبية التي تميز بها الشاعر "نور الدين درويش" ؟

وكيف أنه استغل الخصائص الفنية في عمله الادبي؟

وهل استطاعت مستويات التحليل الاسلوبي في الكشف عن الدلالات والمعاني والاغراض المراد ايصالها للآخر؟

وقد اعتمدنا المنهج التحليلي الوصفي للإجابة عن هذه الإشكاليات.

أما فيما يخص الدافع الرئيسي لاختيار موضوع البنية الاسلوبية في قصيدتين (من الجاني؟)، (صدى الجائزة)، يرجع إلى:

1- أنّ الشاعر "نور الدين درويش" تطرق إلى مواضيع مستحدثة يتكلم فيها عن الواقع الذي أصبح ما عليه اليوم، وماله من مميزات لغوية متنوعة، ومحاولة توظيف صور مستمدة من حياته العملية والادبية.

2- قلة الدراسات التي تخوض في غمار الشعر الجزائري المعاصر هذا من جهة، وما للموضوعات التي يطرحها الشاعر من معارضات وغموض من جهة أخرى.

أما سبب اختيارنا للقصيدتين، فنرجع ذلك إلى:

- الكشف عن الخاصية الاسلوبية التي يتميز بها الشاعر "نور الدين درويش".
- الخوض في غمار الاستاذ المشرف الذي شجعنا على اختيار مثل هاتين القصيدتين.

ونلفت الانتباه اننا قد استعنا بمجموعة من المصادر والمراجع للإجابة عن الاشكاليات السابق ذكرها خاصة في الجانب النظري، ويمكننا في بعض السطور توضيح الخطة التي اتبعناها للتحليل، فبدأنا بمدخل نظري تناولنا فيه أهم نقاط الشعر الجزائري الحديث، ثم قمنا بعرض قصيدتين، يليه الفصل الاول بعنوان الأسلوب والأسلوبية، ووقفنا عند المعنى اللغوي والاصطلاحي للأسلوب والأسلوبية، ثم تطرقنا في المبحث الثاني إلى هدف الدراسة الأسلوبية، وفي المبحث الأخير عرضنا اتجاهات الأسلوبية، مرورا إلى الفصل الثاني، وقد خصصناه حول المستوى الدلالي والبناء التصويري وضم مبحثين، أول كان حول الحقول الدلالية، وثاني حول البناء التصويري، وصولا

إلى الفصل الثالث فقد كان لدراسة المستوى التركيبي، وضم ثلاث مباحث، تناول المبحث الأول: التركيب في ضوء الأسلوبية، وفي المبحث الثاني تطرقنا إلى بنية التركيب الفعلي، وصولا إلى المبحث الثالث تحت عنوان الأساليب الإنشائية، ثم انتقلنا إلى المستوى الإيقاعي وضم مبحثين أولهما تحت عنوان الموسيقى الخارجية، والمبحث الثاني تناول الموسيقى الداخلية.

وإلى هذا الحد يمكننا ان نعرض الهدف من هذه الدراسة، فنرجح انه يرجع إلى محاولة كشف أهم خصائص ومميزات التحليل الأسلوبي في الشعر الجزائري المعاصر.

أما الصعوبات التي اعترضتنا في هذه الدراسة جاءت كالآتي:

- قلة المصادر في الجانب النظري للشعر الجزائري المعاصر خاصة فترة ظهور الشاعر نور الدين درويش.
- قلة الدراسات التي تناولت بحثا حول الشاعر نور الدين درويش.

ورغم هذه الصعوبات إلّا أن هذا لم يثن من عزيمتنا، فاستطعنا بتوفيق الله واحسانه ومن ثمة تحفيزات وجود وكرم الاستاذ "عبد القادر معمري" الذي قدم لنا يد العون لإتمام هذا العمل المتواضع أملا منا أن نكون قد وفقنا في عملنا، فإن أصبنا فمن الله وحده، وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

مدخل

الشعر الجزائري الحديث والمعاصر.

- المبحث الأول: الشعر الجزائري.
- المبحث الثاني: الحركة الشعرية الجزائرية

المبحث الأول: الشعر الجزائري:

تميزت حركة الشعر في الجزائر كوسيلة وغاية يسعى إليها المبدعين، للنهوض بالشعب وتوعيته وغرس قيم التضحية والمفاوضة ورفض نهب آخر لخيرات بلده وتقليل من شأن الشخصية الجزائرية وقد اعترضتنا صعوبة في اختلاف منطلق الشعر الجزائري في الكتب التاريخية للأدب الجزائري الحديث.

بحيث وجدنا أن منطلق الشعر الجزائري يرجعه البعض إلى علاقة المغرب العربي بنظيره المشرقي كما هو في كتاب الأدب الجزائري الحديث لعمر بن قينة، في حين وجدنا في كتب أخرى ان منطلقات ترجع منذ ان تربعت دولة بني زيان في الجزائر.

المطلب الأول: منطلقات الشعر الجزائري الحديث.

يجدر بنا قبل الغوص في ثنايا اتجاهات وخصائص الشعر الجزائري الحديث، لابد ان نبرز منطلقاته ونشأته، فنجد "أن أصول الحداثة في الأدب الجزائري ترجع إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر، حين كان ارتباط الحركة الأدبية في المغرب العربي بالمشرق العربي قائما، وقد بدأت النهضة في الوطن العربي عموما باستلهام التراث العربي المشترك في عصور الازدهار الأولى، منطلقة من إحياء أمهات الكتب، إلى جانب ما بدأت تسهم به حركة الترجمة والنقل والطباعة...، الانفتاح على الثقافة الأوربية عموما".[1]

إذا حاولنا البحث عن المبادر الأول الذي مسك راية الحداثة للشعر الجزائري نجد أن "الأمير عبد القادر الجزائري يعتبر من رواد الحركة الأدبية الحديثة في المغرب العربي عموما وفي الجزائر خصوصا".[2]

لا بد أن نذكر في مثل هذا السياق «أن الأمير ولد سنة 1807م في الريف مما صعب في مهمة تكوينه وتعلمه تكوينا وتعليما نظاميا حديثا، كما شاءت الظروف أن يفني أجمل أوقات

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، ب. ط، 1995، ص 15.
[2] المرجع نفسه، ص 15.

شبابه في الحرب والمعارك حتى وصل إلى السجن والمنفى، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على إن الأمير امتلك البطولة والشجاعة من الريف الجزائري ومن الطبيعة الجزائرية»[1]، إذن يرجع منطلق شعر عمر بن قينة إلى ارتباط المغرب بالمشرق.

ونجد في كتاب "مراجعات في الادب الجزائري" لمخلوف عامر، أنه درس ديوان الأمير عبد القادر عبر ثلاث مستويات:

أولا قلب للحب: «من الطبيعي بالنسبة لأي انسان سوي أن تجتذ به المرأة ناهيك عن أن يكون شابا في مقتبل العمر، وقد حصل هذا لـــــ عبد القادر ولأنه يدرك هذا البعد الطبيعي والانساني في الانسان فإنه لم يكتمه، بل سعى للبوح بمشاعره...، وهو الذي درس المصادر التراثية شعرا ونثرا ووجد الأوائل قد بثوا في مؤلفاتهم عواطف في الحب وتصوير المرأة، فنجده يقول في احدى قصائده:

أَلاَ قُلْ للَّتِي سَلَبَتْ فُؤَادِي وَأَبْقَتْنِي أَهِيمُ بِكُلِّ وَادٍ ».[2]

ثانيا قلب للحرب: « فأما عندما يفخر فإنه يعود أيضا إلى تقليد الشعر العربي القديم، وأحيانا بعبارات وأشطر تحيل مباشرة على اصحابها فيقول:

وَإِذَا مَا اشْتَكَتْ خَيْلِي تَحَمْحُمًا أَقُلُ لَهَا: صَبْراً :صَبْرِي وإِحْمَالي

وَاَبْذُلُ يَوْمَ اَلْرَّوْعِ نَفْساً كَرِيمَةً عَلَىَ أَنَّها فِي الْسِّلْمِ أَغْلَى مِنَ الْغَالِي

غير ان الهم الذي كان يشغل عبد القادر في استحضاره الماضي أن يبحث عن القيم الانسانية التي يكتب لها الخلود».[3]ثالثا قلب للحب الكوفي: « كان عبد القادر يطارد حلما لطالما راوده منذ نشأ وشب في اسرة تتميز بانتسابها للرسول عليه الصلاة والسلام، ان يجتهد ويجاهد النفس ليصل إلى أعلى مرتبة بإمكان بشر أن يصلها، فعودته إلى رحاب التصوف ربما كانت عودة إلى الذات

[1] بشير بوحيرة محمد، الأمير عبد القادر (رائد الشعر العربي الحديث)، منشورات دار الأديب، وهران- الجزائر، ب. ط، 2007، ص 120.

[2] مخلوف عامر، مراجعات في الادب الجزائري، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص 47.

[3] المرجع نفسه، ص 52.

المفقودة...، من أشهر كتبه في التصوف كتاب المواقف فأطول قصيدة في الموضوع هي التي خصصها للسيد محمد الناسمي* فيقول:

وَأَلْقَى عَلَى صَفَرِي بِأَكْسَيْسَرِه فَقِيلَ لَهُ هَذَا هُوَ اَلذَّهَبُ الْتِّبْرُ».[1]

يتضح لنا من هذا أن الأمير عبد القادر وصل إلى مستوى تصوف بحيث أن « لم يعد الليل بالنسبة اليه فرصة لاستحضار المحبوبة، كما لم يعد الهجر والانقطاع معاناة بسبب فراق سلطان الجمال النسوي، بل انه في الواقع التوحدي حب واشتياق من نوع آخر، وخمرة مسكرة بحثا عن السادات وما ينجر عنه من هم واشتياق وأمل في لقاء يخلصه من ادران الدنيا ليرفعه إلى مرتبة عليا، نحاسا كان فيحوله ذهبا».[2]

احتوى ديوان الأمير عبد القادر ثلاث اقطاب يدور في فحواه وهي (الحب، والحرب، والتصوف.)

إلى هنا نستطيع القول ان ما حدث من تطورات في مختلف الجوانب (سياسية، ثقافية، ...) أثر في الادب الجزائري عامة والشعر خاصة، يرجع الدارسون حمل شعلة ريادة الشعر الحديث إلى الامير عبد القادر، فإنه لم يكتفي بمقاومة الاحتلال عبر السلاح فقط، انما كذلك من خلال القول عبر وسيلة الشعر.

لابد ان نذكر في مثل هذا السياق ان منطلقات الشعر الجزائري الحديث تختلف في صدور الكتب، اذا كان عمر بن قينة صاحب كتاب الادب الجزائري الحديث يرجع منطلقات الشعر الجزائري الحديث انها ترتبط بالنهضة التي اصابت الوطن العربي، فإن كتاب أصوات من الادب الجزائري الحديث لعبد الله حمادي وكتاب شعراء الجزائر في العصر الحاضر لمحمد الهادي الزاهدي السنوسي، فنجد ان منطلقات الشعر الجزائري الحديث يرجع إلى:« ان ما أصاب منطلقات الشعر الجزائري شبيه ما أصاب الجزائر من ويلات، ويمكن القول أن منابع القول الشعري قد نضبت في

* الاستاذ الذي تتلمذ عليه، وشرب منه الطريق كما يقول محقق الديوان.

[1] مخلوف عامر، مراجعات في الادب الجزائري، ص 53.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

أرض الجزائر وجفت مجاريها منذ أن أتت الاحداث التاريخية الدامية على بقايا دولة بني زيان أو بني عبد الوادي (1337م- 1504م) التي تربعت على عرش الثقافة الجزائرية أزيد من قرنين من الزمان.[1]

وكما كانت تقريبا فاتحة الشعر في هذه الأرض وخاتمته، لا لشيء إلا لأنها كانت حاملة للواء الثقافة العربية الاسلامية في هذه الربوع، وقد عرفت هذه الامارة الغنية بمآثرها الفنية أرقى توهجات أيامها الشعرية حين كان عروسا للسلطان الشاعر.[2]

ويعتبر «الامير ابي حمو موسى الزياني (727ه- 791ه) الذي شنّف مسامع الزمن الجزائري بأرقى طلليات الحب، وأبدع مولديّات الشعر الديني المكرس للاحتفاء بالمولد النبوي الشريف، كانت ثمرة هذه الدولة من الابداع الشعري تلك المحصلة المعتبرة من الاشعار التي احتفظ بمعظمها المؤرخون والمترجمون لهذه الدولة من أمثال الاخوين ابن خلدون يحي وعبد الرحمان، كذلك التنسي (ت 680ه)، والمقري في ازهاره، والرحالة ابن عمار»،[3] وارتبط منطلق الشعر الجزائري الحديث هنا بالجانب الديني.

يجدر الاشارة ان في فترة سبقت مرّ الشعر الجزائري بلحظات من الغموض والمتاهة « التي زج فيها الشعر الجزائري طوال الحقبة العثمانية التركية، إذْ أصابه ما أصاب الثقافة العربية الاسلامية من انحصار وانكماش وانشغال بالتشطير والتخميس والمعارضات المتردية المستوى، وقد زاد من تدني مستوى الشعر الجزائري، قضاء الاستعمار الفرنسي الاستيطاني المبرم على مخلفات الذاكرة الابداعية وذلك بتهجير اللغة العربية والثقافة من مرابعها وإحلال الثقافة الفرنسية محلها ».[4]

[1] عبد الله حمادي، أصوات من الادب الجزائري الحديث، دار البعث، قسنطينة، ب. ط، 2001، ص 10.

[2] محمد الهادي الزاهدي السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، تح: عبد الله حمادي، دار بهاء الدين، الجزائر، ط2، 2007، ص 17.

[3] عبد الله حمادي، أصوات من الادب الجزائري الحديث، ص 11.

[4] المرجع نفسه، ص 11.

نستطيع القول أن الاستعمار الفرنسي لم يكتفي بنهب الأراضي الجزائرية، بل اضافة على ذلك حاول محو الشخصية الجزائرية عبر التحريض على تعلم الفرنسية وغرس ثقافة مغايرة غير مألوفة لدى الشخصية الجزائرية، كان لهذا أثر واضح في الأدب الجزائري خاصة الشعر، « ويمكن القول أن نتيجة الحصار الاستعماري الاستيطاني جعل ما تبقى من الذات الجزائرية الشاغرة يلوذ بتلابيب الدين الملفوف في خرق التصوف أحيانا، والمتوهج بأنوار السلف تارة أخرى، أو كما يقول أحد الباحثين الجزائريين: لقد وجد الشاعر الجزائري في الدين باعتباره قوة حفظت للشعب عقيدته، ملاذه الذي يلتجئ إليه، ووجد في التصوف راحة من الظلم الذي عم البلاد.[1]

لابد أن نذكر في مثل هذا السياق أن في هذه الفترة مرّ الشعر الجزائري بنوعين تميز بهما، أولهما تمثل في الشعر الديني كما ذكر سابقا، وأخرى وظف لمدح السلطات الاستعمارية، « فإنه يتمثل في انقياد بعض الأصوات الرثة لمسايرة ركب المستعمر... فانحدر الشعر الجزائري في مهاوي مدح الحكام الفرنسيين بأسلوب يغلب عليه النفاق والتملق، ولنا امثلة كثيرة على هذا النوع من الشعر المتملق ومثال على ذلك قصيدة الشيخ شعيب بن علي قاضي تلمسان التي ألقاها بمناسبة انعقاد مؤتمر المستشرقين الرابع بالجزائر (1905م)، الذي يمدح الوالي الفرنسي جُونَارْ»،[2] نجده «يقول الحفناوي مخاطبا الوالي العام الفرنسي:

فِي كُلّ جِيلٍ مِنَ الأَجْيَالِ أَخْيَـــارُ وَخَيْرُهُمْ مَنْ كَانَ لَهُ فِي الْعِلْمِ أَخْبَارُ
بِالْعَـــــامِ شَادَ الْيُونَـــانُ دَوْرَهُمْ وَكَانَ لِلْعَرَبِ فِيْهِ بُعْدُ أَثَـــــارُ».[3]

لكن لا نستطيع أن نلوم هؤلاء الشعراء مما مارسته فرنسا من ضغط مباشر وغيره، وما يجدر ملاحظته في مثل هذه القضية، أن ما حاولت فرنسا الوصول اليه من ضغط على الشخصية الجزائرية قد نجحت في التأثير على بعض الحالات أو ما عرفت بفترة الانتكاسة الثقافية، والفكرية، والأدبية لذا تدنى مستوى الشعر، ومن حسن الحظ أنه لم يدم طويلا « حتى أواخر القرن التاسع

[1] محمد الهادي السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، تح: عبد الله حمادي، ص18.
[2] المرجع نفسه، ص 19.
[3] عبد الله حمادي، اصوات من الادب الجزائري، ص 13.

عشر حين بدأ يسري في المجتمع انتعاش واعد باستئناف النهوض بعد الانكسار بفعل عوامل مختلفة، فبرز في هذه الفترة أسماء مختلفة ربما كان أهمها ثلاث شخصيات أولها شخصية (محمد بن عبد الرحمان الديسي) 1270ه 1339ه، وثانيها (عاشور بن محمد بن عبيد الخنقي) 1264ه 1344ه، أما ثالثها فهو (عمر بن قدور الجزائري) 1886م- 1932م، التقى الثلاثة في تكوينهم الديني، واتجاههم الاسلامي، فإنهم يختلفون بمستويات في الرواية إلى بعض القضايا».[1]

مما يراه الدكتور أبو القاسم سعد الله أنه يمكن اعتبار منتصف القرن التاسع عشر نقطة بداية للشعر الجزائري الحديث بناء على عوامل خلفية تعود إلى قرون غابرة سبقت الاحتلال الفرنسي، وأن انبثاق الشعر الجزائري الحديث ارتبط بتيارات تعانقت معه عبر مسيرة تدرجه،[2] ويقسمها إلى خمسة:

1- شعر المنابر من أواخر القرن الماضي إلى 1931م، ويمثل في تقديره رواسب الماضي ومخلفاته.

2- شعر الاجراس 1925م- 1931م، ويعني به الشعر الذي عاصر بروز أحزاب سياسية وجمعيات علمية، وجرائد وطنية.

3- شعر البناء 1936م- 1945م، وهي الفترة التي آلت اليها المقاليد الشعرية فيها بوجه خاص إلى محمد العيد آل خليفة ليشاركه فيها احمد سحنون ومفدي زكريا.[3]

4- شعر الهدف 1945م- 1954م، يبلور تلك المحرقة التي ذهب ضحيتها أربعون ألف جزائري، وما من شك في أن شعر هذه المرحلة عجّل بتفجير ثورة نوفمبر.

5- شعر الثورة 1954م، وهو الشعر الذي ضل يصحب كل حدث ومعركة من شعراء عاشوا بوادر الحركة الوطنية وتطورها السياسي والعسكري.[4]

هذه بعض الأسماء من أهم الشعراء وأنواع من الشعر الجزائري الذي لحظ في وقت مضى.

---

[1] عمر بن قينة، الادب الجزائري الحديث، ص 41.

[2] ينظر: محمد الطمار، تاريخ الادب الجزائري، تح: عبد الجليل مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، ب. ط، 2006، ص 44.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 44.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 45.

نستطيع القول في نطاق هذه الجزئية السابقة، أن الاختلاف الذي يصحب عدم تحديد الفترة الزمنية للأدب الجزائري الحديث بين باحث وآخر، يرجع إلى عدم توضيح لفظ الحداثة من أصلها فيرى باحثين أن فترة بروز الأدب الجزائري الحديث يعود إلى بدايات القرن التاسع عشر، في حين يرى آخرون أن أن منتصف القرن التاسع عشر هي بداية الحداثة لدى أدباء الجزائر.

المبحث الثاني: الحركة الشعرية الجزائرية (من 1920م إلى 1962م):

يمكن لنا تمييز تيارين في الحركة الشعرية الجزائرية:

المطلب الأول: التيار التقليدي: شعر الإصلاح والنضال والثورة .

ان الحركة الأدبية ذات صلة وثيقة بالوضع الوطني والاجتماعي، فقد كان الأديب دائما ضمير الأمة، وصدى همومها وأمالها، ولسانها المعبر عن معاناتها وطموحها، وقد شهد الأدب في هذه الفترة قفزة نوعية وكمية، فتطورت فيه أشكال قديمة، فعرف الفخر في الشعر منحى وطنيا متطورا، فشاع الشعر السياسي، القومي، الرمزي، وغير ذلك.[1]

«ومع بداية القرن العشرين أخذت تلوح في الأفق بوادر نهضة أدبية تمثلت في شعر بعض الرواد الذين أصابوا نصيبا من الثقافة المتطورة نسبيا، أو تأثروا بالنهضة المشرقية الاصلاحية والوطنية بواسطة جريدتي (اللواء، والمنار)، والواقع أن الدارس لهذا الشعر يلحظ فيه بعض التطور البطيء في الشكل والمضمون معا».[2]

ويمكننا أن نميز في هذه المرحلة أهم أسماء أدباء هذه الفترة فنجد «شخصية محمد العيد آل خليفة [*] حمل لقب شاعر الشباب، وشاعر المغرب العربي، وأهّله انتاجه القرير بروح الوطنية للقب (أمير شعراء الجزائر)، حسب الشيخ البشير الابراهيمي، القائل عن شعر محمد العيد آل خليفة، أنه

[1] ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 62.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الاسلامي، بيروت-لبنان، ط2، 2006، ص 24.

[*] ولد في 27 جمادى الأول 1323هـ (1904م) بعين البيضاء، وتوفي يوم 7 رمضان 0399هـ (31 جويلية 1979م).

أول شعر حي رافق النهضة العامة وحدا قوافلها المغذة فاطرب، وأول شعر جرى في عنانها وسجل مراحلها».[1]

اضافة على ذلك « للشاعر دعوات صارخة إلى الثورة في الوقت الذي كانت فيه كلمة ثورة بلفظها المفرد كافية لنزول العقاب الأليم بلافظها قبل أن يتم تركيب الجملة، إذن فهو شخصية متميزة عكسها شعره الذي رافق مرحلة النهوض السياسي والفكري والاصلاحي»[2]، وليس هذا فقط.

كذلك من الشخصيات الأدبية المهمة التي ظهرت في تلك الفترة «نجد مفدي زكريا* ، شاعر الثورة الجزائرية الذي تجاذبته السياسة والتجارة والأدب، وكان الحس الثوري والقومي متميزا فيها بخاصة في شعره، الذي رافق نهوض الحركة الوطنية منذ العشرينات و ازداد تأثرا بعد اندلاع الثورة المسلحة في 1954م».[4]

وتوالت بعد ذلك مبادرات ومحاولات للشاعر مفدي زكريا، «فخدم وطنه من موقع المسؤولية الأدبية والوطنية في مختلف مراحل حياته، وفي كل المواقع، وبالوسائل التي تتاح فكريا فلعب شعره في ذلك دورا مهما، وبخاصة أثناء الثورة المسلحة، وقد غدا لشعره وأناشيده الوطنية الثورية حضور في الإذاعات العربية وفي المؤتمرات أثناء الثورة المسلحة».[5]

نجد من أهم مؤلفات مفدي زكريا ديوان اللهب المقدس سنة 1961م «ان عنوان ديوان اللهب المقدس من بين العناوين التي تحدث في أذهان المتلقين يقظة وتنبها لمعان غير منحصرة،

---

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 65.

[2] المرجع نفسه، ص 66.

* ولد بتاريخ 12 جوان 1908م ببني يزغن، وتوفي سنة 1977م بتونس، ترك مؤلفات عديدة من بينها ديوان اللهب المقدس.

[4] عمر بن قينة، في الادب الجزائري الحديث، ص 70.

[5] المرجع نفسه، ص 71.

