الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم-
كلية الأدب العربي والفنون
قسم اللغة العربية
تخصص نقد أدبي حديث ومعاصر

مذكرة تخرج ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي

بعنوان:

الأسلوبية في النقد الجزائري ديوان أطلس المعجزات لصالح خرفي- نموذجا-

من إعداد الطلبة:

حمادوش كريمة

جلول إيمان

إشراف الأستاذ:

أ-قاضي الشيخ

أعضاء اللجنة:

- ..... رئيسا.
- ..... مشرفا.
- ..... مناقشا

السنة الجامعية: 2019م/2020م.

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى كل من:

أهدت لي برهان الحب و الحنان،إلى التي تثبت في كياني العز و الأمان، إليك يا من وهب الله البر و الإحسان،رافقتني طول الدرب بنصائحك ودعواتك

ها أنا أهدي لكي ثمرة جهدي إليك

" أمي الغالية"

أطال الله عمرك.

إلى ما كان اليد و السند، إلى أجمل هدية في الكون رمز العطاء و الأمل

إلى مصدر الحياة و النجاح إليك

"أبي العزيز"

تقديري وحبي – رحمة الله عليك –

إلى أعز ما لدي في الوجود إخوتي :

بدر الدين، أميرة،إكرام، وبنات أختي يمينة سرين وأولاد أختي أحمد ومحمد و إدريس

إلى أعز أصدقاء لي في الوجود "عائشة-أم الخير وعزيزة وفاطمة"

و اللذان منحى لي منذ أن عرفتهما كل الصدق و الأمان وأتمنى لهما التوفيق

إلى أعز الناس إلى قلبي، إلى من ملئ حياتي بالحب و السعادة إليك"

زوجي عبد الكريم"

إلى كل من ترك أثر طيبا في نفسي وجمعتني الأيام معهم طوال مشواري الدراسي

إيمان

إهداء

إلى من ربتني وأنارت دربي وأعانتني بالصلوات و الدعوات،إلى أغلى إنسان في هذا الوجود

أمي الحبيبة و الغالية

أطال الله عمرك

وا ٍلى من عمل بكد وجد في سبيلي وعلمني معنى الكفاح أوصلني على ما أنا عليه

أبي الكريم رحمه الله عليه

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة و النفوس البريئة على إخوتي :

العيد وسفيان ولامية وحياة

وا ٍلى خالتي العزيزة وجدي العزيز

إلى كل من ساهم في بلوغي هذه اللحظة التي أخط فيها هذه الكلمات

وا ٍلى أستاذنا المشرف

"قاضي الشيخ"

الذي سد لنا يد العون وبفضل توجهاته ونصائحه أتممنا هذا العمل

كريمة

كلمة شكر وعرفان

نشكر المولى عز وجل الذي ألهمنا القوة و الصبر لإتمام هذا البحث " اللهم لك الحمد و الشكر كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك "

أما بعد :

بكل امتنان وعرفان نتقدم بالشكر و التقدير و الاحترام غلى الأستاذ المشرف

" قاضي الشيخ"

الذيلم يبخل علينا بنصائحه وا إرشاداته وتوجيهاته القيمة التي كان لها الأثر الكبير في إنجاز هذا العمل

كما نتقدم بخاص الشكر الجزيل للأستاذة التي ساهمت في مساعدتنا وقدمت لنا يد العون

" شرفاوي "

و نتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء **اللجنة المناقشة** الذين تكرموا بقراءة هذا البحث وزاد كرمهم أكثر عندما تشرفنا بمناقشتهم البناءة لنا .

كريمة و إيمان

مـــقدمـة

الحمد لله و الصلاة و السلام على سيد الخلق محمد نبي الله صلى الله عليه و سلم أما بعد :

لقد ظهرت المناهج النقدية الحديثة في النقد العربي المعاصر في الجزائر عن طريق المثاقفة و الترجمة، و الدراسة في الغرب و هذا ما جعلها تصبح حوار الدارسين و الباحثين ، منهم من رفضها في بداية الأمر، و هناك من حاول تطبيقها كما هي في تحليل النصوص الإبداعية العربية و الجزائرية، فهنا تختلف النصوص إنتاجا و تلقائيا، فلكل صاحب نص طريقة محددة في بعثه للنص على اختلاف موضوعه أو جنسه، و يعد أساس هذا التمييز بين النصوص تلك الطريقة التي تحوي بصمة صاحب النص، و انطلاقا من هذه الزاوية في قراءة النص و يبرز ما يعرف بالأسلوب، و هو ما يقدم صورة على تميز النص و تفرده و اختلافه عن غيره،كما يرتبط الأسلوب بالمنتج حيث يجعلنا نتعرف عليه حتى قيل "إن الأسلوب هو الرجل "

بهذا فالكشف عن الأسلوب هو الكشف عن صاحب النص و طبيعة تشكيله الإبداعي لنصه مهما اختلف جنسه،و من أجل التعرف أكثر على هذا العلم و أهم مبادئه و خطواته الإجرائية ، اخترنا دراسة الاتجاه الأسلوبي الجزائري في النصوص الجزائرية النقدية الشعرية المعاصرة للتعرف على تميزها الأسلوبي ، لهذا جاءت هذه الدراسة عن الاتجاه الأسلوبي في النص الشعري الجزائري المعاصر و قد سمينا هذه الدراسة ب : " الأسلوبية في النقد الجزائري " كما خصصت فصلا تطبيقيا من الدراسة على أحد الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة و البنيات الأسلوبية عنده في نصوصه الموجودة في الديوان و إظهار الأسلوب و هو ديوان أطلس المعجزات للشاعر و الناقد صالح خرفي اعتبرته عينة تمثل الاتجاه الأسلوبي الجزائري و أسلوبه يمثل عصارة شعرية في مختلف البنيات، و قد اخترنا الدراسة في هذا المجال و تبيان هذه البنيات الأسلوبية الشعرية لعدة دوافع أهمها : رغبتنا في إبراز التميز الأسلوبي في الشعر الجزائري المعاصر دراسة أسلوبية نقدية و مدى إبداعاته فتلك بني الشعرية و اختلافهما في الأسلوب و دلالتها عن غيرها من النصوص الشعرية .

و قد انطلقنا في بناء تصور العام حول الموضوع من جملة من الأسئلة على رأسها : ما مفهوم الأسلوب و الأسلوبية ؟ و ما هي اتجاهات الأسلوبية ؟ ما هي أهم الظواهر الأسلوبية و بنيتها في النص الشعري الجزائري المعاصر؟ و من أجل الوصول إلى الإجابة عن الأسئلة ، اتبعنا خطة كالتالي : مدخل حول الموضوع و قسمنا بحثنا إلى فصلين فصل نظري تناولنا فيه الاتجاه الأسلوبي و تشكيل النص الشعري الجزائري المعاصر و فصل ثاني كان تطبيقا على أحد نصوص الشعر الجزائري المعاصر و هو كما سبق ذكره أطلس المعجزات و فيما يلي تفصيلا بالخطة : الفصل الأول عنوناه بالاتجاه الأسلوبي و تشكيل النص الشعري الجزائري حيث بحثنا فيه عن الأسلوبية في الجزائر من جهة و أهم مجهودات النقاد الجزائريين هذا فيما يخص المبحث الأول و أما المبحث الثاني : التشكيل الأسلوبي للنص الشعري الجزائري فترة السبعينات، ثم ذهبنا في المبحث الثالث النقد الجزائري المعاصر و منه انطلقت في الفصل التطبيقي بالتركيز على أحد النصوص في الديوان فجاء الفصل الثاني حول البنيات .

الأسلوبية في الديوان أطلس المعجزات لصالح خرفي و قسمناه لثلاثة مباحث الأول حول البنية الإيقاعية في الديوان فبحثنا فيه الموسيقى الداخلية و الموسيقى الخارجية ، أما المبحث الثاني فجاء حول البنية الإفرادية في الديوان عن المستوى الصوتي و الصرفي أما المبحث ا الثالث فكان حول البنية التركيبية في الديوان حيث ركزنا من خلاله على نظام الجمل من حيث التركيب في القصائد الشعرية التي عبرت عن المستوى التركيبي و طبيعته و في ختام الدراسة وضعنا خاتمة تطرقنا فيها إلى خلاصة ما توصلنا إليه من نتائج عبر الفصلين .

أما المنهج الذي اتبعناه في دراستنا كان المنهج الأسلوبي التحليلي الذي دعمناه بعدد من الأدوات الإجرائية كالإحصاء و المقاربة و غيرها من الأدوات التي ساعدتنا في الدقة و قد واجهتنا عدة صعوبات في إنجاز هذه الدراسة و البحث أي حول ما كتب عن الأسلوبية كذلك حول دراسات كثيرة في هذا المجال ورغبتنا في التفرد زاد صعوبة اختيار طريقة تميز الدراسة و لكن رغم ما واجهنا استطعنا بفضل الله و عون أستاذنا أن نتخطى الصعوبات و أن واصلنا في إنجاز بحثنا .

و قد اعتمدنا على عدد من المراجع التي استقينا منها المنهج الدراسة و مختلف الخطوات التي اتبعناها كما وفرت في قراءة للنص الشعري الجزائري بشكل عام و من أهم هذه المراجع نذكره

- يوسف وغليسي ، النقد الجزائري المعاصر من اللاسونية إلى الألسنية .
- محمد بن يحي السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري .
- شايف عكاشة نظرية الأدب
- رابح بحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري .
- نور الدين السد،الأسلوبية و تحليل الخطاب ج2
- عبد المالك مرتاض نظرية البلاغة

إضافة للعديد من المراجع الأخرى التي أخذنا منها الكثير للخروج بهذه الدراسة

و في الأخير نتوجه بالشكر لكل من ساندنا و ساعدنا في إنجاز هذه الدراسة و أخص بالذكر أستاذنا المشرف أ–د قاضي شيخ لما قدمه من نصائح صاغت حدود هذه الدراسة .

المـــدخـــــل

نشأة الأسلوبية واتجاهاتها:

أ) تعريف الأسلوب لغة:

_ جاء في لسان العرب لابن منظورة يقال السطر من النخيل، سطر، السطر و السطر، الصف من الكتاب والشعر و النخل ونحوها، قال جرير:

من ساء بايعته مالي و خلعته ما يكمل اليتيم في ديوانهم سطرا.

والجمع من كل ذلك أسطر و أسطار وأساطير عن اللحياني و سطور.

ويقال: بني سطرا وغرس سطرا. والسطر الخط والكتابة، وهو الأصل مصدر.

الليث: يقال سطر من كتب وسطر من شعر.[1]

_و الأسلوب: الطريق تأخذ فيه من الأسلوب بالضم، الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي فانين و إن أنف لفي أسلوب إذا كان متكبرا.[2]

_ أما الفيروز أبادي في قاموسه يرى أن الأسلوب : الطريق وعنق الأسد والشموخ في الأنف.[3]

_ أتى الأسلوب من أصل سلبه سلبا وسلبا، اختلسه، كاستلبه ورجل وامرأة سيلبوت وسلابة. والسليب المستلب العقل، وناقة و امرأة سالب وسلوب وسليب ومسلب وسلب: مات ولدها وشجرة سليب، سلبت ورقها وأغصانها.[4]

---

[1] الإمام العلامة إلى الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري دار صادر ، بيروت، طبعة جديدة محققة، المجلد السابع، ص 182.

[2] المرجع نفسه ص181.

[3] الإمام مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن ابراهيم الفيروز أبادي الشيرازي الشافعي المتوفي 817هـ، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الجزء الأول، طبعة جديدة، نوفان ص111.

[4] المرجع نفسه ص110.

_وإن معنى هذه التعريفات اللغوية للأسلوب تربط وتتوافق في قالب واحد أو تصب في نقطة واحدة وهي المنهج أو الطريق الممتد، وارتباطه كذلك بأساليب فن القول.

ب) إصطلاحا:

_ لقد تنوعت تعاريف الأسلوب من الناحية الاصطلاحية و كثر الكلام عليه من طرف مجموعة من الدارسين.

1- الأسلوب عند الغربيين:

_ نجد اللغوي الفرنسي "Buffon" هو أول من عرف الأسلوب تعريفا خال من كثير من الشهرة والانتشار وحظا أكبر حيث قال : "الأسلوب هو الشخص نفسه" –« Le style est l'homme même ».[1]

_ معنى هذا أن الكلمات تتعلق غالبا بقائلها و أن الأسلوب مرتبط بذاتية الإنسان ومن هنا يتبين لنا أن الأسلوب متغير، يختلف من الشخص لآخر وأن هذا الإنسان يظل أسلوبه مستحسنا مقبولا إذا كان أسلوبه رفيعا وجميلا أي في المستوى.

_ ويرى "جان كوهن": ... الأسلوب هو كل ماليس شائعا ولا عاديا و لا مطابقا للمعيار المألوف...إنه نزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنه خطأ ولكنه خطأ مقصود.[2]

[1] فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية ترجمة: خالد محمد جمعة ، دار للفكر بدمشق ط : 2003، 1م، ص28 29.

[2] جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ترجمة : محمد الوالي و محمد العمري، دار توبقال للنشر ط1 ، 1986م. ص15.

_ معنى هذا أن الأسلوب باعتباره حدث لغوي، يبتعد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف لها، والأسلوب هو كالاستعارة قديما لأنها تأتي بألفاظ وعبارات تكسر أفق القارئ.

2-الأسلوب عند العرب:

_ في العرف النقدي القديم: لقد تحدث مجموعة من النقاد العرب القدامى عن الأسلوب و من بينهم نجد:

ابن قتيبة (ت889/276م) :

نجد أنه ربط بين الأسلوب و طرق أداة المعنى في نسق مختلف، بحيث يكون لكل مقام مقال يقولوا إنما يعرف فضل القرآن من كثر حظره، واتساع علمه وفهم مذاهب العرب وافتتانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات.. فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حماله أو صلح أو ما شبه ذلك.

- لم يأت به من واد واحد، بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر إرادة التوكيد ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكفي عن الشيء وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال.

- وقدر الحقد، وكثرة الحسد، وجلالة المقام.[1] و نلاحظ من خلال هذا التعريف أن ابن قتيبة لم يعرف الأسلوب كعلم مستقل بذاته إنما حاول ربطه بمقدر المتكلم وطبيعة الموضوع وأنه متعدد الأساليب بتعدد المواقف.

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار السيرة للنشرة والتوزيع والطباعة، عمان، ط1 ، 2007، ص12

- أما الأسلوب عند الجرجاني (ت471هـ/ 1078م) فهو يرتبط بمفهوم النظم و في هذا الصدد يقول أبو العدوس عن مفهوم الأسلوب عند الجرجاني يرى أن مفهوم الأسلوب يرتبط بمفهوم النظم من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها، وهو يطابق بينهما من حيث كان يمثلان تنوعا لغويا فرديا يصدر عن وعي واختيار ومن حيث إمكانية هذه التنوعات في أن تضع نسقا و ترتيبا يعتمد على إمكانات النحو...، وعلاقة النظم بالأسلوب هي علاقة الجزء بالكل... وهكذا فإن النظم يتحقق عند الجرجاني عن طريق إدراك المعاني النحوية واستغلال هذا في حسن الاختيار و التأليف...[1] وعلى ذلك نفهم أن الجرجاني يطابق بين النظم و الأسلوب معتبرا العلاقة بينهما هي الجزء بالكل لا أكثر، مؤكدا أن تحقيق النظم يتم عن طريق إدراك معاني النحوية، ويتجلى هذا الإدراك في المقدرة على الاختيار و البراعة في التأليف، والجرجاني بهذا لم يفصل بين الأسلوب و النظم حيث جعلهما شيئان متلازمان، و أن النظم جزء متضمن ومكمل للأسلوب.

الأسلوب عند ابن خلدون:

يقول ابن خلدون في مقدمته عن الأسلوب: فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسبح فيه التراكيب والقالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كما المعنى عن خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة و البيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية إنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة عليه باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب

[1] المرجع نفسه ص16

وأشخاصها، و يصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الأعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما بفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام و يقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به و توجد فيه مختلفة.[1]

فإن ابن خلدون يوضح لنا أنه هناك فرق بين الوجهين العلم والفني و ذلك في تكوين الأسلوب، فعلم النحو و البلاغة والعروض فهي علوم لها أهمية كبيرة في اصطلاح الكلام ومطابقته لقوانين النظم والنثر أما من ناحية اقتناء الأساليب الجميل في الكلام يكون حسب درجات متفاوتة تختلف من فرد إلى آخر في التبليغ أي يرتبط بفصاحة اللسان.

تعريف الأسلوبية (La stylistique) :

- لعله من نافلة القول أننا لن نستعرض تاريخ الأسلوبية، فذلك ليس غايتنا، و إنما نهدف إلى رصد أهم تعريفاتها و موضوعها، واتجاهاتها مع التأكيد على أهمية وأهداف الدراسة الأسلوبية.

إن كلمة (أسلوبية) "دال مركب من جذره" " أسلوب" style، ولاحقته "ية" "ique"، وترجع كلمة " style" إلى الكلمة اللاتينية (stylus) التي تعني الريشة أو القلم، أو أداة الكتابة.

وتظهر صورتها المصغرة في الكلمة الإيطالية "styletto"، وواضح أن كلمة "stylo" الفرنسية لا تخرج عن هذا المعنى.

[1] محمد ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الصادر بيروت، ط1، 2000م ص461.

وقد انتقلت كلمة "style" من معناها الأصلي الخاص بالكتابة واستخدمت في فن المعمار و في تحت التماثيل، ثم عادت مرة أخرى إلى مجال الدراسة الأدبية.

- الأسلوبية مصطلحا:

_ كان "فون درجابلنتش" أول من أطلق هذا المصطلح سنة 1875 على دراسة الأسلوب عبر الانزياحات اللغوية و البلاغية في الكتابة الأدبية، أما عن انتشار المصطلح في الدراسات الأسلوبية العربية فقد كان لعبد السلام المسدي السبق في نقله وترجمته، وهو يستعمل مصطلح علم الأسلوب كذلك مرادف للأسلوبية.[1]

_ فمنذ السبعينات من القرن العشرين أصبح البحث الأسلوبي ينظر إلى (النص) نظرة نقدية شاملة فقد اتسع مصطلح الأسلوب الذي يمثل نقطة انطلاق الباحث في سعيه لتأسيس علم الأساليب، ليشمل البناء العام للنص:مكوناته و أجزاؤه.

_ فالأسلوبية تؤكد دراسة الأسلوب والصور الشعرية والنعوت والمجازات والإيقاع وما فيه من جناس وأصوات، وعلى النظام ولغة الشعر وعلى الغموض وتوظيف الأساطير والحكم والأمثال وغير ذلك مما يستوعب من المباحث البلاغة القديمة ويتجاوزها إلى مكشفات الألسنية.[2]

_ فإن الأسلوبية تستند في منطلقاتها إلى اللسانيات، وهي تتخذ من الوجه الثاني من ثنائية دي سوسير 1857- 1913 (اللغة/ الكلام langue/parole) قاعدة انطلاق حيث يقول: وتشمل دراسة اللسان جزئين: الأول: جوهري وغرضه اللغة،

---

[1] محمد بن يحي "السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري"، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع الأردن، العبدلي، عمان، ط1، 1432، 2011، ص10- 11

[2] فرحان بدري الحزبي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، مجمع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1424هـ 2003م

الثاني: ثانوي، وغرضه الجزء الفردي من اللسان ونعني به الكلام، ولئن كان "سوسير" قد أوقف دراساته على الوجع الأول من الثنائية (اللغة)، فإن تلميذه شارل بالي 1865- 1947" قد تلقف الوجه الثاني منها (الكلام) فكان بذلك مؤسس الأسلوبية فمنذ سنة 1902، كدنا نجرم مع ش. بالي Charles Bally أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه فرديناند دي سو سير أو "علم الأسلوب" أصوله الألسنة الحديثة".[1]

_ "فلقد عرفت الأسلوبية بتعريفات عدة، يقترب بعضها، ويتباين بعضها الآخر وذلك انطلاقا من الزاوية التي ينطلق منها كل دارس للأسلوب.وا إذا نحن حاصرنا تلك التعريفات، وجدناها لا تخرج عن كونها تعتمد أحد عناصر الخطاب الثلاثة: المرسل (المنشئ)، أو الرسالة (الخطاب، أو النص)، أو المرسل إليه (المتلقي، أو القارئ)".[2]

_ فإن الأسلوبية تعني دراسة العمل الأدبي من منطلق لغوي، فهي تبحث في تحليل النص الأدبي أسلوبيا، فلذلك تبحث في وسط الأشكال الأدبية، والمكونات اللغوية الكلامية الإيجابية فهي تدرس كل ما يتعلق بلغة النص من أصوات، وصيغ، وتراكيب وكلمات، فتستفيد من علم الأصوات والصرف والدلالة والتراكيب في الكشف عن سمات الأسلوب أو الأسلوبية والتي يقوم بتقييم تلك السمات فهو النقد الأدبي.

[1] محمد بن يحي- السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري- ص11

[2] المرجع نفسه ص12

الأسلوبية عند الغربيين:

لقد وظف مجموعة من النقاد المحدثين في دراستهم جملة من المفاهيم للوقوف على مصطلح الأسلوبية.

شارل بالي: إذ أن الأسلوب عنده يتجلى من مجموعة من الوحدات اللسانية التي تمارس تأثيرا معينا في مستمعها أو قارئها، ومن هنا يتمحور هدف الأسلوبية حول اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي ولهذا فالأسلوبية عنده "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفيين أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية".

إذن الأسلوبية ذات صيغة عاطفية جمالية تؤثر على المتلقي، إضافة إلى أنها علم يدرس ويعني بدراسة النصوص اللغوية"[1]

أما ميشال ريفاتير: حدد مفهوم الأسلوبية بأنها: علم يعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعني بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية السنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا. " فهو يرى بأنها علم يهدف إلى كشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف إثبات مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ متقبل... فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية الألسنية تعني بظاهرة حمل الذهن على فهم معين و إدراك مخصوص."[2]

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، الدار البيضاء- المغرب- ط1 2002م ص31

[2] فرحان بدري الحربي – الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب ص15

فإن ميشال ريفاتير في التحليل الأسلوبي فقد ركز على المتلقي الذي يكشف السياق المضموني للأسلوبية وتمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي، بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية.

عند العرب المحدثين:

يعد كتاب أحمد الشايب "الأسلوب" من أهم المحاولات في دراسة الأسلوب والبحث في مجالاته ويظهر هذا من خلال تعريفاته المختلفة.

الأسلوب: فمن الكلام يكون قصصا أو حوارا وتشبيها أو مجازا أو كتابة أو تقريرا أو حكما.

الأسلوب طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء واختيار الألفاظ وتأليفه للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح و التأثير.

أما عبد السلام المسدي:

فيوسع النظر في مسألة الأسلوب من خلال رؤيته بأن الأسلوب يرتكز على أسس ثلاثة: المخاطب والمخاطب والخطاب فيقول وا ذا فحص الباحث ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقه بمقطع عمودي بخرق طبقاته الزمنية اكتشف أنه يقوم على ركع ثلاثي دعائمه هي المخاطب والمخاطب وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصوليا إحدى هذه الركائز الثلاثة متفاعلة.[1]

ويقول أيضا: "و أول ما يطالعنا في اعتماد التفكير الأسلوبي على المخاطب تعريف الأسلوب بأنه قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه تتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة اللسانية المبلغة مادة وشكلا"[2]

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتب ط2 ، 1982م ص61

[2] المرجع نفسه ص64

ويضيف قائلا: " لعل ماهية الأسلوب تتحدد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبير يتبين في الخطاب الأدبي طاقة الإخبار وطاقة التضمين.[1]

اتجاهات الأسلوبية:

بعد إيضاح الرؤية حول مفهوم الأسلوب والأسلوبية أصبح ممكنا الحديث عن توجهات الأسلوبية والطرق التي يمكن اعتمادها لتحليل الأسلوبي يقول منذر عياشي "إذا صار الأسلوبية اتجاه عام هو دراسة أسلوبيات العامة واتجاه خاص وهو الدرس الأسلوبي الخاص بلغة من اللغات، فيعزز هذا استقلالها كعلما ضمن الدراسات اللسانية ثم نشأت عن ذلك مدارس استفاد معظمها من الدرس اللساني الذي أنشأه سوسير في بداية هذا القرن نذكر منها أسلوبية التعبير، أسلوبية النفسية أي الفرد)، الأسلوبية البنيوية، الأسلوبية الصوتية وتفرعت هذه المدارس إلى مذاهب تدرس الأسلوب صوتا، وصرفا ونحوا، وا ٍحصاءا.[2] لتستفيد الأسلوبية من مناهج التحليل اللساني ومستوياته.

فنجد من أكثر الاتجاهات الأسلوبية التي حظيت بدراسات معمقة وكثيفة والتي كان لها تأثيرا على مسار التحليل الأسلوبي منذ بدايته الأولى أسلوبية التعبير وأسلوبية الفرد ولتأكيد ذلك يتحضر منذر عياشي قول بيرجيرو " نشأ نظامان عن تحديد المذاهب اللسانية، في بداية هذا القرن، فشكلا باسم الأسلوبية، دراستين منفصلتين و متميزتين ثم تطورتا مساوقا لتطور النقد التقليدي للأسلوب.[3]

---

[1] المرجع نفسه ص96

[2] منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار يبنوى للدراسات والنشر والتوزيع ط1، 2015 ص37

[3] المرجع نفسه ص38

1-الأسلوبية التعبيرية:

- يعد شارل بالي رائد أسلوبية التعبيرية، وتدرس هذه الأخيرة علاقات الشكل مع التفكير وهي تتناسب مع التعبير القدماء وهي لا تخرج عن إطار اللغة أو عن الحدث اللساني المعتبر لنفسه وهي تنظر إلى البني ووظائفها داخل النظام اللغوي وقد اعتبرت وصفية، كما أنها تهتم بالأثر الدلالي وتتعلق بعلم الدلالة أو بدراسة المعاني. أي أنها لا تخرج عن إطار الأثر، وتتناول بتحليل كل ماله علاقة بهذا بدأ باللغة كأداة تعبيرية والدرس في الأسلوبية التعبير يقوم على إبراز دور العلاقات التي تربط بين الشكل اللغوي.[1]

و التعبير الوجداني المتضمن فيه ولكنها لا تتجاوز في الوقت نفسه حيز اللغة من حيث هي حدث لساني لخطاب نفعي يتجلى في استعمال الناس له في حياتهم الإيصالية اليومية و تحديد نظرتها إلى النص في البحث عن البنى اللغوية و وظائفها داخل النظام اللغوي.[2]

- الأسلوبية النفسية: (ليو شبتزر Leo Spitzer 1887- 1960) (الفردية)

لقد ظهر في هذا التيار كرد فعل على التيار الوضعي، ويمكن أن يسمى بالانطباعية،[3]وأهم ما يميز الأسلوبية النفسية أن ر ائدها "سبتزر" قد اهتم بالمبدع و تفرده في طريقة الكتابة، ممايتنتج الخصومية الأسلوبية عنده، و عليه يكون النص كاشفا عن شخصية صاحبه من خلال تحليل سماته الأسلوبية.و على الرغم من أن هذه الأسلوبية تعتمد مضمون الخطاب، ونسيجه اللغوي إلا أنها تجاوزت البحث

[1] المرجع نفسه ص38

[2] المرجع السابق ص38.

[3] محمد بن يحي "السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري" ص15

في التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل و الأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي.

ويمكن تلخيص أسس الأسلوبية النفسية في نقاط خمس:

1) وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته.
2) معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
3) ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه.
4) إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي.
5) السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي.[1]

إن هذه الأسس الخمسة تكشف لنا خطورة منهجية " سبتزر" في تحليل نفسية الفرد في تحليل الأسلوبي من الناحية التطبيقية، فقد كان هذا الرجل ممارسا أكثر مما منظرا، وهو بذلك عالم أسلوبية في الصميم.

الأسلوبية البنيوية:

- تعد الأسلوبية البنيوية مدا مباشرا من اللسانيات البنيوية التي تعتمد أساسا على دراسات دي سوسير والبنيوية- كما هو معروف- تنطلق في دراساتها من النص بوصفه بنية مغلقة، و ترتكز الأسلوبية البنيوية على تناسق أجزاء النص اللغوية، وهي تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات و الإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية.

[1] المرجع نفسه ص16

وقد كان لأعمال الشكلانيين الروس الأثر البالغ في إرساء هذه الأسلوبية، إذا ابتدعوا المحايثة في البحث الأسلوبي، وبذلك كانت المرة الأولى التي يتم فيها طرح برنامج أساسي ينحصر هدفه في تحليل الأعمال الأدبية تحليلا لسانيا صرفا... في سبيل البحث فيها لسانيا عن المكونات الكلامية للخاصة الأدبية من حيث هي أدبية، أي في سبيل البحث عن الأدبية.

- فالأسلوبية البنيوية تعنى بوظائف اللغة على حساب أية عبارات أخرى والخطاب الأدبي في منظورها نص يضطلع بدور إبلاغي، ويحمل دلالات محددة.

وإننا حينما نذكر الأسلوبية يستدعي المقام اسمين بارزين : "جاكوبسون وريفاتير"[1].

- الأسلوبية الإحصائية :

_ تعتمد الأسلوبية الإحصائية على الإحصاء الرياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معين، ويرى أصحابها أن اعتماد الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث مغبة الوقوع في الذاتية، ومن الذين اقترحوا نماذج للإحصاء الأسلوبي " زمب" "Zemb" الذي جاء بمصطلح "القياس الأسلوبي"ويقوم على إحصاء كلمات النص و تصنيفها حسب نوع الكلمة، و وضع متوسط تلك الكلمات في شكل نجمة، وهكذا تنتج أشكال ونماذج يمكن مقارنة بعضها البعض.[2]

[1] محمد بن يحيى "السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري" ص17

[2] المرجع نفسه ص21

وقد اعتمد أ. بوزيمان A. Busemann في الإحصاء معادلة التعبير بالحدث والتعبير بالوصف ويقوم هذا النموذج على إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول و عدد كلمات النوع الثاني، ثم إيجاد خارج قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية. ومن خلال ذلك يحكم على أدبية النص، فارتفاع حاصل القسمة يعد مؤشرا على أدبيته، وانخفاضه بقربه من العملية.[1]

_ فإننا لا يمكن أن نقلل من أهمية الأسلوبية الإحصائية، و تهوين شأنها أو تهجم عليها لما تتمتع به من موضوعية، ولكن لابد من توفر في دارس الأسلوب إحصائيا، من أهمها: القدرة على تحليل الظواهر الأسلوبية وتأويلها بما لا يخرج عن إطار النص الأدبي و هذا تشترطه الأسلوبية الإحصائية.

- الأسلوبية الصوتية Phonostylistique :

_ يقابلها في العربية (علم الجمال اللغوي) و هو يهتم بالجانب الصوتي و الفوتولوجي في النصوص الجميلة، حيث يساعد على كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال، وتحقيق الصورةشارحا أبعاد التكرار، والتقابل و التوازي في مستوى الأصوات المفردة و مستوى السياق الصوتي.

_و هي تنطلق أساسا من فكرة أن مادة الأدب هي الأصوات والألفاظ، وعليه فإن أي تحليل جمالي مشروع للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما، أي عن طريق القالب الصوتي لهذا العمل الأدبي.[2]

فإن موضوع الأسلوبية الصوتية تدرس الوحدات الصوتية في النص الأدبي وسياقه الصوتي و تفسير العلامات التي أدت معاني وإيحاءات، وصورا ساعدت

---

[1] المرجع السابق ص22

[2] المرجع نفسه ص23

على نقل الفكرة، كذلك تعتمد على مفهوم متغيرات الصوتية الأسلوبية، واقترح محمد صالح الضالع سبعة أبعاد لتحليل البناء الصوتي للقصيدة وهي: الوحدات الصوتية (الفونيمات) السياق الصوتي للوحدات الصوتية الجانب اللفظي الموحي و المحاكي، الجانب الصرفي والوحدات الصرفية، الجانب البلاغي و النحوي والعروضي والقافية، وهذا ما اعتمد عليه في تحليله الصوتي للقصائد.

