وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

كلية الآداب والفنون

قسم الأدب العربيّ

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

الشعبة: أدب عربيّ

التخصّص: الأدب الجزائريّ وقضاياه النقدية

العنوان:

بنية الخطاب الشعريّ الجزائريّ المعاصر

- مقاربة أسلوبيّة في شعر محمد الصالح باوية.

من إعداد الطالبة:

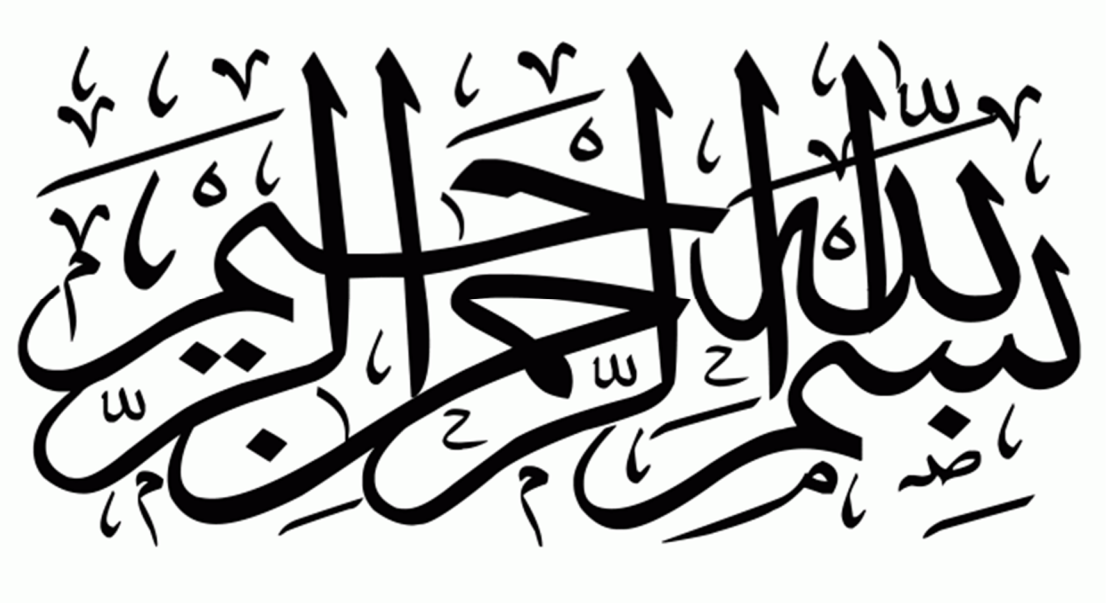
سربوك خديجة

المناقشة بتاريخ: .....من قبل اللجنة المكونةمن:

الاسم واللقبمعمر عفاس	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف	رئيسا
الاسم واللقب صفية بن زينة	أستاذ محاضر قسم أ	جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف	مشرفا و مقررا
الاسم واللقب مختاردرقاوي	أستاذ	جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف	ممتحنا
الاسم واللقب نورالدين دريم	أستاذ	جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف	ممتحنا
الاسم واللقب زرارقة الوكال	أستاذ	المركز الجامعي أفلو	ممتحنا
الاسم واللقب سعيدي محمد	أستاذ	جامعة مستغانم	ممتحنا

الموسم الجامعي:

2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله والشكر والمنة لله العليّ القدير على توفيقه لي في إنجاز هذه الدراسة والإلمام بما استطعت إليه سبيلا في أكناف معارفها .

الشكر الجزيل للأستاذة المشرفة "صفية بن زينة "التي رافقتني طوال أطوار هذه الدراسة بتوجيهاتها وإرشاداتها، ونصائحها .

والشكر الجزيل، وعظيم الامتنان للأستاذ الدكتور "جغدم الحاج" صاحب مشروع الدكتوراه في"الأدب الجزائري وقضاياه النقدية "، الذي تنتمي هذه الدراسة إليه، والّذي كان عونا لي في إنجاز هذه الدراسة وصاحب الفضل في أغلب المراجع الموجودة في قائمة مصادر ومراجع هذا البحث .

كما لا أنسى–هنا – أن أرفع خالص شكري ،وعظيم امتناني إلى السادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تجشمهم عناء القراءة، والمساهمة في تصويب الخلل وتقويم الزلّل. فجازى الله الجميع خير الجزاء .

الإهداء

إلى

أمي ..

كم جثوت عند قدميها

فعندهما الجنة

وإلى

أبي ..

محارب صلب ..على عنت السنين

وإلى

كلّ طالب وطالبة علم .

مقـــــــــــــــــــدّمة

عرف الخطاب الشعري الجزائري المعاصر تحولات تتناسب والسيّاقات الاجتماعية نتج عنها تنظير يؤسس لمعالم هذا الخطاب، ومحاولات استنطاقه، والوقوف عند مصطلحاته ومفاهيمه التي لا تزال محل جدل على مستوى الرؤية الفنية والجمالية، أو على مستوى البنية وتحولاتها، وانفتاحها على القراءات النقدية المتعدّدة؛ التي شكلت المنبع الذي ينهل منه أغلب النقاد، لتطبيق مختلف آلياتها وإجراءاتها على الخطاب الأدبي، ولا جرم أن القراءات النقدية بمفاهيمها ونظرياتها وآلياتها الإجرائية في تحليل الخطاب الشعري استطاعت أن تفتح مجالا واسعا للإحاطة بعالمه.

ولا شك أن الأسلوبية من بين القراءات النقدية التي أولت عناية فائقة بالبنية، وبدراسة الخصائص اللّغوية لرصد مختلف المكوّنات التي تعطي الخطاب الأدبي طابعه الأدبي، وهو ما نسعى إلى استكشافه من خلال هذا البحث للشاعر الجزائري محمد الصالح باوية في محاولة استكناه نصوصه الشعرية عبر مساحة ديوانه الّذي ضّم 12قصيدة، بغية الوصول إلى فهم تلك النصوص وإدراك غاياتها وأهدافها.

يسعى هذا البحث إلى مقاربة حقيقة الخطاب الشعري العربي المعاصر ،ومن خلاله استنطاق البنية في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة –عموما–،وتجربة محمد الصالح باوية–خاصة–،ووضع خريطة قراءة تولي أهمية لاجتماع المميزات اللسانية والاعتبارات الجمالية، والقضايا الفكرية كخطوة أساسية لفهم أي خطاب؛باعتماد آليات وتطبيقات الاستقراء.

إنّ الملاحظ على الدراسات والبحوث النقدية المعاصرة، خاصة الأسلوبية منها، هو محاولتها الوقوف على الزخم الجمالي للأثر الأدبي، فهي تسعى إلى استنطاق النص من خلال بنيته المركزية، ولغته المؤثرة، التي تجد لها وقعا في نفسية القارىء، فتدفع به إلى التحليق في فضاء البنية الشعرية من خلال ما تحمله هذه الأخيرة من شفرات ومحفزات تثير المتلقي، وتفتح شهيته للولوج إلى عالم الخطاب الشعري وتستفز أفق توقعه.

ومن خلال دراسة الخطاب باعتباره بنية كليّة ،تتكامل عناصره اللّغوية وتتفاعل فيما بينها سعيا إلى تشكيل مغزاه أو دلالته الكلية، مع الاحتفاء بكلّ عنصر من تلك العناصر، صوتيا ،وإيقاعيا وصرفيا وتركيبيا ودلاليا ،باعتبارها تمثّل شبكة متكاملة من العلاقات التي تسهم في خلق الدلالة وتشكيلها .

ونطمح من خلال دراستنا هذه إلى الكشف عن خصائص البنية اللغويّة في الخطاب الشعري عند محمد الصالح باوية في ضوء معالم الأسلوبية من خلال التصوّر النظري والعمل التطبيقي، بتتبع الظواهر الأسلوبيّة التي لها تمثّل واضح في شعره، على عدة مستويات (الصوتي ،التركيبي ،الدلالي).

وممّا دفعني إلى البحث في هذا الموضوع :

-الميل الشخصي لدراسة الشعر الجزائري، لاقتناعي أنه بالرغم من الدراسات الكثيرة إلاّ أنه لا زال بكرا يحتفظ بأسراره .

-قلّة الدراسات الأسلوبية التي اهتمت بشعر محمد الصالح باوية .

-إثراء المكتبة الجزائرية بدراسة أسلوبية تطبيقية، آملة في أن تسهم في الكشف عن بعض أسرار الإبداع في شعر محمد الصالح باوية .

محمد الصالح باوية شاعر جزائري، لم يخلف لنا إلاّ ديوانا واحدا يحمل عنوان "أغنيات نضالية " الّذي يشير بوضوح إلى العالم الذي يشغل الشاعر ويستوعب تجربته الفنية، جمع بين جناحيه اثنتي عشرة قصيدة، بين حرّة وتقليدية، تغنّى فيها بالقضايا الوطنية والقومية، ولعلّ القلّة الشعرية هي من جعلت منه شاعرا مغمورا ، مجهولا لدى الكثير من الطلبة والباحثين ، بحكم أن جلّ اهتماماتهم وأبحاثهم تتجه نحو أسماء الشعراء الجزائريين البارزة مثل :مفدي زكريا ومحمد العيد آل خليفة والأمير عبد القادر وغيرهم من الشعراء ممن لهم عزارة شعرية، لايعثر الباحث على دراسات موسعة تتناول شعره من كلّ الجوانب .

وهذا البحث يتخذ من شعره موضوعا للدّراسة، وقد وسمته ب :"بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر –مقاربة أسلوبيّة في شعر محمّد الصالح باوية–، وواضح من هذا العنوان أنه يسعى إلى إبراز الخصائص والمميزات الأسلوبية التي وسمت شعره بميسم الإبداع .

ومن هذا المنطلق كان مدار هذه الدراسة هو إجراء مقاربة أسلوبيّة لديوان "أغنيات نضالية "لمحمّد الصالح باوية؛ تنهض على قراءة بنيوية، من خلال تتبع أهم الخصائص الأسلوبيّة التي كان لها تمثّل واضح في شعره، عانق إيقاعه الصوتي، وبنائه التركيبي، وجوهره الدلالي ، والتي جعلت من تجربته الشعرية تجربة متفردة ومميّزة من شأنها التأثير في المتلقي المتذوق، وقد أفدنا من الدراسات الأسلوبيّة معتمدين في ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع ،لإيجاد أجوبة للإشكالات الآتية :

-كيف هندس محمد الصالح باوية لبنيته الشعرية؟ وما هي أهم الإجراءات والخصائص الأسلوبية التي اعتمدها في ذلك ؟

-وكيف انعكست هذه الخصائص في شعره من الناحية الجمالية والتأثيرية ؟وإلى أي حدّ يمكننا القول أنّها استطاعت أن تكسبه قيمة جمالية وفنيّة باعتماد المقاربة الأسلوبية في ديوانه أغنيات نضالية؟

وانطلاقا من هذه التساؤلات حاولنا تسليط الضوء في دراستنا لديوان "أغنيات نضالية "على الملامح اللغوية البارزة التي تشكل ظاهرة أسلوبيّة، يتفرد بها أو يكاد شعر محمد الصالح باوية، وذلك بالتركيز على الملامح التعبيرية البارزة التي تؤدي وظيفة دلالية تفوق دورها اللّغوي.

أمّا ما اختص به بحثنا، هو تركيزه على أهم الخصائص اللغوية ذات الاعتبارات الجمالية المهيمنة على البنية الشعرية في شعر محمد الصالح باوية .

ولكي ينتظم بنا السير في هذا البحث، فقد فرضت علينا هذه الرؤية المنهجية استراتيجية تقسيم البحث إلى مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

أمّا المدخل ،فكان نظريا ،وسمته ب"الجهاز المفاهيمي للبحث "، وهو مدخل تأسيسي؛ إذ لا يمكن إجراء أيّ دراسة تطبيقية دون أساس نظري تقوم عليه، والّذي نخصصه ل :مفهوم البنية ،مفهوم الخطاب ، ومفهوم الخطاب الشعري ،حركة الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،مفهوم الأسلوب ، مفهوم الأسلوبية ، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري.

أمّا الفصل الثاني،فوُسِم ب"الخصائص الأسلوبيّة في البينة الإيقاعية "،وقد صُدِّر بمدخل تطرّق إلى مفهوم الإيقاع ،وعناصره،ثّم قسم إلى مبحثين :

درس أوّلهما :الخصائص الأسلوبيّة في الإيقاع الداخلي ،فتطرقنا فيه إلى ظاهرة التكرار ووقعها الأسلوبي وتمثّلها كملمح منزاح من خلال أنواع التكرار :تكرار اللّازمة ،تكرار البداية ،ودراسة الأصوات وصفاتها،من خلال إحصاء معدل تكرارها في قصائد الديوان،والتفاعل الصوتي من خلال الجناس والتضاد .

أما ثانيهما فقد خصص لدراسة "الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الخارجي "متمثّلا في البناء الشعري و الأوزان والقوافي .

وقد جاء الفصل الثالث تحت عنوان "الخصائص الأسلوبية في البنى الصرفية والتركيبية"، والذي اشتغلنا في مبحثه الأول على بنية الأسماء ،فعرجنا على صيغ المبالغة واسم الفاعل واسم المفعول، وبنية الضمير ،أمّا في المبحث الثاني فقد اشتغلنا على البنية التركيبية، فأفردنا فيها الدراسة للجملة من حيث الأساليب الإنشائية والخبرية، كما تطرقنا إلى مظاهر الانزياح في تركيب الجملة، والمتمثّل في ظاهرتي التقديم والتأخير والجمل الاسمية والفعلية ، وختمناه بدراسة بنية التنّاص .

أمّا الفصل الأخير فقد خصّص لدراسة "الخصائص الأسلوبية في البنية الدلالية " حيث اشتغلنا فيه على المعجم الشعري وحقوله الدلالية ، ودراسة الصورة الفنية بنوعيها القديمة والحديثة .

أمّا الخاتمة فقد اقتصرت على النتائج المتوصل إليها في هذه الدراسة .

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن أتّخذ المنهج الوصفي منهجا لهذه الدّراسة، مع الاستعانة بالتحليل.

لا جرم أن شعر محمّد الصالح قد انطوى على خصائص أسلوبية، جعلته عملا فنيّا متفردا، وما هذا البحث إلاّ محاولة للكشف عن تلك الخصائص، ولا يمكن بحال الادّعاء بأنّه نال قصب السّبق في دّراسة أسلوب شعر محمّد الصالح باوية، بل إنّه مسبوق بدراسات اهتمت ببعض جوانب الأسلوب في شعره دون أن تستوفي كلّ عناصره؛ التي وعلى قلّتها فتحت لنا بعض مغاليق هذه التجربة و أعانتنا على تأويل أساليبها ورموزها الشعريّة ، نذكر منها: رسالة ماجيستر بعنوان :تجليّات البيئة الصحراوية في الشعر الجزائري الحديث محمّد الصالح باوية–أنموذجا– من إعداد الطالب صلاح الدين باوية ،من جامعة محمد خيضر –بسكرة– ،ورسالة ماجيستر بعنوان :تجليّات الشعريّة في ديوان أغنيات نضالية لمحمد الصالح باوية–دراسة أسلوبية – من إعداد الطالب طه حسين بن عشورة ،من جامعة الجزائر 02،ورسالة الماجيستر بعنوان "أثر الانحراف في الشعر الجزائري الحديث ديوان أغنيات نضالية للشاعر محمد الصالح باوية "،من إعداد الطالبة :جميلة بن لكردار ،من جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف .

وهذا البحث لم يكن تأملا وقولا فرديا، بل كان نتاج لقراءة مصادر ومراجع عربية ومترجمة ودراسات سابقة ،نذكر منها :الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته لصلاح فضل ،الأسلوبية لجورج مولينيه، بنية اللغة الشعرية لجون كوهين ،نحو نظرية أسلوبية لفيلي ساندريس، معايير تحليل الأسلوب لميكائيل ريفاتير، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب لحسن ناظم ،الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي لعدنان حسين قاسم.

أمّا الصعوبات التي كان لها تأثير على سيرورة البحث، فلعلّ أهمّها قلّة المراجع المتعلقة بالشعر الجزائري ،والدراسات التطبيقية التي تناولت شعر محمد الصالح باوية ،وعدم اعتمادها لمنهج واضح المعالم ،يمكن للباحث الاسترشاد به ،واتباع خطواته المنهجية .

ولا أملك إلاّ أن أتوجّه بالشكر بعد الله عزّ وجلّ، إلى الأستاذة المشرفة صفية بن زينة على تفضّلها بتأطير هذا البحث ، ووقوفها إلى جانبي في كلّ مراحله، وإعانتي في جميع محطاته بمتابعتها وتوجيهاتها ونصائحها القيمة .

كما أتقدم أيضا بالشكر الجزيل إلى الأستاذ جغدم الحاج على دعمه ومساعدته، وإلى السادة أعضاء لجنة المناقشة ،الّذين قَبِلوا قراءة هذا البحث ومناقشته لتقويمه وتصويبه بتوجيهاتهم القيّمة . فواجب علي شكرهم جميعا، وإن كان تقديري لهم أكبر من كلّ شكر تحمله الكلمات ، فجراهم الله عنّي خير الجزاء ،وسدّد خطاهم إلى سبيل العلم والمعرفة .

الشلف في 15سبتمبر 2020

مدخل :

الجهاز المفاهيمي للبحث

1-مصطحات العنوان ومفاهيمه :

يتميّز كلّ نّص بعالمه الخاص، وأسلوبه وبنيته ،إلاّ أن النصوص على اختلاف طبيعتها وتعدّد خصائصها ومميّزاتها تتقاطع في عنصر أساسي ومشترك هو اللّغة ،في تشييّد صرح المبنى النصيّ؛ و هي"أقوى أداة ووسيلة يعتمدها المخاطب للتعبير عن أوضاع وحالات وأفكار محدّدة "[1]، و مادة الأديب التي يقيم بنيانه بها و"كلّ عمل أدبي ما هو إلاّ انتقاء من لغة معينة"[2]،وبهذا تشكّل اللّغة منطلقا أساسيا في مساءلة النصوص على اختلافها وتنّوعها أدبية كانت أم غير أدبية. لعلّ الأدبية منها الأكثر تشّعبا وقابلية للقراءة كونها تحمّل في طيّاتها لغة مرنة تتسّم بقابلية التأويل وتعدّد المعاني عبر ما تنفرد به من خصائص ومميزات إضافة إلى ما تحمله من قدرة على الانزياح عن الدلالات اللّغوية التداولية للغة ؛فالنّصّ الأدبي نّص يحمّل في لغته طاقة إيحائية وشحنة إضافية تجعله يزيد بها عن غيره من النصوص الأخرى.

تزداد هذه الشحنة قوة وطاقة مع النّص الشعريّ بشكل خاص ،ويرجع السبب في ذلك إلى اختلاف النّص الشعريّ عن غيره من النصوص الأخرى ؛ فلغة الشعر تختلف عن لغة النثر الّذي قوامه العقل والمنطق والوضوح،"فالشعر ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر بل إنّه نقيض النثر "[3]،وهو ما يؤكده أدونيس بقوله :"إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الظاهرة في شيء ما أو في العالم كلّه فإن على اللّغة أن تحيد عن معناها العادي ذلك أن الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة مشتركة ويكمن السر في ذلك في أن لغة الشعر لغة الإشارة في حين أن اللّغة العادية هي لغة الإيضاح؛ فالشعر هو بمعنى ما جعل اللّغة تتعلم ما تقوله"[4]

ويكون ذلك بمخالفتها للمألوف وهو ما يعبر عنه جون كوين بقوله "لغة الشعر هي انزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر توصف عنده أنها لغة الصفر في الكتابة "[5]،فالكلمة في الشعر كيّان هلامي

---

[1] عبد القادر شرشار ،تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،دط،2006 ،ص:08

[2] رينيه ويليك و آوستن وآرين ،نظرية الأدب ،تعريب :سلامة عادل،دار المريخ للنشر ،المملكة العربية السعودية ،الرياض ،دط،1992 ،ص:237

[3] جان كوهين ،بنية اللغة الشعرية ،ترجمة :محمد الولي ومحمد العمري ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب ، ط 1،1986،ص:49

[4] أدونيس :مقدمة للشعر العربي ،دار العودة ،بيروت ،لبنان،ط3 ،1979،صص:125،126

[5] جون كوين : بناء لغة الشعر ،ترجمة:أحمد درويش ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة،دط، 1990،:32

يمتاز بصفة اللاثبات يتخذ أشكالا مختلفة لا تكتفي بالمعنى الواحد، فالشاعر كثيرا ما يتعمد الانطلاق إلى ما وراء حدود الكلمة ليسبح في فضاءات رحبة تتسع لخياله الخصب ليكثّف لغته الإيحائيةو يخترق بها حدود التداول المألوفة في اللّغة بمسافات شاسعة ليقدّم للقارىء فضاءً دلاليا خصبا غير محصور بالحدود الضيّقة، ليمنحه بذلك أفقا مفتوحا للقراءة والتأويل.

ومن هذا المنطلق شرعت أغلب الاتجاهات النقدية النسقية الحديثة في قراءة هذه البنية اللّغوية (النص) انطلاقا من البنيوية وانغلاقها على النص إلى نظرية القراءة والتلقي التي تعلي من شأن القارئ وتمنحه حرية التلقي والتأويل؛ وذلك باعتباره المعني بالكشف عن المعنى و"دليلا يستدل به النص على نفسه"[1]

وفي هذا الإطار بدأ التعامل مع النص باعتباره عملا مفتوحا يزداد معناه إشراقا مع العلم أن معنى النص متعدّد بالضرورة ،وفي خضم هذه الاتجاهات النقدية وتزاحمها على النص شدّا وجذبا بين الانغلاق والحدود ،و الانفتاح والامتداد ،برزت الأسلوبية كمنهج نقدي باعتبارها قراءة في الأسلوب وصاحبه ،لتقع موقعا وسطا بين المناهج التي أغلقت نفسها على النص واتجاهات ما بعد البنيوية بتقديم رؤية جديدة تجمع بين مختلف الاتجاهات النقدية التي عاصرتها، فانطلقت من النص وحاورت لغته بلمسة جمالية تكمن في "تساؤل علمي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفنّي مزدوج الوظيفة والغاية يؤدي ما يؤديه الكلام عادة بإبلا غ الرسالة الدلالية ويسلط مع ذلك على المتلقي تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرسالة انفعالا ما؟"[2]؛أي دراسة اللّغة في حدود النص من منظور جمالي بحيث "لا تكون اللّغة مجرد وسيلة اتصال بل وسيلة تعبير في الأساس تحمل مضامين تعبيرية معينة يريد الأديب الإفصاح عنها "[3] ،وبذلك تتحول اللّغة من مجرد سنن وإشارات اصطلح عليها إلى أداة للإفصاح والدلالة والتعبير لتحقيق التواصل بين المرسل والمتلقي. ومن ثمة كان الاهتمام باللغة من جهة، والمتلقي من جهة أخرى ،كما عمدت إلى البحث في الدلالة وقضاياها من خلال تقصيها للأبعاد الدلالية التي تكسب الأسلوب سمة الدينامية في استقطاب جاذبية تشكل المجموع الكلي المنظم لعناصر البنية، وهي بهذا لم تكتف بغلق النص كالبنيوية أو كالسيميائية في دراسة الأنساق

[1] جميلة السعيدي :بنية النصّ في شعر محمود درويش ،مطبعة فن الطباعة ،تونس،دط ،2012،ص:07

[2] عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب ،الدار العربية للكتاب ،ط3، 1982 ،ص:35_36

[3] عدنان بن ذريل:النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ،منشورات اتحاد الكتاب ،دمشق ،دط،2000،ص:76

والرموز والدلالات بل حاولت ولوج كلّ ما له علاقة بالنص و مكاشفته بآليات إجرائية متعددة ساعية بذلك لأن تكون منهجا نقديا منتجا مستفيدة في ذلك من الأصيل العربي والوافد الغربي.

1-**في مفهوم البنية** :تعدّ البنية من المصطلحات التي شكلت الركيزة الأساسية في الدراسات النقدية المعاصرة بوصفها المنطلق الأساسي في تحليل الإبداع الأدبي الذّي يتطلب الوقوف على بنيته لتفكيك شفراتها وللغوص في ثناياها، ونظرا للأهمية التي تكتسبها البنية في قراءة العمل الأدبي ،لذلك ومنه وجب النظر في ماهيتها للتعرف على أسرارها.

1-1-**البنية لغة** :

تتوزّع الدلالة المعجميّة المشتّقة من مادّة (بنى) بين المادّي المحسوس القابل للحدّ والتعيين، والمتصوّر القائم في حيّز التجريد المستعصي على الضبط و القيّاس، فمن المادّي المحسوس "بنى بيتا وبنى سفينة والبَنَّاء هو مدّبر البنيان وصانعه ،والبناء والبنية هي التسمية التقنية للهيئة التي يكون عليها المبني ،والبناء هو البيوت سواء كانت من الشّعر والصوف أم من الطين وغيره "[1]

ومن المتصوّر في حيّز التّجريد قولنا بنى رأيا ،بنى فكرة أو تصوّرا أو نصا ...إلخ ،والمبني في هذا السيّاق افتراضي مقارنة بالسابق .

والبناء ضد الهدم ، يحمّل في طيّاته معاني متعددة،تجمّع بين الثابت والمتحوّل ،وهو فعل وجود وكيفية إقامة ،وطريقة في التشيّيد وضم وجمع وتركيب وتأليف وانسجام .

وبناء على هذا يمكن القول بأن البنية هي الإطار البنائي أو النموذج المعماري الذي يقوم بالجمع والتأليف بين العناصر والوحدات أيا كان نوعها وجعلها في شكلها النهائي قد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم بمختلف اشتقاقاتها ، فمنها قوله تعالى:﴿فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُنْيَانًا﴾ [2]وقوله تعالى : ﴿الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً﴾[3]

وقوله:﴿أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَمْ مَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ

[1] ابن منظور :لسان العرب ، دار صادر ،بيروت ،ج14، 2010، مادة (بنى)،ص:93 -96

[2] سورة الكهف ،الآية :21

[3] سورة البقرة ،الآية :22

هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَار جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾[1]،باستثناء لفظة بنية التي لا نجد لها أثرا فيه ،وقد تصوّرها اللّغويون على أنّها الهيكل الثابت للشيء فالبناء هو شكل ثابت يلزم حالة واحدة ،ومن هذا المنطلق تحدث "النحاة عن البناء مقابل الإعراب"[2]،وتأسيسا على هذا كانت تسميتهم للمبني للمعلوم والمبني للمجهول، والمعنى و المبنى ،وحروف المعاني وحروف المباني وغيرها .

وتنحدر البنية (structure) عند الغربيين من الأصل اللاتيني "struereمن جوهر البناء ، وهي بذلك لا تنأى كثيرا عن أصل اللّفظة في الاستعمال العربي في الدلالة على فعل البناء،وتحمل هذه الكلمة في الفرنسية معاني عديدة ومختلفة لكنها متقاربة فهي تدل على "البناء constructionوالمؤسسة constitution،والتلاحم contexture،والشكل أو الصورة forme،والتنظيم أو الجهاز(الهيكلة)organizasation"[3]،وامتد مفهومها بعد ذلك ليشمل "الطريقة التي تتكيّف بها الأجزاء لتكوّن كلاّ متكاملا تتداخل وتترابط عناصره في علاقات تتبع نظاما معينا سواء كان هذا الكلّ جسما حيّا أو معدنيا أو قولا لغويا ،وهي تحمّل في أصلها دلالة الكلّ المؤلف من ظواهر متماسكة يتوقف كلّ منها على الآخر ولا يتحقق إلا من خلاله"[4]

وعليه يمكن القول بأن البنية هي الطريقة التي تجتمع بها الجمل مترابطة في تركيب يحقق لها التآلف ويكسب أجزائها صفة التلاحم من أجل إنشاء مبنى يؤدي وظيفة محددة قائمة على "فكرة التضامن والوحدة بين الأجزاء، وهي فكرة يتبناها المفهوم الأول لأن المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامن ووحدة وتعاضد بين أجزائه"[5]؛فالبناء لا يبحث في محتوى الشيء أو خصائص هذا المحتوى بل في علاقة الأجزاء بعضها ببعض بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلية في إطار العمل الجماعي، وعلى هذا الأساس تعتبر البنية "مجموعة من العلاقات الداخلية التي تسود بين الأجزاء وتحدد النظام

[1] سورة التوبة ،الآية :109

[2] صلاح فضل :نظرية البنائية في النقد الأدبي ،دار الشروق ،القاهرة ،ط1998،،1 ص:120

[3] أحمد يوسف :القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ، ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف، بيروت ،الجزائر ،ط1، 2007،ص:219

[4] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ص:121

[5]المرجع نفسه،ص :120

الذي تتبعه الأجزاء والعناصر في ترابطها والقوانين التي تنتج عن هذه العلاقة وتسهم في بنيتها في الوقت نفسه"[1].

وبهذا تكون البنية هي مجموع ما يكشف عنه التحليل الداخلي لكلّ ما من العلاقات الجوهرية والثانوية التي تتشكل في بناء عضوي كل عنصر في مكانه الصحيح ومتصل بعلاقة سليمة مع كل عنصر أخر لتكوّن البنية التي تعتبر هيكل الشيء الأساسي والتصميم الذي أقيم له، ولا يتحقق هذا إلاّ من خلال الدلالة النابعة من المضمون وعليه يمكن القول بأنه "ليس هناك مجرد من جهة وملموس من جهة ثانية ذلك أن الشكل والمضمون أصبحا من طبيعة واحدة بعد أن انتهت صلاحية التمييز بينهماو أصبحا يخضعان لنفس التحليل مادام المضمون يستمد واقعه من بنيته والشكل ليس سوى بنية جامعة للبنيات المحلية حيث يوجد المضمون "[2]

وينحصر ذلك في العلاقات الداخلية التي تشكل كليات تُمكن أجزائها من فهم بعضها انطلاقا من البعض الأخر وبهذا ترفض البنية رفضا قاطعا الفصل بين جانبي الشكل والمضمون حتى لا يحدث بينهما تجاوز واقعي"فالمضمون يستمد واقعه من البنية والشكل ليس سوى تشكيل (صورة) لهذه البنية توحي بفكرة المضمون"[3]، ولئن كان الشكل جسد النص وهيئة انكشافه فإن البنية هي روح هذا الجسد وماهيته.

1-2 -البنية في الاصطلاح :

تعرّف البنية la structure بأنّها" مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية "[4]،و هي " مجموع العلاقات الداخلية الثابتة التي تميّز مجموعة ما بحيث تكوّن أسبقية منطقية للكل على الأجزاء ؛ أي أن أي عنصر لا يتخذ معناه إلا بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة"[5]

[1] ميجان الرويلي وسعد البازغي:دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب ، ط 3،2002،ص:68

[2] سعيد بنكراد، السيميائيات السردية مدخل نظري ،مطبعة النجاح ،الدار البيضاء ،المغرب ،2001 :ص:25-26

[3] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ص:138

[4] جان بياجيه ،البنيوية ،ترجمة:عارف المنيمنه وبشير أوبري ،منشورات عويدات ،بيروت ،باريس ،ط4،1985،ص:8

[5] عدنان حسين قاسم ،الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ،الدار العربية للنشر والتوزيع،2001،ص:14

ونخلص من هذا إلى أن البنية عبارة عن نسق من العلاقات المتحوّلة بين عناصر تنتمي لذات المجموعة تحتوي على قوانين خاصة تتمتع باستقلالية تامة في نظامها عن مختلف الوحدات والعناصر الخارجية التي قد تتدخل في نظامها، لها ثلاث خصائص يلخصها جان بياجيه jean piaget في قوله: "وبكلمة موجزة تتألف البنية من ثلاث ميزات حيوية هي :الكلية ،التحوّل ،التحكّم الذاتي[1] وهي خصائص تتحكم في البنية وفي نظامها.

يمكن التعرف على هذه الخصائص تباعا ، فالكلية أو الجملة la totalitéخاصية تعبر عن التماسك الداخلي للعناصر والوحدات المكوّنة للبنية ككلّ في ظل نسيج كلي متناسق مجتمعة قائمة بذاتها لا تحتاج إلى تشكيل عناصرها المتفرّقة فهي كالخلية الحيّة تنبض بالحياة والتجدّد[2] فالبنية بذلك لا تتشكل من خلال جمع عناصرها في شكل تراكمي سالب ، وإنّما من خلال علاقات وروابط تجمع العناصر ببعضها البعض وتحدد النظام الذي تتبعه هذه العناصر في ترابطها داخل نسيج كلي وفق نظام مخصوص مستقلة في ذلك عن ما هو خارجي ولا تخضع إلا لما هو داخلي .

وتُظْهر خاصية التحوّلtransformation الطبيعة المتحوّلة للبنية التي لا تنتظم في شكل قار وثابت بل تظلّ في حركة دائمة وتحول دوري تتغير و تعدل حسبما تفتضيه طبيعة العلاقات الداخلية المكونة لها ،تستوحي فاعلية نشاطها من داخلها والسبب في ذلك يرجع إلى العلاقة السائدة بين عناصرها" فالنص يحتوي ضمنيا على نشاط داخلي يجعل من كل عنصر فيه عنصرا بانيا لغيره ومبنيا في آن واحد "[3]،ينبع وجوده من "طبيعة العلاقات التي فرضت اختياره والتي تشده وتشجه إلى العناصر الأخرى"[4]،فالبنية تشكيلة من العناصر تتفاعل مع بعضها البعض وأيّ تغيير يمس عنصرا واحدا يؤدي بالضرورة إلى التغيير في كلّ العناصر فكل بنية هي لا محالة مجموعة علاقات تتبع نظاما خاصا يقوم عليه بناء النص الذي يسمح " لكثير من الأجزاء بالتحول داخل النص من الموجب إلى السالب والعكس "[5].

---

[1] جان بياجيه ، البنيوية، ص:8

[2] رابح بوحوش ،اللسانيات وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث ،اربد ،لبنان ،ط1 ،2007،ص:43

[3] إبراهيم محمود خليل ،النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ،دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ،عمان، الأردن ،ط1،،2003،ص:96

[4] كمال أبو ديب ،جدلية الخفاء والتجلي ،دراسات بنيويّة في الشعر ،دار العلم للملايين، بيروت ،لبنان ،ط3 ،1984،ص:9

[5] المرجع نفسه ،ص:96

أي أن الأفكار التي يحتويها النص الأدبي تصبح بموجب هذا التحوّل سببا في إنتاج أفكار جديدة ،وهي تشكل بذلك عملية إجرائية تحويلية خاضعة لتحولات داخلية تخضع بدورها لقوانين خاصة "أشبه بعملية توليد تنبع من داخل النسيج كالجملة التي يمكن أن يتّولد عنها عدد من الجمل الجديدة على طريقة تشو مسكي، ولا يتم هذا التحوّل إلا وفق قوانين وقواعد خاصة تنبع من داخل البنية"[1]، ويتم ذلك في ظلّ عملية تنسيقية تقوم على وضع وتحديد القواعد التي تخضع لها تلك العناصر في سيرها الوظيفي وتمييز العلاقات التي تربط بين شتّى عناصرها لتوضح بذلك دينامية التغيير الّذي يطرأ على جملة العناصر المشكلة لها .

وتأتي بعد التحوّل خاصية التحكم الذاتي أو الضبط الداخلي auto-reglageالتي تمكن البنية من ضبط نفسها وفق تنظيمات وأبعاد متجانسة كي تحافظ على وحدتها و استمراريتها ؛ فالبنية" تستطيع التحكم في نفسها تحكما ذاتيا تستقر عبره في شكل جديد مضبوطة في شكل مختلف له قوانينه الخاصة فبعد كل تحول تقوم البنية بإعادة ضبط عناصرها في علاقات جديدة نابعة من صميمها وبهذا ينغلق نظامها من جديد عن الأنظمة الخارجة عنه ليحقق بذلك استقلاليته من جديد "[2]

ومنه يمكن القول بأن جملة التحولات الحاصلة داخل البنية لا تسير في مسارها بشكل عشوائي تحت مظلة اسمها البنية إنّما تتميّز بقدرة على التحكم في عناصرها تحكما ذاتيا يضمن استقلاليتها عن كلّ ما هو خارج عن حدودها .

ويشير صلاح فضل إلى هذه الخصائص الثلاثة بتعريفه للبنية بأنها:"مجموعة من العناصر لكنها خاضعة لقوانين النظام بأشمله وتسمى قوانين التركيب أما التحويلات فهو يرى أن خواص الكلّ البنائي تنجم عن قوانين تركيبية والتي تصبح بدورها أبنية طبيعية لا تكف عن كونها بانية مبنية متحوّلة أمّا الخاصية الثالثة فتكمن في حفاظ البنية على نفسها في نوع من الدائرة المغلقة"[3]

يرى عبد الله الغذامي "أن هذه السمات الثلاث هي التي تؤسس الوحدة وتجعلها شاملة متحوّلة ومتحكمة في ذاتها وهي هوية البنية التي تجعلها متميّزة ...بمعنى أنها مختلفة عن كلّ ما سواها وهذا

[1] جان بياجيه ، البنيوية ،ص:12 ،و رابح بوحوش ،اللسانيات وتحليل الخطاب ،ص:43

[2] ميجان الرويلي وسعد البازغي ،دليل الناقد ،ص:71

[3] صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص: 129-130

الاختلاف هو الذّي يقرر تميّزها "[1]ومنه يتضح لنا أن البنية متفردة بخصائصها التي تكسبها التميّز والاختلاف.

إذا كانت البنية منغلقة على نفسها فهذا لا يعني بقائها سجينة مدارها المقفل وعدم دخولها في تشكيل عناصرها أي دخول بنية صغرى في تشكيل بنية أكبر منها وهذا التغيير كما يرى صلاح فضل "نوع من الإثراء لا الإلغاء ومميزات المحافظة على البقاء واستقرار الحدود "[2] فالبنى تتصل فيما بينها وتتشارك في تكوين بعضها انطلاقا من البنية الصغرى التي يتألف منها التركيب إلى البنية الكبرى التي تعبر عن الكل المنظم والموحد.

في حين يرى أندري مارتينيandré martiné"أن البنية الأدبية ليست شيئا حسيا يمكن إدراكه في الظاهر حتّى ولو حددنا خصائصها التي تتمثّل في العناصر التركيبية وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرموز وعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر "[3]،فالبنية من خلق الذهن وهي بمثابة وسيط من خلال شفرات توصيلية تتعلق بالواقع .

وفق رؤية مغايرة، يرى عبد الملك مرتاض في دراسته التشريحية لقصيدة أشجان يمنية أن البنية هي"الخصائص المورفولوجيا الخالصة في الخطاب الشعري"[4]، ولعلّه يريد بذلك دراسة خصائص الشكل والبنية معا؛ أي دراسة شكل وبنية العناصر اللغوية المشكّلة للخطاب الشعري من ناحية المظهر الخارجي والتكوين الداخلي ؛ فالشعر في نظره ليس تنظيرا فكريا معقدا كما أنه ليس أفكارا أو معان يجب توصيلها وإنّما هو "بنى وبقدر ما تجمل البنى وترقى ويحسن الشاعر تبويئها مقاماتها من الخطاب بقدر ما يجمل الشعر ويرقى"[5]

وبناء على ماجاء به الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض في تعريفه للبنية يمكن القول : إن البنية اختيار وبقدر حسن اختيار البنية وانسجامها وترتيبها الترتيب السليم يرقى الشعر ويجمل.

---

[1] عبد الله الغذامي ،الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط4 ،1998ص:34،35

[2] صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص:130

[3] المرجع نفسه،ص:196-197

[4] عبد الملك مرتاض ،بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ، لبنان ،ط1 ،1986،ص:34

[5] المرجع السابق ،ص:34

ومن خلال التعريفات الآنفة الذكر نستنتج بأن البنية هي تلك الوحدة المتآلفة المؤلفة من مجموعة من العناصر تخضع لجملة من العلاقات المنظمة وفق قوانين وقواعد عمادها التفاعل الحاصل بين عناصرها أو بعبارة أخرى هي جملة المبادئ التي تحكم عملية التولد الشعري بحيث يتبع كل عنصر عنصرا أخر، فالبنية هي المصطلح الأعم الذي يتحدد نتيجة لمبادىء أخرى ذات طابع شكلي موضوعي تتحكم في توليد وخلق العمل الأدبي [1]

2-مفهوم الخطاب الشعري :

إنّ مفهوم الخطاب مفهوم إشكالي لأن طابعه المتغير و التشكلات التي يتمظهر بها تجعل من تعريفه مهمة صعبة؛ فالخطاب شأنه شأن أية مقولة من مقولات العلوم الإنسانية يختلف تحديده من وجهة نظر إلى أخرى، وكل تعريف له ينبني على وجهة نظر خاصة وذلك حسب المرجعيات الفكرية والتراكمات المعرفية التي ينطلق منها كل مفكر، هذا وتؤكد الدراسات على أن مفهومه غير متفق عليه لتعدد الموضوعات التي يطرحها، والقضايا التي ارتبطت بمفهومه والتي اقتضت ظهوره على هذا النحو الإشكالي والملتبس في النقد العربي والغربي على حد سواء ،وبما أننا لن نجد مفهوما واحدا يتفق عليه الجميع فهذا يعني أننا أمام مفهوم عصي متعدد الوجوه و متعدد الاحتمالات ،وهو لهذا مفهوم مفتوح بل زئبقي غير قابل للثبات، ومطمحنا في هذه الدراسة هو محاولة تقديم إضاءات حول مفهوم الخطاب أولا والخطاب الأدبي (الشعري) ثانيا.

2-1- مفهوم الخطاب لغة :

يتحدد مفهوم الخطاب في الثقافة العربية —بوصفه مصطلحا واضح الدلالة- انطلاقا من القرآن الكريم واعتمادا على كتب التفاسير التي قامت على آياته ، قال الله تعالى : ﴿ و ۞شَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ ﴾"[2] ،وقوله أيضا :
﴿رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَابَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ ۖ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴾[3]،وقد قيل في تفسير قوله

[1] ينظر :صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ص:197

[2] سورة ص،الآية :20

[3] سورة النبأ،الآية :37

تعالى :"وفصل الخطاب"هو أن يحكم بالبيّنة أو اليمين وقيل معناه أن يفصل بين الحقّ والباطل ،ويميّز بين الحكم وضده"[1].

وفسر الزمخشري(ت1143م) فصل الخطاب بأنه :"البيّن من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب لا يلتبس عليه "[2]وهو الكلام ا البيّن الدال على المقصود بلا التباس .

ومن أشهر تعاريف الخطاب ما وضعه أبو البقاء الكفوي (ت 1684م) بالتحديد"الكلام الذي يقصد به الإفهام ،إفهام من هو أهل للفهم (المتهيء للفهم)، والكلام الذي لا يقصد به إفهام المستمع لا يسمى خطابا "[3]وهو ما يتفق –في وجه من وجوهه- مع تعريف التهانوي (ت1745م) يقول : "الخطاب اللّفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه "[4] ،ويختم التهانوي تعريفه بقوله :" والخطاب إمّا :الكلام النفسي أو الكلام اللفظي الموجّه للغير بقصد الإفهام "[5]

ومعنى هذا أن الخطاب يتحقق في حركة الكلام بين مُخَاطِب ومُخَاطَب ،والهدف من هذه الحركة إيصال الرسالة وفهمها .

يتضمن الخطاب في أهم معانيه المحاورة والمحادثة ،وهذا ماحدّده ابن منظور(ت1311م) في قوله :"والخطاب والمخاطبة ،مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا ،وهما يتخاطبان "[6]، ومعنى هذا أن الخطاب يتحقق في حركة الكلام بين مُخَاطِب ومُخَاطَب ،والهدف من هذه الحركة إيصال الرسالة وفهمها .

[1]ابن منظور ،لسان العرب ،دار صادر بيروت ،مج 1، 2010،مادة خطب ، ص:361

[2]الزمخشري،تفسير الكشاف ،تعليق:خليل مأمون شيحا ،دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط2009،3،ص:921

[3]الكفوي ،الكليّات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ،مؤسسة الرسالة للطبع والنشر والتوزيع ،بيروت،ط2 ،1998 ،ص: 419

[4]التهانوي ،كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ،تحقيق :رفيق العجم وعلي دحروج،مكتبة لبنان ناشرون،ط1،مج 2،1996،ص:749

[5] المرجع نفسه ،ص:150

[6] ابن منظور ، لسان العرب ،مج 1، ص:361

أمّا في الثقافة الغربية فإن الخطاب مصطلح ألسني حديث نسبيا يعني discourseبالانجليزية وdiscours بالفرنسية، مستل من الكلمة اللاتينية discourssusالتي تعني "الركض هنا وهناك"[1] و المأخوذة بدورها من الأصل اللاتيني discurrereالذي يحمل معنى "الجري هنا وهناك"[2]

إذا سلمنا بهذا الربط يمكن وصف الخطاب بأنه "جري من متكلم إلى سامع ؛ وهو فعل يتضمن معنى التدافع(القوة) الّذي يقترن بالتلفظ العفوي وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال "[3] ، ثّم تطورت دلالتها التأثيلية بعد ذلك ابتداء من القرن السابع عشر(ق17م) من الدلالة على "معنى طريق صدفي ،إلى المحادثة والتواصل ،إلى الدلالة على تشكيل صيغة معنوية سواء أكانت شفهية أم كتابية عن فكرة ما"[4]

هذا ونجد بعض المعاجم الغربية المتخصصة تقترح مجموعة من التقابلات والتحديدات المعينة للكشف عن مفهوم الخطاب تقوم على الترادف أحيانا فنجدها تزاوج بين النص والقول من جهة ، وبين الخطاب والتلفظ من جهة أخرى كما تقابل بينهما أحيانا أخرى ، وهكذا تتقارب الدلالات لمصطلح الخطاب في المعاجم العربية والغربية على أنه القول و الكلام، والحوار بين طرفين أحدهما مُخَاطِب وثانيهما مُخَاطَب.

2-2-المفهوم الاصطلاحي للخطاب :

بناءً على الأفق اللغوي المعجمي لمادة (خطب) الذي يحدد إحداثيات الحقل الدلالي والرؤية اللّغوية لمفهوم الخطاب، تم تأسيس المفهوم الاصطلاحي للخطاب بوصفه"نسق التكلم (التفاعل) ومنطقه الّذي علينا أن نلتزمه في كلّ موقف تواصلي ،لذلك نجد من خصائص الإيقاع وفق هذا المفهوم

[1] عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص (دراسة)،ص:12

[2] عبد الرحمن حجازي ،الخطاب السياسيّ في العهد الفاطمي دراسة أسلوبيّة ،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة، ط1 ،2005 ،ص:19

[3] المرجع نفسه،ص:19

[4] عبد القادر شرشار ،تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص (دراسة)،ص:12

الواقعية والتعالي في آن معا ،أو التناهي واللاتناهي ،في الآن نفسه ،المحدودية واللامحدودية ؛لذلك فهو(الخطاب) كلي أحادي ،غير تجزيئي لا نهائي ،باعتبار ذلك الأصل "[1]

يعرف هاريس harrisالخطاب بأنّه "ملفوظ طويل ،أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية من سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[2]،وهو تعريف يتعدى حدود الجملة ،يقضي بتقسيم الخطاب إلى وحدات قد تكون من حجم واحد أو عدد من التراكيب تجتمع في طبقات من المتعادلات ليشكل بذلك "متتالية منسجمة من الملفوظات"[3].

تعرف سارة ميلز sara millsالخطاب بأنه "محادثة خاصة ذات طبيعة شكلية ، تعبير شكلي ومنسّق عن الأفكار بالكلام "[4] ،الخطاب "نص محكوم بوحدة كلية واضحة يتألف من صيغ تعبيرية متوالية تصدر عن متحدث فرد يبلغ رسالة ما "[5]،و بعبارة أخرى هو :"كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[6]، وبذلك يكون الخطاب اتصالا لغويا بين المتكلم والمستمع ،الهدف منه إيصال الرسالة وإفهامها .

بينما يرى فاليري ليتش أن الخطاب "تواصل لغوي ينظر إليه بوصفه عملية بين متكلم ومستمع أو نشاطا بينهما ،تتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي "[7]،وهكذا يغدوا الخطاب وحدة تواصلية إبلاغية ناتجة عن مُخَاطِب معين وموجهة إلى مُخَاطَب معين في سيّاق معين عن قصد من خلال رسالة لغوية عبر وسيط مفترض شفوي داخل نظام تواصلي وتفاعلي يقوم على عناصر العملية التواصلية المتمثلة في: "المرسل ،المرسل إليه ،والعناصر المشتركة مثل العلاقة بين طرفي الخطاب ،والمعرفة المشتركة

[1] عبد الواسع الحميري ،الخطاب والنص (المفهوم –العلاقة–السلطة) ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط1،2008،ص:36

[2] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزّمن–السّرد– التّبئير) ،المركز الثقافي العربي، بيروت ،الدار البيضاء ،ط1،1989 ،ص:17

[3]عبد الله: إبراهيم ،الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ،منشورات الاختلاف ،الجزائر العاصمة ،الجزائر ، ط1،،2010 ص:141

[4] إبراهيم أحمد ملهم ،تحليل النص الأدبي ثلاثة مداخل نقدية ،عالم الكتب الحديث ،إربد ،لبنان ،ط1،2016،ص:19.

[5] عبد الله إبراهيم ،الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ،ص:141

[6] المرجع نفسه ،ص:141

[7] المرجع نفسه ،ص:141

والظروف الاجتماعية العامة "[1] كما يشرحها رومان جاكبسونroman jacobsonفي خطاطته التواصلية وعناصرها الستةالتي "تغطي كافة وظائف اللغة ،بما فيها الوظيفة الأدبية ،فالقول يحدث من مرسل يرسل رسالة إلى مرسل إليه ولكي يكون ذلك عمليا فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي:

1-سيّاق :وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظيا أو قابلا للشرح اللفظي .

2-شفرة: وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة.

3-وسيلة اتصال سواء حسية أو نفسية للربط بين الباعث والمتلقي لتمكنهما من البقاء على اتصال "[2] وتعد ترسيمة جاكبسون لعناصر التوصيل اللغوي مرحلة شديدة الأهمية في ظهور مفهوم الخطاب وهي على النحو التالي[3]:

سيّاقcontexte

مرسلdistinateur.....رسالة message.....مرسل إليهdistinataire

اتصالcontact

سننcode

3-الخطاب والمفاهيم المتاخمة :

تتفق الآراء في الدراسات النقدية الحديثة على أن مفهوم الخطاب حديث النشأة، ارتبط ظهوره باللسانيات التي انصبت دراستها على الجملة "باعتبارها أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي"[4]، تجاوزها الخطاب على يد الناقد الأمريكي هاريس harrisالمعروف بمنهجه التوزيعي، حيث يقوم المحلل بتقطيع النص إلى عناصر تركيبة مجتمعة في طبقات متوازنة نحويا "تتكون هذه الطبقة من مجموع

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري ،استراتيجات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ،دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ،لبنان ،ط1،،2004،ص:39

[2] عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ،ص:9

[3] رومان جاكبسون ،قضايا الشعرية ،ترجمة:محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ، المغرب ،ط1،1988 ،ص:27

[4] سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي ،ص:15

العناصر التي تستطيع أن تظهر في سيّاق لغوي متطابق أو متشابه ،فالتحديد يريد لنفسه أن يكون نحوا محضا أي أنه لا يأخذ في الحسبان مسألة العلاقة الدلالية بين العناصر المتعادلة نحوا"[1]

وأول ما يطالعنا من القضايا التي تعوق تحديد مفهوم الخطاب قضية اشتباهه مع ما يجاوره من مفاهيم تلازمه في المعنى وترادفه في الاستعمال،وبخاصة النّص إضافة إلى مفاهيم أخرى كالقول وغيره.

3-1-الخطاب /النص:

يتداخل مفهوما"النص والخطاب تداخلا كبيرا في الخطاب النقدي الحديث لدرجة يصعب فيها أحيان التمييز بينهما"[2]، فالتمييز بينهما بات "يطرح إشكالا كبيرا ،نظرا لتعدد الآراء واختلافها وكثرة التصورات وتضاربها مما يجعل البحث أمام صعوبة تأطيرها وفرزها وبالتالي تحليلها ومناقشتها"[3]

وهذا الاعتراف جزء من المشكلة في تحديد المفاهيم حيث نجد بعض المختصين يميلون إلى المساواة بين النّص والخطاب وجعلهما مفهوما واحدا وهو ما يؤكده قول رولان بارت rolandbarthesبقوله :"النصّ يظّل على كل الأحوال متلاحما مع الخطاب وليس النّص إلا خطابا ، و لا يستطيع أن يتواجد إلا عبر خطاب أخر "[4]،في حين يرى بعض الباحثين أن النص لا يكون إلا مكتوبا ،فهذا فان دايكvan dykeيميّز بين النّص والخطاب تمييزا دقيقا فيرى أن "الخطاب هو عملية الإنتاج الشفوية ونتيجتها الملموسة ،أما النّص فهو مجموع البنيات الآلية التي تحكم هذا الخطاب ،أو بتعبير أخر فإن الخطاب ملفوظ ذو طبيعة شفوية لها خصائص نصية بينما النص هو الشيء المجر د والافتراضي الناتج عن لغتنا العلمية "[5]

[1] منذر عياشي ،العلاماتية وعلم النص،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب ،ط1، 2004،ص:121

[2] فاضل ثامر ،اللغة الثانية في اشكاليّة المنهج والنظريّة والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث،المركز الثقافي العربي،بيروت ،الدار البيضاء، ط1 ،1994،ص:75

[3] عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص (دراسة)،ص:19

[4] محمد بن يحي ،السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ،عالم الكتب الحديث ،إربد ،الأردن ،ط 1، 2011،ص:27

[5] حسين خمري ،نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ،منشورات الاختلاف ،الجزائر العاصمة ، الجزائر ، ط 1، 2007،ص:60

جاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللّغة أن النّص " سلسلة ملفوظات لسانية تتركب لتكوّن مجموعا هو النص الذي يتصف بخصائص صوتية ونحوية وتركيبية ،بما يجعله دالا على وحدات نصيّة تتميّز بوجود علاقات تربط فيما بينها شرط احتوائها على مستوى دلالي واضح [1]

يحيل هذا المفهوم إلى أن النص سلسلة من العبارات ومثال ذلك الخطاب إلا أن الفرق بينهما يكمن في احتواء النص على دلالة ليست موجودة في الخطاب، فالنص بمصطلحات هيلمسليف يعدّ "نسقا ذا دلالة إيحائية "[2]

وبالتالي فالنص" مظهر دلالي يتم فيه إنتاج المعنى الذي يتحول إلى دلالة حال تشكله في ذهن القارىءو إندراجها في علاقة تتابع وتجاور تفضي إلى ظهور معنى يتصل بالقراءة وإجراءاتها بالقارىء وإمكاناته "[3]بينما الخطاب "مظهر نحوي مركب من وحدات لغوية ملفوظة أو مكتوبة ،ويخضع لقواعد في تشكله وفي تكوينه الداخلي قابلة للتنميط والتعيين ،بما يجعله خاضعا لشروط الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه ،سرديا كان أم شعريا ،ومرتهنا بالخصائص النوعيّة لجنسه ونجد فيه صدى واضحا لأثار الزمن والبنيات الثقافية "[4]

ويتجلّى الفارق بين الخطاب والنّص فيما يلي :

– الخطاب نشاط متعمد مقصود يفترض وجود سامع مقصود يتلقاه، بينما النّص يتجه إلى من يتلقاه عن طريق القراءة .

–الخطاب فعل تواصلي آني يشكل واقعة مرهونة بالشرط الزمني ،يقوم أساسا على اللّغة المنطوقة باعتباره "جزء من التعبير الشفوي"[5]،بينما النص مدوّنة مكتوبة مستمرة باعتباره "جزءا من الكتابة"[6]

[1]عبد الله إبراهيم ،الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ،ص: 146

[2]تزيفيتان تودوروف ،النص ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص ،ترجمة : منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب ،ط1،2004،ص:110

[3] عبد الله إبراهيم ،الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ،ص:149.ينظر:فاضل ثامر ،اللّغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ،ص:75

[4]عبد اللّه إبراهيم ،الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ،ص:149

[5] فاضل ثامر ،اللّغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ،ص:73

[6]المرجع نفسه ،ص:73 .

– الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره ؛أي أن الخطاب مرتبط بلحظة إنتاجه بينما النّص مرتبط بالكتابة التي تمكنه من الانتقال من زمن إلى آخر ،ومن مكان إلى آخر ،مقيّد ببداية ونهاية .

–الخطاب تفاعلي بينما النص غير تفاعلي.

ويمكن التماس فارق جوهري بين النص والخطاب استنادا إلى تعريف جوليا كريستيفا julia kristevaللنّص بأنه "جهاز لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية productivité"[1]

فالنص لا يقف عند حدّ سطح اللّغة ،وقد ظفر هذا التعريف بأهميّة بالغة لأنه يطعن في "كفاية النظر إلى هذا السطح ويبرز ما في النص من علاقات متشابكة ،فهي ترى أن النّص أكثر من مجرّد خطاب أو قول ،إذ أنه موضوع لعديد من الممارسات السميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية ؛بمعنى أنها مكونة عبر اللغة ،لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها "[2]أما الخطاب فلا يتعامل إلا بالمظهر اللغوي (النحوي) ،ويعلق رولان بارتعلى تعريف جوليا كريستيفا مشيرا إلى أن "نظرية النص هي أولا نقد مباشر لأية لغة واصفة ،أي أنها مراجعة لعملية الخطاب"[3]

ونفهم من هذا أن النّص يقوم على الخطاب باعتباره مظهرا نحويا وما يقدمه تحليل الخطاب من وصف للمظهر النحوي للنص في علاقة احتواء، ولعلّ هذا ما يجعل النّص ملتبسا بالخطاب كون الأخير حلقة تتوسط بين التشكيل اللغوي من جهة والتحليل من جهة .

ويتابع عبد الله إبراهيم إظهار الفروق بين النص والخطاب بقوله :"فالخطاب يكون موضوعا لبحث القارئ ،أما النص فهو الذي يكون موضوعا للقارئ النموذجي الذي يجعل منه حقلا للتأويل والتحليل غير المحدود ،وفيما ينطوي الخطاب على نظم قابلة للتعيين والوصف يحتوي النص على شفرات

[1] جوليا كريستيفا ، علم النص ،ترجمة:فريد الزاهي ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط2 ،1997 ،ص:21

[2] صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة ،الكويت،1992،ص :211

[3] نفسه،ص:212

لا تتوفر على قيمة بذاتها إن لم تتعرض للاستنطاق والتأويل ،إن الخطاب يتصل بالباحث الواصف بينما يتصل النص بالقارئ المؤول"[1]

وأهم ما يميّز الخطاب عن النّص هو تحديد الخطاب على أنه متتالية من الجمل بينما النّص ليس كذلك ،لا يتحدد بهذه المتتالية ،فالنّص "نظام لغوي يتجاوز الدلالة المعجمية البسيطة ونموذج التواصل اليومي "[2] وبالتالي فإن مفهوم النّص لا يقوم على المستوى نفسه الذي يقوم عليه مفهوم الجملة أو القضية أو التركيب ...ويجب على النص بهذا المعنى أن يكون متميزا من الفقرة ومن وحدة النموذج الكتابي لعدد من الجمل ،فالنص يمكن أن يتطابق مع جملة كما يمكن أن يتطابق مع كتاب كامل ...وهو يكون نسقا يجب أن لا يتطابق مع النسق اللساني ،ولكن أن يوضع في علاقة معه إنها علاقة تجاور وتشابه في الوقت نفسه[3]

ومن جملة ماسبق يمكن تحديد الخطاب قياسا إلى النص كالنحو التالي :

-الخطاب عبارة عن وحدة لغوية تتألف من سلسلة من الجمل .

- يكون الخطاب منطوقا أو مكتوبا .

- يكون مصدر الخطاب فردياو متعمدا ويكون له هدف التوصيل والتأثير في السامع المتلقي.

3-2- الخطاب /القول :

مفهوم القول من المفاهيم التي شاع استخدامها في النقد العربي الحديث مقابلا لمفهوم الخطاب ،إذ تؤكد يمنى العيد ذلك من خلال ماورد في أثرها (في القول الشعري)بقولها : "ونحن اليوم أيضا نقول :قول شعري وحسب البعض خطاب شعري ،مقابل قولنا :قول أو خطاب سياسي ،وقول أو خطاب سردي ،وقول و خطاب تشريعي ...مشيرين بذلك إلى جذر مشترك هو القول أو الخطاب مضيفين إلى هذا الجذر المشترك صفة الشعري أو السياسي أو غير ذلك مما يدل على تخصيص للقول

[1] عبد الله إبراهيم ،الثقافة العربيّة والمرجعيات المستعارة ،ص:148

[2] حسين خمري ،نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ،ص:43

[3] ينظر :تزيفيتان تودوروف ،النص ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص ،ص:109-110.

أو الخطاب ،كأن للقول وجودا عاما ،أي وجودا على مستوى الحاجة لإنسان يعيش في زمان تاريخي وفي مكان اجتماعي ومن هذا المستوى يتخصص القول في أجناس لها حقولها لثقافية المتميزة "[1]

هذا وما تلبث أن تعمد إلى تمييز القول عن الكلام وكذا الخطاب عن النص "وعليه فإذا كان الكلام هو ماله صفة الفوضوي والفردي والمتوحش ،وإذا كان الخطاب هو التوجه إلى الأخر بمرسلة ،فإن القول هو نبرة ،كتلة نطقية تتصف بطابع الفوضى وحرارة النفس ،ورغبة النطق بشيء بقول ليس هو تماما الجملة ،ولا هو تماما النص بل هو فعل يريد أن يقول "[2]

ولعلّ اشتغالها في ميدان الشعر هو ما يدفعها إلى وضع مثل هذا التمييز لتنتهي إلى تعريف القول بأنه "فاعلية يمارسها متكلم يعيش في مكان اجتماعي وفي زمان تاريخي ذو طابع تناقضي هو نفسه طابع العلاقات الاجتماعية بين الناس في المجتمع "[3] ويمنى العيد تنتهي إلى هذا التعريف بعد عرض موجز للاختلاف القائم بين المفاهيم لاختلاف المنطلقات الفكرية اللغوية لأصحابها .

إذا ما نظرنا نظرة عجلى إلى التراث الفكري العربي فإننا نقف على فارق جوهري بين النطق والتلفظ من ناحية، والكلام من ناحية أخرى، وهو ما ألمح إليه عبد القاهر الجرجاني (ت 473هـ) في قوله: وإذا قيل لك امرؤ القيس قائل هذا الشعر من أين جعلته قائلا له؟ أمن حيث نطق بالكلم وسمعت ألفاظها من فيه أم من حيث صنع في معانيها ما صنع وتوخى فيها ما توخى ...وذلك مالا سبيل لك إليه "[4] ؛ فالتلفظ هنا ليس القول وإلا كان راوي الشعر قائلا له ،وليس الأمر كذلك ،فالقول ينطبق على قائله أي على منشئ الكلام دون ناقله أو راويه ،لذلك يمكن أن نقول كما قالوا: كل قول لفظ ولكنه لا ينعكس ،إذ ليس كل قول لفظا ،فالقول يقتضي بداية النشأة وبه يكتسب الكلام اختصاصه بقائله"[5]

[1] يمنى العيد ،في القول الشعري ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط1 ،1978،ص:09-10

[2] المرجع نفسه،ص:12

[3] المرجع نفسه ،ص:12 .

[4] عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،تحقيق:محمود محمد شاكر أبو فهر ،مكتبة الخانجي ، مطبعة المدني ،القاهرة ،دط ،دت ،ص:362،363

[5] محمد الشاوش ،أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية ،المؤسسة العربية للتوزيع ، تونس مج 2،ط1، 2001 ،ص:618

وعليه يمكن القول بأن العلاقة التي تجمع بين هذه المصطلحات هي "علاقة احتواء الجنس للنوع ،فاللفظ بذلك يحتوي القول والقول يحتوي الجملة والجملة تحتوي الكلام " [1]

ويتضح هذا التمييز أكثر لدى ابن جني (ت 392هـ) في كتابه الخصائص في قوله :"فقد ثبت بما شرحناه وأوضحناه أن الكلام إنماهو في لغة العرب عبارة عن الألفاظ القائمة برؤوسها ،المستغنية عن غيرها وهي التي يسميها أهل هذه الصناعة الجمل على اختلاف تركيبها ،وثبت أن القول عندها أوسع من الكلام تصرفا ،وأنه قد يقع على الجزء الواحد وعلى الجملة ،وعلى ماهو اعتقاد ورأي لا لفظ وجرس"[2]فالعلاقة بين الكلام والقول ليست علاقة ترادف وإنما هي علاقة العام وهو الكلام بالخاص وهو القول ، وعليه يمكن لنا القول بطريقة معاصرة :أن ابن جني كان على وعي تام بالبون الفاصل بين القول والكلام ذلك الفارق الذي أرسى دعائمه العالم السويسري دي سوسيرDe Saussureمن خلال ثنائيته المشهورة :اللّغة / الكلام.

3-3-الخطاب والعمل الأدبي :

يتعالق مفهوم الخطاب والنص والقول أيضا بمفهوم العمل الأدبي أو الأثر الأدبي work/l'oeuvreالذي يقترحه رولان بارطrolandbarthes، عرّف بارط الأثر بأنه"كلّ ما يشغل حيّزا في المكتبة ؛أي ماله وجود مادي بوصفه أثرا ملموسا يمكن الاحتفاظ به ،يستطيع أن يملأ فضاء فيزيائيا (مكانا في رفوف المكتبة مثلا)،أمّا النّص فهو حقل منهجي، لذلك يجب أن لا نخلط بين الأثر والنص "فالأثر الأدبي يحمل باليد والنص يوجد في اللغة فلا وجود له إلا داخل خطاب "[3] والأثر الأدبي "شيء تام objet finiفي حين أن النص شيء غير ذلك أنه أقل اكتمالا [4]

ومن خلال هذا الطرح المعرفي يتضح لنا أن النص يختلف عن الأثر، فالأثر شيء مادي يتخذ شكل هيئة في مكتبة مثلا ترجع ملكيته إلى صاحبه في حين لا ملكية تلحق بالخطاب و النص ،

[1] المرجع السابق ،ص:618

[2]ابن جني،الخصائص ، تحقيق :محمد علي النجار ،دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط2،ص:15

[3] رولان بارط،درس السيميولوجيا،ترجمة:عبد السلام بنعبد العالي ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط3 ،1993،صص:60-61

[4] عبد الملك مرتاض ،نظريّة النّصّ الأدبي ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط 2، 2010،ص:52

فالنص لا يمكن أن تتوقف حياته في رف خزانة على سبيل المثال بل إن حركته تخترق حدود الأثر الأدبي أو أثاره.

ويفرق عبد الله إبراهيم بين المفاهيم الثلاثة فيقول:"إن الخطاب هو السيّاق الذي يتشكل فيه النص ولا مرجع للنص سوى الخطاب، ولا مرجع للخطاب غير الأثر الذي يقوم بنوع من تمثيل البنية الثقافية للمرجع، فملكية الأثر تعود للمؤلف، ولا ملكية تلحق بالخطاب والنص ، وإنما يندرجان بعلاقات اتصال وتفاعل مع القارئ"[1]

نستنتج من كل ما سبق ذكره من تحديدات وآراء حول الخطاب بقدر ما استعرضنا ، أن تعدد آراء النقاد وتضارب مفاهيمهم جعل إمكانية ضبطه ضربا من المحال بالإضافة إلى المشاكل التي يواجهها مفهوم الخطاب ،والتي تتمثل في تداخله مع بعض المصطلحات من قبيل النص texte،والقول ،والعمل الأدبي l'oeuvre ،و كلها مفاهيم يمكن أن تستخدم على نحو يجعل منها مصطلحات مترادفة أحيانا ،ومتباينة أحيانا أخرى ،والغاية من إيراد هذه التعريفات مجتمعة التوّسل بها إلى مساءلة جنس من الخطاب مخصوص هو الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، و التعرف على المحطّات التي مرّ بها، والخصائص التي تميزت بها كلّ مرحلة دون سواها ،ولكن في البداية لابّد من التعريف بالخطاب الشعريّ.

4-الخطاب الشعريّ :

ليس سهلا أن نسأل ما الشعر ؟وليس سهلا أن نجيب بكلمة أو كلمتين أو بتعريف واحد جامع مانع لا يتغير مادام الفكر الإنساني في شغل دائم وتطور دائب، و ما دمنا نبحث في شيء ينفذ بعيدا وراء المرئيات ويستعصي على التحديد.

الخطاب الشعري حمّال دلالات ،وهو ما يفصح عنه النص الشعري –قديمه وحديثه– عند تفكيكه إلى مكوناته الأصيلة التي تعد ضرورة لا مناص من الالتزام بها والتي تتمثل في :البنى التركيبية اللّغوية ذات الاتصال الوثيق بالبنى النحوية من جهة ،والبنى البلاغية في تعالقها بالبنى السابقة من جهة

[1] عبد الله إبراهيم ،الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ،ص:148

،وهو ما يؤسس ملمحه الأسلوبي الذي يميزه عن سائر النصوص من جنسه، ومن ثمة عن سائر الخطابات الأخرى .

من أشهر تعريفات الشعر المبكرة ما أورده ابن طباطبا (ت 322هـ) في تعريفه للشعر بأنه : "كلام موزون مقفى بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم "[1]،قول مأثور من وجوه تعريف الشعر التي تنقل الإشارة إلى الوزن والقافية ،وينحو نحوه في ذلك قدامة ابن جعفر (ت 337هـ) في كتابه نقد الشعر في قوله :"الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى "[2].

ويتضح لنا مما سبق أن كلّ من ابن طباطبا و قدامة ابن جعفر يذهبان مذهبا سطحيا شكليا في تعريف الشعر ،يرتكزان فيه أساسا على الشروط الشكلية المتمثلة في الوزن والقافية كحدّ للشعر ، وبناء هذا التعريف على أساس أن الشعر يقوم على الذوق والطبع .

والشعر كما جاء في تعريف حازم القرطجني (ت 684هـ)"كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ماقصد تحبيبه إليها، ويكرها إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ،بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام " [3] ويردف قائلا "الشعر كلام مخيّل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك"[4]، وبهذا التعريف يجعل التخييل أولا ،والوزن ثانيا .

أمّا عن تعريفاته في النقد العربي الحديث ،فقد ذهبت نازك الملائكة إلى تحديد مفهوم الشعر بأنه :" ظاهرة عروضية قبل كل شيء ،ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ،ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي ،وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة"[5]،مما يعني أن التزيينات اللفظية والوزنية و القفوية لا تتعدى في نظر نازك الملائكة كونها مجرّد مسموعات (موسيقى)،لكنها تتحول في الاستخدام الشعري إلى الإحالة على مفهوم الشعر ذاته.

[1] ابن طباطبا ،عيار الشعر ،تحقيق:عباس عبد الساتر ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ، ط 2، 2005،ص:09

[2] قدامة ابن جعفر ،نقد الشعر ،مطبعة الجوائب ،القسطنطينية ،ط1، 1302،ص:03

[3] حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تح :محمد الحبيب بن الخوجة ،دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،1981،ص:71

[4] المرجع السابق ،ص:89

[5] نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر ،منشورات مكتبة النهضة ، ط3، 1967،ص:53

ويعرّف الشعر بأنه "رؤيا ،والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة ،هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها"[1]،و هو "تذكرة السفر التي تسمح للشاعر بالتجول داخل النفس واكتشاف أقاليمها التي لم يتم اكتشافها من قبل "[2]؛و "حقيقة الحقائق ولبّ اللباب ،والجوهر الصميم لكلّ ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول ،وهو ترجمان النفس والحقائق ...والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى "[3]

هذا المفهوم الجديد للشعر يختلف كلّ الاختلاف عما سبقه من مفاهيم ،يرتكز أساسا على عنصر التغيير الذي يتمثل في "الطاقة التحويلية الكامنة في النفس والتخيّل"[4]،تلك الطاقة "الفياضة الخالقة التي تتجاوز سطح المرئيات ،وكياناتها الحسّية لتنغمر وإياها في عملية خلق بارعة شديدة الرهبة والجمال "[5]وتكمن قدرة هذه الطاقة في إمكانياتها الكبيرة في تجاوز المفاهيم التقليدية التي تجعل من الشعر "ما لا يحد ولا ينتهي "[6]ونتيجة لهذا التطور الملموس في فهم ماهية الشعر ووظيفته سعت التعريفات الحديثة إلى ترسيخ مفهوم جديد للشعر يتغاير مع تعريفات النموذج القديم.

