الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة ورقلة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم الأدب العربي

# أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي (قصائد غجرية) نموذجا

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والآداب

تخصص: الأدب العربي ونقده

من أعداد الطالب:

محمد الأمين شيخة

إشراف الدكتور

كمال عجالي

**أعضاء لجنة المناقشة:**

الدكتور:..... رئيسا

الدكتور: كمال عجالي مشرفا ومقررا

الدكتور: ..... عضو

الدكتور: ..... عضو

الدكتور: ..... عضو

السنة الجامعية: 2002-2003

**الإهـــــداء**

إلى الوالدين الكريمين والولد

... صلاح الدين

... ثم الزوجة الكريمة

...أهدي هذا العمل المتواضع.

## مقدمـــة

تصبو الدراسات اللغوية الحديثة، وبشتى مشاربها، ومناهجها، إلى محاولة جادة للكشف عن أكبر عدد ممكن من العناصر المميزة للخطاب عامة، والخطاب الأدبي منه على وجه الخصوص، وكان سعي الدراسات الأسلوبية ضمن الدراسات اللسانيات منصبا في هذه الاتجاه إلا أنها اتخذت من اللغة ميدانا رحبا للكشف وتتبع جميع التوظيفات الفردية، والخاصة للغة في شلكها التعبيري المبني على أساس الوعي، والأختيار، وحاولت أن تقارب العمل الأدبي، وفق مستوياته المعروفة من أجل الوصول إلى إبراز سمات، وخصائص الأسلوب ومن ثمة اتجهت بعض المناهج الأسلوبية إلى حد الكشف عن ذاتية، ونفسية منتجي هذه الأعمال الأدبية في اعتمادها على علمي النفس والاجتماع.

وأهم ما يميز هذه الدراسات الأسلوبية اقترانها بالمناهج العلمية، والتطبيقية قصد التوصل إلى الإمساك بالمفاصل المنطقية الحسية في العمل الأدبي، ومن ذلك التأسيس لقواعد علمية منهجية العلم الأسلوب، وتمكننا من أن نتحدث بدون حرج عن مناهج حديثة في الدراسات الخاصة بالأسلوب رغم ما قيل وما يقال حول إجرائية، وعلمية هذه الدراسات.

وحرصا منا لأجلاء هذه الجوانب الخفية بشقيها النظري والإجرائي، ارتأينا أن نقدم هذه الدراسة المتواضعة، والتي حاولنا من خلالها الكشف عن ماهية هذه الدراسات، وتتبع تطورها، ورصد أهم خصائصها، وفروعها مارين إلى رصد أثر هذه النشاطات ذات أصول العربية في الوصف العربي، ودراساته المتنوعة في هذا الميدان.

لقد اتخذت الأسلوبية الحديثة من الشعر، أو الخطاب الشعري ميدانا خصبا لتطبيق المقولات، والنظريات الأسلوبية السائدة في الساحة النقدية، وشعورا منا بهذه الميزة، أنصب اهتمامنا على ديوان (قصائد غجرية) للشاعر الجزائري عبد الله حمادي، كمتن، ومدونة اعتمدناها حقلا خصبا للدراسة الأسلوبية لأسباب تبدو ذاتية محضة للوهلة الأولى، ناجمة عن إعجابنا الخاص، وولوعنا بكتابات هذا الأخير، ورؤيته الفذة للوجود والواقع اللغوي. وتوظيفه الخاص للغة، مما أضفى على جل إنتاجاته سمات أسلوبية متميزة تنم عن فكر وإطلاع، وعاطفة جياشة، وتجربة صادقة وشعور فياض، ثم إنتقل هذا الإعجاب الذاتي بفض هذه السمات إلى واقع النص ذاته، والذي يعكس من الوهلة الأولى طواعيته، وخصوبته، وفتح الباب أمامي للولوج إليه عبر هذا المنهج متسلحا ببعض القراءات والمقارنات المتواضعة التي أفادتني كثيرا.

وقد سبق للشاعر أن علق على هذا الديوان في حوار ساخن نشر بجريدة (النور) في العدد الخامس من سنة (2001م). وصف فيها هذه التجربة بمثابة البحث الجديد عن اللحظة الهاربة، التي أدرك فيهل مؤخرا

---

أنه بالإمكان مد جسر متين بين الحداثة، والتراث، لأن لكل منهما روافده ومقولاته.*

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو المنهج الأسلوبي التعبيري، حاولت من خلاله الكشف عن سمات التعبير في هذه النصوص، لما يتوافر عليه هذا الأخير (المنهج) من معطيات كثيرة، حاولت هي بنفسها فرض هذا الاتجاه في الدراسة، وخاصة بعد اقتران الأسلوبيات بالدراسات اللغوية التي أعطت لها فعاليات وإجراءات امتزجت فيها الدراسة اللغوية بالأدبية إمتزاجا متكاملا، أما تعبيرية الأسلوب التي اتخذتها كغاية، فلا تعكس بصورة مباشرة صورا نفسية الناص قدر ما تعكس قيما تعبيرية جماعية ترسم واقعا يتظافر فيه الواقع المادي والواقع الاجتماعي مع الواقع الأدبي الإبداعي، وهو ما نبه إليه الفليسوف الفرنسي (ميشال فوكو) في سياق تفسيره لماهية الخطاب الأدبي وعلاقته بالإنسان واللغة معا، وانبثاقه غاية يراها ناجمة من ترابط فلسفة الذات الفاعلة مع فلسفة القرائن الشاملة، وفلسفة التجربة المنشئة، ويتضح من خلال ذلك الدور الذي لعبه علم أسلوب الفرد ضمن الجماعة الاجتماعية، والذي أرسى قواعد أبو الأسلوبية ومؤسسها العالم السويسري (شارل بالي)، والتحديدات الأسلوبية التي خصصها تلاميذه (جول ماروزو، مارسيل كريسو) في النصوص الإبداعية، ومدى الإسهامات النقدية التي أفادت الدراسات الأسلوبية من لدن العالم (ليوسبتزر) في اهتمامه بالحدس، والانحراف اللغوي المرتبط بذات النص، وكل هذه المعطيات، والأسس ساعدتنا في استخلاص السمات التعبيرية ضمن المدونة المدروسة.

أن الموضوعية والدقة العلمية المنشودتين في هذه الدراسة تتضحان من خلال تتبع البنى اللغوية في إيقاعاتها، وطبيعة موادها، وتركيباتها، ودلالاتها، وصورها التي تتحكم في بناء هذه النصوص، مما سيمكننا من اكتشاف القواعد، والآليات، والعلاقات المختلفة، والمتشابكة، وهو ما سيوصلنا إلى أحكام بعيدة عن الآراء التعبيرية، والناتجة عن تأويلات انطباعية، إذ تركت النص يعبر بنفسه عن أهم خصائصه الشكلانية المتفاعلة من أجل إبراز طاقاته وإمكاناته التعبيرية الكامنة، ويعود الفضل في اتجاه هذه المنهجية إلى القراءات والخبرات السابقة، وإلى نصائح، وتوجهات السيد المشرف، وبعض الأساتذة المشكورين سلفا.

وما نسجله بخصوص المصادر، والمراجع المعتمدة التي أفادتنا كثيرا في اتخاذها كقاعدة خلفية ونظرية قبل الولوج إلى الدراسة التطبيقية، وهو صعوبة الحصول على البعض منها، فكانت جهودنا منصبة على البحث عنها في شتى مواردها، واكتفينا في البعض منها على المراجع التي تحيل إليها، ومع ذلك أحسسنا بأننا غطينا معظمها، وأهمها، رغم الإشكالات التي تطرحها أحيانا، وأهمها قضية المصطلح النقدي، وتنوعه بينها، وكان لنا أن اعتمدنا على بعض المصطلحات الشائعة، والقريبة من الصواب لأن طبيعة المنهج تتسم باعتماده على مصطلحات متعددة بتعدد المدارس، والمناهج وخاصة الغربية منها

---

* ينظر: حسين خمري وآخرون، سلطة النص في ديوان (البرزخ والسكين) لعبد الله حمادي منشورات النادي الأدبي، جامعة قسنطينة الجزائر ط1، 2001م ص30

أضف إلى ذلك عملية الترجمة إلى العربية، وما يشوبها من تحويل، أو بعد عن المعنى الدقيق.

أما الدراسات السابقة في هذا الميدان فقد سجلنا دراسات قيمة، ومهمة تعتبر قمم الدراسات في هذا المجال قام بها رواد هذا الفكر الأسلوبي في الوصف العربي، وعلى رأسهم الدكاترة صلاح فضل، وشكري عياد وسعد مصلوح وعبد السلام المسدي ومحمد عبد المطلب، ونور الدين السد وعدنان بن ذريل، وغيرهم، والتي ميزتها الحداثة والجرأة العلمية، كما تشير إلى مختلف الدراسات والرسائل الجامعية، مختلف المقالات المنتشرة، التي حاولت الألمام بشتات هذا الميدان النقدي بشتى مستوياته، ونشير هنا على سبيل التمثيل لا الحصر، إلى دراسة الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه (النقد والحداثة) التي تناول فيها تحليل أسلوبيا القصيدة ولد الهدى لأمير الشعراء أحمد شوقي وفق ما سماه بالتظافر الأسلوبي أو تظافر المضامين الدلالة في هذه القصيدة، وكذا دراسة للدكتور حسين حمزي مطبقة على قصيدة (يا أمرأة من ورق التوت) للشاعر عبد الله حمادي، والتي ناقش فيها ظاهرة الأنزياح، وشعريته، كما نشير إلى تحليلات أسلوبية لقصائد مشهورة ومعلقات شعرية قديمة قدمت كرسائل ماجستير، ودكتوراه في جامعات عربية، إلا أن ما يسجل على بعض هذه الأعمال هو غموض الوسائل والأهداف أو صعوبتها أحيانا، كما نجد اقتصار بعضها على جوانب أسلوبية وظواهر معينة كالأنزياح، والتناص مخافة الوقوع في متاهات لا حصر لها، وأخرى لم تعط إجابة شافية وكافية في كيفية الاستفادة من منهج معين كالمنهج التعبيري الذي دعا الدكتور صلاح فضل في كتابه (علم الأسلوب) إلى اعتماده في الدرس العربي، ثم ألح على الجمع بين أكثر من منهج (المنهج الوصفي والمنهج التاريخي) للوصول إلى تحقيق وظائف تعبيرية في النصوص الأدبية.

أن طبيعة هذه الدراسة تحتم علينا التوقف على طبيعة التعبير وخصائصه من خلال هذه المدونة، ولا نجزم كفاية هذه النصوص للوصول إلى حقيقة المرجوة إلا أننا سنعمد إلى إعطاء صورة موجزة عن تعبير الناص في فترة من الفترات الزمنية التي تغرب فيها الناص عن الوطن الأم، فكان تدرجنا من القسم النظري في فصلين منفصلين خصصنا الفصل الأول منهما، والمعنون بـ(الخطاب والأسلوب) في التعريف بالخطاب، وعلاقته بالنص، وبنظرية الإيصال، وعلاقة الخطاب بالشعرية في ظل النقد الحداثي، ثم خلصنا إلى مناقشة الأسلوب كظاهرة بارزة في الخطاب الأدبي فعرضنا خصائصه، وعلاقاته المختلفة، وإنتقلنا إلى الفصل الثاني المعنون بـ(الأسلوبية بين النظرية والتطبيق)، والذي خصصناه لعلم الأسلوب، وعلاقة الأسلوب به من خلال التعريف بالأسلوبية في ظل نظرية الإيصال، ونظرية الأدب، وإنتقلنا إلى الكلام عن الأسلوبية كمنهج، وعلاقتها بالتعبير من خلال قضايا، وإشكالات المنهج الأسلوبي، وفعالية التعبير وإنبثاق المنهج التعبيري.

أما القسم الثاني، والأخير فتفرد بفصل تطبيقي معنون بـ(المستويات الأسلوبية التعبيرية في ديوان قصائد غجرية) قسمناه وفق مواقف نابعة من الناص إلى قسمين رئيسين. تناولنا في القسم الأول السمات التعبيرية في دائرة ذات الناص (الأنا)، وعالجنا مختلف قصائده وفق مستويات لغوية معروفة. والقسم الثاني خصصناه للسمات التعبيرية في دائرة الأخر (ذوات الأنتم، الأنت، العلم، والمعلم)، وعالجنا مختلف قصائدها وفق مستويات لغوية معروفة، وخلصنا في هذا الفصل إلى معالجة الصورة، وأثارها الجمالية، والتعبيرية

وفق القسمين المذكورين لنخرج بخصائص تتظافر فيه الصورتان مع الطاقات التعبيرية المكشوفة من خلال المستويات اللغوية الأخرى، وسوف تمضي هذه الدراسة على منهج انتقائي لا إحصائي يرصد أهم الشواهد التعبيرية التي تلتزم تمثيل ما لم يقع عليه الاختيار من نماذج أخرى مما فسح لنا المجال للتصرف في ممارستنا النقدية من دون اللجوء إلى إقحام أدوات منهجية تتنافر، وطبيعة هذه النصوص.

ويجدر بنا الإشارة إلى أهم الصعوبات التي واجهناها خلال إنجاز هذا العمل، والمتمثلة بالخصوص في قلة المصادر، والمراجع المتخصصة في ميدان البحث الأسلوبي، وخاصة في جانبها التنظيري الذي يجمع بين جميع التيارات إلى جانب إقتصار بعض الدراسات على جوانب أسلوبية معينة من دون الخوض في جميعها والتركيز على ظاهرة من الظواهر المائزة، كما واجهنا صعوبة في تحديد، أو اعتماد تيار أسلوبي من دون الإستفادة من تيار آخر، إلى جانب إشكالية المصطلح النقدي، وتنوعه، وتبرز في القسم النظري إشكالية الموائمة، أو التوليف بين النص المعالج، والمستوى اللغوي المناسب له (صوتي، معجمي، تركيبي، دلالي). مما حدا بنا إلى القراءة الأولية الشكلية، والمعنوية لأختبار طواعية النص المختار لمستوى من المستويات السالفة، والتي تثمر النتائج المرجوة.

وتبقى هذه الدراسة مجرد محاولة للاقتراب من عالم المنهج الأسلوبي نابعة من إحساسنا بخلو الساحة الجزائرية من مثل هذه الدراسات الأسلوبية، ولا تهدف بوجودها العيني، والمادي إلى إضافة الجديد، أو ذكر القديم قدر ما تهدف إلى أعطاء شحنة دافعة لمسيرة هذه الدراسات، وخاصة العربية منها ذات الخصوصية اللغوية، والأدبية، والثقافية.

ولا يفوتنا في هذا الصدد تقديم أسمى عبارات الشكر، والتقدير لكل من ساعدنا في دفع هذه الجهود لتلد هذا العمل النقدي المتواضع وأخص بالذكر السيد المشرف الدكتور كمال عجالي، وكذا الأساتذة، والزملاء الأوفياء.

ونختم هذه المقدمة بكلمة قالها الشهيد: سيد قطب (أن كلماتنا تظل عرائس من الشمع حتى إذا متنا في سبيلها تبت في الروح، وكتبت لها الحياة)

والله نسأل أن يلهمنا الصواب والسداد

# الفصل الأول: الخطاب و الأسلوب

1. **الخطاب في نظرية الإيصال**

**أ.مكونات الإيصال و وظائفه**

**ب.مقومات الخطاب و أنواعه**

**ج.جدلية الخطاب و النص**

2. **الخطاب في نظرية الأدب**

**أ.أسس الخطاب الأدبي**

**ب.الخطاب الأدبي و الشعرية**

**ج.الخطاب الأدبي و الفكر النقدي**

3. **نظرية الأسلوب: الأسس و التصورات**

**أ.علم البلاغة و الأسلوب**

**ب.مفاهيم الأسلوب و تصانيفه**

**ج.مظاهر و مواقف في الأسلوب**

**د.علاقات الأسلوب السياقية و النسقية**

## 1) الخطاب في نظرية الإيصال:

تتميز الطبيعة البشرية بنوعية، وخصوصية التواصل و الإعلام المبني على أطراف عديدة، وقد ميز العالم البلجيكي الأنتربولوجي (كلود ليفني شراوش 1908-.) بين ثلاثة مستويات مختلفة للتواصل البشري: فهناك تواصل مع النساء من طريق الزواج، ويرى أن له إيقاعا بضيئا لأن فكرة، وموضوع الزواج من طبيعة واحدة، وهناك تواصل الرسائل، وهو ذو إيقاع شديد وسريع اللغة، وتواصل الثروات والخدمات لها وسائل عديدة كالعملة، والأوراق المالية [1]، وعلى إثر ذلك تأسس على علم الإعلام على يد كل من العالمين (شانون1916-.) و(وافار 1894-.) اللذين وضعا في أواخر الأربعينات من القرن العشرين علم الإعلام بهدف قياس الإعلام، وشروط تبادل المعلومات مما أثر تأثيرا جليا على الأعمال اللغوية فيما بعد [2]. وانتقلت بعد ذلك نظرية التواصل، أو الإيصال (la théorie de la communication) لتكون فرعا من فروع نظرية الإعلام و التواصل يفيد معنى توصيل المعلومات بواسطة الرسائل على أشكال صوتية أو شفوية أو نظرية أو مكتوبة و يقوم الإعلام بوظيفة تتكامل فيها عمليات الجمع (إستلام)، والنقل (إرسال)، والتحليل (إعادة التشكيل) [3].

يعتبر الخطاب في ذلك كله عنصرا أساسيا، ومحورا في هذه العملية ((إن الخطابية هي الخاصية الأساسية لكل كلام))[4] وقد خص العالم (مخائيل ديفاتر)* الخطاب الأدبي بأنه ((...ضرب من التواصل وجنسا من الأخبار لا يختلف عن صنوف الخطاب الأخرى إلا بما يركب فيه صاحبه من خصائص شكلية تفعل في المتلقي فعلا يقرره الكاتب مسبقا، و يحمله عليه))[5]. كما لا يمكن إغفال ما للخطاب الأدبي المنجز من أهمية في الدراسات اللغوية عامة والدراسات الأسلوبية خاصة، والأثر الذي يخلفه في المتلقي توصيا، وجمالا.

و قبل الخوض في غمار الخطاب الأدبي كظاهرة بشرية في هذه العملية الحيوية يجدر بنا تحليل هذه العملية وفق مكوناتها الأساسية، وخصائصها ومن ثمة أهم وظائفها الحيوية، وأدوارها الأساسية التي تعمل في تكامل عجيب لتحقيق الوظيفة الأساسية، ألا وهي وظيفة الإيصال العامة لدى الإنسان.

---

1) ينظر:صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق العربية بيروت، ط 3 ،1985 لبنان ص 229.228
2) ينظر: الزواوي بغورة، المنهج البيتوي، دار الهدى، الجزائر ط1،2001 ص 22 نقلا عن
C.E. Shannon/ Weaver philosophies, Tome II, Le monde Paris 1984 P 45
3) ينظر:المرجع نفسه ص 22
4) نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1 دار هرمة، الجزائر 1997 ص 216
5) المرجع نفسه ص 223
* أستاذ بجامعة كلومبيا بالولايات المتحدة وأحد أبرز اللسانين في خمسينات القرن العشرين من أبرز مؤلفاته (محاولات في الأسلوبية البنوية)

**أ) مكونات الإيصال ووظائفه:**

يرى العالم، واللساني الفرنسي (بيارجيروP.Guiraud) في كتابه(علم الإشارة) أو (السيميولوجيا) أن الإشارة، أو وظيفة الإشارة تتجلى في عملية التوصيل، أو الإيصال وذلك وفق عناصر تتلخص في وجود الرسالة، التي تحمل موضوعا، أو شيئا معينا ومرجعا، وكذلك إشارات، أو شفرة معينة، كم تتضمن أداة

أو وسيلة توصيل فعالة، وتفترض وجود مرسل، ومرسل أليه وبذلك تعد هذه العناصر الستة مكونات نظرية الإيصال [1] وقد أتفق هذا مع ما جاء به العالم الروسي (رومان جاكبسون 1896-1981) في تحليله للعناصر الداخلة في عملية التواصل، وأعتبر هذا الأخير أن كل حدث لغوي يتضمن رسالة بوصفها المحور الأساسي في العملية لما تتصف به من خصائص تبرز فيما بعد أثناء حديثه عن الشعرية وبقية العناصر الأخرى (المرسل ، المرسل أليه، المحيط (المرجع)، رموز الإيصال، التماس (القناة)).

إلا أنه حدد لكل عنصر منها وظائف معينة، وهي وظائف لسانية تبرز فيما بينها بتركيز الاهتمام على إحداها، و يمكن تلخيص هذه العناصر، ووظائفها فيما يلي [2].

1. المرســـل ← وظيفة انفعالية، وتعبيرية
2. المرسل أليــه ← وظيفة مفهومية، وانطباعية، وتأثرية
3. الرسالـــة ← وظيفة شعرية (التركيز على الرسالة لذاتها فقط)
4. المحيـــط ← وظيفة مرجعية، وتعينية، ومعرفية
5. القنـــاة ← وظيفة إنتباهية (يقوم بها عماد الإيصال)
6. رموز الإيصال ← وظيفة فوق لغوية واصفة

ومنه يتم كما يرى الدكتور عبد السلام لمسدي الإبلاغ، أو الكلام ((...فتكون بنية الكلام مصطبغة بسمات الوظيفة الغالبة))[3] وهو ما اصطلاح عليه بالقيمة المهيمنة في عملية الإيصال (la fonction-prédominante ) وتجمع بحوث النقاد الغربيين، والعرب على اهتمامهم بالرسالة، وتوظيفها الشعرية بوصفها موضوع علم الأدب وبذلك تتضح عناصر الرسالة من لغة، وأسلوب، وغيرها لتتصدر بحوث هؤلاء النقاد ثم النظر إلى الرسالة الأدبية وفق عناصر التواصل لإبراز خاصيتها عن بقية الرسائل. مما أدى بالضرورة إلى إهمال بعض العناصر الأخرى كالسياق، أو القناة، أو غيرها نظرا للدور الهامشي الذي تقوم به أثناء التواصل.

---

1. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ج 1، ص 224 نقلا عن بيار حيور: الأسلوب والأسلوبية ص 63
2. ينظر:منذر عياشي،النص (ممارسته و تجليانه) **الفكر العربي المعاصر** العدد (96-97) حلب، سوريا1992 ص 58.57
3. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب الدار العربية للكتاب تونس ط 2، 1982 ص 158

وقد حدد العالم والناقد (ميخائيل ريفاتير) خصائص التواصل في ثلاث ميزات أساسية [1]

1. التواصل بوصفها لعبة لغوية تقوم بها الكلمات، و يدمجها النص
2. توصيل النص إلى القارئ و تقيمه له باعتباره مطابقا، أو محايدا للنظام الكلامي السائد
3. النص بوصفه ذاتا منفصلة عن التواصل يتجاوزه الواقع والمؤلف معا، وفيه نلمس بروز وظيفة الرسالة باعتبارها خطاب تكمن فيه طاقة حيوية ناجمة عن التغريب والمفاجأة و هو ما ثبت أخيرا في مفهوم الشعرية، والتي تتأسس بدورها على عنصر هام ألا، وهو الأسلوب كحدث لساني لم

يفرق (رومان جاكسون) بينه، وبين الوظيفة الشعرية بوصفها حدثا واحدا يركب بين عمليتين متواليتين في الزمن والوظيفة وهما الاختيار والتركيب [2]، وهو ما سنتكلم عنه فيما بعد.

و باحتلال الأسلوب مكانة في الخطاب الأدبي حاول الدكتور عبد السلام المسدي أن ينظر أليه من خلال ثلاث فرضيات ضمن أهم عناصر عملية التواصل، وهي المرسِل (المخاطب)، والمرسَل أليه (المخاطب) والخطاب (الرسالة)، فإذا كان الأسلوب في فرضية المرسل بمثابة المرآة العاكسة لتفكيره، وشخصيته ولغته، وكان في فرضية المرسل أليه رسالة، أو إشارة مغلقة على ذاتها لا تفك رموزها ألا على يديه فإنه في فرضية الخطاب كائن موجود بالقوة في ذاته يصل بين المخاطب و المخاطب دون أن يكون لأحد القدرة على إكتشاف أغوراه، ومعرفة كنهه الحقيقي [3]

بهذا الصدد أشار الدكتور نور الدين السد إلى عنصر الأسلوب في التواصل، وبروزه حين قال: ((...فلا يصبح خاصية ساكنة ثابتة في النص بل خاصية ممكنة متحركة ينفي إعادة بنائها في عملية التلقي))[4]. وهو رأي استقاه من لدن الدكتور صلاح فضل.

**ب) مقومات الخطاب و أنواعه:**

لمعالجة موضوع الخطاب و دوره في عملية الإيصال يمكننا أن ننظر له بمنظورين اثنين:

**المنظور الأول:** بوصفه عنصرا ومكونا هامشيا في عملية التواصل، وضمن عناصرها المذكور سالفا وهنا ينتفي، أو يختفي دوره إذا اتجه موضوعه إلى ميدان أخر غير الأدب، وبذلك يتم التركيز على وظيفة أخرى من الوظائف الستة الناتجة عن عناصر أخرى غير الرسالة في حد ذاتها، فيتجه الاهتمام إلى المضمون أو الفكرة دون الاهتمام بالشكل أو البناء.

---

1. ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ص 226 نقلا عن
Michel Riffaterre : la production du texte seuil Paris P 16
2. ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص 96
3. ينظر: المرجع نفسه: ص88
4. نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ص 217 نقلا عن: صلاح فضل علم الأسلوب ص 174

**المنظور الثاني**: بوصفه محور العملية فيتم بروز وظيفته بالتركيز عليه وهنا يطفو الخطاب الأدبي لتدخل العناصر الأخرى المتبقية كمقومات تسهم في نجاحه، وبروزه، وفي كلتا الحالتين تبرز خطابات أخرى تختلف باختلاف مواضيعها و قيمها ووظائفها.

وقد عولج الخطاب الأدبي بوصفه رسالة منجزة من المرسل إلى المرسل أليه تقتضي حضور بعض الشروط الضرورية ومنها ما يسمى (الانساق) أو ذاكرة الخطاب، بالإضافة إلى وجود القرائن الدلالية المشتركة بين طرفي الخطاب (المرسل و المرسل أليه) وتوفر الأداة المادية، والتي تقوم بالربط النفسي والجمالي معا[1] وتشرك جميع أنواع الخطاب في هذه العناصر، أو المقومات بدرجات متفاوتة إلا أن

الخطاب الأدبي يبرز من خلالها كخطاب إبداعي، وفريد، تتجدد غاياته ومراميه في الجمالية أما الخطابات الأخرى فأغلبها خطابات إيصالية تتعدد نماذجها بتعدد أغراضها الكثيرة، وكأن الخطاب الأدبي ينطلق من المرسل لينتهي عند ذاته، و تسير بقية الخطابات من الخطاب لينتهي عند المرسل (المخاطب) بوصفه أهم من الخطاب ذاته لإمكانية وجوده في الحالة التالية بطرق أخرى غير لغوية [2].

تتجسد عناصر التواصل في الخطاب الأدبي في صورة شكلية لغوية، فأدوار المرسل، والمتلقي تتمظهر بضمائر شخصية في الخطاب ذاته مثل (أنا، أنت، شريت ...أكلت) ويتمظهر الزمان والمكان في توظيف أزمنة الأفعال والأدوات وأسماء الزمان، والمكان، والإشارة، والأحوال والظروف كما تتضح فضاءات المتواصلين، باختيار مواضيع معينة متناولة، وتبرز العلاقة المتبادلة بينهم، فيعبر عنها عادة بأفعال خاصة مثل القول، والأمر، والتعجب، و غيرها من الأساليب، وبذلك يتم التواصل وتتكامل عناصره ((فيشمل المرسل، والمتلقي وتتضمن زمن الحطاب ومكانه، ويحدد الفضاء الذي يتم فيه استقباله، والعلاقات المتبادلة التي يمكن عقدها بين المشاركين من خلاله))[3].

قبل التطرق إلى تحليل ماهية الخطاب في حد ذاته بوصفه إنجازا لغويا أختلف في تفسيره، وبيانه النقاد اللسانيون كما أن بعضهم جادل في علاقته بالنص، وسنحاول تفريعه إلى أصناف عديدة، ومتنوعة تتنوع فيها نماذج خطابية، تختلف بإختلاف مقاصدها السياقية، ويمكننا بعد هذا أن نجمع أصناف الخطاب في ثلاثة أساسية وهي:[4]

---

1. ينظر:عبد الله حمادي، مساءلات في الفكر و الأدب، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر (ب ط) 1994 ص 202
2. ينظر:منذر عياشي، (النص ممارسته وتجلياته)، **الفكر العربي المعاصر** (ع96-97) ص 58
3. صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري دار قباء، القاهرة، مصر (ب ط) 1998 ، ص12
4. ينظر: المرجع السابق: ص58

**1. الخطاب الإيصالي:**

ويضم هذا الصنف أنواعا عديدة، وأهمها الخطاب التوصيلي العادي، والخطاب الإعلامي، والخطاب السياسي، والخطاب الديني، والخطاب التعليمي، وغيرها، وتفترق هذه الخطابات في وظائفها المهيمنة وفي خصائص مكوناتها الأساسية من (صوت ومعجم وتركيب ودلالة)، وتعتمد في مجملها على عناصر التوصيل المذكورة أنفا كما أنها تتحد في وظيفة عامة، وهي وظيفة إبلاغية نفعية تنتهي فعاليتها بانتهاء مفعول و أثر الخطاب في المتلقي، وبانتقاله هو بدوره عبر الزمان، والمكان.

**2. الخطاب القرآني:**

وهو خطاب خاص يقوم على غير المألوف و غير قابل للمحاكاة، أو التقليد كما أن الدال فيه لا يقبل التأويل الوضعي المتعدد في النماذج، و يمكنه التأثير في جميع الخطابات الأخرى، و فيه لا يستوي طرفاه (المرسل والمرسَل أليه) ولا يمكن أن نحصره في وظيفة واحدة لشمولية، وظيفته غير الوضعية وقد أخرجنا الخطاب الديني منه لأنه من صنع البشر يتحكم فيه و يتدخل فيه توجيها، وتعديلا.

**3. الخطاب الإبداعي:**

وهو خطاب متعدد أيضا بتعدد الأجناس الأدبية، وإذ يتفرع إلى جدولين رئيسين هما الشعر، والنثر إلا أن شعرية النثر ثانوية بالمقارنة مع الشعر لاعتبارات صوتية لإيقاعية بالدرجة الأولى ويبرز من خلاله الخطاب الإبداعي الوظيفة الشعرية كوسيلة، وغاية يرسم بها الفن جمالا ومتعة لا يزول بزوال الزمان ولا المكان. كما يمكننا إبراز أنواع الخطاب، ووظائفه، ومكوناته اللغوية في جدول كما يلي:

| الخطاب | الوظيفية المهيمنة | المكونات اللغوية الأساسية | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | الصوت | | المعجم | | التركيب | | الدلالة | |
| | | الحرف | الإيقاع | تشعير | لا تشعير | نحوي | بلاغي | مباشر | غير مباشر |
| **الخطاب الإيصالي** | | | | | | | | | |
| التوصلي العادي | إفهامية | - | - | - | + | - | - | + | - |
| الإعلامي | تنبهية | - | - | - | + | + | - | + | - |
| السياسي | توجيهية | - | - | - | + | + | - | + | - |
| الديني | إيعازية | + | + | + | - | + | + | + | - |
| التعليمي(المثل الحكمة) | شعرية+إيعازية | +/- | -/+ | + | - | + | + | - | + |
| **الخطاب القرآني** | جميع الوظائف | + | + | + | - | + | + | + | + |
| **الخطاب الإبداعي** | | | | | | | | | |
| خطاب نثري | شعرية | - | - | - | + | + | + | + | - |
| خطاب شعري | | + | + | + | - | - | + | + | + |

كما نشر هنا قبل استخلاص نتائج هذا التحليل إلى أن الخطاب الديني هنا نقصد به الخطبة الدينية والخطاب التعليمي مقصور على المثل، والحكمة لأن الباحث (عبد الفتاح كيليطو) أصرٌ على أن الحكمة

جنس أدبي من أجناس السرديات العربية ينتمي إلى الخطاب التعليمي[1]. كما أن الخطاب السردي مقصور على الرواية بوصفه فنا سرديا أساسيا ومنتشرا.

نلاحظ مما سبق أن الخطاب الإبداعي قد أنحصر في وظيفة الشعرية، والتي حاولت أن تستمد بروزها باعتمادها على جدولي الشعر والنثر فما لم يحققه الشعر أساسا، ومكونا لغويا خلفه إليه النثر، وهكذا إلا مقوم الصوت، فإعتمد على الخطاب الشعري فقط أما الخطاب الإيصالي عامة فقد أفل فيه ضوء الصوت إلى نسبة (5/2) في فروعه الخمسة وكادت أن تنعدم فيه الكلمة الشاعرة إلى نسبة (5/2) في فروعه وبرز فيه معيار النحو إلى نسبة (5/4) وانعدمت فيه المقاصد غير المباشرة إلا المثل والحكمة لارتباطه بالواقع المعنوي والمادي، أما الخطاب القرآني فيظل بعيدا عن المنافسة لارتباطه بجميع هذه المكونات، وربما يعد ذلك من الأسباب التي دعت الدراسات اللغوية والأدبية في البحث فيه إلا لغاية واحدة وهو إبرازه و بيان إعجازه كما ورد عند (عبد القهار الجرجاني) وسيد قطب، وغيرهم.

**ج) جدلية الخطاب و النص:**

**1.المفهوم والماهية:** من الأشكاليات التي أثيرت على الساحة النقدية الحديثة قضية العلاقة بين الخطاب والنص، وماهية كل منهما، وعلاقتهما بالأدب عموما وقبل الولوج في خضم هذا الجدال نجد أن مصطلح الخطاب قد ورد في معجم لسان العرب لأبن منظور(630-711هـ) فـ((...يِقال:...الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه الكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان)) كما يقال ((...والخطبة، مثل الرسالة، التي لها أول وأخر ... ورجل خطيب: حسن الخطبة و جمع الخطيب، خطباء))[2].

أما في مصطلح النص ورد في نفس المعجم قوله ((النص رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا رفعه، وكل ما أظهر قد نص، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند، و يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفقه وكذلك نصصته أليه))[3]، إذ يتضح مصطلح النص مقترنا بالنقل، أو الرفع، مما يقتضي إلتزام الأمانة العلمية في نقله، ويوحي هذا المعنى بالتواصل في جمعه، ونقله، ورواته، في مقابل مصطلح أخر يقاربه في المضمون، وفي الشكل وهو مصطلح (الخطاب)

---

1. ينظر:سامي بلحاج علي، (السردي و الأسلوبي في الرواية العربية) علامات ج 40 مج 10 نادي جدة الأدبي الثقافي جدة، العربية السعودية 2001 ص 468
2. ابن منظور: لسان العرب المجلد الأول (أ،ب) دار صادر بيروت لبنان ط1،1990 ص 361
3. المرجع نفسه: المجلد السابع، ص97

ومن ذلك نرى أن مصطلح (الخطاب) ارتبط في ذهن ابن منظور بالكلام عامة سواء أكان شفهيا بطريق المخاطبة أم مكتوبا بطريق الرسالة المحدودة، أما النص ذو طبيعة تجزئية، ومنقولة، وثابتة تنقل من إنسان لأخر بأمانة فيظهر النص مادة ملموسة، وذات قيمة. ونجد أن مصطلح الخطاب عند ابن منظور يطابق ما ذهب أليه اللسانيون في اعتبار الخطاب معادلا للكلام، كما يرى بعض اللسانيين ومنهم (جاكسون) فالخطاب

عبارة عن منطوق شفهي أو عبارة شفوية في مقابل (النص) لأن الخطاب لديه بمثابة الحدث الأول في مقابل العالم (يلمسليف 1889-1965) والذي لا يفرق بين الخطاب والنص بل هما مترادفان [1].

كما نجد العالم دو سويسر (1857-1913) يرى في النص قولا و يحدده بكونه ناتجا من الفعل الكلامي الذي هو التلفظ ( énonciation) وهو بذلك لا يفرق كذلك بين النص والخطاب[2]. وعلى هذا المنوال سار (رولان بارط 1915-.) والذي أحس بعلاقة التشابه والتماس بين النص، والخطاب، و يرى فيهما شيئا واحدا قد يكون هذا الشيء جملة أو كتابا كاملا بنظر أليه على أساس قيامه على نظام خاص له علاقة بالنظام اللساني، و قد اعتبر الخطاب أو النص ممارسة دلالية خصبة و عملية يتم فيه إنتاجه بين المؤلف والقارئ بوساطة تحويل اللغة المشاعة إلى لغة جديدة بمعان جديدة تبعث لذة ومتعة وبالنص كذلك أو الخطاب يعاد توزيع اللغة و تداخلها لإنتاج لغة أو النص أخر، و هو ما يحيا إلى ظاهرة التناص [3].

أما أكثر التعاريف تفصيلا للخطاب ما ورد عند (ديبوا-J.dubois) اللساني الفرنسي وقد حدد ماهية الخطاب من وجهة نظر اللسانيات في ثلاثة تعاريف.

1. الخطاب يعني الكلام (Parole)
2. الخطاب بمعنى الملفوظ (énoncé)
3. الخطاب ملفوظ أكبر من الجملة النحوية[4]

وهذه المفاهيم مطابقة لما تدعو أليه اللسانيات الحديثة في اهتمامها بالملفوظات، أما النص عند (تودروف 1939-.) فيمكن في فقرة، أو عنصر من النمط الخطي الذي تكونه مجموعة من الجمل، وهو مفهوم مادي يرتبط بالشكل، ولكم ولا يبتعد كثيرا عن الخطاب إذا حددت معالمه بالكم، و خاصة إذا اعتبرنا أن النص ((...في المعجم اللساني مدونة تتألف من مجموعة من الملفوظات اللغوية الخاطفة لتحليل سواء أكانت شفوية أم كتابية))[5].

في النهاية تجتمع اجتهادات الغربيين في البحث عن الفروق الجوهرية بين النص والخطاب وتتفق كلها في وجودها المادي أما كبنية من القيم، أو علامة عند أنصار نظرية التلقي، أو وحدة مستقلة بذاتها عن المؤلف أو القارئ عند الشكلانيين الروس، والحاصل من ذلك هو صعوبة الحصول على أيجاد فواصل موضوعية كلامية بين مفهوم الخطاب ومفهوم النص ناهيك عن صعوبة تحديد ماهية النص نفسه، لأنه يبتعد و يقترب من الخطاب، و يتطابقان أحيانا[6].

---

1. ينظر:خيرة عون، (التطورات و المفاهيم الأساسية لسمياء السرد و الخطاب)، **مجلة العلوم الاجتماعية و الإنسانية** العدد 6 جامعة باتنة الجزائر 2000 ص46
2. ينظر:المرجع نفسه ص 46
3. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ج 2 ص 30-31
4. ينظر:أحمد يوسف، (بين الخطاب والنص): **تجليات الحداثة** العدد 1 ديوان المطبوعات الجامعية وهران الجزائر 1992 ص 51
5. المرجع نفسه: ص 52
6. ينظر:أحمد يوسف، (بين الخطاب والنص): **تجليات الحداثة** ع1 ص52

**2.المنهج بين الخطاب والنص:** رغم هذا الجدال، والحيرة في نقاش النص، وعلاقته بالخطاب، إلا أن الملاحظ هو عزوف الباحثين عن استخدام مصطلح (خطاب) في دراساتهم اللغوية والأدبية فمصطلح النص شائع عندهم وفق تناولهم للأعمال الأدبية بوصفها نصوصا أدبية، ويوصف الخطاب الأدبي بالنص الأدبي رغم انبثاق بعض المناهج الإجرائية في الخطاب. كتحليل الخطاب، والذي يقابله مصطلح أخر هو علم النص أو (النصية) وكلها من ثمار الممارسة النقدية الحديثة.

في ظل المناهج، والنظريات النقدية الحديثة تقف السميائية (Sémiologie) أمام الخطاب، والنص لتقصي الفوارق بينهما، بل تجعل من اختلافهما شيئا واحدا، وتبحث في نظام إنتاج الخطابات والنصوص، أو ما يسميه السميائيون بالكفاءة الخطابية (la compétence discursive) وبفضل هؤلاء استعمل مصطلح (ملفوظ) و مصطلح (خطاب) ويقابله في ذلك (discours) وملفوظ خطاب (énoncé discours) و يبدو في ذلك أن تصورهم لمصطلح (نص) هو مصطلح عام تارة وخاص تارة أخرى[1].

إن ما يبرر هروب بعض اللغات الأوروبية وبعض دراساتها التطبيقية المواراة من مصطلح (الخطاب) وكلاهم عن مصطلح (النص) بدلا منه هو عدم وجود معادلات دقيقة، وموضوعية للمصطلح الأول فلجأ هؤلاء إلى النص مما أفرز ظهور ما يسمى في الفكر اللساني المحدث باللسانيات النصية (textualisation) أو النصية، وتفهم عندهم بإجراءات تشكل نحو النص[2]. وهو من العلوم الحديثة التي ظهرت في سبعينات القرن العشرين عند الغرب، و يعرف بالعلم ((...الذي يدرس النصوص بآليات العلوم وتقنياتها على نحو يتجاوز الجزئي إلى الكلي، والمعياري إلى الوصفي والثابت إلى التغير، فضلا عن اندماج الخطاب البلاغي الجديد فيه))[3] للوصول بالنص إلى قابليته للتحليل على مستوى التداول كما تتعدد الآراء والمناهج النقدية حول الطريقة المثلى في تحليل الخطاب، ويعد المجهود، والطريقة الفريدة للمفكر والفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو 1926-1984) من أبرز الطرق في كتابه (أركيولوجيا المعرفة) سنة 1969 وتلته كتب عديدة رسخت هذا المنهج ووضحت معالمه، وهو في ذلك يطلق على هذا المنهج اسم الأركيولوجيا، وهي إحدى المصطلحات المتصلة بالبحث في الحضارات القديمة، وقد ظهر مرتبطا بالطب التشريحي، وأنتقل إلى الجوانب السيكولوجية في الإنسان الغربي، إلى أن أهتم بدراسة هذا الإنسان إقتصاديا وبيولوجيا، ولسانيا، وركز على الممارسات الخطابية القديمة، وفي أثارها المتروكة فأتخذ طريقة

---

1. ينظر: خيرة عون، التطورات و المفاهيم الأساسية لسمياء السرد والخطاب: **مجلة العلوم الإجتماعية** ع6 ص45.46
2. ينظر:المرجع نفسه ص 46
3. بشرى موسى الحاج: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، **علامات** ج40، م10، السعودية 2001م ص294

من طرائق التنقيب إذ عامل الخطاب بمثابة الوثيقة التاريخية المجسدة أمامه ليصنفها كحدث، ومنطوق مكتوب منفصل عن بقية المواقف التي سببته، أو الممارسات الخطابية الأخرى فلا يتساءل عن التسلسل التاريخي أو المعاني التي تكملها، وإنما على شروط ظهور هذا الخطاب في الزمن وتتحدد خطوات منهجه في [1].

1. وصف الخطاب خارجيا، والنظر إليه كحدث منفصل في زمنه
2. البحث في شروط، وجوده و ليس في بنائه
3. إغفال روح، و فكر، و ذات المبدع فيه

4. ارتباطه بممارسات خطابية وغير الخطابية، وخضوعه الممكن لمختلف أشكال التدوين.

في حين أن البنيوية كمنهج قد تناولت النص، والخطاب، واتخذت فيها صفة البنية كصفة أساسية وأتخذ منهجها من الخصائص كالكلية والثبات والعلا قات داخل النص شيئا ضروريا، وفي ذلك تنظر البنيوية ((...إلى النص على أنه بنية مغلقة و منتهية))[2]. فكان لمنهجها أن ينطلق من خطوات عملية هي ((الملاحظة، والتجربة على النماذج ثم بناء النماذج من أجل الكشف على البنية))[3]. بالإضافة إلى بعض المبادئ كأسبقية الكل على الأجزاء، أو العناصر، وأسبقية العلاقات على الأجزاء وأسبقية مبدأ التزامن على مبدأ التعاقب[4].

**3.الجملة بين الخطاب والنص:** تتضح علاقة كل من الخطاب، والنص بالجملة بالفروق الجوهرية بينهما، فمن خصائص الخطاب اختلافه عن الجملة النحوية، وعن القضية في المنطق إذ أنه ((لا يسند إلى الذات أو المؤسسة أو إلى الصدق المنطقي أو قواعد البناء النحوي))[5]. كما هو الحال في الجملة النحوية، ويعود ذلك إلى الممارسات الخطابية وغير الخطابية، وإلى العلاقات المتبادلة بين الممارسات التي تنسب إليها.

أما الجملة اللغوية، والنص ((فالنص وحدة خاصة ذات مستوى عال بالنظر إلى الجملة))[6]. والجملة تعرف بأنها وحدة لسانية كبرى في اللسانيات الحديثة، أما النص فيقوم بطبيعته على نصوص أخرى (التناص) عكس الجملة النحوية.

---

1. ينظر: الزواوي بغورة، المنهج النبوي ص 211.207
2. منذر عياشي: النص و ممارسته و كلياته، **الفكر العربي المعاصر** ع96-97 ص55
3. المرجع السابق ص139
4. ينظر: الزواوي بغورة، المنهج النبوي ص 139
5. المرجع نفسه ص 208
6. أحمد يوسف: (بين الخطاب و النص) **تجليات الحداثة** ع1 ص53

**4.السياق بين الخطاب والنص:** ويطرح في الساحة النقدية الحديثة قضية علاقة النص، أو الخطاب بالسياق، أو بالمؤلف، و أبرز من نادوا بفصل، وعزل النص عن محيطه، أو السياق الخارجي (رولان بارط) و (فوكولاكان) وغيرهم من أصحاب الدراسات البنيوية ودعا (رولان بارط) إلى قتل المؤلف وعزله عن النص وضرورة البحث عن لذة النص في ذاته وفي علاقاته الغوية الشفافة التي يحققها و قد تراجع عن ذلك عندما اعترف بأن النص في حاجة إلى شيء من الذات و من الأيديولوجيا[1]. وهو ما يراه الطرف المقابل في حثه على ارتباط النص بالسياق الذي تحدده ثقافة المجتمع، حتى لا يتحول النص إلى اللانص وتصبح بذلك شيفرات التلقي فيه مستحيلة[2].

مما يمكننا أن نستخلصه بعد هذه المراجعة لموضوع النص، والخطاب وعلاقتهما ببعضهما وما يحيط بهما سنعمد إلى استعمال النص أو الخطاب كمصطلح يدل كل واحد منهما على الآخر دون الغوص في

التفاصيل أو في الفروق فالخطاب أو النص، يعد كما يرى بالمفهوم الغربي الحديث ((...اختراق لعنصري الزمان والمكان، فهو يحمل زمانه في ذاته، ومكانه يتجلى فيه..))[3]. أو هو مدونة كلامية ملفوظة محصورة بالزمان، والمكان تنظم فيه عناصره اللغوية بنظام لساني وفق علاقات مختلفة على مستويات متفاوتة هذه العوامل تتفاعل لتجسد كينونته، ووجوده المادي ولم لا المعنوي.

## 2)الخطاب في نظرية الأدب:

حاولت الدراسات النقدية الحديثة تحليل الظاهرة الأدبية للوصول إلى نظرية أدبية، واتخذت لذلك موضوع الخطاب كحقل دراسة، فانبثقت منها اختصاصات، أو نظريات عديدة أهما البنيوية، والأسلوبية، فالسميائية، وكذلك مدرسة الشعرية وقبلها جميعا مدارس الشكلانية والتي وقفت خصما عنيدا في وجه المنهج التاريخي الذي سيطر على الفكر النقدي مدة من الزمن[4]. فانكبت بذلك على الخطاب بمعزل عن ظروفه الحافة به، وحاولت تحليل الخطاب ووصفه بإجراءات عملية قصد إدراك عناصره المتداخلة والمتعالقة لأبراز أسس انتظامه وخطط تنسيقاته للوصول في الأخير إلى نظريات معرفية ثابتة تقعد نشوء هذه الخطابات وتحدد كيفياتها وقوانينها المستقبلية، ومن هنا كان لنا أن نتعرف على أهم الإنجازات المعرفية، والموضوعية المميزة للخطاب الأدبي بالتعرف على أسسه البنائية، والمرجعية، واللغوية، وكذا علاقته بمفهوم الشعرية، وصورته في ظل السلوك النقدي وتياراته المختلفة.

---

1. ينظر: أحمد يوسف، بين الخطاب و النص **تجليات الحداثة** ع1 ص56
2. ينظر: المرجع نفسه ص53
3. نور الدين السد: أسلوبية و تحليل الخطاب ج21، ص67
4. ينظر:عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي – دار الجنوب تونس (ب ط) 1994 ص79

### أ) أسس الخطاب الأدبي:

**- الخطاب الأدبي والبناء:** من بديهات الأمور أن لكل شيء أساسا و قاعدة يستند عليها، أو مجموعة وسائل ساعدته على البروز فالنص، أو الخطاب الأدبي لم ينشأ من فراغ بل هو صورة حية من تداخل نصوص سابقة ونتاج مولد منها وهو ما أشار أليه الغربيون، والأوروبيين بمصطلحات عديدة كالحوارية والتناص، وحددوا لذلك درجات، ومستويات، متعددة ومن هؤلاء (جوليا كرستيفا) في بحوثها بين (1967.1966) وقبلها العالم الروسي (باختين)[1]. وأصبح الخطاب الأدبي بذلك ((...شحنة من الخصائص اللغوية، والنفسية، والثقافية، والحضارية))[2]. والتي تتفاعل فيما بينها لتعطي لهذا الخطاب كينونة جديدة و متحركة قابلة للتجديد والتحويل مثخن بسنن علامية، و دلالية متكاملة يستوقف بها القارئ قبل الناقد بالإضافة إلى بنياته الثلاثة، ودرجاته من بنية صغرى (متتاليات الألفاظ والجمل) وكبرى (بنية الخطاب ككل) وعليا (بنية الجنس الأدبي)[3].

إن ابرز المحاولات الجادة في تحديد مكونات الخطاب الأدبي ما قدمه الدكتور نور الدين السد في محاولة لحصر أهم عناصره في كتابه (الأسلوبية وتحليل الخطاب)، ولقد فصل في خطاطة مكونات الخطاب السردي[4]: النظام الزمني (زمن القصة و زمن السرد)، الفضاء (الحيز المكاني والحيز النصي والحيز الدلالي)، الوصف (طبيعته ووظائفه)، الشخصية الحكائية (مصادرها والنموذج العاملي)، الحوار (الداخلي والخارجي)، إلى جانب الرؤية السردية و تفريعاتها، وكلها تعمل في انتظام، وتفاعل لتشكل مفاصل الخطاب السردي.

أما الخطاب الشعري فيتضمن[5]. المواد الصوتية (الحروف، التنغيم، الوزن والقافية)، المعجم، التركيب (النحوي و البلاغي)، ومستوى الدلالة (المقصدية)، و يبدو أن تفاعل العناصر في الخطاب الشعري أكثر حيوية ونشاطا منها في الخطاب السردي، ولذلك يرى الدكتور عبد السلام المسدي أن الخطاب الشعري يمتازب((تراكم الأصوات واللعب بالكلمات وتشاكل التراكيب، ودورية المعنى وكثافته، وخرق الواقع))[6].

---

1. ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ج2 ص95
2. المرجع نفسه ص13
3. ينظر: يسري موسى الحاج، (المنهج الأسلوبي في النقد..) **علامات** ج40 مج10ص288
4. ينظر: نور الدين السد،الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1 ص182
5. ينظر: المرجع نفسه ص142
6. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ج2 ص77، نقلا عن محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري ص7-16

فالنص، أو الخطاب نظام قائم من العلاقات، ونسق من الدلالات المختلفة وتحورات على اللغة ومجازات، واستعارات مكثفة، وهو بمثابة فضاء سيمائي واسع، تتجاور فيه الإشارات، والأيقونات والرموز، وبلاغات التحليل، والفروق الصوتية وهي بذلك كله تعيد هيكلية نظام القصيدة، وتبنيها بناءا محكما يتصدى لمريديه[1].

**- الخطاب الأدبي والمرجع** (référent)**:** يتجاذب الخطاب تياران قويان، تيار ينزع به نحو عالم الأدب ليكون له فقط يعبر عن عالمه، و يحاور كيانه ليمنحه استقلالية معزولة عن بقية الخطابات الأخرى، وهو ما دعا أليه (رومان جاكسون) في كلامه عن الأدبية، وأن يكون موضوع الأدب، هو الأدب ذاته لا غير، وتيار أخر ينزع به نحو الواقع، ليوكل له مهمة التعبير عن الفكر، وتحميل مضمونه صورا للواقع بمختلف تفاعلاته، فيكون الخطاب الأدبي بمثابة وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو غير ذلك تبعا للموضوع المحمول وبين التيارين وفاق، وهدنة، ومساحة يتقاطع فيها الاثنان يتزن الخطاب بينهما إلا أن التطرف من أحد التيارين سيعود على الخطاب بالوبال فالنص، أو الخطاب الأدبي ((يحوي منذ انطلاقته الأولى مكوناته

المضمونية والتركيبية ويبشر بالقيم التي يكرسها و يريد تثبيتها في الواقع الثقافي))[2]. وبذلك يكون العالم أو الإنسان الإطار المرجعي الذي يستمد منه الخطاب الأدبي شرعيته ووجوده في الواقع ونفهم من هذا أن القدماء اقتنعوا بهذا المبدأ فالجاحظ يري في الخطاب الأدبي أو خطاب الأدب ((...مطابقة الكلام لمقتضى الحال والحال المقتضى المثال، والمثال بمقتضى السياق))[3]. وفي ذلك يتطابق السياق المقالي بفرعيه العام الذي يخص النصوص الأدبية، والخاص الذي يتناول ظاهرة أدبية مع السياق المقامي بفرعيه السياق الذي ولد الأثر (النص) والسياق التاريخي[4]. ليتعدى بعد ذلك مرحلة الواقع إلى إستشراف المستقبل ((... لأن الخطاب الشعري الحداثي تنظيرا أو ممارسة بعثا للحياة في أبهى صورها))[5].

وفي كل ذلك تعود قضية البحث عن ذاتية الأدب، وخصوصيته من خلال تخصيص الخطاب الأدبي له دون غيره، وفي ذلك ((يجب على النص أن يحاول تكوين فضائه الخاص المتميز عن كل الفضاءات الأدبية الأخرى سواء من الجوانب التكوينية، أو طريقة عرض المضامين أو تناول هذه المضامين ولا يكون النص مستقلا عن النصوص الأخرى إلا إذا كان واعيا بوظائفه وأهدافه))[6]. التي تمنح له استقلالية وخصوصية في مقابل الخطاب الأدبي التقليدي كنص لم يستطع، أو لم تسعفه الضرورة الملحة، ولا تلك

---

1. ينظر: حسبن خمري،(شعرية الأنزياح في قصيدة يأمراة من ورق التوت...)، **الآداب**، العدد 05 جامعة قسنطينة الجزائر 2000 ص180.179
2. حسين خمري: بنية الخطاب الأدبي (دراسة) اتحاد الكتاب الجزائريين – الجزائر دون تاريخ ص13
3. محمد الصغير بناني: (التحليل البلاغي والأسلوبي...) **المبرز** ع 13 المدرسة العليا للأساتذة الجزائر 1999 ص41
4. يتظر: المرجع نفسه ص28.27
5. عبد الله حمادي: البرزخ و السكين (شعر) منشورات جامعة قسنطينة الجزائر (ب ط) 2000 ص7
6. حسين حمزي: مقدمة بنية الخطاب الأدبي (دراسة) ص36

الظروف لإدراك ذاتيته[1]. وهذا التحول الأساسي في النقد الحداثي أدى إلى تحول أساسي في الشعر المعاصر، وهو ((... تحول جذري أتم فصل عالم النص الشعري عن مرجعية عالم الواقع الفيزيقي، لا الاجتماعي بحيث لا يستطيع الإدعاء بأن الشاعر يريد كذا، أو يقصد إلى كيت من ناحية، كما لا يستطيع اتهامه بأنه ينقل عن الواقع نقلا حرفيا أو فوتوغرافيا...أنه يقيم عالما في النص الشعري، موازيا للعالم الخارجي، و لكنه لا ينفصل عنه من حيث مواد تشكيلية، ولا من حيث الاستهداف))[2]. وبذلك يصبح الخطاب الأدبي الحداثي بمثابة حسب العالم الروسي (فينوغرادوف) ((...العالم الأصغر للأدب وهو جهاز من الروابط القائمة بين العناصر اللغوية فيه، والتي تتفاعل بدورها مع قوانين انتظامها))[3].

**- الخطاب الأدبي واللغة:** وقع إجماع النقاد، واللغويين الغربيين على النظر إلى اللغة ((بكونها ظاهرة اجتماعية تؤدي وظيفتها التواصلية بفضل نظامها المخصوص فهي كل يقوم على بنى مترابطة العناصر هوية كل عنصر وقف على هوية بقية العناصر بحيث لا تحدد وظيفة أي واحد منها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى))[4]. ونلاحظ أن هذا المفهوم يتأسس على قواعد منهجية حديثة في عالم اللسان، وبهذا تحتل اللغة مكانة مهمة في الخطاب الأدبي، بل هي مادته الأساسية التي يتصور، أو يتمظهر بها في الواقع والحقيقة لذلك لا يمكن الفصل بينهما أثناء معالجة الخطاب الأدبي ففيه تحدد حدود اللغة، وتتضح فالخطاب الأدبي

((...هو في حد ذاته عالم لغوي متكامل، فكأنما هو اللغة ذاتها، وقد انحصرت في ذلك السياق المحدد بالنص))[5].

إن من عوامل بروز اللغة هو الأسلوب، وبه تحيا وتمزج وفي ذلك يرى بعض النقاد النص ((أسلوب في اللغة أي هو حملة من العناصر المفيدة مدسوسة في عناصر غير مفيدة، أو عادية تعذر إدراك طاقتها الأسلوبية خارج إدراك القارئ لها))[6]. ويستطرد ليقول ((...إن الخطاب الأدبي فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة، والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها))[7]. ويقوم الأسلوب حينئذ بدور القوة الدافعة، والمحركة للغة في الخطاب لتبرز من خلاله في صورة غير عادية.

---

1. ينظر:عبد الله حمادي، مقدمة البرزخ والسكين (شعر) ص12
2. علي البطل: بنية الأستلاب (بين عالم النص و عالم المرجع) مطبعة الهيئة العامة المجلس الأعلى للثقافة 1998ص8
3. عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي ص 48.47
4. المرجع نفسه ص34
5. عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة ط 1 دار الطليعة بيروت لبنان 1983 ص38
6. نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1 ص219 نقلا عن حمادي صمود: الوجه والقفا ص155
7. المرجع نفسه ص219 نقلا عن عبد الله الغذامي الخطيئة والتفكير ص6

كما يقوم الخطاب الأدبي بوظائف إزاء اللغة، ومنها أنه يعيد تشكيلها بصورة غير مألوفة عند القارئ أو المتلقي لها فتبدو غامضة، ويبدى من خلالها الخطاب الأدبي تمنعا، وعصيان وقد أشار (جان كوهين) في كتابه (بينة اللغة الشعرية) إلى هذه الوظيفة بـ ((...هي تفتيت الاستجابة العادية المباشرة للغة، أو تغييرها بحيث يكون توصيل المعنى غير المألوف أو غير المعتاد أمرا ممكنا))[1]. فتبدو اللغة المشاعة عند الناس والموضوعة بينهم كلغة أخرى، أو كما يقول الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه (النقد والحداثة) ((خلق لغة من لغة)) أو ((تحويل لموجود))[2]. وهذا بالطبع ضمن الخطاب الأدبي البارز.

والخطاب الأدبي أو الشعر عامة، هو توظيف فريد لهذه اللغة حتى أن الناقد الأمريكي (بول فاليري 1871-1946) المهتم بقضايا اللغة، والنقد يرى في الخطاب الشعري، وفي جوهره الكمين هو فن اللغة ذاته[3]. وبه تتجدد اللغة وتحيا من جديد لتساير مبدأ التزامن مع الحركة النقدية، والإبداعية على حد سواء، ونرى أن اللغة من المقومات الأساسية بل الضرورية للخطاب الأدبي، ويمكن أن تحتل الجزء المادي منه.

**ب) الخطاب الأدبي و الشعرية:**

**1.أسس الشعرية:** لقد برز مصطلح الشعرية*عند العالم (رومان جاكسون) في أثناء حديثه عن وظائف اللغة. فالأدب لا يحقق الأبدية إلا إذا كانت الوظيفة الشعرية هي المهيمنة على الخطاب الأدبي ويراها (تودوروف1939-.) في معرفة القوانين التي تنظم ولادة الحدث الأدبي، وهي خصائص مجردة تصنع قراءة هذا الحدث الأدبي[4]. ثم عرفها بمفهومين: مفهوم بوصفها نظرية الأدب ومفهوم إجرائي بوصفها

الأول والسابق [5]. وتتعدد مفاهيم الشعرية، ومصطلحاتها بين النقاد في الغرب والعرب كما تتضايف مع بعض العلوم كالأسلوبية في دراسة الأدب، فهي كما يراها البعض الـ ((نظرية التي تعني بدراسة القوانين العامة للموضوع الأدبي، أو دراسة ما هو متعال... وغير متجسد في نص بعينه ومستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ))[6]، في حين تشير بعض الأوساط النقدية إلى أن مصطلحات الشعرية تتجاوز العشرة، نظرا لإمتداد مفاهيمها، و أصولها عند (أرسطو)، و(هوراس)، وغيرهم من القدماء حتى لدى العرب، كمصطلح (النظم) عند (عبد القاهر الجرجاني)، ومن أشهر مصطلحاتها المعروفة، (الشاعرية- الأنشائية-نظرية الشعر-فن النظم- الأدبية- علم الأدب- بيوطيقا).

هذه المفاهيم يضعها في مرتبة عالية تضاهي فيه نظرية الأدب، وتعمل عملها، وقد أنتبه العرب القدامى

---

1. شاكر عبد الحميد: (التفضيل الجمالي) عالم المعرفة ع 267 المجلس الوطني للثقافة الكويت 2001م ص154.155
2. عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة ص57
3. ينظر:علي ملاحي، عن (شعرية السبعينات) القصيدة العدد 2 المؤسسة الوطنية الاتصال الجزائر 1992 ص121
4. ينظر:جمال محمد مقابلة(الرونق في النقد العربي القديم)،عالم الفكر،مج3،ع1 المجلس الوطني للثقافة2001 الكويت ص65
5. ينظر: بشرى موسى الحاج، المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث **علامات** ج40 مج10 ص287-288
6. المرجع نفسه ص287

* وردت الشعرية بمصطلح (الجمالية) عند الدكتور (فؤاد مرعي) في كتابه (اللغة و التفكير)

إلى أهمية الشعرية، وحاولوا بيان كيفية بنائها ومن هؤلاء (الجاحظ) الذي فسر شعرية النصوص بوجود مبدأين أو محورين مختلفين متقاطعين، وهما محور (التأليف) ومحور (التخيير أو التأليف) وهو محور أفقي ويقصد به النظم، أو التنضيد أما التخيير ((فيقصد به المستوى العمودي، أو الصرفي للكلمات، ويأتي عنده مصحوبا عادة (بلفظ) تخير اللفظ))[1]. أي تخير بعض الألفاظ لبعض المعاني الخاصة وقد استلهم العالم (جاكسون) هذا الرأي ليدعو إلى الأدبية كموضوع لعلم الأدب، والشعرية (Poétique) عملية تقنية قائمة على استحضار الطريقتين الأساسيتين للصياغة أي عملية الاختيار بين الألفاظ على أساس من التعادل أي من التشابه وعدمه من الترادف، أو التضاد، وعملية التأليف على أساس من التجاور فيعرض مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور الاختيار على محور التأليف، والتركيب، أو إسقاط محور الاختيار الإستبدالي على محور التأليف النسقي الذي يعتمد على التجاور المكاني[2]. أيده في ذلك (جان كوهين) في كتابه (الكلام السامي) سنة 1979، في كتابه (بنية اللغة الشعرية).

إذا يرى أن مبدأ الاختيار ومبدأ التأليف هما محور الشعرية، و بهما يتم التحول الدلالي في الخطاب الأدبي[3]. ليتم بناء جديد لعلاقات الألفاظ ومن الصور التي تتخللها الأصوات، والكلمات، وهي بذلك لا تهدف إلى الشيء الخارجي بقدر ما تهدف الشعرية إلى تحيقي ذاتيتها[4]. تتفاعل الشعرية مع اللغة كذلك كما يتفاعل الخطاب لكنها في كل ذلك هي مصدر اكتساب الخطاب أدبيته فتتحول ((إلى أداة أساسية في فك جماح جسارة اللغة بالتالي إخراجها من الزمن الخطي إلى فلك الزمن الدائري لبعيد عن المواصفة الذي يخول لها النهوض كجمالية جديدة))[5]. فغاية الشعرية في الأخير هي إبراز إبداعية النص من خلال تحقيق أدبيته التي تقضي في النهاية وبالضرورة إلى الجمالية المقصودة في الخطاب الأدبي. هذه الجمالية هي

الشعرية الفعلية التي تقوم ((أما على المخيلة الجادة فتكون متصلة بالمسحة الرومانسية في عموم صورها، وأما أن تكون متصلة بالذات المبدعة بحيث تبدو لغتها عبارة عن تغيير نابع من الأعماق لذلك يملك القدرة على التأثير، والتواصل والفضاء الدلالي الواسع المتنوع أساسا))[6]. وقد يظن البعض أن الشعرية لا تخص إلا الشعر وحده وهذا خطأ واضح، فالشعرية أساس لكل عمل فني شعري، أو نثري، أو موسيقي، أو تشكيلي على الرغم أن مبدأي الاختيار (la sélection)، والتركيب، أو التأليف (le combinaison) لا يتضحان في بعض الفنون[7].

---

1. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر1983 ص123.122
2. ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص 389.388
3. ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص96.93 نقلا عن محمد الهادي الطربلسي النص الأدبي وقضاياه ص130.121
4. ينظر: عبد الله حمادي، مساءلات في الفكر و الأدب (محاضرات) ص119
5. عبد الله حمادي: مقدمة البرزخ والسكين ص12
6. علي ملاحي: (عن شعرية السبعينات) **القصيدة** ع2 ص130
7. ينظر:أحمد منور،(مفهوم الخطاب الشعري عند جاكبسون)**مجلة اللغة والأدب**ع2 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ص89

يرى الدكتور عبد السلام المسدي أن أوفق مصطلح للشعرية هو (الإنشائية)، وهي بمعنى الخلق والإنشاء بكشف المبادئ التي توجد مقولات الأدب، وهي مبادئ متنوعة، ومتفرعة الأشكال كلها تغذي النظرية الإنشائية في الأدب[1].

**2.شعرية الخطاب:** بعد الإفاضة في ذكر مفاهيم الشعرية، وتطوراتها المعرفية، والمنهجية التقنية يبرز عنصر الخطاب كحقل، وميدان لممارسة الشعرية، فتعالق الخطاب، والشعرية يجسد الخطاب الأدبي المنشود وبغياب عنصر الشعرية يتميه الخطاب، وينتقل إلى وظائف أخرى لا علاقة لها بالأدب. فلا تظهر الشعرية إلا في الخطاب الأدبي الذي يتناوله المتلقي بإعجاب، فالشعرية تقوم على إبراز سمة الإبداعية المميزة، والتي بموجبها يحصل ذلك التحاس بالانطباع، وذلك التأثر الجذاب الذي يشعر به المتلقي.

كما تقف أمام هذا القارئ للنص الأدبي تجاوز قدراته لإمعانها في الإصرار على تغيير العلاقات الوظيفية محاولة من وراء ذلك إلى إعادة التشكيل حتى تبرز دور اللغة الجديدة، والمبدعة، والذي بدوره يرشح في الخطاب الأدبي الإبداعي[2].

ويرى (تودروف 1939-.) في علاقة الشعرية بالخطاب الأدبي أنها هي ((...موضوع بحث خاص بالخطاب الأدبي دون الأدب، أو العمل الأدبي لأن مفهوم الخطاب الأدبي يتوافر على خصائص تميزه عن غيره))[3]. هذا ما يؤكد إصرار (رومان جاكبسون) على اعتبار النص الأدبي هو نص سيطرت فيه الوظيفة الشعرية للكلام عن بقية الوظائف الأخرى وهو نص ((تركب لذاته في ذاته))[4]. تأكيدا لما دعا أليه الشكلانيون الروس في أعمالهم المختلفة قبل ثورة 1917م، ثم توالت الآراء، والمفاهيم حتى جاء من بعدهم من قصروا الشعرية على الخطاب دون سواه، ومنهم (جيرار جينات G.Genette) الذي أقر بأن الشعرية نظرية عامة للأشكال الأدبية، والشكل الأدبي عنده ليس إلا الخصائص النوعية للأدب، وهذه الخصائص لا

يمكن أن تتحقق وتبرز بشكل واضح إلا من خلال الخطاب الأدبي، ومكوناته الأسلوبية[5]، وتوسم جون كوين في الخطاب الشعري نوعا من اللغة الممارسة، أما الشعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع من اللغة[6].

لقد أحس العرب النقاد، أو الشعراء منذ القدم بمكانة، وأهمية الشعرية في الخطابات الأدبية، إلا أن معارفهم لم تصل إلى درجة التقنين والدقة العلمية رغم إحساسهم المرهف لهذا المفهوم، وما اهتمام النقاد بشعر (أبو تمام) في العصر العباسي إلا دليل على بحثهم الدؤوب لمعانيه الجديدة، وتحسيناته الشكلية، حتى أطل علينا العصر الحديث، فبرزت بتأثير النقد الغربي الحديث، وبعض الآراء الجادة.

---

1. ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ص171
2. ينظر:عبد الله حمادي، مساءلات في الفكر والأدب (محاضرات) ص208،212، ينظر حسين خمري(شعرية الإنزياح) **الآداب** ص177
3. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ج2 ص16
4. المرجع نفسه: ص11
5. ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ج2 ص35
6. ينظر:جون كوين، النظرية الشعرية ج1،ج2 ت أحمد درويش، دار غريب القاهرة، مصر 2000 ص36

وإن من ابرز الآراء العربية في تعالق الشعرية بالنص الأدبي، ما أورده عبد السلام المسدي في كتابه (مدخل إلى النقد الحديث) وفيه تتجسد الشعرية، أو الأدبية في النص من اضطراب نظام اللغة ليصبح نظاما خاصا، وتصبح الشعرية نتيجة من نتائج المفارقات بين نظام التركيب، والنظم الأخرى وفق الأنزياحات، وتجاذبات بها تحصل السمة الإبداعية، وتنتقل بها اللغة من خطاب عادي إلى خطاب مميز بذاته[1].

يمكننا بعد ذلك أن نطرح سؤالا مفاده: هل كل النصوص الأدبية تتوافر فيها الشعرية؟ ويأتي الجواب من العالم، والباحث (ميشال أريفاي 1936-) في وضع بعض الخصائص الجوهرية في النص الأدبي الإبداعي ذي الميزة الأدبية و هي[2].

1. غياب المرجع: الخطاب الأدبي ليس له مرجع بل هو ظل المرجع
2. الانغلاق: انغلاقه على ذاته بوصفه طفرة في عالم الإبداع
3. الإيحاء (la connotation) : تمظهر علاقات نصية بداخله (التناص)
4. الإنتاجية (Productivité): القدرة على التحول، والتطور عبر انزياحات، وتوزيعات
5. الإصرار،والاستمرارية(continity) : وهي صفة رئيسة لدى اللسانيات النصية، والنص بذلك تواصل، وترابط محكم بين مكونات، وفيه أن كل مرحلة من مراحل النص نقاط اتصال وترابط (contact) بنقاط أخرى[3].

كما يقترح بعض النقاد آلية، ومنهجية خاصة في التعامل مع مثل هذه النصوص لإبراز شعريتها تتلخص في الخطوات التالية[4]:

1. اعتبار الخطاب الأدبي ظاهرة توصيلية قبل كل شيء (رسالة شعرية)
2. تحليل عناصر الخطاب الأدبي بصفته شيئا ماديا محسوسا، لأنه يمثل وثيقة محسوسة عن اللغة التي لا يمكن أن تكون مادة للملاحظة المباشرة بل مستوى كائن بالقوة، والخطاب قائم بالفعل[5].
3. محاولة اكتشاف الجانب اللغوي، وجانب البنية الصوتية، وما لكل منهما من مظهر دلالي وجمالي.
4. دراسة توزيعات اللغة الشعرية بوصفها كائنا حيويا يتسع للوصف النفسي، والطبيعي.

5. مقارنة الأوضاع المختلفة للخطاب الأدبي، ومعرفة تنوعاتها، وتكاملها بهذه الكيفية الدقيقة يتم التوصل إلى كشف مظاهر الخطاب الأدبي، وتحقيق جماليته المنشودة.

---

1. ينظر:المرجع السابق، ص96 نقلا عن عبد السلام المسدي مدخل إلى النقد الحديث ص211
2. ينظر:جورج مولينه، الأسلوبية ت.بسام البركة المؤسسة الجامعية بيروت لبنان ط1، 1999 ص26.23 وينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج2 ص 87.86
3. ينظر: جميل عبد المجيد، بلاغة النص. دار غريب القاهرة مصر (ب ط) 1999 ص16.15 نقلا عن سعد مصلوح: نحواجرومية للنص الشعري **فصول** مج10 ع2.1 1991 ص155.154
4. ينظر:صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص 397.394
5. ينظر:محمد الأمين خويلد (من 11-13 مارس 2003) العلامة اللسانية بين اللغة والخطاب (مداخلة)، الملتقى الدولي الأول حول تحليل الخطاب، جامعة ورقة الجزائر ص03

## ج) الخطاب الأدبي و الفكر النقدي:

### 1.مفاهيم النقد و تياراته:

ورد في لسان العرب لفظ مصطلح (النقد) بـ(( النقد والتنقاد، تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها.. ونقدت الدراهم، وانتقدتها إذا أخرجت منها الزيف... و ناقدت فلانا إذا ناقشته في الأمر..))[1]. والنقد في هذا المفهوم بمعنى الغربلة، والفرز لبيان الجيد من غير الجيد في الأشياء، وبمعنى الكلام للوصول إلى الحقيقة الصحيحة أما في الاصطلاح فقد تعددت تعاريف النقد، وتنوعت بحسب المدارس، والمشارب وحتى الاتجاهات الفكرية، والأيديولوجية.

ولقد شاعت مفاهيم تعريفية عديدة لدى النقاد العرب، وعلى رأسهم شوقي ضيف، أحمد كمال زكي، وزكي نجيب محمود، وغيرهم التي تتقاطع جلها في وصفه بعملية القراءة، أو التحليل الخاص، والنافذ الذي يهدف إلى تقدير القيمة الفنية في النصوص الأدبية، وقرن عبد السلام المسدي النقد بفلسفة القيم، وببعدي الوسيلة والغاية معا، ويرى أن ((...طبيعة الفعل النقد تقتضي التدرج الجدلي من استشارة المشكل الذي يحتويه النص، وهو مدار الإحساس بفاعلية شعرية عبر الجهاز اللغوي، ثم استقصاء مكونات الحدث الإنشائي الذي هو بؤرة الفعل الإبداعي، وأخيرا حل المشكل ببسط منوال المعالجة التي توصل إلى الوعي بمقومات النص))[2]. وهو بذلك يسير بمفهوم النقد من الكشف إلى التشخيص ثم المعالجة كي تتكامل هوية النقد، وتتحد معالمه.

أما موضوع النقد، فهو شيء يختلف عن موضوع الأدب، فليس موضوعه العالم، وإنما ما قيل عن هذا العالم، وعلى هذا فهو لغة من الدرجة الثانية، أي في المصطلح النقدي الحديث (ما وراء اللغة)، أو ميتا اللغة أو اللغة الشارحة، وإذا كان الأدب هو الكلام عن العالم، فالنقد هو الكلام عن الكلام، كما فسره بعض النقاد الغربيين، والنقد في كل ذلك كيان مجسد، يبحث في المجردات، أو المجسدات (النقد التطبيقي) وفق مناهج مختلفة، تختلف بإختلاف التطبيقات، والدراسات الإجرائية المطبقة على الأدب، وله مستويات دنيا، تبدأ من القراءة العادية، وتستمر في السمو للوصول إلى مستويات عليا (النص النقدي الإبداعي)، ومنه سنجد أن النقد هو تناول لغوي لمعالجة لغوية فيعتمد بذلك على علاقتين أساسيتين وهما[3]:

1. علاقة لغته بلغة المؤلف الذي يحلله
2. علاقة لغة هذا المؤلف المنقود بالعالم نفسه

---

1. ابن منظور: لسان العرب المجلة الثالث (خ.د.ذ) ص425
2. عبد السلام المسد: النقد والحداثة ص16
3. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ص329

إن في ذلك التكامل، والتوسع بين اللغتين ينشأ شرارة النقد، فالنقد كما أسلفنا لا ينطلق من العالم أو الكلام بل من الكلام لينجز كلاما أخر، قد يتصف بالإبداعية فوق إبداعية الأدب إذا توافرت به شروطها.

في علاقة النقد بعالم المرجع، والواقع المعاش برزت تيارات نقدية كثيرة جرت معها النقد لتصله بعلوم كثيرة، وحتى بأيديولوجيات فكرية متشعبة، وقد لخصها الناقد الأمريكي (ستانلي إدغارهايمن) في كتابه (النقد الأدبي ومدراس الحديثة) في خمسة من العلماء هم: داروين، وماركس، وفرويد،وفريرز،وديوي[1]. وما يمثلونه من تيارات المادية، والواقعية الإيديولوجية، والنفسية التحليلية، وغيرها حتى أن بعضها تفرع وتداخل بتيارات الوجودية، والكلاسيكية، والأسطورية، وغيرها مما تتصل أكثر بالفكر الفلسفي المحض وهناك من اعتبرها مناهجا قائمة بحد ذاتها، ولا يمكن بهذا الصدد أن نسلم بجدواها في علاقتها بالنقد الأدبي لأنها قد تصح أكثر في علوم أخرى. إذا اعتبرنا أن هذه التيارات قد سادت فترة من الزمن الماضي وطغت على معظم الدراسات الإنسانية، ومنها الدراسات اللغوية، والأدبية، ولكننا اليوم لا نكاد نرى لها نفسا طويلا وباعا كبيرا في أوساطنا النقدية بسبب الخصومة التي نشأت بين أنصار هذه التيارات العتيدة والتيارات الجديدة بداية من ثورة شكلانيين الروس عليها في بداية العشرينات أي من بداية أعمال (فلادمير بروب) البنائية ومرورا بأعمال (دروسوسير) وجهود (جاكسون) وغيرهم كـ (ثود وررف)، وصولا إلى أعمال (رولان بارط)، وما ميز هذا التيار هو محاولته لوضع أسس موضوعية علمية، وإيجاد ضوابط إجرائية في العملية النقدية بعيدة عن سياقات النص الأخرى، مما يؤدي بالضرورة إلى وضع قاعدة أو نظرية واحدة موحدة للفكر النقدي الحديث لأن من مظاهر الخصومة ما وجهه أصحاب النقد الماركسي للتيار الشكلاني في غلوه المفرط في تطبيق مقولات عقلية منطقية على الأدب بطريقة تجريدية تؤدي إلى العجز عن التقاط العناصر الحية، والنشطة في الخطاب الأدبي فيتحول المؤلف مجرد صائغ ماهر يضع شيئا دون أن يعرف لأي غرض يصلح [2]. كما تجتمع انتقادات أصحاب التيار الأول في القول أن النقد الحداثي حاول تخطي مراحل عديدة للكاتب، والزج بالنص تحت طائل قوالب جديدة، تضفي عليه شكلا متنافرا، فهو بذلك من النقود القاصرة، أو المنحرفة [3].

---

1. ينظر: ابراهيم رماني، اوراق في النقد الأدبي دار الشهاب باتنة الجزائر ط5،1985 ص94
2. ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص339
3. ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص47، و ينظر: بمرزوق زين الدين، مقاربة نقدية: ص15.14

لقد برر عبد السلام المسدي أن الصراع بين الاتجاهين، هو في الحقيقة صراع بين الزمانية والآنية، إنهما وجهان لحقيقة واحدة ما هو خارج النص (قبله و بعده)، وما هو مكون لذاتيته النصية[1].

**2.الخطاب الأدبي والنقد الحداثي:**

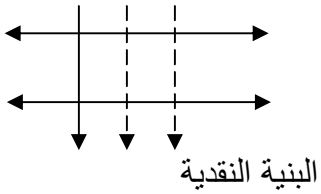
تبدو الحداثة في مضمون الأدب، بأنها سعي الأديب الدائم إلى معالجة الأغراض الفنية التي تمكنه من التحرر الدائم من ربقة التواتر المألوف، والرتيب، فتتجسد في صياغته الأدبية ابتكار غير مألوف، ولا يتقيد بأنماط سائدة، وعندئذ يصبح لهذا الأديب سلطان على الناقد في إجباره على مراجعة معاييره كلما تمرد الخطاب الأدبي على قوانين المواضعة [2]، وبذلك يبرز النقد بصورة جديدة تقوم على مفاهيم وضوابط أكثر دقة، وموضوعية، لمحاولة الإمساك بمفاصل هذا الخطاب المتمرد، ومنه لم تعد لتلك التيارات السابقة القدرة، والقوة على مواجهة هذا الخصم العنيد (الخطاب الإبداعي الحداثي) مما أدى بها إلى إقصائه من ركب الإبداع الأدبي، أو محاولة الهجوم عليه بمحاولة الردة، والغموض.

في مواجهة هذا الخصم الحداثي تسلح النقد بمدارس كالبنيوية، والأسلوبية، والنفسانية... الجديدة التي تأسست بدورها من تيارات مساعدة كالشكلانية، والإنشائية، والسميائية، وتدعم بمضامين كالجدلية، والجمالية، والتكوينية وغيرها، إلى جانب قدرات فكرية، وميول فطرية في النقاد أنفسهم، مثل الحدس والممارسات النقدية المتنوعة، وفي موضوع الحدس يقول الدكتور عبد السلام المسدي ((.هذا الحدس ثمرة كفاءة الناقد، وتجاربه إذ هو ومضة ذهنية نصيب بها سوى الطريق في العمل النقد))[3].

لم يصل النقد الحداثي إلى هذه المرتبة إلا بعد أن مر بمسيرة طويلة ميزه اهتمام النقد بصاحب الخطاب الأدبي فاتصل بذلك تاريخ الأدب بتاريخ صاحب الأدب، ثم تحول النقد من الأديب إلى أدب الأدباء، وهنا خفت سيطرة التاريخ. ولما أزداد الوعي بالمقارنة بين الأدب، والعلوم الأخرى أزداد الانتباه إلى اللغة، ومميزاتها الشعرية، وتحول النقد من نصوص الأدباء المبدعين إلى البحث عن الأدب في حد ذاته وبدا النقد رصدا للعلاقة القائمة -بالقوة أو الفعل- بين منتجي الأدب، ومتعاطيه[4]. وفي ذلك نرى إنتقالا بطيئا ومهما معا من اعتماد المرجع، أو السياق الخارجي كمحور هام للنقد إلى اعتماد، وحصر المحاور الهامة للنقد في إطار النص ذاته، وعلاقاته الداخلية، والخارجية المساعدة له في إبراز خصوصيته، وكينونته، التي لا تنتمي إلى عالم أخر غير عالم الأدب.

1. ينظر:عبد السلام المسدي،الأسلوبية و الأسلوب ص119
2. ينظر:المرجع نفسه ص13
3. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ص48
4. ينظر:عبد السلام المسدي،آليات النقد الأدبي ص 11.10

كما تبرز غايات، ومرامي النقد الحداثي في البحث عن الأدبية، أو الشعرية في الخطاب الأدبي، وهي السمة الإبداعية في النص، أو الخطاب التي لا تبرز فيه إلا إذا تناولها قارئ متميز، أو القارئ العمدة فوفق هذه الاستجابة ينطلق عمل الناقد يتناول النقد الحداثي الخطاب الأدبي وفق آليات، وتقنيات مختلفة، ومتعددة بتعدد مدارس، أو نظريات النقد الحديث من أسلوبية، وشعرية، ورمزية، وبنيوية، وغيرها كالتفيكية، وعليه يحاول النقد رسم خطوط القران بين بنيتي النص العميقة، والسطحية، والأفقيتين ليكون هو بمثابة البنية العمودية عليها لربط وصالها [1]. الخطاب الأدبي البنية السطحية




كما يعمل النقد أيضا على تفكيك النص إلى عناصره المكونة له، فيرصد ما يحدث بينهما عند التفاعل وما يقطع عند الانفصال، وهذا من طريق العزل، والضم، حتى تتجلى كل المفارقات، والمقاربات المختلفة[2]. وهو لا يغفل المضمون كما يدعيه الخصوم، ويهتم بالشكل على حسابه بل يعتبر المضمون هو الشكل كذلك حسب رأي (ميشال آدم) [3].

إن من أهم مبادئ النقد الحداثي اعتماده لمبدأ التزامن (Diachronie) أو الآنية في النص الأدبي ذي البنية النسقية المغلقة، يفرض عليه الثبات، والمحايثة وينفي بذلك التاريخ فيتناول هذا النقد النص أو الخطاب في لحظة من لحظاته السريعة ليرصد ما هو مكتمل، وما هو في طريق الاكتمال، وقد يستعين بمبدأ التعاقب (Synchronie) إذ حصل خلل، أو ظهرت فجوة في فجوات النص[4]. فيأخذ قليلا من سياقات النص الخارجية مع ممارساته الأحصائية، والتجريبية، والتصنيفية لتساعده على ترميم شروح التحليل، والممارسة، وهو ما أكده (تودورف) نفسه في وجوب تدعيم الدراسة بسياقات أخرى اجتماعية وتاريخية [5]. وقد ثبت هذا الرأي عند الكثير من النقاد العرب، ومنهم عباس الجراري الناقد المغربي الداعي إلى توافق المبدأين في منهج متكامل قائم على الجانبين الأساسين، والمتوافقين معا، لا يفترقان في أي عمل نقدي جاد، يهدف إلى التقويم والتقييم، وقد وصف هذين الجانبين في[6]:

---

1. ينظر:عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ص15
2. ينظر:المرجع نفسه ص39
3. ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص83
4. ينظر:الزواوي بغورة، المنهج النبوي ص127

5. ينظر:المرجع نفسه ص125 نقلا عن مقال:(تودورف يراجع تودورف) **مجلة الفكر العربي المعاصر** ع40 ص23.19
6. ينظر:عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي،**عالم الفكر** مج3 ع2، ص124.119

1. **مرئي**: وهو الأدوات الإجرائية، والقواعد التطبيقية للمنهج
2. **لا مرئي**: وهو الجانب الفكري، والنظري، والوعي الشخصي للناقد بالمفاهيم، والمقولات والأحاسيس الذاتية.

