

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف -
كلية اللغات والآداب
قسم اللغة العربية وآدابها



مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الدراسات الأسلوبية
الموسومة بـ:

التشكيل الأسلوبي في الشعر الجزائري المعاصر "دراسة في شعر علي ملاحى"

إعداد الطالبة:

المشرف الدكتور:

عبد القادر توزان

نعيمة عيوش

أعضاء لجنة المناقشة:

الدكتور أحمد عزوز — أستاذ التعليم العالي جامعة وهران

رئيس —

الدكتور توزان عبد القادر — أستاذ محاضر (أ) جامعة الشلف

مشرفا و مقرا

الدكتور العربي عيوش — أستاذ التعليم العالي جامعة الشلف عضوا

مناقشا

الدكتور أحمد شـارـف أستاذ محاضر (أ) جامعة الشلف
عضوا مناقشا

الدكتور عبد الله شطاح أستاذ محاضر (أ) جامعة البليدة
عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1434هـ/1435هـ-***2013م/2014م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي
أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ
صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي

﴿ عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ

النمل، 18.

مقدمة

مقدمة

تضمن الشعر الجزائري المعاصر العديد من الأقسام الشعرية المبدعة، التي استطاعت من خلال تجربتها الشعرية أن تعكس لنا الصدق في التعبير ومحاكاتها للواقع المعيش بلغة فنية راقية وأساليب إبداعية جعلت من خلالها الشعر الجزائري يرقى إلى مصاف الشعر العربي المعاصر.

ومن خلال دراستي هذه حاولت سبر أغوار الشعر الجزائري، خاصة في فترة الثمانينات التي شكلت نوع من النبوغ الشعري، عكست جملة من الظروف الحرجة التي كانت تمر بها الجزائر آنذاك، وقد اخترت الشاعر علي ملاحى باعتبار أن شعره مثل مرحلة مهمة من مراحل تطور الشعر الجزائري المعاصر، ولأن إبداعه فرض وجوده لما فيه خصائص تشكيلية راقية للغة الفنية وصدق تجربته الشعرية، و لعل هذا دافع قوي لأن أتناول شعره في هذه الدراسة، إلا أن السبب الأقوى الذي دفعني للبحث في الشعر الجزائري المعاصر، هو النزعة اتجاه الشعر الجزائري، بالإضافة إلى ما لاحظته من إجحاف في حق بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين لم تحظ نصوصهم الشعرية بالدراسة، وبعضهم الآخر همش شعرهم وأصبح في طي النسيان.

ولما كان التشكيل الأسلوبى يعتمد في مجمله على مجموعة من العوامل المشكلة للنص الشعري، ما يجعل منه نصا منسجما و متشابكا في جميع مستوياته (الصوتية و الصرفية و التركيبية و الدلالية)، جاءت مقاربتنا لشعر علي ملاحى أسلوبية محضة حاولت من خلالها استنباط أهم ما يميز لغته الإبداعية ومعرفة أساليبه الجمالية الفنية، ورصد

مقدمة

الظواهر الأسلوبية المهيمنة في شعره ، و التي جعلت أسلوبه يتفرد عن باقي أساليب الشعراء.

ومن هنا تطرح الإشكالية هل المقاربة الأسلوبية كافية للنفاد إلى عمق النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة ؟ هل عوامل التشكيل الأسلوبية ساهمت في تكوين النص الشعري عند ملاحى و فرضت حضورها عليه؟.

ومن خلال هذه الدراسة حاولت جاهدة الإجابة عن هذه التساؤلات، من خلال تطبيق آليات التحليل الأسلوبى على شعر ملاحى، واستخلاص الخصائص الفنية المهيمنة في شعره وإبراز أهم العوامل التي ساعدت في تشكيل نصه الشعري.

لذا اقتضت الدراسة أن أقسم البحث إلى أربعة فصول أوردتها على النحو الآتى:

الفصل الأول: حاولت فيه تحديد ماهية الأسلوب من خلال البحث في جذوره التاريخية وصولاً إلى المفهوم الحديث، ثم تناولت نشأة الأسلوبية مع تحديد اتجاهاتها، التي تمثلت في الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية التكوينية الفردية، البنيوية والإحصائية، كما تطرقت إلى تحديد العوامل المساهمة في التشكيل الأسلوبى، بدءاً من المؤلف والمتلقى والنص، بالإضافة إلى ذلك تناولت مراحل تطور التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

أما الفصل الثانى: عنونته بالتشكيل الموسيقى فى شعر على ملاحى، حاولت من خلاله رصد مجموع الظواهر المشككة لموسيقى شعر على ملاحى بدأتها بدراسة دلالة الأوزان الشعرية وعلاقتها بموضوعات الشعر، إضافة إلى معرفة أثر التفعيلات ودلالاتها، ثم

مقدمة

انتقلت إلى دراسة أنماط القوافي وأثرها في تشكيل السياق، بالإضافة إلى أثر البنية

المقطعية في التشكيل الموسيقي، بالإضافة إلى ظاهرة التدوير الشعري والتكرار.

أما الفصل الثالث: وسمته بالتشكيل الصرفي التركيبي، قمت من خلاله برصد مجموع

الأبنية الصرفية ومعرفة دلالاتها، بدءاً من أبنية الأفعال والمصادر والمشتقات، بالإضافة

إلى دلالة الأدوات النحوية و أثرها في بناء الدلالة و كما قمت برصد أهم الانزياحات

الأسلوبية على مستوى التراكيب من خلال توظيف الشاعر لظاهرتي التقديم و التأخير و

الحذف.

أما الفصل الرابع: عنوانته بالتشكيل التصويري في شعر ملاحى تم فيه عرض أهم الصور

الشعرية التي وردت في شعر ملاحى، ممثلة في الصور اللونية و الصور الحسية التي

توزعت إلى صور بصرية وسمعية وشمية ولمسية وذوقية كذلك قمت من خلال هذا

الفصل برصد أهم الصور الرمزية والتي شكلت ظاهرة أسلوبية، نبهت من خلالها إلى

أهمية الصورة في التشكيل الدلالي لشعر ملاحى.

وانتهى البحث بخاتمة تضمنت عرضاً شاملاً لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال وقوفي

على التشكيل الأسلوبى في شعر علي ملاحى.

أما بالنسبة للمصادر والمراجع التي اعتمدها في هذا البحث تراوحت بين عربية

وأجنبية، القديمة منها والحديثة في مقدمتها دواوين الشاعر علي ملاحى "العزف الغريب،

البحر يقرأ حالته ، صفاء الأزمنة الخانقة "، إضافة إلى مجموعة من أمّات الكتب العربية

مثل دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، عيار الشعر لابن طباطبا، الكتاب لسبويه،

مقدمة

شذور الذهب في معرفة كلام العرب لابن هشام الأنصاري، أما المراجع الحديثة فتمثلت في بنية اللغة الشعرية لجون كوهن، في النص الأدبي لسعد مصلوح، موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، و علم الأسلوب لصالح فضل، كما اعتمدت على مجموعة من الدراسات مثل دراسة في شعر أبي مدين التلمساني لمختار حبار.

و لقد اقتضت الدراسة إتباع المنهج الأسلوبي، من خلال وصف النصوص الشعرية و تحليل عناصرها وفق مستوياتها اللغوية، مع الاستعانة بالإحصاء الذي ساعدني كثيرا في رصد الظاهرة الأسلوبية و الكشف عنها.

و لطبيعة أي بحث، اعترضتني مجموعة من المعوقات أهمها قلة المصادر والمراجع التي تؤرخ للشعر الجزائري المعاصر، وكذا قلة البحوث التي تتناول الشعراء الجزائريين المعاصرين بالدراسة.

وفي الأخير ما يسعني إلا أن أتقدم بفائق التقدير والاحترام للشاعر "علي ملاحي" الذي كرمني باستقباله و أمدني بالعديد من المعلومات و التوجيهات، و كذا للأستاذ المشرف الدكتور "عبد القادر توزان" على شديد صبره معي وكريم أخلاقه العلمية، وحرصه المتواصل على أن تخرج هذه الدراسة في أكمل صورة، فجزاه الله عني خير الجزاء لأنني وجدته أبا وأستاذا فاضلا.

الفصل الأول

التشكيل الأسلوبي

_ دراسة نظرية لماهية الأسلوب و الاسلوبية.

_ العوامل المشكلة للأساليب الشعرية الجزائرية المعاصرة.

1 مفهوم الأسلوب والأسلوبية:

أ - ماهية الأسلوب:

الأسلوب مصطلح أخذ حيزاً كبيراً من الاهتمام فهو قديماً اعتبر من أمّات القضايا البلاغية إذ ضمنوه في مؤلفاتهم، أما في العصر الحديث فقد أصبح موضوع علم لغوي مستقل بذاته عرف بالأسلوبية .

يعرف الأسلوب لغة على أنه "الطريق" أو "الاتجاه" وقد ورد ذلك في المعاجم العربية، "يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال انتم في أسلوب سوء و يجمع أساليب...و يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ، و إن انفه لفي أسلوب إذا كان متكبراً"¹

أما عند البلاغيين العرب فقد أعطوه حيزاً كبيراً من الاهتمام إذ تعرّضوا للفظـة "أسلوب" عند التمييز بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من الأساليب الكلامية الأخرى، وذلك لإثبات إعجاز القرآن الكريم. فكان الفضل الكبير لهم في تقديم مفهوم للأسلوب وأشكاله، سعياً منهم في تبيان بلاغة القرآن وإعجازه، ومن هؤلاء "حازم القرطاجني"^(ت684هـ)، فقد اهتم بقيمة الأسلوب وأثره على المتلقي، يقول في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" "وَجَبَّ أَنْ تَكُونَ نَسْبَةَ الْأَسْلُوبِ إِلَى الْمَعْنَى نَسْبَةَ النَّظْمِ إِلَى الْأَلْفَاظِ، لِأَنَّ الْأَسْلُوبَ يَحْصُلُ عَنْ كَيْفِيَةِ الْاسْتِمْرَارِ فِي أَوْصَافِ جِهَةٍ مِنْ جِهَاتِ غَرَضِ الْقَوْلِ

¹ ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت، 1994، مادة س،ل،ب.

وكيفية الاطراد من أوصاف جهة جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ⁽¹⁾. نجده يربط الأسلوب بالألفاظ و النظم بالمعاني، وبالتالي الأسلوب عند "القرطاجني" مصطلح يعني التناسب في التأليفات المعنوية، و التناسق بين الألفاظ، ويذكره أيضا خلال حديثه عن عناصر التخيل إذ يقول: "التخايل قسمان ضرورية و غير ضرورية، فالضرورية هي تخايل المعاني من جهة الألفاظ و الأكيدة والمستحبة، تخايل اللفظ في نفسه و تخايل الأسلوب و تخايل الأوزان و النظم"².

تبلور مفهوم الأسلوب أكثر على يد عبد القاهر الجرجاني إذ ربطه بفكرة النظم التي تختلف من شاعر إلى آخر فكل له طريقته و أسلوبه الخاص به يقول: "و اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء، و أهل العلم بالشعر و تقديره و تمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له و غرض أسلوبي، والأسلوب الضرب من النظم و الطريقة فيه ، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره"³.

كما أن هذا الأسلوب لا يتحقق للمنشئ إلا إذا كان ملما بالمعاني النحوية التي ينتظم وفقها الكلام و تتعالق فيما بينها الكلم، " اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع

¹ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ص363.

² نفسه، ص 222.

³ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1962، ص59.

الذي يقتضيه علم النحو و تعمل على قوانينه و أصوله ، و تعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها و تحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها¹.

فالنظم لا يتحقق إلا بادراك المعاني النحوية و السبك الجيد بحيث تترابط الألفاظ بعضها ببعض في ذهن المبدع ، إذ أن المعاني لا تتضح إلا بالإعراب الذي هو مفتاح لها. يعرفه ابن خلدون بقوله : " و لنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة، صناعة الشعر وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم إنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه، و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ، و لا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة و البيان و لا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض...".²

نجد بن خلدون من خلال تطرقه لمفهوم الأسلوب يربطه بصناعة الشعر فهو عنده الربط بين المعنى و سبك الألفاظ و جمالية الإيقاع، فكل العلوم اللغوية من نحو و عروض و بلاغة على حد تعبيره تتضافر و تتداخل لتشكيل الأسلوب.

ومما سبق يتجلى لنا أنّ الأسلوب في التراث العربي كان محل اهتمام المعجميين والبلاغيين إذ عكفوا على دراسة الألفاظ وعلاقتها بالجمل والتراكيب وربطها بالمعاني، ومعرفة أساليب الأدب والبحث عن أسباب الجمال والجودة التي تميز كل أسلوب.

¹ نفسه، ص 64.

² عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د ط، 1988، ص 570، 570.

أما عن مفهوم الأسلوب في الدراسات الحديثة فإنه لا يبتعد أكثر في عمومته عما حدده القدامى ففي المعاجم اللسانية المعاصرة، الأسلوب style هو علامة الفردانية أو التفرد في الخطاب و هو عند دوسوسير منتسب للكلام، فهو اختيار المتكلمين في كل التصرفات اللغوية، وكيفما كان الاختيار قصداً أو دون شعور، فإن الأسلوب يبقى في معزل بين الكلام الفردي واللغة، وفي نظرية التواصل توجد وظيفة أسلوبية تبين السمات الدالة للخطاب و التي تربط بين البنيات التي تمثل الوظائف الأخرى.¹

من خلال ما ورد في المعاجم الحديثة نلاحظ أنها أعطت مفهوم للأسلوب الذي ربطته بالأعمال الأدبية إذ لاحظ الدارسون أن الأساليب الأدبية تختلف من شخص لآخر، فالأسلوب هو طريقة كل كاتب في صوغ معانيه واختيار ألفاظه و تركيبها .

يقول احد الدارسين الغربيين مؤكداً لهذه الفكرة " الأسلوب هو شيء الكاتب هو روعته و سجنه إنه عزلته... ولأنه مسعى مغلق للشخص فإنه لا يكون فقط نتاج اختيار أو تفكير في الأدب إنه الجانب الخصوصي في الطقوسي... الأسلوب صوت مزخرف يزين لحنا مجهولاً ليس للأسلوب سوى بعد عمودي ، يغوص في الذكرى المنغلقة للشخص"². ويقول جون كوهن "الأسلوب هو نوع من المجاوزة الفردية أو هو طريقة في الكتابة تكون

¹ ينظر: المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، سلسلة المعاجم رقم: 1، 2002، ص 141.

² رولان بارت ، الدرجة الصفر للكتابة ، تر : محمد برادة ، الشركة المصرية للناسرين المتحدين ، الرباط ، ط 3، 1985، ص 35.

خاصة بمؤلف واحد"¹، ف شخصية الأديب تبرز من خلال أسلوبه و النسيج اللغوي الذي يوظفه. " الأسلوب باعتباره منجزا لغويا، فإنه رؤية للفكر، و رؤية المتلقي به لذا حمل خاصية التعدد"². و هناك من ربط الأسلوب بغاية تتجلى في قدرته التأثيرية و الأسلوب يمكنه أن يتحقق و يظهر عندما يتجاوز المرسل دائرة الإبلاغ إلى دائرة التأثير و الانفعال. رغم التعاريف المتعددة لمصطلح الأسلوب إلا أنها في مجملها تتفق على أن الأسلوب متعلق بالكتابة الأدبية و يتميز بتفرده من مبدع إلى آخر فكل له أسلوبه و طريقته في التعبير" ليس ثمة اليوم أحسن تعريفا من كلمة أسلوب ، فالأسلوب طريقة في الكتابة ن و هو من جهة أخرى طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب ، و لجنس من الأجناس ، و لعصر من العصور ، فقواميسنا تقترح علينا ما لا يقل عن عشرين تعريفا يذهب أهمها من طريقة التعبير عن الفكر إلى طريقة العيش ، وصولا للطريقة الخاصة لكاتب من الكتاب ، أو لفنان ، أو لفن ، أو لثقافة أو لجنس ، أو لعصر"³.

وبهذا اتّخذ الأسلوب منحى جديدا في العصر الحديث إذ ارتبط بالأسلوبية.

¹ جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد المتولي ، محمد العمري ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص 158.

² عبد القادر عبد الجليل ، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية ، دار صفاء ، ط1، 2000، ص 112.

³ بيار غيرو، الأسلوبية ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط2، 1994، ص 09.

ب _ الأسلوبية و اتجاهاتها في الدراسات الحديثة:

في ظل التطور الحاصل على مستوى الحقول اللغوية والنقدية و كذا تداخل العلوم مع بعضها داخل الحقل اللساني الذي فرض العديد من المصطلحات و الأفكار الجديدة و اجتياح المنهج العلمي كل التخصصات العلمية ، فإنّ الأسلوبية لم تكن في معزل عن هذا التطور .

و قبل أن نعوص في هذا العلم يجب علينا تحديد مفهوم هذا المصطلح اللغوي و تبيان معانيه، " كلمة أسلوبية stylistique نقف أولاً عند هذا الدال المركب و المؤلف من أسلوب style كجذر racine و اللاحقة "ية" tique التي تعني علم science أو علم الأسلوب "la science de style"¹.

ويرى عبد السلام المسدي بأنّ " الأسلوبية آتية من المصطلح اللاتيني " stylistique" المكون من وحدتين : الجذر أسلوب " style "، الذي هو ذو مدلول إنساني

¹ السعيد بوطاجين، الترجمة و المصطلح، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 ، ص 132.

ذاتي، واللاحقة "ية"، "ique" التي هي صفة للعلم، وتفكيك الوجدتين إلى مدلوليهما

الاصطلاحي يعطي عبارة علم الأسلوب "Science du style"⁽¹⁾.

و ارتبطت الأسلوبية بمصطلح الأسلوب عند الدارسين الغربيين باعتبار " أن مفهوم

الأسلوبية و كلمة أسلوب ظهرا في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر، في فترة قريبة من

ظهور كلمة اللسانيات ، و المقابل الفرنسي لهذه الكلمة لم يظهر إلا في سنة 1872 و

حسب معرفتي، فنوفاليس هو أول من استعمل هذا المصطلح في سنة 1800 ، إذ كانت

هذه الأسلوبية الألمانية الأولى تبدو وريثة جزئية للبلاغة².

حتى و إن كان بعض الدارسين يؤرخون لظهور الأسلوبية مع منتصف القرن الثامن عشر

فان مباحثها و موضوع دراستها يتجذر من عمق الدرس البلاغي لذا نجد الكثير من

الباحثين و خاصة العرب يجزمون أن الأسلوبية هي البلاغة في ثوب جديد بحكم التشابه

في مجال الدراسة و البحث يقول صلاح فضل معلقا على هذه العلاقة " الأسلوبية هي

الوريث الشرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس و حكم عليها تطور الفنون و

الآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة ، ترجع إلى أبويين مختلفين هما علم

¹ ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، بيروت، ط3، 1982، ص34.

² فرانسوا راسيتي، فنون النص و علومه تر : إدريس الخطاب ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2010، ص 209.

اللغة الحديث، أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقاً مع دورها في أمومة علم الأسلوب من جانب، و علم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة من جانب آخر¹.
 فالبلاغة في نظر صلاح فضل عندما أثبتت عجزها على مقاربة النصوص الأدبية قامت الأسلوبية على أنقاضها بمنظور جديد و مصطلحات أكثر دقة و علمية، و فتح الله سليمان من الباحثين الذين تبناوا هذه الفكرة إذ رأى أن سبب تراجع البلاغة هو المعيارية التي تفرضها أو القواعد التي تسقطها على النص الأدبي تجعله محصوراً في نطاق ضيق، و الأسلوبية حاولت تجاوز ذلك فلم تفرض على العمل الأدبي معايير محددة " فالأسلوبيات تتعامل مع النص بعد أن يولد فوجودها تال لوجود الأثر الأدبي، و هي لا تنطلق في بحثها من قوانين سابقة، أو افتراضات جاهزة، كما أنه، ليس من شأنها الحكم على قيمة العمل المنقود بالجودة، أو الرداءة"².

هكذا وجدت الأسلوبية طريقاً لها في مقاربة النصوص الإبداعية و معرفة الأساليب الأدبية و خصائصها والكشف عن السمات المميزة لأسلوب الكاتب، فهي كعلم « تقوم على دراسة النص في ذاته، إذ تقوم بتفحص أدواته وأنواع تشكيلاته الفنية، وهي تتميز عن بقية المناهج النصية بتناول النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء، فتحاول تفحص نسيجه اللغوي"³، لمعرفة بنيته الفنية و إبراز مكان جمالته .

¹ صلاح فضل، علم الأسلوب، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط3، 1988، ص 37.

² فتح الله سليمان، الأسلوبية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008، ص 27.

³ فرحان بدري العربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دار مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص14.

و نتيجة لهذا الارتباط الوثيق بين المنهج الأسلوبي و النص الأدبي دخلت الأسلوبية ضمن المناهج النقدية و احتلت مكانا مرموقا لدى الدارسين و بالتالي تجاوزت مرحلة معرفة الأساليب إلى نقد الأساليب.

و بهذا لقت الأسلوبية اهتماما واسعا من قبل الدارسين العرب إذ وجدوا فيها العلم الجديد ودخلت الساحة النقدية و ألفت العديد من الكتب في هذا العلم على أنها المنهج النقدي الصالح لتحليل النصوص الأدبية بحكم شموليتها للمستوى الصوتي و الصرفي و التركيبي و الدلالي إضافة إلى ما قدمته للنقد الأدبي من معطيات علمية خاصة في تحليل النصوص الأدبية، إلا أن هذا لم يشفع للأسلوبية إذ انتقدها الكثير من الدارسين و تهاجموا عليها و لم يعترفوا بعلميتها كعلم مستقل قائم بذاته و اكتفوا بالنظر إليها على أنها مجرد " ممارسة علمية تستعين - في تحليلها للنص الأدبي - بآليات منهجية مستمدة من علوم و مناهج أخرى (علم الدلالة ، علوم البلاغة، البنيوية ، الإحصاء ، المقارنة)"¹.

و"صلاح فضل" الذي رأى أن عملية التحليل الأسلوبي لا بد أن لا تقتصر على النص بمعزل عن العوامل المشكلة له من مبدع و متلقي و هذا ما أهملته الأسلوبية إذ يقول : "إنّ تصوّر الأسلوب كظاهرة منبثقة من النص، لا يزال يتردد في كثير من التحليلات

¹ يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط ، 2007، ص 187.

الأسلوبية على ما يفتقر إليه من التأسيس اللغوي والانفصام بين النظرية والممارسة وفكرة الأدب نفسها، الأمر الذي يجعله كما لو كان صورة سلبية للنظرية الأسلوبية⁽¹⁾.

اهتمام الأسلوبية المحصور حول النص ونسيجه اللغوي وإقصائها لكل ما هو خارج النص جعلها محل انتقاد العديد من الدارسين يعلل أحد الباحثين ذلك بقوله: " إن الأدب ظاهرة شاملة تصهر في بوتقتها كل الظواهر الاجتماعية و الثقافية و الحضارية ... ، و ليس في إمكان الأسلوبية بأدواتها اللغوية البحتة أن تطمح إلى إصدار الأحكام الفنية والاجتماعية و الثقافية و الحضارية و غيرها بأدواتها اللغوية الجزئية"².

هذه حقيقة لا يمكن تجاوزها فبغير الإمكان حصر الإبداع الأدبي في النسيج اللغوي؛ لأنّ النص الأدبي يتسم بالشمولية التي تجمع بين جوانب مختلفة، اللغة، المؤلف، السياق، المتلقي، ولذلك ظهرت اليوم اتجاهات جديدة في حقل الدراسات الأسلوبية من أجل توسيع ميادين البحث، و تجاوز الأزمة التي وقعت فيها.

- اتجاهات الأسلوبية:

لقد تباينت اتجاهات الأسلوبية بحسب مرتكزها الأسلوبي إذ يمكن حصره في أربعة

عناصر هي :

¹ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 137.

² نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، ص 40.

1- الأسلوب كتعبير عن شخصية الكاتب(المرسل): ارتبط هذا المفهوم بعبارة بيفون المشهورة " الأسلوب هو الرجل نفسه" فهو يعتبر الأسلوب تعبيراً عن شخصية المبدع ، وهذا ما يجعل منه عبارة عن انجاز فردي.

2- الأسلوب كتأثير في القارئ المستمع(المرسل إليه): وهو ناتج عن الخصائص الداخلية للنص و يقصد به المفهوم التأثري أو العاطفي للأسلوب الذي يبرز أثر تلقي المستمع لأسلوب معين.

3- الأسلوب كتقليد ما في نص ما : يرتبط بالمفهوم المحاكاتي و الانعكاسي للأسلوب الذي يدور حول العلاقة بين الأسلوب و الأسلوب الممثل به.

4- الأسلوب كتأليف خاص للغة: و يقصد به المفهوم التأليفي أو المحايث للنص باعتبار أن الأسلوب اختياراً أو تنظيمياً لعناصر لسانية.¹

و بناء على هذا ظهرت العديد من المدارس و الكثير من أطروحات المنظرين فعندنا بن ذريل على سبيل التمثيل يقسمها إلى ثلاثة اتجاهات كبرى" أسلوبية التعبير و التي عنيت بالتعبير اللغوي، و الأسلوبية التكوينية و التي عنيت بظروف الكتابة و الأسلوبية البنيوية، و التي عنيت بالنص الأدبي و جهازه اللغوي"².

¹ ينظر : هنريش بليث ، البلاغة و الأسلوبية ، تر : محمد العمري ، إفريقيا الشرق ، ص 52- 57.

² عدنان بن ذريل ، اللغة و الأسلوب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، دط ، 1980، ص 140.

بينما يرى نور الدين السد أنها تتفرع إلى أربع اتجاهات هي: "الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية النفسية و الأسلوبية البنيوية، و الأسلوبية الإحصائية"¹.

أما صلاح فضل فإنه يقسمها بحسب المدارس إذ يذكر المدرسة الفرنسية، المثالية الألمانية و الاتجاه النقدي لدى الإيطاليين و الإسبان.²

إلا أن الملاحظ على هذه الاتجاهات أنها انطلقت في مجملها على أرضية لسانية و سنحاول فيما يلي عرض أهم الاتجاهات البارزة:

أ- الأسلوبية التعبيرية:

رائد هذا الاتجاه "شارل بالي" (-1947م) ، مؤسس علم الأسلوب نُشر في ذلك بلسانيات سوسير، وقد خلف العديد من المؤلفات في مجال الأسلوبية منها مقالا بعنوان " الأسلوبية الفرنسية" والذي نشره عام 1902، ثم ألحقه بكتاب " الوجيز في الأسلوبية " ، يضاف إلى ذلك " مصنف الأسلوبية الفرنسية " و تقوم أسلوبية بالي حسب رأيه أنها تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي أنها تدرس الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا ، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية³.

فموضوع الأسلوبية عند بالي يكمن في رصد العناصر التأثيرية أو الوقائع التعبيرية في النص الأدبي التي تبرز من خلال مضمونها الوجداني والعاطفي "والبحت عن القيمة

¹ نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، دط ، 1997، ص 60- 117.

² صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 20- 82.

³ ينظر: بيار غيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق ، ط2 ، 1994 ، ص 57.

التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة¹.

و يقول بيير غيرو في هذا الصدد " إن أسلوبية التعبير دراسة تتناول القيمة الأسلوبية لأدوات التعبير مثل التلونات الوجدانية و الإرادية و الجمالية و التعليمية التي تصبغ المعنى بصبغتها"².

كما ركز بالي على الكلام الفردي لأنه عادة ما يأتي مفعما بالعاطفة باعتبار أن اللغة هي ممارسة بالدرجة الأولى، و لأن الكلام يكون صادرا بطريقة عفوية من قبل المتكلم و هذا المنحى الذي سار عليه بالي يبرز لنا تأثيره الكامل باللسانيات السوسيرية إذ يقول بالي كما أورده صالح فضل " ليس ثمة بحوث في مجال التعبير تفوق أهمية تلك التي تجري على هذه اللغات الخاصة فتأمل التعبيرات التي ترد عفويا على خاطر و اللسان لا يمثل أيسر أشكال البحث و أضمنها فحسب و إنما أعظمها قيمة أيضا، إذ أن الكلام الفردي هو الذي يستطيع أن يكشف عن العلاقة بين الفكر و اللغة "³.

و بهذا تكون تعبيرية بالي هي عبارة عن محاولات لخلق علم جديد يولد من رحم لسانيات سوسير يبحث في بنية النص اللغوية عن العناصر التعبيرية ذات القدرة التأثيرية.

ب- الأسلوبية التكوينية "أسلوبية الفرد":

¹ صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 97.

² بيير غيرو، الأسلوبية، ص 60.

³ صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 27.

يعد الألماني "ليو سبيتزر" (1960م) رائد هذا الاتجاه، بحيث حدد مجال دراسة الأسلوبية من خلال معرفة علاقة التعبير بالذات المبدعة أو العلاقة بين الكاتب وإنتاجه الأدبي.

وتعتبر الأسلوبية الفردية النصّ الإبداعي وسيلة للولوج إلى نفسية المبدع، من خلال اللغة المستعملة، وبالتالي فأسلوبية "سبيتزر" ترى بأنّ قيمة الأسلوب ترجع إلى الخصائص المنفردة في النص الأدبي أو التعبيرات التي يتميز بها كل فرد و يتبين ذلك من خلال النظام اللغوي ، إذ تسعى إلى إقامة علاقة نفسية بين النص و مبدعه.

ج- الأسلوبية البنيوية:

يعد "ريفاتير" من أهم الأسلوبيين في المدرسة الأمريكية، انبثقت أسلوبيته بناء على مفهوم البنية الذي جاءت به اللسانيات السويسرية إذ رأى أن " هناك ميزة أسلوبية ما في الإرسالية ينبغي أن تدفع الباحث إلى اكتشاف المنبهات التي عملت على إثارة رد فعل القارئ دون الاهتمام بمحتوى رد الفعل هذا أو بإحكام القيمة التي قد يتضمنها"¹، فالقارئ الذي اقترحه ريفاتير هو نموذجي لا غير أوجده من أجل معرفة المؤشرات الأسلوبية المبنوثة في النص فكل بنية نصية تثير ردة فعل لدى القارئ.

أسلوبية ريفاتير هي ذات طابع بنيوي قبل كل شيء حيث اعتبر النصّ بنية متكاملة تتلاحم فيه كل العناصر المكونة له لتشكل نسقا موحدا، و مهمة الأسلوبية البنيوية هي

¹ ميكائيل ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب تر : حميد لحداني ، دار النجاح ، البيضاء ، ط 1، 1993، ص 08

الكشف عن التأثيرات الناتجة عن العلاقة بين هذه العناصر المشكلة لبنية النص " وهكذا أصبح من أولويات الدراسة الأسلوبية عند ريفاتير إعطاء الاهتمام أكثر بالنظام الداخلي للنص الأدبي".¹

د- الأسلوبية الإحصائية:

ورد تعريفها في معجم اللسانيات " هي استعمال الإحصائيات لدراسة وقائع الأسلوب ودراسة طرائق الإبداع الأسلوبي بواسطة الإحصائيات"².

يعد الإحصاء من أكثر الأدوات العلمية فعالية في دراسة الأساليب ووظيفته تتوقف عند رصد أهم الظواهر الأسلوبية و ذلك "من خلال مجموع المعطيات التي يمكن حصرها كميًا"⁽³⁾، إذ يقوم الدارسون الأسلوبيون برصد الظواهر الأسلوبية داخل النص الأدبي من مفردات و صيغ تعبيرية.

2 - عوامل التشكيل الأسلوبي:

أ - مفهوم التشكيل:

ورد هذا المفهوم في معجم لسان العرب على النحو التالي: " شكل، يشكل، تشكيلا، و التشكيل يعني الشبه و المثل، يقال هذا على شكل هذا، أي على مثاله، و هذا أشكل بهذا،

¹ معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، دار الهدى، الجزائر، 2007، ص 102.

² المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، ص 141.

³ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 97.

أي أشبه به و شاكلة الإنسان، شكله و مذهبه و طريقته، و شكل الشيء صورته المحسوسة و المتوهمة و تشكل الشيء ك تصور و شكله صورة¹.

من خلال هذا التعريف اللغوي يتبين لنا أن التشكيل يأخذ مفهومين الأول نقصد به الشبه و المماثلة و الثاني نقصد به التصور الذهني.

غير أنه عادة ما يرتبط التشكيل في العصر الحديث بالفنون التشكيلية (كالرسم والنحت) وارتبط أيضا بالأدب في الدراسات النقدية الحديثة، و الفرق بينهما " هو أن التشكيل في الفنون التشكيلية حسي senseous في حين أنه في الفنون التعبيرية وراء حسي suprasenseous بمعنى أن الفنان التشكيلي إنما يشكل مادة، و ينتج عملا كلاهما تتلقاه الحواس تلقيا مباشرا يحدث معه التوتر العصبي الذي تثيره المحسوسات... فالرسم يؤثر باللون الأحمر على أعصاب المتلقي لفنه مباشرة... أما الشاعر ذاته فإنه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر، أي لا يضعنا وجها لوجه أمام اللون، و إنما هو يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي يدل عليه"².

فالتشكيل في العمل الأدبي لا نتلمسه و لا نتبين له موقعا و إنما نشعر به و نتأثر به على عكس اللوحة الفنية التي تدرك عن طريق الحواس إلا أن ما هو مشترك بين عمل الرسام و الشاعر هو التعبير عن الواقع و إخراجه بطريقة فنية وتأثيره في نفسية المتلقي.

¹ ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1991، مج7، ص 176، مادة (ش، ك، ل).

² عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط4 ، دت ، ص 49.

و لعل هذا المفهوم لمصطلح التشكيل يضعنا أمام الفكرة التي طرحها الجرجاني من خلال نظرية النظم في قوله: " وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور و النقوش "1، فبراعة المحاكاة تعود إلى الأصباغ التي يتخيرها الرسام في تشكيل لوحاته الفنية، كذلك فن القول الشعري يرتبط بمعاني النحو و طريقة سبك المفردات و صياغة العبارات.

أما في الدراسات النقدية الحديثة فقد أخذ هذا المصطلح في الراج و لكن ليس بالقدر الكبير" إذ لم يشأ المهتمون بالنقد حديثا البحث في مدى الفائدة التي تتأتى من استعمال هذين المصطلحين (الشكل والتشكيل) الوافدين في الكشف عن خصائص النص الشعري و مقوماته "2.

يعتبر صلاح عبد الصبور من أكثر الدارسين الذين أعطوا اهتماما واسعا لهذا المصطلح ، من خلال كتابه " حياتي في الشعر " يقول في هذا الصدد: " شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة حتى لقد بتُّ أؤمن أن القصيدة التي تفقد التشكيل تفقد الكثير من مبررات وجودها ، و لعل إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير و من الواضح أن التشكيل يستطاع تلمسه في الشعر الحديث أكثر مما يستطاع تلمسه في الشعر القديم سواء عندنا أو

¹ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح: محمد رشيد رضا ، دار المنار، مصر، ط4، 1367 هـ، ص 71.

² جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار المناهل، بيروت، ط3، 2004، ص 21.

عند غيرنا بدرجات متفاوتة¹، يوحي مصطلح التشكيل من خلال هذا الطرح إلى تعالقه التام بالقصيدة الشعرية نظرا لانسجام عناصرها اللغوية و بالأخص التصويرية منها، و هذا التشكيل يمكن تلمسه فقط في القصيدة الحديثة دون سواها و هذا طبعا من وجهة نظر صلاح عبد الصبور.

ورد أيضا هذا المصطلح عند عبد العزيز مصلوح من خلال كتابه "في النص الأدبي" ويعرفه على النحو التالي: "إن التشكيل الأسلوبي عملية مركبة تتم في نسيج متشابك معقد على جميع المستويات الصوتية و الصرفية و التركيبية و المعجمية في آن معا"²، فمهمة المنشئ أو الشاعر على حسب رأي سعد مصلوح تنحصر في العمل على تشكيل المتغيرات الأسلوبية للنص (الصوتية و الصرفية التركيبية و الدلالية)، ويتكون التشكيل عنده من ثلاث أطراف هي المقام و المقال و المعنى و حدد لكل عنصر وظيفة.

1- الوظيفة التصويرية: هذه الوظيفة معنية بالتعبير عن التجربة تعبيرا يشمل العمليات التي تجري داخل نفس الإنسان و خارجها أي يشمل الظواهر القائمة في العالم الخارجي، و ظواهر الوعي البشري.

2- الوظيفة التعاملية: تتعلق بدور المتكلم في مقام الكلام و ما يلزم به نفسه من قيم و أعراف في تعامله مع الآخرين فتمكنه من ذلك يعينه على التعبير عن ذاته و تطوير نفسه.

¹ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1977، مج3، ص 31-32.

² سعد مصلوح، في النص الأدبي، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002، ص 36.

3 - الوظيفة النصية: تختص ببناء الحدث اللغوي أي المقال و ذلك باختيار الجمل

المناسبة للمقال.¹

فالمبدع لتشكيل أسلوبه يختار المقال المناسب من بين الإمكانيات المتوفرة للتعبير عن المعنى أو المقام، بناءا على إدراكه بالعالم الخارجي أو الواقع، و بهذا يظهر تداخل هذه العناصر و الوظائف فيما بينها لتشكيل العمل الإبداعي.

أورده أيضا "مختار حبار" من خلال كتابه الموسوم بـ: "شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا و التشكيل " فمصطلحي الرؤيا و التشكيل عند الدارسين الحدائين هو بديل لمصطلح الشكل و المضمون و يقصد به حبار " العلاقة بين رؤيا الأديب للعالم و بين أسلوبه"².

وبالتالي يتحدد مفهوم التشكيل عنده على أنه عملية يقوم بها المبدع يظهر من خلالها مهارته و موهبته الإبداعية، بحيث يراعي فيها كل العناصر المكونة للعمل الأدبي. و دور الدارس الأسلوبي يكمن في العمل على رصد الأساليب المهيمنة على النص الأدبي و التي تعكس شخصية المبدع و تميز أسلوبه عن غيره من الأساليب و كذا " الاهتمام بالعناصر الأسلوبية المهيمنة فيه و التي قصد المؤلف إليها قصدا من جهة و كانت من بين مقتضى حال النص مما لا محيد له "³.

¹ ينظر : سعد مصلوح ، في النص الأدبي ص 42.

² مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا و التشكيل ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 2002، ص141..

³ مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا و التشكيل ، ص 142.

ومعمر حجيج أيضا يؤكد فكرة أن التشكيل هو جانب مهم من الجوانب التي تميز كل أسلوب عن الآخر إذ يقول: " ليس التشكيل إلا الدقة في استعمال الكلمات و الجمل والفقرات في النص قصد تمكينها من الحرية و الحيوية في إدراك قوة دلالاتها و كمالها التعبيري و جمالها الأدبي"¹.

ما نخلص إليه هو أن التشكيل الأسلوبي يظهر من خلال النص الأدبي بفعل مجموعة من العوامل، و السؤال الذي يطرح ما هي العوامل المساهمة في تحقيق هذا التشكيل ؟ و بناءا على ما سبق هل بإمكاننا الجزم على أن المؤلف هو أساس عملية التشكيل الأسلوبي؟.

مختار حبار من خلال دراسته التي اعتمدها سابقا، رغم انه يربط التشكيل بالمبدع إلا أنه لا يلغي دور المتلقي في هذا التشكيل إذ يقول " كما أن ذلك لا يمنع من الإفادة من المذهب الأخير في كون الأسلوب هو انزياح عن المعيار و عدول عنه ، أما المذهب الثاني فهو تحصيل الحاصل ، حيث لا يتحقق نص ما إلا بقارئ ، و لا تتحقق قراءة ما إلا بنص"².

وسعد مصلوح نبه أيضا إلى دور المقام أو السياق الخارجي في التشكيل الأسلوبي و طرح مصطلح أسلوبيات المقام إذ يقول: " إن الاختيارات الأسلوبية لا تحكمها ظواهر اللغة الخالصة فحسب بل تحكمها، كذلك محددات المقام و نعني بها الخصائص التي تحدد

¹ معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، ص 107.

²مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا و التشكيل ، ص 142.

الظرف الاجتماعي" ¹.

من خلال تباين الآراء المطروحة فإننا نلاحظ تداول ثلاثة عوامل مهمة تعتبر كمحددات أساسية للتشكيل الأسلوبي هي: المؤلف، النص و المتلقي.

ب_ عوامل التشكيل الأسلوبي:

أ - المؤلف:

الأسلوب كما عرفناه سابقا ناتج عن إرادة و ذات مبدعة لان " لغة الأدب... لا تظهر من تلقاء نفسها، بل لا بد من وجود الفرد المتميز الذي يستطيع أن يستخرجها و يبلى معدنها و يستخدمها استخدما جديدا " ².

والأسلوب القوي يعكس قوة شخصية المؤلف أو المبدع و العكس، فلكل طريقته في تشكيل أسلوبه بدءا من اختيار المفردات و صياغة العبارات فقبل أن تخرج في شكلها اللفظي فإنها تنبثق من نفسية المبدع الذي يرتب المعاني و ينتقي الألفاظ التي تتساق لتتسجم و تشكل تركيبا ينفرد من شخص لآخر" إذ هو سمة شخصية لا يمكن أخذه و لا نقله و لا تعديله باعتباره خاصية في الأداء اللغوي لا يمكن تكرارها " ³.

وبالتالي الأسلوب ليس شيء أتى من العدم فعند دراستنا لأسلوب أدبي ما، لا بد لنا من أن نربطه بالشخص صاحب هذا الأسلوب و الذي نطلق عليه تسمية المؤلف لأن

¹ سعد مصلوح ، في النص الأدبي ، ص 38.

² نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، ص 34.

³ محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية للنشر، مصر، ط1، 1994، ص 225.

الأسلوب تشكيل فني ناتج عن إرادتين و عبقريتين إرادة الإنسان و عبقريته و إرادة اللغة و عبقريتها¹.

لقد امتد الاهتمام بالمؤلف قبل قرون إلى غاية النصف الأول من القرن العشرين إذ ظهرت " نصوصا نقدية تعتبر الأدب صورة عاكسة لإنتاج الفرد، ومن ثم ركزت على سيرة الكاتب و نفسيته "².

هذا الاهتمام بالمؤلف ربط النقد بعلوم أخرى كعلم النفس فظهر ما يسمى "المنهج النفسي" الذي يحاول استجلاء ملامح شخصية المؤلف و استنباط عواطفه و خلجات نفسه من خلال النص الأدبي بحكم أن " النفس تصنع الأدب و كذلك يصنع الأدب النفس، فالنفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الأدب، و الأدب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس "³.

ومع ظهور المذهب الرومانسي أعطيت الريادة للمؤلف، و أصبح الأدب هو تعبير عن الذات و انعكاس نفسية المبدع، و فهمنا للنص الأدبي يعتمد على فهمنا للمبدع " ففضيلة الأدب عند الرومانسيين هو كونه معبرا عن الذات و أنها تمثل مع التجربة كلا متماسكا

¹ معمر حجاج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، ص 04.

² عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006، ص 28.

³ عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، دت، ص 5.

يكاد يكون فيه الأسلوب بصمة لصاحبه حتى إنه ليتعذر علينا الفصل بينهما بل إن الأسلوب قد يكتسب قوته من طبيعة الشخصية التي استخدمته".¹

فالأدب في نظر الدارسين الذين حصرُوا اهتمامهم على المبدع و تتبع حياته و معرفة سيرته الذاتية، أصبح وسيلة لفهم ما يخلج المبدع من دوافع و عواطف.

و إن كنا تحدثنا عن هذه المناهج التي أحفلت بالمؤلف و ألغت الأقطاب الأخرى، و اقتصار مجال النقد ضمن المؤلف، فإن المناهج التي جاءت بعدها تهجمت على هذه الرؤى و نادت بموت المؤلف و كان الشكلايون الروس أول من نادى بالتخلي عن هذا التقليد الأدبي و دعوا إلى الاهتمام بالشكل الأدبي و البحث عما يجعل من نص ما نصا أدبيا " إذ رفضوا اعتبار الأدب صورة عاكسة لحياة الأدباء و تصويرا للبيئات و العصور و صدى المقاربات الفلسفية و الدينية، و دعوا إلى البحث عن الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي أدبا أي ما يحصل نتيجة تفاعل البنى الحكائية و الأسلوبية و الإيقاعية في النص".²

وبالتالي حاولت فصل النقد عن العلوم الأخرى كعلم النفس و الاجتماع و الإيديولوجيات و نادت بالاستقلال الذاتي للنص، كذلك الحال بالنسبة لجميع المناهج البنيوية كالأسلوبية و التفكيكية و الشعرية التي أخذتها نزعة الاهتمام بالنص الأدبي بالدرجة الأولى و أصبح المؤلف في نظرهم مجرد أداة يتشكل من خلالها النص .

¹ محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 225.

² عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي و قضاياها، ص 31.

ب - النص:

قبل أن نحدد ماهية النص لا بد أن نتتبع مراحل الدراسات اللغوية الحديثة التي اهتمت بالنص، فالدراسات اللغوية ما قبل القرن العشرين كانت تقتصر عند حدود الجملة ودراسة الوحدات التي تعمل على تشكيلها، إلا أنه مع ظهور اللسانيات الحديثة نادى الدارسون بضرورة توسيع مجال البحث و كان " هاريس Harris من الأوائل الذين حاولوا تجاوز الحدود التي وضعها السابقون فظهر عنده مصطلح " الخطاب" و ذلك من خلال بحثه " تحليل الخطاب" عام 1952، و عرفه بأنه ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية¹، و منه تحدد مفهوم النص على أنه " نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض".

كذلك اهتم الشكلاونيون الروس بالنص و ألغوا كل ما هو خارج النص كالظروف الخارجية، المؤلف و المتلقي، و أصبح عندهم مرتبط بمفهوم الأدبية التي تعني دراسة الأدب كعلم مستقل بذاته حتى " أصبحت الأدبية أي الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا هي محل الدراسة، و موضوع علم الأدب، فوجد الشكلاونيون الروس أنفسهم مضطرين إلى العناية بالخصائص الشكلية، و خاصة (الأدوات) كالقافية و الإيقاع و الجرس، والمفردات، و البنيات، واللغة عامة، و هي في نظرهم الوسيلة الأساسية لتحقيق

¹ ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 3، 1997، ص

التغريب"¹ وبالتالي اعتبروا الدوال الشكلية هي المنتج الفعلي لدلالة النص، فالنصوص عند الشكلايين الروس تتمايز بشكلها اللغوي، أما المؤلف والواقع هما عديما الأهمية .
 أما بالنسبة للنبويين المتأثرين بالفكر السوسيري فيرون أن النص هو بنية لغوية ضمن رؤية نسقية، كما ينظرون إلى النص الأدبي نظرة مستقلة عن سياقاته الخارجية إذ أنها رفضت الفكرة السائدة أن النص الأدبي تعبير عن نفسية المؤلف كما رفضت أن يكون مجسدا للواقع " فالتحليل البنيوي ، تحليل ينبثق من النص نفسه والسبيل إلى ذلك أن يتأمل الناقد عناصر النص و طرق أدائها لوظائفها و علاقات بعضها ببعض دون أن يتجاوز حدود النص إلى أي موقع آخر"².

إن هذه الأفكار لم تستمر طويلا إذ حاول مجموعة من الدارسين تجاوزها قصد تطوير مجال البحث اللغوي و إخراج النص من قوقعته الشكلية أو نسيجه اللغوي الذي بقي محصورا فيه ، ومن هؤلاء الدارسين " جوليا كريستيفا Kristeva " التي ركزت على إنتاجية النصوص ورأت أن التعريف البنيوي اقتصر على ربط النص بالجانب اللغوي لذلك تبنت فكرة جديدة مفادها أن كل نص أدبي يرتبط بنصوص أخرى و هذا ما يطلق عليه التناص أي الإنتاجية المتبادلة بين النصوص³.

¹ عدنان بن ذريل ، النص والأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، دط ، 2000، ص 27.

² إبراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث ، ص 97.

³ ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي، تقديم : محمد العمري، دار افريقيا الشرق ، المغرب، دط، 2007، ص 18.

و كذا الأفكار التي جاء بها "رولان بارت Barthes" لقت صدى واسعا في مجال البحث اللغوي و حتى النقدي و هذا فيما يخص فكرته حول موت المؤلف، إذ رأى أن لحظة ميلاد القراءة تعلن خلالها موت المؤلف فالنص بهذا هو من إنتاج القارئ الضمني من خلال الدلالات المفتوحة بحسب تعدد القراءات للنص أما دور المؤلف ينحصر في كونه مجرد أداة لكيثونة النص فهو عنده" عار تماما من كل مكانة ميتافيزيقية و يتحول إلى مجرد ساحة تلتقي و تعيد فيها الالتقاء فيها اللغة... على نحو بغدو معه القارئ حرا تماما في أن يدخل النص من أي اتجاه شاء... هو الفكرة التي ترى أن القراء أحرارا في فتح العملية الدلالية للنص و إغلاقها دون أي اعتبار للمدلول"¹.

و بالتالي يمكننا القول أن مناهج ما بعد البنيوية لم تلغي فكرة النص كجزء أساسي في عملية التحليل و الفهم إلا أنها لم تجزم باقتصار هذا التحليل على الجانب اللغوي فقط.

ج - المتلقي:

من المسلّم به أنّ المتلقيّ هو المستهدف في أيّ عمل أدبي، وغاية المبدع من نصّه هي المتلقيّ، ولا قيمة للنص إلا أثناء تلقيه، لهذا يعتبر المتلقيّ عنصرا هاماّ وعاملا مهماّ من عوامل التشكيل الأسلوبي، ليس باعتباره طرفا من أطراف عملية التواصل فحسب، بل عنصرا منتجا له دوره في إنتاج الدلالة لأنّ قيمة النص تتحدّد عبره وحده فهو صاحب الحكم وله القدرة على التحكم بالنصوص برفعها أو خفضها.

¹ رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، مصر، دط، 1998، ص 121.

والمقصود بالمتلقّي هنا هو ذلك الطرف المستقبل سواء كان سامعا أو قارئاً من العامة أو ناقدا ذا خبرة ودراية، ويرى الدارسون أنّ المتلقّي وإن كان ضئيل الحظ من الفهم فله حظ من الذوق والفهم¹.

والمفحص للتراث العربي يجد للمتلقّي حضوراً قوياً، وإن كان يُوظف بألفاظ غير هذا اللفظ، وعدم استعمال مصطلح المتلقّي في خضمّ الدرس الأسلوبي لا ينفي وجوده، ومن جملة دلائل ذلك مقولة بشر بن المعتمر التي يشير فيها إلى المتلقّي حيث يقول: " .. ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام وأقدار المستمعين على تلك الحالات"² ويشير الجاحظ إلى اشتراك المبدع والمتلقّي في إنتاج العمل الإبداعي قائلاً: "كلّما كان اللسان أبين كان أحمد، وكلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل"³ كما يحدّد ابن طباطبا عيار الشعر

¹ ينظر: عبد الواحد محمود عباس: قراءة النصّ وجماليات التلقّي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1996، ص 45.

² بشرى موسى صالح: نظرية التلقّي - أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2001، ص 60.

³ القعود عبد الرحمن بن محمد: في الإبداع والتلقّي، عالم الفكر، الكويت، مجلد 25، عدد 4، أبريل، 1997، ص178.

فيجعله متوقفاً على عنصر المتلقي فيقول في ذلك: ". وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف وما مجّه ونفاه فهو ناقص"¹.

والمتمم في الدراسات الحديثة والمعاصرة يجد أنها تصبّ جلّ اهتمامها على رصد العلاقة بين النص والمتلقي - كما في نظرية ريفاتير الأسلوبية- وذلك من خلال رصد فعل المتلقي تجاه الرسالة اللغوية المتجسّدة في نص معيّن والبحث عن أسباب ردّ الفعل هذا في النصّ نفسه.

ويحدّر ريفاتير من الذاتية وإصدار الأحكام التأثيرية ويقترح لتحقيق الموضوعية وجود متلقي مثقف يلعب دور الوسيط بين المرسل (المبدع) والناقد الأسلوبي، وأن يقوم الناقد بملاحظة النص وملاحظة انفعالات القارئ النموذجي تجاه النص، ثم يجمع الظواهر الأسلوبية ويحاول الربط بينها ربطاً سببياً يقرن الانفعالات بمسبباتها، ومن مجموع تلك المسببات يحدّد الخصائص الأسلوبية للنص، وبالتالي يكون رأياً أو يصدر حكماً يتسم بالموضوعية، ومن هنا تكمن أهمية المتلقي في المساهمة في التشكيل الأسلوبي.

3- العوامل المشكلة للأساليب الشعرية الجزائرية المعاصرة:

لقد كانت الظروف التي مرت بها الجزائر، ابتداء من دخول المحتل الفرنسي أراضيها، دافعا كبيرا لبروز الحركة الثقافية و الأدبية بغية المحافظة على الهوية الجزائرية خاصة مع ظهور الحركة الوطنية و اندلاع الثورة التحريرية الكبرى التي

¹ محمد أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982، ص

ألهمت الشعراء فتغنوا بها ونادوا بالحرية والاستقلال في شعرهم وبعثوا الحماسة في الشعب من أجل الاستمرار في المطالبة بحقوقهم و طرد المحتل الفرنسي، لذا اعتبرت فترة الأربعينيات من أخصب الفترات في تاريخ الشعر الجزائري بحيث ظهرت فيها أسماء جديدة أمثال محمد العيد آل خليفة ، مفدي زكريا، أحمد سحنون، ربيع بوشامة، عبد الكريم العقون، الطاهر بوشاشي ، محمد جريدي ، عمر شكيري ، محمد الأخضر السائحي¹.

فهؤلاء الشعراء هم من صنعوا المسار للحركة الشعرية بالجزائر ف جاء شعرهم ملتهبا و مفعما بالغضب على المحتل الغاشم و مناديا للاستقلال و الحرية و يعتبر الشاعر "مفدي زكريا" رمزا للشعر الثوري الجزائري.

ومع بزوغ شمس الحرية على أرض الجزائر توقف مداد حبر الشعراء و سكنت القصيدة إلى سبات بسكون الثورة لذا عرفت مرحلة الستينيات ركود الحركة الشعرية و اتسمت بفراغ كبير للإنتاج الأدبي يقول أحد الدارسين مبينا سبب هذا التراجع: "لذا عرفت هذه الفترة ركود ثقافي و قد سبب هذا الركود النشوة العارمة و الفرحة بالاستقلال التي أنست الناس كل شيء"².

¹ حسين عبروس، من يصنع الشعرية الجديدة في الجزائر، مجلة الثقافة الجزائرية، العدد المزدوج 8-9، 2006، ص 12.

² عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005، ص 14.

فأقل ما يقال عن هذه الفترة أنها شكلت أزمة ثقافية زالت مع بداية السبعينيات بظهور أسماء أدبية جديدة أمثال : عبد العالي رزاق، مصطفى الغماري، أزراج عمر ، أحلام مستغانمي، زينب الأعوج، ربيعة جلطي، احمد حمدي، محمد ناصر، محمد زيتلي، عمار بن زايد، سليمان جوادي¹، و أسماء أخرى أيقظت الشعر الجزائري من سباته و لعل ما يميز هذه المرحلة هو تأثر الشعراء بالحركة الشعرية بالمشرق و محاكاتهم للتغيرات التي طرأت على الشعر العمودي و ظهور شعر التفعيلة و ربما ذلك عائد " لزيارات الكثير من الأسماء الشعرية و الثقافية العربية إلى الجزائر خلال سنوات السبعينات و كان هناك حضور واضح لتجارب السياب، البياتي، محمود درويش، سميح القاسم، مظفر النواب، نزار قباني، أمل دنقل"².

رغم أن الدارسين يجمعون على أن الشعر الحر في الجزائر ظهر في فترة السبعينيات إلا أن التأريخ الفعلي لظهور أول قصيدة حرة كانت عام 1955 على يد أبو القاسم سعد الله، إلا أن هذه المحاولات الشعرية في الشعر الحر لم تخرج من رحم التراث الشعري الذي سبقه إذ " لم توفر له محاولات أبي القاسم سعد الله و أبي القاسم الخمار و محمد صالح باوية إلا الإطار الأولي لتجاوز عقبة الشكل و شجعتهم على الإبداع في هذا القالب الفني و ما عدا ذلك كان المشرق قبلتهم في الأنموذج الفني و كانت الأفكار

¹ ينظر: عبد الكاظم العبودي، راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر، مجلة الثقافة، العدد المزدوج 8 - 9، 2006، ص 19.

² عبد الكاظم عبودي، مجلة الثقافة، ص 19.

الإيديولوجية التي تبنتها الجزائر (الأفكار الاشتراكية) قبله بعضهم في الأنموذج الفكري¹.

و لعل هذا على الأرجح سبب مقنع لكي نجزم أن التجربة الشعرية الجزائرية خلال فترة السبعينيات ارتبطت بالظروف الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية التي سيطرت على هذه المرحلة لذا نجد طغيان الخطاب الإيديولوجي الاشتراكي على الشعر، فالنزعة الاشتراكية سيطرت على عقول الشعراء الجزائريين، هذا ما جعلهم يهتمون بالمضمون و أهملوا الجانب الفني في نصوصهم الشعرية، يقول احد الدارسين " إن الكتاب المبتدئين في فترة السبعينيات، وحتى غير المبتدئين من الذين يستعملون اللغة العربية كانوا يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي/ الإيديولوجي السائد، ورأوا في هذا الخطاب ما يجسد قيم العدالة الاجتماعية التي صارت حلم الأغلبية الفقيرة، إلا أن انعكاس هذا الخطاب بوعي في أعمالهم، لم ينجحهم من الفجاجة و التسطيح إلى حدّ تغييب أدبية الأدب، حتى ليبدو العمل حاملا لفكرة أو موقف لذات المبدعة بوجدانها و مشاعرها"²، لذا كانت الإيديولوجية ملهمة شعراء السبعينيات يستقون منها لغتهم و يوظفون الأفكار الاشتراكية في نصهم الشعري، " فإذا كانت الثورة التحريرية الكبرى 1954 قد فجرت كوامن الإبداع لدى

¹ أحمد يوسف ، يتم النص و الجينياالوجية الضائعة تأملات في الشعر الجزائري المختلف ، منشورات الاختلاف ، دط،2002،ص 78.

² مخلوف عامر ، مراجعات في الأدب الجزائري، دار الأديب، الجزائر، دط ، دت ، ص 107.

شعراء الثورة فلقد فجرت حركة التغييرات الجذرية في المجتمع الجزائري في الميادين السياسية والاجتماعية والاقتصادية شعر السبعينات¹.

ما يمكن قوله عن هذه المرحلة أنها كانت بداية نضج التجربة الشعرية فرغم النقائص التي طغت على القصيدة الجزائرية آنذاك إلا أننا نعتبرها النقطة الأساسية في بداية حركة شعرية جزائرية وليدة الاستقلال.

ومع بداية مرحلة الثمانينات تجاوز الشعر الجزائري النزعة الإيديولوجية التي سيطرت على الشعر و حاولوا الاهتمام أكثر بالجانب الفني للقصيدة الشعرية، و لعل هذه المرحلة تعتبر كرده فعل قوية لمرحلة السبعينيات و شكلت قطيعة للأفكار الإيديولوجية ، والإعلان لبداية حركة شعرية ناضجة حمل لوائها العديد من الأعلام الأدبية الفذة إلا أنهم "لم يقطعوا حبل مشيبتهم عن ثورة نوفمبر و تراث بلادهم الثوري ، لكنهم تمايزوا عن سبقوهم بالتححر من أي ضغط إيديولوجي أو سياسي"²

إلا انه ما يمكن أن يقال على النص الشعري الثمانيني أنه أخذ مسارا مختلفا عما سبق انفتح فيه على الأدب العربي و الأجنبي و استطاع أن يستوعب الاتجاهات و المذاهب الفنية الحديثة من الرومانسية و الرمزية و لعل هذا الانفتاح هو محاولة منه "

¹ عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ص 14.

² عبد الكاظم العبودي، مجلة الثقافة ، ص 20.

لتفجير تجربة شعرية نابغة من الرحم و المتفتحة على كل التجارب ، تحقق القدرة على الإقلاع والتحليق¹.

لذا عادة ما نجد شعراء هذه المرحلة " يضمنون أشعارهم المتون الشعرية العربية و تفاعلت مع نصوص القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف ووظفت الأمثال و الحكم و العلوم اللغوية و الفقهية و استحضرت نصوص الأدب الشعبي"².

استمرت وتيرة هذه الحركة الشعرية خلال التسعينات فرغم الظروف التي ميزت هذه المرحلة و بداية ظهور الحرب الدموية أو ما يطلق عليها " العشرية الدموية " التي وقف أمامها الشاعر الجزائري صامدا عبر من خلال شعره عن رفضه للظلم و القتل و إسالة الدم الجزائري الذي ارتوت منه هذه الأرض، وقد راح ضحية ذلك العديد من الشعراء و البعض منهم آثر الابتعاد عن البلاد .

أما في الوقت الراهن استطاع الشعر الجزائري أن يركن إلى مسار الشعر العربي المعاصر، بظهور العديد من الأقلام الشعرية المتميزة، و يرجع الفضل في ذلك إلى ظهور العديد من المؤسسات و الجمعيات الأدبية و المسابقات الوطنية التي شجعت الشعراء.

¹ عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 43.

² جمال مبارك، التناس في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة ، الجزائر، دط، 2003، ص 22.

الفصل الثاني
التشكيل الموسيقي
في شعر علي ملاح

تعد الموسيقى خاصية بارزة في الشعر و هي ما يميزه عن النثر، و تتألف عادة من الأوزان و البحور الشعرية و كذا القافية، و هذا ما ندعوه بالموسيقى الخارجية إلى جانب ذلك ينبثق من النص موسيقى داخلية تنجم عن الأصوات من خلال تكرارها بطريقة خاصة، بالإضافة إلى حسن اختيار المفردات من قبل الشاعر و ترتيبها وفق نسق خاص يؤدي إلى تشكيل إيقاع مميز للقصيدة.

و الموسيقى تعتبر مستوى هام من مستويات التحليل عند الأسلوبيين، ففي المستوى الصوتي يتناول الدارس ما في النص من مظاهر الإتقان الصوتي و مصادر الإيقاع فيه و من ذلك النغمة و النبرة و التكرار و الوزن و ما يبثه المنشئ من توازن و توازي ينفذ إلى السمع و الحس. (1)

يقول "بيار جيرو": "تعتمد الأسلوبية الصوتية على مفهوم المتغيرات الصوتية الأسلوبية، وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، تستطيع اللغة أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية" (2).

وعليه فإنّ موسيقى الشعر العربي لا يمكن دراستها دون ربطها بمضمون النص الشعري، فهي: "عنصر جوهري في تشكيل النص الشعري، يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري، فهو يكمل بقية العناصر، ويؤازرها في الوقت نفسه،

¹ بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 2008، ص217.

² بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط2، 1994، ص60.

ومن ثم كان ذا وشائج بالصورة الشعرية، وتقنيات الشكل، وبلغة النص الشعري بوجه

عام⁽¹⁾،

و بناء على ذلك سنتناول في هذا الفصل التشكيل الصوتي في شعر علي

ملاح، بدءاً بالأوزان الشعرية و التفاعيل و أثرها في إنتاج الدلالة، و كذا أثر البنية

المقطعية في النص الشعري، و رصد أهم التدويرات الإيقاعية، ثم التطرق إلى أهمية

التكرار في تشكيل موسيقى الشعر .

1- الوزن و أثره في إنتاج الدلالة:

لم يعد الوزن الشعري المعروف مجرد تفاعيل يتبعها الشاعر حتى ينتظم إيقاعه، و

إنما أصبحت له دلالة ووظيفة في تشكيل المعنى العام للشعر و الوزن كما عرفه ابن

رشيق "أعظم أركان حد الشعر و أولها به خصوصية"².

و لما كان الشعر الحدائي يتطلع إلى " جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً

مباشراً للحالة النفسية و الشعورية التي يصدر عنها الشاعر"³، فإن التجربة الشعرية

ينساق لها الوزن طواعية حيث يتلاءم مع طبيعتها، فالشعر الحر لا يلتزم بنفس الإيقاع

الذي يرتكز عليه الشعر العمودي، الذي يبني أساساً على التفعيلة و الالتزام باللقافية

الموحدة، و بالتالي يعطي الشعر الحر نوع من الحرية للشاعر تعكس تجربته الشعرية.

¹ مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار النديم، القاهرة، مصر، ط2، 1994م، ص79.

² ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تح: محي الدين عبد المجيد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1، ص143.

³ ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص63.

إن الوزن هو الذي يمنح للقصيد ثباتا إيقاعيا، يرتبط بالحالة النفسية للشاعر لأنه أصبح واضحا مدى ارتباط الوزن بالتجربة الشعرية من خلال اختيار الشعراء لبحور و أوزان معينة تشيع في معظم قصائدهم ، و هذه هي السمة الإيقاعية التي تميز شاعر عن آخر فالشاعر الذي يلح على وزن معين كالشاعر الذي يتعلق بكلمة أو رمز معين¹ .

اهتم ملاح بموسيقى شعره اهتماما ملحوظا، يعبر عن وعيه العميق لما لهذا العنصر من أهمية في إكساب بنية القصيدة إيقاعا متميزا ،اهتم بالوزن و تفعيلاته و أفاد مما نتيجته إنزياحاتها العروضية من إيقاع يعبر عن تجربته الشعرية.

اعتمد شعره في معظمه على تفعيلات البحور الصافية (شعر التفعيلة) حيث نظم (19قصيدة) حرة، بحوالي (3516 سطر)، من مجموع (23) قصيدة، من بينها (04) قصائد عمودية تكونت من (256 بيت)، و(03) أبيات من قصيدة مركبة في ديوان "البحر يقرأ حالته" ، كما تجدر الإشارة إلى أن المجموعة الشعرية "العزف الغريب" تخلو تماما من القصائد العمودية.

حيث نلاحظ لجوء الشاعر إلى النفس الطويل في القصائد الحرة التي يتراوح نفسها ما بين (24) إلى (698 سطر)، مثلا قصيدة "البلابل تعتصر العنب"² عدد أسطرها (698 سطر)،

¹ فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين منصور، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006، ص 192-193.

² علي ملاح، البحر يقرأ حالته، مطبوعات الجاحظية، الجزائر، ط1، 2011، ص 20.

وقصيدة "كيف لي أجد الوطن" ¹ ب: (368 سطر)، و قصيدة "قبلة الحادي" ² ب: (246 سطر) في المجموعات الثلاث.

أما النفس المتوسط نجده مرتكزا في القصائد العمودية حيث يتراوح نفسها ما بين (32) إلى (84) بيت، مثل قصيدة "الاستنشاق" ³ تتكون من (32 بيت)، و قصيدة "تشيد الميلاد بتصرف" ⁴ تتكون من (84 بيت) .

من خلال رصد شعر ملاحى، في مجموعاته الشعرية الثلاثة نجده يميل للنفس الطويل في القصائد الحرة، على عكس القصائد العمودية الذي اكتفى فيها بالنفس المتوسط، وهذا ما يبين أن الشاعر يميل إلى النظم وفق شعر التفعيلة، الذي ربما وجد فيه مستراحا و حرية أكثر في التعبير عن أفكاره و تغنيه بالوطن، على عكس الشعر العمودي الذي نقل القصائد المنظمة فيه، التي ربما لا يجد فيه أريحية للنظم على منواله، نظرا للقيود الوزنية التي تفرض على الشاعر في القصيدة العمودية.

و عند متابعة الأوزان في دواوين الشاعر، وجدنا أنه لم يستخدم كل البحور الشعرية في العروض العربي، فمن البحور التي جاء بها الخليل (ت175هـ) ، كانت أوزانه منحصرة في سبعة بحور فحسب، وجلّها كانت في بحر الكامل، أمّا الباقي فقد توزعت بين الأبحر الآتية على الترتيب: المتقارب، المتدارك، البسيط، الوافر، الرجز.

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، مطبوعات الجاحظية، الجزائر، ط1، 2011. ص 11.

² علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته، ص 17.

³ نفسه، ص 110.

⁴ علي ملاحى ، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 75.

ويبرز تفوق بحر الكامل عن باقي الأبحر الأخرى، فمجموع القصائد التي قيلت فيه تصل إلى (11) قصيدة، بنسبة (40,74 %)، والتي قيلت في بحر المتقارب تصل إلى (5)

قصائد، بنسبة (18,51 %)، والتي قيلت في بحر المتدارك تصل إلى (5) قصائد، بنسبة (18,51%)، والتي قيلت في بحر البسيط تصل إلى (3) قصائد، بنسبة (11,11 %)، والتي قيلت في بحر الوافر قصيدتين بنسبة (7,40 %)، والتي قيلت في الرجز تصل إلى قصيدة واحدة بنسبة (3,70%).

لم يستخدم علي ملاحى عشرة بحور وهي: الطويل، السريع، الخفيف، المديد، المنسرح، المضارع، المقنضب، المجنث، الرمل، الهزج، حيث لجأ إلى استخدام البحور الصافية باعتبار أن الشعر الحر قائم أساسا على الاعتماد على البحور الصافية¹، وسنحاول دراسة البحور التي استخدمها ملاحى في شعره نوردتها بالترتيب كالآتي:

✓ البحر الكامل:

يأتي في المرتبة الأولى من حيث توظيفه في شعر ملاحى حيث وردت فيه (11) قصيدة) من مجموع ثلاث دواوين شعرية ، و يرجع تفضيل الشاعر لبحر الكامل نظرا لحركيته السريعة، وإيقاعه الصاخب، و ملائمة لمواضيع الشعر التي تناولها، و التي جاءت في أغلبها مفعمة بالحس الوطني .

