وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

كلية الآداب والفنون

قسم اللّغة العربيّة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

الشعبة: دراسات لغوية

التخصص: لسانيات عامة

العنوان

التحليل اللّساني للخطاب الشعري المعاصر ديوان " الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله(ت2013م) نموذجا

من إعداد الطالبة:

شيماء العابد

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
هارون مجيد	*أستاذ التعليم العالي*	جامعة حسيبة بن بوعلي/ الشلف	رئيسا
صفية بن زينة	*أستاذ التعليم العالي*	جامعة حسيبة بن بوعلي/ الشلف	مشرفا ومقررا
نور الدين دريم	*أستاذ التعليم العالي*	جامعة حسيبة بن بوعلي /الشلف	مشرفا مساعدا
طاطة بن قرماز	*أستاذ التعليم العالي*	جامعة حسيبة بن بوعلي/ الشلف	عضوا مناقشا
نبيلة بلعبدي	*أستاذ محاضر أ*	جامعة حسيبة بن بوعلي/ الشلف	عضوا مناقشا
شهرزاد غول	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الحميد بن باديس / مستغانم	عضوا مناقشا
فايزة حريزي	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي/ تيبازة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1445هـ – 1446هـ/ 2023م – 2024م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال تعالى:﴿وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِۦ﴾ سورة لقمان (الآية 12).

أحمد الله تعالى حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه على ما أكرمني به من إتمام هذه الرسالة.

ثم أتوجه بالشكر الجزيل وعظيم الامتنان لكل من:

*الأستاذة الدكتورة الفاضلة صفية بن زينة، حفظها الله وأطال في عمرها لتفضلها الكريم بالإشراف على رسالتي، ومساندتي ونصحي لإتمام هذه الأطروحة.

*الأساتذة المكونون في مخبر نظرية اللّغة الوظيفيّة وعلى رأسهم مديرة المخبر الأستاذة الدكتورة طاطة بن قرماز.

*ولكل من علّمني حرفا منذ بداية مسيرتي الدراسيّة.

الإهداء

بسم الله الرحمان الرحيم، إليه يعود الفضل كله، فاطر السماوات والأرض أما بعد:

إلى أعزّ الناس وأقربهم إلى قلبي والدتي العزيزة خديجة ووالدي العزيز حسين، اللّذين كانا عونا وسندا لي بعد الله سبحانه وتعالى، وكان لدعائهما الأثر البالغ فيما أنا عليه الآن.

إلى أخويّ العزيزين وسندي بعد والدايّ: محمد الأمين وإسحاق حفظهما الرحمان.

إلى جدتي الزّهرة أطال الله في عمرها، والتي تقاسمت معها رحلة بحثي في الدكتوراه مدثّرة إيّاي بدعواتها.

إلى كل أقاربي وأحبتي في الله الأحياء منهم والأموات.

إلى كل من ساندني ولو بكلمة

وإلى كل طالب وطالبة علم.

أهديكم بحثي راجية من المولى سبحانه وتعالى أن يتقبله مني وينفع به أهل العلم كافة.

مقدّمة

بسم الله الرحمان الرحيم، والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

يعدّ المنهج اللّساني البنوي واحداً من أهم المناهج التّحليليّة في دراسة الشّعر العربيّ المعاصر، إذ يساهم في تحليل البنية الدّاخليّة والتركيبيّة للنص الشعريّ، وكذا استشفاف العلاقات السيميائيّة والدلاليّة بين عناصر النّص ونظامه الداخلي، كما يتميّز بتحليله العميق للعناصر اللّغويّة في النّص الشعريّ كالصوت والبنية التركيبيّة والبنية الصرفيّة والدلاليّة. وهذا ما لمسناه من خلال تطبيقنا له على الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، إذ أكد أهميّته كأداة قيمة في دراسة الخطاب اللغوي والتعمق في فهم مختلف جوانبه اللّغوية والثقافية والفنية، بالإضافة إلى تسليط الضوء على التغييرات اللّغوية التي طرأت على لغة الشعر الجزائريّ في الفترة الماضية وخاصة أثناء حقبة الاستعمار الفرنسي.

ومن بين أهم الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع هي قلة الدّراسات السابقة التي تعرّضت لشعر أبي القاسم سعد الله بالدراسة والتحليل، يضاف إلى ذلك الرغبة الشخصية في تثمين المجهودات والإنجازات الشعرية للشعراء الجزائريين، كونها تتمتع بجمالية خاصّة من ناحية المضامين والموضوعات.

ومن هذا المنطلق وسمنا أطروحتنا بـ" التّحليل اللّساني للخطاب الشعري المعاصر ديوان الزّمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله (1930م-2013م) نموذجا "، وذلك رغبة منا في تسليط الضوء حول التّجربة الشعريّة العربيّة الجزائريّة المعاصرة، وخاصة تجربة المؤرّخ والشاعر الجزائري أبو القاسم سعد الله، للوصول إلى مواطن الجماليّة الشعريّة في قصائده.

يعالج هذا البحث عن إشكالية مهمة وهي: ماهي خصائص البنية في شعر أبي القاسم سعد الله كما تنضوي تحتها مجموعة من التساؤلات أهمّها:

-كيف استطاع أبو القاسم سعد الله الوصول إلى تجربة شعريّة متفردة من خلال البنية الخاصّة لقصائده؟ وماهي خصائص البنية (صوتية، وصرفية، ونحوية ...) التي اعتمد عليها؟

- وإلى أي حد وفّق في هذا التّوظيف؟

– وهل يشكّل التّحليل اللّساني للخطاب الشعريّ المعاصر المنهج الصحيح في معالجة الظواهر الأدبيّة بصفة فعالة؟

وانطلاقاً من هذه الإشكالية، حاولنا الاعتماد على التّحليل اللّساني وتطبيقه على النّصوص الشعريّة في ديوان "الزّمن الأخضر"، وذلك وفق مستويات أربعة (المستوى الصوتي، والنحوي، والصرفي، والدلالي) واستخلاص أهم الخصائص اللّغويّة ذات البعد الجمالي في ديوان أبي القاسم سعد الله(ت2013م).

اقتضت دراستنا تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل مفاهيمي وثلاثة فصول وخاتمة. أمّا المدخل، فجاء نظريا، عنونّاه بـ: الشعر العربي المعاصر (محطات وأعلام)، وهو المنطلق النّظري الذي يوضّح مصطلحات وتوجهات الأطروحة النظريّة.

وسمنا الفصل الأوّل بـ: التّحليل الصّوتي لمختارات من ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله (ت 2013م) نموذجا، صدّرناه بتوطئة عرجنا فيها على مفهوم الإيقاع، ثم قسمناه إلى ثلاثة مباحث، الأول: الإيقاع الدّاخلي (الموسيقى الداخلية)، والمبحث الثاني: الإيقاع الخارجي (الموسيقى الخارجيّة)، أمّا المبحث الثالث فعنوناه بـ: التّشكيل الصّوتي لنماذج مختارة من ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله.

أما بالنسبة الفصل الثاني فجاء بعنوان: التّحليل الصّرفي لمختارات من ديوان "الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله (ت 2013م) نموذجا، والذي قسمناه بدوره إلى ثلاثة مباحث المبحث الأول: البنية الصّرفية في ديوان" الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله، أما المبحث الثاني فعنوناه بـ: الصناعة اللّفظية في ديوان "الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله نموذجا، أمّا المبحث الثالث فجاء بعنوان: اللّواصق الصرفية في ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله نموذجا.

كما عنونا الفصل الثالث بـ: التّحليل النّحوي لمختارات من ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله (ت 2013م) نموذجا، وقسمناه إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول بعنوان: البُنى التركيبيّة وأثرها في بناء النص، والمبحث الثاني بعنوان: التّقنيات ودورها في النّص الشعري، أما المبحث الثالث فتطرقنا من خلاله إلى دلالة الأساليب في ديوان" الزمن الأخضر"، وفي النهاية ذيلنا بحثنا بخاتمة عرضنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

كما اقتضت طبيعة موضوع الأطروحة الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي. إذ قمنا باستقصاء الشواهد الشعريّة المتنوعة، والنظر إلى خصائصها اللّغويّة المميزة، قصد فك شيفراتها وبنياتها وتحليلها للوصول إلى الدلالة المتوارية وراءها في كل فصل من فصول الدراسة.

إضافة إلى ديوان" الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله، اعتمدنا على مجموعة من المراجع المهمة منها: كتاب التحليل اللغوي في ضوء علم الدّلالة لمحمود عكاشة، وكتاب مدخل إلى دراسة الصرف العربي على ضوء الدراسات اللغوية المعاصرة لمصطفى النماس، وكتاب دلالات التراكيب دراسة بلاغية لمحمد أبو موسى، كتاب الإبداع الموازي "التحليل النصي للنص الشعري"...

أمّا الصعوبات التي واجهتنا في إتمام هذا البحث، فلعلّ أهمها: قلّة الدراسات السابقة في ذات الموضوع والتي عالجت المدونة وفق التحليل اللساني البنوي، وأيضا ضخامة المدونة إذ احتوت على أكثر من مئة قصيدة شعرية.

وفي الأخير، نحمد الله عزّ وجل على توفيقه لنا فالحمد لله دائما وأبداً، كما لا يسعني إلاّ أن أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أستاذتي ومرشدتي ودليلتي الأستاذة الدكتورة صفيّة بن زينة، ثناءً على مجهوداتها في توجيهي وإرشادي وصبرها على أسئلتي واستفساراتي، ووقوفها إلى جانبي وقفة مميّزة نفسياً ومعنوياً، خلال جميع محطات البحث فجزاها الله عني خير الجزاء.كما أتقدّم بالشكر الجزيل إلى السادة أعضاء المناقشة الذين وافقوا على قراءة هذا البحث بهدف مناقشة زلاته وتصويبها فجزاهم الله عني خير الجزاء.

الشلف في: 24 جانفي 2024

مدخـــــــل:

الشعر العربي

المعاصر(محطات و أعلام)

1_الشّعر العربي بين القصيدة التقليديّة والقصيدة الحرّة (شعر التّفعيلة)

شَغَلَ البحث في اللّغة العلماء والباحثين على مرّ الزمن، فقدموا لنا العديد من الدّراسات والبحوث الجادّة والمهمّة، والتّي بدورها شكّلت لنا بفعل ذلك التّراكم المعرفي علوما عديدة، من بينها علم غربي استمدّ جذوره من التُّراث اللّغوي العربي الأصيل وهو ما يُصطلح عليه حاليا باللّسانيات(Linguistics).

تسعى اللّسانيات إلى دراسة اللّغة بكلّ مستوياتها وأنماطها المنطوقة منها والمكتوبة، دراسة علميّة وصفية، والوقوف على أهم الظواهر المميّزة لها وتفكيك بنيتها ومعرفة نظامها المميّز الذي تسير وفقه. إذ إنّها "العلم الذي يدرس اللّغة الإنسانية دراسة علميّة تقوم على الوصف ومعاينة الوقائع بعيدا عن النّزعة التّعليميّة والأحكام المعياريّة"[1]، ومنه فاللّسانيات علم خاص بدراسة اللّغات الإنسانية قاطبة دون استثناء دراسة تعتمد على الأحكام العلمية التي تعتمد على الوصف والتّجريب، بعيدا عن الأحكام الذّاتية غير الممنهجة، التي من شأنها أن تنقص من قدر الدّراسة العلميّة للّغة.

يمكننا القول إنّ موضوع اللّسانيات هو اللّسان البشري أي:" كلّ نشاط لغوي للإنسان في الماضي والحاضر، يستوي في هذه الإنسان البدائي والمتحضّر، واللّغات الحيّة والميّتة، والقديمة والحديثة، دون اعتبار لصحة أو لحن، وجودة ورداءة، أو غير ذلك"[2]. هذا إن دلّ فإنّه يدلّ على أنّ اللّسانيات علم يسعى إلى دراسة اللّسان البشري في جميع حالاته المكتوبة والمنطوقة شعرا أم نثرا. وعلى ذكر الشّعر فإنّه قد تعرّض للعديد من البحوث والدّراسات، وقد أُسقطت عليه مختلف المناهج اللّغوية الحديثة.

حاول اللّغويون والمحلّلون سبر أغوار الخطاب الشعري لكشف ماهيته وفكّ رموزه ومكوّناته، كون الشّعر يعتمد بالدّرجة الأولى على التّخييل والخروقات الخارجة عن الأنظمة اللّغوية المعروفة، يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ):" الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا، ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللّفظ وتعقيده، فيُحتج بهم ولا يَحتج عليهم،

[1] أحمد محمد قدور، مبادئ اللّسانيات العامة، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008، ص15.

[2] عبد التواب رمضان، مدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997، ص7.

ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل"[1]، فالشعراء ملوك الكلام، يتصرفون فيه كيفما يشاؤون، يجوز لهم التّعبير عن المعنى بأشكال شتى لا تجوز لغيرهم من الكُتاب، فيطلقونه تارة ويقيّدونه تارة أخرى، ويُبِينُونَ عن اللّفظ تارة ويخفونه تارة أخرى .

يؤكّد الدّارسون أنّ الخطاب الشّعري لا يمكن أن يقبل قراءة واحدة ولا تأويلا واحدا، بل يقبل الدّراسة من عدّة زوايا، وهذا ما جعله "يحاط باهتمام بالغ من النّقاد العرب بدرجة لا نظير لها في النّقد العربي الحديث على الإطلاق، وتكاد الدّراسات النقديّة لا تغفل أيّة إشارة من بعيد أو قريب ابتداء من تاريخ نظم القصيدة إلى ظروف نشرها وحتى تلقيها"[2]، فمجمل هذه المعطيات تكشف العديد من الحقائق التي من شأنها أن تساعد الباحث في تحليلاته، انطلاقا من ثلاثية: زمن القصيدة، الظروف المحيطة بالقصيدة، وكيفية تلقي هذه القصيدة.

2_مفهوم الشّعر وعلاقته باللّغة:

الخطاب الشّعري نصّ لغوي منسوج وفق أسلوب معيّن ونظام لغوي متفرّد، يجعل كلّ شاعر يتميز عن غيره من الشّعراء بأسلوبه الخاص وبخصائص تلازم شعره دون غيره. فمَكْمَنُ الصّعوبة في التحليلات الشّعرية هي أنّ الشّعر يحمل في غالب الأحيان دلالتين متمايزتين: دلالة سطحية ظاهرة للقارئ العادي، ودلالة خفية لا يستطيع استخراجها إلاّ القارئ المتمكّن (Master Reader) أو النّاقد اللّغوي المتخصّص (Professional Language Critic). فالنّص الشّعري كتلة من الأحاسيس والتّجارب الشعريّة المتراكمة في نفس الشّاعر يبديها حينما يحين موعدها، فتخرج لنا على شكل نصوص شعريّة غامضة ومدجّجة بالإيحاءات، تفتح شهية التأويل عند القارئ أو المتلقي.

يُعدّ الشعر العربي من أهمّ مصادر اللّغة العربيّة بعد القرآن الكريم والسنّة النبويّة الشّريفة؛" إذ كان الشّعر ديوان العرب خاصة والمنظوم من كلامها، والمقيّد لأيامها، والشّاهد على أحكامها. حتى بلغ من كلف العرب به وتفضيلها له أن عمدت إلى سبع قصائد تخيّرتها من الشّعر القديم، فكتبتها

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص143.

[2] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النّص الشّعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004، ص466.

بماء الذّهب في القباطيّ المدرّجة، وعلّقتها بين أستار الكعبة"[1]، فالشعر عند العرب بمثابة دستور الدولة حاليا، الذي يقيّد معاملاتهم وأخلاقهم وقوانينهم وأحكامهم، فكانوا مهووسين بالقصائد الجاهليّة خاصة، لفصاحتها وبلاغتها حتى كتبوها بماء الذهب وعلقوها على أستار الكعبة الشريفة. وهذا يدلّ على بيان الشعر العربي وشغف العرب به قديماً.

ومَثَلُ عَظَمَة الشّعر عند العرب، و"جليل خطبه في قلوبهم، أنّه لما بعث النّبي صلى الله عليه وسلم بالقرآن المعجز بنظمه، المحكم تأليفه، وأعجب قريشا ما سمعوا منه قالوا: ما هذا إلاّ سحر. وقالوا في النّبي صلى الله عليه وسلّم:"شَاعِرٌ نَتَرَبّصُ بِه رَيْبَ المَنُون"[2]..."[3]. فحُكم العرب على الرسول صلى الله عليه وسلّم بأنّه شاعرٌ، جاء من خلال سماعهم للغة القرآن التي كان ينطق بها والتي كانت تفوق لغتهم بدرجات من الفصاحة والبلاغة.

وبتفصيل أكثر عن ماهية الشّعر العربي فإنّنا نتصادف مع عدد لا متناه من التّعريفات المتباينة الّتي تشكّلت على مرّ الدّراسات، وكلّها حاولت تعريف الشعر من منطلق أنّه نتاج إنساني مميّز وخاص يحمل في طياته تاريخ الشّعوب وكيفية عيشها وكلّ ما يحول حولها. إذ تفاوتت هذه التعريفات بتتابع العصور من جهة ونظرا لاختلاف معتقدات النّقاد وتشعّبها من جهة أخرى.

يقول عمر بن الخطاب رضي الله عنه (ت23 هـ):" كان الشعر عِلم قوم لم يكن لهم عِلم أصح منه"[4]، فالشعر في نظر عمر بن الخطاب رضي الله عنه علم قائم بذاته ينير بصيرة العرب ويقودهم نحو التمييز بين الصواب والخطأ.

يقول ابن سلام الجمحي (ت231هـ)" يقول ابن عباس رضي الله عنه (الشّعر عِلم العرب وديوانها فتعلّموه، وعليكم بشعر الحجاز). فأحسبه ذهب إلى شعر الحجاز، وحضّ عليه، إذ لغته

[1]ابن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، تح: محمد بن عبد القادر شاهين، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ط1، م5، دت، ص269.

[2]سورة الطور، الآية 30.

[3]ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، م5، ص273.

[4]ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت، ج1، ص224.

أوسط اللّغات"[1].فابن العباس وصف الشعر بأنّه علم العرب، وديوانها وهو بذلك يحمل تاريخها وحضارتها.

وقيل أيضا:" الشّعر ديوان العرب فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي أنزله الله بلغة العرب رجعنا إلى ديوانها فالتمسنا معرفة ذلك منه(...) وقال أبو عبيدة في فضائله: حدّثنا هشيم عن حصين بن عبد الرحمن بن عتبة عن ابن عباس أنّه كان يُسأل عن القرآن فينشد في الشّعر"[2]. وفي هذا تأكيد على مكانة الشعر في تحصيل اللّغة العربية الفصحى فهو يأتي في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم من حيث البلاغة والفصاحة.

وقال عمر بن الخطاب رضي الله عنه (ت23هـ):" أفضل صناعات الرّجل الأبيات من الشّعر، يقدّمها في حاجاته، يستعطف بها قلب الكريم، ويستميل بها قلب اللّئيم"[3]. تتعدّد غايات الشعر وأهدافه، فهو حينا يُنظم لقضاء أغراض معيّنة، أو لاستمالة القلوب والآراء، فهو في كلّ الأحوال وسيلة قيّمة تساعد متقنها على الوصول لغاياته.

ومكمن البلاغة في الشّعر، خلوّه من اللّحن، فاللّحن إذا دخل على قصيدة جعلها رذيلة منحطّة، يقول أبو هلال العسكري في هذا الصّدد (ت395هـ):"إنّ الشّعر كلام منسوج، ولفظ منظوم وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحَسُن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام، فيكون جلفا بغيضا، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا"[4]. فالشعر قائم على تلاؤم مفرداته وفصاحتها وارتباطها ببعضها.

إنّ الشعر يتميّز عن نظيره النثر بالشكل والصّورة الفنيّة المتفرّدة، ممّا جعله محطّ إبهار للعلماء والنقاد على مرّ العصور. فجميع هذه التّعريفات تتميّز بصفة خاصّة عرّف على أساسها الشّعر: فجاء أحدهم يميّزه بالأغراض التي قيل لأجلها، وآخر ينوّه على ضرورة خلوّه من اللّحن، وعُرف عنه بأنّه

[1]المصدر السابق، م5، ص281.

[2]جلال الدّين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: حامد أحمد الطاهر البسيوني، دار الفجر للتراث، القاهرة، دط، 2006، ج1، ص368.

[3]ابن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، م5، ص274.

[4] أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، در الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989، ص55.

(ديوان العرب). وبهذا اختلفت هذه التعريفات باختلاف زاوية نظر قائليها، لذلك يصعب إيجاد تعريف دقيق وشامل للشعر.

وقبل أن نعقد موازنة بين الشّعر واللّغة، علينا أن نشير إلى السبيل الجديد الذي انتهجته الدّراسات اللّسانية في تحليل الخطاب الشّعري، فعمدت إلى تحليله وفق مستويات أربعة: مستوى صوتي، ومستوى صرفي، ومستوى نحوي، ومستوى دلالي متضمّن في جميع المستويات السّابقة. ويأتي هذا التّحليل ليبيّن ترابط هذه المستويات اللّغوية لتشكيل كتلة خطابيّة مميّزة، وتُكسب النّص الشعري قيمة جمالية تميّزه عن غيره من النّصوص، لذا يستحيل الفصل بين هذه المستويات إلاّ لأغراض منهجيّة معيّنة، لأنّها تمثّل الاتحاد بين مكوّنات النّص في أجلّ صوره، وتبرز التشكّل البنيوي للقصيدة الشعريّة.

تتميّز العلاقة بين المستويات بأنّها علاقة تكامليّة، فالعلاقة بين المستوى الصّوتي (Audio Level) والمستوى الصّرفي (Morphological Level) علاقة تلازميّة، إذ يتشكّل المستوى الصّوتي من فونيمات (Phonemes) وهي أصغر الوحدات غير الدّالة، ومن هذه الأخيرة تتشكّل المونيمات (Monimes) وهي تلك الكلمات التي تشكّل أصغر وحدة دالّة في النّص. فأغلب الموضوعات الصّرفية تتكئ على قوانين صوتيّة، إذ نجد أنّ تحليل أبنيّة الكلمات وتفكيك نظامها يستلزم المرور على مستوى أوّلي يدرس أصوات هذه التّراكيب ويحدّد صفاتها ومخارجها ودلالة كلّ صوت منها.

العلاقة بين المستويين الصّرفي (Morphological Level) والنّحوي (Grammatical Level) متينة أيضا، فالصّرف يهتمّ بالمفردات وتنوّع أشكالها ودلالاتها، وأمّا النّحو فيهتم بدراسة التّركيب اللّغوي والقواعد التي تحكمه. لكنّهما لا ينفصلان، ومن المنطقي أنّ أي تغيّر في المكوّنات الصّرفية يؤدي بالضّرورة إلى تغيّر في الدّلالة النّحوية، وتأتي الدّراسة اللّسانية البنيويّة لموازنة وظائف اللّغة النّحوية مع غيرها من البُنى الأخرى.

فكان لزاما أن تكون العلاقة بين الشّعر واللّغة بجميع مستوياتها: صوتي، صرفي، نحوي، دلالي، هي علاقة احتواء، وعلاقة جزء بالنّسبة إلى الكلّ. فاللّغة طيّعة كون الشّعر جزء من الصّناعة اللّغوية

فإنّه يستلزم أن يحتوي على مكوّنات اللّغة في ذاتها، فاللّغة هي وعاء لفكر الشّعوب، والشّعر ديوان العرب، لذلك هو مشحون بتراثهم وعاداتهم وآدابهم.

ومن الملاحظ أنّ الدّارسين للّغة قد أفادوا بشكل واسع من هذه المناهج اللّسانية الحديثة ووسائل تحليلها، ودرسوا النّص باعتباره ناتجا عن لغة معيّنة خاصّة بمجتمع لغوي معيّن يتميّز عن غيره بلغة وثقافة وأسلوب حياة معيّنين، فتعاملوا معه على أساس علمي بحت وبتحليل مخصوص، فجاء المحلّل اللّساني ليصف ويفسّر اللّغة من هذا المنطلق وهو التّحليل اللّغوي وفق مستويات أربعة: صوتي، صرفي، تركيبي، دلالي متضمّن في المستويات السابقة.

تغيرت مناهج البحث اللّغوي التي كانت تبحث في المفردات اللّغوية وكيفيّة تغيّرها عبر الزّمن والعوامل المؤثّرة فيها وكيفّية تطوّر هذه اللّغة أي اللّسانيات التاريخيّة، ليصبح البحث للّساني الحديث يركّز على اللّغة في ذاتها ولأجل ذاتها بوصفها نظام تحكمه قوانين معيّنّة بعيدا عن العوامل المحيطة بها وهي اللّسانيات الوصفيّة. وهذا التطوّر في مجال الدّراسات اللّغويّة جاء بالموازاة مع التطوّر الذي شهده العالم بأسره مع النهضة العلميّة التي مسّته.

3_مفهوم الشّعر العربي المعاصر:

الشّعر هو" قولٌ موزونٌ مقفى يفيد معنى"[1]، أمّا مصطلح (الشّعر العربي) فهو تركيب معرّف بالإضافة يدلّ على نوع الشّعر المنظوم، أي هو كلّ شعر كتب باللّغة العربيّة لا غير، مع توفر شرطين أساسيين وضروريين فيه وهما: الوزن والقافية، فأمّا الوزن أو ما يطلق عليه باسم التّفعيلة، أي تقطيع أبيات القصيدة الشّعرية بالاستناد إلى نظام موسيقي معيّن واستخراج تفعيلات البحور المتعارف عليها، فالوزن يلازم جميع أنواع القصائد الشّعرية القديمة والحديثة بما في ذلك الشعر المعاصر ما عدا (قصيدة النّثر) فهي أقرب منها إلى النثر من الشّعر.

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص3 .

أمّا القافية فقد عُرفت في علم العروض بأنّها "مجموعة الأحرف الّتي تبدأ من آخر ساكن في القصيدة حتى أوّل متحرّك قبل السّاكن الذي يليه"[1]. وهي ضرورية في جميع أنواع الشّعر القديم. عكس الشّعر الحديث فقد بدأ دورها بالتقلّص وظهر نوع من الشعر لا يعتمد عليها سمي (بالشعر المرسل) وجرى تعويضها بالقافية الدّاخلية الّتي تذكر فيها القافية داخل الأسطر الشّعرية وهي في آخر الأبيات. وفي العموم لا يمكن الاستغناء عنها في الشعر بكلّ أنواعه وفي أيّ عصر كان.

أمّا عن تعريف (الشّعر المعاصر) فهو كلّ شعر يكتب في الزمن الذي يعاصر القراء. وصفة المعاصرة تدل على مرحلة بعينها في حياة الشّعر الحديث وهي المرحلة التي نعاصرها دون ردّ الاعتبار إن كان ناظم القصيدة حيا أو ميّتا. إذا فإن مصطلح (الشعر المعاصر) يطلق على ذلك الشعر الذي نظم في العصر الحالي أي عصر قرائه. والشّعر كما نعلم هو_ ديوان العرب_ وهو ما يحمل مراحل حياتهم ومجرياتها وأحداثها وفنونها، وكان أهم ما يميّز شعرهم هو التّفعيلة أو الوزن الخليلي، وكانت هذه القافية تأتي عفوية غير مصطنعة وذلك لفصاحة وبلاغة الشعراء في ذلك العصر وذلك بالنظر للعديد من العوامل كعامل الفطرة والمقوّمات الطبيعية.

غير أنّ بعض شعراء العصر الحالي ابتعدوا عن قيود القافية والوزن ففصلوها عن أشعارهم. قد يقول قائل: أننا قد أفصحنا عن أهمية الوزن والقافية في فن الشّعر_ أي نعم_ لكن هناك بعض القصائد تحتوي على بلاغة شعرية وجمالية قد تعجز بعض قصائد الشّعر الكلاسيكية على مجاراتها، ولو أنّ هذه المحاولات الشّعرية الزائغة يميل تصنيفها إلى الشعر المنثور أكثر منها إلى الشعر الموزون المقفى، وتبقى أكثر صفة فارقة بين الشعر والنّثر هي (الوزن)، وما سوى ذلك ليس إلاّ عناصر مشتركة وليست مميّزة.

4_تجلّيات الحداثة في الشّعر الجزائري المعاصر وأهمّ موضوعاته ومضامينه:

شهدت الجزائر فترة استعمار وحشية من قبل فرنسا، والذي دام أكثر من قرن وربع القرن من الزّمن، حيث عاث الفرنسيون في هذا الزمن الكثير من الفساد، وتركوا الجزائر بعد الاستقلال ذات

[2]أحمد مجاهد، القافية، مجلّة الشّروق الإلكترونية، الأربعاء 25 فيفري2022، الساعة 2:58 د، الرابط https://www.shorouknews.com

قاعدة اقتصادية وثقافية محطّمة. إذ مرّت بفترة عصيبة ، وبكاها شعراء عديدون في شعرهم أمثال: محمد العيد آل خليفة، رمضان حمود، الطيّب العقبي، حمزة بوكوشة، محمد سعيد الزّاهري وغيرهم كثير. ممّن آلمه ما آلت إليه الجزائر الحبيبة كلّ هذا جعل ثورتها واجب، وذود أبطالها عنها جهاد، ونهضتها وحداثتها_ في الأدب خاصة_ أمر لا مفرّ منه ووسيلة لغاية أسمى وهي الوقوف في وجه الاستعمار الفرنسي الغاشم.

تجلّت ملامح الثّورة والنّهضة الجزائريّة في أشكال شتّى ومن أوضح ملامحها نبوغ فريق من العلماء سموا (بعلماء الإصلاح) العائدون من الحجاز والشام، والجامع الأزهر"[1]، الّذين عادوا إلى بلدانهم بعد الاستقرار، وأسقطوا العلوم الّتي تعلموها في الغربة على بلادهم وجدّدوا كل ما فيها، كما ركّزوا على الصّحافة والمراسلة لما لها من دور هام في بعث الهمم والتّنبيه لما يدور داخل الجزائر. لتظلّ بذلك " بمثابة المعين الرقراق، الزلال ماؤه...أو بمثابة القطب الّذي تدور عليه الأشياء، وتقوم حوله"[2]. فقد عملت الصّحافة على انتشار الوعي بين أواسط المواطنين وصدح صدى القضيّة الجزائريّة في جميع البلدان وكان لتنوّعها أثر واضح في المجال الأدبي خاصّة، وكان لها الفضل الأكبر في نشر الشّعر بين القراء والمثقّفين[3]، الذين اتّخذوا منه وسيلة للتّعبير عن مختلف القضايا الّتي تشغلهم وتشغل أمّتهم وتؤرّق مجتمعهم.

احتضنت تونس الشّعر الجزائري في بداياته وكانت هي البيئة الّتي ترعرع فيها، إذ أنّ جيلا كاملا من المثقّفين الجزائريين تخرّجوا من الجامعات التّونسيّة وخاصّة جامع الزّيتونة[4]، إذ اختلط المثقّف الجزائري مع المثقّف التّونسي وعبّروا عن قضايا المجتمع التّونسي دون نسيان بلدهم الأم ومجتمعهم الأول –الجزائر– فشارك المثقّف الجزائري في إثراء السّاحة الأدبيّة بتونس خاصّة بعد رفع الحصار عن الصّحافة سنة(1920)"[5].وأنتجوا لنا نصوصا شعرية وأدبية عديدة.

---

[1]ينظر: وناس شعباني، تطوّر الشعر الجزائري 1945-1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1988، ص13.

[2]عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص120.

[3]ينظر: وناس شعباني، تطوّر الشعر الجزائري1945 -1980، ص16

[4]ينظر: المرجع نفسه، ص16.

[5]صالح الخرفي، شعراء من الجزائر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ط1، 1969، ص29.

شيئا فشيئا بدأت الجزائر المستقلة في النهوض من جديد، وانجلت عنها سوءات الجهل وأنّها " لا تزال على عهدها تضيء العبقريّة، وتبعث المواهب، وتنتج الشّاعرية، وتزفّ إلى الأدب العربي، بين الحين والآخر، معطيات جديدة"[1]. إذا فإنّنا أمام مرحلة جديدة في الشّعر الجزائري المعاصر، فحاول المثقف والأديب الجزائري التّأقلم مع معطيات العصر أين راجع قصائده شكلا ومضمونا وقرّر اتّباع سبيل الحداثة في الشعر مقلّدا في ذلك أدباء الوطن العربي. مقتنعا بضرورة التّغيير الّذي سيحرّره من قيود القصيدة الكلاسيكية ويمنحه الحريّة التّامة في التّعبير عن قضايا مجتمعاتهم المكلومة.

فعُرِفَت الحداثة بأنها الخروج عن كلّ ما هو قديم مع الاحتفاظ ببعض الأصالة فالمقصد الأساسي من كلّ حداثة هو" رفض القيم السّائدة أو، على الأقل، إعادة النّظر فيها. كان داء العصر، على الصّعيد الإبداعي، الشّعور الطاغي عند الشاعر، بالحاجة إلى الاستحداث والتّجديد..."[2]. فكان الشّغل الشّاغل للمبدع العربي-بما فيه الجزائريّ-أن لا يقدم على التّعبير من أجل التّعبير وفقط، وإنّما طبيعة الحياة التّغيّرية وطبيعة العصر المتقلّبة الّتي تستدعي مواكبتها في التّطور سواء كان هذا التّطوّر اجتماعيا، اقتصاديا، أو حتى أدبيّا هو الدافع الأساس الذي دعا للتّغيير حينها.

ظهر العديد من الشّعراء في مرحلة التّجديد الشّعري في الجزائر، تميّزوا بنظرتهم الحداثية وإيمانهم التّام بضرورة تغيير الوسيلة التّعبيرية عن متغيّرات البلاد، نجد من بينهم محمد العيد آل خليفة الذي تميّز شعره بالأهداف الإصلاحية والدّعوة إلى النّهوض بالجزائر في جميع الميادين.

كما أكّد أبو القاسم سعد الله " بأنّه كان يعبد ذات الصّنم، ويصلي في المحراب نفسه قاصدا الطّريقة التّقليديّة في الشّعر حتّى حمل نفسه على تغيير اتّجاهه في الشّعر ومحاولة التّخلّص من الطّريقة التّقليديّة في الشّعر"[3]. هذا القول يدل على أنّ أبا القاسم سعد الله اعترف "بأنّه وكغيره من الشّعراء كان ينظم الشّعر على المنوال القديم -منوال القصيدة التّقليديّة- ثم اتّجه بعدها وخالف ما كان عليه سابقا وحاول التّفلُّت من كلّ ما هو قديم ورفع راية التّجديد والتّحديث في شعره. ونجد أيضا شاعرا آخر ينظمّ إلى الشّعراء الدّاعين إلى التّجديد وهو (رمضان حمود) الّذي أكّد على تأثّره بالشّعر الحي

[1]صالح الخرفي، صفحات من الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1973، ص153.
[2]أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979ص37.
[3]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، عالم المعرفة للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط3، 2010، ص15.

الوارد من مدرسة الإحياء والبعث وهو بذلك يحاكم أولئك الّذين خنقوا الشّعر العربي بالبديع المخادع المتكلّف، وبالبيان الفارغ الممل، وبتعقيد العبارات، وتوظيف الغريب الممجوج"[1].

تأثّر الشّعراء بحركة التّجديد والبعث القادمة من الغرب وخاصة مدرسة الإحياء وجدّدوا على منوالها، ورفضوا التّقليد الأعمى للقصائد القديمة وأكّدوا على أنّها خنق لحريّة الشّاعر وتحدّ من المواضع الّتي يمكن للشاعر طرقها، فحاولوا التخلّص من البديع المخادع والتكلّف في نظم الشّعر والتّعقيدات والمفردات الصّعبة الّتي اشتهرت بها القصيدة القديمة، ومن هذا المنبر استطاع الشّعر الجزائري أن يجد له روادا مجدّدين ثائرين على كلّ ما هو قديم مؤمنين أنّ لكلّ جيل أدبا خاصا به، لا ينبغي تقليده من الجيل الّذي بعده، فحياة الأمس غير حياة اليوم، وحياة اليّوم غير حياة الغد"[2]، وهو بالضبط ما سار عليه الشعراء بعد هذه الثورة الدّاعية للتجديد.

شهد المنحى الجديد الّذي انتهجه الشّعر الجزائري الحديث تجاوبا كبيرا وترحيبا في أواسط الأدباء والشّعراء الجزائريين، واحتضنوهّ من كلّ صوب ورجّحوه على نظيره من الشّعر القديم كحامل لقضايا المجتمع الجزائري –المنهك أدبيا– وبدأت الدّراسات والتّأملات تحيط بهذا الشّعر وحامليه من كلّ فجّ لتشبع فضول القرّاء والنّقاد، إذ ظهر أوّل كتاب يتحدّث عن هذه الظّاهرة الجديدة –ظاهرة التّجديد–بعنوان(شعراء الجزائر في العصر الحاضر) الّذي ذكر فيه أكثر من عشرين شاعرا جزائريا معاصرا.

اتسعت رقعة التجديد وانتشرت في أواسط الشّعراء، خاصة بعد حركة التّحرر الوطني، أي بعد الحرب التّحريريّة (1954م)، فرغم كلّ الحصار الّذي كان ضدّ الثقافة والمثقّفين غير أنّ شعراء الجزائر استطاعوا كسر تلك القيود ومواكبة ثورة التّجديد وتطوير خصائص الشعر وموضوعاته، وذلك راجع إلى نزوع الشّاعر الجزائري إلى معايشة الحقيقة الواقعيّة، وابتعاد الشّعراء المعاصرين عن الاحتذاء بالنّموذج الشّعري كونه مقيّدا للحريّة مما عجّل بالتّجديد الشّعري[3].

---

[1]محمد ناصر، رمضان حمود وقضايا الشعر العربي الحديث، مجلّة الثقافة الجزائرية، وزارة الإعلام والثقافة ، الجزائر، ع32، 1976، ص65.

[2]المرجع نفسه، ص65.

[3]ينظر: ناجي علوش، من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربي، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، دت، ص40.

لا يزال الشّعر الحر الموشّح بلمسة العصر، الثّورة التي مسّت جميع المجتمعات العربيّة بما فيها- المجتمع الجزائري-وبثّت فيه روحا جديدة مبهجة ومحفّزة جعلت من الشّعراء يستعيدون أنفاسهم ويكتبون من جديد بنفس جديد بعيدا عن القيود والأغلال الّتي كانت تقيّدهم من قبل، حيث تأثّر الشّعر العربي الحديث بنظيره الإنجليزي، وتغيّرت مع ذلك بنيته الفنيّة والموسيقيّة الّتي سادت لقرون عديدة من الزّمن، تحرّكت موجة التّجديد في العالم العربي أجمع، فبدأت بالجزيرة العربيّة ثم انتقلت إلى أقصى المغرب العربي ونخصّ بالذّكر ههنا (الشّعر الجزائري).

فأضحى الشّعراء يهجرون قوالب الشّعر القديمة الّتي أصبحت في أنظارهم لا تواكب متطلّبات العصر والحقبة الّتي كانوا يعايشونها، وانتهجوا نهج المؤيّدين لصيحة التّغيير واستحداث الشّعر شكلا، والخروج عن مألوف الموسيقى العروضيّة. وقد شهدت هذه الظّاهرة -الشّعر الحرّ- تعدد المصطلحات كغيرها من الظّواهر بسبب التّرجمة فأطلق عليه مصطلح: الشّعر الحرّ(شعر التّفعيلة)، الشّعر الأجدّ إلى الشّعر الجديد[1]، ولكن المصطلح الأكثر شيوعا هو مصطلح الشعر الحر.

مهما تعدّدت المصطلحات فإنّها تريد ذلك الشّكل الجديد في إيقاع وموسيقى الشّعر، وتلك الصّور الفنيّة المستحدثة " الّتي ارتقى بها الشّعراء من التّصوير العادي المألوف القائم على العلاقات المنطقيّة بين المشبّه والمشبّه به إلى أسمى مراتب (اللاّتآلف المنطقي) بين النّظائر أي المشبّه والمشبّه به حين اشتراكهما في الصّفات أكثر من انفرادهما فيها"[2].فكأنّما الاختلاف بين الشّعرين القديم والحديث لا يعدو أن يكون مجرّد اختلاف طفيف يكمن في الموسيقى الشّعريّة، أمّا بقيّة الخصائص فقد بقيت محافظة على خصوصيّتها السّابقة.

بدأت أوّل محاولات التّجديد في الشّعر من العرّاق، وقد اختُلِف حول أسبقية من قال أوّل قصيدة شعريّة أهي نازك الملائكة بقصيدتها (الكوليرا)، أم (هل كان حبا) للسيّاب، ثم اتّفق على جعل هذين القصيدتين هما أوّل محاولتين للكتابة في الشّعر الحرّ. بل وهناك ما تقدّمهما من شعر حرّ

[1]ينظر: مداني بوهراوة، التصوير والتشكيل في الشعر الجزائري المعاصر دراسة في المكونات الجمالية، جامعة وهران، الجزائر، 2008/2007، ص24.

[2]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

سنة(1921م)[1]، أمّا بالنّسبة لأوّل محاولة في نظم الشّعر الحرّ في الجزائر كانت من نصيب أبي القاسم سعد الله، الملقّب بشيخ المؤرّخين، إذ يعدّ أوّل من كتب الشّعر الحرّ في الجزائر من خلال قصيدته (طريقي) سنة(1955م).

إذ اعتبره أبو العيد دودو "أوّل تمرّد على القوالب الشّعريّة الجامدة، وطرق باب الشّعر الحديث الحرّ"[2]فكان بذلك الشاّعر الّذي ركب موجة التّجديد قبل أقرانه ونزع عنهم فكرة التّهيب من ذلك، وشجّعهم على الالتحاق به مؤمنين بأنّ الشّعر القديم هو (الأصالة) والشّعر الحرّ هو (الحداثة) والتّحديث لتلك الأصالة الّتي فرضتها تطوّرات العصر وتغيّراته. فكان لشعره ميزات عديدة تميّزه وتعطيه لمسة، فميّز شعره الهدوء الخارجي كسمة تعبّر عن تمزّقه الدّاخلي الّذي عكسته أشعاره[3]، أمّا بالنّسبة للشّكل فقد تميّز شعره بالنّفور من الشّكل الثّابت ورغبته في إيجاد شكل يكون في التّعبير عن التّجربة الشّعريّة أبلغ، وهذا ما جعله يكتب وينتهج هذا القالب الشّكلي الحرّ[4].حيث وجده يلائم ميولاته التجديدية.

نجده في مقدّمة ديوانه يتحدّث عن موقفه من النّاس والحياة في الشّكل الحداثي للشّعر الحرّ بعنوان "طريقي(1955م)"[5]: يقول فيها:

سَوْفَ تَدْرِي رَاهِبَاتُ وَادِ عَبْقَرْ

كَيْفَ عَانَقَتْ شُعَاعَ المَجْدِ أَحْمَر

رغم أنّ قصيدته "طريقي" نصّ جديد في الشّعر الجّديد إلاّ أنّه لم يخرج عن الوّزن الخليلي. فقد استخدم بحر(الرّمل) بتفعيلاته (فَاعِلَاتُن) الّتي تكرّرت أكثر من مرّة في القصيدة. لكن هناك تنوّع غير مألوف ظهر في اختلاف الرّوي في آخر السّطر. فإذا كانت قصيدته "طريقي" ظهرت في البّصائر في

[1]ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، سوريا، ط3، 1968، ص13، 15.
[2]أبو العيد دودو، كتب وشخصيات، الشّركة الوطنية للنشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 1971، ص85 .
[3]ينظر: محمد بوشحطيط، الكتابة لحظة وعي (مقالات نقدية)، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط1، 1984، ص36، 37.
[4]ينظر: شلتاغ عبود شراد، حركة الشّعر العربي في الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص72.
[5]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزّمن الأخضر، ص8، 9 (من المقدمة).

عددها (311) بتاريخ (1955/03/25)، وتعتبر أوّل نص في الشّعر الجديد، فهناك قصيدة "غيوم" الّتي كتبها بتونس سنة(1954) يقول فيها[1]:

سَوْفَ نَغْدُو كَالحَيَاة

عَبْرَ هَاتِيكِ الحُقُول

نَطَأُ العُشْبُ النَّدِيَا

وَسِوَانَا فِي ذُهُول

هو نصّ مثل سابقه من اعتماده بحر (مجزوء الرّمل) وكذلك لا نجد التّجديد في هذه القصيدة إلاّ في تغيّر الرّوي، كما نجده كذلك في نصّه "قالت وقلت" الّتي كتبها في تونس يوم(1954/04/27)"[2]، وقد استخدم فيها بحر الرّجز بتفعيلته (مُسْتَفْعِلُنْ) مذيّلة[3]، بإضافة ساكن لآخر الوّتد المجموع:

قَالَتْ: عَجِيب !

أَنَسِيتُ مَاضِيكَ الرَّهِيب

وهناك كذلك نصّ ثالث بعنوان" مصرع غرام" كتبه بتونس سنة(1954) على (بحر المتقارب) بتفعيلته(فعولن) إذ يقول فيها"[4]:

هُنَاكَ قَصِياً عَنْ العَالمِين

يَنَامُ غَرَام ...

[1]ينظر: المصدر السابق، قصيدة (غيوم)، ص91.

[2]المصدر نفسه، قصيدة (قالت وقلت)، ص95.

[3]مداني وهراوة، التّصوير والتّشكيل في الشّعر العربي المعاصر دراسة في المكونات الجمالية، ص25، 26.

[4]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (مصرع غرام)، ص103.

يَرِفُ عَلَيْهِ مَعَ الخَالِدِين

وبعد عرضنا لهذه النّماذج يتبيّن لنا أنّ قصيدة" طريقي" ليست هي الأولى كما زعم بعض الباحثين.

5_موضوعات ومضامين الشّعر الجزائري المعاصر في خضمّ الحداثة:

خضع الشّعر الجزائري قبل تغيّره إلى مجموعة من الأحداث المعنيّة والّتي عاصرت الشّعراء في تلك الفترة، فجعلتهم يتأثّرون بها ويكتبون عن مواضيع تخصّها وتخصّ الواقع المعيش حينها. وقد أجمع نقاد الشّعر الجزائري معظمهم عن أنّ للثّورة، والاجتماع، والذّات تأثيرا مباشرا على تقسيم مضامينه إلى هذه الثّلاثية. وهناك من أضاف له مضمونا رابعا، وهو البعد الخارجي القومي والإنسانيّ، فصالح الخرفي يقسّم مضامينه بالاستناد إلى تصميم أبي القاسم سعد الله[1]، إلى خمسة أجناس وهي:

1- شعر المنابر من أواخر القرن التّاسع عشر إلى سنة(1925م).
2- شعر الأجراس من سنة (1925م، 1939م).
3- شعر البناء من سنة (1936م، 1945م).
4- شعر الهدف من سنة (1945م، 1954م).
5- شعر الثّورة.[2]

يستند هذا التّقسيم إلى المرجعيّة الاجتماعيّة القائمة على تعدّد الوظائف تحت مضلة واحدة ذات بعد اجتماعي على غرار: الوظيفة الدّينيّة، الوظيفة التحذيريّة الإنذاريّة، الوظيفة الاستنفاريّة لتعبئة قوى المجتمع للتّحوّل إلى مواجهة الاستعمار. ثمّ نتبيّن المرجعيّة الثّورية فهو لم يخرج عن المضمون الاجتماعي، والثّوري، وما يلاحظ هو طغيان هذين المضمونين على بقية المضامين الأخرى"[3]. فكلّ شيء منوط بالأحداث الّتي تحدث داخل المجتمع-المجتمع الجزائري-خاصّة، فكلّ مرحلة من هذه المراحل لها مرجعيّتها الخاصّة، فشعر المنابر يرتبط بالأئمة وخطاباتهم وهو متعلّق بالوظيفة الدّينية.

---

[2]ينظر: صالح خرفي، صفحات من الجزائر، ص157.

[1]ينظر: مداني بوهراوة، التصوير والتّشكيل في الشعر العربي دراسة في المكونات الجمالية، ص26.

[2]المرجع نفسه، ص27.

أمّا شعر الأجراس فهو مرتبط –والله العلم– بأجراس الكنائس الّتي تدقّ للتّحذير والإنذار أو لقروب موعد الصلاة، أمّا شعر البناء فهو دعوة صريحة للنّهوض والتّحرّك بشكل سريع وذلك لتحرير البلاد من يد المستعمر الغاشم، أما شعر الهدف وشعر الثّورة هما الأشهر من بينهم: فهما بمثابة الشّعلة الّتي قادت الكثير من الشّعراء والمواطنين للسّعي نحو تحرير الجزائر واستعداد سيادتها الّتي سلبت منها.

ومنه نستطيع القول: "إنّ الشّعر الحداثي هو شعر الذّات في ارتقائها لذاتها الّتي حرمت منها سنين عديدة، فالسّمة الغالبة عليه هو الطّابع الذّاتي الانفرادي. غالبا ما اتّخذ الشّعر الجزائري الحداثي المضمون الكوني ما حوت الطّبيعة من جماد، ونبات وحيوان. وراح يتلمّس في جمال العلاقات الّتي تربط الكون بالإنسان المعاصر لما يختزله عصره من مستحدثات يفرض حداثة الدّهشة لا حداثة الخيال"[1].

يتميّز الشّعر الحّر الحديث بالنّزعة الذّاتيّة، فهو ذلك الشّعر الّذي ينطلق من ميولات الشّاعر النّفسيّة، ويُصْقَلُ من نبع أحاسيسه ومشاعره الخّاصة بعيدا كلّ البعد عن الموضوعيّة. كما تميّز باحتوائه على كلماته ووصف للمناظر الطّبيعية واهتمام بالطّبيعة من جماد ونبات وحيوان، فكان المضمون الكوني عنصر الدّهشة في الشّعر الجزائري الحّر وراح يقارن ويصف العلاقة بين الإنسان والطّبيعة. وحداثة" تضرب كلّ شيء بالعصا حتّى القيم... فالنّص يحمل حسّا عدوانيا إزاء الواقع"[2]، ويدفعه ليعيش " الصّدمة الحداثيّة مما جعل النّص رقعة وجوديّة ميتافيزيقيّة في آن واحد" [3]، فجاء هذا الشّعر ليثور حول القيم والمبادئ المتعارف عليها منذ زمن، لينتزعها من أذهان الشّعراء ويقنعهم بضرورة التّغيير الّذي يتماشى مع العصرنة والحداثة الّتي تستلزم مواكبتها في جميع الميادين والأصعدة، وهذا ما جعل القصيدة الحرّة كيان ميتافيزيقي يجمع بين الأصالة والمعاصرة الأخّاذة.

---

[3]عبد العزيز مفلاح، حوار مع د. عبد الملك مرتاض، الثّقافة الجزائرية، ع84، 1984، ص294.

[1]علي ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر، دار الجاحظية، الجزائر، دط، 1995، ص18.

[2]بشير محمد بويجرة، النّص الأدبي الجزائري المعاصر، الشّروق الثّقافي، الجزائر، ع34، 1994، ص13.

الفصل الأوّل:

التّحليل الصّوتي لمختارات من ديوان "الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله (1930م-2013م)

استطاعت اللّغة منذ القدم أن تحمل الفكر الإنساني وتاريخه وتحفظه من الضّياع على مرّ العصور. كما مكّنت الإنسان من التّواصل والتّعبير عن حاجياته ومشاعره وأحاسيسه وأفكاره. فهي كما عرّفها ابن جنّي (ت392هـ)" أمّا حدّها (فإنّها أصوات) يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[1]، بيد أنّها ليست تلك الأصوات المفردة وإنّما المركبة التي تشكّل كلمات، لأنّ الصّوت المفرد وحده لا يؤدي معنى في ذاته وبالتّالي لا يحصل بواسطته الإبلاغ، أمّا الصّوت المركّب فهو الذي يؤدي المهمّة الإبلاغية وتحصل منه الفائدة.

تعد الأصوات اللّغوية الأساس الّذي تبنى عليه الكلمات والمفردات اللّغوية المستخدمة في عمليّة التّواصل. فكان الدّرس اللغوي عامة، والدّرس الصّوتي خاصّة، من أهمّ المواضيع الّتي شغلت الباحث على مرّ العصور، وأعملت فكره للبحث عن أصول هذه المادّة التّواصلية العجيبة، ومحاولة دراستها وصفا وتحليلا، وفقا لمستويات لغويّة عديدة، خاصّة بعد ارتباط تلك اللّغة –اللّغات قاطبة_ بالدّيانات السّماويّة التي حوّطتها بهالة من القداسة والأهميّة.

يمثّل الصّوت واحدا من أهمّ مستويات الخطاب الشّعري، وواحدا من أهمّ مستويات التّحليل اللّساني، إذ إنّ توظيف الصّوت بالشّكل الذي يراه الشّاعر مناسبا في كلّ قصائده الشّعريّة يجعل منه –أيّ الصوت– وترا يعزف على أحاسيس ومشاعر المتلقّي ويحرّك فيه الذّائقة الفنيّة لما له من تأثير في الأنفس.

مما ساهم في جعل " الأصوات والوحدات الصّوتيّة مثلا تؤدّي دورا فاعلا في بناء الألفاظ صّوتيّا، وهي مسؤولة عنه على نحو تظهر فيه سمات وخصائص صوتيّة_ أسلوبيّة مثل: القافية_ الوزن _الإيقاع _ الجناس الاستهلالي_ التّجانس الصّوتي_ النّغمة_ جرس الصّوت"[2] وغيرها، إذ تشكّل هذه الخصائص على مدى اختلافها، وكثرة استخدامها في القصائد الميزة التي تتيح للقراء التّمييز بين قصائد الشّعراء.

---

[1] ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النّجار، المكتبة العلمية، مصر، دط، دت، ج1، ص33.

[2] أولريش بيوشل، الأسلوبيّة اللّسانية، تر: خالد محمود جمعة، مجلّة نوافذ، السعودية، ع13، سبتمبر، 2000، ص136، 137.

ويحتوي شعر أبي القاسم سعد الله على زخم صوتي ودلالي متنوّع وثري، وذلك نتيجة للبنية الفنيّة والإيقاعيّة المائزة التي يتشكّل منها، إذ تتناسب تلك البنية مع الموضوعات والدّلالات التي تضمّنها شعره، ونخصّ بالذّكر ديوانه" الزّمن الأخضر"، إذ احتوى بين دفّتيه شعرا عن الثّورة والوطنيّة، عن الشّجاعة والتّضحية، عن الحب ...وغيرها كثير من المواضيع الشيّقة التي برزت فيها الدّلالة الصّوتية متباينة الأشكال، إذ نجد بأنّ البنية الإيقاعيّة لشعره تنقسم إلى نمطين أساسيين هما: الإيقاع الدّاخلي (Inner Rhythm) والإيقاع الخارجي(External Rhythm)، ولكي لا يبقى أي غموض فيما يخص المصطلحات التي سنتعرّض لها بالدّراسة، ارتأينا تعريف الإيقاع بشكل موجز.

-الإيقاع لغة: من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها وسمى الخليل، رحمه الله، كتابا من كتبه في ذلك المعنى، كتاب الإيقاع"[1]، إذ جعله مرتبطا بالغناء والألحان الموسيقيّة.

والإيقاع (the rhythm)" هو المادّة اللّغويّة السّماعيّة التي يلمسها القارئ أو المنشد لدى معاينته لخطاب شعري، سواء أكان هذا الخطاب قصيدة شعرية عمودية أم كان قصيدة شعر تفعيلة"[2]. نحن لا نقول مادّة وإنّما ملمح من ملامح الخطاب الشعري خاصّة لما له من سمات فنيّة يتفرّد بها عن النّثر، إذ أنّ" الإيقاع سابق للوزن مشتمل عليه، وهو أوسع دلالة شعريّة منه، إذ كلّ وزن قائم لا محالة على الإيقاع..."[3]، وكأنّه يقصد أن الإيقاع هو حتمية سابقة للوزن الشعري في القصائد.

لا غُرْوَ من أن نقول بأنّ الإيقاع ملازم للشّعر يَقْرِنه الشّاعر بشعره بطريقة مخصوصة بحيث ينسجم مع أفكاره الّتي لم يقلها بعد، وخطابه الشّعري الذي قيل، إذ أنّ الإيقاع بمثابة" النّغم الذي يجمع بين الألفاظ والصّورة، بين وقع الكلام والحالة النّفسية للشّاعر، إنّها مزاوجة تامة بين المعنى والشّكل"[4]. ومنه فإنّ الإيقاع هو تلك النّغمة التي تربط بين المنطوق والحالة النّفسية للشاعر، فيتلوّن الشعر بأحاسيس وخلجات قائله.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، ج8، مادة (و ق ع)، ص408 .