إن أصدق النماذج على تكامل المبدأين (المقام والمقال) في النقد الحداثي، وولادة التكوينية كنظرية، ومضمون على يد العالم (لوسيان قولدمان 1913-1970)، وذلك من زواج البنيوية من علم الاجتماع.

كما نلاحظ على الساحة النقدية بروز بعض المصطلحات النقدية من مثل المقاربة (l'approche) كمصطلح في التحليل، وعنها يقول المسدي ((...منهج لا يشك في صلاحه في حد ذاته، ولكن لا يجزم بخصب نتائجه سلفا))[1]. و يواكبه في الأفق مصطلح (نقد النقد)، وهو إعادة تقييم لكل المسلمات النقدية ومراجعة لجميع المناهج الأدبية والوقوف منها موقف نقديا ينتهي إلى إيجاد تركيبه كلية لها تقيد في فهم الأدب ودراسته[2]. وتعمل على ترسيخ مقومات النظرية العامة، وبحث أصولها التاريخية.

## 3-نظرية الأسلوب: الأسس والتصورات:

### أ) علم البلاغة و الأسلوب:

ورد في لسان العرب لأبن منظور ((بلغ الشيء يبلغ بلوغا وصل وانتهى، وأبلغه هو إبلاغا وبلغه تبليغا))[3]. وورد ذكر البلاغة بمعنى الفصاحة كما ورد في كتاب (البيان والتبيين) للجاحظ قوله ((قيل للفارسي ما البلاغة ؟ قال معرفة الفصل من الوصل، وقيل لليوناني ما البلاغة ؟ قال تصحيح الأقسام واختيار الكلام، وقيل للرومي ما البلاغة ؟ قال حسن الاقتضاب عند البداهة))[4]. وهي معاني تدل على أن البلاغة من العلوم القديمة التي أوكلت أليها المراقبة، والاختيار، والحرص على معايير، وقوانين التأليف التي تأسست عليها لغة من لغات العالم. وهي من العلوم القديمة التي اهتمت بفنون التعبير، وهي شكل من الأشكال القديمة في تحليل الخطاب كما ينظر إلى المنظرون الغربيون[5]. وقد نظر أليها أمين الخولي في انحصارها عند العرب داخل أسوار الجملة فقط فتتناول المفردات، وهو علم المعني ثم المركبات، وهو علم البيان ثم تحسينها الشكلي، وهو علم البديع، ودعا بذلك إلى تجاوز الجملة إلى الفقرة ثم النص[6].

---

1. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ص187
2. ينظر: ابراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي ص19
3. ابن منظور: لسان العرب مج8 ع.غ ص419
4. الجاحظ: البيان و التبيين ت.ع السلام هارون ج1 دار الجيل، بيروت لبنان، بدون تاريخ ص88
5. ينظر: غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية ت، كاظم سعد الدين، دار الآفاق العربية، بغداد العراق(ب ط)1985 ص19
6. ينظر: جميل عبد المجيد، بلاغة النص ص12

ظل مصطلح الأسلوب، أو مفهومه مرتبطا بالبلاغة القديمة منذ بدايات التفكير الأدبي في أوربا[1]. وقد شاع مصطلح البلاغة قبل الأسلوب عند (أرسطو 384-322 ق م) في كتبه عن الشعر، والخطابة، ولما كانت البلاغة قواعد عامة ومعايير ثابتة في الكلام احتاجت إلى قواعد أخرى تصنيفية تسهل الكلام بحسب مراتبه الدنيا فكان للأسلوب أن يتكفل بها، ومنه انبثقت عند البلاغيين في العصور الوسطى تقسيمات الأسلوب إلى ثلاثة مستويات (البسيط، المتوسط، السامي) ومثلوا كل مستوى بكتاب، أو ديوان من دواوين (فرجيل) الثلاثة وتعد ملحمته (الإلياذة l'eneide) نموذجا للأسلوب السامي وبذلك عرف ما يصطلح عليه بدائرة (فرجيل في الأسلوب) كما ارتبط هذا التقسيم بتقسيم طبقي اجتماعي في المجتمع الأوروبي إلى أن جاءت الهزة الكبرى التي أحدثت انقلابا في عرش البلاغة على يد الكنت دي بوفون (1707-1788) في مقاله المشهور حول فكرة الأسلوب، والرجل (الأسلوب هو الرجل). وبذلك ثم برز الأسلوب كمصطلح سائد في الدراسات الأدبية بدل البلاغة إلى أن حل القرن العشرين، وفي ظل الدراسات اللغوية الحديثة ثم ظهور ما يسمى بعلم الأسلوب، أو الأسلوبية [2].

بالمثل أهتم العرب في العصور الوسطى بالبلاغة على حساب الأسلوب، ومثلت عندهم منهجا إرشاديا تعليميا وتجسد ذلك في آراء أبي هلال العسكري في كتابه (كتاب الصناعيين) وكتاب الجاحظ (البيان والتبيين)، و(عيار الشعر) لأبن طباطبا إلى أن ظهرت النظريات التعبيرية في الأدب فظهر الأسلوب بمفهوم يتصل بطبيعة المؤلف نفسه[3]. ولقد اعترف الدكتور أحمد درويش بقصور البلاغة العربية عن تلبية حاجات الأجناس الأدبية التي ينتجها الأدب العربي المعاصر كالشعر الحديث، والقصة، والقصيدة والرواية[4]. وبرر الدكتور صلاح فضل قصور البلاغة في تحول اللغة، والقيم الفكرية إلى واقع غير مطلق بل قابل للتجربة فإن كل نظرة حديثة لهذا الكون تبدع لغة خاصة بها وآنذاك((...تفقد البلاغة جميع حقوقها الشرعية، وتنزل عن عرشها، وتتمزق أطرها التقعيدية النموذجية لاختفاء الأسس المثالية))[5]. كما يعلق (رولان بارط) على البلاغة، واصفا إياها بـ (الكلام عن الكلام) أي حديث اللغة عن نفسها، وفي كل تظل البلاغة مجرد زينة تراقب بدقة حتى لا تخرج اللغة، أو الأدب عما هو طبيعي، إلا أنه يعترف للبلاغة بفضلها في بلورة بعض الأشكال البلاغية، وتبينها للأسلوب[6].

أما في عصرنا الحالي فقد استمر الأسلوب في التجدد بجوار الأسلوبية، وإتخذت من الأسلوب علما تنشط به ضمن الدراسات اللغوية، والأدبية الحديثة فمنحته مكانة لم يحض بها في جوار البلاغة القديمة.

---

1. ينظر:عبد الملك مرتاض، التحليل السميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر (ب ط)2001 ص29
2. ينظر:أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث دار غريب القاهرة مصر 1998 ص18
3. ينظر:رجاء عيد، البحث الأسلوبي (معاصرة و تراث) مشأة المعرف مصر 1993 ص10
4. ينظر:المرجع السابق ص9
5. صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الآفاق، بيروت لبنان ط1، 1985 ص152
6. ينظر:المرجع نفسه ص149

يعتبر الأسلوب ظاهرة من ظواهر تمييز الخطاب الأدبي عن بقية الخطابات الأخرى، ويمكن أن يكون الأسلوب هو الخطاب الأدبي ذاته، إذا كانت السمة، أو السمات الأسلوبية هي عنصر الإبداع فيه و يرى ابن

منظور أن الأسلوب ((...يقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب، قال والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء ويجمع أساليب والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضم، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه))[1]. فالأسلوب بالمعنى المادي الاستقامة، والامتداد، وبالمعنى المعنوي التفرد، والتمييز للبروز، ومن أبرز عناصر الأدب، وقد تصوره (ابن خلدون) على هيئة صورة وهيئة للتركيب المنتظمة في تركيب خالص، وهو القالب الذي يفرغ فيه التركيب. وبهذا المفهوم القديم، والدقيق معا يعد (ابن خلدون) بذلك من السباقين في التنظير لهذه الظاهرة.

إن كلمة أسلوب Style في اللغات الأوروبية قد اشتقت من الأصل اللاتيني (Stilus) بمعنى الريشة، ثم أنتقل عن طريق المجاز إلى المفاهيم تتعلق بالكتابة، والتخطيط (المخطوطات)، وبعدها إلى التغيرات اللغوية الأدبية عند الخطباء [2].

ثم أزداد دقة وتركيزا على النص الأدبي ليرتبط لا باللغة بل بالوظيفة الشعرية وفي ذلك يقول أحد النقاد الغرب ((...وهو أخيرا ليس اللغة بل يمكن أن يكون لعبا على النحو هو نشاط، أو حركة وحدث للوظيفة الشعرية ))[3]. كما تناولت بعض المعاجم الغربية طبيعة الأسلوب بعيدا عن نسق النص الأدبي وبنيتها على أساس أنها طريقة للتعبير عن الفكر كما تعبر الفنون الأخرى كالفنون الجميلة عن أساليبها المتنوعة [4].

لقد حاولت الدراسات العربية معرفة طبيعة الأسلوب إذا تنوعت بين التعريفات التقليدية له، والتعاريف الموضوعية المتصلة بعلم اللغة، من صنف الأولى يطل علينا ما تناوله علي الجارم، ومصطفى أمين في كتابهما (البلاغة الواضحة)، وهو بمعنى ((...المعنى المصوغ في ألفاظ مؤلفه على صورة أقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام وأفعل في نفس سامعيه))[5] وقسما الأسلوب إلى ثلاثة مستويات (أسلوب علمي، أدبي وأخر خطابي)، ومن الصنف الثاني تعريف للدكتورة (علية عزت عياد) في كونه طريقة إنسانية للتعبير عن الذات في مختلف الكتابات، وهو موضوع من الموضوعات التي يبحثها علماء اللغة[6].

---

1. ابن منظور: لسان العرب مج الأول (أ،ب) ص473
2. ينظر:صلاح فضل، علم الأسلوب دار الشروق القاهرة مصر ط1، 1998م ص94،93
3. J.mazaleyrat G. molinié: vocabulaire de la stylistique pres.u.Paris France 1e ED 1989 (P340)
4. ينظر: O.BLOCH-W.von Wartburg : dictionnaire étymologique. Pres. Univ Paris France 11éme Ed 1996 P610
5. علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة ط17 دار المعارف مصر 1964م ص 16.12
6. ينظر:علية عزت عياد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، المكتبة الأكادمية، القاهرة، مصر 1994 ص104

وقبل أن نتناول طبيعة الأسلوب، وتحليلها بمنظور حديث وجب علينا التطرق لأهم المفاهيم الكبرى التي طبعت فلسفة الأسلوب، وجددت معالمه الرئيسة.

**ب) مفاهيم الأسلوب و تصنيفاته:**

**1.مفاهيم الأسلوب:** اختلفت مفاهيم الأسلوب الاصطلاحية بين ما يمكن أن نحقق منه عمليا، وما لا يمكن التحقق منه نظرا لنزوعه إلى الذاتية، والانطباعية المفرطة، وتتلخص هذه المفاهيم في ستة وهي[1]:

أ.الأسلوب اختيار من قبل الكاتب بين بديلين فأكثر من دلائل التعبير

ب.الأسلوب قوقعة مغلقة تضم لبا فكريا له وجود أسبق على الكاتب

ج.الأسلوب محصلة خواص ذاتية من الكاتب

د.الأسلوب انحراف عن النمط المألوف، ومجاوزة بالنسبة للمعيار يحمل ما ليس شائعا،ولا عاديا لكنه ذا قيم جمالية، فهو خطأ مراد[2].

ه.الأسلوب خواص متكاملة تفرض نفسها في نص ما، وتحتم وجودها

و.الأسلوب علاقات لغوية بين عناصر نصية مكونة تستوعب هذه العلاقات النص كله. قد نجد ضمن هذه الصور المتعددة الأسلوب بعض الأساليب الفرعية، وتنوعيات للأسلوب أطلق عليها الدكتور صلاح فضل بالنظم الصغيرة للتواصل ((...أو لغات صغيرة تتميز بتنوعها، وتبدو كما لو كانت تنفيذات متعددة لنظم عامة أو لغات مكبرة))[3].

بعد ذلك نلخص المفاهيم السابقة في مفهومين، أو صورتين هما[4].

**أولا**: الأسلوب خاصية مشتركة لعدة ظواهر كاللغة والفترة الزمنية والجنس الأدبي، وبذلك قد يكون سمة في نصوص فنية، أو أعمال تشكيلية، وقد يمثل أسلوب لغة ما، أو أسلوب فترة معينة.

**ثانيا**: الأسلوب خاصية مميزة، ومتفردة يدل على حالة فردية بمعنى أن نصا ما قد يكشف عن أسلوبية خاصة في كاتب معين.

يأتي بعد بذلك عمل الناقد ليختلف تعامله مع النص في كل حالة، ففي الحالة الأولى ينطلق من الأسلوب كنظام عام ينتقل به إلى النص، وفي الحالة الثانية ينطلق من النص نفسه ليتجه نحو النظام العام للأسلوب، وفي كلتا الحالتين يتناول الناقد أسلوب نوع أدبي معين، ودراسة أسلوب كاتب بعينه إذ جمع بين كيفيتين بطريقة متكاملة.

---

1. ينظر:رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث ص14
2. ينظر:جون كوين، النظرية الشعرية، ج1،ج2 ت، أحمد درويش ص35
3. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ص475
4. ينظر:المرجع نفسه ص474.473 و ينظر رجاء عيد البحث الأسلوبي ص18

وعلى الرغم من هذه المفاهيم، والتصانيف المتعددة لأوجه الأسلوب إلا أننا نجد بعضهم ممن أنكر تمام وجود شيء أسمه الأسلوب، ومن هؤلاء الناقد (جرايB.Gray) سنة 1969إذ صور الأسلوب شيئا بل صفات وليس له دليل وجود ((...و إنما نسبت إليه خواص تنتمي إلى نظم أخرى مما جعل هذه الخواص المزعومة تتراكم وتتناقض))[1].

**2.تصانيف الأسلوب:** دخل الأسلوب كظاهرة بارزة في نظرية التصنيف، وحاول بعض الباحثين البنائيين وضع تشكيل خاص قسم الأسلوب إلى أصناف عدة وفق معايير قولية، وشكلية، وغيرها قد تتداخل بينها الأصناف أو تتباين وهي[2].

أ.أشكال الأسلوب: تتضح في التأليفات المتنوعة مثل النثر، أو الشعر

ب.أنماط الأسلوب: وترتبط بالزمان غالبا، وهي الأسلوب القديم، أو الأسلوب الحديث

ج.أنواع الأسلوب: مثل أسلوب الكلام أو أسلوب الكتابة أو أسلوب المحاكي.

د.إيقاعات الأسلوب: مثل أسلوب المدح، أو الحزن أو الغضب...

ه.مستويات الأسلوب: مثل الرقي في الأسلوب، أو الهبوط، أو الحياد أو العامية

و.لغوية الأسلوب: مثل لغات أهل الحرف أو الأقاليم أو الأجناس كما يلاحظ أن بعض الأصناف قد حازت مكانة هامة في دراسات الباحثين والنقاد لارتباطها بالأعمال الإبداعية ارتباط وثيقا كالصنف الرابع و الخامس.

**ج) مظاهر ومواقف في الأسلوب:**

أثار الأسلوب اهتمام النقاد، والباحثين، وخاصة في مجال الأدب وكثرت من حول ظاهرة الأسلوب فلسفات، وآراء اختلفت حسب الاتجاهات التي ارتضاها هؤلاء وقد دار النقاش واحتد حول علاقات الأسلوب بعوالم المرجع، ومكوناته الأسلوبية المادية، والموضوعية، وبرز النقاش لتتفرع الآراء بعد ثورة الشكلانيين الروس على مقاييس الأدب، والنقد القديمة، وكان للنقاد الغربيين الفضل، والسبق في مناقشة ظاهرة الأسلوب والبشرية لوضع أسس على الأسلوب قبل الباحثين والنقاد العرب، وسنحاول بذلك إلقاء نظرة موازنة لنرصد فيها آراء، واجتهادات المدرستين النقديتين الحديثتين، المدرسة الغربية، والمدرسة العربية، ومدى إسهام كل منهما في إثراء بحث الأسلوب.

---

1. صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق، ص107 وينظر هنرث بليش: البلاغة والأسلوبية ص51
2. ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي: ص478.477 ، و ينظر، رجاء عيد: البحث الأسلوبي: ص14

**أولا: الأسلوب في الفكر النقدي الغربي:**

أن أبرز النقاد الغربيين الذين تفطنوا إلى أهمية الظاهرة الأسلوبية، أو ظاهرة الأسلوب هو العالم اللغوي (الكنت دي بوفون Buffon)، وهو من اشهر كتاب فرنسا وعلمائها(1788.1707) والذي قرن الأسلوب بذات الكاتب، وصرح (إن الأسلوب من الرجل نفسه le style et de l’homme même)، ولم يقل أن الأسلوب هو الرجل (le style c’est l’homme) كما شاع ذلك على الألسنة[1]. وهو اعتراف بتبعية

الأسلوب إلى صاحبه، وبمثابة الإمضاء، أو الطابع الشخصي له، كما اعتبر (بوفون) أن المعاني هي وحدها التي تجسم جوهر الأسلوب، ويظهر الأسلوب حاملا لإفكار الكاتب وذاتيته وإنطباعيته[2]. فتتوصل الآراء لنجد نظرة الناقد الأسلوبي السويسري (شارل بالي 1865-1947) إلى الأسلوب في علاقته باللغة والتعبير العاطفي بأنه ((...مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على المستمع، أو القارئ))[3]. ويضع الأسلوب بمثابة ((...الاستعمال ذاته فكون اللغة مجموعة شحنات معزولة، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الأخر كما في مخبر كيميائي))[4]. ليولد بعد دور الأسلوب في اللغة علم الأسلوب التعبيري الذي يحاول الكشف عن هذه العناصر ذات الطبيعة العاطفية.

توالت بعد ذلك آراء كثيرة في مفهوم، وطبيعة الأسلوب تتراوح بين ربط الأسلوب باللغة العاطفية كما هو عند (سيدلرseidler)، وفيه أن الأسلوب أثر عاطفي محدد يحدث في النصوص وسائل لغوية تتكشف للقارئ[5]. ومنها ما يقرنه بدور الكاتب فيه من أمثال (بول كلودال) إذا يرى أنه نغم شخصية الكاتب ونبرة خاصة لغوية لا تختلط بها الأصوات الأخرى، بل هو بصمة تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التي لا تمحى[6]. كما يقصده البعض على الجانب الأدبي المحض، أو الفني كالشيء الماثل في النص نفسه، أو هو عنصر تزييني فقط للفكر، أو التعبير الموجود مسبقا في النص، ويكاد يكون ذا ملمح تأثيري عاطفي ومن ابرز هؤلاء (ستاندال) الذي يبعد دور المؤلف، والمتلقي من دائرة الأسلوب[7]. ويحصر(بيار جيرو) مجال الأسلوب في حيز الإبداع الفني على اللغة الأدبية، وحدها وبغطائها التعبيري يؤيده في ذلك (جون ميري) الذي يرى فيه الوسائل الفنية في التعبير الأدبي، وهذه الوسائل متعددة، ومتشبعة.ويعود مرة أخرى

---

1. ينظر: مصطفي الجويني، الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر 1999 ص50.49
2. ينظر:عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ص55
3. صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق ص97
4. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ص89
5. ينظر: المرجع نفسه ص97
6. ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ص56
7. ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق ص99

ليقرن الأسلوب بالواقع، لأن الواقع لا يترجم إبداعا إلا من خلال الأسلوب في الخطاب الأدبي، فالأسلوبية جملة من المذاهب والإتجاهات الإبداعية[1].

أن ابرز الآراء المهتمة بظاهرة الأسلوب تجسدت في رواد ثلاثة، وهم:(رولان بارط، رومان جاكسون، ميخائيل ريفاتير)، فبارط يبرز الأسلوب في مفهوم غامض يمثله بالبذور التي تزرع في الأرض فيراه بذلك ظاهرة تنقل الحالة والمزاج الذاتي للمؤلف بين طيات النص ليستر فيه، ويختفي عن أنظار القارئ[2]. ويقدم رومان جاكسون الأسلوب كوظيفة شعرية منظمة للخطاب الأدبي وبذلك يتحقق وفق محورين أساسين هما الاختيار بين الأدوات التعبيرية المتاحة للكاتب، والتأليف بين هذه الاختبارات وفق قواعد معينة[3]. كما

يحاول (ميخائيل ريفاتير) الجمع بين هذه الآراء كلها، ويرى في الأسلوب ((...كل إبراز، وتأكيد سواء أكان تعبيريا، أو عاطفيا، أو جماليا يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البنية اللغوية دون التأثير على معناها))[4]. وفي كل ذلك نرى أن الفكر النقدي العربي من (بوفون) إلى هؤلاء النقاد اللسانيين قد أغنى، وأثرى البحث في مجال الأسلوب، وفعالية في العملية الإبداعية.

**ثانيا الأسلوب و النقد العربي:**

تفطن العرب الأوائل إلى ظاهرة الأسلوب في عالم الأدب، وأدركوا أهميتها في تحديد الفروق الأدبية واللغوية في النصوص المكتوبة، وأطلقت عليها أي ظاهرة الأسلوب بعض المصطلحات التي سادت آنذاك ومنها مصطلح (النظم)، وقد توصل عبد القاهر الحرجاني، وبعد إجراء مقارنة بين بيت للشاعر (الفرزدق) وآخر (للبعيث) أن الثاني اقتدى بأسلوب الأول (الفرزدق)، ومنه فالفرزدق ذو أسلوب خاص ونظم خاص يميز ملامحه، ودعا (عبد القاهر الحرجاني) إلى أن يتأسس هذا النظم على علمي النحو والقواعد ثم يتخذ لنفسه إبداعا على أساس الاختيار، والتأليف وحذر كذلك من تسرب البديع في هذا النظم حتى لا يفسده[5]. كما يفهم من مقارنته أن الأسلوب هو طريقته الخاصة في إختيار الألفاظ وتأليف الكلام فالاختيار يتم على الشكل الذي يرتضيه ذوق الكاتب وتأليف الكلام على الوضع الذي يتطلبه العقل، والقانون، فالأسلوب متبادل بين الألفاظ، والمعاني ((...ومركب فني من عناصره مختلفة يستمدها الفنان من ذهنيته ومن نفسه ومن ذوقه تلك العناصر هي الأفكار، والصور، والعواطف ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة))[6].

---

1. ينظر:شوقي علي الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، مكتبة الآداب القاهرة مصر 1996 ص50.47
2. ينظر:صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق ص109.108
3. ينظر:المرجع السابق ص48 نقلا عن عدنان بن ذريل: اللغة و الأسلوب، اتحاد الكتاب العرب سوريا 1980 ص154
4. المرجع السابق ص111
5. ينظر:شوقي علي زهرة، الأسلوب بين عبد القادر وجون ميري ص52
6. مصطفى الجويني: الفكر العربي الحديث ص47 نقلا عن عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 63

لقد أحسن النقاد العرب بدور الكاتب في تشكيل أسلوبه الخاص، وفي ذلك تأييد لما جاء به النقد الغربي وتدعيم لما رآه القدامى العرب وإبرز الوجوه المهتمة بالأسلوب، ومن الأوائل الذين نظروا فيه الباحث (أحمد الشايب) في إلحاحه على ربط الأسلوب بصاحب الأسلوب، فهو من نفسه وعقله معا[1]. وكذا الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه (الأدب وفنونه) رأى أن لكل أديب شخصية مستقلة تظهر من خلال لغته الخاصة ومنه أسلوبه الخاص[2]. ويطل علينا مقال لصاحبه (حمري بحري) يصرح فيه ((...أن أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه فكرا، وحلقا وشخصية، وأن الأديب، أو الكاتب بصفة عامة لا يكون كاتبا إلا إذا عبر عن غيره بأسلوبه أي بطريقة تعبيره))[3].

كما يقف في الضفة الأخرى من النقاد المناوئين لفكرة النزوح نحو سياقات النص الخارجية في مقاربة الأسلوب بل دعوا إلى الاهتمام بالنص، وبالأسلوب داخله دون الخوض في غمار التحليلات الجانبية التي

تبعد النص إلى مجالات أخرى، ومن هؤلاء المسدي عندما يصف الأسلوب بأنه ((...مجموعة الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي وذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء، وتقلص التصريح، وهو نقيض يطرد في الخطاب (العادي) ، أو ما اصطلحنا عليه بالاستعمال النفعي للظاهرة اللغوية))[4]. وهذا يؤكد على رسوخ الفكر النقدي الحداثي لدى النقاد العرب والذين ربطوا النقد الغربي بالعربي في محاولة الإفادة من مناهجه وقواعده المنهجية.

**د) علاقات الأسلوب السياقية والنسقية*:**

لا يمكن للظاهرة (الأسلوب) أن تبرر بمعزل عن إمكانياتها الخارجية، أو أن تهمل مكوناتها التي تعمل على بنائها وفق علاقات متواشحة و لهذا فقد أولى النقاد أهمية كبرى لما يمكن أن يساعد الأسلوب على فعله وحيويته من أجل إبراز الإبداعية في الخطاب الأدبي، ويمكننا بذلك تناول هذه العوامل، أو المقومات بتوضيحها بعد تقسيمها إلى قسمين رئيسين يتعدد فيهما العناصر السياقية، والتي تحوي في أهمها: دور المرسل (المخاطب)، والمرسل أليه (المخاطب) إلى جانب الظروف المحيطة بهما، وعناصر نسقية تحوي اللغة والرسالة، وأهم نظريات علم الأدب المتعلقة بالخطاب الأدبي.

---

1. ينظر:عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي ص34
2. ينظر:بوزينة عبد الحميد، ظاهرة التطور الأدبي بين النظرية والتطبيق، مطبعة أحمد زبانة الجزائر، بدون تاريخ ص48.49
3. حمري بحري:(الناقد الذي تزحلق على الكلمات)، **الشروق اليومي** (جريدة) ع 475 دار الاستقلال الجزائر 2002 ص15
4. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ص95 نقلا عن موريس أبو ناصر (الأسلوب و علم الأسلوب) **الثقافة العربية** ع9 السنة2 ، 1975 ص 46.40

* ينظر إلى مصطلح السياق situation بمعنى المقام الذي يحيط بالنص أو الأسلوب ويقابله مصطلح النسق contexte بمعنى المقال أو صميم النص أو الأسلوب.

**أولا علاقات خارجية (سياقية)**: من أهم متعلقات الأسلوب خارج النص مايلي:

**أ ـ التواصلية**: يرى بعض النقاد، ومنهم النمساوي (اليوسبيزر 1887-1960) أن القنوات التي تؤدي إلى حصر أسلوب الخطاب الأدبي، أو ظاهرته الأسلوبية هي ثلاث[1]:

1. قناة المتكلم: حيث يقوم الأسلوب بكشف قدرة، وفكر، وتعبير المتكلم
2. قناة السامع: يتمثل الأسلوب في عملية التأثير والإقناع عند السامع (المتلقي)
3. قناة الخطاب: وفيها تتفجر الطاقات التعبيرية في اللغة، والأسلوب.

كما يمكن إضافة الشروط الأخرى المحيطة لأن ((...الأسلوب من جهة أخرى لا يخرج عن إطار الاعتبارات التاريخية، أو الأجناس الأدبية))[2].

**ب ـ التعاقبية:** يرى بعض النقاد أن التطابق بين الأسلوب، والعصر أمر وارد جدا، وقد اعتبر الأوروبيين تقييمات زمنية تدل على أساليب خاصة (الكلاسيكية، الرومانسية...)

رغم أن العالمين (رونيه ويليك – واسطن ارين) أعتبر هذه التعيينات مجرد مفاهيم، ولا تتطابق مع الأساليب، ومرد ذلك إلى أن التغير في العصر بصاحبه غالبا بروز أسلوب جديد، ولا يكون العكس صحيحا[3].

**ج) القراءة (القولية)**: تتفق معظم الدراسات على أن الأسلوب جزء من المكتوب، أو المخطوط، ولكن ثمة نظرة (افتراضية) ترى أن الأسلوب هو جزء من القراءة أيضا، وهو بمثابة الحديث الذي لو لا القراءة لما برز و ظهر[4].

**د) الحدس**:يمكننا والناقد من أن نحكم بالحدس، والذوق السليم على جمال الأسلوب، وأو رداءته، أو شعريته بشرط أن لا يتم الإفراط فيه بل هو قاعدة تساعده على الاستجابة، والتكييف مع النص[5]. ويرى الدكتور عبد السلام المسدي أن الحدس طريقة، ووسيلة ننفذ بها إلى الأسلوب، و((...يحدد الأسلوب بأنه شرارة نوعية لا ينفذ أليها الفاحص إلا بطريقة الحدس، وهو من أجل ذلك يُحس، و يُعبر عنه))[6].

---

1. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1 ص218 نقلا عن ليوسبتزر دراسات في الأسلوب ص75
2. J.maza Leyrat-G.Molinié : LOC.Cit P340
3. ينظر:تيدور كلانيزاي (البنية الاجتماعية والأسلوب)، ت عبد القادر بوزيدة، **الرؤيا**، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ع3 السنة2 1983 ص83.79
4. ينظر:منذر عياشي، (النص ممارسته و تجلياته) **الفكر العربي المعاصر** ع96،97 ص 53
5. ينظر:حنفي بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغوي ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرط4 ،1993، ص238
6. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ص48

**<u>ثانيا:</u> علاقات داخلية(نسقية، أفقية):** من أبرز متعلقات الأسلوب من داخل النص:

**أ) اللغة:** وتبرز علاقة اللغة بالأسلوب في رواية أصحاب المدرسة الأدبية الجديدة في فرنسا وعلى رأسها (ناطالي صاروط) الروائية الفرنسية، وترى هذه المدرسة، وتصور اللغة في صورة عين ماء تقع في مكان عام يتردد عليها الناس، ويتمثل الأسلوب في الطريقة التي يختارها الناس عند الاستسقاء من هذه العين، كما أعتبر (رولان بارط) في كتابه (درجة الصفر في الكتابة)، أن الكتابة عبارة عن لغة، وأسلوب وهما معا نتيجتان من نتائج الزمان و الشخص[1].

**ب) النص**: يعتقد الدكتور عبد السلام المسدي أن جل التيارات التي تعتمد الخطاب مطابقا للأسلوب تنصب كلها في مقياس تنظيري، وخاصة أنها ترى اللغة الخطاب الأكبر أما الأسلوب فهو الخطاب الأصغر أو الخطاب الأدبي، ويؤكد ((أن النص إن كان وليدا لصاحبه فإن الأسلوب هو وليد النص ذاته، لذلك يستطيع الأسلوب أن ينفصل عن المؤلف...))[2].

**ج) الشعرية**: في تعريف (رومان جاكسون) للشعرية ومطابقتها للعملية بين مبدأي الاختيار، والتأليف يرى الأسلوب بنظرة تطابق الشعرية، ونجد الدكتور عبد السلام المسدي يؤكد ذلك بقوله((...أما الأسلوب فيتحدد

بأنه توافق بين عمليتين أي تطابق لجدول الاختبار على جدول التوزيع مما ينشئ انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتجدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية، وهي علاقات حضورية))، ويستطرد ليعرف الأسلوب بأنه ((...اختبار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه))[3]، واللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح لما تحمله من مفارقات عن معايير اللغة النثرية، والشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى (الشعرية)، وهو ميدان علم الأسلوب[4].

**د) البنائية**: يعد الأسلوب جزاء من مكونات البنية الشاملة لأسلوب العمل الأدبي، ويدخل الأسلوب في علاقات تفاعل مع البنى الأخرى، والتي نجد منها معالم العالم المعروض، وصور التفكير لذلك نجد أن الفروق البنيوية المرهفة والحساسة بين هذه البنيات هي ما يثر اهتمام وانشغال النقاد [5].

وفي أخر هذه المحطة لا يمكننا إلا أن نقر بوجود شيء أسمه (الأسلوب) وإلا ماذا نفسر تراكم الجهود والبحوث الأسلوبية، والتي أنكبت من حوله تنظيرا، وتطبيقا، فالأسلوب قاعدة أساسية لعلم جديد متجدد، ومن العلوم التي أستفادت من التراث البلاغي القديم، ومن مقولات البحث اللغوي الحديث.

---

1. ينظر:عبد الملك مرتضى، النص الأدبي من أين وإلي أين؟ (محاضرات) ديون المطبوعات الجزائر 1983 ص48
2. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ص88
3. عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة ص58
4. ينظر:جون كوين، النظرية الشعرية ت، أحمد درويش ص36،35
5. ينظر:صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص477

## الفصل الثاني: الأسلوبية بين النظرية والتطبيق

### 1. من الأسلوب إلى الأسلوبية

**أ.علاقة الأسلوب بالأسلوبية**

**ب.ماهية الأسلوبية ومعالمها**

**ج.الأسلوبية في نظرية الإيصال**

**د.الأسلوبية في نظرية الأدب**

**2. <u>الأسلوبية و بين المنهج والتعبير</u>**

**أ.تطور المنهج الأسلوبي**

**ب.إشكالات المنهج وقضاياه**

**ج.المنهج الأسلوبي وفعالية التعبير**

## 1) من الأسلوب إلى الأسلوبية:

خلصنا في الفصل الأول إلى أن الأسلوب سمة بارزة، ومقوم أساس من مقومات الخطاب الأدبي المعاصر، وتبرز أهمية الأسلوب في تكامل مكوناته المختلفة، وتعالقها ضمن شبكة من الأنساق المختلفة، فيحقق الأسلوب بها التفرد، والتميز، وبذلك ينعكس إيجابا على الخطاب الأدبي المعاصر، إلا أنه لا يجب إنكار ما للبلاغة القديمة من فضل في تبني، ورعاية الأسلوب، وتمكينه شيئا فشيئا من الاستقلال بذاته كيانا متجددا، وطيعا وقابلا لتطبيق المقولات العلمية، والعناصر الموضعية، التي تتجلى فيه من خلال البحث في مكوناتها الرئيسية التي عمل علم اللغة الحديث، ومنذ مطلع القرن العشرين على استحداثها خدمة له، وخدمة للروح العلمية، وهو ما سيتضح عند إبراز علاقات الأسلوب المتشعبة بالمفاهيم النظرية الأدبية وتفاعلها معه تفاعلا إيجابيا، وكذا موقعه في نظرية الإيصال عندما تتحدد العناصر الموضوعية فيه لتتجسد في شكل علم الأسلوب.

**<u>أ:علاقة الأسلوب بالأسلوبية:</u>**

رغم ما قدمته البحوث النقدية من نظريات ومبادىء في الأسلوب كظاهرة وسمة جلية، وبارزة في الخطاب الأدبي الإبداعي، إلا أننا نسجل في أوساط النقد الغربي الحديث ارتباط الأسلوب بالبلاغة ارتباطا يتفاوت من اتجاه إلى آخر رغم أن ((...الدراسة الأسلوبية صارت الآن تستأثر في النقد الغربي المعاصر بمجال خاص بها له مناهجه، ووسائله التي تتدخل مع البلاغة وتستمد بعض المفاهيم، والأدوات الإجرائية من حقل اللسانيات، ولكن بدون أن تفقد هويتها الخاصة، بالذوبان في أحد المجالين السابقين،أوغيرهما))[1] لكننا رغم ذلك لا ننكر فضل الأسلوب على البلاغة القديمة، وفضل البلاغة عليه، ونظرا لضرورة الواقع الإنساني، والأدبي، وطبيعة البلاغة المعيارية التي لا تساير الأذواق المتحولة، برز الأسلوب منها ليعبر عن صاحبه، ولأن معرفة حياة الكاتب مثل (شكسبير) لا تتسع له مكتبة بأكملها لمعرفة شعره بل من خلال دراسة أسلوبه الفني المعتمد [2]. كما يرى ذلك الناقد الأمريكي (ت.س. اليوت ولد 1888م)، أو أن يحاول الأسلوب أن يكون ((حلا وسطا بين الحدث الفردي، والشعور الجماعي ...فيكون وظيفة الأسلوب أن يلطف من حدة الإنزياح بين المعطى المعيش والمعطى المنقول..))[3].

---

1. محمد إيوان: سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة ط1 شركة النشر والتوزيع المغرب 2000 ص104
2. ينظر: بوزينة عبد الحميد، ظاهرة التطور الأدبي ص22 نقلا عن محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص294
3. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ص55

بمرور الزمن، وتراكم الآراء والدراسات الحديثة في مجال الأسلوب، وبعد سيادة النزعة العلمية الصارمة، وهي نزعة تجزيئية معملية جعلت من هذه الدراسات تبتعد عن الأحكام المسبقة، والعامة والمجملة، وتنطلق من واقع تجربة محددة، وفروض علمية قابلة للقياس، والإحصاء، والمراجعة، أصبح الناقد لا يتكلم عن الأسلوب كظاهرة معروفة، أو مجسدة قدر ما يتكلم عن مضامينه، وتقنياته ومقوماته وشروط تحقيق الإبداع في السمة الأسلوبية، ولهذا بات من الضروري ابتكار مصطلحات فنية موضوعية ثابتة، ومجردة يمكن التحقق منها، أو يمكن إعادة بنائها من جديد وفق تقنيات، ومناهج جديدة تساير المرحلة الحديثة وتكتسب مرجعيتها من مرجعيات علوم اللغة الحديثة، التي تنحو بها نحو الروح الموضوعية، والعلمية، والتي تتخذ من المنطق العقلي التجريدي، والتصنيفي كقاعدة أساسية ومحورية في البحث تساير المرحلة ((...من الواضح أننا إذا نتحدث عن الأسلوب فأننا نتحدث عن الاختيار بين المصادر المعجمية المتنوعة، وبناء الجمل في لغة معينة))[1]. فكان هذا المؤشر من المؤشرات والمبررات العديدة في ولادة علم الأسلوب أو الأسلوبية (stylistique) في القرن العشرين ((وقد ألتصق بالدراسات اللغوية، وهو بذلك قد أنفصل عن مفهوم الأسلوب السابق في النشأة منذ قرون، والذي كان لصيقا بالدراسات البلاغية، ومن الممكن القول أن الأسلوب مهاد طبيعي للأسلوبية))[2]. كما لا يمكن أن نقر بذلك عن وفاة الأسلوب لأن أول ما واجهت الأسلوبية هو ضرورة تحديد المادة الكلامية التي تصلح للدراسة الأسلوبية، وهي مادة ذات

مستوى فني معين حتى تكون طيعة لهذه الدراسة، ومن هذه الزاوية وجد العلم الجديد (الأسلوبية) نفسه يعود إلى قاعدة الأسلوب ليساعده على تطبيق مستويات الكلام المختلفة، وهو دور يراه الدكتور أحمد درويش مشابها لدور الأسلوب مع البلاغة قديما، لكن الدور الجديد مع الأسلوبية يقوم على أساس وصفي، وليس على أساس معياري كما هو الشأن مع البلاغة[3].

إن من أهم الفروق الجوهرية بين مصطلح الأسلوب، والأسلوبية هي دائرة المعنى التي يحتلها كل منها، فالأسلوب يحتل دائرة أوسع من الأسلوبية لأنه قد يحتوي كما أسلفنا سابقا خواص أساسية وهي:[4].

**أولا**: النظام والقواعد العامة حينما نتحدث عن الأسلوبية المعيشة، أو الأسلوب فن تشكيلي

**ثانيا**: الخصائص الفردية التي تميز شيئا عما سواه، كأسلوب كاتب معين.

ونختص الأسلوبية، أو علم الأسلوب بالسعي للوصل إلى الوصف، والتقييم العلمي الذي يحدد جماليات التعبير على نحو خاص وفي مجال الدراسات الأدبية واللغوية.

---

1. غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية، ص20
2. رجاء عيد: البحث الأسلوبي (معاصرة و تراث) ص21
3. ينظر:أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ص19
4. ينظر: المرجع نفسه ص20

## ب) ماهية الأسلوبية و معالمها:

إن إتحاد الأسلوب كظاهرة مائزة في الخطاب الأدبي مع معطيات علم اللغة الحديث، دفع ببعض المنظرين، ورواد النقد الأروبي إلى الجمع بينهما في مصطلح يجمعهما، وتتجسد فيه علمية الأسلوب وقابليته للدراسة، والتحليل وفق مناهج علمية حديثة تتعامل معهم تعاملا موضوعيا بعيد عن الذاتية، أو المحيط رغم عدم استقرار هذا المصطلح وعدم وضوحه في الكثير من الأذهان. ولحصر ماهية الأسلوبية ولتحديد معالمها الرئيسية، وجب علينا إلقاء نظرة لغوية متفحصة لمصدر هذا المصطلح، ومن ثم بيان مضمونه الإصطلاحي، قبل الخوض في أهم معالمها، ومسمياتها، وغاياتها، ومظاهرها المختلفة.

**لغة وإصطلاحا:** يتكون مصطلح الأسلوبية من جذرين، وهما: أسلوب (style) ولاحقة (ية- ique)، ((فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي نسي، واللاحقة تختص - فيما تختص- بالبعد العلماني العقلي، وبالتالي موضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الإصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة: علم الأسلوب أو (science du style)))[1]. فالأسلوبية بذلك تمثل البعد اللساني العلمي لظاهرة الأسلوب وتتحدد ((بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الأخباري، إلى وظيفته التأثيرية والجمالية))[2]. وهي بذلك من العلوم التحليلية التجريبية، والموضوعية، التي ترمي إلى إدراك الموضوعية العلمية ((في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك اللساني ذا مفارقات عمومية))[3]. إذ تتمظهر، وتتمثل الأسلوبية، أو علم الأسلوب في دراسة لسانية تقتصر على خدمة الأدب،

فتصف النص أو الخطاب الأدبي بطرق مستقاة من علم اللسان، أو اللسانيات الحديثة[4]. كما يلاحظ افتراق النقاد، والباحثين في معاملة الأسلوبية، والتعريف بها كعلم أو منهج أو حقل. فقد وصفها الدكتور عبد السلام المسدي، بأنها علم وصفي في آخر المطاف إلا أن هذا العلم قبل كل شئ يلجأ إلى ظاهرة التفسير في معاملة الظاهرة الأدبية[5]. وهي عند الدكتور نور الدين السد ((محدثة النشوء، ويراها بعض الباحثين علما، ويظنها بعضهم منهجا لدراسة الظاهرة الأدبية، ومنهم من يعتبرها حقلا معرفيا عاديا))[6].

---

1. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ص34
2. المرجع نفسه: ص36، نقلا عن G.mounin : clefs pour la linguistique P168.167
3. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ص37
4. ينظر:عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ص58
5. ينظر:عبد السلام المسدي، آليات النقد الأدبي ص65
6. نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1 ص07

ورغم هذا التباين بين الباحثين إلا أن الأسلوبية تظل كيانا قائما لذاته ينجز أدواته الإجرائية، وكذا مناهجه في التعامل مع الظاهرة الأدبية وفق إنجازات العلوم الإنسانية، واللسانية الحديثة، مع عدم إغفال الروابط المنطقية بين الصياغة التعبيرية، وهو الجانب الفيزيائي من الحدث اللساني، ويقصد به (الشكل)، وبين الخلفية الدلالية، وهي الجانب التجريبي المحض، ((وكان مرمى الأسلوبين عامة تنزيل عملهم منزله المنهج الذي يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية))[1].

ومن أبرز النقاد الباحثين العرب، والذين اعتبروا الأسلوبية مصطلحا فنيا، وعلميا، هو الناقد (منذر عياشي) صاحب المقالات، والدراسات الهامة، والحديثة في علم الأسلوب، إذ يفضل تغليب الجانب العلمي على الجانب الفني الضروري والمجسد في الخطاب الأدبي ذاته، بوصفه نوعا من أنواع الفن يجمع أجناسه[2]. ويرى الدكتور رجاء عيد في تفصيله، أو عدم إغفاله للجانب الذاتي في الأسلوبية، التي يقصرها في البداية على العلم فقط، وخاصة في مرحلة اختبار العمل الأدبي، وقد أستشهد بقول الناقد والكاتب (غراهام هوف)، فيما مضمونه أننا نبحث في الأسلوبية، وعند التحليل عن الدليل والحجة، التي تتطابق مع الحكم، والوصف، الذي توصلنا إليه، ويعود بعد ذلك إلى دعوة الأسلوبيين إلى التوازن بين ((فحص البنية اللفظية وبين الصورة الأدبية في وجهها الأشمل والأعم))[3]. لأنه لا غنى للعلم عنه الفن والصورة، وخاصة في ميدان البحث الأسلوبي.

فالأسلوبية في كل ذلك بمثابة القيعة، أو الأرض المنبسطة التي تتجمع فيها المياه، والتي تتغذى من جداول متنوعة فتكتسب من الوصف، والتفسير، والتدليل المناهج إلى جانب التفرد في الصيغ، وغلبة الجانب العلمي، وضرورة الجانب الذاتي من طرفي الأسلوب كليهما (المبدع والمتلقي) لتضمن لنفسها الأستمرارية، والدوام، والتحول التي تتطلبه العلوم الحديثة، فتأخذ المرونة كصفة أساسية من العلوم الأنسانية الأخرى (علم الإجتماع، علم النفس،علم التاريخ...) وتأخذ الصرامة، والجدية كصفة أساسية في بعض العلوم، أو المناهج التطبيقية، كالإحصاء وغيره.

---

1. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ص37.36، نقلا عنM.riffateur essai de stylistique structural P14
2. ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص31، نقلا عن منذ عياشي **مجلة المعرفة** ع 196 ص179
3. رجاء عيد: البحث الأسلوبي ص 184.181

**مسميات الأسلوبية ومباحثها:** تتطلب الروح العلمية، والبحث الموضوعي الجاد جهدا كبيرا في معالجة الظواهر المادية، والمعنوية، ولا تستقر هذه البحوث على حال دائم ضمن الحركة المتواصلة، والشك العلمي الواثب على الفكر البشري منذ القدم، ولهذا لا نستغرب أن وجدنا العديد من المصطلحات، والمفاهيم لمضمون واحد مرد ذلك إلى الإصرار المتواصل بغية الوصول إلى حقيقة الأشياء وكنهها الثابت الذي يضمن لها البقاء، والاستمرار مدة من الزمن فيعبر بصورة صادقة عن مادة، وروح الشيء ذاته، فكانت الأسلوبية، أو علم الأسلوب، ومنذ ظهوره مسميات عديدة باختلاف المؤلفين والباحثين في مجاله، ومن أشهر ما ورد منها (فن الشعر)، وآخرون يطلقون عليه (سيميولوجيا العمل الأدبي)، كما تناول بعض الدارسين قضايا أسلوبية ضمن (نظرية الأدب)، ونجد أن في مجملها (المسميات) تحاول البحث عن المنهج الملائم، والمناسب الذي يضطلع بعملية التوصيف، الذي يناسب مقولاتها النظرية[1]. وبعض هذه المسميات ارتبط بمصطلحات، ومفاهيم فكرية كما هو عند (شوبنهور)، والذي أطلق على الأسلوبية ومن خلالها الأسلوب (ملامح العقلية)، وكذا (فلوبير) بمفهوم (طريقة مطلقة لرؤية الأشياء)[2].

تركز الأسلوبية أثناء تناولها للظاهرة الأدبية على عنصر الأسلوب، وكل ما فيه من محسنات وتركيبات مختلفة، ولا تغفل اللغة بل ((تركز على اللغة لذاتها لا لما تحمله من دلالات لأن هذه من الممكن إبلاغها بطرق كثيرة غير طرق اللغة الأدبية))[3]. وباللغة التي يوظفها المؤلف يكمن الإبداع الأسلوبي، ولا يكفي الإحساس، أو الشعور في إبرازه، ثم تحاول البحث في المفردة، ودلالتها بوصفها إشارة لغوية، تتكون من الدال، والمدلول، وتركز على الدال، وجانبه الصوتي في سياقه النصي، كما تركز على المدلول، وجانبه الدلالي في سياقه النصي كذلك[4]. وهي بذلك لا تهمل جانب التركيب لأن من طموحات ((البحث الأسلوبي أن يستحوذ على مجالات الأداء اللغوي لاستكشاف ما تهيئه الأنماط، والتراكيب من قيم تغيرية))[5].

فتتبع الأسلوبية المفردات، أو الكلمات في النص الأدبي تتبعا يرصد تضامنها، وانسياقها، وتحاورها ليتحقق بها كلها ذلك التفرد في النص الأدبي، وهي في ذلك تبحث عن أسباب هذا الاختيار وشروطه كما تبحث في علاقته بالتراكيب النسقية المختلفة.

---

1. ينظر: عبد صلاح فضل، علم الأسلوب،دار الشروق ص146
2. ينظر:المرجع نفسه ص195
3. عبد الله الغدامي: الخطيئة و التفكير من البنيوية إلى التشريحية ، للهيئة المصرية للكتاب مصر ط4، 1998 ص20
4. ينظر: جورج مولينه، الأسلوبية ص11
5. رجاء عيد: البحث الأسلوبي ص25

يحاول علم الأسلوب، وبوصفه علما من العلوم الجديدة أن يحدد أطره، ومباحثه التي يتناولها، ومن خلالها تتجلى سماته، وتتلخص هذه المباحث في ما يلي[1]:

1. دراسة الأساليب، بوصفها مجموعة إختيارات مختلفة بين، وسائل التغيير المتوفرة لدى المؤلف، أو الكاتب.
2. تصنيف الأساليب حسب نظم، أو مستويات مختلفة (نظم أدبية، اجتماعية، نفسية).
3. علم وظائف الأسلوب، ودراسته منذ نشأة التعبير إلى أغراضه المختلفة.
4. علم بناء الأسلوب التركيبي.
5. نقد الأسلوب في خطابات، ونصوص أدبية معينة بطرق النظر عن القواعد العامة.

ومنه تحدد هذه المباحث، وترسم النظرة الشمولية، والعامة لعلم الأسلوب من خلال انتقاله من مبحث إلى أخر بكيفيات مختلفة، ووفق مناهج اختلفت باختلاف الآراء، والنوازع، والإجراءات التحليلية.

**غايات الأسلوبية:** للأسلوبية غايات، وأهداف عديدة، ومختلفة، بالإضافة إلى غايات الأدب الكبرى في الوصول بالأثر، أو العمل الأدبي إلى إدراك غاية الفن، وتحقيق الجمالية المرجوة، والمطلقة، وبذلك تسعى الأسلوبية جاهدة وفق معطياتها، وإمكانياتها المتاحة، إلى أن تكون بمثابة ذلك العلم، الذي يحلل، ويجرد الخطاب الأدبي لإدراك الموضوعية العلمية الدقيقة عبر منهج عقلاني محكم ليجعل هذا الخطاب أداء فنيا تأثيريا بعيدا عن وظيفة الإبلاغ العادي، والنفعي[2]. كما أنها تهدف إلى تمكين الناقد من الأنماط التعبيرية المختلفة، التي يوظفها، ويستعملها المبدع المؤلف لأداء الفكرة، والعاطفة، فتصل إلى السامع، أو المتلقي لتحدث عنده أثرا جماليا، وبذلك تكشف الأسلوبية عن بذور الأسلوب، التي تمكن في أبسط أشكال التعبير العفوي[3]. إلى جانب ذلك تحاول بمناهجها وإجراءاتها خلق ((لغة، أو ميتا لغة توجه الأنظار إليها وقد تكون هذه اللغة أكثر جذبا من لغة المبدع ذاته، ليكون النص النقدي نصا مقصودا لذاته، وليكون النص الإبداعي مثيرا أسلوبيا له))[4]. فتمتلئ فجوات المبدع، وفراغات النص الإبداعي بحضور عمل الناقد الأسلوبي في وجهه الذاتي، والموضوعي النصي، والخارج نصي ومنه يكون للتحري الأسلوبي نتائج نقدية حقيقة[5].

---

1. ينظر:علية عزت عياد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية ص140
2. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1، ص15
3. ينظر:عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة ص46
4. بشرى موسى الحاج: (المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث) **علامات** ج40.م10 ص297
5. ينظر:غراهام هوف، الأسلوبية و الأسلوب ص25

**السمة الأسلوبية ودورها:** ركزت جل البحوث الأسلوبية في الحقل النقدي الحديث على أبرز الخصائص والظواهر الأدبية التي تميز الخطابات الأدبية عن غيرها، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال التركيز على العناصر

الأساسية، والمحورية التي يُعلم بها الخطاب الأدبي فتعرف به، فشاعت في البحوث الأسلوبية مصطلحات تتمظهر كسمات أساسية في النصوص الأدبية فأنصب النقاد من وراء الأسلوبية على كشف هذه السمة، أو العلامة بوصفها ظاهرة متفردة في النص الأدبي تبرز للقارئ وفق مستويات معينة، وتنتقل السمة من مستو إلى آخر بحسب تركيز المؤلف في خطابه، وتحديد مواقعها، وقد لا ينتبه المبدع، أو المؤلف لها بحكم العفوية التي يتبناها في خطابه، ويأتي دور الناقد للكشف عنها كما قد تتطابق أو تتماثل السمة الأسلوبية في صورة العدول، أو الإنزياح (écart) فتكون ((...عدولا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، والعدول يكون خرق للقواعد حينا، ولجوءا إلى ما نذر من الصيغ حينا أخر))[1]. فيكون العدول الأول بمثابة خرق لعلم البلاغة، ويجري تقييمه على أساس أحكام البلاغة المعيارية، وأما العدول الثاني، فهو مهمة الأسلوبية بوجه خاص، وفي ذلك أشار الدكتور عبد السلام المسدي إلى هذه الظاهرة أي السمة الأسلوبية، ووصفها بأنها ((نوع من الخروج على الاستعمال العادي للغة بحيث ينأى الشاعر، أو الكاتب كما تقتضيه المعايير المقررة في النظام اللغوي))[2].

وكما تتجلى قوتها في النص من حدة المفاجأة التي تحدثها عند القارئ، فكلما كانت غير منتظرة في النص كان لها وقع قوي، أو مقبول في النفس، ويحدث ما أسماه (بمقياس التشبع) في نظرية الأسلوب، ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية، أو سمة أسلوبية تتناسب عكسا مع تواردها في النص، فكلما تكررت أو ترددت هذه السمة ورودا في النص الأدبي فقدت شحنتها التأثيرية[3].

أن السؤال الذي يطرح نفسه بخصوص هذه السمة، هو هل تبقى هذه السمة الأسلوبية، أو تدوم بدوام العصر؟ وفي هذا يرى بعض النقاد بأننا لا يمكن، وفي أي حال من الأحوال تتبع هذه السمة الأسلوبية تاريخا وعبر عصور متلاحقة، وأن أي محاولة لكتابة تاريخ سمة أسلوبية ستؤول إلى الفشل، فالسمة غالبا، ما تتحدد في عصرها المعين، و تبرز على حساب سمات أخرى حافة بها[4].

---

1. عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ص50
2. عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ص169
3. ينظر:المرجع السابق ص49
4. ينظر:غراهام هوف، الأسلوبية و الأسلوب ص59

أهتم الأسلوبيون بالسمة الأسلوبية، وركزوها أو قصروها في مصطلح الإنزياح، واعتبروا هذا الأخير من أهم وابرز الظواهر الأسلوبية التي تلوح في النصوص الأدبية، والتي يجب دراسته فيها، وكأنهم لذلك أسسوا الخطاب الأدبي على هذه الظاهرة (الإنزياح)، وساهموا في أثرائه، وبيانه، ومحاولة تحديده، فنجد (تودوروف) يطلق عليه مصطلح (اللحن المبرر)، كما سماه (جاكبسون) خيبة الانتظار، أو الانتظار

المكبوت (l'attente déçue). وأصطلح عليه النقاد العرب المحدثين بـ(التجاوز)، أو (العدول)، بعدما عرفه العرب القدامى في مصنفاتهم البلاغية (بالمجاز العقلي)، إذ تجتمع جل الآراء الواردة حديثا، وقديما على أنه تصرف في هياكل اللغة، أو دلالتها، أو أشكالها، أو تراكيبها، فيما يخرج عن المألوف، فينتقل الكلام من السمة الإخبارية إلى السمة الأسلوبية، ويجري هذا الإنزياح، أو العدول على جدولي الاختيار، أو التوزيع أي في استعمال ألفاظ فريدة معجميا، ودلاليا، وربما صوتيا بدل ألفاظ أخرى، وإعادة تركيب بعض الألفاظ تركيبا جديدا لم يتعارف عليه العام[1]. وبذلك يحدث الأثر الجمالي لدى المتلقي من خلال خصوصية الفهم عنده، فالإنزياح كما يراه جان كوهن نوعا من الخطأ، ولكنه خطأ مقصود ومبيت لذاته[2]. وازداد اهتمام الأسلوبيين بهذه الظاهرة من انتقال هذا الاهتمام إلى المبدعين أنفسهم فنجد من أمثال هؤلاء الشاعر الجزائري عبد الله حمادي الذي يراه ((ملمحا من ملامح الحداثة الشعرية))[3]. التي تسعى بشتى تياراتها ومناهجها إلى كسر الجمود الشكلي، والمعنوي وتخطي مرحلة أجترار القوالب والمسكوكات الأسلوبية التي لا تعكس روح العصر، ولا الحداثة المنشودة في الخطابات الأدبية.

**<u>الأسلوبية بلاغة حديثة:</u>** لا يختلف اثنان في فضل البلاغة القديمة في ظهور الأسلوب، ومن ثمة علم الأسلوب، أو الأسلوبية، ولا تستطيع هذه الأخيرة ((أن تزعم للناس أنها ناشئة من عدم، وأن كل أدواتها التقنية، وإجراءاتها المنهجية، وأصولها المعرفية، ومصطلحاتها المجسدة لمفاهيمها جديدة))[4]. وعلى الرغم من أن الأسلوبية فرع من اللسانيات إلا أنها لا تنكر فضل قيامها على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة (البيان، والمعاني، والبديع)[5].

---

1. ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ص 163.162
2. ينظر:حسين حمزي، (شعرية الإنزياح في يا أمرأة من ورق التوت) ص186
3. المرجع نفسه: ص 189 ، نقلا عن: عبد الله حمادي: ماهية الشعر ص10
4. عبد الملك مرتاض: التحليل السميائي في الخطاب الشعري، ص10
5. ينظر:المرجع نفسه ص11

تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا بسيطا من نماذج التواصل البلاغي، وتعود لتنفصل عن هذا الجزء، وتتسع حتى تصبح البلاغة نفسها بلاغة مختزلة في الأسلوبية[1]. ورغم هذه العلاقة الوطيدة بين البلاغة والأسلوبية، فإن بعض الباحثين يعتبرونهما شحنتين متنافرتين متضادتين. فالأسلوبية وليدة البلاغة، ووريثها المباشر، والشرعي، إذ أعتبر الدكتور عبد السلام المسدي الأسلوبية بمثابة ((امتداد للبلاغة، ونفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل، وخط القطبية في نفس الوقت أيضا))[2]. كما يؤكد الدكتور صلاح فضل على موت البلاغة ((...مما أنتهي بها إلى العقم، والتجمد، حتى ماتت في

نهاية القرن التاسع عشر، ولكنها ما لبثت أن تبعث من جديد تحت اسم علم الأسلوب، الذي يجتهد الباحثون الآن لإقامته على أسس بنائية سليمة))[3].

وقد أوردت الناقدة بشرى موسى الحاج، تعليقا لبعض من وصفوا الأسلوبية بمنظور البلاغة القديمة بأنها (الخمر القديمة في دنان جديد)، أو هي وجه من أوجه تحديث البلاغة القديمة بأن ذلك ((...إفقارا لكينونتها المعرفية المختصة بذاتها))[4]. وتورد بذلك مقارنة موضوعية بين البلاغة القديمة والأسلوبية، فالأسلوبية تتصف عندها بالنصية، والوصفية، والكلية، والبعدية، والكتابية، أما البلاغة القديمة، فهي تجردية، ومعيارية، وجزئية، وقبلية، وشفاهية، وهي أقرب من علم النحو، أما الأسلوبية الحديثة أقرب إلى علم اللغة، أو اللسانيات[5]. ويتضح من خلال هذه المقارنة مدى تأثير لعلم اللغة، أو اللسانيات الحديثة على البلاغة الموروثة، والتي سادت فترات زمنية لم يستطع علم من العلوم الأخرى أن يزحزحها عن عرشها العتيد، حتى حلت الهزة العنيفة التي خلخلت أوصالها، فأصابت اللسانيات الحديثة هذه البلاغة القديمة في صميمها الحيوي الذي تتحرك به وتحيا إلا وهو الأسلوب.

تحولت الأسلوبية إلى بلاغة حديثة في رأي (بيارجرو P.Guiraud) عندما وصفها بعلم اليقين، واعتبرها نقدا جديدا يهتم بالأساليب الفردية الشخصية، لذلك، فإن كل محاولة نقدية أسلوبية تهدف إلى إلحاق القواعد الثابتة بالبلاغة الجديدة ستقف -لا محالة- حائلا، وحاجزا منيعا أمام تطور هذه البلاغة[6].

---

1. ينظر:هنريث بليث، البلاغة والأسلوبية،ت محمد العمري: أفريقيا الشرق المغرب (ب ط) 1999 ص19
   نقلا عن G.Genette .Larhétrorique restreinte P158.171
2. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ص52 : عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة ص54
3. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ص365
4. بشرى موسى الحاج: (المنهج الأسلوبي...)، **علامات** ج40 مج10 ص290
5. ينظر:المرجع نفسه ص291.290، وبنظر عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي ص68
6. ينظر: شوقي علي الزهرة الأسلوب بين عبد القادر وجون ميري، ص13.12 نقلا عن بيارجيرو: الأسلوب و الأسلوبية، ت. منذر عياشي، مركز الأنماء القومي، لبنان 1992 ص05

وهي النتيجة نفسها التي توصل إليها الدكتور صلاح فضل إذ اعتبر علم الأسلوب، أو الأسلوبية ((...البلاغة الحديثة في دورها المزدوج كعلم للتعبير، ونقد للأساليب الفردية))[1]. ولكنه على الرغم ذلك لم يغفل فضل، ودور البلاغة القديمة في ظهور علم الأسلوب ((...بل إن تجربة البلاغة العربية القديمة تدعونا إلى الاعتماد بطرقنا الخاصة في التوليد، والاحتضان، وتضعنا أمام نموذج نستهدي به اليوم ))[2]. وخلص إلى دعوة كل الباحثين في مجال الأسلوب للإضافة، والتكيف مع معطيات البلاغة القديمة، والابتعاد عن النسخ، والتقليد. فالأسلوبية رغم الثورة العنيفة التي ميزتها عن البلاغة القديمة، وأساليبها إلا أنها لا يمكن إلا أن تعترف بفضلها، فلو لا القاعدة المتينة التي، وضعتها البلاغة القديمة، والجهود الكبيرة التي قدمتها للنقد

الأدبي لما استطاع علم اللغة أن يجد لنفسه مكانا يرتاع فيه فيحدد من خلاله المعالم ويجدد القواعد، ويرمم الأسس الموضوعية التي تقوم عليها الأسلوبية كبلاغة حديثة تجاري الواقع النقدي والفكر السائد.

**ج.الأسلوبية في نظرية الإيصال:**

تعتمد الأسلوبية كمنهج، وعلم على تحقيق عناصر الإيصال، أو التواصل، والتي لخصناها –سابقا- في: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والمحيط (المرجع والسياق)، والقناة، ثم رموز الإيصال، وهي عناصر تقوم بوظائف متعددة، تبرز من خلال وظائفها المتنوعة، كما تبرز منها الوظيفة الشعرية للرسالة كخاصية في علم الأدب، أو الأدبية ترتسم معالمها في الخطاب الأدبي الإبداعي، وتحاول الأسلوبية الاستفادة من هذه العناصر مجتمعة بدرجات متفاوتة، وقد تكتفي بإحداها كما سنرى لاحقا، ومن أبرز علاقات الأسلوبية بهذه العناصر ما يلي:

**الأسلوبية والمؤلف (المرسل):** أنبثق من علاقة الأسلوبية مع المؤلف علم الأسلوب التعبيري على يد أبي الأسلوبية الناقد السويسري (شارل بالي 1865.1942)، والذي أهتم بالقيم التعبيرية الفطرية في الرسالة الأدبية، أو اللغوية والتي تنبئ عن عاطفة وعن فكر لديه وسط الجماعة اللغوية، وسنفرد تفصيلا لهذه العلاقة، ثم جاء إتباعه من الذين أفاضوا في هذه العلاقة، وعمموها على النصوص الأدبية الرفيعة، فالأسلوبية بهذا المنظور ((...ضرب من النقد القائم على التعاطف مع الأثر ومع صاحب الأثر))[3].

---

1. صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق ص175
2. المرجع نفسه ص07
3. عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة ص48

كما أن البحث الأسلوبي يدور حول البحث((...في الأنظمة التعبيرية التي بموجبها يتصرف صاحب الأثر في لغته الخاصة، دون أن ينقطع عن البحث في الحقول الدلالية المشتركة، ولا عن الظواهر اللغوية العامة))[1]. حتى أن عملية الربط بين الأسلوب، وصاحبه عند (الكونت دي بوفون) في مقولته الشهيرة (الأسلوب من الرجل نفسه) أدى ببعض النقاد إلى فهم الأسلوبية على أساس ربطها بالعاطفة الشخصية، وبحياة الكاتب (المرسل) نفسه، مما أدى إلى إعلان موت الأسلوبية في السنوات الأخيرة من سبعينيات القرن الماضي (1968.1970)، وإلحاقها بعلوم أخرى كعلم النفس والتاريخ مثلا[2]. وهو ما أفرز في البحوث الأسلوبية التي ربطت بين الأسلوب وصاحبه إلى بروز مصطلح (نقد النسبة)، أو (البنية الترابطية) الذي يحاول من خلاله النقاد تناول سمات أسلوبية ثابتة في أثار أدبية لكاتب واحد، ومن خلال تكرار سمة أسلوبية في أكثر من إنتاج واحد لكاتب معين

يقوم النقاد أنذاك بنسبة هذه السمة إلى هذا الكاتب، ومن خلالها تنسب أثار غير معروفة له، أو لغيره بقياس نوعية، أو درجة تردد السمة التي تميزه، كما فعل الناقد الغربي (ف.دولوفر) في كتابه (الأسلوبية والشعرية الفرديتان) مطبقا إياها على أعمال (روبير شال)، وهي منهجية تدرس تفاصيل شكلية متكررة، ودرجة شعور موجودة في كتاباته[3].

جارى النقاد العرب سلوك الأسلوبيين الغربيين فقام بعضهم-على سبيل المثال- بوصف أساليب عميد الأدب العربي طه حسين من خلال كتاباته ببعض الأوصاف الثابتة والسمات الأسلوبية البارزة، ككثرة الروابط، والتكرار وأطلقوا على أسلوبه بمصطلح (السهل الممتنع)، وكذا سمات الأسلوب في نثر الكاتب مصطفى صادق الرافعي، وغيرهم كثير.

**الأسلوبية والرسالة:** تهتم الأسلوبية كمنهج عقلي، ونقدي، وموضوعي بالرسالة لذاتها، ولا تغفل العناصر الأخرى الفاعلية، فالوظيفة الشعرية التي تبرز من خلال الرسالة هي في حد ذاتها وظيفة أسلوبية ((...فالوظيفة الأسلوبية هي وحدها الموجهة للرسالة الأدبية في حين تلتقي الوظائف الأخرى في كونها موجهة إلى شيء خارج عن الرسالة...ولهذا يتعين القول بأن الأداء الإبداعي تستقيم بنيته بالوظائف الخمس في حين تقوم الوظيفة الأسلوبية بتعديل كثافته))[4].

---

1. المرجع السابق: ص47
2. ينظر:جورج مولنيه الأسلوبية ص67
3. ينظر:المرجع نفسه ص71.69
4. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ص49

فتصبح الأسلوبية وعلاقتها بالرسالة في ((دراسة التراكيب اللغوية الخاصة بالأدبية، والتي تكون محققة في خطاب محدد))[1]. فتقوم بذلك إلى البحث في هذا الخطاب، أو النص عن العناصر الموجودة فيه، والتي بدورها تحاول أن تجعل منه خطابا أدبيا في سبيل تحديد خصوصيته من خلال القيمة الأسلوبية لأية تركيبه كلامية لتبني مع تراكيب أخرى هيكلة النص وبنيته الأسلوبية.

**الأسلوبية والمرسل إليه:** اهتمت هذه الأسلوبية بقطب المرسل إليه، أو المتلقي بوصفه أساسا جوهريا في فحص وكشف السمات الأسلوبية وهي أسلوبية تبحث في عنصر التأثير لدى المتلقي، أو عنصر الإفصاح لديه، مما يؤدي إلى الاهتمام بكيفية توليد أثر معين في المتلقي ويتم هذا التوليد عبر أدوات خاصة في الخطاب الأدبي نفسه، وترتبط هذه الأدوات ((ارتباط وثيقا بإدراك القارئ لها مما يجبرنا على الاستعانة بالقارئ لنهتدي إلى الحدث الأسلوبي))[2]. ومنه وجب على الناقد الأسلوبي البحث عن أحكام مطردة ومحكمة صادرة عن القارئ أو مجموعة قراء ممن يعيدون تكوين الأسلوب طبقا لتجاربهم الشخصية، وقدراتهم الخاصة على التوقع، والتذوق الذي لا يمكن الاعتماد عليه دوما كصفة أساسية فريدة بل يجب

((على التحليل الأسلوبي أن يحاول بأقصى دقة ممكنة تحليل العمليات الشخصية بالبحث التجريبي لطبيعة المتلقي وشروطه خلال إعادة تكوين الأسلوب، ولا شك أن هذا غير يسير))[3]. ولا يمكن أن يسلم هذا التحليل، والبحث التجريبي من الوقوع في الخطأ باعتماده على شروط وظروف ذاتية متحولة، وهو ما يدعو إلى اعتماد مقاييس ثابتة تحدد ضوابط القارئ النموذجي.

يرى الدكتورعبد السلام المسدي أن غاية الأسلوبية في هذا الجانب ((...هي دراسة اللغة من جانب المتقبل لأن انفعالات المتقبل، وافتراضاته المتعلقة بنوايا الكاتب، وكذلك أحكامه التقييمية هي بمثابة رد فعل على المنبه المنسوج في المقطع الكلامي))[4].

**<u>الأسلوبية بين المرسل والمرسل إليه:</u>** لا يتم التواصل الأسلوبي بين المرسل، والمرسل إليه إلا إذا كانت القناة سليمة وآمنة بينهما لأن الأسلوبية بوصفها ((...علم بهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل، والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض

---

1. جورج مولنيه: الأسلوبية ص22
2. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ص49
3. صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الآفاق الجديدة ، ص178.177
4. المرجع نفسه ص51

نظره في الفهم، والإدراك، فالأسلوبية...علم لغوي يعني بظاهرة حمل الدهن على فهم معين، وإدراك مخصص))[1]. لهذا الفهم الذي لولا سلامة وأمانة القناة بين المرسل، والمرسل إليه لما، وصل بطريق سليم وواضح، وحتى نضمن سلامة، وأمانة هذه القناة يتوجب ضمان التواصل الدائم، لأن الانقطاع المفاجئ لها قد يحيد بالمرسل أليه إلى إدراك أخر، أو قد يشوش فهمه للرسالة، بقليل عنصر المفاجأة التي تتطلبها السمة الأسلوبية المرتبطة بزمان، ومكان، وظروف خاصة.

**<u>الأسلوبية والسياق:</u>** تتفق جل البحوث الأسلوبية على اعتبار السياق الخارجي، أو المرجع جزءا هاما وفعالا في نجاح التحليل الأسلوبي، رغم ما يتخلل هذا التحليل من تركيز على لغة الخطاب، وشكله، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني ت471 هـ إلى السياق بمعنى (المعنى) وبين في كتابه (دلائل الإعجاز) أن جمال الأسلوب وبلاغة الكلام لا يكمن أساسا في توافق الكلمات وانسجامها، ولكن الجمال في جمال المعني والفكرة التي تسبب اجتماعهم السعيد، وأن الألفاظ تقف أمام هذه المعاني موقف الخدمة فقط[2]. وهو ما يعاكس رأي الجاحظ في تصوره المعروف للمعاني في مقولته المشهورة ((...المعاني مطروحة في الطريق...))[3]، وتركيزه على اختيار الألفاظ الجيدة، وهذا لم يقص الدراسات الحديثة العربية، وقبلها الغربية عن الاهتمام

بدور السياق بل عممو على المحيط الاجتماعي، والظروف التاريخية، والنفسية الفاعلة في الخطاب الأدبي، فهذان العالمان (رونيه ويليك، وأوستن وارين) يريان أن ((عزل الأدب عن التأثيرات الاجتماعية، والفكرية المباشرة أمر غير ممكن))[4]. لأن الأدب لا يستطيع أن يعتمد على اللغة وحدها، ناهيك عن الأسلوب بوصفه جوهر العمل الأدبي المتميز، فالتفكير الأسلوبي الذي ((...يقصر نفسه على النص في حد ذاته، بعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس تاريخية، ونفسية، وأن المبدآ المحرك لنظرية تعريف الأسلوبية، هو اعتبار أن الفصل بين لغة الأثر الأدبي، ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته))[5]. فيتحول التحليل الذي يفصل لغة العمل الأدبي الإبداعي عن مضمونه السياقي تحليلا قاصرا بعيد عن واقع التجربة الفنية لصاحبه، وأحيانا يوصف بالتطرف الذي يحيد به إلى الغموض إذ ((...يركز على النص، ويهمل سياقاته الخارجية، أو يركز على العلوم اللسانية، ويهمل العلوم الأخرى المجاورة، أو يركز على ما هو موضوعي، ويترك ما هو ذاتي))[6].

---

1. عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة ص51
2. ينظر:مصطفى الصاوي الجويني جماليات المضمون والشكل في الإعجاز القرآني، منشأة المعارف.القاهرة مصر 1982، ص146
3. محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ ص140
4. ر.ويليك، أوسن وراين: نظرية الأدب، ت.محي الدين صبحي،م حسام خطيب،المؤسسة العربية بيروت لبنان 1987 ص180
5. عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة ص51
6. بشرى موسى الحاج: (المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث)، **علامات** ج40 مج10 ص298

مما أدى ببعض الباحثين في مجال التحليل الأسلوبي الإحصائي إلى إدخال ما يسمى بـ((...التكنيك السياقي المقارن كشرط أساسي في الحساب الإحصائي للملامح الأسلوبية))[1]. واعتبر (ستيفن أولمان) أن السياق يلعب دورا جوهريا في مثل هذه التحاليل الإحصائية المطبقة على النصوص الأدبية، فنجد من خلال ذلك أن معظم الأسلوبيين بشتى توجهاتهم يميلون إلى تقسيم السياق إلى قسمين أساسيين وهما:

–سياق يعني بالظروف الخارجية للخطاب الأدبي من معالم التاريخ والاجتماع، والنفس، وغيرها كالأجناس الأدبية، والمعايير، والقوالب الثابتة.

–سياق أسلوبي، يتضح بكونه نموذجا لبناء لغوي في نص ما، به عناصر لغوية كثيرة، تتخللها عناصر، أو عنصر لم يمكن متوقعا، وخارجا عن العناصر اللغوية الأخرى بالتفاعل، أو التضاد، فيكون حينئذ أمام منبه أسلوبي قوي، ونجد بعد ذلك أن لكل نص سياقا أسلوبيا خاصا به، وبذاته ينقسم بدوره إلى فرعين[2].

**سياق أكبر:** ويمثل الجزء من الرسالة، أو الخطاب الأدبي الحافل بالأدوات، والعناصر الأسلوبية، ويكوِّن الجملة، أو الفقرة أو النص بذاته.

**سياق أصغر:** وهو وحدة، أو عنصر لغوي ما يتكون من كلمتين متضادتين، أو متقابلتين داخل هذه الجملة أو الفقرة، أو النص.

وتنتج السمة الأسلوبية في مفترق السياقين، داخل السياق الأسلوبي، فينظر للنص على أنه ((...يفرز أنماطه الذاتية، وسننه العلامية والدلالية فيكون سياقه الداخلي، هو المرجع لقيم دلالاته حتى كأن النص هو معجم لذاته))[3].

أما عنصر (رموز الإيصال)، والذي يقوم أو يقدم وظيفة فوق لغوية، أو ميتا لغة، أو لغة واصفة، فالأسلوبية في جل بحوثها وإجراءاتها تقوم على الوصف الانتقائي المركز على بعض الرموز الواردة في النص، والحاملة لسمات وطاقات أسلوبية بارزة، وطاغية كظاهرة الإنزياح (écarts) أو التناص (intertextualité)، كما يمكنها من أن لا تترك أي عنصر لغوي نصي من دون تحليله، ووصفه وبيان شروط، وروده وذلك عن طريق النقاد والأسلوبيين. ومنه يتضح ما لدور هذه العناصر السالفة الذكر في بلورة مفاهيم الأسلوبية، وربما تحديد أنواع الأسلوبيات النشطة في الساحة النقدية.

---

1. صلاح فضل : علم الأسلوب، دار الشروق ص 270.269
2. ينظر:عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ص 51.50
3. المرجع نفسه ص 52

## د.الأسلوبية في نظرية الأدب:

تجتهد الكثير من البحوث النقدية، واللغوية في أعمالها المختلفة بغية الوصول إلى عزل الأدب عن بقية العلوم الأخرى الحافة به، ولا يتأتى هذا الهدف من غير الوصول إلى نظريات أدبية، وموضوعية، تساعد على تقييم الفروع التي تصل الأدب بغيره من هذه العلوم الأخرى لذلك تقف نظرية الأدب كبحث عقلي في الموجود، وليس في المجسد، وتحاول بلغتها الواصفة اختزال، واختصار تراكمات نصوص الأدبية عبر العصور في قواعد، ومقولات ثابتة لا تتحول بتحول الزمان، والمكان، وهو ما يبدو من العسير تحقيقه حاليا -على الأقل- وقد حاول الكثير من النقاد والكتاب وضع تعاريف ومفاهيم لنظرية الأدب. ومنها أنها ((...مجموعة من الآراء، والأفكار القوية والمنسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة، والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب، وطبيعته، ووظيفته، وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة. من هذه الزوايا في سبيل استنباط مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره))[1]. إذا لا تستطيع هذه النظرية، أو المعرفة أن تقوم بمثل هذه مهمة، لوحدها من دون أن تعتمد على النقد التطبيقي بمختلف تياراته وأوجهه الذي يمدها بمقولات نابعة من ميدان الإجراء النقدي، ومن أبرز هذه التيارات، أو الإجراءات العملية هو النقد الأسلوبي في إطار علم الأسلوب، ولا يمكننا إيضاح خدمة النقد الأسلوبي لنظرية الأدب إلا من خلال بيان العلاقات الوطيدة الفعالة بين علم الأسلوب، وبين التيارات، والنظريات العلمية، والعملية في النقد التطبيقي والتي تعيش كلها في شكل علوم، أو مناهج تتكافل، وتتظافر في ما بينها للوصول إلى تحقيق

نظرية أدبية قادرة على الصمود، والتصدي لكل التحولات الفكرية، والفلسفية التي شهدتها العلوم الإنسانية عامة، ومن أبرز هذه المفاهيم، والممارسات، والتيارات الأدبية، والتي هي في تعالق وتجاذب مستمر، ودائم مع الأسلوبية كعلم جديد يحاول بمناهجه المختلفة مزاحمة أقرانه في معالجة، ومقاربة الظاهرة الأسلوبية ما يلي:

**النقد الأدبي:** تتموقع الأسلوبية كجسر يربط بين علم اللغة، الذي يسميه بعضهم بالألسنية، أو اللسانيات والنقد الأدبي، وهما يتناولان موضوعا واحدا إلى حد ما، ويفترقان في المنهج، والأهداف، وعلم الأسلوب يتناول دراسة الأسلوب بطرق عملية (اللسانيات)، وبطرق أخرى حسية (النقد الأدبي )[2].

---

8. شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب ، دار البعث قسنطية الجزائر ط1، 1984 ص10
9. ينظر:غراهام هوف، الأسلوبية والأسلوب ص11

بذلك تجسدت دعاوى كثيرة ترفض الفصل بين النقد وعلم اللسان، وتعتبر علم الأسلوب هو الجسر الرابط الحيوي بينهما، ويتضح هذا الربط عند الدكتور عبد السلام المسدي عندما اعتبر الأسلوبية بأنها تصب في النقد الأدبي، وبهذا النقد تستمد، وجودها، وقوامها، وهي من ناحية أخرى تصب في اللسانيات باهتمامها، وتركيزها على الجانب الفني في الظاهرة اللغوية[1]. وتوصف الأسلوبية في موضوع آخر بأنها خادمة النقد الأدبي ((...مخدوم علم الأسلوب كما نعلم هو النقد الأدبي))[2]. وتتضح علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبي بطريقة عملية عند ((الكشف عن الجماليات... والتخلي عن الوصف المجرد لأنية النصوص الخاصة هي الدائرة التي تقرب عمل الأسلوبيات من دائرة النقد الأدبي. فضلا عن ارتباط الأسلوبية بمداخل سياقية تتعلق بالمؤلف، وظروف إنتاج النص المختلفة، وبالقارئ، واشتراطاته المتباينة))[3]. مما يؤكد أن اهتمام بعض الأسلوبيين بالظواهر اللغوية في النص الأدبي يكون رهينا على خبراتهم اللغوية، أو الأسلوبية، ولكنه قد يكون على حساب استحضار الأسس الجمالية مما يؤدي إلى عدم التوازن في معرفة النصوص اللغوية، وغير اللغوية[4].

إن أوجز، وابلغ عبارة يمكن من خلالها بيان تعالق علم اللغة بالنقد الأدبي عن طريق الأسلوبية هو ما ورد عند الدكتور صلاح فضل في وصفه للبحث الأسلوبي بأنه ((...يتم في أسعد الحالات على يد علماء لغة مهتمين بالآداب، أو دارسي أدب قد ظفروا ببعض المعارف اللغوية الضرورية))[5]. فهاتان الصفتان الأساسيتان في البحث الأسلوبي يمكنان الناقد الأسلوبي من إغناء بحثه بجوانب جمالية ذات تأثير إنفعالي وأخر معرفي يثري الجانب الفني في النص المدروس، وجوانب موضوعية عقلية تساعد على ترسيم

المعارف الموضوعية التي يتقاطع فيها النص المدروس مع غيره من النصوص الأخرى، فلا غرابة أن تهتم الأسلوبية بالجوانب الأدبية، أو الجمالية لتكون كذلك جزءا من البحث الأدبي الحديث، وقد تتحد هذه الجمالية مع الأسلوبية اتخادا متكافئا، ومتكاملا ليكونا مصطلحا واحدا يضمهما، ويوحدهما ثم يتجاوزهما تجاوزا رائعا، وفريدا، وهذا المصطلح سماه الدكتور المسدي (الشعرية)، أو (الإنشائية)[6].

---

1. ينظر:عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ص53
2. عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي ص66
3. بشرى موسى الحاج: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، **علامات** ج40 مج10 ص286
4. ينظر:فوزي عيسى، النص الشعري و آليات القراءة، منشأة المعارف، الأسكندرية مصر(ب ط) 1997 ص 14.13
5. صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق ص131
6. ينظر:عبد الله القدامي، الخطيئة والتفكير ص20

**الشعرية:** ينظر إلى مصطلح الشعرية نظرة الميزة، والغاية التي تساعد على بروز أدبية، وشعرية العمل الأدبي، وبالرجوع إلى الذاكرة التاريخية بهذا المفهوم، يرى (جان كوهن) أن مصطلح الشعرية ساد في القديم بمعنى (نظم الشعر) فقط إذا تحدثنا عن جنس أدبي وهو (الشعر)، أو (القصيدة) في العهد الكلاسيكي. ولكن وبتطور الرومانسية، وسيطرة العاطفة، والانفعال توسع هذا المصطلح، وإنتقل من الموضوع إلى الذات ليشمل الإحساس الجمالي النابع من كل موضوع خارج هذا الجنس الأدبي (القصيدة)، وتعدى إلى شعرية الموسيقى، وشعرية الرسم، وشعرية المناظر الطبيعية[1]. وبمرور الزمن ارتبط هذا المصطلح بالأدب. ووجد النصوص الأدبية، والخطابات الأدبية الإبداعية ميداننا له من خلال أساليبها فتضايفت الشعرية مع الأسلوبية في دراسة الأدب. وقد وصف هذا التداخل بالمشروع بينهما ما دامت المواضيع واحدة (الأدب)، والإجراءات تكون واحدة في معظمها لذلك انتقل مفهوم الشعرية عند (جان كوهين) ليصفها بعلم الأسلوب الشعري، أو الأسلوبية[2].

**فقة اللغة:** لا يمكننا إيجاد تعالق واضح بين فقه اللغة، والأسلوبية ذلك أن فقه اللغة علم معياري، ومرجعي يستخرج القواعد، والقوانين اللغوية في الصياغة من الأدب، ويقف على مراقبة هذه القوانين، ومن ثمار اتصاله بالنقد الأدبي ميلاد ما يسمى بالشرح اللغوي، وهو ممارسة لفقه اللغة ذاته، مما لا يبرر وجود علاقات واضحة بينه، وبين الأسلوبية على أساس أن الأسلوبية علم وصفي وإنجاز إبداعي ينطلق من استيعاب مسبق لخصائص البنية اللغوية للنص[3]. وقد يكون فقه اللغة مساعدا للأسلوبية بطريقة، أو بأخرى، والتي هي بدورها علم مساعد للنقد الأدبي[4].

**علم اللغة:** يتصف علم اللغة، أو الألسنية بأنه علم يضع في حسبانه وصف اللغة المجسدة بصورة عامة ولا يهتم بخصوصية الاستخدام الفردي، أو بالفروق الفردية بين الأشخاص، وتقوم دراسته على الأشكال والأنماط العامة الموجودة في الدرس اللغوي[5]. ومن المعروف لدى الخاص والعام أن رائد الألسنية هو العالم (فرديناند دو سويسر 1857-1913)، والذي كرست أعماله ظهور، ونشوء علم اللغة الحديث، وكان

---

1. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج2 ص92 ،نقلا عن جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ص 08-12
2. ينظر:بشرى موسى الحاج، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، **علامات** ج40 مج10 ص 287، نقلا عن جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ص15
3. ينظر:عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي ص63-65
4. ينظر:المرجع نفسه ص66
5. ينظر:رجاء عيد: البحث الأسلوبي، ص28

أحد تلاميذه النجباء هو (شارل بالي)، الذي أستلهم أسس علم اللغة، ووضع علم الأسلوب، الذي تأسس في حقيقته على علم اللغة الحديث، ومقررات علم البلاغة القديم[1]. وظلت هذه العلاقة في ترابط بين علم اللغة والأسلوبية، تهب به اللسانيات الأسلوبية ثمار بحوثها وجهود علمائها، وكأن الأسلوبية بمثابة علم اللسان الذي يدرس الرسالة، أو الخطاب الأدبي من وجهة تأثيرية تقبلية، فتصبح الأسلوبية حينئذ وجها من أوجه الجمالية للألسنية[2]. وإذا كان الاهتمام الجمالي هو جوهر البحث الأسلوبي فإن الأسلوبية آنذاك تكون الأقدر، والأجدر على التعريف بالخصائص النوعية للعمل الأدبي[3]. ويتضح هذا الاهتمام الجمالي عن طريق مراقبة الانحرافات في العمل الأدبي كتكرار الصوت، أو ملاحظة بنية، أو نظام الكلمة، أو بناء تراتب متداخل من الجمل، وكل هذه الخطوات تخدم وظيفة جمالية كالوضوح، أو التأكيد، أو الغموض وغيرها[4].