- أسلوبية الانزياح:

"وهي تقوم على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة العادية ويعرف الأسلوب على أنه انزياح على المعيار المتعارف عليه، فهم يعتقدون أن الأسلوب الجيد هو الذي تنحرف عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية على اختلافهم في مدى هذا الانحراف والانزياح فمنهم من يدعو إلى الخروج عن كل قواعد اللغة، وهو ما طبقه أهل الحداثة في أبهم و المعتدل منهم يقول أن الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة، حيث يكون الإبداع بسلوك طرق جديدة غفل عنها الآخرين لكنها لا تخالف قواعد اللغة أي النحو".[1]

"ويسميها كوهمين " الانتهاك" حيث أن المبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثالي في اللغة وانتهاكه".[2]

والانزياح كظاهرة أسلوبية له أهمية بالغة لدى بعض الدارسين فيرى بعضهم أن " الأسلوب في أي نص أدبي هو انحراف عن نموذج من الكلام ينتمي إليه سياقيا".[3]

---

[1] محمد اللويمي، ينظر في الأسلوب و الأسلوبية ص46

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوب ص268

[3] أبو الحدوس يوسف، الأسلوب الرؤية والتطبيق، دار المسية للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن ط1، 2007 ص106

بمعنى انحراف الكلام عن اللغة المألوفة هذا ما يجعل و يشكل بعدا جماليا في نظر الكثير من الأسلوبين لذلك عدو الانزياح على أنه جوهر الإبداع، أما ريفاتير فيعرف الانزياح بكونه انزياحا عن النمط المتواضع عليه.[1]

- مكونات التحليل الأسلوبي:

- ينطلق التحليل الأسلوبي من النص، دون أن يجول على شيء آخر خارجه، والعناصر التي تتكشف إثر التحليل تدور حول ثلاثة مستويات:[2]

1- المستوى الصوتي: و هو تتبع المراحل الصوتية كتردد أصوات معينة، واستخدام أنواع المقاطع الطويلة أو القصيرة وتوزيع البديعية كالجناس والسجع...

2- المستوى اللفظي: وهو دراسة الوحدات اللفظية والافرادية التي تميز عملا أدبيا عن آخر.

3- المستوى النحوي: و يتضمن دراسة التركيب النحوية التي يكون استعمالها وتوظيفها بارزا في العمل الأدبي.

- إن الجدل الدائر حول هذا المصطلح دليل على وجوده، وعلى تفرده في الدراسات النقدية، واهتمام العلماء به، وظهوره يدخل ضمن حركية نقدية تنشد بحث العمل الأدبي وكشف مكامن ضمن حديد علمية، وهذه التغيرات اللازمة لحدود المصطلح هي تعبير عن حياة هذا العلم كما عبر جورج مونييه: " الأسلوبية ساحرة ظن البعض أنها ماتت، تاريخها إذن هو تاريخ تغيراتها"[3].

---

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية ص103

[2] شايف عكاشة، نظرية الأدب، سلسلة الدروس في الآداب واللغات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزء1، ص99 – 100.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص180

الفصل الأول:

الاتجاه الأسلوبي وتشكيل النص الشعري الجزائري

المبحث الأول : الأسلوبية في النقد الجزائري المعاصر ونقادها:

- الاتجاه الأسلوبي في الجزائر:

إن بداية هذا الاتجاه النقدي كانت في الستينات هي البداية الحقيقية للنقد المنهجي في الجزائر، وا ٍن كتاب سعد الله والشاعر محمد العيد هو الباكورة الأولى للخطاب النقدي الجزائري الذي أخذ يتطور ويتجدد بعد الاستقلال (1962).

ولقد عرف النقد الجزائري حل مناهج التقدير بر صيد متباين، السياسي والنسقي فإن هذا النقد الألسني فقد برز منذ بداية الثمانينات إلى اليوم، ونحن هنا نركز على المنهج النقدي الأسلوبي وتطوره في الجزائر رغم أن هذا المصطلح لم يأخذ حقه من الخطاب النقدي الجزائري، فتبقى مجرد محاولات قليلة ومتواضعة ليس مثل البلدان العربية بسبب الظروف التي كانت تمر بها الجزائر بعد الاستقلال، وهذا الوعي كان بفضل بعض نقادنا الذين اجتهدوا وحاولوا التعريف بهذا العلم نظريا وتطبيقيا، وهذا بعد ظهور المناهج الجدائية (البنيوية وما بعدها) وهنا أخذ النقد يتجه اتجاها علمانيا قائما على التدقيق على المفاهيم ومحاولة تطبيقها على النصوص الأدبية.

وكان الباحث في المدونة النقدية الجزائرية يخذ كما من الدراسات التي اتخذت الأسلوبية منهجا لدراسة ومن أهم جهود نقادنا الجزائريين وأغزر نتاجا نقديا هو **الدكتور عبد المالك مرتاض** يعد باحثا وناقدا الذي وضع لمسات الأسلوبية[1] في الخطاب النقدي الجزائري، وتتجلى بشكل ظاهر في أحد فصول كتابه (الأمثال الشعبية الجزائرية) موسوم بـ (دراسة في أسلوبية الأمثال الشعبية الجزائرية)، عرض

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، دار البشائر للنشر والاتصال، وحدة الرغاية، الجزائر، ط، 2002، ص 148.

فيها باقتضاب، لمفهوم الأسلوبية وتاريخها ثم أردفها بجانب تطبيقي، وتعد هذه الدراسة أول عهد النقد الجزائري بالأسلوبية، فيما بدا لنا من خلال ما قام به عبد المالك مرتاض في تحليل الأسلوبي، وكان أشهدهم وعيا بإشكالية المصطلح، وأعظمهم تأثيرا في الخطاب النقدي العربي المعاصر، وكان أولهم ريادة للمناهج النقدية الحديثة.

كما قدم الأستاذ الشاعر "علي ملاحي" محاولة طيبة (عن شعرية السبعينات) نلمس خلالها بعض الملامح الأسلوبية في التجربة الشعرية الجزائرية خلال السبعينات (عبد العالي رزاقي، أحمد حمدي، عمر أزراج، سليمان جوادي، زينب الأعوج)، ولكنه واجهها بمعول معياري صارم، حيث حكم عليها_ في جملة ما أصدره من أحكام_ بأنها "تكشف عن عدم النضج في التعامل مع المفاهيم اللغوية تعاملا شعريا"، وأن "العلامة اللغوية البارزة في شعرية السبعينات هي هذا التكرار الخجول للمضامين"، وأنها تستهدف في كثير من ملامحها "تأسيس لغة أحادية إلحادية استفزازية مذكرة لكل المفاهيم والرؤى الاجتماعية الأخرى"، وما إليها من الأحكام المناهضة للأساس الوصفي للبحث الأسلوبي. [1]

يمكن الإشارة إلى كتاب (بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي) للأستاذ "عبد الحميد بوزوينة"، وهي دراسة تستأنس تنظيرات ليوسبينزر وجون كوهين ومارسيل كريسو وجورج مونان، فضلا عن المسدي وصلاح فضل وأحمد الشايب ...، تنقسم إلى خمسة فصول (الخصائص البنائية للمقالة، علاقة البني الإفرادية بالدلالة طبيعة البني التركيبية، الإيقاع الصوتي وتوظيفه الفني، الصورة جماليا ووظيفة).

[1] المرجع السابق، ص 148.

ومع أن الباحث يدير ظهره منذ البدء لثنائية (الشكل والمضمون) التي أكل عليها الدهر وشرب على حد تعبيره، إلا أن ذلك لم يمنعه –على غرار أية دراسة أسلوبية- من إثبات الموضوع في نصوص الإبراهيمي التي قسمها إلى: "مجموعات مقالية" تشمل كل مجموعة مجالا موضوعيا محددا (المجال السياسي، الإصلاحي، الديني، الاجتماعي، التاريخي) قبل أن ينتقل إلى دراسة بنية الأسلوب الإبراهيمي ضمن نماذج هذه المجالات، تحتل البنيوية النصيب المنهجي الأكبر في إطار هذه الدراسة الأسلوبية وتفيد الدراسة إفادة منهجية واضحة من كتابات د. عبد المالك مرتاض. [1] الذي أشرف عليها، تنعكس في تمثلها الكثير المصطلحات المرتاضية في السلم الصوتي، الوتد الكلامي بالنسبة للأفراد والبنية التركيبية... [2]

ومن أهم الملاحظات التي لاحظها عند المالك في الانزياح الأسلوبي في قصائد الخطيئة وكيف أنه جعل اسم الفاعل يمثل اسم المفعول في بيته المشهور للي هدا فيه الزير قان في قوله: دع المكارم لا ترحل لبغتها وافعه فإنك أنت الطاعم الكاسي.

_ يرى أن الشاعر قد اعتمد في الشطر الأول هجاء مفذعا باللغة المؤلوفة بين الناس فهو يشتم مهجوه الزيرقان، ويحذره من الطمع في الارتحال إلى طلب المكارم لأن المكارم ليست سوى للأكارم ولكن في شطر الثاني وجده قد خرج عن المألوف وانتهك النظام اللغوي فخرج عن الدلالة المعجمية في استعمالها المألوف، فخرج الحطيئة، (من الدلالة العامة للسان، ومما ألف الناس في الاستعمال المبتذل

[1] المرجع السابق، ص 149.

[2] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 149.

لمعاني اللغة المعجمية، إلى الدلالة الخاصة أو الحميمية حين جعل الحطيئة المهجو كأنه من كرمه وسخائه لم يزل يطعم الناس ويقريهم).

فقلب الدلالة الظاهرة تجعله معن اسم الفاعل يستحيل إلى اسم المفعول ... ولم يعد النحو إجراءاته المحدودة فتوقفت الوظيفة الإعرابية وتركت المكانة للانزياح الأسلوبي، فيصدم القارئ وكأن الشاعر لم يهج الزيرقان بل مدحه (فانتقل الكلام من نظام اللسان، فيصدم القارئ الصارم إلى نظام اللغة المفتوح ومن الدلالة المعجمية المتوازنة للغة، إلى دلالة الأدبية التي جعلت هذا الكلام لا يتفرد ولا يتعدد)، كما لم يعد للانزياح في الشعر الحديث قائما على مجرد قلب وظيفة الصيغ بل تعداه إلى توظيف الملفوظات الشخصية اللغة الشعرية محملة بهذه المجازات فيصنع لغة مختلفة كل الاختلافات عن لغة الشعر القديم وهذا ما حاول عبد المالك مرتاض تطبيعه،[1] وهذا ما أخذه من الأسلوبية متينة ومرتكزا محوريا لكم وافر من الكتابات الأسلوبية التي اتخذت من الأسلوبية الإنزياح تسمية لها موازية للأسلوبية الأدبية وهذا ما قام به أولاد "يسوسير" و"جون كوهن" و"جاكسون في الانزياح الأسلوبي. [2]

ويعد كذلك راد آخر جزائري في المجال الأسلوبي وهو "رابح بوحوش" وقد وسع في مجالات الانزياح، وكان قد انطلق من عبارة بيفون الشهيرة "الأسلوب هو الرجل ذاته" فيعد الانزياح أسلوبا فرديا من حيث هو عدول عن الاستخدام العادي

[1] عبد مالك مرتاص، نظرية البلاغة، ص 151.

[2] المرجع نفسه، ص 152.

فربطت الشعرية حينها (بحسن التصرف في اللغة) وقد أرجعها إلى المجاوزات التالية. [1]

- المجاوزة في البنية الإيقاعية: ويكون ذلك على مستوى الوزن والعروض والقافية: فمثلا لا يجوز حذف التفعيلة الأولى من البحر فيضطر إلى تسكينها على حسب رأي ناقدنا "رابح بوحوش" وقد يضطر إلى قطع همزة الوصل ويضيف أحيانا وحدات مورفولوجية من أجل تلبية رغباته الفنية وتحقيق مبدأ الملائمة بين الدال والمدلول، لأن (الشعرية العذبة في الطرح اللساني الحديث من هذا الماء والرونق تستمد ملاحتها ولطفها)، [2] أما القافية: قد جدد المجاوزة فيها من خلال التصرف والاختيار وهذا ما يكشف عن وا إحاطة الشاعر بصنعاتي الشعر والقافية ومثلها التشديد في غير موضعه أو تركه من حيث هو لازم وتخفيفه بمهموز ومده مقصورها فيتحول لممارسة في تشكيل اللغة.

- المدار الاختيار: هو صناعة شعرية يشترك فيها المتلقي بالكاتب في العملية الإبداعية وقدماهن ناقدنا القدماء (التوشيح) [3] تارة و(التسهيم) [4] تارة أخرى، فحين سماع (المتلقي الشطر الأول استخرج الشطر الآخر من غير أن يكون قد سمعه)، فيكشف المتلقي القافية ويسبق إليها وهو شاعر بمتعة وتلذذ وهو من محمود الصنعة[5] لأن خير الكلام ما دل بعضه على بعض على حد رأي نقادنا

---

[1] نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، ص 25.

[2] رابح بوحوش، الليسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 200.

[3] ابن رشيد قيرواني، العمدة، ج، ص 34.

[4] أبو طاهرين حيدر البغدادي، قانون البلاغة في نقد النثر، ص 101.

[5] قانون البلاغة، ص 101.

القدماء، وهي بعد من أبعاد المفاضلة التي تلجأ الشعراء إليها لتحقيق أغراضهم الفنية فحسن استخدام هذا الوجه البديعي يمكن المتلقي من استخراج القوافي.

كما كان الانزياح وجوه أخرى وطرائق كشف عنها "رابح بوحوش" منها: المجاوزة في البنية الموفولوجية: وهي ظاهرة أسلوبية تختص بثلاث وقائع لسانية هي: الإضافة، الحذف والتغيير كأن يضيف المبدع همزة أو إضافة الوحدة المورفولوجية للتعريف في مواضع التفكير أو بإضافة الأنف والأم مجاوزة وانزياحا ولذلك قيل (يجوز الشاعر ما لا يجوز لغيره)، أما الحذف فقد شبهه الجرجاني فهو: (مسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر)،[1] ولكشف أسراره على المتلقي التفاعل معه وإكمال الناقص من خلال التأويل باعتماده مفهومين البنية والبنية العميقة، حيث أن البنية السطحية يكون منها مواقع الحذف في الخطاب، ويضيف رابح بوحوش مجاوزة ثالثة تمثلت في:

- **المجاوزة بالتغيير:** و" هي ضرب من أضرب التصرف في نظام اللغة يصطنع لاستحداث الجديد وتوليد اللغة الشعرية الجديدة وفقا لما تتيحه الضرورة الشعرية"،[2] فيصرف الشاعر ما لا ينصرف أو منعه في غير المحضور أو توظيف المهمل أو العامي وقد طبقها كلها على أبيات البختري، كنماذج أسلوبية مارس الشاعر من خلالها الفعل الشعري واللغة ليحدث الخطاب المثير، المتمرد قصد توليد الدلالات، فتتولد عناصر الدهشة لدى المتلقي وإشراكه في فك رموز الصياغة اللغوية الجديدة ومن ثمة احتضان الخطاب والتفاعل معه، ولقد خصص بوحوش فصلا خامسا بين من خلاله شعرية الانزياح في الأنظمة اللغوية.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإنجاز، ص 112.

[2] رابح بوحوش، الليسانيات على الخطاب الشعري، ص 213.

ولعل أبرز ما ستوقف ناقدنا في شعر أبي الوليد الانزياح الأسلوبي الاستفهامي والمتفق عليه أن الاستفهام هو (السؤال عن حقيقة أمر أو عمل ويتعلق إما بالمسند وا ٍما بالإسناد ومواد تعلق بهذا أم بذاك دائما يكون بإحدى أدوات الاستفهام وهي الهمزة بأم، هل، أي، كم، كيف، متى... وغيرها)،[1] ولكن قد أخرج من معناه الأصلي هذا بفعل الانزياح لتحقيق أعراض أخرى منها: التقرير أو الإنكار أو تعجب وهذا ما قام به رابح بوحوش في تبيان هذا الانزياح اللغوي، وقد قام بدراسة هذه الأعمال الأدبية دراسة أسلوبية وتحليل النصوص عنده عبر هذه المجاوزات اللغوية بالانزياح الأسلوبي.

وكذلك تشير إلى دراسة أخرى هي (البنية اللغوية لبردة البوصيري) للأستاذ رابح بوحوش، وهي دراسة تسعى "إلى إبراز الظواهر اللغوية والأسلوبية التي تميز البردة ..."، وفي التميز الأسلوبي مركز ثقل الأسلوبية، ويؤكد الباحث ثانيا أن "اتجاه في البحث لغوي أسلوبي" يتم كل ذلك عبر ثلاثة فصول (البنية الصوتية، البنية الصرفية، البنية النحوية).[2]

وهنا نرى أن هذا الدارس رابح بوحوش قد قدم قدرا كبيرا من تحليلات في اتجاهه الأسلوبي واجتهد فيه ووسع تطبيقاته اللغوية المتميزة وكشف عن هذه الانزياحات.

وكذلك نذهب على الصعيد الأكاديمي وا ٍذا ما تجاوزنا البحث النظري القيم الذي قدمته الأستاذة آمنة علواش في خصوص المقاربة بين حاضر الأسلوبية

[1] عبد العزيز ياسين، الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية، ص 203.

[2] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 148.

الغربية غابرها العربي (البلاغة القديمة) عبد القاهر الجرجاني، فهذا ما تطرقت إليه الباحثة الجزائرية في هذا الاتجاه للأسلوبية وعملها النظري الذي قامت به. [1]

ويعد أهم رائد جزائري مهم مثله مثل "عبد المالك مرتاض" و"رابح بوحوش" و"نور الدين السد" في الدراسة الأسلوبية، ولقد ميز بين أربعة اتجاهات أسلوبية هي: الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية النفسية، الأسلوبية البنيوية والأسلوبية الإحصائية، وقد اقترح "نور الدين السد" اسم السيميائية الأسلوب كمصطلح جديد للأسلوبية التكاملية مركبة حيث يقول: (... إننا نقترح المنهج السيميائي الأسلوبي وسيلة علمية ومنظومة تحليلية ومعرفية متمكنة من آلياتها الإجرائية لتفكيك مكونات الخطاب وتحليل بناه السطحية والعميقة وتحديد وظائفه وأبعاده ورؤاه.[2]

ولقد اهتم كذلك بفاعلية القراءة الأسلوبية مما يجعل هذا مهمة الأسلوب فكانت الأسلوبية الوجه الجمالي للألسنية إنها تبحث عن الخصائص التعبيرية والشعرية التي يترسلها الخطاب الأدبي وترتدي طابعا علميا تقريريا لوصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي،[3] فإن سمة الأسلوبية هو المثير الأسلوبي الذي يحققه عنصر الغرابة وهذا يجعل القارئ يفرح لقراءة النص من خلال تلك المثيرات الأسلوبية الغريبة سواء دلاليا أو تركيبيا، وهذا ما يعطي لنص أدبيته وشعريته التي لخصها لنا نور الدين السد.

---

[1] المرجع نفسه، ص 150.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص 42.

[3] المرجع نفسه، ج1، ص 16.

ولقد قام كذلك بتمييز أربعة اتجاهات للأسلوبية التي درسها الغرب وأخرج كذلك بما يسمى بسيميائية الأسلوب أي الدال والمدلول أو علامات عن طريق تحليل النص السطحية والعميقة.

_ ويمكن أن نضيف في الأخير إلى هذه الدراسات المحدودة، كتاب (البنية السردية في القصص القرآني) للأستاذ طول محمد الذي خص أسلوب السرد القرآني بدراسة أسلوبية مستفيضة، وثيقة الصلة بعلمي البلاغة والنحو، كشأن الدراسة السابقة. [1]

وهنا نستنتج أن الأسلوبية في الجزائر وجدت اهتمامات ودراسات من جانب التطبيقي أو النظري من طرف نقادنا منهم: عبد المالك مرتاض مرورا برابح بوحوش، ونور الدين السد وعلي ملاحي، ومحاولات أكاديمية مثل الأستاذة آمنة علواش رغم أن الأسلوبية في الخطاب الجزائري كانت محدودة من طرف نقدنا لكن هذا لا يعني أنهم لم يقوموا بجهد بل أعمالهم هي النذل على تحليلهم الأسلوبي مثلها المناهج الأخرى، وهذا راجع إلى احتكاكهم بالنقاد العرب مثل: عبد السلام المسدي التونسي في مثل كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، و"أحمد الشايب" الذي يعد أهم شخص الذي مهد لدراسة الأسلوبية، فإن الأسلوبية في الخطاب النقدي الجزائري رغم هذه المحاولات تعد لمسات للأسلوبية التي قام بها نقادنا وتبيان سمتها في دراستهم، وهي تعد من المناهج اللسانية التي تطبق على النصوص الأدبية، والأسلوب فهو لساني فعلي للبني والقوانين اللسانية.

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 150.

المبحث الثاني: التشكيل الأسلوبي للنص الجزائري المعاصر في فترة السبعينات:

رأينا أن النص الشعري في مرحلة السبعينيات تأثر بشكل كبير بالإيديولوجية الاشتراكية هذا من حيث المضامين والدلالة العامة أما من حيث البناء فقد اتخذ النص السبعيني الشكل الحر أساسا للبناء، لكن رغم حرية التشكيل الشعري الجديد نجد أن غلبة السيطرة الأيديولوجية جعلت من البناء اللغوي والتركيبي يعاني تفككا حادا كما أن الإيقاع لم يثبت على حال مما ولد فوضى في هذا النص ومن خلال عدد من النماذج سنحاول تتبع التشكيل اللغوي لهذا النص للكشف عن مظهره الأسلوبي المتفرد.

1- المستوى الصوتي في النص الشعري لفترة السبعينيات:

خلال المستوى الصوتي نتعرض لشكلين متمايزين من الإيقاع الموسيقي؛ الأول داخلي ويخضع للتقطيع المزدوج حسب تقطيع لندريه مارتينيه[1]، أي إلى فونيمات ومورفيمات، أما النوع الثاني من الإيقاع الموسيقى فهو الموسيقى الخارجية التي سنحدد فيها بنية التفعيلات المكونة للقصيدة، وسنختار نماذج وعينات محددة تمثل شعرية السبعينات، وننطلق بأسطر من نص للشاعر مصطفى محمد الغماري وهو جزء من قصيدة "الصوت والصدى" من ديوانه.

[1] ينظر أحمد مؤمن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط2، 2005 ص151

مقاطع من ديوان الرفض:

يرفض أن تمارس العهارة

باسم الحضارة

يرفض أن تمارس الطهارة

في محفل التتويج والترويج للأمير والإمارة![1]

1- الموسيقى الداخلية :

- مستوى الفونيمات : بعد رصد فونيمات النص، نجد أن عددها 76 فونيما منها 10 حركات و66 صامت وهي موضحة في الجدول التالي:

												ى	ا	و
												04	06	00
ص	ش	س	ز	ر	ذ	د	خ	ح	ج	ث	ت	ب	أ	
00	00	03	00	10	00	00	00	02	02	00	09	01	05	
ه	غ	ع	ي	ض	ظ	ط	و	ن	م	ل	ك	ق	ف	
02	00	01	02	03	00	01	04	02	06	09	00	00	04	

- بعد إحصاء الفونيمات التي يقدر عددها ب 76 فونيما، نبدأ بتصنيفها من حيث الصفات التي لها ضد و نلخص ما قمنا به في الجدول التالي:[2]

[1] مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، دط، ص33

[2] أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر دمشق، سوريا، ودار الفكر المعاصر ، بيروت لبنان، ص81

صفات الأصوات التي لها ضد وهي متعاقبة حسب ضدها	عددها في القصيدة	نسبتها إلى جميع الفونيمات
1- الأصوات المجهورة: ا، و، ى ، أ، ب، ج	55	%72,36
2- الأصوات المهموسة: حثه شخص فسكت+ق+ط	21	%27,63
1- الأصوات الشديدة: أجدت طبقك+ض	21	%27,63
2- الأصوات الرخوة، الاحتكاكية: وهي غير الشديدة	55	%72,36

التعليق :

من خلال الجدول نلاحظ غلبه فونيمات ذات صفات محددة على البقية، فالمجهورة أكثر من المهموسة حيث تجاوزت نسبتها 72 % وهذا يعكس الرغبة في الجهر بالقول فالشاعر رافض من البداية ومصرح برفضه، حيث كرر الفعل يرفض مرتين وهو فعل يحمل ثلثين من حروفه مجهورة، وفي مقابل ذلك نلاحظ نسبة الهمس بسيطة إذ لا تتجاوز الثلث وهذا يجعل من النص أكثر حركية وبعيدا عن السكون، أما بالنسبة لثنائية الشدة والرخاوة فنلاحظ أنها تتمظهر بشكل ملفت مشابهة ثنائية الجهر والهمس، فالفونيمات الشديدة تلتقي مع نسبة الفونيمات المهموسة بشكل متطابق بنسبة 27.63% بينما تتطابق نسبة الفونيمات الرخوة الاحتكاكية مع نسبة الفونيمات المجهورة بنسبة 72.36 % لكل منهما وهذا التوافق يعكس علاقة دقيقة بين الثنائيتين فالشديدة الانفجارية تلتقي مع المهموسة

، وهذا يحدث اتزانا في حركة الصوت، أما المجهورة تلتقي مع الرخوة وهذا طبيعي فالاحتكاك يفترض الجهر لأن الصون يحدث له اضطراب في خروجه بعد احتكاكه بأحد أعضاء جهاز النطق، وانطلاقا من غلبة الجهر والاحتكاك في الصوت تنعكس رغبة الشاعر في الجهر والصدح بشعره وقضيته وهذا ليس غريبا على هذه المرحلة الشعرية من الشعر الجزائري التي رفض فيها الشعراء التقيد بماضيهم وقرروا الخوض في تجارب جديدة ثورية بشكل كلي، ولعل الاندفاع الكبير للشعراء هو ما جعل نصهم قاصرا فنيا في هذه الفترة.

مستوى المورفيمات : بعد رصد مورفيمات الأسطر الشعرية، نلاحظ غلبة الأسماء عن الأفعال ويمكن تلخيص النتائج في الجدول التالي:[1]

الأسماء	الأفعال	أدوات التعريف	حروف الجر
09	04	07	03

التعليق : النص يعج بالأسماء مقارنة بالأفعال ولكن رغم ذلك نجد هذه الأسماء تابعة اللأفعال في حركتها وهذا يعكس الغليان الداخلي للنص فهو لا يسكن في سطر حتى ينتفض في الآخر حيث ينطلق بالرفض وبه يختتم وهذا يمدنا بملامح ثورية للنص الشعري السبعيني على مستوى اختيار المورفيمات.

الموسيقى الخارجية : ندرس فيها تفعيلات القصيدة وقوافيها .

[1] المرجع السابق ص81

وزن القصيدة :

يرفض أن تمارس العهارة :

اه االاه اه اه اه اه

فاعلاتن متفعلن متفعلن

باسم الحضاره!

اه اه اه اه

مستفعلن مس

يرفض أن تمارس الطهارة

اه االاه اه اه اه اه

فاعلاتن متفعلن متفعلن

في محفل التتويج والترويج للأمير والإمارة!

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن[1]

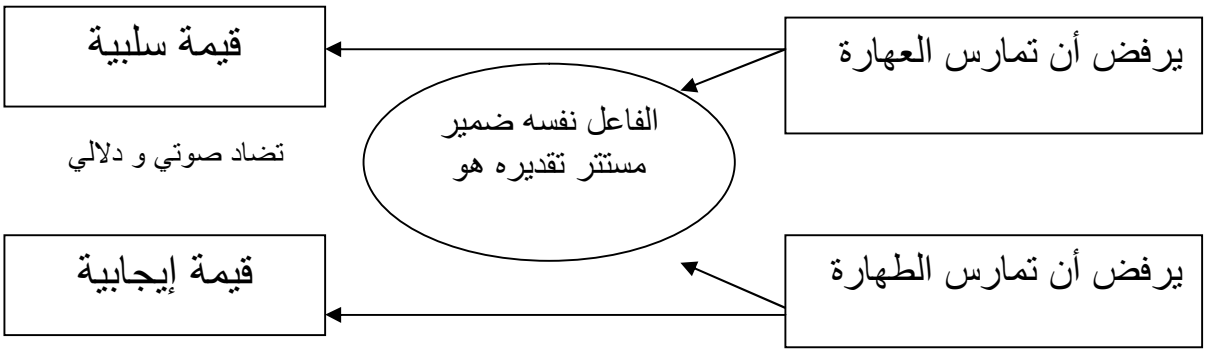
بعد تقطيع القصيدة نجد تفعيلاتها تتأرجح بين الرجز (مستفعلن) والرمل (فاعلاتن) وهذا يعكس عدم التزام الشاعر بتفعيلات حرة محددة وهذا عنوان تمرده الذي يعكس شعرية هذه الفترة على المستوى الإيقاعي، رغم أنه التزم بالشكل الشجري الحر الذي يوحي باختلاف في الدفقات الشعرية من سطر الأخر.

[1] محمود جاد الرب، علم اللغة نشأته وتطوره، دار المعارف القاهرة ط1، 1985. ص102

2- المستوى التركيبي:

أ- نوعية الجمل :

نلاحظ أن هذه الأسطر عبارة عن جملتين شعريتين متتابعتين وكلاهما فعلية، وهذا يقدم دليلا على الحركة التي نلمسها في النص الذي ينطلق بالرفض ويختتم به، كما نلاحظ أن الجمل مركبة فهي تحوي أكثر من فعل؛ أي كل جملة شعرية تحوي جملتين بسيطتين مترابطتين ومختلفتين في التر كيب في الوقت ذاته فالأولى نلاحظ عليها غياب الفاعل (الضمير هو) وحضور المفعول به وهو المصدر المؤول (أن تمارس) بينما الثانية يحضر نائب الفاعل وهو (العمارة-الطهارة) الذي يحتل موقع الفاعل، وما اختفاؤه في الجملة الأولى إلا للعلم به ولأنه حاضر في ذهن الشاعر لكونه ذاته، أما في الثانية فقد حذف الفاعل تماما (قد يكون الفاعل هو الإنسان - العربي...) وناب عنه المفعول به (العمارة - الطهارة) وهذا لأهميته ورغبة الشاعر في إبرازه للمتلقي كما أن تقابل نائبي الفاعل الصوتية والمعنوية في الجملتين جاء بها الشاعر لزيادة الإيقاع الداخلي بروزا مما يضمن تمرير نصه للمتلقي في صورة تضاد دلالي حاد، لهذا ركز على إبراز نائبي الفاعل وحذف الفاعل وهو مشترك بين الجملتين، وهذا يزيد النص تقابلا مما يولد إيقاعا داخليا بارزا، فلو أردنا تمثيل حركة الإيقاع التركيبي بهذا الشكل لوجدناها كالتالي:



ب- علاقات الحضور والغياب :

ندرس في هذا الجانب من العلاقات التركيبية، ما يعرف بالعلاقات التركيبية والترابطية عند سوسير وهي ثنائية التحليل اللغوي ، وعليه نقسم هذا الجانب إلى قسمين :[1]

1-العلاقات التركيبية الحضورية :

وهي ما تجمع المورفيمات على المستوى الأفقي الخطي فتربط كل مورفيم بما قبله وما بعده، وهي علاقات حضورية على المستوى الكلامي الفعلي، فيبرز لنا بذلك اختيار الشاعر وجماليته وهو ملمح أسلوبي مهم يعكس طبيعة التدفق الشعري لديه، كما يربطنا تتبع العلاقات على المستوى التركيبي بالأصول التي دفعت الشاعر لهذا التأليف، وطبيعة توفيقه بين مختلف المورفيمات، ففي قوله مثلا "يرفض أن تمارس الطهارة" يظهر جليا غياب الفاعل وحضور المفعول وهو مصدر مؤول وهذا يجعل من التركيب يتجاوز البعد البسيط للتراكيب النحوية إلى البعد المركب وهو ما يدفع المتلقي لتجاوز السطح للعمق فيركب بين تركيبين للوصول للدلالة.

