الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة غرداية

قسم اللّغة و الأدب العربي

كلية الآداب و اللّغات

مُستويَاتُ التَّحلِيلِ التركِيبيِّ لِقَصيدَة كَلمَاتٌ حَيْرَى

لِلشّاعِر: عَبد العَالي لقدُوعِي

(مُقَارَبَةٌ أُسلُوبِيَّة)

مُذَكّرَةٌ مُقدّمَةٌ لاسْتكمَالِ مُتطلّباتِ شَهادَة الماستر في اللّغَةِ العَرِبيّةِ و آدابِهَا

تَخصّص: أدَبٌ عَرَبيّ حَديثٌ وَ مُعاصِر

مِن إعدادِ الطالب:

ـ جَاني مُحمّد الصّادق

إشرافُ الأُستاذ(ة):

ـ د. مصَيْطفى عَقيلَة

السّنةُ الجامعيّة: 1438هـ/1439هـ.2017م/2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

أُهدي ثَمَرَةَ عَمَلي وَ عُصَارَةَ جُهدي إلى الذي اشتاقَ إلى رُؤيتي مَحبّة، إلى من أُحبُّه أكثَرَ مِن نَفسِي و أَفديهِ بها، إلى مَن أرجُو بُردَتهُ في الدُّنيا، وشَفاعَتَهُ يَومَ ألقَاه، ليتَهُ يَقبَلُ منّي مَا نَظَمتُهُ شِعرًا لأجلِه (صلى الله عليه وسلم):

فِداكَ حَبيبي الوالدَينِ و نَفسي إنْ...تعدّى السَّفيهُ أو شُرُورَ الصَّواعِقِ

و أَدفَعُ عَنكَ الكائدينَ قَبائِلا...فأومِئُ دُونَ الحَرفِ طُرّا تَفَرّقي

وَ جَزْلُ القَوافي إنْ هَجَوْتُ فإنّني...لأهْجُو وَ رُوحُ القُدْسِ جَنبِي مُوَفِّقِي

و أُهدي ثَمَرَةَ عَمَلي و عُصَارَةَ جُهدي إلى الشّريفِ الذي سَمّاني مُحَمّدا (رَحِمَ الله جَدّي)و إلى الشّهمِ الذي سَمَّاني الصّادق(حَفِظَ الله أبي)، إلى مَنْ قُلتُ في حَقّهِمَا مُفتَخرًا من بحرِ الطّوِيل:

أنا ابنُ السُّليمانِيِّ خُلْقاً وخِلقَةً...وجَدّي كَبيرُ الخُلْقِ لله مُتّقي.

إلى مَن شابهتُها، رُوحاً و نَفَساً و زُمرةَ دَمٍ، إلى مَن أوصَاني فيها حَبيبي رَسُولُ الله صلّى الله عليه وسلّم ثلاثاً، فانحَنَتْ لها قَافِيَتي و استقَامَ لها بحري طَوعاً، و طَمَعًا في مَا تَحتَ قَدَمَيْها...
تَقَرُّبًا، ولأجلها نَظَمْتُ –رَعَاهَا المولى– مِن بحرِ الطّويل قُلتُ:

وَ أُكرِمُ أُمّي بالثّلاثِ وّصِيّـةً...فَيَطرَبُ قَلبي للمُحِبِّ وَ خَافِقِي

وَ أَحمِلُها للأخْشَبَينِ لَعلّنِي... أَنالُ رِضَاها بَينَ جَنبي وَ عَاتِقِي

و أذكُرُ ربّي و الثّوابُ هَديّةٌ...لأُمّي و أبقى في الذُّنُوبِ كَغَارِق

إلى كُلّ من علّمَني حَرفاً، مِن طُفُولتي إلى شَهادةِ الماستر، إلى كُلِّ من سَهِرَ و تعِبَ في سَبيلِ أَن يرَاني ناجِحاً مُتميّزا، إلى كُلّ من أحبَّني و أحببتُه، إلى كُلّ صَديقٍ عَرفتُه، إلى أفراد عائلتي، كُلُّ واحد باسمه فرداً فرداً...إلى كُلِّ مَن دعَا لي بِظهرِ الغَيب...

إلى كُلّ من يَشهدُ أن لا إلهَ إلا الله مُحمّدٌ رسولُ الله "بقلم: مُحمّد الصّادق جَاني"

شُكرٌ وَ عِرفَان

أَطلَّ قَلبي عَلى شُرفةِ غَيرهِ، فانتَشى طربًا بفَضلِهم وَ اعترَفَا

ذَكَرَهُم شُكرًا وعِرفانًا، جَثا بَينهُم وَما انصَرَفا.

كُلُّ الفَضلِ -بعدَ اللهِ سُبحانه-، إلى بحرِ العِلم و نهرِ الفَهم من أشرفَ على هَذا العَمل الدُّكتُورة: عَقيلة مصيطفى، تِلكَ التي سَهِرت مُتتبعَة القِطَّ و القِطمير في سَبيل أن تعلُو رايةُ العِلم

وَ كَما لا يفُوتُني أن أشكُرَ كُلّ فَرد تَضَرّعًا دَعَا و كلّ مَن في نَجاحِي قَد سَعى.

بقلم: مُحمّد الصّادق جانِي

استطاعت" الأسلوبية" أن تشق طريقها وسط المناهج النقدية المعاصرة في مقاربتها للنص الأدبي، وعدت بذلك منهجا يهدف إلى دراسة الخطاب الأدبي متقصية للموضوعية والعلمية من حيث أنها تستكشف خباياه من خلال بنيته اللغوية، مستخدمة طرائق وأدوات لاستخراج قيمه الفنية والجمالية، كما تؤدي دورا كبيرا في تشكيل أسلوب المؤلف والكشف عن براعته اللغوية، وبناء عليه فإن الأسلوبية تطمح إلى دراسة البنيات الصوتية و التركيبية والدلالية والمعجمية وغايتها في ذلك البحث عن العلاقات التي تربط بينهما ومعرفة ما يتفرد به الخطاب الأدبي من حيث بناؤه اللغوي، وبما أن الشعر العربي المعاصر تضمن العديد من الأعمال الشعرية التي أطلقها أصحابها تعبيرا عن نظرتهم إلى الحياة وموقعهم منها، وقد كانت أغلب قصائدهم تتسم بالخروج عن المألوف والبعد عن التصريح.

و الدراسة الأسلوبية تعد من أهم مجالات البحث المعاصر، الذي نشط مع حركات الترجمة وأيقظ الأفكار والممارسات القريبة منها في التراث الغربي، ويعتمد المنهج الأسلوبي في دراسته للنصوص على الكشف عن الجماليات الكامنة في الأساليب من خلال تحليل الظواهر اللغوية، وتبيان علاقتها بالحالة الشعورية والتأثير الفني الأدبي.

و ثمة دوافع كثيرة من خلف هذا الاختيار البحثي بعضها دوافع ذاتية وبعضها موضوعية.

أما الدوافع الذاتية فقد تمثلت في:

1- الميل الذاتي و الشغف الخاص نحو الدراسات النقدية عموما و المنهج الأسلوبي بصفة خاصة لما يحدثه من ثمار و نتائج بينة واضحة يشهدها المتذوق و الناقد على حد سواء. ولما لها من لذة الاكتشاف و متعة التحليل و عمق الفن.

2- الإحاطة المعتبرة بالشاعر و القدرة على الاتصال به و سهولة التواصل معه، مما قد يثري الدراسة و ينميها، مصداقا لقول المثل: فمن تكلم عن ليلى ناظرا لها أدق، ممن تكلم عن ليلى سامعا عنها.

3- اطلاعي المسبق و انبهاري الشديد بقصائد الشاعر و التماسي فيها تلك الخصائص التي تبنى عليها القصيدة المعاصرة، حيث وظف التراث في حلة جديدة.

إيماني –كشاعر- إيمانا جازما أن الشاعر نجاحه في حسن تذوق قرائه لقوافيه.

و بذلك فالسبب الأساس لاختياري على ديوان الشاعر عبد العالي لقدوعي الموسوم بالجواهر البديعة من نظم ابن المنيعة، إنما هو الحضور المتميز لهذا الشاعر، في الأوساط الأدبية في حيزها المحلي فقط، بهدف التعرف على ما يميز أسلوبه، وخاصة وأن ديوانه يمثل خلاصة تجاربه الشعرية و عصارة ما قدمه خدمة لحرف الضاد.

ومن الدوافع الموضوعية : الشعور بالمسؤولية الحادة تجاه أدبنا الجزائري المعاصر ، لما يتعرض له من تهم تحاول المساس و النيل من خصائصه الفنية و اتهامه بالركاكة و الهشاشة، والبحث العلمي هو الحكم و هو وحده كفيل بالتقييم الحقيقي لهذا الأدب وليس ما يصدر حوله من أحكام اعتباطية جزافية.

فالملفت في الأدب الجزائري المعاصر احتواؤه على الكم المعتبر من الإبداع مما يوفر أرضية خصبة لاشتغال النقد و تشعب الدراسات فيه، غير أن تلك الدراسات لم تطل كل أدبنا الجزائري خاصة أدب الجنوب ، فلا يزال الكثير طي النسيان لم ير النور بعد و من الشعراء الجزائريين الذين أبدعوا في هذا النحو الشاعر عبد العالي لقدوعي، حيث قدم عصارة إخلاصه و عبوديته لحرف الضاد، متمثلا في ديواني شعر كان أولهما موسوما ب: "الزورق الصنديد"، و الثاني ب:"الجواهر البديعة من نظم ابن المنيعة."

غير أن هذين الديوانين لم يحظيا بالاهتمام الكافي و الشرح الشافي من الدراسات النقدية الملائمة .

فكان تفكيرنا في سد شيء من هذا النقص لاسيما إن كانت المدونة تستحق الاهتمام لجمالياتها الفنية، خاصة و أن القارئ و المتمعن لديوانيه تحت سلطة التأني و التمعن، ليشد انتباهه ذلك الخيال

المحلق الطاغي والذي يفيض على جوانب قصائده متعة و جمالا، و بذلك قلت إن لم نقل انعدمت الدراسات السابقة حول هذه المدونة ،و قد كان هذا سببا كافيا للبحث و الدراسة .

و في ضوء دراستي للمناهج النقدية الحداثية و ما حققته من نجاحات في قراءة النصوص الأدبية والكشف عن دلالاتها وجمالياتها الخبيئة ، دفعني ذلك إلى محاولة استغلالها لقراءة بعض نصوص عبد العالي لقدوعي للوقوف على فنياته الشعرية و خصائص أسلوبه المائزة .

كذلك :

1- جِدية البحث في الموضوع واستحقاقه للبذل والعطاء كما و كيفًا، إذ أن الخوض فيه سينير الساحة الفنية و المنصة الأدبية، ويكشف عن بعض أسرارها، ويعطي للمنهج المتبع مصداقية و بريقا.

2- غنى شعر عبد العالي وثراؤه من كل الجوانب منها الصوتية و البنى الصرفية و التراكيب النحوية و دلالات التراكيب الأسلوبية، و غناه بالبديع و الصور الشعرية و حسن استعمال الرموز و توظيفها، حتى أضحى ظاهرة تفتقر إلى الدراسة و التحليل و كما يجدر بكل باحث الالتفات إليه.

3- أهمية الدراسة الأسلوبية و انتشارها بين النقاد، و الثمار الملموسة التي وصلت إليها متعة واقناعا.

4- حاجة القارئ إلى الإيضاح و التحليل الذي صار يميز القصائد المعاصرة من إبهام جمالي الذي يفضي إلى تعدد القراءات.

5- استيعابنا لما حثنا عليه اساتذتنا الأفاضل، توجيها و ارشادا، في المقاييس على أن نولي أهمية بالغة للتعريف بالشعراء المحليين المغمورين تحت سقف أدب الهامش و الحرص على ابرازهم والتنقيب عن جواهرهم البديعة.

و عليه فقد ورد هذا البحث موسوما ب: مستويات التحليل التركيبي لقصيدة كلمات حيرى للشاعر عبد العالي لقدوعي، (مقاربة أسلوبية).

و قد تلخصت إشكاليته في السؤال المركزي التالي:

ماهي السمات الأسلوبية و الفنية و التقنيات الجمالية التي وظفها عبد العالي لقدوعي في قصيدته والتي ميزت التجربة الإبداعية عنده؟ و ماهي الإضافة الفنية و الإبداعية التي أضافها للمشهد الشعري في الجنوب خاصة و في الجزائر عامة ؟

والتي يندرج تحتها سؤال جزئي مفاده : ماهي مختلف الدلالات التي وردت، الشكلية المعجمية والتركيبية و الصوتية الإيقاعية لتبليغها و تحقيقها؟

و منه تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على تلك الجماليات الفنية التي طبعت التجربة الشعرية عند الشاعر لقدوعي والتي ترسبت في قصائده من خلال نافذة التحليل الأسلوبي؟.

و قد اخترت لتحليل هذه المدونة الشعرية المنهج الأسلوبي الذي يبدو ملائما للبحث عن فنيات القصيدة و جمالياتها و خصائصها المميزة .

وللإجابة عن إشكالية البحث و أسئلته الجزئية اعتمدت الخطة التالية و المشكلة، من تمهيد وستة مباحث:

- **تمهيد**: تناولت فيه التحليل الأسلوبي للنص الشعري ، و طريقة اشتغاله على الشعر
- **المبحث الأول**: تناولت فيه نظريا النسق التكويني للشعر الجزائري المعاصر

- **المبحث الثاني** :تناولت فيه المستوى الصوتي للقصيدة و الإيقاع بنوعيه، الداخلي كالنبر والتنغيم والتكرار ،حيث عرضت لملامح الأصوات في ا لنصوص من جهر و همس وشدة و لين، وربط كل ذلك بالجانب الدلالي و الكشف عن الحالة النفسية والطاقة الشعورية، كل صوت حسب نوعه فلكل جرس مفتاح لانفعال ما وكشف عن شعور ما يختلج في صدر الشاعر.

وكذا الخارجي المتعلق بالأوزان و القوافي و أهم الظواهر الإيقاعية المتجلية في القصيدة .والتي تشترك فيها القصائد الحديثة، والمتمثلة في وحدة التفعيلة والتدوير، وكذا تناول القافية وأنواعها.

المبحث الثالث: فكان تعريجا على المستوى المورفلوجي لقصيدة كلمات حيرى من حيث بناها الصرفية وصناعتها المورفلوجية، و دلالات تلك الاختيارات.

المبحث الرابع :فكان تناولا للمستوى التركيبي لقصيدة كلمات حيرى، كالبنى التركيبية و أثرها في التشكيل الجمالي، و التراكيب النحوية ودلالتها، و التراكيب الأسلوبية ودلالاتها.
وتناول كذلك البحث في الأزمنة الفعلية، عبر جدول إحصاء لعدد الأفعال الماضية والمضارعة، في القصيدة وربط ذلك بالدلالة عبر طغيان زمن من الأزمان، أو ندرته، أو تصاعد في ورود الأفعال، واستعمال المضارع للدلالة على الماضي، و من ذلك احصاء الأفعال و الأسماء المكررة وسبب تكرارها و كذا قضية التقديم و التأخير.

المبحث الخامس: فهو المستوى المعجمي الدلالي للقصيدة إذ يتناول فيه معجم النص الشعري والنظر بدقة في مقاصد الكاتب.
وعمد البحث في هذا الفصل إلى البحث عن الدلالة الحديثة، ثم البحث في الرمز العام المتمثل في ذكر الأساطير والشخصيات التاريخية أو الكلمات ذات الدلالة التاريخية أو الدينية أو الحضارية، وربط ذلك بالبعد المقصود من الشاعر لدى توظيفه إياها و محاولة الوصول إلى الدلالة مقاربة وتسديدا.

المبحث السادس: تناول المستوى التصويري من بديع و صور شعرية و رموز .
فتمثل في البحث عن الرمز الخاص لدى الشاعر ومدى حضوره في القصيدة، عبر الدراسة الإحصائية للكلمات المحورية التي ترد بقوة وإلحاح واضحين كاشفة في حضورها القوي عن محاور نفسية هامة.

و قد اعتمدت في انجاز هذا البحث على عدة مراجع أهمها:

- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية
- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية
- صفي الدين الحلي، شرح الكافية البديعة في علوم البلاغة و محاسن البديع، تحقيق د. نسيب نشاوي.
- في التطبيقات الأسلوبية، صالح عطية صالح مطر.

- د. بن سمعون سليمان التحليل الاسلوبي للخطاب في النقد العربي الحديث إجراءاته ومستوياته.

- وإذا كان للبحث دوافعا فمن الطبيعي –أيضا –أن تكون له صعوبات، ومن بينها: ندرة المراجع التي تناولت شعر عبد العالي لقدوعي بالدراسة والتحليل البين و الواضح، لاسيما في هذا المنهج، (المنهج الأسلوبي).
- و كذلك منها تشعب المستويات و حدة دراستها، وشساعة محتواها و أساليبها مما يشق على الدارس و المحلل الالتزام بالصفحات الأكاديمية المحددة و الوقت المحدد و التوفيق بينهم و بين أن يعطي للدراسة حقها و مستحقها، حتى يقف الباحث – أحيانا –محتارا، أي السبل يسلك؟، وأي الوجهات يرتضي؟، ومن هنا يصبح ملزما بالقراءة المكثَّفة، ثم استخلاص ما يطْمئن له ضميره العلمي، وما يتماشى ومنطق الحق والإنصاف فينظره احتكاما للعلم و لأخلاق الباحث الحقيقي.
- –صعوبة تأويل المعطيات اللغوية المستخرجة من القصيدة المختارة، لاتسام القصيدة ببعض اللمحات الحداثية.
- – طول القصيدة: حيث بلغ عدد أبياتها تسع و أربعون بيتا مقسمة إلى أربعة مواضيع تناولها الشاعر، مما يؤدي إلى ترشيحها أن تكون موضوع دكتوراه مستقبلا من ناحية الوقت و عمق الدراسة.
- – ضيق الوقت وقلته نظرا لهذا البحث الشاسع و البالغ الأهمية للتعريف بمثل هؤلاء الشعراء المغمورين الذين يعدون رمزا وقامة أدبية بحق. أو هي عبارة عن مقدمات مقسمة على أفكار، لكل مجموعة من الأبيات فكرتها العامة.
- هذا عن الصعوبات العلمية، أما الشخصية فهي جمة لا تحصر في سطر أو اثنين، و مع كل ذلك لا نريدها مقدمة مثقلة بالهموم و المشاكل الشخصية، لأننا نؤمن إيمانا جازما، أن الصعوبات والعراقيل العلمية أو الشخصية منها ماهي إلا جزء أساسي من عملية البحث في حد ذاتها، لولولاها لفقد البحث مصداقيته و متعته، فلا شعور بالارتياح دون مكابدة الشقاء و العناء، وكيف نتذوق حلاوة الحرية دون تذوق مرارة القيد؟ ولابد من جامع العسل من وخز الإبر.

- بعد هذا يبقى من الواجب أن نتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساعدنا من قريب أو بعيد، ماديا أو معنويا في إنجاز هذا البحث، ونتوجه إلى الشاعر لقدوعي عبد العالي بعظيم التقدير و الامتنان لصدره الرحب و قلبه المحب، متمنيا له كباحث دوام العطاء خدمة للغة و إخلاصا للعلم.

كما نرفع امتناننا الكبير إلى الأستاذ المشرف الدكتورة، عقيلة مصيطفى التي جادت علينا بعلمها ونصحها وإنسانيتها .ولا يفوتنا، أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة لما يبذلونه من جهد و معاناة في قراءة البحث، تقويما وتوجيها في سبيل إعلاء راية العلم و تخريج طلبة يخدمون لغة القرآن ويحيون جمالياتها و خباياها.

نودّ أن نشير إلى أن الباحث الجاد لا يغفل محدثا عن فضل أساتذته، ولا ينكر جهد من سبقه، فيستفيد من كل توجيه، ومن كل قراءة وطالما أن هذا البحث استعان بجهود عديدة نرجو أن يكون قد أنار بعض ما حملته قصيدة عبد العالي من جماليات و دلالات، فإن وفّقنا إلى ذلك فمن الله وحده وتوفيقه، وما كان من تقصير و ما بدر من سهو و خطإ فمن أنفسنا و من الشيطان الرجيم، وعذْر الباحث أنه نوى الوصول إلى الصواب واجتهد لتحقيقه، والله من وراء القصد عليم.

I. المراد بالمقاربة الأسلوبية:

تعتبر المقاربة الأسلوبية الأكثر استقطابا للدارسين المحللين للنصوص ،و ذلك لاقتدار المنهجية على كشف جماليات النص الخبيئة و الظاهرة.

(إن المقاربة الأسلوبية تتناول النص من مستويات عديدة أولها: المستوى الصوتي وهو الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر اتقان الصوت ومصادر الايقاع فيه، ومن ذلك النغمة والنبرة والتكرار و الوزن، وما يبثه المنشئ من تواز، ينفذ الى السمع و الحس و ثاني هذه المستويات وهو المستوى النحوي او التركيبي ، و البحث عن أي نوع من التراكيب التي تغلب على النص، فهل يغلب عليه التركيب الفعلي او الاسمي أو الخوالف أو تغلب عليه الجمل الطويلة المعقدة أو القصيرة، أو المزدوجة، و هنا يمكن أن يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات و الترابط و الانسجام الداخلي في النص، وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة، وقد يغلب على النص إذا كان سرديا الروابط الزمانية و المكانية، و قد يغلب عليه روابط الصوت إذا كان شعرا، و على ذلك فإن الأسلوبية تواصل تأملها لعالم النص عن طريق التركيز على الوظيفة الأسلوبية التي تكمن في الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية والأدوات الجمالية التي تبرزها، و تنتصب المفارقة- في مثل هذه الحالة –بين الأساليب الشعرية و الكلام العادي على قاعدة الإيحاء و محققاته و التعبير غير المباشر ومستلزماته و آلية النغم و مسبباته).[1]

(رأت الأسلوبية كغيرها من المناهج الحديثة مثل السيميائية والبنيوية والشكلانية والتداولية وغيرها –مع الفوارق الموجودة بينها-أخذ النص الأدبي على اعتباره مادة لغوية صرفة، والتعامل معه من زوايا الفن والجمال لا غير، "وليست الأسلوبية في حقيقتها إلا دراسة أشكال التفنن في الأداء الكلامي في

[1] تاوريرت بشير، مستويات و آليات التحليل الأسلوبي في النص الشعري، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الخامس، بسكرة، جوان،2009،ص 5

مستوى معين غايته مزدوجة، فهو بالإضافة إلى كونه خطابا ينقل فكرا، فهو يغلف هذا الفكر أو يخرجه بألوان إبداعية تحقق– زيادة على الإبلاغ – التأثير والمتعة والجمال.