**البنائية:** تعد البنائية من المناهج الحديثة التي أحدثت هزة قوية في المعارف الإنسانية، والفكر النقدي بشتى أوجهه المختلفة، وقد أكتسح هذا المنهج الكثير من العلوم، وأتصل بالفكر البشري الحديث ليصير فكرا وسلوكا عمليا شائعا ارتضاه النقاد الأسلوبيون في دراسة الخطاب الأدبي واعتمدوها كمنهج يمكن من خلاله كشف، وفحص بنية الخطاب الأدبي، وإبراز العلاقات والوظائف البنائية فيه، كما تعرف البنائية، أو البنيوية، أو البنوية بأنها مد مباشر من الألسنية ويقف العالم السويسري (دو سويسر) على صدارة هذا التوجه النقدي بوصفه اللغة على أساس أنها نظام من الإشارات المختلفة، وإلى الإشارة لقطبي الدال والمدلول، وهي منطلقات أساسية في ظهور الفكر البنيوي[5]. كما نجد أن من أسس البنيوية، وركائزها

الهامة هي إيمانها بالبناء الواحد المتكامل للأعمال الأدبية، وتقوم هذه الخاصية الهيكلية، أو البنائية على عمليتين أساسيتين وهما[6]:

- عملية التفكيك (démontage)
- إعادة التفكيك (remontage)

إذا تسير هاتان العمليتان، وفق لعبة أساسية في اتحاد العناصر ببعضها، وبروز وظائفها، فالبنائية بذلك تبنى، مخططا مغلقا في ذاتها.

---

1. ينظر:شوقي علي الزهرة،الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري ص11
2. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1 ص16
3. ينظر:رينه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب ص185
4. ينظر:المرجع نفسه، ص186
5. ينظر:عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير ص32.31
6. ينظر:J.Mazaleyrat.G.molinie: vocabulaire de la stylistique OP,C I T,P339

على الرغم من الاختلافات الكبيرة، والواضحة بين البنيوية، والأسلوبية في معالمها، وأطرها العامة إلا أن منهم من يعتبر الأسلوبية هي البنيوية الأدبية على الرغم من بعض الفروقات الإجرائية، والمفهومية كذلك، ومن ضمنها أن البنائية ((تعني دراسة البنية الكلية للخطاب ضمن مركزية أولية الكل على العناصر المكونة له، وضمن مبدأ (المحاثية)، أو الضبط الذاتي للبنية، أما الأسلوبية فتعني بدراسة البنى اللسانية المهيمنة في النص التي مارست تواترا أدبيا فيه، ومارست تأثيرا في المتلقي))[1].

أن خير ما يبرر علاقة الأسلوبية بالبنائية في المجال التطبيقي هو انبثاق أسلوبية جديدة تسمى بالأسلوبية البنيوية على يد بعض الباحثين الأسلوبيين حيث تظهر البنائية أثناء الممارسة الأسلوبية على شكل منهج فقط، وليس علما كما تظل الأسلوبية فلسفة، أو فكرا، أو نظرية في المعرفة مع علاقتها بالعلوم الأخرى الحافة بها[2].

## 2- الأسلوبية بين المنهج والتعبير:

لا يمكننا أن نتحدث عن الأسلوبية، والمنهج الذي تسلكه دون ربطها بقاعدة التعبير، وما يحويه من مواد حية تساعد على بروز السمات الأسلوبية التي يلوح بها المؤلف في نصه ليجذب بها القارئ ويحرك بها حدس الناقد، فتغدو ضالته المفقودة التي تكشف الأفكار، وتجلي العواطف، والإنشغالات، وقبل الخوض في غمار هذه الفعالية التي يمارسها التعبير على الأسلوبية، نشير في البداية إلى العلاقة التاريخية والطبيعية بين منهج الأسلوبية والتعبير من خلال تتبع مسيرة الأسلوبية، وقضاياها المنهجية الطارئة في البحث الأسلوبي.

### أ-تطور المنهج الأسلوبي:

تعتبر الأسلوبية من العلوم اللسانية الحديثة التي تأسست من خلال جهود، وأبحاث علماء كبار ساهمت كتاباتهم في إنبثاق هذا العلم الذي يقوم على أساس منهج علمي تعددت إجراءاته، وتطبيقاته بتعدد توجهات،

والتيارات الفكرية والإيدلوجية إذ يعد كتاب (دروس في اللسانيات العامة) سنة 1915 لصاحبه (فردنيالد دوسوسير1857-1913) وجهود العالم الروسي(فلاديمير بروب Vladimir Propp) في دراسته (مروفولوجيا الحكاية الشعبية)، والتي عمقت النظرة العلمية الدقيقة في معاملة الأعمال والأثار الأدبية القديمة، ومن بعدها أعمال (كلودليفي ستروش 1908) في بنيوية العلوم الاجتماعية، وما تلا ذلك من جهود بمثابة الركائز الأولى في أنبثاق الفكر الأسلوبي الحديث للبلاغة القديمة، وقد أسهمت المدارس التي أنتشرت في أوربا، كمدرسة (براغ) التي ركزت على الدراسات الفنولوحية، وجهود العالم (جاكسون) فيها

---

1. بشرى موسى الحاجح: المنهج الأسلوبي في النقد الغربي الحديث، **علامات** ص286
2. عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي ص72.70

وكذا مدرسة (كوينهاجن) اللغوية الشكلية، ومدرسة لندن (نواحي صوتية دلالية)، والمدرسة الفرنسية (نواحي وظيفية للغة)، وعلى رأسها (أندريه مارتيني تومي سنة 1999)، والمدارس الأمريكية المتنوعة بداية من (فرانزبواز Franz Boars)، إلى العالم اللساني (بلومفيلد) صاحب المذهب السلوكي في اللغة ومؤسس (التوزيعية)، التي اتضحت على يد أتباعه (هاريس Harris)، و(هوكيت Hocot) ثم مدرسة القوالب، ودراستها البنيوية، والتوليدية التحويلية، وكلها مدارس أفادت فيما بعد الأسلوبية في التنويع من إجراءاتها، واتخاذ اتجاهاتها بشكل أو بآخر [1].

إن تتبع تاريخ الأسلوبية كعلم أو منهج حديث ساهم في إثراء البحث النقدي، واللغوي يحيلنا بالضرورة إلى جهود علماء الغرب في إحياء، وبعث البلاغة القديمة من جديد في شكل هذا العلم، الذي تبلور خلال مراحل زمنية متلاحقة، وعلى يد رواد كبار ساهموا في دفع هذا النوع من البحث اللغوي إلى جادة الطريق متطلعين إلى مستقبل زاهر حتى قبل الهزة التي أحدثتها اللسانيات، أو علم اللغة الحديث في أوربا.ويعد العالم (فون درجبلنتس) أول من أطلق مصطلح أسلوبية على دراسة الأسلوب سنة 1875م، أي في نهاية القرن التاسع عشر[2]. ثم تلته بحوث علماء اللغة، وعلى رأسهم (دوسويسر) الذي فهم الأسلوب على أنه (الكلام)، وقبلها آراء العالم الكونت (دي فون 1707-1788) المهتم باللغة في صياغتها، ونظام أفكارها التي تحمل شخصية الكاتب وصاحب مقولة (الأسلوب من الرجل) المشهورة، وتعتبر جل المصادر الغربية أن مؤسس علم الأسلوب الحديث هو العالم السويسري (شارل بالي 1865-1947) في كتابه عن الأسلوبية الفرنسية ( traite de stylistique Français) سنة 1909م، والذي يرى فيه أن الاهتمام يجب أن ينصب على اللغة فقط بوصفها وسيلة بين جماعة اجتماعية، وهي تبعد أو تقصي السلوكيات الشخصية لصاحبها، وأعقبه بكاتبه (اللغة والحياة le langage et la vie) سنة 1925، وفتح به الباب إلى السلوكيات، والعواطف الشخصية للكاتب في أسلوبه[3].

---

1. ينظر:الشريف ميهوبي، (الدراسات اللسانية الحديثة) **مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية** ع06 ص209-212
2. ينظر: نور الدين السد، الإسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص42، نقلا عن (عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب ص140)
3. ينظر: J.Bessiere E.Kushner : Histoire des poétique .Imp Pre-Uni.1997 France P424

ومنه انبثقت الدراسات الأسلوبية المهتمة بالأدب لذاته، إذ تضاعفت الدراسات حول الأسلوب في الستينات، وازداد اللسانيون اطمئنانا إلى ثراء البحوث الأسلوبية عندما اصدر (تودوروف) سنة 1965، أعمال الشكلايين الروس مترجمة إلى الفرنسية[1].

ومما يسجل في مسيرة الأسلوبية وفق هذه التطورات اللغوية، هو ازدهارها، وثراؤها بين سنوات (1950-1960) بفضل جهود علماء الأسلوب واللغويين من أمثال جاكبسون وريفاتير وتودوروف، لكن ما لبثت أن تقهقرت الأسلوبية بين السنوات (1968-1975) حتى ظن النقاد أن الأسلوبية قد زالت من الوجود، وذابت في النقد الأدبي لاهتمام النقاد بالكاتب، وأصالته في الأسلوبية أي في استعمال المفردات والجمل، والصور، وغيرها، وهو ما أدى إلى زوال تداول مفهوم الأسلوبية، وتهميشها (مؤقتا)[2]. وازدادت تراجعا بين السنوات (1975-1985) أمام مزاحمة علوم أخرى، أو تداخلها بمضامينها، ومفاهيم أخرى مدة خمس عشرة سنة من التحليل اللساني فمرت الأسلوبية من الشعرية إلى السيميائية، والسيمولوجيا فتحليل الخطاب[3]. كمرور النقد الغربي في حد ذاته من البنيوية والأسلوبية إلى التفكيكية، والسيمياء، والتشريحية، ونقد النقد، ونظريات التلقي إلى تحليل الخطاب[4]. ثم بدأت شيئا فشيئا في البروز من جديد بتأثير تراكم الدراسات الحديثة في الغرب وخفوتها شيئا ما، وكان للمدرسة الفرنسية الفضل في اتضاح الأسلوبية، وبروزها كما، وشكلا، واتخذت فيها الأسلوبية، وفي تطورها منحيين[5].

**أولا**: منحنى القاعدة العلمية (المنهجية البنائية)

**ثانيا**: منحنى الاستقلال في إطار علمي متكامل (علم الأسلوب)

ففي المنحى الأول اقتربت الأسلوبية من الطبيعة العلمية التي ميزت جل العلوم السائدة أنذاك وحازت على اهتمام اللغويين قبل دارسي الأدب، وفي المنحى الثاني أضافت الأسلوبية إلى جانب الموضوعية العلمية جوانب جملية تتصل بالصياغة وبالفكرة والعاطفة فتوازنت بين المنحيين، ومع ذلك يظل علم الأسلوب علما هائما لدى بعض الاتجاهات النقدية في ظل مجاورته للنقد من جهة، ولعلم الجمال (بيوطيقا) من جهة أخرى، رغم نداءات بعض رموز الأسلوب التعبيري وأحد أبرز تلامذة شارل بالي وهو(جول ماروزو) في أحقية الدراسات الأسلوبية،وفي وجودها كعلم ضمن المباحث اللسانية العامة، كما دعا وبارك

---

1. ينظر:بشرى موسى الحاج، (المنهج الأسلوبي في النقد الغربي الحديث) **علامات** ج40 مج10 ص284

2. ينظر:جورج مولينه، الأسلوبية ص07
3. ينظر:J.Bessiere E.Kushner : OP.cit, P428
4. ينظر:عبد الرزاق حسين، في النص الجاهلي ط1 دار المعالم الثقافية، مؤسسة المختار مصر والسعودية 1998 ص19
5. ينظر:جورج مولينه، الأسلوبية ص07

الباحث الألماني (ستيف أولمان Stephen Wolman)، قيام الأسلوبية، واستقرارها علما لسانيا ونقديا سنة 1969م. في ظل أزمتها بين الموضوعية اللسانية، والنسبية في الإستقراءات، ومحاولات، وكتابات (ف.دي لوفرF .de loffre)، وخاصة كتابه(الأسلوبية، والإنشائية في فرنسا) الذي حاول فيه إعطاء شرعية علمية للبحوث الأسلوبية سنة 1970م، ودعا إلى التوسط بين عقلانية المنهج في العلوم الوضعية وعفوية الاستقراء في العلوم الإنشائية[1].

تظل الأسلوبية في أخر المطاف منهجا، وعلما لا ينظر إلى مادة المحتوى بل إلى مادة التعبير مثل الحروف المكتوبة، والأصوات فهي بذلك تهتم بشكل المحتوى، وتقوم على رصد أماكن الحجاج (Argumentation) في الصور، والمفردات، والتوزيعات، والتركيبات للوصول إلى خاصيته الأدبية، وهي بذلك تستوي على مادتين[2].

- الممارسة العلمية التطبيقية، ويتم بها تحليل الخطاب الأدبي، أو النص بإعادة إنتاجه ثم تلقيه لإبراز الوظيفة الشعرية.

- تفكيك الأدوات التي تعمل الوظيفة الشعرية من خلالها في الخطاب الأدبي، وهي الحروف، والأصوات وغيرها.

إن الممارسة العملية النقدية في ظل الأسلوبية لهي دليل على شرعية وجود هذا العلم الوليد رغم ما لاقاه من تحولات، وفترات زمنية صعبة في مسيرته المتواضعة، ولا يمكن الإدعاء بأن اعتماد الأسلوبية على بعض المعطيات، والمستويات اللغوية في علم اللغة لهو إفقار لها، أو نفي لكينونتها بل يجب تكريس ذلك المفهوم، الذي يؤمن بتكامل العلوم، وتظافرها في حل الظواهر الإنسانية، بالإظافة إلى أن جهود علماء الأسلوب أنفسهم تكرس ترسيم هذا العلم وتدلل على وجوده.

**ب. إشكاليات المنهج وقضاياه:**

تتخلل المنهج الأسلوبي بعض الأشكالات التي يواجهها الناقد الأسلوبي عند مواجهة النص المراد تحليله، وتكتسب هذه الأشكالات أهمية قصوى مما يتطلب على المحلل الأسلوبي أن يلتزم الحذر أثناء التعامل معها، ومن أهمها:

---

1. ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص24.22
2. ينظر:جورج مولينه، الأسلوبية ص35

**نقطة البداية**: من أهم إشكاليات البحث الأسلوبي هو الوقوف على نقطة البداية، أو النقطة الإيجابية في النص الأدبي، والتي بها نلج وندخل إلى الظاهرة الأدبية، والسؤال الذي يطرح بهذا الصدد هو ما هي الخطو ة الأولى والأساسية في المقاربة الأسلوبية؟

لقد حاول الناقد (غراهام هوف) الإجابة عن هذا التساؤل في إثناء حديثه عن السمة الأسلوبية المميزة، إذ اعتبر أن نقطة البداية لا تكون إلا من العمل الأدبي نفسه. ومن كلماته والطريقة التي ترتبط بها هذه الكلمات في الخط الكتابي للنص، أو القطعة الكتابية له كما أكد أنه ((...ليس ثمة حدود يحضر على طالب الأسلوب تجاوزها، ولكنه يبدأ في الأقل من نقطة إيجابية يمكن تحدديها))[1]. ببرزها في نفس هذا الخط الكتاب، وضمن مجالين أساسين هما علم اللغة، والنقد الأدبي، فيتم بذلك رصد العناصر اللغوية كالكلمات الشعرية في السياقات ذات، التأثير الفعال، والنظر إلى هذه العناصر اللغوية مجتمعة كوحدة كاملة عضوية بطريقة التجريد وبشكل منفصل بوصفها مكونات بناء العمل، أو النص الأدبي [2].

إن إشكالية البداية في العمل الأسلوبي، لم تطرح على البحث الأسلوبي الغربي فحسب بل طرحت وبشدة في نظيره العربي عند النقاد العرب، ولقد رأينا تطابقا نسبيا مع رأي غراهام هوف عند الدكتور شكري عياد في محض استعراض تجربته العملية في تحليل النصوص الأدبية تحليلا أسلوبيا إذا إن المهم عنده وعند المحلل الأسلوبي الناجح هو دائما الانطلاق من أبرز السمات، والمعالم اللغوية النصية عساها أن تمكننا من وضع، أو خطوة صحيحة نحو الطريق السليم، وعلى فهم أسلوبي موفق[3].

وبذلك تكون السمة الأسلوبية البارزة في النص الأدبي بمثابة المنبه، والمثير الإيجابي الأول، الذي يجذب الناقد ليلج من خلالها إلى هذا النص مسلحا بمعارف نقدية أسلوبية، ويمكن أن تكون هذه السمات الأسلوبية ظاهرة في النص الأدبي (الشكل) من خلال تتابع الوحدات الخطية (انسياق الألفاظ والجمل). كما يمكن أن تفهم من خلال التركيز على المضامين (المعنى)، وهذا ما سيوقعنا في إشكال أخر، ألا وهو قضية البداية من اللفظ (الدال)، أو من المعنى (المدلول)، وهي إشكالية عامة طرحت منذ القدم لدى الغرب والعرب على حد سواء، ولا نستطيع الحكم بين الوجهين، لأن لكل عمل نقدي مبرراته الموضوعية في اتخاذ أحد الوجهين، بشرط أن تكون هذه المبررات مقنعة، وحاسمة، ومبررة، وفي ذلك يذهب الدكتور صلاح فضل، ويفضل الشكل الأدبي الخارجي على الشكل الداخلي لأنه، وإذا كان ((...هدف الدراسات

---

1. غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية ص52.49
2. ينظر: المرجع نفسه ص26.25
3. ينظر:فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة ص13. نقلا عن شكري عياد: مدخل إلى علم الأسلوب ط1983 ص138

الأسلوبية هو تحليل الشكل الأدبي، فإن معظمها يتجه لتحقيق هذا الغرض من الدال إلى المدلول، أي من الشكل الخارجي إلى الشكل الداخلي))[1]. ولا تصبح عنده حياة المؤلف، ولا فكره، وخبرته من الأسلوبيات إلا إذا كانت مجرد وسائل مساعدة في بيان كيفية تشكل عناصر المدلول في هذا النص المدروس.

**آلية المنهج:** ومن إشكاليات المنهج الأسلوبي كذلك هو تحديد آليته من جهة كونه منهجا وصفيا أم تفسيريا، وقد اتفقت جل المدارس الأسلوبية الفاعلة على ارتضاه الآلية الأولى (الوصفية) وهو بذلك ينطلق من النص الأدبي ذاته، ويتفاعل مع عناصر أخرى يمكن أن تكون قبلية، أو بعدية، وهو ما أتضح عند أوائل ورواد البحث الأسلوبي الغربيين، فقامت دراساتهم وبحوثهم على تقرير ملاحظات لغوية مضبوطة، ووسائل وصفية مع شيء من الطموح نحو الكمال في دراساتهم[2]. وباعتمادهم على علم اللغة كأساس وقاعدة لأن ((النزعة الحديثة في مناهج البحث، والتي تميل إلى الاقتراب من الطريقة الوصفية التي تنفق مع روح العلم التجريبي أكثر من ميلها إلى الطريقة المعيارية التي كانت سائدة في المناهج الكلاسيكية))[3]

وهذا الحكم لا ينفي تمام لجوء بعض مناصري الإتجاه الوصفي إلى جوانب تفسيرية (الاتجاه التفسيري) خلال الممارسات الأسلوبية، حتى لا تنقلب هذه التحاليل إلى مجرد الكشف التجريدي الجاف الذي لا يفيد ولا يوجه النقد الأسلوبي إلى تدارك بعض النقائص بطريق إيجاد مبررات منطقية، وموضوعية تساعد على تفسير بعض الخوارق، والظواهر اللغوية، التي لا تخلو منها النصوص الأدبية الحديثة، وبذلك يتم إغناء هذه التحاليل، وترميم الفجوات التي قد تظهر هنا، وهناك عند الإقتصار على التوجه الأول.

أن هذا التعالق بين المنهج الأسلوبي، وعلم اللغة، واستفادة المنهج الأسلوبي من طبيعية علم اللغة الوصفية الموضوعية يضع الأسلوبية موازية لعلم اللغة في ثلاث مستويات هي:[4].

| | | | |
|---|---|---|---|
| علم اللغة | علم اللغة النظري | ← | النظرية الأسلوبية |
| | علم اللغة التطبيقي | ← | البحث الأسلوبي |
| | منطقة التطبيق | ← | التحليل الأسلوبي |

الأسلوبية

ونلاحظ أن منطقة التحليل الأسلوبي في درجة واحدة مع منطقة التطبيق في علم اللغة، وكلاهما يمدان البحث الأسلوبي، وعلم اللغة التطبيقي وهذان بدورهما يمدان علم اللغة النظري، والنظرية الأسلوبية بمقولات نظرية، تتصف بالجمالية لدى علم الأسلوب. هكذا يتضح المنهج الأسلوبيون في اعتماده على المنهج الوصفي، أو آلية الوصفية، ويحاول كشف الإبداع بعد تجسيده في أدائه اللغوي الصرف بالاعتماد على ما أستقر من معايير ثابتة، وعلى مسميات ومنظومات وضعها الأسلوبيين من خلال منظور بلاغي حديث[5].

---

1. صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق ص142
2. ينظر: غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية ص40
3. أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ص14
4. ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق ص133
5. ينظر: رجاء عيد، البحث الأسلوبي ص19

مع عدم إغفال، واعتبار النص الأدبي بمثابة الكل المتكامل، والتركيز على الخصوصيات الأسلوبية فيه ومن ثمة تقوم ((...يوصف الأسلوب بشكل كامل ومنظم بحسب المبادئ اللغوية))[1].

**مقومات المنهج:** للمنهج الأسلوبي مقومات، ومنطلقات ضرورية ملقاة في جلها على كاهل المحلل الأسلوبي، ولذلك يرى الدكتور صلاح فضل أن من أهم مقومات البحث الأسلوبي هو أتصاف الباحث بـ ((...الكفاءة العلمية، ومن قلب غني، ونفس حساسة، وطبيعية قادرة على الالتقاط، والاستجابة للإيقاعات المختلفة، ومعيار الحساسية يعد أيضا في هذا اللون من البحث معيارا علميا))[2]. بذلك يستطيع هذا المحلل الوصول إلى نتائج يستطيع هو ذاته التحقق من صحتها، أو زيفها بمعيار علمي، وموضوعي، مع رفض الاعتماد الكلي على التذوق الشخصي، الذي يؤدي في الكثير من الأحيان إلى أحكام قسرية ومسبقة، بعيدة كل البعد عن الموضوعية العلمية، والتي تتطلبها المناهج الأسلوبية، والتي لولها لما أمكن أن نصف هذا البحث بالعلمية ((فالهدف الأساسي من البحث ينبغي أن يكون هو النص لا المؤلف، ويجب أن يتركز على التأثيرات الأدبية في اللغة، والوسائل الإيجابية التعبيرية التي استعان بها الكاتب لتحقيق قدرة الكلمة، ونفاذها، وبهذا تتحقق العلاقة الجدلية بين الهدف، والمنهج في البحث الأسلوبي))[3].

لا يمكننا أن نجزم بخلو المنهج الأسلوبي، وبمختلف إجراءاته من الجوانب الإنطباعية بالقدر الذي تسمح به الروح العلمية السائدة والمسيطرة على طبيعة العلم، حتى نصل إلى بحث أسلوبي مثمر، فقل ما تتمكن الدراسات الأسلوبية من تجاوز الجوانب، والمناحي الانطباعية الذاتية[4]. كما يتوجب على المحلل الأسلوبي أن يتصف بالشك العلمي الموضوعي، وخاصة في بعض الدراسات الأسلوبية السابقة، وفي بعض دعاويها الخاصة ببعض الظواهر، أو بعض الكتاب أنفسهم، فتتحول بذلك الأسلوبية إلى أغراض مختلفة تفيد التحقق من صحة بعض النصوص ومن كتابها، وبهذا يتحول عمل الأسلوبية إلى عمل استعلامي في معظمه، وتنحو الأسلوبية لوظيفة أخرى[5]. وهو ما أشرنا إليه سابق بمصطلح (نقد النسبة) و(البنية الترابطية)*

---

1. رنيه ويليك، أوستن وارتن: نظرية الأدب، ص187
2. صلاح فضل: علم الأسلوب دار الآفاق ص168
3. المرجع نفسه ص173.172
4. ينظر: رنيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب ص182
5. ينظر: المرجع نفسه ص186

* ينظر في الأسلوبية ونظرية الإيصال ص50 من هذا الفصل

تعتد بعض التطبيقات الأسلوبية الفاعلة بخاصية، أو ظاهرة **الحدس** عند الناقد الأسلوبي، والحدس من العوامل الواجب توافرها أثناء التحليل الأسلوبي، على الرغم من صعوبة، وشفافية هذا المفهوم، وارتباطه

بجوانب فيزيولوجية، أو نفسية، أو قدرات عقلية خاصة لدى الناقد، إلا أنه يحتل موقعا هاما ويعد مقوما أساسا في الكشف عن السمات الأسلوبية، وخاصة إذا كان ميدان البحث الأسلوبي، أو مدونته عملا أدبيا ضخما، أو قصيدة شعرية مطولة، فالمنهج ((...إذا أريد له أن يكون علما، بهذا الشكل أصبح مستحيلا...وليس هناك من حل سوى الاختيار المسبق، ولا بد أن يعتمد هذا الاختيار على الحدس))[1]. والحدس وحده يدلنا على الجانب الذي يتسم بالخصوبة، والثراء في النص الأدبي، وهو بذلك عنصر مساعد على اختصار ما يمكن اختصاره من وقت وجهد قد يستغلان في ما لا يفيد البحث الأسلوبي في شيء.

**حدود المنهج:** أن تعدد التطبيقات الأسلوبية وتداخلها في الوقت نفسه من الإشكاليات الرئيسية التي يستحيل بها تحديد الحدود الفاصلة بينها وبين المناهج غير الأسلوبية، ولا يمكننا بهذا الصدد وصف منهج موحد للدراسة الأسلوبية، مما حدا ببعض النقاد إلى اتهام هذا المنهج بالغموض في خضم تلاحم الدراسات، إذ أننا نجد الدكتور صلاح فضل في وسط هذا الإشكال يقر بقصور الدراسات الأسلوبية العربية –مثلا- على أشتات مبعثرة، ونظريات سريعة تفتقد إلى التوجه العلمي الراشد، وإلى نفس علمي ناضج[2]. وفي مقابل ذلك يمكننا أن نرصد مسبقا الاتجاهات العامة للتحليل في المنهج الأسلوبي، والتي تتفاوت التطبيقات الأسلوبية في درجة التركيز عليها ووفق محور أساسي يجمعها، وهو الأسلوب، وهي عند (هنريث بليش)[3].

- الأسلوب كتعبير عن شخصية الكاتب وعقليته وفكره، وهو مفهوم ذو اتجاه تعبيري
- الأسلوب كأثر في القارئ، أو المتلقي، وهو ذو اتجاه تأثيري أو عاطفي
- الأسلوب كتقليد للواقع، وهو مفهوم محاكاتي
- الأسلوب كتأليف خاص للغة، وهو مفهوم تأليفي نصي

وحاول الدكتور رجاء عيد تلخيص هذه الاتجاهات في عنصرين أساسيين وهما[4].

- الاتجاه اللغوي: يهتم بتوظيف أدوات لغوية، والانحصار ضمن ما في النص الأدبي.
- الاتجاه الآخر: تجاوز أدوات اللغة إلى عناصر خارج النص الأدبي.

---

1. صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق ص142
2. ينظر:المرجع نفسه ص06
3. ينظر: هنريث بليث، البلاغة والأسلوبية ص53.52، وينظر نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص35
4. ينظر:رجاء عيد، البحث الأسلوبي ص26

كما يمكن أن تتضح، وتتصف هذه الاتجاهات ضمن ثلاثية جدلية في نظرية الإيصال قائمة على عناصر المرسل والمرسل أليه، والرسالة، وهذه الثلاثية هي[1]:

1. علاقة الأسلوب بصاحبه، أو كاتبه (المرسل)
2. مراجعة الأسلوب مراجعة نصية داخلية بعزلة عن المرسل، والمرسل أليه

3. دراسة الأسلوب في علاقة النص بالمتلقي، والإفادة من علم النفس، وعلم اللسان، وغيرها في تكوين قراءة أسلوبية تفيد إنتاج النص من جديد إنتاجا أسلوبيا.

وبين هذه الاتجاهات المختلفة تتعدد التطبيقات الأسلوبية بتعدد المشارب النقدية ((...حتى لتكاد تتكاثر بحسب عدد الأسلوبيين التطبيقين))[2]. وهذا لا ينفي من أن هذه التطبيقات تنطلق من قاعدة واحدة وتتجه إلى إتجاهات تتقاطع في الكثير من الأحيان، وتتوحد من أجل الوصول إلى نظرية أسلوبية موحدة نسبيا، ولا يتم ذلك إلا عن طريق وجود نقاط مشتركة بين التطبيقات، والتركيز عليها لإدماجها، وتهجينها تهجينا منظما، وقد أمن بعض الباحثين الغربيين بهذه الفكرة، ودعموها بآرائهم، بل نفوا الفرقة، أو التضاد بين هذه الإتجاهات الأسلوبية، وفي ذلك يرى الناقد (هاتزفيلد Hatzfeld) أنه لا توجد اتجاهات متخالفة في الأسلوبية، فلا ينبغي أن نتكلم عن علم الأسلوب الجمالي، ولا عن آخر لغوي، وثالث نفسي، بل يجب إدماجها في اتجاه واحد ((قد يكتسب طابعا لغويا بالنسبة للمادة المستخدمة في أقصى حالاتها، ونفسيا بالنسبة للبواعث الدافعة إليه، وجماليا بالنظر إلى الشكل الخارجي للقول، والتأثير الناجم، وجميع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة في النص))[3]. وبدرجات متفاوتة، ومن هنا فإن ((دراسة النص الأدبي أسلوبيا تعتمد على مجالات تطبيقية متعددة الأبعاد، تحلل، وتجتمع جزيئات هذا العمل في وحدة فنية متكاملة))[4]. فيصبح التكامل، والتهجين الذي هو أمر ضروري لتنشيط أدوات المنهج الأسلوبي، وإجراءاته حتى يصبح قادرا على العطاء والتخصيب[5].

**<u>قضايا وظواهر المنهج</u>**: يعتد المنهج الأسلوبي بتناوله لعدة ظواهر متاحة أمام الناقد الأسلوبي، وتتعدد ظواهر وميادين التحليل الأسلوبية بحسب اختيارات النقاد والمحللين أنفسهم بين النصوص السردية والشعرية بمختلف مستوياتها اللغوية، ومضامينها الفكرية، وما برز فيها من ظواهر، وسمات أسلوبية مائزة، ولكثرة هذه النصوص، وتراكمها تعددت بذلك مختلف التطبيقات الأسلوبية، واغرقت مستوياتها في التعمق

---

1. ينظر: بشرى موسى الحاج، (المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث) **علامات** ج40 مج10ص295.296
2. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ص72
3. صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق ص145.نقلا عن(Hatzfeld ''estudios de estilistica P29'')
4. شوقي علي الزهرة: الأسلوب بين عبد القادر وجون ميري ص77
5. ينظر: عبد الملك مرتاض، التحليل السيمائي للخطاب الشعري ص21

والخوض في غمار هذه النصوص مما يصعب علينا حصر هذه التطبيقات عند أصحابها، ومما يدعونا إلى محاولة اختصار أهم الميادين التي تناولها هؤلاء المحللون، والأفكار النقدية التي ألبسوها لها.

أن أهم ما يميز الأسلوبية كعلم موضوعي، وبحث علمي جاد، هو إعتمادها على **مستويات التحليل اللغوي** المعروفة، والتي تكاد تطفوا على جل التطبيقات الأسلوبية، فيتضح أهتمام هذه الأخيرة باللغة كميدان حيوي، وخصب للنشاط الأسلوبي، وقد بدت هذه الأهمية من خلال أعمال الباحث (جوزيف ميشال شريم)

في مفهومه أولا للأسلوبية على أنها حوار دائم بين القارئ والكاتب من خلال النص الأدبي. وثانيا بأن هذا الحوار يتم على مستويات أربعة وهي ((النص والجملة، واللفظة، والصوت))[1]. ويورد بذلك رأي (كونراد بيرو Conrad bireux) في تحديد الوسائل للتحليل الأسلوبي المتمثلة في الوزن، والتساوق في الألفاظ، والتراكيب، وتناسق مكونات في النص الأدبي[2]. في تأكيد صريح لما دعا إليه (رينه ويليك وأوستن وارين) اللذان وجها إلى البدأ بـ ((...علم الأصوات وتصريفها حتى نصل إلى الألفاظ (الغربية –الإقليمية- المهجورة- الموضوعة) ثم نرتفع بعد ذلك إلى التراكيب (مثل التراكيب المقلوبة أو المعادلة أو المتوازية)...))[3]. وقد دعم هذا الراي الدكتور صلاح فضل في دعوته الصريحة، والموجهة إلى إعتماد الطريقة المفيدة في الأسلوبية، وذلك بتتبع أهم هذه المستويات فاعتبر المستوى الصوتي، أو المستوى الحسي اللغوي هو أول هذه المستويات ثم يأتي المستوى الدلالي، وهو مستوى أساسي في تكوين موضوعات العمل الأدبي من أشخاص، وأحداث وأشياء، وتأتي بقية المستويات الأخرى فيما بعد[4]. وقام بتفصيل هذه المستويات وبيان أهم القضايا والعناصر التي تعالج النص وفق المنظور الأسلوبي مرتبة ترتيبا تسلسليا يقوم على الكيفية التالية[5]:

- المستوي الصوتي: يدرس فيه الحروف، ورمزيتها، وتكويناتها الموسيقية (النبر، التنغيم)
- المستوى الصرفي:خاص بالوحدات الصرفية، ووظائفها في التكوين اللغوي، والأدبي الخاص
- المستوى المعجمي: خاص بالكلمات، وخصائصها الحسية، والتجريدية، والحيوية
- المستوى النحوي: خاص بتأليف، وتركيب الجمل، وخصائصها الدلالية، والجمالية
- مستوى القول: لتحليل تراكيب الجمل الكبرى، والكشف عن خصائصها الثانوية، والأساسية

---

1. جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت لبنا ن ط2، 1987م ص07
2. ينظر:المرجع نفسه ص37
3. رنيه ويليك، واستن وارين: نظرية الأدب ص181
4. ينظر:صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص319
5. ينظر:المرجع نفسه ص323.320

- المستوى الدلالي: خاص بالمعاني المباشرة، وغير المباشرة، والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة، (علم النفس، وعلم الاجتماع...)
- المستوى الزمني: خاص بالمعنى الثاني، أو ما يسمى باللغة، داخل اللغة، أو بالدال الجديد الذي ينتج مدلولا أدبيا جديدا.

وتقوم هذه المستويات بالعمل في الوقت نفسه، وأن كنا نفصل بينها أثناء التحليل مع مراعاة أهم خصائص، وقوام هذا التحليل الذي يقوم على أساس مبدأي **الأختيار والتركيب**، لأن **الأختيار** لا يقوم إلا على مستوى اللفظ، أو المعجم في تفضيل لفظة ما على أخرى، أو مستوى تركيبي نحوي أين يفضل نمط تركيبي معين على نمط أخر، أو على مستوى الصورة، إذ تفضل بعض التعبيرات المجازية على أخرى، وبذلك

يقوم الناقد بتقصي وتتبع مظاهر هذه الأختيار، وملامحه في النص الأدبي، وصولا إلى الوظيفة التأثيرية، والإبلاغية، والجمالية، أما **التركيب** فهو مظهر الأدبية، وفيه تتجلى العلاقات الوظيفية بين العناصر البنائية المتجاورة في نسق معين، لأبراز أهمية هذه العناصر فيه ليس في ذاتها، بقدر ما تبرز تأثير هذا التجاور، والتناسق في السلسلة الخطية، فتتعدد بذلك دلالات التقديم، والتأخير، أو الحذف والذكر، أو غيرها من أوجه ومظاهر هذا التركيب لتقوم الأسلوبية بنسج بعض السمات البارزة، والتي تحقق الجانب الجمالي في النص.

لقد حاول الدكتور نور الدين السد الإجتهاد في إيجاد ترتيب أخر لهذه المستويات، ووصف حوار الكاتب، والقارئ بالتواصل عبر النص ((الذي يشمل على مستويات أربعة، تشكل بنيته الأساسية وهي: المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي...))[1]. إذ بفضل هذه المستويات يتوصل الباحث إلى البنية العميقة، والبنية السطحية للنص الأدبي، واللتين تفصلان عند التحليل، كما لا يمكن إغفال ما لدور الصورة أو المجاز عامة في إثراء البحث الأسلوبي، وإبراز خصائصه الإبداعية.

أما في مجال التحليل الأسلوبي للخطاب السردي، فقد وضع خطاطة صنف فيها بنيات، ومكونات الخطاب السردي والتي تعد من أهم ميادين التحليل الأسلوبي من خلال:[2]. الزمن (النظام الزمني)، والفضاء (الحيز المكاني، النصي، الدلالي)، والوصف (الطبيعة والوظائف)، الشخصيات (مصادرها، أنواعها)، الحوار (الخارجي والداخلي)، ثم الرؤية السردية.

---

1. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص207
2. ينظر: المرجع نفسه ج2 ص182

وفي مجال السرد دائما قدم الدكتور عبد الملك مرتاض في دراسته لقصة (زقاق المدق) للكاتب المصري نجيب محفوظ أهم قضايا، وعناصر التحليل التي تدرس في مثل هذه الأجناس وحددها في ثلاثة مستويات وهي: الو صف، والتكرار، والتشبيه[1].

وقام بدراسة أحصائية شاملة في هذه المستويات تتناول بها ضرورة الوصف، ومواطنه في الشخصيات والأماكن، والزمان، وموضوعاته وتوزيعاته المختلفة، وتتناول التكرار في الألفاظ، والأفكار، والعبارات، كما أقتصر على التشبيه،وأبعد الاستعارة،والمجاز،والكناية لاستحالة إتمامهما، أو الخروج من هذا الجانب.

أن الدرسات الأسلوبية المنصبة على النصوص السردية، لم تلق أهتماما كبيرا من قبل النقاد، فلو أجرينا إحصاء لمجمل الدراسات الأسلوبية المهتمة بالنصوص الشعرية، والسردية، لوجدنا أكتساح الدراسات الخاصة بنصوص الشعرية للساحة النقدية، لما لها من إمكانات لغوية، وأدبية، بالإضافة إلى الحرية المتاحة للأديب الشاعر في التعامل مع النص الشعري والخروج به من عوالم المرجع، والواقع إنفعالا وتعبيرا وصياغة، وهو ما لا يتاح للسارد دائما، وهذا ما حدا ببعض الأسلوبيين المهتمين بالسرد إلى التعامل مع

منهج تحليل الخطاب الذي يحاكي الأسلوبية في نقاط كثيرة، أو اللجوء إلى الأسلوبية عند التعامل مع بعض النماذج، والظواهر السردية كالحكمة، أو الأمثال، وهي قضايا قليلة الورود في الدراسات الأسلوبية، واعتبرت الحكمة كمستوى أسلوبي، أو ظاهرة أسلوبية سردية تساهم في مقاربة الشخصيات، وبناء الأحداث، وتحديد الزمن، ومستويات السرد، ولغة الكتابة وذلك في بعض الأجناس السردية كالرواية الذهنية[2].

من أبرز الظواهر التي ميزت بحوث النقاد ضمن المنهج الأسلوبي هي ظاهرة **(التناص)**، أو تداخل النصوص، الذي عرفه القدماء بمعاني، ومصطلحات كثيرة أهمها السرقات، أو التضمين، أو الاقتباس وغيرها، لكن هذه الظاهرة تمت واتضحت بفضل جهود النقاد الغربيين، وعلى رأسهم الباحثة (جوليا كرستيفا) في أبحاثها بين (1966-1967م) مستفيدة من أبحاث العالم (باختين) في حوارية النصوص، أو الصوت المتعدد في النصوص الأدبية[3]. وقد تبلور هذا المصطلح، وتطور وحددت له كيفيات ودرجات، وشروط على يد نقاد آخرين من أمثال (رولان بارط) و(ميشال ريفاتير)، و(جيرار جينت) و(بول فاليري) هذا الأخير الذي قدم لهذه الظاهرة صورة ومفهوما طريفا إذ صورها (ظاهرة التناص) في النص الأدبي بمثابة الليث، أو الأسد، والذي هو في الأساس مجموعة خراف وكباش مهضومة.

---

1. ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي : ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر (ب ط) 1989 ص273.268
2. ينظر:سامي الحاج علي، (السردي والأسلوبي في الرواية العربية) **علامات** ج40 مج10ص478.476
3. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج2 ص95 وما بعدها

فلا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب، أو الشاعر، وشخصيته، من أن يتغذى بآراء، ونصوص الآخرين[1] ثم أنتقل هذا المصطلح (التناص) إلى النقد العربي، فتناوله النقاد العرب، وبينوا أنواعه، ومستوياته، وأبرزوا أدواره في الشعر كأن يكون ظاهرة يلجأ إليها الشاعر ((...عن محض إرادة واختيار، وعلى قارئ النص استحضار المراجع التي يحيل عليها الشاعر، لكي تستقيم القراءة، ويتم الفهم على الوجه المطلوب))[2]

من أبرز الظواهر الأسلوبية كذلك، والتي اعتنى بها الأسلوبيين هي ظاهرة الإنزياح، أو العدول عند النقاد العرب، وقد برز هذا المصطلح عند الشكلانيين الروس، وإن لم يصرحوا به صراحة بل هو ((...كامن في مجموعة من مصطلحات الإجرائية كالأدبية، والوظيفة الشعرية، الشاعرية، والمهيمنة، وخيبة الانتظار))[3]. ويعتبر الإنزياح بمثابة المحور الرئيسي لكل الأسلوبيات، ومدلول يربط بين اللسانيات والأسلوبيات. هذه الأخيرة التي تناولت الإنزياح وفق ثلاثة مستويات وهي[4]:

1. الإنزياح بالنسبة للمعيار
2. الإنزياح بالنسبة للاستعمال العادي والبسيط للغة

3. الإنزياح بالنسبة للنوع

أما المعيار الذي يقاس عليه الإنزياح، فقد تعددت الآراء حوله، ويمكن أن نشير إلى أن أهمها تتلخص في اعتبار هذا المعيار قائم على النسيج اللغوي السائد، أو النسيج اللغوي المثالي، أو معيار السياق الداخلي للنص، وهناك من يرى القارى النموذجي هو معيار كذلك ويمكن اعتبار الناقد الأسلوبي معيارا وفق تجاربه، ومعارفه النقدية.

ويمكن في الأخير أن نلخص أهم قضايا، ومجالات المنهج في التحليل الأسلوبي مع الدكتور صلاح فضل من خلال التركيز على ثلاثة عناصر أساسية متكاملة وهي[5].

1. العنصر اللغوي: يعالج نصوص التركيز على شفرات اللغة الموظفة
2. العنصر النفعي: إدخال عناصر غير لغوية كالمؤلف، والقارئ، والتاريخ، وهدف الرسالة
3. العنصر الجملي: تأثير النص على القارئ وأدواره في بروز الأدبية، أو الجمالية المنشودة.

وهي كلها ميادين حيوية في علم الأسلوب، ومنها يستمد مصداقيته، وشرعيته في الوجود.

---

1. ينظر:عبد العاطي كيوان، التناص في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية. القاهرة مصر ط1 1988م ص20، نقلا عن (محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة .بيروت لبنان ص17)
2. محمد إيوان: سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة ص91
3. عمر أوكان: اللغة والخطاب أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، لبنان، المغرب (ب ط) ص169
4. ينظر: المرجع نفسه ص170
5. ينطر: صلاح فضل، علم الأسلوبية، دار الشروق ص132

**ج.المنهج الأسلوبي وفعالية التعبير:**

يعد عنصر (التغيير) من الظواهر الفطرية، والحيوية البارزة في الظاهرة البشرية، فلا يستطيع الإنسان أن يشعر بوجوده، وكيانه، إلا من خلال نقل مشاعره وإنشغالاته إلى الآخرين عن طريق التعبير، الذي تتعدد أشكاله، ووسائله بتعدد، وتعقد الظاهرة البشرية نفسها، ولقد أهتم القدماء اليونان، والهنود بأهم أشكال التعبير، والتعبير اللغوي وناقشوا قضاياه الفلسفية الغيبية فتناولوا أصل اللغة، وعلاقة اللفظ بالمعنى، كما تناول العرب القدماء علاقة الإنسان باللغة، وتكلموا عن مصطلح التواضع، والإصطلاح في اللغة، إلا أن هذه الجهود أتسمت بالملاحظات السطحية غير الدقيقة، حتى جاءات الدراسات اللغوية الحديثة فأثرت هذه الظاهرة، وحاولت من خلال بحوثها وضع مقولات، ، وقواعد موضوعية دقيقة في تقنين، وتصنيف هذا التعبير، وتأسيسه على قواعد تضع التعبير الأدبي الإبداعي، وكما يلي بعيد عن بقية التغييرات الإبداعية النفعية.

**مفاهيم التعبير وعلاقاته:**

**لغة**:ورد في لسان العرب لأبن منظور (630-711هـ) ذكر مادة (عبر) في قوله ((عبر: الرؤيا يعبرها عبرا، وعبارة، وعبرها، فسرها، وأخبر بما يؤول إليه أمرها... واستعبره إياها: سأله تعبيرها، والعابر الذي

ينظر في الكتاب، فيعبره أي يعتبر بعضه ببعض حتى يقع فهمه عليه))، وقوله كذلك ((عَبَرَ عما في نفسه: أعْرَبَ، وبين، وعَبَرَ عنه غيره: عيي، فأعْرَبَ عنه، والإسم العِبْرَةُ، والعِبَارَةُ، والعَبَارَةُ وعَبَرَ عن فلان: تَكَلم عنه، واللسان يُعَبِرُ عما في الضمير))[1].

إذا يتضح للتعبير عند أبن منظور عمليتان متبادلتان تصدران من الشخص حينما يعبر، ويفصح عن شيء ما تارة، وتارة أخرى حينما يطلب فهم الشيء وتفسيره في الرؤيا، أو في الكتاب، والفرق بين الوظيفة من خلال التشديد في وسط الفعل بين (عَبَرَ، وعُبِرَ).

**إصطلاحا**: فالتعبير هو بيان ما يجول في خاطر الكاتب من أفكار ومشاعر، ومواضيع بلغة واضحة وألفاظ متينة، وملكة تنمو وتتجدد بالإطلاع والممارسة، فتنقل مواضيع التعبير في شكل أحداث، واقعية، أو خيالية بوساطة أدوات كالكتابة، أو الرسم، أو الخطوط، أو التصوير، أو الحوار، أو الإيحاء (الحركة الصامتة) بدءا من صراخ الطفل إلى الكلمة المنطوقة المكتوبة[2].

---

1. ابن منظور:لسان العرب مج4 ص530.529
2. ينظر:محمد غازي التدمري، التعبير الفني، دار الهدى.عين مليلة الجزائر ط2، 1990 ص12

وقد حاول بعض النقاد وضع تصنيف موحد لطرق التعبير، فأجمعت جل هذه المحاولات على تأكيد طريقتين، أو صنفين للتعبير.

**أولا**: طريقة التعبير باللفظ المجرد، الذي يربط المعنى المجرد برسائل صوتية، ونحوية، ودلالية، ويدل به اللفظ على المعنى المجرد دلالة ذهنية تجريدية كما يقوم بنقل المعنى، والحالات النفسية في صورتها الذهنية، ويعبر عن المشاهد المختلفة، والحوادث المروية يخاطب فيها الذهن، والعقل، والوعي خطابا موضوعيا جافا[1].

**ثانيا**: طريقة التعبير بالوصف التي تتجاوز النطاق اللغوي إلى القص، وصيغ الشعر، ويمكن أن نعبر عليها بواسطة الصورة، والرمز، والمجاز وغيرها[2].

وأضاف بعضهم صنفا آخر، يهتم بالتعبير عن الجانب الفكري الذي يمكن الانطلاق منها لتحديد أنماط الأسلوب المؤدية له، وهو رأي ارتضاه الناقد (بيارجيرو). وقد بدلت مدرسة بالي جهودا كبيرة في تحديد أنماط الأسلوب وفق هذا التصنيف الثلاثي[3].

يرتبط التعبير اللغوي كميزة بشرية بعناصر هامة، ويتعالق معها تعالقا ضروريا، أنطلاقا من كونه حالة تصدر من الإنسان (صاحبه)، عبر وسيلة ضرورية (اللغة)، ليتخذ لنفسه قابلا معينا (الأسلوب)، فيفترق عن غيره من التعابير الأخرى، وتتجلى هذه العلاقات في ما يلي:

**التعبير وصاحبه**: لاحظ بعض الباحثين إرتباط ظاهرة التعبير بذات صاحبه ارتباط وثيقا، وخاصة أن القيم الشعورية عند الأديب تسبق دائما القيم التعبيرية في العمل الأدبي، فلذلك لا ينشئ الأديب عبارة ما إلا إذا عاش ما تدل عليه في شعوره وإحساسه[4]. ومن هذا المفهوم إنبثق مصطلح (التعبيريةl'expressivité). وهي من المصطلحات التي تستخدمها الأسلوبية، وخاصة الأسلوبية التعبيرية التي أسهمت في هذا المجال بفضل رائدها الأول (شارل بالي) الذي حوصل التعبيرية في فكرة طاقة الكلام في حمله لعواطف المتكلم، ومشاعره، ثم عمم هذا المصطلح بعده ليشمل ظاهرة إبراز الكاتب، أو المتكلم لبعض أجزاء خطابه، فيقوم بتكثيف الدوال خدمة لمدلولاتها[5]. وهي بذلك بمثابة الطاقة التي تتوازى فيها الانفعالات الذاتية مع ذبذبات الأداء اللغوي، والبلاغي في الخطاب الأدبي، فجال (التعبيرية)

---

1. ينظر:صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب: دار الشهاب. باتنة الجزائر (ب ط) 1988 ص269
2. ينظر:صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الآفاق ص173
3. ينظر:المرجع نفسه ص173
4. ينظر:صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ص102
5. ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص178

هو مجال نفساني يدخل في دائرة البحث النفسي الذي يهتم بشخصية الأديب وفق مجالي علم النفس الأدبي، وعلم النفس اللغوي[1]. إلا أنها (التعبيرية) قد تتحول في بعض الخطابات الأدبية إلى مفهوم، وحدث فني، ومن ثمة جمالي لدي المتلقي، وناتجة من أدوات ملائمة يستعملها الكاتب في الإفصاح عن حسه، أو تأويله للأشياء، وعلى الأسلوبي فحص هذه الأدوات الملائمة في هذه الخطابات[2]. وخاصة إذا كان مؤلفو هذه النصوص ممن يقومون بتعرية اللغة، واكتشاف القيمة التعبيرية في كل مفاصلها، وأجزائها التي تغطيها عادات التوظيف، والاستعمال اليومي، وإبراز العلاقات، والعناصر الجمالية حتى في تلك المواضيع والمناطق المحرمة، والصعبة في اللغة، والتي تعود المستعملون لها على تأثيم، وتجريم من يتعرض لها ويقترب منها[3].

إن التعبير كظاهرة بشرية يتعلق بصاحبه فينقل أحاسيسه، ومشاعره الإنسانية، وقد يرتقي عند الأديب في صور ترقى عن مواصفات وتصوير اللغة النفعية الإبلاغية فيتجه إلى وظائف هامة، وضرورية للنص الأدبي الإبداعي ومنها:

**الكشف والإبداع**: أن من مسلمات الأديب الفطرية هو اعتماده في التعبير كوسيلة للكشف عن مشاعره وأفكاره كالآخرين، إلا أن هذا الكشف قد يقوم على الانتقاء (الاختيار)، وعلى الترتيب المقصود (التركيب) ليسمو بهذا الكشف عن وظيفة الإبلاغ النفعية إلى وظيفة شعرية، فيتحول الكشف إلى إبداع مقصود **الإمتاع**: إن تلقي هذا التعبير المقصود بذاته عند السامع، يحقق عنده عنصر المتعة الجمالية من خلال تتبع ورصد الصور الفنية فيه.

**الخداع والتصوير**: يكمن سر هذه المتعة، واللذة الجمالية المحققة عند السامع عن طريق عنصر المخادعة، والمفاجأة، وكذا التصوير الفني غير المسبوق، والذي يطعم به المبدع تعبيره، فينقل التجربة الشعورية بطريقة غير معهودة عند غيره.

---

1. ينظر:عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي ص37، وينظر: حنفي بن عيسى: محاظرات في علم النفس اللغوي الجزائر ط1، 1993 ص74.73
2. ينظر:عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ص57
3. ينظر:صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص399

فتتجسد هذه التجربة في صور مثيرة ومفاجئة، أو مخادعة ((فالتعبير ليس لفظا، وعبارات فقط، ولكنه هو العمل الأدبي الكامل باعتبار ما يصوره من التجارب الشعورية))[1].

**التنسيق (التناسق)**: أن التنسيق في التعبير لا يكتمل، ولا يتحقق إلا إذا اعتمد على أسلوب خاص، تسير جميع عناصره من ألفاظ، وتراكيب، وصور، ودلالات كلها في إيقاعات متنوعة، تتناسق مع بعضها البعض لتشكل النسق العام الذي يميز الأسلوب، وينعكس إيجابا على التعبير، فالتناسق في التعبير، وفي الأسلوب هو ((...أن يهيئ الأديب لحظة التعبير للألفاظ نظاما، ونسقا وجوا يسمح لها بأن تشع شحنتها من الصور والظلال والإيقاع))[2]. بالإضافة إلى هذه الوظائف فإن التعبير لا ينفصل عن الجانب النفعي الذي يحضر بالقدر الذي يصل به الأديب نصه بالمرجع، والواقع المشروع.

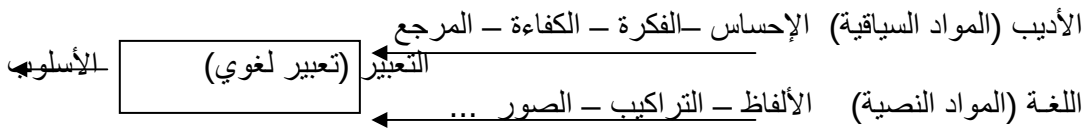
**<u>التعبير واللغة</u>**: تعتبر اللغة عنصرا هاما، وجوهريا يقوم عليه التعبير، والتعبير بدوره يقوم أساسا من أسس اللغة، ووسيلة، ووظيفة من وظائفها الأساسية ((فالإنسان إذ ينطق ببعض من الكلمات، إنما يفعل ذلك لكي يعبر أي ينقل العواطف والأحاسيس، والأفكار من الداخل إلى الخارج))[3]. ثم أن اللغة تحدد في كونها نظام من الرموز التعبيرية ((...تؤدي محتوى الفكرة التي تمتزج فيها العناصر العقلية، والعناصر العاطفية فتصبح اللغة حدثا اجتماعيا محضا))[4]. فدراسة اللغة لا تقوم إلا على استكشاف تلك العلاقات التي تجمع بين عناصر التفكير، وعناصر التعبير، ومنه لا يمكننا إدراك، وكشف هذه الروابط، والعلاقات إلا من خلال النظر في الفكرة، والتعبير معا[5]. وفي هذا الصدد بين العالم اللغوي (رومان جاكبسون) دور اللغة، وقيامها بوظيفة تعبيرية من خلال نقلها للعواطف المختلفة لدى المرسل عبر التغيرات الصوتية الحادثة في كلامه، وعبر ما يلجأ إليه هذا المرسل من تركزه وإظهاره انفعالات التعجب، أو الغضب، أو السخرية، أو الحزن.

ومنه لا يستطيع الباحث اللساني أن يتوصل إلى نتائج هامة ومفيدة إن هو أهمل الجانب التعبيري المجسد في الكلام[6].

---

1. صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ص75
2. المرجع نفسه ص88
3. حنفي بن عيسى: محاضرات في علم النفس اللغوي ص73
4. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ص43
5. ينظر: المرجع نفسه ص44
6. ينظر:أحمد منور (مفهوم الخطاب والشعرية عند رومان جاكسون) **اللغة والأدب** ع2 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر بدون تاريخ ص87

**التعبير والأسلوب**: يساهم الأسلوب في إبراز التعبير باللغة، ولا نستطيع أن نتكلم عن التعبير بدون المرور إلى الأسلوب، واللغة، لما للأسلوب من دور فعال، وعلاقات متداخلة مع التعبير، فمدلول الأسلوب يتحدد ((...في تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الموجود اللغوي فالأسلوب هو الاستعمال ذاته، فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر))[1]. بذلك يؤدي الأسلوب إلى إبراز التعبير، وطاقاته وإخراج هذه اللغة الموظفة في صورة مبدعة، وعلى هذا فإن تلك الأساليب الموظفة، والمختلفة داخل لغة معينة هي عبارة عن ((...نظم تعبيرية تتعايش داخل اللغة نفسها، وتعكس بعض العلاقات الخارجة عن نطاق اللغة أحيانا، مثل المستويات الطبقية التي تتخذ هذا الأسلوب أو ذلك))[2]. ويمكننا أن نصور علاقة التعبير بالأسلوب، واللغة وصاحبها في الشكل التالي:




**علم الأسلوب التعبيري**:

قامت البلاغة القديمة بدور كبير في علم الأسلوب التعبيري، رغم تأديتها لوظيفتين أساسيتين وهما: وظيفة بوصفهاا قواعد ثابتة تنظم التعبير، ووظيفة كأداة فعالة في النقد الأدبي، يقوم على التقييم الشخصي، وعلى قواعد، ومعايير ثابتة. وهو ما أدى، ومع مرور الزمن إلى ظهور اتجاهين في علم الأسلوب.

**أولا**: علم أسلوب التعبير: يقترب من البلاغة عند الأقدمين، ويعتد بالأبنية اللغوية، وبعلاقات الفكر، والصيغ، كما يهتم بالنتائج، ويرتكز على علم الدلالة، ويستمد قوامته من أسس علم اللغة.

1. عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ص44
2. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ص476

**ثانيا**: علم الأسلوب الفردي: وهو نقد الأسلوب الفردي، أو الجماعي، ويتمثل في شكل دراسة توليدية وليست تقعيدية، كما يهتم بالبواعث، والمقاصد لا بالنتائج. وكما يرتكز على علم اللغة كذلك، ويرتبط بالنقد الأدبي.

نلاحظ من خلال ما سبق أن كلا الأتجاهين الرئيسين يهتمان بالأسلوب، ويضعانه موضوعا لدراسة العقلية للتعبير اللغوي، ويتخذ صورة بلاغية حديثة ((...تتكئ على تصور جديد لوظيفة اللغة، والأدب باعتبارها تعبيرا عن طبيعة الإنسان، وعلاقته بالعالم))[1]

ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه التعبيري في علم الأسلوب، والذي أهتم بالتعبير الفردي في الوسط الاجتماعي الحياتي والحيوي، المدرسة الفرنسية بقيادة العالم اللغوي السويسري (شارل بالي).

**<u>الفكر الأسلوبي عند شارل بالي</u>**: يعد شارل بالي من مؤسسي الأسلوبية الحديثة، وهو لساني سويسري ولد بتاريخ (1865.02.04م) بجنيف (Genve) عاصمة سويسرا (سابقا)، ومات بها في تاريخ (1947.04.10م)، إبن جون قابريل ( jean.Gabriel) توفي سنة 1870 من أشهر المدرسين في أوربا أنذاك، وأمه (فالونتين لريانValentine leireins). أختص (بالي) في الآداب الكلاسيكية، وقدم رسالة دكتوراه ببرلين (Berlin) بين سنوات (1889.1886)، عاد إلى جنيف، ودرس بمدرسة الاقتصاد (1893) ثم في الجامعة (1913.1900) ومن سنة (1913) إلى سنة (1939) شغل منصب أستاذ كرسي في اللسانيات العامة، والمقارنة في اللغات الهندوأوربية بعد أستاذه المشهور (فرديناندروسويسر)، كما اهتم بالي باللغة الفرنسية، وقضاياها اللسانية، والموضوعية (Subjectivité)، ومن أشهر مؤلفاته[2].

- مصنف في الأسلوبية الفرنسية 1902، إذ ظهرت الطبعة الثالثة سنة 1951م
- اللغة والحياة 1913، والطبعة الثالثة سمة 1952م
- اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية 1932م، وطبعة ثانية 1944م
- المجمل في الأسلوبية 1905م[3].

1. صلاح فضل: علم الأسلوب ، دار الآفاق ص15.14
2. ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص242.241
3. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص60

إستفاد شارل بالي من معطيات علم اللغة الحديث، الذي أرسى قواعده العالم اللغوي (فردنالد دوسوسير) في اهتمامه باللغة، ودراسة قضاياها الشكلية، كما أستفاد من فكر الكنت (دي بوفون) في مقولته الشهيرة (الأسلوب من الرجل)، وحاول المزاوجة بين الفكرين في ضوء المنهج البنيوي ليأسس قواعد، وأسس الأسلوبية الأولى (التعبيرية)، أو علم الأسلوب التعبيري ((...يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة غير هذه الحساسية))[1].

ويمكن بيان هذه العلاقة وفق الرسم التخطيطي المبسط التالي:

حساسية شعورية ← اللغة المتواضعة (البسيطة) ← واقعة لغوية (عناصر عاطفية) ← لغة جديدة

مجال اجتماعي ولغوي — مجال علم الأسلوب التعبيري

وقد لاحظ شارل بالي أن البعد الوظيفي في الآداب إنما يعود إلى اللغة، وبذلك تتحدد القيمة الإبداعية في النص الأدبي من خلال تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في هذه اللغة، وذلك عندما تخرج من عالمها الافتراضي إلى عالم آخر متحقق كوجود إنجازي ينم عن سمات إبداعية مختلفة[2]. وهذا ما حدا به إلى تصنيف الواقع اللغوي في الخطاب الإبداعي إلى نوعين أساسيين وهما[3].

- ما هو حامل لذاته، وغير مشحون بشيء
- ما هو حامل للعواطف، والانفعالات، وهو ميدان الأسلوبية التي تعني بالجانب العاطفي فتستسقي الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم، أو المبدع خطابه في استعمالاته اليومية.

إن ما يميز فكر بالي الأسلوبي في مراحله الأولى هو اهتمامه، وتركيزه على اللغة اليومية الحيوية المتبادلة بين الناس، وفي الجماعة اللغوية بوصفها لغة تلقائية طبيعية، وغير مقصودة، مشحونة بطاقات التعبير الانفعالية لأنها ((... تكشف في كل مظهرها وجها فكريا، وجها عاطفيا، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من إستعداد فطري، وحسب وسطه الإجتماعي، والحالة التي يكون فيها ))[4]، وهو ما يفسر دعوته إلى باحثي الأسلوب بالاهتمام بهذه اللغة التخاطبية العادية في دراسة أساليبها، وبالتركيز على الجانب الوجداني الذي يتجسد عند المتكلم في استعمالاته لعلامات انفعالية بطرق عديدة تبرز المفارقات العاطفية، والإرادية، والجمالية في هذه اللغة، وتتمثل هذه العلامات غالبا في الترجي، والأمر، والنهي، والاستفهام،

وغيرها، والتي تعكس في الغالب مواقف حياتيه، وفكرية، وعاطفية، تتحكم في المفردات، وجمل هذه اللغة[5]. وذلك ضمن الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه المتكلم.

---

1. صلاح فضل: علم الأسلوب ، دار الآفاق ص17
2. ينظر:عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي ص47
3. ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص31
4. المرجع السابق ص50
5. ينظر:المرجع نفسه ص61.60، وينظر: رجاء عيد، البحث الأسلوبي ص32

ويفهم من خلال هذا أن اللغة التي يقصدها (بالي) هي لغة ليست في خدمة الفكر، ولا في خدمة الفن، ولا تستند إلى المنطق، أو المثل المنطقية العليا في تكوين اللغة، بل هي حياتيه واجتماعية بحتة بعيدة عن اللغة الأدبية، أو لغة النصوص الإبداعية الأدبية، لذلك أولى هذا الأخير أهمية للدراسات المطبقة على اللغات الشعبية، وللغات التي تمس الطبقات الاجتماعية المستعملة[1]. ويبدو أن بالي، وفي مرحلة ثانية قد تراجع في أواخر بحوثه عن هذا الرأي الموجه، والداعي إلى الاهتمام باللغة اليومية، والواقعية، وبأسلوبها المفعم بطاقات التعبير وأقر بوجود وشرعية دراسة اللغات الأدبية الإبداعية، وألح على دور اللغة المكتوبة أو الأدبية الراقية في إحتوائها كذلك على قيم أسلوبية، وإن كانت هذه القيم مقصودة من قبل المؤلف[2]، وأقر بوجود علم الأسلوب الأدبي، كمشروع مستقبلي لأن اللغة الأدبية قد تكون غير مقصودة، ونابعة من انفعالات ذاتية جماعية.

كما أن الصفات المثيرة للعواطف في البيئة، ومنها في اللغة ترد في الأدب كثيرا كما ترد في الكلام الشائع[3]. وهو ما قام به فعلا من خلال انكبابه على دراسة الوسائل التعبيرية للغة الفرنسية، وعلى كتابات (راسين)، و(موليير)، و(فكتور هوجو) وانطلق مما أسماه (التشوهات القصوى) حاول من خلالها التأسيس لكيفيات تحليل اللغة الأدبية تحليلا أسلوبيا تعبيريا[4].

لقد تعمقت، وتدعمت قناعات شارل بالي بهذا التوجه الجديد نحو النصوص الأدبية ونحو بعض اللغات المعيارية، فآمن بوجود بعض السمات الشكلية المميزة للغة ما، وهي سمات ثابتة فيها كميل الألمان إلى ظاهرة الاشتقاق، والتركيب، في مقارنة بين الألمانية، والفرنسية، إذا يرى أن الألمانية تعبر عن تمثلات الروح المعقدة بكل تفاصيلها، أما الفرنسية، وهي قائمة على استخلاص الملامح الجوهرية، وتضحي بباقي التفاصيل الأخرى، ودعا بذلك إلى ضرورة دراسة هذه الوقائع من وجهة علم الأسلوب أيضا لأنها تعبر عن واقع ملاحظ (واقع لغوي) قبل أن تكون صفة مجردة، وثابتة فجمع لذلك بين لغة الأدب، واللغة التوصيلية[5].

تشكلت من خلال جهود شارل بالي في علم الأسلوب، وفي توجهه التعبيري ملامح، وأفكار، ومواقف عديدة رسمت الخطوط العريضة لهذا الفكر الأسلوبي، الذي أستفاد منه تلامذته من بعده، كما أستفادت منه

---

1. ينظر:صلاح فضل، علم الأسلوب ط1 1985 ص20
2. ينظر:أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ص32،30

3. ينظر:غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية ص39
4. ينظر:المرجع السابق، ص33.32
5. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص61، وينظر صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الآفاق ص34

التيارات، والمدارس الأسلوبية الأخرى، وتتلخص هذه الأفكار، والمواقف بشقيها النظري، والتطبيقي في ما يلي:

- جعل بالي اللغة هي مادة التحليل الأسلوبي اللساني، وليس الكلام[1].
- وصف معطيات ألسنية استمدها من أستاذه (دوسويسر)، ومنها الملفوظ، والتلفظ، وغيرها[2].
- واقع اللغة يظهر عندما يقرن ويزاوج الباحث الأسلوبي بين ملاحظته الداخلية (الإستنباطية) بالملاحظة الخارجية الشكلية للنص.
- تدرس أسلوبية العناصر التعبيرية اللغوية من خلال محتواها التعبيري، والتأثيري أي المرسل والمرسل إليه.
- التزام الطريقة الإستقصائية لإبراز الفروق العاطفية، والإرادة، والجمالية، والاجتماعية، والنفسية، وتجسيدها في النص.
- رد على خصومه الذين اتهموه بأنه يفصل لغة الوجدان عن لغة العقل بأنه يخصص علم الأسلوب التعبيري على علاقة لغة الوجدان بلغة العقل، وبحث نسبتيهما في تكوين نمط تعبيري معين[3].
- أنصب اهتمام بالي – ومنذ الوهلة الأولى- باللغة المشحونة، والمحملة بالعناصر العاطفية فقسم الخواص العاطفية إلى قسمين: خاصية عاطفية طبيعية وهي روابط طبيعية بين مقولات الفكر والأبنية اللغوية، وخاصية عاطفية مستشارة من قبل فئات اجتماعية خاصة تظهر على الأبنية اللغوية تغيرات خاصة، وهو ما يحيل إلى فكرة اللغات الاجتماعية، أو العامية، ولغات الحرف والمهن المختلفة[4].
- تكمن القوة التعبيرية في عملية التعديل، أو التجريد، أو التحويل، أو التكثيف للعبارة الشائعة عند المرسل سواء أكان ذلك بسبب الحياة، أو لأغراض فنية متنوعة[5].

---

1. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص61، وينظر صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الآفاق ص66
2. ينظر:أحمد يوسف،(بين الخطاب والنص) تجليات الحداثة ص52
3. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص62.60 ، نقلا عن: شكري عياد.إتجاهات البحث الأسلوبي ص32
4. ينظر:صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الآفاق ص21
5. ينظر:المرجع نفسه ص23

- تجب دراسة الوقائع التعبيرية اللغوية العامة في فترة زمنية معينة تترجم حركات الفكر، والشعور عند المتحدثين باللغة، والتأثيرات العفوية الناجمة عند السامعين.
- أخذ لفكرة علم الأسلوب الخارجي (المقارن) الذي يتناول اللغة المعينة وعواطفها، ومقارنتها للغات أخرى حافة لها، وعلم الأسلوب الداخلي، الذي يتناول علاقة الفكر بالكلمة عند المرسل، والمرسل إليه[1].
- يرى في الإنزياح (العدول) مقابلة بين بنية اللغة المحايدة ذات الدرجة الصفر في التعبير، وبنية العبارة المشحونة بالعواطف لتوفير القيم التعبيرية، والتي تدخل اللغة العادية في اضطراب، فتحدث تأثيرا عاطفيا[2].
- كما ينصح بالي أن يتم التحليل الأسلوبي التعبيري باختيار منظم على مستويات الصوت والمعجم والنحو، والدلالة، وقضايا المجاز ويرصد جميع الوقائع اللغوية التي تكشف عن حياة فكر، أو نبضة من الحساسية[3].

من خلال ما سبق يتضح اهتمام شارل بالي بالعنصر الموضوعي اللساني في اللغة، وتأثره بعلم اللغة الحديث كبديل عن الأفكار النقدية السطحية السابقة، التي أبتعدت عن دراسة الأدب، واللغة إلى عوالم المثالية الراقية، والتي لا تبث بالصلة إلى واقع اللغة، والإنسان، كما يتضح حضور البعد العاطفي في هذا التحليل مما يدل على إيمان هذا الرجل بوجود جانب عاطفي، واجتماعي ونفسي أيضا في اللغة الفطرية، أو الطبيعية، وهو ما أدى باتباعه، وتلاميذه من محاولة ضبط هذا التيار، ومحاولة توجيهه توجيها يقترب من اللغة الأدبية ليتصل بالأدب، وأجناسه، ويعمل على خدمة هذا الأدب عن طريق أبراز طاقاته التعبيرية الكامنة، ومعالجة عناصره الفنية معالجة موضوعية تهدف إلى إبراز المتعة، والقيمة الجمالية.

---

1. ينظر:عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ص45، وينظر صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق ص21
2. ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص75.73
3. ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الشروق ص42، وينظر نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1 ص65

**<u>جهود أتباع بالي</u>**: كان لأعمال، وتطبيقات شارل بالي في ميدان الأسلوب التعبيري الصدى الكبير في الوسط النقدي، والإبداعي، وخاصة عند جماعة من النقاد، ممن تتلمذوا على يديه، أو تأثروا بتوجهاته النقدية، إلا أن الروح العلمية، والبحث الجاد عن الموضوعية مكنت هؤلاء من إجراء تعديلات وإضافات موضوعية، ودقيقة على أفكار بالي وأبحاثه والتي كانت بمثابة الأساس، والقاعدة في انبثاق علم الأسلوب التعبيري، ومن أبرز هؤلاء:

**مارسيل كريسو**: وهو تلميذ (بالي)، وممن حولوا الجانب الوجداني للغة في أسلوبية بالي التعبيرية إلى مفهوم جمالي، وأوجد العلاقة بين المدى الأسلوبي في التفكير البلاغي، كما اعتبر الأسلوبية بلاغة معاصرة[1]. إذ يرى كذلك أن العمل الأدبي هو مجال **علم الأسلوب الممتاز**، لأن المبدع، أو المؤلف يقوم في عمله الأدبي باختيار القوة التعبيرية في العمل الأدبي اختيار واعيا إراديا مقصودا، وليس عفويا لجذب القارئ، والتأثير فيه، وهو ما أدى إلى بروز مصطلح **الأسلوبية الأدبية** كتوجه جديد تزعمته المدرسة الفرنسية، ونظر إليه بالي كمشروع مستقبلي، وأبرز علامتها وروادها (برونو) الذي أشرف خلال ثلاثين عاما في جامعة (السربون) على مجموعة رسائل، وبحوث جامعية حول (اللغة والأسلوب)[2]. كما تجسد هذا المفهوم الجديد في الأسلوبية التعبيرية الأدبية من خلال كتاب (مارسيل كريسو) بعنوان (الأسلوب وتقنياته) سنة 1947[3]. ومحاولته الواضحة في تحويل مفهوم (التعبيرية) عند أستاذه شارل بالي إلى مفهوم آخر هو (الجمالية)[4].

**جول ماروزو**: من أتباع (بالي) عكف على دراسة القيم التعبيرية، وحاول توجيه اتجاه الأسلوبية التعبيرية عند بالي إلى جانب أدبي جمالي كذلك، وكان اعتماده مركزا على الكلمات، والتكرار، والأنماط الإيقاعية، والاستعارة، والمجاز، وقام بدراستها دراسة أسلوبية كخصائص، وسمات بارزة إلى درجة أصيلة، وملحوظة عند كاتب ما[5]. ورفض مع زميله الأول (كريسو) حصر ميدان الأسلوبية التعبيرية في اللغة المحكية التوصيلية بل تعدت بحوثهما إلى النصوص الأدبية للأدباء، والشعراء.

---

1. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ص16، نقلا عن (بياجيرو: الأسلوبية ص05)
2. ينظر:صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الآفاق ص37، وينظر دار الشروق ص41
3. ينظر:غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية ص40.39
4. ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص44
5. ينظر:المرجع السابق ص47.45

**ستيفان أولمان**: أهتم هذا الأخير بعلم الأسلوب، وأعتبره أخا، وقريبا لعلم اللغة، وركز على القيم التعبيرية في العناصر اللغوية للنص الأدبي، كما أدخل على تحليل بالي الأسلوبي بعض المفاهيم كالانحراف

الأسلوبي، وتعدد المعاني، وفصل فصلا واضحا بين مستويات التحليل الأسلوبي التي وصفها بالي، بل أعتبرها بمثابة علوم فرعية منفصلة كعلم أسلوب الصوت، علم أسلوب المعجم...[1]. وغيرها من المستويات التي أمن بها بالي، وأتخذها مقاييس تحليلية فعالة، كإيمانه بالمنهج البنيوي، وفائدته في تتبع أصغر البنى اللغوية التي تساعد على كشف طاقات التعبير أثناء التحليل الأسلوبي.

**بيارجيرو**: لساني فرنسي، ودكتور في الآداب وأحد المعجبين بفكر بالي الأسلوبي، إذ حاول إبراز وبيان مستويات أسلوبية للقيم التعبيرية في اللغة على النحو التالي[2]:

- اللهجة: ومستوياتها ثلاثة (منخفضة، متوسطة، رفيعة)، وتقابل بالترتيب (لهجة البيت، لهجة المهن، لهجة الخطب). والمزج بينهما يؤدي إلى تنويعات تعبيرية تنتج بتنويعات أسلوبية.

- الطبقات: لكل طبقة اجتماعية مفرداتها، وتراكيبها، وأساليبها (القضاء، الجامعة...)

- العصور والأمكنة: لكل زمن مفرداته، وجمله، وتراكيبه، وأساليبه، ومثله الإقليم.

- الأعمار والأجناس:ترتبط الأساليب في اللغة بالأعمار، والأمزجة والحالات الصحية كما يرى أن علم اللغة أفاد علم الأسلوب، وحقق له صنفين أساسيين من علم الأسلوب وهما:

- علم الأسلوب الفردي: الذي يتناول الشكل اللغوي ويتصل بالنقد الأدبي كما يعتني بالأسباب، وسماه الأسلوبية التكوينية.

-علم الأسلوب الأدبي: أو الأسلوبية الوصفية، ويتعلق بعلم الدلالة، أو دراسة المعنى، وهي أسلوبية التحليل الأكبر، أو أسلوبية الظواهر، والأثر.

إن ما يميز فكر، وتطبيقات هذا الأخير (بيار جيرو)، هو ولوعه بالمنهج الإحصائي الذي يقوم من خلاله بعرض مفصل يحصي فيه ألفاظ، ودلالات المؤلف، ليصل إلى تحديد معجم خاص لهذا المؤلف، كما إعتمد على دلالة تكرار كلمة عنده ليصل إلى كشف علم يوضح نسبة التردد العامة للمفردات[3]

---

1. ينظر: صلاح فضل،علم الأسلوب،دار الشروق ص159، وينظر نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص63
2. ينظر:سعيد حسين بحيري، دراسات تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، زهراء الشرق، القاهرة (مصر) (ب ط) 1999م ص26.
3. ينظر:أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ص33

كما حاول مرارا مطابقة بمجال العمل الأسلوبي، ومحتوى الفكر البلاغي القديم في اشتمال كليهما على فن الكتابة، وفن التركيب[1].

**<u>نتائج وفوائد:</u>**

من خلال هذا الجهد التعبيري الضخم في مجال البحث الأسلوبي، أورد بعض الباحثين فوائد، وثمار علم الأسلوب التعبيري كمنهج، وعلم فعال ضمن الاتجاهات، والمناهج النقدية الأخرى في الساحة النقدية، وقد أجمل هذا الجهد، وثماره الدكتور أحمد درويش في[2]:

- توسيع مجال البحث في القيم الأسلوبية المختلفة بعد ما كانت مقتصرة على الصور القديمة.
- اتساع مجال البحث، والتحليل إلى مستويات أخرى تعادل مستويات علم اللغة.
- الاهتمام باللغة المنطوقة كميدان للبحث الأسلوبي.
- الاهتمام بالمحتوى العاطفي للأسلوب، وعدم انحصاره في القيم الجمالية الثابتة.
- البحث الدؤوب عن مقولات نظرية ناتجة من ميدان التطبيق العلمي على أعمال معاصرة.

كما قام الدكتور صلاح فضل في معرض طرح آراء بالي الأسلوبية في كتابه (علم الأسلوب) بالإشارة إلى كيفية استفادة اللغة العربية من تلك التحليلات اللغوية، والبلاغية. كما دعا إلى المزاوجة بين المنهج الوصفي، والتاريخي لاستجلاء طريقة قيام العربية بالوظائف التعبيرية فيه[3]. باعتبار أن اللغة العربية ذات عناصر كتابية قوية أقوى من العناصر الكلامية أضف إلى ذلك الجانب التراثي الذي يمارس ضغط عليها أكثر من الجانب العفوي، وألمح إلى أننا في حاجة ماسة لإعادة النظر في جملة القيم التعبيرية لهذه اللغة[4]. ويخلص هذا الأخير إلى تصور مستقبلي للبحث الأسلوبي الذي يركز على التأثيرات الأدبية في اللغة، وعلى الوسائل التعبيرية الإيحائية، والمفيدة لدى الكاتب لتتمكن الكلمة من تحقيق نفاذها، وبذلك يبرز التكامل بين الهدف، والمنهج في البحث الأسلوبي[5].

---

1. ينظر:عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص45، نقلا عن بيارجيرو: الأسلوبية ص20
2. ينظر:أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ص32
3. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1 ص60
4. ينظر:صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الآفاق ص39
5. ينظر:سعيد حسين بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ص29

**توطئـــة:**

**1.التعبير في دائرة الأنا**

**أ.إيقاع الصوت في الرؤية الذاتية**

**ب. مظاهر المعجم في الغربة والتوتر**

**ج. أنساق وتراكيب الذكرى والحنين**

**د. حقول الدلالة والتجربة الذاتية**

**2.التعبير في دائرة الآخر**

**أ.إيقاع الصوت في الأنت**

**ب.مظاهر المعجم في الأنتم**

**ج.أنساق وتراكيب المعلم**

**د. حقول الدلالة في العلم**

**3.التعبير الجمالي بالصورة الفنية**

**أ.التشكيل التصويري في دائرة الأنا**

**ب. التشكيل التصويري في دائرة الآخر**

**ج.خصائص التصوير الجمالي**

**توطئـــة:**

**الناص وأعماله*:** عبد الله حمادي من مواليد 1947م، حاصل على شهادة دكتوراه الدولة من جامعة مدريد المركزية (complutense) أسبانيا، وبأطروحة (الشعر في مملكة بني الأحمر) 1980م، ألتحق بسلك التدريس في الجامعة سنة 1972م تخصص في الأدب الأندلسي والأدب الأسبانوأمريكي، يعمل حاليا أستاذا

بجامعة (قسنطينة) في كلية الآداب، والعلوم الإنسانية، ويدرس اللغة الأسبانية، وهو كاتب، وشاعر، ومترجم ورئيس سابق لإتحاد الكتاب الجزائريين، وله في مجال الشعر عدة إصدارت أهمها**:

- الهجرة إلى مدن الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1982م
- تحزب العشق يا ليلى، مطبعة دار البعث بقسنطينة 1982م
- قصائد غجرية، الشركة الوطنية للكتاب 1983م
- حوار مع النسيان (باللغة الأسبانية)، مدريد أسبانيا 1979م
- البرزخ والسكين، نشر وزارة الثقافة السورية 1998م، ونشر جامعة (قسنطينة) 2000م

أما في مجال الدراسات الأكاديمية فله كتب كثيرة منشورة ومتداولة أهمها:

- مدخل إلى الشعر الأسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985م
- دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث (قسنطينة) 1986م
- مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية 1994م

إلى جانب ذلك بعض الدراسات المقارنة المهتمة بالأدب الأسبانوأمريكي، ومنها:

- اقترابات من الشاعر الشيلي الأكبر (بابلونيرودا) بنشر مشترك بين دارين (جزائرية وتونسية) سنة 1985م وسنة 1986م.
- غابريال غارسياماركيز، رائد الواقعية السحرية، المؤسسة الوطنية للكتاب 1983م

كما حقق بعض المصادر القديمة ومن أهمها:

- تحفة الأخوان في تحريم الدخان، عبد القادر الراشدي القسنطيني، نشر دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان 1997م.
- فكاهات الأسمار ومذهبات الأخبار والأشعار لأبن هذيل الغرناطي الأندلسي (قيد الإنجاز).

---

* تعدمنا استعمال مصطلح (الناص) بدل (الشاعر) لرغبة ذاتية في مجاراة استعمال هذا المصطلح عند الدكتور عبد الملك مرتاض، ومقابلته بمصطلح (النص) وهو ما لاحظناه في كتاباته وخاصة كتابه الأخير (التحليل السميائي في الخطاب الشعري) سنة 2001م.
**ينظر: في أعمال الناص ضمن كتابيه: أقترابات من شاعر الشيلي الأكبر(بابلونيرودا)، الدار التونسية للنشر(ب ت)، ومساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية (ب ط) 1994

هذه مجمل الأبحاث العلمية، والأدبية، والإبداعية، التي أنجزها عبد الله حمادي إلى غاية نهاية القرن الماضي، وقد تناول الباحثون الجزائريون بعض إنجازاته ببعض الدراسات الأكاديمية المتخصصة، وقدمت كرسائل جامعية، أو نشرت كدراسة في بعض المجالات، والصحف.

وللشاعر بعض الآراء، والأفكار المتفردة، والتي تصب في قالب التنظير الأدبي، والنقدي نذكر منها على سبيل المثال ما أورده في مقدمة ديوانه الثاني (تحزب العشق يا ليلى)، إذ حاول وضع مقاييس، وموازين تقعد للحداثة الشعرية، والمعاصرة للقصيدة العمودية، وفعل ذلك مع ديوانه (البرزخ والسكين)، عندما قدم تمهيدا له بالتعرض إلى ماهية الشعر واستعرض فيه مفاهيم نقدية هامة كالمعاصرة، والحداثة الأدبية،

وعلاقتهما بالخطاب التقليدي[1]. وقد وردت هذه الأفكار، والآراء والأحكام النقدية ضمن دراساته الأكاديمية كذلك، فهو يرى في أحد مراجعه أن الشعر هو ((...كتابة القصيدة بلا مفهوم منطقي عقلاني، وإنما بمفهوم منطقي انفعالي وإيحائي))[2].وهو بذلك يفصل منطق العقل التجريدي المعياري عن منطق الانفعال، أو العاطفة الذاتية في التجربة الفنية الشعرية، كما يعلق على الأدب العربي المعاصر في مقابل الأدب الأسباني المعاصر ليصف هذا الأدب بأنه ((...أدب ليس على شاكلة أدبنا العربي المعاصر الذي تصدق عليه أقصوصة الغراب الذي حاول تقليد الحجلة!))[3]. إذ نلمس من خلال ذلك دعوة صريحة إلى بروز خصوصية الأدب العربي ضمن الآداب العالمية الأخرى، ويخلص في بعض مراجعه، ومصادره الأكاديمية إلى تحديد أهمية، ووظيفة الخطاب الشعري المعاصر، وهو ذلك الذي يستطيع التوفيق بين معماريته (صياغته)، والواقع، أو المحيط، وبذلك يتم أعادة تشكيل الواقع كحد أسمى في وظيفة الخطاب، والشعرية، لا في ما يمليه عليه الواقع من أفكار يقول: ((...فكأني بالخطاب الشعري تكمن شاعريته في الحديث عن نفسه بغض النظر عن المرسل إليه، أو التحدث إليه عن المسار المرجعي الذي قطعه))[4].