[1] ينظر محمود جاد الرب، علم اللغة نشأته وتطوره، دار المعارف القاهرة ط1، 1985، ص 102.

2-العلاقات الترابطية (الغيابية) :

هي ما يجمع المورفيمات الحاضرة بالغائبة والتي يمكن للشاعر تصورها واستحضارها لحظة نطقه بالمورفيمات الحاضرة، وتأخذ هذه المورفيمات الغائبة أشكالا عدة حسب طبيعة العلاقة التي تجمعها بالمورفيمات الحاضرة، التي قد تكون علاقات صرفية أو استبدالية أو غيرها، وسنقتصر في تمثيلنا على ثلاثة أنواع منها :[1]

العلاقات الترابطية الناجمة عن السياق :

وهي ما يمكن تتبعه عبر السياقات المختلفة التي يرد فيها المورفيم، مثل مورفيم الحضارة فهو يختلف من سياق لغوي لآخر ويحمل دراجات متفاوتة ومختلفة من الشحنة العاطفية حسب السياق الذي يرد فيه، وعليه فهو يستحضر من الذهن غيابيا مختلف السياقات التي يمكن أن يرد فيها، كالتطور الحضاري، والتقدم والمدنية والمادية وغيرها... وتختلف العلاقات الترابطية الناجمة على السياق اختلاف السياق نفسه حسب الزاوية التي نقرأ منها، أما ما تمنحنا إياه فهي تمكننا من التعرف على السياقات التي قد يستحضرها الشاعر أثناء إنتاجه.

- العلاقات الترابطية الناجمة عن المشابهة الصرفية :

وهي ما تجمع المورفيم الحاضر بالمورفيمات الغائبة والتي تشابهه صرفيا، مثل قوله: طهارة، فهذا المورفيم يستحضر ما يشابهه صرفيا مثل: عمارة، عهارة، مرارة... ومن شأن هذا التتبع أن يوصلنا لمختلف الإمكانات المتاحة للشاعر في الاختيار.

- العلاقات الترابطية الاستبدالية :

[1] محمود مفتاح، دينامية النص،(تنظير وانجاز)، ط2، 1990، المركز الثقافي العربي، المغرب ص72

وهي ما تمكننا من طرح أي مورفيمي القصيدة وا إسقاطه وا إبداله بمورفيم آخر لا يشترط فيه إلا الموافقة النحوية، مثال ذلك في قوله : " يرفض أن تمارس الطهارة" فلفظ الطهارة يمكن أن تسقط وينوب عنها استبداليا ألفاظ أخرى يبقى معها التركيب نحويا سليما مثل الأعمال، الخيانة، السياسة.... وتقدم هذه الألفاظ الإمكانات النحوية المتاحة للشاعر في اختياره.

ولكن رغم قدرة العلاقات الترابطية على الكشف على الإمكانات المتاحة للشاعر فهي لا تقدم التفسير الدقيق للاختيار لأنها غير خاضعة لقانون محدد ولا يمكن معها الوصول لنتائج دقيقة، إلا في بعض الأسطر المختارة بعناية من كل نص.

ج- نظام الصور في القصيدة :

في هذه الأسطر لا نلاحظ توظيفا كثيفا للصور بشكلها البلاغي القديم كالتشبيه والاستعارة بل نلاحظ توظيف صور أعمق كالرمز في قوله باسم الحضارة، فالحضارة رمز للمدنية والمادية البحتة وهذا ما رسم ملامح خاصة لهذه القطعة من نص أحمد حمدي. وهذا يقدم عينة عن نصوص هذه الفترة التي اختارت الرمز باعتباره أفضل ما يولد الصور العميقة وتخلت عن النظام التصويري التقليدي إلا ما جاء عرضا.

3 - المستوى الدلالي:

3-1-المعنى العام للقصيدة :

من خلال هذه المقطوعة يظهر أن الشاعر يجابه الحضارة بمدنيتها الزائفة وطبقيتها المقيتة فهو من البدء يرفض أن يخدع الإنسان فيرفض أن تمارس العهارة وهي عصيان باسم الحضارة، أي يرفض إخفاء القيم السلبية في الإيجابية وهذا يجعلنا أمام نص إيديولوجي بامتياز فالمدينة ونظامها والحضارة ومآسيها من مؤرقات الشاعر.[1]

3-2-دلالة العنوان :

يمنحنا العنوان في أغلب الأحيان أدوات أولى لتفكيك النص وفهمه والحكم على طبيعة بنائه، فيقدم بحضوره مساعدة لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه واستعصى، فهو المحور الذي يتوالد على الدوام ويعيد إنتاج نفسه و عنوان القصيدة **الصوت والصدى** ينطلق من الجهر بالمشكل وما يتبع ذلك من أثر فالصدى هو ترجيع الصوت وما يقدمه من تكرار له، وكأن الشاعر يريد القول وتكراره لتأكيد ما يريد فالصراع بين القيم السلبية والإيجابية في النص يظهر بداية من العنوان الذي يقدم ثنائية الصوت والصدى الفعل وردة الفعل وهي ذاتها الثنائية التي يقوم عليها النص.

3-3- الحقول الدلالية في النص:

من خلال هذه القطعة نلاحظ وجود حقل القيم مثل الطهارة- العهارة وهو الحقل الذي يحمل القيم المتعارضة وهو ينطلق من العنوان. ويعد حقل القيم أكثر الحقول ظهورا في شعرية هذه الفترة التي دافعت على أفكار اشتراكية فغلبت

[1] محمود مفتاح، دينامية النص،(تنظير وانجاز)، ط2، 1990، المركز الثقافي العربي، المغرب ص72

الموضوعات المشبعة بالقيم على أي بناء فني للنص وهذا ما جعل حقل القيم يطغى على بقية الحقول.[1]

- معادلة بويزمان وتطبيقها على النص:

نلخص المعادلة ببساطة في نسبة عدد الأفعال إلى الصفات داخل أي النص، وبالطبع هناك شروط محددة لاختيار الأفعال والصفات المطلوبة في النص، حيث نتجنب الأفعال الجامدة، والأفعال الناقصة و أفعال المقاربة و الشروع. وبعد إحصاء الأفعال والصفات في الأسطر المعروضة نجدها ممثلة كالتالي :

	العدد
الأفعال	4 أفعال
الصفات	واحد
نسبة الأفعال إلى الصفات	04

من خلال هذه النسبة فالنص شعري أكثر كما أنه أنثوي الطابع بسبب حركيته المتأتية من الحضور الفعلي مقارنة بحضور الصفات.

مما تقدم يمكننا أن نجمل القول في تقديرنا لملامح هذا النص الأسلوبية فهو متفرد من حيث اختيار المورفيمات وكذا التركيب والموسيقى، كما أنه يمتاز على المستوى الدلالي بمعالجة موضوع متعلق بالإيديولوجية الاشتراكية وهذا ليس غريبا على شعرية مرحلة السبعينيات.

[1] سعد مصلوح، دراسة لغوية إحصائية، ط3، 2002، علم الكتب، مصر، ص74

المبحث الثالث : التعريف بأعلام النقد الجزائري المعاصر:

- عبد المالك مرتاض:

ولد عبد المالك مرتاض في 10 جانفي 1935 ببلدية مسيردة بولاية تلمسان الكائنة في الغرب الجزائري، وفيها نشأ وترعرع، وحفظ القرآن الكريم في كتاب والده، الذي كان فقيه القرية، مما يسر له فرصة الاطلاع على كثير من الكتب التراثية القديمة، حيث قرآ المتون والدية ابن مالك والأجرومية والشيخ الخليل والمرشد ...، وكان إلى جانب ذلك يرعى الماعز والشياه، بعد أن ألم بالعلوم الأولية النقلية بقرية مجيعة يمم شطر فرنسا سنة 1953 لأجل العمل بها، حيث انخرط في معامل لاستوري (المتخصصة في سهر معدن التوتيلو) بالشمال الفرنسي، وبعد ستة أشهر هناك عاد في ديسمبر 1954 إلى قريته "مسيردة" التي تركها جميلة وهادئة، فألقاها كمقبرة حزينة لم يلبث فيها إلا أياما قلائل، شد الرحال إلى مدينة قسنطينة قصد الالتحاق بمعهد عبد الحميد بن باديس (الذي كان الأديب الشهيد أحمد رضا حوحو مديرا له)، حيث تتلمذ –مليلة خمسة أشهر على أيدي عبد الرحمان شيبان، أحمد بن ذياب، على ساسي...

وحين أغلق المعهد وضع عمامة على رأسه وارتدى سروالا جزائريا كي ينجو من شر الفرنسيين ورجع إلى البيت، وفي سنة 1955 ذهب إلى مدينة فاس المغربية قصد متابعة دراسته في جامعة القرويين ولكنه أصيب بمرض خطير (مرض السل) كاد يودي بحياته، فلم يدرس بها إلا أسبوعا واحدا.

بعدما عين مدرسا للغة العربية في إحدى المداري الابتدائية بمدينة "أخضير" المغربية حتى سنة 1960، حيث نال الشهادة الثانوية التي أتاحت له الانتظام في جامعة الرباط (كلية الآداب)، وبعد سنة سجل بموازاة دراسته النظامية في المدرسة العليا للأساتذة حيث تخرج سنة 1963 بدبلوم وشهادة الليسانس في الآداب. [1]

أهم مؤلفاته:

1) (القصة في الأدب العربي القديم)، هو فاتحة نتاجه وباكورة مؤلفاته، نشرته دار ومكتبة الشركة الجزائرية سنة 1968.

2) (نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر) صدر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1971، ثم أعادت طبعة سنة 1983.

3) (فن المقامات في الأدب العربي)، صدرت في طبعته الأولى عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1980، أما طبعته الثانية فقد صدرت عن المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر سنة 1988.

4) (الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر)، نشره اتحاد الكتاب العرب بدمشق سنة 1981، ثم أعادت نشره دار بيروت وديوان المطبوعات الجامعية سنة 1982.

5) (الألغاز الشعبية الجزائرية)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1982.

6) (الأمثال الشعبية الجزائرية)، صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1982.

---

[1] يوسف وغليسي، إشكاليات المنهج والمصطلح في نظرية عبد المالك مرتاض النقدية، مخطوط ماجيستر، جامعة عنابة، 1995.

7) (بنية الخطاب الشعري)، صدر عن دار الحداثة بيروت سنة 1986، ثم أعاد ديوان المطبوعات الجامعية نشره سنة 1991.

8) (القصة الجزائرية المعاصرة)، صدر عن المؤسسة الوطنية للكتاب سنة 1990 وا ٍضافة إلى مؤلفاته، يوجد أعمال إبداعية أبدع فيها عبد المالك مرتاض وهي:

(دماء ودموع)، رواية كتبها بالمغرب سنة 1963، ونشرها مسلسلة بجريدة الجمهورية (وهران) عبر 84 حلقة من نوفمبر 1977 إلى 26 فيفري 1978.

(تارونوز)، رواية كتبها سنة 1964، ونشرتها دال الهلال بالقاهرة سنة 1975.

(الخنازير)، رواية صدرت عن مؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر سنة 1985.

(حيزية)، رواية نشرت مسلسلة بجريدة (الشعب)، عبر 15 حلقة، من العدد 7539 في (20-01-1988) إلى العدد 7623 في (27-04-1988) أسبوعيا. [1]

وكذلك عين أستاذا بثانوية مولاي يوسف بالرباط، ولكنه اعتذر والتحق بالجزائر ليعين مستشارا تربويا بمدينة وهران، وظل كذلك زهاء شهرين فقط، ليلتحق بثانوية ابن باديس (بوهران) حيث ظل أستاذا ثانويا حى سنة 1970.

في 70 مارس 1970 أحرز شهادة دكتوراه الحلقة الثالثة (ماجيستر)، من كلية الآداب بجامعة الجزائر عن بحث بعنوان: (فن المقامات في الأدب العربي)، بإشراف الدكتور إحسان النص.

[1] مرتاض، في نظرية الرواية، ص 331.

وفي يونيو 1983 أحرز شهادة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة السربوية بباريس، عن أطروحة بعنوان: (عنون النثر الأدبي بالجزائر)، أشرف عليها المستشرق الفرنسي أندري ميكال وفي سنة 1986 رقي إلى درجة أستاذ كرسي (بروفيسور)، نهض بتدريس جملة من مقاييس في معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران، كالآداب "الجاهلي والآداب العباسي، والأدب المقارن والأدب الشعبي والأدب الجزائري والسينميئات وتحليل الخطاب والمناج، تقلد كثيرا من المناصب العلمية والثقافية، منها: رئيس فرع اتحاد الكتاب الجزائريين (1975)، نائب عميد جامعة وهران (1980)، أمين وطني مكلف بشؤون الكتاب الجزائري (1984) وغيرها من المناصب، وشارك في عشرات الملتقيات الأدبية والمهرجانات الثقافية الوطنية والدولية نشر دراساته في أشر المجلات العربية مثل: (الثقافة) الجزائرية، (فصول) المصرية، (المنهل) و (الفيصل) و (قوافل) و (علامات) السعودية.

ب) آثاره:

"تتميز كتابات عبد المالك مرتاض بالغزارة الكمية والروح الموسوعية، إذ تتوزع على أقاليم ثقافية شتى كالرواية والقصة والشعر والنقد والتاريج والتراث الشعبي، حتى ليمكننا القول إنه من أغزر كتاب الجزائر (قديما وحديثا) تأليفا وأكثرهم تنوعا وثراء".[1]

[1] المرجع السابق، ص 325.

أبو القاسم سعد الله:

ناقد وشاعر ومؤرخ ولد سنة 1930 في (قمار) بوادي سوف، جنوب الجزائر وبها حفظ القرآن الكريم، التحق بجامع الزيتونة في تونس سنة 1947 حيث تحصل على شهادة الأهلية سنة 1951 وعلى التحصيل سنة 1954، علم في مدرسة "الثبات" بالحراش سنة 1954، وفي مدرسة "التعذيب" بالعين الباردة سنة 1955.

ثم التحق بكلية دار العلوم (جامعة القاهرة) في أكتوبر سنة 1955، تحت ستار السفر إلى الحج، وتحصيل منها على الشهادة الليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية سنة 1959، وبعدها سجل رسالة ماجيستر هناك حول شعر محمد العيد آل خليفة أشرف عليها الدكتور عمر الدسوقي، ولكنه لم يناقشها، بل التحق بأمريكا في أواخر سنة 1960 للدراسة في جامعة ميسوتا بقسم التاريخ والعلوم السياسية سنة 1962، وعلى الدكتوراه في التخصص نفسه سنة 1965، اشتغل أستاذا في قسم التاريخ بجامعة الجزائر ثم انتقل في السنوات الأخيرة للعمل بإحدى الجامعات الأردنية عين عضو مراسلا في مجمع اللغة العربية بدمشق سنة 1962[1].

[1] نماذج من الشعر الجزائري المعاصر (الجزء 1)، منشورات مجلة آمال، د. ت، ص 175.

مؤلفاته:

أ- في الإبداع والنقد:

1) النصر للجزائر (شعر)، ط.1، دار الفكر، القاهرة 1957، ط.2، منشورات مجلة آمال الجزائر 1984.

2) ثائر وحب (شعر)، ط1، دار الآداب، بيروت، 1967، ط2، 1977.

3) الزمن والأخضر (ديوان سعد الله)، م و ك، الجزائر، 1985.

4) سعفة خضراء (مجموعة قصصية)، م و ك، الجزائر، 1986.

5) محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1960، ط2، 1976.

ب- في الدراسات التاريخية والبحوث والترجمات والتحقيقات:

_ محمد الشاذلي القسنطيني، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1874.

_ المفتي الجزائري ابن العنابي رائد التحديد الإسلامي، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1977.

_ حكاية العشاق في الحب والاشتياق (تقديم وتحقيق)، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1977.

_ تاريخ الجزائر الثقافي (جزءان)، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1981.

_ وحلة ابن حمادوش الجزائري (تقديم وتحقيق وتعليق)، م. و. ك، الجزائر، 1983. [1]

[1] المرجع السابق، ص 175.

- محمد مصايف:

ولد في مغنية بالغرب الجزائري سنة 1923، حفظ القرآن الكريم في صباه بكتاب (أولاد العباس)ثم تتلمذ في مدر سة التربية والتعليم التابعة لجمعية العلماء المسلمين بمدينة مغنية طيلة ثلاثة سنوات (1943-1946)، ثم واصل دراسته في جامع القرويين بفاس ما بين (1946-1949)، وحين اضطهده الاستعمار الفرنسي بعد انتسابه إلى حزب الشعب الجزائري سافر إلى تونس ليلتحق بجامع الزيتونة، حيث ظل إلى أواخر سنة 1951، ثم عاد إلى الجزائر ليشرف على إدارة مدرسة حرة بمغنية (مدرسة التقدم)، ألقي عليه القبض بعد اندلاع ثورة نوفمبر 1954، وأطلق سراحه بعد أشهر قليلة بعدها هاجر إلى فرنسا حيث ظل موزعا بين العمل والدراسة والنضال السري إلى أن استقلت الجزائر، بعد عودته إلى بلاده انتسب إلى جامعة الجزائر سنة 1965 أحرز دكتوراه الحلقة الثالثة من جامعة الجزائر سنة 1972 عن رسالة بعنوان: "جماعة الديوان في النقد) أشرف عليها الدكتور محمود الربيعي، كما أحرز دكتوراه الدولة من جامعة القاهرة في جويلية 1976 عن أطروحة بعنوان: "النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي" أشرفت عليها الدكتورة سهير العلماوي، ثم عاد إلى الجزائر ليلتحق بمعهد اللغة والأدب العربي أستاذ المقياس النقد الأدبي الحديث والمعاصر، وأصبح مديرا له ما بين (1984-1986)، كان يكتب باستمرار في الصحافة الوطنية وبخاصة جريدة "الشعب"، كما كان يعد برنامجا إذاعيا أسبوعيا بعنوان: (الصحافة الأدبية في أسبوع)، وافته المنية في 20 جانفي 1987. [1]

[1] محمد سارين النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند محمد مصايف، مخطوط ماجيستر، معهد اللغة العربية والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1992-1993.

- من مؤلفاته:

1_ في الثورة والتعريب، نشرته الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1973، ط2، 1981.

2_ فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، نشرته الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1974، ط2.

3_ جماعة الديوان في النقد، نشرته مطبعة البحث، ط1، 1974، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982.

4_ النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، نشرته الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1979، ط2، 1984,

5_ النثر الجزائري الحديث، نشرته المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983.

6_ المؤامرة (رواية)، نشرتها المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983.

وهذه أهم المؤلفات التي قام بها محمد مصايف في النقد والأدب والرواية، وهو أهم النقاد الجزائريين.

- صالح خرفي:

يعد كذلك من أهم رواد الأدب والنقد الجزائري الحديث والمعاصر الذي ولد في القرارة (ولاية غرداية) بالجنوب الجزائري سنة 1930، التحق بإحدى مدارس جمعية العلماء المسلمين (مدرسة التربية والتعليم ببانتة) سنة 1938، ثم استكمل دراسته الابتدائية في مدرسة الحياة بالقرارة.

استكمل حفظ القرآن الكريم سنة 1946، كما استكمل دراسته الثانوية في معهد الحياة بالقرارة في سنة 1953، التحق بجامع الزيتونة والمدرسة الخلدونية بتونس، وفي سنة 1957 التحق بقسم اللغة العربية بكلية الآداب (جامعة القاهرة) بتقدير ممتاز عن رسالة بعنوان: (شعر المقاومة الجزائرية 1830-1930) سنة 1966.

كما أحرز درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى من الجامعة نفسها سنة 1970، عن أطروحة بعنوان: "الشعر الجزائري الحديث"، هو عضو مؤسسة لاتحاد الكتاب الجزائريين سنة 1964 وعضو مراسل في (مجمع اللغة العربية بدمشق) سنة 1986، عضو مؤازة بمجمع اللغة العربية الأردني سنة 1989.

اشتغل مسؤولا للعلاقات مع البلاد العربية في أول وزارة التربية بعد الاستقلال 1962، وأستاذا للأدب الجزائري الحديث بجامعة الجزائر ما بين (1964-1976)، حيث شغل رئاسة دائرة اللغة والأدب العربي (1971-1976)، رأش تحرير مجلة (الثقافة) الجزائرية منذ صدورها عام 1971 إلى غاية سنة 1976[1].

اشتغل منذ سنة 1976 مدير إدارة الثقافة بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، كما رأس تحرير (المجلة العربية للثقافة) التي تصدر عن الثقافة بالمنظمة منذ سنة 1981، وحاضر في جامعات القاهرة والكويت والدوحة ودمشق والرباط وتونس وبغداد، ومثل الجزائر في مؤتمرات أدبية وثقافية وفكرية ومهرجانات شعرية، نشر دراساته وأشعاره في مختلف الدوريات بالعربية التي من بينها: (المعرفة) السورية، و(الأقلام) العراقية، و(الفكر) التونسية، و(الدعوة الحق)

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 202.

المغربية، و(مجلة العالم العربي) القاهرية، وبعض الدوريات الجزائرية كـ: (الثقافة) و(المعرفة) و(الأصالة)...

ترجمت مختارات من شعره إلى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والروسية، نال عدة جوائز وأوسمة استحقاقية منها: (وسام المقاوم) من وزارة المجاهدين سنة 1984، و(الوسام الثقافي) من رئيس الجمهورية التونسية سنة 1972، و(جائزة الشعر الأولى) من وزارة الإعلام والقافية الجزائرية سنة 1972، تغنت المطربة الكبيرة وردة الجزائرية ببعض قصائده التي لحنها رياض السباطي وبليغ حمدي.

توفي صالح خرفي يوم الاثنين 23 نوفمبر 1998 بأحد المستشفيات التونسية على إثر أزمة قلبية.

مؤلفاته:

أ- الأبحاث والدراسات:

1_شعراء من الجزائر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1969.

2_ شعر المقاومة الجزائرية، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1982.

3_ المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1983.

4_ حمود رمضان، م. و. ك، الجزائر، 1985.

5_ محمد السعيد الزاهري، م. و. ك، الجزائر، 1986.

6_ صرخة الجزائر الثائرة، م. و. ك، الجزائر، 1958.

7_ مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية، 1985.

8_ من قضايا اللغة العربية المعاصرة، 1990.

فهده أهم الأعمال الإبداعية للأديب الجزائري صالح خرفي ونال عدة وائز في العالم العربي التي عبرت عن اجتهاداته وجهوداته الثقافية. [1]

نور الدين السد:

ولد نور الدين السد في 03 فيفري 1954 بالجزائر الوسطى، متزوج وأب لخمسة أبناء، ولقد تحصل على الشهادات العلمية منها: دكتوراه في الأسلوبية في النقد العربي الحديث بجامعة الجزائر، ودكتوراه دولة في تحليل الخطاب بجامعة حلب السورية، وكذلك ماجيستر في الأدب العربي بجامعة حلب السورية، وأصبح في مساره المهني نائب في المجلس الشعبي الوطني من 17 ماي 2012 إلى يومنا هذا وعضو اللجنة التشريعية والقانونية وحقوق الإنسان في البرلمان العربي ورئيس في اللجنة الفرعية المكلفة كالبعد الشعبي في البرلمان العربي وعضو لجنة إعداد وتعديل النظام الداخلي للبرلمان العربي دائما.

فلقد انظم وترأس عدة مناصب، وهو كذلك أستاذ التعليم العالي والبحث العلمي من سنة 1987 إلى يومنا هذا.

مؤلفاته:

_ القضية الجزائرية في الشعر العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الأولى سنة 1986 الجزائر.

_ الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني القصيدة، ط1، ط2، جزءان، ديوان المطبوعات الجامعية، سنة 1995 الجزائر.

[1] المرجع السابق، ص 204.

_ الأسلوبية وتحليل الخطاب، جزءان، الجامعة الأردنية الطبعة الأولى سنة 1990 الأردن ودار هومة سنة 1997 الجزائر.

_ القصيدة في عصر الأمير، ط1، مؤسسة عبد العزيز الباطين، الكويت.

فيعد نور الدين السد من أهم أعلام ونقاد الجزائر الذين ساهموا في تطويره والاجتهاد في أعمالهم النقدية والأدبية. [1]

عبد الله الركيبي:

ولد بحمورة بولاية بسكرة سنة 1930، أتم دراسته الابتدائية بحمورة، ثم واصل الدراسة الإعدادية والثانوية بجامع الزيتونة حيث نال شهادتي الأهلية والتحصيل، بعدها التحق بجامعة القاهرة (قسم اللغة العربية بكلية الآداب) حيث نال شهادة الليسانس عام 1964، والماجيستر عام 1967 (عن بحث متعلق بالقصة الجزائرية القصيرة)، والدكتوراه عام 1972 (عن بحث يتناول الشعر الديني الجزائري الحديث، وبإشراف الدكتور سهير القلماوي)، التحق بالثورة الجزائرية في ديسمبر 1954، وسجن بمعتقل آفلو عام 1956، ثم فرضت عليه الإقامة الجبرية ببسكرة حتى استطاع الفرار منها والالتحاق بصفوف جيش التحرير في جبال الأوراس، ومنه أرسل إلى تونس ثم القاهرة لمتابعة الدراسة، ترأس فرع القاهرة للاتحاد العام للطلبة المسلمين الجزائريين أثناء الثورة وبعد الاستقلال، كما الاستقلال خدمة الفكر العربي (1962-à1966)، وهو أول ناد يؤسس بعد الاستقلال خدمة للثقافة العربية، أمينا عاما للاتحاد الكتاب الجزائريين من سنة 1973 حتى 1976، اشتغل أستاذا باحثا بالمعهد الوطني التربوي (1964-1965) ثم أستاذا في التعليم الثانوي سنة 1966، ثم أستاذا بجامعة الجزائر

[1] موقع الإنترنت، نور الدين السد، أنشأ بتاريخ: الأحد 02آذار/ مارس 2014، 14:16.

(1967-1994)، كما عين أستاذا شرفيا في قسم اللغة العربية بكلية آداب جامعة دمشق حيث ناقش الكثير من الرسائل الجامعية، حاضر في معهد الدراسات العربية التابع للجامعة العربية من 1969 إلى 1971، وفي جامعة حلب (1983-1984)، ومثل الجزائر في عدة مناسبات ثقافية دولية.

واكتشف الكثير من المواهب الإبداعية الشابة، وشجع بعضها من خلال برنامجه التلفزيوني (أقلام على طريق) الذي قدم من خلاله بين 1978-1979 زهاء ثلاثين مبدعا كما قدم برامج إذاعية مختلفة وأذاع حصصا مختلفة، وكذلك انتدب إلى وزارة الخارجية بدرجة وزير مفوض للإشراف على الثقافة في سفارة الجزائر بدمشق (1982-1986)، عين عضوا في المجلس الأعلى للقضاء (1989-1994)، ثم سفيرا مفوضا فوق العادة للجزائر في دمشق، منذ في دمشق منذ أكتوبر 1994 حتى سنة 1996. [1]

مؤلفاته:

أ_ الأعمال الإبداعية:

1- مصرع الطغاة (مسرحية)، دار بوسلامة، تونس، 1959.

2- الدراسات الأدبية والبحوث التاريخية والفكرية.

3- القصة القصيرة في الأدب الجزائري الحديث، ط.1، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1989، (بعنوان القصة الجزائرية القصيرة)، ش. و. ن. ت، الدار العربية للكتاب، 1977، ط.3، ش. و. ن. ت، الدار العربية للكتاب، 1983.

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 205.

4- دراسات في الشعر العربي الحديث، ط.1، الدار القومية، القاهرة، 1962، ط.2، الدار العربية للكتاب، ش. و. ن. ت، 1978.

5- أحاديث في الأدب والثقافة، دار الكتب العربي، القاهرة، 1966.

6- الشعر الديني الجزائري الحديث، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1981.

7- الأوراس في الشعر العربي، و م و ك، الجزائر، 1983.

8- فهرس الأدب العربي في الجزائر 1920-1989، (إعداد مشترك مع إبراهيم رماني)، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، (عدد خاص)، جامعة الجزائر، د. ت.[1]

الأعرج واسيني:

روائي وقاص وناقد، ذو اهتمامات إبداعية وأكاديمية متعددة، وصاحب نتاج أدبي غزير، ولد قي 08 أوت 1954 بقرية سيدي بوجنان (ولاية تلمسان) المتاخمة للحدود المغربية، نشأ في بيئة عائلية فقيرة.

تلقى تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه ثم زاول تعليمه الثانوي بتلمسان، وبعد نجاحه في البكالوريا انتقل إلى جامعة وهران التي تخرج فيها سنة 1977، متحصلا على شهادة الليسانس في الأدب العربي.

واصل دراساته العليا بجامعة دمشق، حيث أحرز درجة الماجيستر في 11-1326عن بحث يتناول (اتجاهات الرواية العربية في الجزائر)، ثم الدكتوراه في 20-06-1985 عن أطروحة تتناول (نظرية البطل، ملامحه في الرواية الجزائرية والعربية).

[1] المرجع السابق، ص 206.

وبعدها عاد إلى الجزائر حيث التحق بجامعة الجزائر سنة 1985 أستاذا للأدب الحديث ثم أستاذا زائرا ومشاركا بعدد جامعات فرنسية ابتدءا من سنة 1994. [1]

مؤلفاته:

أ) الدراسات النقدية:

1_ الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية، دار الكتاب الحديث، بيروت، 1984.

2_ النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، دار الكتاب العربي، دمشق، 1986.

3_ اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، م. و. ك، الجزائر، 1986.

4_ الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية بالرواية –نموذجا، م. و. ك، الجزائر، 1989.

ب) القصص:

5_ أحمد المسيردي الطيب، ط1، وزارة الثقافة، دمشق، 1980، ط2، م. و. ك، الجزائر، 1985.

6_ أسماك البر المتوحش، م. و. ك، الجزائر، 1986.

[1] رشيد بن مالك، السينيمائية بين النظرية والتطبيق (رواية نوار الموزى نموذجا)، مخطوط دكتوراه، جامعة تلمسان، 1994-1995، ص 152.

ج) الروايات:

7_ جغرافية الأجساد المحروقة، مجلة آمال (عدد 47)، 1979.

8_ وقع الأحذية الخشنة، دار الحداثة، بيروت، 1982.

9_ فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دمشق/ الجزائر، 1993.

10_ نور اللوز، دار الحداثة، بيروت، 1983.

11_ وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، وزارة الثقافة، دمشق، 1980، ط2، م. و. ك، الجزائر، 1983. [1]

[1] المرجع السابق، ص 152.

الفصل الثاني:

البنيات الأسلوبية
لديوان أطلس المعجزات

المبحث الأول : البنية الإيقاعية في ديوان أطلس المعجزات

1- مفهوم الإيقاع:

جاء في لسان العرب أن الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها[1]، وهو لفظ مشتق من التوقع، وهو نوع من المشي السريع، فإذا علمنا أن مشية الإنسان مرجع يرجع إليه أصول الإيقاع أدركنا أن فكرة الحركة بوجه عام هي الأهم.[2]

على أن كلمة الإيقاع "Rythme" في اللغات الأوروبية مأخوذة من "rythmos" اليونانية بمعنى الانسياب والحركة، ويعرفها معجم أكسفورد الإنجليزي بأنه نظام الحركات الحسية ، و الصوتية بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم.