والأسلوبية ذات منشأ غربي؛" إذ يعتبر charles bally المؤسس الأول لعلم الأسلوبية في العصر الحديث، وكل الدراسات التي جاءت بعده قد أخذت عنه أو استفادت منه، إنْ في المنهج و إنْ في الموضوع، وتأتي أهمية" بالي "أنه– وللمرة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية –نقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي –بتأثير اللسانيات عليه منهجا وتفكيرا –إلى ميدان مستقل، وصار يعرف بميدان الدرس الأسلوبي أو الأسلوبية"، كما أن الأسلوبية لم تكن بعيدة عن التراث العربي الذي سبقها إلى تناول النص بلاغيا ونحويا، وما يحقق ذلك من فعالية اللغة في صناعة المعنى، وما يقال عن الأسلوب والأسلوبية يقال عن البلاغة وعلم البلاغة، "فالبلاغة صفة في الكلام والمتكلم، وعلم البلاغة هو الذي يحدد المقاييس البلاغية والأحكام التي تُعتمد في دراسة الكلام).[1]

أ– علاقة اللغة باللسانيات:

تعتبر اللسانيات هي المهد الذي نمت فيه المناهج النصانية التي منها الأسلوبية ، لذلك

(تنظر اللسانيات الى اللغة قبل كل شيء، على أنها ذاتية الدلالة و تحللها على هذا الأساس وعندما نقول أن هذه اللغة أو تلك ذاتية الدلالة، فإن المقصود هنا هو أن اللغة لا تعد لغة إذا كان القصد يتجه إما إلى التعبير وحده، وإما الى المضمون وحده فقط. ولذا فإن العلاقة الإشارية للغة تنتج من توجيه القصد الى الربط بين هذين المستويين: مستوى التعبير ومستوى المضمون، و التحليل اللساني ينصب عليها حين تقوم على هذا الاساس).[2]

[1] مسعود خرازي، فن الدعاء في الشعر القديم الجزائري مقاربة أسلوبية، رسالة ماجستير، مخطوط بجامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2007.2008، ص 33

[2] د.منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، سورية، ط1، 2002،ص 73

(و كون الأسلوب عند هؤلاء الباحثين اختيارا لا يعني أن كل اختيار يقوم به المنشئ لابد أن يكون أسلوبيا، إذ علينا أن نميز بين نوعين مختلفين من الاختيار: اختيار محكوم بسياق المقام، واختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة).[1]

(الأسلوبية هي صلة اللسانيات بالأدب و نقده و بها تنتقل من دراسة الجملة لغة إلى دراسة اللغة نصا، فخطابا، فأجناسا و لذا كانت الأسلوبية(جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب) كما عبر "سبيتزر" عن ذلك).[2]

(والدراسة الأسلوبية تبرز خصائص العمل الأدبي " من خلال التركيب الصوتي للكلمة .
ولابد من مراعاة علاقات السببية القائمة بين اللفظ ومدلوله لأن الإنسان لا يمكن أن يتعامل مع الكلمات فحسب بل لابد له من إدراك السببية التي تخلق الصلة بين الرامز والمرموز(الدال) وهذه السببية هي التي تعطي العمل الأدبي ميلاده الحقيقي.

فالأسلوبية الصوتية تعالج التكوينات الصوتية وفق خصائصها المخرجية و التوزيعية والفيزيائية ويندرج تحت هذه التعبيرية الصوتية عدد من الظواهر تبدأ من استغلال العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى في ظاهرة المحاكاة الصوتية وتنتهي بدلالة المعنى الصوتي . الأمر الذي أشار إليه شارل بالي حينما قال بأن " ثمة علاقات طبيعية بين الفكر البنى اللسانية المعبرة عنها . وهناك نوع من التعادل بين الشكل والمضمون وأن هناك استعدادا طبيعيا يقوم في الشكل للتعبير عن بعض فئات الفكر فهناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى وفي عدد كبير من الكلمات، بفضل استعداد هذه البنى لإنتاج حركة الانفعال ويمكن أن يقال الشيء نفسه ولكن على مستوى آخر ، أن تمييز المعنى بين (هش) و (واه) لأمر طبيعي، لأن التمييز ينشأ مباشرة من اشتقاق هذه الكلمات و تأريخها و يلعب الصوت دورا

[1] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1996، ص38

[2] د.منذر عياشي، م س، ص 27

كبيرا في الكشف عن الانفعالات النفسية والطاقات الشعورية ، لأن الصوت هو " مظهر الانفعال النفسي وأن هذا الانفعال إنما هو سبب في تنويع الصوت، بما يخرجه فيه ، مدا أو غنة أو شدة وبما يهيئ لها من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير مناسبة لما في النفس").[1]

ب- كيف نقارب النص أسلوبيا؟:

ولابد لنا من بيان لعلاقة النص بالمقاربة الاسلوبية وطريقة المقاربة ليظهر لنا قبل الشروع في التحيل

(بداية نقول أن الباحث الأسلوبي لا يمكنه أن يشرع في التحليل دون الاستناد الى النحو بكل فروعه: الأصوات و التحليل الصوتي و الصرف و التركيب و المعجم بالإضافة إلى الدلالة.

فهذه هي التقسيمات الأساسية التي يرتكز عليها البحث الأسلوبي، انطلاقا من الصيغ النحوية التي هي أساس الأسلوب ،ويتم ذلك أولا عن طريق فحص العناصر النحوية للعبارة المختارة وثانيا تفسيرها بوصفها اشارات لمقاصد المؤلف، أو بمعنى للمغزى الأعمق لما يكتبه.

وكما لا يتصور وجو أسلوب دون نحو، كذلك لا يمكن قيام بحث الأسلوبي إلا على أساس تحليل البنى النحوية ووظيفتها البلاغية، و هذه العملية تشبه طريقة المشرح أو الكيميائي في تجزئة العنصر الواحد إلى جزئيات صغيرة، أو تحويل المادة إلى ذرات).[2]

و ليست المقاربة الأسلوبية واحدة إذ (التحليل الاسلوبي ضروب تختلف باختلاف ثقافة الدارسين الممارسين، وباختلاف زوايا النظر التي ينظرون منها الى النص فمنهم من يمثل تحليله نقطة التقاء اللسانيات وعلم البلاغة أو اللسانيات و النقد الأدبي).[3]

---

[1] زينب منصوري، ديوان أغاني افريقيا لمحمد الفيتوري دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010،2011،ص 42

[2] د. فتح الله احمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2004، ص54

[3] محمد كريم كواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات السابع من ابريل ،د.ط، د.ت، ص 50

(من المعلوم أن الأسلوبية نظرية وتطبيق، والهدف منها هو البحث عما يميز النص أسلوبيا، ويخصصه فنيا وجماليا .بمعنى أن الأسلوبية تهتم باستكشاف خصائص النص الأسلوبية، وتبيان طبيعة الأساليب الموظفة في النص، وتحديد مكونات هذه الأساليب فهما وتفسيرا وتأويلا.أي :ربط الأسلوب بآثاره في المتلقي نفسيا وفكريا وجماليا، مع تحديد رؤية الكاتب إلى العالم في ضوء أسلوبه.

وينضاف إلى هذا أن المقاربة الأسلوبية تسعى إلى دراسة مكونات الكلام من :أصوات، ومقاطع، وكلمات، وجمل، وعبارات، وربطها بمجموعة من المقصديات المباكرة وغير المباكرة كما أن الهدف منها هو ربط أسلوب النص بالكاتب نفسه طبق مقولة بوفون: "الأسلوب هو الكاتب نفسه ."وفي هذا الصدد، يمكن الاستعانة باللسانيات، والبلاغة، والشعرية، والسيميائيات، والتداوليات، وجمالية التلقي، في مقاربة النص الأدبي أسلوبيا). [1]

أما المستوى الآخر فهو

(هو المستوى الدلالي ثالث هذه المستويات و فيه يتناول المحلل الأسلوبي استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية، و دراسة هذه التصنيفات و معرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب، فالشاعر الرومانسي تغلب على دلالة ألفاظه أنها مستمدة من الطبيعة وهكذا. ويدرس الناقد أيضا طبيعة هذه الألفاظ، وما تمثله من انزياحات في المعنى، فهل في النص ألفاظ غريبة وحشية، أو ألفاظ مألوفة دارجة، و هل هذه الألفاظ وضعت في سياق مغاير؟ بحيث تكتسب دلالات جديدة ؟

ومن هذا المنطلق فإن الأسلوبية ترسم تأملها لعالم النص رسما تتعدد فيه القراءة، فهي تتأمل البنية الصوتية و الإيقاعية و المعجمية، و تتأمل البنية التركيبية النحوية و تتأمل البنية الدلالية الجمالية، ومن دون تجاهل للسياق و ما يكتنزه من علاقات اختيارية و انحرافيه).[2]

[1] د. جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، دار السلام، المغرب، ط1، 2015، ص 24

[2] تاوريرت بشير، م س، ص 5

(ولا يقتصر الأمر على دراسة المكونات الدلالية والتركيبية فقط، بل لابد من دراسة البعد الوجداني الذي يحمله الأسلوب، أو استخلاص الآثار الأسلوبية التي يحدثها النص في المتلقي أو القارئ.
وعليه، تعتمد الأسلوبية على مجموعة من الخطوات المنهجية التي تتمثل في قراءة النص بنية ودلالة وسياقا، مع استكشاف الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي تنبني على محوري الاستبدال (الدلالة) والمجاورة(التركيب أو النحو)، وجرد مختلف الأساليب التي يوظفها المبدع أو الكاتب بنية وتركيبا ودلالة ومقصدية، والبحث عن الأساليب الخاصة التي تميز الكاتب عن باقي الكتاب الآخرين، مع الاستعانة باللسانيات تارة، والإحصاء تارة أخرى).[1]

(والتحليل الأسلوبي يرتكز على ثلاث خطوات:

الخطوة الأولى: اقتناع الباحث الأسلوبي بأن النص جدير بالتحليل الأسلوبي، و هذا ينشأ من قيام علاقة قبلية بين النص و الناقد الأسلوبي قائمة على القبول و الاستحسان .

و هذه العلاقة تنتهي حين يبدأ التحليل، حتى لا تكون هناك أحكام مسبقة و اتفاقات تؤدي إلى انتفاء الموضوعية و هي السمة المميزة للتحليل الأسلوبي.

الخطوة الثانية: ملاحظة التجاوزات النصية و تسجيلها يهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندوتها.

ويقوم بعد ذلك بتجزئة النص إلى عناصر، ثم تفكيك هذه العناصر إلى جزئيات و تحليلها لغويا، على أن تنوع الخاصية و تواترها بشكل لافت يحولها من حالة الانتهاك إلى ما يشبه التحامل العادي مع اللغة، فالتحليل الأسلوبي يقوم على: مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت أو قلب نظم الكلمات أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل و كل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرز جماليا للفروق.

[1] د. جميل حمداوي، م س، ص 24

و الباحث الأسلوبي قد يعول في تحليله على المنهج الإحصائي، و هو من مقتضيات البحث العلمي، تحقيقا للحياد و الدقة و النتائج الموضوعية، كذلك ينبغي على الباحث أن يتعامل مع النص بمعايير منضبطة حتى يمكنه ترشيد الأحكام النقدية المتوصل إليها، و يحتاج تمييز سمة متواترة إلى أذن مرهفة ومراقبة حاذقة لدى الكتاب الذين يستعملون أسلوبا متماثلا.

الخطوة الثالثة التي

يرتكز عليها التحليل الأسلوبي: على نتيجة لازمة لسابقتها –تتمثل في الوصول إلى تحديد السمات الجزئية التي نتجت عن التحليل السابق و استخلاص النتائج العامة منها).[1]

وفي هذا فإن انتهج المحلل و الباحث هذه الخطوات في التحليل الأسلوبي، لوصل إلى ما يبحث عليه من نتائج تعود إيجابا على النص المدروس وعلى المنهج المتبع بالدرجة الأولى، وتعطي بذلك مصداقية للبحث العلمي و الباحث على حد سواء.

[1] د. فتح الله أحمد سليمان، م س، ص55. 56

النسق التكويني للشعر الجزائري المعاصر:

لقد حفلت الساحة الأدبية الجزائرية المعاصرة بإنتاج كبير و متنوع ، توجه غالبا نوجها حداثيا، يكرس لرؤية جديدة ، تقتضي آليات نقدية جديدة ،و قبل الخوض في المقاربة الأسلوبية للنص المختار ، فيحسن بنا الوقوف أولا كمدخل عند الواقع الشعري الجزائري المعاصر ، للتعرف على بداياته و أنساقه، ليتسنى لنا مقاربة نص منه ، و كذا الوقوف على الدراسات التي تناولت الشعر الجزائري المعاصر، وراقبت تطوراته وبداياته ،و الدراسات التي تعرضت لتكويناته و أهم الأسس التي بني وفقها حتى اشتد عضده و استد ساعده، و السبل التي اتبعها في ظل الحداثة كتابة و نقدا .

أولا: الشعر الجزائري المعاصر نسقه التكويني و بداياته:

ما كان للأدب في الجزائر بعد الاستعمار أن يحقق نهضة دون الاتصال بمثيله المشرقي

(إن الحديث عن الأدب الجزائري يشبه إلى حد كبير كل حديث عن الأدب العربي بصفة عامة في كل بيئة من بيئاته الوطنية، فقد عاش هذا الأدب نفس الظروف و المشكلات التاريخية و الفكرية التي عاشها الأدب العربي، و كانت صلة الجزائر بأوروبا- بحكم موقعها وسياستها- من أسبق الصلات التي نشأت بعد ذلك في الشرق العربي، فاستفادت من الصلة تجاريا و حربيا و إداريا، ولكنها فيما يبدو لم تفد شيئا من ذلك مما يتعلق بفكرها وحضارتها و فنها وثقافتها، فبقي هذا الجانب محافظا راكدا قديما إلى أن جاء الاحتلال الذي لم يكن صدمة لجميع القيم السائدة في البلاد بل كان بالإضافة إلى ذلك عامل تخريب وبعثرة و تحطيم لكل القيم الفكرية رغم جمودها و ركودها وقدمها).[1]

[1] د. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص 21

(إن الباحث في الشعر الجزائري الحديث يلحظ فيه –مثلما يلحظ في بقية الشعر العربي منذ بداية نهضته الحديثة–، نزعتين: نزعة المحافظة و التقليد و كان لها أنصارها و المتحمسون لها، ونزعة التطوير والتجديد و كان لها روادها والداعون إليها. غير أن النزعة الأولى كان لها في الأوساط الأدبية الجزائرية معتنقون أكثر، ووجدت من الشعراء و النقاد استجابة تلقائية أكبر فيما ظلت فيه النزعة التجديدية منحصرة لدى بعض النقاد و الشعراء القلائل المتأثرين بالحركة الرومانسية العربية و الفرنسية، و ظل الاتجاهان يسيران جنبا إلى جنب إلى حين ظهور الاتجاه الجديد المتمثل في محاولات الشعر الحر في بداية الخمسينيات).[1]

و بعد هذا المخاض للشعر في بلد المليون ونصف المليون شهيد فلا بد من القول أنه قد

(تأثر الاتجاه التقليدي في الشعر الجزائري بما اكتست به الظروف السياسية، و الاجتماعية و الثقافية، وهذا ما ساعد على انتشاره وسيرورة فهمه، ولا غرو في أن الثقافة السلفية كان لها دور في إهالة الجهل والقضاء عليه بنشر العلم خاصة فيما يتعلق بالجانب الديني، باعتمادها أساسا على حفظ القرآن الكريم والعمل بمبادئه وقيمه.

أما التعلق بالأدب العربي القديم فكان ركبا ثريا ساعد على تنمية الشعر، الجزائري إذ أضفى عليه طابع القوة والجزالة مشيعا بتعابير مستمدة من الأدب القديم، حيث كان سببا في إعاقة الطريق أمام التطور الفني عند بعض شعراء هذا الاتجاه بعدم تناوله للغة معاصرة وصورة طريفة، ومن أغزر الروافد وأقواها تأثيرا : مدرسة الحياء العربية، إذ جعلت الحركة الوطنية تتخلى عن بعض سجاياها التي تثبتت عليها من مواقف وقضايا فكرية سلفية، متجاوزة هذا إلى التقليد بحفظ قصائد بعض الشعراء المشارقة و تعليمها إلى تلاميذهم معبرين بذلك عن المكانة المرموقة التي يحتلها هذا الدب في نفوسهم والاعتراف بفضله عليهم، إذ أخرج الشعر الجزائري من حيز الدعوة و الانطوائية إلى الرقي و الازدهار والتفكير في حقيقة الوجود .وما يؤكد حقيقة هذا ما أدلى به الشيخ محمد سعيد الزاهري بقوله"" : من

[1] د. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص41

منا معشر الدباء الجزائريين لم يفتح عينه منذ انتهت الحرب الكبرى الأولى على ما ظلت تنتجه مدرسة إسماعيل صبري، وحافظ وشوقي وطه حسين والعقاد و أحمد أمين والمنفلوطي والزيات وغيرهم من رجال الرعيل الثاني للنهضة الأدبية و الأقطار العربية).[1]

(التعلق بالأدب العربي القديم:

يعتبر الأدب العربي القديم من أغرز الروافد التي صبت في الشعر الجزائري الحديث، فساعدته على الثراء و النماء، وطبعته بالتالي بطابع القوة و الجزالة ، و أشاعت في تضاعيفه التعبيرات المستمدة من الأدب القديم و هو ما جعل التعبير الشعري عند أغلب الشعراء تعبيرا يعتمد الجمل الجاهزة، و الصور المستمدة من الذاكرة، مما كان له أثر سلبي في عرقلة التطور الفني لدى شعراء الاتجاه التقليدي الذي لم يخضع لاستخدام لغة معاصرة أو صورة طريفة).[2]

ثانيا– علاقته بمدرسة الإحياء وحظّه منها:

(التأثر بمدرسة الإحياء العربية:

أحسب أنه من العوامل الأساسية التي ساعدت على انتشار أدب مدرسة الإحياء في الجزائر، اتجاه الحركة الإصلاحية، و موقفها السلفي الواضح من قضايا الفكر و الثقافة. فكما كان إعجاب الحركة الإصلاحية بأدباء النهضة العربية وشعرائها يتوقف عند حدود القراءة، و المتابعة ولكنه تجاوزها إلى التشرب و التقليد، فكان المدرسون يحفظون قصائد شوقي، وحافظ، و الرصافي ويحفظونها بالتالي لتلامذتهم، ويعطونهم أبياتا منها يطلبون منهم تشطيرها أو تخميسها، أو معارضتها، ويعقدون لهذا منافسات يرصدون لها جوائز تشجيعية.

وهذا محمد الهادي سنوسي الزاهري أحد شعراء تلك الفترة يعبر عن المكانة المرموقة التي كان هذا الأدب يحتلها من نفوس الأدباء الجزائريين، ويعترف بفضل الشعراء المشارقة و مزيتهم في تنشئة الشعر

[1] أمينة بلهاشمي، الرمز في الأدب الجزائري الحديث رمز الحب و الكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين المحدثين، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،2011/2010، ص14

[2] د. محمد ناصر، م س، ص47

الجزائري الحديث، وتكوينه يقول: "من منا معشر الأدباء الجزائريين من لم يفتح عينيه منذ انتهت الحرب الكبرى الأولى (18.14) على ما ظلت تنتجه مدرسة اسماعيل صبري، و حافظ، وشوقي، وطه حسين، و العقاد، و أحمد أمين، و المنفلوطي، و الزيات، و غيرهم من رجال الرعيل الثاني، للنهضة الأدبية في الأقطار العربية ..." كان أساتذتنا لا يفتأون يتخيرون لنا من منظومهم، و منثورهم ما يؤثروننا به لتثقيف عقولنا، و إصلاح ألسنتنا، وتبصيرنا بما تجود به المدرسة الحديثة في عالم العرب، و كان النتاج الفكري لهؤلاء يعمل في الطلبة هنا، أكثر مما تعمل فيهم مدارسهم التي ينتمون إليها، على اختلافها، فكونت بينهم انسجاما، ونفخت فيهم روحا).[1]

إلى هنا كنا قد بيننا مسار الشعر الجزائري و علاقته بشعراء المشرق وفق المؤرخين له، فلقد

(كان الغرض من هذه الجولة القصيرة إلقاء بعض الأضواء على أول انبثاقة للشعر الجزائري بالمفهوم الحديث، ورسم خط لسير الحركة الشعبية يتبين منه القارئ مدى ارتباط هذه الحركة بالتيارات الأخرى، سياسية أو غيرها.

والحق أن الشعر الجزائري لم تغره السياسة مهما بالغت في الجاذبية، فلم يسر في ركاب أي حزب، ولم يكن بوقا في انتخابات أو جرسا في كرسي معين، غير أنه يؤخذ على أن هذا الشعر ، كان أحيانا – كالشعر الطرقي- يجانب التيار الوطني المندفع ويكتفي بالدوران حول نفسه أو في حلقة مفرغة فيها كثير من التعفن و الذباب، ولذلك فإنه لا يمكن للباحث أن يعير اهتماما لهذا الشعر، وحسبه منه أنه لم يجد أي صدى ولم يحدث أي اتجاه، وبالتالي مات في مهده إلى الأبد.

وسواء أكان من الخير للشعر أن ينضم إلى حزب سياسي أو يبقى حرا يعالج مشاكل الوطن بطريقته الخاصة، فإنه من الضروري أن يختار اتجاها معينا يجاهد من أجله على الانتصار، وهذا بعينه ما فعله الشعر الجزائري، حقا إن هذا الشعر لم ينضم إلى الأحزاب السياسية و لكنه لم يبق على الهامش يقدح هذا ويطرب ذاك، بل اختار منظمة وطنية أخرى غير سياسية بالرغم من أنها كانت تحمل

[1] المرجع السابق، ص 55/54

شعارات (الإخاء، العدالة، المساواة، الحرية)، تلك هي جمعية العلماء التي أسسها الامام عبد الحميد بن باديس في أوائل العقد الرابع من القرن).[1]

إذن فنقول أن الشعر الجزائري قد تدحرج في دولاب التطور حتى استقر الى ما هو عليه اليوم، وهذا ما نلمسه ويبدو جليا حقا في كتابات الشعراء الجزائريين و نصوصهم .

[1] د. أبو القاسم سعد الله، م س، ص 31

المستوى الصوتي: (الإيقاع الداخلي، الخارجي، التشكيل الصوتي)

أولا– أهمية الدراسة الصوتية:

(الصوت ركن من أركان تشكيل اللغة ومعرفة أبعادها، " فهويّة القصيدة هي نغمها وصوتها، فكما خلق الله سبحانه وتعالى كل شخص مستقلا بهويّته وصوته، فإن النتاجات الشعرية هي الأخرى تختلف بطعومها وأصواتها، فالدارس الأسلوبي لا يمكن له أن يستغني عن الجانب الصوتي في عملية اختراق النص وخلخلته ومحاورة مكوناته، إذا أراد أن يخرج بحصيلة معرفية متكاملة؛ إذ " أن استغلال المواد الصوتية هو أحد مميزات النص الشعري وأحد معتمداته ومرتكزاته، ولكنه ليس كلّ شيء، وقد ورد في التراث العربي القديم إشارات جادّة إلى فهم هذه الوظيفة الهامّة في تشكيل بنية النص، فقد عرّف ابن جنيّ اللغة بأنها " أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم، وعرّفها الجاحظ بأنها "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع و به يوجد التأليف، والتجربة العربية في علم الأصوات رائدة، أملتها اهتماماتهم بالقرآن ودراسته تلاوة وتجويدا، مما جعلهم يهتمون بمخارج الحروف من جهر وهمس وشدة ورخاوة وللخليل بن أحمد الفراهيدي دور هام؛ إذ أعطى للأصوات العربية أسماء مشتقة من مخارجها، فكانت منطلقا لكل باحث يريد التأسيس لأبحاثه على بصيرة بوظيفة الصوت وأهميته في فهم منطلقات وأبعاد اللفظة العربية في سياق بنائها داخل النص، والمستوى الصوتي خاضع في الدراسة المستوفاة إلى تمظهرين:

1– التمظهر العروضي المبني على دراسة البحور والأوزان، وما تعلق بها من قواف وحروف روي، وهو الإطار الخارجي الذي يساهم في تماسك النص ويحميه من التبعثر.