[2] محمد بلعباسي، بنية الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب، مجمع سارل، الجزائر، 2010، ص22.

[3]العربي عميش، خصائص الإيقاع الشّعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشّعر، دار الأديب للتوزيع، الجزائر، دط، 2005، ص59.

[4] عبد الحميد جيده، الاتجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر، مؤسّسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص354.

لا يمكن فصل اللّغة عن الشّعر كما لا يمكن فصل الإيقاع عن مادّته الأصليّة أي اللّغة يقول محمد مندور(1907م-1965م):" أنّ الشّعر لا يستعير موسيقاه من فنّ آخر هو الموسيقى، بل يستمدّ موسيقاه من مادّة صياغتها ذاتها وهي اللّغة"[1]، إذ تستمدّ اللّغة خاصية تأثيرها من المؤشّرات التي يحشوها الشّاعر فيها ليكون لها الأثر والوقع الكبير في أذن السامع وحتى نفسيّته.

وكما ركّزنا على أهميّة الإيقاع ومكانته في البنية الدّلالية للقصيدة، نعرّج كذلك على أهميّة الوزن كضابط وقالب للقصيدة إذ لا يمكن الفصل بينهما، فهي تابعة لها مقرونة بها، وهذا دليل على أنّ الوزن مثله مثل الشّكل الميكانيكي قائم دون أن يصيبه تغيير إلى نهاية القصيدة، بيد أنّ الإيقاع يعتبر خلق جمالي خالص[2]. وكلّ هذه العناصر من أوزان وإيقاعات وقوافي تمثّل في حقيقتها مستويين: المستوى الدّاخلي (الموسيقى الدّاخلية)، والمستوى الخارجي (الموسيقى الخارجية) وهذا ما سنتعرض إليه بالشّرح المفصّل.

المبحث الأوّل: الإيقاع الدّاخلي للقصيدة (الموسيقى الدّاخلية).

تتشابك الموسيقى الدّاخلية مع الموسيقى الخارجية لتشكّل لنا البنية الإيقاعيّة للقصيدة الشّعرية والتي يجعلها الشّاعر تتميّز عن بقية القصائد حسب تميّز تجربته الشّعريّة وأحاسيسه في كلّ مرّة إذ أنّها" تنبع من اختيار الشّاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظّاهرة تسمع كلّ شكلةٍ وكلّ حرف وكلّ حركة بوضوح تامّ"[3]، وهذا في سبيل نظم القصائد جيّدة السّبك التي ما إن يسمعها القارئ حتى ترتسم في ذهنه.

تعدّ الموسيقى الدّاخليّة بمثابة الرّوح الّتي تسري في القصيدة، فإذا كانت الموسيقى الخارجيّة تتحقق باتّباع الشّاعر لوزن وقافية واحدة من أجل تحقيق التّناغم في القصيدة كاملة، فإنّ الموسيقى الدّاخلية أعمق من ذلك فهي تجبر الشّاعر على تخيّر ألفاظه وحروفها بطريقة مدروسة ومعبّرة من أجل

---

[1] محمد مندور، الأدب وفنونه، شركة مكتبة ومطبعة البابي حلبي وأولاده، مصر، محاضرات ألقاها سنة 1961و 1963، دط، دت، ص29.

[2] ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1986، ص42.

[3] شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1962 ص97.

تحقيق التّناغم بين أجزاء القصيدة الشّعرية وذلك وفق تقنيات عديدة "من التقابل والتّشاكل، في التّكرار على أنواعه: التّكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية"[1]، والذي نقصده هنا التكرار المحمود الذي يوظّفه الشاعر في قصائده لضرورة ما.

فالإيقاع الدّاخلي للقصيدة هو من ابتداع الشّاعر ملازم لتجربته الشّعورية "فهو كلّ موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية"[2]، وللشاعر الحريّة التامة للتّحكم بها وفقا لتجربته الشّعوريّة، إذ يمكّن هذا التّلاعب في موسيقى القصيدة الدّاخلية من التّأثير في المتلقي ونقل المشاعر والأحاسيس التي يريد الشّاعر نقلها.

سنحاول في بحثنا هذا الوصول إلى تفاصيل دقيقة، وتفكيك الشّيفرة الدّاخلية لبعض من قصائد "أبي القاسم سعد الله " في ديوانه "الزّمن الأخضر" وسيكون اختيارنا للقصائد مبنيا على بروز ملامح جمالية موسيقية وكثرة استخدامها في بعض القصائد بالنّظر إلى الملامح الأخرى، إذ خصّصنا ثلاثة مطالب لثلاثة ملامح بارزة في شعر "سعد الله" وهي: الجرس اللّفظي، التّوازي والتّكرار بأنواعه.

المطلب الأوّل: الموسيقى اللّفظيّة أو الجرس اللّفظي:

الموسيقى اللّفظيّة أو الجرس اللّفظي مصطلحات لمفهوم واحد، إذ ورد في لسان العرب، الجرس الموسيقي من "جَرسْت تَجَرَّست: أي تكلّمت بشيء وتنغمت[3]، أي هو كلّ كلام مصحوب بنغم موسيقي، و"الجّرس الصّوت"[4]، وقيل: الصّوت الخفيّ، وقيل: الحركة، وتنصرف اللّفظة إلى نغم الكلام، ويقال أجْرَس: علا صوته[5]، وهو تمايز الكلام وعلوّه حتى يسمعه وينتبه له السّامعون.

يقول ريتشاردز (Richards) واصفا الجرس اللّفظي قائلا:" يندر أن تحدث الإحساسات المرئية بمفردها، إذ تصحبها أشياء ذات علاقة وثيقة بها، بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة، وأهمّ

[1] يمنى العيد، في القول الشّعري، دار توبقال للنّشر، الرّباط، ط1، 1987، ص17، 18.

[2] إيمان خضر الكيلاني، بدر شاكر السّياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنّشر، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص278.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج6، مادة (ج ر س)، ص36.

[4] المصدر نفسه، ص35

[5] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هذه الأشياء (الصّورة السّمعية) أي وقع جرس الكلمة على الأذن الباطنيّة، أو أذن العقل"[1]. إذ يؤكّد ريتشاردز في هذا الصّدد على ترابط الفعل التخييلي اللاحق للفعل السماعي.

كما أشار قدماء العرب إلى هذه الظّاهرة إذ يقول ابن الأثير(ت637هـ) في هذا المقام أنّ "الألفاظ الجزلة تتخيّل في السّمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرّقيقة تتخيّل كأشخاص ذوي دماثة ولين وأخلاق ولطافة مزاج"[2]. فكلّ حيثيّة متّصلة بأصوات وكلمات الخطاب الشّعري لها معاني عميقة في ذواتها، ولها دلالات لا تتكشّف إلاّ للمحلّل اللّغوي العميق، أو القارئ المتذوّق.

وعليه فإننا سننتقي تلك المفردات ذات الجرس الموسيقي، والحيوية الصوتيّة والإيقاع الداخلي الخاص، الّتي بدورها تجعل من الصّوت والدّلالة عنصران لمفهوم واحد فكل لفظة لها دلالتها الخاصّة حسب قوتها وضعفها، فدلالة الألفاظ تختلف باختلاف جرسها الصّوتي الدّاخلي.

وهذه مجموعة من المقاطع الشعريّة المتفرّقة من ديوان" الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله، لمسنا فيها تميّز وجماليّة خاصّة تفرّدت بها، نجد الشّاعر يقول: في مطلع قصيدة بعنوان" الطبيعة الغضبى **(الشتاء)**"[3]:

تَــثَنَّ فِـيْ مُحـيْطِـكِ لَا تبُــالِـيْ
وَضــنِّي عَــنْ طَــرِيحِكِ بِالْوِصَالِ
وَمُنـّيْ يَـا عَــرُوْسَ الْكَوْنِ عُشْبــاً
تَـصُوحُ مِنْ عُــبُوسِــكِ وَالــدَّلَالِ
لَــهُ فِي التُــرْبَـةِ الخَــضْرَا جُــذُوعٌ
تَشُــقُ عُــرُوقُــهَا عَبَــثَ المُــحَالِ

[1] ريتشاردز، مبادئ النّقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر،ط1، 2005 ص171.

[2] ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، دط، 1939، ج1، ص225.

[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة الطبيعة الغضبى (الشتاء)، ص49.

نلاحظ على هذه المقطوعة الشّعريّة كمية الجرس الموسيقي المتناسق، والذي رسمته مجموعة من الملامح الصّوتيّة البارزة، إذ أن بعض الألفاظ في بنيتها توحي بعلاقة بينها وبين المعنى الذي تحمله في حدّ ذاتها، فهو في هذه القصيدة يصف فصل الشتاء ولياليه الماطرة والباردة، وكيف تصير الطّبيعة في حضرته، إذ تبتلّ التّربة بعد جفاف طويل، فتوصل بالأمطار، وتزدهر الأرض بالحياة مرة أخرى.

نلاحظ على المقطوعة ثراءها بحروف المدّ الطّويلة (الألف، الواو، الياء)، فقوافيها مثلا تميّزت باحتوائها على حرف المدّ (الألف) وهي (الوِصَالِ، عُشْبَا، الدَّلَالِ، الُمحَالِ) وهذا التصدّر لحروف المد له علاقة بدلالة ومعاني المقطوعة، وكأن الشّاعر هنا يصف لنا حال الأرض بعد أن يطول زمن حلول الشّتاء، فتصير قاحلة جافّة، فإن حلّ الشّتاء بأمطاره وخيراته يمنح الأرض وما عليها فرصة أخرى للحياة والتجدّد.

كما نجد تشكيلة من الكلمات، تحمل في مضمونها إيقاعا واحدا يجعل من المقطوعة كلا متكاملا، فكلّ كلمة من الكلمات وكلّ حرف من الحروف وُظِّف بطريقة مخصوصة حيث يخدم هذا التّوظيف المعنى العام. فنجد مثلا كلمات أخرى احتوت على حرف المدّ (الواو) وهي (عَرُوسَ، تَصُوحُ، عُبُوسِكِ، جُذُوعٌ، عُرُوقُ) فحرف المدّ (الواو) في هذا الموضع جاء ليدلّ على معنى الاتساع والشّساعة والانطلاق غير المحدود.

كما ورد حرف المدّ (الياء) بنسبة أقل من الحرفين السابقين في مثل (مُحِيطِكِ، طَرِيحِكِ)، وهو حرف مدّ طويل جعل الألفاظ تكتسب بطئاً إيقاعياً، وهو ما جعل المقطوعة تتّسم بنوع من الاتساع في المعنى، ومما أضفى طابعا فنيا له حضوره عند المتلقي.

ونجد في المثال التّالي من مطلع قصيدة بعنوان "الخَطْفُ"[1]:

[1] المصدر السابق، قصيدة (الخطف)، ص247.

يـا بِـلَادِي أَدرِكِـي يـومَ النُّـشُـور[1]
حَطـّمِـي السَـدَّ وَغَـنِّي بِالنُّـــذُور[2]
واحْضُـنِي الأُفْـقَ أُكُـفاً وَصُـــدُورْ
فَـجِّـرِي الثَّأْرَ رَصَـاصـاً وَسَـــعِيرْ
إِنَّ خَلْـــفَ الثَّـــأْرِ نَـاراً ثُمَّ نُـــورْ

لا أحد ينكر وجود جرس موسيقي مميّز في هذه المقطوعة، فعند تكرارها نلاحظ نغمة معيّنة ترتسم في أذهاننا وتجعلنا نشعر بشعور الهيبة والانفعال، إذ أنّنا نلمس توافق (إيقاعي، دلالي) ما بين كلماتها وخاصّة تكرار أفعال الأمر، إذ أنّ لها دلالة خاصة، فقد تنوّعت في القصيدة، وهي (أَدْرِكِي، حَطِّمِي، غَنِّي، احْضُنِي، فَجِّرِي) وكأنّ الشّاعر يخاطب بلاده بنبرة ثائرة حامية. المقطوعة مميّزة جدا من حيث المعنى إذ تحتوي على كلمات لها دلالة على القوّة والتحدّي وهي (يَومَ النُّشُورِ، حَطِّمِي، السَّدَّ، النُّذُور، فَجِّرِي، الثَّأْر، الرَّصَاص، سَعِير، الثَّأْر، النَّار) فكلّ هذه الكلمات معا شكّلت لنا إيقاعا دلالياً مميّزا، فأبو القاسم سعد الله قد توفَّق في سبك ألفاظه وإجادة نظمها.

نّماذج أخرى في شعر أبي القاسم سعد الله _ضمن مساحة الإيقاع الدّاخلي_ تبيّن لنا أهمية الأصوات ودورها في الموسيقى الدّاخليّة للقصائد:

1_أَقْرَعُ الأَرْضَ بِرِجْلٍ مِنْ وَرَق[3]

ق ر ر ر ق

2_بِالسِّنِينِ المَاضِيَةِ[4] بِالسِّيَاطِ الدَّامِيَةِ

ب ال س ي ال م ي ة ب ال س ي ال م ي ة

---

[1] يوم النشور: يوم القيامة، ويقصد به الشاعر ههنا يوم الثورة الكبرى على المستعمر الفرنسي. ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)-https://www.almaany.com/ar/dict/arشوهد على الساعة: 9:00، يوم: 2022/07/17.

[2] النذور: جمع (نذر)من الفعل أنذر، أنذره الأمر أو به: خوفه من العواقب قبل وقوعها، أنذره بما قد يقع له إذا هو لم يأخذ حذره ينظر رابط الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar- . شوهد على الساعة: 9:00، يوم: 2022/07/17.

[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (البعث)، ص235.

[4] المصدر نفسه، القصيدة نفسها ص237.

3_لَنْ يَفُتْ الخَطْفُ فِينَا وَالعَذَاب [1] فَالتُّرَابُ الحُرُّ نَارٌ وَخَرَابٌ

ت خ ف ف اب ف ت اب خ اب

4_مِنْ حَوْلِكَ الدِّيَارُ كَالقُبُورِ[2] مَهْدُومَةٌ مَيِّتَةُ الحُضُورِ

م ح د ر ور م د م م ح ور

_ إلاَّ عَوِيلُ الرِّيحِ وَالصَّرِير وَحَشْرَجَات[3] أَهْلِ تِلْكَ الدُّورِ

ل رح ر ر ح ر ل ل ور

_ تُدْمِي شُعُورَ فَاقِدِ الشُّعُورِ

د م ش ع و ر د ش ع و ر

نلاحظ تكرّر بعض الأصوات وتوافق ورودها في الأبيات الّتي تليها، إذ أنّ لها أهمية بالغة في تحديد الدّلالة الصّوتيّة.

_ ففي المثال الثّالث نجد التّجانس بين كلمتي (العَذَاب، التُّرَاب، الخَرَاب) في الحرفين الأخيرين وهما (الألف والباء)، والشَّيء نفسه نلمسه في المثال الرَّابع (القُبُور، الحُضُور، الدُور، الشُعُور) وهي كلمات تنتهي بنفس الحروف وهي حرف (الواو، الرَّاء).

_كما نجد في المثال الثَّاني: تجانس بين كلمتي (السِّنِين والسِّيَاط) في حرفي (السِّين، اليَّاء)، وكذلك بين كلمتي (المَاضِية والدَّامِية) إذ يحملان نفس الوزن، ومنه نفس الإيقاع الموسيقي، وتكرر حرفي (الميم والياء والتاء) في الكلمة نفسها.

إنَّ تعاقب الأصوات في الأمثلة السَّابقة له دلالة على الدَّيمومة والاستمراريَّة والاستقبال، وهو نوع من الإيحاء وهذا يجعلنا " ندرك أن الإيحاء وسيلة لإدراك ما خفي، لأن الصُّورة الجيِّدة هي الصُّورة الموحية والتِّي تنطوي على إشارات شتى تخلق أمامنا الخفي وتقرب البعيد، فهناك مسافات بين الكلمة وإيحاءها، وهذا سرُّ الجمال، لأنّ الإيحاء همسٌ، وإعمال فكرٍ، وتركيزٍ، وتعمق داخل الصورة"[4]، وهذا ما يتجلى في المثال الأوَّل:

---

[1] المصدر السابق، قصيدة (الخطف)، ص247.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (أوراس) ، ص 249.

[3] حشرجات: جمع (حَشْرَجَ)، معناه صوت الميت في لحظاته الأخيرة هو يوشك على الموت، ينظر معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar- ، شوهد على الساعة: 9:00، يوم: 2022/07/17.

[4] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة، دط، 2000، ص306.

ـأَقْرَعُ الأَرْضَ بِرِجْلٍ مِنْ وَرَق

ق ر ر ر رق

نلاحظ أن هناك تجانس ناقص بين كلمتي (أَقْرَع، وَرَق)، فقد تردد فيهما حرفا (القاف والرَّاء). وهذا ما نلمسه أيضا في السَّطر الخامس من المثال الرَّابع (تُدْمِي شُعُورَ فَاقِدِ الشُّعُورِ)إذ أن هناك تجانس تام بين كلمتي (شُعُور، شُعُور)، حيث تتماثل كل الحروف في الكلمتين، إذ يتطابق رسمهما مع معناهما، وبمعنى آخر فإنَّه يتكرر.

كما نلاحظ في نفس القصيدة المقطع التالي:

خَلْفَهُ الشَّعْبُ العَظِيمُ الأَكْرَمُ

خَلْفَهُ العِمْلَاقُ يَحْدُوهُ الـــدَّمُ [1]

ابتدأ السَّطر الأول من المقطع (خَلْفَهُ الشَّعْبُ العَظِيمُ الَأكْرَمُ) بنفس الكلمة والحروف التّي بدأ بها السطر الثَّاني (خَلْفَهُ العِمْلَاقُ يَحْدُوهُ الدَّمُ)، وهذا ما يسميه محمد عبد المطلب بـ "الاستعمال الأمامي للأبيات المتتابعة"[2]. نرى بأن كلمة (خَلْفَه) (خ، ل، ف، ه) قد تكررت في السَّطر الأوَّل والثَّاني وهذا ما خلق عند النُّطق بهما نغما موسيقيا ملحوظا، إذ تصبح بذلك النَّبرة الموسيقيَّة متماثلة في البداية. وفي نفس القصيدة أمثلة عديدة إذ نجد قوله[3]:

أَبَداً يَرْتَجُّ بِالثَّأْرِ الخِضَابُ[4]

أَبَداً، لَنْ يَسْقُطَ الشَّعْبُ العُقَابُ!

وفي نفس القصيدة يذكر:

آمَنَ الشَّعْبُ بِنَصْرِ القَائِدْ

آمن الشَّعْبُ بِيَوْمٍ خَالِدْ

وفي المثال التَّالي[5]:

---

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الخطف)، ص246.

[2] محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1995، ص46.

[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الخطف) ، ص246.

[4] الخضاب: وهو الصبغة بالحناء، ويقصد به هنا الدّم ، خضاب الدّم:(التشريح)، ينظر: معجم المعاني عربي عربي ، رابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-

[5] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (شعاع الماضي)، ص22.

يَا بَسْمَةً فِي اليَأْسِ جَلَّلَكِ الذِّي

وأيضاً:

أَحْبِبْ بِلَحْظِكَ حِينَ يَطْرُقُ فَاتِرا[1]

نجد في هذه الأمثلة تماثلا في الكلمتين المتجاورتين:

_المثال الأوَّل: يَا بَسْمَةً فِي اليَأْسِ جَلَّلَكِ الذِّي (فِي اليَأْسِ)، في المثال الثَّاني أَحْبِبْ بِلَحْظِكَ حِينَ يَطْرُقُ فَاتِرا (أَحْبِبْ بِلَحْظِكَ)، حيث نجد أن حرف (الياء) يتكرر في آخر حرف الجر (في) وبداية كلمة (يَأْس) ، وكذلك الأمر بالنّسبة لحرف (الباء) في آخر كلمة (أَحْبِبْ) وبداية كلمة (بِلَحْظِكَ) ، إذ يُسَمِي محمد عبد المطلب هذا التّكرار بـ" التّجانس الاستهلالي"[2]، ويقسمه "إلى تجانس يكون موجودا في بداية الكلمات المتجاورة وتجانس موجود في بدايات الكلمات المفصولة بفاصل واحد، وبداية الكلمات المفصولة بفاصلتين أو بداية الكلمات المفصولة بأكثر من فاصل"[3].

تؤكّد يمنى العيد في هذا الصّدد على دور الجرس الصّوتي في توحيد أبيات القصيدة واكسابها دلالة خاصّة حيث أشارت إلى أنه "بإمكاننا أيضا أن نلاحظ التّوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجميّة وعلى بعض حروفها بالموازنة بين المفردات أو بين الحروف في هذه المفردات"[4].

ويمكن أن نضيف مجموعة من الأبيات التّي لمسنا فيها إيقاعا خاصا وذلك من خلال تشديد أو تكرار حرف من الحروف_ وهي خاصية غالبة على شعر أبو القاسم سعد الله، إذ نجده يقول[5]:

وَأَرِيـــشِيـــــــــــهِ جَـنـَـــــاحَـــــا

وَانْثُـــــــــــرِي الأَزْهَـــــــارَ تِيــجَـا...

نَـــــــا... وَأَصْبَـــــاغاً مِـــــلاَحَـــــا

يَـــــــــــا لُحُـــــوناً فـــي فَـضَائِـي

---

[1] الفتور :خفيف ضعيف ساكن، ينظر: معجم المعاني عربي عربي ، رابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-، شوهد على الساعة: 9:00، يوم: 2022/07/18.

[2] ينظر: محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص41.

[3] المرجع نفسه، ص44.

[4] يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط3، 1985، ص99.

[5] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الشمس)ص149.

كُلـَّمَـــا غَـــــامَ وَنَـــاحَـــــــا

ويقول[1]:

مُنْذُ قَرْنٍ أَو يَزِيد

مُنْذُ أَدْمَينَا سِيَاطاً وَحَدِيد

وَتَحَطَمْنَا سِلاَحاً وَرَصِيد

مُنْذُ أَلْبَسْنَا المُسُوح[2]...

ديوان "الزَّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله يحمل كميَّة جرس موسيقي وإيقاعي كبير، وهذا مما يدلُّ على الجماليَّة التي يمتاز بها شعره، ما جعله يلقى قبولا ورواجا في أواسط القراء والباحثين.

يجعل التِّكرار اللَّفظي للحروف وللكلمات على حدٍّ سواء، والوزن الشِّعري الذي تحمله الأبيات الشعريّة في القصائد وكثرة المقاطع الصوتيّة وترديد مقطع بنسبة أكبر من مقاطع أخرى، من القصيدة ذات إيقاع مميّز.

يمكننا القول إنّ قضية التّحليل اللّساني للأبيات وخاصة أصوات القصيدة وربطها بالدّلالة المفضية لها، هي قضية اجتهاد خاص من الباحث واستنتاجات يمكن أن تختلف باختلاف وجهات النّظر، و"أنها لا يمكن أن تفضي إلى نتائج علمية واضحة لأنها تعتمد على الذوق، والتجريب، وحساسية القراءة، وثقافتها بالشكل الذي لا يمكن لها أن تقرر على نحو نهائي نتائج يمكن اعتمادها والاطمئنان إلى سلامتها، فهي بحاجة إلى وسائل علمية متطوّرة لإقرارها وتوثيقها"[3]، وهذا أمر لا يختلف فيه اثنان كون أي تحليل للنص الشعري يختلف من محلّل لآخر وذلك باختلاف خلفياتهم الفكرية والثقافية

[1] المصدر السابق، قصيدة (أمس وغد)، ص193.

[2] مسوح: مصدر: مسح، وهو إزالة الأثر من على الشيء، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-، شوهد على الساعة: 9:00، يوم: 2022/07/17.

[3] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة، قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص70.

المطلب الثّاني: التّوازي.

يحتاج الكاتب لتغذية خطابه الأدبي _الشّعري على وجه الخصوص_ إلى استخدام أساليب مميّزة ومتنوّعة، تهدف إلى إثراء مضمونه بنوع من الدّلالات الخاصّة، ومن خلال مكونات التّركيب الصّوتي للخطاب الأدبي عامة والشّعري خاصة يأتي (التوازي).

وفي تعريف التّوازي فإنه" مفهوم ألسني بلاغي يتعلق ببنية العبارة ودلالتها، والخصوصية الأساسية له، أنه تناظر بين جمل العبارة، يقوم على استعادة (مخطط إسنادي) واحد اسمي أو فعلي"[1]، نجده يقوم على أساس التقابل أو التناقض بين جملتين شعريتين، أو بين مستويين تعبيريين يشكلان وحدة الجملة الإيقاعية[2].

وظيفة التوازي تكمن في جعل المتلقي راض وله قبول سمعي للمقطوعة، بحيث يلمس فيها جمالية تجعله مستعدا لسماع المزيد، وكل ذلك التقبّل ما هو إلاّ نتاج لتوالي المقاطع الصوتيّة في القصيدة، إذ أنّ هذا التّتابع الممثل في الأصوات السّاكنة والحركات الكلاميّة يهيئ وعي المتلقي لاستقبال تتابع جديد من نفس النمط دون غيره[3]، ويأتي هذا التّوازي عفويا ضمن السّياق من خلال "الاتساق الذي يحس الإنسان حلاوته ويجده في ذلك التكرار المتناسق للمقاطع والأصوات وفقا لنظام طبيعي يجده الإنسان في الطبيعة من غير تدخل منه"[4]، وكل هذا راجع إلى ذكاء المبدع وتهيئته لألفاظه ووضعها ضمن نظام خاص، يحمل دلالات وإيقاعات خاصّة.

لفتت ظاهرة التّوازي في الشّعر والأدب أذهان العديد من النّقاد واللّغويين العرب وغير العرب، وعلى رأسهم اللّغوي الغربي رومان جاكوبسون (Roman Jacobson) (**1876م_1982م**)، إذ أشار إلى وجود تناسبات تحدث في الخطاب الشّعري خاصّة، منها تناسب "في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وهي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات

---

[1] عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1989، ص278.

[2] ينظر: بسام قطوس، البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر)، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، مج9، ع1، 1991، ص61.

[3] ينظر: محمد فتوح أحمد، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، الكويت، ع228، 1996، ص43.

[4] بدوي طبانة، موسيقى الأدب، مجلة الأقلام، بغداد، العراق، مج9، السنة الأولى، 1965، ص23.

النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه"[1]، يجعلها تنسجم مع النص الشّعري وتحقق الأثر البالغ عند إلقائها على مسامع المتلقي.

إنّ التّوازي هو نتيجة تداخل ثلاث بنى أساسيّة وهي (العروض، الصرف، النحو) وبها تكتمل صورته، ونقول بأنها قادرة على تشكيل متعة وجمالية موسيقيّة في حدود البيت أو القصيدة.

من خلال استقرائنا لديوان "الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله وجدناه يلجأ إلى استخدام التّوازي في العديد من قصائده على نحو يجعل منه ظاهرة تستوقف القارئ المتذوّق وههنا بعض الأمثلة على ذلك، ففي قوله[2]:

أنـــــت يـــا روعـــة الخـــلـــود شـــعـــاعي
ووجـــــودي ومعبـــــــدي ويـــــراعـــــي[3]

نلاحظ في السّطر الثّاني توالي مفردات معيّنة بتواتر صيغ صرفيّة مختلفة، وكلها مناسبة للسّياق، حفّزت على شدّ انتباه المتلقي فالكلمات (شُعَاعِي، وُجُودِي، مَعْبَدِي، يَرَاعِي) كلّها كلمات تنتهي بياء المتكلم، وكأن هناك نغمة استطالة، كما لا ننسى حرف العطف الواو الذي تكرر ثلاث مرات في السطر، وهذا ما من شأنه أن يُحْدِث تناغم موسيقي متفرّد، وكل هذا النَّغم الموسيقي له علاقة وطيدة بالدَّلالة التي يريد الشاعر التعبير عنها وهي الفخر والاحتفاء بالموصوف في هذا المقام.

إنَّ المستوى الصَّوتي من أهم المستويات التي تسعى الدراسات اللسانية الاشتغال عليها، إذ نلاحظ تحقق عدة علاقات تماثل بين كلمتي كل وحدة أو بين الوحدتين من جهة أخرى، وبعبارة أخرى فإن متوالية الأصوات التي تتكون منها بنية التوازي في الكلمتين مثلا تخلق نوعا من التَّماثل وهو

---

[1] رومان جاكوبسون، قضايا شعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص106.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (نشوة الروح)، ص55.

[3] اليراع: فصيلة من الحشرات التي تضيء في الليل، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، على الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar، شوهد على الساعة: 9:00، يوم: 2022/07/19.

في رأي ويليام أمبسون (William Empson) {إبراز صوتي} ويعرّفه على أنّه "أداة لربط كلمتين بصوت مماثل مما يظهر ارتباطاتها المحتملة"[1]، فأمبسون وصف بنية التوازي بأنّها شكل من أشكال التماثل الصوتي، وهو ارتباط كلمتين أو أكثر بأصوات مشتركة بينهما.

إنّ الكلمات الأربع في المثال جميعها تبدأ بصوت أصلي في الكلمة (شُعَاعِي، وُجُودِي، مَعْبَدِي، يَرَاعِي)، رابطا كلمتي (شُعَاعِي، يَرَاعِي)، وذلك بجعل الحرف الأخير منهما هو حرف (العين) وكلمتي (وجودي، معبدي) وذلك بجعل الحرف الأخير منهما هو حرف (الدال)، وكل ذلك من أجل خلق تماثل محكم ومتناغم، وكما يطلق عليه بـ(الوهم التخيلي)، إذ يجعل المتلقي يتخيل نتيجة اشتغال هذه الأصوات الرّابطة والمشكّلة لبنية الكلمات.

نجد العديد من الأمثلة في هذا المقام، كقوله[2]:

وَمَآسٍ وَلَذَّةُ انْتِشَاء
وَصِرَاعٌ مَعَ الوُجُودِ مَرِير
وَسُكُونٌ إِلَى الحَيَاة رَخَاء
وَانْضِوَاءٌ إِلَى هُدُوءٍ مُسَجَّى[3]
وَانْدِفَاعٌ مُزَمْجِرُ الأَصْدَاء
وَانْسِجَامٌ مَعَ الطَّبِيعَة شَتْوَان[4]

[1] Empson, william ,london ,chatto and windus 2 nd ed seven types if mbiguity 1947, new York, p36

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (دموع)، ص115.

[3] مسجى: بمعنى ساكن وهادئ، ينظر، معجم المعاني (عربي عربي)، على الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/a، شوهد على الساعة: 9:00، يوم: 2022/07/16.

[4] شتوان: يقال طقس شاتٍ أي به شتاء وجو ماطر، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/% شوهد على الساعة: 9:00، يوم: 2022/07/16.

وقوله[1]:

وَالشَّعْبُ يَسْبَحُ فِي الدُّمُوع
وَالبُؤْسُ يَحْتَطِبُ الجُمُوع

هناك نوع من التَّوازي، حيث أنّ الإيقاع قد ولّد سمة نغمية امتدّت على طول مساحة السطرين الشعريين، كما نلحظ تناسبا دَلاليا ومعنويا فيهما. إذ ذلك الجرس الموسيقي الذي تشكّله الألفاظ من خلال أصواتها وصيغها المتماثلة جعلت الإيقاع مناسبا للمعنى.

وقوله[2]:

((أَهُوَ المَجْدُ اضْطِهَادٌ وامْتِلَاك؟
أَهُوَ الحُكْمُ جُنُونٌ وَخَـــــرَاب؟))

في هذين البيتين ثمة نمط لغوي خاص يحيلنا إلى تحليله واستبيان خصائصه، كونه يمثل نسيجا مختلطا من ثلاث مستويات (صوتية، دلالية، تركيبية). ومن الملاحظ أن هناك تشابه صوتي من خلال ورود السطرين بقافية داخلية واحدة ذات الدلالة ذاتها، وزيادة على ذلك اشتراكهما بالمقاطع المتناسبة، وهذا ما يجعل الإيقاع ينسجم مع الألفاظ المستخدمة.

كما نلمس في المثال تشابه تركيبي، إذ أن كلا السطرين الشعريين يبدآن بأسلوب الاستفهام المتبوع بالضمير المنفصل (هو)، يقول رجاء عيد حول هذه الحيثية:" وعلى هذا فنحن مؤمنون بأن الشعر لا يستغني _ضرورة_ عن النّغم خاصة وأنه يمثل الموسيقى الخارجية فقط، وهي أحد مقومين للشعر من الناحية النغمية، أما قسميها الآخر، فهو الموسيقى الداخلية ونعني بها قدرة الفنان الشاعر على إقامة بناء موسيقي يتكون من إيحاءات نفسية تعلو أو تهبط، تقسو أو ترق، تنفصل أو تتحد، لتكون في مجموعها لحنا متسقا أقرب إلى الإطار السيمفوني"[3]، وكأنّه يشبّه الموسيقى الخارجية ونظيرتها

[1]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (مواكب النسور)، ص119.
[2]المصدر نفسه، قصيدة (المروحة)، ص205.
[3]رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص10.

الموسيقى الداخليّة في القصيدة بالكتلة الموسيقية والسيمفونية العذبة، والتي يستطيع تشكيلها الشاعر المبدع وفقا لأحاسيسه وتجربته الشعرية الخاصّة.

وهناك العديد من النّماذج من هذا الشّكل نكتفي بذكرها دون تحليلها درءاً للإطناب الذّي لا نود حصوله في عملنا هذا، فمنها قوله[1]:

عَاصِفُ التَّيَار وَحْشِيُّ النِّضَال
صَاخِبُ الأَنَّات[2]عِرْبِيدُ[3] الخَيَال

وقوله[4]:

آهٍ مَنْ يَرْوِي المَلاَحِم؟
مِنْ بَعِيد الآيَة الكُبْرَى بِسِحْرٍ أَوْ طَلاَسِم؟

وقوله[5]:

أَبَدًا نَشْكُو، لِمَنْ نَشْكُو؟ لِإِلَهَةِ الرِّيَاح
أَبَدًا نَرْجُو، وَمَنْ نَرْجُو؟ سَمَاسِرَة الحَيَاة.

---

[1]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة(طريقي)، ص137.

[2]جمع (أنّة)، من الأنين وهو الصوت الخافت الذي يصدر عن الإنسان في لحظات الألم والتّوجع، ينظر: معجم المعاني عربي عربي، رابط الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%، شوهد على الساعة: 9:00، يوم: 2022/07/19.

[3]عربيد (اسم)، الجمع: عرابدة، وهو الرجل سيء الخلق أو كثير الضجيج بسبب السّكر والشاعر يقصد ههنا الخيال الواسع المليء بالأفكار الصاخبة ينظر: المرجع السابق، على الرابط:https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar، شوهد على الساعة: 9:00، يوم: 2022/07/19.

[4]أبو القاسم سعد الله، قصيدة (أسطورة الجزائر)، ص264.

[5]المصدر نفسه، قصيدة (البعث)، ص236.

وقوله[1]:

تَـــــــرَاءَتْ مِـــــنْ أَشِـــعَّـــتِـــكِ الأَمَـــانِي
فَـــــحَـــارَتْ فِي تَـــفَـــلسُفِـــكِ المَـــعَـــانِي

وقوله[2]:

أَحْـــــــــبِـــــبْ بِلْـــــحِظَكَ حِينَ يَطْـــرُقُ فَاتِرا
وَأَجْمِـــــــــلْ بِثَغْـــــرِكَ حِـــــينَ يَبْسُـــمُ جَانِي

من خلال ما سبق يمكننا القول:"إن القوافي الدَّاخلية (الثانوية) المغايرة للقافية العامة، حملت وظيفة الربط بين المفردات، لتشكيل الواقع الإيقاعي إلى الجانب الدلالي"[3]، وهذا يدلُّ على نباهة أبي القاسم سعد الله وامتلاكه لملكة الإبداع وذلك بتوظيفاته الموفقة، والتي تنشأ من عمق فني وثقافي رصين، جعلت شعره يتميز بتوازيات فنية مميّزة، مما جعله يحقق الجمال الإيقاعي.

المطلب الثالث: التّكرار (Repetition)

يُعْرَفُ التكرار بتواتره في الشّعر العربي قديماً وحديثاً، كما له أثر بالغ في تكوين دلالات القصيدة الشّعريّة، وليس كلّ تكرار محمود في الشّعر، فبين المحمود منه والمذموم النزر القليل، إذ يصبح هذا الأخير عالة على الخطاب الشّعري، إذا ورد في غير موضعه أو زاد عن حدّه.

ورد مفهوم التّكرار بالمعنى اللّغوي في عدّة مواضع، فهو من" كرّر الشيء وكركره، إذا أعاده مرّة بعد أخرى... ويقال كرّرت عليه الحديث وكركرته، إذا ردّدته عليه...والكرّة الرّجوع على الشّيء ومنه التّكرار"[4]، وهو في مقام آخر:" إعادة اللّفظ الواحد بالعدد أو النّوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو

[1]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (أغاني الربيع)، ص37.
[2]المصدر نفسه، قصيدة (شعاع الماضي)، ص22.
[3]صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديث، قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص69.
[4]ابن منظور، لسان العرب، ج5، مادة (ك ر ر)، ص135.

بالنوع)، في القول مرّتين فصاعدا"[1]. يمكننا تلخيص هذه التعريفات في قولنا: إنّ التكرار هو إعادة وترديد الشيء والرجوع إليه، ومنه ترديد اللّفظ أي تكريره، وذلك طلبا لتأكيده.

إنّ للتّكرار (بأنواعه) ميزات عديدة أثناء تفعيل استخدامه في عمل أدبي ما، سواء كان هذا الأخير شعرا أم نثرا، فتكرير ذكر لفظة أو عبارة ما له دلالة إما على تأكيد الأمر، أو تعظيم شأنه. ويرتبط هذا الميل نحو استخدام هذا النّسق التّعبيري بصورة أكثر من نظرائه على دلالة" نابعة من صميم التّجربة الشّعوريّة الشّعريّة التي تفرض وجودا معيّنا ومحددا للتّكرار. وهي التي تساهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانا فنّيا خاضعا لنظام تكرار معيّن"[2]، إذن فإن التّكرار نسق تعبيري مهم، لا يحوزه إلاّ من كان مقتدرا في فنون التّعبير الكتابي ومتمكّنا منها، وإلاّ صار هذا الأخير عائقا يحول دون وصول الشاعر إلى مبتغاه.

يقول صلاح فضل(1938م):"وإذا تذكرنا عبارة فاليري بأن القصيدة هي ذلك التردد الممتد بني الصوت والمعنى، أدركنا أنّ الاعتماد المسرف على المتكرّرات الصّوتية لا بدّ أن تتولّد عنه متكرّرات دلاليّة"[3]، ففي هذا القول دلالة على البعد الدلالي للتكرار، فهو عامل مهم في توليد الدلالات التي تساهم بشكل كبير في تبليغ التجربة الشعوريّة الصّحيحة للشاعر.

كما تؤكّد نازك الملائكة (1923م/2007م) على أنّ التكرار ما هو إلاّ أداة يستعملها الشاعر في نصّه من أجل التأكيد على فكرة معيّنة، إذ هو "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها...فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها"[4]. لهذا نلاحظ أنّ جلّ الشعراء لا يستغنون عن توظيفه في أشعارهم.

يمكننا دراسة التكرار بالنظر إليه من عدّة زوايا وهذا ما تشرحه إيمان الكيلاني[5]:

---

[1] السجلماسي، المنزع البديع، تقديم وتح: علال الغازي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المغرب، دط، 1980، ص476.

[2] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موزين الدّراسات اللسانية الحديثة-قصيدة أنشودة المطر للسّياب أنموذجا، ص70.

[3] صلاح فضل، شفرات النّص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، الناشر عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2،مصر، 1995، ص88.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد،العراق، ط3، 1967، ص242.

[5] ينظر: إيمان خضر الكيلاني، بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص284.

*من زاوية موسيقيّة: ترى بأن التّكرار ككلّ يحدث أثرا موسيقياً خاصاً من شأنه أن يغيّر من شكل التجربة الشعوريّة للشاعر، وتدور بها بضع دورات كاملة، أو منقوصة، على صعيد الإيقاع الموسيقي.

*من زاوية لفظيّة: ترى بأنّ تكرار بعض الكلمات الخاصّة يلعب دورا هاما في إعطاء عمق لتجربة الشاعر، ويكون هذا التكرار داخل تراكيب ثابتة أو متغيّرة.

*من زاوية قاموسية: إذ يساهم التّكرار إلى نقلنا نحو طبيعة البناء في القصيدة الحديثة، بناء يجنح نحو التركيب والتعقيد.

للتكرار وظائف عديدة أوّلها الوظيفة الإيقاعيّة، فهو يضيف موسيقى خاصّة للقصيدة في كيانها الدّاخلي، وينزاح بنا إلى وظائف أخرى كالوظيفة الدّلالية، فنجد الشاعر يكرر بعض المفردات، يريد من خلالها إيصال معنى خاص للقارئ، وبطريقة مختلفة.

ولهذا فإنّ التّكرار الوظيفي هو الذي يأتي وفق أشكال متعددة وفي قوالب مخصوصة بطريقة مدروسة من الشاعر ليحقق من خلاله المبتغى، فيدعم تجربته الشعريّة ويحوز العلامة الكاملة في توظيفه .

إنّما التّكرار نسق لغوي يساهم في تكثيف التجربة الشعورية للشاعر، فهو يدعّم الموسيقى الشعريّة ويحفظ التوازن الإيقاعي. هناك أنواع عديدة من التّكرار وظّفها أبو القاسم سعد الله في شعره من خلال ديوانه (الزّمن الأخضر)، ومن خلال ما سبق سنحاول إسقاط هذا الكلام النّظري حول التّكرار وتطبيقاته على مختارات من قصائد الديوان.

للتكرار أنواع عديدة نذكر أكثرها شيوعا في شعر أبي القاسم سعد الله وهي:

1_التّكرار الصّوتي(Vocale Repetition) :

يعدّ التّكرار الصّوتي عند أبي القاسم سعد الله أحد العناصر الأساسية في بناء النص الشّعري، بدءاً من تكرار الحرف والكلمة إلى تكرار العبارة والمقطع. أما التّكرار الصّوتي فهو تكرار بعض الأصوات، والتي تكون غالبا عبارة عن حروف، حيث يكون لهذا النسق التّكراري جرس موسيقي خاص، له علاقة مباشرة بدلالة القصيدة، " فالمادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة،

فالأصوات وتوافقاها، وألعاب النغم والإيقاع، والكثافة والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة كلّ هذا يتضمّن بمادته طاقة تعبيرية فذّة"[1]، إذ أن لهذا النوع من التّكرار تأثير على المتلقي ومعنى خاص عند الشاعر.

استطاع أبو القاسم سعد الله أن يرصف شعره وفق منهج مخصوص، مستخدما قوة التّكرار الجماليّة لذلك استطاعت قصائده أن تؤثر في القارئ العربي عامة، كما لعب التّكرار الصّوتي دورا هاما في ذلك لتناسبه مع مقتضى القصائد فقد توفق أبو القاسم سعد الله في اختيار الحروف وتكريرها بطريقة مخصوصة.

أجاد أبو القاسم سعد الله سبك قصائد ديوانه" الزمن الأخضر"، وهذّب أبياتها، ووظّف التكرار فيها أيما توظيف، فكان لشعره الأثر البالغ والتأثير التّام في المتلقي .

برزَ تكرار الحروف بشكل ملحوظ في قصائد الشاعر، وقد أدى ذلك إلى نشوء دلالات مختلفة، كونه قد أُسْتُخدِم" بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع في محاولة لمحاكاة الحدث الذي يتناوله"[2]. وعليه نؤسس دراستنا في هذا النّوع من التكرار بالتركيز على الأصوات والحروف المتكرّرة في الكلمات على نطاق بعض أبيات القصائد، وذلك رغبة منّا في إبراز جوانبها الجمالية والفنيّة.

نلاحظ على قصيدة" الثورة"، تميُزاً صوتياً خاصاً، يقول فيها الشاعر:

كَانَ شَوْقاً، كَانَ لَحْناً، كَانَ حُلْماً
أَنْ نَرَى الأَرْضَ تَثُور
أَنْ نَرَى الأَفْيُونَ[3]نَاراً فِي العُيُون
غَيْرَ أَنَّ اللَّيْلَةَ الغَرَّاءَ[1]شَفَّتْ عَنْ بُطُولَة

---

[1]صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص27 .

[2]الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، منشورات وكالة الناشر، الكويت، ط1، 1972ص144.

[3]أفيون (اسم)، عصارة ثمرة الخشخاش، ويستخدم للتخدير وتسكين الآلام، كما يستعمله المدمنون، ينظر: معجم المعاني عربي عربي، على الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar، شوهد يوم:2021/05/22 على الساعة : 10:55.

وَالنِّدَاءُ الحُرُ قَدْ هَزَّ الرُّجُولَة
وَالشِّتَاءُ السَّادِر[2] المَقْرُورُ قَدْ عَادَ ضِرَام[3]
وَالوَلَاءُ الوَافِر المَخْدور قَدْ عَادَ انْتِقَام![4]

نلاحظ في المثال غلبة تكرار حرفين اثنين، وهما حرف (النون) بعدد قدره 55خمس وخمسون مرة، وتكرار حرف (الراء) بعدد قدره (37) سبعة وثلاثون مرة، ولكون النّون لم ترد أصلية في جميع حالاتها _إلا قليلا_ فقد جعلنا حرف الرّاء في المقام الأول كونه جاء أصليا في جميع المفردات التي ورد فيها. ففي المقطع الأخير من القصيدة مثلا ورد حرف الراء مكررا في (15) خمسة عشر مرة، الأمر الذي ولّد إيقاعا خاصا يتسم بالاهتزازية النطقيّة.

يندرج هذا المقطع في إطار ما يسمى بالتّكثيف السّمعي، وهو تغليب حرف في مقطوعة ما حيث يكون بارزا للأسماع وللأعيان، وهذا ما ظهر عليه حرف (الراء)من تكثيف دلالي وصوتي، إذ جاء موزعا بصفة مكررة على كل المقطوعة الشعريّة والقصيدة ككل. وكان خلفه دلالة خفيّة يريدنا الشاعر أن نستشفها من خلال هذا التّكرار الصوتي، فالراء صوت لثوي مجهور، تتكرر فيه ضربات اللّسان على اللّثة في نمط تكراري يتسم بالسرعة، وهذا يتطابق مع دلالة القصيدة التي تعبر عن ثورة الشاعر، ونبرة التحدي والغضب الكامنة في قصائده.

ورد صوت (الراء) في المقطوعة الأخيرة من القصيدة في الكلمات (نَرَى، الأَرْض، تَثُور، نَرَى، نَاراً، غَيرَ، الغَرَاء، الحَر، الرُّجُولَة، السَّادِر، المقْرُور، ضِرَام، الوَافر، المِخْدُور)، وتميز هذا التوزيع بهندسة شعرية متفردة، جعل المقطع يتميز بإيقاع صوتي متناسق، وهذا يدل على براعة الشاعر أبو القاسم

---

[1]ليلة غراء: ليلة مشهورة، المرجع نفسه، الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-، شوهد يوم:2021/05/22 على الساعة : 10:55.

[2]السادر: أي إرخاء الليل لساعاته، كناية عن طوله، ينظر: المرجع السابق، رابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-/، شوهد يوم:2021/05/22 على الساعة : 10:55.

[3]الضرام وهو اللهب الشديد، أي أن الشتاء صار نارا ملتهبة، ينظر:المرجع نفسه، على الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar، شوهد يوم:2021/05/22 على الساعة : 10:55.

[3]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الثورة)، ص175.

سعد الله وإجادته سبك قصائده، وذلك من خلال علاقة الصّوت الصّحيح بالمعنى الصّحيح، بالشكل الذي يخدم قصيدته.

ومنه يمكننا القول: إن الصوت الراء (ر) جاء موافقا للدلالة المقصودة من الشاعر، والتي عبر عنها بعنوان قصيدة(الثورة)، فجاء حرف الراء يحمل في معانيه الرغبة في الحرية والاستقلال، والحرقة التي تجتاح صدور الجزائريين وقتها. فالتكرار الحرفي عامة، ليس مجرد زخرفة، بل هو صوت موسيقي يمثل معنى دلالي، وهو غالبا ما يكشف لنا" في النّصوص الشعريّة عن حالات نفسية ودلالات غائرة"[1]، وتأتي كل هذه العناصر لتشكل لنا مقطوعات شعرية زاخرة بكم دلالي وإيقاعي خاص، لغاية التأثير في نفس المتلقي.

2_ تكرار المفردات:

يتميز شعر أبو القاسم سعد الله بتكرار ألفاظ معينة بأغراض عديدة تتلاءم والمعنى المقصود، فتارة يُكرِّر الألفاظ بصيغتها الأصليّة وتارة بصيغتها المشتقة، ولكنها في كل مرة تحمل معناً مغايرا لما وردت عليه في الصياغات السّابقة، مما يضمن لنا الترتيب الصّحيح لمفردات القصيدة ومعانيها.

الغرض من هذا التّكرار ليس أمرا ثانويا، وإنما غرضه التأكيد على المعنى، فالتّكرار من طرف الشاعر هو عملية لا شعوريّة، وغاية في نفسه، فقد يكون إيراده لهذا التكرار لغرض الرّبط بين الأبيات أو فرصة ليستقصي صورته، أو يؤكد على معنى ما، أو يبين أقسام الأشياء[2]، ومنه فإنّ الغرض منه يختلف باختلاف الأهداف.

هذا النوع من التّكرار الحيوي والفني، يبعث نوعا من البعد الإيقاعي المستساغ، لأن الإيقاع يتحقق بالتّكرار مهما كان عدد مرات هذا التكرار[3]، والأمثلة عديدة في هذا النوع، توزّعت في ديوان "الزّمن الأخضر" توزعا كثيفا نحاول أن نذكر ههنا بعضا منها:

---

[1] قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2000، ص50.

[2] ينظر: إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، ص120.

[3] ينظر: محمد فتوح أحمد، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، ص58.

يقول الشاعر[1]:

وَبِكُلِ نَجْمٍ سَامِر
وَبِكُلِ لَيْلٍ دَامِس
وَبِكُلِّ فَجْرٍ غَامِر
وَبِكُلِّ يَوْمٍ عَابِس
وَبِكُلِ وَشْمٍ أَخْضَر
وَبِكُلِ مَجَدٍ أَحْمَر

تشكل هذه المقطوعة لوحة فنية إيقاعية متميّزة، وذلك من خلال تكرار كلمة (كل) في الأسطر الشعرية الواردة، وهذا ما أدى إلى حدوث انسجام صوتي وموسيقي خاص مقرون بالدلالة التي أراد الشاعر إبرازها وهي تقوية وتأكيد المعنى.

ومن أمثلة هذا النوع من التِّكرار في الدّيوان، قول الشاعر[2]:

مَنْ هِيَ قَاهِرَةُ الرِّجَالِ
مَنْ هِيَ مُعْجِزَةُ الخَيَالِ
مَنْ هِيَ (سَيِّدَةُ) الشَّمَالِ
مَنْ هِيَ كَاهِنَة الجِبَالِ

وقوله[3]:

وَفِي الدَوحِ الطَرِيحِ شَبِيه حَال
وَفِي لَحْنِ المَهِيضِ[4] إِذَا تَرَدَّى

---

[1]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (غضبة الكاهنة)، ص129.

[2]المصدر نفسه، قصيدة (غضبة الكاهنة)، ص131.

[3]المصدر نفسه، قصيدة (الطبيعة الغضبى)، ص51.

[4]المهيض: العاجز المكسور الضعيف الوهن، ينظر: معجم المعاني عربي عربي، على الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

وَفِي قَدِّ المَلِيحَة وَالهلاَل

وقوله[1]:

هَـــــذِهِ وَقْـــفَـــةُ المُـــحِـــبِّ حَـــزِيـــنا
هَـــــذِهِ بَـــسْـــــمَةُ الأَدِيـــــبِ الشَـــرِيـــدِ

وقوله[2]:

وَطَبْـــــــعٌ بَاكِـــــي الحَـــسَـــرَات مُضْنَى
وَطَـــــــبْعٌ ضَـــاحِـكٌ هَـــــــزِل الخِـلَال

كرر الشاعر كلمة (طبع)، قاصداً حال الطبيعة المتقلب، فتارة تتزين بجو مشمس ضاحك، وتارة أخرى يتبدل حالها، فتتساقط مطراً دلالة على حزنها. كما نجد تكرار نفس الوزن الصرفي (فاعل)دلالة على (اسم الفاعل)، ولكن بمعنيين متضادين (بَاكِي #ضَاحِك)، وهذا دلالة منه على اختلاف أحوال الطبيعة.

وقوله في قصيدة"كفاح إلى النهاية" المليئة بأنواع التكرار[3]:

سَوْفَ لَا أَلْقَى السِّلاَح
سوْفَ لَا تَبْرَحُ كَفِي بُنْدُقِيَّة
سَوْفَ لَا يَفْرَغُ جَيْبِي مِنْ رَصَاصْ
سَوْفَ لَا يَهْدَأُ حِقْدِي دُونَ ثَأْرِي

نلاحظ أن الشاعر قد كرر لفظة (سوف) المخصصة لأفعال المضارعة، وجاءت للدلالة على الاستقبال مقرونة بحرف(لا)، وأتبعها بصيغة الفعل المضارع (أَفْعَل) مع الأفعال (أَلْقَى، تَبْرَحُ، يَفْرَغُ، يَهْدَأ). إذ تقتضي اللازمة (سوف) معنى المماطلة والتأخير. وقد أدى هذا التكرار دلالة مفادُها أن

[1]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (نغم الوداع)، ص58.
[2]المصدر نفسه، قصيدة (الطبيعة الغضبى)، ص50.
[3]المصدر نفسه، قصيدة (كفاح إلى النهاية)، ص283.

الشاعر في هذا الصدد يتوعّد فرنسا بالحرب، وافتكاك الحرية ولو طال الزمن، وذلك بالكفاح والثورة والدم.

ويقول في ذات نفس القصيدة[1]:

سَأَظَلُّ الشُعْلَةَ الحَمْرَاءَ فِي وَجْهِ عَدُوِي
سَأَظَلُّ الطَّعْنَةَ النَّجْلَاء[2] فِي ظَهْرِ عَدُوِي

يكرر في هذا المثال كلمة (سَأَظَلُّ)، ووردت مقرونة بحرف السين (س) الدّال على المستقبل القريب، وفي هذا دلالة على إشارة الشاعر وتلميحه على استقراره وبقائه في أرض أجداده، ويحارب ليستعيدها من المستعمر في القريب العاجل.

ويضيف قائلا[3]:

بِاسْمِ أُمّي وَالفِدَاءْ
بِاسْمِ أَعْرَاضِ النِّسَاءْ
بِاسْمِ مِيثَاقِ الكِفَاحْ
.....
.....
باسْمِ آمَالِ الضَّحَايَا
بِاسْمِ آلافِ اليَتَامَى
بِاسْمِ أَيَامِ الكِّفَاح

[1]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الطبيعة الغضبى)، ص283.

[2]الطعنة النجلاء: الطعنة القاتلة، ينظر: معجم المعاني عربي عربي، الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar، شوهد يوم:2021/05/22 على الساعة، 11:00.

[3]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (كفاح إلى النهاية)، ص284.

نجد الشاعر يردد لفظة (باسْمِ)، من أجل تحقيق أسلوب قسم بالباء فتقدير الكلام أُقسم باسم (أمي، وأعراض النساء، وميثاق الكفاح، وآمال الضحايا، وآلاف اليتامى، وأيام الكفاح)، وجاء هذا التكرار ملازما لدلالة هذه المقطوعة وهي الإصرار على الثورة وافتكاك الحرية المستحقة، وكأن الشاعر يتكلم نيابة عن كل شخص، أو مشاعر، أو شيء يحتويه هذا الوطن.

3_ تكرار بنيّة تركيبيّة:

ورد هذا النوع من التّكرار بصورة مكثفة في شعر أبي القاسم سعد الله، وهو تكرار بنية تركيبية كاملة تتوافق في المكوّنات الجملة، وهو ما جعل قصائده تحتوي على إيقاع داخلي مختلف، يمكِّن القارئ أو السامع من تذوق قصائده، واستخلاص الجمالية اللّغوية والشعريّة التي تمتاز بها، إذ تتمثّل وظيفة هذا النوع من التكرار في ضبط الإيقاع الموسيقي للقصيدة.