5-حركة الشعر في الجزائر :

منذ البداية ينبغي أن نشير إلى أن النص الشعريّ الجزائري نص وليد ظروف متشابكة ومتداخلة تزاحمت عليه شدّا وجذبا عبر محطات تاريخية طويلة ،بدءا من مرحلة ولوج المحتل أرض الجزائر وصولا إلى مرحلة الاستقلال ،ثّم مرحلة ما بعد الاستقلال التي ختمت بجيل الثمانينات أو جيل اليتم كما وسمهم الناقد الجزائري أحمد يوسف في كتابه يُتْمْ النص، عرف فيها "عبر مراحله التاريخية صراعا مريرا مع مختلف ما تعرض له من مؤثرات و

[1] فارس الرحاوي ،مفهوم الشعر بين أدونيس ونزار قباني دراسة نظرية في نقد النقد ،الدار العربية للموسوعات ،بيروت ،لبنان ،ط 1، 2013،ص:15

[2]المرجع نفسه ،ص:18

[3]عمّار بن زايد ،النقد الأدبي الجزائري ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1990،ص:82

[4]المرجع نفسه، ص:19

[5] علي جعفر العلاق ،في حداثة النص الشعري دراسة نقدية ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،ط1990،1،ص:15.

[6]المرجع السابق ،ص:15

عوامل و متعلقات تاريخية "[1]،كان لها التأثير الأكبر في رسم مسار الحركة الشعرية في الجزائر، لينصهر ويتطور في تجربته مع كل مرحلة مقدّما نصا مختلفا يتماشى مع عدة مؤثرات متداخلة ومتشابكة ،وبهذا قدمت كلّ محطة من محطاته نصا مختلفا ومتفردا عن التي سبقتها والتي تليها ،وهو ما سنتعرض له في هذا المبحث وهي كالآتي:

– مرحلة وضع الشعر :

يعدّ حادث احتلال الجيش الفرنسي للجزائر واقعة عنيفة ألمت بالمغرب العربي كلّه كون الجزائر تمثّل جزءا لا يتجزأ من المغرب الكبير ،هزّت نفوس الأحرار فيه ، فنجد لهذه الواقعة أ صداء عميقة في الشعر التونسي، وشعر المغرب الأقصى، فضلا عما كتبه أدباء الجزائر وشعراؤها "ابتداء من رسالة حمدان بن عثمان خوجة صاحب كتاب المرآة ومحمد بن محمود بن محمد بن حسين المكنى بمحمد بن العنابي صاحب كتاب السعي المحمود في نظام الجنود ، وقدور ابن الرويلة ،والأمير عبد القادر وأخرون"[2] ممن لامسوا جرح الأنا الوطني ومكمن دائه ، فتشبثت جذورهم بالوطن مثبتين غلبة العبقرية على الأيام فظهر في كتابة هؤلاء جميعا "الشعور القومي الوطني التحرري [3]، ومن أهم ما يمكن تمييزه في هذه الفترة من النصوص نص الأمير عبد القادر؛ الذّي يعدّ بنية متفردة شخصا وأدبا في زمن وصلت فيه اللّغة إلى أسوأ حالاتها في مفترق تاريخي خطير بين انتهاء فترة الحكم العثماني ودخول المحتل الفرنسي،يقدم أنموذجا راقيا للشعر العربي بقوة لغته وبنائه الراقي أعاد به إحياء الشعر العربي القديم "ولعل اعجابه بقول الشاعر :

إذا جهلت مكان الشّعر من شرف فأيّ مفخرة أبقيت للعرب

لأكبر دليل على إيلاء الرجل الشعر والأدب أهمية كبيرة في بناء شاعرية الانسان وذائقته الفنية"[4] وقد تميز نصه الشّعري بالقوة على المستويين اللغوي والأسلوبي مما ميّزه على نصوص غيره ،حيث تنوعت

[1]أبو القاسم سعد الله ،دراسات في الأدب الجزائري ،دار الرائد للكتاب ،الجزائر ،ط 5، 2007،ص:23..25

[2]عمر بن قينة ،في الأدب الجزائري الحديث تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما ،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر ، ط 2، 2009،صص:17..21

[3]المرجع نفسه:ص:16،17

[4]بشير بويجرة محمد ،الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي ،منشورات دار الأديب ،ص:23

أشعاره بين المناجات الروحية و الثوريات والاخوانيات والغزليات ، والفخر والمساجلات التي كتبها عندما كان في سجنه "وهي ألوان اختلفت حجما و كثافة ومستويات فنية"[1]،ويعد موضوع المقاومة لديه من أهم الموضوعات التي تشدّ اهتمام الدارس لما يحمله من قيمة شعرية وشعورية خصوصا خلال القرن 19م .

فجاء شعره هذا تعبيرا صادقا عن روح الفروسية الثائرة حافلا بالفخر والحماسة و طموح الشباب المتشبع بالروح الوطنية ونجد ذلك ماثلا في قصيدته التي نظمها في أولى بطولاته "معركة خنق النطاح التي اضطرمت بين الجزائريين والفرنسيين بمدينة وهران "[2]عام 1832التي افتتحها بقوله :

ألم ترى في خنق النطاح نطاحنا غداة التقينا كم شجاع لهم لوى

وكل هامة ذاك النهار قددتها بحد حسامي والقنا طعنة شوا[3]

ومن خلال هذه الأبيات تظهر قوة نص الأمير عبد القادر التي تشع منه ألفاظ الماضي العتيقة وأغراضه وأسلوبه في معالجة القصيدة التي تجعله ذا قرب من شخصية الشعراء القدامى .

دخول الشعر مرحلة الابتذال :

نتيجة للإستدمار الفرنسي وأثاره السلبية تجد الحركة الشعرية نفسها في مرحلة مستمرة من الضعف حيث لم يلق النص الشعري الجزائري –في حدود علمنا– في هذه المرحلة نجاحا ولا قبولا سواء على مستوى الموضوعات ،أو على المستويين اللّغوي والأسلوبي ؛كان نشاطا ضعيفا شكلا ومضمونا ،و السبب في ذلك يرجع إلى النظرة التشاؤمية التي سيطرت على الحياة الثقافية والفكرية والاجتماعية في هذه الفترة نتيجة "الأذى الذي ألحقه الإستدمار الفرنسي بالجزائر أرضا وإنسانا ولغة وأدبا [4] فلا يكاد يلمس القارئ في هذه الفترة ما يثير أو يدهش غير "موضوعات ذاتية مبتذلة لا تتجاوز الغزل التقليدي المتكلف ،و المدائح الدينية لبعض مشايخ الطرق الصوفية إلى جانب المجاملات والإخوانيات ذات المصلحة الشخصية المتمثلة في التهنئة على منصب معين أو مدح حاكم فرنسي لتحقيق أغراض

[1] عمر بن قينة ،في الأدب الجزائري الحديث تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما،ص:21

[2]عبد الملك مرتاض،أدب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830-1962) ، رصد لصور المقاومة في الشعر الجزائري ،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،2003،ص:166 .

[3]ديوان الأمير عبد القادر ،تحقيق : ممدوح حقي ،درا اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، سوريا ،دمشق ،دت ،ص:32

[4] عمر بن قينة ،في الأدب الجزائري الحديث تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ص:37

شخصية بأسلوب قريب من العامية لا أثر للشاعرية فيه لا يرتقي إلى مستوى الشعر المنشود"[1]، ومن هؤلاء الشعراء الذين تفننوا في استعمال أساليب التملق اكتسابا لمرضاة المحتل نذكر منهم :"الشيخ شعيب بن علي قاضي تلمسان والشيخ أبي بكر بوطالب قاضي حنفية الجزائر ،والشيخ الحفناوي وغيرهم كثير ممن ساروا في ركبه(المحتل) "[2]

و لا نكاد نجد في هذه المحطة انتاجا يستوجب التنويه لضعفه الفني والأسلوبي ويرجع السبب في ذلك إلى سياسة الاستعمار التفقيرية و التجهيلية التي أفقدت الشعب الجزائري كل مقومات التقدم الثقافي والاجتماعي فانعكس ذلك في نصوصهم التي ما كان لها أن تحمل مشعل البوادر الأولى للتحرر إلا مع مطلع العشرينيات من القرن العشرين حيث بدأت تظهر محاولات لشعراء وأدباء تبشر بعهد جديد وأفق مزدهر للشعر الجزائري ممن عقدوا العزم على الخروج من هذه الحالة وكسر قيود التخلف الثقافي والشعري فقدّموا نصوصا تحمل بذور التحوّل النصي وأسباب الانتقال إلى مرحلة جديدة.

5-4-مرحلة الوعي الوطني والأدبي في الجزائر :

خلال هذه المرحلة بدأ النص الشعري الجزائري يستفيق من غيبوبته العميقة ويتماثل للشفاء "بفعل عوامل مختلفة داخلية وخارجية "[3] ساهمت في انتعاش الوضع الثقافي الجزائري ، خصوصا بعد ظهور موضوعات شعرية جديدة أكثر إلحاحا على الساحة الشعرية كمحاربة الطرقية والتخلف والجهل وتنظيف المجتمع الجزائري من الخرافات والبدع والضلالات التي كان الاستعمار يغذيها ويشجعها ،والدعوة للعلم وقد برز في هذا المجال" الشاعر عمر بن قدور بروزا واضحا"[4]

كما كان للصحف دور بارز في هذه المرحلة خصوصا بعد ظهور صحافة أكثر وطنية كجريدة المنتقد والشهاب التي برزتا للوجود في 1925والصحراء 1925 ووادي ميزاب في 1926 والإصلاح 1927 وغيرها من الصحف"[5]،التي يرجع لها الفضل في احتضان المواهب وتوجيهها ،وإتاحة الفرصة للشعراء والمبدعين لتقديم إنتاجهم والتعبير عما يدور في خلدهم بلغة أصبحت أكثر قبولا من الناحية

[1] محمد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية ،دار الغرب الإسلامي،ط2 ، 2000 ،ص:19

[2] المرجع نفسه،ص:20

[3] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما،ص:41

[4] محمد ناصر،الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص:30

[5] المرجع نفسه ،ص: 29

الفنية خصوصا بتطور الألة النقدية المتمثلة في الصحف ،التي أخذت على عاتقها مهمة توجيه الشعراء وتقييم نصوصهم ،كما تساعد عملية "تقييم ودراسة القصائد التي تنشر على صفحات الجرائد والمجلات من حين لأخر بشكل مباشر أو غير مباشر على فتح الحوار بين الشعراء والنقاد من جهة ، والجماهير القارئة من جهة أخرى ،وتتيح الفرصة للقصيدة أن تجد رد فعل عملي يؤكد فعاليته في الكشف عن مواطن الإبداع فيها والاتباع"[1]

وقد كان لعملية التقييم ودراسة القصائد التي تقوم بها الصحف آنئذ أثرها البالغ في تحسن مستوى الشعر لغة وأسلوبا وتعبيرا ، وتعد هذه المحطة بمثابة مرحلة تمهيدية للمرحلة الإصلاحية التي قادها أعلام الفكر والأدب الجزائري نذكر منهم :"عبد الحليم بن السماية ومحمد بن مصطفى بن الخوجة وعمر بن قدور والمولود بن الموهوب واللقاني السائح وغيرهم"[2].

5-5-مرحلة النص التقليدي واتباع النص المشرقي :

يقف المتتبع لحركة الشعر في الجزائر في هذه الرحلة على أولى بوادر النص التقليدي الذي امتاز بقوته إذا ما قيس بالنص الذي سبقه ،فقد استلهم الشعراء الجزائريون النصوص التقليدية من المشارقة وحذو حذوهم في إحياء النص القديم الذي اعتبروه النموذج الذي يجب أن يتبع ؛وهو ما نجده في اعتراف محمد الهادي السنوسي في قوله :"من منا معشر الأدباء الجزائريين لم يفتح عينيه منذ انتهت الحرب الكبرى الأولى على ما ظلت تنتجه مدرسة إسماعيل صبري ،وحافظ وشوقي ،وطه حسين والعقاد وغيرهم من رجال الرعيل الثاني للنهضة الأدبية في الأقطار العربية "[3]وقد قاد هذا الاتجاه حركة الإصلاح .

من بين أهم الشعراء الذين قادوا هذه المرحلة نذكر محمد العيد آل خليفة وقد جاءت نصوصه مشبعة بالروح التقليدية في جميع المستويات اللغوية والإيقاعيه ونستدل لذك بقوله :

يا ليل ما فيك نجم جلا الدجى وأزاحا

إلاّ كواكب حيرى لم تتّضح لي اتّضاحا

[1] عمر أزراج ،الحضور مقالات في الأدب والحياة ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1983،ص:53

[2] صالح خرفي ، الشعر الجزائري الحديث ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1984،ص:34

[3] محمد ناصر ،الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ،ص:52

بطيئة لست أدري بها وئّ أم كساحا

أخشى على الشعب هلكا يبيده واجتياحا"[1]

إن المتأمل لهذه الأبيات يلاحظ البعد التقليدي للقصيدة ويظهر ذلك جليا في المستوى اللغوي ،فمن حيث المعجم نلاحظ حضور ألفاظ مثل:(الدجى ،الكواكب ،النجم ،الليل) وهي ألفاظ مستوحاة من الطابع الشعري التقليدي ،وكذلك على المستوى التركيبي فالنداء والتراكيب والعلاقات الاسنادية مشابهة لما جاءت به القصيدة التقليدية وهذا إن دل على شيء إنما يدل على الطابع التقليدي الذي طغى على الاتجاه الإصلاحي في هذه المرحلة .

5-6 -مرحلة النص الوجداني :

لا يعتبر النص الوجداني اتجاها مستقلا بذاته منفصلا عن باقي الاتجاهات الأخرى فالنص الوجداني نص وليد مؤثرات متشابكة ومتداخلة مع بقية الاتجاهات ،فالاتجاه التقليدي مثلا لم ينته بظهور الاتجاه الوجداني بل إن أكثر شعراء الاتجاه الوجداني كتبوا القصيدة التقليدية مثل :"مبارك جلواح ومحمد الأخضر السائحي ،أبو القاسم خمار "[2] و"أحمد بن العابد العقبي وأمين العمودي وغيرهم "[3]ممن وجدوا في" الشعر العربي نموذجا للتقليد والمحاكاة"[4].

عُرِّف هذا الاتجاه بطابعه الرومانسي الذي يخاطب العاطفة وقد فضل أغلب الدارسين تسميته "بالوجداني دون الرومانسي "[5]لأنه لم يمثل مذهبا أو مدرسة بالمعنى الدقيق للكلمة كما ظهر في المشرق ،كما أنه لم يكن ثورة على الكلاسيكية كما حدث في أوروبا بل يمكن القول بأن الرومانسية في الشعر الجزائري كانت عبارة عن "استجابة نفسية تلقائية

[1] محمد العيد آل خليفة ،الديوان ،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ،عين مليلة –الجزائر ،ص:46-47

[2]عمر بن قينة ،في الأدب الجزائري تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما،ص:85...91

[3] عبد الله الركيبي ،الشّعر الدينيّ الجزائريّ الحديث ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ، ط1، 1981ص:660،661

[4] الطاهر يحياوي ،تشكلات الشّعر الجزائري من الثورة إلى ما بعد الإستقلال (دراسة نقدية) ،دار الأوطان ،دط،دت ،ص:20

[5] محمد ناصر ،الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنيّة ،ص:86

للواقع النفسي المعذب كما كانت استجابة فنية لنزعة التجديد والخروج عن ألفة التقليد "[1]وقد ظهر هذا الاتجاه منذ سنة 1925 بفعل عدّة مؤثرات متداخلة ومتشابكة .

5-7-النص الثوري :

لا يمكن اعتبار النص الثوري مرحلة مستقلة بنفسها عن باقي المراحل الشعرية ؛ لأنه يمثل حلقة في سلسلة متصلة في الشعر الجزائري ،فلم يكن الشعر الثوري حكرا على طائفة من الشعراء دون سواها كما أن أسلوبه لم يختلف عن أسلوب القصيد ة التقليدية إلا في القاموس اللغوي والموضوعات ،أما البناء العام من إيقاع ونظام العمود الشعري فقظ ظل قائما ،حيث لا يمكن ملاحظة أي تطور أسلوبي واضح المعا لم إلا على مستوى المعجم الشعري الذي ظهرت عليه بعض الحقول الجديدة ،وقد كان موضوع الشهداء من أبرز الموضوعات التي عرفها الشعر الثوري وهو ما نلاحظه في شعر مفدي زكريا وهو يصف الشهيد أحمد زبانة في وجهته الأخيرة إلى المقصلة سنة 1955:

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان ،يتلو النشيدا

باسم الثغر الملائك أو الط فل ،يستقبل الصباح الجديد ا

شامخا أنفه جلالا وتيها رافعا رأسه يناجي الخلود [2]

إنّ المتأمل لهذين البيتين لمفدي زكريا يلاحظ قوة الألفاظ المستخدمة وحضور المعجم الثوري من ألفاظه :المسيح ،النشيد ،الخلود ... وهذا قدم للنص قوة في التأثير في المستوى الصوتي فالألفاظ الثورية ذات طاقة موسيقية قوية تتمثل في الفونيمات المجهورة التي يُحدث تكرارها قوة تجعلها ذات أسلوب متميز عن غيرها ،و تأثيرها أقوى على المتلقي .

5-8- النص الشعري الحر(شعر التفعيلة ّ):تعدّ هذه مرحلة امتدادا لسابقتها، المرحلة الثورية ، فأول قصيدة حرة كانت بعنوان "طريقي لشاعر الجزائري أبو القاسم سعد الله التي أرّخت بتاريخ 25مارس 1955"[3] والتي يقول في مطلعها :

[1] الطاهر يحياوي ، تشكلات الشعر الجزائري من الثورة إلى ما بعد الاستقلال ،ص:21،22

[2] صالح خرفي ،الشعر الجزائري الحديث ،ص:235

[3]شلتاغ عبود شراد ،حركة الشعر الحر في الجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،،الجزائر ،1985،ص:70

"يا رفيقي،

لا تلمني على مروقي

إذ أنا اخترت طريقي

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات "[1]

ويظهر جليا من خلال هذه الأسطار الشعرية التشكيل الفني للشّعر الحرّ الّذي كان إيذانا بعهد جديد في بنية النص الشعريّ الجزائريّ المعاصر .

وتجد الإشارة إلى أن النص الشعري لم يكن وليد ظروف وطنية خالصة بل نتيجة

التأثر أيضا بالقصيدة المشرقية الحرة من روادها نازك لملائكة وبدر شاكر السياب وغيرهما ،ومن رواد هذا النهج الشعري الجديد في الجزائر إضافة إلى أبو القاسم سعد الله نذكر أبو القاسم خمار ،محمد الصالح باوية[2] منهم من مزج بين النمطين العمودي والحر "كأبي القاسم خمار ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي"[3] ،وتجدر الإشارة إلى البنية التقليدية للنص الشعري لم تنته بظهور التيار الشعري الجديد بل بقيت لها مكانتها وروادها بالتوازي مع البنى الشعرية الجديدة التي فرضت نفسها على الساحة الشعرية الجزائرية.

6-في مفهوم الأسلوب :

6-1المعنى اللغوي للأسلوب:

ورد الأسلوب في لسان العرب لابن منظور بمعنى :" الاستلاب :الاختلاس ،والسّلب مايسلب ؛وفي التهذيب : مايسلب به ، والجمع أسلاب ،وكل شيء على الإنسان من اللباس فهو سلب ،ورجل سليب :مستلب العقل ،والجمع سلبى ،وناقة سالب وسلوب :مات ولدها ،وشجرة سليب :سُلبت ورقها والسّلب:ثياب سود تلبسها النساء في المأتم ، ويقال للسّطر من النخيل أسلوب

[1] المرجع السابق ،ص:71

[2] المرجع نفسه ،ص:224وما بعدها

[3] المرجع نفسه ،ص:70

وكل طريق ممتد هو أسلوب ،والأسلوب الطريق والوجه والمذهب ،يقال أنتم في أسلوب سوء ، ويجمع أساليب ،والأسلوب بالضّم :الفّن يقال :أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه وإن أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبّرا "[1]وقد عرجنا على دلالات هذه المادة في سائر المعجمات العربية فما ألفيناها تزيد شيئا عما ذكره ابن منظور في لسانه .

ويشرح الجاحظ ارتباط هذه الكلمة(الأسلوب) بصفة التكبر بقوله :"وإن أنفه لفي أسلوب ولأن الأسد لايلتفت معا لأن عنقه من عظم واحد[2]ويقصد به الاستقامة والصلابة ومنه يمكن القول أن الأسلوب يخص الطريقة المستقيمة الثابتة التي لا تقبل الانكسار؛ والأسلوب في معناه العام يدل على المنهج والتفرد والاستقامة .

وفصل ابن خلدون(ت 808هـ) في معنى الأسلوب وربطه بصناعة الشعر ووجه تعلمه حيث ذهب إلى أن الأسلوب هو "المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه"[3]، ويفهم من القالب هنا :أنه ليس النحو ولا البلاغة وإنما يرجع إلى "صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاصٍّ وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصّا كما يفعل البنّاء في القالب والنّساج في المنوال ،حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي "[4]

ولاشك في أن الصورة الذهنية لا تكتسب إلا بطول النظر في أساليب العرب ،وبهذا يكون الأسلوب في النفس قبل أن يتحرك به اللسان لأن "المعاني الجارية في الخواطر لغة ساكتة والكلام الجاري في اللسان فكرة ناطقة "[5]ليصبح الأسلوب بذلك وسيلة لتحويل العناصر المعنوية الموجودة في الذهن إلى عبارات أو صور لفظية "تتوافر في النثر كما تتوافر في النظم على اختلاف في الدرجة تبعا

[1] ابن منظور ،لسان العرب ،دار صادر ،بيروت ، مج 1، 2010،(مادة سلب) ص:471-473

[2] الجاحظ ،الحيوان،تح :عبد السلام هارون ،ج1،ط 2، 1965،ص:229

[3] ابن خلدون ،مقدمة ابن خلدون ، تحقيق :محمد عبد الله الدرويش ،ج2،ط 1، 2004،ص:397

[4] المرجع نفسه ،ص:397

[5] محمد محمد أبو موسى ،دلالات التراكيب دراسة بلاغية ،مكتبة وهبة ،ط 2، 1987،ص:19

لاختلاف طبيعة الفنون فيهما"[1] وهذه الصور اللفظية "لا يمكن أن تحيا مستقلة إنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام أخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوبا معنويا ثم يكون التأليف اللفظي على مثاله"[2]

تأسيسا على ما سبق ،يمكن القول بأن هذه الصور الذهنية التي هي الأصل في صناعة الأسلوب ليست معاني جزئية مستقلة بل هي وسيلة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة .

وليس يعدم من يروم التنقيب عن بذور أو ملامح أو صلات لفكرة الأسلوب عند العرب القدماء، غير قليل من تلك البذور؛ يلتقطها في فترة لم تكن فيها بوادر الفكر النقدي واللغوي قد بانت بعد، ولعلّ أهم ما يذكر في هذا الشأن هو اتفاق العرب القدماء على أن الأسلوب هو الطريق الذي يعتمده الكاتب في تقديم نصه ويعتبر هذا الأسلوب مميّزا له ولقنه.

والأسلوب هو الترجمة العربية للمصطلح الغربي styleوهو مشتق من "الأصل اللاتيني stylusالذي يعني ابرة الطبع أو الحفر [3] ويقصد به "الإزميل أو المنقاش الذي نستخدمه للكتابة ومنها لفظة styloلاحقا ؛وقد استعملت مجازا للتّدليل على الحفريّات التي لم تكن سوى الكتابة نفسها [4] ومع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية والبلاغية ،والأسلوبية وصارت تدل على الطريقة الخاصة التي يكتب بها الكاتب"[5] والأسلوب بوجه عام "طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة أو كلاما ،وهذا هو المعنى المشتق من الأصل اللاتيني الذي يعني القلم"[6] ومنه نستنتج أن الجذر المعجمي لهذه اللفظة يتلائم إلى حد بعيد ومعناها الاصطلاحي ممّا يجعلها لصيقة بالمفهوم العام للأسلوب في التفكير الغربي مادامت تشير إلى أداة الكتابة.

[1] أحمد الشايب ،الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ،مكتبة النهضة المصرية ،ط8،1991،ص:12-13

[2] المرجع نفسه،ص:40.

[3] حسن ناظم ،البنى الأسلوبية دراسة في أنشودةالمطر للسيّاب ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط1،ص:15

[4] السعيد بوطاجين ،الترجمة والمصطلح ،دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد ،منشورات الاختلاف ، ط1،2009،ص:124

[5] عدنان بن ذريل ،النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2000،ص:43

[6] مجدي وهبة ،كامل المهندس ،معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب ،مكتبة لبنان ،بيروت ،ط2،1984،ص:34

وقد عرفت هذه الكلمة انتقالا دلاليا عبر العصور ،ابتداء من العصر اليوناني الّذي مهّد للعديد من الفنون الشكلية والفكرية ،حيث يرى أفلاطون أن "الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية "[1]ورسمه أرسطو باعتبار أقسام الشعر الذي صنفّه بين الملهاة والمأساة ،وانتهى بيفونbuffon الذي ربط الأسلوب بصورة وثيقة بصاحبه إلى أن "الأسلوب هو الإنسان نفسه"[2]" style est l'homme méme"[3]، وقد كان لمقولة الكونت بوفون أثرا واضحا على الفلاسفة واللسانين الذين جاؤوا من بعده ،حيث تبنّاها كل من الفيلسوف الألماني شوبنهاور فعرّف الأسلوب بأنه "التعبير عن ملامح الروح"[4] محاولا تحديد مفهومه انطلاقا من تحديد ملامح الفكر، ويعرفه بيير جيرو بأنه "طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة "[5]بحيث يصبح الأسلوب وسيلة للتعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتراكيب،ويعيد ماكس جاكوب صياغة المقولة البيفونيةفيقول"الإنسان هو لغته وحساسيته"[6]

من خلال التعريف اللغوي للأسلوب نلاحظ أنه متعلق بالنص وصاحبه وبصمته وهو مفهوم لا يختلف بشكل كبير عما أقرّه الدارسون المحدثون للأسلوب كما سنرى من خلال تتبع المفاهيم الاصطلاحية للأسلوب.

6-1-2-المعنى الاصطلاحي للأسلوب: يحفّل الأسلوب بكمّ هائل من المفاهيم ،وكلّ مفهوم له ينبني على وجهة نظر خاصة حسب المرجعيات الفكرية والتراكمات المعرفية التي ينطلق منها ،ومن ثم يغدو مفهوم الأسلوب في صراع بين الآراء والتنظير فيسلك شعابا ومسالك مختلفة فيتيه الفكر حائرا في عدم الحصول على مفهوم محدد و محصور ويرجع السبب في ذلك إلى أن مفهوم الأسلوب مفهوم احتمالي يفتقر إلى بنية تصورية محكمة "فهو وجه بسيط للملفوظ تارة ،وهو فن واع من فنون الكتابة تارة أخرى ، وهو تعبير يصدر عن طبيعة الإنسان تارة أخرى ،فهو يتعدى دائما الحدود التي يدع أنه

[1] بيير جيرو :الأسلوبية ،تر:منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري ،ط2،،1994،ص:37

[2] صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ،دار الشروق ، ط 1 ،1998، ص:96

[3] فيلي سندريس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ،تر:خالد محمود جمعة ،دار الفكر بدمشق ، ط1،2003،ص:37

[4]المرجع نفسه ،ص:30

[5]حسن ناظم ،البنى الاسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب ،ص:20

[6] منذر عياشي ،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،مركز الانماء الحضاري ،ط1،2002،ص:33

انغلق عليها[1]ولعلّ هذا التنوع هو ما يجعل من الأسلوب مصطلحا زئبقيا تتغيّر دلالته المفهومية والتصورية حسب كل شخص ومقام ماجعله حقا مشتركا بين البيئات الفنية التي تتجه إلى غاية تعبيرية محددة.

ومن ثم كانت لفظة أسلوب التي تعتمد اليوم للحديث عن نمط الكتابة أو السلوك ،وفي هذا السياق يصبح الأسلوب اصطلاحا عجيبا يحمل في طيّاته العديد من المفاجآت الدلالية التي يمكن أن تمنح الاصطلاح الأدبي أبعادا عجائبية عند حصرها في الحديث عن نمط الكتابة لدى كاتب معين وقد ارتبط مفهوم الأسلوب بخصائص متعددة ومختلفة أهمها خاصية التفرد والانزياح والإحصاء ،يعدّ اللغوي الفرنسي بوفونbuffonأول من ربط الأسلوب بصورة وثيقة بشخصية صاحبه ،وعرّفه تعريفا نال قسطا كبيرا من الشهرة و الانتشار ،ونال حظا وافرا من الفهم والتأويل بالتطابق حينا والتباين حينا أخر وقد أحدثت مقولته الشهيرة :"الأسلوب هو الإنسان نفسه "[2] هزّة قوية زلزلت مبدأ طبقية الأسلوب وحاولت التأصيل لمفهوم جديد من خلال "ربط قيّمه الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص لأخر لا بقوالب التزيّين الجامدة"[3] ليؤكد بذلك أن الأسلوب جزء من شخصية صاحبه يرتبط بالوعي الفردي الخالص يتعذر انتزاعه أو نقله؛ ذلك أن الأسلوب وثيقة شخصية و نفسية تحمل ميزات صاحبها تنزل منزلة "لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت الإنسان ما ظهر منها وما بطن ...وجسرا إلى مقاصد صاحبه من حيث أنه قناة العبور إلى مقومات الشخصية لا الفنيّة فحسب بل الوجودية المطلقة"[4]يعزو إلى الفردية والاستقلالية فكل شخص له أسلوبه الخاص به كأنفه الخاص به، ولا مجال لأن يتشابه أو يشترك اثنان في أسلوب واحد ،ومن النقاد الذين تبنّوا هذه الفكرة جون ديبوا

[1] بيير جيرو ،الأسلوبية ،ص :47

[2]"le style est l'homme méme "buffon،discours sur le style texte de l'édition de l'abbé j.pierre librairiech.poussiégue.paris p.06

[3] عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب ،ص:63

[4] المرجع نفسه،ص:67-68

الذي يعرف الأسلوب بأنه "سمة الأصالة الفردية للذات الفاعلة في الخطاب "[1] وهو أيضا "طريقة متميّزة وفريدة و خاصة بكاتب معيّن[2]في تفكير جورج مولينيه.

وكثيرا ما يجري التركيز في ماهية الأسلوب على خاصية التفرد ويتضح ذلك جليّا في تفكير رولان بارت rolandbarthes الأسلوبي من خلال تعريفه للأسلوب بأنه "الشيء الذي يملكه الكاتب وهو بهائه وسجنه...وهو عزلته ...ولأن الأسلوب مسيرة مغلقة للكاتب فإنه لا يكون قط نتاج اختيار أو تفكير في الأدب /إنه الجانب الخصوصي في الطقوس الفردية الخاصة بكل كاتب ...ليس الأسلوب سوى بعد عمودي يغوص في ذكرى الفرد المغلقة يؤلف كثافته من تجربة معينة من المادة ، فالأسلوب ما هو إلى استعارة أي معادلة بين البنية الأدبية والبنية اللحمية للكاتب "[3] فالأسلوب في نظر رولان بارت هو السمات الأسلوبية التي يتميز بها الكاتب عن غيره والتي تكسبه طابع الفردنة والخصوصية وهو في الوقت ذاته سعي من الكاتب إلى رسم شخصيته وتحقيق ذاته من خلال تأليف الخطاب النصي تأليفا خاصا بطريقة خاصة في التعبير تكشف عن طريقة خاصة في التفكير ليصبح الأسلوب بذلك "طريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية"[4]

ويعرف شارل باليcharlesbally الأسلوب بأنه "مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معينا في مستمعها أو قارئها[5]ونفهم من هذا أن الأسلوب عند شارل بالي مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستقبل (المتلقي)يكمن في تفجير الشحنات الكامنة في صميم اللغة و خروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود الفعلي الذي يمثله الكلام، وبالتالي إدخال عناصر اللغة في علاقات تربطها ببعضها البعض للحصول على بنية دالة وهذه البنية هي الأسلوب الذي هو في جوهره "انحراف عن قاعدة ما"[6]

---

[1] يوسف وغليسي ،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،ط1،2008،ص:182

[2] جورج مولينيه ،الأسلوبية ، الأسلوبية :ترجمة بسام بركة ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط2،2006ص:66

[3] رولان بارت ،الكتابة في الدرجة الصفر ،تر:محمد نديم خشفة ،مركز الانماء الحضاري ،ط1،،2002،ص:17-18

[4] بشير تاوريريت ،مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والابتكارات النظرية والتطبيقية)،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ص:182

[5] حسن ناظم ،البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب،ص:31

[6] صلاح فضل،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص:208

ويعرفه بيير جيرو بأنه "انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار"[1]، فالأسلوب تبعا لهذا المفهوم يعتبر مجاوزة تستدعي "التسلح بالإجراء الإحصائي الذي يعتمد على اللسانيات الرياضية في تحليل الأسلوب عند كاتب ما"[2]وذلك من باب أن "الإحصاء –على وجه التدقيق – هو علم الانزياحات [3]"

ويوافقه جون كوهن الرأي في ذلك إذ يعتمد هو الأخر على الإجراء الاحصائي في تعريفه للأسلوب ،فيكون الأسلوب الشعري لديه "هو متوسط انزياح مجموع القصائد الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس معدل شاعرية أية قصيدة كيفما كانت "[4]

ولقد كان من الدوافع الرئيسة لاستخدام الإحصاء كإجراء رياضي في دراسة الأسلوب بالرغم من الخلافات القائمة حوله إضفاء الموضوعية والدقة العلمية على الدراسة ذاتها بوصفه "نموذجا للدقة العلمية التي لا تترك مجالا لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبي "[5].

6-2-في مفهوم الأسلوبية :لقد أصبح في حكم الثابت أن الأسلوب أداة لنقل الأفكار وتصويرها ،وأن الأسلوبية ألة لتحليله والوقوف على خصائصه وعناصره اللغوية والجمالية .ويتراءى لنا مصطلح" الأسلوبية حاملا لثنائية أصولية فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني و ما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره أسلوب style ولاحقته يةique ،فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة :علم الأسلوب science de styleلذلك تعرّف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[6]

[1] جون كوهن ،بنية اللغة الشعرية ،،ص:16

[2] يوسف وغليسي ،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،ص:187

[3] المرجع نفسه ،ص:187

[4] جون كوهن ،بنية اللّغة الشعريّة،ص:17

[5] محمد عبد المطلب ،الأسلوبية والبلاغة ،الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان ، ط1994،1ص:198

[6] عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب ،ص:33-34

ويعرف شارل بالي الأسلوبية بأنها"العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي،أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية "[1]فهو يجعل الجانب العاطفي أساسا للخطاب ويمكن من خلاله رصد الطاقات الكامنة في اللغة .

ويرى جاكبسون أن الأسلوبية "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الانسانية ثانيا"[2]ويعتبرها "فنا من أفنان شجرة اللسانيات"[3]وهو يتفق بذلك مع الكثير من الباحثين في هذا الطرح.أما الناقد بيير جيرو فيعرف الأسلوبية بقوله :"إن أسلوبيتنا دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي ،وذلك لأن القواعد مجموعة من القوانين أي مجموعة من الالتزامات التي يعرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة "[4] و الاسلوبية في تعريفها البسيط هي الدراسة التي تستهدف الكشف عن الخصائص المميزة للكلام الفني عن غيره من أصناف الخطاب.

يتضح لنا مما سبق أن الأسلوب غير اللغة وغير التعبير بل هو شكله ،لأن الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر باللغة ،و أن الأسلوبية أو علم الأسلوب طريقة لدراسة هذا التعبير .

6-3-الآليات الإجرائية للقراءة الأسلوبية :

لم يتفق منظرو الأسلوبية على"وصفة جاهزة تعتمد في التحليل الأسلوبي ،وتطبق تطبيقا آليا ،ويرجع السبب في ذلك إلى أن النص الأدبي وجود عائم يهزأ بالحدود والقيود ،وهذا ما يميز الدرس الأسلوبي عن الدرس البلاغي ويمثل في الوقت نفسه المعادلة الصعبة فيه"[5].

لا ريب في أن خاصية انفتاح النص وتعدد معانيه هي من الخواص المميزة للتحليل الأسلوبي ؛ فلغة النص تتسم بالتعدد الدلالي ،فهي غير طيّعة وعملية على الدوام ، لا تقدم نفسها بيسر وسهولة ،لذلك يجب على المحلل الأسلوبي أن "ينظر إلى الخطاب الأدبي على أنه نص مفتوح لا يمكن تحديده

[1] صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئة وإجراءاته ،ص:18

[2] عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ،ص:37

[3] المرجع نفسه ،ص:،47

[4] منذر عياشي ،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،ص:35

[5] محمد الهادي الطرابلسي ،تحاليل أسلوبية ،دار الجنوب للنشر ،1992،ص:9

بدقة من الناحية الدلالية بالحدود الضيّقة للمعنى الواحد الذي لا يخطئ ،ولكنه لابّد أن يتم تصوره – حسب جريماس–على أساس التعدد الذي تبوح به مختلف المستويات المتراكبة"[1]

إذا كانت الكتابة الأدبية "لعبا حرا بالكلمات وتناثرا للأبجدية فإن المطاردة الأسلوبية للنص الأدبي هي أيضا لعب أخر ،وبين هذا وذاك تنكشف هذه الطبيعة العصيّة لعالم النص"[2]ولكي تنكشف هذه الطبيعة العصية للنص ويكون المحلل الأسلوبي ناجحا نوع ما في تحليله "لا يجب أن يكتفي بالتعرف على هذه المستويات المتشابهة (الصوتي ،الدلالي ،التركيبي ،الصرفي)بل من الضروري أن يفسر تماسكها على ضوء لون من الحساسية الجمالية اللازمة في أية قراءة نقدية "[3]كما يجب عليه أن يستنتج الآليات النقدية المناسبة لدراسة النص الأدبي وذلك من خلال استنطاقه ولا يكون هذا إلا بالقراءة المتمعنة للنص الأدبي ،فالنص هو الذي يبوح للمحلل بمجموعة من الآليات والخطوات التي تمكنه من الغوص في مكنوناته واستكناه خصائصه الجمالية وليس المنهج هو الذي يفرض ذلك.

بهذه الرؤية النقدية يصبح الطابع الايحائي من أهم خصائص اللغة الأدبية ،وهو "يمثل لونا من ألوان التعدد الدلالي الناتج عن وضع قيم متراكبة فوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للغة ،ولابد للمحلل الأسلوبي في دراسته للإيحاءات من العناية بجذور الصياغة الشكلية المسئولة عن الأوضاع الأيديولوجية والعاطفية التي تطبع أسلوب الكاتب بطابع خاص مميز لنصه الأدبي ،فالتعدد الدلالي الناتج عن الدلالات الايحائية يتسع بقدر ما يرتبط بخاصية أخرى من خواص اللغة الأدبية الجوهرية وهي اللبس المتمثل في التعقيد المقصود للعالم المصور في النص الأدبي"[4]ونفهم من هذا أن كل تحليل أسلوبي يعنى بإزالة الابهام والغموض من خلال شرح دلالات العبارات والكشف عن جذورها وتجاوز فكرة حصر هذه الدلالة في معنى واحد شامل.

وإذا تساءلنا عن دور المحلل الأسلوبي فإننا نجده يكمن في التأشير على البنى الأسلوبية ،فالمحلل الأسلوبي "يكتفي بتأشير البنى الأسلوبية التي تخلق توترا أو بروزا في النص الأدبي ،وتمارس ضغطا على القارئ ،وغالبا ما يستعين المحلل الأسلوبي في هذا العمل بالإحصاء الذي يقيس متوسط الانزياحات

[1] صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ،ص:161

[2] بشير تاوريريت ، مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والابتكارات النظرية والتطبيقية)،ص:214

[3] صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ،ص:162

[4].المرجع السابق ،ص:162

في النص عن قوانين الصوت أو التركيب أو الدلالة ..."[1]فعمل المحلل الأسلوبي يكمن في رصد السمات الأسلوبية البارزة الموجود ة في النص والتي تمارس تأثيرها المباشر على ذوقه النقدي ثم يعمد إلى إحصاء هذه البنى الأسلوبية وقياس متوسط انزياحها في النص على مستوى عدة مستويات ،بدءا بالمستوى الصوتي فالصرفي فالتركيبي فالدلالي وكذا حساب معدل تكرارها وتواترها في النص.

أمّا هدف التحليل الأسلوبي فيوجزه ميشال ريفاتيرmichaelriffaterreبأنه "الايهام الذي يخلقه النص في ذهن القارئ "[2]فالبحث الأسلوبي عند ريفاتير يستدعي انتقاء خصائص أسلوبية متميزة ،ولا يمكن فهم هذه الوقائع إلا في اللغة ،وعلى الرغم من ذلك ،فإن النصوص الأدبية إلا إذا دخلت في علاقة مع القارئ فمن الصحيح أن النصوص إنما هي كلمات بيد أن هذه الكلمات لا تستوفي تحقيق سمة الأدب إلا في ضوء علاقتها بالقارئ ،لذلك مارس ريفاتير نوعا من الاستثناءات من أجل اعلاء مكانة التحليل الاسلوبي واعطائه الأولوية على سائر المقاربات الأخرى"[3]

ويرى ريفاتير أنه ليس ثمة أدبية خارج حدود النص الأدبي "ولكي يحل مشكلة الأدبية استثنى العلوم التي لا تمثل حاجة ماسة للمحلل الأسلوبي، فعمد إلى استثناء البلاغة كونها أسلوبية تقنينية ارشادية تعمم التحليل الأسلوبي ، واستثنى الشعرية أيضا كونها تعمم الظواهر أو القوانين وتعجز عن إبراز سمات النص الأدبي الخاصة ،كما استثنى الشرح الأدبي للسبب ذاته وتبعا لذلك تصبح هذه المقاربات غير مؤهلة للكشف عن خصوصية النص الأدبي نظرا لما تتصف به من شمول وتعميم".[4]

تتحقق هوية النص الأدبي من خلال "السمات الأسلوبية التي تتبدى في كل خلية من خلاياه الصوتية والصرفية ،الدلالية ...وتطبعه بطابعها فتهيمن عليه هيمنة تامة ،كأن يتكئ شاعر من الشعراء في تجربته على مجموعة من التقنيات كاعتمادهم على بنيات رمزية خاصة أو صيغ استعارية ترتكز إلى التشخيص والتجسيم والتجريد ،أو يقيم أسلوبه على مفارقات تصويرية لكنه من الصعب علينا ان نربط بين صيغ تعبيرية معينة وقيم شعورية محددة ربطا لا انفكاك معه لأن الشاعر دائم البحث عن صيغ جديدة للتعبير

[1] بشير تاوريريت ، مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والابتكارات النظرية التطبيقية)،ص:215

[2] حسن ناظم ،البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب،ص:73

[3] المرجع نفسه ،ص:73

[4]المرجع السابق ،ص:74

عن خصوصياته ورؤاه المتفردة وهو ما يتيح له فرصة الانفلات من عقال القوالب الجاهزة المرتبطة بمواقف محددة سلفا"[1]

لقد تشبث بعض الأسلوبيين "بفكرة الكلمات المفاتيح لتجاوز صعوبة الكشف عن الحالات الوجدانية المتوارية تحت التراكيب اللغوية للشعر ولتظل النظرة العلمية قوية الهيمنة على مقارباتهم، فهذه الكلمات تكون بمثابة مصابيح تهديهم إلى العوالم الداخلية للفنانين ومؤشرا على نوعية اهتمامات الشاعر ،ولكنها تظل قاصرة عاجزة عن الكشف عن البنيات النفسية والذهنية للمبدعين "[2] فلكل كاتب /شاعر كلمة مفضلة لها رنين خاص تتردد في كتاباته تبوح بهواجسه ورغباته الدفينة .

وتعود هذه الفكرة –فكرة الكلمات المفاتيح –إلى دي سوسير ومن بعده ريفاتير لأن "نواة المرجع النصي أو هوية الجهاز عند دي سوسير تنحصر في كلمة واحدة يعاد اكتشافها متفرقة في مواطن مختلفة من النص ،وموزعة على طول الجمل،في حين يرى ريفاتير أن المرجع النصي كامن في التحويلات المعجمية التي تطرأ على معطى دلالي ما ،ذلك أن النواة الدلالية كعلامة المرض العصبي يضغط عليها الكبت فيجعلها تنفجر في مواطن أخرى ...فتخرج في أشكال علامات أخرى أي في أشكال مرادفات أو ما كان من قبيلها"[3]وقد اتخذ كل من دي سوسير وريفاتير فكرة الكلمات المفاتيح وسيلة من وسائل الوصول إلى مركز الإبداع والنواة الدلالية فيه.

يركز الأسلوبيون في تحليلهم إضافة إلى فكرة الكلمات المفاتيح على العنوان لأن "العنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عموما ...إنه الإشارة الأولى التي يرسلها المبدع إلى قارئه، وهو النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه ،إنه الرابطة الأولى والأخيرة بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ[4]فالعنوان في الدراسة الأسلوبية يهدي القارئ إلى الطريق الذي يصل به إلى النواة الدلالية التي يسعى إلى الوصول إليها ،وكثيرا ما نجد أيضا أن العنوان يحمل في تركيبته اللغوية سمة أسلوبية .

ينتقل المحلل الأسلوبي منالقارئ إلى دراسة الكلمات المفاتيح إلى السمة الأسلوبية للعنوان إلى الانزياح عن قاعدة ما ،وهذا ما حدده فريمانD.Cfreeman في الحقل النقدي الذي تتحرك فيه الأسلوبية في ثلاثة أنماط هي :"

[1]عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الاسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ،ص:211

[2]المرجع نفسه ،ص:213

[3]المرجع السابق ،ص:213

[4] المرجع نفسه ،ص:213-214

-الأسلوب باعتباره انحرافا عن القاعدة.

-الأسلوب باعتباره تواترا أو نوعا من تكرار أنماط لغوية.

-الأسلوب باعتباره استغلالا للإمكانات النحوية ."[1]

ويجري التركيز في هذا المقام في النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا "فثمة مقترب للأسلوب يقوم على مقارنة مجموعة معينة من السمات بمجموعة أخرى بموجب الانزياح الذي يعد المقترب الشائع خلال ستينات هذا القرن وبالأحرى، فإننا نضع أي نص أو فقرة من اللغة بمواجهة المعايير اللسانية لجنسه أو لحقبته ،وبمواجهة الجوهر المشترك للغة ككل "[2]

يتخذ الانزياح أشكالا مختلفة في النصوص الأدبية كما يمكن أن تتنوع وجهة نظر الدراسة التي تطبق مقولة الانزياح مادام " جوهر عملية تطبيق مقولة الانزياح إنما هو إجراء مقارنة، فالتطبيق تطبيق مقارنة يضع النص الأدبي ويتأمله لا كشيء في ذاته وإنما كشيء مرتبط بطريقة معينة بأخر حاضر في الذهن سواء أكان هذا الأخر متجسدا كنص أخر أم كنمط حقبة معينة سابقة على حقبة النص"[3] لقد جعل الكثير من الأسلوبيين مقولة الانزياح من المسلمات التي تشمل تنّوعات النص الأدبي من دون محاولة تحديده بنمط معين من النصوص الأدبية .

إن شرط سلامة هذه المقولة يتأسس على ارتباط مفهوم الأسلوب بمفهوم الانزياح وما يثيره هذا الارتباط من تساؤلات "تتعلق بكيفية تحديد الانزياحات التي يرتكبها النص الأدبي وكيفية تحديد القاعدة العامة التي انحرف عنها ذلك النص ،فتحديد الانحراف ربما يخضع لمحددات تاريخية وثقافية وربما يخضع للخبرة والمعرفة اللتين تتعلقان بالقواعد فالسياقات التاريخية والثقافية ربما تحدد أنماطا من الانزياح في حقبة معينة وثقافة معينة فقط بحيث لا تمثل تلك الأنماط انزياحا ما في حقبة أخرى وسياق ثقافي أخر"[4]

تأسيسا على هذا يمكن القول بأن القيم الأسلوبية قيم متغيّرة غير ثابتة "وربما يعثر القارئ على بنى أسلوبية في نص شعري عائد إلى العصر الجاهلي لم تكن تمثل أي ملمح أسلوبي بالنسبة إلى قارئ عاصر ذلك النص والعكس بالعكس "[5]ولكي يتمكن الدارس من تحديد الانزياحات في نص أدبي معين

[1] محمد عبد المطلب ،البلاغة والأسلوبية ،ص:209

[2] حسن ناظم ،البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب ،ص:43

[3]المرجع نفسه،ص:43

[4] المرجع السابق ،ص:45

[5]المرجع نفسه ،ص:45

لابد أن يتوفر على معرفة دقيقة وحساسة بإزاء القواعد العامة التي يقاس الانزياح في ضوئها ومن دون تلك المعرفة فإنه يغفل كثيرا من الانزياحات التي يتوفر عليها النص الأدبي .

ومن آليات المقاربة الأسلوبية أيضا آلية التّحول وهي خاصية جوهرية في النظرية البنيوية، في مجال الفنون الأدبية ، يقترب معناها من المجاوزة ،تعمل على تجاوز الوظيفة المرجعية للواقع الخارجي إلى وظائف جمالية أخرى تؤسس قوانينها المستقلة بعيدا عن ذلك الواقع العيني فتحدث أثرها في نفسية المتلقي من خلال الطاقات التي تولدها أنظمتها اللغوية الخاصة"[1]وبهذا المنظور يصبح النص "مجموعة من نقاط التجاذب بين قطبين ،يجه الأول في اتجاه المرجع ويجه الثاني في اتجاه معاكس وهو مايسمح بالقول بأن النص كالجسم الحي لايقوم إلا على قوة سالبة وقوة موجبة ،وهو أخيرا كشأن كل الظواهر الكونية التي تكتسب حيويتها من القوتين المذكورتين سابقا"[2]ومن مظاهر سمة التحول التقديم والتأخير ،الذكر والحذف ،التنكير والتعريف والالتفات.

ومن أبرز السمات التي برزت لدى الأسلوبيين وحظيت باهتماماتهم سمة الاختيار choice فالاختيار أصبح نظرة شائعة جدا للأسلوب بين الاسلوبيين ،فإن كل كاتب" يعتمد على الذخيرة العامة للغة وأن ما يجعل أساليبه متميزة إنما هو أن اختيار المفردات وتوزيعها وتشكيلها "[3] فعملية الاختيار في الأسلوبية عملية واعية مقصودة يمكن أن تؤدى بطرق عديدة كونها تملك غاية معينة ؛ لأنه في الأساس يقوم على ثروة المنشئ اللغوية وقدرته على الانتقاء من النظام اللغوي ،فالكاتب أو الشاعر يستطيع أن ينتقي ما يشاء من إمكانات اللغة الاختيارية (البدائل اللغوية)التي يرى أنها لها القدرة على خدمة فكرته وموقفه وما يمكن أن يكون قادرا على خلق استجابة معينة لدى القارئ .

والاختيار "ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة"[4] في حين توجد "أشياء أخرى خاصة بتجربة الشاعر لا يمكن تبديلها او تغييرها كأسماء الأماكن، فالاختيار هنا يكون إجباريا"[5]

[1] عدنان حسين قاسم ،الاتجاه الاسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ،ص:220

[2] المرجع نفسه ،ص:220.

[3] حسن ناظم ،البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب ،ص:53

[4] رومان جاكبسون ،قضايا الشعرية ،ص:13

[5] موسى سامح ربابعة،الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،دار الكندي للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط2002،1،ص:27

يمكن القول بأن جميع مستعملي اللغة والكتاب والشعراء يتساوون بالنظر إلى "الاختيار كمبدأ لساني أو كمحور تنبني عليه المتتالية اللسانية كما عبر عنه جاكبسون إضافة إلى محور التأليف ،ومن هنا فإن كل مستعملي اللغة –على اختلاف أغراضهم –مضطرين إلى اعتماد محور الاختيار"[1]بيد أنهم لا يتساوون "في نظرتهم إلى الاختيار بوصفه مبدأ أسلوبيا "[2]أي بوصفه اختيارا متميزا من اختيارت مستعملي اللغة العادية وفي ذلك يقول اينكفيستenkvist "يبدو أن الاختيار الأسلوبي هو اختيار بين وحدات تكاد تتساوى دلاليا ،أما غير الأسلوبي فقد يكون انتقاء بين دلالات متعددة [3]وإذا تأملنا هذا التمييز نستنتج أن الاختيار الأسلوبي ليس اختيارا كيفيا اعتباطيا انما اختيار واع ينشأ من دائرة محددة من إمكانات لغوية تناسب المقام .

إن ما يمكن تأكيده هو أن "الاختيار في جوهره واحد ،بيد أنه يختلف من ناحية طبيعته الظاهرة وكيفية تحققّه وهو الأمر الذي يضفي عليه ميزة معينة تجعله لصيقا باللغة المميزة ،فثمة إذن اختياران ،أحدهما لساني أو كلامي يستخدم في الاستعمال الاعتيادي للغة وأخر متميز يستخدم في الاستعمال غير الاعتيادي للغة وذلك هو الاختيار الأسلوبي "[4]الذي يتمثل في علاقات الغياب وهي ذات طبيعة إيجابية تقوم على إمكانية الاستبدال على محور عمودي فكل كلمة هي اختيار أي حدث من سلسلة عمودية من الكلمات التي يصح أن تحل محلها إما لتشابه صوتي بينهما أو تشابه نحوي أو تشابه دلالي ...الخ.

ومن بين السّمات التي برزت لدى الأسلوبيين ونالت الحظوة الوافرة من اهتماماتهم سمة التقابل "التي بدأت أهميتها تظهر في وقت مبكر عند علماء الالسنية المحدثين ،وبدا ارتباطها بالدلالة جليّا في دراساتهم الفونولوجية ،وعلى سبيل المثال هناك تقابل فونولوجي بين السين والصاد فكلمة(سائر) مثلا تخالف في المعنى كلمة (صائر)،وكلمة (سبر) تخالف في المعنى كلمة (صبر)وبناء على هذا نقول بأن السين وحدة فونولوجية والصاد وحدة فونولوجية أخرى ،ولكن الفيصل بينهما هو لتقابل الدلالي في اللغة الواحدة وقد اتخذ شكل التقابل الفونولوجي "[5]

[1] حسن ناظم ،البنى الأسلوبية دراسة لأنشودة المطر للسيّاب ،ص:54

[2] المرجع نفسه ،ص:54 .

[3] فيلي سندريس ، نحو نظرية أسلوبية لسانية ،ص:133

[4]المرجع السابق،ص:133

[5] عدنان قاسم حسين ،الاتجاه الاسلوبي البنيوي ،ص:215

إذن يعد التقابل سمة أسلوبية لأنه "يرصد التقابلات في القصيدة على مستوى الشكل والمضمون ويبرز الفوارق المميزة بين العناصر المذكورة في البناء الفني ،وهو منهج في البناء يشكله الشاعر بواسطة العناصر المكونة للقصيدة على نحو واع أو غير واع ،حيث يرى ريفاتير على مستوى البناء أن قوة المقابلة تزداد على قدر وضوح النسق ،فالسياق القصصي –ذو الأفعال الماضية مثلا–يهيء للمقابلة بحاضر تمثيلي مفرد ؛وتسلسل الجملة الخطابية الطويلة يؤدي إلى مقابلة مع متوالية من الجمل الإسمية القصيرة المنفصلة"[1]أما على مستوى المضمون فثمة مقابلات تصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفين [2]

ويقف التماثل من بين الآليات المتجاورة وبكل ضروبه على خط مواز للمقابلات ، والتماثل في البناء يكون على الدال كالتجانس ،وعلى صعيد المدلول كالترادف .،وثمة تماثل –كذلك–على صعيد العلاقة"[3]

وقد يشكل اجتماع السمات الأسلوبية تراكما لمسالك أسلوبية خدمة لفكرة معينة فيعظم تأثيرها "كأن تجتمع خاصيتا المقابلة التصويرية والمماثلة بكلّ ما يندرج تحتها من روافد لتغذّي نقطة معينة في بنية النص ،لأن اجتماع تلك السمات يضاعف من الطاقات التأثيرية لها"[4]

ومن أبرز المبادئ التي تتظافر مع العناصر الأخرى في القصيدة التكرار مبدأ التكرار "وهو رافد من أهم روافد المماثلة الذي لا يكاد يخلو منه أي نص شعري معاصر أو حداثي [5]فالشاعر المعاصر يوظف التكرار كنوع من التكنيك الفني لإبراز قيّم شعورية معينة "لها أهميتها التي تميّزها عن بقية عناصر الموقف الشعري ،فيأتي التكرار ليحققه جماليا ويخرج ذلك التميّز إلى حيّز الوجود ،إما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إجماعا على أنه يحقق توازنا موسيقيا فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسيته"[6] ،فللتكرار "خفة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النفس "[7]ومما ينبغي الإشارة

[1] المرجع السابق ص: :215-216

[2]المرجع نفسه ،ص:215-216.

[3] المرجع نفسه ،ص:217

[4] المرجع نفسه ،ص:217-218

[5]المرجع نفسه ،ص:218

[6]المرجع نفسه ،ص:218

[7] محمد صلاح زكي أبو حميدة ،الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية ،مطبعة المقداد ،غزة، ط1 2000،ص:301

إليه هو أن التكرار ليس مجرد ترديد لكلمة معينة ،أو لعبارة ما "إنّما هو وسيلة لغوية تنبض بإحساس الشاعر وعاطفته ،فالتكرار يرتبط بالحالة الشعورية الملحة على الشاعر قبل ارتباطه بأي غرض أخر "[1] وتعددت أنماط التكرار لتعدد صوره سواء كان ذلك على مستوى الصوت الواحد أو الكلمة أو الجملة ،فالتكرار يتميّز بالقدرة "على مفاجأة المتلقي بما لا يتوقعه من أنماط التكرار المختلفة من خلال ثنائية الحضور والغياب".[2]

إنّ "الهيئات التركيبية المتكررة تكتسب خصائصها من موقعها ومن تميّزها عن التشكيلات التي تؤلف أنساق النص ولكن هذه الأنساق المتكررة تخضع في توزعها على مساحة النص لقوانين داخلية يقتضيها نظامه الدقيق ،وقد تطغى بعض أنماط التكرار على غيرها فتشكل أنساقها نظاما معينا يمكننا أن نطلق عليه سمة أسلوبية "[3]

وتجدر الإشارة إلى أن "التكرار بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف، من حيث توزيع الكلمات على مواقعها وترتيبها ترتيبا ينتج عنه تلك الأنساق المكررة التي تقيم علاقاتها مع عناصر النص الأخرى ،ويختلف الشعراء في مابينهم من حيث اختياراتهم التي يشكلون منها تلك الأنساق ؛فمنهم من يميل إلى تكرار حروف الجر أو الظروف أو أشباه الجمل ،أو الجمل الاسمية أو الفعلية ،ويقدم ويؤخر في تلك الجمل ولكل منهم أغراضه الجمالية من هذا البناء، و يبقى أن نذهب إلى أن كل شاعر حر في بناء تركيباته التي يكررها"[4]

وفي الجانب المقابل قد تفقد بعض التعبيرات خصوصيتها الجمالية لأنها تستخدم في سياقات متعددة ومتباينة ،يقول في هذا الصدد أوستن وارين austinwarrenورينيه ويليك renewellek"إن صورا معينة أو خواص معينة في تركيب الكلام قد تتكرر كثيرا ،وفي سياقات عديدة مختلفة إلى حد لا يمكن أن يكون لها معنى تعبيري"[5]و ما يمكن أن نستشفه من هذا القول هو أن تكرار كلمةأو لفظ أكثر من مرة في سياق معين أو عدة سياقات قد يجعل منها كلاما عاديا يخلو من الجاذبية ، وبالتالي يفقد التكرار القدرة على مفاجأة المتلقي.

[1] المرجع نفسه،ص:301

[2] عدنان حسين قاسم ،الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر ،ص:218-219

[3] المرجع نفسه ،ص:219

[4]المرجع نفسه،ص:219-220

[5] المرجع نفسه ،ص:212

وقد قام صلاح فضل بحصر مستويات التحليل الأسلوبي في ثلاثة مستويات هي:"المستوى الصوتي ،والمعجمي والنحوي ،مشيرا في الوقت نفسه إلى الشروع في عملية التحليل الأسلوبي بدءا بعلم الأسلوب الصوتي الذي يبحث في وظيفة الأصوات وأنواعها ...انتقالا إلى علم الأسلوب المعجمي الذي يبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة ،وما يترتب على ظواهر نشأتها ،وحالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتجديد والغرابة والألفة ،ثّم يتدرج هذا البحث لتحليل الصور على المستوى نفسه"[1] ثّم ينتقل المحلل الأسلوبي إلى "دراسة علم أسلوب التراكيب والجمل ليختبر القيم التعبيرية للتراكيب النحوية على ثلاثة مستويات :مكونات الجمل من صيغ نحوية فردية والانتقال من نوع محددمن الكلمات ،حلات النفي والاثبات ...،ثّم الوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة مثلما تكون اللغة المباشرة وغير المباشرة "[2]

تقوم المقاربة الأسلوبية بدراسة النص الشعري من مستويات عدة،وإذا ما حاولنا أن نقدم هذه المستويات فإنه بصفة عامة يمكننا أن نوجزها في مايلي:"المستوى الصوتي وهو المستوى الذي يرتكز فيه المحلل على التماس ما في النص من مظاهر الاتقان الصوتي ومصادر الإيقاع فيه النغمة والنبرة والتكرار والوزن ،وثاني هذه المستويات فهو المستوى النحوي أو التركيبي ،وهو المستوى الذي يبحث عن غلبة بعض التراكيب في النص ،فهل يغلب عليه التركيب الاسمي أو الفعلي أو تغلب عليه الجمل الطويلة أو القصيرة ،وهنا نلحظ دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص وتماسكه عن طريق الروابط النحوية المختلفة "[3]

وتواصل الأسلوبية بحثها الدائم في عالم النص الأدبي وذلك بالتركيز على الوظيفة الأسلوبية للصوت والتركيب فهي تحاول دوما "الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية والأدوات الجمالية التي تبرزها، وتنتصب المفارقة –في مثل هذه الحالة- بين الأساليب الشعرية والكلام العادي على قاعدة الإيحاء ومحققاته ،والتعبير غير المباشر ومستلزماته وآلية النغم ومسبباته على أن يجسد ذلك فردية الشاعر ووعيه الجمالي "[4]

[1] بشير تاوريريت ،مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والابتكارات النظرية والتطبيقية) ،ص:216

[2] المرجع نفسه ،ص:216-217

[3] المرجع نفسه،ص:217

[4] عدنان حسين قاسم ،الاتجاه الاسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ،ص:118

أما المستوى الدلالي "فهو المستوى الذي يدرس فيه المحلل الأسلوبي استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب كتصنيفها إلى حقول دلالية ،ودراسة هذه التصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب ،فالشاعر الرومنسي مثلا تغلب على دلالة ألفاظه أنّها مستمدة من الطبيعة ويدرس الناقد أيضا طبيعة هذه الألفاظ وما تمثله من انزياحات في المعنى"[1]ومن هذا المنطلق يظهر لنا جليا أن الأسلوبية رسمت تأملها لعالم النص الأدبي رسما تتعدد فيه القراءة ،فقد يقرأ النص قراءة صوتية ،وقد يقرأ قراءة تركيبية نحوية ،أو قراءة جمالية دلالية.

وثمة نقطة تجدر الإشارة إليها وهي أن ما تقدم من مستويات ماهو في الواقع إلا "معالم عريضة ومنعطفات ينتهجها الناقد الأسلوبي وينهل منها في تحليله لجماليات النص الأدبي ولاتقف المقاربة الأسلوبية عند تضافر هذه المستويات وتلاحمها "[2] بل تتجاوز ذلك إلى مقاربة ثلاثة عناصر أساسية في العمل الأدبي يحددها صلاح فضل على النحو التالي :"

العنصر اللغوي :ويقوم هذا العنصر بمعالجة نصوص قامت اللغة بوضع شفرتها.

العنصر النفعي :يساهم هذا العنصر في اشراك مقولات غير لغوية في عملية التحليل كالمؤلف والقارئ والموقف التاريخي وهدف الرسالة وغيرها .

العنصر الجمالي الأدبي :يكشف هذا العنصر عن مدى تأثير النص في القارئ"[3]

وقد يختلف التحليل الأسلوبي باختلاف مداخل التحليل فقد يكون "المدخل بنيويا بمعنى أن الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النصوص، أو يكون دلاليا ينطلق فيه المحلل من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفرعية وأغراضه الغالبة ومقاصده العامة ...كما قد يكون بلاغيا ينطلق فيه المحلل من الظاهرة الأسلوبية أو مجموعة الظواهر المستخدمة ،أو تقنيا يعتمد فيه المحلل أساليب المقارنة أو الموازنة ،أو تقنيات المقايسة والإحصاء..."[4]

[1] بشير تاوريريت ، مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والابتكارات النظرية والتطبيقية)ص:218-219

[2] المرجع نفسه ،ص:220

[3] صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص:132

[4] محمد الهادي الطرابلسي ،تحاليل أسلوبية ،ص:09

هذا و قد استعانت الأسلوبية في مقاربتها للنصوص الأدبية بعلم العلامات (السيميولوجيا)"إذ لم تتوقف مجالات مقاربتها للنص الأدبي عند التشكيل اللغوي وما يملكه من طاقة ايحائية تظهر بشكل جلي في علاقات المفردات ببعضها البعض في إطار التجاور أو الاستبدال، وإنما جاوزت ذلك لتحدد دلالات التراكيب الأدبية من خلال تتبع الظروف التي اكتنفت نشأتها و التي جعلت منها دلالات هامشية او مركزية ،ومن خلال تقصي العوامل الفاعلة في السياق الذي وقعت فيه "[1] وقد أثرى ريفاتير ذلك من خلاله طرحه لفكرة "السياق لتضاف إلى الفكرة التي كانت ذات هيمنة على عقلية المحلل وهي فكرة الاختيار أو الانحراف"[2]

وخلاصة القول أن المقاربة الأسلوبية "لا تقوم على قواعد وآليات جاهزة تستنبط من خلالها الروح الجمالية للنص الأدبي وإن كانت تنطلق من فعاليات العنصر اللّغوي في تموقعه على مستويات عدة ؛ويرجع السبب في ذلك إلى النص في ذاته ؛فلكل نص أدبي قواعده الأسلوبية المميزة له التي تجعل منه أثرا جماليا ،كما أن نجاح المقاربة الأسلوبية متوقف على ثقافة المحلل الأسلوبي ، تلك الثقافة التي تمكنه من التعرف على النص والغوص في جمالياته"[3]

ومنه يمكن القول بأن هدف الأسلوبية الأول والأخير يكمن في الوصول إلى أغوار النص الشعريّ ،وفتح مغاليقه والوقوف على عتماته وإضاءتها وكذا عناصره الفكرية التي تحقق وحدته الدلالية من خلال تضافرها ،حيث يقوم الباحث بعملية تشريح للنص الشعري ، تشريحا دقيقا يقف فيه على كل زواياه ليرى بشكل مباشر حركاته ومساراته وهذا يتطلب دراسته عبر مستويات عدة صوتية ،معجمية ،نحوية ،دلالية ،سياقية واختياراته وتأليفاته في ضوء علاقاته الداخلية المبثوثة في ثناياه وذلك لأن التحليل الأسلوبي تحكمه جملة من الآليات الإجرائية المتمثلة في :الإختيار ،التأليف ،الانزياح بأنواعه ،والتكرار وأنماطه ،خاصية التماثل والتقابل والتحول وغير ذلك من الآليات.

[1] عدنان حسين قاسم ،الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ،ص:121

[2] المرجع نفسه ،ص:121

[3] بشير تاوريريت ،مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والابتكارات النظرية والتطبيقية) ،ص:223

الفصل الثاني

الخصائص الأسلوبيّة في البنية الإيقاعية

الإيقاع مصطلحا فنيّا :

الإيقاع rythmeمفهوم إشكالي،من الصعوبة بمكان تحديده تحديدا دقيقا ؛ لاشتغال مضمونه الفنّي والجمالي والتعّبيري في حقل الفنون الجميلة عموما ،وفن الشعر على وجه الخصوص، وقد اختلف الباحثون في رسم حدوده وضبط مكوّناته وكيفيات تحقّقه ،وهذا الاختلاف والتنّوع في التعريفات يدل على عدم استقرار المفهوم من جهة ،وتباين طرقه الإجرائية في حقول معرفية مختلفة من جهة أخرى، الأمر الّذي صنع منه مصطلحا مجردّا " غامت رؤيته وتشابكت مع أنه أساس من أسس فهمنا الموسيقي 1"

ويقرّ المنشغلون بالإيقاع _عموما – بصعوبة تعريفه؛ ممّا جعل اتفاقهم على تعريف واحد أمرا مستحيلا ،أو بضعة تعريفات متقاربة ،ذلك أن مفهوم الإيقاع مختلف فيه اختلافا بيّنا ؛حتّى أن هناك من الباحثين من يرى أنه لا يمكن حصر الإيقاع في مفهوم شامل جامع مانع و"كأنه ينفي أن يكون له مفهوم عام وثابت في جميع مجالاته"[2]،وقد أقر خليفة بن إدريس بصعوبة تحديد الإيقاع قائلا :"الإيقاع من أكثر المصطلحات استعصاء على التحديد الدقيق ،إذ أنه لم يحدد تحديدا دقيقا لافي القديم ،ولا في الحديث"[3]، وذلك يعود إلى أن الإيقاع بوصفه "نظاما مايزال يفتقد في طروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، ويبدو أنه لن يكتسب وضوحا مرموقا في القريب العاجل لما يحيط به من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقدي فيه "[4]

والواقع أن هذه الصعوبةترجع بشكل دقيق إلى اتسامه بخاصية التسرب وعدم الثبات،لا يكاد يقر معناه على مدلول واحد، يقول mattislussy:"الإيقاع هو الحياة ،والحياة هي الإيقاع " لأنه يشمل كل مظاهر الحياة ، بوصفه قانونا عاما سار في الكون وعناصره، و"قوة يخضع لناموسها الكون

[1]أحمد كشك ،الزحاف والعلة ،رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع ،مكتبة النهضة المصرية ، (دت)،ص: 155

[2]ينظر :مليكة بوراوي ،من جماليات الإيقاع في الصورة الشعرية (دراسة تطبيقية) ،مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ،بسكرة ،الجزائر ،العدد الثاني عشر ،2016،ص:170.