2– التمظهر الإيقاعي المبني على "تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصّة مما يهيئ جرسا نفسيا خاصا يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه).[1]

[1] مسعود خرازي، م س، ص 33

(وحين ترجم العرب كتاب "الشعر" الأرسطي في أوائل القرن الرابع وجدوا في الفصل الأول منه حديثا عن المحاكاة يقرن الشعر بالموسيقى، و المحاكاة بالقول بالمحاكاة "باللحن و النظم" كما وجدوا في الفصل الرابع إشارة إلى الارتباط" الطبيعي" بين فنون معينة من المحاكاة الشعرية، و أوزان معينة).[1]

إن للمستوى الصوتي وزنا بالغ الأهمية في القراءة الأسلوبية، فتحليله يسهم في إدراك فنيات النص وجمالياته ،كما يسهم في إنماء البعد الدلالي للنص، و معانيه الخفية و أسرارها ، و من هذا المنطلق فإننا نجد أن الشاعر عبد العالي قد رسم معان و دلالات قصيدته من خلال لغته وحروفه والتناغم الصوتي فيها فمن هنا نصل إلى الدلالة المرجوة و هي لب التحليل ومقصده، لذلك فإن

(أهمية الموسيقى في التجربة الشعرية كبيرة لما تحمله من قيم جمالية ودلالية، فإضافة إلى ما يحدثه الوزن العروضي داخل نسيج الخطاب الشعري من جمال تستعذبه الآذان وترتاح له الأنفس فإنّه يساعد على استشراف بعض الإيحاءات، وقد "تمثلت الصياغة الموسيقية في الشعر العربي في بحوره وقوافيه).[2]
و بذلك فالدراسة الصوتية (تدرس الحروف كأصوات لغوية: فبالنسبة للشعر يعرض للهندسة الصوتية الموسيقية للحروف، في الموسيقى الخارجية: على مستوى الوزن والقافية، و في الموسيقى الداخلية: على مستوى البديع في المحسنات اللفظية السجع و الجناس).[3]

و أول ما يلفت الانتباه في هذا المستوى هو كثرة استخدام حرف اللام وهو حرف استعلائي انفجاري شديد، يفيد معنى الانحراف لأن اللسان ينحرف عن موضعه الأصلي أثناء النطق به، فنجد الشاعر يرمز بحرفه هذا الى أن الأمر عظيم جلل ،وهو في مقام الصدح بالحق و اظهاره في حين تفشى الظلم و الزيف و ضياع الحق و الانحراف عن الصواب ،و هذا ما نلتمسه فعلا من خلال أبياته الأولى ثم بعد ذلك يعرج فيما يأتي من أبيات متسائلا و مستنكرا في عالم الحب و ميزانه غير

[1] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص150

[2] د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1982 ، ص461

[3] صالح عطية صالح مطر، في التطبيقات الأسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، د.ت، ص30

المتكافئ ولا الصادق وهذا ما سنفصل فيه وفي دلالاته في ما يأتي من مستويات، وصولا إلى دلالة الشاعر و قصده من خلال تحليل أبيات القصيدة.

1- الإيقاع الداخلي:

إن البنية الموسيقية خاصة القديمة تنشأ و تتنامى بتفاعل الإيقاعين الداخلي و الخارجي معا، من أجل نغم موسيقي خاص.

أما فيما يتعلق بالموسيقى الداخلية، فتدرس فيها الأصوات واختلافها فيما بينها من حيث الدلالة، بإدراك الفرق بين الأصوات المجهورة و المهموسة، ثم تحليل السمات الصوتية للصوت اللغوي في إطار اللفظ.[1]

وفي السياق ذاته تقول الباحثة مشيرة إلى مجال اشتغال الدارس في البنية الإيقاعية الخارجية :

أوّل ما ينبغي الإشارة إليه عند حديثنا عن الإيقاع الداخلي، هو أنّ كلمة" داخلي لا يقصد بها ذلك الإيقاع، و إنما للتمييز بينه و بين الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن و القافية ومن هنا نجد أنّ موسيقى الشعر لا تقتصر على الوزن والقافية على الرّغم من أهميتهما ومكانتهما ولكنّها تتجاوزهما لتشمل تآلف الحروف وتنوّعها " لا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن والقافية أو ما يسمّى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية، بل يتعدّاه إلى طبيعة التراكيب اللغوية للقصيدة أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، معنى ذلك أنّ موسيقى الشعر تتحقق على مستويين : مستوى الوزن والقافية، ومستوى جرس الألفاظ أو ما يطلق عليها الموسيقى الداخلية. فهو في تعريف بعض الباحثين " النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، إنّه مزاوجة بين المعنى والشكل بين الشاعر والمتلقي.[2]

---

[1] ينظر د.بن سمعون سليمان، التحليل الأسلوبي للخطاب في النقد العربي الحديث إجراءاته و مستوياته، دار صبحي للطباعة والنشر، متليلي، ط1، 2014، ص 200

[2] ينظر: رحماني ليلى، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، أطروحة دكتوراه، مخطوطة بجامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015/2014 ص 186

ولم يكن الاهتمام بالبنية الإيقاعية الداخلية حديثا في النقد المعاصر، بل هو طريق سلكه علماء التراث و النقاد العرب القدامى من ذي قبل.

(إنّ الاهتمام بالإيقاع الداخلي قديم يرجع إلى بحوث القدامى في البلاغة وفنّ القول ، فنجد مصطلحات مثل الرونق – السلامة –الحلاوة –الطلاوة– كثيرة الورود في كتبهم ، و لعلّ هذا راجع إلى وعي مبكّر لدى هؤلاء بأنّ الإيقاع لا يتوقف عند الوزن و القافية ، و إنّما هناك عناصر أخرى تدخل في تشكيله فهذا أبو الهلال العسكري يقدم نصيحة للمبتدئ في قول الشعر أجمل فيها كلّ مكونات الإيقاع الداخلي " و إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك و أحضرها على قلبك و اطلب لها وزنا يتأتّى فيه ايرادها و قافية يحتملها ، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية و لا تتمكّن منه في أخرى أو يكون في هذا أقرب طريقا و أيسر كُلفة منه في تلك، ولأنْ تعلوا الكلام فتأخذه من فوق فيجيئ سلسا سهلا ذا طلاوة و رونق خير من أن يعلوك فيجيئ وكزًا فجًا و متجعدًا جلفا).[1]

التكرار: ومن التقنيات التي يوظفها الشاعر لبعث نغمية ما في شعره دون اللجوء إلى الوزن والقافية نجد في مقدمة ذلك عنصر التكرار .

و (هو أن يعمد الشاعر إلى تقوية ناحية الإنشاء، أي ناحية العواطف، كالتعجب و الحنين، والاستغراب و ما إلى ذلك و لما كانت معاني الشعر لا تتألف من ألفاظه فحسب، و لا من أفكاره وإنما تتألف من ألفاظه و أفكاره مضافا إليهما الوزن العروضي و القافية، من هنا نجد التكرار يتناول جميع هذه القضايا، ويمكن تقسيم التكرار الذي يحدثه الشعراء في ألفاظ شعرهم إلى ثلاثة أقسام هي:

1-التكرار الذي يقوي المعاني

2-التكرار الصوتي

[1] المرجع السابق، ص 187.

3-التكرار الذي يقوي النغم

ويظهر أن ظاهرة التكرار اتخذت أشكالا مختلفة فقد يأتي به الشاعر لمجرد إظهار النغم وتقويته" وأوضح ما يكون ذلك إن جيء بالبيت كاملا بعد فترات، وهذا طراز من التأليف قد اندرس من النظم العربي و قد أحياه بعض المعاصرين أمثال المهندس، نقلا عن الأشعار الغربية التي لا تزال محتفظة بطابع إعادة البيت في كثير من منظوماتها.

ويمثل التكرار الصوتي ظاهرة سعى الشاعر الجاهلي إلى تحقيقه عن طريق مستويين متقابلين، أحدهما: تكرار نمطي يرتبط بنظام القصيدة الجاهلية، كما كانت قد استقرت عليه قبل تاريخها، و هذا التكرار يمثل الالتزام بقافية واحدة يحدث بها الشاعر إيقاعا صوتيا واحدا في القصيدة برمتها، أما المستوى الثاني فيمثل التكرار الإبداعي يكشف عن مهارة الشاعر وقدراته الخاصة ، فيوظف الشاعر أصواتا بعينها تتكرر في كل بيت على حدة فيخلق في داخله تجانسا صوتيا، وتختلف من بيت الى آخر، فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى، وقوافيها ما يصح أن نسميه طباقا صوتيا.[1]

[1] ينظر حرشاوي جمال، الخصائص الأسلوبية في شعر الصعاليك الشنفرى أنموذجا، أطروحة دكتوراه، مخطوطة بجامعة أحمد بن بلة، وهران، 2016/2015، ص 259-260

(و من ذلك قول البحتري:

فقف مسعدا فيهن إن كنت عاذرا.....وسر مبعدا عنهنّ إن كنت عاذلا

فالتوازن إذن يحدث في الصورة الصوتية للكلمات، حين يتوازن كل لفظ صوتيا مع اللفظ المقابل له في العبارة التالية، وقراءة بيت الشعر الماضي توضح لنا هذا الموقف، فقف تتوازن مع سر، ومستعدا مع مبعدا، وإني كنت هي بعينها في الشطرين، وعاذرا تتوازن مع عاذلا، وبعبارة أخرى فمجموعة الأصوات وترتيبها في الشطر الأول، تتمثل في الشطر الثاني، فإذا اعتبرنا كل شطر وحدة صوتية فإن هذه الوحدة تتكرر في الشطرين هي بعينها).[1]

و التكرار عند الشاعر عبد العالي في قصيدته بدا جليا واضحا مفسرا الغرض الذي يخدمه من تقوية المعنى، و تقوية النغم، فالشاعر قد عمد الى هذا الأسلوب الجمالي (التكرار) ليبرع في استخدامه و قد تكرر استعماله في مواطن عدة منها قوله:

و يأبى فؤادي أن يكون مودعا.....و يأبى فؤادي أن تشد الرواحل[2]

فقد تكرر هنا مركب فعليّ يأبى فؤادي، ومن تتبعنا لأحوال الشاعر من خلال تحليل القصيدة وجدنا أنه يعيش مثقلا بالهموم التي أنهكته ،و هذا شأن كل ابن آدم ينفر من الوداع فلقد تجسدت حالته النفسية أيام الجامعة و الأجواء التي عاشها رفقة خلان الروح و أصدقاء الدراسة ،و أن حياته الجامعية كانت حافلة بالمسرات علما وترفيها فحزّ في نفسه الوداع والرحيل، فغرض تكراره هنا للمركب " يأبى فؤادي" بين واضح أثره، فهو بعد الألفة و المحبة آلمه الفراق مكررا لفظة يأبى للدلالة على عمق المحبة التي يتمسك بها وكانت تجتاح قلبه و تسلب عواطفه.

ومما يؤكد تحليلنا مؤكدا على حالته النفسية و الشعورية تحليلنا للأبيات من البيت السابع و العشرين إلى البيت الثلاثين، تكررت مع الشاعر لفظة "دخلتك "في كل بيت على التوالي، يذكر أيام دخوله

[1] المرجع السابق، ص 262

[22] عبد العالي لقدوعي، الجواهر البديعة من نظم ابن المنيعة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، د ت، ص 58

إلى أدرار و كيف كان، و البون شاسع بين دخوله و خروجه ،فهنا الشاعر بين هذه الأبيات ضاعت قواه و اندثر إحساسه بينها معبرا عنه بكلمة واحدة وهي دخلتك، وهو بذلك يستحضر ماضيه ويحن إليه أيما حنين بقلبه المتقطع، فالتكرار هنا قد ظهر أثره و اتضحت عواله مرشدا إيانا إلى دواخل الشاعر التي عاشها.

بالإضافة إلى ذلك فإن التكرار الصوتي قد أضفى على القصيدة جمالا و حسا طيبا في قول الشاعر و ما زاد ذلك إلا ترابطا و انسجاما ،وتقوية للمعنى لبلوغ الحالة الشعورية و القصد لدى الشاعر فقال فيالبيت الثالث و الأربعين حين قال:

و ما هذه الدنيا سوى دار نقلة...و فيها سرور بالأسى متداخل[1]

نجد حرف السين قد تكرر في بيت واحد ثلاث مرات ليدل على أسى الشاعر حقا و حزنه ففي هذه المراحل من الأبيات يصف حاله و شعوره و ما ترسب في قلبه من أسى راح سببه الفراق.

ووجه السما من شدة الغيظ عابس...ووجه الثرى من قلة الغيث قاحل[2]

فالتكرار هنا كان تكرارا صوتيا في لفظة ووجه السما في صدر البيت، وما يماثله في العجز هو لفظة ووجه الثرى، فهو هنا تكرار صوتي جمالي وهو من الجماليات التي تعبر بالنفس إلى عوالم و عواطف

و التكرار عند عبد العالي لقدوعي يعكس تجربته الشعرية، فهو لا يكرر بصفة مبعثرة أو غير متصلة بالمعنى، بل ينظر إلى التكرار على إن له صلة بالمعنى العام للنص الشعري وله بعد جوهري دقيق.

إذ يتكرر في القصيدة عدة حروف ولا نعني بها الأصوات و إنما نعني بها حروف الجر ، وحروف المضارع، وأدوات النصب...الخ.

[1] المصدر السابق، ص 60
[2] المصدر نفسه، ص 59

يكثر ورود حروف الجر في نصه الشعري :إلى، في، على ، اللام ،الباء.وهي تمثل ظاهرة أسلوبية في شعره حيث نجده يوظف حرف الجر إلى، بصورة مكثفة ، ويظهر التكرار جليا في أبياته الخمس الأولى حيث تكرر لدينا حرف العطف: الواو، **حيث يقول:**

أيرفع مفعول وينصـــــــــب فاعـــــــل...ويسكـــــــــت نحرير وينطق جاهل
أيغمد سيـــــــــف الحق، و الحق أبلج؟...ويظهر سيـــف الزيغ و الزيغ باطـل؟
أينكر نور الشمس و الشمس في الضحى؟...وينكر مشروب، وذا الري حاصـــل؟
أننسى سبيل العـــــــدل و العدل واحد؟...ونفعل فعل الجـور و الجـــور قاتل؟
وهل ضاعت الحسنى وهل ثل عـــرشها؟...وأين هي الأخـــــلاق أين الفضائل؟[1]

ومن هنا يتضح لنا ألم الشاعر الذي عاشه مجسّدا في ابياته هذه وتلك، فمن غير الفطرة أن تسند الأمور الى غير أهلها فالشاعر يستنكر استنكارا ويكرر استنكار في كل بيت، و في البيت الثالث نشهد تكرار لحرف الشين و لهذا لا شك دلالة قوية إذ يرمز حرف الشين إلى الشتات والشرود وغيرهما من المعاني الدالة على ذات الحرف.

كذلك تنبعث موسيقى في الأبيات السابقة من الاحتفاء بالطباق الذي زينت به كل تلك الأبيات وهو على التوالي :(**يرفع/ينصب. يسكت / ينطق ، يغمد / يظهر، العدل / الجور**).

وقد تكرر لدى الشاعر أسلوب الاستفهام الذي صار يؤرقه و يضني حسه الشعري بألم حاد قاتل فللأبيات الخمس الأولى تكرار بين لأسلوب الاستفهام فهنا نجد الشاعر حقا يعيش منكسرا باحثا عن جواب لهذا الخرق الطبيعي و الفطري في حياته.

كما تكرر المركب :"**ألا ليت شعري**" حيث ذكره الشاعر في البيت السادس، و في البيت الحادي عشر، وفي البيت الثامن عشر ليدل ذلك على تيهه وحيرته في هذا العالم الأليم.

وقد تكرر أسلوب الاستفهام في عشرين بيتا الأولى وكانت بمثابة مقدمة لما سيطرحه الشاعر موضحا سبب تساؤلاته كلها وإضرابه حزنا و بوحا.

[1] عبد العالي لقدوعي،م س، ص 57

(**المكون الصوتي**: ويشمل هذا الأخير الأصوات من صوامت و صوائت، طبيعتها وخصائصها وسماتها، و مخارجها، سواء الحروف الصوامت أو الحركات بنوعيها القصيرة و الطويلة فمدار البحث في علم الأصوات ؛أصوات اللغة في سياقاتها، و يبحث عن طبيعتها و وظيفتها؛ أهي أصوات ساكنة أم حركات احتكاكية أم حنجرية أم مهموسة؛ فهو العنصر الهام في الكشف عن مخارج الأصوات وصفاتها و وظيفتها وسياقاتها؛ فيقسم لنا بذلك الكلمة إلى أصواتها المركبة منها (حروفها)، موضحا لنا مخارجها و وظيفتها السياقية فكل صوت في النظام رمز لمعان خاصة تأخذ استجابتها شكلا جماليا من خلال علاقات التشابك و التراكيب.

–التشكيل الصوتي: و يشمل هذا الركن الأساسي المقاطع الصوتية وما يندرج تحتها من نبر، وتنغيم، و حكم، و وقف، و حذف، و إقبال و إدغام، و أثرها على التشكيل الصوتي ف:الملامح الصوتية التي تصاحب التركيب اللغوي كله كالنبر و الطول و المد و السكن و الوقف.

أولا:الأصوات المفردة ملامحها و خصائصها:

أ –**الجهر و الهمس** :لكل صوت من الأصوات سمات خاصة به تميزه، و قد يشترك مع غيره في بعض هذه السمات، فتشكل له ملامح و سمات قوة، شدة، ليونة، سهولة...الخ، و استخدام هذه الملامح يعطي للنص الأدبي مؤثرا يوصل الى إدراك جماليات فنية و أخرى أسلوبية، تتحقق هذه الجماليات، من خلال انسجام الصوت مع المعنى و السياق العام، و هذا الأخير الذي يشكل ركنا أساسيا من أركان الشكل للعمل الأدبي، فالانسجام هو ان يكون الكلام منحدرا كالماء المنسجم، ويكاد لسهولة تركيبه وعذوبة ألفاظه أن يسيل رقة؛ فالدراسة الصوتية ترتكز على الظواهر الفنية التي يكون لها اثر لافت في البناء اللغوي للنص، بحيث تشكل خصوصية بارزة في النص الأدبي كالتكرار مثلا).[1]

[1] حميتي سعاد، مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010/2009، ص 27/26

(الجهر في الأصوات يعني القوة و الشدة، فهو ناتج عن اهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازا منتظما يحدث صوتا موسيقيا ،و بذلك يكون للصوت المجهور قوة و طبيعة تأثير لا تتوفر في غيره من الأصوات فالجهر إذن يمنع النفس أن يجري معها؛ فاحتاجت إلى التعامل في بيانها، فلذلك يحصل فيها للمتعلم ما يحصل من ضغط الصوت حتى تكاد تقرب من الحركة).[1]

وقد تجلى لنا الجهر في قصيدة الشاعر عبد العالي "كلمات حيرى " من خلال أبيات عدة، وذلك لأنه في موقف تساؤل واستنكار فحق له الجهر و استخدم ألفاظا و كلمات شديدة النبر و عالية فيصوتها جهرا.

كقول الشاعر في أول بيت مستهلا قصيدته:

أيرفع مفعول و ينصب فاعل....و يسكت نحرير، وينطق جاهل؟[2]

عند معاينتنا لحروف هذا البيت و تحليلنا له، وجدنا أن في علم مخارج الحروف نجد حرف الهاء والجيم واللام و القاف و غيرها من حروف الجهر و الشدة، هنا يقف الشاعر وقفة استنكار شديد اللهجة منبها غيره لما قد حدث من إخلال في النظام البشري الفطري فقد تجنب الهمس في هذا البيت، خدمة لموقفه و استعمل حروف الجهر للتنبيه و الدلالة على هول الخطب و خطورته.

ومن الأمثلة العديدة عن الجهر نجد قوله في البيت الثامن:

وهل كان قلبي صخرة، فتشققت...وسالت –بإذن الله– منها الجداول؟[3]

وقوله في البيت الرابع عشر قوله:

أمجنون ليلى جنّ حقا لبعدها...فهام وراء الطيف؟ أم هو عاقل؟[4]

وقوله في البيت الأربعين:

---

[1] المرجع السابق ،ص 27

[2] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 57

[3] المصدر نفسه ص 57

[4] المصدر نفسه، ص58

ومهما يكن، فالافتراق سبيلنا....كما فارقت نار الهشيم المراجل[1]

فهنا نجد أبيات الشاعر قد احتوت على حروف الجهر حقا، و كان حضور حرف الجيم والهاء بقوة بين أبياته ولا شك في المتتبع للأبيات أن يجد ما قد تم ذكره بيّنا.

فقد تتبعنا القصيدة و أعطينا نماذج مختلفة من القصيدة فوجدناها احتوت على حروف الجهر واستند الشاعر عليها في مجمل قصيدته.

الهمس:

(أما الهمس فهو ملمح صوتي يتميز بالليونة في طبيعته و تكوينه، و فيه ملمح من الحزن و أحيانا، على العكس من الجهر، فلا اهتزاز معه للأوتار الصوتية فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان و لا يسمع لهما رنين حين النطق به.و قد عرفه ابن الجزري بقوله"الهمس من صفات الضعف، و المهموسة عشرة يجمعها قولك" سكت فحثه شخص ." والهمس الصوت الخفي فإذا جرى معه النفس لضعف الاعتماد عليه كان مهموسا." ...فالصوت المهموس إذن هو "الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به ".

و في تعريف المهموس يقول سيبويه:و أما المهموس فحرف اضعف الاعتماد في موضعه حتى النفس معه.و أنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الحرف مع جري النفس).[2]

(" الصوت المهموس عند علماء الأصوات هو" حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى يجرى معه النفس، ويعرفه إبراهيم أنيس بقوله" :هو الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لها رنينا حين النطق بها ".

