وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور يحي فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر ناصر لوحيشي
قصيدة " براءة وسنابل " أنموذجا

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص : تحليل الخطاب

إعداد الطالبتين :

- ابراهيمي راضية
- سحاري مريم

إشراف الأستاذ:

العربي حسين

السنـــــة الجامعيـــة:

2015/2014.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كلمة شكر وتقدير

لا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بالشّكر

إلى صاحب الفضل بعد الله سبحانه وتعالى

المشرف على هذه الدّراسة الأستاذ "حسين

العربي" الذي تابع مسيرة هذا البحث منذ

كان برعما إلى غاية استقامته وتمامه على

الأقل شكلاً، لأن الكمال لله تعالى. فكان بالفعل

مرشداً بنصائحه وتوجيهاته القيّمة ومساندته لنا

وصبره علينا. حفظه الله ورعاه.

إهداء

إلى الوالدين الكريمين

إلى رمز التّضحية والفداء أمّي الحنون

إلى نبع الأمان وشعاع الأمل والدي العزيز

إلى إخوتي وأخواتي وكل فرد من عائلتي

إلى أعز الناس على قلبي عزيز

إلى قسم اللّغة والأدب العربي

بجامعة المدية

أهدي ثمرة هذا الجهد

إهداء

إلى من أمرني الله بطاعتهما، وأوصانني بالإحسان إليهما

أمي الحبيبة أبي الحنون

إلى أغلى ما منحت لي الحياة

إخوتي: محمد، إسماعيل

وأخواتي: حياة، لويزة

إلى إيمان، نريمان، أميمة

إليكم جميعا أهدي عملي هذا

إلى كل صديقاتي

مريم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مقدمة

www.manaraa.com

إن التّعمق في دراسة النّص الشّعري وتحليله قد يكشف لنا عن الذّات المبدعة والعوامل المؤثرة فيها. إضافة إلى أنّه يمدّنا بمعلومات توحي لنا عن مسيرتنا في الحياة. وأهم ما يميّز النّص الشّعري هو التّعبير عن الحالة الوجدانية، كما أن لغته توحي إلى عدة دلالات. فنجد أن الشّاعر الحداثي في تأسيسه للقصيدة الحداثية قد انطلق من فكره تجاوزت الواقع الخارجي. كما عمل على صياغة جديدة حوّلته لواقع فنّي جمالي، وهو ما جعل النّص الشّعري الحداثي ينفتح على المدلولات اللاّمحدودة.

لقد واقعنا اختيارنا على الشّاعر الجزائري "ناصر لوحيشي" المعروف بطابعه الحداثي، وذلك من خلال دراسة قصيدته الحداثية فجاء بحثنا تحت عنوان: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر ناصر لوحيشي قصيدة براءة وسنابل ـــــ أنموذجا ـــــــ فهذا الموضوع هو محاولة لمقاربة القصيدة قصد الكشف عن مختلف الظواهر الأسلوبية الموجودة في شعره.

لقد تظافرت مجموعة من الأسباب والدّوافع لاختيار هذا البحث، فالاختيار لم يكن نابع من فراغ بل الرّغبة في الدّراسة لما تعانيه من نقص في التّحليل الأسلوبي.

وهذا ما استوقفنا من رؤى جديدة في التّحليل الأسلوبي للوصول إلى طرح الإشكال التّالي: فيما تتجلى أسلوبية القصيدة الحداثية؟. والذي يندرج ضمنه جملة من التّساؤلات الفرعية، ما هي الأسلوبية؟ وما هي مستويات التّحليل الأسلوبي؟ وأين تكمن أسلوبية هذه البنى الأسلوبية؟

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولقد جاءت دراستنا هذه مكمّلة لدراسات سابقة حول الأسلوبية، فمنذ القديم اهتم النّقاد والبلاغيّين بدراسة الأسلوب وخصائصه وتطبيقاته على النّصوص الأدبية عامةً والشّعرية خاصة. ومع تطوّر هذه الدّراسات فقد حظي الأسلوب باهتمام كبير، فنشأت مدارس أسلوبية والتي كان لها الفضل في تطوّر الدّراسات النّقدية والبلاغية واللّغوية.

ولعلّ الهدف من هذه التّجارب هو اكتشاف التّقنيات التي تساهم في ربط ظاهر النّص بباطنه. وفتح المجال أمام القارئ لتذوّق النّص الشّعري.

وقد عملنا على رصد خطة هذا العمل في أربعة فصول تتصدّر بمدخل وتنتهي بخاتمة. تحدّثنا في المدخل عن مفهوم الأسلوبية والأسلوب وذلك من خلال آراء ومنظّري الأسلوبية والنّقاد، كما تم الاشتغال أيضاً على مبادئ ومستويات التّحليل الأسلوبي.

أما الفصل الأول الذي وقع الاشتغال فيه على **أسلوبية البنى الصّوتية والإيقاعية الدّاخلية** حيث مهّدنا لهذا الفصل بالحديث عن الإيقاع الصّوتي الدّاخلي ومظاهره في شعر " ناصر لوحيشي." ثم قمنا بدراسة تنوّع الأصوات وخصائصها في القصيدة الحداثية للشّاعر من جهر وهمس وانفجار واحتكاك.

وبعد ذلك تحدّثنا عن أسلوبية التّكرار وأنواعه كتكرار الأصوات وتكرار الصّيغة وتكرار الجملة.

أما الفصل الثّاني فتمثل في **أسلوبية البنى الصّوتية والإيقاعية الخارجية**، وهو تتمة للفصل الأول. حيث مهّدنا لهذا الفصل بالحديث عن الإيقاع الصّوتي ومظاهر التّحديث فيه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فتطرّقنا في المبحث الأول إلى الوزن، وفي المبحث الثاني إلى القافية أو النّظام التّقفوي. وفي المبحث الثّالث تحدّثنا عن أنواع القوافي. أما المبحث الرابع فقد خصّصناه للرّوي.

يأتي الفصل الثّالث والذي عملنا فيه على **أسلوبية البنى النّحوية** وما يختص فيه من بنى إفرادية وتركيبية. ففي البنى الإفرادية اشتغلنا على حداثة الأسماء والأفعال وتكثيف كل منهما، وتداخل الأزمنة ودلالتها الحداثية. أما البنى التّركيبية فقد تطرّقنا فيها إلى الجملة وأنواعها من خبرية والإنشائية الطّلبية وما تتضمّنه من أمر ونداء واستفهام.

يأتي الفصل الرّابع والأخير والذي خصّصناه إلى **أسلوبية البنى الدّلالية**، حيث قمنا بتمهيد عن علم الدّلالة والمستوى المعجمي، ثم تطرّقنا إلى التّكثيف الدّلالي. وبعد ذلك تفرّغنا إلى الحديث عن الحقـــول الدّلاليـــة في القصيدة الحداثيـــة للشّاعر كحقل التّعليـــم، وحقـــل الكـــون، وحقـــل الشّخصيات وحقل الأماكن، وحقل الحزن.

وختمنا هذا الفصل بالعلاقات الدّلالية التي مثلت ظاهرة حداثية بارزة في القصيدة كعلاقة التّرادف وعلاقة التّضاد.

وختمنا هذا البحث بخاتمة شملت على أهم الخلاصات والنّتائج التي توصّلنا إليها في بحثنا هذا.

ومن المناهج التي اعتمدنا عليها المنهج التّاريخي الذي ساعدنا في التّعمق في المفاهيم الأسلوبية. كما استفدنا من المناهج النّقدية الأخرى كالمنهج السيميائي والمنهج التّفكيكي أثناء دراسة مختلف الدّلالات التي تخص القصيدة المشتغل عليها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي الأخير لا بد من الإشارة إلى أهم المصادر والمراجع التي تم الاعتماد عليها في إنجاز هذا البحث ديوان الشّاعر" فجر النّدى"، وكتاب" الأسلوبية والأسلوب" لعبد السّلام المسدّي، وكتاب" خصائص الأسلوب في الشّوقيات" لمحمد الهادي الطرابلسي، وكتاب" الأسلوبية والبيان العربي"لمحمد عبد المنعم خفاجي، وكتاب" الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق" ليوسف أبو العدوس، وكتاب" أدبية البلاغة والأسلوبية" لمحمد عبد المطلب، وكتاب" البنى الأسلوبية في أنشودة المطر للسّياب" لحسن ناظم وكتاب "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" لصلاح فضل، وكتاب "البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر" لعبد الرحمان تيبرماسين، وكتاب" الإيقاع في الشّعر العربي" لعبد الرّحمان آلوجي. هذه أهم المصادر والمراجع التي كانت بمثابة مصابيح أنارت طريقنا في بحثنا هذا.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مدخل

الأسلوبية ومستويات التحليل الأسلوبي

1ــ مفهوم الأسلوبية والأسلوب.