ومن هنا نلاحظ أن هذه المفاهيم المعجمية لم تخرج في توظيفها للإيقاع عن إطار الموسيقى، ولذا يبدو منطقيا رغبة بعض الباحثين[3]، في تسمية البنية الإيقاعية بالبنية الموسيقية في العمل الأدبي، فلا يمكننا معرفة الإيقاع إلا من خلال الشعر، فهو أحد الفنون القولية، مادته الأصوات اللغوية، فإذا كانت هذه الأصوات جرسا ذا دلالة، كان الشعر موسيقى و مضمونا ذا طبيعة خاصة.

من خلال هذا المهاد يتضح اتصال الإيقاع بالشعر اتصالا وثيقا، بل عد خاصية جوهرية فيه، وليس مفروضا عليه من الخارج[4]، وقد انتبه العلماء العرب

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ط 3، دار صادر، لبنان، 1994 مادة وقع 80 ص 408.

[2] أنظر : عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، مخطوط دكتوراه، بإشراف حاكم حبيب الكريطي، كلية الآداب، الكوفة، العراق، 2008 ص 30

[3] المرجع نفسه.

[4] كما اعتبره إبراهيم أنيس وكتابه " موسيقى الشعر" فقد حدد فيه أن طبيعة الشعر تقوم على ضربات موسيقية تسهل على العقل العادي حفظه.

لهذه الإشكالية عند تحديدهم مفهوم الشعر عندما عرفوه بأنه كلام موزون مقفى"، أي أنهم ركزوا على عنصرين أساسيين في الشعر هما الوزن والقافية، والتأكيد على هاتين الميزتين في الشعر، يشير إلى تميزه الإيقاعي عن غير ه من أضرب الكلام الأخرى.

فالإيقاع ليس الوزن، بل هو أشمل، لذا الوزن مضمن فكل موزون ذو إيقاع، والعكس غير صحيح، فالوزن جزء من إيقاع القصيدة الشعرية، هذا الإيقاع الذي يتفرع إلى إيقاع خارجي، وا يقاع داخلي[1].

2- الإيقاع الخارجي:

ويتكون من الوزن والقافية وحرف الروي، مع ملاحظات حول الإطار العروضي للقصيدة :

أ- **الوزن :** يعتبر الوزن أساسا من أسس بناء الشعر، ولكي يتحول الخطاب من النثر إلى الشعر يجب أن يكون متصلا بالوزن ويعد - أي الوزن - تنظيما للمقاطع الصوتية يراعى فيه عددها وترتيبها وأنواعها من حيث الطول والقصر[2] ، وهناك من يراه قالبا للتجربة الشعرية، وجزء هاما في تشكيل القصيدة [3] .

---

[1] حدد ساسين عساف في كتابه "دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية و الرؤيا ، ص 137-138 مصادر أخرى تغذي الإيقاع الشعري، مثل الإيقاع الناتج عن تواتر الأفعال، الأسماء و الإيقاع الناتج عن التضمين.

[2] علي يونس ، أوزان الشعر وقوافيه ،ط2 ، دار الآداب ، القاهرة ص 16.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، ص11.

والوزن هو كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقيا بين مطلع البيت وآخره المقفى، فهو ذو خصوصية موسيقية تتعلق بتجربة النص، وخصوصية الشاعر، مما يمثل إحدى السمات الأسلوبية، ومن هنا فهو الأساس في موسيقى النص الخارجية، أو موسيقى الإطار التي تعني الوزن الخارجي المتكون من البحور العروضية وتفاعيلها المختلفة.

وسنخصص هذا المبحث للحديث عن البحور الشعرية الموظفة في ديوان **"أطلس المعجزات".**

يعد البحر من الخصائص الأساسية التي تتميز بها موسيقى الشعر، إذ يتم الاحتكام وفق معياره عند نظم الشعر، ويحقق مظهرا شكليا لهندسة البناء النغمي للقصيدة [1]، وباستقرائنا لقصائد ديوان أطلس المعجزات للشاعر **صالح خرفي** وعددها 29 قصيدة، استخلصنا عددا محصورا من البحور ارتضاها الشاعر بحكم ذوقه بينما جفا أوزانا أخرى [2]:

توزيع البحور الشعرية		
البحور	عدد القصائد	النسبة المئوية
الكامل	09	%31.03
الخفيف	08	%27.58
الوافر	05	%17.24
الرمل	04	%13.79
البسيط	03	%10.34

[1] شيد البحراوي ، العروض وا يقاع الشعر العربي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1993، ص17.

[2] لم ينظم صالح حرفي على بحور : الطويل، المجتث، المتدارك، الهرج، السريع، المسرح، المديد، المقتضب و المضارع، انظر: مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح حرفي إعداد بلقاسم دكدوك، مخطوط دكتوراه، إشراف: محمد زغينة، جامعة باتنة، 2008/2009 هامش الصفحة

وحساب النسب تم بناء على هذه العملية:

عدد القصائد للبحر الواحد x 100

= النسبة المئوية من إجمالي القصائد

عدد القصائد الكلي

انطلاقا من نتائج هذا الجدول يمكن أن نفصل الحديث عن كل بحر، مع تفعيلاته، وما طرأ عليها من زحافات و علل.

- **بحر الكامل**، ووزنه :

متفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

والبحر الكامل هو أكثر البحور تواترا في شعر **صالح خرفي** فقد هيمن على أجواء الديوان و انقادت له نفس الشاعر، ومضامين القصائد التي نظمت عليه.

تميزت معظم قصائد البحر الكامل في الديوان على وتيرة واحدة ومتصاعدة، من تكثيف درجة الانفعال، وتصاعدها، وتدفق المشاعر الإنسانية مع تدفق تفاعيل البحر الصافية، والسلسة، فاحتوى هذا الإيقاع تلك المعاني، ونقلها إلى أبلغ الصور وأعظم الدلالات، مثل قوله في قصيدة **أوراس** :

مجد البلاد تسوده أوراس و النار في نهج العلا نبراس
و إذا تنكر للمطالب غاصب ونبا به يوم التفاوض راس
حكم غرار السيف فيه فإنما الراس المكابر بالفرند يساس
وا إذا رأيت الود حال تجارة فالحقد ربح والصفا إفلاس
مهلا فرنسا لن تحطمنا القوى نحن الأسود وجندك الأحلاس[1]

[1] الديوان، ص 11.

1 1- وقوله في قصيدة مأساة تبسة :

رفعوك في ليل الكفاح منارا إذ غادروك أيا تبسة نارا

في كل قلب نابض قد أضرمو ها يستفز أوارها الأحرار[1]

وقوله كذلك في قصيدة الجزائر الثائرة حيث تنسحب عليها نفس المات والمشاعر :

من منبر الأوراس حي المجمعا فالضاد والرشاش قد نطقا معا

فانظر هنا نجد البطولة منبرا وتر البطولة في الجزائر مدفعا

.....

قمم موطأة المتون لثائر روى صنوبرها دما فتفرعا

- زحافات البحر الكامل وعلله:

تعتبر الزحافات والعلل من المؤثرات في موسيقى القصيدة، وتتفاوت درجة تأثيرها في البنية الإيقاعية حسب كثرتها أو قلتها.

نظم **خرفي** تسع قصائد في هذا الديوان على هذا الوزن، وقد دخل عليها الإضمار في بعض تفعيلاتها، والمعروف عن بحر الكامل كثرة دخول زحاف الإضمار عليه وهذا ما ذهب إليه عبد العزيز عتيق. [2]

أما العروض في هذا الوزن فدخلت عليه علة القطع في مرات قليلة ويبين هذا الجدول بعض الزحافات، والعلل التي طرأت على البحر الكامل في ثنايا هذه القصيدة :

[1] المصدر نفسه، ص 19

[2] الديوان، ص 121.

التفعيلة الأصلية	ما طرأ عليها من تغيير
متفاعلن 0//0///	1-الإضمار: (زحاف) وهو تسكين الثاني المتحرك فأصبحت التفعيلة بهذا الشكل : متفاعلن 0//0/0/ كقول الشاعر: **لغز تناهت دون فحواه الهمم فرمته في أرجاء جمعية الأمم**[1] لغز نتنا هت دونفحواه لهممو فرمته في أرجاء جمعيية لأممو 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ **متفاعلن** متفاعلن متفاعلن 2-القطع: (علة) وهو حذف آخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله لتصبح التفعيلة: متفاعل 0/ 0/ / / كقوله: **رفعوك في ليل الكفاح منارا إذ غادروك أيا تبسة نارا**[2] إذ غادرو ك أيا تبسسة نارا 0//0/0/ 0//0/// 0/0/// متفاعلن متفاعلن متفاعل

نلاحظ أن الشاعر -كما أسلفنا - استعمل كما من الزحافات، في ما حافظ على وتيرة البنية الإيقاعية للكامل مما ساهم في التسلسل الشطري لتلك القصائد غرضها ترابط الموضوع .

[1] الديوان، ص 61.

[2] الديوان، ص 19.

- **البحر الخفيف،** وهو ثاني البحور توظيفا في نظم قصائد هذا الديوان و تفعيلاته:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن[1]

جاءت ثماني قصائد على وزن الخفيف بنسبة 27.58 %، وهذا البحر من دائرة المشتبه، وقد نظم عليه الشاعر قصائد مثل قصيدة "على الشاهقات" :

على الشاهقات زمجر ليث فيه في القلوب رعب ووجس

مسه الضيم فانبرى مستردا عزه والحياة بالضيم تعس

ثائر أنجبته تربة عز وجدود يوم الكريهة شمس[2]

كما قال في قصيدة "ثائر لم يعد رهين الجبال" :

ثائر لم يعد رهين جبال بل حداه إلى العواصم بأس

إنه الظل ليس يخلصه منه أينما كان، أجنبي آخس

هو في مسرح البطولة جن وهو في عالم الحقيقة أنس

مما نلاحظ في الخفيف أنه يندر توظيف تفعيلاته تامة، ربما بسبب حالة القلق والتوتر التي تصاعدت انفعالات، فانعكس ذلك على بناء تفعيلة الخفيف في الديوان، فكانت زحافاتها أكثر تأثيرا في الإطار الموسيقي لهذه القصائد، وقد أخذ زحاف الخبن مساحة إيقاعية لا بأس بها في هذه التغيرات:

[1] هاشم صالح متاع، الشافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1995، ص 189

[2] الديوان، ص 53.

التفعيلة الأصلية	ما طرأ عليها من تغيير
1- فاعلاتن 0/0/ /0/	1- الخبن : (زحاف) وهو حذف الثاني الساكن.[1] – فعلاتن : 0 /0 / / / 0 قال الشاعر في قصيدة الجنون الذري: ولدي وإن سطت عليك الرزايا وأشارت لك السماء بالمنايا[2] ولدي وان سطت عليك ررزايا وأشارتلك سسماء بلمنايا
2- مستفعلن 0//0/0/	///0/0 //0// 0/0//0/ فعلاتن متفعلن فاعلاتن 2-(زحاف). – متفعلن 0//0// كقوله في قصيدة الجزائر في الإضطراب العام: **خبروني أبالجزائر أنس أم طوى شعبها المكافح رمس**[3] خببروني أبلجزا ئرأنسن فاعلاتن متفعلن فعلاتن 0/0/// 0//0// 0/0//0/

[1] المرجع السابق ص192

[2] الديوان ص149

[3] الديوان، ص 47

عند ملاحظتنا للقصائد المنظومة على وزن الخفيف، لاحظنا حضورا لزحاف الخبن في جل أبياتها سواء في تفعيلة **فاعلاتن** أو في تفعيلة **مستفعلن**، ويعود هذا لارتباطه بالحالة النفسية للشاعر الذي يعمد عبر خاصية الزحاف إلى اختصار الأصوات، واختزال الزمن في أقل مدة إذ كلما اشتد الانفعال كثر الزحاف[1].

- بحر الوافر، ووزنه:

مفاعلتن مفاعلن فعولن مفاعلتن مفاعلن فعولن

كانت نسبة نظم قصائد الديوان على الوافر 17.24% ، أي ما يعادل خمس قصائد، وينتمي الوافر إلى دائرة المؤتلف شأن الكامل، ويمتاز هذا البحر بأنه يشتد إذا أريد له أن يشتد، ويرق إذا أريد له الرقة، وقد اعتبر مجموعة من الدارسين أن هذا البحر يناسب غرض الرثاء، كما يناسب الفخر، ونعتقد أن الشاعر **صالح خرفي** قد كان وفيا إلى حد ما لهذه النظرة، كما يقول في قصيدة "سلاحنا و سلاحهم":

بايمان وعزم من حديد هزمنا دولة الغرب العنيد
ورتلنا البطولة في نشيد فدوى الوقع في سمع الوجود
فمن عهد الفدا قولا هباء ففينا للفدا لحن الخلود
فويلك يا فرنسا من جحيم تنادى ناره هل من مزيد[2]

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر، افريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 94

[2] الديوان، ص 65

وقد طرأ على تفعيلات هذا البحر زحاف العصب، كما هو موضح في الجدول:

التفعيلة الأصلية	ما طرأ عليها من تغيير
مفاعلتن	1-**العصب** (زحاف): وهو تسكين الحرف الخامس المتحرك وهو اللام في هذه التفعيلة [1]، فتصبح على هذا الشكل: مفاعلتن 0/0/0// في قول الشاعر: **أطل على الجزائر ثم ولى لا أهلا بمقدمه وسهلا**[2] فلا أهلن بمقدمهي وسهلا 0/0// 0///0// 0/0/0// **مفاعلتن** مفاعلتن فعولن

وقد أقبل الشاعر على العصب دون غيره، طالبا حضور انتباه مستمعه.

في ما يخص البحور الشعرية الأخرى فقد جاء الرمل بأربع قصائد، بنسبة 13.79%، وتجاوز الشاعر بخدعة التدوير بنية هذا البحر (فاعلاتن x6)، جاعلا إياها أربع تفعيلات فلا هي مجزوءة، ولا هي تامة، في قوله :

يا حبيبي ذكريات الأمس لم تبرح خيالي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

كيف تغفو مقلتي عن حبنا عبر الليالي[3]

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ويبدوا أن خرفي قد استساغ التفعيلات الأربعة في هذا البحر ليستحوذ على إعجاب المتلقي فأوغل فيه إيغالا قد يسمح به حدود البحر، واكتفى الشاعر أحيانا

[1] هاشم صالح مناع، الشافي في العروض و القوافي ، ص 102

[2] الديوان، ص 25

[3] الديوان ،ص 193.

بثلاث تفعيلات، و طرأ على هذا البحر زحاف الخبن، وهو حذف الثاني الساكن في قوله:

أنا أهوى أن تموتي يا جميلة

أنأهوى أن تموتي يا جميلة[1]

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلان

أما بحر البسيط فوظفه الشاعر في ثلاث قصائد، بنسبة 10.34%، ومفتاحه: (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن x2) ، وقد انبسطت له سليقة الشاعر الذي تميزت قصائده المنظومة به بنغمات عالية، وبتغير حركي ارتفاعا وانخفاضا، وهي ميزة هذا البحر وغرضه، غير أن هذا البسيط لم يسلم من بعض التغييرات في تفعيلاته، مثل قصيدة " العيد و الجزائر الدامية "حيث يقول:

مالي أراك ثقيل الظل في وطني يشين وجهك في الأنظار تخديد[2]

مالي أرا ك فى لظظلل في وطني يشينوجهك فلأنظار خدادو

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مفاعلن فعلن مستفعلن فعلن

أصاب تفعيلة **مستفعلن** زحاف الخبن فجاءت **مفاعلن**، بعد حذف الثاني الساكن، وجاء الضرب مقطوع مردف.

فاعلن ←—— مفاعل = **فعلن** 0/0/

1الديوان، ص 89.

2المصدر نفسه ، ص 33

من خلال استقرائنا للأوزان الشعرية الموظفة نستشف أن هناك ذاتا شعرية مبدعة استفادت من سلاسة البحور، وزحافاتها، وعللها قصد إبلاغ انفعالاتها، وا ٍبراز أصالتها للتأثير في المتلقي و ذلك هو ديدن الشاعر .

ب - القافية:

يقول **إبراهيم أنيس**: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة و تكرارها هذا يكون جزء هاما من الموسيقى الشعرية "[1]

من هنا نقول إن القافية ركيزة هامة من ركائز الشعر، وقد وردت لفظة قافية في القاموس المحيط من الفعل قفا، و يقال قفا على أثره بفلان أي اتبعه، و منها قوافي الشعر لأن بعضها يتبع أثر بعض[2]، وجاء في العمدة أن القافية سميت بذلك لأنها تقفو أثر كل بيت[3].

وكما اختلف الباحثون في تعريفها وتسميتها، اختلفوا كذلك اختلافا بينا في حدها وموضعها، **فالأخفش وسعيد بن مسعدة** يعتبران أن القافية آخر كلمة من البيت[4] ، أما **الزجاجي**فير ى أن القافية حرفان من آخر البيت[5]، وهناك تحديدات أخرى شاذة جدا.

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص 426، و انظر كذلك : حسين عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي ، دراسة فنية وعروضية، ج1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1989،ص 139.

[2]الفيروز أبادي ، القاموس المحيط، دار العلم للملايين، بيروت، دت، ج 1، ص 1709

[3] أنظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، دار الأيام ودار الملكية للطباعة الجزائر ، ط 1، 1996 ص 131

[4] محمد عوني عبد الرؤوف، القافية و الأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، دط، ص 3.

[5] المرجع نفسه ، ص 4

ويبدو أن تعريف **الخليل** للقافية هو الذي لقي إجماع الدارسين لما فيه من الدقة العروضية حتى إن **ابن رشيق** صرح بذلك قائلا: "ورأي الخليل عندي أصوب"، **فالخليل** يعرفها فيقول: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[1].

من على هذا الأساس قد تكون القافية بعضا من كلمة، أو كلمة بذاتها، أو أكثر كلمة بحيث تكون مجموعة من الحروف، والحركات الصوتية المشتركة، والمتساوية كميا، يلتزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة، و "تكرارا هذه الأصوات هو الذي يحدث ذلك النغم الموسيقي"[2].

ولا تبرر أهمية القافية أو وظيفتها عند الدارسين في تحقيق العنصر الإيقاعي للقصيدة فقط بل أوجدوا لها بعض الجوانب الوظيفية إذ لا تخرج عن هذا الإطار الموسيقي مثل:

1- ضمان قيم صوتية معنية عن طريق تكرار حروف، و حركات بذاتها.

2- ضمان مقطع منبور عن طريق تحقيق تساو كمي معين.

3- ضمان الترنم في أخر البيت.

لقد وضع الدارسون لعلم القافية لوازم لها، وهي حروف و حركات تلتزم في أبيات القصيدة كلها، وأول هذه الحروف، وأهمها هو حرف الوي، وسنتطرق في مبحث خاص لحرف الروي في قصائد الديوان.

و للقافية خمسة ألقاب معمول بها في الشعر وهي:

1- المترادفة: و تنتهي بساكنين 00

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] حسيني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية و عروضية، ج 1، ص 140.

2- المتواترة: و تنتهي بحركة بين ساكنين: 0/0

3- المتداركة: و تنتهي بحركتين بين الساكنين: 0//0

4- المتراكبة: و تنتهي بثلاث حركات بين ساكنين: 0///0

5- المتكاوسة: وتنتهي بأربع حركات بين ساكنين: 0////0[1]

وقد ظهرت لنا النتائج التالية بعد إحصاء القوافي في ديوان أطلس المعجزات:

ترتيب القصيدة في الديوان	عنوان القصيدة	نوع القافية
01	أوراس	قافية متواترة
02	مأساة تبسة	قافية متواترة
03	صرخة الأحرار	قافية متواترة
04	العيد والجزائر الدامية	قافية متواترة
05	مأساة حي القصبة	قافية متواترة
06	لجزائر والاضراب العام	قافية متواترة
07	على الشاهقات	قافية متواترة
08	ثائر لم يعد رهين جبال	قافية متواترة
09	النار في الحكم	قافية متراكبة
10	سلاحنا وسلاحهم	قافية متواترة
11	يا عيد لذ بالشاهقات	قافية متداركة
12	يوم الجزائر	قافية متواترة
13	استريحي يا جميلة	قافية متواترة
14	عيد بلا أم	قافية متواترة
15	صرخة جزائري	قافية متواترة

[1] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، ص 138.

16	عهد جديد	قافية متواترة
17	الجزائر الثائرة	قافية متداركة
18	موجة حرية	قافية متواترة
19	العيد الجريح	قافية متواترة
20	الجنون الذري	قافية متواترة
21	يوم الجزائر	قافية متواترة
22	نوفمبر	قافية متداركة
23	الأمم المتحدة	قافية متواترة
24	نداء الضمير	قافية متواترة
25	الصاعدون	قافية متواترة
26	الخفافيش	قافية متواترة
27	أنت يا شعب	قافية متداركة
28	الجرح المتجاوب	قافية متواترة
29	أطلس المعجزات	قافية متداركة

ومن خلال نظرة عامة على معطيات الجدول، نلاحظ عدم تنويع في استخدام أنواع القوافي، بل لم يظهر ورود لنوعين وهي المترادفة والمتكاوسة، وهذا راجع إلى أن القافية المترادفة تنتهي بساكنين 00، وهذا النوع انعدم في قصائد الديوان، مثل القافية المتكاوسة والتي تنتهي بأربع حركات بين ساكنين 0////0.

و الجدول التالي يوضح النسبة المئوية لتوظيف أنواع القوافي الثلاثة:

أنواع القوافي	النسبة المئوية للتوظيف
قافية متواترة	%79,31
قافية متداركة	%17,24
قافية المتراكبة	%03,44

وفي ما يخص استخدام هذه القوافي فيرجع السبب إلى تفعيلات البحور الشعرية المستخدمة فالبحر الكامل ضربه هو متفاعلن، ولكن دخلت عليه علة القطع كثيرا فأصبحت التفعيلة: متفاعل ///0/0.

ومن أمثلة القوافي المتواترة في الديوان قوله في قصيدة مأساة تبسة:

رفعوك في ليل الكفاح منارا إذ غادروك أيا تبسة نارا

في كل قلب نابض قد أضرموا ها يستفز أوارها الأحرارا

ما الحد ركن فيك إلا والعرو بة قد تصدع قلبها وأنهارا[1]

أما القوافي المتداركة، كقوله في قصيدة الجزائر الثائرة:

من منبر الأوراس حيا المجمعا فالضاد والرشاش قد نطقا معا

فانظر هنا تجد البطولة منبرا وتر البطولة في الجزائر مدفعا[2]

أما القوافي المتراكبة، فجاءت في قوله:

لغز تناهت دون فحواه الهمم فرمته في أرجاء جمعية الأمم

حرية الأوطان يا عشاقها في النار في الرشاش في تلك القمم[3]

[1] الديوان، ص 19.

[2] الديوان، ص 121

[3] الديوان، ص 61.

من خلال هذه الإحصائيات والأمثلة يظهر لنا أن هناك تنوعا في استخدام القوافي من قبل الشاعر وهذه دلالة على مقدرته الفنية، ووعيه العروضي، خاصة وأن عدم استخدامه للقافية المتكاوسة التي تتمثل في أربع متحركات بين ساكنين (0////0) قد تؤدي إلى تقييد الحركة الإيقاعية لأنها "تحدث نوعا من الثقل على الأذن، وبخاصة إذا تكررت هذه الصورة"[1]، والشاعر كان ينتقي ألفاظه، ويتخيرها كي تكون لها وقع وخفة في الإيقاع والوزن.

ت- الإطار العروضي للقصيدة في الديوان:

لدراسة الإيقاع الخارجي في ديوان أطلس المعجزات تجدر الإشارة إلى أننا ميزنا بين ثلاثة أنماط للبنية العروضية، و كلها من صميم نظام القصيدة العربية، وعروضها وهي:

1- النظام التناظري البسيط بقافيته الموحدة (القصيدة العمودية).

2- النظام التناظري متعدد حروف الروي (قصيدة المقاطع).

ولقد هيمنت الترعة التقليدية (القصيدة التحليلية) في الديوان وفي شعر **صالح خرفي** عامة[2]، ويوضح هذا الجدول الإحصائي توزيع قصائد الديوان على هذه الأنظمة العروضية.

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 138.

[2] يمكن الرجوع إلى دراسة الباحث بلقاسم دكدوك، التشكيل الإبداعي في شعر صالح حرفي ، مخطوطة دكتوراه، إشراف محمد زغينة، جامعة باتنة ، سنة 2008، ص188.

النظام العروضي	عدد القصائد	النسبة المئوية
1- التشكيل التناظري الموحد القافية (التقليدية)	19	%65,5
2-قصيدة المقاطع المتعددة الروي (غير تقليدية)	10	%34,5
المجموع	29 قصيدة	

1-القصيدة التقليدية (الخليلية):

في عرف النقاد فإن البيت الشعري هو الوحدة العروضية الأساس في القصيدة العمودية بقافيتها الموحدة، و كل بيت شعري يتميز في الغالب بالاكتفاء العروضي، التركيبي، والدلالي، وقد جاءت أغلب القصائد من هذا التشكيل.

2-القصيدة التقليدية (غير الخليلية): (قصيدة المقاطع)

حاول الشاعر أن يخرج عن النمط الأول لكنه ظل مسكونا بالشعر العمودي و نظامه فنوع فقط في شكل بعض القصائد التي أضفى بما خدعة بصرية للمتلقي فتوجه صوب قصيدة المقاطع ولا يختلف هذا النوع عن القصيدة الخليلية المعروفة في تأسسها على البيت الشعري، ولجأ الشاعر فيها إلى تغيير حرف الروي بين مقطع وآخر، وكأنه أراد أن يبث نفسا آخر في إبداعه الشعري، ومن أمثلة ذلك، قوله في قصيدة "العيد الجريح" ، وعدد أبياها 70 بيتا:

1)فتنة العين في ربي الفيحاء ما لعيني لم تفتتن بالرواء[1]

2) لوح العيد لي بها وجفوني تتقصاه في ذرى الشهداء

[1] الديوان ، ص 135-139

6)أين من إخوتي الضحية في العي د؟ وهم في يد العدو ضحية

16)أين أم يحفها السعد نشوى عقد أبنائها نظيم اللآلي

21) أين قبر حنت عليه الزهور من شهيد هوت عليه الطبور

26) يا بلادي تبسم الناس للعيد فتوجت مبسمي للوجوم

لقد فسر أحد الباحثين لجوء الشاعر إلى هذا النوع من التشكيل بمحاولة الترويح عن النفس، وا إضفاء مسحة زخرفية، لا تخرج عن الجماليات الكلاسيكية في التناسق، والتوازن، والتداول بين الألوان سواء أكانت بصرية، أم سمعية[1].

لجأ الشاعر إلى هذه البنية العروضية في قصائد أخرى من الديوان مثل: "عهد جديد" و"صرخة جزائري"، و "يوم الجزائر"، هذه الأخيرة التي يخال القارئ أنها من شعر التفعيلة يبد أنها عمودية بحتة عندما شكلها على نظام السطر الشعري ومنها هذه الأسطر:

لا لن أسمي يومه يوم البشائر

هو لا يزال دما على القمات فائر

لا لن أدبج رسمه بمداد شاعر

يكفيه حبر أحمر من جرح ثائر

يوم على أوراس زم حقائبه

[1]انظر: بلقاسم دكدوك، التشكيل الإبداعي شعر صالح خرفي، مخطوطة دكتوراه، إشراف محمد زغينة، جامعة باتنة، ص202

ليطوف بالدنيا يقل نوائبه[1]

فهذه القصيدة مكتوبة في الديوان على هذا الشكل:

.....ر

.....ر

.....ه

.....ه

.....ما

.....ما

ويمكن إعادة كتابة مقاطع القصيدة طبقا لصورها العمودية فتصبح:

.....ر .....ر

.....ه .....ه

.....ما .....ما

فهذه قصيدة عمودية ظل خرفي وفيا لها ولملامحها التقليدية، رغم أنه حاول أن يغير في الشكل، إلا أنه لم يستطع أن يخفي جوهرها، وهو التزام الوحدة الفكرية للبيت، أو التزام ظاهرة التصريع أو القافية[2] .

ث- حرف الروي:

أشار العروضيون والمهتمون بصوتيات اللغة إلى الحروف المخصوصة بالقافية، وأشهر هذه الحروف هو حرف الروي الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر في كل نهاية بيت من أبياتها، وا ٍليه ترجع نسبة القصيدة، فيقال قصيدة همزية، وسينية،

[1] الديوان، ص 159.

[2] المرجع السابق، ص 203

والروي مشتق من الرؤية، وهي الفكرة، لأن الشاعر يفكر فيه، أو مأخوذ من الرواء بكسر الراء، وهو الحبل الذي يضم به شيء إلى شيء، لأنه يضم أجزاء البيت، ويصل بعضها ببعض[1].

على هذا الأساس يمكن اعتبار حرف الروي مفتاحا آخر للقصيدة ، وأقل ما يراعي تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه، ولتحكم الشاعر **صالح خرفي** و دراسته لعلوم الشعر، أقام روي قصائده على أصوات لها دور في التشكيل الموسيقي، فتجب بعض الأصوات التي لم يستسغها العروضيون أن تكون رويا، والجدول التالي يوضح حروف الروي في قصائد الديوان مع العلم - كما أسلفنا – أن بعض القصائد لم تأت موحدة الروي:

1- قصائد موحدة الروي:

حرف الروي	عدد القصائد
السين	04
الراء	06
اللام	02
الدال	04
الميم	01
العين	02
	المجموع **19**

[1] هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي ، ص 149.

2- قصائد متعددة الروي (المقاطع، الأسطر الشعرية)

حروف الروي	عدد القصائد
اللام	استريحي يا جميلة
القاف- الراء- الياء	عيد بالا أم
القاف- الراء- النون- الميم	صرخة جزائري
السين- الراء- الياء- القاف- النون- العين	عهد جديد
الهمزة- الياء- الهاء- اللام- الباء –الميم– الراء- القاف- النون	العيد الجريح
الياء- الهمزة- النون- اللام- الميم- الراء- الباء	الجنون الذري
الراء- الباء- الميم- الحاء- النون	يوم الجزائر
اللام- الدال- الياء- العين- الراء- الميم	نداء الضمير
الباء- الحاء- الميم	الصاعدون
الهاء- الدال- الباء- الراء	الجرح المتجاوب
	المجموع 10

نلاحظ من خلال معطيات الجدولين أن أصوات (الراء، الميم، الباء، التون، اللام والدال) تحظى بأكبر نسبة في الاستخدام رويا عند الشاعر، وهي نفس أصوات الغالبة في روي الشعر العربي عامة.

وأرجع أحد الباحثين كثرة شيوع الحروف إلى نسبة تواترها في أواخرها الكلمات، وأكد أن هذه الأصوات خاصة اللام - الميم- النون - الراء- أكثر الأصوات

الساكنة وضوحا وأقربها إلى طبيعة الحركات لذا سماها البعض أشباه أصوات اللين، لأنها أكثر وضوحا في السمع"[1].

ونبه **الطرابلسي** إلى حقيقة أن الروي في الشعر العربي ومنه شعر **صالح خرفي**

- يتميز بثلاث نزعات:
- خروجه من أدن الجهاز الصوتي.
- تخيره من الحروف الشائعة في آخر الكلمة العربية .
- اتصافه بالوضوح السمعي.[2]

من هذا المنطلق فإن الروي باعتباره أهم حروف القافية، وهذه الخصائص الصوتية له يعطي القافية صيغة حركية تجعل منها قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وعليه فهي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو في الظاهر وا ٍنما مثل همزة الوصل بين البيتين.[3]

ث- التدوير :

هو تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه و إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت ، وا ٍخراج البيت في قالب واحد يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت، ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء .[4]

---

[1] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، ص 27.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، تونس، المجلد 1981، 20، ص 46

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص85

والتدوير ظاهرة مألوفة في الشعر العربي قديمه وحديثه يختلف تعريفه في الشعر العمودي المقفي عن تحديده في شعر التفعيلة رغم أن **نازك الملائكة** ترفض توظيف التدوير في الشعر الحر حيث تقول بأن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر لأنه يلزم القصائد التي تكتب بأسلوب الشطرين فحسب[1].