والأصوات المهموسة هي" :ت، ث، ح، خ، ش، ش، ص، ط، ف، ق، ك،).[3]

---

[1] عبد العالي لقدوعي، م س ص 59

[2] حميتي سعاد، م س، ص 35

[3] زينب منصوري، م س، ص 42

وأما الهمس فقد ورد في قصيدة كلمات حيرى في بعض المواطن كقوله:

وهل ذاق طعم الحب أيضا كثير....فباح به، واستكتمته المنازل[1]

هنا موقف الشاعر موقف مخالف لما قد بدأ به، فهنا حق له الهمس و التساؤل برفق فطبيعة الحب ينشأ في جو الرفق و الجمال لا في جو الشدة والقسوة.

وفي قوله: **ورحت أعب العلم عبا، بمعهد...و أسلك دربا قد طواه الأوائل**[2]

فمن هنا نجد للشاعر مقاصدا ظهرت جليا في بعض أبياته فالهمس بين الفينة والأخرى دليل على موطن الراحة من التعب ،و تمني الأمل أن يبزغ نوره وتسطع شمسه، ولعلنا نجد للهمس دلالات أخرى كتغير الأحوال من حال الى آخر، ففي هذين البيتين نجد حروف الهمس منها: حرف السين وحرف الصاد و حرف التاء و الثاء و الحاء و الكاف، وهنا نجد الشاعر قد خرج من الحيز الذي كان قد دخل به فانتقل من موضوع الى موضوع آخر و من حال إلى حال ثان، فالحال التي يصفها الشاعر هي حال الأرق و التعب و استفراغ الجهد حيث يصف شعوره ومشاعره تجاه ما تركه حب الحياة الجامعية من تعب و حتى من الجانب الجمالي و الذكريات الطيبة، فلجأ الشاعر ليعبر عن حاله إلى حروف الهمس للتعبير عن الحال الذي عاشه و يؤرقه، فليس على الإنسان أثقل من أن يتذكر ماض جميل قد مضى بسرعة البرق مخلدا في نفسه تعابير و أحاسيس يصعب نسيانها، بالقدر الذي يصعب تذكر حذافيرها على شكل قصيدة عمودية.

التفخيم: (تفخيم الصوت سواء تفخيما كليا أو جزئيا، ناتج عن حركة مؤخرة اللسان إلى الطبق عند

[1] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 58
[2] المصدر نفسه، ص 59

النطق بالصوت فيظهر فيه قوة و تمكن و تعظيم مخالفا للصوت المرقق المقابل له؛ و بذلك يعتري التفخيم الحركات عند مجاورا للأصوات المفخمة و قد أشار الدكتور احمد مختار عمر إلى الصوامت المفخمة بقوله: الأصوات المفخمة في اللغة العربية يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع:

أ –أصوات كاملة التفخيم أو المفخمة من الدرجة الأولى و هي (الصاد و الضاد و الطاء و الظاء واللام المفخمة).

ب –أصوات ذات تفخيم جزئي أو المفخمة من الدرجة الثانية و هي (الخاء و الغين و القاف)

ج –صوت يفخم في موقع و يرقق في موقع و هو" الراء "؛فالتفخيم عند أحمد مختار عمر معناه:ارتفاع مؤخر اللسان إلى أعلى قليلا في اتجاه الطبق اللين و تحركه إلى الخلف قليلا في اتجاه الحائط الخلفي للحلق).[1]

و عن التفخيم بأنواعه، نذكر أن الشاعر عبد العالي في البيتين الأولين قد توفرت فيهما كل حروف التفخيم فتوفر حرف الصاد في كلمة ينصب، وتوفر حرف الطاء في كلمة ينطق، وتوفر حرف الظاء في كلمة ويظهر، وتووفر حرف اللام المفخمة كذلك في كامل الأبيات ممثلا في الروي و كما توفرت حروف التفخيم الجزئي الخاء و الغين و القاف كذلك و الحروف التي تتفخم في موقع وترقق في موقع آخر كذلك توفرت مثلا في كلمة قضاء الله، أي في البيت الثاني والعشرين حين قال الشاعر:

قضاء جرى أن لا دوام لمحدث...و إن قضاء الله ماض وفاصل[2]

و في قوله:

دخلتك يا أدرار في غسق الدجى...وفيك الندى طبع، بذا فاه قائل[3]

و قوله:

دخلتك مهموما، وحيدا، مثابرا....ورسمك معروف، و لونك حائل[4]

---

[1] حميتي سعاد، م س، ص 41

[2] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 58

[3] المصدر نفسه، ص 58

[4] المصدر نفسه، ص58

و بدا التفخيم في الأبيات: من الرابع و الثلاثين إلى الثاني و الأربعين، فمن هنا أظهرنا بيانا حالة الشاعر التي تملكته و ظهرت على جوانب نسيج قصيدته من خلال تحليلنا للأصوات ودراستنا لها وفق هذا المنهج الذي من خلاله تم إدراك حالة الشاعر النفسية والاجتماعية و دوافع ذلك، فمن هذا المبحث نصل إلى حقيقة مفادها أن للتحليل الصوتي أهمية بالغة في الوصول إلى الدلالة فعلا. بعد ذلك قمنا بعمل احصائي لننظر لأيّهما الغلبة، أ للحروف المجهورة أم للحروف المهموسة، وكذا الانفجارية أم الرخوة، فمن ذلك وجدنا أن عدد الحروف المهموسة لا يتعدى الثمانين حرفا، أما الحروف الجهورية فلقد فاقت المائتان و ثلاثون حرفا جهوريا في القصيدة، و إن دلّ هذا فإنما يدل على غلبة الحروف الجهورية وذلك لأن الشاعر في موطن بوح، و أن الذي يعنيه وينظم لأجله آفل غير راجع، لذلك نجده صدح عاليا بما اختلج في نفسه وما حمله كيانه و عواطفه من تعب وأرق، فلم يجد الشاعر لنفسه مسلكا غير الحروف الجهورية التي تترجم ما يضنّ به قلبه من قهر.

و أما الحروف المهموسة فلقد لجأ الشاعر إليها في بعض مواطنه للراحة بعد التعب، ليعود مجددا إلى وصف همه واحساسه العميق.

أما بالنسبة للحروف الانفجارية و الرخوة، فلقد كان عدد الحروف الانفجارية ما يقارب التسعين حرفا انفجاريا، أما الرخوة فلقد كانت في حدود الأربعين حرفا، و هذا ما يؤكده تحليلنا السابق لهذه الظاهرة عن الشاعر عبد العالي، و تفسيرنا لتجربته الشعرية هذه.

وثمة مصادر أخرى قد ينبعث منها الإيقاع الداخلي و التي منها، النبر والتنغيم:

(**التنغيم** وحد اللغة أنها مجموعة من الأصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم فهي ظاهرة اجتماعية مكونة من مجموعة محدودة من الرموز الصوتية اللغوية، و تكتسب معناها عن طريق التداول بين أفراد المجتمع الذي يتحدث بها. وأما علم الأصوات كما يعرفه تروبتسكوي، فهو العلم الذي يتناول الجانب المادي للأصوات المتمثلة في التخاطب الإنساني و يضيف علم النطق إلى مهمة علم الأصوات جمع الظواهر الصوتية الدالة في التخاطب البشري كالنغمة و النبر.

و أما النبر، وهو أحد الفونيمات التي لها دور في مبنى الكلمات في بعض اللغات، و لها دور في معناها كذلك و يكون بتقوية صوت في كلمة معينة ليرتفع على غيره من أصوات الكلمة ذاتها بعامل من عوامل الكمية والضغط، و ينتج عند مرور الهواء في الحنجرة محدثا اهتزازا في الأوتار الصوتية يتسم بالشدة و الارتفاع في حدود الكلمة الواحدة ،فينقلها في بعض اللغات من الإسمية إلى الفعلية، أو من الفعلية إلى الإسمية).[1]

النبر الشعري: ارتباطه بالتجربة النفسية

إن التجربة الشعرية و الحالة النفسية هي التي تتحكم في اختيارات الشاعر الأسلوبية .

(النبر الشعري كما أشارت الدراسة، ليس عنصرا آليا (ميكانيكيا) خالصا تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشعر، أي أن النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة، و إنما له جانبه الحيوي الذي ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعري. و بالحركة الداخلية يقصد هنا التفاعل الحلاق بين عناصر العمل الفني التي تنسج بنية القصيدة. و البنية، كما تفهم هنا، هي ما يسميه عبد القاهر الجرجاني "صورة المعنى").[2]

و التنغيم في القصيدة بين واضح من خلال تتبعها بين أبياتها، فنجد التنغيم واضحا فيها يظهر لهجة الشاعر و تعامله مع النغم و الصوت الذي يريد إيصاله، فمثلا نجد في البيت الأول التنغيم واضحا جليا:

أيرفع مفعول و ينصب فاعل....ويسكت نحرير وينطق جاهل؟[3]

---

[1] خليل أحمد عمايرة، في نحو اللغة و تراكيبها، دار عالم المعرفة، جدة، ط1، 1984، ص 171-172

[2] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص355

[3] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 57

فهنا يكون الجواب بعده: كلا، فتكون نغمتها أدنى من النغم الأول الذي ذكره الشاعر، فالبيت يخلو من نغم مستفل، خاصة أن البيت أتى على خاصة الاستفهام فطبع الاستفهام نغمه عال، و في بداية البيت نجد الفرق شاسعا بين نغم كلمة أيرفع و مقابلها كلمة يرفع، فكلمة أيرفع أعلى مستوى نغم ونبرها عال. والتنغيم قد بلغ مرتبة عليا في كلمة يرفع لأنها في موضع استفهام.

والنبر ظهر في أصوات الحروف المستعملة في الكلمات فكانت ذات استعلاء، وكانت تصعد بنبرتها في مكان وتنزل قليلا في اخر وتضمنتها بعض الكلمات في القصيدة، وقد ظهر التنغيم جليا في قول الشاعر: **ألا ليت شعري، هل ببيروت مصرعي؟...فتندبني فيها الربى و الخمائل.**[1]

فقد بدأ النبر من مطلع البيت ألا ليت ليتواصل مع الكلمات الأخرى بصوت حاد مرتفع النبر وحتى الحروف نلحظها حروف شدة و استعلاء وليست حروف استفالة.

وكما اتضح كذلك النبر دون شك في البيت الذي قال فيه الشاعر:

و إن جفّ حلقي، كيف أصرخ عاليا؟...و كيف أنادي الحرف؟ كيف أجادل؟.[2]

و كما أشرنا سابقا أن للاستفهام نبرته و نغمه اذ انه من غير الممكن أن يختفي التنغيم في جملة استفهام، فالاستفهام قد جعله واضح و القارئ للبيت يلمس فيه هذه الخاصية و هذه الحركية في النطق.

2- الموسيقى الخارجية:

الإيقاع: (قد يكون من الصعوبة بمكان تحديد الإيقاع تحديدا دقيقا، وذلك لارتباط الإيقاع بالتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء نظمه لشعره، وترى (كثرين كربرات أور كسبوني) أن الإيقاع قد يكون هادئا مطمئنا موحيا بالراحة و السلامة، أو الحزن و الكآبة، وقد يكون الإيقاع حادا متعثرا يوحي بعدم الاستقرار واضطراب النفس، بل قد يبدأ البيت بإيقاع هادئ، قم لا يلبث أن ينقلب، فيصير

[1] المصدر السابق، ص 57
[2] المصدر نفسه، ص 57

إيقاعا حادا، ثائرا صاعدا، وقد يختلف إيقاع بيت عن إيقاع بيت آخر في قصيدة واحدة، ومع ذلك فقد ظل المفهوم مرتبطا بخاصة الوزن و القافية).[1]

(الموسيقى أبرز سمة من سمات الشعر ، وهي أول ما يلفت انتباه المتلقي للعمل الشعري ، بفعل الجرس الموسيقي و الإيقاع الذي يشد النفس صوبها، وتشمل الموسيقى الخارجية، أوزان القصائد، وكذا التفعيلات و القوافي.

أ- الوزن:

الوزن إطار هام من أطر موسيقى الشعر ، وهو " وحدة أساسية وجوهرية ضمن الجزيئات الهامة التي تشكل الوحدة الكلية للخطاب الشعري).[2]

الوزن: (حسب المفهوم اللغوي فإن الوزن هو عبارة عن أوزان البحور الشعرية، أي أن لكل بيت شعر تفعيلات وبحر يتزن عليه. أما عن التعريف الاصطلاحي نرى أن القصيدة تحتوي على الجانب الهام الذي يربطها بالموسيقى، أو هو النغمة الجميلة التي تجعل الكلمة مشحونة بالدلالات والإيحاءات).[3] وبذلك يمكن القول أن الوزن من الأساسيات في تحديد موسيقى الشعر.

وقد التزم الشاعر في قصيدته كلمات حيرى بإيقاع واحد هو ايقاع البحر الطويل، إذ تكونت القصيدة من تسع و أربعين بيتا ملتزما بالإيقاع الشعري للبحر المختار و نفس الروي و وحدة البحر، الذي مفتاحه:

---

[1] حرشاوي جمال، م س، ص 252

[2] زينب منصوري، م س، ص 42

[3] بن حمو حكيمة، البنيات الأسلوبية و الدلالية في ديوان لا شعر بعدك للشاعر سليمان جوادي، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2012/2011، ص 71

طويل له دون البحور فضائل...فعولن مفاعيل فعولن مفاعيل.

و اختياره لبحر الطويل، هو ما يناسب جملة من الأغراض الشعرية كالفخر والهجاء والوصف والأغراض الجادة التي تتوخى الإطالة في التعبير وغيرهم.

إذ استهل قصيدته ببيت مصرّع فيقول:

أيرفع مفعول و ينصب فاعل.....ويسكت نحرير و ينطق جاهل؟[1]

فنلاحظ أن الشاعر قد نجح في اختيار هذا البحر بما يخدم غرضه الفني، فالشاعر هنا يتساءل إلى ما آل إليه حالنا من إسناد الأمور الى غير أهلها و لم يجد الشاعر غير هذا البحر الذي يترجم له ما وقر في صدره من ألم، فللبحر الطويل إيقاع خاص متناغم لا يجيده إلا فحول الشعراء.

و للتأكد و التثبت من نوع البحر المستخدم عمدنا إلى تقطيع أحد الأبيات للغرض هذا

فمثلا قول الشاعر:

وهل ذرفت عينا بثينة إذ قضى

اه ا /ا اه اه اه /اه ا /ا اه اه

فعول/ مفاعيلن/فعول/مفاعلن

جميل وكل لا محالة راحل[2]

اه اه / اه اه اه/ اه ا / ا اه اه

فعولن/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعلن

[1] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 57
[2] المصدر نفسه، ص 57

وقوله كذلك:

ألم تك ليلى العامرية قصة

اه ا / ا اه اه اه / اه ا / ا اه اه

فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن

خرافية إن المحدّث ذاهل[1]

اه اه / اه اه اه / اه ا / ا اه اه

فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن

يشير بعض الدارسين إلى أن الشاعر يجد صعوبة في انتقاء كلماته على غرار المتكلم العادي البسيط الذي ترسم الطلاقة على وجهه، فهنا قد نطقت القصيدة بين أيدينا مفرجة عن حال الشاعر عبد العالي و أن ما نظمه كان من قبيل السليقة، إذ لم نشعر مطلقا من أبيات القصيدة أن الشاعر قد ارتد عباءة التكلف أو نحو ذلك من المنمقات أو شيء مما يثق كاهله، و يمكننا القول أن ما وصلوا إليه من أحكام لا ينطبق على كل شاعر امتطى صهوة بحر من البحور أو ارتدى عباءة نظم القوافي وسبك المعاني.

فالشاعر عبد العالي قد نظم قصيدته بما تمليه سليقته الفذة دون الإخلال بقواعد اللغة أو كسر بحر القصيدة بما يعاب به عليه ولا شك أن كلامنا يتضح بمثال واضح من قصيدته كلمات حيرى، إذ يقول:

و يأبى فؤادي أن يكون مودعا.....و يأبى فؤادي أن تشد الرواحل[2]

[1] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 57
[2] المصدر نفسه، ص 58

فمن هذا البيت الذي اخترناه اتضح لنا أن الشاعر متحكم في إيقاعية قصيدته، ومقدرته على ضبط أوزانه و عدم الإخلال بخصوصية القصيدة العمودية الملتزمة بوحدة البحر و وحدة القافية. جاء هذا البيت، من غير تكلف ولا تنميق ولا ثقل في اللفظ فجاءنا المعنى واضحا سلسا عذبا، تقبله النفس الأدبية المتذوقة والشاعرة .

و للتدليل على حضور البحر واستقراره عند الشاعر قطعنا بعض الأبيات من مختلف المواضع في القصيدة.

كقوله في البيت الخامس و العشرين: **ويأبى فؤادي أن يكون مودعا**

اه ا / ا اه اه اه / اه ا / اه اه

فعول/ مفاعيلن/ فعول / مفاعلن

و يأبى فؤادي أن تشدّ الرواحل[1]

اه ا / اه اه اه / اه اه / اه اه

فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

وكذا قوله في البيت الأخير:

ويسعد محزون، ويحيا مقتّل

اه ا / اه اه اه / اه اه / اه اه

فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

وتزهر أزهار، وتشدو البلابل[2]

[1] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 58
[2] المصدر نفسه، ص 60

اه ا / اه اه اه / اه اه / اه اه

فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

فمن هنا اتضح لنا استقامة الشاعر واستقراره على بحر الطويل دون ادخال لحن فيه و يتضح لنا من خلال تقطيع هذه الأبيات أن الشاعر قد التزم بمفتاح هذا البحر في كامل قصيدته.

القافية و الروي: (تعتبر القافية قضية من قضايا التشكيل الموسيقي التي كانت ولا تزال محل خلاف بين دارسي علم العروض حيث عرفوها تعريفات مختلفة، فيراها الخليل :"هي الساكنان الأخيران من البيت و ما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما، و يعرفها غيره: آخر كلمة يهم بها البيت الشعري).[1]

يتأكد على ضوء ما درسناه، ارتباط موسيقى الشعر بمعناه و قد لاحظ هذا الارتباط البلاغيون العرب القدامى و المحدثون، فالقدامى ربطوا مفهوم الشعر و قيدوه بالخصائص الصوتية، فقد ميز محمد سلام الجمحي بالاستناد إلى خصائص الشعر بين المتكلم العادي، و الشاعر، ولكنه لم يستغلها عندما تحدث عن شعراء طبقاته، يقول: (...) والمنطق على أن المتكلم أوسع منه على الشاعر والشعر يحتاج إلى البناء و العروض و القوافي، و المتكلم مطلق يتخير الكلام، وإنما نبغ بالشعر بعدما أسنّ واحتنك، يرى ابن سلام الجمحي أن المتكلم العادي لا يواجه صعوبة في إنجاز الكلام، لان هدفه منه هو الإبلاغ، على حين يواجه الشاعر صعوبة في إنجاز كلامه، لان كلامه هدفا فنيا، ولأن كلامه يتخذ شكلا تعبيريا محددا بالبناء و العروض و القوافي، وهذه إشارة هامة وضحت خصائص الشعر بوصفه شكلا تعبيريا قائما بذاته ينماز بخاصيتي الوزن و القافية.[2]

[1] بن حمو حكيمة، م س، ص 71

[2] ينظر، حرشاوي جمال، م س، ص 254-255

فمن خلال تتبعنا لقصيدة كلمات حيرى لشاعر عبد العالي وجدنا أن الشاعر قد التزم بحرف روي واحد في كامل قصيدته و إنما يدل هذا على التزامه بضوابط القصيدة العربية التقليدية، و قد وردت قصيدته لامية، إذ لم تعرف القصيدة إخلالا بما كان سائدا أو متعارفا عليه من أساسيات وقواعد عروضية في القصيدة العربية، على عكس ما عرف في القصيدة الحداثية من تغيير و تحديث، فهنا نجد الشاعر عبد العالي كلاسيكيا مقلدا، وقد أضفى على قصيدته نوعا من الذوق الحداثي لإعطائها بريقا جديدا يتذوقه أنصار القصيدة العمودية و كذا أنصار القصيدة الحداثية. غير أن وجهتنا هنا وهو الروي قد شهد استقرارا وانضباطا جعل من القصيدة ذات طابع كلاسيكي بارز، والشاعر هنا قد جعل حرف الروي مكررا في كامل قصيدته التزاما و تقليدا، و هو ما يبيح لنا أن ننسب القصيدة للشاعر من خلال حرف رويها فنقول: قصيدته لامية.

ولاشك أن لحرف الروي الذي اختاره الشاعر دلالة توصل القارئ الى ما يريد الشاعر ايصاله في نفس المتلقي فلقد لاحظنا أن حرف الروي قد استقر على حرف اللام من أول بيت إلى آخر بيت في القصيدة، فدلالة حرف الروي (اللام) دال على الجهل و القتل و الإهمال و الاستغلال، الجدال، القتال، و تدل على الذل و الرذل و البذل و العزل، و الغزل، و غير ذلك من الكلمات التي تتبادر الى ذهن المستمع لسماع حرف اللام.

فلقد احتمل هذا الحرف دلالات واسعة وجمة، ترجمتها القصيدة و احتوت عليها و على دلالاتها المنتشرة.

المبحث الثالث:

المستوى المور فلوجي للقصيدة(البنية الصرفية):

أ- البنى الصرفية

تعتبر الدراسة الصرفية من أهم مستويات التحليل الأسلوبي التي تعكس اختيارات الشاعر الخاصة

المصطلح الأساسي في التحليل الصرفي الحديث هو مصطلح المورفيم Morpheme أي الوحدة الصرفية. إن الباحث اللغوي يحاول تقسيم السلسلة الكلامية إلى عناصرها المكونة ثم يصف هذه العناصر، كانت المرحلة الأولى في هذا التقسيم على مستوى التحليل الصوتي، وبذلك أمكن تعرف الوحدات الصوتية المكونة للسلسلة الكلامية. و المرحلة التالية في التقسيم تهدف إلى تعرف الوحدات الصرفية .و هناك تعريفات كثيرة للمورفيم عند مدارس البحث اللغوي الحديث، غير أنها تتفق في أنها تعد الوحدة الصرفية أصغر وحدة في بنية الكلمة تحمل معنى أو لها وظيفة نحوية في بنية الكلمة.

لقد عرف اللغوي (بلوم فيلد) المورفيم بأنه " صيغة لغوية لا تحمل أي شبه جزئي في التتابع الصوتي والمحتوى الدلالي مع أية صيغة أخرى".