2 ــ مبادئ ومستويات التّحليل الأسلوبي

www.manaraa.com

1 . مفهــوم الأسلوبية والأسلوب:

1.1. مفهـوم الأسلوبية:

ـ لغـة: يقول ابن منظور في لسان العرب عن الأسلوب: "سلب:سلبه الشيء يسلبه سلبا. واستلبه إيّاه، ويقال للسّطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب والأسلوب الطّريق والوجه، والمذهب؛ ويقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب".

ويورد **ابن منظور** لفظة الأسلوب بالضم فيقول: "يقال أخذ فلان في أساليب القول أي أفانين منه، وإنّ أنفه لفي أسلوب إذا كان متكبراً ". [1]

وفي **القاموس المحيط**: "والأسلوب الطّريق، وعنق الأسد، والشّموخ في الأنف. وانسلب: أسرع في السّير جداً ". [2]

. اصطلاحاً: يطلق مصطلح الأسلوبية (stylistique) على منهج تحليل للأعمال الأدبية يقترح استبدال (الذاتية) و(الانطباعية) في النقد التقليدي بتحليل (موضوعي) أو (علمي) للأسلوب في النصوص الأدبية. وقد سبق مصطلح الأسلوبية مصطلح الأسلوب في الوجود والانتشار. فالقواميس التاريخية مثلا تصعد بالأسلوب إلى بداية القرن الخامس عشر والأسلوبية إلى

[1]/ أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب، مادة (سلب) دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، مج7 ص224.

[2]/ الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط5، 1996، ص1353.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بداية القرن العشرين .[1] فالأسلوبية هي علم دراسة الأسلوب، فقد تطورت دلالتها الاصطلاحية عبر القرون من التنفيذ إلى كيفية التعبير لتتحول دلالتها في الأخير إلى معالجة المواضيع الأدبية لتستقر الدّلالة في حقل الكتابة من جهة ومن جهة أخرى كيفية الكتابة الخاصة بشخص ما أو جنس...إلخ

وإذا انتقلنا إلى الساحة النقدية العربية فإننا نقول: إن انتقال الأسلوبية إلى الخطاب النقدي العربي قد تأخّر إلى سنوات السبعينيات من القرن الماضي بفعل جهود مشتركة أسهم فيها كل من: **عبد السلام المسدي وشكري عياد**، و**صلاح فضل** و**محمد عبد المطلب**، و**منذر عياشي** و**بسام بركة**، و**محمد الهادي الطرابلسي** و**محمد عزّام**، و**سعد مصلوح** و**عبد المالك مرتاض**. وبعض الأسماء الجزائرية يتصدرها: **نورالدين السّد** الذي خص الأسلوبية بأطروحة علمية ضخمة و**عبد الحميد بوزوينة** و**علي ملاحي** و**رابح بوحوش** ...[2]

لعل أهم ميزة قامت عليها الأسلوبية هي بحثها المتواصل فيما يميّز الكلام الفّني عن غيره من أصناف الخطاب، وهذا التمييز غالبا ما يظهر في خرق القواعد المعروفة للنّظام اللّغوي المتعارف عليه والمتمثل في المستوى الصوتي والصّرفي والتّركيبي والدّلالي.

[1]/ محمد عبد المنعم خفاجي، وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، النشر للدّار المصرية اللّبنانية، ط1، 1992، ص11.

[2]/ سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد اللّه حمادي (أطروحة دكتوراه)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011 ـ 2012، ص2.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد ينطلق "**سبيتزر**" (spitzar) من هذه الخاصية الجمالية في تحديده لماهية الأسلوبية المتمثلة في "**الانزياحات اللّغوية**". فهو يتخذ مفهوم الانزياح مقياساً لتحديد الخاصية الأسلوبية عموماً ومسباراً لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها.[1] ولا يخرج "**ريفاتير**" (Michal riffaterre) في تحديده للظّاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح ويعرّفه: "بكونه انزياحاً عن النمط التعبيري المتواضع عليه. ويدقّق مفهوم الانزياح بأنّه يكون خرقاً للقواعد حينا، ولجوءاً إلى ما ندر من الصّيغ حينا آخر". [2] وفي هذا السّياق يمكن الاشارة إلى أنّ مفهوم الانزياح قد أكسب الأسلوبية ثراءاً في التّحليل.

وتكمن أهمية الانزياح في الشعر في أن المجاز اللّغوي هو في حقيقته انزياح عن المعنى الحقيقي يؤدي وظائفه الشّعرية بدرجة أقوى وأوضح من الأشكال الحقيقة للألفاظ، وكممارسة شعرية أصبح الانزياح ملمحاً بارزاً للحداثة الشّعرية. فالذين سلكوا هذا المنحى في البحث عن غير المألوف في اللّغة جاءت نصوصهم الابداعية بمثابة كيان يتجاوز فيه مستويات التحليل المعروفة. لأنّها تعتمد على التّخاطب مع الآخرين بلغتهم. ويبلور "**جاكبسون** " (roman jakobson) في مقارنة شمولية لهذا المنحى فيعرّف الأسلوبية بأنها: "بحث عمّا يتميّز به الكلام الفّني عن بقية مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً ".[3]

[1]/ عبد السّلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت . لبنان، ط5، 2006، ص81.
[2]/ المرجع نفسه، ص82.
[3]/ المرجع نفسه، ص34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تقدّم الأسلوبية نفسها على أنها علم، وهو ما يؤكّده **"أولمان"** (stephn ullman) في استقرار الأسلوبية علماً لسانياً ونقدياً، فيقول: "إنّ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللّسانيات صرامة على أن يعتري هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته، من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النّقد الأدبي واللّسانيات معاً". [1]

يمكن القول إن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف : " إنها علم التّعبير، وهي نقد للأساليب الفردية. ويقول عنها (هيلانغ) : "إنها علم بلاغي". [2] لذلك فالأسلوبية قد تطورت واكتملت ، وصارت علماً له خصوصياته."[3]

وحدّد مفهومها **"ريفاتير"** بأنها: علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السّياق المضموني تحاوراً خاصاً.[4] وفي هذا السّياق تصبح أعظم سمة تميّز أساليب الكاتب هي سمة التّفرّد التي تميّز الكاتب من جهة وأعماله الأدبية من جهة أخرى.

[1]/ محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، ص14.

[2]/ بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عيّاشي، دار الحاسوب للطّباعة ـ حلب، ط2، 1994، ص9.

[3]/ منذر عيّاشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، النّاشر: مركز الانماء الحضاري، ط1، 2002، ص10.

[4]/ المرجع نفسه، ص15.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1. 2 ـ مفهـوم الأسلوب:

بدأ مفهوم الأسلوب يتحدّد ويتسع في الوقت التي بدأت فيه الدّراسة تأخذ شكلاً منظّماً. مما جعل بعضهم يعطيها اسم الأسلوبية. ولكن مضمون كلمة أسلوب واسع جداً وهذا عندما يخضع للتّحليل يتناثر غباراً من المفاهيم المستقلة. وإذا عدنا للقواميس فسنرى أنها تقترح علينا ما لم يقل عن عشرين تعريفاً لهذه الكلمة، ويذهب أهمّها من طريقة التّعبير عن الفكر إلى طريقة العيش، مروراً بالطّريقة الخاصة لكاتب من الكّتاب، أو لفنّان، أو الفن، أو الثقافة أو الجنس أو العصر...إلخ. فالأسلوب يُعرف ضمن حدوده بالسّمة الخاصة لفعل من الأفعال.[1] ويمكننا الجزم أن علم الأسلوب قد تأسّست قواعده الأساسية مع "**شارل بـالي**" (Charles bally) ونشر في عام (1902) كتابه "**بحث في الأسـلوبية الفرنسية**" ثم اتبعه بكتاب آخر هو "**الوجيز في الأسلوبية**"، وقد أسس معتمداً على قواعد عقلانية.[2]

وفيما يخص التعريف فيمكن الاشارة إلى تعريفاته (الأسلوب) عند عدد من الباحثين فمنهم من يرى الأسلوب اختيار(choice) أوانتقاء (selection). أما"**ريفاتير**" فيرى أن الأسلوب "قوة ضاغطة تتسلّط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها".[3]

---

[1]/ بيير جيرو، الأسلوبية، ص10.

[2]/ المرجع نفسه، ص54.