فاللهب يوحي بالثورة كما يوحي بدلالات أخرى كالآثار التي تنجم عن اللهب من نور ودفء، فهي مأخوذة على عدة نواحي، كما أن القداسة توحي بالمباركة والعظمة والقدرة الإلاهية».[1]

ولابد أن نذكر في مثل هذا السياق أن الشعراء في تلك الفترة أخذوا دور المصلحين وتحفيز الشخصية الجزائرية إلى الثورة، فنجد «ابراهيم أبو اليقظان بن الحاج عيسى* ، أنه ترك مؤلفات مختلفة في الفقه، والتاريخ، والأدب، من أهمها ديوانه الشعري في جزئين (ديوان أبي اليقظان)، وهكذا تظل هموم الجزائر والوطن العربي والعالم الإسلامي عبر مختلف أقسام الديوان في جزئيه، هموم معاناة الجزائر الاحتلال أولاً والمؤتمرات ثانياً».[3]

وأنت تقرأ لأعمال أبي اليقظان تجده أنه لم يكتفي بأبيات وقصائد شعرية، بل استعان بالمقالات وحاول أن يؤسس مجلة خاصة به إلا أن الظروف لم تساعده، « وفي سنة 1920م اشتد الصراع بين أنصار الحركة الإصلاحية في الجنوب، وبين معارضيه من المحافظين، واستهدفت المعارضة أول ما استهدفت البعثة العلمية الدراسية بتونس والتي كان يرأسها كل من التميني محمد وأبي اليقظان وكان لهذه الحوادث من التأثير على نفسية أبي اليقظان أن أشهر قلمه ضدّ المعارضة في جملة من مقالات متتالية، بدأها بمقالة نارية في جريدة (الاقدام)، للأمير خالد ثم اتبعها بسلسلة من هجمات أخرى في الجرائد التونسية».[4]

إلى جانب ذلك نجد محمد ناصر يعتمد « بأن البداية الحقيقية للنهضة الأدبية الحديثة في الجزائر إنما ارتبطت بالحركة الاصلاحية، ذلك لأن الذين قاموا بها تخرجوا في المعاهد العربية العالية بتونس والمشرق وكانوا على صلة وثيقة بالحركات الوطنية والاصلاحية التي كانت تشهدها هذه البلاد، وكان تأثيرهم بالنهضة المصرية، فيما نحسب من أهم العوامل التي زودتهم بالمدد الروحي».[5]

---

[1] سارة حسين جابري، مفدي زكريا، دار العوادي، عين البيضاء- الجزائر، ب. ط، 2014، ص 13.

[2] ولد في 1888م بمدينة القرارة في الجنوب الجزائري، توفي سنة 1973م.

[3] عمر بن قينة، في الادب الجزائري الحديث، ص 63.

[4] محمد ناصر، أبو اليقظان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ب. ط، 1983، ص 15.

[5] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 28.

من هنا نستطيع القول بأن الحركة الاصلاحية احدى أهم عوامل النهضة الأدبية بالجزائر، ذلك لتأثرهم بالمقالات أو الصحف المشرقية خاصة أن أغلب الشعراء والمفكرين الجزائريين أتموا دراستهم خارج الجزائر، «ومهما يكن من شيء فهؤلاء الشعراء (أبو اليقظان)، و (محمد العيد)، و (مفدي زكريا)، هم نماذج واضحة لتمثيل التيار الوطني الاصلاحي النضالي الثوري، ورغم هيمنة الاطار التقليدي لديهم، فإن هناك جدة الموضوعات وحداثتها وأصالة التجربة والمعالجة».[1]

هذه الحركة التي قام بها هؤلاء الشعراء في تلك الفترة، ولّدت «امتداد في انتاج شعراء آخرين لاحقين لهؤلاء من بينهم الشاعر (صالح خرفي)، له عدة مؤلفات في الأدب والنقد من بينها ديوانان شعريان (أطلس المعجزات) و(انت ليلاي)، ضجا بلغة العاطفة المتوهجة، لغة الثورة، والحب، مسايرة اكفاح الجزائر في أطلس المعجزات، وهي ما بالحرية التي غدت اليلاه، وشوقا إلى الحبيبة في أحضان تحرير الجزائر، فتناغم حب الوطن وحب الحبيبة».[2]

وكتلخيص لما سبق نرجع أن الحركة الاصلاحية الجزائرية، كان لها دور مهم في الأدب الجزائري عموما وفي الشعر خاصة، يورد الباحثون أن منطلق هذه الحركة تمثل في الظروف الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والفكرية، التي تمخضت في تلك الفترة التي مرت بها الجزائر.

المطلب الثاني: التيار التجديدي:

الباحث في تاريخ الشعر الجزائري الحديث، يلحظ نزعتين أولها نزعة تقليدية كما سبقت الاشارة اليها، وأخرى تجديدية، نجد «أن التجربة التجديدية الناضجة في شكل القصيدة الجزائرية قد بدأت على يد الشاعر (أبو القاسم سعد الله) وذلك بقصيدته (طريقي) من الشعر الحر التي نشرها في جريدة (البصائر) بتاريخ 25 مارس1955م عدد 311 وتضمنها ديوانه (ثائر وحب) يقول فيها:

[1] عمر بن قينة، في الادب الجزائري الحديث، ص 75.

[2] المرجع نفسه، ص 75.

يارفيقي

لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي

وطريقي كالحياة».[1]

ويجدر الاشارة هنا أن هذه التجربة التي ظهرت على يد أبو القاسم سعد الله لم تظهر من عدم بل مهدت لها تجارب وخبرات أولية مثلما فعل رمضان حمود، ولد (1906م- 1926م) «وكانت أول بذور للتجديد على يده بقصيدة (يا قلبي)، التي نشرها في العدد 26 من جريدة (وادي ميزاب) في 1928/08/10م الذي يقول فيها:

ويلات من هم يذيب جوانحي فكأنما في القلب جذوة نار.

وقد جاءت تجربة (حمود) هذه تتويجا لمقالاته النقدية في الشعر العربي، بالدعوة إلى تجاوز الشكل المرتبط بالوزن والقافية إلى القيمة الحقيقية في الفن، وهو الصدق في الاحساس والتعبير الفني».[2]

ومن الواضح أن رمضان حمود ركز على الصدق الفني فيعتبره «هو أساس نجاح التجربة الفنية بصفة عامة، والشاعر من هذا المنظور لا يختلف عنده عن الرسام، فكما أن الرسام لا ينجح في فنه إلا إذا تزود بطاقة حية من الشعور كذلك لا طاقة للشاعر على امتلاك العقول، والاخذ بأزمة النفوس، إلا إذا أجاد تصوير تلك العواطف».[3]

وجهة نظر رمضان حمود بالنسبة للأديب أن يعتني بالصدق الفني ولا يصب اهتمامه على القالب الشكلي للشعر، فحينما يعتمد على الاحساس والعاطفة فإنه يؤثر بطريقة مباشرة على الجمهور القارئ، هنا حاولنا الوقوف عند لحظات ومراحل للرجوع إلى مصدر أولي للتجديد في الشعر الجزائري، كذلك من الشعراء نصادف أبو القاسم خمار مولود في 1931م، «أنه كتب

[1] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 78.

[2] المرجع نفسه، ص 77.

[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 129.

قصيدة (الموتورة) سنة 1954مفي حلب، تأتي في آخر ديوانه (أوراق)، فيقول أبو القاسم خمار في قصيدته الموتورة التي يعتبرها أول عمل له في الشعر الحر:

كحبل وريد

قريب... بعيد

هنالك من خيمة نازحة

إلى جانب القرية النائحة».[1]

إذا ما حاولنا الوقوف عند الجانب التاريخي للتجارب الشعرية السابقة، محاولة مقارنتها بالتجارب الشعرية المشرقية، نجدها متأخرة بالنسبة لنظيرها المشرقي ذلك أن «حركة الشعر الحر عندما بدأت عام 1947م، وانتشرت في العالم الربي في الخمسينيات، لم يكن مهيئا لها أن تدخل الجزائر إلا بعد سبع سنوات من بدئها في الشرق، فلم يكتب الشعراء الجزائريون بهذا الشكل إلا بعد أن اطلعوا على الصحافة الادبية المشرقية».[2]

ويؤكد هذا الرأي أن ما عاشته الجزائر في تلك الفترة من الاحتلال الفرنسي، ومحاولة طمس الثقافة العربية، يدل على السبب الأولي لتأخر التجربة الشعرية المتطورة للمبدعين الجزائريين، لذا لجأ اغلبهم لاستكمال الدراسة خارج الجزائر، «ونحسب أن من أهم العوامل التي جعلت الشعراء الجزائريين يتجهون إلى هذا النوع من الشعر هو إحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن القالب التقليدي، إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، ويتفاعل مع التطورات السياسية والثقافية والاجتماعية التي كانت تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية».[3]

فهذه الاسباب وغيرها جعلت الحركة الشعرية في الجزائر تتطور، ذلك أن عندما ذهب المبدعين لاستكمال دراستهم تأثروا بالحركات الشعرية المشرقية المتطورة، وبعدما وقفنا عند العوامل والمؤثرات التي جعلت الحركة الشعرية الجزائرية تتغير وتتطور، لابد علينا في مثل هذا

[1] عمر بن قينة، فب الادب الجزائري الحديث، ص 78.

[2] شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرّ في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ب. ط، 1985، ص 69.

[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 152.

الموقف أن نركز على الشعراء الذين تأثروا بهذا التغيّر، فنجد «محمد الاخضر عبد القادر السائحي صاحب قصيدة (حنين)، تشير تواريخها إلى أنها كتبت في عام 1953م».[1]

كذلك ظهرت أسماء جديدة «مثل: أحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي، وأزراج عمر، وجروة علاوة وهبي، ومحمد زتيلي، وغيرهم...».[2]

إلى هنا نستطيع القول أن هذه الحركة الشعرية التجديدية، يرجع سبب ظهورها بفعل التغيرات الحاصلة في مختلف الظروف السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والفكرية، فأثرت في الشعر عامة وفي مبدعه خاصة.

المطلب الثالث: حركة الشعر الجزائري في فترة السبعينات:

بعدما وقفنا عند منطلقات الشعر الجزائري الحديث، ثم أولينا اهتماما باتجاهاته وحركية الشعر في تلك الفترة ، لابد علينا في مثل هذا السياق أن نذكر شعرية السبعينات في الجزائر، ويرجع سبب تركيزنا على فترة السبعينات أن الشاعر الذي أخذت قصائده كنموذج للتحليل الاسلوبي، قد برز بوضوح في تلك الفترة.

«شهدت الجزائر في أواخر الستينات وأوائل السبعينات تحولات هامة في الميادين الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وشهدت أحداثا ثورية، وانجازات معتبرة مثل تأميم الثروات المعدنية، والثورة الزراعية، والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، وانتشار التعليم، وديمقراطيته، والطب المجاني، وغيرها من التحولات الهامة».[3]

[1] شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 70.
[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 167.
[3] المرجع نفسه، ص 166.

«وفي ظل هذه التحولات أخذت بوادر نهضة ثقافية تحل محل الركود الثقافي، وظهرت إلى الوجود صحف ومجلات وطنية جديدة راحت تفتح صدرا واسعا للإنتاج الأدبي والشعري الشاب، توجهه وترعاه، وتحتضنه».[1]

لذا «بدأت أولى نماذج الجيل الجديد تظهر على صفحات مجلة المجاهد، وآمال، ثم الشعب الثقافي، وعلى الرغم من أن هذا الجيل لم يشارك في حرب التحرير، ولكن الروح النضالية التي خلفتها ثورة نوفمبر ما تزال تسري في عروقه وتحفزه على الاستمرار في طريق الثوار».[2]

وتدلنا هذه المقاطع، على أن حركية الشعر في فترة السبعينات، شهدت تطورات عدة في مختلف المجالات، أولها عناية الصحف والمجلات بالجيل الجديد، ثانيا دعم بعض جمهور القراء للتجديد في الشعر إما من ناحية الشكل أو المضمون، او كلاهما معا.

إذا ما حاولنا البحث عن السبب الرئيسي لظهور مثل هذه الحركة في الجزائر نجده في «انصراف الشعراء الشباب من جيل الاستقلال إلى البحث عن البديل في الشعر العربي الوافد من الشرق العربي أو في الشعر العالمي المترجم ...، ومن ثم كان الاتصال المباشر المستمر بين هؤلاء الشباب، وشعر نزار قباني، والسياب، والبياتي، وعبد الصبور ...، وغيرهم من مشاهير الشعراء، وقد اصبح هذا الشعر عندهم بمثابة المثل الذي يجب ان يحتذى والنموذج الذي يجب ان ينسج على منواله».[3]

وهنا نستطيع القول ان هذا الرأي صحيح إلى حد ما، ذلك ان لا يمكننا نطلق على مثل هذا الشعر الجزائري في فترة السبعينات، انه تقليد مباشر للشعر العربي المشرقي أو الشعر المترجم، إلا أننا لا ننفي أنهم أخذوا بعض معالمه، لكن أعطوه صبغة مختلفة ضمن نطاقهم الثقافي، والاجتماعي.

«ولقد عرفت السبعينات ارهاصات شعرية كبيرة، تشير اليها هذه النتاجات التي عرفتها الساحة عمليا، بشكل لم تعرفه الساحة الادبية من قبل ومن بعد وقد ساهم في هذا النمط

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 166.
[2] شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 83.
[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 180 و181.

الاجتماعي، والنمط الثقافي، والنمط السياسي، اضافة الى الحاجة الماسة لملأ الفراغ الثقافي الادبي بعد هدوء العاصفة وانطلاق مرحلة البناء».[1]

بالإضافة يمكننا القول «أن جيل السبعينات قد غلبت عليه المواقف السياسية...فأغرق بأكمله في الهم السياسي»[2]، وربما كان لهذا الموقف أن أثار الأدباء الكبار على هذا الجيل الجديد، لتعلقه بقضايا في رؤياهم سخيفة وغير نافعة، مثلما وجدنا في تلك الندوات والمقالات التي اقيمت بصدد هذا الموقف.

«لقد واجهة الحركة الأدبية الشابة أثناء ظهورها رفضا شديدا، نعت أدباء الجزائر الذين وصفوا كتابات الشباب أنها كتابات أطفال تشدهم حماسة سن المراهقة، وأنهم يحملون افكار غريبة عن المجتمع، وكانت نتيجة هذا الرفض أن ازداد الشباب إيمانا بعدل قضيتهم».[3]ومن الواضح أن بظهور الحركة الشعرية الشبابية سنة 1970م وما يليها، تعرضت لجملة من الصعوبات من بينها نقد التي تعرضت اليه من طرف الأدباء الكبار لمثل هذه الحركة، بالإضافة إلى الركود الثقافي الذي عاشته الجزائر في فترة بعد الاستقلال، إذْ أنها لا تزال في مرحلة البناء.

[1] علي ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر، دار التبيين- الجاحظية، الجزائر، ب. ط، 1995، ص 6.

[2] المرجع نفسه، ص 43.

[3] شريبط أحمد شريبط، دراسات ومقالات في الادب الجزائري الحديث، منشورات المكتبة الوطنية، الجزائر، ب. ط، 2007، ص 63.

الفصل الأول

الأسلوب والأسلوبية.

- المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية.
- المبحث الثاني: هدف الدراسة الأسلوبية.
- المبحث الثالث: الأسلوبية واتجاهاتها.

تمهيد:

لم يعد الشعراء المعاصرين يهتمون بالجانب اللغوي والجمالي للعمل الأدبي فقط، إنما تجاوزوا ذلك إلى الاهتمام بالمواضيع والقضايا الاجتماعية للشعوب العربية « ويعد نور الدين درويش نموذجا حيا للشاعر الجزائري الذي جمع في كتاباته بين صفات الشاعر المتألم لآلام الجماهير، والمناضل السياسي للمبادئ الثابتة والارادة الحديدية».[1]

وهذه الخطوة لم تنشأ من فراغ بل سبقتها خطوات «وان المتتبع للتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة يلحظ أن هذه التجربة قد اكتملت...بشكل أوضح في فترة الثمانينات والتسعينات فقد بدأت في السبعينات تخطوا خطواتها الأولى التي كانت مترددة ومضطربة بين الحداثة والتقليد ثم أخذت في التشكل في أواخر السبعينات لتشهد مرحلة نضوج بداية الاكتمال في بداية الثمانينات».[2]

كما نجد أن الشاعر لم يكتفي بمواضيع سبق اليه ذكر شعراء غيره لما اصبح للحداثة في هذه الفترة صدى واسع بين الشعراء والادباء الجزائريين، لكن لم يتحدد هذا المصطلح في مفهوم واحد جامع، وتعددت الآراء والمفاهيم في خضم هذا بحيث أصبح «يخيل للجزائريين أن الحداثة هي القصيدة الحرة فتراجعت شعرية الشاعر الجزائري».[3]

إلا أن هذه المحنة لم تدم طويلا، فسرعان ما نضج الشعر الجزائري الحديث، مما حققت للقصيدة الجزائرية تطورا ملحوظا في البناء الفني ومنح حرية للشاعر، ومع ذلك نجد أن قلة هم من يهتمون بهذا النوع من الشعر «إلا عبر صفحات جرائد محلية وقليل من المجلات العربية، ونور الدين درويش واحد من ابناء هذا الجيل الجديد الذي يمتح من الازمة ويكتب على حد الشفرة ان ضاقت عنه الاوراق».[4]

---

[1] حنان بومالي، (ب. ت)، [تجربة الموت في شعر نور الدين درويش]، مجلة العلوم الاسلامية، (ب. ن)، مؤسسة الرجاء، قسنطينة- الجزائر، العدد3، ص 241.

[2] عبد الحميد هيمة، علامات في الابداع الجزائري، مديرية الثقافة، الجزائر، ط1، 2000، ص 63.

[3] حنان بومالي، تجربة الموت في شعر نور الدين درويش، ص 242.

[4] المرجع نفسه، ص 242.

ولعل من الضروري أن نثير مسألة طالما أثارها الباحثون عن الأدب الجزائري المعاصر، ذلك أن السير وفق هذا النهج له صعوبات من أهمها: تمثلت أولا في المصادر القليلة وثانيا عدم توفر هذا الأدب في كتب تجمعها -كما ذُكر سابقا- فشعر هذه المرحلة كان يتواجد في الجرائد والمجلات.

المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية:

المطلب الأول: مفهوم الأسلوب.

أ: المعنى اللغوي:

يتحدد معنى الأسلوب في لسان العرب على النحو الآتي: «يُقال للسطر من النخيل، أُسلوبٌ وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب: بالضم، الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين».[1]

وجاء الأسلوب في مختار الصحاح لـــــ (أبو بكر بن عبد القادر الرازي) كالآتي: «(س ل ب) سلب الشيء من باب نَصَر والاستلاب الاختلاص، والسلب بفتح اللام المسلوب وكذا السّليب و الأسلوب الفن».[2]

كما يعطي «معجم المصطلحات الادبية المعاصرة» لعلوش سعيد المعاني الآتية للأسلوب: يحيل الأسلوب ضمنيا على مفهوم يعارض بموجبه الاستعمال الفردي والابداعي للكود وظيفته اجتماعية كليا، ومفهوم الأسلوب اعتُبر مثاليا مما حدا بالنقد إلى التساؤل عن دلالته، ومع هذا فـــــ الأسلوب هو طريقة عمل، ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات.[3]

تحيل هذه المعاني اللغوية للأسلوب إلى أنه:

- طريقة في التعبير يستخدمها قاصده

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 14.
[2] أبو بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دائرة المعاجم، لبنان، ب. ط، 1987، ص 130.
[3] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 21.

- والأسلوب فن كما عبّر عنه الرازي
- ولا يخرج معجم المصطلحات الادبية المعاصرة عما عبر عنه معجم لسان العرب في الأسلوب من حيث أنه طريقة عمل ووسيلة للتعبير.

ب: المعنى الاصطلاحي:

يعتبر مفهوم الأسلوب مفهوم قديم، يعود إلى البدايات الأولى للتفكير الأدبي، مرتبطا ارتباط قوي بالبلاغة عامة وبالشعر خاصة، وتتعدد التعاريف للأسلوب لتعدد ممارسيه، فعرف عن الأسلوب أنه «فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا أو تشبيها أو مجازا أو كناية، أو تقريرا أو حكما أو أمثالا».[1]

بينما عرف الأسلوب عند آخرين بأنه «الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني»[2]

وما يمكن ملاحظته نحو هذين المفهومين أن الأسلوب ربط بكيفية الكلام، وحسن استخدام الصورة البيانية، مما يجعل الأفكار مرتبة تصل إلى المتلقي بأسلوب منتظم.

وجاء الأسلوب عند كراهم هاف «جزءا من صنعة الاقناع وبذلك فإنه يجري نقاشه عموما تحت موضوع الخطابة، أن البلاغة القديمة كانت تميز بين الخطابة الاحتفالية، والسياسية، والقضائية وأن لكل منها مناسبته الخاصة ومبتكراته الملائمة».[3]

وترى النظريات الأدبية في الأسلوب ما «تمليه على الأكثر طبيعة المؤلف نفسه أنه التعبير عن نفسه».[4]

لذا يتجلى الأسلوب عند (كراهم) في أنه رُبطَ بالبلاغة اليونانية خاصة الخطابة، فحين النظريات الأدبية ربطت الأسلوب بكيفية استخدام المؤلف لأسلوب التعبير عما يجول في خياله.

---

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، دار المسيرة، عمان، الاردن، ط1، 2010، ص 26.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

[3] كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، العراق، العدد الأول، 1985، ص 19.

[4] المرجع نفسه، ص 20.

إذن الأسلوب من خلال هذه التعاريف لا يخرج عن كونه: فن من الكلام، صورة لفظية، أرتبط بالخطابة، وارتبط بالمؤلف.

المطلب الثاني: مفهوم الأسلوبية.

عُرف عن الأسلوبية بأنها علم نشأ على يد "شارل بالي" في مطلع القرن العشرين وقد تعددت المفاهيم حولها، فمنهم من يقول بأنها «علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله وابراز العلاقات التركيبية للعناصر اللغوية»،[1] وقد عرفها "جوزيف ميشال شريم" بأن «الأسلوبية هي تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية».[2]

وتكاد تتفق هذين التعريفين أن الأسلوبية تركز اهتمامها على التحليل اللغوي والتركيبي للخطاب الأدبي، وتستمد أغلب أدواتها من البلاغة أولا ثم اللسانيات ثانيا.

وكما يعرفهما منذر العياشي وهو باحث عربي بأنها «علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزعا على مبدأ هوية الأجناس، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات».[3]

والأسلوبية حسب منذر العياشي نظام يدرس لغة الخطاب الأدبي على اختلاف أجناسه وتتنوع مستويات التحليل فيه طبقا لتعدد اتجاهاته وأهدافه.

والأسلوبية عند ميشال ريفاتير «علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الادراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أيضا أ، يفرض على المتقبل وجهة نظر في الهضم والادراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وادراك مخصوص».[4]

---

[1] نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار الهومة، الجزائر، ط1، 1997، ج1، ص 239.

[2] جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان، ط2، 1987، ص 37 و38.

[3] منذر العياشي، مقالات في الأسلوبية منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ط1، 1990، ص 29.

[4] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط5، 2006،ص 42.

نجد ريفاتير يربط الأسلوبية بكشف عن العناصر التي تجعل من الخطاب الأدبي ذو ميزة فريدة عن غيره من أنماط النصوص، وحاول ربط الأسلوبية بالمؤلف وبكيفية ايصال الفهم إلى المتلقي.

وحاول "بيير جيرو" تقديم تعريف للأسلوب بأنه طريقة التعبير عن الفكر بواسطة اللغة.[1]

والأسلوبية لدى تشارل بالي «فهي دراسة المؤثرات والتقنيات المعبرة في اللغة كلها»[2]، واضافة عن هذه التعاريف هناك من يعتد بربط الأسلوبية باللسانيات، مثلما هو الحال عند ابو يوسف في كتابه "الأسلوبية الرؤية والتطبيق" حين قال فيها «بأنها فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختبارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتاب في السياقات والبيئات الأدبية وغير الأدبية».[3]

ما أضيف هنا في هذا التعريف للأسلوبية أنها اختبار لغوي ومجموعة من الأساليب الأدبية، تسعى اليها الأسلوبية للتحليل فيها وفق مبادئ لسانية حديثة.

وتكاد تلتقي هذه مجموعة من التعاريف على أن الأسلوبية لا تخرج عن كونها:

- علم يدرس الخصائص اللغوية في الخطاب الأدبي
- علم يبرز العلاقات التركيبية في هذا الخطاب
- تعتمد على الموضوعية في التعامل مع الخطاب

المبحث الثاني: هدف الدراسة الأسلوبية.

الهدف من الدراسة الأسلوبية يستطيع أن يتمظهر لنا حينما نحاول أن نتعرف عن ماهية الأسلوب من وجهة نظر الأقطاب الثلاث في عملية الاتصال (المرسل، الرسالة، المتلقي)، «فهي تارة تصب اهتمامها على المرسل (المنشأ)، وتارة على الرسالة (النص)، وتارة على المتلقي

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 20.
[2] كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، ص 38.
[3] يوسف ابو العدوس، الأسلوبية، ص 35.