ومعنى هذا الباحث في تقسيمه للسلسلة الكلامية يقسم الكلمة إلى أجزائها الحاملة للمعنى أو للوظيفة النحوية، وهذه الأجزاء الحاملة للمعنى أو للوظيفة النحوية لا يمكن تقسيمها إلى أجزاء أصغر منها ذات معنى أو وظيفة نحوية.[1]

(فباعتبار الوحدة المورفلوجية(morpheme) مرتبطة بغيرها مثل السوابق و اللواحق و الدواخل، أو مستقلة عنه "الكلمة" وحدة مرجعية لسانية نتبين، فيما يخص الرخص، انزياحا داخل الكلمة وانزياحا خارج الكلمة(أي الانزياح المرتبط بالسياق).[2]

[1] ينظر، د. محمد فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د ط، د ت، ص 90

[2] د. محمد العمري، البلاغة و الأسلوبية نحو نموذج سميائي لتحليل النص، بيروت، د ط، د ت ص 77

ب- دلالة البنى الصرفية:

الدلالة المعجمية التي يؤديها الفعل، هي دلالة الكلمة المعجمية، نحو :أكل، فهي تدل على الأكل. ولكن قد يراد من الفعل أن يؤدي معنى معجمياً زائدا على المعنى المعجمي المجرد، وعندئذ يزاد فيه زيادة خاصة لأداء المعنى الزائد. فمثلا :حَمُرت الفاكهة (معناها المعجمي: الدلالة على حمرة الفاكهة .)فإذا قيل :احمرّت الفاكهة(فهذا يدل على المبالغة في حمرة الفاكهة.) ونحو :هَجَد الرجلُ . أي :نام ليلاً .ولكن نحو :تهجّد الرجل :أي تجنب الهجود، وهو النوم ليلاً .فدلت صيغة(تفَعّل)على معنى معجمي زائد عن المعنى الأول، وهو سلبه أو تجنبه.[1]

بعد إمعان النظر في القصيدة من جوانبها الصرفية، لاحظنا أنها اشتملت على مجموعة من هذه الصيغ مثل: فاعل و استفعل و اسم الفاعل و اسم المفعول، فمن تتبعنا لأبيات القصيدة وجدنا أنها تفتقر إلى صيغة "فعل" الصرفية و ما استعملت إلا نادرا. مما يجعلنا نفهم أن هذه الصيغة تستعمل في مواضع البيان و الوضوح لأن حال الشاعر في موضع تيه و عدم استقرار، و صيغة فعل دالة على أمر معلوم واضح المقصد. فمن المقاصد التي تؤديها هذه الصيغة أنها تميل إلى الخفة و عدم الاستثقال، فالشاعر هنا في موضع ثقل و روية نراه يستطرد أبيات قصيدته مفصلا، لذلك هنا حق له التريث والتروي، والتأني.

ولكل هذه الصيغ معان و دلالات تؤديها فلا يمكن أن تكون دلالة صيغة أفعل مثل صيغة فعّل في المعنى و المبنى، فنجد صيغة أيفعل في كلمة أيرفع في أول بيت للقصيدة، فالدلالة لهذه الكلمة يعني بها الشاعر المبني للمجهول حيث تدل الصيغة ذاتها على ذاتها و على تساؤل الشاعر، و استفساره عن اسناد الأمر إلى غير أهله ،وصيرورة الأمور إلى ما لا تصير إليه عادة.

[1] ينظر، عبد المجيد بن محمد بن علي الغيلي، م س، ص61

كذلك نجد صيغا صرفية أخرى وظفها الشاعر بكثرة، كصيغة فاعل فقال منها: (جاهل، باطل، حاصل، قاتل، راحل، عاقل، ذابل، نازل، آفل، ناعق، قاحل).

و استعمل الشاعر كذلك من المصادر الميمية و هي المبدوءة بميم زائدة في الكلمة، جاءت على وزن مفعل و هو ما صيغ من الثلاثي، فنجد من المصدر الميمي في القصيدة كلمة معهد، حين ذكرها الشاعر في البيت الثلاثين.

و كلمة متيم وقد ذكرها في البيت السابع، وذكر كلمة مصرع كذلك في البيت السادس، وكلمة معروف في البيت الثامن و العشرين، وكلمة متواصل في البيت الرابع و الثلاثين، و كلمة محزون في البيت الثاني و الأربعين.

كلها صيغ صرفية اندرجت تحت المصدر الميمي التي استخدمها الشاعر في قصيدته، وصيغ المصدر الميمي من الصيغ التي كان لها الاثر الكبير في تغير المعنى و الاسلوب لدى الشاعر في صناعة أبياته وترابطها وصناعة الدلالة و ارسالها في نفس المتلقي.

المبحث الرابع: المستوى التركيبي، البنى التركيبية و أثرها في التشكيل الجمالي، التراكيب النحوية ودلالتها، التراكيب الأسلوبية و دلالتها.

1- **أهمية المستوى التركيبي**:(يعد المستوى التركيبي من أهم العناصر التي تساهم في تفسير وتحليل العمل أو الخطاب الشعري و لذلك أهمية كبيرة، لأن بناء الجملة في القصيدة الشعرية يكشف لنا معانيها على وجهها الصحيح و في ذلك يقول محمد حماسة عبد اللطيف: " أرى أن الشعر فن لغوي قبل كل شيء و بعده و أن فهمه لن يكون على الصورة الصحيحة المفيدة، إلا إذا كان هذا الفهم قائما في أول أمره على فهم بنائه، وبناء الشعر لا يقوم إلا على جمله المسلوكة في وزنه و قوافيه أو موسيقاه، كما يحب بعض المحدثين أن يسموا الوزن و القافية).[1]

لذلك فكثيرا ما يقال أن (الشاعر هو المسؤول عن اختيار تراكيبه اللغوية، بدافع المراس و وحي تجربته الشعرية الخالصة ،ومن المؤكد أن كل تركيب أسلوبي في الخطاب يأتي استجابة لرؤية الشاعر وذلك أن التركيب اللغوي هو الذي يمنح الخطاب كيانه وخصوصيته).[2]

2- الجمل الفعلية و دلالتها:

أ- الجملة البسيطة:

(إن الأشهر في هذه الجملة، أنها تشكل عنصرين إسناديين بسيطين، (الفعل + الفاعل)، وفي بعض الحالات ترد ممتدة إلى متممات الإسناد، كالمفاعيل و الصفات و الأحوال، و الظروف، و نحو ذلك، و هذا بسبب ما يتطلبه السياق و الموقف فيؤدي إلى غزارة الجملة من حيث تركيبها. وتتفرع دراستها إلى الجملتين: الفعلية و الإسمية). [3]

الجملة الفعلية:

---

[1] نبيل قواس، سجينات أبي فراس الحمداني دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009/2008، ص 96.

2 نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1 ، دار هومه، الجزائر، د ط، 1997،ص172 .

[3] نبيل قواس، م س، ص 99.

(هي التي يكون المسند فيها فعلا، سواء تقدم هذا الفعل أو تأخر. و الفعل هو كما ثبت في نصوص اللغة و قواعدها قد ورد لازماكما ورد متعديا، وكذلك جاء على صورته الأصلية أي مبينا للفاعل، كما جاء على غير هذه الصورة أي مبنيا لغيره، و الفعل اللازم قد يحتاج إلى مكملات وقد يستغني عنها، أما الفعل المتعدي فإنه يحتاج بالضرورة إلى مفاعيل فضلا عما قد يحتاج إليه بدوره من بقية المكملات أيضا).[1]

استخدم الشاعر عبد العالي الجمل الفعلية في قصيدته كلمات حيرى على مواضع كثيرة متنوعة لها دلالاتها في التحليل و أثرها في البعد لجمالي

و مثل ذلك في قوله:

دخلتك يا أدرار في غسق الدجى...وفيك الندى طبع، بذا فاه قائل[2]

حيث استخدم الجملة الفعلية بالفعل الماضي في مواقع السرد لحكاية ماضيه : " دخلتك يا أدرار "والتغني بأمجاده، و كذلك في قوله " رحت أعب العلم ، و أسلك دربا "

نحو البيت الثلاثين: **ورحت أعب العلم عبا، بمعهد....و أسلك دربا قد طواه الأوائل**[3]

كما استخدم الجملة الفعلية بالفعل المضارع للدلالة على تجدد مشاعره و تجدد أحلامه نحو قوله :

يأبى فؤادي أن يكون مودعا...و يأبى فؤادي أن تشد الرواحل[4]

و كذا في البيت الثلاثين في عجزه قائلا: **وأسلك دربا قد طواه الأوائل**

و قد وظفها كذلك في البيت الواحد والثلاثين وكذا البيت الثاني والثلاثين:

وأبذل جهدا كي أكون على الثرى...نباتا، وحبا خبأته السنابل

[1] د. علي أبو المكارم، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص37

[2] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 58

[3] المصدر نفسه، ص 59

[4] المصدر نفسه، ص 58

وأجعل من شعري دواء لعلتي...فيسعفني، إن أزعجتني النوازل[1]

فالملاحظ أنه استخدم جملا فعلية في مواطن معدودة في قصيدته فعلا، غير أن استخدامه للأسماء كان أكثر وإن كانت القصيدة مزيجا من الأفعال والأسماء غير أن الغالب عليها هو الأسماء، فمن المعلوم أن دلالة الأسماء توحي بالاستقرار و الثبات عكس الأفعال التي توحي بالحركية والعمل ، فهنا ننبه إلى أن استعمال الشاعر للأسماء، إنما هو من نفسيته حيث ظهر جليا ارتياح الشاعر وثبوته حينما نسج قصيدته، حتى وإن مالت دلالاتها أحيانا إلى الاستنكار و طلب المشورة و الايضاح ،والاستفهام، وقد دلت هنا على استقرار الشاعر نفسيا لمواقفه وتعايشه مع قضاياه ،وتشبثه برأيه.

وقد تكررت بعض الأسماء في القصيدة مثل: العدل و الحق و الشمس و الأخلاق و العلم، السماء، و أدرار، الرواحل، الرسائل، بيروت، العرش، الفضائل، الصخرة، العواطف ،الدجى، ابن ذريح، لبنى، الجنادل، وغيرهم من الأسماء التي توحي بتعلق الشاعر بأحلام علية و مثل فاضلة لا يحيد عنها، وبلوغ الخطب إلى حده فتتكرر، هذه الأسماء أو المترادفات مشكلة لنا حقلا دلاليا، دالا على أحوال الشاعر و هواجسه التي يعيشها.

و تبين لنا جليا بعدما أحصينا عدد الأسماء المستعملة في القصيدة وجدناها احتوت على ما يفوق 112اسما مستعملا في القصيدة.

أما الأفعال فكان عددها ما يقارب 62 فعلا لنتأكد من أن ما وصلنا إليه من تحليل و تتبع لحالته النفسية وارد و قد انعكس على ألفاظه و استعمالاته لكمية الأفعال و الأسماء في قصيدته.

و كما تم احصاء الجمل الاسمية فكانت ثلاثة عشر جملة اسمية، و أما الجمل الخبرية فكانت إلى تسع عشر جملة خبرية، ودلالة الغلبة و الهيمنة للجمل الخبرية هي البوح الذي امتطى صهوته الشاعر، هو في مقام اخبار دون شك و في مقام ألم و أسى و قد رأى أن الأنجع ان يتبع هذا المنحى في قصيدته كي تصل رسالته و تبتعد عن الوصف الكلي، فالشاعر يخبر ما ألمّ به من قهر عله يجد حلا لمآسيه، فالبوح خاصية انسانية مفادها البحث عن الحل و الراحة النفسية.

[1] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 59

3- التقديم و التأخير:

ومن متعلقات المستوى التركيبي التقديم و التأخير الذي يقع نحويا في صميم الجملة ويريد به الشاعر أو القائل غايات دلالية خاصة .

(تعد دراسة التقديم والتأخير ذات أهمية كبيرة في دراسة التركيب العربي و معرفة أسلوب مبدع ما، لأنها دراسة للأسلوب نفسه، وتدخل فيما يسمى بـ: المتغيرات الأسلوبية، و التقديم و التأخير واحد من هذه المتغيرات يقوم على اتجاه نفسي في التحليل، إذ يهتم بما يمكن للغة أن تنظمه داخل الصيغة أو النسق اللغوي وما تحمله من مشاعر. والتقديم والتأخير صيغة جمالية تحقق أغراضا دلالية للمنشئ لا تتحقق بالترتيب النمطي لأجزاء التركيب).[1]

وكذلك:(يقول عبد القاهر :" هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعه ويفضي بك إلى لطيفه ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتزد سبب أن راقك ولطف عندك ، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكانه إلى مكان).[2]

ولقد اتسمت هذه القصيدة هي الأخرى بالتقديم و التأخير دون شك لإضفاء الرونق الجمالي في بعض الصيغ الفعلية و الإسمية و من ذلك قول الشاعر: **ووجه السما من شدة الغيظ عابس**....

فالأصل أن نقول: ووجه السماء عابس من شدة الغيظ ودلالة التقديم هذه توحي بالعناية بالمقدم والاهمية البالغة التي حضي بها، و أضاف التقديم و التأخير في هذه الجملة الرغبة في تفسير هذا العبوس و هو شدة الغيظ ، فمن كل هذا نجد أن للتقديم و التأخير حدثا ووقعا لابد من الوقوف عليه لمعرفة غرض الشاعر و نفسيته التي اختارت أبياته هذه، وبذلك هو أسلوب جمالي يضفي على القصيدة العربية حدثا ونفسا جميلا يدركه المتلقي ويأنس به ، بالإضافة إلى بعث نغم صوتي عذب.

---

[1] جبار اهليل زغير محمد الزيدي المياحي، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، أطروحة دكتوراه، مخطوطة بجامعة بابل، العراق، 2011، ص 221

[2] د. عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ، الرياض، د ط، د ت، ص139

فمن الواضح أن الشاعر قد غلبته حاله، حتى ترجمت في أسلوب التقديم و التأخير فلقد آثر البوح مستعجلا و كاشفا عن حالة السماء ووجهها مسارعا إلى تفسير له عن وجه السماء فوصفه بالعبوس وصفا متأخرا، وقدم سبب العبوس اضطرارا، ليرسم حالته من غير ما شعور و الكشف عن أحواله حين ساءت، و هي حاله تصنعها لحظة الفراق بأسلوب غير مباشر، يترجم حاله كيف آل إلى مآل إليه من خلال وصفه لنا حال السماء، فالمعروف عن السماء الاشراق و الابتهاج و الوضوح في غالب أحوالها ،ولعله يشير إلى حاله الطارئة لحظة ... فراق الأحبة ووداع لجو الذي كان قد ألفه.

وكذا في قوله في التقديم و التأخير في البيت الثالث و الأربعين:

و ما هذه الدنيا سوى دار نقلة...وفيها سرور بالأسى متداخل[1]

فالأصل أن نقول وفيها سرور متداخل بالأسى، و كأن الشاعر يريد منا أن نعي حالته و نفهم نفسيته التي انقهرت و انصهرت أمام هذا التيه في الحب وحرقة الوداع بعد الألفة و المحبة، وبهذا يريد أن يوصل لنا حالته فحق له القول و العناية بالمقدم و هو الأسى الذي ينتابه ويعيشه حقا، و أخر وصف حال هذا السرور لان الأسى قد عاشه حقا و دون شعور برز من حروفه مستبقا لسانه ونطقه.

و كذا قوله في البيت السادس و الأربعين:

وقد تغني عن نور المصابيح شمعة...و عن خطباء يغني سحبان وائل[2]

فالأصل أن نقول دون تقديم ولا تأخير: و قد تغني شمعة عن نور المصابيح

فلابد أن الشاعر قد لجأ الى التقديم و التأخير في هذا البيت أنه وكما ذكرنا، قد قصم ظهره و ذابت حروفه من فرط الحب والتعلق و الألفة و المحبة و من اسناد الأمور إلى غير أهلها بدا لنا تعب الشاعر جليا واضحا في هذا البيت، فقد لجأ لتأخير الشمعة ليبقى ويدوم بريقها في صدر القارئ فذكرها في أول البيت ليس كبدايته، ويصور لنا هنا أن حتى نور المصابيح قد يؤس منهم و قد لجأ الى الشمعة التي ظلت صديقة للشاعر في أيامه وفي أحلك الظروف مساندة له.

[1] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 60

[2] المصدر نفسه، ص 60

4- المبتدأ والخبر:

يعتبر المبتدأ و الخبر أصلين في تشكيل جمل الكلام لكن قد يطرأ عليهما أحوال فتتغير رتبهما لتحقيق دلالات و مقاصد يطمح إليها المتكلم عامة و الشاعر خاصة و من خلف ذلك غايات جمالية أيضا. ولقد أشار النحاة منذ القدم إلى المبتدأ و الخبر ووصفوا جملتهما من ذلك ما قاله السكاكي :(اعلم أن المعنى العامل في ما عرفته عند سيبويه ومن تابعه من الأئمة شيآن : أحدهما الابتداء ، وانه يرفع المبتدأ والخبر. و يعنون بالابتداء تجريد الاسم من العوامل اللفظية لأجل الإسناد كنحو زيد منطلق، وحسبك عمر، وهل أحد قائم، ويسمى المسند إليه مبتدأ والمسند خبر. والمراد عندهم بالعوامل اللفظية ما عملت كان وأن وأخواتهن ومن شأن المبتدأ ، إذا كان ضمير الشأن، أن يجب تقديمه ، كنحو : هو زيد منطلق ، وجوب تقديم الخبر إذا كان فيه معنى استفهام ، كنحو : أين زيد، أو كان ظرفا والمبتدأ نكرة غير مقدر : في الدار رجل ، وأن يرتفع الوجوب في الجانبين فيما سوى ذلك ،ولا كلام في جواز الحذف لأيهما شئت عند الدلالة ، ولذا يحمل قوله تعالى :[فصبر جميل]، على حذف المبتدأ تارة وحذف الخبر أخرى ، وقد جاء حذف الخبر ملتزما في مواضع منها قولهم : ضربني زيد قائما ، وأكثر شرب السويق ملتوتا وأخطب ما يكون الأمير قائما، وكل رجل وضيعته، وقولهم : أقائم الزيدان، باعتبار ، وقولهم لولا زيد ، على أحد المذهبين).[1]

وقال آخر (الخبر هو جزء الجملة الذي تتم به مع المبتدأ فائدة. والأصل في الخبر أن يكون اسما مفردا، و قد يكون جملة، أو شبه جملة، سواء أكانت الجملة فعلية أم اسمية أم شرطية. ولابد لجملة الخبر من رابط يربطها بالمبتدأ، أو يعاد فيها المبتدأ بلفظه أو معناه، أو يكون فيه عموم يشمل المبتدأ، أو تكون جملة الخبر عين المبتدأ في المعنى).[2]

و من الأمثلة التي يمكن أن نستشهد بها من هذه القصيدة لدراسة جماليات الأسلوب قول الشاعر:

[1] محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1983 ص 135

[2] عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001 ص35

فقد استعمل هنا الشاعر المبتدأ و الخبر في قصيدته بطريقته الخاصة محدثا بذلك حدثا أثرا دلاليا وبلاغيا و جماليا. وكقوله: **صهرنا، فصرنا اليوم جسما موحدا...وحبل وداد بيننا متواصل**[1]

دخلت مهموما، وحيدا، مثابرا...ورسمك معروف، ولونك حائل[2]

و قد ورد جملة اسمية كما هو مسطر في البيتين رغم أنه بدأ بجمل فعلية في البيتين ثم استحالت إلى جمل اسمية جملة فعلية **صهرنا، فصرنا ، دخلت مهموما** ، فتنتقل الجمل من الحركية إلى السكون والاستقرار و هي حركة النفس التي تسكن و تهدأ بعد طول عناء، و ربما استخدم الجمل الاسمية لأنه في مقام توصيف لأخلاق و صفات معنوية : **وحبل وداد، ورسمك معروف**

وهناك أمثلة أخرى نذكر منها قوله في البيت السابع والأربعين:

لساني أبى لفظ الوداع مرددا...وقد أفصحت عن ما كتمت الأنامل[3]

و لاشك أن المبتدأ و الخبر واضحان في البيت، وهو في كلمة لساني أبى، والشاعر استخدم الجمل الاسمية لدلالة ذلك على الوصف وإيضاح الصورة الكاملة لحالته التي يعيشها.

5- الحذف: كذلك له من الأهمية بمكان في الوصول إلى الدلالة، وقد فصل فيه علماء اللغة تفصيلا وبينوا أهمية هذا الباب في صناعة جمالية اللغة و تراكيبها إذ: (يستهل عبد القاهر كتابه في الحذف ببيان أسراره البلاغية، وقيمته في النظم، فيقول:" هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجد أنطق ما تكون اذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن").[4]

ومن جمالية الحذف التي وجدناها عند الشاعر عبد العالي فقد جاء في البيت الثالث عشر حين قال:

ألم تك ليلى العامرية قصة...خرافية؟ إن المحدث ذاهل[5]

---

[1] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 59

[2] المصدر نفسه، ص 58

[3] المصدر نفسه، ص 60

[4] د. عبد الفتاح لاشين، م س، ص 159

[5] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 57

ولا شك أن الشاعر قد حذف جزءا من وصفه و قوله لغرض بلاغي أو ليوقع القارئ في شغف القراءة و التمعن أو البحث عن قصة ليلى العامرية هذه، و التغلغل في ثناياها بحثا عن الحقيقة و عن المشهد المفقود، مما يبث في النفس شغف المتابعة و الاستكشاف.

و من أمثلته كذلك قوله في الأبيات من السابع و العشرين إلى البيت التاسع و العشرين:

دخلتك يا أدرار في غسق الدجـى...وفيك الندى طبع، بذا فاه قائـل

دخلتك مهموما، وحيدا، مثابرا.....ورسمك معروف، ولونك حائل

دخلتك غمرا، ساذجا، ليس لي سوى...سؤال: متى هذا المسافر قافل؟[1]

فمن هذه الابيات إذ نجد الشاعر يخفي حدثا ما، بينها و يتحاشى الشرح و الذكر، فمن يتذوق هذه الابيات الثلاثة يلمس خاصية الحذف قد طمت على هذا المقطع الملفت، فلقد استطرد الشاعر يتذكر أيامه الأولى حين دخل إلى أدرار ويصف حالته وأحواله متذكرا، و لاشك أنه قد حذف أمرا هاما تحاشى ذكره و هو أن يقول ويفصح عن ما بعد دخوله و كأنه يقول دخلتك ساذجا وخرجت منك عالما صاحب علم مثابر، و أن عالمها و علمها و خلانها استهواه هناك فشق عليه التذكر والاسترجاع فاكتفى بذكر ما كان ماضيا من أحداثه التي مضت، فالشاعر أو الفرد المتألم من الشيء يشق عليه تذكره أو ذكره لفظة واحدة ذلك أن الشاعر قد قال في ابياته الأولى مصرحا: تمنيت أن نبقى جميعا عصابه و قال في البيت الذي بعده و يأبى فؤادي أن يكون مودعا، فهنا فهمنا حقا أن الشاعر في ألم يعيشه من فراق لما كان قد ألفه.

[1] المصدر السابق، ص 58

و من الصور البيانية التي حفلت بها مركبات قصيدة لقدوعي نجد:

سيفُ الزّيغِ: تشبيه بليغ من باب إضافة المشبه إلى المشبه به فشبع الزيغ بالسيف ثم أضافه له

وهل ضاعتِ الحُسنى؟ وهل ثُلَّ عرشُهَا : فشبه الحسنى ومكارم الأخلاق بالسلطان الذي هوى ملكه و اندحر.

فتندُبُني فيهَا الرُّبى والخَمائلُ: شبه الربى و الخمائل بالكائن الحي الذي يحزن و يندب لفراق عزيز .