[3]/ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة . عمّان، 2006، ص37.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما " **أحمد الشايب**" فيُعرّف الأسلوب على أنه: "فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً أو تشبيهاً أو مجازاً، أو تقريراً، أو حكماً أو أمثالاً ". [1] أما "**قيرو**" (Pierre Giraud) فيعتبر الأسلوب "مجموعة ألوان يصطبغ فيها الخطاب ليصل بفضلها إلى اقناع القارئ وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله.[2] واعتبرت فكرة الأسلوب ملمحاً جوهرياً منذ أن شاعت عبارة "**بوفون**" (Buffon) الشهيرة (الأسلوب هو الشّخص نفسه). وعبّر عنها "**شوبنهاور**" (Schopenhauer) بقوله: "إن الأسلوب هو ملامح العقلية." واستلهمها "**فلوبير**" (Gustave Flaubert) قائلاً: "إنه في ذاته طريقة مطلقة لرؤية الأشياء". أما "**بروست**" (marcel Proust) فكانت له نظراته عن الأسلوب فتبلورت في مؤلفات بقوله: "إن الأسلوب عند كلّ من الكاتب والرّسام ليس مسألة تكنيك، ولكنّه مسألة رؤية ". [3]

وقد ارتبط مفهوم الأسلوب بعدة خصائص منها الانزياح والإحصاء، فارتبط مفهوم الأسلوب بمفهوم الانزياح عن القاعدة، ولقد قلنا إن مثل هذا الرّبط يثير مشكلات تتعلّق بكيفية تحديد الانزياحات التي يرتكبها النّص الأدبي. ولكي تتحدّد الانزياحات في نص أدبي معيّن، لا بد من أن تتوفر على معرفة دقيقة وحسّاسة بإزاء القواعد العامة التي يقاس الانزياح في ضوءها.[4]

---

[1] / محمد عبد المطلب، أدبية البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون المكتبة المصرية العالمية للنّشر لونجمان، ط1 1994، ص23.

[2]/ عبد السّلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص66.

[3]/ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، بيروت، 1998، ص190.

[4]/ حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسّياب، النّاشر المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب ط1 2002، ص45.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فنجد "**تودوروف**" (tzvetan todorov) ينظر للأسلوب اعتماداً على مبدأ الانزياح فيعرّفه بأنه: "لحن مبرّر". [1] ولا يخرج " **سبيتزر**" في تحديده للظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح فيعدّه "انحرافاً فردياً بالقياس إلى قاعدة ما". كما يعرّفه "**جيرو**" بأنه: " انزياح يعرف كمياً بالقياس إلى معيار". فهذا التعريف يستند إلى الاحصاء.

ولقد كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الاحصاء في الدّراسات الأسلوبية هو إضفاء موضوعية معيّنة على الدّراسة نفسها. و كذالك لمحاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعة أسلوب معيّن أو حتّى تشخيصه .[2]

وكثيراً ما يجري التركيز على ماهية الأسلوب في جانبه الفرداني، ويتضح ذلك فيما جاء به "**ديفيد روبي**" في قوله: "هو الطريقة التي يمكن أن نميّز بها نصاً ما، أو مجمل أعمال مؤلّف ما أو نماذج نمطية من الاستخدام اللّغوي.[3] فالأسلوب إذن هو صورة خاصة لصاحبه تبيّن طريقة تفكيره، وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، فالذّاتية هي أساس تكوين الأسلوب.

ما نستنتجه من هذه الماهيات هو أن الأسلوب هو طريقة الكاتب في التعبير عن أمر ما، بحيث يظهر في هذا الموقف شخصيته الأدبية وتميّزها عن سواها في اختيار المفردات

[1]/ عبد السّلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص82.

[2]/ حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، ص48.

[3]/ عدنان بن ذريل، النّص والأسلوبية بين النّظرية والتّطبيق، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والعبارات المناسبة ، فالأسلوب هو الفرد أو الكاتب وما يحمله من أبهى صور الكلام الذي يستخدمه.

أما الأسلوبية فهي علم دراسة الأسلوب، فهي مغامرة انزياحية قامت بخرق قوانين اللّغة في مستوياتها المتباينة (المستوى الصّوتي والصّرفي والتّركيبي والدّلالي). فبقدر انحرافها وانزياحها عن الأصل بقدر ما يكون لها النّصيب والحضوة في الأدبية أكثر.

2 ـ مبادئ ومستويات التّحليل الأسلوبي :

لم يتفق روّاد ومنظروا الأسلوبية على آليات وقواعد معيّنة تعتمد كمبدأ أساسي في عملية التّحليل، وتطبق تطبيقاً آلياً. لأن النص الأدبي نص متحرّر غير خاضع لقيود وقوانين. هذا ما يميّز الدّرس الأسلوبي عن غيره من الدّرس البلاغي وهذه هي المعادلة الصّعبة فيه.

أما مبادئ اللّغة فهي في خدمة النحو العملي، كما أنّها لا بد أن تكون في خدمة الفن (تكنيك) الجمال اللّغوي، وينبغي أن تستمد سلطتها من الكفاية الفنية والذوق اللّغوي و تطوره لدى أصحاب الأساليب .[1]

ولكي يكون المحلّل الأسلوبي ناجحاً في تحليله للنّصوص، لا يكتفي فقط بالتّعرف على المستويات المتشابهة (المستوى الصّوتي والصّرفي والتّركيبي والدّلالي).

[1]/ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص48.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإذا كانت مهمة اللّساني هي تجميع كل سمات الخطاب ومبلغيه، فإن الأسلوبي ينبغي أن يختار فقط تلك السّمات التي تبث المقاصد الأكثر وعياً عند المؤلف وغالباً ما يكون التعرف على هذه المقاصد مستحيلاً دون تحليل الارسالية.[1] فغاية الدّارس الأسلوبي مختلفة تماماً، وهي تبدأ حيث ينتهي اللّساني، فهدفه هو تحديد لغة الخطاب العادي، فهو ينكب على النّص ليُجلي مكوناته وصوره. والنّص في يد الدّارس الأسلوبي مرآة يعمل على تحديد مدى نصاعتها وتصويرها للنّفس البشرية بكل منازعها.[2]

ويمكن للمحلّل نفسه أن يلعب دور المبلّغ، ولكن سيصعب عليه أكثر من المبلّغين الآخرين، فصل إجاباته الثّانوية، الخاصة على المنبهات، وهذا يحدث أكثر فأكثر كلّما أعاد القراءة.[3] فقد يعمد الدّارس الأسلوبي إلى استخدام مناهج بعيدة في ظاهرها عن الأدب، كالمنهج الإحصائي، ولكن هذا لا يعيب الأسلوبي لأن الإحصاء ليس عملاً رئيسًا منفرداً. بل هو نتائج تساعد هذا الدّارس في تجلية النّص وكشف جمالياته. و إعطاء صاحبته المكانة التي يستحقّها .[4]

كما يهتم الدّرس الأسلوبي بدراسة مظهر من مظاهر التّنوع في السّلوك اللّغوي. وهو ما عبّر عنه " **تشومسكي**" (Chomsky) بأوضح عبارة إذ يقول: " إن اللّسانية معيّنة، أولاً وقبل كلّ شيء بإنسان مثالي في سلوكه اللّغوي تكلّماً وسماعاً، يعيش في جماعة لغوية متجانسة تمام

[1]/ ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحميداني، منشورات دراسات سال، دار النّجاح الجديد . البيضاء ط1، 1993، ص34.

[2]/ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، ص 49.

[3]/ ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ص40.

[4]/ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، ص49.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التجانس وهو عارف بلغته تمام المعرفة، ولا يخضع في ممارسته لهذه المعرفة أثناء أدائه اللّغوي الفعلي لتلك الظّروف." [1]

وتتحقّق خصوصية النّص الأدبي من خلال السّمات الأسلوبية التي تظهر في كل مستوى من مستوياته الصّوتية، أو الصّرفية، أو التّركيبية، أو الدّلالية فتصبغه بصبغتها، كأن يعمد كاتب ما أو شاعر في تجربته على بعض التقنيات كالتّصوير والتّشخيص، فالشّاعر غالباً ما يعمد إلى البحث عن صيغ تعبيرية وقيم جمالية أكثر جدة للتّعبير عن خصوصياته.

لقد تمسك بعض الأسلوبيّين بفكرة "**الكلمات المفاتيح** " فهذه الكلمات بمثابة مصابيح منيرة لهم، ويقصد بها الكلمات التي يكون لها ثقل تكراري وتوزيع للنّص.[2] فالتّركيز على "الكلمات المفاتيح" في التّحليل الأسلوبي له أهمية خاصة فهي تشكّل أدوات فاعلة للقارئ تمكّنه من النّفاذ في النّصوص بفهم أكثر دقة وبمعرفة أكثر انضباطاً وإحكاماً وعمقاً، إضافة إلى دورها البارز في سبر أغوار المؤلّف والكشف عن مكنونات نفسه ورغباته الخفية.[3]

يتجه الدّارس الأسلوبي إلى دراسة " الكلمات المفاتيح " انطلاقاً من السّمات الأسلوبية وهذا ما قد شاع في عبارة "**فاليري**" (Paul Valery) التي قال فيها: "إنّ الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما، فكانت الدّعوة إلى ضرورة أن يتعوّد الباحث على القاعدة أولاً

---

[1]/ سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط1، 1992 ص19.