(القارئ)، ومن البديهي أن يتغير تبعا لذلك مفهوم الأسلوب فيها جميعا، لنستشف غاية الدراسة الأسلوبية في كل واحدة منها».[1]

المطلب الأول: الأسلوب من زاوية المرسل (المنشأ):

المرسل أحد أهم أقطاب العملية التواصلية الثلاث، ويعتبر المبادر الأول لهذه العملية، «والأسلوب حسب وجهة النظر هذه هو الاختيار أو الانتقاء على ايثار المنشئ، وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة».[2]

وما يؤكد أن مفهوم الاختيار «يشير إلى توفير أكثر من امكانية لقول الشيء الواحد كما يشير إلى حرية المتكلم أو الكاتب في اختيار اكثر تلك الامكانيات الملائمة لقصده وموضوعه».[3]

وما نستطيع أن نقوله في مثل هذا الموقف، ان الأسلوب من وجهة نظر المرسل رُبط بـــــ (الاختيار)، «والقول بأن الأسلوب اختيار بما كان موافقا لما هو معلوم بالضرورة عن عملية الابداع، واشتمالها بحكم طبيعتها على سلسلة من الاختيارات وليست هذه العملية ذات أهمية أسلوبية فحسب، فدراسة مسودات الاعمال الأدبية هي موضع اهتمام مشترك من علماء الأسلوب وعلماء النفس المهتمين بدراسة العمليات النفسية المصاحبة للإبداع».[4]

ما نستشفه هنا أن الأسلوب مفهوم واسع نظرا لتعدد الميادين المصاحبة له وهذا ما اثبتته المقولة السابق ذكرها، ونحن بصدد تحدثنا عن مفهوم الاختيار صدفنا مزلقين، بإمكاننا أن نستجليهما فيما لمح اليه "كراهام هاف" «بأن التمييز الكامل بين الطريقة والموضوع أمر مرفوض بصورة قاطعة، ان رفض ذلك أصبح أحد المبادئ الرئيسية في التفكير النقدي السائد، وصار عمل الأديب يُرى باعتباره وحدة عضوية لا ينفصل فيها الموضوع عن الطريقة والفكرة عن التعبير، أما

[1] عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، ط1، 2007، ص 15.
[2] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم الكتب، القاهرة- مصر، ط3، 1996، ص 37 و38.
[3] عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، ص 16.
[4] سعد مصلوح، الاسلوب دراسة لغوية احصائية، ص 41.

عن انفصال الموضوع عن الطريقة فإن الاتجاه النقدي وصل إلى حقائق تقتضي إلى انكار وجود مترادفات في طرق مختلفة من التعبير».[1]

وحاول "كراهام هاف" أن يفصل في ذلك فقال: «لأن كل طريقة تمنحنا دلالة مختلفة عن الدلالة المطروحة بطريقة أخرى، وحتى وإن اتحدتا في المعنى، لذا يمكن أن تتسمى عند ذلك الفروق في الجمل المترادفة المعنى، فروقا أسلوبية مما دعا بعض الباحثين إلى الاعتقاد انتقاء وجود طرق متعددة هو انتقاء للأسلوب الذي لا يعدوا كونه اختيار طريقة معينة للكتابة، أما قضية انفصام الفكرة عن التعبير فهي المزلق الثاني لهذا التعريف الذي يوحي بأن هناك فكراً تجريدياً يقع في الذهن قبل اختيار التعبير اللغوي الملائم له».[2]

ان التحديد الأساسي لماهية الاختيار، يجعلنا حسب كراهام هاف أمام وجهتين وهما الطريقة والموضوع، أي بين الأسلوب والأسلوبية، وحسب ما وقفنا عند المفاهيم التي تناولت الأسلوب كطريقة في التعبير ، وعن الأسلوبية التي تهتم بالكشف عن الخصائص التي تميز الخطاب الأدبي، والمقصد التي نورده هنا أنه يستحيل التفريق بين الطريقة والموضوع، لكن لا ننفي أن مع تعدد المناهج والميادين فإن الطريقة بدورها تتعدد وتتنوع.

وللاختيار أنواع من بينها:

1- اختيار الموضوع.
2- الاختيار المعجمي (الاستدلالي) أي اختيار كلمة من بين الامكانات المتاحة.

كان لابد لنا أن نشير إلى «أن ثمة علاقة وثيقة تربط هذين النوعين من الاختيار، إذ أن اختيار المنشئ لموضوع معين سيحصر بدائله المعجمية في نطاق ذلك الموضوع... فالخيارات الاستبدالية هي رهينة اختيار أولي هو اختيار الموضوع».[3]

[1] عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، ص 16.
[2] المرجع نفسه، ص 17.
[3] المرجع نفسه، ص 18.

وأخيرا الاختيار البنيوي: «وهو اختيار تركيبة معينة من بين التراكيب المتاحة، حتى يتم الخروج فيه على القواعد النحوية، فهو محدد بما وضعته البلاغة من ضوابط للحريات، ثم اختيار صياغة تصبح بإزائها التراكيب المتعددة متآلفة دلاليا».[1]

اذن عملية الاختيار تقوم على ثلاث مراحل يرتبط كل منها بالآخر، وأول هذه المراحل تتمثل في اختيار الموضوع وباختياره يليه الاختيار المعجمي كاستبدال للألفاظ والمفردات وأخيرا اختيار صياغة التراكيب، لا تستقيم هذه العملية إلا بحسن اجادة صياغة التراكيب للخطاب الأدبي.

المطلب الثاني: الأسلوب من زاوية الرسالة (النص):

وبعدما وقفنا عند الأسلوب لدى المرسل، ووجدنا أنه يتمثل في الاختيار، كان لنا من الأولى التطرق إلى الأسلوب من وجهة نظر الرسالة (النص) ، نورد «تحديد ماهية الأسلوب باعتماد جوهر الخطاب في ذاته فلعله الركن الضارب في مجمع رؤى الحداثة لما يتجذر فيه من ركائن المنظور اللساني فإذا كان الأسلوب في فرضية المخاطب صفيحة الانعكاس لأشعة الباث فكراً وشخصية، فإنه في فرضية الخطاب موجود في ذاته، يمتد حبل التواصل بينه وبين لاقطه ومحتضنه، ولا شك ان النص إذا كان وليداً لصاحبه فإن الأسلوب هو وليد النص ذاته».[2]

والأسلوب من وجهة نظر الرسالة (النص) حسب عبد السلام المسدي تمثل في النص، وفي هذه النظرية «يركزون جل اهتمامهم على النص في حد ذاته، ورأوا أن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص، وهو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة، وقد لاقت زاوية النظر هذه رواجا واسعا، نظرا لاستقطابها عددا كبيرا من النقاد، حتى انهم انقسموا بإزائها في تحديدهم للأسلوب إلى فرق عدة تتحدد في اعتقادها أن القصيدة تصبح خلقا له كينونته الخاصة عندما تخرج من بين يدي صاحبها».[3]

[1] عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، ص 16.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 71.
[3] عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، ص 24.

والأسلوب حسب وجهة نظر الرسالة يكمن في النص وقيمته الفنية، ولا يهتم بما هو خارج النص، لا بالمؤلف ولا الظروف المحيطة، ولا بالمتلقي.

وقد جاءت تشعبات الأسلوب وفق هذا التصور إلى:

أ: الاسلوب انحراف:

ما يميز الشاعر عن غيره حينما يعتمد على تقنية مخالفة الجانب التركيب للجمل ولذا نجد هناك من «يربط مفهوم الأسلوب بمجموعة المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة، وهي مفارقات تنطوي على انحرافات بها يحصل الانطباع الجمالي، ويكاد يطابق ذلك ما أشار إليه "ماروز" سنة (1931م) حين عرّف الأسلوب بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه».[1]

ولا يخرج "ريفاتير" في تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح ويعرفه «بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجُوءاً إلى ما نَذَرَ من الصيغ حينا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي اذن تقييمها بالاعتماد على احكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات بعامة والأسلوبية بخاصة».[2]

والانحراف بهذا المعنى يقصد به الخروج عن مألوف القواعد البلاغية عامة، واستغلال هذه الميزة للتفرد بأسلوب فاخر يسلب ذهن المتلقي، ولا يخرج الأسلوب لدي "كريسو" عما قاله "ماروز" بينما «قدم ياكيسون نظرية في هذا الخصوص فالانحراف –حسبه- يتحقق عندما تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف وقد لقي مفهوم (الانحراف) تطورا ملموسا باستخدام هذين المحورين، الاختيار والتأليف ».[3]*

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 81.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

[3] عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، ص 26.

* الاختيار يعني انتقاء من بين المفردات تبادلية، يفترض امكانية استبدال احدى هذه المفردات بمفردة اخرى تكون متوازية معها من وجهة، ومختلفة عنها من وجهة اخرى

ولا يمكننا أن نقف عند هذا الحد من الأسلوب «وثمة رؤية اخرى للأسلوب ترى فيه مفارقة أو انحرافا عن نموذج آخر من القول يُنظر اليه على انه نمط معياري، ومسوغ المقارنة بين النص المفارق والنص، النمط هو تماثل السياق في كل منهما وأداة التحليل الأسلوبي عند أصحاب هذا الرأي هي المفارقة بين الخصائص والسمات اللغوية في النص النمط مرتبطة بسياقاتها وبين ما يقابلها من خصائص وسمات في النص المفارق».[1]

ويتمظهر لنا من هذا التعريف الذي سبق ذكره أن من خلال الانزياح يمكننا أن نفرق بين النصوص ذات طابع جمالي فني ابداعي وبين نص يخلوا من هذا الانحراف.

ب: الأسلوب اضافة:

ويَرُدُ سعد مصلوح الأسلوب من هذه الوجهة إلى أنه «ليس اختيار ولا قوة ضاغطة ينبغي البحث عنها في ردود فعل المتلقي، ولا انحرافا عن النمط المعياري ، وانما الألى أن يعتبر اضافة وتفترض هذه النظرة ابتداء وجود تعبير محايد، لا يتسم بأي سمة أسلوبية محددة يمكن ان يسمى بالتعبير غير المتأسلب، أو تعبير ما قبي التأسلب ثم تكون السمات الأسلوبية اضافة إلى هذا التعبير المحايد لكي تنحو به منحى خاصا موافقا للعبارة عن سياق بعينه».[2]

وما يميز الأسلوب في هذه النظرية أن السمات الأسلوبية هي التي تضاف إلى التعبير وليس عكس ما يحصل في الانحراف، فعلى المحلل الأسلوبي في مثل هذه المرحلة، كان لابد عليه ان يبحث عن الخصائص الأسلوبية ولا يضيف هذه السمات الأسلوبية في التعبير، إذْ «يقتضي من الاضافة أن يكون التعبير محايد من أي سمة مميزة، فهو يؤدي المعنى بصورة مباشرة، وأن أي تغيير يطرأ على ذلك التعبير المجرد، لابد من أن يكون زيادة عليه، فهو –إذن– يجري بطريقة موجبة».[3]

المطلب الثالث: الأسلوب من زاوية المتلقي (القارئ):

وكرد فعل على النظريتين السابقتين، اهتم أصحاب هذه النظرية بالأسلوب الذي يتمثل في «مجموعة من الاستجابات تتولد لدى القارئ بفعل القوة الضاغطة التي يولدها النص على حساسيته، فهذا التصور –إذن– قائم على مبدأ: أن لكل فعل ردّ فعل، ويتحدد الأسلوب بمقدار ما

[1] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، ص 43.

[2] المرجع نفسه، ص 44.

[3] عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، ص 34.

يولده من ردود أفعال، لذا أصبح الأسلوب –تبعا لذلك– يُقاس بما فيه من المفاجآت، وبهذا تقل قيمة الخاصية الأسلوبية بقلة شدة المفاجأة التي تحدثها».[1]

ويكسب الأسلوب جمالية وأهمية حينما يسلط الضوء على المتلقي، لذا «الأسلوبية اهتمت اهتماما كبيرا بدور القارئ وما يمارسه الأسلوب عليه من سلطة أو تأثير، إذ لا يشكل الأسلوب حضوره الفاعل ألا من خلال القارئ الذي أصبح ركنا فاعلا وأساسيا في الدراسات الأسلوبية، ووفق هذا التصور تصبح الأسلوبية مالكة لجانب أساسي وجوهري وهو ما يعرف بأسلوبية التلقي، ولذا ينبغي فهم الأسلوب على أنه ظواهر معينة في نص ما، أو يتم تحليله بالنظر إلى تأثيره في القارئ».[2]

وعليه فالأسلوب من وجهة نظر المرسل تمثل في اختيار أو انتقاء الكاتب من سمات الخاصية الأسلوبية التي تجعل من النص ملاذا للقارئ، في حين الأسلوب من وجهة نظر الرسالة (النص) تمثل في النص بحد ذاته وجوهره المميزة له، لنصل في الأخير أن الأسلوب بحسب وجهة نظر المتلقي تمثل في مدى ردود استجابة المتلقي للعمل الابداعي.

ونجد من اصحاب هذا الاتجاه يعتمدون على أن «الدراسة الأسلوبية أولت اهتماما أكبر إلى ما يتولد عن الرسالة من ردود فعل لدى المتلقي، ومن ثم أقام تعريفه للأسلوب على ابراز هذه الخاصية فيه، ويرى "ميشال ريفاتير" أحد أعلام هذا الاتجاه الأسلوب قوة ضاغطة تُسلط على حساسية القارئ بواسطة ابراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه اليها بحيث إن غفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز».[3]

والأسلوب حسب تصوير "ميشال ريفاتير" ينطلق من الأحكام وردود أفعال المتلقي، وعلى المحلل الأسلوبي الا ينطلق في تحليل عبر النص، انما من التأثيرات التي يتلقاها القارئ من النص.

---

[1] المرجع نفسه، ص 40 و41.

[2] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير، عمان– الاردن، ط1، 2008، ص 177.

[3] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، ص 42.

ومبادئ الأسلوب حسب هذا التصور تمثل في «ليس للعمل الأدبي أي أهمية في ذاته، وتبدأ أهميته في اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور، فهو منشغل عن النص في ذاته برسم خط بياني يمثل استجابات القارئ».[1]

وحينما نعود بأدراجنا إلى تاريخ ظهور مثل هذه النظرية نجد أن « هذا التوجه الأسلوبي متأخر لأنه اقترن بتبلور نقد استجابة القارئ في الساحة النقدية الحديثة، بيد ان نقدنا البلاغي كان قد أعطى للقارئ حيزا رحبا من اهتمامه، من خلال مراعات المقام، كما أكد هذا الاتجاه في تعريف الأسلوب —في معرض اهتمامه بالقارئ- أن مهمة الأسلوب يجب أن تتعدى الامتاع والتأثير في القارئ، إلى الاقناع الذي هو غاية الأسلوب، فإن تحقق يكون المنشئ قد نجح في مهمته».[2]

وهذا الرأي يؤكد مدى صعوبة انتاج عمل ابداعي بالنسبة لمنشئه، ذلك لابد عليه من تحمل مسؤولية اقناع وامتاع المتلقي لكي يصبح هذا العمل الابداعي متطور وواسع الأفق والمجالات.

المبحث الثالث: الأسلوبية واتجاهاتها.

المطلب الأول: الأسلوبية الإحصائية.

تتنوع الأسلوبية وتتعدد اتجاهاتها نظرا لتشعب الميادين بمرور الزمن، وأصبحت المناهج العلمية تخوض وتتدخل في الدراسات الأدبية، «ولقد استوطن الاحصاء سائر الحقول المنهجية في سباق غزو العلوم التجريبية ومناهجها الانسانية، تحت وطأة التفكير الوضعي المناهض لـــــ (خراقة الميتافيزيقا)، ووجد لنفسه منافذ متعددة في دراسة الظاهرة الأدبية التي اتخذ منها مجالا تطبيقيا أثيرا».[3]

[1] عشتار داود، الأسلوبية الشعرية، ص 41.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

[3] جعفر يابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب وهران- الجزائر، ص 35.

وقد تعددت المفاهيم والآراء حول الاحصاء فمنهم من يرده إلى أنه «احصاء الألفاظ والتراكيب اللغوية (النحوية والصرفية والصوتية)، ثم محاولة تحليل العمل الأدبي في ضوء النتائج الاحصائية التي توصل اليها»،[1] مثلما فعل شايف عكاشة.

ونجد شايف عكاشة من خلال هذا التعريف يحصر الاحصاء في الدراسة اللغوية خاصة في الجانب الشعوري.

ويري شفيق العتوم عن الاحصاء «هو العلم الذي يبحث في أساليب جمع البيانات وتبويبها وتحليلها بقصد الوصول إلى نوع من المعرفة أو اتخاذ قرارات عندما تسود ظروف عدم التأكد».[2]

وإذا ما حاولنا حصر المنهج الاحصائي في جانب التاريخ نجد أنه «تعود بدايات استثمار الخطاب النقدي العربي للفعل الاحصائي، إلى السبعينات من القرن الماضي، في شكل محاولات جزئية محدودة، يمكن ان نذكر منها محاولة المرحوم عبد القادر القط في كتابه (في الأدب العربي الحديث) 1978م، وقبلها محاولة الدكتور علي عزت سنة 1976م في كتابه (اللغة والدلالة في الشعر)، الذي عرض لأشعار السياب وعبد الصبور برؤية منهجية لغوية تتكئ اتكاء معتبرا على الاجراء الاحصائي».[3]

وانطلاقا من هذا نورد أن الكُتّاب، والنُّقاد تخطو المرحلة التذوق الشخصي في وصف الأسلوب إلى مرحلة الاعتماد على مناهج علمية موضوعية في الدراسات الأدبية.

و لم تقف محاولات الكتاب عند هذا الحد فلاحظنا «من الاسماء النقدية العربية الاخرى التي راهنت على مزايا الفعل الاحصائي في العملية النقدية، نذكر عبد الكريم حسن الذي انقاد إلى ذلك بفعل إيمانه المنهجي (الموضوعاتي)، المتميز الذي يرهن بالإحصاء المعجمي ...، ومثلما نذكر سعد مصلوح الذي يبدو من اكثر النقاد العرب اعتدادا بالأسلوبية الاحصائية، القائمة أصلا على تحليل الأساليب وفقا لمعطيات اللسانيات الرياضية، وقد رأى فيها معيارا موضوعيا أساسيا...،

[1] المرجع نفسه، ص 36.

[2] شفيق العتوم وفتحي العازوري، الأساليب الاحصائية، دار المناهج، عمان- الاردن، ب. ط، ب. ت، ص 11.

[3] جعفر يابوش، اسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، ص 38.

وكما لا ننسى ـــن نشير إلى المحاولات المختلفة التي يقوم بها الناقد محمد عبد المطلب، والتي قد تتغير مداخلها المنهجية، لكن الاجراء الاحصائي يظل واحدا من ثوابتها الأساسية».[1]

كذلك الكتاب والنقاد الجزائريين استعانوا بالإحصاء في الدراسات التي أقامها حول مواضيع مختلفة ومتعددة، «ومن الدراسات...، نذكر (صورة الفرنسي في الرواية المغربية)، لعبد المجيد حنون الذي راح يحدد معالم (الصورة الفرنسية) بملامحها الجسمية والنفسية في الرواية المغاربية، وقد لجأ في صنيعة ذلك إلى بعض العمليات الاحصائية...، ومنها دراسة (البنية اللغوية لبردة البوصيري)، للأستاذ رابح بوحوش، وهي دراسة أسلوبية تستعين بالإحصاء والجداول من أجل الموازنة وتوضيح بعض الحقائق...، ولقد آمن الناقد عبد مالك مرتاض بأن الاحصاء يساعد على الحصر والملاحظة الدقيقة لظاهرة أدبية معينة».[2]

حينما وقفنا عند مثل هذه المحاولات لدى المشارقة والمغاربة، نجد ما للإحصاء من اجراءات مقننة تخدم الدراسة الأدبية، ومن هذا نستطيع القول أن هذا المنهج الاحصائي الذي قمنا بتوظيفه في هذه الدراسة، اتاح لنا فرص أتت ثمارها في تحليل القصيدتين.

يجرنا هذا إلى العلاقة بين الأسلوب والاحصاء «عند دراسة أساليب المنشئين أو أساليب الأعمال الأدبية وجدير بالذكر هنا أن الإحصاء في هذا المجال ليس إلا معياراً يستخدم للقياس، وليس من مهمة الاحصاء أن يحدد السمات الجديرة بأن تحصى، وهو لا يعطي الباحث أكثر من قيمة عددية بقطع النظر عما يقابل هذه القيمة من وحدات لغوية، ومن ثم على دارس الأسلوب أن يحدد الخصائص والسمات التي يراها جديرة بالقياس الكمي ليحصل على مؤشرات عددية تفيده في التوصل إلى نتائج موضوعية دقيقة في المسألة موضوع البحث».[3]

وكما أن هناك فريق يعتد بالإحصاء ويفضله عن سائر المناهج الاخرى، هناك فريق يناقض ذلك ويرى أن الإحصاء وحده لا يكفي في التحليل انما لابد عليه من الاستعانة بمناهج تكمل ما بدأه الاحصاء.

[1] جعفر يابوش، اسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، ص 39.
[2] المرجع نفسه، ص 40 و45.
[3] سعد مصلوح، الأسلوب، ص 57.

وفي خضم كيفية التعامل مع الاحصاء في الدراسة الأدبية يمكن ان نوجزها عبر أربعة خطوات أهمها:

1- «المساعدة في اختيار العينات اختيارا دقيقا بحيث تكون ممثلة للجميع للمجتمع المراد دراسته.

2- قياس كثافة الخصائص الأسلوبية عند منشئ معين أو في عمل معين، فإن أردنا على سبيل المثال قياس كثافة الجمل الاسمية أو الفعلية في نص معين قمنا بحساب عدد مرات تكرار الجمل الاسمية أو الفعلية في النص ثم نقسمها على طول النص».[1]

3- «قياس النسبة بين تكرار خاصة أسلوبية، وتكرار خاصة أخرى للمقارنة بينهما، ويتم حساب النسبة بإحصاء عدد مرات تكرار الخاصة الأولى، وعدد مرات تكرار الخاصة الثانية في نص من النصوص.

4- يخدم الإحصاء أيضا في التعرف إلى النزعات المركزية في النصوص، وبيان ذلك أن تميز نص أو منشئ باستخدام جمل طويلة مثلا لا يعني انعدام الجمل القصيرة في ذلك النص أو عند ذلك المنشئ، بل كل ما بعينه أن ثمة نزعة مركزية غالبة إلى استخدام الجمل الطويلة مع وجود امكان محتمل لورود الجمل القصيرة».[2]

إذن هذه أهم مساهمات المنهج الإحصائي في الدراسة الأدبية، ولا يمكننا أن نكتفي بهذا القدر من الخطوات وسنزيد من ذلك ما عبر عنه صاحب مؤلف (اسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر)، فيعتبر «الإحصاء اجراء منهجي مجرد، يمكن أن يستوعبه أي منهج، يستهدف تكميم الظاهرة الأدبية وعلمنة المنهج النقدي يشكل النص في ضوئه مجتمعا احصائيا كما يقول الاحصائيون: يقوم الناقد بتصنيفه إلى عينات، تشمل كل عينة ظاهرة فنية معينة، يسعى إلى رصدها احصائيا بحساب نسب تواترها ومقارنتها بنسب أخرى في اطار العينة نفسها ويمكنه الاستعانة —حينها- بالجداول والرسوم البيانية وحين تبتدئ مرحلة تفسير المادة الإحصائية، يبدأ المنهج الأشمل وتنتهي مهمة الإحصاء».[3]

[1] سعد مصلوح، الأسلوب، ص 57.

[2] المرجع نفسه، ص 85.

[3] جعفر يابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، ص 36.

أهمية المنهج الإحصائي:

تكمن أهمية المنهج الإحصائي «إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا، أو كما يقول "ليتشن" إلى أهمية التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال في استعمال اللغة وبين الشطط الذي لا متعة فيه، وبيان ذلك أنه ليس كل انحراف جدير بأن يعد خاصة أسلوبية هامة»،[1] ويحاول ان يفصل أكر فيذكر «لابد لذلك من انتظام الانحراف ي علاقاته بالسياق، كما أن الحاح المنشئ على أنماط معينة من انحرافات الاستعمال وإيثارها على غيرها من البدائل وما قد تُسفر عنه المقارنة بين النص المدروس والنمط من اختلاف في نوعية البدائل المستخدمة وكثافتها».[2]

وهذا الرأي يؤكد أن مهمة الإحصاء تسموا في كيفية التمييز بين الخصائص اللغوية الأسلوبية التي تجعل من النص قيمة فنية جمالية، وبين الخصائص الأخرى التي تنتمي إلى انماط علمية وتقريرية بالدرجة الأولى.

واضافة على ذلك نورد «الدوافع الرئيسية لاستخدام الاحصاء في الدراسات الأسلوبية هو اضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك لمحاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة اسلوب معين أو حتى تشخيصه».[3]

وعلى غرار هذا نجد «الإحصاء جديرا بالكشف عن درجة القدرة اللغوية للكاتب الذي ندرُس أدبه لدى تعامله مع المواقف المختلفة».[4]

إذن وكحوصلة لما سبق يجدر بنا الذكر، أن ما للإحصاء من أهمية في تمييز بين الخصائص، وفي كشف القدرة اللغوية والبلاغية والتركيبية لدى المؤلف، ناهيك عن صقل العمل الابداعي بالموضوعية بعيدا عن الاحكام التذوقية والشخصية التي عرفها تاريخ الأدب العربي القديم مما ظلمت أعمال ابداعية من جرائها.