وهل كانَ قَلبي صَخْرةً، فَتَشقّقتْ * وسَالتْ–بإذنِ الله–مِنها الجَدَاولُ؟[1]

تضمن هذا البيت كناية عن الرفق واللين الذي أودعه الله في قلب الشاعر.

و**هل تُمْسِكُ المَاءَ الغَرَابِيلُ جَارِيًا**: كناية عن استحالة الأمر

ووجهُ السّمَا مِنْ شِدّةِ الغَيظِ عَابِسٌ * ووجهُ الثّرى مِنْ قِلّةِ الغَيثِ قَاحِلٌ[2]

هناك كنايتان أولاهما: كناية عن تغيم وجه السماء حزنا، والثانية كناية عن القحط و الجفاف.

فكل هذه الصور الشعرية البيانية الجزئية تدور في فلك حقل دلالي واحد وهو الشعور بالإحباط واليأس من عودة أيام جميلة انقضت ، وكلها تتفاعل بشكل صورة شعرية كلية، هي صورة الحزن والأسى الذي انقدح في نفس الشاعر لحظة فراقه لأحبته.

[1] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 57

[2] المصدر نفسه، ص 59

المبحث الخامس، المستوى المعجمي:

يهتم هذا المستوى بدراسة اختيارات الشاعر المعجمية و محاولة الكشف عن دلالاتها القريبة والقصية ، وهو مجال بحث علم الدلالة الذي هو، (علم المعاني أو فلسفة المعنى- جزء لا يتجزأ من اللغة وهو يدخل في إطار علم اللغة، أو أقل مع (بالمر) إنه مستوى من مستوياته كعلمي الأصوات والنحو، كما أنه يزعم أن علم اللغة هو دراسة علمية للغة، وهو يقصد بأن فلسفة اللغة طالما أنها نظرية فهي ليست علمية وبالتالي يعتبر أن علم الدلالة (علميا) ،وبالتالي طالما أن الكل علمي فالجزء يتبع الكل الذي هو جزء منه وليس من غيره).[1]

و إن أشرنا إلى مجال اشتغال علم الدلالة فهو، (لا يهتم بدراسة العالم الخارجي، ولا بكيفية إدراكنا وفهمنا له، و إنما يختص بذلك الفيزيائيون والجغرافيون و غيرهم، ولكنه يهتم بدراسة الطريقة التي يمكن للجماعات البشرية(الإنسانية) أن تربط الكلمات ببعضها إلى البعض الآخر من خلالها ضمن إطار اللغة التي يتكلمونها، فاللغة و علم الدلالة إنما يرجعان إلى الذهن أو إلى الإحساس مما يعطينا إشارة إلى أن من منحنا هذا الإحساس باللغة هو الذي منحنا العقل أو الذهن و هو الذي منحنا اللغة ذاتها وبل و الوجود ذاته و هو الله عز وجل).[2]

(ولا يقتصر الأمر على دراسة المكونات الدلالية والتركيبية فقط، بل لابد من دراسة البعد الوجداني الذي يحمله الأسلوب، أو استخلاص الآثار الأسلوبية التي يحدثها النص في المتلقي أو القارئ.
وعليه، تعتمد الأسلوبية على مجموعة من الخطوات المنهجية التي تتمثل في قراءة النص بنية ودلالة وسياقا، مع استكشاف الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي تنبني على محوري الاستبدال(الدلالة) والمجاورة(التركيب أو النحو)،وجرد مختلف الأساليب التي يوظفها المبدع أو الكاتب بنية وتركيبا ودلالة

[1] ابراهيم مصطفى ابراهيم، فلسفة اللغة، نشأتها، تطورها، أبرز أعلامها، دار المعرفة الجامعية، ب ط، 2009، ص 140

[2] المرجع نفسه، ص 142

ومقصدية، والبحث عن الأساليب الخاصة التي تميز الكاتب عن باقي الكتاب الآخرين، مع الاستعانة باللسانيات تارة، والإحصاء تارة أخرى).[1]

بعد القراءة المتأملة للقصيدة ، يتضح أنها مزيج من الكلمات المعجمية المتداخلة فيما بينها وفق نسق خاص، لتشكل حقلا دلاليا أراده الشاعر، فبعد تقطيع القصيدة إلى وحداتها البنائية المكونة لها والتي انفرد كل منها بدلالاته الخاصة ، سهل علينا تتبع المعجم الشعري الذي استخدمه الشاعر في قصيدته و الذي هيمن عليها.

فتلك الاختيارات الفعلية و الاسمية و الحرفية لها أهمية بالغة داخل القصيدة و في صناعتها ،إذ تؤدي دلالات قوية شاسعة المعاني بعيدة النظر كل داخل سياقاتها و استعمالاتها ،فمثلا هذه الكلمات: الحق الجاهل الزيغ الباطل نور الشمس ،فنجد أن هذه الكلمات تدل على ذلك الصراع الأزلي القائم بين الحق و الباطل ،فيصور الشاعر ما اختلج في نفسه و ما دار في عالمه ،فترجمه في أبياته الخمسة الأولى، مستنكرا الامور التي صارت تسند الى غير أهلها و المنكر يصبح معروفا والمعروف يصبح منكرا، فالأبيات الأولى الخمس تحتوي على قول الشاعر:

أيرفع مفعول وينصب فاعل.....ويسكت نحريـــر، وينطق جاهل؟

أيغمد سيف الحق، و الحق أبلج؟.....ويظهر سيف الزيغ، و الزيغ باطل؟

أينكر نور الشمس، والشمس في الضحى؟...وينكر مشروب، وذا الريّ حاصل؟

أننسى سبيل العدل، و العدل واحد؟...ونفعل فعل الجور، و الجور قاتل؟

وهل ضاعت الحسنى؟ وهل ثل عرشها؟...و أين هي الأخلاق؟ أين الفضائل؟[2]

فبالتمعن في القصيدة ندرك أن الشاعر قد لجأ لاستعمال حقول دلالية ساهمت في الإنماء الدلالي للنص، و في تماسك أبياته، و من تلك الحقول نجد: حقل الاعتراض و الاستنكار لظلم الطغاة

[1] جميل حمداوي، م س، ص 24

[2] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 57

، وقد مثلته الأبيات الخمسة الأولى خاصة، حيث وظف الشاعر كلمات دالة على هذا المعنى مثل: يرفع المفعول، ينصب جاهل، يسكت نحرير، ينطق جاهل، ضاعت الحسنى، العدل....إلخ.

ومن البيت السادس إلى البيت العشرين نجد حقلا دلاليا آخر هو حقل الحب نحو :(متيم، قلبي، جميل بن معمر، بثينة، ليلى العامرية، مجنون ليلى، هام، ابن ذريح، الهوى، باح، الود،).

ومن البيت الثالث و العشرين إلى البيت الثامن و الثلاثين نجد الشاعر قد استخدم جملة من الألفاظ الدالة شكلت حقلا دلاليا واحد ، هو حقل الحياة الجامعية إذ قال:(أحبتنا، حديثكم، تمنيت، مودعا، فؤادي، آفل، دواء، علتي، جامعة، جمعتنا، أحبتنا.

اللفظ والمعنى:

(وأشار فيه إلى أن ابن جني في كتابه الخصائص تناول العلاقةَ التي بين اللفظ والمعنى في ثلاث علاقات :العلاقة بين اللفظ والمعنى، والعلاقة بين اللفظ واللفظ، ثم العلاقة بين الحروف ببعضها، ثم ذكر تلك الأبواب التي ناقش فيها ابن جني هذه العلاقات الثلاث؛ وهي" :باب في تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني "وفي باب" تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني"،وباب" إمساس الألفاظ أشباه المعاني).[1]

وهنا قد اختار الشاعر في قصيدته كثيرا من الألفاظ الدالة على معانيها، وقد كان في كثير من الأبيات علاقات جمة بين اللفظ و معناه كأن يقول في البيت التاسع و الثلاثين:

ووجه السماء من شدة الغيض عابس.....ووجه الثرى من قلة الغيث قاحل[2]

فالشاهد هنا هو أن الشاعر قد اختار لموقفه لفظة وجه السماء ففي ظاهرها لفظة بسيطة مركبة من كلمة وجه وكلمة السماء، وهنا نجد العلاقة التي تجسدها الكلمة لتدل على معناها من خلال السياق في البيت و المراد الذي أراد الوصول إليه الشاعر فإن نظرنا إلى الكلمة جملة واحدة فقد تبدو غير

[1] د. دوكوري ماسيري، مستويات التحليل اللغوي عند ابن جني من خلال كتابه الخصائص، مجلة مجمع، العدد 5، ماليزيا، 2013، ص 23

[2] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 59

مألوفة ،غير أن وقوعها في سياقها يعطيها دلالة و رمزا. وقد استخدم الشاعر الكثير من الألفاظ ووظفها توظيفا جديدا جاءت لتدل على معنى خاص في القصيدة.

وعمدنا في تحليلنا وفق هذا المستوى، إلى تمييز القصيدة و تقسيم مجملها إلى فكرتين اثنتين، فتضمنت الأبيات الأولى من البيت الأول الى البيت الثاني و العشرين، نجدها تتحدث عن فكرة اسناد الأمور إلى غير أهلها، فقد بدأ الشاعر من عموم الأمور إلى عالم الحب متسائلا الى ما سارت اليه عن غير عادتها. ومن البيت الواحد و العشرين إلى اخر بيت نجدها قد احتوت على فكرة عامة وهي فكرة الحياة الجامعية، الود و الفراق و التعب، وبعد هذا فلابد لنا من ايضاح ذلك من خلال جدول يبين ما وصلنا اليه من تحليل و تفسير. فلقد كان كالتالي: إذ وضعنا جدولا يبين الحقل الدلالي لكل من المقطع الأول من القصيدة و الحقل الدلالي الذي يمثل المقطع الثاني من القصيدة.

الحقل الدلالي للأبيات من1إلى20 حقل اسناد الأمور الى غير اهلها	الحقل الدلالي للأبيات من 21 إلى 49 حقل الحياة الجامعية وطلب العلم.
يرفع مفعول، ينصب فاعل، يسكت نحرير، ينطق جاهل، يغمد سيف الحق، أبلج ، سيف الزيغ، باطل، نور الشمس، الضحى، سبيل العدل، فعل الجور، قاتل، ضاعت الحسنى، الأخلاق، الفضائل، نهاري كليلي، متثاقل، عواطفي، جف حلقي، راحل، المحدث ذاهل، هام وراء الطيف، باح به، لبنى، ابن ذريح، السيف، التقى الجمعان، أقاتل، الود، ذابل، طعم الحب،	يطر نسر، نازل، قضاء جرى، قضاء الله، أحبتنا، طاب حديثكم، تمنيت، عصابه، يأبى فؤادي، تشد الرواحل، آفل، لاح، دخلتك، أدرار، غسق الدجى، مثابرا، رسمك معروف، أعب العلم، معهد، أسلك دربا، طواه الأوائل، أبذل جهدا، جامعة، وداد بيننا متواصل، أحبتنا، تفريقنا، عادل، عابس، قاحل، الافتراق سبيلنا، فارقت، محزون، الأعوام، الدنيا، دار نقلة، مقيم على عهدي، غبتم، شمعة، الوداع، أفصحت، اللقاء، حافل، محزون، تزهر ازهار، البلابل.
المجموع: 32	المجموع 45

فمن خلال تحليلنا لهذا الجدول وجدنا أن حقل الحياة الجامعية و ما صاحبها قد طغى على الحقل الاول وهو حقل اسناد الامور الى غير اهلها و كأن الشاعر أراد بالحقل الأول كتمهيد لما سيأتي في الحقل الثاني من تفصيل و شرح فلقد صب الشاعر جام حروفه و ثقلهم على حقل الحياة الجامعية التي أثقلت كاهله من حب قد أصابه و فراق و ألفة و محبة و كأنه يوحي لنا أن ما عاشه لم يكن له، و ان كان له لدام و استمر، فالحقل الأول كان بمثابة مقدمة و تمهيد لما سيبثه الشاعر في انفسنا، وقد لاحظناه حين ذكر في بعض ابياته الفاظ الحب و الذين عاشوا في الحب سابقا متسائلا أدام لهم الحب أم داموا للحب هم؟ فخلص الشاعر في أحد أبياته إلى أن دوام الحال من المحال و هذا ما ترجمه أحد أبياته حين قال:

بلى، والأماني مثلما الحلم في الكرى...و مهما يطر نسر، فإنه نازل

قضاء جرى أن لا دوام لمحدث...و إن قضاء الله ماض وفاصل

أحبتنا طبتم وطاب حديثكم...و طاب لي الإنشاد، فالعقد كامل

تمنيت أن نبقى جميعا عصابة...لنفخر، إن باهت بذاك القبائل[1]

[1] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 58

المبحث السادس: المستوى التصويري: البديع، الصورة الشعرية، الرمز

"المستوى التصويري"، الذي يهتم بمعالجة الصور التي يشتمل عليها النص و تحليلها، لإدراك خصوصية النص في هذا المستوى، ويتعلق الأمر بالصور كلية كانت تستوعب عددا من الصور الصغرى، بالإضافة إلى الصور الجزئية.

أولا– البديع:

(عندما ننظر إلى البلاغة العربية القديمة ندرك قيامها على جدلية ثنائية بين الشكل و المضمون، وهذه الثنائية فرعت مباحثها إلى اتجاهات: منها ما يهتم بالشكل –أو لنقل يهتم بالبناء اللفظي وما يتصل به من تناول للفظة المفردة، و ما يتصل به من بناء يتناول الجملة، أو ما هو في حكم الجملة. و منها ما يهتم بصلة اللفظ بمعناه، و ما يترتب عن ذلك من خروج هذا المعنى عن حدوده التي وضعت له، أو بمعنى آخر انحراف المعنى عن اللفظ، ثم يمتد هذا الاهتمام ليتناول معنى الجملة وصلتها بما قبلها وربما بعدها كما في مباحث الفصل و الوصل).[1]

و كثيرا ما يعمد الشاعر إلى التعبير بصيغة تصويرية لمضافة الأثر الجمالي لنصه خاصة في مجال الشعر.

(وإذ تقرر، أن البلاغة بمرجعيتها وأن الفصاحة بنوعيها مما يكسو الكلام حلة التزيين، ويرقيه أعلى درجات التحسن، فهاهنا وجوه مخصوصة كثيرا ما يصار إليها ، لقصد تحسين الكلام). [2]

(وقد مثلت البلاغة في كثير من جوانبها العلاقة بين الأسلوب و المعنى، وصلة هذا الأسلوب بما تتعرض له الجملة هو الذي يدخل تحت ما يسمى بعلم المعاني الذي يختص بتتبع سمات تراكيب الكلام في الإفادة، و ما يتصل بها من الاستحسان وغيره احترازا عن الخطأ في مطابقة الكلام لمقتضى

[1] د. محمد عبد المطلب البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1994 ،ص 266

[2] محمد بن علي السكاكي، م س ،ص423

الحال، والبلاغيون عندما يتناولون الكلام في التراكيب إنما يقصدون ما نتج منها عن وعي وإدراك، وذلك لا يكون إلا ممن أوتي مقدرة بلاغية معينة، لأن ما ينتج من صياغة في المستوى الإخباري إنما يتم في صورة عفوية بحيث يأتي و ما يتفق وخاصية التركيب منظور إليها من جانبين: المبدع باعتباره مصدر هذه الخواص التركيبية- و ان لم يلق هذا المبدع ما يستحقه من أهمية ثم المتلقي من خلال قيامه بعملية الفهم و المعرفة. وبين هذين الطرفين تأتي الرسالة بشقيها: الإبداعي والإخباري، و يبدو واضحا إدراك السكاكي لهذين الشقين، و إن كان إدراكا محكوما بمنطقيته الصارمة). [1]

(وقال عبد الله بن المعتز رحمه الله: وقد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن و اللغة و أحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم و كلام الصحابة و الأعراب و غيرهم و أشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليعلم أن بشارا ومسيلما و أبا نواس و من تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه و تفرع فيه وأكثر منه، وأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف، و إنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، و كان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا ويزداد حظوة بين الكلام المرسل، وقد كان بعض العلماء يشبه الطائي في البديع بصالح بن عبد القدوس في الأمثال، ويقول: لو أن صالحا نثر أمثاله في شعره وجعل بينها فصولا من كلامه لسبق أهل زمانه، وغلب على مد ميدانه، وهذا أعدل كلام سمعته في هذا المعنى). [2]

[1] د. محمد عبد المطلب، م س، ص 268

[2] أبو العباس عبد الله ابن المعتز، تحقيق عرفان مطرجي، البديع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 2001، ص 09

أ- **التصريع**: (وهو عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي والإعراب. ولا تعتبر فيه قاعدة العروضيين في افرق بين المصرع وبين المقفى باصطلاحهم. كقول امرئ القيس:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل...بصبح وما الإصباح منك بأمثل

والتصريع في بيت القصيدة ظاهر). [1]

و على ذكر التصريع فلا شك أن الشاعر عبد العالي قد صرّع في قصيدته باعتباره مقلدا في شعره، شعر القدامى من الشعراء فمن الجميل أن نقف على مثال واحد ووحيد لهذه الخاصية التي امتاز بها الشعر العربي القديم عن غيره من الأشعار المعاصرة و الأجناس الأدبية الحديثة.

فقد قال في بداية قصيدته مستفتحا إياها:

أيرفع مفعول وينصب فاعل.....ويسكت نحرير، وينطق جاهل؟[2]

فهنا نجد الشاعر قد سار على نهج القدامى ممن سبقه، ويعد شاعرا كلاسيكيا مقلدا فالتصريع هنا عنده، هو أنه قد أنهى شطر البيت الأول بنفس الحرف الذي أنهى به الشطر الثاني أو العجز من البيت و هو حرف اللام.

ب- براعة المطلع:(كقول الشاعر:

إن جئت سلعا فسل عن جيرة العلم...واقرأ السلام على عرب بذي سلم

[1] صفي الدين الحلي، تحقيق د. نسيب نشاوي، شرح الكافية البديعة في علوم البلاغة ومحاسن البديع دار صادر، بيروت،ط1 1992 ص188

[2] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 57

أما (براعة المطلع) فهي عبارة عن سهولة اللفظ وصحة السبك ، ووضوح المعنى ، ورقة الشبيب، وتجنب الحشو ، وتناسب القسمين ، وأن لا يكون البيت متعلقا بما بعده ،ويسمى أيضا حسن الابتداء وقد فرعوا منه براعة الاستهلال في النظم والنثر). [1]

(وهو أن يتأنق المتكلم في أول كلامه، ويأتي بأعذب الألفاظ وأجزلها و أرقها و أسلسها و أحسنها، نظما وسبكا، وأصحها مبنى، وأوضحها معنى، وأخلاها من الحشو ، والركة والتعقيد ، والتقديم والتأخير الملبس والذي لا يناسب). [2]

(يقول الخطيب القزويني: ينبغي للمتكلم أن يتأنق في ثلاثة مواضع من كلامه حتى تكون أعذب لفظا، و أحسن سبكا، و أوضح معنى، الابتداء، و التخلص، و الانتهاء.

فالأول كقول المتنبي:

أتراها لكثرة العشاق.....تحسب الدمع خلقة في المآقي).[3]

ونلمس شيئا من براعة المطلع عند الشاعر عبد العالي، في الاستهلال في جل قصائده وخاصة في قصيدته هذه "كلمات حيرى،" فقد استفتحها ببيت يضع القارئ في المسار الذي يريده الشاعر، فبمطلعه هذا لفت نظر القارئ و جعله في شوق وشغف لما سيأتي بعد هذا البيت، الذي قال فيه:

أيرفع مفعول وينصب فاعل.....ويسكت نحرير، وينطق جاهل؟[4]

---

[1] صفي الدين الحلي، م س، ص57.

[2] علي صدر الدين بن معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي شكر، أنوار الربيع في أنواع البديع ج1، مطبعة النعمان،ط1، 1968 ص 34.

[3] أبو العباس عبد الله ابن المعتز، م س، ص103.

[4] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 57

فمن براعة الشاعر هنا مع طول القصيدة و قوتها و تشعب معانيها أجبر القارئ على إتمام القصيدة من أول بيت نسج عليه كامل قصيدته، فقد تألق الشاعر بأعذب الألفاظ و أجزلها، سبكا.

فلقد تساءل الشاعر وطرح سؤالا يندر أن يطرح و هو من المسلمات و المبادئ في اللغة ، فلا يتصور عاقل أن هناك من ينصب الفاعل و يرفع المفعول و ينطق الجاهل.

فمن هنا كان للشاعر حنكة و حسا أدبيا وشعريا يجذب القارئ و يلقي في النفس حركية

و عدة تساؤلات، فكان من أحسن و أجمل ما ابتدأ به هو ذلك البيت الرنان الذي استهل به لفتا للنظر و تحريكا للعقول و العواطف.

ج- تجاهل العارف: (وهو عبارة عن سؤال المتكلم عما يعلمه على سبيل التعجب، أو التقرير، أو الأذكار أو التوبيخ ... كقوله تعالى:(وما تلك بيمينك يا موسى). فهذا سؤال تقرير وأذكار . وكقوله تعالى: أبشرا منا واحدا نتبعه) فهذا سؤال تعجب. وكقوله تعالى: (أصلاتك تآمرك أن نترك ما يعبد آباؤنا) ، فهذا سؤال توبيخ .

ومن أمثلته الشعرية قول الشاعر:

أجفون كحلية أم صفاح...وقدود مهزوزة أم رماح).[1]

(وقد سماه السكاكي: سوق المعلوم مساق غيره لنكتة، كالتوبيخ في قول ليلى الخارجية في رثاء أخيها الوليد بن طريف:

أيا شجر الخابور، مالك مورقا.....كأنك لم تجزع على ابن طريف؟

[1] صفي الدين الحلي، م س، ص 117

أو للمبالغة في المدح، كقول البحتري:

ألمع برق سرى أم ضوء مصباح.....أم ابتسامتها بالمنظر الضاحي؟

الضاحي: الواضح

أو للتدله في الحب، كقول الحسين بن عبد الله:

بالله يا ظبيات القاع قلن لنا.....ليلاي منكن أم ليلى من البشر؟

ونظيره قول ذي الرمة:

أيا ظبية الوعساء بين جلاجل.....وبين النقا، آ انت أم، أم سالم؟

أو للتعريض كقوله تعالى: " وإنا أو إياكم لعلى هدى أو في ضلال مبين"(سبأ:24)

أو للذم كقول زهير:

وما أدري، و سوف إخال أدري.....أقوم آل حصن أم نساء؟).[1]

وفي تجاهل العارف فقد وجدنا كثيرا من التساؤلات التي ألقاها الشاعر في القصيدة، إذ أنه لا يريد بها جوابا ولكنه يريد بها راحته النفسية من الضيق الذي نشب عن اختلال الموازين و اضطرابها، وقد وجدنا تجاهل العارف في كثير من الأبيات فعلى سبيل المثال قوله:

أيغمد سيـــف الحق و الحق أبلـج؟.....ويظهر سيـــف الزيغ، و الزيغ باطل؟

أينكر نور الشمس و الشمس في الضحى....وينكر مشروب، وذا الري حاصل؟[2]

[1] أبو العباس عبد الله ابن المعتز، م س، ص79

[2] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 57

وقوله كذلك:

وهـــل ذاق طعم الحـــب أيضا كثير.....فباح به، واستكتمته المنـــازل؟

ألا ليت شعري إن نبأ السيف في يدي....وقد التقى الجمعان، كيف أقاتل؟[1]

و من هنا و من خلال ما درسنا وجدنا أن الشاعر في تساؤلاته لا يريد جوابا، إنما هو تجاهل العارف، فاستخدم هذا الأسلوب في التلميح إلى ضياع الحقوق و طفح كيل ميزان الحب و انقلاب الموازين على غير عادتها وسجيتها، بين بني البشر مستنكرا بذات الأسلوب ما جرى و ما حدث ألما و حيرة.