¹ ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952، ص88.

ومن ذلك قوله:

فليعذر الوطن المخضب طفله إن كان في كلماته العصماء جاني (1)

جاء هذا البيت على وزن الكامل الذي يعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة، وفق نظام زمني واحد متناسق، مما ينشأ عنه إيقاع صاخب، كما أنه جاء مناسباً لعاطفة الشاعر، فتسلسل التفعيلات ناسب جو القصيدة التي جاءت ممتزجة بالغضب و الثورة على الواقع و كذا الحزن على الوطن الذي راح في كل قصائده يتغنى به.

ويعد الكامل من أكثر البحور الشعرية شيوعاً قديماً وحديثاً، و ذلك لما يتميز به من " غنائية و لينا و انسيابية و تنغيماً واضحاً إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة فإن شعراء حركة الشعر الحر استثمروا إيقاعه ، و حلاوته فنظموا فيه كثيراً من تجاربهم الفنية فكان أكثر البحور استخداماً "(2).

✓ البحر المتقارب:

احتل المرتبة الثانية بعد الكامل في شعر ملاحى، ورد بتفعيلة سالمة و مقبوضة ، مجموع القصائد التي نظمت فيه من قبل الشاعر هي خمسة قصائد غلبت عليها قضايا الوطن و محنه، و ميول الشاعر لبحر المتقارب راجع إلى ما يمتاز به هذا البحر من سهولة و مرونة، تسمح بتدفق التجربة الشعرية للشاعر و منه قول الشاعر :

أيهذا الدم المصطلي في العروق

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص109.

² عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997، ص 44.

متى يملك القلب أنشودة من لهب؟؟

فاتحا سوف يبقى المسار ينازعه في الربوع

احمرار الشفق..

فاعتق

وطن ليس إلا..و يسكن في دفتيه الالق ..

فاحترق ..

هذه الأرض مكتوبها أن تثور و أن تستظل

بأرواحنا كي تسير..¹

المتقارب في هذه الأسطر ساعد الشاعر في التعبير عن غضبه و سخطه عما يعيشه هذا

الوطن الذي مازالت النكسات تتوالى عليه ، و لعل تتابع تفعيلات هذا الوزن يعطيه نوع

من السرعة و الحركية تتجاوب مع النفس الملحمي لقصائد ملاحى.

✓ البحر المتدارك و الخبب:

يعد من أهم البحور التي اعتمدها ملاحى في شعره، استحوذ على خمسة قصائد من

مجموع دواوينه، ورد بتفعيله سالمة و مخبونة، و قد أكد الدارسون أن الشعراء

المعاصرين وظفوا كثيرا البحر المتدارك و ذلك لما وجدوا أن الخبن في تفعيلته يحول

¹ علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته ، ص 89-90.

هذا الوزن إلى تشكيل راقص عولوا عليه¹، و هذا بالفعل ما ساعد ملاحى في التعبير عن

أحاسيسه و مشاعره، ومنه قوله:

كانت امرأة مثل كل النساء

كان في سحرها وطن ،

ساطع وجهه،

طافح

بالأمانى مداه

كان في كفها خدم

من زجاج و إستبرق²

✓ البحر البسيط: اعتمده الشاعر في نظم قصائده العمودية، التي لم تتجاوز في مجموعها

ثلاثة قصائد، و لعل اقتصار الشاعر في اعتماده على هذا البحر راجع لكونه " بحر

راقص يتصف بنغماته العالية، و بتغيّر حركى موجى ارتفاعا و انخفاضاً، كما يتميز

بسهولة موسيقاه،"³ ، إلا أنه لا يستعمل بكثرة في الشعر الحر، و ربما ذلك راجع لكونه

من البحور المركبة و من أمثلته في شعر ملاحى قوله:

نهر الهوى قد تنامى الجرح و اتقدا و مقلة الفجر لم تنجب لنا ولدا

¹ عبد الرضا على، موسيقى الشعر العربي، ص 82.

² علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته ، ص 25.

³ عبد الرضا على ، موسيقى الشعر العربي، ص 124.

يا طفلة الضاد.. و الأضداد قائمة بكارة الآتي.. لم تنجب لنا ولدا

و حبنا الذاوي في حزن عاشقة عمياء قامت له الدنيا فما اتحدا¹

✓ البحر الوافر:

استحوذ هذا البحر على نسبة ضئيلة من شعر ملاحى، إذ نظم وفقه قصيدتين، وهو بحر

يصلح لكل أمر من شأنه استثارة السامع، وجعل مشاعره تتحرك " إذ انه بحر يميل إلى

التدفق السريع و يمتاز باستثارة المتلقي، وكسبه أو إغراقه في الحزن حتى الفجيرة " ²

و ملاحى استعان بهذا البحر لبث أحزانه و ألامه و منه قوله:

و أنت الشاعر الحساس هل تحتاج..

للرؤيا

براهينا .. و أمثالا ..

همومك من رحي الأوطان ..

و اختزلوا من الرؤيا

ابتهالات.. و أقوالا ..

رفعت القلب محتجا أمام الحاسبين الشعر

شيطانا و إسهالا..³

¹ علي ملاحى ، صفاء الأزمنة الخانقة ، ص 35.

² عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، ص 112.

³ علي ملاحى ، العزف الغريب، ص 124.

كما أن فكرة ربط الموضوعات بالأوزان نادى بها العديد من الدارسين لأن " الشاعر حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكه في أثناء الوزن حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه و يشعر بشعوره"¹.

وملاحى في شعره ربط بين الأوزان و الموضوعات التي تناولها، و التي غلبت عليها قضايا الوطن و محنه، فراح يصوغها في إطار نغم الألم و الحسرة، و كذا التطلع للأحسن و التمسك بالأمل، و تارة يعزف على وتر الماضي ليستذكر بطولات وطنه، و يستحضر الحاضر و يعايشه بكل مرارته، و هذا ما نجده طاغيا في كل دواوينه، و هو أمر جدير بالاهتمام من قِبَل شاعر كهذا يتمتع بالحس الوطني، و لا بد من الإشارة إلى الظروف التي دفعت الشاعر للكتابة و التعبير عما يختلج نفسه فهو الذي قال : " رائع أن يجد الإنسان النسيم في وطنه ... و رائع أن يقول الشاعر... ما يحمله القلب ... في لحظات الحب و الشدة"².

لذا جاءت الأوزان في شعر علي ملاحى منسجمة مع تجربته الشعرية، و بلا شك أن اختيار الشاعر لبحور معينة دون أخرى ساعده كثيرا في طرح موضوعاته و تشكيل شعره.

2- التفعليل و انزياحاتها:

¹ ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص 174.

² علي ملاحى ، العزف الغريب، ص6.

أوجد العروضيون من خلال تحليل الكلمات في البيت الشعري إلى مقاطع مقاييس

سموها بالتفاعيل تقابل بحروفها في الوزن حروف الكلمات الموزونة، و هي ثمانية :

فعولن، فاعلن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلاتن، مفعولات¹.

التفعيلة في الشعر الحر تخضع للتجربة الشعورية لذلك قد يعتمد الشاعر إلى إدخال

الزحاف و العلل عليها استجابة لما تمليه عليه حالته النفسية إذ " ليس في وسع أي تخطيط

في الصيغ الوزنية أن يوافق الأحوال النفسية إلا الزحاف فإنه خروج على الوزن على

اعتدال"²، و شعر ملاحى تقوم تفعيلاته على إيقاع محدد نظرا للزحافات الداخلة عليها.

✓ متفاعلن:

استخدم الشاعر هذه التفعيلة في 11 قصيدة تتميز بنوع من السرعة، و ذلك لغلبة المقاطع

القصيرة على الطويلة، إذ نجد (3 مقاطع قصيرة + مقطعين طويلين) أما إذا دخل عليها

¹ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 54.

² العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب، الجزائر، ط1، 2005، ص 131.

الزحاف فانه يكسر هذا التسارع، مما يؤدي إلى غلبة المقاطع الطويلة على القصيرة

فتصبح (3 مقاطع طويلة + مقطع قصير) و أهم الصور التي وردت عليها هذه التفعيلة

في شعر ملاح هي كالاتي:

1/ متفاعلن : دخول زحاف الإضمار وهو إسكان الثاني المتحرك في متفاعلن فتنقل

إلى مستعلن. (1)

2/ متفاعلاتن: دخول علة الترفيل و هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع²

إلا أننا نجد هيمنة زحاف الإضمار في شعر ملاح و منه قوله:

استف للقلب المبارك غبطة و اصب في الكأس الكسيرة

ما أعاني⁽³⁾

يلاحظ من خلال استقراء هذا البيت استخدام الشاعر لزحاف الإضمار، من خلال

تسكين الثاني المتحرك في (متفاعلن) حيث أضفى نوعاً من سرعة الإيقاع التي كسرت

رتابة إيقاع التفعيلة السالمة التي تتميز بالبطء الحركي ، فالمزاحفة في تفعيلة بحر الكامل

منسوبة أساساً على تزايد المقاطع الطويلة و تناقص المقاطع القصيرة" على أن المجالات

المتوافرة على نسبة متفوقة للمقاطع الطويلة أقرب إلى تحقيق أجواء إنشادية أكثر نشاطاً"⁴

، إضافة إلى دخول علة الترفيل فتصير التفعيلة (متفاعلاتن)، إذ استطاع الشاعر أن

¹ غازي يموت، بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1992، ص 28.

² نفسه، ص 30.

³ علي ملاح ، البحر يقرأ حالته، ص 101 .

⁴ العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص 134.

2 - بالعاشقين الصغار.

رموزه: ١٥١١/ ٥١٥١١/ ٥١٥١

تفعيلاته: عولن/ فعولن/ فعول

3 - عرفتك لما عرفتك :

رموزه: ١٥١١/ ١٥١١/ ١٥١١/ ١

تفعيلاته: فعول/ فعول/ فعول/ ف

4 - كنت الندى يابسا في الشفاه .

رموزه: ٥١٥١/ ٥١٥١١/ ٥١٥١١/ ٥٥١١

تفعيلاته: عولن/ فعولن/ فعولن/ فعول

5 - و نافذة للهبوب¹

رموزه: ١٥١١/ ٥١٥١١/ ٥٥١١

تفعيلاته: فعول/ فعولن/ فعول

ما نلاحظه هو دخول زحاف القبض و علة القصر على التفعيلة فعولن، إذ نجد نوع من

التناوب بين التفعيلة السالمة و التفعيلة المقبوضة و المقصورة، هذا ما أعطى جرسا

موسيقيا متسارعا تأنس له الآذان عند السماع، فاستخدام علة القصر، ترك وقع نغمي

مثير أسهم في قطع رتابة موسيقى المتقارب المكوّنة من التفعيلة (فعولن).

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 83.

✓ فاعلن:

تواتر ورودها في خمسة قصائد حرة على الصور التالية:

فَعْلُنْ : زحاف الخبن حذف الثاني الساكن¹.

فَعْلُنْ: علة القطع حذف آخر الوجد المجموع و إسكان ما قبله².

مثال ذلك قول ملاحى :

1 - حاله الموت فيما يرى،،

رموزه: 01101/01101/01101

تفعيلاته: فاعلن/فاعلن/فاعلن

2 و لى فاقع الأمنيات،

رموزه: 01/01101 /01101 /0111

تفعيلاته: فعْلن/فاعلن/فاعلن/فا

3 يدقق حين يرى ما يرى

رموزه : 0110101110111011

تفعيلاته: علن/ فعْلن / فعْلن / فاعلن

4 و يزايد حين يهرب إقليدس الرسميات³.

¹ عبد الرضا علي الودى، موسيقى الشعر العربي، ص 118.

² نفسه، ص 118.

³ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 68.

رموزه : 01101 / 01101 / 0111 / 0111 / 0111 / 0111

تفعيلاته: فعْلن/فعْلن / فعْلن / فعْلن / فاعْلن / فاعْلن

نلاحظ تواتر التفعيلة المخبونة بشكل واضح في هذه الأسطر تتساب بطريقة تلقائية مع الدفقة الشعورية للشاعر فأضفى هذا الإيقاع على البيت نغمة موحية بدلالة معانيها.

و مثال عن الخبب المنبثق من بحر المتدارك يقول الشاعر:

1 فتلتني في الوادي الجبهات..

رموزه : 00111 / 0101 / 0101 / 0111

تفعيلاته: فعْلن/ فعْلن/ فعْلن/ فعْلن

2 -أمشي ما بين الراية .. و الراية مطعون الرغبات..¹

رموزه : 0101 / 0101 / 0101 / 0111 / 0101 / 0101 / 0101

تفعيلاته: فعْلن/ فعْلن/ فعْلن/ فعْلن/ فاعْلن/ فاعْلن/ فاعْلن

نلاحظ أن هناك نوع من الهدوء في الإيقاع، فرضته تفعيلة (فعْلن) التي ألغت المقاطع

القصيرة فأصبحت مكونة من مقطعين طويلين و ذلك بدخول زحاف الخبن و علة القطع ،

فالشاعر أراد من خلال المزاحفة والقطع تكسير رتابة الإيقاع، وخلق نغمة جديدة، تماشياً

وتضحيته بالوزن من أجل إقامة الدلالة، فبنية الخبن و علة القطع هاهنا يلائمها سياق

الحزن الذي يستلزم نوع من التأمل و الهدوء للتعبير عن الأحاسيس و المشاعر.

¹ علي ملاحى ، العزف الغريب، ص 85.

و من بين الصور التي خرجت إليها (فاعلن) في شعر ملاحى (فاعلان) و يظهر ذلك

جليا في قوله :

1 - أو شهيد،

رموزه : 00\0\

تفعيلاته: فاعلان

2 لبيته يرتخي في يد من حديد..¹

رموزه: 00\0\ / 0\0\0\ / 0\0\0\ / 0\0\0\

تفعيلاته: فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلان

✓مفاعلتن:

تواترت في قصيدة واحده دخل عليها زحاف العصب وهو تسكين الخامس المتحرك في

مفاعلتن فتصير مفاعلتن و تنقل إلى مفاعيلن المساوية لها بالحركات والسكنات (2) .

مثال ذلك يقول ملاحى :

1 - و نورا كان يحضنني ..

رموزه: 0\0\0\ / 0\0\0\

تفعيلاته: مفاعلتن / مفاعلتن

2 - و يسكرني .. بأوطاني ..

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 78.

² غازي يموت، بحور الشعر العربي، ص 28.

القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، و بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن "1، و لا تقتصر وظيفتها على تشكيل الإيقاع الخارجي للقصيدة فحسب و إنما لها وظيفة أخرى على المستوى الداخلي إذ تقوم بمهمة دلالية تؤكد وظيفتها في تشكيل النسيج الداخلي المكون للقصيدة².

إلا أن القافية حالياً فقدت تلك المكانة التي كانت عليها في القصيدة العمودية فالقصيدة الحديثة لا تجعل منها هدفاً في حد ذاته، إذ بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك ، و أصبح للشاعر حرية أكبر في تنويع نظام القافية مع إمكانية الاستغناء عنها، كما ظهرت العديد من أنماط التقفية في الشعر الحر" كما أن وظائفها و خصائصها تعددت بتعدد أنماطها واتسمت في معظم استخداماتها بغنى دلالي يقدم مستويات جديدة في الأداء، و ذلك بسبب الحرية في استخدامها أو تغييبها، مما ينفي صفة الاضطرار و يقصر الاستخدام التقفوي فيها على الحاجة الفعلية"³، ومن بين هذه الأنماط نذكر:

أ - **التقفية البسيطة الموحدة:** هذا النمط من أنماط القافية هو امتداد للموروث التقفوي في القصيدة العربية التي تركز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها و قد

¹ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص244.

² ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديثة، الأردن ، ط2، 2009، ص91.

³ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 101.

تكون المرحلة الأولى التي ولدت فيها القصيدة الحرة من أكثر المراحل استثناءاً بهذا

الاستخدام¹ و هي نوعان :

_ التقفية السطرية:

السطر الشعري في القصيدة الحرة هو بديل للبيت الشعري في القصيدة العمودية، و

التقفية السطرية تقوم على أساس تكرار القافية في الأسطر الشعرية وقد تتنوع و تتداخل

في القصيدة،² و القارئ لشعر ملاحى يلاحظ سيطرة القافية المتنوعة أو المتداخلة مثلاً

قول الشاعر:

هذي الشهادة..

زهرة بين الزهور ..

و الماء طينته الحبور

و جداول الإنسان تكسوها القشور

عيني تسرج باسم من حملوا الأمان..

و يقين قلبي فيضه العاتي حنان³

¹ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة ، ص 101.

² نفسه، ص 102.

³ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 64.

نلاحظ من خلال الأسطر تداخل قافيتين الأولى (الزهور — الحبور — القشور) و الثانية (الأمان — حنان) و هذا التنوع في القوافي جاء استجابة للتجربة الشعرية للشاعر.

و قد تتلاحق القوافي تلاحقا سطريا يكاد يكون منتظما و ظهر هذا النوع من القافية في شعر ملاحى جسده في قصيدة " مناجاة شاعر" من ديوان العزف الغريب يقول ملاحى:

و أنت الشاعر الحساس ، تحفظ سورة الأحزاب
في العينين اقرا .

و أنت الشاعر الحساس ، تقرأ في وجوه الناس
و الأصحاب أسراراً.

مسألة توزع في المدى عينيك مأخوذاً بذي
الدنيا...و محتاراً.

و لا تدري متى يلقي الفؤاد وسادة الأنفاس
لا تدري متى سارا.¹

فالقوافي توالى في هذه الأسطر الشعرية بشكل منتظم و متواتر ووردت كالاتي:

إقراراً — أسراراً — محتاراً — سارا) أنهاها الشاعر بصوت الراء وهذا ما يطلق عليه "القافية الموحدة المفتوحة".

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 119.

أما بالنسبة للقافية المتنوعة المقيدة مثلا في قول الشاعر:

هو الفناء هو البقاء..

و هو المحبة و الوفاء..

و هو المناويل الجميلة و السخاء ..

و هو العناق..المستباح..

و هو انعطافات القلوب.. بلا جناح

و هو انكسارات.. تلاعبها الرياح..

و هو التطلع للرؤى العذراء ..

و البحر المراق..

و قد استفاق..

في حيرة شد الوثاق..¹

القافية هنا جاءت متنوعة مؤلفة من ثلاث أصوات الهمزة و الحاء و القاف ، و هذا التنوع

جاء خاضعا للتجربة الشعرية للشاعر.

2/تقفية الجملة الشعرية:

الجملة الشعرية مصطلح حديث ارتبط بحركة الشعر الحر و تعتبر " بنية مكثفة بذاتها

، و قد تتكون من سطر أو مجموعة سطور شعرية، و استقلاليتها ليست استقلالية دلالية

¹ علي ملاح، العزف الغريب، ص 65.

بل استقلالية موسيقية، إذ أنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسي و العاطفي ..و مع طول النفس عند الشاعر" ¹ ، و بالتالي تكون كل جملة شعرية مقفاة، و قد ورد هذا النمط من القافية في شعر ملاح بشكل واسع و من أمثله قوله:

فماذا يقول المطر ..؟

أحرق في الأرض :قلنا لعشبك وحد مشاعرنا ،
فاستحي ..

و أشار إلى الأفق :

ماذا يقول المطر ؟

و فاطمة ثديها قابل للجفاف..

فماذا يقول المطر؟ ²

هذه الأسطر نجد فيها القافية تتباعد أكثر بفعل طول الجملتين الشعريتين، و تمثلت القافية في هذه الأسطر في تكرار العبارة " ماذا يقول المطر"، مما يجعلها نواة القصيدة أو المفتاح الذي يولج به إلى المعنى العام للقصيدة.

¹ محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 2، 2010، ص 111.

² علي ملاح، البحر يقرأ حالته، ص 92.

أخذت القوافي في الشعر الحر أشكالاً عدة، ف بالإضافة إلى الأنواع التي تم ذكرها،

هناك من يذكر أنواعاً أخرى كالقافية المتواطئة و القافية المتناوبة و المتوالية و القافية

المتجاوبة.

1/ القافية المتواطئة: و هي ضرب من القافية يعتمد فيها على تكرار مفردة بعينها على

نحو عمودي في نهايات السطور الشعرية¹ و قد ورد هذا النوع من القوافي في شعر

ملاح في قوله:

لأنوا بصمت و اكتأبوا كثيراً ،

و تعلقوا بطلاوة الأعمار فاندھشوا كثيراً

قرأوا على الأطفال أغنية المدى المكبوت

و انتحروا كثيراً،²

فمفردة (كثيراً) تكررت ثلاث مرات بشكل متتالي في هذه الأسطر بمثابة قافية، ولعل

توظيف الشاعر لهذا النوع من القوافي له دلالة هامة، إذ أن تكرار لفظة بحد ذاتها يجعل

منها بؤرة معنى السياق العام، كما تلفت انتباه المتلقي مما يجعل منها ظاهرة أسلوبية .

2/ القافية المتناوبة و المتوالية:

¹ فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين منصور ، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، 2006، ص 201.

² علي ملاح، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 30.

و زعني بها وجود أكثر من قافية في القصيدة الواحدة أو المقطع تأتي على التوالى أو

التناوب كما في قول الشاعر:

و تبيع الحنظل فوق رقاب الأموات

لا يملك في الدنيا تيجان غد

تسبينا اللغة ، تسبينا الصفقات¹

فالقافية جاءت على التناوب (لأموات، صفقات) و بينهما توجد مساحة تركت مجال

للمتكلم حتى يعبر عما في نفسه.

القافية المتوالية: تتدفق فيه القافية على نحو تراكمى لا يبيح فرصة لقافية أخرى و مثال

ذلك قول الشاعر:

كفاية حبي .. رضاك

و كل السماء التي اشتبهها سماك

و كل الأمانى التي أمتطيتها ..مناك...

و كل الرسائل أكتبها ..لتكون شذاك

و قد عذبتني أنا عذبتني .. يداك ..

و لم يجمع القلب يوماً خريبر صدائك²

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص87.

² علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 16.

3/ القافية المتجاوبة: يتغير مكان القافية، إذ ترد أول مرة في نهاية السطر ثم تتكرر في

بداية السطر الثاني، و ينظر إليها على أنها نوع من التكرير في النص وردت في شعر

ملاحى من خلال الأسطر التالية:

في اتجاه القش ينصرفون ...

يندملون،

مثل دقائق الأحزان ،، يعتصمون بالآذان ،،

إنا مؤمنون

و مؤمنون إلى الأبد¹

فقد وردت الجملة (مؤمنون) في نهاية السطر الرابع ثم تكررت في بداية السطر الموالي

و هذا يشكل نوع من التجاوب بين المفردات المتكررة.

و من نماذجه أيضا من القوافي ما تعتمد على تكرار المفردة بين نهاية السطر و بدايته

يقول ملاحى :

بلدي في يدي ،،

و يدي في يدي ،،

بلدي و يدي ، و العصافير يا سيدي،²

¹ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 25

² علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 32.

فقد وردت لفظة (يدي) في السطر الأول و الثاني كقافية و ترددت في بداية السطر الثاني و في وسط السطر الثالث.

و هناك من يقسم القوافي إلى نوعين : قافية مقيدة و قافية مغلقة.

أ- القافية المقيدة:

هي " ما كان رويها ساكنا"⁽¹⁾، يكثر ملاحى في شعره من استخدام التقييد في القوافي، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى حالات نفسية تنتاب الشعراء لحظة إنتاجهم للقصائد، تصاحبها رغبة في كبت إحساس معين، أو تعبير عن ألم دفين، أو حزن قوي، ومن أمثلة هذا النوع من القافية ذات الروي الواحد المقيد، قول ملاحى:

رباه إن الحر لم يترك ويريد

إلا و صب به الصديد كما يريد

ربّاه إني عارف قدر الشهيد

لكنني لم أستطع شرب الصديد

لم أرض (عرقوب) سلطانا على الحقل الرغيد

عفوا صلاح الدين كان اسمي.. و هارون الرشيد²

¹ ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص258.

² علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، ص43.

فتمسكين الروي جاء نتيجة استخدام الشاعر لألفاظ موحية بالسكون (وريد، يريد،

الشهيد، الصديد ، الرغيد ، الرشيد)، وقد اختار (الدال) رويًا حتى يتناسب مع السياق و

الذي أراد من خلاله الشاعر الجهر و التعبير عما يمتلكه من مشاعر.

ب- القافية المطلقة:

وهي "ما كان رويها متحركاً"¹، وقد استخدم ملاحى القافية المطلقة، في القصيدة

العمودية مما زاد القافية جمالاً و عذوبة في الجرس؛ ومن أمثلة هذا النوع من القافية ذات

الروي الواحد المطلق، قول ملاحى:

هل جاءك الحق مرميا على تعب أم جاءك الظلم منهالا بلا سبب

أم طارحتك غزال العشق كاسفة أم عاودتك جراح العمر في رجب

أم أيقظتك هموم القلب من غسق فاشتقت قبرة في حلقة العرب²

فمن الملاحظ على الأبيات السابقة أنّ القافية اشتملت على روي مكسور، "والباء

صوت شديد مجهور انفجاري"⁽³⁾ صدح من خلاله الشاعر بعواطفه و أحاسيسه.

_____ التجانس الصوتي في القوافي: " إن رصد التجانس الصوتي بين قافيتين أو أكثر

يبين أن القوافي تكون — تارة — ذات قرابة دلالية"⁴ و نحاول في شعر ملاحى أن

نبحث عن المجانسة الصوتية و التقارب الدلالي بين القوافي مثلا في قول ملاحى:

¹ ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص258.

² علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، ص77.

³ ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص47.

⁴ حسن ناظم ، البنئ الأسلوبية ، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2002 ، ص 100.

أهفو إلى حلم تظلمه يداك ..

و العزف أدمن في العراق¹

فانتفاء السطرين بالكاف و تضمنهما المد في (يداك — عراك) هناك تقارب

دلالي بين القافيتين فالعراك يتحقق عن طريق الأيدي و كأن العراك هو كفعل يقتضي

فاعل يقوم به و هي الأيدي.

هذا ما يبين لنا أن القوافي في الشعر الحر تخضع للدلالة و الدفقة الشعرية أكثر من

التزامها بالغنائية يقول كوهن في هذا الصدد " ليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت ،

بل نهاية البيت هي التي تحدد القافية فهي في حد ذاتها ، ليست عاجزة عن إنهاء البيت

فحسب بل إنها لا تكتسب صفتها إلا بوقوع النبر عليها "².

و ما نجده من هذا التجانس في القافية قول ملاح:

و عصافير البهجة مثل حمام

و دموع البوح سلام³

فالترباط الدلالي بين القافيتين (حمام) و (سلام) ينبثق من تلك الرمزية فعادة ما تكون

الحمامة رمزا للسلام ، فهذا الترابط الدلالي يوضح بشكل ملفت ميزة هامة من ميزات

الشعر الحر و الذي يؤكد مدى تداخل و تماسك العناصر البنائية في النص الشعري.

¹ علي ملاح، العزف الغريب، ص 63.

² جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ص 74.

³ علي ملاح، العزف الغريب، ص 98.

_____ دلالة حروف الروي في القافية:

أهم ركيزة ترتكز عليها القافية هي حرف الروي و ملاحى في قصائده الحرة استعمل جل الحروف ، و سنحاول رصد الحروف المتكررة التي قد تشكل ظاهرة أسلوبية و بالتالى نتعرف على دلالة الأصوات فكل صوت مخرج وصفة و دلالة للموقع الذي يحتله عند توظيفه و في شعر ملاحى نجده ينوع في استخدام الأصوات نحاول ترصد دلالة كل صوت على حدى بدءاً بأكثرها شيوعاً في شعره.

1/ صوت الراء و اللام : هو من الحروف المجهورة و الجهر في تعريف سيبويه " أشبع

الاعتماد في موضعه ، و منع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه و يجري

الصوت " ¹.

و قد تكرر صوتي (الراء) و (اللام) كروي في شعر ملاحى بكثرة و في جل قصائده:

مثلاً في قصيدة "مناجاة شاعر" نجد الراء تتكرر في (22 سطراً) يتداخل مع حرف اللام

في(19 سطراً) و كلاهما صوتان جهريان، و في هذه القصيدة نجد صوت الراء يخرج

لأداء دلالة التعبير عن الغضب و الثورة على الواقع يقول ملاحى :

و أنت الشاعر الحساس ، تحفظ سورة الأحزاب

في العينين إقراراً.

و أنت الشاعر الحساس ، تقرأ في وجوه الناس

¹ سيبويه الكتاب ، تح : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1988، ط 3، ج4، ص 431.

و الأصحاب أسررا .

مسالمة توزع في المدى عينيك مأخوذا بذى

الدنيا .. و محتارا

و لا تدري متى يلقى الفؤاد وسادة الأنفاس

لا تدري متى سارا .¹

فهذا الجرس الموسيقي الذي تولد من خلال تواتر صوت الرء الجهرى أعطى للقصيد

جوا موسيقيا صاخبا ، فالشاعر من خلال توظيفه لهذا الصوت حاول أن يجهر و يعبر

بقوة عما يختلج كيانه فملاحى وهو يتحدث بضمير المخاطبة أراد أن يبرز معانا ته و

الأحزان التي تكابده و بالتالى هو يناجى نفسه المفعمة باختلاط الأحاسيس.

و ما يعمق هذه الدلالة في هذه القصيدة هو تلك المجانسة بين صوتي الرء و اللام

باعتباره "صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة"² يقول ملاحى :

.. و انك شاعر ..

أو جدول تنساب في الأيام..

كالأنغام إجلالا..

و روح الناس إذ تلغيك كمن بستانها الفتان

تطوي العمر إهمالا ..

¹ علي ملاحى ، العزف الغريب، ص 119.

² ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص56.

فلا تحزن إذا كالوا لفجر الشعر طول الليل

أقراسا و أغلالا¹

فهذه المجانسة تعبر عن تجربة عاطفية وعن موقف شعوري للشاعر الذي أراد أن يخرج عن صمته و يجهر بما يعانیه من تهميش له و لشعره فملاحى حينما يقول على لسان الشاعر:

رويدك فالقصائد سعرها

القدسي عند الناس

نحو الصفر قد مالا²

أراد أن يعلن عن الغضب الذي يكتنفه و يسمع صوته بقوة لذلك وظف الراء و اللام و قد حقق هذين الصوتين مبتغى الشاعر و لعل ما عمق هذه الدلالة هو الإطلاق و المد في صوتي الراء و اللام الذي جاء مشحونا بزفرات و كأن الشاعر أراد أن ينفس عما يضيق بصدرة .

و استعمل أيضا الراء للدلالة على الحزن و الألم و الشعور بالخيبة المريرة في قوله:

و نحن هنا عاشقان

لنا طفلتان .و حلم صغير،

و لا نعرف النوم إلا على نغمة كالخير

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 126.

² علي ملاحى، العزف الغريب، ص 125.

نداوي الحشايا .. بقصر كبير

سيأتي إلينا..

..و لكننا في الأخير،

نولي الوجوه إلى حائط يتدلى على جانبيه

بكاء ضريير..¹

صوت الميم: صوت مجهور لا هو بالشديد و لا الرخو و هو من الأصوات المتوسطة²،

نجده يتردد بكثرة في قوافي شعر ملاحى و نأخذ قصيدة "بلا وطن هل نعيش" مثالا على

ذلك يقول ملاحى في المقطع الأول من القصيدة:

هي الآن واضحة في المعاني ،

و كاملة في المشاعر و الاهتمام..

و نعرفها في الفساتين و الوشم..

نعرفها في المواقف و الابتسام..

و نعرف ما خبأ الدهر في روحها

من شذى و هيام ..³

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص19.

² ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 48.

³ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص82.

تكري صوت الميم في هذه الأسطر أعطاها نوع من الغنائية لأن صوت الميم إلى جانب صفة الجهر يتمتع بنوع من الغنة و عندما نقرأ الأسطر نلمح نوع من الهدوء و الحميمية ، خاصة و أن الشاعر يتغنى بامرأة سجل التاريخ حضورها فلا بد له أن يتكلم عنها باعتزاز و فخر كبيرين هي "لا لا فاطمة نسومر" فحق له أن يجهر بذلك و لعل صوت الميم يتلائم مع هذا الموقف الشعوري .

صوت النون: هو صوت جهري متوسط بين الشدة و الرخاوة ¹ استعمله الشاعر ملاح في قصائده بكثرة :

يقول ملاح في قصيدة "قلت الحقيقة كلها":

و قلنا أيها المحبوب ما معنى الوطن:

قتينة... و تباع في كل المدن ..

و فاتنة على أهدابها كل الفتن ..

و ما معنى الوطن :

رصاص الموت يتبعنا..

و جيل من ذهب ..

دفنوه في عمق العفن..²

¹ ابراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية، ص 59.

² علي ملاح، العزف الغريب، ص 76-77.

في هذه الأسطر نجد نوع من التحسر على الوضع المزري الذي آل إليه الوطن
و الملاحظ في شعر ملاحى انه كلما تحدث عن الوطن نجده يستحضر صوت النون مثلا
قوله في قصيدة كيف لي أجد الوطن من ديوان العزف الغريب:

لا طعم لي إلا تفاصيل الوطن

مغروسة في المحن..

من أين لي أجد الوطن...؟؟¹

و يقول في قصيدة " لا تغضبوا أبدا " من ديوان صفاء الأزمنة الخائفة :

يا بعيد الشر يا وطني،،

أتنكرني ..

و تلبس بزة الأشجان

و العفن...

رجاء لا تكن كفني ،

رجاء يا حبيب الروح و البدن.²

فصوت النون و كأنه أصبح يحمل دلالة على الوطن و ذلك ربما لما يحمله هذا الصوت
من غنة و لان الوطن ينتهي أيضا بغنة، ربما هذا ما جعل الشاعر يربط بينهما.

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 18-19.

² علي ملاحى ، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 56.

صوت الباء: من الأصوات الشديدة المجهورة و الانفجارية¹ استعمله الشاعر ملاحى في

العديد من القصائد، حيث اقترنت الباء في شعره بالثورة على الواقع و التعبير عن

الغضب نذكر أمثلة على ذلك في قوله:

و الحداق مسقية بالغضب

سزج الناس في غفوة فارسا من خشب

صنعوا — أي نعم — طائرا لعبوا ، اسرفوا

في اللعب

قرأوا حالهم ، فتحوا ، بلدا في السحب

عطروا عيشهم بالكذب ...