---

[1] سعد مصلوح، الأسلوب، ص 51.

[2] المرجع نفسه، ص 52.

[3] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 48.

[4] جعفر يابوش، اسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، ص 46.

المطلب الثاني: الأسلوبية الصوتية.

لم يقف المجال الصوتي في النصوص الشعرية عند حد الايقاع فقط، انما تجاوز ذلك إلى أبعد نقطة فـــــ «مصطلح علم الجمال الصوتي هو فرع من علم الأسلوبية يهتم بالجانب الصوتي والفوتولوجي في النصوص الجميلة حيث يساعد في كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة، شارحا التكرار والتقابل والتوازي في مستوى الأصوات المفردة ومستوى السياق الصوتي تتابعا وتطريزا، معتمدا على مصطلحات كل من علم الاصوات والفوتولوجيا».[1]

ومما سبق الاشارة اليه على أن المجال الصوتي أصبح يعبر عن الصورة ونفسية الشاعر وما فيها من اضطرابات بأدوات صوتية وايقاعية تخدم العمل الأدبي وتصقله بطابع الجمالية.

وتتعدد الآراء والمفاهيم حول هذا المصطلح حيث يعد «من المفاهيم الغامضة والمهجورة في الدراسات اللسانية البحتة واللسانية الأسلوبية، وهذا المفهوم يختلف عما يجري عليه النفاد قديما وحديثا، من تناول الجمال الصوتي بصورة انطباعية ذاتية غير دقيقة للإشارة أو التحديد، حيث يلجأ النقاد إلى ألفاظ فضفاضة يملؤون فيها ما شعروا به من تذوق واحساس بالبناء الصوتي في القصيدة».[2]

والذي نلحظه مما سبق أن الاختلاف بين مفهوم علم الاصوات في القديم، ومفهوم علم الأصوات الحديث، يكمن في الاحكام الانطباعية والذوقية كما شهدناه في الأدب القديم وبين الحكم في العصر الحديث الذي أصبح يعتمد على أساليب تخطت تلك الانطباعية، وهذا العلم يدرس النواحي الآتية:

1- «التشكيل اللغوي الصوتي البلاغي في النصوص بعامة، يضاف اليها التشكيل الصوتي العروضي في النصوص الشعرية بخاصة.

2- التطريز الصوتي في الاستغراق الزمني والوقف والابتداء والتنغيم والايقاع.

[1] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، ب. ط، 2002، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

3- فن إلقاء النصوص وأدائها، وطرق عرضها، ومهارات الاقناع الخطابي».[1]

لنصل في خضم هذا إلى أهمية الأسلوبية الصوتية فنجد أنها «تسعى إلى دراسة مواطن الجمال وطريقة تأثيرها، تلك المواطن الموجودة في انتاج وأداء وتمثيل الأعمال الأدبية من وجهة نظر صوتية، ثم تقوم بعد ذلك برصدها ووصفها وتصنيفها».[2]

قمنا برصد في هذا المبحث تحت عنوان: **اتجاهات الأسلوبية**: أولا الأسلوبية الإحصائية التي اعتمدنا عليها في الجانب التطبيقي من هذا الموضوع، وثانيا الأسلوبية الصوتية كأحد أهم فروع الأسلوبية التي تهتم بالجانب الصوتي الذي يعبر عن الصورة الخيالية بسبل جمالية وفنية.

[1] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

الفصل الثاني

المستوى الدلالي والبناء التصويري.

- المبحث الأول: الحقل الدلالي.
- المبحث الثاني: البناء التصويري.

تمهيد:

النصوص التي اخترناها للدراسة التطبيقية كلها من العصر الحديث والمعاصر، وبعد ما حاولنا الوقوف في تمهيد الأول عند الشعر الجزائري المعاصر والشاعر نور الدين درويش، وسنحاول في هذا التمهيد التطرق إلى ديوان (السفر الشاق) لنور الدين درويش معتمدين في ذلك على آراء الباحثين الجزائريين.

والمتتبع لعنوان ديوان السفر الشاق يجد انه يتضمن كلمتين، السفر الشاق، ويردهما الطاهر يحياوي إلى «أن السفر الشاق هو سفر الكلمات لنور الدين درويش يشق دربها وعقاب يعلي سماها وأنها مسيرة جيل وارادة رجال».[1]

وهذا ما يؤكده أبو القاسم سعد الله حينما قدم قراءة لهذا الديوان، وخرج بفحواه أن «قصائد سواء كانت عمودية أو متحررة، تأخذك بقوة موسيقاها وجدة موضوعها، وتلهب عاطفتها».[2]

ويحاول التفصيل في ذلك أكثر وضوح فنجده يقول: «أن في شعره أكثر من رمز، فهو يربطنا بماضينا، وهو يذكرنا بمواقعنا، وهو أيضا يحملنا على جناح الأمل إلى المستقبل، من الأكيد أن في السفر الشاق هموم شباب اليوم في العالم العربي والاسلامي».[3]

وعليه فشاعر يعزز قوة الشباب بصبر وتحمل مشاق الرحلة نحو صوب مستقبل زاهر لذلك نجد «صاحب (السفر الشاق) لا يُطمئن قراءه على حياتهم ومستقبلهم، بل ينذرهم بأن الطريق طويل وصعب، وأن إشراقة الصباح ما تزال في حجب كثيفة، وكأنه يقول لم عليكم بالنضال والصبر والتحدي والشموخ والرفض، ثم انتظار الصباح...، فنحن نفهم أن السفر هو الانتقال إلى بعيد، ومن تجربة إلى أخرى».[4]

---

[1] نور الدين درويش، الديوان (السفر الشاق)، ايداع مطابع عمار قرفي، باتنة- الجزائر، ب. ط، ص 9.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

[4] المرجع نفسه، ص 12.

ومرد ذلك ما للديوان من شيفرات تحمل ألغاز ومعاني من بينها، سفر شاق هو سفر الحياة وما يتلقاه الشباب من معاناة في بداية المرحلة إلى نهايتها.

القصيدة:

من الجاني؟

ماذا أُسميكَ ماذا، أَيُّهَا الجَانِي يَا رَاكِضاً فِي دَمِي يَا شَخْصِي الثَّانِي

يا من تُصَوِّرُ لِي دُنْيا بِأَكْمَلِها فِي عَينِ امْرَأةٍ فِي جِسْمِهَا الفَـــانِي

يَـــا من تُدَغْدِغُنِي ليلاً تُهيْجُنِي يا من تُفَكِّرُ فِي تَغْيِيرِ إِنْسَـــانِي

مـــاذا أُسَمِّيكَ، أَنْتَ الآنَ تَسْكُنُنِي إِنِّي أَحُسُّكَ فِي أَعْماقِ وِجْدَانِي

إِنِّي أَرَاكَ وَجْهًا أَرَى شَبَحًا أَرَاكَ أُمْعِنُ فِي المِرآةِ أَلْقَـــانِي

أَ هُوَ وَجْهُكَ أَمْ وَجْهِي يُحَاصِرُنِي قُلْ لِي بِرَبِّكَ مَنْ مِنَّا رَأَى الثَّـــانِي

أَرَاكَ تَبْكِي، دُمُوعِي الْآنَ تَجْرَحُنِي مَا سِرُّ حُزْنِكَ، بَلْ ما سرُّ أَحْزَانِي

أَظَلُّ أَسْأَلُ مَنْ عَنَّى لَهَا أَ أَنَا أَمْ كَانَ صَوْتُكَ مَمْزُوجًا بِأَلْحَـــانِي

مَا عُدْتُ أَعْرِفُ مَنْ مِنَّا يُمَثِّلُنِي مَا عُدْتُ أَعْرِفُنِي، هَلْ نَحْنُ اِثْنَـــانِ

يَلُفُنِي الْشَّكُ، لاَ أَدْرِي يُخَيَّلُ لِي كَأَنِّي هَـــارِبٌ عَنْ نِصْفِي الْثَانِي

يَا أَيُّها الْنِصْفُ، يَا نَبْضًا يُحَرِّكُنِي مَنْ أَنْتَ يَا أَنْتَ انِّي صرحت أَخْشَانِي

إِنْ كُنْتَ مُنْفَصِلًا عَنِّي وَلَسْتَ أَنَا قُلْ لِي لِمَاذَا إِذَا مَا هجتَ أَنساني

أَنَا وَأَنْتَ مَوَاقِيتِي مُبَعْثَرَة بَيْنِي وَبَيْنَكَ، هَذَا اللّغْزُ أَعْيَـــانِي

كَأَننا السِّجنُ وَالْمَسْجُونُ نَحْنُ مَعًا كَأَنَّكَ الْدَّمْعُ وَالأَجْفَانُ أَجْفَـــانِي

أَنَا وأَنْتَ رَصِيفُ الْحَيِّ عَاتَبَنَا مَنْ الْبَرِيءُ تُرَى مِنَا مَن الْجَـــانِي

مَنْ غَازَلَ الْجَمْرَةَ الْحَمْرَاء فِي غَسَقٍ مَا أَضْرَمَ الْنَّارَ فِي جِسْمِي وَأَغْوَانِي

مَنْ رَافَقَ الْمَوْجَةَ الْهَوْجَاءَ مُنْتَشيًا مَنْ أَسْكَنَ الْسَمَكَ البَري شُطَـــانِي

مَن دَهَرَ الأَمرَ، مَنْ سَوى الْطَرِيقَ لَهَا وَرَاحَ يَعْبَثُ بِي، مَنْ شَلَّ سُلْطَانِي

اِثْنَـــانِ نَحْنُ، نَعَمْ اِثْنَانِ فِي جَسَدٍ اِثْـــــنَان أَوَّلنا قَدْ خَانَهُ انِي

أَنَـــا الْبَرِيءُ، أَنَـــا الْأَشْعَارُ تَشْهَدُ لِي الْحِبْرُ أَعْلَنَ مُنْذُ الْبَدْءِ اِيْمَـــانِي

أَنَـــــا وَأَنتَ، كتَـــــابِي لَمْ يَزَلْ بِيَدِي فَمَنْ تُرَاكَ وَقَدْ خَالَفتَ قُرْآنـــي

اِثْنَـــــانِ نَحْنُ نَعَمْ اِثْنَانِ لَسْتَ أَنَا وَلَنْ تَكُونَ أَنَا بَلْ أَنتَ شَيْطَانـــــي

ها خَابَ ظَنُّكَ فَانْزَعْ صُورَتِي فَلَقَدْ شَطَبْتُ اِسْمَكَ مِنْ قَامُوسِ اِنْسَانِي

آنَ الْفُـــــرَاقُ وَلَنْ، لَنْ نَلْتَقِي أَبَدًا عُنْوَانُكَ الْنَّارُ وَالْرِّضْوَانُ عِنْوَانـــــي.[1]

[1] نور الدين بن بلقاسم درويش، شاعر جزائري معاصر، ولد عام 1962م في قسنطينة (الجزائر) حاصل على ليسانس الحقوق والعلوم الادارية، جامعة قسنطينة، له ديوانين: السفر الشاق 1992م، ومسافات 2000م.

القصيدة:

صدى الجائزة

لا الشعر غَيَّرَ طَبْعِي وَلَا الْدَّهرُ ولَا الشَّهَادَاتُ يَا هَذَا ولَا النَصْرُ

مَـــا غَرَّنِي ذَلِكَ الْتَصْفِيقُ لَا أَبَدًا وَلَا الْهَدَايَا سَتُغْرِينِي ولَا الْشُكْرُ

كَتَبْتُ شِعْرًا لأَنَّ الْشِعْرَ يَفْهَمُنِي ولَيسَ لِي بَعْدَهُ مَـــــالٌ ولَا قَصْرُ

فكَيفَ يُمكِنُ أنْ أَرْضَى بِهَا عِوَضًا وكَيفَ يُمكِنُ أَنْ أُغْوَى وأَغْتَرْ

مَن كَانَ يَطْعَنُ فِي خَلْفِي دَمِي حَسَدًا دَعْهُ برَبِكَ لِي مِنْ طَعنِهِ أَجْرُ

لَابـــأْس إِنْ شَتَمُوا فِي غِيبَتِي نَسَبِي لَا بأْسَ أَنَّهُمُ فِي حَضْرَتِي خَرُّوا

الشِّعرُ يا صَـــاحبِي دنيَا مُلغَّمة ولَيـــــسَ يُفلِحُ إِلَّا من لَهُ صَبْرُ

الشِّعْرُ حَرْفَـــانِ مَهْزُومٌ وَمُنْتَصِرُ والشَاعِرُ الْفَذُّ مَكْتُوب لَهُ النَّصْرُ

مَا جِئْتُ أَفْخَرُ، لَيْسَ الفَخرُ من شيَمِي ما قُلتُ يطْلَعُ من شِعرِي الفَجْرُ

لَكنَّنِي كدتُ، كدتُ الآنَ أَكْتُبُهَا وكدتُ أَقْسُمُ أنِي الـــــوَاحدُ الحُرُّ

فـــــالبَعْضُ يَكتبُ ما يمليه سَيدهُ والبَعْضُ ظَلَّ لقَولِ الغَيرِ يَجْتَرُ

والبعْضُ يكتُبُ حُبًّا في الظّهُور فمَا يدرِي سِواهُ أ شعرٌ ذَاكَ أمْ نَثْرُ

والبعضُ يكتبُ تقليدًا وتسلية وبعضهم همّهُ يا صاحبِي النّشرُ

الكلُّ يلهثُ خَلفَ الحرفِ منَ الزّمنِ الكلُّ تاهَ وقدْ تاهت به السطرُ

مَغدورة هذه الدنيَـــــا وغَادرة من لا يقيدها حتمًا سَيَنْجَرُ

لَا خَيرَ فِي شاعرٍ يَحيَا بلا هَدَفٍ يَحْضرُ حينًا وبَعضَ الحينِ يَخْمُرُ

اسْأَلْ يا صَاحبِي عَنْ صدقِ منْ كتبُوا هلْ طبَّقُوا الشِّعرَ فِي الميدانِ أمْ فَرُّوا

مَا نفعُ قولٍ إذا ما الفِعلُ خالفه ما نفعُ شِعَر إذا ما خَانه الشِّعرُ

أَمـــــــــامي الآنَ أشْياءَ تُفسِّرُهم وفِي يدي قلمٌ يغْلي به الحبرُ

وفي فمي كلِمةٌ، بل هي قنبلةٌ واللهُ يَعلمُ ما يخْفيه ذا الصدرُ

لكن سأسكُتُ رغْمَ الجروح قافيني والشعرُ يرضى بِمَا أَرضى لِي الأمرُ

مَن كَان يطعنُ في خَلفِي دمِي حسدًا دعْهُ بربك لَي من طعنهِ أَجْرُ.

المبحث الأول: الحقل الدلالي.

المطلب الأول: نظرية الحقول الدلالية.

حاولنا في هذا العنصر التطرق إلى مفهوم نظرية الحقول الدلالية من جانبها النظري لكي تسهل عملية تطبيق هذه الحقول في قصيدتين للشاعر نور الدين درويش، فوجدنا في صدور الكتب انها تعني: «مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها».[1]

ويعرفه (Uiimann) بقوله: «هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة».[2]

لذا نجد نظرية الحقول الدلالية تهتم اساسا بجمع دلالة المفردات والألفاظ تحت حقل دلالي واحد، وقد وسع بعضهم مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع الآتية:

1- الكلمات المترادفة، والكلمات المتضادة.
2- الأوزان الاشتقاقية واطلق عليها اسم الحقول الدلالية الصرفية (narpho semantic fields).
3- اجزاء الكلام وتصنيفاتها النحوية[3]

المطلب الثاني: المبادئ التي تقوم عليها النظرية.

وضع أصحاب هذه النظرية مبادئ لها، أهمها:

1- لا وحدة معجمية (lexeme) عضو في اكثر من حقل.
2- لا وحدة معجمية لا تنتمي إلى حقل معين.
3- لا يصح اغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.
4- استحالة دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي.[4]

---

[1] عطية سليمان أحمد، الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة، دار الفردوس، ب. ط، 1995، ص 12.
[2] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار عالم الكتب، القاهرة- مصر، ط7، 2009، ص 79.
[3] احمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 80.
[4] ينظر: عطية سليمان احمد، الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة، ص 12 و13.

وعليه فإن عملية تصنيف الحقول الدلالية للمفاهيم، مسار صعب مقارنته عما كنا نظنه سابقا باعتقاد منا انها عملية يتم فيها جمع كلمات داخل حقل دلالي فقط، لكن ما لاحظناه عكس ذلك، فنجدها تمر بمراحل أولية وتمهيدية قبل وضع اللفظة في اطار حقل دلالي معين يناسب دلالة الكلمة أو اللفظة، ولذا يكمن «هدف تحليل الحقول الدلاية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام».[1]

ونظرا للتطورات والتغييرات الحاصلة في مختلف المجالات والميادين، فإنها تؤثر بطريقة ما في اللغة لذا «تعددت الطرائق التي اعتمدها العلماء العرب القدامى في تحديد دلالات الالفاظ وذلك من خلال وضعهم معاجم الالفاظ والتأليف في المشترك أو الاضداد، أو تنظيم الالفاظ في حقول دلالية تجمع بينها ملامح دلالية مشتركة.

وهكذا يتوجه اهتمام اصحاب هذه النظرية إلى دراسة المستوى الدلالي للألفاظ اللغوية من خلال رصد تداعي دلالة مجموعة من الكلمات التي لا تنتمي ببعضها...، للتعبير عن مجال واحد من المسميات ذات العلاقة التبعية المتبادلة بحيث يتشكل حقل من الكلمات تغطي مجالا واحدا يتصل معنى الكلمة المعينة فيه بمعنى كلمة أو كلمات اخرى قريبة منها في الدلالة على ذلك المعنى».[2]

كما يمكننا القول في مقابل ذلك «يعمل السياق على تحديد دلالة الكلمة المعينة تحديدا دقيقا لا تتبادر من خلاله دلالة غيره من الكلمات المنتظمة في الحقل الدلالي المعين، فالحقول الدلالية اذن حقول فهرسية دلالية، فهرسية لكونها مؤلفة من كلمات، ودلالية لارتدادها زلا لإرجاعها إلى العلاقة بين الدال والمدلول ».[3]

ويتضح من هذا أن الحقل الدلالي يشتمل أولا على دلالة الكلمة واللفظة وحصرها ضمن حقل معين يتناسب مع دلالتها، وثانيا على السياق المتموضعة فيه هذه الكلمة، وذلك أن دلالة

[1] احمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 80.

[2] هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي (في التراث العربي)، عالم الكتب الحديث، اربد- الاردن، ط1، 2008،ص 465.

[3] المرجع نفسه، ص 466.

الالفاظ تتغير وتتطور عبر الزمن، فنجد الالفاظ قديما كانت دلالتها مختلفة عما تحمله الآن في طياتها من دلالات وهكذا تتوالى التغيرات ولا يمكننا حصر هذه الدلالة في نطاق محدد.

المطلب الثالث: الحقل الدلالي في قصيدة (من الجاني؟).

أ: حقل الالفاظ الدالة على الموجودات (الشيطان):

التفت الشاعر في هذه القصيدة إلى فكرة تفرد بها من بين الشعراء الآخرين في استخدامه المتميز لها، فبينما كان الشعراء من بني جيله مشغولين «ببكاء على الوطن أو بتحفيز الهمم وإيقاظ المشاعر الوطنية، وكانوا مشغولين بمآثر الاعمال الاشتراكية، فلم يكونوا معنيين بأن يقفوا وقفة مع أنفسهم أو ذواتهم يفكرون فيها».[1]

في حين نجد الشاعر نور الدين درويش في هذه القصيدة يتحاور مع ذاته أو كما عبر عنها بشيطانه الذي يوسوس لذاته، ولنا في القصيدة ألفاظ تدل على ذلك، نذكر من أهمها: « أيها الجاني (البيت1)، يا شخصي الثاني (البيت1)، يا من تصور لي الدنيا (البيت2)، يا من تدغدغني ليلا تهيجني (البيت3)، أنت الآن تسكنني (البيت4)، أرى وجها أرى شبحا (البيت 5)، أهو وجهك أم وجهي (البيت6)، أراك تبكي (البيت 7)، ما سر حزنك (البيت7)، كان صوتك (البيت8)، كأنني هارب عن نصفي الثاني (البيت10)، يا أيها النصف (البيت 11)، من أنت يا أنت (البيت 11)، أنا وأنت مواقيتي (البيت 13)، بيني وبينك (البيت13)، كأنك الدمع (البيت 14)، أنا وأنت رصيف الحي عاتبنا (البيت 15)، اثنان نحن (البيت19)، لن تكون أنا بل أنت شيطاني (البيت 22)، ها خاب ظنك (البيت 23)، عنوانك النار (البيت 24)».[2] هذه أهم الألفاظ الدالة على الآخر (الشيطان).

[1] عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين، دار الهومة، الجزائر، ب. ط، 2007، ص 401.

[2] نور الدين درويش، ديوان السفر الشاق، ص 45 و46 و47.

وأنت تقرأ لنور الدين درويش وتتلوا أبيات قصيدة من الجاني؟، تلاحظ مدى تبني قصيدته المحاورة بين الشاعر وذاته التي يوسوس لها الشيطان، فتزعجه «وتغريه بكل شر، وتحمله على كل إثم، وتزين له كل ما هو في غير صالح علاقته الطيبة بالناس».[1]

ونجد بين طيات هذه المفردات أن الشاعر عبر عن ثنائية، وهو يفكر في مواجهة نفسه، والتي يحاول أن ينطوي عليها الشيطان فيغريها ويجعلها تحوم في متاهات الشر.

وهذا الرأي يؤكد مدى اقتراب الشاعر بفكرته هذه إلى تصور عجائبي، «وقد استطاع الشاعر أن يصور لنا هذا الشبح، وهو يختلط بالدم، وهو يوسوس للعقل، وهو يزين للشاعر كل السيئات، وهو يبشع كل الأعمال النافعة للإنسان، فيهيجه ليلاً لكي يحب امرأة».[2]

ونلاحظ شيئا آخر، وهو نور الدين درويش قدم أوصاف لهذا الشبح قريبة من أوصاف الإنسان، أن هذا الشبح غير مرئي، وصحيح أن أغلب الناس يسمعون عنه لكن لم نجد انسان يؤكد أنه رآه، فمن بين هذه الأوصاف نذكر من أهمها: «شخصي الثاني (البيت1)، تدغدغني البيت3)، وجهك (البيت6)، تبكي (البيت 7)، حزنك (البيت7)، صوتك (البيت8)، نبضا (البيت11)».[3]

وعليه نجد هذه الأوصاف الإنسانية وظّفت في خدمة الشاعر وألصقها بالشيطان بصورة جعلته كأنه في حوار مع انسان ثاني.

ب: حقل الألفاظ الدينية:

ارتبط الشاعر الجزائري منذ صرخة ولادته إلى آخر لحظات مراحل حياته بدينه الإسلام، وهذا ما قد وجدناه لدى نور الدين درويش، فالتزم بالقضية الاسلامية وسهر على توظيفها في أغلب قصائده، خصوصا قصيدة من الجاني بحيث نراه متسلح بمصطلحات دينية وجعلها مصدر أساسي للدفاع عن ذاته أمام الشيطان الذي يحاول تلبسها عبر الاستحواذ عليها وقوقعتها داخل

[1] عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين، ص 409.
[2] المرجع نفسه، ص 402.
[3] نور الدين درويش، ديوان السفر الشاق، ص 45- 46- 47.

ملذات الدنيا، وتغاضي عن الجانب الديني، وإذا ما حاولنا البحث عن السبب الذي جعل الشاعر يلوذ إلى مثل هذا النوع من المواضيع، يرجع إلى أن الشاعر الحديث بالجزائر، أول ما ظهر ارتبط بالحركة الاصلاحية، وتقوم هذه الحركة على اصلاح المجتمع من الناحية الدينية، والاجتماعية، والثقافية.