[3]محمد علوان سالمان ،الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة–إبراهيم أبو سنة–حسن طلب –رفعت سلام) ،العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،ط 1، 2008،ص:13

[4]محمد صابر عبيد ،القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2001،ص:19

بأسره، وهو المبدأ الأزلي الّذي أقرته الحكمة الإلهية "[1]،فالكون مبني على إيقاع ينتظم بمقتضاه جميع ما فيه من الكائنات، يضمن استقرار حركة الظواهر المادية بما يوفر لها من التوازن والتناسب و النظام ،يجعلنا نتأكّد بما لا يدع مجالا للشّك أن الكون موجود وفق نظام مؤسس على مجموعة من الإيقاعات المتنوعة "إيقاعات بسيطة ، إيقاعات مركّبة ،سريعة ،بطيئة ،قوية خفيفة "[2]، ويرجع اختلاف وتنّوع هذه الإيقاعات لاختلاف طبيعة الأشياء وتنّوعها ، و هذا الاتساع والاختلاف في دلالة مفهوم الإيقاع يؤكد أن الإيقاع مصطلح متعدد متحوّل ، يتسّم بالمرونة والرّحابة والديناميّة ، يشمل مجالات متعددة من "إيقاعات الطبيعة والعمل ، وإيقاعات الإشارات الضوئية ، إيقاعات الموسيقى ، وهناك –مجازا – إيقاعات الفنون التشكيلية ، والإيقاع أيضا ظاهرة لغوية عامة "[3]،ومن هنا نقول أن الإيقاع قائم في كلّ شيء .

كما ساهم عامل انفتاح الفنون بعضها على بعض ،وإقامة صداقة ؛أو مقايضة مفاهيمية في صعوبة تحديد مفهوم الإيقاع ؛ فعملية ترحيل الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب التّي تعمل في فنّ من الفنون إلى حقول أخرى أصبحت من الأمور الميسورة والضرورية ،السريعة التحقّق ،وصارت عملية التداخل والاستعارة من الأمور الماثلة [4]ولعلّ هذا ما يبرر وصفه ،نظريا ،بأنه زئبقي المفهوم ، ومما يزيد من صعوبة تحديد مصطلح الإيقاع "انفتاحه على نسق من المشكلات منها ما يتعلق بماهيته ومكوناته ، وعلاقته بمفاهيم أخرى مقاربة له كالموسيقى والوزن والنظم ،ومنها ما يتعلق

[1] محمد علوان سالمان ،الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة –إبراهيم أبوسنة–حسن طلب –رفعت سلام) ،العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،ط 1، 2008،ص:26

[2] مجدي إسحاق ،فن الإيقاع (التّاريخ ،الأوزان الشّرقيّة ،الآلات الإيقاعيّة)،بورصة الكتب للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط 1، 2015،ص:12

[3] رنيه وليك وآوستن وآرين ،نظرية الأدب ،تعريب :عادل سلامة ، دار المريخ للنشر ،الرياض ،المملكة العربية السعودية ،1992،ص:220

[4] ينظر :محمد صابر عبيد ،التشكيل السردي –المصطلح والإجراء– دار نينوى ،دمشق، 2012 ،ص:14

بوظيفته الجمالية والتشكيلية والدلالية "[1]من جهة و"وقوعه في دائرة مفاهيم شعرية لاتزال غير محددة أو مستقلة بنفسها "[2] من جهة ثانية .

وما يجعل عملية تعريفه أعقد هو عدم اتفاق الباحثين على نوع الشعر العربي ،ولئن كان كثير منهم قد أيد مذهب المستشرقين ،مذهب النظرية الكمية ، الّذين يعدّون "الشعر العربي شعرا كميّا "[3]،إلا ّأن فريقا أخر تحامل على نظرية الكمّ ،وحاول أن يجعل من دراسة النبر أساسا لدراسة الإيقاع في الشعر العربي ،كما فعل كمال أبو ديب في كتابه (البنية الإيقاعية في الشعر العربي) الذي يرى أن "التصور السليم ،الذي تدعمه المعطيات الشعرية ،هو أن نلغي دور الكم من الإيقاع الشعري العربي ونستبدله بالنبر الشعري الذي يلعب دور المنظم الايقاعي الرئيسي والمشكل الايقاعي الأول في الشعر"[4]

من المعلوم أن الشعر كلمات ذات إيقاع متناغم ،فذلك الإيقاع هو ما نقصده في دراستنا ، فمفهوم الإيقاع المشتغل في منطقة الموسيقى عموما ،وفي منطقة الشعر خصوصا ؛ يظّل مفهوما عصيا على التحديد الإجرائي الدقيق ، وصعبا على التقنين الاصطلاحي المجرّد ، وذلك لأنه محوّل أولا من فنّ الموسيقى ،وثانيا نجده ذو فعالية دينامية واسعة ،لأن حركته في هذا الميدان عميقة وغامضة، لا يمكن أن تحدّها حدود واضحة .

وممّا لا شك فيه أن الموسيقى من ألصق السّمات بالشعر ،فالموسيقى قد صحبت الشعر منذ نشأته ،وجرت مع طبيعته ،و أن علاقة الشعر بالموسيقى ،وبالغناء تحديدا ليست أمرا جديدا ولا غريبا ،بل هي علاقة موغلة في القدم بالنسبة لكلا الحضارتين العربية والغربية ،بالنسبة للحضارة العربية ،نشأ الشعر العربي غناءً، مسموعا لا مكتوبا ،وقد كان للعرب ميول ظاهرة إلى تذوق الشعر والاستمتاع به ،فكانت "تغني النصب و تمد أصواتها بالنشيد ،وتزن الشعر بالغناء"[5]وتجعل له مضمارا

[1]هلال الجهاد ،جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،2007، ص:73

[2]حاتم الصكر ،حلم الفراشة ،الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر ،أزمنة للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط1، 2010،ص:23

[3]إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ،ط 2، 1952،ص:148

[4]كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدّمة في علم العروض المقارن) ،دار العلم للملايين ،بيروت ، 1، 1974،ص:211-212

[5]أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المزرباني ،الموشّح في مآخذ العلماء على الشّعراء ،تحقيق :محمّد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،1995،ص:53

يتنافس فيه الشعراء بأجود أشعارهم ، حتّى يرقى الشعر العربي بذلك رقيّا واسعا ، فيظهر الشعر الغنائي ويأخذ شعراؤه المشهورون في الظهور، والشواهد على ذلك متعددة ،لعل من بينها على سبيل المثال قول حسان بن ثابت ،وهو من أحسن ما قيل في ذلك :

تغنّ في كلّ شعر أنت قائله إنّ الغناء لهذا الشعر مضمّار [1]

ويؤكد ابن خلدون(ت 808هـ)ذلك قائلا:" الغناء جزء من أجزاء هذا الفن (الأدب)،لأنّه تابع للشعر ،إذ الغناء إنما تلحينه ، تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة "[2]و منه تتجلى لنا الصلة العضوية التكاملية بين الغناء و الشعر بوصفه :" حلة الشعر إن لم يلبسها طويت "[3]،كما يعبر ابن رشيق القيرواني (ت 463هـ)،ويكفي في هذا المعنى أن نشير إلى أن الشعر العربي غناء وإنشاد من خلال تسمية أبي الفرج الأصفهاني كتابا له باسم الأغاني ،الّذي يعد أغنى موسوعة أدبية في الغناء والموسيقى ، يقع في خمسة وعشرون مجلّدا ،وقد بنى الأصفهاني مادة كتابه على جمع الأغاني العربية ، وكان بذلك –فيما نعلم –أوّل من خصص كتابا في الغناء والموسيقى بهذا المستوى من الضبط والسعة ؛ذلك أن الغناء مقوّم أساسي لجودة الشّعر يمنحه القدرة على التأثير والفعالية .

فضاء الشعر فضاء لغويّ، يُصْنَعُ من" الكلمات لا من الأفكار " [4]، على حد تعبير مالارميه؛ فالكلمات هي المادة التي يعمل عليها الشاعر ، والشعر في حقيقته "نشاط لغوي بالدرجة الأولى ، وتعبير فني قوامه اللغة ،والكلمة فيه من أهم وسائل الشاعر في إبداع الدلالة باعتبارها المثير المادي للمعاني"[5]،ذلك أن اللّغة هي رحم مختبر الشعر المعاصر [6]

---

[1] المرجع السابق ،ص:53

[2] ابن خلدون ،المقدمة،تحقيق :عبد الله محمّد الدّرويش ،ط 1، 2004، ج2،ص:130..377

[3] ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ،تحقيق :محمد عبد القادر أحمد عطا ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،2001، ج1،ص:45

[4] علي ملاحي ، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي الجديد ،أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 1، 2007،ص:17

[5] صالح عبد العظيم الشاعر ،النّحو وبناء الشّعر في ضوء معايير النّصّيّة (شعر الجواهري أنموذجا) ،الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع ،جمهورية مصر العربية ،ط1، 2013،ص:20

[6] ينظر :لحسن عزوز ،القاريء ..الحضور النابه والتوق إلى نص جديد ،ندوة دولية في موضوع :سؤال المنهج في الخطاب النقدي المعاصر ،عالم الكتب الحديث ،اربد ،الأردن ،2014،ص:11

ونصل من هذا إلى نتيجة واضحة مفادها أن اللّغة هي المعوّل عليه في بناء الخطاب الأدبي فالخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة – في جوهره – ليس إلاّ لغة ،والمدخل الصحيح إليه لا يكون إلا من خلال جوهره اللّغوي [1]، يستند إلى "اللّغة الايقاعية أو ذات الأوزن الشعريّة التي كانت تُصَاحَبُ دائما قبل اختراع الكتابة بموسيقى بدائية من نوع ما(...) ،وأن الموسيقى نفسها وُلِدَتْ في وقت واحد مع الشعر الشفوي، وأن الإيقاع الجسدي البدائي المعبر عنه بالإيماءات والقفزات وبالكلمات المنطوقة عاليا ،وبالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصي والقيثارة هو الأب المشترك للرقص والشعر والموسيقى"[2]

فالشعر–حسب تشارلتن – "بناء موسيقي باللّغة ،فالموسيقى سلسلة صوتية تنبعث عنها المعاني لأن الشعر في ذاته تنظيم لنسق من أصوات اللّغة تنظيما يحدث نوعا من الإثارة ،فالإنسان مفطور بطبعه على إيثار الصوت الموسيقي المنغوم[3] ذلك أن البنية الإيقاعية في الشعر جزء لا يتجزأ من البنية اللّغوية "فالوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة الشعرية ،أو وعاء يحتوي الغرض الشعري ، إنّما هو بعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري الّذي يحاول خلق لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم "[4]

والإيقاع –حسب نزار قباني – " متقدم زمانيا –حسب التوقيت –يأتي أولا ،ومن بعده اللّغة ،فالقصيدة تبدأ بهذيان موسيقي ،بغمغمة ،بكلام لا كلام له ، ثّم تأتي اللّغة لتنظم هذا الهذيان وتحتويه وتحبسه داخل زجاجة الكلمات " بوصفها أوعية للمعاني والأفكار ، تنطلق من الإيقاع ، ذلك أن الإيقاع أسبق من اللّغة ؛فالشاعر قبل أن ينظم قصيدته يجد نفسه في نوع من التهيؤ الموسيقي لا يتبين إلا بعد أن تتشكل في اللّغة .

لا شّك أن الخطاب الشعري "لم يكن يعامل معاملة الخطاب العادي عند إلقائه أو التلفظ به إنّما كان ينشد بطريقة تقوّي الإحساس والانتظام والقرب من الخطاب الموسيقي ويزداد هذا القرب

[1] ينظر :محمد عبد المطلب ،هكذا تكلم النص (استنطاق الخطاب الشعريّ لرفعت سلام) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1997،ص:97

[2] رجاء بنحيدا ،شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري ،تقديم :إدريس مقبول ،عالم الكتب الحديث ،إربد ،لبنان ،2020 ،ص:36

[3] المرجع نفسه ،ص:36

[4] جابر عصفور ، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط 5، 1995،ص:333–334

حين يكون إنشاد الشعر مصحوبا بألة موسيقية أو مجموعة من الآلات"[1] كما يلتقي الشعر والموسيقى في الماهية "فالشعر في تحديده البسيط هو خطاب لغوي مادته الأساس هي الأصوات ،وكذلك الموسيقى فهي تقوم على الأصوات "[2]ومنه يمكن القول بأن الموسيقى في الشعر "ليست دخيلة عليه ولا مستعارة من فن أخر ،لأنّها نابعة من أداة التعبير الشعري نفسها ،وهي اللّغة "[3] بوصفها "إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللّغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها ، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللّغوية "[4]وقد كان للموسيقى عند العرب مقام يضارع الأدب والشعر ،و من الشعراء الّذين عُرِّفوا بإجادة إنشاد الشعر الجاهلي الأعشى(أعشى قيس) ،المشهور بصنّاجة العرب ،جاء في كتاب الأغاني للأصفهاني:"قال أبو عبيدة : من قدم الأعشى يحتجّ بكثرة طواله الجياد، وتصرفه في المديح والهجاء وسائر فنون الشعر ،وليس ذلك لغيره ،ويقال: هو أول من سأل بشعره ،و انتجع به أقاصي البلاد ،كان يغنّي في شعره ، وكانت العرب تسّميّه صنّاجة العرب"[5]

ويجد المتعقب لنشأة فن الشعر أثرا لهذه الظاهرة ،حيث أن ارتباط الغناء بالشعر ركن أساسي لتعلم هذا الفن عند العرب ،ويؤكد ذلك محمد مندور بقوله :" الراجح أن الشعر الغنائي لم يبتدئ بما نسميه قصائد شعرية ،بل ابتدأ بما نسميه أغاني ،أي أن الإنسان الأول قد صدح وتغنى بالأغاني قبل إنشاد القصائد الشعرية "[6]ولعل هذا ما جعلهم يعبرون عن ذلك إلقاءً ونشيدًا .

ولعلنا نستطيع أن نجد مثالا واضحا لهذا الأثر في فن الحداء، غناء حداة الإبل كركيزة أساسية للغناء العربي، و هو من أقدم الأشكال الايقاعية الموقّعة ،المترافقة مع سير الإبل ،فالشعر قبل أن يسكب في قوالب البحور الشعرية كان حداء يتغنى به حاذي الإبل في سفره ليسُوسَها ويبعث فيها النشاط والحركة، وكانت الإبل تسير وفق الإيقاع الّذي يصيغ به الحادي حداءه ،يختلف بحسب طبقة الحركة في السرعة والبطء ،إن هو أسرع في تنقله بين المقاطع الصوتية أسرعت في سيرها ،وإن أبطأ أبطأت ،وإذا

---

[1]خميس الورتاني ،الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجا)دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ،ط1 ،2005، ج1،ص:33-34(بتصرف)

[2]المرجع نفسه ،ص:44

[3]سيد البحراوي ،موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو،دط،دت ،ص:10

[4]المرجع نفسه ،ص:10

[5]أبو الفرج الأصفهاني عليّ بن الحسين ،كتاب الأغاني ،دار إحياء التراث العربي ، ج 9،ط1994،1،ص:76

[6]محمد مندور ،الأدب وفنونه ،دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتويع ،ط2002،2،ص:52

هو سكت توقفت ،مما يعني أن هناك تلازما بين إيقاع الجسد وإيقاع الصوت ، وذلك أن فاعلية التأثير في الإبل تنطلق من هذا التوافق الّذي يخلق نوعا من الانسجام بين جمالية الصوت وجمالية الحركة ،وهذه من بين دلالات الصوت أو الإيقاع المصاحب للقصيدة .

يتعدد مفهوم الإيقاع ويختلف بحسب هويّته ونوعيّته ،وباختلاف آراء المهتمين به ، لا شك "أن هذا الاختلاف في حدّ الإيقاع ناشئ بالدرجة الأولى عن اختلاف المنطلقات في حدّ الشعر "[1] إلّا أنّه مهما تعددت وجهات النظر فيه ،تلتقي في فكرة أن الثابت اليقيني عند هؤلاء هو أهمية الإيقاع بالنسبة للشعر وهذه حقيقة يؤكدها هربرت ريد بقوله :"إن شيئا واحد في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقيني ثابت ،وهو أن الشعر تاريخيا و إبداعيا ،يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي ،بعيدا عن أي تفكيك عروضي ،يأتي الشاعر أولا ،ثمّ بعده العروضي "[2] ،أي أن الإيقاع ليس شكلا فارغا ولا مضافا إلى الكلام ليصبح شعرا ،ووفقا لميشونيك "الإيقاع هو الخطاب، ولمّا كان الخطاب غير منفصل عن معناه كذلك الإيقاع غير منفصل عن المعنى "[3] ،وبذلك يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر ذات أهمية بالغة بوصفه "عنصرا بانيا لجمالية القصيدة ودلالتها ،فهو قسيم الصورة الشعرية في بناء النص الشعري إبداعا وتلقيا"[4]

لقد ربط القدماء تعريف الشعر بالوزن ،وهم على دراية بعلاقة الوزن بالإيقاع ، فالوزن جزء من الإيقاع ،من بينهم قدامة بن جعفر يعرف الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى "[5]، ويعرفه ابن سينا (ت428هـ) بأنه :"كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة ،متساوية متكررة على وزنها متشابهة حروف الخواتيم "[6]، وتكاد تصب جلّ تعاريف القدامى في هذا المصبّ ،يقول ابن رشيق القيرواني(ت463هـ)"اللّفظ ،والوزن ،والمعنى والقافية ،فهذا هو حدّ الشعر "[7] ومن حسنات هذا

[1]عمر حفيّظ ،الكتابة بناء الشعر عند أدونيس ،دار الساقي ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،2015،ص:58

[2]هربرت ريد ،طبيعة الشعر ،ترجمة :عيسى علي العاكوب ،مراجعة :عمر شيخ الشباب ،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ،1997،ص:51

[3]عمر حفيّظ ،الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس،ص:16

[4]نعيم اليافي ،أوهاج الحداثة ،دراسة في القصيدة العربية الحديثة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،1993،ص:222

[5]قدامة ابن جعفر ،كتاب نقد الشعر ،مطبعة الجوانب ،قسطنطينية،ط1 ،1302،ص:03

[6]ألفت كمال عبد العزيز ،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1974،ص:91

[7]ابن رشيق القرواني ،العمدة في صناعة الشعر ونقده ،ط 1، 1907، ج1،ص:77

التعريف أنه "يسترعي الانتباه إلى ركن يراه جمهور من الأدباء وعلماء الأدب ضروريا و لازما للشعر ،وهو ركن الموسيقى التي تتمثل في الأوزان من جهة وفي القوافي من جهة أخرى ،وهم بذلك يرون أنه جزء من التعريف الصحيح للشعر "[1] وهو الصفة الأساسية في الشعر .

من نافلة القول أن نقول إن العلاقة بين الموسيقى والشعر هي بامتياز علاقة تكامل ؛فالشعر كلام، روحه الموسيقى ،وارتباطه بها كارتباط الروح بالجسد ، يضعف بضعفها ،ويقوى بقوتها ؛وهذا التشابك الوثيق يجعل منها " ركيزة أساسية من ركائز العمل الفني في الشعر ،فإذا خلا الشعر من الموسيقى أو ضعفت فيها ايقاعاتها ،خفّ تأثيره "[2]بوصفها "شريانه الّذي ليس في مقدوره أن يظل حياّ من دونه لحظة "[3]

يتكوّن الشعر في صياغته الفنيّة " من عدة تفعيلات تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما مؤثرا ، وحين تفقد القصيدة سحر هذا النغم ينقطع ذلك الخيط الفنّي الدقيق الّذي يشد المتلقي إلى سماع الشعر ،فالشعر نظم وإنشاد "[4]ومهما تفانى الشعر في الابتعاد عن الموسيقى لا يمكنه التملص منها لأنها كائنة في جوهره ،فالمتلقي ينتبه أول ما ينتبه إلى العلاقة الرّابطة بين الشعر والموسيقى ،إذ يكفي أن يعرف أن الشعر لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغيم والإنشاد ، وأن هذه الرابطة تمتد في مفهوم الشعر نفسه فيعرفه إبراهيم أنيس بأنه :"كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب "[5].

انطلاقا من هذا المفهوم يمكن القول أن الشعر يتفق مع الموسيقى في أن كليهما "ينتميان إلى جنس واحد هو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون فكلاهما صناعة تنطق بالأجناس الموزونة "[6]،فكان للموسيقى فعل السحر الّذي يدفع المتلقي إلى نوع من الاستجابة العملية إزاءها ،فموسيقى الشعر تهدف إلى إحداث المتعة ،والتأثير في نفس المتلقي ،والشعر بوصفه فنا من الفنون الجميلة يتفق

[1] حسني عبد الجليل يوسف ،موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية عروضية) ،الهيئة المصرية للكتاب ،ج1، 1989 ، ص:08

[2] عبد الرحمن الوجي ،الإيقاع في الشعر العربي ،دار الحصاد للنشر والتوزيع ،دمشق ،ط 1، 1989،ص:50

[3] إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر ،ص:15.

[4] بوزياني عبد القادر ،الميسر في علم العروض والقوافي ،دار الغرب للنشر والتوزيع ،ص:69

[5] إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر ،ص:15

[6] أبو نصر محمّد بن محمّد بن طرخان الفارابي ،كتاب الموسيقى الكبير ،تحقيق :غطاس عبد الله خشبة ،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة ،مصر ،ص:16

معها في هذه الغاية لأن "مصاحبة الموسيقى للشعر تجعله أكثر تأثيرا وتحريكا للنفس "[1]وقد قيل :" لا شيء أسبق إلى الأسماع ،وأوقع في القلوب ،وأبقى على الليالي و الأيام من مثل سائر ،وشعر نادر "[2]وبذلك تصبح "الموسيقى صفة أصيلة فيه (الشعر) قبل أن تكون خصيصة من خصائص الأدب ،ترتبط بحاسّة السّمع "[3] بوصفها الطريق المباشر الذي يصل بين موسيقى الأصوات ومركز الشعور بها.

الإيقاع في أصله مصطلح مجتلب من مجال الموسيقى، وحين انزاح خارج فن الموسيقى أخذ يتوسع ليتضمن اللّغة ،ظلّ محتفظا بسماته مع تغيّر طبيعته في الموسيقى عنها في اللّغة وذلك لاستخدامه على سبيل المجاز "للنظام الصوتي اللّغوي انطلاقا من توافق العناصر الصوتية والزمانية "[4]فكما يوجد "للموسيقى نوتة موسيقية تدّون فيها الجمل الموسيقية في طولها ودرجاتها وطول المسافة فيما بينها كذلك تعدّ النوتة التفعيلية بالنسبة للشعر حسب التفعيلات المخصوصة للبحر العروضي"[5]و"مثلما تشبه النوتة الموسيقية الخريطة الجامدة التي لا معنى لها إلا بالعزف ،حيث يتحقق الإيقاع النغمي ،كذلك النوتة التفعيلية خريطة جامدة لا معنى لها إلاّ بالنظم وبالإنشاد ،وبذلك يتحقق الإيقاع الصوتي "[6]

وما يجمع الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي هو اشتغال الاثنين وفق مبدأ واحد هو مبدأ التقطيع الّذي يتحدد بكونه "الاعتماد على وحدات صغيرة لبناء وحدات كبيرة"[7]و الإيقاعان معا يلتقيان في الجوهر المعتمد في كلّ منهما ،والمتمثل في "الحركة والزمن والنظام "[8] بل إن العناصر الثلاثة عامل مشترك بين الشعر والموسيقى ،تؤكد أن محددات الموسيقى هي نفسها محددات الإيقاع ،تعد

---

[1]ألفت كمال عبد العزيز ،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ،ص:150

[2]أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ،تحقيق :علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،عيسى البابي الحلبي ،ط 1، 1952،ص:137

[3]ماهر شعبان عبد الباري ،التذوق الأدبي (طبيعته ،نظرياته ،مقوماته ،معاييره ،قياسه) ،دار الفكر ،عمّان ،الأردن ،ط 1، 2009،ص:37.

[4]محمد بن عبد الحي ،التنظير النقدي والممارسة الإبداعية (دراسة ستة أعمال نقاد، شعراء معاصرين)،منشأة المعارف ،الاسكندرية،2001،ص:89

[5] سلطان ،الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ،منشأة المعارف ، الإسكندرية ،ط 1، 2000،ص:121

[6]المرجع السابق ،ص:121

[7]خميس الورتاني ،الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجا) ،ج1،دار الحوار للنشر والتوزيع ،سورية ،ط1 ،2005،ص:61

[8]المرجع نفسه ،ص:61

الحركة والزمن مكونان من مكونات الإيقاع بحكم "أن الزمن غير منفصل عن الحركة ،وبحكم أننا لاندرك في الإيقاع الأصوات إلا بعد تجريدها "[1]وبذلك يصبح الإيقاع مفهوما تؤسسه البنية والنظام.

حظي مفهومه الانزياحي الجديد خارج فن الموسيقى ،بأهميّة كبيرة ،في مجال الدّراسات النقديّة الحديثة المتعلقة بالخطاب الشعري بوصفه "إحدى الخصائص الخطابية الأولى للشعر "[2]على أنه ما من باحث إلاّ وكان ملاذه تفسير الظاهرة الإيقاعية المؤسسة على "المسوغات الشّفوية التّلفيظية والسّماعية التّطريبية "[3]بحكم أن الشعر ديوان العرب ، تحكمه الشّفاهة ؛حيث كان الشاعر يبتكر نصه الشعريّ من رحم بيئته ،على الفطرة والسليقة متجاوبا مع طبيعة حياته ؛فلا شك أن الشعر لدى العرب كان صورة للبيئة بحدودها اللغوية والفكرية ، وبالتالي كان الشاعر –بحق– ابن بيئته وعصره ؛لذلك بقي عند حدود الشكل العام للأدب الّذي يتلاءم وحياة العرب آنذاك ،وكانت الشّفاهة تؤطر ذلك النتاج الشعري القائم على الدال الصوتي بوصفه ظاهرة سمعية تنسجم وثقافة الأذن التي تؤثر النغم والإيقاع الموسيقي ،وفي ضوء الحداثة الشعرية ، انتقل الاهتمام من ثقافة الاستماع إلى ثقافة الكتابة ، حيث تم نقل "الظاهرة الصوتية السمعية إلى ظاهرة كتابية مرئية "[4]فظهر مايسمى بالثقافة البصرية (ثقافة الصورة) لينتقل بذلك الخطاب الشعري من مرحلة التشكيل السماعي إلى مرحلة التشكيل الخطي (فضاء الكتابة)؛وبذلك انتقل الخطاب الشعري من مرحلة السماع إلى مرحلة القراءة ، وبعبارة أخرى انتقال الخطاب الشعري من بلاغة الصوت إلى بلاغة الحرف ،وبفعل هذا التحديث "أصبح الشعر متعة للعين بعد أن كان متعة للأذن فقط ، وإذا كانت الأذن تفرض جمالياتها الخاصة بها ،من تطريب و تنغيم ،فإن العين تفرض جمالياتها الجديدة الخاصة بها من تجاوب مع انفعالات الشاعر "[5]

[1]المرجع السابق ،ص:61

[2]عبد الملك مرتاض ،بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط 1، 1976،ص:09

[3]العربيّ عمّيش ،خصائص الإيقاع الشعريّ(بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشّعر)،دار الأديب للنشر والتوزيع ، وهران ،الجزائر ،2005،ص:05

[4]محمود فهمي حجازي ، اللّغة العربيّة عبر القرون ، دار الثقافة للطباعة والنشر ،القاهرة ،مصر ،1978،ص:07

[5]محمد عزام ،الحداثة الشعرية (دراسة) ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1995،ص:14

وكان من نتيجة هذا التطور تجاوز الخطاب الشعري للشفوية الخطابية وانتقاله إلى جمالية الكتابة والقراءة ومثل هذه النقلة وهذا التحول يعني بالضرورة تجاوز مفهوم الشعر القديم إلى تحديد جديد للشعر ،وهذا التغير يقتضي ولاشك تحولا مماثلا في مفهوم الإيقاع .

1-التوصيف النظري لمصطلح الإيقاع RYTHME:

1-1-مفهوم الإيقاع لغة :

لا تخلو عملية تعريف الإيقاع من الصعوبة ،وذلك لتعدد معايير هذا التعريف ومداخله ومنطلقاته، ولتعدد الأشكال والمواقع والغايات التي تتوافر في ما نطلق عليه مصطلح إيقاع ،حظي باهتمام الدارسين قدامى ومحدثين على اختلاف مشاربهم وتخصصاتهم من موسيقيين ولغويين وفلاسفة ...فتعددت تعريفاته حسب اختلاف مشارب أصحابه.

اختص تعريف الإيقاع لغة بالموسيقى ،فهو يقيم الألحان ويبنيها ،وهو ملازم لفعل الإنسان ، جاء في لسان العرب أن الإيقاع هو "إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها ،وقد سمى الخليل –رحمه الله– كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع "[1]

وعرّفه صاحب المخصص بأنه :"حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية "[2] ذلك أن الإيقاع تعاقب وتوالي لمتغيرات صوتية (ساكن /متحرك) على مسافات زمنية متساوية .

بالبحث عن مصدر لفظة الإيقاع rhythmفي الإنجليزية و rhythmeفي الفرنسية ، يتضح أنّها يونانية الأصل تشتق من لفظة rhythmos،التي تترجم بالإيقاع ،كما أن لفظة rhythmos في الأصل تعني التدفق والجريان ،والمقصود به التواتر المتتابع بين حالتي الحركة والسكون ، أو القوة و الضعف [3] ويدل هذا التعريف عامة على التعاقب الانتظامي المتواتر بين الحركة والسكون ،القوة والضعف في البنية التركيبية للقصيدة الشعرية.

---

[1]ابن منظور ،لسان العرب ، دار صادر ،بيروت ، مج 8، 2010،ص:408

[2]ابن سيّده (أبو الحسن علي بن إسماعيل) ، المخصص ،تحقيق:عبد الحميد أحمد يوسف الهنداوي ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،2005،مجلد 8،ص:13

[3]ينظر :محمد علوان سالمان ،الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة ،إبراهيم أبو سنة ،حسن طلب ،رفعت سلام)،ص:21 ، مجدي وهبة ،كامل المهندس ،معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب ،مكتبة لبنان ،بيروت ، لبنان،ط2، ،1984ص:71

ويعني مصطلح الإيقاع rythmeباللاتينية (وهو ذو أصل إغريقي) "الحركة المنتظمة الموزونة "[1] وهكذا تكون عناصر الإيقاع ثلاثة حسب هذا المفهوم ،تتمثل في :الحركة والنظام والوزن ،وفي إطار هذه العناصر البنائية الثلاثة تلتقي كلّ التعاريف الحديثة للإيقاع .

ويحدّده معجم hachette بأنه "التنظيم الخاص للمدد الزمنية القوية والضعيفة في جملة موسيقية ،أو بيت شعري ..."[2]، ذلك أن الإيقاع حركة تعدها المدد الزمنية .

وعلى ضوء هذا التعريف ،يمكن أن نقول بأن الإيقاع عبارة عن حركة منتظمة زمنيا في جملة موسيقية أو بيت شعري ، تستند على براهين علمية ،ينتج عنها ايقاعات متناسقة ،تصحبها أصوات على شكل نغمات وألحان يطرب لها السمع ،يخضع في تركيبه إلى مبادئ ثلاثة: التناسب ، الانتظام، التكرار.

وتكاد لا تخلو أغلب كتب الموسيقى في الثقافة العربية الكلاسيكية من ذكره بوصفه مصطلحا في علم الموسيقى ،ذلك أن :"أوزان الأقوال العددية —وهي الشعر–لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحان بمعنى أن الإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن —لحنا وشعرا– تشاكل الشجن والحزن ،والخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة"[3] مراعيا في ذلك الجانب العاطفي وتأثيره في نفس المتلقي ،خلاصته أن الإيقاعات المؤسسة على نسب بسيطة تولد عنصر الارتياح والطرب في النفوس فتؤدي إلى الهدوء بصورة غير مباشرة ، كما قد توّلد حماسا يؤدي إلى الاندفاع ، بينما الإيقاعات المعدّلة المؤسسة على نسب معقدةقد توّلد الاضطراب في نفس المتلقي إلى غير ذلك من الاحساسات المتنوعة .

ونلمس هذا الارتباط القوي بين الموسيقى والإيقاع في معرض حديث ابن سينا (428هـ) عن الموسيقى ، بأنه :"تقدير ما لزمان النقرات،فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا ،وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا "[4] وهو بتعريفه هذا يوافق بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري ،حيث ربط الإيقاع الخاص بالموسيقى بالنقرات المنغمة

[1]عبد الرحمن تبرماسين ،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ،دار الفجر للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،ص:90

[2]Rythme ":organisation spécifique de la durée des temps forts et des temps faibles dans une phrasemusicale ،un vers،etc »Dictionnaire hachette paris 2009p 1431:

[3]محمد علوان سالمان ،الإيقاع في شعر الحداثة ،ص:17

[4]ابن سينا ،جوامع الموسيقى ،تحقيق :زكريا يوسف ،المطبعة الأميرية ،القاهرة ،مصر ،1956،ص:24

واللحن أما الإيقاع الخاص بالشعر فمتعلق بالحروف التي تكوّن الكلام ،فكان هذا الأخير بذلك تقسيما صوتيا مساويا للزمن .

لقد تحدد المصطلح —كما هو واضح من النصوص السابقة —في دائرة الموسيقى ثّم انتقل إلى مجال الأدب ،وأصبح يستخدم للإشارة إلى فاعلية الشعر وخصائصه ،بوصفه صفة ملازمة للشعر الموزون ،وفي هذا الصدد يقول ابن طباطبا:"للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ،فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له ،وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي :اعتدال الوزن ،وصواب المعنى ،حسن اللفظ ،كان إنكار الفهم على قدر نقصان أجزائه "[1]

إنّ في هذا التحديد إشارة واضحة إلى وجود الإيقاع الشعري وشموليته ،فابن طباطبا ،مثلا قد عوّل في مفهومه للإيقاع على تحقيق العلاقة بين الوزن والمعنى ، وحسن اللفظ ؛ وفي ضوء هذا الفهم للإيقاع الشعري بصفته شيئا أساسيا يلازم الشعر ،أصبح ظاهرة مختصة بالشعر الموزون ،و معيارا لتمييز جيّده من رديئه ،و مقياسا لتبيين لذة النص الشعريّ .

ويعرفه خليل ويردي بقوله :" الإيقاع صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة المفاصل الزمنية .محدودة في كل ميزان ،وبما أن المدة الزمنية في نقرات الموازين تختلف ،فإن تنسيق النقرات وترتيبها على أشكال متنوعة يحدث تأثيرا خاصا في النفوس مما يساعد الشعراء والملحنين على اتقان تأدية المعاني التي يقصدونها ويخلع على الأشعار والألحان طابعا من الجمال الإيقاعي"[2]

ومنه يتجلى لنا أن الإيقاع من وجهة نظر القدامى مسألة معرفية، وعلى هذا الأساس انقسم البحث في ماهية الإيقاع إلى قسمين ،اختص الأول منهما بربط الإيقاع بالعروض أمثال الخليل وابن طباطبا ،حيث جعلوا الإيقاع مرتبطا بالتفعيلات و الأوزان العروضية، بينما اتجه القسم الثاني إلى ربط الإيقاع بالموسيقى والنقرات المنغمة والألحان أمثال الكندي وابن سينا .

1

[1] محمد أحمد بن طباطباالعلوي ،عيار الشّعر ،تحقيق:عباس عبد الساتر ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط2 ،2005،ص:21

[2] فائز العراقي (ناهض حسن) ،القصيدة الحرّة (قصيدة النثر) محمد الماغوط نموذجا ،مركز الإنماء الحضاري،حلب،ط1 ،2008،ص:16

-2-الإيقاع اصطلاحا :

يعدّ مصطلح الإيقاع من المصطلحات الحيوية التي اتسمت بالشيوع والاستشراء والازدهار في العديد من الدراسات النقدية المعاصرة ، نال الحظ وافرا من الدراسة والبحث باعتبار علاقته المباشرة بالشعر ،فقد عرّف استخدام المصطلح لأول مرة على وجه التحديد في مجال الفن الموسيقي ،ولم يزل كذلك حتّى اليوم ،ثّم بدأ يتمدد ،حتّى وصل دائرة اللّغة ، وكان أول اتصال له بالشعر من خلال الغناء أو الشعر الغنائيlyric poetry.

تكاتفت التعريفات لدى نخبة المتخصصين في الدراسات النقدية الحديثة في تحديد ماهيته ، ومازالت رحى التضادات قائمة في هذا الصدد ،ولذلك تفاوتت التعاريف في تحديده ، إذ أن هذا المصطلح مازالت أيدي متنوعة تسعى لاحتضانه وتناوله عنصرا رئيسا في بعده المعرفي سواء في الدراسات الأدبية أو غير الأدبية ، و هذا التفاوت يرجع إلى الزاوية التي ينطلق منها كلّ باحث في دراسته ، لكن الأسئلة المهمة التي يجب أن يطرحها الباحث في هذا السيّاق هي :هل يكفي النظام والوزن والصوت لتوليد الإيقاع الشعري ؟وهل هو صادر عن الذات فقط كما يرى ميشونيك؟ وهل للمتلقي دور في بناء مفهومه ؟إن الإشكالات كثيرة و معقدة بدرجة تعقيد مفهوم الإيقاع ذاته .

وعلى الرّغم من صعوبة وضع حدّ للإيقاع ،وبالرّغم من ذلك التعدد في تعريفاته إلاّ أنّه ليس من نظرية في تحديده إلاّ اعتمدت إحدى هذه الركائز الثلاث :النظام والصوت ، والمتلقّي أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة .

تقدّم الدراسات الحديثة ،التي تحاول أن تبتعد عن الفكر التقليدي ،لكي تشتّق مفهوما جديدا للإيقاع ،مجموعة من المفاهيم تختلف باختلاف وجهة نظر أصحابها ،انطلاقا من هذه الوضعية الجديدة ،يعرفه عز الدين إسماعيل بأنه " حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية "[1] ويعرفه أيضا بأنه "التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها "[2]

يُطِّلُ عز الدين إسماعيل على الإيقاع من زاوية الصوت، فنجده يقصر مفهومه في التلوينات الصوتية التي يصطبغ بها الكلام على أساس الاعتقاد بأن "الصفة الجوهرية في الإيقاع هي الصوتية ثّم الانسجام

[1] عز الدين إسماعيل ،الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)،دار الفكر العربي ،القاهرة ،مصر ،1992،ص:315

[2] المرجع نفسه ،ص:315

الّذي يحكم التنّوع حتّى لا يقع الإيقاع في الرتابة"[1] وبذلك يكون التشكيل الصوتي العنصر الوحيد الفاعل في تحقيق إيقاع النّص الشعريّ .

ومن البيّن تشديد عز الدين إسماعيل على الجانب الصوتي في تعريف الإيقاع ،على أساس الاعتقاد بأن الصوت هو العنصر الوحيد في تحقيقه ،غير أن الإيقاع الشعريّ يتجاوز العنصر الصوتي وإن كان من أهم مكوناته ،ليشمل كل ما يتضمنه الشعر من مكونات ،فبالنسبة للنص الشعري يشكل الإيقاع الصوتي عنصر بارزا وغالبا ،ولكنه ليس الوحيد دائما ،ذلك أن الإيقاع في الشعرلا يقف عند حدود الصوت فقط بل يتأتى من محصلة تفاعل كافة عناصر البناء الشعري ،بوصفه "ذلك النظام الّذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جوّ ما (حسي أو فكري) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم ،التعارض ،التوازي ،التداخل)،فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية "[2]

ويعرفه علوي الهاشمي بأنّه "انتظام النّص الشعريّ بجميع أجزائه في سيّاق كليّ أو سيّاقات جزئية تلتئم في سيّاق كليّ جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا، يعيره من بنى النّص الأساسية والجزئية ويعبّر عنها كما يتجلّى فيها "[3]

ينظر علوي الهاشمي إلى الإيقاع نظرة بنائية تكاملية، فهو يرى أنّه نظام ينبني بمقتضاه النص الشعريّ بجميع أجزائه في بناء متدامج الأجزاء، منظّم تنظيما دقيقا، يوحي هذا التنظيم بالحساب الدقيق والوعي اليقظ.

وأما كمال أبو ديب فيرى بأنه "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا لعوامل معقدة "[4]

---

[1] محمد بن عبد الحي ،التنظير النقدي والممارسة الإبداعية (دراسة ستة أعمال نقاد، شعراء معاصرين)،ص:99

[2] خالدة سعيد ،حركيّة الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)،دار الفكر للطباعة النشر والتوزيع ، بيروت ،لبنان ، ط1، 1986 ص:107

[3] علوي الهاشمي ،فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،ط 1، 2006 ، ص:53

[4] كمال أبو ديب ،في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذريّ لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن)، ص:230-231

يشير كمال أبو ديب،وهو أحد الّذين عنوا عناية فائقة بالإيقاع الشعري في تعريفه هذا إلى أن العناصر المتفق عليها لتحقيق الإيقاع و المتمثلة في وجود النظام والبنية والزمن عناصر غير كافية لتحقيقه في الخطاب الشعري ،وإنما ثمة عنصر أخر ، وهو المتلقي .

ويرى أنه من الضروري الشعور بهذه العناصر بفعل مجهود ذهني تخييلي ،ذاتي فردي ،فالإيقاع – في نظره –يتحقق بفضل تلك الحركة الداخلية المنبثقة من شعور المتلقي ،وعلى هذا الأساس يتجاوز المفهوم التقليدي من "كونه مجرد الوزن بالمفهوم الخليلي ،إلى معناه الدقيق، بوصفه لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنّما يفهمها قبل الأذن والحواس ،الوعي الحاضر والغائب "[1]وعليه فهل الأمر مقصود في هذه العملية من طرف المنتج أم أنّه مجرد إحساس من المتلقي يحس به أثناء عملية تلقي النص الشعري؟

لعلّ الشيء الّذي يستوقف الدارس في مفهوم الإيقاع عند كمال أبو ديب هو اهتمامه بالمتلقي واستقطابه لملامح الإدراك الحسي ،وسبك كلّ ذلك في صياغة موحدة تنظر إلى الحركة الدائبة بين ابتكارات المنشىء واستجابات التلقي ، فالإيقاع قائم في الخطاب تستكشفه القراءة ويسهم في انتاجه المتلقي ،ومن هنا أصبح المتلقي عنصرا فاعلا في تحديد مفهومه .

ومن هذا المنطلق ،أصبح المتلقي ،يؤدي دورا رئيسيا ،في بناء مفهوم الإيقاع ،من خلال شعوره بحركته المنبثقة من داخل النص الشعريّ .

ويعطي محمد صابر عبيد تعريفا دقيقا عندما يقرر بأن الإيقاع "كيّان نصي معارض للوزن الّذي هو نظامي فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت "[2]

وعلى هذا الأساس ومن هذا المنطلق فإنّ الإيقاع بناء لغوي تترابط عناصره فيما بينها عبر شبكة معقّدة من العلاقات لإنتاج النص الشعري ، قابل للتحوّل والتطوّر بتحوّل الزمن .

ويعرفه سيد البحراوي بأنه" تنظيم لأصوات اللّغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد"[3]

يركز البحراوي في مفهومه هذا على تنظيم الأصوات تنظيما يقوم على تناسب زمني محدد .

---

[1]خالدة سعيد ،حركيّة الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)،ص:107

[2]أحمد ناهم ،تحولات الإيقاع (التوليد في اجناس الشعر العربي من الشعر الجاهلي حتى قصيدة النثر ،دار غيداء للنشر والتوزيع ،الأردن ،2018 ،ص:17

[3]سيد البحراوي ،العروض وإيقاع الشعر العربي(محاولة لإنتاج معرفة علمية) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1993،ص:112

بينما يرى صلاح يوسف عبد القادر أن الإيقاع يقوم على دعامتين أساسيتين هما :

- النظام الخاص في تتابع المقاطع .
- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الانشاد (التنغيم)

"وهاتان الركيزتان ترتبطان بالتشكيل الصوتي ،وثمة ركيزة أخرى تحمل طابعا فلسفيا وتتعلق بالمعنى المنبثق عن المخيلة الشعرية ،وما يصحبها من انفصالات نفسية ،وهي ركيزة تعضد الركيزتين الأوليين في إتمام عملية التحام الموسيقى "[1]

ومما لاشك فيه أن "توفير عنصر الإيقاع أشق بكثير من توفير عنصر الوزن ،لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللّغة والألفاظ المستعملة ذاتها ،في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه ؛تقول "عين "وتقول مكانها بئر وأنت في أمن من عثرة الوزن "[2] أما الإيقاع فهوما يصدر عن الألفاظ المستعملة من تلوينات صوتية ، مما يزيد في عسر ولادة القصيدة الجيّدة .

ويُورِدُ مصطفى حركات في مؤلفه نظرية الإيقاع العديد من التعاريف الخاصة بالإيقاع بأنه :

-" اقتران حدث متكرر بزمن ،وهو تقطيع للزمن "[3]

- "حدث متكرر يقطع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة"[4]

-"سلسلة من الأحداث والتقطيع على مستويات مختلفة "[5]

ولعلّ الملاحظ على تعريف مصطفى حركات للإيقاع دقته العلمية وتوّغله في الجانب التطبيقي اللّغوي، واستناده على براهين علمية ، وبعبارة أخرى تركيزه على النموذج العروضي ،دون التركيز على جانب العواطف والأحاسيس وأثرها على المتلقي ،هذا الجانب الّذي أصبح محل اهتمام الدارسين المحدثين، ومرجع ذلك إلى التفكير الرياضي الّذي يتمتع به مصطفى حركات ،والّذي نلمسه في نظرياته

[1] صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية)،دار الأيام ،الجزائر ، ط 1، 1997،ص:159-160

[2] عز الدين إسماعيل ،الأسس الجمالية في النقد العربي عرض تفسير ومقارنة ،دار الفكر العربي ،1992،ص:315

[3] مصطفى حركات ،نظرية الإيقاع ، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى ،دار الآفاق ،الجزائر ،2008،ص: 16-17

[4] المرجع نفسه ،ص:18

[5] المرجع نفسه ،ص:239

وبراهينه الرياضية ،التي تسعى إلى تحقيق شيء واحد هو القيمة الرياضية لوحدة البيت الشعري وهو مبدأ اعتمده مصطفى حركات ليوضح التحولات الممكنة في الإيقاع الشعري.

ومن بين من خصّ مفهوم الإيقاع بالدراسة والبحث والتنقيب نجد عبد الملك مرتاض، إذ عرّف الإيقاع قائلا :" الإيقاع حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنظوم والناتج عن تجاوز أصوات الحروف في اللّفظة الواحدة ،وعن نسق تجاوز اللمات فيما بينها ،وعن انتظام ذلك كلّه شعرا "[1]

ونجد في كتاب خصائص الإيقاع الشعريّ للعربيّ عميّش أن الإيقاع هو :"المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللّسان المنشد للعناصر الصّوتية المتراتبة في السيّاق التّعبيريّ ،تستلذّ الأذن مسمعه ،حتّى إذا انتظمت الانتظام الايقاعيّ القائم على الاستواء والاعتدال والانسجام اطمأنت إليها نفسية الأعراب واتّخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حريّ بالمباركة والتمجيد باعتباره تحفة لسانية ،والتّوقيع كان أصلا بالعصيّ والعيدان قبل أن تنزاح دلالته بعد ذلك إلى التّوقيع بالأصوات والمعاني والصّور التّخييلّية "[2]

يرتبط الإيقاع من وجهة نظر عمّيش بالإنشاد من خلال تناغم العناصر الصوتيّة واستساغة الأذن لها،كما يحيلنا هذا إلى أريحية واطمئنان الذائقة العربية لهذه النماذج الإيقاعية ممّا جعلها تحظى بالإعجاب والانتشار والشيوع .

مجمل القول من جملة التعريفات السابقة أن وجهة نظر القدماء في مفهوم الإيقاع تختلف عن رأي المحدثين نوع ما ،فنجدالقدامى قد ربطوا الإيقاع في أغلبه باللحن والموسيقى والإنشاد وأحيانا بالوزن والتخييل ،أما المعاصرون فقد استقر في تفكيرهم أن الإيقاع يتجاوز المفهوم التقليدي ليصل إلى الصوت والمعنى وكذا ارتباطه بالمشاعر والأحاسيس ليصل إلى المتلقي والسامع .

وإذا تجاوزنا آراء النقاد العرب المحدثين وتحديداتهم للإيقاع وجئنا إلى بعض الآراء الغربية في موضوع الإيقاع ،نجد تمايزا واضحا بين العرب والغرب في تحديد مفهوم الإيقاع .

[1] عبد الملك مرتاض ،الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ،دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر،2000،ص:209

[2] العربيّ عمّيش ،خصائص الإيقاع الشعريّ (بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشّعر) ،دار الأديب للنشر والتوزيع ،وهران ،الجزائر،2005،ص:135

جاء في موسوعة كمبردج أن الإيقاع هو " الطور الموضوعي لتجربة النظم ،إنّه تكرار خاص لعلامة سمعية يوحي بما يقابل الفواصل الايقاعية "[1]

ويعرف هنري ميشونيكhenrimechonicالإيقاع بأنه "تنظيم لعلامات تنتج عبرها الدوال اللسانية وغير اللسانية دلالة خاصة مخالفة للمعنى المعجمي "[2]وعليه يمكن القول بأن الإيقاع في تفكير ميشونيك متعلق بالمعنى الكلّي للخطاب الشعري .

1-3-جدلية الإيقاع /الوزن العروضي/المعنى :

يتراءى في أفق النقد جدل حول الإيقاع والوزن العروضي والمعنى، من حيث أن الإيقاع أوسع دلالة من الوزن ،له قدرة على توليد دلالة معنوية في الخطاب الشعري ،في حين أن الوزن مجموعة من الحركات والسكنات محكومة بمنطق رياضي محسوب ،لا تحمل دلالة معنوية .

الإيقاع rhythmeوالوزنmetre مصطلحان يحتفظان بتمايزهما واختلافهما ،ولكنّ دلالاتهما تتداخل ،أحيانا كثيرة، وكثيرا مايتم الخلط بينهما ،فيجمع الأمران تحت اسم واحد لا يخالف بينهما ،لكن يوجد بينهما اختلافات مبدئية يجب وصفها .

يتداخل مفهوما الإيقاع والوزن تداخلا كبيرا، فكثيرا ما يتعاطى دارسو ا الشعر مع الأوزان بوصفها إيقاعات ، والإيقاعات بوصفها أوزان ،وكثيرا ما يصعب التمييز بينهما في معظم الأحيان ؛إذ نجد العديد من الدراسات تستعمل مصطلح الإيقاع وهي تقصد به الوزن ،كما نجد بالمقابل دراسات أخرى تستعمل الوزن وهي تقصد به الإيقاع ؛وهذا ما نحا بنا إلى التمييز بين هذين المصطلحين ،ومن ها هنا جاز لنا طرح الأسئلة الأتية :هل الإيقاع هو الوزن ؟وهل الوزن هو الإيقاع ؟ هل الإيقاع والوزن مترادفان ؟وإذا كان الجواب بلا، فما هو الفرق الكائن بين المصطلحين ؟فيم يلتقي هذان المصطلحان ،وفيما يختلفان ؟وأين نجد موسيقى الشعر ؟

تعرضنا –فيما سبق –لتعريف مصطلح الإيقاع ،وبقي هاهنا أن نتعرض إلى تعريف الوزن ،جاء في لسان العرب " وزن فلان الدراهم وزنا بالميزان ،وإذا كاله فقد وزنه أيضا ،ويقال :وزن الشيء إذا

[1]رامان سيلدن ،موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي،مراجعة وإشراف :ماري تريز عبد المسيح ، ج8،العدد1045،ط 1، 2006،ص:50

[2]رجاء بنحيدا ،شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري ،تقديم :إدريس مقبول ،عالم الكتب الحديث ،إربد ،لبنان ،2020،ص:62

قدره ،والميزان :المقدار ،وأوزان العرب :مابنت عليه أشعارها ،واحدها وزن ،وقد وزن الشّعر وزنا فاتّزن "[1]إذا ما تفحصنا الطرح النظري لمفهوم الوزن ،فإننا نجد أن الدراسات الحديثة تذهب إلى أن الوزن عبارة عن"قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه"[2]

يحدّد مصطفى حركات تعريفا للوزن ،يقول :"وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه ،مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات :الشطران ،التفاعيل ،الأسباب والأوتاد "[3]

ويعرفه أحمد الشايب بقوله :"الوزن أخصّ ميزات الشعر ،وأبينها في أسلوبه ،ويقوم على ترديد التّفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد ،والفواصل ،وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها "[4]

ويرى علوي الهاشمي أن الوزن هو"كمية من التفاعيل العروضية الممتدة والمتجاورة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري "[5]

إنّ الإشكالية لا تقع في أصل المصطلح فحسب ، بل تتعدى ذلك إلى الجدل القائم حول مصطلح الإيقاع وصلته بالوزن ، يرى بعض الباحثين أن الإيقاع يشمل الوزن ، ذلك أن الوزن يدخل في تشكيل بنية الإيقاع ، وقد تومئ الصلة بين الإيقاع والوزن إلى تماثل لا تطابق ؛فالصلة بين الوزن والإيقاع صلة عموم وخصوص "فالوزن الشعري أخص من الإيقاع الشعري ،والوزن قسم من الإيقاع "[6]وعلى هذا النحو تقوم فروق واسعة بين الوزن والإيقاع ،وهي فروق ترّد على اختلاف موادهما ووظيفتهما ،"فالإيقاع نبع والوزن مجرى من مجاري هذا النبع "[7]،و ما الوزن إلا صورة جزئية من صورة

[1]ابن منظور ،لسان العرب ، ،دار صادر ،بيروت ، مج 13 ، 2010 ،ص:447-448(مادة وزن)

[2]جودت فخر الدين ،الإيقاع والزمان كتابات في نقد الشعر ،دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،ط1 ،1995،ص:29

[3]مصطفى حركات ،أوزان الشعر ،الدار الثقافية للنشر ،القاهرة ،ط 1، 1998،ص:07

[4]محمد بوزواوي ،تاريخ العروض من التأسيس إلى الاستدراك (دراسة في نشأة علم العروض وتطوره)،دار هومة ،الجزائر ،2002،ص:22

[5]علوي الهاشمي ،فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ،ص:211

[6]رجاء بنحيدا ،شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري ،ص:50

[7]المرجع نفسه ،ص:49

كليّة (الإيقاع)[1]،والوزن إطار يتمثل في"قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه"[2]بينما الإيقاع "كيّان نصي معارض للوزن الّذي هو نظامي "[3]،كما أن "الإيقاع سابق للوزن مشتمل عليه وهو أوسع دلالة شعرية منه "[4]، والإيقاع متغيّر يقع في "جانب الحرية بينما الوزن ثابت "يظّل في جانب الثبات والتقييد "[5]

وينقسم النظام الإيقاعي الّذي تبنى عليه موسيقى الشعر إلى قسمين :إيقاع خارجي وإيقاع داخلي.

1-الإيقاع الخارجي ويقصد بهذلك "التناغم المنتظم في الوزن العروضي ، متمثلا في مستويين إيقاعيين هما الأوزان والقوافي "[6]

2-الإيقاع الداخلي ويقصد به "المادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا يحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيها بما يتلاءم مع المعاني "[7]

انطلاقا ممّا سبق نخلص إلى أن الإيقاع ميّزة جوهرية في الشعر تشخصه وتبلوّر ماهيته، فهو "جو القصيدة وروحها المسيطر"[8]الّذي يجسّد حالة الشاعر النفسية في ارتباطها بالتجربة الشعريّة ،ويكمن دوره في إضفاء الانسجام و التلاؤم بين الكلمات ،فيتجسد الإيقاع في تناسب أصواتها وحروفها ، ومدى ملائمتها للمعنى مع ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعماق النفس الإنسانية ،مما يجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى قلب القارئ.

[1]ينظر :المرجع السابق ،ص:20

[2]جودت فخر الدين ،الإيقاع والزمان ،كتابات في نقد الشعر ،ص:29

[3]أحمد ناهم ،تحولات الإيقاع –التوليد في أجناس الشعر العربي من الشعر الجاهلي حتّى قصيدة النثر ،دار غيداء للنشر والتوزيع ،ط 1، 2018،ص:17

[4]العربيّ عمّيش ،خصائص الإيقاع الشعريّ، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشّعر ،ص:59

[5]رجاء بنحيدا ،شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري ،ص:50

[6]راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ،البنى الأسلوبية في النّص الشعري ،دار الحكمة ،لندن ،ط 1، 2004،ص:29

[7]المرجع نفسه ،ص:29

[8]رجاء بنحيدا ،شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري ،ص:48

2-الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الداخلي :

لا يبنى الإيقاع الشعري على الوزن والقافية وحسب ،"فللشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه ،وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء "[1] وتلك الألوان هي التي يصطلح عليها النقاد المحدثون بالإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية .

الإيقاع الداخلي يقصد به " المادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا يحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس ،وتوازن الجمل وتوازيها بما يتلاءم مع المعاني "[2]"، وهو موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته ،وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات ،وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ حرف وحركة بوضوح تام ،وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء "[3] و"كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية وإن كانت تؤازره وتعضده لفرض إيقاع شامل في القصيدة يثيرها ويعزز رؤيا الشاعر "[4] فالقصيدة المعاصرة سعت إلى التمّرد والخروج عن القوالب القديمة ،فتحررت من صرامة الوزن والقافية ،وجنحت إلى حركة الإيقاع الشعري الداخلية المرتبطة بالانفعالات النفسية التي يقحمها الشاعر في نصّه .

يبنى الإيقاع الداخلي على عنصرين مهمين هما"اختيار الكلمات وترتيبها ،والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها "[5] ذلك أن الإيقاع الداخلي "إيقاع هامس يصدر عن الكلمات نتيجة لما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وبما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف وبعد عن التنافر وتقارب المخارج "[6]

---

[1] محمّد الهادي الطرابلسي ،خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ،1981ص:19

[2] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ،البنى الأسلوبية في النّص الشعري ،ص:29

[3] شوقي ضيف ،في النقد الأدبي ،دار المعارف ، القاهرة ،ط9،دت ،ص:97

[4] محمد صابر عبيد ،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،سوريا ،2001،ص:57

[5] محمّد بن يحي ،خصائص الأسلوب في شعر النابغة ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علوم اللسان العربي ،إشراف :محمّد خان ،جامعة محمد خيضر ،بسكرة ، كلية الآداب واللغات ،قسم الأداب واللغة العربية ،2015،1014،ص:158

[6] عبد الرحمن الوجي ،الإيقاع في الشعر العربي ،دار الحصاد للنشر والتوزيع ،دمشق ،ط 1، 1989ص:74

ومن العناصر التي تضبط الإيقاع الداخلي في النص الشعري، وتحقق تناغما وانزياحا من شأنه الاستحواذ على المتلقي ،وأسره ،وتحريك انفعالاته ،نذكر من ذلك :التكرار ،الجناس ،التضاد ، التصريع وغيرها ،فهاته الأدوات يلجأ إليها الشعراء لإضفاء نغم خاص على نصوصهم ،وتكوين دلالة خاصة تنبث في سيّاق الخطاب الشعريّ وينجم عنه صورة كاملة تمثّل حصيلة تناغم بين العناصر الصوتية ،بالإضافة إلى تفاعل الصوت والدلالة ، وما ينجر عن ذلك من تناسق وانسجام وتكامل في بنية الخطاب المبنية على الوظيفة الشعرية .

2-1-بنية التوافق :تقوم على مماثلة صوتية بين عناصر ضمن الخطاب، وتتضمن:التكرار ، التجنيس.

2-1-1-التّكرار :

يعدّ التكرار أحد أهم عناصر الموسيقى الداخلية للقصيدة المعاصرة، وأساسها ،ودعامتها ، بوصفه أداة لغوية وخصيصة أسلوبية ،المراد بها تكرار عناصر لغوية كالكلمة أو الحرف أو الصيغة أو الأداة .ترتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى الشعرية ،يعرفه جورج مولينيه بقوله :"التكرار الوسيلة الوحيدة التي لا خلاف حولها لاكتشاف واقعة لغوية وتحديدها في البراغماتية الأدبية ،ويمكن لإعادة الواقعة الأدبية أن تأخذ شكل تكرار الدّال مع مدلول واحد ،أو تكرار الدّال مع مدلول يحقّق من جديد في كلّ مرة ،أو تكرير مدلول مع دالاّت أخرى "[1]

نال الحظوة الوافرة في الدراسات الحديثة بوصفه أداة لغوية ذات قيمة أسلوبية ،وباعتبار وظيفة الكلمة المكررة التي لا تقف عند حدود المعنى الأول ،لأن العنصر اللّغوي الّذي "يتردد يكون هو ذاته في المنزلتين ،ويكون في المنزلة الثانية غيره في المنزلة الأولى في الوقت نفسه ،فليس الفرق في الاستعمالين فرقا مفهوميا وإنما هو تأثيري ،ويعود إلى مسألة الحدة ،فالتكرار يضمن تضاعف الحدة والعنصر أقوى من العنصر المفرد "[2]

[1]جورج مولينيه ،الأسلوبية ،ص:183

[2]عمر بن يحي ،شعرية القصيدة عند عز الدين ميهوبي –دراسة أسلوبية- ،أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث ل م د، في تحليل الخطاب ،إشراف :مليكة بن بوزة ،جامعة الجزائر 2أبو القاسم سعد الله ،كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية ،قسم اللغة العربية وآدابها ،2015-2016،ص:127

وترى نازك الملائكة أن "التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة من العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ..فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها "[1]

ينتج التكرار عن دوافع نفسية وأخرى فنية "فالنفسية تجمع الشاعر بالمتلقي ،فيظهر معنى شعري بين عناصر الموقف الشعري ،أما الفنية فتحقق الرغبة والرمز لأسلوبه ،فتشع القصيدة بلمسات عاطفية ووجدانية تصحبها الدهشة والمفاجأة"[2]

يشكل التكرار ملمحا أسلوبيا في شعر محمّد الصالح باوية ؛ وهو يسير في ذلك على نهج القصيدة العربية الحديثة ،وهو من أبرز التقنيات التعبير التي يرتكز عليها الشعر العربي الحديث حيث يمكن القول بأن "بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء ،بل إنّها في بعض الأحيان قد تستغرق النص الشعري كله "[3] وقد حفل شعر محمد الصالح باوية بكل أنماط التكرار ؛من صوت ،وكلمة ،وتركيب .

أ-التكرار الاستهلالي :

التكرار الاستهلالي هو "الضغط على حالة لغوية واحدة ،وتوكيدها عدة مرّات ،بصيغ متشابهة ومختلفة ،من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين :إيقاعي ودلالي "[4] ويُعرف أيضا بتكرار البداية لتوارده في بداية القاطع الشعرية .

كان لتكرار الاستهلال حضور كبير في شعر محمّد الصالح باوية ،حتّى صار سمة بارزة غلبت على شعره ،ساهمت بشكل كبير في تشكيل البنية الإيقاعية في ديوانه أغنيات نضالية ،ومن نماذج التكرار الاستهلالي في المجموعة الشعرية "أغنيات نضالية "تكرار الفعل الأمر(حطّم) خمس مرات في مستهل القصيدة :

دمدم الرعد وهزتنا الرياح

[1] نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر ،منشورات مكتبة النهضة ،ط 3، 1967،ص:242

[2] عمر بن يحي ،شعرية القصيدة عند عز الدين ميهوبي ،ص:127

[3] محمّد عبد المطلب ،بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي ،دار المعارف ،ط 2، 1995،ص:381

[4] محمّد صابر عبيد ،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ،ص:190

حطّمي الأغلال وامضي للسّلاح

حطّميها ..واهتفي ملء الأثير

يا طغاة اشهدوا اليوم الأخير

حطّميها لم تعودي قطعة من أدواتي أو رؤى حلم ثقيل

حطّميها لم تعودي عبد خلخال وسوط ودموع وعويل

لم تعودي خمرة للظلم أختي لم تعودي زفرة الكوخ الذليل

قصة الماضي احمليها كل طيف من رؤاها طلقات وسيول

هي في شعبي لهيب يدفع الأفواج للثأر وللموت النبيل

عانقي المدفع والريح فطفلي يرقب الثّدي مع النصر الجميل

أنت للمدفع ،للراية ،للثأر ..هنا بين الروابي والحقول

أنت شلال رهيب وشروق يحضن البعث مع النصر الجميل

حطّميها نحن في الغابة رعب يلبس السّرو وإعصار الريّاح "[1]

أُسند فعل الأمر (حطّم) في الأبيات الشعرية السابقة إلى ياء المخاطبة (حطمّي) ،متبوعا بالنفي (لم تعودي ...)الّذي تكرر هو الأخر أربع مرّات ،جاء للتأكيد على تحرر المرأة من القيود التي كبلتها بقوله :(لم تعودي قطعة من أدواتي ،لم تعودي عبد خلخال وسوط ودموع وعويل،لم تعودي خمرة للظلم ،لم تعودي زفرة الكوخ الذّليل) ومشاركتها في المقاومة الثورية ، إلا أنّه في الوقت نفسه أنتج تراكما إيقاعيا ؛إذ تكررت النغمات ذاتها في الموقع نفسه في ثلاثة أبيات متتالية .

وإذا ما أضفنا التكرار الآخر الذّي حصل في (احمليها –عانقي)، والّذي صنع مناخا من الإيقاع الأمري المتسارع ينشر ظلاله على مقدمة القصيدة ويدفعها دلاليا نحو الحماس والتحفيز والتشجيع الّذي يتوازن مع سرعة القصيدة .

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،موفم للنشر ،الجزائر، 2008،ص:33

ب–التكرار اللّازمة :

يعرّف تكرار اللازمة على أنه "انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية ،تشكل بمستوييها الايقاعي والدلالي محورا أساسا ومركزيا من محاور القصيدة "[1] ،وتتكرر هذه المقاطع وتتراوح عبر الشكل العام للقصيدة وسياقاتها الدلالية ،فهي مرتبطة بتجربة الشاعر من جهة، وبمدى تأثيرها في المتلقي من جهة ،وإحداث مستويات الانفعال من جهة ،يسهم فيه التناغم الإيقاعي الذي تخلقه هذه اللازمات .

ويقصد باللازمة القبلية "الجملة الشعرية التي ترد في بداية السطر القصيدة ويستمر تكرارها في بداية مقاطعها ،بحيق تشكل مفتتحا يلقي بظلاله الإيقاعية على عالم القصيدة "[2]،ذلك ما نلحظه في قصيدة "الصدى" ،يقول :

..وتمضي السنون

وأنّي أحسّ

أحسّ الأسى وحبيس الألم

.....

...وتمضي السنون

وأذكر جدّي

تنوّمنا بأغاني الطفولة

.....

..وتمضي السنون

وأذكر يا طفلتي الوادعة

بعينيك أنت ..

[1] محمّد صابر عبيد ،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ،ص:214

[2] المرجع نفسه،ص:241

بعينيك ترعش مأساتية "[1]

تتوزع القصيدة على ثلاثة مقاطع ،يبدأ كلّ منها باللازمة القبيلة " وتمضي السنون" ، والغرض منها مواساة الطفلة الفلسطينية التي هي رمز للمأساة الفلسطينية .

ت–التكرار الكمّي للأصوات :

تسيطر ظاهرة التراكم الصوتي على البنية الأسلوبية لشعر محمد الصالح باوية ،وتظهر عنايته بالغة بالهندسة الصوتية في نصوصه .

إن لبعض الأصوات قدرة على "التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر، فيتحقق للغة ثراء لا حدود له ،إن هذه الظلال –على اعتبار أنّها عناصر ذات قيمة أسلوبية في العمل الفنّي –ترتبط ارتباطا غير مباشر المضمون الشعري المتشكل "[2]،فالصوت يملك طاقة إيحائية تعكس ما بذات الشاعر من أحاسيس ومشاعر وإيقاعات وجدانية، وعلى هذا الأساس جاء توظيف محمد الصالح باوية للأصوات في ديوانه أغنيات نضالية ،فنجده حريصا على القيمة الصوتية للأحرف ،وعلى قيمتها الدلالية ،حتّى يحقق توازنا في نصه الشعري ،وبذلك يستحوذ على المتلقي وانفعالاته ،ونعرض لهذا من خلال التكرار الكمّي للحمولة الصوتية المتردّدة في ديوانه أغنيات نضالية،وقد ركزت دراستنا هذه على أكثر الأصوات تواردا وترددا ،وأكثرها كثافة ،في ديوانه .

ث–الأصوات المهموسة :

جاء توظيف محمد الصالح باوية للأصوات المهموسة في شعره استجابة للطارىء النفسي الذي يعيشه ،فجات قصائده "حديث نفس أقرب للهمس "[3]، وإن لم يكن لها هيمنة في شعره ،إلا أننا أحصينا ما نسبته 39.97%،والصوت المهموس هو "الصوت الّذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به "[4]

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:38

[2] محمد العيد ،إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ،مكتبة الآداب ،القاهرة ،ط 2، 2007،ص:14

[3] المرجع السابق ،ص:20

[4] كمال بشر ،علم الأصوات ،دار غري للطباعة والنشر والتوزيع ،2000،ص:174

نمثّل لحضور الأصوات المهموسة في شعر محمد الصالح باوية قصيدة "أعماق "التي نلحظ فيها حضورا للمهموسات الآتية :التاء، الحاء، القاف ،الفاء، يقول محمد الصالح باوية :

لو قطرة من عرقي تعترف

لو رجفة تعترف

لو منحنى من خلجة يعترف

إنّي هنا

أجتر ذاتي ..وندائي ينزف "[1]

المتأمل في هذا المقطع من القصيدة ،يستشف زخم الحروف المهموسة ،ويلحظ كثرة تواردها ،وتعاقبها في ثنايا الأسطر ،بخاصة "حرف التاء" ،الّذي بلغت نسبة تواتره في الديوان 9.63%،وقد شبّه رجاء عيد خروجه ب"آهة حبيسة ذبيحة"[2]،ربّما استعان الشاعر بالهمس كون القصيدة حديث نفسي أقرب ما يكون إلى الهمس ؛فهي عبارة عن حوار داخلي بين الشاعر و ذاته ،حول موضوع الوطنية الّذي يميل كثير من الشعراء فيه إلى الاعتماد على الموسيقى الخطابية الحادة ،وقد جاءت معظم حروف القصيدة دالة على حالة الشاعر النفسية الهادئة .

ج–الأصوات المجهورة :

كان للأصوات المجهورة في شعر محمد الصالح باوية تمثّل واضح ،من خلال الرصد الإحصائي لجملة الملفوظات المختلفة صوتيا ،ألفينا طغيان الأصوات المجهورة مقارنة بالأصوات المهموسة ،حيث شكل تواردها في ديوان أغنيات نضالية ما نسبته 60.02 %،وذلك تلائما مع انفعالات الشاعر القويّة والحماسية ،فالصوت المجهور هو "انحباس جري التنفس أثناء النطق بالحرف لقوته"[3]،ونمثّل لذلك ما جاء في قصيدة "أغنية للرفاق "،يقول :

أنت أوراس أنا

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:64

[2] رجاء عيد ،التجديد الموسيقي في الشعر ،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،مصر ،ص:10

[3] صبحي صالح ،في فقه اللغة ،دار العلم للملايين ،بيروت ،لبنان ،ط 3 ، 2009،ص:281

وأنا الإعصار في عيد الطغاة

ياصرير الثأر يسري في حنايا ضربتي نارا تناغي

أمنياتي أنا جبار ورعد وانفجار ..أحمل الفجر بأيد

داميات

وأحسّ الريح تعوي في ضلوعي ،في دمائي "[1]

لا يخلو بيت من أبيات هذا المقطع من القصيدة من الأصوات المجهورة ،بخاصة حرف الراء،الذي بلغت نسبة تواتره في ديوان أغنيات نضالية17.48%، والراء "صوت التكرار"[2]،يتمتع بغزارة وكثافة دلالية ،تكشف عن حماس الشاعر ورغبته القويّة في الثأر والثورة ضد المستعمر الفرنسي .