ضحكوا ساعة ، أسرفوا في الكذب ..²

و يقول أيضا :

عاش في أعشائه الكذب

كيف تحلم زيتونة،

و السواقي التي انفطرت كلها غضب؟³

و يقول أيضا :

¹ ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 47.

² علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته ، ص 33.

³ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص51.

و السبيل ممهدة لاحتراف الكذب

فاقترب

أيهذا الدم المصطلي في العروق

متى يملك القلب أنشودة من لهب¹

ما نلاحظه من خلال هذه الأسطر توارد ظاهرة أسلوبية فريدة من نوعها وهي استحضر الأصوات لمفردات معينة تدل عليها ، فملاحى نجده حينما يوظف صوت الباء يستحضر مفردات خاصة مثلا في المثال الأول يذكر (الغضب ، الخشب ، اللعب ، سحب ، الكذب) في المثال الثاني يربط الباء بـ (الكذب و الغضب) و المثال الثالث (كذب و لهب) و كأن الشاعر لا يستخدم الباء إلا للتعبير عن هذه المفردات التي تجتمع كلها لتدل على حلة شعورية واحدة و هي الغضب و الثورة و نوع من الاشمئزاز من الواقع المر و ك أن الباء الانفجارية هي وحدها كفيلا لحمل هذا الزخم الشعوري و طرحه في ثوب مفردات معينة كفيلا بتوصيله.

صوت الدال: هو "صوت شديد مجهور انفجاري"²، استعمله ملاحى بكثرة في شعره و

نأخذ قصيدة "أبو العلاء في الشوق الجديد" من ديوان صفاء الأزمنة الخانقة للتدليل على

حضوره إذ يتردد في 35 سطرا يقول :

أي المناهل أمتطي، لا ماء لا إنشادا في هذا الصعيد

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 89.

² ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 51.

لو تم لي و لبست في دنيا التعاسة طفلة نجما وحيد

لرسمت أنغام البكارة قي قصيد

رباه أين يقودني بصري الفقيد ؟

إلى الصحاري أم إلى الحلم السعيد؟¹

الشاعر من خلال استخدامه لهذا الصوت الجمهوري يحاول أن يبرز من خلاله ذاتيته

و يجهر بما يختلجه من أحاسيس فربما الشاعر من خلال هذه الأسطر يظهر و كأنه تائه

و ضائع لا يعرف سبيلا لراحته، و لعل هذا هو السر وراء استخدام الشاعر للأصوات

المجهورة .

صوت الكاف: من الأصوات الشديدة المهموسة " ² يتصف بنوع من الليونة ولعله الصوت

المهموس الذي نال حظا من التوظيف في شعر ملاحى إذ يقول :

وأعيد ترتيب القصيدة معلنا شوقي إليك..

و النور يهرب من يديك..

و يطير.. من شفتي إليك ..

و أشتهيك كما يجب..³

و يقول أيضا :

¹ علي ملاحى ، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 43.

² ابراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية، ص 72.

³ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 51.

لا لم أجد كفا تغامر في سماك ..

حتى أرف إلى الحقائق مشتهاك

و أقول ..يا طوبى لعينيها

إذا ابتسمت تحررني

و تحضن مهجتي مثل الملاك¹

صوت الكاف من خلال الأسطر فرضت نوع من الليونة و الإيقاع الهادئ بعيدا عن

الإيقاع الصاخب و القوي الذي تفرضه الأصوات المجهورة ، كما أن ما يبرز ميزة

الهمس استحضار بعض المفردات اللينة مثل (شوقي إليك ، أشتبهك ، مشتهاك، الملاك)

فكلها مفردات توحى بالهدوء العاطفي و رقة الإحساس و الشعور .

صوت التاء : من الأصوات الشديدة المهموسة² مثال على توظيف التاء قول ملاحى:

قتلتني في الوادي الجبهات ..

أمشي ما بين الراية.. و الراية مطعون الرغبات..

ما بين البسمة.. و الشهقة..

مليون سؤال

يتناول في الشرفات ..

و البحر بعينيك الساحرتين ..

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، 63-64.

² ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 53.

سلام مكسور الوجنات..

و النوم بساحات الشرف المهدور..

أتأبط .. أحزان ألامه..

مخصي الطلبات.¹

نلاحظ من خلال هذه الأسطر الأثر الواضح في معنى القصيدة الذي تركته التاء المقيدة لما تحمله من دلالة التعبير عما يكمن في النفس من حزن و ألم بالإضافة إلى الإيقاع الهادئ و المنقل بدلالات الضعف و الأسى.

هذه بعض الأصوات التي تواترت بشكل ملفت في شعر ملاحى و ما نلاحظه هو ميل الشاعر إلى استخدام الأصوات المجهورة كروي بدل الأصوات المهموسة، هذا ما دل على أن الشاعر في مقام الجهر و التصريح ، و التعبير عما يختلجه من غضب و حزن و غيرها من العواطف التي تضمنها شعره ، بالإضافة إلى ذلك نستنتج أن الأصوات بما تحمله من صفات تساهم بشكل كبير في التشكيل الإيقاعي و الدلالي للنص الشعري ، و لعل هذا التنوع في حرف الروي يعني التنوع في الموقف والمشاعر والأحاسيس المرتبطة بالسياق، فعندما يحد الموقف يستعين ملاحى بالأصوات الشديدة و المجهورة، وعندما ترق العواطف فإنّ الفكرة تتطلب نوعاً من الهمس والخفة.

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، 86-87.

4- البنية المقطعية (المقاطع الصوتية):

تعتبر المقاطع في اللغة العربية وحدات صوتية " تنبني منها الكلمة و هي حد وسطي

بين الكلمة المركبة و الوحدة الصوتية "الحرف" و أبسط المقاطع في العربية صامت

متحرك .أما أنواع المقطع في العربية:

1- صامت + حركة قصيرة مثل: ذ، ف.

2- صامت + حركة طويلة مثل :باء، في.

3- صامت+حركة قصيرة +صامت مثل: بل – هل.

4- صامت + حركة +صامت مثل:عاش، صال (بسكون).

5- صامت +حركة قصيرة + صامت + صامت مثل:أمر بسكون¹ .

ويحدد تمام حسان ستة أنواع للمقطع:

1 - المقطع القصير المفتوح المتكون من صامت + صائت قصير، مثل (كاف) من

كَتَبَ، ويرمز إليه بـ: (ص ع).

2 - المقطع الطويل المفتوح المتكون من صامت + صائت طويل، مثل (كأ) من

(كاتب)، ويرمز إليه بـ: (ص ع ع).

3 - المقطع الطويل المغلق المتكون من صامت + صائت قصير، مثل (مَنْ لَمْ لَنْ)،

ويرمز إليه بـ: (ص ع ص).

¹ عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، القاهرة، مصر، ط1، 1989م، ص 53-54.

4 - المقطع الطويل المنتهي بصامت في حالة الوقف المتكون من صامت + صائت

طويل + صامت، مثل (كان، قال)، ويرمز إليه بـ: (ص ع ع ص).

5 - المقطع الطويل المغرق في الطول المتكون من صامت + صائت قصير +

صامتين في حالة الوقف، مثل (نَهْرٌ، بَحْرٌ)، ويرمز إليه بـ: (ص ع ص ص).

6 - المقطع القصير المغلق المتكون من صائت + صامت في حالة الابتداء بالساكن،

مثل همزة الوصل في (استخراج)، ويرمز إليه بـ: (ع ص) ¹.

من خلال هذا التقسيم نحاول الكشف عن بعض المقاطع الواردة في شعر ملاحى

و تبين دورها في بناء الدلالة مثلاً قوله:

تأتين طبق الأصل نابضة المعاني و الشوق منطلق الجداول في اللسان ²

وردت المقاطع الطويلة في هذا البيت كالتالي: (تأ، تي، طب، أص، نا، عا، ني) من

الشرط الأول، و(شو، من، دا، في، سا)، من الشرط الثاني صورت كلها حالة من الشوق،

عبر من خلالها الشاعر عن مشاعره و أحاسيسه و قد ساع دته المقاطع الطويلة في

التفيس عنها و إخراجها.

يقول ملاحى في قصيدة "بوابات الحلم الوردى" من ديوانه العزف الغريب:

قتلتني في الوادى الجبهات ...

أمشي ما بين الراية .. و الراية مطعون الرغبات ..

¹ ينظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1955م، ص141.

² علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 101.

ما بين البسمة.. و الشهقة..

مليون سؤال

يتناول في الشرفات ...¹

نذكر المقاطع الطويلة التي ذكرت في هذه الأسطر(لت، ني، في، وا، دي، هات، شي، ما، بي، را، را، مط، عو، بات) أما السطر الثاني(ما، بي، بس، شه، مل، يو، وَا، طا، في، فات) و لعل ما نلاحظه على هذه القصيدة هو غلبة المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة مما جعل النص الشعري يوحى بالثقل و بطئ الحركة و ربما ذلك راجع إلى نوعية البحر الذي نظمت عليه القصيدة و هو الخبب ذي التفعيلة (فعلن) التي تتكون من مقطعين طويلين.

فهذه المقاطع صورت لنا حالة الشاعر النفسية الحزينة و المتألّمة و لجأ إلى هذه المقاطع الطويلة المفتوحة و المغلقة حتى ينفس عما بداخله فالمد هنا يحمل نوع من الآهات و الزفرات . و عكست حالة الغضب المزوجة بالأسى التي يعاني منها الشاعر وهو أمر طبيعي عندما يكون الشاعر في صدد الحديث عن وطنه و ما تعرض له من نكبات. وقد استطاع علي ملاحى أن يستغل التركيب المقطعي في شعره ليبرهن على متانة أسلوبه، فأعطى المقطع الطويل الانطلاقة الحرة للصوت الذي يصدره الشاعر من أعماقه مفعماً بامتداد الأصوات.

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 85.

وقد كان للمقاطع القصيرة أيضاً دوراً فعالاً في تشكيل الدلالة، ومنه قول ملاحى:

يا لهذا المدى ذبح النور حين تآرجح بين

صهيل السيوف

و مطرقة الليل

منكسر العمر

ممتلئاً في شواطئه (1)

من خلال هذه الأسطر نجد ملاحى يغلب المقاطع القصيرة على المقاطع الطويلة نذكرها

كالتالي (ل، م، ذ، ب، ر، ن، ت، ج، ح، ن، ص، س، ف، و، ر، ق، ل، ك، س،

ر، ت، ل، ش، ط، ء) حيث وجدنا 25 مقطع صوتي قصير، و لعل ذلك راجع إلى

استخدام الشاعر لتفعيله (فاعلن) المخبونة المتكونة من مقطعين قصيرين + مقطع طويل

و الأصل في (فاعلن) أنها تتكون من مقطعين طويلين + مقطع قصير، و قد أسهمت

المقاطع القصيرة في بث نوع من الاسترخاء وتجديد الإيقاع داخل القصيدة .

و لعل هذا التنوع في المقاطع دال على الاضطراب الداخلي الذي يعيشه الشاعر بين البوح

تارة و عدم التصريح تارة أخرى، بين التنفيس مرة و الكتم مرة أخرى، هذا كله يعكس

الواقع المؤلم الذي يعيشه الشاعر.

¹ علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته، ص30.

5 - التدوير:

تعتبر تقنية التدوير خرقاً شكلياً واضحاً للقصيدة العمودية و هو ظاهرة إيقاعية واسعة الانتشار في الشعر الحر إلا أن هذا لا يعني أن الشعر العمودي لم يعرف هذه الظاهرة فقد كان يطلق على البيت الشعري الذي يشترك طرفاه (صدره و عجزه) بكلمة واحدة بالبيت المدور و يرمز له بالحرف "م" ، و تسمى هذه الظاهرة بالتضمين ، أما في القصيدة الحديثة فهو يعني امتداد السطر أو الجملة الشعرية حسب طبيعة التجربة الشعرية¹ .

إلا أنه لا يوجد فرق كبير بين المفهومين "فالتضمين ظاهرة تؤانس التدوير، فهي تبحث عن اتصال نطقي بين بيتين كما كان التدوير محققاً الاتصال بين شطرين و مراد التضمين تعليق البيت بالذي يليه تعليقا معنوياً و نحوياً"². و التدوير قد نجده في الجمل الشعرية و قد يتوسع ليشمل مقاطع أو قصيدة بأكملها ، و شعر ملاحى كأى شعر معاصر جاء حافلاً بهذه الظاهرة و سنحاول استنباطها و معرفة السياقات التي وردت فيها.

1- التدوير الجملي: يمس الجمل الشعرية داخل القصيدة " قد لا تأتي جميع الجمل

في القصيدة مدورة، إذ قد يدور بعضها ولا يدور بعضها الآخر ، على حسب ضرورات

¹ ينظر: فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين منصور، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، 2006، ص20.

² أحمد كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو و المعنى و الإيقاع، دار غريب، القاهرة، ط1، 1989، ص9.

تجربة القصيدة نفسها و حاجة ذلك إلى استخدام هذه التقنية الفنية"¹ و من أمثلة هذا النمط

من التدوير في شعر ملاح قوله:

هذه بلدي ...

فاعلن / فعلن

كيف أدخل في سوقها وجلا ،

فاعلن / فعلن / فاعلن / فعلن

متعّب المقصد

فاعلن / فاعلن

ساحلي ، قيل بلقيس مرت عليه ،

فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / ف

فعاد إلى رشده

علن / فعلن / فاعلن

قال إن غدا يقترّب²

فاعلن / فعلن / فاعلن

نلاحظ أن التدوير من خلال هذا المقطع الشعري ورد في سطرين فقط تلاحت فيهما

التفعيلات السالمة و المخبونة هما :

¹ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 2009، ص 181.

² علي ملاح، البحر يقرأ حالته، ص34.

ساحلى ، قيل بلقيس مرت عليه

فعاد إلى رشده

ولو تأملنا في المسوغ الدلالي الذي ربما جعل التدوير يقتصر على هذا السطرين لوجدنا أن هناك ترابطاً بينهما، إذ (الفاء) التي وردت في بداية السطر الثاني تجعله يرتبط بالسطر الذي سبقه و كذلك (الهاء) الموجودة في لفظة (رشده) تعود على لفظة (ساحلى) الموجودة في بداية السطر الأول ، ناهيك عن الأثر الموسيقي الذي تركه التدوير الجملى على مستوى المقطع و القصيدة بأكملها.

2- التدوير المقطعي: يدخل على المقاطع فيشمل عدد أكبر من الأسطر أو الجمل

الشعرية و يتحدد من خلال هيمنته على مقطع من القصيدة بحيث تتشغل به انشغالا كلياً و بذلك فان القصيدة المقطعية قد يأتي أحد مقاطعها مدورا تدويرا كاملا ، أو مقطعان و قد تأتي كل مقاطع القصيدة مدورة¹ و من الأمثلة التي نوردتها من خلال شعر ملاحى قوله في قصيدة بلا وطن هل نعيش؟:

و نعرف ما خبأ الدهر في روحها

فعول/فعولن/فعولن/فعولن/فعول

من شذى و هيام ..

لن / فعول/ فعولن

¹ ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 186.

مذ انقطع الغيث مالت إلى جبل من دم

فعول/ فعولن/ فعولن/ فعول/ فعولن/ فعول

و تغنت بميلادها

ل/فعولن/فعولن/فعول

ثم نامت على الذكريات ..و صخر الهموم .

لن/فعولن/فعولن/ فعول/ فعولن/فعول

و ما وزعت في الرحولة عرسا و لا خاتما

فعولن/ فعولن/فعولن/ فعول/ فعولن/فعول

من وئام¹..

لن/فعول

ما نلاحظه اشتراك جل أسطر المقطع في استدارات التدوير و التي جاءت على التوالي

في السطر الأول، الثالث، الرابع و السادس احتفظ بالجزء الأكبر من التفعيلة (فعول) ، أما

السطر الثاني، الرابع، الخامس و السابع نجد باقي التفعيلة أحيانا سالمة (فعولن) وأحيانا

مقبوضة(فعول)، و لعل هيمنة التدوير فرضت على المقطع نوع من السرعة و الحركية

تتوافق مع السياق الدلالي لان الشاعر في موقف التغني بفاطمة و ذكر خصالها بطريقة

إخبارية تقريرية هذا ما يفرض نوع من الاستمرارية و التدفق الشعري.

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 82.

المقطع الثاني من القصيدة يمثل له بهذه الأسطر:

سمعتك

فعول/ف

أنت انبلاج غد .. و غدا حبرك .. المجد..

عولن/ فعول/ فعول/ فعولن / فعولن / ف

أنت الأذان ..

عولن/ فعول

و أنت اندلاع النبوة عبر حقول التثنت

فعولن/ فعولن/ فعول / فعول/ فعولن/ فعول/ف

أنت البلاد التي في السجود..

عولن / فعولن / فعولن / فعول

و ندعوك في نومنا فاطمة ..

فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

أهرب من جمرة اليوميات اعترافي..

فعول/ فعولن/ فعولن / فعولن / فعولن

و اوقد مندبل حبك ..

فعول/ فعولن/ فعول/ ف

لست انعطافا الى جهة..

عولن / فعولن / فعول/ فعو

كى أومك..

لن/ فعول/ف

لكنك الآن شبه اختيار،¹

عولن/ فعولن/ فعولن/ فعول

جاءت الاستدارات التدويرية في هذا المقطع في السطر الأول ، الثاني ، الرابع، الثامن

التاسع و العاشر من خلال الاحتفاظ بأصغر جزء من التفعيلة (ف) ، في حين باقى

الجزء الأكبر من التفعيلة (عولن) يحتفظ به السطر الثاني ، الثالث، الخامس، التاسع

والحادي عشر ما عدا السطر التاسع الذي يحتفظ بالجزء الأكبر من التفعيلة (فعو).

هذا الاختلاف بين المقطع الأول و المقطع الثاني اللذان مثلنا بهما يؤكدان الأشكال

التي يأخذها التدوير داخل شعر ملاحى، و لعل الاستدارات التي تمس أجزاء القوافي

تساهم بشكل كبير في تشكيل البنية الموسيقية للقصيدة، و تعطي الأسطر نوع من الترابط

الإيقاعي و الدلالي ما يمتعها بنوع من الاستمرارية و التواصلية .

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 98.

6 ————— التاك ————— رار:

يعتبر من أهم دعامات القصيدة الحرة ، تعتمد عليه في صوغ إيقاعها، و ينتج عن تكرار عنصر من عناصر النص الأدبي سواء تكرار الأحرف أو الكلمات أو الجمل الشعرية أو حتى المقاطع ، و ينبع التكرار من صميم التجربة الشعرية لدى الشاعر " غير أن طبيعة التجربة الفنية – و لا سيما الشعرية منها – هي التي تفرض وجودا معيناً و محددًا للتكرار و هي التي تسهم في توجيه تأثيره و أدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين" ¹ ، فالشاعر حين يكرّر كلمة أو صيغة أو حرفاً ويلح على أيّ منها، فهو يريد أن يؤكد على حقيقة ما، فقد تكون حقيقة داخلية تتصل بتكوين تجربته الشعرية أو إبراز ذاتيته.

يقول إبراهيم أنيس مبرزاً جمالية التكرار " و للشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا مع ما فيه من جرس الألفاظ و توالي المقاطع و تردد بعضها بقدر معين و كل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر" ²، و شعر ملاحى حفل بظاهرة التكرار بكل أنواعه:

أ— تكرار الحرف: هو من أبسط أنواع التكرار، تكرر بكثرة في الشعر المعاصر، ومن ذلك تكرار حرف الجر كما ورد في قول ملاحى:

نحن الحيارى في تفاصيل السجود ، بل في ركوب

¹ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 200.

² إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص 8.

الخيلى.. فى أكل السمك

نحن اختلفنا فى المحبة..

فى العناق ..

و فى اللقاء

و فى الفراق..

و فى الأجور

و فى المهور

و فى القبور..

و فى مزابلنا اختلفنا..¹

فتكرار حرف الجر (فى) الذى ورد بشكل متتالى فى جميع الأسطر المذكورة أعطاها درجة عالية من التناغم الإيقاعى فرضته الدفقة الشعورية المتصاعدة للشاعر، إضافة إلى الارتباط الدلالى وفق نسق واحد عن طريق حرف العطف (الواو) الذى شارك فى صوغ هذا التشكيل الإيقاعى و الدلالى .

¹ على ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 19-20.

ب — تكرار الكلمة: قد تتكرر الكلمة في القصيدة فتهيمن صوتيا عليها و مثال ذلك ما

ورد في قصيدة "العزف الغريب" :

فقد كبر البطن في موطني ،

و غدا موطني قفة في الفم.

ترى من سيرأل عن غبنة اللحم¹

و أنا شاعر ضربي وطني بالتناسي

فلم يشتعل ساعدي.²

أنا غرني وطني بالتفاني..

و ما وزع الحاكمون من الاسهم،³

و أنا عاشق وطني

من يعيد الى جعبي

وطنا من دم ...؟؟¹

¹ علي ملاح،العزف الغريب، ص 8.

² علي ملاح،العزف الغريب، ص 8.

³ نفسه، ص 9.

تكررت كلمة (موطني ، ووطن) في هذه الأسطر بشكل ملفت ، ما يبين أن الوطن أصبح ملهما للشاعر فجاءت كل قصائده متضمنة للوطن و كأنه بهذا التكرار لا يرغب في الحديث سوى عن الوطن، و قد أعطت الألفاظ المكررة حركية للنص و استمرارية في التناغم الإيقاعي و الترابط الدلالي بين الأسطر الشعرية.

ج — تكرار العبارات:

يأخذ تكرار الجمل أشكالا مختلفة فالشاعر قد يكرر جملة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته أو في نهايتها، و أحيانا في بداية ونهاية القصيدة ، بحيث يكون " التكرار هو الإلحاح على جهة هامة من العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها و هو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص و يحلل نفسية كاتبه إذ يضع في أيدينا الفكرة المتسلطة على الشاعر"²، و مثال ذلك قول ملاحى :

و أنت الشاعر الحساس ..

من يفتيك في رؤياك

من يهديك معيارا..؟

¹نفسه، ص 9.

²عصام شرتح ، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا، 2005، ص9.

و أنت الشاعر الحساس ، تحفظ سورة الأحزاب في العينين اقرارا

و أنت الشاعر الحساس ، تقرأ في وجوه الناس

و الأصحاب أسراراً¹

ما نلحظه من خلال هذا المقطع تكرار عبارة (أنت الشاعر الحساس) في أغلبية

الأسطر بشكل متتالي ، نجم عن ذلك تشكيل إيقاع متصاعد و ترابط دلالي بين الجمل

الشعرية و لعل اعتماد ملاحى على هذا النوع من التكرار جاء ليخدم الإيقاع و يضيفي

على شعره بعدا نفسيا مفعما بالعاطفة ، و ليؤكد على فكرة دون غيرها ، فعبارة (أنت

الشاعر الحساس) أصبحت هي البؤرة الدلالية للقصيدة.

ومن تكرار الجمل الشائع ما يتخذ صيغة الاستفهام أو التعجب وهذا النوع من التكرار

بليغ الأثر، لما يتركه من دهشة وما يثيره من مشاعر ، ومثال ذلك في شعر ملاحى ما

ورد في قصيدة " كيف لي أجد الوطن " و سنقتصر على ذكر الجمل المعادة و ذلك

لتوزعها على مقاطع القصيدة:

و أزمة تجيبك بالمفيد

و بالعديد من

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 119.

الخطب

ماذا ستكسب؟ كنت تسلية وأنت اليوم مؤذنة المزاد.¹

تستوقف الذكرى .. و تقرأ في الجموع

كل احتراق أو شقاق أو فراق أو خضوع

ماذا ستكسب؟ كنت تسلية ، و أنت اليوم مؤذنة المزاد²

د — تكرار المقطع : وهو أطول أنواع التكرار حيث يشمل عددا محدودا من الأسطر،

و هو تكرار طويل في النغمات، والإيقاع، والمعنى، و مثال عن هذا النوع من التكرار في

شعر ملاحى نجده في قصيدة "البلابل تعتصر العنب " نلاحظه في قوله:

شفق أنت يا وطني

أيها البحر،

يا زنجبيل الحضارات الكبيرة

يا توتة العاشقين،

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 30.

² علي ملاحى ، العزف الغريب، ص 35.

و يا هدهد الثائرين

و يا بلسم الهائمين

على وجههم،

يا ندى الفاتحين،

و يا سلم الكبرياء¹.

ورد تكرار هذا المقطع في القصيدة ثلاث مرات بحيث ذكره في بداية القصيدة ووسطها و اختتم به و هذا النوع من التكرار جعل القصيدة بأكملها و كأنها موضوعة لإظهار هذا المقطع دون غيره ، فبالإضافة إلى كون هذا المقطع حدد المناخ الإيقاعي للقصيدة فإنه فرض عليها نسقا دلاليا موحدا فالشاعر في هذا المقطع يتغنى بوطنه ما يبرز لنا شدة تعلقه و شغفه به ، و هذا ما دفعه في قصيدته "البلابل تعتصر العنب" التي يبلغ عدد أسطرها (698) و ذلك لطول نفس الشاعر، أن يجعل منها قصيدة ملحمية بالدرجة الأولى يتغنى فيها بوطنه و يعايش أحداثه و نكباته و يعبر عن ألمه و حزنه لما آل إليه هذا الوطن الذي أصبح للشاعر بمثابة شغله الشاغل يعيش به و لأجله ، و بالتالي ما نستنتج ان تكرار هذا المقطع ساعدنا في معرفة السياق الدلالي الكلي للقصيدة و كأنه يشكل مفتاحا لها .

¹ علي ملاح، البحر يقرأ حالته، ص 21 .

هـ — تكرر الضمير: وهو نوع شائع في الشعر المعاصر، فالشاعر يعتمد على

التدفق الشعوري لديه مما تتعكس ذاتيته على شعره من خلال توظيفه للضمير سواء

المتكلم أو المخاطب أو الغائب ومثال ذلك مما قاله ملاحى:

أنت القصائد كلها .. أنت العوائق كلها .. أنت

الحدائق كلها .. أنت المرافق و المشانق كلها

أنت المرتق و المعتق و المغرب والمشرق

و الممزق و الموثق باسمنا ..

أنت الكراسي و المراسي ..

أنت صندوق العجب..¹

ما هو ملاحظ في هذه الأسطر هو تكرر الضمير "أنت" ليؤكد حضور الذات، و ربما

الشاعر هنا يتكلم بضمير المخاطب و يستحضر الآخر في شعره تمويها ليوصل عما

يختلج نفسه من عواطف الأسى و قد أدت المفردات التي أوردها في شعره (العوائق،

المرتق، المرافق، المشانق، الممزق) دلالة الحزن و الألم الذي يكتنفه .

و هناك نوعان آخران من التكرار:

أ- تكرر نسق لغوي:

وهو أن تتكرر صيغ في صورة متتالية بشكل متتابع، مثل قول ملاحى:

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 14.

تريث .. تريث

جرحت النسيم المكابر

جرحت الطيور

جرحت النسور

أفقت الشعور المصادر،

و هذا الحنين.. المهاجر

جرحت الصبايا ..

جرحت القبور..

جرحت الصخور، نبشت الخواطر¹

توافقت التراكيب المكررة (جرحت النسيم)، (جرحت الطيور)، (جرحت النسور)،

(جرحت الصبايا)، (جرحت القبور)، (جرحت الصخور)، في نسق متتالٍ على الترتيب:

(فعل+فاعل+مفعول به)، حيث عبّرت عن موقف من مواقف الغضب الشديد، وكأن

الشاعر لا يريد أن يأخذ نفساً، أو أن يتوقف متأملاً، فهو مرتبط بمشاعر قوية متدفقة،

حتى أنه لا يجد وقتاً حتى ليربط تراكيبه بأدوات الربط، وقد دلّت التراكيب على الغضب

و السخط و كأن الشاعر ثقل كاهله و أراد أن ينطلق من صمته و يعبر بقوة عما يختلجه،

و لا مجال لإيقافه.

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 7 - 8 .

و أيضاً قوله:

شفق أنت يا وطني

أيها البحر...

يا زنجبيل الحضارات الكبيرة،

يا توتة العاشقين،

و يا هدهد الثائرين،

و يا بلسم الهائمين على وجههم،

يا ندى الفاتحين، و يا سلم الكبرياء.⁽¹⁾

فنتكرار التركيب المكون من (يا وطني)، (يا زنجبيل)، (يا توتة)، (يا هدهد)، (يا

بلسم)، (يا ندى)، (يا سلم)، بصيغة (أداة النداء+المنادى)، عبّر عن الشعور الداخلي الذي

يشعر به علي ملاح وهو ينادي الوطن، مستعيناً بالمرادفات: (زنجبيل الحضارات ،

توتة العاشقين، هدهد الثائرين، بلسم الهائمين، ندى الفاتحين، سلم الكبرياء) لتدعيم الدلالة،

فهو في حالة من التعلق بهذا الوطن، مفتخراً به ، وقد فرضت صيغة النداء دلالتها على

السياق، لتعزز الإحساس بموقف الشاعر المليء بالمحبة لهذا الوطن الذي يعشقه .

- تكرر نسق إيقاعي:

ومثاله ما جاء قافية، كما في قول علي ملاح:

¹ علي ملاح، البحر يقرأ حالته، ص 21.

هل جاءك الحق مرميا على تعب أم جاءك الظلم منهالا بلا سبب
أم طارحتك غزال العشق كاسفة أم عاودتك جراح العمر في رجب
أم أيقظتك هموم القلب من غسق فاشتقت قبرة في حلقة العرب
تستف من عطب الأيام أمنية والروح شيمتها الأيغال في العطب⁽¹⁾

يحيى هذا النص تركيب صوتي متلاحم، حيث أعطى تكرار كلمات القافية الموحدة في نسيج متجانس الإيقاع في: (سبب، رجب، عرب، عطب)، تلوينا موسيقيا مميّزا لإيقاع الأبيات فضلا عن الروي (الباء)، ممّا ولّد موسيقى قوية أعطت النص الشعري إيقاعاً متناسقا ترجم نفسية الشاعر الحزينة.

مما سبق نستنتج أن المستوى الصوتي في شعر ملاحى ساهم في تشكيله العديد من العناصر، بدء من الوزن و التفعيلات ، المقاطع و الأصوات ، ظاهرتي التدوير و التكرار، كلها تضافرت لتنتج إيقاعا مميزا، عبر عن قدرة الشاعر و نبوغه الشعري، و حتى معرفته بقضايا الشعر المعاصر، كما أنه نجح في استثمار هذه الظواهر الصوتية من أجل تشكيل الدلالة، و إخضاعها لمختلف المواضيع الشعرية التي تطرق إليها، بالإضافة إلى أنها عكست بوضوح مجموعة من العواطف و الأحاسيس التي نبعت من تجربته الشعرية، و بالتالي جاء التشكيل الموسيقي ملائما للسياق الدلالي الذي ورد فيه.

¹ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 77.

الفصل الثالث

التشكيل الصرفي التركيبي

في شعر علي ملاحى

إن تحليل النصوص بوصفها نسيجاً لغوياً، و محاولة استنتاج محتواها و الظفر بمعانيها و دلالاتها بدءاً من أصغر وحدة لغوية يتشكل منها النص وصولاً إلى أكبر وحدة كلها تكشف عن قدرات المبدع في توظيف لغته و هو في ذلك يتبع قوانين اللغة أحياناً وينزاح عنها تارة أخرى وفق اختياراته النابعة من تجربته الشعرية ، فيختار من المفردات ما يلائم كل سياق على حدى.

أ - التشكيل الصرفي:

تعتبر المفردة ركيزة أساسية من الركائز التي تنبني عليها التراكيب و تأسس

المعاني باعتبار أنّ " أداة الدلالة هي اللفظة أو الكلمة"¹.

إذ لا بد من دراسة بنية الكلمات و أشكالها و معرفة غرضها الدلالي ، " لأن الأبنية

الصرفية هي أبنية دلالية يتم بوساطتها تصريف الكلمات لضروب من المعاني المختلفة

المنشعبة عن معنى واحد"².

و ذلك برصد أهم الصيغ الصرفية و تتبع مظاهرها و بيان خصائصها و علاقتها

بالعبارات و معرفة دلالتها من خلال السياق الذي ترد فيه لأنّ " معاني هذه الأبنية

ودلالاتها إنما تتحدد من خلال التركيب الذي ترد فيه إذ لا يمكن الاقتصار على وزن

¹ ابراهيم أنيس، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1976، ص 38.

² هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل، الأردن، ط1، 2007، ص 76.

الكلمة في معرفة دلالتها " ¹ فالبحث عن الظواهر الصرفية التي تمثل الجانب الأسلوبي

لشعر ملاحى تساهم في معرفة دلالة السياق العام.

و قد تميّز شعره بوجود الصيغ المختلفة للكلمات، حيث تركزت في: الفعل، المصدر،

اسم الفاعل، اسم المفعول، صيغ المبالغة، الصفة المشبهة و اسم التفضيل.

أ- أبنية الأفعال:

الفعل، هو ما دلّ على حدث في زمن معين، وهو ثلاثة أنواع: ماض، ومضارع،

وأمر، وهو بالنسبة لفاعله مبني للمعلوم، ومبني للمجهول، ولعمله لازم ومتعد، وبالنسبة

لأبنيته مجرد ومزيد، وهو أصل المشتقات عند الكوفيين ²، و شعر ملاحى جاء حافلاً

بأبنية الأفعال سواء أكانت مجردة أو مزيدة.

1- أبنية الفعل المجرد:

المجرد هو ما كانت حروفه أصلية ويكون إمّا ثلاثياً أو رباعياً وهذا عند البصريين،

أمّا الكوفيون فيقتصرون المجرد على الثلاثي فقط ³، وقد ورد الفعل

المجـرد في شعر ملاحى بصيغ مختلفة نحصرها كالآتي:

¹ نفسه، ص 76.

² ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيوييه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط 1،

1965، ص 377.

³ ينظر: نفسه، ص 378.

أ- الثلاثي المجرد: هو كل فعل كانت أحرفه الأصلية ثلاثة لا يسقط أحدها في تصريف الفعل إلا لعلة تصريفية ، و يكون للماضي الثلاثي المجرد ثلاثة أبنية: فَعَلَ، فَعِلَ، فَعُلَ، و تكون العين في المضارع إما مفتوحة أو مضمومة أو مكسورة .¹

فالأفعال تكون من هذا على ثلاثة أبنية يأتي فَعَلَ لازماً نحو فعل يفعل مثل قتل يقتل و على فعل يفعل نحو ضرب يضرب ، و على فعل يفعل نحو شرب يشرب و متعدياً نحو: ضربَه يَضْرِبُهُ على وزن فَعَلَ يَفْعُلُ، وقَتَلَهُ يَقْتُلُهُ على وزن فَعَلَ يَفْعُلُ²، و قد جاء بدلالات متنوعة منها:

أ -الدلالة على السير³، كما في قوله:

قلت مهلاً لشمسك

حين مشت فوق روعي⁴

ب -الدلالة على الاضطراب والحركة⁵، كما في قوله:

و الأرض النارية الأحلام

إذا طلعت فيها الأصفاد..