فنجد من الألفاظ الدالة على انصاف الشاعر لدينيه الاسلام متمثلة على النحو الآتي: إيماني (البيت20)، قرآني (البيت21)، عنوانك النار (البيت 24)، الرضوان عنواني (البيت 24)، بربك (البيت 6)، كتابي لم يزل بيدي (البيت 20)، نلاحظ أن الوقوف عند عتبات هذه الألفاظ الدينية الموجودة في القصيدة نجد أنها قليلة بالنسبة للحقل الدلالي السابق، فقد وظف لفظة (بربك) وهو يواجه الشيطان، فينظر إلى المرآة ويتحاور مع ذاته فيرى وجهه غير الوجه الذي عاهده، فيقول:

«أَهوَ وجْهُكَ أَمْ وَجْهِي يُحَاصرُنِي قُلْ لِي برَبِّكَ مَنْ منَّا رأى الْثَانِي».[1]

فحين وضع لفظة (إيماني) هو يتجادل مع الشيطان، كذلك من الالفاظ الدينية يستوقفنا لفظ (قرآني) وهو يضعه كسلاح مقارنة بين ذاته والشيطان، لذا يقول:

«أَنا وأنت، كتابِي لَمْ يَزَلْ بيَدِي فَمَنْ تُراكَ وقَد خَالفْتَ قُرْآنِي»[2]

إذن تسلح الشاعر بالقرآن، لصد الشيطان عنه وفي الأخير وظف لفظتين (النار) و(الرضوان)، فهي صورة تعبر عن انتصار الشاعر بقوة إيمانه أمام الشيطان الذي ينال في آخر المطاف النار.

وبهذا الصدد نذكر أن عبد المالك مرتاض، قد قدم نقد لهذا البيت الأخير فيقول: « لو أن الشاعر قابل مقابلة دقيقة بين النار وضدها في الاستعمال الديني، فقال في عجز البيت الأخير، مثلا عنوانك النار والجنات عنواني، لكان أمثل في مقابلة عذاب النار بنعيم الجنان، لأن الرضوان يقابله في اللغة الدينية، الغضب».[3]

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 46.
[2] المرجع نفسه، ص 47.
[3] عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين، ص 403.

جـــــ: حقل الألفاظ الدالة على المدح:

ارتبط المدح بالشعر العربي منذ ازل بعيد بحيث نجده في الشعر الجاهلي ثم تطور في العهد العباسي، حتى وصل ما عليه الآن، وقد احتضن الشعراء المدح، فقاموا بتوظيفه لمدح الخلفاء والملوك وغيرهم، وراء رداء النفاق، ومع ظهور صدر الاسلام أولى الشعراء الاهتمام بالمدح لكن بنوع آخر كمدح الرسول عليه الصلاة والسلام، وبعدما حاولنا تقديم لمحة سريعة عن المدح في فترات زمنية سابقة، وانطلاقا من هذا نجد أن الشاعر نور الدين درويش وظف المدح بطريقة غير مألوفة، بحيث يمدح نفسه وهو يتحاور مع ذاته أمام المرآة، وبرهان ذلك الألفاظ الآتية: «أنا وأنت (البيت13)، أنا البريء (البيت20)، أنا الاشعار تشهد لي (البيت20)، كتابي لم يزل بيدي (البيت 21)، ولن تكون أنا (البيت 22)، شطبت اسمك (البيت 23)، الرضوان عنواني (البيت24)».[1]

هذه الألفاظ تؤكد مدى مدح الشاعر لذاته هذا في الظاهر، لكن إذا ما حاولنا التعمق داخل هذه الألفاظ نجدها تخدم بالدرجة الأولى الدين الاسلامي الذي يعتنقه الشاعر نور الدين درويش.

وأنت تقرأ لأبيات قصيدة (من الجاني؟) تلاحظ تكرار ضميرين (أنا وأنت) في اقامته لمقارنة بينه وبين الشيطان، فيعظم شأنه بضمير أنا ويكررها في أكثر من بيت، كذلك نلاحظ أنه يعتز بشعره، فيقول: أنا الأشعار تشهد لي (البيت 20)، واعتبرها وسيلة وبرهان للدفاع عن نفسه، اضافة على ذلك نجد الشاعر ذكر القرآن الكريم في هذه القصيدة، ومسألة أخرى لابد علينا من ذكرها حينما قال نور الدين درويش: لن تكون أنا (البيت 22)، يحاول الشاعر في مثل هذا الموضع أن يحطم ويتخلص من قيود استحواذ الشيطان على ذاته.

المطلب الرابع: الحقل الدلالي في قصيدة (صدى الجائزة):

أ: حقل الألفاظ الدالة على التواضع:

استعمل الشاعر نور الدين درويش في هذه القصيدة ألفاظ ومفردات تدل على تواضعه وعدم تكبره، وجاءت الألفاظ على النحو الآتي: « ما غرني ذلك التصفيق (البيت 2)، ولا الهدايا

[1] نور الدين درويش، ديوان السفر الشاق، ص 46- 47.

ستغريني ولا الشكر (البيت 2)، وليس لي بعده مال ولا قصر (البيت3)، كيف يمكن أن اغوى واغتر (البيت 4)».[1]

كما يمكننا أن نرجح سبب اعتماد الشاعر على مثل هذه الألفاظ في القصيدة من أجل ابراز شخصيته المتواضعة اتجاه جمهوره القراء، وبرهان ذلك نجده اتخذ وسيلة المقابلة في بعض الابيات بينه وبين أولئك الذين اتخذوا الشعر كصناعة وأداة إما لمدح السياسيين، أو كعمل يكسبه ثروة مالية وآخرون يستعملونه للتشهير.

كما نلاحظ مدى قوة تأثير هذه الألفاظ في القصيدة، وكيف أنها وضعت في الشطور أبيات الأولى للقصيدة، كتمهيد لموضوع ما الشعر حسب نور الدين درويش، وحاول عبر مجموع من الألفاظ والعبارات تبرير عدم تكبره على الناس، مهما قدموا له شهادات وقصور وجوائز وإلى غيره من نصاب الشهرة، فإنه لا يصاب بعدوى الغرور، لأنه في نظره الانسان لابد عليه أن يحترم مواثيق حقوق الانسان ومحاولته للتعبير عن نفسه بأساليب صحيحة توصله إلى مبتغاه، وفي هذا الحقل نلاحظ حالة انفصال مأساوي من جهة الشاعر.

ب: حقل الألفاظ الدالة على معنى الشعر:

ظهر الاهتمام بقضية معنى الشعر منذ أزل ليس ببعيد، وتكلم الشعراء عن ذلك كما أثارت جدلا واسعا في نطاق يخدم تحديد مفهوم الشعر لدى الشعراء خاصة، صحيح أن النقاد أولوا اهتمام لمفهوم الشعر، لكن لابد أن نشير في مثل هذا السياق نقطة مهمة، ذلك أن وجهة نظر النقاد والبلاغيين تختلف بالنسبة لوجهة نظر الشعراء في تحديد معنى الشعر.

فنجد من الشعراء الذين أولفوا قصائد في معنى الشعر، الشاعر ابو القاسم الشابي الذي يقول في قصيدته:

أَنتَ يَا شِعْرُ، فلْذةٌ من فُؤادِي تتغنّى، وَقطعَةٌ من وُجودِي

فيكَ مَا في جَوانِحِي من حَنين ابديٌّ إلى صَمِيم الوُجُودِ

[1] نور الدين درويش، ديوان السفر الشاق، ص 33.

فِيك ما في خَواطِري مِن بكاءٍ فِيك ما في عَواطِفي من نَشِيدِ.

هذه بعض المقتطفات من أبيات قصيدة الشابي الذي أولى اهتماما لمعنى الشعر، وكما وجدنا غيره من الشعراء الذين اهتموا بهذه القضية، وهم كثر.

وهذا الرأي يؤكد على مدى استخدام الشاعر لألفاظ دالة عن معنى الشعر، كالنحو الآتي: «الشعر يفهمني (البيت 3)، الشعر يا صاحبي دنيا ملغمة (البيت 7)، الشعر حرفان مهزوم ومنتصر (البيت 8)، في يدي قلم يغلي به الحبر (البيت19)، وفي كلمة بل هي قنبلة (البيت 20)».[1]

وحينما تمعن النظر في هذه الألفاظ، وكيف أن الشاعر عبر عن هذه المعاني الدالة عن الشعر بطرق غير مألوفة في التراث العربي بحيث نجده يقول في هذا المعنى:

«كَتَبْتُ الشِّعرَ لأنَّ الشِّعرَ يَفْهمُنِي وَلَيسَ لِي بَعْدهُ مالٌ ولَا قَصِرُ».[2]

حاول أن يكشف عن مغزى كتابته الشعرية، وكيف أنه وجد فيه حرية للتعبير عما يجول داخل ذاته، ولم يعطي أهمية للثروات والاموال...، وفي بيت آخر يقول: الشعر يا صاحبي دنيا ملغمة، في هذا البيت يحاول الشاعر أن يبرز معنى الشعر بأنه دنيا ملغمة، أي أن وراء كل شعر سر مشفر لا يكتشفه إلا ذلك الشخص المتخصص.

واضافة إلى ذلك نجده يذكر في بيت غيره معنى للشعر، فيقول:

«الشّعرُ حرفَانِ مهزومٌ ومنتَصِرُ والشّاعِرُ الفذُّ مكتُوبٌ له النّصرُ»[3]

استخدم الشاعر ألفاظ تدل على معنى الشعر، فاستعمل لفظ (حرفان) ولفظتين (مهزوم ومنتصر)، وإذا ما حاولنا الغوص في ثنايا هذه المفردات نجدها تهتم بمفهوم الشعر وأعتبر أن الشعر إجادة لاستخدام الحروف والكلمات والألفاظ العميقة، وبإجادة هذه التفاصيل يُكتب للشاعر النصر.

[1] نور الدين درويش، ديوان السفر الشاق، ص 33 و34 و35.
[2] المرجع نفسه، ص 33.
[3] المرجع نفسه، ص34.

جـــــ: حقل الألفاظ الدالة على المعاتبات:

استخدم نور الدين درويش لغة العتاب في مثل هذه القصيدة، كدلالة عما يحصل للشعراء حينما يكتبون شعراً، كما أنه ذكر أصناف من الشعراء وفي نفس الوقت يحاول أن يعاتبهم.

وفي هذا الحقل نلاحظ قوة الايحاء ونتاج انفعال أصيل لدى الشاعر ضد الشعراء الذين استخدموا الشعر لأغراض شخصية مبتعدين عن الهدف الأسمى للشعر، من هذه الألفاظ نجدها في القصيدة كالنحو الآتي: « من كان يطعن في خلفي دمي حسداً (البيت 5)، البعض يكتب ما يمليه سيده (البيت 11)، والبعض ظل لقول الغير يجتر (البيت 11)».[1]

«والبعض يكتب حبا في الظهور، فما يدري سواه أ شعر ذاك أم نثر (البيت 12)، والبعض يكتب تقليدا وتسلية، وبعضهم همه يا صاحبي النشر (البيت 13)، الكل يلهث خلف الحرف (البيت 14)، لا خير في شاعر يحيا بلا هدف (البيت 16)، هل طبقوا الشعر في الميدان ام فروا (البيت 17)، يحضر حينا وبعض الحين يخمر (البيت 16)».[2]

كما يجدر الاشارة في مثل هذا السياق، أننا لم نجد ألفاظ دالة على العتاب بحد ذاته، لكن وجدنا معاني العتاب مبثوثة في الأبيات التي سبقت الاشارة إليها، وتحمل هذه الألفاظ معاني يحاول الشاعر من خلال التعبير عن تلك الشعراء الذين يستغلون الشعر لمصالحهم الخاصة.

ومما سبق اليه نجد أن هذا الحقل جاءت ألفاظه قوية، تعبر عما يشعر به الشاعر نور الدين درويش اتجاه تلك الأصناف من الشعراء.

[1] نور الدين درويش، ديوان السفر الشاق، ص 33 و34.
[2] المرجع نفسه، ص 34 و35.

المبحث الثاني: البناء التصويري:

المطلب الأول: تعريف الصورة الفنية.

سنحاول في هذا العنصر تقديم بعض المقتطفات لمفهوم الصورة الفنية، فوجدنا أنها تعني عند مدحت الجبار «جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار، والتحوير والتعديل لأجزاء الواقع بل اللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع، وفق ادراكه الجمالي الخاص».[1]

وهذا الرأي يؤكد مدى ربط مدحت الجبار الصورة الشعرية بالتجربة لدى الشاعر، وتعرف بشرى موسى صالح الصورة بأنها «التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية».[2]

نلاحظ هنا أن بسرى موسى تشترك في الرأي مه مدحت صالح، بحيث أنها ربطت الصورة الشعرية بالتجربة التي عاشها الشاعر.

ويذهب الدكتور عبد القادر القط إلى أن الصورة في الشعر «هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف وغيرها من وسائل التعبير الفني».[3]

وأضاف عبد القادر القط بخلاف الآخرين، بناء العبارة في تكوين الصورة الشعرية، ومن خلال الألفاظ والعبارات يستطيع ان يعبر بواسطتها عن التجربة الشعرية في القصيدة، وبينما يأتي مفهوم الصورة الشعرية عند شفيع السيد بأنها «تمثيل حسي للمعنى، وإن شئنا قلنا: أنها توليد أو استنساخ ذهني لما سبق ادراكه بالحواس، وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيًا، ومن ثم

---

[1] زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية، منشورات جامعة قازيو نسن، بنغازي، ط1، 1999، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

[3] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، الميزة، ب. ط، 1996، ص 391.

تدخل مدركات الحواس الأخرى...، وهذا التوليد الذهني للمدركات الحسية مجال اختلاف كبير بين البشر».[1]

وعليه فالصورة البيانية يتعدد ويتنوع مفهومها من تعريف إلى آخر.

المطلب الثاني: أنواع الصور وجمالياتها.

تحتوي الصورة الفنية على انواع منها التشبيه والاستعارة والمجاز، لذا نجد أن الشعر يستخدم هذه الأنواع من الصور «ليقرب بين أمور متباعدة، لينتهي من هذا التقريب إلى التوضيح أولاً، ثم الامتاع الفني ثانياً، وألا انعدم الدافع الذي يحذو بالشاعر إلى أن يبذل جهده وفكره وطاقته ليربط بين الأشياء المختلفة التي يقع بينها وجه من أوجه الشبه، ذلك أن طبيعة الألفاظ والمعاني لا تحقق له رسم الصورة التي يريدها بما ينبغي لها من الألوان والخطوط والأشكال، وإن عليه أن يعمد أن التشبيه والمجاز والاستعارة ليوحي بتلك الألوان والأشكال».[2]

وبعدما حاولنا ان نقف عند الأسباب والدوافع التي تدفع بالشاعر لاستخدام هذه الصور، سنحاول بعد ذلك التفصيل في كل من التشبيه والاستعارة كإحدى أهم عناصر الصورة الفنية في قصيدتين (من الجاني) و(صدى الجائزة).

- التشبيه: يعرفه أبو العدوس بأنه «صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو اكثر».[3]

كما نجد للتشبيه دلالة وبناء لغوي يتمظهر في أنه «يكشف أسلوب التشبيه عند تأمله عن دلالتين اثنتين: إحداهما للمقارنة والأخرى للوصف غير المباشر، وهذه الدلالة الثانية ناشئة عن الأولى ومرتبطة بها، فنحن حين نعمد إلى تشبيه شيء بشيء انما نعقد بينهما نوعا من المقارنة في

[1] شفيع السيد، قراءة الشعر، دار غريب، القاهرة، ب. ط، 2007، ص 262.
[2] عبد الله التطاوي، الصورة الفنية، دار غريب، ب. ب، ب. ط، 2002، ص 199.
[3] يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، دار المسيرة، عمان- الاردن، ط1، 2007، ص 15.

الظاهر وهي مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الشيئين على الآخر، وانما ترمي إلى وصف أحدهما بما اتصف به الآخر».[1]

ومما لا شك فيه أن لا تتكون علاقة مشابهة بين طرفين إلا إذا كانت بينهما علاقة مشابهة أو مقارنة بين الطرفين، لذا يعتبر من أهم سمة أسلوبية بارزة اقتدى بها الشاعر.

- أما الاستعارة فتُعرّف بمقتضى التركيب النحوي والدلالي بأنها «اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي (collocotion) اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية (semanticdeviance) تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة، وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلاية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها للاختيار المنطقي للتوقع ويتمثل جوهر المفارقة الدلالية في نقل الخواص من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر».[2]

ويقدم عبد الله التطاوي مفهوم الاستعارة فيقول: « الاستعارة في شكلها البسيط هي استعارة المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه، أو يناسبه، أو يشبهه، في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة –حينئذ- لا تقف بالشيء الذي استغيرت له وملائمته لمعناه».[3]

ويمكننا ان نميز نوعين من الاستعارة، أولها مكنية تحذف المشبه به وتبقي على المشبه، والثانية استعارة تصريحية وهي التي تحذف المشبه، وقد توقف عبد القاهر الجرجاني أمام ذلك، وأشار اليه ورد صدى قوله « هناك نوعين متباينين من الاستعارة كلاهما يقوم على التشبيه، مع اختلاف طبيعة كل منهما، فهو يقول مثلا فالاستعارة: أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتغيره المشبه وتجريه عليه: تريد أن تقول "رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه" فتدع ذلك وتقول رأيت أسداً».[4]

[1] شفيع السيد، التعبير البياني، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1988، ص 32.
[2] يوسف ابو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص 139.
[3] عبد الله التطاوي، الصورة الفنية، ص 211.
[4] شفيع السيد، التعبير البياني، ص 133.

كما أنه يميز نوع آخر من الاستعارة، فيقول في هذا الصدد «وضرب آخر من الاستعارة وهو ما كان نحو قوله: إذْ أصبحت بيد الشمال زمامها.

وهذا الضرب، وإن كان الناس يضمونه إلى الأول حيث يذكرون الاستعارة، فليس سواء، وذلك انك في الأول تجعل الشيء لشيء ليس به، وفي الثاني للشيء الشيء ليس له».[1]

يفسر عبد القاهر الجرجاني في الاستعارة، محاولا تمييزها عن مختلف انواع الصور البيانية الأخرى مهما بنوعين اساسيين منها كما اسلفنا الذكر مسبقا.

ومن التشبيهات التي وردت في القصيدتين نذكر:

«يلفني الشك، لا أدري يخيل لي كأنني هارب عن نصفي الثاني».[2]

يوضح الشاعر في هذا البيت مدى ارتباطه بالشيطان، حتى أصبح صورة تشبه ذاته، فيحاول الهرب من هذه النفس الأمارة بالسوء، لكن يلاحظ نور الدين درويش أنه عندما يحاول الهروب يجد نفسه كأنه هارب عن نصف لطالما ارتبط به.

وقد أتت صورة التشبيه في هذا البيت، على النحو الآتي:

كأنني هارب عن نصفي الثاني.

كأن: اداة التشبيه ← تشبيه ضمني.

ني: المشبه

والتشبيه الضمني: «هو نوع من التشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، وإنما يلمح التشبيه ويُعرف من قرينة الكلام ومضمونه».[3]

[1] شفيع السيد، التعبير البياني ، ص 133.
[2] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 46.
[3] يوسف ابو العودس، التشبيه والاستعارة، ص 51.

كأننا السجن والمسجون نحن معًا.[1]

وقد أتت صورة هذا التشبيه على النحو الآتي:

كأن: اداة التشبيه

نا: المشبه ← تشبيه مرسل مجمل.

السجن والمسجون: المشبه به

في صدر هذا البيت نلاحظ أن الشاعر يشبه ذاته والشيطان بالسجن والمسجون، أما في عجز هذا البيت، يقدم تفصيلا اكثر لما يشعر به فيقول:

كأنك الدمع والأجفان أجفاني.[2]

كأن: اداة التشبيه.

ك: المشبه. ← تشبيه مرسل مجمل.

الدمع: المشبه به.

وهذا التمايز لم يقف عند هذا الحد من التشبيه، بل استغل كذلك الصور الاستعارية في أغلب الأبيات، ونجد من أهمها تلك الاستعارات التي وجدناها في الأبيات الآتية:

(يا من تدغدغني ليلا تهيجني)[3] : استعارة مكنية حذف المشبه به، وهو الانسان ودلالة هذا البيت توضح مدى اقتراب هذا الشيطان من الشاعر.

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 46.
[2] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 46.
[3] المرجع نفسه، ص 45.

(أنا وأنت رصيف الحي عاتبنا): استعارة مكنية، هنا الشاعر استعار لفظ "عتاب" ليدل به على كلام الناس، ذلك أن الشيطان يوسوس له ويزين له الأفعال التي لا ترضي الاسلام ولا المجتمع العربي.

(أنا الأشعار تشهد لي الحبر أعلن منذ البدء ايماني): استعارة مكنية، وتوحي ألفاظ هذا البيت تشدك على مدى استخدام نور الدين درويش للفظتين (تشهد) و(أعلن)، فجعل اشعاره تشهد عليه بالبراءة، كما يشهد الانسان على اخيه أمام المحكمة، ثم يقول في عجز هذا البيت:

(الحبر أعلن منذ البدء ايماني)، وفي هذا الموضع جعل للحبر مكانة عالية، كأنه يمثل القاضي بحيث يستطيع أن يعلن عن مدى براءة الشاعر.

هذه مجموعة من الصور البيانية التي تم توظيفها في قصيدة (من الجاني؟)، لتنتقل إلى الصور البيانية الموظفة في قصيدة (صدى الجائزة).

ومن التشبيهات التي صادفناها في هذه القصيدة، نذكر:

(الشعر يا صاحبي دنيا ملغمة): إذن صورة هذا التشبيه كالنحو الآتي:

الشعر: المشبه ← مجاز مركب مرسل.

دنيا ملغمة: المشبه به

وعليه فإن فائدة المجاز وقيمته الفنية تتضح في «الابانة عن المعاني بغير ما وضع لها من الألفاظ ولكنه مع ذلك لا يبتعد عن المعنى الأصلي».[1]

كذلك قصيدة (صدى الجائزة) لم نكتفي بالتشبيه فقط بل تجاوزها إلى الصور الاستعارية بأنواعها المختلفة، وهذا ما لحضناه في الأبيات الآتية:

[1] عبد العليم بوفاتح، فنون البلاغة العربية، طبع بمطبعة ابن سالم، الأغواط- الجزائر، ط1، 2009، ص 258.

«كتبتُ شعراً لأن الشعر يفهمني وليس لي بعده مال ولا قصرُ»[1]

في هذا البيت قام نور الدين درويش بتشخيص الشعر، أي جعل للشعر صفة من أهم صفات الانسان كإنصات للغير، بحيث نجده استعار لفظ (الفهم) وألصقها بالشعر، وهذا نوع من الاستعارة المكنية تحذف المشبه به وتبقي على المشبه.

واضافة على ذلك نلاحظ في البيت الثامن استعارة مكنية، فيقول:

«الشعر حرفان مهزوم ومنتصر والشاعر الفذّ مكتوب له النصر».[2]

فاستخدم الشاعر في هذه الصورة لفظتين (النصر) و(الهزيمة) واقرنهما بالشعر، ويقصد من هذا البيت أن الشاعر هو الذي يكتب له النصر أو الهزيمة، ذلك عبر حسن استخدامه للأحرف والألفاظ.

كذلك صدفنا استعارة مكنية في البيت التاسع عشر الذي يقول فيه الشاعر:

«أمامي الآن أشياء تفسرهم وفي يدي قلم يغلي به الحبر»[3]

فاستعار لفظ غليان الحبر كما يغلي الماء، وتوحي دلالة هذه الصورة إلى حماس الشاعر.

المطلب الثالث: مصادر التصوير في القصيدتين:

1- المصادر التجريبية:

يعتمد الشاعر على المصادر التجريبية والثقافية، ويحاول توظيفها في قصائده الشعرية ويمكننا تقسيم المصادر التجريبية إلى «مصادر من الطبيعة الجامدة: كالشمس، والضياء، والنور، والنار والصباح، والضحى، والنبات، والسوائل، والتضاريس، والبحر...، أو مصادر من الطبيعة

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 33.
[2] المرجع نفسه، ص 34.
[3] المرجع نفسه، ص 35.

المتحركة: كالحيوانات، والطيور، والحشرات، والزواحف...، أو مصادر تتعلق بالإنسان: صفاته، وأحواله وحياته، ومماته...، أو مصادر تتصل بالآلات، والأدوات، والمعادن».[1]

ويمكننا تمييز صور متعددة نظرا لتنوع واختلاف المصادر، وسنحاول في مثل هذا النطاق البحث عن المصادر التجريبية في القصيدتين (من الجاني) و(صدى الجائزة) لنور الدين درويش، وأول ما نبدأ به هو البحث عن هذه المصادر في قصيدة من الجاني.

أ: مصادر من الطبيعة الجامدة: ونجد ذلك على النحو الآتي: «ليلًا (البيت 3)، غسق (البيت 16)، النار (البيت 16)، الموجة (البيت 17)، شطاني (البيت 17)».[2]

ب: مصادر من الطبيعة المتحركة: مثال ذلك: السمك (البيت 17)، وفي العنصر لم نجد إلا لفظ واحد وهو السمك.