وهنا سنذكر مجموعة من الأمثلة المشاكلة لهذا النوع:

قوله[1]:

يَا طَالمَا تَعَطَّشَتْ أَرْوَاحُنَا إِلَيْكِ
يَا طَالمَا تَقَرَّبَتْ جِرَاحُنَا إِلَيكِ

ورد هذا التركيب مكررا في أوّل سطرين شعريين من القصيدة، وإنما جاء لتكثيف دلالة هذه الأبيات، وتمييزها بالإيقاع الموسيقي، وخلق جو من الحركة الدَّلالية درءً للفتور والملل. فنجد الشاعر يكرّر عبارة (يا طالما)، وهي مكونة من حرف النداء (يا) وكلمة (طالما) والمكونة بدورها من (طال) و(ما)، والتي تعني (كثيرا ما)، وجاءت متبوعة (بفعل وفاعل ومفعول به)، فالشاعر هنا لم يكرّر صوتا واحدا بذاته، أو كلمة بذاتها، وإنّما أقدم على تكرار بنية تركيبية متماثلة في السطر الأوّل والثاني، والغرض من ذلك التّأكيد على شوق الشاعر الكبير لمحبوبته، ورغبته الملحة في لقائها مجددا.

[1] المصدر السابق، قصيدة (لا تغربي)، ص319.

وقوله[1]:

أَيُّهَا الشَّعْبُ الصَّاعِدُ نَحْوَ الشَّمْسِ

أَيُّهَا الشَّعْبُ الصَّارِخُ فِي وَجْهِ الطُّغْيَان

نلاحظ تكرار عبارة (أيُّها الشَّعبُ)، المكونة من حرف النداء (أيُّ) و(ها) التنبيه والمنادى (الشَّعب)، وكأن الشاعر بهذا التكرار يخاطب الشَّعب الجزائريّ المحاصر مسلوب الحريّة، ويحثه على الثَّورة والغضب في وجه المستعمر.

لم يكن هذا التكرار ضربا من الصدفة، وإنما جاء خدمة للقصيدة، وما تحملها من معاني ودلالات كثيرة ومتنوعة، وههنا سنذكر أمثلة مطابقة لهذا النوع من التكرار:

في قوله[2]:

كَيْفَ الصِّرَاعُ الصَّاخِب
كَيْفَ العَذَابُ الوَاصِب[3]
كَيْفَ القِتَالُ الحَاطِب
كَيْفَ الوُجُودُ اللَّاهِب!

تكرار البنية التركيبية المكوّنة من (كيف + مصدر+ اسم الفاعل على وزن (فاعل)).

وقوله في نفس القصيدة:

يَا جُنْدُ ... يَا ظِلَّ الحَيَاةِ الرَّائِعَة
يَا جُنْدُ ... يَا شِبْلَ الرَّوَابِي المَانِعَة

[1]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزّمن الأخضر ، قصيدة(أيها الشعب)، ص191.

[2]المصدر نفسه، قصيدة (غضبة الكاهنة)، ص131.

[3]الواصب: الدّائم المستمر، ينظر: معجم المعاني، الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، شوهد بتاريخ: 2021/06/25، الساعة: 12:00.

تكرار البنية التركيبية المكونة من: حرف النّداء (يا) + منادى (جند) + نقاط (...)+حرف النّداء (يا) + منادى +إضافة.

وقوله[1]:

الثَّائِرُونَ ...

الثَّائِرُونَ عَلَى الطُّغَاةِ يُنَاضِلُونَ

تكرار البنية الاسمية (الثائرون) في السطر الأوّل والثاني.

وفي الأخير يمكننا القول: إنّ تكرار المفردات بدا واضحا في شعر أبي القاسم سعد الله من خلال ديوانه (الزّمن الأخضر)، إذ عمد إلى توظيفه خدمة للقصائد وتأكيدا على دلالاتها.

4_ دلالة تكرار نقاط الحذف وعلامات التّرقيم:

هناك نوع آخر من التّكرار وهو تكرار نقاط الحذف (...) وعلامات التّرقيم (علامة التعجب، علامة الاستفهام)، فكل هذه العلامات تساعد الناظم للشعر على إيصال رسالته إلى المتلقي، والتأثير فيه أيما تأثير، ويعد هذا ضربا من أضرب التّلوين الصوتي في القصيدة.

نلمس هذه الظاهرة بكثرة في أنواع الشعر المكتوب _الحرّ خاصة _كما أنّ بعض الشّعراء يسرفون في توظيف هذه العلامات (Signe)، ولهذه الأخيرة وظائف عديدة ومتنوعة، حيث تساعد نقاط الحذف (...) والفراغات مثلا على الإيحاء بأن السياق يحتوي على معان ضمنية يمكن للقارئ أن يضيفها أو يُؤَوِلها كيفما يشاء. وبمعنى آخر تفتح له المجال التخييلي في الذّهن، والذي بدوره يختلف من قارئ لآخر، فقد يختلف قارئان في تحليل النّص ذاته.

أما الفواصل والتنقيط فدورهما يكمُن في الموازنة بين الجمل من حيث الإيقاع، وتوفير جو من الاستراحات القرائية لتفادي الملل عند المتلقي أو القارئ. ولكن رغم هذه الإيجابيات التي تتميّز بها

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (مواكب النسور)، ص120.

علامات الترقيم، إلاّ أنها لا تخلو من السلبيات، فالإفراط فيها أو إساءة توظيفها يؤدي إلى اضطراب المعنى وتشتت ذهن المتلقي[1].

إنّ نقاط الحذف علامة بارزة في شعر أبو القاسم سعد الله بالإضافة إلى علامتّي (التعجب والاستفهام)، وهنا بعض الأمثلة على ذلك:

نجد في قول الشاعر[2]:

إِذَنْ يَا نِفَايَة
جَنَيْنَا الخَطَايَا
مِنْ العَالَمَ الوَاعِد
بِغُفْرَانِه ...
وَهَا نَحْنُ نَحْيَا
فِدَاءَ الخَطَايَا
وَلَمَا نَمُوت ... وَنَحْيَا
تَعُودُ الخَطَايَا ؟!

نلاحظ على هذه المقطوعة الشعرية أنّها ثريّة بأنواع العلامات، إذ تراوحت بين (نقاط الحذف وعلامتي الاستفهام، والتعجب)، ولكلٍ من هذه العلامات دلالة خاصة في السياق اللّغوي كما تشكّل المعنى العام للقصيدة. إذ وظّف الشّاعر نقاط الحذف بعد كلمتي (غُفرَانِه...)، و(نَمُوت ... وَنَحْيا)، وفي كل مرة تدلُّ النقاط على كلام محذوف لغاية ما في نفس الشاعر، يرمي من خلاله ترك المجال للقارئ المتمكّن ليغوص بخياله في بحر المعنى. ويعود بعد ذلك في السَّطر الأخير من المقطوعة ليوظّف علامتين على التَّوالي (علامة استفهام وعلامة تعجّب) في قوله (تَعُودُ الخَطَايَا؟!)، فهو بذلك يستفسر عن عودة الخطايا بعد الموت، وفي الوقت ذاته يتعجب من ذلك لغرابته.

[1] ينظر: الكبيسي عمران، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص160، 161.
[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة(الخطايا)، ص153.

والأمثلة عديدة في هذا المقام:

كقوله[1]:

أَيُّهَا الشَّعْبُ!
افْتَحْ جَوْفَكَ الجَهَنَّمِي

استخدام علامة التعجّب (!) في نهاية السطر الشعري بعد جملة النداء، وكأنّه يتعجّب من قوة الشعب الجزائري الذي إن شاء فتح جوفه الجهنمي وأحرق كلّ من أمامه.

واستخدامه لعلامات التنصيص في قوله[2]:

<<أَوْرَاس>> والدِّمَاء والعِرق

.....

.....

<<وَالأَطْلَسُ>>الأَنُوفُ وَالبِطَاح

شملت علامتي التّنصيص كل من كلمتي <<أَوْرَاس>> و<<وَالأَطْلَسُ>> حيث ذُكرا في مقدمة السطر الشعري، وكونهما كلمتين يدلان على قمتين جبليتين مشهورتين في الجزائر، لذلك داء التنصيص للدلالة على المعنى الخفي الذي تدلّ عليه الكلمتين.

وقوله[3]:

قَـــالَـــتْ الأَرْضُ كَلَامـــــــاً لَمْ يَكُـــــنْ إِلَّا دَوِياً:
دَفَـــــنَ الـــــذُّلُ أُنَاســـــاً قَبْلَكُـــمْ بَيْنَ يَدَيَـــا !

إن ظاهرة التكرار بأنواعها قد أثبتت حضورها القوي في القصائد العربيّة الحديثة، ومنه فإنّ الموسيقى الشعرية في شعر أبو القاسم سعد الله كانت موافقة لحالته الشّعوريّة والفترة التي عايشها، فجاءت في

[1] المصدر السابق ، قصيدة (أيها الشعب)، ص191.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (ثائر وحب)، ص195.
[3] المصدر نفسه، قصيدة(الطين)، ص210.

أغلب الأحيان تحمل نبرة شديدة تدعو إلى الثّورة والحرب ضد العدوان، وقلما كانت هادئة تمجد أيام الحب والغزل.

المبحث الثّاني: الإيقاع الخارجي (الموسيقى الخارجيّة):

كما أنّ هناك موسيقى داخليّة تتكوّن من تكرار الكلمات والجمل والأجراس اللّفظية وبعض السمات الأخرى التي يوظفها الشاعر على نحو مخصوص في قصائده، يوجد بالمقابل موسيقى خارجيّة، يشكّل من خلالها الوزن العروضي والقافية الإيقاع الخارجي العام للقصائد، ويحمل بدوره العديد من الدّلالات والمعاني.

فالإيقاع هو مناط الجذب في القصيدة. يقول شوقي ضيف :"إن الموسيقى لبّ الشعر وعماده الذي لا تقوم قائمة بدونه" [1]، فهي السبيل إلى جذب انتباه السامع (المتلقي) وشدّ انتباهه، واللّغة هي أساس هذا الشعر وموسيقاه .

نجد بأنّ القصيدة الموسيقيّة "هي قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من الأصوات، ونمط موسيقي من المعاني للألفاظ في هذه البنية "[2]، وهذان النّمطان من الموسيقى في القصيدة يجعلان منها كتلة من المعاني والدلالات، تقرّب إحساس الشاعر ومعاني قصيدته من السامع فتُحدِث الأثر البالغ في نفسيّته.

1_الوزن والقافية:

لقد اهتم العرب بالوزن والقافية لارتباطهما بالشّعر، وكونهما عمودا القصيدة العمودية القديمة، كما أكّدوا على قيمتهما في النّص الشعري. ويدعّم ابن منظور (ت 711هـ) هذا الرّأي بقوله:" منظوم القوم، غلب غلبة لشرفه بالوزن والقافية" [3]، وهنا مفاضلة واضحة بين الشّعر والنثر، فقد أكّد ابن منظور على غلبة الشّعر لنظيره النثر، لأن الشّعر يحتوى على أوزان وقوافي تمكنه من شدّ انتباه الجمهور، عكس النثر الذي لا يستساغ في غالب الأحيان لخلوّه من الجرس الموسيقي.

---

[1] شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، دط، 1971، ص29.

[2] منح الخوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1966، ص30.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (ش ع ر)، ص409 .

أ/الوزن:

الوزن هو ذلك القالب الخارجي الذي يضبط القصيدة، لا يزيد عن ستة عشر بحرا وضعها العروضيون القدماء. كما نجد أنّ ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) قد تحدّث في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه عن الأوزان وخصص لها بابا سماه "باب الأوزان"، وبدا في كتابه مؤكّدا على فضلها وقيمتها في ضبط الإيقاع الخارجي للقصائد. يقول في فضل الشعر" إنّ كلّ منظومٍ أحسن من كلّ منثورٍ من جنسه"[1].فابن رشيق من أنصار الشعر، نجده يشيد به، ويقارنه بالنثر الذي يجعله في المرتبة الثّانية بعد المنظوم من الكلام لخلوّه من الوزن.

وبهذا فإنّ الوزن عنصر جوهري في القصيدة الشعريّة، يُنَظِّمها فيرُصُّ كلماتها وإيقاعها، ويربط بشكل خاص بين مكونات التفعيلات الشعريّة من أسباب وأوتاد وفواصل. يقول "كولردج" في هذا الصدد :"إن الوزن ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسيّة في المشاعر العامة وفي الانتباه، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى "[2]. ومنه فإن للوزن الأثر البالغ في المتلقي، فهو يثير انتباهه ودهشته في الوقت ذاته.

يرى بعض النقاد أنّ للأوزان الشعريّة علاقة بأغراض الشّعر، وهو تصوّرٌ خاطئ، إذ لا وجود لأي علاقة بين الأغراض الشعريّة والأوزان في الشعر العربي. والرأي الأصح أنّ الشاعر يَنْظُم قصيدته فتأتي موافقة لحالته الشعوريّة، ووفقا لذلك تتشكل الأوزان والبحور في القصيدة. ومنه نستنتج أنّ توظيف الأوزان دون غيرها شيء عفوي لا يحتاج تخطيطا مسبقا وإنما تحكمه علاقة استرساليه لما يشعر به الشاعر.

وكلما كانت القصائد تحتوي على بحور ذات أوزان طويلة غير مجزوءة وتامة، كلما تأكّدنا أنّ ناظمها كان في حالة شعورية هادئة ومتّزنة والعكس صحيح، فكلّما كانت القصائد منظومة وفق بحور مجزوءة (ثلاثية التفاعيل)، نستنتج أن نفسية الشاعر كانت في حالة فوضى شعورية إن صحّ التعبير،

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1955، ج1، ص134.

[2] ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي ولويس عوض، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2005، ص194.

والشاعر هو الوحيد القادر على التّحكم في قصيدته فيمنح الوزن نفحة من أحاسيسه ومشاعره، فيعبّر بتلك الأوزان عن الانفعالات والتّوتر الذي ينتابه.

نجد بأنّ الشّاعر والمؤرّخ أبو القاسم سعد الله قد شكّل لنا قصائد زاخرة بالمشاعر الثائرة على المستعمر وبدا هذا جليا من خلال ديوانه "الزّمن الأخضر"، الذي وصف لنا من خلاله زمنين مهمين في حياته وهما: زمن العشرينيات من عمره حين كان في ريعان شبابه، وزمن فُتُوّة الثورة الجزائريّة.

أمّا بالنسبة للجانب التّطبيقي للدّراسة فإنّنا قد ارتأينا اختيار قصيدة **"كثافة"**، لدراستها من ناحية الوزن الشّعري ودلالته. احتوت القصيدة على خمسة مقاطع، نظمها أبو القاسم سعد الله إبان الثورة التحريريّة، وبالتحديد في الأبيار سنة 1955م. جاءت القصيدة منظومة على وزن " المتقارب ومجزوئه". سنحاول تقطيع المقطع الأوّل من القصيدة وكتابته كتابة عروضية من أجل استخراج البحر وتفعيلاته:

كثافة[1]

أَسَاسٌ رَمِيْمٌ //0/0 //0/0فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

لِمثْوَى قَدِيمٍ //0/0 //0/ 0فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

وَطِينٌ يَلُوحُ فِيْهِ الخَرَابُ //0/0 //0/ /0/ 0//0/ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ

وَأَكْوَامُ فَحْمٍ وَقَشٍّ //0/0/ /0/0 //0/0فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

وَجِرْذَانٌ رَاكِضَةٌ خَائِفَةٌ //0/0/0 /0///0 /0///0فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْل

وَشَارَاتُ مَقْبَرَةٍ نَائِمَةٍ//0/0/ /0///0 /0///0فَعُولُنْ فَعُوْل فَعُولُن فعلن

عَلَى هَضْبَة مِنْ دِمَاءٍ //0 /0//0/0 //0/ 0 فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن

وَأَشْبَاحُ ذُعْرٍ وَخَوْفٍ //0/0/ /0/0 //0/0 فَعُولُن فَعُولُن فَعُولُن

[1]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة(كثافة)، ص145.

عَلَى جُثَثٍ مِنْ نِفَايَاتِ أَمْسٍ //0 ///0 /0 //0/0/ /0/0/فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وَمِنْ مَقْصَدِ السَّنَوَاتِ العِجَافِ //0 /0// 0///0/ 0//0/0فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولْ

وَأَشْجَارٌ صَاعِدَةٌ لَاهِثَةٌ //0/0/0 /0///0/ /0///0 فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولْ

تُنَادِي الحَيَاةَ //0/ 0//0/ فَعُولُنْ فَعُولُ

خِلَالَ الضَّبَابِ //0/ 0//0/ فَعُولُنْ فَعُولُ

وَصَوْتُ الغِنَاءِ //0/ 0//0/ فَعُولُنْ فَعُولُ

يَسِيلُ مَعَ الآلِهَةِ البَاكِيَة //0/ // 0/0/0/ 0/0///0 فَعُولُ فَعُولُنْ فَعِلُنْ فعل

جاءت قصيدة "كثافة" لأبي القاسم سعد الله منظومة على بحر المتقارب ومجزوئه، وهي قصيدة من الشّعر الحر، نلمس فيها تغييرات جمّة تتوافق ومميّزات القصيدة الحديثة، سواء كان هذا التغيير على مستوى المواضيع أو على مستوى الوزن والبحور الشعريّة.

موضوع القصيدة يُشخِّص في عامته حالة الشاعر ومن عايشهم إبان الثّورة التحريريّة، فهو يصف من خلالها حالة المجتمع الجزائري المرهَق، والمشتّت الذي أصبح يعيش حالة مزرية بسبب الحرب، وكل الضغوطات والقتل والتعسف الذي يتلقاه في بلاده. فكل المؤشرات تدعو للحزن، شعبٌ يموت وجثث ودماء في كل مكان، ومقابر ممتلئة عن آخرها، والخوف يعمّ أرجاء البلاد.

وعلى هذا المنوال والموضوع جاء الوزن الشعريّ للقصيدة من بحر المتقارب ومجزوئه، فالمتقارب التّام يتكون عادة من ثماني تفعيلات وهي: { فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ} 2* مكرّرة مرتين، أمّا المجزوء منه فيتكون عادة من تفعيلتين أو ثلاث تفاعيل على الأكثر في السّطر الواحد، كما نلاحظ في الشطر الأول من القصيدة :

_تفعيلتان:

تُنَادِي الحَيَاةَ //0/0 0//0/ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ

خِلَالَ الضَّبَابِ //0/ 0//0/ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ

وَصَوْتُ الغِنَاءِ //0/ 0//0/ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ

_ثلاث تفعيلات:

عَلَى هَضْبَة مِنْ دِمَاءٍ //0 /0//0/ 0 //0/ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

وَأَشْبَاحُ ذُعْرٍ وَخَوْفٍ //0/0/ /0/0/ 0/0// فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

يقول التبريزي (ت502هـ) " سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل كل وتدين بسبب واحد" [1]، وقال عنه حازم القرطاجني (ت684هـ):" إنّ في المتقارب حسن الإطراء، إلاّ أنه من الأعاريض السّاذجة، المتكررة الأجزاء"[2].فوصفه القرطاجنيّ بالبحر السّاذج البسيط الذي ليس فيه ما يشدّ الانتباه مقارنة مع باقي البحور الشعريّة.

بدا أبو القاسم سعد الله مشتّت العزائم، فاقدا للأمل في هذه القصيدة، وكل ذلك نتيجة لما عايشه والمجتمع الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي، ووفقا لحالته الشعوريّة جاء استخدامه للوزن المتقارب ومجزوئه، كونه الأنسب للتعبير عن الحالة اليائسة والنظرة السوداويّة.

ينبذ الشعراء القدامى نظم الشّعر على وزن البحر المتقارب، يصفه عبد الله المجذوب (ت1424 هـ) قائلا:" نغماته من أيسر النغمات، طبلى الموسيقى، وأمّا القصير منه فهو قريب من الخَبَب في الخسَّة والدناءة، وأما المجزوء ففيه نغمة شهوانية"[3]، فجلّ الشعراء يحكمون على البحر المتقارب وخاصة مجزوئه، بالخسّة والدّناءة، وأنّه لا يرتقي لمستوى باقي البحور.

جاء بحر المتقارب بما يتناسب وعواطف الشَّاعر وأحاسيسه التي اتسمت في ذات القصيدة بالتَّوتر والتَّشتت والخوف مما يعانيه الشعب الجزائري في تلك الفترة، فهنا ارتبطت الدَّلالة بالوزن

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 1969، ص129.

[2]حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص128.

[3]الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ج2، بيروت، دط، 1979، ص313.

الشعري الذي استخدمه الشاعر، فالبحر المتقارب بتفعيلاته المتقاربة السريعة وخاصة المجزوءة، يجعل القصيدة أو البيت يحمل إيقاعا خاصاً ومتسارعاً.

نجد الشَّاعر يستخدم التَّفعيلة (فَعُوْلُنْ) ويراوح فيها بين المتقارب التام ومجزوئه، وكل ذلك لخلق إيقاع خاص ومميّز. كما نجد دخول " زحاف القبض" على تفعيلة البحر، وهو سقوط الحرف الخامس السّاكن، ومثال ذلك في القصيدة نجد:

تُنَادِي الحَيَاةَ //0/0 0//0/ فَعُولُنْ فَعُولُ

خِلَالَ الضَّبَابِ //0/ 0//0/ فَعُولُنْ فَعُولُ

وَصَوْتُ الغِنَاءِ //0/ 0//0/ فَعُولُنْ فَعُولُ

جاء وزن هذه المقطوعة الشِّعريَّة من بحر" مجزوء المتقارب" والذي عادة ما تكون تفعيلاته ثلاثيَّة أو رباعيَّة، ولكنها جاءت هنا ثنائيَّة مع دخول زحاف القبض على التفعيلة الأخيرة من الأسطر الشعريَّة، فوردت كالتَّالي (لْحَيَاة0//0/فَعُولُ، ضْضَبَاب0//0/فَعُولُ، لْغِنَاء0//0/فَعُول)، فالأصل في كلٍّ من هذه التفعيلات هو(فَعُولُنْ//0/0)، لكنها تحولت فأصبحت (فَعُولُ//0/) وذلك بعد حذف الخامس الساكن الذي هو حرف النون (ن)، وهذا الحذف في الأسباب والأوتاد لا ينقصُ من فاعليّة الوزن في شيء، وإنّما يزيد من سرعة ودقة تصويره للصورة الشعريّة[1]، ويجعلها تتناسب والحالة الشعوريّة للشاعر وبذلك يتحقق التأثير والإبلاغ التام.

عُرِفَ عن البحر المتقارب أنّه مذموم من قبل الشعراء القدامى، ويوصف النظم على منواله بأنه يستخدم لتحقيق أغراض شعريَّة دنيئة، أو للتعبير عن السوداويَّة والشؤم الذي يتملّك الشاعر، وهذا ما فعله أبو القاسم سعد الله في هذه القصيدة، فقد نظم قصيدته "كثافة" معبرا عن كمية الخذلان والبؤس الذي يلفانه، وأراد التعبير بإيقاع متسارع عما يجول في خاطره وكأنّه يسابق الثَّواني من أجل إخراج جميع الأحاسيس التّي تختلجه كي يرتاح من عناء كتمها، لذلك جاء الوزن مناسبا وملازما لحالته الشعوريَّة.

[1] ينظر: سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1993، ص40.

ب/القافية:

قوافي الأبيات هي أواخرها، وهي الركن الأساسي في الإيقاع الخارج، يعرّفها الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت175هـ) فيقول:" آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أوّلهما، وهي عند الأخفش (ت215هـ):" آخر كلمة في البيت"[1]. يمكّننا تعريف الخليل من تحديد القافية وفق الحركات التّالية (/0//0) وذلك يختلف طبعا من قافية لأخرى.كما وردت آراء متضاربة في هذا الصّدد، فهناك من يجعل القافية حرفا واحدا، وهناك من يجعلها كلمة كاملة، وهناك من يجعلها كلمة وبضعة أحرف والرأي الأرجح في نظرنا هو رأي الخليل، لأن القافية تتكون أساسا من مجموعة أصوات (صوائت/صوامت) تتكرر في أواخر الأبيات ولا تكون صوتا واحدا إلاّ نادرا.

أولى النقاد القدامى القافية مكانة بالغة، فخصّصوا لها المتون والشروح، مثل "(باب القوافي، وباب التقفية والتصريح، وباب الاستدعاء في كتاب العمدة)"[2]. كما أكّد ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) على منزلة القافية وجعل الوزن مشتملا عليها وبابا لها[3].ثم يتمم حديثه بقوله" القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا متى يكون له وزن وقافية"[4]. فشرط الوحيد أن نقول على أن هذه قصيدة هو اشتمالها على وزن وقافية.

تعتمد القافية على تلك الحروف والحركات التي تأتي في أواخر أبيات القصيدة، وبخاصة الحرف الأخير الذي يطلق عليه مصطلح (الروي) والذي سُميت على منواله الكثير من القصائد القديمة كـ: لامية الشنفرى وبائية أبي تمام وهكذا. والقافية في الأساس مكونة من "عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعريَّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"[5]، فالقافية من خلال هذا

---

[1] مجدي وهبة، معجم مصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص282.

[2] محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص56.

[3] ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص134.

[4] المرجع نفسه، ص151.

[5] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952، ص244.

التعريف هي مجموعة من المقاطع التي تتردد طوال القصيدة وفي آخر كلّ بيت من أبياتها والتي تمنحها لحنا موسيقيا خاصا يطرب له كلّ سامع.

لا يمكن إنكار دور القافية في إنتاج الموسيقى الشعريَّة، خاصة في شعر أبي القاسم سعد الله، وكي تكون دراستنا أكثر دقّة اخترنا قصيدة مميّزة من ديوانه "الزّمن الأخضر" لنخصّها بالتطبيق، وهي قصيدة "طريقي" نظمها في سبعة (7) أجزاء من الشِّعر الحر والتي يقول في مطلعها[1]:

طَرِيقِي
يَا رَفِيْقِي
لَا تَلُمْنِي عَنْ مُرُوقِيْ[2]
فَقَدْ اخْتَرْتُ طَرِيقِيْ !
وَطَرِيقِيْ كَالحَيَاةْ
شَائِكُ الأَهْدَافِ مَجْهُولُ السِّمَات
عَاصِفُ التَيَار وَحْشِيُّ النِّضَال
صَاخِبُ الأَنَّاتِ عِرْبِيدُ الخَيَال
كُلُّ مَا فِيهِ جِرَاحَاتٌ تَسِيل
وَ ظَلَامٌ وشَكَاوِي ووُحُول
تَتَرَاّا كَطُيُوف
مِنْ حُتُوف
فِي طَرِيقِيْ
يَا رَفِيقِيْ!

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (طريقي)، ص137.

[2] المروق: الخروج عن الشيء، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-، شوهد بتاريخ: 2021/06/20، الساعة: 11:50.

***تنوع القافية:**

إنَّ أول ما نلاحظه على القصيدة هو نمطها الشعري الحر، وبالتالي تنوع قافيتها، والتحرر من قيود القصيدة العمودية، وهذا ما تتميز به القصيدة الحديثة. فالشعر عند أبي القاسم سعد الله يتدفق وفق التجربة الشعريَّة، ويناسب ذلك القوافي وفق طريقة انسيابية شعورية الحَكَمُ الأوَّل فيها هو الإحساس. وقد عمد أبو القاسم سعد الله إلى تغيير القافية في هذه القصيدة بعد كل سطر أو سطرين أو ثلاثة أسطر من الشِّعر وهذا ما يبينه الجدول التالي:

تغيّر القافية	مرات حدوثه
_بعد كل سطر	02 مرتان
_بعد كل سطرين	سبعا وعشرون27 مرة
_بعد كل ثلاثة أسطر	02 مرتان
_بعد كل أربعة أسطر	02 مرتان

نلاحظ من خلال هذا الجدول أنّ أبا القاسم سعد الله قد راوح في هذه القصيدة بين القوافي وغيّر فيها بعد كل سطرين من الشعر، إذ بلغ عدد تغير القافية بعد كلّ سطرين (27) سبعة وعشرون مرة، بينما بلغ تغير القافية بعد (سطر، ثلاثة أسطر، أربعة أسطر) مرتان فقط، وهو أقل بالنسبة للتغيير بعد "كل سطرين". إذ يعدُّ هذا التَّغيير خاصية من خصائص القصيدة الحرَّة الحديثة، وهو من ابتداع الشُّعراء المحدثين، إذ حاولوا الخروج عن قيود القصيدة الكلاسيكيَّة، وقد لعب هذا التباين في تغيُّر القافية دورا كبيرا في إبراز دلالات متعددة تواكب الحالة الشعوريَّة للشاعر.

يدلُّ هذا التباين وعدم الثَّبات على قافية واحدة على اضطراب الحالة الشعوريّة للشاعر، إذ احتوت هذه القصيدة على سبعة أشطر، تمايزت فيها القافية، ففي الشطر الأول على سبيل المثال وردت القافية في ثلاثة أسطر الأولى كالتالي (فِيْقِيْ/0/0، رُوْقِيْ/0/0، رِيْقِيْ/0/0)، وبعدها تغيرت

فصارت (كَلْحَيَاْةْ/0//0، لُ سْسِمَاْتْ/0//0)، وتغيّرت بعد ذلك في الشطر الموالي فأصبحت (يُ نِضَاْلْ/0//0)، (دُ لْخَيَال/0//0)، (تنْ تَسِيْل/0//0)، (وَي وَوُحُوْل/0///0)، وبعدها تحوّلت فصارت(آ كَطُيُوْفْ/0///0، مِنْ حُتُوْفْ/0//0) وفي الأخير ختم الشطر الأول من القصيدة بالقافية (رِيْقِيْ/0/0، فِيْقِيْ/0/0).

استندنا في تحديد القوافي إلى التَّعريف الذي يرى أن القافية تحدّد " من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله"[1]. وكما أشرنا سابقا إلى أهمية القافية بالموازاة مع الوزن، فإنّها تدعمه وتمنحه ترنُّمات توافق القصيدة الشعريَّة.

يُعرَف أنّ للقافية وظيفتان: وظيفة جماليّة وتُتَحقق في ذلك التَّوافق النَّغمي في أواخر القصيدة، كما لها وظيفة دلالية، إذ أنَّها _ أي القافية_ تساهم في ربط دلالات ومعاني الأبيات بعضها ببعض، فهي تؤدي دورا مهما في تأكيد المعنى إذا توافقت مع السِّياق بوصفها النهاية الظاهرة والبارزة للوزن[2].

وهذا التّوافق والانسجام اللاّمشروط يحقق لنا التكامل التّام بين المعنى والمبنى، أي بين الدّوال ومدلولاتها في القصيدة وهنا تتجلى قمة الإبداع "لأنها إذا اكتفت بدورها ضابطا موسيقيا مجردا في نهاية الأبيات دون حضورها الدّلالي، فإنها لا تستطيع أن ترتقي إلى مرتبة التميز في القصيدة وإنها يتحجم دورها وتفقد جزءا مهما من حيويتها وقوة أدائها الفعلي"[3]. وهذا ما نلاحظه من خلال قول الشاعر في مطلع المقطع الثّالث من ذات القصيدة[4]:

***

لَسْتُ أَنْسَى حِينَ ضَوَّأْتُ المَشَاعِل
وَاحْتَضَنْتُ النُّورَ غَصْباً فِي المَجَاهِل
وَعَبَرْتُ اللَّيْلَ نَاراً وَشِرَاك
وَتَصَفَّحْتُ الوُجُودَ

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص151.

[2] ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص166.

[3] محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص197.

[4] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (طريقي)، ص138.

فَإِذَا هُوَ إِلَهٌ وَعَبِيْد
وَخِضَمٌّ مِنْ دِمَاءٍ وَضِفَافٌ لِلْعِرَاك
وَسِيَاطٌ هَاوِيَات
وَجُسُومٌ دَامِيَات
نَاهِدَاتٌ فِي طَرِيقِي
يَا رَفِيقِي!

نلاحظ في هذا المقطع أنّ القافية (تُ لمِشَاْعِلْ/0/0//0) في السطر الأول تدلُّ في معناها على المشعل الذي يستعان به في إنارة الطريق، قد سبقت بكلمة (ضَوَّأْتُ) وهو فعل ملازم للمِشْعَل، وبعدها في السطر الشِّعري الموالي تأتي كلمة (النُّور) والتي تنتمي إلى نفس الدّلالة العامة التي دلّت عليها الكلمات(ضَوَّأْتُ، المِشَاعِل) وكلّ هذا يدل على حب الاستكشاف والتَّطلع إلى النَّجاة من الاستعمار والمجهول في نظر الشاعر، ثم تأتي قافية أخرى وهي(تُ لمِجَاْهِلْ)ونحن نعلم أنّ المجهول عادة ما يكون غامض الملامح غير بائن وبالتالي هو عكس النور والضوء وهنا نلاحظ أنّ القافية ضدّية فـ(المِشَاعِل) جاءت في معناها العام ضد معنى (المِجَاهِل) .

أمّا في السطر الثَّالث من ذات المقطع نلاحظ ورود كلمة (اللَّيل) والتي تتشارك في المعنى مع كلمة (مَجَاهِل) أي أنّ الشاعر مهَّد بالقافية إلى معنى السطر الذي يليها. وبعدها يسترسل الشَّاعر في نظم القصيدة فيقول: (عَبَرتُ اللَّيْل نَاراً وَشِرَاك) فكلمة (اللَّيل) هنا متضادة في المعنى مع كلمة (نَار) فالنَّار تنتمي إلى الحقل الدَّلالي الذي كوّنته الكلمات المستخدمة في الأسطر الشعريَّة السابقة والتي وردت كالتَّالي:

1_كلمات لها دلالة على المستقبل وحب الاكتشاف (ضَوَّأْتُ، مَشَاعِلْ؛ النُّور، نَار).

2_كلمات لها دلالة على المجهول والخوف والتَّردد (المِجَاهِل، اللَّيل، شِرَاك).

لقد احتوت هذه الأسطر الشعريَّة في قصيدة أبي القاسم سعد الله على تنوّع دلالي ومعاني جاءت منسجمة بطريقة جماليّة خاصّة، وكانت القوافي هي الرَّابط الذي جمع ما بين هذه المعاني ربطا متناسقا لا تشوبه شائبة، وهذا لا يؤكّد إلاّ على قولنا سابقا أنّ القافية لها وظيفة دلاليّة هامة وهي التَّنسيق

المعنوي ما بين أسطر القصيدة، وخاصّة في شعر أبي القاسم سعد الله، وباتحاد الصّوت بالدّلالة تتشكّل الصّورة الشعريَّة في أبعادها الجماليَّة النهائيَّة.

***الرّوي الطَّاغي:**

ورد حرف الرَّوي في القافية بنسبة متقاربة نوعا ما، إلاّ أنّ الحظَّ الأوفر كان من نصيب حرف (القاف) يليه (التاء) ثم (اللام) و(النون) بعده (الدَّال) و(الفاء) و(الراء) وهكذا تتابعا ونزولا إلى أقلّها، بحيث يمثّل الجدول التالي عدد ورود حرف الرّوي في قافية قصيدة (طريقي):

حرف الروي	عدد تكراره
القاف	18 مرة
التاء	12 مرة
اللام	08 مرات
الفاء	04مرات
الدال	06 مرات
الراء	04 مرات
العين	02 مرتان
الكاف	02 مرتان
الهمزة	02 مرتان
النون	08 مرات
الميم	01 مرة واحدة
الجيم	02 مرتان
الحاء	02 مرتان

وفّق أبو القاسم سعد في استخدام الرَّوي ليواكب حالته الشعوريّة وللتأثير في المتلقي على حدّ سواء. إذ أنّ الرّوي في الأساس "يكون حرفا من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقي إلاّ من

حيث صفاته الصوتيّة وماله من جرس"[1]. إنّ لكلّ روي من أروية القصيدة له دلالة ما، وله أهمية بالغة تساعد اللُّغوي في التَّحليل الدَّقيق للقصيدة واستشفاف المعاني المتوارية خلف كلمات القصيدة.

ورد حرف الروي (القاف) بتكرار قدره(18) ثمانية عشر مرة، وكان موزعا من بدايتها حتى نهايتها، والقاف كما نعلم حرف جهوري مخرجه يكون من أقصى نهاية اللّسان فيلتصق مع سقف الحلق عند النطق به، وهو حرف يتّصف بالشدة والجهر عند النطق به، وهذا بطريقة أو بأخرى له علاقة وطيدة بمعنى القصيدة العام الذي عبّر عنه الشاعر بكلّ صدق تآلفت فيه الكلمات والمشاعر والموسيقى، هذا الثلاثي الذي خرج لنا في شكل قصيدة (طريقي) المليئة بالتحدّي والكره الدّفين الذي يكنّه الشعب الجزائري للمستعمر الغاشم، فحرف القاف يعبّر في معناه عن الشدّة والنّضال وقوة العزيمة والتطلّع نحو الحريّة.

المبحث الثّالث: التّشكيل الصّوتي لنماذج مختارة من ديوان "الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله:

يعدّ التّشكيل الصّوتي للقصيدة عنصرا مهما يدعو الباحثين إلى الاشتغال عليه عند تحليل أي قصيدة أو نص أدبي تحليلا لسانيا مُجيدا، لأنه يبرز ملامح القصيدة وفنياتها الجماليَّة عن غيرها من القصائد والنُّصوص الشعريّة، كما أن لتشكيل القصيدة الصَّوتي دور مهم في إبراز الدَّلالة العامة للقصيدة من النَّظرة الأولى وحتى قبل قراءتها والتّمعن في مفرداتها.

ولكي تكون دراستنا أكثر وضوحا اخترنا نماذج من قصائد ديوان "الزّمن الأخضر" لاستخراج تشكيلها الصّوتي وربطه بالدَّلالة العامة للقصيدة التي تنتمي إليها.

من خلال ما سبق يمكننا استهلال دراستنا بالإشكالية التّاليّة: ما خصائص الحروف التي تأسست عليها هذه المقاطع؟ وما وظيفتها في التّشكيل الإيقاعي والدَّلالي؟ إننا في هذا الصّدد ننوه إلى أننا "نتناول البناء الصّوتي تناولا سطحيا ولا نتعمق في بحث تشكله الجمالي ومادته الحقيقيّة، كل تركيب يتضمن ضربا من المدلول الثابت. ولكن ينبغي ـفي كل حالـ أن نبحث عن التَّيارات البعيدة، وأن نتبين جماليات الأصوات وفساد فكرة الدلالات الموجهة، ووجود دلالات واتجاهات أغنى

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، دت، ص113.

وأكثر نضجا للفهم"[1]، وهذا يدلُّ على وجود دلالات خفيّة ومتواريّة خلف الكلمات الظاهرة، أو هي كما يسميها ريتشاردز وأوقدن "معنى المعنى".

سنقوم بدراسة الجانب الصوتي لمجموعة من المقاطع الشعريّة وربطه بالدّلالة العامة، للقصيدة التي تنتمي إليها هذه المقاطع، وأول مقطع سنقوم بتحليله هو مقطع من قصيدة بعنوان "صرخة الجلاء" والتي يقول فيها[2]:

.....

وَنُفُوساً أَسِيْرَةً وُقُلُوباً

عَالِقَاتٍ بِشَعرةٍ منْ ظُنُونِ

وَمَغَانِي لَوْلَا الدَّخِيلُ لَكَانَتْ

جَنَةُ الخُلْدِ فِي جَحِيمِ الأُتُونِ[3]

قَدْ كَسَاهَا الزَّمَنُ ثَوْبَ عَذَابٍ

وَسَقَاهَا الدَّخِيلُ كَأْسَ مَنُونٍ[4]

وَدَعَاهَا إِلَى التَّحَرُّرِ صَوْتٌ

عَبْقَرِيٌّ كَصَرْخَةِ المَفْتُونِ

.....

يريد الشاعر التّعبير عن خلجاته النفسية إزاء اليوم الذي وصفه بيوم "الجلاء" ويقصد به خروج آخر جندي مستعمر من الجزائر، حيث تكررت مفردة "جلاء" مرتين في القصيدة، المرة الأولى وردت في مستهل القصيدة في قوله (يَا لِصَوتِ (الجَلَاء) وَالكَوْنُ سَاج) إذ شبه الجلاء بالشيء المادي الذي يُصدر صوتا قويا و(الكون ساج) أي في غمرة السكون والهدوء فالصّوت القوي أبلغ وأثبت في

---

[1] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1983، ص35.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (صرخة الجلاء)، ص117.

[3] الأتون: الموقد الكبير الساخن، ينظر: معجم المعاني، الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar، شوهد بتاريخ: 2021/06/20، الساعة: 11:50.

[4] المنون: الموت، ينظر: المرجع نفسه، الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar- شوهد بتاريخ: 2021/06/20، الساعة: 11:50.

الأذن عندما يصدر في محيط خاو من أي أصوات أخرى، وصوت الجلاء ههنا له دلالة على صوت الحريّة والأمل والحياة الذي بدأ يلوح في الأفق بعد خروج آخر جندي مستعمر.

ثم يعود ليكرر لفظة الجلاء في آخر القصيدة بقوله (إِنَّهَا تُنْشِئ الحَيَاة وَتُبْنَى/ بِكِ يَا صَرْخَةَ الجَلَاءِ المِصُون) فهو يربط إنشاء الحياة وبعثها بهذه الصرخة _صرخة الجلاء_ فكأنه يشبه لنا صرخة الجلاء بصرخة المولود الجديد أوّل ما يولد، إذ يكون المشهد في ترقب صامت ومقلق لقروب ولادة حياة جديدة، ثم يُكسَر ذلك الصّمت بصرخة تُدَوِي الأرجاء معلنة قدوم مولود جديد إلى الحياة، وهو ما ينعكس على صرخة الشعب الجزائري بعد تجدد أمله في الحرية بخروج آخر جندي مستعمر.

يصف الشاعر في هذا المقطع نفسيّة الشعب الجزائري المنهارة والتي تحوم حولها الشكوك والظنون حول مصيرهم المجهول في قوله: (وَنُفُوساً أَسِيْرَةً وُقُلُوباً/ عَالِقَاتٍ بِشَعرةٍ منْ ظُنُونٍ)، ثم يقول:(وَمَغَانِي لَوْلَا الدَّخِيلُ لَكَانَتْ /جَنَةُ الخُلْدِ فِي جَحِيمِ الأُتُونِ) والمغاني هنا هي مجامع الناس التي يتسامرون فيها وينشدون فيها الأغاني ترفيها عن النفس، والدخيل هنا يُقصد به المستعمر، الذي دخل على مجامعهم دون إذن وأفسد عليهم فرحتهم وجوّهم البهيج الذي لولاه لكانت تلك الفرحة أشبه بفرحة الجنة وجوِّها.

نجد الشاعر يراوح في هذا المقطع بين القافية (نَ ضْضُنُونْ، مَ لْأُتُونْ، كَأْسَ مَنُوْنْ، ةِ لْمَقْتُونْ) و(لُوْبَنْ، كَانَتْ، ثَوْبُ عَذَابْ، صَوْتُنْ)، ما نلاحظه أنّ جميع هذه القوافي تنتمي إلى حقل دلالي عام وهو الألم واليأس، كما نلاحظ أنّ حرف الرّوي الغالب على هذا المقطع والقصيدة ككلّ هو حرف(النون)، حيث ورد بتكرار قدره(07) سبع مرات في قوافي المقطع فقط، وتكرر(13) ثلاثة عشر مرة في كامل مفردات المقطع، والنُون حرف مجهور يعرف عنه بأنه يلحق باللام والراء لقوته، فالشاعر عندما جعل هذا المقطع مليء بمفردات تحتوي على حرف النون وكأنه يريد التّعبير عن شدّة الأمل الذي يتطلّع إليه الشعب الجزائري والذي ضحى من أجله سنون طويلة.

ومن الملاحظ على هذا المقطع غلبة الحروف المجهورة على حساب الحروف المهموسة، وكل هذا له علاقة خاصة مع دلالة القصيدة وهي الفرح العارم والأمل بجلاء الجيش الفرنسي من الجزائر، كما احتوى المقطع والقصيدة ككلّ على كلمات ممدودة سواء بالألف أو الواو، وفي الأغلب تأتي

على شكل جموع التكسير(عُيُون، قُلُوب، ظُنُون، الأُتُون، مَنُون)، حيث توافق هذا التوظيف مع دلالة القصيدة وهو اتساع مدى الفرح والأمل واقتراب ساعة الحريّة.

نقف أيضا على مقطوعة أخرى من قصيدة بعنوان "قدوة الأحرار" وهي قصيدة نظمها الشاعر أبو القاسم سعد الله تمجيدا لذكرى رحيل الشيخ والعلامة عبد الحميد بن باديس وذلك بتاريخ 24 أبريل من عام 1955م بالجزائر، يقول فيها[1]:

أَنْتَ الذِي بَعَثْتَنَا مِنَ العَدَمْ
ورَضْتَنَا عَلَى الكِفَاحِ والشِّمَم
وَقُدْتَنَا نَحْوَ الضِّيَاءِ
مُسْتَهْدِفاً بِنَا القِمَمْ
لِنَجْنِي الحَيَاةَ
وَنَزْدَهِي عَلَى الأُمَم
بِمَجْدِنَا التَّلِيد[2]
وَبَعْثِنَا الجَدِيد!

في هذا المقطع يخاطِب الشاعر "الشيخ عبد الحميد بن باديس" بالضمير (أَنْتَ) معدّدا بعدها مجموعة من الفضائل التي تميّز بها، وفضله على بلده وعلى أبناء جلدته، يقول :(أَنْتَ الذِي بَعَثْتَنَا مِنَ العَدَمْ) وفي هذا التعبير دلالة خفيّة فالبعث هو العودة إلى الحياة بعد الموت، وكأنّه يقول بأنّ الشعب الجزائري كان في كان موجودا في دوامة من الجهل والركود الفكري الذي فرضه المستعمر عليه، فجاءت نصوص ومواعظ العلامة عبد الحميد بن باديس لتنير عقولهم وتخرجهم من الظلمات إلى النور.

يواصل الشاعر قوله :(ورَوَضْتَنَا عَلَى الكِفَاحِ والشِّمَم) أي علّمتنا الدّفاع عن حقوقنا وعدم الرضوخ للمستعمر، وغرست فينا القيم التي لا تزول ثم يقول:(وَقُدْتَنَا نَحْوَ الضِّيَاءِ/مُسْتَهْدِفاً بِنَا القِمَمْ) فالعلم الذي منحه ابن باديس لشعب بلده هو الذي قادهم نحو الحقيقة التي قادتهم بدورها نحو

[1]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (قدوة الأحرار)، ص157.

[2]مجد تليد: مجد أصيل، ينظر: معجم المعاني، الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/، شوهد بتاريخ: 2021/06/20، الساعة: 11:50.

القمّة، ثم يواصل قصيدته قائلا:(لِنَجْنِي الحَيَاةَ/وَنَزْدَهِي عَلَى الأُمَم) فنتيجة هذا العلم هي ازدهار الأمة الجزائريّة في شتى المجالات وتسابقها مع باقي الأمم العربية في سباق التحضّر والرقي، ثم يختم المقطع بقوله: (بِمَجْدِنَا التَّلِيد/وَبَعْثِنَا الجَدِيد!) وكأنّه يؤكّد على أصالة المجد الجزائري وتجدّده مع العلم والتنوّر.

نجد الشاعر يراوح في هذا المقطع بين القافية (نَ لْعَدَمْ، وَشْشِمَمْ، وَضْضِيَاءْ، نَ لْقِمَمْ، نَ لْحَيَاة، لْأُمَمْ، نَ تْتَلِيد، نَ لْجَدِيد)، حيث تحمل كلماتها دلالة مترابطة فكل قافية تتشابك في المعنى مع القافية التي قبلها وهكذا دواليك، فالشمم نقيضة العدم، ولولا القمة لما رأينا الضوء ولا حياة دون أمم، وفي آخر سطرين يوازن الشاعر بين الأصيل (التَّلِيد) وبين الجديد في إشارة منه إلى أنّ المستقبل لا يكون إلاّ بالجمع بين هذين الإثنين.

تغيّر حرف الروي في لمقطع عدّة مرات بين حرف الميم (04) أربع مرات، وحرف الدّال(02) مرتين، وحرف التاء(01) مرة واحدة، حيث أن حرف الروي الغالب هو حرف الميم الشفهّية وهي من الحروف المجهورة وتصنّف مع (الرّاء واللاّم والنون) وهي من الحروف الذلقيّة، يكثر استخدامها في القوافي لشدتها ولتناسبها مع الموضوعات الشعريّة كما في المقطع، حيث تناسبت الميم مع موضوع الفخر ومدح العلامة الشيخ عبد الحميد بن باديس.

ومن الملاحظ على هذا المقطع غلبة الحروف المجهورة مقارنة بالحروف المهموسة وفي هذا توافق تام مع دلالة القصيدة التي توحي بفخر الشاعر وتمجيده لبلده وعلمائها الأجلاء.

وإذا ما تتبعنا مقاطع أخرى من قصائد "الزّمن الأخضر"، يشدّنا هذا المقطع من قصيدة بعنوان "ليلة الرصاص" التي قدّمها أبو القاسم سعد الله بقوله:"كانت ليلة أول نوفمبر 1954 موعدا للثّورة المسلحة في الجزائر، وكان اندلاعها في كامل القطر في لحظة واحدة مثار دهشة العالم أجمع، وهذه (صورة) للذكرى... ذكرى تلك اللّيلة العارمة التي رفعت فيها الجزائر العربيّة راية الكفاح العربي المسلّح"[1]، يقول في هذا المقطع من ذات القصيدة[2]:

وَبَـاتَـتْ(جَـزَائِـرُنَـا) الفَـاضِلَـــــة

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، ص177.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (ليلة الرصاص)، ص177.

دُخَـانـــاً وَزَخَـمـــاً وَعِـطْـــــراً وَدَم
وَغَـيْـــمُ الشِّتَـــاءِ يُجَلِّلُهَـــــــــــا
سَـــوَاداً وَجَـــــوفُ الـرَّغَـامِ[1]حِمَـم
فَـــحِينـــــاً نُجَفِّـــــفُ جُدْرَانَـــــهَا
مِـــــنَ العـرَقِ الرَّاعِفِ المُسْـتَحَـــــم
وَحِـــــيناً نُـــــرَدِّدُ: أَرْوَاحُـــــــنَا
فِـــــدَاءُ الجَـــــزَائِرِ حَـــتَّى العَدَمْ!

نَظَمَ أبو القاسم سعد الله هذه القصيدة من الشعر الحرّ، واصفا فيها ليلة الأوّل من نوفمبر، اللّيلة التي اندلعت فيها ثورة التحرير، فما كان منه إلاّ أن يخلّد ذكراها في قصيدته هذه. في هذا المقطع يصف بلده الجزائر في تلك اللّيلة الثائرة فيقول: (وَبَـاتَـتْ(جَـزَائِـرُنَـا) الفَـاضِلَـــة/دُخَـانـــاً وَزَخَـمـــاً وَعِـطْـــراً وَدَم) أورد الشاعر كلمة جزائر بين مزدوجتين وذلك ليخصّها بالذكر دون غيرها، فهي الوحيدة التي تعاني وهي الوحيدة التي يحق لها التمجيد، ثم يذكر بعدها متتالية من المفردات الواصفة لحالتها، فالدخان دلالة على اندلاع الحرب التي تحمل بين طياتها الدمار والنيران والخراب، والزخم هو تلك الفوضى وحالة عدم الاستقرار والأمان التي تتبع الحرب، والعطر دلالة على موت المواطنين وهم متعطرين غير عالمين باندلاع هذه الحرب، والدّم دم الشهداء والضحايا.

ثم يقول: (وَغَـيْـــمُ الشِّتَـــاءِ يُجَلِّلُهَـــــــــــا/سَـــوَاداً وَجَـــوفُ الـرِّغَامِ حِمَـم) واصفا جوّ ذلك اليوم وكأنّ أمطار الشتاء تهطل سوادا في دلالة على الحزن والبؤس، حتى جوف الرغام الذي يقصد به التراب صار حِمَما من كثرة القنابل والقذائف.

ويقول:(فَـــحِينـــــاً نُجَفِّـــــفُ جُدْرَانَـــــهَا/مِـــــنَ العـرَقِ الرَّاعِفِ المسْـتَحَـم) هنا يتحدث عن الجزائر وهو يشبهها بالمنزل ذي الجدران وكأنّ تلك الجدران تَرعَف(تَنْزِف) عَرَقاً وهي كناية على الخوف من المستعمر ومن الموت فهو يصف حال المرابطين فتارة يتملّكهم الخوف وتارة أخرى لا يبالون بكلّ ما يحصل فقط من أجل الدفاع عن وطنهم الجزائر، وهذا ما يعبّر عنه في السطر الذي

[1]الرّغام: التراب، ينظر: معجم المعاني، الرابط: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-، شوهد بتاريخ: 2021/06/20، الساعة: 11:50.

يليه:(وَحِـــيناً تُـــرَدِّدُ: أَرْوَاحُـــــــنَا /فِـــدَاءُ الجَـــزَائِرِ حَـتَّى العَدَمْ!)، فالشاعر يقصد في هذا السطر أن لا شيء يغلو على الوطن حتى ولو كانت الأرواح في حدّ ذاتها.

تحمل القصيدة نبرة التحدّي والقوة، وهو ما لمسناه في المفردات التي استخدمها الشاعر أبو القاسم سعد الله في قصيدته، وخاصة في هذا المقطع، إذ بمجرّد إجرائنا لعملية إحصاء قصيرة وجدنا بأنّ نسبة الحروف المجهورة تتجاوز نسبة الحروف المهموسة وتفوقها بكثير، والمعلوم أنّ هذا التّوظيف ما جاء إلاّ ليناسب موضوع القصيدة الذي جاء لتحدي المستعمر وإعلان الحرب عليه.

احتوى المقطع الشعري على العديد من الكلمات الممدودة بالألف مثل:(بَاتَتْ، جَزَائِرنا، الفَاضِلَة، دُخَانَا، زَخَماً، عِطْراً، الشِّتَاء، سَواد، الرِّغَام، جُدْرَانِها، الرَّاعِف، أَرْواحُنا، فِدَاء، الجَزَائِر)، لمسنافيها حسرة الشاعر على الأرواح التي ستزهق خلال الحرب، وكأنه من خلال توظيفه للكلمات الممدودة يُخرج آهاته وخلجاته الدّفينة، التي من شأنها أن تجعله يخفف من وطأة الحزن والقلق الذي يعتريه.

وإذا ما تتبّعنا النّسيج الشّعري للمقطع فإنّنا نلاحظ استخدام الشاعر لقافية متغيّرة وهي(فَاضِلَةْ/0//0، وَدْدَمْ/0/0، جَلَّلَهَا /0///0، غَامِ حِمَمْ، /0///0، رَانِهَا /0//0، مُسْتَحَمْ /0//0، وَاحُنَا /0//0، تَلْعَدَمْ /0//0)، دلالة على عدم الاستقرار والتشتت الذي ينتاب نفسيته، أمّا الروي الغالب على هذا المقطع فهو حرف الميم في قوله: (دَّم، حِمَمْ، المستحَمْ، العَدَمْ)، والميم حرف شفوي مجهور يوحي بالتحدّي والقوة، فالشاعر رغم حسرته على أرواح الأبرياء، غير أنّه يتوعّد بحرب شرسة لا هوادة فيها من أجل الوصول للحريّة المنشودة.

من خلال عملية إحصاء لحروف القصيدة، والتي من خلالها أردنا الوصول إلى أكثر الحروف تكرارا في المقطع، فكانت النتيجة أنّ أكثر الحروف تكررا هو حرف النون (16) بمقدار ستة عشر مرّة، يليه حرف الراء (11) أحد عشر مرة، ثم حرف الواو (10) عشر مرات، ثم حرف الميم (09) تسع مرات، وهكذا حتى نتدرج إلى باقي الحروف التي وردت بنسبٍ ضعيفة. والمعلوم أن حرف النون صوت مجهور يحمل عادة دلالة على الألم أو الحزن والمعاناة وهذا ما يتجلى من خلال الدّلالة العامة للمقطع والقصيدة ككل.

إنّ البناء الصَّوتي هو نظام صوائتي مرصوص في شكل خاص، يخلقه الشَّاعر من أجل الوصول إلى الدَّلالة المقصودة، إذ أنَّ" البناء الصَّوتي ينهض بأعباء المعنى والإيقاع، وينفذ إلى ما وراء المستويات الواعية للتفكير والشُّعور ... إنَّ التَّشكيل الصَّوتي وحركة الإيقاع والمعنى، وتفاعلات الإيقاع والمعاني تتداخل مع تفاعلات هذا التشكيل"[1]. وهو من أهم العناصر التي تجعل للقصيدة هيكلا متناسقا.