تستلقي في نور الأمجاد¹

¹ خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص 378.

² ينظر، سيبويه، الكتاب، تح : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 3 ، 1988، ج4، ص5.

³ ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص382 وما بعدها.

⁴ علي ملاحي، العزف الغريب، ص105.

⁵ ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص382.

وأما فَعَلَ، فيكثر فيه العلل والأحزان وأضدادها، نحو سَقِمَ ومرِضَ (في العلل)،

وحزِنَ (في الأحزان)، وفرِحَ (في أضدادها)²، ومن ذلك قول ملاحِي:

سَلِمَ الوَرِيد

سَلِمَ الشَّهِيد

سَلِمَ الهَتَافِ الحر من كيد العبيد

سَلِمْتَ يداك من الرحي...³

تَعَبَت عيون الصبر طول الانتظار

تَعِبَ الصنوبر في التلال و لم يجد سبلا⁴

فما الأعراب إلا عشبة جهلت

و نورها ضياء الله فانتعشت⁵

ب- الرباعي المجرد:

وهو ما كانت أحرفه الأصلية أربعة، وله بناء واحد هو (فَعَّلَ-يُفَعِّلُ)⁶، ومن

دلالاته:

أ -الدلالة على الحركة، كما في قول ملاحِي:

¹ علي ملاحِي، العزف الغريب، ص112.

² ينظر: سيبويه، الكتاب، ج4، ص17.

³ علي ملاحِي، العزف الغريب، ص57.

⁴ علي ملاحِي، صفاء الأزمنة الخائفة، ص57.

⁵ علي ملاحِي، العزف الغريب، ص81.

⁶ ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص388.

و القول يصدق في الواقع الانتظار،

نكفكف هزج التروي و نحلّب في أوقيات التصادم ما يفتح

الاعتناق الرسول¹

2- أبنية الفعل المزيد:

الزيادة هي أن يضاف إلى حروف الكلمة الأصلية حرفاً أو أكثر² و الفعل المزيد هو ما زيد على أحرفه الأصلية الثلاثة أحرف أخرى، و يكون إمّا مزيداً بحرف، أو حرفين، أو ثلاثة⁽³⁾، وقد جاء في شعر ملاحى بصيغ متنوعة، منها:

1 صيغة فعّل:

ومن دلالاته ما دل على التعدية⁴ و منه قول ملاحى:

و قلنا البلاد التي هربتها الليالي⁵

و منها ما دل على تكثير الفعل و المبالغة فيه⁶ :

و فتح أحلامنا للمزاي⁷

و منها ما دل على الصيرورة :

هدأت من روع القصيدة فانبرت كل الحروف تضجّ في الصدر الجبان¹

¹ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، ص10.

² ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص94.

³ نفسه، ص391.

⁴ خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه ، ص 393.

⁵ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 11.

⁶ خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص 394.

⁷ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 7.

2 صيغة أفعل:

وردت في دلالات مختلفة، منها:

-الدلالة على التعديّة كما في قول الشاعر :

و أرسل تنهيدتي في المقاهي،

و أسكت أحزاني البكر بالشاي

و الكلمات الشقية².

-دلالة الصيرورة، كما في قوله:

يا زارع العطر المزور في ثنايا الروح

أتعبني الهيام و لم ألامس فرصة العمر الوحيدة³

أتعبني: بمعنى صار متعباً.

و منه ما دل على ملازمة الفعل لفاعله و منه قول الشاعر:

الله أعرف بالحقيقة أينها و الله أعلم بالصدور ، و ما تعاني⁴

3 صيغة فاعل:

جاءت في دلالات منها:

-الدلالة على الطلب، كما في قول ملاح:

¹ نفسه، ص 101.

² علي ملاح، البحر يقرأ حالته، ص 14.

³ علي ملاح، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 70.

⁴ علي ملاح، البحر يقرأ حالته ، ص 109.

و رمى بخاطره بعيدا ثم عاد ...

و ساءل الأقمار عن وطن يراه¹

دلّ الفعل (ساءل) على الطلب بغرض التوسل.

-الدلالة على المشاركة ، كما في قول ملاحى:

و حاورني على مضض..

نؤانس وحشة , و نبث

في عمر النهى ..فالا..²

-و للدلالة على الزيادة و التكثر كما في قول الشاعر :

تسارع فاتحا كفيك للرحمن أن يلغي بأرض الطهر أضرارا..³

4 صيغة تفعلّ:

جاءت في دلالات متنوعة، منها:

-الدلالة على الصيرورة، كما في قول ملاحى:

تلون في الأفق

بالنار،

و الدم

و العار،

¹ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، ص26.

² علي ملاحى، العزف الغريب، ص 124.

³ نفسه، ص 122.

و الدمعة العاتية..¹

فالفعل (تلوّن) من الفعل لوّن على وزن (فَعَّلَ)، والذي معناه جعل الشيء نفس

أصله، وازداد المعنى تعمقاً بدلالة المشاركة، بوجود ألفاظ أخرى داعمة للمعنى العام داخل

السياق، مثل: (النار، الدم، العار، الدمعة)، وهي كلمات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالفعل

(تلوّن)، وهو من الدلالات المتعلقة بالغضب و المعاناة .

5 صيغة يَفْعَلُ:

وجاءت هذه الصيغة بكثرة في شعر ملاحى، وبدلالات مختلفة، ومنها:

-دلالة الحاضر على الماضي، كما في قول ملاحى:

وحيني لم يسقط .. منذ جرى..

و الروح المفجوعة.. في بلدى..

لم تسكر بأنين .. الواقع..

لم تكتب فوق

الأشجار.. توجعها..

لم تبين من الأحلام ذرى²

دلّت الأفعال المضارعة (يسقط، تسكر، تكتب، تبين) على الماضي، لوجود قرينة

لفظية تمثلت في أداة الجزم (لم).

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص73.

² علي ملاحى، العزف الغريب، ص110.

6 -صيغة استفعل، وردت في شعر ملاحى ومن دلالاتها:

-الدلالة على الطلب¹، كما في قوله:

و استمهل الدهر إن الدهر في كذب قال الإمام فصدق لا تكن و غدا²

فالفعل (استمهل) مزيد بثلاثة أحرف في أوله (الهمزة والسين والتاء)، وقد جاءت

دلالاته في سياق البيت بمعنى طلب التباطؤ.

7 -صيغة افتعل: جاءت في دلالات عديدة، منها:

-الدلالة على المشاركة، كما في قول ملاحى:

و اختلطت عليه هواية التقتيل و التبجيل،

ضاع الواشق البلدى كالأوراق...

فاقتسموا طعام الحفل ..و ارتحلوا³

جاء الفعل المزيد (اقتسموا) على وزن (افتعل) في هذا المثال، للدلالة على المشاركة

في القيام بالفعل.

و منه أيضا :

و اغتسلوا قليلا أو كثيرا بالبنفسج

و الشهادة ، ثم ناموا..⁴

¹ ينظر: سيبويه، الكتاب، ج2، ص235.

² علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخانقة، ص 39.

³ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخانقة، ص67.

⁴ نفسه، ص 56.

8 صيغة انفعَل:

و تأتي للدلالة على المطاوعة¹ كما في قول ملاحى:

و كأنما باب الطهارة موصل أبدا ..

انفتح وتر القصيدة،،²

فانكسرت مراياها النضيرة ،

سيد الأسياد من يجد النبوة في التراب³

جاء وزن (انفعَل) للدلالة على المطاوعة، و قد اقر بذلك سيبويه في باب ما طواع

الذي فعله على فعل و هو يكون على انفعَل نحو كسرتة فانكسر قطعته فانقطع⁴.

9 صيغة تفاعل:

جاءت للدلالة على كثرة الصبر و المبالغة فيه كما في قول ملاحى:

فلتضاعف صبرها الأحجار،،،

نحن نسير و الحادي يردد كلمة ثورية⁵

و قد تخرج إلى دلالة التظاهر بوقوع الشيء كما في قوله :

تخايلت في الربى الأزياء وارتعشت و نامت الروح مثل النار في الحطب⁶

¹ خديجة الحديثي،أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص 395.

² علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخانقة، ص61.

³ نفسه، ص 70.

⁴ ينظر: سيبويه، الكتاب، ج4، ص65.

⁵ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخانقة، ص 25.

⁶ نفسه، ص 79.

و منه الدلالة على المشاركة في قوله :

تشابكت أيدي القضاة على القضية

و انتهى الإعلان¹

10 صيغة فَعَل:

جاءت للدلالة على الصيرورة كقول ملاحى :

هم جربوك ..و غربوك..و دربوك

على بكاء طيب..²

فالأفعال (جربوك، غربوك، دربوك) جاءت بمعنى صار محل تجربة و جعلوه يعاني

الغربة في وطنه.

11 - صيغة تَفَعَّلَ: جاءت للدلالة على الصيرورة، كما في قول الشاعر:

فزينت أهدابها ،

و تكشّفت عن ساقها البري،³.

ب - أبنية المصادر:

المصدر هو الاسم الذي يدل على الحدث مجرداً من الزمن والشخص والمكان وهو

عند البصريين أصل المشتقات⁴، وهو ثلاثة أنواع؛ القياسي، السماعي، والصناعي، أمّا

¹ نفسه، ص 66..

² علي ملاحى، العزف الغريب، ص 29

³ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 84.

⁴ ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص 208.

القياسي "فهو ما نستطيع أن نقيس عليه مصادر الأفعال التي وردت عند العرب، أمّا السماعي، فهو الذي يسمع في الفعل خارجاً عن الوزن القياسي الذي يجب أن يكون عليه وهذا المصدر لا نستطيع أن نقيس عليه الأفعال" ¹، وأمّا المصدر الصناعي، فهو "المصوغ بإضافة (ياء) النسبة إلى اسم مردفة بتاء التانيث للدلالة على صفة فيه" ². تردّد المصدر بصورة لافتة للانتباه في شعر ملاحي، شملت مختلف الصيغ القياسية والسماعية والصناعية، الصريحة والمؤولة نذكرها كالاتي:

1 صيغة فَعَلْ:

تكون مصدراً لكل فعل متعدّد على وزن (فَعَلْ ، يَفْعَلُ، فعلاً) و (فعل ، يَفْعُلُ، فعلاً) و (فعل، يَفْعِلُ، فعلاً) ³، وقد مثّلت هذه الصيغة أعلى نسبة تردد في أشعار ملاحي؛ حيث وردت في معاني مختلفة، جاء في قوله:

و خيرنا الحق.. إن كانت له أمم لكنما الحق ، خلف الجهل قد قعدا ⁴

إن السماء التي في فيضها اغتسلت عنياني كانت لأهل الصبر نبع هدى ⁵

فالمتممّ لهذين البيتين يلمح ورود صيغة "فَعَلْ" على وزن: جهل - يجهل - جهلا، فاض - يفيض - فيضا، صبر - يصبر - صبراً، نبع - ينبع - نبعاً، ويبدو من خلال الأ مثلة التي ذكرناها أنّ جل الصيغ ترتبط بسياق واحد، مثلاً في الفيض والنبع ، والمتعلّق بمعاني:

¹ خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه ، ص208.

² نفسه، ص208 .

³ ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه ، ص212.

⁴ علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص35.

⁵ نفسه، ص38.

(الكثرة، والحزن، والدموع)، وهي كلمات ذات دلالات متعلقة بالمشاعر والأحاسيس، ويبدو أن ذلك راجع إلى الحالة ال نفسية للشاعر، والتي كانت تدفعه إلى استخدام ألفاظ معبرة عن ذاته المعذبة بالآلام .

2- صيغة **فُعَل**: وردت على وزن (فَعَلَ-يَفْعَلُ، يَفْعَلُ، يَفْعَلُ-فُعَلًا) في قول الشاعر:

دوما أقارع وحدتي

و أضمد الجرح النكير ببسمة،¹

تهجن الزهرة و الماء يسقيها بحمد الله لا زورا و لا كفرا..²

سيضرب موسى عصاه ، لينفلق **الحزن**³

يلاحظ أن صيغة "فُعَل" ظهرت في (جرح) و (كفر) و (حزن) و طبيعي أن

يستعمل ملاحى ألفاظ تحمل دلالات الألم و الحزن تعكس نفسيته المتألمة، حينما تتدفق

تجربته الشعرية تعبيرا عن واقعه المرير و عن وطنه الجريح.

3- صيغة **فِعَل**: جاءت على وزن (فَعَلَ-يَفْعَلُ-فِعَلًا) و منه ما ورد عند ملاحى في

قوله:

ولد... و أنت المولد

و يداك **سحر** يعبد⁴

¹ نفسه ، ص 71.

² نفسه، ص62.

³ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته ، ص 7.

⁴ علي ملاحى، العزف الغريب، ص60.

هل كان يملك ماء الشعر عندئذ أم أنه بزفير العشق قد سارا¹

في: سَحَرَ-يَسْحَرُ-سِحْرًا، شعر - يشعر - شعرا، عَشَقَ - يَعْشُقُ-عِشْقًا، حيث دلّت على

معنى مجازي في البيت الأول، رمز له بلفظ (السّحر) للدلالة على قيمة هذا الوطن عند

الشاعر ، ودلّ على معنى الحب في البيت الثاني، من خلال لفظتي (الشعر) و (العشق).

ووردت صيغ " (فَعَلٌ-يَفْعَلُ-فَعْلٌ)، و (فَعِلٌ-يَفْعَلُ-فَعْلٌ)، و (فَعَلٌ-يَفْعَلُ-فَعْلٌ)

و(فَعَلٌ-يَفْعَلُ-فَعْلٌ)، بنسب متفاوتة، على النحو الآتي:

4- صيغة فَعَلٌ: جاءت في معاني مختلفة، منها: "الظمأ"، للدلالة على العطش، كما في

قوله:

تسهو تارة فتفيقها الأسام ،

من ظمأ الزمان،²

كما جاءت بمعنى السعادة و السرور كما في قول ملاحى و هو يتغنى بالثورة المباركة:

يا عصمة الثورات و الأفراح ، يا فرح الطفولة³

و منها ما دل على الاستياء و الغضب في قول الشاعر:

و المروءة دون الطلب...

و الأرائك، فاضحة،

و الحدائق مسقية بال غضب.

¹ علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته ، ص110.

² علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخانقة، ص92.

³ علي ملاحى، العزف الغريب، ص19.

5- صيغة **فَعَلٌ**: جاءت في معاني، منها: "الرضا"، للدلالة على السجاية، كما في قول

ملاحي:

و على وجوههم علامات الرضى

و علامة العمر الجميل¹

كما جاءت للدلالة على الألم و المكابدة في قوله :

فكيف لي أرضى **الفتن** ..؟

لا زلت .. يا بلدي ..

أدير قصائدي رغم **المحن** ..²

6- صيغة **فَعَلٌ**: جاءت في معاني، منها: "الكذب"، للدلالة على السوء والعيوب والحقارة،

كما في قول ملاحي:

عطروا عيشهم **بالكذب**...

ضحكوا ساعة ، أسرفوا في **الكذب**...³

أما الصيغ "فَعَالٌ" و "فَعَالٌ" "فُعَالٌ" فقد وردت بنسب ضئيلة، ويظهر ذلك على النحو

الآتي:

7- صيغة **فَعَالٌ**: وردت في معاني مختلفة، منها ما دل على المشاركة كما في قول

ملاحي:

¹ نفسه، ص 26.

² نفسه، ص 22.

³ علي ملاحي، البحر يقرأ حالته، ص 33.

ثم أشهر في مخيلتي الجدل¹.

تقتات غوطتها القديمة ،،

ثم لا تجد العناق،،²

كما دل على الامتناع كما في قوله:

فكي القطام أنا الفطيم ... أنا الفطيم

بيني و بين بلابلي جسر عقيم³

لأن القطام هو منع الرضيع من الرضاعة، و الشاعر استخدم هذه الصيغة للدلالة على الضياع والحرمان الذي يعانيه.

8- صيغة فَعَال: جاءت في معنى (الصلاح)، للدلالة على حسن الخلق، كما في قوله:

هي لهفة في الصالحين و إنما كان الصلاح بصدرها فجر البيان⁴

ووردت أيضا للدلالة على الوقت، مثل قوله:

و يهزها جرس الخيانة في الصباح

و في المساء⁵

9- صيغة فُعَال:

¹ علي ملاحي، العزف الغريب، ص46.

² علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخائفة، ص97.

³ علي ملاحي، العزف الغريب، ص47.

⁴ علي ملاحي، البحر يقرأ حالته، ص106.

⁵ علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخائفة، ص97.

وردت بقلة عند ملاحى، ويمكن رد ذلك إلى ثقل حركة الضمة على لسان العربي ،

ومثال ذلك ورودها في معنى (الفراق)، للدلالة على ألم البعد، كما في قوله:

تحتار حين يضمها لهب التوجع و الفراق¹

ووردت بصيغ منتهية بالهمزة، في معنى (البكاء)، للدلالة على الألم، كما في قوله:

حين يختزلون

وجهك

في بكاء شاحب²

10- صيغة فُعل:

وتكون مصدراً لكل فعل لازم على وزن (فَعَلْ)، إذا لم يدل على صوت أو سير أو

امتناع أو داء أو مهنة³.

وقد وردت بمعاني متنوعة في شعر ملاحى، منها قول الشاعر:

يا طيبون .. بلا طعام.. أو سرور

و مسافة الكلمات يسكنها الغرور ..⁴

و النور يسكنه الجنون..

نحن الحيارى في تفاصيل السجود ، بل في ركوب

¹ نفسه ، ص97.

² علي ملاحى، العزف الغريب، ص49.

³ ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص212.

⁴ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 66- 67.

الخيال .. في أكل السمك¹

فالصيغ الواردة في هذه الأسطر (سرور ، غرور ، جنون ، سجدود ، ركوب) خرجت لأداء دلالات أخرى و ذلك من خلال السياق الذي وردت فيه و كلها دلت على نفسية الشاعر و عكست الواقع الذي يعيشه و الذي ينعدم فيه السرور مملوء بالغرور و الجنون مع كل هذا تبرز نفسية الشاعر التائهة التي لم تعد تدرك حاضرها .

ومثله، في معنى "الجحود"، للدلالة على الخداع، كما في قوله:

و يا مظلم الرغبات...

و يا قاتلي بالجحود.²

ج - أبنية المشتقات:

أ - اسم الفاعل: وهو اسم مصوغ من المصدر للدلالة على الحدث والذات، ويكون معناه

التجدد والحدوث³ وله صيغ عديدة، منها:

- صيغة فاعل، وردت في قول ملاحى:

و عاشق الوهم مغلول بقصته و عاشق الوهم للأسياذ قد سجدا⁴

رباه إني عارف قدر الشهيد⁵

قال لا ، لم يمت جائع في بلد

¹ نفسه، ص19-20.

² علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص13.

³ ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص259.

⁴ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخانقة ، ص39.

⁵ نفسه، ص43.

لا ، و لم ينكمش شاعر في جسد¹

طغت صيغة اسم الفاعل ، وزن (فاعل) على شعر ملاحى ، وهي الصيغة المشتقة من الفعل الثلاثي (فَعَلَ)²، وقد جاءت في مواقع مختلفة، فارتبطت في المثال الأول بالعشق الزائف ، و في المثال الثاني بمعرفة قيمة الشهيد ، أما في الثالث ارتبطت بالجوع و معاناة الشاعر و هذه المعاني التي حملتها صيغة اسم الفاعل جاءت استجابة للتجربة الشعرية لملاحى.

- صيغة مُفْعِل، كما في قول ملاحى:

و أعيد ترتيب القصيدة معنا شوقي إليك³

وقوله أيضا:

و يا مظلم الرغبات ...

و يا قاتلي بالجحود.⁴

و كذا قوله:

و أنت المدرِك معنای

تفجرني في الخطبة و الحفلات⁵

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص24.

² إميل بديع يعقوب ، موسوعة النحو و الصرف، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 ، 1986.ص 54.

³ علي ملاحى، العزف الغريب، ص107.

⁴ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 13.

⁵ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 115.

مثّلت صيغة (مُفَعِّل) حضوراً معتبراً في شعر ملاحى ، ، فالكلمات (معلنا، مظلم،)

جسدت شخصية الشاعر الذي يريد الانطلاق من صمته و الجهر بما تخبأه هذه النفس .

- صيغة مُفَاعِل: وردت هذه الصيغة بكثرة في شعر ملاحى و من ذلك قوله:

أنت المواطن

و المهادن،

و المخاتل،

و المجاهد،

و المعاهد،

و المعاهد،

و المكابد،

و المساند،¹

وردت صيغة (مُفَاعِلُ) في هذه الأسطر بشكل تكراري أسهمت في إعطاء نغمة

إيقاعية مميزة ، بالإضافة إلى الدلالات الموحية التي تحملها مما تثير انتباه المتلقي لها،

كما أنها جاءت منسجمة مع السياق الذي اختاره لها الشاعر و هو بصدد الحديث عن

غبن المواطن في وطنه ، و اللافت للنظر في هذه الأسطر هو توارد هذه الصيغة على

التوالي و بشكل متصاعد استجابة للدفقة الشعورية للشاعر .

- صيغة مُفَعِّل : وردت هذه الصيغة بنسب جد ضئيلة و مثال ذلك قول الشاعر:

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص12.

فتقتلني بالتمادي الفنيقي:

يا بن ثعلبة..

يا مكّم قلبي بدروشة،¹

دلّت لفظة (مكّم) التي وردت على وزن (فَعَل، يُفَعِّل، مَفَعَّل) على التسلط و الظلم.

- صيغة فعّالان: وردت بدلالات كثيرة منها في معاني العطش، للدلالة لوعة العشق، في

قوله:

تزهري

بالعشق الظمآن.²

- صيغة مستفعل: جاءت في دلالة على الشجاعة و المبادرة كما في قول الشاعر :

سأعطيك من فرحتي أفقا للخلود

و أبدأ عرس الجماهير مستأسداً..³

هذا التنوع في صيغة اسم الفاعل، يدلّ على التنوع في مشاعر وأحاسيس الشاعر،

التي توحى بدلالات متنوعة، من خلال السياق الذي ترد فيه هذه الصيغ.

ب- صيغ المبالغة:

¹ علي ملاحي، البحر يقرأ حالته، ص11.

² علي ملاحي، العزف الغريب، ص107.

³ علي ملاحي، البحر يقرأ حالته ، ص 08.

هي صيغ تجيء للدلالة على الكثرة والمبالغة في اتصاف الذات بالحدث ، فهناك من يرى أنها " ألفاظ تدل على ما يدل عليه اسم الفاعل مع زيادة في المعنى بهدف المبالغة و التكثير " ¹ ، وهي صيغ لا تجيء إلا من الثلاثي المتعدي، وأنّ ما جاء على أوزانها من اللازم إنما هو صفة مشبهة ² .

وقد استخدم ملاحى صيغ المبالغة بكثرة في شعره، وترددها هذا يرجع إلى شخصيته الميالة إلى المبالغة في التعبير عن أحاسيسه و عواطفه ، فهو الذي يحس بمعاناة أبناء هذا الوطن، و يواكب لحظات هذا الوطن ،ينفعل مع الأحداث التي يعيشها في حاضره مع وعيه بماضيه، و من بين الصيغ التي تردد حضورها بشكل ملفت في شعر ملاحى :

- صيغة فَعُول، كما في قوله:

و أصب في الطرب الرسالي الودود

لحن الخلود³

تعلّقت صيغة (فعول) في هذين المثالين، بمعاني: (الود و البقاء)، وقد دلّت على

العطف و الاستمرارية.

- صيغة فَعَال، كما في قوله:

و قال العرب قوامون قوامون..

و استلوا

¹ إميل بديع يعقوب ، موسوعة النحو و الصرف ، ص 335.

² خديجة الحديثي ، أنبية الصرف في كتاب سيبويه، ص 269.

³ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 56.

شهادات النسب¹

فيسكن وجهه الفتان في الحفر²

جاءت صيغة المبالغة في هذين المثالين على وزن (فَعَالٍ)، لتدل على قوّة الوصف الذي يصل إلى حد المبالغة، من خلال الكلمات: (قَوَّامون قَوَّامون) التي دلت على أفضلية العرب و أسبقيتهم و تأكيد الشاعر على ذلك بتكرار الصيغة ، كما دلت كلمة (الفتان) على المبالغة في وصف الجمال .

- صيغة فَعِيلٍ: القارئ لشعر ملاحى، يلاحظ كثرة صيغ المبالغة على وزن "فَعِيلٍ"، حيث استخدمها في معظم تجاربه الشعرية، كما في قوله:

هزوا الغد المفجوع.. قد يتساقط الثمر الرحيم ..

و النور يكبر بينكم .. و الليل يطفو فوقه القمر الكريم

و نسيم أحرار يفيء لموطن قد خانه العمر الرجيم³

جاءت صيغة (فَعِيلٍ) مناسبة لجو هاته الأسطر، خاصّة بوجود نبرة صوت (الياء)

مقبوكة بكسر في حشو صيغة (فَعِيلٍ)، الذي يبث في أذن السامع جرسا موسيقيا مميزا،

يدعم دلالة التطلع للمستقبل الذي تبثه هذه الصيغة في لفظة (رحيم ، كريم) من خلال

السياق الذي وردت فيه، و كذا الحزن على الوطن الذي مازال يتطلع للحرية في ظل

¹ نفسه، ص80.

² نفسه ، ص82.

³ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 38.

المعاناة و المآسي التي لم تبرحه ، و هذا ما جسده صيغة (فعل) من خلال لفظة (الرجيم).

- صيغة مفعال، كما في قول ملاح:

و البحر.. المغوار..

يفرش عينيه لها...¹

دلت صيغة مفعال من خلال اللفظة مغوار على الشجاعة و القوة .

- صيغة مفعيل، للدلالة على البؤس، كما في قول ملاح :

مسكين توارث حبه الطبق،

عن جد و لم يلق البديل²

د- الصفة المشبهة:

هي ما اشتق من مصدر فعل لازم للدلالة على اتصاف الذات بالحدث على وجه

الثبوت و الدوام³، أي أنها تدل على ثبوت صفة لصاحبها و تختلف عن اسم الفاعل "في

كونها ثابتة غير متجددة، تلازم الزمن الحاضر، شريطة أن تصاغ من الفعل اللازم قياساً،

والمتعدي سماعاً"⁴ للصفة المشبهة العديد من الصيغ و ردت في شعر ملاحى بدلالات

متعددة نذكرها كالتالي:

¹ نفسه، ص99.

² علي ملاحى ، صفاء الأزمنة الخائفة، ص71.

³ خديجة الحديثي،أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص 275.

⁴ مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص142.

- صيغة فاعل، وردت في قول ملاحى:

كان في سحرها وطن،

ساطع وجهه،

طافح¹

و لم يملك البحر حاله فاستوى غاضياً. و شقياً²

جاءت صيغة الصفة المشبهة على وزن "فاعل" ارتبطت في المثال الأول بمعنى

الحرية و النعيم، أما الثاني للدلالة على الغضب و الثورة.

- صيغة فيعل، جاءت في معاني، منها: الطيب، للدلالة على الحسن والطيبة، في قوله:

طيب أن تكوني بأعماقنا كيفما يجب

طفلة و العصافير في كفها وردة³

- صيغة فعيل: عادة ما تدل هذه الصيغة على العيوب الظاهرة، ومثال ذلك قول الشاعر:

أسد ارتطامات

هذا الزمان الضير⁴

- صيغة فعل، وردت في قوله:

.. وضمت أناشيدى البكر .. لانت¹

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص25.

² علي ملاحى، العزف الغريب، ص17.

³ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص64.

⁴ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص18.

- صيغة فَعَلٌ، جاءت في معنى ما تعافه النفس، كما في قوله:

الشمس تسعه ، و تسعه كأن خيوطها سوط قدر²

- صيغة مفعول، جاءت للدلالة على ملازمة الحزن و الانكسار، كما في قوله:

و هواك مغمور .. و قدك آهة للآهلين بحزن نوح

و هواك مكسور ، و حزني دورة دموية..³

- صيغة مُفْتَعِلٌ، جاءت في معنى الاشتعال، للدلالة على القوة، كما في قوله:

و غاية الفجر أن تسمو عرائسه و يظهر البدر في الآفاق متقدرا⁴

- صيغة مُنْفَعِلٌ، جاءت في معنى الانبساط، للدلالة على الارتياح و السرور، كما في

قوله:

رحماك يا دنيا .. سياج القلب منبسط للظير .. فاتقدي في البال أفكارا⁵

- صيغة فعلى، جاءت في معنى الخجل، للدلالة على حسن السجايا، كما في قوله:

و استمهل الأحداث في نبضاتها الخجلى،⁶

هـ- اسم المفعول:

¹ نفسه، ص87.

² علي ملاحي، صفاء الأزمنة، ص46.

³ علي ملاحي ، العزف الغريب، ص19.

⁴ نفسه، ص36.

⁵ علي ملاحي ، البحر يقرأ حالته، ص113.

⁶ علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص24.

هو ما اشتقَّ من المصدر، للدلالة على صفة من وقع عليه الحدث، وله بناء قياسي واحد من الثلاثي المجرد هو (مفعول) ¹، ويُشتق من فعل مبني للمجهول لمن وقعَ علي الفعل، كمضروب ، ومُكْرَم ، بشرط ميم مضمومة مكان حرف المضارعة وفتح ما قبل الآخر كمخرج و مستخرج²، وقد استخدم ملاحى اسم المفعول بصيغ مختلفة، منها:

- صيغة مفعول، جاءت هذه الصيغة في معنى القصر، للدلالة على الاختصاص، كما في قول الشاعر:

دع المكتوب يكشفها و يعلنها كما شاءت قريحته ،،

اعترافا منك ، هيء صدرك المفتوح للدنيا و زينتها،³

- صيغة مُفَعَّل، استعملها الشاعر بكثرة كما في قوله:

أنت المعذب و المهلل و المبهدل و المخلل والمدجل

و المؤجل و المسجل في القوائم كلها⁴

جاءت صيغة (مفعول) واصفة، من خلال الألفاظ المذكورة في السطرين بشكل تكراري متصاعد محدثة إيقاعا مميزا ، عبرت عن التجربة الشعرية للشاعر و هو بصدد الحديث عن الظلم الذي يعيشه في وطنه.

¹ ينظر: خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيبويه، ص280.

² ينظر: ابن هشام، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع ، مصر ،

د ط ، 2004. ص 406.

³ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، ص24.

⁴ علي ملاحى، العزف الغريب، ص32.

- صيغة مُستَفْعَل، جاءت في معنى الاستلهام كما في قوله:

قد يدق القرى الإخضرار .. الشعار ..

القرار .. الجريدة ،

كل الذي تقتضيه الطبيعة مستلهم في الخبايا¹

- صيغة مُفَاعَل، جاءت في معنى التبرك، للدلالة على الرفعة و التقدير، كما في قوله:

لأن البلاد التي بيننا ملحها و التراب .

نناشبهها بالكلام المبارك و الابتسام الكريم ..²

- صيغة مُفَعَل، جاءت في معنى الظلمة ، للدلالة على الحزن ، كما في قوله:

يا لهذا المدى صار أكبر من قمر

مطفأ بأكاليل

حزن يراوده أن يتقياً نيرانه الكالحات³

و لعل ورود صيغ اسم المفعول بمعاني ودلالات متعددة، وفي سياقات مختلفة، يبرز

مدى براعة الشاعر و قدرته على الاختيار الدقيق، من أجل إيصال مشاعره و عواطفه

للمتلقي .

و - اسم التفضيل:

¹ علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة ص08.

² علي ملاحي، العزف الغريب ، ص117.

³ علي ملاحي ، البحر يقرأ حالته، ص29.

يصاغ اسم التفضيل على وزن (أَفْعَلٌ)، للدلالة على أن " شيئين اشتركا في صفة واحدة، وزاد أحدهما على الآخر فيها"¹، كما يسهم اسم التفضيل في توضيح فضل شيء ما عن غيره من الأشياء الأخرى حيث استخدمها ملاحى لتخصيص المعنى، ومثال ذلك قوله:

يا أجمل التوصيات

و يا أبسط الرسميات

و يا أتفه اليوميات²

و قوله أيضا:

الشعر أطوع للسان إذا ارتوى و الحب أقرب للفؤاد إذا احتواني³

ومما سبق، يظهر أن ملاحى وظف في شعره معظم الصيغ القياسية والسماعية، تبعاً لما يوفره له ثراء رصيده اللغوي من الإمكانيات اللغوية، كما أنه وفق إلى حد كبير في استخدام بنية الأفعال و المصادر و كذا المشتقات (اسم فاعل ، صفة مشبعة ، صيغ مبالغة ، اسم المفعول و أسماء التفضيل) التي وردت بدلالات متعددة حسب السياقات المختلفة، اقتضتها الظروف التي عاشها الشاعر خلال مرحلة الثمانينيات و ما صاحبها من تدني الأوضاع الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية أثرت على حياة الشاعر و انعكست بالتالي في شعره.

¹ خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيوييه، ص284.

² علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص12.

³ نفسه، ص104.

ب - التشكيل النحوي التركيبي:

لعل البدء بالدراسة الصرفية قصد معرفة بنية الكلمات وتشكيلها هي الخطوة الاولى
 لولوج البنية التركيبية التي تكتمل فيها الدلالة اعتمادا على المعاني النحوية التي تسهم في
 بناء المعنى العام للسياق و قد أولى القدماء عناية كبيرة بهذا المستوى يقول السكاكي "
 اعلم ان علم النحو هو أن تتحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى
 مطلقا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب و قوانين مبنية عليها ليحترز بها عن
 الخطأ في التركيب من حيث تلك الكيفية و أعني بكيفية التركيب تقديم بعض الكلم على
 بعض و رعاية ما يكون من الهيئات إذ ذاك " ¹.

و من بين الظواهر التركيبية دلالة الضمائر و حروف الربط و أدوات النداء و
 الاستفهام و النفي و النهي و أساليب التقديم و التأخير و الحذف كل هذه المباحث النحوية
 التي تدخل في تركيب الجملة الشعرية تساهم في تشكيل دلالة النص الشعري " و كما
 تدعو الاعتبارات الأسلوبية الجمالية إلى اختيار المفردات تدعو أيضا إلى اختيار التراكيب
 لدفع اللبس و لقصد التأثير حيناً آخر " ².

و من خلال هذه الدراسة سنعمل على رصد أهم الملامح الأسلوبية المتواجدة في

التراكيب الشعرية لدى علي ملاحى نبدأها بـ :

أ - أبنية الوحدات النحوية :

¹ السكاكي ، مفتاح العلوم ، تقديم أكرم عثمان يوسف ، دار الرسالة ، بغداد ، ط 1، 1982، ص 204.