[2]/ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، ص198.

[3]/ المرجع نفسه، ص199.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعن اكتشاف الانحرافات المتفرّعة عنها، لكن الاضافة التي تنجم عن المفهوم الحديث لعلم الأسلوب كانحراف عن القاعدة هي إقامة المستوى المقارن للقاعدة النحوية.[1]

وقد اقترح بعض الباحثين تصنيف الانحرافات إلى خمسة نماذج أساسية طبقاً للمعايير التي يُعتد بها في تحديد الانحراف وهي:

1ـ تصنيف الانحرافات استناداً إلى درجة انتشارها في النّص كظواهر محلية موضعية كالاستعارة مثلاً يمكن أن توصف على أنها انحراف موضعي عن اللّغة العادية أما الانحراف الشامل فيؤثر على النّص بأكمله، ومثاله معدلات التّكرار.

2 ـ تصنيف الانحرافات طبقاً لعلاقتها بنظام القواعد اللّغوية، حيث نعثر على انحرافات سلبية تتمثّل في تخصيص القاعدة العامة، وانحرافات ايجابية تتمثل في إضافة قيود معيّنة مثل القافية.

3 ـ تصنيف الانحرافات من وجهة النّظر التي تعتمد على العلاقة بين القاعدة والنّص المحلّل، فيتم التّمييز بين الانحرافات الدّاخلية التي تتمثل في انفصال وحدة لسانية عن القاعدة المهيمنة على النّص، والانحرافات الخارجية وتتمثل في اختلاف أسلوب النّص عن القاعدة التي كُتب النّص بلغتها.

4 ـ تصنيف الانحرافات طبقاً للمستوى اللّغوي الذي يعتمد عليه، وبهذا الشّكل يتم التمييز بين الانحرافات الخطّية والصّوتية والصّرفية والمعجمية والدّلالية.

[1]/ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص208 ـ209.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

5 ـ تصنيف الانحرافات طبقاً لتأثيرها على مبدأي الاختيار والتّركيب تبعاً لفرضيات "ياكبسون " في اسقاط مبدأ التّماثل من محور الاختيار على محور التأليف، فتبرز لنا انزياحات استبدالية تحطّم قواعد الاختيار كموضع الفرد مكان الجمع والصّفة مكان الموصوف.[1]

ولا يمكننا انكار حقيقة واضحة في هذا المجال وهي محاولة تصوّر الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن نص، كما لا يمكن انكار حقيقة أخرى وهي أن هذا التّصور يساعد على شرح كثير من الظواهر اللّافتة في النصوص الأدبية.[2]

من أبرز المبادئ التي تتشابك مع مبادئ أخرى في القصيدة الحداثية مبدأ "**التّكرار**". والشّعراء المحدثون تعرّضوا له أثناء دراستهم التطبيقية، ونازك الملائكة تناولته في كتابها (قضايا الشعر المعاصر). وعبّرت عنه بأنه: "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشّاعر أكثر من عناية بسواها وهذا الالحاح هو ما نقصد به التّعداد والاعادة". فمن مهامه التّأكيد ولفت النّظر وانصهارها في نغمة إيقاعية، ويساعد الاسترجاع والتذكر، فكلما زادت التّكرارات كلما زادت جمالية النص وارتبطت أكثر.[3]

[1]/ صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، ص210ـ211.

[2]/ المرجع نفسه، ص212.

[3]/ عبد الرحمان تبرماسين، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتوزيع، ط1، 2003 ص193ـ194.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتجلى وظيفة التكرار في القصيدة المعاصرة في القيمة النفعية والقيمة الجمالية وذلك باستغلال فضاء القصيدة شكلاً ومعناً وتوزيعاً. فالتّكرار ينتج الإيقاع ويساعد الشّاعر على حفظ توازنه والتزامه لخط إيقاعي معيّن.[1]

فالتّكرار في الشعر الحداثي يكون على مستويات عديدة، حيث نجد التّكرار على مستوى الصّوت، أو الكلمة، أو الجملة، فالتّكرار يفاجئ المتلقي بما لا يتوقعه فنجد أن الاختلاف يكون في التّوزيع. فكل شاعر يختلف عن الآخر في كيفية توزيع هذه الكلمات على مواقعها، وترتيبها حسب علاقتها مع عناصر النّص. فمنهم من يميل إلى استعمال الظروف أو حروف الجر أو يقدّم أو يؤخّر، فلكل شاعر الحرية في عملية البناء والتّركيب.

يجد الدارس للأسلوبية أن المنظّرين للأسلوبية يتحدثون في مستويات التّحليل (المستوى الصّوتي، والصّرفي، والتّركيبي، والدّلالي). إذ أن هذه المستويات هي ذاتها مستويات التّحليل اللّغوي، وهي: تحليل الأصوات وتحليل التّراكيب وتحليل الألفاظ، وهذه المستويات هي التي يتحدّث فيها الأسلوبي عندما يحلل.[2] وبالتالي يمكن القول أن الأسلوبية أقامت تحليلاتها على المستويات التّالية:

أ- المستوى الصّوتي : يركّز التّحليل الصوتي للأسلوب على:

1- الوقف .

[1]/ عبد الرّحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص198.

[2]/ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص50.49.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2 ـ الوزن.

3 ـ النّبر والقطع.

4 ـ التّنغيم والقافية.

ففي هذا المستوى يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله، والأثر الجمالي الذي يحدثه ...كذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات والدّلالات الموحية التي تنتج عنه.

ب ـ المستوى التّركيبي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة الجملة والفقرة، والنّص وما يتبع ذلك مثل الاهتمام بـ:

1ـ طول الجملة وقصرها.

2 ـ الفعل والفاعل.

3 ـ الإضافة.

4ـ التّقديم والتّأخير...إلخ.

ج ـ المستوى الدّلالي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة :

الكلمات المفاتيح /المصاحبة اللّغوية /الاختيار.[1]

[1]/ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتّطبيق، ص51 ـ 52.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن المقاربة الأسلوبية تتناول النّص الأدبي من عدة مستويات أوّلها: **المستوى الصّوتي** وهو الذي يتناول فيه المحلّل الأسلوبي لمظاهر موجودة في النص كالتّكرار والوزن والقافية وغيرها، وثاني هذه المستويات هو **المستوى التّركيبي** (النّحوي) وفيه يبحث المحلل عن أنواع التّراكيب وعن مدى غلبة الفعلي أو الإسمي ...إلخ. أما **المستوى الدّلالي** فيعمد فيه المحلّل على البحث في التّصوير الفنّي وما يحتويه من استعارات وكنايات ...، إضافة إلى الحقول الدّلالية والعمل على تصنيفها، كما يدرس المحلّل أيضا طبيعة الألفاظ وما تمثّله من عدول في المعنى، فما تقدّم من مستويات هو في حقيقة الأمر معالم ينتهجها المحلّل الأسلوبي في تحليله لجماليات النّص الأدبي.

إن المقاربة الأسلوبية تهدف إلى الوصول إلى أعماق النص الأدبي للوقوف على خباياه. لذلك على المحلّل الأسلوبي أن يشرح النص ويحيط بمختلف جوانبه. ولكن دون أن يدخّل ذاته أثناء التّحليل.

ويبقى الخيط الجامع بين مختلف مبادئ وآليات التّحليل الأسلوبي هو المستويات الصّوتية والتّركيبية والدّلالية وهي بدورها مستويات تكشف لنا عن مختلف السّمات الأسلوبية الموجودة في قصيدة **"براءة و سنابل"** لناصر لوحيشي في الفصول الآتية من هذا البحث.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

أسلوبية البنى الصّوتية والإيقاعية الدّاخلية

تمهيد: عن الإيقاع الصّوتي، مفاهيم أولى

1 ــ أهمية الإيقاع الصّوتي الدّاخلي ومظاهره.

2 ــ تنوع الأصوات وخصائصها:

2 ــ1 ــ الأصوات المجهورة.

2 ــ 2 ــ الأصوات المهموسة.

2 ــ3 ــ الأصوات الانفجارية.

2 ــ 4 ــ الأصوات الاحتكاكية.

3ــ أسلوبية التّكرار وأنواعه:

3 ــ 1ــ تكرار الأصوات.

3 ــ 2 ــ تكرار الصيغة.