هذا الحكم الأخير لم يمنع الشاعر – صراحة- من ممارسته للشعر التقليدي التسجيلي النفعي ومن أبرز ما يصور هذا التوجه ما أورده من قصائد في ديوانه الأول (الهجرة إلى مدن الجنوب) ومنها قصيدة (أبتاه) التي سجل فيها رثاء بمناسبة وفاة والده بتاريخ 1972.08.16م، و قصيدة أخرى بعنوان (خمرة الإصلاح) سنة 1972. سجلت الإصلاح الزراعي الذي طرأ على الريف الجزائري آنذاك، وهي بمثابة ذكريات هامة في مسيرة الناص ومسيرة الوطن الجزائري[5].

---

1. ينظر:عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، منشورات جامعة قسنطينة الجزائر (ب،ط) 2000م ص5،16
2. عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الأسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر(ب،ط) 1985 ص242
3. المرجع نفسه ص07
4. عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر(ب،ط) 1994م ص200،201
5. ينظر:عبد الله حمادي، الهجرة إلى مدن الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر (ب،ط) 1982ص27،31

**النص ومعالمه**: تعد المجموعة الشعرية الثالثة (قصائد غجرية) من بواكير الإبداعات الشعرية لدى عبد الله حمادي، وقد وقع عليها اختيارنا -كما أسلفنا في المقدمة- لما تمتاز به المجموعة الشعرية من طاقات التعبير الخصبة، والتي تحتاج إلى دراسة، أو مقاربة أسلوبية لاكتشاف هذا الزخم المتدفق من أفكار وعواطف وصياغة، ولعلمنا المتواضع أنها لم تدرس بعد رغم أنها جاوزت العقدين من الزمن نظما، وتأليفا.

كان اختيارنا لها وللوهلة الأولى انطباعيا ذاتيا لم يرتكز على فكرة مسبقة، أو ملاحظة متفحصة، ولكن بعد المراوحة، والتكرار في معالجتها وتفحص مقطوعاتها الشعرية تبين لنا ما لا يتبين للمتلقي العادي من خصائص، وطاقات، وإمكانيات ذاتية داخلية تخص صاحبها، ونسقية سطحية تخص الصياغة، والشكل، وخارجية عمودية تخص الواقع والمحيط.

وللناص (صاحبها) رأي في هذه الآونة إذا تمثل له أحدى المغامرات في عالم الشعر، تسعى إلى الإبحار في عالم النور لتغزو مناطق الظلام المحرومة، ومن هنا تحتم عليه أن يكون بحارا تسبر أغوار الذات ((التي هي الأنا والأنتم، متحدين في أقنوم واحد رجاة رغبة حسية أتقدت بتوهج التجاوز، والغربة في كل حرف، وكلمة، وصورة...))[1].

ويعدها المبدع ممارسات فكرية ذاتية حية تتعامل مع الكلمة ليستنهض بعض التمرد الكامن في ذاته للوصول بها إلى مغامرة غجرية رافضة لقداسة الظلام في فلك المورث، وقفزة تتخطى حواجز القحط إلى عالم التحول، والإقلاع فيتحول الشعر إلى ((سلاح مشحون برصاص المستقبل))[2].

كما تحتم على الناص أن يكون بحارا في عالم الشعر يتحتم علينا أن نكون غواصين لنسير أغوار هذه السفينة (قصائد غجرية) القابعة منذ عشرين سنة في أعماق الشعر، ونكشف عن ذاتها، ووسائلها، وطريقة إنجازها من خلال الناص كما نحاول بيان ما لم يكشف عنه صاحبها في رحلته من أسرار، وأخطار في عالم الإبحار (عالم الشعر) لكي نصل إلى أقصى، وأسمى ما حققته هذه المغامرة، ولتسهيل هذه المهمة، وللضرورة المنهجية يتوجب علينا سلوك طريق الشاعر ومذهبه انطلاقا من نقطة الذات التي هي الأنا وثم الانتم في فرعين أساسين يهتم الأول منها بالتعبير في دائرة الأنا المؤسس على عناصر ترتبط بهذه الذات المنفردة في صراع الحياة وتتجسد في الرؤية، والغربة والتوتر، والذكرى والتجربة) ووفق مقاربات أسلوبية تعتمد على مستويات تحليلية منفصلة، أما الثاني يهتم بالتعبير في دائرة الآخر، الذي يترجم الأطراف الأخرى المتداخلة مع (الأنا)، والتي تنطلق من خلاله وتؤسس على عناصر تتجسد في (الأنت، والأنتم، والمعلم، والعلم) وفق مستويات تحليلية مماثلة للفرع الأول، ويأتي الفرع الأخير، والمكمل للفرعين الرئيسيين، وهو

---

1. عبد الله حمادي: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر (ب،ط) 1983م ص05
2. المصدر نفسه ص06

التعبير الجمالي المتصل بالصورة للوصول إلى التكامل، والتظافر الأسلوبي بين هذه الدوائر الثلاث.

بما أن هذه القصائد الشعرية قد ارتبطت بمكان (خارج الوطن) بعيدا عن جو ومناخ الحركة الشعرية السائدة في الوطن، ولربما الوطن العربي ككل، يطرح سؤال جوهري مفاده: هل تعتبر هذه المقطوعات، أو هذه المجموعة من الشعر المهجري؟

ولقد وجدنا إجابة تكاد تكون شافية، وكافية من لدن الدكتور عيسى الناعوري الذي يرى أن الشعر المهجري الذي ساد في الغرب من قبل شعراء مشارقة هو شعر جديد في أفكاره، وفي أساليبه، لم يعرفه المشرق العربي من قبل، ولكنه أنحصر بسب موت أغلب أصحابه ((...أما الأدب المهجري الحالي، فقد أصبح امتداد للأدب المشرقي الحالي، ولا جديد فيه على الإطلاق لأن الجدة ماتت مع أصحابها))[1]. وبهذا الصدد يعلق عبد الله حمادي على شعرية الأديب الجزائري مالك حداد الذي كتب باللغة الفرنسية الكثير

ويرى إيمانه الشديد بشعره كجوهر في ذاته هو في الحقيقة أكبر حتى من عظمة الوطن بل من كبريات القارات، وقد لاحظ إلتقاء شعريته مع شعرية بعض الشعراء الأسبان ومهم أنطونيو ماتشادو ( Antonio machado) والشاعر الرومانسي الإنجليزي (اللورد بيرون) القائل ((...إذا أردت أن تكون شاعرا فكن عاشقا أو شقيا))[2]. ويخلص عبد الله حمادي من شعرية هذا الأخير (مالك حداد) إلى القول إنه ((...رغم مأساة اللغة والمنفى، بقي في وسع مالك حداد، وغيره من شعراء الجزائر المبعدين عن لغة الغزالة، مجال لذكر كلمة الجزائر حتى ولو أقتضى الحنين أن تقال بلغة الصين))[3].

---

1. منية سمارة محمد الطاهر: (شعر وترجمة ونقد) مجلة **الفيصل** ع204، دار الفيصل الثقافية، الرياض (السعودية) 1985م السنة التاسعة ص37
2. عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب ص 267،268
3. المرجع نفسه ص269

## 1.التعبير في دائرة الأنا (خطاب الأنا ):

حاول الناص في هذه المجموعة الشعرية تبيان خصائص، ومعالم هذه اللوحات الإبداعية الموزعة على صفحات بيضاء وكان تقديمه لها بلوحة ((...ودَلَ ُ)) لخص فيها غايات، وميزات هذه المجموعة من خلال كل حرف، وكلمة، وصورة، وما تحمله كل منها من تداعيات فكرية، وعاطفية، تعكس تعبير الذات التي هي (الأنا والأنتم) إلى جانب التجارب الشخصية والممارسات الحسية في عالم الأدب، وعالم الواقع، وسنحاول من خلال هذا السلوك اتخاذ منهجية ترتكز على تقسيم هذه اللوحات وفق خطوات تحددها الانطباعات الذاتية المسبقة، والتي لمسناها من خلال تفحصنا لمضامين هذه اللوحات، بالإضافة إلى الملاحظة الشكلية الخطية التي ساعدتنا على فصل هذه الخطوات في شكل تعابير مختلفة، بالإضافة إلى الفصل الضروري والمنهجي لمستويات (الصوت، والمعجم، والتركيب، والدلالة، ثم الصورة)، رغم الصعوبة الملموسة في ذلك، وهذا طبعا لتسهيل هذه المقاربة، ومحاولة منا لاحتواء هذه المجموعة واستخلاص أهم ما يرد فيها من خصائص

تعبيرية وفق المستويات السابقة، وأول هذه المستويات التي ميزت هذه النصوص هو جانب الصوت بفرعيه الخارجي والداخلي.

## أ.إيقاع الصوت في الرؤية الذاتية:

من المعروف لدى الخاص والعام أن شعر التفعيلة هو شعر حافظ على الوزن والإيقاع، وغير الشكل الخارجي وبعضا من المضمون الداخلي للشعر، كما أن قصيدة النثر استبدلت الموسيقى الخارجية لهذا الشعر بنوع من الموسيقى الداخلية وتخلت عن الوزن والقافية، وهو ما لمسناه من خلال اختيارنا لبعض اللوحات الشعرية ضمن هذه المجموعة وتحت إطار التعبير في الرؤية وفي اللوحات وهي (الكشف، الوعد، عبرة، همسة)، التي تترجم هذا التعبير خاص عند الناص، ومنه نتناول هذه اللوحات وفق قسمين أساسين.

**1.إطار الموسيقى الخارجية**:وضمن هذا الإطار تندرج لوحة (الوعد)، وهي اللوحة الثانية في المجموعة تعكس فيما يبدو آمال الناص، وإيمانه في الاستمرارية، ورؤيته إلى هذا الوجود إذ يقول:

**ليزداد نبضك أيها القلب**[1].

**فلا تبتئس**

**فالأرض لم تبتلع بعد**

**كل شيء (...)**

---

1. الديوان ص09

وعند عرض هذه اللوحة على أوزان الخليل بن أحمد الفراهدي العروضية نجد:

فعولن، مفاعلتن، مفاعيلن

فعولن فعو

مستفعلن، فاعلاتن م

تفعلن، فا

ومن ثم فإن هذه اللوحة ممزوجة في بحرين هما (الوافر، المجتث)، إذ يرى العروضيين القدامى أن الوافر مبني على الوزن (مفاعلتن، مفاعلتن، مفاعلتن 2x)، والمتداول عندنا هو (مفاعلتن، مفاعلتن، فعولن 2x)، كما يرى هؤلاء القدامى أن (فعولن) هي في الأصل (مفاعلتن) محذوفة السبب الأخير وإسكان أخرها بعد الحذف فتصير (مفاعل) التي تكتب (فعولن)، وتوضح كما يلي:

(مفاعلتن = || O|| ◄||O || ◄||O || = O |O فعولن)

ففي السطر الأول نجد أن الناص سبق الفرع على الأصل (فعولن بدل مفاعلتن)، وختم السطر الثاني بحذف هذا الفرع (فعو)، أمل السطر الثاني والثالث فهما من (المجتث) وتفاعليه هي (مستفعلن، فاعلاتن

2x) وهو من البحور قليلة الورود قبل عصور العباسيين، حتى جاء عصر المحدثين فنهضوا به، وأستعذبوه وأكثروا من نظمه[1].

**رصد التغيرات**:

- إن أهم تغيير يلاحظ في البحر الأول هو تفعيلة (مفاعيلن) بزحاف (metrical variation) داخل على (مفاعلتن) بإسكان ثاني السبب، وكذا قلب ترتيب هذا البحر بتصديره بـ(فعولن) بدل (مفاعلتن).
- التغيير الثاني وقع لـ(مستفعلن) بحذف الساكن الثاني (متفعلن)، وهو زحاف كذلك

**رصد الدلالات الصوتية:**

يرى بعض العروضيين أن توظيف الوافر في الشعر بكسبه إيقاعا مركبا يتطلب الآلفة، والتعود من قبل القارئ من خلال مضمون هذه اللوحة نلمس إرتباط هذا البحر بالرؤية الذاتية في ضمير الناص، تلك الرؤية التي تنطلق من فروع الأشياء إلى أصولها، بدافع الأمر الداخلي (ليزداد) الشخصي، ليصل إلى النهي (فلا تبتئس) الموجه إلى ذات كذلك، والمرتبط بالفرع (فعولن).

وبين الأمر والنهي يتمظهر الأصل (مفاعلتن)، وتغيره (مفاعيلن)، فالتغيير الواقع بالفعل محصور بين التعبيرين الواقعين بفرض القوة والسلطة، (الأمر والنهي) ليستمر النهي في هذه الجملة الشعرية بـ (فعو) ليؤكد غلق هذا المجال، وقد أشار شارل بالي إلى أهمية هذه الآساليب الإنشائية في بروز عنصر التعبير

---

1. ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة مصر ط6 1988 ص115

العاطفي في اللغة[1]. كما أشار الدكتور عز الدين أسماعيل إلى أهمية الجملة الشعرية بدلا من السطر الشعري في كتابه (الشعر العربي المعاصر) الذي يرى فيه أننا قد نستطيع الوقوف عند نهاية السطر الشعري المقفى، أو غير المقفى، فنجد أننا، ومع الجملة الشعرية نعجز على الوقوف في حدود السطر وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر، أو أكثر، بل ننساق مع الدفقة الشعورية إلى الأسطر العديدة التي تخرج عن إطار السطر الممتد إلى مدى أبعد[2].

أما الجملة الشعرية الثانية، والتي تتكون من سطرين أعتمد فيهما الناص على التدوير بينها، في إطار بحر (المجتث) فنجد أن هذا البحر من البحور التي تصلح للأناشيد، والطرب لخفته، ولا سيما في المسرحيات، كا أستحسنه أهل العروض[3]، كما عرف عند البعض، ولكننا في إطار هذا التجديد الشكلي، والمضموني في الشعر الحديث، لا نحكم بالخفة إلا من خلال الإيقاع بسرعة، أو بطء هذا الإيقاع، وعلاقته بالمادة اللغوية التي تحتويه، فالإيقاع البسيط تتحقق فيه الذبذبات الزمانية على شكل متعاقب سريع يضمن لنا استجابة الإنسان فيتذوقها وينفعل لها بسهولة، وهذا الحكم ينطبق على البحور الصافية عندنا، أما المجتث فهو من البحور المركبة التي تتطلب ذبذباتها الزمنية تذوقا من الإنسان الذي ألفها واعتادت حاسته السمعية عليها ومن ذلك فإن الإيقاع المركب ((...عبارة عن خطوات تالية للخطوات التي قطعها الإنسان وهو يكتسب

الخبرة به...البسيط حالة بدائية، والمركب حالة حضارية، لأن الوعي بالأول تلقائي، ولأن الوعي بالثاني معرفي))[4]. ومن خلال مطابقة المادة اللغوية الشكلية بمحتوي الإيقاع نجد أن هذه الجملة هي استئناف للجملة الشعرية الأولى (فالأرض...)، مع تغير الإيقاع من الوافر إلى المجتث (مستفعلن، فاعلاتن) الصحيح صحة الحكم الذي أصدره الناص (فالأرض لم تبتلع) ثم بتغير عروضي (متفعلن فا) يصاحب تردد الشعر في تحديد هذا الشيء (كل شيء).

ويمكننا تمثيل علاقة الشكل اللغوي بالإيقاع لرصد الدلالات الصوتية فيما يلي:

الجملة الشعرية الأولى:
- ليزداد (أمر داخلي) ⟷ فعولن ...(فرع من الأصل) ⟸تعبير واقع بالقوة
- نبضك أيها القلب (حقيقة ثابتة)⟷ مفاعلتن مفاعلين (أصل)⟸ ...بالفعل
- فلا تبتئس (نهي داخلي)⟷ فعولن فعو..(فرع من الأصل)⟸ تعبير واقع بالقوة

الجملة الشعرية الثانية:
- فالأرض لم تبتلع بعد (حقيقة ثابتة) ⟷مستفعلن فاعلاتن (أصل)⟸ تعبير واقع بالفعل
- كل شيء (حقيقة غير محددة) ⟷متفعلن فا (أصل متغير)⟸ تعبير تردد

---

1. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج2 ص06
2. ينظر:عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت لبنان ط3، 1981 ص109،108
3. ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص117،115
4. محمد المرغني: محاظرات في السيمولوجيا ، دار الثقافة، الدار البيضاء (المغرب) ط1، 1987م ص152

ومنه نجد أن التعبير الواقع بالقوة يتساوى مع التعبير الواقع بالفعل في الجملتين الشعريتين ويقف التعبير المتردد بينهما ليخرج كحل نهائي من خلال هذه اللوحة ليفسح المجال للوحات أخرى عساها تدرك هذا التردد، وهو سنبحثه في لوحة (الكشف)، وهي اللوحة ما قبل الأخيرة في هذه المجموعة، والتي يقول فيها[1]:

| | |
|---|---|
| **نفضت يدي فأستراح الغبار** | فعول.فعولن.فعولن.فعولن |
| **ومددت نصفي ودار الحوار** | فعولن. // // // |
| **تسلقت كل شعاب الحديث** | // فعول // // |
| **وسافر حلمي (...) ومد شعار** | فعول فعولن // // |
| **ولفت بوادي السعال الخطايا** | // // فعول // |
| **وفلت سيوفي، وسوف ثأر** | فعولن فعولن فعول // |
| **فحدق للأفق حلم خصيب** | فعول // فعولن // |
| **وأسرج وهما وفك الحصار** | فعولن // فعول // |
| **فألقيت أن الزمان تلاشى** | فعولن // فعول // |
| **وللعاشقين أستبيح المزار (...)** | // // فعولن // |

بنيت هذه اللوحة على وزن المتقارب ذي الشائع في الشعر العربي، والذي طرقه معظم الشعراء القدماء والمحدثين وإستحسنوا مسيقاه[2]. وهو من الأوزان الصافية التي استخدمتها العربية القديمة في أغراض الفخر والمدح والرثاء وغيرها[3].وما يلمس من خلال مضامين هذه الأسطر هو نزوع الناص للحديث الداخلي ومحاورة أحلامه، وأوهامه للوصول إلى تبدد، وتلاشي هذا الواقع أمام أعين الناص، وهي معالم ترسم عدم الإقتناع بالموجود، والتشبث بالرؤية المثالية لهذا الواقع من خلال ركوب هذا الوزن البسيط، والصافي من تفعيلة واحدة (فعولن)، ومن خلال عرض هذه التفاعيل نلمس مايلي:

- دخول زحاف القبض بكثرة على (فعولن) ← (فعول) ← حذف الخامس الساكن
- انعدام دخول العلل على هذا الوزن
- انعدام هذا الزحاف على التفعيلة الأخيرة في السطر (تفعيلة تامة)
- انعدام التدوير العروضي بين الأسطر

---

1. الديوان ص83
2. ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص88
3. محمدالمرغني: محاظرات في السيمولوجيا ص152

- إلتزام شبه عام لروي (الراء)، وقافية واحدة
- قافية اللوحة مردفة بالألف، أو الياء (الغبار، الحديث)

ولرصد مميزات هذا التعبير في ظل هذا الوزن يمكننا أن نتتبع تفعيلة (فعول) المزاحفة لنرى ارتباطها بالمادة اللغوية، والسر الكامن من ورائها لإجلاء، وتتبع صور هذا التعبير.

**<u>رصد الدلالات الصوتية:</u>**

- وردت التفعيلة (فعول) في ثمانية مواضع على اللوحة لتربط بأفعال معينة صادرة من الناص كأفعال مادية صادرة منه، أو تصورات معنوية له أو ردود أ فعال لأفعال خارجة عن نطاقه، ويمكن تفصيلها كما يلي:

- الحلم (تصور معنوي) أفعاله (فحذف، وأسرج، وسافر) ← فعول ف
- الناص (كيان مادي) أفعاله (نفضت، تسلقت كل) ← فعول ـ فعولن، فعول
- ردود أفعال معالمها (الزمان، وسوف ثأر، للأفق حلم) ← لن فعول، فعول، فعولن، عولن فعول

عند المطابقة بين التفعيلة والمادة اللغوية نجد

الحلم ← (فحد...) (فعول) ـ وأسر (فعول) ـ (وساف...) (فعول)

الناص ← نفضت (فعول) ـ ت، كل (فعول)

ردود أفعال زمان (فعول) - وسو(فعول) - ق، حلم (فعول)

وهو ما يفسر الدلالات التالية:

أن التعبير عن الحلم لا تكتمل أفعاله في حدود صيغة (فعول) مع وجود هذه الروابط، أو الحروف العاطفة (الفاء، الواو)، فظل الفعل مبتورا (بدون الحرف الأخير).

أما التعبير عن الفعل المادي من قبل الناص بذاته فقدت احتوته هذه الصيغة (فعول)، وانتقلت بعد ذلك من (نفضت) إلى (ت كل) لتجمع ضمير الفاعل والمفعول معا (نحويا).

أما ما يحيط بالناص من مثل (زمان) فقد جرد من التعريف في حدود نفس الصيغة (فعول) لتنتقل إلى التنكير الذي حكم عليه الناص مسبقا بالتلاشي ضمن معنى اللوحة. كما فصلت هذه الصيغة بين المضاف والمضاف أليه النكرة (حلم خصيب)، لتنتقل (حلم) إلى التنكير بدل التخصيص، وهو أقل درجة من التعريف، وكذا إنحصار هذه الصيغة في جزء من الفعل المبني للمجهول (وسوف)، لتنحصر على (وسو...)، فبهذا يتقلص التعبير على هذه اللوحة ليكتفي ببعض، أو جزء من الكلمة عندما يقف في محطات تخرج من ذات الناص المحسوسة، ويتقلص في إطار الصيغة المزاحفة عند التعبير عن أفعال الناص.

إن ما يلمس من خلال التوزيع، والتموضع المكاني الخطي لهذه الصيغة (فعول) على سطح اللوحة هو تفضيلها لصدارة الأسطر الشعرية عندما تنبع من لدن الناص، أو من لدن الحلم الذي ينتمي له، لتتقهقر إلى حشو هذه الأسطر عندما يخرج التعبير عن الناص، أو حلمه، وتركن محصلات هذه الأفعال، وردودها إلى نهايات الأسطر الشعرية لتتجمع في القافية، والروي من دون أن تطرأ على الصيغة أي تغيير (زحاف، أو علة)، وتبقى على صورها (فعولن) وعندما يتوقف التعبير كل مرة ليعود إلى نسق مشابه، وسياق آخر في السطر الثاني بمساعدة بعض الحروف (الفاء أو الواو)، وهذا سلوك يشابه مسلك القصيدة العمودية القديمة عند الانتقال من بيت إلى آخر، إلا أن لوحة (الكشف) هي بنية شاملة تتراص فيها الجمل الشعرية لتشكل جملة شعرية كبرى ترصد أوجه هذا الكشف من خلال الأسطر الخطية المتبادلة حجما، والمتماثلة شكلا على إيقاع (فعولن) أو(فعول).

أما غاية اختيار هذه الأوزان (الوافر، المجتث، المتقارب...) في مثل هذه اللوحات، فلا تحكمه إلا الدفقة الشعرية التي تنساب مع الجملة الشعرية والتي تحاول مواكبة هذه الدفقة وتصنع لها إيقاعا يناسبها، وفي ذلك يرى الدكتور حسين بشير صديق ويعترف أنه لم يستطع أن يكشف السر المعين الذي دفع شاعرا من الشعراء إلى اختيار هذا الوزن دون غيره، وإن كان يعتقد جازما أن لكل وزن سرا دفع الشاعر بطريقة لا شعورية لاختيار وزن ما[1]. بالإضافة إلى وجود جانب من الموسيقى الصوتية البسيطة تشارك بفعالية في سياق معالم القصيدة، وتدل على المعاني، وهي موسيقى تنبع من بعض الأصوات (الحروف) في القصيدة[2].

**2.إطار الموسيقى الداخلية**: ضمن هذا القسم الذي نقارب فيه معالم الرؤية بالوقوف على لوحات أخرى ورصد سلوك الموسيقى الداخلية فيها، وفعاليتها في الكشف عن الميزات التعبيرية عند الناص فنجد لوحة (همسة)، ولوحة (عبرة)، فيقول في الأولى[3].

**من وراء الإبتسامة الصفراء**

**يتقلص الأمل !!**

**وعلى مقربة من النظرة المتعالية**

**يخيب الرجاء**

**...بين الأمل والرجاء تشتق المواعيد**

ففي هذه اللوحة يبرز سياق التعبير الذي يكشف خداع ورياء وكبر لا يسفر إلا على قتل المواعيد وإلغائها، وعند النظر إلى هذه اللوحة كوحدة صوتية، أو جملة صوتية واحدة نجد أن مادتها اللغوية تتكون من توالي عناصر صوتية أولية (فونيمات، الصوتم)، أي حروف وحركات لا تحمل معنى في ذاتها، ولكن بتركيبها، أي ضم بعضها إلى بعض تؤدي إلى وحدات ذات معنى[4].

---

1. ينظر حسن بشير صديق: المعلقات السبع (دراسة للآساليب) دار السودانية للكتب السودان ط1، 1998م ص129
2. المرجع نفسه ص130
3. الديوان ص11
4. ينظر:مصطفى حركات، اللسانيات العامة وقضايا العربية، دار الآفاق، الجزائر بدون تاريخ ص32

تتكون من دال (Signifiant)، أو شكل صوتي، ومدلول (Signifie)، أو معنى بالإضافة إلى وجود بعض الحروف هي في الحقيقة (مرفويمات) لأنها وحدات دالة مكونة من مصوت واحد فالمروفيم لا يرتبط بالكلمة الدالة حجما بل هو صورة صغرى تشبه الحرف (المصوت) إلا أنه يحتوي معنى بالإضافة إلى المونيمات (النحوية والمعجمية)، وهناك عناصر من طراز آخر وهي عناصر صوتية تميزية، أو تأكيدية، أو تعبيرية غير قابلة للعد وهي عناصر النغم، والنبر وغيرها[1]. وسنحاول بيان خصائص هذه المستويات برصد أهم مميزاتها الصوتية.

**مستوى الحروف (المصوتات)**:

- أن أظهر، وأوضح الأصوات تلك التي تسمى بالحركات القصيرة (الفتحة والضمة والكسرة) وكذا الطويلة كألف المد في (الإبتسامة)، (الصفراء)، (الرجاء)...(المواعيد)[2]. إلا أنها تراجعت أمام الحركات القصيرة المسيطرة على اللوحة.
- تنوعت الحروف بين ذات الشدة (les occlusives) من مثل (ت، د، ق، ج...) وبين الرخوة (les fricatives) من مثل (ع،س،ص،ش،ف،ظ)، والبينية، لا هي رخوة، ولا شديدة ( les sonantes) من مثل (ل،ن،م،ر،و،ا).
- تنوعت مخارج الأصوات لهذه الحروف تنوعا كبيرا.

**من حقائق الجرس الصوتي للحروف**:

- ظهر نوع من التجانس بين صوت اللفظ، ومعناه، ففي (الابتسامة، الصفراء) حرفا همس، وصفير وهما (السين والصاد)، كما هو واضح كذلك في (تشنق) التي يحتوي على صوت (القاف، والشين) فالقاف (شديد مجهور)، والشين (رخو ومهموس).
- احتوت كلمة النظرة على حرف الإطباق (الظاء)، ولو احتوت على حرف آخر زائد كان من العسر النطق بها.
- ثراء اللوحة بمختلف الأصوات الفوينتيكية وتنوعها يؤدي إلى بروز التعبير بشكل تتفاوت أصواته رغم التوجه الدرامي لفكرة هذه اللوحة.

---

1. مصطفى حركات: الصوتيات والفنولوجيا، دار الآفاق ، الجزائر بدون تاريخ ص10
2. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص146

**مستوى المرفويمات والمونيمات:**

يمكن تقسيم هذا العنصر إلى ثلاثة أقسام.

- مرفيمات (les morphèmes)، وهي أصغر الكلمات التي تؤدي دلالة معينة، ومن أهم صورها على اللوحة (يتقلص) يتكون من يـ/تقلص/و

الياء: مرفيم يدل على المضارعة

تقلص: مرفيم يدل على جذر الفعل

الضمة: مرفيم يدل على رفع الفعل

وكذا (مقربة) يتكون من مـ/قرب/ة

الميم: مرفيم يدل على الأسمية

(قرب): مرفيم يدل على جذر الفعل

ة: مرفيم يدل على التأنيث

يقسم (أندري مارتيه) المونيمات إلى قسمين[1].

أ. المونيمات النحوية: تحتوي على حروف المعاني، وهي عناصر ثابتة، ومحدودة في أي لغة ومنها (من، و، على، بين) في اللوحة السابقة.

ب. المونيمات المعجمية: تحتوي على الأسماء، والأفعال ولها نوع من الأستقلال الدلالي ومنها(وراء، الأمل، النظرة، المواعيد، الرجاء، تشنق، مقربة).

**من حقائق المستوى الثاني:**

- أن الكلمة (المونيم) أكبر حجما من المرفيم عموما وهي تتطابق أحيانا مع الكلمة المكتوب[2].
- حضور القافية المقيدة بتسكين روى اللام (الأمل) لأن الصوت مقيد بما بعده ليفسح مجال التعبير بعد ذلك.
- غياب القوافي المطلقة لانعدام التشبع الصوتي في التعبير.
- حضور المقاطع الطويلة (صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان)، وهو ما يفسر اللجوء إلى التعبير في حالة الوقف (المواعيد) في أخر اللوحة و (الرجاء) في وسطها.
- غياب التجانس الصوتي بين المونميات المعجمية ولا تدخل فونيماتها كعناصر خلافية وظيفة (فنولوجية) للتفريق بينهما، وفيه دلالة على خصوصية الكلمة للتعبير المعين.

---

1. مصطفي حركات: الصوتيات والفنولوجيا ص9،10
2. مصطفي حركات: اللسانيات العامة وقضايا العربية ص33

- وجود تكرار صوتي في بعض المونيمات المعجمية من مثل (الأمل، والرجاء)، والتكرار كما يراه البعض من خصائص القصيدة الحديثة لأنه يشع دلالة معينة فـ((معنى القصيدة أنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان))[1]. فتكرار (الأمل ، والرجاء) دلالة على تأكيد القوة العاطفية لدى الشاعر، وبحثها عن التعبير الذي يمكنها من الوصول إلى غايتها.

**<u>مستوى الوحدات العروضية</u>**: (prosodémes) هي عناصر صوتية تمييزية، وتعبيرية تشرك مع العناصر السابقة لتؤدي وظائف فنولوجية وهي ثلاثة أقسام[2]:

أ.**التنغيم (intonation):** هي علامة ذات مادة وشكل، وذات طابع لساني تؤدي وظائف نحوية ودلالية، فالتنغيم الجملي يخبرنا فعلا عن عقلية، وأحوال المتكلم وذلك بالتعبير الحادث في أواخر الكلمات عندما يرفع المتكلم صوته، أو يخفضه في حالات خاصة، كما أن النغمة الموسيقية في الإنشاد تختلف عند الاستفهام، وعند التعجب، وعند الجمل الاخبارية، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت، وهكذا[3].

ومن خلال اللوحة السابقة نجد ما يلي:

من وراء الإبتسامة الصفراء — جملة صوتية بعلامة التعجب لا تدل على نغمة صاعدة بل على موقف أنفعالي نفساني مقيد بالروي وبنغمة هابطة ( )

يتقلص الأمل !!

وعلى مقربة من النظرة المتعالية — جملة صوتية إثباتية ذات مستوى هابط ( )

يخيب الرجاء

بين الأمل، والرخاء تشنق المواعيد) جملة صوتية إثباتية ذات مستوى هابط ( )

**ب.النغمة (Ton)**: لو كانت اللغة العربية من اللغات النغمية لكان لهذه الصفة مكانة، وأهمية في الصوائم (les consonnes)، فالنغمة تتصل بلغات خاصة كالصينية والسويدية وغيرها.

**ج.النبرة (accent)**: يرى جل الباحثين في إيقاع اللغة العربية أنه لا علاقة بين النبر، ومعاني الكلمات العربية -لحسن الحظ- بل النبر عنصر في الشعر عامة، وظيفته هي تحديد طول المقطع، أو السطر الشعري من قصره نطقا، مع الدلالة على الانفعال من خلال رصد الكثافة النبرية، والنبر لا يقع بالمصادفة في اللغة لأن المتكلم مجبور على النبر في لغته، واستعماله اليومي كما يقوم بوظائف أهمها، الوظيفة الإدغامية (F.contranstive) والوظيفة التميزية (F.distinctive)[4].

---

1. مصطفى السعدني: البينات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف مصر (ب ط)1987م ص38
2. ينظر:زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات التاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1990م ص92
3. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص170
4. زبير دراقي: محاضرات في اللسانيات التاريخية والعامة ص94

ويرى الإيقاعيون أن الشعر العربي شعر كمي تتألف كل (تفعيلة) فيه من مقاطع مختلفة الكم، ويعمل النبر مع الكم والإيقاع على إبراز الموسيقى الداخلية، إلا أن الدكتور شكري عياد يرى أن النبر في العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة مع إضطراده ووجوده[1]. ويتضح نبر العربية في الشعر أو النثر عند الضغط والارتكاز على عنصر من عناصر السلسلة، وذلك بواسطة ارتفاع النغمة، أو بواسطة إدغام الصوت (الشدة) أو المد[2].

وبالعودة إلى متن اللوحة السابقة، وعند القراءة الشعرية يتموضع البنر الشعري على الشكل (◢) تموضعا ثابتا ومتداخلا بين المقاطع.

**مَنْ وراء الإبتسامةُ الصَّفراء**

**يتقلص الأمل !!**

**وعلى مقربة مِنْ النظرة المتعالية**

**يخيبُ الرجاء**

**...بين الأملُ والرجاء تشنق المواعيد**

وبالمقارنة نجد نبر الأسماء أشمل، وأوسع تنوعا من نبر الأفعال والأدوات.

**<u>من حقائق مستوى الوحدات العروضية (الظواهر الصوتية):</u>**

- سيطرة النغمة الهابطة (◢ ) لأن التعبير يقترب من التقرير منه إلى الإنشاء
- لم يؤد النبر وظائف تميزية معتبرة بل ظل حبيس بنى الكلمات (الإبتسامة- الرجاء ...) وأنتقل عبر القراءة الشعرية (مقربة- يتقلص...)
- نبر الأسماء (المونيمات المعجمية) أشمل لتركيز الكثافة النبرية عليها، باعتبارها مفاتيح التعبير تدور من حولها الأدوات والأفعال.

يرى الدكتور ابراهيم أنيس أننا قد نقرأ النثر فنحس كأنما نقرأ شعرا موزونا، وإنما كان ذلك من توالي بعض المقاطع في حدود الأسطر المعهودة في بحور الشعر[3].

---

1. ينظر:يوسف بكار، في العروض والقوافي ، دار المناهل، بيروت (لبنان) ط2، 1990 ص 54،55
2. ينظر:مصطفى حركات، الصوتيات والفنولوجيا ص34، وينظر: خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة الجزائر 2000 ص83
3. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص175

أما في لوحة (عبرة) فيقول الناص[1].

**دنيانا حليفة الأغنياء**
**مطية للمترهبين**
**بل كاشفة ساعد التحدي**
**لركام المحرومين**
**قالوا سنة... قلنا (عبادة)**
**عبادة**

ففي هذه اللوحة تتضح معالم التمرد، ورفض واقع الحياة، وتحدي هذه الصعوبات، كما يتضح صراع الأطراف من أجل السيادة والسيطرة، ومن خلال مادتها اللغوية الزاخرة بالمصوتات، نجد في مستوى الحروف (المصوتات) ما يلي:

- من الحروف الشديدة التي ينطلق فيها الهواء من الرئتين فيصطدم بالحواجز وهي(د.ق.ك.ت.ط.ب)
- من الحروف الرخوة التي يسير فيها الهواء، ويكون الحاجز مفتوحا قليلا فيحدث نوع من الإحتكاك (هـ.ح.غ.ع.س.ش.ف).
- أما من الحروف البينية (ل.ن.م.ر.و.ي) وهي حروف جرسية ( les sonantes)
- أما المجهورة نجد (ء.ا.ع.غ.ق.ي.ل.ن.ر.ط.د.ب.م.و)
- أما المهموسة (ح.ك.ش.س.ت.ص.ف.هـ)

وبالمقارنة بين حروف الشدة، والرخاوة نجد سيطرة الرخوة والبينية على الشديدة لأن التعبير يتطلب في أكثر حالاته الإفصاح بواسطة المصوتات التي تعبر بسهولة الجهاز النطقي وخاصة في الشعر.

أما بين المجهورة (تهتز معها الأوتار الصوتية) والمهموسة (لا تهتز معها الأوتار الصوتية) فنجد أن الأولى أكبر من الثانية وتبدو أن هذه الظاهرة عامة في معظم اللغات[2].

كما يلاحظ تكرار لبعض الأصوات من مثل (عبادة، عبادة، قالوا، قلنا)، والتكرار وسيلة من الوسائل السحرية السمعية يعتمد على تأثير الكلمة المكررة[3].

يلاحظ نوع من التكرار النسقي داخل بنية الكلمة ذاتها في علاقتها باللواحق من مثل (لل/مترهب/ين، لل/محروم/ين)[4].

---

1. الديوان ص13
2. ينظر:مصطفى حركات، الصوتيات والفنولوجيا ص46
3. ينظر: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ص30
4. ينظر: المرجع نفسه ص41

يلاحظ تكرار صوتي خلفي، وهندسي فيما يشبه القوافي الداخلية (حليفة، مطية...)

أما في مستوى المرفيمات والمونيمات نجد ما يلي:

- من المرفيمات والمونيمات النحوية: أدوات التعريف في (الأغنياء، للمترهبين، التحدي، المحرومين)
  - حروف الجر (للمترهبين، لركام)
  - بضمير المتصل (دنيانا، قالوا، قلنا)
  - علامات إعرابية (للمترهبين، للمحرومين) عبارة عن لواحق
  - أدوات خاصة (بل)
- بالإضافة إلى مونيمات معجمية (دنيا، حليفة، الأغنياء، كاشفة، ساعد، التحدي، ركام، المحرومين، سنة، عبادة...).
- مونيمات معجمية وهي أفعال مثل (قالوا، قلنا)
- نلاحظ مما سبق سيطرة المونيمات المعجمية المستقلة دلاليا على المونيمات النحوية الأخرى وعلى الأدوات المساعدة.
- نلاحظ نوع من التكرار الصوتي في بعض المونيمات المعجمية (عبادة، عبادة، قالوا، قلنا)
- اقتصار مرفيم الجر على (اللام) دون الحرور الأخرى لأختصاصه بالملكية المعبر عنها (للمترهبين وللمحرومين).

كما تساهم العناصر الصوتية الأخرى كالتنغيم في (دنيانا حليفة الأغنياء) ذي النغمة الهابطة (↘) والنغمات الهابطة في بقية الأسطر في الدلالة على الموقف والكثافة الشعورية التعبيرية اليائسة بالإضافة إلى عنصر النبر (accent) الذي توزع كما يلي:

نبر مزدوج في لفظة (دنيانا)، (قالوا)

نبر فردي في الألفاظ (حليفة، الأغنياء، مطية، للمترهبين، كاشفة، ساعد، التحدي، لركام، المحرومين، سنة، عبادة، قلنا).

ونلاحظ أن ظاهرة النبر تكاد تكون ظاهرة غير جوهرية في بنية الكلمة، وأن تكون ظاهرة يمكن ملاحظاتها وضبطها، إذا هي تساعد في زيادة طول أو المدة الزمنية في النطق، وربما تعد ظاهرة خاصة في النطق عند الأداء الشعري الجيد[1].

---

1. ينظر:يوسف بكار، في العروض والقافية ص55

كما يخلص الدكتور نور الدين السد إلى وصف الظاهرة الموسيقية بوحدة بنيوية وظيفية متكاملة في النص الشعري وهي تشكيل من الأوزان، والصيغ الصرفية، والأصوات، والتكرار، وسوى ذلك وجميع هذه الخصائص تساهم في تشكيل الموسيقى للنص الشعري[1].

**3.علاقة التعبير بالإيقاع الصوتي(الخارجي والداخلي):**

يمكننا بعد ذلك الوقوف على أهم الظواهر الصوتية من خلال الإطار الخارجي، والداخلي لهذه الألواح وعلاقتها بالتعبير في إطار الرؤية الذاتية كما يلي:

**في الإيقاع الخارجي**:

- التنوع في توظيف الإيقاع المركب (الوافر، المجتث) ومحاولة قلب، أو إعادة ترتيب التفاعيل مع التركيز على الفروع بدل الأصول (فعولن، فعول /مستفعلن، مفاعلن).
- ظهور الزحافات بدل العلل كظاهرة اختيارية تلائم مظاهر التعبير في اللوحات
- الاعتماد على الزحاف في الإيقاع البسيط، وتوظيف التفعيلة المزاحفة للتعبير على أفعال الناص، مع اعتمادها كمنطق، وبداية للحدث الدرامي الصوتي.
- تخصيص التفاعيل الصحيحة للأفعال، والأحداث الخارجة عن إرادة الناص.
- الاعتماد على تساوي حجم الأسطر في عدد التفاعيل لتقف اللوحة كإطار ترصد عليه مظاهر الحالة وتمزج فيه الأفعال بالمشاعر.

**في الإيقاع الداخلي**: الموسيقى الداخلية هي الخيط النفسي الذي تنتظم فيه مجموعة من الإشارات الصوتية والرمزية، ومن خلال هذا المستوى نرصد ما يلي:

- التنويع في المصوتات، وفي مخارجها، وعدم التركيز على نوع معين بذاته.
- الاعتماد على التقابلات والتجانسات الصوتية في بعض الأسطر.
- التركيز على المونيمات الاسمية، وثم الفعلية باعتبارها مفاتيح التعبير الأساسية.
- عدم الاهتمام بالمرفويمات النحوية كالأدوات، والحروف، والضمائر
- عدم التركيز على التنغيم، أو النبر كظاهرتين صوتيتين في الإيقاع الداخلي فسيطرت النغمة الهابطة على مجريات التنغيم كما توزع النبر عبر الأسطر والجمل الصوتية، ولم تكن له كثافة نبرية معتبرة.

---

1. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1، ص103

## ب.مظاهر المعجم في الغربة والتوتر:

بعد الانطلاق من نقطة الرؤية الذاتية للناص، وما يتخللها من عوالم الحقيقة، والخيال، وصراع الفكر والعقل والعاطفة مع هذه العوالم في قوالب تعبيرية تقاطعت فيها أصوات (الوعد والكشف) مع أصوات (عبرة وهمسة) لتنسج لنا كيانا متموجا تتكامل فيه الأصوات الخفية مع الظاهرة الجلية من أجل الإفصاح عن مشاعر وأحاسيس ورؤيا الناص في الحياة، نجد أنفسنا منساقين إلى عوالم، ومستويات مادة اللغة ذاتها، مصدر هذا الصوت ومنبعه لنسبر أغوارها عسانا أن نقف على إيقاعاتها المختلفة، وما يمكن أن تمده للقارئ من أسرار وعلاقات، ووظائف، ولهذا الشأن تطفو على هذه النصوص ألواح (الكلمة المشهرة، والدفلى، ومن وحي الغروب ثم التوتر).

كشواهد على الإحساس بالغربة، والتوتر النفساني والجسماني لذات الأنا في الناص، إذ يقول في الكلمة المشهرة [1].

**هذه الآلام المرتعشة في الخلوة**

**تلك الآمال المضيئة في الخلاء**

**أنها انتفاضة مسعورة**

**تنعش قلق الأصابع**

**وتخرق ضبابية الحناجر**

**وتمطط جحوظ عيون المقابر**

**إنها طيور ربانية تلعق بأجنحتها الأتربه**

**وتعبق بطعنات الكلمة المشهرة للطريق!**

كما يقول في لوحة (الدفلى)[2].

**الهرب وراء جدران الصمت**

**والعيش وراء ستارة السلامه**

**الركوب بقلب صغير داخل البحار المقفره**

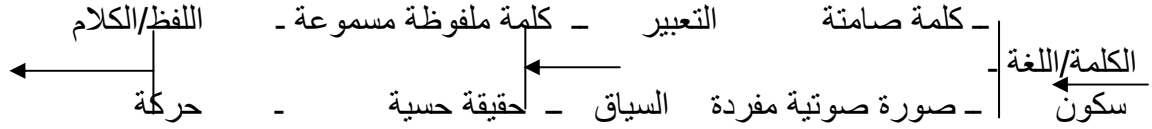
**يكسب ثمر الدفلى المورد في صدارة القضاء**

---

1. الديوان ص15
2. م ن ص17

قبل الخوض في غمار هذا المستوى التالي لمستوى الصوت، يحب الإشارة إلى أن الانتقال من مستوى المصوتات نحو مستوى الوحدات (المعجمية)، لا يخضع لأي قواعد فهو اعتباطي، لأننا نستطيع بالبداهة التركيب بين صوتين فأكثر للحصول على وحدة معجمية معينة، في مقابل هذا الحكم يبدو أن الانتقال من مستوى الوحدات (المعجمية) إلى مستوى الجمل (التركيب) يحتاج إلى قواعد وضوابط معينة وهذا ما يؤدي بنا في نهاية المطاف، وفي هذا المستوى المعجمي أن نناقش طبيعة الكلمة المعجمية، وعلاقاتها بالسياق، أو النسق، فالكلمة المعجمية المجردة تأخذ أشكالا مختلفة حسب تصريفها، ويمكن أن تهمل في بعض الأحيان لانعدام الدلالة، أو المعنى المعجمي فيها، كما يمكنها أن تتحول إلى كلمة نحوية لمجرد دخولها في تركيب الجملة[1].

فالكلمة الصامتة تتحول عن طريق التعبير إلى اللفظ لتكتسب حقيقة معينة ومعنى ثابتا، لأن الكلمة الواحدة تتحدد معانيها في استعمالاتها الكثيرة، ويحدد السياق، والاستعمال في نص خاص أحد هذه الوجوه، أو المعاني[2]. كما تتحول اللغة إلى الكلام عبر التعبير، ويمكن تمثيل ذلك بما يلي:




أن علم المفردات المعجمي (lexicologie) هو من العلوم التي أولت أهمية كبرى للمفردة في أي لغة وحاول معرفة طبيعتها وسلوكاتها، واستخدماتها، كما أنه تبنى مناهج متعددة تسبر أغوار وأحوال الكلمة داخل السياق النص (النسق)، وخارجه، ومن هذه المناهج: **نظرية الحقول المعجمية** التي أسست على مظاهر شكلية تعني بالمعنى المعجمي الوظيفي للكلمة، ولقد أشاد الكثير من النقاد بهذه النظرية، ومنهم الباحث الأستاذ سالم شاكر الذي اعتبر أن هذه المحاولة تمثل منهجا ثريا، وخصبا لبناء نظم معجمية في دراسة اللغة[3]. وبالعودة إلى اللوحتين السابقتين ومحاولة تطبيق هذه النظرية في هذا المستوى نجد:

**<u>حقل الوحدات المعجمية النحوية</u> (morphèmes grammaticaux)[4]:**

وهي وحدات ذات قوائم مغلقة تشتمل على: حروف مثل (في)، (الباء) تساوت عددا في اللوحتين، (اللام) للطريق، أسماء أشارة (هذه، تلك). نواسخ (إن).

---

1. ينظر: مصطفى حركات، اللسانيات وقضايا العربية ص38
2. ينظر:محمد الأمين خويلد(من 11-13 مارس 2003)، **العلامة اللسانية بين اللغة والخطاب**، الملتقى الدولي الأول حول تحليل الخطاب، جامعة ورقلة الجزائر ص03
3. ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة الجزائر 2000 ص124
4. ينظر:المرجع نفسه ص134

حروف عطف (الواو) في (وتخرق، وتعبق، وتمطط، والعيش)

**حقل الوحدات الصرفية المعجمية (lexèmes):**

وهي قوائم من الوحدات الصرفية تتصف بأنها غير متناهية، ويمكن رصدها، وتفريعها إلى كلمات معرفة (الآلام المرتعشة، الخلوة، الآمال، المضيئة، الخلاء...).

كلمات بدون تعريف (إنتفاضة، مسعورة، طيور، ربانية، صغير)

كلمات تتشابه وزنا (الآلام، الأصابع، الحناجر، المقابر، الركوب، الهروب، صدارة، ستارة...)

كلمات أفعال (تنعش، تجرف، تمطط، يكسب) للمضارع

كلمات أمكنة (وراء، داخل)

كلمات الأتباع (صفات) ومنها(المرتعشة، المضيئة، مسعورة، ربانية، المشهرة، المقفرة، المورد، صغير...)

كلمات نسق الجر (في الخلوة، في الخلاء، بأجنحتها، بطعنات، للطريق، بقلب، في صدارة)

كلمات التضام (الإضافة) مثل (قلق الأصابع، ضبابية الحناجر، جحوظ عيون المقابر، وراء جدران الصمت وراء ستارة السلامة، داخل البحار، ثمر الدفلى، صدارة القضاء).

كلمات تكرار (وراء).

**شبكة المعاني المعجمية والوظيفية**: يمكن بعد ذلك إيجاد العلاقات بين المعاني المعجمية، والمعاني الوظيفية في النقاط التالية:

**التحويل**: تحولت بعض المعاني المعجمية من التعدد إلى التحديد بواسطة ما يلي:

التضام بين كلمتين (ضبابية الجو، ضبابية الحناجر)

التضام بين ثلاث كلمات (جحوظ عيون الإنسان، جحوظ عيون المقابر)

الإتباع بين كلمتين (الآلام الحادة، الآلام المرتعشة)

**المفارقة**: بين الكلمات (المعرفة والمنكرة)، والأفعال علاقة ترتيبية طاغية بالشكل التالي:

فعل ← نكرة ← معرفة (تنعش قلق الأصابع).

**التجنيس**: وهو نوعان 1- تجنيس ترتيب (الآمال، الآلام)، 2- تجنيس تنويع (صدارة، ستارة)

**التوليد**: عن طريق الاشتقاق (الخلاء، خلوة) يبرز التوليد كما يلي:

الخلاء (بنية سطحية) ← اسم + مفرد + مذكر + مجرور (بنية عميقة)

الخلوة (بنية سطحية) ← اسم + مفرد + مؤنث + مجرور (بنية عميقة)

⟸ القيمة الخلافية تكمن في الجنس

**الحيز**: أقتصر على الحاضر، فالمستقبل وعلى (وراء، داخل)

**من خصائص معجم الناص:**

اعتمد تعبير الناص على ما يلي:

- اعتماده على أفعال الحضور (يكسب، تنعش)
- الاعتماد على التوصيف، والإضافة (التضام)، والتعريف (بأل ثم الإضافة)
- عدم الاهتمام بالتكرار، والاعتماد على الإشارة، والتأكيد
- التشعير في الكلمات يعتمد على تحويل المعنى المعجمي إلى معاني أخرى
- توظيف عناوبين الألواح في أواخر السطور الشعرية
- الكلمات المفاتيح في موضوع الغربة (الخلوة، الخلاء، قلق، الأتربة، الطريق، الهروب، البحار، وراء) تتقاطع في العزلة، والضياع.
- الكلمات المفاتيح في موضوع التوتر (المرتعشة، الانتفاضة، تخرق)
- العطف قبل الأفعال أشمل من الأسماء (عطف الجملة الفعلية)
- أفادت حروف الجر الدخول في الشيء (في...) وتحديد الوسيلة (الباء...) والغاية (اللام).

أما في لوحة (التوتر) فيقول[1].

**يتواجد التناحر في نخاع الأعضاء**
**على شكل ضخات متراصة على وريد**
**النجاة (...)**
**يتفجر التحاس بالاغتراب**
**على هيئة التجدر المتلوى**
**في مناحي الصمت!**
**تزهر فجوة بلا قعر! وتطفو نخله**
**بقامة مولود في ردم القنابل**
**وتتزاوج الكلمات الجمرية في عرش الكتمان**

---

1. الديوان ص43

**<u>حقل الوحدات المعجمية (النحوية والصرفية):</u>**

يلاحظ في هذا الحقل سيطرة الحروف الجارة (في، على، الباء)، كما أقتصر العطف على (الواو)، أما المعجمات الصرفية فتتوزع كما يلي:

- كلمات بـ(الـ) وهي (التناحر، الأعضاء، النجاة، التحاس، التجدر، المتلوى، الصمت، القنابل، الكلمات، الجمرية، الكتمان).
- كلمات التنكير، وهي (متراصة، فجوة، قعر، نخلة).
- كلمات تتشابه وزنا (التنافر، التحاس/فجوة، نخلة).
- كلمات الأفعال (يتواجد، يتفجر، تزهر، تطغو، تتزاوج) للمضارعة
- كلمات نسق الجر (في نخاع، على شكل، على وريد، بالاغتراب، على هيئة، في مناحي، بلا قعر، بقامة، في ردم، في عرش).
- كلمات التضام (نخاع الأعضاء، شكل ضخمات متراصة، وريد النجاة، هيئة التجدر، مناحي الصمت، قامة مولود، ردم القنابل، عرش الكتمان)
- كلمات الأتباع (التجدر المتلوى، الكلمات الجمرية، ضخات متراصة)

**<u>شبكة المعاني المعجمية والوظيفية</u>**:

**التحويـــل**: بالتضـــام الثنـــائي (وريـــد الـــدم، وريـــد النجـــاة) (عـــرش الملـــك، عـــرش الكتمـــان) ⇐انعدام التحويل بالتضام الثلاثي

بالإتباع (الكلمات المكتوبة، الكلمات الجمرية)⇐قلة التحويل في الأتباع المنكر(ضخات متراصة)

**المفارقة**: بين الكلمات (المعرفة والمنكرة) والأفعال ونسق الجر علاقة ترتيبية طاغية وهي:

فعل ← معرفة ← نسق الجر (يتواجد + التنافر + في نخاع)، (يتفجر+ التحاس+ بالإغتراب)

فعل ← نكرة ← نسق الجر (تزهر + فجوة + بلا قعر)

**التجنيس**: نوعان 1- تجنيس أمامي (التناحر، التحاس) 2- تجنيس خلفي (فجوة، نخلة)

**الحيز**: أقتصر على الزمان دون المكان (أفعال الحضور)

**<u>من خصائص معجم الناص</u>**:

اعتمد تعبير الناص في هذه اللوحة (التوتر) على ما يلي:

- اقتصر تشعير الكلمات على نقلها بتحويل المعنى المعجمي عن طريق التضام الثنائي دون التضام الثلاثي، وعلى الأتباع بالتعريف، والتنكير (التخصيص).
- إعادة تشكيل ترتيب نظام المفارقة (التنكير والتعريف) بالأفعال ونسق الجر
- غابت صور الاشتقاق، وألفاظ المكان
- تركيز التجنيس اللفظي على أطراف بنية الكلمة
- عدم توظيف عنوان اللوحة داخل اللوحة نفسها
- الكلمات المفاتيح في موضوع الغربة (الاغتراب، الصمت، الكتمان) تتقاطع في ميزة السكون.

أما التوتر فهي (التوتر، التناحر، يتفجر، الجمرية، القنابل) تتقاطع في ميزة الحركة، والنشاط.

– الإقتصار على بعض الحروف (في، على، الباء) الجارة، وفق تشكيل معين على حرفين:
(في+ نكرة (مضاف)+ معرفة (مضاف إليه)) – (على+ نكرة(مضاف) + معرفة (مضاف إليه))

## ج أنساق وتراكيب الذكرى والحنين:

ينتقل تعبير الناص عبر الألواح الشعرية المتوالية ليقف على محطة الذكرى، والحنين أحدى محطات الخطاب التي تتعالق فيها ذات الأنا مع مظاهر الحياة ليولد من جديد تعبير آخر ينم عن فكرة وعاطفة تتغلغلان بنفس الناص، هذا التعبير الذي تمتزج فيه تراكيب النمط اللغوي، وتراكيب الخلق، والإبداع، لتشع في الأفق دلالات، وإيحاءات، فتمتزج، وتتزاوج علاقات التركيب مع عناصر الحضورية بعلاقات الدلالة الغيابية، فالحدث التركيبي داخل علاقات التجاور مع عناصر أخرى يحتفظ بإيحاء الدلالة ابتداء من اللحظة التي تقارنه فيها تلك العناصر[1]. كما لا ينفصل التركيب عن النحو لأن التعالق بين الألفاظ سبيله معاني النحو عند تصور علاقات الإسناد في الجملة الاسمية، أو علاقة التعدية في الجملة الفعلية[2].ولقد فهم الدكتور تمام حسان هذه العلاقة في معرض شرحه لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني التي أسسها على نظم المعاني النحوية في نفس المتكلم لبناء الكلمات في صورة جملة ثم صياغتها وفق ما يقتضيه المعيار النحوي[3]. فكل جملة تتركب من مجموعة كلمات (مرفيمات ومونيمات)، ومهمة النحو هو دراسة نسبة هذه التراكيب المترابطة بعلاقات مختلفة[4].

للتركيب دور كبير في بروز الظواهر الأسلوبية وخاصة في النصوص الشعرية التي تكثر فيها إنزياحات التركيب المعتاد، أو النمطي، ولقد برزت الشعرية كمعلم، وهذا قائم على محوري الاختبار، والتأليف بالاعتماد على عناصر المعجم والتركيب، والدلالة، ومن دون الخوض في علاقة هذه الوظيفة (الشعرية) بمصطلح النظم، والمشاكلة يبرز عنصر التركيب كنظام حامل بأصناف التركيب، وبعلاقاته.

---

1. ينظر:عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة(رسالة ماجستير مطبوعة)، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986 ص139
2. ينظر:جميل عبد المجيد، بلاغة النص ص23
3. ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ط2، 1979 ص187
4. ينظر: مصطفى حركات، اللسانيات العامة وقضايا العربية ص77

ويفهم التركيب على أنه مصطلح أوسع من مصطلح الجملة، أو يدل على أنواع من التراكيب لا تدخل في عداد الجملة مثل التركيب العددي، والتركيب المزجي، والتركيب الإضافي، والتركيب الإسنادي[1]. وكلها أصناف تركيبية غنية بالعلاقات فيما بينها[2]. وسنعتمد في هذا المجال طريقة النحو التركيبي الوظيفي عند **(أندري مارتني)** زعيم المدرسة الفرنسية الذي أعتبر التراكيب الإسنادية (syntagme prédicatif) هي النواة الأساسية للجملة، وأقل ما يمكن أن يكون عليه الكلام مفيدا، كما صنف التركيب إلى: تراكيب مستقلة، وأخرى تابعة، وأخيرة وظيفية[2]. وسنناقش علاقات التراكيب المختلفة من (ترتيب وتعويض وتلازم)[3].

ومن ثمة نبرز أهم ظواهر التركيب في ألواح تمثل مجال الذكرى، والحنين، وأهمها ما ورد في لوحة (حين تهجرني الذكرى - مزقي تمثال الذكرى)، يقول[4].

**إلى ضفاف البحر يتبعني شذاك**
**يداي تخرج من جيبي مضمختين**
**بذكراك**
**أنظر للبحر فأرى على صفحته**
**شفاهك تركض فوق الزبد**
**وتتحطم أمام نظراتي الصامتة**
**وذراع مائية تمتد نحوي!**
**تمنيني بالغرق**
**في زرقة عينيك فأنصهر كالغراب**
**داخل توهجها ولا أفيق**
**تركع أمامي مجاديف صدرك**
**فتنقذني من الغرق في ليل الغبار**
**دعيني ناشدتك بالأشعار**
**والأوتار**
**دعيني أسكن هذي الضفاف**
**وحدي**
**مزقي تمثال الذكرى المعرم**
**في ساحة ذاكراتك**
**اقذفيه على صهوة الرياح**
**كي لا يعود!**
**دعيني في قبضة البحر أسبح**
**دعيني في نوبة السكينة أدوي**
**أنا ما رأيت البحر قط**
**دعيني أناجي صوته المعطار،**
**كي أركب رأسي!**

---

1. ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات ص101
2. ينظر: المرجع نفسه ص101،102
3. ينظر: مصطفى حركات، اللسانيات العامة وقضايا العربية ص77
4. الديوان ص51،53

**<u>رصد التراكيب وأصنافها:</u>**

التراكيب الأسنادية (الأساسية) من مثل (يتبعني شذاك، يداي تخرج، أنظر، فأرى، لا أفيق، تركع، دعيني (مكررة)، ناشدك، مزقي، اقذفيه، لا يعود، شفاهك تركض، تتحطم، ذراع..تمتد، تمنيني، فأنصهر،...)

التراكيب المستقلة من مثل (مضمختين، الصامتة، المعرم، قط، الضفاف)

التراكيب الإضافية (ضفاف البحر، جيبي، صفحته، شفاهك، فوق الزبد، أمام نظراتي، نحوي، أمامي، ليل الغبار، تمثال الذكرى، صهوة الريح، قبضة البحر...)

التراكيب التابعة، والوظيفية (من جيبي، بذكراك، في زرقة، كالغراب، لا أفيق، من الغرق، ما رأيت، كي أركب، في ساحة...)

من خلال رصد هذه الأصناف التركيبية نجد ما يلي:

**تراكيب الإسناد**: تنوعت التراكيب بين الإسناد الإسمي (جملة أسمية)، والإسناد الفعلي (جملة فعلية) وتتصف كل منها بالشكل التالي:

الجملة الإسنادية الفعلية (فعل+ فاعل) أنصهر، لا أفيق، لا يعود.

الجملة الإسنادية الفعلية (فعل+ فاعل+ مفعول به) ناشدتك، دعيني، اقذفيه.

الجملة الإسنادية الفعلية (فعل+ مفعول+ فاعل) يتبعني شذاك.

الجملة الإسنادية الفعلية (فعل+ تركيب إضافي+ فاعل) تركع أمامي مجاديف.

الجملة الإسنادية الفعلية (فعل+ فاعل+ تركيب وظيفي وتابع + مفعول) فأري على صفحته شفاهك.

الجملة الإسنادية الأسمية بالشكل (مسند إليه + مسند(جملة فعلية)) ذراع تمتد، أنا ما رأيت.

**التراكيب المستقلة**: أحوال (مضمختين)

صفات (صامتة، المعرم)

أبدال (الضفاف)

ظروف زمان (قط)

**التراكيب الإضافية**: (اسم+ اسم)-(ضفاف البحر)، (صهوة الرياح)

(اسم + ضمير)-(جيبي)
(ظرف + اسم)-(فوق الزبد)

**التراكيب الوظيفية**: حروف جر (من، الباء، في، الكاف)

حروف نفي (لا، ما)
أدوات نصب (كي)
حروف عطف (الواو)

**التراكيب التابعة**: أسماء مجرورة (بذكراك، كالغراب)

ألفاظ منفية (لا أفيق، ما رأيت)
أفعال منصوبة (كي أركب)

**<u>رصد العلاقات والظواهر التركيبية</u>**: نمثل أهم العلاقات فيما يلي:

**علاقات الترتيب**: حافظت التراكيب الإسنادية الفعلية على صدارة الفعل كميزة لهذا الإسناد، وظهر الإسناد في أبسط صورة (أنصهر).

- تبادل الفاعل والمفعول الرتبة، فتقدم المفعول مع المضارع، وتأخر مع الماضي (يتبعني شذاك، ناشدتك)
- تخللت فواصل من التراكيب الأخرى بين الفعل والفاعل، وبين الفاعل، والمفعول، وقد أطلق البلاغيون على هذا الفن بالأعتراض، أو الإحتراز الذي يقع بين عنصرين متلازمين[1].
- حافظ المبتدأ على الصدارة في التراكيب الإسنادية الأسمية.
- تمظهر الخبر في الرتبة الثانية على شكل تركيب أسنادي فعلي.
- تأخرت التراكيب المستقلة كمكملات للتراكيب الإسنادية الفعلية.

**علاقات التلازم**: تنوع التلازم بين المضاف، والمضاف إليه في التركيب الإضافي للتعريف بواسطة الاسم المعرف أو الضمير المتصل ولم يظهر تلازم التخصيص (مضاف + مضاف أليه منكر).

– تلازم منطقي بين الجار، والمجرور، وبين النفي، والفعل، وبين أداة النصب والفعل.

**علاقات التداخل**: دخلت التراكيب الإضافية، والتراكيب الوظيفية، والتراكيب التابعة بين عناصر التركيب الإسنادي الفعلي.

– جسدت التراكيب الإسنادية الفعلية (المسند) في التركيب الإسنادي الأسمي

– أما أهم الظواهر التركيبية في اللوحة.

**التقديم والتأخير**: يرى البعض أن تقديم ماحقه التأخير، وتأخير ماحقه التقديم بالقياس المعياري ينطوي على مفارقة ثقافية تنعكس سلبا وإيجابا على النص[2]. لكننا نجد أن هذه الخاصية مرتبطة أيضا بحالة نفسية تبدي اهتماما للمتقدم، وحقه التأخير من مثل قوله (إلى ضفاف البحر يتبعني شذاك)، بتقديم الجار، والمجرور وفي (في زرقة عينيك فأنصهر) وفي (دعيني ناشدتك بالأشعار)، (فدعيني)، جملة مقول القول حقها التأخير.

**التضمين اللغوي**:الذي يتعرض له الناص لاستدعاء أكثر من نص شعري قديم، وخلق معادل لبعض الأبعاد الفكرية والشعورية[3]. في مثل قول الناص (وذراع مائية تمتد نحوي) من قصيدة الأطلال المعروفة للشاعر ابراهيم ناجي في آلية من آليات (التناص) وهي الإضمار، أو القطع (l'ellipse)، فأعتمد الناص على قطع (ويد) من قول قديم وعوضها بـ (وذراع مائية).

**التكرار**: الذي يؤدي وظيفة دلالية على مستوى التركيب، ويؤدي إلى ثراء التعبير وتعدده في مثل

دعيني ـ ناشدتك

---

1. ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ص173
2. ينظر: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ص207
3. ينظر: المرجع نفسه ص 235

دعيني ـ أسكن

دعيني ـ في قبضة البحر

**الإضمار**:وهو وسيلة من وسائل الناص للإبهام في التعبير، وللدلالة على المكنون مستهدفا التركيز والتكثيف[1]. موازاة لصغر الضمائر في حجمها، ولقد خص الناص نفسه بالضمائر الفاعلة المستترة في (إنصهر، أرى، أسكن)، وأظهر الضمير عند النفي (أنا ما رأيت)، وخص الضمائر المتصلة عند التعبير عن المفعولية الواقعة عليه، أو شيئا ينتمي أليه (يتبعني، دعيني، جيبي).

**المفارقة**: بين الإثبات، والنفي في اللوحة سيطرة للإثبات في أفعال منوعة بين الماضي، والمضارع (أرى، تركض)، وهي تأكيد على حضور الذاكرة، وخص النفي في موضعين (لا أفيق، ما رأيت) نفى فيها اليقظة وأكد على الشرود بالذاكرة.

**التوليد**: تدور التراكيب الإسنادية والمستقلة والتابعة والوظيفية على سطح اللوحة حول محور واحد يمثله التركيب الإسنادي الفعلي (مزقي تمثال الذاكرة) الوارد في وسط اللوحة، والذي هو عنوان اللوحة ذاته ليشع

هذا التركيب الإسنادي الأساسي (النواة) على جميع أطراف اللوحة ويتقاطع مع تراكيب مختلفة بواسطة اللاحقة (الكاف أو الياء) في (شذاك، بذكراك، شفاهك، عينيك، صدرك، ذاكراتك، دعيني)، وهي تراكيب تمثل صورا لتمثال الذكرى الذي أمر الناص الذات المؤنثة المخاطبة إلى تمزيقه.

أما في اللوحة الثانية (حين تهجرني الذاكرة)[2]. فنجد فيها التراكيب الإسنادية الأسمية من مثل (لا حمامة تطير)، (لا واحة من الليمون يعصر)، (خضاب تاريخها يجعلني)

وهي تراكيب أساسية في قوله

**(...) لا حمامة تطير صوب الجنوب**

**بغصن ثلجي المنقار**

**لا واحة من الليمون يعصر من خدها رذاذ الخزامى**

**خضاب تاريخها الملفوف على عنقي**

**يجعلني أعادي...**

---

1. ينظر: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ص124
2. الديوان ص27،29

ثم تأتي طائفة من التراكيب الإسنادية الفعلية من مثل (أفكر، أحقد، أنطلق، ينساب حثيث، يستسلم رأسي، أجهش، أرى، فأستنشق) في قوله[1]:

**لما أفكر فيهم (...)**

**أحقد على الفناء**

**لما أفكر فيهم!**

**فأنطلق كلبا حزينا يلعق**

**ظله في الظلام !!**

**وينساب حثيث الرمل**

**على كتفي**

**ويتسلم رأسي للضباب**

**مستدلا بعكاز الخرائط**

**فأجهش بالبكاء في كذب المرايا**

**أرى وجها تتسلقه الأعوام**

**فأستنشق غبار الشلل (...)**

ويواصل في ابراز التراكيب الإسنادية الفعلية من مثل(يعود الشتاء، تهاجر الذاكرة، ينزوي القلب) في قوله:

**يعود الشتاء وتهاجر الذاكرة**
**مع الطيور الموسمية**
**ينزوي القلب كالعناكب**
**وراء سياج الصمت**
**محاولا ثقب زجاجه**
**المظلم ساعة الرحيل**

لنجد مجموعة من التراكيب المستقلة من مثل(لما، كلبا، حزينا، مستدلا، الموسمية، المظلم، الملفوف) وتراكيب إضافية من مثل (صوب الجنوب، ثلجي المنقار، خدها، رذاذ الخزامى، خضاب تاريخيا، ظله، حثيث الرمل، كتفي، رأسي، بعكاز الخرائط، في كذب المرايا، غبار الشلل، وراء سياج الصمت، ثقب زجاجه، ساعة الرحيل)، وهي كثيرة ومتنوعة تعريفا بالإضافة إلى المعرف أو الضمير المتصل.

وتراكيب وظيفية تتمثل في- نواسخ (لا)

-حروف الجر (الياء، من، على، مع)

-حروف مختلفة (الفاء، الواو)

---

1. الديوان ص27

وتراكيب تابعة - أسماء مجرورة (من الليمون)

- جمل منسوخة (الجملة الإسنادية الأسمية الأولى والثانية)

لتبرز من خلال هذه التراكيب علاقات بارزة وهامة ومنها:

**علاقات ترتيب**: ورود التراكيب الأسمية الأسنادية على شاكلة (لا النافية للجنس + الاسم + الخبر)

- أو (مبتدأ + خبر)
- الحفاظ على نظام واحد في ترتيب التراكيب الإسنادية الفعلية.

(فعل + فاعل) أو (فعل + فاعل+ مفعول به) من دون تغيير بين رتبة الفاعل والمفعول به

- وتأخرت التراكيب المستقلة كمكملات للتراكيب الإسنادية الفعلية إلا في (لما) الاستفهامية التي حقها التقديم.

**علاقة التلازم**: تعددت التراكيب الإضافية ورتبت ترتيبا إلزاميا يصلها إلى التعريف على الشكل: (مضاف + مضاف إليه أول+ مضاف إليه ثاني)-(وراء سياج الصمت، خطاب تاريخها).

وبعضها حافظت على الإضافة الثنائية (مضاف + مضاف إليه (معرفة))-(رأسي، حثيث الرمل)

- التلازم بين أداة الاستفهام، وجملة الاستفهام (لما أفكر فيهم؟)

**علاقة التداخل**: التداخل بين التركيب الإسنادي الفعلي (تطير) في التركيب الإسنادي الاسمي(لا حمامة تطير).

- التداخل في التركيب الأسنادي الاسمي (لا واحة من الليمون يعصر) بتركيب مكون من (وحدة وظيفية ووحدة تابعة)-(من الليمون).

- التداخل المعقد في التراكيب الأسنادي الاسمي (خضاب تاريخها الملفوف على عنقي يجعلني أعادي) بالشكل:[المسند إليه (تركيب إضافي)+ تركيب مستقل+ تركيب وظيفي، وتابع+المسند (تركيب اسنادي فعلي أول + تركيب اسنادي فعلي ثاني)].

ومن أهم الظواهر الملاحظة ما يلي:

- انعدام ظاهرة تقديم ماحقه التأخير
- لا أثر للتضمين اللغوي لنصوص أخرى
- التكرار اقتصر على الإستفهام (لما أفكر فيهم؟)
- اقتصر إضمار الفاعل الدال على ذات الأنا في الضمير المستتر مع الفعل المضارع (أحقد، أرى...)
- الحذف في مثل قوله (لما أفكر فيهم (...)) وفي فأستنشق غبار الشلل (...)، وفي الحذف يقول الدكتور مصطفى السعدني ((ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عند الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك

أنطق ما تكون إذا لم تنطلق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن))[1]. ويستمد الحذف أهميته في أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ ومن ثم يعمل على تفجير شحنة فكرية توقظ ذهن المتلقي وتجعله يتخيل هذا المقصود[2].

- التوليد ينبع من الكلمة المركزية (الذاكرة) في التركيب الإسنادي الفعلي (تهاجر الذاكرة)، وسط اللوحة لتشع على عنوان اللوحة (حين تهجرني الذاكرة)، وتتقاطع مع التراكيب المختلفة داخل اللوحة من مثل(لا حمامة...، لا واحة...، لما أفكر...ينزوي القلب ...، سياج الصمت...، ساعة الرحيل...)

ومنه نجد أن تراكيب الناص المختلفة وظواهره وعلاقاته تدلل على اعتراف التعبير بغياب الذاكرة الشخصية، أو ذاكرة الأنا فانعدمت ظواهر التقديم، والتضمين، واقتصر التكرار على الاستفهام، وظهر الحذف كوسيلة لإتمام ما لا يستطيع الناص التعبير عنه، كما تداخلت التراكيب تداخلا كبيرا واتسعت الهوة بين المسند والمسند إليه أحيانا.

أما في اللوحة الأولى (مزقي تمثال الذكرى) فقد تعددت مظاهر التركيب، وتقاطعات علاقاته بشكل لافت مما يوحي بوقوف الذكرى كتمثال شامخ آلم الناص فدعا الذات الأنثوية إلى تمزيقه.

**د حقول الدلالة والتجربة الذاتية**:

يعرف عن الدلالة أنها الارتباط بين الدال (الإشارة)، والمدلول (المعنى) وأشكال الارتباط والأوصاف بينها وتتعدد علاقة الدال بالمدلول لتكون اعتباطية في الغالب وبعضها طبيعية كما هو بين الرمز وبين مدلوله فالماء كما يعرف عند العامة رمز للصفاء والتجدد، ولقد أنتبها العالم دوسوسير إلى إشكالية هذه الثنائية وناقش صور هذا الارتباط بمنظور لغوي لساني فأنبثق علم الدلالة الذي يعني بدراسة المعنى، سواء على مستوى الكلمة المفردة، أو على مستوى التركيب (( ما يتعلق بهذا المعني من قضايا لغوية، أي أنه يدرس اللغة من حيث دلالتها، أو من حيث أنها أداة تعبير عما يجول بالخاطر، وهو فرع من فروع علم اللغة))[3].

كما يعتبر العالم الفرنسي (ميشال بريال M.Breal) أول من أطلق اسم (السيمانتيك sémantique) على علم الدلالة، ثم أنتقل إلى اللغة الإنجليزية، وقد عرف اللغويون العرب القدامى هذا العلم وسموه علم الدلالة وليس علم المعنى لأن هذا الأخير فرع من فروع علم البلاغة[4].

---

1. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ص139، نقلا عن: عبد القاهر الجرجاني (دلائل الإعجاز) ص112.
2. ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ص139
3. رجب عبد الجواد ابراهيم: دراسات في الدلالة والمعجم مكتبة الآداب القاهرة (مصر) ط1، 2001م ص11
4. ينظر: المرجع نفسه ص 11،12

ولكي يستفيد هذا العلم (علم الدلالة) من مفردات المعجم يشترط فيه أن يكون للمفردة معنى معجمي قائم في نفسها، ومعنى آخر سياقي نصي تؤديه عندما تتركب مع غيرها من المفردات في نسق التركيب.

لقد اهتمت الدراسات الأسلوبية بدور الكلمة، ودلالتها في علم الدلالة، لأن دراسة الكلمة تشكل مرحلة ضرورية وأساسية، تمكننا بعد ذلك من معرفة خصائص الجملة ومن ثمة النص المعالج دلاليا، وما هذه الدراسة المتصاعدة من مستوى الكلمة، والجملة إلى النص إلا معالجة أسلوبية لبعض الظواهر الشكلية والمعنوية للنص المدروس.

إن من أهم الطرق، والمناهج الحديثة التي أولت عناية بدراسة علم المعاني هي طريقة تصنيف الحقول الدلالية وهي حقول دلالية مبنية على مجموعة كلمات ترتبط بالقرابة المعنوية ولا يصح فيها إغفال السياق النصي للكلمات التي توضع تحت لفظ عام، ومن ثمة إدراك جملة العلاقات الأفقية، والعمودية بين مكونات هذه الحقول، وإبراز من ساهم في هذا المنهج العالم (دوسوسير)،(جورج مونان) في كتابه (المشكلات النظرية)، وآراء العالم (ج.تربيه J.trier) وأبحاثه في تصنيف المدلولات[1].

أما (شارل بالي) فقد قام بدراسة علم 1940م وفق منظور أستاذه دوسوسير تقوم على العلاقات الموجودة بين الأدلة في الحقول الدلالية انطلاقا من مفهوم دوسوسير للعلاقت الترابطية (rapports associatifs)[2].

كما اختلفت هذه الدراسات بين (مونان وتربيه وشارل بالي) في اعتماد المعايير الأساسية في تصنيف هذه

المدلولات ووجهت إليها الكثير من النقود رغم إسهامها الواضح في أثراء، وفي تناول جزء لا يستهان به من العلاقات الدلالية بين الدال والمدلول وسنعتمد على هذه الطريقة في معالجتنا الدلالية مستفيدين من أهم النقاط البارزة ونقاط التقاطع بين هذه الطرق في هذا المستوى الدلالي، وفي هذه الدائرة التي تحيط بالتعبير في دائرة الأنا تحت إطار الموقف الذاتي من خلال ثلاث لوحات نصية تناول فيها الناص لوحة (العشق تحت الأظفار)، (الهروب داخل السنوات الصوتية)، و(إلى حادي الحمار)، وفي هذه الأخيرة يقول[3].

**سر أيها الحمار ولا تعتذر!**

**أعلم أن ظهرك قد أدماه الوهن**

**أعلم ذلك...**

**فلا تبتئس فأنا خلفك بوزري**

**أعانيه منذ أن ولج الليل في النهار**

**سائر، حائر، هائم**

---

1. ينظر: سالم شاكر، مدخل إلى علم الدلالة، ت: محمد يحياتين، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1992 ص40،42
2. ينظر: المرجع نفسه ص42
3. الديوان ص39

**في الظلام، في الوحل**

**أدق الطبول، وأصنع المزامير**

**وأغمدة السيوف**

**للحفلات!**

**ها أنا أشدو على وقع حوافرك**

**التي لا تترك سوى الطريق الطويل**

**الذي إذا ما ألتفتنا حسبناه شبحا**

**وإذا ما ركبناه ضنناه عصا الأطفال**

**في النزوات**

**أدوسه، تدوسه ولا نعود لنركبه**

**أنا رائح،...كما ترى!**

**من الساحل إلى الساحل**

**حيث أشرب وأياك من دموع الأسماك**

**ونأكل من زبد البحر !**

**حتى يعود القمر من سفرته**

**يعانقنا حزام البحر !!**

**فنقرأ في ضفته العارية كلمات السارية**

**عين**

**ذرفت**

**دمعا!**

**باحت بخلايا**

**الأحرف!!**

**أيها الفقير كأوراق الخريف!**

**سر! لقد طلع الفجر، فدع الطريق**

**لمن يشتريها! سر!..ر...ر..**

يمكننا بعد ذلك أن نصنف الحقول وفق ثلاثة حقول أساسية، وهي (الموجودات، المجردات، الأحداث) تتفرع منها حقول أخرى تجتمع تحت ألفاظ جامعة.

1. **الأحداث**: تنقسم إلى:

أحداث الحركة: سر، لا تعتذر، أعلم، أدماه، أعلم، لا تبتئس، أعانيه، وقع الحوافر، ولج، أدق، أصنع، أشدو، لا تترك، ألتقينا، حسيناه، ركبناه، ضننناه، أدوسه، تدوسه، لا نعود لنركبه، ترى، أشرب، نأكل، يعود، أنام، يعانقنا، فنقرأ، ذرفت، باحث، سر، طلع، فدع، يشتريها، سر.

أحداث سلوكية: الوهن، بوزري، النزوات، سائر، هائم، رائح

2. **الموجودات** تنقسم إلى:

حية: الحمار، ظهرك، أنا، أنا وأنت، عين، الفقير، أياك، من.

جامدة: الوحل، الطبول، المزامير، أغمدة السيوف، عصا الأطفال، الساحل، دموع الأسماك، زبد البحر، القمر، ضفته العارية، دمعا، أوراق الخريف.

3. **المجردات** تنقسم إلى:

الزمانية والمكانية: خلفك، السيل، في النهار، في الظلام، الفجر، الطريق الطويل.

المعنوية والشكلية: الحفلات، شبحا، سفرته، كلمات السارية، خلايا الأحرف.

هذه أهم اللوائح الدالة على الفروع، والأقسام الدلالية، ومنها يمكن استشفاف بعض العلاقات الأفقية الدلالية وأهمها.

علاقات الإحتواء: (الحمار، ظهرك)، (الحمار، عين) (ضفته العارية، زبد البحر)، (الكلمات السارية، خلايا الأحرف) (النهار، الفجر)،(حزام البحر، ضفته)

علاقات ترادف: (ضننناه، حسبناه)، (سائر، حائر)، (ضفته، الساحل)

علاقات التطابق: (الحمار، الفقير)، (أنت، أياك) (أدوسه، تدوسه)

علاقات تنافر: (أشرب، نأكل )، (فدع، يشتريها)، (أدق، أصنع)

علاقات تدرج: (gardable) (ألتقينا، حسبناه) (ركبناه، ضننناه)،(سائر، حائر، هائم)،(يعانقنا، فنقرأ)،(الليل، في النهار).

علاقات تضاد: (لا نعود، يعود)

أما أهم العلاقات العمودية نجد:

علاقات الأشتقاق: (سر، سائر)، وهي علاقة شكلية.

علاقات نحوية: سنتغماتية (أدق طبول)، (فنقرأ، الكلمات السارية) (سر، الطريق) (أعانيه، الوهن) وهي كلمات ترتبط استعمالا.

علاقات إلتزام: (أنام، الليل)، (ركبناه، الطريق)،(القمر، الليل)،(عين، دمعا)،(اشدو، الحفلات)،(سر، الطريق الطويل)،(سر، وقع حوافرك)

ومن خلال رصد المكونات، وعلاقاتها المتشابكة، يمكننا أن نميز طابع هذه المكونات، وعلاقاتها التي تعكس بالضرورة طابع التعبير الأسلوبي للناص فنجد بعض النقاط المهمة.

- اقتصار الموجودات وتركيزها على ذات الناص، وعلى ذات الوسيلة، وهي (الحمار) كمحورين أساسين تدور من خلالها صور، ومظاهر الموقف الذاتي المحدد بمجردات زمانية ومكانية لا تتعدى اليوم، والليلة ولا تخرج عن نطاق رحلة السفر عبر الطريق الطويل.
- تسير ذات الناص مع ذات الحمار في الحركة من خلال أفعال مختلفة (ماضية ومضارعة)، وأفعال أمر موجه إلى ذات الحمار لتعايش الحدث الدرامي مع الناص، ويبرز موقف المعاناة كعامل مشترك بين الناص، والحمار من خلال الأحداث السلوكية التي اقتصرت على ذات الناص (بوزري، النزوات، سائر، هائم).
- المشاركة الإيجابية بين حركة الحمار، وحركة الذات من خلال بعض المواقف (التفتنا، حسبناه، أدوسه، تدوسه، وأياك، ونأكل).
- اشتراك ذات الناص مع ذات الحمار في بعض العلاقات الدلالية داخل حقل من الحقول الدلالية من مثل علاقة الترادف (ظننناه، حسبناه)، وعلاقة التنافر (أشرب، أكل)، وعلاقة التدرج (التقينا، حسبناه)،(يعانقنا، فنقرأ)، وعلاقة التضاد (يعود، لا نعود)، وفي علاقة التطابق (أدوسه، تدوسه).
- استقلال ذات الحمار، والذات المساعدة (البحر) بعلاقة الاحتواء (الحمار، ظهرك)،(ضفته، زبد البحر) وذات أخرى مساعده (كلمات السارية، بخلايا الأحرف).

- غياب استقلال ذات الناص بعلاقة من العلاقات الأفقية إلا من خلال ظاهرة التكرار المجسدة لذات الناص التامة الكاملة (فأنا، ها أنا، أنا رائح).

أما من خلال العلاقات العمودية بين الحقول الدلالية فنلاحظ ما يلي:

- اشتراك ذات الناص مع ذات الحمار في بعض العلاقات من مثل علاقة الأشتقاق (سر، سائر)، وعلاقة نحوية (فنقرأ، كلمات السارية)، (عين، ذرفت)، وعلاقة الألتزام (ركبناه، الطريق).
- غياب بعض العلاقات بين الحقول الدلالية كعلاقة التضاد للدلالة على اشتراك ذات الناص مع ذات الوسيلة (الحمار) في الحدث، والموقف، واقتصر التضاد على الجمع بين حدث مشترك (لا نعود)، وحدث منفرد من القمر (يعود) في حقل الحركة.
- اشتركت ذات الناص، وذات الحمار في بعض المفردات (المشترك اللفظي) من مثل (شبحا) التي تعدد معانيها إلى (الظل، الخيال...).
- تعميم دلالة بعض الألفاظ عن طريق التضام بينها، وبين بعض المفردات من مثل (دموع الأسماك) (خلايا الأحرف)، (يعود القمر من سفرته).
- وردود بعض الدلالات الدقيقة، والعميقة في (ولج الليل في النهار)، (نأكل من زبد البحر) (الطريق لمن يشتريها)، وهي دلالات ا تقت خلال النص من خلال تغيير مجال الاستعمال في الدوال الأساسية (ولج، نأكل، يشتريها). وضمها إلى دوال أخرى.
- بروز ظاهرة (الإلتفات) كما سماها البلاغيون وهي التحول من معنى إلى أخر، أو من ضمير إلى غيره أو من أسلوب إلى أخر ثم العودة إلى المعنى الأول[1]. ويتضح ذلك في مخاطبة الحمار في بداية اللوحة (سر أيها الحمار) للوصول إلى مخاطبة الذات (فأنا خلفك بوزري) ثم إتحاد المعنيين في أخر اللوحة (أدوسه، تدوسه)، والخروج إلى المعنى الأول (سر لقد طلع الفجر).
- نبرز من خلال اللوائح، والحقول السابقة أهم المكونات الدلالية التي يدور من خلال الحدث بشتى أشكالها وهي: في حقول الموجودات نجد (الحمار، أنا، زبد البحر، القمر) ← الذات المتحدة + المكان + الزمان

حقول المجردات (الليل، الطريق، سفرته) ← المكان + الزمان

حقول الأحداث (سر، أعانيه، بوزري، سائر، حائر، هائم) ← حركة الذات المتحدة +حالة الذات المنفردة ⇐ الذات (الحركة والحالة + المكان + الزمان).