² تمام حسان ، اجتهادات لغوية، عالم الكتب، القاهرة ، ط 2، 1986 ، ص 268.

1 - الضمائر:

الضمير من أضمرت الشيء في نفسي إذا أخفيته و سترته و ذلك لأنك بالضمير تستر الاسم الصريح فلا تذكره فإنك إذا قلت (أنا) فأنت لم تذكر اسمك و إنما سترته بهذه اللفظة ، و هو ما دل على متكلم نحو أنا و نحن أو المخاطب نحو أنت و أنتما أو غائب نحو هو و هما¹.

و قد وردت الضمائر بشكل بارز في شعر ملاحى وتتوَعَّت دلالاتها بحسب السياقات التي وردت فيها و مثال ذلك قول الشاعر :

و أنت طلاقة الوجه الحميد ...

و ساحة الشرف الحبيبة فوق ساعدنا .

و أنت رسالة الشعب الشهيد ..

أنت النداء .. على الندى ..

و شهادة عبر المدى

أنت الجزيرة .. مهجتي ..

حرיתי و شموع من كانوا هدى

أنت الجزائر وردتي ..

¹ بن هشام ، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب ، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع ، مصر، دط ، 2004، ص 168.

أنت الكبيرة و الصغيرة..¹

جئناك نقرأ في الظلماء سورتنا و السورة الآن أن نسقي دم الشهيد²

حفل شعر ملاحي بتردد ضمير المخاطب أنت، هذا ما يدل على قيمة ومكانة

المخاطب عند ملاحي، إضافة إلى ضمير (الياء) في الألفاظ (مهجتي، وردتي) ، الذي

ترتب عنه زيادة تخصيص وتأكيد لدلالة السياق العام للبيت و الشاعر في هذه الأسطر

يخاطب ما هو أعلى و ارفع و هو الوطن .

و قوله أيضا :

وأنت الشاعر الحساس ..

من يفتيك في رؤياك

من يهديك معيارا ..؟

و أنت الشاعر الحساس ، تحفظ سورة الأحزاب

في العينين إقرارا.

و أنت الشاعر الحساس ، تقرأ في وجوه الناس

و الأصحاب أسراراً³

¹ علي ملاحي، العزف الغريب، ص53.

² علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخائفة، ص38.

³ علي ملاحي، العزف الغريب، ص 119.

من خلال هذه الأسطر نلاحظ الحضور المكثف لضمير المخاطبة و هذا ما يدل على انصهار ذات الشاعر في هذا الضمير فأصبح يعبر به عن مشاعره و أحاسيسه، و ربما ذلك عائد إلى الكبح و عدم القدرة على البوح التي فرضتها ظروف الشاعر آنذاك. فكثر حضور ضمير المخاطبة في شعر ملاحى دليل على اهتمامه بالآخر في شعره ، وهذه الظاهرة كثيرا ما نجدها تغطي في الشعر المعاصر "و تنطوي هذه الإشارات على دلالة إنتاج الأنا لغيره من الضمائر يكون مولدا للآخر و الآخرين " الأنت و " الانتم" و بإشارة أخرى تدل على انصهار الأنا بالأنت، و الأنت بالأنا... ما يعني ذوبان الأنا بالآخر و ذوبان الآخر بالأنا"¹.

2 - حروف الربط:

أحرف الربط هي الكلمات التي ليست فعلا أو اسما، و التي هي قسم من أقسام الكلمة و هي قسمان : قسم يسمى " حروف المعاني " و هي التي تفيد معنى جديدا تجلبه معها ، نحو : " من ، إلى ، على " و نوع ليس للمعاني ، وإنما هو زائد أو مكرر، و كلاهما لتوكيد معنى موجود، نحو " ما ، الباء ، من " ².

و تعتبر حروف العطف من الروابط ومنها (الواو والفاء) و التي وظفها الشاعر

بكثره في شعره و من أمثلة ذلك قوله :

نحن الحيارى في تفاصيل السجود ، بل في ركوب

¹ أحمد ياسين السليمانى ، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر ، دار الزمان ، سوريا ، ط 1، 2009، ص 104-105.

² إميل بديع يعقوب، موسوعة النحو و الصرف ، ص 307.

الخيال ، في أكل السمك

نحن اختلفنا في المحبة ..

في العناق

و في اللقاء

و في الفراق ..

و في الأجور

و في المهور

و في القبور

و في مزابنا اختلفنا ..

و اكتشفنا في آخر الأمر المرايا كلها ..¹

و غاية الشعب أن تزهوا عزيمة فيطلع الوطن للعلياء... متحدا²

ما كنت تعشق في البلاد نجومها فالعاشقون بلادهم كانوا التفاني³

وقد جاءت الواو عاطفة في الأسطر الأولى، لغرض الربط بين انفعالات الشاعر التي

تجسدت في رصد الواقع المزري الذي يعيشه الشعب الجزائري و ذكر مآسي الوطن ، و

قد ساهمت الواو إلى جانب حرف الجر (في) ، في تدفق التجربة الشعرية للشاعر و

¹ علي ملاحي، البحر يقرأ حالته، ص61،60.

² علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخائفة ، ص36 37.

³ علي ملاحي، البحر يقرأ حالته، ص125.

ذلك لما تحققه أدوات الربط من تماسك النص الشعري و الانسجام بين التراكيب و الأكثر من ذلك الربط بين الأفكار .

و جاءت استهلاكية استئنافية في المثال الثاني، أسهمت في توضيح الدلالة، المتمثلة في النبذة الثورية التي نلتمسها في لغة الشاعر حين يتحدث عن آمال الشعب في النهوض بالأوطان و تحريرها، أما الفاء في المثال الثالث أفادت الربط و التعقيب لان الشاعر ينفي فكرة أن نكتفي بحب الأوطان و إنما الحب ينبع من إخلاصنا لهذا الوطن و التفاني في خدمته و رعايته .

3 أحرف الجر:

حروف الجر تجر آخر الاسم الذي يليها مباشرة و هي نوعان : احدهما يلزم الجر فيه مثل (من ، إلى ، اللام ، الباء ، ربّ) و نوع آخر ما لا يلزم الجر فيه مثل (الواو، تاء القسم ، حتى)¹.

و تشكل حروف الجر عنصرا هاما و حيويا بين عناصر التركيب النحوي ، فهي تخصصه و توضحه و تكون في بعض الأحيان طرفا أساسيا في بنائه و فهم علاقاته و ملابساته.²

و قد وردت بكثرة في شعر ملاحى ، لاسيما (في، من، عن، الباء)، وقد تنوعت

معانيها باختلاف أشكالها ومواقعها، ومثال ذلك قول الشاعر:

¹ ينظر: ابن الأنباري، أسرار العربية، تحقيق محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط 1، 1997، ص139.

² محمد أحمد الصغير، الأدوات النحوية في كتب التفسير، دار الفكر، دمشق، ط1، 2001، ص 502.

بحثت وحدي عن سنا بلها الظريفة في الهواء

و في العيون السود..

في كتب الطوائف ..

في هموم الجيل..

في الطرقات..¹

وارتبط حرف الجر (في) في هذه الأسطر بالتيه و الضياع بين الأمكنة للبحث عن

شيء هو مفقود بالنسبة له فالشاعر في وطنه يحس و كأنه غريب و الفاء ساهمت في

تحقيق هذه الدلالة كونها تدل على الظرفية المكانية².

وأفاد حرف الجر (من) ابتداء الغاية الزمانية والمكانية و تبين الجنس³.

مثلا قول الشاعر:

إن كنت سيدة الملوك، فإنني

أعطيك .. من عيني .. السؤال

أستل من زمني و من مدني الأمانى كلها⁴

فحرف الجر "من" أفادت في توضيح دلالة السياق في هذه الأسطر و المتمثل في التغني

بالوطن، فالشاعر لا يتوانى في أن يعيش لهذا الوطن و أن يضحى بما يملك لأجله

¹ علي ملاحي ، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 100.

² ينظر: ابن الأنباري، أسرار العربية، ص 144.

³ محمد أحمد الصغير، الأدوات النحوية في كتب التفسير ، 520.

⁴ علي ملاحي، العزف الغريب، ص 45.

فجاءت من الأولى لبيان الجنس (من عيني) أما الثانية تعلقت بالظرفية الزمانية (من زمني) و الثالثة تعلقت بالظرفية المكانية (من مدني).

و قوله أيضا:

يا لهذا المدى المتدحرج من صبح أندلس

نحو ويلات أندلس،،

من ينابيع بابل،

نحو مسامير

مزروعة في هديل حمام¹

أما في هذه الأسطر فجاءت "من" للدلالة على الظرفية المكانية كما أسهمت في تشكيل دلالة السياق الذي وردت فيه إذ أن الشاعر شبه ما يحدث لوطنه من نكبات بما حدث للأندلس.

4- أدوات الاستفهام:

يعتبر الاستفهام من أكثر الأساليب الإنشائية استعمالا و أهمية ، يستخدمها المتكلم

للبحث عن إجابات محددة، " وهو طلب معرفة اسم الشيء ، أو حقيقته ، أو عدده ، أو

صفة لاحقة به "2، و من أدواته هي : الهمزة، أم، هل، كم، من، ما، أين، أي، أنى، كيف،

¹ علي ملاحي، البحر يقرأ حالته ، 30.

² إميل بديع يعقوب، موسوعة النحو و الصرف و الإعراب ، ص40.

متى، ماذا، أيان¹، و كل أداة تتميز بمعان أساسية و أخرى تكتسبها من خلال السياق الذي ترد فيه .

كما أن الاستفهام يعكس حيرة الشاعر لأنه لا يريد به جوابا و إنما يحاول به أن يترجم عما يحسه من إبهام و غموض على شكل تساؤل يدرج في خضمه المتلقي و ملاحى من خلال شعره استعمل أدوات الاستفهام بمعاني متعددة مثل: التحسر، التمني، التعجب... وغيرها، و قد احتل الاستفهام بـ" من " المرتبة الأولى دون غيرها من الأدوات و

الحروف من ذلك قول الشاعر:

ترى من سيسأل عن غبنة

الحلم ؟

من يستضيف الجراح التي

في دمي...؟؟

ترى من سيعطي الخواتم ميلادها...

من ينير الطريق الى اللؤلؤ الحالم؟؟²

من تستعمل للاستفهام عن العاقل و تخرج لمعان النفي و الإنكار¹، و الشاعر وظف

الاستفهام من خلال هذه الأسطر للدلالة على التحسر على الواقع الذي يعيشه و حزنه

على ما آل إليه وطنه ، لذا هو يناشد من سينهي هذه المأساة؟.

¹ ينظر: محمد أحمد الصغير ، الأدوات النحوية في كتب التفسير، ص634.

² علي ملاحى، العزف الغريب، ص08.

و يقول أيضا :

و يا ويحه البحر من يقتنيه

و من يعتليه؟²

ورد الاستفهام في هذه الأسطر للدلالة على الاستبعاد و النفي، لأن الشاعر ينفي أن

يكون هناك من يعتلي هذا البحر.

كما استخدم ملاحى أداة الاستفهام هل للدلالة على المناصحة³ كما في قوله :

هل تملك الآن أحلاما تغازلها فيك الهموم فغذ الروح و الجسدا⁴

و قد يتجاوز ذلك إلى التعبير عن الكثرة مثلا في قول الشاعر:

كم أشتهيك ..

كأنني جزء من الذكرى..

و أنت الذكريات

و الله بين القلب .. و القلب البعيد..⁵

في هذه الأسطر الشاعر يشتهي وطنه و يشتهي ماضيه المليء بالبطولات و يتمنى لو

كان جزء من هذه الذكرى الخالدة و كأن هذا الوطن يمتلكه لذا نجده يكتب بحب مطلق و

بفرح عميق لهذا الوطن و الثورة لذا هو يعبر عن مدى حبه له.

¹ محمد أحمد الصغير، الأدوات النحوية في كتب التفسير، ص 655.

² علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 05.

³ محمد أحمد الصغير، الأدوات النحوية في كتب التفسير، ص 672.

⁴ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 39.

⁵ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 57.

ومن الاستفهام ما خرج للتقرير والإنكار كما في قول ملاحى:

أقول لكم ما الذى يفتح الآن شهوتنا

للطعام سوى وطن من حنان؟¹ .

ملاحى يتساءل و يجيب فى نفس الوقت عن هذا التساؤل و كأنه لا يريد أن يترك مجالاً للمتلقى كي يبحث أو يجيب إذ انه يقرر أن ما يفتح شهوتنا للطعام هو الوطن لا غير ، ومما سبق يظهر أن ملاحى تعمّد التنويع فى أدوات الاستفهام، ليكشف عما بداخله من مشاعر الحيرة و التوتر الذى يعانىه ، و عدم استيعابه للواقع الذى يعيشه كل هذا عبر عنه بتساؤلات ، ولعلّه لجأ إلى هذه الظاهرة الأسلوبية، كوسيلة لإدراج المتلقى فى قراءة شعره و محاولة الإجابة عن تساؤلاته.

5- أدوات الشرط:

الشرط هو قرن أمر بآخر مع وجود أداة شرط، بحيث لا يتحقق الثانى إلا بتحقق

الأول²

و يقوم أسلوب الشرط على الترابط بين الشرط و الجواب بواسطة مجموعة من الأدوات تتباين فى وظائفها، و من بين تلك الأدوات " إن، لو، من، إذا، أن، أو"³.

لجأ ملاحى إلى استخدام أدوات الشرط من أجل غايات دلالية اقتضاها السياق ومثال ذلك قوله:

¹ علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته ، ص 86.

² إميل بديع يعقوب ، موسوعة النحو و الصرف ، ص 323.

³ محمد أحمد الصغير ، الأدوات النحوية فى كتب التفسير ، ص 621.

من كان بالسلم و الإسلام معتقاً _____ دا كانت له الأرض مفتاحاً لما

قصداً

ومن تجافى السواقي..و افترى سبباً كانت يدها لهيباً _____ ا مثلما

اعتقاً _____ دا¹

أفادت (من) الشرطية من خلال هذين البيتين العموم على القطع² ففي البيت الأول يحاول الشاعر أن يؤكد أن من اعتقد بالإسلام ملك الأرض و ما فيها ، و يقصد بالأرض هنا الوطن فهو بطريقته التلميحية يحاول إبراز أن الجزائر إنما أخذت استقلالها لان من حرروها تمسكوا بالإسلام و الحق ، أما البيت الثاني هو مقابلة لما ورد في البيت الأول وهو من ظلم و استبد كان جزاؤه الهزيمة .

6- أحرف النفي والنهي:

النهي هو طلب الكف عن الفعل أو الامتناع عنه على وجه الاستعلاء و الإلزام و له صيغة واحدة، هي الفعل المضارع المقرون بلا الناهية الجازمة³، ومنها قول الشاعر:

لا تكتئب ، ربما يأتي المساء جزلاً و ربما يستفيق الصبح مجتهداً⁴

يستخدم ملاحى في البيت الأول أداة النهي (اللام)، المرتبطة بالفعل المضارع (تكتئب)، لتأكيد على الابتعاد عن الاكتئاب و التمسك بالأمل و يبرز ذلك من خلال استخدامه

¹ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، ص35.

² محمد أحمد الصغير، الأدوات النحوية في كتب التفسير، ص 629.

³ إميل بديع يعقوب، موسوعة النحو و الصرف ، ص 558.

⁴ علي ملاحى، صفاء الأزمنة، ص39.

لل كلمات: (المساء، الصبح)، فبعد الظلام هناك صب اح و مساء ، و بعد الكرب هناك

انفراج. وملاحي من خلال النهي يحاول أن تأكيد هذه الحقيقة.

أما النفي و هو " الجحد و الإنكار، و ضد الإثبات، و الكلام المنفي هو غير المثبت ، أي

هو الذي دخلت عليه إحدى أدوات النفي "1 و منه قول الشاعر :

ماذا ستكسب..؟؟

لم تجد تينا و لا عبا .. و لا توتا تسميه الوطن ..

لا لم تجد سحر البلاد و لا العباد على يدك

و مرغوك و جرجروك.. و رهنوك"

فكنت .. لحننا يابسا ..

و العابثون العابرون.. هم..هم..²

تتعمق الدلالة في هذه الأسطر، من خلال استخدام ملاحي لحرفي النفي "لا" و"لم

" اللذان دلا على الإنكار و التحسر ، إذ يعبر الشاعر عن رفضه للواقع الذي يعيشه في

وطنه الذي أصبح لعبة في أيدي العابثين إذ نجده هنا يتحسر و يتألم فهو الذي عاش

لحظات هذا الوطن وواكب أحداثه .

ومن النفي أيضا ما دل على التوجع و الحزن العميق و ذلك في قوله:

و الحزن لحيته تغطينا بأسراب اللحي

¹ إميل بديع يعقوب ، موسوعة النحو و الصرف ، ص 557

² علي ملاحي، العزف الغريب، ص23،24..

لا حلم لي .. لا طعم لي .. جسدي زكاة

المشكلة..¹

لعل هذه الأسطر تصور لنا انعتاق الشاعر من الوجود فهو ينفى وجوديته بأن لم يعد له حلم و لا طعم لحياته سوى مشكلة وطنه التي سيطرت على كيانه.

7- أدوات النداء:

النداء هو طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب منادى " أنادي " المنقول من الخبر إلى الإنشاء و أدواته ثمانية : " الهمزة ، أيّ ، يا ، آ ، آي ، أيا ، هيا ، وا " و هي في الاستعمال نوعان : الهمزة و آي لنداء القريب و باقي الأدوات لنداء البعيد²

كما تعكس ظاهرة النداء مدى علاقة الشاعر بالآخر،ومن خلال تفصيلنا لشعر ملاحى نلاحظ شيوع ظاهرة النداء بشكل ملفت خاصة بأداة النداء " يا " على الأدوات الأخرى ، ومن أمثلة ذلك قول ملاحى:

يا موطني .. الله غالب..

صنعوك بالحب المبيت و الذكاء الخارق ..

و قبلتهم مضضا على مضض..³

النداء في هذه الأسطر جاء مقترنا بدلالة التحسر و التوجع فالشاعر و كأنه عاجز و

يسلم أمر وطنه لقدرة الله عز و جل.

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 17.

² أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1999، ص 89.

³ علي ملاحى ، العزف الغريب ، ص 15.

و قد ينادي ملاحى وطنه لا ليتحسر عليه و إنما ليتغنى به و يشدو بحبه له فى قوله:

يا أجمل الأوطان.. و الألمان

يا نبض الزهور.

يا أطف النبضات فى روح الطيور

يا.. طلقة العرس الحبيب..

يا أنت كم أحببت فىك محبتى..¹

ومن الدلالات التى خرج إليها النداء الدعاء و الرجاء فى قول ملاحى:

وطن بلا وطن .. أقول الله يا الله من يدعو لنا

صبرا يذيب المهزلة..²

نجد الشاعر هنا يقرب أداتين للنداء اليا و الهمة فهو يناجى الله بخضوع أن يلهمه الصبر.

ب- تركيب الجملة:

1- التقديم والتأخير:

يعتبر "التقديم والتأخير" من المسالك التى تدل على مهارات الشاعر فى استخدام

المفردات والتراكيب ، حيث يعطىها أماكن جديدة و يحملها دلالات أوسع مخالفا بذلك

الترتيب الأصلي، فيقدم ما الأصل فيه أن يتأخر ويؤخر ما الأصل فيه أن يتقدم ، يجذب

¹ نفسه، ص 45.

² على ملاحى، العزف الغريب، ص 17.

من خلاله القارئ ، و يجعله في بحث دائم عن الأماكن الأصلية و محاولة فهم الغايات الأسلوبية ، من وراء توظيف هذه الظاهرة في الشعر لأن التقديم و التأخير في الأصل يلجأ إليه الشاعر من أجل تحقيق أغراض نابغة من ذاته حتى يوصلها إلى المتلقي.

كما أن التقديم والتأخير يؤدي دوراً بارزاً في إيصال المعنى المراد، من خلال إعادة توزيع الألفاظ بما يتناسب مع الدلالة المطلوبة لدى المتكلم والسامع، بغض النظر عن البناء الأصلي الذي يشكل في هذا المبعث ركيزة أساسية يمكن العدول عنها لتحقيق هذا الغرض.¹

وتتميز اللغة العربية بهذه الظاهرة لتنوع القوالب التركيبية فيها، مما يسمح لمستعملها باستخدام أكثر من مسلك لأجل إبراز معاني محددة، ، يقول عبد القاهر الجرجاني: "هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتنُّ لك عن بدِعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروك مسمعةً، ويلطفُ لديك موقعةً، ثم تنظر فتجد سبباً أن راقك ولطفَ عندك، أن قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكانٍ إلى مكان"².

هذا التحرك الأفقي عند الأسلوبيين هو انزياح عن اللغة المعيارية ، قصد تشكيل أساليب جديدة بطريقة إبداعية تستلهم القارئ لها "و العدول عن هذه الرتب يمثل خروجاً

¹ مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د ط، 2005، ص 63.

² عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 106.

عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية" ¹ و هذه الظاهرة أخذت حيزا كبيرا في شعر علي

ملاحي و من بين الأمثلة على ذلك :

- تقديم الجار والمجرور على الفاعل، كما في قوله:

يا غيمة الجرح فاضت بالهوى سبلي فساءني أن يظل القلب مظهدا²

تقدم الجار و المجرور (بالهوى)، والفاعل المؤخر (سبلي)، فالشاعر أراد أن يعبر

عن حالته النفسية فقدم ما يشعر به للتأكيد على ذلك أو ربما حتى يجعل المتلقي يشعر

بمشاعره ،و يحس بأحاسيسه .

و يقول أيضا :

و قد تصوم عن الإنشاد قبرة و تؤثر الغوص ،في دوامة الكرب³

نجد تقديم الجار و المجرور عن الفاعل فالأصل تصوم قبرة عن الإنشاد، فالقبرة هي

طائر ذي صوت حسن ، إلا أن الشاعر قبرته صائمة عن الإنشاد و لعل دلالة هذه

الصورة التي نسجها الشاعر هي تعبير عن حالته النفسية التي لم تعد تعرف الفرح و

السعادة ،و آثرت الغوص في الحزن و الكرب و هذا جعل المعنى يبدو أكثر قوة

ووضوحا.

و قوله أيضا في هذا النوع من التقديم :

و لقد تحن إلى الجراح جراحنا لتصوغ بستان الحقيقة في تфан¹

¹ محمد عبد المطلب ، البلاغة و الأسلوبية ،329.

² علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 37.

³ نفسه، ص 79.

نجد الشاعر في هذا البيت انزاح عن اللغة المعيارية، فقدم الجار و المجرور (إلى الجراح) على الفاعل(جراحنا)، إذ أراد من التقديم تسليط الضوء على عمق الجراح التي يعانيتها الشاعر و التي أصبحت ملازمة له.

إن هذا التحرك الأفقي في الصياغة عند شاعر مثل ملاحي ينم عن القدرة في التحكم بلغته الشعرية أعطى من خلالها اهتماما واضحا لعواطفه و انفعالاته.
- تقديم الجار و المجرور على المفعول : كما في قول ملاحي:

و أصب في الطرب الرسالي الودود

لحن الخلود²

الشاعر في هذه الأسطر قدم الجار و المجرور (في الطرب الرسالي) على المفعول به (لحن) و غرض التقديم هنا هو الاهتمام و التخصيص .

- تقديم خبر المبتدأ، ومنه قوله:

كالموج أنت .. و هذه الريح التي

هبت سبت كل الحدائق³

فالخبر (كالموج) قدّم على المبتدأ (أنت)، والشاعر احتاج لهذا التقديم للتعبير عن غضبه الشديد الذي يملأ كيانه و الذي عبر عنه بصورة موج البحر.

و من أمثلة ذلك :

¹ علي ملاحي ، البحر يقرأ حالته ، ص 108.

² نفسه ، ص 92.

³ علي ملاحي، العزف الغريب، ص11.

شفق أنت يا وطني

أيها البحر ..

يا زنجبيل الحضارات الكبيرة،¹

اهتم الشاعر بتقديم الخبر (شفق) على المبتدأ (أنت) لأنه في مقام التغني بالوطن و الافتخار به ، فالمتلقي في هذا الموقف يهتم أكثر بالخبر أكثر من معرفة المعني بالمخبر عنه.

و قوله أيضا :

في الله الشده..

فلتضرب بعصاها الريح الموبوءة ..

هذا وطني .. و عليه دمي ..

و جنون الأفراح ..²

شكل الشاعر من خلال هذه الأسطر انزياحا أسلوبيا في التركيب حيث أنه استهل كلامه بجار و مجرور (في الله) قدمه على المبتدأ (الشده) فالأصل هو الشده في الله ، و هذا التقديم هو دلالة على شدة إيمان الشاعر بالله عز و جل عندما تضيق عليه السبل .

- تقديم اسم الناسخ:

و الأوطان كانت مثلك..

¹ علي ملاحي ، البحر يقرأ حالته ، ص 21.

² علي ملاحي، العزف الغريب ، ص 109.

الأوطان كانت في ظلالك جدولا...¹

قدم الشاعر اسم الناسخ (الأوطان) على ناسخه (كانت) فالأصل كانت الأوطان انزاح

الشاعر عن هذا التركيب الأصلي ، بتقديم الأوطان من أجل تبيان قيمة الوطن ، و لان الوطن هو ما يشغل الشاعر.

و قوله أيضا :

الوردة كانت في القلب تعيش ،

و الشاعر كان بلا مأوى ،

من يعرف مخبأه الآن؟؟²

حيث قدم اسم الناسخ في السطر الأول (الوردة) على الناسخ (كان) و الأصل : كانت

الوردة، و قدم في السطر الثاني اسم الناسخ (الشاعر) على ناسخه (كان) و الأصل: و كان

الشاعر بلا مأوى . أما الغاية الأسلوبية من وراء هذا الانزياح هي الاهتمام بالمقدم .

- تقديم الفاعل عن فعله، كما في قول ملاحى :

الباب دونك يوصد.. الأحلام باسمك

توصد..

الأحزاب باسمك

تعبد..¹

¹ علي ملاحى ، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 85

² علي ملاحى، العزف الغريب ، ص104.

فالباب و الأحلام و الأحزاب تحمل دلالة الفاعل المعنوي الذي عبرت عنه الافعال المتأخرة المبنية للمجهول (يوصد ، توصد ، تعبد) و أراد الشاعر من هذا التقديم ابراز الفاعل و الاهتمام به .

- تقديم الصفة على الموصوف، كما في قول ملاحى:

ها هي الروح مطوية

و المناديل مفعوءة عينها²

فالصفة في هذه الأسطر (مفعوءة) تقدّم على الموصوف (عينها)، لإبراز حالة المناديل ، و لاستثارة المتلقي وتنبهه .

و قوله أيضا :

كان في سحرها وطن ،

ساطع وجهه،

طافح

بالأمانى مداه³.

جاء تقديم الصفة (ساطع) على الموصوف (وجهه) ، حتى يبين الشاعر كيف كان هذا الوطن ممجدا و متنعما بحريته، و كيف آل اليه في الحاضر.

2- الحذف:

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 27.

² علي ملاحى، البحر يقرأ حالته ، ص 28.

³ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته ، ص 25.

يعتبر "الحذف" من الظواهر الأسلوبية الهامة في الشعر العربي، فان كان الأصل أن يستكمل التعبير اللغوي بناءه الأساسي لكي تتم دلالاته على المعنى و لا يتأتى ذلك إلا بذكر ركني الجملة المسند إليه و المسند و متعلقاتها إن كان لها متعلقات إلا أنه يحدث بكثير من الأحيان ألا نجد في الكلام أحد الركنين أو ما يتطلبه الفعل من متعلقات و خاصة المفعول به و لا يكون هذا الحذف كما هو اصطلاح البلاغيين اعتباراً و إنما عدولاً من المتكلم عن الذكر إلى الحذف لأداء دلالة معينة"¹.

فالحذف خاصية شعرية وهو من المهارات اللغوية التي يستخدمها المبدع في توصيل المعنى إلا انه لا يمكن لنا أن نعتبر ظاهرة الحذف هي عملية عشوائية و إنما هو عدول عن الأصل المتعارف عليه لأداء دلالات معينة لان الشاعر كثيراً ما يلجأ إلى الحذف بطريقة استجابة لا واعية تملئها عليه قريحته الشعرية أو تمكنه من الإمكانيات التي توفرها له اللغة، فقد يحذف الشاعر لأجل " غرض بياني أو عقلي أو نفسي أما ما يخرج للغرض البياني فهو يحذف للإيجاز و الاختصار و طرح فضول الكلام و تحصيل المعنى الكثير باللفظ اليسير ، و يأتي لغرض عقلي قصد دفع السامع أو القارئ إلى التفكير و التأمل لإدراك المحذوف و هو إثارة للفكر و الحواس بالتنويل على النفس لإدراك المعنى

¹ شفيق السيد،النظم و بناء الأسلوب في البلاغة العربية ، دار غريب ، القاهرة، ط1، 2006، ص 61.

المراد ، و يأتي لغرض نفسي ليفتح المجال أمام السامع أو القارئ لتذوق النصوص و الاستمتاع بجمالها" ¹.

وقد اهتم القدماء بالحذف و أفاضوا بالحديث عنه و قد رأى "الجرجاني" بأنّ الحذف "هو بابٌ دقيقُ المسلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأمر، شبيهٌ بالسحر، فإنّك ترى به تركَ الذكرِ أفصحَ من الذكر، والصمتَ عن الإفادة أزيدَ للإفادة، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِن" ²، في حين اعتبر القزويني أنّ "الحذف من طرق التعبير عن المعنى، وضرب من ضروب الإيجاز " تأدية أصل المراد بلفظ مساو له، أو ناقص عنه واف (الإيجاز)، أو زائد عليه لفائدة" ³.

وقد استخدم ملاحى الحذف في دواوينه بصورة واضحة، جعلته من السمات الأسلوبية المميزة لشعره، باعتبار دوره المهم في الربط بين الشاعر والمتلقي ، و قد ورد في شعره في صور متعددة نبدأها:

الحذف بتقطيع الكلمة و تقطيع الجمل:

إن شكل الكتابة الخارجي يثير انتباه المتلقي بحيث تحمل دلالات تدعو المتلقي الى فك رموزها " فالشعرية الجديدة في وجهتها الدلالية قد أخذت منحى جديدا في تقنيات الأداة

¹ مصطفى شاهر خلوف ، أسلوب الحذف في القرآن الكريم، دار الفكر ، الأردن، ط 1 ، 2009، ص 155 — 161.

² عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

³ الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط4، 1975م، ج2، ص281.

المتداولة من خلال خلق أبنية منحرفة في القصيدة ، و ذلك بوضع حفر و مطبات لا

يقرها عالم اللغة مثل تقطيع الجمل ، و تقطيع الكلمات و كسر الجمل ...¹

و قد تجسد هذا في شعر علي ملاحى مثلاً في قوله:

و بلا سبب..

و مصانع .. الحب الجميلة ..كلها ستباع ..باس...

و الجوع يكتب باسمكم..²

ففي هذه الأسطر الشعرية يبرز الشاهد في السطر الثاني الوحدة المعجمية (باس...)

فهذه الفراغات تترك المجال للمتلقى حتى يملأها بما يناسب السياق فإذا افترضنا أن

نقول: "مصانع الحب الجميلة تباع باستياء" لأن السياق الذي وردت فيه هو اندفاع موجة

من عواطف الأسى و الغضب المتألم للشاعر ، إلا أن هذه اللفظة لا نستطيع أن نجزم

أنها المقصودة من قبل الشاعر لأنها تتعارض مع الوزن و نفترض كلمة أخرى تتوافق مع

الوزن و السياق بحكم تكررها داخل الأسطر الشعرية السابقة و اللاحقة و هي لفظة "

باسمكم " لأن الشاعر يتحدث عن الفقراء و الأجراء أو الطبقة الكادحة التي تعاني و تتعب

و في الأخير لا تنال شيئاً فيقول :

القمح يزرع باسمكم ..

و يباع في صدر المدينة باسمكم¹

¹ علي ملاحى ، المجرى الأسلوبى ، دار الأبحاث ، الجزائر، ط1، 2007، ص 76.

² علي ملاحى ، العزف الغريب ، ص 39 – 40.

و بالتالي تكون العبارة كالتالي :

و مصانع الحب الجميلة .. كلها ستباع باسمكم.

2- الحذف بتقطيع الجمل:

وردت هي كذلك في شعر ملاحى و من ذلك قوله:

وطن ليس إلاّ ... و يسكن في دفتيه

الألق..

فاحترق..

هذه الأرض مكتوبها أن تثور وأن تستنزل

بأرواحنا كي تسير..²

فالسطر الأول احتوى عبارة غير مكتملة المعنى " وطن ليس إلا " و أتبعها بنقاط ، و

لعل الشاعر من خلال توظيفه لهذه الظاهرة الأسلوبية تعمد عدم الإفصاح و البوح تاركا

فراغا يحمل العديد من التأويلات التي على المتلقي أن يضع ما يلائم منها في هذا

السياق و هذه الظاهرة " يمكن ملاحظتها في الشعر و هي ظاهرة النقاط التي تتخلل

بنية الجملة و التي تمثل الفجوات النحوية و الدلالية التي تساهم في غموض النص و

تستدعي جهدا مضاعفا في القراءة لملئها و استكمال الدلالة المبتورة"³.

ب - الإضمار:

¹ علي ملاحى ، العزف الغريب ، ص 39.

² علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته ، ص 90.

³ إبراهيم رمانى ، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 248.

نقصد به هنا عدم إظهار مرجع الضمير هذا ما يجعل الشعر يتلبس بنوع من الغموض و

قد استعمل ملاحى ظاهرة الإضمار بكثرة في شعره مثلاً قوله:

ها إنهم قرمدوا كاهلي بالهموم،

و قد غربلوا.. غربلوا ما تبقى من الحلم¹

الشاعر في هذه الأسطر لم يتبين لنا في شعره على من تعود واو الجماعة لا في الأسطر

السابقة و لا حتى اللاحقة.

ج- حذف المسند و المسند اليه و متعلقاتهما:

أ- حذف المبتدأ، كما في قول ملاحى:

و قلنا أيها المحبوب ما معنى الوطن:

قنينة ... و تباع في كل المدن..

و فاتنة على أهدابها كل الفتن..

و ما معنى الوطن :

رصاص الموت يتبعنا..²

اكتفى الشاعر بذكر الخبر (قنينة) و حذف المبتدأ و التقدير "هو"، و ذلك لان السياق

يحيل بالضرورة إلى الوطن، و استطاع الشاعر من خلال هذا الحذف أن يشعر المتلقي

لما آل إليه الوطن، ومدى تحسره على ذلك.

¹ علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته ، ص 26.

² علي ملاحى، العزف الغريب، ص76.