ح–الحركات الطوال (حروف المدّ):

لا يقل دور أصوات المد أو ما يعرف بالحركات الطوال عن الأصوات المهموسة والمجهورة في أداء الوظيفة الدلالية في شعر محمد الصالح باوية؛ وتطلق الحركات الطوال على "الألف والواو والياء،وتتميّز هذه الحركات بأنّها أصوات مفتوحة تستوعب التجربة الإنسانية بأبعادها المختلفة "[3]،ذاك أن الصوت يخرج عبر جسور الهواء التي تمدها هذه الأصوات ،تعبر عن حماس الشاعر ورغبته الجامحة في الثأر والحصول على الحرية .

وإذا تأملنا قول محمد الصالح باوية من قصيدة "أغنية للرفاق " :

يا رفاقي ،يارفاقي في الذرى في السجن في القبر وفي

آلام جوعي

قهقه القيد برجلي يا رفاقي حدّقوا ..فالثأر

يجتر ضلوعي

[1]محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:42

[2]كمال بشر ،علم الأصوات ،ص:206

[3]مصطفى السعدني ،المدخل اللغوي في نقد الشعر ،قراءة بنيوية ،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،ص:62

يا جنون الثورة الحمراء يجتر كياني ومغارات

ربوعي "[1]

نجد أن الحركات الطوال تتكرر في أكثر من خمسة عشر بنية صوتية تعبر عن تجربة الشاعر النفسية المتمثلة في رغبته الشديدة في الانتقام والثأر من المستعمر الفرنسي .

2-2- الجناس :

من بين الظواهر الصوتية التي ركز عليها محمد الصالح باويةفي ديوانه الجناسات التي أنشأت موسيقى داخلية في قصائده،التي تطرب الآذان لها ،وتستعذبها الأسماع ،وتستطربها الأذواق .

يتأسس إيقاع التشكيل بالتجانس على أساس التشابه والمماثلة الحاصل بين لفظتين في الإيقاع الصوتي ،مع اختلافهما في المدلول ، ويعرف ابن المعتز (ت399 هـ) الجناس قائلا :"الجناس هو أن تجيء الكلمة تجانس الأخرى في بيت شعر أو كلام ،ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف الحروف"[2] ، فإذا " اتفق اللفظان في نوع الأصوات وعددها ،وترتيبها وهيأتها الحاصلة من الحركات والسكنات كان التجانس تاما ، والإيقاع متطابقا ، وإن اختلف اللفظان في واحد من الأمور السابقة كان التجانس ناقصا "[3]

وقد تلاحمت أبنية التماثل الصوتي تلاحما واضحا في شعر محمد الصالح باوية، ويعد الجناس المطية التي تمكن بواسطتها من صنع أكبر أبنية للتماثل في شعره ، حيث لا تخلو قصيدة من قصائده من أنواع الجناس ، وقد تفنّن محمد الصالح باوية في الإتيان بالجناس ، من ذلك قوله :

مجهولة

تطوي بحارا وتلال

لاتقتني غير طرود وسلال

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:41

[2] عبد الله ابن المعتز ،كتاب البديع ،تعليق عرفان مطرجي ،مؤسسة الكتب الثقافية بيروت ،لبنان ، ط1، 2012،ص:36

[3] محمود نجا ، قصيدة المديح في الأندلس ، قضاياها الموضوعية والفنية ، دار الوفاء للطباعة والنشر ،الإسكندرية ،ط 1، 2003،ص:249

تهديك أثقال السلال

تهدي الصبايا كل أصناف الغلال "[1]

اعتمد الشاعر على أيقونة الجناس اعتمادا واضحا في الألفاظ التالية :(تلال ،سلال ، السلال ،الغلال)، وكأنما أراد الإشادة ببطولات المرأة الجزائرية ،ودورها في العمل الثوري من خلال قيامها بالعمليات الفدائية ،وهو جناس ناقص أثرى به الشاعر موسيقى الأبيات ،وأعلى به النغم الشعري من خلال التماثل الإيقاعي بين الألفاظ المتجانسة .

وكذلك قوله :

قد صبا قلبي لأنسام النّخيل

ترقص الأطفال في صفو الأصيل

لخشوع الواحة الصّافي الجميل

لحديث الشيخ عن زيد الهلالي

والصبايا حوله مثل الهلال

يتزاحمن على فيض الخيال

ولقد وسّدت ليلى بنت خالي "[2]

اعتمد الشاعر في هذا المقطع على أيقونة الجناس الناقص اعتمادا واضحا (صفو ،الصافي ،الهلالي ،الهلال ،الخيال ،خالي) ،وكأنّما أراد الشاعر بذلك أن ينقل للقارىء جوّ البيئة الصحروية ،والجلسات الحكائية ، ويسبغها على أحاسيسه اتجاهها فيجعل منها مكانا يشبه الجنّة .

وأكثر قصيدة حوت هذه المظاهر التماثلية الصوتية ، هي قصيدة "إنسانية الطريق" :

دمدم الرعد وهزتنا الرياح

[1] محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ، ص:79

[2] المصدر نفسه،ص:87

حطّمي الأغلال وامضي للسّلاح

حطّميها ..واهتفي ملء الأثير

ياطغاة اشهدوا اليوم الأخير "[1]

ففي هذه الأبيات جانس الشاعر بين (الرياح ،السلاح ،الأثير ،الأخير) ،وهو جناس ناقص متلبس بالقافية ،ساهم في بناء السيّاق الإيقاعي العام للقصيدة ،كون الكلمات المتجانسة جاءت متوازية إيقاعيا في أخر الأسطر الشعرية ، مما أثرى موسيقى القصيدة ،وأضفى انسجاما بين الأصوات ،كما أن الشاعر أراد من هذا الجناس المتلبس بالقافية "إحداث هزّة إيقاعية من شأنها إرباك المتلقي ، بعد تلقيه هزّة الجناس في القافية "[2]

2- 3-بنية التضاد :

تتمثل بنية التضاد في النص من خلال الطباق والمقابلة ، وهما يتأسسان على اختلاف الدلالة واختلاف البنية الصوتية .

2-3-1-الطباق :

الطباق كبقية أشكال البديع ليس مجرد زينة لفظية أو محسن بلاغي بوصفه "بنية تخالف بين اللفظين بعكس الجناس ،يدخل في صميم الصورة الشعرية ، بل والأكثر من ذلك يمكن اعتباره أساسا من أسس بناء السيّاق الجمالي للقصيدة العربية إن لم يكن أهم عناصره في بعض السيّاقات"[3] ؛ والطباق هو " الجمع بين الشيء وضده في الكلام"[4]

يتولد عن التضاد نوع من المباغتة لجمعه بين المتناقضات ،وتأليفه بين المتنافرات ،و هو من الأدوات الطيّعة التي يقيم بها المبدع علاقات جديدة بين مفردات اللّغة لتعكس المفارقات القائمة في الكون ،أصغر صورة للتضاد تسمّى الطباق ، أما إذا امتدت الصورة أوسع فيسمى المقابلة .

---

[1] المصدر السابق،ص:33

[2] محمد علوان سالمان ،الإيقاع في شعر الحداثة ،ص:112

[3] عبد الرحمن حجازي ،الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي ،دراسة أسلوبية ،ص:160

[4] السيد أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، ص:291

ومن نماذج التضاد في شعر محمد الصالح باوية قوله في قصيدة الشاعر والقمر :

قد صبا قلبي لأنسام النخيل

ترقص الأطفال في صفو الأصيل

لخشوع الواحة الصافي الجميل

لضجيج الركب يوم الرحيل

لحديث الشيّخ عن زيد الهلالي

والصّبايا حوله مثل الهلال

وقوله :

وشدا القهوة جمّاع العشيرة

يسكت الطفلة إذ تبكي كسيرة

وغطا أرجوحة الطفل الوثيرة

ندّ بالحناء في قيظ الهجيرة "[1]

يجمع الشاعر في هذا المقطع بين الثنائيات الضدية (الصبايا،الشيخ)، (الطفل ،الطفلة) في صورة عفوية انتزعها من الأركان الحانية في قلبه المنتمية إلى عالم الطفولة و الصبا ،مستمدة من الألوان المحلية الأصيلة التي تترك في نفس المتلقي أثرا لا يمحى ، فشكل الطباق نسقا إيقاعيا متوازنا جمع فيه الشاعر بين المتناقضات على نحو يبرز أحاسيسه ومشاعره ،ويشرك المتلقي في حالة الحنين التي يعيشها.

المتأمل في قول محمد الصالح باوية،يكتشف بيسر اعتماد المعنى على التضاد :

في بحار العرق

يورق في طياته شوك الأرق

لكن ..

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:87

يموت الطّلع في ليل

على بعد قدم "[1]

إن الفجوة الحاصلة بين اختلاف كلمتي (يورق ،يموت) ،تولد إيقاعا نفسيا أخاذا يمتد إلى المعاني ولا يكتفي بالألفاظ ،إنّه موسيقى نفسية تزيد من إثراء الإيقاع العام للقصيدة ومعناه ،والشاعر بتوظيفه للطباق يرمي لإيصال المعنى إلى ذروة الدلالة ، فالمتضادان لا يلتقيان لبعد الفجوة بينهما ،هذا ظاهريا ، وعند الشعراء يراد بها عكس ذلك ،فبضدها تعرف الأشياء.

أمّا المقابلة فلم يكن لها حظ في شعر محمد الصالح باوية ، وبالنظر لبنيتها التركيبية فما هي إلاّ طباق موسع ،لهذا كان حضورها منعدما ،فالثنائيات الضدية عنده إنبنت على الطباق ،فقد كان أداة طيعة في يد الشاعر يعزف بها أنغام الإيقاع .

3-الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الخارجي :

3-1-بناء الإيقاع الشعري :

عرفت الحركة الإبداعية في الشعر العربي تطورا كبيرا في بنيتها وقالبها، فبنية القصيدة الحديثة (الحرّة) تتمايز كثيرا عن بينة القصيدة العربية التقليدية (العمودية)، المبنية على طراز فنّي بالغ التعقيد ، وما يفسر هذا التطور حركة الفكر الأدبي في ضوء مستلزمات وضرورات الحياة .

البناء الشعري في حقيقته قالب موسيقي تُصب فيه الكلمات، حيث توضع كل كلمة فوق وتر موسيقي معين يحدث نغما موسيقيا معينا مؤثرا ،يعكس عمق التجربة النفسية للشاعر ،وما يعيشه من تقلبات في الحياة،لذا كان الشعر كذلك ،ومن خلال قراءتنا لشعر محمد الصالح باوية لمسنا اختلافا وتنوعا في القوالب الشعرية التي نظم فيها شعره ،وتمثّل هذا الاختلاف في وجود نوعين من القوالب الشعرية :القصيدة العمودية والقصيدة الحرّة .

يحتوي ديوان أغنيات نضالية لمحمد الصالح باوية على اثنتي عشرة قصيدة ،موزعة كالآتي :

- 09 قصائد من الشكل الشعري الجديد (الشعر الحرّ)

[1] المصدر السابق ،ص:117

-03 قصائد من الشكل الشعري القديم (الشعر العمودي)

والجدول الآتي يرصد لنا إحصائيات القوالب الشعرية التي تضمنها إبداع الشاعر من خلال مدونته أغنيات نضالية :

القصيدة	شكل البناء الشعري	الوزن الشعري
إنسانية الطريق	شكل عمودي على شطر واحد	بحر الرمل
الصدى	شكل حرّ على بناء التفعيلة	بحر المتقارب
أغنية للرفاق	شكل حر على بناء التفعيلة	بحر الرمل
التّحدي	شكل عمودي على شطر واحد	بحر الرمل
ساعة الصفر	شكل حر على بناء التفعيلة	بحر الرمل
الإنسان الكبير	شكل حر على بناء التفعيلة	بحر الرمل
أعماق	شكل حر على بناء التفعيلة	بحر الرجز-الوافر-الرمل
فدائية من المدينة	شكل حر على بناء التفعيلة	بحر الرجز
الشاعر والقمر	شكل عمودي على شطر واحد	بحر الرمل
في الواحة شيء	شكل حر على بناء التفعيلة	بحر الرجز
رحلة المحراث	شكل حر على بناء التفعيلة	بحر الرجز
الرحلة في الموت	شكل حر على بناء التفعيلة	بحر الرجز

الجدول (01)

إنّ أول ما يلاحظ على البيانات التي يحملها الجدول الإحصائي هو تنوع القوالب الشعرية عند محمد الصالح باوية بين البناء العمودي والحر، واختلاف النسب بينها ، حيث مثلت القصيدة الحرّة حضورا قويّا في المرتبة الأولى ، بنسبة 75%وجاءت القصيدة العمودية في المرتبة الثانية ،بنسبة 25%وهذا ما دفعنا للتساؤل عن سر هذا التوظيف ؟ وكيف أثر في صناعة الإيقاع الشعري عند محمد الصالح باوية ؟

إنّ تعدّد القوالب الموسيقيّة يساعد على كسر رتابة الإيقاع "فالتلوين الموسيقي يستطيع أن يلائم بين المواقف ،أو يجعل تجسيده للشعور ينطلق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها ،بالإضافة إلى أن النغمة

الموسيقية في الشعر لديها القدرة في تجسيد الإحساس المستتن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع القدرة على ربط بنائه الفكري متلبسا ببنائه الموسيقي "[1]

مثلت القصيدة الحرّة حضورا قوّيا في شعر محمد الصالح باوية ، بنسبة 66.66%،ولاشك أن بنية القصيدة الحرّة تختلف بكثير عن بنية القصيدة العمودية من حيث الشكل ،حيث تمتعت القصيدة الحرّة بحظ وافر من حرية التصرف، التي تمثلت في التقيد بتفعيلة واحدة بعينها ،وحرية التصرف في عدد التفعيلات في البيت الواحد ،و في طول وقصر الأبيات و المقاطع الشعرية ، وعدم الالتزام بقافية واحدة وروي واحد ،وهو ما يمنحها إيقاعا موسيقيا خاصا خاليا من القيود الصارمة التي عرفتها القصيدة العمودية .

وقد حاول محمد الصالح باوية أن يستثمر الطاقة الكامنة في خصائص القصيدة الحرّة من خلال منح التفعيلة حرية الانتشار على مساحة القصيدة ،يقول:

المدى والصمت والريح ..

تذّري رهبة الأجيال في تلك الدقيقة

قطرات العرق الباني ،

نداء..

وسلال مثقلات بالحقيقة

الأسارير ،أخاديد مطيرة

ثورة خرساء ،

أهوال مغيرة

لون عمق يتحدى في جزيرة

الأسارير صدى حلم

[1] صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ،مطبعة الخانجي ،مصر ،1992،ص:20

تبدى في الجباه السمر يوما ،

فتجمّد"[1]

نلاحظ في هذا المقطع –بل في القصيدة كلّها– مدى الحرية التي منحها الشاعر للتفعيلة ، وكيف وزّعها في القصيدة ،وكذا كان للتنوع في القافية والروّي دورا بارزا في صناعة الإيقاع ،فقد عدد الشاعر بين الحاء والقاف والنون والرّاء ...ما جعل حركة الإيقاع تتأرجح بين الصعود الناجم عن طول الجملة وقصرها .

ويقول في قصيدة أخرى :

يا ماسك الأسرار والموت ..

ويا قافلة الإلهام في الحيّ الجميل

ياحبّةالقلب..وياعمري الطويل

يا غلّة

تنداح في الرّمل ..وفي قحط الخليل

أنهي إليك

ألف سلام ،

ألف موّال ..وحرف ..وخبر

ومن قبضة الفأس المغنّى ..

تزرع الواحة مرجا وقمر

من لوعة العود الذي يُعرق في حقد الرّمال "[2]

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:49

[2] المصدر السابق ،ص:91

إنّ المِلاَحِظَ لتوزيع الكلمات في هذا المقطع ،يرى أن الشاعر قد صب كلماته في قالب يتميّز بالطول مرّة وبالقصر مرّة أخرى ، ومن المعلوم أن الجمل الطويلة تتطلب النفس الطويل مما يجعل الإيقاع متعاليا بنغماته ،ثّم تنخفض حدّة الإيقاع في السطر الموالي الذي يتميّز بقصر العبارة ثّم يعود الشاعر مرّة أخرى للسطر الطويل ، وهو ما يعطي النص موسيقى متزنة تتشكل ما بين النفس الطويل والخافت الذي يعكس الحالة النفسية لمحمّد الصالح باوية ،وقد شكل هذا النمط حضورا قويّا في تجربته .

وتأتي القصيدة العمودية في المرتبة الثانية ،بنسبة 25%، ومن المعلوم أن الكتابة الشعرية التقليدية تفرض ضوابطا صارمة على الشاعر ،وتلزمه بضرورة اتباعها ولعل أبرزها نظام الشطرين ،فالبيت في القصيدة العمودية يتكون من صدر وعجز وهو ما يجعل القصيدة تخضع لإيقاعين متناسقين ومنسجمين ومتقابلين يتكرران عبر كلّ أجزاء القصيدة ،ولقد جاءت تجربة محمد الصالح باوية الأولى (عمودية) من خلال قصائده (إنسانية الطريق ،التحدي ،الشاعر والقمر) ،وهي قصائد من الشطر العمودي ،كتبت بصورة الشعر الحرّ ،ممّا يدخل ضمن إطار التجريب يقول في قصيدة إنسانية الطريق :

دمدم الرعد وهزّتنا الرياح

حطّمي الأغلال وامضي للسلاح

حطّميها ..واهتفي ملء الأثير

يا طغاة اشهدوا اليوم الأخير

حطّميها لم تعودي قطعة من أدواتي أو رؤى حلم ثقيل

حطّميها لم تعودي عبد خلخال وسوط ودمع وعويل

لم تعودي خمرة للظلم أختي لم تعودي زفرة الكوخ الذليل

قصة الماضي احمليها كلّ طيف من رؤاها طلقات وسيول "[1]

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:33

إنّ الموجة الإيقاعية في هذا المقطع الشعري تنتهج وزنا ثابتا عموديا، وهو ما يعطي الحركة الإيقاعية نغما متزنا،حسب ما تقتضيه الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر ،والمنبعثة مع الحماس والاندفاع الصاعد المتأجج والملتهب ،وإن القالب العمودي المبني على نظام الشطر الواحد يزيد هذا الالتهاب اشتعالا ،ممّا يساعد الشاعر في البقاء على وتيرة واحدة من الحماس والاندفاع في التحريض على الثورة ضد المستعمر.

وصفوة القول أن الشعر العربي قد سار وفق مسار زمني متطور بدءا من العصر الجاهلي إلى عصرنا هذا، فهذا التطور الملحوظ الذي شهدته حركة الشعر العربي كان له الأثر البارز في صقل الملكة الشعرية للشعراء المعاصرين، ذلك أنهم قد استفادوا من تجارب الشعراء القدماء (القالب العمودي) ومن تجارب الشعراء الذين جاءوا من بعدهم (القصيدة الحرة) ،فالشاعر محمد الصالح باوية في ديوانه أغنيات نضالية قد اغترف من كلّا البحرين، وأبدع فيهما، وأنتج نصوصا تعكس الثقافة الشعرية واللغوية التي كوّن بها فلسفته الشعريّة والأسلوبية .

3-2-الإيقاع العروضي (الوزن):

عُرِّفَ الشعر في الثقافة العربية مرتبطا بالوزن ،أي أن الشعر يرتبط بالوزن ارتباطا تلازميا منذ اللّحظة الأولى لدراسته ،وهذا الارتباط القوي بين الشعر والوزن نلمسه في معرض حديث قدامة بن جعفر عن الشعر، يقول :" الشعر قول موزون مقفى "[1]،ويعرفه إبراهيم أنيس بقوله :"الشعر هو الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي الّذي يثير فينا انتباها عجيبا ،وذلك لما فيه من تموقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتّصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى ،ولا تنتهي بعدد معيّن من المقاطع بأصوات بعينها نسميّها القافية "[2]

ومع هذا الترديد الدائم لمقولة الشعر هو قول موزون مقفى نقر ضمنيا أن المستوى الإيقاعي هو القاعدة الأساس التّي ارتكز عليها القدماء ويرتكز عليه المحدثّون —اليوم-لتمييز الشعر عن غيره من فنون الكلام.

[1] قدامة ابن جعفر ،كتاب نقد الشعر ،مطبعة الجوانب ،قسطنطينية،ط1، ،1302،ص:03

[2] إبراهيم أنيس ،موسيقى الشّعر،ص:11

ولقد أولى الشعراء العرب الوزن اهتماما كبيرا في أشعارهم لأنه يعمّق الإيقاع ويقيه من التلاشي، بوصفه الحدّ الفاصل بين الشعر وما ليس بشعر ،وقد حاول الخليل بن أحمد الفراهيدي رصد أبنية الشعر في عدد من البحور الشعريّة ،التّي تشكّل البنية الصوتية الخلفية للشعر العربي ، المتمثلة في الأوزان العروضية والقوافي .

وقد حاول بعض النقاد تبرير انتقاء الشاعر لإيقاع بحر دون غيره من البحور الشعرية ،محاولين الربط بين طبيعة الموضوعات الشعرية والسّمات الإيقاعية لبحور الشعر، فالوزن "مثله مثل المقام الموسيقي صالح لأن تعزف منه ألحان مختلفة الأغراض والانفعالات ،ومختلفة الوقع والتأثير على المتلقي "[1]وسنحاول في هذا المقام إحصاء البحور الشعرية التي تواترت في شعر محمد الصالح باوية ،من خلال مجموعة القصائد التي تناولناها بالبحث لنكتشف الاستعمال الشائع منها ،وكيف ساهمت في بناء شعرية النص وبنيته الإيقاعية .

والمميّز في شعر محمد الصالح باوية أن جميع قصائد ديوانه أغنيات نضالية جاءت على البحور الشعرية الصافية التي تعتمد في بنائها على تفعيلة واحدة تتردّد في كامل القصيدة .

3-2-1 -تواتر الأوزان الشعرية في ديوان أغنيات نضالية :

يوضح الجدول الأتي البحور المستخدمة في شعر محمد الصالح باوية، وإيضاح كم ما نظم عليها من قصائد .وقد جاء توظيفها في ديوانه أغنيات نضالية كالأتي :

الأوزان الشعرية	الرمل	الرجز	المتقارب	بحور مركبة
عدد القصائد	06	04	01	01
النسبة المئوية	50%	33.33%	8.33%	8.33%

الجدول (02)

ومن خلال الإحصاء يتضح أن بنية الإيقاع العروضي في هذا الديوان تتميّز باستعمال الأوزان الصافية المفردة التي تقوم على تكرار تفعيلة واحدة في البيت أو السطر الشعري ،فالشاعر يستخدم

[1]أحمد عادل عبد المولى ،الأسلوبية التطبيقية –التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية في الشعر العذري نموذجا ،تقديم :محمد عبد المطلب مصطفى ،مكتبة الآداب ، القاهرة ،ط 1، 2013،ص:24

(04) أربعة أوزان صافية ؛وهي :(الرمل ،الرجز ،المتقارب ،الوافر) ،تتألف وحداتها الإيقاعية أو تفاعيلها من :

-الرمل :فاعلاتن، فاعلاتن ،فاعلاتن ،فاعلاتن ،فاعلاتن ،فاعلاتن .

-الرجز :مستفعلن ،مستفعلن ،مستفعلن ،مستفعلن ،مستفعلن ،مستفعلن .

-المتقارب :فعولن ،فعولن ،فعولن ،فعولن ،فعولن ،فعولن .

الوافر :مفاعلتن ،مفاعلتن ،مفاعلتن ،مفاعلتن ،مفاعلتن ،مفاعلتن .

و يتبين لنا من خلال البيانات التي يحملها الجدول الإحصائي للبحور الشعرية التي استعملها الشاعر محمد الصالح باوية أن هناك ثلاثة بحور شعرية استحوذت على اهتمامه ،حيث نظم شعره وفقا لها ،هي:بحر الرمل وبحر الرجز ،وبحر المتقارب ،هيمن بحر الرمل على أغلب قصائد ديوانه أغنيات نضالية ((06)ست قصائد) ،وهو من البحور الصافية يبنى على تفعيلة (فاعلاتن) ، ويأتي بحر الرجز في المرتبة الثانية من حيث عدد القصائد التي جاءت على وزنه ((04) أربعة قصائد)،ويحتل بحر المتقارب المرتبة الأخيرة (01) قصيدة) ،والبحور المركبة (01)قصيدة)من حيث التوظيف .

ونلاحظ أن محمد الصالح باوية قد مال كثيرا في ديوانه أغنيات نضالية إلى توظيف بحر الرمل بالدرجة الأولى ،ويعدّ بحر الرّمل من الأوزان الشعرية العربية المألوفة ،التي يسميها إبراهيم أنيس "الأوزان القومية "[1]

أ-وزن الرمل :

يأتي وزن الرمل في المرتبة الأولى في استخدام باوية للأوزان ، وهو من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة (فاعلاتن)، ونجده بكثرة في قصائد محمد الصالح باوية حيث بلغ استعماله فيها (06) ست مرّات ، بنسبة50%، وإذا كان الرمل قد سمي بهذا الاسم ؛"لأنّه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض "[2] ، وكان العرب يطلقون هذا الوصف على "الشعر الّذي يوصف باضطراب البناء والنقصان ؛وكانوا يطلقونه على من يهز منكبيه ويسرع في حركته "[3] ويوضح الجدول أعلاه(الجدول رقم 1) عناوين

[1] إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر ،ص:188

[2] ابن رشيق ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،ص:79

[3] أحمد عادل عبد المولى ،الأسلوبية التطبيقية –التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية في الشعر العذري نموذجا ،ص:49

القصائد التي جاءت على وزن الرمل ،وهي : إنسانية الطريق ،أغنية للرفاق ، التّحدي ،ساعة الصفر ،الإنسان الكبير ، الشاعر والقمر.

ولقد استعمل محمد الصالح باوية هذا البحر في الموضوعات الحماسية المنفجرة من خلال النغمة الصاخبة المصاحبة لهذا البحر .

وأكثر ما يلفت نظر الدارس في شعر محمد الصالح باوية كثرة انزياحاته الإيقاعية في بحر الرمل ومن صور الانزياحات الايقاعية التي حفلت بها قصائد باوية مجيء تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن :/0/0//0) مخبونةلتصبح (فعلاتن :///0/0) ،أي إسقاط الحرف الثاني الساكن ،ومكفوفة لتصبح (فاعلات :/0//00) ؛أي إسقاط السابع الساكن ، ومخبونة ومكفوفة معا وهو ما يعرف بالشكل لتصبح (فعلات :///00) ،أي إسقاط الحرف الثاني والسابع الساكنين ،مما أدى إلى سرعة الإيقاع في قصائده .

يقول محمد الصالح باوية في قصيدة إنسانية الطريق :

دمدم الرعد وهزّتنا الرياح

00// 0/0/0// / 0/0 //0/

فاعلاتن فعلاتن فـــــاعلات

حطّمي الأغلال وامضي للسّلاح

00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

حطّميها واهتفي ملء الأثير

00/// 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلات

يا طغاة اشهدوا اليوم الأخير

00//0/ 0/0/// 00//0/

فاعلات فعلاتن فاعلات

وقوله من قصيدة أغنية للرفاق :

يا رفاقي ،يارفاقي في الذّرى ،في السجن في القبر وفي

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلا

آلام جوعي

0/0/ /0//

ت فاعلاتن

قهقه القيد برجلي يا رفاقي حدّقوا ..فالثأر

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع

يجتر ضلوعي

0/0// 0/ /0/

لات فاعلاتن

يا جنون الثّورة الحمراء يجتر كياني ومغارات

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلاتن فعلاتن ف

ربوعي

0/0//

علاتن

أقسمت أمي بقيدي بجروحي سوف لا تمسح

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فع

من عيني دموعي "[1]

0/0// 0/0/0/

لاتن فاعلاتن

والمتأمل للخريطة الإيقاعية لهذه القصيدة يلاحظ أن تلك الانزياحات المصاحبة لتفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن) ،تعطي لنفس الشاعر انفتاحا وتعاليا حيث يطغى التصاعد على الانخفاض في الموجة الإيقاعية .ولا شّك أن للتواصل الّذي يميز الإيقاع من خلال التتابع المقطعي الذي أحدثه تكرار التفعيلة الواحدة (فاعلاتن)أثرا في الإيقاع الموسيقي متمثلا في السرعة والانفتاح والتعالي في الموجة الإيقاعية، فهذا التتابع يعطي البيت الشعري اتساقا في إيقاعه الصوتي من خلال اندفاع النغمة نتيجة لتكرار التفعيلة ، ولا شّك أيضا أن له أثرا في الإيقاع النفسي والمعنوي ،وهذا ما انعكس على دلالة القصيدة ، إذ نرى في هذه القصيدة التتابع المتواصل لحالة الشاعر المتحمسة و المندفعة للثورة ،وهذا ما جعل محمد الصالح باوية يتخيّر الوزن الذي يريده في بنية يتلاحم فيها الوزن والمعنى حيث يتحركان معا وفق ما تقتضيه الموجة الإيقاعية ودلالة النص .

وأكثر ما يلفت انتباه الدارس في شعر محمد الصالح باوية كثرة انزياحاته الإيقاعية ،من ذلك قوله :

يا رفيقي

0/0//0/

فاعلاتن

أنا إنسان صراع

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:41

00/// 0/0///

فعلاتن فعلان

ملء كفّي حزمة مصلوبة من عزمات

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

وشراع

00///

فعلان

وبقلبي ثورة تمتصّ معنى العاصفات

00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0///

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان "[1]

يلاحظ المتأمل لخريطة هذه القصيدة التغييرات التي طرأت على تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن) ، (فعلاتن)،(فعلات التي قلبت إلى فعلان)، (فاعلات التي قلبت إلى فاعلان) ،والتي جاءت وفقا لتغيرات الحالة النفسية للشاعر، كما يلاحظ الدارس أن هذه الأسطر الشعرية في هذه القصيدة تتموج حسب التموج الانفعالي ،والدفقة الشعورية ،فنجد أسطرا شعرية مكوّنة من تفعيلة ،مثل السطرالأول والأخير ،وأسطرا من تفعيلتين مثل السطر الثاني ،ومن ثلاث تفعيلات مثل السطر السادس،وأسطرا تتألف من أربع تفعيلات مثل السطر الثالث .

ب–وزن الرجز :

يأتي وزن الرجز في المرتبة الثانية ،بعد وزن الرمل ،بنسبة 33.33%،بحر الرجز من البحور الصافية المبنية على التفعيلة الواحدة (مستفعلن) ، سمّي بالرجز" لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:59

القيام"[1]،ولقد قادت خصائص هذا الوزن الانسيابي السلس الّذي انقاد لكثير من الشعراء في القديم والحديث إلى "ارتفاع أسهمه على يد شعراء التفعيلة في الجزائر حيث حاز المرتبة الأولى عندهم "[2] ومن القصائد التي جاءت على وزن الرجز (أعماق ،فدائية من المدينة ، في الواحة شيء ،رحلة المحراث ،الرحلة في الموت).

إذا كان بحر الرمل عند محمد الصالح باوية قد ارتبط –في معظمه– بشعر الثورة ،فإن بحر الرجز قد ارتبط عنده – وبالأخص –في القصائد الأخيرة من ديوانه أغنيات نضالية (في الواحة شيء ،رحلة المحراث ،الرحلة في الموت) بالطابع التأملي ،والنظر في مجريات الحياة والكون ،فقصيدة "في الواحة شيء " قصيدة رثائية أهداها الشاعر إلى روح صديقه الشهيد البطل "البشير بن خليل" ،تعانق رؤيا الشاعر التأملية ،والتساؤلية،حول مصير الناس والحياة، وسر الموت ، وقصيدة الرحلة في المحراث ،التي نسجها الشاعر من خيوط بيئته ،وهي عبارة عن تهويمات فلسفية ، يتعسر على القارئ تأويلها ، ممّا يجعل المعنى –أحيانا– مستغلقا ،عصيا على القارئ القبض عليه ، لأن هذا النمط من الشعر التأملي يحتاج إلى قراءة متمعنة ،ومنتجة لفتح مغاليقه واستنطاق أسراره .

ويطالعنا محمد الصالح باوية بطابعه التأملي في قصيدته المعنونة ب"الرحلة في الموت "،التي نظمها على إثر الفيضانات الطوفانية التي أصابت بلدته المغير ،والتي كان وقعها شديدا على الشاعر وبلدته ،فجاءت هذه القصيدة لتشي بنظرة الشاعر المتشائمة ، يقول :

يانخلتي

0//0/0/

مستفعلن

يا نطفة الحيّ

/0/0//0/0/

مستفعلن متف

[1] صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية)،ص:80

[2] محمّد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث ،اتجاهاته وخصائصه الفنيّة 1925-1975) ،ص:272

ويا أمّ الشّجر

0//0 /0/ 0//

علن مستفعلن

ماعاد لي في العمق أصداء..

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

مستفعلن مستفعلن مستف

جذوع النخل في قلبي

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

علن مستفعلن مستف

بقايا من حفر

0// 0/ 0/0//

علن مستفعلن

يا نخلتي

0//0/0/

مستفعلن

دربي على غصنك

//0/ 0// 0/0/

مستفعلن متفع

معزوز القدم

0//0/0/0/

لن مستفعلن"[1]

والمتأمل لخريطة هذه القصيدةيلاحظ تصرف الشاعر في تفعيلة الرجز بما يتساوق والحالة الشعورية التي تسيطر عليه ،ومن صور تصرف الشاعر مجي تفعيلة الرجز تامة(مستفعلن)،ومخبونة (متفعلن) ، وهوما يتناغم مع الإيقاع النفسي في القصيدة ،ولعلّ حروف المدّ الموائمة للنفس المنكسرة –في هذا المقام- تنطق بصدق عاطفة الشاعر،ممايشي بانقياده التام لمشاعر الحزن والتشاؤم كما أن للتدوير دورا فعّالا في تجسيد الحالة الشعورية المتوترة للشاعر ،وقد ساعد بحضوره في دعم الإيقاع في هذه القصيدة ،عبر تواصل التدفق الشعوري ،والعاطفي ،واستمرار النفس الايقاعي بدل انقطاعه وتشتته .

ت–وزن المتقارب :

يأتي بحر المتقارب في المرتبة الثالثة،بعد الرمل والرجز ،بنسبة 8.33%، وهو بحر صافٍ ،ذو تفعيلة واحدة لا تتغير ،يتأسس على تفعيلة "فعولن" ،سمي بالمتقارب "لتقارب أجزائه ،لأنّها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا "[2]،و إيقاعه "يراوح بين البطء والسرعة مما يجعل لكلّ قصيدة ‘يقاعا خاصا بها "[3]يأتي في "المرتبة الثانية من حيث الاستعمال لدى رواد شعر التفعيلة في الجزائر"[4]

لم ينظم محمد الصالح باوية على وزن المتقارب إلاّ قصيدة واحدة من ديوانه أغنيات نضالية التي اعتمدتها الدّراسة؛وهي قصيدة الصدى ؛ تتألف من (32) اثنان وثلاثون بيتا ؛يناجي فيها طفلة منكسرة القلب ،بريئة الملامح هي رمز للمأساة الفلسطينية .

وقد اختار محمد الصالح باوية وزن المتقارب –في هذا المقام – لأنّه مناسب للإفضاء ،والبوح والنجوى يقول :

..وتمضي السنون

/0// /0//

فعولن فعولُ

[1]محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:123

[2]صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية ،ص:117

[3]المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

[4]محمد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنيّة 1925-1975)،ص:263

وإنّي أحسُّ

/0// 0/0//

فعولن فعولُ

أحسُّ الأسى وحبيس الألم

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

فعولن فعولُ فعولن

تدفّق نورا ودمعا ودم "[1]

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

فعول فعولن فعولن فعلْ

يلاحظ المتأمل لهذه الأبيات تصرف الشاعر في وزن المتقارب (فعولن) وفق ما تلميه عليه الدفقة الشعورية ، فيصير (فعولن) مقبوضا (فعلُ) ،بإسقاط الخامس الساكن من فعولن،وقد لجأ الشاعر إلى ذلك من أجل خلق إيقاع سريع ،يتناسب مع وتيرة السرد ،ووتيرة الانفعالات المتماوجة .

ث– تعدّد الأوزان (الرجز–الوافر–الرمل) :

المتأمل للجدول رقم (01) الخاص بالقصائد وأوزانها ، يلاحظ أن محمد الصالح باوية قد لجأ إلى تنويع الأوزان داخل قصيدة (أعماق) ،مخالفا بذلك المألوف التقليدي ليضفي سمة التجديد الحداثي على تجربته الشعرية ؛ حيث قسم هذه القصيدة ،التي هي عبارة عن حوار باطني في ثلاث مراحل رمزية للإنسان في الجزائر منذ الاحتلال الفرنسي حتّى الاستقلال ،و كلّ مرحلة من هذه المراحل عنونها بعنوان يتناسب مع طبيعة المرحلة ، وأقامها على وزن خاص ،فالمقطع الأول من القصيدة معنون ب:(الحلقة الضائعة) ، يعبّر عن المرحلة الأولى ؛ ويقصد بها بداية الثورة عندما كانت تدور في حلقة مفرغة ، وإحساسا مضطربا ،وقد اختار الشاعر بحر الرجز – الذي يسمح بدخول كثير من التغييرات عليه – ليكون مناسبا للتعبير عن حالة التيه والاضطراب ،ومحاولة الانتقال من السلبية إلى الإيجابية ،يقول :

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:37

من يولد اليوم ..سؤال ،

ماله اليوم جواب

فليحفر الأرض معي ..قلبا جريئا

ربّ يوم تلد الأرض الجواب "[1]

ويظّل التساؤل قائما في المقطع الثاني ،المعنون ب:(المخاض) ،ويقصد الشاعر بلفظة المخاض- هنا- مخاض الثورة الجزائرية التي بدأت معالمها ،وتباشيرها تلوح في الأفق ،موظّفا وزن الوافر ،إنّ بحرالوافر بحر صاف ،ذو تفعيلة واحدة لا تتغيّر (مُفَاعَلَتُنْ) ،سمّي بالوافر 'لوفور أجزائه وتدا وتد "[2] ، وهو أقرب إلى الشدّة منه إلى الليّن ،يمتاز بجرس واضح يتولّد من كثرة حركاته المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرتابة لولا ما يدخله من عصب وقطف ، فيُصيّر (مُفَاعَلَتُنْ ،مُفَاعَلْتُنْ) بتسكين الخامس المتحرك ،و(مَفَاعَلَتُنْ ،مَفَاعِلْ فتقلب فَعُولُنْ) ،يقول الشاعر :

سؤالاتٌ

0/0/0//

مُفَاعَلْتُنْ

نداءات مغرّزة بقلبي

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

مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

تفجّر طاقتي في كلّ درب

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

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُولُنْ

[1] محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:66

[2] صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية) ،ص:67

تلاحقني كظلّي "[1]

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

مُفَاعَلَتَنْ فَعُولُنْ

وفي المقطع الأخير من القصيدة ،المعنوّن ب:(الانطلاق) ،يجسّد الشاعر انطلاق الثورة الجزئرية،فيقول معلنا بداية الثورة على بحر الرمل الّذي يمتاز بتسارع إيقاعه (فاعلاتن) ،الملائم لحالة التوتر والانفعال ،ولتسارع نبض الشاعر أثناء تعبيره عن الثورة ،يقول :

.. وكما يعصف شعبٌ فعلاتن—فعلاتن

بأكاليل الطّغاة فعلاتن—فاعلات

وكما تصرع أفكارٌ ظلام الرّقّ فعلاتن—فعلاتن-فاعلاتن—فاع

في قلب الحياة لاتن فعلات "[2]

جاء تنويع باوية في أوزان قصيدة (أعماق) ليعبر عن الانفعالات المختلفة المتناغمة مع تجربته الشعرية ؛وبذلك جعل من قصيدته هذه قصيدة فريدة في صورتها التي أرادها عليها ،قائمة على الصراع الدرامي ،والتنوع الإيقاعي، في إطار التجريب والتجديد الشعري ،ممّا يدّل على أن باوية يمتلك ذائقة فنيّة موسيقية قادرة على التغيير والتنويع ،وإثراء البناء الإيقاعي ،تنتج عن استجابته لدفقاته الشعورية ،ويدّل أيضا على درايته بعلم العروض والأوزان الشعرية ،وهو ما يجعل المتلقي يستجيب للنسق النغمي التماوج مع طبيعة الموقف الشعري .

4–القافية :

تعدّ القافية عنصرا مهمّا في بنية القصيدة وموسيقيتها ، وهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتّى يكون له وزن وقافية "[3]،كما أنّها تشكل القفل الموسيقي للبيت الشعري ،يهدف الشاعر من خلالها إلى"صنع الوحدة الموسيقية المقفلة في البيت الواحد ثّم تكرارها في عشرات

[1] محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:68

[2] المصدر نفسه،ص:78

[3] ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الجيل ،ط 5، 1981،ص:151

الأبيات "[1]،ولا يسمى الشعر شعرا إلّا إذا كان له وزن وقافية ،ولا يكون للبيت الشعري من أثر إذا لم يرتكز على قافية تطرق الأسماع ؛لأن ترديد نغم ما على مسافات زمنية متساوية يزيد من قوّة النّص الشعريّ ،وهذا من شأنه أن يحدث استجابة لدى المتلقي .

القافية في رأي النقد القديم مصطلح يتعلق بأخر البيت،يعرفها الخليل (ت 170هـ) ،يقول :" القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله ،مع حركة الحرف الّذي قبل الساكن " [2] تعتمد في أساسها على الحركات والحروف التي تختم اللفظة الواقعة في آخر البيت ، والقافية – على هذا المذهب ،وهو الصحيح- تكون "مرة بعض كلمة ،ومرة كلمة ، ومرة كلمتين"[3]

تتشكل بنية القافية في الأساس من مجموع الحروف والحركات الصوتية التي يلتزم بها الشاعر في أخر أبيات القصيدة؛ أي أن القافية "كمية صوتية يجب أن تتكرّر في آخر كلّ بيت من أبيات القصيدة، وقد تختلف هذه الكمية من قصيدة إلى أخرى ولكنّها لابدّ أن تتفق في القصيدة الواحدة"[4]،غير أن الثابت في كتب العروض عن القافية وحيّزها هو مفهوم الخليل للقافية ،وهو ما تلتزم به هذه الدراسة .

والقافية رغم انّها لا تعدو أن تكون أصواتا تتكرّر إلا أن لها دورا وظيفيا وجماليا كبيرا،إذ أن تكرارها هذا يمثل جزءا مهما من الموسيقى الشعرية ،بوصفها "فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان ،في فترات زمنية منتظمة ،وبعد عدد معين من المقاطع ذات انتظام خاص يسمى الوزن"[5] .

إذا كان رأي النقد القديم في القافية بأنّها القفل الموسيقي الذي ينهي القصيدة ،فإن رأي النقد الحديث ينأى عنه ،فالقافية في رأي النقد الحديث ليست شيئا مضافا إلى القصيدة ، ولا زينة ،أو جزءا منفصلا مكملا يدخل في صميم العملية الشعرية من الخارج ،كما أنها ليست شيئا قابلا للحذف والاستبدال والتعديل، فالقافية في حقيقتها " عنصر مستقل ،صورة تضاف إلى الصور الأخرى ،ووظيفتها

[1]علي عباس علوان،تطور الشعر العربي الحديث في العراق ،منشورات وزارة الإعلام ،الجمهورية العراقية ،1975،ص:233

[2]ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،ص:151

[3]المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

[4]أحمد سليمان ياقوت ،التسهيل في علمي الخليل ،دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية ،1999،ص:111

[5]إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر ،ص:246

الحقيقة لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى "[1]،وبذلك تصبح القافية عنصرا أساسيا من عناصر تحقيق اللغة الشعرية تدخل في صلب البنية الداخلية للخطاب الشعري ، وبالتالي ليست القافية "هي التي تحدد نهاية البيت ،بل نهاية البيت هي التي تحدد القافية"[2]،وبذلك تسهم القافية في دعم حركة الإيقاع الداخلي في القصيدة .

حظيت القافية بقدر كبير من الاهتمام ،في شعر محمد الصالح باوية،وما يؤشر على ذلك الاهتمام ، تنويعه في استخدامها في الشكلين العمودي والحرّ،فقد تعددت أشكال القافية في ديوان أغنيات نضالية ،في ظّل تحرر الشاعر المعاصر في تشكيل قصائده الشعرية ، وتجسدت في أشكال مختلفة ،كذلك الاهتمام بالروي وباقي عناصر القافية ،حيّث تخير الروّي الذي يرتضيه الذوق الشعري والأذن الموسيقية ، وتأتي دراستنا فيها كالآتي :

4-1-تنوع القوافي :القافية من حيث مجرى الروي أنواع :

4-1-1-**القافية المقيّدة** :

القافية المقيدة "هي ما كان رويها ساكنا "[3]، تأتي في المرتبة الأولى من حيث الاستعمال في ديوان أغنيات نضالية ، بمعدل تكراره (70) مرّة ، من شواهدها :

قال شعبي يوم وحدنا المصيرْ"[4]

00/

جاء حرف الروي في هذين السطرين ساكنا(الراء الساكنة) ،فجاءت القافية مقيدة (صِيْرْ)،وهذا السكون يعبر عن أشياء كثيرة ،فالتقييد يعني تقييد النَفَسْ وانحباسه ،وهو ما يعكس حالة الشاعر المتلهفة لقطع نفس البيت بسرعة والانتقال إلى البيت الثاني ، لإخراج لكلام المنحبس بداخله .

وهي أنواع كذلك :

---

[1] جون كوين ،النظرية الشعرية ،بناء لغة الشعر ،اللغة العليا ، ترجمة :أحمد درويش ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،2000ص:102

[2] جان كوهن ،بنية اللغة الشعرية ،ص:74

[3] محمد علي الهاشمي ،العروض الواضح وعلم القافية ،دار القلم ،دمشق ،ط 1،1991،ص:141

[4] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص :57

أ–القافية المقيدة المردفة (/00):

هي كلّ قافية "اجتمع ساكناها"[1] ،سكون حرف الرّدف وسكون الروّي ، لا يفصل بينهما متحرك ، ويحتل هذا النوع من القوافي المرتبة الأولى في شعر محمد الصالح باوية ،بمعدل تكراره (27)مرّة ،ومثال ذلك قول الشاعر :

دمدم الرعد وهزتنا الرياح

حطّمي الأغلال وامضي للسلاح

حطّميها ..واهتفي ملء الأثير "[2]

يتضح من العينة الشعرية السابقة أن محمد الصالح باوية يضع قصائده تحت قيد القافية التقليدية الرتيبة ولم يتجاوز حدّها إلا بعد فترة من الزمن ،لاعتقاده أن وحدة النغم الناتجة عنها ،تسهم في ربط أجزاء النسيج الداخلي للقصيدة ممّا يكسبها غنائية تطمئن لها نفس المتلقي ،ويطرب لها سمعه ،كما أنّها تتناسب مع الحالة الشعورية للشاعر ،وبناء على هذا جاءت قوافيها موّحدة ،ومترادفة (يَاْحْ ،لَاحْ ،ثِيرْ)،باعتبار أن المقطع المغرق في الطول (/00)يمنح الصوت إطالة تزيد من تناغمه وقوّة إسماعه .

ب–القافية المتواترة /0/0:

هي كل قافية "وقع بين ساكنيها حرف متحرك واحد "[3] ،تأتي في المرتبة الثانية بعد القافية المردفة ، بمعدل تكرار (22)مرّة ،من ذلك قول الشاعر :

واحنيني للحوانيت الصغيرة

والقناديل على رف الخميرة "[4]

بقليل من التدبر في قوافي الأبيات أعلاه نلفي نوعا من الموسيقى التي تضفي على القصيدة جمالية خاصة، فإذا قمنا بتعداد حركاتها وسكناتها وجدناها توازن بين حركة و سكون ،حركة وسكون

[1] محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ،ص:145

[2] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:33

[3] محمد علي الهاشمي ،العروض الواضح وعلم القافية ،ص:145

[4] محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:87

،فالقافية في البيت الأول هي المقطع الصوتي (غيرة) من كلمة الصغيرة ، وهذا المقطع مجرد من أي ردف أو تأسيس ،حرف الروي التاء الساكنة ،والقافية في البيت الثاني هي المقطع الصوتي (ميرة)من الكلمة الخميرة ،حرف الروي التاء الساكنة ،كما أنّها تتناسب مع الحالة الشعورية للشاعر.

ت–القافية المتداركة/0//0 :

هي كل قافية "توالى فيها حركتان بين ساكنيها"[1]، تأتي في المرتبة الثالثة بعد المترادفة والمتواترة ، بمعدل تكراره (12) مرّة) ،من ذلك قول الشاعر :

يرجع للعين علامات القمر "[2]

القافية في هذا البيت هي المقطع (تَلْقَمَرْ) ،وحرف الروي الراء الساكنة .

ث–القافية المتراكبة /0///0:

هي كل قافية "توالى فيها ثلاث حركات بين ساكنيها "[3] ، تأتي في المرتبة الأخيرة من حيث الاستعمال ،بمعدل تكرار (09) مرّات ، يقول الشاعر :

اسق حزينات الخطى قطرة سر "[4]

القافية في هذا البيت هي المقطع (قطرة سر) ، وحرف الروي الراء الساكنة .

ج–القافية المطلقة :

هي كل قافية "كان رويها متحركا"[5]، سواء بالفتحة ،أو الضمة أو الكسرة ،تأتي في المرتبة الثانية بعد القافية المقيدة ، بمعدل تكراره (30) مرّة ، ويميز إبراهيم أنيس بين الحركات التي تسبق الروي إذ يرى أنها قد تكون :"

–طويلة (ألف مد ،واو مد ،ياء مد)

[1] محمد علي الهاشمي ،العروض الواضح وعلم القافية ،ص:144

[2] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:121

[3] محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، ص:144

[4] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:120

[5] محمد علي الهاشمي ،العروض الواضح وعلم القافية ،ص:141

-قصيرة (الفتحة ،الضمة ،الكسرة) "[1]

ولقد وجدنا النوعين في شعر محمد الصالح باوية،ومن أمثلة الحركات الطوال :

الصدى يجترّ ..يجتر نجوما وتواريخا "[2]

القافية في هذا البيت مطلقة (ريخا)،طويلة ، وحرف الروي فيها حرف الخاء ،وهذا الطول يتيح خروج النفس الممتد امتداد ألف المد ،وهو ما يتيح للشاعر متنفسا لآهاته وآلامه ،ففي هذا المقطع كان الروي مفتوحا وما قبله ساكنا وهو ما سمح للفتحة أن تأخذ امتدادا أبعد من ذلك ،فاقترنت بألف المد بعد الروي ،فالفتحة غالبا ما تتطلب ألف مد ، ليصبح الروي بين حرفي مد ،وهو ما يجعل الإيقاع في هذا النمط يتعالى في المد الأول ،ثّم ينخفض في المد الثاني ،ويقول إبراهيم أنيس في ذلك "أن إلزام حركة بعينها قبل الروي يكسب القافية نغما موسيقيا "[3]

4-2-القافية من حيث الوزن :

من خلال تتبعنا لتواتر أوزان القوافي الواردة في شعر محمد الصالح باوية ، المقيدة منها والمطلقة وجدنا أربعة أوزان للقوافي، هي :فاعل، فاعلن ، مفتعلن .

أ-القافية على وزن فاعل :

جاءت القافية على وزن فاعل ،في المرتبة الأولى، إذ بلغ تواتر وزن فاعل (21)مرّة ،وسجل حضوره بنسبة26.58% ،وهيمنة وزن فاعل في شعر محمد الصالح باوية يأخذ دلالات مختلفة في المعنى ،فالمتأمل لهذا الوزن يجده يتألف من أربع حركات ،متحرك وساكن ،متحرك وساكن ،وهو ما يعكس التوازن الإيقاعي في القصيدة ،المتشكل من نغم مرتفع ثّم منخفض ،ثّم مرتفع ،ثّم منخفض ،يقول الشاعر :

لحديث الشيخ عن زيد الهلالي

0/0/

[1]إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر العربي ،ص:263

[2]محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:51

[3]إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر العربي ،ص:263

والصبايا حوله مثل الهلال "[1]

0/0/

إن التتابع المقطعي لتواتر وزن قافية فاعل في هذا المقطع الشعري ،خلق نغما موسيقيا منسجما، يتكرر في أواخر القصيدة ، وهذا ما حرص الشاعر على توظيفه من خلال ختم أواخر الأبيات بكلمات مركبة تركيبا لغويا موحدا ، وقد ساهم هذا التركيب في بناء الإيقاع العام للقصيدة ،ومنه تشكل وزن القافية فاعل ،كما نلاحظ أن باوية لم يستعمل القافية بهذا الشكل لبعدها الإيقاعي فقط ،بل وظفها أيضا للدلالة على حالة نفسية يعيشها .

ب –القافية على وزن فاعلن :

تأتي القافية على وزن فاعلن في المرتبة الثانية بعد وزن فاعل، إذ بلغ تواتر القافية على وزن فاعلن (12) مرّة ،حازت على اهتمام محمد الصالح باوية لما تتميز به من مكونات إيقاعية ،فهذا الوزن يتكون من خمس حركات ،ثلاثة منها متحركة واثنتين ساكنة ،مما يعني غلبة النبرة المنخفضة على المرتفعة ،يقول الشاعر:

وحقّ الفارس القلب البطل

ميلاد غيم ،زاحف ،خلف الجبل

واغسلي الأسرار من صمت الطلل [2]

لقد شكل تواتر وزن قافية فاعلن في هذه القصيدة ،نبرا موسيقيا يتميز بالرتابة ،وهذه الرتابة نابعة من البنية التشكيلية لهذا الوزن ،من خلال غلبة المتحركات على السواكن ، وهو ما يعكس حالة الشاعر المنكسرة .

أما عن قافية متفعلن فلم يولها الشاعر اهتماما كبيرا ،حيث سجلت حضورها في ثلاثة قصائد فقط ،وهي تعبر عن الضياع ،يقول الشاعر :

[1] محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:87

[2] المصدر نفسه،ص:97

يفتل العمر ياليلى ..وعمر"[1]

فههنا يخاطب الشاعر ليلى رمز الوطن ،يخبرها أن العمر يفتل ،صابرا لدائه ،متآلما لفقدان صديقه الشهيد البطل البشير بن خليل ،فالشاعر محمد الصالح باوية يعرف بحور الشعر والقوافي التي تحمل المعنى في شكل دلالي متفرد ،فرسم هاته القصيدة على قافية غير معهودة في شعره ،لأنه يدرك ما تحدثه القافية والبحر في القصيدة ،فتجلى المعنى في هذه القصيدة في منحى غير معهود في نظمه ،ليكون هذا الوزن معادلا موضوعيا يعبر عن الحالة الشعورية للشاعر .

5-الرويّ :

يعدّ الروي أحد حروف القصيدة ،وأهم عنصر فيها ،وهو "الحرف المركزي الأثبت بين حروف القافية"[2]،وبه تسمى القصيدة ؛فكثيرا ما تلقب القصائد برويها ،فيقال سينية البحتري ،ونونية ابن زيدون ويكتسب الروي أهمية بارزة عند الشعراء نظرا لأهميته عند المتلقي ،فقد حرص العديد م الشعراء على حسن اختيار قوافيهم ،وفضلوا بعضها على بعض ،كما أولوا عناية فائقة بحرف الروي الجذابة والعذبة.

وقد تنوّع الروي في القافية عند محمد الصالح باوية ،والحروف المستعملة هي :(اللام ،الراء،التاء ،القاف ،الكاف ،الهمزة ،الحاء)، والجدول التالي يبين استعمال كل منها :

العدد	الروي
93	الياء
90	التاء
77	الراء
49	اللام
37	النون
28	الباء
19	الحاء

[1]المصدر السابق،ص:92

[2]صلاح يوسف عبد القادر ،في االعروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية)،ص:136

يوضح الجدول أن حروف الروي متنوعة ،وأكثرها الياء والتاء الراء ،واللام ،والنون ، الحاء ، وقد كان باوية موفقا في اختيارها لما فيها من إيحاءات تجلب النظر ،وتعمل على توسيع شبكات الدلالات في القصيدة .

ولقد وردت أغلب حروف الروي عند شاعرنا ساكنة، وهي ميزة انفرد بها الشعر الحر عن الشعر التقليدي ، ويرجع مصطفى السعدني سبب نزوع الشاعر المعاصر إلى تسكين حرف الروي إلى"رغبة الشاعر المعاصر في إبداع لغة إيحائية تحاكي خفة الحياة الواقعية وسرعتها وتسكينها الطاغي لأواخر كلماتها"[1]،يقول محمد الصالح باوية :

واحنيني للحوانيت الصغيرة

والقناديل على رف الخميرة

وقداح الشاي تحكي للحصيرة

قصة شيّقة من ألف ليلة "[2]

وقوله :

إن تزرنا أيها النجم المغامرْ

نطلق الأقمار من غضبة ثائرْ

نعتق الأسرار من صمت الخناجرْ "[3]

إنّ صوت الرّاء في هذه القصيدة مثل تمام الموسيقى ونهايتها، وقد جاء مناسبا للجو العام للقصيدة حيث كان خير معبر اعتمد عليه الشاعر للتعبير عن الرفض والاضطهاد ،وتغنيه بألوان الحرية .

[1] مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ،الإسكندرية ،1987،ص:58

[2] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:87

[3] المصدر نفسه،ص:54

6-مكملات التشكيل الموسيقي :

يعتمد الشاعر في المقام الأول على العلامة اللسانية، وطاقات اللّغة المتعدّدة ،في تعامله مع تجربته الشعريّة لتشكيل خطابه الشعريّ ، غير أنّه يلجأ -أحيانا —إلى تقنية الصمت ، أو الفراغات التي تعبّر عن المسكوت عنه ،التي يحدثّها بين الدوال اللسانية في تركيبه اللّغوي ،كلّما أحسّ أن اللّغة عاجزة عن حمل ما يختلج في صدره ، وما يصول في فكره ،والحقيقة أن البياض (الفراغ) الذي يرسمه الشاعر بين المكونات اللغوية صوت صامت ،أو دال مخفي ،على القارىء استنطاقه ،وكشف إيحاءاته.

أ-إيقاع البياض

إيقاع البياض من التقنيات الحديثة التي يعتمد عليها الشاعر في إثراء إيقاعه الشعري لجوءه إلى ترك بياض أو فراغات على صفحة الكتابة ؛ويحدث ذلك —غالبا- كلّما عجز عن التعبير بفعل ضغوط الواقع ،عندها يلجأ إلى الصمت ، و "الصمت ههنا ليس تغييبا للدلالة بقدر ماهو غياب للغة الكلام ،وبروز لدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة ،فهو يظهر بمقدار ما يخفي ،يوحي يعبر بطريقة مخصوصة ،ثّم إن الصمت يعد أكثر المجالات تعبيرا عن التأمل والبحث والمساءلة ،ويعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القارىء تحمله من شعريات الكلمات إلى شعرية الصورة "[1]

كما أن تقنية البياض "تحيلنا على تعدد فضاءات النص سواء انت لغوية أو طباعية ،تصويرية أو ثقافية ،إذ لا يمكن في التجارب الشعرية الحديثة ،ولا سيما في القصائد البصرية أن نتناول الكلام بالتحليل ،دون أن نتهتم بفضائه ومظهره "[2] وممّا يعدّ سّمة أسلوبيّة في شعر محمد الصالح باوية ،أن دّال الصمت تعقبه غالبا فراغات على شكل نقاط (...) على صفحة الكتابة ،ومن أمثلة ذلك :

عن ..عن زنود..

تنحني ،

[1] رضا بن حميد ،الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري ،مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مج 15،االعدد2،1996،ص:102

[2] المرجع نفسه،ص:100

توقظ فجر البذرة العذراء ..

قنديلا ،غزا عاصي محيطات العطاء

عن ..زنود.."[1]

والمتأمل لدالّ الصمت في هذه القصيدة يحسّ أن الشاعر يتوقف عن الكلام بعد كل دالّ صمت (...) ،عند حاجته لذلك ، ولذلك تجده حريصا على إشعار قارئه بتلك الحاجة ، فيترك فراغا (...) بعد دالّ الصمت ، وقد تكون هذه الحاجة شعوره بعجز اللغة عن حمل مدلولات قد أثقلته ، فيصبح التواصل مستحيلا بفعل الكبت وعجز اللغة عن التبليغ ،فيثير هذا الفراغ حركة نشطة في مخبلة القارىء ، تدفعه إلى محاولة استكناه دلالاته المختلفة .

7-التدوير :

التدوير ظاهرة موسيقية تتعلق بالقصيدة العمودية من خلال "اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني في كلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني "[2]وهو يدل على "تواصل موسيقى البيت وامتدادها "[3] ،أمّا التدوير في الشعر الحرّ فإنّه يختلف عنه في الشعر العمودي فالتدوير في الشعر الحر يعتمد على تجزئة التفعيلة بين سطرين شعريين من خلال "اتصال السطر الشعري بالسطر التالي له أو بمجموعة السطور التالية اتصالا عروضيا دون وقفة عروضية تامة مع نهاية كل شطر "[4]

يقتصر التدوير في شعر محمد الصالح باوية على جعل التفعيلة مجزأة بين سطرين شعريين متتاليين،مثلما نجد في قوله :

وقوله من قصيدة أغنية للرفاق :

يا رفاقي ،يارفاقي في الذّرى ،في السجن في القبر وفي

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:102

[2] محمد صابرعبيد ،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،ص:164

[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

[4] إبراهيم جابر علي ،المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري ،ص:589

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلا

آلام جوعي

0/0/ /0//

ت فاعلاتن

قهقه القيد برجلي يا رفاقي حدّقوا ..فالثأر

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع

يجتر ضلوعي

0/0// 0/ /0/

لات فاعلاتن[1]

وبعد إمعان نظر وتفحص يتبين أن الشاعر بنى نصّه هذا على صورة وزن الرمل من خلال تفعيلة (فاعلاتن)، وبعد التقطيع العروضي ،يتضح لنا أن الشاعر راح ينفث أنفاسه المتقطعة التي ترسم رغبته في الثورة ،ولكي يعبّر الشاعر عن هذه الرغبة من خلال تدفق أنفاسه وتقطعها ،عمد إلى تجزئة وتقطيع تفعيلة (فاعلاتن) ،بين كل سطر –غالبا–و السطر الّذي يليه.

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:41

الفصل الثالث

الخصائص الأسلوبيّة في البنى الصرفية والتركيبية

1-البنية الصرفية (البنية الإفرادية) :

توطئة :

الصرف أو التصريف بالمعنى العلمي "علم يبحث في اللفظ المفرد من حيث بناؤه ووزنه ،وما طرأ على هيكله من نقصان أو زيادة ، ومن حيث قواعد أبنيته وأحوالها وأحكامها غير الإعرابية "[1] ، ويُعَرَّفُ أيضا بأنه :"التغيير الّذي يتناول صيغة الكلمة وبنيتها لإظهار ما في حروفها من أصالة وزيادة ،أو صحة وإعلال وغير ذلك "[2]حيث يتوفر علم الصرف على ميّزة "تبيان كيفية تأليف الكلمة المفردة بتبيان وزنها وعدد حروفها وحركاتها وترتيبهما ، و ما يعرض لذلك من تغيير أو حذف ،وما في حروف الكلمة من أصالة وزيادة "[3]،والصرف "علم تعرف به أحوال أبنية الكلمة التي ليست بإعراب ولا بناء"[4]

والصرف بالمعنى العملي "تحويل الكلمة إلى أبنية مختلفة لتدّل على ضروب من المعاني كتحويل المصدر إلى اسم الفاعل واسم المفعول وغير ذلك من المشتقات ،وكالتحويل إلى التثنية والجمع والتصغير والنسب "[5]

وقد نبه ابن جني إلى أهمية هذا العلم بقوله :"وهذا القبيل من العلم أعني التصريف ،يحتاج إليه أهل العربية أتم حاجة ،وبهم إليه أشدّ فاقة ،لأنّه ميزان العربية ،وبه تعرف أصول كلام العرب من الزوائد الداخلة عليها ،ولا يوصل إلى معرفة الاشتقاق إلا به "[6]

---

[1]محمد سمير نجيب اللبدي ،معجم المصطلحات النحوية والصرفية ، مؤسسة الرسالة ،بيروت لبنان ،دار الفرقان للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ،ط1،1985،ص:125وعبد الهادي الفضلي ،مختصر الصّرف ،دار القلم بيروت ،لبنان ،د ت ، ص:07

[2]محمد فاضل السامرائي ،الصّرف العربي أحكام ومعان ،دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط1،2013،ص:09

[3]عبد الهادي الفضلي ،مختصر الصّرف ،ص:07

[4]أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي ،شذا العرف في فن الصّرف ،تقديم وتعليق :محمد بن عبد المعطي ،دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع ،الرياض ،د ط ، د ت ،ص:42

[5]المرجع نفسه ،ص:42

[6]ابن جني ،المنصف ،تحقيق :إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين ،وزارة المعارف العمومية ،ط1،1954،ص:2

وتنصب دراستنا في هذا المبحث الموسوم ب(البنية الصرفية) على البنى الصرفية التي نرى بأنّها أدّت وظائف أسلوبية مميّزة ساهمت في الكشف عن الخصائص التي تفرد بها شعر محمد الصالح باوية عن غيره.

-1-1-بنية الاسم :

يختص الاسم في اللّغة العربية من بين أقسام الكلم بالتعبير عن المعنى في ذاته ، دون الاقتران بزمان محصّل ،جاء في شرح الأجرومية " الاسم ما دّل على معنى في نفسه ،وخلى بهيئته عن الدلالة على الزمان "[1] يعرف "بالخفض والتنوين ،ودخول الألف واللام ،وحروف الخفض "[2]

والاسم أول الأبنية الصرفية ،يقول ابن مالك في الألفية :

كلامنا لفظ مفيد كاستقم واسم وفعل ثّم حرف الكلم

واحده كلمة، والقول عمّ وكلمة بها كلام قد يؤمّ[3]

تختلف الأسماء في اللّغة العربية من حيث وضعها وأشكال أبنيتها ،سنحاول في هذا القسم من بحثنا رصد أهم الأسماء التي وردت في شعر محمد الصالح باوية من خلال دراستنا للمشتقات ،حيث تركز دراستنا على البارزة منها في مدونتنا الشعرية ، وقد تمثّلت في :(اسم المفعول ،واسم الفاعل ،وصيغة المبالغة) .

وقد وردت المشتقات في ديوان أغنيات نضالية على النحو الآتي :

الترتيب	الصيغة	التكرار
اسم المفعول	مفعول	23

[1] محمّد بن صالح العثيمين ،شرح الأجرومية ،مكتبة الرشد ناشرون،المملكة العربية السعودية ،الرياض،ط1،2005،ص: 14

[2] المرجع نفسه ،ص:15

[3] ابن مالك ،ألفيّة ابن مالك في النّحو والتّصريف ،تحقيق :سليمان بن عبد العزيز بن عبد الله العيوني ،مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع ،الرياض ،دط ،دت ،ص:69

اسم الفاعل	فاعل	16
صيغة المبالغة	فعّال	13

1-1-1-اسم المفعول :

اسم المفعول من المشتقات،وهو"اسم مشتق للدلالة على من وقع عليه الحدث ، مع التجدد والحدوث في معناه "[1]

ونفهم من ذلك أن اسم المفعول من المشتقات التي تؤخذ من غيرها، والدالة على من وقع عليه الحدث أو الفعل ، تتشابه دلالته بدلالة اسم الفاعل ،في التجدد والحدوث ، يختلفان في بناء الوزن ، والدلالة ،فاسم الفاعل يدل على صفة من قام بالفعل غير أن اسم المفعول يدل على صفة من وقع عليه الفعل .

لا يسعنا المقام للخوض في الخلافات الصرفية حول اشتقاق اسم المفعول ،أو كيفية صياغته ، لأن عملنا تطبيقي بالدرجة الأولى ،يهتم بإبراز الدلالات المبثوثة في شعر محمّد الصالح باوية ،والتي تؤثر في المعاني والصور .

من ذلك ما جاء في قصيدة فدائية من المدينة في قوله :

مجهولة

تطوي بحارا وتلال "[2]

جاءت لفظة مجهولة واصفة لدور الفدائية، تلك البطلة المتمرسة التي اختارت المشاركة في الثورة و التضحية في سبيل تحرير الوطن من الاستعمار الفرنسي ،بالقيام بأصعب المهام الثورية التي استعصت على الرجل ، تلك البطلة التي أدخلت الرعب في نفس المستعمر ،ولفظة مجهولة جاءت صفة دالة على قدرة المرأة الجزائرية الحضرية على التلاعب بمظهرها الشخصي ،وقدرتها على خداع واستغفال المستعمر ، فمثلما تحملت المرأة الجزائرية الريفية أعباء الثورة في

[1]عبد الهادي الفضلي،مختصر علم الصرف ،ص:60

[2]محمّد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص :79

الجبال والقرى فإن المرأة الجزائرية في المدن هي الأخرى قامت بواجبها الوطني وكانت السند القويّ للمقاومين والفدائيين .

وقوله من نفس القصيدة :

في المخبأ المجهول

تصغي لنداءات المطر "[1]

جاءت لفظة مجهول على وزن مفعول واصفة للأماكن السريّة التّي اتخذها المجاهدون مقرا لهم وللقاءاتهم السريّة ،ومخابيء للأسلحة والذخيرة ، والوثائق السريّة ،ومخابيء للمناضلين المطلوبين من قبل المستعمر،ولفظة مجهول تدّل على حذر المناضلين وحرصهم الشديد على سريّة أماكنهم .

1-1-2 – اسم الفاعل :

اسم الفاعل من المشتقات ،وهو "صفة مشتقة تدل على معنى حادث، وعلى فاعله، كشارب ومخترع ومستعد ،والمراد بالمعنى الحادث المعنى المتجدّد بتجدّد الأزمنة ،وبه تخرج الصفة المشبّهة لأنّها تدل على معنى ثابت دائم "[2]

ويعرف اسم الفاعل بأنه "اسم يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل "[3]

أمّا عن بنائه فقد اختلف أهل العلم بالصرف وقواعده في هذه المسألة ،وتعددت أراؤهم ، ووجهات نظرهم ،وسنأخذ بالقول الشائع في هذه المسألة ،والذي يقضي بأن اسم الفاعل يؤخذ من "الثلاثي على وزن فاعل ،ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل أخره"[4]

---

[1] المصدر السابق ،ص:80

[2] محمد أسعد النادري ،نحو اللّغة العربيّة ،المكتبة العصرية للطباعة والنشر ،صيدا ،بيروت ،ط2،1997،ص:133

[3] عبده الراجحي، التطبيق الصّرفي ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ،دط،دت ،ص:75

[4] محمد فاضل السامرائي ،الصّرف العربي أحكام ومعان ،دار ابن كثير ،للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط1،2013،ص: 91..94

ويطول بنا الأمر ،لو رحنا نقدّم النماذج التطبيقية لكلّ صيغة ،ولكن نكتفي بتقديم النماذج ذات الكثافة العددية ،وهي صيغة فاعل التي تردّدت 16مرّة :

يا ماسك الأسرار والموت ..

و يا قافلة الإلهام في الحي الجميل "[1]

جاء الشاعر بصيغة اسم الفاعل ماسك للدلالة على أن الله المتصرف في الوجود بما يشاء ، فالشاعر يؤمن بأن المقادير بيد الله وحده ،وأنه هو الماسك لكل الأمور ،وأن الحياة والموت بيده ،فدلالة الماسك في هذا السياق جاءت للدلالة على خضوع الشاعر وتسليمه بقضاء الله ، وصيغة اسم فاعل قافلة على وزن فاعلة للدلالة على ما يوحي للفكر بالإبداع في البيئة الصحراوية .