ولا تخلو قصائد الديوان من مظاهر التدوير، بل استخدمه الشاعر كثيرا لحنكته العروضية أحيانا، وأحيانا أخرى بحسب ما يقتضيه الموقف الشعري.

والجدول التالي يسمي بعض القصائد التي جاءت أبياتها المدورة بشكل لافت للنظر وساهمت في بنية الإيقاع.

القصيدة	عدد الأبيات المدورة على مجموع الأبيات	النسبة المئوية
أوراس	33/13	%39,51
مأساة تبسة	24/10	%41,66
يا عيد لذبا الشاهقات	36/17	%47,22

وقد اخترنا هذه النماذج من قصائد الجدول المذكور أعلاه:

حيث يقول في قصيدته أوراس:

وا إذا سرت في الشعب صهباء التحر ر، فالمعامع عنده أعراس

ولذا اشرأبت للعلا أعناق شع ب لن تذل أبيها الأعراس[2]

وفي قصيدة مأساة تبسة:

[1] نازك الملائكة، فضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981، ص 93.

[2] الديوان، ص12.

عبرات شيخ تأكل الثيران أموا لا قضى في جمعها أعمارا[1]

أما في قصيدته يا عيد لذ بالشاهقات، فقد امتد التدوير أحيانا لسبعة أبيات متواصلة، ومنه قوله:

يا عيد دونك شاهقات الأطلس ال عالى، ففيها للمحافل مجمع

حيث العدا في رقصة المذبوح عر بدهم بخمر الدم كأس مترع

إن غادروا ثكناتهم صوب الجبا ل، فما لهم وما إليها مرجع[2]

لم يكن التدوير طارئا في هذه القصائد، بل استساغة الشاعر رغبة في إلغاء الثنائية الجزئية للبيت، فأصبح الشطران جزءا واحدا، أثر في تركيبه، فأصبحت كأنها جملة واحدة تتخطى الوقفة العروضية، وهذا هو ديدن الشاعر فالأبيات المدورة احتوت على نفس شعري لم يرد الشاعر أن يبتره فلجأ إلى هذه التقنية العروضية.

2-الإيقاع الداخلي:

أو الإيقاع البديعي، الذي يستخدم أدوات البديع لتشكيل موسيقى جديدة، وقد فهم البلاغيون البديع على أنه: "الجديد و الغريب والبارع، وأنه درجة عالية من التميز في الفن"[3]، وأصبح للبديع منظور جديد في اللسانيات، وهو فاعلية الربط بين أجزاء النص إضافة إلى وظيفة التحسين والحلية، ومن التلوينات البديعية التي ساهمت في تأثيث بنى الإيقاع الداخلي: "الجناس، التصريح،الطباق، والتكرار".

---

[1] الديوان، ص 19.

[2] الديوان، ص 74.

[3] منير سلطان البديع تأصيل وتحديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986، ص 11

أ- **الجناس:** يسمى كذلك بالتجنيس والمجانسة، ويقوم على تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى، وينقسم إلى قسمين: تام، وناقص، والجناس أكثر الألوان البديعية أهمية في تشكيل الإيقاع، فالمتجانستان هما في الواقع إيقاعان موسيقيان يترددان في مساحة البيت الشعري.

استغل الشاعر هذا اللون البديعي في ديوانه لتشكيل جانب من جوانب الإيقاع.

ومن نماذج الجناس التام قوله:

وأبو الهول لو يطيق حراكا كان هولا على العدا ووبالا[1]

جانس الشاعر بين (الهول، هولا)، فالأولى هي إشارة إلى تمثال فرعوني في مصر، والثانية بمعنى الرعب والإخافة، وقد تولد عن هذا التمثل الصوتي إيقاعا داخليا يضاف إلى إيقاع الوزن، أما القصد الدلالي منه فهو استنفار العرب لأجل الوحدة العربية، وللتخلص من كافة أنواع الاستعمار.

ومن أمثلة الجناس الناقص قوله:

ولا تجنح لتزويق الأماني زمان القول با (مولي) تولي[2]

حصل هذا الجناس بين (مولى، تولى)، الأولى هي اسم لرئيس وزراء فرنسا في زمن الاستعمار، أما الثاني فهي فعل بمعنى ذهب دون رجوع، وقد حقق هذا اللون توافقا إيقاعيا غذته اللفظة، ودلالته هو تحدي المستعمر وكشف أكاذيبه.

و نفس الدلالة تتكرر في هذا البيت من قصيدة يوجهها إلى مولي بعنوان صرخة الأحرار في وجه (جي مولي)، أثناء زيارته للجزائر في 06 فبراير 1956، متشدقا بالمبادئ الاشتراكية وحقوق الإنسان، و الديمقراطية فيقول في مطلعها:

[1] الديوان، ص 84.

[2] الديوان، ص 26

أطل على الجزائر ثم ولى فلا أهلا بمقدمه وسهلا[1]

يتحقق الجناس الناقص بين (أهلا، سهلا)، وهي لفظتان تقالان في عبارة الترحيب، ولكن الشاعر أحدث المفارقة، ودل على معنى رفض الزيارة والزائر، ومبادئه باستعمال أداة النفي لقد حقق هذا الجناس إيقاعا فاجأ المتلقي صوتا ودلالة.

إنالجناس حلية موسيقية وبنية دلالية، اتخذه الشاعر لتكثيف الإيقاع وا ٍبرازه، وتوضيح الدلالة، ووظف الشاعر الجناس الناقص كذلك في قوله:

إننا اليوم في ضيافة شرق نقطع الشوط في حنين وشوق[2]

فواضح أن التجنيس في البيت جاء بين (شرق، شوق) وهو تجنيس جميل وفق فيه الشاعر لحد ما لكونه راعى تقارب مخارج الأصوات وتماثل حركاتها.

إن بنية الجناس في المنظور الأسلوبي لابد لها أن تغادر البناء الصياغي التقريري إلى حركة دلالية وقيمة جمالية تعمق النص وتضيء سياقه، ومن هنا يكتسب هذا المحسن الإيقاعي "قدرة فاعلة في التأثير، و شحذ ذهن المتلقي فيحقق الإمتاع والإقناع[3].

ب- **التصريع:** يتحقق التصريع عندما يكون العروض كالضرب في وزنه ورويه وا ٍعرابه[4]، و هذا يعني أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالقافية إذا يساهم في إبراز فاعليتها الصوتية، والإيقاعية من خلال جعل الكلمة الواقعة في مقطع

[1] الديوان، ص 25.

[2] الديوان، ص 112.

[3] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان, ط1، 2002، ص 578.

[4] المرجع نفسه ، ص 583.

المصراع الأول مماثلة لمقطع الكلمة التي في القافية، مثلما يوضحه الخط التالي :

.....(.....) .....(.....)

وعليه يساهم التصريع في إضفاء موسيقى شعرية على البيت، ويؤثر في المتلقي الذي يعجب بقصيدة دون أخرى لإيقاعية أبياتها.

وتصريع المطالع أي أوائل القصيدة لها أهمية قصوى لأنها تساهم في تحديد القافية،

وقد أدرك الشاعر هذه الأهمية، وتلك الوظيفة، فاستخدم هذا الملون الإيقاعي في عدة مواضع من ديوانه مثل قوله مفتتحا قصيدة أوراس:

مجد البلاد تشيده (أوراس) والنار في نهج العلا نبراس[1]

وقوله في مطلع قصيدة مأساة تبسة:

رفعوك في ليل الكفاح منارا إذ غادروك أيا تبسة نارا[2]

فالمتلقي لهذين البيتين يلمس توازنا صوتيا واضحا بين (أوراس، نبراس) في البيت الأول، وبين منارا، نار) في البيت الثاني، لينتج عن تكرار الوحدات الصوتية إيقاعا خاصا.

إن ولع الشاعر بالتصريع جعله يطلبه في ديوانه مثل قوله:

بإيمان وعزم من حديد هزمنا دولة الغرب العنيد[3]

[1] الديوان، ص 11.

[2] الديوان، ص 19.

[3] الديوان، ص 65.

لقد اتكا الشاعر على اللفظتين (حديد، العنيد) اللتان تشتركان دلاليا، وتتماثلان صوتيا من أجل تحقيق النغمة الموسيقية المرجوة، التي انساق الشاعر وراءها لدرجة أنه كان يتعمد توظيف التصريع.

ت- **الطباق:** كان نصيب الطباق من الإيقاع الداخلي وافرا، وهو كما يعرفه البلاغيون "جمعك بين الضد في الكلام، أو في بيت من الشعر وتعددت مسمياته في كتبهم، فهو المطابقة، التطابق، التضاد، التكافؤ"[1]، ومن هنا فالطباق يرتبط بالمعنى في إحداث المفارقة التصويرية التي يبتغيها الشاعر.

وتضم قاعدة بيانات الطباق أنواعا أهمها، طباق الإيجاب وطباق السلب، ومن أمثلة توظيف هذا اللون البديعي قول الشاعر:

وا ٍذا رأيت الود حال تجارة فالحقد ربح والصفا إفلاس[2]

بعد انتهائنا من قراءة البيت لا يبقى عالقا في أسماعنا إلا عبارتي (الحقد ربح، والصفا إفلاس)، وهذه مقابلة أصلها طباق جاوز ضدين، ففضلا عن المعنى الذي أوحت به فإنها أضفت نغما على البيت الشعري، ويعود ذلك إلى حسن استغلال الشاعر للطباق.

وقوله كذلك:

فخذي البريء كأنه الجاني فعذ ربنيك فينا أنهم أنكاس[3]

[1] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، ص 521.

[2] الديوان، ص 11

[3] الديوان، ص 14.

فطابق الشاعر في بيته بين (البريء، الجاني) ليكشف دلالة القصيدة التي تتحدث عن ممارسات الاستعمار الفرنسي، وهو نفس ما ذهب إليه الطباق بين (ظلمة، فجر) في البيت الموالي:

سيزيح عنهم ظلمة الإسكار فجر للجزائر يبهر الأنظارا[1]

ويساهم تكرار الألفاظ في إبراز القدرة الموسيقية للطباق في قوله:

وتأنس نفسها بالوحش فيها ولا نرض بوحش الأنس خلا[2]

فالطباق هنا شمل شطر كل بيت (تأنس، الوحش) و (وحش، الأنس)، وقد نتج عن تكرار الحروف، و تقارب مخارجها في إطار التجنيس إيقاعا لطيفا غطى سلبية التكرار.

وتلمس حرص الشاعر على الموسيقى في قوله:

سنة الكون أن أكون طليقا

أتخطى في الغرب دربا سحيقا

ومن الشرق استمد شروقا

البلاد قد أقسمت أن تفيقا[3]

وقع الطباق هنا بين (الغرب، والشرق)، وجمالية اللفظة الثانية تكاثفت مجيئها مجنسة من القافية (شروق)، واستخدم الشاعر هذه الألفاظ خدمة للموسيقى الداخلية، وتعضيدا للدلالة العامة المحمولة على الفظي (الشرق، الغرب).

---

[1] الديوان، ص 22

[2] الديوان، ص 27.

[3] الديوان، ص 101.

ولعل الطباق يكون أبهى حين يرتبط بالتصريع، ويعززه في آن واحد، مثل قوله:

أقرباء على السوا، وأباعد بايعوه بكف حر مساعد[1]

فالطباق وقع بين (أقرباء، أباعد)، هذه اللفظة الأخيرة التي وضعها الشاعر كمصراع للقافية "مساعد" مما جعل الشطرين يتضحان موسيقى عذبة.

وبجدر الذكر أن الشاعر وظف الموسيقى الداخلية تعضيدا للموسيقى الخارجية، ودليل ذلك تركيزه على الملونات البديعية التي تتأسس على الصوت كالجناس والتصريع، والتكرار لتخدم البنية الإيقاعية عامة، كما أن تسخيره لألوان الطباق جاء من كوعي من الشاعر بأن المعنى يحلي الإيقاع الداخلي للبيت، و بالتالي فقد استغل الشاعر قدرته الفنية في توظيف أدوات الإيقاع على اختلافها خدمة لمتلقيه.

ث- التكرار:

أ- **لغة**: جاء في لسان العرب "كرر الشيء و كركره أعاده مرة بعد أخرى ويقال كررت عليه الحديث و كر كرته إذ أرددت عليه، والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار"[2].

ب- **اصطلاحا:** أسلوب تعبيري بلاغي له دلالاته الفنية، وأغراضه الأسلوبية، وجمالياته الإيقاعية، وهو ترديد المعنى بلفظ واحد.

[1] الديوان، ص 111

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، ج 5، ص 135.

ويكون التكرار بالحرف أو اللفظة أو الجملة، وهو ما يذهب إليه **ابن رشيق** حين رأى أن "للتكرار مواضع يحسن فيها و مواضع يقبح فيها، وما يوجد في اللفظ والمعن هو الخذلان بعينه[1].

في العصر الحديث اهتم النقاد بهذا المصطلح كثيرا و تناولوه في تطبيقاتهم على الشعر الحديث والمعاصر، ولعل أبرز هؤلاء **نازك الملائكة**، والتي اعتبرته قضية في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، حين أكدت بأن "التكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلع عليها"[2]، وقامت **نازك الملائكة** التكرار إلى أقسام ثلاثة:

- تكرار بياني: والغرض منه التأكيد على الكلمة المكررة، أو العبارة.
- تكرار التقسيم هو تكرار الكلمة أو العبارة في ختام كل مقطوعة أو بيت.
- تكرار شعوري: وهو من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضي من الشاعر أن ينشئ له سياقا نفسيا غنيا بالمشاعر الكثيفة[3].

ويجمع التكرار بين وظيفتين جمالية ونفعية، فالجمالية لارتباطه بالإيقاع، والمساهمة في تنسيق شكل القصيدة بحسب تواتر الأصوات، والكلمات، أما النفعية فهي استغلاله في إنتاج الدلالة وتوجيهها، فكل تواتر هو زيادة في المعنى.

[1] ابن رشيق، العمدة، ج 2، ص 70

[2] نازك الملائكة، ص 176/177

[3] المرجع نفسه، ص 280.

و لخصيصة التكرار أهمية على أساس أنها ظاهرة أسلوبية تتجاوز البنية الإيقاعية إلى البنية الإفرادية في تكرار الأصوات بأنواعها، لتصل إلى البنية التركيبية عندما يكون تكرار الجملة بعينها ذو دلالة نحوية.

وارتأيت أن أدرس التكرار بنماذج معينة عبر أنواعه المتوفرة في الديوان.

والجدول التالي يحصي بعض صيغ هذه الظاهرة الأسلوبية الواردة في ثنايا الديوان مع نوع كل صيغة مكررة ثم نماذج من كل نوع:

الصيغ المكررة	نوع التكرار	الصفحة
اذا - اذا	تكرار البداية	11
مهلا فرنسا- مهلا فرنسا	تكرار البداية	11
أو ما سمعت- أو ما سمعت	تكرار البداية	12
ماذا كنت- ماذا جنى- ماذا جنت	تكرار البداية	21
أطل	تكرار البداية	25
الرشاش	تكرار المجاورة	26
تسلقنا الجبال	تكرار البداية	27
نزلتم- منزل	تكرار الاشتقاق	28
النزول	تكرار المجاورة	28
حكمتم- الحكم	تكرار المجاورة	28
سكتنا- سكتة	تكرار الاشتقاق	29
وثبنا- وثبة	تكرار الاشتقاق	30
سكنت- سكون	تكرار الاشتقاق	47
اين	تكرار البداية	48

لغز	تكرار البداية	61
الفدا	تكرار المجاورة	65
صبرا	تكرار المجاورة	67
يا عيد	تكرار البداية	75/74/71
الجزائر	تكرار المجاورة	72
صنعتهم- صنع	تكرار الاشتقاق	73
الفجر	تكرار المجاورة	79
الأفق	تكرار المجاورة	80
يا ابن شعبي	تكرار النهاية	85
أهو	تكرار البداية	91/90
الغناء- التغني	تكرار الاشتقاق	101
ترن- رنينا	تكرار الاشتقاق	102
الجزائر	تكرار النهاية	116
البطولة	تكرار المجاورة	121
نعانا- نعى	تكرار الاشتقاق	122
ثرنا	تكرار المجاورة	123
كف الجزائر	تكرار المجاورة	124
عرب- العروبة	تكرار الاشتقاق	125
قطرا	تكرار المجاورة	129
شبرا	تكرار المجاورة	129
يا فرنسا	تكرار البداية	156
القفار	تكرار الاشتقاق	156
متشابك- تشابك	تكرار الاشتقاق	162

كفك الجريحة	تكرار المجاورة	223
غصن	تكرار المجاورة	229
حصباءها	تكرار المجاورة	229
ان يك الحسن	تكرار البداية	230
سريرة- السرائر	تكرار الاشتقاق	234
طاف- طائف	تكرار الاشتقاق	238

-تكرار البداية:

في هذا النمط تتكرر لفظة أو صيغة معينة في بداية بعض الأبيات الشعرية، ويكون تكرارها بشكل متتابع، أو غير متتابع، حيث تؤدي في سياق القصيدة دلالات معينة، ومن نماذج هذا النمط من التكرار قول الشاعر :

يا عيد سرك بسمة أو أدمع فيك التام للحشا وتصدع

يا عيد ما أغنى الجزائر عن مجيئك وهي في حسك المظالم ترتع

يا عيد دونك شاهقات الأطلس ال عالي ففيها للمحافل مجمع

يا عيد لذ بالشاهقات ففي رؤاها عن وجودك في العواصم مقتع[1]

تحتل الجملة الندائية المكررة يا عيد موقعا مركزيا في هذا المثال، فقد هيمنت على بنية القصيدة وعنوانها كذلك، فتكرار هذه الجملة يعتبر مفتاحا لتوجيه الدلالة، ورصدها و نفس الأمر بالنسبة لقوله:

[1] الديوان، ص 74-75.

تسلقنا الجبال فهل ترانا تفارقها إذا لم نحظ نيلا	
تسلقنا الجبال فهل ترانا نفارقها وترضى العيش ذلا[1]	

شكل الشطر الأول مركز البيتين والقصيدة كلها، بالإضافة إلى تأكيد المعنى الذي نتج عن هذا التكرار، فيمكن اختزال البيتين عبر هذه الخطاطة:

إذا لم تحظ نيلا

تسلقنا الجبال فهل ترانا نفارقها ←ونرضى العيش ذلا

فجاءت الجملة الرئيسة تحمل خبرا فرته الجمل الفرعية الموالية لها.

ومن نماذج تكرار البداية قوله:

أين من إخوتي الضحية في العي د؟ وهم في يد العدو ضحية

أين زهر يرف فوق يتيم يحضن الصخر ظنه أمه

أين حلوى من جائع يتلوى يصل الأمس في الصيام بيومه

أين ومض الثغور في ليلة العيد د، وفي موطن يتيه بسلمه

أين أم يحفها السعد نشوى عقد أبنائها نظيم اللآلي[2]

إن الموقع المكرر في هذه الأبيات يفرض حضوره على المتلقي، ويوجه دلالة السياق باعتباره مفتاحا يساهم في جمالية الإيقاع.

[1] الديوان، ص 26

[2] الديوان، ص 136/137.

- تكرار النهاية:

وموقعه يكون في ختام الأبيات الشعرية بشكل متتابع، ومن أمثلة ذلك قوله:

وعلى الكعبة الحرام دعاء يا ابن شعبي بنصرنا قد تعالى

وهتافات أنفس طاهرات يا ابن شعبي بنصرنا تتوالى[1]

جمع الشاعر في هذا التكرار بين وظيفة التأكيد، والوظيفة العروضية، حين أقام بنية دلالية نظمية خلال التوازي النحوي الذي حققته العبارة المكررة (يا ابن شعبي بنصرنا).

- تكرار المجاورة:

والمجاورة تمثل لونا بديعيا مستقلا بذاته، بحيث تتردد في البيت لفظتان، كل واحدة منها بجانب الأخرى، أو قريبة منها من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليها.[2]

ومثال ذلك قوله:

مدلي كفك الجريحة ياصا ح، ودعها تضم كف جريحة[3]

إن هذا التشكيل نوع من أنواع التجاور الاسمي، الذي جمع بين اسمين تكررا، وكان الغرض من وراء هذا توضيح الصورة وتقريبها إلى الأفهام، فهذه الصورة تحمل شحنات عاطفية، إنسانية بكل معاني التضحية والأخوة والتكاثف.

فالشاعر يدعو مناديه الجريح قد يكون مجاهدا إليه لأنه كذلك هو جريح مثله، وهذه قمة الإتحاد والتسامي.

---

[1] الديوان، ص 85.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العامة للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1994، ص 301.

[3] الديوان، ص 223.

المبحث الثاني:البنية الافرادية في الديوان عن المستو ى الصوتي و الصرفي

أولا: المستوى الصوتي:

إن الصوت من البني الأساسية في النظام اللغوي، شأنه شأن البني الأخرى التي تقوم عليها أسلوبية النص، و"قوام الصوت هو المادة والصنعة فالمادة هنا هي الأصوات المقررة لكل لغة وصنعتها الإتيان بها أداء ونطقا على وجهها الصحيح".[1]

ودراسة المكونات الصوتية على مادتها الصحيحة لبعض من قصائد ديوان (أطلس المعجزات) هي إضاءة لمعرفة معدلات تواتر الأصوات ذات التأثير الأسلوبي الواضح، "فالتحولات الصوتية التي تحدثها الأصوات المجهورة والمهموسة في النص الأدبي توضح لنا مدى التوافق النفسي والشعوري، والحياتي بين هذه الأصوات وما تعبر عنه"،[2] وعيه كان لابد من الوقوف على علاقة تكرار الأصوات بالمعنى والدلالة على اعتبار أنه قد تنشأ ألفاظ أصواتها لها علاقة بدلالتها كما أشار ابن جني في خصائصه تحت باب "إمساس الألفاظ أشباه المعاني".

وعليه فلقد اعتمدنا على الإحصاء لتكرار الأصوات بحركاتها المتعددة ثم قرأنا كميات هذا التكرار وقارناه للتعرف على دلالة الأصوات المبهمة أسلوبيا مع نمذجتها بأبيات من تلك القصائد، هذه النماذج هي:

---

[1] كمال بشر، علم الأصوات، دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1975، ص 26

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2020، ص 50.

1_ أطلس المعجزات (قصيدة من النمط التقليدي الخليلي).

2_ أنت يا شعب.

3_ نداء الضمير (قصيدة من نوع الأسطر الشعرية).

1- أطلس المعجزات: [1]

أ- الصوت الانفجاري: توزع ورود الأصوات الانفجارية في القصيدة حسب هذا الجدول كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	104	56	05	40	/	03	/
القاف	45	22	11	07	02	01	02
الكاف	26	11	08	04	03	/	/
الجيم	38	22	02	09	04	/	01
الطاء	20	11	/	04	05	/	/
الدال	53	22	06	15	/	05	05
التاء	134	49	24	23	2	10	06
الباء	80	23	03	33	16	03	02
المجموع	500	216	59	135	52	22	16

[1] الديوان، ص 229.

ب- الصوت الاحتكاكي: توزعت الأصوات الاحتكاكية في هذه القصيدة حسب الجدول التالي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الفاء	100	39	07	36	12	02	04
الثاء	07	05	/	/	/	/	02
الذال	03	/	01	01	/	/	01
الطاء	05	03	/	01	/	/	01
السين	83	33	01	15	18	03	13
الزاي	20	07	01	05	01	/	06
الصاد	42	12	02	10	12	/	06
الشين	28	18	02	03	01	/	04
الخاء	19	10	02	06	01	/	/
الغين	13	09	02	/	02	/	/
الحاء	63	29	13	11	08	02	/
العين	62	33	10	08	07	/	/
الهاء	57	24	14	13	03	02	01
المجموع	502	222	55	109	65	09	48

ج- الصوت المهموس: توزعت الأصوات المهموسة في القصيدة كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
التاء	134	49	24	3	22	10	06
الثاء	07	05	/	/	/	/	02
الحاء	63	29	13	11	08	02	/
الخاء	19	10	02	06	01	/	/
السين	83	33	01	15	18	03	13
الشين	28	18	02	03	01	/	04
الصاد	42	12	02	03	01	/	06
الطاء	20	11	/	04	05	/	/
الفاء	100	39	07	36	12	02	04
القاف	45	22	11	07	02	01	02
الكاف	26	11	08	04	03	/	/
الهاء	57	24	14	13	03	02	01
المجموع	624	263	84	132	87	20	38

د- الصوت المجهور: توزعت الأصوات المجهورة في القصيدة كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الباب	80	23	03	33	16	03	02
الجيم	38	22	02	09	04	/	01
الدال	53	22	06	15	/	05	05
الذال	03	/	01	01	/	/	01
الراء	185	46	26	40	21	41	11
الزاي	20	07	01	05	01	/	06
الضاد	08	06	/	/	/	/	02
الظاء	20	11	/	04	05	/	/
العين	62	33	10	08	07	/	/
الغين	13	09	02	/	02	/	/
اللام	151	75	10	35	17	05	09
الميم	114	56	15	16	29	04	03
النون	115	34	06	16	28	11	17
المجموع	862	344	82	182	121	69	57

1- جاءت كلمة الأصوات الانفجارية 500 متقاربة مع مثيلاتها الاحتكاكية 502 لأن "معظم الأصوات الانفجارية يوجد ما يقابله من الأصوات الاحتكاكية، ومن ثم تتماثل معها في كمية الصوت فتحدث بنية إيقاعية في النص الشعري، وهذا يسهم في جماليات القصيدة"،[1] الشاعر تجاذبه شعورين شعور بالاعتزاز والفخر بقرب استفتاء تقرير المصير ومن ثم استرجاع السيادة الوطنية، وشعور بالقلق والانفعال والترقب لمصير الجزائر بعد الاستقلال وهي في يد أبنائها.

2- طغت الأصوات المجهورة 862 على الأصوات المهموسة 624، فتكرر صوت الراء 185 مرة، مرده إلى توظيفه رويا، وقد تناسب هذا مع دلالة القصيدة فالجهر تتطلبه جهر مشاعر الفر ح والفخر والسعادة:

شاقك الخلد، فاستجبت، فقل لي: أنت للنصـــر، أم إلى الخلــد سائـــر

كـــــم توسمــت آيــة المجد فيــه مطرق العيـن، شارد الفكر حـــائر

معجزات السمـــاء، غـــاض رؤاها فوق شبــر، مخضب الترب عاطـــر

بالسمـــاوات لم أبــع شبر أرضـــي إنـــه منبــت العـــلا والمفــاخـــر

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، مرجع سابق، ص 51.

أنا قيس في عشقـــي الحسن لكـن أنت ليلاي في الهـــوى يا جزائـــــر

أيها الزاحفـــون زحف المنـــايا المصابـر في ذرى الأطلس الأشم

أنتـــم المجـــد والخلـــود وأنتـــم مهرجـــان انطلاقتنـا، والمنابـــر [1]

2- أنت يا شعب: [2]

أ- **الصوت الانفجاري:** توزع استخدام الأصوات الانفجارية في القصيدة كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	20	10	01	06	01	02	/
القاف	09	07	02	/	/	/	/
الكاف	10	01	04	02	02	01	/
الجيم	09	04	/	02	03	/	/
الطاء	08	03	/	02	02	/	01
الدال	17	05	03	06	02	01	/
التاء	39	23	04	03	09	/	/
الباء	35	15	05	10	/	04	01
المجموع	147	68	19	31	19	08	02

[1] الديوان، ص 238.

[2] الديوان، ص 213.

ب- الصوت الاحتكاكي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الفاء	24	09	03	10	02	/	/
الثاء	04	02	/	01	01	/	/
الذال	02	/	/	01	/	/	01
الطاء	04	01	/	02	/	/	01
السين	10	04	02	01	03	/	/
الزاي	02	02	/	/	/	/	/
الصاد	14	03	/	03	03	/	05
الشين	13	08	01	01	01	01	01
الخاء	13	02	01	08	02	/	/
الغين	08	08	/	/	/	/	/
الحاء	18	07	04	02	05	/	/
العين	29	16	02	03	07	01	/
الهاء	08	03	03	/	02	/	/
المجموع	149	65	16	32	26	02	08

ج- الصوت المهموس: تواترات الأصوات المهموسة في القصيدة كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
التاء	39	23	04	03	09	/	/
الثاء	04	02	/	01	01	/	/
الحاء	18	07	04	02	05	/	/
الخاء	13	02	01	08	02	/	/
السين	10	04	02	01	03	/	/
الشين	13	08	01	01	01	01	01
الصاد	14	03	/	03	03	/	05
الطاء	08	03	/	02	02	/	01
الفاء	04	01	/	02	/	/	01
القاف	09	07	02	/	/	/	/
الكاف	10	01	04	02	02	01	/
الهاء	08	03	03	/	02	/	/
المجموع	150	64	21	25	30	02	08

د- الصوت المهجور: توزعت الأصوات المجهورة في القصيدة كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الباب	35	15	05	10	/	04	01
الجيم	09	04	/	02	03	/	/
الدال	17	05	03	06	02	01	/
الذال	02	/	/	01	/	/	01
الراء	52	08	07	12	04	16	05
الزاي	02	02	/	/	/	/	/
الضاد	07	04	/	/	/	/	03
الظاء	08	03	/	02	02	/	01
العين	29	16	02	03	07	01	/
الغين	08	08	/	/	/	/	/
اللام	42	24	04	07	03	01	03
الميم	42	18	07	14	03	03	01
النون	38	17	08	03	05	/	05
المجموع	291	124	36	60	29	26	20

نلاحظ كذلك تقارب توظيف الأصوات الانفجارية والأصوات الاحتكاكية، أما الأصوات المجهورة فاكتسحت السياق الصوتي للقصيدة بـ 291 صوتا، وكانت النسبة الغالبة فيه لأصوات الراء واللام والميم، وهذا النوع من الأصوات يناسب مضمون القصيدة، التي استدعت حضورها بهذه الكمية اللافتة للانتباه لأنها تتوافق مع النزعة الحماسية، والموقف الاجتماعي والسياسي والحياتي للشاعر إذ يقول:

مالنـــا والخلاف؟ تحت ظـــــلام من قتام الوغى، ووطء الحوافـر

أنزاع على الحـــدود؟ وجـــــاث من عدانا على الحدود مغامـــر

كلمـا بدد الصمـــود رجـــــاء في عدانا أحيته بعض الضمائر

برئ النصر من جحافل شعـــب بأسها صارم من الخلف باتـــر

سعة الصدر، يا فلسطين، إن لم يلح الفجر ولصباح لناظـــــــر

ما على الفجر يا فلسطين عتـب إن ليل الخلاف والغي ســـادر[1]

[1] الديوان، ص 215.

3- نداء الضمير[1] (قصيدة من نوع الأسطر الشعرية).

أ- الصوت الانفجاري:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الهمزة	30	23	02	05	/	/	/
القاف	07	02	01	/	02	/	02
الكاف	14	11	/	/	02	01	/
الجيم	09	04	02	02	01	/	/
الطاء	02	01	/	/	01	/	/
الدال	11	01	02	05	/	01	02
التاء	34	13	05	05	08	02	01
الباء	44	09	02	16	07	03	07
المجموع	151	64	14	33	21	07	12

[1] الديوان، ص 193.