د- حذف الفاعل، كما في قول ملاحى:

كيف تحلم زيتونه،

و السواقي التي انفطرت كلّها غضب؟

كيف تحلم¹؟

في هذه الأسطر يظهر جليا حذف الفاعل، والتقدير: (كيف تحلم زيتونة) و دلالة هذا

الحذف هو تجنب التكرار و اللجوء إلى الاختصار لأن الشاعر ذكر الفاعل في الأسطر

السابقة.

ه- حذف الناسخ، كما في قول الشاعر:

وطني صار عصفورة، و الفضا ... عنب²

والتقدير: (صار عنب) لجا الشاعر الى هذا الحذف لأنه المحذوف كمعلوم للمتلقى

دلت عليه قرينة "وطني صار عصفورة" .

ط- حذف جار المجرور، كما في قول ملاحى:

ربي تشابهت البقر ..

و بقاع مكة مخفر لمذلة¹

¹ نفسه، ص57.

² علي ملاحى، العزف الغريب، ص88.

والتقدير: (تشابهت عليا البقر)، فالشاعر حذف الاسم المجرور، وأبقى على القرينة

الدالة عليه.

ي- حذف أداة النداء ،و منه قول ملاحى:

من يحرر أفواهنا .. من عصى أبرهة

من ينمي بأعماقنا موطننا ..

فاطمة²

والتقدير: (يا فاطمة)، فالحذف هاهنا عبّر عن الشعور بالقرب الوجداني على الرغم

من البعد الزماني؛ فهو ينادي فاطمة و يستحضرها لحاضره و لتعيش واقعه لذا هي

قريبة منه .

ك- حذف حرف الجر ، و منه قول الشاعر:

أنت العارف أحزان الصدر

تداهنني بالغبرة

أو همج الرغبات ..

و أنت الراغب إصلاح الحال

تقايضني بغبار الرغبة

أو وثن الطلقات..

¹ نفسه، ص72.

² ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص95.

و أنت المدرك معناني

تفجرني في الخطبة و الحفلات

و أنت الضارب عرض الحائط أشواقي¹

شكل حذف حرف الجر في شعر ملاحى ظاهرة أسلوبية لافتة للانتباه ، حيث لجأ الشاعر

إلى الاستغناء عن حرف الجر حتى يعبر بانسيابية عن مشاعره المفعمة بالألم و الحزن

و تتدفق تجربته الشعرية منسجمة مع التراكيب. حيث عمد إلى حذفه في الأسطر التالية:

- السطر الأول (و أنت العارف أحزان الصدر) فالأصل: و أنت العارف بأحزان

الصدر .

- السطر الرابع (و أنت الراغب إصلاح الحال) فالأصل: و أنت الراغب بإصلاح

الحال.

- السطر التاسع (و أنت الضارب عرض الحائط أشواقي) فالأصل : و أنت

الضارب بعرض الحائط أشواقي.

ومما سبق، يتجلى للقارئ أنّ ملاحى استطاع أن يتحكم في لغته الشعرية من خلال

توظيفه للأبنية الصرفية و الوحدات النحوية بدلالات متنوعة و كذا قدرته على صوغ

مختلف الأساليب و تجسد ذلك في ظاهرتي التقديم و التأخير و الحذف. كلها تضافرت

من أجل تشكيل نصه الشعري الذي جاء مفعما بالانزياحات .

¹ علي ملاحى ، العزف الغريب، ص 115.

الفصل الرابع
التشكيل التصويري
في شعر علي ملاحى

يعتبر مصطلح (الصورة) من أهم المصطلحات التي شاع ذكرها في مجالات النقد والأدب الحديث والمعاصر، والعناية به تعود إلى بدايات التفكير النقدي العربي، إذ أشير إليه عند بعض النقاد العرب.

ولا بأس أن نخرج على مفهوم (الصورة) في اللغة فقد ورد تعريفها في " لسان العرب" لابن منظور حيث يقول " الصورة في الشكل، والجمع صور، وصور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء، توهمت صورته، فتصور لي، و التصاوير، التماثيل"¹.

أما عند الدارسين القدامى فقد وردت عند عبد القاهر الجرجاني في قوله:"سبيل الكلام سبيل التصوير و الصياغة، و أن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير و الصوغ فيه ، كالفضة و الذهب يصاغ منهما خاتم ، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم و في جودة العمل و رداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة... كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل و المزية في الكلام أن تنظر إلى مجرد معناه"².

فالجرجاني من خلال هذا القول أعطى مفهوم للصورة من خلال نظرية النظم إذ يرى أن الجودة في العمل الفني تقوم على حسن نظم التراكيب وتجسيد المعاني المرتبة

¹ابن منظور-لسان العرب -المجلد 04-دار صادر-بيروت-ط01-1997-ص85.

² عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 197.

في النفس على شكل صور، و بالتالي جمال الصورة لا يقاس بلفظها أو معناها وإنما بارتباطها بالسياق أو النظم الذي تقع فيه.

أما حازم القرطاجني يرى أن الصورة تنتج عن الاستعادة الذهنية للمدركات الحسية ويشرح هذه العملية قائلاً: " إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم" (1).

الصورة اليوم هي جزء مهم من التجربة الشعورية للشاعر وقد اشتغل العديد من الدارسين في النقد العربي الحديث و المعاصر، على تحديد مفهومها و عناصر تشكيلها، و اعتبروها " رمز مصدره اللاشعور، و الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة، فهو مائل في الخرافات و الأساطير و الحكايات و النكات و كل المآثور الشعبي و التفاهم بطريق الرمز بين الناس شيء مألوف " (1)

عرف مفهوم الصورة الشعرية في القصيدة الحرة تحوُّلاً دلاليًا كبيراً، تحررت فيه من كل القيود التي تميزت بها القصيدة العمودية أي الصورة البلاغية المحدودة الأفق، من كناية واستعارة ومحسنات بديعية، والمرتبطة بأساليب المجاز التقليدية يقول أحد الدارسين في

¹ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص 18. 19.

2- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981. ص 138-139.

هذا السياق " لا نستطيع أن نجد صوراً ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا ، بل علينا - إذا أردنا أن نحتفظ لهذه العواطف و الأفكار بأصالتها - أن نقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة ، تلك الصورة التي تتولد - تلقائياً - مع الشعور نفسه أو الفكرة . و قد عرف معلموا البلاغة - أو لعلمهم - عرفوا الآن - أن حفظ التلميذ للتشبيهات و الاستعارات الناجزة لا يصنع منه شاعراً أصيلاً ، إذ أن هذه البلاغات لا بد أن تبدأ حركتها من النفس ، فتنبت مع الشعور فلا تكون سابقة له ¹

و بالتالي ارتبطت الصورة بالتجربة الشعرية للشاعر، التي يعتبرها وسيلة للتعبير عما يختلج نفسه من مشاعر والقارئ لشعر علي ملاحى يجد نفسه أمام كم كبير من الصور الشعرية، نرصدها على النحو الآتي:

أ - الصورة الحسية:

تتعلق بالحواس حيث يعتمد فيها الشاعر إلى إقامة علاقة مع المدركات الحسية من خلال شعره ، و قد دفعت الأهمية الكبرى للجانب الحسي في الصورة النقاد إلى متابعة علماء النفس في تصنيف أبنية الصورة إلى مجموعات حسية كالصورة البصرية ، و السمعية و الذوقية و الشمية و اللمسية و الحركية ⁽²⁾ ، فهذه الحواس تساعد على نقل الواقع للشاعر ليشكل بذلك صورة شعرية موحية لأنه " حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين للمحسوسات ، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل

¹ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص 135.

² ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير، الأردن، ط1، 2009، ص83-84.

تصور ذهني معين له دلالاته و قيمته الشعورية ، و كل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من

قيمة هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس و إلهابها ¹.

و ملاحى استخدم هذا النوع من الصور في شعره و هي كالتالى:

أولاً - الصورة السمعية:

يعد الصوت من العناصر المشتركة للصورة الشعرية و قد وردت في شعر ملاحى ممثلة

بالمفردات الصريحة للسمع (تصغي ، تسمع ، سمعت ، يسمعه) ، كما انه استعمل

مفردات أخرى تدل على السمع (أذني ، تهامسوا ، الهمسات ، أذن ، همسة ، طرب ،

صوت ، نغم ، صراخ ، عويل ، سهيل ، هديل، تضجّ).

يقول ملاحى :

و المواويل مخصية بالعويل

و النياشين أرجوحة،

و الثرى مفعم بصراخ ذليل. (2)

فهذه الصورة الحسية التي جسدت نفسية الشاعر عن طريق مفردتي الصراخ و العويل و

كأن الشاعر في وطنه لم يعد يسمع سوى الصراخ و الآهات التي تدل على التألم و الحزن

الشديد.

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 132.

² علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص28.

و قد تأتي الصورة الشعرية ممتزجة بالأحاسيس كتمازج الحب مع البكاء و الصراخ في

قول ملاحى:

و تضحك ملء النخيل ، و تسأل عن مصحف

الكبرياء..

و عن وطن الأبرياء..

و عن لغة.. لم تطلها ..الرياح..

و عن شهقة .. الحب.. عن وردة تقرأ النور...

حين تفيق..¹

استعمل الشاعر لفظة (شهيق) للدلالة على البكاء الكثير المصحوب بالصراخ

و الأنين ، فأعطانا الشاعر بذلك صورة شعرية في غاية التصوير لهذا الموقف " بكاء و

صراخ نابع من الحب لهذا الوطن" و لعل هذا مثال واضح على تراسل الحواس و

تداخلها في بناء الصورة الشعرية تجلت في العين التي ارتبطت بالبكاء و الشهيق الذي

ارتبط بالسمع و الحب الذي ارتبط بالقلب.

ثانياً: الصورة البصرية:

هي صورة مرصودة عن طريق البصر، لها دور كبير في تشكيل الصورة الشعرية

لدى ملاحى ، مُتَّكِنًا على مفرداتها في توصيل عاطفته؛ فالرؤية تجعله يرى الواقع المر و

يبصر حالة بلاده و شعبه و نذكر أهم المفردات التي وردت في شعره لها صلة وثيقة

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 100.

بالبصر: (بصري ، بصرت ، بصر ، أبصارنا)، كما استعان بمفردات أخرى لها علاقة
بالبصر (يراه ، رؤيا ، الرؤى، يرى أراك ، سترى ، رآك، رؤاها، رأيتك ، عيون ، النظر
، الناظرين ، رموش ، مرايا ، لمحوا ، العين ، دمعي ، أحدق).

و نمثل لها بقول الشاعر :

ها هي الروح مطوية

و المناديل مفعوة عينها

و المواويل مخصية بالعويل¹

فهذه الصورة للعين و هي مفعوة تحيل إلى الألم و كذا نزييف الدم، و المناديل التي وظفها
الشاعر في هذه الأسطر هي الوطن و قد ربطها بالعين المفعوة مما أعطى صورة من
التمزق و التشتت لهذا الوطن الذي مازالت تراق الدماء من أجله.

و قد تجسد حالة عدم الإبصار صورة بليغة تترك انطبعا شديدا لدى القارئ يقول

ملاحى:

و أعشقه كثيرا رغم معصيتي ..

فلا ألقاه .. إلا كاسر العينين ..

مثلولا .. بلا بصر ..

أناديه النداء الحر ..

مفتونا برأيته ..¹

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص28 .

فجاءت الصورة البصرية ممثلة بالعبارتين: (العين المكسورة) و (البصر المشلول) للتدليل

على وضعية الوطن فعدم الإبصار تدل على عدم القدرة و دليل على المعاناة.

و قد تنقل الصورة الحسية موقفا عايشته حاسة الشاعر البصرية فيذكره بحذافره :

هذا هو العمر الذي رسموه لك

سترى بعينيك الفواكه و الخضر ..

و تغيب في كل الأزقة .. تشتري ما تشتري

قد تشتري السلع الرخيصة بالرخيص من النقود.²

فالشاعر رسم صورة موحية صورَ من خلالها غبن المواطن الجزائري في فترة

الانتكاس من خلال ما رصدته حاسة البصر وكأن ملاحى يريدنا أن نرى هذا الغبن

بعينه.

و قد تستعمل حاسة البصر أيضا لا للتدليل على معناها الحقيقي و إنما تخرج لأداء دلالة

أخرى يقول الشاعر:

و كنا نرى الشهداء بقرب مخداتنا كالنجوم³

الصورة الشعرية صورت لنا فخر الشاعر بشهداء هذا الوطن الذين بذلوا حياتهم من

أجل الحرية فجاءت الصورة معبرة و دالة على نوع من التقديس للشهداء.

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 82.

² علي ملاحى، العزف الغريب، ص 31.

³ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 17.

ملاحى من خلال توظيفه للصورة البصرية و الدلالات التي خرجت إليها ، أراد أن يصور حالة وطنه، و يصور واقعه المعيش، و كذا تصوير حالته النفسية المفعمة بالحزن و الألم على هذا الوطن.

ثالثا- الصورة الشمية:

الشم عنصر من عناصر تشكيل الصورة الحسية في الشعر و قد وظف ملاحى هذه الحاسة لبناء صورته الشعرية و برزت من خلال مفردات لم تأتي صريحة و لكن لها علاقة بالشم هي (الروائح، المعطر، مسك، الريحان، عطر، القرنفل، الياسمين، عبير، عطروا، عطور).

و ملاحى يربط هذه الصورة بالواقع المرير الذي يعيشه في وطنه حيث يقول:

قرأوا حالهم ، فتحوا، بلدا في السحب

عطروا عيشهم بالكذب....

ضحكوا ساعة، أسرفوا في الكذب...⁽¹⁾

فالصورة الشمية من خلال هذه الأسطر ربطت العطر الذي يدرك بالحس بالكذب الذي أصبح يفوح من هؤلاء الذين خذلوا الوطن و أغرقوه في الحزن و الألم.

رابعا- الصورة الذوقية:

¹ ملاحى علي، البحر يقرأ حالته، ص33.

هي صورة ينقلها الشاعر عبر حاسة الذوق و هي من الحواس؛ و الشاعر وظف هذه الحاسة لنقل تجاربه الشعرية من خلال المفردات الصريحة (أذق ، ذق) و استعمل مفردات أخرى دالة على الذوق نذكرها : (طعم، أمر، طعام ، طعمه، المرير، مرًا، ملح ،اللسان، تشتهون، النكهة ، تطعم، الشهية) .

وإن وظف ملاحى الصورة الذوقية فإنها تحمل دلالات الحزن و الألم ومثال ذلك في قوله:

فالعبرة المثلى ستطلع حينما تستقرئ

الأرحام ماضيها

ذق ملحها

و اذكر بملء الصبر

ما توحىه قامتها النبيلة¹

فالدمعة المالحة هي دمة الحزن و الشاعر من خلال هذه الصورة الذوقية التي مثلها

بعبارة (ذق ملحها) يصور مدى الإحساس بهذا الألم الذي لا ينفع معه سوى التجلد بالصبر.

و قد يصور لنا انعدام الذوق حالة من عدم الإحساس و تمثل ذلك في قول ملاحى:

لا طعم لي إلا تفاصيل الوطن

مغروسة في المحن

من أين لي أجد الوطن.⁽¹⁾

¹ علي ملاحى، العزف لغريب ، ص 114.

هذه الصورة التي وظفها ملاحى جاءت معبرة عن نفسيته، بحيث صورت لنا عدم

الإحساس الذوقي للشاعر فهو لم يعد يحس سوى بوطنه الذي يعاني المحن.

و قد تصور لنا الصورة الذوقية حالة من اللذة المفتعلة يقول ملاحى:

حقا.. و القلب طعين ..

يتهادى المرء على كل الطرقات حزين

يتلذذ بالحلم الأسيان.

و جداول عشق فتان..

و البسمة حين تفيض.. تفيض بكل مكان..²

هذه الصورة تحمل دلالة هروب الشاعر من الواقع المرير و التطلع إلى الأفضل عن

طريق الحلم، الذي أصبح ملاذه الوحيد فهو الذي دوما يقول: " لا يمكنني إلا أن أصنع

الحلم لهذا الوطن.. و لا يمكنني إلا أن أقدم من الصخر المحبة.. في سبيل هذا الوطن "³.

خامسا- الصورة الليلية:

يعتبر اللمس أيضا من العناصر المكونة للصورة الحسية، حيث ينقل من خلاله

الشاعر كل ما تنقله الحواس عن طريق الاحتكاك مثل الإحساس بالبرد و الحرارة أو

النعومة و الخشونة، و ملاحى وظف هذه الصورة في شعره حيث جاءت مفردات "اللمس"

¹ نفسه، ص18.

² علي ملاحى، العزف الغريب، ص 104.

³ نفسه، ص 84.

على النحو الآتي: " ألامس ، تلمس ، مسّها، اللمس"، كما استعان بمفردات أخرى لتجسيد

هذه الصورة (تشابك ، احتضن ، بارد ، تعانق ، تضيي).

يقول ملاحى في شعره مجسدا الصورة الليلية:

ذات يوم تكسّر في قلبها غصن برقوقة

قالت الناس : ماذا جرى ؟

و جرت تستقي الخبرا

لم تجد يومها ما يؤكد معلومة إنما وجدت باقة من زهور

مسّها لهب و دخان

و على باقة الورد ريش لطير تلاعبه الريح¹

فهذا التدفق للتجربة الشعورية و هذا التصوير الرائع القائم على السرد و الذي اتكأ فيه

الشاعر على الصورة الليلية و الحركية من أجل تجسيد الموقف الذي عايشه، إذ عبر

عنه بصورة في غاية البلاغة تصور باقة من الزهور مسها اللهب و الدخان و ذلك

كناية عن النار و الصراع المحتدم و الموت الذي مثله بريش الطائر الذي ما زال يعاني

منه شعب هذا الوطن المنتكس.

هذه الصورة هي مستقاة من واقع الشاعر جسدها في شعره بطريقة أقل ما يقال عنها

أنها قمة البراعة في التصوير.

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص'46.

وقد تكون الصورة اللمسية مفعمة بالدلالة للتعبير عن موقف الشاعر اتجاه وطنه يقول

ملاحى :

و جيل من ذهب..

دفنوه في عمق العفن..

فيا عارا تشابك في أصابعنا

لمن يعطي أساوره الوطن؟⁽¹⁾

فصورة تشابك الأصابع و تلامسها بالعار دلت على نوع من الفوضى و الصراع ، فهو من خلال هذه الأسطر يتحدث عن الأزمة التي مر بها الوطن و التي كان سببها أبناءه، متناسين دم الشهداء الذي أريق في سبيل هذا الوطن ، فلمن يعطي أساوره الوطن إن كان أبناءه سبب هذا العار، و قد نجح بالفعل ملاحى في توظيف هذه الصورة اللمسية التي عبرت عن تجربته الشعرية .

وعليه فالشاعر استخدم حاسة " اللمس " بدلالات غير محسوسة للتعبير عن عواطفه

وأحاسيسه.

- صُورَ الشُّعُورِ وَالْقَلْبِ:

تستعمل مفردات "الشعور والقلب" للتعبير عن المشاعر و الأحاسيس التي تنتاب الشاعر، وملاحى استخدمها في كل تجاربه الشعرية، معبراً من خلالها عما يختلج من أحاسيس

¹ نفسه، ص77.

اتجاه وطنه لأن " الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة ، و لا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم و استجلائها"¹.

وجاءت مفردات هذه الصورة في شعر ملاحى كآلاتي: (العواطف، القلب، الحبيب، الحزن ، المحبة، الهوى، الحنين، العشق، هام، أحبك، العشق، التعاسة، لوعة، الوجد، الأحبة، الحميمية، فرح، لهف، الفؤاد، دمعة، يحزنوا، محنة، شجيا، المحبة، العاشقين، الحزن و الشعور، الشوق، منشرح، معشوقتي، أسهر، المشاعر، العواطف، الأشجان، الأشواق، العشيق، الأحباب، المحبوب، الوفاء، الحساس، الوجدان ، التحنان ،شعور، الود ، الجرح).

و من بين ذلك يقول ملاحى :

أيها الباكي على طلل ترفق ..قد سبوك،

و علموك العشق في كل الجهات..

نكاية..

و كفاية..

و الحزن.. و أنت كالحزن

الذي لا ينتهي،

و هواك مكسور..و مغمور (1)

¹ عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 136.

وبناءً على ما سبق، فقد مثّلت الحواس جانباً مهماً في إظهار أحاسيس الشاعر وعواطفه، حيث تكافتت جميعها في إبراز التجربة الشعرية لديه و التي لمحناها من خلال محاولة استجلاء دلالاتها المليئة بالحزن و الألم و المحبة لشعبه و وطنه ، ومحاولته للتعبير عن الواقع الذي يعيشه " فلا عجب أن تتلون هذه التجارب بغيوم الحزن والأسى الذي هو تعبير عن النفي و الغربة و الضياع ، و الذي تحول عبر الزمن إلى شعور بالخيبة ، رغم أن أمنية الاستقلال قد تحققت "1.

2- صور الطبيعة:

تعتبر الطبيعة من أهم العناصر المشكلة للصورة الشعرية و هذه الأهمية احتلتها في الشعر قديماً و حديثاً، كانت و لازالت ملهمة كل شاعر بحيث يستقي صورته الشعرية منها فتؤثر فيه و يتأثر بها و يحاول تشخيصها في شعره ليحاورها، فهي " بكل ما تتطوي عليه من أشياء و جزئيات و ظواهر هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة ... إنه يدخل معها في جدل، فيرى منها و تريه من نفسها جانبا يتوحد معه"2.

¹ عبد الحميد هومة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 41.

² محمد حسن عبد الله ، الصورة الشعرية و البناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، دت ، 1981، ص

و ملاحى من الشعراء الذين ألهمتهم الطبيعة إذ نجده يوظفها بعناصرها الأربعة (الماء، النار، الهواء، التراب) و نذكرها على النحو الآتى:

أ- الصورة المائية:

يمتثل (الماء) عنصر حيوي من عناصر الطبيعة؛ وظيفه ملاحى بشكل كبير في شعره سواء بلفظته الصريحة (ماء) أو بألفاظ تتدرج ضمن حقل الماء كـ"المطر، البحر ، الأودية، تجف، الجليد ، ارتشاف، غمامات ، مطر ، النهر ، المجد ، المجارى ، الوحل ، قطرات ، الأوحال الغيوم ، زمزما شلال ، المناهل ، شربنا ، شاي ، بحر ، ارتشاف ، الندى ، العيون ، خرير ، بركة ، ينابيع ، السحب ، تسرب ، تبلل ، جفاف ن السواقي ، ارتوى ، الغدير ، الموج ، نهر، ساحلي، تصب " .

نجد الشاعر ملاحى في هذا النوع من الصور يشخص مفردات المعجم الشعري

للصورة المائية ليحاورها و يشكو لها همومه و تجلى ذلك في تشخيصه للبحر في قوله:

يا شاكيا للبحر ألما تعانيها

كن واثقا أن المدى رغم الفواحش سوف يجليها

إن هانت الأذواق و اختلت سواقيها..

فالعبرة المثلى ستطلع حينما تستقرئ

الأرحام ماضيها ..¹

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص114 .

ملاحى فى هذه الأسطر نجده يوظف الصورة المائية التى برزت من خلال قرائن لفظية هي (البحر، سواقيها، العبرة) لتعكس حالته النفسية، و هذه الصورة الشعرية شخص من خلالها الشاعر البحر حتى يشكو له ألامه و يجد من يستمع لآهاته، أما صورة السواقي فقد دلت على تشتت و تبعثر أحاسيسه.

و صورة البحر تردت بكثرة لدى الشاعر فنجده يوظفها بدلالات عدة فقد يدل على الوطن كما فى قوله:

شفق أنت يا وطنى

أيها البحر

يا زنجبيل الحضارات الكبيرة،

يا توتة العاشقين،

و يا هدهد الثائرين،¹

و لعل استعمال صورة البحر لتدل على الوطن راجع إلى قوته و عظمته أو لشاعته.

وقد يستعمل البحر للدلالة على واقع الشاعر المزرى يقول :

بين المواطن .. و الأريكة..

أنتم رهينة..

من نقطة الصفر الحزينة..

حتى نهايات الفلق.

¹ علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته، ص 21.

ستباع رايات المدينة .

و البحر يسكنه القلق .

و الناس في عز السكينة تستباح إلى العنق ..

لا فرق فوق خريطة

بين النجاة و الغرق .¹

فحالة القلق التي صورها الشاعر من خلال البحر تبعث إلى ذهننا صورة بحر هائج و

أمواج متلاطمة و قد عبرت بدقة عن فظاعة الواقع المتأزم الذي يعيشه المواطن حتى

أصبح الشاعر لا يفرق بين الهدوء و السلم أو الصراع و الألم.

و ملاحى وطف العديد من المؤشرات الأسلوبية التي مثلت الصورة المائية و من ذلك

قوله:

العائدون الواثبون..من القصور إلى القصور..

لعبوا بشلال القلوب..

و بالذهب..

ماذا ستكسب..؟؟⁽²⁾

من خلال هذه الأسطر تبرز لنا العديد من الإيحاءات من خلال المفردات المعجمية

التي وطفها الشاعر، فالذهب إحالة إلى هذا الوطن و العابثون به في اللحظات العصبية

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 40.

² علي ملاحى، العزف الغريب، ص 23.

و بعواطف من أخلصوا لهذا الوطن إنما هم يمارسون الخيانة للإنسان و الوطن و الشهداء.

وتوظيف الوحدة المعجمية " شلال القلوب " تصور بشدة ما أحقه العابثون بعواطف الشاعر المتدفقة اتجاه هذا الوطن.

ب- الصورة النارية:

تعتبر النار عنصر من عناصر الطبيعة التي استعملها الشعراء بكثرة ارتبطت في أغلبها عندهم بالحروب و الثورة، و ملاحى في شعره نجده يوظف هذا العنصر كصورة شعرية للتعبير عن المواقف التي عايشها وتتكوّن هذه الصورة من مفردة " النار، النيران، الناري "، ويندرج في سياقها مجموعة من المفردات: " ضوء، احترق، الشموس، لهيباً، الجمر، الضياء، التوهج، اشتعلت، أوقد، اللهب، الرماد، الدخان،النور، حريق، شعلة ، مدفأتي، الملتهب ، ضياء ، أشعل " .

و الشاعر ملاحى عند توظيفه للصورة النارية نجده يربطها بالثورة يقول:

أنتم خريطة مهجتي.. و دمي لكم كان الشجيرات الجميلة

كنت بارودا..

وكان الخوف.. يولد في الجسد..

و النار كانت آيتي ..

و معزتي كانت بلد ..

تاريخنا كاطفل .. كالنور .. العنيد.. (1)

تشكلت الصورة النارية في هذه الأسطر من خلال استخدام الشاعر للوحدات المعجمية (بارودا ، النار، النور) و قد جاءت الصورة معبرة للدلالة على الثورة الجزائرية المجيدة ضد المحتل الفرنسي .

و تأتي الصورة النارية لتصور لنا حالة من اليأس الذي يبرق عبره بصيص التطلع للأحسن و قوله:

يا لهذا المدى صار أكبر من قمر

مطفأ بأكاليل

حزن يراوده الصحو أ ن يتقيأ نيرانه الكالحات

ليطفح بالنور،

يغرب عمدا

و يضفر من شعرة بؤس زيتونة لم تطلها يد

الريح في عزّها. ²

فالوحدات المعجمية (مطفأ، نيرانه ، النور) و التي ساهمت في تشكيل الصورة النارية، خرجت عن معجمها اللغوي لتمثل دلالات أخرى عبرت عن واقع الشاعر (المدى) فهو واقع مطفأ بالحزن و البؤس و الذي لم يجد الشاعر من حيلة أمامه سوى التشبث بالأملو

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص38.

² علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته، ص 29.

التطلع لأحسن عسى هذا الحزن ينجلي و يتقيأ (نيرانه) و يضفر بالسلام الذي رمز له الشاعر بالزيتونة.

و قد توحى الصورة النارية بالغضب الكامن في أعماق نفسية الشاعر كما في قوله:

إن طابت الدنيا لكم ..

أو ضاقت النيران في أحشائكم..

أو ضاق في دمكم صليل الانكسار ..

هزوا الغد المفجوع.. قد يتساقط الثمر الرحيم..¹

فالصورة النارية جاءت معبرة، عما تحمله قلوب الفقراء و الأجراء من غضب شديد و خيبة أمل، ضاقت أنفسهم من تحمل هذا الواقع، ولم يعد أمامهم سوى التمسك بالغد و التطلع للمستقبل.

ثالثاً- الصورة الترابية:

يعتبر التراب من أكثر عناصر الطبيعة استخداماً لدى الشعراء من بينهم الشاعر ملاحى الذي وظفه كثيراً في شعره و ربطه في غالبه بالوطن و الأرض، حيث استعمل الوحدة المعجمية بدلالاتها الصريحة هي: (تراب ، تربة ، تربتي)، كما استعمل مفردات أخرى ارتبطت بدلالاتها بالتراب و هي: (الحجارة ، الأرض، الثرى، الجبال، الوحل، الصحاري، الأحجار، الرمال، الصحراء، التصحر، الصخور، الغبار، الجبل، صخر، الزوابع، حجر، البراري، التلال) ، ومن أمثلة هذه الصورة قول ملاحى:

¹ علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته، ص 37- 38.

و لكن روح العصافير في كرمه الذاكرة

بكت فوق قلبي، فأذكت حنيني إلى

ترتبي الثائره..

و فاطمة جدول في القبور،

و عاطفه طاهره..¹

فالشاعر شخص الصورة الترابية من خلال ربطها بالوحدة المعجمية " ثائره " و

التربة هنا يقصد بها الجزائر التي ثارت على الاحتلال و العبودية من أجل نيل الحرية.

و احتلت الوحدة المعجمية (الأرض) مكانة هامة في دلالات الشاعر، فهي الوطن

و الأرض الطيبة التي عانت و مازالت تحت وطأة المعاناة.

يقول ملاحى:

هذه الأرض مكتوبها أن تثور و أن تستظل

بأرواحنا كي تسير.. (2)

و تستعمل الصورة الترابية عند ملاحى لتوحي بالواقع المؤلم الذي يمر به الوطن يقول

الشاعر:

قلت يا أباي

بارد وطن في ثراه الهوى لم يسد³

¹ علي ملاحى ، البحر يقرأ حالته، ص 99.

² نفسه ، ص 90.

³ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 24.

و قوله أيضا :

هاهى الروح مطوية،

و المناديل مفعوة عينها

و المواويل مخصية بالعويل

و النياشين أرجوحة ،

و الثرى مفعم بصراخ ذليل¹

فإسناد الثرى إلى الوجدتين المعجميتين (الصراخ، الذل) ساعد في تصوير الواقع المتألم
لربوع هذا الوطن.

رابعا- الصورة الهوائية:

يعرف ابن منظور "الهواء" بـ "الهواء ممدود: الجو ما بين السماء والأرض،
والجمع الأهوية، وأهل الأهواء أحدها هوى، وكل فارغ هواء"⁽²⁾. فهو عنصر من
الطبيعة، وظفه الشاعر ملاحى في شعره من خلال استخدامه للوحدة المعجمية (هواء) و
وحدات أخرى لها علاقة دلالية بها نذكرها كالاتي: " نسيم، هبت، تهبّ، الإعصار، الريح،
عواصفي، رياح، طائر، العواصف، نسمة، الطيور، زفير، الأنفاس " .

يوظف الشاعر صورة هوائية عن طريق استخدام الوحدة المعجمية " رياح " يقول:

أنت المواطن ..أي نعم..

¹ نفسه، ص 28.

² ابن منظور، لسان العرب، "مادة هواء"، ص370.

لكنك الورق المبدد في الرياح..

و من اليمين إلى الشمال ..

من الشمال إلى اليمين

تستوقف الذكرى .. و تقرأ في الجموع.¹

صور الشاعر حالة المواطن كورقة تتلاعب بها الرياح و ترميها يمينا و شمالا دلالة

على الضياع و التهميش و التلاعب بعواطفهم، و لعل تشبيه الشاعر المواطن بالورق

كناية عن الأوراق التي تستعمل في الانتخابات للإدلاء بالأصوات، و دليل على ذلك

السطر السابق (لا يا حبيبي من تباع ... ؟ من تباع له الأصابع كلها) دلالة على تلاعب

الأحزاب بعواطف هذا المواطن.

و يقول أيضا موظفا لفظة " الهواء":

حينأ أراك ..

و تارة أجد الهواء ..

يطير من روعي إليك ..

أحبك .. هكذا قدر .. المحب ..

يرى عصافير الفرع ..

في راحه مثل القدح.²

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص35.

² نفسه، ص 52.

تشكلت الصورة الهوائية في هذه الأسطر من خلال المؤشرات الأسلوبية (الهواء، يطير، عسافير) وظفها الشاعر للدلالة على الحب الذي يكنه لهذا الوطن.

فالشاعر يلجأ إلى الطبيعة ليس هروبا من واقعه و إنما يوظفها للتعبير عن هذا الواقع ————— و يشخص عناصرها ليشكو لها ألامه ومشاعره.

ج- الصور اللونية:

إن ألوان الأشياء و أشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب و حركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أن الشاعر - كالطفل- يحب هذه الألوان و الأشكال و يحب اللعب بها، غير أنه ليس لعبا لمجرد اللعب ، و إنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا ، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانيا ، فالشعر إذن ينبت و يتزرع في أحضان الأشكال و الألوان.¹

فاللون هو رمز شعري و هو عند ملاحى تجاوز حدود مدلوله و أصبح يحمل مدلول ثان، شحنه الشاعر بانفعالاته و عواطفه لها صلة بواقعه و تجربته الخاصة، و توزعت مفردات هذه الصورة على الكلمات التالية: " الأخضر ، الأسود، الأحمر ،الأبيض، البنفسج ، الوردى "، إلى جانب بعض الكلمات المتصلة بهذا الحقل، وأخرى واردة في حقول أخرى لها صلة باللون، مثل: " ضوء، الرسوم، النهار، الدم، الشمس، القمر، ليل، ظلام " حيث مثلت ما يسمّى بشاعرية أو رمزية الألوان وقيمتها الأسلوبية.

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص 129- 130.

أولاً- اللون الأخضر:

هو من الألوان التي تحمل دلالة الخصب و النماء و عادة ما يرتبط اللون الأخضر في أذهاننا بالطبيعة المخضرة و النباتات و هو من الألوان المفضلة عند المسلمين إذ يرمز إلى الجنة، و يرتبط كثيرا بالتراث الشعبي الجزائري إذ نجده يرتبط بقبور الأولياء الصالحين التي عادة ما نجد فيها أقمشة خضراء معلقة يأخذها الزائرين للتبرك بتا. و الشاعر ملاحي وظف اللون "الأخضر" بكثرة في شعره و أخذ أبعاد تصويرية موحية. انبثقت عنها العديد من الدلالات و يبدو أن تواتر هذا اللون جعله يحتل المرتبة الأولى. و من أمثلة ذلك قول ملاحي:

الشمس لا ترسو بساحتنا..

لكن المدى .. يخضر.. في روعي..