وفي الأخير يمكننا القول: إنَّ شعر أبو القاسم سعد الله من خلال ديوانه "الزَّمن الأخضر" كلٌّ متكامل تضافرت فيه خصائص القصيدة الصَّوتية من أجل الوصول إلى المعنى الدَّلالي الصَّائب، وهذا ما جعل نصوصه تتميز عن باقي نصوص الشُّعراء الآخرين بعمق المعنى وتناسب البنيّة.

[1] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص62.

الفصل الثّاني:

التّحليل الصّرفي لمختارات من ديوان "الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله (1930م-2013م)

المبحث الأول: البنية الصّرفيّة في ديوان الزّمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله.

نجد في تعريف الصّرف لغة أنّه" التّغيير والتّقليب والتّحويل، يقال:"صَرَّفْتُ الصِبيان" قَلَّبْتُهم، وقالوا: وصَرَفَ الله عنك الأذى، أي حَوَّلَه، ومن ذلك ﴿إِنَّ فِي خَلْقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفِ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ وَٱلْفُلْكِ ٱلَّتِي تَجْرِي فِي ٱلْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ وَمَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مِن مَّآءٍ فَأَحْيَا بِهِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِن كُلِّ دَآبَّةٍ وَتَصْرِيفِ ٱلرِّيَٰحِ وَٱلسَّحَابِ ٱلْمُسَخَّرِ بَيْنَ ٱلسَّمَآءِ وَٱلْأَرْضِ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾[1]، تصريف الرياح أي تغييرها من مكان إلى مكان وتصريف الأمور، وتصريف الآيات، أي تغييرها في أساليب مختلفة وصور متعدّدة[2]، فالمقصود من خلال هذا التعريف أنّ الصرف هو مصطلح يطلق للتعبير عن تغيير وتبديل واختلاف الأشياء من حالة إلى حالة، مع الإبقاء على الأصل الثابت.

أمّا في الاصطلاح، فيُعرف ابن جني (ت392هـ) علم الصرف بقوله:" وهذا القبيل من العلم أعني التّصريف، يحتاج إليه جميع أهل العربيّة، أتمّ الحاجة، وبهم إليه أشدّ فاقة، لأنّه ميزان العربيّة، وبه تعرف أصول كلام العرب من الزّوائد الدّاخلية عليها، ولا يوصل إلى معرفة الاشتقاق إلا به"[3]، أي أنّ الصرف علم قائم بذاته كعلم النحو، يهدف إلى الوصول إلى أصول الكلمات وذلك بتجريدها من كلّ الزوائد.

كما جاء تعريف الصّرف في كتاب المناهل الصّافية بأنّه: "علم يُبحث فيه عن صيغ الكلمات العربيّة وأحوالها التي ليست بإعراب ولا بناء كالصّحة والإعلال والأصالة والزّيادة"[4]، أي أنّ الصرف علم يقوم على دراسة أحوال الكلمة بعيدا عن السياق الذي وظّفت فيه، فهو بذلك عكس النحو الذي يدرُس الصورة التي تُرَكّب فيها الكلمات في السياق الواحد.

---

[1] سورة البقرة، الآية 164.

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج9، مادة (ص ر ف)، 189.

[3] ابن جني، المنصف لكتاب التصريف، تح: ابراهيم مصطفى وعبد الله أمين، مطبعة مصطفى البابي حلبي، مصر، ط1، 1954، ج1، ص34.

[4] ابن الغياث، المناهل الصّافية إلى كشف معاني الشافية، تح: محمد بن شاهين، مكتبة الشباب، عمان، الأردن، ط1، دت، ج1، ص28.

ومن المعلوم أنّ التّصريف يقتصر على نوعين من الكلمات: الأفعال المتصرّفة، والأسماء المتمكنة، ولا يدخل في التّصريف: الحروف، والأسماء المبنية، والضمائر، وكذا أسماء الإشارة، ولا الأسماء الموصولة، ولا أسماء الشرط، ولا الأسماء الأعجمية...[1].

أما البنيّة الصّرفيّة فهي (الكلمة) التي يتكوّن منها النظام اللّغوي، تحكمها قواعد صرفيّة خاصّة، على الشاعر أو الكاتب أن يضطلع بها، وأنّ الكلمة لا تستخدم إلاّ وفق نظام خاص تحكمه قواعد معيّنة، وهي في حدّ ذاتها تخضع لقواعد الصّرف، التي تجعلها تحمل دلالتين متمايزتين: دلالة ذاتية، ودلالة تكتسبها من خلال السياق الذي ذكرت فيه، فالشاعر يحتاج إلى حُسن انتقاء الكلمة المفردة، كما يحتاج إلى حُسن نظم هذه الكلمات بعضها ببعض، لتشكل في النهاية خطاب أو عمل أدبي شعري أو نثري متميّز.

تُعرف الدّلالة الصّرفيّة بأنّها تلك الدّلالة المستمدّة من الصّيغ الصّرفية وبنياتها[2]، فالخطاب الشعري كل متكامل تتضافر فيه ثلاثة أقطاب رئيسة وهي: الصّوت والصّرف والنّحو، فكل من هذه العلوم لها قواعد تحكمها، وإن جاءت وفق هذه القواعد فإنها تولّد لنا دلالات تتوافق والدّلالة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي وهكذا يحدث الإبلاغ والتّلقي التام.

وكما هو معلوم أنّ أكثر الكلمات وروداً في اللّغة العربيّة جاءت ثلاثية أو انطلقت في الأصل من جذر ثلاثي، حيث عبّر عنها النّحاة العرب بثلاث حروف وهي العين، والفاء، واللام، فهذه الحروف تكون أصلية في المادة اللّغويّة الواحدة، وتحمل وفق ترتيب معيّن معنى مختلف إذا غيّرنا في ترتيبها، فالكلمات: قَرَأَ، قُرِأَ، قَارِئ، قِرَاءَة، مِقْرَاء، مَقْرُوءْ، تنتمي إلى أسرة لغويّة واحدة ذات أصل جذري من المتتاليّة الحرفيّة: (القاف والرّاء والألف)، فهذه الصّوامت المتتابعة في هذه التشكيلة من الكلمات تجعلها تحمل معنى واحد عام. كما أنّ لـ (الفتحة، الضّمة، الكسرة) دور هام في الفصل ما بين المعاني الخاصة بكل واحدة من هذه المشتقات، لذلك نجد أنّ كلمة (قَرَأَ)مثلا تختلف في معناها

[1] ينظر: محي الدين عبد الحميد، دروس التصريف، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، 1995، ص05.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط3، 1976، ص47.

عن كلمة (قُرِئَ) على الرّغم من توافق الحروف الأصول، فالأولى(قَرَأَ) مبنية للمعلوم، والثانية (قُرِئَ) مبنية للمجهول[1].

نستنتج في الأخير أنّ للصيغ الصرفيّة علاقة وطيدة بأساليب اللّغة، إذ تحمل بعض الكلمات ذات الصّيغ الصّرفية المعينة معنى داخليا يجعلها تختلف عن الكلمات ذات الصّيغ الأخرى[2]، فالكلمة هي أساس اللّغة ومنها تتشكّل الجمل والعبارات والنصوص، وإنّ علوم العربية من صرف ونحو وصوتيات إنّما هي كتلة واحدة تتضافر من أجل الوصول للمعنى العام للخطاب الشعري.

المطلب الأوّل: دلالة الأفعال في قصائد (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله:

عرّف النّحاة الفعل بتعريفات كثيرة ومتنوعة، فأمّا سيبويه (ت180 هـ) فعرّفه بقوله:" وأمّا الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع وما هو كائن لم ينقطع، فأمّا بناء ما مضى فذَهَبَ وسَمِعَ ومَكُثَ وحَمِدَ، وأما بناء ما لم يقع فإنه قولك آمرا اذْهِبْ واقْتُلْ واضْرِبْ ومُخْبِراً يَقْتُلُ ويَذْهَبُ ويَضْرِبُ "[3]. جعل سيبويه الفعل فرعا عن الاسم، وتابعا له، وذلك في قوله:"الفعل أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء"، وقد قسّم هذا الفعل إلى ثلاثة أزمنة وهي: ما بني لما مضى ويَقصِد الفعل الماضي، وما لم يقع أي الأمر، وما هو كائن ولم ينقطع أي المضارع، ويضرب في ذلك أمثلة عديدة.

ومن الملاحظ أنّ بنيات الفعل المختلفة" تشكّل بجملتها (تقنيات الإقناع بالكلام) والإقناع هدف الباث، شاعراً، أو كاتباً، أو خطيباً، مما يؤكّد أنّ لغة الأدب عموما، والشعر خصوصا، لغة مخصوصة مميزة، لأنّها لغة انفعال وحساسية وتوتّر، يعود جمالها في الشعر _فيما يعود_ على مستوى البنيات إلى نظام المفردات، وائتلاف أصواتها وعلاقاته مع بنيات أخرى"[4]. إذ يعدّ توظيف بنيات

[1]ينظر: محمود حجازي، علم اللغة العربية مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللّغات السامية، وكالة المطبوعات، الكويت، دط، دت، ص142.

[2]ينظر: هادي نهر، دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط1، 2011، ص186.

[3]سيبويه، الكتاب، المطبعة الكبرى الأميرية بولاق المحمية، بيروت، ط1، 1316 هـ، ج1، ص2.

[4]هادي نهر، دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، ص189.

الفعل المختلفة، الماضية، المضارعة، المشتقة أو الجامدة أمرا هاما ويرتبط ارتباطا وثيقا بتكوين الدّلالات المختلفة في القصيدة أو في أي عمل أدبي آخر.

نحاول من خلال دراستنا هذه، تحليل مجموعة من المقاطع الشّعريّة من مدوّنة "الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله، حيث سنركّز في منهجنا على عملية إحصاء للأفعال الغالبة على كل مقطع من هذه المقاطع، والهدف من ذلك إبراز" الإمكانيات الأسلوبيّة والدّلالية للّغة معيّنة، ومن ثمة يبعد (الصّرف) عن كونه مجرّد نظريات اشتقاقية أو إجرائية غايتها تكثير المفردات"[1]، فالغاية الأسمى من النظريات اللّسانيّة الحديثة وخاصة النظريّة البنيويّة، هي الوصول إلى نتائج علميّة دقيقة من خلال استقراء النّصوص والخطابات الأدبيّة.

تميّز شعر أبي القاسم سعد الله بأسلوبه الخاص، وبدا ذلك جليا من خلال تكرار مجموعة من البنيات الصّرفيّة التي تتوافق ومدلول القصيدة، حيث وقع اختيارنا على ثلاث مقاطع من ديوان (الزّمن الأخضر) بحسب حاجتنا في هذه الدّراسة. والتي سنقوم بتحليلها من النّاحية الصّرفيّة والدّلاليّة:

النموذج الأوّل[2]:

سَوْفَ نَغْدُو كَالحَيَاةْ
عَبْرَ هَا تِيكَ الحُقُولْ
نَطِأُ العُشْبَ النَّدِيَا
وَسِوَانَا فِي ذُهُولْ

***

إِنَّمَا هِيَ غُيُومْ

.....

تُلْهِمُ الأَقْدَارَ فِيهَا

[1] تامر سلوم، نظرية اللّغة والجمال في النقد العربي، ص190.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (غيوم)، ص91.

كُلّ عَقْلٍ وَجُنُونْ
كُلّهَا _حَتْماً_ سَتَغْدُو
كَالهَشِيمِ[1] لِلْفَنَاءْ
فِيْ احْتِفَالٍ خَضَّبَ
الحَقُّ يَدَيْهِ بِالدِّمَاءْ

1_الفعل المضارع:

نلاحظ على هذا النّموذج تَكَرُّر الفعل المضارع بوتيرة أكثر عن باقي الأفعال، إذ وردت أربعة أفعال مضارعة في المقطع الأوّل والثاني من نفس القصيدة (غيوم) وهي (نَغْدُو، نَطَأُ، تُلْهِمُ، سَتَغْدُو)، ومنه يمكنا طرح التساؤل التالي: ما الدّلالة التي يفيدها وُرود الفعل المضارع بوتيرة أكثر عن بقية الأفعال؟

من معلوم أنّ الفعل المضارع هو ما " يدلّ على حدوث شيء في زمن التكلّم أو بعده، نحو: يَقُومُ يَقُولُ، يدلّ على الحال والاستقبال. ويترجح الحال إذا تجرد المضارع من القرائن المخلصة للحال، أو الاستقبال"[2]. رغم اختلاف سبل التّعريف إلاّ أنّ المفهوم واحد وهو أنّ الفعل المضارع ما دلّ على حدث وقع في زمن يصلح للحال والاستقبال، يكون مسبوقا بحروف تسمى حروف المضارعة، مجموعة في كلمت (نَأَيْتُ)، أو بقرينتي السين وسوف.

أما بالنّسبة للنموذج الذي بين أيدينا فإنّنا نلاحظ أن الفعل (يَغْدُو) يدلّ في حالتيه على الاستقبال لأنّه ورد مقرونا في الحالة الأولى بسوف (سَوف+ نَغْدُو) والتي تحمل دلالة على المستقبل البعيد، وورد في الحالة الثّانية مقرونا بالسين (سـ+ تَغْدُو) للدّلالة على المستقبل القريب، أما الفعلين المضارعين الباقيين فوردا مقرونين بحرف النُون للدلالة على الجماعة (نَطَأ)، والتاء(تُلْهِم) للدلالة على المفرد.

---

[1] الهشيم: الشّجرة البالية يأخذها الحاطب كيف يشاء، ينظر: معجم المعاني (عربي، عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-a/، شوهد الساعة: 08:40د، بتاريخ:2022/08/26.

[2] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدّلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص102.

توافق توظيف الشاعر للفعل المضارع مع دلالة المقطع المراد دراسته والقصيدة ككلّ، فالشاعر في هذه القصيدة التي عَنْوَنَها ب(غُيُوم) يصف الحقّ المشروع للشعوب في حريتها، ويخصّ بالوصف ههنا الشعب الجزائري، فيقول في السطر الأوّل من القصيدة (سَوفَ نَغْدُو كَالحَيَاة)، نجده يتحدّث بضمير الجمع المتكلمين (نَحْنُ) الذي دلّت عليه الزائدة(ن)، فيتكلّم على لسان الشعب الجزائري، ويشبهه بعد الانتصار بالحياة في الانطلاق والحريّة، ودلالة على المستقبل القريب الذي يَعِد به شعبه الذي ستتلاشى فيه جميع المآسي والأحزان والآلام.

وهذا ما لمسناه أيضا في الفعل (سَتَغْدُو) الذي ورد مقرونا بالقرينة(سـ) في وصفه (الغُيُوم) التي وردت في السطر الذي قبله والتي تحمل دلالة الاستعمار والحزن، فيقول: (كُلَّها _حَتْماً_ سَتَغْدُو/ كَالهَشِيم فِي الفَنَاء)، فهو يَعِدُ شعبه بالحرية القادمة، والفرج الذي بات يلوح في الأفق.

يذكر بعد ذلك الفعل (نَطَأ) والفعل(تُلْهِمُ) وكلاهما من الزّمن المضارع، اقترنا بالزائدتين (نون المتكلّمين) و(تاء المخاطب المفرد)، وكما هو معلوم أنّ هذه الزّوائد تدلّ على الحال الذي يعايشه الشعب الذي سلبت حرّيته، وهو في الطّريق نحو التّحرر والانعتاق، وكأنّه ينفّس عن دواخله ومكنوناته وآهاته بهذه الأدوات التي تحمل دلالة على الأمل والتّجدد والحرية، وتأمّله بتغير الأحوال نحو الأفضل في المستقبل القريب.

إنّ توظيف أبو القاسم سعد الله للفعل المضارع إنّما" يكمن في حرص الشاعر المعاصر على تناول أفكار عصره، ومشاكل مجتمعه الراهنة، وحرصه كذلك على أن يتفاعل مع ما يجري من أحداث، ويظهر بذلك تشبّثه بحاضره مهما كانت نظرته المستقبلية، معتمة أم مضيئة، أو إن كان معظم الشعراء المحدثين يضجون من بؤس الحاضر وقتامته وكونه لا يبشر بغد مشرق في الأعمّ الأغلب"[1]، وما كانت قصيدة (غيوم) إلا تباشير نضالية، نشرها أبو القاسم سعد الله قبل الثّورة نوفمبر بعد شهور كما يقرّ في مقدّمة ديوانه[2].

[1] كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2012، ص181.

[2] ينظر: أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، ص15.(من المقدّمة)

كما نجد أنّ الشاعر أدرك ضرورة الحركة الزّمنية في القصيدة وتوافقها مع دلالتها العامة، فالفعل المضارع على سبيل المثال " يتحلى بمرونة عالية من حيث الاستناد إلى الضمائر، والتّحوّل إلى أزمنة مغايرة، وتلوّنه إثباتاً ونفياً وتوكيداً، وتعدّد نواصبه وجوازمه"[1]، مما يجعله بنية صرفيّة لها وزنها في تكوين دلالات الخطاب الشّعري.

ومن الملاحظ أنّ بنية (نَفْعَل) كانت مخصوصة بأفعال الشطر الأول من القصيدة، وبنية(تَفْعَل) (تَغْدُو، تُلْهِم) هي الشائعة في الشطر الثاني وهي بنيات تدلّ على المتكلّم سواء كان مفرد أو جماعة.

النموذج الثاني[2]:

نَقَشَ الزَّمَانُ بِمَجْدِنَا لَوْحَ الخُلُود
فَاخْضَرَّ مِنْ نَفَحَاتِنَا وَجْهُ السُّفُوح
وَافْتَرَّ مِنْ عَزَمَاتِنَا ثَغْرُ الفُتُوح
وَتَشَنَّفَتْ آهَاتُ هَاتِيكَ الحُدُود
عَبْرَ الضِّلَالِ الحَالِمَاتِ عَلَى الرِّمَال
فَشَكَتْ لِقِيثَارِ الخَيَال
ذَاكَ التَّدَلُّه[3] وَالنِّضَال
مِنْ أَجْلِ تَكْيِيفِ الزَّمَن
بَلْ قَصْدَ تَحْرِيرِ الوَطَنْ

2/الفعل الماضي:

[1] كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، ص179.

[2] أبو القاسم سعد الله ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (مواكب النسور)، ص121

[3] التَّدَلُّه: مصدر من الفعل تَدَلّهَ، نقول تدلّه فؤاده: أصابه همّ وحزن من عشق وما إلى ذلك، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/a/، شوهد: الساعة: 16:20د، بتاريخ: 2022/08/26.

ما نلاحظه على هذا النموذج وهو المقطع الخامس من قصيدة (مَوَاكب النُّسُور)، تكرار الماضي أكثر من الفعل المضارع مع انعدام تام للفعل الأمر، إذ ورد خمسة مرات في قوله(نَقَشَ، اخْضَرَّ، افْتَرَّ، تَشَنَّفَتْ، شَكَتْ)، وكلّها أفعال ماضية، والفعل الماضي" يفيد وقوع الحدث أو حدوثه مطلقا، فهو يدلّ على التحقيق لانقطاع الزمن في الحال، لأنه دلّ على حدوث شيء قبل زمن المتكلّم، نحو: قام، جلس، قرأ "[1]، كما يحمل دلالة الحال أو الاستمرار أو الاستقبال [2]، وكأنّ الشاعر في هذا المقطع من القصيدة يستذكر أحداثا وقعت في الماضي، ففي ذلك شيء من الحنين للأمجاد.

وظّف الشاعر الفعل الماضي في هذا المقطع خدمة للدّلالة التي يريد الوصول إليها، ففي الأفعال الماضية عودة إلى ذكريات ومواقف ماضية جعلت الشاعر يشعر بالفخر والاعتزاز، يستذكر من خلالها أمجاد شعبه وثوراتهم وتاريخ نضالهم، إذ يقول (نَقَشَ الزَّمَانُ بِمَجْدِنَا لَوْحَ الخُلُود) ثم يقوم في حركة تسلسلية بابتداء كلّ سطر شعري بفعل ماضي يذكر فيه انتصارات شعبه الجزائري.

ليعود فيما بعد فيغيّر زمن الفعل من الماضي إلى المضارع، وتسمى هذه الحركة في تغيّر الفعل من زمن إلى زمن بظاهرة الالتفات وهي ظاهرة بلاغيّة عُرفت منذ القدم، يقول ابن الأثير (ت630هـ)حول هذه الحيثية:" وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقلب بوجهه تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الخطاب من الكلام خاصة، لأنّه ينتقل فيها من صيغة إلى أخرى، كانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماضي ويسمى _أيضا _ شجاعة العربية"[3]، حيث تضفي هذه الظاهرة _ظاهرة الالتفات_ جماليّة متفرّدة للخطاب الشّعري، وكأنّها خرقٌ للمعتاد، أو لمحة خاطفة تشدّ ذهن المتلقي للتركيز مع القصيدة .

[1] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2011 ص102.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ابن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الكوفي وبدوي طبانة، دار الرافعي، الرياض، ط1، 1983، ص181.

ويقول الزّمخشري (ت538هـ) معلّلا الالتفات:" وذلك على عادة افتنان العرب في الكلام وتصرفها فيه، لأنّ الكلام إذ انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظا للإصغاء من إجرائه على أسلوب واحد"[1]، وهو كذلك، فالعرب مولعون بتطوير الشعر وتجميله، حتى إذا ألقي على مسامع المنصتين عذُب صداه، وزاد جمال جرسه.

وكأنّ الشاعر في هذا المقام حين وظّف الفعل الماضي، والذي فيه ذِكْرٌ لأمجاد الشعب الجزائري، وتخليدٌ لفتوحاتهم وقوّتهم، ثم انتقل إلى توظيف الفعل المضارع والذي فيه تأكيد على الحرية والعزم على انتزاع الحقوق المسلوبة فالأفعال الماضية (نَقَشَ، اخْضَرَّ، افْتَرَّ، تَشَنَّفَت، شَكَت) والأفعال المضارعة إنّما أُستخدموا للربط بين ماضي الشاعر وحاضره، وكأنّه ينتشل ذهن القارئ من تعديد الأمجاد والكلام عنها إلى التطبيق وفعل التحرير الذي آن أوانه، وهو في الأغلب يقصد الثورة.

إنّما هذه التّحولات الزّمنية في قصائد أبو القاسم سعد الله ليست ضربا من العشوائيّة، وإنّما جاءت لصيقة بأسلوبه الرّصين في سرد الأحداث، وهذا ما جعل قصائده تجمع بين ماضيه وأمجاد شعبه، وبين آمال الزّمن الذي عايشه.

النموذج الثالث[2]:

أُرْفُـــــلْ (أَبَـــا سَامِـــي)[3]، وَالأَزْهَـــار بَاسِمَـة
فـــي جَنَّـــةِ النُّـــورِ بَيْـــنَ السَّـــامِ وَالمَـاس
وَاصْـــــدَحْ مَـــع الطَّيْـــرِ فِي أُفُقٍ بِهِ وَلَـــــهُ
مِـــــنْ نَشْـــــوةِ الـــــرُّوحِ بَيْنَ الثَّغْرِ وَالكَـأْسِ

[1] الزّمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط2، 1953، ج1، ص8.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (روضة المجد)، ص29.

[3] (أبو سامي) هو الشيخ الحفناوي هالي، روضة المجد إشارة إلى أنّه من هذه العائلة من جهة الأم. ينظر: المصدر نفسه الصفحة نفسها.

3_فعل الأمر:

ورد فعل الأمر بنسب ضئيلة في أشعار أبو القاسم سعد الله مقارنة مع الفعل الماضي، والفعل المضارع. يحتوي المقطع الذي بين أيدينا على فعل الأمر، وهو مقطع من قصيدة (رَوْضَة الَمْجِد)، القصيدة التي صرّح فيها أبو القاسم سعد الله أنّه قد كتبها إلى قريبه (أبُو سَامي).

قدّم الشاعر قصيدته بفعل الأمر(أُرْفُلْ) مخاطبا (أبَا سَامِي) وهو كما ذكر الشاعر أحد أقاربه من جهة الأم، وهو في الأغلب ينعيه في هذه القصيدة، و(الرَّفَل) هو المشي في بطئ وتبختر[1]، فهو يصف حال (أبَا سَامِي) بعد موته، يمشي بين الأزهار الفواحة العطرة، في جنة الخلد والتي هي ملاذ كل مؤمن بعد تعب الحياة وشقائها.

يصف في الكلمات الموالية مكان مشيّه فيقول:(بين السّام والماس)، والسّام هو السّبيكة من الذّهب والفضّة[2]، والماس معروفٌ، ثم يقول في مطلع السّطر الثالث من المقطع (واصْدَحْ مَعَ الطَيْرِ فِي أُفُق بِهِ ولَهُ)، وكأنّه يأمره بالتّغريد مع طّيور الجنّة للتنفيس عن خلجاته ومكوّناته، فالمقطع يتخيّل حياة (أبَا سَامِي) بعد موته، وكيف وجد المكان الجميل الآمن الذي يختلف تماما عن الحياة الدّنيا.

إنّ فعل الأمر (أُرْفُل/ اصْدَحْ) له دلالة وطيدة مع المعنى العام للقصيدة، وهو رثاء وتمجيد (أبُو سَامي)، وكما هو معلوم أنّ الأمر:" ما يطلب به حصول شيء بعد زمن التكلم، ولهذا فهو يدل على الاستقبال مطلقا"[3]، ودلالة الأمر في هذا المقطع هو أمر الترغيب، وهو ترغيب روح أبو سامي في النعم الممنوحة لها، والتّمتع بها في المستقبل الطويل الذي سيقضيه في جنات الخلد.

---

[1] ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، مادة (ر ف ل)، رابط الكلمة : https://www.almaany.com/ar/dict/ar-، شوهد:الساعة: 16:30، بتاريخ:2022/08/26.

[2] ينظر: المرجع نفسه، مادة (س ا م)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-/، شوهد على الساعة: 16:30، بتاريخ:2022/08/26.

[3] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص104.

المطلب الثاني: أبنية المشتقات ودلالتها في قصائد " الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله:

تعدّ الصيّغ القياسية للمشتقات خاصيّة من الخصائص الفاعلة في شعر أبو القاسم سعد الله، إذ ساهمت بشكل واضح وجلي في تكوين الدّلالات المختلفة في قصائد الدّيوان، فكان لكلّ مشتقة منها معنى خاص ترتكن فيه إلى السّياق العام للخطاب الشعري، فـ"تأتي صيغ المشتقات في صور أبنية متعدّدة قياسا من الألفاظ اللّغويّة، إذ يتمّ بواسطة هذه الصّيغ تزويد اللّغة العربيّة بمفردات متعدّدة ذات معان متنوّعة يحتاجها الشاعر، كي يعبّر بها عن أهدافه وتوظيفها في تجسيم الصورة الفنيّة التي يريد التّعبير عنها، وتنقسم المشتقات إلى: اسم الفاعل، اسم المفعول، صيغ المبالغة، والصّفة المشبّهة، واسم الزّمان، واسم المكان، واسم التّفضيل، واسم الآلة"[1]. وهذا ما سندرسه بشيء من التّفصيل فيما يلي:

1_اسم الفاعل:

يُشتق اسم الفاعل من الفعل ذاته للدّلالة على من قام بهذا الفعل، وهو يحمل معنى الثّبوت والدّيمومة تارة، وتارة أخرى يدلّ على التّجدُد والتغيُّر، وهذا ما لمسناه في أشعار أبو القاسم سعد الله، وهو غالبا ما يحصر هذا التمطيط الدّلالي في الثّورة على المستعمر، إذ نجده يقول في مطلع قصيدة (أيُهَا الشَّعْب)[2]:

أَيُّها الشَّعْبُ الصَّاعِد نَحْوَ الشَّمْس
أَيُّهَا الشَّعْبُ الصَّارِخُ فِي وَجْهِ الطُّغْيَان

من الملاحظ على هذا المثال أن اسم الفاعل قد ورد مرّتين، المرة الأولى في السّطر الأوّل في كلمة(الصَّاعِد)، وفي السّطر الثاني في كلمة(الصَّارِخ)، ونجد بأنّ بنية اسم الفاعل في هذين المثالين

[1] عبد الرحمان حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص173.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزّمن الأخضر، قصيدة (أيها الشعب)، ص191.

مصوغة من الفعل الثلاثي على وزن فاعل(صَاعِدْ من صَعَدَ) و(صَارِخْ من صَرَخَ)، وإنّما جاء هذ التّوظيف للدّلالة على معنى التّجدد والتغيّر، بوصف حالة الشعب الجزائري الآمل في الحريّة، فحين يقول (الصَاعِدِ نَحْوَ الشّمْس) كأنّ الشاعر يصوّر لنا مدى طموح هذا الشّعب الأبي فجملة(الصَاعِدِ نَحْوَ الشّمْس) كناية على الطموح العالي .

يُتابع الشاعر خطابه للشعب الجزائري قائلا (أيُّهَا الشَّعْبُ الصَّارِخ فِي وَجْه الطُّغْيَان)، واسم الفاعل (الصَّارِخ) ههنا يدلّ على حالة الشّعب الغاضبة في وجه الأذى والألم جراء الحرب التي سلبتهم حرّيتهم، ولكنهم على قناعة بأن هذه الحالة ليست دائمة، وإنّما ستتغيّر وتتبدّل وتصبح الأرض المسلوبة جنّة الشعب الجزائري، وستعود المياه لمجاريها ويعمّ الأمن والسّلام.

وفي المثال التالي ورود آخر لاسم الفاعل، إذ يقول الشاعر في مطلع قصيدة (الطين)[1]:

يَـا أَخِـي الضَـارِبْ فِي دُنْيَـا الكِفَـاحْ
أَيُّـهَا السَـاخِرُ مِـنْ عَصْـفِ الرِّيَـاحْ
يَـا ابْنَ أُمِّـي، أَيُّـهَا الدَّامِـي الجِـرَاحْ
لَا تَـرْعَ[2]، وَابْشِـرْ بِإِشْـرَاقِ الصَّبَـاحْ
فَالغَـدُ المَنْشُـودُ خَفَـاقُ الجَـنَاحْ

نلاحظ ورود اسم الفاعل في المقطع في قول الشاعر:(الضارِب، السَاخِر، الدَامِي)، وكلها جاءت مصوغة من الفعل الثلاثي على وزن (فَاعِل) فـ(ضَارِب من ضَرَبَ)و (سَاخِر من سَخَر و(دَامِي من دَمى)، وجاءت هذه الصّيغ للدّلالة على التّجدّد والتغيّر والتّبدل، فهو عندما يقول مخاطبا (يَا أَخِي الضَارِب فِي دُنْيا الكِفَاح)، ومعنى ضارب هنا هو الساعي، فالإنسان مهما أطال في السعي نحو هدفه فإنّه سيصل في نهاية المطاف.

[1] المصدر السابق، قصيدة (الطين)، ص209.

[2] تَرَعَ إلى كذا: عجِل وأسرع، ينظر: معجم المعاني (عربي، عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، الساعة:17:00، بتاريخ: 2022/08/26.

كذلك بالنسبة لقوله: (أيُّهَا السَّاخِرُ مِن عَصْفِ الرِّيَاح) ففي المثال دلالة واضحة على تغيّر الحال، فـ (عَصْفُ الرِّيَاح) هي حالة مؤقتة للجو، مجرّد ساعة أو ساعتين أو يوم أو يومين، بعدها تنجلي هذه الرياح ويخيّم الهدوء على المكان، وبالتالي تتغير الحالة النّفسية (السَّاخِر) التي وردت في المثال فكل شيء يتغيّر ويتجدد بتغير الزمن.

يعود مخاطبا الضّمير المفرد ويقصد به كل أخ في الله من شعبه، فيقول: (يَا ابْنَ أُمِي، أَيُّهَا الدّامِي الجِرَاحْ)، وفي هذا كناية عن الحزن والألم، فالجراح عادة ما تنزف لمدّة ثم تلتئم لتعود كما كانت في أوّل عهدها، كذلك بالنسبة للجراح النّفسية فإنّها تؤلم صاحبها لمدّة معينة ثم تعود لتتعافى بإذن الله.

ويقول في مطلع قصيدة (الثَّائِر الأسير)[1]، التي يصف فيها حالة أسير مخضّب بالدّماء وحوله سلاح العدو يترصّده:

دِمَاءُ وَجْهِكَ نُــورٌ بِــهِ تَــسِيرُ الجَزَائِرْ

.....

وَنَرْكَبُ الثَّأْرَ رَأْساً مُــدَافِعاً أَوْ خَــنَاجِرْ
وَلَنْ نَعُودَ لِخَلْــفٍ وَلَنْ نَخَافَ المَــجَازِرْ
مَهْمَا قَسَا المُسْتَبِدُّ فَلَنْ يَمُسَّ الضَّــمَائِرْ

ورد اسم الفاعل في هذا المقطع مرّتين في (مُدَافِعاً، المسْتَبِد)، وقد صِيغ من غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر (دَافَعَ _يُدَافِع _مُدَافِعٌ) و(اسْتَبَدّ _يَسْتَبِدُ _مُسْتَبِدٌّ)، وإنّما جاءت هذه الصيغة خدمة لدلالة القصيدة العامة، لما في هذه الصيغة من قوة اللّفظ فالدّفاع مقرون بالاستبداد، وهو رد فعل لفعل آخر، وكأنه وظّف هذا التّنوع من الاشتقاقات ليُبَيّن ويعبّر عن الدّلالة التي تتوافق ومعنى القصيدة المرغوب فيه.

2_ اسم المفعول:

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الثائر الأسير)، ص221.

اسم المفعول هو ما دلّ على من وقع عليه فعل الفاعل، ويأتي مقترناً بحدث مثل: (كَتَبَ، يَكْتُبُ، مَكْتُوبٌ) عرّفه ابن هشام(ت761هـ) بأنّه:"ما دلّ على حدث ومفعوله، ((كمَضْرُوبٌ)) و((مُكرَم))"[1]، وهو لا يبتعد عن اسم الفاعل إلاّ في دلالته على الموصوف، فنجده في اسم الفاعل يدلّ على الفاعل في ذاته، وفي اسم المفعول، واسم الفاعل والصّفة المشبّهة، ويقترن بالفعل في دلالته على الحدوث.

ويرتبط أيضا بالصّفة المشبّهة في دلالته على الثّبوت فيُقال: أترى أنّك ستنتصر عليهم؟ فتجيب: (أَنَا مَنْصُورٌ) أي أنّ هذا الوصف ثابت لا يتغيّر في ذات المتحدّث، وتقول: أتظنّه سيغلب؟ ويقال: (هو مَغْلُوبٌ) أي أنّ هذا الوصف كأنّه تام وثابت فيه[2]. وربما تكون النقطة الأخيرة جديرة بالملاحظة وهي أنّ اسم المفعول يتفق مع اسم الفاعل والصّفة المشبّهة في دلالته على الحدوث، كلٌّ في سياقه الخاص.

يُصاغ من غير الثلاثي على وزن (مَفْعُول) كمَرْسُوم، مَكْتُوب، ومَشْكُور، ومن غير الثلاثي بقلب حرف المضارعة ميماً مضمومة وفتح ما قبل الآخر. كما أنّ لصيغة اسم المفعول دلالات متعدّدة فهي حيناً تدلّ على الاستمرار وأحيانا أخرى على الثّبوت، وتدلّ على الاستقبال وهكذا.

ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر في مطلع قصيدة (اللّيل والجُرح)[3]:

اللَّيْلُ يَا وَحِيدَتِي، جِرَاح
مُمَزَّقُ الرُّؤَى، مُعَذَّبُ الصَّبَاح

ورد توظيف اسم المفعول في هذا المثال مرّتين (مُمَزَّق من الفعل مَزّق) و(مُعَذَّب من الفعل عَذَّب) وكلاهما من غير الثّلاثي، حيث رُفِع الحرف الأوّل منه وفُتِح ما قبل آخره، وإنّما جاء هذا

[1] ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، دط، دت، ج3، ص232.

[2] ينظر: حسام عبد علي الجمل، الدلالة الصرفية لاسم الفاعل واسم المفعول، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، كلية التربية الأساسية، ع53، 2008، ص92، 93.

[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (اللّيل والجراح)، ص339.

التّوظيف لصيغة (اسم المفعول) للدّلالة على حال هذا اللّيل المعتمة، الذي يدلّ في حقيقة الأمر على نفسية الشاعر وأحزانه الدّفينة، وروحه المكلومة.

فهو (مُمَزَّق الرُّؤَى) أي ذو رؤية ضبابية غير واضحة لمستقبله وآماله، (مُعَذَّبُ الصَّبَاح)، والتّعذيب فيه ألم كبير لروحه، رغم أنّ الصّباح مقرون بالتّجدّد والأمل، غير أنّه عند الشّاعر مرتبط بالعذاب والألم المستمر.

ويقول الشاعر في هذا المثال[1]:

طَبِيبُـــكَ يَـــا (دُودُو) طَـــبِيبٌ مُزَيَّـــــف
فَنَبْـــضُكَ مَـــوْزُونٌ وَقَـــلْبُـــكَ مُـرْهَـــــف
وَمَـــا بِكَ إِلاّ الفَـــنُّ عَـــــــزَّ بِمَـــــوْطِـــن
عَلَيْـــكَ، فَنَاجَاهُ الوَجِـــــــيبُ[2]المُخَفَّـــف
يَمُـــوُت عَلَـــــــى المِزْمَـــــــارِ لَحْنٌ مُقَيَّـد
وَيَسْلُـــو الهَـــوَى وَالفَـــــنُ قَلْـــب مُعَنَّـــف

***

حَـــــنَانِيـــــكَ يَـا بَحْـــرَ الـــــدُّمُوعِ أَمَا تَرَى
بِأَنِّي مَقْهُـــورٌ غَـرِيـــبٌ وَمُـــــــــدْنَـــــف[3]

وردت في هذا المثال مجموعة من الأسماء على صيغة اسم المفعول، خمسة منها صِيغت من غير الثلاثي وهي (مُزَيَّف، مُرْهَف، المخَفَّفْ، مُقَيَّدْ، مُعَنَّف)، وذلك بقلب حرف المضارعة فيها ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر نحو:(زَيَّفَ _يُزَيّف_ مُزَيَّف) وهكذا.

---

[1] المصدر السابق، قصيدة (حنانيك)، ص375.

[2]الوَجِيبْ (اسم): صوت خفقان القلب باضطراب ورجفة، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، شوهد: الساعة:17:00، بتاريخ: 2022/08/26

[3]اسم مفعول من الفعل (أدنَفَ)، نقول دنِف العاشق: تهالك في حبّه فمرض، ، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، شوهد: الساعة:17:00، بتاريخ: 2022/08/26.

وجاءت الصيغة الأخرى من اسم المفعول على وزن (مَفْعُول) أي من الفعل الثلاثي وهي (مَوْزُون من الفعل وَزَنَ) و(مَقْهُور من الفعل قَهَرَ)، وأمّا الصّيغة فتأتي خدمة للنّص الشّعري الذي وظّفت فيه، كذلك بالنسبة لصيغة اسم المفعول. ثم نعود إلى معنى القصيدة التي قيلت في الأساس في حق الدّكتور أبو العيد "دو دو" إثر الأزمة القلبية الحادّة التي أصابته، فكتب إليه هذه القصيدة تهوينا منه عليه[1].

فهو حين وظّف اسم الفاعل في قوله (نَبْضُكَ مَوْزُونٌ/ بِأَنِّي مَقْهُور) ففي ذلك دلالة على الحال، وأمّا في استخدامه للوزن الآخر(طَبيبٌ مُزيَّف، قَلبٌ مُرهَق، الوَجِيب المخَفَّف، لَحْنٌ مُقَيّد، قَلْبٌ مُعَنَّف، غَرِيب وَمُدْنَف) فذلك يدلّ على أنّ هذه الصّفات قد تمّت وثبتت في صاحبها.

3_ الصّفة المشبّهة:

هي اسم مشتق يدلّ على الثّبوت، تصاغ من الفعل اللاّزم لا غير، عرّفها ابن السّراج(ت316هـ) بقوله :"الصّفات المشبّهة بأسماء الفاعلين: هي أسماء يُنْعَت بها، كما يُنْعَت بأسماء الفاعلين، وتذكّر وتؤنّث، ويدخلها الألف واللام وتجمع بالواو والنون [كاسم الفاعل وأفعال التفضيل] كما يجمع الضمير في الفعل، فإذا اجتمع في النعت هذه الأشياء التي ذكرت، أو بعضها شبّهوها بأسماء الفاعلين"[2]، مفاد المقولة أنّ الصّفة المشبّهة مقرونة مع اسم الفاعل وأفعال التّفضيل لأنّها تأتي نعتاً واصفا لما قبلها، قابلة للتّذكير والتّأنيث، وتعَرّف بالألف واللام، وتضاف إليها الواو والنون في حالة الجمع.

وردت أوزان الصّفة المشبّهة في أشعار أبو القاسم سعد الله من خلال ديوانه "الزّمن الأخضر" محصورة في بعض الصيغ المكررة بوتيرة كبيرة، نذكر منها:

أ/فَعِيلْ:

[1] ينظر: أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، ص375.

[2] ابن السراج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1996، ج1، ص130.

يقول الشّاعر أبو القاسم سعد الله [1]:

أَرْصُـــــدُ النُّـــــورَ فَالعُيُـــونُ قُـــذَاء[2]
(بِتِلِـــسْكُـــوبِي) الـــوَضِيء الرَّصِيـــــد

نجد أنّ الشاعر في هذين السطرين الشعريين في مقام الوصف، فهو يصف هذا التلسكوب، وهي الآلة التي تمكّنه من رصد النور، قائلا :((بِتِلِسْكُوبِي) الوَضِيء الرَّصِيد) فكلمة وضيء والرّصيد صفة ثابتة في التلسكوب جاءت على وزن (فَعِيل) وفيها دلالة على الثبوت، وغالبا ما تدلّ صيغة الصّفة المشبّهة على نفس الدّلالة في الأمثلة الموالية.

يقول الشاعر[3]:

حَائِـــرُ الذَّيْـــلِ كَالمَنَـــــامِ الشَرِيـــــد

وردت صيغة فعيل متمثلة في كلمة (الشَّرِيد) وهي صفة للمنام، وكأنّ الشاعر يصف المنام عندما يضحي غير مفهوم وليس له مغزى محدد، فهو كالحمل الشريد الذي لا يدري إلى أين يذهب، ولا أبلغ لهذا التّمثيل من الصّفة المشبّهة (شَرِيد)، وهي صفة ثابتة ومستمرّة.

ويقول[4]:

فَمَا يَتَّقِي
غَيْرَ أَنس شَقِي
يَعُدُ عَلَيْهِ دَبِيبَ النَفَس

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الشرق)، ص88.

[2] قذاء من القذى: وهو ما يقع في العين وما ترمى به، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، شوهد:الساعة:17:30 بتاريخ: 2022/08/26.

[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الشرق)، ص88.

[4] المصدر نفسه، قصيدة (مصرع غرام)، ص103.

وصف الشاعر في هذا المقام حركة الأنفاس بحركة النّمل، وذلك في قوله:(دَبِيبَ النَفَس)، فالدّبيب عادة ما يكون صفة ملازمة لحركة النمل، وهي صفة ثابتة ومستمرة، فالنَفَس لا تنقطع حركتهُ إلاّ مع انتهاء حياة صاحبه، وكما هو معلوم أنّ بناء (فَعِيل) فيه دلالة للثبوت لما هو خلقة أو مكتسب أو من الخصال، ومن الملاحظ على الصّفات التي تأتي على هذا الوزن أنّها تحمل دلالة الثبوت والاستمرارية[1].

ب/فُعْلَى:

يقول الشاعر[2]:

مَغَـــــانِي الأُنْـــــس سُكْـــرَى فِي مَـــآسِيهَـــا

وردت هذه الأسطر الشّعرية في مطلع قصيدة (هَذَا الشِّعر)، وقد وضّح أبو القاسم سعد الله سبب نظمها، وهو اعتزال الشاعر (العيد آل خليفة) نظم الشّعر لفترة طويلة، فجاءت هذه القصيدة تصف فضل الشعر وقائِلَه وعظمة القصيدة ومكانتها وأثرها على نفسية الشاعر والمتلقي في الوقت ذاته. فوردت الصفّة المشبّهة في قول الشّاعر (سُكْرَى) وهي على وزن (فُعْلَى) واصفا مغاني الأنس وهي صفة ثابتة ومستمرة .

ج/فَعُولْ:

في قوله[3]:

قَـــيدَ الظُفْـــر رَأَيْتَـــنِي وَجُنُـــودِي
وَاسْتَـــصَـــاغَ الحُسَـــامُ هَـــام الحَسُود

[1] ينظر: محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص78.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (هذا الشعر)، ص65.

[3] المصدر نفسه، قصيدة (الشرق)، ص87.

وردت صيغة (فَعُولْ) في هذا المثال متمثّلة في (حَسُود)، من الحسد وهي من الصّفات السيّئة الثابتة في صاحبها.

في قوله[1]:

تَهَاوَتْ لِلْجَحِيم
ثَوْرَةُ الحَقّ الغَضُوْب

كذلك في هذا المثال نلاحظ ورود صيغة فعول متمثّلة في كلمة(الغَضُوب)، وهي صفة خاصة بثورة الشعب الجزائري ضد المستعمر الفرنسي، فهي ثورة غاضبة ضد الظلم والاستغلال وهي مستمرة إلى أن تكلّل بالحرية والانتصار.

د/فَعْلَاءْ:

في قوله[2]:

تَنَـــدّى مَـــعَ الفَجْـــرِ فِي رَجْـــعٍ وَتَأْوِيـــد
طَبِيعَـــــة الحُسْـــــنِ خَضْـــــرَاءَ مُقَدَّسَـــة

وفي قوله[3]:

وَبِقُبْلِةٍ حَمْرَاءَ أَسْكُرُ فِي اللَّهِيب

ما نلاحظه على هذين المثالين ورود وزن الصّفة المشبّهة (فَعْلَاء) في كلمتين (خَضْرَاء وحَمْرَاء) وكلتاهما صفتان تحملان دلالة معيّنة، فاللّون الأخضر في المثال الأوّل يدلّ على الطبيعة، واللّون الأحمر في السطر الثاني للدلالة على الحب.

[1] المصدر السابق ، قصيدة (غيوم)، ص92.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (أغاريد الجمال)، ص83.
[3] المصدر نفسه، قصيدة (قالت وقلت)، ص95.

هـ/فَعْلَانْ:

في قوله[1]:

فَوْقَ بَحْرٍ مُمَرْجَلِ[2] الأَعْصَاب
غَوْرُهُ قَاتِمُ المَسَارِبِ[3]عَطْشَان

وردت الصفة المشبّهة في كلمة (عَطْشَانْ)وجاءت للدّلالة على صفة العطش التي وُصِف بها البحر في هذا المثال، ويُقصد بها نفسية الشاعر التي تشبه البحر العميق الذي لا يُرى ما في قاعه لغور عمقه وظلمته وهي صفة ثابتة ومستمرة فيه.

4_ اسما الزَّمان والمكان:

اسم المكان اسم مشتق يدلّ على مكان وقوع الفعل، نحو: مَجْلِس[4]، وأمّا اسم الزّمان فهو اسم مشتق يدلّ على زمن وقوع الفعل، نحو: مَغْرِب.

يصاغ اسما الزّمان والمكان من الفعل الثّلاثي على وزن (مَفْعَل)، في حالة "كان المضارع مضموم العين، أو مفتوحها، أو معتل اللام مطلقا، نحو: مَذْهَبْ، مَرْمَى، وَمَقَام، وعلى (مَفْعِل) بكسر العين، إذا كانت عين مضارعه مكسورة، أو كان مثالا مطلقا في غير معتل اللام نحو: مَجْلِس، مَوْعِد، ومن غير الثلاثي على زنة اسم مفعوله، نحو: مُكْرَم، مُسْتَعَان"[5]. وإنّ أكثر الصيغ ورودا في أشعار أبي القاسم سعد الله هي صيغ اسم المكان، نذكرها كالآتي:

---

[1] المصدر نفسه، قصيدة (ابتهال)، ص113.

[2] مُمَرْجَلٌ: اسم مفعول من مَرْجَلَ: أي مسرّح، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ /، الساعة:17:33، بتاريخ: 2022/08/26.

[3] مسارب : جمع مسرب، السَّرَبُ المسلك في خُفية، معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/% /، الساعة:17:33، بتاريخ: 2022/08/26.

[4] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج4، ص87.

[5] عائشة قشوع، الأبنية الصّرفية في سورة المدينة دراسة نحوية دلالية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، دط، 2003، ص304.

أ/مَفْعَل+ تاء التّأنيث (بفتح الميم والعين):

ورد في هذا البناء من الأمثلة، قول الشاعر[1]:

وَبُومٌ يَنُوحُ
عَلَى المَقْبَرَة

وظّف الشاعر لفظة (مَقْبَرَة) اسم مكان على وزن (مَفْعَلَة) بفتح الميم وفتح العين، والمقبرة :"اسم مكان من قبرَ: مكان الدّفن، ويقال لها: التّربة والجّبانة والقرافة "[2]، ومن الملاحظ أنّ أبو القاسم سعد الله قد آثر استخدام اسم المكان في أشعاره مقارنة مع اسم الزمان، حيث استخدم هذه الصّيغ في البناء الشعري العام على وجه مخصوص، وذلك خدمة للدلالة العامة للقصائد.

ب/مَفْعِلْ:

يقول الشاعر[3]:

دَأَبْتَ تُنَاجِي الشِّعْرَ فِي كُلِّ مَوْطِن

تمّ توظيف لفظة (مَوْطِن)، اسم مكان على وزن(مَفْعِل)، وذلك للدلالة على التّنقل بين الأماكن والمواطن وعدم الاستقرار على موطن واحد لعدم الوصول للمراد.

ج/مَفَاعِلْ:

يقول الشاعر[4]:

نَـــهْـــرٌ تَضُـــوعُ مِـــنْ ثُـــغُـــورِ كِمَـــام[1]

---

[1]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (كثافة)، ص146.

[2]معجم المعاني(عربي عربي)، شرح لفظة مقبرة، رابط الموقع:https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/% ، شوهد: الساعة: 09:00، بتاريخ 2022/08/24.

[3]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (تاج العرب)، ص26.

[4]المصدر نفسه، قصيدة (قيثارة الأنغام)، ص31.

خَـضِـــلُ التَّـــأَرُّجِ فِي مَـــرَاشِـــفِ جَـام

تمّ توظيف لفظة (مَرَاشِف)اسم مكان على وزن (مَفَاعِل) بفتح الميم وكسر العين، والمَرَاشِفْ جمع مَرْشَفْ(اسم)، نقول: على المراشف: أي على الشّفاه[2].

5_ اسم الآلة:

يُعدّ اسم الآلة من المشتقات ويدلّ على ما وقع الفعل بواسطته [3]، ولاسم الآلة أوزان ثلاثة هي[4]:

***مِفْعَالْ**: نحو مِنْشَار، مِقْرَاض، ومنه قوله تعالى:﴿إِنَّ ٱللَّهَ لَا يَظْلِمُ مِثْقَالَ ذَرَّة ﴾[5]، وقوله:﴿ وَلَا تَنقُصُواْ ٱلْمِكْيَالَ وَٱلْمِيزَانَۖ ﴾[6].

***مِفْعَلْ**: نحو مِشرَط، ومِبرَد، ومنه قوله تعالى: ﴿ وَيُهَيِّئْ لَكُم مِّنْ أَمْرِكُم مِّرْفَقا﴾[7].

***مِفْعَلَة**: نحو مِغْسَلَة، ومِكْنسة، ومنه قوله تعالى﴿ مَا دَلَّهُمْ عَلَىٰ مَوْتِهِۦٓ إِلَّا دَآبَّةُ ٱلْأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُۥ﴾[8].وهنا (مِنْسَأَة) هي "اسم الآلة من نسَأَ : هِرَاوة، عصا غليظة يحملها الرعاة أو الجنود، وتستخدم في الضرب ودفع الدّواب والحثّ على السير والتوكؤ ونحوه"[9].

---

[1]كِمَام(اسم): جمع أكمّة، ما يكمّ به فم البعير لئلا يعضّ أو يأكل، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة:https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D، الساعة:17:33، بتاريخ: 2022/08/26

[2]ينظر: معجم المعاني(عربي عربي)، شرح لفظة مراشف، رابط الموقع-https://www.almaany.com/ar/dict/ar ar، الساعة: 09:00، بتاريخ 2022/08/24.

[3] ينظر: أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، مراجعة وشرح: حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص64.

[4]صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة _قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص172.

[5] سورة النساء، الآية40.

[6] سورة هود، الآية، 84.

[7]سورة الكهف، الآية 16.

[8] سورة سبأ، الآية 14.

[9]موقع المعاني عربي عربي، شرح لفظة منسأة، رابط الموقع:https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar شوهد، الساعة: 11:30 د، يوم 2022/08/22.

وجدنا مثالين ورد فيهما اسم الآلة وهما:

أ/على وزن مِفْعَلَة:

يقول أبو القاسم سعد الله[1]:

وَلَحْمٌ يَفُوحُ مِنَ المِبْخَرِة

مِبْخَرَة: اسم آلة على وزن(مِفْعَلَة) بكسر الميم وفتح العين، والمِبْخَرَة "اسم آلة من: بَخَرَ، وهي أداة التّبخير ما توضع فيه النّار من البخور"[2].

ب/على وزن مِفْعَلْ:

يقول الشّاعر[3]:

وَأَشْبَاحُ ذُعْرٍ وَخَوْف
عَلَى جُثَثٍ مِنْ نِفَايَاتِ أَمْس
وَمِنْ مِحْصَدِ السَّنَوَاتِ العِجَاف

مِحْصَد اسم آلة على وزن (مِفْعَلْ)، بفتح الميم وفتح العين، والمِحْصَد :" جمع مَحَاصِدْ: اسم آلة من حَصَدَ: آلة للحصد، منجل، ويقال له: مِخْلَبْ"[4]

---

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (كثافة)، ص146.

[2] معجم المعاني (عربي عربي)، شرح لفظة مبخرة، عبر موقع https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، شوهد:الساعة: 09:20 د، بتاريخ: 2022/08/24.

[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (كثافة)، ص146.

[4] معجم المعاني (عربي عربي)، شرح لفظة محصد، عبر موقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-a/ ، شوهد:الساعة: 09:20 د، بتاريخ: 2022/08/24.

المطلب الثّالث: أبنية الجموع في ديوان "الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله:

***تعريف الجمع:** يعرّف الجمع بأنّه " عبارة عن ضم مفرد إلى أكثر منه، وهو أولى بالمجيء في الكلام من التثنية، لأنّ عدّته أكثر من عدّتها، فلو لم تجئ بصيغته لافتقرت إلى ذكره ثلاث مرات وأكثر من ذلك، وهو مختصّ بالأسماء، لأنّ الاسم لا يدلّ على أكثر من نفسه كرجل وفرس، ولم تجتمع الأفعال، لأنّ فائدة الجمع التّكثير، ولم تجمع الحروف، لأن الجمع ضرب من التّصريف، والحروف لا تصرّف وهو على ضربين: جمع تصحيح، وجمع تكسير"[1].فأما جمع التّصحيح فهو الجمع السّالم من أي تغيير يمس جذره اللّغوي، وينقسم بدوره إلى نوعين: الجمع المذكّر السالم والجمع المؤنّث السالم، وأمّا جمع التّكسير: فهو الجمع الذي يتغيّر جذره اللّغوي عند الجمع، وينقسم بدوره إلى نوعين: جمع القلة وجمع الكثرة.

1_ الجمع السَّالم:

وهو جمع التّصحيح، وهو ما سلم فيه نظم الواحد وبناؤه، والمقصود بالنّظم: أنه عند جمع اسم جَعْفَرْ مثلا، يبقى محافظا على حروفه وبنائه الأصلي مع زيادة الحروف الدّالة على الجمع، فإذا قلنا: جَعْفِرُونْ أو جَعْفَرِينْ فالنّظم والبناء باقيان أمّا إذا قلنا جَعَافِرْ، فالنّظم قد زال لفصل الألف بين العين والفاء[2]، وإذا زال النظم زالت معه دلالة المفردة، كما أنّ الجمع السالم يقع في المذكّر والمؤنث.

أ/ جمع المذكّر السَّالم:

جمع المذكر السَّالم: هو جمع يشتمل على الأسماء المفردة المذكّرة بجميع أصولها، من أسماء الفاعلين والمفعولين والنّسب والصفات المشبّهة، واسم التفضيل، كما يشترط في جمع المذكّر السَّالم: أن

[1] عائشة قشوع، الأبنية الصّرفية في سورة المدينة، ص318.

[2] ينظر: ابن الخباز، توجيه اللّمع (شرح كتاب اللمع لابن جني)، تح: فايز زكي محمد دياب، دار السلام، ط1، 2002م، ص92.