ب- الصوت الاحتكاكي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الفاء	18	07	05	04	02	/	/
الثاء	03	02	01	/	/	/	/
الذال	05	/	03	01	/	/	01
الطاء	01	/	/	01	/	/	/
السين	12	04	/	03	03	01	01
الزاي	03	01	01	/	/	/	01
الصاد	07	02	01	/	02	/	02
الشين	10	05	01	/	01	/	03
الخاء	05	02	02	/	01	/	/
الغين	05	04	/	/	01	/	/
الحاء	22	09	07	02	04	/	/
العين	23	11	03	03	06	/	/
الهاء	13	06	03	01	03	/	/
المجموع	127	53	27	15	23	01	08

ج- الصوت المهموس: وقد جاءت مبينة في الجدول التالي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
التاء	34	13	05	05	08	02	01
الثاء	03	02	01	/	/	/	/
الحاء	22	09	07	02	04	/	/
الخاء	13	02	01	08	02	/	/
السين	10	04	02	01	03	/	/
الشين	10	05	01	/	01	/	03
الصاد	07	02	01	/	02	/	02
الطاء	08	03	/	02	02	/	01
الفاء	18	07	05	04	02	/	/
القاف	07	02	01	/	02	/	02
الكاف	14	11	/	/	02	01	/
الهاء	13	06	03	01	03	/	/
المجموع	159	66	27	23	31	03	09

د- الصوت المهجور: توزعت الأصوات المجهورة في القصيدة كما يلي:

الصوت	عدد تواتره	الاستعمال بالفتح	الاستعمال بالضم	الاستعمال بالكسر	الاستعمال بالسكون	الاستعمال بالتنوين	الاستعمال بالتشديد
الباب	44	09	02	16	07	03	07
الجيم	09	04	02	02	01	/	/
الدال	11	01	02	05	/	01	02
الذال	05	/	03	01	/	/	01
الراء	38	18	01	06	04	04	05
الزاي	03	01	01	/	/	/	01
الضاد	03	01	01	/	/	/	01
الظاء	01	/	/	01	/	/	/
العين	23	11	03	03	06	/	/
الغين	05	04	/	/	01	/	/
اللام	40	17	05	09	05	/	04
الميم	30	10	04	01	12	02	01
النون	36	20	/	05	04	02	05
المجموع	248	96	24	49	40	12	27

بلغ تواتر الأصوات الانفجارية 151 حيث احتل صوت الباء صدارة التوتر، فالشاعر وظفه في ألفاظ مثل: الحب، حبيبي، البشائر، أبرح، القلب، قربانا، الروابي... وهذه القصيدة التي لحنت إلى أغنية فيما بعد حسب ما جاء في تقديمها بالديوان عبر فيها الشاعر عن مناجاته لأصدقائه وعطر الحرية والاستقلال بدأ يشمه الشاعر فاستعمل فيها قوة وحماسة كي يؤثر في سامعيه ويشعرهم بنفس تلك المشاعر.

أما الأصوات المجهورة فبلغت 248 في مقابل الأصوات المهموسة 159، وهذه الكمية الصوتية الهائلة تستدعي جهدا صوتيا عاليا ونفسا طويلا، فالشاعر لم يكن هادئا، ولا مواربا في جسد قصيدته بل رفع صوته عاليا مستعملا النداء غير مرة، ومباشرا في مرات عديدة، مما ولد قصيدة متناسقة لم يهبط فيها مستوى المجهور من أولها إلى آخرها.

يا حبيبي، ربعنا بالأمس ربع الذكريــات
إنه مأوى ذئاب كدرت صفــو الحيــاة
كان عشا للتناجي، كان أنسا ونعيمـا
ثم أمسى للرؤى الغضة نارا وجحيمـــا
يا حبيبي، كم فرشنا الربع وردا وزهــورا
كــم بنينـا من هوانا لأمانينـــا قصــورا
فتعالت صرخة الرعب، بأشباح المنـــايا
فاستحال الورد شوكا ودماء وضحـــايا [1]

[1] الديوان، ص 194.

ثانيا: المستوى الصرفي:

يضاف البعد الصرفي إلى البعد الصوتي ليشكلا معا دلالة الكلمة ورمزيتها، منها الدقة في اختيار أقوى الصيغ، وأقدرها على توصيل المعنى وتأكيده، إن البنية الداخلية للصيغة في بلورة دلالات جديدة غير ظاهرة، تحددها عناصر كثيرة منها:

المفردات التي بها تشديد:

قد يميل الشاعر أحيانا إلى إيثار الأفعال والأسماء المضعفة ليوحي بالجزالة والقوة والتأكيد، فالضغط على الصوت في الكلمة يزيد المعنى وضوحا وشدة، ويوحي إلى تكرار الفعل وقوته، يقول ابن جني: "جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل، فقالوا: عزّه، عزّه،... وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل".[1]

مسه الضيـــم فانبى مستردا عزّه والحياة بالضيم تعـس

ثائـــــرأنجبتـــه تربـــة عـــزّ وجدود يوم الكريهة شمس

(2)

صيغة فعيل:

برزت هذه الصيغة التي تدل في بعض مواضعها على الصفة المشبهة، وفي بعض قصائد الشاعر كمميز أسلوبي استحسنه الشعر كقصيدة العيد الجريح:

(3)

[1] ابن جني، الخصائص، تحقيق علي النجار، المكتبة العلمية القاهرة، ط 2، ج 2، 1983، ص 104.

[2] الديوان، ص 53.

[3] الديوان، ص 135-136.

في الشهيد الحر المغفر، دبـــت فوق خديه زحفات الفنـــــاء

في الرضيع الفطيم، ينهشه الجو ع، فيروي غليله بالبكـــــــاء

- - - - - - -

خدعتهم خلوى الجنود فسيقوا برؤاهـــــا إلى جحيم المنيـــة

- - - - - - - -

أين زهـــر يرف فوق يتيـــــم يحضن الصخر ظنه حجر أمــه

من وليد عوت عليه ذئاب الح رب ليلا، فشردت طيف حلمه

من شريد في ظلمة الليل، واللي ـل حزين يبكي عليه بنجمـــه

وصاحبه في آن واحد، لتتعدى إلى الدلالة التلازمية بينهما، وثبات الصفة وديمومته، وتتكاثر هذه الصفات عندما يتم التركيز على استخدام الجمل الاسمية، [1] وهو ما يتميز به الشاعر.

[1] يوسف مارون، اللغة والدلالة "معجم"، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، د. ط، 2007، ص 202.

صيغة اسم الفاعل:

يدل اسم الفاعل على الحدث والحدوث وفاعله، فهو وسط بين الفعل والصفة المشبهة، [1] وجاءت بعض القصائد، مكتظة بتوظيف هذه الصيغة:

وأنا نصيبي منك يا أمي الخيال الطــارق
أحيا هنـا وأنا لمرآك الوضـــــيء مفــارق
لكنني بالرغــم منهم باللقـــا أنا واثــق
أماه هذا المعتدي هذا الغراب الناعـــــق
أمي اسأليني عن حياتي في ربوع القاهـرة
عن آهتي، وتململي، عن مقلة لي ساهـرة [2]

إن توظيف صيغ أسماء الفاعل جاء حاملا في طياته دلالة تلك الفاعلية المتواصلة فكثف الشاعر من استعماله لهذه الصيغة لما تثيره من دوام الحركية خاصة في هذه القصيدة، فجاءت قافيتها في الأعم الغالب على هذه الصيغة.

صيغة جمع المؤنث السالم:

يدل الجمع السالم عامة على إرادة الحدث على خلاف جمع التكسير الذي يدل على إبعاده: [3]

يا ثورة عربية الوثبات يحدوها الشمـم
يا ثورة عربية النبضات في تلك القمم [4]

---

[1] فاضل صالح السامراتي، معاني الأبنية العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 2006، ص 202.

[2] الديوان، ص 95.

[3] الديوان، ص 128.

[4] المرجع نفسه، ص 200.

أو قوله:

لا الخيالات، لا الوعود الكسالى لا النياشين في صدور الجبابرة

لا انتفاضات يائس، مستميت لا ارتعاش الذبيح، في كف جازر [1]

كأن الشاعر استأنس بالجمع المؤنث السالم فوظفه في قصائده عدة لينتج به الدلالة المراد لها، مع ما تملكه هذه الصيغة من إيقاع.

4- توظيف مفردات أعجمية أو اشتقاق ألفاظ منها:

الشاعر متمكن من نواصي اللغة العربية، ودون شك من حماتها، ومن حراسها ويظهر ذلك في بعض أبيات القصائد حين يعزز مكانة لغة الضاد، إن هذا لم يمنعه من توظيف مفردات أعجمية من قبيل السخرية من لغتها أو تقوية المعنى ووضعه أمام القارئ مباشرة حتى يتجسد في صورته الأصلية، وباعتبارها صورة قوية وتداعيا غير متوقع، إنها تؤثر في إحساسنا تأثيرا قويا أقوى من القوالب الشائعة المألوفة. [2]

وتنقلب السبائك **(ترومترا)** مقياسا، تقاس به الأمور [3]

وقوله:

أينطفل ينادي بابا وماما فترد الصدّى عليه الصخور [4]

---

[1] المرجع نفسه، ص 235.

[2] محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1988، ص 93.

[3] الديوان، ص 184.

[4] المرجع نفسه، ص 138.

* ألوان العلم الفرنسي.

وقوله كذلك:

أيــن (بلوبلــون والروج*) أين الجبـــابـــرة [1]

فهذه الألفاظ الدخيلة سوف توحي باختراق أو انتهاك أسلوبي في المعجم الإفرادي للشاعر، وهذه الكلمات تظل عناصر اضطراب دلالي في بنية القصيدة، وهي ظاهرة ليست جديدة في الشعر العربي، إذ عرفها الشعر العباسي عندما كان الشعراء يدخلون بعض الألفاظ الدخيلة ثم تطورت عند شعراء الأندلس ومردّ هذا التوظيف آنذاك هو إشاعة التفكة للترويح عن النفس.

اشتقاقه فعل (تفرنست) من فرنسا:

حسبوهــا **تفرنســت** يا لأرضـــي مرجــل نابـض العروبة ثائـــــر [2]

استخدام الشاعر للفعل (**تفرنست**)جاء ردّا على بعض الأصوات التي كانت تحن إلى الفترة البائدة، فاستعمل هذا اللفظ المباشر المنحوت أصلا من لغة أولئك المحّنين، وقد كان بوسع الشاعر استخدام لفظ آخر لكنه آثر هذه اللفظة / الصدمة، حتى يفهمها الجميع.

وعموما ظل استعمال هذه الألفاظ الأجنبية عند الشاعر يسيرا، رغم أن بعض هذه الألفاظ نجدها قد حشرت حشرا، ويطغى عليها التراكم وانعدام الانسجام الفني. [3]

---

[1] الديوان، ص 110.

[2] الديوان، ص 142.

[3] بلقاسم دكدوك، مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، أطروحة دكتوراه، إشراف محمد زغينة، كلية الآداب، جامعة باتنة، 2009/2008، ص 212.

المبحث الثالث : البنية التركيبية في الديوان

تعتبر البنية التركيبية من أهم البنى التي تساعد في تحليل الخطاب الشعري فهي طريق إبداعي آخر موصول بحبل الدلالة التي تمثل المطلب الأخير البادي في ثوب فني، يحقق الجمال المتعة والإثارة[1].

و بناء الجملة في العمل الشعري له أهمية قصوى تتأسس في استجلاء معانيه يقول **محمد حماسة** في كتابه" الجملة في الشعر العربي " ومع اعتقادي بأنه أية نقطة ما تصلح أن تكون منطلقا للبحث الجاد المفيد أرى أن الشعر فن لغوي قبل كل شيء وبعده، وأن فهمه لن يكون على الصورة الصحيحة المفيدة، إلا أذا كان هذا الفهم قائما في أول أمره على فهم بنائه، وبناء الشعر لا يقوم إلا على بناء جمله المسكوكة في وزنه، وقوافيه، أو موسيقاه، كما يحب بعض المحدثين أن يسموا الوزن والقافية[2].

ومن خلال هذا الفصل نريد أن نظهر خصوصية استخدام الجملة لدى الشاعر خاصة أن للشعر لغته الخاصة، فبناء الجملة هو الذي يظهر عبقرية الشاعر ويكشف تفدرده و امتيازه، والاعتماد على بناء الجملة الشعرية في دراسة النص و تفسيره لا محيد عنه ولا بديل له، لمن يريد أن يقدم دراسة نقدية مقنعة[3].

إذن فالجملة هي الوحدة اللغوية الرئيسة في عملية التواصل ولم تكن مجال بحث عند النحويين فقط وا ٍنما امتدت إلى علوم أخرى، وا ٍن كان لكل علم مبحثه

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 418.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الحملة العربية، دار الشروقي، ط1، القاهرة، مصر، 1996ص 246-249

[3] أحمد كشك، التدوير الشعر، ص 5

في الجمل حسب خصوصية وغايته، ولكن في المحصلة تعرف بوظيفتها وهي إيصال المعنى إلى المتلقي بشكل يحقق الغاية.

يرى بعض النحاة أن الجملة مرادفة للكلام، وشرطهما الإفادة **فابن جني** يرى أن الجملة قاعدة الحديث وهو " لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وهو الذي يسميه النحاة الجمل"[1].

أما ابن هشام فقد فرق بين الكلام والجملة فهو يرى أن الجملة عبارة عن الفعل وفاعله، كقام زيد، والمبتدأ وخبره كزيد قائم... إلى أن ذهب في سياق حديثه عن الجملة والكلام، وهي أن الجملة أعم من الكلام إذ شرطه الإفادة بخلافها موضحا ذلك في قوله "وتسمعهم يقولون جملة الشر ط، وجملة الجواب وجملة الصلة، ول ذلك ليس مفيدا فليس بكلام"[2].

فالجملة أشمل من الكلام لأنها توضع فيما يفيد وفيما لا يفيد، أما الكلام فلا وضع إلا فيما يفيد. في الحملة عنده.

وا ذا عدنا إلى تعريف **الزمحشري**، الذي أعتبر الجملة بأنها الكلام المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى أخرى"[3]. يدرك أن عناصر الجملة هي تركيب إسنادي، وأقوى الروابط هي العلاقة بين المسند والمسند إليه وعليه فالجملة انفرطت من تعريف واحد متفق عليه.

ولم يكن الاختلاف ظاهرا في تحديد مفهومها مقتصرا على القدامى، بل امتد كذلك في عصرنا الحالي، حيث يرى **ريمون طحان** أن "الجملة هي الصورة

[1] ابن جني، الخصائص تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، ص 82.

[2] ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981، ص 42.

[3] المرجع نفسه، ص 44.

اللفظية الصغرى أو الوحدة الكتابية الدنيا للقول أو للكلام الموضوع للفهم والإفهام "[1]، فيركز **طحان** على ناحية الدلالة فيها أو هي الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معن مفيد مستقل[2].

وقد استرعت أقسام الجملة العربية ودلالاتها انتباه النقاد أيضا، إذ بهذه الأقسام، وتلك الدلالات نستطيع تحديد الضوابط المتحكمة في الخطاب الشعري، فلقد تعددت التقسيمات كالبساطة والتركيب الداخلي " اسمية ، فعلية" وبحسب الدلالة العامة كالجملة الخبرية (مثبتة، منفية) والجملة الإنسانية (أمر، نهي، ...).

وفي نفس السياق فإن الجملة حسب الدراسات اللغوية المعاصرة تتكون من بنيتين، بنية دلالية، وبنية نحوية[3]. فالبنية الدلالية تعتمد على الفكرة التي تتحملها الجملة، والبنية النحوية تعتمد على صياغة الجملة من جانب التشكل النحوي " كالتقديم والتأخير، الحذف، النفي ...).

وصنفنا الجمل الواردة في "أطلس المعجزات" **لصالح خرفي** إلى جمل خبرية وجمل طلبية واحتوى مبحث الجملة الخبرية على الجملة المثبتة والجملة المنفية بأقسامها الفعلية والاسمية، أما الجملة الطلبية فتضمنت أساليب الإنشاء الموجودة في المدونة كالأمر و النداء والاستفهام.

---

[1] المرجع نفسه ، ص 45

[2] عبده الراجحي، التطبيق التحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004، ص93

[3] صلاح الدين حسين، الروابط بين الجمل في النص الشعري، بمحلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي جدة، مج 10، ج39، مارس 2001، ص 42.

أولا / الجملة الخبرية:

اتفق النحويون على أن الجملة الخبرية تركيب نحوي يدل على معنى تام يحتمل الصدق والكذب، وتصنف الجملة الخبرية إلى جملة مثبتة، وجملة منفية:

1-الجملة المثبتة:

أ- الجملة الفعلية: عرفها ابن هشام قائلا:" تسمى فعلية إن بدأت بفعل سواء كان ماضيا أو مضارعا، أمرا، وسواء كان الفعل متصرفا أو جامدا سواء كان تاما أم ناقصا"[1].

أما **فاضل السامرائي** فيؤكد في مؤلفه "الجملة العربية تأليفها وأقسامها" أن الجملة الفعلية هي ا صدرها فعل نحو حضر محمد و المراد بصدر الجملة الفعل فلا عبرة بما تقدم من الحروف والفضلات، فقولك: قد قام محمد، هل سافر أخوك؟ و محمد أكرمت، ومن أكرمت جمل فعلية"[2].

أما **ابراهيم أنيس** فيوسع الفكرة ويرى أن الجملة الفعلية هي ما اشتملت على فعل"[3]، وعلى هذا الرأي فالجملتان (دخل زيد) و(زيد دخل) فعليتان على الرأي الحديث، أما على الرأي للقديم فالأولى فعلية، والثانية اسمية.

وحتى لا نلج هذه الإشكالات اللغوية فإننا نتبنى الرأي الأعم القائل بأن الجملة الفعلية هي التي تقدم فيها الفعل على الفاعل.

وظف الشاعر **صالح خرفي** الجمل الفعلية بأقسامها البسيطة و المركبة:

---

[1] صالح فاضل السامرائي، الجملة العربية تأليفها و أقسامها ، دار الفكر ، عمان ، الأردن، ط2، 2007، ص 156.

[2] المرجع نفسه، ص 157

[3] ابراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص 289.

وقد جاءت أنماط الجملة الفعلية البسيطة كالتالي:

النمط الأول: الفعل + الفاعل + مضاف إليه. كقوله الشاعر :

غاض نبع الحياة، فالحر منكم وارد يستقي الردي غير صادر[1]

فالفاعل (نبع الحياة) مركب تركيبا وصفيا كأنه قال غاضت الحرية، فالحرية هي بنت الحياة ومبعثها.

و نفسه قوله:

وترحب دارنا، للضيف حرا وتنبو عنه إن وجدته نذلا[2]

فالعلاقة الفاعلية في الشطر الأول مجازية، وكذلك في الشرط الثاني فأساس الكلام (ترحب دارنا للضيف الحر) و(تنبو دارنا عن الضيف النذل)، والغاية من تخفيف الشاعر في تركيب هذه الجمل هو إخضاعه للوزن، و خلق ديباجة جمالية للمتلقي.

النمط 2: فعل + فاعل (ضمي متصل) + مفعول به + مضاف إليه. كقوله:

نزلتم منزل الأحرار، لكن أتيتم كالذئاب فكان غيلا.[3]

الفاعل في هذا التركيب على شكل ضمير متصل، دل عليه حرفا (تم) مما يدل على أن الفاعل مسند إلى ضمير المخاطب (أنتم).

ويليه المفعول به، وجاء زمن الجملة مطلق باعتبار وصف الجزائر بلد الأضرار ومكة الثوار.

---

[1] الديوان ص 238.

[2] الديوان ص 28.

[3] الديوان ص 28.

النمط (3): فعل + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به + مضاف إليه + جار ومجرور، كقول الشاعر:

صوبت نارك للجبال، ولم يكن لك في المداشر للإبادة مرتع .[1]

تتكون بنية هذه الجملة من فعل ماض وفاعل مضمر تقديره (أنت) التي توحي للمفرد المؤنث الغائب و مفعول به ومضاف إليه اتصل ببنية المفعول به لأنه ضمير، ويليه جار ومجرور وهو في هذا السياق يشير همجية المستعمر المبيد للكائن الحي سواء كان ساكنا للجبال أو في المداشر.

النمط (4): فعل + جار ومجرور (ضمير متصل) + فاعل + مضاف إليه ، كقول الشاعر:

وتراءت لهم رماد رفات و السوافي نذروه عبر اليبادر[2]

تبدأ هذه الجملة بفعل اتصلت به تاء التأنيث، ثم تقدم الجار والمجرور على الفاعل لإثبات الأهمية، وجاء الفاعل معرفا بالإضافة .

النمط 5: ظرف + فعل + جار ومجرور + فاعل + مضاف إليه ، كقول الشاعر :

يوما تلهو بالعابثين يد الشع ب، وللشعب نظرة لا تخيب[3]

تتكون هذه الجملة من فعل ثم فاعل مؤخر عن الجار والمجرور إلا أنها خصصت بظرف زمان والمتمثل في أيوما)، والفائدة هو الإخبار عن أحداث تقع في الحاضر وتمتد إلى المستقبل القريب لأن لفظه " يوما" تعبر عن الحاضر والزمن القادم الذي يمكن أن يكون قريبا أو بعيدا.

---

[1] الديوان، ص 72.

[2] الديوان، ص142

[3] الديوان، ص 154.

النمط 6: فعل + مفعول به (ضمير متصل) + فاعل + جار ومجرور، ويمثل هذا النمط قوله:

يعززنا اعتقاد بالمبادئ ونربا أن نسخر للنقود.[1]

تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع ومفعول به (ضمير المتكلم) وفاعل، وقد تقدم المفعول به على فاعله لأنه ضمير وجب اتصاله ببنيه الفعل.

النمط 7: فعل + نائب فاعل + حال.

يداس الحر، أنفاسا، حيارى ويفدي وهو الفاظ تدور[2]

تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع مبني للمجهول و نائب فاعل متبوعا بحال تشير هيئة الجزائري خاصة والإنسان الحر المقاوم للظلم عامة.

النمط 8: فعل + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به، ويشير قوله:

نتلظى صدى، ويشمل عربيد فتصحو على النضار مواخر[3]

جاءت هذه الجملة مكونة من فعل ماض، أما الفاعل فلم يظهر في هذه الجملة إنما دلت عليه صيغة الفعل نتلظى مما يشير إلى أنه ضمير للجمع المتكلم (نحن) يعود على الشعوب المسلوبة أمرها.

وعلى نفس هذا النمط، قوله:

نتلوى طوي، وتشكو (بنوك) تحمه الرصد والرصيد لماكر.[4]

---

[1] الديوان، ص 66.

[2] الديوان، ص183

[3] الديوان، ص 214.

[4] الديوان، ص 214.

النمط 9: فعل + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول (ضمير متصل + جار ومجرور) كقول الشاعر :

يا دلونا بالنفط منكم دماء فكلانا على الحياة مقامر[1]

النمط 10: فعل + جار ومجرور (ضمير متصل) + مفعول به: كقوله:

فدست فيك الدمع، حف بمقلة أغفت لتكتحل الصباح المسقرا[2]

وقوله في نفس القصيدة :

قدست فيك الموت، مفتخرا بمن يعلو المفاصل كي يتيه ويفخرا.[3]

النمط 11: فعل + فاعل + مفعول به +مضاف إليه ، ويمثله قول الشاعر:

وأصابت سهامكم مقتل الخصو م وأدت مهمة القصد قوس.[4]

قد حوت بنية هذه الجملة فعلا ماضيا، وفاعلا أتصلت به ضمير في محل جر مضاف إليه ثم جاء المفعول به مضافا، كما جاء الشطر الثاني عبارة عن جملة فعلية تصدرها فعل ماض ثم مفعول به مقدم والفاعل قوس جاء مؤخرا للضرورة الشعرية ، وللحفاظ على روي القصيدة".

وجاءت بعض أنماط الجملة الفعلية المركبة كالآتي :

النمط 1: جملة شرطية + جملة جواب الشرط (فعل + فاعل)، ويمثله قول الشاعر :

ولو أرتضينا بالمذلة عيشة لمشى الطغاة بما إلينا ركعاة[5]

---

[1] الديوان، الصفحة نفسها .

[2] الديوان، ص 170.

[3] الديوان، ص 170.

[4] الديوان، ص58.

[5] الديوان، ص 123.

تتكون تركيبة هذه الجملة بفعل ماض سبق بأداة شرط غير جازمة "لو" وجاء الفاعل ضميرا متصلا ببنية الفعل، ثم جاءت الجملة الفرعية جملة جواب الشرط وقد ابتدأت بفعل سبق بلام التوكيد، وتلاه فاعل ثم جار ومجرور.

النمط 2: جملة شرطية (فعل + فاعل) + جملة أمرية. ويمثله قول الشاعر :

إن يفن جيل سب في حجر المظا لم، فارتقب جيلا أعز وامنعا[1]

إن هذه الجملة مركبة من جملتين، الجملة الأولى وهي جملة ابتدأت بفعل مضارع مجزوم بإن وهي من أدوات الشرط الأصلية التي تشترط بأن يكون الفعل المضارع الواقع بعدها مسببا[2]، والمسبب هنا هو الفعل الذي تبتدئ به الجملة الأمرية فارتقب جيلا..."، والجملة الأساسية جاءت كذلك مركبة من جملتين فعليتين كالتالي:

إذ يفن جيل	**شب في خجر المظالم**
جملة فعلية أولى	**جملة فعلية ثانية**

النمط 3: جملة فعلية + جملة تعليلية (فعلية)، يمثله قول الشاعر:

ولى لمشرق الشمس وجها ليلبي نداء (حيفا ويافا)[3]

إن هذه الجملة مركبة من جملتين الجملة الأولى والأساسية هي جملة فعلية صدرت بفعل ماض، والفاعل لم يظهر في التركيب الطحي للجملة الأولى بما أنه مسند للمفرد الغائب "هو" ويليه جار ومجرور ثم مفعول به، أما الجملة الفرعية

[1] الديوان، ص 122.

[2] هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، 2004، ص 197.

[3] الديوان، ص 146

فهي جملة تحليلية بدأت بلام التعليل، وفعل مضارع مع فاعل غير ظاهر، و من السياق يتضح بأنه للمفرد الغائب دائما.

النمط 4: جملة فعلية + جملة شرطية، ويمثله قول الشاعر:

ضاع عمري إذا افتقدت عزيزي فيك تغر المني وسحر العيون.[1]

- الجملة الاسمية: وهي التي يكون صدرها اسم، وتتكون من مبتدأ أو ما ايسمى بالمسند إليه الذي يسند إليه الخير، وهو الجزء الثاني هذه الجملة وهو مكون من كلمة أو أكثر تتم به الفائدة من الكلام.

إذن العلاقة بين ركني الجملة " المبتدأ والخبر" هي الإسنادية ويمكن أن تتصل بهذه الأركان مكونات نحوية أخرى مثل، الظرف، الإضافة، النعت...

لقد طغت الجملة الاسمية في بنية قصائد الديوان بدء بعناوين القصائد مثل: مأساة تبسة، صرحة الأحرار، العيد والجزائر الدامية، يوم الجزائر ...، حيث مثلت نسبة الجملة الاسمية من عناوين القصائد ما نسبته: 79,31 %.

نفس هذا الحكم ينسحب على الحمل الاسمية المستخدمة في ثنايا القصائد حيث كان لها حضور بين إلى درجة أنها سيطرت على الجانب التركيبي في بعض القصائد مثل قوله في قصيدة الجرح المتجاوب[2]:

شبح لاح يطوح في التيه إلى الوقف تشرئب يداه

مهبط الوحي، من حنالة صه يون ورجس اليهود نحن فداه

نحن قربان مدلج بنشر الفج رفكتا له منارا وزادا

رعشة النور في سراجك ياصا ح أضاءت له الربا و الوهادا

[1] الديوان، ص 150.

[2] الديوان، ص 219- 220

خطوة أنت للكفاح وللثأر قادت في ساحة الحرب نشوى

قطرة أنت من دم قدسي كم شفا غلة الشهيد وأروى

نلاحظ أن أغلب الجمل المستخدمة تتكون من (مبتدأ + خبر ثم جار ومجرور) هي : الأغلب جمل متوسطة، تلعب دورا دلاليا في إبراز ثبات الشاعر أمام القضايا التي يصوغها شعرا، وعليه فقد ظلت الجملة الاسمية وفية لدلالتها وهي التي تدل على الثبوت[1]، وقد اتكأ الشاعر كثيرا على الجملة الاسمية لتأكيد انفعالاته، والتعبير عن وجدانه وضمان حيوية الإيقاع للوصول إلى المتلقي.

وعددنا بعض أنماط الحمل الاسمية المركبة كالتالي :

النمط (1): مبتدأ + خبر ، ويمثله قول الشاعر :

العيش صاب، و الأهالي شرد والغاب نار والمباني بلقع[2]

تتكون بنية هذا البيت من جمل اسمية حققت خاصية التوازي في البيت الشعري فجاء كل شطر كالتالي : (مبتدأ + خبر + مبتدأ + خبر).

فجاء المبتدأ (العيش) وخبره (صاب)، وقد وصف المبتدأ وصفا ثابتا، وهي دلالة مطلقة غير مقيدة بزمن.

النمط 2: مبتدأ (ضمير منفصل) + خبر + جار ومجرور، كقوله:

هن العيون على جيوش المعتدى الثورة الأحرار هن الأصلع[3]

[1] فاصل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 11.

[2] الديوان، ص 72

[3] الديوان، ص 75

جاءت هذه الجملة الاسمية مبتدئة مبتدأ عبارة عن ضمير منفصل ثم خبر فجار ومجرور ونفس البنية تكررت في الشطر الثاني مع تأخير اللمبتدأ والخبر على الجار والمجرور وأصل الكلام في الشطر الثاني "هن الأضلع لثورة الأحرار".

النمط 3: مبتدأ (ضمير منفصل) + جار ومجرور + مضاف إليه + خبر مؤخر، ويمثله قول الشاعر :

هو في مسموح البطولة جن وهو في عالم الحقيقة إنس[1]

جاء المبتدأ في تركيبة هذه الحملة ضميرا منفصلا ثم تليه شبه جملة جار ومجرور أما الخبر فجاء مؤخرا عنها ونفس البنية تكررت في الشطر الثاني من البيت مما أضفى جمالية إيقاعية عليه.

النمط 4: مبتدأ (مركب إضافي) + خبر، ويمثله قول الشاعر :

صفحاته جنت العدا، ويراعه رشاشنا، و العبر من دمع ودم[2]

يتكون هذا النمط من مبتدأ لمركب إضافي، فقد أسند المبتدأ صفحات إلى ضمير الغائب (الهاء)، أما الخبر (جنت) فقد أتى مضافا.

النمط 5 خبر مقدم + مبتدأ مؤخر (ضمير منفصل)، ويمثله قول الشاعر:

عرب نحن، والعروبة غدت بهواها عروقنا ودمانا[3] .

في هذه الجملة تقدم الخبر على المبتدأ للاهتمام فجاءت الجملة الاسمية بر كينها (مبتدأ وخبر)، أما المبتدأ فجاء ضميرا منفصلا و الخبر جاء فكرة ووظف هذا التقديم لتنبيه السامع.

---

[1] الديوان، ص 57.

[2] الديوان، ص 62

[3] الديوان، ص 142.

النمط السادس: مبتدأ (ضمير منفصل) + جار ومجرور + خبر + مضاف إليه ، ويمثله قول الشاعر:

هي بالأمس جمر ثأر، فسلني اليوم عنه، تجبك تلك المثائر[1] .

تتكون بنية هذه الجملة من مبتدأ وخبر وجاء المجرور مركبا إضافيا:

النمط 7: مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + جار ومجرور + خبر (مضاف + مضاف إليه). ويمثله قول الشاعر:

قبره في بلاءه روضة الخلد إذا شئت خالقي أن تريحه[2]

جاء كل من المبتدأ والخبر مركبا تركيبا إضافيا.

وقد حفلت البنية التركيبية للديوان بأنماط من الجملة الاسمية المركبة، وهي الجملة التي تتشكل من جمل فرعية ترتبط بالجملة الرئيسية أو الكبرى، ويكون هذا الرابط ضمائر أو أدوات و من نماذجها ما يلي:

النمط (1): مبتدأ + خبر (جملة منفية)، ويمثلها قوله:

وشمس لم تحجبها قصور تفيض نتاجها خبتا ونذلا[3]

يتكون هذا التركيب من مبتدأ (شمس)، وتليه جملة الخبر، وهي جملة منفية بالأداة الجازمة (لم) وبعدها فعل مضارع، والفاعل جاء مضمر (هي).