د– المناسبة اللفظية: (هي الإتيان بكلمات متزنات، إما مقفاة أو غير مقفاة كقوله تعالى: "وظل ممدود وماء مسكوب" ومن الشعر قول أبي تمام:

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس...قنا الخط ، إلا تلك ذوابل

فقوله مها الوحش هو مناسب لقوله قنا الخط في الوزن وأوانس في وزن ذوابل). [2]

و من المناسبات اللفظية عند الشاعر عبد العالي لقدوعي و ال ثيرة في قصيدته، فقد جاء بكلمات متزنات في بيته و نذكر منها:

أينكر نور الشمس و الشمس في الضحى....وينكر مشروب، وذا الري حاصل؟[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 58

[2] صفي الدين الحلي، م س، ص 141

[3] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 57

فقد تكررت كلمة ينكر في الصدر و كذا في العجز بنفس اللفظ و الوزن و الصوت.

و كذا في قوله:

دخلتك مهموما، وحيدا، مثابرا.....و رسمك معروف، ولونك حائل[1]

فالشاهد هنا لفظة دخلتك في الصدر ولفظة ورسمك

وقوله كذلك في بيت آخر:

ووجه السما من شدة الغيض عابس....ووجه الثرى من قلة الغيث قاحل.[2]

فالشاهد هنا في الشطر الأول، وهو الصدر جاءت كلمة عابس على وزن فاعل وكذا في العجز وجدنا كلمة قاحل وهي ما تماثل الكلمة في الصدر صوتا، و الكلمتان متزنتان في مناسبتهما اللفظية.

ذ– التعريض:(هو التلميح بالمعنى دون الكشف و التصريح، كقول المتنبي معرضا بسيف الدولة:

إذا الجود لم يرزق خلاصا من الأذى.....فلا الحمد مكسوبا، ولا المال باقيا).[3]

أما خاصية التعريض عند عبد العالي لقدوعي فنجدها في البيت الشاهد:

ووجه السما من شدة الغيض عابس....ووجه الثرى من قلة الغيث قاحل.[4]

فهنا الشاعر سكب معنى دون التنويه أو الشرح للمعنى الخفي و اكتفى بالتلميح له فقط و يفهم معناه من خلال قراءة القصيدة كلها، فظاهر البيت أن الشاعر يقصد السماء بذاتها غير أن المراد له

---

[1] المصدر السابق، ص 58

[2] المصدر نفسه، ص 59

[3] أبو العباس عبد الله ابن المعتز، م س، ص 83

[4] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 59

كان يقصد ويعني نفسه و يصف حالته التي كانت على محياه ترسم تعابيره و تجسد أحاسيسه، فقد بالغ بداع بلاغي في الوصف، فهو كان قد ألف شيئا وشق عليه فراقه حتى نطق لسانه بلسان حاله ،فتجاوز نفسه و شعوره إلى وصف السماء ليجد المتنفس له و الملاذ.

فهنا يحكي حالته الجامعية كيف مرت و كيف آلمه الفراق فلقد وصف وجه حاله بالعبوس، إذ لا يعرف للسماء عبوسا قط، وقد وصف ما كان فيه بالغيث و قد انقطع ،و شبه نفسه بالتراب المتعطش للغيث و هو قد انقطع ليقول في البيت الذي بعده مؤكدا شرحنا:

ومهما يكن فالافتراق سبيلنا.....كما فارقت نار الهشيم المراجل.[1]

كما التفت الشاعر إلى خاصية التعريض في كثير من الأبيات، ملمحا إلى خطب ما دون الإفصاح علانية أو التطرق إليه، وهذا ما التمسناه في البيت الأول و الثاني إلى البيت السادس.

ر– براعة الختام :(وهو عبارة عن أن تختم القصيدة بأجود بيت يحسن السكوت عليه ، لأنه آخر ما يبقى في الأسماع، وربما حفظ دون غيره لقرب العهد به والحذاق والنقاد يحافظون عليه وأكثر مقاطع القران المجيد كذلك ، ولقد أحسن الحريري في ذلك وحافظ عليه .و من أمثلته قول المتنبي:

وأعطيت الذي لم يعط خلق ... عليك صلاة ربك والسلام).[2]

و براعة الختام عند الشاعر عبد العالي كانت سلسة متقبلة تستطيبها النفس و يحمدها الخاطر والوجدان حين قال في ختام قصيدته:

ويسعد محزون، ويحيا مقتل....وتزهر أزهار، وتشدو البلابل[3]

[1] المصدر السابق، ص 59

[2] صفي الدين الحلي، م س، ص 333.

[3] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 60

وقد برع الشاعر في إنهاء قصيدته و أوجاعه بحنكة و ذكاء، وهذا البيت نطق ختاما، بمثابة تضميد للجرح الدامي الذي عاشه الشاعر في حياته الجامعية من فراق و ألفة و محبة ،وبعد كل ذلك يختم الشاعر قصيدته ببيت يداعب فيه عواطفه و أحاسيسه لينقل القارئ من حالة تيه و حزن إلى حالة استقرار و حقن للأحزان المترامية، وهذا ما يؤكده عجز البيت الأخير في قوله: وتزهر أزهار، وتشدو البلابل.

فالذي يوحيه العجُز أن الفرج قد عم بعد الضيق و التيه الذي لحق بالشاعر، فاختار لنفسه هذا البيت الذي ينتهي به ويتخلص به من الهول و التعب الذي نظمه بين أبياته صورة و تشبيها وكنايات.

1- الصورة الشعرية:

لما كانت الصورة الفنية هي جوهر العملية الشعرية والفنية عامة ، كان لابد على الشاعر من أن يتوسل بها ، لينقل تعبيره من درك المباشرة ، إلى التعبير الفني الجميل .

لذلك (تعد الصورة الشعرية من أهم مقومات القصيدة، حيث لا يمكن للشاعر أن يستغني عنها، بل نجد أن الفرق الجوهري الذي يميز الشعر عن غيره من فنون القول أنه ينحو منحا تصويريا ،و من هنا غدت الصورة الفنية للناقد المعاصر" وسيلته التي يكتشف بها القصيدة، وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره العامة في الحكم على أصالة التجربة و قدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة و الخبرة لمن يتلقاها.

و الصورة الشعرية كما يعرفها الدكتور جابر عصفور: هي الجوهر الثابت و الدائم في الشعر، وقد تتغير مفاهيم الشعر و نظرياتها، فتتغير بالتالي مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما مادام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، و إدراكه و الحكم عليه").[1]

[1] بن حمو حكيمة، م س، ص 115.

ومن الصور الشعرية التي استخدمها شاعرنا عبد العالي نلمس حضورا لكثير من الصور الكلية والاخرى جزئية نحو الاستعارات و الكنايات و التشبيهات، فمن الصور الكلية وجدنا: الأبيات العشر الأولى قد تضمنت صورة الظلم و القهر و اسناد الأمور الى غير أهلها، فاستعمل الشاعر كلمات دالة على هذه الصورة مثل:

يسكت نحرير، ينطق جاهل، سيف الحق، سيف الزيغ، أبلج ، باطل، العدل، الجور، القتل، ضاعت الحسنى، الأخلاق، الفضائل، الحمل الثقيل، جف حلقي، أصرخ، أجادل.

و كذا نجد صورة الحب قد حصرت في هذه الكلمات التي استعملها الشاعر: الحب، جميل بن معمر، بثينة، ليلى العامرية، ابن ذريح، الهوى، كثيّر، لبنى، فهذه كلمات قد حوتها الأبيات من البيت الحادي عشر إلى البيت الثامن عشر.

وكذا نجد صورة الوداع و الفراق فمن الكلمات الدالة عنها نجد: صديقي، الود، يطر نسر، لاشك نازل، قضاء جرى، لا دوام، قضاء الله، فاصل، أحبتنا، طاب حديثكم، تمنيت، عصابة، نبقى جميعا، مودعا، فؤادي، تشد الرواحل، آفل.

وهذا ما وجدناه من خلال تحليلنا المتمعن من البيت التاسع عشر إلى البيت السادس و العشرين.

وصورة العلم و الاجتهاد تلخصت في كلمات استعملها الشاعر عبد العالي: دخلتك، أدرار، وحيدا، مثابرا، ساذجا، أعب العلم، معهد، أسلك دربا، الأوائل، أبذل جهدا، شعري، جامعة، جمعتنا.

وقد استعمل صورا بلاغية جزئية كالاستعارات و التشبيهات:

فمن الاستعارات استخدم: الشاعر في البيت التاسع لفظة ينعت بها الإنسان أو تخصه، فقال في صدر البيت: و ان لم يطق شعري احتمال عواطفي، حيث شبه الشاعر شعره بالإنسان الذي يعقل و يتحمل، إنما أراد شيئا من خاصية الإنسان ليظهر ويبرز صورته الشعرية و ألقاها على عاتق الشعر الذي خصه بما يختص به الانسان من عواطف و احاسيس.

وكذا في البيت الخامس و العشرين قد شبه الشاعر فؤاده بذي الروح الذي يعقل و يحس و يصدر منه الرفض و القبول حين قال في صدر البيت: ويأبى فؤادي أن يكون مودعا، فقد استعار الشاعر شيئا من لوازم الانسان وخاصيته و خصها في غيره، وكذا في قوله لساني أبى لفظ الوداع، في البيت السابع و الأربعين، إذ لا يقصد الشاعر أن يمتنع لسانه عن التلفظ انما استعمل اسلوبه هذا استعارة مما يختص به الانسان و كل ذي عقل، فقد شبه اللسان بالإنسان وذكر شيئا من لوازمه.

أما عن الكنايات التي استعملها عبد العالي لقدوعي فقد وجدنا منها: في قوله:

كما فارقت روح الذي مات جسمه...كقوس وسهم، إذ رمى به نابل[1]

فلقد استعمل الشاعر هنا هذا البيت كناية عن الفراق المر الذي لا بد منه و عن شدة التعلق الذي كان بينه وبين جو الجامعة، بينه وبين أحبائه و خلانه فقصد هنا أنه مهما كان التعلق شديدا إلا والافتراق نهايته لا محالة.

و في البيت السادس والعشرين في قوله:

ولكن غراب البين بالبين ناعق....و للشمس نور –بعد أن لاح– آفل[2]

ويقصد هنا الشاعر بنور الشمس بعد بزوغه كناية عن تغير الأحوال و تبدلها مهما كانت السعادة والسرور فلابد من الفراق.

و في البيت الرابع و الثلاثين يقول الشاعر:

صهرنا فصرنا اليوم جسما موحدا....وحبل وداد بيننا متواصل[3]

والشاعر هنا يكني عن الحب و الانس و المحبة الذين حضي بهم مع رفقائه بهذا البيت غير مصرح بذلك فاكتفى مكنيا.

---

[1] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 59

[2] المصدر نفسه، ص 58

[3] المصدر نفسه، ص59

2- الرمز:

يعتبر الرمز من الوسائل الفنية الهامة التي يتوسل بها الشاعر إلى التعبير الفني الجميل ، إذ يخلق في نص صاحبه مسحة من الغموض ، و التخفي للدلالات، مما يفتح قنوات القراءة و يعددها.

(نادرا ما نجد مصطلحا كهذا تعرض لكثير من الاضطراب و التناقض و العمومية في فهمه، ويبدو أن أصلح طريقة لتحديده هي تعقبه في قلب الحقل الأدبي ذاته، و من داخل النص، دون محاولة لتحجيره في قالب من التعريفات المفروضة أو المفترضة).[1]

(أما على المستوى العام لمفهوم الرمز: فإننا نلاحظ اتجاها الى النظر إليه باعتباره قيمة اشارية " يمكن أن تلحظ خلال الحياة كلها" كما يقول أدوين بيفان، وهو لا يعني بذلك سوى أن الأشياء عادة تثير في الإدراك الإنساني أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر، وبطريقة أكثر تحديدا يقسم "بيفان" الرمز إلى نوعين: يمكن أن نطلق على أولهما: (الرمز الاصطلاحي)، ويعنى به نوعا من الإشارات المتواضع عليها، كالألفاظ، باعتبارها رموزا لدلالاتها، أما ثانيهما: فيمكن أن نسميه ب(الرمز الانشائي) ويقصد به نوعا من الرموز لم يسبق التواضع عليها ((كذلك الرجل الذي ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزي بأنه يماثل نفير البوق)). [2]

(فالشاعر على المستوى الحقيقي للرمز –يقتطع موضوعه من أرض الواقع فيتحدث –فيما يبدو- عن الفقر وقيمته، و الفقراء وطهارة أنفسهم، ولكنه يفاجئنا بين الحين و الحين بما يحطم العلاقات الطبيعية لهذا الموضوع، ففي الفقراء صفاء، ولكنه صفاء الحجر بكل ما يوحيه من نقاء و برودة وموت، ثم هم فقراء في الحقيقة. ترى أن هناك فقر ظاهر و فقر على الحقيقة ؟.

---

[1] د. محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1977، ص35

[2] المرجع نفسه، ص36

هناك ندرك أن الشاعر يتحدث عن قلق الروح وتشوفها إلى عالم آخر، فهذا هو الفقر عن الحقيقة، الفقر الذي لا يضاف إلى الإنسان من خارج ولكنه "يتفجر من أعماق القلب").[1]

إنّ المسلّم به و المتعارف عليه، أن الصورة الشعرية هي نسج الخيال و لبه ،وقدرة الشاعر على إطلاق العنان لشراسة أفكاره و قوة استحضاره لمعان بلاغية، إعجازية، في عالم البيان و السحر الشعري، فالشاعر المقتدر هو الذي يستطيع التحليق إلى العالم الخارجي بعقله وسرحان ذهنه ليعود بكم هائل إلى رحاب المتلقي و السامع ،فيحدث في قلبه ذاك الحراك الذهني الجمالي.

و كما تتأتى هذه الصورة في عدة لمحات وصور يأتي بها الشاعر كالرموز و الاستعارات والمجازات والتشبيهات و الكنايات، من أجل صورة شعرية جمالية بديعة.

و كما توفر أحد الأبيات على أسلوب التشبيه لدى الشاعر عبد العالي وهو لفتة جمالية طيبة إذ يقول في البيت السابع:

و هل كان حتما أن أعيش متيما....نهاري كليلي، حالك متثاقل؟[2]

إذ شبه الشاعر نهاره بليله ليفهمنا أن ما صار إليه أمره بات متشابها، فمن عادة النهار الإبصار والضياء و الليل من عادته السكون و الخفاء فان عاد ليله كنهاره حالك يدل على التيه الذي يعيشه ويقهره و الألم الذي يتكبده، و هذا البيت كذلك هو من الرموز المستعملة لدى الشاعر عبد العالي إذ يرمز من خلاله إلى اسوداد حياته بسبب إسناد الأمور إلى ما لا تسند إليه و صيرورتها إلى ما لا تحمد عقباه.

[1] د. محمد فتوح، م س، ص 44

[2] عبد العالي لقدوعي، م س، ص 57

وكذلك في قصيدة لقدوعي هذه نلمس جملة من هذه الجماليات من رموز و مجازات، فلقد توفر الرمز في قصيدته في البيت الواحد و العشرين حين قال:

بلى، و الأماني مثلما الحلم في الكرى...ومهما يطر نسر، فإنه نازل[1]

إذ يرمز لنا هنا الشاعر إلى بيتين شعريين آخر يتظافران في المعنى و الرمز الذي يقول:

كلّ ابن انثى و إن طالت سلامته...يوما على آلة حدباء محمولُ

فالرمز هنا هو رمز استحالة الحال، و كما يقال: دوام الحال من المحال، فالشاعر عبد العالي قد وظف الطائر بالحياة الشخصية لكل انسان و تحليقه وعودته ماهي إلا ترجمة لقانون الطبيعة، فالشاعر عبد العالي قد عاش أياما حلوة سعيدة ، ولقد أتى اليوم الذي تنتهي فيه تلك السعادة وهو ما أشار إليه بيته : ومهما يطر نسر فإنه نازل.

[1] المصدر السابق، ص 58

الخاتمة

ونخلص في ختام هذا البحث إلى أهم النتائج المحصل عليها متدرجين من العام منها نحو الخاص:

1- إن الشعر الجزائري فيّاض و غزير بحره، و ثمة حركية إبداعية جديرة بالاهتمام النقدي خاصة في أدب الجنوب الجزائري ، وهي في حاجة إلى أن تلتفت إليها البحوث الأكاديمية و الحرة ، لاسيما في مجال الشعر الذي لا يزال الشعر يغدق على الأدب بنفحاته و جمالياته في كل حين ، و أن الأدب في بلادنا في يومنا هذا أكبر من أن نحصره في من كان لهم السبق في النظم و الشعر و السرحان بالخيال الأدبي، فثمة أقلام تمتلك خصائص فنية فذة ،وهذا ما أثبتته لنا الدراسة الأسلوبية في جميع مستوياتها.

2- معرفة مدى نجاعة ومناسبة التحليل الأسلوبي للبحث عن جماليات النصوص و فنياتها.

حيث أثبت المنهج الأسلوبي مقدرته على اكتشاف الظواهر الأسلوبية في القصيدة وأهم جمالياتها ومعاينتها و استخراج دلالاتها، و مقاصد الشاعر من خلال مستويات التحليل الأسلوبي.

3- تجربة عبد العالي لقدوعي الشعرية تجربة تبتعد كثيرا عن النص الكلاسيكي البحت

4- وتقترب من التجربة الحداثية من خلال استفادته من مختلف العناصر الحداثية في التشكيل الشعري ، كتوظيف الرمز توظيفا جديدا ، استعمال اللغة وفق خاصية الانزياح، توظيف الرمز ،والتجديد في صياغة الصورة المسهمة في متانة النص وتماسكه من خلال قيامها على الخيال الدافق.

5-دلالات النص التي كشف عنها التحليل الأسلوبي تعكس انغماس الشاعر في قضايا الراهن، من خلال الاحتكاك بواقعه ونقل تجربته الاجتماعية إلى التجربة الشعرية وتمازجهما لخلق التجربة الفنية.

الخـــاتمـــة

6- حداثة التجربة الشعرية عند عبد العالي، أو ميله على الأقل نحو تحديثها يعكس قناعة الشاعر الجزائري في أي موضع من الوطن، بضرورة انفتاح النص على الوافد والجديد، والمختلف والراهن إغناءً للتجربة الشعرية، و إضفاءُ روح العصر عليها.

7- يتمتع الشاعر بمقدرة فنية على استدعاء التراكيب والوحدات الدلالية في شكل اختيارات مقصودة تركيبية أو مورفلوجية أو صوتية أو موسيقية، لتبليغ مقاصد ما وتوصيلها إلى المتلقي.

8-تمتع الشاعر بمقدرة خاصة على خلق الانسجام بين جميع عناصره النصية مما خلق بعدا جماليا مؤثرا جعل القصيدة منفتحة على القراءات المتعددة.

الملخص

1-الملخص باللغة العربية

تناولت هذه الدراسة مستويات التحليل التركيبي لقصيدة "كلمات حيرى "للشاعر عبد العالي لقدوعي (مقاربة أسلوبية)، و كان من أهم أهدافها:

استخراج الجماليات التي ترسبت في جوانب القصيدة و التعرف على أسلوب الشاعر في النظم، ومحاولة إبراز الشعراء المحليين و تقديمهم إلى منصة النقد العلمي و كذا معرفة المستوى الذي يتبعه شعراء الجزائر خصوصا و المعاصرون عموما، و قد اعتمدت منهج التحليل الأسلوبي، الذي من أساسياته الوصول إلى الدلالة و بلوغها بالاستناد إلى مستويات عدة مستخرجا جمالياتها، من صيغ صرفية ودلالية و صور شعرية ،كما تعرضت للإيقاع الداخلي و الخارجي للقصيدة و بنيتها الصرفية،

و قد تنوعت اختياراته الموسيقية مابين الإيقاع الداخلي من نبر و تنغيم و تكرار.

و كذا الخارجي ،كذلك كان لاختياراته الصرفية آثار جمالية و دلالات، كذلك أشار التحليل للمستوى التركيبي ذلك التوافق بين البنى الدلالية و زمرة الأفعال والأسماء المكررة و كذا التقديم والتأخير، كما عكس المستوى المعجمي الدلالي للقصيدة، معجم النص الشعري و مقاصد الكاتب عامة من خلال أبياته، كذلك أوحى المستوى التصويري من بديع و صور شعرية ورموز بدلالات ومقاصد أرادها الشاعر من خلال ابياته و استخدامه للصور و توظيفه للرموز.

الملخص: بلغتي العربية و الإنجليزية

2- الملخص باللغة الإنجليزية

The study dealt with the levels of structural analysis of the poem "Kalimat Hira" by the poet Abdelali Kedoubi (a stylistic approach).

The extraction of esthetics that have been deposited in the aspects of the poem and the recognition of the poet's style in the systems, and the attempt to highlight the local poets and their presentation to the platform of scientific criticism and knowledge of the level followed by the poets of Algeria in particular and contemporary in general, and adopted the method of methodological analysis, To the significance and attainment based on several levels abstracted aesthetics, from the form of morphological and poetic and poetic images, and was exposed to the internal rhythm and external poem and its structure Alsrfip,

His musical choices varied from the inner rhythm of the tone, tone and repetition.

As well as the external, as well as the choices of morphological effects and aesthetic implications, as well as the analysis of the structural level that the compatibility between the semantic structures and the group of acts and names repeated and the submission and delay, as reflected the level of lexicon of the semantic poem, lexicon of poetic text and the intentions of the writer in general through His paintings also illustrated the poetic level of Badi and poetic images and symbols on the meanings and purposes of the poet through his verses and use of images and the use of symbols.

عبـد العـــالـي لـقدوعـي

سيرة ذاتية

هو الشاعر عبد العالي بن عبد القادر بن محمد بن مبارك لقدوعي، من أسرة كلا طرفيها معروف بالدين والصلاح وتعود بجذورها إلى منطقة توات. فجده لأبيه من آل قدوع الذين سكنوا "تيمادنين" القريبة من رقان، وآل قدوع هؤلاء هم أخوال الوليّ الصالح مولاي عبد الله الرقاني ذائع الصيت والذي تقام له زيارة مشهودة كل عام برقان(150 كلم جنوب أدرار)،وجده لأمه عبد الله بن محمد من أحفاد الوليّ الصالح سيدي عبد القادر بن عومر الذي تحمل اسمه واحدة من أكبر دوائر ولاية أدرار.