ويقول أيضا :

يا بائع الشيح انتظر

.....

يا بائع الشيّح ..

أجوب التيه عن ذرة شيح

.....

يا بائع الشيح انتظر .. "[2]

جاء الشاعر بصيغة اسم الفاعل "بائع" المشتقة من الفعل الثلاثي المجرد المعتل "باع " الذي يحمل دلالة البيع ، دلالة على البيئة الصحراوية،و التجارة الرائجة فيها ،فإلحاح الشاعر على الشيح وبائعه يجسم في نفس القاريء الإحساس بحجم الكارثة الطبيعية التي سحقت

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:91

[2] المصدر نفسه ،ص:120-121

بلدته المغير في أكتوبر 1969[1] ،وغيّرت فيها وجه الناس والطبيعة والحياة ، وأثرها في نفسية الشاعر الذي راح في هذا المقام يستغيث ببائع الشيّح الّذي له "ارتباط صميم بالبيئة الصحراوية ،وإذ يلح عليه الشاعر في بناء صورته ،ليدل من خلاله على الإحساس بالجدب، والقحط ،والموت "[2]كما ساهم الاستدعاء المكثف للصور (الغول يغتال بذور الشيح ،يهيل الترب ،أجوب التيه ،لعلّ الحرف يعطي نكهة التمر) في تقريب مشهد المأساة إلى ذهن المتلقي .

1-1-3-صيغة المبالغة :

صيغة المبالغة هي أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل ،مع تأكيد المعنى وتقويته والمبالغة فيه ، وهي "ما حوّل من فاعل ، من أوزان وهيئات يراد بها الدلالة على المبالغة والكثرة في مدلول اسم الفاعل ،تبنى على اثنى عشر بناء هي :فَعَال ،فَعُل ،فَعَّال ،فَعُول ،مِفَعيل ،مِفْعال ،فُعلة ،فَعُولة ،فَعَّالة ،فاعلة ،فُعّالة ،مِفعالة "[3]

وتحوّل صيغة فاعل إلى خمسة أوزان قياسية ،إذا أريد بها المبالغة والكثرة في الصفة وهي :فعّال ،مفعال ،فعول ،فعيل ،فَعِل، و هناك أوزان أخرى سماعية قليلة الاستعمال :فاعول ،فعيل ،مفعيل ،فُعلة ،فعّال ،فعَّالة "[4]

ومن صيغ المبالغة الموّظفة في شعر محمّد الصالح باوية ،صيغة فَعَّال التي تردّدت 12مرّة،والتي كان لها تأثير كبير في المعاني والصّور .

1-1-4-صيغة فَعَّال :

صيغة فعّال من الصيغ التّي دّلت على معاني المبالغة في شعر باوية، وهي صيغة وُضِعت في الأصل للمبالغة، واستخدمت هذه الصيغة في حالات ووقائع متعددة، يقول الشاعر في قصيدة ساعة الصفر:

---

[1]محمّد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث ،اتجاهاته وخصائصه الفنيّة 1925-1975،ص:529

[2]المرجع نفسه ،ص:531

[3]ابن هشام النّحوي ،شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب ،دار إحياء التراث العربي ،بيروت ،لبنان ،ط1،2001،ص:204و عبد الهادي الفضلي ،مختصر الصّرف ،ص:59

[4] عبد المجيد بن محمد بن علي الغيلي ،المعاني الصرفية ومبانيها ،موقع رحى الحرف ،دط،2007، ص:43-44

قصة الأوراس ..جرحي ....

جرحنا الخَلاَّق يا صحبي ،وجود وحقيقة "[1]

استعمل باوية كلمة الخَلاّق والتي جاءت على وزن صيغة المبالغة فَعَّال ،دلالة على عمق الجراح التي حُفِرت في ذاكرة الشاعر وجبل الأوراس ، الجراح الناتجة عن الظروف المأساوية التي مرت بها الجزائر أثناء الثورة، بوصفها العمل الحقيقي الّذي أوصل الجزائر إلى الاستقلال ، فباوية عند حديثه عن ساعة الصفر "ليلة أول نوفمبر1954" فإنّه يتحدث عن الّلحظة الحاسمة في تاريخ الجزائر الثائرة ،ومن هنا يكون حديثه عنها مقرونا بالأوراس ؛ذلك الوشم الخالد في الذاكرة الثوريّة الجزائرية ،وميلاد الثورة المعجزة ،ومسقط رصاصها ،مرادف الوطن الصامد المكافح ، ومعادله الفنّي الّذي حوّله من مجرد حصن جبلي إلى فضاء ثوري رحب ، فالأوراس قرينة ثورية ،ترتبط بالثورة ارتباطا عليا،شاهد على مراحل الثورة كلّها، وشاهد على آلام وجراح المناضلين ،وشاهد على أنهار الدماء التي نزفت في تلك الساعة في سبيل تحرير الجزائر وتخليصها من قبضة المستعمر ،وبذلك صار جبل كجبل الأوراس "جرحا خلاقا في أعماق الشاعر لأنّه يتعرض مع الإنسان لمصير واحد وقدر مشترك جراء ما سلطه عليهما الاستعمار "[2]

وكما عمد لمثل هذا التوظيف الّلغوي والبناء الأسلوبي في قوله :

سوف ينمو البرعم الخلاّق في الجرح السجين

المنصت "[3]

ففي هذا البيت الشعري يصوّر لنا الشاعر الأمل الّذي يولد من رحم الجراح والآلام موظفا صيغة المبالغة فعّال ، فبالرغم من انشغال باوية بجراح وطنه إبان الثورة التحريرية إلاّ أن ما يحدث في الوطن العربي لم يخف عنه ،و لم يمنعه من التعبير عن الانتماء، والتعلق بأمته العربية ،ومن بين القضايا التي عايشها الشاعر قضية الوحدة العربية ،فقد هزت أعراس الوحدة بين

[1] محمد الصالح باوية،أغنيات نضالية ،ص:51-50

[2] أحمد حيدوش ،المكان ودلالته في الشعر الجزائري إبان الثورة التحريرية (1954-1962)،مجلة الموسم الأدبي ،معهد الأدب واللّغة ،جامعة تيزي وزو ،الجزائر ،العدد الثالث ،أكتوبر ،1987،ص:05

[3] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:58

مصر وسوريا 1958م الشاعر باوية فنظم قصيدته "الإنسان الكبير " معبرا عن فرحته بهذه المرحلة التاريخية الجديدة ،في مسار الوحدة القومية ، متفائلا بهذه الخطوة التاريخية بقوله :(سوف ينمو البرعم الخلاّق في الجرح السجين) في تحقيق غايات قومية.

وفي موضع أخر يقول :

كم ..من قديم الدّهر ..

حمّال قرون

عن فكرة فارسة الرّبّان

فولاذيّة الفرسان "[1]

استعمل الشاعر في هذا المقطع الشعري لفظة حمّال ، والتي جاءت عل وزن صيغة المبالغة فعّال دلالة على ما حمله الدهر القديم من أساطير وروايات خيالية مفعمة بالبطولات .

وفي قصيدة أخرى يقول :

وقداح الشاي ،تحكي للحصيرة

قصّة شيّقة من ألف ليلة

وشدا ا القهوة جمّاع العشيرة "[2]

استعمل الشاعر كلمة جمّاع والتي جاءت على وزن صيغة فعّال،دلالة على كثرة الجلسات الجماعية لسكان الصحراء ،ذات الطابع الصحراوي ، التي كانت تزينها قداح الشاي ،ويعبقها شدا القهوة الفوّاح .

ويقول من قصيدة فدائية من المدينة :

مشبوهة قالوا ..

[1] محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:108

[2] المصدر نفسه،ص:87

تجوب الأرض كالسحر العجيب

عرّافة

في كفّها غول الدّهاليز الرّهيب

عرّافة

من يقتني أسرارها ..

يجني الحقيقة ..والغيوب "[1]

يشتمل هذا المقطع الشعري على صيغة مبالغة على وزن فعّالة ،مكرّرة مرتين ، دلالة على حضور المرأة الجزائرية و مشاركتها في الثورة الجزائرية ، فلفظة عرّافة في هذا السيّاق تنزاح عن دلالتها المعجمية المرتبطة بعلم التنجيم والقدرة على التنبؤ بالمستقبل وكشفه ،إلى الدلالة على وعي المرأة الجزائرية الفدائية بالعمل الذي تقوم به ومعرفتها لحقيقة مصيرها المحتوم، وخطورة ما ستقدم عليه من أجل الوطن .

من خلال تتبعنا لصيغة المبالغة فعّال وفعّالة وتواترها في شعر محمد الصالح باوية، قادتنا الدراسة ،نستنتج أن هذه الصيغة كانت أكثر حضورا عنده للتعبير عن معنى الكثرة والمبالغة وهذا الاختيار الأسلوبي المهيمن مرتبط أساسا بنظرة الشاعر للأشياء من منظور فاق الواقع الذي هو عليه ،ليتعداه أكثر لرؤيا تتجاوز الواقع مع أنّها تنبثق منه .

2-بنية الضمير :

تتعدّد الأدوات والوسائل اللّغوية التي يستخدمها الشاعر في بناء نصه الشعري ،تبعا لوظيفتها وخصائصها ،لما لها من قدرة على رسم الصورة وحمل المعنى عبر قناة تمتد من وحي الشاعر إلى محيطه الخارجي ،فالشاعر على وعي تام بالعلاقات السياقية واللّغوية فهو "يتحكم

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:80

بالدلالات المفردة ويوجهها نحو أداء الدلالة الكلية للعبارة لتؤدي وظيفتها في الخطاب الذي انتظمت في سيّاقه "[1]

ومن هذه الوسائل اللّغوية الضمير الّذي يؤدي دورا مهما في الانسجام النصي، والترابط بين أجزائه،وقد تميّز شعر محمّد الصالح باوية بمجموعة من الخصائص الأسلوبية المميّزة في الصياغة والتركيب في استعماله للضمير في القصيدة الشعرية ،فالضمير عنصر لغوي يكون وفق آلية تركيبية محدّدة يكشفها السيّاق العام للنص ،ومن ذلك تتلاحم العناصر اللّغوية مع المعنى الدلالي العام لتحقيق الشعرية .

ويمكننا إجمال هذه الخصائص في غلبة ضمير المتكلم المفرد (أنا) ،وضمير المخاطب المفرد (أنت) ،وضمير الجمع المتكلم (نحن) في نصوص محمد الصالح باوية ، وكذا ترادف الضمائر في القصيدة الشعرية ،والتفافها في المقطع الواحد .

2-1-ضمير المتكلّم المفرد :

يشكّل ضمير المتكلّم المفرد حضورا قويّا وبارزا في قصائد محمّد الصالح باوية ،فمثل هذا الحضور يشكّل سمة أسلوبية مهيمنة ،ساهمت بقسط وافر في صناعة شعرية النص نظرا لبنائه التركيبي ،وثرائه الدلالي ،يرى عبد القادر الغزالي أن ضمير المتكلّم المفرد يتألف من "ألف المدّ التي ينتهي بها الضمير (أنا) يترافق نطقها مع رفع الرأس المصاحب لحسّ الشموخ الّذي يملأ وجدان الإنسان العربي الأول الّذي أنتج اللّغة ويتماشى مع رغبته في الاستعلاء على الآخر الّذي ينتهي ضميره بالتاء المكتومة التي لا بّد من تحريكها ليظهر صوتها فاستتبعت بالفتحة التي تساوي نصف ألف في أنت ممّا يعني إبقاء الآخر في حالة أدنى من حالة الأنا "[2] ويعني هذا أن "الأنا الّذي يستعمل اللّغة التي أنتجها يستكثر على الآخر الأنت مدا صوتيا كاملا فيجود عليه بمجرد فتحه أو بنصف صوت الألف ،وربّما ربعها فيبلغ الاستعلاء أضعافه عند مخاطبة

[1] مسلم حسب حسين ،الشعرية العربية (أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها) ،منشورات ضفاف ،مصر ،ط1،2013،ص:210

[2] عبد القادر الغزالي ،الصورة الشعرية وأسئلة الذات ،قراءة في شعر حسن نجمي ،دار الثقافة مؤسسة النشر والتوزيع ،المغرب ،ط1،2004،ص:159

الأخر الّذي تتضاعف آخريته لأنّها آخر ومن جنس آخر ، فينتهي ضميرها أنت بتاء مكتومة 1"

و صفوة القول ممّا سبق أن ضمير المتكلم المفرد أنا يحمل في طيّاته معاني الرفعة والاستعلاء ،وقد أخذ هذه المعاني من الخصائص التركيبية والصوتيّة المشكّلة له ،وسنحاول في هذا المقام تتبع السّمات الدلالية لضمير المتكلّم أنا في بعض النماذج الشعرية عند محمّد الصالح باوية ،منها قوله :

يا جراحي

في دمي كنز السّنابل

ينحني شوقا إلى صوت المناجل

يا أنا ،ياثورتي

يا أغاني طفلتي

أنا إنسان كبير

قال شعبي يوم وحّدنا المصير

يارفيقي

أنا إنسان طريقي

أغرز المحراث ينقل ثورتي للذّرة الدنيا

لأعماق خفية

يارفيقي

أنا إنسان صراع

[1]المرجع نفسه ،ص:159

ملء كفّي حزمة مصلوبة من عزمات وشراع "[1]

يتحرك الخطاب في هذا المقطع الشعري وفق آلية محدّدة يحرّكها ضمير المتّكلم المفرد (أنا)،ظاهرا في الجمل الاسمية (يا أنا ،أنا إنسان كبير ،أنا إنسان طريقي ،أنا إنسان صراع) ،ومستترا في الجملة الفعلية (أغرز المحراث) ،و كذا ياء الملكية في قوله :(ثورتي ،شعبي ، طفلتي طريقي ، رفيقي ،كفّي)،فنجد الشاعر قد استجمع مجموعة من الوسائل اللّغوية تشترك في خاصية واحدة وهي الالتفاف حول الذات ،فكأنه رمى بحباله في النص ليعبر عن ذاته ، ويحاصر نصه من كلّ جانب بضمير المتكلم (أنا) العائد عليه ،ومنه يتبين أن الشاعر محمّد الصالح باوية يتموقع داخل النص بما أوتي من قدرة بلاغية وطاقة إبداعية ،فهو يسعى في هذا السيّاق لتشكيل الأنا المنكسرة لينقل للمتلقي معاناته الداخلية ،والأحاسيس الدفينة في ذاته (أنا إنسان طريقي ،أنا إنسان ، أنا إنسان صراع) وبالعودة لتراكيب النص ،نجد أن كلّ نص يتكون قطعا من مجموعة من الخلايا تتمثّل في الجمل(فعلية أم اسمية) وأسماء وحروف ،فمحمّد الصالح باوية فجر كلّ هذه الخلايا النصيّة لكشف ذات الشاعر المسيطرة على النص لتنشطر جميعا مكوّنة الأنا الشاعر ليغدو النص شعاعا يصوّر الأبعاد النفسية للشاعر ،وبذلك تتحقق شعرية النص بالتحامه مع الذات الشاعرة ،

ونجد هذا البناء الأسلوبي في معظم قصائده ،فمحمّد الصالح باوية لا يوظّف ضمير المتكلم أنا إلا ووظّف معه ياء المتكلم وياء الملكية ،لأنّه يسعى دائما لتفجير خلايا النص معبرا عن ذاته وأحوالها ،يقول في هذا المقطع الشعري من قصيدة الانطلاق :

لست تقليدا ..و لا سر كتوم

لست صدفة

لست غيما تستحي منه النّجوم

لا ..ولا سحرا عجيبا خلف غرفة

ملء كفّ ،أبدا تذكي الشّموع

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:57..59

أنا إنسان يعاني ..ويجوع

أنا إنسان زماني ومكاني ..وجموع

بين قيد ومروج ومخالب

بين أمس جاهم الوجه

وجرح يتثاءب

أنا إنسان ..

أحس الذّل في زندي تفجر

طاقة قصوى و إعصارات ..وأكثر

أنا إنسان

أحسّ الكون في عمقي تجمّع "[1]

يكثّف الشاعر من حضور الذات في هذا المقطع الشعري، باستعماله لضمير المتكلم أنا وياء المتكلم وياء الملكية ،وهذا خدمة لرسم أبعاد الذات في مختلف تراكيب القصيدة، فالشاعر هنا يسعى إلى الكشف عن الحقائق وترتيبها .

وبالعودة لنسق ضمير المتكلم أنا في هذا المقطع نجد أن هناك وجود متباين لهذا الضمير بين البروز والاستتار ، ونلاحظ أن بروز ضمير المتكلم أنا جاء في الجملة الاسمية المثبتة (أنا إنسان) المكرّرة أربع مرّات، فاتخذ باوية بتوظيفه لضمير المتكلم المفرد (أنا) في هذا السيّاق أداة لإثبات الذات ،والدفاع عنها ،ليتولد الإحساس الجارف المختزل في الصراع ، صراع الشاعر مع العالم ،وصراع الشاعر مع الذات ،تلك الذات التي لا يعرفها إلى الشاعر ويسعى على نقلها إلى الآخر ،وتلك حقيقة الشعر كما يرى صلاح عبد الصبور :"فالشاعر ليس مجرد شخص يعيش كالآخرين ،ويرى العالم مثلهم ،ويتلقى مثيرات الحياة كما يلتقونها ،ومن حين إلى حين ينزوي فيصوغ بطريقة آلية نصا يسميه قصيدة ،فهو لا يأتي بالشعر من عالم آخر،إن لديه عالما

[1] محمّد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:72،73

واحدا يعيش فيه ،يولد فيه ويموت فيه ،وهو حين يكتب قصيدة فإنّه يكتبها كجزء من سلوكه اليومي "[1]

2-2-ضمير المخاطب المفرد :

يشكّل ضمير المخاطب المفرد سمة أسلوبية بارزة في قصائد محمد الصالح باوية ،ساهمت في صناعة شعرية النص نظرا لبنائها التركيبي ،وثرائها الدلالي، فالقارئ لشعر محمّد الصالح باوية يدرك من الوهلة الأولى تفرده في استعمال الضمائر بأسلوب مميّز يلفت انتباه المتلقي ،فلاشّك أن الشعر رسالة موّجهة من الشاعر نحو المتلقي ،والنص الشعري يبحث عن صاحبه ليكشف أسرار إبداعه ،فهذه الحلقة تدور حتما في دائرة خطابية محكمة ينسج الشاعر خيوطها بإحكام ،فهو على وعي تام بمحيطه الخارجي ،وهذا ما يحدد المسار الّذي تسلكه الدفقة الشعرية ،والموقف الّذي تتوقف عنده .

يقول الشاعر في قصيدة الإنسان الكبير :

أنت يا وهران ..أنت

أنت نبع عبقريّ لم تصوّره حكاية

ليس في أعماقه طيف نهاية

يرضع الإنسان أسرار البقاء

يشرد التاريخ في أعماقه

حين تنادين إلى نار اللّقاء"[2]

يخاطب الشاعر مستعملا ضمير المخاطب المفرد (أنتِ) مدينة وهران العريقة ،ذات الدلالة الثورية والتاريخية .

2-3- إلتفات الضمير :

[1] عبد الله العشي،أسئلة الشعرية ، بحث في آلية الإبداع الشعري ، ص:139

[2] محمّد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:59

يُعرف الشاعر المتميّز بقدرته على اختراق اللّغة ، والتلاعب بها ،فيتكسر بذلك مدار الدلالة ليتشكل من جديد مولدا ظاهرة شعرية جديدة متفردة في البناء والأسلوب ،فالحروف المشكلة للكلمات معروفة والألفاظ مألوفة لكن يبقى التركيب هو سيّد المعنى وروح الدلالة ، ومنه يتخذ الأدب طابع التجديد من عصر إلى آخر ومن شاعر إلى آخر .

إنّ التحوّل من ضمير إلى آخر هو في الحقيقة تحوّل من صورة إلى أخرى ، ويكون هذا التحوّل كما شرحه ابن الأثير "بالانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب ومن المخاطب إلى الغائب ،ومن ضمير المتكلم إلى المخاطب ومن المخاطب إلى المتكلم ،والرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر ،والإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وعن المستقبل بالماضي "[1] ، وسمّاه الالتفات ، وهذا التحوّل مرتبط بوثاق أسلوبي متين ،يجري في النص مجرى الدلالة الكليّة لينجم عن ذلك شكلا لصورة كبرى ، اجتمعت الصور الجزئية على خلقها وبنائها .

إنّ الشاعر يسعى للتأثير في المتلقي وهذا لا يتم حتما إلاّ بمجموعة من الكلمات تأخذ شكلا محدّدا في ترتيبها، وفي هذا الصدد يقول باختين :"لا يستطيع الشاعر أن ينقل عاطفته ولكنّه يستطيع ترتيب الكلمات بشكل محسوب لكي يخلق تأثيرا في القارئ ، فالقصيدة أداة اتصال وليست أداة نقل ،فهي تنتج ما يقدّمه شكلها "[2]

وقد وجد محمّد الصالح باوية في حشد الضمائر في القصيدة الشعرية الواحدة متنفسا شعوريا يخرج من خلاله الدفقة الشعرية في مجاري عدّة، تصنعها الضمائر المتعددة ،من نماذج ذلك نورد قوله :

أنت أوراس أنا ملء كياني

وأنا الإعصار في عيد الطغاة "[3]

---

[1] أحمد مطلوب ،معجم مصطلحات النّقد العربيّ القديم ،مكتبة لبنان ناشرون ،بيروت ،لبنان ،ط1،2001،ص:104

[2] فاضل ثامر ،معالم جديدة في أدبنا المعاصر ،كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية ،وزارة الإعلام ،العراق ،دط،1975،ص:437

[3] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:42

يلاحظ القارئ للبيتين الشعريين عدول الشاعر من ضمير المخاطب المفرد أنت إلى ضمير المتكلم المفرد أنا ، ليرسم صورة توحد بينه وبين الوطن ليصبحا واحدا ،ويدل الالتفات في هذين البيتين على استعداد الشاعر للتضحية بنفسه من أجل الوطن .

وقوله :

إن أنا غبت وصحا طفلي من ورائي خبّريه إن دعاني

خبّريه إنني في الكهف في الساحة في الحقل وفي كلّ مكان "[1]

يلاحظ المتمعن في البيت الشعري السابق انتقال الشاعر من ضمير المتكلم (أنا غبت) إلى الغائب (صحا(هو))والمخاطب في قوله (خبّريه (أنت))، من أجل رسم صورة معبرة عن تحمل المرأة الجزائرية مهمات كثيرة ومتنوعة في الحياة وتحمل أعباء الثورة .

وخلاصة القول إن الضمائر ماهي إلا أدوات لغوية ووسائل أسلوبية، لكنّها عند محمد الصالح باوية أكثر من ذلك فهي بمثابة الشرايين التي ينتقل عبرها المعنى ليشمل أجزاء النّص جميعا، وهي تأتي عنده متنّوعة غزيرة ،تؤدي وظائف دلالية شتّى ،تختلف باختلاف الموقف الّذي يعبّر عنه ،كما تلتف ببعضها البعض لتصنع شعرية النّص وفق أسلوب فنّي فردي .

ثانيا :البنية التركيبية :

تشغل البنية التركيبية حيزا بالغ الأهمية في الدراسة الأسلوبية ذلك أن غاية الدارس الأسلوبي في مقاربته للخطاب الشعري هي الكشف عن شعرية الخطاب التي تتجلّى في ما ينشأ بين عناصر الخطاب اللّغوي من أنسجة متميّزة .

[1] المصدر السابق،ص:34

ترتكز البنية التركيبية للخطاب الأدبي على البنية النحوية التي يجب أن "ينظر إليها في الشعر على أنّها ذات فاعلية تؤدي جزءا من معنى القصيدة، ومن جماليتها، وهي بذلك تتناغم وتتضافر مع باقي العناصر الأخرى في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي "[1]

لا شّك أن لكلّ شاعر رؤيته، التّي تشكّلت لديه انطلاقا من تجاربه الشعريّة، وكلّ شاعر يربط رؤيته باللّغة ، ولا سبيل لإدراك هذه الرؤية إلا من خلال اللّغة التي ألبسها الشاعر رؤيته وتجربته معبرا عن ذلك بالصوت واللّفظة والتركيب.

والشاعر شديد الحرص في انتقاء ألفاظه،و الاهتمام بصوغ تراكيبه ، وأساليبه ،ويتجلّى هذا الحرص في بنيات أسلوبية لافتة ،كشفت عن نفسها في البنية التركيبية للنصّ الشعري لمحمد الصالح باوية .

1–طبيعة التراكيب :

لن نخوض في مفاهيم الجملة و أقسامها،فقد نال ذلك الحظ الوافر من اهتمام النحاة قديما وحديثا ،لأن الّذي يهمنا هو الطريقة التي يختار بها المبدع تراكيبه اللّغوية ،وفق ماتمليه عليه تجربته الشعرية، فمن "المؤكد أن كل تركيب أسلوبي في الخطاب يأتي استجابة لرؤية الشاعر ،وذلك أن التركيب اللّغوي هو الّذي يمنح الخطاب كيانه وخصوصيته "[2]

تدل التراكيب الفعلية على خصوصية معينة تختلف عن التراكيب الاسمية ، وهي الدلالة على الحركة والتجدّد ،وتتجلى هذه الخصوصية في "كون الفعل يدخل فيه عنصر الزمن والحدث بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن ،ولأنّ عنصر الزمن داخل في الفعل فهو ينبعث في الذهن عن النطق بالفعل ، وليس كذلك الاسم الّذي يعطي معنى جامدا ثابتا ،لا تتحدد خلاله الصفة المراد إثباتها "[3]

---

[1] محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،المركز الثقافي العربي ،ط3، ص:70

[2] نور الدين السد ،الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث –تحليل الخطاب الشعري والسردي ،ج1، دار هومة ،دط،2010، ص:187

[3] أحمد درويش ،دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ،ص:151

وأمّا التراكيب الاسمية فإنّها تدل على خصوصية دلالية في الخطاب، وهي الدلالة على الثبات والاستقرار "يلجأ إليها المبدع للتعبير عن الحالات التي تحتاج إلى التوصيف والتثبيت ، ذلك أن الاسم يخلو من الزمن ،ويصلح للدلالة على عدم التجدّد ،وإعطائه لونا من الثبات 1"

يوظّف محمّد الصالح باوية الجملة بنوعيها، الفعلية والاسمية ،ويعبر كل تركيب عن دلالة خاصة تكشف عن الغايات التي من أجلها وظّف باوية واحدا من التركيبين ،سنعمد في دراسة طبيعة التراكيب إلى عيّنة من قصائده لنتبيّن تلك الغايات .

نلاحظ في قصيدة "الصدى" غلبة تواتر الجملة الفعلية ونحسب أن هذه الغلبة تعود إلى مشاعر باوية الإنسانية التي تنتج عن حسّه القومي العميق ، و العاطفة المسيطرة على الشاعر اتجاه الطفلة الفلسطينية التي تمثل قمة المأساة الفلسطينية، ورمز البراءة الإنسانية ، يقول باوية :

... وتمضي السنون

وإنّي أحسّ

أحسّ الأسى وحبيس الألم

تدفّق نورا ودمعا ودم

يفجّر آمالنا المغلقة

فيدنو الصدى ..

يشق السنين ،يشق المدى

صدى ضحكاتي وأشواقيه

يداعب زيتونتي الغالية

[1]المرجع السابق ،ص:153

يعانق أهلي وأقرانيه

بكل مساء "[1]

فالجمل (إنّي أحسّ،أحسّ الأسى وحبيس الألم ،تدفّق نورا ودمعا ودما ،يفجّر آمالنا المغلقة) تكشف عن دلالة نفسية هي الشعور بالأسى اتجاه المأساة الفلسطينية ،ولذلك فقد عبرت هذه الجمل –بما تتضمنه من دلالة على الحدث المقرون بالزمن – على هذه الحالة النفسية التي اتسمت بألم ظلّ حبيس ذات الشاعر .

إنّ توظيف محمد الصالح باوية للجمل الفعلية،هو رغبته في إضفاء طابع الحيّوية والحركة على تجربته الشعرية،فترتقي إلى مستوى الحدث الواقعي ،ممّا يدفع بالمتلقّي إلى التجاوب مع هذه التجربة .

لقد طغت الجملة الاسمية في بنية قصائد الديوان بدءا بعناوين القصائد :إنسانية الطريق ، الصدى، أغنية للرّفاق ،التّحدي ،ساعة الصفر، الإنسان الكبير، أعماق، فدائية من المدينة ، الشاعر والقمر ،في الواحة شيء، رحلة المحراث، الرحلة في الموت ،حيث مثلت نسبة الجملة الاسمية من عناوين القصائد ما نسبته 100%.

نفس الحكم ينسحب على الجمل الاسمية المستخدمة في ثنايا القصائد حيث كان لها حضور بيّن إلى درجة أنّها سيطرت على الجانب التركيبي في بعض القصائد مثل قوله في قصيدة ساعة الصفر :

المدى والصمت والرّيح ..

تذّري رهبة الأجيال في تلك الدقيقة

قطرا ت العرق الباني ،

نداء ..

وسلال مثقلات بالحقيقة

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:37

الأسارير أخاديد مطيرة "[1]

فتوظيف الجمل الاسمية في المقطع الشعري السابق(المدى والصمت والريح ،قطرات العرق الباني ،نداء ،سلال مثقلات بالحقيقة ، ثورة خرساء ،أهوال مغيرة)،هو توصيف لليلة الفاتح من نوفمبر 1954 ،المعبر عنها بساعة الصفر ،ليلة اندلا ع الثورة التحريرية ،تكشف عن إحساس قوي بالثورة والتزام بها ،وعليه فقد ظّلت الجملة الاسمية وفيّة لدلالتها (الدلالة على الثبوت)،وقد اتكأ باوية على الجملة الاسمية لتأكيد انفعالاته ،والتعبير عن مشاعره ، وضمان حيّوية الإيقاع للوصول إلى المتلقي .

نخلص من دراسة طبيعة التراكيب التي وظّفها باوية في ديوانه أغنيات نضالية، إلى أنّه يوظّف التركيبين الفعلي والاسمي بنسب متفاوتة وفق ما تقتضيه التجربة الشعرية ،وكلّ تركيب يكشف عن رؤيته الخاصة، فالخطاب الأدبي هو تشكيل من تراكيب وعناصر أخرى تجمل في مجموعها بنية نفسية وسيّاقا عاما يتشكل الخطاب وفقه.

ويقسم البلاغيون الجملة من حيث الأساليب إلى قسمين ،أسلوب خبري و أسلوب إنشائي، الأسلوب الخبريّ هو "أسلوب بلاغيّ يعطي للكلام الذي يقع فيه احتماليّ الصّدق والكذب "[2] وأمّا الأسلوب الإنشائي فهو "أسلوب واضح لا يتم فيه إنساب الكلام إلى احتماليّ الصدق والكذب لذاته "[3] ثّم إنّهم بعد هذا التقسيم الثنائي نجدهم يفرقون بين الأسلوبين الخبري والانشائي ،و يختلفون اختلافا بيّنا في حدود الخبر والانشاء يصل هذا الاختلاف إلى حدّ"فيه كثير من العقم والجمود وجفاف الفلسفة والمنطق والنحو "[4]

يرى البلاغيون أن الخبر يمثّل اللّغة في جانبها الثابت ،بينما يمثّل الانشاء جانبها الحيّوي المتغيّر لما يتميّز به من قدرة على انتاج دلالات متعددة تجاوز دلالته الأصلية التي تسهم في إضفاء الحيويّة على اللّغة وكسر عنصر الثبات الّذي قد يسيطر على الأساليب الخبرية في بعض

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:49

[2] السلام محمد هارون ،الأساليب الإنشائية في النّحو العربي ،ص:13

[3] المرجع نفسه ،ص :13

[4] محمّد الهادي الطرابلسي ،خصائص الأسلوب في الشوقيات ،ص:349

مستوياتها الأسلوبية ،وهنا تكمن أهمية الانشاء،فالأساليب الانشائية—الطلبية على وجه الخصوص- ذات تأثير شديد على المتلقي "لأنّها تدفعه نحو المشاركة في إنتاج النّص فالمتلقي يقف متلقيا أوامر الشاعر ونواهيه وتساؤلاته ومن ثّم يتحول دوره إلى مشارك في صناعة النص [1]"

ويرى محمّد الهادي الطرابلسي أن عنصر الحيّوية في الأساليب الانشائية ينتج عن أربعة عوامل أساسية لا يمكن الاستغناء عنها هي:

-العامل الصوتي:من مقومات الأساليب الانشائية، الطلبية منها على وجه الخصوص، فالنغمة الصوتية لا تنخفض في آخرها لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير منغلق .

-العامل النّحوي أو الصرفي :تستند التراكيب الانشائية إلى أدوات خاصة (كأداة الاستفهام) أو صيغ معينة تبنى عليها بعض عناصرها (كصيغة الأمر في الأمر ،وصيغة ما أفعله وأفعل به في التعجب) تساهم بأكبر قسط في تحديد مدلولها .

-العامل المعنوي البلاغي:من مقومات الأساليب الانشائية -في ظاهرها- الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون القرارات العاطفية ،فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي .

-العامل النفسي المنطقي:تنبىء الأساليب الانشائية في الغالب بقيام حوار ،قد تفضي إليه ،وقد لا تفضي ،وبحسب ذلك تتلوّن معانيها ودلالتها "[2].

لاشّك أن مهمة الدارس الأسلوبي تقتضي منه الوقوف عندما قام به البلاغيون من تحليلات دقيقة للجملة ،ومكوناتها المختلفة (الخبر والانشاء) لما لها من تأثير بالغ في بناء شعرية الشاعر .

[1] إبراهيم جابر علي ،المستويات الأسلوبية في شعر بلندالحيدرى ،ص: 364

[2] محمّد الهادي الطرابلسي ،خصائص الأسلوب في الشوقيات ،ص:350-349

وفي دراستنا لشعر محمّد الصالح باوية سوف نقف عند التراكيب الخبرية والانشائية لأن اهتمام الشاعر بهذه الأساليب لم يكن اعتباطا إذا عرفنا ما للأسلوب الانشائي من قدرة على التجديد والتغيير والحركة والسيطرة على شعور المتلقي، وتشكيل "البعد النفسي الذي يربطه بالمبدع والقضاء على الرتابة والنمطية التي قد تقع فيها الأساليب الخبرية "[1]

وسنعرض ما توصلنا إليه من خلال دراستنا لهذين الأسلوبين (الخبر والانشاء) في ديوان أغنيات نضالية كالآتي :

-احتل الأسلوب الخبري المرتبة الأولى بمعدل تكرار 819مرّة

-احتل الأسلوب الانشائي المرتبة الثانية بمعدل تكرار 166مرّة

2- الأساليب الخبرية :

من خلال تتبعنا لشعر محمد الصالح باوية وجدنا تفاوتا في نسبة الخبر إلى الإنشاء إلا أن الغلبة كانت للأسلوب الخبري، إلاّ أنّه لم يبلغ في دلالته ووظيفته ما بلغه الأسلوب الإنشائي

2-1-الجملة الخبرية المثبتة :

إنّ المتأمل في شعر محمد الصالح باويةيدرك التزامه بالتعبير عن الوطن و عن الثورة التحريرية، يقول في قصيدة ساعة الصفر:

المدى والصمت والريح ..

تذري رهبة الأجيال في تلك الدقيقة

قطرات العرق الباني،

نداء

وسلال مثقلات بالحقيقة "[2]

[1]عبد الفتاح عثمان ،دراسات في المعاني والبديع ،مطبعة مكتبة الشباب ،مصر ،دط،دت ،ص:73

[2]محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:49

2-2-الجملة الخبرية المنفية :

النفي أسلوب لغوي يتحدد وفق مناسبات القول ، وهو أسلوب نقض وإنكار، يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخَاطَبِ ، وهو خلاف الإثبات ، له أدوات موضوعة تحوّل معنى الجملة من الإثبات إلى السلب ، وبعضها يحوّل الفعل إلى الاستقبال ، وأكثر أدوات النفي استعمالا في ديوان أغنيات نضالية :

-**لا** من " أقدم حروف النفي في اللغة العربية ،تدخل على الأفعال والأسماء [1] ، فمن دخولها على الفعل المضارع ،قول محمد الصالح باوية ، وقد جاءت للحال ،واصفة بطولة المرأة الجزائرية في الثورة :

مجهولة

تطوي بحارا وتلال

لا تقتني غير طرود وسلال "[2]

ومن نماذج دخولها على الجملة الاسمية صدرها نكرة كقوله :

لا وعيدا ،لا حديدا ،لا جيوشا توقف الإعصار "[3]

-ليس ومن نماذجها قول الشاعر من قصيدة أعماق ،وقد تعاضدت أدوات النفي "ليس" و"لا" في بنية إنكارية نقضية:

لست تقليدا ..ولا سر كتوم

لست صدفة

لست غيما تستحي منه النّجوم

---

[1] فاضل صالح السامرائي ، معاني النحو ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن ، ط1،2000، ج4،ص:204

[2] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:79

[3] المصدر نفسه ،ص:45

لا..ولا سحرا عجيبا خلف غرفة "[1]

-لم هي لنفي الفعل "تنفي المضارع وتجزمه ،وتقلب زمنه إلى الماضي "[2] ، وقد كان حضورها واضحا في شعر محمد الصالح باوية ، من ذلك قوله :

حطّميها لم تعودي قطعة من أدواتي أو رؤى حلم ثقيل

حطّميها لم تعودي عبد خلخال وسوط ودموع وعويل

لم تعودي خمرة للظلم أختي لم تعودي زفرة الكوخ الذليل

قصة الماضي احمليها كلّ طيف من رؤاها طلقات وسيول "[3]

دلالة النفي في هذا المقطع محورية، إنّ لم نعتبرها الدلالة العميقة فيه ، ذلك أن الشاعر حشد كلّ الأسباب لتحريض المرأة ،ودعوتها إلى كسر القيود والتحرر منها ، والانطلاق نحو المشاركة في الثور ضد المستعمر .

2-3-الجملة المؤكدة :

يمنح التوكيد القصيدة وهجا شعريا ،ويزيدها تأثيرا وبلاغة ،والتوكيد في الخطاب الشعري لا يسعى للإصرار على تأكيد الخبر بقدر ما يسعى إلى إبراز اللغة الشعرية للشاعر ،وقد أخذ أسلوب التوكيد أنماطا عدّة في شعر محمد الصالح باوية ،هي :

-**التوكيد اللّفظي** :ويقصد به "إعادة اللفظ المراد توكيده بلفظه أو مرادفه سواء أفعلا كان أم اسما أم حرفا ،أم اسم فعل ،أم جملة فعلية أم جملة اسمية ،أم مصدرا نائبا عن فعله ،أم مرادفه أم ضميرا منفصلا "[4] وقد وظّف الشاعر هذا النمط من التوكيد في مواطن عدة من قصائده منها قوله في قصيدة التحدي :

---

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:72

[2] فاضل صالح السامرائي ،معاني النحو ،ج4،ص :189

[3] محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:33

[4] محسن علي عطية ، الأساليب النحوية عرض وتطبيق ،دار المناهج للنشر والتوزيع ،عمان الأردن ،دط،2006،ص:242

أتحدى ،أتحدى بزماني ،بوجودي ..في قنالي أتحدى "[1]

فالملاحظ أن الشاعر وظّف التوكيد ليعبر عن صمود وتحدي وثبات أبناء مصر في قضيتهم (قناة السويس)،فالفعل أتحدى المكرّر ثلاث مرّات ،أدى في هذا السيّاق دور قناة ناقلة للمعنى ،ومترجمة للمشاعر والعواطف الحماسية المشفوعة بالتحدي والاعتزاز .

وقوله من نفس القصيدة :

الملايين ..ملايين بلادي زحفت تغرس ميلاد الفداء "[2]

وقوله من قصيدة أعماق :

يا رغبة كنت أنا ..ليلا فليلا

موعدي ..يافا وياما كنت إشراقي

غدا أطوي الذّرى جيلا فجيلا "[3]

-التوكيد بالقسم :

القسم أسلوب لغوي يحتاج إليه المتكلم، لتوكيد الخبر وإثبات صحته، له "أربعة أركان: القسم وأداة القسم و المقسم به وجواب القسم "[4]

يؤدى بأدوات موضوعة ، إما بأدوات نحو : "الباء ،التاء ،اللّام ،الواو"[5]، وإما بأفعال نحو: "أقسم و حلف" [6]

وقد بحثنا هذه الظاهرة في شعر محمد الصالح باوية ،فألفيناها بالأدوات والحروف .

---

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:45

[2] المصدر نفسه ،ص:46

[3] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:74

[4] رابح بوحوش ،التراكيب اللسانية في الخطاب الشعري القديم ،تطبيقات على النظرية التوليدية التحولية لتشومسكي ،مكتبة الآداب ،القاهرة ،ط1،2006،ص:136

[5] المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[6] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها .

-التوكيد بالواو :

يقول الشاعر :

وحقّ النخلة الطّولى

وحقّ التّمرة الأولى

وحقّ الفارس القلب البطل "[1]

والقسم بهذه الصورة هو ضرب من التوكيد ؛لأن فيه إشعارا بأن ما يقسم عليه الشاعر هو أمر مؤكد عنده لا شّك فيه .

-التوكيد بفعل القسم :

ينتقل محمد الصالح باوية من استخدام الجملة الشعرية المؤكدة بالقسم تقديرا إلى الجملة الفعلية المؤكدة بالقسم لفظا كأقسم .

-الجملة الفعلية المؤكدة بالفعل "أقسم" :

يقول محمد الصالح باوية من قصيدة يوميات تبحث عن يوم :

أقسم بالتّين ..

وبالزيتون ..

بالنّحلة الراسخة العلم

بطير الليل محزون اللهاة

أقسم بالطين ..

وبالأشلا .. قلوبا ونبات

أدغال عيني أبحرت

[1] المرجع السابق،ص:97

جوعي ..ضلوعي أوغلت "[1]

ويقول أيضا من قصيدة أغنية للرفاق:

أقسمت أمي بقيدي ،بجروحي سوف لا تمسح

من عيني دموعي

أقسمت أن تمسح الرشاش والمدفع والفأس بأحقاد

الجموع

أن أراها ضربة عذراء تغزو بسمة السّفّاح في

الحقل الخصيب

أقسمت أن ترضع النصر وأختي في ضفاف الموت "[2]

لجأ الشاعر في هذه القصيدة إلى أسلوب القسم ،ليؤكد مشاركة المرأة الجزائرية في الثورة، والأدوار التي قامت بها .

3-الأساليب الانشائية :

3-1-أسلوب النّداء :

يعدّ النّداء أحد الأساليب الانشائية الطلبية ،يستعين به الشعراء للتعبير عن حالاتهم العاطفية أو بثّ انفعالاتهم النفسيّة ،عند انشراح الصدر ،أو انقباض النفس ،والنّداء من الأساليب التّي تختزن طاقات تعبيرية هائلة ،تسعف المتكلم عند التواصّل ،وحال الإفصاح عن مكنوناته .

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:107

[2] المصدر نفسه ،ص:41

يعدّ النداء وسيلة لعقد الصالة بين المخَاطَبْ والمخَاطِبْ ،والنداء في الأصل هو "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف ناب مناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء "[1]وبعرّف أيضا بأنّه "مركب لفظي بمنزلة أسماء الأصوات ،يستخدم لإبلاغ المنادى حاجة،ويعبّر عن هذا المعنى بأحد أدوات النّداء التي استعملت لهذا الغرض ،هي :الهمزة ،وأي و يا ،وآ، وآي ،وأيا ،وهيا ،ووا"[2]

والنّداء "حالة من حالات تنبيه المنادى وحمله على الانتباه "[3]،و "أداة تنشيط لنفس المتقبل وتهيئة لطول نفس الشاعر برفع الصوت ومده لغرض تنبيه المخاطب ليصغي إلى ما يجيء بعده من الكلام المنادى به "[4]

والأصل في جملة النّداء أنّها "مركب لفظي ليس فيه إسناد، يتألف من طرفين ،أداة النّداء والمنادى ،يقصد به التنبيه ولا شيء غير التنبيه "[5]وللدكتور محمد خان تقسيم مخالف لجملة النّداء ،حيث يقسم الجملة الندائية حسب الموقف الإبلاغي إلى أربعة عناصر هي :

-المنادي (المرسل /المخاطب)

-المنادى(المرسل إليه/المخاطب)

-أداة النّداء

-جواب النّداء ،وهومضمون الرسالة اللّغوية المراد تبليغها إلى المنادى ،قد تكون جملة خبرية أو طلبية"[6]

---

[1]السيّد أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،دار ابن خلدون ،الإسكندرية ،ص:82

[2]المرجع نفسه ،ص :311

[3] مهدي المخزومي ،في النحو العربي نقد وتوجيه ،دار الرائد العربي ،بيروت ،لبنان ،ط 2، 1986ص:301..311

[4]محمد الهادي الطرابلسي ،خصائص الأسلوب في الشوقيات ،ص:367

[5]المرجع نفسه ،ص:304

[6]محمد خان ،لغة القرآن الكريم (دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة)، دار الهدى للطباعة والنشر ،2004 ص:263

والمتمعن في "ما يسمّى جملة النّداء المكوّنة من الأداة والمنادى ،نحو :"يا محمّد " يجدها غير مقصودة لذاتها ؛أي أن الفائدة لا تتم بها ،وإنّما تتم الفائدة بما سيأتي بعدها من كلام ،وهو ما يسمّيه الدكتور محمّد خان جواب النّداء أو المنادى "[1]

وبحسب ما استقر في وعينا من مستخلصات تدبر حقيقة مفهوم الكلام تعلق مفهوم الكلام بالفائدة ؛فالكلام مرتبط بالفائدة ،ولا يتم دونها ،ومادامت الفائدة التي هي شرط الكلام لم تتحقق في جملة النّداء إلاّ بجواب النّداء وجب ضّمه إلى جملة النّداء ليكون الكلام تاما .

يعتمد محمد الصالح باوية أسلوب النّداء في تشكيله اللّغوي لخطابه الشعري ،فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائد ديوانه أغنيات نضالية من أسلوب النّداء ،حيث هيمن على فضاء ليس بالقليل من بناء القصيدة عنده ممّا جعله سمة أسلوبية بارزة في شعره ،وهذه السّمة لم يكتسبها لكونه إحدى البنى المهيمنة وإنّما اكتسبها لتحقيقه غايات دلالية يسعى إليها الشاعر ،حيث أصبح النّداء خصيصة أسلوبية تساهم في بناء البنية التركيبية في خطابه الشعري.

ويبدو أن غالبية قصائد شاعرنا يتصدرها حرف النّداء(يا) مفردا ومكررا ،و(يا) حرف نداء للتنبيه ، وهي لنداء البعيد مسافة أو حكما، ويجوز نداء القريب بها توكيدا ،وهي كثيرة الاستعمال ،لذا سميت "أم الباب لأنّها أصل حروف النّداء"[2]

ومن ذلك يقول الشاعر محمد الصالح مخاطبا الرّفاق :

يا رفاقي ،يا رفاقي ، في الذرى ،في السجن ، في القبر وفي

آلام جوعي

قهقه القيد برجلي يا رفاقي ،حدّقوا ..فالثأر

يجتّر ضلوعي

[1] المرجع السابق،ص :263

[2] عبد السّلام هارون ،الأساليب الانشائية في النحو العربي ،ص:137

ياجنون الثورة الحمراء يجتّر كياني ومغارات

ربوعي [1]

وغرض الشاعر من هذا النّداء إظهار الرغبة في الانتقام والثورة على المستعمر الفرنسي.

واستعمل الشاعر النّداء في موضع أخر متوعدا المستعمر الفرنسي بالنصر :

يا طغاة اشهدوا اليوم الأخير "[2]

يخاطب الشاعر هنا المستعمر الفرنسي بلغة الوعيد والتهديد، مستعملا أداة النداء يا، وخطابه هذا دّال على رغبته القويّة في الثأر من المستعمر واستعادة حريته.

ولعلّ الشاعر قد وجد لذّة وهو يوظف هذه الأداة المستعملة للبعيد، لكنّه تارة ينزاح إلى القريب للمزاوجة بين القريب والبعيد بما يشبع رغبته اللامتناهية في الثأر من المستعمر، وهو يخاطب رفقاء الثورة، إضافة إلى ما يحدثه حرف النّداء(يا) من حركية داخلية تمنح الأسلوب حرارة وتفسح للشاعر المجال الواسع ليعبر عن مشاعره المشحونة بالحماس والغضب .

وفي صورة أخرى يعبر فيها باوية عن انتمائه القومي العربي، يقول في قصيد الإنسان الكبير :

قال شعبي يوم وحّدنا المصير

أنت إنسان كبير

يا جراحي

أوقفي التاريخ ، إنّه نبع تاريخ جديد

أوقفي التاريخ يجني غلّتي عبر دمشق والصعيد

يا جراحي

[1] محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:41

[2] المصدر نفسه ،ص:33

في دّمي كنز السّنابل

ينحني شوقا إلى صوت المناجل "[1]

لقد أخرج الشاعر في هذا النمط الشعري عملية النّداء من نمطها الاعتيادي ،لتدخل نمطا أخر ومدى جديدا ، حيث وجه الخطاب إلى غير العاقل الجراح وحولها إلى ذوات عاقلة تعي ما تسمع ،بقوله :(ياجراحي) ،مكرّرا ذلك مرتين ، جاء هذا النّداء في صورة ما لا ينادى ، حيث حول فالشاعر يجعل المنادى (جراحي) في صورته المؤنسنة ،وقبيله المحاور له ، التي أراد بها التعبير عن فرحته بالمرحلة التاريخية الجديدة ؛ المتمثلة في الوحدة العربيّة بين مصر وسوريا سنة 1958م ، ليشكل بذلك شعرية تتداخل فيها الذات الشاعرة بنوازعها الخيرة ، حيث يقوم الشاعر بتوزيع عواطفه بغير ترتيب بين بعدين ،بعد محلي يتمثل في الثيمة الأساس قضية الوطن الجزائري ،والبعد القومي الّذي يتمثّل في التعبير عن قضايا الوطن العربي وبذلك انزاح النّداء عن المألوف من مناداة العاقل إلى مناداة غير العاقل ،ما يمنح ذلك التعبير ايحاءا أكثر ،فالجملة الندائية (يا جراحي) تشكّلت من أداة النّداء (يا) و هي لنداء العاقل بينما نجد باوية يوظّفه لغير العاقل ، والغرض من ذلك تحقيق غاية نفسية ،وإن كان الأصل في النداء الإقبال ،فإنّ باوية أراد به ما يحال إلى التعبير المجازي ، من رغبة في تحقيق الوحدة العربيّة.

ويقول في هذا المجرى مخاطبا قناة السويس :

يا قنالي ،من عميق الكون ،من أقصى المدى ،

من حشرجات الشّهداء

هزّنا ،طفلا وكهلا وشيوخا

يا قنالي ،منحة الإنسان جدّي ،أنت ،

للإنسان بنّاء الحياة "[2]

[1] محمدالصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:57

[2] المصدر السابق،ص: 45،46

لقد أخرج الشاعر النداء في الأبيات السابقة من نمطه الاعتيادي إلى نمط مجازي،حيث وجه خطابه إلى غير العاقل (الجمادات) وحولها إلى ذات عاقلة تعي ما تسمع ، فالشاعر في هذا المقطع وجه خطابه إلى القناة (قناة السويس) ، فأخرج هذا التوظيف الأسلوبي أسلوب النّداء من نمطه المعهود إلى انزياح أسلوبي يستنطق من خلاله الجماد فيجعله كائنا يجيب النّداء ،وغرض الشاعر من ذلك تأكيد الروابط والوشائج القومية والعربية التي تجمع بين مصر والجزائر ،وتقويتها .

وفي صورة أخرى يقول باوية مباركا هذا الطموح العربي للوحدة آملا في اتّساع رقعتها لتحقيق وحدة العرب الكبرى ودعوتها إلى كسر قيود الطغاة والتحرر منها:

يا زغاريد اعصفي

يا هتافات اقصفي

مزّقي طيف الحدود اللاهثات

طوفي بالأفق

طيري

حطميه

حطمي حلم الطغاة المرهق " [1]

وفي موضع أخر يقول محمد الصالح باوية مناجيا طفلة فلسطينية :

وتمضي السنون

وأذكر يا طفلتي الوادعة

بعينيك أنت ..

[1] المصدر السابق،ص:58

بعينيك ترعش مأساتية "[1]

يوّجه الشاعر ندائه في هذا المقطع الشعري إلى الطفلة الفلسطينية التي عكس بريق عينيها حجم المأساة والمعاناة الفلسطينية ، مستعملا أدا النداء "يا" في قوله : (واذكر يا طفلتي الوادعة بعينيك أنت ..بعينيك ترعش مأساتية وترقد يافا وحيفا) ،وقد مثّل لهذه المأساة بمدينتي يافا وحيفا اللتان رزحتا تحت أنقاض الدمار سنين عدة ، فنداء الشاعر للطفلة الفلسطينية جاء دالا على نزعته القومية ووعيه بالقضية الفلسطينية، وإيمانه بها ، وتعبيرا عن مشاركة الجزائريين لإخوانهم الفلسطينين الرغبة في التخلص من قيود الاحتلال ، وتأكيدا لعمق الرابطة القومية التي تجمع البلدين (الجزائر وفلسطين) ،والغرض من جملة النّداء(ياطفلتي) المواساة وإظهار المودة والألفة ، فتمحور الخطاب الشعري في صورة صادقة تعكس صدق مشاعره والمعاناة الصادقة والقومية والعربية المنتصرة لفلسطين .

ويقول مناديا الاستقلال (الحرية):

إن تزرنا أيّها النجم الصديق

نفرش الحيّ دماء وعقيق

إن تزرنا أيها النجم المغامر

نطلق الأقمار من غضبة ثائر "[2]

وّظف الشاعر أداة النّداء (يا) فأفادت التصاقه بأمنيته والمراد الّذي يأمل أن يلقاه ، من خلال ندائه المجازي للنجم الصديق والمغامر (الاستقلال) ، فالنداء في هذا السيّاق دّال على البعد ،فاستخدام حرف النّداء (يا) مؤشر ذو إيحاء على المسافة الفاصلة بين الشاعر وأمنيته ،هذه المسافة يمثلها الدم والثورة اللذان يقوم بهما المناضلون لإدراك الغاية والمراد المتجسد في الاستقلال والتحرّر من المستعمر المستبد .

[1] المصدر السابق ،ص:38

[2] المصدر نفسه ،ص:53-54

ويلاحظ المتأمل لشعر باوية أن حرف النّداء (يا) لا ينحصر في صدارة الأبيات فقط فقد يأتي في مطلع القصيدة كما قد يتوسطها أو يأتي في نهايتها ،ممّا يعطي انطباعا للقارئ بأن الشاعر يملك أسلوب التنّوع في توظيف هذه الأدوات حتّى يخلق تحوّلا في بنية القصيدة ، فيحملها ما شاء من المشاعر والأفكار ،وإذا ما شعر بثقل الأداة انتقل إلى غيرها رغبة في كسر الرتابة ومنح النص روحا جديدة و حيوية متجددة ،ولعل ذلك قد يتجلّى في قوله :

أنشديني، أنشديني،يا صديقة

هذه أرضي أنا ..

أرض خرافي ، يا أخي ..

أرض الصديقة "[1]

وكما يتصدر النداء البيت يأتي أيضا في أخره كما في قوله :

رحت ألوي مخلب الغربان ،ياربّ ...

قضائي يغرس اليوم بنودي ..وزماني

رحت أردي قلعة الطّغيان ، يا ربّ..

قضائي ينفض اليوم حسابي ..ووعيدي

رحت أبني كعبة الإنسان يا ربّ "[2]

وغرض الشاعر من هذا النّداء الدعاء والضراعة إلى اللّه.و الغرض نفسه يبدو مع إظهار الاستسلام والإيمان بالقضاء والقدر في قول باوية :

ياماسك الأسرار والموت ..[3]

[1] المصدر السابق ،ص:51

[2] المصدر نفسه ،ص:76

[3] المصدر نفسه ،ص:91

ومن نماذج النّداء أيضا في شعر محمد الصالح باوية ،قوله متحدثا عن أم شهيد لا تصدق أنّه لن يرجع وأنّها تنتظر قدومه :

أم الشهيد..

لا تصدق أنه استشهد ..ولا تعرف أين ؟

لا تصدق أنه لن يرجع ..وأنّها لتنتظر ..

تشدو.. تشّدّ المبخرة

تصمد للريح سنينا مبحرة

لكن ..تنادي :

يا ذرى

يا عائدين

يا عارفين

يا سحرة

هذا زمان الحبّ "[1]

جاء هذا المقطع الشعري من "قصيدة في الواحة شيء " في شكل تركيب ندائي متضافر وظّف فيه الشاعر النداءات المتتالية (يا ذرى ،يا عائدين ،يا عارفين ،يا سحرة) لإظهار مرارة الفقد ولوعة الفراق ،ممّا جعل الشاعر يؤنسن الدّهر ،ويلتمس منه أن يحيط هذه الأم الثكلى بالصبر والسلوان على لوعتها ،يقول :

يا أيّها الدّهر ..

أعرها من جناحك

[1] المصدر السابق،ص:95،96

ريشة صبر

ويقين وضياء .."[1]

وتارة يضيف إلى النداء هاء التنبيه وهي حالة قليلة في شعره ،يقول :

ها هنا يا أخت لبّى شعبنا شوق جراحي ونداءات الصباح"[2]

والغرض من هذا النّداء لفت انتباه المخاطب (أخت) ؛ ويقصد بها الأخت المجاهدة، إلى قيمة المكان الثوري .

ومن أمثلة النّداء كذلك في شعر محمد الصالح باوية ،ماورد في قوله :

يا أنا ، يا ثورتي

يا أغاني طفلتي

أنا إنسان كبير [3]

يلجأ محمد الصالح باوية في هذا المقطع الشعري إلى نداء الأنا ،فعبّر عن ذلك ب(يا أنا يا ثورتي) ليخرق بذلك القاعدة في النّداء ،في أن يوجه خطاب النّداء للمخاطب (المنادى عليه) ،ويصبح المنادى عليه هو المنادي نفسه ، وليقرن الثورة بذاته ، وبذلك يحقق هذا التشكيل النّدائي عنصر الإدهاش والمفاجأة لدى القارئ لتغير وجهة الخطاب التي مثّلت كسرا للسيّاق الأسلوبي ؛لانتقال أسلوب النّداء من بنيته السطحية إلى بنيته العميقة ، بعد توجيه زاوية النّداء من الشاعر إلى ذاته ، وجعلها قبيله المحاور له ، دلالة على عروبته ووطنيته وانتمائه القومي .

كما عمد الشاعر إلى توظيف النّداء بنمط مغاير ،إذ كثيرا ما يلجأ إلى حذف أداة النّداء ،ولهذا الاختيار الأسلوبي دلالاته في النص ،ومن أمثلة ذلك قوله :

[1] المصدر السابق ،ص:98

[2] المصدر نفسه ، ص:33

[3] المصدر نفسه ،ص:57

ملعونة ، أنت حياتي [1]

فحذف أداة النّداء يوحي بقرب المنادى من الشاعر ، فالشاعر يوجه خطابه إلى حياته وتقدير القول (ملعونة أنت يا حياتي) ، والشاعر بهذا النّداء يتذمر من الحال التي آل إليها وطنه ،ومن الحال التي آلت إليها حياته ، وهو ما يعكس حالته النفسية المتوترة والجريحة جراء التغيرات التي اعترت الجزائر بعد الاستقلال ، وهذا ما لم يسعف الشاعر لمناداة حياته مستعملا أداة النّداء يا ،فكان صوته معبرا بصدق عن ضجره ومعاناة داخلية وعميقة نابعة من حبه لوطنه بهذا الأسلوب الشعري المتفرد البناء والقوي الدلالة والمعنى .

ويقول أيضا :

كوّة النور..أنا ذاك الولوع

ردّي لحنا شرودا في الضلوع

واسكبي النور ..وفوّاح الطّيوب" [2]

لقد خّص الشاعر ندائه في هذا المقطع الشعري لكوّة النور، حاذفا أداة النّداء يا ، فتقدير الكلام (يا كوّة النور ..أنا ذاك الولوع)،وهو ما يعكس اللهفة و الشوق و الحنين للتخلص من الحاضر المظلم إلى المستقبل المشرق ، والمتلقي لهذه الأبيات الشعرية يستشعر عجلة الشاعر في الحصول على الاستقلال من خلال حذف أداة النداء .

3-2-أسلوب الأمر :

يعرّف الأمر بأنّه إنشاء طلبي يعبر عن"طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء والإلزام ،ويقصد بالاستعلاء أن ينظر الآمر لنفسه على أنّه أعلى منزلة ممّن يخاطبه أو يوجه الأمر إليه (المأمور)سواء أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا "[3]والمقصود من الاستعلاء وجوب تحقيق الأمر من المأمور ،حيث يكون الآمر أعلى منزلة من المأمور ،يقول السكاكي

[1] المصدر السابق ،ص:66

[2] المصدر نفسه ،ص:85

[3] عبدالعزيز عتيق ،علم المعاني ،دار النهضة العربية ،بيروت ،لبنان ،ط1،2009،ص:75

في هذا الصدد: "ولا شبهة في أن طلب المتصوّر على سبيل الاستعلاء يورث إيجاب الاتيان على المطلوب منه "[1] فإن لم يكن الأمر على سبيل الاستعلاء خرج للدّلالة على أغراض بلاغية كثيرة يحددها المقام نحو :الدعاء ،الالتماس ،الإرشاد ،التعجيز ،الإهانة والتحقير ، التهديد ،الاعتبار ،التمني ،التعجب وغيرها "[2]

ويحصل تركيب الأمر بصيغ أربع :"فعل الأمر (افعل) ،الفعل المضارع المقرون بلام الطلب (ليفعل) ،اسم فعل الأمر ،المصدر النائب عن فعل الأمر "[3]

ولكن الشاعر محمد الصالح باوية مال كثيرا في أسلوب الأمر إلى النوع المجازي،إذ الشاعر محمد الصالح باوية لا يمكنه إلزام المأمور أو إجباره على تنفيذ الأمر ،ولكنه يلتمس منه ذلك وقد يخرج الأمر عنده إلى أغراض بلاغية أخرى كالدعوة إلى الثورة والتهديد، والوعيد وغيرها

ووجدنا عنده العديد من القصائد التي يتصدرهاالأمر ،في صورة التماس أو تهديد ، يقول محمد الصالح باوية مخاطبا المرأة الجزائرية :

دمدم الرّعد وهزّتنا الرّياح

حطّمي الأغلال وامضي للسّلاح

حطّميها ..واهتفي ملء الأثير

حطّميها لم تعودي قطعة من أدواتي أو رؤى حلم ثقيل

حطّميها لم تعودي عبد خلخال وسوط ودموع وعويل

عانقي المدفع والريح فطفلي يرقب الثّدي مع النصر الجميل

---

[1] السكاكي ،مفتاح العلوم ،تعليق :نعيم زرزور ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط1،1983،ص:318

[2] أحمد مصطفى المراغي ،علوم البلاغة ،البيان والمعاني والبديع ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ، ط3،1993،ص75،76، (بتصرف)وعبد السّلام محمد هارون ،الأساليب الإنشائية في النحو العربي ،مكتبة الخانجي بالقاهرة ،ط5،2001،ص:14،15

[3] عبد السلام محمد هارون ،الأساليب الإنشائية في النحو العربي ،ص:14، والسيّد أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،ص:71

حطّمبها نحن في الغابة رعب يلبس السّرو وإعصار الرياح

جمّعي أحقادك الغضبى فتاتي لعنة حمراء في عنف الكفاح

إن أنا غبت طويلا وصحا طفلي ورائي خبّريه إن دعاني

خبّريه ،إنني في الكهف في الساحة في الحقل وفي كلّ مكان "[1]

يلتمس الشاعر في هذا المقطع الشعري من المرأة الجزائرية أن تساهم في العمل الثوري، بأن تحطّم الأغلال وتمضي لحمل السلاح ضد الاستعمار ،وبذلك تتحرر من ربقة الصمت المضروب عليها ، وتكسر حاجز الخوف والرهبة والذّل والظلم ،فتغيّر من واقعها المزري الذليل ،وتفرض وجودها بتحدي التقاليد البالية المفروضة عليها كامرأة ينحصر وجودها في الكوخ ، ويتوقف عملها على أداء مهامها فيه ،والتي جعلتها أسيرة الظلم والاستغلال ، لتتمرد بذلك على تلك القيود وتكسرها ،لتنتقل من اللافعل إلى الفعل ،ومن اللاوجود إلى الوجود ،ومن السلبية إلى الإيجابية .

والملاحظ في الأبيات الشعرية السابقة اقتران أفعال الأمر بالتضعيف، في قول الشاعر : (حطّمي (مرة واحدة)،حطّميها (4مرات)،جمّعي (مرة واحدة)،خبّريه (مرتان) ،وهذا التضعيف يحمل دلالة الشّدة والصلابة والقوّة .

و في موضع أخر يرتبط فعل الأمر في شعر محمد الصالح باوية بالدعوة إلى الثورة ،من ذلك قوله من قصيدة أغنية للرفاق مخاطبا رفقاء السلاح :

يا رفاقي ،يا رفاقي في الذرى ،في السجن في القبر وفي

آلام جوعي

قهقه القيد برجلي يا رفاقي ،حدّقوا ..فالثأر

يجتر ضلوعي "[2]

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:33،34

[2] المصدر السابق ،ص:41

يدّل فعل الأمر (حدّقوا)–المقترن بالتضعيف – على اشتعال نيران الثأر في صدر الشاعر ورغبته الجامحة في التخلص من قيود المستعمر ،والانتقام منه واسترداد حريته .

ومن أفعال الأمر التي ارتبطت بالدعوة للثورة قوله من قصيدة ساعة الصفر :

أنشديني ،أنشديني يا صديقة

قصة مشحونة بالموت ،بالنصرالمدمّى

في الينابيع العميقة "[1]

وقوله من نفس القصيدة :

يا فتاتي ،

فجّري أعماقنا عبر الدياجي ،

نحن كون وجزائر

يا فتاتي

انفضي أصدافنا ...فالسّر في أحشائها

صبح وثائر

جمّعي أشلاءنا للنجم تسقيه ضياء

فيرى الدنيا جزائر "[2]

ومن أسلوب الأمر ما ورد في قصيدة الإنسان الكبير، للدلالة على فرحة الشاعر بتحقيق الوحدة بين مصر وسوريا ،منها قوله :

يا جراحي

[1] المصدر السابق ،ص:50

[2] المصدر نفسه ،ص:50..52

أوقفي التاريخ ،إنه نبع تاريخ جديد

أوقفي التاريخ يجني غلّتي عبر دمشق والصعيد "[1]

ويتشاكل أسلوب الأمر في شعر محمد الصالح باوية بأسلوب النّداء ،الّذي يعدّ ممهدا لإلقاء الأمر ،من ذلك قوله في قصيدة يوميات تبحث عن يوم :

يا زغاريد اعصفي

يا هتافات اقصفي

انفضي الدهليز والأكواخ ..تجتاز الرّياح

سوف ينمو البرعم الخلاّق في الجرح السجين

المنصت

انفضي الأحقاب والأدغال ..يمتدّ الصباح

سوف يجتاز النشيد الحر أعلى قمة

يا زغاريد اعصفي

يا هتافات اقصفي

مزّقي طيف الحدود اللاهثات

طوفي بالأفق

طيري

حطّميه

حطّمي حلم الطغاة المرهق

خضّبي الإنسان والأعشاب بالنّصر الخضيب

[1] المصدر السابق ،ص:57

يا زغاريد اعصفي

واستنزفي ظل الأسارير المهيبة "[1]

وقوله من قصيدة يوميات تبحث عن يوم :

ياكرمتي ..

يغرزني

يأكلني قطب الفلا .. والارتحال

يأكلني شدّي المدى ،

يا كرمتي ..

شدّي الرّحال "[2]

وقوله في قصيدة أغنية منسية :

طوفي

وطوفي

طوفي ،يا ليلة القدر

دهاليز عيوني ..

واعشقي حتى الفناء

للشاطيء المغروس

يمضي دهرنا هذا المساء "[3]

---

[1] المصدر السابق ،ص:58،59

[2] المصدر نفسه ،ص:110

[3] المصدر نفسه ،ص:114

يتبّدى في المقاطع الشعرية السابقة توالي أفعال الأمر على الشاكلة الأتية :"اعصفي، اقصفي ، انفضي ،مزّقي ،طوفي ،طيري حطّميه ،حطّمي ،خضّبي ،استنزفي) ،حيث شكّلت خطابا مستفزا للمتلقي ،كون الأمر جاء على صيغة واحدة ،وهي على وزن (افْعَلِيْ)،وما لذلك من وقع موسيقي محفّز للسامع ،فكان خطاب الأمر ناتجا عن استجابة عاطفية بدافع الحماس والانفعال بدلا من طلب فعل الأمر على وجه الاستعلاء ،فانزاح بذلك الأمر عن غرضه الأصلي إلى غرض أخر .كما شكّل التناسق الحاصل بين أسلوبي الأمر والنّداء في المقاطع الشعرية السابقة تنبيها قويا للمتلقي ،وساهم في استقطابه .

قد يبلغ أسلوب الأمر في شعر محمد الصالح باوية مبلغا مهما في التعبير عن الشاعر وانفعالاته، وحالته النفسية، من خلال وروده في جملة من الصّيغ والتّراكيب التّي تتّخذ من الأمر ظاهرا لها غير انّها في جوهرها الأسلوبي تخرج عن السيّاق إلى معان أخرى مجازية ،ومن ذلك ما نجده في توجيه الشاعر أمره للقمر في قوله :

كوّة النور ..أنا ذاك الولوع

ردّدي لحنا شرودا في الضلوع

واسكبي النور ..وفوّاح الطّيوب

عانقي قلبي ،فأطياف الغروب

تنشر الرّعب ،شمالا وجنوب

عاطنيها من شفاه الخلد كأسا

من لهات الحبّ ،برداو ائتناسا

فأنا وحدي ،غريب ،في دروبي "[1]

ينزاح غرض الأمر في المقطع الشعري السابق من طلب الفعل على وجه الاستعلاء إلى المناجاة، فالشاعر هنا يوجه أمره لمخاطب غير عاقل (مخاطب مشخصن) ويلتمس منه الإجابة

[1] المصدر السابق ،ص:85

،حيث يوجه طلبه للقمر الذي يرمز له بكوّة النور ،موظفا أفعال الأمر الأتية : (ردّي ،اسكبي ،عانقي ،عاطنيها)، وغرض الشاعر من الأمر في هذا المقطع الشعري التعبير عن عمق مشاعره، وحالته النفسية .

3-3-أسلوب النّهي :

النهي أسلوب لغوي يقصد به "طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء، له صيغة واحدة هي : المضارع مسبوقا ب"لا" الناهية "[1] أي "طلب الكفّ عن عمل ما ، ويتم ذلك بإدخال لا الناهية على الفعل المضارع فتجزمه نحو قولك :لا تذهب"[2].والنهي "محذو به حذو الأمر في أن أصل استعمال لا تفعل أن يكون على سبيل الاستعلاء "[3]وللنهي كما للأمر" أغراض بلاغية تفهم من المقام "[4]

لم يكن لأسلوب النهي حضور كبير في شعر محمد الصالح باوية مقارنة بالأساليب الإنشائية الأخرى ،غير أنّه شكل ملمحا أسلوبيا منزاحا عن مألوف العادة ،وقد وظفت جملة النهي في بعض قصائد محمد الصالح باوية جملة فعلية مضارعية .