أما في لوحة الهروب داخل السنوات الضوئية فيقول[2].

**تتكاثر الطرقات، فيورق في تجاعيد التوسل**
**ضحالة الإندفاع!**
**تستنزف المقادير**
**تتهاوى أوراق الصدر صفراء**
**برعمية**

**فينام التطحلب ويقبر بدثار الشعائر**
**صناديق الاقتراع ممجوجة الإعلانات**
**ملطخة بغبار الوحدة**
**يزهر شبق التواجد في غليان الرمم**
**المتطاحنة!**
**تتحول إلى أهرامات من النفايات**
**وتساقط أوراق الأعوام**
**وينمو تعفن التوسل**

---

1. ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ص219
2. الديوان ص25

**على شفاه القصارى (...)**

**أهرب داخل سنوات الضوئية!!**

وعند رصد المكونات الدلالية وفق الحقول الرئيسة، والفرعية نجد:

**<u>حقول الموجودات:</u>**

موجودات حية: شفاه القصاري.

موجودات جامدة: صناديق الاقتراع، الرمم، اهرامات، النفايات، الاعلانات

**<u>حقل المجردات</u>**:

الزمانية والمكانية: داخل السنوات، الطرقات

المعنوية: تجاعيد التوسل، ضحالة الاندفاع، المقادير، أوراق الصدر، التطحلب، دثار الشعائر، غبار الوحدة، شبق التواجد، غليان الرمم، أوراق الأعوام، تعفن التوسل.

**<u>حقل الأحداث:</u>**

أحداث حركية: تتكاثر، فيورق، ستنزف، تتهاوى، فينام، ويعبر، يزهر، تتحول، تتساقط، ينمو، أهرب.

أحداث الحالة: صفراء، برعمية، ممجوجة، ملطخة، المتطاحنة، الضوئية.

أما أهم العلاقات الدلالية الأفقية، والعمودية فهي:

علاقة الترادف: (تتهاوى، تتساقط)،(ملطخة، ممجوجة)← علاقة أفقية

علاقة التدرج: (ينمو، فيورق، فيزهر)،(فينام، يقبر)،(تجاعيد التوسل، تعفن التوسل)← علاقة أفقية

علاقة الالتزام: (التطحلب، تتكاثر)،(الاعلانات، صناديق الاقتراع)← علاقة عمودية +أفقية

علاقة الاحتواء: (النفايات، الرمم)← علاقة أفقية

علاقة التضاد: (تستنزف، تنمو)← علاقة أفقية

علاقة الاشتقاق: (يورق، أوراق الأعوام)← علاقة عمودية

وبالعودة إلى هذه العلاقات الدلالية في تقاطع بعضها وانحصار بعضها الآخر في حقول معينة نجد:

- انحصار علاقة الترادف، والتضاد على حقل الأحداث بما يدل على حركية الموقف، ونشاطه التعبيري (تتهاوي، تتساقط)، (تستنزف، تنمو).
- انحصار علاقة الاحتواء على حقل الموجودات الجامدة بما يدل على تعدد، وتفرع الأصول إلى فروع مماثلة (النفايات، الرمم)، مما يزيد في نقل التعبير من صورة إلى صورة أخرى تؤدي الغرض.
- التعالق والالتزام بين حقلي الأحداث والموجودات (التطحلب، تتكاثر) مما يؤدي إلى تنوع وتعدد الدلالة في التعبير على الحدث الدرامي.
- تعالق الاشتقاق بين حقلي الأحداث، والموجودات (بورق، أوراق الأعوام)، مما يؤدي إلى تغيير الدلالة بتغير الاستعمال في لفظة (الأعوام).
- أما علاقة التدرج فقد ظهرت في حقلي الأحداث (ينمو، فيورق، فيزهر) تدرج ايجابي، وحقل الموجودات المعنوية (تجاعيد التوسل، تعفن التوسل)، تدرج سلبي يجسد تطور الموقف الحركي إيجابا، وسلبا.

من خلال ما سبق سجل غياب بعض العلاقات التي ظهرت في اللوحة السابقة (التنافر، التطابق)، وهما علاقتان لم يستفيد منهما التعبير لعدم الحاجة لهما لأن التطابق يحمل نوعا من التكرار الذي استغنى عنه النص بعلاقة الترادف، أما التنافر فقد استغنى عنه النص، وعوضه بالتدرج الذي يخدم تطور الحالة في الموقف الذاتي.

أما ذات الناص المركزية في هذا التعبير فقد غابت، ولم تسجل ضمن حقل الموجودات الحية التي اقتصرت على (شفاه القصارى)، والتي لم تدخل في أي علاقة مع المكونات الأخرى، فالناص اعتمد تقنية ليترك النص في حركته تلقائية لا يتخذ من شخصه بؤرة للتعبير إلا من خلال الجملة الاسنادية (أهرب) في أخر النص التي عادت نسبة هذا النص إلى صاحب هذا الموقف من غير الإشارة إليه بضمير بارز.

## 2.التعبير في دائرة الآخر:

بعد استعراض مستويات التعبير الأسلوبية في الموقف الأول الذي ينطلق من ذات الناص واهتماماته العديدة يأتي الناص في موقف آخر ليخاطب الطرف الآخر ويسبر من خلاله أغوار الذات البشرية التي هي: الأنا والأنتم، أو الآخر، ومن خلال هذه العلاقة الوطيدة بين الذات والذات الثانية يمكننا أن نحلل علاقة الذات الأولى بذوات أخرى تمثل الذات الثانية وتندرج تحت لوائحها، وسنحاول معالجة كل ذات سواء أكانت ذات حية، أو جامدة من خلال مستوى معين، لنستشف أهم المميزات الأسلوبية التي أستأثرت بها كل علاقة على حدا، وللضرورة المنهجية أرتأينا أن نعالج ذات (الأنت) معالجة صوتية، وأخرى معجمية في ذات (الأنتم)، وثالثة تركيبية في ذات (المعلم) الجامدة، وأخيرا دلالية في ذات (العلم) الماضية.

### أ.إيقاع الصوت في الأنت:

يتناول هذا القسم من أقسام التعبير في دائرة الآخر موضوع علاقة الذات الناصة بالكائن الأنثوي سواء أكان أما، أم امرأة أجنبية، أم مدينة، وتندرج في هذا المضمار بعض اللوحات الشعرية وهي (بعد يوم الغفران، المطهر، مشارق الأنوار، العابرة، عشقتها، القلب الغجري)، وهي لوحات تتقاطع في علاقة الناص بهذا الكائن الأنثوي الذي يتخذه كمطية للتعبير، والافصاح عن فكر، وعاطفة، وشعور يختلج الناص فإذا أخذنا على سبيل المثال لوحة (المطهر) لوجدنا نداء موجها إلى الحبيبة ينقل فيه الناص لواعجا ويعبر فيها عن

مشاعر خصبة تنتابه فيقول[1].

| | |
|---|---|
| **حبيبتي: النور طهر فالثمي** | مفاعلن، مستفعلن، مستفعلن |
| **أغصانه** | مستفعلن |
| **والحرف وعد فاركبي شطآنه** | مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن |
| **ويد الإله حقيقة أزلية** | متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن |
| **فتبرجي واستسمحي أحضانه** | متفاعلن، مُتْفاعلن، مُتْفاعلن |
| **...ومن الغباوة أن تسافر في مدى...** | متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن |
| **ومرايا دربك لوثت نيرانه !** | متفاعلن، متفاعلن، مُتْفاعلن |

**1.إطار الموسيقى الخارجية**: يلاحظ أن هذه اللوحة اعتمدت على بحرين صافين وهما:

الرجز بتفعيلة (مستفعلن6x)، والكامل بتفعيلة (متفاعلن6x)

- الرجز اختص بالسطر الأول والثاني بتدوير، وكذا السطر الثالث، وظهرت في هذه الجملة الشعرية الفرعية صيغة (مفاعلن)، وهي في الأصل (مستفعلن) حذف الحرف الثاني الساكن فظهر ما يسمى بالزحاف الخبن (variation métrical).

- الكامل اختص ببقية اللوحة الشعرية، وقد ظهر كذلك زحاف الإضمار لـ (متفاعلن) فصارت (مستفعلن) في ثلاثة مواضع.

بالمقارنة البسيطة نجد أن (مستفعلن)، في الرجز تطابق (متفاعلن) في الكامل، ولو لا ظهور صيغة (مفاعلن)

في البداية لقلنا أن الرجز هو كامل، كما أن لولا ظهور صيغة (متفاعلن) لقلنا أن الكامل هو رجز، وبالمطابقة بين المادة اللغوية والتفعيلة نجد ما يلي:

- حبيبتي (مفاعلن): هي بؤرة اللوحة، ونقطة البداية، والفارق بين وزنين متشابهين، وهما الرجز، والكامل.
- ويد الإله (متفاعلن مـ): هي بؤرة ثانية، ونقطة الفصل بين الرجز، والكامل

يمكننا من خلال ذلك إيجاد بعض العلاقات في هذه اللوحة، والتي تبرز لنا طبيعة التعبير ومنها:

- حبيبتي (حقيقة غامضة) ـ مفاعلن (فرع من أصل مستفعلن) ـ تعبير عن حقيقة إنسانية
- يد الإله (حقيقة ثابتة) ـ متفاعلن ( أصل من أصل) ـ تعبير عن حقيقة إيمانية (القدرة)
- أحضانه (حقيقة فرعية) ـ مُتْفاعلن (فرع من أصل متفاعلن) ـ تعبير عن حقيقة غيبية
- نيرانه (حقيقة فرعية) ـ مُتْفاعلن (فرع من أصل متفاعلن) ـ تعبير عن حقيقة غيبية

---

1. الديوان ص81

وعليه فإنه بحر الرجز ذو إيقاع بسيط ساعد على نقل العواطف الإنسانية كما ساعد القدماء على نقل آدابهم الشعبية، وإعتمدوه ليروحوا عن أنفسهم، ويعبرون عن عواطفهم التي تجيش في صدورهم، وعن أخيلتهم وصورهم[1]. الذي وظفه الناص للوصف، والإيعاز الموجه للحبيبة، كما أن بحر الكامل السباعي هو كذلك من الإيقاعات البسيطة التي ساعدت الشاعر، أو الناص على حمل التعبير بالإنشاء (عكس الخبر) واقترب شيئا فشيئا من الليونة، والسلاسة في التعبير، وهو ما يعكس رأي البعض في أن هذا البحر أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة[2]. وبذلك نجد تنوعا في مستويات التعبير بين التعبير عن الحقائق الإنسانية وهي مشاعر وعواطف ذاتية، وبين التعبير عن الحقائق الغيبية، وهي تصورات، وأخيلة تتعلق بالفكر، والحقائق الإيمانية تنبع من قناعات ذاتية لدى الناص وكل هذه التعابير تتوافق مع الإيقاعات الصوتية التي تبرز من خلال الإفصاح بالمواد الحاملة (المواد اللغوية).

إذا انتقلنا إلى لوحة أخرى، ولتكن (بعد يوم الغفران)، نجد أنفسنا أمام معاناة الناص الداخلية، وهو يتتبع أثار(المجهولة) يبغى التداني، والقرب، ولكن هيهات أن ينال ذلك إذ يقول في بعض مقاطعها[3].

**كتبت على بابها بعد غلق الرجاء** فعول، فعولن، فعولن، فعولن، فعولن.
**بأني سأمضي وأحمل جرحي** فعولن، فعولن، فعول، فعولن.
**عبرت وحيد على طلل الشفق** فعول، فعولن، فعول، فعول، فعو
**المنتحر** لن، فعو

إلى أن يقول:

**وغاصت جبيني بوحل التسكع** فعولن، فعولن، فعولن، فعولن.
**وسال التغرب في معطفي -تهدل شعري-** فعولن، فعول، فعولن، فعو، فعول، فعولن.
**ففاضت أظافر قلبي** فعولن، فعول، فعولن.

ويقول:

**قطيم أنا لم أعفر جبيني بحمل** فعولن، فعو:لن، فعولن، فعولن، فعول.
**هموم الخرائط** فعولن، فعولن.
**فصرت مع الدرب حلما** فعول، فعولن، فعولن.

**تغازله معطيات الوثائق** فعول، فعولن، فعولن، فعولن.

---

1. ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص129
2. ينظر: المرجع نفسه ص68
3. الديوان ص67

بعد عرض هذه الأسطر الشعرية على أوزان الخليل العروضية يلاحظ نظم هذه اللوحة على بحر المتقارب ذي الإيقاع الصافي الذي استخدمه الناص في لوحة (الكشف) السابقة، إلا أن الفرق الشكلي يكمن في اختلاف أحجام هذه الأسطر عن الأحجام المتساوية، والتي وردت في لوحة (الكشف) المدروسة سالفا، وهو ما يوحي بأن التعبير في هذه اللوحة تشكل وفق جمل شعرية متنوعة، ومختلفة في الشكل، ومتحدة في البحر، ومما يلاحظ على هذه اللوحات الفرعية ما يلي:

- ظهور زحاف القبض في تفعيلة (فعولن) ـ (فعول) وقد استعملها الناص فيما سبق.
- ظهور علة الحذف في تفعيلة (فعولن) ـ (فعو) ولم يستعملها الناص فيما سبق.
- ظهور التسكين على حرف الروي (المنتحر، الوثائق)، وهو ما لم يظهر في نفس البحر عند لوحة (الكشف) وهي قواف مقيدة وليست مطلقة.
- ظهور تدوير عروضي إذ فصل التفعيلة (فعولن) ـ (فع- ولن) في اللوحة الفرعية الأولى(فق- المنتحر)
- ظهور تدوير عروضي بين (أنا:لم) ـ (فعو:لن) في اللوحة الفرعية الثالثة.

وعند المطابقة بين المادة اللغوية التي تحوي التعبير، والإيقاع الصوتي نجد بعض الدلالات ومنها:

- دخول علة الحذف على (فعولن) فتنقل إلى (فعو)، وذلك لا يكون إلا في العروض، أو الضرب أي في نهاية الصدر، أو العجز، وعند توفيق هذه القاعدة مع اللوحة نجد أن هذه القاعدة ينطبق على اللوحة الفرعية الأولى (..فق المنتحر..) ـ (فعولن فعو)، لكنه لا ينطبق على اللوحة الفرعية التالية عند قوله (..طفي ـ تهدل شعري..) ـ (فعو ـ فعول فعولن ـ) بمعنى أن الجملة بين المعترضين فصلت فصلا قاطعا بين السطر الثاني، والثالث الموالي في الخط نفسه عوض أن تكون هذه الجملة وقفة أو محطة سريعة للمرور، أو استئناف الكلام في النثر العادي.
- وفي قوله (قطيم أنا:لم) أي (فعولن، فعو:لن) أضطر الناص إلى فصل الضمير المتكلم عن أداة الجزم والنفي في صيغة وزنية واحدة (فعو:لن) فلجأ إلى التدوير داخل السطر نفسه وهي ظاهرة لم نلحظها فيما سبق.
- ارتباط الصيغة المزاحفة (فعول) بأفعال صادرة من ذات الناص المحسوسة ومنها:
(كتبت، عبرت، فصرت..) وهي ظاهرة ملحوظة فيما سبق.
- ارتباط الصيغة الصحيحة (فعولن) بأعضاء حسية تابعة للناص.

(جبيني، شعري، جرحي)

- ظهور القافية المقيدة ذات الروي الساكن في مثل (الخرائط، الوثائق) رغم التنويع في رويها ويعد هذا من الميزات الموسيقية الشعرية الحديثة التي كادت تطغى عليها القافية المطلقة بنسبة 90% من ما يبدعه الشعراء[1].
- ومما سبق يتضح المسلك التجديدي الذي يسلكه تعبير الناص في هذه اللوحة والذي ارتفع عن تأدية مظاهر، وأوصاف تكشف عن حالة عاطفية، وترتبط بصيغ عروضية لا تتعدى الزحاف إلى صيغ أخرى تعاملت مع العلل، والتدوير العروضي داخل السطر الشعري لتعكس المعاناة، والإلحاح الشديدين من قبل الناص لانفلات من الهزيمة، وصراع الهموم، وهو بذلك يتركز على الأساس الصوتي الموحد، والمؤسس على تفعيلة واحدة هي (فعولن)، أو(مستفعلن)، أو(متفاعلن) تضاف أليها التفاعيل (فاعل، مفاعيلن، فاعلاتن) والتي لا تخلو قصيدة في الشعر الحر (التفعيلة) من النظم على أحداها باعتبارها خمس تفاعيل أساسية[2].

**2.إطار الموسيقى الداخلية**: من ضمن اللوحات التي تندرج ضمن إطار التعبير في دائرة الأنت لوحة (عشقتها!...) التي يقول فيها[3].

**لوجهك أم لإندلاع الجبال**
**تعالى الصراخ ؟**
**فكم في جرابي من الاغتراب**
**أقمت دخيلا**
**كتبت بأقلام صدرك رفض الجحود**
**ورقمت في الزند سجن الطفولة**
**بكينا طويلا، علام ألتقينا؟**
**وعدنا لماض من الأغنيات**
**حرام على المرء أن يعبد الرب بين الصخور!!**
**سيبعث ليل الحصار صهيلا**

إلى أن يقول

**أنا لا أطوف كي تعتلي قامتي في الشوارع**

---

1. ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص281
2. ينظر: المرجع نفسه ص352
3. الديوان ص35

**ولا جئت لأهديك وصل الخصوبه**

**عشقتك بعد انخذال الأحبه**

**وها أنا مئزرك الواقي – أرحل-**

**فخبيه عن أعين المغرضين**

**ومدي لنا راحة التلاقي**

و بالعودة إلى الموسيقى الخارجية نجد أن هذه اللوحة نظمت على بحر المتقارب الصافي، إلا أن الموسيقى الداخلية الناجمة من بروز بعض الأصوات عن أصوات أخرى تجتدب القارئ إليها لمحاولة استكشاف دواخلها الصوتية، وأسرارها التعبيرية، وعلى مستوى المصوتات البسيطة نجد أن ما يلي:

- بروز أصوات الصفير (السين، الصاد، الزاي) ومنها الصاد في (الصراخ، الصهيل، صدرك، الصخور، الحصار، الخصوبة).
- محاكاة صوتية من بعض الأصوات، ومعاني كلماتها ومنها: الشدة، الجفاف والجمود في (جرابي، الجحود، الجبال)، وبعضها دل على الليونة (الخصوبة، الأحبة، خبيه، راحة،...).
- تكرار بعض الأصوات والمقاطع مع استبدال بعض مصوتاتها (دخيلا، طويلا، صهيلا، التلاقي، الواقي)
- التنويع في حرف الروي (الصراخ، الأغنيات، والخصوبه، الأحبه)
- تكرار متوال على مستوى بعض الأصوات المشددة (فخبيه، ومدي)
- تجنس هندسي خلفي (تعتلي، قامتي) يشبه القافية الداخلية.

أما في مستوى المونيمات والمرفويمات الدالة، نجد بعض الظواهر ومنها:

- مرفيم الضمير (كتب/ت، رقم/ت، أقم/ت، جئ/ت، عشق/ت/ك)
- مرفيم ضمير الخطاب (لوجه/ك، صدر/ك، عشقت/ك، مئزر/ك)
- مرفيم ضمير الجماعة (بكي/نا، ألتقي/نا، عد/نا)

وفي بعض الأدوات نجد:

- (أم، كم، ولا، وها) وهي تختلف معنى، ووظيفة وتتشابه صوتا.

وكذلك على مستوى المونيمات المعجمية الأسمية من مثل (اندلاع، انخذال، الصخور، الجحود، الحصار، الصراخ، تتشابه في الأصوات (تجنيس صوتي خلفي)).

كما تعمل بعض الظواهر الصوتية الأخرى في أبراز الجانب الإيقاعي ومنها التنغيم الصاعد في بعض الجمل الإستفهامية (علام، ألتقيك)( ) والأكثرية منها ذات تنغيم هابط ( ) يستند إلى الإثبات، أو النفي (وعدنا لماضي من الأغنيات)، (لاجئت أهديك وصل الخصوبة) أما النبر، والكثافة فقد اقتصر في الأغلب على النبر بالمد (حرف المد بالألف الطويلة، أو الواو...)، وهي ظاهرة غالبة على أوائل اللوحة من مثل

(الجبال، الصراخ، الاغتراب)، وبالواو من مثل (الطفولة، الجحود، الصخور، الخصوبة)، وتوزع نبر التشديد في أواخر اللوحة (رقمت)، وفي وسط اللوحة (أطوف)، وفي أخر اللوحة (مدي) مسيطرا على نبر المد.

**3.علاقة الإيقاع بالتعبير عن الأنت**: من أبرز ما يستخلص من نتائج حول الإيقاع الصوتي الخارجي والداخلي في هذا الإطار المحدود نجد ما يلي:

- تغيير التعبير شكلا بعدا توزعت مادته اللغوية توزيعا منتظما على إيقاعات خارجية معينة، توسعت مادته اللغوية وتوزعت لتشكل فراغات بيضاء، أو أخرى مملؤة، وهو ما رأيناه في لوحة (بعد يوم الغفران)، وهو ما يدل على اضطراب التعبير بتغيير الموقف.
- انتقل التعبير عن الذات، وعلاقته بالأنت إلى مستوى العلل، والزحافات كما أجتهد الناص في توزيع هذه العلل توزيعا أعاد به قلب بعض المفاهيم الإيقاعية المعروفة، ومنها قطع السطر الشعري قبل انتهائه (عروضيا) بـ (فعو).
- انحصار أفعال الناص في حدود الصيغة المزاحفة، وتوزيعها بشكل تتصدر فيه الحدث الشعري وتنطلق منها ليكتمل التعبير في حدود الصيغة الصحيحة كما ورد في (فعولن، فعول).
- التركيز في الموسيقى الداخلية على مصوتات ذات إيقاع قوي (السين، الصاد) مع اللجوء إلى محاكاة الأصوات بعض الألفاظ المقاربة للحدث التعبيري مع القوة السمعية المناسبة.
- العناية ببعض المرفويمات الدالة، والتي تعبر عن ذات الناص (تاء الفاعل) أو عن ذات الأنت (كاف الخطاب)، أو عن علاقة الأنا بالأنت (ضمير الجماعة).
- عدم الاكتراث بالنغمات الثابتة (الجمل الشرطية)، والنغمات الصاعدة (الجملة الاستفهامية، والتعجبية) والحفاظ على الإثبات، أو النفي الجملي بواسطة النغمات الهابطة للدلالة على استمرار حالة التي تنتاب الناص عن التعبير في هذا الموقف.
- توزيع شبه عام لنبر المد على مساحة اللوحة الصوتية، واقتصار نبر التشديد على بعض الأسطر الشعرية الأخيرة.

وبذلك يتضح العمل الشعري بمثابة الكل المتكامل الذي تتضافر فيه الموسيقى الشعرية الخارجية مع الموسيقى الشعرية الداخلية لتخدم إيقاع الجملة الشعرية، وعلائق الأصوات، والمعاني، والصور، وطاقة الكلام الإيحائية، هذه كلها موسيقى، وقد تستقل فيها موسيقى الشعر الحر (قصيدة النثر) عن موسيقى الشكل المنظوم لتستأثر بالموسيقى، والإيقاع الداخلي الحديث[1].

---

1. ينظر: محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت لبنان ط1، 1996 ص197

هذا الإيقاع الذي يبدو أشق بكثير من توفير الوزن، لأنه (الإيقاع) يختلف باختلاف اللغة، والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ اللغوية المستعملة[1]. (( فالفكر، والعاطفة، والخيال، وجرس الكلمات هي مكونات الحقيقة العميقة الصادقة))[2].

**ب.مظاهر المعجم في الأنتم**:

بعد استعراض إيقاع الصوت في دائرة الأنت المتصلة بالذات الأنثوية، وما تتعالق به بذات الأنا للناص في شكل أصوات خارجية وداخلية تتقاطع فيما بينها لتبرز أساليب التعبير الموظفة في الألواح السابقة، ننتقل إلى مجال المعجم، أو المادة اللغوية الحاملة لهذه الأصوات، وما يمكن أن تنبئنا به من مظاهر التعبير المختلفة وفق شبكة من المعاني المعجمية، والوظيفية، وما تشعه هذه المعجمات من إيحاءات مختلفة.

تأتي لوحتا (الولادة، قصيدا) لترسما موقفا إنفعاليا، وحكما إنسانيا يرجحه الناص إلى الأطراف الأخرى الممزوجة بالذوات المؤنثة، والذوات المذكرة، ففي لوحة (قصيد!) يقول في اللوحة الفرعية الأولى والثانية[3].

**سيداتي..أوانسي.. سادتي..**
**أنا أبحث في سفرتي المثيرة**
**مسافة التعاسة**
**لذا: أتيت بالوثيقة لأفضح القبيلة**
**وأقطع الرحم!**
**وألعن التتر!!**
**فإن سركم وجودي، أو داسكم حضوري**
**فإنني عزمت أن أنقل الخبر**
**جرائم الأحبار**
**تشيد الدمار**
**بقبضة من نار**
**اليوم يا رفاقي (...) سلمتكم أوراقي**
**فزحزحوا القناع عن عورة التتار**
**وكلت أمري متاعب الأسفار**
**لأكذب عليكم كذبة الأحبار**

---

1. ينظر: عبد الحميد بوزينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1998 ص374
2. مصطفى حركات: الشعر الحر غير الموزون: دار الآفاق بدون تاريخ الجزائر ص09
3. الديوان ص71،73

**فلتسمحوا لي يا رفقة الأشعار**

**في عالم بخير، تقوده الأفكار**

**مساجده بخير**

**كنائسه بخير**

**بيعاته تتار**

**مراقصه بخير**

**أحزانه بخير**

**وعصائب الإرهاب (...)**

لقد أبرز الناص دور الكلمة في مثل هذه الألواح من خلال بوصفها نمطا ماديا يحمل جانبا موسيقيا يقع على الأذان، ويتحرك به اللسان، فتشع إيحاءا بالمعنى، وظلالا مختلفة، فيرافق الصوت الصورة المادية والمعنوية لهذه الكلمة، وهو ما يطلق عليه الصوتيون (أنوماتوبيا onomatopée)[1]. وهي صفة تشترك فيها جل اللغات.

ودائما بمنظور الحقول المعجمية الشكلية نجد أن النص حافل بالوحدات المعجمية النحوية، والوحدات المعجمية الصرفية التي تتداخل في شكل حقول لتنسج شبكة من العلاقات تبرز التعبير الشكلي، والمعنوي المعجمي المحدد بالسياق النصي وفق ما يلي:

**حقل الوحدات النحوية وأهمها:**

- ضمائر منفصلة ومتصلة (أنا)،(الياء) في (سيداتي، رفاقي، وجودي)، التاء (أتيت، عزمت...)، والواو في (زحزحوا، فلتسمحوا...)، كم (سركم).
- حروف عطف الواو في (وأقطع، وألعن)، الفاء في (فلتسمحوا)
- أدوات متفرقة (إن، أن، اللام التعليل، إلى، في،... ياء النداء...)

**حقل الوحدات الصرفية وأهمها:**

- أسماء معرفة بـ (الـ) وهي (المثيرة، القبيلة، الرحم، التتر، الخبر، الدمار، القناع، التتار، الأفكار)
- أسماء مذكرة (نار)
- أسماء التضام (جرائم الأحبار، متاعب الأسفار، كذبة الأحبار، رفقة الأشعار، عصائب الإرهاب)
- أسماء نسق الجر (بالوظيفة، بقبضة، من نار، عن عورة، في عالم، بخير)

---

1. عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر ص234

- أسماء تتشابه وزنا (الوثيقة، القبيلة- الدمار، التتار- الأخبار، الأسفار، الأشعار، الأفكار- مساجده، كنائسه).

- أسماء إشتقاق (أكذب، كذبة)، (سيداتي، سادتي).
- أسماء مكررة (بخير)
- ألفاظ للفعل (أتيت، أفضح، أقطع، ألعن، عزمت، تشيد، سلمتكم، تزحزحوا، وكلت، أكذب، فلتسمحوا، تقوده...) متنوعة زمنيا.

**شبكة المعاني المعجمية والوظيفية**:يمكن بعد ذلك رصد أهم العلاقات، والوظائف الطافية على سطح هاتين اللوحتين الفرعيين وفق الخصائص التالية:

**الإضمار**: انتقل الإضمار من ضمير المتكلم المتصل (سيداتي) إلى ضمير المنفصل (أنا)، وعاد أدراجه إلى ضمير المتكلم المتصل (وجودي)، كظاهرة تعبر عن ذات الناص، وخلص إلى ضمير الفاعلين الموجه للذوات الأخرى (زحزحوا، فلتسمحوا)

**المفارقة**: سيطر على الأسماء المعرفة بـ(الـ) طابع المفعولية (أنقل الخبر، لأفضح القبيلة) أما المنكرة فجرت بنسق حرف الجر (من نار).

**التشعير**: لم يعتمد على التضام الثنائي بل قام بتحديد المعنى المعجمي داخل النص تحديدا لم يتحول به المعنى إلى الغموض (جرائم الأحبار، متاعب الأسفار)، إلا في شواهد قليلة من مثل (مسافة التعاسة)، وظهور بعض الألفاظ ذات طابع خطابي عام (ألفاظ خطابية) مثل (سيداتي، أونسي، يا رفاقي...)

**الحيز:** نوع الناص أزمنة الأفعال المضارعة المنصوبة بلام التعليل، والمضارعة المرفوعة وبين الماضية (سلمتكم)، ثم أفعال الإيعاز (فزحزحوا) الموجة للذوات الأخرى، كما اقتصر الزمان على حاضر الذات مع الذوات (اليوم).

**التجنيس**: اعتمد هذا الأخير على تجنيس التنويع (الوثيقة، القبيلة، الأخبار، الأسفار) وعلى التجنيس الخلفي (مساجده، كنائسه) وعلى تجنيس الإشتقاق (أكذب، كذبة) وعلى تجنيس التوليد بين (سيداتي، سادتي) التي تحلل إلى:

سيداتي (بنية سطحية) ـ أسم +جمع + تركيب إضافي +مؤنث

سادتي (بنية سطحية) ـ أسم +جمع + تركيب إضافي +مذكر

فالقيمة الخلافية تكمن في التجنيس.

**من خصائص معجم الناص**: اعتمد الناص في تعبيره السابق على ظواهر معينة وأهمها:

- انعدام التشعير في كلمات اللوحة عدا بعض النماذج، واقتصاره على النبرة الخطابية الموجهة للذوات (الأنتم).
- اقتران أفعال الناص بزمان الحضور، والمضي وتوجيه ايعازات الآخرين بالأمر في الحاضر.
- الاعتماد على الإضمار المتصل (اتصال الذات والآخرين) ، ثم فصلها عنهم بالضمير المنفصل، ومن ثمة العودة أليهم.

- الجمع بين الذات المؤنثة، والذات المذكرة في خطاب الآخر (سركم، يا رفاقي، فلتسمحوا) بعد التفصيل (سادتي، سيداتي) ومنه ترتسم بعض الكلمات كمفاتيح في خطاب الأنتم، وهي (سيداتي، سادتي، أوانسي، رفاقي، يا رفقة).
- اعتماد الأسماء المعرفة على المفعولية (أقطع الرحم...)، واصطباغ التضام بالسلبية في تأدية التشعير (جرائم الأحبار، كذبة الأحبار، متاعب الأسفار).

ومن الخطاب المباشر لذوات الأنتم المذكرة والمؤنثة إلى خطاب ذات الأنتم عن طريق المدنية إذ يقول في مقاطع من اللوحة الفرعية الخامسة والسادسة والسابعة[1].

**مدينتي يا غربتي.. ضفافها دماء**
**وتعلمون كلكم لم قصرت في البكاء**
**مدينتي مهجورة الآباء والأبناء**
**أزهارها قد سقيت دماء**
**جدرانها قد طلبت دماء**
**دماء، دماء، دماء....**
**يا زمنا تباح فيه إراقة الدماء**
**مدينتي مياهها تداس في الممر**
**بغرفة التفتيش تعاني الإستنطاق**
**صدقوا .. أو كذبوا!!**

---

1. الديوان ص75،78

إلى أن يقول:

**مدينتي يا رفقتي ذبيحة**
**ومليحتها في كل شارع طريحة**
**لذا طلقتكن يا نساء عالم الدمار**
**ومزيف حقيقة الوثيقة**

**... هل أتاك يا مدينتي حديث هذا العصر؟**

**فعلى من تصبين مراشف الغضب؟**

**أنا كفرت برب النفط والنسب**

**وبزمن الكلام، قررت تمثيل حضوري**

**أمام جمعية الرفق بالأنسان.**

**فأرفق يا جلاد عصرنا بهذا الحيوان!**

وفي هذه اللوحات الثلاثة تتقاطع الكلمة المركزية (مدينتي) لتعبر الفواصل، والحدود بين الذات الناصة وذات الأنتم، وتوزيع أدواتها، وحروفها على سطح هذه اللوحات لتعطف بالواو مواقف الناص إزاء المدينة وإزاء الأنتم (ومليحتها، وتعلمون كلكم)، ولتوجه نداء لها (يا غربتي، يا رفقتي) وللزمان الغاشم (يا زمنا، يا جلاد)، ولتستفهم عن ردود فعلها من الواقع (على من تصبين؟) وكلها وأحداث ساعدت على ربط ووصل ذلك الخيط النفسي (الصوتي والمعجمي) بين الذات الناصة، وذات الأنتم. هذا الخيط لولا هذه الوقفات المعجمية الصرفية المتنوعة، والتي تشكل مادته لما كان له وجود محسوس وتتصنف هذه الوحدات كالتالي:

تضام بين أسماء وضمائر (مدينتي، غربتي، جدرانها، مياهها، عصرنا..)، وبين أسماء، وأسماء (نساء عالم الدمار، جمعية الرفق، جلاد عصرنا، إراقة الدماء، حديث هذا العصر...)

وتنويع بين أفعال الحضور والمضي المعلومة والمبنية للمجهول (تعلمون، تداس، تباح)، (قصرت، أتاك، قد طلبت، قد سقيت...)، أفعال أمر (صدقوا، كذبوا) موجهة إلى الذات الأخرى، وتتشابه في الأوزان بين (ذبيحة، طريحة)، وأنساق جر لمجرورات مضافة (بغرفة التفتيش، في كل شارع، برب النفط، بزمن الكلام) وألفاظ تكرار تصور سلبية الموقف (دماء، إراقة الدماء، مدينتي). وكل هذه الأصناف تتقاطع في شبكة من العلاقات تتضح كما يلي:

**المفارقة**: اعتمد التعريف على التضام بين الأسماء والضمائر (مدينتي، رفقتي)، وعلى درجة أقل بالتضام بين الأسماء (جمعية الرفق، حقيقة الوثيقة).

كما وظفت النكرات للتعبير عن المأساة الذاتية (دماء، ذبيحة، طريحة، مزيف، يا زمنا،...)

**التشعير**: نقلت بعض الألفاظ من العرف العام إلى العرف الخاص بالناص، ومنها (الحيوان) في تعبير عن الذات الإنسانية وكذا (الوثيقة) للتعبير عن هجران النساء بالطلاق كما نقلت لفظة (مدينتي) في (هل اتاك يا مدينتي حديث هذا العصر؟) إلى معنى معجمي آخر يتصل بخطاب القرآن، ويتناصص مع (سورة الغاشية) فتتحول الكلمة الشعرية في النص الجديد إلى موت وإنبعاث في آن واحد، وإلى ردم وبناء متواصل النزاع[1].

**الحيز**: خص الناص ذاته الأنا بأفعال المضي (قصرت، كفرت، قررت، طلقتكن). ووظف أفعال المضارع والأمر للذوات الأخرى، ومنها المدينة (تعلمون، مياهها تداس، تصبين، وصدقوا، كذبوا) للدلالة على قيامه

بواجبه وتوكيله المسؤولية لمن هو خارج هذه الذات (الأنا) مع غياب عنصر المكان الذي أغنت عنه لفظة (مدينتي) أغناء كبيرا.

**التجنيس**: ظهر تجنيس إشتقاق (أرفق، الرفق)، وتجنيس تنويع (الغضب، النسب)، وتجنيس وزن بين (ذبيحة، طريحة، جدرانها، أزهارها)، وتجنيس لواحق (مدينتي، غربتي).

ومنه تبرز بعض الخصائص المعجمية في هذه المقاطع من مثل:

- وفوق لفظة (مدينتي) كمحور صراع بين الذات الأنا، والذات الأنتم للتعبير عن علة الموقف.
- تجسيد مواقف الناص من خلال أفعال المضي للتعبير عن الحكم، والسلوك المتخذ من طرفه مسبقا.
- الاعتماد على أفعال الأمر لتصوير الموقف، وتوجيه النصح (صدقوا، كذبوا، أرفق) للذات (الأنتم).
- الاعتماد على التجنيس اللفظي بشتى صوره لإبراز مظاهر الفعل في المدينة والأنتم.

## ج. أنساق وتراكيب المعلم:

اتخذ الناص من المعلم المادي الماثل أمام عينيه وسيلة تعبير عن الصمود، والتحدي، ووقفة هامة لربط الحاضر بالماضي، وكذا ربط الأنا بالأنتم (الآخر)، وفي هذا المضمار جاءت أنساق التراكيب في أحدى لوحاته ماثلة على الموقف شكلا، ومضمونا، ومنها لوحتا (الملاك الوحشي)، و(رسالة من باريس).

ففي هذه الأخيرة يقول[2].

**أماه! لو تعلمين !!**

**أماه! لو شاهدت**

**ينجر – السين- كعادته!**

**تتوجه الأوساخ**

**وحذلقة معهودة!**

**أماه! لو رأيت**

**ينجر بلا أنين يسحب نحو الغرق**

---

1. ينظر: عبد الله حمادي، البرزخ والسكين (شعر)، ص07
2. الديوان ص55،58

**أماه! على مشهد منه اختطفت**

**من أين؟ وإلى أين؟ وحتى متى؟ وكيف متى؟**

**بطاقة سرك، وأخبار ليلى؟!**

**متى تنسحب؟**

**تمهل سيادة كل القوانين**

**أتظن أن في عنقي الفجيعة؟**

**أوجئت أنسف قوس الخديعة؟**

**تمهل! ودعني أقص الحقيقة؟**

**تريد الحقيقة ؟ أم جزء الحقيقة؟!**

**جئتك لأحمل ما تبقى من حقيقة**

**فما أراها بالخطيئة!!**

**أم هل تجاهلت أعماق الوثيقة؟**

**دع سبيلي سأبول!**

**أماه! لو شاهدت**

**من بعيد... من قريب**

**فوق محياه خارطة الموز**

**والقهوى !!**

**يجر مكنسة، ويغمس أنفه**

**في المزابل**

إلى أن يقول:

**أماه ! لو حضرت**

**أشرأب عنق تحت ردم تهالك**

**يعول، يرفش، يخدش، ينهش**

**يقلع السنوات بالأظافر!**

**...دع طريقي أيها الثعلب المستبد**

**أنا عائدا!! فلن أقص لك الحقيقه**

إن أول ظاهرة تبرز على سطح هذه اللوحة هو خطاب الذات (الأنا)، إلى الذات الأخرى الأنثوية المحددة في (أماه) المقرونة بالنداء محذوف الأداة (يا)، ومنادى مقرون بالتمني، وتركيب إسنادي فعلي: (فعل+ فاعل) على الشكل التالي.

(منادى + لو + تركيب إسنادي فعلي)، أو (تركيب إسنادي فعلي + تركيب إسنادي فعلي).

إذ تنوع التركيب الإسنادي الفعلي الثاني، وبقي الأول على حاله (أماه لو تعلمين)

// لو شاهدت

// لو رأيت

// لو حضرت

ويلاحظ بروز ذات الأنا في الأشكال التالية المهمة:

المسند (فعل أمر) + المسند إليه (ذات المعلم) + ذات الأنا (دعني، دع سبيلي، دع طريقي).

أو المسند (فعل ماضي) + المسند إليه (ذات الأنا) (اختطفت، جئت).

المسند إليه (ذات الأنا) + المسند (خبر) (أنا عائد).

المسند (أفعال) + المسند إليه (ذات الأنا) + (ذات الآخر) (جئتك، لأحمل ما، لن أقص الحقيقة).

أما ذات المعلم فقد تمظهرت في الأشكال التالية المهمة:

المسند (الفعل) + المسند إليه (ذات المعلم)-(ينجر السين)(ينجر بلا أنين)

المسند (الفعل) + (ذات المعلم) +المسند إليه (فواعل)-(تتوجه الأوساخ)

المسند (الفعل) + المسند إليه (ذات المعلم)+ (ذات الآخر)-(تجاهلت أعماق)

وبالمقارنة بين الذات (الأنا)، وذات المعلم نجد علاقتين مهمتين وهما:

المسند (أفعال) + المسند إليه (ذات المعلم)+ (المفعول)(ذات الأنا)-(دعني، دع طريقي)

المسند (أفعال) + المسند إليه (ذات الأنا) (المفعول)(ذات المعلم)-(جئتك)

وعلاقات فرعية وهي:

المسند (أفعال) + المسند إليه (ذات المعلم)-(ينجر السين)

المسند (أفعال) + المسند إليه (ذات الأنا)-(اختطفت)

المسند إليه (ذات الأنا) + المسند (الخبر)-(أنا عائد)

وعليه فإن لكل ذات تراكيب إسنادية فعلية، أو أسمية مستقلة بذاتها على سطح اللوحة، كما تعالقت ذات الأنا بذات المعلم في أهم التراكيب الإسنادية الفعلية، وتموقعت كمتعديات بعد المسند إليه (مفعولات).

أما ذات (أماه) فهي ذات مستقلة عن ذات المعلم، ومرتبطة بذات الأنا في تراكيب إسنادي فعلي مبني على أسلوب (يا أماه)، وأقتصر على علاقة التلازم بين النداء، والمنادة، وكذلك علاقة التعويض بتراكيب إسنادية فعلية متنوعة بعد التمني بالشكل:

تلازم: أماه لوتعلمين

// لوحضرت - تعويض1

// لو رأيت - تعويض 2

وبخصوص التراكيب الوظيفية (وحدات وظيفية) فقد طغى عليها طابع الوظيفة النسقية (الجر) بحروف الجر ووظيفة إنفعالية سياقية بحروف الإستفهام (أين، كيف، متى) وأداة التمني (لو).

ومن أهم الظواهر على هذه التراكيب ما يلي:

**التكرار**: المعتمد في تراكيب (أماه، لو...) دلالة على تطور التعبير، وتغييره في كل موقف ليلائم الصورة والمظهر الجديدين.

**الحذف**: في التراكيب الوظيفية الإنفعالية (من أين؟، إلى أين؟،...كيف ومتى؟)، والحذف أصدق تعبير من التعبير أحيانا، ويرى البعض أن الحذف ظاهرة لغوية بارزة في اللغة العربية يؤدي البحث في أبنيته،

وصوره إلى الكشف عن أسرار التركيب[1]. وكذلك الحذف في قوله (لو تعلمين...) وغيرها دلالة على حذف أمر هام تأتي تفاصيله عند استعراض بقية الأسطر لتحقيق عنصر المفجأة في التعبير.

**التقديم والتأخير**: في مثل قوله (على مشهد منه أختطفت) وفيه تقديم الجار والمجرور على التركيب الإسنادي للدلالة على أهمية الفعل السلبي في المعلم إزاء الحادث الواقع على الذات، وقد أكد الباحثون الجدد، والقدامى على أهمية هذه الظاهرة عند حدوث الفائدة المرجوة فلا تستطيع تقسيم هذا التقديم إلى مفيد، وغير مفيد[2]. ويرفضون التقديم الذي يؤدي إلى إخلال نظم الكلام، وهو ما يطلقون عليه مصطلح (التعقد)[3].

**التوليد**: تنطلق التراكيب الإسنادية (فعل+ فاعل) أو (متبدأ +خبر) من التراكيب الإسنادي الأساسي (النواة) في قوله (أماه)، وعند تحليل البنية العميقة التركيبية يتحول إلى (أنادي أماه) على الشكل:

(المسند+ المسند إليه+ المفعول (أماه)، ومن هذا التركيب تولدت تراكيب الرسالة المرسلة من باريس عبر اللوحة.

---

1. ينظر:سعيد حسين بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ص226
2. ينظر: المرجع نفسه ص207
3. ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ص206

أما في اللوحة (الملاك الوحشي) فيقول[1]. في وصف برج (أيفل) بباريس.

**ملاك بوحشية شرعية**
**يغمد أظافر قلبه في عيون الكلاب المعبودة**
**يهزأ من خوار الريح وعواء المنابر المسلوبة**
**يطأ بقوة التمرد الجفاف الملتف في خرق المحافل**
**يهشم التماثيل بنظرة منحوته من حديد**
**الكلمة المسعورة**
**عنف الجدران هو الصمت!**
**تكفهر من الرهبة أوجه الببغاوات!**
**لا ينحني للعبادة!**
**طويل بقامة أعوام الجوع**
**شرود بمنطق أمواج الكفاح**

**ملحمة مخبوءة في توقد الخطوات**

**زمن الطلاق لا محالة قادم**

**خبئي حيث شئت دفتر العلاقة الزوجية!**

**ملاك بوحشية التحدي**

**يعقر للأطفال كلمات المغفرة**

**تتخثر روائح الخلود في أسنانه**

**تتحول إلى مقبض نحاسي الفتل**

**فيفرز أغنية الميعاد**

إلى أن يقول:

**يمتص الوشم جراحات الذكرى**

**وينهك الصداع استقامة التماثيل (الكيخوطية)**

**زمن الزيف وركوب الولائم**

**ينهار تحت رحمة ملاك وحشي الوثب**

**فيتمدد الزيتون والسنابل**

**على موائد العائدين (...)**

---

1. الديوان ص59،61

إن أول ظاهرة تبرز على صدارة هذه اللوحة هي توصيف الناص للمعلم، وتقرير سلوكاته (ملاك بوحشية شرعية) في قالب تركيب إسنادي أسمي على شاكلة (المسند إليه + المسند) ثم توالت التراكيب الإسنادية الفعلية (فعل + فاعل) من مثل (يهزأ، يطأ، يهشم)، ثم العودة إلى التراكيب الإسنادي الاسمي المركب من تركيبين إسناديين أسمين (عنف الجدران هو الصمت) للدلالة على التعدد، والتأكيد في توصيف هذا المعلم، ثم يعود الناص بتركيب فعليين، وآخرين إسمين متواليين، وهما (تكفهر، ولا ينحني)، و(طويل بقامة، شرود بمنطق) إذ حذف بينهما المسند إليه (ذات المعلم)، لعدم الحاجة له لأن كل حدث يأتي سيقترن به، أو بتوابعه ويختم الناص هذه الوقفة بخطاب يعود فيه إلى ذكرى الذات المؤنثة بتركيب إسنادي (خبئي) وإلى ذكرى الزمن في تركيب إسنادي أسمي (زمن الطلاق -لا محالة- قادم).

يعود بعد الوقفة إلى ذات المعلم، ومن حيث أنطلق (ملاك بوحشية التحدي) بتركيب إسنادي أسمي شبه مكرر اعتمد فيه على التعويض (شرعية، التحدي) لتتوالى التراكيب الإسنادية الفعلية (فعل+فاعل) لينقل بها سلوكات هذا الوحش (ذات المعلم) وصفاته، ثم يختم اللوحة بتركيبين إسناديين مختلفين، ومتعاطفين (فيتمدد الزيتون، والسنابل على موائد العائدين).

لقد أظهرت التراكيب الإسنادية بنوعيها سلطسة على اللوحة مما أدى إلى إنعدام دور التراكيب الإضافية من

مثل (عواء المنابر المسلوبة)، (أوجه الببغاوات)، والتراكيب الوظيفية (الوحدات الوظيفية) و(التابعة) من مثل (بنظرة، من جديد، من الرهبة) أمام المواقع الشاهدة، والحاضرة، والمتحركة، مع التراكيب الإسنادية الفعلية (يهزأ من خوار)، (يطأ بقوه)، (تكفهر من الرهبة) (لا ينحني للعبادة)، ومع التراكيب الإسنادية الأسمية (طويل بقامة)، (شرود بمنطق)، (ملحمة مخبوءة في توقد الخطوات)، (ملاك بوحشية)، وهي ظاهرة بارزة في النص أدت إلى ضمور المفعولات مع التراكيب الإسنادية الفعلية، وحذف المسندات إليه (المبتدأ) في التراكيب الإسنادية الأسمية فكادت هذه الظاهرة أن تكون تلازما سائدا على سطح اللوحة.

ومن الظواهر التركيبية التي طرأت على أنساق هذه اللوحة ما يلي:

**الحذف والتقطيع**: الحذف في التراكيب الإسنادي الأسمي الأخير (على موائد العائدين (...)) دلالة على استمرار الحالة في ذات المعلم إلى الأبد مادام هذا الملاك جاثما على سطح الأرض، وعلى سطح اللوحة، أما التقطيع، والفصل فشاهده في التركيب الأسنادي الأسمي (عنف الجدران- هو الصمت)،(زمن الطلاق- لا محالة- قادم) فالجملة الأولى تقطيع بضمير الفصل، والثانية تقطيع بالجملة الاعتراضية.

وقد اعتمد في التركيب الأول على ضمير الفصل (هو) للدلالة على التأكيد، والتحقق في ذات المعلم من خلال جموده وصمته، وفي الجملة الاعتراضية بين المسند، والمسند إليه الدلالة على تحقق الفراق، أو الهروب من ذات هذا المعلم.

**التقديم والتأخير**: اقتصر تقديم ما حقه التأخير في التراكيب الإسنادية الفعلية بين الفاعل، والمفعول بتراكيب وظيفية، وتابعة من مثل (يطأ بقوه، الجفاف)، (تكفهر من الرهبة أوجه)، (خبئي حيث شئت دفتر..)، (يعقر للأطفال كلمات..) وهي ظاهرة تعبيرية تبرز صفات الحدث، وغاياته قبل وقوعه على الذوات الأخرى (المفعولات).

**المفارقة**: المفارقة في التركيب تنبع من إثبات الأشياء، ونفيها بأدوات خاصة، والمفارقة في النص بين (لا ينحني للعبادة) ≠ (طويل بقامة..)، هي مفارقة تركيبية بين التركيب الإسنادي الفعلي (ينحني)، والتركيب الإسنادي الأسمي (طويل..) فتؤول المفارقة إلى إتحاد المعنى بين النفي والإثبات (لا ينحني= طويل).

**التوليد**: تنطلق التراكيب الإسنادية بنوعيها الأسمية، والفعلية من تركيب أساسي نووي (ملاك ذو وحشية شرعية)، لتتفرع من كل لفظة في هذا التركيب تراكيب أخرى على الشكل:

ملاك ← طويل بقامة، شرود بمنطق...(تراكيب إسنادية إسمية).

بوحشية ← يغمد، يطأ، يهشم، تكفهر، لا ينحني، يعقر، يفرز، يمتص (تراكيب إسنادية فعلية).

شرعية ← عواء المنابر المسلوبة، زمن الطلاق، دفتر العلاقة الزوجية، كلمات المغفرة، زمن الزيف... (وهي تراكيب إضافية).

**د.حقول الدلالة في العلم**:

وقف الناص من خلال بعض الألواح وقفة تقدير وإعجاب بأعلام الشعر والثورة وخاصة شعراء أسبانيا وأمريكا الوسطى، وعلى رأسهم (غارسيالوركا) الشاعر الأسباني الكبير (1898-1936م)* صاحب أول ديوان له سنة 1920 (كتاب القصائد). ولقد تأثر الناص بأعماله وتوجهاته الأدبية، والثورية، وحاول الناص من خلال لوحة (إلى غارسيالوركا) تمرير خطاب إلى الذات الأخرى عن طريق الوقوف على العلم إذ يقول في هذه اللوحة[1].

**هنا تجردني، على مقربة منك**
**هنا أمام عينيك اللتين أثمرنا**
**زيتونة غجرية (...)**
**هنا تجدني قريبا من عينيك**
**ملطخا بإحمرار الثورة**
**معفرا برمال الصحاري القصية**

---

* ينظر في حياة العلم ضمن كتاب، عبد الله حمادي، (مدخل إلى الشعر الأسباني المعاصر)، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985 ص63 وما بعدها.

1. الديوان ص63

**رسول شعبي بزهرة بدوية خزامية**
**الومضات!**
**بصهوة بربرية تقيد المسافات**
**رسول قومي بسوسنة عربية**
**ذاوية القبسات**

*******

**أخي طال المدى**
**يا أبن أمي فاض الأسى!**
**دماؤنا في جبين الأطلس الغلاب**
**قد أينعت ثمراتها القدسية**
**وصلصة رصاص النور نضدت لحنا**
**تلألأ على جبين السهوب السندسية!**
**وضحايا ثورتي البرية استحالوا أيضا**
**يعانق الأفلاك السماوية**
**أخي: يا أبن من عض الزمان ركابهم!**

**جئتك اليوم وحيدا من ذرى الأوراس**

**وأحراش البراري**

**حاملا عزة شعب ندر الثورة**

**في حقل الزمان !!**

**فدريكو: جئت لأنفض غبار النسيان عن عينيك**

**جئت لأرشق على لحدك زهرة سميتها: أندلسية**

*******

**جئتك اليوم لأحمل رفاة أغانيك**

**الغجرية، وأحرقها في معبد ثورتنا النارية**

**أخي جئت لأحملك إلى شعبي**

**إلى من أنبت الشمس في ظلام الأماسي**

**إلى هناك (...) بعيدا عن أعين الدماء**

**بعيدا قرابة نخلة شماء**

**لأشيد لك هيكلا مكلالا بالملاحن البدوية**

**أخي أنهض وعجل**

**ألا ترى صوب جنوب السراب**

**شبح ذرى –الهقار-**

**هيا (...) لتبارك قدومك**

**معاهد الثوار**

وبتتبع الطريقة السالفة في رصد المكونات الدلالية التي تعتمد على القرابة المعنوية وعلى السياق النصي داخل حقل دلالي واحد نرصد ثلاثة حقول رئيسة تتكون من حقول فرعية (ألفاظ عامة) وهي:

**<u>حقل الموجودات</u>:** ويتفرع إلى ثلاثة حقول فرعية وهي:

حقل الأعلام: ونجد به (الأوراس، فدريكو، الهقار)

حقل الموجودات الحية: عينيك (مكررة)، رسول شعبي، رسول قومي، أخي (مكررة عدة مرات)، يا أبن أمي، ضحايا، يأبن من، إلى شعبي.

حقل الموجودات الجامدة: زيتونة، عرينك، برمال الصحاري، بزهرة، بسوسنة، دماؤنا، ثمراتها، الأفلاك، ذرى الأوراس، أحراش البراري، نخلة، هيكلا، لحدك، رصاص النور، الشمس، معاهد الثوار.

**<u>حقل المجردات</u>**:ويتفرع إلى حقلين أساسين وهما:

حقل الزمان والمكان: هنا، مقربة، هنا أمام، قريبا، الزمان، اليوم، هناك، بعيدا، قرابة، جنوب السراب، المسافات، ظلام الأماسي.

حقل المجردات المعنوية: إحمرار الثورة، المدى، الأسى، جبين الأطلس، حنين السهوب، ركابهم، عزة شعب، الثورة، حقل الزمان، غبار النسيان، رفاة أغانيك، معبد ثورتنا، أعين الدماء، شبح ذرى الهقار، قدومك.

**حقل الأحداث**: ويتفرع إلى حقلين أساسين وهما:

حقل الهيئة والصوت: ملطخا، معفرا، القصية، خزامية الومضات، بربرية، عربية، ذاوية القبسات، الغلاب، القدسية، صلصة، لحنا، السندسية، البرية، السماوية، وحيدا، حاملا، النارية، شماء، البدوية، غجرية، الملاحن، مكللا.

**حقل الحركة**: تجدني (مكررة)، تقيد، أثمرتا، أينعت، نضدت، تلألأ، أستحالوا، يعانق، عض، جئتك (مكررة). جئت لأنفض، سميتها، لأحمل، وأحرقها، لأحملك، أنبتت، لأشيد لك، أنهض، وعجل، إلا تدري، لتبارك،هيا.

وللوهلة الأولى يمكن عن طريق الملاحظة الشكلية رصد بعض النقاط الهامة وهي:

- تكرار بعض الألفاظ من مثل (عينيك)، (أخي)، (جئتك) من حقلي الموجودات، والأحداث، فالأولى والثانية خاصة بذات العلم ليكون شاهدا عينيا على وقوف الناص، وعلى علاقة هذا الناص به، والثانية تشهد على وفاء وتعلق الذاتين (ذات الناص وذات المعلم).
- حقل الإعلام: اعتمد على التصريح بالمعالم الطبيعية (الأوراس، الهقار)، وهي معالم من ذات الناص يعود إليها لربط علائقه بالعلم (فدريكو غارسيالوركا)، فالأوراس هي الثورة (عند الناص)، و(الهقار) هو تاريخ الوطن.
- اعتمد حقل الزمان، والمكان على مختلف الوضعيات التي يكون فيها الناص (هنا، قريبا، هناك، بعيدا) كما اعتمد الزمان على الإطلاق وعلى اليوم بنهاره، وظلامه.
- حقل الموجودات حفل بالمظاهر الطبيعية، جنوبها، وشمالها (ذرى الأوراس، برمال الصحاري)، وتعدى إلى الأفلاك (الشمس).

حقل الموجودات المعنوية: ربط فيه الناص بين الحقيقة، والمجاز ربط التضام (الإضافة) ليزيد التعبير شساعة واحتواء (احمرار الثورة)، (أعين الدماء) (رفاة أغانيك).

- حفل حقل الأحداث بصور الحركة (أفعال متنوعة) وصور الهيئة (ملطخا، معفرا، وحيدا) التي تعلقت بذات الناص، وبينت شدة الوفاء والتعلق، وصور الأصوات الدالة على ثورة ذات الناص، وثورة العلم (النارية، صلصة، لحنا..).

أما أهم العلاقات الدلالية الأفقية داخل الحقول نجد:

- علاقة الاحتواء (الأفلاك، الشمس)، (الزمان، اليوم)، (ثمراتها، زيتونة)، (جبين الأطلس، جبين السهوب)، (هيكلا، لحدك).
- علاقة التنافر (الأوراس، الهقار) (بربرية، عربية، غجرية).
- علاقة التدرج (هنا أمام، هناك، بعيد)، (الزمان، اليوم، ظلام الأماسي)، (بذر، أنبتت).
- علاقة الاشتقاق (مقربة، قريبا، قرابة)، (الملاحن، لحنا).
- علاقة الترادف: والترادف هو ما اختلف لفظه واتفق معناه[1]. ونجد منه (البدوية، البرية)، (رسول شعبي، رسول قومي)، (السماوية، شماء).
- علاقة التطابق (أخي، يا أبن أمي)

---

1. ينظر صبحي التميمي: هداية السالك إلى القمة بن مالك ج2، دار البعث، قسنطية (الجزائر) ط2، 1990 ص263

- علاقة التضايف (هيا، عجل)
- علاقة التضاد (ملطخا، مكللا)

أما أهم علاقات الدلالية العمودية بين الحقول فنجد:

- علاقة الترادف (المدى، المسافات، القصية) (دماؤنا، احمرار الثورة) (عرينك، معاهد الثورة)
- علاقة احتواء (دماؤنا، أعين الدماء) (الزمان، حقل الزمان)
- علاقة تلازم (أينعت، ثمارها) (رصاص النور، صلصة النارية)، (ضحايا، لحدك)،(ملطخا، دماؤنا)
- علاقة تنافر (جئتك، قدومك)

وبالعودة إلى العلاقات الأولى نجد ما يلي:

- غابت علاقة الاحتواء في حقل الأحداث لأن تعبير الناص منع تداخل أحداث الحركة والصوت والهيئة فيما بينها بل وقف على كل حركة، وكل صوت، وكل هيئة، لتتخذ من ذواتها صورا لا تكرر بل تتعدد بتعدد وقفات الناص على العلم.
- اعتمد التنافر على حقل الإعلام، وحقل الهيئة، لإحتفاظ هذه المكونات بماهيتها الطبيعية (الأوراس، الهقار) وماهيتها القومية (البربرية، عربية، غجرية)

- اعتمد التدرج على التدرج الزماني، والتدرج المكاني (وضعيات متعددة)، وكذا على تدرج الفعل نحو التطور (بذر، أنبتت)، أو إلى غاياته (أينعت، ثمراتها).
- اعتمد الترادف على التوصيف الإيجابي (السماوية، شماء)، (رسول شعبي، رسول قومي).
- انتقل التعبير عبر ثلاثة علاقات من التطابق في الموجودات الحية (أخي، يا أبن أمي) للتأكيد إلى التضايف في بعض الحركات (هيا، عجل) ثم التضاد (ملطخا، مكللا)، وهو في سياق النص تلازم بين (الثورة والاستقلال).
- سيطرت المكونات الدلالية في حقل الموجودات (جامدة، وأعلام) على جل العلاقات، وتلتها المكونات الدلالية في حقل الأحداث ثم المكونات الدلالية في حقل المجردات كعوامل مساعدة على ربط الموجود المحقق بالهيئة، والصورة، والحركة.

أما في العلاقات العمودية الثانية بين حقول فنجد ما يلي:

- عمل الاحتواء على تشخيص الموجود (دماؤنا، أعين الدماء)، وتجسيد الزمان (الزمان، حقل الزمان).
- عمل الترادف على تعميم المعنى (دماؤنا، احمرار الثورة)، (عرينك، معاهدة الثورة)
- عمل التنافر على التجاذب (جئتك، قدومك) بين الذات، والعلم.
- تنوعت وظائف التلازم بين بلوغ الذات (ضحايا، لحدك)، (أينعت، ثمارها)، وتحديد المادة (ملطخا، دماؤنا) وتحديد الحاسة (رصاص النور، صلصة).

ونلاحظ من خلال هذا الرصد، والمقارنة بعض الظواهر، والإتجاهات الدلالية التي طفت على سطح اللوحة وميزت تعبير الناص ومنها:

**التعميم الدلالي**[1]: وهو عندما يتحول مدلول الكلمة الخاص إلى مدلول عام، ومن صوره (نضدت لحنا) فالتنضيد خاص بالجمادات عندما ترتب على أشكال معينة، واستعملت هنا بمعنى محسوس (لحنا).

**الرقي الدلالي**: تقوى الدلالة، وترتقي في بعض الأنساق من مثل (رسول شعبي)، (رسول قومي) فكلمة رسول تقرن في الأذهان بصاحب الرسالة السماوية لكن الناص وظفها توظيفا راقيا لتتعدى وظيفة (المبعوث) إلى وظيفة صاحب الرسالة اليقينية.

**التخصيص الدلالي**: تحويل بعض المدلولات العامة إلى مدلولات خاصة من مثل (ثمراتها القدسية) فلفظة (قدسية) تقرن بما هو أبدي لا يزول ولا يذبل، كالثورة، والدين، وغيرها، وقد قرنها الناص بالثمرات.

كما خصص لفظة (أندلسية) بالزهرة في قوله (جئت لأرشق على لحدك زهرة سميتها أندلسية) فنقل هذا المعنى القومي ليقرنه بالنبات ذي الطابع العام والشامل.

أما في لوحة (بكائية إلى نيرودا) وهو شاعر شيلي ولد سنة (1904) وتوفي سنة (1973) وهو من الشعراء الذين أعجب بهم الناص بعد المتنبي وله دواوين شعرية أهمها (أشعار القطبان، مسكن في الأرض)*. يقول في مقطع حافل بأعلام الطبيعية، والشخصية[3].

**من سيعيرك الصبر يا أرض الأدغال**

**يا روابي (الأندين)!**

**يا مرتفعات (ماتيشو يتشو)**

**يا أكتاف كوبا المحترقة!**

**ويا أفران النحاس النارية**

**ويا قرى أندلسية متناثرة**

**كيراع في الليل البهيم؟**

**من سيرفع لحن الشعر لقمة**

---

1. ينظر: عبد الجواد ابراهيم، دراسات في الدلالة والمعجم ص96،97

* ينظر في ترجمة الشاعر ضمن كتاب عبد الله حمادي: اقترحات من شاعر الشيلي الأكبر (بابليونوردا) ديوان المطبوعات، الجزائر ص11،39

2. الديوان ص 46،48

**للجوع، والأبدية؟**

**لن يعود ولن يموت**

**ولن يعود الحب يهفو من شفاه**

**(ماريسول) و (ماريسمبرا)**

**ولن يعود خبز الفقراء**

**وأحر قلباه**

**ولن يدرس العمر تحت سنابك الأعداء**

**نيرودا! أين أنت !**

**هل استجبت لنداء -لوركا-**

**مع شعاع الفجر!**

**أم ركبت للقاء -وتمان-**

**مع أطيار الشبيبة؟**

**أم عثرت في حفرة النوم الأخير**

**فقبلت الهزيمة**

وعند رصد الحقول السابقة نجد أهمها في:

**<u>الموجودات</u>**: وتنقسم إلى **أعلام**: الاندين، ماتشوتيشو، كوبا، ماريسول، ماريسميرا، نيرودا، لوركا غارسيا وتمان.

**موجودات جامدة**: يا أرض الأدغال، يا روابي، يا مرتفعات، يا أكتاف، يا أفران النحاس، يا قرى، سنابك الأعداء، حفرة النوم، لقمة للجوع، خبز الفقراء.

**المجردات**: وتنقسم إلى **معنوية**: الصبر، لحن الشعر، الأبدية، الحب، وأحر قلباه، العمر، لنداء، شعاع، للقاء، أطيار الشبيبة، الهزيمة.

**الزمان والمكان**: الليل، الفجر، أين أنت

**الأحداث**: وتنقسم إلى **الحركة**: سيعرك، سيرفع، لن يعود (مكررة)، لن يموت، يهفو، لن يدرس، هل استجبت، أم ركبت، أم عثرت، فقبلت.

**الهيئة والصورة**: المحترقة، النارية، متناثرة، البهيم، الأخير.

من خلال هذا الرصد نجد ما يلي:

- حقل الإعلام حافل بأسماء المكان (الأندين، ماتشوبتشور...) وأسماء أعلام الشعر الأسباني ومنهم (لوركا) المذكور في اللوحة السابقة، وماريسول، وماريسمرا، ووتمان.
- حقل الموجودات: حافل بالجمادات الطبيعية (جبال، قرى، أفران) المسبوقة بالنداء كمعالم برزت على الصورة.
- حقل الزمان: اقتصر على الليل، والفجر، ولم يحدد المكان (أين أنت).
- غلب على حقل المجردات المعنوية الإحساس الذاتي بمكونات (الصبر، الحب، وأحر قلباه، لحن الشعر..)
- غلب على حقل الأحداث طابع الاستقبال المسبوق بالاستفهام (من سيفعل)، والجواب مجسد بالنفي في (لن يفعل). لدلالة على استحالة عودة المعبر عنه في زمان الاستقبال.
- غلبت تعابير الثورة والنشاط على الصورة والهيئة (المحترقة، النارية، متناثرة).

أما أهم العلاقات الأفقية نجد:

- الترادف (يا روابي، يا مرتفعات)، (المحترقة، النارية).
- الاحتواء (لقمة الجوع، خبز الفقراء).
- التضاد (لن يعود، لن يموت).
- التدرج (لنداء، للقاء).

أما أهم العلاقات العمودية الدلالية نجد:

1. التلازم (الحب، فقبلت)، (الليل، البهيم).
2. الترادف (حفرة النوم، لن يعود).
3. التضاد (حفرة النوم، الأبدية).

بالمقارنة بين العلائق، والحقول نرصد درجة السيطرة، ونوعية الارتباط بين الحقول كما يلي:

1. الترادف بين حقلين أساسيين (الموجودات، الأحداث) وفق ترادف داخلي (داخل الحقل الفرعي في الموجودات والأحداث) (يا روابي، يا مرتفعات)،(المحترقة، النارية)، وترادف خارجي بين الموجودات والأحداث (حفرة النوم، لن يعود).
2. التلازم بين حقلين أساسيين (المجردات، الأحداث) وفق تلازم خارجي بين المجردات والأحداث (الحب، فقبلت)، (الليل، البهيم).
3. التضاد بين حقلين أساسيين (الموجودات، المجردات) (حفرة النوم، الأبدية) تضاد خارجي، وتضاد داخل الحقل الفرعي للأحداث (لن يعود، لن يموت).
4. الاحتواء في داخل حقل الموجودات.
5. التدرج في داخل حقل المجردات.

ومنه يرتب الترادف كوظيفة أساسية، وأكثر نشاطا من العلائق أخرى (ترادف داخلي، وخارجي)، إذا يربط بين حقول الجوامد، والهيئة، والحركة، فتتجسد هذه المكونات كصور في خدمة التعبير، وفي تدعيم حقل الإعلام الأساسي على الشكل:

الجامد ـ يا روابي ـ دعم ← العلم (الأندين)، يا مرتفعات ـ دعم ← العلم (ماتشويشو)
الهيئة ـ المحترقة ـ دعم ← العلم (اكتاف كوبا)
الحركة ـ لن يعود الحب ـ دعم ← العلم (من شفاهماريسول، والمارسميرا)
الجامد ـ في حفرة النوم ـ دعم ← العلم (نيرودا)

أما علاقة الاحتواء، والتدرج، فكانتا علاقتين بسيطتين لم تخرجا من حقل الموجودات (لقمة الجوع، خبز الفقراء)، (لنداء، للقاء) وتدعم هذه الأخيرة حقل الإعلام وفق الشكل:

الجامد ـ لقمة الجوع ـ دعم ← من سيرفع لقمة الجوع(من العاقل المحهول؟!)
الجامد ـ خبز الفقراء ـ دعم ← لن يعود خبز الفقراء (أعلام مجهولة ؟!)
المجرد ـ لنداء ـ دعم ← لوركا
المجرد ـ للقاء ـ دعم ← وثمان

## 3. التعبير الجمالي بالصور الفنية:

بعد المعالجة اللغوية وفق مستويات الصوت، والمعجم، والتركيب، والدلالة في إطار التعبير في دائرة الأنا ودائرة الآخر تندرج فيه خطابات الأنتم، والأنت، والمعلم، والعلم انطلاقا من مصدر ذات الأنا الناصة، يطفو الجانب الجمالي متمثلا في التشكيل الفني من خلال الصور الخيالية الفنية التي تعكس الجانب الأدبي كما تعكس البعد الفكري، والواقعي، والنفسي لذات الناص، ولهذا التعبير بروز كبير في لوحات هذا الديوان (قصائد غجرية) من خلال إيقاع هذه الصور المختلفة شكلا، ومضمونا.

وقبل الخوض في رصد أهم الصور وتصنيفاتها نشير إلى أن هذه المعالجة ستتم وفق التقسيم المعتمد على التعبير في دائرة الأنا والتعبير في دائرة الآخر مركزين على توارد هذه الصور، وطبيعتها بمنظور حديث بعيد عن الصور الشكلية البلاغية القديمة التي اعتمدها البلاغيون القدامى، ولقد أشار ابن منظور في لسان العرب إلى ما يشير للصورة وفي مادة (صور)[1]. يقول في أسماء الله تعالى: ((المصور، وهو الذي صور جميع الموجودات، ورتبها فأعطى كل شيء منا صورة خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها على إختلافها

وكثرتها...ابن سيدة: الصورة في الشكل ... والجمع صور، وصور، وصور، وقد صوره فتصور،.. كما قال ابن الأثير ((الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء، وهيئته، وعلى معنى صفته)) أما التصور فله معنى آخر)) [2].

1. ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع (ر) ، دار صادر بيروت (لبنان) ط1، 1990م ص473
2. صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ص74

يرتبط بمرور الفكر بالصور الطبيعية الواقعية التي سبق أن شاهدها، وإنفعل بها الشاعر، أو الكاتب، ثم أختزلها في ذهنه، فيقوم بإبرازها أثناء التعبير في شكل فني.

والصورة في الأدب تستعمل في العادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات، واستعمال الصورة هذا الاستعمال حديث في الأدب، والنقد، والبلاغة لأن العرب القدامى كانوا يستعملون لفظ (الإستعارة) للدلالة على بعض ما تدل عليه كلمة (الصورة) في الاستعمال الحديث، ويتسع مدلولها حيث يشمل مدلول بعض العناصر، أو بعض الألفاظ (كالتشبيه والمجاز والكناية) كما أن مدلول الصورة يشمل أيضا عبارة الأسلوب في التعبير، والخيال الذي يكون العاطفة ويصورها[1]. فبرز التعبير بذلك عملا أدبيا كاملا باعتبار ما يصوره من تجارب شعورية، وليس ما تحمله من ألفاظ وعبارات فقط.

لقد تناول نقاد الغرب مفاهيم الصورة، وتعددت أصنافها بتعدد المذاهب الأدبية الفكرية، وفق نظريات معينة، وخلفيات فلسفية محددة عند الكلاسيكيين، والرومانتيكين، والرمزيين، والبرناسيين، وغيرهم، وتتحدد هذه المفاهيم في كون الصورة جانب فنيا، وجماليا في التعبير الأدبي إذا يرى (جان بارتليمي) أن الصورة كمبدأ أساسي في التعبير الأدبي هي مصدر جمال، فكلمة (Farma) التي تعني، وتترجم في اللاتينية إلى الصورة وتعني الجمال[2]. كما تأثر النقاد العرب بالتيار الغربي الوافد، وتناولوا الصورة وفق هذه المفاهيم المتعددة إلا أنهم صنفوها إلى مفهومين أساسيين[3]:

- المفهوم الأول: يقف عند حدود الصورة البلاغية الشكلية في التشبيه والمجاز.
- المفهوم الثاني: حديث ينظر إلى الصورة البلاغية بوصفها صورة ذهنية، وصورة بصفها رمزا.

ومنه اتخذت الصورة وفق المفهوم الثاني، وفي إطار الاتجاهات، والدراسات الحديثة معالم تتضح في ذلك التشكيل اللغوي الذي يكونه خيال الفنان من معطيات متعددة ((يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية، والعقلية ))[4]. التي يقدمها الشاعر أحيانا في صور حسية.

1. ينظر: المرجع السابق ص75

2. ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس بيروت (لبنان) ط2، 1981م ص30
3. ينظر: المرجع نفسه ص15
4. المرجع نفسه ص30

نفهم مما سبق أن الصورة الحديثة قد انتقلت من المفهوم القديم الذي يعتمد على رصد العلاقات الشكلية الطبيعية من خلال عناصر التشبيه، والاستعارة، والكناية، وعناصر البديع بمعزل عن الجوانب النفسية، والفكرية، والشعورية للشاعر، ولغايات الإقناع العقلي إلى مفهوم حديث يعتمد على هذه العناصر (التشبيه، الاستعارة، وغيرها)، لكن في أشكال تعبيرية شعرية تنقل إحساس الشاعر إلى المتلقي، فتبرز إنفعاله وتخاطب ذهنه لغايات أخرى بعيدة عن الإقناع العقلي، وقريب، ومن إظهار الأبعاد الخفية من وراءها، وربما الوصول إلى التمويه، والغموض، والتشويش مما يحدث في المتلقي سعيا، ونشاطا دؤوبا في توظيف القدرات العقلية، والذهنية، والشعورية، والنفسية في إدراكها.

## أ.التشكيل التصويري في دائرة الأنا:

من خلال تصفحنا للوحات الديوان، والتي صنفت في دائرة الأنا، وعولجت وفق مستويات الصوت والمعجم، والتركيب، والدلالة رصدنا أصنافا عديدة من الصور التي تواردت على أسطح هذه اللوحات ومنها:

**صور تشخصية** (Personnification): هي صور خلعت على الأشياء المادية، والمعنوية المجردة بعض الصفات، والمشاعر الإنسانية الحية، بطريقة الاستعارة في منظور البلاغة القديمة، إذا تعرف الاستعارة بأنها وضع الكلمة للشيء مستعارة من موضع آخر[1]. وهي تمنح الأسماء الملائمة لما لا يمكن أن يسمى[2]. كما تؤسس هذه الأخيرة (الاستعارة) على التشبيه بين غير المتشابهات، فتقوم على علاقة لا منطقية، وعبث بالحدود، وخلط بين الفكر، والإحساس[3]. وسنعمد في هذا النوع، أو الصنف إلى إنشاء جدول بياني يلجأ إلى الرصد الكمي، والكيفي لأهم هذه الصور، وعلاقتها بالتعبير، وبعناوين هذه الألواح.

| اللوحة | الصورة الشخصية | طريقة التشخيص | إيحاءات التعبير |
|---|---|---|---|
| الوعد ..... | (الأرض لم تبتدع بعد كل شيء) | تشخيص الجامد | انعدام فعل الإبتلاع دلالة على الأمل والوعد به |
| همسة..... | (بين الأمل والرجاء تنشق المواعيد) | بالاستعارة المكنية | همسة إحباط في ذات الناص |
| الكشف..... | (نفضت يدي فاستراح الغبار) | .....// | الكشف في الذات بالحركة وفعلها |
| الكشف..... | (وسافر حلمي...) | .....// | الكشف عن الذات بالتأمل |
| الكلمة المشهرة..... | (تمطط جحوظ عيون المقابر) | .....// | الكلمة ثورة في الواقع المادي والمعنوي |
| التوتر..... | (يتواجد ..على وريد النجاة) | .....// | فعل التوتر في واقع الذات وحياته |
| مزقي تمثال الذكرى..... | (إلى ضفاف النهر يتبعني شذاك) | .....// | إتحاد الذات مع الذكرى |
| مزقي تمثال الذكرى..... | (دعيني في قبضة البحر) | .....// | الهروب من الذكريات والاستسلام إلى سلطة الطبيعة |

| | | | |
|---|---|---|---|
| حين تهجرني الذاكرة..... | (لا واحة.. يعصر من خدها) | ...../..... | العودة إلى الذكرى من خلال الطبيعة |
| حين تهجرني الذاكرة..... | (فأجهش بالبكاء في كذب المرايا) (فينام التخاطب) | ...../..... | العزلة والمعاناة الذاتية |
| الهـــروب داخـــل ســـنوات الضوئية | | ...../..... | رؤية الواقع بمنظور سلبي وراكد |

1. ينظر: احمد بن فارس، الصاحبي (تعليق) أحمد حسين بسيح، دار الكتاب العلمية بيروت (لبنان) ط1، 1997م ص154
2. ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي ص24
3. ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية دار الأندلس بيروت (لبنان) ط3، 1983 ص156

أن ما يميز هذه الصور الشخصية في تواردها هو انتقال الناص عبر المشاهد الطبيعية الجامدة، والمعاني المجردة إلى التعبير عن انفعالات النفس السلبية إزاء الواقع فكانت هذه الصور بمثابة مشاهد حسية يبث فيها الناص الأفعال، والصفات لتساهم في بروز الحدث الدرامي، فاعتمد على عنصر الاستعارة لربط العلاقات بين الأشياء الخارجية المنفصلة، والمشاعر، والأفكار الداخلية الباطنة، لذا تعد مبدأ جوهريا، وفي ذاك يرى (أرسطو) أن أعظم شيء في الشاعر أن يكون سيد الاستعارات لأنها علامة العبقرية[1].

**صور تجسيدية**: وهي صور تجسد الفكرة المجردة في أشكال مادية محسوسة وأهمها:

| اللوحة | الصورة الشخصية | طريقة التشخيص | إيحاءات التعبير |
|---|---|---|---|
| الكشف..... | (تسلقت كل شعاب الحديث) | تجســـيد المعنـــى بالاستعارة المكنية | الإحاطة بأنواع الإفصاح والتعبير |
| الكشف..... | (فأيقنت أن الزمان تلاشى) | ...../..... | الخروج عن إطار الزمان (الضياع) |
| التوتر..... | (يتفجر التحاس بالاغتراب) | ...../..... | الغربة والعزلة الذاتية |
| مزقى تمثال الذكرى..... | (يداي...مضمختان بذكراك) | ...../..... | التورط وسلطة الذكرى |
| مزقى تمثال الذكرى..... | (في ساحة ذاكرتك) | ...../..... | سلطة الذكرى |
| حين تهجرني الذاكرة..... | (خطـاب تاريخهـا الملفـوف على عنقي) | ...../..... | سلطة الذكرى |
| حين تهجرني الذاكرة..... | (تستنزف المقادير) | ...../..... | الإحساس بالفناء وقرب النهاية |
| الهروب داخل سنوات الصوتية.. | (صـناديق الاقتـراع ملطخـة بغبار الوحدة) | ...../..... | الإحساس بالفتور والعزلة |
| الهروب داخل سنوات الضوئية.. | (تساقط أوراق الأعوام) | ...../..... | الإحساس بمسابقة الزمن وتسارعه |
| الهروب داخل سنوات الضوئية.. | (وينمو تعفن التوسل) | ...../..... | الإذلال والمهانة جراء الموقف |

يلاحظ من خلال هذا الجدول لجوء الناص إلى تجسيد المعاني المجردة (الزمان، الإحساس، الذاكرة) للتعبير عن مظاهر الغربة، وتصوير الحالة النفسية من خلال الذاكرة الأليمة، وموقف الزمان السلبي عن طريق الاستعارة دائما، كما نلاحظ عدم ارتباطه بالطبيعة الحية، لأنها مجسدة في واقعها، ولجأ إلى الخيال الفني فكسر الحاجز ((الذي يبدو عصيا بين العقل، والمادة فيجعل الخارجي داخليا، والداخلي خارجيا))[2]. بذلك تقوم الاستعارة في خدمة الخيال بإظهار الطاقات الخيالية، والتشكيلية، والأداء الجمالي بتحطيم الحدود والفواصل، فيدمج الطرفان في صورة واحدة حتى، ولو كانا منفصلين فتقوم بدور التشخيص، أو التجسيد.

**صور حسية**: وهي صور تجريدية لا تخاطب إلا الذهن، فتنقل الأشياء المحسوسة إلى أخرى معقولة، أو المعقولة إلى أخرى معقولة مجردة أكثر منها، فتلجأ إلى التصوير الحسي، فيبرز الإحساس البصري، والسمعي، والشمي، والذوقي، واللمسي، والحراري، والحركي، والسلوكاتي، والعقلي[3].

1. ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ص121،126
2. المرجع نفسه ص27
3. ينظر:عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ج1، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة (مصر) 1997 ص26

ويعتبر البعض أن التصوير بالحواس هو ميزة في الأدب لتعاون كل الحواس، وكل الملكات في إثارة العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية[1]. فتتراسل الحواس في شكل وصف مدركات حاسة ما بمدركات حاسة أخرى، وهذا النقل البارع وسيلة في إبراز الأثر النفسي الواحد في ذات الشاعر، أو الناص[2].

وبالعودة إلى اللوحات نرصد ما يلي:

| اللوحة | الصورة الشخصية | طريقة التشخيص | إيحاءات التعبير |
|---|---|---|---|
| همسة..... | (من وراء الإبتسامة الصفراء | تلوين المجرد (صورة لونية)..... | الخداع والمراوغة |
| الكلمة المشهرة..... | (تلك الآمال المضيئة في الخلاء) | إضاءة المجرد (صورة لونية)..... | دلالة على الأمل والتطلع إلى المستقبل |
| مزقي تمثال الذكرى..... | (وتتحطم أمام نظراتي الصامتة) | إنطاق المجرد أو إسكاته (سمعية). تراسل النظر مع السمع (سمعية).. | الخضوع والإستسلام للذكرى |
| حين تهجرني الذاكرة..... | (وينساب حثيث الرمل على كتفي) | تصوير سمعي للملموس (تراسل السمع والحركة) | الإحساس بالفتور والإنهزام |
| الهروب داخل سنوات الضوئية | (تتهاوى أوراق الصدر صفراء) | تلوين الملموس (صورة لونية)..... | الإحساس بالفشل وانقضاء الأجل |

لقد ربط الناص أحاسيسه، ومشاعره المختلفة بسلوكات المعاني المجردة، والملموسة، فأكسب بعضها ألوانا، أو أشعة، وبعضها الآخر صمتا، وأخرى ناجمة عن فعلها (حركاتها). وكل هذه المظاهر اعتمدت على الوصف المأسوي، فقرن بعض الصفات ببعضها بعضا (النظر والسمع)، (السمع والحركة) لتساهم في بروز الأثر النفسي الواحد والموحد.

**صور أخرى**: أورد الناص صورا أخرى ساهمت بدرجة أقل في الكشف عن الانفعال، والفكرة، والشعور، ومن هذه الصور:

**صور تقريرية**: وهي صور خيالية تكسوها العبارة التقريرية النثرية اعتمد فيها على عنصر التشبيه من مثل: (ركام المحرومين) في لوحة (عبرة) ينقل فيها تحدي هذه الدنيا للضعفاء، وانحيازها للأغنياء فشبههم بالركام.

- (إنها انتفاضة مسعورة) في لوحة (الكلمة المشهرة) شبه فيها الكلمة بالانتفاضة التي تقلب الموازين في واقع الحياة الأليم وهي كلمة حق أولت لغير الحق.
- (إذا ما ألتقينا حسبناه شبحا)، و(إذا ما ركبناه ضننناه عصا الأطفال) صور فيها الناص غبار الطريق بالشبح للدلالة على الرعب، والخوف من اللاحقين، والحمار كعصا أطفال للتعبير عن حقارته، وذلته وذلك في لوحة (إلى حادي الحمار).

الكناية والمجاز مثل: (لا حمامة.. بغصن ثلجي المنقار) في لوحة (حين تهجرني الذاكرة) وبها كناية عن

1. ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ص8
2. ينظر: مصطفى السعدي، التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، المعارف الأسكندرية (بدون تاريخ) ص95، وينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي... ص32

بياض المنقار للدلالة على أن السلام الأبيض الذي ترمز إليه الحمامة امتد إلى بياض منقارها، وانتفى بوجود النفي قبل الصورة. والمجاز في قوله ((دعيني أسكن هذه الضفاف)) فالسكن للبيت، وليس للضفاف، وقد أكتفى الناص بالضفة لأنها أنسب مكان للتطلع إلى الأفق الواسع.

**صور وهمية**:أدت إلى الإبهام عوض الكشف، فلم تعط مدلولا مباشرا، ولم تسعف في استخلاص معنى محدد، فهي بذلك توحي بالغامض من زوايا النفس، وتشع بغير المحدد فيها[1]. ومن أمثلتها على الألواح:

في الكلمة المشهرة: (تخرق ضبابية الحناجر) فلا علاقة بين الضباب، والحناجر.

في مزقي تمثال الذكرى: (وذراع مائية تمتد نحوي) فلا علاقة بين الذراع، والماء.

(فأنصهر كالغراب) فلا علاقة بين الإنصهار، والغراب.

في حين تهجرني الذاكرة: (يستسلم رأسي للضباب) فلا علاقة بين الرأس، والضباب.