مولده: ولد زوال الجمعة 18 ذو الحجة 1393 هجرية الموافق ليوم 11 يناير1974 ميلادية بمدينة المنيعة(270 كلم جنوب مدينة غرداية)،وفيها نشأ وترعرع. كانت أسرته كبيرة العدد، وكان ترتيبه السابع بعد خمس أخوات وأخ أكبر توفّي رضيعا. سُر به أبوه، ولما كان يوم العقيقة حضر أحد الأشراف من أدرار مصادفة ونزل ضيفا دون سابق دعوة، و كان اسمه" مولاي علي "،فجعل أبوه عبد القادر لهذا الضيف حرية اختيار اسم لهذا المولود تكريما له، فقال: سمّيته على اسمي(مولاي علي)،ثم تدخل جده لأمه فعدل الاسم إلى "عبد العالي".

نشأته: نشأ بمسقط رأسه(المنيعة)،وبها قطع جميع مراحل التعليم من الابتدائي إلى الثانوي. وكان عصامي التكوين في المجال الأدبي. كانت إحدى أخواته التي تكبره سنا تدرس بالثانوية في الشعبة الأدبية، وكان هو في المرحلة المتوسطة، فكان يطالع كتبها المدرسية ويقرأ في مقرراتها النصوص المختارة لكبار الأدباء والشعراء من رواد عصر النهضة فكوّن بذلك ثروة لغوية، كما درس علم العروض حتى أتقنه، ثم انتقل لاحقا إلى علم القافية.

حياته العلمية: التحق بالمدرسة وهو لم يكمل بعد السادسة، كان ذلك في خريف عام 1979،وكانت مدرسته "ابن خلدون". تابع دراسته بتفوق، ومنها انتقل إلى اكمالية "عبد الحميد بن باديس" واستمر على ذات التفوق. وكان قد اعتاد صيفا على تدارس القرآن الكريم في الكتاب حتى

أتم حفظه على يد الشيخ أحمد كادي والشيخ محمد جويبر بن العيد، وحفظ مع القرآن الكريم طائفة من المتون الفقهية والمنظومات التعليمية أصبحت فيما بعد زادا معرفيا ورصيدا لغويا كبيرا.

كان سريع الحفظ، وقد ساعده حفظه هذا على اثراء لغته، وجعل لسانه يتدرب على النظم تم يبدأ قرض الشعر بعدما صار يميّز بين الشعر وبين النظم. بعد الاكمالية انتقل إلى ثانوية "ديدوش مراد" خلال الموسم الدراسي 1988-1989،وهي السنة التي كانت منعرجا في تاريخ الجزائر المستقلة وعرفت أحداثا دامية يوم 05 أكتوبر 1988 عرفت فيما بعد بأحداث أكتوبر.

في الثانوية تم توجيهه إلى الشعبة العلمية لأن كان متفوقا في دراسته، فكان توجيهه بحسن نية، ولأن الشعبة الأدبية آنذاك كان لا يوجه لها إلا ضعاف التحصيل، وكانت صدمة بالنسبة له. وقد حاول جاهدا تغيير الشعبة لكنه اصطدم أيضا بمعارضة الأسرة لنفس السبب المذكور(الشعبة الأدبية لغير المجتهدين ولست منهم).

مكث بالثانوية في الشعبة العلمية(شعبة الرياضيات) إلى غاية1992،ولما أخفق في نيل شهادة البكالوريا للمرة الثانية غادرها إلى أدرار وانتسب إلى المعهد الوطني العالي للشريعة(الذي تحوّل لاحقا إلى مركز جامعي)،وفيه عاد إلى التفوق حتى تخرّج فيه بشهادة ليسانس في العلوم الإسلامية تخصص شريعة وقانون عام 1997.

في الفترة من 15 سبتمبر 1998 إلى 15 مارس 2000 أدى واجب الخدمة الوطنية بصفة ضابط في سلاح القوات الجوية، وبعد تسريحه عاد إلى أدرار للعمل هذه المرة، فعمل أمين مكتبة بفرع المركز الثقافي الإسلامي بقصر أولاد إبراهيم، وكانت فرصة سانحة لشغل وقته بمطالعة مختلف الكتب في شتى التخصصات مما أكسبه ثقافة واسعة.

سنة 2002 عاد إلى المنيعة(بعد نهاية عقد العمل)واشتغل بالتعليم في الابتدائي، ثم اجتاز مسابقة التوظيف سنة 2003 ونجح، فأصبح أستاذا مجازا في التعليم الأساسي. سنة 2008 صدر قانون جديد ينظم التعليم ويلغي صفة الأستاذ المجاز، فتحول بنص القانون إلى أستاذ رئيسي في التعليم

الابتدائي بصفة آلية، ثم أصبح سنة 2012 أستاذا مكوّنا في المدرسة الابتدائية بحكم الأقدمية وهي أعلى رتبة في التعليم الابتدائي.

حياته الأدبية: تفجرت موهبته الشعرية شهر أكتوبر 1988 عقب الأحداث الشهيرة. تلك الأحداث التي آلمته وحزّت في نفسه وجعلت لسانه ينطق شعرا. ثم استمر يكتب بعد ذلك، وظهر نبوغه أيام الجامعة فصار يدعى لإلقاء الشعر في كل مناسبة تنظمها الجامعة أو المنظمات الطالبية النشطة هناك، وأحيانا كان يساهم بنص مكتوب في المجلة الجامعية.

بعد ذلك انتقل إلى مرحلة أخرى هي مرحلة النشر، وكان النشر عبر قنوات ثلاث:

أولا: عبر الأثير، فكان ينشر في إذاعة الواحات في برنامج "دروب الإبداع" وفي الإذاعة الوطنية(القناة الأولى) برنامج "ملتقى شباب الجزائر" وبرنامج" أقلام على الدرب"، وفي إذاعة أدرار في برنامج" أقلام واعدة" وفي الإذاعة الثقافية الوطنية في برنامج "ندوة المستمعين" الذي تحول لاحقا إلى برنامج" مواهب واعدة"، وفي إذاعة غرداية في برنامج "عزف الكلمات". هذا كله في الفترة من جانفي 1998 إلى منتصف عام 2006.

ثانيا: على صفحات الجرائد، بدأ ينشر في جريدة الشروق العربي في صفحة منتدى المحبة بداية من شهر ماي 2000،ثم انتقل إلى جريدة السفير شهر جويلية عام 2005.

ثالثا: النشر الإلكتروني عبر الأنترنت، بدأه سنة 2006 في منتديات مكتوب وفي منتديات زهرة اللوتس(المحجوبان حاليا).

مؤلفـاته:

1-الزورق الصنديد، طبع جمعية الجاحظية سنة 2006.يضم باكورة أشعاره من بداياته الأولى سنة 1988 إلى صيف سنة 1995.

2-الجواهر البديعة من نظم ابن المنيعة، طبع دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع بعين مليلة سنة 2011.هو يتمم الديوان الأول، ويضم أشعاره المكتوبة من صيف 1995 إلى ربيع 1998.

3-سُرّ من سمع، غير مطبوع. يضم أشعاره المكتوبة من 1998 إلى الآن.

كتبوا عنه:

*دراسة قصيدة "بين أحضان المنيعة" من ديوان(الجواهر البديعة من نظم ابن المنيعة).دراسة تركيبية.-1مذكرة مقدمة لاستكمال متطلّبات شهادة اللّيسانس في اللّغة العربية وآدابها، تخصص: أدب عربي

إعداد الطّالبين: جاني محمد الصّادق، و ادريبات محمد. كلية الآداب واللّغات، جامعة غرداية 2016.

2-الصّورة الشّعرية في شعر عبد العالي لقدوعي، قصيدة "ترانيم السّحر " أنموذجًا. دراسة فنّية تحليلية.
مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلّبات شهادة اللّيسانس في اللّغة العربية وآدابها، تخصص: أدب عربي
إعداد الطّالبتين: بالرقي سارة، وبلمشرّح دليلة. كلّية الآداب واللّغات، جامعة غرداية 2017.

*سُجّل اسمه في مُعجم البابطين للشّعراء العرب المعاصرين عام 2015 (الطبعة الثّالثة).

*نال عضوية "نخبة شعراء العرب" في أوت 2016.

* انتسب إلى التّجمع العالمي لشعراء العرب في يناير 2017.

كلماتٌ حَيْرَى

هديّة الطلبة المتخرّجين، دفعة 1997/1996م،وقد كنتُ من بينهم.

أيُرفعُ مفعُولٌ، ويُنصبُ فاعلٌ * ويسكُتُ نِحْريرٌ، وينطقُ جاهلٌ؟!

أيُغمدُ سيفُ الحقِّ، والحقُّ أبْلجٌ* ويُظْهَرُ سيفُ الزّيغِ، والزّيغُ باطلٌ؟!

أيُنْكَرُ نُورُ الشّمسِ، والشّمسُ في الضُّحى؟! * ويُنكَرُ مشرُوبٌ، وذا الرّيُ حَاصِلٌ؟!

أننْسَى سبيلَ العَدْلِ، والعَدْلُ واحِدٌ؟! * ونَفْعلُ فِعْلَ الجَورِ، والجَورُ قَاتِلٌ؟!

وهل ضاعتِ الحُسنى؟ وهل ثُلَّ عرشُهَا؟ * وأينَ هي الأخلاقُ؟ أينَ الفضائلُ؟

ألا ليتَ شِعري: هل ببيروتَ مصرعِي؟ * فتندُبُني فيهَا الرُّبى والخَمائلُ

وهل كانَ حتْمًا أنْ أعيشَ مُتيّمًا * نَهاري كَليْلي، حالِكٌ مُتَثَاقِلٌ؟

وهل كانَ قَلبي صَخْرةً، فَتَشقّقتْ * وسَالتْ-بإذنِ الله-مِنها الجَداولُ؟

وإنْ لمْ يُطِقْ شِعْري احْتِمَالَ عَواطِفي * فهَلْ تَحْمِلُ الحِمْلَ الثّقيلَ الرّسَائِلُ؟

وإنْ جَفّ حَلْقِي، كيفَ أصْرُخُ عَالِيًا؟ * وكَيفَ أُنَادي الحَرْفَ؟ كيفَ أُجَادِلُ؟

ألا ليتَ شِعري: هلْ جَميلُ بنُ مَعْمَرٍ * صَدُوقٌ بِدَعْوَى الحُبّ، أم مُتَحَايِلٌ؟

وهل ذرَفَتْ عَيْنَا بُثَينةَ، إذْ قَضَى * جَميلٌ، وكُلٌّ –لا مَحَالَةَ- رَاحِلٌ؟

أ لمْ تَكُ ليلى العَامريّةُ قِصّةً * خُرَافِيّةً؟ إنّ المحدّثَ ذَاهِلٌ

أمجنونُ ليلى جُنّ حَقّا لِبُعْدِهَا * فَهَامَ وَرَاءَ الطّيفِ؟ أمْ هُوَ عَاقِلٌ؟

تُرَى هلْ دَرَتْ لُبْنى بِأنّ حَيَاتَهَا * سُرُورٌ قَصِيرٌ، والأسَى مُتَطَاوِلٌ؟

هل اِبْنُ ذَرِيحٍ كَانَ يَعْرِفُ مَا الهوَى * وقَدْ طُلِّقَتْ لُبْنى، وكَانتْ تُوَاصِلُ؟

وهل ذَاقَ طَعْمَ الحُبّ –أيضًا– كُثَيِّرٌ * فَبَاحَ بِهِ، واسْتَكْتَمَتْهُ المَنَازِلُ؟

وعَزّةُ، هلْ كَانتْ تَفِي بِعُهُودِهَا * وتَبْذلُ في تَحْقِيقِ ذَاكَ الوَسَائِلُ؟

ألا ليتَ شِعْري: إنْ نَبَا السّيفُ في يدِي * وقدْ اِلْتَقَى الجَمْعَانِ، كَيفَ أُقَاتِلُ؟

وهل تُمْسِكُ المَاءَ الغَرَابِيلُ جَارِيًا؟ * ويُدْرِكُ خَيْلَ السّبْقِ مَنْ هُوَ رَاجِلٌ؟

تَبَصّرْ صَدِيقي، هلْ تَرَى الوُدّ دَائِمًا؟ * أَلمْ تَرَ أنّ الوَرْدَ –لا شكَّ– ذَابِلٌ؟

بَلى، والأمَاني مِثْلَمَا الحُلْمُ في الكَرَى * وَمَهْمَا يَطِرْ نَسْرٌ، فإنّهُ نَازِلٌ

قَضَاءٌ جَرَى أنْ لا دَوَامَ لِمُحْدَثٍ * وإنّ قَضَاءَ اللهِ مَاضٍ وفَاصِلٌ

أحبّتَنَا طِبْتُمْ، وطَابَ حَدِيثُكُمْ * وَطَابَ لِيَ الإنشَادُ، فَالْعِقْدُ كَامِلٌ

تَمَنّيتُ أنْ نَبْقَى جَمِيعًا عِصَابَة * لِنَفْخَرَ، إنْ بَاهَتْ بِذَاكَ القَبَائِلُ

ويَأبَى فُؤادِي أنْ يكونَ مُودِّعًا * ويأبَى فؤادي أن تُشدّ الرّوَاحِلُ

ولكنْ غرَابُ البَينِ بِالبَيْنِ نَاعِقٌ * ولِلشّمسِ نُورٌ – بَعدَ أنْ لاحَ –آفِلٌ

دخَلتُكِ يَا أدرارُ في غَسَقِ الدُّجَى * وفِيكِ النّدَى طَبْعٌ، بِذَا فَاهَ قَائِلٌ

دخَلتُكِ مَهمُومًا، وَحِيدًا، مُثَابِرًا * ورَسْمُكِ مَعْرُوفٌ، ولَونُكِ حَائِلٌ

دخَلتُكِ غمْرًا، سَاذِجًا، لَيسَ لي سِوَى * سُؤالٍ: متى هذا المسَافِرُ قَافِلٌ؟

ورُحتُ أعُبّ العِلْمَ عَبّا بِمَعْهَدٍ * وأسْلكُ دَرْبًا قَدْ طَوَاهُ الأوائِلُ

وأبذلُ جَهْدًا كَيْ أكُونَ على الثّرى * نَبَاتًا، وحَبّا خَبّأتْهُ السّنَابِلُ

وأجعَلُ مِنْ شِعْري دَوَاءً لِعِلّتي * فَيُسْعِفُنِي، إنْ أزْعَجَتْنِي النّوازِلُ

وجامِعة قد جمّعتْنَا، فنحنُ في * سَلَامٍ، وقد مرّتْ سُنُونٌ قلَائِلٌ

صُهِرْنَا، فَصِرْنَا اليومَ جِسْمًا مُوحّدًا * وحَبْلُ وِدَادٍ بَيْنَنَا مُتَوَاصِلٌ

وإنْ ثَارَ بُرْكَانٌ، وهبّتْ عَواصِفٌ * ودَكّتْ –فَمَا أبقَتْ–قُرَانَا الزّلازِلُ

أحبّتَنَا، هلْ أنصَفَ الدّهرُ إذ قَضَى * بِتَفْرِيقِنَا؟ والدّهرُ في الحُكْمِ عَادِلٌ

تُرَانَا غَرِقْنَا في بِحَارِ ذنُوبِنَا؟ * وضُيّعَتِ الأركانُ، فَالأمرُ هَائِلٌ؟

وعُطّلتِ الأحكامُ، وانْكَشَفَ الغِطَا * وقَلّ مِنَ النّاسِ الكِرامُ الأفَاضِلُ

ووجهُ السّمَا مِنْ شِدّةِ الغَيظِ عَابِسٌ * ووجهُ الثّرى مِنْ قِلّةِ الغَيثِ قَاحِلٌ

ومَهْمَا يَكُنْ، فَالإفتِرَاقُ سَبِيلُنَا * كَمَا فَارَقَتْ نَارَ الهشيمِ المرَاجِلُ

كَمَا فَارَقَتْ رُوحُ الذي مَاتَ جِسْمَهُ * كقَوسٍ وَسَهْمٍ، إذْ رَمَى بِهِ نَابِلٌ

وإنّي لَمَحْزُونٌ، ولكنْ هُو القَضَا * ومَا هذه الأعوامُ إلّا مَرَاحِلٌ

ومَا هذه الدّنيا سِوى دارِ نُقْلَةٍ * وفِيها سُرورٌ بِالأسَى مُتَدَاخِلٌ

أحبّتَنَا، لا تُنْكِرُوني، فإنّني * مُقِيمٌ على عَهْدي، كَأنّي الجَنَادِلُ

لإنْ غِبْتُمُ، فالطّيفُ ليسَ بِغَائِبٍ * وحَسْبي رَذَاذٌ، إنْ رأى الخُلْفَ وَابِلٌ

وقد تُغْني عَنْ نُورِ المصَابيحِ شَمْعَةٌ * وعَنْ خُطَبَاءٍ يُغْنِي سَحْبَانُ وَائِلٌ

لِسَانِي أبَى لفْظَ الوَدَاعِ مُردّدًا * وقَدْ أفْصَحَتْ عَنْ مَا كَتَمْتُ الأنَامِلُ

ويُبْدِلُهُ لفْظَ اللّقَاءِ، لعلّهُ * يُتَاحُ، وجَمْعُ القَومِ –كَالْيَومِ– حَافِلٌ

ويَسْعَدُ مَحْزُونٌ، ويَحْيَا مُقَتّلٌ * وتُزْهِرُ أزْهَارٌ، وتَشْدُو البَلابِلُ

أدرار في 28 أيّار(ماي) 1997م

نحرير: من ينحرُ العِلمَ نحرًا.

أبلجٌ: واضحٌ، ظاهرٌ.

ثُلّ: هُدِمَ، وثُلّ عَرشُها أي ذَهب عِزّها.

الخمائل: ج خميلة، الشّجر الكثير الملتفّ.

نبَا: كلّ وارتدّ ولم يقطعْ.

العُمر: ج أغمار، من لم يُجرّب الأمور.

العبّ: الشّربُ بلا تنفّس.

النّوازل: ج نازلة، المصيبة الشّديدة.

المراجل: ج مِرجل، القِدر.

الجنادل: الصّخر العظيم.

المصادر و المراجع

-ابراهيم مصطفى ابراهيم، فلسفة اللغة، نشأتها، تطورها، أبرز أعلامها، دار المعرفة الجامعية، ب ط، 2009.

-أبو العباس عبد الله ابن المعتز، تحقيق عرفان مطرجي، البديع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 2001.

-أبو القاسم سعد الله دراسات في الأدب الجزائري الحديث دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

-بن سمعون سليمان، التحليل الاسلوبي للخطاب في النقد العربي الحديث إجراءاته و مستوياته، دار صبحي للطباعة والنشر، متليلي، ط1، 2014.

-جميل حمداوي، اتجاهات الاسلوبية، دار السلام، المغرب، ط1، 2015.

-خليل أحمد عمايرة، في نحو اللغة و تراكيبها، دار عالم المعرفة، جدة، ط1، 1984.

-سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1996.

-شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.

-صالح عطية صالح مطر، في التطبيقات الأسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، د.ت.

-صفي الدين الحلي، تحقيق د. نسيب نشاوي، شرح الكافية البديعة في علوم البلاغة ومحاسن البديع دار صادر، بيروت،ط1 1992.

-عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001.

-عبد العالي لقدوعي، الجواهر البديعة من نظم ابن المنيعة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، د ت.

-عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ، الرياض، د ط، د ت.

-عبد المجيد بن محمد بن علي الغيلي، المعاني الصرفية ومبانيها، دار رحى الحرف، بيروت، د ط، د ت.

-علي أبو المكارم، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2007.

-علي صدر الدين بن معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي شكر، أنوار الربيع في أنواع البديع ج1، مطبعة النعمان،ط1، 1968.

-فتح الله احمد سليمان، الاسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2004.

-كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

-محمد العمري، البلاغة و الأسلوبية نحو نموذج سميائي لتحليل النص، بيروت، د ط، د ت.

-محمد بن علي السكاكي. مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1983.

-محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1994.

-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1982 .

-محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1977.

-محمد فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت.

-محمد كريم كواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات السابع من ابريل ،د.ط، د.ت.

-محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.

-منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، سورية، ط1، 2002.

-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1 ، دار هومه، الجزائر، د ط، 1997.

الرسائل الجامعية و المجلات

-أمينة بلهاشمي، الرمز في الأدب الجزائري الحديث رمز الحب و الكراهية عند بعض الشعراء الجزائريين المحدثين، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان،2011/2010.

-بن حمو حكيمة، البنيات الأسلوبية و الدلالية في ديوان لا شعر بعدك للشاعر سليمان جوادي، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2012.2011.

-تاوريرت بشير، مستويات و آليات التحليل الأسلوبي في النص الشعري، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الخامس، بسكرة، جوان،2009.

-جبار اهليل زغير محمد الزيدي المياحي، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، أطروحة دكتوراه، مخطوطة بجامعة بابل، العراق، 2011.

-حرشاوي جمال، الخصائص الأسلوبية في شعر الصعاليك الشنفرى أنموذجا، أطروحة دكتوراه، مخطوطة بجامعة أحمد بن بلة، وهران، 2016.2015.

-حميتي سعاد، مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010.2009.

-دوكوري ماسيري، مستويات التحليل اللغوي عند ابن جني من خلال كتابه الخصائص، مجلة مجمع، العدد 5، ماليزيا، 2013.

-رحماني ليلى، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، أطروحة دكتوراه، مخطوطة بجامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014.2015.

-زينب منصوري، ديوان اغاني افريقيا لمحمد الفيتوري دراسة اسلوبية، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010،2011.

-مسعود خرازي، فن الدعاء في الشعر القديم الجزائري مقاربة اسلوبية، رسالة ماجستير، مخطوط بجامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2007.2008.

-نبيل قواس، سجينات أبي فراس الحمداني دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008.2009.

فهرس المحتويات

الموضـــــوع	الصفحة
الإهداء **الشكر و العرفان**	
مقدمة	أ – خ
تمهيد: المقاربة الأسلوبية، آلياتها، كيف نقارب النص أسلوبيا	8 – 14
المبحث الأول: النسق التكويني للشعر الجزائري المعاصر	15 – 19
المبحث الثاني: المستوى الصوتي، الإيقاع الداخلي، الخارجي، التشكيل الصوتي	20 – 41
المبحث الثالث: المستوى المورفلوجي، البنية الصرفية	42 – 44
المبحث الرابع: المستوى التركيبي، : البنى التركيبية، التراكيب النحوية ودلالتها	45 – 53
المبحث الخامس: المستوى المعجمي الدلالي، معجم النص الشعري	54 – 58
المبحث السادس: : المستوى التصويري، البديع، الصورة الشعرية، الرمز	59 – 73
خاتمة	74 – 75
الملخص	76 – 77
الملاحق	78 – 84
قائمة الصادر و المراجع	85 – 88
الفهرس	–89–