جـــــ: مصادر تتعلق بالإنسان: فوجدنا أنها أغلبها في هذه القصيدة، لأنها تتناول صراع مع ذاته فأتت الألفاظ على النحو الآتي: «يا راكضا في دمي يا شخصي الثاني (البيت 1)، في عين امرأة في جسمها الفاني (البيت 4)، تدغدغني ليلا تهيجني (البيت3)، انساني (البيت 3)، أعماق وجداني (البيت 4)، أرى وجها (البيت 5)، أراك تبكي دموعي (البيت 7)، حزنك (البيت 7)، غنّى لها (البيت 8)، صوتك (البيت 8)، كأنك الدمع (البيت 14)، غازل (البيت 16)، جسمي وأغواني (البيت 16)، ايماني (البيت 20)، قرآني (البيت 21)».[3]

نجد نور الدين درويش يكرر لفظ انساني في أكثر من موضع، لننتقل في الأخير إلى:

د: مصادر تتصل بالآلات والأدوات والمعادن: أبرز الألفاظ الدالة على الآلات والأدوات والمعادن هي على النحو التالي: «المرآة (البيت 5)، كذلك في هذا المصدر لم نجد إلا لفظ واحد وهو المرآة لبتي تم ذكره في البيت 5.

---

[1] فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية، مكتبة الادب، القاهرة، ب. ط، 2004، ص 66.

[2] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 45 و46 و47.

[3] المرجع نفسه، ص 45 و46 و47.

وبعدما تطرقنا إلى مصادر الصور في قصيدة من الجاني، سنحاول بعد ذلك البحث عن مصادر الصور في قصيدة صدى الجائزة، واتضحت أنها تنقسم إلى:

أ: مصادر من الطبيعة الجامدة: « الدهر (البيت 1)، الفجر (البيت 8)»، نلاحظ ألفاظ هذا المصدر لم تأتي إلا في موضعين فقط.

ب: مصادر من الطبيعة المتحركة: في هذا المصدر لم نجد ألفاظ تنتمي اليه.

جـــ: مصادر تتعلق بالإنسان: جاءت كالنحو الآتي: « طبعي (البيت 1)، غربي (البيت 2)، الهدايا ستغريني ولا الشكر (البيت 2)، مال ولا قصر (البيت3)، أرضى (البيت4)، أغوى وأغتر (البيت 4)، من كان يطعن في خلفي دمي حسدا (البيت 5)، نسبي (البيت6)، صبر (البيت 7)، النصر (البيت 8)، أفخر (البيت 9)، يدي (البيت 19)، سأسكت رغم الجرح (البيت 21)».[1]

د: مصادر تتصل بالآلات والأدوات والمعادن: « ملغمة (البيت 7)، قلم... الحبر (البيت 19)، قنبلة (البيت 20)».[2]

وبعدما أحصينا مصادر الصور في القصيدتين (من الجاني؟)، و(صدى الجائزة)، تؤكد أن «طبيعة الصور المستمدة من الطبيعة تبيين –إلى حد كبير– نزاعات الشاعر وميوله وأحواله النفسية كما تساعد على اظهار طبيعته الانسانية، إذ ليست الصور المتسمة بالقوة والشراسة كغيرها المتصفة بالضعف والألفة».[3]

2– المصادر الثقافية:

تتنوع المصادر الثقافية وتتعدد حسب تكوين الشاعر وثقافته التي تولدت نتيجة اطلاعه على ثقافة المجتمع عبر مختلف المجالات و«المصادر الثقافية التي يستمد منها الشاعر مادته، فمنها ما يتصل

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق ، ص 33 و34 و35.
[2] المرجع نفسه ، ص 34 و45.
[3] فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية، ص 66.

بالأدب الذي ينتمي اليه، ومنها ما يرتبط بالدين والاخلاق، وبعض هذه المصادر مستمدة من التاريخ، والبعض الآخر نابع من الأدب الأجنبي، هذه المصادر الثقافية هي التي تبرز ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه، كما تظهر مدى شيوع النزعة الدينية في شعره، وإلى أي حد يعتز بتاريخه وقوميته».[1]

أ: مصادر مستمدة من التراث الديني: ان طبيعة هذه المصادر مستمدة من التراث الديني، توضح بشكل أو بآخر مدى تأثر الشاعر بنزعته الدينية، وهي متمثلة في قصيدة (من الجاني؟) على النحو الآتي: «بربك (البيت 6)، ايماني (البيت 20)، عنوانك النار والرضوان عنواني (البيت 24)».[2]

وعبر هذه الألفاظ نلحظ أن الشاعر متعلق بالدين الاسلامي، ومتأثر به خصوصا أن هذه القصيدة تتناول قصة معروفة بين الانسان والشيطان، هذا بالنسبة لقصيدة من الجاني؟، أما في قصيدة صدى الجائزة، فنجد المصادر المستمدة من التراث الديني متمثلة في الألفاظ الآتية: «دعه بربك لي من طعنه أجر (البيت 5)، أقسم (البيت 10)، والله يعلم ما يخفيه ذا الصدر (البيت 20)».[3]

ب: مصادر مستمدة من التراث الشعري العربي: تحتل المصادر المستمدة من التراث الشعري العربي أهمية كبيرة في هتين القصيدتين (من الجاني؟) و(صدى الجائزة) لنور الدين درويش، فحينما أقام الشاعر قصيدة (من الجاني؟) على ثنائية الصراع بين الانسان وذاته وتكلم عن ذلك في أكثر من أربعة وعشرون بيتا، يظهر جليا أن الشاعر حينما تطرق إلى هذه القضية نجده قد اقتبسها من الشعراء المشارقة كالشاعر إيليا أبو ماضي في قصيدة طلاسم حينما تحاور مع نفسه وغيرهم من الشعراء، إلا أن يغفر للشاعر نور الدين درويش حينما قدمها بطريقة مختلفة أخذت الطابع الديني الموضوع الأساسي لها.

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق ، ص 66.
[2] المرجع نفسه ، ص 46 و47.
[3] المرجع نفسه، ص 33 و34 و35.

المطلب الرابع: المحسنات البديعية:

1- الطباق: يعرفه القزويني «المطابقة (الطباق)، وهي الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة، ويكون ذلك إما بلفظتين من نوع واحد: اسمين أو فعلين»[1]، وقد جاء الطباق في قصيدة (من الجاني؟) على النحو الآتي:

«اثنان نحن، نعم اثنان في جسد اثنان أولنا قد خانه الثاني»[2]

فكلمة (أولنا) ضد مباشر للفظ (الثاني) وهنا نكون أمام طباق الايجاب، وبيت آخر وجدنا طباق من نوع آخر (معنوي)، والذي يقول الشاعر فيه:

«أنا وأنت، كتابي لم يزل بيدي فمن تراك وقد خالفت قرآني»[3]

فجملة (كتابي لم يزل بيدي) هي ضد لجملة (خالفت قرآني).

استطاع الشاعر المعاصر استخدام التضاد بين بيتين أو أكثر في حين أن الشعراء سابقا كانوا يستخدمون التضاد بين لفظتين، لذا نجد مصطفى السعدني يذكر في هذا الصدد: «لم يعد الشاعر المعاصر يهتم بالمضادات الجزئية والمتناقضات اللفظية التي لا تعمق النظرة ولا تخصب الشعور، وانما لجأ إلى المقابلة في اطار الفقرة أو المقطع».[4]

وفي موضع آخر لاحظنا طباق ايجابي في البيت الأخير:

«آن الفراق ولن، لن نلتقي أبدا عنوانك النار والرضوان عنواني»[5]

فلفظة (الرضوان) ضد مباشر للفظ (النار)، وفي قصيدة (صدى الجائزة)، وجدنا طباق ايجابي في البيت السادس الذي يقول:

---

[1] الخطيب القزويني، الايضاح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 255.

[2] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 47.

[3] المرجع نفسه، ص 47.

[4] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية، دار المعارف، الاسكندرية، ب. ط، ب. س، ص 227.

[5] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 47.

«لابأس ان شتموا في غيبتي نسبي لابأس انهوا في حضرتي خروا»[1]

فكلمة (شتموا) ضد مباشر لكلمة (خروا)، وفي موضع آخر نجد طباق في البيت الثامن، حين قال:

«الشعر حرفان مهزوم ومنتصر والشاعر الفذّ مكتوب له النصر»[2]

فكلمة (مهزوم) ضد مباشر لكلمة (منتصر)، وفي بيت آخر وجدنا طباق سلبي:

ما جئت أفخر، ليس الفخر من شيمتي ما قلت يطلع من أشعاري الفجر

فكلمة (أفخر) ضد غير مباشر لكلمة (ليس الفخر)، وفي البيت السابع عشر، يقول فيه الشاعر:

أسأل يا صاحبي عن صدق من كتبوا هل طبقوا الشعر في الميدان أم فروا

اذن كلمة (طبقوا) ضد مباشر لكلمة (فروا).

2- الجناس: فيعرفه القزويني «الجناس بين اللفظتين وهو تشابههما في اللفظ التام منه: أن يتفقا في انواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها، ويلحق بالجناس شيئان:

- أن يجمع اللفظين الاشتقاق.
- أن تجمعهما المشابهة».[3]

وفيما يلي سنحاول استحضار ألفاظ متجانسة من القصيدتين، وقد جاء الجناس في قصيدة (من الجاني؟) على الشكل الآتي:

وهذا ما لحضناه في البيت السابع، الذي يقول:

[1] المرجع نفسه، ص 34.
[2] المرجع نفسه، ص 34.
[3] الخطيب القزويني/ الايضاح، ص 288.

«أراك تبكي، دموعي الآن تجرحني ما سر حزنك بل ما سر أحزاني»[1]

فكلمتي (حزنك) و(احزاني) هما جناس ناقص، يشتركان في الاشتقاق لكن عدد الحروف مختلف، واضافة على ذلك نجد في البيت الرابع عشر جناس، حين قال:

«كأننا السجن والمسجون نحن معا كأنك الدمع والأجفان أجفاني»[2]

هنا نلاحظ جناس ناقص بين اللفظتين (الاجفان) و (اجفاني)، لأن الكلمة الثانية تزيد بعدد الحروف على الكلمة الأولى، كذلك لاحظنا في البيت الأخير جناس، حين قال:

«آن الفراق ولن، لن نلتقي ابدا عنوانك النار والرضوان عنواني».[3]

فكلمة (عنوانك) هي جناس تام لكلمة (عنواني).

اما بالنسبة لقصيدة (صدى الجائزة)، فقد جاء الجناس فيها على النحو الآتي:

«ما غرني ذلك التصفيق لا ابدا ولا الهدايا ستغريني ولا الشكر».[4]

ذلك أن كلمة (غرني) هي جناس ناقص لكلمة (ستغريني)، اضافة على ذلك لاحظنا جناس في البيت الخامس حين قال:

«من كان يطعن في خلفي دمي حسدا دعه بربك لي من طعنه أجر».[5]

فالجناس هنا أتى بين اللفظتين (يطعن) و(طعنه)، كذلك هناك جناس في البيت الرابع عشر:

«الكل يلهث خلف الحرف من زمن الكل تاه وقد تاهت به السطر»[6]

فالكلمتين (تاه) و(تاهت)، تُكَوِنا جناس ناقص.

---

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 46.
[2] المرجع نفسه، ص 46.
[3] المرجع نفسه، ص 47.
[4] المرجع نفسه، ص 33.
[5] المرجع نفسه، ص 33.
[6] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 34.

الفصل الثالث

المستوى التركيبي والمستوى الإيقاعي.

- المستوى التركيبي.
- المبحث الأول: التركيب في ضوء الأسلوبية.
- المبحث الثاني: بنية التركيب الفعلي.
- المبحث الثالث: الأساليب الإنشائية.
- المستوى الإيقاعي.
- المبحث الأول: الموسيقى الخارجية.
- المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية.

1-المستوى التركيبي:

يتفق علماء علم اللغة على أن الوقوف عند مثل هذا المستوى التركيبي، يعنى بتجاوز دراسة اللغة العادية إلى لغة أكثر انفتاحا، ولقد اهتم به القدماء وأولوا عناية كبيرة لما له من دور في التركيب الجملي.

المبحث الأول: التركيب في ضوء الأسلوبية.

المطلب الأول: التقديم والتأخير.

ويمكننا من خلال هذا العنصر البحث عن الانحراف أو الانزياح «فهو يقع في بؤرة مباحث الأسلوب الدائرة حول التركيب ويكتسب هذا المبحث أهمية خاصة من تحقيق أنه يخضع في كل لغة للطابع الخاص بها فيما يتعلق بترتيب الأجزاء داخل الجملة فيها».[1]

فيما يرى عبد القاهر الجرجاني في التقديم والتأخير بأنه «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا يزال يفترُّ لك عن بديعه، ويقضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروق لك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فهي شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان آخر».[2]

كما يمكننا أن نذكر ما للتقديم والتأخير من أهمية لغوية تتمثل في «منح الحرية للمبدع كي يتسق وينظم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى تحقيقا للتأثير الذي يريد تحقيقه، والمبدع يتجاوز دائما الاطار النفعي الثابت للغة إلى مستوى آخر أكثر تحررا، يصادق اللغة من خلاله، ويستدعي دوالها المختلفة بغية تحقيق الهدف التأثيري».[3]

فمن استخدامات التقديم والتأخير نذكر:

---

[1] مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب، دار الوفاء للدنيا، الاسكندرية- مصر، ب. ط، 2005، ص 113.

[2] محمد الدسوقي، البنية اللغوية، دار العلم والايمان، ط1، 2008، ص 18.

[3] مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب، ص 114.

- تقديم المفعول على الفاعل: وقد ظهر جليا في البيت السادس لقصيدة (من الجاني؟)، وقد ورد مرة واحدة حين قال: «هو وجهك أم وجهي يحاصرني»،[1] فأصل الكلام أن يقول: أيحاصرني وجهك أم وجهي، وقد أتت صورة هذا التقديم على شكل «المفعول به واقعا في أسلوب الاستفهام، كما انه يُحدث نوعا من التشويق».[2]

- تقديم الفاعل على الفعل والمفعول به: «الحبر أعلن منذ البدء ايماني»،[3] فأصل الكلام أن يقول: أعلن الحبر منذ البدء ايماني، فالشاعر هنا قام بتأخير الفعل (أعلن)، وقدم الفاعل (الحبر)

- وتقديم الاسم على الفعل: «يعني أن الاسم المقدم ذو أهمية خاصة عند الشاعر حتى انه يقدمه على الفعل، فالاسم وما يرتبط به من معان أهمية من الفعل، كما أن البدء بالاسم يثير الذهن ويلفت الانتباه».[4]

أما في قصيدة (صدى الجائزة)، وجدنا تقديم من نوع آخر ذلك من أجل التعظيم والتبجيل من شأن الفاعل وهذا ما وجدناه في البيت العشرين، حين قال:

- «والله يعلم ما يخفيه ذا الصدر»[5] فنجد ان الشاعر قدم الفاعل (الله) اسم الجلالة والفعل (يعلم).

- «رصيف الحيي عاتبنا»[6] تقديم الفاعل (الرصيف) والفعل (عاتبنا).

- «الشعر يرضى بما ارضى لي الامر»[7] كذلك تقديم الفاعل (الشعر) على الفعل (يرضى).

- تقديم الظرف على الفعل: وقد ورد ذلك في البيت الرابع، حين قال: (ماذا اسميك، أنت الآن تسكنني)، نجد أن الظرف (الآن) تقدم على الفعل (تسكنني)، ويأتي غرض ذلك من أجل التحديد الزمني للحدث.

(أراك تبكي، دموعي الآن تجرحني): تقدم الظرف (الآن) على الفعل (تجرحني).

---

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 46.
[2] فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية، ص 205.
[3] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 47.
[4] فتح الله احمد سليمان، الاسلوبية، ص 220.
[5] نور الدين درويش، السفر الشاق ، ص 35.
[6] المرجع نفسه، ص 46.
[7] المرجع نفسه، ص 35.

- تقديم الخبر على المبتدأ: (اثنان نحن، نعم اثنان في جسد)، تقديم الخبر (اثنان) على المبتدأ (نحن).

ولهذا نجد الشاعر عمد على تقديم وتأخير الألفاظ اتباعا لضرورات الايقاع العروضي للقصيدتين أولا، وضرورة نفسية الشاعر ثانيا، فحاول تغيير تراكيب الجمل من خلال تقديم وتأخير الألفاظ للتعبير عما يجول في خاطره.

وباستقرائنا لهتين القصيدتين (من الجاني) و(صدى الجائزة) لنور الدين درويش، وجدنا «أن ظاهرة التقديم والتأخير تمثل ظاهرة أسلوبية استغلها لإثراء دلالته وتعميمها، ويأتي الشاعر بالتقديم والتأخير تبعا لمقتضيات معنوية هي أُس هذه الظاهرة، وأخرى لا شك صوتية أحيانا فللأهداف المعنوية دلالات ومقاصد تثري فاعلية الرسالة اللغوية، مما يضاعف احساس المتلقي بها فتزداد ابداع الدلالة الموقعية للفظة المختارة، ويرقى بارتباطاتها الدلالية إلى أبعد مستوى».[1]

وتتجلى فاعلية «التقديم والتأخير وسيلة بلاغية، تلعب دورا لا يغيب عن الباحث ملاحظته، فهذا الانحراف الذي تتميز به لغة الشعر عن النسق التقعيدي دار حول دلالة التخصيص، ولفت انتباه المتلقي نحو ما قدمه وما أخره، ولا شك أن هيئات التقديم والتأخير تساعد بيان الدلالة التي يتغياها المبدع ومدى علاقته بالقضية المطروحة، أما إذا وزع الشاعر هذه الظاهرة في نهاية البيت، فهو يبغي من ورائها فائدتين: الأولى، المقتضى الصوتي ممثلا في اقامة الوزن، والأخرى، الهدف المعنوي».[2]

وعندما نحاول تسليط الضوء على دلالة هذا التقديم والتأخير في القصيدتين، توحي إلى لفت انتباه المتلقى أولا، واستظهار بعض الرموز والمعاني الغامضة من خلال خلخلة التركيب اللغوي للجمل.

المطلب الثاني: الحذف والذكر:

تمثل قضية الحذف والذكر من القضايا التي تناولتها الأسلوبية بحثا وتطبيقا، «ونحن نتحدث عن الحذف، الا نتذكر مقولة عبد القاهر الجرجاني التي تبين دور الحذف في الدلالة فيقول: هو باب

[1] محمد الدسوقي، البنية اللغوية، ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به الحذف أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبن».[1]

ومن الأمثلة التي قمنا برصدها في القصيدة نجد:

- حذف أداة النداء والمنادي: وأكثر مظاهر حذف النداء والمنادي في قصيدة (من الجاني؟) قد ظهر جليا في البيت الثاني، حين قال: يا من تصور لي الدنيا بأكملها، فيقول: «يا من تصور لي أيها الجاني لي الدنيا بأكملها»،[2]وقد ترك ضمير (أنت) المستتر ينوب عن (أيها الجاني) لتجنب التكرار، ودلالة هذا البيت الاحساس بالضعف، أيضا ظهر ذلك في البيت الثالث، حين قال: «يا من تدغدغني ليلا تهيجني»[3]، فيقول: يا من تدغدغني أيها الجاني ليلا، كذلك هنا ترك الضمير المستتر (أنت) ينوب عنه.

كذلك لاحظنا حذف في البيت الأخير حين قال: «آن الفراق ولن، ان نلتقي أبدا»[4]، فأصلها أن وقت الفراق قد جاء، ودلالة هذا البيت توحي إلى صرامة الشاعر وشخصه القوي.

أما في قصيدة (صدى الجائزة)، وجدنا حذف المسند اليه مبرزا في الأبيات الآتية:

في البيت السادس حينما قال:

«لا بأسَ إنْ شتموا في غيبتي نسبي ولا بأس أهموا في حضرتي خرّوا»[5]

وتقدير هذا البيت أنه لا يهتم بكلام الناس، ما دام أنهم في حضرته يحترمونه ويقدرونه، هنا قد حذف كل من المسند اليه في كلمة شتموا (هم)، وفي كلمة (أهموا) هم.

[1] محمد الدسوقي، البنية اللغوية، ص 49.
[2] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 45.
[3] المرجع نفسه، ص 45.
[4] المرجع نفسه، ص 47.
[5] المرجع نفسه، ص 34.

في البيت السابع عشر: «هل طبقوا الشعر في الميدان أم فروا»،[1] فتقدير عجز هذا البيت: هل طبق الشعراء الشعر في الميدان، ونجد الشاعر في مثل هذا السياق يحرص على تطبيق ما يقوله الشعراء في دواوينهم.

- الحذف في الحروف: حذف في البيت السادس، فقال: «أهو وجهك أم وجهي يحاصرني»[2] فقد نابت همزة الاستفهام عن فعل استفهم، بهدف الاختصار والتخفيف والإيجاز.

كذلك لاحظنا ذلك في البيت الثامن، حينما قال: (أظل أسأل من غنّى لها أأنا) هنا كذلك نابت (همزة الاستفهام) عن فعل (استفهم)، وفي البيت السادس عشر لاحظنا حذف في حرف استفهام، «مَا أضرَمَ النَّارَ فِي جِسْمِي وَأَغْوَانِي»[3]، فحرف (ما) قد ناب عن فعل (استفهم).

أما في قصيدة (صدى الجائزة)، فوجدنا حذف الحروف فيها متمثل في:

«لاَ الشّعرُ غَيرَ من طَبعِي ولَا الدّهْرُ ولاَ الشّهَادَاتُ يَا هذَا ولا النَّصْرُ»[4]

هنا نلاحظ أن (لا) قد نابت عن فعل (انفي).

فَما يَدْري سِواهُ أَشِعرٌ ذَاك أَمْ نَثْرُ، كذلك نابت (همزن استفهام) عن فعل (استفهم)، بالإضافة إلى حذف (لام) (ذاك) عوض (ذلك).

مَا جئْتُ أَفْخَرُ، هنا حرف (ما) ناب عن (أنفي).

هَلْ طَبّقُوا الشِّعْرَ فِي المَيدَانِ أمْ فَرُّوا، نابت (هل) عن فعل (استفهم).

توحي دلالة هذا الحذف في القصيدتين إلى:

كما سبق ذكره، أن الشاعر المعاصر أصبح يترك بياضات ليشارك مع المتلقي هذا من جهة، وضرورات الايقاع العروضي من جهة ثانية.

---

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق ، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص 46.

[3] المرجع نفسه، ص 33.

[4] المرجع نفسه ، ص 33.

ومن مظاهر الذكر التي لاحظناها في قصيدتين نور الدين درويش، نذكر: تكرار بعض العناصر داخل التركيب، ومنه قوله: «ماذا أسميك ماذا أيها الجاني»[1]، نجده أظهر لفظ (ماذا) مرتين في نفس السياق.

أيضا لاحظنا ذلك في البيت الخامس، حين قال:

«اني أراك، أرى وجها أرى شبحا أراك أمعن في المرآة ألقاني»[2]

كذلك هنا أظهر لفظ (أراك) مرتين، مرة في صدر البيت ومرة ثانية في عجزه، كما كرر (أرى) مرتين في نفس السياق، وكان يجب أن يحذف (أرى) الثانية لوجود الدلالة عليه في نفس صدر هذا البيت.

«ما عدت أعرف من منا يمثلني ما عدت أعرفني، هل نحن اثنان»[3]

نجد أن الشاعر كرر (ما عدت) مرتين في صدر البيت وعجزه، وتكرار هذه الكلمة لم نجد أية فائدة منها فالشاعر يسوق معنى انشائي.

«اثنان نحن، نعم اثنان في جسد»، نلاحظ هنا تكرار (اثنان) مرة في صدر البيت، وفي نفس السياق، ومرة ثانية يكررها في نفس صدر بيت غيره حينما يقول: «اثنان نحن نعم اثنان لست أنا».[4]

أما قضية الذكر في قصيدة (صدى الجائزة)، متمثلة في: «ما غرني ذلك التصفيق لا أبدا» فكلمة (لا أبدا) هي زيادة واضحة الهدف من ورائها تأكيد الشاعر على موقفه.

«ما جئت أفخر، ليس الفخر من شيمي»، هنا الشاعر قدم جملة (ليس الفخر من شيمي) كتفسير، وعليه استخدم الشاعر هذه التقنية في أغلب قصائده، ويرجع الفضل اليها في تأكيد مواقفه وآرائه اتجاه الموضوع الذي استلهمه.

---

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق ، ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص 45.

[3] المرجع نفسه، ص 46.

[4] المرجع نفسه، ص 47.

المبحث الثاني: بنية التركيب الفعلي:

عرف ابن هشان الأنصاري الفعل فقال فيه: «ما دل على معنى في نفسه مقترنا بأحد الأزمنة الثلاثة، وفي اللغة نفس الحدث الذي يحدثه الفاعل من قيام أو قعود أو نحوهما».[1]

المطلب الأول: الفعل الماضي.