يكون عَلَما لمذكّر، عاقل، ولا يكون متّصلا بتاء التّأنيث: فلا نقول في جمع رَجُلْ: رَجُلُونْ، إلاّ إذا صُغّر، فنقول رُجَيْلُون جوازا لأنّه وصفٌ وهكذا.[1]

وقد ورد ذكر الجمع المذكّر السَّالم في شعر أبو القاسم سعد الله في عدّة مواضع إذ نجده يقول[2]:

نَكـــلَ الغَـــاصِبُـــونَ بِالشَّعْـــبِ لَّـــا
رَاعَهُـــــمْ زَحْفُـــهُ المَهِيـــبْ الجَلِيْـــل

وردت لفظة (الغَاصِبُون) بصيغة الجمع المذكّر السالم وذلك حين دخلت عليها الزائدة (ون)، ومفردها (الغَاصِب) ويقصد به المستعمرون الفرنسيون.

ويقول[3]:

بِحَـــقِ الـــذَّائِدِينَ عَنِ التُّـــــرَاب
.....
رَأَتْ فِي الثَّائِرِيـــــنَ بَنَاةَ عِـــــزّ

وردت لفظة (الثَائِرِين) بصيغة الجمع المذكّر السالم وذلك حين دخلت عليها الزائدة (ين)، ومفردها (الثَّائِر)، حيث يقصد الشاعر المجاهدون الأحرار.

ب/ الجمع المؤنّث السَّالم:

الجمع المؤنّث السَّالم" هو ما دلّ على أكثر من اثنين بزيادة ألف وتاء في آخره، ولم يدخل تغييره على حروفه، اعتبره ابن الخباز فرعا عن المذكّر، لذلك يؤخّر ذكره[4].

[1] ينظر: ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط20، 1980، ج1، ص60.
[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (أسطورة الجزائر)، ص266.
[3] المصدر نفسه، قصيدة (عمالقة)، ص207.
[4] عائشة قشوع، الأبنية الصّرفية في سورة المدينة، ص322.

ورد جمع المؤنث السَّالم في ديوان (الزمن الأخضر) في مواضع عديدة، نذكر منها:

قول الشَّاعر[1]:

وَتَكْتُبُ فِي وَجَنَاتِ النُّجُوم
حِكَايَاتِ عِشْقِك
وَتَحْرِقُ قَلْبَكَ بِالنَّبَضَات المُضِيئَة
وَكُنْتَ تَقُولُ: سَأَفْتَحُ بَابَ السَّمَاء
وَأُبْدِعُ جَنَّاتِ عَدْنٍ تُسَمَّى وَطَن

من الملاحظ على المثال توظيف الشاعر عدة صيغ للجمع المؤنّث السالم وذلك في قوله: (وَجَنَاتِ، حِكَايَاتِ، نَّبَضَات، جَنَّاتِ)، وكلّ هذه الكلمات تنتهي بالزّائدة (ات)، والتي هي مدّ وحرف التاء، وكما هو معلوم أنّ المدود تعبّر عن المدى اللامتناهي للأشياء وتدلّ على الكثرة، فالشاعر يتحدّث عن الإنسان الحالم الذي يتطلّع دائما للظّفر بالأشياء الكثيرة بعيدة المنال .

ويقول:

سَعَادَتِي أَنْتَ لَا مَالٌ وَلَا نَشَبُ[2]
وَنَشْوَتِي أَنْتَ لَا الطَّاسَاتُ وَالعِنَبُ[3]

وردت صيغة الجمع المؤنث السالم متمثلة في لفظة (الطَّاسَاتُ) مفرده (طَاسَة) وهي الأداة التي تستعمل في شرب الخمر، وفي ذلك دلالة على أنّ السُكر لا يحدث بشرب طاسة واحدة من النبيذ وإنما يحدث ذلك بكثرتها وتعددها.

ويقول[1]:

---

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الحالم)، ص367

[2] النشبُ: المال أو العقار، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-a/، شوهد: الساعة: 09:54، بتاريخ: 2022/09/12.

[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة(سعادتي أنت)، ص371.

ذَكَرْتُكَ، يَا لِلْمَسَافَاتِ بَيْنِي وَبَيْنَكَ
فَثَارِ اشْتِيَاقِي وَهَبَّ الحَنِيْنْ

تمثّل الجمع المؤنّث السالم في لفظة (مَسَافَاتِ)، مفردها (مَسَافَة)، وجاء توظيفها مرتبطا بالدّلالة فالشاعر في هذه الأسطر الشعريّة يحاول وصف المسافة الشاسعة بينه وبين محبوبته.

2_ جمع التّكسير:

جمع التّكسير، هو جمعٌ يدلّ على أكثر من اثنين، بتغييرٍ ظاهرٍ كرَجُلْ ورِجَالْ، أو مُقدّر. وينقسم إلى قسمين: جمع قِلّة، وجمع كَثرة، فأمّا جمع القِلّة فيدلّ على ثلاثة فما فوقها وصولا إلى عشرة، ويدلّ جمع الكثرة على ما فوق العشرة إلى ما لا نهاية[2].

وبعد اطّلاعنا على أشعار أبي القاسم سعد الله من خلال ديوانه "الزّمن الأخضر" نلاحظ تردُّد وزنين وهما:

أ/فُعُولْ:

يقول[3]:

عُيُونُنَا عُيُونُكُمْ
فَلْتَفْتَحُوا صُدُورَكُمْ

تمثّل جمع التّكسير في كلمة (عُيُونْ) وكلمة (صُدُور) وفي ذلك دلالة على الكثرة، فكثرة العيون للدّلالة على قوة الملاحظة، وكثرة الصّدور للدلالة على الاحتواء، والتّقبل.

ويقول[4]:

---

[1]المصدر السابق، قصيدة (أحبك)، ص373.
[2]ينظر: شرح ابن عقيل، ج4، ص465.
[3]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الله للجميع)، ص345.
[4]المصدر نفسه ، قصيدة (شيء لا يباح)، ص347.

هُنَاكَ شَيْءٌ لَا يُبَاحْ
يُعَذِّبُ القُلُوبَ يَنْكَأُ[1] الجِرَاحْ
.....
نَاشَدْتُ كُلَّ عَاطِفَةٍ
بَحَثْتُ فِي العُصُورِ وَالسُّطُورْ

احتوى هذا المقطع من قصيدة (شَيءٌ لَا يُبَاح) على جمع التّكسير متمثّلا في (قُلُوبْ، عُصُورْ، سُطُورْ) على وزن (فُعُول)، والمعلوم أنّ هذا الوزن يدلّ على الكثرة، وكأنّ الشاعر تائه في بحر مشاعره يبحث عن شخص ضائع تعلّقت به سعادته، فلا يجده مهما بحث في الأزمنة البعيدة، أو القلوب الكثيرة.

ب/أَفْعَالْ:

يقول الشّاعر[2]:

لِتَنْبُتَ الأَشْوَاقُ فِي يَدِي

لِتَنْزِفَ رَاحَتِي دِمَاءْ

اشتمل هذا المقطع على كلمة صِيغت على وزن (أَفْعَال) وهي (أَشْوَاقْ) جمع تكسير لكلمة (شَوْقْ)، وفي ذلك دلالة على حنين الشاعر وشوقه الكبير لمحبوبته.

يقول الشّاعر[3]:

يَا حَامِلاً رِسَالَةً بِلَا عُنْوَانْ
أَتَسْمَعُ الأَجْرَاسَ وَالأَذَانْ

[1] يقال نكأ جرحا قديما: أعاد نبشه من جديد كناية عن إثارة مسألة قديمة تؤلم، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، الساعة: 09:54، بتاريخ: 2022/09/12.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة(غفران)، ص341.

[3] المصدر نفسه، قصيدة (شك)، ص323.

اشتمل هذا المقطع على جمع تكسير (أَجْرَاسْ) على وزن (أَفْعَالْ)وهي جمع لكلمة (جَرَس). وعادة ما تدقّ الأجراس لقروب وقتٍ مقدّس أو وقت مهم، والشاعر يقصد هنا حلول العام الجديد.

ويقول[1]:

يَرْعَى النَّجْمَ وَيَحْلُمْ
أَلْوَانٌ، أَمْوَاجُ ضَيَاءٍ تَعْبُرْ...

كذلك بالنسبة لهذا المثال، كلمتي (أَلْوَان، أَمْوَاج) جموع تكسير على وزن (أَفْعَال)، وفي ذلك تلميح من الشاعر لحنينه إلى وطنه الجزائر، وبالضّبط إلى ذلك الزّمن الأخضر أين عاش شبابه وعايش ثورة بلده المجيدة.

المبحث الثاني: الصّناعة اللّفظية في ديوان (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله.

تشكّل اللّغة الإنسانية نظاما عاما غرضه التّواصل، وتبليغ الأفكار وقضاء الحاجيات، وتشكّل الكلمات لَبِنَاتِه الأساسية، حيث تُعرف الكلمة بأنّها وحدة خاصة تحمل معنى في ذاتها، أي أنّها تحمل دلالة معجميّة خاصة بها بعيدا عن الدّلالة السّياقيّة، وتعدّ الكلمة المجال الأوّل للدراسة الصّرفيّة.

بعد التّطور الملحوظ للدّراسات اللّغوية في كلّ المجالات، فإنّ مصطلح (كلمة) تغير ليصبح (مونيم) أو (مورفيم) والذي يقابله باللّغة الإنجليزيّة (Monem)، وهو وحدة صرفيّة تنقسم إلى نوعين: مورفيم حر ومورفيم مقيّد، وسنكتشف الفرق بينهما فيما سيأتي من الدّراسة.

[1] المصدر السابق، قصيدة (الزّمن الأخضر)، ص359.

المطلـــــــب الأوّل: المورفيم الحـــّـــر

1_تعريفه:

المورفيم الحر هو وحدة صرفية حرّة (مستقلة)، تعمل عملها في ذاتها ولها دلالة خاصّة بها خارجة عن الدّلالة السّياقيّة، فهي "الوحدة التي تدلّ بذاتها دون إلصاقها بغيرها، وقد نعتناها بالحرّة، لأنّها كالعلامة السيميائيّة السابحة في الفضاء الشّعري تغري المدلولات، لتنبثق منها، فتصبح جميعا دوالا ثانوية متضاعفة تجلب إليها مدلولات مركّبة"[1]، والمقصود أنّ المورفيمات الحرّة ذات دلالة خاصّة، كما تتولّد عنها دلالات أخرى عند توظيفها في الخطاب الشعري، وهي كثيرة ومتعدّدة منها: الضمائر المنفصلة(ضمائر المتكلّم، المخاطب، والغائب) حروف الجر(من، في، إلى، عن...)، حروف العطف(الواو، أو، ثم، الفاء...).

2_أنواعه:

أ/حروف الجر:

تؤدّي حروف الجر دورا هاما في الرّبط ما بين المورفيمات وإضفاء الاتساق والانسجام على النّص "فهي موضع لطيف المأخذ، دقيق المغزى لا يعنينا النظر في جوانبه النّحويّة بقدر ما تهمنا أوجهه البلاغية"[2].إذ أنّه وبالموازاة مع عمل حروف الجر النّحوي، فإنّ لها دلالات أخرى بلاغيّة، وذلك عند توظيفها في سياقات الخطاب الشّعري المختلفة.

وفيما يلي بعض الأمثلة مقتطفة من ديوان "الزّمن الأخضر" نروم فيها إلى تحليل المعنى الدّلالي لبعض حروف الجر:

*حرف الجر (في):

[1] رابح بوحوش، اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، دط، 2006، ص105.
[2] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج2، ص186.

يقول الشاعر[1]:

يَا ارْتِعَاشَةَ الضيَاء
فِي أُفُقِنَا المُخْتَضَب
فِي عِيدِنَا المُرْتَقَب

المتأمّل لهذه المقطوعة الشعريّة، يلاحظ أنّ الشاعر يخاطب الشيخ عبد الحميد بن باديس ويمدح محاسنه وفضائله، إذ نُظمت هذه القصيدة أساسا تخليدا لذكراه، نلاحظ أنّ المقطع يبتدئ بأسلوب نداء، ثم يوصف الشاعر ابن باديس بـ(ارْتِعَاشَةَ الضيَاء) والضياء يرمز إلى العلم والمعرفة والبصيرة التّي تقود شعبها إلى الحريّة.

ثم يقول: (فِي أُفُقِنَا المخْتَضَب) وكأنّ سماء الحرية كانت مخضّبة ومدنّسة بالسواد الذي يحجب عليهم نور الحرية، والسواد يدلّ على الاستعمار، وكأنّ الشيخ عبد الحميد بن باديس جاء لينير بصيرة الشعب الجزائري ويجعله ينتفض بقوة أكبر لافتكاك حريته من المستعمر الغاشم. ثم يقول: "في عيدنا المرتقب" أيْ الحريّة، فدلالة حرف الجر (في) أفادت تحديد المكان، والاستغراق فيه.

ويقول الشاعر[2]:

فِي أَرْضِنَا المَلْآى بِطَاقَاتِ الحَصِيدْ
سَنَعِيشُ أَحْرَاراً وَصِيد
فِي أَرْضِنَا البِكْر... الوَلُودْ!

نلاحظ على هذه الأسطر الشعريّة ورود حرف الجر (في) مرتين، وقد اقترن في الحالتين بمكان (فِي أَرْضِنَا/ فِي أَرْضِنَا)، والأرض تدلّ على الاستقرار، وحنين الشاعر لأجواء بلاده المستقرة قبل الاستعمار، حيث رحل من رحّل وقُتِل من قُتِل، ومن لم يلقَ المصيرين أضحى يعيش في خوف دائم،

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (قدوة الأحرار)، ص157.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (أنشودة المزارع والحقول)، ص144.

فحرف (في) دالٌ على المستقَر وهي الأرض(الجزائر)، ومدى تعلّق الشاعر بها لما لها من فضائل جمّة عليه.

***حرف الجر (على):**

يقول الشاعر[1]:

وَشَارَاتُ مَقْبَرَةٍ نَائِمَة

عَلَى هَضْبَةٍ مِنْ دِمَاء
وَأَشْبَاحُ ذُعْرٍ وَخَوْف
عَلَى جُثَثٍ منْ نِفَايَاتِ أَمْس

ورد حرف الجر (على) مرّتين في قوله (عَلَى هَضْبَةٍ مِنْ دِمَاء) وقوله (عَلَى جُثَثٍ منْ نِفَايَاتِ أَمْس)، وهي حرف من الحروف العوامل وعملها الجر ومعناها الاستعلاء، فالشاعر يصف لنا مشهدا يملؤه الحزن والمأساوية، وكأنّه يصوّر لنا هضبة مليئة بالدّماء، عليها شواهد القبور، دلالة على كثرة الأموات، والأشباح ولو كانت غير مرئية، بيد أنّ الشاعر جعلها هنا مرئية، وكأنه يشاهد الأشباح فوق جثث مكدّسة مرّ على وفاتها زمن طويل.

***حرف الجر (عن):**

إنّ للوحدة المورفولوجية (عن) دلالات عديدة حسب اقتضاء السياق ففي قول الشاعر مثلا:

لَقَدْ بَعُدْنَا عَن الكُوخ[2]، ورد حرف الجرّ (عن) في هذا المثال بمعنى المجاوزة، فالشّاعر يصف تلك اللّحظات التي غادر فيها هو وأخته كوخهما المهترئ باحثين عن لقمة تسدّ جوعهما.

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزّمن الأخضر ، قصيدة(كثافة)، ص145.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (إلى أين)، ص107.

ب/حروف العطف:

تهتم الدّراسة التحليليّة اللّسانيّة الصّرفيّة أيضا بحروف العطف، والتي لها دور في الرّبط ما بين الكلمات في السياق اللّغوي الواحد. سماها العلماء والبلاغيون القدماء بظاهرة الفصل والوصل _وهذا باب كبير_ يقول عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ):"اعلم أنّ ما ينبغي أن يُصنَع في الجمل من عَطْف بعضها على بعض، أو تَرْك العطفِ فيها والمجيء بها منثورة، تُسْتَأْنَف واحدة منها بعد الأخرى من أسرار البلاغة، ومما لا يُتَأتَّى لتمام الصّواب فيه إلاّ الأعراب الخُلَّص، وإلاّ قومٌ طبعوا على البلاغة، وأوتوا فنّاً من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد، وقد بلغ من قوة الأمر في ذلك أنّهم جعلوه حدّاً للبلاغة"[1]، معنى القول، أنّ البلاغة في نظر الجرجاني هي إجادة الفصل والوصل، ولا يؤتى هذا الفنّ إلاّ العرب الخُلّص، الذين جبلوا على نظم الكلام على السليقة، والذين لم يختلطوا بالعَجم أينما كانوا.

***الواو الجامعة:**

تعدّ الواو من بين حروف العطف الأكثر انتشارا في صياغة الخطابات الشعريّة، لما لها من أهميّة بالغة في تحقيق الانسجام والتوافق بين مكوّنات اللّغة، ولها معان عدّة وأكثرها أن تكون عاطفة جامعة[2]، تَعْطِف ما بين الجمل ذات المعاني المتسلسلة أو تجمع بين معانيها حسب السياق اللّغوي.

نجدها في جلّ قصائد سعد الله، إذ يقول في هذه الأسطر مثلا[3]:

وَالشَّعْبُ يَسْبَحُ فِي الدُّمُوع
وَالبُؤْسُ يَخْتَطِبُ الجُمُوع
وَالمَبْدَأُ الأَسْمَى صَرِيع...
بَيْنَ المخَالِبْ والنَّجِيع[1]

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت، ص222.
[2] الرّماني، معاني الحروف، ص37.
[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة(مواكب النسور)، ص119.

والصَّفْحَة السَّوَدَاء خَابِيَة النُّجُوم
والسَّوْطُ يَلْتَهِبُ الجُسُوم
شَوْهَاءَ طَافِحَة الكُلُوم
وَالتُّرْبَة النّضْرَاء أَضْحَتْ كَالصَّرِيم[2]
غَبْرَاءَ كَالحَة الأَدِيم
وَالرِّيحْ عَاصِفَة غَضُوب
هَوْجَاءَ تَنْفَخُ فِي الدُّرُوبْ

ورد حرف العطف (الواو) ثمان مرات في هذا المقطع الشعري، والملاحظ أنها جاءت موزّعة في أوّل كل سطر شعري في سورة تتابعيّة الغرض منها الجمع بين الدّلالة المنفردة التي تميز بها كلّ واحد منها، حيث شكّلت الواو الرابط الدّلالي بينها، إذ أنّ الشاعر يحاول وصف حالة الشّعب الجزائري أثناء فترة الاستعمار، فجمع في السّطرين الأوّلين ما بين الشّعب والبؤس في قوله(والشَّعْبُ/والبُؤْسُ)، وفي ذلك دلالة على حالة الشّعب الذي ارْتَكَنَت نفسيته إلى البؤس، وهذا ما ساعدت عليه (الواو) في هذا السياق.

ويقول الشاعر في مقام آخر[3]:

أَقْسَمْتُ بِالدَّمِ وَالسَّعِيرْ
أَقْسَمْتُ بِالرُّوحِ المُقَدَّسْ وَالعَبِير

نلاحظ ورود الواو مرّتين في هذين السّطرين الشّعريين، إذ دلّت على الجمع والتّرتيب. يُقْسِم الشّاعر هنا بأكثر الأشياء الثمينة، وهي (الروح) ورمز لها بـ(الدَّم) وقدّمها على (السَّعِير)، والدّم يرمز

---

[1]النّجيع: دمُ الجوف، ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-، شوهد الساعة: 10:30، بتاريخ: 2022/09/12.

[2]الصريم: الشيء يصير قطعا، ينظر: المصدر نفسه، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-a، شوهد الساعة: 10:30، بتاريخ: 2022/09/12

[3]أبو القاسم سعد الله ، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (غضبة الكاهنة)، ص129.

كذلك للحياة الثّمينة، وقدّم (الرّوح المقدَّسَة) على (العَبِير)، فالشّاعر يقدّر الحياة على باقي الأشياء، فجاءت الواو لغرض التّرتيب وتوافقت مع دلالة هذه الأسطر الشّعرية.

ويتحدّث الرّماني(ت384هـ) عن دلالة الواو الترتيبيّة فيقول:"يجوز أن تكون مرتّبة نحو قوله تعالى :﴿شَهِدَ ٱللَّهُ أَنَّهُۥ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ وَأُوْلُواْ ٱلْعِلْمِ قَآئِمًۢا بِٱلْقِسْطِۚ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ﴾[1]، وهذا كلام مرتّب"[2]، إذ يُرتّب حسب الأعلى مرتبة فالأدنى من ذلك، كلّ حسب سياق الكلام.

***حرف العطف(الفاء) ويفيد الفوريّة:**

ورد حرف العطف الفاء في مواضع عديدة في شعر أبي القاسم سعد الله:

يقول الشاعر[3]:

إِنَّ هَذَا هُوَ دِينِي
فَاتَّبِعُونِي أَوْ دَعُونِي
فِي مُرُوقِي
فَقَدْ اخْتَرْتُ طَرِيقِي
يَا رَفِيقِي!

ورد حرف العطف الفاء في هذه الأسطر الشعريّة للدّلالة على الفوريّة، أي الزّمن القصير ما بين الفعلين أو الفعل ورد الفعل.

وهذا ما نلمسه كذلك في هذا المثال[4]:

[1] سورة آل عمران، الآية 18.
[2] الرّماني، معاني الحروف، ص37.
[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزّمن الأخضر، قصيدة (طريقي)، ص140.
[4] المصدر نفسه، قصيدة (إلى أين)، ص110.

فَأَسْرَعَ أَبِي لِإِنْقَاذِهَا
مِنْ المَوْتِ المُحَقَّق

فالشاعر يصف لنا حالة الأب وهو يهمّ بإنقاذ ابنته من الموت، وجاءت الفاء الفورية متّصلة بالفعل (أَسْرَعَ) للدّلالة على السّرعة في الأداء، فتميّز سياق الأحداث بالخفّة والسّرعة، فلا أبلغ من الإسراع في فعل الإنقاذ، إذا كان الأمر متعلّقا بالموت.

*** حرف العطف (أو) يفيد التّخيير:**

يقول الشاعر[1]:

أَوْ خَمْـــرَةٍ فِي الحُـــبِّ تُطْفِئ شَجـــرَة
وَتُهَيّـــجُ فِيهِ كَـــوَامِنَ الهِـــجـْرَان
أَوْ قَطْـــرَةً فِي الدَّمْـــعِ تَرْقَأُ حَـــرّه
وَتُـــهَدِّئُ الأَعْصَـــابَ فِي الأَجْفَـــان
أَوْ نَـــفْثَة فِي القَلْـــبِ تُشْـــفِي غِلَّـه

*** حرف العطف(ثم) تفيد التّراخي:**

تُعدّ (ثمّ) من أبرز حروف العطف في الخطابات الشّعريّة، تساهم في تحقيق الترابط بين أفكار القصائد الشّعريّة، كما تُعتبر:"من الحروف الهوامل ومعناها العطف، وهي تدلّ على التراخي والمهلة، وذلك نحو قولك: قام زيدٌ ثم عمرُو. والمعنى أنّ عُمرا قام بعد زيد وبينهما مهلة"[2]. وتستخدم كذلك في قصائد سعد الله للدّلالة على التّراخي والتّمهّل:

يقول الشاعر[3]:

[1]المصدر السابق، قصيدة (الجمال الحالم)، ص61.
[2]الرماني، معاني الحروف، ص119.
[3]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (طريقي)، ص139.

كُلَّمَا صِحْتُ: هَلِمُوا اغْمَغِمُوا عَنِي وَزُمُوا

وَتَدَاعُوا كَنِعَاج

لَمحْتُ سِرْبَ ذِئَابٍ فِي فِجَاج[1]

ثُمَ عَادُوا وَاقِفِين

نجد أنّ الشّاعر قد أحكم استخدام حرف العطف (ثُمّ) ليتناسب ودلالة الأسطر الشعريّة، وجاءت (ثمّ) هنا للدّلالة على التّراخي بين الفعل والفعل الآخر، إذ أنّ الشاعر يضرب لنا مثالا بقطيع النّعاج بينما يرعى في تجمّع وتراص، فإذا رأى ذئابا تترصّده، تداعى ذلك النّظم الذي كانوا عليه، خوفا وهربا من مصير الافتراس، فإن تيقّنوا بأنّ تلك الذئاب قد ابتعدت، عاد القطيع إلى تراصه وتجمعه المعهود.

إنّ الزّمن ما بين وصول الذئاب المفترسة وهروب القطيع وعوته بعد ذلك عند غيابها، حدث في مدّة زمنية ليست بالقصيرة، ففي ذلك الحدث شيء من التراخي، لذلك استخدم الشّاعر (ثمّ) في هذا السياق توافقا مع الدّلالة العامة للأسطر الشعريّة.

المطلب الثّاني: المورفيم المقيّد

1_تعريفه:

المورفيم المقيّد هو كلّ لاصقة تتصّل بالكلمات لتضيف إليها دلالة ثانويّة زيادة على الدّلالة التّي تحملها، وهي كثيرة ومتنوّعة مثل: (أل) التّعريفيّة، ألف الاثنين، واو الجماعة، أحرف المضارعة(أَنَيْتُ)، وللتعريف أكثر بها نحلل البيت التّالي إلى مورفيمات حرّة، ومورفيمات مقيّدة.

يقول الشّاعر[2]:

[1] فجاج: الطريق الواسع: ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ ، شوهد الساعة: 10:30، بتاريخ: 2022/09/12.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر ، قصيدة (نشوة الروح)، ص55.

أَنْـــتِ يَا رَوْعَـــةَ الخُلُـــودِ شُـــعَاعِـــي
وَوُجُـــودِي وَمَعْبَـــدِي وَيَـــرَاعِـــي

كلمة(الخُلُود): (أل) التّعريف (مورفيم مقيّد)، خُلُود (مورفيم حر).

وفي قوله[1]:

قَـــدْ تَـــبَـوَأْت عَـــرْشَ مَـــجْـدٍ تَـــلِـــيـد

كلمة(تَبَوَأْت): الفعل (تَبَوأَ) (مورفيم حر)، تاء التأنيث (مورفيم مقيّد).

كما يُطلق على هذه المورفيمات المقيّدة اسم اللّواصق، وهي على ثلاثة أنواع: أوّلا السّوابق: وهي تلك الوحدات الصّرفيّة التي تسبق الكلمة، ثانيا الأحشاء: وهي المورفيمات التّي تكون في حشو الكلمات، كالتّشديد في عين الفعل، والألف في صيغة فاعل، ثالثاً اللّواصق، وهي تلك المورفيمات التي تلحق بآخر الكلمة، كالواو والنون للجمع المذكر السّالم والألف والتاء للجمع المؤنث السّالم.

سنحاول في دراستنا التّالية تحليل بعض المقتطفات الشعريّة التي تميّزت بنوع من التفاضل في استخدام المورفيمات الحرّة والمقيّدة.

يقول الشاعر[2]:

إِنَّـــنَا نَـــهْـــدِمُ الحَـــيَـــــاةَ وَنَـــــبْـــنِـــي
شَامِـــــــخُ الَمـــجْـــــــدِ علَـى أَسَاسٍ وَطِيـدْ
فَـــانْـــجَـــــــدَ البَـــــانِي المَـجْدَ بِأَيْـــدٍ
خَـــالِـــــدَاتٍ عَـــــلَـى الزَّمَـــانِ شُهُـودُ

[1]المصدر السابق، قصيدة (نغمة الوداع)، ص58.
[2]المصدر نفسه، القصيدة نفسها، ص59.

إنّ هذه الأسطر الشّعرية محمّلة بأشكال المورفيمات المقيّدة، إذ نجد في السّطر الأول: المورفيم (نا) ضمير متّصل (مورفيم مقيّد) يدلّ على الجماعة، (نَهْدِمُ)، (نون) المضارعة (مورفيم مقيّد)، (هَدَمَ)فعل (مورفيم حر)، (الحَيَاة) (أل التعريف) مورفيم مقيّد، (حَيَاة)مورفيم حر، (نَبْنِي)

(نون) المضارعة (بَنَى) فعل (مورفيم حر).

السّطر الثاني: كلمة (الشّامخ)، (أل) التّعريف، (شامخ) اسم فاعل على وزن (فاعل) وألف الفاعل من الحشو وهي (مورفيم مقيّد)، بعدها نجد الكلمات (البَانِي، المِجْد، الزَّمان) كلها معرّفة/ (أل التّعريف) مورفيم مقيّد، وكلمات (مَجْد، بَانِي، زَمَان) مورفيمات حرّة.

كلمة (خَالِدَاتٍ):

خالد: مورفيم حر، (ات) مورفيم مقيّد يدلّ على الجمع المؤنّث السّالم.

ويقول الشاعر[1]:

الثَّائِرُونَ...
الثَّائِرُونْ عَلىْ الطُّغَاةِ يُنَاضِلُونْ
وَالخَائِنُونَ يُقَهْقِهُون وَيَسْخَرُون
وَيُرَدِّدُون: الخَارِجُون المُجْرِمُونْ
سَيُحَاكِمُون وَيُعْدَمُونْ
وَالشَّعْبُ تَقْهَرُهُ الضَّرَائِبُ وَالسُّجُونْ

نلاحظ على هذا المقطع وجود تناسق ما بين كلماته خاصة فيما يخص السوابق واللّواحق التي تتوسطها المورفيمات الحرّة، سنحاول تحليل الكلمات دون تكرار المتشابهة منها:

كلمة الثَّائِرُون: (أل) التعريف مورفيم مقيّد، ثائرون مورفيم حر، (ون) مورفيم مقيّد

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة(مواكب النسور)، ص120.

عَلَى: مورفيم مقيّد

الطُّغَاة: (أل) التعريف مورفيم مقيّد، (طغاة) مورفيم حر.

يُنَاضِلُون: (الياء ضارعة) مورفيم مقيّد، الفعل (ناضل) مورفيم حر، (ون) مورفيم مقيّد.

كلمة سَيُحَاكَمُون:

السين: مورفيم مقيّد للدّلالة على المستقبل.

الياء : المضارعة، مورفيم مقيّد.

حَاكِم : فعل مورفيم حر.

(ون): مورفيم حر.

ما يمكننا استنتاجه: أنّ المورفيم المقيّد، هو تلك المجموعة من اللّواصق التي لا تعمل إلا حين التصاقها بالمورفيمات الحرّة، أي الكلمات التي تقبل اللّواصق، فتولّد لنا دلالات ذات عمق في الخطابات الشّعريّة، وهي ضرورية وأساسيّة في تشكيل الدّلالة العامة للقصائد، وهذا ما توفّق أبو القاسم سعد الله في الوصول إليه، فقد وظّف مفردات قصائده توظيفاً مُجيداً، جعلته يعبّر عن أحاسيسه بصورة دقيقة، وبالتّالي التأثير في القارئ العربي بصورة كبيرة، وذلك من خلال الاستخدام الوظيفي للمشتقات الصّرفيّة.

المطلب الثّالث: المورفيم الصّفري.

1_تعريفه:

هو المورفيم الخفي، المستتر، الذي لا وجود له في الرّسم الخطّي أي في التّرجمة الخطيّة للّغة، كالضمائر المستترة، الإسناد في الجملة، المحل الإعرابي، حركات الإعراب المقدّرة وغيرها. ويرى علماء اللّغة أنّ هذه المورفيمات تتوزّع بين إضفاء قيمة توزيعيّة أو تحديديّة أو تصنيفيّة، وعلى هذا يكون

المورفيم في هذه الأنواع الثلاثّة، إمّا عنصرا صوتياً أو مقطعاً أو عدة مقاطع، وأحياناً يأتي المورفيم فونيماً واحداً[1].

وللإبانة أكثر نحلل السّطر الشعري التّالي:

فَشَكَتْ لِقِيثَارِ الخَيَالْ[2]

كلمة: فَشَكَتْ.

الفَاء: (مورفيم مقيّد)، تدلّ على الفوريّة.

شَكَتْ: شَكَى (فعل ماض)، مورفيم حر (ت) تاء التأنيث الساكنة لا محل لها من الإعراب.

الضّمير المستتر الدّال على الفاعليّة والإسناد التّأنيثي (تقديره هي)، مورفيم صفري أي لا وجود له في الكتابة الخطيّة للّغة.

لِ: مورفيم مقيّد (حرف جر).

قِيثَارِ: مورفيم حر.

الخَيَالِ:

(أل) التّعريف: مورفيم مقيّد.

خَيَال: مورفيم حر.

وفي الختام يمكننا القول: إنّ المورفيمات بأنواعها حرّة كانت أم مقيّدة، أو حتى صفريّة مستترة، تساهم بشكل كبير في إضافة دلالات أخرى للكلمة تجعلها أبلغ في مواضع السياقات المختلفة، وهذا ما توفق فيه أبو القاسم سعد الله من خلال إجادته لسبك قصائده.

[1] صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، ص199.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (مواكب النسور)، ص121.

المبحث الثّالث: دلالة اللّواصق الصرفية في ديوان (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله.

تعدّ اللّغة العربيّة لغة اشتقاقية إلصاقية بامتياز، وهذا ما يجعلها من أثرى اللّغات في العالم من ناحية المفردات. إذ نجد أنّ لها أسلوبان في صياغة أبنية مختلفة: أوّلهما عن طريق تغيير حركات البنية الدّاخليّة للكلمة، ولا نقصد هنا الصّوامت أي العنصر الثابت، وإنّما نقصد مجموع الحركات التي تحدد معنى كل صيغة على حدة نحو: كَرَمَ، كَرُمَ، كَرِمَ، فتغير حركة البنية ذاتها أنتج لنا ثلاث دلالات مختلفة.

أمّا ثانيهما: فهي صياغة مشتقات جديدة ولكن من خلال الإبقاء على جذر الكلمة الأصلي مع زيادة صوامت تحمل دلالة خاصّة في ذاتها وهي: سوابق تسبق الكلمة، أو لواحق تلحق أواخر الكلمة، أو دواخل تتوسط جذر الكلمة[1]، وهذ ما يسمى باللّواصق التّصريفية، والتي تضمن للكاتب أو لمستخدم اللّغة خيارات لغوية متعدّدة، وتنقسم هذه اللّواصق بدورها إلى ثلاث أقسام رئيسة وهي:

***السوابق(Préfixes)**: وهي العناصر التي تسبق أوّل الكلمة مثل: لواصق الأفعال المضارعة (تسبق أوّل الفعل) مجموعة في كلمة (أَنَيْتُ)، لاصقة السين وسوف، حيث تتبعان الفعل المضارع للدّلالة على الاستقبال، و(أل) التعريفية، والهمزة وغيرها.

***الدّواخل(Infixes)**: هي ذلك النّوع من اللّواصق التي تتوسط الكلمة: كالألف اللّينة في اسم الفاعل، أو الواو في اسم المفعول وغيرها.

***اللّواحق(Suffixes)**: هي العناصر التي تضاف إلى نهاية الجذر اللّغوي، كتاء التّأنيث السّاكنة، التّاء المربوطة في الأسماء، الضّمائر المتّصلة، ولاحقة الواو والنّون، والألف والنّون، والألف والتاء، وياء النّسبة وغيرها[2].

1_السّوابق(Préfixes):

[1] ينظر: عبد الصّبور شاهين، المنهج الصّوتي للبنية العربية زاوية جديدة في الصّرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، دط، 1980، ص43، 44.

[2] ينظر: عيسى العزري، دلالة اللواصق في اللغة العربية، مجلة اللغة العربية، الثلاثي الأول 2019، المجلّد 21، العدد 43، ص75.

أ/سابقة السين وسوف:

تعدّ السين وسوف من أشهر السّوابق التي تختص بالدّخول على الفعل المضارع بالذات، يقول ابن هشام الأنصاري (ت761 هـ) حول هذين اللاصقتين " وما لحقها من السين وسوف كما لحقت الاسم الألف واللام للمعرفة"[1]، أي فيما معناه أنّ هاتين اللاصقتين (السين وسوف) مثلهما مثل باقي اللّواحق تحمل معنى خاصا عند التصاقها بالجذر اللّغوي وضرب لنا مثالا بـ(أل) التعريف التي تلحق الأسماء لغرض تعريفها.

السين حرف يختص بالمضارعة، يطلق عليها المعرِّبون(حرف تنفيس)، لأنها تقلب المضارع من الزّمن الضيّق –أي الحال– إلى الزمن الواسع وهو المستقبل، وأطلق عليها الزمخشري(ت538هـ) مصطلح(حرف استقبال)، كما تحمل في بعض السياقات معنى الاستمرار بدل الاستقبال، ويضيف الزمخشري(ت538هـ) أنها تحمل معنى الوعد بحصول الفعل لا محالة، وقد استشهد في ذلك بسورة البقرة، فقال ﴿فَإِنۡ ءَامَنُواْ بِمِثۡلِ مَآ ءَامَنتُم بِهِۦ فَقَدِ ٱهۡتَدَواْۖ وَّإِن تَوَلَّوۡاْ فَإِنَّمَا هُمۡ فِي شِقَاقٖ فَسَيَكۡفِيكَهُمُ ٱللَّهُۚ وَهُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلۡعَلِيمُ﴾[2]، إذ أنّ معنى السين في كلمة (فَسَيَكْفِيكَهُمُ) أن ذلك كائن لا محالة[3].

تدلّ سابقة السين الملتصقة بالفعل المضارع على المستقبل القريب، أما سابقة "سَوْفَ" الملتصقة بالفعل المضارع فتدلّ على المستقبل البعيد[4]، فكلتا السابقتين تدخلان على الفعل المضارع، وكلتاهما تدلان على المستقبل، ولكن السين خصّصت للدّلالة على المستقبل القريب، و"سوف" للدّلالة على المستقبل البعيد.

---

[1] ابن هشام الأنصاري، المغني اللبيب عن كتب الأعاريب، قدّمه ووضع فهارسه حسن حمد، وأشرف عليه إميل يعقوب، مطبعة الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ج1، ص275

[2] سورة البقرة، الآية 137.

[3] ينظر:ابن هشام الأنصاري، المغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، دط، دت، ج1، ص275، 276.

[4] ينظر: سيبويه، الكتاب، ج1، ص15.

يقول الشاعر[1]:

سَوْفَ نَغْدُو كَالحَيَاةْ
عَبْرَ هَاتِيكَ الحُقُولْ
.....
تُلْهِمُ الأَقْدَارَ فِيهَا
كُلّ عَقْلٍ وَجُنُونْ
كُلّهَا _حَتْماً_ سَتَغْدُو
كَالهَشِيمِ لِلْفَنَاءْ

وظّف الشاعر في هذا المثال السابقتين (السين وسوف)، في قوله (سَوْفَ نَغْدُو كَالحَيَاةْ) وردت السابقة(سَوفَ) مقرونة بالفعل المضارع (نَغْدُو)، وفي ذلك دلالة على المستقبل البعيد، مستقبل أين يكون فيه الشعب قد حصل على حريّته التي قاتل من أجلها سنين طويلة، فاستخدام الشاعر لـ "سوف" في هذا المقام جاء مقرونا بدلالة الأسطر الشعريّة العامة.

ثم نجده يستخدم "السين" في الأسطر الموالية في قوله (كُلّهَا _حَتْماً_ سَتَغْدُو) فقد اقْتُرِنَت السين مع الفعل(تَغْدُو) وهي هنا دالة على المستقبل القريب، فالشاعر يصف الحرب ضد الشعب الجزائري بأنّها غيوم وأشباح ستمرّ لا محالة وسينتصرون عليها في وقت قصير وتحلّ الحرية محلّها.

ب/(أل) التّعريف:

وهي من الأدوات التّي تُعَرَّف من خلالها الأسماء، وتتصّل بها في بداية جذرها اللّغوي، يقول ابن فارس(ت395هـ):" تدخل ألف التعريف ولامه على اسمين: متمكن وغير متمكّن فالذي هو غير متمكن "الذي" و"التّي". والمتمكّن قولنا: رجلٌ ((لِمنكورٍ))، فإذا عُهِد مرّةٍ قيل:((الرّجلُ)). والجنسُ

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (غيوم)، ص91.

قولنا: كَثُرَ الدّينار والدّرهم(...)"[1]، والمقصود من قول ابن فارس أنّ ألف التعريف ولامه تدخل على نوعين من الأسماء أوّلا: المتمكنة أي المتصرّفة، إذ نقول: هذا رجلٌ، مع تنكيره لأنه غير معروف بالنسبة للمتكلّم، وإذا قلنا :هذا الرجلُ، فإنّ (أل) التعريف قامت بتثبيت هوية هذا الرجل الذي صار معروفا بالنسبة للمتكلّم، ثانيا الأسماء الدالة على الجنس: كقولنا : هذا الدّينار وهذا الدّرهم ففي هذا التّعريف نوع من الدّقة.

يقول الشاعر[2]:

هَذَا تُرَابِي مِنْ قَدِيْمْ
أَسْقِيهِ فِيْ عُرُقِي وَأَفْرَاحِي الحَبِيْبَة
أَسْقِيهِ ذِكْرَايَ الكَئِيبَة
أَسْقِيهِ أَلْحَانَ البُطُولَة

ما نلاحظه على هذه الأسطر الشعريّة ورود بعض الكلمات معرفة بالألف واللام وهي (الحَبِيبَة، الكَئِيبَة، البُطُولَة)، فالشاعر لما قال (الحَبِيبَة) فهو يقصد أوقات أفراحه التي يتذكّرها لحظة بلحظة لذلك أسبقها ب(أل) التعريف لتناسبها مع الدّلالة، ثم يقول (ذِكْرَاي الكَئِيبَة) إذ عُرِّفَت كلمة (الكئيبة) التي جاءت كصفة لـ (ذِكْرَايَ) أي أنه يعرّف هذه الذّكريات الكئيبة لارتسامها في ذهنه وعدم قدرته على نسيانها أو التّخلّص منها، وهي ذكريات تتعلّق غالبا بالحرب والاستعمار والموت.

يُتْبِعُ نظمه للأسطر فيقول: (أَسْقِيهِ أَلْحَانَ البُطُولَة) إذ وردت كلمة بطولة مقرونة بـ(أل) التعريف، لأنّه يقصد بطولة واحدة لا غير وهي بطولة الشعب الجزائري وجنوده البواسل في مواجهة العدو الغاشم.

[1] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تع: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص63، 64.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (أنشودة المزارع والحقول)، ص143.

ج/سابقة الميم: وهي من اللّواصق التّي تختصُ بالدّخول على الأسماء، فهي تدلّ على الفاعليّة، إذا اتّصلت مضمومة بأوّل الفعل غير الثلاثي، بعد تسكين الفاء وكسر العين، نحو قولنا: فَكَّرَ مُفَكِّرْ، واسْتَغْفَرَ... مُسْتَغْفِرْ.

_تدلّ على المفعوليّة من غير الثلاثي، بقلب حرف المضارعة ميما مضمومة وتسكين الفاء نحو قولنا: اسْتَنْبَطَ ...مُسْتَنْبِطٌ.

وتدلّ كذلك على الزّمان والمكان، إذ يتم بناؤها وفق وزنين أساسيين هما: مَفْعِلْ ومَفْعَلْ[1].

كما تدلّ لاصقة الميم في أوّل الكلمة على اسم الآلة، من خلال إلصاق الميم المكسورة ببنية (فَعَلَ)، ومن صيغهما: مَفْعَلْ ومَفْعَلَةٌ نحو: مَحْلَبْ وَمَبْرَدْ...[2]، وفي الأمثلة التالية مقتطفات من ديوان (الزمن الأخضر)، والتي احتوت على صيغ صرفيّة احتوت على السابقة حرف الميم وهي:

يقول الشاعر[3]:

وَلَـــنْ نَـــعُودَ لِخَلْـــف* وَلَـــنْ نَخَـــافَ المَجَـــازِرْ**
مَهْمَـــا قَسَـــا المُسْتَبِدُّ* فَلَـــنْ يَمُـــسَّ الضَّمَائِـــرْ**

وردت كلمة (المسْتَبِد) مقرونة بالسابقة (أل) التعريف، و(الميم المضمومة) في أوّل صيغة اسم الفاعل (مُسْتَبِد) من الفعل غير الثلاثي، وذلك بتحويل حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر(اسْتَبَدَ، يَسْتَبِدُّ، مُسْتَبِدٌّ)، والمستبدّ يقصد به المستعمر الغاشم، وهذا تناغم جيّد ما بين الصيغة والدّلالة توفّق فيه الشاعر إلى حدّ بعيد.

ويقول[4]:

[1] ينظر: عيسى العزري، دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، ص157.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص85.
[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الثائر الأسير)، ص221.
[4] المصدر نفسه، قصيدة (الليل والجرح)، ص339.

اللَّيْلُ يَا وَحِيدَتِي، جِرَاح
مُمَزَّقُ الرُّؤَى، مُعَذَّبُ الصَّبَاح

احتوت هذه الأسطر الشعرية على صيغة اسم المفعول (مُمَزَّقُ، مُعَذَّبُ)، وهي مُصاغة من الفعل غير الثلاثي بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وفتح ما قبل الآخر فنقول: (مَزَّقَ، يُمَزِّق، مُمَزَّق) و(عذَّب، يُعذِّب، مُعذَّب).

ويقول[1]:

وَبُومٌ يَنُوحُ
عَلَى المَقْبَرَةِ
وَلَحْمٌ يَفُوحُ
مِنَ المِبْخَرَة

كلمة (مَقْبَرَة) احتوت على سابقة الميم المفتوحة والتي وردت في وزن (مَفْعَلَة) الذي يدلّ على اسم المكان، وكلمة(مِبْخَرَة) تصدّرتها ميم مكسورة والتي وردت في وزن (مِفْعَلَة) الذي يدلّ على اسم الآلة.

2_الدّواخل(Infixes):

وتأتي متوسطة الجذر اللّغويّ، كالألف اللّينة للدلالة على اسم الفاعل، كسَامِعْ، أو الواو في اسم المفعول: كَمَقْرُوءْ.

أ/لاصقة ألف الفاعل: تدخل على صيغة اسم الفاعل ألف لينة تسمى بألف الفاعل ولها دلالات متعددة كالمشاركة، التّكثير وغيرها.

يقول الشاعر[1]:

[1] المصدر السابق، قصيدة (كثافة)، ص146.

أَيُّها الشَّعْبُ الصَّاعِد نَحْوَ الشَّمْس
أَيُّهَا الشَّعْبُ الصَّارِخُ فِي وَجْهِ الطُّغْيَان

وردت كلمة (صاعد) على وزن (فاعل)، إذ توسطتها ألف ليّنة تسمى ألف الفاعل، وهي من الدّواخل، وفي السّطر الثاني نجد كلمة (صَارِخْ) على وزن (فَاعِل) تحمل معنى اسم الفاعل.

3_اللّواحق(Suffixes):

هي ذلك النّوع من اللّواصق التي تختصُّ بالدّخول على آخر الجذور اللّغويّة، وتأتي متعلّقة بالأفعال والأسماء على حدٍ سواء، سُمِّيت باللّواحق لأنها تلحق أواخر الجذور اللّغويّة وهي عديدة: كالضّمائر المتّصلة، الواو والنّون، الألف والتاء، التّاء الضّميريّة وغيرها.

أ/الضّمائر المتّصلة:

تعدّ الضّمائر المتّصلة الأقرب إلى دراسة اللّواصق وهي: التّاء الدّالة على المخاطَب (تَ، تِ، تُنَ تُمَا، تُمْ، تُنَّ)، والياء الدالَّة على التَّأنيث، وواو الجماعة، وألف التثنية، وكاف الخطاب (كَ، كِ، كُمَا، كُمْ، كُنَّ)، وهاء الغائب (هُ، هَا، هُمَا، هُمْ، هُنَّ، "نَا" المتكلمين)[2].

يقول الشاعر[3]:

ضَـــــجِـــكَ الفَـجْـرُ فَـوْقَهَا فَتَـــــدَنَّـــتْ
.....
فَالْتَمَسَـــــهَـــا عَلَـــى ضِفَـــافِ الوُجُـــودْ

[1]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزّمن الأخضر، قصيدة (أيها الشعب)، ص191.
[2] ينظر: عيسى العزري، دلالة اللواصق التصريفية في اللغة العربية، ص157.
[3]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (نغم الوداع)، ص57.

نلاحظ على هذا النموذج الشعري تكرر لاحقة (ها) الدّالة على الغائب المؤنّث، إذ جاءت مقترنة في الحالة الأولى بظرف المكان (فَوْقَ +ها) وفي الحالة الثانية مقترنة مع الفعل الماضي (التَمَسَ +ها)، والهاء هنا ضمير متّصل يعود على المقصود في أوّل القصيدة وهي (نَغْمَة الشِّعْر).

ويقول[1]:

أَضْفَــى الوُجُــودُ مَــــدَاكَ فِيْ الأَلْــوَانْ
وَجَـــــلَاكَ مَعْـــــرِضٌ لِلْخُـــــلُود الهَــانِي

يتجلى لنا أنّ هناك تكرار ملحوظ لكاف الخطاب (للمفرد المذكر المخاطَب) في قوله: (مَدَاكَ، جَلَاكَ) فالكاف وردت متّصلة مع البنية الاسمية (مَدَى وجَلى)، فحملت لاصقة الكاف بذلك دلالة المخاطبة.

ويقول[2]:

وَالبُؤْسُ يَحْصِدُكُمْ حُطَامْ
وَالذُّلُ يَكْسُوكُم طَغَامْ[3]!

وردت اللّاحقة الدّالة على الجمع مذكر المخاطَبين (كُم) مرّتين، مقرونة في الحالتين بفعل مضارع في قوله:(يَحْصِدُكُمْ، يكْسُوكُم)، حيث يخاطب الشاعر ويتوعّد المستعمرين الفرنسيين بالعذاب والبؤس الذي سيعصف بهم بعد حلول الثورة المجيدة.

ويقول[4]:

أَقْطُفْ جَنَى الخُلْدِ وَأَمْـــــرَحُ فِي خَمَائِلِـــــــــه

---

[1] المصدر السابق، قصيدة (الجمال الحالم)، ص61.

[2] المصدر نفسه، قصيدة (غضبة الكاهنة)، ص131.

[3] الطّغام: الضعيف والرّديء من كلّ شيء، معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، شوهد: الساعة: 11:00، بتاريخ: 2022/09/12.

[4] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (جلال الخلد)، ص75.

واصْدَحُ عَلَى الغُصْنِ مَعَ أَشْجَـــى بَلَابِلِـــه

يتضح لنا في هذا المثال التحاق اللاصقة (ه) الدّالة على المذكّر الغائب، وقد اتّصلت في الحالتين باسم (خَمَائِلِـــه، بَلَابِلِه)، وضمير الهاء يعود في دلالته في السّطر الأوّل (أَقْطُفْ جَنَى الخُلْدِ وَأَمْرَحُ فِي خَمَائِلِـــه) إلى جنى الخلد، ويعود في السّطر الثاني (واصْدَحُ عَلَى الغُصْنِ مَعَ أَشْجَى بَلَابِلِه) إلى الغصن.

ويقول:

وَمَـــــنْ رَفَـــــعُوا اللِّـــوَاءَ إِلَى السَّحَـــابْ[1]

أُلْحِق الفعل (رَفَعَ) في هذا المثال بواو الجماعة، وهي من اللّواحق التي قامت مقام الفاعل في هذا المثال.

ب/ لاحقة التّاء الضميريّة: تأتي التاء الضّميريّة متصلة بآخر الجذر اللّغويّ، مضمومةً، للدّلالة على المتكلم المفرد (مُذَكَّر، مُؤَنّث) نحو قولك: كَتَبْتُ، وتأتي مجرورة للدّلالة على المفرد المؤنّث المخاطب، نحو قولك: جَلَسْتِ، وتأتي ملحقة بالميم للدّلالة على الجماعة من المخاطَبين نحو قولك: سَمِعْتُمْ، وتأتي مقترنة بنون مشدّدة دلالة على جماعة المخاطبات نحو: كَتَبْتُنّ وأَنْتُنَّ[2].

يقول الشاعر[3]:

أَقْسَمْتُ... إِلاَّ أَنَّنِي مَنْ تَعْرِفُونْ

[1] المصدر السابق، قصيدة (عمالقة)، ص207.

[2] ينظر: مصطفى النماس، مدخل إلى دراسة الصرف العربي على ضوء الدراسات اللغوية المعاصرة، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1981، ص62.

[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (غضبة الكاهنة)، ص130.

كما هو موضّح من خلال المثال أنّ لاحقة التّاء الضميرية جاءت مقرونة بالفعل (أَقْسَمَ)، وهي دالة على المتكلّم المذكّر المفرد، حيث أنّ الشاعر يتكلّم باسمه في هذه القصيدة وهو يتوعّد المستعمر الفرنسي بالعذاب والرعب الذي سيواجهه من الشعب الثائر.

ج/لاحقة الواو والنّون:

تعدّ "الواو والنّون" من أشهر العلامات التّركيبيّة، وتختصّ بالدّخول على الأسماء والأفعال على حدٍ سواء، فعند اقترانها بالأسماء الصحيحة فإن جذرها اللّغوي يبقى كما هو خالٍ من التغييرات وذلك كقولنا: مُجَاهِدُون، مُحَمَّدُون وغيرها، يقول الشاعر[1]:

هَكَذَا يَنْتَصِرُونْ!
وَيَعُودُونَ نَشَاوَى
حَيْثُ يُجْزَوْنَ نَيَاشِين[2] وَأَلْقَابَ بُطُولَة
هَكَذَا يَنْتَصِرُونْ
يَشْنُقُونَ الأَبْرِيَاءْ
وَيَصُبُّونَ الخَرَابْ

يشتمل هذا المثال على أفعال مضارعة اتّصلت باللاحقة (ون) للدّلالة على جماعة المذكّر الغائب في قوله (يَنْتَصِرُونْ، يَعُودُونَ، يُجْزَوْنَ، يَنْتَصِرُونْ، يَشْنُقُونَ، يَصُبُّونَ) حيث أُلحقت الأفعال المضارعة السّتة بالواو والنون، وثبوت النون في هذه الحالة هي علامة رفع في الأفعال الخمسة.

د/لاحقة الألف والتّاء:

هي لاحقة تختصّ بالأسماء والصّفات وذلك للدلالة على الجمع المؤنث السّالم نحو قولك: قَائِمَاتْ[3].

---

[1] المصدر السابق، قصيدة (القرية التي احترقت)، ص220.

[2] نياشين: جمع (نيشان)، اسم بمعنى: شعار ووسام يعطى كجائزة أو تقدير، ينظر: معجم المعاني(عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، شوهد:الساعة: 12:00، بتاريخ: 2022/09/12.

[3] ينظر: ابن فارس، الصاحبي في فقه اللّغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص70.

يقول الشاعر[1]:

بِالوُّعُودِ الزَّائِفَاتْ

.....

بِالنِّدَاءَاتِ التِّي تَرْجُو الإِلَه

احتوى هذا المقطع الشّعري على المفردتين (زائِفَاتْ، نِّدَاءَاتِ) وجاءتا متّصلتين باللاحقة (آت) الدّالة على الجمع المؤنّث السّالم وعادة ما تدلّ على الكثرة.

وظّف أبو القاسم سعد الله المفردات اللّغوية المختلفة، بما يتوافق والدّلالات العامة لقصائده، فكان ذلك الاختيار الصّحيح للبنيات الصّرفيّة ومتعلقات الكلمة (لواصقها) عاملا مهما، ساهم في تشكيل النُّظُم الأساسيّة لقصائده على نحو يجذب قارئها أو سامعها على حدّ سواء.

[1]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (البعث)، ص237.

الفصل الثّالث:

التّحليل النّحوي لمختارات من ديوان الزّمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله (1930م-2013م)

سَنعمَدُ في هذا الفصل من البحث إلى تحليل مقتطفات من نصوص شعريّة لأبي القاسم سعد الله من خلال ديوانه "الزّمن الأخضر"، وقبل الولوج إلى لبِّ الدّراسة فإنّنا سنبسط أوّلاً بعض المصطلحات التي قد تبدو عصيّة على الفهم، وهي (مصطلح التّحليل، النّحو، والتّحليل النّحوي).

كما هو ملاحظ أنّ التّحليل النّحوي مصطلح مركب تركيبا إضافيا من كلمتي: (تحليل +نحو)، وهو ما يستلزم منّا التّطرّق إلى مفهوم كل كلمة منه على حدة حتى يتضح لنا المفهوم العام للمصطلح.