**صور مركبة**: تتزاوج الصور الجزئية مع بعضها فتنتج صورة مركبة بمعنى ليس هو الصورة الواحدة منها، بل هو نتيجة لمعنيين في إتصالهما، وفي علاقاتهما الواحدة بالأخرى[2]. فتتداخل الصور الجزئية بمختلف أصنافها في تكوين صورة أخرى مركبة ومنها قوله في:

التوتر: (تتزاوج الكلمات الجمرية في عرش الكتمان) تتكون هذه الصورة المركبة من ثلاث صور وهي:

صورة تشخصية (تتزاوج الكلمات) استعارة مكنية.

صورة حسية (الكلمات الجمرية) استعارة تصريحية.

صورة تجسيدية (عرش الكتمان) استعارة مكنية.

مزقي تمثال الذكرى: (فتنقذنى من الغرق في ليل الغبار) تتكون هذه الصورة من صورة تشخصية (فتنقذنى من الغرق) أي المجاديف.

صورة تقريرية (ليل الغبار) تشبية بليغ وإضافي(الغبار، ليل)

وفي قوله (تركع أمامي مجاديف صدرك) يتكون من:

صورة تشخصية (تركع أمامي مجاديف) استعارة مكنية.

صورة تجسيدية (مجاديف صدرك) استعارة تصريحية (المجاديف = النهود).

حين تهجرني الذاكرة: (فأنطلق كلبا يلعق ظله) يتكون من:

صورة تقريرية (فأنطلق كلبا) تشبيه بليغ.

صورة تجسيدية (يلعق ظله) استعارة مكنية.

أو قوله (ينزوي القلب كالعناكب) يتكون من:

صورة تشخصية (ينزوي القلب) استعارة مكنية.

1. ينظر: مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل ص113
2. ينظر: المرجع نفسه ص99

صورة تقريرية (كالعناكب) تشبيه.

الهروب داخل السنوات الضوئية: (تتهاوى أوراق الصدر صفراء برعمية) تتكون من:

صورة تجسدية (تتهاوى أوراق الصدر) استعارة مكنية.

صورة حسية (صفراء برعمية) استعارة مكنية.

**صور وصفية**: وهي صور خيالية تعتمد على تهويل الصورة، والمشهد أمام القارئ لإدراك مدى التماثل بين الحقيقة، والخيال للتعبير عن غاية نفسية ومنها.

الكلمة المشهرة: (هذه الالام المرتعشة) نقل فيها الإحساس المعنوي المجرد إلى إحساس مادي ملموس زاد المعنى تهويلا، وماثل المعنوي مع المادي.

**صور رمزية**: والرمز هو صورة أكثر تجريدا من الصورة نفسها تبدأ من الطرف الحسي له ثم ينمو في السياق، فتتنوع الدلالات الخصبة[1]. ومن الصور الرامزة نجد:

حين تهجرني الذاكرة: (لا حمامة..بغصن ثلجي المنقار) وهي صورة تقريرية (الكناية) لكنها تحمل لفظ الحمامة إلي ترمز إلى السلام الأبيض، والراحة الكبرى.

الهروب داخل السنوات الضوئية: (صناديق الاقتراع ملطخة بغبار الوحدة)، وهي صورة تسجيدية لكنها تحمل لفظ (صناديق الاقتراع) التي ترمز إلى حرية الرأي أي حرية التعبير، والتغيير.

## ب. التشكيل التصويري في دائرة الآخر:

أشرنا في دائرة الأنا إلى أن الصورة الفنية من ابرز الأدوات الشعرية التي يوظفها الناص في صياغة تجربته الشعرية، ففيها ((تتجسد الأحاسيس، وتشخص الخواطر، والأفكار، وتنكشف رؤيته الخاصة عن العلاقات الخفية، والحقيقة في عالمه))[2]. وبذلك تتضح الصورة في إعادة تشكيل هذا الواقع، بالقدر الذي تكتسب به خصائصها الذاتية، فيصبح لها واقع خاص، وتتحول الأشياء إلى عناصر جديدة لأنها عناصر في مناخ جديد، وبنية جديدة تتجسد، وتتشخص فيها كل الملكات، والحواس[3]. وهي بذلك تركيبية عقلية تنتمي إلى عالم الفكرة أكثر من عالم الواقع، ويجد بعض النقاد صعوبة في تفسير الصورة بوصفها تركيبية غريبة معقدة أحيانا، قد تبدو أكثر تعقيدا في الشعر، ولذا يبدو تحديد طبيعتها أمرا محفوفا بكثير من الصعوبات ((وربما كان هذا هو السر في تعدد ما قيل حولها من تعريفات، وكذلك تعدد مناهج دراستها))[4]. ويرى الدكتور نور الدين السد أن انتقال الصورة في بناء القصيدة يصبح بلا معنى إذا لم تساهم هي بدورها في البناء الكلي العام للقصيدة، وفي التماسك العضوي لها، ويضمنها عنصرين وهما:

1. ينظر: المرجع السابق ص144
2. مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل ص85

3. ينظر: المرجع نفسه ص86
4. عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ص 54

– المادة الحياتية: وهي خصائص المظاهر الواقعية

فكر الكاتب ومواقفه ومثله[1].

وبالعودة إلى اللوحات الشعرية في إطار دائرة الآخر نرصد أنواع مختلفة من الصور الفنية وفق الجدول الموالي:

| اللوحة | الصورة الشخصية | طريقة التشخيص | إيحاءات التعبير |
|---|---|---|---|
| قصيد..... | (داسكم حضوري) | تشخيص المجرد | عدم المبالاة بالطرف الآخر |
| قصيد..... | (تقوده الأفكار) | // | الوعد بتغيير العالم إلى الأفضل |
| رسالة من باريس. | (دع طريقي أيها الثعلب المستبد) | تشخيص الملموس | الإعجاب بنهر السين |
| الملاك الوحشي .. | (لا ينحني للعبادة) | // | الإعجاب ببرج أيفل |
| الملاك الوحشي... | (يعقر للأطفال كلمات المغفرة) | // | الإعجاب ببرج أيفل |
| إلى غارسيالوركا.. | (دماؤنا في جبين الأطلس) | // | الافتخار بالأمجاد |
| إلى غارسيالوركا.. | (يا أبن من عض الزمان ركابهم) | تشخيص المجرد | التأثر بظروف الطرف الآخر |
| إلى غارسيالوركا.. | (بعيد عن أعين السماء) | تشخيص الملموس | العودة إلى الوطن بذكريات الآخر |
| بكائية إلى نيرودا.. | (يا أكتاف كوبا المحترقة) | // | الوقوف تقديرا لموطن الآخر |

من خلال هذه الصور، وعلى مختلف الألواح نلمس تشخيصا للملموس المادي، وللمجرد المعنوي إذ فعل الناص هذه العناصر بسلوكات السطوة، والسيطرة (داسكم، تقوده، عض، يعقر)، وبصفات الحذر، والحرص (الثعلب المستبد، أعين) فوظف الاستعارة المكنية في أغلبها ثم الاستعارة التصريحية.

**صور تجسدية**: ترصد في الجدول الموالي:

| اللوحة | الصورة التجسيدية | طريقة التجسيد | إيحاءات التعبير |
|---|---|---|---|
| المطهر..... | (ويد الإله حقيقة أزلية) | تجسيد المجرد بالمجاز | الإيمان بالقدرة على التطهير |
| عشقتها..... | (فكم في جرابي من الأغتراب) | تجسيد المجرد بالاستعارة | الشوق إلى الحبيب |
| بعد يوم الغفران... | (كتبت على بابها بعد غلق الرجاء) | // | اليأس من اللقاء |
| بعد يوم الغفران... | (وفاضت جبيني بوحل التسكع) | // | الضياع والبحث عن البديل |
| بعد يوم الغفران... | (سال التغرب في معطفي) | // | الضياع والبحث عن البديل |
| قصيد..... | (أنا أبحث .. مسافة التعاسة) | // | الضياع والبحث عن البديل |
| إلى غارسيالوركا.. | (جئت لأنفض غبار النسيان) | تجسيد المجرد بالتشبيه | الإشادة وبعث ذكرى الآخر |
| إلى غارسيالوركا.. | (أمام عينيك أثمرتا زيتونة) | تجسيد الملموس بالاستعارة | الإشادة بمواقف الآخر |
| إلى غارسيالوركا.. | (لا حمل رفاة أغانيك) | تجسيد المجرد بالتشبيه | الإشادة بأعمال الآخر والوفاء له |

1. ينظر: نور الدين السد، القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر (ب ط)، 1986م ص65،66

من خلال هذا الرصد، نلمس تنوع الإيحاءات الموجهة إلى الآخر، في أحاسيس (الشوق، الإشادة، الضياع واليأس) كما اعتمد هذا التجسيد على عناصر مختلفة كالمجاز، والتشبيه، والاستعارة المكنية، وهي ظاهرة لم يعتمدها في الدائرة الأولى.

**صور حسية**: تظهر من خلال الجدول التالي:

| اللوحة | الصورة الحسية | طريقة التصوير | إيحاءات التعبير |
|---|---|---|---|
| رسالة من باريس | (السين..ينجر بلا أنين) | صورة سمعية | إبراز القوى الخفية في الآخر |
| رسالة من باريس | (إشرأب عنق، يعول، يرفش، يخدش، ينهش) | صورة حركية | إبراز السلطة الظاهرة في الآخر |
| الملاك الوحشي | (تتخثر روائح الخلود في..) | صورة شمية | إبراز وحشية وأبدية الآخر |
| | (عنف الجدران هذا الصمت) | صورة سمعية | إبراز صمود الآخر |
| إلى غارسالوركا | (ملطخا باحمرار الثورة) | صورة لونية | إبراز تاريخ الذات أمام الآخر |

هذه الصور الحسية احتكمت إلى الذهن، فتنوعت المظاهر الحسية للملموسات المادية (السين، برج إفيل، ذات الناص)، أمام الطرف الآخر ليقابل الناص ذاته مع ذات الآخر ليبرز انفعالاته الطارئة، ويربطها بتاريخه وفكره الحاضر، ويلاحظ في هذه الصور غياب تراسل هذه الحواس لانفصال كل حاسة بعنصر من عناصر الصورة المنفردة.

**صور أخرى**: تسجل ورود بعض الصور الواردة ضمن هذه اللوحات ومنها:

**صور تقريرية**: تتضمنها بعض اللوحات مثل:

قصيد: (فأرفق يا جلاد عصرنا بهذا الحيوان) فالحيوان هو ذات الناص في صراعه مع الحياة رغم كونه أحد المخلوقات البشرية لا غير وبصورة استعارة تصريحية.

بكائية إلى نيرودا: (أم عثرت في حفرة النوم الأخير) تأكيد من الناص على النهاية، والفناء بعد الموت في القبر (حفرة النوم)، وهي كناية عن موصوف.

إلى غارسالوركا: (رسول شعبي) تأكيد على هوية الناص أمام الطرف الآخر، بواسطة الكناية عن ذاته بتوضيح مهمته.

**صور غامضة**: أدت إلى الإبهام عوض التوضيح، والإبانة ضمن بعض الألواح:

عشقتها: (كتبت بأقلام صدرك) لا علاقة بين الأقلام والصدر

(ولا جئت أهديك وصل الخصوبة) لا علاقة بين وصل والخصوبة

بكائية إلى نيرودا: (يا قرى أندلسية كيراع في الليل البهيم) لا علاقة بين القرى واليراع

**صور وصفية**:صور بالغة الخيال أدت إلى التهويل الوصفي ومنها:

عشقتها: (وها أنا مئزرك الواقي) اعتمدت الصورة على التشبيه البليغ الذي تتعدى حدوده حدود ذات الناص، وسلوكاته، وحدود، وظيفة المئزر الواقي المعروفة إلى معاني، ودلالات أخرى قد يصل بها الناص إلى تبني الطرف الآخر.

إلى غارسالوركا: (يعانق الإفلاك السماوية) المعانقة أفقية، وإذا زادت في دلالتها أصبحت عمودية مما يزيد من تهويل الموقف ومبالغته.

**صور رمزية**: يرى زعيم مبدأ الفن للفن (شارل بودلير) أن كل ما في الكون رمز، وكل ما يقع في متناول الحواس رمز يستمد قيمته من ملاحظة الكاتب، أو الفنان لما بين يدي الحواس[1]. ولذلك نرى أن الناص قد وقف على عدة رموز طبيعية ومنها (نهر السين، برج أفيل،...)، ورموز بشرية (غارسيالوركا، نيرودا) ومن بين الصور التي تضمنت هذه الرموز:

الملاك الوحشي: (ملاك بوحشية شرعية)صورة رمزية استعار فيها صفة الملائكة ونسبها لبرج أفيل بفرنسا، ليقرن سكونه الملائكي بوحشية من خلال الأثر الذي خلفه في نفس الناص.

رسالة من باريس: (دع طريقي أيها الثعلب المستبد) صورة رمزية استعار فيها لفظة الثعلب لينسبها إلى نهر السين ليقرن هدوء المعلم بمكر الثعلب.

**صور مركبة**: لقد لجأ الناص إلى تركيب الصور الجزئية المختلفة للحصول على صور أخرى، وقد طفت هذه الظاهرة على مجمل الألواح في هذه الدائرة نرصد أهمها في:

المطهر: (النور طهر، فالثمي أغصانه) تتكون من:

صورة تقريرية (النور طهر) تشبيه بليغ.

صورة تجسيدية (فألثمى أغصانه) استعارة مكنية.

عشقتها: (سيبعث ليل الحصار صهيلا) تتكون من:

صورة تجسيدية (سيبعث ليل الحصار).

صورة سمعية (.....صهيلا).

بعد يوم الغفران: (ففاضت أظافر قلبي) تتكون من:

صورة تجسيدية (ففاضت أظافر).

صورة تشخصية (أظافر قلبي).

إلى غارسيالوركا: (أخي يا أبن أمي فاض الأسى) تتكون من:

صورة تقريرية (أخي يا أبن أمي).

صورة تجسيدية (فاض الأسى).

---

1. ينظر: ابراهيم رماني، (الرمز في الشعر العربي الحديث)، **مجلة اللغة والأدب** العدد 2 ص76

## ج. خصائص التصوير الجمالي:

من خلال استعراضنا أهم الصور الفنية الواردة ضمن دائرتي الأنا، والآخر، والوقوف على أهم المظاهر التعبيرية الجزئية التي تستشف من خلال تحليل هذه الصور، وبيان إيحاءاتها يمكننا آنذاك استخلاص بعض السمات الأسلوبية الخاصة بجوانب التصوير الجمالي في هذه الألواح، وأهم هذه الخصائص ما يلي:

- عدم الاهتمام بالأسطورة رغم كونها تعبيرا شعريا حديثا يكشف عن الذات، وعن دلالات، وقيم جمالية، وقد أستغنى عنها الشاعر ليحتل الرمز مكانة مهمة ضمن الصور الرامزة.
- عدم الإهتمام بعناصر التشبيه، والكناية، والمجاز، وقد خصص الناص معظمها للصور التقريرية التي توحي في الغالب بدلالات شبه عميقة.
- اعتمد الناص في التشكيل الفني للصورة على وسائل فعالة، ومنها التشخيص، والتجسيد، والتجريد، والتداخل (صورة مركبة)، وعلى الإبهام الذي لم يصل إلى درجة (الوهم Fancy).
- سيطرت الصور الشخصية، والتجسيدية على الصور الأخرى في اعتمادها على الاستعارة (métaphore) بنوعيها، وما ذلك إلا لأهميتها في البناء الفني، ويقول الدكتور مصطفى ناصف عن دور الاستعارة في العمل الأدبي ((لا نغالي إذا ذهبنا إلى أن القصيدة تعتمد اعتمادا جوهريا في سيرها على نمو بعض الاستعارات وتداخلها))[1]
- عبرت جل الصور على آفاق نفسية للناص، ودلت على مشاعره، وأفكاره الخاصة كما عبرت عن آفاق فنية من خلال رصانة الأسلوب، والتنويع بين عناصر الاستعارة، والتشبيه، والمجاز، والكناية.
- استلهم الناص صوره من مصادر الطبيعة، ومصادر وطنية(الثورة، الشهداء، الدماء)، ومصادر حياتية خاصة بالناص، ومصادر علمية-الأعلام- (شعراء أسبانيا الكبار).
- تطابقت صور التجسيد، والتجريد مع مصطلح (صورة الإبتداع) عند فونتاني، الذي يراها مبتكرة في الوحدات الموظفة داخل الصورة، وليس في شكلها، أو علاقاتها (الاستعارة) كصورة (ليلة خضراء) عند الشاعر الفرنسي (رامبو)، أو صورة (فكرة منتجة) عند (ملارميه)[2].
- تطابق صور التقرير مع مصطلح (صور الاستعمال) عند فونتاني، وهي صورة معادة، ومستعملة في وحداتها وأشكالها، كصورة (شعلة شديدة السواد) عند (راسين)، ويعني بها الحب المدنس[3].
- تتقاطع الصور الفنية في دائرة الأنا مع الصور الفنية في دائرة الآخر في نقاط عديدة وأهمها النقاط السالفة الذكر، وتفترق في بعض العناصر التحديدية البسيطة، كبروز ذات الأنا في الدائرة الثانية (خطاب الأخر) في صورة أكثر صمودا، وتحديا، وتكيفا مع الواقع الحياتي بعدما طغى عليها طابع

---

1. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية ص236
2. ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية ص66
3. ينظر: المرجع نفسه ص67

اليأس، والاستسلام في مخاطبة الذات نفسها.

ونقف في الأخير مع رأي الدكتور محمد محمود، والذي عرف الصورة الناجحة بأنها تلك التي تتآلف مع غيرها من الصور الجزئية الأخرى المكونة للنص الشعري، ومع السياق العام لهذا النص، وهي بذلك وليدة

الشعور، والعقل في آن واحد، ولا نبالغ إذا ذهبنا مع رأي (هويلي) الذي يرى أن الشعور ليس شيئا هينا يضاف إلى الصور الحسية، وإنما الشعور هو الصورة ذاتها[1].

---

1. ينظر: محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص109،111

## خاتمـــة

لقد سعينا ومن خلال هذا المنهج الأسلوبي الوقوف على مظاهر التعبير في هذه المدونة (قصائد غجرية) بطريقة الكشف، والرصد لأهم المواقف الإيقاعية، واللفظية، والتركيبية، والمقصودة، وأتبعناها بمقاربة جمالية تصورية للبحث عن التكامل اللغوي، والأدبي في هذا الخطاب، وقد ساهمت المستويات الأولى في

رصد مختلف العلاقات الشكلية التي أظهرت طبائع التعبير لدى الناص كما كشفت البنى التصورية التالية لها عن إيحاءات التعبير المختلفة، والمرتبطة بسياقات خارجية، أو ذاتية ضمنها الناص في خطابه اختلفت بين مظاهر الفكر، والعاطفة، والشعور، وعبرت عن واقع اجتماعي، وتاريخي، وكلها عوامل خارجية، وداخلية ساعدت، ولو بقليل في تحقيق ذلك الانسجام، والتلاؤم داخل هذا الخطاب، وساعدته على أن يفارق مألوف القول والانتماء إلى عالم الإبداع الأدبي رغم الفترة المتقدمة التي ولد فيها هذا العمل، وكان لابد لنا من أن ندخل إلى عالم هذه المدونة من خلفية نظرية حاولنا من خلالها التطرق إلى بعض المفاهيم النظرية التي اختلفت من حولها الآراء، فتناولنا طبيعة الخطاب، وعلاقته بالنص، وخلصنا رغم الاختلافات البسيطة، والدقيقة بين المصطلحين إلى اعتبار النص، والخطاب مادتين أساسيتين قد تتطابقان في المفهوم ويصبحان مادة واحدة وبنية أساسية تحمل عدة قيم لغوية، وأدبية تعكس الكثير من الجوانب الجمالية، وخاصة إذا أقترن الخطاب، أو النص بالشعرية كمبدأ أساسي لكل عمل فني شعري، أو نثري، إلا أننا آثرنا استعمال مصطلح (النص) بالنظر إلى المستويات اللغوية التي اعتمدناها في التطبيق، وكذا مصطلح (الناص) كمصدر لهذا النص، وهذا لا يمنع بالضرورة بروز النص كخطاب أدبي سيطرت عليه الوظيفية الشعرية من خلال إبرازنا لبعض الظواهر الفنية في تعبير الناص، فرصدنا إيحاءات التعبير، وتتبعنا دلالاته من خلال تحليل المظاهر اللغوية وما تتصف به من خصائص الاستمرار، والإنزياح، والتحول، والتواصل، والتعالقات المختلفة بين العناصر، والمكونات اللغوية.

وخلصنا في النهاية إلى اعتبار الأسلوب مقوما، وفعالا في إبراز هذه الشعرية من خلال اختبارات الناص وتركيباته، وإيقاعاته، وإيحاءاته، وكذا انحرافات الأسلوب، وعلاقاته الشفافة بالعوامل الخارجية، والداخلية الفاعلة، والمتفاعلة في النص، ولا تتم هذه الخطوات، ولا تجني ثمارها إلا في ظل علم الأسلوب، أو الأسلوبية، والتي حاولنا إبراز علاقاتها بالأسلوب كمبدأ أساسي تنطلق منه، فتتبعنا خطوات هذا الانطلاق في تحديد ماهية الأسلوبية كعلم حديث، يهدف في الأخير إلى غاية واحدة وهي إبراز السمات الشكلانية، أو الذاتية الشخصانية للكاتب، أو هما معا عن طريق الوصف، والتقييم العلمي الموضوعي الذي يحدد جماليات التعبير، ويقعد لها.

إن توظيف علم الأسلوب التعبيري في إبراز الطاقات التعبيرية الكامنة للغة سواء أكانت لغة طبيعية، أو لغة مقصودة لذاتها ساهم في الكشف عن بعض، وأهم السمات الشكلانية المترابطة بتعبير الناص من خلال عوالم المرجع الخارجي، والذاتي النفسي، وعن طريق المستويات اللغوية التي اعتمدناها في هذا الكشف.

ومن أبرز النقاط المسجلة:

- الاعتماد على الأوزان الممزوجة، والطاغية على حد سواء وبدورها(المجتث والوافر)، و(الرجز والكامل والمتقارب) والتي توازت في دلالاتها، وإيقاعاتها مع إيقاعات الذات الناصة في إنفعالاتها المختلفة الذاتية، والمتصلة بذوات أخرى.

- دخول بعض التفعيلات المزاحفة كإيقاعات أساسية على الألواح، ومحاور نقلت إيقاع اللوحة من بحر إلى آخر.
- الاعتماد على الزحافات أكثر من العلل كاختبار إرادي من قبل الناص، واقتصارها في بعض اللوحات على أفعال الناص، أما التفعيلات الصحيحة فكانت للأحداث الخارجة عن إرادته.
- التنويع في المصوتات، وفي مخارجها، وصفاتها، وعدم التركيز على نوع معين مع وجود نوع من المحاكاة الصوتية.
- عدم الاهتمام بظواهر النبر، والتنغيم في الإيقاعات الداخلية فظهرت القمة الهابطة المتصلة بالعبارة المثبة، أو المنفية لتصاحب مظاهر التعبير الكاشف على حالات معينة.
- التركيز على الوحدات المعجمية (الفعلية والاسمية)، وتنوع أشكالها، وأوضاعها، وأزمنتها مع حصر الوحدات النحوية في بعض الحروف، والظروف، والأسماء كعوامل مساعدة في ربط أحداث التعبير.
- عدم الالتفاف لظواهر النحت، أو الأشتقاق، وظهور التكرار، وفي صور مفردات، أو جمل.
- الاعتماد على الإضمار المستتر، أو الإضمار الإضافي للوصول في هذا الأخير إلى ربط الألفاظ بذات الناص، أو بذوات أخرى بارزة.
- اعتماد التشعير على خاصية التضام بين المتنافرات لتحويل المعنى المعجمي إلى معنى آخر.
- الاعتماد على التركيب الأسنادي الفعلي ثم الاسمي، وأقتصار التراكيب المستقلة، والإضافية والوصفية، والتابعة على تأدية وظائف مساعدة تتصل بعوالم الوصف والتحديد
- إتضح العدول، أو الإنزياح من خلال بعض الظواهر كظاهرة التقديم، والتأخير، أو الحذف في بعض المكونات الأساسية للجمل أو التداخلات المعقدة بين التراكيب الأسنادية لتكوين تراكيب أخرى.
- التنويع بين حقول الموجودات، والأحداث، والمجردات، ودخولها في علاقات متشابكة عمودية، وأفقية مما أدى إلى بروز بعض العلاقات كعلاقة الترادف، وبعض الإتجاهات الدلالية كالتعييم، والتخصيص الدلاليين.
- بروز ظاهرة الإلتفات من معنى إلى أخر، والعودة إلى المعنى الأول في ألواح معينة (إلى حادي الحمار، إلى غارسيا لوركا)، والتي حول فيها الخطاب من الذات الأخرى إلى الذات الناصة، ومن ثمة إلى الذات الأخرى، وهي ظاهرة لم يغفلها البلاغيون القدامى.

أما المستوى الثاني، والخاص بالصورة، والتعبير، بواسطتها فقد سجلنا ما يلي:

- توظيف أنواع التصوير المختلفة لصور تسجيدية.
- شخصية، حسية، تقديرية، وهمية، مركبة، رمزية.

- بروز صورة الإستعارة كمقوم أساسي في عمليات التصوير، ومن خلالها ظهرت الصور التسجيدية.
- إغفال جانب الأسطورة وتعويضها بالرمز.
- تنوع مصادر التصوير من طبيعة بشرية، وتاريخية، وغيرها.

وكل هذه الخصائص الشكلانية ساهمت بقدر كبير في الكشف عن طبيعة التعبير، ودلالاته الذاتية المرتبطة بالناص، وبعوالمه.

وهناك ملاحظة أريد تسجيلها بالقسم التطبيقي وهي صعوبة أختيار المقطوعات، أو اللوحات الشعرية التي تصلح لمستوى من مستويات الصوت، أو المعجم، أو التركيب، أو الدلالة، وما ذلل هذه الصعوبات هو الرجوع إلى مقدمة الناص التي عبر فيه عن خصائص هذه المجموعة، وأهمها أنها تعبر عن الذات التي هي الأنا، والأنتم، فإهتدينا إلى تقسيم هذا الفصل إلى قسمين أساسين قسم يهتم: بقصائد الأنا، وقسم ثاني بقصائد الأنتم (الأخر) فكانت المراجعة، والمطالعة المعنوية دليلا عن نسبة مقطوعة أو لوحة إلى قسم ما دون الآخر. وكانت المراجعة السطحية الشكلية دليلا أخر على خصوبة، وثراء هذه اللوحة في جانب معين من الجوانب (الصوت، المعجم، التركيب، الدلالة)، ومن خلال هذا التقسيم المنهجي الضروري وفق قسمين رئيسيين، وجدنا بالصدفة: القسم الأول (التعبير في دائرة الأنا) ضم لوحات، أو مقطوعات كتبت كلها في أسبانيا بين سنوات(1976-1980). أما القسم الثاني التعبير في دائرة الأخر، ضم لوحات كتبت بين أسبانيا، ويوغسلافيا وباريس بين سنوات (1973-1982) مما يترجم أن التعبير الأول ارتبط بالمكان الواحد، والفترة الزمنية التي توسطت الفترة في القسم الثاني، وهو ما يتطابق مع الرؤية، والأفكار، والدلالات، والمشاعر، والانفعالات الذاتية التي كشفت من خلال مظاهر التوتر والغربة، والحنين، والذكرى، والمواقف الذاتية.

كما كشف القسم الثاني عن حالات، وعواطف، ومشاعر تعالقت فيها الذات الناصة مع الذوات الأخرى (الأنت، والأنتم، والمعلم، والعلم) شكلا، ومضمونا عبر محاور مكانية متعددة، وفترات زمنية شاسعة، ثم تبلورت هذه المفاهيم جماليا في مستوى الصورة من خلال السمات التعبيرية فيها، وفي كل قسم لتتضافر الصورتان مع الإيقاعات، والتراكيب، والمواد اللغوية، والدلالات المختلفة في بناء النص بناء متكاملا الأطراف.

وبعد: فهل تراني وقفت من التجربة الشعرية موقف المعجب الذي قد يزوغ به الهوى عن قصد، أو أنني رصدت هذه الظاهرة الشعرية بصدق أسلوبي، وموضوعية نقدية، وحسب هذه الدراسة إنها حاولت اللإمام بأطراف التجربة الشعرية التي قبعت على رفوف المكاتب سنوات عديدة، رغم ما يتخلل هذه الدراسة من هفوات، زلات غير مقصود لأننا لا ندعي الكمال، ولا الكفاءة النقدية القدة التي قد تتوافر عند أعلام النقد

## المصادر والمراجع

### أولا: المصادر

**حمادي عبد الله**: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983م

### ثانيا: المراجع

1. **ابراهيم أنيس**: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988م
2. **ابراهيم رماني**: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1985م
3. **ابن منظور**: لسان العرب مج(1،3،4،7،8)، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م
4. **أبوعثمان الجاحظ**: البيان والتبيين (ت) عبد السلام هارون ج1، دار الجيل، بيروت (ب ط) بدون تاريخ.
5. **أحمد بن فارس**: الصاحبي (تعليق) أحمد حسين بسيح، دار الكتاب العلمية، بيروت ط1، 1997م
6. **أحمد درويش**: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب القاهرة، (ب ط)1998م
7. **تمام حسان**: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ط2، 1979م
8. **جميل عبد المجيد**: بلاغة النص، دار غريب، القاهرة، (ب ط) 1999م.
9. **جورج مولينيه**: الأسلوبية (ت) بسام البركة، المؤسسة الجامعية، بيروت ط1 1999م
10. **جوزيف ميشال شريم**: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ط2، 1987م

11. **جون كوين**: النظرية الشعرية ج1،ج2 (ت) أحمد درويش، دار غريب القاهرة، (ب ط) 2000م.
12. **حسين بشير صديق**: المعلقات السبع (دراسة للأساليب)، الدار السودانية للكتب، السودان ط1، 1998م
13. **حسين خمري**: بنية الخطاب الأدبي (دراسة) إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر (ب ط)، بدون تاريخ.
14. **حنفي بن عيسى**: محاضرات في علم النفس اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط4 1993م
15. **خولة طالب الأبراهيمي**: مبادئي في اللسانيات، دار القصبة، الجزائر 2000م
16. **رجاء عيد**: البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، منشأة المعارف، مصر (ب ط) 1993م.
17. **رجب عبد الجواد ابراهيم**: دراسات في الدلالة والمعجم، مكتبة الآدب، القاهرة ط1، 2001م.
18. **روينه ويليك، استن وارين**: نظرية الأدب (ت) محي الدين صبحي (م) حسام خطيب المؤسسة العربية، بيروت (ب ط) 1987م.
19. **زبير دراقي**: محاضرات في اللسانيات التاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990م.
20. **الزواوي بغورة**: المنهج البنيوي، دار الهدى، الجزائر ط1، 2001م
21. **سالم شاكر**: مدخل إلى علم الدلالة (ت) محمد يحياتين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م.
22. **سعيد حسين بحيري**: دراسات تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، زهراء الشرق، القاهرة (ب ط) 1999م.
23. **شكري عزيز الماضي**: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، الجزائر، ط1، 1984م
24. **شوقي علي الزهرة**: الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، مكتبة الأدب القاهرة (ب ط) 1996م.
25. **صبيح التميمي**: هداية السالك إلى ألفية بن مالك، ج2 دار البعث، الجزائر ط2، 1990م
26. **صلاح عبد الفتاح الخالدي**: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، الجزائر (ب ط) 1988م.
27. **صلاح فضل**: علم الأسلوب، دار الأفاق، بيروت ط1 1985م

: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق، بيروت ط3، 1985م

:علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة ط1 1998م

: نبرات الخطاب الشعري: دار قباء، القاهرة (ب ط) 1998م

28. **عبد الحميد بورايو**: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (رسالة م. مطبوعة) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986م.
29. **عبد الحميد بوزينة**: بناء الأسلوب في المقالة عند الأبراهيمي، ديوان .م. الجامعية، الجزائر 1988م.
:ظاهرة التطور الأدبي بين النظرية والتطبيق مطبعة أحمد زبانة،الجزائر(ب ت)
30. **عبد الرزاق حسين:**في النص الجاهلي، دار المعالم الثقافية، مؤسسة المختار،مصر، السعودية ط1 1998م
31. **عبد السلام المسدي:** الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس ط2 1982م

: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت ط1، 1983م

: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس (ب ط) 1994م

32. **عبد العاطي كيوان**: التناص في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1 1988م

33. **عبد الله التطاوي**: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ج1،دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1997م

34. **عبد الله حمادي**: الهجرة إلى مدن الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982م.

: مدخل إلى الشعر الأسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985م

: مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (ب ط) 1994م

: البرزخ والسكين (شعر) منشورات جامعية قسنطينة الجزائر (ب ط) 2000م

35. **عبد الله الغدامي**:الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية للكتاب،مصر ط4، 1998م

36. **عبد الملك مرتاض**:النص الأدبي من أين وإلى أين؟ (محاضرات)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (ب ط) 1983م.

:تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(ب ط) 1989م

:التحليل السميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر (ب ط) 2001م

37. **عز الدين اسماعيل**: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، دار الثقافة، بيروت ط3 1981م

38. **علي البطل**: صورة في الشعر العربي(حتى آخر القرن الثاني الهجري) دار الأندلس، بيروت ط2 1981م.

:بنية الأستلاب (بين عالم النص وعالم المرجع)، مطبعة الهيئة العامة، المجلس الأعلى للثقافة (ب ط) 1998م.

39. **علي الجارم، مصطفى أمين**: البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر ط17، 1964م.

40. **علية عزت عياد**: معجم المصلحات اللغوية والأدبية، المكتبة الأكاديمية القاهرة (ب ط) 1994م.

41. **عمر أوكان**: اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت (ب ط) 2001م.

42. **غراهام هوف**: الأسلوب والأسلوبية (ت) كاظم سعد الدين، دار الآفاق العربية، بغداد (ب ط) 1985م.

43. **فتح الله أحمد سليمان**: الأسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة (ب ط) 1997م.

44. **فوزي عيسى**: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الأسكندرية، مصر (ب ط) 1997م.

45. **محمد ايوان**: سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة، شركة النشر والتوزيع، المغرب ط1، 2000م

46. **محمد حمود**: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ط1، 1996م

47. **محمد الرغيني**: محاضرات في السميولوجيا، دار الثقافة، المغرب ط1، 1987م

48. **محمد الصغير بناني**: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (ب ط) 1983م.

49. **محمد غازي التدمري**: التعبير الفني، دار الهدى، الجزائر ط2، 1990م.

50. **مصطفى الصاوي الجويني**: جماليات المضمون والشكل في الأعجاز القرآني، منشأة المعارف، القاهرة (ب ط)1982م.

: الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر (ب ط) 1999م

51. **مصطفى حركات**: الشعر الحر غير الموزون، دار الآفاق، الجزائر بدون تاريخ.

: الصوتيات والفنولوجيا، دار الآفاق، الجزائر بدون تاريخ

: اللسانيات العامة وقضايا العربية دار الآفاق بدون تاريخ

52. **مصطفى السعدني:** البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر (ب ط) 1987م.

:التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، المعارف الأسكندرية، مصر (ب ط)

بدون تاريخ.

53. **مصطفى ناصيف**: الصورة الأدبية، دار الأندلس بيروت ط3، 1983م

54. **نور الدين السد**:القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب (ب ط)1986م

:الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1،ج2، دار هومة، الجزائر 1997م

55. **هنريث يليت**: البلاغة والأسلوبية (ت) محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب (ب ط) 1999م

56. **يوسف بكار**: في العروض والقوافي، دار المناهل، بيروت ط2 1990م.

## المجلات والدوريات والجرائد

1. **مجلة (الآداب)**: العدد05 سنة 2000م، جامعة قسنطية، الجزائر

2. **تجليات الحداثة**: العدد 01 سنة 1992م، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر

3. **الرؤيا**: العدد 03 النسخة الثانية سنة1983م، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر

4. **الفكر العربي المعاصر**: العدد (96،97) سنة 1992م، حلب، سوريا

5. **الفيصل**: العدد 204 السنة التاسعة 1985م، دار الفيصل الثقافية، الرياض

6. **القصيدة**: العدد 02 سنة 1992م، المؤسسة الوطنية الأتصال، الجزائر

7. **عالم الفكر**: العدد 01 مج 30، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت

8. **عالم المعرفة**: العدد 267 سنة 2001م، المجلس الوطني للثقافة، الكويت

9. **علامات**: ج40، مج1 سنة 2001م، نادي جدة الأدبي الثقافي، السعودية

10. **مجلة العلوم الإجتماعية والإنسانية**: العدد 06 سنة 2000م، جامعة باتنة، الجزائر

11. **مجلة اللغة والأدب**: العدد 02 بدون تاريخ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر

12. **جريدة الشرق اليومي**: العدد 475 سنة 2002، دار الإستقلال، الجزائر

## الملتقيــات

الملتقى الدولي الأول حول تحليل الخطاب (من 11-13 مارس) 2003 جامعة ورقلة، الجزائر

## المراجع الأجنبية

1. **J.Bessiere.E kuchner**. Histoire des poétique. Imp.pre.U France-1997
2. **J.Mazalcyrat. G molinie** Vocabulaire de la stylistique pres.U. Paris (France) 1er ed. 1989.
3. **Oblocu.W.Wartburg**. dictionnaire étymologique de la langue Française pres.U. Paris (France) 11 ed. 1996.

## فهرس الموضوعات


| | |
|---|---|
| **المقدمة:** ..... | (1، 4) |
| **الفصل الأول: الخطاب والأسلوب** ..... | (6، 37) |
| 1-**الخطاب في نظرية الإيصال** ..... | (7، 15) |
| أ- مكونات الإيصال ووظائفه ..... | 08 |
| ب- مقومات الخطاب وأنواعه ..... | 09 |
| ج- جدلية الخطاب والنص ..... | 12 |
| 2- **الخطاب في نظرية الأدب** ..... | (16، 27) |
| أ-أسس الخطاب الأدبي ..... | 17 |
| ب- الخطاب الأدبي والشعرية ..... | 20 |
| ج- الخطاب الأدبي والفكر النقدي ..... | 24 |
| 3- **نظرية الأسلوب: الأسس والتصورات** ..... | (28، 37) |
| أ-علم البلاغة والأسلوب ..... | 28 |
| ب- مفاهيم الأسلوب وتصانيفه ..... | 31 |
| ج- مظاهر ومواقف في الأسلوب ..... | 32 |
| د- علاقات الأسلوب السياقية والنسقية ..... | 35 |
| **الفصل الثاني: الأسلوبية بين النظرية والتطبيق** ..... | (39، 83) |
| 1- **من الأسلوب إلى الأسلوبية** ..... | (40، 57) |
| أ- علاقة الأسلوب بالأسلوبية ..... | 40 |
| ب- ماهية الأسلوبية ومعالمها ..... | 42 |
| ج- الأسلوبية في نظرية الإيصال ..... | 49 |

| | |
|---|---|
| د - الأسلوبية في نظرية الأدب..... | 54 |
| 2- **الأسلوبية بين المنهج والتعبير**..... | (58، 83) |
| أ- تطور المنهج الأسلوبي..... | 58 |
| ب- إشكالات المنهج وقضاياه..... | 61 |
| ج- المنهج وفعالية التعبير..... | 71 |
| | |
| **الفصل الثالث: مستويات الأسلوبية التعبيرية في ديوان (قصائد غجرية)**..... | |
| **توطئة**: ..... | (85، 159) |
| 1- **التعبير في دائرة الأنا**..... | 86 |
| أ- إيقاع الصوت في الرؤية الذاتية..... | (90، 122) |
| ب- مظاهر المعجم في الغربة والتوتر..... | 90 |
| ج- أنساق وتراكيب الذكرى والحنين..... | 103 |
| د – حقول الدلالة والتجربة الذاتية..... | 108 |
| 2- **التعبير في دائرة الأخر**..... | 115 |
| أ- إيقاع الصوت في الأنت..... | (122، 148) |
| ب- مظاهر المعجم في الأنتم..... | 122 |
| ج- أنساق وتراكيب المعلم..... | 129 |
| د –حقول الدلالة في العلم..... | 134 |
| 3- **التعبير الجمالي بالصورة الفنية**..... | 140 |
| أ- التشكيل التصوري في دائرة الأنا..... | (148، 159) |
| ب- التشكيل التصوري في دائرة الأخر..... | 150 |
| ج- خصائص التصوير الجمالي..... | 154 |
| **خاتمة:** ..... ..... | 159 |
| **قائمة المصادر والمراجع:** ..... ..... | (161، 163) |
| | (165، 168) |

## الفصل الثالث:المستويات الأسلوبية التعبيرية في ديوان (قصائد غجرية)

**توطئـــة:**

**1.التعبير في دائرة الأنا**

**أ.إيقاع الصوت في الرؤية الذاتية**

**ب. مظاهر المعجم في الغربة والتوتر**

**ج. أنساق وتراكيب الذكرى والحنين**

**د. حقول الدلالة والتجربة الذاتية**

**2.التعبير في دائرة الآخر**

**أ.إيقاع الصوت في الأنت**

**ب.مظاهر المعجم في الأنتم**

**ج.أنساق وتراكيب المعلم**

**د. حقول الدلالة في العلم**

**3.التعبير الجمالي بالصورة الفنية**

**أ.التشكيل التصويري في دائرة الأنا**

**ب. التشكيل التصويري في دائرة الآخر**

**ج.خصائص التصوير الجمالي**

**توطئـــة:**

**الناص وأعماله*:** عبد الله حمادي من مواليد 1947م، حاصل على شهادة دكتوراه الدولة من جامعة مدريد المركزية (complutense) أسبانيا، وبأطروحة (الشعر في مملكة بني الأحمر) 1980م، ألتحق بسلك التدريس في الجامعة سنة 1972م تخصص في الأدب الأندلسي والأدب الأسبانوأمريكي، يعمل حاليا أستاذا بجامعة (قسنطينة) في كلية الآداب، والعلوم الإنسانية، ويدرس اللغة الأسبانية، وهو كاتب، وشاعر، ومترجم ورئيس سابق لإتحاد الكتاب الجزائريين، وله في مجال الشعر عدة إصدارت أهمها**:

- الهجرة إلى مدن الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1982م
- تحزب العشق يا ليلى، مطبعة دار البعث بقسنطينة 1982م
- قصائد غجرية، الشركة الوطنية للكتاب 1983م
- حوار مع النسيان (باللغة الأسبانية)، مدريد أسبانيا 1979م
- البرزخ والسكين، نشر وزارة الثقافة السورية 1998م، ونشر جامعة (قسنطينة) 2000م

أما في مجال الدراسات الأكاديمية فله كتب كثيرة منشورة ومتداولة أهمها:

- مدخل إلى الشعر الأسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985م
- دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث (قسنطينة) 1986م
- مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية 1994م

إلى جانب ذلك بعض الدراسات المقارنة المهتمة بالأدب الأسبانوأمريكي، ومنها:

- اقترابات من الشاعر الشيلي الأكبر (بابلونيرودا) بنشر مشترك بين دارين (جزائرية وتونسية) سنة 1985م وسنة 1986م.
- غابريال غارسياماركيز، رائد الواقعية السحرية، المؤسسة الوطنية للكتاب 1983م

كما حقق بعض المصادر القديمة ومن أهمها:

- تحفة الأخوان في تحريم الدخان، عبد القادر الراشدي القسنطيني، نشر دار الغرب الإسلامي بيروت لبنان 1997م.
- فكاهات الأسمار ومذهبات الأخبار والأشعار لأبن هذيل الغرناطي الأندلسي (قيد الإنجاز).

---

* تعدمنا استعمال مصطلح (الناص) بدل (الشاعر) لرغبة ذاتية في مجاراة استعمال هذا المصطلح عند الدكتور عبد الملك مرتاض، ومقابلته بمصطلح (النص) وهو ما لاحظناه في كتاباته وخاصة كتابه الأخير (التحليل السميائي في الخطاب الشعري) سنة 2001م.

**ينظر: في أعمال الناص ضمن كتابيه: أقترابات من شاعر الشيلي الأكبر(بابلونيرودا)، الدار التونسية للنشر(ب ت)، ومساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية (ب ط) 1994

هذه مجمل الأبحاث العلمية، والأدبية، والإبداعية، التي أنجزها عبد الله حمادي إلى غاية نهاية القرن الماضي، وقد تناول الباحثون الجزائريون بعض إنجازاته ببعض الدراسات الأكاديمية المتخصصة، وقدمت كرسائل جامعية، أو نشرت كدراسة في بعض المجالات، والصحف.

وللشاعر بعض الآراء، والأفكار المتفردة، والتي تصب في قالب التنظير الأدبي، والنقدي نذكر منها على سبيل المثال ما أورده في مقدمة ديوانه الثاني (تحزب العشق يا ليلى)، إذ حاول وضع مقاييس، وموازين تقعد للحداثة الشعرية، والمعاصرة للقصيدة العمودية، وفعل ذلك مع ديوانه (البرزخ والسكين)، عندما قدم تمهيدا له بالتعرض إلى ماهية الشعر واستعرض فيه مفاهيم نقدية هامة كالمعاصرة، والحداثة الأدبية، وعلاقتهما بالخطاب التقليدي[1]. وقد وردت هذه الأفكار، والآراء والأحكام النقدية ضمن دراساته الأكاديمية كذلك، فهو يرى في أحد مراجعه أن الشعر هو ((...كتابة القصيدة بلا مفهوم منطقي عقلاني، وإنما بمفهوم منطقي انفعالي وإيحائي))[2].وهو بذلك يفصل منطق العقل التجريدي المعياري عن منطق الانفعال، أو العاطفة الذاتية في التجربة الفنية الشعرية، كما يعلق على الأدب العربي المعاصر في مقابل الأدب الأسباني المعاصر ليصف هذا الأدب بأنه ((...أدب ليس على شاكلة أدبنا العربي المعاصر الذي تصدق عليه أقصوصة الغراب الذي حاول تقليد الحجلة!))[3]. إذ نلمس من خلال ذلك دعوة صريحة إلى بروز خصوصية الأدب العربي ضمن الآداب العالمية الأخرى، ويخلص في بعض مراجعه، ومصادره الأكاديمية إلى تحديد أهمية، ووظيفة الخطاب الشعري المعاصر، وهو ذلك الذي يستطيع التوفيق بين معماريته (صياغته)، والواقع، أو المحيط، وبذلك يتم أعادة تشكيل الواقع كحد أسمى في وظيفة الخطاب، والشعرية، لا في ما يمليه عليه الواقع من أفكار يقول: ((...فكأني بالخطاب الشعري تكمن شاعريته في الحديث عن نفسه بغض النظر عن المرسل إليه، أو التحدث إليه عن المسار المرجعي الذي قطعه))[4].

هذا الحكم الأخير لم يمنع الشاعر – صراحة- من ممارسته للشعر التقليدي التسجيلي النفعي ومن أبرز ما يصور هذا التوجه ما أورده من قصائد في ديوانه الأول (الهجرة إلى مدن الجنوب) ومنها قصيدة (أبتاه) التي سجل فيها رثاء بمناسبة وفاة والده بتاريخ 1972.08.16م، و قصيدة أخرى بعنوان (خمرة الإصلاح) سنة 1972. سجلت الإصلاح الزراعي الذي طرأ على الريف الجزائري آنذاك، وهي بمثابة ذكريات هامة في مسيرة الناص ومسيرة الوطن الجزائري[5].

---

1. ينظر:عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، منشورات جامعة قسنطينة الجزائر (ب،ط) 2000م ص5،16
2. عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الأسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر(ب،ط) 1985 ص242
3. المرجع نفسه ص07
4. عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر(ب،ط) 1994م ص200،201
5. ينظر:عبد الله حمادي، الهجرة إلى مدن الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر (ب،ط) 1982ص27،31

**النص ومعالمه**: تعد المجموعة الشعرية الثالثة (قصائد غجرية) من بواكير الإبداعات الشعرية لدى عبد الله حمادي، وقد وقع عليها اختيارنا -كما أسلفنا في المقدمة- لما تمتاز به المجموعة الشعرية من طاقات التعبير الخصبة، والتي تحتاج إلى دراسة، أو مقاربة أسلوبية لاكتشاف هذا الزخم المتدفق من أفكار وعواطف وصياغة، ولعلمنا المتواضع أنها لم تدرس بعد رغم أنها جاوزت العقدين من الزمن نظما، وتأليفا.

كان اختيارنا لها وللوهلة الأولى انطباعيا ذاتيا لم يرتكز على فكرة مسبقة، أو ملاحظة متفحصة، ولكن بعد المراوحة، والتكرار في معالجتها وتفحص مقطوعاتها الشعرية تبين لنا ما لا يتبين للمتلقي العادي من خصائص، وطاقات، وإمكانيات ذاتية داخلية تخص صاحبها، ونسقية سطحية تخص الصياغة، والشكل، وخارجية عمودية تخص الواقع والمحيط.

وللناص (صاحبها) رأي في هذه الآونة إذا تمثل له أحدى المغامرات في عالم الشعر، تسعى إلى الإبحار في عالم النور لتغزو مناطق الظلام المحرومة، ومن هنا تحتم عليه أن يكون بحارا تسبر أغوار الذات ((التي هي الأنا والأنتم، متحدين في أقنوم واحد رجاة رغبة حسية أتقدت بتوهج التجاوز، والغربة في كل حرف، وكلمة، وصورة...))[1].

ويعدها المبدع ممارسات فكرية ذاتية حية تتعامل مع الكلمة ليستنهض بعض التمرد الكامن في ذاته للوصول بها إلى مغامرة غجرية رافضة لقداسة الظلام في فلك المورث، وقفزة تتخطى حواجز القحط إلى عالم التحول، والإقلاع فيتحول الشعر إلى ((سلاح مشحون برصاص المستقبل))[2].

كما تحتم على الناص أن يكون بحارا في عالم الشعر يتحتم علينا أن نكون غواصين لنسير أغوار هذه السفينة (قصائد غجرية) القابعة منذ عشرين سنة في أعماق الشعر، ونكشف عن ذاتها، ووسائلها، وطريقة إنجازها من خلال الناص كما نحاول بيان ما لم يكشف عنه صاحبها في رحلته من أسرار، وأخطار في عالم الإبحار (عالم الشعر) لكي نصل إلى أقصى، وأسمى ما حققته هذه المغامرة، ولتسهيل هذه المهمة، وللضرورة المنهجية يتوجب علينا سلوك طريق الشاعر ومذهبه انطلاقا من نقطة الذات التي هي الأنا وثم الانتم في فرعين أساسين يهتم الأول منها بالتعبير في دائرة الأنا المؤسس على عناصر ترتبط بهذه الذات المنفردة في صراع الحياة وتتجسد في الرؤية، والغربة والتوتر، والذكرى والتجربة) ووفق مقاربات أسلوبية تعتمد على مستويات تحليلية منفصلة، أما الثاني يهتم بالتعبير في دائرة الآخر، الذي يترجم الأطراف الأخرى المتداخلة مع (الأنا)، والتي تنطلق من خلاله وتؤسس على عناصر تتجسد في (الأنت، والأنتم، والمعلم، والعلم) وفق مستويات تحليلية مماثلة للفرع الأول، ويأتي الفرع الأخير، والمكمل للفرعين الرئيسيين، وهو

---

1. عبد الله حمادي: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر (ب،ط) 1983م ص05
2. المصدر نفسه ص06

التعبير الجمالي المتصل بالصورة للوصول إلى التكامل، والتظافر الأسلوبي بين هذه الدوائر الثلاث.

بما أن هذه القصائد الشعرية قد ارتبطت بمكان (خارج الوطن) بعيدا عن جو ومناخ الحركة الشعرية السائدة في الوطن، ولربما الوطن العربي ككل، يطرح سؤال جوهري مفاده: هل تعتبر هذه المقطوعات، أو هذه المجموعة من الشعر المهجري؟

ولقد وجدنا إجابة تكاد تكون شافية، وكافية من لدن الدكتور عيسى الناعوري الذي يرى أن الشعر المهجري الذي ساد في الغرب من قبل شعراء مشارقة هو شعر جديد في أفكاره، وفي أساليبه، لم يعرفه المشرق العربي من قبل، ولكنه أنحصر بسب موت أغلب أصحابه ((...أما الأدب المهجري الحالي، فقد أصبح امتداد للأدب المشرقي الحالي، ولا جديد فيه على الإطلاق لأن الجدة ماتت مع أصحابها))[1]. وبهذا الصدد يعلق عبد الله حمادي على شعرية الأديب الجزائري مالك حداد الذي كتب باللغة الفرنسية الكثير ويرى إيمانه الشديد بشعره كجوهر في ذاته هو في الحقيقة أكبر حتى من عظمة الوطن بل من كبريات القارات، وقد لاحظ إلتقاء شعريته مع شعرية بعض الشعراء الأسبان ومهم أنطونيو ماتشادو (Antonio machado) والشاعر الرومانسي الإنجليزي (اللورد بيرون) القائل ((...إذا أردت أن تكون شاعرا فكن عاشقا أو شقيا))[2]. ويخلص عبد الله حمادي من شعرية هذا الأخير (مالك حداد) إلى القول إنه ((...رغم مأساة اللغة والمنفى، بقي في وسع مالك حداد، وغيره من شعراء الجزائر المبعدين عن لغة الغزالة، مجال لذكر كلمة الجزائر حتى ولو أقتضى الحنين أن تقال بلغة الصين))[3].

---

1. منية سمارة محمد الطاهر: (شعر وترجمة ونقد) مجلة **الفيصل** ع204، دار الفيصل الثقافية، الرياض (السعودية) 1985م السنة التاسعة ص37
2. عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب ص 267،268
3. المرجع نفسه ص269

## 1.التعبير في دائرة الأنا (خطاب الأنا ):

حاول الناص في هذه المجموعة الشعرية تبيان خصائص، ومعالم هذه اللوحات الإبداعية الموزعة على صفحات بيضاء وكان تقديمه لها بلوحة ((...ودَلَ ُ)) لخص فيها غايات، وميزات هذه المجموعة من خلال كل حرف، وكلمة، وصورة، وما تحمله كل منها من تداعيات فكرية، وعاطفية، تعكس تعبير الذات التي هي

(الأنا والأنتم) إلى جانب التجارب الشخصية والممارسات الحسية في عالم الأدب، وعالم الواقع، وسنحاول من خلال هذا السلوك اتخاذ منهجية ترتكز على تقسيم هذه اللوحات وفق خطوات تحددها الانطباعات الذاتية المسبقة، والتي لمسناها من خلال تفحصنا لمضامين هذه اللوحات، بالإضافة إلى الملاحظة الشكلية الخطية التي ساعدتنا على فصل هذه الخطوات في شكل تعابير مختلفة، بالإضافة إلى الفصل الضروري والمنهجي لمستويات (الصوت، والمعجم، والتركيب، والدلالة، ثم الصورة)، رغم الصعوبة الملموسة في ذلك، وهذا طبعا لتسهيل هذه المقاربة، ومحاولة منا لاحتواء هذه المجموعة واستخلاص أهم ما يرد فيها من خصائص تعبيرية وفق المستويات السابقة، وأول هذه المستويات التي ميزت هذه النصوص هو جانب الصوت بفرعيه الخارجي والداخلي.

## أ.إيقاع الصوت في الرؤية الذاتية:

من المعروف لدى الخاص والعام أن شعر التفعيلة هو شعر حافظ على الوزن والإيقاع، وغير الشكل الخارجي وبعضا من المضمون الداخلي للشعر، كما أن قصيدة النثر استبدلت الموسيقى الخارجية لهذا الشعر بنوع من الموسيقى الداخلية وتخلت عن الوزن والقافية، وهو ما لمسناه من خلال اختيارنا لبعض اللوحات الشعرية ضمن هذه المجموعة وتحت إطار التعبير في الرؤية وفي اللوحات وهي (الكشف، الوعد، عبرة، همسة)، التي تترجم هذا التعبير خاص عند الناص، ومنه نتناول هذه اللوحات وفق قسمين أساسين.

**1.إطار الموسيقى الخارجية**:وضمن هذا الإطار تندرج لوحة (الوعد)، وهي اللوحة الثانية في المجموعة تعكس فيما يبدو آمال الناص، وإيمانه في الاستمرارية، ورؤيته إلى هذا الوجود إذ يقول:

**ليزداد نبضك أيها القلب**[1].

**فلا تبتئس**

**فالأرض لم تبتلع بعد**

**كل شيء (...)**

---

1. الديوان ص09

وعند عرض هذه اللوحة على أوزان الخليل بن أحمد الفراهدي العروضية نجد:

فعولن، مفاعلتن، مفاعيلن

فعولن فعو

مستفعلن، فاعلاتن م

تفعلن، فا

ومن ثم فإن هذه اللوحة ممزوجة في بحرين هما (الوافر، المجتث)، إذ يرى العروضيين القدامى أن الوافر مبني على الوزن (مفاعلتن، مفاعلتن، مفاعلتن 2x)، والمتداول عندنا هو (مفاعلتن، مفاعلتن، فعولن 2x)، كما يرى هؤلاء القدامى أن (فعولن) هي في الأصل (مفاعلتن) محذوفة السبب الأخير وإسكان أخرها بعد الحذف فتصير (مفاعل) التي تكتب (فعولن)، وتوضح كما يلي:

(مفاعلتن = || O ||| ⟵ || O|| ⟵ || O| O= فعولن)

ففي السطر الأول نجد أن الناص سبق الفرع على الأصل (فعولن بدل مفاعلتن)، وختم السطر الثاني بحذف هذا الفرع (فعو)، أمل السطر الثاني والثالث فهما من (المجتث) وتفاعليه هي (مستفعلن، فاعلاتن 2x) وهو من البحور قليلة الورود قبل عصور العباسيين، حتى جاء عصر المحدثين فنهضوا به، وأستعذبوه وأكثروا من نظمه[1].

**رصد التغيرات**:

- إن أهم تغيير يلاحظ في البحر الأول هو تفعيلة (مفاعيلن) بزحاف (metrical variation) داخل على (مفاعلتن) بإسكان ثاني السبب، وكذا قلب ترتيب هذا البحر بتصديره بـ(فعولن) بدل (مفاعلتن).
- التغيير الثاني وقع لـ(مستفعلن) بحذف الساكن الثاني (متفعلن)، وهو زحاف كذلك

**رصد الدلالات الصوتية:**

يرى بعض العروضيين أن توظيف الوافر في الشعر بكسبه إيقاعا مركبا يتطلب الآلفة، والتعود من قبل القارئ من خلال مضمون هذه اللوحة نلمس إرتباط هذا البحر بالرؤية الذاتية في ضمير الناص، تلك الرؤية التي تنطلق من فروع الأشياء إلى أصولها، بدافع الأمر الداخلي (ليزداد) الشخصي، ليصل إلى النهي (فلا تبتئس) الموجه إلى ذات كذلك، والمرتبط بالفرع (فعولن).

وبين الأمر والنهي يتمظهر الأصل (مفاعلتن)، وتغيره (مفاعيلن)، فالتغيير الواقع بالفعل محصور بين التعبيرين الواقعين بفرض القوة والسلطة، (الأمر والنهي) ليستمر النهي في هذه الجملة الشعرية بـ (فعو) ليؤكد غلق هذا المجال، وقد أشار شارل بالي إلى أهمية هذه الآساليب الإنشائية في بروز عنصر التعبير العاطفي في اللغة[1]. كما أشار الدكتور عز الدين أسماعيل إلى أهمية الجملة الشعرية بدلا من السطر الشعري في كتابه (الشعر العربي المعاصر) الذي يرى فيه أننا قد نستطيع الوقوف عند نهاية السطر الشعري المقفى، أو غير المقفى، فنجد أننا، ومع الجملة الشعرية نعجز على الوقوف في حدود السطر وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر، أو أكثر، بل ننساق مع الدفقة الشعورية إلى الأسطر العديدة التي تخرج عن إطار السطر الممتد إلى مدى أبعد[2].

---

1. ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة مصر ط6 1988 ص115

أما الجملة الشعرية الثانية، والتي تتكون من سطرين أعتمد فيهما الناص على التدوير بينها، في إطار بحر (المجتث) فنجد أن هذا البحر من البحور التي تصلح للأناشيد، والطرب لخفته، ولا سيما في المسرحيات، كما أستحسنه أهل العروض[3]، كما عرف عند البعض، ولكننا في إطار هذا التجديد الشكلي، والمضموني في الشعر الحديث، لا نحكم بالخفة إلا من خلال الإيقاع بسرعة، أو بطء هذا الإيقاع، وعلاقته بالمادة اللغوية التي تحتويه، فالإيقاع البسيط تتحقق فيه الذبذبات الزمانية على شكل متعاقب سريع يضمن لنا استجابة الإنسان فيتذوقها وينفعل لها بسهولة، وهذا الحكم ينطبق على البحور الصافية عندنا، أما المجتث فهو من البحور المركبة التي تتطلب ذبذباتها الزمنية تذوقا من الإنسان الذي ألفها واعتادت حاسته السمعية عليها ومن ذلك فإن الإيقاع المركب ((...عبارة عن خطوات تالية للخطوات التي قطعها الإنسان وهو يكتسب الخبرة به...البسيط حالة بدائية، والمركب حالة حضارية، لأن الوعي بالأول تلقائي، ولأن الوعي بالثاني معرفي))[4]. ومن خلال مطابقة المادة اللغوية الشكلية بمحتوي الإيقاع نجد أن هذه الجملة هي استئناف للجملة الشعرية الأولى (فالأرض...)، مع تغير الإيقاع من الوافر إلى المجتث (مستفعلن، فاعلاتن) الصحيح صحة الحكم الذي أصدره الناص (فالأرض لم تبتلع) ثم بتغير عروضي (متفعلن فا) يصاحب تردد الشعر في تحديد هذا الشيء (كل شيء).

ويمكننا تمثيل علاقة الشكل اللغوي بالإيقاع لرصد الدلالات الصوتية فيما يلي:

الجملة الشعرية الأولى:
- ليزداد (أمر داخلي) ◄► فعولن ...(فرع من الأصل) ⇐تعبير واقع بالقوة
- نبضك أيها القلب (حقيقة ثابتة) ◄► مفاعلتن مفاعلين (أصل)⇐ ...بالفعل
- فلا تبتئس (نهي داخلي) ◄► فعولن فعو..(فرع من الأصل)⇐ تعبير واقع بالقوة

الجملة الشعرية الثانية:
- فالأرض لم تبتلع بعد (حقيقة ثابتة) ◄► متفعلن فاعلاتن (أصل)⇐ تعبير واقع بالفعل
- كل شيء (حقيقة غير محددة) ◄► متفعلن فا (أصل متغير)⇐ تعبير تردد

---

1. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج2 ص06
2. ينظر:عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت لبنان ط3، 1981 ص109،108
3. ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص117،115
4. محمد المرغني: محاظرات في السيمولوجيا ، دار الثقافة، الدار البيضاء (المغرب) ط1، 1987م ص152

ومنه نجد أن التعبير الواقع بالقوة يتساوى مع التعبير الواقع بالفعل في الجملتين الشعريتين ويقف التعبير المتردد بينهما ليخرج كحل نهائي من خلال هذه اللوحة ليفسح المجال للوحات أخرى عساها تدرك هذا التردد، وهو سنبحثه في لوحة (الكشف)، وهي اللوحة ما قبل الأخيرة في هذه المجموعة، والتي يقول فيها[1]:

| | |
|---|---|
| **نفضت يدي فأستراح الغبار** | فعول.فعولن.فعولن.فعولن |
| **ومددت نصفي ودار الحوار** | فعولن. // // // |
| **تسلقت كل شعاب الحديث** | // فعول // // |

**وسافر حلمي (...) ومد شعار** فعول فعولن // //

**ولفت بوادي السعال الخطايا** // // فعول //

**وفلت سيوفي، وسوف ثأر** فعولن فعولن فعول //

**فحدق للأفق حلم خصيب** فعول // فعولن //

**وأسرج وهما وفك الحصار** فعولن // فعول //

**فألقيت أن الزمان تلاشى** فعولن // فعول //

**وللعاشقين أستبيح المزار (...)** // // فعولن //

بنيت هذه اللوحة على وزن المتقارب ذي الشائع في الشعر العربي، والذي طرقه معظم الشعراء القدماء والمحدثين وإستحسنوا مسيقاه[2]. وهو من الأوزان الصافية التي استخدمتها العربية القديمة في أغراض الفخر والمدح والرثاء وغيرها[3].وما يلمس من خلال مضامين هذه الأسطر هو نزوع الناص للحديث الداخلي ومحاورة أحلامه، وأوهامه للوصول إلى تبدد، وتلاشي هذا الواقع أمام أعين الناص، وهي معالم ترسم عدم الإقتناع بالموجود، والتشبث بالرؤية المثالية لهذا الواقع من خلال ركوب هذا الوزن البسيط، والصافي من تفعيلة واحدة (فعولن)، ومن خلال عرض هذه التفاعيل نلمس مايلي:

- دخول زحاف القبض بكثرة على (فعولن) ←(فعول) ←حذف الخامس الساكن
- انعدام دخول العلل على هذا الوزن
- انعدام هذا الزحاف على التفعيلة الأخيرة في السطر (تفعيلة تامة)
- انعدام التدوير العروضي بين الأسطر

---

1. الديوان ص83
2. ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص88
3. محمدالمرغني: محاظرات في السيمولوجيا ص152

- إلتزام شبه عام لروي (الراء)، وقافية واحدة
- قافية اللوحة مردفة بالألف، أو الياء (الغبار، الحديث)

ولرصد مميزات هذا التعبير في ظل هذا الوزن يمكننا أن نتتبع تفعيلة (فعول) المزاحفة لنرى ارتباطها بالمادة اللغوية، والسر الكامن من ورائها لإجلاء، وتتبع صور هذا التعبير.

**<u>رصد الدلالات الصوتية:</u>**

- وردت التفعيلة (فعول) في ثمانية مواضع على اللوحة لتربط بأفعال معينة صادرة من الناص كأفعال مادية صادرة منه، أو تصورات معنوية له أو ردود أ فعال لأفعال خارجة عن نطاقه، ويمكن تفصيلها كما يلي:

- الحلم (تصور معنوي) أفعاله (فحذف، وأسرج، وسافر) ←فعول ف
- الناص (كيان مادي) أفعاله (نفضت، تسلقت كل) ←فعول - فعولن، فعول
- ردود أفعال معالمها (الزمان، وسوف ثأر، للأفق حلم) ←لن فعول، فعول، فعولن، عولن فعول

عند المطابقة بين التفعيلة والمادة اللغوية نجد

الحلم ←(فحد...) (فعول) - وأسر (فعول) - (وساف...) (فعول)

الناص ←نفضت (فعول) - ت، كل (فعول)

ردود أفعال ←زمان (فعول) - وسو(فعول) - ق، حلم (فعول)

وهو ما يفسر الدلالات التالية:

أن التعبير عن الحلم لا تكتمل أفعاله في حدود صيغة (فعول) مع وجود هذه الروابط، أو الحروف العاطفة (الفاء، الواو)، فظل الفعل مبتورا (بدون الحرف الأخير).

أما التعبير عن الفعل المادي من قبل الناص بذاته فقدت احتوته هذه الصيغة (فعول)، وانتقلت بعد ذلك من (نفضت) إلى (ت كل) لتجمع ضمير الفاعل والمفعول معا (نحويا).

أما ما يحيط بالناص من مثل (زمان) فقد جرد من التعريف في حدود نفس الصيغة (فعول) لتنتقل إلى التنكير الذي حكم عليه الناص مسبقا بالتلاشي ضمن معنى اللوحة. كما فصلت هذه الصيغة بين المضاف والمضاف أليه النكرة (حلم خصيب)، لتنقل (حلم) إلى التنكير بدل التخصيص، وهو أقل درجة من التعريف، وكذا إنحصار هذه الصيغة في جزء من الفعل المبني للمجهول (وسوف)، لتنحصر على (وسو...)، فبهذا يتقلص التعبير على هذه اللوحة ليكتفي ببعض، أو جزء من الكلمة عندما يقف في محطات تخرج من ذات الناص المحسوسة، ويتقلص في إطار الصيغة المزاحفة عند التعبير عن أفعال الناص.

إن ما يلمس من خلال التوزيع، والتموضع المكاني الخطي لهذه الصيغة (فعول) على سطح اللوحة هو تفضيلها لصدارة الأسطر الشعرية عندما تنبع من لدن الناص، أو من لدن الحلم الذي ينتمي له، لتتقهقر إلى حشو هذه الأسطر عندما يخرج التعبير عن الناص، أو حلمه، وتركن محصلات هذه الأفعال، وردودها إلى نهايات الأسطر الشعرية لتتجمع في القافية، والروي من دون أن تطرأ على الصيغة أي تغيير (زحاف، أو علة)، وتبقى على صورها (فعولن) وعندما يتوقف التعبير كل مرة ليعود إلى نسق مشابه، وسياق آخر في السطر الثاني بمساعدة بعض الحروف (الفاء أو الواو)، وهذا سلوك يشابه مسلك القصيدة العمودية القديمة عند الانتقال من بيت إلى آخر، إلا أن لوحة (الكشف) هي بنية شاملة تتراص فيها الجمل الشعرية لتشكل جملة شعرية كبرى ترصد أوجه هذا الكشف من خلال الأسطر الخطية المتبادلة حجما، والمتماثلة شكلا على إيقاع (فعولن) أو(فعول).

أما غاية اختيار هذه الأوزان (الوافر، المجتث، المتقارب...) في مثل هذه اللوحات، فلا تحكمه إلا الدفقة الشعرية التي تنساب مع الجملة الشعرية والتي تحاول مواكبة هذه الدفقة وتصنع لها إيقاعا يناسبها، وفي ذلك

يرى الدكتور حسين بشير صديق ويعترف أنه لم يستطع أن يكشف السر المعين الذي دفع شاعرا من الشعراء إلى اختيار هذا الوزن دون غيره، وإن كان يعتقد جازما أن لكل وزن سرا دفع الشاعر بطريقة لا شعورية لاختيار وزن ما[1]. بالإضافة إلى وجود جانب من الموسيقى الصوتية البسيطة تشارك بفعالية في سياق معالم القصيدة، وتدل على المعاني، وهي موسيقى تنبع من بعض الأصوات (الحروف) في القصيدة[2].

**2.<u>إطار الموسيقى الداخلية</u>**: ضمن هذا القسم الذي نقارب فيه معالم الرؤية بالوقوف على لوحات أخرى ورصد سلوك الموسيقى الداخلية فيها، وفعاليتها في الكشف عن الميزات التعبيرية عند الناص فنجد لوحة (همسة)، ولوحة (عبرة)، فيقول في الأولى[3].

**من وراء الإبتسامة الصفراء**

**يتقلص الأمل !!**

**وعلى مقربة من النظرة المتعالية**

**يخيب الرجاء**

**...بين الأمل والرجاء تشتق المواعيد**

ففي هذه اللوحة يبرز سياق التعبير الذي يكشف خداع ورياء وكبر لا يسفر إلا على قتل المواعيد وإلغائها، وعند النظر إلى هذه اللوحة كوحدة صوتية، أو جملة صوتية واحدة نجد أن مادتها اللغوية تتكون من توالي عناصر صوتية أولية (فونيمات، الصوتم)، أي حروف وحركات لا تحمل معنى في ذاتها، ولكن بتركيبها، أي ضم بعضها إلى بعض تؤدي إلى وحدات ذات معنى[4].

---

1. ينظر حسن بشير صديق: المعلقات السبع (دراسة للآساليب) دار السودانية للكتب السودان ط1، 1998م ص129
2. المرجع نفسه ص130
3. الديوان ص11
4. ينظر:مصطفى حركات، اللسانيات العامة وقضايا العربية، دار الآفاق، الجزائر بدون تاريخ ص32

تتكون من دال (Signifiant)، أو شكل صوتي، ومدلول (Signifie)، أو معنى بالإضافة إلى وجود بعض الحروف هي في الحقيقة (مرفويمات) لأنها وحدات دالة مكونة من مصوت واحد فالمروفيم لا يرتبط بالكلمة الدالة حجما بل هو صورة صغرى تشبه الحرف (المصوت) إلا أنه يحتوي معنى بالإضافة إلى المونيمات (النحوية والمعجمية)، وهناك عناصر من طراز آخر وهي عناصر صوتية تميزية، أو تأكيدية، أو تعبيرية غير قابلة للعد وهي عناصر النغم، والنبر وغيرها[1]. وسنحاول بيان خصائص هذه المستويات برصد أهم مميزاتها الصوتية.

**<u>مستوي الحروف (المصوتات)</u>:**

- أن أظهر، وأوضح الأصوات تلك التي تسمى بالحركات القصيرة (الفتحة والضمة والكسرة) وكذا الطويلة كألف المد في (الإبتسامة)، (الصفراء)، (الرجاء)...(المواعيد)[2]. إلا أنها تراجعت أمام الحركات القصيرة المسيطرة على اللوحة.

- تنوعت الحروف بين ذات الشدة (les occlusives) من مثل (ت، د، ق، ج...) وبين الرخوة (les fricatives) من مثل (ع،س،ص،ش،ف،ظ)، والبينية، لا هي رخوة، ولا شديدة (les sonantes) من مثل (ل،ن،م،ر،و،ا).
- تنوعت مخارج الأصوات لهذه الحروف تنوعا كبيرا.

**من حقائق الجرس الصوتي للحروف:**

- ظهر نوع من التجانس بين صوت اللفظ، ومعناه، ففي (الابتسامة، الصفراء) حرفا همس، وصفير وهما (السين والصاد)، كما هو واضح كذلك في (تشنق) التي يحتوي على صوت (القاف، والشين) فالقاف (شديد مجهور)، والشين (رخو ومهموس).
- احتوت كلمة النظرة على حرف الإطباق (الظاء)، ولو احتوت على حرف آخر زائد كان من العسر النطق بها.
- ثراء اللوحة بمختلف الأصوات الفوينتيكية وتنوعها يؤدي إلى بروز التعبير بشكل تتفاوت أصواته رغم التوجه الدرامي لفكرة هذه اللوحة.

---

1. مصطفى حركات: الصوتيات والفنولوجيا، دار الآفاق ، الجزائر بدون تاريخ ص10
2. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص146

**مستوى المرفويمات والمونيمات:**

يمكن تقسيم هذا العنصر إلى ثلاثة أقسام.

- مرفيمات (les morphèmes)، وهي أصغر الكلمات التي تؤدي دلالة معينة، ومن أهم صورها على اللوحة (يتقلص) يتكون من يـ/تقلص/و

الياء: مرفيم يدل على المضارعة

تقلص: مرفيم يدل على جذر الفعل

الضمة: مرفيم يدل على رفع الفعل

وكذا (مقربة) يتكون من مـ/قرب/ة

الميم: مرفيم يدل على الأسمية

(قرب): مرفيم يدل على جذر الفعل

ة: مرفيم يدل على التأنيث

يقسم (أندري مارتيه) المونيمات إلى قسمين[1].

أ. المونيمات النحوية: تحتوي على حروف المعاني، وهي عناصر ثابتة، ومحدودة في أي لغة ومنها (من، و، على، بين) في اللوحة السابقة.

ب. المونيمات المعجمية: تحتوي على الأسماء، والأفعال ولها نوع من الأستقلال الدلالي ومنها(وراء، الأمل، النظرة، المواعيد، الرجاء، تشنق، مقربة).

**<u>من حقائق المستوى الثاني</u>**:

- أن الكلمة (المونيم) أكبر حجما من المرفيم عموما وهي تتطابق أحيانا مع الكلمة المكتوب[2].
- حضور القافية المقيدة بتسكين روى اللام (الأمل) لأن الصوت مقيد بما بعده ليفسح مجال التعبير بعد ذلك.
- غياب القوافي المطلقة لانعدام التشبع الصوتي في التعبير.
- حضور المقاطع الطويلة (صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان)، وهو ما يفسر اللجوء إلى التعبير في حالة الوقف (المواعيد) في أخر اللوحة و (الرجاء) في وسطها.
- غياب التجانس الصوتي بين المونميات المعجمية ولا تدخل فونيماتها كعناصر خلافية وظيفة (فنولوجية) للتفريق بينهما، وفيه دلالة على خصوصية الكلمة للتعبير المعين.

---

1. مصطفي حركات: الصوتيات والفنولوجيا ص9،10
2. مصطفي حركات: اللسانيات العامة وقضايا العربية ص33

- وجود تكرار صوتي في بعض المونيمات المعجمية من مثل (الأمل، والرجاء)، والتكرار كما يراه البعض من خصائص القصيدة الحديثة لأنه يشع دلالة معينة فـ((معنى القصيدة أنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان))[1]. فتكرار (الأمل ، والرجاء) دلالة على تأكيد القوة العاطفية لدى الشاعر، وبحثها عن التعبير الذي يمكنها من الوصول إلى غايتها.

**<u>مستوى الوحدات العروضية</u>**: (prosodémes) هي عناصر صوتية تمييزية، وتعبيرية تشرك مع العناصر السابقة لتؤدي وظائف فنولوجية وهي ثلاثة أقسام[2]:

أ.**التنغيم (intonation):** هي علامة ذات مادة وشكل، وذات طابع لساني تؤدي وظائف نحوية ودلالية، فالتنغيم الجملي يخبرنا فعلا عن عقلية، وأحوال المتكلم وذلك بالتعبير الحادث في أواخر الكلمات عندما يرفع المتكلم صوته، أو يخفضه في حالات خاصة، كما أن النغمة الموسيقية في الإنشاد تختلف عند الاستفهام، وعند التعجب، وعند الجمل الاخبارية، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت، وهكذا[3].

ومن خلال اللوحة السابقة نجد ما يلي:

من وراء الإبتسامة الصفراء
[ جملة صوتية بعلامة التعجب لا تدل على نغمة صاعدة بل على موقف
أنفعالي نفساني مقيد بالروي وبنغمة هابطة ( )

يتقلص الأمل !!

وعلى مقربة من النظرة المتعالية  جملة صوتية إثباتية ذات مستوى هابط (  )

يخيب الرجاء

بين الأمل، والرخاء تشنق المواعيد)  جملة صوتية إثباتية ذات مستوى هابط (  )

**ب.النغمة (Ton)**: لو كانت اللغة العربية من اللغات النغمية لكان لهذه الصفة مكانة، وأهمية في الصواتم (les consonnes)، فالنغمة تتصل بلغات خاصة كالصينية والسويدية وغيرها.

**ج.النبرة (accent)**: يرى جل الباحثين في إيقاع اللغة العربية أنه لا علاقة بين النبر، ومعاني الكلمات العربية - لحسن الحظ- بل النبر عنصر في الشعر عامة، وظيفته هي تحديد طول المقطع، أو السطر الشعري من قصره نطقا، مع الدلالة على الانفعال من خلال رصد الكثافة النبرية، والنبر لا يقع بالمصادفة في اللغة لأن المتكلم مجبور على النبر في لغته، واستعماله اليومي كما يقوم بوظائف أهمها، الوظيفة الإدغامية (F.contranstive) والوظيفة التميزية (F.distinctive)[4].

---

1. مصطفى السعدني: البينات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف مصر (ب ط)1987م ص38
2. ينظر:زبير دراقي، محاضرات في اللسانيات التاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1990م ص92
3. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص170
4. زبير دراقي: محاضرات في اللسانيات التاريخية والعامة ص94

ويرى الإيقاعيون أن الشعر العربي شعر كمي تتألف كل (تفعيلة) فيه من مقاطع مختلفة الكم، ويعمل النبر مع الكم والإيقاع على إبراز الموسيقى الداخلية، إلا أن الدكتور شكري عياد يرى أن النبر في العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة مع إضطراده ووجوده[1]. ويتضح نبر العربية في الشعر أو النثر عند الضغط والارتكاز على عنصر من عناصر السلسلة، وذلك بواسطة ارتفاع النغمة، أو بواسطة إدغام الصوت (الشدة) أو المد[2].

وبالعودة إلى متن اللوحة السابقة، وعند القراءة الشعرية يتموضع البنر الشعري على الشكل (  ) تموضعا ثابتا ومتداخلا بين المقاطع.

**من وراء الإبتسامة الصفراء**

**يتقلص الأمل !!**

**وعلى مقربة من النظرة المتعالية**

**يخيب الرجاء**

**...بين الأمل والرجاء تشنق المواعيد**

وبالمقارنة نجد نبر الأسماء أشمل، وأوسع تنوعا من نبر الأفعال والأدوات.

**<u>من حقائق مستوى الوحدات العروضية (الظواهر الصوتية):</u>**

- سيطرة النغمة الهابطة ( ↘ ) لأن التعبير يقترب من التقرير منه إلى الإنشاء
- لم يؤد النبر وظائف تميزية معتبرة بل ظل حبيس بنى الكلمات (الإبتسامة- الرجاء ...) وأنتقل عبر القراءة الشعرية (مقربة- يتقلص...)
- نبر الأسماء (المونيمات المعجمية) أشمل لتركيز الكثافة النبرية عليها، باعتبارها مفاتيح التعبير تدور من حولها الأدوات والأفعال.

يرى الدكتور ابراهيم أنيس أننا قد نقرأ النثر فنحس كأنما نقرأ شعرا موزونا، وإنما كان ذلك من توالي بعض المقاطع في حدود الأسطر المعهودة في بحور الشعر[3].

---

1. ينظر:يوسف بكار، في العروض والقوافي ، دار المناهل، بيروت (لبنان) ط2، 1990 ص 54،55
2. ينظر:مصطفى حركات، الصوتيات والفنولوجيا ص34، وينظر: خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة الجزائر 2000 ص83
3. ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص175

أما في لوحة (عبرة) فيقول الناص[1].

**دنيانا حليفة الأغنياء**
**مطية للمترهبين**
**بل كاشفة ساعد التحدي**
**لركام المحرومين**
**قالوا سنة... قلنا (عبادة)**
**عبادة**

ففي هذه اللوحة تتضح معالم التمرد، ورفض واقع الحياة، وتحدي هذه الصعوبات، كما يتضح صراع الأطراف من أجل السيادة والسيطرة، ومن خلال مادتها اللغوية الزاخرة بالمصوتات، نجد في مستوى الحروف (المصوتات) ما يلي:

- من الحروف الشديدة التي ينطلق فيها الهواء من الرئتين فيصطدم بالحواجز وهي(د.ق.ك.ت.ط.ب)
- من الحروف الرخوة التي يسير فيها الهواء، ويكون الحاجز مفتوحا قليلا فيحدث نوع من الإحتكاك (هـ.ح.غ.ع.س.ش.ف).
- أما من الحروف البينية (ل.ن.م.ر.و.ي) وهي حروف جرسية ( les sonantes)
- أما المجهورة نجد (ء.ا.ع.غ.ق.ي.ل.ن.ر.ط.د.ب.م.و)
- أما المهموسة (ح.ك.ش.س.ت.ص.ف.هـ)

وبالمقارنة بين حروف الشدة، والرخاوة نجد سيطرة الرخوة والبينية على الشديدة لأن التعبير يتطلب في أكثر حالاته الإفصاح بواسطة المصوتات التي تعبر بسهولة الجهاز النطقي وخاصة في الشعر.

أما بين المجهورة (تهتز معها الأوتار الصوتية) والمهموسة (لا تهتز معها الأوتار الصوتية) فنجد أن الأولى أكبر من الثانية وتبدو أن هذه الظاهرة عامة في معظم اللغات[2].

كما يلاحظ تكرار لبعض الأصوات من مثل (عبادة، عبادة، قالوا، قلنا)، والتكرار وسيلة من الوسائل السحرية السمعية يعتمد على تأثير الكلمة المكررة[3].

يلاحظ نوع من التكرار النسقي داخل بنية الكلمة ذاتها في علاقتها باللواحق من مثل (لل/مترهب/ين، لل/محروم/ين)[4].

---

1. الديوان ص13
2. ينظر:مصطفى حركات، الصوتيات والفنولوجيا ص46
3. ينظر: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ص30
4. ينظر: المرجع نفسه ص41

يلاحظ تكرار صوتي خلفي، وهندسي فيما يشبه القوافي الداخلية (حليفة، مطية...)

أما في مستوى المرفيمات والمونيمات نجد ما يلي:

- من المرفيمات والمونيمات النحوية: أدوات التعريف في (الأغنياء، للمترهبين، التحدي، المحرومين)
  - حروف الجر (للمترهبين، لركام)
  - بضمير المتصل (دنيانا، قالوا، قلنا)
  - علامات إعرابية (للمترهبين، للمحرومين) عبارة عن لواحق
  - أدوات خاصة (بل)
- بالإضافة إلى مونيمات معجمية (دنيا، حليفة، الأغنياء، كاشفة، ساعد، التحدي، ركام، المحرومين، سنة، عبادة...).
- مونيمات معجمية وهي أفعال مثل (قالوا، قلنا)
- نلاحظ مما سبق سيطرة المونيمات المعجمية المستقلة دلاليا على المونيمات النحوية الأخرى وعلى الأدوات المساعدة.
- نلاحظ نوع من التكرار الصوتي في بعض المونيمات المعجمية (عبادة، عبادة، قالوا، قلنا)
- اقتصار مرفيم الجر على (اللام) دون الحرور الأخرى لأختصاصه بالملكية المعبر عنها (للمترهبين وللمحرومين).

كما تساهم العناصر الصوتية الأخرى كالتنغيم في (دنيانا حليفة الأغنياء) ذي النغمة الهابطة ( ) والنغمات الهابطة في بقية الأسطر في الدلالة على الموقف والكثافة الشعورية التعبيرية اليائسة بالإضافة إلى عنصر النبر (accent) الذي توزع كما يلي:

نبر مزدوج في لفظة (دنيانا)، (قالوا)

نبر فردي في الألفاظ (حليفة، الأغنياء، مطية، للمترهبين، كاشفة، ساعد، التحدي، لركام، المحرومين، سنة، عبادة، قلنا).

ونلاحظ أن ظاهرة النبر تكاد تكون ظاهرة غير جوهرية في بنية الكلمة، وأن تكون ظاهرة يمكن ملاحظاتها وضبطها، إذا هي تساعد في زيادة طول أو المدة الزمنية في النطق، وربما تعد ظاهرة خاصة في النطق عند الأداء الشعري الجيد[1].

---

1. ينظر:يوسف بكار، في العروض والقافية ص55

كما يخلص الدكتور نور الدين السد إلى وصف الظاهرة الموسيقية بوحدة بنيوية وظيفية متكاملة في النص الشعري وهي تشكيل من الأوزان، والصيغ الصرفية، والأصوات، والتكرار، وسوى ذلك وجميع هذه الخصائص تساهم في تشكيل الموسيقى للنص الشعري[1].