قسم ابن هشام الفعل باعتبارات مختلفة وهي:

ماضٍ: «ما عدم بعد وجوده، فيقع الاخبار عنه في زمان وجوده وهو المراد بقوله (الدال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك)، ويريد بالاقتران وقت وجود الحدث لا وقت الحديث عنه، ولولا ذلك لكان الحد فاسدا»[2]، وقدرت الأفعال الماضية بـــــــ (23 فعلا) في كلا القصيدتين، وهي أقل مقارنة بالأفعال المضارعة، نذكر منها: (رأى، غنى، هجت، عاتبنا، غازل، اضرم، رافق، أسكن، دبر راح، شل، خانه، أعلن، خالفت، شطبت، غربي، كتبت، شتموا، خروا، كتبوا، طبقوا، خالفه، خانه).

وهذه الأفعال حقيقية ثابتة الحصول، مما تؤكد معاناة الشاعر وصدق تجربته على مستوى الواقع المؤلم، كما انها ليست مجرد أفكار وهمية عابرة.

أما فيما يخص الأفعال الماضية الدالة على الكينونة والنقصان، فنذكر انها جاءت كالنحو الآتي:(تكون، كان، ظل، كدت، كأنني، كأنك)، وهذه الأفعال تؤكد مدى دلالة التحول وعدم الثبات لدى الشاعر هذا من جهة، وتكشف من جهة أخرى مدى شعوره بالشك وعدم اليقين معبرا عن حالته النفسية.

وهذا الرأي يؤكد أن استخدام الشاعر لمثل هذه الأفعال الماضية كوسيلة للتعبير عما يحسه اتجاه ذاته من جهة أولى، وواقع الشعر الآن من جهة ثانية.

---

[1] ابن هشام الانصاري المصري، شرح جذور الذهب في معرفة كلام العرب، دار المعرفة الجامعية، الازاريطة، ط2، 2009، ص 23.

[2] عصام نور الدين، الفعل والزمن، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 40.

المطلب الثاني: الفعل المضارع:

ذكر ابن هشام بصدد تحدثه عن الحاضر، فيقول فيه «هو الذي يصل اليه المستقبل ويسري منه الماضي فيكون زمن الاخبار عنه هو زمن وجوده».[1]

وقدرت الأفعال المضارعة بـــــ (52 فعلا)، ومنها نذكر: (تصور، تدغدغني، تفكر، أراك، أرى يحاصرني، أراك، تبكي، تجرحني، أظل، أسأل، يلقي، يخيل، يحركني، يعبث، تشهد، يزل، تلتقي، ستغريني، يفهمني، أرضى، أغوى وأغتر، يطعن، يفلح، أفخر، يطلع، أكتبها، أقسم، يكتب، يمليه يجتر، يلهث، يقيدها، سينجر، يحضر، يخمر، يغلي، يعلم، يخفيه، سأسكت، يرضى، يطعن، يفلح).

يظهر لنا جليا أن للأفعال المضارعة وظيفة تتمثل في بث حركية المشهد واستمراره معبرا بذلك عن الحالة النفسية لدى الشاعر، و لم يكتفي بذلك فقط، بل نجده في بعض الأحيان يكرر الألفاظ في نفس سياقها.

المطلب الثالث: فعل الأمر.

يشكل أسلوب الأمر «ظاهرة أسلوبية في بناء القصيدة عند الشاعر، أدى بها اغراضا ساهمت على توضيح رؤى الشاعر، كما ساعدت المتلقي في الكشف عن مرامي النص وابعاده، وقد لاحظنا ان الشاعر استخدم اسلوب الأمر على مستوى النص الشعري في المطالع وفي حشو القصيدة»[2]

وترجع دلالة هذه الأفعال التي انتقى الشاعر منها ما يناسب قصائده إلى: مثلا فعل الماضي يدل على حدث منته في وقت ما، ودلالة المضارع توحي إلى الحاضر الذي يعيشه الشاعر، أما الأمر فدلالته توحي إلى تنبيه الشخص المراد.

وقدرت أفعال الأمر في كلا القصيدتين بـــــ (5 أفعال)، ونذكر منها: (قل، قل، انزع، دعه، دعه).

[1] عصام نور الدين، الفعل والزمن، ص 54.

[2] محمد الدسوقي، البنية اللغوية، ص 89.

اعتمد الشاعر نور الدين درويش على فعل الأمر «زيادة على كونه يؤدي دور المنبه لتخفيف الملل الذي قد يصيب المتلقي من طول القصيدة، وذلك بإعادة تنبيهه وبث النشاط فيه، ثم للمشاركة في تذوق العمل المطروح، ان استخدام فعل الأمر في فن الشعر يكسب النص حضورا وحياة لا يبلغها النص بدونه».[1]

المبحث الثالث: الأساليب الانشائية.

قسم البلاغيون الأسلوب الانشائي إلى، انشاء طلبي، وانشاء غير طلبي، وما يهمنا في هذا السياق القسم الأول (الانشاء الطلبي) الذي ينقسم بدوره إلى: (الاستفهام، النهي، النداء)

المطلب الأول: الاستفهام.

يعرف الاستفهام كـــــ «أسلوب من الأساليب الانشائية، ويعني طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، أما السكاكي فيرى أن الاستفهام يكون لطلب حصول في الذهن والمطلوب حصوله في الذهن، إما أن يكون حكما على شيء أو لا يكون، والأول وهو التصديق، ويمتنع انفكاكه من تصور الطرفين والثاني هو التصوير ولا يمتنع انفكاكه من التصديق ثم المحكوم به، اما ان يكون نفس الثبوت أو الانتقاء».[2]

أما الطاهر يوسف الخطيب يرى الاستفهام بمعنى «طلب يوجه إلى المخاطب، يستفهم به عن حقيقة أمر أو شيء معين»،[3] وللاستفهام أدوات يستخدمها لبلوغ المقصد الانشائي، وتنقسم أدوات الاستفهام إلى:

1- ما يطلب به التصور تارة أو التصديق تارة اخرى، وهو الهمزة.

2- ما يطلب به التصديق فقط، وهو هل.

3- ما يطلب به التصوير فقط[4]، مثل: «مَنْ، ما، ماذا، منذ، متى، ايان، اين، كيف، أي، كم».[5]

---

[1] محمد الدسوقي، البنية اللغوية، ص 102 و103.

[2] حفيظة ارسلان شابسوغ، نحو الجملة الخبرية، عالم الكتب الحديث، اربد- الاردن، ط1، 2013، ص 211.

[3] طاهر يوسف الخطيب، معجم الاعراب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1996، ص 41.

[4] ينظر حفيظة ارسلان شابسوغ، نحو الجملة الخبرية، ص 212.

[5] الطاهر يوسف الخطيب، معجم الأعراب، ص 41.

وقد ورد الاستفهام في القصيدتين بـــــ (17 مرة)، نذكر منه:

- من الجاني؟
- ماذا أسميك ماذا، أيها الجاني
- ماذا أسميك
- أ هو وجهك أم وجهي يحاصرني
- أظل أسأل من غنى لها أأنا [1]

دلالة هذه الأبيات توحي إلى الحيرة والتوتر.

- مَن أنت يا أنت اني صرحت اخشاني
- من البريء منا ترى من الجاني

دلالة على التحسر والتفجع.

- من غازل الجمرة الحمراء في غسق [2]
- ما اضرم النار في جسمي وأغواني
- من رافق الموجة الهوجاء منتشيا
- من أسكن السمك البري شُطاني
- من دبر الأمر، من سوى الطريق لها [3]

دلالة على الهجاء.

- كيف يمكن أن أرضى بها
- كيف يمكن أن اغوى وأغتر [4]

دلالة على التمجيد.

- فما يدري سواه أ شعرٌ ذاك أم نثر
- أسأل يا صاحبي عن صدق من كتبوا
- هل طبقوا الشعر في الميدان أم فروا [5]

دلالة عن التحسر والتفجع.

نجد أن الشاعر في قصيدة من الجاني أعطى لها عنوان يحمل استفهام ثم يستهل ابياتها الأولى باستفهام كما هي موضحة في الابيات السابقة، وذلك من أجل شد انتباه المتلقي لأقصى درجة، لما يحمله الاستفهام من حيرة وانكار، وإذا حاولنا الوقوف عند دور هذا الاستفهام لابد أن ننوه في

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص45.
[2] المرجع نفسه، ص 46.
[3] المرجع نفسه، ص 47.
[4] المرجع نفسه، ص 33.
[5] المرجع نفسه، ص 34.

البداية بأن الاستفهام في هتين القصيدتين لا يأتي للاستخبار «ولعل هذه سمة أسلوب الاستفهام في اطار فن الشعر، فلم يكن الشعر فنا تقريريا حتى يأتي الاستفهام فيه للاستخبار عن أمر ما بنعم أو لا ولكن النص الأدبي كما يقول ريفاتير فريد من نوعه دائما، وهذا التفرد أبسط تعريف نستطيع تقديمه للأدبيةـــ وهذا التفرد هو الذي يكسب النص أسلوبيته من ناحية، ويضفي على فن الشعر عمقا يبعده عن سطحية التعبير، ويصبح لغة داخل الشعر».[1]

المطلب الثاني: النفي.

الاثبات والنفي قيمتان خلافيتان تظهران المفارقة بين حالتين متقابلتين[2]، استعان نور الدين درويش، من الاساليب الانشائية، النفي لما له من مفارقات تضادية تكسب النص جمالية وقوة عبر هذه الثنائيات التضادية.، وقد استخدم الشاعر النفي كالنحو الآتي:

- ما عدت أعرف من منا يمثلني ← دلالة على الحيرة
- ما عدت أعرفني، هل نحن اثنان ←
- يلفني الشك لا أدري يخيل لي ← دلالة على الشك
- أنا وأنت كتابي لم يزل بيدي ← دلالة على العزة وعدم الخضوع
- اثنان نحن، نعم اثنان ولست أنا ← دلالة على العزة
- ولن تكون أنا بل أنت شيطاني ← دلالة على الصدق وثقته بنفسه
- آن الفراق ولن، لن نلتقي أبدا[3] ←
- لا الشعر غير من طبعي ولا الدهر
- ولا الشهادات يا هذا ولا النصر
- ما غرني ذلك التصفيق أبدا ← دلالة على التواضع
- ولا الهدايا ستغريني ولا الشكر
- وليس لي بعده مال ولا قصر[4]

[1] محمد الدسوقي، البنية اللغوية، ص 139.

[2] ينظر: مصطفى السعدني، البينات الاسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 225.

[3] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 46 و47.

[4] المرجع نفسه، ص 33 و34.

- ما جئت أفخر، ليس الفخر من شيمي ← هنا يقدم توضيح وتفسير
- لا خير في شاعر يحيا بلا هدف ← دلالة على المعاناة

ومن هذا يتضح لنا أن الشاعر حين وضف هذا الكم من النفي كأداة للدفاع عن أرائه ومواقفه ضد ما أساء اليه ووجه له التهم في كلى القصيدتين، فقصيدة (من الجاني)قد انبنت على ثنائية بين الشاعر وذاته، وقصيدة (صدى الجائزة) التي أقامها على ما لاحظه من تدهور في الشعر والشعراء.

المطلب الثالث: النداء.

يُعرّف السيوطي النداء بـــ «طلب اقبال المدعو على الداعي بحرف نائب مناب (أدعو) ويصحبه في الأكثر الأمر والنهي، وقد يصحب الجملة الخبرية، فتعقبها جملة الأمر، وقد تصبح استفهامية»[1]

وللنداء أدوات يستخدمها كـــ «الهمزة وأي ويا، وهيا، و أو، وينادي بإحدى أدواته ويكون ذلك للتعظيم، أو التحقير أو للتنبيه على أن المخاطب غافل له».[2]

ويمكننا القول أن الجملة الندائية «تضفي على التركيب شحنة هامة فتوجهه إلى السامع والمتكلم، وهي جمل نحوية قائمة على بنية سطحية انشائية، وبنية مضمرة خبرية وتعد جملة النداء ضرب من التوسعة والفضلة عندما تقع في آخر التركيب».[3]

وقد جاء استخدام الشاعر للنداء كالنحو الآتي:

(ماذا أسميك ماذا أيها الجاني) ← دلالة على التعجب.

ولا بد أن نلفت الانتباه هنا، أن الشاعر استعان بالنداء في بداية القصيدة، وذلك لتصوير ما للموضوع الذي يطرحه من أهمية تستدعي لفت الانتباه.

---

[1] جلال الدين السيوطي، الاتقان في علوم القرآن، تح: شعيب الازنؤوط، مؤسسة الرسالة، دمشق- سوريا، ط1، 2011، ص 583.

[2] حفيظة ارسلان شابسوغ، نحو الجملة الخبرية، ص 248.

[3] المرجع نفسه، ص 248.

(يا من تصور لي الدنيا بأكملها)

(يا من تدغدغني ليلا تهيجني) ← دلالة على التحقير.

(يا من تفكر في تغيير انساني)[1]

(يا أيها النصف، يا نبضا يحركني) ← دلالة على الاختصاص.

(من أنت يا أنت)

(لا الشهادات يا هذا ولا النصر) ← دلالة على التوجع.

(الشعر يا صاحبي دنيا ملغمة) ← دلالة على الاختصاص.

(اسأل يا صاحبي عن صدق من كتبوا) ← دلالة على الاستغاثة.

هذه أغلب معاني النداء ودلالتها، والشاعر استعان بالنداء في بداية ووسط ونهاية كلى القصيدتين، مبرزا احدى الميزات الأسلوبية التي انبنى عليها النص الشعري لديه.

واضافة على هذه المجموعة من الأساليب قدم تأكيد على أرائه بأسلوب القسم كما هو موضح في الأبيات الآتية:

لكنني كدت، كدت الآن أكتبها وكدت أقسم اني الواحد الحر (البيت10)

وفي فمي كلمة، بل هي قنبلة والله يعلم ما يخفيه ذا الصدر (البيت 20)

ويذكر صبحي عمر شو عن أسلوب القسم فيقول فيه: «أسلوب القسم من أساليب التوكيد يؤتى به لتوكيد الكلام لأجل التصديق وازالة الشك أو لتأكيد شيء واقع في المستقبل أو وقع في الماضي وفيه معنى التعجب، وقد يسبق أو يلحق به بنفي أيضا».[2]

وللقسم عوامل وتنقسم إلى:

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 54.

[2] صبحي عمر شو، أسلوب الشرط والقسم، دار الفكر- عمان- الاردن، ط1، 2009، ص 59.

أ: حروف (الباء، التاء، الواو).

ب: أفعال (اقسم، احلف، آليت).

جـــ: أسماء (وأيم الله، لعمرك، عبيد الله، قسمي، عهد الله)[1]

أما فيما يخص الغرض من القسم هو «توكيد ما قسم عليه من نفي أو اثبات»[2]، وتعود دلالة استعانة الشاعر بالنداء والقسم إلى أولا توجه نداء إلى المتلقي، وثانيا إلى تأكيد موقفه من خلال القسم.

2-المستوى الايقاعي:

تتعدد المفاهيم والآراء حول معنى الايقاع، بحيث هناك من يرى «أن الايقاع يكمن الا في إلا في الأصوات دون المعاني، بينما توسعت أراء أخرى في مفهومه لترقى به إلى مستوى أشمل من الايقاع المتجسد في المادة الصوتية، ومن أصحاب هذا المنحى من قال بأن الايقاع لا يقتصر على الصوت انه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤشر ما (صوتي أو شكلي)، أو جوّ ما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل،) فهو اذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وتشكيلية، ذلك أن للصورة ايقاعا».[3]

وكتوضيح اكثر لما سبق يمكننا ايراد قول بعض الباحثين في الايقاع بأنه يتمثل «في مظاهر بنائية ودلالية وتركيبية وبصرية لا علاقة لها بالبنية الصوتية منها ما يسمى بـــ (ايقاع الفكرة) فالإيقاع من زاوية الرؤية هذه يشكل كل عناصر الفن الشعري من اسلوب تركيبي وخيال تصويري وصوتي ودلالي إذ تقوم بين هذه الجوانب علاقات متواجشة تربط الدال بالمدلول والشكل بالمضمون وفق نظام ايقاعي خاص»[4]، وليس هذا فقط بل تربط العلاقة بين الايقاع والأوزان بحيث «يرتبط الايقاع بالوزن ارتباطا مطلقا حتى يمكن القول أنه الأداة التي يتحدد الايقاع بمقتضاه، كما انه الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة

[1] صبحي عمر شو، أسلوب الشرط والقسم ، ص 60.

[2] المرجع نفسه، ص 73.

[3] محمد شكر قاسم، البنية الايقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان- الاردن، ط1، 2008، ص 18 و19.

[4] المرجع نفسه، ص 19.

الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى، بحيث أنه يصبح في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا، وعلاوة على ذلك فإن وجود فقرات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما تتوقع حدوثه»[1]، وما يقصد من هذا ألا نغفل العلاقة التي تربط الأوزان بالمعاني ودلالة الشاعر المراد الوصول اليها.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية.

المطلب الأول: الوزن.

لابد أن هناك علاقة وثيقة تربط الوزن بالأغراض والمعاني «وعلى الرغم من مرونة بحور الشعر العربي في مواكبة شتى الأغراض والمقاصد، نجد حازما يسعى إلى ربط الوزن بالحالة النفسية للشاعر ومن خلال ربطه بالمعنى المعتمل في ذاته، من حيث كانت الأحوال النفسية جزءاً لا ينفصل عن اثرها المتمثل في الكلام المنجز شعرا، وما يحمله هذا الشعر من معان دالة على ذلك انشادا وسياقا ومناسبة».[2]

تدل مدى علاقة الأوزان بالأغراض من خلال ما عبر عنه حازم القرطاجني حينما قال: «ولما كانت أغراض الشعر وكان منها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به التحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد».[3]

ونجد ابراهيم أنيس كان له وقع في هذه القضية وذكر: «أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ماينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر في

[1] رشيد شعلال، البنية الايقاعية في شعر ابي تمام، عالم الكتب الحديث، عمان- الاردن، ط1، 2011، ص 19.
[2] المرجع نفسه، ص 3.
[3] المرجع نفسه، ص 31.

وقت الحزن والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم مع سرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية».[1]

وهذا ما تميزت به اللغة العربية من مرونه اتجاه ترجمة انفعالات الشاعر بأوزان ومعاني ومفردات تخدمها وتصب نحو الهدف المبتغى وصوله.

انتقى نور الدين درويش من بحور الشعر العربي البحر البسيط وزنا لقصيدتين (من الجاني؟) و(صدى الجائزة)، وقد «سمي هذا البحر بسيطا لانبساط أسبابه وتواليها في أول أجزائه السباعية لأن أول كل جزء سباعي منه سببان خفيفان متواليان، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه».[2]

ومفتاحه: إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

التقطيع:

ماذا أسميك، ماذا أيها الجاني يا راكضا في دمي يا شخصي الثاني

مَاذَاْ أُسَمْـــــمِيْكَ مَاذَاْ أَيُّهَاْ جَانِيْ يَاْرَاْكِضَنْ فِيْ دَمِيْ يَاْشَخْصِيْ ثَانِيْ

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلنْ

يَامَنْ تُصَوْ وِرُ لِيْ دُنْيَاْ بِأَكْـــــمَلِهَاْ فِيْ عَيْنِ إِمْرَأَتُنْ فِيْ جِسْمِهَاْ فَانِيْ

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

فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

[1] رشيد شعلال، البنية الايقاعية في شعر ابي تمام ، ص 31.

[2] زين كامل الخويسكي، العروض العربي صياغة جديدة، دار المعرفة الجامعية، الازاريطة، 1996، ص 151.

يَامَنْ تُدَغْدِغُنِي لَيْلَنْ تُهَيِّجُنِي
0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//
مستفعلن فعلن مستفعلن فعل

يَا مَنْ تُفَكْكِرْ فِيْ تَغْيِيرِ إِنسَانِيْ
0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فاعل مستفعلن فعلن

مَاذَا أُسَمِّيكَ أَنْتَ لْأَنَ تَسْكُنُنِيْ
0//0/0/ 0//0/ 0///0/ 0///
مستفعلن فاعلن مستعلن فعلن

إِنَّنِيْ أَحُسُّكَ فِيْ أَعْمَاقِ وِجْدَانِيْ
0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

1- التغييرات التي دخلت على (مستفعلن): الحين: وهو حذف الثاني الساكن فتصبح (متفعلن).

2- التغييرات التي دخلت على (فاعلن): الحين: وهو حذف الثاني الساكن فتصبح (فَعِلُنْ)، القطع: وهو حذف ساكن الوتد المجموعة الأخير، وتسكين ما قبله فتصبح فاعلْ التي تنقل إلى (فَعْلِنْ).

التقطيع:

لا الشعر غير من طبعي ولا الدهر ولا الشهادات يا هذا ولا النصر

لَشْشِعْرُ غَيْرَ مِنْ طَبْعِيْ وَلَدْدَهْرُ
0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وَلَشْشَهَادَاْتُ يَاْهَاْذَاْ وَلَا نَصْرُوْ
0//0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/0/
متفعلن فاعلن مسفعلن فعلن

ما غرني ذلك التصفيق لا ابدا ولا الهدايا ستغريني ولا الشكر

مَاْ غَرْرَنِيْ ذَلِكَ تْصْفِيقُ لَاْ أَبَدَنْ وَلَشْشُكُرُوْ
0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0///
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وَلَهْهَدَاْيَاْ سَتُغْرِيْنِي
0//0/ 0//0/0/0/0/ 0/0/
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

كتبت شعرا لأن الشعر يفهمني وليس لي بعده مال ولا قصر

كَتَبْتُ شِعْـــرَنْ لِأَنْـــنَ شْشِعْرَ يَفْهَمُنِيْ وَلَيْسَ لِيْ بَعْدَهُوْ مَالْوْ وَلَـــقْـــقَـــصْـــرُ

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فكيف يمكن أن أرضى بها عوضا وكيف يمكن أن أغوى وأغتر

فَكَيْفَ يُمِـــكِنُ أَنْ أَرْضَىْ بِهَا عِوَضَنْ وَكَيْفَ يُمْـــكِنُ أَنْ أُغْوَىْ وَأَغْـــغَـــتَرُوْ

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعل مستفعلن فعلن

ووجدنا أن قصيدة (صدى الجائزة)، تحمل زحافات نفسها لاحظناها في القصيدة الأولى، وتعود اذن كثرة الزحافات والعلل التي تم ذكرها سابقا إلى الحالة الشعورية التي يحس بها الشاعر وتقلب عواطفه اتجاه ذاته.

المطلب الثاني: القافية.

تعرف القافية «في قول الخليل بن أحمد آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يلقاه مع حركة ما قبله، ويطلق عند الأخفش على آخر كلمة في البيت والقافية نوعان:

1- القافية المطلقة: يراد به القافية ذات الروي المتحرك.

2- القافية المقيدة: يراد به القافية ذات الروي الساكن».[1]

نجد القافية في قصيدة (من الجاني؟)، قد جاءت في: فَعْلَنْ، في الكلمات الآتية: ثاني، فاني، ساني، جداني، قاني، ثاني، زاني، حاني، نان، ثاني...

[1] محمد ابراهيم عبادة، معجم المصطلحات في النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، ط2، ص 214 و215.

ومن جهة أخرى نجد القافية في قصيدة (صدى الجائزة)، هي: فَعْلُنْ، وجاءت القافية في الكلمات الآتية: نصرُ، شكرُ، قصرُ، اغترُ، أجرُ...

المطلب الثالث: حرف الروي.

يعتبر الروي أحد أهم حروف القافية، ويعرف بأنه «الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار الأبيات ومن ثم تنسب اليه القصيدة»[1]

أمثلة عن حرف الروي في قصيدة (من الجاني؟):

«ماذا أسميك ماذا، أيها الجاني يا راكضا في دمي يا شخصي الثاني

يـــا من تصور لي الدنيـــا، بأكملها في عـــين امرأة في جسمها الفاني

يـــا من تدغدغني ليلا تهيجني يـــا من تفكر في تغيير انســـــاني»[2]

القصيدة نونية وذلك لاعتماده على حرف النون كحرف روي، وهو من الأحرف الشائع استعمالها وحركة الروي ذات مجرى مجرور، وبالتالي يشبع حرف الروي بياء وهو حرف مد يتولد عن اشباع حركة الروي المجرور ويسمى بالوصل، كما نلاحظ التزام الشاعر بحرف الروي وحركته المجرورة توكد دليلا قاطعا عن كسر خواطره.