1_مفهوم التّحليل لغة:

ورد في مفهوم التّحليل تعريفات عديدة منها:

يقول ابن فارس (ت395هـ): "حَلَّ: الحَاء واللَّام لَه فُروع كثيرةٌ ومسائل، وأصلها كُلها عِند فَتْحِ الشَّيء، لَا يُشَذُّ عَنْه الشَّيء"[1]، ويُقال: حَلَلْتُ العُقْدَة أَحُلُّهَا حَلاً إِذَا فَتَحْتُهَا فَانْحَلَّت[2]، ثمّ أضحت الكلمة تدلّ على كلّ ما فيه تفكيكٌ وحلٌ للنّصوص والأشياء، فيُقال، حَلَّلَ الشَّيءَ: أرجعه إلى عناصره، حلّل الدَّم، حلَّل البول، وحلَّل نفسيّة فُلان: أيْ دَرَسَها ليكشف أسرارها ومكنوناتِها[3].

2_مفهوم النّحو لغة:

ويعني الطَّريق والسَّبيل، يُقالُ: نَحَوْتُ نَحْوَهُ أيْ قَصَدْتُ قَصْدَهُ، ونَحَا الشَّيء: قَصَدَه[4]. والقصدُ معناه المذهب أو السّبيل، أي اتّبعت السّبيل المؤدّي إليه.

كما يُعَرِّفُهُ ابن جنّي (ت392هـ) بقوله:" هو انتحاء سِمْتِ كلام العرب، في تصريفه من إعرابٍ وغيره، كالتّثنية والجمع والتّحقير والتّكسير والإضافة والنّسب والتّركيب وغير ذلك، ليلحق من

[1] أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، سوريا، دط، 1979م، ج2، ص20.

[2] ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح: محمد مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، القاهرة، دط، دت، ج3، ص27.

[3] ينظر: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2008، ص194.

[4] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ليس من أهل اللّغة العربيّة بأهلها في الفصاحة، فينطِق بها وإنْ لمْ يكن منهم، وإنْ شذّ بعضهم عنها رُدّ به إليها"[1]. إذن فالنّحو هو العلم الذي يمكّن صاحبه من معرفة لغة العرب الصحيحة دون اللّحن فيها، فيعرف متّى ينصبُ ومتى يجزمُ ومتى يرفع.

3_مفهوم التّحليل النّحوي:

وَرَد في المعجم الوسيط (التّحليل النّحوي) أي" تحليل الجملة: بيان أجزائها ووظيفة كل منها"[2]، بحيث يربط هذا التّعريف بين التّحليل النّحوي والوظيفة التي يؤدّيها، أي تحديد العلاقات التركيبيّة التي تربط بين أجزاء النّص أو الخطاب، إذ أنّ المحلّل اللّغوي لابدّ له من الإحاطة بكلّ أجزاء الجملة وفهم علاقاتها السّياقيّة كالإضافة والإسناد والتّقديم والتّأخير وغيرها.

كما يورد محمد حماسة عبد اللّطيف تعريفاً آخر للتّحليل، بقوله:" التّحليل هو عملية فك البناء لغوياً وتركيبياً من أجل إعادة بنائه دلالياً، وهذا يستدعي ضرورة تحديد الأجزاء المراد تحليلها، وبيان دورها، وكشف العلاقة بينها"[3]. وهذا فيما معناه أنّ عمليّة التّحليل النّحوي تقتضي من الدّارسين تفكيك البنية التركيبيّة للنّصوص اللّغويّة وفق قواعد وقوانين لغويّة خاصّة، ومن ثمّة محاولة الوُصول إلى البناء الدّلالي لذات النُّصوص.

إنّنا في هذا الفصل من البحث سنحاول تحليل مقتطفات من ديوان (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله وفقا للمستوى النّحوي وربطه دائما بالدّلالة التي تنتجها هذه التركيبات النّحويّة المتنوعة.

المبحث الأوّل: البُنى التّركيبيّة وأثرها في بناء النّص

[1] ابن جني، الخصائص، تح: محمد على النجار، المكتبة العلمية، مصر، دط، دت، ج1، ص34.

[2] مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، ص194.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، الإبداع الموازي التّحليل النّصي للنّص الشعري، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م، ص15.

ارتبط التّحليل النّحوي للنُّصوص الأدبيّة بمصطلح النَّظم أو ما يطلق عليه حديثاً بالأسلوب، كون التّحليل النّحوي يعتمد أساساً على تفكيك الأجزاء المترابطة وفق نظام خاص يصوغه الشاعر أو الأديب وفق قواعده وتجربته الشعريّة المتفرِّدة.

كما قد "يُظَنُّ أنّ ربط النّظم بالمدلول الأدبي أو الوجداني للتّركيب أكثر صوابا لأنّه يكشف باستمرار علاقات جديدة بين الأشياء، ولأنّ جذوره تمتدّ كالنّبت في مسافات أخرى بعيدة فترتبط بأكثر من ممكن واحد وتشيع على الدّوام حالات رمزية لا يستطيع النّحو بأدواته القريبة ودلالاته الموجهة التي تسيطر عليها الجزئيّة تماما أن يبلغها"[1]لذلك ارتأينا في هذه الدراسة الموازاة بين دراسة النّحو والنّظم وربطهما بالدّلالة التي تنتج من خلالهما في قصائد الديوان.

المطلب الأوّل: التّشكيل التّركيبي النّحوي في قصائد (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله:

يعدّ التّشكيل النّحوي أو التّركيبي المتفرّد لنص من النّصوص الشعريّة، سمة خاصة تميّز كل منتوج أدبي عن غيره، سواء كان هذا النّص شعراً أم نثراً. فالأديب أو الشاعر يسعى إلى تشكيل بنية خطابيّة مميّزة بتشاكُلِها الصّوتي والمفرداتي وكذا النّحوي التّركيبي.

كنا قد تعرّضنا في مباحث سابقة إلى التّشكيل الصّوتي وكذا التّشكيل الصّرفي في قصائد الزّمن الأخضر، والتي لمسنا فيها تناغماً ملحوظاً، من حيث البنية اللّغويّة ودلالة القصائد. أمّا الآن فسنحاول في هذا المطلب الكشف عن مواطن التّشكيل النّحوي عند أبي القاسم سعد الله.

يقول الشَّاعر في قصيدة (الخطاطيف)[2]:

هَذِهِ الآفَاق مُلْكٌ
لِتَصَافِيقِ جَنَاحِك
وَالمَغَانِي فِي اِنْتِشَاء
مِنْ تَرَانِيم صُدَاحِك

[1] تامر سلوم، نظرية اللّغة والجمال في النقد العربي، ص112.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الخطاطيف)، ص159، 160.

كُلُّ شَيءٍ بِكِ يَسْلُو
غَيْرِ عبَادْ السِّلَاح

نلاحظ على هذه المقطوعة الشعريّة تواتر استخدام الجمل الاسميّة، إلاّ السطر الأخير منها والذي كان بمثابة عنصر المفاجأة إذ احتوى على جملة فعليّة متمثلة في الفعل المضارع (يَسْلُو) في قوله (كُلُّ شَيْءٍ بِكِ يَسْلُو)، وفي ذلك علاقة بدلالة القصيدة فالجمل الاسمية قد دلّت على الثبات، ثم تأتي الجمل الفعليّة لتدلّ على تحوّل في مسار المعنى.

ويقول الشاعر[1]:

إِنَّهَا قِصَّةُ حُر
كَافَحَ الظُلْمَ فَأَبَى
كَافَحَ الجُور الخَضِيبْ
وَافْتَدَى الحَقَ الأَسِير
وَهَدَى الشَّعْبَ الضَلِيل
وَارْتَضَى الإِبْعَادَ عَنْ بَيعِ الضَمِير
لِيُضِيء الحَالِكَات
فِي المَصِير المَغْرِبِي
وَيُزِيح العَقَبَات
مِنْ دُرُوب الزَاحِفِين
مِنْ شَبَاب العَرَب

إنّ المتأمل في هذه المقطوعة الشعريّة يلاحظ تلاعباً في توظيف الأفعال (ماضي ثم مضارع)، إذ غلب عليها استخدام الفعل الماضي في قوله (كَافَح/أَبى/ كَافَح/افْتَدَى/ هَدَى/ ارْتَضَى)، بعدها

[1] المصدر السابق، قصيدة (قصة عملاق)، ص167.

انتقل الشاعر إلى استخدام الفعل المضارع فورد في موضعين في قوله(لِيُضِيء الحَالِكَات) وقوله(يُزِيحَ العَقَبَات). وهذا ما يمثل قمة التآلف بين الأفعال للوصول إلى الدّلالة الواحدة.

ويقول الشَّاعر في موضع آخر[1]:

(يَا حُمَاة الدِّين إِنَّـــا لَكُـــم الجُنْد الأَمِـيـــن
(مِنْكُم الأَمْـــر وَمِنّـا صَوْلَـة اللَّيْث المَتِيـــن)

***

نَحْنُ جَيش لِلمَعَالِـــي نَحْن أَبْطالُ الكِفَـاح
نَحنُ أَشبالُ النِّضالْ نَـــحنُ آمَال الصَّبَـاح

نلاحظ على هذه المقطوعة الشِّعرية خلوُّها من التَّراكيب الفعليَّة، إذ احتوت على مجموع تراكيب اسميَّة شكّلت بنيتها الأساسية، وفي ذلك تمايز واختلاف كون المقاطع التي تليها في القصيدة تحتوي على تراكيب فعليّة، ومنه فإن هذا التَّشاكل التَّركيبي قد وُظِّف خِدمةً للوصف الذي عُنِيت به ذات المقطوعة، وهو وصف الشّباب الجزائريّ ومدى استعداده للكفاح المستميت من أجل الظفر بحريته.

ويقول الشَّاعر[2]:

"أَوْرَاس" وَالدِّمَاء وَالعِرْق
وَصَفْحَة السَّمَاء وَالغَسَق
والأُفُق المَحْمُوم رَاعِفٌ حَنِق[3]
كَأَنَّه وُجُودِي القَلِق

---

[1] المصدر السابق، قصيدة (نشيد الشباب)، ص183.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزّمن الأخضر ، قصيدة (ثائر .. وحب)، ص195.

[3] حَنِقٌ (اسم) ج: حُنُقٌ، يقال: رجلٌ حَنِقٌ أي شديد الغضب. ينظر: معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة:https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar، شوهد الساعة :08:30 د، بتاريخ : 2023/08/19.

قَدْ ظَمِئَت عُيُونه إِلَى الفَلَق
وَسَالَ مِن أَطْرَافِه دَمُ الشَفَق ..
وَنَجْمَة مِن الشَّمَال تَخْتَرِق
كَقَلْبِي الذِي يَدُق
بِذِكْرِك العَبِق
حَبِيبَتِي !

نلاحظ على هذا المثال وجود تلاعب في تشكيلة المقطع الشِّعري الفعليَّة، إذ ورد الشَّطر الأوّل من المثال خالٍ من أيّ أفعال، ثم فجأة وُظّفت التَّراكيب الفعليّة تباعاً متمثلة في الفعل الماضي(ظَمِئَت، سَال)، والفعل المضارع(تَخْتَرِق، يَدُق)، مكوّنة بذلك تشكيلة من المتضادات النّحويّة (الاسمية والفعلية) والتي انعكست على دلالة القصيدة.

وفي الأخير يمكننا القول: إنّ التّشكيل النّحوي والتّركيبي لقصائد ديوان (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله، قد تضافرت مع العناصر الصوتيّة والصرفيّة الأخرى للقصيدة، وقد عمل ذلك على تحقيق الجماليّة الشعريّة والتفرّد النّظمي لدى الشّاعر الفذ أبو القاسم سعد الله.

المطلب الثّاني: دلالة الضمائر ودورها في تركيب النّص الشّعريّ:

يعتمد الشّاعر في تكوين بنيته الخطابيّة على وسائل عديدة ومختلفة، بِتَنَوُّع خصائصها ووظائفها، والتي تمثّل أجزاء فاعلة تساعد في تشكيل بنيّة النّص الشعريّ النّهائيّة، ومن بين أهم هذه الأدوات نجد (الضّمائر) بأنواعها: (المتكلّم المخاطَب والغائب).

تمثّل الضمائر" أعصاب النّص الشّعريّ وجميع قسماته ومميّزاته"[1]، كما يُعرف الضّمير بأنّه مجموع اللّفظ الذي يدلّ على الغائب أو المتكلّم أو المخاطب (أنا نحن، أنتَ وتوابعه، وهو وتوابعه)[2].

[1] محمد فتوح، جدليات النّص، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993م، المجلد 22، العدد3، 4، ص41.

[2] ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، م3، ص84.

تُنظِّم الضّمائر عملية التّواصل اللّغوي بين الكاتب والمتلقي، كما تميّز ما بين الأشخاص في موضوع الخطاب، وفيما يلي سنتعرّض لجملة من الضمائر البارزة، التي ساهمت في التشكيل الصّرفي لقصائد أبي القاسم سعد الله:

1/ ضمير المتكلّم (المفرد):

يستخدم ضمير المتكلّم للدّلالة على الذّات المهيمنة في الخطاب الشّعري، وفي توظيفه نوع من الاستعلاء، إذ يتألّف ضمير المتكلّم المفرد من " ألف المد التي ينتهي بها الضّمير (أَنَا) يترافق نطقها مع رفع الرّأس المصاحب لحسّ الشّموخ الذي يملأ وجدان الإنسان العربي الأوّل الذي أنتج اللّغة، ويتماشى مع رغبته في الاستعلاء على الآخر الذي ينتهي ضميره بالتاء الكتومة، التي لابدّ من تحريكها ليظهر صوتها فاستتبعت بالفتحة التي تساوي نصف ألِف في (أنت) مما يعني إبقاء الآخر في حالة أدنى من حالة الأنا"[1].يمكننا القول مما سبق: إنّ ضمير المتكلّم المفرد (أَنَا) يحمل دلالة على الاستعلاء والرفعة، حيث ترتبط دلالته بالخصائص الصّوتية المميّزة لتركيبته المفرداتية.

ومن أمثلة ذلك، قول الشّاعر[2]:

طُول النَّهَار ... تَصَوَّرُوا طُول النَّهَار
اسْتَنْبِت الأَرْضَ الخَرَاب
وَأُغَالِب البُؤْسَ المُمِيتْ
لاَ البَرْد يُقْعِدُنِي وَلَا الرِّيحُ العَصُوف
لَا اليَأْس يَرْفَقُ بِي وَلَا المَرَضُ العُضَال
طُول النَّهَار
كالآلَة الخَرْسَاء أَعْمَلُ مُطْلَقاً
بِدَرَاهِم وَشَتَائِم

[1] عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة مؤسسة النشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2004، ص189.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر قصيدة (أنشودة المزارع والحقول)، ص142.

لاَ غَايَة تَدْنُو وَلَا أَمَل طَلِيق
وَأَنَا هُنَا
أَبَداً أَنَا
لَا شَيءَ غَير كَآبَةٍ حَيْرَى .. عَنَاء

نلاحظ كثافة ضميريّة غير معهودة، متمثلة في الضّمير (أَنَا) ظاهرا في الجمل الاسمية التّالية (أَنَا هُنَا، أَبَداً أَنَا)، كذلك مستتراً في الجمل الفعليّة (أَعْمَلُ مُطْلَقاً، أُغَالِبُ البُؤْسَ)، كما نجده متمثلا في تاء المتكلّم (اسْتَنْبِتُ الأَرْضَ الخَرَاب). فالشاعر قد طوّق نصه بمجموعة من الخصائص والأدوات اللّغويّة ليفرض وجوده في النّص ويعبّر عن خلجاته وأحاسيسه التي تعود إليه بالدرجة الأولى، فيعبر عن الأنا المنكسرة لينقل بذلك معاناته الدّاخليّة، والتي تتمثل في أيامه الرّاكدة التّي تخلو من الأمل والتجدّد، فهو يعيش روتيناً معتادا كعامل كادح في المزارع والحقول لجلب قوت يومه بثمن زهيد، رغم أنّه يتطلّع في قرارة نفسه إلى عيشة رغيدة وهنيّة.

ويقول[1]:

أَنَا لَمْ أَعْرِف سِوَاك
حَاكِياً حِيرَة قَلْبِي
أَنَا يَا أُخْتِي غَرِيب
مَعَ نَفْسِي.. مَعَ رَبِي
كُلَّمَا حَاوَلْت شَيْئاً
رَعَفْتُ فِي الجِرَاح

يتواتر حضور الذّات في هذا المقطع الشّعري والمتمثل في الضمير المتكلم "أنا" وياء الملكية في قوله:(أَنَا لَمَ أَعْرِف سِوَاك/ أَنَا يَا أُخْتِي غَرِيب)، وياء الملكية في قوله:(قَلْبِي/ أُخْتِي/ نَفْسِي/ رَبِّي).

[1]المصدر السابق، قصيدة (الخطاطيف)، ص160.

فهو من خلال توظيفه للضّمير الأنا المفرد يجسد صراع الشّاعر مع ذاته ومع محيطه في قوله :(مَعَ نَفْسِي/ مَعَ رَبّي)، وهذا ما يحاول نقله إلى المتلقي:" فالشّاعر ليس مجرد شخص يعيش كالآخرين، ويري العالم مثلهم، ويتلقى مثيرات الحياة كما يتلقونها، ومن حين إلى حين ينزوي فيصوغ بطريقة آلية نصاً يسميه قصيدة، فهو لا يأتي بالشعر من عالم آخر، إنّما لديه عالما واحدا يعيش فيه، يولد فيه ويموت فيه، وهو حين يكتب قصيدة فإنّه يكتبها كجزء من سلوكه اليومي"[1]، وكجزء لا يتجزّأ من حياته ومعتقداته وسلوكياته التي اعتاد عليها.

2/ ضمير المتكلّم الجمع (نحن)

يقول الشاعر[2]:

وَيُرَدّدُ اللَّحْنَ الخَصِيب:
"نَحْنُ القُسَاة عَلَى الطُّغَاة
نَحْنُ العُتَاةُ عَلَيهم أَمَد الحَيَاة
سَنُحَطِّم الأَصْنَام ...أَصْنَام الجُنَاه
وَنُمَجّدُ الأَبْطَال... أَبْطَال الكِفَاح
وَنَعِيشُ لِلأَوْطَان آمالاً فِسَاح
وَنَرَى بِأَعْيُنِنَا الوُجُود
نَشْوَان مُبْتَسِم الحُدُود
وَالمَوكِب الوَطَنّي، خَفَاق البُنُود
يَهْتَزُّ بالأَحرَار ... أَشْبَال الأُسُود"

يُشكّل ضمير الجمع المتكلّم (نَحْنُ) سمة أسلوبيّة متفرّدة في هذا المقطع الشّعري، إذ أنّ الّشاعر قد عمد إلى استخدام هذا الضّمير بجميع حالاته: المنفصلة (نَحْنُ) وذلك بورودها مرتين (نَحنُ القُسَاة.../ نَحن العُتَاة...)، نون المضارعة الدّالة على جماعة المتكلّمين في قوله:(سَنُحَطّم الأَصنَام.../

[1] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإيداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص139.
[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (مواكب النّسور)، ص120، 121.

نُمَجِّد الأَبْطَال.../ ونَعِيش للأَوْطَان.../ ونرى ...)، كما ورد أيضا استخدام نون الجماعة المتصلة في كلمة (أَعْيُنِنا).

يخاطب الشّاعر من خلال هذا المقطع الشّعري المستعمر الفرنسيّ، ويتوعّده بافتكاك الحريّة وهذا ما نستنتجه من خلال التّصاعد الضمائريّ الذي يتخلل النّص، إذ يحمل ضمير الجمع المتكلّم دلالة على الاتحاد والقوّة والوحدة والمصير المشترك الذي يجمع الشعب الجزائريّ مع بعضه بعضا.

3_ضمير الغائب:

عادة ما يلجأ الشّعراء إلى ضمير الغائب وذلك محاولة منهم لإخفاء شخصياتهم والتّحرّر أكثر في عملية الإبداع، لأنّ" ضمير الغياب يرتبط برؤية اتفق عليها الجميع، ويشير غالبا إلى الزّمن الماضي، فاصطناع ضمير الغائب في السّرد، يحمي السّارد من إثم الكذب، ويجعله مجرّد حاكي يحكي، لا مؤلّف يؤلّف، أو مبدع يبدع... فهو مجرّد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما علِمه"[1]. كما استخدم أبو القاسم سعد الله ضمير الغائب في قصائده وغالبا ما كان يحكي عن خيباته وأحاسيسه المرتبِكة زمن الثورة، والتي شاركها مع الشّعب الجزائري.

يقول في قصيدة بعنوان (إلى أين)[2]:

بَيْدَ أَنَّ فُضُولَه يُحزِنُه
وَيُشْعِرُه بالخَيْبَة المَرِيرَة
وَسِمع هَمَسَاتٍ متقَطّعَة
إِنَّهَا تَتَكَلَّم !
كَأَنَّهَا حَشْرَجَة مُحتَضِر ...
وَلَكِنْ مَا لَهَا لَا تُعْنَى بِه
لَا بُدَ أَنَّهَا تُفَكّر ...

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الجزائر، دط، 1998م، ص178.
[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (إلى أين)، ص109.

إِنَّه شَدِيدُ الفُضُول ...
وَشَعَر بِأَنَّها ... تَتَحَرّك
غَيرَ أَنَّها تَتَرَنّح
لَقَد أَنْهَكَهَا التَّعَب والأَلَم

نلاحظ من خلال هذا المقطع ورود الضّمير المتصّل (ها) العائد على المؤنث الغائب في قول الشّاعر: (إِنّهَا تتَكَلَّم/ كَأَنَّهَا حَشْرَجَة مُحْتَضِر/أَنَّها تُفَكِر/ وَشَعَر بِأَنَّها/ أَنَّها تَتَرَنَح/ أَنهَكَهَا التَّعَب...) إذ يعود هذا الضّمير على أخت الطفل في القصيّة. كما نلاحظ ورود الضّمير الغائب المتصّل (ه) العائد على المذكر الغائب (هو) في وقل الشاعر (فُضُولُه يُحْزِنُه/ يُشْعِرُه ../لَا تُعْنَى بِه.../ إِنَّهُ.../).

بَرع الشّاعر في المزاوجة بين الضمير الغائب المذكر العائد على (الأخ)، والضّمير الغائب المؤنث العائد على (الأخت)، في مقطوعة شعريّة امتازت بالانسجام والتّجانس، وذلك للتّعبير عن مشاعره وأحاسيسه في لحظات البؤس والحرمان التي تَقَاسَمَها مع أخته بعد فقدانهم لأبيهم.

4_ضمير المخاطَب:

إنَّ استخدام ضمير المخاطب في الخطاب الشّعري عند الشّعراء أمر شائع، لما له من دلالات متعدّدة تساعد الشّاعر على التّحدّث مع الشّخص المخاطب وخلق حوار ثري بالدّلالات والإيحاءات التي تتشكّل وفق سياق لغوي معيّن.

يقول الشّاعر أبو القاسم سعد الله[1]:

أَيَا شَعْبُ أَنتَ وُجُودِي وَشِعرِي
وَإِيمَانِي الفَائِض المُسْتَرَاق
وَأَنْتَ الكَيَان الذي لَنْ يَذُوب
إِذَا مَا الوُجُود عَرّاهُ المُحَاق[1]

[1]المصدر السابق، قصيدة (احتراق)، ص127.

يخاطب الشّاعر في هذا المثال الشّعب الجزائريّ، الذي يمثل الشّاعر جزء لا يتجزأ منه، مستخدما الضّمير المخاطَب المفرد (أَنتَ) وذلك في قوله: (أَنتَ وُجُودِي وَشِعرِي / أَنتَ الكَيَان). وإنما أُستُخدِم أسلوب الخطاب في هذا المثال لخلق حوار افتراضي بين الشّاعر وشعبه، وذلك لغرض رفع معنويات هذا الشّعب وتحفيزه ودفعه نحو افتكاك حريّته.

ويقول في مقام آخر[2]:

يَا بَانِي الجَزَائِر
وَجِيلِها الأَبِي
فَنَحْنُ لَا نَبْكِيكَ
بِدَمْعِنَا السَّخِي
وَإِنَّمَا نُحَيّيكَ
نُحَيّيك فِي نُفُوسِنَا
نُحَيّيك فِي دِمَائِنَا
نُحَيّيك فِي أَجْيَالِنَا
نُحَيّيكَ فِي جِهَادِنَا
تِمْثَالُ مَجْدِنَا البَعِيد
وَرَمْزُ عِيدِنَا السَّعِيد!

يشتمل هذا المقطع على أسلوب الحوار والمتمثل في استخدام ضمير المخاطَب المتصِل (الكاف) في قوله: (نُحَيّيك ...) وضمير المخاطَب المستتر (أَنْتَ) في قوله: (يَا بَانِي) وذلك دلالة على تمجيد المخاطب المقصود وهو (عبد الحميد بن باديس).

---

[1] المحَاق(اسم)، بتثليث الميم من محق: الناقص = التالف = ما يرى من نقص في القمر في النصف الأخير من الشهر القمري، معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/ ، شوهد الساعة : 08:30 بتاريخ: 2023/08/19.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (قدوة الأحرار)، ص158.

5_التفات الضّمير:

تُعدّ ظاهرة الالتفات الضّميري من بين الظواهر البارزة في النّصوص الشّعريّة على وجه الخصوص، وهي أن ينتقل الشاعر بين الضمائر في النّص الشعريّ الواحد، وذلك" بالانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب، ومن المخاطب إلى الغائب، ومن ضمير المتكلّم إلى المخاطب ومن المخاطب إلى المتكلّم..."[1]، وكلّ ذلك من خلال عمليّة مقصودة من الشاعر للتلاعب بتراكيب الجمل وإحداث التّأثير المتوقّع من ذلك.

يعدّ هذا التلاعب بالضمائر خاصيّة من خصائص التأثير بالمتلقي، ينتجها الشاعر إذ أنّه" لا يستطيع أن ينقل عاطفته ولكنه يستطيع ترتيب الكلمات بشكل محسوب لكي يخلق تأثيرا في القارئ، فالقصيدة أداة اتصال وليست أداة نقل فهي تنتج ما يقدّمه شكلها"[2].ومن نماذج ظاهرة الالتفات في قصائد سعد الله نجد قوله[3]:

أَيُّهَا الشَّعْب !
افْتَحْ جَوفَكَ الجَهَنَّمِي
لينطبق على هؤلاء الأقزام
الذِينَ يُذِلُونَك بِالسِّيَاط
وَيُخَدِّرُونَ أَعْصَابَك الحَدِيدِيّة
وَيَمُنُّونَك بِالوُعُود الزَّائِفَة
وَيَمْتَصُّونَ دَمَكَ الحَّار
بِشِفَاهِهِم الغَلِيظَة

[1] أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص104.
[2] فاضل تامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية، وزارة الإعلام، العراق، دط، 1975، ص473.
[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (أيّها الشعب)، ص191.

نلاحظ من خلال المثال أن الشّاعر أبو القاسم سعد الله يسعى إلى التّأثير في القارئ المتلقي للقصيدة، وذلك عند استخدامه لخاصيّة من خصائص التأثير وهي الالتفات. إذ نجده قد انتقل من الضّمير المخَاطَب المفرد (أَنْتَ) في قوله:(أَيُّهَا الشَّعْب/ افْتَح جَوْفَك الجَهَنّمِي)، إلى الضّمير الغائب (هم) في قوله:(الذينَ يُذِلُونَك بِالسِّيَاط/ وَيُخَدِّرُون أَعْصَابَك الحَدِيدِيّة/ وَيَمْنُونَك بالوُعُود الزَّائِفَة/ وَيَمْتَصُّون دَمَك الحَّار) وفي هذا التّلاعب بالضّمائر دلالة معيّنة، وهي تقديم المخاطَب (الشّعب) وخصّه بالخطاب لجلاء مقامه ورفعته بالنّسبة للشاعر، بينما يدل تأخير ذِكْر المستعمر الفرنسي والذي عُبِّر عنه بالضّمير (هُم) في محاولة منه للحط من قيمة هذا الأخير والتّقليل من شأنه.

كما نجد قوله في قصيدة أخرى[1]:

لَا، بَلْ قَد نَسِيتُ بِدَايَة العَهْد ((الجَدِيد))
عَهْد المَذَلَّة وَالسُّجُود ..
إِنْ كُنْت أَذْكُر مَا أُرِيد
فَمُذ اللُّصُوص تَسَلَّقوا ..
جُدْرَان مَوطِنِنَا الشَّهِيد
وَتَنَاهَبُوا الحُبَّ الحَصِيد
كُلّ الحَصِيد
وَتَقَاسَمُوا الوَطَن المَجِيد
وَطَن الجُدُود
فِي لَهْفَة عَمْيَاء .. فِي حِقْدٍ مُبِيد

نلاحظ من خلال التّمعن في الأسطر الشّعريّة السّابقة انتقال الشّاعر من الضّمير المتكلم الفرد (أنَا) في قوله:(قَد نَسِيت بِدَايَة العَهْد الجَدِيد/ إِن كُنْتُ أَذْكُر مَا أُرِيد) إلى الضمير الغائب (هُم) في قوله: (فَمُذْ اللُّصُوص تَسَلّقُوا، وَتَنَابَهُوا الحُب الحَصِيد/ وَتَقَاسَمُوا الوَطَن المِجِيد). والغرض من تلاعب

[1] المصدر السابق، قصيدة (أمس وغد)، ص193، 194.

الشّاعر بالضّمائر فيه دلالة على تحدي المستعمر الفرنسي، ونعته بكل الصفات الدنيئة التي يتصف بها كل مغتصب لحرية الغير.

كما جيء بهذا التّلاعب في الضمائر بشكل مقصود من الشّاعر سعد الله، وذلك لجعل نصوصه أكثر ترابطا ولتقوية دلالتها، فاستخدام الضّمائر، ما هي إلاّ وسيلة لغوية يستخدمها للوصول إلى هدف معين وهو التأثير في المتلقي.

المطلب الثّالث: دلالة الجملة (فعليّة/ اسميّة) في قصائد (الزّمن الأخضر)

تُعتبر البنيّة التركيبيّة مجالاً واسعاً استقطب النقاد واللّغويين في الدّراسة البنيويّة، كون الخطاب الشّعري نظام مُنغلق على نفسه، يتشكّل من مجموعة من العلاقات التي تتشابك فيما بينها، فالنّص" هو ذلك النّسيج من القول، وتسلسل الجمل التي تتعالق فيما بينها، لتخلق شروط التّمظهر اللّغوي"[1]. سنحاول في هذا الشطر من البحث دراسة التراكيب البارزة في قصائد أبي القاسم سعد الله، كونها تحمل دلالات معيّنة يريد الشاعر أن يوصلها للمتلقي، ومن أهم هذه التراكيب نجد:(الجمل الفعلية والجمل الاسمية).

غالبا ما تدلّ الجمل الفعليّة على الحركيّة والتجدّد، بخلاف التّراكيب الاسميّة التي تحمل معنى الثّبات والديمومة، فالفعل يدخل فيه "عنصر الزّمن والحدث بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزّمن، ولأنّ عنصر الزّمن داخل في الفعل، فهو ينبعث في الذّهن عن النّطق بالفعل(...) وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا، لا تحدد خلاله الصفة المراد إثباتها"[2].

أمّا الجمل الاسمية فتحمل معنى الثّبات حيث يستخدمها الشاعر للتعبير عن الحالات التي تحتاج إلى الوصف الثابت، حيث يُراوح الشعراء في توظيف الجمل الفعليّة والإسميّة بحسب الحاجة إليها، فالجمل الفعليّة تأتي للدّلالة على الحركيّة والتجددّ، عكس الجمل الاسميّة التي تأتي للدّلالة على الثبات والدّيمومة.

---

[1] بشير القمري، شعرية النّص الرّوائي، دار البيادر، الرباط، ط1، 1991م، ص10.

[2] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص151.

يوظّف أبو القاسم سعد الله في ديوانه الشّعري (الزّمن الأخضر) التّراكيب اللّغويّة بنوعيها: الاسمية والفعليّة، ولكلّ تركيب دلالة خاصّة سيق إلى القصيدة لأجلها، لهذا سنقوم بدراسة عينات من قصائد ديوان للكشف عن تلك الغايات.

1/ توظيف الجمل الفعليّة:

ورد التّركيب الفعلي متتاليا في قصيدة " أحبك"، والتي قصيدة نظمها على شرف ولده[1]:

ذَكَرتُك، يَا لِلمَسَافَات بَيْنِي وَبَينَك
فَثَار اشْتِيَاقِي وَهَبّ الحَنِين
وَعَانَقتُ هَذَا الفَضَاء الرَّحِيبَا
وَقَبّلْتُ رَأْسَكَ والَوجْنَتَين
***
عَلَى البُعْدِ والقُرْب أَنْت الرّضَى والهوَى
وَأَنْتَ النُّضَار[2] وَأَنْتَ اللُّجَيْن
أُحِبُّك، يَا قُرَّة لِلفُؤَاد ويَا فَرْحَة الوَالِدين
أُحِبُّك، أَنْت الزَّمَان الضَّحُوك
وَأَنْتَ الرَّبِيع الذِي لَا يَحُول

نلاحظ على هذا المقطع من قصيدة "أحبّك" غلبة تواتر الجمل الفعليّة، في قوله: (ذَكَرتُك...، فَثَار اشْتِيَاقِي، عَانَقْتُ هَذَا الفَضَاء...، قَبّلْت رَأْسَك، أُحِبُّك يَا قُرّة الفُؤَاد، أُحِبُّك أَنْتِ الزَّمَان ...). جاء توظيف هذه الجمل الفعليّة المتواترة، لعلاقتها بمشاعر الشاعر سعد الله، والتي تحمل معنى الشوق والحنين المتجدّد في أعماقه نحو ابنه الذي افتقده خلال سفره.

---

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (أحبك)، ص373 .

[2] النُضَار(اسم): النُّضَار: الخالصُ من كل شيء، معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/، شوهد: الساعة 08:45 د، بتاريخ: 2023/08/19.

ويقول في قصيدة أخرى[1]:

رَدِّدِيهَا !
نَغْمَة النَّصْرِ المَجِيد وَانْشُرِيهَا
عَبْر آفَاقٍ عِطَاش لِنَشِيدِك
شَرِبْت كَأْسَ الخَلَاص الحُرّ في فَرْحَة عِيدِك!

إنّ الجمل (رَدِّدِيها، انْشُرِيهَا...، شَرِبت كَأْسَ الخَلَاص)، جمل فعليّة، تعكس الحس الثوري لأبي القاسم سعد الله من خلال مشاعره الثائرة والمنادية بالنّصر بمناسبة احتفال الجزائر بعيد استقلالها الأول، كما بدت نزعته القوميّة جليّة، من خلال تعاطفه مع القضيّة الفلسطينيّة، وذلك في قوله (رَدِّدِيها فِي (فَلَسْطِين) الضَّحِيّة).

3/ توظيف الجمل الاسميّة:

نجد أنّ الشاعر أبو القاسم سعد الله قد استخدم الجمل الاسمية في بعض القصائد بشكل أساسي، حيث سيطرت على التّركيب النّحوي فيها، يقول الشاعر[2]:

الشَّـــــعْبُ فِـــــي فَـــرَحٍ غَـــــــرِيب
بِـــــمَقْـــدَم المَـــوْت الـــــرَّهِيـــــــب
الشَّـــــعْـــبُ مُنْـــــــدَفِـــــع الإِرَادَة
نَـــــحْـــوَ أَكْـــــــوَام اللَّـــــهِيب
الشَّـــــعْـــبُ، شَـــــعْـــبُ الله، مَـــــا
أَدْرَاكَ مَـــــا غَـــضَـــبُ الشُّـــعُـــوب
شَـــــعْـــبُ الجَـــزَائِـــر فِي انْتِفَـــاضَتِـــه
وَجَـــولَـــتِـــــــه الغَـــــضُـــــوب

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الانتصار)، ص363 .
[2] المصدر نفسه، قصيدة (شعب الله)، ص310.

شَـــــعْـــــــب تـَـــــــــدَافَـع لِلــحَيـاة
مَـــــــــــدَى الـــــــرَّوابِي والـــــــــدُّرُوب

إنّ توظيف الجمل الاسمية التّالية (الشَّعْبُ فِي فَرَح .../الشَّعْبُ مُنْدَفِع الإِرَادَة.../الشَّعْب، شَعب الله.../شَعْبُ الجَزَائِر.../) يحمل معاني الوصف، فالشّاعر من خلال قصيدته يصف حالة الشّعب الجزائريّ أثناء الثّورة التحريريّة، يصف اندفاعه نحو الحرب على العدو رغم قلّة عتاده فهو لا يخشى من شيء مادامت الحريّة نصب عينيه. وهذا ما يكشف عن النّزعة الثوريّة القويّة للشاعر والذي بيّنها من خلال جلّ قصائد ديوانه.

ويقول في مقطع آخر[1]:

أَنْتِ يَا صَخْرَة شَعْبِي
أَنْتِ يَا قِمَّة حُبِّي
دَائِـــــماً أَنْـــتَ شُمُـــوخٌ وَصُـــمُـود
دَائِمـــــاً أَنْتَ نِضَـــــالٌ وَخُـــلُـــود

يرمي الشّاعر من خلال توظيف الجمل الاسميّة في هذه المقطوعة الشعرية إلى وصف الشعب الجزائري، وتمجيد ثورته فالجمل الاسمية (أَنْتِ يَا صَخْرَة شَعْبِي.../ أَنْتِ يَا قِمَّة حُبِّي.../ دَائِماً أَنْتِ الشُّمُوخ.../ دَائِماً أَنْتِ نِضَال...) دالّة على ثبوت الوصف والتصاقه بموصوفه وهي "الجزائر".

من خلال دراسة التّراكيب النّحويّة الخاصّة بقصائد أبو القاسم سعد الله، نستخلص أنّ الشاعر قد اعتمد في نظم قصائده على الجمل الاسميّة والفعليّة في آن واحد، لكنّ المتتبع لهذه القصائد يلاحظ غلبة تواتر الجمل الفعليّة مقارنة بالجمل الاسميّة، وهذا إن دلّ فإنّه يدلّ على أنّ الشاعر قد دعّم تجربته الشعريّة المتشبّعة بالنّزعة الثوريّة بالتراكيب الفعليّة، وذلك بنسب أكبر كونها تُلبي حاجياته الدّلالية في محاولة إضفاء حيوي على القصائد، فتُقرّبها من الواقع الذّي عايشه الشّعب إبان فترة الاستعمار، وإيصال جميع المشّاعر والأحاسيس إلى القارئ (المتلقي) والتأثير فيه.

[1] المصدر السابق، قصيدة (الصخرة)، ص298.

المبحث الثاني: التّقنيات ودورها في بناء النّص الشّعري.

سنعمد في هذا المبحث إلى دراسة مختلف التّقنيات النّحوية البلاغيّة، التي ساهمت في تشكيل البعد الدّلالي لقصائد (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله، من تقديم وتأخير وذكر وحذف، وتنصيص واعتراض. فكل هذه التّقنيات ما هي إلاّ وسيلة من وسائل الشّاعر لإيصال مشاعره إلى المتلقي في أبلغ صورة فـنجده يحوّل مشاعره وأحاسيسه إلى تعابير. ثم يتصرّف في تلك التّعابير بالطّريقة التي تتناسب وتجربته الشعوريّة، حتى ولو تعدّى حدود القاعدة أو يلغيها.

يقول سيبويه (ت 180هـ) في هذا الصّدد:" اعلم أنّه يجوز في الشّعر ما لا يجوز في الكلام"[1]، ويقول أبو سعيد السيرافي (ت386هـ):" اعلم أنّ الشّاعر قد يضطرّ حتى يضع الكلام في غير موضعه الذي ينبغي أن يوضع فيه فيزيله عن قصده الذي لا يحسن في الكلام غيره، ويعكس الإعراب، فيجعل الفاعل مفعولا به والمفعول فاعلا"[2]. وإنّما يكون هذا التعدّي على القواعد وفق ضوابط وشروط لا يمكن للناظم أن يتعداها أو أن يحول دون انتهاج سبيلها.

المطلب الأوّل: التّقديم والتّأخير.

تعدُّ تقنية التّقديم والتّأخير من بين أهم التّقنيات التّي يستخدمها الشّعراء في تكوين قصائدهم الشّعريّة، لما لها من جماليّة خاصّة. يُعرّف التّقديم والتّأخير بأنّه "جَعل اللّفظ في رتبةٍ قبل رتبته الأصلية أو بعدها لعارض اختصاص أو أهميّة أو ضرورة"[3]، كتقديم الخبر على المبتدأ أو المفعول به عن الفاعل، وغير ذلك مما يُسقِط التّرتيب المعمول به في قواعد العربيّة.

كما يتحدّث عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) عن هذه الظّاهرة في كتابه دلائل الإعجاز فيقول:" هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن

[1] سيبويه، الكتاب، ج1، ص16.

[2] السيرافي، ضرورة الشعر، تح: رمضان عبد التواب، دار النهضة، بيروت، ط1، 1985، ص193.

[3] بن عيسى بن طاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، دط، 2008، ص110.

البديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقُك مسمعهُ، ويَلطُف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدّم فيه شيء، وحوّل اللّفظ من مكان إلى مكان"[1].

وهناك من جعله مرتبطاً بالبلاغة، إذ يُعرّفه الزّركشي (ت794هـ) بقوله:" التّقديم والتّأخير هو أحد أساليب البلاغة، فإنّهم أتوا به دلالة على تمكّنهم في الفصاحة، وملكتهم في الكلام وانقياده لهم، وله في القلوب أحسن موقع، وأعذب مذاق"[2].

يتعلّق أسلوب التقديم والتّأخير بعنصرين مهمين هما: الاختيار والترتيب، فأمّا في تعريف الاختيار، فهو" مجموعة من المفردات والألفاظ التي يمكن للمتكلّم أن يأتي بأحد منها في كلّ نقطة من نقاط سلسلة الكلام" [3]. حيث يقوم الشاعر باختيار ألفاظه ضمن مجموعة من الإمكانيات المفرداتية المتاحة.

أمّا التّرتيب فهو" عملية ثانية تلحق عملية الاختيار، تتمثل في رصف الأدوات، التعبيريّة التي تُتيحها عملية الاختيار، وتركيبها وفق ما تقتضيه قوانين النّحو"[4]، فثاني عملية هي: عمليّة ترتيب تلك المفردات وفق ما تمليه عليه مشاعره ومقاصده النّفسيّة.

إنّ الدّلالة الناتجة عن أسلوب التّقديم والتّأخير لها علاقة أكثر بالذائقة الشّعريّة فهي "لا تخضع للتّعقيد ولا تنتظم بالتّعليل المنطقي، شأنها في ذلك شأن النّغمة الموسيقيّة، أو اللّوحة الزّيتيّة، تحبُّها أو تكرهُها ثم لا تستطيع أن تُرجِع ذلك إلاّ للذّوق"[5]. فهي خاصّة بالشاّعر ومتعلّقة بأسلوبه المتفرّد، قد يحبّها ويتذوّق روعتها البعض من القراء، وقد يمقتُها البعض الآخر ولن تجد في ذلك ضابطا إلاّ الذّوق.

---

[1] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص83.

[2] الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبو الفضل ابراهيم، دار التراث، القاهرة، دط، دت، ج3، ص233.

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدّار العربية للكتاب،تونس، ط3، 1982، ص138، 139.

[4] المرجع السابق، ص140.

[5] تمّام حسّان، الأصول دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، النحو، فقه اللّغة، البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، دط، 2000، ص317.

من خلال استقرائنا لديوان "الزّمن الأخضر"، رصدنا مجموعة من مظاهر التّقديم والتّأخير، ومنها:

1_تقديم الفاعل على الفعل:

ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

سَنَاءٌ أَضَاءَ الأُفُق مِن كُلِّ جَـــــانِب
وَوَدَقٌ دَفِيق الرَّج كالسَّيْل زَاغِـــــب

من خلال التمعُّن في هذا المثال نلاحظ خرق الشاعر للقاعدة اللّغوية، وذلك بتقديمه الفاعل (سَنَاء) على الفعل (أَضَاء)، وقد جيء بهذا التّقديم والتّأخير لسبب بلاغي وهو حاجة الشّاعر لِلفت الانتباه وتركيز الأهمية للفاعل وهو (السَّناء) الذي يعني الضوء السّاطع، والذي يقصدّ به لعلامة الشّيخ البشير الإبراهيمي.

2_تقديم الجار والمجرور:

غالبا ما يفيد تقديم الجار والمجرور التّعيين والتّحديد المكاني[2]، كقول الشّاعر في نهاية قصيدة (ملائك الخلد):

فِي جَــلَال الوُجُـــود شِـــــعْرٌ وَحُـــب [3]

نلاحظ في هذا المثال تقديم الجار والمجرور (فِي جَلَال الُوجُود) على المبتدأ (شِعْرٌ وَحُب)، وفي ذلك دلالة بلاغيّة وهي التّركيز على موقع هذا الحب والشعر الذي يتحدث عنهما الشاعر في قصيدته، لذلك قدّم الجار والمجرور على المبتدأ في هذا المقام.

ويقول في مقام آخر من قصيدة (رب يوم)[1]:

---

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر قصيدة (تاج العرب)، ص25.

[2] ينظر: سربوك خديجة، بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر–مقاربة أسلوبية في شعر محمد صالح الباوية، ص176.

[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (ملائك الخلد)، ص43.

رُبَّ يَـــومٍ أَظَـــل فِيـــهِ سَـــــعِيـــداً
طَـــــرِبُ اللُّـــــب كالمُصَـــاب بهَـــوَس
فِيهِ أَحْـــظَى وَفِـــيه أُلْـــفِي عَضِـــيضاً

نلاحظ في هذا المثال ورود الجار والمجرور (فيه) مقدّما "مرتين" والهاء الضميرية تعود إلى (اليوم)، وفي هذا التّقديم والتّأخير تأكيد على أهميّة العنصر المقدّم دون سواه، وذلك من أجل جذب تركيز القارئ نحوه.

وقوله[2]:

فِي هَزِيـــم السَّـــمَا وَصَـــمْتِ الـــوُجُـــود
دَعَـــوَاتٌ مِـــن الـــلَّهِيـــب المُـــذَاب

كذلك هو الحال بالنّسبة لهذا المثال فقد تقدمّ الجار والمجرور (فِي هَزِيم السَّمَا) وذلك لضرورة بلاغية وهي التّركيز على المقدّم دون المقدّم عنه.

المطلب الثّاني: ظاهرة الحذف في ديوان "الزّمن الأخضر"

اهتمّ علماء اللّغة منذ القدم بظاهرة الحذف كونها ظاهرة لغويّة تنتج عن خروج في قواعد اللّغة العربيّة، ويكون ذلك بحذف أحد أطراف الجملة (المسند أو المسند إليه)، وذلك لغاية بلاغيّة أو أسلوبيّة يرمي إليها المبدع.

يُعرّفه عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) بقوله:" هو بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيبُ الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذِّكر أفصح من الذِّكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أَنْطَق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِنْ"[3]. يشير عبد القاهر الجرجاني

[1] المصدر السابق، قصيدة (رب يوم)، ص17.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (ابتهال)، ص113.
[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

إلى أهميّة الحذف كظاهرة بلاغيّة وأسلوبيّة تدعّم المعنى، وتضفي عليه لذّة جماليّة، تثير نفس المتلقي، وتجعله يتطلّع لهذا الخطاب، فالحذف أحيانا أبلغ من الذّكر ولوكان الأخير هو الأصل والمستحب.

والمميّز في الحذف أنّه أسلوب عُنيت به العرب قديماً، ووظّفه الشُّعراء القدامى في أشعارهم وإبداعاتهم الأدبيّة، يقول ابن جني (ت 392هـ) في هذا الصّدد:" قد حَذَفَت العرب الجملة، والمفردة، والحرف، والحركة، وليس شيء من ذلك إلاّ من دليل عليه، وإلاّ كان فيه ضربٌ من تكليف علم الغيب في معرفته"[1]. يُلمِّح ابن جني إلى أنّ الحذف سُنّة من سُنن العرب قديماً، وسِمة من سِمات خطاباتها وآدابها، لكن الحذف إن لم يحتوي على قرينة دالّة عليه فهو باطل، ويصبح بذلك من اللّغو الذي لا يمتُّ للكلام البليغ بصلة.

يؤكّد محمد عبد المطّلب على أنّ للحذف أثر يُحقّقُه في نفس القارئ (المتلقي)، ذلك أنّ" الجهل بالشيء يصيب النّفس بالألم، فإذا التفتت إلى القرينة تفطّنت له، فيحصل لها اللّذة بالعلم واللّذة الحاصلة بعد الألم تكون أقوى من اللّذة الحاصلة ابتداءً، وبذلك يدخل الحذف بنيّة دائرة الكثافة الدّلاليّة، بحيث لا يخترقها القارئ إلاّ بعد معاناة، فيكون اكتساب المعنى شبيها باكتساب التّصوّر، فيزداد الكلام حُسنا وتزداد النّفس لذّة"[2]. إذ ربط عبد المطّلب أسلوب الحذف باللّذة التي تحصل في نفس المتلقي من خلاله، وهو بطريقة غير مباشرة يدعم توظيف أسلوب الحذف في الإبداعات الشعريّة والأدبيّة عامة.

وقد يلجأ المبدع إلى الحذف لغاية معيّنة كعدم الرّغبة في معالجة القضية أو الموضوع المطروح، أو لتمكين القارئ من ملء الفراغ الدّلالي بالاستعانة بمخيّلته، والفراغ مرادف للصّمت[3].اعتمد أبو القاسم سعد الله على توظيف آلية الحذف، في أشعاره وقصائده، إذ وظّف الحذف بنوعيه: الحذف المخبر به (المصرّح به)، والحذف غير المخبر به (غير المصرّح به).

---

[1] ابن جني، الخصائص، ج2، ص364.

[2] محمد عبد المطّلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر ،ط2، 2008، ص222، 223.

[3] ينظر: والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1994م، ص233.

1_الحذف المخبر به:

وهو ذلك النوع من الحذف الذي يقع بوعي من الشّاعر وبتخطيط مسبق منه، حيث يقطع سيرورة خطابه، للإيماء بدلالات معيّنة يستنتجها المخاطَب من خلال فهمه الكُلي للخطاب[1]، ومن بين القصائد التي اشتملت على الحذف المخبر به نجد قول الشاعر[2]:

وَيُرَدِّد اللَّحْن الخَصِيب:
"نَحْنُ القُسَاة عَلَى الطُّغَاة
نَحْنُ العُتَاة عَلَيْهِم أَمَد الحَيَاة
سَنُحَطِّم الأَصْنَام...أَصْنَام الجُنَاه
وَنُمَجِّد الأَبْطَال ... أَبْطَال الكِفَاح
وَنَعِيش لِلأَوْطَان آمَالاً فِسَاح

اختصّ الشّاعر هذه الأبيات بأسلوب الحذف والذي عُبّر عنه بنقاط الحذف (...)، إذ يبدو ثائرا غاضبا يتوعدّ المعتدي الفرنسي فيقول: (سَنُحَطِّمُ الأَصْنَام ... أَصْنَامَ الجُنَاه)، إذ يتساءل القارئ أيُّ أصنام هذه التي ستُحطَّم؟، بعد ذلك يأتي الجواب بعد نقاط الحذف بقول الشّاعر (أَصْنَام الجُنَاه)، وهي إجابة لتساؤلات القارئ وكذلك هو الحال في السّطر الشّعري الموالي.

فالشّاعر يعتمد أسلوب الحذف من أجل إثارة القارئ وشد انتباهه للقصيدة، وذلك للتّفاعل معها، فنجده يتلاعب بمكونات الجملة الأصليّة فتارة يَحْذِف وتارة يُقَدِّم ويُؤَخِر، مُحْدِثاً بذلك خَرقاً قَوَاعِدِياً تلو الآخر.

ويقول[3]:

---

[1] ينظر: أحمد مداس، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2000، ص256.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن أخضر، قصيدة (مواكب النسور)، ص120.

[3] المصدر نفسه، قصيدة (إصرار)، ص276.

وَعُيُون مَسْعُورَة

جَاءَتْ مِن كُلِّ (أُرُوبا)
تَبْحَث عَنْ جِيفَة . . .
وَالشَّمْسُ جَرِيحَة
ثَلْجٌ . . مَطَر أَحْمَر
يَوماً . . تِسْعَة أَيَام
عَامَيْن . . ثَلَاثَة أَعْوَام
وَالأُفُق خِبَاء[1] يَتَمَزَّق
وَاللَّيل مَقَابِر جَوعَانَة
وَالشَّعْبُ إِلَه يَتَأَلَّق ! . .

تميّزت هذه الأبيات الشّعريّة باستخدام الشاعر لأسلوب الحذف، لدلالة معينة وبقصد منه، حيثُ نجد في هذه المقطوعة الشّعريّة من قصيدة بعنوان (إصرار) لأبي القاسم سعد الله والتي نظمها بمناسبة "الإضراب التّاريخي الذي قام به الشّعب استجابة لنداء الثورة، 1957"[2].

يقول فيها: (وَعُيُون مَسْعُورَة/ جَاءَتْ مِنْ كُلِّ (أُرُوبَا)/ تَبْحَثُ عَن جِيفَة ...)، حَذَفَ الشاعر المعنى المنتظر بعد قوله: (تَبْحَثُ عَن جِيفَة ...)، وبذلك يَخْرِق سقف توقع القارئ، الذي يَتَوَقع في هذه الحالة الإجابة عن التّساؤلات التي تدور في ذهنه: أيُّ جيفة؟ ما المقصود بذلك؟ نلاحظ أنّ الشاعر لم يُجِب بعد النّقاط بإجابة محددة عن تساؤلات القارئ، وإنما ترك له الحريّة الكاملة في إتمام الاحتمالات الواردة في ذهنه، وتختلف هذه الإجابات من قارئ إلى آخر حسب خلفيته الفكريّة.

[1] خِبَاء(اسم): ج: أَخْبِيّة، الخِبَاءُ : بيتٌ من وَبَرٍ أو شَعر أو صُوف، يكون على عمودَيْن أو ثلاثةٍ، معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة:-https://www.almaany.com/ar/dict/ar، شوهد الساعة :09:00، بتاريخ: 2023/08/19.

[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (إصرار)، ص275.

كذلك بالنّسبة للحذف الذي في الأسطر الشّعريّة المواليّة في قوله: (ثَلْج... مَطَر أَحْمَر)، إذ نجده يُعْمِل مخيّلة القارئ للتّساؤل: أيّ ثلجٍ يقصد الشّاعر وقد أُحْتُلت بلاده؟، أيُّ خير يكون بعد الاستعمار، ثمّ يتكلّم بعد الحذف ليبين فيقول:(مَطَرٌ أَحْمَر) وفي ذلك كناية عن دمّ الشّهداء والشّعب الجزائري من وراء الحروب، ثم يقول:(يَوماً .. تِسْعَة أَيَام)، وهنا في الحذف دلالة على طول مدّة الاستعمار، كذلك بالنّسبة للمثال الموالي:(عَامَين ..ثَلَاثَة أَعْوَام).

2_الحذف غير المخبر به:

وهو ذلك النّوع من الحذف" المبني على اللّاوعي لارتباطه الوثيق بالإيقاع الذي لا يصلح الشعر إلاّ به، فلو أنّه أبرز بعضه قاصدا ليثير دلالات معيّنة لدى المخاطب، لَفَقَدَ الخطاب الشّعري رونقه، ولفقد الوزن اتّزانه، وخرج الملفوظ إلى النّثر"[1]. فبين الكلام البليغ منه والعادي الشيء البسيط، فلو تعداه الشّاعر لفقدت القصيدة وهجَها، وخرجَت من الشّعر إلى النّثر.

أ/حذف المسند إليه (المبتدأ):

يقول أبو القاسم سعد الله[2]:

جَوَاهِر، تُحَف ..
تَحْرُسُهَا الرِّمَاح وَالجُيُوش
تَنَامُ فِي الحَرِير وَالدِّيبَاج
مَوْصُودَة الرُّخَام وَالزُجَاج

ورد في هذا المثال حذف المسند إليه(المبتدأ)، فتقدير الكلام (هِي جَوَاهِر، هِي تُحَف . .)، وإنّما جاء هذا الحذف لتناسبه مع الإيقاع الشّعري للقصيدة، وأيضا في تقديم الخبر وحذف المبتدأ تركيز دلاليّ واهتمام بمعنى الخبر عن غيره من مكونات الجملة. فهو يَصِف الورق الذي تحدث عنه طيلة القصيدة بالجواهر والتُّحف لمكانتها وقيمتها.

[1] المصدر السابق، ص256.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (ورق)، ص328 .

ب/حذف المسند (الفعل):

ومن ذلك قول الشاعر[1]:

أَقْسَمْتُ بالرُّوح المُقَدَّس وَالعَبِير
وَبِشَعْرِي الشَّعْث الضَّفِير ...