**3.علاقة التعبير بالإيقاع الصوتي(الخارجي والداخلي):**

يمكننا بعد ذلك الوقوف على أهم الظواهر الصوتية من خلال الإطار الخارجي، والداخلي لهذه الألواح وعلاقتها بالتعبير في إطار الرؤية الذاتية كما يلي:

**في الإيقاع الخارجي**:

- التنوع في توظيف الإيقاع المركب (الوافر، المجتث) ومحاولة قلب، أو إعادة ترتيب التفاعيل مع التركيز على الفروع بدل الأصول (فعولن، فعول /مستفعلن، مفاعلن).
- ظهور الزحافات بدل العلل كظاهرة اختيارية تلائم مظاهر التعبير في اللوحات
- الاعتماد على الزحاف في الإيقاع البسيط، وتوظيف التفعيلة المزاحفة للتعبير على أفعال الناص، مع اعتمادها كمنطق، وبداية للحدث الدرامي الصوتي.
- تخصيص التفاعيل الصحيحة للأفعال، والأحداث الخارجة عن إرادة الناص.
- الاعتماد على تساوي حجم الأسطر في عدد التفاعيل لتقف اللوحة كإطار ترصد عليه مظاهر الحالة وتمزج فيه الأفعال بالمشاعر.

**في الإيقاع الداخلي**: الموسيقى الداخلية هي الخيط النفسي الذي تنتظم فيه مجموعة من الإشارات الصوتية والرمزية، ومن خلال هذا المستوى نرصد ما يلي:

- التنويع في المصوتات، وفي مخارجها، وعدم التركيز على نوع معين بذاته.

- الاعتماد على التقابلات والتجانسات الصوتية في بعض الأسطر.
- التركيز على المونيمات الاسمية، وثم الفعلية باعتبارها مفاتيح التعبير الأساسية.
- عدم الاهتمام بالمرفويمات النحوية كالأدوات، والحروف، والضمائر
- عدم التركيز على التنغيم، أو النبر كظاهرتين صوتيتين في الإيقاع الداخلي فسيطرت النغمة الهابطة على مجريات التنغيم كما توزع النبر عبر الأسطر والجمل الصوتية، ولم تكن له كثافة نبرية معتبرة.

---

1. ينظر:نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1، ص103

## ب.مظاهر المعجم في الغربة والتوتر:

بعد الانطلاق من نقطة الرؤية الذاتية للناص، وما يتخللها من عوالم الحقيقة، والخيال، وصراع الفكر والعقل والعاطفة مع هذه العوالم في قوالب تعبيرية تقاطعت فيها أصوات (الوعد والكشف) مع أصوات (عبرة وهمسة) لتنسج لنا كيانا متموجا تتكامل فيه الأصوات الخفية مع الظاهرة الجلية من أجل الإفصاح عن مشاعر وأحاسيس ورؤيا الناص في الحياة، نجد أنفسنا منساقين إلى عوالم، ومستويات مادة اللغة ذاتها، مصدر هذا الصوت ومنبعه لنسبر أغوارها عسانا أن نقف على إيقاعاتها المختلفة، وما يمكن أن تمده للقارئ من أسرار وعلاقات، ووظائف، ولهذا الشأن تطفو على هذه النصوص ألواح (الكلمة المشهرة، والدفلى، ومن وحي الغروب ثم التوتر).

كشواهد على الإحساس بالغربة، والتوتر النفساني والجسماني لذات الأنا في الناص، إذ يقول في الكلمة المشهرة [1].

**هذه الآلام المرتعشة في الخلوة**
**تلك الآمال المضيئة في الخلاء**
**أنها انتفاضة مسعورة**
**تنعش قلق الأصابع**
**وتخرق ضبابية الحناجر**
**وتمطط جحوظ عيون المقابر**
**إنها طيور ربانية تلعق بأجنحتها الأتربه**
**وتعبق بطعنات الكلمة المشهرة للطريق!**

كما يقول في لوحة (الدفلى)[2].

**الهرب وراء جدران الصمت**

**والعيش وراء ستارة السلامه**

**الركوب بقلب صغير داخل البحار المقفره**

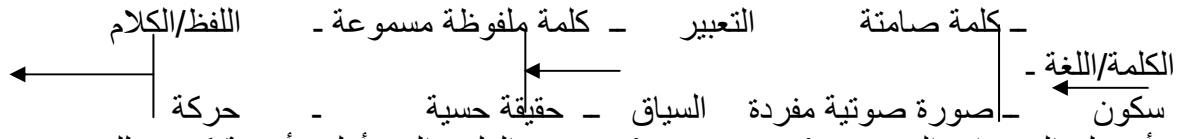
**يكسب ثمر الدفلى المورد في صدارة القضاء**

---

1. الديوان ص15
2. م ن ص17

قبل الخوض في غمار هذا المستوى التالي لمستوى الصوت، يحب الإشارة إلى أن الانتقال من مستوى المصوتات نحو مستوى الوحدات (المعجمية)، لا يخضع لأي قواعد فهو اعتباطي، لأننا نستطيع بالبداهة التركيب بين صوتين فأكثر للحصول على وحدة معجمية معينة، في مقابل هذا الحكم يبدو أن الانتقال من مستوى الوحدات (المعجمية) إلى مستوى الجمل (التركيب) يحتاج إلى قواعد وضوابط معينة وهذا ما يؤدي بنا في نهاية المطاف، وفي هذا المستوى المعجمي أن نناقش طبيعة الكلمة المعجمية، وعلاقاتها بالسياق، أو النسق، فالكلمة المعجمية المجردة تأخذ أشكالا مختلفة حسب تصريفها، ويمكن أن تهمل في بعض الأحيان لانعدام الدلالة، أو المعنى المعجمي فيها، كما يمكنها أن تتحول إلى كلمة نحوية لمجرد دخولها في تركيب الجملة[1].

فالكلمة الصامتة تتحول عن طريق التعبير إلى اللفظ لتكتسب حقيقة معينة ومعنى ثابتا، لأن الكلمة الواحدة تتحدد معانيها في استعمالاتها الكثيرة، ويحدد السياق، والاستعمال في نص خاص أحد هذه الوجوه، أو المعاني[2]. كما تتحول اللغة إلى الكلام عبر التعبير، ويمكن تمثيل ذلك بما يلي:




أن علم المفردات المعجمي (lexicologie) هو من العلوم التي أولت أهمية كبرى للمفردة في أي لغة وحاول معرفة طبيعتها وسلوكاتها، واستخدماتها، كما أنه تبنى مناهج متعددة تسبر أغوار وأحوال الكلمة داخل السياق النص (النسق)، وخارجه، ومن هذه المناهج: **نظرية الحقول المعجمية** التي أسست على مظاهر شكلية تعني بالمعنى المعجمي الوظيفي للكلمة، ولقد أشاد الكثير من النقاد بهذه النظرية، ومنهم الباحث الأستاذ سالم شاكر الذي اعتبر أن هذه المحاولة تمثل منهجا ثريا، وخصبا لبناء نظم معجمية في دراسة اللغة[3]. وبالعودة إلى اللوحتين السابقتين ومحاولة تطبيق هذه النظرية في هذا المستوى نجد:

**<u>حقل الوحدات المعجمية النحوية</u> (morphèmes grammaticaux)[4]:**

وهي وحدات ذات قوائم مغلقة تشتمل على: حروف مثل (في)، (الباء) تساوت عددا في اللوحتين، (اللام) للطريق، أسماء أشارة (هذه، تلك). نواسخ (إن).

---

1. ينظر: مصطفى حركات، اللسانيات وقضايا العربية ص38
2. ينظر:محمد الأمين خويلد(من 11-13 مارس 2003)، **العلامة اللسانية بين اللغة والخطاب**، الملتقى الدولي الأول حول تحليل الخطاب، جامعة ورقلة الجزائر ص03
3. ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة الجزائر 2000 ص124
4. ينظر:المرجع نفسه ص134

حروف عطف (الواو) في (وتخرق، وتعبق، وتمطط، والعيش)

**حقل الوحدات الصرفية المعجمية (lexèmes):**

وهي قوائم من الوحدات الصرفية تتصف بأنها غير متناهية، ويمكن رصدها، وتفريعها إلى كلمات معرفة (الآلام المرتعشة، الخلوة، الآمال، المضيئة، الخلاء...).

كلمات بدون تعريف (إنتفاضة، مسعورة، طيور، ربانية، صغير)

كلمات تتشابه وزنا (الآلام، الأصابع، الحناجر، المقابر، الركوب، الهروب، صدارة، ستارة...)

كلمات أفعال (تنعش، تجرف، تمطط، يكسب) للمضارع

كلمات أمكنة (وراء، داخل)

كلمات الأتباع (صفات) ومنها(المرتعشة، المضيئة، مسعورة، ربانية، المشهرة، المقفرة، المورد، صغير...)

كلمات نسق الجر (في الخلوة، في الخلاء، بأجنحتها، بطعنات، للطريق، بقلب، في صدارة)

كلمات التضام (الإضافة) مثل (قلق الأصابع، ضبابية الحناجر، جحوظ عيون المقابر، وراء جدران الصمت وراء ستارة السلامة، داخل البحار، ثمر الدفلى، صدارة القضاء).

كلمات تكرار (وراء).

**شبكة المعاني المعجمية والوظيفية**: يمكن بعد ذلك إيجاد العلاقات بين المعاني المعجمية، والمعاني الوظيفية في النقاط التالية:

**التحويل**: تحولت بعض المعاني المعجمية من التعدد إلى التحديد بواسطة ما يلي:

التضام بين كلمتين (ضبابية الجو، ضبابية الحناجر)

التضام بين ثلاث كلمات (جحوظ عيون الإنسان، جحوظ عيون المقابر)

الإتباع بين كلمتين (الآلام الحادة، الآلام المرتعشة)

**المفارقة**: بين الكلمات (المعرفة والمنكرة)، والأفعال علاقة ترتيبية طاغية بالشكل التالي:

فعل ←منكرة ←معرفة (تنعش قلق الأصابع).

**التجنيس**: وهو نوعان 1- تجنيس ترتيب (الآمال، الآلام)، 2- تجنيس تنويع (صدارة، ستارة)

**التوليد**: عن طريق الاشتقاق (الخلاء، خلوة) يبرز التوليد كما يلي:

الخلاء (بنية سطحية) ⟵ اسم + مفرد + مذكر + مجرور (بنية عميقة)

الخلوة (بنية سطحية) ⟵ اسم + مفرد + مؤنث + مجرور (بنية عميقة)

⟸ القيمة الخلافية تكمن في الجنس

**الحيز**: أقتصر على الحاضر، فالمستقبل وعلى (وراء، داخل)

**<u>من خصائص معجم الناص:</u>**

اعتمد تعبير الناص على ما يلي:

- اعتماده على أفعال الحضور (يكسب، تنعش)
- الاعتماد على التوصيف، والإضافة (التضام)، والتعريف (بأل ثم الإضافة)
- عدم الاهتمام بالتكرار، والاعتماد على الإشارة، والتأكيد
- التشعير في الكلمات يعتمد على تحويل المعنى المعجمي إلى معاني أخرى
- توظيف عناوبين الألواح في أواخر السطور الشعرية
- الكلمات المفاتيح في موضوع الغربة (الخلوة، الخلاء، قلق، الأتربة، الطريق، الهروب، البحار، وراء) تتقاطع في العزلة، والضياع.
- الكلمات المفاتيح في موضوع التوتر (المرتعشة، الانتفاضة، تخرق)
- العطف قبل الأفعال أشمل من الأسماء (عطف الجملة الفعلية)
- أفادت حروف الجر الدخول في الشيء (في...) وتحديد الوسيلة (الباء...) والغاية (اللام).

أما في لوحة (التوتر) فيقول[1].

**يتواجد التناحر في نخاع الأعضاء**
**على شكل ضخات متراصة على وريد**
**النجاة (...)**
**يتفجر التحاس بالاغتراب**
**على هيئة التجدر المتلوى**
**في مناحي الصمت!**
**تزهر فجوة بلا قعر! وتطفو نخله**
**بقامة مولود في ردم القنابل**
**وتتزاوج الكلمات الجمرية في عرش الكتمان**

1. الديوان ص43

**حقل الوحدات المعجمية (النحوية والصرفية):**

يلاحظ في هذا الحقل سيطرة الحروف الجارة (في، على، الباء)، كما أقتصر العطف على (الواو)، أما المعجمات الصرفية فتتوزع كما يلي:

- كلمات بـ(الـ) وهي (التناحر، الأعضاء، النجاة، التحاس، التجدر، المتلوى، الصمت، القنابل، الكلمات، الجمرية، الكتمان).
- كلمات التنكير، وهي (متراصة، فجوة، قعر، نخلة).
- كلمات تتشابه وزنا (التنافر، التحاس/فجوة، نخلة).
- كلمات الأفعال (يتواجد، يتفجر، تزهر، تطغو، تتزاوج) للمضارعة
- كلمات نسق الجر (في نخاع، على شكل، على وريد، بالاغتراب، على هيئة، في مناحي، بلا قعر، بقامة، في ردم، في عرش).
- كلمات التضام (نخاع الأعضاء، شكل ضخمات متراصة، وريد النجاة، هيئة التجدر، مناحي الصمت، قامة مولود، ردم القنابل، عرش الكتمان)
- كلمات الأتباع (التجدر المتلوى، الكلمات الجمرية، ضخات متراصة)

**شبكة المعاني المعجمية والوظيفية:**

**التحويل**: بالتضام الثنائي (وريد الدم، وريد النجاة) (عرش الملك، عرش الكتمان) ⟸انعدام التحويل بالتضام الثلاثي

بالإتباع (الكلمات المكتوبة، الكلمات الجمرية)⟸قلة التحويل في الأتباع المنكر(ضخات متراصة)

**المفارقة**: بين الكلمات (المعرفة والمنكرة) والأفعال ونسق الجر علاقة ترتيبية طاغية وهي:

فعل ⟵معرفة ⟵ نسق الجر (يتواجد + التنافر + في نخاع)، (يتفجر+ التحاس+ بالإغتراب)

فعل ⟵ نكرة ⟵نسق الجر (تزهر + فجوة + بلا قعر)

**التجنيس**: نوعان 1- تجنيس أمامي (التناحر، التحاس) 2- تجنيس خلفي (فجوة، نخلة)

**الحيز**: أقتصر على الزمان دون المكان (أفعال الحضور)

**من خصائص معجم الناص:**

اعتمد تعبير الناص في هذه اللوحة (التوتر) على ما يلي:

- اقتصر تشعير الكلمات على نقلها بتحويل المعنى المعجمي عن طريق التضام الثنائي دون التضام الثلاثي، وعلى الأتباع بالتعريف، والتنكير (التخصيص).
- إعادة تشكيل ترتيب نظام المفارقة (التنكير والتعريف) بالأفعال ونسق الجر
- غابت صور الاشتقاق، وألفاظ المكان
- تركيز التجنيس اللفظي على أطراف بنية الكلمة
- عدم توظيف عنوان اللوحة داخل اللوحة نفسها
- الكلمات المفاتيح في موضوع الغربة (الاغتراب، الصمت، الكتمان) تتقاطع في ميزة السكون.

أما التوتر فهي (التوتر، التناحر، يتفجر، الجمرية، القنابل) تتقاطع في ميزة الحركة، والنشاط.

- الإقتصار على بعض الحروف (في، على، الباء) الجارة، وفق تشكيل معين على حرفين:

(في+ نكرة (مضاف)+ معرفة (مضاف إليه)) – (على+ نكرة(مضاف) + معرفة (مضاف إليه))

## ج أنساق وتراكيب الذكرى والحنين:

ينتقل تعبير الناص عبر الألواح الشعرية المتوالية ليقف على محطة الذكرى، والحنين أحدى محطات الخطاب التي تتعالق فيها ذات الأنا مع مظاهر الحياة ليولد من جديد تعبير آخر ينم عن فكرة وعاطفة تتغلغلان بنفس الناص، هذا التعبير الذي تمتزج فيه تراكيب النمط اللغوي، وتراكيب الخلق، والإبداع، لتشع في الأفق دلالات، وإيحاءات، فتمتزج، وتتزاوج علاقات التركيب مع عناصر الحضورية بعلاقات الدلالة الغيابية، فالحدث التركيبي داخل علاقات التجاور مع عناصر أخرى يحتفظ بإيحاء الدلالة ابتداء من اللحظة التي تقارنه فيها تلك العناصر[1]. كما لا ينفصل التركيب عن النحو لأن التعالق بين الألفاظ سبيله معاني النحو عند تصور علاقات الإسناد في الجملة الاسمية، أو علاقة التعدية في الجملة الفعلية[2].ولقد فهم الدكتور تمام حسان هذه العلاقة في معرض شرحه لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني التي أسسها على نظم المعاني النحوية في نفس المتكلم لبناء الكلمات في صورة جملة ثم صياغتها وفق ما يقتضيه المعيار النحوي[3]. فكل جملة تتركب من مجموعة كلمات (مرفيمات ومونيمات)، ومهمة النحو هو دراسة نسبة هذه التراكيب المترابطة بعلاقات مختلفة[4].

للتركيب دور كبير في بروز الظواهر الأسلوبية وخاصة في النصوص الشعرية التي تكثر فيها إنزياحات التركيب المعتاد، أو النمطي، ولقد برزت الشعرية كمعلم، وهذا قائم على محوري الاختبار، والتأليف بالاعتماد على عناصر المعجم والتركيب، والدلالة، ومن دون الخوض في علاقة هذه الوظيفة (الشعرية) بمصطلح النظم، والمشاكلة يبرز عنصر التركيب كنظام حامل بأصناف التركيب، وبعلاقاته.

---

1. ينظر:عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة(رسالة ماجستير مطبوعة)، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1986 ص139
2. ينظر:جميل عبد المجيد، بلاغة النص ص23
3. ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر ط2، 1979 ص187
4. ينظر: مصطفى حركات، اللسانيات العامة وقضايا العربية ص77

ويفهم التركيب على أنه مصطلح أوسع من مصطلح الجملة، أو يدل على أنواع من التراكيب لا تدخل في عداد الجملة مثل التركيب العددي، والتركيب المزجي، والتركيب الإضافي، والتركيب الإسنادي[1]. وكلها أصناف تركيبية غنية بالعلاقات فيما بينها[2]. وسنعتمد في هذا المجال طريقة النحو التركيبي الوظيفي عند **(أندري مارتني)** زعيم المدرسة الفرنسية الذي أعتبر التراكيب الإسنادية (syntagme prédicatif) هي النواة الأساسية للجملة، وأقل ما يمكن أن يكون عليه الكلام مفيدا، كما صنف التركيب إلى: تراكيب مستقلة، وأخرى تابعة، وأخيرة وظيفية[2]. وسنناقش علاقات التراكيب المختلفة من (ترتيب وتعويض وتلازم)[3]. ومن ثمة نبرز أهم ظواهر التركيب في ألواح تمثل مجال الذكرى، والحنين، وأهمها ما ورد في لوحة (حين تهجرني الذكرى - مزقي تمثال الذكرى)، يقول[4].

**إلى ضفاف البحر يتبعني شذاك**
**يداي تخرج من جيبي مضمختين**
**بذكراك**
**أنظر للبحر فأرى على صفحته**
**شفاهك تركض فوق الزبد**
**وتتحطم أمام نظراتي الصامتة**
**وذراع مائية تمتد نحوي!**
**تمنيني بالغرق**
**في زرقة عينيك فأنصهر كالغراب**
**داخل توهجها ولا أفيق**
**تركع أمامي مجاديف صدرك**
**فتنقذني من الغرق في ليل الغبار**
**دعيني ناشدتك بالأشعار**
**والأوتار**
**دعيني أسكن هذي الضفاف**
**وحدي**
**مزقي تمثال الذكرى المعرم**
**في ساحة ذاكراتك**
**اقذفيه على صهوة الرياح**
**كي لا يعود!**
**دعيني في قبضة البحر أسبح**
**دعيني في نوبة السكينة أدوي**
**أنا ما رأيت البحر قط**
**دعيني أناجي صوته المعطار،**
**كي أركب رأسي!**

---

1. ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات ص101
2. ينظر: المرجع نفسه ص101،102
3. ينظر: مصطفى حركات، اللسانيات العامة وقضايا العربية ص77
4. الديوان ص51،53

**رصد التراكيب وأصنافها:**

التراكيب الأسنادية (الأساسية) من مثل (يتبعني شذاك، يداي تخرج، أنظر، فأرى، لا أفيق، تركع، دعيني (مكررة)، ناشدك، مزقي، اقذفيه، لا يعود، شفاهك تركض، تتحطم، ذراع..تمتد، تمنيني، فأنصهر،...)

التراكيب المستقلة من مثل (مضمختين، الصامتة، المعرم، قط، الضفاف)

التراكيب الإضافية (ضفاف البحر، جيبي، صفحته، شفاهك، فوق الزبد، أمام نظراتي، نحوي، أمامي، ليل الغبار، تمثال الذكرى، صهوة الريح، قبضة البحر...)

التراكيب التابعة، والوظيفية (من جيبي، بذكراك، في زرقة، كالغراب، لا أفيق، من الغرق، ما رأيت، كي أركب، في ساحة...)

من خلال رصد هذه الأصناف التركيبية نجد ما يلي:

**تراكيب الإسناد**: تنوعت التراكيب بين الإسناد الإسمي (جملة أسمية)، والإسناد الفعلي (جملة فعلية) وتتصف كل منها بالشكل التالي:

الجملة الإسنادية الفعلية (فعل+ فاعل) أنصهر، لا أفيق، لا يعود.

الجملة الإسنادية الفعلية (فعل+ فاعل+ مفعول به) ناشدتك، دعيني، اقذفيه.

الجملة الإسنادية الفعلية (فعل+ مفعول+ فاعل) يتبعني شذاك.

الجملة الإسنادية الفعلية (فعل+ تركيب إضافي+ فاعل) تركع أمامي مجاديف.

الجملة الإسنادية الفعلية (فعل+ فاعل+ تركيب وظيفي وتابع + مفعول) فأري على صفحته شفاهك.

الجملة الإسنادية الأسمية بالشكل (مسند إليه + مسند(جملة فعلية)) ذراع تمتد، أنا ما رأيت.

**التراكيب المستقلة**: أحوال (مضمختين)

صفات (صامتة، المعرم)

أبدال (الضفاف)

ظروف زمان (قط)

**التراكيب الإضافية**: (اسم+ اسم)-(ضفاف البحر)، (صهوة الرياح)

(اسم + ضمير)-(جيبي)
(ظرف + اسم)-(فوق الزبد)

**التراكيب الوظيفية**: حروف جر (من، الباء، في، الكاف)

حروف نفي (لا، ما)
أدوات نصب (كي)
حروف عطف (الواو)

**التراكيب التابعة**: أسماء مجرورة (بذكراك، كالغراب)

ألفاظ منفية (لا أفيق، ما رأيت)
أفعال منصوبة (كي أركب)

**<u>رصد العلاقات والظواهر التركيبية</u>**: نمثل أهم العلاقات فيما يلي:

**علاقات الترتيب**: حافظت التراكيب الإسنادية الفعلية على صدارة الفعل كميزة لهذا الإسناد، وظهر الإسناد في أبسط صورة (أنصهر).

- تبادل الفاعل والمفعول الرتبة، فتقدم المفعول مع المضارع، وتأخر مع الماضي (يتبعني شذاك، ناشدتك)
- تخللت فواصل من التراكيب الأخرى بين الفعل والفاعل، وبين الفاعل، والمفعول، وقد أطلق البلاغيون على هذا الفن بالأعتراض، أو الإحتراز الذي يقع بين عنصرين متلازمين[1].
- حافظ المبتدأ على الصدارة في التراكيب الإسنادية الأسمية.
- تمظهر الخبر في الرتبة الثانية على شكل تركيب أسنادي فعلي.
- تأخرت التراكيب المستقلة كمكملات للتراكيب الإسنادية الفعلية.

**علاقات التلازم**: تنوع التلازم بين المضاف، والمضاف إليه في التركيب الإضافي للتعريف بواسطة الاسم المعرف أو الضمير المتصل ولم يظهر تلازم التخصيص (مضاف + مضاف أليه منكر).

- تلازم منطقي بين الجار، والمجرور، وبين النفي، والفعل، وبين أداة النصب والفعل.

**علاقات التداخل**: دخلت التراكيب الإضافية، والتراكيب الوظيفية، والتراكيب التابعة بين عناصر التركيب الإسنادي الفعلي.

- جسدت التراكيب الإسنادية الفعلية (المسند) في التركيب الإسنادي الأسمي
- أما أهم الظواهر التركيبية في اللوحة.

**التقديم والتأخير**: يرى البعض أن تقديم ماحقه التأخير، وتأخير ماحقه التقديم بالقياس المعياري ينطوي على مفارقة ثقافية تنعكس سلبا وإيجابا على النص[2]. لكننا نجد أن هذه الخاصية مرتبطة أيضا بحالة نفسية تبدي اهتماما للمتقدم، وحقه التأخير من مثل قوله (إلى ضفاف البحر يتبعني شذاك)، بتقديم الجار، والمجرور وفي (في زرقة عينيك فأنصهر) وفي (دعيني ناشدتك بالأشعار)، (فدعيني)، جملة مقول القول حقها التأخير.

**التضمين اللغوي**:الذي يتعرض له الناص لاستدعاء أكثر من نص شعري قديم، وخلق معادل لبعض الأبعاد الفكرية والشعورية[3]. في مثل قول الناص (وذراع مائية تمتد نحوي) من قصيدة الأطلال المعروفة للشاعر ابراهيم ناجي في آلية من آليات (التناص) وهي الإضمار، أو القطع (l'ellipse)، فأعتمد الناص على قطع (ويد) من قول قديم وعوضها بـ (وذراع مائية).

**التكرار**: الذي يؤدي وظيفة دلالية على مستوى التركيب، ويؤدي إلى ثراء التعبير وتعدده في مثل

دعيني ـ ناشدتك

---

1. ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ص173
2. ينظر: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ص207
3. ينظر: المرجع نفسه ص 235

دعيني ـ أسكن

دعيني ـ في قبضة البحر

**الإضمار**:وهو وسيلة من وسائل الناص للإبهام في التعبير، وللدلالة على المكنون مستهدفا التركيز والتكثيف[1]. موازاة لصغر الضمائر في حجمها، ولقد خص الناص نفسه بالضمائر الفاعلة المستترة في (إنصهر، أرى، أسكن)، وأظهر الضمير عند النفي (أنا ما رأيت)، وخص الضمائر المتصلة عند التعبير عن المفعولية الواقعة عليه، أو شيئا ينتمي أليه (يتبعني، دعيني، جيبي).

**المفارقة**: بين الإثبات، والنفي في اللوحة سيطرة للإثبات في أفعال منوعة بين الماضي، والمضارع (أرى، تركض)، وهي تأكيد على حضور الذاكرة، وخص النفي في موضعين (لا أفيق، ما رأيت) نفى فيها اليقظة وأكد على الشرود بالذاكرة.

**التوليد**: تدور التراكيب الإسنادية والمستقلة والتابعة والوظيفية على سطح اللوحة حول محور واحد يمثله التركيب الإسنادي الفعلي (مزقي تمثال الذاكرة) الوارد في وسط اللوحة، والذي هو عنوان اللوحة ذاته ليشع هذا التركيب الإسنادي الأساسي (النواة) على جميع أطراف اللوحة ويتقاطع مع تراكيب مختلفة بواسطة اللاحقة (الكاف أو الياء) في (شذاك، بذكراك، شفاهك، عينيك، صدرك، ذاكراتك، دعيني)، وهي تراكيب تمثل صورا لتمثال الذكرى الذي أمر الناص الذات المؤنثة المخاطبة إلى تمزيقه.

أما في اللوحة الثانية (حين تهجرني الذاكرة)[2]. فنجد فيها التراكيب الإسنادية الأسمية من مثل (لا حمامة تطير)، (لا واحة من الليمون يعصر)، (خضاب تاريخها يجعلني)

وهي تراكيب أساسية في قوله

**(...) لا حمامة تطير صوب الجنوب**

**بغصن ثلجي المنقار**

**لا واحة من الليمون يعصر من خدها رذاذ الخزامى**

**خضاب تاريخها الملفوف على عنقي**

**يجعلني أعادي...**

---

1. ينظر: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي ص124
2. الديوان ص27،29

ثم تأتي طائفة من التراكيب الإسنادية الفعلية من مثل (أفكر، أحقد، أنطلق، ينساب حثيث، يستسلم رأسي، أجهش، أرى، فأستنشق) في قوله[1]:

**لما أفكر فيهم (...)**

**أحقد على الفناء**

**لما أفكر فيهم!**

**فأنطلق كلبا حزينا يلعق**

**ظله في الظلام !!**

**وينساب حثيث الرمل**

**على كتفي**

**ويتسلم رأسي للضباب**

**مستدلا بعكاز الخرائط**

**فأجهش بالبكاء في كذب المرايا**

**أرى وجها تتسلقه الأعوام**

**فأستنشق غبار الشلل (...)**

ويواصل في ابراز التراكيب الإسنادية الفعلية من مثل(يعود الشتاء، تهاجر الذاكرة، ينزوي القلب) في قوله:

**يعود الشتاء وتهاجر الذاكرة**
**مع الطيور الموسمية**
**ينزوي القلب كالعناكب**
**وراء سياج الصمت**
**محاولا ثقب زجاجه**
**المظلم ساعة الرحيل**

لنجد مجموعة من التراكيب المستقلة من مثل(لما، كلبا، حزينا، مستدلا، الموسمية، المظلم، الملفوف) وتراكيب إضافية من مثل (صوب الجنوب، ثلجي المنقار، خدها، رذاذ الخزامى، خضاب تاريخيا، ظله، حثيث الرمل، كتفي، رأسي، بعكاز الخرائط، في كذب المرايا، غبار الشلل، وراء سياج الصمت، ثقب زجاجه، ساعة الرحيل)، وهي كثيرة ومتنوعة تعريفا بالإضافة إلى المعرف أو الضمير المتصل.

وتراكيب وظيفية تتمثل في- نواسخ (لا)

-حروف الجر (الياء، من، على، مع)

-حروف مختلفة (الفاء، الواو)

---

1. الديوان ص27

وتراكيب تابعة - أسماء مجرورة (من الليمون)

- جمل منسوخة (الجملة الإسنادية الأسمية الأولى والثانية)

لتبرز من خلال هذه التراكيب علاقات بارزة وهامة ومنها:

**علاقات ترتيب**: ورود التراكيب الأسمية الأسنادية على شاكلة (لا النافية للجنس + الاسم + الخبر)

- أو (مبتدأ + خبر)
- الحفاظ على نظام واحد في ترتيب التراكيب الإسنادية الفعلية.

(فعل + فاعل) أو (فعل + فاعل+ مفعول به) من دون تغيير بين رتبة الفاعل والمفعول به

- وتأخرت التراكيب المستقلة كمكملات للتراكيب الإسنادية الفعلية إلا في (لما) الاستفهامية التي حقها التقديم.

**علاقة التلازم**: تعددت التراكيب الإضافية ورتبت ترتيبا إلزاميا يصلها إلى التعريف على الشكل: (مضاف + مضاف إليه أول+ مضاف إليه ثاني)-(وراء سياج الصمت، خطاب تاريخها).

وبعضها حافظت على الإضافة الثنائية (مضاف + مضاف إليه (معرفة))-(رأسي، حثيث الرمل)

- التلازم بين أداة الاستفهام، وجملة الاستفهام (لما أفكر فيهم؟)

**علاقة التداخل**: التداخل بين التركيب الإسنادي الفعلي (تطير) في التركيب الإسنادي الاسمي(لا حمامة تطير).

- التداخل في التركيب الأسنادي الاسمي (لا واحة من الليمون يعصر) بتركيب مكون من (وحدة وظيفية ووحدة تابعة)-(من الليمون).

- التداخل المعقد في التراكيب الأسنادي الاسمي (خضاب تاريخها الملفوف على عنقي يجعلني أعادي) بالشكل:[المسند إليه (تركيب إضافي)+ تركيب مستقل+ تركيب وظيفي، وتابع+المسند (تركيب اسنادي فعلي أول + تركيب اسنادي فعلي ثاني)].

ومن أهم الظواهر الملاحظة ما يلي:

- انعدام ظاهرة تقديم ماحقه التأخير
- لا أثر للتضمين اللغوي لنصوص أخرى
- التكرار اقتصر على الإستفهام (لما أفكر فيهم؟)
- اقتصر إضمار الفاعل الدال على ذات الأنا في الضمير المستتر مع الفعل المضارع (أحقد، أرى...)
- الحذف في مثل قوله (لما أفكر فيهم (...)) وفي فأستنشق غبار الشلل (...)، وفي الحذف يقول الدكتور مصطفى السعدني ((ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عند الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك

أنطق ما تكون إذا لم تنطلق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن))[1]. ويستمد الحذف أهميته في أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ ومن ثم يعمل على تفجير شحنة فكرية توقظ ذهن المتلقي وتجعله يتخيل هذا المقصود[2].

- التوليد ينبع من الكلمة المركزية (الذاكرة) في التركيب الإسنادي الفعلي (تهاجر الذاكرة)، وسط اللوحة لتشع على عنوان اللوحة (حين تهجرني الذاكرة)، وتتقاطع مع التراكيب المختلفة داخل اللوحة من مثل(لا حمامة...، لا واحة...، لما أفكر...ينزوي القلب ...، سياج الصمت...، ساعة الرحيل...)

ومنه نجد أن تراكيب الناص المختلفة وظواهره وعلاقاته تدلل على اعتراف التعبير بغياب الذاكرة الشخصية، أو ذاكرة الأنا فانعدمت ظواهر التقديم، والتضمين، واقتصر التكرار على الاستفهام، وظهر الحذف كوسيلة لإتمام ما لا يستطيع الناص التعبير عنه، كما تداخلت التراكيب تداخلا كبيرا واتسعت الهوة بين المسند والمسند إليه أحيانا.

أما في اللوحة الأولى (مزقي تمثال الذكرى) فقد تعددت مظاهر التركيب، وتقاطعات علاقاته بشكل لافت مما يوحي بوقوف الذكرى كتمثال شامخ آلم الناص فدعا الذات الأنثوية إلى تمزيقه.

## د حقول الدلالة والتجربة الذاتية:

يعرف عن الدلالة أنها الارتباط بين الدال (الإشارة)، والمدلول (المعنى) وأشكال الارتباط والأوصاف بينها وتتعدد علاقة الدال بالمدلول لتكون اعتباطية في الغالب وبعضها طبيعية كما هو بين الرمز وبين مدلوله فالماء كما يعرف عند العامة رمز للصفاء والتجدد، ولقد أنتبها العالم دوسوسير إلى إشكالية هذه الثنائية وناقش صور هذا الارتباط بمنظور لغوي لساني فأنبثق علم الدلالة الذي يعني بدراسة المعنى، سواء على مستوى الكلمة المفردة، أو على مستوى التركيب (( ما يتعلق بهذا المعني من قضايا لغوية، أي أنه يدرس اللغة من حيث دلالتها، أو من حيث أنها أداة تعبير عما يجول بالخاطر، وهو فرع من فروع علم اللغة))[3].

كما يعتبر العالم الفرنسي (ميشال بريال M.Breal) أول من أطلق اسم (السيمانتيك sémantique) على علم الدلالة، ثم أنتقل إلى اللغة الإنجليزية، وقد عرف اللغويون العرب القدامى هذا العلم وسموه علم الدلالة وليس علم المعنى لأن هذا الأخير فرع من فروع علم البلاغة[4].

---

1. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث ص139، نقلا عن: عبد القاهر الجرجاني (دلائل الإعجاز) ص112.
2. ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ص139
3. رجب عبد الجواد ابراهيم: دراسات في الدلالة والمعجم مكتبة الآداب القاهرة (مصر) ط1، 2001م ص11
4. ينظر: المرجع نفسه ص 11،12

ولكي يستفيد هذا العلم (علم الدلالة) من مفردات المعجم يشترط فيه أن يكون للمفردة معنى معجمي قائم في نفسها، ومعنى آخر سياقي نصي تؤديه عندما تتركب مع غيرها من المفردات في نسق التركيب.

لقد اهتمت الدراسات الأسلوبية بدور الكلمة، ودلالتها في علم الدلالة، لأن دراسة الكلمة تشكل مرحلة ضرورية وأساسية، تمكننا بعد ذلك من معرفة خصائص الجملة ومن ثمة النص المعالج دلاليا، وما هذه الدراسة

المتصاعدة من مستوى الكلمة، والجملة إلى النص إلا معالجة أسلوبية لبعض الظواهر الشكلية والمعنوية للنص المدروس.

إن من أهم الطرق، والمناهج الحديثة التي أولت عناية بدراسة علم المعاني هي طريقة تصنيف الحقول الدلالية وهي حقول دلالية مبنية على مجموعة كلمات ترتبط بالقرابة المعنوية ولا يصح فيها إغفال السياق النصي للكلمات التي توضع تحت لفظ عام، ومن ثمة إدراك جملة العلاقات الأفقية، والعمودية بين مكونات هذه الحقول، وإبراز من ساهم في هذا المنهج العالم (دوسوسير)،(جورج مونان) في كتابه (المشكلات النظرية)، وآراء العالم (ج.تربيه J.trier) وأبحاثه في تصنيف المدلولات[1].

أما (شارل بالي) فقد قام بدراسة علم 1940م وفق منظور أستاذه دوسوسير تقوم على العلاقات الموجودة بين الأدلة في الحقول الدلالية انطلاقا من مفهوم دوسوسير للعلاقت الترابطية (rapports associatifs)[2]. كما اختلفت هذه الدراسات بين (مونان وتربيه وشارل بالي) في اعتماد المعايير الأساسية في تصنيف هذه المدلولات ووجهت إليها الكثير من النقود رغم إسهامها الواضح في أثراء، وفي تناول جزء لا يستهان به من العلاقات الدلالية بين الدال والمدلول وسنعتمد على هذه الطريقة في معالجتنا الدلالية مستفيدين من أهم النقاط البارزة ونقاط التقاطع بين هذه الطرق في هذا المستوى الدلالي، وفي هذه الدائرة التي تحيط بالتعبير في دائرة الأنا تحت إطار الموقف الذاتي من خلال ثلاث لوحات نصية تناول فيها الناص لوحة (العشق تحت الأظفار)، (الهروب داخل السنوات الصوتية)، و(إلى حادي الحمار)، وفي هذه الأخيرة يقول[3].

**سر أيها الحمار ولا تعتذر!**
**أعلم أن ظهرك قد أدماه الوهن**
**أعلم ذلك...**
**فلا تبتئس فأنا خلفك بوزري**
**أعانيه منذ أن ولج الليل في النهار**
**سائر، حائر، هائم**

---

1. ينظر: سالم شاكر، مدخل إلى علم الدلالة، ت: محمد يحياتين، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1992 ص40،42
2. ينظر: المرجع نفسه ص42
3. الديوان ص39

**في الظلام، في الوحل**
**أدق الطبول، وأصنع المزامير**
**وأغمدة السيوف**
**للحفلات!**
**ها أنا أشدو على وقع حوافرك**

**التي لا تترك سوى الطريق الطويل**
**الذي إذا ما ألتفتنا حسبناه شبحا**
**وإذا ما ركبناه ضنناه عصا الأطفال**
**في النزوات**
**أدوسه، تدوسه ولا نعود لنركبه**
**أنا رائح،...كما ترى!**
**من الساحل إلى الساحل**
**حيث أشرب وأياك من دموع الأسماك**
**ونأكل من زبد البحر !**
**حتى يعود القمر من سفرته**
**يعانقنا حزام البحر !!**
**فنقرأ في ضفته العارية كلمات السارية**
**عين**
**ذرفت**
**دمعا!**
**باحت بخلايا**
**الأحرف!!**
**أيها الفقير كأوراق الخريف!**
**سر! لقد طلع الفجر، فدع الطريق**
**لمن يشتريها! سر!..ر...ر..**

يمكننا بعد ذلك أن نصنف الحقول وفق ثلاثة حقول أساسية، وهي (الموجودات، المجردات، الأحداث) تتفرع منها حقول أخرى تجتمع تحت ألفاظ جامعة.

1. **الأحداث**: تنقسم إلى:

أحداث الحركة: سر، لا تعتذر، أعلم، أدماه، أعلم، لا تبتئس، أعانيه، وقع الحوافر، ولج، أدق، أصنع، أشدو، لا تترك، ألتقينا، حسيناه، ركبناه، ضنناه، أدوسه، تدوسه، لا نعود لنركبه، ترى، أشرب، نأكل، يعود، أنام، يعانقنا، فنقرأ، ذرفت، باحث، سر، طلع، فدع، يشتريها، سر.

أحداث سلوكية: الوهن، بوزري، النزوات، سائر، هائم، رائح

2. **الموجودات** تنقسم إلى:

حية: الحمار، ظهرك، أنا، أنا وأنت، عين، الفقير، أياك، من.

جامدة: الوحل، الطبول، المزامير، أغمدة السيوف، عصا الأطفال، الساحل، دموع الأسماك، زبد البحر، القمر، ضفته العارية، دمعا، أوراق الخريف.

3. **المجردات** تنقسم إلى:

الزمانية والمكانية: خلفك، السيل، في النهار، في الظلام، الفجر، الطريق الطويل.

المعنوية والشكلية: الحفلات، شبحا، سفرته، كلمات السارية، خلايا الأحرف.

هذه أهم اللوائح الدالة على الفروع، والأقسام الدلالية، ومنها يمكن استشفاف بعض العلاقات الأفقية الدلالية وأهمها.

علاقات الإحتواء: (الحمار، ظهرك)، (الحمار، عين) (ضفته العارية، زبد البحر)، (الكلمات السارية، خلايا الأحرف) (النهار، الفجر)،(حزام البحر، ضفته)

علاقات ترادف: (ضننناه، حسبناه)، (سائر، حائر)، (ضفته، الساحل)

علاقات التطابق: (الحمار، الفقير)، (أنت، أياك) (أدوسه، تدوسه)

علاقات تنافر: (أشرب، نأكل )، (فدع، يشتريها)، (أدق، أصنع)

علاقات تدرج: (gardable) (ألتقينا، حسبناه) (ركبناه، ضننناه)،(سائر، حائر، هائم)،(يعانقنا، فنقرأ)،(الليل، في النهار).

علاقات تضاد: (لا نعود، يعود)

أما أهم العلاقات العمودية نجد:

علاقات الأشتقاق: (سر، سائر)، وهي علاقة شكلية.

علاقات نحوية: سنتغماتية (أدق طبول)، (فنقرأ، الكلمات السارية) (سر، الطريق) (أعانيه، الوهن) وهي كلمات ترتبط استعمالا.

علاقات إلتزام: (أنام، الليل)، (ركبناه، الطريق)،(القمر، الليل)،(عين، دمعا)،(اشدو، الحفلات)،(سر، الطريق الطويل)،(سر، وقع حوافرك)

ومن خلال رصد المكونات، وعلاقاتها المتشابكة، يمكننا أن نميز طابع هذه المكونات، وعلاقاتها التي تعكس بالضرورة طابع التعبير الأسلوبي للناص فنجد بعض النقاط المهمة.

- اقتصار الموجودات وتركيزها على ذات الناص، وعلى ذات الوسيلة، وهي (الحمار) كمحورين أساسين تدور من خلالها صور، ومظاهر الموقف الذاتي المحدد بمجردات زمانية ومكانية لا تتعدى اليوم، والليلة ولا تخرج عن نطاق رحلة السفر عبر الطريق الطويل.

- تسير ذات الناص مع ذات الحمار في الحركة من خلال أفعال مختلفة (ماضية ومضارعة)، وأفعال أمر موجه إلى ذات الحمار لتعايش الحدث الدرامي مع الناص، ويبرز موقف المعاناة كعامل مشترك بين الناص، والحمار من خلال الأحداث السلوكية التي اقتصرت على ذات الناص (بوزري، النزوات، سائر، هائم).
- المشاركة الإيجابية بين حركة الحمار، وحركة الذات من خلال بعض المواقف (التفتنا، حسبناه، أدوسه، تدوسه، وأياك، ونأكل).
- اشتراك ذات الناص مع ذات الحمار في بعض العلاقات الدلالية داخل حقل من الحقول الدلالية من مثل علاقة الترادف (ظنناه، حسبناه)، وعلاقة التنافر (أشرب، أكل)، وعلاقة التدرج (التقينا، حسبناه)،(يعانقنا، فنقرأ)، وعلاقة التضاد (يعود، لا نعود)، وفي علاقة التطابق (أدوسه، تدوسه).
- استقلال ذات الحمار، والذات المساعدة (البحر) بعلاقة الاحتواء (الحمار، ظهرك)،(ضفته، زبد البحر) وذات أخرى مساعده (كلمات السارية، بخلايا الأحرف).
- غياب استقلال ذات الناص بعلاقة من العلاقات الأفقية إلا من خلال ظاهرة التكرار المجسدة لذات الناص التامة الكاملة (فأنا، ها أنا، أنا رائح).

أما من خلال العلاقات العمودية بين الحقول الدلالية فنلاحظ ما يلي:

- اشتراك ذات الناص مع ذات الحمار في بعض العلاقات من مثل علاقة الأشتقاق (سر، سائر)، وعلاقة نحوية (فنقرأ، كلمات السارية)، (عين، ذرفت)، وعلاقة الألتزام (ركبناه، الطريق).
- غياب بعض العلاقات بين الحقول الدلالية كعلاقة التضاد للدلالة على اشتراك ذات الناص مع ذات الوسيلة (الحمار) في الحدث، والموقف، واقتصر التضاد على الجمع بين حدث مشترك (لا نعود)، وحدث منفرد من القمر (يعود) في حقل الحركة.
- اشتركت ذات الناص، وذات الحمار في بعض المفردات (المشترك اللفظي) من مثل (شبحا) التي تعدد معانيها إلى (الظل، الخيال...).
- تعميم دلالة بعض الألفاظ عن طريق التضام بينها، وبين بعض المفردات من مثل (دموع الأسماك) (خلايا الأحرف)، (يعود القمر من سفرته).
- وردود بعض الدلالات الدقيقة، والعميقة في (ولج الليل في النهار)، (نأكل من زبد البحر) (الطريق لمن يشتريها)، وهي دلالات ا تقت خلال النص من خلال تغيير مجال الاستعمال في الدوال الأساسية (ولج، نأكل، يشتريها). وضمها إلى دوال أخرى.
- بروز ظاهرة (الإلتفات) كما سماها البلاغيون وهي التحول من معنى إلى أخر، أو من ضمير إلى غيره أو من أسلوب إلى أخر ثم العودة إلى المعنى الأول[1]. ويتضح ذلك في مخاطبة الحمار في بداية اللوحة

(سر أيها الحمار) للوصول إلى مخاطبة الذات (فأنا خلفك بوزري) ثم إتحاد المعنيين في أخر اللوحة (أدوسه، تدوسه)، والخروج إلى المعنى الأول (سر لقد طلع الفجر).

- نبرز من خلال اللوائح، والحقول السابقة أهم المكونات الدلالية التي يدور من خلال الحدث بشتى أشكالها وهي: في حقول الموجودات نجد (الحمار، أنا، زبد البحر، القمر) ←الذات المتحدة + المكان + الزمان

حقول المجردات (الليل، الطريق، سفرته) ←المكان + الزمان

حقول الأحداث (سر، أعانيه، بوزري، سائر، حائر، هائم) ←حركة الذات المتحدة +حالة الذات المنفردة ⇐ الذات (الحركة والحالة + المكان + الزمان).

أما في لوحة الهروب داخل السنوات الضوئية فيقول[2].

**تتكاثر الطرقات، فيورق في تجاعيد التوسل**
**ضحالة الإندفاع!**
**تستنزف المقادير**
**تتهاوى أوراق الصدر صفراء**
**برعمية**
**فينام التطحلب ويقبر بدثار الشعائر**
**صناديق الاقتراع ممجوجة الإعلانات**
**ملطخة بغبار الوحدة**
**يزهر شبق التواجد في غليان الرمم**
**المتطاحنة!**
**تتحول إلى أهرامات من النفايات**
**وتساقط أوراق الأعوام**
**وينمو تعفن التوسل**

---

1. ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ص219
2. الديوان ص25

**على شفاه القصارى (...)**

**أهرب داخل سنوات الضوئية!!**

وعند رصد المكونات الدلالية وفق الحقول الرئيسة، والفرعية نجد:

**<u>حقول الموجودات:</u>**

موجودات حية: شفاه القصاري.

موجودات جامدة: صناديق الاقتراع، الرمم، اهرامات، النفايات، الاعلانات

**<u>حقل المجردات</u>**:

الزمانية والمكانية: داخل السنوات، الطرقات

المعنوية: تجاعيد التوسل، ضحالة الاندفاع، المقادير، أوراق الصدر، التطحلب، دثار الشعائر، غبار الوحدة، شبق التواجد، غليان الرمم، أوراق الأعوام، تعفن التوسل.

**حقل الأحداث:**

أحداث حركية: تتكاثر، فيورق، ستنزف، تتهاوى، فينام، ويعبر، يزهر، تتحول، تتساقط، ينمو، أهرب.

أحداث الحالة: صفراء، برعمية، ممجوجة، ملطخة، المتطاحنة، الضوئية.

أما أهم العلاقات الدلالية الأفقية، والعمودية فهي:

علاقة الترادف: (تتهاوى، تتساقط)،(ملطخة، ممجوجة) ←علاقة أفقية

علاقة التدرج: (ينمو، فيورق، فيزهر)،(فينام، يقبر)،(تجاعيد التوسل، تعفن التوسل)←علاقة أفقية

علاقة الالتزام: (التطحلب، تتكاثر)،(الاعلانات، صناديق الاقتراع) ←علاقة عمودية +أفقية

علاقة الاحتواء: (النفايات، الرمم) ←علاقة أفقية

علاقة التضاد: (تستنزف، تنمو) ←علاقة أفقية

علاقة الاشتقاق: (يورق، أوراق الأعوام) ←علاقة عمودية

وبالعودة إلى هذه العلاقات الدلالية في تقاطع بعضها وانحصار بعضها الآخر في حقول معينة نجد:

- انحصار علاقة الترادف، والتضاد على حقل الأحداث بما يدل على حركية الموقف، ونشاطه التعبيري (تتهاوي، تتساقط)، (تستنزف، تنمو).
- انحصار علاقة الاحتواء على حقل الموجودات الجامدة بما يدل على تعدد، وتفرع الأصول إلى فروع مماثلة (النفايات، الرمم)، مما يزيد في نقل التعبير من صورة إلى صورة أخرى تؤدي الغرض.
- التعالق والالتزام بين حقلي الأحداث والموجودات (التطحلب، تتكاثر) مما يؤدي إلى تنوع وتعدد الدلالة في التعبير على الحدث الدرامي.
- تعالق الاشتقاق بين حقلي الأحداث، والموجودات (بورق، أوراق الأعوام)، مما يؤدي إلى تغيير الدلالة بتغير الاستعمال في لفظة (الأعوام).
- أما علاقة التدرج فقد ظهرت في حقلي الأحداث (ينمو، فيورق، فيزهر) تدرج ايجابي، وحقل الموجودات المعنوية (تجاعيد التوسل، تعفن التوسل)، تدرج سلبي يجسد تطور الموقف الحركي إيجابا، وسلبا.

من خلال ما سبق سجل غياب بعض العلاقات التي ظهرت في اللوحة السابقة (التنافر، التطابق)، وهما علاقتان لم يستفيد منهما التعبير لعدم الحاجة لهما لأن التطابق يحمل نوعا من التكرار الذي استغنى عنه النص بعلاقة الترادف، أما التنافر فقد استغنى عنه النص، وعوضه بالتدرج الذي يخدم تطور الحالة في الموقف الذاتي.

أما ذات الناص المركزية في هذا التعبير فقد غابت، ولم تسجل ضمن حقل الموجودات الحية التي اقتصرت على (شفاه القصارى)، والتي لم تدخل في أي علاقة مع المكونات الأخرى، فالناص اعتمد تقنية ليترك النص

في حركته تلقائية لا يتخذ من شخصه بؤرة للتعبير إلا من خلال الجملة الاسنادية (أهرب) في أخر النص التي عادت نسبة هذا النص إلى صاحب هذا الموقف من غير الإشارة إليه بضمير بارز.

## 2.التعبير في دائرة الآخر:

بعد استعراض مستويات التعبير الأسلوبية في الموقف الأول الذي ينطلق من ذات الناص واهتماماته العديدة يأتي الناص في موقف آخر ليخاطب الطرف الآخر ويسبر من خلاله أغوار الذات البشرية التي هي: الأنا والأنتم، أو الآخر، ومن خلال هذه العلاقة الوطيدة بين الذات والذات الثانية يمكننا أن نحلل علاقة الذات الأولى بذوات أخرى تمثل الذات الثانية وتندرج تحت لوائحها، وسنحاول معالجة كل ذات سواء أكانت ذات حية، أو جامدة من خلال مستوى معين، لنستشف أهم المميزات الأسلوبية التي أستأثرت بها كل علاقة على حدا، وللضرورة المنهجية أرتأينا أن نعالج ذات (الأنت) معالجة صوتية، وأخرى معجمية في ذات (الأنتم)، وثالثة تركيبية في ذات (المعلم) الجامدة، وأخيرا دلالية في ذات (العلم) الماضية.

### أ.إيقاع الصوت في الأنت:

يتناول هذا القسم من أقسام التعبير في دائرة الآخر موضوع علاقة الذات الناصة بالكائن الأنثوي سواء أكان أما، أم امرأة أجنبية، أم مدينة، وتندرج في هذا المضمار بعض اللوحات الشعرية وهي (بعد يوم الغفران، المطهر، مشارق الأنوار، العابرة، عشقتها، القلب الغجري)، وهي لوحات تتقاطع في علاقة الناص بهذا الكائن الأنثوي الذي يتخذه كمطية للتعبير، والافصاح عن فكر، وعاطفة، وشعور يختلج الناص فإذا أخذنا على سبيل المثال لوحة (المطهر) لوجدنا نداء موجها إلى الحبيبة ينقل فيه الناص لواعجا ويعبر فيها عن

مشاعر خصبة تنتابه فيقول[1].

| | |
|---|---|
| **حبيبتي: النور طهر فالثمي** | مفاعلن، مستفعلن، مستفعلن |
| **أغصانه** | مستفعلن |
| **والحرف وعد فاركبي شطآنه** | مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن |
| **ويد الإله حقيقة أزلية** | متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن |
| **فتبرجي واستسمحي أحضانه** | متفاعلن، مُتْفاعلن، مُتْفاعلن |
| **...ومن الغباوة أن تسافر في مدى...** | متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن |
| **ومرايا دربك لوثت نيرانه !** | متفاعلن، متفاعلن، مُتْفاعلن |

**1.إطار الموسيقى الخارجية**: يلاحظ أن هذه اللوحة اعتمدت على بحرين صافين وهما:

الرجز بتفعيلة (مستفعلن6x)، والكامل بتفعيلة (متفاعلن6x)

- الرجز اختص بالسطر الأول والثاني بتدوير، وكذا السطر الثالث، وظهرت في هذه الجملة الشعرية الفرعية صيغة (مفاعلن)، وهي في الأصل (مستفعلن) حذف الحرف الثاني الساكن فظهر ما يسمى بالزحاف الخبن (variation métrical).

- الكامل اختص ببقية اللوحة الشعرية، وقد ظهر كذلك زحاف الإضمار لـ (متفاعلن) فصارت (مستفعلن) في ثلاثة مواضع.

بالمقارنة البسيطة نجد أن (مستفعلن)، في الرجز تطابق (متفاعلن) في الكامل، ولو لا ظهور صيغة (مفاعلن) في البداية لقلنا أن الرجز هو كامل، كما أن لولا ظهور صيغة (متفاعلن) لقلنا أن الكامل هو رجز، وبالمطابقة بين المادة اللغوية والتفعيلة نجد ما يلي:

- حبيبتي (مفاعلن): هي بؤرة اللوحة، ونقطة البداية، والفارق بين وزنين متشابهين، وهما الرجز، والكامل.
- ويد الإله (متفاعلن مـ): هي بؤرة ثانية، ونقطة الفصل بين الرجز، والكامل

يمكننا من خلال ذلك إيجاد بعض العلاقات في هذه اللوحة، والتي تبرز لنا طبيعة التعبير ومنها:

- حبيبتي (حقيقة غامضة) ــ مفاعلن (فرع من أصل مستفعلن) ـ تعبير عن حقيقة إنسانية
- يد الإله (حقيقة ثابتة) ــ متفاعلن ( أصل من أصل) ـ تعبير عن حقيقة إيمانية (القدرة)
- أحضانه (حقيقة فرعية) ــ متْفاعلن (فرع من أصل متفاعلن) ـ تعبير عن حقيقة غيبية
- نيرانه (حقيقة فرعية) ــ متْفاعلن (فرع من أصل متفاعلن) ـ تعبير عن حقيقة غيبية

---

1. الديوان ص81

وعليه فإنه بحر الرجز ذو إيقاع بسيط ساعد على نقل العواطف الإنسانية كما ساعد القدماء على نقل آدابهم الشعبية، وإعتمدوه ليروحوا عن أنفسهم، ويعبرون عن عواطفهم التي تجيش في صدورهم، وعن أخيلتهم وصورهم[1]. الذي وظفه الناص للوصف، والإيعاز الموجه للحبيبة، كما أن بحر الكامل السباعي هو كذلك من الإيقاعات البسيطة التي ساعدت الشاعر، أو الناص على حمل التعبير بالإنشاء (عكس الخبر) واقترب شيئا فشيئا من الليونة، والسلاسة في التعبير، وهو ما يعكس رأي البعض في أن هذا البحر أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة[2]. وبذلك نجد تنوعا في مستويات التعبير بين التعبير عن الحقائق الإنسانية وهي مشاعر وعواطف ذاتية، وبين التعبير عن الحقائق الغيبية، وهي تصورات، وأخيلة تتعلق بالفكر، والحقائق الإيمانية تنبع من قناعات ذاتية لدى الناص وكل هذه التعابير تتوافق مع الإيقاعات الصوتية التي تبرز من خلال الإفصاح بالمواد الحاملة (المواد اللغوية).

إذا انتقلنا إلى لوحة أخرى، ولتكن (بعد يوم الغفران)، نجد أنفسنا أمام معاناة الناص الداخلية، وهو يتتبع أثار(المجهولة) يبغى التداني، والقرب، ولكن هيهات أن ينال ذلك إذ يقول في بعض مقاطعها[3].

**كتبت على بابها بعد غلق الرجاء** فعول، فعولن، فعولن، فعولن، فعولن.

**بأني سأمضي وأحمل جرحي** فعولن، فعولن، فعول، فعولن.

**عبرت وحيد على طلل الشفق** فعول، فعولن، فعول، فعول، فعو

**المنتحر** لن، فعو

إلى أن يقول:

**وغاصت جبيني بوحل التسكع** فعولن، فعولن، فعولن، فعولن.

**وسال التغرب في معطفي -تهدل شعري-** فعولن، فعول، فعولن، فعو، فعول، فعولن.

**ففاضت أظافر قلبي** فعولن، فعول، فعولن.

ويقول:

**قطيم أنا لم أعفر جبيني بحمل** فعولن، فعو:لن، فعولن، فعولن، فعول.

**هموم الخرائط** فعولن، فعولن.

**فصرت مع الدرب حلما** فعول، فعولن، فعولن.

**تغازله معطيات الوثائق** فعول، فعولن، فعولن، فعولن.

---

1. ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص129
2. ينظر: المرجع نفسه ص68
3. الديوان ص67

بعد عرض هذه الأسطر الشعرية على أوزان الخليل العروضية يلاحظ نظم هذه اللوحة على بحر المتقارب ذي الإيقاع الصافي الذي استخدمه الناص في لوحة (الكشف) السابقة، إلا أن الفرق الشكلي يكمن في اختلاف أحجام هذه الأسطر عن الأحجام المتساوية، والتي وردت في لوحة (الكشف) المدروسة سالفا، وهو ما يوحي بأن التعبير في هذه اللوحة تشكل وفق جمل شعرية متنوعة، ومختلفة في الشكل، ومتحدة في البحر، ومما يلاحظ على هذه اللوحات الفرعية ما يلي:

- ظهور زحاف القبض في تفعيلة (فعولن) - (فعول) وقد استعملها الناص فيما سبق.
- ظهور علة الحذف في تفعيلة (فعولن) - (فعو) ولم يستعملها الناص فيما سبق.
- ظهور التسكين على حرف الروي (المنتحر، الوثائق)، وهو ما لم يظهر في نفس البحر عند لوحة (الكشف) وهي قواف مقيدة وليست مطلقة.
- ظهور تدوير عروضي إذ فصل التفعيلة (فعولن) - (فع- ولن) في اللوحة الفرعية الأولى(فق- المنتحر)
- ظهور تدوير عروضي بين (أنا:لم) - (فعو:لن) في اللوحة الفرعية الثالثة.

وعند المطابقة بين المادة اللغوية التي تحوي التعبير، والإيقاع الصوتي نجد بعض الدلالات ومنها:

- دخول علة الحذف على (فعولن) فتنقل إلى (فعو)، وذلك لا يكون إلا في العروض، أو الضرب أي في نهاية الصدر، أو العجز، وعند توفيق هذه القاعدة مع اللوحة نجد أن هذه القاعدة ينطبق على اللوحة الفرعية الأولى (..فق المنتحر..) ـ (فعولن فعو)، لكنه لا ينطبق على اللوحة الفرعية التالية عند قوله (..طفي ـ تهدل شعري..) ـ (فعو ـ فعول فعولن ـ) بمعنى أن الجملة بين المعترضين فصلت فصلا قاطعا بين السطر الثاني، والثالث الموالي في الخط نفسه عوض أن تكون هذه الجملة وقفة أو محطة سريعة للمرور، أو استئناف الكلام في النثر العادي.
- وفي قوله (قطيم أنا:لم) أي (فعولن، فعو:لن) أضطر الناص إلى فصل الضمير المتكلم عن أداة الجزم والنفي في صيغة وزنية واحدة (فعو:لن) فلجأ إلى التدوير داخل السطر نفسه وهي ظاهرة لم نلحظها فيما سبق.
- ارتباط الصيغة المزاحفة (فعول) بأفعال صادرة من ذات الناص المحسوسة ومنها:
(كتبت، عبرت، فصرت..) وهي ظاهرة ملحوظة فيما سبق.
- ارتباط الصيغة الصحيحة (فعولن) بأعضاء حسية تابعة للناص.
(جبيني، شعري، جرحي)

- ظهور القافية المقيدة ذات الروي الساكن في مثل (الخرائط، الوثائق) رغم التنويع في رويها ويعد هذا من الميزات الموسيقية الشعرية الحديثة التي كادت تطغى عليها القافية المطلقة بنسبة 90% من ما يبدعه الشعراء[1].
- ومما سبق يتضح المسلك التجديدي الذي يسلكه تعبير الناص في هذه اللوحة والذي ارتفع عن تأدية مظاهر، وأوصاف تكشف عن حالة عاطفية، وترتبط بصيغ عروضية لا تتعدى الزحاف إلى صيغ أخرى تعاملت مع العلل، والتدوير العروضي داخل السطر الشعري لتعكس المعاناة، والإلحاح الشديدين من قبل الناص لانفلات من الهزيمة، وصراع الهموم، وهو بذلك يتركز على الأساس الصوتي الموحد، والمؤسس على تفعيلة واحدة هي (فعولن)، أو(مستفعلن)، أو(متفاعلن) تضاف أليها التفاعيل (فاعل، مفاعيلن، فاعلاتن) والتي لا تخلو قصيدة في الشعر الحر (التفعيلة) من النظم على أحداها باعتبارها خمس تفاعيل أساسية[2].

**2.إطار الموسيقى الداخلية**: من ضمن اللوحات التي تندرج ضمن إطار التعبير في دائرة الأنت لوحة (عشقتها!...) التي يقول فيها[3].

**لوجهك أم لإندلاع الجبال**
**تعالى الصراخ ؟**
**فكم في جرابي من الاغتراب**

**أقمت دخيلا**

**كتبت بأقلام صدرك رفض الجحود**

**ورقمت في الزند سجن الطفولة**

**بكينا طويلا، علام ألتقينا؟**

**وعدنا لماض من الأغنيات**

**حرام على المرء أن يعبد الرب بين الصخور!!**

**سيبعث ليل الحصار صهيلا**

إلى أن يقول

**أنا لا أطوف كي تعتلي قامتي في الشوارع**

---

1. ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص281
2. ينظر: المرجع نفسه ص352
3. الديوان ص35

**ولا جئت لأهديك وصل الخصوبه**

**عشقتك بعد انخذال الأحبه**

**وها أنا مئزرك الواقي – أرحل-**

**فخبيه عن أعين المغرضين**

**ومدي لنا راحة التلاقي**

و بالعودة إلى الموسيقى الخارجية نجد أن هذه اللوحة نظمت على بحر المتقارب الصافي، إلا أن الموسيقى الداخلية الناجمة من بروز بعض الأصوات عن أصوات أخرى تجتدب القارئ إليها لمحاولة استكشاف دواخلها الصوتية، وأسرارها التعبيرية، وعلى مستوى المصوتات البسيطة نجد أن ما يلي:

- بروز أصوات الصفير (السين، الصاد، الزاي) ومنها الصاد في (الصراخ، الصهيل، صدرك، الصخور، الحصار، الخصوبة).
- محاكاة صوتية من بعض الأصوات، ومعاني كلماتها ومنها: الشدة، الجفاف والجمود في (جرابي، الجحود، الجبال)، وبعضها دل على الليونة (الخصوبة، الأحبة، خبيه، راحة،...).
- تكرار بعض الأصوات والمقاطع مع استبدال بعض مصوتاتها (دخيلا، طويلا، صهيلا، التلاقي، الواقي)
- التنويع في حرف الروي (الصراخ، الأغنيات، والخصوبه، الأحبه)
- تكرار متوال على مستوى بعض الأصوات المشددة (فخبيه، ومدي)
- تجنس هندسي خلفي (تعتلي، قامتي) يشبه القافية الداخلية.

أما في مستوى المونيمات والمرفويمات الدالة، نجد بعض الظواهر ومنها:

- مرفيم الضمير (كتب/ت، رقم/ت، أقم/ت، جئ/ت، عشق/ت/ك)
- مرفيم ضمير الخطاب (لوجه/ك، صدر/ك، عشقت/ك، مئزر/ك)
- مرفيم ضمير الجماعة (بكي/نا، ألتقي/نا، عد/نا)

وفي بعض الأدوات نجد:

- (أم، كم، ولا، وها) وهي تختلف معنى، ووظيفة وتتشابه صوتا.

وكذلك على مستوى المونيمات المعجمية الأسمية من مثل (اندلاع، انخذال، الصخور، الجحود، الحصار، الصراخ، تتشابه في الأصوات (تجنيس صوتي خلفي)).

كما تعمل بعض الظواهر الصوتية الأخرى في أبراز الجانب الإيقاعي ومنها التنغيم الصاعد في بعض الجمل الإستفهامية (علام، ألتقينا)( ) والأكثرية منها ذات تنغيم هابط ( ) يستند إلى الإثبات، أو النفي (وعدنا لماضي من الأغنيات)، (لاجئت أهديك وصل الخصوبة) أما النبر، والكثافة فقد اقتصر في الأغلب على النبر بالمد (حرف المد بالألف الطويلة، أو الواو...)، وهي ظاهرة غالبة على أوائل اللوحة من مثل (الجبال، الصراخ، الاغتراب)، وبالواو من مثل (الطفولة، الجحود، الصخور، الخصوبة)، وتوزع نبر التشديد في أواخر اللوحة (رقمت)، وفي وسط اللوحة (أطوف)، وفي أخر اللوحة (مدي) مسيطرا على نبر المد.

**3.علاقة الإيقاع بالتعبير عن الأنت**: من أبرز ما يستخلص من نتائج حول الإيقاع الصوتي الخارجي والداخلي في هذا الإطار المحدود نجد ما يلي:

- تغيير التعبير شكلا بعدا توزعت مادته اللغوية توزيعا منتظما على إيقاعات خارجية معينة، توسعت مادته اللغوية وتوزعت لتشكل فراغات بيضاء، أو أخرى مملؤة، وهو ما رأيناه في لوحة (بعد يوم الغفران)، وهو ما يدل على اضطراب التعبير بتغيير الموقف.
- انتقل التعبير عن الذات، وعلاقته بالأنت إلى مستوى العلل، والزحافات كما أجتهد الناص في توزيع هذه العلل توزيعا أعاد به قلب بعض المفاهيم الإيقاعية المعروفة، ومنها قطع السطر الشعري قبل انتهائه (عروضيا) بـ (فعو).
- انحصار أفعال الناص في حدود الصيغة المزاحفة، وتوزيعها بشكل تتصدر فيه الحدث الشعري وتنطلق منها ليكتمل التعبير في حدود الصيغة الصحيحة كما ورد في (فعولن، فعول).
- التركيز في الموسيقى الداخلية على مصوتات ذات إيقاع قوي (السين، الصاد) مع اللجوء إلى محاكاة الأصوات بعض الألفاظ المقاربة للحدث التعبيري مع القوة السمعية المناسبة.
- العناية ببعض المرفويمات الدالة، والتي تعبر عن ذات الناص (تاء الفاعل) أو عن ذات الأنت (كاف الخطاب)، أو عن علاقة الأنا بالأنت (ضمير الجماعة).

- عدم الاكتراث بالنغمات الثابتة (الجمل الشرطية)، والنغمات الصاعدة (الجملة الاستفهامية، والتعجبية) والحفاظ على الإثبات، أو النفي الجملي بواسطة النغمات الهابطة للدلالة على استمرار حالة التي تنتاب الناص عن التعبير في هذا الموقف.
- توزيع شبه عام لنبر المد على مساحة اللوحة الصوتية، واقتصار نبر التشديد على بعض الأسطر الشعرية الأخيرة.

وبذلك يتضح العمل الشعري بمثابة الكل المتكامل الذي تتضافر فيه الموسيقى الشعرية الخارجية مع الموسيقى الشعرية الداخلية لتخدم إيقاع الجملة الشعرية، وعلائق الأصوات، والمعاني، والصور، وطاقة الكلام الإيحائية، هذه كلها موسيقى، وقد تستقل فيها موسيقى الشعر الحر (قصيدة النثر) عن موسيقى الشكل المنظوم لتستأثر بالموسيقى، والإيقاع الداخلي الحديث[1].

---

1. ينظر: محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت لبنان ط1، 1996 ص197

هذا الإيقاع الذي يبدو أشق بكثير من توفير الوزن، لأنه (الإيقاع) يختلف باختلاف اللغة، والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ اللغوية المستعملة[1]. (( فالفكر، والعاطفة، والخيال، وجرس الكلمات هي مكونات الحقيقة العميقة الصادقة))[2].

## ب.مظاهر المعجم في الأنتم:

بعد استعراض إيقاع الصوت في دائرة الأنت المتصلة بالذات الأنثوية، وما تتعالق به بذات الأنا للناص في شكل أصوات خارجية وداخلية تتقاطع فيما بينها لتبرز أساليب التعبير الموظفة في الألواح السابقة، ننتقل إلى مجال المعجم، أو المادة اللغوية الحاملة لهذه الأصوات، وما يمكن أن تنبئنا به من مظاهر التعبير المختلفة وفق شبكة من المعاني المعجمية، والوظيفية، وما تشعه هذه المعجمات من إيحاءات مختلفة.

تأتي لوحتا (الولادة، قصيدا) لترسما موقفا إنفعاليا، وحكما إنسانيا يرجحه الناص إلى الأطراف الأخرى الممزوجة بالذوات المؤنثة، والذوات المذكرة، ففي لوحة (قصيد!) يقول في اللوحة الفرعية الأولى والثانية[3].

**سيداتي..أوانسي.. سادتي..**
**أنا أبحث في سفرتي المثيرة**
**مسافة التعاسة**
**لذا: أتيت بالوثيقة لأفضح القبيلة**
**وأقطع الرحم!**
**وألعن التتر!!**
**فإن سركم وجودي، أو داسكم حضوري**

**فإنني عزمت أن أنقل الخبر**

**جرائم الأحبار**

**تشيد الدمار**

**بقبضة من نار**

**اليوم يا رفاقي (...) سلمتكم أوراقي**

**فزحزحوا القناع عن عورة التتار**

**وكلت أمري متاعب الأسفار**

**لأكذب عليكم كذبة الأحبار**

---

1. ينظر: عبد الحميد بوزينة، بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1998 ص374
2. مصطفى حركات: الشعر الحر غير الموزون: دار الآفاق بدون تاريخ الجزائر ص09
3. الديوان ص71،73

**فلتسمحوا لي يا رفقة الأشعار**

**في عالم بخير، تقوده الأفكار**

**مساجده بخير**

**كنائسه بخير**

**بيعاته تتار**

**مراقصه بخير**

**أحزانه بخير**

**وعصائب الإرهاب (...)**

لقد أبرز الناص دور الكلمة في مثل هذه الألواح من خلال بوصفها نمطا ماديا يحمل جانبا موسيقيا يقع على الأذان، ويتحرك به اللسان، فتشع إيحاءا بالمعنى، وظلالا مختلفة، فيرافق الصوت الصورة المادية والمعنوية لهذه الكلمة، وهو ما يطلق عليه الصوتيون (أنوماتوبيا onomatopée)[1]. وهي صفة تشترك فيها جل اللغات.

ودائما بمنظور الحقول المعجمية الشكلية نجد أن النص حافل بالوحدات المعجمية النحوية، والوحدات المعجمية الصرفية التي تتداخل في شكل حقول لتنسج شبكة من العلاقات تبرز التعبير الشكلي، والمعنوي المعجمي المحدد بالسياق النصي وفق ما يلي:

**حقل الوحدات النحوية وأهمها:**

- ضمائر منفصلة ومتصلة (أنا)،(الياء) في (سيداتي، رفاقي، وجودي)، التاء (أتيت، عزمت...)، والواو في (زحزحوا، فلتسمحوا...)، كم (سركم).
- حروف عطف الواو في (وأقطع، وألعن)، الفاء في (فلتسمحوا)

- أدوات متفرقة (إن، أن، اللام التعليل، إلى، في،... ياء النداء...)

**حقل الوحدات الصرفية وأهمها:**

- أسماء معرفة بـ (الـ) وهي (المثيرة، القبيلة، الرحم، التتر، الخبر، الدمار، القناع، التتار، الأفكار)
- أسماء مذكرة (نار)
- أسماء التضام (جرائم الأحبار، متاعب الأسفار، كذبة الأحبار، رفقة الأشعار، عصائب الإرهاب)
- أسماء نسق الجر (بالوظيفة، بقبضة، من نار، عن عورة، في عالم، بخير)

---

1. عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر ص234

- أسماء تتشابه وزنا (الوثيقة، القبيلة- الدمار، التتار- الأخبار، الأسفار، الأشعار، الأفكار- مساجده، كنائسه).
- أسماء إشتقاق (أكذب، كذبة)، (سيداتي، سادتي).
- أسماء مكررة (بخير)
- ألفاظ للفعل (أتيت، أفضح، أقطع، ألعن، عزمت، تشيد، سلمتكم، تزحزحوا، وكلت، أكذب، فلتسمحوا، تقوده...) متنوعة زمنيا.

**شبكة المعاني المعجمية والوظيفية**:يمكن بعد ذلك رصد أهم العلاقات، والوظائف الطافية على سطح هاتين اللوحتين الفرعيين وفق الخصائص التالية:

**الإضمار**: انتقل الإضمار من ضمير المتكلم المتصل (سيداتي) إلى ضمير المنفصل (أنا)، وعاد أدراجه إلى ضمير المتكلم المتصل (وجودي)، كظاهرة تعبر عن ذات الناص، وخلص إلى ضمير الفاعلين الموجه للذوات الأخرى (زحزحوا، فلتسمحوا)

**المفارقة**: سيطر على الأسماء المعرفة بـ(الـ) طابع المفعولية (أنقل الخبر، لأفضح القبيلة) أما المنكرة فجرت بنسق حرف الجر (من نار).

**التشعير**: لم يعتمد على التضام الثنائي بل قام بتحديد المعنى المعجمي داخل النص تحديدا لم يتحول به المعنى إلى الغموض (جرائم الأحبار، متاعب الأسفار)، إلا في شواهد قليلة من مثل (مسافة التعاسة)، وظهور بعض الألفاظ ذات طابع خطابي عام (ألفاظ خطابية) مثل (سيداتي، أونسي، يا رفاقي...)

**الحيز:** نوع الناص أزمنة الأفعال المضارعة المنصوبة بلام التعليل، والمضارعة المرفوعة وبين الماضية (سلمتكم)، ثم أفعال الإيعاز (فزحزحوا) الموجة للذوات الأخرى، كما اقتصر الزمان على حاضر الذات مع الذوات (اليوم).

**التجنيس**: اعتمد هذا الأخير على تجنيس التنويع (الوثيقة، القبيلة، الأخبار، الأسفار) وعلى التجنيس الخلفي (مساجده، كنائسه) وعلى تجنيس الإشتقاق (أكذب، كذبة) وعلى تجنيس التوليد بين (سيداتي، سادتي) التي تحلل إلى:

سيداتي (بنية سطحية) ـ أسم +جمع + تركيب إضافي +مؤنث

سادتي (بنية سطحية) ـ أسم +جمع + تركيب إضافي +مذكر

فالقيمة الخلافية تكمن في التجنيس.

**<u>من خصائص معجم الناص</u>**: اعتمد الناص في تعبيره السابق على ظواهر معينة وأهمها:

- انعدام التشعير في كلمات اللوحة عدا بعض النماذج، واقتصاره على النبرة الخطابية الموجهة للذوات (الأنتم).
- اقتران أفعال الناص بزمان الحضور، والمضي وتوجيه ايعازات الآخرين بالأمر في الحاضر.
- الاعتماد على الإضمار المتصل (اتصال الذات والآخرين) ، ثم فصلها عنهم بالضمير المنفصل، ومن ثمة العودة أليهم.
- الجمع بين الذات المؤنثة، والذات المذكرة في خطاب الآخر (سركم، يا رفاقي، فلتسمحوا) بعد التفصيل (سادتي، سيداتي) ومنه ترتسم بعض الكلمات كمفاتيح في خطاب الأنتم، وهي (سيداتي، سادتي، أوانسي، رفاقي، يا رفقة).
- اعتماد الأسماء المعرفة على المفعولية (أقطع الرحم...)، واصطباغ التضام بالسلبية في تأدية التشعير (جرائم الأحبار، كذبة الأحبار، متاعب الأسفار).

ومن الخطاب المباشر لذوات الأنتم المذكرة والمؤنثة إلى خطاب ذات الأنتم عن طريق المدنية إذ يقول في مقاطع من اللوحة الفرعية الخامسة والسادسة والسابعة[1].

**مدينتي يا غربتي.. ضفافها دماء**

**وتعلمون كلكم لم قصرت في البكاء**

**مدينتي مهجورة الآباء والأبناء**

**أزهارها قد سقيت دماء**

**جدرانها قد طلبت دماء**

**دماء، دماء، دماء....**

**يا زمنا تباح فيه إراقة الدماء**

**مدينتي مياهها تداس في الممر**

**بغرفة التفتيش تعاني الإستنطاق**

**صدقوا .. أو كذبوا!!**

1. الديوان ص75،78

إلى أن يقول:

**مدينتي يا رفقتي ذبيحة**

**ومليحتها في كل شارع طريحة**

**لذا طلقتكن يا نساء عالم الدمار**

**ومزيف حقيقة الوثيقة**

**... هل أتاك يا مدينتي حديث هذا العصر؟**

**فعلى من تصبين مراشف الغضب؟**

**أنا كفرت برب النفط والنسب**

**وبزمن الكلام، قررت تمثيل حضوري**

**أمام جمعية الرفق بالأنسان.**

**فأرفق يا جلاد عصرنا بهذا الحيوان!**

وفي هذه اللوحات الثلاثة تتقاطع الكلمة المركزية (مدينتي) لتعبر الفواصل، والحدود بين الذات الناصة وذات الأنتم، وتوزيع أدواتها، وحروفها على سطح هذه اللوحات لتعطف بالواو مواقف الناص إزاء المدينة وإزاء الأنتم (ومليحتها، وتعلمون كلكم)، ولتوجه نداء لها (يا غربتي، يا رفقتي) وللزمان الغاشم (يا زمنا، يا جلاد)، ولتستفهم عن ردود فعلها من الواقع (على من تصبين؟) وكلها وأحداث ساعدت على ربط ووصل ذلك الخيط النفسي (الصوتي والمعجمي) بين الذات الناصة، وذات الأنتم. هذا الخيط لولا هذه الوقفات المعجمية الصرفية المتنوعة، والتي تشكل مادته لما كان له وجود محسوس وتتصنف هذه الوحدات كالتالي:

تضام بين أسماء وضمائر (مدينتي، غربتي، جدرانها، مياهها، عصرنا..)، وبين أسماء، وأسماء (نساء عالم الدمار، جمعية الرفق، جلاد عصرنا، إراقة الدماء، حديث هذا العصر...)

وتنويع بين أفعال الحضور والمضي المعلومة والمبنية للمجهول (تعلمون، تداس، تباح)، (قصرت، أتاك، قد طلبت، قد سقيت...)، أفعال أمر (صدقوا، كذبوا) موجهة إلى الذات الأخرى، وتتشابه في الأوزان بين (ذبيحة،

طريحة)، وأنساق جر لمجرورات مضافة (بغرفة التفتيش، في كل شارع، برب النفط، بزمن الكلام) وألفاظ تكرار تصور سلبية الموقف (دماء، إراقة الدماء، مدينتي). وكل هذه الأصناف تتقاطع في شبكة من العلاقات تتضح كما يلي:

**المفارقة**: اعتمد التعريف على التضام بين الأسماء والضمائر (مدينتي، رفقتي)، وعلى درجة أقل بالتضام بين الأسماء (جمعية الرفق، حقيقة الوثيقة).

كما وظفت النكرات للتعبير عن المأساة الذاتية (دماء، ذبيحة، طريحة، مزيف، يا زمنا،...)

**التشعير**: نقلت بعض الألفاظ من العرف العام إلى العرف الخاص بالناص، ومنها (الحيوان) في تعبير عن الذات الإنسانية وكذا (الوثيقة) للتعبير عن هجران النساء بالطلاق كما نقلت لفظة (مدينتي) في (هل اتاك يا مدينتي حديث هذا العصر؟) إلى معنى معجمي آخر يتصل بخطاب القرآن، ويتناصص مع (سورة الغاشية) فتتحول الكلمة الشعرية في النص الجديد إلى موت وإنبعاث في آن واحد، وإلى ردم وبناء متواصل النزاع[1].

**الحيز**: خص الناص ذاته الأنا بأفعال المضي (قصرت، كفرت، قررت، طلقتكن). ووظف أفعال المضارع والأمر للذوات الأخرى، ومنها المدينة (تعلمون، مياهها تداس، تصببين، وصدقوا، كذبوا) للدلالة على قيامه بواجبه وتوكيله المسؤولية لمن هو خارج هذه الذات (الأنا) مع غياب عنصر المكان الذي أغنت عنه لفظة (مدينتي) أغناء كبيرا.

**التجنيس**: ظهر تجنيس إشتقاق (أرفق، الرفق)، وتجنيس تنويع (الغضب، النسب)، وتجنيس وزن بين (ذبيحة، طريحة، جدرانها، أزهارها)، وتجنيس لواحق (مدينتي، غربتي).

ومنه تبرز بعض الخصائص المعجمية في هذه المقاطع من مثل:

- وفوق لفظة (مدينتي) كمحور صراع بين الذات الأنا، والذات الأنتم للتعبير عن علة الموقف.
- تجسيد مواقف الناص من خلال أفعال المضي للتعبير عن الحكم، والسلوك المتخذ من طرفه مسبقا.
- الاعتماد على أفعال الأمر لتصوير الموقف، وتوجيه النصح (صدقوا، كذبوا، أرفق) للذات (الأنتم).
- الاعتماد على التجنيس اللفظي بشتى صوره لإبراز مظاهر الفعل في المدينة والأنتم.

## ج. أنساق وتراكيب المعلم:

اتخذ الناص من المعلم المادي الماثل أمام عينيه وسيلة تعبير عن الصمود، والتحدي، ووقفة هامة لربط الحاضر بالماضي، وكذا ربط الأنا بالأنتم (الآخر)، وفي هذا المضمار جاءت أنساق التراكيب في أحدى لوحاته ماثلة على الموقف شكلا، ومضمونا، ومنها لوحتا (الملاك الوحشي)، و(رسالة من باريس).

ففي هذه الأخيرة يقول[2].

**أماه! لو تعلمين !!**

**أماه! لو شاهدت**

**ينجر – السين- كعادته!**

**تتوجه الأوساخ**

**وحذلقة معهودة!**

**أماه! لو رأيت**

**ينجر بلا أنين يسحب نحو الغرق**

---

1. ينظر: عبد الله حمادي، البرزخ والسكين (شعر)، ص07
2. الديوان ص55،58

**أماه! على مشهد منه اختطفت**

**من أين؟ وإلى أين؟ وحتى متى؟ وكيف متى؟**

**بطاقة سرك، وأخبار ليلى؟!**

**متى تنسحب؟**

**تمهل سيادة كل القوانين**

**أتظن أن في عنقي الفجيعة؟**

**أوجئت أنسف قوس الخديعة؟**

**تمهل! ودعني أقص الحقيقة؟**

**تريد الحقيقة ؟ أم جزء الحقيقة؟!**

**جئتك لأحمل ما تبقى من حقيقة**

**فما أراها بالخطيئة!!**

**أم هل تجاهلت أعماق الوثيقة؟**

**دع سبيلي سأبول!**

**أماه! لو شاهدت**

**من بعيد... من قريب**

**فوق محياه خارطة الموز**

**والقهوى !!**

**يجر مكنسة، ويغمس أنفه**

**في المزابل**

إلى أن يقول:

**أماه ! لو حضرت**

**أشرأب عنق تحت ردم تهالك**

**يعول، يرفش، يخدش، ينهش**

**يقلع السنوات بالأظافر!**

**...دع طريقي أيها الثعلب المستبد**

**أنا عائدا!! فلن أقص لك الحقيقه**

إن أول ظاهرة تبرز على سطح هذه اللوحة هو خطاب الذات (الأنا)، إلى الذات الأخرى الأنثوية المحددة في (أماه) المقرونة بالنداء محذوف الأداة (يا)، ومنادى مقرون بالتمني، وتركيب إسنادي فعلي: (فعل+ فاعل) على الشكل التالي.

(منادى + لو + تركيب إسنادي فعلي)، أو (تركيب إسنادي فعلي + تركيب إسنادي فعلي).

إذ تنوع التركيب الإسنادي الفعلي الثاني، وبقي الأول على حاله (أماه لو تعلمين)

// لو شاهدت

// لو رأيت

// لو حضرت

ويلاحظ بروز ذات الأنا في الأشكال التالية المهمة:

المسند (فعل أمر) + المسند إليه (ذات المعلم) + ذات الأنا (دعني، دع سبيلي، دع طريقي).

أو المسند (فعل ماضي) + المسند إليه (ذات الأنا) (اختطفت، جئت).

المسند إليه (ذات الأنا) + المسند (خبر) (أنا عائد).

المسند (أفعال) + المسند إليه (ذات الأنا) + (ذات الآخر) (جئتك، لأحمل ما، لن أقص الحقيقة).