ومثال ذلك قول محمد الصالح باوية من قصيدة ساعة الصفر :

إن تزرنا تلق في وهران قبرا

وشجيرات كئيبة

لا تسلها عن شحوب الشّمس

نجمي ...

لا تسلها عن غموض السّر ..

---

[1] أحمد مصطفى المراغي ،علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)،ص:79

[2]عبده الراجحي ،التطبيق النحوي ،دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية ،ط2،1998،ص:295

[3]السكاكي ،مفتاح العلوم ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط2،1987، ص:320

[4]المرجع نفسه ،ص:320

مهلا،

إنّه قبر خطيب وخطيبة "[1]

وقوله في قصيدة فدائية من المدينة :

مجهولة

تطوي بحارا وتلال

لا تقتني غير طرود وسلال

تهديك أثقال السّلال "[2]

من خلال ما سبق نلاحظ أن النهي خرج عن معناه الحقيقي ليدل على الامتناع عن الإجابة وعدم التوضيح ،لأن الإجابة عن أسئلة مستقبل الجزائر ومصيرها ترتبط بالثورة وما سينتج عنها .

3-4-أسلوب الاستفهام (التساؤل):

الاستفهام أسلوب لغوي يقصد به "الاستخبار"[3] و "طلب الفهم "[4] ،يتولد عمّا في نفس المستفهم (السائل) من رغبة في "طلب العلم و المعرفة بشيء لم يكن معلوما لديه من قبل بوساطة أداة مخصوصة "[5]

وبذلك يكون الاستفهام هو طلب الاستخبار والعلم والاستفسار عن شيء غير معلوم ،لم يكن لدى المستفهم علم به من قبل .

---

[1]محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:53

[2]المصدر نفسه ،ص:79

[3]محمد الهادي الطرابلسي ،خصائص الأسلوب في الشوقيات ،ص:350

[4]مهدي المخزومي ،في النحو العربي نقد وتوجيه ،ص:264

[5]السلام محمد هارون ، الأساليب الإنشائية في النحو العربي ،ص:18و السيّد أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،ص:78

للاستفهام أدوات موضوعة، تعدّ القرينة اللفظية لأسلوب الاستفهام ،لكلّ منها استخدامات محددة ،تؤدي غرضا مختلفا ،وقد تكون محذوفة فتقدّر، هي :"الهمزة ،هل ،ما ،من ،متى ،أيّان ،كيف ، أين ، أنّى ،كم ، أي "[1]وتأتي أدوات الاستفهام شاملة لكلّ معنى يمكن الاستفهام عنه .

و تنقسم هذه الأدوات بحسب الطلب أقساما ثلاثة [2]:

1-ما يختص بطلب التصديق والتصور ،وهي "الهمزة" ،ويرى ابن هشام أنها خصت بهما معا ؛لأنّها أصل أدوات الاستفهام "[3]

2-مايختص بطلب التصديق ،وهي "هل" .

3-مايختص بطلب التصور ، وهي بقية الأدوات .

ويقصد بالتصديق "طلب إدراك وقوع نسبة تامة بين شيئين أو عدم وقوعها "[4]وجوابه ب"نعم أولا "[5] أمّا التصّور فهو"طلب إدراك المفرد في الاستفهام ،لا النسبة ،فإذا سئل:أزيد قام ؟فالسائل مسلم بحصول فعل القيام لكنه لا يدري لمن هو منسوب ألزيد ؟أم لعلي ؟ وتكون الإجابة عن هذا التصور بتعيين المفرد لا بنعم أم لا"[6]

ويقسم البلاغيون الاستفهام إلى قسمين : حقيقي ومجازي ، وكثيرا ما يخرج الاستفهام عن دلالته الأصلية للدّلالة على أغراض بلاغية تفهم من سيّاق الكلام ،وقرائن الأحوال ، وقد يحدد التركيب غرض الاستفهام ،كما قد يخرج المستفهِم عن طلب الفهم إلى دلالات أخرى لا تحمل دلالات السؤال ،فالاستفهام في حقيقته هو طلب الفهم ،ومعنى هذا أنّه يحتاج إلى جواب ،لكنّه في تشكيل اللّغة الشعرية قد يستغني عن الجواب ،ليلقي جملة من الايحاءات

[1]السيّد أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،ص :78

[2]محمد عبد السلام هارون ،الأساليب الانشائية في النحو العربي ،ص:19،20

[3]ابن هشام ،مغني اللبيب ،ص:7،8

[4]السيّد أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،ص:79

[5]المرجع نفسه ،ص:79

[6] سمير نجيب اللبدي ،معجم المصطلحات النّحوية والصّرفية ،،ص:128

في ذهن المتلقي ،وهو ما يصطلح عليه البعض حالة عدم الاطمئنان في ذهن المتلقي نتيجة إفلات الاستفهام من قيد الجواب ،فيصبح الاستفهام تساؤلا ،لايرجى منه جواب محدّد ،بل إحداث حركة ذهنية نشطة لدى المتلقي .

جاء الاستفهام في شعر محمد الصالح باوية على وجه الاطلاق ،حيث لا ينتظر من مخاطَبه أن يكون له ردّ معيّن ،أو إجابات محدّدة عن تلك الاستفهامات المتعدّدة ،بأدواتها المتنوّعة ؛لأن الشاعر وهو يتسائل إنّما يتكيء على أدوات الاستفهام كوسيلة لغوية حيوية ليعبّر عمّا يختلج في نفسه ،وما يجول في فكره.

وقد تجلّى هذا الأسلوب في ديوان شاعرنا على نحو بارز سواء كان طلبيا أو غير طلبي وجاءت أغلب صيغه لا تخرج عن تساؤل الشاعر حول مصير الوطن وما ينتظره في المستقبل وهي بالجملة تساؤلات تحوم حول موضوع الوطن ومصيره حتى يخيل إلى المتلقي أن الاستفهام قد ضاع بين الشاعر وتساؤلات نفسه ،فكيف كان الاستفهام في شعر محمد الصالح باوية ؟وكيف وظف لتأدية ما أريد التعبير عنه من معان ودلالات ؟وما الأغراض المتوخاة من وراء الاستفهام في شعره ؟

معلوم أن للاستفهام أثرا بالغا في المتلقي ،يجعله ينفعل بما يقرأ ويسمع ،وقد تجلى بعض ذلك في قول الشاعر مخاطبا الوطن ، الّذي اتخذ منه رفيقا يبوح له بما في نفسه من تساؤلات حول مصيره وما يخبئه له المستقبل من أحداث، وقد عمد باوية إلى التنويع في أداة الاستفهام ، ليتنوع بذلك اتجاه الاستفهام وينكشف ما في نفسه من حيرة وقلق ،فيقول :

أصحيح سوف نتلو في رباك

قصّة الأرض وألحان الخريف؟[1]

يخاطب محمّد الصالح باوية في هذا المقطع الوطن مستعملا الاستفهام ،فيجعل هذا الخطاب حوارا بين إنسان وجماد ،هذا الأخير الّذي أعطاه محمّد الصالح باوية صفة إنسانية ، وجعله قبيله المحاور له ،ويعرف هذا التمثل بالصورة المؤنسنة ،حيث يلجأ الشاعر إلى مخاطبة

[1] محمّد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص :86

الجماد وإضفاء صفات إنسانية عليه ،ليشاركه همومه وتطلعاته ،فقد شخص محمد الصالح باوية الوطن الذي راح يسائله مستخدما أداة الاستفهام "الهمزة " :

أصحيح سوف نتلو في رباك قصة الأرض وألحان الخريف ؟

وحين يضع الشاعر الوطن موضع المسؤول ،فهو لا يطلب إجابة صراحة واضحة ، إنّما الشأن في ذلك تبيين التراكمات السلبية التي تركها الاستعمار في نفسه ، فتساؤل الشاعر ناتج عن الإحساس بالقلق والخوف والضياع الذّي ينهش نفسه حول القادم المجهول ،لهذا جاء الاستفهام بالهمزة للدلالة على الحيرة والقلق .

ويواصل الشاعر تساؤله عن القادم المجهول ،يقول :

من يولد اليوم ..سؤال ،

ماله اليوم جواب "[1]

وهنا يتساءل محمد الصالح باوية عن الوطن الّذي سيولد بعد 132سنة من الاستعمار،فبنية السؤال (من يولد اليوم سؤال ماله اليوم جواب) توحي بقلق الشاعر وخوفه من القادم المجهول .

و يتواصل هذا التساؤل ،ويستمر الإبهام لدى الشاعر،فهو في حيرة من أمره ،وليس لديه من يسأل غير الوطن ،قائلا :

سوف لا أحكي ،فقل لي ..ما مداك ؟

لقد كان أسلوب الاستفهام في هذا البيت الشعري قناة ناقلة لأحاسيس ومشاعر القلق والحيرة والخوف ، فالاستفهام في قوله:(ما مداك ؟) جاء على غير حقيقة الوضع اللّغوي ،حيث لا ينتظر الشاعر من سامعه أن يجيبه على سؤاله ، فبنية السؤال (مامداك؟) تعكس حالة التوتر التي سيطرت على الذات الشاعرة ،بسبب ارتفاع معدل حيرة وقلق محمد الصالح الناجمان

[1] المصدر السابق ،ص:66

عن كثرة التساؤلات التي تدور في نفسه حول المستقبل المجهول ،فبنية الاستفهام (مامداك ؟) تنم عن التعب النفسي الّذي يعاني منه جراء طول الانتظار والقلق ممّا هو آت .

ومن أمثلة ذلك أيضا نورد قوله :

ماوراءالفلك ،ماذا ،من حفيف ؟

أيّ أقدار ...وأجيال ،هناك؟

كم قرون ،قد ذوت تحت سناك ؟

قد قسمنا ..وخطونا ،لنراك "[1]

ففي هذه الابيات الشعرية استعمل الشاعر الاستفهام أربع مرّات ،(ما) مرّة واحدة ، و(ماذا) و(أيّ) و(كم) مرّة واحدة لكلّ منها ،وعند إطالة النظر وإعمال الفكر في هذه الأبيات يتضح أن الشاعر يجد نفسه مزحوما بكم هائل من التساؤلات التي لا يجد لها إجابة قاطعة ،أو شبه قاطعة ،فهو لا يطلب فهما لما يسأل عنه ،بل أطلق هذه الشحنة من الاستفهامات للتعبير عمّا يحس به من توتر و حيرة وقلق من مستقبل الوطن المجهول ، فتصاعد البنى الاستفهامية في السيّاق باعتماد الشاعر على التنويع في أدوات الاستفهام ، التي جاءت متتابعة على التوالي :ما ،ماذا ،أيّ،كم ، تزيد من قلق الشاعر ومعاناته

الداخلية ،لتعبر عن مافي نفس الشاعر من نزعة إلى الاستقصاء وتعطش إلى معرفة ما يخبئه المستقبل ،فكلما تصاعدت حدة التوتر في نفسه ،زادت الأدوات الاستفهامية تواترا في النص ،لتكون باعثا للحيرة، والقلق،كما أنّها أكثر قدرة من غيرها على شحن ذهن المتلقي واستثارة مشاعره ؛وبذلك تشركه في إنتاج الدّلالة ،من خلال تلك الحركة الذهنية النّشطة التي أثارتها تلك التساؤلات المتتالية.

[1] المصدر السابق ،ص:86

وبنبرة حزينة يبرز الشاعر مدى لوعة الأم الثكلى وهي تسأل عن مكان استشهاد ابنها يقول :

أم الشهيد ..

لا تصدق أنّه استشهد ..ولا تعرف أين ؟

لا تصدق أنه لن يرجع ..وأنها لا تنتظر .."[1]

فبنية الاستفهام في المقطع الشعري السابق (لا تعرف أين؟) ، تتجسد في فعل السؤال الذي نستدل عليه بحرف الاستفهام أين المسبوق بأداة النفي لا، تنم عن مدى الألم والحزن الذي يسكن قلب هذه الأم ،الذي يدفعها إلى التساؤل والاستفسار عن مكان استشهاد ابنها ،ومن ثّم كانت أداة الاستفهام أين إنها تستفهم عن مكان الاستشهاد .

وفي موضع أخر نجد الشاعر يتفجع ويتحسر من النكبة الطبيعية التي أصابت المغير يقول :

آه..ولم ؟

من يهب الواحة أحداقا وفم ؟[2]

فبنية التساؤل (آه ..ولم ؟ من يهب الواحة أحداقا وفم ؟) ، تنم عن مدى ألم الشاعر ،التي تدفعه نحو التحسر على الحال جراء النكبة الطبيعية التي ألمت بها ،واسم الفعل (آه)بما فيه من دفقة صوتية متألمة يعطي دلالة الألم والتحسر على الحال التي أصبحت عليه بلدة الشاعر بعد النكبة .

ويواصل الشاعر تحسره في قوله :

يا نخلتي ..

دربي على غصنك

[1] المصدر السابق ،ص:95

[2] المصدر نفسه ،ص:118

مغروز القدم

عودي إلى قلبي

تصوغين المعاناة

متى تنبت للحسّ قدم "[1]

فتفجع الشاعر وحسرته بأسلوب الاستفهام (متى تنبت للحسّ قدم) ناتج عن الكارثة التي ألمت ببلدته المغير .

3-5-أسلوب التمني :

التمني هو الرغبة الشديدة في أمر يستبعد حصوله ،سواء كان مستحيلا أو بعيد الاحتمال ، وهو "طلب حصول أمر محبوب مستحيل الوقوع ،أو بعيده ،أو امتناع أمر مكروه "[2] ويكون التمنّي في المستحيل ،أو في المتوقع غير الممكن ،وإن كان متوقعا دخل في باب التّرجيّ"[3]

واللّفظ الموضوع للتمني هو "ليت"[4] ،وهو الأصل ،وتبيح اللّغة العربيّة استعمال ألفاظ أخرى لإفادة التمنّي من باب التعدّد الوظيفي للمبنى الواحد ،مع وجود قرينة تخلصها لمعنى التمنّي ،وأشهرها هل ولو "[5]

وقد وظّفت جملة التمني في ديوان أغنيات نضالية سبع مرّات ،وجاءت على نمطين :

-النمط الأول :التمني بالأداة "ليت" ، ورد هذا النمط في ديوان أغنيات نضالية مرّتين ، يقول محمد الصالح باوية في قصيدة أعماق :

---

[1] المصدر السابق ،ص:123

[2] عبد السلام محمّد هارون ،الأساليب الانشائية في النّحو العربي ،ص:17

[3] أحمد مصطفى المراغي ،علوم البلاغة ،البيان والمعاني والبديع ،ص:62

[4] المرجع نفسه ،ص:62

[5] المرجع نفسه ،ص:62

ياليت رّبي ..ليته يوما عشق "[1]

يتمنى الشاعر لو أن الله عشق ، عشق الوطن مثله ليذوق طعم العشق ،وهو طلب أمر مستحيل ،وقد سبقت أداة التمنّي ب:"يا"،و الياء في هذا المقام حرف تنبيه ،يقول ابن مالك: "وأكثر ما يلي يا نداء أو أمر أو تمنّ أو تقليل "[2]

–النمط الثاني :التمني بالأداة لو ،ورد هذا النمط في ديوان أغنيات نضاليةثمان مرات ،يقول محمد الصالح باويةفي قصيدة أعماق :

لو قطرة من عرقي تعترف

لو رجفة تعترف

لو منحنى من خلجة يعترف "[3]

ويقول في موضع أخر :

لو كرومي لم تشاركني مصيري ..وطموحي

لو وجودي لم يمزق فلذة الصّخر الخرافي

لو وجودي لم يمزّق فلقة الأحزان [4]

ويقول أيضا :

ريح ،تدوّي

من مخابي "القصبة

لو عصفت

---

[1]المرجع السابق ،ص:64

[2]ابن مالك ،شرح التّسهيل ،تحقيق :عبد الرحمن السّيد و محمّد بدوي المختون ،هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان ،ط1،1990، ج4 ،ص:115

[3]محمّد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:64

[4]المصدر نفسه،ص:74،75

تجتاح على قمّة

في رأسها

لو تنطق ..

أقدار شعب ..وبنود تخفق "[1]

جاء التمني في المقاطع الشعرية السابقة لإبراز قيمة الأمر المتمنّى، وصعوبة حصوله ، فالتمني بلو يبرز الشيء في صورة الممنوع ، فهنا الشاعر يبرز يبرز أمورا مستحيلة بأسلوب التمني وباستخدام الأداة لو ،فالشاعر يتمنى حصول هذه الأمور ليحقق غاياته .

والظاهر أن الأساليب الإنشائية غير الطلبية قليلة مقارنة مع الأساليب الإنشائية الطلبية ، وهذا ما يتوافق مع ما يشيع في الخطاب الشعري العربي عموما.

4-أسلوبا التقديم والتأخير :

التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تعني تغيير ترتيب العناصر التي يتكوّن منها البيت الشعري ،والانحراف عن الرتبة الأصليّة في التركيب النحوي والتشويش عليها ؛فالجملة العربيّة تسير على نسق معيّن في ترتيب مكوّناتها ،ولكلّ عنصر من عناصرها التركيبية رتبة خاصة ، وإذا جاءت على خلاف الأصل في الترتيب عدّ ذلك عدولا عن أصل الرتبة المحفوظة ،ومن مظاهر العدول في التركيب اللّغوي : تقديم الخبرعلى المبتدأ أو المفعول به على الفاعل ،وغير ذلك ممّا لا يستجاز في الكلام مثله ، وما جاء على الأصل لا يسأل عنه ،و ما كان مخالفا له لابّد له من مسوّغ لقبوله والحكم على فائدته وحسنه في النظم وإلّا عدّ ذلك من باب التعقيد والغموض الّذي يفقد النّص قيمته البلاغية ،وسببا من أسباب عدم فصاحته .

يعدّ التقديم والتأخير في الدراسات الأسلوبية ضربا من العدول عن القاعدة النحوية المتصّلة بترتيب عناصر الكلام ،يهدف إلى خلق الفرادة والخروج عن النموذج المحفوظ من التعبير إلى تعابير أخرى من شأنها بناء جماليّة لم تكن لتتحقّق في النموذج المحفوظ ، كما يحقّق أغراضا نفسية ودلاليّة ،ويقوم بوظائف جمالية باعتباره مؤشرا أسلوبيا مميّزا "يتم عن طريقه كسر

[1] المصدر السابق ،ص:81

تلك العلاقة الطبيعية المألوفة بين المسند والمسند إليه في الجملة ليضعها في سيّاق جديد و علاقة جديدة تختلف عن العلاقة الأولى "[1]؛ ذلك أن بناء الجملة اللّغوي يخضع لنظام معيّن في تركيب المفردات اللّغوية ،حسب نوعية الجملة ، وهو أن الجملة الاسمية يتقدم فيها المسند إليه (المبتدأ)على المسند (الخبر) ،وفي الجملة الفعلية يتقدّم المسند (الفعل) على المسند إليه (الفاعل أو نائبه) إلّا أن هذا النظام ليس ثابتا ،يحتمل التغيير ، فثّمة مرونة كبيرة يقدّمها النظام اللّغوي لكي يتمكن الشاعر من استغلالها وفق ماتمليه عليه الضرورة الشعرية ، ويرى ابن رشيق أن التقديم والتأخير المجال الذي يتبارى فيه الشعراء ،يقول :"رأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم ،ولا يقضى له بالعلم ،

تتحقّق بلاغة الكلام بما ينهجه المتكلّم من مسالك تعبيريّة تمنح خطاباته القدرة على الاستقطاب ،وكثير من ذلك يفتح له التقديم والتأخير مسالك واسعة في نشأة الشعريّة العربيّة وذلك تلبية للضرورة الشعرية ممّا يضطر الشاعر في كثير من الأحيان إلى مخالفة الترتيب النحوي لعناصر العبارة ،وقد أشار عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)إلى ذلك في قوله :" التقديم والتأخير باب كثير الفوائد ،جمّ المحاسن ،واسع التصرّف ،بعيد الغاية ،لايزال يفترّ لك عن بديعة ،ويفضي بك إلى لطيفة ،ولاتزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ثّم تنظر فتجد سببا أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء ،وحُوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان [2]"

ويبيّن الزركشي (ت794هـ) في معرض حديثه عن التقديم والتأخير أنّه أحد سنن البلاغة والفصاحة ،يقول :"التقديم والتأخير هو أحد أساليب البلاغة ،فإن هم أتوا به دلالة على تمكنهم في الفصاحة ،وملكتهم في الكلام وانقياده لهم ،وله في القلوب أحسن موقع ، وأعذب مذاق "[3] وبذلك كان التقديم والتأخير سمة بلاغية وأسلوبيّة تكسب الكلام الفرادة والتميّز.

---

[1] راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ،البنى الأسلوبية في النص الشعري ،دار الحكمة ،لندن ،ط 1، 2004،ص:133

[2] عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،تحقيق :محمودمحمد شاكر ،دط،دت ،ص:106

[3] محمّد بن عبد اللّه الزركشي ،البرهان في علوم القرآن ،تحقيق :محمّد أبو الفضل إبراهيم ،دار التراث ،القاهرة ،ج3،دت ،دط ،ص:233

والتقديم والتأخير في الدرس الأسلوبي "انحراف تركيبي في موقعية الكلمة عن المعيار ، أي أن هناك معيارا لغويا مضبوطا يمكن الخروج عليه بعدّة وسائل منها التقديم والتأخير ؛فهو تقنية أسلوبية للتلاعب بالوضعيات ،وهو انحراف أو عدول عن النمط العادي للجملة يقصد به تحقيق تأثير أسلوبي معيّن"[1]

يرتبط أسلوبا التقديم والتأخير بعمليتي الاختيار والتركيب ،حيث يقوم المبدع من خلال عملية الاختيار بانتقاء المفردات بما تتيحه اللّغة من الإمكانات التعبيرية ،التي يتخيّرها ويستثمرها وفق ما يلائم مقاصده ،وحالته النفسية والوجدانية ،فالاختيار هو "مجموعة المفردات والألفاظ التي يمكن للمتكلّم أن يأتي بأحد منها في كلّ نقطة من نقاط سلسلة الكلام "[2]

وتتميّز عملية الاختيار بمرونتها من خلال الأوجه المتاحة لها في صناعة العمل الأدبي فالاختيار يفتح أمام المبدع أفقا غير محدود ، يتيح له من المسالك النحوية ما لا يقارن بالمتاح له من المفردات .

أمّا عملية التركيب فهي "عملية ثانية تلحق عملية الاختيار ،تتمثّل في رصف الأدوات التعبيرية التي تتيحها عملية الاختيار ،وتركيبها وفق ما تقتضيه قوانين النحو"[3] وبناء على هذا يمكن القول بأن عنصر التركيب متمم لعنصر الاختيار ،يقوم بعملية التنسيق بين الكلمات التي انتقاها المبدع ،ورصفها في تركيب وفق ما تقتضيه قوانين النحو ،فظاهرتي الاختيار والتركيب "عمليتان رئيسيتان في سيرورة الكلام ،ترتكزان على عنصرين مهمين هما :الانتقاء والتنسيق"[4] إذ لا ينشأ الخطاب من مجرد اختيار عناصر لغويّة من معطيات اللّغة بل لابّد من تنسيقها وفق ما تقتضيه قوانينها ،وبذلك يتشكل الأسلوب .

---

[1] علي أبو القاسم عون ،بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم ،دار الكتب الوطنية ،ليبيا ،ط 1، 2006، ج1،ص: 45

[2] عبد السلام المسدي ،الأسلوبيّة والأسلوب ،الدار العربيّة للكتاب ،ط3، 1982 ،ص:138-139

[3] المرجع نفسه ،ص:140

[4] فاطمة الطبال بركة ،النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ،دراسة ونصوص ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط1993،1،ص:38(بتصرف)

يعمد المبدع من خلال عمليتي الاختيار و التركيب إلى خرق النموذج النحوي ،فيقدّم ويؤخر ،ويغيّر من ملامح الجملة عن طريق كسر التتابع المألوف في النظام النحوي حتّى يمنح التركيب صورة أكثر فرادة واستقطابا للمتلقي ، من خلال " إثارة المتلقي ومفاجأته بشيء جديد ،ودفع الملل عنه ،وهنا يتحول الانزياح التركيبي إلى حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ "[1]وكلّ ذلك يرجع إلى حنكته وبراعته في اختيار الألفاظ في حقل التركيب المنزاح عن المألوف.

إنّ الدلالة المتوخاة من ظاهرة التقديم والتأخير هي دلالة تعتمد في عمومها على الذوق "لا تخضع للتقعيد و لا تنتظم بالتعليل المنطق،شأنها في ذلك شأن النغمة الموسيقية،أو اللوحة الزيتية ،تحبها أو تكرهها ثّم لا ستطيع أن ترجع ذلك إلا للذوق "[2]

ومن خلال رصد ظاهرتي التقديم والتأخير في ديوان أغنيات نضالية لمحمد الصالح باوية ،والتشّكلات التّي جاءت عليها ،نلاحظ أنّها تشّكل خصيصة أسلوبية ،نوردها كالأتي :

4-1**تقديم الفاعل على الفعل**: ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة ساعة الصفر :

والصدى يجترّ، يجترّ نجوما وتواريخا

وأغلالا رهيبة

الصدى يجهش بالإعصار ،بالغلاّت

بالثأر أناشيدا حبيبة

الصدى يغرق في عمق كياني "[3]

يلاحظ المتمعن في الأبيات الشعرية السابقة أن الشاعر قد عمد إلى خرق القاعدة النحوية بتوظيفه للانزياح التركيبي المتمثل في تقديم الفاعل على فعله ،بصورة متتابعة ،في قوله (الصدى يجترّ، الصدى يجهش ،الصدى يغرق) ،على نية مقصودة منه ،جاء للتأكيد على

[1]يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ط2007،1،ص:184(بتصرف)

[2]تمّام حسّان ،الأصول –دراسة ابستيمولوجية للفكر اللّغوي عند العرب النّحو-فقه اللّغة –البلاغة –،عالم الكتب ، القاهرة ،2000،ص:317

[3]محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:51

أهمية العنصر المتقدم ، وأحقيته في التقدم على غيره من عناصر التركيب الأخرى بهدف شدّ انتباه القارئ إليه.

4-2تقديم الجار والمجرور :

فتح باوية من خلال تقديم الجار والمجرور أفقا واسعا في تراكيبيه اللّغوية التّي تخيّرها لبلوغ مقاصده الدلاليّة والجمالية ،وتقديم الجار والمجرور من الظواهر الأسلوبية –ذات التردد الكثيف –في شعر باوية ،بمواقعها المختلفة ،سنحاول فيما يأتي إبراز أهمّ صور تقدّيم الجار والمجرور في ديوان أغنيات نضالية .

4-3-تقديم الجار والمجرور على الخبر :ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدة إنسانية الطريق :

قصّة الماضي احمليها كلّ طيف من رؤاها طلقات وسيول

هي في شعبي لهيب ،يدفع الأفواج للثأر وللموت النّبيل "[1]

إنّ تقديم الجار والمجرور (في شعبي) على المبتدأ (هي) والخبر (لَهِيبٌ) يدل على أن الثورة مزروعة في عمق الشعب الجزائري ،فركّز اهتمامه عليها دون سواها ؛بوصفها الدافع لأبناء وطنه الجزائر للثأر من المستعمر ،والتضحية في سبيل استرجاع حريته ،وقد أدى هذا التقديم إلى لفت انتباه المتلقي كونه يتردّد في مقاطع مختلفة من ديوان أغنيات نضالية كاسرا بذلك السيّاق الأسلوبي العام لقصائده بكسر المتوالية التركيبية .

وفي مثال أخر من ذات القصيدة ،يقول باوية في وصف المرأة الجزائرية المناضلة :

أنت للمدفع ،للرايّة ،للثأر ..هنا بين الروابي والحقول "[2]

يكمن الغرض من تقديم الجار والمجرور المتتابع في قوله (للمدفع ،للرايّة ،للثأر) في إظهار الغاية من وجود المرأة الجزائرية في الحقول والروابّي ،فخروج المرأة الجزائرية إلى الحقول والروابي

[1] المصدر نفسه،ص:33

[2] المصدر السابق ،ص:33

ليس للاستجمام والنزهة كما يتوقّع القارئ ،وإنّما لحمل راية الثورة ، والمشاركة إلى جانب الرجل في ماجهة الاستعمار الفرنسي ،وردعه ،وتحرير الجزائر من قيوده ،وبذلك تثأر المرأة الجزائرية لجرحها ،وكرامتها ،وكرامة الشعب الجزائري .

4– 4–تقديم الجار والمجرور على المفعول به :

قد يفيد تقديم الجار والمجرور التعيين والتحديد المكاني ،كما في قول باوية في قصيدة ساعة الصفر :

إنّ تزرنا تلق في وهران قبرا

وشجيرات كئيبة"[1]

إنّ تقديم الجار والمجرور (في وهران)على فعل جواب الشرط (تلق) والمفعول به(قبرا) جاء لتحديد الحيّز المكاني الّذي ضّم القبر ،وما يحيط به من موجودات (شجيرات كئيبة) ، الّذي يتواجد بمدينة وهران ،المدينة العريقة ذات الدّلالة التاريخية والثورية ،والقبر المذكور في هذه القصيدة ،أسطورة قبر خطيب وخطيبة لم يكتب لهما أن يكملا حلمهما بالزفاف ، زفاف ساحري بعد النصر ،فوسدتهما الأرض ترابها ،وأحاطتهما بهالة من الحزن والكآبة ، يقول باوية :

وأخيرا..كان يوم

مزّقا فيه انتظارا

يوم خلق وعروبه

حدّثت عنه النجوم السّبع

دهرا ..

عانق الصبح دروبه "[2]

[1] المصدر نفسه ،ص:53

[2] محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:53

إنّ تقديم الجار والمجرور (فيه) على الفعل (مزّقا) والمفعول به (انتظارا) ،وتوسط الجار والمجرور به (عنه)الفعل (حدّث) والفاعل (النجوم) ،وكلّ من الجار والمجرور (فيه وعنه) متعلقان بلفظة (اليوم) وهو ما أفاد التحديد والتخصيص الزماني .

ونخلص من دراسة هذه النماذج ،إلى أن تقديم الجار والمجرور في الخطاب الشعري عند محمّد الصالح باوية يقوم بوظيفة أسلوبية تسهم في إماطة اللثام عن جمالية الخطاب الشعري وسرّ فاعليته في الذات المتلقيّة .

4-5-تقديم الخبر (شبه جملة) على المبتدأ :

قد يرّد الجار والمجرور (شبه جملة) خبرا مقدّما ،ويتجسّد ذلك في قول الشاعر في قصيدة فدائية من المدينة :

حطّابة ،

من حيّينا،

في كفّها فأس كبير ..وأجل

تحمل زادا ،

عرّافة

من يقتني أسرارها ..

يجني الحقيقة ..والغيوب

مشبوهة قالوا..

وحقّ الجنّة

من كفّها ،يقتات موج اللّعنة

في رأسها ،

لغم مبيد ،من جبال الثورة

في صدرها

ريح تدّوي "[1]

قدم الشاعر الجار والمجرور(في كفّها) خبرا للمبتدأ النكرة المؤخر (فأس)،وقدم الجار والمجرور (من كفّها) خبرا للمبتدأ المؤخر المتمثّل في الجملة الفعلية (يقتات موج اللّعنة) ،كما قدم الجار والمجرور (في رأسها) خبرا للمبتدأ النكرة المؤخر (لَغَمٌ) ،وقدم الجار والمجرور (في صدرها) خبرا للمبتدأ النكرة المؤخر (ريح) ،فتقديم الخبر في هذه الجمل التقريرية الأربع (في كفّها فأس ،من كفّها يقتات موج اللّعنة ،في رأسها لغم ،في صدرها ريح) يتضمن إقرارا صريحا بتضحية المرأة ومشاركتها بقوة في الثورة ضد المستدمر الفرنسي .

من خلال الأمثلة السابقة ،نلاحظ تكثيف الشاعر لظاهرة تقديم أشباه الجمل في متن قصيدة "فدائية من المدينة" للدلالة على فكرة الانتقام ،والثورة ،الّتي تموج في فكر الفدائية ويضطرب بها صدرها ،فترسل بكفّيها سهم الموت صوب صدر العدّو المستعمر .

4-6- تقديم الخبر على المبتدأ:

تطرقنا في النماذج الشعريّة السابقة إلى ظاهرة تقديم الخبر (شبه جملة من جار ومجرور)على المبتدأ نكرة؛ وهذا من الحالات الّتي يتقدّم فيها الخبر وجوبا ،وقد يردّ الخبر المتقدّم اسما ظاهرا ،والمبتدأ المؤخر ضميرا منفصلا ؛وهذا من الجوازات النحوية ،نلفي ذلك في قول محمد الصالح باوية من قصيدة المخاض:

وحدي أنا ،

قربان عصر ..وإله

ملعونة ،أنت حياتي ،

يا دخان

مخنوقة

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:80-81

مثل شكاتي ، أمنياتي

من زمان "[1]

قدم الشاعر الخبر (ملعونة) على المبتدأ الّذي جاء على شكل ضمير منفصل (أنت) لإفادة قصر اللعنة على المخاطب (الحياة) كما قدم الخبر (مخنوقة) على المبتدأ (أمنياتي) وأفاد ذلك تخصيص المبتدأ (أمنياتي) بالخبر (مخنوقة) ممّا أفاد القصر ،والأصل في الجملة (ما مخنوقة إلاّ أمنياتي).

4-7-تقديم الحال على المبتدأ والخبر :ونلفي ذلك في قول محمد الصالح باوية من قصيدة أعماق :

وحدي أنا ،

قربان عصر ..وإله "[2]

قدم الشاعر الحال (وحدي) على الجملة الإسمية المؤلفة من مبتدأ وخبر (أنا قربان عصر وإله)لتأكيد دلالة الوحدة ،إن في تقديم الحال (وحدي) على المبتدأ والخبر (أنا قربان عصر وإله) تحقيقا لايقاعية البيت التي يفتقدها إذا حافظ التركيب على ترتيبه الأصلي .

4-8 -تقديم الحال على الفعل :ومثال ذلك قول الشاعر من قصيد فدائية من المدينة :

عصفورة

دوما تبيض النّار في حيّ التتر"[3]

قدّم الشاعر الحال (دوما) على الجملة الفعلية (تبيض النّار من حيّ التتر) للتأكيد على استعداد الفدائية للاشتباكات النارية مع العدّو.

[1] محمّد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص: 66

[2] المصدر نفسه ،ص:66

[3] المصدر نفسه ،ص:79

4-9-تقديم المفعول به على الفاعل :تقتضي الرتبة النحوية في الجملة الفعلية ورود المفعول به في المرتبة الثالثة بعد الفعل والفاعل ، لكن الشاعر محمد الصالح باوية خالف هذا الترتيب مراعاة للسيّاق الشّعري ،والدلالي ، ومثال ذلك قوله في قصيدة المخاض :

وفي دّوامة الإعصار والقلق العتّي

تجاوب قلبي ألف وجه عبقريّ[1]

قدم الشاعر المفعول به المسند إلى ياء المتكلم في لفظة(قلبي)على الفاعل (ألف) للدلالة على تخصيص مشاعر الاضطراب والقلق للقلب ،لأنّه موطن القلق والحيرة ، والمشاعر الثائرة ،وأخر الفاعل المتمثّل في لفظة (ألف) الّذي ورد في شكل عدد رقمي يدّل على الكثرة العددية ،ليهوّن من قيمته.

وقوله :

من ..من قديم الدّهر ..

جوّالة

...وما فارق عيني مرود النور

وريّاح السفر"[2]

قدم الشاعر المفعول به المسند إلى ياء المتكلم (عيني) على الفاعل (مروّد) دلالة على خصوصية العين ،كحاسة للإبصار ،ونافذة يطّل منها على العالم الخارجي.

ويقول أيضا :

أعمدة يبني لأقواس القمر"[3]

[1] المصدر نفسه ،ص:70

[2] المصدر نفسه،ص:107

[3] المصدر نفسه،ص:113

قدم الشاعر المفعول به (أعمدة) على الفعل والفاعل (يبني) ،الفاعل ضمير مستتر تقديره (هو)،وغرض الشاعر من هذا تقديم المفعول به هو إظهار الغرابة والدهشة من نوع البناء.

4-10-تقديم جملة مقول القول على القول :من مظاهر التقديم و التأخير في شعر محمد الصالح باوية أن يردّ فعل القول بعد المقول ،على غير عادة اللّغة العربية ،والأصل فيها أن يأتي المقول (فعل القول) قبل مقول القول (الجملة المحكية بعد المقول) مثلما جاء في قصيدة فدائية من المدينة :

مشبوهة ،قالوا..

تجوب الأرض كالسّحر العجيب

مشبوهة ،قالوا..

وحقّ الجنّة "[1]

قدم الشاعر المفعول به مقول القول (مشبوهة) على فعل القول (قالوا) للتأكيد على أهمية مقول القول ،وإبراز مدى خطورته.

ونجد للظاهرة نفسها مثالا أخر في قصيدة رحلة المحراث :

عن..عن زنود..

تعتلي مزرعة الحلم ..

بنودا..

وسواق من لآل

أبدا في خصلة الطين رحال وجسور

[1] المصدر السابق ،ص:80-81

أروي لكم "[1]

قدم الشاعر جملة مقول القول (عن..عنزنود..تعتلي مزرعة الحلم ..بنودا..وسواق من لآل ..أبدا في خصلة الطين رحال وجسور) على فعل القول (أرّوي) رغبة منه في إثارة فضول المتلقي ،وشّدّ انتباهه.

ممّا سبق يمكن القول بأن اهتمام محمد الصالح باوية بالتقديم والتأخير كظاهرة نحوية منزاحة عمّا تمليه قواعد النّحو ،نابع من رغبته النفسيّة في التأكيد على المقدم ،لها حضورها الخاص في تحقيق جمالية منجزه الشعري ،وإنتاج دلالات مختلفة ،فعدول باوية عمّا تمليه قواعد النّحو يحرّك نّصّه الشعري ويقوده نحو تحقيق شعريته ،وهذا ما يؤكده أحمد جاسم في قوله :"إنّ التقديم من الوسائل الّتي يلجأ إليها المبدع لنقل الخطاب من العادي إلى الشعري"[2]

5-أسلوبية الاعتراض :

مثلما شكلت ظاهرتي التقديم والتأخير لونا من ألوان الانحراف الّتركيبي في شعر محمد الصالح باوية ،وملمحا أسلوبيا دّالا ،شكلت ظاهرة الاعتراض هي الأخرى مظهرا من مظاهر انحراف التركيب اللّغوي في شعره،يتم بإدخال عنصر فأكثر بين طرفين متلازمين في المعنى ،و الاعتراض عند النحويين هو" الجملة المعترضة الواقعة بين شيئين لإفادة الكلام تقوية وتسديدا أو تحسينا "[3] وللاعتراض صور عديدة ،قد يكون بين المبتدأ وخبره ،والفعل وفاعله ،والفعل والمفعول به ، وبين الشرط وجوابه، والنعت ومنعوته...

وظّف الشاعر محمد الصالح باويةأسلوب الاعتراض بصوره المختلفة ،لتحقيق مقاصد فنيّة ودلالية .

[1] المصدر السابق :ص:102

[2] نوارة ولد أحمد ،شعريّة القصيدة الثوريّة في اللّهّب المقّدّس ،دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ،دط،دت ،ص:63

[3] فاضل صالح السامرائي ،الجملة العربية تأليفها وأقسامها ، دار الفكر ناشرون وموزعون ،ط2،2008،ص:188

5-1-الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية :

5-1-1الاعتراض بين المبتدأ والخبر:

استعمل الشاعر أسلوب الاعتراض في الجملة الاسمية ،من ذلك اعتراض بأسلوب النداء ،يقول :

ها أنا ،ياقمري ..جمّ الصّراع

نهب أمال حيارى ..والتّياع "[1]

جاءت جملة النّداء(ياقمري) جملة اعتراضية بين المبتدأ (أنا) والخبر (جّمّ) ، أفاد هذا الاعتراض تخصيص المنادى (القمر) في قوله :(ها أنا ياقمري جمّ الصّراع)بغرض الاستماع فالشاعر اتخذ من القمر صديقا ليبوح الشاعر بمكنونات نفسه .

وفي مثال أخر ،يقول محمد الصالح باوية :

ها أنا ،يا ربّة الشّعر ..صدّى

لهتافات عهود ..ووداع "[2]

اعترض الشاعر بجملة النّداء (يا ربّة الشّعر) بين المبتدأ (أنا) والخبر(صدّى) لتخصيص المنادى ،وتوجيه الخطاب إليه.

5-1-2-الاعتراض بأسلوب الاختصاص :

وفي قصيدة التحدّي يأتي الاعتراض بأسلوب الاختصاص ، يقول محمد الصالح باوية :

الملايين ..ملايين بلادي زحفت تغرس ميلاد

[1] محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:86

[2] المصدر نفسه ،ص: 86

الفداء "[1]

اعترضت جملة (ملايين بلادي)بين المبتدأ (الملايين) والخبر الجملة الفعلية (زحفت) لتفيد التخصيص ،فالشاعر يخصّ بعبارة (ملايين بلادي) هويّة وانتماء الملايين الّذين زحفوا لنصرة مصر في أزمة قناة السويس بتاريخ 29أكتوبر 1956،يخصّ الأحرار من أبناء مصر الّذين هبّوا للدفاع عن قناتهم ،وغرض الشاعر من هذا الاعتراض المدح والفخر والتعظيم .

5-1-3-الاعتراض بالحال بين المبتدأ والخبر :

يعترض الحال بين المبتدأ والخبر في قول محمد الصالح باوية :

فأنا وحدي غريب في دروبي "[2]

اعترض الحال (وحدي) بين المبتدأ (أنا) والخبر (غريب) بغرض التأكيد على الوحدة والغربةالتّي يعاني منها الشاعر .

5-1-4-الاعتراض بشبه جملة (الجار والمجرور) بين المبتدأ والخبر :

يأتي الاعتراض في قصيدة فدائية من المدينة بشبه الجملة المؤلفة من الجار والمجرور والمضاف إليه ،يقول محمّد الصالح باوية :

حطّابة

من حيّنا

في كفّها فأس كبير وأجل "[3]

توسطت الجملة الاعتراضية المؤلفة من الجار والمجرور والمضاف إليه (من حيّنا) المبتدأ (حطّابة) والخبر شبه جملة(في كفّها) لإفادة التحديد المكاني الّذي تنتمي إليه الحطّابة .

---

[1] المصدر السابق ،ص:46

[2] المصدر نفسه ،ص:85

[3] المصدر نفسه ،ص:80

5-2-الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية :

مثلما وظّف محمد الصالح باوية الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية ،فقد وظّفه بين عناصر الجملة الفعلية أيضا ،في صور متعددة سنوردها كالأتي :

5-2-1- اعتراض الجار و المجرور ببين الفعل وفاعله :ومثال ذلك قول باوية في قصيدة الصّدى :

وتمضي السّنون

وأذكر جدّي ينوّمنا بأغاني الطفولة

وتنسلّ من شعره الأبيض

كنوز الحكايات ..ذكرى البطولة"[1]

توسطت شبه الجملة المؤلفة من الجار والمجرور والمضاف والنعت (من شعره الأبيض) بين الفعل (تنسلّ) والفاعل (كنوز) للدلالة على النسب والانتماء ،وعمق حياة الجدّ وكبر سنّه .

5-2-2-الاعتراض بالظرف بين الفعل وفاعله :

وظّف محمد الصالح باوية الاعتراض بالظرف الزماني والمكاني ،لتأدية دلالات مختلفة ، يقول في قصيدة الانطلاق :

غير مرّة

أوشك التّفجير أن يبلغ سرّه

..وإلى أن ريّش العصفور

طارت حوله الغربان"[2]

---

[1] المصدر نفسه،ص:37-38

[2] المصدر نفسه ،ص: 75

توسط الظرف والمضاف إليه(حوله) بين الفعل (طارت) والفاعل (الغربان) لإفادة التحديد المكاني لجهة طيران العقبان التّي تمثّل رمز القّوة والطغيان ،حول العصفور رمز السّلام والبراءة الإنسانية .

ويقول أيضا :

ياربّ

قضائي يغرس اليوم بنودي

وزماني "[1]

توسّط ظرف الزمان (اليوم) الجملة الفعلية المؤلفة من الفعل وفاعله (يغرس) والمفعول به (بنودي) لتأكيد البعد الزماني للحدث .

5-2-3-الاعتراض بالجار والمجرور والمضاف إليه بين الفعل والمفعول به :

ومن الاعتراض أيضا مجي الجار والمجرور بين الفعل والمفعول به :يقول محمد الصالح باوية :

أصحيح سوف نتلو في ربّاك

قصّة الأرض وألحان الخريف؟

اعترض الجار والمجرور (في ربّاك) بين الفعل وفاعله (نتلو) والمفعول به (قصّة) لإفادة التحديد المكاني .

وفي قصيدة في الواحة شيء يقول محمد الصالح باوية :

هذا زمان الحبّ

للفارس قولوا

إن وجدتم أثره

[1] المصدر نفسه،ص:76

العود يرجو وتره"[1]

اعترضت الجملة الشرطية (إن وجدتم أثره) بين فعل القول (قولوا) وجملة مقول القول (العود يرجو وتره)لإفادة التخصيص .

ويقول أيضا :

إن تزرنا أيّها النجم المغامر

نطلق الأقمار من غضبة ثائر "[2]

توسطت جملة النّداء(أيّها النجم المغامر) جملة الشرط (إن تزرنا) وجملة جواب الشرط (نطلق الأقمار من غضبة ثائر) والغرض من الاعتراض هنا تخصيص المنادى.

6 –أسلوبية الحذف :

شغلت ظاهرة الحذف اهتمام الباحثين النحويين والبلاغين على السواء ،كلّ منهم حسب رؤيته والغايات التي يريدها منها،وقد وجدت الدراسات الأسلوبية الحديثة في الحذف إمكانات وعطاءات ايحائية ،يوّظفها الشعراء في إبداعاتهم ، وهو ما جعل من ظاهرة الحذف سمة أسلوبية يمكنها أن تساهم في تحقيق أدبية الخطاب ،ويقول عبد القاهر الجرجاني عن الحذف وأهميته في تأدية المعنى المقصود:"هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ ،عجيب الأمر شبيه بالسحر ،فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر ،والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن "[3]

ويعدّ الحذف من أبرز الأساليب اللّغوية وآليات التعبير الشعري التي " تعمل على خرق قوانين اللّغة العادية ،خالقة للشعر قوانينه الخاصة به بما أنّه تعبير غير عادي "[4]،،بوصفه

[1] المصدر السابق ،ص:96

[2] المصدر نفسه،ص:54

[3] عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،قراءة وتعليق :محمود محمد شاكر أبو فهر ،ج1،مكتبة الخانجي،دت ،ص:146

[4] إبراهيم جابر علي ،المستويات الأسلوبية في شعر بلندالحيدرى ،العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،دط،2009،ص:342

ظاهرة أسلوبية تميّزت لغتها بالانحراف عن المستوى التعبيري العادي ،وبالأخص النص الشعري الّذي ظّل في صراع دائم مع التجديد وخلق أساليب كلامية تخالف المألوف .

و" وسيلة لغوية يعلق الشاعر من خلالها القول ولا يكاد يبين"[1] يستمد وظيفته من أن لا ينتظر من القاريء أن يملأ الفراغ بما يناسبه ،بل هو شحنة عقلية توقظ ذهن المتلقي إلى المسكوت عنه الّذي يثير التخيّل عنده.

يكمن الأثر الأسلوبي للحذف ويتحقق في التلميح والايحاء ذلك أن" الجهل بالشيء يصيب النفس بالألم ،فإذا التفتت إلى القرينة تفطنت له ،فيحصل لها الّلذة بالعلم والّلذة الحاصلة بعد الألم تكون أقوى من الّلذة الحاصلة ابتداء ،وبذلك يدخل الحذف البنية دائرة الكثافة الدلاليّة بحيث لا يخترقها القاريء إلا بعد معاناة ،فيكون اكتساب المعنى شبيها باكتساب التّصوّر ،فيزداد الكلام حسنا وتزداد النّفس لذة "[2]

كثيرا ما عمد محمد الصالح باوية إلى توظيف آلية الحذف أو ما يعرف بالصمت المحرض في بعض أجزاء الجملة في بنائه الفنّي ، متمثلة في حذف حرف العطف وجملة جواب الشرط وسياسة ترك الفجوات والفراغات .

يلاحظ المتمعن على الحذف في الخطاب الشعري عند محمد الصالح باوية عدم جنوحه إلى الغموض المكثّف الّذي يؤدي إلى غموض المعنى ،وإنما هو حذف يؤدي التركيب فيه مقصدا بلاغيا ،وقد وظّف محمد الصالح باوية الحذف بنوعيه وهما :

6-1-الحذف المخبر به :وهو "حذف يصدر عن وعي ،حيث يتوقف الشاعر عن الكلام للإيماء بدلالات يستحضرها المخَاطَب يسوقها إليه الفهم الكلي "[3]

ومن أمثلة هذا النوع من الحذف،قوله :

---

[1] المرجع السابق ،ص:343

[2] محمد عبد المطلب ،البلاغة العربيّة قراءة أخرى ،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ،ط 2، 2008،ص:221،222

[3] أحمد مداس ،لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري ،عالم الكتب الحديث،إربد ،الأردن ،ط 2، 2009،ص:256

عن..عن زنود..

تنحني ،

توقظ فجر البذرة العذراء..

قنديلا ،غزا عاصي محيطات العطاء

عن .. زنود ..

تعتلي ،

توقد إعصار البذور

نجمة درب ..وأساطير فؤوس ،

كحّلت جفن النّسور

عن ..عن زنود..

تعتلي مزرعة الحلم ..

بنودا.."[1]

المميّز في هذه الأبيات الشعرية مسألة هذه النقاط (...) التي شكلت مثيرا يتمثل في كلام محذوف جرّده الشاعر من نصه ،حيث توقف عن الكلام ،وبدأ الأمر بعد التدوين بفراغات (...)،وهذا الحذف يدخل المعنى في دائرة التكثيف الدلالي ممّا يتيح للقارئ الخبير القادر على استكمال الفراغ ببنيات لسانية تعبر عن المسكوت عنه ،بشيء من التفّحص والتحليل فيضفي على الصّورة عدّة احتمالات معتمدا على السيّاق .

ومن ذل قوله أيضا :

في هجرة الأجفان ..

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:102

مستسلمة ،

مغروزة في كوثر القرآن

في الزّيتونة الحبلى..

تصوّي حيرة الرّبّان..

عيني أبحرت

أروي لكم "[1]

عمد الشاعر إلى الحذف بعد تمام السطر الشعري وزنا ،فهذا الحذف يثير ذهن المتلقي ويحثّه على التأمل والتفسير فيما حذف ،فيحصل تجاوب المتلقي مع الخطاب.

6-2-الحذف غير المخبر به :وهو حذف "مبني على اللاوعي لارتباطه الوثيق بالإيقاع الّذي لا يصلح الشّعر إلاّ به ،فلو أنّه أبرز بعضه قاصدا ليثير دلالات معيّنة لدى المخاطب لفقد الخطاب الشعري رونقه ،ولفقد الوزن اتّزانه ،وخرج الملفوظ إلى النثر "[2] ودلالة الحذف شأنها في ذلك شأن دلالة التقديم والتأخير مرّد أمرها إلى الذوق ،وهو أمر ذاتي لا يخضع للتقعيد والتقنين .

6-2-1حذف المسند إليه(المبتدأ)

ومن ذلك قوله :

سؤالات ،

نداءات معرّزة بقلبي

تفجّر طاقتي في كلّ درب

[1]المصدر السابق ،ص:106

[2]أحمد مداس ،لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري ،ص:256

تلاحقني كظليّ "[1]

والتقدير في السطر الشعري :هيسؤالات ،هي نداءات .

وحذف المسند إليه هنا يأتي بغرض القلق والحيرة اللذان يسيطران على ذات المبدع .

وقوله أيضا :

مجهولة

تطوي بحارا وتلال

لا تقتني غير طرود وسلال

تهديدك أثقال السّلال "[2]

والتقدير في السطر الشعري :هي مجهولة .

وحذف المسند إليه هنا يأتي بغرض الفخر والإشادة ببطولات المرأة الفدائية الجزائرية الثورية .

6-2-2-حذف المسند (الفعل)

من ذلك قول الشاعر :

أقسم بالتّين ..

وبالزيتون ..

مثنى ..وثلاث،

بالنّحلة الراسخة العلم ،

بطير الليل محزون اللّهاة "[3]

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:68

[2] المصدر نفسه،ص:79

[3] المصدر السابق ،ص:107

والتقدير في هذه الأسطر الشعرية :أقسم بالنّحلة الراسخة العلم ،أقسم بطير الليل محزون اللّهاة ،والحذف كان لوجود دليل عليه في تركيب السطر الشعري .

6-2-3-حذف جملة جواب الشرط .

ومن ذلك قوله :

لو قطرة من عرقي تعترف

لو رجفة تعترف

لومنحنى من خلجة يعترف "[1]

وتقدير القول المحذوف :لو قطرة من عرقي تعترف لاعترفت بتعبي وقلقي ،لو رجفة تعترف لاعترفت بخوفي ،لو منحى من خلجة يعترف لاعترف بألمي .

وحذف جواب الشرط يقع في موقع التمني ،ولا يحذف جواب الشرط لعلم المخاطب به وإنّما يحذف لقصد المبالغة لأن المتلقي مع أقصى تخيّله يذهب منه الذّهن في كلّ مذهب ،ولو صرّح بالجواب لوقف الذّهن عند المصرّح به فلا يكون له ذلك الوقع في نفس المتلقي .

6-2-4-حذف الحرف الجرّ

ومن أمثلة ذلك قوله :

كنوز الحكايات ...ذكرى البطولة

وتضحية الفارس الأسمر "[2]

التقدير : كنوز الحكايات ...وذكرى البطولة

6-2-5-حذف حرف النّداء

ومن أمثلة ذلك قوله :

[1] المصدر السابق ،ص:64

[2] المصدر نفسه ،ص:38

كوّة النور ..أنا ذاك الولوع "[1]

حذف حرف النّداء في البيت الشعري السابق (يا) ،لأن الحنين إلى التخلص من الحاضر المرفوض والتطلع إلى المستقبل المرغوب مرتبط بذات الشاعر ،فلا حاجة لذكر الأداة .

7-أسلوبية التنّاص :يعدّ التنّاصintertextualityمن المصطلحات الحديثة الوافدة إلى الثقافة العربية ،والتي بدأت تنتشر في النقد العربي المعاصر ،أفرد له النقاد مؤلفات جمّة ،ودراسات متعددة ،تختلف فيها الأراء وتتباين بدءا من المصطلح ووصولا إلى الآليات والإجراءات ،ويرجع هذا الاختلاف بالدرجة الأولى إلى اختلاف النصوص الأدبية من حيث البنية والمضمون .

ولعلّ السبب في ظهور مصطلح التناص هو محاولة التملص من "القيود التي فرضتها البنيوية على دراسة النص الأبي ،إذ اعتبرت النصّ بنية لغوية مغلقة على ذاتها ،مكتفية بذاتها يفسر بعضها بعضا ،بعيدا عن أي أثر يشير إلى المبدع و إلى رؤاه الفكرية "[2]

وقد برز مصطلح التناص في الساحة النقدية إلى حيّز الوجود الفعلي على يد الناقدة الفرنسية -البلغارية الأصل- جولياكريستيفاjuliakristevaعام 1966 ،فإنّها تعدّ أول من استخدمه في مجال التطبيق النقدي من خلال جهودها البحثيّة المتمثلة في "مقالاتها عن السيميائيةوالتناصفي مجلتي (tel-quel)و (critique)"[3] وعبر تقديمها لكتاب ميخائيل باختين عن شعرية ديستوفسكي،متأثرة بحوارية باختين .

والتناص في رأي جوليا كريستيفا يتشكل ضمن ما أسمته بالإنتاجية النصيّة ،وهو ما يعني عندها تداخلا نصيا وترحالا للنصوص ،تقول :"إنّ كلّ نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات ،وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى "[4] وتعرفه

---

[1] المصدر السابق،ص:85

[2] عبد القادر بقشي ،التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ،دراسة نظرية وتطبيقية ،تقديم :محمد العمري ،أفريقيا الشرق ،دت ،ص:17

[3] أحمد الزغبي ،التناص نظريا وتطبيقيا ، مؤسسة عموان للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ،ط2،2000،ص:11

[4] المرجع السابق ،ص:12

أيضا بقولها :"التناص هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة ،وهو اقتطاع أو تحويل ..وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو الّذي يحيل إليه"[1]

فالنص تركيبة فسيفسائية تتداخل فيه عدة نصوص أخر ،يقوم بتمثلها واستيعابها وتحويرها ومناقضتها أحيانا ،يقول رولان بارت rolandbarthes في هذا الصدد:"أن كلّ نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء ،وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة . . وكلّ نص ينتمي إلى التناص "[2]

ومن ذلك نستخلص أن التناص عبارة عن تواجد عدد من النصوص داخل نص واحد لتشاكلهما في المعنى والدلالة .

وبما أن التناص آلية إجرائية يشتغل عليها كلّ من السيميائي والتفكيكي والأسلوبي والتداولي كان لزاما علينا الوقوف عند هذه الآلية لنكشف تجلياتها في الخطاب الشعري عند محمد الصالح باوية ،وكيف ساهمت في بناء شعرية القصيدة عنده ، ونشير إلى أن التناص في شعر محمد الصالح باوية يتخذ شكلا واحد هوالتناص القرآني ،لذلك سنقف عند الاقتباس القرآني بصفته الأكثر حضورا في النتاج الشعري لمحمد الصالح باوية .

قد استفاد شعر محمد الصالح باوية من القرآن الكريم ،وذلك من خلال الاقتباس القرآني ،فتلاحقت الأفكار داخل القصيدة الواحد،مما ساعد على آليات التجديد حيث التحول من المعنى ثّم الارتداد إليه مرة أخرى ،إذ وظف باويةالتناص لتكوين عنصر المفارقة وإثارة دهشة المتلقي ،وجلب انتباهه من خلال الصورة المغايرة التي يفاجئه بها (المتلقي) ،فيجعل المتلقي يستحضر الصورة القرآنية وصورة الشاعر التي صنعها بأسلوبه فتنشأ صورة جديدة عن تلاقح الصورتين أو تناقضهما ،وهو أمر يجعل القارئ أمام صورة متفردة في توظيف النص القرآني كأداة فاعلة في الخطاب الشعري ومؤثرة في المتلقي .فالنص القرآني "يعدّ مصدرا مهما

[1] المرجع نفسه ،ص:11

[2] المرجع نفسه ،ص:12

من مصادر التعبير الشعري وتكثيف الدلالة وإثرائها بالرموز الخصبة ،فقد تأثر الشعراء بأسلوب القرآن ،فاستثمروا ثقافتهم الدينية بشتّى الطرق التي تناسب تجاربهم ورؤاهم "[1]

ولاشّك أن النصوص القرآنية لها قدرة كبيرة على إلهام الشاعر وصقل قريحته لما تحويه من معان وصور ،فكان استدعاء الشاعر لآيات القرآن الكريم أو ألفاظه أو قصصه وشخصياته أحد السبل التي جعلته يرتقي بشعره من حيث الدلالة والمعنى ، ومن هنا يلبس النص ثوبا جديدا تحاك معانيه من ظلال القرآن الكريم ، لذلك يعدّ التناص القرآني في الشعر من أنجح التقنيات والوسائل لبناء التراكيب والصور، وأكثرها تأثيرا في ذهن المتلقي ،وهو ما يساعد على إنجاح عملية التواصل بين المبدع والمتلقي .

ولما كان التناص آلية أسلوبية أساسها التفاعل والتشارك بين النصوص بوصفه "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين ،إذ يُعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح "[2] وهذا يقتضي المعرفة السابقة بالنصوص ، لأن النص لا ينشأ من فراغ ولا يظهر في فراغ ،إنّه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى ،ومن هنا يمكن القول أن "أساس انتاج هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي "[3]وقيمة النص الحقيقية تتمثل في مدى استيعاب المتلقي له، وفهمه ،والتفاعل معه ،والتأثر به وبذلك تقاس الطاقة التعبيرية للمبدع .

ولكشف تجليّات الاقتباس القرآني في شعر محمد الصالح باوية يمكن أن نمثل لذلك بقصيدة يوميات تبحث عن يوم ،يقول الشاعر:

أقسم بالتّين ..

وبالزيتون ..

---

[1] نبيل أبو علي ،في النقد الفلسطيني ،دار المقداد للطباعة والنشر ،منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ،فلسطين، ط1،2001،ص:116 .

[2] محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط3،1992،ص:131

[3] المرجع نفسه ،ص:123

مثنى ..وثلاث

بالنّحلة الراسخة العلم ،

بطير الليل محزون اللهاة

أقسم بالطيّن ..

وبالأشلا..قلوبا ونبات

أدغال عيني أبحرت

جوعي..ضلوعي أوغلت

عن فكرة ،كادحة ..

تحفر

تدمى ..أبحرت

أقسم بالتّين

وبالزّيتون ..بالسنبلة

مثنى ..وثلاث

بالنحلة الرّاسخة العلم

بطير اللّيل محزون اللّهاة

أقسم بالطين ..

وبالأشلا..قلوبا..ونبات

أدغال عيني أبحرت

جوعى ..ضلوعي أوغلت

عن لوزة .. "[1]

يستحضر الشاعر في هذه القصيدة النّص القرآني في قوله تعالى :﴿وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ ﴾[2] فنرى أن شاعرنا امتص جزءا من النّص القرآني من سورة التّين ،حيث استبدل واو القسم بلفظ القسم الصريح (أقسم) ،فالألفاظ المستوحاة من القرآن الكريم هي :التّين ،الزّيتون ،فنرى أن النّص حمُّل بمعاني دينية ترابطت مع بعضها البعض لإنتاج المعنى الشعري المراد نقله وتصويره ،فيلوح النّص القرآني بظلاله على النّص الشعري ،فتبنى شعرية القصيدة على المعاني المستوحاة من النّص القرآني المتعالق مع سورة التّين القائمة على القسم بشجرتي التّين والزّيتون للدلالة على حقيقة الفطرة القويمة التي فطر الله الإنسان عليها ،واستقامة طبيعتها مع طبيعة الإيمان .

فالشاعر يرى في هذا النص القرآني ما يخدم مقاصده في سياقه الشعري ، من خلال الجمع بين صورتين متناقضتين ،فالآية الكريمة تتضمن صورة الحقيقة الداخلية التي خلق الله الإنسان عليها ،ومن ثم كانت عناية الله بخلق الإنسان في أحسن تقويم ، ليسقط الشاعر ذلك على الواقع المغاير لهذه الحقيقة ، المنتكس في منحدر اليأس والتشاؤم.

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:107،109

[2] سورة التين ،الآيات :1 ،2.

الفصل الرابع

الخصائص الأسلوبيّة فيالبنية الدلاليّة

1-المعجم الشعري :

المعجم الشعري يقصد به تلك الثروة اللفظيّة النشطة التي يوظّفها الشاعر في عمله الفنّي، والرصيد اللفظي الّذي يكوّن الخطاب الشعري لدى أي شاعر من الشعراء ؛ولكلّ شاعر معجمه الخاص الذّي ينفرد به عن غيره من الشعراء ،حيث يعكس هذا المعجم "أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه ،والمبنية على سر صناعة الإنشاء عنده ،لذلك يؤدي فحص الثروة اللفظية كما تظهر في النصوص إلى استبانة واحد من أهم الملامح المميزة للأسلوب"[1]

ويعتمد تميز المعجم الشعر وتفرده على توفر عاملين مهمين هما :

-حجم الثروة اللفظية :

تعدّ الثروة اللفظية أساس تكوين الخطاب الشعري ،ويعكس تنوعها في الخطاب الشعري أحد الخواص الأسلوبية "يعتمد فيها المبدع على مخزونه الثقافي وسعة اطلاعه ،تلك الثقافة التي تمنح الشاعر ركاما لغويا يختزنه في ذاكرته ،ويستدعي منه ما يناسب عاطفته وتجربته الشعرية وقت ولادة القصيدة "[2]

- طريقة استخدام هذه الثروة اللفظية والتصرف فيها :

قد يكون كم الثراء المعجمي عنصرا مشتركا بين المبدعين على نحو متقارب ،إلا أن كيفية التصرف في هذا الثراء اللفظي هي التي تمنح المعجم الشعري ذاتيته واستقلاليته التي تتحقق من خلال قدرة المبدع على تفجير الطاقات الكامنة في الألفاظ ،فتتحول هذه الألفاظ المشبعة بالدلالات الجديدة إلى سمة من سمات أسلوبه الشعري " تفرض علينا طريقتها في الوجود ،وينعش بعضها بعضا ، ويؤثر بعضها على بعض "[3]يقول محمد مفتاح في هذا الصدد " فإذا ما وجدنا نصا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادىء الأمر فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به ، إذ للشعر الصوفي معجمه

---

[1] سعد مصلوح ،في النص الأدبي ،دراسة أسلوبية إحصائية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط1،1992،ص:85

[2] شريف سعد الجيار ،شعر إبراهيم ناجي ،دراسة أسلوبية بنائية ،ص:184

[3] جون كوين ،النظرية الشعرية ،بناء لغة الشعر العليا ،ص:379

،وللمدحي معجمه ،وللخمري معجمه ،فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطاب ،وبين لغات الشعراء والعصور ،ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها "[1] والتي تساعدنا على فك شفراته .

تتوزع هذه الثروة اللفظية على حقول دلالية حيث يتكون كل "حقل دلالي من مجموعة ألفاظ متصلة المعنى ،تنضوي تحت كلمة أم تحوي الحقل وينتسب إليها"[2]

وغرضنا من دراسة المعجم الشعري عند محمد الصالح باوية هو فحص كم الثراء المعجمي الّذي يوظّفه في إبداعه ،وكيفية توظيفه له بطريقة تمنحه خصوصية أسلوبية تجعله متفردا عن بقية المبدعين ،من خلال تتبع الألفاظ ذات الدلالة الواحدة ،التي تشكّل حقولا دلالية مختلفة ،ومن أهم الحقول الدلالية التي أمكن تصنيفها في ديوان أغنيات نضالية ،هي (حقل ألفاظ الثورة ،حقل ألفاظ الواقع ،حقل ألفاظ الطبيعة ،حقل ألفاظ الألوان ،حقل ألفاظ الزمن ،حقل ألفاظ المكان).

2-الحقول الدلالية :

2-1-حقل الثورة والمقاومة :

إنّ أبرز ما يلفت انتباه المتأمل في شعر محمد الصالح باوية كثرة توظيفه لألفاظ تدل على الثورة والمقاومة لدرجة أن شكّلت ملمحا أسلوبيا جديرا بالبحث والدراسة ، ومن أكثر ألفاظ الثورة والمقاومة دورانا في شعره :(النصر ،الثورة ،الموت ،الرشاش ،المدفع ،الدم ،انفجار ، الطغاة ،الثأر ،طلقة البارود ،الفارس ،الأغلال ،الجماجم ..)

يقول الشاعر :

يا رفاقي ،يارفاقي ،في الذرى ،في السجن ،في القبر وفي

آلام جوعي

[1] محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،ص:58

[2] شريف سعد الجيار ،شعر إبراهيم ناجي ،دراسة أسلوبية بنائية ،ص:191

قهقه القيد برجلي يارفاقي حدّقوا ..فالثأر

يجتر ضلوعي

يا جنون الثورة الحمراء يجتر كياني ومغارات

ربوعي "[1]

هذه الأبيات جعلها الشاعر مقدّمة لقصيدته (أغنية للرفاق) ،وفيها يعلن الشاعر نهجه الثوري مبديا رغبته الكبيرة في الثورة على المستعمر، ورغبته الجامحة في الثأر .

2-2-حقل ألفاظ الطبيعة :

وتدور في فلكه الدوال الأتية :(النخلة ،الزيتون ،الشيح ،التين ،الشيح ،السنبلة ، الخزامى) ،والتي تحمل دلالات مختلفة فنجد باوية مثلا يوظف لفظة النخلة كرمز للصمود والشموخ ،يقول الشاعر :

مذ نتأت في الشيء ،

في الإنسان ،

أعراف الصّفات

يمتد

يمتد ذراع النّخلة السّمراء

يطوي غلّتي

يشربني آهة الليل "[2]

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:41

[2] المصدر نفسه ،ص:117

والمتأمل لشعر محمد الصالح باوية يلاحظ ميل الشاعر إلى توظيف دال النخلة بكثرة ، كرمز للصمود والشموخ ، والانبعاث والحياة ، والنخلة أحد رموز البيئة الصحراوية ،وقد وظفها الشاعر في سياقات تخدم انفعاله النفسي ، وتجربته الشعرية .

2-3- حقل ألفاظ الزمن :

ونتناول في هذا الحقل ماورد في شعر باوية من دوال ذات دلالة على الزمن ، وردت هذه الدوال كالآتي :(الزمان ،الدهر ،العصر ،الأحقاب ،القرن ،التاريخ ،السنة ،اليوم ، الدقيقة ،اللحظة ،الأمس ، الماضي ،الغد ،الخريف ،الشتاء ...) .

وترد هذه الدوال تارة في سيّاق وصف الثورة ،وذلك كقول الشاعر :

ساعة الصفر انفجارات عميقة

يقظة الإنسان ،ميلاد الحقيقة "[1]

وقد ساعد دال الزمن (ساعة) على بلور رؤية الشاعر الثورية ، وعلى التعبير عن تسارع الزمن إبان الثورة التحريرية .

2-4- حقل أسماء المكان :

ويندرج ضمن هذا الحقل الدوال الآتية :(الأوراس ،وهران ،القصبة ،حيفا ،يافا ، الصعيد ،الكوخ ،الحي ، القبر ،الوادي ، الخيمة) ، وكلها دوال ذات حركة ثورية ، فالأوراس مثلا دال شائع بكثرة في الشعر الجزائري لارتباطه الوثيق بالثورة التحريرية ،من شواهده :

هذه أوراس أحلام ثقال

في رؤى الجلاّد في ليل الجناة"[2]

2-5-حقل الألوان :

[1] المصدر السابق ،ص:50

[2] المصدر نفسه ،ص:41

إنّ توظيف دال اللون في الخطاب الأدبي عموما، والخطاب الشعري خاصة ، ترتسم من خلاله في ذهن المتلقي صور شعرية تضفي على الخطاب أبعادا رمزية ونفسية ، تمد النسيج اللغوي بإيحاءات جمالية ،وإشارات فنيّة ،زاهية الألوان ،مشرقة الدلالات .

واللون خصيصة بصرية، لكن إدراك العلاقة بين دال اللون وقصدية دلالته المختلفة ، في الشعر يعتمد على السياق الذي ترد فيه المفردة اللونية ،كما يعتمد على حدس المتلقي وقدرته على التخييل والتأويل .

-اللون في شعر محمد الصالح باوية :

إنّ اللون عند محمد الصالح باوية يتحوّل من صورة بصرية إلى وعي ذهني ، لا يتراءى طيفه إلا من خلال إغماض العين ؛كي ترتسم الصورة الذهنية في مخيلة المتلقي ،بأبعادها الفكرية ،وألوانها النفسية التي تكشف عن معاناة الشاعر أو تفاؤله ،أو عن عالمه الداخلي ونظرته إلى الحياة ،يقول الشاعر :

"يمتد ذراع النّخلة السّمراء

يطوي غلّتي

يشربني آهة ليل "[1]

والمتتبع لدلالة اللون عند محمد الصالح باوية يتبين له ذلك التداخل الدلالي لدالّ اللّون ،من دلالة فنية إلى دلالة رمزية ، غير أن قصدية الدلالة تتفاوت سعة وضيقا ،من سياق إلى آخر ،كما سيأتي ذلك عند دراسة كل لون على حدة ، وهذه الألوان الأكثر استعمالا في شعر محمد الصالح باوية .