ومنه قوله أيضا:

ثائر لم يعد رهين جبال بل حداه إلى العواصم بأس.[4]

---

[1] الديوان، الصفحة نفسها.

[2] الديوان، ص 224.

[3] الديوان، ص 28

[4] الديوان، ص 57.

وقوله:

شبع لم تقع عليه عيون النا س ، والأذن بالخطى لا تحس[1]

النمط 2: مبتدأ + خبر (جملة فعلية) ، ويمثله قول الشاعر

ورصاصة عربية نفاذة خرقت إلى قلب الدخيل الأضلعا[2] .

يشمل هذا التركيب كل البيت الشعري فجاء المبتدأ موصوفا بصفتين أما الخبر فور جملة فعلية ابتدأت بالفعل و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي يعود على المبتدأ " الرصاصة"، الديوان، ص وجاء المفعول به مؤخرا عن الجار والمجرور "فأصل الكلام: خرقت الرصاصة الأضلعا".

النمط 3: مبتدأ (مضاف + مضاف إليه) + (جملة مصدرية)، ويمثله قوله:

غاية البأس أن تؤوب سليما لا أرى البأس أن تنازل بحرا[3].

يتكون هذا التركيب من مبتدأ جاء مضافا وجاء الخبر جملة مصدرية تصدرت بحرف "أن" للمصدر والاستقبال، ثم تلاها فعل مضارع منصوب والفاعل جاء ضمير مستترا مسندا إلى ضمير المخاطب " أنت" تليه حال يبين هيئة فعل الفاعل.

النمط (4): مبتدأ + خبر (جملة فعلية) + جملة تعليلية، ويمثله قوله:

موجة زمجرت لتجتاح صخرا تتخطى البلاد قطرا فقطرا[4]

---

[1] الديوان ، ص124

[2] الديوان، ص 132.

[3] الديوان، ص 132.

[4] الديوان، ص 129

تتكون بنية من مبتدأ مفرد تلاه الخبر على شكل جملة فعلية من فعل ماض وفاعل ضمير مستتر يعود المبتدأ مسند إلى " الضمير" هي ثم تليه جملة تعليلية تصدرتها الأداة " لام التعليل، ففاعل لم يظهر في البنية السطحية ثم مفعول به.

النمط 5: مبتدأ + خبر (جملة فعلية)، في قوله:

دولة شاب قرنها، وتخطى ال أرض ناس ولم تزل في التجارب[1]

تكرر هذا النمط في العديد من قصائد الديوان فجاء المبتدأ منونا، أما الخبر فأتى جملة فعلية فعلها ماض تلاه فاعل اتصلت ببنيته الماء التي جاءت محل جر مضاف إليه، مسندة إلى المبتدأ.

النمط 6: مبتدأ + خبر جملة اسمية، يمثله قول الشاعر:

وقرانا نهارها يتمطى في فراش الأسى، وليل المخاطر[2].

2-الجملة المنفية:

تدخل النفي على الجملة الاسمية فتنفي نسبة الخبر إلى المبتدأ، وعلى الجملة الفعلية لتنفي نسبة الفعل إلى فاعله. إذن هناك أدوات نفي تختص بالجملة الاسمية وأخرى تختص بالجملة الفعلية، ومنها ما هو مشترك بين الاسمية والفعلية فنفي كلا منهما[3].

[1] الديوان، ص34

[2] الديوان، ص 214.

[3] محمد خان، لغة القرآن الكريم، ص 121.

ويكون النفي بالأدوات التي تحقق انتفاء الدلالة في تلك الجمل، ومن الأدوات - لم، ليس، ما، لن[1] ، والشاعر **صالح خرفي** في ديوانه هذا استخدام العديد من الحمل المنفية توزعت على التراكيب التالية:

التركيب (1): لن + جملة فعلية:

يتكون هذا التركيب من جملة فعلية تتصدرها أداة نفي (لن) وأمكن إحصاء بعض الأنماط التالية:

النمط (1): لن + فعل مضارع + فاعل + مضاف إليه + جار ومجرور + مفعول به ، ويمثله قول الشاعر:

الكل يخضع للحديد ولن ينا ل حديد كم من عزمنا معشارا[2]

يتكون هذا التركيب من جملة اسمية ثم أداة النفي (لن) و فعل مضارع منصوب (ينال) ثم فاعل نفي عنه قيامه بالفعل، وجاء المفعول به مؤخرا عن الجار والمجرور، وتختص لن ينفي الفعل المضارع، ويدل زمن هذه الجملة على المستقبل.

النمط (2): لن + فعل مضارع + مفعول به (ضمير متصل) + فاعل ، ويمثله قول الشاعر:

مهلا فرنسا، لن يحطمنا القوى نحن الأسود وجندك الأحلاس[3].

[1] هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 267.

[2] الديوان، ص 22.

[3] الديوان، ص 11.

هذا التركيب تصدر بأداة نفي (لن) وفعل مضارع منصوب و اتصل ببنيته المفعول به ثم جاء الفاعل مؤخرا، وتقدم المفعول به وجوبا لأنه ضمير متصل بالفعل.

النمط (3): جملة شرطية + لن + فعل مضارع + فاعل (مضمر) + جار ومجرور، ويمثله قول الشاعر :

إذا فاتتك أسباب التراضي فلن تقوى على الأعدا عنادا[1].

جاءت هذه الجملة المنفية كجواب لجملة الشرط فابتدأت بأداة النفي (لن) ويليه فعل مضارع، أما الفاعل فلم يظهر في البنية السطحية للتركيب، ثم جاء المفعول به مؤخرا على الجار والمجرور.

النمط (4): لن + فعل + فاعل (ضمير متصل) + حال ، ويمثله قول الشاعر :

لن يسيروا خطئ وأنت كسيح شكلت خطوة الأمور الجسام[2].

هذه الجملة جاءت كذلك في بداية التركيب فتصدرتها أداة النفي (لن) ثم فعل مضارع اتصل بنيته الفاعل الذي جاء ضميرا (واو الجماعة) ثم جاءت الحال مكملة للجملة دلالة.

النمط 5: جملة إسمية + لن + فعل مضارع + فاعل (ضمير مستتر):

في نفس القصيدة جاءت الجملة المنفية في آخر البيت الشعري مرتين الأولى مع أداة النفي (لن) ثم الفعل المضارع المبني للمجهول (تنالا) في قول الشاعر:

وحروف الأباة أسلاك نار كـهربتها حمية لن تنالا[3].

---

[1] الديوان، ص 41.

[2] الديوان، ص 152.

[3] الديوان، ص 82.

أما في البيت الموالي فاستخدم الشاعر نفس الأداة النافية مع فعل يتقارب صوتيا من الفعل (نال) وهو الفعل الأجوف قال فجاء البيت كالتالي:

وعلى الألسن الجزائر كانت عثرة في بيانها لن تقالا[1].

ولجأ الشاعر إلى إشباع حرف الروي (اللام) لغرض إيقاعي و التركيبان " لن تنال"، " لن تقالا" لهما نفس البنية فأداة النفي (لن) يليها فعل مضارع منصوب مبني للمجهول أما نائب الفاعل فجاء ضميرا مسندا للضمير (هي).

التركيب الثاني: مبتدأ+ خبر (لم + جملة فعلية):

تعد الم من أدوات نفي الفعل المضارع فلا تدخل إلا عليه، فتفيد نفيه وجزمه و قلب زمنه من الحال إلى الماضي، ولهذا عدت "لم" من الأدوات المبينة لجهة الزمن في الفعل بعدها[2].

وقد وظف الشاعر هذه الأداة في أنماط منها:

النمط 1: مبتدأ+ لم + فعل مضارع + مفعول به + مضاف إليه، ويمثله قول الشاعر :

ثائر لم يعد رهين جبال بل حداه إلى العواصم بأس[3]

يتكون هذا النمط مبتدأ (ثائرا، وخير جملة فعلية منفية تتكون من أداة النفي (لم) وفعل مضارع وفاعل مضمر في بنية الجملة تقديره "هو" يرجع إلى المبتدأ و مفعول به والأداة" لم " تنفي نسبة الفعل إلى الفاعل.

من النمط 2: مبتدأ+ لم + فعل مضارع + جار ومجرور + مضاف إليه، ويمثله قول الشاعر :

---

[1] الديوان، ص 83.

[2] هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 292.

[3] الديوان، ص 57.

فروجي[1] لم ينج في شوارع مشلي[2] من لطاه ولا قيادة مسوه[3]

لا يختلف هذا النمط عن النمط السابق إلا في نهاية بنية فقد تلا الفعل المضارع المنفي جار ومجرور ثم مضاف إليه أما المبتدأ فجاء اسما أعجميا.

النمط 3: مبتدأ + لم + فعل مضارع + مفعول به (ضمير متصل) + فاعل، ومثله قول الشاعر :

وشمس لم تعجبها قصور تفيض ذنابها خبثا ونذلا[4]

جاءت بنية هذا التركيب متكونة من مبتدأ وخبره جملة فعلية منفية فعلها مضارع منفي بالأداة "لم" واتصل ببنية المفعول به وتلاه الفاعل، وسبب تقدم المفعول به على الفاعل أنه جاء ضميرا متصلا بالفعل.

التركيب الثالث: جملة فعلية منفية (لم + فعل + فاعل)

النمط 1: لم + فعل + جار ومجرور + فاعل مؤخر، ويمثله قول الشاعر :

لم يحظ فيك ببهجة ومسرة شعب يعلى من الدماء ويكرع[5]

يتكون هذا التركيب من أداة النفي "لم" والفعل المضارع المجزوم بها، وعلامة جزمه حذف حرف العلة، وقد الفعل والفاعل شبه الجملة جار ومجرور مرتين فدلالة الكلام: "لم يحظ شعب ..."

---

[1] فروجى، عمدة مدينة بوفاريك قتله المجاهدون في أكبر شوارع العاصمة وهو شارع مشلي أنداك .

[2] مشلي شارع غير اسمه الآن إلى شارع الشهيد ديدوش مراد

[3] الديوان، ص 57، ومسو MASSU - جنرال فرنسي،

[4] الديوان، ص 28

[5] الديوان، ص 71.

النمط 2: لم + فعل + فاعل + جار ومجرور، ويمثله قول الشاعر :

لم يبق شبر في الجزائر للمسر ة كل شبر أنه وتوجع[1]

يختلف هذا التركيب عن النمط السابق في ترتيب بعض العناصر النحوية فجاء الفاعل هنا محافظا على رتبته بعد الفعل المنفي والمحزوم ثم جاءت شبه الجملة بعد الفاعل.

النمط 3: لم : فعل + فاعل (مضمر)+ جار ومجرور) + مفعول به، ويمثله قول الشاعر :

لم يكحل بغفوة منه جفنا يا له؟ في الحياة والموت ساهرا[2]

بنية هذه الجملة المنفية ابتدأت بالأداة النافية "لم" تلاها فعل مضارع، أما الفاعل فلم يظهر في البنية السطحية للجملة وأسند إلى ضمير الغائب "هو" وقد اعترضت شبه الجملة جار ومجرور مكررتين المفعول به "حفنا".

النمط 4: لم + فعل + مفعول به (ضمير متصل) + فاعل، ويمثله قول الشاعر:

لم تثرها يد، ولكن حداها في خطاها العباب شبرا فشبرا[3]

جاء المفعول به في هذا التركيب مرتبطا ببنية الفعل "تنرها" فيما جاء الفاعل مؤخرا، وقد تقدم المفعول به وجوبا لأنه ضمير متصل بالفعل.

[1] الديوان، ص 232.

[2] الديوان، ص 129.

[3] الديوان، ص 104.

التركيب الرابع: لم + جملة اسمية منسوخة

النمط 1: لم + فعل ناسخ + اسمه (مستتر) + خبره+ جار ومجرور، ويمثله قول الشاعر :

لم أكن مرة بشاعر فخر ولئن كانت المنابر تغري[1]

ويتكون هذا التركيب من أداة النفي "لم" والناسخ "أكن" واسم كان جاء مستترا مسندا إلى الضمير "أنا" ثم تلاه خبر "أكن" منصوبا، أما شبه الجملة بشاعر فخر فجاء في محل نصب خبر كان.

النمط 2: لم + فعل ناسخ +جار ومجرور+ اسم الناسخ، ويمثله قول الشاعر :

صوبت نارك للجبال، ولم يكن لك في المداشر للإبادة مرتع[2]

التركيب الخامس: ليس + جملة اسمية

لقد اختلف النحاة في تسمية ليس هل هي فعل أم حرف فعال الجمهور أنها فعل الاتصال تاء التأنيث بها وضمائر الرفع البارزة وهي متزلة "ما"، تدخل على الأسماء كثيرا وعلى الأفعال .

وقد وظف الشاعر في مدونته "أطلس المعجزات" عدة جمل منفية بليس، وكثيرا ما ترافق حضورها مع تقديم و تأخير الأركان الجملة وقد أحصينا هذه نماطها كالتالي :

النمط 1: ليس + اسمها (ضمير) + جار ومجرور+ خبر، بمثل هذه الصورة قول الشاعر:

ولسنا في الوغى جددا فتثنى عزائمنا القذائف كالرعود[3]

---

[1] الديوان، ص 72.

[2] هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 277

[3] الديوان، ص 67.

يتكون هذا التركيب من أداة نفي (ليس) واسمها جاء ضميرا متصلا ببنية الأداة لسنا و خبر (جدد) واعتبر ضنهما شبه الجملة جار ومجرور.

النمط 2: ليس+ خبر (جار ومجرور) + اسمها+ معطوف عليه، يمثل هذا النمط قول الشاعر :

ليس في الأمر مسرح وفصول فاترك الؤمر لانسدال الستائر[1]

لقد جاء اسم ليس في هذه الجملة مفردا، والحبر جار ومجرور، وقدم الخبر على الاسم تأكيد على النفي، وجاء مقدما كذلك اجتنابا للنقل في التركيب، وتقدير الجملة كما يلي: (ليس مسر ح في الأمر).

النمط 3: ليس + اسم (ضمير)+ خبر (جار ومجرور) + الأداة نداء+ منادى (مضاف + مضاف إليه)، يقول الشاعر:

لست بابن السليب يا ابن بلادي أنت عملاق موطن مسترد[2]

جاء اسم ليس مرتبطا يبينه الأداة "ليس" وتقديره ضميره المخاطب "أنت" وجاء الخبر شبه جملة "جار ومجرور لقد دل على ضمير المخاطب سياق الجملة الندائية "يا ابن بلادي" والاسمية "أنت عملاق".

التركيب 6: لا+ جملة اسمية.

أداة "لا" هي أقدم حروف النفي في العربية تدخل على الأسماء والأفعال[3].

وظف الشاعر هذه الأداة في أنماط منها:

[1] الديوان، ص237

[2] الديوان، ص 222.

[3] فاضل السامرائي، معاني النحو، ج2، ص 175

النمط 1: لا+اسمها+ خبر (جار ومجرور + فعل + فاعل مضمر + مفعول به)، ويمثله قول الشاعر :

لا شيء منك سفيرنا فلنحتسي راح التحرر ما له إحساس[1]

تتألف بنية هذه الجملة من أداة نفي "لا" التي تدل على نفي الجنسي فاسمها جاء نكرة، أما خبرها فجاء جملة فعلية فعلها مضارع، والفاعل ضمير مستتر، أما المفعول به فقد ارتبط ببنية الفعل لأنه وهي ضمير.

النمط 2: تكرار أداة النفي:

لقد لجأ الشاعر في قصيدة أطلس المعجزات التي حملت عنوان الديوان إلى ظاهرة التكثيف الدلالي للنفي بتكرار أدواته، فتعاضدت في بنية إنكارية نقضية وذلك من خلال تكرار "لا" بعينها أو مع أدوات نفي أخرى مثل قول الشاعر:

لا، لن تضيع دماؤنا إنا سنح سو من دماء المعتدين عقاراة[2]

وقوله أيضا:

لا، لن أسمي يومه يوم البشائر

هو لا يزال دما على القمات فائر

لا، أن أدبج رسمه بمداد شاعر

يكفيه حبر أحمر من جرح ثائر

كلا، ولا هتفت له عندي حناجر[3]

[1] الديوان، ص 15

[2] الديوان، ص 20.

[3] الديوان، ص 159

أما الصيغة الثانية هذا النمط تكرار الأداة لا في قصيدة أطلس المعجزات التي حمل الديوان عنوانها، حيث يقول الشاعر :

لا الخيالات لا الوعود الكسالى لا النياشين في صدور الجبابر

لا انتفاضات يائس، مستميت لا ارتعاش الدبيح، في كف جازرا[1]

هذا التكرار بالإضافة إلى لمسة إيقاعية وبصرية للمتلقي فقد ساهم في توليد الدلالة، وتأكيد قوة التفي فجاء البيان بيان رفض في وجه المستبد الفرنسي.

التركيب 7: لا+ جملة فعلية:

لقد جاءت أداة النفي "لا" في هذا التركيب كلها في الشطر الثاني من البيت بمراتب مختلفة ومن هذه الأنماط عددنا:

النمط 1: لا+ فعل مضارع + فاعل (مضمر)+ مفعول به أول + جملة مصدرية، ويمثله قول الشاعر:

غاية البأس أن تؤوب سليما لا أرى البأس أن تنازل بحرا[2]

هذا التركيب يقوم على أداة النفي "لا" وفعل مضارع وفاعل مضمر في بنية الجملة تقديره "أنا" و مفعول به والأداة لا تنفي نسبة الفعل إلى الفاعل، أما الجملة المصدرية فجاءت في محل نصب مفعول به كان على اعتبار أن الفعل أرى يتعدى إلى ثلاثة مفاعيل.

[1] الديوان، ص 236.

[2] الديوان، ص 132.

النمط 2: لا+ فعل مضارع + فاعل مضمر + جار ومجرور، ويمثله قول الشاعر :

فهي لا اللون، ولكن تنتمي للسلام أين استقرا[1]

تتكون بنية هذه الجملة من مبتدأ ضمير منفصل) وخبره جملة فعلية منفية بالأداة "لا" والفعل المضارع "تنتمي" أما الفاعل فجاء مضمرا ولم يظهر في سطح التركيب ضميره "هي" يرجع على المبتدأ وانتهت الجملة بجار ومجرور.

التركيب 8: ما + جملة فعلية:

تدخل "ما" على الجملة الاسمية كما تدخل على الجملة الفعلية، و تخلص فعلها إلى المضارع إلى الحال (الحاضر) غالبا، و تخلص فعلها الماضي إلى الماضي القريب، وفيها توكيد للنفي [2].

وقد أمكن تصنيف الجمل المنفية بالأداة "ما" إلى الأنماط التالية:

النمط 1: ما+ فعل ماض + فاعل (مضمر)+ جملة تعليلية، ويمثله قول الشاعر:

فما جئنا لنستجدي الأيادي ولا للمجد تاه بنا المسير[3]

تتألف بنية هذه الجملة المنفية من أداة النفي "ما" ثم الفاعل الذي اتصل بنية الفعل عبر الضمير "نا" تلا ذلك جملة تعليلية فسرت سبب تخصيص نفي الفعل.

[1] الديوان، ص 130

[2] فاضل صالح السامرائي، معاي النحو، ج2، ص 163/164.

[3] الديوان، ص 187

النمط 2: ما+ فعل ماض + فاعل + مضاف إليه + جار ومجرور، ويمثله قول الشاعر :

وما ارتعدت فرائضنا لحرب فنحن الحرب، نحن لها زفير[1]

هذه الجملة تتركب من أداة النفي "ما" وفاعل اتصلت به تاء التأنيث ثم الفاعل المتصل بينيه ضمير "نا" الدال على المضاف إليه، تلته شبه جملة "جار ومجرور".

النمط 3: ما+ فعل ماض + شبه جملة ظرفية + فاعل + أداة استثناء+ جملة فعلية، ويمثله قول الشاعر :

ما كبرت عند الهجوم كتيبة إلا ودقت للردى أجراس[2]

أصل الكلام في هذه الجملة "ما كبرت كتيبة عند الهجوم"، ولكن اعترضت شبه الجملة الظرفية الفعل والفاعل لبيان أهمية ارتباط حالة الكتيبة بزمن هجومها وهو الارتباط الذي عبر عليه الفعل كبرت ثم تلا الفاعل الكتيبة" أداة (استثناء، وجملة فعلية).

ثانيا : الجملة الطلبية الانشائية:

الجملة الإنشائية هي جزء من خصائص الظاهرة التركيبية في ديوان **"أطلس المعجزات"** وهي عامة تساهم في تقوية الوظيفة الجمالية والإبلاغية للخطاب الشعري.

إن كانت سباقات الحمل الخبرية ذات دلالة إفهامية فإن الإنشاء يقصد به الدلالة التعبيرية، وا نشاء المعنى الذي يحرك مخيلة القارئ أي المتلقي، فالخبر

[1] الديوان، ص 187.

[2] الديوان، ص 14.

يمثل اللغة في جانبها القار والإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك وعليه فالأساليب الإنشائية كالأمر، والنهي، والاستفهام ... أبرز مظاهر اللغة التي تعرب حيويتها"[1].

وعليه فإن الإنشاء في عرف الدارسين هو "ما لا يحتمل الصدق والكذب لذاته "[2]، وعلى هذا الأساس ينظر مع الإنشاء إلى قيام الدلالة دون النظر إلى عنصر المطابقة مع الواقع الخارجي أي أن نسبته في الأصل، لا يقصد بها احتمال جانب الصدق والكذب[3].

ولقد أشار بعض الباحثين إلى أن الإنشاء يستند على مكونات أهمها [4]:

1- العامل الصوتي : فطبيعة النغمة الصوتية للإنشاء الطبي تجعل الكلام منفتحا، ولا تنخفض هذه النغمة لأن الكلام فيها في حاجة ! جواب، واستجابة، أو تعليق.

2-العامل النحوي أو الصرفي: ترتكز التراكيب الإنشائية على أدوات وصيغ خاصة، كأداة الاستفهام، أو صيغة الأمر، وتساهم هذه العناصر إلى حد كبير في تحديد مدلولات تراكيبها.

3-العامل البلاغي: تترجم هذه التراكيب عن الانطباعات العاطفية المتنوعة فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل، أكثر من حقيقة العلم وصدق الرأي.

---

[1] حفيظة أرسلان شاسبوغ، الجملة الخيرية، والجملة الطلبية، ص 25 وأنظر كذلك: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص349

[2] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 54.

[3] عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، ص 257.

[4] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 349.

فإذا دخلت هذه الأساليب خاصة الطلبية نسيج النص "أصبحت تنبئ أكبر الأساليب عن حاجة من الباث إلى مساهمة المتقبل الذي يتحول من مجرد متقبل إلى طرف مشارك"[1].

و مبحثنا هذا يعني بدراسة الجمل الطلبية الواردة في ديوان "أطلس المعجزات" ومن أهمها:

1- جملة الأمر:

الأمر من أساليب الطلب في العربية، وهو نقيض النهي والمقصود به طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام[2] أو طلب تحقيق شيء مادي أو معنوي[3].

وتدرس الجملة الأمرية عادة على أنها مبحث إنشائي، فتخرج من باب الفعل لأنها ليست "فعلا حقيقيا إذ لا تدل على حدث بقدر ما تدل في الأصل على طلب القيام بحدث[4]"

وفي كل الحالات فإن جملة الأمر تتم بجملة فعلية فعلها يسمى فعل الأمر ويكون للمخاطب فقط إنما حالته الإعرابية فهو مبني على السكون "إقرأ" أو على حذف النون "إقرأ" أو على حذف حرف العلة"أنج".

وقد يسبق الفعل بلام الأمر الجازمة مثل "ليجلس" وتكون هذه اللام مكسورة وقد تسكن لذا سبقت بواو أو فاء مثل "فليقرأ".

---

[1] المرجع نفسه، ص 350.

[2] عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص 80.

[3] عبد الرحمن حسن حبنكة الميدان، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1996، ج1، ص 288.

[4] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص358

وقد عددنا بعض الأنماط لجملة الأمر في هذا الديوان ومنها:

النمط 1: فعل أمر + فاعل (مضمر) + مفعول به + جملة الشرط، ويمثلها قول الشاعر :

عاتق الأرض إن صليت هواها إنها الند والضلوع مجامر[1]

في هذا النمط تسو في جملة الأمر عناصرها النحوية (فعل + فاعل + مفعول به) فقد ارتبط الأمر بالمفعول به دلاليا والمأمور هو الفاعل ثم جاءت جملة الشرط مؤخرة عن جواب الشرط الذي دلت عليه الجملة الأمرية وقد قدمت.

النمط 2: فعل أمر + فاعل (مضمر) + جار ومجرور، ويمثله قول الشاعر :

ولدي فانتفض معي ومع الآ الاف في ثورة تطير شظايا[2]

يظهر فعل أمر في هذه الحملة "انتفض"، ولم يظهر الفاعل في البنية السطحية بل دل عليه المنادي "ولدي" والمعبر عنه في الأمر بالضمير "أنت".

النمط 3: فعل أمر + فاعل (مضمر) + جملة نداء جملة أمرية، ويمثله قول الشاعر:

عد إلى الأمس يا صديقي وسلني واسأل الأمس عن تلال الجزائر[3]

تقوتت بنية الأمر عبر إيراد أفعال أمرية في مراتب عدة من البيت "وهي" عد- سلي، أسأل" فالجملة الأساس يتكون من فعل أمر وفاعل مضمر مسند إلى ضمير المفرد المخاطب "هو" قدكش النداء "ياصديقي" عن الفاعل فالشاعر يخاطب

[1] الديوان، ص 233.

[2] الديوان، ص 149.

[3] الديوان، ص 141.

صديقه كيف من كان هذا الصديق و تعدد أفعال الأمر أعطى للبيت رفقة إيقاعية.

النمط 4: فعل أمر + فاعل (مضمر)+ جملة النهي، ويمثلها قوله:

عرج، ولا تنس الكويت فإنها كم أرقات بيد السماحة مدمعا[1]

تتكون بنية هذه الجملة من فعل أمر أما الفاعل فلم يظهر في سطح التركيب وعبر عنه ضمير المخاطب "أنت" وقد فسرت جملة النهي الموالية دلالة الأمر فكأننا نقول عرج على الكويت".

ولقد لجأ الشاعر في سياقات متعددة من القصيدة الواحدة إلى تقوية دلالة الأمر عبر تكرار أفعالها مثل قوله:

كون الصريحة يا فرنسا قلما ينجى جبين بالنفاق مقنعا

جنى بعجزك في الجزائر واندبي فحل الجزائر أنفه لا يقرع

بالعالم الحر استغيثي واصرخي تجدي (كينيدي) بالحقيقة يصدع

وعلى اشتراكية المبادئ عولي ينقذك فورا حزبها المتصدع

ومقيمك الغالي احرسي أنفاسه الشباك بغيك أنه مستنقع

دو مي فرنسا للسفاء أنف لا يعف ر في الثرى ذلا وخد يصفع

مدي يديك إلى السما تجدي الفضا والموج يرفع كالجبال ويوضع

واستنجدي بخزائن الدين فلي س هناك شيء يا فرنسا ينفع[2]

امتد النفس الشعري عبر الأبيات الثمانية للقصيدة حاملا معه كثافة في الدلالة الأمرية عبر تكرار أفعال الأمر "كوني، أندي، اصرخي، احرسي ..."وا إن تعددت

[1] الديوان، ص 125

[2] الديوان، ص 72/73.

هذه الأفعال فإن المخاطب ظل واحدا وقد صرح بها تصريحا مباشرا أحيانا كثيرا وهو الاستعمار الفرنسي مع ملاحظة أن حتى عنوان القصيدة احتوى على بنية الأمر وهو "يا عيد لذ بالشاهقات".

2- جملة النهي:

والنهي هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء[1]. وقد تخرج جملة النهي عن معناها الحقيقي إلى معان مجازية يؤكدها السياق، وللنهي أداة واحدة وهي "لا" تدخل على الفعل المضارع فتجزمه في قولنا: "لا تفعل".

ولقد جاء في النهي عدة أنماط منها:

النمط 1: أداة النهي + فعل + جملة فعلية، ويمثله قول الشاعر :

لا تقل سالمت إذا ما استكنت إنما هدنة تراود كرا[2]

تتكون بنية هذه الجملة من أداة النهي "لا" و فعل مضارع مجزوم بأداة النهي وجملة فعلية صدرت بفعل ماض واتصل فاعله ببنية الفعل عبر ضمير المتكلم "سالمت".

النمط 2: مبتدأ + لا+ فعل + مفعول به (ضمير متصل) + فاعل + مضاف إليه، ويمثله قول الشاعر :

رزقه الماء لا يرقك رؤاها فهي تخفي صابا هناك مرا[3]

توسطت جملة النهي هذا النمط حيث جاءت عبارة عن خبر المبتدأ "زرقه" وقد تصدرت "لا" الناهية هذه الجملة تلاها فعل مضارع مجزوم وارتبط بيئية المفعول

[1] السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص51 وأنظر كذلك عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص29

[2] الديوان، ص 130

[3] الديوان، ص 131

به بالضمير "الكاف" و وجاء الفاعل مؤخرا وقد تقدم المفعول به وجوبا لأنه ضمير متصل.

النمط 3: أداة هي + فعل + فاعل + جملة نداء+ جملة النهي، ويمثله قول الشاعر :

لا تبتئس وطني ولا تيأس فإن النصر يقصيه الأسس واليأس[1]

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نهي "لا" و فعل مضارع وفاعل لم يظهر في سطح التركيب ولكن عبرت عنه الجملة الندائية الذي حذف منها حرف النداء فأصلها (لا تبتسى يا وطني) وبعدها جاءت جملة عبر تكرار أداة النهي (لا) وفعل مضارع مجزوم.

النمط 4: هي + فعل + فاعل + جار و محور+ جملة الشرط، ويمثله قول الشاعر:

لا تحزني للوكر إن عصفت جبا برة به والسرب ريع فطارا[2]

جاءت جملة النهي في هذا البيت تحمل جواب الشرط المقدم للأهمية والتأكيد وقد ابتدأت بأداة هي (لا) وفعل مضارع اتصل ببنية الفاعل وهو ضمير المخاطب (أنت).

النمط 5: أداة هي + فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به، ويمثله قول الشاعر :

فلا تترقبوا منا سلاما دعونا صخرة ودعوه وعلا[3]

---

[1] الديوان، ص 14

[2] الديوان، ص 22

[3] الديوان، ص30

يبتدئ هذا النمط بأداة النهي (لا) ثم فعل مضارع مسند إلى جماعة المخاطبين (أنتم) وفاعله الضمير (الواو) المتصل ببنيته و جار ومجرور قدم للاهتمام عن المفعول به.

النمط 6: أداة فمي+ فعل + فاعل + مفعول به + جار ومجرور، ويمثله قول الشاعر :

لا تلمهم على الفساد فقد أغ راهم بالفساد عجز ويأس[1]

احترم ترتيب العناصر النحوية في هذه الجملة من فعل + فاعل + مفعول به، فقد جاء الفعل المضارع مجزوم بلا الناهية، أما الفاعل فقد أسند إلى ضمير المفرد المخاطب "أنت" واتصل المفعول به بينية الفعل بالضمير (هم) تلا ذلك شبه جملة جار ومجرور لتوضيح دلالة النهي.

النمط 7: أداة كي + فعل + فاعل + مفعول به + جار ومجرور، ويمثله قول الشاعر :

لا تسلني عن العروبة فينا

إنها تستفز ثأرا دفينا[2]

لا يختلف هذا التركيب عن سابقه فقد جاءت جملة النهي مصدرة بالأداة (لا) ثم فعل مضارع وقد أسند الفاعل إلى ضمير المخاطب (أنت)، واتصل مفعول له بالفعل الذي دل عليه الضمير (في) وجار ومجرور مكررا لتفسير دلالة النهي.