نلاحظ أنّ الحذف هنا قد وقع على مستوى السّطر الثّاني من المثال، وتقدير المثال (وَأَقْسَمْتُ بِشَعْرِي الشَّعْث الضَّفِير ...)، وقد استوى الحذف في هذا المثال لوجود دليل عليه في السطر الشّعري الذي قبله.

ج/حذف جملة جواب الشرط:

يقول الشاعر[2]:

فَتَنَادَوا كَالهَزِيم:
لَيْسَ تَفْنَى أُمَّة
نَضِجَ العَقْلُ لَدَيْها
وَلَو احْتَجَ الرَّدَى[3]
وَلَوْ انْقَضَ عَلَيْها

جاءت (لو) في هذا المثال شرطيّة، ونلاحظ أنّ جواب الشّرط قد تقدّم على جملة الشّرط فتقدير الكلام ((جملة الشرط) وَلَو احْتَجَ الرَّدَى / وَلَو انْقَضَّ عَلَيْهَا/ (جملة جواب الشرط) لَيْسَ تَفْنَى أُمَّةٌ / نَضَجَ العَقْلُ لَدَيْهَا).

---

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزّمن الأخضر، قصيدة (غضبة الكاهنة)، ص129

[2] المصدر نفسه، قصيدة (غيوم)، ص93.

[3] الرَّدَى (اسم)، الرَّدَى: الهلاك، والموت، معجم المعاني (عربي عربي)، رابط الكلمة: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-a/، شوهد الساعة: 19:00، بتاريخ: 2023/08/19.

د/حذف حرف العطف:

ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر[1]:

يَدَاي تَبْحَثَان عَن طَرِيق ..
لَمْ تَعْرِفَا بِدَايَتَه
وَتَتْعَبَان . . تَدْمَيَان

نلاحظ على المثال الشّعري حذف واو العطف الثّانية في قوله (وَتَتْعَبَان . . تَدْمَيَان) وتقدير الكلام (وَتَتْعَبَان.. وَتَدْمِيَان).

هـ/حذف حرف النداء:

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر[2]:

أَيُّهَا الشَّعْبُ الصَّاعِد نَـــحْوَ الشَّمْـــس
أَيُّهَا الشَّعْبُ الصَّارِخ فِي وَجْه الطُّغْيـــان

نلاحظ على المثال حذف أداة النّداء (يا) في بداية السّطرين الشّعريين في قوله:(أَيُّهَا الشَّعْبُ الصَّاعِد نَـــحْوَ الشَّمْـــس/ أَيُّهَا الشَّعْبُ الصَّارِخ فِي وَجْه الطُّغْيان)، وتقدير الكلام (يَا أَيُّهَا الشَّعْب...).

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الهوة)، ص335.
[2]المصدر نفسه، قصيدة (أيها الشعب)، ص191.

المطلب الثالث: أسلوبي التّنصيص والاعتراض

1_ أسلوب التّنصيص:

احتوت بعض قصائد "الزّمن الأخضر" على أسلوب التّنصيص، ويقصد به وضع كلمة أو جملة بين علامتي التّنصيص، وفي ذلك إشارة للقارئ أو المتلقي على وجود دلالة أو معنى خفي غير المعنى الظّاهر، ومما ورد في قصائد الديوان من أسلوب التّنصيص نجد قول الشّاعر[1]:

وَيُرَدِّد اللَّحْن الخَصِيب:
"نَحْنُ القُسَاة عَلَى الطُّغَاة
نَحْنُ العُتَاة عَلَيْهِم أَمَد الحَيَاة
سَنُحَطِّم الأَصْنَام...أَصْنَام الجُنَاه
وَنُمَجِّد الأَبْطَال ... أَبْطَال الكِفَاح
وَنَعِيش لِلأَوْطَان آمَالاً فِسَاح
وَنَرَى بِأَعْيُنِنَا الوُجُود
نَشْوَان مُبْتَسِم الحُدُود
وَالمَوْكِب الوَطَنِّي خَفَّاق البُنُود
يَهْتَزُّ بِالأَحْرَار ... أَشْبَال الأُسُود"

نلاحظ على هذا المثال ورود عدة عبارات أو جمل بين علامتي التّنصيص، حيث يحمل هذا التّنصيص رسالة الوعيد من المرابطين إلى المستعمر الغاشم، تحمل في ثناياها نبرة التّحدي والتهديد.

ويُردد أيضا في قوله[2]:

وَلَقَد كَانَ عَلَى طُولِ الحُدُود
هَاتِفٌ يَقْرَعُ آذَانَ الرُّقُود:

---

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر (مواكب النسور)، ص120، 121.
[2] المصدر نفسه، قصيدة(المروحة)، ص205

"أَهُو المَجْدُ اضْطِهَاد وَامْتِلَاك؟
أَهُوَ الحُكْم جُنُونٌ وَخَرَاب؟"

جاء هذا التّنصيص يحمل في ثناياه أسلوب النّداء في قول الشّاعر "أَهُو المِجْدُ اضْطِهَاد وَامْتِلَاك؟ أَهُوَ الحُكْم جُنُون وَخَرَاب؟" وكأنّ الشّاعر يريد من خلال هذا الاستفهام الغير حقيقي أن يسْخر من السّبب الذي ابتدعَته فرنسا من أجل الدّخول للأراضي الجزائريّة واستعمارها.

2_ أسلوب الاعتراض:

يشكّل أسلوب الاعتراض ملمحاً لغوياً بارزاً في شعر أبي القاسم سعد الله، يعرّفه النّحويون بأنّه:" الجملة المعترضة الواقعة بين شيئين لإفادة الكلام تقوية وتسديدا أو تحسينا"[1]. كونه مظهر من مظاهر الانحراف عن القاعدة النّحويّة، وبالتّالي يلجأ إليه الشّاعر كغيره من الأساليب لجذب انتباه المتلقي والتّأثير فيه.

كما يُؤكد حَسن نَاظِم على" أنّ الجملة الاعتراضيّة تُقوي الكلام، وتزيد من تماسكه في الوقت الذي تَفْصِل فيه بين ركنين متلازمين، وهنا _بالضبط_ تكمن المفارقة، فهي تدعم الكلام في الوقت الذي تجعله فيه يبدو كأنّه مفكّك..."[2].نلاحظ أنّ الشّاعر أبو القاسم سعد الله قد عمد إلى توظيف أسلوب الاعتراض في قصائده ولكن بتحفظ شديد عكس باقي الأساليب، كما أنّه يحمل دلالات خفيّة يرمي إليها الشاعر.

يقول الشّاعر[3]:

إِنَّ قَلْبِي –حَيْثُ كُنْت–أَمَل يَحْوِي الوُجُـــــود
أَمَـــــلٌ يَصْبَغُـــــه دَمِـي وَتَحْدُوه الجُـــهُود

[1] فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص188.

[2] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص182.

[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الطين)، ص210.

نلاحظ على هذا المثال أنّ الشّاعر قد وظّف أسلوب الاعتراض متمثلا في الجملة الاعتراضيّة _حَيْثُ كُنْتَ_ وذلك لجعل القارئ يلتفت إلى مكان تعلّق قلب الشّاعر، وهو حيث كان (أَخُوه) الذي خصّه بالنّداء في أوّل القصيدة.

كما نجد أمثلة عديدة أخرى لأسلوب الاعتراض، كقول الشاعر[1]:

إِنَّ فِي النَّـــــــاسِ مَـن سَيَبْنِي حَيَـاةً
أَوْ ضَرِيحاً –يَا صَاحِبِي– لَو نَـطَقَتَـــا

يخاطب الشّاعر في هذه القصيدة العام الجديد الذي أهلّ عليه وعلى شعبه، فقد قام بأنسنتِه وجعله في مرتبة كمرتبة الإنسان. يناديه الشّاعر في جملة اعتراضية بقوله: _يَا صَاحِبِي_ وكأنّه بهذا الأسلوب يتودّد لهذا العام، ويستدرجه ليبوح بأسراره ومكنوناته التي يخبّئها لهذا الشّعب في أيامه القادمة.

كما وظّف الشّاعر أسلوب الاعتراض في مقام آخر في قوله[2]:

يـَا بَسْمَة فِي اليَأْسِ جَلَّلَـــك الـــذِي
حَضَـــأَ الوُقُود –عَلَى الرّضَـــا–بِكَيَـانِي

ومما سبق يمكننا القول: "إنّ الجملة الاعتراضية تقوي الكلام، وتزيد من تماسكه في الوقت الذي تفصل فيه بين ركنين متلازمين، وهنا _بالضبط_ تكمن المفارقة، فهي تدعم الكلام في الوقت الذي تجعله فيه كأنّه مفكّك..."[3]. فهي تدعّم دلالة الجملة الأصليّة، وتجعلها أكثر تماسكاً، بالرغم من أنّها تبدو وكأنّها تفصل بين أجزائها الأصليّة وتقوم بتفكيكها.

[1] المصدر السابق، قصيدة (يا عام)، ص259.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (شعاع الماضي)، ص22.
[3] حسن الناظم، البنى الأسلوبية، ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص182.

المبحث الثّالث: دلالة الأساليب في ديوان (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله.

يتميّز كل مبدع عن أقرانه بأسلوبه الخاص والمتفرّد سواء أكان هذا الإبداع شعراً أم نثراً، والذي ينسجه وفق ما تمليه عليه مخيّلته وأفكاره وأحاسيسه، وهذا ما يمكنه من أن يطبع في مخيّلة المتلقي دلالات وتأثيرات معيّنة ومقصودة يكون لها تأثير واضح.

وإنّنا هَهُنا من خلال دراستنا للأساليب الواردة في ديوان (الزّمن الأخضر)، سنركز على التّراكيب البارزة في الديوان، ومن ثمة نقوم بربطها بالدّلالة التي تولّدها هذه التّراكيب كالجمل والعبارات والأساليب وغيرها. فالبنيّة التّركيبيّة لا تقلّ أهميّة عن البّنيّة الصرفيّة أو الصّوتيّة، إذ تربط بينهم علاقة تكامل وتوافق كون التركيب شأنه شأن القالب العام الذي يقبل التّشكل على عدة تحورات وأشكال أدبيّة. كما يقوم الشاعر أو الأديب بصقله وفق ما تمليه عليه مخيّلته وتجربته الشّعريّة.

أمّا عن تعريف لفظة الأسلوب لغة: فقد وردت في معاجم القدماء، إذ عرّفها ابن منظور (ت711هـ) في معجمه لسان العرب بقوله:"يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكلّ طريق ممتد هو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب بالضّم: الفن يقال: أخذ فلان في أساليب القول، أي أفانين منه"[1]. إذ ربط ابن منظور لفظة "أسلوب" بالوجهة والطريق والمذهب مهما كان نوعه.

و بالنّسبة ابن خلدون (ت808هـ) صاحب كتاب المقدّمة، فقد عرّف الأسلوب بأنّه:" المنوال الذي تنسج فيه التّراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه "[2]، فهو من خلال هذا التعريف يربط الأسلوب بصفة خاصّة بصناعة الشّعر ونظمه، والمقصود بالقالب في تعريفه ليس التّراكيب النّحويّة أو البلاغيّة بل الصورة الذهنيّة للتراكيب المنتظمة، فهي عملية ذهنيّة بحتة، يقوم فيها الشّاعر بعمليّة الاختيار والتّأليف، إذ يعمد إلى اختيار ألفاظه ضمن مجموعة من الخيارات المتعدّدة في ذهنه يختارها

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2000، مج 1، ص471، 473. مادة (س ل ب).
[2] ابن خلدون، المقدمة، تح: المستشرق كاترمير، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1996م، ج1، ص229.

وفق ما يناسب سياق كلامه وتجربته الشعريّة ويرصدها في ذهنه كالقالب أو المنوال كما يفعل البناء في القالب، والنسّاج في المنوال وفق قواعد اللّغة العربيّة المتعارف عليها[1].

أمّا في التّعريف الغربي للفظة أسلوب(Style)فهو مشتق من الأصل اللاتيني (Stylus) الذي يعني الطبع أو النقش[2].كما عرّفه جورج بيفون (Buffon)أنّ" الأسلوب هو الإنسان نفسه"[3].أمّا الأسلوب اصطلاحا يعرّفه عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) أنّه:" الضّرب من النّظم والطّريقة فيه"[4].إذ ربط بيفون الأسلوب بالإنسان وجعله دالاّ عليه بل أقامه مقام الإنسان ذاته. أمّا عبد القاهر الجرجاني فقط عرّف الأسلوب على أنّه النّوع من النّظم والطريقة التي ينتهجها كل كاتب في كتابة قصائده.

أمّا عند الغربيين المحدثين فقد عرّف رولان بارت (Roland Barthes) الأسلوب بأنّه" الشيء الذي يملكه الكاتب وهو بهاؤُه وسِجنه...وهو عُزلته...ولأنّ الأسلوب مسيرة موغلة للكاتب فإنّه لا يكون قط نتاج اختيار أو تفكير في الأدب، إنّه الجانب الخصوصي في الطّقوس الفرديّة الخاصّة بكلّ كاتب... ليس الأسلوب سوى بعد عمودي يغوص في ذكرى الفرد المغلقة يؤلّف كثافته من تجربة معيّنة من المادة، فالأسلوب ما هو إلاّ استعارة أي معادلة بين البنيّة الأدبيّة والبنيّة اللّحميّة للكاتب"[5].فالأسلوب في نظر رولان بارت هو جزء لا يتجزّأ من الشاعر أو الأديب، وهو الشيء الخاص والخفي في كل شاعر مثل البصمة الخاصة بكلّ إنسان.

وبالرّجوع إلى تعريف عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) للأسلوب هو :"الضّرب من النّظم والطريقة فيه"[6]، فنجده الأقرب إلى مفهوم الأسلوب، إذ ربط عبد القاهر الجرجاني الأسلوب بالنّظم الذي تتعالق فيه المفردات والعبارات بما خُزِّن في الذّهن من قواعد لغويّة، فتنسجم مع بعضها في

[1] ينظر: محمد محمد أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، مصر، ط2، 1987، ص19.
[2] ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، ص15.
[3] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، الأردن، ط1، 1998، ص96.
[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص361.
[5] رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص17، 18.
[6] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص361.

الذّهن وفقا للتأليف والاختيار الذي يجري في ذهن المتكلّم أو النّاظم فيقع الأداء في الكلام المقول وهذا ما يسمى بالنّظم، حيث يختلف الأسلوب عن غيره من الأساليب من خلال كل ناظم، كاتباً كان أو شاعراً، كلٌّ وفق شخصيّته الخاصّة، وبالاعتماد على أساليب وأفانين القول: مثل الأساليب الإنشائيّة كالأمر والنّهي والاستفهام أو كالأساليب الخبريّة.

وبما أنّ هذه الأساليب (الخبريّة/الإنشائيّة) لا تتحدّد معانيها ودلالتها إلاّ من خلال التّركيب الذي وردت فيه وداخل السياق، ولهذا نجد اتّصالا بين هذه الأساليب التي هي في الحقيقة (معاني الكلام)، وهي مُسَخّرة لتوضيح المعنى وطرحه إلى السّامع أو المتلقي في أقوم صورة من الألفاظ والعبارات[1].

إنّ من الأهميّة بمكان الإشارة إلى ورود مجموعة لا حصر لها من الأساليب الأدبيّة (الإنشائيّة والخبريّة) ذات الدّلالات المتعدّدة في قصائد الزّمن الأخضر–موضوع الدّراسة– والتي جعلت أشعار سعد الله تتفرّد بأسلوب خاص، جعل منها صرحا علمياً ثرياً وماتعاً لكلّ ناقد حصيف، ولغوي بارع مِمَن يريد التوغّل في معانيه الشعريَّة، رغبة منهم في انتشال المعاني الدّفينة، والكنوز اللّغويَّة المغمورة في شعر سعد الله .

تنقسم الجملة من ناحية الأساليب إلى نوعين: أساليب خبريّة، وأساليب إنشائية، فالأسلوب الخبري هو" أسلوب بلاغي يعطي للكلام الذي يقع فيه احتمالي الصّدق والكذب"[2]، كما أنّ الخبر يعكس الجانب اللّغوي الثابت عكس الأسلوب الإنشائي الذي يمثّل جانب اللّغة المتغيّر والحيوي.

أمّا بالنسبة للأسلوب الإنشائي فهو" أسلوب واضح لا يتم فيه انساب الكلام إلى احتمالي الصّدق والكذب لذاته"[3]. كما تتسم الأساليب الإنشائيّة بالحيويّة وهذا ما يجعل الشعراء والبلاغيين ينزعون إلى توظيفها في خطاباتهم الشعريّة المعاصرة، لأنّها تؤثر وبشكل جلي على المتلقي و" تدفعه

[1] ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، الطبعة الرسمية، منشورات الجامعة التونسية، تونس، دط، 1981م، ص569.

[2] عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1979م، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص13.

نحو المشاركة في إنتاج النّص فالمتلقي يقف متلقيا أوامر الشّاعر ونواهيه وتساؤلاته ومن ثم يتحوّل دوره إلى مشارك في صناعة النّص"[1]. وذلك إمّا من خلال الإجابة على هذه التساؤلات بشكل مباشر أو من خلال تأويل تلك الاستفهامات والأوامر والتوصّل إلى المعنى المضمر.

سنقف في دراستنا لشعر أبي القاسم سعد الله عند التّراكيب الخبريّة والإنشائيّة التي يستخدمها الشّاعر لحِكمة، وهي الوصول إلى دلالات معيّنة، حيث يمكّنه ذلك من تشكيل" البعد النفسي الذي يربطه بالمبدع والقضاء على الرّتابة والنمطية التي قد تقع فيها الأساليب الخبرية"[2]. فيما يلي سنحاول عرض مجموعة من النماذج الشعريّة التي اشتملت على أساليب خبريّة وإنشائيّة، ومحاولة استنتاج الدّلالة المتوخاة منها.

ما لاحظناه من خلال تتبّعنا لقصائد الديوان هو غلبة توظيف الجمل الخبريّة (أسلوب خبري) أكثر من الجمل الإنشائيّة (أسلوب إنشائي)، بالرغم من أنّ استخدام التّراكيب الإنشائيّة فيه حمولة دلالية وبلاغية أكثر بكثير من الأسلوب الخبري.

المطلب الأوّل: الأساليب الخبرية

من خلال تتبّعنا لشعر أبي القاسم سعد الله نجد أنّ الغلبة للأسلوب الخبري، إذ وردت عدة أنواع للجملة الخبريّة منها:

1_الجملة الخبرية المثبتة:

إنّ المتأمّل في شعر سعد الله يدرك أنّ معظم قصائده تبجّل الثّورة والثُّوار وتتغنى بالجزائر، وتصف حال المجاهدين، يقول في مطلع قصيدة بعنوان (برقية من الجبل)[3]:

... وَفَضَّتْ الغِلَاف فِي اضْطِرَاب

---

[1] إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلندا الحيدري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009، ص364.

[2] عبد الفتاح عثمان، دراسات في المعاني والبديع، مطبعة مكتبة الشباب، مصر، دط، دت، ص73.

[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخر، قصيدة (برقية من الجبل)، ص240.

أَنَامِلاً مَعْرُوقَة سَمْرَاء
تَفُوحُ بالدِّهَان وَالعرَاق
وَكَانَ وَجْهُهَا خُطُوط
وَقَلْبُهَا بُخُور
وَشَعْرُهَا خَمِيلَة جَرْدَاء
.....
.....
وَظَلَّتْ الرِّيَاحُ تَنْشُرُ الخَبَر
وَالأَرْضُ تَرْوِي قِصَّة البَطَل
وَالقَبْرُ يَحْضُنُ الجُثْمَان بِافْتِخَار
وَالفَجْرُ صَاعِداً ضِيَاء
مُرَدِّداً((المَجْدُ لِلوَطَن)).

يصف الشاعر حال امرأة جزائرية في عهد الثورة المجيدة، تنتظر برقية من أحد الجنود الجزائريين، حيث نجد أنّ الشاعر قد وظّف الأسلوب الخبري من أجل سرد الأحداث ووصف الموقف.

ويقول أيضا في مطلع قصيدة بعنوان (الجزائر تتكلّم)[1]:

أَقُولُهَا لِفَرَنْسَا
جَلِيَّةً كَالصَّبَاح
إِنِّي كَمِينٌ جَدِيد
لِجَيْشِك السَّفَاح
إِنِّي بَعَثْتُ إِلَيْك
عَلَى زَئِير الرِّيَاح عَلَى نَذِير الفَنَاء
عَلَى دَوِي السِّلَاح

[1]المصدر السابق، قصيدة (الجزائر تتكلّم)، ص233.

لَقَد عَرَفْتُ طَرِيقِي
وَلَن يُرَدّ جِمَاحِي

نجد الشّاعر يتحدّث على لسان وطنه الجزائر، مخاطباً عدُوّه (فِرَنْسا) مستخدما الأسلوب الخبري، ملخّصا في الجمل الخبريّة المثبتة.

2_الجملة الخبريّة المنفيّة:

أسلوب النّفي "أسلوب لغوي يتحدّد وفق مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار، يستخدم لدفع ما يتردّد في ذهن المخَاطَب، وهو خلاف الإثبات، له أدوات موضوعة تحول معنى الجملة من الإثبات إلى السلب"[1]. ومن بين أهم هذه الأدوات الواردة في الديوان نجد: حرف النفي (لا، لن، ليس، لم).

أ/حرف النّفي (لا):

يعدّ حرف النّفي (لا) من بين حروف النّفي التي تدخل على الأسماء والأفعال[2]، كما كان لها الحظ الوافر من الحضور في قصائد (الزّمن الأخضر)، ومن أمثلة دخولها على الفعل المضارع نجد قول الشاعر[3]:

سَوْفَ لَا أَلْقَى السِّلَاح
سَوْفَ لَا تَبْرَحُ كَفِّي بُنْدُقِيَّة
سَوْفَ لَا يَفْرَغُ جَيْبِي مِنْ رَصَاص
سَوْفَ لَا يَهْدَأْ حِقْدِي دُونَ ثَأْرِي

[1] سربوك خديجة، بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر مقاربة أسلوبية في شعر محمد الصالح الباوية، جامعة حسيبة بن بوعلي، قسم الأدب العربي، الشلف، الجزائر، 2020/2019، ص141 .

[2] فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000، ج4، ص204.

[3] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (كفاح إلى النهاية)، ص283.

نلاحظ على هذا المثال دخول (لَا) النّافية على الأفعال المضارعة (أَلْقَى، تَبْرَح، يَفْرَغ، يَهْدَأ)، في متتاليّة شعريّة يتوعّد فيها المستعمر الفرنسي بالحرب والمقاومة بشتّى الأسلحة الماديّة والمعنويّة من أجل الحصول على الحريّة المستباحة.

ــومن نماذج دخول حرف النّفي (لا) على الجملة الاسميّة نجد قول الشاعر[1]:

سَعَادَتِي أنْتِ لَا مَالٌ وَلَا نَشَـــبُ

وَنَشْوَتِي أَنْتِ لَا الطَّاسَاتُ وَالعِنَب

وردت هذه الأسطر الشعريّة في مطلع قصيدة بعنوان (سَعَادَتِي أَنْت) للشّاعر سعد الله، والتي كُتِبت خِصّيصا على شرف ابنه البكر (أحمد) بمناسبة عيد ميلاده الأوّل[2]، استخدم في صياغتها (لَا)النّافية والتي لاحظنا دخولها على الأسماء بدل الأفعال، في مِثل قوله :(لا مَالٌ ولا نَشَب، لا الطَاسَات ولَا العِنَب)، إذ ينفي تعلّق قلبه بغير طفله الصّغير، فسعادته مقرونة بابنه لا بملذّات الحياة الأخرى.

ويقول[3]:

لَا جَدْوى، مَاتَ الإِحْسَاس
فِي دُنْيَا القَرْيَة
لَا كَف تَسْتحقُ عُدوَانا
لَا حُضْن يُدْفِئ أَطْفَالا

[1]المصدر السابق ، قصيدة (سعادتي أنت)، ص371.
[2] المصدر نفسه، ص371.
[3]المصدر نفسه، قصيدة (الدّم والشعلة)، ص287.

مرة أخرى نلحظ ورود حرف النّفي (لا) من قصيدة (الدَّم والشُعْلَة)، وقد وردت (لا) مقترنة بالأسماء التّالية (جَدْوَى، كَف، حُضْن)، فالشّاعر يعبّر عن حالته وحالة قريته اليائسة، التي حاربها الاستعمار في عقر دارها وسلبها أطفالها ونساءها ورجالها، وتركها كالأم الثكلى تنعي ماضيها الهانئ الذي سُلب منها مع مجيء الاستعمار. فيصف الشّاعر ذلك قائلا (لَا جَدْوَى، مَات الإِحْسَاس، لَا كف تَسْتَحِق عُدْوَانا، لَا حُضْن يُدْفِئ أَطْفَالا)، أي لا شيء يستحق العيش من أجله بعد موت الجميع، فالشّاعر في حالة شعوريّة حزينة جدا وفاقدة لطعم الحياة.

ويقول[1]:

لَا البَدْر يُؤْنِسُـــنِي إذا انْطَفأ الفَتِيـــل
ولَا الشَمسُ تَرحَمنِي إذَا انْعَدَم المَقِيـــل

كذلك هو الحال بالنسبة لهذه الأسطر الشعريّة، إذ وردت (لا) النافية في بداية الجملة الاسمية في كليهما، فالشّاعر يحاول من خلال ذلك التّركيز على معنى النفي والإنكار فيقول: (لَا البَدْر يُؤْنِسُنِي ولَا الشَمْس تَرْحَمُني).

ب/حرف النَفْي (ليس):

نجد قول الشاعر[2]:

لَسْتُ أَنْسَى حِينَ ضَوّأت المَشَاعِل
.....
لَسْتُ أَدْرِي غَيرَ أَنِي فِي طَرِيقِي
يَا رَفِيقِي !

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر ، قصيدة (أنشودة المزارع والحقول)، ص141.
[2] المصدر نفسه ، قصيدة (طريقي)، ص138، 139.

يمنح حرف النّفي (ليس) دلالة خاصّة لهذه المقطوعة الشّعرية، فهو ينفي الفعل المضارع (أَنْسَى، أَدْرِي)، وكأنّ الشاعر ينفي معنيين متضادين (النّسيان والدّراية)، وهو بذلك يعبر عن حالته الشعوريّة المتناقضة التي تصاحبه في طريقه، أي حياته التي يعيش.

ج/حرف النفي (لم):

وهو حرف نفي يعمل على نفي المضارع وجزمه، وقلب زمنه إلى الماضي[1]، نحو قول الشاعر[2]:

إِنَّنَا يَا فَجْر لَحْمٌ وَعِرْق
لَمْ نَكُن يَا فَجْر شَيْئاً غَير هَذَا

نلاحظ على هذا المثال دخول حرف النّفي (لَمْ) على الفعل المضارع (نَكُن)، فقامت بنفي الفعل وجزمه، وقلبت زمانه من الدّلالة على المضارع إلى الدّلالة على الماضي، فالمعنى من قول الشّاعر (لَمْ نَكُن يَا فَجْر شَيئاً غَير هَذَا) فيه تأكيدٌ على معنى السّطر الذي قبله، بأنّه (لَحمٌ وعِرْق)، وهو عندما يقول (لَمْ نَكُن) فهو لا يقصد الزّمن الحاضر وإنّما يقصد الزّمن الماضي، أي منذ أن خلق الله سبحانه وتعالى سيدنا آدم الذي يمثل أصل البشريّة، التي خلقت من طين، ثم صارت لحما وأعراق.

ويقول أيضا في موضع آخر[3]:

غَيرَ أَنِيّ كُلَّمَا حَاوَلْتُ وَصْلاً
لَم أَجِد قُرْبِي ظِلاً
غَيرَ أَعْقَاب الشُّمُوع
وَغَدِيرَات الدُّمُوع

[1] ينظر: فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج4، ص189.
[2] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (إنسانية)، ص226.
[3] المصدر نفسه، قصيدة (طريقي)، ص138.

كذلك هو الحال بالنّسبة لهذا المثال، فقد دخل حرف النّفي (لَمْ) على الفعل المضارع (أَجِد) في قول الشّاعر (لَمْ أَجِدْ قُرْبِي ظِلاً)، فحوّلت معناه من الحاضر إلى الماضي .

د/حرف النفي (لَنْ):

ورد في عدّة مواضع إذ نجد قول الشاعر[1]:

وَيَـطْوِي الفَـــنَاء صَحَائِف حَرْب
وَلَـــــنْ تَنْطَوِي صَفْحَة مِن سَلَام

ورد حرف النّفي (لَن) مُقترنا بالفعل (تَنْطَوِي)، وهذا ما شكّل لنا أسلوباً خبرياً، يدلّ على أنّ الحرب والشّر مصيرهم الزّوال والفناء، أمّا السلام فهو قرين البشريّة إلى الأبد.

ويقول أيضا[2]:

لَنْ يَفُت الخَطْفُ فِينَا والعَـــذَاب
.....
أَبداً لَنْ يَسْقُط الشّعْب العُقَـــاب !

يحاول الشّاعر من خلال توظيفه للأسلوب الخبري المنفي بـ(لَن)، على أنّ الشّعب الجزائري أبعد ما يكون عن شيء اسمه "استسلام"، إذ شبهه بالعُقاب الذي يتطلّع دائما إلى التحليق في أعالي السماء، فقد خُلق حرا لا تقيّده قيود.

ويقول [3]:

لَنْ يَجِفّ الجُرْحُ أَو يَلْتَئِـــــــــــم
جُرْحُنَا القَانِي الذِي يَـــــــــحْتَـدِم

[1] المصدر السابق، قصيدة (احتراق)، ص128

[2] المصدر نفسه، قصيدة (الخطف)، ص246.

[3] المصدر نفسه، قصيدة (الثّأر المقدّس)، ص241.

تنتمي هذه الأسطر الشعريّة إلى قصيدة بعنوان (الثّأر المقدّس)، كتبها أبو القاسم سعد الله سنة 1956م، في أوجّ الثورة الجزائريّة، يتكلّم فيها باسم الشّعب الجزائري مخاطبا بلاده الجزائر، استخدم فيها جملا خبريةً مثبتة وأخرى منفيّة، فهو عندما يقول:(لَنْ يجِفّ الجُرْح أو يلْتَئِـــــــــــم)، يتحدّث عن الجرح الذي سبّبته العدوّة فرنسا، وينفي شفاء هذا الجرح إلاّ بافتكاك الحريّة، فالقصيدة في مجملها تحمل معاني تحفيزيّة للشعب الجزائري.

3_ الجملة المؤكّدة:

لاحظنا من خلال تفحّصنا أشعار سعد الله، ورود نمط الجمل المؤكّدة (التّوكيد)، وهو سمة من سمات القصيدة البليغة، التي لا تسعى إلى تأكيد الغاية الإخباريّة من العبارات بقدر ما تسعى إبراز جماليّة اللّغة الشعريّة في القصيدة، ومحاولة القبض على مكامن الأحاسيس عند المتلقي، ومن أنماط الجمل المؤكّدة في شعر سعد الله نجد:

أ/التوكيد باللّفظ (التّوكيد اللّفظي):

وهو" إعادة اللّفظ المراد توكيده بلفظه أو مرادفه سواء أفعلا كان أم اسما أم حرفا، أم جملة فعلية أم جملة اسميّة، أم مصدرا نائبا عن فعله، أم مرادفه أم ضميرا منفصلا"[1]. ونجد توظيف أسلوب التوكيد في عدّة قصائد من ديوان (الزّمن الأخضر) كقول الشاعر:

* **تكرار الحرف**: يقول الشاعر[2]:

لَكِنّ مَوَاكِبَنَا تَسِير
كَالرّيح تَعْبَث بِالخَطِير وَالحَقِير
كَالفَوّهَة الحَمْرَاء تَقْذِف بالسَّعِير
كَالمِدْفَع الغَضْبَان دَمْدَم فِي جُنُون

[1]محسن علي عطيّة، الأساليب النحوية عرض وتطبيق، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص242.
[2]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (مواكب النسور)، ص120.

من الملاحظ أنّ الشّاعر قد وظف التّوكيد من خلال تكرار حرف التّشبيه (الكاف) ثلاث مرات، وذلك لتأكيد فكرته، وهي أنّ مواكب المجاهدين تشبه (الرّيح، وفَوّهَة البُرْكَان والمِدْفَع الغَضْبَان)، فكل هذه المفردات تحمل في دلالتها معنى القوة والتّحدي والوعيد، إذ جاء هذا التّسلسل والبنية الاستطرادية متوافقا مع السّياق العام للقصيدة.

* **تكرار الضمير**: يقول الشاعر[1]:

نَحْنُ جَيشٌ لِلمَعَـــالِي نَـــحْنُ أَبْطَالُ الكِـفَاح
نَحْنُ أَشْبَال النِّضَال نَـــحْنُ آمَـال الصَّـــبَاح

تكرّر الضّمير (نَحْن) أربع مرات في صدارة الجملة الاسمية، فالشاعر يؤكّد بذلك على مكانة الشباب في الدّفاع عن بلادهم الجزائر.

***تكرار الفعل**: يقول الشاعر[2]:

.. وَسَتَعْرِفُون
يَا غَاصِبِين
رِيحِي وَثَوَرَاتِي الحَقُود
نَارِي وَجَيشِي وَالبُنُود ..
.. وَسَتَعْرِفُون

وَرَدَ الفعل المضارع (تَعْرِفُون) مقرونا بالقرينة الدّالة على المستقبل القريب (السّين)، وقد تكرر مرتين في بداية المثال وفي نهايته. يخاطب الشّاعر من خلاله المستعمر الغاشم ويتوعّده بالثّورة التي ستلتهم نارها فرنسا وكل جنودها الأعداء.

ويقول[1]:

[1]المصدر السابق، قصيدة (نشيد الشباب)، ص183.
[2]المصدر نفسه، قصيدة (غضبة الكاهنة)، ص130.

وَعُــدْ عَلَيهم خَرَابــاكَمَــا يشُــبُّ الحَرِيـــــــق
وَعُــد إِلَينَا ضِيَـــــاءكــَمَا يَفِيـضُ الشُّـــــرُوق

تمثّل التّكرار في هذا المثال في توظيف فعل الأمر (عُدْ) في بداية كل سطر شعري، وهو خطاب موجّه إلى الأسير المخضّب بالدّماء الذي شاهده الشاعر وهو بين يدي المستعمر وأسلحته التي تكاد تخترق بدنه [2]، فوجّه له خطابا محفّزا، يدعوه من خلاله لعدم الاستسلام والصّمود في وجه الأعادي.

***تكرار الاسم**: يقول الشاعر[3]:

لُــغَتِــي لُــغَتِـــــي
لـُــغَة الـــــــوَطَن
***

بـــدَمِي بـِــــدَمِي
أَفْتَدِيهَا وَالبَـــــدَن

تَجَسَّد أسلوب التّوكيد في هذه القصيدة من خلال تكرار الاسم (لُغَتِي)و (دَمِي)، وهو تكرار لفظي ساعد الشّاعر على إيصال رسالته إلى المتلقي والتأكيد عليها، وهي اعتزازه بلغته الأم (اللّغة العربيّة)، والتي تمثّل مصدر هويته، ورمز من رموز وطنيّته.

ويقول[4]:

بـِــــلَادِي التِي تَطلَــــعُ الشَّمْـــــس فِيهـــــا
دِمـــاءً تُضِـــــيء الـــرِّبـــَى اليـَــــانِعـــَـــة

[1]المصدر السابق، قصيدة (الثائر الأسير)، ص222.
[2] المصدر نفسه، ص221.
[3] المصدر نفسه، قصيدة (لغتي)، ص163.
[4] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر ، قصيدة (الجزائر الخالدة)، ص243.

بـــــلَادِي الـــــتّي تَلْتَقِـــــي قَبْضَتَاهـــــا
عَـــلَى عُـــــــنُق الغَاصِـــــب الجَائِعَـــــة
بِـــــــلَادِي الجَـــــزَائِـــــر إذْ تـــَــــجْتَلِيـهَا
تـــَــــرَى الخُـــــــــلْد فِي لَـــوحَة رَائِعَـــة

ينتمي هذا المقطع الشّعري إلى الأسلوب الخبري، إذ نجده خالٍ من جميع الأنماط الإنشائيّة. يصف الشّاعر بلاده الجزائر ويتغزّل بها من خلال صفات المجد والعزّ، ويؤكّد على قوة شعبها وجبروته، وهذا ما نستنتجه من خلال تكرار الاسم (بِلَادِي) ثلاث مرات في المقطوعة الشّعريّة، مع إضافة ياء المتكلّم في آخر الاسم، وفي ذلك دلالة متضمّنة للمتلقي مفادها أن الجزائر بلاد الشّاعر وموطن الحرّية، إنّها من ذلّلت المستعمر إلى أن طردته من أراضيها بكل قوة. فهو يشبّهها بالإنسان الذي لديه قبضتين، يُلقي بهما على كلّ شخص يريد تعنيفه أو اغتصاب حريته.

ويقول[1]:

والثَّائِرُون ...
الثَّائِرُون عَلَى الطُّغَاة يُنَاضِلُون

نلاحظ على هذا المثال الشّعري تِكرار كلمة (الثَّائِرُون) وهي عبارة عن اسم ينتمي إلى الجمع المذكر السّالم. استخدم الشّاعر هذه المفردة لأنّها تحمل في دلالتها معنى الجمع، الذي يعود في القصيدة على المجاهدين والثّوار الجزائريين، والتي كُتبت القصيدة خصيصاً لهم، فالشّاعر يخُصّهم بكلامه دون غيرهم، فهم الأبطال المعوَّل عليهم لافتكاك الحريّة وتحرير الشّعب الجزائري من قبضة العدو.

***تكرار (جملة فعلية)**: يقول الشاعر[2]:

هَذَا تُرَابِي مِن القَدِيم
أَسْقِيه مِن عِرْقِي وَأَفْرَاحِي الحَبِيبَة

[1] المصدر السابق، قصيدة (مواكب النسور)، ص120.
[2] المصدر نفسه ، قصيدة (أنشودة المزارع والحقول)، ص143.

أَسْقِيه ذِكْرَاي الكَئِيبَة
أَسْقِيه أَلحَان البُطُولَة
هَذَا تُرَابِي مِن قَدِيم

يَا مُتْرَفِين !

لجأ الشّاعر إلى توظيف الجملة الفعليّة (أَسْقِيه) كنوع من أنواع التّوكيد اللّفظي، وقد أتت مكوّنة من (فعل وفاعل ومفعول به)، كما أنّ بقيّة الأسطر الشعريّة مرتبطة بالسّطر الأول من المقطوعة، والذي يقول فيه (هَذَا تُرَابِي مِن القَدِيم)، ويقصد بلاده وقريته التي كبر وترعرع فيها، ثم نلاحظ ورود متتاليّة شعريّة تتقدّمها الجملة الفعليّة (أَسْقِيه) مكرّرة ثلاث مرات، والتي يعودفيها الخطاب على التّراب أو الوطن أو القرية، والتي يؤكد من خلالها الشاعر تعلّقه بوطنه، الذي يشاركه جميع أحاسيسه وذكرياته السعيدة والكئيبة معا.

ويقول[1]:

يَا بَانِي الجَزَائِر
وجِيلِهَا الأَبِي
فَنَحْنُ لَا نُبْكِيكَ
بِدَمْعِنَا السَّخِي
وَإِنّمَا نُحَيِيكَ
نُحَيّيك فِي نُفُوسِنا
نُحَيّيك فِي دِمَائِنا
نُحَيّيك فِي أَجْيَالنا
نَحَيّيك فِي جِهَادِنا

[1]المصدر السابق، قصيدة (قدوة الأحرار)، ص158.

نلاحظ تكرار الجملة الفعليّة (نُحَيّيك) خمس مرات متتاليات، والتي يوجه فيها الشّاعر أبو القاسم سعد الله خطابه إلى العلاّمة الراحل (عبد الحميد بن باديس) في ذكرى رحيله، واصفا إياه بـ(قُدْوَة الأَحْرَار)، إذ كان لابدّ من استخدام التّوكيد من أجل التأكيد على صفات العلاّمة الجليلة وخدماته التي لا تعد ولا تحصى، والتي قدّمها في سبيل تطوير العلم والعلماء في بلاده الجزائر.

ويقول[1]:

آمَــنَ الشّعْبُ بِنَصر القَائِـــــد
آمَــن الشَّعْب بِيَوم خَـــالِـــد

كما يحمل هذا المثال نفس حُكم الأمثلة السّابقة وهو تكرار الجملة الفعليّة (آمَنَ الشَّعْب) المتكوّنة من فعل ماضي وفاعل، وفي ذلك تأكيد على رسالة الشّاعر وهي تطلّع الشّعب الجزائري من زمن بعيد إلى الظّفر بالحريّة، وأنه مهما طال الزمن سوف يأتي الفرج وتنعم البلاد بالحريّة التي لطالما انتظرتها بشغف.

ب/التّوكيد بالقسم:

يعدُّ أسلوب القسم نوعاً من أنواع التّوكيد التي تستخدم كخاصيّة لإقناع المتلقي، والتّأكيد على صحة الخبر الملقى على مسامعه، وهو نوعان: القسم بالحروف" الباء، التاء، اللام، الواو"، والقسم بالأفعال مثل: "أقسم وأحلف".

***التّوكيد بحروف القسم:**

ومن أمثلة أسلوب التّوكيد بحروف القسم في شعر سعد الله نجد التّوكيد بحرف (الباء) كقول الشّاعر في قصيدة (كفاح إلى النّهاية)[2]:

بِالبُـــــطُولات، بِرُوح الشُّهَـــــدَاء

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر ، قصيدة (الخطف)، ص246.
[2] المصدر نفسه، ص283.

بِالشِّعَـــارَات بِآلاف الضَّـــحَايا

والقسم على هذه الشّاكلة هو ضربٌ من ضروب التّوكيد، فالباء كما هو معروف عنها أنّها حرف من حروف القسم الأربع، وقد وردت من خلال هذا المثال أربع مرات في بداية كل كلمة، فالإنسان يُقسم عادة بأغلى ما يملك، كذلك هو الحال بالنّسبة للشّاعر فهو يقسم بـ(البُطُولات، وبِرُوح الشُّهَدَاء، وبالشِّعَارَات وبآلاف الضّحَايا)، ففي ذلك نوع من التّأكيد على أنّ القسم بهذه الأشياء العزيزة التي فقدها لن تمرّ مرور الكرام بل يتوعّد بالانتقام لكلّ ما خسره في الحرب.

***التوكيد بفعل القسم:**

نجد أنّ الشّاعر سعد الله يراوح بين استخدام أسلوب التّوكيد بحروف القسم تارة، والتّوكيد بفعل القسم تارة أخرى، حتى وإن كان هذا النّوع من التّوكيد نادر الورود في كلّ الديوان.

***الجمل الفعلية المؤكّدة بالفعل "أقسم":**

يقول أبو القاسم سعد الله، في مطلع قصيدته (الخَائِن)[1]:

أَقْسَمْتُ بِالوَطَن الظَّمْآن
للصُّبْحِ العَظِيم

يُقْسِم الشّاعر بوطنه في قوله: (أَقْسَمْتُ بالوَطَن الظَّمآن)، وقد استخدم فعل القسم (أُقْسِم) بدل حروف القسم، لأنّه يتحدّث عن أمر جلل وهو الخيانة التي تأتي من الدّم الواحد، إذ يتحدّث عن خونة الوطن الذين باعوا شرفهم ووطنهم وغدروا بإخوتهم، فيَصُبّ جام غضبه وسخطه على الذين طاوعتهم أنفسهم لفعل هذا السلوك المشين.

ويقول[2]:

أَقْسَمْتُ بِالدَّم وَالسَّعِير

[1] المصدر السابق، قصيدة (الخائن)، ص300.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (غضبة الكاهنة)، ص129

أَقْسَمْتُ بالرُّوح المُقَدَّس وَالعَبِير
وَبِشَعْرِي الشَّعْث الضَّفِير...
أَقْسَمْتُ بِالجَبَل الأَشَم
(أَوْرَاسْ) ذِي الصَّفَحَات مِن سُلّم وَدَم
وَبِهَيكَلِي الخطار عَن بَيْض القِمَمْ..
أَقْسَمْتُ بِالحُزْنِ الشَّوَاهِق وَالقِبَاب
الحَانِيَات عَلَى المَغَانِي والهِضَاب

لجأ الشّاعر إلى أسلوب القسم في هذه القطعة الشعريّة، من خلال استخدامه لنمطين مختلفين من أنواع القسم وهو القسم بفعل القسم (أَقْسَمْت) وحرف القسم (البَاء). فقد تكرّر فعل القسم أربع مرات في مقدّمة كل سطر شعري في قوله:(أَقْسَمْت بِالدَّم وَالسَّعِير/أَقْسَمْت بالرُّوح المقَدَّس وَالعَبِير/ أَقْسَمْت بِالجَبَل الأَشَم/ أَقْسَمْت بِالحُزْن الشَوَاهِق والقِبَاب)، أمّا حرف القسم (الباء) فقد ورد مرّتين في بداية السطر الشعري في قوله:(وَبِشَعْرِي الشَّعْث الضَّفِير.../ وَبِهَيكَلِي الخطار عَن بَيضِ القِمَم..)، وفي ذلك تأكيدا على عظمة الوطن والحرية في قلب الشاعر.

المطلب الثاني: الأساليب الإنشائيّة

وردت الأساليب الإنشائيّة في ديوان (الزّمن الأخضر) بصفة قليلة بالمقارنة مع الأسلوب الخبريّ، بيد أنّ لها الحظ الوافر في وصف أحاسيس الشّاعر وإيصال تجربته الشعريّة كما عاشها من خلال أنماط وأساليب إنشائيّة متعدّدة، كالأمر والاستفهام والتّعجّب وغيرها.

كما هو معلوم، الأساليب الإنشائيّة عكس الأساليب الخبريّة، فالأخيرة تحاول إيصال معلومة أو خبر ما للمتلقي، إمّا صحيح أو كاذب، أمّا الأساليب الإنشائيّة فتحمل في طياتها بُعدا تواصليّا وتبليغيا، تساعد المخاطِب على توجيه رسالته ومشاعره وأحاسيسه بصفة أبلغ للتّأثير في المتلقي، إذ" أنّها تراكيب تنطوي على خطاب صريح فإنّ المتلقي لا يكون حياديا إزاءها، إنّها توجّه خطابها إليه،

تأمر وتنهي وتستفهم وتنادي، فيصبح شريكا لها في خطابها، بل إنّها لا تتحقّق إلاّ بشراكته وتدخُّله"[1].إنّ للأساليب الإنشائيّة أنماط عديدة نذكر منها:

1_أسلوب النّداء:

يعتبر أسلوب النّداء من أهم الأساليب الإنشائيّة وأكثرها ورودا في أشعار المحدثين، لاحتوائها على طاقة تعبيريّة ضخمة، يستعين بها الشاعر للتّعبير عن حالاته العاطفيّة والشعوريّة.

يُعَرِّف محمد عبد المطّلب النداء، فيقول:" هو طلب إقبال المخاطَب أو دعوته، وذلك باستعمال حرف ينوب مناب فعل، نحو: أُنَادِي وأَدْعُو، وحروف النداء هي: الهمزة، ويا، وأيا، وهيا، أيْ، ووا، وآ"[2] وأيُّ . تتكوّن جملة النّداء من ثلاثة أركان، المنادي وهو صاحب الرّسالة أو الخطاب، والمنادى وهو مستقبل الرّسالة وأداة النّداء وهي المذكورة آنفا، وقد يكون النداء أحيانا خطابا للذّات، يخاطب فيه الشاعر نفسه في نوع من مناجاة الرّوح.

كما أنّ لأسلوب النّداء غرض شعري بليغ، فهو" أداة تنشيط لنفس المتقبل وتهيئة لطول نفس الشّاعر يرفع الصّوت ومدّه لغرض تنبيه المخاطَب ليصغي إلى ما يجيء بعده من الكلام المنادى به"[3].ويبدو أنّ غالبيّة أساليب النداء في قصائد ديوان (الزّمن الأخضر) يتصدّرها حرف النداء (يا)، وذلك لأنّها تحمل معاني ودلالات متعدّدة، حتى سمّيت بـ"أم الباب لأنّها أصل حروف النّداء"[4].لما لها من أهميّة بالغة في تحقيق الغرض من أسلوب النداء، وهو التأثير في المتلقي.

أ/حرف النداء (يا):

[1] أماني سليمان داود، الأمثال العربية القديمة دراسة أسلوبية سردية حضارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط، 2022، ص107.

[2] محمد عبد المطّلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1995، ص200.

[3] محمد هادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسيّة، تونس، دط، 1981، ص367.

[4] عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص137.

وقد تصدّرت حروف النّداء الواردة في الديوان، ومثال ذلك قول الشاعر[1]:

وَهَيْهَات يَا أَلْفَ قُفْل حَدِيدْ
وَيَا أَلْف سَوط شَدِيد
وَيَا أَلْف زِنْزَانَة شَدِيدَة

غرض الشّاعر من هذا النّداء هو الوعيد، إذ هو يتوعّد كلّ من ساهم في الجرائم البشعة التي جرت داخل أسوار سجن "بربروس" الشهير أثناء الاستعمار، فقد تكرّر حرف النّداء (يا) ثلاث مرات في قوله(يَا أَلْف قُفْل حَدِيد/ يَا أَلْف سَوط شَدِيد/ يَا أَلْف زِنْزَانَة شَدِيدَة)، يصف الشاعر هذا السّجن من خلال الأشياء التي تنتمي إليه وهي (أَقْفَال الحَدِيد والسِّيَاط الشّدِيدَة، والزَّنَازِن الشَّدِيدَة)، وهذا النداء في حقيقة الأمر نداء غير حقيقي، لأنّ الشاعر لن ينتظر الإجابة من أشياء ماديّة، وإنّما غرضه هو الوعيد كما ذكرنا آنفا.

ويقول[2]:

يَا عُقَاباً لِمَ لَمْ تَقْبِضْ جَـنَـــــــاحَـــك
يَا فَـــــضَاءاً لِمَ لَمْ تُشْهِر سِــلَاحَـــــــك
يا سَـــــــمَاءاً لِمَ أَمسَكْت ريَـاحَـــــك
يَا نَدِيمـــــــاً لِم حَطَّمْت قِــدَاحَـــــــك
وَطَنِي ! . . . قَد آسَت الدُّنْيا جِرَاحَـــك!

تكرر أسلوب النّداء في هذا المثال أربع مرات في بداية كل سطر شعري، في قوله: (يَا عِقَاباً، يَا فَضَاءاً، يَا سَمَاءاً، يَا نَدِيماً)، وكلّ هذه النّداءات موجّهة إلى غير العاقل، وجعلها قابلة للمحاورة، فالغرض من هذا النّداء هو اللّوم، وكأنّ الشاعر يلوم كُلاً مِنَ الفضاء، والسّماء، والعقاب وكلّ ما له علاقة بالمكان الذي حلّقت من خلاله الطائرة المخطوفة، والتي كانت تقلّ بعض قادة الثّورة سنة

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (بربروس)، ص224.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (الخطف)، ص245.

1956م[1]، وكأنّه أرادهم أن يوقفوا تلك الطّائرة بأي ثمن، كونها تحمل جزءا من آمال الشّعب الجزائري في التحرّر.

ويقول[2]:

يَا أَيُّهَا المَجْدُ الصَّرِيع
هَلْ اسْـتَفَقْت عَلَى الصِّرَاع!
يَا أَيُّها الشَّــرَف السَّلِيـــــب
هَــلْ انْتَقَــمْتَ مِن الرِّعَـاع!
يَا أَيُّهَا الوَطَن الحَبِيـــــب
فِدَاؤُكَ البَطَل الشُجَاع

نلاحظ أنّ الشّاعر قد حوّل أسلوب النّداء الذي ورد ثلاث مرات متمثلا في حرف النداء (يا) في الأبيات السّابقة، وحوّله من النّمط العادي وهو مخاطبة العاقل، إلى غير العادي أو المجازي، حيث وجه نداءه إلى غير العاقل في قوله: (يَا أيُّها (المجدُ الصَّرِيع/ الشَّرف السَّلِيب/ الوَطَن الحَبِيب))، والغرض من هذا النّداء هو التّحدي والعزم على تحفيز الشّعب من أجل التحرّر من براثن العدو.

كما نجد قول الشّاعر أبو القاسم سعد الله في مطلع قصيدة بعنوان (أيّها الشعب)[3]:

أَيُّهَا الشَّعبُ الصَّاعِد نَحْو الشَّـــــمْس
أَيُّهَا الشَّعْب الصَّارِخ فِي وَجه الطُّغْيَــان

[1] ينظر: المصدر السابق، ص247.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (شعب الله)، ص310.
[3] المصدر نفسه، قصيدة (أيها الشعب)، ص191.

نلاحظ على هذه الأسطر الشّعريّة احتوائها على أسلوب النّداء، فالأصل في تقدير الكلام: (يا أيُّها ...)، لكن الشاعر قام بحذف حرف النّداء (يا)، والغرض من هذا النّداء هو دعوة الشعب إلى النهوض من أجل كسر قيود المحتل والظّفر بالحريّة.

ب/حرف النداء (أ) الهمزة :

يقول الشاعر[1]:

أَيَا شَعْب أنْت وجُودِي وَشِعرِي
وَإِيمَانِي الفَائِض المُسْتَرَاق

ورد أسلوب النّداء في هذا المثال متمثلا في حرف النّداء (أ (الهمزة)) وحرف النّداء (يا)، في قوله:(أيَا شَعْب ...)، والهمزة لنداء القريب و(يا) لنداء البعيد، وإنّما جمعهما الشاعر في موقف واحد للدّلالة على أنّه ينادي كلّ فرد من الشعب القريب منه والبعيد، والغرض من ذلك هو رفع معنوياته، ووجوب الإيمان بالقضيّة الجزائريّة حتى الرّمق الأخير.

ويقول[2]:

أيَا أُنْشُـــودَة فِي سَمْعِنَـــا
ويَا ابتِسامــة فِي غَدِنـــا
وَيَا انْتِفَاضَة الحمَى الجَرِيح
ويَا ارتِعَاشة الضِّيَاء

جاء هذا المقطع الشّعري من قصيدة (قدوة الأحرار) وفق تسلسل أسلوبي خاص، فقد وظّف الشّاعر أسلوب النّداء في مقدّمة كل سطر شعري بتكرار أربع مرات حرف النّداء(يا) ومرة واحدة

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (احتراق)، ص127

[2] المصدر نفسه، قصيدة (قدوة الأحرار)، ص157.

الهمزة (أ) في بداية المقطع، فالّشاعر ينادي في حقيقة الأمر صفات العلامة عبد الحميد بن باديس في قوله: يا (أُنْشُودَة/ ابْتِسَامَة/ انتفَاضَة/ ارتِعَاشَة) وهي بذلك لا تستدعي الغرض الحقيقي من النّداء، بل هو نداء مجازي غرضه الافتخار بصفات العلامة والتي جعلت منه نبراسا في سماء الجزائر.

2_أسلوب الأمر:

يلجأ الشعراء إلى أسلوب الأمر كواحد من الأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة، ويُطلب فيه" القيام بالفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، ويقصد بالاستعلاء أن يَنظر الآمر لنفسه على أنّه أعلى منزلة ممن يخاطبه أو يوجه الأمر إليه(المأمور) سواء أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا"[1]. وللأمر أغراض بلاغيّة متعدّدة والتي تَرِد حسب المقام كـالدُّعاء، والالتماس، والإرشاد، والتَّعجيز، والإهانة، والتّحقير، والتّهديد والتّمني والتعجب وغيرها[2].

ويكون الأمر وفق أربع صيغ وهي:" فعل الأمر (افعل)، الفعل المضارع المقرون بلام الطلب (ليفعل)اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر"[3]. فكلُّها صيغ أمريّة وردت في قصائد الشعراء، لكنّ أكثرها ورودا هي صيغة فعل الأمر(افعل) كقولنا: اسْمَع وأَبْشِر.

والملاحظ على قصائد سعد الله أن أسلوب الأمر غالبا ما يأتي محمّلاً بمعنى الالتماس، يقول الشاعر في مطلع قصيدة بعنوان (الخطف)[4]:

يـَـــا بِلادِي أدْرِكـــي يـــَومَ النُّـــــشُور

حَـــطّمي السـَــــدّ وغـَــــنِّي بالنُّـــــذُور

واحْضُـنِي الأُفْـــــــق أَكُـــفاً وَصُـــــدُور

---

[1] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص75.