3 ــ3 ــ تكرار الجملة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمهيد:عن الإيقاع الصّوتي الدّاخلي ومظاهره، مفاهيم عامة

ـ **الإيقاع لغةً:** هو كما عرّفه ابن منظور: من إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها. [1]

ـ **أمااصطلاحا:** "فالإيقاع هو خاصية الشعر الأولى، فماذا كان الشعر يكون لولا الإيقاع الذي يجعل منه خطاباً متمتعاً بخصائص صوتية تميّزه عن النثر". [2]

يمثّل الجانب الصوتي في التحليل الأسلوبي مكوّناً جمالياً وأساسياً، حيث يرتكز على دراسة الظّواهر الصّوتية التي تمثّل بروزاً واضحاً في قصيدة ما، مع اعتماد المعيار الكمي ثمّ ربطها بالدّلالات التي تؤول إليها. فالإيقاع الصّوتي إذن يكمن كلّه في البنية السّطحية للنّص.[3]

ويحتوي الإيقاع الشّعري على مستويين: **المستوى الدّاخلي**(الموسيقى الدّاخلية)، **والمستوى الخارجي** (الموسيقى الخارجية). أما المستوى الداخلي: "فهو ذلك الإيقاع الهامس الذّي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل من صدى ووقع حسن، ولما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف وبعد عن التنافر، وتقارب المخارج". [4]

[1]/ أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب، ص149.

[2]/ عبد المالك مرتاض، ألف ياء تحليل مركّب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، دار العرب، للنّشر والتّوزيع، ص239.

[3]/ المرجع نفسه، ص243.

[4]/ عبد الرّحمان آلوجي، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الحصاد للنّشر والتوزيع، ط1، 1989، ص74.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما المستوى الخارجي فهو حركة صوتية تنشأ عن نسق معيّن بين العناصر الصوتية في القصيدة. ويضم هذا المستوى الوزن والقافية والرّوي والمحسّنات البديعية وغيرها. والحق عن الإيقاع الخارجي في أي نص شعري، وربما كان ذلك من أقدم ما لوحظ في الدّراسات التّحليلية للنّصوص الشّعرية. على الرّغم من أن النّقاد القدماء لم يتوقّفوا لدى الإيقاع الخارجي توقفاً طويلاً، وإنّما كانوا يتناولونها هنا وهناك.[1]

عملت الحداثة الشعرية على توسيع الإيقاع، فالإيقاع أوسع من الأوزان الشعرية، وبالتّالي هو لا يقتصر على الوزن والقافية، بل يتعدى ذلك إلى طبيعة التّراكيب اللّغوية، كالتّقابل والتّكرار والتّنويع...إلخ.

فإذا كان الإيقاع في القصيدة التّقليدية يتمثّل في الوزن والقافية، فإن إيقاع القصيدة الحداثية هو إبداع في الوزن والقافية، إضافة إلى عناصر جديدة كعلاقات الألفاظ من الجانب الصّوتي والتّراكيب اللّغوية.

إذن فالإيقاع في تصوّرنا، يتكوّن من الرّوي والقافية والوزن، والتّماثل النّسجي الدّاخلي والخارجي عبر الخطاب الأدبي، والسّجع. وقد يكون الإيقاع أعم من العروض نفسها.

[1]/ عبد المالك مرتاض ، ألف ياء تحليل مركّب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ص266.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهو متسلّط الضّوء على النّص الأدبي الرّفيع النّسيج في كلّ مظاهره الصّوتية والإيقاعية، الخارجي والدّاخلي معاً. [1]

1. أهمية الإيقاع الصّوتي الدّاخلي ومظاهره:

لقد حضيت "الموسيقى الدّاخلية" بأهمية فائقة لدى المحدثين بحيث هي موسيقى تحكمها قيم صوتية باطنية، وهي أرحب من الوزن والنّظم المجزءين، فهي موسيقى العواطف والمشاعر تلك التّي تتواءم مع موضوع القصيدة وتتكيّف معه، وتتمثّل في ايحاءات الألفاظ والأسلوب والصّياغة. وفي التّلائم بين اللّفظ والمعنى، وبين الآداء الشّعري والفكري، وبين الموضوع والتّجربة الشعرية.[2] فهي "تلفت الانتباه من حيث هي إما قصدت لذاتها، وإنّما قصدت لصلتها بالمعاني، فنبحث لها عن دورها الوظائفي المميّز عن موسيقى الإطار". [3]

وقد دعا المحدثون المهتمّون بدراسة موسيقى الشّعر وإيقاعه إلى دراسة الأصوات لا الأوزان، وهم يرون أن دراسة خصائص الأصوات التي تكوّن الوزن الشّعري يمكن أن تكون دراسة علمية خالصة تقوم على عزل صفات المادة، ومن ثمّ تخضعها للقياس.[4]

[1]/ عبد المالك مرتاض، ألف ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ص243.

[2]/ محمد عبد المنعم خفاجي، موسيقى الشّعر وأوزانه دراسات في الشعر العربي، دار الإتحاد للطّباعة والنّشر، ص14.

[3]/ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التّونسية، 1981، ص21.

[4]/ محمد عيّاد شكري، موسيقى الشّعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص164ـ 165.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فدراسة الأصوات معزولة عن السّياق لا يكون لها دلالة. بل لا بد من ربطها بموضوع القصيدة. فالشّاعر يعمد إلى تكرار أصوات معيّنة وذلك من أجل رسم تلك الصّورة التي يريدها هو. كما أنه يختار صوتاً معيّناً دون غيره في رسم تلك الصّورة، وغالباً ما يكشف هذا الصّوت عن مشاعره وعواطفه.

فالصّوت لا يكتسب حيويته إلا ضمن النّسيج الكلّي لاحتواءه على طاقة فنّية يشكّلها الشّاعر، حيث تجعل نصّه الشّعري متميّزاً ومتفرّدا، وبالتّالي تظهر تجربة الشّاعر بصورة جلية، يقول أدونيس في هذا الصّدد: "الإيقاع في اللّغة الشّعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنّغم، القافية الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلّها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة. فالإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيها النّفس والكلمة، بين الإنسان والحياة.[1]

فالإيقاع الدّاخلي إذن هو حركة تتشكّل في البناء الدّاخلي للقصيدة، بعيداً عن الهيكل الخارجي لها. فهي حركة خفية تظهر نفسها في شكل منسجم مع حركة القصيدة ومضمونها الدّلالي.

وبالتّالي يمكن القول أن الإيقاع الدّاخلي في أي نص شعري هو حركة مجرّدة متكرّرة ومنتظمة تكمن في بنية القصيدة وفي نسيجها غير الصّوتي، فهذا المستوى غير قابل للتّعقيد مثل الإيقاع الخارجي.

[1]/ سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص28.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما يقوم الإيقاع على آلية **التّكرار** الذّي يُعدّ " أسلوب تعبيري يصوّر اضطراب النّفس، ويدل على تصاعد انفعالات الشّاعر، وهو منبّه صوتي يعتمد الحروف المكوّنة للكلمة في الإشارة إلى حركات أيضاً، إذ بمجرّد تغيير حركة المعنى يتغيّر المعنى ويتغير النّغم.[1]

إذن فالشّاعر الحداثي لا يمكنه الاستغناء عن الإيقاع الدّاخلي، لما له من أهمية في الكشف عن الحالة الشعورية للشّاعر، وتجسيد تجربته للتّأثير في المتلقي، وذلك من خلال التّوحيد بين الإيقاع الدّاخلي والإيقاع الخارجي، حيث يكون الإيقاع على مستوى الصّوت أو الكلمة أو الجملة، إضافةً إلى عناصر أخرى كالتّكرار.

2 ـ تنوع الأصوات و خصائصها:

لقد اعتنى العرب باللّغة العربية منذ فجر الإسلام وكان الباعث الأوّل لهذا الاهتمام هو الحفاظ على القرآن الكريم من اللّحن والتّحريف، على الرّغم من صفاء سليقتهم. وكانت الدّراسات الصّوتية من بين اهتماماتهم، فقد اهتم العرب بدراسة الأصوات من جانبيها:

1ـ دراسة الأصوات مجرّدة (دراسة الصّوت منفرداً).

2 ـ دراسة الأصوات من خلال الظواهر الصّوتية المختلفة.