جاء توظيف اللون في شعر محمد الصالح باوية على نمط واحد ،وفيه يتم توظيف الدوال اللونية على مستوى الوصف ،بحيث يسهل إيجاد حالة التطابق بينها وبين مدلولاتها ،ومن ثّم يمكن

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:117

تحديد الدلالة الحرفية بينهما ،"مسكونة بقانون الوحدة الأنثروبولوجية نتيجة تسلط طقسية المعرفة السلفية للألوان في وجدان الشاعر "[1]

-اللون الأخضر :

يعدّ اللّون الأخضر أيقونة الألوان في المعجم الشعري –حقل الألوان – لمحمد الصالح باوية ،حيث بلغ تواتره (08) مرّات ، وهو يأتي في المرتبة الأولى متصدرا ألفاظ الألوان جميعا .

اللون عند محمد الصالح باوية تعبير عن المشاعر وليست وسيلة بلاغية للتعبير عن الدلالات التقليدية ، وهذا ما نلمسه في شعر محمد الصالح باوية ،وهو يوظف دالّ اللّون الأخضر ، ومن ذلك قوله :

مثلما يولد في التيّه اخضرار بعد موت

أو أفول "[2]

فهو حين يتأمل التيّه يرى أن اللون الأخضر هو الذي يجدد الحياة بما في الأخضر من معاني الخصب والنماء ، واللون الأخضر في هذا السيّاق على ترقب الشاعر ،وتفاؤله بقيام ثورة تعصف بالمستعمر الفرنسي وتنهي وجوده ، يقول في ذلك موظفا دالّ اللون الأخضر :

من حزنه ،

من لونه ،

ينحدر الموّال بردا وسلاما ..واخضرارا في حريق الرّمل "[3]

وقد يجعل باوية دالّ اللون رمزا للعطاء والخصوبة ،عندما يقرنه بالواحة ،يقول في ذلك :

يوم تغنّى في سماء الواحة الخضراء

[1] إبراهيم جابر علي ،المستويات الأسلوبية في شعر بلند ،الحيدرى ،ص:139

[2] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:73

[3] المصدر نفسه ،ص:92-93

طير وصباح "[1]

ويقول أيضا :

من ملمحات الشّلو

يخضوضر في نسغ الشّمال "[2]

ويقول :

دولابه العاشق في صحراء كفيه ،

جناح أخضر الريش ..جسور"[3]

وغلبة اللون الأخضر في شعر محمد الصالح باوية ،تدل على رؤيته المتفائلة بالحياة ، وتطلعاته لمستقبل مشرق.

-اللون الأسمر :

دالّ اللّون الأسمر من أكثر الألوان دوران في شعر محمد الصالح باوية بعد اللّون الأخضر من حيث الاستخدام ،حيث بلغ تواتره (05) مرّات ، بلفظه المباشر، لما يحمله هذا اللون من خصوصية لدى الإنسان العربي الذي يتصف بالسّمرة .

ولو تتبعنا تواتر اللون الأسمر في شعر محمد الصالح باوية لألفينا هذا اللون يكاد ينحصر من بين سائر الألوان استخداما في الشعر الجزائري ؛فهو يحمل سمات وصفات البشرة العربية .

لذا وظف باوية اللون الأسمر للدلالة على الانتماء والهوية والأصالة ،كقوله :

الأسارير صدى حلم

تبدى في الجباه السمر يوما ،

---

[1] المصدر السابق ،ص:93

[2] المصدر نفسه ،ص:92

[3] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

فتجمد "[1]

فالشاعر في هذين البيتين يعلن عن هويته مفتخرا بانتمائه العربي ،وللتدليل على ذلك استخدم لفظ (الجباه السّمر) واصفا به الانسان الجزائري ،وهو بهذا الوصف رمز إلى أصله العربي ،لأن السمرة خصيصة عربية كما هو مختزن في موروثنا الحضاري ،لذا فإن محمد الصالح استخدم هذا اللون بدلالته الواقعية وليس بدلالته الرمزية ،وهذه هي السمة الغالبة علة توظيف اللون الأسمر في شعره ،من ذلك قوله :

للفارس الأسمر ،قالوا ..

سوف يسري ..

يعبر البئر ..ويروي غلّة ،ذات مساء "[2]

كما اقترن دال اللون الأسمر بالبيئة المحلية للشاعر ،يقول :

أنبت اليوم بذورا

في جفون الأرض

سمرا "[3]

وقوله :

يمتد ذراع النّخلة السّمراء "[4]

يدل اللون الأسمر في الأبيات الشعرية السابقة على ارتباط الشاعر بالأرض،و بالبيئة الصحراوية ،وأصالتها ،وهذا يدل على البيئة وأثرها الواضح في تشكيل الذائقة اللونية عند محمد الصالح باوية .

---

[1] المصدر السابق ،ص:49

[2] المصدر نفسه،ص:97

[3] المصدر نفسه ،ص:73

[4] المصدر نفسه ،ص:117

-اللون الأحمر :

ورد اللون الأحمر في شعر محمد الصالح باوية في خمسة مواضع ،ارتبطت دلالة هذا اللون في اللغة العربية ب"التعب والشدة ،أخذا لونه من لون الدم"[1] ، حيث استغل طاقته الدلالية في التعبير عن الثورة والتضحية والدم ،يقول :

هاهنا راياتنا الحمر تناغي ثورة الفجر وأعراس السّلاح "[2]

وقوله أيضا :

جمعي أحقادك الغضبى فتلتي لعنة حمراء في عنف الكفاح "[3]

كما استعمل الشاعر بدلا عن دال اللون الأحمر ألفاظ تحيل على دلالته كلون الدم والجراح ويظهر ذلك في قوله :

ياجراحي في دمي كنز السّنابل "[4]

-اللون الأسود :

تكرر دال اللون الأسود في شعر محمدالصالحباوية ثلاثة مرات ، وقد جاء في سيّاقات تحمل دلالات الغضب ،والحقد ،يقول الشاعر :

وإذا رعد الشّفاه السود

يركب طلقة الصفر فتنساب الدقيقة "[5]

فللشفاه السود هي رمز يدل على الشفاه المتعطشة للثورة .

---

[1] أحمد مختار عمر ،اللغة واللون ،عالم الكتب للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط2،1997،ص:75

[2] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:33

[3] المصدر نفسه ،ص:33

[4] المصدر نفسه ،ص:57

[5] المصدر السابق ،ص:50

وخلاصة القول مما سبق أن اللون عنصر من العناصر الدلالية التي كونت المشهد الشعري عند محمد الصالح باوية ، وأتاحت له التعبير عن رؤيته الشعرية ،بما له ارتباط بالبنية البلاغية والتعبيرية ،وبالبيئة المحلية بكل تجلياتها ،فأصبح عنصرا جماليا ،من عناصر تشيل الخطاب الشعري .

كما أن إحصاء الحقول الدلالية المهيمنة على شعر محمد باوية ساعد كثيرا في الكشف عن المعجم الشعري الخاص به ،والّذي يكشف عن لغة شاعرية خصبة ومتميزة ، حققت غاية التأثير في المتلقي .

3- الصوّرة الفنيّة :

3- 1- الصّورة (المصطلح والمفهوم):

تتعدّد تعريفات الصّورة وتختلف ،بتعدّد واختلاف آراء ووجهات نظر الدارسين ،من الصعوبة بمكان تحديدها تحديدا دقيقا ،ومن أسباب المشكلة :إشكال تحديد المصطلح بوصفه "تركيبة غريبة معقدة "[1] و"معطى مركب معقد من عناصر كثيرة ،يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص البنية لم تحدد على نحو واضح "[2]، ومن أسباب المشكلة أيضا : الاختلاف في وحدة تسمية المصطلح ،ووجود المترادفات الدالة على مفهوم واحد نحو :(الصّورة الشعريّة) و (الصورة الفنية) ،و(الصّورة الأدبية) ،و(الصّورة المجازية) ، و(الصّورة البيّانية) ،و(الصّورة البلاغية) ، ويمكن أن تعدّ المترادفات سببا ومظهر للتشتت في آن واحد ولعلّ من الأسباب التي أدت إلى التشتت في تحديد مفهوم الصّورةمصدر الصّورة ، فلاشّك أن مصدر الصّورة معقد جدا لأنّها تصدر عن إنسان (الشاعر) بمختلف ميوله وأهوائه مما يجعل الطاقة الإبداعية والشعريّة تختلف من شاعر إلى أخر الأمر الّذي يعقد من مهمة الباحث الّذي يطلب تحديد المفهوم الدقيق للصّورة ، ناهيك عن كثرة مفاهيمها ، وتعدّد دلالاتها المنبثقة عن الاتجاهات الأدبية المختلفة ، والمناهج النقدية المتعدّدة ، ومن هنا أخذت الصّورة تعقيدها ،فصعب حصرها في مفهوم جامع مانع ،فسعت الدراسات النقدية إلى محاولات فك شفراتها

[1] عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية) ،دار الفكر العربي ،ط3،دت ،ص:140

[2] إبراهيم رماني ،الغموض في الشعر العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،دت ،ص:254

،وكشف أغوارها ،رغم أنّها لا تعدو أن تكون وسيلة للإيضاح و التجسيد، أو الإثبات والتأكيد ،شغلت حيّزا واسعا من الدراسات النقدية ، قديما وحديثا.

وقد أدرك الجاحظ هذه الأهمية ؛إذ يرى أن :" الشعر صناعة ،وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير "[1]، ويقصد الجاحظ في هذا النص أن الشعر قائم أساسا على التصوير والخيال ، وتعدّ محاولته هذه أول خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح التصور أو الصّورة ، من خلال الربط بين القصيدة و الصّورة، والصّورة –في سيّاق هذا النص – تقوم على ثلاثة مبادئ أساسية :"أول هذه المبادئ : أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار والمعاني ، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف ، وثاني هذه المبادئ : أن أسلوب الشّعر في الصيّاغة يقوم – في جانب كبير من جوانبه– على تقديم المعنى بطريقة حسيّة ؛ أي أن التصوير يترادف مع ما نسميّه اليوم بالتجسيم ،وثالث هذه المبادئ: أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم ومشابها له في طريقة التشكيل والصيّاغة والتأثير والتلقي"[2]و قد أشار سيمونيدس من قبله إلى ذلك ،في قوله :"إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق ،وإن الرسم أو فن التصوير شعر صامت "[3]،وفي نفس المعنى تحدث قدامة بن جعفر حين قال :"إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصّورة كما يوجد في كلّ صناعة ..."[4]

وعلى أوفق تقدير، فإنّ عبد القاهر الجرجاني قد حصل له الوعي بمفهوم الصّورة الشعرية وذلك بفضل دراسته الممتعة أسرار البلاغة ،فقد كان أكثر النقاد دقة حين أعطى لمصطلح الصورة أبعادا جديدة لم تعرف عند غيره إذ ربط الصّورة الشعرية بالمجاز والنظم أي أن حدودها محصورة بالمجاز والتشبيه والاستعارة والكناية ، وبعبارة مختصرة "إن الجرجاني قد حصل له وعي

---

[1] الجاحظ ،الحيوان ،تحقيق: عبد السلام محمد هارون ،ط2،1965،ص:132

[2] جابر عصفور ،الصّورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،المركز الثقافي العربي ،ط3،1992،ص:257

[3] كلود عبيد ،جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ،لبنان ،ط1،2010،ص:11

[4] قدامة ابن جعفر ،نقدالشعر،مطبعةالجوانب ،قسطنطينية ،ط1،1302،ص:04

بالوظيفة التي يسميّها رومان جاكبسون بالإنشائية باعتبارها مجموع الصفات التي تكسو الكلام فتجعله ذا أثر جمالي في المتلقي "[1]

ومعلوم أن الشعر نشاط إنساني تخييلي يتميّز في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية بسحر خاص،بما تحتوي عليه اللّغة الشعرية من "خيال وصور ترتفع عن الواقع المحسوس ،لترسم عالما جديدا يريد الشاعر أن يصّوره ويضفي عليه مافي نفسه من مشاعر "[2]؛ ذلك أن لغة الشعر كلما تجاوزت السطحية ساعية إلى اللامتناهي والمطلق ،بشحن المفردات ورسم الصور وتكثيف الدلالة ،كلما اقتربت من الجمال الفنّي ولامست جوهر الشعرية "وقيمة الشعر تكمن في نمو الخيال الشعري ، إذ يعدّ القوة المبدعة الأساسية لكل شاعر ،كما انه يعدّ قوة إيجابية موصلة ومدركة تنتقل من خلالها الذات المحدودة إلى شخصية محورية تتحرك بحرية في عالم الإبداع الشعري ،والشعر يحتاج دائما إلى أن يكون خلقا خياليا ؛وهو صفة التي تميّز الأدب عن غيره "[3]ونستشف من هذا القول تأكيد ا واضحا على دور الخيال في الشعر ؛بوصفه مكونا أساسيا من المكونات البنائية في الخطاب الشعري ، والصورة هي وسيلة الخيال التي يمارس بها حضوره ، ونشاطه، وفعاليته ،ومفهوم الصّورة الفنيّة كثيرا ما يتصل بالمجاز والعاطفة والاحساس ،بوصفها تجسيدا لفظيا للفكر والشعور.

والحديث عن الصّورة يعني عدم تغييب الخيال ،كونهما يرتبطان ارتباطا عضويا ،وفي هذا الصّدد يقول جابر عصفور :"إنّ قوة الخيال تتمكن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة ،فتوقع الائتلاف بين أشّد المختلفات تباعدا ،وتلغي حدود الزمان وأطر المكان ،وتنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب "[4] وليس الخيال "مجرد تصور أشياء غائبة عن الحسّ،إنّما هو حدث معقّد ذو عناصر كثيرة ،يضيف تجارب جديدة"[5]فملكة الخيال

---

[1]الولي محمد ،الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،1990،ص:45

[2]أحمد مطلوب ،الصّورة في شعر الأخطل الصغير ،دار الفكر ،عمان ،الأردن ،دط،دت،ص:71

[3]عبد الرحمن حجازي ،الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي ،ص:205

[4]جابر عصفور ،الصّورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،المركز الثقافي العربي ،ط1992،3،ص:38

[5]عبد الرحمن حجازي ،الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي ،ص:204

"لها دور فائق في إبداع الصّورة الشعريّة ،ولها قيّمة فاعلة في إدراك الجزئيات المتناثرة من الأفكار ،وربطها ،لتشكيل وحدة فنيّة متكاملة تدخل في رسم اللوحة الشعريّة المنسجمة والمتآلفة"[1]

والشعر في كنهه تصوير ، والقصيدة صورة ؛فالشعر " قائم على التصوير منذ أن وجد حتّى يومنا هذا "[2]،وفي هذا الصدد يقول الجرجاني :"ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصيّاغة ، وأن سبيل المعنى الّذي يعبّر عنه سبيل الشيء الّذي يقع التصوير والصوغ فيه" [3]

فالشعر يتسم بسّمات فنيّة عرّف بها ، من ميل إلى الصّورة الخيالية والألفاظ الشعرية المحمّلة بدلالات شعورية متعدّدة ؛ فالصّورة سبيل الشاعر الأول في الكشف عن أفكاره وعواطفه وايصالها إلى المتلقين ،بوصفها "أداة توصيل خاصة بالعواطف الإنسانية ،ووسيلة ربط عاطفة المنشئ بالمتلقي "[4]؛ ذلك أن الشعر يميل إلى نقل المشاعر كما هي لضمان أكبر قدر من التأثير في المتلقي ،لما في ذلك من حيلة شد انتباه المتلقي ، و وسيلة تتولى نقل التجربة أو المشهد ، وترجمة الأفكار والمعاني [5]، فالشعر "ليس عالما مسطحا ،يتمكن القارئ منه دون عناء ،إنّه عالم سحري يموج بالحركة والألوان...الشعر عالم لا يعترف بالحدود ،والأبعاد المنطقية ...وتجسيده في التجربة الشعريّة يكون بواسطة الكلمة والإيقاع والرمز والصّورة "[6]

3-1-1-مفهوم الصّورة :

يتفق أغلب النقاد المعاصرين على أن عنصر التصوير من العناصر الجوهرية المولدة للصّورة الشعريّة ،وركنا بنائيا من أركان نظرية الشّعر ،من الصعوبة بمكان تحديده تحديدا دقيقا فبالرغم من التدفق النقدي للنظريات ،والأطروحات التي تناولت موضوع الصّورة الشعريّة ، وأخرجته من الأطر البلاغية الضيّقة ،إلى عالم النقد الواسع ،الّذي غيّر من مفهوم الشّعر ،ومن

[1]هدية جمعة البيطار ،الصّورة الشعريّة عند خليل الحاوي ،هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ،دار الكتب الوطنية ،ط1،2010،ض:21

[2]إحسان عباس ،فن الشعر ،ص:230

[3]عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،تحقيق :محمود محمّد شاكر ،دط،دت ،ص:254

[4]عبد الرؤوف أبو السعد ،مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي ،دار المعارف ،ط1،دت ،ص:27(بتصرف)

[5]ينظر :صلاح الدين عبد التواب ،الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم ،الشركة المصرية العالمية للنشر ،لونجمان ،ط1،1995،ص:10.

[6]عبد الحميد هيمة ،الصّورة الفنيّة في الشعر الجزائري ،دار هومة ،الجزائر ،دط،2005،ص:55

وظيفته ،واستحدث طرفا جديدا في العملية الإبداعية ، وهو المتلقي ،الّذي يعدّ الركن الأساسي في مركز الإبداع ،لا يقف الباحث على وصف دقيق لمصطلح الصّورة ،ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى ارتباط الصّورة بالخيال ،فهي تتصل بكلّ "مايمكن استحضاره في الذهن من مرئيات "[1] ،وارتباطها بالخيال جعل بعضهم يعدّها شيئا أسطوريا ،يقول مصطفى ناصف :"الصّورة الشعريّة ليست في جوهرها إلاّ هذا الإدراك الأسطوري الّذي تنعقد فيه الصّلة بين الإنسان والطبيعة "[2]

وقد أقر عز الدين إسماعيل بصعوبة إدراك مفهوم الصّورة الشعريّة ،حيث يقول :"إنّ الصّورة الشعريّة تركيبة غريبة معقّدة"[3] وتقول في ذلك الباحثة كارولين سبرجونcarolinespergeon:"وأنا أعتقد في نهاية الأمر أن أي نقاش دقيق ومفصّل ،يهدف إلى تحديد الصّورة ،هو في الحقيقة بلا جدوى ،فمهما احتدم النقاش فإن القليل من النّاس يجمعون على تحديد واحد للصّورة ،والقليل القليل يجمعون على تحديد واحد للصّورة الشعريّة "[4]

و مصطلح الصّورة الفنيّة من المصطلحات الحديثة الوافدة التي صيغت "تحت وطأة التأثر بمصطلحات النّقد الغربّي ،والاجتهاد في ترجمتها"[5]، اختلف الباحثون اختلافا بيّنا في تحديد مفهومها ،اختلافا فرضته رؤاهم ،نتج عنه كمّ هائل من المفاهيم والتعريفات ، يعسر على الباحث التفضيل بينها ،ولا نريد أن نمضي في سرد أقوال النقاد والجماليين عن الصّورة وإنّما سنكتفي بتقديم نظرة عن مفهوم الصّورة الفنيّة وعن اهتمام الدارسين بها ،لأن طبيعة بحثنا لا تسير في الاتجاه النظري .

---

[1] عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية) ،ص:141

[2] مصطفى ناصف ،الصّورة الأدبيّة ،دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ، لبنان ،د ط، د ت ،ص:07

[3] عزالدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية) ،ص:140

[4] جوزيف ميشال شريم ،دليلالدراسا ت الأسلوبية ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط2،1987،ص:67

[5] جابر عصفور ،الصّورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص:07

يعرّف عز الدين إسماعيل الصّورة بأنّها "تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع "[1]

نفهم من هذا التعريف أن الصّورة موجودة في العقل ،تنتمي إلى الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ،وهو تعريف جزئي يقوم على معطيات المنهج النفسي ، يفترض أن الصّورة تركيبة وجدانية وليس غير .

ويرى جابر عصفور أن الصّورة الفنيّة هي "الجوهر الثابت والدائم في الشعر ،قد تتغيّر مفاهيم الشّعر ونظرياته ،فبالتالي تتغيّر مفاهيم الصّورة الفنيّة ونظرياتها ،ولكن الاهتمام بها يظّل قائما"[2]

ويعرفها ثانية بأنّها "أداة الخيال ووسيلته ،ومادته التي يمارس بها ،ومن خلالها ،فاعليته ونشاطه"[3]

وتعرّف بشرى موسى صالح الصّورة بأنّها:"الصوغ اللّساني المخصوص ،الّذي بواسطته يجري تمثّل المعاني ،تمثلا جديدا ومبتكرا ،بما يحيلها إلى صور مرئية معبّرة ،وذلك الصوغ المتميّز والمتفرّد ،هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية ،تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي "[4]

الصورة هي "المرآة التي ينعكس الخطاب الفردي الخاص بما فيه من نسبية حتمية تفرضها طبيعة الذات الشعريّة "[5]

بناء على هذا التعريف يمكن القول بأن الصّورة الفنيّة هي المرآة العاكسة لأسلوب المبدع ،وطريقته الخاصة في التعبير عن تجربته الشعريّة ،فهي بمثابة رؤية تختصر تجربته الشعريّة .

---

[1] عز الدين إسماعيل ،التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ،ط4،دت ،ص:58

[2] جابر عصفور ،الصّورة الفنيّة في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب ،ص:7

[3] المرجع نفسه ،ص:14

[4] بشرى موسى صالح ،الصّورة الشعريّة في النقد العربي الحديث ،المركز الثقافي العربي ،ط1،1994،ص:03

[5] المرجع نفسه ،ص:19

ويراها بعض النقاد بأنّها " تلك التركيبة اللّغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سيّاق بياني خاص أو حقيقي موح كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة "[1]

ونفهم من هذا أن قيمة الصّورة تتأتى من سيّاقها داخل النص الشعري ،فهي طريقة للتّعبير عن جانب من جوانب التجربة الشعرية .

و تظهر الصّورة الفنيّة في مستويين من الفاعلية ،هما:

المستوى النفسي أو الوظيفة النفسية :وهو كون الصّورة وسيلة نقل لمشاعر وأحاسيس المبدع .

المستوى الدلالي أوالوظيفة المعنوية :وهو كون الصّورة تركيبة لغوية فنيّة تؤدي المعنى [2]

ويتوقف نجاح الصّورة الشعريّة في أداء مهمتها على أكمل وجه على الانسجام والتآلف الّذي يحصل بين هذين المستويين (المستوى النفسي والدلالي) والربط بينهما ضمن مايسمّى بدلالة الصّورة الشّعرية [3]

ويرى محمد هلال غنيمي أن دراسة الصّورة "يجب أن تنصب على معانيها الجمالية ، وفي صلتها بالخلق الفنّي والأصالة ،ولا يتيسر ذلك إلاّ إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي ،وإلى موقف الشاعر في تجربته ،وفي هذه الحلات تكون طرق التصوير الشعريّة وسائل جمال فني ،مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها ومظهره في الصّورة النابعة من داخل العمل الأدبي ،والمتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري "[4]

ونفهم من هذا أن وظيفة الصّورة الشعريّة تكمن في إبراز الملامح الجمالية ،ونسج ثوب فنّي رفيع يعكس التجربة الشعريّة وأصالتها.

ويعطي عبد القادر القط تعريفا أكثر تحديدا عندما يقرر بأن الصّورة في الشعر هي "الشكل الفنّي الّذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سيّاق بيانيّ خاص

---

[1] المرجع السابق ،ص:20

[2] ينظر :المرجع نفسه ،ص:22 وعبد الحميد قاوي ،الصّورة الشعريّة بين النظرية والتطبيق ،دط،دت ،ص:67

[3] ينظر :نوارة ولد أحمد ،شعرية القصيدة الثورية في اللّهب المقدّس ،دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ،دط ،دت ،ص:91.

[4] محمد هلال غنيمي ،النقد الأدبي الحديث ،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،ط 6، 2005،ص:387

ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ،مستخدما طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد ،والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّي "[1]

ويُفْهَمُ من هذا التعريف أن الصّورة الشعريّة هي الشكل الفنّي الّذي يجمع وسائل التعبير والتصوير التّي يلجأ إليها الشاعر في نقل تجربته الشعرية من الألفاظ والعبارات ،مع الانتفاع من طاقات اللّغة الايحائية ، مع عدم إهماله لعلمي البيان والبديع ودورهما في تشكيل الصّورة الفنيّة.

ويعطي أحمد الشايب تعريفا أكثر دقة للصورة ، يجمع فيه خصائص النفس الثلاث ، الفكرية ،النفسية ، الخيالية ،يقول :" هي المادة التي تتركب من اللّغة بدلالاتها اللّغوية والموسيقية ومن الخيال الّذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل "[2]

ويقدّم مصطفى ناصف تعريفا واضحا وموجزا لكلّ ماسبق،يقول :"تستعمل كلمة الصّورة –عادة– للدلالة على كلّ ماله صلة بالتعبير الحسّي ،وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاريّ للكلمات "[3]،فالصّورة عنصر حيوي لا يمكن أن يخلو منه أي عمل شعري لأنّها تشكل جزءا من العمل الإداعي ،وخلو القصيدة من الصّورة يكسبها أسلوبا سرديا خاليا من أي جمالية ، فالصّورة هي التي تمنح العمل الشعري طابعا خاصا عن طريق كسر قوانين اللّغة .

ومن التعريفات البسيطة للصّورة الشعرية أنّها "رسم قوامه الكلمات "[4]

ونفهم من هذا النص أن الصّورة في أبسط معانيها قد تأتي في شكل عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف ،والمجاز ،والتشبيه .

---

[1] عبد القادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر العربيّ المعاصر ،مكتبة الشباب ،دط،1988،ص:391

[2] أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ،مكتبة النهضة الأدبية ،ط10،1994،ص:248،249(بتصرف)

[3] مصطفى ناصف ،الصّورة الأدبيّة ،ص:3

[4] سيسيل دي لويس ،الصّورة الشعرية ،ترجمة :أحمد نصيف الجنابي وأخرون ،دار الرشيد للنشر ،دط،1982،ص:21

ولئن كان تحديد مفهوم الصّورة الشعريّة أمرا صعبا ،إلاّ أن الّذين عرّفوها يتفقون كلّهم على أنّها تعبير حسّي يتخذه الشاعر أداة للتعبير عن خواطره وعواطفه "[1]

وانطلاقا من عدم الاتفاق والاجماع على تحديد واحد لمفهوم الصّورة ،تدعو كارولين سبرجون إلى "الاهتمام بمضمون الصّورة لا بشكلها"[2] بوصفها "عنصرا مهما من عناصر الأسلوب ،وليست الشكل الّذي يقابل المضمون ،قد يخلو منها وقد يحتوي عليها "[3] ولما كانت الصّورة إحدى أهم الركائز التي تبنى عليها القصيدة ،وإحدى مكوّناتها الفنيّة ،لما يكمن فيها من طاقة جمالية وإيحائية توّلدها أحاسيس الشاعر ،قامت الضّرورة لدراستها ، فالصّورة ليست شيئا يضاف إلى النص الشعري ، أو مكملا له ، كم أنها "ليست من قبيل الزينة الطارئة على المعنى الأصلي "[4] ،كما أنّها ليست لغة سطحية عاديّة ، بل هي مشاهد لأوجه تعبيرية متعدّدة ومفتوحة على مؤشرات سيميائية قد يعنيها الشاعر في مقاصده ،أو يحلق بها خيال المتلقي في فضاءات واسعة ليعيد تشكيل أبعادها من جديد ،بوصفها العنصر الإبداعي الأكثر تميّزا ، يوظفه الشاعر لإحداث الإثارة ، وبعث الّدهشة والتّصادم ، والبكارة الفنيّة ،التّي تتفاوت درجتها حسب إمكانات كلّ شاعر ،و مع ذلك تبقى الصّورة الشيء الثابت والدّائم في الشعر، الذّي يؤكد أن حقيقة الشعر دونها يصبح مجرد نظم ، يخلو من الجاذبية والجمالية .

انصبّ اهتمام الدّراسات النقديّة بالصّورة ،وأثرها في النّص الشعري ،على جدّتها ، وقوّة إيحاءاتها ،وقدرتها على التأثير ،لتكون ذلك الخيط الرابط بين عواطف المتلقّي والحالة الشعوريّة للشاعر، فالصّورة الشعريّة تمنح المبدع القدرة على التعبير بوصفها "تجسيدا للفكرة ترمي إلى التعبير عمّا يتعذّر التعبير عنه وحتّى إلى الكشف عمّا تتعذر معرفته"[5] كما تمنح القارئ مفاتيح الكشف عن مكنونات الشاعر وتجربته ومشاعره وتمنحه "متعة نفسية ،ومتعة عقلية

---

[1] صلاح الدين عبد التواب ،الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم ،ص:26وعبد الرؤوف أبو السعد ،مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي ،ص:27.

[2] جوزيف ميشال شريم ،دليل الدّراسات الأسلوبيّة ،ص:67

[3] علي علي صبح ،البناء الفنّي للصّورة الأدبيّة في الشّعر ،المكتبة الأزهرية للتراث ،القاهرة ،ط1996،2،ص:22

[4] جابر عصفور ،الصّورة الفنيّة في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب ،ص:383

[5] جوزيف ميشال شريم ،دليل الدّراسات الأسلوبية ،ص:97

،تبعث نشاط ولذة وتجعل فكره دائب الحركة والنشاط كلمّا قرأ الصّورة وجد فيها شيئا جديدا وروحا أخرى"[1]

والصّورة الشعرية دليل عبقرية الشاعر ،ومكن تميّزه وتفرّده ، تأتي تلبية لرغبات الشاعر الإبداعية والفنيّة و الجمالية ،وتبليغا لرسالته وإيصالها للمتلقي ،وربط التواصل بينهما ، فيتجاوز بذلك اللغة النفعية إلى اللّغة الجمالية ،وفي هذا الصدّد يقول العقاد "وإذا كان كدك من التشبيه ان تذكر شيئا أحمر ،ثّم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار ،فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ،ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك ،وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ...وإنّما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ،وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاده إلى صميم الأشياء يمتاز شاعر عن سواه ،ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا ،وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه ؛لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا ؛فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ،والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا ،ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده ،وصفوة القول أن المحك الّذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس ،فذلك شعر القشور والطلاء ،وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيّا ووجدانا تعود إليه المحسوسات ،كما تعود الأغذية إلى الدم ،ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ؛فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية "[2]

ومن النقاد من حاول الجمع بين وظيفة الانزياح ووظيفة الصّورة التي تهدف بدورها إلى خلق انزياح على مستوى الدلالة ، ذلك أن طبيعة الصّورة تقتضي "مخاطبة الحواس ، والتمرد على الدلالة الحرفية ،واكتشاف علاقة ، وتحرك خيال بين قطبين ،وإدماج الحسي بالمجرد في شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين ، تمثل أهم ما ينبغي أن يتحقق في الصّورة الشعرية ، وفي الصور داخل البناء الشعري ، والصورة تكثيف هادف إلى الانتشار ، وبناء من

[1] عبد الفتاح صالح نافع،الصّورة في شعر بشار بن برد ،دار الفكر ناشرون وموزعون ،دط،1983،ص:83

[2] عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني ،الديوان في الأدب والنقد ،مؤسسة هنداوي سي أي سي ،دط،ج1،2017،ص:23-24

عناصر قلقة تسعى إلى التوحد ، وتوتر في الإدراك الفكري يخلف الانسجام "[1] فالصّورة بهذا الاعتبار تقع بين قطبين :الواقع الذي تعتبر الصّورة محاكاة له ،واللّغة التي تعتبر واقعا افتراضيا قائما في ذهن المرسل والمرسل إليه ،وكلمّا كانت اللّغة تحريفا ذكيا للحقيقة ،وانزياحا واعيا كانت أكثر نجاحا ،ولذلك يرى بعض النقاد أنّ

والكلام عن الخيال والصّورة الفنية عند الشاعر الجزائري محمد الصالح باوية في ديوانه أغنيات نضالية هو الكلام عن العنصر الدلالي المهيمن على الخطاب ، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من تشبيه أو استعارة أو كناية ، وتتخذ الاستعارة الأيقونة الأكثر وضوحا إذ يجاوز حضورها كلّ أصناف البيان الأخرى ،ويأتي التشبيه بنسبة حضور أقل ،وهذا الإحصاءات للنسب غير دقيقة ،لأن هذه الأشكال البيانية تبرز أحيانا فتكون جلية واضحة وتخفى أحيانا أخرى حتّى تلتبس على الناظر ،كما أن هناك الكثير من الصور ممّا لا يقوم على أي نوع من هذه الأشكال البلاغية .

نروم في هذا القسم من البحث، دراسة الآليات المعتمدة في تشكيل الصّورة الشعريّة في شعر باوية بما يحقق جمالية الخطاب و فنيته ،و البحث في طبيعة العلاقات التي يعقدها باوية بين الموصوفات والصّور ،لنتحسس الاتجاه الغالب في عملية التصوير عنده ،والدور الذي تؤديه الصّورة مكتملة في بناء شعره .

يلاحظ الباحث أنّ مجموع الصّور التّي وظّفها باوية في قصائده تخبئ في طيّاتها ذلك الصّراع اللامحدود وتترجمه بين الموجود المرفوض والمرغوب المأمول ،من خلال الربط بين العناصر المتضادة و جمعها وتشخيص الجامد وإلباسه ثوب الإنسان ، وهذا ما يدفعنا إلى أن نبيّن علاقة المستوى الدّلالي بالمستوى النّفسي داخل صّورة القصيدة الثورية ،فإنّ المستوى الدلالي له أثره في تحقيق الوظيفة الافهامية ،أو إيصال الرّسالة ،إلا أنّه مادام الشعر ثوريا ،فلابّد له من عامل أخر لا يمكن التقليل من شأنه لتحقيق النجاح في أداء الصّورة الشّعرية لمهمّتها ،يتمثّل في العامل النّفسي .

2-آليات تشكيل الصّورة الفنيّة :

[1] محمد حسن عبد الله ،الصّورة والبناء الشعري ،ص:38

تمثّل الصّورة المبنية على علاقة التشابه منبها أسلوبيا يسعى الشاعر من خلاله إلى إثارة انتباه المتلقي، واستفزاز خياله ، يمتلك الشاعر أدواته الإجرائية والنظمية ،ويتوسل النقاد لدراسته بقدر غير هيّن من التنظير البلاغي ،قصد رصده وإبراز أثره الجمالي في الخطاب الأدبي ،وكثيرا ما يتوقف نجاح الخطاب الأدبي عليه، فالصّورة البيانية "صناعة فنيّة لابّد منها لإحداث الاهتياج في ألفاظ اللّغة الحساسة ؛كي تعطي الكلمات ما ليس في طاقة الكلمات أن تعطيه "[1]وفي هذا الصدّد يقول جابر عصفور :"الفتنة بالتشبيه فتنة قديمة ،بل إن البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفسه "[2]

ويتفق أهل العلم بالشعر على أن "الشعر ما اشتمل على المثل السائر ، والاستعارة الرائعة ،والتشبيه الواقع ، وما سوى ذلك فإنّما لقائله فضل الوزن "[3] وهذا الاهتمام يكون من جانب مبدع الخطاب ،يقابله في الجانب الأخر اهتمام الناقد الذي يسعى لرصد تلك الطاقات المشحون بها الخطاب ، حتّى أن هناك من النقاد من قصر هدف النقد على الوقوف على الصّورة البيانية ممثلة في الاستعارة في الخطاب الشعري ، وفي هذا الصدد يقول محمد مفتاح :"قد لايبالغ المرء إذا قال إن أهم ما يشغل الدارسين للغلت الإنسانية حاليا هو الاستعارة ،فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين وفلاسفة اللّغة والمناطقة وعلماء النفس و الأنثروبولوجيين "[4]

و تشمل الصّورة البيانية كلّ الأنواع البلاغية المندرجة تحت البيان ،بمفهومها الّذي ينسحب على التشبيه والاستعارة و الكناية والمجاز بنوعيه ، ولا شّك أن هذه الفنون البيانية تشتمل بين جنباتهاعلى أشكال متعددة وأنماط متباينة من التجاوز والانزياح "وهذا التقسيم لمباحث البيان يدل على أن اهل العلم بالبيان قد أدركوا نوعين م العلاقات بين الكلمات

[1]حسام اللّحام ،انزياحات الرّوح (دراسات في بلاغة الأسلوب)،دط،دت ،ص:11

[2]جابر عصفور ،الصّورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي ،ص:104

[3]ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،ص:69

[4]محمّد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،المركز الثقافي العربي ،ط3،1992،ص :81

:العلاقات الرأسية، والعلاقات الأفقية ،أو كما يقول جاكبسون علاقات التشابه والتجاور ، ويعتبر التشبيه والاستعارة أصل بناء الصورة البيانية وعين التعابير المجازية "[1]

2-1-الصّورة التشبيهية :

يعدّ التشبيه من أبرز الآليات الأسلوبية التي يجري عليها الانزياح ،لما يحدثّه من ربط بين الأشياء المتباعدة ،وبما يحققه من جمالية في الخطاب الشعري ، من خلال اتخاذ الشاعر للتشبيه وسيلة لإقامة علاقات جديدة بين عناصر المشابهة ،تسترعي انتباه المتلقي ،وتحقق عنصر الادهاش والمفاجأة .

التشبيه في عرف البلاغيين " من أقدم صور البيان ووسائل الخيال ،وأقربها إلى الفهم والأذهان ،وهو فن من فنون التصوير الأدبي والربط بين الأشياء لتقريبها أو توضيحها أو إضفاء مسحة من الجمال "[2] ،وهو في اللّغة ،التمثيل ، وعند علماء البلاغة هو الدلالة على مشاركة شيء لشيء في معنى من المعاني أو أكثر على سبيل التقارب أو التطابق لغرض ما ، بأدوات معلومة ، ،يعرّف ابن رشيق القيرواني (ت 463هـ) التشبيه بأنه "صفة الشيء بما قاربه وشاكله ، من جهة واحدة أو جهات كثيرة ،لا من جميع جهاته ،لأنّه لو ناسبه مناسبة كليّة لكان إيّاه"[3]،فهو عقد مشاركة بين شيئين في صفة مشتركة بأداة مذكورة أو مقدرة لغرض يقصده المبدع .

ويعرفه جابر عصفور بأنه"علاقة مقارنة تجمع بين طرفين ،لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة ،أو مجموعة من الصفات والأحوال ،هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسيّة وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني ،الّذي يربط بين الطرفين المقارنيين ،دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية ،أو في كثير من الصفات المحسوسة "[4] فالتشبيه صورة بيانية تزيد المعنى وضوحا ،وتقربه من المتلقي .

---

[1] رمضان صادق ،شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،،دط،1998،ص:151

[2] أحمد مطلوب ،فنون بلاغية (البيان والبديع)، دارالبحوث العلمية للنشر والتوزيع ، الكويت ،ط1،1975،ص:27

[3] ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ص:286

[4] جابر عصفور ،الصّورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،ص:172

ومن العناصر المكوّنة للصّورة التشبيهية (الأداة) وقد أولاها البلاغيون عناية خاصة ،يقول ابن طباطبا :"فما كان من التشبيه صادقا قلت في وصفه كأنه أو قلت ككذا ،وما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد "[1] ،وفي كلامه إشارة إلى نوع الوسائط المعتمدة في التشبيه بما يدل على صيغة المشابهة بالحرف كالكاف وكأن، أو بصيغة الفعل نحو: خال ،شابه ،مثل ، أو بصيغة الاسم نحو: مثل ،وتستعمل لإفادة التشبيه .

فأداة التشبيه تعد حلقة الوصل بين طرفي الصّورة التشبيهية ،تحافظ على وظيفتها سواء حذفت أو ذكرت ،فهي تربط بين طرفي التشبيه ،المشبه والمشبه به .

ويكمن الفرق بين الصّورة التشبيهية و الصورة الاستعارية في أن الأولى تنفرد عن الثانية بأنّها تراعي الحدود بين الأشياء ، في حين أن الثانية تتجاوز ذلك ،ودلالة التشبيه حتّى وإن حذفت الأداة منه ، فالتشبيه يقوم على نية التمييز بين المشبهين ،فهو لا يقوم على تلبس تام بين طرفي الصورة .

إنّ الصورة الشعرية في جوهرها معنى يدركه الذهن بواسطة لفظ يقوم الشاعر بتركيبه في شكل منظم ،يتأثر بطريقة البناء الشعري وفنياته ،وغالبا ما يلجأ في ذلك إلى التصوير بدلالة الخيال، لما يجد فيه من شساعة رحبة ،تتيح له التعامل أكثر وبحرية أكبر مع ما يجول في نفسه ،والدارس لشعر محمد الصالح باوية (أغنيات نضالية) يدرك من الوهلة الأولى أن عملية التصوير عنده ، ترتكز أكثر على عنصر التشبيه القائم على وظيفتين ،الوظيفة الأولى تمثيلية ،تتعلق بتجسيد الصفات والنعوت ،والأخرى تعبيرية تعبر عن الصورة الموصوفة ، والتي غالبا ما تعبر عن صورة الشاعر ،فكان عنصر التشبيه مؤشرا أسلوبيا ودلاليا ونفسيا في آن واحد .

شكّلت الصورة التشبيهية ملمحا أسلوبيا انزياحيا في شعر باوية ، وأوضحت معالم الصّورة الشعرية لديه ،فجاء في سيّاقات أسلوبية شتّى ،وفي صور منزاحة عن مألوف العادة .

والمتتبع لديوان أغنيات نضالية يجد أن أغلب أدواتالتشبيه المستعملة هي:الكاف ، ومثل ، كأن ،وقد استعملت بنسب متفاوتة ،وإن كان استعماله للكاف أكثر .

[1] ابن طباطبا ،عيار الشعر ،ص:27

ومن نماذج استعمال الأداة (كا) قول باوية في صورة تجمع بين قوة الإنسان و قوة الجبل في الثبات والصمود ، من قصيدة أسماها التحدي :

فأنا الشعب سأبقى ..وسأبقى صامدا كالطّود

دوما أتحدى "[1]

جاء السطر الشعري الأول متضمّنا لتشبيه انزاح فنّيا ،من خلال توظيف الشاعر لكلمة الطّود مشبها به الشعب ،فشكل ذلك كسرا للسيّاق ،حيث شبه الشاعر صمود الشعب الجزائري حيال قضيته بالجبل العالي الشامخ الّذي لا تستطيع أي قوة فوق الأرض أن تصده لقوته ، وتضادا خالف توقع المتلقي ،فجاء التشبيه تخيليا بعيدا ،للتباعد بين طرفيه ، غير أنّهما يأخذان صفة الشراكة في وجه الشبه بينهما وهو الصمود والثبات .

وقوله في قصيدة المخاض :

سؤالات ،

نداءات مغرزة بقلبي

تفجّر طاقتي في كلّ درب

تلاحقني كظلّي "[2]

هناك انزياحية واضحة جدا بين المشبه والمشبه به ،حيث شبه الشاعر السؤال والنداء بالظّل الّذي لا يفارقه ،وما يلاحظ على هذين العنصرين أنهما متباعدين ،غير أنّهما يأخذان صفة الشراكة في وجه الشبه وهي ملاحقة الشاعر والالتصاق به.

وقوله أيضا في القصيدة نفسها :

سؤالات ،

نداءات تقهقه من بعيد

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:45

[2] المصدر نفسه ،ص:68

من قريب

تنداح منّي كارتعاشات اللّهيب

تعنف وحشة اليل المحنّط في حياتي

ورائحة السنّين الكالحات

وتوقظ ليلتي وظلام صدري

باللّوم ، والوخز الشديد

كأن حكاية حمراء في الأفق البعيد

وراء السحب ..والدم ..والحديد

تنساب في سر عنيد [1]

يرسم باوية في هذا المقطع الشعري صورة السؤالات والنداءات التي تدور في داخله مشبها إيّاها بارتعاشات اللّهيب ، فكانت المشبه به ،فالشاعر في لحظة انشغاله بقضيته الكبرى ،وهي الوطن ،شبه السؤالات و النداءات المشتعلة بداخله ، ومن حوله ،بارتعاشات اللهيب التي لا تتوقف ، ولا تنطفئ، نتيجة ما يشعر به من قلق وتوتر عتّي حول مصير وطنه ولعلّ في قوة دلالة المشّبه به ما يومئ بهذه الطاقة الشعورية التي كان يحملها في شغاف قلبه.

و من الأساليب التصويرية التي لجأ إليها باوية في رسم الصّورة البيانية التشبيهية ما نلمسه في قوله من قصيدة الشاعر والقمر :

واحنيني لابتهالات السّواقي

لصبايا الحيّ بالجرّ العتاق

كخلايا النحل تنشدن رفاقي

واحنيني للحوانيت الصغيرة

[1] محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:68-69

والقناديل على رف الخميرة

وقداح الشاي ،تحكي للحصيرة

قصة شيّقة من ألف ليلة "[1]

تتجسد الصّورة الشعرية في هذا المقطع ،في تشبيه الشاعر صورة صبايا الحي وهن في نشاط تنشدن للثورة لتثير حماس المجاهدين ،لتدفع بذلك الثورة إلى الأمام بصمود وجرأة مما يزيد المجاهدين إصرار وعنادا ،بصورة النحل وهو يطن في خلاياه ، للحفاظ على معدل النشاط في العمل ،فعلى طرف المعادلة يقف نشيد الصبايا، وعلى الطرف الآخر طنين النحل ،وبين الطرفين ينهض حاجز منيع من أدوات التشبيه (الكاف) يمنع امتزاج الطرفين ،قد كان للكاف دور محوري إذ بدونها ما كان للصورة أن تلتحم ولا لأشتاتها أن تجمع إذا ما حدث التفاعل بين مكونات الجملة وسياقها العام ،فهذه الحركة الفنيّة التي تجمع بين صورة الصبايا وصورة النحل رسم لما يعتصر نفس الشاعر من حنين ساقه إلى ركن الذكريات ، لذلك أراد حمل معنى مماثل أراده الشاعر من خلال التشبيه التمثيلي .

لاشّك أن توارد التشبيهات في قصائد "أغنيات نضالية " في شكلها المتضافر والمتوالي ،قد أفضى إلى انزياحية مضاعفة ،يقول باوية في قصيدة له أسماها الانطلاق :

..وكما يعصف شعب

بأكاليل الطّغاة

وكما تصرع أفكار ظلام الرّقّ

في قلب الحياة

وكما يزحف كون..وغد

عبر كثافات الزّمان "[2]

[1] المصدر السابق ،ص:87

[2] المصدر نفسه ،ص:75

أبانت الأسطر الشعرية السابقة عن وجود انزياحية ساهمت إلى حد ما في إضفاء الجمالية نتيجة التصوير الفنّي الجمالي لها ،والمتمثلة في إضافة حرف الزيادة (ما) لأداة التشبيه (الكاف) والتي زادت المعنى بزيادة في المبنى ،وهذا ما يلحظه القارئ في الصور الأتية :(كما يعصف شعب ،كما تصرع أفكار ،كما يزحف كون ..وغد)،ليشيّد الشاعر في ذلك بعظمة شعب لا يرضى الهوان والانقياد للاستعمار الغاشم .

ويقول في قصيدةالمخاض :

ألوب..

كمن يفّتش عن سماء

محجّبة بسحب من غباء "[1]

وتأتي الأداة التشبيهية (مثل) في المرتبة الثانية من حيث الاستعمال بعد الكاف، من ذلك قول الشاعر في قصيدة أسماها أعماق :

اليوم عيد

ياللسّرو ر

لاشيء غير اللحظة الكسلى تدور

مثل النهار

مثل الجدار

مثل الضّحى

مثل الدّجى ..

دولاب بئر لا تدور

[1]المصدر السابق ،ص:69

عقم بليد ،سئمت منه القبور "[1]

جاءت أداة التشبيه (مثل) في الأبيات الشعرية السابقة ،مكررة أربع مرات ،متصدرة كل بيت ،على التوالي ،في هذه الصور المتلاحقة (مثل النهار ،مثل الجدار ،مثل الضّحى ،مثل الدّجى)، تخدم جميعها فكرة واحدة ،وهي التعبير عن الإحساس باليأس والعدمية ،وكأن الشاعر يريد تثبيت صورة الصراع الموجود داخل كل إنسان جزائري بين الموجود المرفوض والمأمول المرغوب ، وهي تتوافق في الكشف عن عاطفة الشاعر التي أبانت عن كثير من الخيبة ، فهي صورة تعبر عما يتعذر التعبير عنه .

ونلفي مثالا أخر عن التشبيهات المتضافرة في قول باوية :

أنا إنسان

أحس الكون في عمقي تجمّع

والسنين الماضية

ثورة خلاّقة تجني وتزرع

مثلما ينهلّ صبح في كهوف معتمة

مثلما ينسكب الإلهام في عقم العقول

مثلما يولد في التّيه اخضرار بعد موات

أو أفول

مثلما يولد في ليل الضّلالات رسول

مثلما يكشف عن وجه إله

بعد كفر أو ذهول

تفلت اليوم اختلاجاتي رياحا وسيول

[1] المصدر السابق ،ص:65

أولد اليوم مع الشمس

مع الزّهر

مع الطّير يُغنّي للحقول "[1]

إن الممعن في هذه الأسطر الشعرية يلاحظ أن التشبيهات الواردة فيها ،تقوم على التقاط وحدة الأثر النفسي في الأشياء ،ينظر الشاعر إلى سنين الاحتلال الفرنسي على أنها ثورة خلّاقة مبتكرة ،فيّلونها بلون أحاسيسه ،فيراها مثل بزوغ الصبح —رمز الأمل المتفتح–في الكهوف المعتمة ،ومثل الإلهام الذي ينسكب في العقول العقيمة ، ويمثل الاخضرار (الحياة) الذي يولد بعد الموات ، ومثل الرسول الّذي يولد في ليل الضلالات ،فالتجربة التي عاشها الشاعر والوطن الجزائري جعلته يرى الثورة على تلك الشاكلة .

ويلمس الناظر في هذه الأسطر الشعرية وجود انزياحيةجمالية ،تكمن في إضافة حرف الزيادة (ما) إلى أداة التشبيه مثل ،التي زادت المعنى بزيادة في المبنى ،وهو يريد من خلالها تثبيت صورة التفاؤل والأمل.

2–2–الصّورة الاستعارية :

تعدّ الاستعارة "من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية، لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة وانتشالها وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها وكنهها على نحو يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بما تنضوي عليه "[2] تتيح للمبدع بناء اللّغة والانزياح عن المعنى الحقيقي أو الظاهر ، فهي تقوم على الانتقال من الدلالة الثابتة للكلمة إلى الدلالة الايحائية ؛التي تحدث المفاجأة والدهشة في نفس المتلقي ،وهي تحقق بذلك بعدا جماليا من خلال زحزحة العلاقة بين الدال والمدلول ،وتشكيلها بصورة تخالف النموذج المفترض.

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:73

[2] عدنان حسين قاسم ،التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية) ،الدار العربية للنشر والتوزيع ،دت،ص:111

الاستعارة عمد من أعمدة الصورة البيانية ، وسنام التصوير ، لها في التراث البلاغي أبواب واسعة ، تجعلها مرتبطة بمفهوم اتساع المعنى ،يعرفها الجاحظ (ت 255هـ) بأنّها "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه "[1]

ويحدّها عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)بقوله :"الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء ،فتدع ان تفصح بالتشبيه ،وتظهره ،وتجيء إلى اسم المشبّه به فتعيّره المشبّه وتجريه عليه ،تريد ان تقول :رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء ،فتدع ذلك وتقول :رأيت أسدا "[2] وفي موضع أخر نلفيه يضيء جانبا آخر، ذلك أن الاستعارة في الجملة : " أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللّغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختّص به حين وُضِعَ ،ثمّ يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية "[3] ، ومنه يمكن القول بأن الاستعارة نقل للكلمة من معناها اللّغوي إلى معنى أخر لم تعرف به ،أو هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له أساسا لعلاقة المشابهة بينهما لوجود قرينة يستغلها المبدع لإضفاء مجازية على اللّغة ،تُظْهِرُ إمكاناته اللّغوية وتشكل ملمحا أسلوبيا .

ويحدّها الحاتمي(288هـ) بقوله "وحقيقة الاستعارة أنها نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم تجعل له "[4]،ويعد الحاتمي أول من تطرق إلى فكرة النقل أو الانتقال في الدلالة ، والتي تعني نقل الكلمة من معنى وضعت له إلى معنى لم توضع له ،دون أن يشير إلى قرينة .

وما يلاحظ على هذه التعريفات أنها تركز على فكرتين ،الأولى هي التشبيه ،بوصفه معلما بيانيا انطلق منه البلاغيون لفهم طبيعة الاستعارة ،فلا يكاد يخلو حديث عن الاستعارة

---

[1] الجاحظ ،البيان والتبيين ،تحقيق:عبد السلام محمد هارون ، الناشر مكتبة الخانجي ،القاهرة ،ط7،1998، ج1،ص:153

[2] عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،ص:67

[3] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ،تحقيق : أبو فهر محمود محمد شاكر ،دار المدني بجدة ،دت ،ص:30

[4] زينب يوسف عبد الله هاشم ،الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني ،رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر في البلاغة العربية ،إشراف :علي العماري ،جامعة أم القرى ،كلية اللّغة العربية ،المملكة العربية السعودية ،1994،ص:10

من استدعائه ،حتّى صارت في عرفهم الاصطلاحي مجازا علاقته المشابهة ،الثانية ،فكرة النقل ويقصد بها "انتقال في الدلالات وتعليق للعبارات على غير ما وضعت له في أصل اللّغة على جهة النقل "[1]التي تقتضي أن إمكانات اللّغة على مستويين من التعبير ،مستوى حقيقي وأخر مجازي ،لغاية تعبيرية معينة كتوكيد المعنى والمبالغة في وصفه ،أو لغرض فني كالإيجاز في الكلام تتوافر وتحسين موقعه في نفس المتلقي ؛يتم الانتقال في الكلام من المستوى الأول إلى المستوى الثاني .

وقد عُرِفت الاستعارة في الثقافات الأخرى غير العربية ومجدوها بوصفها أهم أدوات رسم الصّورة الشعريّة والتعبير عن الأحاسيس والمشاعر ،وقد وصفها أرسطو بأنّها شيء لا يلقن "وجعلها سمة العبقرية "[2]

يرى الكثير من الباحثين أن الاستعارة أهم وسيلة للحكم على شعرية النص الأدبي ،فهي مبدأ جوهري ثابت لا يتغيّر ،فقد تتغيّر ألفاظ الشعر وأوزانه ،لكنّها تبقى برهانا قويا وواضحا على نبوغ الشاعر وعبقريته ، وتوهج أدبه ،فكلّما كانت استعارات الشاعر قويّة ومتينة حكم الناقد بشاعريته،فالاستعارة "علاقة لغوية تقوم على المقارنة ،شأنها في ذلك شأن التشبيه ،لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة"[3]

تجاوزت الدراسات النقدية الحديثة المفاهيم البلاغية للاستعارة ،فلم تعد هذه الأخيرة تركيبا بلاغيا جماليا الغاية منه الجمع بين الأشياء المتباعدة ، وتحقيق عنصر التكثيف الدلالي في النص الشعري ،إنّما غدت ملمحا أسلوبيا خاضعا لمبدأ الانزياح ،من خلال تجاوز مبدأ المطابقة بين الدال والمدلول في الوظيفة اللّغوية ، ونقل الخاصية الدلالية إلى مركب جديد يحقق تعرضا ومفارقة دلالية ،يقول جان كوهن :"الاستعارة خرق لقانون اللّغة يتم على مستوى الاستبدالي ومكملة لكلّ الأنواع الأخرى من الصّور ،وإن الصور كلّها تهدف إلى استثارة العملية

[1]جابر عصفور ،الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،ص:202

[2]حسام اللّحام ،انزياحات الرّوح (دراسات في بلاغة الأسلوب) ،ص:09

[3]جابر عصفور ،الصّورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،ص:201

الاستعارية "[1] وفي هذا الضوء تصبح الاستعارة خرقا للغة المعيارية وانزياحا تنضوي تحته كل أشكال الانزياح الأخرى ، فالاستعارة –حسب تفكير كوهين– عماد الانزياح الاستبدالي تعمد إلى تعميق بنية لّلغة الشعرية والخروج بها إلى علاقات جديدة قوامها الصورة الشعرية التي من شأنها إثارة دهشة المتلقي ،وإقامة التواصل بينه وبين المبدع .

يصنف الانزياح بأنه مجرى أسلوبي ،تقوم فيه الاستعارة في بنائها ودلالتها ،فيخالف الشيء ماوضع له لينحصر المعروف والمتعارف في نسق مخالف للعرف ،فتتجاوز المعروف لكي "تقيم تخلخلا في مظاهر الواقع الراقدة الظاهرة ،ليفتح على أنقاضها عالم جديد ،معادل على مستوى الجملة ،فنجد الفعل يستند إلى ما لا صلة له في الحقيقة ،فتوصف الأسماء بما لا يأتي لها أن توصف به في الواقع ،ويضاف الاسم إلى ما لا صلة له به في الواقع "[2]

ومن خلال هذا الطرح النظري سنحاول الوقوف عند بعض الأشكال الاستعارية في شعر محمد الصالح باوية لنكتشف طريقة التصوير بهذه الآلة البيانية محاولين استنباط طريقة تشكل المعنى في ديوانه أغنيات نضالية ،ودور الشاعر في صناعة شعرية النص ،من باب الصورة البيانية الاستعارية .

من نماذج التصوير الاستعاري الواردة في شعر باوية قوله في قصيدة ساعة الصفر :

المدى والصمت والريح ..

تُذَرّي رهبة الأجيال في تلك الدقيقة

قطرات العرق الباني ،

نداء

وسلال مثقلات بالحقيقة

الأسارير ،أخاديد مطيرة

[1] جان كوهن ، بنية اللّغة الشعرية ،ص:109-110

[2] رمضان صادق ،شعر عمرو بن الفارض ،دراسة أسلوبية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998،ص:180

ثورة خرساء ،

أهوال مغيرة

لون عمق يتحدى في جزيرة "[1]

يصور لنا الشاعر في هذا المقطعليلة الفاتح من نوفمبر1954 بعنوان ساعة الصفر ، الذي يفيض بطاقة تعبيرية قوية وإحساس شعري قوي بالثورة ، ومناورة لغوية مدهشة ، مجسدا ذلك عن طريق الاستعارة ،حيث برع الشاعر في التلاعب بالكلمات ،لقد ضمن باوية هذا المقطع بأربع استعاراتمكنية،تشكل من خلالها المعنى ،يتمثل التوظيف الاستعاري الأول في قوله : المدى والصمت والريح تُذَرّي رهبة الأجيال ،شبه رهبة الأجيال بالتراب ، فحذف المشبه به وأبقى على قرينة دالة عليه وهي الفعل تُذَري ، فالتذرية تكون للتراب ، والريح هي التي تذري التراب ،لكن الشاعر عمد من خلال هذا المجرى لمحو هذه الصورة الأصلية المعتادة ،ليشكل صورة جديدة كالأتي : المدى والصمت والريح تُذَري رهبة الأجيال فقد أسند الشاعر إلى المدى والصمت والريح الفعل تُذرّي ، وأسند إلى الأجيال الرهبة ،ثّم أسند كل من المدى والصمت والريح ،ورهبة الأجيال إلى الفعل تُذَرّي ،أما في التوظيف الاستعاري الثاني ،فقد أسند النداء إلى قطرات العرق الباني ،ليشبه قطرات العرق بالشعب الذي خرج في الفاتح من نوفمبر مطالبا ومناديا بالثورة ، والحقيقة إلى السلال ، ليشبه السلاح المحمول (المشبه به المحذوف)في السلال بالحقيقة ، والخرس إلى الثورة ،شبه الثورة بالإنسان الأخرس العاجز عن الكلام ،ثورة تنطق بالسلاح لا اللسان ،والتحدي إلى اللون ،ليشبه اللون بالإنسان مع إبقاء قرينة تدل عليه وهي الفعل يتحدى ،وهنا تبرز شعرية اللّغة واستعمال الألفاظ في غير موضعها الأصلي .

أسبغ الشاعر باوية استعاراته انزياحية مضاعفة من خلال توظيفه للنجم الرمز الّذي يحيل به إلى دلالات خفية تستدعي انتباه المتلقي ، وتدفعه إلى فك شفراته التي أكسبت الأسلوب الشعري فضاء واسعا من الايحاءات ،حيث تجعل عملية الترميز اللغة تنتقل من

[1] محمد الصالح باوية،أغنيات نضالية ،ص:49

نسقها العادي إلى تداعيات تحمل في بنيتها مضامين رمزية ، يقولباوية في المقطع الثاني من نفس القصيدة :

إن تزرنا أيها النجم الصديق

نفرش الحي دماء وعقيق

نحن نهديك فؤوسا وحقولا

وبطولات وموّالا رقيق

غير أنا قدم عار جريء

ينهش الأرض طريقا فطريق

غير أن موجة تطغى ..وتطغى

تعبر الأجيال والبعد السحيق "[1]

فالصورة الاستعارية في قوله (إن تزرنا أيّها النجم المغامر) صورة تم فيها نقل كلمة (تزرنا) إلى "مركب لفظي اقتضى بموجبه اقتران دلالي ينطوي على تعارض أو عدم انسجام منطقي تتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية "[2] تتجلى هذه المفارقة الدلالية في "نقل الخواص من أحد عنصري المركب اللّفظي إلى العنصر الأخر"[3]

إنّ الحرية التي يرمز لها الشاعر بالنجم الصديق قد اكتسبت بهذه الخصائص التي نقلت إليها صفات الزائر المرغوب فيه ، وهذا النقل تجسيد لرغبة الشاعر في التحرر من الاستعمار الفرنسي .

وقوله في قصيدة أغنية للرفاق :

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:52-53

[2] سعد مصلوح ،في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ،ط 1، 1997،ص:187

[3] المرجع نفسه ،ص:187

يا رفاقي ،يارفاقي ،في الذرى ،في السجن ،في القبر وفي

آلام جوعي

قهقه القيد برجلي يا رفاقي حدّقوا ..فالثأر

يجتر ضلوعي"[1]

صور شاعرنا القيد في صورة إنسان يضحك ساخرا ،فحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على إحدى لوازمه (قهقه) على سبيل الاستعارة المكنية ، فهذه الصورة (قهقه القيد برجلي) تشخص القيد ،وتجسمه ،وتصبغ عليه صفة من صفات الإنسان الساخر ،وهي القهقهة ، فالشاعر هنا يكتفي بذكر صفة (القهقهة) للتدليل على هوية الموصوف /فرنسا وهو يشكو من قيد وضع في الرجل ولعل في ذلك رمز إلى المبالغة في إذلال الشعب الجزائري وتصنيفه في مراتب دنيا يتساوى فيها مع الحيوانات المتوحشة ،فالمستعمر يرى أن الشعب الجزائري حيوان متوحش يجب تقييده وترويضه حتّى لا يتمرد ويثور عليه .

أمّا في التوظيف الاستعاري الثاني، فقد صور الشاعر الثأر في صورة حيوان خرافي (فالثأر يجتر ضلوعي) ،فحذف المشبه به (الحيوان) وأبقى على أحد لوازمه (يجتر) على سبيل الاستعارة المكنية ،ليتحول الثأر بذلك إلى حيوان خرافي يجتر ضلوع الشاعر ،ويصبح التخلص من هذا الحيوان الجاثم على صدره المتغذي على ضلوعه لا يتحقق إلا بأخذ الثأر من المستعمر الفرنسي.

2-3-الصورة الكنائية :

تعدّ الكناية آلية من آليات تشكيل الصورة الفنيّة عند محمد الصالح باوية، غير أنّها أقّل ورودا من التشبيه والاستعارة .

ورد مفهوم الكناية في اصطلاح علماء البيان على أنّها "لفظ أريد به غير معناه الّذي وضع له ،مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته "[2] ،ويعرفها السكاكي (ت 626هـ) بقوله :(الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء ،إلى ذكر ما يلزمه ، لينتقل من

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:41

[2] السيّد أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،ص:288،287(بتصرف)

المذكور على المتروك "[1]وهي عند المعاصرين "رمز ،وعلامة للإشارة إلى معنى من بعيد "[2]نستخلص مما سبق أن الصورة الكنائية لا تقدّم للقارئ المعنى المقصود بصورة مباشرة و صريحة ،بل تستعين بلفظ غير موضوع له ،يومئ للمتلقي بالمعنى المقصود عبر حركة ذهنية لمتلقي الصورة تمكنه العبور من المعنى الظاهر إلى المعنى الخفي ،وفي هذا الصدد يقول عبد القاهر الجرجاني :"والمراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ،فلا يذكره بالمعنى الموضوع له في اللّغة ،ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه "[3]

وقد أجمع علماء البلاغة على أن" الكناية أبلغ من الإفصاح "[4]والصّورة الكنائية بهذا المعنى "بنية ثنائية الإنتاج ،حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي مواز له تماما بحكم المواضعة لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللّازم والملزومات ،فإن لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظلّ في دائرة الحقيقة "[5]

وتتجلّى القيّمة الجمالية للصورة الكنائية في ترك التصريح بالمعنى الحقيقي والتعبير عنه بما يلزم عنه ،وفي ذلك تنشيط لحركة ذهن المتلقي وتفعيل لفكره ،فتتحقق الرغبة والإثارة في كشف المعنى المخبوء.

شكلت الكناية ملمحا أسلوبيا بارزا في شعر محمد الصالح باوية ،حيث سعى باوية إلى توظيفها في أشكال منزاحة ،رغبة منه في خلق جمالية ،وتعزيزا وتقوية للمعنى ،ومن نماذج الصورة الكنائية الواردة في شعره قوله :

دمدم الرعد وهزّتنا الرّياح

حطّمي الأغلال وامضي للسّلاح

---

[1]السكاكي ،مفتاح العلوم ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط2،1987،ص:402

[2]أحمد مطلوب ،الصورة في شعر الأخطل الصغير ،ص:54

[3]عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،ص:66

[4]المصدر نفسه ،ص:70

[5]محمد عبد المطلب ،البلاغة العربية قراءة أخرى ،ص:187

حطّميها ..واهتفي ملء الأثير

يا طغاة اشهدوا اليوم الأخير "[1]

تضمن البيت الأخير من المقطع الشعري كناية عن اليوم المنتظر (يوم الاستقلال) في عبارة (يا طغاة اشهدوا اليوم الأخير) ،لما حمله من انحراف ومغايرة بين ظاهر القول والفهم المتحقق فالبنية الكنائية (يا طغاة اشهدوا اليوم الأخير) تحيل ذهن المتلقي إلى مدلولات إيحائية عميقة إذ أن اليوم المعبّر عنه في هذا السيّاق غير اليوم المعروف المحدّد بأزمنته المعتادة بالساعة واليوم والشهر والسنة ،ممّا يثير في ذهن المتلقي عدة تساؤلات عن سرّ هذا اليوم وماذا يقصد بلفظة اليوم الأخير ،هل هو يوم فناء الوجود ؟أم أنّه يوم انتهاء صلاحية فرنسا كشخصية اعتبارية ؟ لا شّك أن المقصود هنا هو اليوم الموعود اليوم الأخير في حياة وجود الموجود المرفوض (فرنسا) وعن نهاية وجود الموجود المرفوض يولد الموجود المرغوب وهو الوطن الجزائري. وعليه يكون اليوم الأخير معناه هنا انتهاء صلاحية فرنسا كشخصية اعتبارية وإعلان ميلاد الوطن الجزائري كشخصية اعتبارية جديدة مستقلة.

وقوله :

أقسمت أمي بقيدي بجروحي سوف لا تمسح

من عيني دموعي

أقسمت أن تمسح الرشاش والمدفع والفأس بأحقاد

الجموع

أن أراها ضربة عذراء تغزو بسمة السّفّاح في

الحقل الخصيب

أقسمت أن ترضع النصر وأختي في ضفاف الموت

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:33

في عنف اللّهيب "[1]

أبان المقطع الشعري السابق عن حضور انزياحات في سيّاق الصورة الكنائية ،من هذه الانزياحات الفنية القائمة على المنافرة نذكر :(أقسمت أن تمسح الرشاش والمدفع والفأس بأحقاد الجموع) ، التي ساهمت في كسر السيّاق الأسلوبي ،كونها جمعت بين العنصر المتوقع والعنصر الطارئ غير المتوقع ،فالمنديل في تعبير محمد الصالح باوية قد انزاح عن وظيفته الأساسية المتمثلة في مسح الدموع وأنيطت به مهام أخرى أكثر أولوية وهي مسح الرشاش والمدفع والفأس وتضميد الجراح ،وبالمعنى الأصح أصبح المنديل ينتمي إلى الحقل الثوري .

وكذلك المرأة الجزائرية في شعر محمد الصالح باوية قد انزاحت عن نمط حياتها المألوف ووظيفتها الأساسية في الحياة بفعل الثورة التي غيرت نمط حياتها من مجرد امرأة عادية إلى بطلة ماردة ، تشارك الرجل في الكفاح والنضال ضد الاستعمار الفرنسي .

وقوله :

بائعة الأعمار

في عمر الزّهر

عصفورة

دوما تبيض النّار في حيّ التتر "[2]

تضمن السطر الشعري الأول كناية عن التضحية و الفداء في قوله : (بائعة الأعمار) فهو يخاطب المرأة الجزائرية ،أيقونة التضحية والفداء ؛التي فضلت بيع عمرها على الرضوخ للاستعمار الفرنسي .

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:41

[2] المصدر نفسه ،ص:79

ويرسم الشاعر صورة معبرة مستوحاة من بيئته المحلية ،ومن ذاته ،في مشاركة وجدانية مفعمة بالأحاسيس والتأثر من جراء النكبة الطبيعية ،حيث يقول الشاعر بوصفه واحدا من الذين سحقتهم النكبة :

يا ..يا أبي ...

في جرّتي ،

عشعش ليل البوم ..والطحلب

آه ..يا بقايا الأغنيات "[1]

تضمن السطر الشعري الأخير كناية عن الخراب الذي خلفته النكبة الطبيعية التي لحقت بلدة المغير (عشعش ليل البوم ..والطحلب) ، والتي أتت على الإنسان والنبات ،ولم تخلف بعدها إلا القحط والخراب .

2-4-الصورة الرمزية :

يعدّ الرمز من أبرز الظواهر التي تعتمدها التجربة الشعرية الحديثة ، وهو ما أضفى طابع الجدية والجمالية عليها ؛ذلك أنه"تكثيف للواقع ،لا تحليل له ،يكشف عن المعنى الباطن والمغزى العميق ، وإيحاء خصب قادر على البث المتواصل ،والتأويل المتعدد"[2] ،ذلك أن الرمز يقوم على إخراج اللغة من وظيفتها التواصلية وإدخالها في الوظيفة الإيحائية.

يعرف عز الدين إسماعيل الرمز ،يقول "والرمز اللغوي نفسه رمز اصطلاحي ،تشير فيه الكلمة إلى موضوع معيّن إشارة مباشرة ،كما تشير (كلمة باب) إلى الشيء الذي اصطلحنا على الإشارة إليه بهذه الكلمة ، ولكن دون أن تكون هناك علاقة حيوية بين الرمز والمرموز إليه [3]"

[1] المصدر السابق ،ص:118

[2] إيليا الحاوي ،الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي ، دار الثقافة ،بيروت ،ط2،1983،ص:12

[3] عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،ص:198

يعدّ محمد الصالح باوية من الشعراء الجزائريين القلائل المحظوظين الذين مكنتهم دراستهم بالخارج من الاطلاع على كلّ جديد ،في الشعر والفن والثقافة ،لذا نجده متأثر ببعض المذاهب والمدارس ،ولعلّ من أهمها المدرسة الرمزية ،،حيث نجده في شعره مكثفا للرموز على اختلاف أنواعها ،ولعل الأسطورة هي الأخرى مان لها نصيب في شعره .