أحبك..

يا صباحي..

يا مسائي.. (1)

اسند الشاعر اللون الأخضر إلى المدى من خلال توظيفه للوحدة المعجمية (يخضر) و المدى عند الشاعر هو الوطن ، فرغم الظلام و القهر الذي يعم أرجاء هذا الوطن (و الذي رمز له الشاعر بقوله الشمس لا ترسو بساحتنا) إلا أن هذا الوطن يعيش في قلب الشاعر، و يحمل كل المحبة و الإخلاص له .

¹ علي ملاحي، العزف الغريب، ص47.

و قد يرتبط بالتطلع لغد أفضل نحو قول ملاحى:

عشبي..اخضرار..

و المرايا رغبتي..

لغد

أراه على العيون

ياقوت دفاء.. لا تخالطه الظنون..¹

من خلال رصدنا لتواتر اللون الأخضر ، نلاحظ أن الشاعر وظف هذا اللون بدلالته الايجابية ، و التي في معظمها دلت على النعيم و الخصب و مبعث للهدوء و السلم و ربطه في أغلبه بالوطن .

ثانيا- اللون الأسود:

يرتبط هذا اللون عادة بالظلام و الحزن و الموت و هو من الألوان القاتمة، استعمله الشعراء بكثرة قصد التعبير عن الأهم و أحزانهم، ورد هذا اللون في شعر ملاحى بدلالته السلبية التي تحمل معنى المعاناة التي ربطها بالوطن يقول:

حطّ في كفه طائر أسود ،

قال يا سيدي بيننا موعد

قمحة أنت لي ،

و دالية تحصد.

¹ علي ملاحى ، العزف الغريب، ص63.

و تحت ظلالنا ماثقنا يعقد.

ستكون شهيدا ،

بلا سبب

و بلا سبب (1)

استدعى الشاعر الصورة اللونية من خلال الطائر الأسود، الذي صوره و هو يخرب و يقتل عنوة و ظلما، فهذه الصورة المعبرة تدل على أحداث العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر و التي راح ضحيتها الكثير من أبناء هذا الوطن المخلصين على أيدي العابثين.

و لعل هذا يجعلنا نستحضر المرجعية التي كتبت لأجلها هذه الأسطر الواردة في قصيدة البلابل تعتصر العنب و هي مقتل محمد بوضياف.

و ملاحى بنفسه يصرح بهذا إذ يقول في ديوانه العزف الغريب "إلى ذلك الرجل الينبوع، في الحياة و في الموت إليه و قد كان كبيرا كالجزائر في الحب و الصدق.... مؤمنا كان... ورحل..محمد بوضياف".²

ثالثا- اللون الأبيض:

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص77.

² نفسه، ص 20.

ارتبطت دلالة اللون الأبيض بالصفاء و النقاء و كذا استعمل أيضا رمزا للسلام فأغلب دلالاته تكون ايجابية و قد ورد هذا اللون في شعر ملاحى مرة واحدة بدلالاته الصريحة ، ومنها ما يدل عليه بصورة غير مباشرة مثل: (النهار، الشيب، الصبح).

يقول الشاعر :

صدقني..

مابين الشوق النازف و الحلم المتورد

يقبع شبر سؤال ..

و أنا ولد الأرض الممشوقة بالحلم الأبيض

هاتفك بالورد..

وأنت أليف الوجدان ..

كي أعرف مقداري عند الشدة (1)

وظف ملاحى الصورة اللونية من خلال اللون الأبيض الذي دل على الأمل و الحلم بقدم

الصفاء و السلم لهذه الأرض، و شوق الشاعر لزوال هذه الشدة.

يستعمل ملاحى أيضا مفردات دالة على هذا اللون في قوله:

ريثما تستوي حالها..

و تعود إلى دمها..

ريثما تنتهي صفوة الراغبين امتداد الحصار

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص102

فلا بأس أن تكشف العين عن شوقها للنهار¹

شكل الشاعر صورته في هذه الأسطر من خلال توظيفه للوحدة المعجمية النهار و التي ترتبط باللون الأبيض للدلالة على شوقه للأمن و للسلام و تطلعه لزوال الحزن و الظلام.
رابعا- اللون الأحمر:

يعتبر الأحمر من الألوان الأساسية، عادة ما ترتبط دلالاته بالتضحية و الثورة، لم

يكثر ورود هذا اللون في شعر ملاحى يقول:

متى يملك القلب أنشودة من لهب؟؟

فاتحا سوف يبقى المسار ينازعه في الربوع

احمرار الشفق..

فاعتق

وطن ليس إلا.. و يسكن في دفتيه

الألق..

فاحترق⁽²⁾

جاء توظيف الأحمر هنا في سياق حديث الشاعر عن الغضب الذي يملكه اتجاه ما يحدث لهذا الوطن من نكبات.

و قوله أيضا :

¹ نفسه، ص116.

² علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص90.

تراودني

الساحات..

أمشي في الأحمر ..

أم أمشي في الأخضر ..

معصوبا (1)

ارتبطت دلالة الأحمر هنا بواقع الشاعر المملوء بالتوتر، أحس فيه الشاعر بالضياع و التيه من خلال توظيفه الثنائية اللونية (الأحمر و الأخضر).

خامسا: اللون الوردى:

نسبة إلى الورود و منها اشتق اسمه و هو لون يدل على الأنوثة و الطفولة و هو

رمز للسعادة و الفرح استعمله الشاعر بكثرة في شعره و من ذلك قوله:

إن كان لديك دليل العشق..

و لحن الأحن..

فاختاري .. النور الوردى..

و تعالي يا أم الحلم الآهل بالأعراس²

وظّف الشاعر هذا اللون و ربطه بالنور دلالة على انبعاث الفرح و السعادة.

3 - الصور الدينية والروحية:

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص92.

² نفسه، ص 94.

تحتل الصور الدينية والروحية مكانا واسعا في شعر ملاحى يعكس شخصيته المتمسكة بالدين الإسلامى حيث توزعت مفرداته على كامل تجاربه الشعرية و وردت كالأتي (نوح ، الله ، المجاهد ، زكاة ، شهادة ، العبادة ، نبوية ، أكفان ، سجود ، ملائكة ، العباد ، يصلي ، الدين ، الشهداء ، الدنيا ، سجادة ، الرحيم ، الكريم ، الرجيم ، الفلق ، سلسبيل ، زمزم ، العمر ، روحى ، النبوة ، الروح ، الودود ، الخلود ، المهتدون ، الهداية ، جنان ، الخلد ، الهدى ، دعاء ، سلام ، إيماننا ، سورة الأحزاب ، الرحمن ، إجلالا ، ساعة ، القبلتين ، نبيا ، موسى ، العالمين ، الشمس ، الملك ، سبأ ، بسملة ، الموت ، الصلاة ، المعصية ، آدم ، اهتدى ، ناصية ، نارها حامية ، جحيم ، أيوب ، تلاوة ، المصطفى ، سنة ، شهيدا ، عبيد ، كعبة ، جنة ، الجلال ، يوسف ، آذان ، مصحف ، النفوس ، الهداية ، ألهى ، بحمد الله ، الفتوى ، ذنبي ، الطهارة ، الإله ، المولى ، الكون ، الوحي ، فرعون ، الشافعى ، الإيمان ، الحجاج ، ربي ، الحكيم ، السقيم ، الصبر ، الوعيد ، اليهود ، رباه).

و يوظف الشاعر لفظة الشهيد في شعره بشكل كبير للدلالة على شهداء الثورة التحريرية

المجيدة يقول:

ولدنا يتيمين

كان لنا دفتر عائلى

و كان لنا موطن.. في سطور

و كنا نرى الشهداء بقرب مخداتنا كالنجوم¹

و في قوله أيضا يوظف صورة الشهيد للدلالة على الذين قتلوا ظلما على أيدي العابثين:

و تحت ظلالك مثاقنا يعقد

ستكون شهيدا

بلا سبب.

و لا سبب

وردة ستذوب في الذهب²

يستعمل لفظة الجنة: للدلالة على الوطن :

تطرد المعارك

و المسالك..

في.. ربوع الله ..

هل فينا ملائكة..

و جنتنا .. وطن..³

و يستعمل لفظة الله للدعاء و اللجوء إليه وقت الشدائد :

في الله الشدة..

فلتضرب بعصاها الريح الموبوءة..

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته ، ص 17.

² نفسه، ص 77.

³ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 21-22.

هذا وطني..و عليه دمي..

و جنون الأفراح..¹

و ملاحى عندما تضيق عليه السبل يسلم أمره و أمر وطنه لله جل حلاله و ذلك في قوله :

يا موطني.. الله غالب ..

صنعوك بالحب المبيت و الذكاء الخارق ..²

ومما سبق، يتجلى بأنّ صور ملاحى الشعرية تتمحور حول الوطن، تعطي المفردات إحياءات مختلفة بسياقات متنوعة، من خلال تجاربه الشعرية يؤكّد للمتلقى صدق عاطفته.

الصورة الرمزية :

يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية التي تثير الانتباه في الشعر المعاصر وهذا لكثرة توظيفه من قبل الشعراء ، و الرمز الشعري يعرف على أنه أداة لغوية تحمل وظائف جمالية عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر كما أنه " يجعل المتلقى يسبح في فضاء فسيح باحثاً عن التأويل و النص الغائب ، انطلاقاً من الرمز الظاهر الذي يعد وسيلة لأداء معنى معين بطريقة تختلف عن الإفصاح و الإبانة "³

فالرمز يعبر عن التجربة الشعرية للشاعر إذ نجده يوظف في شعره الرموز التراثية أو الدينية أو أدبية أو طبيعية إلى غير ذلك من الرموز.

¹ علي ملاحى، العزف الغريب، ص 109.

² نفسه، ص 15.

³ محمد محمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، لبنان ، ط1، ص 120.

بالإضافة إلى أنه يعتبر من أهم وسائل الإيحاء الذي يلجأ إليه الشعر المعاصر وهذا لبحثه الدائم عن أفضل وسائل التعبير عن تجربة الشاعر المعاصر، والإيحاء بمنعرجات نفسه الخبيئة، وتفاعلها مع مظاهر الوجود وصلتها بعناصر الواقع المحيط.¹

و ملاحى استخدم الرمز في الكثير من قصائده و خاصة الرمز التاريخي الذي نكتفى بالتمثيل له هنا، حيث نلمح الشاعر يستدعي العديد من الشخصيات التاريخية و هي تعتبر وسيلة تعبير رمزية عن تجاربه الحالية و يوظفها توظيفاً يتناسب مع ما يريد تصويره.

و نذكر أمثلة من ذلك حيث يستدعي الشاعر فيها شخصية تاريخية و يوظفها في قصيدته بلا وطن هل نعيش؟؟ من ديوان البحر يقرأ حالته يقول ملاحى :

بلا وطن هل نعيش ؟

التفاصيل شافية في الجبين .. و فاطمة

في الحنايا اشتهاه إلى أفق

من عزاء..

و فاطمة صورة من دم واضح الانتساب ..

تحقق في وجدنا بابتسام ..

و تقرأ عمق الجوارح :

" شعب كذا أو كذا سيعيش "

و يا شارة العز لم ينهزم فارس

¹ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص163.

في جنان البطولات ، لكن في نفسي الآن

ضوء يقايضني مثل طفل..¹

جاء هذا المقطع غني بالانزياحات افتتحة بلازمة استفهامية أملاها عليه الواقع الذي آل إليه هذا الوطن فصيغة الاستفهام هي مؤشر أسلوبى وظفه المؤلف حتى يترك القارئ في تساؤل دائم ، يربط هذه الدلالة بالصورة الرمزية " لالا فاطمة نسومر" كرمز للتضحية و العطاء و رمز للسمود ، وهبت حياتها للوطن ، صنعت بذلك أروع الأمثلة في تاريخ الجزائر .

حاول الشاعر من خلال هذه الصورة الرمزية استحضار شخصية لالا فاطمة، و ذلك من أجل الربط بين جيل ضحى من أجل حرية هذا البلد وبين واقعه المرير الذي انتكس فيه الوطن و شب فيه الألم و الحزن و أصبح وطن مملوء بالأسئلة و جد الشاعر نفسه أمامه كطفل تائه يفتقد للأمومة و هذا ما عبر عنه المؤشر الأسلوبى من خلال الأسطر الشعرية (ضوء يقايضني مثل طفل) . و فاطمة هي رمز للأمومة لأبناء هذا الوطن في نظره و لعل هذا هو السبب الذي جعل الشاعر يستحضر رمزا لامرأة لا لرجل لأنها منبع العطف و الحنان و صورة صادقة للتضحية .

و نجد أيضا توظيف الشاعر للرمز الدينى في شعره عن طريق استحضار شخصية دينية بارزة و تجسد ذلك في قوله:

و يا سيدي يوسف الحل في رؤيتك ..

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته ، ص88.

و أنت اعتراف القلوب ..

و مرآتنا الأصل ..

أنت انفراج الأسارير عبر يباس الرؤى

فاكتشف كل أحزاننا و اعترف..:

حملت الإناء و لم أرتو ..

و خطت القماش و لم أحتم..

و جبت البلاد و لم أفهم ..

و هذا أنا حائر في دمي..

فاكتشف كل أحزاننا.. و اعترف..¹

ملاحى في هذا المقطع الشعري يستحضر النبي يوسف كصورة رمزية جاءت جد معبرة و موحية ، و لعل اصطدام الشاعر بالواقع المتأزم للوطن جعله يستحضر هذا الرمز و حتى يتحقق هذا الربط بين استحضار شخصية النبي يوسف و الواقع المعاش استحدث الشاعر (رؤيا) و كما هو معروف أن كشف الرؤيا تعلق بالنبي يوسف حين كشف عن رؤية الملك ، فملاحى لم يجد حلا لرؤياه التي مثلها ب (حملت الإناء و لم أرتو .. و خطت القماش و لم أحتم .. و جبت البلاد و لم أفهم ..). لذا استجد بالنبي يوسف عليه السلام ليكشف عنها .

¹ علي ملاحى، البحر يقرأ حالته، ص 92.

فشعر ملاحى نجده حافلا بذكر الكثير من الشخصيات التاريخية و ربما ذلك عائد لشعوره بعدمية الشخصيات التي يعاصرها لذا هو يستحضر تلك الشخصيات التاريخية حتى يضعها في مواجهة واقعه الذي يشعر فيه و كأنه غريبا يحاول.

خاتمة

خاتمة

من خلال دراستنا للتشكيل الأسلوبي في شعر علي ملاحى بدءاً من التشكيل الموسيقي

ووصولاً إلى التشكيل التصويري خرجت بالعديد من النتائج أذكر أهمها كالاتي:

- أن شعر ملاحى يعد صورة صادقة للواقع الذي عايشه، حيث عكس شعره فترة حرجة و متأزمة مرت بها الجزائر، فجاءت قصائده ملحمية محملة بقضايا الوطن.

- يمتلك ملاحى قدرة فائقة في اختيار أوزانه الشعرية وملائمتها للموضوعات التي

يتطرق إليها، لذا نجد غلبة وزن البحر الكامل الذي استوعب كل مشاعره

وأحاسيسه.

- كما يلاحظ على ملاحى ميله للنظم وفق الشعر الحر لما يجده فيه من مرونة

وسهولة تستوعب سرعة تدفق تجربته الشعرية، وكذا التحرر من القيود التي

تفرضها القصيدة العمودية.

- و أثبت البحث كثرة استخدام الشاعر للزحافات و العلل فجاءت التفعيلات السالمة

مقاربة مع التفعيلات المتغيرة ، و كذا تنويعه في القوافي مما يعكس نفسية الشاعر

التي تميل إلى التغيير و التجديد.

- كما أن الشاعر ملاحى برهن على تمكنه من ناصية الشعر الحر، و ذلك من خلال

قدرته الفائقة على توظيفه لظاهرة التدوير التي حفل بها شعره.

- شكل التكرار حضوراً مميزاً في شعر ملاحى ساهم في بناء دلالة نصه الشعري

كما أعطاه إيقاعاً ، مميزاً يغري كل من يقرأ شعره و يجعله يتفاعل معه.

خاتمة

- أما فيما يخص التشكيل الصرفي و النحوي، اهتم فيه الشاعر باختيار الأبنية والصيغ، التي نوع في دلالاتها من خلال السياقات المتعددة التي وردت فيها، أما فيما يخص الجانب التركيبي برهن الشاعر على مقدرته في توزيع المفردات، وصوغ الأساليب، لذا جاءت لغة شعره مزاحة عن اللغة المعيارية مشكلة بذلك نسيجاً إبداعياً ميز شعره.
- تعددت الصور الشعرية في شعر ملاحى، من صور لونية ، حسية ، طبيعية ودينية وكذا حسن توظيفه للرمز و هذا يبرهن على اتساع روافد الشاعر الثقافية ونزعته الدينية و امتلاكه مخزون لغوي واسع.
- أغلب على شعر ملاحى صدق التجربة الشعرية، و ذلك من خلال الكم الهائل للأحاسيس والعواطف التي لمستها في شعره، و لعل هذا راجع الى تفاعله مع أحداث واقعه.
- أن شخصية الشاعر الحقيقية برزت في شعره من خلال صدحه بقول الحقيقة و نصره المظلومين و السخط على العابثين بهذا الوطن دون أدنى تردد أو خوف فلم يكن شعره مجرد مشاعر مبنوثة و إنما كان رسالة هادفة نقد من خلالها واقعه المعيش.
- وختاماً نرجو من خلال هذا البحث أننا استطعت إمطة اللثام عن مرحلة هامة من مراحل الشعر الجزائري المعاصر من خلال شعر علي ملاحى، كما نرجو أن تكون هذه الدراسة بادرة لدراسات أخرى في الشعر الجزائري المعاصر، ومحاولة قيمة للاهتمام بشعرائنا.

خاتمة

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أ - المصادر والمراجع العربية:

1. علي ملاحي ، صفاء الأزمنة الخانقة ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989.
2. علي ملاحي، البحر يقرأ حالته، مطبوعات الجاحظية، الجزائر، ط1، 2011 .
3. علي ملاحي، العزف الغريب، مطبوعات الجاحظية، الجزائر، ط1، 2011.
4. ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1979.
5. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ط2، 1952.
6. ابراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007.
7. ابن الأنباري، أسرار العربية، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط 1 ، 1997.
8. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تح : محي الدين عبد المجيد ، دار الجيل ، بيروت، ط5 ، 1981.
9. ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1991. مج7، مادة (ش،ك،ل).
10. ابن هشام، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع ، مصر، دط ، 2004.
11. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1999.
12. أحمد كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو و المعنى الإيقاع، دار غريب، القاهرة، ط1، 1989.

قائمة المصادر والمراجع

13. أحمد ياسين السليمانى ، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر ، دار الزمان ، سوريا ، ط 1، 2009.
14. أحمد يوسف ، يتم النص و الجينياالوجية الضائعة تأملات في الشعر الجزائري المختلف ، منشورات الاختلاف ، د ط، 2002.
15. إميل بديع يعقوب، موسوعة النحو و الصرف ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 ، 1986.
16. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي - أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001.
17. بشير تاوريريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ، دط، 2008 .
18. تمام حسان ، اجتهادات لغوية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 2، 1986 .
19. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1955م.
20. جمال مباركى، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، دط ، 2003.
21. جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار المناهل، بيروت، ط3، 2004.
22. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.
23. حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2002 .
24. خديجة الحديثي، أبنية الصرف في كتاب سيويوه، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط1، 1965.

قائمة المصادر والمراجع

25. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط4، 1975م.
26. سعد مصلوح ، في النص الأدبي، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002.
27. السعيد بوطاجين، الترجمة و المصطلح - دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2009.
28. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ، ط 3، 1997.
29. السكاكي ، مفتاح العلوم ، تقديم أكرم عثمان يوسف ، دار الرسالة ، بغداد ، ط 1، 1982.
30. سيبويه، الكتاب ، تح : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 3 ، 1988،
31. شفيع السيد، النظم و بناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب، القاهرة، ط1، 2006.
32. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، دط، 1977.
33. صلاح فضل، علم الأسلوب، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 3، 1988.
34. عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، دار هومة ، دط ، 2005 ،
35. عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، القاهرة، مصر، ط1، 1989.
36. عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دط، 1988.
37. عبد الرضا علي الودي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.
38. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، بيروت، ط3، 1982.

قائمة المصادر والمراجع

39. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير، الأردن، ط1، 2009.
40. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي و البلاغي، تقديم : محمد العمري، دار إفريقيا الشرق ، المغرب، دط، 2007.
41. عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق، دط ، 2006.
42. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، : تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط2، 1989.
43. عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1996.
44. عدنان بن ذريل ، اللغة و الأسلوب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، دط ، 1980.
45. عدنان بن ذريل ، النص و الاسلوبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، دط، 2000.
46. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب، الجزائر، ط1، 2005.
47. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار غريب ، القاهرة ، ط 4، دت.
48. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981.
49. عصام شرّتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا، دط ، 2005.
50. علي ملاحي ، صفاء الأزمنة الخائفة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، دط ، 1989.
51. علي ملاحي، البحر يقرأ حالته، مطبوعات الجاحظية، الجزائر، ط1، 2011 .
52. علي ملاحي، العزف الغريب، مطبوعات الجاحظية، الجزائر، ط1، 2011.
53. علي ملاحي، المجرى الأسلوبى، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007.

قائمة المصادر والمراجع

54. غازي يموت، بحور الشعر العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1992.
55. فاضل السامرائي، معاني النحو، دار الفكر، بيروت، ط1، 2002.
56. فتح الله سليمان، الأسلوبية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008.
57. فرحان بدري العربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دار مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
58. فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين مناصرة، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006.
59. محمد أحمد ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.
60. محمد أحمد الصغير، الأدوات النحوية في كتب التفسير، دار الفكر، دمشق، ط1، 2001.
61. محمد حسن عبد الله، الصورة الشعرية و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1981.
62. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط2، 2009.
63. محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1994.
64. محمد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1.
65. مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا و التشكيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002.
66. مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د ط، 2005.

قائمة المصادر والمراجع

67. مخلوف عامر، مراجعات في الأدب الجزائري، دار الأديب، الجزائر، دط، دت .
68. مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات، دار النديم، القاهرة، مصر، ط2، 1994م.
69. مصطفى شاهر خلوف ، أسلوب الحذف في القرآن الكريم، دار الفكر، الأردن، ط1 ، 2009.
70. معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي، دار الهدى ، الجزائر، دط، 2007.
71. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية، القاهرة، ط3، 2005.
72. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، دط، 1997.
73. هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، دار الأمل، الأردن، ط1 ، 2007.
74. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف ، الجزائر، دط، دت.
- ج- المراجع المترجمة:
75. بليث (هنريش)، البلاغة والأسلوبية - نحو نموذج سيميائي لتحليل النص-، ترجمة: محمد العمري، منشورات دراسات ساك، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1989م.
76. بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري، دمشق ، ط2 ، 1994.
77. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.
78. رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، مصر، دط، 1998.

قائمة المصادر والمراجع

79. رولان بارت ، الدرجة الصفر للكتابة ، تر : محمد برادة ، الشركة المصرية للنashرين المتحددين ، الرباط ، ط3، 1985.
80. فرانسوا راسيتي ، فنون النص و علومه ، تر : إدريس الخطاب ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010.
81. فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2003م.
82. ميكائيل ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب ، تر : حميد لحمداني ، دار النجاح ، البيضاء ، ط 1، 1993.

المجلات و الدوريات:

- 1 -حسين عبروس، من يصنع الشعرية الجديدة في الجزائر، مجلة الثقافة الجزائرية، العدد المزدوج 8- 9، 2006 .
- 2 -عبد الكاظم العبودي ، راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر، مجلة الثقافة، العدد المزدوج 8 - 9، 2006 .

المعاجم:

1. المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم ، السلسلة الأولى.

فهرس

محتويات البحث

محتويات البحث

المحتويات	الصفحة
- مقدمة	أ - هـ
- الفصل الأول : التشكيل الأسلوبي	38-07
1- الأسلوب و الأسلوبية	07
2- عوامل التشكيل الأسلوبي	21
أ - المؤلف	26
ب- النص	29
ج- المتلقي	31
3- العوامل المشكلة لأساليب الشعرية الجزائرية المعاصرة	33
الفصل الثاني: التشكيل الموسيقي في شعر علي ملاحى:	98-39
1- أثر الوزن في إنتاج الدلالة	41
2- التفاعيل و إنزياحاتها	49
3- القوافي و دلالاتها	56
4 - البنية المقطعية	78
5 - التدوير	82
6 - التكرار	87
الفصل الثالث: التشكيل الصرفي و التركيبي في شعر علي ملاحى	157-99
1- التشكيل الصرفي	100
1- أبنية الأفعال	101
2- أبنية المصادر	110
3 - أبنية المشتقات	117
2- التشكيل النحوي التركيبي	129
أ- أبنية الأدوات النحوية	129
- الضمائر	130

فهرس محتويات البحث

132	- حروف الربط
134	- أحرف الجر
136	- أدوات الاستفهام
139	- أدوات الشرط
140	- أحرف النهي و النفي
142	- أدوات النداء
143	ب- تركيب الجملة
143	1- التقديم والتأخير
150	2 - الحذف
195-158	الفصل الرابع : أنماط الصورة الشعرية في شعر علي ملاحى:
161	أ- الصورة الحسية
162	- الصورة السمعية
163	- الصورة البصرية
166	- الصورة الشمية
166	- الصورة الذوقية
168	- الصورة اللمسية
170	- الشعور والقلب
172	ب- صور الطبيعة
173	- الصورة المائية
176	- الصورة النارية
178	- الصورة الترايبية
180	- الصورة الهوائية
182	ج- الصورة اللونية
183	- اللون الأخضر
184	- اللون الأسود

فهرس محتويات البحث

- .187.....- اللون الأحمر
- .188.....- اللون الوردي
- .189د- الصور الدينية والروحية
- .191.....هـ - الصورة الرمزية
- .197.....- خاتمة
- .199.....- ملحق في مختصر سيرة الشاعر علي ملاحي
- .207.....- قائمة المصادر والمراجع
- .218.....فهرس محتويات البحث

ملحق

في مختصر سيرة

علي ملاحى

ملحق السيرة الذاتية

بيان السيرة الذاتية

للأستاذ الدكتور و الشاعر علي ملاحي



1- السيرة الشخصية:

الاسم واللقب: علي ملاحي

تاريخ الميلاد ومكانه: 1961/09/07 بالعامرة ولاية عين الدفلة

الحالة العائلية: متزوج وأب لستة أطفال.

من أبناء الريف الجزائري (جبال الظهرة).

من عائلة فلاحية بجوار نهر الشلف/ دوار الحمادشية التابع

لعرش المخاطرية (البلدية حاليا) التي كانت تابعة لبلدية العامرة

ولاية عين الدفلة.

نبغ في الشعر منذ طفولته، شارك بأشعاره في العديد من الجرائد و هو لا يزال في طور الثانوي من مسيرته التعليمية، انتقل لمزاولة دراسته العليا بجامعة وهران، و هناك صقل موهبته الشعرية بانضمامه إلى نوادي أدبية و التقى هناك بالعديد من الشعراء الذين كانوا يتنافسون في قرض الشعر، كتب في مختلف المواضيع إلا أن فترة الثمانينات كانت نقطة حاسمة في تحديد مسار شعره ، إذ أخذ يكتب عن وطنه و سخر شعره للكتابة عن المعاناة و الألم الذي كان يعيشه الشعب الجزائري آنذاك، و ظهرت لديه في هذه الفترة العديد من الدواوين الشعرية كلها تتحدث عن الوطن مدحا و فخرا و تحسرا و توجعا عليه و شوقا إليه بعدما استقر فترة في القاهرة ، و لا يزال ليومنا هذا يكتب عن هذا الوطن وفاء و إخلاصا.

— أهم مؤلفاته الشعرية:

صاحب أربع مجموعات شعرية: أشواق مزمنة/ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع/ الجزائر

1987 - صفاء الأزمنة الخانقة/ المؤسسة الوطنية للكتاب/ الجزائر 1989 -العزف

الغريب/ 2011/ دار الجاحظية - البحر يقرأ حالته/ 2011/ الجاحظية - إلى جانب 3

مجموعات مخطوطة (شعرية).

ملحق السيرة الذاتية

لم يكتفي في الشعر و إنما لديه العديد من المؤلفات النقدية منها:

- شعرية السبعينات/ القارئ والمقروء/ دار التبيين / 1995 -

- المجرى الأسلوبى للمدلول الشعري العربي المعاصر/ 2007

- الجملة الشعرية في القصيد الجديد/ 2007

- هكذا تكلم الطاهر وطار. مقامات نقدية وحوارات مختارة. جمع واختيار وتقديم.

(أربعة مجلدات). كنوز الحكمة بدعم من وزارة الثقافة / 2011.

- أقلام على الدرب , كتاب نقدي عبارة عن توجيهات أدبية نقدية 639

صفحة صادر عن وزارة الثقافة الجزائرية طبع دار كنوز الحكمة. الجزائر .

2 سيرته الأدبية:

- ناشط إعلامي بجريدة الجمهورية (النادي الأدبي) من سنة (1980-1985)

- ناشط إعلامي بالجرائد الوطنية (الجمهورية، السلام، الشعب، المساء والخبر) من

سنة 1979 إلى الآن من خلال مقالات متفرقة ومساهمات أدبية.

- منتج إذاعي على مدى أربع سنوات لبرنامج أدبي (أقلام على الدرب) من سنة

(1999-2003).

3 سيرته العلمية:

- الرتبة العلمية: أستاذ التعليم العالي منذ تاريخ 2009/12/24.

- أستاذ محاضر أ منذ تاريخ 2004/12/14 .

- التخصص: الدراسات النقدية المعاصرة.

° مكان العمل: جامعة الجزائر 2 بوزريعة-كلية الآداب واللغات-قسم اللغة العربية.

° ليسانس في اللغة العربية وآدابها - جامعة وهران / جوان 1985

° ماجستير في اللغة العربية وآدابها - جامعة عين شمس - القاهرة / فبراير 1990 .

° موضوع البحث: الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة / مفهومها وخصائصها/

دراسة أسلوبية. إشراف الدكتور صلاح فضل، جامعة عين شمس القاهرة فبراير

1990 بدرجة الامتياز.

ملحق السيرة الذاتية

- ° دكتوراه دولة من جامعة الجزائر /14 ديسمبر 2004/ موضوع البحث: الدلالة الشعرية الجديدة/ طبيعتها وخصائصها/ دراسة أسلوبية لنموذج شعري جديد. إشراف الدكتور: عبد القادر هني.
- ° رئيس فرقة بحث بعنوان: "مستويات التلقي الأدبي في الجزائر بعد الاستقلال تحت رقم 12/98 /u1601".
- ° رئيس فرقة بحث بعنوان: "حضور الخطاب الشعري الجزائري في المنابر العربية تحت رقم 00120060033 u".
- ° رئيس فرقة بحث بعنوان: "حضور الخطاب الروائي الجزائري في المنابر العربية" منذ تاريخ 2011/01/01.
- ° مدير تحرير مجلة التبيين التي تصدر عن جمعية الجاحظية ابتداء من العدد 27 إلى الآن (سبتمبر 2012).
- ° رئيس تحرير مجلة الحكمة (مجلة دورية أكاديمية محكمة) بداية من السداسي الأول من 2013. تصدر عن مؤسسة كنوز الحكمة للنشر و التوزيع -الابيار - الجزائر - مشارك في عدد من الملتقيات العلمية الوطنية " بشار، سعيدة، الجزائر، البليدة".
- ° رئيس اللجنة البيداغوجية لقسم اللغة العربية جامعة الجزائر خلال الموسمين الجامعيين: 2006/2007، 2007/2008.
- ° نائب رئيس القسم المكلف بالبحث العلمي والدراسات العليا بداية من الموسم الجامعي 2009/2010 (جويلية 2009) إلى يومنا هذا.
- ° رئيس مشروع بقسم الماجستير خلال الموسم الجامعي 2007/2008، 2009/2010، 2010/2011.شعبة الدراسات الادبية .
- ° رئيس مشروع بقسم الماجستير .شعبة المارس النقدية وتحليل الخطاب خلال الموسم الجامعي 2011-2012 والموسم الجامعي 2013-2014
- ° عضو اللجنة العلمية لقسم اللغة العربية وادابها بجامعة الجزائر 2 منذ الموسم الجامعي 2012 - 2013

ملحق السيرة الذاتية

4-النشاط العلمي:

- المشاركة في الملتقيات العلمية: ملتقى السرديات ببشار - ملتقى المناهج والتراث بسطيف - ملتقى علم النص بالجزائر، خلال دورات مختلفة.
- المشاركة في ملتقيات علمية دولية في مصر والمغرب.
- مشرف علمي على أكثر من 25 رسالة ماجستير بكل من جامعة الجزائر، جامعة البليدة وجامعة الشلف.
- مشرف علمي على أكثر من 20 أطروحة دكتوراه بجامعة الجزائر نوقشت منها 03 أطروحات وبصدد مناقشة ثلاث رسائل أخرى.
- مشرف على أكثر من 100 ليسانس بين جامعة البليدة وجامعة الجزائر منها أكثر من 35 مذكرة ابتداء من 2004 إلى الآن

- رئيس شعبة الماجستير خلال موسمي 2007/ 2008 و2008/2009.
- مشارك في الإشراف والتصحيح بقسم الماجستير في كل من جامعة الجزائر، جامعة البليدة، جامعة الشلف وجامعة ورقلة.
- أستاذ بقسم الماجستير جامعة سعد دحلب البليدة ابتداء من المواسم الجامعية 2002/ 2003 (مقياس نظرية القراءة) ، 2003/2004 (تحليل الخطاب) ، 2005/2006 (علم المصطلح)، 2006/2007 (علم المصطلح)، 2008/ 2009 (الأدب المعاصر) ، 2009/2010 (الأدب المعاصر) .
- أستاذ بقسم الماجستير جامعة الشلف خلال الموسم الجامعي 2006/2007 (تحليل الخطاب الأدبي).

5-النشاط الثقافي:

- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين منذ 1987 - أمين وطني باتحاد الكتاب الجزائريين من سنة (1998-2000).
- عضو فعال في جائزة مفدي زكريا التي تنظمها جمعية الجاحظية الثقافية كل سنة وذلك على مدى سنوات (1995-2009)

ملحق السيرة الذاتية

- ممثل اتحاد الكتاب الجزائريين في مهرجان الرباط الثقافي عام 1999 بالمغرب
- مساهم بشكل متواصل منذ 1982 إلى الآن في الجرائد الوطنية:
- مساهم فعال في الملتقيات الأدبية وبحوزتي الكثير من الشهادات الشرفية الثقافية.
- رئيس اللجنة العلمية لملتقى نقد النص في الجرائد بالمركز الجامعي سعيدة.