[1]/ عبد الرّحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص194.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ففي الجانب الأوّل نبدأ "**بالخليل بن أحمد الفراهيدي**" (175هـ) الذي خصّص جزءاً من معجمه(العين) لدراسة الأصوات العربية مخرجاً وصفةً.[1] كذلك نجد "**ابن جنّي**" قد خصّص كتابه (سر صناعة الإعراب) للدّراسة الصّوتية، إذ يعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب الصّوتية في تاريخ اللّغة العربية. [2]

كما قد اتفق علماء الأصوات على تقسيم الأصوات اللّغوية إلى قسمين رئيسيّين وهما: الأصوات الصّامتة والأصوات الصّائتة أو المصوّتة، وهذا التطبيق جاء نتيجة دراسة طبيعة الأصوات وصفاتها، ونتيجة أوضاع الأوتار الصّوتية، وكيفية مرور الهواء من الحلق إلى الفم والأنف، وذلك أن الهواء لا يصطدم بأي عائق، وقد يصطدم بعوائق عدة تؤثر فيه منفردة أو مجتمعة. [3] كما فرّقوا بين الجهر والهمس والانفجار والاحتكاك وهذا ما سنحاول الكشف عنه في المباحث اللاّحقة بالشّرح والتّحليل.

ولعلّ أن قصيدة "**براءة و سنابل**" قد شهدت تنوّعاً وتبايناً في الأصوات، فقد تنوّعت بين الجهر والهمس، والانفجار والاحتكاك. فهذا التّنوع هو دلالة واضحة على الطّابع الذي يحكم نفسية الشّاعر التي تتراوح بين الهدوء والاضطراب وكذلك بين السّرعة والبطء، لذا كانت أصواته عبارة عن فسيفساء متناقضة.

[1]/ عبد الرّحمان بن ابراهيم الفوزان، دروس في النّظام الصّوتي للّغة العربية، 1428هـ ، ص3.

[2]/ المرجع نفسه، ص4.

[3]/ نور الدّين عصام، علم الأصوات اللّغوية الفونيتيكا، دار الفكر اللّساني ـ بيروت، ط1، 1995، ص190.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعليه فإن عملنا على دراسة هذه الأصوات وخصائصها يكون من خلال الوقوف على القصيدة التي بين أيدينا (براءة وسنابل) "لناصر لوحيشي" حيث نصب اهتمامنا في هذه الدّراسة على الأصوات اللّغوية وخصائصها من خلال الجهر والهمس، والهدوء والاضطراب وما تحيل عليه من دلالات.

2 .1. الأصوات المجهورة:

و**الجهر** لغة (الإعلان)، واصطلاحا "هو ذلك الرّنين المصاحب للصّوت نتيجة اهتزاز الحبلين الصّوتيين، وهو يشبه إلى حد بعيد دوي النحل، ويمكن التّحقق من الجهر بتحسّس حركة الحبلين الصّوتيين بلمس الغلصمة، كما أن سد الأذنين عند النّطق بالصّوت المجهور يؤدّي إلى الإحساس بضجيج الجهر في تجاويف الرّأس.[1] وتعرّف الأصوات المجهورة أيضا: "هي التي ترتعش الأوتار الصّوتية عند النّطق بها فيكون الصّوت مسموعاً، وهذه الحروف هي: (ب، م، و، ذ، ن، ل، ر، ض، ز، ج ي غ،ع).[2] كما يعتبر الجهر صفة من صفات القوة. أما من حيث ورودها في القصيدة الحداثية " **لناصر لوحيشي**" كانت كالآتي:

[1]/ أحمد زرقة، أسرار الحروف، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع، ط1، 1993، ص90.

[2]/ الطّيب البكوش، التّصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، تح: صالح القرمادي، ط3، 1992، ص42.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصيدة	"براءة وسنابل"													
الصوت	تواتره على مستوى كل مقطع													مجموع الأصوات المجهورة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11	م12	م13	م14
ب	02	06	03	06	01	10	03	04	01	05	07	02	02	04	**55**
م	05	09	04	02	04	06	05	07	10	05	12	10	03	05	**87**
و	05	04	02	02	01	05	04	07	03	08	09	08	05	05	**68**
ذ	01	00	00	00	00	01	01	02	00	01	03	01	00	01	**11**
ظ	01	00	00	00	00	00	01	00	00	00	00	00	02	00	**04**
د	02	02	01	03	04	05	03	01	01	01	03	08	02	03	**39**
ن	00	12	04	09	04	15	05	07	08	10	11	08	06	11	**110**
ل	08	16	02	12	08	11	16	06	14	17	19	19	14	12	**174**
ر	05	08	05	08	06	06	14	08	06	08	08	10	03	03	**98**
ض	00	01	00	00	00	00	00	00	02	00	01	00	01	00	**05**
ز	00	02	00	00	01	01	00	01	02	00	00	01	00	00	**08**
ج	02	01	00	02	01	02	00	02	01	00	02	00	02	04	**19**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ع	03	02	00	04	02	06	05	02	01	01	04	05	01	02	38
غ	01	00	01	00	00	00	00	00	00	00	00	01	01	01	06
المجموع	**36**	**73**	**27**	**57**	**35**	**77**	**60**	**52**	**55**	**65**	**93**	**81**	**49**	**57**	**722**

جدول يوضّح مجموع الأصوات المجهورة في القصيدة الحداثية لناصر لوحيشي

من خلال هذا الجدول نلاحظ تواتر الأصوات المجهورة في القصيدة الحداثية " لناصر لوحيشي" المتمثلة في قصيدة "براءة و سنابل". حيث قدّر عدد الأصوات المجهورة بـ (722) صوتاً، وقد كانت الحروف المهيمنة على مقاطع القصيدة هي: (اللّام) و(النّون) و(الرّاء) و(الميم) على التّوالي.

وكانت الحصة الكبرى لصوت (اللّام)، حيث قدّر عدد تكراره في مقاطع القصيدة بـ (174) صوتا، وللّام مكانة عند علماء اللّغة، فهو حرف بيني يجمع بين الشّدة والرّخاوةّ إضافة إلى أنه صوت مجهور منفتح منحرف، إضافة إلى أنه من علامات التّعريف إلى جانب الألف. وحرف اللاّم في القصيدة يدل على اللّيونة والحنين والصّبر والتّماسك والأسى على أيام الصّغر.

فإذا تأمّلنا في بعض مقاطع القصيدة نجد أن المقطع السّابع(07) ناطق وبشكل لافت للانتباه بصوت اللاّم حيث بلغ ذكره (16) مرة. يقول الشّاعر في هذا المقطع من القصيدة:

أحنّ إلى الصّيف في الرّيف،

إني أحنّ إلى الأمسيات الفساحْ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرّبيع، الخريف وعذب الرّؤى،

كنت أرفع رأسي؛

أرى موعدي

فأرى ريشةً في الرّياحْ،،

أحنّ إلى قدمي ـ قد رعتها السّماءْ،،

لاحظتها السّماءْ ـ،،

تسير على ورق أصفر،،

إيه يا وطئها المستباح!![1]

فتوظيف حرف اللاّم وبهذا القدر في المقطع قد صوّر لنا موقف الشّاعر من خلال العودة إلى أيام البراءة والصّغر، إضافة إلى تساؤلاته اللاّمتناهية.

ومن الأصوات المجهورة أيضاً التي وردت بكثافة أيضاً صوت (النّون)، والذّي بلغ (110) صوتاً في القصيدة، فقد احتل المرتبة الثّانية بعد حرف اللاّم الذي احتل صدارة الحروف المجهورة في كلّ مقاطع القصيدة. إضافة إلى أنه حرف بيني يجمع بين الشّدة والرّخاوة.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، منشورات ارتيستيك، دار الأخبار للصّحافة ـ القبة الجزائر، ط1، 2007، ص99 ـ100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فصوت النّون يحمل دلالة الحزن والحنين والألم والحرقة والأسى على ما مضى، فهو أيضاً يوحي بموسيقى حزينة يملأها الأنين لذا فهو حرف أغن. ونمثّل لهذا الصّوت ببعض مقاطع القصيدة فقد ورد ذكره في المقطع الثّاني من القصيدة الحداثية اثنا عشر (12) مرّة.

يقول الشّاعر في هذا المقطع:

أحنّ إلى نبرة المقلمهْ،

إيه يا ريشة الحبر،،

يا نبضة في دمي،،

أحنّ إلى نبرات القراءة

يعزفها وترٌ ناصع من فمي...

أحن إلى الورق اللاّصق/ المشتهى

إيه قوس قزحْ!

كم أحنّ إلى بسمة الفجر،،

من صاحبي..

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحنّ إلى البدء و المنتهى،، [1]

بعد صوت "اللاّم" و"النّون" ننتقل إلى صوت آخر ورد في القصيدة وهو صوت (الرّاء)، حيث بلغ(98) صوتاً.

فصوت الرّاء هو صوت مجهور منفتح غير مكرّر، وهو صوت بيني يجمع بين الشّدة والرّخاوة. فصوت الرّاء في القصيدة يتمتّع بدلالة قوية حيث بلغ أربعة عشر (14) صوتاً.