[1] الديوان، ص 48

[2] الديوان، ص 102

4-الجملة الاستفهامية:

الاستفهام هو أكثر الوظائف اللغوية استعمالا لأنه أساس أي اتصال بين سائل و مجيب وهو قاعدة الحوار، والاستفهام ويظهر في الجملة الاسمية كما يظهر في الجملة وحقيقته أنه طلب المتكلم من مخاطبه أن يحصل في ذهنه ما لم يكن حاصلا عنه أو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما للسائل من قبل[1]، ولقد شكلت الجملة الاستفهامية ظاهرة أسلوبية في الديوان تتضح من خلال المساحة الواسعة التي تحتلها في قصائد الشاعر المختلفة وتوظيفه لها للتعبير عن أفكاره و مشاعره ويتكون سياق الجملة الاستفهامية من أداة استفهام و المستفهم و المستفهم منه، والمستفهم عنه.

واستخدم الشاعر الأدوات الاستفهامية التالية: (الهمزة (أ) من، هل، أين، ما، ...)

ويحسن بنا دراسة الجملة الاستفهامية حسب توظيف نوع أداتها.

التركيب الأول: جملة استفهامية تعتمد على الهمزة.

النمط 1: الهمزة + خبر (جار ومجرور) + مبتدأ، ويمثله قول الشاعر:

أخبرني، أبا لجزائر أنس؟ أم طوى شعبها المكافح رمس[2]

دخلت أداة الاستفهام الهمزة (أ) على الجملة الاسمية بر كنيها المعروفين "المبتدأ والخبر" ولكن الخبر هنا جاء شبه جملة جار ومجرور والمبتدأ أتى مؤخرا وقد تقدم الخبر للاهتمام.

[1] هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 15.

[2] الديوان، ص 47.

النمط 2: الهمزة + فعل + جار ومجرور+ نائب فاعل، ويمثله قول الشاعر :

جندها مطامع فف نفسي أيفدي بزهرة النشئ فلس[1]

دخلت أداة الاستفهام على جملة الفعلية المبتدئة بفعل مضارع مبني للمجهول وتلته شبه جملة جار و مجرور ثم مضاف اللذان اعترضا الفعل و نائب الفاعل "فلس".

النمط 3: الهمزة + مبتدأ + خبر ر أول + خبر ثان، ويمثله قول الشاعر:

أهو الراحة من أعباء أغلال ثقيلة؟

أهو الغفوة في نومة عز مستطيلة؟

أهو اليقظة في خلد كأحلام الطفولة؟

أهو الفرحة تسري في شرايين الفضيلة؟

أهو الهزة قوي بالتماثيل الدخيلة؟[2]

احتلت الهمزة صدارة الأسطر الشعرية في ثنايا قصيدة "استريحي يا جميلة"، ثم تلا الهمزة المبتدأ الذي عبر عنه الضمير المنفصل "هو" وخبره جاء مفردا معفا "بال"، وجاءت شبه الجملة جار ومجرور في الأسطر الثلاثة الأولى دالة على خبر ثان أما الجمل الفعلية "تسري تهوي" فقد جاءت في محل رفع خبر كان في الشطر الرابع والخامس من المثال، وجاء المستفهم وهو المتكلم الذي لم يظهر في سطح التركيب والجملة بسياقها بعد أداة الاستفهام تدل على المستفهم عنه.

[1] الديوان، ص 49

[2] الديوان، ص 90/91

التركيب الثاني : جملة استفهامية تعتمد على الأداة (من):

النمط 1: من + جملة فعلية مضارعة، ويمثله قول الشاعر:

مدفع الثأر في يديه يدوي من يلبي دويه المتوالي؟[1]

أداة الاستفهام "من" للعاقل مدخولها جملة فعلية مضارعة تؤدي وظيفة الحبر للمبتدأ (من) وفاعل يلي غير طاهر تقديره ضمير يعود على من والتركيب الاستفهامي يفيد الحث على القيام بالفعل.

النمط 2: من + جملة اسمية، ويمثله قول الشاعر:

إن يك الحسن للصخور فقل لي لمن العيش في ظلال الستائر[2]

اتصلت لام الجر بالأداة "من" فجاءت في محل جر اسم مجرور وأنت "المن" وظيفة الخبر للمبتدأ العيش) والتركيب الاستفهامي يفيد قلق الشاعر من حالة الشعوب الطالبة للحرية تحت نير الاستعمار.

التركيب الثالث: جملة استفهامية تعتمد على الأداة (هل):

النمط 1: هل + جملة اسمية + هل + جملة فعلية، ويمثله قول الشاعر:

فهل جبروها أطفأ لهيبا؟ وهل بلغوا بقسوتهم مرادا[3]

لجأ الشاعر في هذا البيت إلى تكرار أداة الاستفهام "هل" مرة دخلت على الجملة الاسمية المتصدرة مبتدأ وأدت الجملة الفعلية (أطفأ لهيبا) وظيفة خبره أما في الشطر الثاني فكان مدخول "هل" على الجملة الفعلية (فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به) والتركيبان يفيدان إنكار وقوع الفعل.

---

[1] الديوان، ص 138.

[2] الديوان، ص 234.

[3] الديوان، ص 41.

النمط 2: هل + فعل ماض + فاعل، ويمثله قول الشاعر :

فيا جمعية الأمم استجارت بك الدنيا فهل صدق المجير؟[1]

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة الاستفهام (هل)، و مدخولها جاء جملة فعلية مركبة من فعل ماض تتعدى دلالته إلى المستقبل وفاعل ظاهر في تركيبها يعبر عن المفرد الغائب وقد تعدى التركيب معناه الحقيقي إلى معنى إنكار الفعل و نفيه .

والملاحظ أن الأداة (هل) كانت سلاحا في يد الشاعر أمام المستعمر عبر دلالات النفي والإنكار والتحذير.

التركيب 4: جملة استفهامية تعتمد الأداة (أين):

أين هي ظرف زمان يستفهم به طلبا لتعيين المكان، وقد وردت هذه الأداة في عدة أبيات اخترنا منها مثالين:

المثال الأول، ويمثله قول الشاعر:

وأين الطائر ات إذا تنادت إلى الأجواء تقصف كالرعود؟

.....

وأين المدفع الرشاش نارا إذا ترك الخلائق كالحصيد[2]

حلت الأداة "أين" محل نصب ظرف مكان متعلق بالخبر المحذوف المقدم، أما: "الطائرات، المدفع" مبتدأ مؤخر مرفوع، وظف الشاعر هنا "أين" للدلالة على تحديه للمحتل الغاشم المجهز بعدته وعدده، وتركيز الشاعر على هذه الأداة يوحي

[1] الديوان، ص 183.

[2] الديوان، ص 66

بغياب قوة تلك الأشياء التي يتساءل عنها، وقد حقق الشاعر هنا المفارقة بين حضور تلك الأسلحة وغياب الفائدة من وجودها وهي وأد على الثورة الجزائرية.

المثال الثاني، قال الشاعر:

أين زهر يرف فوق يتيم يحضن الصخر ظنه حجر أمة؟

أين حلوى من جائع يتلوى يصل الأمس في الصيام بيومه؟

أين ومض الثغور في ليلة العي د، وفي موطن يتيه بسلمه؟

أين أم يحفها السعد نشوى عقد أبنائها نظيم اللاليء؟

.....

أين أذن خلية دغدغتها نغمة الأنس في عروس الليالي؟

.....

أين قبر حنت عليه الزهور من شهيد هوت عليه الطيور؟

أين طفل ينادي (بابا) و (ماما) فترد الصدى عليه الصخور؟

أين شيخ فتيموه مع اللي ل، وفي الليل كم يعز النصير؟[1]

انزاحت "أين" في هذه الأبيات من الاستفهام إلى تشكيل نوع من الحوار الداخلي لأنها أسئلة موجهة إلى النفس لحظة احتفال الشاعر بأحد الأعياد، فحملت هذه القصيدة - أو حملها الشاعر - عنوان " العيد الجريح"، فلجأ إلى التكثيف الدلالي للاستفهام بصيغة واحدة، وأداة واحدة "أين" فحافظ على نفس البنية فحلت أين محل نصب ظرف المكان متعلق بخبر محذوف وجاء المبتدأ معرفا بالتنوين" .

[1] الديوان، ص 137-138

التركيب 5: جملة استفهامية تعتمد الأداة (ما)

الأداة "ما" تستعمل لغير العاقل، وتقع في محل رفع و نصب أو جر.[1]

وقد وظف الشاعر هذه الأداة في نمطين:

النمط 1: (ما+ جملة فعلية)، ويمثله قول الشاعر:

ماذا جنت تلك الأجنة في البط ون لتكتشفوا عن غيبها أسرارا؟

ماذا جنى الأطفال حتى تقطفو هم من حدائق عمرنا أزهارا؟

ماذا جنت تلك النسا؟ حتى تقيم وتستطيب مع الوحوش جوارا؟[2]

أداة الاستفهام في هذا النمط هي (ما+ذا) وقد أجاز علماء النحو أن تكون ذا مركبة مع (ما) ومدخول أداة الاستفهام في الأبيات الثلاثة هي جمل فعلية تصدرها نفس الفعل وهو (جن) أما "الأداة" فحلت محل نصب المفعول به، وعبرت عن حيرة الشاعر إزاء جبن مستعمر، وعج عن مواجهة المجاهدين، و توجهه إلى إبادة المواطنين العزل من "أطفال ، ونساء وشيوخ".

النمط 2: ما (مبتدأ) +خبر، ويمثله قول الشاعر :

إذا أصبحت مجزرة تردى بها قيم الحياة فما المصير؟[3]

مدخول أداة الاستفهام (ما) على الخبر المرفوع (المصير)، حيث حلت محل رفع المبتدأ، وقد تقدمت الحق الصدارة، ويدل سياق هذا الاستفهام على قلق الشاعر وخوفه من ضياع القضايا العادلة إذا تدخلت هيئة الأمم المتحدة وهو ما قرره الشاعر في الأبيات الموالية:

---

[1] هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 23

[2] الديوان، ص 21.

[3] الديوان، ص 184.

وقالوا منبر للحق حر وفيه الحق، مختنق أسير

لقد نصبوك سوق مساومات بضاعته الضعيف المستجير[1]

4-جملة النداء:

النداء دليل على اجتماعية اللغة، وحراكها لحاجة الإنسان إلى مناداة غيره، أو تنبيهه أو طلب شيء منه[2]، ويعرف النداء بأنه "التصويت بالمنادى لإقباله عليك، أو تنبيهه وحمله على الالتفات بإحدى حروف النداء[3]" هذه الأدوات التي قد تحذف الأسباب و مواضع يجوز فيها الحذف ومنها (يا، الهمزة، أيا، أي) ومنها ما هو للقريب، وما هو للبعيد، والياء) أكثرها استعمالا.

تبرز جملة النداء كظاهرة أسلوبية في "أطلس المعجزات" لأنها تضفي على التراكيب شحنة هامة فتوجه إلى التسامح والمتكلم، وهي جمل نحوية قائمة على بنية سطحية إنشائية وبنية مضمرة نحوية"[4]، وتعكس عموما مدى علاقة الشاعر بالآخر (المنادي)، وهو الذي يتوجه إليه بالخطاب فهذه العلاقة تنعكس على هذا الخطاب الشعري و تترجم من خلاله اللغة لتكون تعبيرا صادقا عن أبعاد تلك العلاقة وتتكون الجملة الندائية من المنادي، أداة النداء، المنادى، جواب النداء.

من خلال تقصينا الأساليب النداء في هذه المدونة لاحظنا أن أدوات النداء لم تكن تتردد بمستوى تواتري متساو ، فقد جاءت (الأداة) "يا" بشكل لافت للنظر،

---

[1] الديوان، الصفحة نفسها.

[2] عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 275.

[3] هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص245

[4] حفيظة أرسلان شاسيو غ، الحملة الحبرية والجملة الطلبية، ص 248

وسوف تتمحور دراستنا في هذا المبحث حول أكثر الأدوات الندائية تواترا، والتي تتكون الأنماط التالية:

- الجملة الندائية المعتمدة على الأداة (يا):

يا حرف لتنبيه، وهي لنداء البعيد مسافة أو حكما ويجوز نداء القريب بها توكيدا، وهي كثيرة الاستعمال، لذا "سميت أم الباب لأنها أصل حروف النداء".[1]

النمط 1: أداة نداء منادى+ مضاف إليه + جواب نداء (جملة أمر)، ويمثله قول الشاعر:

فيا نسر الجبال أدر رحاها وأجج نارها أو تستقلا[2]

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة نداء ومنادى منصوب لأنه مضاف ويليه مضاف إليه مجرور، وجملة جواب النداء، جملة أمرية تتكون من فعل أمر (أدر) والفاعل ضمير مستتر تقديره هو يرجع إلى المنادى و مفعول به والغرض من هذا النداء هو توجيه التحية والإشادة بالمجاهدين في الجبال لتحقيق النص والاستقلال وفي نفس البنية قال الشاعر :

يا دنيا العدالة أنصفهيم وا ٍلا فالعدالة أن يثوروا

ويا جمعية الأمم استردي خيوطا حاكها الأمل النصير[3]

لم تختلف بنية هذين البيت عن البيت السابق فضنت جملة جواب النداء جملة أمرية فالشاعر ينبه من خلال هذا النداء المنظمة الأممية إلى الالتفات إلى الشعوب المقهورة من نير الاستعمار الغاشم.

---

[1] عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2005، ص 137.

[2] الديوان، ص 30

[3] الديوان، ص 190.

النمط 2: أداة النداء+ منادى + جار ومجرور + جواب النداء (جملة خبرية)، ويمثله قول الشاعر:

يا بلادي تبسم الناس للعيد فتوجب مبسمي بالوجوم[1]

جاء المنادى (بلادي) منصوبا بالفتحة المقدرة منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة المناسبة، والياء ضمير متصل مبني على السكون في محل جر مضاف إليه، أما جواب النداء فأتى جملة فعلية فعلها ماض، وفاعلها (الناس) والغرض من هذا النداء هو الأشياء وإظهار الأسمى لحالة الجزائريين يوم العيد تحت ظل الاستعمار.

النمط 3: أداة النداء+ منادى + مضاف إليه + جواب النداء (جملة خبرية)، ويمثله قول الشاعر:

فيا ابن العقل حن إليك غاب فدع دنياك تسكنها الطيور[2]

هذا النمط لا يختلف عن سابقه إلا أن الاسم المجرور جاء مضافا إليه، وجواب النداء جاء جملة خبرية تتكون من (فعل + جار ومجرور + فاعل).

والغرض من هذا النداء رثاء حالة الإنسان الذي تجرد من إنسانية إلى درجة استعباد غيره، ونصب ثرواتهم وهنا الشاعر يصور المجتمع البشري كأنه غابة.

وفي نفس البنية تماما جاء قول الشاعر :

يا نسور الجبال صدق منكم رابض في الثرى وحلق كاسر[3]

[1] الديوان، ص 139

[2] الديوان، ص 186

[3] الديوان، ص 237

النمط 4: أداة النداء منادى + مضاف إليه + جواب النداء (جملة اسمية)، ويمثله قول الشاعر :

يا ابن شعبي يد إلينا ترامت تفتدينا شجاعة ونوالا[1]

تتكون بنية هذه الجملة أداة النداء ومنادى منصوب (ابن) وهو مضاف ولفظ شعبي مضاف إليه، وقد اتصلت بينية (الياء) في محل جر مضاف إليه ثان، وجواب النداء جملة اسمية تتكون من مبتدأ (يد) و خبر ترامت الينا) والغرض من وراء هذا النداء هو محاولة المنادى نقل إحساسه وتذكيره بأن هناك أما تقف إلى جانب الثورة الجزائرية.

الجملة الندائية تعتمد الأداة (أي):

والأداة أي تستعمل لنداء القريب، والملاحظة أنها وردت في تركيب من قصائد الديوان ومناداها كان واحدا بلفظين وهذان النمطان هما:

النمط 1: أداة النداء+ المنادى + جواب النداء (جملة أمر)، ويمثله قول الشاعر:

أي (مولي) استقل، وتنح عنا فإن السيف أصدق منك قولا[2]

يتكون هذا التركيب من أداة النداء "أي" والمنادى و (مولي) وهو اسم أعجمي لأحد حكام مدينة الجزائر العاصمة إبان الاستعمار الفرنسي أما جملة النداء فهي جملة أمرية مكررة من فعلي أمر (استقل، تنح)، وفاعلهما لم يظهرا في البنية السطحية ويرجعان إلى المنادى (مولى).

وتحمل هذه الجملة الندائية غرض التحذير والتهديد وهو ما حملته دلالة الشطر الثاني من البيت.

---

[1] الديوان، ص 139.

[2] الديوان، ص 26

النمط 2: أداة النداء+ المنادى+ جملة جواب النداء (جملة شرطية)، ويمثله قول الشاعر:

أيه فرنسا لو رزقت شجاعة أو كان فيك إلى البطولة منزع[1]

نلاحظ أن الشاعر كرر مع نفس الأداة (أي) نفس المنادى المذكورين في النمط السابق ولكن بلفظ آخر فالحاكم (مولي) هو فرنسا والعكس صحيح، أما جملة جواب النداء فجاء جملة الشرطية تصدرها حرف الشرط (لو) وفعل ماش وفاعله جاء مضمرا يرجع على المنادي تلاه مفعول به وجواب الشرط جاء في البيت الموالي حين قال:

صوبت نارك للجبال ولم يكن لك في المداشر للإبادة مرتع[2]

حيث يتمم هذا البيت معنى غرض النداء وهو التحدي وتعجيز العدو الفرنسي.

إن الشاعر أحيانا قد يردد النداء ولا ينوع اسم المنادي مما يبين تعلق الشاعر بالمسمى قدر تعلقه بالاسم ومن ذلك قوله في قصيدة عنوانها ذو تركيب ندائي وهو "يا عيد لذ بالشاهقات":

يا عيد سرك بسمة أو أدمع فيك التام للحشا وتصدع

يا عيد ما أغنى الجزائر عن مجيئك وهي في حسك المظالم ترتع

يا عيد دونك شاهقات الأطلس ال عالي، ففيها للمحافل مجمع

[1] الديوان، ص 72.

[2] الديوان، الصفحة نفسها.

يا عيد لذ بالشاهقات ففي رؤاها عن وجودك في العواصم مقتع[1]

هذا الترديد الندائي يكون الشاعر قد خفف نوعا من وطأة طول القصيدة من جهة، وأسهم في إخضاع البنية الداخلية لها لشبه إيقاع يزيد من رفع درجة التنمية لدى المتلقي.

وعموما فإن لهذه الأساليب الإنشائية حضورها في مساحة الديوان مراعية مقتضى الحال ومعتبرة عنه بطرق فنية متعددة أنتجت دلالات مختلفة وأغراضا بلاغية منطلقة في الأساس من مستويات تركيبية أبانت عن مقدرة الشاعر على الإبداع والتحكم في ناصية اللغة باعتباره إلى جانب كونه شاعرا فهو ناقد متحكم في أصول النقد الأدبي.

[1] الديوان، ص 71-72-73.

خاتـــمة

و من خلال بحثنا هذا توصلنا في نهاية المطاف الذي حاولنا من خلاله استكشاف الأسلوبية كمنهج نقدي مدروس في الجزائر و ما اكتشفناه في ديوان " أطلس المعجزات " للشاعر صالح خرفي كأحد ممثلي الشعر الجزائري الحديث و المعاصر، و كيف استطاع شاعرنا التعبير برؤياه عن بنيته، و عصره و قيمه العربية الإسلامية و الإنسانية .

و لقد خلصنا إلى مجموعة من النتائج هذا البحث فيما يلي :

خلصت هذه الدراسة في المهاد النظري إلى أن الأسلوب و الأسلوبية لا يمكن لهما بأي حال تجاهل عناصر الإبلاغ الثلاثة : المرسل،المرسل إليه،الرسالة، و من هذا المنطق الأسلوب هو اختيار المؤلف و استرجاع القارئ لتبيان أهمية المبدع الأسلوبي و تأثير فيه

إن أهمية هذا البحث و قيمته يعودان إلى الأسلوبية في الخطاب النقدي الجزائري و المحاولات و المجهودات التي قام بها نقادنا الجزائريين مثل : عبد المالك مرتاض في أحد كتابه " الأمثال الشعبية الجزائرية " حاول من خلالها أن يطبق الأسلوبية بعد ما تعرض لمفهومها و تاريخها، و من جهة أخرى ممارسة" رابح بحوش " في أحد مبادراته البنية اللغوية لبردة البوصيري حيث تعرض في فصوله الثلاثة إلى البنية الصوتية و الصرفية و النحوية و هي دراسة تسعى إلى إبراز الظواهر اللغوية و الأسلوبية التي تميز " البردة " و غيرها من الأعمال التي تشهد للأسلوبية في الجزائر و النهوض بالخطاب النقدي الجزائري الحديث و المعاصر مثل نور الدين السد في كتابه " الأسلوبية و تحليل الخطاب " و تحديد خصائصها

تعد مرحلة السبعينات أهم في التشكيل الأسلوبي في النص الشعري الجزائري المعاصر و تبيان المستوى الصرفي و المستوى التركيبي و المستوى الدلالي .

قيمة هذه الدراسة تتجلى في بنية الشاعر الأصلية مع تجربته التي واكبت عهد الإبادة الاستعمارية، ثم بداية الثورة الجزائرية و فرحة استرجاع السيادة، و إكمال البناء على المستوى الوطني و العربي و الإسلامي، و قد ظهرت معالم بنيته في بعض ملامح قصائده المعبرة على أعماق الصحراء على خلاف الشعراء المعاصرين له

الإطار الإيقاعي في قصائده الديوان لم يكن بالمبتكر،و هذا ربما يرجع إلى المدرسة التقليدية التي ينتمي إليها الشاعر و بيئته المحافظة و باعتبار أن شاعرنا كان أكاديميا كذلك .

ميل صالح خرفي إلى خير وحدات إيقاعية ملائمة لطبيعة مواقفه الشعورية و لجأ في أحيان كثيرة إلى الانحراف بها عن طريق الزحافات و العلل .

يعمد الشاعر إلى تكرار كلمات بعينها، و قد رآها أقدر على نقل نغمات موسيقية متوازنة من الأصوات و معبرة عنها .

تحملت البنية الصوتية أعباء المعنى العام ، لقصائد الديوان و انعكست انفعالات الشاعر و غضبه في استخدام الأصوات المناسبة لذلك .

إن المستوى التركيبي أو البنية التركيبية أخذ دورها في إبراز قصائد الديوان و تعبيرا عنها و عن ما قام به الشاعر في تراكيب الجمل و إنشائها معبرا عن غرضه الشعري و تحكمه في ناصية اللغة و الإبداع فيها كونه أديبا و شاعرا و ناقدا لتحكمه في أصول النقد الأدبي .

فلقد شملت دراسة صالح خرفي لديوان " أطلس المعجزات " و تبيان البنيات الأسلوبية في الديوان و معرفة قيمته الإبداعية في التحليل الأسلوبي للبنيات الثلاث الإيقاعية أو الانفرادية أي صوتية و تركيبية الذي أنهله من الواقع و من ثقافته و تراثه

و في تقديرنا المتواضع نتمنى أن تكون هذه الدراسة إضافة جديدة للخطاب الأسلوبي في الجزائر كمنهج نقدي تطرق إليه الدارسون الجزائريون لم تنل حقها من الدرس و النقد ، و أنها من الشعراء الذين يمثلون ضمير الأمة و حركتها لمستقبل منشود .

و بآخر دعواتنا أن الحمد لله رب العالمين .

قائمة المصادر و المراجع

القواميس:

1. ابن منظور، لسان العرب، ط 3، دار صادر، لبنان، مادة (وقع)، م 8، 1994.
2. الإمام العلامة إلى الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، دار صادر ، بيروت، طبعة جديدة محققة، المجلد السابع.
3. الإمام مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن ابراهيم الفيروز أبادي الشيرازي الشافعي المتوفي 817هـ، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الجزء الأول، طبعة جديدة، نوفان.
4. الفيروز أبادي ، القاموس المحيط، دار العلم للملايين، بيروت، ج 1، د ت.

الكتب:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1971.
2. ابراهيم أنيس، من أسرار اللغة، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط 6، 1987.
3. ابن جني، الخصائص تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب اللبنانية، بيروت، ط2.
4. ابن جني، الخصائص تحقيق علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ط 2، ج 2.
5. ابن رشيد قيرواني، العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تر– محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط 5، 1984.
6. أبو الحدوس يوسف، الأسلوب الرؤية والتطبيق، دار المسية للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن ط1، 2007.
7. أبو طاهربن حيدر البغدادي، قانون البلاغة في نقد النثر، تحقيق محسن عياض عجيل، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط 2، 1989.
8. أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر دمشق، سوريا، ودار الفكر المعاصر، بيروت لبنان.
9. أحمد مؤمن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1989.

10. أحمد مؤمن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2005.
11. جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ترجمة : محمد الوالي و محمد العمري، دار توبقال للنشر ط1 ، 1986م.
12. حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر، افريقيا الشرق، المغرب، 2001.
13. حسن ناظم، البنى الأسلوبية، الدار البيضاء- المغرب- ط1 2002م.
14. حسين عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي ، دراسة فنية وعروضية، ج1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1989.
15. حسيني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، ج 1، الهيئة العامة للكاتب، القاهرة، 1989.
16. رابح بوحوش، الليسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د.ط.
17. ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981.
18. سعد مصلوح، دراسة لغوية إحصائية، ط3، ، علم الكتب، مصر، 2002.
19. شايف عكاشة، نظرية الأدب، سلسلة الدروس في الآداب واللغات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزء1، د،ت.
20. صالح خرفي، الديوان، أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
21. صالح فاضل السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007.
22. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، دار الأيام ودار الملكية للطباعة الجزائر ، ط 1، 1996.

23. عبد الرحمن حسن حبنكة الميدان، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ج1، 1996.
24. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتب ط2 ، 1982م.
25. عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2005.
26. عبد العزيز ياسين، الأساليب الإنشائية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، 1900م.
27. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان, ط1، 2002.
28. عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، د ت.
29. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإنجاز، تح؛ محمود محمد شاكر، مكتبة الحناحي.
30. عبده الراجحي، التطبيق التحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004.
31. علي يونس، أوزان الشعر وقوافيه، ط 2، دار الآداب، القاهرة.
32. فاصل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007.
33. فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية العربية، دار عمان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 2، 2002.
34. فرحان بدري الحزبي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، مجمع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1424هـ 2003م.
35. فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية ترجمة: خالد محمد جمعة ، دار للفكر بدمشق ط : 2003، 1م.
36. محمد ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الصادر بيروت، ط1، 2000م.

37. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، المجلد 20، 1981.

38. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، المجلد، 1981.

39. محمد بن يحي "السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري"، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع الأردن، العبدلي، عمان، ط1، 1432، 2011.

40. محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، مجمع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1424هـ – 2003.

41. محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار القاهرة، مصر، 1996.

42. محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الحملة العربية، دار الشروقي، ط1، القاهرة، مصر، 1996.

43. محمد خان، لغة القرآن الكريم. بالعروض وإيقاع الشعر العربي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1993.

44. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العامة للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1994.

45. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط، د.ت.

46. محمود جاد الرب، علم اللغة نشأته وتطوره، دار المعارف القاهرة ط1، 1985.

47. محمود مفتاح، دينامية النص،(تنظير وانجاز)، ط2، 1990، المركز الثقافي العربي، المغرب.

48. مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط ، 1989.

49. منذر عياشي : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار يبنوى للدراسات والنشر والتوزيع ط1، 2015.
50. منير سلطان البديع تأصيل وتحديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986.
51. نازك الملائكة، فضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981.
52. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ج 1.
53. هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، 2004.
54. هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، 2004.
55. هاشم صالح مناع، الشافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط 3، 1995.
56. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار السيرة للنشرة والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2007.
57. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2008.
58. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، دار البشائر للنشر والاتصال، وحدة الرغاية، الجزائر، ط، 2002.

المجلات والمواقع:

1. صلاح الدين حسين، الروابط بين الجمل في النص الشعري، بمجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي جدة، مج 10، ج39، مارس 2001.
2. نماذج من الشعر الجزائري المعاصر (الجزء 1)، منشورات مجلة آمال، د. ت.
3. نور الدين السد، أنشأ بتاريخ: الأحد 02آذار/ مارس 2014، 14:16.

الرسائل الجامعية:

1. بلقاسم دكدوك، التشكيل الإبداعي شعر صالح خرفي، مخطوطة دكتوراه، إشراف محمد زغينة، كلية الآداب، جامعة باتنة، 2009/2008.
2. رشيد بن مالك، السينيمائية بين النظرية والتطبيق (رواية نوار الموزى نموذجا)، مخطوط دكتوراه، جامعة تلمسان، 1994-1995.
3. محمد سارين النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند محمد مصايف، مخطوط ماجيستر، معهد اللغة العربية والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1992-1993.
4. يوسف وغليسي، إشكاليات المنهج والمصطلح في نظرية عبد المالك مرتاض النقدية، مخطوط ماجيستر، جامعة عنابة، 1995.

الفهرس

إهداء

إهداء

كلمة شكر

المقدمة.....أ

المدخل.....**02**

الفصل الأول: الاتجاه الأسلوبي وتشكيل النص الشعري الجزائري

المبحث الأول : الأسلوبية في النقد الجزائري المعاصر ونقاد..... 19

المبحث الثاني: التشكيل الأسلوبي للنص الجزائري المعاصر في فترة السبعينات ..28

المبحث الثالث : التعريف بأعلام النقد الجزائري المعاصر.....39

الفصل الثاني: البنيات الأسلوبية لديوان أطلس المعجزات

المبحث الأول : البنية الإيقاعية في ديوان أطلس المعجزات.....56

المبحث الثاني: البنية الافرادية في الديوان عن المستوى الصوتي و الصرفي.... 93

المبحث الثالث : البنية التركيبية في الديوان.....114

خاتمة..... **160**

قائمة مصادر والمراجع..... **163**

فهرس

ملخص :

تختلف طريقة الكاتب في بعثه للنص على اختلاف موضوعه أو جنسه ، و يعد أساس التميز بين النصوص تلك الطريقة التي تحوي بصمة صاحب النص ، و انطلاقا من هذه الزاوية في قراءة النص يبرز ما يعرف بالأسلوب ، و هو ما يقدم صورة على تميز النص و تفرده و اختلافه عن غيره ، كما يرتبط الأسلوب من جهة أخرى بالمنتج حيث يجعلنا نعترف عليه حتى قيل " إن الأسلوب هو الرجل " لهذا فالكشف عن الأسلوب هو الكشف عن صاحب النص و طبيعة تشكيله الإبداعي لنصه مهما اختلف جنسه ، و من أجل دراسة هذا التفرد النصي و التميز الأسلوبي ظهرت الأسلوبية أو علم الأسلوب الذي ركز على تتبع مختلف الظواهر الأسلوبية في النص .

الكلمات المفتاحية :

الأسلوب –البنيات الأسلوبية –الديوان

Summary

The author’s method of sending the text differs according to the different subject matter or gender, and the basis of distinction between texts is the method that contains the fingerprint of the owner of the text, and from this angle in reading the text emerges what is known as the style, which is what presents an image of the text’s distinction and uniqueness and Its difference from others, and the style on the other hand is related to the product, whereby it makes us recognize it until it was said, "The style is the man." Therefore, the disclosure of the style is to reveal the owner of the text and the nature of his creative formation of his text, regardless of his gender, and in order to study this textual exclusivity and distinction. The stylistic emerged stylistics or stylistics that focused on tracing the various stylistic phenomena in the text.

key words

Method– Stylistic constructs– Diwan