أما حرف الروي في قصيدة (صدى الجائزة)، جاء على النحو الآتي:

«لا الشعر غير من طبعي ولا الدهر ولا الشهادات يا هذا ولا النصر

مـــــا غربي ذلك التصفيق لا ابدا ولا الهدايـــــا ستغريـــــني ولا الشكر

كتبت شعرا لأن الشعر يفهمنـــي وليس لـــي بعده مـــال ولا قصر»[3]

[1] زين الخويسكي، العروض العربي، ص 306.
[2] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 45.
[3] المرجع نفسه، ص 33.

وعليه القصيدة انطوت على حرف الراء كحرف روي بدون حركة مد وراءه إلا في بيتين لاحظنا مد الراء بالواو كما هو موضح في:

«لابأس إن شتموا في غيبتي نسبي لابأس انهموا في حضرتي خروا

أسأل يا صاحبي عن صدق من كتبوا هل طبقوا الشعر في الميدان أم فروا»

وبالنظر إلى ما تقدم «وجريا على سنين الشعر القديم أشبع الشاعر المعاصر الحركة القصيرة فجعل الضمة واوًا والفتحة ألفًا والكسرة ياء، لكنه افترق عنه في أن الاشباع في اطار النظام التقليدي للقصيدة ضرورة شعرية، في حين أنه في القصيدة المعاصرة ناتج عن وعي الشاعر بطبيعة الحركة ومحاولته توظيفها فنيا».[1]

في مثل هذه الحالة كان لابد علينا ألا نغفل عن الاشباع الذي لُحظ في قصيدة (من الجاني؟)، بكثرة وقصيدة (صدى الجائزة) في بعض المواقف، فمن خلال هذا الاشباع اتضح لنا ما للشاعر من مشاعر مكسورة وحاول أن يترجمها عبر حروف المد (الياء والواو).

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية.

المطلب الأول: تكرار الأصوات.

يعرف عن القصيدة الشعرية أنها «تبنى عادة من عنصرين أساسيين هما: التكرار والتنوع فالموسيقى يكرر نغمة بعينها في أنماط محددة، وكذلك الشاعر فهو يكرر أصوات بعينها في أنماط يعينها، وهو بهذا يحقق لقصيدته النظم والبناء، والتكرار في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشاعري»[2]

[1] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

أ: الأصوات المهجورة:

الصوت المهجور هو «صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار الصوتية»[1]، وفيه «تستعمل الحنجرة هواء التنفس الخارج من الجهاز التنفسي أثناء الزفير يدفعه بقوة خلال الحنجرة مع تحريك الأحبال الصوتية بسرعة وزيادة شدتها فيخرج الكلام عاليا جهيرا»[2]

وهذه الأصوات هي:

الباء(57 مرة)، التاء (58 مرة)، الجيم (24 مرة)، الدال (33 مرة)، الذال (9 مرات)، الراء (92 مرة)، الزائ (9 مرات)، الضاد (12 مرة)، العين (47 مرة)، الغين (19 مرة)، اللام (46 مرة)، الميم (83 مرة)، النون (148 مرة)، الواو (59 مرة)، الياء (144 مرة).

وهذه الأصوات المجهورة تدل على الحرقة والمعاناة النفسية فمثلا حرف الباء يدل على الامتداد والعمق، والراء يدل على العمق، وهي عمق الجراح وهو صوت يتناسب مع عاطفة الشاعر واضطرابه، وللام تدل على الفقدان.

ب: الأصوات المهموسة:

الصوت المهموس يُعرف بأنه «لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به»[3]، وهو «كلام خافت ضعيف لا يحتاج لمجهود وقوة، ولذلك يستخدم فيه كمية قليلة من الهواء ومن هنا يمكن اخراج عدة جمل كلامية مستمرة في نفس واحد متصل وعند خروج هذا الصوت تتوقف الأحبال الصوتية تماما في حالة استرخاء، ويخرج من بينها هواء التنفس في بطء محدثا حفيفا خافتا».[4]

وهذه الأصوات هي:

[1] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية ، ص 33.
[2] المرجع نفسه، ص 35.
[3] المرجع نفسه ، ص 33.
[4] المرجع نفسه، ص 35.

الثاء (15 مرة)، الحاء (27 مرة)، الخاء (14 مرة)، السين (43 مرة)، الشين (31 مرة)، الطاء (10 مرات)، الفاء (25 مرة)، القاف (24 مرة)، الكاف (47 مرة)، الهاء (36 مرة).

وهذه الأصوات المهموسة فمثلا حرف التاء تدل على الحيرة والتناقضات، أما القاف فتوحي على الشك والحيرة واصراره على نفي صفات الشر عنه، والفاء تدل على الحال الذي أصبح عليه الشاعر.

اضافة إلى ذلك قد استخدم نور الدين درويش الحركات الطويلة تعبيرا عما يجول في خاطره من ضيق في التنفس، فيستغل هذه الحركات الطويلة كامتداد لنفسه المضطربة.

فوجدنا أن الفتحة الطويلة في قصيدة (من الجاني؟) جاءت في: «ماذا، أيها، دنيا، جسمها، يا، أعماق، أراك، ما سر، هارب، أنا، عاتبنا»[1]، في حين الفتحة الطويلة في قصيدة (صدى الجائزة) جاءت في الالفاظ الآتية: «الشهادات، يا هذا، الهدايا، الدنيا، أغوى، أرضى».[2]

- الكسرة الطويلة في قصيدة (من الجاني؟): «الجاني، شخصي الثاني، الفاني، تغيير انساني، تسكنني، وجداني، ألقاني، يحاصرني، الثاني، تجرحني، أحزاني، ألحاني، يمثلني، أعرفني، يلفني، لي، نصفي الثاني، يحركني، أخشاني، انساني، مواقيتي، أعياني، أجفاني، البريء، الجاني، جسمي، أغواني، شطاني، سلطاني، الثاني، ايماني، كتابي بيدي، قرآني، شيطاني، صورتي، نلتقي، عنواني».[3]
- الكسرة الطويلة في قصيدة (صدى الجائزة): «طبعي، غربي، ستغريني، يفهمني، لي، خلفي دمي، غيبتي نسبي، حضرتي، صاحبي، شيمي، أشعاري، بيدي، صاحبي، أمامي، يدي، يغبي، قافيتي»[4]
- الضمة الطويلة في قصيدة (من الجاني؟): «دموعي، ممزوجا، قاموس»[5]
- الضمة الطويلة في قصيدة (صدى الجائزة): «شتموا، اهموا، خروا، مهزوم، مكتوب، مغدورة، طبقوا، فروا»[6]

---

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 45 و46 و47.
[2] المرجع نفسه، ص 33 و34.
[3] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 45 و46 و47.
[4] المرجع نفسه، ص 33 و34 و35.
[5] المرجع نفسه، ص 46.
[6] المرجع نفسه، ص 34 و35.

وإلى هنا نستطيع القول ان الشاعر في كلى القصيدتين أكثر من استخدام الكسرة الطويلة كدليل على نفسيته المكسورة إن كانت اتجاه ذاته التي يحاول الشيطان أن يبعدها عن السراط المستقيم أو اتجاه الشعراء الذين جعلوا الشعر كوسيلة مادية يستعينوا بها لبلوغ مقاصدهم.

أما الفتحة الطويلة والضمة نجد أنها قليلة بالنسبة للكسرة، وذلك يرجع لعدم استخدام الشاعر لها إلا في بعض المواضع.

المطلب الثاني: تكرار الكلمات.

لم يكتفي الشاعر نور الدين درويش بتكرار الأصوات والأحرف، انما تجاوزها إلى تكرار الكلمات في أكثر من موضع، لذا «يعد تكرار الكلمات المظهر الثاني من مظاهر التكرار، وهو مظهر ذو قابلية عالية على اغناء الايقاع، ويكون مقصودا اليه لأسباب فنية، وليس لتردد ذاته، وإلا عد مجرد حيلة صناعية أو دليل عجز أو قصور في التعبير، فالشاعر حين يعتمد إلى كلمة ويكررها في سياق النص، إنما يريد أن يوكد حقيقة ما ويجعلها بارزة أكثر من سواها»[1]

ونور الدين درويش كرر بعض الألفاظ من أجل غاية صوتية أولا وأخرى معنوية، كالنحو الآتي:

اللفظ المكرر	نوعه	عدده
ماذا	بسيط – كلمة	2
أسميك	بسيط – كلمة	2
الجاني	بسيط – كلمة	3
الثاني	بسيط – كلمة	4
انساني	بسيط – كلمة	3
البريء	بسيط – كلمة	2
اثنان	بسيط – كلمة	6
ادى	بسيط – كلمة	2
أراك	بسيط – كلمة	3

[1] محمد شكر قاسم/ البنية الايقاعية في شعر الجوهري، ص 172.

أنا	بسيط – كلمة	8
أنت	بسيط – كلمة	7
الشعر	بسيط – كلمة	9
كدت	بسيط – كلمة	3
كيف	بسيط – كلمة	2
أرضى	بسيط – كلمة	2
الشاعر	بسيط – كلمة	2
صاحبي	بسيط – كلمة	3

وبعد ملاحظتنا للجدول السابق نتوصل إلى أن للتكرار وظيفة موسيقية ايقاعية مما يجعل من أجزاء القصيدة متكاملة، ويمكننا أن نذكر في مثل هذا السياق أن الشاعر في بعض المواضع يكرر كلمات أكثر من خمس مرات وما فوق كـــ (الثاني، اثنان، أنا، أنت، الشعر).

- تكرار العبارات:

لا ينتهي التكرار في شعر درويش عن الحرف والكلمة «بل يتعدى ذلك في أحيان كثيرة إلى تكرار العبارة، ولا شك في أن هذا الضرب من التكرار –إن أجاد استعماله– يسهم إلى حد بعيد في تغذية الايقاع المتحرك للخطاب الشعري، فالعبارة المتكررة تكسب النص طاقة ايقاعية اكبر بفعل اتساع رقعتها الصوتية».[1]

فنذكر العبارات التي كررها الشاعر كالآتي: «اثنان نحن، نعم اثنان في جسد (البيت 19)»[2] وفي سياق آخر نجده يكرر نفس العبارة مع تغيير خفيف في (البيت 22)، حينما قال: «اثنان نحن نعم اثنان ولست أنا»[3]

أما في قصيدة (صدى الجائزة)، نجده يكرر بيتين مرتين في نفس القصيدة:

«من كان يطعن في خلفي دمي حسدا دعه بربك لي من طعنه أجر

[1] محمد شاكر قاسم، البنية الايقاعية في شعر الجواهري، ص 193.
[2] نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 47.
[3] المرجع نفسه، ص 47.

الشعر يـــــا صاحبي دنيـــــا ملغمة وليس يفلح إلا من له صبر»[1]

عمد الشاعر نور الدين درويش إلى تكرار هذين البيتين في نهاية القصيدة، مما دفع بالمتلقي إلى خيبة انتظار، فحينما لم يتوقع المتلقي أن يكرر الشاعر البيت مرتين في القصيدة الواحدة، ولابد أن يكون من وراء ذلك دلالة أو تأكيد على أمر طالما شغل الشاعر فيحاول أن يكرره مرة أو مرتين.

[1] نور الدين درويش، السفر الشاق ، ص 33 و35.

خاتمة

خـــــاتمة

وفي ختام بحثنا وصلنا إلى مجموعة من النتائج يمكن أن نلخصها فيما يلي:

- استعان الشاعر نور الدين درويش بألفاظ ودلالات تتلاءم مع موضوعه.
- حسن استخدامه للصور البيانية واضفاء عنصر الخيال عبر التشبيه والاستعارة.
- اضافة على ذلك استعان بالمحسنات البديعية كـــ (الطباق والجناس).
- اعتمد على الأزمنة الثلاث (الماضي، والمضارع، والامر)، كدلالة على الاستمرارية والحركية والتنبيه.
- لجوءه إلى الانزياح اللغوي كالتقديم والتأخير، وغيرها من التراكيب كـــ (الحذف والذكر)، ومن خلال هذه البنية التركيبية يستطيع الشاعر إلى صياغة تراكيب للجمل تتلاءم مع موضوعه هذا من ناحية، ومساعدته في المقتضى الصوتي من الناحية الثانية.
- اعتماده على الأساليب الانشائية خاصة: الاستفهام والنفي والنداء، بغية تأكيد موقفه وأراءه، و لم يكتفي بذلك فقط، إنما اضاف اسلوب القسم في أكثر من موضع.
- استعان من البحور الخليلية، البحر البسيط في أكثر من قصيدة، ويرجع ذلك إلى كيفية مواكبة تفاعيل هذا البحر للحالات النفسية للشاعر.
- استغلاله للقافية المطلقة التي تتناسب مع مواضيعه.
- نجده يكرر بعض الأصوات والألفاظ وحتى العبارات مع تغيير طفيف لتأكيد معاني يريد اثباتها واضافة عنصر فني وجمالي وايقاعي لقصائده.

وعليه فالشاعر نور الدين درويش ومن خلال ما درسناه، نستطيع القول أنه شاعر متميز صادق فيما يصدر عنه من شعر، وقد انعكست انفعالاته على لغته الشعرية بشكل واضح، إذ ليس هناك انفصال بين الشاعر وما يقدمه من مواضيع حديثة مستعين بتقنيات بلاغية وأسلوبية للوصول إلى عمل ابداعي يحمل رونق جمالي فني

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر

1. جلال الدين السيوطي، الاتقان في علوم القرآن، تح: شعيب الأزنؤوط، مؤسسه الرسالة، دمشق- سوريا-، ط1، 2011.
2. الخطيب القزويني، الايضاح، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان-، ط1، 2003.
3. زين كامل الخويسكي، العروض العربي، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، ب. ط، 1996.
4. محمد الهادي الزاهري السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، تح: عبد الله حمادي، دار بهاء الدين، الجزائر، ط2، 2007.
5. نور الدين درويش، الديوان السفر الشاق، ابداع، مطابع عمار قرفي، باتنة –الجزائر-.
6. ابن هشام الأنصاري المصري، شرح جذور الذهب، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، ط2، 2009.

قائمة المراجع

7. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، دار عالم الكتب، القاهرة –مصر-، ط7، 2009.
8. بشير بويجرة محمد، الأمير عبد القادر، منشورات دار الأديب، وهران –الجزائر-، ب. ط، 2007.
9. جعفر يابوش، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب، وهران –الجزائر-، ب.ط.
10. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان، ط2، 1987.
11. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب- ،ط2، 2002.
12. حفيظة ارسلان شابسوغ، نحو الجملة الخبرية، عالم الكتب الحديث، اربد –الاردن-، ط1، 2013.
13. رشيد شعلال، البنية الايقاعية في شعر ابي تمام، عالم الكتب الحديث، عمان –الاردن، ط1، 2011.

14. زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية، منشورات جامعة قازيونسن، بنغازي،ط1، 1999.
15. سارة حسين جابري، مفدي زكريا، دار العوادي، الـــدار البيضـــاء –المغـــرب–، ب. ط، 2014.
16. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم الكتب، القـــاهرة –مصـــر–، ط3، 1996.
17. شريبط احمد شريبط، دراسات ومقالات في الادب الجزائري الحديث، منشورات المكتبـــة، ب. ط، 2007.
18. شفيق العتوم وفتحي العازوري، الأساليب الاحصائية، دار المناهج، عمـــان –الاردن–، ب. ط، ب. س.
19. شفيع السيد، التعبير البياني، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1988.
20. شفيع السيد، قراءة الشعر، دار غريب، القاهرة، ب. ط، 2007.
21. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ب. ط، 2005.
22. صبحي عمر شو، اسلوب الشرط والقسم، دار الفكر، عمان، ط1، 2009.
23. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجزائريـــة، بـــن عكنـــون – الجزائر–، ب. ط، 1995.
24. عشتار داود، الأسلوبية الشعرية دار مجلاوي، عمان –الاردن–، ط1، 2007.
25. علي ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر، دار التبيين الجاحظية، الجزائر، ب. ط، 1995.
26. عطية سليمان أحمد، الدلالة الاجتماعية واللغوية للعبارة، دار الفردوس، الجزائـــر، ب. ط، 1995.
27. عصام نور الدين، الفعل والزمن، المؤسسة الجامعية للدراسات، بـــيروت –لبنـــان–، ط1، 1984.
28. عبد الحميد هيمة، علامات في الابداع، مديرية الثقافة، ط1، الجزائر، 2000.
29. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، المنيرة، ب. ط، 1996.

30. عبد الله التطاوي، الصورة الفنية، دار غريب، ب. ب، ب. ط، 2002.
31. عبد اللع حمادي، اصوات من الأدب الجزائري الحديث، دار البعث، قسنطينة، ب. ط، 2001.
32. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط5، 2006.
33. فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية، مكتبة الاداب، القاهرة، ب. ط، 2004.
34. كراهام هاف، الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار الآفاق العربية، العراق، العدد الأول، 1985.
35. مخلوف عامر، مراجعات في الادب الجزائري، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012.
36. منتر العياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ط1، 1990.
37. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب، دار الوفاء، الاسكندرية –مصر، ب. ط، 2005.
38. مصطفى السعدني، البنيات الاسلوبية، دار المعارف، الاسكندرية، ب. ط، ب. ت.
39. موسى ربابعة، جماليات الاسلوب والتلقي، دار جرير، عمان –الاردن،ط1، 2008.
40. محمد الدسوقي، البنية اللغوية، دار العلم والايمان، ب. ب، ط1، 2008.
41. محمد شكر قاسم، البنية الايقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان –الاردن، ط1، 2008.
42. محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، ب. ط، 2002.
43. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، تح: عبد الجليل مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون –الجزائر، ب. ط، 2006.
44. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الاسلامي، بيروت –لبنان-، ط2، 2006.
45. محمد ناصر، أبو اليقظان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ب. ط، 1983.
46. نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزائر، ط1، 1997، ج1.
47. هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي، عالم الكتب الحديث، اربد –الاردن-، ط1، 2008.
48. يوسف ابو العدوس، الأسلوبية، دار المسيرة، عمان –الاردن-، ط1، 2010.

49. يوسف ابو العدوس، التشبيه والاستعارة، دلر المسيرة، عمان –الاردن–، ط1، 2007.

المعاجم العربية:

1. أبو بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دائرة المعاجم، لبنان، ط1، 1987.
2. الطاهر يوسف الخطيب، معجم الاعراب، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان–، ط1، 2008.
3. عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ب. ط، 2007.
4. محمد ابراهيم عبادة، معجم المصطلحات في النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الآداب، القاهرة –مصر–، ط2، 2001.

المجلات:

حنان بومالي، (ب. ت)، [تجربة الموت في شعر نور الدين درويش]، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الاسلامية، (ب. ن)، نؤسسة الرجاء، قسنطينة –الجزائر–، العدد 30.

الفهرس

الفهرس

اهداء

كلمة شكر

مقدمـــــة : ..... أ

مدخل : الشعر الجزائري الحديث والمعاصر

المبحث الأول: الشعر الجزائري: 5

المطلب الأول: منطلقات الشعر الجزائري الحديث. 5

المبحث الثاني: الحركة الشعرية الجزائرية (من 1920م إلى 1962م): 11

المطلب الأول: التيار التقليدي: شعر الإصلاح والنضال والثورة 11

المطلب الثاني: التيار التجديدي:..... 14

المطلب الثالث: حركة الشعر الجزائري في فترة السبعينات: 17

الفصل الأول : الأسلوب والأسلوبية

تمهيد: 21

المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية: 22

المطلب الأول: مفهوم الأسلوب..... 22

المطلب الثاني: مفهوم الأسلوبية. 24

المبحث الثاني: هدف الدراسة الأسلوبية. 25

المطلب الأول: الأسلوب من زاوية المرسل (المنشأ): 26

المطلب الثاني: الأسلوب من زاوية الرسالة (النص): 28

المطلب الثالث: الأسلوب من زاوية المتلقي (القارئ): 30

المبحث الثالث: الأسلوبية واتجاهاتها. 32

المطلب الأول: الأسلوبية الإحصائية. 32

المطلب الثاني: الأسلوبية الصوتية. 37

الفصل الثاني : المستوى الدلالي والبناء التصويري

تمهيد: 40
المبحث الأول: الحقل الدلالي. 45
المطلب الأول: نظرية الحقول الدلالية. 45
المطلب الثاني: المبادئ التي تقوم عليها النظرية. 45
المطلب الثالث: الحقل الدلالي في قصيدة (من الجاني؟). 47
المطلب الرابع: الحقل الدلالي في قصيدة (صدى الجائزة): 50
المبحث الثاني: البناء التصويري: 54
المطلب الأول: تعريف الصورة الفنية. 54
المطلب الثاني: أنواع الصور وجمالياتها. 55
المطلب الثالث: مصادر التصوير في القصيدتين: 60
المطلب الرابع: المحسنات البديعية: 64

الفصل الثالث : المستوى التركيبي والايقاعي

1-المستوى التركيبي: 68
المبحث الأول: التركيب في ضوء الأسلوبية. 68
المطلب الأول: التقديم والتأخير. 68
المطلب الثاني: الحذف والذكر: 70
المبحث الثاني: بنية التركيب الفعلي: 74
المطلب الأول: الفعل الماضي. 74
المطلب الثاني: الفعل المضارع: 75
المطلب الثالث: فعل الأمر. 75
المبحث الثالث: الأساليب الانشائية. 76

المطلب الأول: الاستفهام. 76
المطلب الثاني: النفي. 78
المطلب الثالث: النداء. 79
2-المستوى الايقاعي: 81
المبحث الأول: الموسيقى الخارجية..... 82
المطلب الأول: الوزن. 82
المطلب الثاني: القافية..... 85
المطلب الثالث: حرف الروي. 86
المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية..... 87
المطلب الأول: تكرار الأصوات. 87
المطلب الثاني: تكرار الكلمات. 90
خـــــاتمة 94
قائمة المصادر والمراجع:..... 96

عنوان المذكرة: البنية الأسلوبية في قصيدتين (من الجاني؟)، و(صدى الجائزة) لنور الدين درويش

اللقب: القاوي. الاسم: فتيحة. المؤطر: عبد القادر معمري

– ملخص:

كان موضوع بحثنا منصبا حول دراسة البنية الأسلوبية لقصيدتين، (من الجاني؟) (وصدى الجائزة)، لنور الدين درويش، اعتمدنا في ذلك الدراسة الاحصائية الأسلوبية، ومن خلالها حاولنا أن نكشف عن مبتغى الشاعر والهدف المراد تحقيقه، وكان لابد لنا في مثل هذه الدراسة التقييد بمستويات التحليل الأسلوبي، بما فيه المستوى الدلالي درسنا فيه حقل الألفاظ الدالة على معنى الشعر والمعاتبات والبناء التصويري، ثم انتقلنا إلى المستوى التركيبي وتطرقنا فيه إلى التقديم والتأخير والحذف والذكر، وبنية التركيب الفعلي، ثم إلى الأساليب الانشائية، وأخيرا المستوى الإيقاعي وتناولنا فيه الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية.

كلمات المفتاحية: تحليل، قصيدة، بنية، الأسلوبية.

Titre de memoir: la structure de la deux poem

"من الجاني؟" و "صدى الجائزة" لنور الدين درويش

Nom: Gaoui. Prenom: Fatiha. Encadreur: Maamri Abdelkader.

Rèsumè:

Le sujet de notre exposè traite la structure stylistique de deux poèmes à savoir, "Men El djani" et "Sadah El djaiza" de nourdine darwich, on a mis l'accent, dans notre ètude, sur l'aspect stastique stylistique à travers lequel on a tentè de monter l'intention et le but que le poète vaulait atteiudre.

Cet ètude nous devait adherèr aux niveau critères de l'analyse stylistique ainisi que l'analyse sèmantique au quel on a etudiè le champs lexical qui indique le lexique religieux de louange et de la madestie de le lexique dènotant le sens du poème tel le reproche et l'aspect illustratif.

De plus, on a abordè l'arpect syntetique au a traité la suppression, soumission et la structure syntetique réel.

Puis les figures de style et le ton à travers le rythme interieure et extérieure.

Mots clés: analyse, poem, structure, stylistique.

Memory title: the structure stylistic of two poem

"من الجاني؟" و" صدى الجائزة" لنور الدين درويش.

Family name: Gaoui First name: fatiha directed by: Maamri Abdelkader.

Abstract:

Our project was about the stady the stylic structure of two poems "man el djani", and "sadah el djaiza" to nordine derouich.

Med depepend on the stylic satisfaction, we tried to show the ain of poet and the reasen realized in this stydy, there must be follow will the level analytic and the signific level, we studied the domain mark on the religious articulation and the complementing and modesty and the articulation mark on the meaning of poetry and admonihon and the pictorial structure.

Then we moued to the stavctural leuil, we speak about rhe presentation and delay, delete, mention and the real sythentic structure, then thematic style.

Finally the harmouny level we speak about the intermal music, and ex sternal one.

Key wards: analyse, poem, structure, stylistic.