يقول الشّاعر في المقطع الثامن:

نحنّ إلى ريح مطعمنا المدرسي،،

العجوز التي رتّبت ـ ذات يوم ـ رؤانا و

أكوابنا،،

ثم راحت تراقب أشواقنا،،

جذل وابتسام،، [2]

ففي هذه الأسطر الشّعرية نكتشف مدى انكسار الشّاعر ومعاناته وحسّه المرهف. فصوت الرّاء رسم لنا صورة معبّرة عن التّحسر والشّقاء الذي يلازم الشّاعر ونفسيته الحزينة.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر النّدى، ص97.98.

[2]/ المصدر نفسه، ص100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن صوت "الرّاء" ننتقل إلى صوت (الميم) الذي بلغ تواتره في القصيدة بـ (87) صوتاً. والمعروف عن صوت الميم أنه صوت أغن وهو حرف بيني، فصوت الميم يوحي بالألم والمعاناة والحزن. وقد بلغ عدد تواتره في المقطع الحادي عشر(11) بـ:(12) صوتاً.

يقول الشّاعر في المقطع الحادي عشر من القصيدة:

أحنّ إلى كفّ ذاك المعلّم،،

صافحني مرّةً،،

كنت حلّقت في الجوّ منتشياً،،

وجوابي كان الدّليلْ

قاب قوسين كنت اقترفت الذّي باركته السّماءْ

ورشّحه الممكن / المستحيلْ

أحنّ إلى نبرات الرّصافي:

"تقدّم أيّها العربي"

وتقدّمت السّن بي

وأحنّ إلى عرضها،،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمعلّم يتبع نغمتها في ذهولْ.. [1]

هذه المقاطع الشّعرية التي نطقت بصوت الميم شهدت تنوّعاً دلالياً، فقد تجاوزت دلالة الألفاظ (المعلّم، منتشياً، الممكن، المستحيل،...)، إلى مدلولات تعبّر عن كينونة الشّاعر المتدفّقة واللاّمحدودة.

كما نجد انفتاح باقي مقاطع القصيدة على توظيف لباقي الأصوات المجهورة فنجد أيضاً صوت (الواو) الذي بلغ معدّل تكراره بـ (68) صوتاً، وكذلك صوت الباء الذّي لا يقل عنه بـ (56) صوتاً.

فمن خلال الجدول السّابق نستنتج أن الحروف المجهورة في القصيدة جاءت بنسب متفاوتة وأن كل مقطع من مقاطع القصيدة جاء زاخراً بكم هائل من الأصوات رغم التّفاوت الملحوظ من مقطع لآخر. وهذا ما يعكس حالة الشّاعر المنفعلة، لهذا عبّر عما يجول في نفسه بالأصوات المجهورة.

2 ـ 2 ـ الأصوات المهموسة:

الهمس لغة (الخفاء)، أما اصطلاحا "هي التي لا ترتعش الأوتار عند النّطق بها فيمر الهواء من الحلق همساً. [2] ويعرّف الهمس أيضاً أنه: "جريان النّفس عند النّطق بالحرف لضعف الاعتماد

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر النّدى، ص101 ـ 102.

[2]/ الطّيب البكوش، التّصريف من خلال علم الأصوات الحديث، ص43.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على المخرج". وبعبارة أخرى هو: "ما لا يهتز معه الحبلان الصّوتيان وحروفه عشرة هي :(ه، ح ش، س، ص، ت، ث، ك، ف،خ)، والهمس من صفات الضّعف. [1] وفي الجدول الآتي سنوضّح تواتر الأصوات المهموسة في مقاطع القصيدة الحداثية "لناصر لوحيشي" وهي كالتّالي:

القصيدة	"براءة وسنابل"													
الصّوت	تواتره على مستوى كل مقطع													مجموع الأصوات المهموسة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11	م12	م13	م14
ح	01	08	04	04	06	05	06	04	03	06	07	02	04	04	**67**
ث	00	00	00	01	00	00	00	01	01	00	00	01	00	01	**05**
ه	01	06	02	04	02	04	04	00	06	04	05	06	01	01	**46**
ش	01	02	01	03	00	01	01	01	00	05	02	00	02	00	**19**
خ	01	00	00	03	00	00	01	00	01	00	00	03	02	00	**11**
ص	01	03	01	02	00	03	02	00	00	01	02	00	01	03	**18**
ف	01	04	03	01	02	05	08	00	01	03	05	04	03	01	**41**

[1]/ أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص90.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

س	02	02	00	03	05	06	07	04	04	03	04	04	02	00	46
ك	01	01	01	00	00	05	01	01	01	02	01	01	03	00	19
ت	04	08	04	03	02	09	07	06	03	07	15	10	10	06	94
المجموع	13	34	15	24	17	38	37	17	20	31	43	30	27	21	366

جدول يبّن مجموع الأصوات المهموسة في القصيدة الحداثية لناصر لوحيشي

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن الأصوات المهموسة في القصيدة الحداثية "براءةوسنابل" لناصر لوحيشي قد بلغت(366) صوتاً.

ومن المقاطع في القصيدة الحداثية التي احتضنت الأصوات المهموسة بشكل لافت للانتباه المقطع الحادي عشر(11) الذي بلغ عدد الأحرف المهموسة فيه بـ: (43) صوتاً، ويليه المقطع السّادس الذي بلغت فيه الأحرف المهموسة(38) صوتاً. والمقطع السّابع الذي شهد(37) صوتاً. ثم تأتي باقي الأصوات المهموسة في المقاطع على التّوالي.

أما بالنّسبة للأصوات المهموسة الأكثر تواتراً في مقاطع القصيدة الحداثية والتي احتلت المراتب الأولى هي: صوت(التّاء) الذي بلغ عدده في القصيدة بـ: (94) صوتاً. يليه صوت(الحاء) الذي بلغ (67) صوتاً، ثم يأتي صوت (الهاء) الذي بلغ(46) صوتا، كذلك صوت (السّين) بـ: (46) صوتا. ثم صوت (الفاء) الذي بلغ (41) صوتا.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن المقاطع الشّعرية في القصيدة الحداثية التي شهدت عدداً كبيراً لأصوات الهمس، نجد المقطع الحادي عشر(11)، ثم يليه المقطع السّادس(06)، ثم المقطع السّابع (07).

حيث نجد أن المقطع الحادي عشر(11) قد طغت عليه بعض الأصوات المهموسة وهي كالآتي وعلى التّوالي: صوت(التّاء) الذي بلغ (15) صوتا، وصوت(الحاء) الذي بلغ (07) أصوات، وكل من (الهاء) و(الفاء) بـ (05) أصوات لكل منهما. والأصوات المهموسة إذا استعملت بكثرة في سياق معيّن فإنها تضفي مسحة دلالية معيّنة. فطبيعة المهموس من الأصوات المتميّزة بالجهد، فالأحرف المهموسة مجهدة للنّفس لأننا نحتاج إلى قدر من هواء الرّئتين أكثر مما تتطلّبه نظائرها المجهورة، فإذا كثرت في السّياق تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام، وهذا دلالة على مدى إجهاد الشّاعر نفسه في التّعبير عن حالته.[1]

والتّاء من الأصوات المهموسة التي تعبّر عن الحزن والأسى فهو يوحي بدلالة الملل والإرهاق النّاتج عن استحضار الماضي من خلال رجوع الشّاعر إلى صباه. فهو في حالة حنين وشوق لرجوع تلك الأيّام التي فارقته دون عودة.

والمقطع الثّالث عشر(13) دليل على تواتر صوت(التّاء) حيث نجد الشّاعر يقول في هذا الصّدد:

أحن إلى جلسات الأدب،،

[1]/ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، ص55.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقاهي التي حفظت شكلنا.

النّوادي التي ألفت ظلّنا

أحن إلى النّغمات التي شكّلت خاطري

رسمت حاضري،،

واختفت وجعا أو وصب..[1]

أما صوت(الحاء) فقد جاء معبّرا عن الحنين الذي لا يفارق الشّاعر، فالحاء يوحي بالسّكينة والهدوء والحنين إلى أيامٍ مضت بعدما أحس بألم الكبر، فنجد أن المقطع الرّابع عشر دليل على سيطرة صوت الحاء عليه.

يقول الشّاعر ناصر لوحيشي في هذا المقطع:

أحن إلى ربوة التّوت،،

تجمعنا والنّدى،

كنت ابحث عن صاحبي،، عن مرح!!

أصدقائي النّجوم،،

[1]/ ناصر لوحيشي، فجرالنّدى، ص102.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويؤلمني رجع ذاك الصّدى،،

فالغياب اجترح !!