[2] ينظر:أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993، ص76، 75.

[3]عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص14.

[4] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (الخطف)، ص246.

يوجّه الشّاعر خطابه إلى (بلاده الجزائر) في قوله (يَا بِلاَدِي)، وما نلاحظه في السطر الأوّل من المثال تشاكل أسلوب (النِّداء) مع أسلوب (الأمر)، كما استخدم أسلوب الأمر المتمثّل في صيغة فعل الأمر (افْعَلِي) في قوله (أَدْرِكِي، حَطِّمِي، غَنّي، احْضُنِي)، وغرض الشاعر البلاغي من هذا الأمر ليس الاستعلاء بل "الالتماس"، فهو يلتمس من بلاده الجزائر أن تثور على العدو الطاغي وترد الاعتبار لقادة الثورة المخطوفين، فشعبها قد عانى بما فيه الكفاية، إذ يناشدها أن تكسر الأغلال وتنهض نحو حريّتها المسلوبة.

ويقول[1]:

وَصَرَخْتُ فِي الجُمُوع الذَّاهِلَات:
حَطِّمُوا القَيدَ وَغَنُّوا لِلْحَيَاة
وَافْتَحُوا نَافِذَة الأُفُق الرَّحِيبَة
واعْشَقُوا النُّورَ حَيَاوَات خَصِيبَة

إنّما يدلّ فعل الأمر المتجسّد في قول الشاعر: (حَطِّمُوا، غَنُّوا، افْتَحُوا، اعْشَقُوا) على استخدامه لأسلوب الأمر الذي يحمل معنى الالتماس والإرشاد، فالشاعر يخاطب الجموع الذاّهلة التي صادفها في طريقه، ويلتمس منهم الثّورة على الحياة المبتذلة التي يعيشونها، وأن ينضروا إلى خارج أسوار الحياة التي يعيشونها، فالجمال عادة ما يظهر خلف القيود، وهو بذلك يرشدهم نحو الحريّة.

كما أنّ المتتالية الدّلالية الواردة بعد أفعال الأمر تدلّ على الانفتاح والجمال والحريّة، في قوله:(غَنُوا لِلحَيَاة، افْتَحُوا نَافِذَة الأُفُق، اعشَقُوا النُّور)، فكل هذه التّركيبات تحمل معنى إيجابيا، غير المعنى الذي يحمله السّطر الأوّل الذي احتوى على لفظة (القَيْد) والتي تحمل معنى سلبيا، فال(حَيَاة وَالأُفُق والنُّور) كلّها تنتمي إلى حقل دلالي واحد يحمل معنى عام ألا وهو الحريّة.

[1] المصدر السابق، قصيدة (طريقي)، ص140.

3_أسلوب الاستفهام:

يعدُّ الاستفهام" معنى من معاني يطلب فيه المرسِل من المتلقي أو المتكلّم من السّامع أن يُعلِمه بما لم يكن معلوما عنده من قبل"[1]. عرّفه الرّماني (ت384 هـ) بأنّه "طلب الفهم"، أي أن يستعلم المخاطِب معلومة ما من قرينه المخاطَب، لم يكن له علمٌ بها من قبلُ.

ومن أدوات الاستفهام نجد:" الهمزة، هل، ما، من، متى، أيّان، كيف، أين، أنّى، كم، أي"[2]. وهذا لا يعني أن الاستفهام محصور فقط في اقترانه مع أدوات الاستفهام، وإنّما لأهميّته يعتبر" باب من أبواب المعنى يؤدى بأداة ويؤدى بفعل، ويؤدى بنغمة صوتيّة، وكل هذه العناصر تؤدي معناه، ويقع في موقعه أصالة وليس نيابة عن غيره"[3]. وغالبا ما يأتي الاستفهام في معناه الغير أصلي، تجاوبا مع دلالة الأسطر الشعريّة في القصيدة.

نجد بأنّ الشاعر سعد الله قد عمد إلى التّنويع في أدوات الاستفهام، إذ نجده يوّظف تارة الهمزة (أ) والتي تختصّ في الغالب بطلب التّصديق والتّصوّر، وتارة أخرى (أيّ، وكيف، ومتى، وكم) والتي تختصُّ بطلب التصوّر فقط[4] .

يقول[5]:

أَيُّ إصْرَار وَبَأْس !

أَيُّ دَرْس !

تَوّجَ المُسْتَقْبَل الحُرّ وَعَفَى قَبْر أَمْس

---

[1] عبد الفتاح عثمان، دراسات في المعاني والبديع، مكتبة الناشر، حلوان، دمشق، دط، 1982، ص89.

[2] الرّماني، الحدود في النحو (ضمن رسائل في النحو واللغة)، تح: مصطفى جواد ويوسف يعقوب، دار الجمهورية، بغداد، ، العراق، دط، 1959، ص42.

[3]خليل أحمد حمايرة، أسلوب النفي والاستفهام في اللغة العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، دط، 1980، ص50.

[4] ينظر: محمد عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص20، 19.

[5]أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر (الصخرة)، ص297.

وَأَزَاحَ الغَيمَ عَن آفَاق شَعْبِي

أَيُّ دَرْس !

ورد أسلوب الاستفهام هنا متمثلا في أداة الاستفهام (أيُّ)، والتي تكرّرت في كلّ القصيدة، والغرض من الاستفهام في هذا المقام هو التعجّب، فالشاعر يتعجب من إصرار الجزائر وشعبها الأبي للوقوف في وجه المستعمر، لذلك جاء عنوان القصيدة بعنوان (الصّخرة)، ويقصد بها (الجزائر)، إذ شبّهها الشاعر بالصّخرة في صلابتها وقوّتها لأنّها _على حدّ قوله_ أسقطت جمهوريّة فرنسيّة كاملة، وأكثر من خمس حكومات فرنسيّة متتالية [1]، فأيُّ إصرار وبأس يا جزائر هذا الذي رزقك الله سبحانه وتعالى إياه.

ويقول[2]:

أَتُــرَى حُــطْتَ بالشَّــيَــــاطِين لِـــــا
قَــضَــى الأَمْــر ؟ مَلَائِــك حُــطْتــا

.....

كَيْــــف جِـئــْت، ومَــا وَرَاء اللَّـــيَالي
أَهِــيَ أُخْــتُ الخَــرَاب فِــيمَا اجْتَبَيْتَــا

يخاطب الشاعر في هذا المقطع فترة زمنية معيّنة وهي: "عام 1957م"، الذي أهلّ على العالم وجعله في دوامة من الصراع، والشعب يعاني في القلق وحيرة، يتشوق إلى عام جديد يغاث فيه النّاس بعد معاناتهم[3]. فالشّاعر يخاطب العام الجديد وأعطاه صفات الإنسان، يقول له: أَجئت بالخير أم بالشر؟ بالآمال التي طالما انتظرناها أم بالخيبات؟ بالحريّة أم بالمزيد من الحروب؟ بأيّ شيء جئتنا به يا عام؟ لكنه لا يرجو إجابة من ذلك، لكنّه يعبّر عن مكنوناته وما يدور في عقله من تساؤلات فقط، فأخرجها في شكل خواطر أو تخاطر مع شيء غير مادي كالعام الجديد.

[1] ينظر: المصدر السابق، ص297.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (يا عام)، ص259.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص259.

ومن الملاحظ أنّ الشّاعر قد استخدم أداتي استفهام في هذا المثال، أولهما الهمزة (أ)، وثانيتها (كيف)، في سلسلة استفهامية امتدّت على طول القصيدة، فعادة ما يُترجَم التنويع في أدوات الاستفهام في القصيدة الواحدة، على أنّه حالة من حالات الشاعر الناتجة عن الارتباك والقلق والخوف من المجهول الذي يخبئه المستقبل.

ويقول[1]:

مَتَى ظَــلَّ لِلشُّـــــعُور حــُـدُود
فامْتِطَاءُ الهوَى أَسَدُ الحُـــــــدُود

تتجسّد بنية الاستفهام في هذا المقطع الشعري في قوله: (مَتَى ظَــلَّ لِلشُّـــــعُور حــُـدُود)، من خلال أداة الاستفهام (مَتى)، فالشاعر لا يرجو إجابة من خلال سؤاله، وإنّما للاستفهام بـ(مَتى) غرضٌ بلاغي آخر، وهو طلب التصوّر أنه ليس للشعور (ج/ مشاعر) أيُّ حدود، لأنّ الشاعر يمتطي الهوى الذي يجعل مشاعره لا حدود لها، لذلك قال (فامْتِطَاء الهوَى أَسَد الحُدُود).

4_أسلوب النّهي:

يعدّ أسلوب النّهي من الأساليب الإنشائيّة التي تخدم القصائد الشعريّة من ناحية الدّلالة، ويقصد بالنّهي" طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، له صيغة واحدة هي: المضارع مسبوقا بـ"لا" الناهية"[2]، أي أن يطلب المخاطِب من المخاطَب الكفّ أو التّوقف عن فعل ما، وذلك بإدخال حرف النهي "لا" على الفعل المضارع كقولنا: لا تهتم، ويدلّ النهي في هذه الحالة على الاستعلاء في الغالب، ولكنّه كالأمر له " أغراض بلاغيّة تفهم من المقام"[3].

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (نغم الوداع)، ص58.

[2] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان، والمعاني، والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993، ص79.

[3] السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص320.

لاحظنا من خلال فحصنا لقصائد (الزّمن الأخضر) أنّها لم تشتمل على أسلوب النّهي بصفة كثيرة، مقارنة بالأساليب الإنشائيّة الأخرى، لكنّه وارد في بعض الجمل، كقول الشاعر[1]:

لَا تَرْكَعْ !
ارْفَع رَأسَكَ ارْفَع !
الشَّمْسُ الطَّلقَة شَمْسُك
وَالأَرْضُ الحُرَّة أَرْضُك

نلاحظ أنّ الشاعر قد استخدم أسلوب النّهي، والمتمثل في البنيّة التركيبيّة (لا تفعل) المكوّنة من أداة النّهي (لا) والفعل المضارع (تَرْكَع)، ثم أتبعه بسطر شعري وظّف فيه أسلوب الأمر، بحيث تكرّر فعل أمر (ارْفَع) مرّتين. ومن المعروف أنّ الرّكوع يكون بوضع مقدمة الرّأس على الأرض والركوع لله سبحانه وتعالى فقط عند أداء الصّلاة... والرّفع عكس الرّكوع والخضوع. إنّ الشّاعر يتحدّث إلى كلّ ثائر عن المستعمر الجائر في شمال الجزائر وجنوبها، في غربها وشرقها، يدعوه إلى عدم الانقياد وعدم الانصياع لأي مخلوق كان ماعدا الله سبحانه وتعالى، يأمرهم برفع راية التّحدي وإعلان الحرب على العدو، فالأرض أرضهم، والشمس شمسهم، فأنّى لهم أن يستسلموا !

ويقول في مطلع قصيدة (طريقي)[2]:

يَا رَفِيقِي
لَا تَلُمْنِي عَن مُرُوقِي
فَقَد اخْتَرْتُ طَرِيقِي!

يخصُّ الشاعر نهيه بمن سماه (رَفِيقِي)، فهو يخاطبه على طول القصيدة، حيث نوّع الشاعر في الأساليب الإنشائيّة، ففي هذا المثال ابتدأ بالنداء بـ (يا)، ثم أعقبها بأسلوب النهي (لَا تَلُمْنِي)، وهذا الانتقال في الأساليب يدلّ على قلق وحيرة الشاعر وشعوره بالضياع، رغم أنّه يقرّ باختياره لطريقه.

[1] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (المتمرد)، ص361.
[2] المصدر نفسه، قصيدة (طريقي)، ص137.

5_أسلوب التمنّي: يُعرف التّمني بأنّه " طلب حصول أمر محبوب مستحيل الوقوع، أو بعيد، أو امتناع أمر مكروه"[1].أي أنّ المتحدّث يطلب حصول شيء يصبو إليه، ويبدو ذلك الشيء مستحيل الوقوع لتعذّر الأسباب المؤدية إليه.

والأصل في أدوات التّمني "ليت" [2]، كما تؤدي "هل ولو" نفس المعنى بوصفهما قرينتين تفيدان التّمني من باب التعدّد الوظيفي [3]، فأمّا التّمني بـ "ليت" فنجد قول الشاعر[4]:

لَيْتَهُم قَد وَاكَبُونِي فِي طَرِيقِي
يَا رَفِيقِي!

وظّف الشّاعر أسلوب التّمني من خلال الأداة (لَيْت)، كما نجده يتحدث عن تلك الجموع التي صادفها في طريقه في قوله (أَنَا أَمْشِي والجُمُوع مِن وَرَائِي[5])، فهو يتمنى لو أنّ تلك الجموع قد التحقت به خلال المسلك المغاير الذي يسلكه، بدل أن يبقوا في متاهة الضياع والألم والعار التي كانوا فيها، ولكن أمنيته تبدو مستحيلة، لأنه اختار طريقا غير طريقهم.

ويقول[6]:

أَلَا لَيْــتَ تَيَــار الحَيَاة يَسُــوقُنَا
إِلَى مَوْطِن يَرْعَى الفُنُون وَيَعْــطِف !

يخاطب الشاعر في القصيدة الأصلية، الشاعر (أبو العيد دودو)، ويواسيه إثر تعرّضه لأزمة قلبيّة. فالشاعر أبو القاسم سعد الله يمازحه ويلمّح له بأنّ ما أصابه ليس سببا صحّيا بل بسبب البيئة التي لا تناسب الشعر والشعراء والفن والفنانين على حدّ سواء، ويتمنى بقوله (أَلَا لَيْــتَ تَيَــار الحَيَاة

[1]عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص17.
[2]أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، ص62.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص62.
[4] أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، قصيدة (طريقي)، ص139.
[5]المصدر نفسه، قصيدة (طريقي)، ص138.
[6]المصدر نفسه، قصيدة (حنانيك)، ص375.

يَسُـــــوقُنَا/ إِلَى مَوْطِن يَرْعَى القُنُون وَيَعْطِف)، أن يكون هناك موطن خالٍ من الحروب والأزمات، موطن يهرب إليه الفنانون والشعراء ومحبو الجمال والشعر ليمارسوا فيه ما يحبون، ولكن هيهات. وأمّا التّمني بـ" لو وهل " فلم يرد له وجود في الديوان.

خاتمة

خاتمة:

تطرّقنا من خلال أطروحتنا الموسومة بـ "التّحليل اللّساني للخطاب الشّعري المعاصر ديوان (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله (ت 2013م) نموذجا"، إلى خصائص البنية اللّغوية في الخطاب الشعري عن طريق المقاربة اللّسانيّة الحديثة، والتي تؤكّد على ضرورة دراسة الخطاب الشعري وفق مستويات أربعة وهي (المستوى الصّوتي الفونولوجي، والمستوى الصرفي المورفولوجي، والمستوى النّحوي التركيبي، والمستوى الدّلالي المتضمّن في كل المستويات الآنف ذكرها)، ومن خلال ما سبق تمكّنا من التوصّل إلى مجموعة من النتائج نذكرها كالآتي:

– احتوت قصائد أبي القاسم سعد الله على تنوّع صوتي ودلالي ثري، وذلك نتيجة للبنيّة الفنيّة الإيقاعيّة التي تشكّلت منها، إذ وجدنا تناسبا كبيرا بينها وبين الموضوعات والدّلالات التي تضمّنها شعره.

– امتازت قصائد أبي القاسم سعد الله بتضافر الموسيقى الدّاخلية (التكرار بكل أنواعه...)، والموسيقى الخارجيّة (الوزن، القافية ...) والتي ساهمت بشكل كبير في تشكيل البنيّة الإيقاعيّة لقصائد الدّيوان، إذ يضعها موضع الوسائل القديمة المستخدمة في القصيدة العربية الكلاسيكيّة القديمة.

– يعمل الجرس الصّوتي على توحيد أبيات القصيدة وإكسابها دلالة خاصّة، وهذا ما أكْسَبَ قصائد الديوان جمالية خاصّة، ما جعله يلقى قبولا ورواجا في أواسط القراء والباحثين.

– ظاهرة التّوازي في قصائد الدّيوان ظاهرة ملفتة تستوقف القارئ المتذوّق، وهي ترتكز أساساً على إيقاع الجمل والعبارات، وبروزها بشكل خاص، مما يشكّل انسجاما مع الدّلالة في الوقت ذاته، إذ أنّها تثور بانفعال الشاعر، وتخمد بهدوئه.

– عمد أبو القاسم سعد الله إلى رصف شعره وفق منهج مخصوص، مستخدما قوة التكرار الجماليّة (تكرار الحروف، المفردات، الجمل)، وهذا النوع من التكرار الحيوي والفني يبعث نوعا من البعد الإيقاعي المستساغ.

– اهتمّ أبو القاسم سعد الله بتشكيل البنية الصّرفيّة لقصائده، والتي تمكّنه من الوصول إلى الدّلالة المرجوّة، التي تتوافق وتجربته الشعرية، كالمشتقات بكلّ أنواعها، وتكرار الأسماء والأفعال وغيرها.

– التنوّع في أزمنة الأفعال والتّحولات الزمنيّة في قصائد أبي القاسم سعد الله، جاء لصيقا بأسلوبه الرّصين في سرد الأحداث والوقائع، وهذا ما جعل قصائده تجمع بين ماضي الشاعر وأمجاد شعبه، وبين آمال الزّمن الذي عايشه وهو زمن الثورة وشبابه، وتطلّعاته نحو الحريّة.

– شكّلت الحروف بكلّ أنواعها علامة فارقة، حيث حققت التّرابط الدّلالي والمعنوي بين الأسطر والأبيات الشعريّة في قصائد الدّيوان.

– استغل أبو القاسم سعد الله اللّواصق بأنواعها لتدعيم بنية القصيدة، على نحو يجذب القارئ أو المتلقي.

– عبّر الشاعر من خلال مفرداته عن حالته الشعوريّة التي توحي أحيانا بالحزن والأسى وأحيانا أخرى بالفخر والشجاعة، وتتباين موضوعات قصائده بين الشر والخير، الألم والأمل، واليأس والطموح.

– إنّ لاستخدام الضمائر بأنواعها دورا هاما في تحقيق التّجانس الدّلالي بين أبعاد القصيدة الشعريّة، مما يُكسبها بعداً جمالياً خاصاً.

– امتازت قصائد أبي القاسم سعد الله بتشاكل المستوى الصّوتي والمستوى الصرفي والمستوى النّحوي، وأخيرا المستوى الدّلالي في منظومة واحدة، جعلت منها تحفة فنيّة متفرّدة.

– وظّف الشاعر الجمل بنوعيها (اسميّة/ فعليّة)، لكنّه آثر توظيف الجمل الفعليّة، وهذا دليل على تدعيم تجربته الشعريّة المتشبّعة بالنزعة الثوريّة. كونها تلبي مقاصده الشعريّة، واستخدامها يضفي حيوية على القصائد، وبالتالي تقريب الصورة التي عايشها الشاعر والشعب الجزائري إبان فترة الاستعمار، ومنه التأثير بصورة أبلغ في المتلقي.

– بالنسبة للمستوى التركيبي، اهتمّ أبو القاسم سعد الله باستخدام التقنيات المختلفة كالتّقديم والتّأخير، الحذف والذّكر... إلخ، وذلك بغية الوصول للدّلالة المقصودة، وتجسيدا لعملية التّأثير الفنّي في المتلقي.

في ختام هذا البحث، آمل أننا قد قدمنا إضافة ولو بسيطة إلى البحث العلمي، فإن أصبنا فهذا من فضل الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان، وحسبي أنّ طالب العلم يُخطئ ويُصيب، وأنّ هذا مبلغ علمي ﴿ وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٍ﴾[1]، وصلّ اللّهم وسلم على سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

[1] سورة يوسف، الآية 76.

مُـــــلْـــــحَـــــق

: نبذة عن الشّاعر أبي القاسم

سعد الله(1930م-2013م)

وديوانه (الزّمن الأخضر)

أوّلاً/ السّيرة والمسيرة للشاعر (أبي القاسم سعد الله(1930م–2013م)):

1–نسبه ومولده ونشأته:

أ/ نسبه: هو أبو القاسم ابن أحمد بن علي بن محمد بن سعد بن مبارك بن جحيدر[1]، ينتسب إلى عرشين كبيرين هما: أولاد عبد القادر من جهة الأب، وأولاد بوعافية من جهة الأم. عُرفت عائلتهم باسم " أولاد علي مسعودة[2].

يذكر أنّ أبا القاسم سعد الله قد عاش في أسرة كبيرة، له خمسة إخوة من جهة الأب وهم: البشير والطاهر والصادق وخيرة، أمّا إخوته الأشقاء فهم: علي وإبراهيم وعمر وأبو بكر ومباركة[3].

ب/ مولده: ولد أبو القاسم سعد الله في قرية (البدوع)بمدينة (قمار)سنة 1930م[4]بولاية واد سوف جنوب شرق الجزائر، في صيف شديد الحرارة عام ترميم الجامع الكبير[5]، حفظ القرآن عن ظهر قلب ودرس مبادئ اللّغة والفقه بمسقط رأسه بمدينة قمار، ثم التحق بجامع الزّيتونة في تونس من سنة 1947مإلى 1954م، ثم ارتاد كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة في القاهرة، وظفر بعد ذلك بشهادة الماجستير في التّاريخ والعلوم السياسيّة سنة 1962م، ثم تحصّل بعد ذلك على شهادة الدّكتوراه في التّاريخ الحديث والمعاصر باللّغة الإنجليزيّة في جامعة ميسوتا بأمريكا سنة 1965م.

يُتقن اللّغة العربيّة والفرنسيّة والإنجليزيّة كما درس الفارسيّة والألمانيّة، يقول في هذا الصّدد:" إنّ إتقاني لعدة لغات أجنبيّة قد سهّل عليّ الاطلاع على آثارنا التي اعتنى بها الأجانب وأهملناها نحن لعوامل تلقائيّة واضطراريّة"[6]. لُقّب بشيخ المؤرّخين الجزائريين، لتربّعه على عرش المؤرخين الجزائريين[1].

---

[1] ينظر: أبو القاسم سعد الله، يوميات مسار قلم، عالم المعرفة، الجزائر، دط، 2011، ج5، ص155–156.

[2] ينظر: خالدي مريم، السيرة والمسيرة التعليمية للدكتور أبو القاسم سعد الله، جامعة بلعباس، مجلة الخلدونية، المجلد 9، العدد 1، 2016، ص247.

[3] ينظر: أبو القاسم سعد الله، يوميات مسار قلم، ج5، ص9– 10.

[4] ينظر: أبو القاسم سعد الله، في الجدل الثقافي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، دط، 1993م، ص50.

[5] جمال الدين الألوسي، الجزائر بلد المليون شهيد، وزارة الثقافة والإعلام، مطبعة الجمهورية، بغداد، العراق، دط، 1970م، ص227.

[6] أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، الدّار العربية للكتاب، ليبيا، دط، 1976م، ص44.

2- وفاته:

توفي أبو القاسم سعد الله -رحمه الله- يوم الجمعة 14 ديسمبر 2013م، بسطاوالي الجزائر العاصمة، ودفن بمسقط رأسه بمدينة قمار ولاية الوادي[2].

3- مؤلّفاته:

لأبي القاسم سعد الله كتب ومؤلفات عديدة، أثرى بها السّاحة العلميّة والأدبيّة الجزائريّة والعربيّة، نذكر ومنها[3]:

1- موسوعة تاريخ الجزائر الثقافي "9 مجلدات".
2- أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر "5 أجزاء".
3- الحركة الوطنيّة الجزائريّة "4 أجزاء".
4- محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث" بداية الاحتلال".
5- بحوث في التّاريخ العربي والإسلامي.
6- الزّمن الأخضر "ديوان شعري".
7- سعفة خضراء.
8- دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث.
9- تجارب في الأدب والرحلة.
10- منطلقات فكريّة.
11- أفكار جامحة.
12- قضايا شائكة.
13- في الجدل الثّقافي.

---

[1] ينظر: عبد القادر زرق الرأس، شخصية أبي القاسم سعد الله من خلال ديوانه الزمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله مقاربة وصفية تحليلية، مجلة أمارات في اللغة والأدب والنقد، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، المجلد 4، العدد 2، سبتمبر 2020، ص195- 196.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص196.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص196- 197.

14- هموم حضاريّة.

4- تحقيقاته[1]:

شارك أبو القاسم سعد الله في تحقيق العديد من الكتب والمؤلفات نذكر منها:

1- حكاية العشاق في الحب والاشتياق، للأمير مصطفى بن براهيم باشا.
2- رحلة ابن حمادوش الجزائري، لعبد الرزاق حمادوش الجزائري.
3- منشور الهداية في كشف حال من ادّعى العلم بالولاية، لعبد الكريم فكون.
4- مختارات من الشعر العربي، جمع المفتي، لأحمد بن عمار.
5- تاريخ العدواني، لمحمد بن عمر العدواني.
6- رسالة الغريب إلى الحبيب، تأليف أحمد بن أبي عصيدة البجائي.
7- أعيان من المشارقة والمغاربة، تاريخ، لعبد الحميد بك.

5- ترجماته[2]:

1- شعوب وقوميات، الجزائر 1958م (Peoples And Nationalisms).
2- الجزائر وأوروبا، جون بوولف (John B. Wolf)الجزائر، 1986.
3- حياة الأمير عبد القادر (Life Of Abdelkader)، شارل هنري تشرشل (Ch.H.Cherehill)، ط2، الجزائر، تونس 1982م.
4- الجزائر في العهد العثماني (Algiers Under The Turks).
5- بحوث في تاريخ الجزائر في جامعات أمريكا، المركز الوطني د.ب.ج.و.ز.ث 54، الجزائر، 2004.

6- عمله كأستاذ التّعليم العالي[3]:عمل أستاذا في جامعات ومعاهد عديدة منها:

[1] عبد القادر زرق الرأس، شخصية القاسم سعد الله من خلال ديوانه "الزمن الأخضر" مقاربة وصفية تحليلية، ص197.
[2] الحاج عيفة، السيرة الذاتيّة لشيخ المؤرخين الجزائريين الدكتور أبو القاسم سعد الله، مجلة دراسات تاريخية، العدد 4، دت، ص15.
[3] عبد القادر زرق الرأس، شخصية أبي القاسم سعد الله من خلال ديوانه "الزمن الأخضر" مقاربة وصفية تحليلية، ص198.

1- أستاذ بجامعة آل البيت بالأردن سنة من 1996م- 2002م.
2- أستاذ بجامعة الجزائر منذ سنة 1971م.
3- أستاذ بجامعة الملك عبد العزيز بالسعوديّة.
4- أستاذ بجامعة دمشق سوريا.
5- أستاذ بجامعة عين الشمس.
6- أستاذ بمعهد البحوث والدّراسات العربيّة بمصر.
7- زائرا بقسم التّاريخ في جامعات منيسوتا وعدة جامعات أخرى بأمريكا.

ثانياً: ديوان (الزّمن الأخضر)

اشتهر ديوان (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله من بين دواوينه الثلاث (ديوان ثائر وحب، ديوان النّصر للجزائر، ديوان الزّمن الأخضر) كونه قد احتوى على قصائد من الديوانين السابقين. وقد بلغ تِعداد قصائده مائة وثلاثة وعشرون قصيدة، حملت في طياتها معاني ثورية والحرية، وأخرى ذات معاني وجدانيّة.

أمّا فيما يخصّ عنوان الدّيوان (الزّمن الأخضر)فنجد سعد الله يشرح سبب التسمية في مقدّمة ديوانه فيقول:" يعبّر هذا الشعر عن زمنين أخضرين عهد شبابي وعهد الثورة التي هي شباب الجزائر، فقد نظمته في أغلبيته بين السنوات 1950م و1960م، وعندما كنت في العشرينات من عمري وكانت الثّورة الجزائريّة أيضا في ريعان قوتها، وهكذا انصهرت في هذا الشعر عاطفتان شابتان مشبوبتان لا تكادان تنفصلان: العاطفة الذّاتيّة والعاطفة الوطنيّة، ولا غرابة من ذلك أن يشيع في هذا الشّعر طيش الكلمات وجنون الخيال وثورة الرّوح تماما كما يحدث لشباب سن العشرينات، يحدث للثورات فكلاهما يتميّز بالتّمرّد والتحدّي والجموح"[1].

كما احتوى الدّيوان على مقطع من قصيدة بعنوان (الزّمن الأخضر) وهي قصيدة غير تامّة نرجّح بأنّ الدّيوان قد سُمي نسبة لها، يقول في مطلعها[2]:

[1] أبو القاسم سعد الله ديوان الزّمن الأخضر، ص07 (من مقدّمة الدّيوان)
[2] المصدر نفسه، قصيدة (الزمن الأخضر)، ص359.

أَيَعُودُ الزَّمَنُ الأخضر؟
كَانَت فِيهِ حِكَايَة طِفْل
يَرْعَى النَّجْمَ وَيَحْلُم:
أَلْوَان، أَمْوَاج ضِيَاء تَعْبُر ...
مِنْ ذَاكَ اللَّوْنِ الغَدِي
فِي هَذَا الضَّوءِ يَدِي

يُعَلّق أبو القاسم سعد الله على هذا المقطع من القصيدة قائلا:" بداية قصيدة لم تكتمل، لم أستطع أن أحدّد لها مكاناً ولا تاريخاً، ولكنها بعد 1960م، إمّا في أمريكا أو في الجزائر، والغالب هو المكان الأوّل"[1].

وردت قصائد الدّيوان مرتّبة ترتيباً زمنياً، من أقدم قصيدة قالها الشاعر إلى غاية أحدث واحدة، يَذْكر في مقدّمة ديوانه أنّه قد تردّد في كيفية ترتيب قصائده، هل يرتبها موضوعيا أم زمنيا، فوجد أنّ قصائده لا تخرج عن موضوعين اثنين هما: الثوريات والوجدانيات. بعدها خطر له أن يُنَظِّمه على شكل أقسام: ما نَظَمَهُ في الجزائر، وتونس والقاهرة وأمريكا والجزائر، وفي الأخير اختار أن يرتّبه زمنيا، وذلك بعد أن استشار زملاءه من النقاد والشعراء[2].

بيد أن قصائده معظمها ناقص أو ضائع. كما كان أبو القاسم سعد الله يضع علامة استفهام (؟) في آخر كلّ قصيدة لا يتأكّد من تاريخ نظمها. لقد تنوّعت قصائد الديوان ما بين قصائد عروضيّة تقليديّة وقصائد أخرى منظومة من الشعر الحرّ.

أوّل قصائد الدّيوان هي قصيدة (ربّ يوم)[3] والتي يقول في مطلعها:

بَـجَـــسَ الـــوَرْدُ فِي غُـــصُونِـــكِ نَـــفْـــسِـــــــــــي
وَتَـــــلاَحَـــت فِـــي سِـــــنَـــانِ يَـــوْمِـــي بِـــأَمْـــسِـــــي

[1] المصدر السابق، ص359.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص11 (من مقدّمة الديوان).
[3] المصدر نفسه، ص17.

نَـــفَـحَـاتٌ جَـــلَاهَـا قَـلْـبٌ كَـــلِـيـــم
كَـــرِيـَـاض تَـــضَـــوَّعَـت طِـيـــــبَ وَرَس

وآخر قصيدة ورد ذكرها في الدّيوان هي قصيدة (واد رم)[1] والتي يقول في مطلعها:

غَـــدَونَـا صِـحَـاحاً إِلَـــى (وَادِ رِمْ) وَعُـدْنَـا وَفِـي الجِـسْـــمِ بَـرْدٌ وَهَـــم
رَكِـبْـنَا عَـلَـى ظَـهْـرِ سَـيـَـــارَة غِـطَـانَـا عَـلَـيْـهَـا رِيـَـاحٌ تَـــزُم

وفي الأخير يمكننا القول: إنّ جلّ قصائد ديوان (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله ذات طابع ثوري وجداني، تمرّد فيه الشاعر على أعراف القصيدة التقليديّة (غير أنه قد نظم بعضها في ديوانه)، واشتهر فيها بقصائد الشّعر الحرّ (شعر التّفعيلة)، كما رتّب قصائده ترتيباً زمنياً، والتي قيلت معظمها في الفترة الممتدّة ما بين 1950م و1960م، وهي فترة الثّورة الجزائريّة الفتيّة وشباب الشاعر معاً. فكان هذا الديوان (الزّمن الأخضر) بمثابة تُرجمان للثّورة الجزائريّة الأبيّة على لسان شاعرنا المتشبّع بالرُّوح الوطنية حدّ النّخاع، الأديب والمؤرّخ "أبو القاسم سعد الله" رحمة الله عليه.

[1] المصدر السابق، ص376.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

الكتب:

1- إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة، دط، 2000م.
2- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط3، 1976م.
3- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952م.
4- ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، دط، 1939م.
5- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تح: أحمد الكوفي وبدوي طبانة، دار الرافعي، ط1، الرياض، 1983م.
6- أحمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، مراجعة وشرح: حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
7- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.
8- أحمد محمد قدور، مبادئ اللّسانيات العامة، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008م.
9- أحمد مداس، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2، 2009م.
10- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979م.
11- أماني سليمان داود، الأمثال العربية القديمة دراسة أسلوبية سردية حضاري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 2022م.
12- إيمان خضر الكيلاني، بدر شاكر السّياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنّشر، عمان، الأردن، ط1، 2008م.
13- بشير القمري، شعرية النّص الرّوائي، دار البيادر، الرباط، ط1، 1991م.

14- تامر سلوم، نظرية اللّغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1983م.
15- تمّام حسّان، الأصول دراسة إبستمولوجية للفكر اللّغوي عند العرب، النّحو، فقه اللّغة، البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، دط، 2000م.
16- تمام حسان، اللّغة بين المعيارية والوصفية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1980م.
17- جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلندا الحيدري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009م.
18- جلال الدّين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: حامد أحمد الطاهر البسيوني، دار الفجر للتراث، القاهرة، دط، 2006م.
19- جمال الدين الألوسي، الجزائر بلد المليون شهيد، وزارة الثقافة والإعلام، مطبعة الجمهورية، بغداد، دط، 1970م.
20- ابن جني، الخصائص، تح: محمد على النجار، المكتبة العلمية، مصر، دط، دت.
21- ابن جني، المنصف، مطبعة مصطفى البابي حلبي، مصر، ط1، 1954م.
22- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.
23- حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، دت.
24- حمادي محمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، الطبعة الرسمية، منشورات الجامعة التونسية، تونس، دط، 1981م.
25- ابن الخباز، توجيه اللّمع (شرح كتاب اللّمع لابن جني)، تح: فايز زكي محمد دياب، دار السلام، ط1، 2002م.
26- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 1969م.
27- ابن خلدون، المقدمة، تح: المستشرق كاترمير، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1996م.

28- خليل أحمد حمايرة، أسلوب النفي والاستفهام في اللّغة العربيّة في منهج وصفي في التحليل اللّغوي، منشورات جامعة اليرموك، الأردن، دط، 1980م.

29- رابح بوحوش، اللّسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، دط، 2006م.

30- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت

31- ابن رشيق القيرواني، العمدة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1955م.

32- الرّماني، الحدود في النحو (ضمن رسائل في النحو واللغة)، تح: مصطفى جواد ويوسف يعقوب، دار الجمهورية، بغداد، دط، 1959م.

33- الرّماني، معاني الحروف، تح: حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية، سيدا، بيروت، دط، دت.

34- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبو الفضل ابراهيم، دار التراث، القاهرة، دط، دت.

35- الزّمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ط2، 1953م.

36- سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النّص الشّعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2004م.

37- السجلماسي، المنزع البديع، تقديم وتح: علال الغازي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المغرب، دط، 1980م.

38- ابن السراج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1996م.

39- السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.

40- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت.

41- سيبويه، الكتاب، عالم الكتب للطباعة والنشر، بيروت، دت، دط.

42- سيد البحراوي، العروض، وإيقاع الشعر العربي- محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1993م.
43- السيرافي، ضرورة الشعر، تح: رمضان عبد التواب، دار النهضة، بيروت، ط1، 1985م.
44- شلتاغ عبود شراد، حركة الشّعر العربي في الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط1، 1985م.
45- شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، دط، 1971م .
46- شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1962م .
47- صالح الخرفي، شعراء من الجزائر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ط1، 1969م.
48- صالح الخرفي، صفحات من الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1973م.
49- صلاح فضل، شفرات النّص "دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد"، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط2، 1995م .
50- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
51- طيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، دط، 1979م.
52- عاطف مدكور، علم اللّغة بين التراث والمعاصرة، دار الصّفاء للنشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 1987م.
53- عبد التواب رمضان، مدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997م.
54- عبد الحميد جيده، الاتجاهات الجديدة في الشّعر العربي المعاصر، مؤسّسة نوفل،بيروت، لبنان، ط1، 1980م.
55- عبد الرحمان حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2005م.
56- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدّار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982م.

57- عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1979م.

58- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

59- عبد الفتاح عثمان، دراسات في المعاني والبديع، مكتبة الناشر، حلوان، دمشق، دط، 1982م.

60- عبد الفتاح عثمان، دراسات في المعاني والبديع، مطبعة مكتبة الشباب، مصر، دط، دت.

61- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعريّة وأسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة مؤسسة النشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2004م.

62- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م .

63- عبد الله العيشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإيداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.

64- ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: محمد بن عبد القادر شاهين، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، ط1، دت.

65- عبد الصّبور شاهين، المنهج الصّوتي للبنيّة العربيّة زاوية جديدة في الصّرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، دط، 1980م.

66- عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982م.

67- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الجزائر، دط، 1998م.

68- عدنان بن ذريل، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا، دط، 1989م.

69- العربي عميش، خصائص الإيقاع الشّعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشّعر، دار الأديب للتوزيع، الجزائر، دط، 2005م .

70- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، دت.

71- ابن عقيل، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط20، 1980م.
72- علي ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر، مطبعة الجاحظية، الجزائر، دط، 1995م.
73- أبو العيد دودو، كتب وشخصيات، الشّركة الوطنية للنشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 1971م.
74- عيسى بن الطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، دط، 2008م.
75- ابن فارس، الصاحبي في فقه اللّغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.
76- فاضل تامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، كتابات نقدية في الشعر والقصة والرواية، وزارة الإعلام، العراق، دط، 1975م.
77- فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن ط2، 2007م.
78- فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000م.
79- قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 2000م .
80- أبو القاسم سعد الله، ديوان الزمن الأخضر، عالم المعرفة للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط3، 2010م.
81- أبو القاسم سعد الله، في الجدل الثقافي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، دط، 1993م.
82- أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، الدّار العربية للكتاب، ليبيا، دط، 1976م.
83- أبو القاسم سعد الله، يوميات مسار قلم، عالم المعرفة، الجزائر، دط، 2011م.
84- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ.
85- الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، منشورات وكالة الناشر، الكويت، ط1، 1972م.

86- كمال عبد الرزاق العجيلي، البنى الأسلوبية دراسة في الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2012م.

87- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والآداب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م .

88- محسن علي عطيّة، الأساليب النحوية عرض وتطبيق، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006م.

89- محمد بلعباسي، بنية الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب، مجمع سارل، الجزائر، دط، 2010م.

90- محمد بوشحطيط، الكتابة لحظة وعي(مقالات نقدية)، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، ط1، 1984م.

91- محمد حماسة عبد اللّطيف، الإبداع الموازي التحليل النصي للنص الشعري، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م.

92- محمد شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي- دراسات أسلوبية اختيار وترجمة وإضافة شكري عياد، دار العلوم، الرياض، ط1، 1985م.

93- محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994م .

94- محمد عبد المطّلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ، مصر، ط2، 2008.

95- محمد عبد المطّلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1995م.

96- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1995م.

97- محمد العربي ولد خليفة، المحنة الكبرى، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، ط1، 1999م.

98- محمد أبو موسى، دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، مصر، ط2، 1987م.

99- محمد مندور، الأدب وفنونه، شركة مكتبة ومطبعة البابي حلبي وأولاده، مصر، محاضرات ألقاها سنة 1961، دط، 1963م.

100-محمد هادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسيّة، تونس، دط، 1981م.

101-محمود حجازي، علم اللغة مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللّغات السامية، وكالة المطبوعات، الكويت، دط، دت.

102-محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط1، 2011م.

103-محي الدين عبد الحميد، دروس التصريف، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، 1995م.

104-مصطفى المراغي، علوم البلاغة (البيان، والمعاني، والبديع)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1993م.

105-مصطفى النماس، مدخل إلى دراسة الصرف العربي على ضوء الدراسات اللّغوية المعاصرة، مكتبة الفلاح، الكويت، ط1، 1981م.

106-منح الخوري، الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1966م .

107-ناجي علوش، من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربي، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، دت.

108-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، سوريا، ط3، 1968م.

109-هادي نهر، دراسات في الأدب والنقد ثمار التجربة، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط1، 2011م.

110-ابن هشام الأنصاري، المغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، قدّمه ووضع فهارسه حسن حمد، أشرف عليه إميل يعقوب، مطبعة الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

111- ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، دط، دت.

112-أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989م.

113-وناس شعباني، تطوّر الشعر الجزائري 1945-1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1988م.
114-ابن يعيش، شرح المفصل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.
115-يمنى العيد، في القول الشّعري، دار توبقال للنّشر، الرّباط، ط1، 1987م.
116-يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط3، 1985م .

المعاجم:

117-أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، سوريا، دط، 1979م.
- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.
118-الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح: محمد مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، دط، دت.
119-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، 2000م.
120-مجمع اللّغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2008م.

الكتب الأجنبية المترجمة:

121-جان كوهن، بنية اللغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1986م .
122-رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري،سوريا، ط1، 2002م.
123-رومان جاكوبسون، قضايا شعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.
124-ريتشاردز، مبادئ النّقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005م.

125-والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1994م.

المجلات:

126-أولريش بيوشل، الأسلوبيّة اللّسانية، تر: خالد محمود جمعة، مجلّة نوافذ، السعودية، ع13، سبتمبر، 2000م.

127-بدوي طبانة، موسيقى الأدب، مجلة الأقلام، بغداد، العراق، ع1، 1965م.

128-بسام قطوس، البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر)، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، مج 9، ع1، 1991م.

129-بشير محمد بويجرة، النّص الأدبي الجزائري المعاصر، الشّروق الثّقافي، الجزائر، ع34، 1994م.

130-الحاج عيفة، السيرة الذاتيّة لشيخ المؤرخين الجزائريين الدكتور أبو القاسم سعد الله، مجلة دراسات تاريخية، العدد 4، دت.

131-حسام عبد علي الجمل، الدلالة الصرفية لاسم الفاعل واسم المفعول، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، كلية التربية الأساسية، العدد الثالث والخمسون، 2008م.

132-الخالدي مريم، السيرة والمسيرة التعليمية للدكتور أبو القاسم سعد الله، جامعة بلعباس، مجلة الخلدونية، المجلد 9، العدد 1، 2016م.

133-عبد العزيز مفالح، حوار مع د. عبد الملك مرتاض، مجلة الثّقافة الجزائرية، ع84، 1984م.

134-عبد القادر زرق الرأس، شخصية أبي القاسم سعد الله من خلال ديوانه الزمن الأخضر مقاربة وصفية تحليلية، مجلة أمارات في اللّغة والأدب والنقد، الجزائر، المجلد 4، العدد 2، سبتمبر 2020م.

135-عيسى العزري، دلالة اللّواصق في اللّغة العربية، مجلة اللّغة العربية، المجلّد 21، العدد 43، الثلاثي الأول 2019م.

136-محمد فتوح أحمد، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، الكويت، ع228، 1996م.

137-محمد فتوح، جدليات النّص، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 22، العدد3، 4، 1993م.

138-محمد ناصر، رمضان حمود وقضايا الشعر العربي الحديث، مجلّة الثقافة الجزائرية، ع32، 1976م.

الرسائل والأطروحات:

139-خديجة سربوك، بنية الخطاب الشعري الجزائري المعاصر مقاربة أسلوبية في شعر محمد الصالح الباوية، جامعة حسيبة بن بوعلي، قسم الأدب العربي، الشلف، الجزائر، 2020/2019.

140-صفية بن زينة، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة قصيدة أنشودة المطر للسياب أنموذجا، (أطروحة دكتوراه علوم)، إشراف: أحمد عزوز، جامعة السانيا وهران، كلية الآداب واللّغات والفنون، قسم اللّغة العربية وآدابها، 2013/2012.

141-عائشة قشوع، الأبنية الصّرفية في سورة المدينة دراسة نحوية دلالية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2003.

142-مداني بوهراوة، التّصوير والتّشكيل في الشعر الجزائري المعاصر دراسة في المكونات الجمالية، جامعة وهران، الجزائر، 2008/2007.

الكتب الأجنبية :

143-Empson,ondon, ondon ,chatto and windus 2 nd ed seven types if mbiguity 1947, new York.

المواقع الإلكترونية:

144-أحمد مجاهد، القافية، مجلّة الشّروق الإلكترونية، الأربعاء 25 فيفري2009، الساعة 2:58 د، الرابط https://www.shorouknews.com

145-معجم المعاني (عربي عربي)، رابط المعجم: https://www.almaany.com/

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدّمة ..... أ

مدخـــــــل: 4

الشعر العربي المعاصر(محطات و أعلام) 4

1_الشّعر العربي بين القصيدة التقليديّة والقصيدة الحرّة (شعر التّفعيلة) 10

2_مفهوم الشّعر وعلاقته باللّغة:.....11

3_مفهوم الشّعر العربي المعاصر:.....15

4_تجلّيات الحداثة في الشّعر الجزائري المعاصر وأهمّ موضوعاته ومضامينه: 16

5_موضوعات ومضامين الشّعر الجزائري المعاصر في خضمّ الحداثة:.....23

الفصل الأوّل: 25

التّحليل الصّوتي لمختارات من ديوان "الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله(1930م-2013م) 25

المبحث الأوّل: الإيقاع الدّاخلي للقصيدة (الموسيقى الدّاخلية).....28

المطلب الأوّل: الموسيقى اللّفظيّة أو الجرس اللّفظي: 29

المطلب الثالث: التّكرار (Repetition).....42

1_التّكرار الصّوتي(Vocale Repetition) : 44

2_ تكرار المفردات: 47

3_ تكرار بنيّة تركيبيّة:.....51

4_ دلالة تكرار نقاط الحذف وعلامات التّرقيم:.....53

المبحث الثَّاني: الإيقاع الخارجي (الموسيقى الخارجيّة): 56

1_الوزن والقافية: 56

أ/الوزن: 57

ب/القافية: 62

المبحث الثّالث: التّشكيل الصّوتي لنماذج مختارة من ديوان "الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله: 68

الفصل الثّاني: 76

التّحليل الصّرفي لمختارات من ديوان "الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله (1930م-2013م) 76

المبحث الأول: البنية الصّرفيّة في ديوان الزّمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله. 77

المطلب الأوّل: دلالة الأفعال في قصائد (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله: 79

1_الفعل المضارع: 81

2/الفعل الماضي: 83

3_فعل الأمر: 86

المطلب الثاني: أبنية المشتقات ودلالتها في قصائد " الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله: ..87

1_اسم الفاعل: 87

2_ اسم المفعول: 89

3_ الصّفة المشبّهة: 92

أ/فَعِيلْ: 92

ب/فُعْلَى: 94

ج/فَعُولْ: 94

هـ/فَعْلَانْ:.....96
4_ اسما الزَّمان والمكان:.....96
ج/مَفَاعِلْ:.....97
5_ اسم الآلة:.....98
أ/على وزن مِفْعَلَة:.....99
ب/على وزن مِفْعَلْ:.....99
المطلب الثّالث: أبنية الجموع في ديوان "الزّمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله:.....100
1_ الجمع السَّالم:.....100
أ/ جمع المذكّر السَّالم:.....100
ب/ الجمع المؤنّث السَّالم:.....101
أ/فُعُولْ:.....103
ب/أَفْعَالْ:.....104
المبـــحث الثاني: الصّـــناعة اللّفظية في ديوان (الزّمـــن الأخضر) لأبي القاسم ســـعد الله 105
2_أنواعه:.....106
أ/حروف الجر:.....106
المطلب الثّاني: المورفيم المقيّد.....113
1_تعريفه:.....113
1_تعريفه:.....116
المبحث الثّالث: دلالة اللّواصق الصرفية في ديوان (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله. ..118
1_السّوابق(Préfixes):.....118

أ/سابقة السين وسوف: 119
2_الدّواخل(Infixes): 123
أ/لاصقة ألف الفاعل: 123
3_اللّواحق(Suffixes): 124
أ/الضّمائر المتّصلة: 124
د/لاحقة الألف والتّاء: 127
الفصل الثّالث: 129
التّحليل النّحوي لمختارات من ديوان الزّمن الأخضر لأبي القاسم سعد الله (ت2013م)..... 129
1_مفهوم التّحليل لغة: 130
2_مفهوم النّحو لغة: 130
3_مفهوم التّحليل النّحوي: 131
المبحث الأوّل: البُنى التّركيبيّة وأثرها في بناء النّص 131
المطلب الأوّل: التّشكيل التّركيبي النّحوي في قصائد (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله: 132
المطلب الثّاني: دلالة الضمائر ودورها في تركيب النّص الشّعريّ: 135
1/ ضمير المتكلّم (المفرد): 136
2/ ضمير المتكلّم الجمع (نحن)..... 138
3_ضمير الغائب: 139
4_ضمير المخاطَب: 140
5_التفات الضّمير: 142
المطلب الثّالث: دلالة الجملة (فعليّة/ اسميّة) في قصائد (الزّمن الأخضر) 144

1/ توظيف الجمل الفعليّة: 145
2/ توظيف الجمل الاسميّة: 146
المبحث الثاني: التّقنيات ودورها في بناء النّص الشّعري. 148
المطلب الأوّل: التّقديم والتّأخير. 148
1_تقديم الفاعل على الفعل: 150
2_تقديم الجار والمجرور: 150
المطلب الثّاني: ظاهرة الحذف في ديوان "الزَّمن الأخضر" 151
1_الحذف المخبر به: 153
2_الحذف غير المخبر به: 155
أ/حذف المسند إليه (المبتدأ): 155
ب/حذف المسند (الفعل): 156
ج/حذف جملة جواب الشرط: 156
د/حذف حرف العطف: 157
هـ/حذف حرف النداء: 157
المطلب الثالث: أسلوبي التّنصيص والاعتراض 158
1_ أسلوب التّنصيص: 158
2_ أسلوب الاعتراض: 159
المبحث الثّالث: دلالة الأساليب في ديوان (الزّمن الأخضر) لأبي القاسم سعد الله. 161
المطلب الأوّل: الأساليب الخبرية 164
1_الجملة الخبرية المثبتة: 164

2_الجملة الخبريّة المنفيّة: 166
أ/حرف النّفي (لا): 166
ب/حرف النَفْي (ليس): 168
3_ الجملة المؤكّدة: 171
أ/التوكيد باللّفظ (التّوكيد اللّفظي): 171
ب/التّوكيد بالقسم: 176
المطلب الثاني: الأساليب الإنشائيّة 178
1_أسلوب النّداء: 179
أ/حرف النداء (يا): 179
ب/حرف النداء (أ) الهمزة : 182
2_أسلوب الأمر: 183
3_أسلوب الاستفهام: 185
4_أسلوب النّهي: 187
5_أسلوب التمنّي: 189
خاتمة 190
مُـلْـحَـق: نبذة عن الشّاعر أبي القاسم سعد الله(ت2013م) وديوانه (الزّمن الأخضر) 190
قائمة المصادر والمراجع 190
فهرس الموضوعات 190

ملخص البحث:

يعدّ المنهج اللّساني البنوي واحداً من أهم المناهج التّحليليّة في دراسة الشّعر العربيّ المعاصر، إذ يساهم في فهم البنية الدّاخليّة والتركيبيّة للنص الشعريّ، وكذا استشفاف العلاقات السيميائيّة والدلاليّة بين عناصر النّص ونظامه الداخلي، كما يتميّز بتحليله العميق للعناصر اللّغويّة في النّص الشعريّ كالصوت والبنية التركيبيّة والبنية الصرفيّة والدلاليّة. وهذا ما لمسناه من خلال تطبيقنا له على الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، إذ أكد أهميّته كأداة قيمة في دراسة الخطاب اللغوي والتعمق في فهم مختلف جوانبه اللّغوية والثقافية والفنية، بالإضافة إلى تسليط الضوء على التغييرات اللّغوية التي طرأت على لغة الشعر الجزائريّ في العصر المعاصر وخاصة أثناء حقبة الاستعمار الفرنسي.

اعتمدنا على التّحليل اللّساني وتطبيقه على النّصوص الشعريّة في ديوان "الزّمن الأخضر"، وذلك وفق مستويات أربعة (المستوى الصوتي، والنحوي، والصرفي، والدلالي) واستخلاص أهم الخصائص اللّغويّة ذات البعد الجمالي في ديوان أبي القاسم سعد الله(ت2013م).كما وظفنا المنهج الوصفي القائم على الاستقراء والتحليل. إذ قمنا باستقصاء الشواهد الشعريّة المتنوعة، والنظر إلى خصائصها اللّغويّة المميزة، قصد فك شيفراتها وبنياتها تحليلها للوصول إلى الدلالة المتوارية وراءها في كل فصل من فصول الدراسة.

الكلمات المفتاحية:

التحليل اللساني، أبو القاسم سعد الله، الشعر المعاصر، الشعر العربي، المستويات اللسانية، المستوى الصوتي، المستوى النحوي، المستوى الصرفي.

Abstract:

The structural linguistic approach is considered one of the most important analytical approaches in the study of contemporary Arabic poetry, as it contributes to understanding the internal and structural structure of the poetic text, as well as exploring the semiotic and semantic relationships between the elements of the text and its internal system. It is also distinguished by its deep analysis of the linguistic elements in the poetic text, such as sound, compositional structure, and morphological structure. And semantic. This is what we noticed through our application of it to contemporary Algerian poetic discourse, as it confirmed its importance as a valuable tool in studying linguistic discourse and in-depth understanding of its various linguistic, cultural and artistic aspects, in addition to shedding light on the linguistic changes that occurred in the language of Algerian poetry in the contemporary era, especially during the era of French colonialism.

We relied on linguistic analysis and its application to poetic texts in the collection "The Green Time," according to four levels (phonological, syntactic, morphological, and semantic levels) and extracting the most important linguistic characteristics with an aesthetic dimension in the collection of Abu al-Qasim Saad Allah (d. 2013 AD). We also employed the descriptive approach. Based on induction and analysis. We investigated the various poetic evidences, and looked at their distinctive linguistic characteristics, with the aim of deciphering their codes and structures and analyzing them to reach the meaning hidden behind them in each chapter of the study.

.**Key Words**:

Linguistic analysis, Abu Al-Qasim Saadallah, contemporary poetry, Arabic poetry, linguistic levels, phonetic level, grammatical level, morphological level.

Résumé

L'approche linguistique structurale est considérée comme l'une des approches analytiques les plus importantes dans l'étude de la poésie arabe contemporaine, car elle contribue à comprendre la structure interne et structurelle du texte poétique, ainsi qu'à explorer les relations sémiotiques et sémantiques entre les éléments du texte poétique. texte et son système interne. Il se distingue également par son analyse approfondie des éléments linguistiques du texte poétique, tels que le son, la structure compositionnelle et la structure morphologique. C'est ce que nous avons constaté à travers son application au discours poétique algérien contemporain, car il a confirmé son importance en tant qu'outil précieux pour l'étude du discours linguistique et la compréhension approfondie de ses différents aspects linguistiques, culturels et artistiques, en plus d'éclairer les changements linguistiques survenus dans la langue de la poésie algérienne à l'époque contemporaine, notamment à l'époque du colonialisme français.

Nous nous sommes appuyés sur l'analyse linguistique et son application aux textes poétiques de la collection « Le Temps Vert », selon quatre niveaux (niveaux phonologique, syntaxique, morphologique et sémantique) et avons extrait les caractéristiques linguistiques les plus importantes avec une dimension esthétique dans la collection de Abu al-Qasim Saad Allah (décédé en 2013 après JC). Nous avons également utilisé l'approche descriptive basée sur l'induction et l'analyse. Nous avons étudié les différentes preuves poétiques et regardé leurs caractéristiques linguistiques distinctives, dans le but de déchiffrer leurs codes et leurs structures et de les analyser pour atteindre le sens caché derrière eux dans chaque chapitre de l'étude.

Les Mots Clés:

Analyse linguistique, Abu Al-Qasim Saadallah, poésie contemporaine, poésie arabe, niveaux linguistiques, niveau phonétique, niveau grammatical