2-4-1-الرمز المحوري :

لقد استخدم محمد الصالح باويةالأوراس كرمز للثورة الجزائرية ، فعبر من خلاله عن التحدي والصمود ،يقول :

مدفعي ياخلجة الشعب دعاني جبل الأوراس للثأر دعاني

جبلي يا جبلي ،هاهي أشلائي ألغام حواليك حوان "[1]

فالرمز المحوري في هذا المقطع يوظفه الشاعر توظيفا تاريخيا ،فهو دال على الزمن ،زمن اندلاع الثورة مع أنه في الحقيقة دال على المكان ،فالأوراس رمز الجزائر الشامخة وانطلاقة ثورتها الرائعة ،قطعة من الجزائر لكنها صنعت الملحمة الجزائرية ،وتاريخها المجيد ،فكان الشاهد الذي لا تغيب عن ذاكرته أحداث الثورة الجزائرية ،وشهدائها الأبرار.

ويواصل الشاعر استعماله للرمز المحوري (الأوراس) كمعادل موضوعي للوطن ؛حيث يربط الشاعر هذا الرمز بالوطن ،معبرا عن وطنيته جاعلا إيّاه كيانا محتوى في صورة أكبر من الجبل هي الجزائر ،ليصور جزءا من الكل ،ويجعل هذا الجزء الكل بالكل ،فالأوراس عند محمد الصالح باوية هو الجزائر ، وهذه التعبئة نابعة من مدى إيمان الشاعر بقداسة الأوراس ؛فهو الرمز المقدس من أرض الجزائر ،فيخاطبه قائلا :

هذه أوراس أحلام ثقال

في رؤى الجلاد في ليل الجناة

أنت أوراس أنا ملء كياني

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:34

وأنا الإعصار في عيد الطغاة "[1]

وبذلك يجعل الشاعر من الأوراس رمزا للوطن ،يفصح له عن وطنيته القوية ، ورفضه التام للاستعمار الفرنسي ،واستعداده للتضحية والفداء في سبيل الحرية،فنراه وظف ألفاظ تتماشى ووطنية الشعر مع مكانة الرمز الأوراس عند الشاعر (هذه أوراس أحلام ثقال ،أنت أوراس أنا ملء كياني ،أنا الإعصار في عيد الطغاة) ، فكلها عبارات دالة على الرفض ، والاستعداد للثورة على المستعمر.

ويخاطب الشاعر الرمز المحوري الثاني النجم المغامر رمز الحرية والاستقلال ،فيقول :

إن تزرنا أيها النجم المغامر

نطلق الأقمار من غضبة ثائر"[2]

يخاطب محمد الصالح باوية في هذا المقطع النجم المغامر المعادل للحرية والاستقلال ، فقد استنطق الشاعر الحرية وجعل منها إنسانا يسمع ،فأفصح له عن أمانيه ورغبته الجامحة في الوصول إليه .

ويقول أيضا مخاطبا الطفلة الفلسطينية :

وأذكر يا طفلتي الوادعة

بعينيك أنت ..

بعينيك ترعش مأساتية

بعينيك ترقد يافا وحيفا وأصحابيه "[3]

[1] المصدر نفسه ،ص:42

[2] المصدر السابق ،ص:54

[3] المصدر نفسه ،ص:38

استعمل الشاعر رمز الطفولة في قوله (ياطفلتي الوادعة)؛الذي يحمل دلالة البراءة والطهر ، للتعبير عن المأساة الفلسطينية ،وقد مثل لهذه المأساة بمدينتي يافا وحيفا اللتان رزحتا تحت أنقاض الدمار لمدة طويلة من الزمن .

2-4-2- -الرموز الفرعية :

لا يخفى على القارىء سعة ثقافة هذا المبدع ،التي وظّفها في استعماله للرمز ،والتي جعلت المعنى الشعري للقصيدة عنده متوهجا ومشعا إشعاعا فكريا بارزا ،وهذا ما جعل التجربة الشعرية عنده أكثر ثراء لانفتاحها على نصوص مغيبة وقضايا فلسفية وفكرية متعددة وما بين الإبداع والخيال والتأمل ،أنتج شاعرنا نصوصا ذات قيمة تاريخية وحضارية ،ربطت الحاضر بالماضي .

أ-الرمز الطبيعي :

ثّمة حقيقة يتفق حولها الشعر المعاصر ، وهي استخدام الرمز الطبيعي بما يحمله من جدة دلالية ؛لأنه عادة تعبير عن واقع يعيشه الشاعر ، ووسيلة يهدف إليها لتصوير مشاعره النفسية ،كانت الطبيعة ولازالت مصدر إلهام للشعراء والفنانين ،ومنبعهم السخي الّذي لا يجف ،فالشاعر المعاصر اتخذ من الطبيعة رموزا تعبر عن مشاعره وحالته النفسية .

يشكل الرمز الطبيعي أهم عناصر التصوير الرمزي ،يبرز رؤية الشاعر الخاصة به اتجاه الوجود ،كما أنّه يمكن الشاعر من استبطان التجارب الحياتية ،ويمنحه القدرة على استكناه المعاني استكناها عميقا ،وهو ما يضفي على إبداعه نوعا من الخصوصية والتفرد ،والشاعر إذ يستمد رموزه من الطبيعة يخلع عليها من عواطفه ويصبغ عليها من ذاته مما يجعلها تتموج بتموجات تشع بالإيحاءات ، فتصبح الكلمة شفافة ،قريبة المعنى محملة الدلالات .

إن حركية النص عند محمد الصالح باوية تسير وفق أسلوب يتماشى وحركة الموجودات والأحداث ، فيسعى دائما لخلخلة معادلة الحياة ومحاولة استنطاق مكوناتها ،من هنا تحركت الرموز الفرعية ،لتسبح في النص الشعري محاولة استقراء الحقيقة بكل تفاصيلها .

سنقف في هذا المبحث عند الرموز الفرعية التي استدعاها الشاعر ووظفها لرسم الصورة الشعرية المتكئة على الأوراس كرمز محوري في تجربته الشعرية .

-رمزية الريّح :

يثير الريح في الغالب صورة توحي بالقوة والعظمة والحركة، وهو من العناصر الطبيعية التي وردت في شعر محمد الصالح باوية بكثرة .

تميّز استعمال محمد الصالح باوية للريح تبعا للسيّاقات ،إذ نجده يحتل مساحات مهمة في متنه الشعري ، يخترق جملة من الصورة الاستعارية ويحضر رمزا نابضا بالدلالة والإيحاء ، وقد ارتبط الريح في شعره بسيّاقات مختلفة ،من ذلك قوله :

انفضي الدهليز والأكواخ ..تجتاز الرّياح "[1]

جاء رمز الريح في هذا المقام مرتبطا برمز الثورة الغاضبة أو الثائرة ، فالشاعر هنا يدعوا إخوانه في مصر وسوريا إلى استصغار المصاعب في سبيل الثورة .

وفي سيّاق أخر يستعمل الشاعر رمز الريح للتعبير عن معاناة الشعب الجزائري إبان الثورة ، يقول :

ما زلت عينا ترقب الدولاب ليلا في صموت

ريحا وتمزيقا وقبوا وعرق "[2]

كما يحمل الريح دلالة القوة والحركة والتغيير في قوله :

عانقينا وادفعينا ،يا رياح "[3]

وفي سيّاق مغاير يوظف الشاعر الريح دلالة للانكسار والعجز ،يقول :

لكنّ صوتي

---

[1] محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ،ص:58

[2] المصدر نفسه ،ص:64

[3] المصدر نفسه ،ص:86

لم تعد تحمله الرّيح .."[1]

يحمّل الشاعر الريح في هذا المقام دلالة الانكسار والعجز ،وعدم القدرة على الكلام ،للتعبير عن هول المشهد الذي خلفته الفياضانات في بلدة المغير .

كما يستعمل محمد الصالح باوية رمز الريح لوصف الخونة والمتحالفين مع المستعمر ضد الوطن ، يقول :

يوم ..يوم انهزم الغول انهزاما

وثعابين الرياح "[2]

الثعابين "رمز للخيانة"[3]، وكانت الثعابين أحيل الحيوانات البرية ،والشاعر إذ يستمد هذه الصورة فهو يؤكد على الحقيقة المرة وهي خيانة أبناء الوطن لوطنهم ،وتحالفهم مع العدّو ضده .

-رمزية الليل :

الليل لفظ ذو مدلول واحد في شعر محمد الصالح باوية، رمز للاستعمار الفرنسي ، يحمل دلالة للشر والفرقة ،والظلم والقهر ،يمثل المتاعب والمآسي والمعاناة ، يقول في ذلك :

والرجا المغلول فانوس

يلوك الصدر في ليل مغامر "[4]

-رمزية القمر :

وظّف الشاعر القمر رمزا للحرية في قوله :

كوّة النور ..أنا ذاك الولوع

---

[1] المصدر نفسه ،ص:119

[2] المصدر السابق،ص:94

[3] إبراهيم جابر علي ،المستويات الأسلوبية في شعر بلندالحيدرى،ص:477

[4] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:52

ردّدي لحنا شرودا في الضّلوع

واسكبي النّور ..وفّواح الطّيوب "[1]

يكشف الشاعر من خلال صورة القمر عن حنينه للتخلص من الحاضر المظلم وتطلعه إلى المستقبل المضيء .

-رمزية المكان :

يتخذ المكان وجوده في المتن الشعري عند محمد الصالح باوية عدة أشكال بعيدة عن الثبات ،حيث حمل المكان عدة دلالات ترتبط بالسيّاق الذي يرد فيه ،فنجده يعبر عن التيه والفقدان في قوله :

أجوب التيه عن ذرة شيح "[2]

تحمل لفظة التيه دلالة الفقدان والمضلة ، استعملها الشاعر في هذا المقام ليعبر عن حالة الضياع وعدم الرؤية الواضحة في الحياة جراء الفاجعة التي اكتسحت المغير .

ونجده يستعمل لفظة التيه في سيّاق أخر بدلالة مغايرة للدلالة الأولى ،فيقول :

مثلما يولد في التيّه اخضرار بعد موت أو أفول "[3]

فرمز التيّه في هذا البيت يحمل دلالة الأمل و الحياة و الانبعاث من جديد .

-الرمز الأسطوري :

الأسطورة "قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات محافظة على ثباتها منذ فترة طويلة ،تناقلها الأجيال زيادة على الطابع الجماعي الذي تتمتع به أو ما يعرف بالخيال المشترك للجماعة ،كما تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية فيها ،بحيث تجري أحداثها في زمن مقدس غير الزمن الحالي ،تتمتع فيه بسلطة عظيمة وقدسية على عقول

[1] المصدر السابق ،ص:85

[2] المصدر نفسه ،ص:120

[3] المصدر نفسه ،ص:73

الناس ونفوسهم "[1]،والأسطورة وفق هذا المفهوم قصة محاطة بهالة من القداسة في شخصيتها وزمانها ،تناقلتها الأجيال عبر خيالها الجمعي .

للأسطورة سلطة عظيمة على عقول النّاس ونفوسهم ،وهي إجمالا قصة فنيّة تتضمن حكاية ذات مضمون عميق يشف عن معان ذات صلة بحياة الإنسان ،يمكن أن تتخذ رمزا له دلالات غير دلالته الحرفية كما هي في الأصل، فسر الأسطورة وجوهرها كما يرى كلود ليفي ستراوس claudelévi Strauss"لايكمن في الأسلوب ،ولا في طريقة السرد ،ولا في التركيب النحوي ، وإنّما يكمن في الحكاية التي تحكيها "[2]

ولم يقف التوظيف الفنّي للأسطورة عند حكايتها بل تجاوزها إلى عناصرها ومعطياتها الفنية الأخرى الواسعة الثراء، المتمثلة في أبطالها والصراع القائم بينهم حتّى أدق التفاصيل التي أصبحت اليوم شذرات تترامى هنا وهناك في بنية القصيدة ، لهذه الأسباب وغيرها ذهب "الشاعر الحديث –في توق محموم – يبحث عن الأسطورة أنى وجدها واتخذ منها رمزا "[3]

يأخذ الرمز الأسطوري في شعر محمد الصالح باوية أبعادا مختلفة الصالح باوية صراع ومع كلّ يكتسب دلالة جديدة ،فهو يمثّل صراع الإنسان الجزائري مع واقعه من جهة ،ومن جهة أخرى صراعه مع الاستعمار الفرنسي ،ومن جهة ثالثة ،صراعه بعد الاستقلال من أجل تحقيق هويته ومستقبله على جميع الأصعدة ،من صور الأسطورة في شعر محمد الصالح باوية :

–صورة الغول /الاستعمار :

الغول شخصية خرافية يرّد ذكرها في الحكايات الشعبية، تتصف بالبشاعة والوحشية ، غالبا مايتم ذكره في القصص لزرع الخوف والرعب في النفوس، استحضره محمد الصالح باوية في متنه الشعري للدلالة على الاستعمار الفرنسي وشناعته ،وبشاعة أفعاله ،فيقول :

---

[1] سليمان مظهر ،أساطير من الغرب ،مطابع الشعب ،القاهرة ،دط ،ص:03

[2] خليل أحمد خليل ،مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت ،ط2،1980،ص:12

[3] إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ،عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقفة والفنون والآداب ،الكويت، دط،1978ص:129-130

يوم انهزم الغول انهزاما "[1]

فالغول رمز للاستعمار الفرنسي الذي نشر الرعب والخوف في نفوس الجزائريين .

-صورة الغول /الطوفان :

ويوظّف الشاعر لفظ الغول في سيّاق أخر مغاير للدلالة الأولى ، للتعبيرعن الطوفان الذي اكتسح بلدة المغير 1969،يقول :

الغول

يغتال بذور الشيح في دفق دمي "[2]

إن صورة الطوفان الذي اكتسح بلدة المغير وأحالها خرابا ،ومواتا ،وأدخل الذعر في نفوس سكانها ،جاءت بصورة الغول،الغول المخيف المدمر ،فجسم الشاعر المخاوف والذعر التي سببهما الطوفان في الغول ،الذي كان الأنموذج الأعلى للتعبير عن ما سببه الطوفان .

-صورة الغول /الموت :

يقول محمد الصالح باوية وهو يشيّد ببطولة المرأة الجزائرية :

عرّافة

في كفّها غول الدّهاليز الرّهيب

عرّافة

من يقتني أسرارها .."[3]

وظّف الشاعر دال الغول في هذه الأبيات الشعرية للدلالة على الموت ؛الموت المحتوم الذي اختارته المرأة الفدائية الجزائرية ،فالمرأة في شعر محمد الصالح باوية بطلة ماردة انزاحت عن طبيعتها ،قامت بأدوار ثورية بطولية تعادل أدوار الرجل ،تحدت الموت فيها بكل صلابة

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:94

[2] المصدر نفسه،ص:120

[3] المصدر نفسه ،ص:80

،وحملته في كفّها ،فجاءت صورة الغول في هذا المقام الأنموذج الأمثل للتعبير عن صورة الموت الذي اختارته الفدائية الجزائرية .

-شخصية أبو زيد الهلالي :

ارتبط اسم "أبو زيد الهلالي" ،بالفروسيةالنادرة والبطولة ، والحكمة ،والثبات في المواقف الصعبة ، فقد قاد الملاحم ،وكبد أعدائه هزائم وخيمة ، في بطولات خيالية وعجائبية ،استحضره الشاعر رغبة منه في استحضار الزمن والقوة ، ووظّفه في نصوصه لاستنهاض الهمم في النفوس ، والتذكير بأيام القوة والعز التي كان العرب عليها ،يقول :

لضجيج الركب في يوم الرّحيل

لحديث الشّيخ عن زيد الهلالي

والصّبايا حوله مثل الهلال

وقداح الشّاي تحكي للحصيرة

قصّة شيّقة من ألف ليلة وليلة "[1]

استحضر الشاعر شخصية "أبو زيد الهلالي " من قصص ألف ليلة وليلة كونها من الحكايات التي تحمل في ثناياها أساطير عجائبية تفوق الخيال ،وبوصفها رمزا أسطوريا يجسد الصّراع بين الخير والشّر ،وطرفي نقيض بين شهرزاد رمز الحكمة والمعرفة ،وشهريار رمز للشّر والفساد.

كما استخدم الشاعر الأسطورة الشعبية المستوحاة من بيئته المحلية في قصيدته "في الواحة شيء"،استخداما موفقا يحسّ فيه القارىء بنبض الحياة الجزائرية في البيئة الصحراوية من الأسطورة الشعبية ، وقد أضفت الأسطورة على شعره نوعا من التميّز والتفرد ،وطبعته بسمة الطابع المحلي الخاص ،يقول في ذلك :

[1] المصدر نفسه ،ص:87

رحّالة في قدم التيّه

هوى يقتحم الأسوار ..

يبني شاطئ الأشواق ..دهرا

في بقايا نخلتين

أغنية ساهرة الرّمح

من يوم اللّقاح

يوم تغنّى في سماء الواحة الخضراء

طير وصباح :

وصادني

ما صادها

ماصادها ..مرضى الهوى مالُ دواء من حبّ الرّيم المغنّج "[1]

يسوق الشاعر في هذا المقطع الشعري ضمنيا أحداث أسطورة شعبية مستوحاة من بيئته المحلية ، وتتجلى بالتحديد في بلدة المغير، وقد أورد الشاعر شرحها في هامش القصيدة كالآتي :تدور أحداث هذه الأسطورة حول عاشقين منعتهما الظروف الاجتماعية من الزواج فقررا الهرب من القرية خفية (قرية المغير) ،إلاّ أن حلمهما لم يتحقق وانتهى بالموت ،حيث وجدا مقتولين على بعد 3كلم من القرية ، ومعهما أغنية شعبية ،وهناك دفنا حيث نبتت نخلتان على قبرهما ،والنخلتان توجدان إلى يومنا هذا "[2]

وتتجلّى جمالية هذه الأسطورة في قيامها على بعض الثنائيات الضدية والمفارقات التركيبية التي تصنع الدهشة في نفس المتلقي ،وتضمن استمرارها ،تتمثل هذه الثنائيات الضدية

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:94

[2] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

في :وجود عاشقين ،منعتهما الظروف الاجتماعية من الزواج ،فقررا الهرب من القرية وموتهما .

لكن هذه الثنائيات الضدية سرعان ما تزول ليحل محلها التشاكل المتمثل في وجود أغنية شعبية معهما ،وقيام نخلتين على قبرهما ، ليحقق بذلك مصداقية هذه الأسطورة .

و قصيدة "في الواحة شيء" قصيدة امتزج فيها الواقع بالأسطورة ، والماضي بالمستقبل ، يحاول الشاعر تمرير رسالة إلى صديقة الراحل "الشهيد البشير بن خليل "ليطمئنه بأن تضحية الشهداء لم تذهب هدرا ، وأن الجزائر الجديدة تحاول في جد أن تبني مستقبلها ، وأن إرادة أبنائها لازالت قوية لا تثنيها المصاعب .

ونجد الشاعر في قصيدة المحراث يصف نفسه وصفا عجيبا يفوق الخيال يقول :

عن فكرة فارسة الرّبان

فولاذية الفرسان

أرتاد السجون ..

ضمآن

أرتاد بحار الإنس والجان

أجوب الحرب والسلم

أجوب الله "[1]

يشبه الشاعر نفسه في هذا المقطع في تعبير أسطوري لا يتقبله العقل والمنطق ببطل خرافي مجهول الهوية ،لم يرد في أساطير الأولين ، وهو مايثير دهشة وحيرة القارىء ،ويجعله يتساءل ،فمن هذا الّذي يستطيع أن يرتاد بحار الإنس والجان ؟ويجوب الحرب والسلم ضمآن ؟ ويجوب الله ؟،إنّه تعبير أسطوري ينافي العقل والمنطق.

[1] محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،ص:108

خاتمـــــــــة

خاتمة :

درسنا في هذا البحث خصائص البنية اللغوية في الخطاب الشعري عند محمد الصالح باوية ،من خلال المقاربة الأسلوبية ،وذلك باستقراء دلالة البناء والتوظيف اللغوي للأدوات والوسائل التعبيرية المستخدمة في نتاجه الشعري ، وتوصلنا إلى جملة من النتائج نلخصها كالآتي :

- إن أبرز نتيجة يمكن أن نخرج بها من قراءتنا لديوان أغنيات نضالية هي أن الشاعر محمد الصالح باويةكأي شاعر معاصر ،كان مشغولا عموما بالخروج عن المؤسسة الشعرية القديمة ،وتجاوز قواعد الكتابة التي تعارف عليها الأسلاف ، وقد تجسد هذا الخروج في شكل بحث دائم عن نمط شكل جديد في الكتابة والإفلات من قيود شعر الشكل القديم .

-نظم محمد الصالح باوية القصيدة في قوالب شعرية مختلفة ، وهذا ما أعطى تجربته نوعا من الثراء والتنوع .

-من خلال إحصائنا لأوزان الشعر التي اعتمدها محمد الصالح باوية ،تبين لنا أن هناك أربعة أوزان استحوذت على اهتماماته حيث نظن شعره وفقا لها ، وهي :الرمل والرجز والمتقارب والوافر ،فولدت تلوينا موسيقيا يلائم بين المواقف الشعري ،ويجعل تجسيدة للشعور ينطلق من النغمة الموسيقية نفسها ،ذلك أن الموسيقية في الشعر لديها القدرة على تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري ،وهو ما استثمره محمد الصالح باويةفي بناء قصيدته ،فكانت هذه الأوزان بمثابة النوتة الموسيقية والأبجدية الفنيّة في شعره .

-تعدّ الأوزان الصافية هي الأوزان الأكثر استخداما في شعر محمد الصالح باوية مع وجود ندرة يسيرة في الأوزان المركبة .

-كان محمد الصالح باوية مسكونا بتفعيلة وزن الرمل (فاعلاتن /0/0//0) بصورتها هذه،وبصورتها المخبونة (فعلاتن ///0/0) ، وبصورتها المكفوفة (فاعلات /0//0/) ،وبالقافية المترادفة .

-لقد عني محمد الصالح باوية عناية فائقة بحرف الروي نظرا للدور الذي يلعبه في بناء القصيدة من حيث المعنى والشكل ، فإن هيمنة الأصوات المجهورة على المهموسة في شعره ترجع إلى طبيعة الشعر العربي في حد ذاته ، فأصله إنشاد وترنيم ، وهذا ما يفسر غلبة الصوائت المجهورة على المهموسة في شعره .

-استعانة محمد الصالح باوية بمظاهر موسيقية داخلية ،حيث استخدمها استخداما يبعث من خلاله أنغاما متغيّرة ، وإيقاعات متجددة ، مرتبطة بالحالة النفسية له ،ومؤدية لمعاني قيمه .

- جاء الإيقاع الصوتي متلائما بل وثيق الصلة بالصورة الشعرية لارتباطه مع العناصر الأخرى ،داخل حدود النص ،فهو يعبر عن المشاعر والأحاسيس المكتنزة في نفسه ،عن طريق التناغم الحاصل من الأصوات ، ممّا يدّل على قوة العلاقة بين الإيقاع والدلالة .

- لقد كان للبديع حضور قوي وأثر كبير في بناء شعرية النص ،متمثلا في التجانس والطباق ، وهو من أبرز الأدوات الإيقاعية التي استعملها الشاعر لإضفاء نغم موسيقي في القصيدة ، كان بمثابة قناة تعبر من خلالها الدلالة لترمي بوشائجها المختلفة على بنية النّص ، فتخلق تكاملا عضويا متينا يساهم في صناعة شعرية القصيدة وأساليبها .

- ارتبط أسلوب التكرار لدى محمد الصالح باوية ارتباطا وثيقا بالدلالة ،فهو لم يأتي لخدمة الإيقاع فقط ، وإنّما جاء مطواعا لمتطلبات الدلالة النصية ،ليعملا معا في نسج الصورة ،ورسم أبعادها فنيّا ، وهذا نابع من حسّه الشعوري نفسه الشعري في عرض التجربة .

-اهتم محمد الصالح باوية على مستوى البنية الصرفية بعض الصيغ التي تثري المعنى وتعمقه ،كالمشتقات .

-جاءت السيّاقات الضمائرية متناسبة مع التوظيف الدلالي ،حيث عضد الالتفات من وحدة النّص عضويا ،ولفت انتباه القارىء إليه لمعرفة المغزى من توظيفه .

-شكل الضمير خطا فاعلا تشد إليه الدلالات ، وحركة نامية في النّص ،فقد كان توظيفه متباينا في النصوص ،فاستعمال الشاعر للضمائر قد جاء بأسلوب متفرد ، وبتقنية خاصة تلفت النظر ،فألفينا هيمنة ضمير المفرد المتكلم أنا ،للتعبير عن الذات الفاعلة ،وما يختلجها من

مشاعر ،اتجاه الواقع بمعطياته وتقلباته ،وكذا ضمير المفرد المخاطب عبر به الشاعر عن الوطن في أغلب قصائده ، كما شكلت تقنية التفات الضمائر ظاهرة أسلوبية خصبة غذت التجربة الشعرية بأبعاد دلالية أكسبت النص جمالية خاصة ونضجا فنيّا .

-ارتبط الشاعر في القصيدة بالبيئة :(النّخل ،الواحة ،الطلع، الشاي).

- على مستوى البنية التركيبية اهتم محمد الصالح باوية بالترابط النحوي بين الكلمات ، في تركيب جمل دالة ،تعتمد على العلامات التركيبية بين الألفاظ ،مما شكل –بتفاعلها مع السيّاق وتداخلها مع المعنى- قوّة فاعلة ،ومن ثّم تفنن محمد الصالح باوية في استخدام تقنية التقديم والتأخير ،والحذف ،والاعتراض ،إذ أنّها من الظواهر اللغوية التي تعنى بغير الترتيب بين العناصر التي يتكون منها البيت بتقديم أحدهما أوحذفه .

- تنّوعت تراكيب محمد الصالح باوية ،وتعدّدت أساليبه تبعا للباعث النفسي ،حيث تجاوزت بعض الأساليب كالإنشائية دلالتها النمطية المعروفة ،إلى فضاءات تعبيرية أضاءت بعض الجوانب من نفسية الشاعر وفكره وروحه .

-لقد شكّل التناص حضورا نسبيا في شعر محمد الصالح باوية ،حيث جاء توظيفه للتناص في قصيدة واحدة تحمل عنوان "يوميات تبحث عن يوم"،تلاحقت الأفكار داخلها ،مما ساعد على آليات التجديد ،حيث تحوّل الشاعر من المعنى ثّم ارتّد إليه ، إذ وظّف الشاعر التناص لتكوين عنصر المفارقة ،وإثارة دهشة المتلقي ،وجلب انتباه من خلال الصورة المغايرة التي يفاجئه بها ،فيجعل المتلقي يستحضر الصورة القرآنية ،وصورة الشاعر التي صنعها بأسلوبه ،فتنشأ صورة ثالثة عن تلاقح الصورتين أو تناقضهما ،وهو ما يجعل المتلقي أمام طريقة متفردة في توظيف النص القرآني ،كأداة فاعلة في الخطاب ومؤثرة في المتلقي .

-إن تجربة محمد الصالح باوية الشعرية ثرية بالرموز،فتنوعت طبيعتها وأشكالها (طبيعية ،أسطورية) ،ساهمت في رسم معالم الصورة الدلالية ،فكانت وسائل طيّعت في يد الشاعر أبانت عن ثقافته الواسعة ،مما جعل المعنى الشعري للقصيدة مشعا إشعاعا فكريا بارزا ، لذلك جاءت تجربته الشعرية لا نفتاحها على نصوص أخرى .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم برواية ورش .

-قائمة الكتب :

(أ)

1-إبراهيم أحمد ملهم ،تحليل النص الأدبي ثلاثة مداخل نقدية ،عالم الكتب الحديث ،إربد ،لبنان ،ط1، 2016.

2-إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،ط2، 1952.

3-إبراهيم جابر علي ،المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدرى ،العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط1، 2009.

4-إبراهيم رماني ،الغموض في الشعر العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،دط ،دت .

5-إبراهيم زكريا ،مشكلات فلسفية ،مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ،مكتبة مصر ،الفجالة ،دط،دت.

6-إبراهيم محمود خليل ،النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ،دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ،ط1، 2003.

7-أحمد الزغبي ،التناص نظريا وتطبيقيا ،مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن،ط2، 2000.

8-أحمد مختار عمر ،اللغة واللون ،عالم الكتب للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط 2، 1997.

9-أحمد مداس ،لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري ،عالم الكتب الحديث ،إربد ،الأردن ،ط 2، 2009.

10-أحمد مصطفى المراغي ،علوم البلاغة ،البيان والمعاني والبديع ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط 3، 1993.

11-أحمد سليمان ياقوت ،التسهيل في علمي الخليل ،دار المعرفة الجامعية ،،الإسكندرية ،1999.

12-أحمد الشايب ،الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ،مكتبة النهضة المصرية ،ط 8، 1991.

13-أحمد عادل عبد المولى ،الأسلوبية التطبيقية –التشكيلات اللغوية والأنساق الثقافية في الشعر العذري نموذجا-،تقديم :محمد عبد المطلب مصطفى ،مكتبة الآداب ،القاهرة ،ط 1، 2013.

14-أحمد عزوز ،علم الأصوات اللغوية ،ديوان المطبوعات الجامعية الجهوية ،وهران ،دط،دت.

15-أحمد كشك ،الزحاف والعلة ،رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع ،مكتبة النهضة المصرية .

16-ألفت كمال عبد العزيز ،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1974.

17-أحمد مطلوب ،فنون بلاغية (البيان والبديع) ،دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع ،الكويت ، ط1، 1975.

18 -أحمد مطلوب ،الصورة في شعر الأخطل الصغير ،دار الفكرللنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ،دط ،دت.

19-أحمد مطلوب ،معجم مصطلحات النقد العربي القديم ،مكتبة لبنان ناشرون ،بيروت ،لبنان ،ط 1، 2001.

20-أحمد يوسف ،القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف ،بيروت ،الجزائر ،ط 1، 2007.

21-إحسان عباس ،اتجاهات الشعر العربي المعاصر ،سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،دط ،1978.

22-أدونيس ،مقدمة للشعر العربي ،دار العودة ،بيروت ،لبنان ،ط3، 1979.

23-إيليا الحاوي ،الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي ،دار الثقافة ،بيروت ،ط2، 1983.

(ب)

24-بشرى موسى صالح ،الصّورة الشعرية في النقد العربي الحديث ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،الدار البيضاء ،ط1، 1994.

25-بشير بويجرة محمد ،الأمير عبد القادر رائد الشعر العربي ،منشورات دار الأديب ،وهران ،دط،دت .

26-بشير تاوريريت ،مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والابتكارات النظرية والتطبيقية) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،2008.

27-بوزياني عبد القادر ،الميسر في علم العروض والقوافي ،دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهران ،دط،دت .

(ت)

28-تمام حسان ،الأصول (دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النحّو-فقه اللّغة-البلاغة)،عالم الكتب ،القاهرة ،2000.

29-التهانوي ،كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ،تحقيق :رفيق العجم وعلي دحروج ،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1،مج2، 1996.

(ج)

30-جابر عصفور ،مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط 5، 1995.

31-جابر عصفور ،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،الدار البيضاء ،ط 3، 1992.

32-الجاحظ ،الحيوان ،تحقيق :عبد السلام محمد هارون ،ط2، 1965.

33-الجاحظ ،البيان والتبيين ،تحقيق :عبد السلام محمد هارون ،الناشر مكتبة الخانجي ،القاهرة ،ج1، ط7، 1998.

34-جميلة السعيدي ،بنية النص في شعر محمود درويش ،مطبعة فن الطباعة ،تونس،2012 .

35-ابن جني ،المنصف ،تحقيق :إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين ،وزارة المعارف العمومية ،ط1، 1954.

36-جودت فخر الدين ،الإيقاع والزمان كتابات في نقد الشعر ،،دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،ط1، 1995.

(ح)

37-حازم القرطجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق :محمد الحبيب بن خوجة ،دار الغرب الإسلامي ،بيروت ،لبنان ،1986.

38-حاتم الصكر ،حلم الفراشة ،الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر ،أزمنة للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط1، 2010.

-حسام اللحام ،انزياحات الروح ،داسات في بلاغة الأسلوب ،دط،دت .

39-حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية ،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،الدار البيضاء،ط1، 1994.

40-حسن ناظم ،البنى الأسلوبية ،دراسة في أنشودة المطر للسيّاب ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب ،ط1، 2002.

41-حسني عبد الجليل يوسف ،موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية عروضية) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ج 1، 1989.

42-حسين خمري ،نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف ، بيروت ،لبنان ،الجزائر العاصمة ،الجزائر ،ط1، 2007.

43-أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي ،شذا العرف في فن الصرف ،تقديم تعليق :محمد بن عبد المعطي ،دار الكيان للطباعة والنشر والتوزيع ،الرياض ،دط،دت.

(خ)

44-خالدة سعيد ،حركيّة الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط3، 1986.

45-ابن خلدون ،المقدمة ،تحقيق :عبد الله محمد درويش،ج2،ط1، 2004.

46-خليل أحمد خليل ،مضمون الأسطورة في الفكر العربي ،دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت ،ط 2، 1980.

47-خميس الورتاني ،الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي انموذجا) ،دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا ،ج1،ط1، 2005.

(د)

48-ديوان الأمير عبد القادرالجزائري ،تحقيق :ممدوح حقي ،دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ،دمشق ،دط،دت .

(ر)

49-رابح بوحوش ،التراكيب اللسانية في الخطاب الشعري القديم ،تطبيقات على النظرية التوليدية التحويلية لتشومسكي ،مكتبة الآداب ،القاهرة ،ط1، 2006.

50-رابح بوحوش ،اللسانيات وتحليل الخطاب ،عالم الكتب الحديث ،إربد ،لبنان ،ط 1، 2007.

51-راوية يحياوي ،البنية والدلالة في شعر أدونيس ،دار ميم للنشر ،الجزائر ،ط2،2014

52-رجاء بنحيدا ،شعرية الإيقاع من تشكيل الدلالي إلى موسيقى البصري ،تقديم :إدريس مقبول ،عالم الكتب الحديث ،إربد ،لبنان ،2020.

53-رجاء عيد التجديد الموسيقي في الشعر ،منشأة المعارف ،الاسندرية ،مصر ،دط،دت .

54-ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ،تحقيق ،محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الجيل ،ط 5، 1981.

55-راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ،البنى الأسلوبية في النص الشعري ،دار الحكمة ،لندن ،ط 1، 2004.

56-رمضان صادق ،شعر عمر ابن الفارض (دراسة أسلوبية)،الهيئة المصرية العامة ،للتاب ،دط،1998.

(ز)

57-محمّد بن عبد اللّه الزركشي ،البرهان في علوم القرآن ،تحقيق :محمّد أبو الفضل إبراهيم ،دار التراث ،القاهرة ،ج3،دت ،دط .

58-الزمخشري ،تفسير الكشاف ،تعليق :خليل مأمون شيحا ،دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط3، 2009.

(س)

59- سعد مصلوح في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية)،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ،ط 1، 1997.

60-سعد مصلوح ،في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية) ،عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية ،ط 1، 1992.

61-السكاكي ،مفتاح العلوم ،تعليق :نعيم زرزور ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط1، 1983.

62-السكاكي ،مفتاح العلوم ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط2، 1987.

63-سعيد بنكراد ،السيميائيات السردية مدخل نظري ،مطبعة النجاح ،الدار البيضاء ،المغرب ،2001.

64-السعيد بوطاجين ،الترجمة والمصطلح ،دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط 1، 2009.

65-سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي (الزّمن –السّرد-التّبئير) ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،الدار البيضاء ،ط 1، 1989.

66-سليمان مظهر ،أساطير من الغرب ،مطابع الشعب ،القاهرة ،دط،دت.

67-السيّد أحمد الهاشمي ،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ،ضبط وتدقيق وتوثيق :يوسف الصميلي ،المكتبة العصرية ،صيدا ،بيروت ،دط،دت .

68-سيّد البحراوي ،العروض وإيقاع الشعر العربي ،(محاولة لإنتاج معرفة علمية) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1993.

69-سيد البحراوي ،موسيقى الشعر عند شعراء أبولو ،دط،دت .

70-ابن سينا ،جوامع الموسيقى ،تحقيق :زكريا يوسف ،المطبعة الأميرية ،القاهرة ،1965

(ش)

71-شريف سعد الجيار ،شعر إبراهيم ناجي،دراسة أسلوبية بنائية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،2008

72-شكري محمد عياد ،موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)،دار المعرفة ،القاهرة ،ط 2، 1978.

73-شوقي ضيف ،في النقد الأدبي ،دار المعارف ،القاهرة ،ط9،دت .

74-شلتاغ عبود شراد ،حركة الشعر الحرّ في الجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1985.

(ص)

75-صابر عبد الدايم ،موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ،مطبعة الخانجي ،مصر ،1992.

76-صالح خرفي ،الشعر الجزائري الحديث ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1984.

77-صالح عبد العظيم الشاعر ،النّحو وبناء الشعر ،في ضوء معيير النّصيّة (شعر الجواهري أنموذجا)،الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع ،جمهورية مصر العربية ،ط 1، 2013.

78-صلاح الدين عبد التواب ،الصورة الأدبيّة في القرآن الكريم ،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ،ط 1، 1995.

79-صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي ،دار الشروق ،القاهرة ،ط 1، 1998.

80-صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ،دار الشروق ،القاهرة ،ط1، 1998.

81-صلاح فضل ،بلاغة الخطاب وعلم النص ،سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ،1992.

82-صلاح فضل ،مناهج النقد المعاصر ،ميريت للنشر والمعلومات ،القاهرة ،ط 1، 2002.

83-صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض والإيقاع الشعري (دراسة تحليلية تطبيقية) ،دار الأيام ،الجزائر ،ط 1، 1997.

(ط)

84-طاهر يحياوي ،تشكلات الشعر الجزائري من الثّورة إلى ما بعد الاستقلال،دراسة نقدية،دار الأوطان ،دط ،دت .

85-ابن طباطبا العلوي ،عيار الشّر ،تحقيق :عباس عبد الساتر ،دارالكتب العلمية ،بيروت لبنان ،ط2، 2005.

(ع)

86-عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني ،الديوان في الأدب والنقد ،مؤسسة هنداوي سي أي سي ،المملكة المتحدة ،2017.

87-عبد الحميد قاوي ،الصورة الشعرية بين النظرية والتطبيق ،دط،دت .

88-عبد الحميد هيمة ،الصورة الفنية في الشعر الجزائري ،،دار هومة الجزائر ،دط،2005.

89-عبد الرحمن تبرماسين ،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ،دار الفجر للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،دط،دت.

90-عبد الرحمن حجازي ،الخطاب السياسي في العهد الفاطمي ،دراسة أسلوبية ،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ،ط 1، 2005.

91-عبد الرحمن الوجي ،الإيقاع في الشعر العربي ،دار الحصاد للنشر والتوزيع ،دمشق ،ط 1، 1989.

92-عبد الرؤوف أبو السعد ،مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي ،دار المعارف ،ط1.

93-عبد السلام المسدي ،الأسلوبية والأسلوب ،الدار العربية للكتاب ،ط3، 1982.

94-عبد السلام هارون ،الأساليب الإنشائية في النحو العربي ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ،ط 5، 2001 .

95-عبد العزيز حمودة ،المرايا المحدبة ،من البنيوية إلى التفكيك ،سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ،1998 .

96-عبد العزيز عتيق ،علم المعاني ،دار النهضة العربية ،بيروت ،لبنان ،ط 1، 2009.

97-عبد الفتاح صالح نافع ،الصورة في شعر بشار بن برد ،دار الفكر ناشرون وموزعون، الأردن ،ط1، 1983.

98-عبد القادر بقشي ،التناص في الخطاب النقدي والبلاغي ،دراسة نظرية وتطبيقية ،تقديم :محمد العمري ،أفريقيا الشرق ،دت ،دط.

99-عبد القادر شرشار ،تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص (دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2006.

100-عبد القادر الغزالي ،الصورة الشعرية وأسئلة الذات ،قراءة في شعر حسن نجمي ،دار الثقافة ،مؤسسة النشر والتوزيع ،المغرب ،ط 1، 2004.

101-عبد القادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ،مكتبة الشباب ،دط،1988 .

102-عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة تحقيق :أبو فهر محمود محمد شاكر ،مكتبة الخانجي ،ط 1، 1991.

103- عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز ،تحقيق :محمود محمد شاكر أبو فهر ،مكتبة الخانجي،مطبعة المدني ،دط ،دت .

104-عبد المجيد بن محمد بن علي الغيلي ،المعاني الصرفية ومبانيها ،موقع رحى الحرف ،دط،2007.

105- عبد الملك مرتاض ،نظرية النص الأدبي ،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط 2، 2010.

106-عبد الملك مرتاض ،بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط1، 1986.

107-عبد الملك مرتاض ،الأدب الجزائري القديم ،دراسة في الجذور ،دار هومة للطباعة والنشر ،الجزائر ،2000.

108-عبد الله إبراهيم ،الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ،منشورات الاختلاف ،الجزائر العاصمة ،الجزائر ،ط 1، 2010.

109-عبد الله الركيبي ،الشعر الديني الجزائري الحديث ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط 1، 1981.

110-عبد الله العشي ،أسئلة الشعرية ،بحث في آلية الإبداع الشعري ،منشورات الاختلاف ،الجزائر العاصمة ،الجزائر ،ط 1، 2009.

111-عبد الله الغذامي ،الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط 4، 1998.

112-عبده الراجحي ،التطبيق الصرفي ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت ،دط ،دت .

113-عبده الراجحي ،التطبيق النحوي ،دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية ،ط 2، 1998.

114-عبد الهادي بن ظافر الشهري ،استراتيجيات الخطاب ،مقاربة لغوية تداولية ،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت ،لبنان ،ط1، 2004.

115-عبد الهادي الفضلي ،مختصر الصرف ،دار القلم ،بيروت ،لبنان ،دط،دت .

116-عبد الواسع الحميري ،الخطاب والنص (المفهوم –العلاقة –السلطة)،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط 1، 2008.

117-عدنان بن ذريل ،النص والأسلوبية ين النظرية والتطبيق (دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب ،دمشق ،2000.

118-عدنان حسين قاسم ،التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)،الدار العربية للنشر والتوزيع ،دط،دت .

119-عدنان حسين قاسم ،الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ،الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001.

120- العربي عمّيش ،خصائص الإيقاع الشعري (بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر)،دار الأديب للنشر والتوزيع ،وهران ،الجزائر ،2005.

121-عز الدين إسماعيل ،التفسير النفسي للأدب ،مكتبة غريب القاهرة ،ط4،دت .

122-عز الدين إسماعيل ،الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) ،دار الفكر العربي ،القاهرة ،مصر ،1992.

123-عمار بن زايد ،النقد الأدبي الجزائري ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، 1990.

124-عمر أزراج ،الحضور مقالات في الأدب والحياة ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1983.

125-عمر بن قينة ،في الأدب الجزائري الحديث تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،ط2، 2009.

126-عمر حفيظ ،الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس ،دار الساقي ، بيروت ،لبنان ،ط 1، 2015.

127-علي أبو القاسم عون ،بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم ،دار الكتب الوطنية ،ليبيا ،ج1،ط 1، 2006.

128- علي جعفر العلاق ،في حداثة النص الشعري ،دراسة نقدية ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،ط 1، 1990.

129-علي عباس علوان ،تطور الشعر العربي الحديث في العراق ،منشورات وزارة الإعلام ،الجمهورية العراقية ،1975.

130-علي علي صبح ،البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر ،المكتبة الأزهرية للتراث ،القاهرة ،ط 2، 1996.

131-علي ملاحي ،المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي الجديد،أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط 1، 2007.

132-علوي الهاشمي ،فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،ط1، 2006.

(ف)

134-فائز العراقي (ناهض حسن)،القصيدة الحرّة(قصيدة النثر) محمد الماغوط نموذجا ،مركز الإنماء الحضاري ،حلب ،ط 1، 2008.

135-ابن فارس ،مقاييس اللغة ،تحقيق :عبد السلام محمد هارون ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ج 1، 1979.

136-فارس الرحاوي ،مفهوم الشعر بين أدونيس ونزار قباني ،دراسة نظرية في نقد النقد ،الدار العربية للموسوعات ،بيروت ،لبنان ،ط 1، 2013.

137-فاضل ثامر ،معالم جديدة في أدبنا المعاصر ،كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية ،وزارة الإعلام ،العراق ،دط،1975.

138-فاضل ثامر ،اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ،المركز الثقافيالعربي ،بيروت ،الدار البيضاء ،ط 1، 1994.

139-الفارابي ،كتاب الموسيقى الكبير ،تحقيق :غطاس عبد الله خشبة ،دار الكاتب العربي ،للطباعة والنشر ،القاهرة ،مصر،دط،دت .

140-فاضل صالح السامرائي،معاني النحو ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ،ط 1، 2000.

141-فاطمة الطبال بركة ،النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ،دراسة ونصوص ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، 1993.

142- أبو الفرج الأصفهاني ،كتاب الأغاني ،دار إحياء التراث العربي ،ج9،ط1، 1994.

(غ)

143-عبد المجيد بن محمد بن علي الغيلي ،المعاني الصرفية ومبانيها ،موقع رحى الحرف ،دط،2007.

(ق)

144-أبو القاسم سعد الله ،دراسات في الشعر في الأدب الجزائري ،دار الرائد للكتاب ،الجزائر ،ط 5، 2007.

145-قدامة ابن جعفر ،نقد الشعر ،مطبعة الجوائب ،القسطنطينية ،ط 1، 1302.

(ك)

148-كمال أبو ديب ،جدلية الخفاء والتجلي ،دراسات بنيوية في الشعر ،دار العلم للملايين ،بيروت ،لبنان ،ط 3، 1984.

149-كمال أبو ديب ،في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن) ،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط1، 1974.

150-كمال بشر ،علم الأصوات ،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،دط،2000.

151-كلود عبيد ،جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط1، 2010.

(م)

152-ابن مالك ،شرح التسهيل ،تحقيق عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي المختون ،هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان ،ج4،ط1، 1990.

153-ابن مالك ،ألفية ابن مالك في النّحو والتصريف ،تحقيق :سليمان بن عبد العزيز بن عبد الله العيوني ،مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع ،الرياض ،دط،دت.

154-ماهر شعبان عبد الباري ،التذوق الأدبي (طبيعته ،نظرياته ،مقوماته ،معاييره ،قياسه) ،دار الفكر ،عمان ،الأردن ،ط 1، 2009.

155 -مجدي إسحاق ،فن الإيقاع (التاريخ ،الأوزان الشرقية ،الآلات الإيقاعية)،بورصة الكتب للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط1، 2015.

156-مجدي وهبة ،كامل المهندس ،معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب ،مكتبة لبنان،بيروت ،ط 2، 1984.

157-محسن علي عطية ،الأساليب النحوية عرض وتطبيق ،دار المناهج للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ،2006.

158-محمد أسعد النادري ،نّحو اللّغة العربيّة ،المكتبة العصرية للطباعة والنشر،صيدا ،بيروت ،ط 2، 1997.

159-محمد بوزواوي ،تاريخ العروض من التأسيس إلى الاستدراك (دراسة في نشأة علم العروض وتطوره) ،دار هومة ،الجزائر ،2002.

160-محمد بن صالح العثيمين ،شرح الأجرومية ،مكتبة الرشد ناشرون ،المملكة العربية السعودية ،الرياض ،ط 1، 2005.

161-محمد بن عبد الحي ،التنظير النقدي والممارسة الإبداعية (دراسة ستة أعمال نقاد ،شعراء معاصرين) ،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،2001.

162-محمد بن علي حضرين الزهراني ،البنية النصية وتبدلات الرؤية (مقاربة أسلوبية بنيوية شعراء الباحة نموذجا) ،مؤسسة الانتشار العربي ،بيروت ،لبنان ،ط 1، 2012.

163-محمد بن يحي ،السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعري ،عالم الكتب الحديث ،إربد ،الأردن ، ط1، 2011.

164-محمد خان ،لغة القرآن الكريم (دراسة لسانية تطبيقية للجملة في سورة البقرة)، دار الهدى للطباعة والنشر ،2004 .

165- محمد سمير نجيب اللبدي ،معجم المصطلحات النحوية والصرفية ،مؤسسة الرسالة ،دار الفرقان للنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،عمان الأردن ،ط 1، 1985.

166-محمد الشاوش ،أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية ،المؤسسة العربية للتوزيع ،تونس ،مج2، ط1، 2001.

167-محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،موفم للنشر ،الجزائر،2008.

168-محمد صابر عبيد ،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2001 .

169-محمد صابر عبيد،التشكيل السردي –المصطلح والإجراء -،دار نينوى ،دمشق ،2012.

170-محمد صلاح زكي أبو حميدة ،الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية ،مطبعة المقداد ،غزة ،ط 1، 2000.

171-محمد عبد المطلب ،الأسلوبية والبلاغة ،الشركة المصرية العالمية لونجمان ،ط 1، 1994.

172-محمد عبد المطلب ،البلاغة العربية قراءة أخرى ،الشركة المصرية العالمية للنشرلونجمان،ط 2، 2008.

173-محمد عبد المطلب ،هكذا تكلم النص (استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1997.

174-محمد عبد المطلب ،بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي ،دار المعارف ، ط2، 1995.

175-محمد عزام ،الحداثة الشعرية (دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب ،دمشق ،1995.

176-محمد علوان سالمان ،الإيقاع في شعر الحداثة (دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة –إبراهيم أبو سنة –حسن طلب –رفعت سلام)،العلم والإيمان للنشر والتوزيع ،ط1، 2008.

177-محمد علي الهاشمي ،العروض الواضح ،وعلم القافية ،دار القلم ،دمشق ،ط 1، 1991.

178-محمد العيد ،إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ،مكتبة الآداب ،القاهرة ،ط2، 2007.

179-محمد العيد آل خليفة ،الديوان ،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ،عين مليلة ،الجزائر.دط،دت .

180-محمد فاضل السامرائي ،الصرف العربي أحكام ومعان،دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط 1، 2013.

181-محمد محمد أبو موسى ،دلالات التريب دراسة بلاغية ،مكتبة وهبة ،ط 2، 1987.

182-محمد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي،بيروت ،الدار البيضاء ،ط 3، 1992.

183-محمد مندور ،الأدب وفنونه ،دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،ط2، 2002.

184-محمد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنيّة ،دار الغرب الإسلامي ،بيروت ،لبنان ،ط 2، 2000.

185-محمد الهادي الطرابلسي ،خصائص الأسلوب في الشوقيات ،منشورات الجامعة التونسية ،1981.

186-محمد الهادي الطرابلسي،تحاليل أسلوبية ،دار الجنوب للنشر،تونس ،1992.

187-محمد هلال غنيمي ،النقد الأدبي الحديث ،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،ط 6، 2005.

188-محمد الولي ،الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،لبنان ،ط 1، 1990.

189-محمود فهمي حجازي ،اللغة العربية عبر القرون ،دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،مصر ،1978.

190-محمود نجا ،قصيدة المديح في الأندلس،قضاياها الموضوعية والفنية ،دار الوفاء للطباعة والنشر ،الإسكندرية ،ط 1، 2003.

191-المزرباني ،الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء ،تحقيق :محمد حسين شمس الدين ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط1، 1995.

192- مسلم حسب حسين ،الشعري العربية (أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها)،منشورات ضفاف ،مصر ،ط 1، 2013.

193-مصطفى حركات ،أوزان الشعر ،الدار الثقافية للنشر ،القاهرة ،ط 1، 1998.

194-مصطفى حركات ،نظرية الإيقاع ،الشعر العربي بين اللغة والموسيقى ،دار الآفاق ،الجزائر ،2008.

195-مصطفى السعدني ،البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،1987.

196-مصطفى ناصف ،الصّورة الأدبيّة ،دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،دط،دت .

197-ابن المعتز ،،كتاب البديع ،تعليق :عرفان مطرجي ،مؤسسة الكتب الثقافية ،بيروت ،لبنان ،ط 1، 2012.

198-منذر عياشي ،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،مركز الإنماء الحضاري ،ط 1، 2002.

199-منذر عياشي،العلاماتية وعلم النص ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1، 2004.

200-منير سلطان ،الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،ط 1، 2000.

201-مهدي المخزومي ،في النّحو العربي نقد وتوجيه ،دار الرائد العربي ،بيروت ،لبنان ،ط 2، 1986.

202-موسى سامح ربابعة ،الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ،دار الكندي للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط 1، 2002.

203-ميجان الرويلي وسعد البازغي ،دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب ،ط3، 2002.

(ن)

204-نازك الملائكة ،قضايا الشعر المعاصر ،منشورات مكتبة النهضة ،ط 3، 1967.

205-نبيل أبو علي ،في النقد الفلسطيني ،دار المقداد للطباعة والنشر ،منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينين ،فلسطين ،ط 1، 2001.

206-نعيم اليافي ،أوهاج الحداثة ،دراسة في القصيدة العربية الحديثة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،1993.

207-نوارة ولد أحمد،شعريّة القصيدة الثورية في اللّهب المقدس ،دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ،دط،دت .

208 -نور الدين السد ،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دراسة في النقد العربي الحديث –تحليل الخطاب الشعري والسردي -،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر ،ج 2، 2010.

209-نور الدين السد ،الأسلوبية وتحليل الخطاب ،في النقد العربي الحديث –تحليل الخطاب الشعري والسردي -،دار هومة ج 1، 2010.

(هـ)

210-هدية جمعة البيطار ،الصّورة الشعريّة عند خليل الحاوي ،هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ،دار الكتب الوطنية ،ط1، 2010.

211-ابن هشام النّحوي ،شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب ،دار إحياء التراث العربي ،بيروت ،لبنان ،ط 1، 2001.

212 -أبو هلال العسكري ،كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ،تحقيق :علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،عسى البابي الحلبي ،ط 1، 1952.

213-هلال الجهاد ،جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،2007 .

(ي)

214-يمنى العيد ،في القول الشعري ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1، 1978.

215-يوسف أبو العدوس ،الأسلوبية الرؤية والتطبيق دار المسيرة للطباعة والنشروالتوزيع ،ط 1، 2007.

216-يوسف وغليسي ،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،ط 1، 2008.

-المعاجم :

217-الزبيدي ،تاج العروس من جواهر القاموس ،تحقيق :عبد العليم الطحاوي ، ط 1،ج 31، 2000.

218-الزمخشري ،أساس البلاغة ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط1،ج2، 1994.

219-ابن منظور ،لسان العرب ،دار صادر، بيروت ،مج 1، 2010.

220-ابن منظور ،لسان العرب ،دار صادر ،بيروت ،مج 8، 2010.

221-ابن منظور ،لسان العرب ،دار صادر ،بيروت ،مج 11، 2010.

222-ابن منظور ،لسان العرب ،دار صادر ،بيروت ،مج 13، 2010.

223-ابن منظور ،لسان العرب ،دار صادر ،بيروت مج 14، 2010.

224-الكفوي ،الكليّات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ،مؤسسة الرسالة للطبع والنشر والتوزيع ،بيروت ،ط 2، 1998.

- الكتب المترجمة :

225-بيير جيرو ،الأسلوبية ،ترجمة :منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري ،ط 2، 1994.

226-تزيفيتان تودوروف ،النص ضمن العلاماتية وعلم النّص ،ترجمة :منذر عياشي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1، 2004.

227-جان بياجيه ،البنوية ،ترجمة :عارف المنيمة ،بشير أوبري ،منشورات عويدات ،بيروت ،باريس ،ط4، 1985.

228-جان كوهين ،بنية اللغة الشعرية ،ترجمة: محمد الوالي ،محمد العمري ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1، 1986.

229-جورج مولينيه ،الأسلوبية ، الأسلوبية :ترجمة بسام بركة ،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ،لبنان ،ط2، 2006.

230-جوليا كريستيفا،علم النص ،ترجمة :فريد الزاهي ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط 2، 1997.

231-جون كوين ،بناء لغة الشعر ،ترجمة :أحمد درويش ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ،1990.

232-رولان بارت ،الكتابة في الدرجة الصفر ،ترجمة :ندیم خشفة ،مركز الإنماء الحضاري ،ط 1، 2002.

233-رولان بارط ،درس السيميولوجيا ،ترجمة :عبد السلام بن عبد العالي ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط 3، 1993.

234-رومان جاكبسون ،قضايا الشعرية ،ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1، 1988.

235-رينيه ويليك وأوستن وارين ،نظرية الأدب ،تعريب :سلامة عادل ،دار المريخ للنشر ،المملكة العربية السعودية ،الرياض ،1992.

236-سيسيل دي لويس ،الصّورة الشعرية ،ترجمة :أحمد نصيف الجنابي وأخرون ،دار الرشيد للنشر،دط،1982.

237-فرديناند دي سوسير ،علم اللّغة العام ،ترجمة :يوئيل يوسف عزيز ،آفاق عربية ،الأعظمية ،بغداد ،1985.

238-فيلي ساندريس ،نحو نظرية أسلوبية لسانية ،ترجمة :خالد محمود جمعة ،دار الفكر ،دمشق ،ط 1، 2003.

239-هربرت ريد ،طبيعة الشعر ،ترجمة :عيسى علي العاكوب ،مراجعة :شيخ الشباب ،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق ،1997.

- الرسائل والأطروحات :

240-عمر بن يحي ،شعرية القصيدة عند عز الدين ميهوبي دراسة أسلوبية ،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل-م-د) ،في تحليل الخطاب ،إشراف :مليكة بن لوزة ،جامعة الجزائر 2أبوالقاسم سعد الله ،كلية اللغة وآدابها واللغات الشرقية ،قسم اللغة العربية وآدابها ،2015-2016.

241-محمد بن يحيى ،خصائص الأسلوب في شعر النابغة ،أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علوم اللسان العربي ،إشراف :محمد خان ،جامعة محمد خيضر ،بسكرة ،كلية الآداب واللغات ،قسم الآداب واللغة العربية ، 2014-2015.

242-زينب يوسف عبد الله هاشم ،الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني ،رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر في البلاغة العربية ،إشراف :علي العماري ،جامعة أم القرى ، المملكة العربية السعودية ،كلية اللغة العربية ،1994.

-المجلات والدوريات :

243-أحمد حيدوش ،المكان ودلالته في الشعر الجزائري إبان الثورة التحريرية (1954-1962)،مجلة الموسم الأدبي ،معهد الأدب واللغة ،جامعة تيزي وزو ،الجزائر ،العدد 3،أكتوبر 1987.

244-رضا بن حميد ،الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري ،مجلة فصول ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مج 15،العدد 2، 1996.

245-مليكة بوراوي ،من جماليات الإيقاع في الصورة الشعرية (دراسة تطبيقية)،مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ،بسكرة ،العدد 12، 2016.

246-لحسن عزوز ،القاريء ..الحضور النابه والتوق إلى نص جديد ،ندوة دولية في موضوع :سؤال المنهج في الخطاب النقدي المعاصر ،عالم الكتب الحديث ،اربد ،الأردن ،2014.

الكتب بالأجنبية :

-247 buffon،discours sur le style texte؛ de l'édition de l'abbé؛ j.pierre librairiech ،poussiégu ،paris .

-248Dictionnaire hachette، paris، 2009.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة .....أ

الفصل الأول :مصطلحات البحث ومفاهيمه 13

توطئة

.....15

1-في مفهوم البنية 15

1-1-البنية لغة 15

1-2-البنية في الاصطلاح 18

2 -مفهوم الخطاب الشعري 24

2-1-المفهوم اللغوي للخطاب 24

2-2-المفهوم الاصطلاحي للخطاب 27

3-الخطاب والمفاهيم المتاخمة للخطاب 29

3-1-الخطاب /النص.....29

3-2-الخطاب /القول.....33

3-3-الخطاب /العمل الأدبي 35

4-الخطاب الشعري 36

5-الخطاب الشعري الجزائري المعاصر 38

5-1-حركة الشعر الجزائري المعاصر 38

6-في مفهوم الأسلوب 46

6-1-1-المعنى اللّغوي للأسلوب.....46

6-1-2-المعنى الاصطلاحي للأسلوب 49

6-2-في مفهوم الأسلوبية 52

6-3-الآليات الإجرائية للقراءة الأسلوبية 53

-الفصل الثاني :الخصائص الأسلوبية في البنية الإيقاعية 66

1-الإيقاع مصطلحا فنيا 66

1-1-التوصيف النظري لمصطلح الإيقاع rythme.....77

1-2-مفهوم الإيقاع لغة 77

1-3-مفهوم الإيقاع اصطلاحا 80

1-4-جدلية الإيقاع /الوزن العروضي/المعنى 87

2-الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الداخلي 89

2-1-بنية التوافق 91

2-1-1-التكرار 91

أ-التكرار الاستهلالي 92

ب-التكرار اللازمة 94

ت-التكرار الكمّي للأصوات 95

ث-الأصوات المهموسة 95

ج-الأصوات المجهورة 96
ح-الحركات الطوال (حروف المدّ) 97
2-2-الجناس 98
2-3بنية التضاد.....100
3-الخصائص الأسلوبية في الإيقاع الخارجي 102
3-1-بناء الإيقاع الشعري 102
3-2-الإيقاع العروضي 108
3-3-تواتر الأوزان الشعرية في ديوان أغنيات نضالية 109
أ-وزن الرمل 110
ب-وزن الرجز 115
ت-وزن المتقارب 118
ث -تعدّد الأوزان(الرجز-الوافر-الرمل) 120
4-القافية 122
4-1-تنّوع القوافي 124
أ-القافية المقيّدة 124
ب-القافية المقيّدة المردفة.....125
ت-القافية المقيّدة المتواترة 125
ث-القافية المقيدة المتداركة 126
ج-القافية المتراكبة 126

ح-القافية المطلقة 126
4-2-القافية من حيث الوزن 127
أ-القافية على وزن فاعل 127
ب-القافية على وزن فاعلن 128
5-الروّي.....129
6-مكملات التشكيل الإيقاعي 131
6-1-إيقاع البياض 131
7-التدوير 133
الفصل الثالث :الخصائص الأسلوبية في البنية الصرفية والتركيبية 137
1-البنية الصرفية 137
1-1-بنية الاسم.....137
1-1-1-اسم المفعول 139
1-1-2-اسم الفاعل 140
1-1-3-صيغة المبالغة 142
2-الضمير 146
2-1-ضمير المتكلم المفرد.....146
2-2-ضمير المخاطب المفرد 150
2-3-إلتفات الضمائر 151
ثانيا :البنية التركيبية **152**

1-طبيعة التراكيب 153
2-الأساليب الخبرية 158
2-1-الجملة الخبرية المثبة 158
2-2-الجملة الخبرية المنفية.....158
2-3-الجملة الخبرية المؤكدة 160
3- الأساليب الإنشائية 163
3-1-أسلوب النّداء 163
3-2-أسلوب الأمر.....173
3-3-أسلوب النهي 179
3-4-أسلوب النفي 180
3-5-أسلوب الاستفهام 181
3-6-أسلوب التمني 186
4-أسلوبا التقديم والتأخير 188
4-1تقديم الفاعل على الفعل 191
4-2 تقديم الجار والمجرور 192
4-3-تقديم الجار والمجرور على الخبر 193
4-4-تقديم الجار والمجرور على المفعول به 194
4-5-تقديم الخبر على المبتدأ.....196
4-6-تقديم الحال على المبتدأ والخبر 197

4-7-تقديم الحال على الفعل 197
4-8-تقديم المفعول به على الخبر 198
4-9-تقديم جملة مقول القول على الفاعل 198
5-أسلوبية الاعتراض 199
5-1-الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية 200
5-2-الاعتراض بين المبتدأ والخبر 201
5-3-الاعتراض بأسلوب الاختصاص 202
5-4-الاعتراض بالحال بين المبتدأ والخبر 203
5-5-الاعتراض بشبه جملة بين المبتدأ والخبر 203
5-6-الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية 203
5-7-اعتراض الجار والمجرور بين الفعل وفاعله 204
5-8-الاعتراض بالظرف بين الفعل وفاعله 202
5-9-الاعتراض بالجار والمجرور والمضاف إليه بين الفعل وفاعله 203
6-أسلوبية الحذف.....204
6-1-الحذف المخبر به 205
6-2-الحذف غير المخبر به 207
6-2-1-حذف المسند إليه (المبتدأ) 207
6-2-2-حذف المسند (الفعل)..... 207
6-2-3-حذف جملة جواب الشرط 208

6-2-4-حذف حرف الجر 209
6-2-5-حذف حرف النّداء 209
7-أسلوبية التناص 210
الفصل الرابع :الخصائص الأسلوبية في البنية الدلالية 215
1-المعجم الشعري 216
2-الحقول الدلالية 217
2-1-حقل المقاومة والثورة 217
2-2-حقل ألفاظ الطبيعة 218
2-3-حقل ألفاظ الزمن 219
2-4-حقل أسماء المكان 219
-حقل الألوان 219
اللون الأخضر.....220
اللون الأسمر 222
اللون الأحمر 223
اللون الأسود 224
– الصوّرة الفنيّة.....225
1-تعريف الصّورة الفنيّة 229
2-آليات تشكيل الصورة الفنية .....237.
2-1-الصورة التشبيهية 238

2-2-الصورة الاستعارية 246
2-3-الصورة الكنائية 252
2-4-الصورة الرمزية 255
2-4-1-الرمز المحوري 256
2-4-2-الرموز الفرعية 259
أ-رمزية الريح 259
ب-رمزية الليل 260
ج-رمزية القمر 261
ح-رمزية المكان 261
خ-الرمز الأسطوري 261
صورة الغول /الاستعمار 262
صوة الغول /الطوفان 263
صور الغول /الموت 263
شخصية أبو زيد الهلالي 264
-الخاتمة
.....269
-قائمة المصادر والمراجع 273
-فهرس الموضوعات 298

ملخص البحث

ملخّص البحث:

تأتي هذه الدراسة ،ضمن الدراسات الأسلوبية التطبيقية البنائية ،التي استطاعت أن تستقر في الساحة النقدية على أنّها منهج يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي عامة والشعري خاصة دراسة موضوعية تتسم بالعلمية والدّقة ،تهدف إلى تفجير المكنونات اللّغوية وإبراز القيّم الجمالية لكلّ نّص أدبي .

وقد اتخذت هذه الدراسة من مادة الخطاب الشعري عند محمّد الصالح باوية موضوعا لها ،واستخدمت المنهج الأسلوبي الّذي يتخذ من مادة الخطاب محور الدراسة الأساس ،بغية الكشف عن عالم الشاعر واستكناه تجربته الشعرية .

وسعت الدراسة للولوج إلى عالم الخطاب الشعري عند محمد الصالح باوية من خلال بنائه اللّغوي ،فعمدت إلى وصف وتحليل هذا البناء المتكامل الذي هو نتاج تعاضد مجموعة من البنيات الجزئية والمتمثلة في البنية الصوتية ،و البنية الصرفية ،والبنية التركيبية ،والبنية الدلالية .

إنّ الجماليات التي تتبدى في شعر محمّد الصالح باوبة ،والتي تأسر قلب المتلقي ،إنّما هي وليدة التركيبة اللّغوية للخطاب التي تتجلّى في تفاعل طاقاتها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية .

فطاقة الأصوات تتجلى في تصوير الانفعالات النفسية التي تعكسها عطاءات الأصوات الإيقاعية والايحائية.

وأمّا ما يتجلّى على سطح الخطاب من بنى أسلوبية فإنّها تسهم في تحقيق جمالياته من خلال ربط هذه البنى وطرائق تشكلها بالدلالة والإيقاع ،وبعالم الشاعر النفسي .

لقد أبان البحث عن قدرة الشاعر على استغلال عطاءات اللّغة من حيث أصواتها وتراكيبها التعبيرية ،في الكشف عن لغة الشاعر وتجسيد تجربته الشعرية ،وإكساب خطابه حيّوية وفاعلية وقدرة على التأثير في المتلقّي .

الكلمات المفتاحية :

البنية ، المنهج الأسلوبي ، مستويات المنهج الأسلوبي ،المستوى الصوتي ،المستوى الصرفي ،المستوى التركيبي ،المستوى الدلالي ،الجمالية .

Research Summary:

The study, is part of applied structural studies, which is settled in the critic field as a method of generally studying literary and exclusively poetic discourse, an objective , scientific, and accuracy study, aimed at exploding linguistic structures and highlighting the esthetic values of each literary text.

This study has taken the subject of poetic discourse of Muhammad al-SalihBawiyah as its field, and used the stylistic method that takes the discourse material as the focus of the study, in order to reveal the poet's world and its poetic experience.

The study sought to enter into the world of poetic discourse of Muhammad al-Saleh Bawiyah through its linguistic construction, so it proceeded to describe and analyze this integrated structure which is the product of the synergy of a group of partial structures represented in the phonemic structure, the morphological structure, the synthetic structure, and the semantic structure.

The aesthetics that appear in the poetry of Muhammad al-SalihBawah, and which captivates the heart of the recipient, is the product of the linguistic

structure of the discourse that is reflected in the interaction of its vocal, morphological, synthetic and semantic energies.

The energy of the sounds is reflected in the depiction of psychological emotions reflected in the tendencies of rhythmic and inspiration sounds.

As for the stylistic structures that appear on the surface of the discourse, they contribute to the realization of its aesthetics by linking these structures and the methods of forming them with significance and rhythm, and with the poet's psychological world.

The research has shown the poet’s ability to exploit the offers of language in terms of its voices and expressive structures, in revealing the poet’s language and embodying his poetic experience, and providing his speech with vitality and effectiveness and the ability to influence the recipient.

key words :

Structure, stylistic method, levels of stylistic method, phonemic level, morphological level, structural level, semantic level, aesthetic.

Résumé de la recherche:

Cette étude fait partie des études structurelles appliquées, s’est installée dans le champ critique comme une méthode d’étude du discours littéraire et poétique, en général, et spécifiquement une étude objective de la science, visant à faire exploser les structures linguistiques et à mettre en valeur les valeurs esthétiques de chaque texte littéraire.
L’étude a pris l’article du discours poétique à Muhammad al-Saleh

Bawiya, qui prend le domaine de l’approche islamique, sujet du discours, comme l’objectif principal de l’étude, afin de révéler le monde du poète et d’être informé par son expérience de la poésie.

L'étude cherchait à accéder au monde du discours poétique de Muhammad al-Saleh Bawiyah à travers sa construction linguistique, elle a donc procédé à la description et à l'analyse de cette structure intégrée qui est le produit de la synergie d'un groupe de structures partielles représentées dans la structure phonémique, la structure morphologique, la structure synthétique et la structure sémantique.

L'esthétique qui apparaît dans la poésie de Muhammad al-SalihBawah, et qui capture le cœur du destinataire, est le produit de la structure linguistique

du discours qui se reflète dans l'interaction de ses énergies vocales, morphologiques, synthétiques et sémantiques.

L'énergie des sons se reflète dans la représentation des émotions psychologiques reflétées dans les tendances des sons rythmiques et suggestifs.

Qui apparaissent à la surface du discours structures stylistiques, elles contribuent à la réalisation de son esthétique en reliant ces structures et les méthodes pour les former à la signification et au rythme, et au monde psychologique du poète.

La recherche a montré la capacité du poète à exploiter les donations linguistiques en termes de voix et de structures expressives, à révéler la langue du poète et à incarner son expérience poétique, et à donner à son discours de la vitalité et de l'efficacité et la capacité d'influencer le destinataire.

les mots clés :

Structure, méthode stylistique, niveau phonémique, niveau morphologique, niveau structurel, niveau sémantique, esthétique.