أما ذات المعلم فقد تمظهرت في الأشكال التالية المهمة:

المسند (الفعل) + المسند إليه (ذات المعلم)-(ينجر السين)(ينجر بلا أنين)

المسند (الفعل) + (ذات المعلم) +المسند إليه (فواعل)-(تتوجه الأوساخ)

المسند (الفعل) + المسند إليه (ذات المعلم)+ (ذات الآخر)-(تجاهلت أعماق)

وبالمقارنة بين الذات (الأنا)، وذات المعلم نجد علاقتين مهمتين وهما:

المسند (أفعال) + المسند إليه (ذات المعلم)+ (المفعول)(ذات الأنا)-(دعني، دع طريقي)

المسند (أفعال) + المسند إليه (ذات الأنا) (المفعول)(ذات المعلم)-(جئتك)

وعلاقات فرعية وهي:

المسند (أفعال) + المسند إليه (ذات المعلم)-(ينجر السين)

المسند (أفعال) + المسند إليه (ذات الأنا)-(اختطفت)

المسند إليه (ذات الأنا) + المسند (الخبر)-(أنا عائد)

وعليه فإن لكل ذات تراكيب إسنادية فعلية، أو أسمية مستقلة بذاتها على سطح اللوحة، كما تعالقت ذات الأنا بذات المعلم في أهم التراكيب الإسنادية الفعلية، وتموقعت كمتعديات بعد المسند إليه (مفعولات).

أما ذات (أماه) فهي ذات مستقلة عن ذات المعلم، ومرتبطة بذات الأنا في تراكيب إسنادي فعلي مبني على أسلوب (يا أماه)، وأقتصر على علاقة التلازم بين النداء، والمنادة، وكذلك علاقة التعويض بتراكيب إسنادية فعلية متنوعة بعد التمني بالشكل:

أماه لوتعلمين

تلازم // لوحضرت - تعويض1

// لو رأيت - تعويض 2

وبخصوص التراكيب الوظيفية (وحدات وظيفية) فقد طغى عليها طابع الوظيفة النسقية (الجر) بحروف الجر ووظيفة إنفعالية سياقية بحروف الإستفهام (أين، كيف، متى) وأداة التمني (لو).

ومن أهم الظواهر على هذه التراكيب ما يلي:

**التكرار**: المعتمد في تراكيب (أماه، لو...) دلالة على تطور التعبير، وتغييره في كل موقف ليلائم الصورة والمظهر الجديدين.

**الحذف**: في التراكيب الوظيفية الإنفعالية (من أين؟، إلى أين؟،...كيف ومتى؟)، والحذف أصدق تعبير من التعبير أحيانا، ويرى البعض أن الحذف ظاهرة لغوية بارزة في اللغة العربية يؤدي البحث في أبنيته، وصوره إلى الكشف عن أسرار التركيب[1]. وكذلك الحذف في قوله (لو تعلمين...) وغيرها دلالة على حذف أمر هام تأتي تفاصيله عند استعراض بقية الأسطر لتحقيق عنصر المفجأة في التعبير.

**التقديم والتأخير**: في مثل قوله (على مشهد منه أختطفت) وفيه تقديم الجار والمجرور على التركيب الإسنادي للدلالة على أهمية الفعل السلبي في المعلم إزاء الحادث الواقع على الذات، وقد أكد الباحثون الجدد، والقدامى على أهمية هذه الظاهرة عند حدوث الفائدة المرجوة فلا تستطيع تقسيم هذا التقديم إلى مفيد، وغير مفيد[2]. ويرفضون التقديم الذي يؤدي إلى إخلال نظم الكلام، وهو ما يطلقون عليه مصطلح (التعقد)[3].

**التوليد**: تنطلق التراكيب الإسنادية (فعل+ فاعل) أو (متبدأ +خبر) من التراكيب الإسنادي الأساسي (النواة) في قوله (أماه)، وعند تحليل البنية العميقة التركيبية يتحول إلى (أنادي أماه) على الشكل:

(المسند+ المسند إليه+ المفعول (أماه)، ومن هذا التركيب تولدت تراكيب الرسالة المرسلة من باريس عبر اللوحة.

---

1. ينظر:سعيد حسين بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ص226
2. ينظر: المرجع نفسه ص207
3. ينظر: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ص206

أما في اللوحة (الملاك الوحشي) فيقول[1]. في وصف برج (أيفل) بباريس.

**ملاك بوحشية شرعية**

**يغمد أظافر قلبه في عيون الكلاب المعبودة**

**يهزأ من خوار الريح وعواء المنابر المسلوبة**

**يطأ بقوة التمرد الجفاف الملتف في خرق المحافل**

**يهشم التماثيل بنظرة منحوته من حديد**

**الكلمة المسعورة**

**عنف الجدران هو الصمت!**

**تكفهر من الرهبة أوجه الببغاوات!**

**لا ينحني للعبادة!**

**طويل بقامة أعوام الجوع**

**شرود بمنطق أمواج الكفاح**

**ملحمة مخبوءة في توقد الخطوات**

**زمن الطلاق لا محالة قادم**

**خبئي حيث شئت دفتر العلاقة الزوجية!**

**ملاك بوحشية التحدي**

**يعقر للأطفال كلمات المغفرة**

**تتخثر روائح الخلود في أسنانه**

**تتحول إلى مقبض نحاسي الفتل**

**فيفرز أغنية الميعاد**

إلى أن يقول:

**يمتص الوشم جراحات الذكرى**

**وينهك الصداع استقامة التماثيل (الكيخوطية)**

**زمن الزيف وركوب الولائم**

**ينهار تحت رحمة ملاك وحشي الوثب**

**فيتمدد الزيتون والسنابل**

**على موائد العائدين (...)**

---

1. الديوان ص59،61

إن أول ظاهرة تبرز على صدارة هذه اللوحة هي توصيف الناص للمعلم، وتقرير سلوكاته (ملاك بوحشية شرعية) في قالب تركيب إسنادي أسمي على شاكلة (المسند إليه + المسند) ثم توالت التراكيب الإسنادية الفعلية (فعل + فاعل) من مثل (يهزأ، يطأ، يهشم)، ثم العودة إلى التراكيب الإسنادي الاسمي المركب من تركيبيين إسناديين أسمين (عنف الجدران هو الصمت) للدلالة على التعدد، والتأكيد في توصيف هذا المعلم، ثم يعود الناص بتركيب فعليين، وآخرين إسمين متوالين، وهما (تكفهر، ولا ينحني)، و(طويل بقامة، شرود بمنطق) إذ حذف بينهما المسند إليه (ذات المعلم)، لعدم الحاجة له لأن كل حدث يأتي سيقترن به، أو بتوابعه ويختم الناص هذه الوقفة بخطاب يعود فيه إلى ذكرى الذات المؤنثة بتركيب إسنادي (خبئي) وإلى ذكرى الزمن في تركيب إسنادي أسمي (زمن الطلاق -لا محالة- قادم).

يعود بعد الوقفة إلى ذات المعلم، ومن حيث أنطلق (ملاك بوحشية التحدي) بتركيب إسنادي أسمي شبه مكرر اعتمد فيه على التعويض (شرعية، التحدي) لتتوالى التراكيب الإسنادية الفعلية (فعل+فاعل) لينقل بها سلوكات هذا الوحش (ذات المعلم) وصفاته، ثم يختم اللوحة بتركيبين إسناديين مختلفين، ومتعاطفين (فيتمدد الزيتون، والسنابل على موائد العائدين).

لقد أظهرت التراكيب الإسنادية بنوعيها سلطسة على اللوحة مما أدى إلى إنعدام دور التراكيب الإضافية من مثل (عواء المنابر المسلوبة)، (أوجه الببغاوات)، والتراكيب الوظيفية (الوحدات الوظيفية) و(التابعة) من مثل (بنظرة، من جديد، من الرهبة) أمام المواقع الشاهدة، والحاضرة، والمتحركة، مع التراكيب الإسنادية الفعلية (يهزأ من خوار)، (يطأ بقوه)، (تكفهر من الرهبة) (لا ينحني للعبادة)، ومع التراكيب الإسنادية الأسمية (طويل بقامة)، (شرود بمنطق)، (ملحمة مخبؤة في توقد الخطوات)، (ملاك بوحشية)، وهي ظاهرة بارزة في النص أدت إلى ضمور المفعولات مع التراكيب الإسنادية الفعلية، وحذف المسندات إليه (المبتدأ) في التراكيب الإسنادية الأسمية فكادت هذه الظاهرة أن تكون تلازما سائدا على سطح اللوحة.

ومن الظواهر التركيبية التي طرأت على أنساق هذه اللوحة ما يلي:

**الحذف والتقطيع**: الحذف في التراكيب الإسنادي الأسمي الأخير (على موائد العائدين (...)) دلالة على استمرار الحالة في ذات المعلم إلى الأبد مادام هذا الملاك جاثما على سطح الأرض، وعلى سطح اللوحة، أما التقطيع، والفصل فشاهده في التركيب الأسنادي الأسمي (عنف الجدران- هو الصمت)،(زمن الطلاق- لا محالة- قادم) فالجملة الأولى تقطيع بضمير الفصل، والثانية تقطيع بالجملة الاعتراضية.

وقد اعتمد في التركيب الأول على ضمير الفصل (هو) للدلالة على التأكيد، والتحقق في ذات المعلم من خلال جموده وصمته، وفي الجملة الاعتراضية بين المسند، والمسند إليه الدلالة على تحقق الفراق، أو الهروب من ذات هذا المعلم.

**التقديم والتأخير**: اقتصر تقديم ما حقه التأخير في التراكيب الإسنادية الفعلية بين الفاعل، والمفعول بتراكيب وظيفية، وتابعة من مثل (يطأ بقوه، الجفاف)، (تكفهر من الرهبة أوجه)، (خبئي حيث شئت دفتر..)، (يعقر للأطفال كلمات..) وهي ظاهرة تعبيرية تبرز صفات الحدث، وغاياته قبل وقوعه على الذوات الأخرى (المفعولات).

**المفارقة**: المفارقة في التركيب تنبع من إثبات الأشياء، ونفيها بأدوات خاصة، والمفارقة في النص بين (لا ينحني للعبادة) ≠ (طويل بقامة..)، هي مفارقة تركيبية بين التركيب الإسنادي الفعلي (ينحني)، والتركيب الإسنادي الأسمي (طويل..) فتؤول المفارقة إلى إتحاد المعنى بين النفي والإثبات (لا ينحني= طويل).

**التوليد**: تنطلق التراكيب الإسنادية بنوعيها الأسمية، والفعلية من تركيب أساسي نووي (ملاك ذو وحشية شرعية)، لتتفرع من كل لفظة في هذا التركيب تراكيب أخرى على الشكل:

ملاك ←طويل بقامة، شرود بمنطق...(تراكيب إسنادية إسمية).

بوحشية←يغمد، يطأ، يهشم، تكفهر، لا ينحني، يعقر، يفرز، يمتص (تراكيب إسنادية فعلية).

شرعية←عواء المنابر المسلوبة، زمن الطلاق، دفتر العلاقة الزوجية، كلمات المغفرة، زمن الزيف... (وهي تراكيب إضافية).

## د.حقول الدلالة في العلم:

وقف الناص من خلال بعض الألواح وقفة تقدير وإعجاب بأعلام الشعر والثورة وخاصة شعراء أسبانيا وأمريكا الوسطى، وعلى رأسهم (غارسيالوركا) الشاعر الأسباني الكبير (1898-1936م)* صاحب أول ديوان له سنة 1920 (كتاب القصائد). ولقد تأثر الناص بأعماله وتوجهاته الأدبية، والثورية، وحاول الناص من خلال لوحة (إلى غارسيالوركا) تمرير خطاب إلى الذات الأخرى عن طريق الوقوف على العلم إذ يقول في هذه اللوحة[1].

**هنا تجردني، على مقربة منك**
**هنا أمام عينيك اللتين أثمرنا**
**زيتونة غجرية (...)**
**هنا تجدني قريبا من عينيك**
**ملطخا بإحمرار الثورة**
**معفرا برمال الصحاري القصية**

---

* ينظر في حياة العلم ضمن كتاب، عبد الله حمادي، (مدخل إلى الشعر الأسباني المعاصر)، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985 ص63 وما بعدها.

1. الديوان ص63

**رسول شعبي بزهرة بدوية خزامية**
**الومضات!**
**بصهوة بربرية تقيد المسافات**
**رسول قومي بسوسنة عربية**
**ذاوية القبسات**
*******
**أخي طال المدى**
**يا أبن أمي فاض الأسى!**
**دماؤنا في جبين الأطلس الغلاب**
**قد أينعت ثمراتها القدسية**
**وصلصة رصاص النور نضدت لحنا**
**تلألأ على جبين السهوب السندسية!**
**وضحايا ثورتي البرية استحالوا أيضا**
**يعانق الأفلاك السماوية**
**أخي: يا أبن من عض الزمان ركابهم!**
**جئتك اليوم وحيدا من ذرى الأوراس**
**وأحراش البراري**
**حاملا عزة شعب ندر الثورة**
**في حقل الزمان !!**
**فدريكو: جئت لأنفض غبار النسيان عن عينيك**
**جئت لأرشق على لحدك زهرة سميتها: أندلسية**
*******
**جئتك اليوم لأحمل رفاة أغانيك**
**الغجرية، وأحرقها في معبد ثورتنا النارية**
**أخي جئت لأحملك إلى شعبي**
**إلى من أنبت الشمس في ظلام الأماسي**
**إلى هناك (...) بعيدا عن أعين الدماء**
**بعيدا قرابة نخلة شماء**
**لأشيد لك هيكلا مكللا بالملاحن البدوية**

**أخي أنهض وعجل**

**ألا ترى صوب جنوب السراب**

**شبح ذرى –الهقار-**

**هيا (...) لتبارك قدومك**

**معاهد الثوار**

وبتتبع الطريقة السالفة في رصد المكونات الدلالية التي تعتمد على القرابة المعنوية وعلى السياق النصي داخل حقل دلالي واحد نرصد ثلاثة حقول رئيسة تتكون من حقول فرعية (ألفاظ عامة) وهي:

**حقل الموجودات:** ويتفرع إلى ثلاثة حقول فرعية وهي:

حقل الأعلام: ونجد به (الأوراس، فدريكو، الهقار)

حقل الموجودات الحية: عينيك (مكررة)، رسول شعبي، رسول قومي، أخي (مكررة عدة مرات)، يا أبن أمي، ضحايا، يأبن من، إلى شعبي.

حقل الموجودات الجامدة: زيتونة، عرينك، برمال الصحاري، بزهرة، بسوسنة، دماؤنا، ثمراتها، الأفلاك، ذرى الأوراس، أحراش البراري، نخلة، هيكلا، لحدك، رصاص النور، الشمس، معاهد الثوار.

**حقل المجردات**:ويتفرع إلى حقلين أساسين وهما:

حقل الزمان والمكان: هنا، مقربة، هنا أمام، قريبا، الزمان، اليوم، هناك، بعيدا، قرابة، جنوب السراب، المسافات، ظلام الأماسي.

حقل المجردات المعنوية: إحمرار الثورة، المدى، الأسى، جبين الأطلس، حنين السهوب، ركابهم، عزة شعب، الثورة، حقل الزمان، غبار النسيان، رفاة أغانيك، معبد ثورتنا، أعين الدماء، شبح ذرى الهقار، قدومك.

**حقل الأحداث**: ويتفرع إلى حقلين أساسين وهما:

حقل الهيئة والصوت: ملطخا، معفرا، القصية، خزامية الومضات، بربرية، عربية، ذاوية القبسات، الغلاب، القدسية، صلصة، لحنا، السندسية، البرية، السماوية، وحيدا، حاملا، النارية، شماء، البدوية، غجرية، الملاحن، مكللا.

**حقل الحركة**: تجدني (مكررة)، تقيد، أثمرتا، أينعت، نضدت، تلألأ، أستحالوا، يعانق، عض، جئتك (مكررة). جئت لأنفض، سميتها، لأحمل، وأحرقها، لأحملك، أنبتت، لأشيد لك، أنهض، وعجل، إلا تدري، لتبارك،هيا.

وللوهلة الأولى يمكن عن طريق الملاحظة الشكلية رصد بعض النقاط الهامة وهي:

- تكرار بعض الألفاظ من مثل (عينيك)، (أخي)، (جئتك) من حقلي الموجودات، والأحداث، فالأولى والثانية خاصة بذات العلم ليكون شاهدا عينيا على وقوف الناص، وعلى علاقة هذا الناص به، والثانية تشهد على وفاء وتعلق الذاتين (ذات الناص وذات المعلم).
- حقل الإعلام: اعتمد على التصريح بالمعالم الطبيعية (الأوراس، الهقار)، وهي معالم من ذات الناص يعود إليها لربط علائقه بالعلم (فدريكو غارسيالوركا)، فالأوراس هي الثورة (عند الناص)، و(الهقار) هو تاريخ الوطن.
- اعتمد حقل الزمان، والمكان على مختلف الوضعيات التي يكون فيها الناص (هنا، قريبا، هناك، بعيدا) كما اعتمد الزمان على الإطلاق وعلى اليوم بنهاره، وظلامه.
- حقل الموجودات حفل بالمظاهر الطبيعية، جنوبها، وشمالها (ذرى الأوراس، برمال الصحاري)، وتعدى إلى الأفلاك (الشمس).

حقل الموجودات المعنوية: ربط فيه الناص بين الحقيقة، والمجاز ربط التضام (الإضافة) ليزيد التعبير شساعة واحتواء (احمرار الثورة)، (أعين الدماء) (رفاة أغانيك).

- حفل حقل الأحداث بصور الحركة (أفعال متنوعة) وصور الهيئة (ملطخا، معفرا، وحيدا) التي تعلقت بذات الناص، وبينت شدة الوفاء والتعلق، وصور الأصوات الدالة على ثورة ذات الناص، وثورة العلم (النارية، صلصة، لحنا..).

أما أهم العلاقات الدلالية الأفقية داخل الحقول نجد:

- علاقة الاحتواء (الأفلاك، الشمس)، (الزمان، اليوم)، (ثمراتها، زيتونة)، (جبين الأطلس، جبين السهوب)، (هيكلا، لحدك).
- علاقة التنافر (الأوراس، الهقار) (بربرية، عربية، غجرية).
- علاقة التدرج (هنا أمام، هناك، بعيد)، (الزمان، اليوم، ظلام الأماسي)، (بذر، أنبتت).
- علاقة الاشتقاق (مقربة، قريبا، قرابة)، (الملاحن، لحنا).
- علاقة الترادف: والترادف هو ما اختلف لفظه واتفق معناه[1]. ونجد منه (البدوية، البرية)، (رسول شعبي، رسول قومي)، (السماوية، شماء).
- علاقة التطابق (أخي، يا أبن أمي)

---

1. ينظر صبحي التميمي: هداية السالك إلى القمة بن مالك ج2، دار البعث، قسنطية (الجزائر) ط2، 1990 ص263

- علاقة التضايف (هيا، عجل)

- علاقة التضاد (ملطخا، مكللا)

أما أهم علاقات الدلالية العمودية بين الحقول فنجد:

- علاقة الترادف (المدى، المسافات، القصية) (دماؤنا، احمرار الثورة) (عرينك، معاهد الثورة)
- علاقة احتواء (دماؤنا، أعين الدماء) (الزمان، حقل الزمان)
- علاقة تلازم (أينعت، ثمارها) (رصاص النور، صلصة النارية)، (ضحايا، لحدك)،(ملطخا، دماؤنا)
- علاقة تنافر (جئتك، قدومك)

وبالعودة إلى العلاقات الأولى نجد ما يلي:

- غابت علاقة الاحتواء في حقل الأحداث لأن تعبير الناص منع تداخل أحداث الحركة والصوت والهيئة فيما بينها بل وقف على كل حركة، وكل صوت، وكل هيئة، لتتخذ من ذواتها صورا لا تكرر بل تتعدد بتعدد وقفات الناص على العلم.
- اعتمد التنافر على حقل الإعلام، وحقل الهيئة، لإحتفاظ هذه المكونات بماهيتها الطبيعية (الأوراس، الهقار) وماهيتها القومية (البربرية، عربية، غجرية)
- اعتمد التدرج على التدرج الزماني، والتدرج المكاني (وضعيات متعددة)، وكذا على تدرج الفعل نحو التطور (بذر، أنبتت)، أو إلى غاياته (أينعت، ثمراتها).
- اعتمد الترادف على التوصيف الإيجابي (السماوية، شماء)، (رسول شعبي، رسول قومي).
- انتقل التعبير عبر ثلاثة علاقات من التطابق في الموجودات الحية (أخي، يا أبن أمي) للتأكيد إلى التضايف في بعض الحركات (هيا، عجل) ثم التضاد (ملطخا، مكللا)، وهو في سياق النص تلازم بين (الثورة والاستقلال).
- سيطرت المكونات الدلالية في حقل الموجودات (جامدة، وأعلام) على جل العلاقات، وتلتها المكونات الدلالية في حقل الأحداث ثم المكونات الدلالية في حقل المجردات كعوامل مساعدة على ربط الموجود المحقق بالهيئة، والصورة، والحركة.

أما في العلاقات العمودية الثانية بين حقول فنجد ما يلي:

- عمل الاحتواء على تشخيص الموجود (دماؤنا، أعين الدماء)، وتجسيد الزمان (الزمان، حقل الزمان).
- عمل الترادف على تعميم المعنى (دماؤنا، احمرار الثورة)، (عرينك، معاهدة الثورة)
- عمل التنافر على التجاذب (جئتك، قدومك) بين الذات، والعلم.
- تنوعت وظائف التلازم بين بلوغ الذات (ضحايا، لحدك)، (أينعت، ثمارها)، وتحديد المادة (ملطخا، دماؤنا) وتحديد الحاسة (رصاص النور، صلصة).

ونلاحظ من خلال هذا الرصد، والمقارنة بعض الظواهر، والإتجاهات الدلالية التي طفت على سطح اللوحة وميزت تعبير الناص ومنها:

**التعميم الدلالي**[1]: وهو عندما يتحول مدلول الكلمة الخاص إلى مدلول عام، ومن صوره (نضدت لحنا) فالتنضيد خاص بالجمادات عندما ترتب على أشكال معينة، واستعملت هنا بمعنى محسوس (لحنا).

**الرقي الدلالي**: تقوى الدلالة، وترتقي في بعض الأنساق من مثل (رسول شعبي)، (رسول قومي) فكلمة رسول تقرن في الأذهان بصاحب الرسالة السماوية لكن الناص وظفها توظيفا راقيا لتتعدى وظيفة (المبعوث) إلى وظيفة صاحب الرسالة اليقينية.

**التخصيص الدلالي**: تحويل بعض المدلولات العامة إلى مدلولات خاصة من مثل (ثمراتها القدسية) فلفظة (قدسية) تقرن بما هو أبدي لا يزول ولا يذبل، كالثورة، والدين، وغيرها، وقد قرنها الناص بالثمرات.

كما خصص لفظة (أندلسية) بالزهرة في قوله (جئت لأرشق على لحدك زهرة سميتها أندلسية) فنقل هذا المعنى القومي ليقرنه بالنبات ذي الطابع العام والشامل.

أما في لوحة (بكائية إلى نيرودا) وهو شاعر شيلي ولد سنة (1904) وتوفي سنة (1973) وهو من الشعراء الذين أعجب بهم الناص بعد المتنبي وله دواوين شعرية أهمها (أشعار القطبان، مسكن في الأرض)*. يقول في مقطع حافل بأعلام الطبيعية، والشخصية[3].

**من سيعيرك الصبر يا أرض الأدغال**

**يا روابي (الأندين)!**

**يا مرتفعات (ماتيشو يتشو)**

**يا أكتاف كوبا المحترقة!**

**ويا أفران النحاس النارية**

**ويا قرى أندلسية متناثرة**

**كيراع في الليل البهيم؟**

**من سيرفع لحن الشعر لقمة**

---

1. ينظر: عبد الجواد ابراهيم، دراسات في الدلالة والمعجم ص96،97

* ينظر في ترجمة الشاعر ضمن كتاب عبد الله حمادي: اقترحات من شاعر الشيلي الأكبر (بابليونوردا) ديوان المطبوعات، الجزائر ص11،39

2. الديوان ص 46،48

**للجوع، والأبدية؟**

**لن يعود ولن يموت**

**ولن يعود الحب يهفو من شفاه**

**(ماريسول) و (ماريسمبرا)**

**ولن يعود خبز الفقراء**

**وأحر قلباه**

**ولن يدرس العمر تحت سنابك الأعداء**

**نيرودا! أين أنت !**

**هل استجبت لنداء -لوركا-**

**مع شعاع الفجر!**

**أم ركبت للقاء -وتمان-**

**مع أطيار الشبيبة؟**

**أم عثرت في حفرة النوم الأخير**

**فقبلت الهزيمة**

وعند رصد الحقول السابقة نجد أهمها في:

**<u>الموجودات</u>**: وتنقسم إلى **أعلام**: الاندين، ماتشوتيشو، كوبا، ماريسول، ماريسميرا، نيرودا، لوركا غارسيا وتمان.

**موجودات جامدة**: يا أرض الأدغال، يا روابي، يا مرتفعات، يا أكتاف، يا أفران النحاس، يا قرى، سنابك الأعداء، حفرة النوم، لقمة للجوع، خبر الفقراء.

**<u>المجردات</u>**: وتنقسم إلى **معنوية**: الصبر، لحن الشعر، الأبدية، الحب، وأحر قلباه، العمر، لنداء، شعاع، للقاء، أطيار الشبيبة، الهزيمة.

**الزمان والمكان**: الليل، الفجر، أين أنت

**الأحداث**: وتنقسم إلى **الحركة**: سيعرك، سيرفع، لن يعود (مكررة)، لن يموت، يهفو، لن يدرس، هل استجبت، أم ركبت، أم عثرت، فقبلت.

**الهيئة والصورة**: المحترقة، النارية، متناثرة، البهيم، الأخير.

من خلال هذا الرصد نجد ما يلي:

- حقل الإعلام حافل بأسماء المكان (الأندين، ماتشوبتشور...) وأسماء أعلام الشعر الأسباني ومنهم (لوركا) المذكور في اللوحة السابقة، وماريسول، وماريسمرا، ووتمان.
- حقل الموجودات: حافل بالجمادات الطبيعية (جبال، قرى، أفران) المسبوقة بالنداء كمعالم برزت على الصورة.
- حقل الزمان: اقتصر على الليل، والفجر، ولم يحدد المكان (أين أنت).
- غلب على حقل المجردات المعنوية الإحساس الذاتي بمكونات (الصبر، الحب، وأحر قلباه، لحن الشعر..)
- غلب على حقل الأحداث طابع الاستقبال المسبوق بالاستفهام (من سيفعل)، والجواب مجسد بالنفي في (لن يفعل). لدلالة على استحالة عودة المعبر عنه في زمان الاستقبال.

- غلبت تعابير الثورة والنشاط على الصورة والهيئة (المحترقة، النارية، متناثرة).

أما أهم العلاقات الأفقية نجد:

- الترادف (يا روابي، يا مرتفعات)، (المحترقة، النارية).
- الاحتواء (لقمة الجوع، خبز الفقراء).
- التضاد (لن يعود، لن يموت).
- التدرج (لنداء، للقاء).

أما أهم العلاقات العمودية الدلالية نجد:

1. التلازم (الحب، فقبلت)، (الليل، البهيم).
2. الترادف (حفرة النوم، لن يعود).
3. التضاد (حفرة النوم، الأبدية).

بالمقارنة بين العلائق، والحقول نرصد درجة السيطرة، ونوعية الارتباط بين الحقول كما يلي:

1. الترادف بين حقلين أساسيين (الموجودات، الأحداث) وفق ترادف داخلي (داخل الحقل الفرعي في الموجودات والأحداث)←(يا روابي، يا مرتفعات)،(المحترقة، النارية)، وترادف خارجي بين الموجودات والأحداث (حفرة النوم، لن يعود).
2. التلازم بين حقلين أساسيين (المجردات، الأحداث) وفق تلازم خارجي بين المجردات والأحداث ←(الحب، فقبلت)، (الليل، البهيم).
3. التضاد بين حقلين أساسيين (الموجودات، المجردات) ←(حفرة النوم، الأبدية) تضاد خارجي، وتضاد داخل الحقل الفرعي للأحداث (لن يعود، لن يموت).
4. الاحتواء في داخل حقل الموجودات.
5. التدرج في داخل حقل المجردات.

ومنه يرتب الترادف كوظيفة أساسية، وأكثر نشاطا من العلائق أخرى (ترادف داخلي، وخارجي)، إذا يربط بين حقول الجوامد، والهيئة، والحركة، فتتجسد هذه المكونات كصور في خدمة التعبير، وفي تدعيم حقل الإعلام الأساسي على الشكل:

الجامد ـ يا روابي ـ دعم العلم (الأندين)، يا مرتفعات ـ دعم العلم(ماتشويشو)
الهيئة ـ المحترقة ـ دعم العلم (اكتاف كوبا)
الحركة ـ لن يعود الحب ـ دعم العلم (من شفاهماريسول، والمارسميرا)
الجامد ـ في حفرة النوم ـ دعم العلم (نيرودا)

أما علاقة الاحتواء، والتدرج، فكانتا علاقتين بسيطتين لم تخرجا من حقل الموجودات (لقمة الجوع، خبز الفقراء)، (لنداء، للقاء) وتدعم هذه الأخيرة حقل الإعلام وفق الشكل:

الجامد ـ لقمة الجوع ـ دعم من سيرفع لقمة الجوع(من العاقل المحهول؟!)
الجامد ـ خبز الفقراء ـ دعم لن يعود خبز الفقراء (أعلام مجهولة ؟!)
المجرد ـ لنداء ـ دعم لوركا

المجرد ـ للقاء ـ دعم وثمان

## 3. التعبير الجمالي بالصور الفنية:

بعد المعالجة اللغوية وفق مستويات الصوت، والمعجم، والتركيب، والدلالة في إطار التعبير في دائرة الأنا ودائرة الآخر تندرج فيه خطابات الأنتم، والأنت، والمعلم، والعلم انطلاقا من مصدر ذات الأنا الناصة، يطفو الجانب الجمالي متمثلا في التشكيل الفني من خلال الصور الخيالية الفنية التي تعكس الجانب الأدبي كما تعكس البعد الفكري، والواقعي، والنفسي لذات الناص، ولهذا التعبير بروز كبير في لوحات هذا الديوان (قصائد غجرية) من خلال إيقاع هذه الصور المختلفة شكلا، ومضمونا.

وقبل الخوض في رصد أهم الصور وتصنيفاتها نشير إلى أن هذه المعالجة ستتم وفق التقسيم المعتمد على التعبير في دائرة الأنا والتعبير في دائرة الآخر مركزين على توارد هذه الصور، وطبيعتها بمنظور حديث بعيد عن الصور الشكلية البلاغية القديمة التي اعتمدها البلاغيون القدامى، ولقد أشار ابن منظور في لسان العرب إلى ما يشير للصورة وفي مادة (صور)[1]. يقول في أسماء الله تعالى: ((المصور، وهو الذي صور جميع الموجودات، ورتبها فأعطى كل شيء منا صورة خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها على إختلافها وكثرتها...ابن سيدة: الصورة في الشكل ... والجمع صور، وصور، وصور، وقد صوره فتصور،.. كما قال ابن الأثير ((الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء، وهيئته، وعلى معنى صفته)) أما التصور فله معنى آخر)) [2].

---

1. ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع (ر) ، دار صادر بيروت (لبنان) ط1، 1990م ص473
2. صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ص74

يرتبط بمرور الفكر بالصور الطبيعية الواقعية التي سبق أن شاهدها، وإنفعل بها الشاعر، أو الكاتب، ثم أختزلها في ذهنه، فيقوم بإبرازها أثناء التعبير في شكل فني.

والصورة في الأدب تستعمل في العادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات، واستعمال الصورة هذا الاستعمال حديث في الأدب، والنقد، والبلاغة لأن العرب القدامى كانوا يستعملون لفظ (الإستعارة) للدلالة على بعض ما تدل عليه كلمة (الصورة) في الاستعمال الحديث، ويتسع مدلولها حيث يشمل مدلول بعض العناصر، أو بعض الألفاظ (كالتشبيه والمجاز والكناية) كما أن مدلول الصورة يشمل أيضا عبارة الأسلوب في التعبير، والخيال الذي يكون العاطفة ويصورها[1]. فبرز التعبير بذلك عملا أدبيا كاملا باعتبار ما يصوره من تجارب شعورية، وليس ما تحمله من ألفاظ وعبارات فقط.

لقد تناول نقاد الغرب مفاهيم الصورة، وتعددت أصنافها بتعدد المذاهب الأدبية الفكرية، وفق نظريات معينة، وخلفيات فلسفية محددة عند الكلاسيكيين، والرومانتيكين، والرمزيين، والبرناسيين، وغيرهم، وتتحدد هذه

المفاهيم في كون الصورة جانب فنيا، وجماليا في التعبير الأدبي إذا يرى (جان بارتليمي) أن الصورة كمبدأ أساسي في التعبير الأدبي هي مصدر جمال، فكلمة (Farma) التي تعني، وتترجم في اللاتينية إلى الصورة وتعني الجمال[2]. كما تأثر النقاد العرب بالتيار الغربي الوافد، وتناولوا الصورة وفق هذه المفاهيم المتعددة إلا أنهم صنفوها إلى مفهومين أساسيين[3]:

- المفهوم الأول: يقف عند حدود الصورة البلاغية الشكلية في التشبيه والمجاز.
- المفهوم الثاني: حديث ينظر إلى الصورة البلاغية بوصفها صورة ذهنية، وصورة بصفها رمزا.

ومنه اتخذت الصورة وفق المفهوم الثاني، وفي إطار الاتجاهات، والدراسات الحديثة معالم تتضح في ذلك التشكيل اللغوي الذي يكونه خيال الفنان من معطيات متعددة ((يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية، والعقلية ))[4]. التي يقدمها الشاعر أحيانا في صور حسية.

1. ينظر: المرجع السابق ص75
2. ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس بيروت (لبنان) ط2، 1981م ص30
3. ينظر: المرجع نفسه ص15
4. المرجع نفسه ص30

نفهم مما سبق أن الصورة الحديثة قد انتقلت من المفهوم القديم الذي يعتمد على رصد العلاقات الشكلية الطبيعية من خلال عناصر التشبيه، والاستعارة، والكناية، وعناصر البديع بمعزل عن الجوانب النفسية، والفكرية، والشعورية للشاعر، ولغايات الإقناع العقلي إلى مفهوم حديث يعتمد على هذه العناصر (التشبيه، الاستعارة، وغيرها)، لكن في أشكال تعبيرية شعرية تنقل إحساس الشاعر إلى المتلقي، فتبرز إنفعاله وتخاطب ذهنه لغايات أخرى بعيدة عن الإقناع العقلي، وقريب، ومن إظهار الأبعاد الخفية من وراءها، وربما الوصول إلى التمويه، والغموض، والتشويش مما يحدث في المتلقي سعيا، ونشاطا دؤوبا في توظيف القدرات العقلية، والذهنية، والشعورية، والنفسية في إدراكها.

## أ.التشكيل التصويري في دائرة الأنا:

من خلال تصفحنا للوحات الديوان، والتي صنفت في دائرة الأنا، وعولجت وفق مستويات الصوت والمعجم، والتركيب، والدلالة رصدنا أصنافا عديدة من الصور التي تواردت على أسطح هذه اللوحات ومنها:

**صور تشخصية** (Personnification): هي صور خلعت على الأشياء المادية، والمعنوية المجردة بعض الصفات، والمشاعر الإنسانية الحية، بطريقة الاستعارة في منظور البلاغة القديمة، إذا تعرف الاستعارة بأنها وضع الكلمة للشيء مستعارة من موضع آخر[1]. وهي تمنح الأسماء الملائمة لما لا يمكن أن يسمى[2]. كما

تؤسس هذه الأخيرة (الاستعارة) على التشبيه بين غير المتشابهات، فتقوم على علاقة لا منطقية، وعبث بالحدود، وخلط بين الفكر، والإحساس[3]. وسنعمد في هذا النوع، أو الصنف إلى إنشاء جدول بياني يلجأ إلى الرصد الكمي، والكيفي لأهم هذه الصور، وعلاقتها بالتعبير، وبعناوين هذه الألواح.

| اللوحة | الصورة الشخصية | طريقة التشخيص | إيحاءات التعبير |
|---|---|---|---|
| الوعد ..... | (الأرض لم تبتدع بعد كل شيء) | تشخيص الجامد | انعدام فعل الإبتلاع دلالة على الأمل والوعد به |
| همسة..... | (بين الأمل والرجاء تنشق المواعيد) | بالاستعارة المكنية | همسة إحباط في ذات الناص |
| الكشف..... | (نفضت يدي فاستراح الغبار) | .....// | الكشف في الذات بالحركة وفعلها |
| الكشف..... | (وسافر حلمي...) | .....// | الكشف عن الذات بالتأمل |
| الكلمة المشهرة..... | (تمطط جحوظ عيون المقابر) | .....// | الكلمة ثورة في الواقع المادي والمعنوي |
| التوتر..... | (يتواجد ..على وريد النجاة) | .....// | فعل التوتر في واقع الذات وحياته |
| مزقي تمثال الذكرى..... | (إلى ضفاف النهر يتبعني شذاك) | .....// | إتحاد الذات مع الذكرى |
| مزقي تمثال الذكرى..... | (دعيني في قبضة البحر) | .....// | الهروب من الذكريات والاستسلام إلى سلطة الطبيعة |
| حين تهجرني الذاكرة..... | (لا واحة.. يعصر من خدها) | .....// | العودة إلى الذكرى من خلال الطبيعة |
| حين تهجرني الذاكرة..... | (فأجهش بالبكاء في كذب المرايا) (فينام التخاطب) | .....// | العزلة والمعاناة الذاتية |
| الهروب داخل سنوات الضوئية | | .....// | رؤية الواقع بمنظور سلبي وراكد |

1. ينظر: احمد بن فارس، الصاحبي (تعليق) أحمد حسين بسيح، دار الكتاب العلمية بيروت (لبنان) ط1، 1997م ص154
2. ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي ص24
3. ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية دار الأندلس بيروت (لبنان) ط3، 1983 ص156

أن ما يميز هذه الصور الشخصية في تواردها هو انتقال الناص عبر المشاهد الطبيعية الجامدة، والمعاني المجردة إلى التعبير عن انفعالات النفس السلبية إزاء الواقع فكانت هذه الصور بمثابة مشاهد حسية يبث فيها الناص الأفعال، والصفات لتساهم في بروز الحدث الدرامي، فاعتمد على عنصر الاستعارة لربط العلاقات بين الأشياء الخارجية المنفصلة، والمشاعر، والأفكار الداخلية الباطنة، لذا تعد مبدأ جوهريا، وفي ذاك يرى (أرسطو) أن أعظم شيء في الشاعر أن يكون سيد الاستعارات لأنها علامة العبقرية[1].

**<u>صور تجسيدية</u>**: وهي صور تجسد الفكرة المجردة في أشكال مادية محسوسة وأهمها:

| اللوحة | الصورة الشخصية | طريقة التشخيص | إيحاءات التعبير |
|---|---|---|---|
| الكشف..... | (تسلقت كل شعاب الحديث) | تجسيد المعنى بالاستعارة المكنية | الإحاطة بأنواع الإفصاح والتعبير |
| الكشف..... | (فأيقنت أن الزمان تلاشى) | .....// | الخروج عن إطار الزمان (الضياع) |
| التوتر..... | (يتفجر التحاس بالاغتراب) | .....// | الغربة والعزلة الذاتية |
| مزقى تمثال الذكرى..... | (يداي...مضمختان بذكراك) | .....// | التورط وسلطة الذكرى |
| مزقى تمثال الذكرى..... | (في ساحة ذاكرتك) | .....// | سلطة الذكرى |
| حين تهجرني الذاكرة..... | (خطاب تاريخها الملفوف على عنقي) | .....// | سلطة الذكرى |
| حين تهجرني الذاكرة..... | (تستنزف المقادير) | .....// | الإحساس بالفناء وقرب النهاية |
| الهروب داخل سنوات الصوتية.. | (صناديق الاقتراع ملطخة بغبار الوحدة) | .....// | الإحساس بالفتور والعزلة |
| الهروب داخل سنوات الضوئية.. | (تساقط أوراق الأعوام) | .....// | الإحساس بمسابقة الزمن وتسارعه |

| | | | |
|---|---|---|---|
| الهروب داخل سنوات الضوئية.. | (وينمو تعفن التوسل) | ...../..... | الإذلال والمهانة جراء الموقف |

يلاحظ من خلال هذا الجدول لجوء الناص إلى تجسيد المعاني المجردة (الزمان، الإحساس، الذاكرة) للتعبير عن مظاهر الغربة، وتصوير الحالة النفسية من خلال الذاكرة الأليمة، وموقف الزمان السلبي عن طريق الاستعارة دائما، كما نلاحظ عدم ارتباطه بالطبيعة الحية، لأنها مجسدة في واقعها، ولجأ إلى الخيال الفني فكسر الحاجز ((الذي يبدو عصيا بين العقل، والمادة فيجعل الخارجي داخليا، والداخلي خارجيا))[2]. بذلك تقوم الاستعارة في خدمة الخيال بإظهار الطاقات الخيالية، والتشكيلية، والأداء الجمالي بتحطيم الحدود والفواصل، فيدمج الطرفان في صورة واحدة حتى، ولو كانا منفصلين فتقوم بدور التشخيص، أو التجسيد.

**صور حسية**: وهي صور تجريدية لا تخاطب إلا الذهن، فتنقل الأشياء المحسوسة إلى أخرى معقولة، أو المعقولة إلى أخرى معقولة مجردة أكثر منها، فتلجأ إلى التصوير الحسي، فيبرز الإحساس البصري، والسمعي، والشمي، والذوقي، واللمسي، والحراري، والحركي، والسلوكاتي، والعقلي[3].

---

1. ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ص121،126
2. المرجع نفسه ص27
3. ينظر:عبد الله التطاوي، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ج1، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة (مصر) 1997 ص26

ويعتبر البعض أن التصوير بالحواس هو ميزة في الأدب لتعاون كل الحواس، وكل الملكات في إثارة العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية[1]. فتتراسل الحواس في شكل وصف مدركات حاسة ما بمدركات حاسة أخرى، وهذا النقل البارع وسيلة في إبراز الأثر النفسي الواحد في ذات الشاعر، أو الناص[2]. وبالعودة إلى اللوحات نرصد ما يلي:

| اللوحة | الصورة الشخصية | طريقة التشخيص | إيحاءات التعبير |
|---|---|---|---|
| همسة..... | (من وراء الإبتسامة الصفراء) | تلوين المجرد (صورة لونية)..... | الخداع والمراوغة |
| الكلمة المشهرة..... | (تلك الآمال المضيئة في الخلاء) | إضاءة المجرد (صورة لونية)..... | دلالة على الأمل والتطلع إلى المستقبل |
| مزقي تمثال الذكرى..... | (وتحتطم أمام نظراتي الصامتة) | إنطاق المجرد أو إسكاته (سمعية). تراسل النظر مع السمع (سمعية).. | الخضوع والإستسلام للذكرى |
| حين تهجرني الذاكرة..... | (وينساب حثيث الرمل على كتفي) | تصوير سمعي للملموس (تراسل السمع والحركة) | الإحساس بالفتور والإنهزام |
| الهروب داخل سنوات الضوئية | (تتهاوى أوراق الصدر صفراء) | تلوين الملموس (صورة لونية)..... | الإحساس بالفشل وانقضاء الأجل |

لقد ربط الناص أحاسيسه، ومشاعره المختلفة بسلوكات المعاني المجردة، والملموسة، فأكسب بعضها ألوانا، أو أشعة، وبعضها الآخر صمتا، وأخرى ناجمة عن فعلها (حركاتها). وكل هذه المظاهر اعتمدت على الوصف المأسوي، فقرن بعض الصفات ببعضها بعضا (النظر والسمع)، (السمع والحركة) لتساهم في بروز الأثر النفسي الواحد والموحد.

**صور أخرى**: أورد الناص صورا أخرى ساهمت بدرجة أقل في الكشف عن الانفعال، والفكرة، والشعور، ومن هذه الصور:

**صور تقريرية**: وهي صور خيالية تكسوها العبارة التقريرية النثرية اعتمد فيها على عنصر التشبيه من مثل: (ركام المحرومين) في لوحة (عبرة) ينقل فيها تحدي هذه الدنيا للضعفاء، وانحيازها للأغنياء فشبههم بالركام.

- (إنها انتفاضة مسعورة) في لوحة (الكلمة المشهرة) شبه فيها الكلمة بالانتفاضة التي تقلب الموازين في واقع الحياة الأليم وهي كلمة حق أولت لغير الحق.
- (إذا ما ألتقينا حسبناه شبحا)، و(إذا ما ركبناه ضنناه عصا الأطفال) صور فيها الناص غبار الطريق بالشبح للدلالة على الرعب، والخوف من اللاحقين، والحمار كعصا أطفال للتعبير عن حقارته، وذلته وذلك في لوحة (إلى حادي الحمار).

الكناية والمجاز مثل: (لا حمامة.. بغصن ثلجي المنقار) في لوحة (حين تهجرني الذاكرة) وبها كناية عن

---

1. ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ص8
2. ينظر: مصطفى السعدي، التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، المعارف الأسكندرية (بدون تاريخ) ص95، وينظر علي البطل: الصورة في الشعر العربي... ص32

بياض المنقار للدلالة على أن السلام الأبيض الذي ترمز إليه الحمامة امتد إلى بياض منقارها، وانتفى بوجود النفي قبل الصورة. والمجاز في قوله ((دعيني أسكن هذه الضفاف)) فالسكن للبيت، وليس للضفاف، وقد أكتفى الناص بالضفة لأنها أنسب مكان للتطلع إلى الأفق الواسع.

**صور وهمية**:أدت إلى الإبهام عوض الكشف، فلم تعط مدلولا مباشرا، ولم تسعف في استخلاص معنى محدد، فهي بذلك توحي بالغامض من زوايا النفس، وتشع بغير المحدد فيها[1]. ومن أمثلتها على الألواح:

في الكلمة المشهرة: (تخرق ضبابية الحناجر) فلا علاقة بين الضباب، والحناجر.

في مزقي تمثال الذكرى: (وذراع مائية تمتد نحوي) فلا علاقة بين الذراع، والماء.

(فأنصهر كالغراب) فلا علاقة بين الإنصهار، والغراب.

في حين تهجرني الذاكرة: (يستسلم رأسي للضباب) فلا علاقة بين الرأس، والضباب.

**صور مركبة**: تتزاوج الصور الجزئية مع بعضها فتنتج صورة مركبة بمعنى ليس هو الصورة الواحدة منها، بل هو نتيجة لمعنيين في إتصالهما، وفي علاقاتهما الواحدة بالأخرى[2]. فتتداخل الصور الجزئية بمختلف أصنافها في تكوين صورة أخرى مركبة ومنها قوله في:

التوتر: (تتزاوج الكلمات الجمرية في عرش الكتمان) تتكون هذه الصورة المركبة من ثلاث صور وهي:

صورة تشخصية (تتزاوج الكلمات) استعارة مكنية.

صورة حسية (الكلمات الجمرية) استعارة تصريحية.

صورة تجسيدية (عرش الكتمان) استعارة مكنية.

مزقي تمثال الذكرى: (فتنقذنى من الغرق في ليل الغبار) تتكون هذه الصورة من صورة تشخصية (فتنقذنى من الغرق) أي المجاديف.

صورة تقريرية (ليل الغبار) تشبية بليغ وإضافي(الغبار، ليل)

وفي قوله (تركع أمامي مجاديف صدرك) يتكون من:

صورة تشخصية (تركع أمامي مجاديف) استعارة مكنية.

صورة تجسيدية (مجاديف صدرك) استعارة تصريحية (المجاديف = النهود).

حين تهجرني الذاكرة: (فأنطلق كلبا يلعق ظله) يتكون من:

صورة تقريرية (فأنطلق كلبا) تشبيه بليغ.

صورة تجسيدية (يلعق ظله) استعارة مكنية.

أو قوله (ينزوي القلب كالعناكب) يتكون من:

صورة تشخصية (ينزوي القلب) استعارة مكنية.

---

1. ينظر: مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل ص113
2. ينظر: المرجع نفسه ص99

صورة تقريرية (كالعناكب) تشبيه.

الهروب داخل السنوات الضوئية: (تتهاوى أوراق الصدر صفراء برعمية) تتكون من:

صورة تجسدية (تتهاوى أوراق الصدر) استعارة مكنية.

صورة حسية (صفراء برعمية) استعارة مكنية.

**صور وصفية**: وهي صور خيالية تعتمد على تهويل الصورة، والمشهد أمام القارئ لإدراك مدى التماثل بين الحقيقة، والخيال للتعبير عن غاية نفسية ومنها.

الكلمة المشهرة: (هذه الالام المرتعشة) نقل فيها الإحساس المعنوي المجرد إلى إحساس مادي ملموس زاد المعنى تهويلا، وماثل المعنوي مع المادي.

**صور رمزية**: والرمز هو صورة أكثر تجريدا من الصورة نفسها تبدأ من الطرف الحسي له ثم ينمو في السياق، فتتنوع الدلالات الخصبة[1]. ومن الصور الرامزة نجد:

حين تهجرني الذاكرة: (لا حمامة..بغصن ثلجي المنقار) وهي صورة تقريرية (الكناية) لكنها تحمل لفظ الحمامة إلي ترمز إلى السلام الأبيض، والراحة الكبرى.

الهروب داخل السنوات الضوئية: (صناديق الاقتراع ملطخة بغبار الوحدة)، وهي صورة تسجيدية لكنها تحمل لفظ (صناديق الاقتراع) التي ترمز إلى حرية الرأي أي حرية التعبير، والتغيير.

## ب. التشكيل التصويري في دائرة الآخر:

أشرنا في دائرة الأنا إلى أن الصورة الفنية من ابرز الأدوات الشعرية التي يوظفها الناص في صياغة تجربته الشعرية، ففيها ((تتجسد الأحاسيس، وتشخص الخواطر، والأفكار، وتنكشف رؤيته الخاصة عن العلاقات الخفية، والحقيقة في عالمه))[2]. وبذلك تتضح الصورة في إعادة تشكيل هذا الواقع، بالقدر الذي تكتسب به خصائصها الذاتية، فيصبح لها واقع خاص، وتتحول الأشياء إلى عناصر جديدة لأنها عناصر في مناخ جديد، وبنية جديدة تتجسد، وتتشخص فيها كل الملكات، والحواس[3]. وهي بذلك تركيبية عقلية تنتمي إلى عالم الفكرة أكثر من عالم الواقع، ويجد بعض النقاد صعوبة في تفسير الصورة بوصفها تركيبية غريبة معقدة أحيانا، قد تبدو أكثر تعقيدا في الشعر، ولذا يبدو تحديد طبيعتها أمرا محفوفا بكثير من الصعوبات ((وربما كان هذا هو السر في تعدد ما قيل حولها من تعريفات، وكذلك تعدد مناهج دراستها))[4]. ويرى الدكتور نور الدين السد أن انتقال الصورة في بناء القصيدة يصبح بلا معنى إذا لم تساهم هي بدورها في البناء الكلي العام للقصيدة، وفي التماسك العضوي لها، ويضمنها عنصرين وهما:

---

1. ينظر: المرجع السابق ص144
2. مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل ص85
3. ينظر: المرجع نفسه ص86
4. عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ص 54

– المادة الحياتية: وهي خصائص المظاهر الواقعية

فكر الكاتب ومواقفه ومثله[1].

وبالعودة إلى اللوحات الشعرية في إطار دائرة الآخر نرصد أنواع مختلفة من الصور الفنية وفق الجدول الموالي:

| اللوحة | الصورة الشخصية | طريقة التشخيص | إيحاءات التعبير |
|---|---|---|---|
| قصيد..... | (داسكم حضوري) | تشخيص المجرد | عدم المبالاة بالطرف الآخر |
| قصيد..... | (تقوده الأفكار) | // | الوعد بتغيير العالم إلى الأفضل |
| رسالة من باريس. | (دع طريقي أيها الثعلب المستبد) | تشخيص الملموس | الإعجاب بنهر السين |
| الملاك الوحشي .. | (لا ينحني للعبادة) | // | الإعجاب ببرج أيفل |
| الملاك الوحشي... | (يعقر للأطفال كلمات المغفرة) | // | الإعجاب ببرج أيفل |
| إلى غارسيالوركا.. | (دماؤنا في جبين الأطلس) | // | الافتخار بالأمجاد |
| إلى غارسيالوركا.. | (يا أبن من عض الزمان ركابهم) | تشخيص المجرد | التأثر بظروف الطرف الآخر |
| إلى غارسيالوركا.. | (بعيد عن أعين السماء) | تشخيص الملموس | العودة إلى الوطن بذكريات الآخر |
| بكائية إلى نيرودا.. | (يا أكتاف كوبا المحترقة) | // | الوقوف تقديرا لموطن الآخر |

من خلال هذه الصور، وعلى مختلف الألواح نلمس تشخيصا للملموس المادي، وللمجرد المعنوي إذ فعل الناص هذه العناصر بسلوكات السطوة، والسيطرة (داسكم، تقوده، عض، يعقر)، وبصفات الحذر، والحرص (الثعلب المستبد، أعين) فوظف الاستعارة المكنية في أغلبها ثم الاستعارة التصريحية.

**صور تجسدية**: ترصد في الجدول الموالي:

| اللوحة | الصورة التجسيدية | طريقة التجسيد | إيحاءات التعبير |
|---|---|---|---|
| المطهر..... | (ويد الإله حقيقة أزلية) | تجسيد المجرد بالمجاز | الإيمان بالقدرة على التطهير |
| عشقتها..... | (فكم في جرابي من الأغتراب) | تجسيد المجرد بالاستعارة | الشوق إلى الحبيب |
| بعد يوم الغفران... | (كتبت على بابها بعد غلق الرجاء) | // | اليأس من اللقاء |
| بعد يوم الغفران... | (وفاضت جبيني بوحل التسكع) | // | الضياع والبحث عن البديل |
| بعد يوم الغفران... | (سال التغرب في معطفي) | // | الضياع والبحث عن البديل |
| قصيد..... | (أنا أبحث .. مسافة التعاسة) | // | الضياع والبحث عن البديل |
| إلى غارسيالوركا.. | (جئت لأنفض غبار النسيان) | تجسيد المجرد بالتشبيه | الإشادة وبعث ذكرى الآخر |
| إلى غارسيالوركا.. | (أمام عينيك أثمرتا زيتونة) | تجسيد الملموس بالاستعارة | الإشادة بمواقف الآخر |
| إلى غارسيالوركا.. | (لا حمل رفاة أغانيك) | تجسيد المجرد بالتشبيه | الإشادة بأعمال الآخر والوفاء له |

---

1. ينظر: نور الدين السد، القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر (ب ط)، 1986م ص65،66

من خلال هذا الرصد، نلمس تنوع الإيحاءات الموجهة إلى الآخر، في أحاسيس (الشوق، الإشادة، الضياع واليأس) كما اعتمد هذا التجسيد على عناصر مختلفة كالمجاز، والتشبيه، والاستعارة المكنية، وهي ظاهرة لم يعتمدها في الدائرة الأولى.

**صور حسية**: تظهر من خلال الجدول التالي:

| اللوحة | الصورة الحسية | طريقة التصوير | إيحاءات التعبير |
|---|---|---|---|
| رسالة من باريس | (السين..ينجر بلا أنين) | صورة سمعية | إبراز القوى الخفية في الآخر |
| رسالة من باريس | (إشرأب عنق، يعول، يرفش، يخدش، ينهش) | صورة حركية | إبراز السلطة الظاهرة في الآخر |
| الملاك الوحشي | (تتخثر روائح الخلود في..) | صورة شمية | إبراز وحشية وأبدية الآخر |
| | (عنف الجدران هذا الصمت) | صورة سمعية | إبراز صمود الآخر |
| إلى غارسالوركا | (ملطخا باحمرار الثورة) | صورة لونية | إبراز تاريخ الذات أمام الآخر |

هذه الصور الحسية احتكمت إلى الذهن، فتنوعت المظاهر الحسية للملموسات المادية (السين، برج إفيل، ذات الناص)، أمام الطرف الآخر ليقابل الناص ذاته مع ذات الآخر ليبرز انفعالاته الطارئة، ويربطها بتاريخه وفكره الحاضر، ويلاحظ في هذه الصور غياب تراسل هذه الحواس لانفصال كل حاسة بعنصر من عناصر الصورة المنفردة.

**<u>صور أخرى</u>**: تسجل ورود بعض الصور الواردة ضمن هذه اللوحات ومنها:

**صور تقريرية**: تتضمنها بعض اللوحات مثل:

قصيد: (فأرفق يا جلاد عصرنا بهذا الحيوان) فالحيوان هو ذات الناص في صراعه مع الحياة رغم كونه أحد المخلوقات البشرية لا غير وبصورة استعارة تصريحية.

بكائية إلى نيرودا: (أم عثرت في حفرة النوم الأخير) تأكيد من الناص على النهاية، والفناء بعد الموت في القبر (حفرة النوم)، وهي كناية عن موصوف.

إلى غارسالوركا: (رسول شعبي) تأكيد على هوية الناص أمام الطرف الآخر، بواسطة الكناية عن ذاته بتوضيح مهمته.

**صور غامضة**: أدت إلى الإبهام عوض التوضيح، والإبانة ضمن بعض الألواح:

عشقتها: (كتبت بأقلام صدرك) لا علاقة بين الأقلام والصدر

(ولا جئت أهديك وصل الخصوبة) لا علاقة بين وصل والخصوبة

بكائية إلى نيرودا: (يا قرى أندلسية كيراع في الليل البهيم) لا علاقة بين القرى واليراع

**صور وصفية**:صور بالغة الخيال أدت إلى التهويل الوصفي ومنها:

عشقتها: (وها أنا مئزرك الواقي) اعتمدت الصورة على التشبيه البليغ الذي تتعدى حدوده حدود ذات الناص، وسلوكاته، وحدود، وظيفة المئزر الواقي المعروفة إلى معاني، ودلالات أخرى قد يصل بها الناص إلى تبني الطرف الآخر.

إلى غارسالوركا: (يعانق الإفلاك السماوية) المعانقة أفقية، وإذا زادت في دلالتها أصبحت عمودية مما يزيد من تهويل الموقف ومبالغته.

**صور رمزية**: يرى زعيم مبدأ الفن للفن (شارل بودلير) أن كل ما في الكون رمز، وكل ما يقع في متناول الحواس رمز يستمد قيمته من ملاحظة الكاتب، أو الفنان لما بين يدي الحواس[1]. ولذلك نرى أن الناص قد وقف على عدة رموز طبيعية ومنها (نهر السين، برج أفيل،...)، ورموز بشرية (غارسيالوركا، نيرودا) ومن بين الصور التي تضمنت هذه الرموز:

الملاك الوحشي: (ملاك بوحشية شرعية)صورة رمزية استعار فيها صفة الملائكة ونسبها لبرج أفيل بفرنسا، ليقرن سكونه الملائكي بوحشية من خلال الأثر الذي خلفه في نفس الناص.

رسالة من باريس: (دع طريقي أيها الثعلب المستبد) صورة رمزية استعار فيها لفظة الثعلب لينسبها إلى نهر السين ليقرن هدوء المعلم بمكر الثعلب.

**صور مركبة**: لقد لجأ الناص إلى تركيب الصور الجزئية المختلفة للحصول على صور أخرى، وقد طفت هذه الظاهرة على مجمل الألواح في هذه الدائرة نرصد أهمها في:

المطهر: (النور طهر، فالثمي أغصانه) تتكون من:

صورة تقريرية (النور طهر) تشبيه بليغ.

صورة تجسيدية (فألثمى أغصانه) استعارة مكنية.

عشقتها: (سيبعث ليل الحصار صهيلا) تتكون من:

صورة تجسيدية (سيبعث ليل الحصار).

صورة سمعية (.....صهيلا).

بعد يوم الغفران: (ففاضت أظافر قلبي) تتكون من:

صورة تجسيدية (ففاضت أظافر).

صورة تشخصية (أظافر قلبي).

إلى غارسيالوركا: (أخي يا أبن أمي فاض الأسى) تتكون من:

صورة تقريرية (أخي يا أبن أمي).
صورة تجسيدية (فاض الأسى).

---

1. ينظر: ابراهيم رماني، (الرمز في الشعر العربي الحديث)، **مجلة اللغة والأدب** العدد 2 ص76

## ج. خصائص التصوير الجمالي:

من خلال استعراضنا أهم الصور الفنية الواردة ضمن دائرتي الأنا، والآخر، والوقوف على أهم المظاهر التعبيرية الجزئية التي تستشف من خلال تحليل هذه الصور، وبيان إيحاءاتها يمكننا آنذاك استخلاص بعض السمات الأسلوبية الخاصة بجوانب التصوير الجمالي في هذه الألواح، وأهم هذه الخصائص ما يلي:

- عدم الاهتمام بالأسطورة رغم كونها تعبيرا شعريا حديثا يكشف عن الذات، وعن دلالات، وقيم جمالية، وقد أستغنى عنها الشاعر ليحتل الرمز مكانة مهمة ضمن الصور الرامزة.
- عدم الإهتمام بعناصر التشبيه، والكناية، والمجاز، وقد خصص الناص معظمها للصور التقريرية التي توحي في الغالب بدلالات شبه عميقة.
- اعتمد الناص في التشكيل الفني للصورة على وسائل فعالة، ومنها التشخيص، والتجسيد، والتجريد، والتداخل (صورة مركبة)، وعلى الإبهام الذي لم يصل إلى درجة (الوهم Fancy).
- سيطرت الصور الشخصية، والتجسيدية على الصور الأخرى في اعتمادها على الاستعارة (métaphore) بنوعيها، وما ذلك إلا لأهميتها في البناء الفني، ويقول الدكتور مصطفى ناصف عن دور الاستعارة في العمل الأدبي ((لا نغالي إذا ذهبنا إلى أن القصيدة تعتمد اعتمادا جوهريا في سيرها على نمو بعض الاستعارات وتداخلها))[1]
- عبرت جل الصور على آفاق نفسية للناص، ودلت على مشاعره، وأفكاره الخاصة كما عبرت عن آفاق فنية من خلال رصانة الأسلوب، والتنويع بين عناصر الاستعارة، والتشبيه، والمجاز، والكناية.

- استلهم الناص صوره من مصادر الطبيعة، ومصادر وطنية(الثورة، الشهداء، الدماء)، ومصادر حياتية خاصة بالناص، ومصادر علمية-الأعلام- (شعراء أسبانيا الكبار).
- تطابقت صور التجسيد، والتجريد مع مصطلح (صورة الإبتداع) عند فونتاني، الذي يراها مبتكرة في الوحدات الموظفة داخل الصورة، وليس في شكلها، أو علاقاتها (الاستعارة) كصورة (ليلة خضراء) عند الشاعر الفرنسي (رامبو)، أو صورة (فكرة منتجة) عند (ملارميه)[2].
- تطابق صور التقرير مع مصطلح (صور الاستعمال) عند فونتاني، وهي صورة معادة، ومستعملة في وحداتها وأشكالها، كصورة (شعلة شديدة السواد) عند (راسين)، ويعني بها الحب المدنس[3].
- تتقاطع الصور الفنية في دائرة الأنا مع الصور الفنية في دائرة الآخر في نقاط عديدة وأهمها النقاط السالفة الذكر، وتفترق في بعض العناصر التحديدية البسيطة، كبروز ذات الأنا في الدائرة الثانية (خطاب الأخر) في صورة أكثر صمودا، وتحديا، وتكيفا مع الواقع الحياتي بعدما طغى عليها طابع ــــــــــــ

1. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية ص236
2. ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية ص66
3. ينظر: المرجع نفسه ص67

اليأس، والاستسلام في مخاطبة الذات نفسها.

ونقف في الأخير مع رأي الدكتور محمد محمود، والذي عرف الصورة الناجحة بأنها تلك التي تتآلف مع غيرها من الصور الجزئية الأخرى المكونة للنص الشعري، ومع السياق العام لهذا النص، وهي بذلك وليدة الشعور، والعقل في آن واحد، ولا نبالغ إذا ذهبنا مع رأي (هويلي) الذي يرى أن الشعور ليس شيئا هينا يضاف إلى الصور الحسية، وإنما الشعور هو الصورة ذاتها[1].

---

1. ينظر: محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ص109،111

## خاتمـــة

لقد سعينا ومن خلال هذا المنهج الأسلوبي الوقوف على مظاهر التعبير في هذه المدونة (قصائد غجرية) بطريقة الكشف، والرصد لأهم المواقف الإيقاعية، واللفظية، والتركيبية، والمقصودة، وأتبعناها بمقاربة جمالية تصورية للبحث عن التكامل اللغوي، والأدبي في هذا الخطاب، وقد ساهمت المستويات الأولى في رصد مختلف العلاقات الشكلية التي أظهرت طبائع التعبير لدى الناص كما كشفت البنى التصورية التالية لها عن إيحاءات التعبير المختلفة، والمرتبطة بسياقات خارجية، أو ذاتية ضمنها الناص في خطابه اختلفت بين مظاهر الفكر، والعاطفة، والشعور، وعبرت عن واقع اجتماعي، وتاريخي، وكلها عوامل خارجية، وداخلية ساعدت، ولو بقليل في تحقيق ذلك الانسجام، والتلاؤم داخل هذا الخطاب، وساعدته على أن يفارق مألوف القول والانتماء إلى عالم الإبداع الأدبي رغم الفترة المتقدمة التي ولد فيها هذا العمل، وكان لابد لنا من أن ندخل إلى عالم هذه المدونة من خلفية نظرية حاولنا من خلالها التطرق إلى بعض المفاهيم النظرية التي اختلفت من حولها الآراء، فتناولنا طبيعة الخطاب، وعلاقته بالنص، وخلصنا رغم الاختلافات البسيطة، والدقيقة بين المصطلحين إلى اعتبار النص، والخطاب مادتين أساسيتين قد تتطابقان في المفهوم ويصبحان مادة واحدة وبنية أساسية تحمل عدة قيم لغوية، وأدبية تعكس الكثير من الجوانب الجمالية، وخاصة إذا أقترن الخطاب، أو النص بالشعرية كمبدأ أساسي لكل عمل فني شعري، أو نثري، إلا أننا آثرنا استعمال مصطلح (النص) بالنظر إلى المستويات اللغوية التي اعتمدناها في التطبيق، وكذا مصطلح (الناص) كمصدر لهذا النص، وهذا لا يمنع بالضرورة بروز النص كخطاب أدبي سيطرت عليه الوظيفية الشعرية من خلال إبرازنا لبعض الظواهر الفنية في تعبير الناص، فرصدنا إيحاءات التعبير، وتتبعنا دلالاته من خلال تحليل المظاهر اللغوية وما تتصف به من خصائص الاستمرار، والإنزياح، والتحول، والتواصل، والتعالقات المختلفة بين العناصر، والمكونات اللغوية.

وخلصنا في النهاية إلى اعتبار الأسلوب مقوما، وفعالا في إبراز هذه الشعرية من خلال اختبارات الناص وتركيباته، وإيقاعاته، وإيحاءاته، وكذا انحرافات الأسلوب، وعلاقاته الشفافة بالعوامل الخارجية، والداخلية الفاعلة، والمتفاعلة في النص، ولا تتم هذه الخطوات، ولا تجني ثمارها إلا في ظل علم الأسلوب، أو الأسلوبية، والتي حاولنا إبراز علاقاتها بالأسلوب كمبدأ أساسي تنطلق منه، فتتبعنا خطوات هذا الانطلاق في تحديد ماهية الأسلوبية كعلم حديث، يهدف في الأخير إلى غاية واحدة وهي إبراز السمات الشكلانية، أو الذاتية الشخصانية للكاتب، أو هما معا عن طريق الوصف، والتقييم العلمي الموضوعي الذي يحدد جماليات التعبير، ويقعد لها.

إن توظيف علم الأسلوب التعبيري في إبراز الطاقات التعبيرية الكامنة للغة سواء أكانت لغة طبيعية، أو لغة مقصودة لذاتها ساهم في الكشف عن بعض، وأهم السمات الشكلانية المترابطة بتعبير الناص من خلال عوالم المرجع الخارجي، والذاتي النفسي، وعن طريق المستويات اللغوية التي اعتمدناها في هذا الكشف.

ومن أبرز النقاط المسجلة:

- الاعتماد على الأوزان الممزوجة، والطاغية على حد سواء وبدورها(المجتث والوافر)، و(الرجز والكامل والمتقارب) والتي توازت في دلالاتها، وإيقاعاتها مع إيقاعات الذات الناصة في إنفعالاتها المختلفة الذاتية، والمتصلة بذوات أخرى.
- دخول بعض التفعيلات المزاحفة كإيقاعات أساسية على الألواح، ومحاور نقلت إيقاع اللوحة من بحر إلى آخر.
- الاعتماد على الزحافات أكثر من العلل كاختبار إرادي من قبل الناص، واقتصارها في بعض اللوحات على أفعال الناص، أما التفعيلات الصحيحة فكانت للأحداث الخارجة عن إرادته.
- التنويع في المصوتات، وفي مخارجها، وصفاتها، وعدم التركيز على نوع معين مع وجود نوع من المحاكاة الصوتية.
- عدم الاهتمام بظواهر النبر، والتنغيم في الإيقاعات الداخلية فظهرت القمة الهابطة المتصلة بالعبارة المثبة، أو المنفية لتصاحب مظاهر التعبير الكاشف على حالات معينة.
- التركيز على الوحدات المعجمية (الفعلية والاسمية)، وتنوع أشكالها، وأوضاعها، وأزمنتها مع حصر الوحدات النحوية في بعض الحروف، والظروف، والأسماء كعوامل مساعدة في ربط أحداث التعبير.
- عدم الالتفاف لظواهر النحت، أو الأشتقاق، وظهور التكرار، وفي صور مفردات، أو جمل.
- الاعتماد على الإضمار المستتر، أو الإضمار الإضافي للوصول في هذا الأخير إلى ربط الألفاظ بذات الناص، أو بذوات أخرى بارزة.
- اعتماد التشعير على خاصية التضام بين المتنافرات لتحويل المعنى المعجمي إلى معنى آخر.
- الاعتماد على التركيب الأسنادي الفعلي ثم الاسمي، وأقتصار التراكيب المستقلة، والإضافية والوصفية، والتابعة على تأدية وظائف مساعدة تتصل بعوالم الوصف والتحديد
- إتضح العدول، أو الإنزياح من خلال بعض الظواهر كظاهرة التقديم، والتأخير، أو الحذف في بعض المكونات الأساسية للجمل أو التداخلات المعقدة بين التراكيب الأسنادية لتكوين تراكيب أخرى.
- التنويع بين حقول الموجودات، والأحداث، والمجردات، ودخولها في علاقات متشابكة عمودية، وأفقية مما أدى إلى بروز بعض العلاقات كعلاقة الترادف، وبعض الإتجاهات الدلالية كالتعييم، والتخصيص الدلاليين.

- بروز ظاهرة الإلتفات من معنى إلى أخر، والعودة إلى المعنى الأول في ألواح معينة (إلى حادي الحمار، إلى غارسيا لوركا)، والتي حول فيها الخطاب من الذات الأخرى إلى الذات الناصة، ومن ثمة إلى الذات الأخرى، وهي ظاهرة لم يغفلها البلاغيون القدامى.

أما المستوى الثاني، والخاص بالصورة، والتعبير، بواسطتها فقد سجلنا ما يلي:

- توظيف أنواع التصوير المختلفة لصور تسجيدية.
- شخصية، حسية، تقديرية، وهمية، مركبة، رمزية.
- بروز صورة الإستعارة كمقوم أساسي في عمليات التصوير، ومن خلالها ظهرت الصور التسجيدية.
- إغفال جانب الأسطورة وتعويضها بالرمز.
- تنوع مصادر التصوير من طبيعة بشرية، وتاريخية، وغيرها.

وكل هذه الخصائص الشكلانية ساهمت بقدر كبير في الكشف عن طبيعة التعبير، ودلالالته الذاتية المرتبطة بالناص، وبعوالمه.

وهناك ملاحظة أريد تسجيلها بالقسم التطبيقي وهي صعوبة أختيار المقطوعات، أو اللوحات الشعرية التي تصلح لمستوى من مستويات الصوت، أو المعجم، أو التركيب، أو الدلالة، وما ذلل هذه الصعوبات هو الرجوع إلى مقدمة الناص التي عبر فيه عن خصائص هذه المجموعة، وأهمها أنها تعبر عن الذات التي هي الأنا، والأنتم، فإهتدينا إلى تقسيم هذا الفصل إلى قسمين أساسين قسم يهتم: بقصائد الأنا، وقسم ثاني بقصائد الأنتم (الأخر) فكانت المراجعة، والمطالعة المعنوية دليلا عن نسبة مقطوعة أو لوحة إلى قسم ما دون الآخر. وكانت المراجعة السطحية الشكلية دليلا أخر على خصوبة، وثراء هذه اللوحة في جانب معين من الجوانب (الصوت، المعجم، التركيب، الدلالة)، ومن خلال هذا التقسيم المنهجي الضروري وفق قسمين رئيسيين، وجدنا بالصدفة: القسم الأول (التعبير في دائرة الأنا) ضم لوحات، أو مقطوعات كتبت كلها في أسبانيا بين سنوات(1976-1980). أما القسم الثاني التعبير في دائرة الأخر، ضم لوحات كتبت بين أسبانيا، ويوغسلافيا وباريس بين سنوات (1973-1982) مما يترجم أن التعبير الأول ارتبط بالمكان الواحد، والفترة الزمنية التي توسطت الفترة في القسم الثاني، وهو ما يتطابق مع الرؤية، والأفكار، والدلالات، والمشاعر، والانفعالات الذاتية التي كشفت من خلال مظاهر التوتر والغربة، والحنين، والذكرى، والمواقف الذاتية.

كما كشف القسم الثاني عن حالات، وعواطف، ومشاعر تعالقت فيها الذات الناصة مع الذوات الأخرى (الأنت، والأنتم، والمعلم، والعلم) شكلا، ومضمونا عبر محاور مكانية متعددة، وفترات زمنية شاسعة، ثم تبلورت هذه المفاهيم جماليا في مستوى الصورة من خلال السمات التعبيرية فيها، وفي كل قسم لتتضافر الصورتان مع الإيقاعات، والتراكيب، والمواد اللغوية، والدلالات المختلفة في بناء النص بناء متكاملا الأطراف.

وبعد: فهل تراني وقفت من التجربة الشعرية موقف المعجب الذي قد يزوغ به الهوى عن قصد، أو أنني رصدت هذه الظاهرة الشعرية بصدق أسلوبي، وموضوعية نقدية، وحسب هذه الدراسة إنها حاولت اللإمام بأطراف التجربة الشعرية التي قبعت على رفوف المكاتب سنوات عديدة، رغم ما يتخلل هذه الدراسة من هفوات، زلات غير مقصود لأننا لا ندعي الكمال، ولا الكفاءة النقدية القدة التي قد تتوافر عند أعلام النقد

## المصادر والمراجع


**أولا: المصادر**

**حمادي عبد الله**: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983م

**ثانيا: المراجع**

1. **ابراهيم أنيس**: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988م
2. **ابراهيم رماني**: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1985م

3. **ابن منظور**: لسان العرب مج(1،3،4،7،8)، دار صادر، بيروت، ط1، 1990م
4. **أبوعثمان الجاحظ**: البيان والتبيين (ت) عبد السلام هارون ج1، دار الجيل، بيروت (ب ط) بدون تاريخ.
5. **أحمد بن فارس**: الصاحبي (تعليق) أحمد حسين بسيح، دار الكتاب العلمية، بيروت ط1، 1997م
6. **أحمد درويش**: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب القاهرة، (ب ط)1998م
7. **تمام حسان**: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ط2، 1979م
8. **جميل عبد المجيد**: بلاغة النص، دار غريب، القاهرة، (ب ط) 1999م.
9. **جورج مولينيه**: الأسلوبية (ت) بسام البركة، المؤسسة الجامعية، بيروت ط1 1999م
10. **جوزيف ميشال شريم**: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ط2، 1987م
11. **جون كوين**: النظرية الشعرية ج1،ج2 (ت) أحمد درويش، دار غريب القاهرة، (ب ط) 2000م.
12. **حسين بشير صديق**: المعلقات السبع (دراسة للأساليب)، الدار السودانية للكتب، السودان ط1، 1998م
13. **حسين خمري**: بنية الخطاب الأدبي (دراسة) إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر (ب ط)، بدون تاريخ.
14. **حنفي بن عيسى**: محاضرات في علم النفس اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط4 1993م
15. **خولة طالب الأبراهيمي**: مبادئي في اللسانيات، دار القصبة، الجزائر 2000م
16. **رجاء عيد**: البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث)، منشأة المعارف، مصر (ب ط) 1993م.
17. **رجب عبد الجواد ابراهيم**: دراسات في الدلالة والمعجم، مكتبة الآدب، القاهرة ط1، 2001م.
18. **رينه ويليك، استن وارين**: نظرية الأدب (ت) محي الدين صبحي (م) حسام خطيب المؤسسة العربية، بيروت (ب ط) 1987م.
19. **زبير دراقي**: محاضرات في اللسانيات التاريخية والعامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990م.
20. **الزواوي بغورة**: المنهج البنيوي، دار الهدى، الجزائر ط1، 2001م
21. **سالم شاكر**: مدخل إلى علم الدلالة (ت) محمد يحياتين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992م.
22. **سعيد حسين بحيري**: دراسات تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، زهراء الشرق، القاهرة (ب ط) 1999م.
23. **شكري عزيز الماضي**: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، الجزائر، ط1، 1984م
24. **شوقي علي الزهرة**: الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، مكتبة الأدب القاهرة (ب ط) 1996م.
25. **صبيح التميمي**: هداية السالك إلى ألفية بن مالك، ج2 دار البعث، الجزائر ط2، 1990م
26. **صلاح عبد الفتاح الخالدي**: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، الجزائر (ب ط) 1988م.
27. **صلاح فضل**: علم الأسلوب، دار الأفاق، بيروت ط1 1985م

: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق، بيروت ط3، 1985م

:علم الأسلوب، دار الشروق، القاهرة ط1 1998م

: نبرات الخطاب الشعري: دار قباء، القاهرة (ب ط) 1998م

28. **عبد الحميد بورايو**: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (رسالة م. مطبوعة) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986م.

29. **عبد الحميد بوزينة**: بناء الأسلوب في المقالة عند الأبراهيمي، ديوان .م. الجامعية، الجزائر 1988م.
:ظاهرة التطور الأدبي بين النظرية والتطبيق مطبعة أحمد زبانة،الجزائر(ب ت)

30. **عبد الرزاق حسين:**في النص الجاهلي، دار المعالم الثقافية، مؤسسة المختار،مصر، السعودية ط1 1998م

31. **عبد السلام المسدي:** الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس ط2 1982م

: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت ط1، 1983م

: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس (ب ط) 1994م

32. **عبد العاطي كيوان**: التناص في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1 1988م

33. **عبد الله التطاوي**: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ج1،دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1997م

34. **عبد الله حمادي**: الهجرة إلى مدن الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982م.
: مدخل إلى الشعر الأسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985م
: مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (ب ط) 1994م
: البرزخ والسكين (شعر) منشورات جامعية قسنطينة الجزائر (ب ط) 2000م

35. **عبد الله الغدامي**:الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية للكتاب،مصر ط4، 1998م

36. **عبد الملك مرتاض**:النص الأدبي من أين وإلى أين؟ (محاضرات)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (ب ط) 1983م.
:تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(ب ط) 1989م
:التحليل السميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر (ب ط) 2001م

37. **عز الدين اسماعيل**: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، دار الثقافة، بيروت ط3 1981م

38. **علي البطل**: صورة في الشعر العربي(حتى آخر القرن الثاني الهجري) دار الأندلس، بيروت ط2 1981م.
:بنية الأستلاب (بين عالم النص وعالم المرجع)، مطبعة الهيئة العامة، المجلس الأعلى للثقافة (ب ط) 1998م.

39. **علي الجارم، مصطفى أمين**: البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر ط17، 1964م.

40. **علية عزت عياد**: معجم المصلحات اللغوية والأدبية، المكتبة الأكاديمية القاهرة (ب ط) 1994م.
41. **عمر أوكان**: اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت (ب ط) 2001م.
42. **غراهام هوف**: الأسلوب والأسلوبية (ت) كاظم سعد الدين، دار الآفاق العربية، بغداد (ب ط) 1985م.
43. **فتح الله أحمد سليمان**: الأسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة (ب ط) 1997م.
44. **فوزي عيسى**: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الأسكندرية، مصر (ب ط) 1997م.
45. **محمد ايوان**: سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة، شركة النشر والتوزيع، المغرب ط1، 2000م
46. **محمد حمود**: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ط1، 1996م
47. **محمد الرغيني**: محاضرات في السميولوجيا، دار الثقافة، المغرب ط1، 1987م
48. **محمد الصغير بناني**: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (ب ط) 1983م.
49. **محمد غازي التدمري**: التعبير الفني، دار الهدى، الجزائر ط2، 1990م.
50. **مصطفى الصاوي الجويني**: جماليات المضمون والشكل في الأعجاز القرآني، منشأة المعارف، القاهرة (ب ط)1982م.
: الفكر البلاغي الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر (ب ط) 1999م
51. **مصطفى حركات**: الشعر الحر غير الموزون، دار الآفاق، الجزائر بدون تاريخ.
: الصوتيات والفنولوجيا، دار الآفاق، الجزائر بدون تاريخ
: اللسانيات العامة وقضايا العربية دار الآفاق بدون تاريخ
52. **مصطفى السعدني:** البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر (ب ط) 1987م.
:التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، المعارف الأسكندرية، مصر (ب ط) بدون تاريخ.
53. **مصطفى ناصيف**: الصورة الأدبية، دار الأندلس بيروت ط3، 1983م
54. **نور الدين السد**:القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب (ب ط)1986م
:الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1،ج2، دار هومة، الجزائر 1997م
55. **هنريث يليت**: البلاغة والأسلوبية (ت) محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب (ب ط) 1999م
56. **يوسف بكار**: في العروض والقوافي، دار المناهل، بيروت ط2 1990م.

## المجلات والدوريات والجرائد

1. **مجلة (الآداب)**: العدد05 سنة 2000م، جامعة قسنطية، الجزائر
2. **تجليات الحداثة**: العدد 01 سنة 1992م، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر

3. **الرؤيا**: العدد 03 النسخة الثانية سنة1983م، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر
4. **الفكر العربي المعاصر**: العدد (96،97) سنة 1992م، حلب، سوريا
5. **الفيصل**: العدد 204 السنة التاسعة 1985م، دار الفيصل الثقافية، الرياض
6. **القصيدة**: العدد 02 سنة 1992م، المؤسسة الوطنية الأتصال، الجزائر
7. **عالم الفكر**: العدد 01 مج 30، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت
8. **عالم المعرفة**: العدد 267 سنة 2001م، المجلس الوطني للثقافة، الكويت
9. **علامات**: ج40، مج1 سنة 2001م، نادي جدة الأدبي الثقافي، السعودية
10. **مجلة العلوم الإجتماعية والإنسانية**: العدد 06 سنة 2000م، جامعة باتنة، الجزائر
11. **مجلة اللغة والأدب**: العدد 02 بدون تاريخ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر
12. **جريدة الشرق اليومي**: العدد 475 سنة 2002، دار الإستقلال، الجزائر

**الملتقيــات**

الملتقى الدولي الأول حول تحليل الخطاب (من 11-13 مارس) 2003 جامعة ورقلة، الجزائر

**المراجع الأجنبية**

1. **J.Bessiere.E kuchner**. Histoire des poétique. Imp.pre.U France-1997
2. **J.Mazalcyrat. G molinie** Vocabulaire de la stylistique pres.U. Paris (France) 1er ed. 1989.
3. **Oblocu.W.Wartburg**. dictionnaire étymologique de la langue Française pres.U. Paris (France) 11 ed. 1996.

**فهرس الموضوعات**


| | |
|---|---|
| **المقدمة**:..... | (1، 4) |
| **الفصل الأول: الخطاب والأسلوب**..... | (6، 37) |
| 1-**الخطاب في نظرية الإيصال**..... | (7، 15) |
| أ- مكونات الإيصال ووظائفه..... | 08 |
| ب- مقومات الخطاب وأنواعه..... | 09 |
| ج- جدلية الخطاب والنص..... | 12 |
| 2- **الخطاب في نظرية الأدب**..... | (16، 27) |
| أ-أسس الخطاب الأدبي..... | 17 |
| ب- الخطاب الأدبي والشعرية..... | 20 |

| | |
|---|---|
| ج- الخطاب الأدبي والفكر النقدي..... | 24 |
| 3- **نظرية الأسلوب: الأسس والتصورات**..... | (28، 37) |
| أ-علم البلاغة والأسلوب..... | 28 |
| ب- مفاهيم الأسلوب وتصانيفه..... | 31 |
| ج- مظاهر ومواقف في الأسلوب..... | 32 |
| د- علاقات الأسلوب السياقية والنسقية..... | 35 |
| **الفصل الثاني: الأسلوبية بين النظرية والتطبيق**..... | (39، 83) |
| 1- **من الأسلوب إلى الأسلوبية**..... | (40، 57) |
| أ- علاقة الأسلوب بالأسلوبية..... | 40 |
| ب- ماهية الأسلوبية ومعالمها..... | 42 |
| ج- الأسلوبية في نظرية الإيصال..... | 49 |
| د - الأسلوبية في نظرية الأدب..... | 54 |
| 2- **الأسلوبية بين المنهج والتعبير**..... | (58، 83) |
| أ- تطور المنهج الأسلوبي..... | 58 |
| ب- إشكالات المنهج وقضاياه..... | 61 |
| ج- المنهج وفعالية التعبير..... | 71 |
| **الفصل الثالث: مستويات الأسلوبية التعبيرية في ديوان (قصائد غجرية)**..... | |
| **توطئة**: ..... | (85، 159) |
| 1- **التعبير في دائرة الأنا**..... | 86 |
| أ- إيقاع الصوت في الرؤية الذاتية..... | (90، 122) |
| ب- مظاهر المعجم في الغربة والتوتر..... | 90 |
| ج- أنساق وتراكيب الذكرى والحنين..... | 103 |
| د – حقول الدلالة والتجربة الذاتية..... | 108 |
| 2- **التعبير في دائرة الأخر**..... | 115 |
| أ- إيقاع الصوت في الأنت..... | (122، 148) |
| ب- مظاهر المعجم في الأنتم..... | 122 |
| ج- أنساق وتراكيب المعلم..... | 129 |

| | |
|---|---|
| د –حقول الدلالة في العلم..... | 134 |
| 3- **التعبير الجمالي بالصورة الفنية**..... | 140 |
| أ- التشكيل التصوري في دائرة الأنا..... | (148، 159) |
| ب- التشكيل التصوري في دائرة الأخر..... | 150 |
| ج- خصائص التصوير الجمالي..... | 154 |
| **خاتمة:** ..... ..... | 159 |
| **قائمة المصادر والمراجع:** ..... ..... | (161، 163) (165، 168) |