هل أقول لكم:

إني لا أحنّ إلى..[1]

وبعد صوت "الحاء" يأتي صوت مهموس آخر وهو صوت(الهاء)، فالهاء في هذا المقطع الشّعري تدل على التوتر والاضطراب، فالشّاعر في حالة نفسية مضطربة فهو يشعر بالضّياع والتّيه في جوانب الحياة، أما رابع صوت مهموس في القصيدة تمثل في صوت(الفاء) والذي يوحي بالسّكون والخوف، إنه خوف من مسار الحياة التي اعترضت سبل الشّاعر وعرقلتها في ما مضى. ومثال صوت الفاء نجد في المقطع السّادس(06) مثلا(أرفع، نرفع، فتنبت، فينا، في،...).

من خلال مقاطع القصيدة نجد أن الشّاعر قد رسم لنا بالأصوات المهموسة لوحة فنيّة من خلال توزيعه للأصوات المهموسة على كلّ مقاطع القصيدة وبأعداد متفاوتة نسبياً حيث كان التّوزيع يختلف من صوت لآخر. فاستعمال الشّاعر للأصوات المهموسة وبهذا التّرتيب فيه دلالة معبّرة عن حالته النّفسية المتناقضة بين الهدوء تارة والانفعال تارة اخرى.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص103.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2 ـ3ـ الأصوات الانفجارية أو الشّديدة:

الشدة لغة (القوة)، أما اصطلاحا انحباس جري الصّوت عند النّطق بالحرف لكمال الاعتماد في المخرج، أي هو الذي يمنع الصّوت من أن يجري فيه كالقاف والطاء فلو قلنا: الحق والقط مثلا ثم أردنا مد الصّوت في هذين الحرفين.[1] والأحرف الشّديدة ثمانية وهي (الألف القاف، الكاف، الجيم، الطاء، الدّال، التّاء، الباء). وعند علماء العربية ثمانية أيضاً، ولكنّهم نزعوا منها الضاد وضمّوا إليها الجيم وسموها "**الحروف الشّديدة**". [2] وفيما يلي سنقوم بعرض الأصوات الانفجارية التي غلبت على مقاطع القصيدة الأربعة عشر، وهي موضّحة في الجدول الآتي:

القصيدة	"براءة وسنابل"													
الصّوت	تواتره على مستوى كل مقطع													مجموع الأصوات الشّديدة
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11	م12	م13	م14	
أ	12	29	07	25	16	23	37	21	30	34	31	28	24	20	**337**
ج	02	01	00	02	01	02	00	02	01	00	02	00	02	04	**20**

[1]/ أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص91.

[2]/ كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص248.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

د	02	02	01	03	04	05	03	01	01	01	03	08	02	03	**39**
ت	04	04	08	03	02	09	07	06	03	07	03	10	10	06	**94**
ط	00	00	00	05	00	00	01	01	01	04	00	02	01	00	**15**
ب	02	06	03	06	01	10	03	04	01	05	07	02	02	02	**56**
ق	00	06	02	02	01	03	03	02	02	07	05	01	01	03	**39**
ك	01	01	01	01	00	05	01	01	01	03	02	00	02	02	**20**
المجموع	**23**	**53**	**18**	**46**	**25**	**57**	**55**	**38**	**40**	**61**	**58**	**50**	**44**	**42**	**615**

القصيدة	"براءة وسنابل"	
الصّوت	التواتر في كل مقطع	صفته
ب	56	مجهور
ت	94	مهموس
د	39	مجهور
ط	10	مهموس
ح	20	مجهور

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ك	20	**مهموس**
ق	39	**مهموس**
الهمزة	337	**لا هو بالمجهور ولا بالمهموس**
المجموع	**615**	

جدول يبيّن تواتر الأصوات الشّديدة في مقاطع القصيدة

من خلال الجداول السّابقة نلاحظ أن الأصوات الانفجارية في القصيدة الحداثية قد بلغ (615) صوت، وقد احتلت المقاطع التّالية وبالترّتيب على امتلاك أكبر عدد من هذه الأصوات فالمقطع الحادي عشر(11) قد احتل المرتبة الأولى حيث بلغ عدد أصواته بـ (61) صوتا، ثم يليه المقطع العاشر (10) الذي بلغ عدد أصواته بـ (58) صوتاً انفجارياً، ثم المقطع السّادس (06) بـ (57) صوتاً. كذلك المقطع السّابع(07) بـ (55) صوتاً.

والملحوظ في هذه المقاطع هو أن صوت (الهمزة) بلغ ذكره بـ (337) مرة. وهو الأكثر تواتراً في القصيدة، يليه صوت (التّاء) الذي ذكر (94) مرة، ثم صوت(الدّال) بـ (39) مرة. وكذلك (القاف) بـ (39) مرة، ثم صوت (الجيم) بـ (20) مرة. وكذلك صوت (الكاف) بـ (20) مرة. وأخيرا صوت (الطاء) بـ (10) مرة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فمن خلال التّمعن في هذه المقاطع الحداثية، نلاحظ تواتر هذه الأصوات بشكل ملفت للنّظر كما يلحظ اختلاف دلالتها من حرف لآخر ومن مقطع لآخر.

يقول ناصر لوحيشي في المقطع العاشر:

أحنّ إلى القسم والرّسم والمدفأهْ

أحنّ إلى طقطقات الحطبْ

ويا حرقة الشّوق،،

يا فرحة الأصدقاء / التلاميذ،،

كنّا نتابع سرّ الطباشير في اللّوح،،

لون التباشير،،

هل يمكن الآن أن نقرأهْ

والشّتاء المطير؟!

ويا نشوة في اللّهبْ،، [1]

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر النّدى، ص101.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في هذه الأسطر الشّعرية نلاحظ أن الشّاعر استعمل وبكثرة صوت (الهمزة) والمعروف عن الهمزة أنه صوتا لابالمهموس ولا بالمجهور، وهو راجع إلى أن حال الأوتار الصّوتية حال النّطق بها لا يسمح بالقول بوجود ما يسمى بالجهر أو ما يسمى بالهمس. [1] حيث يعد صوتاً انفجارياً ومثاله (القسم، الرسّم، المدفأه، الأصدقاء، طقطقات، الحطب...)، فهو صوت يثير انتباه السّامع، وهو مصاحب للاّم في التّعريف.

أما صوت (التاء) كذلك يعد صوتا انفجاري شديد، ويظهر ذلك من خلال النّطق به (حرقة، فرحة، التّلاميذ، نتابع، التباشير، الشّتاء، نشوة...)، فأثناء النّطق بصوت التّاء يقف الهواء وقوفاً تاماً عند نقطة التقاء طرف اللّسان بأصول الثنايا العليا ومقدّم اللّثة. ويقول ابن الجزري "والتّاء يحتفظ بما فيها من الشّدة لئلا تصير رخوة (احتكاكية)". [2]

في حين نجد صوت (الباء) يوحي بالضّعف الدّاخلي الذي يولّد الانفجار، فحرف الباء كان متنفساً للمكبوتات التي تختلج نفس الشّاعر، ويظهر ذلك في الألفاظ التّالية: (لعبة، جوابه ملبسه، الأصابع، البراءة، سنابل، سنبلة، صباح...)، فدلالة هذه الألفاظ توحي إلى براءة الشّاعر وطفولته.

[1]/ كمال بشر، علم الأصوات، ص288.

[2]/ كمال بشر، علم الأصوات، ص249 ـ250.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2 ـ 4ـ الأصوات الاحتكاكية (الرّخوة):

لغة (اللّين)، واصطلاحا جريان الصّوت مع الحرف لضعف الاعتماد على المخرج. والحرف الرّخو هو الذي يجري فيه الصّوت كالسّين والشّين لاستطعنا ذلك، والأحرف الرّخوة هي: (الهاء الحاء، الغين، الخاء، الشّين، السّين، الصاد، الضاد، الظاء، الثاء الذال، الزاي، الياء، الواو الفاء).[1] وتعرّف أيضا أنها: جريان الصّوت مع الحرف لضعفه في المخرج، ومن صفاته الضّعف. [2]

وفيما يلي سنقوم بعرض الأصوات الاحتكاكية الموجودة في القصيدة كما هي موضحة في الجدول الآتي:

القصيدة	"براءة وسنابل"													
الصّوت	تواتره على مستوى كل مقطع													مجموع الأصوات الاحتكاكية
	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م7	م8	م9	م10	م11	م12	م13	م14	
هـ	01	06	02	04	02	04	04	00	06	04	05	06	01	01	**46**
ح	01	08	04	04	06	05	06	04	03	06	07	02	04	07	**67**
غ	01	00	01	00	00	00	00	00	00	00	01	01	01	01	**06**

[1]/ أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص91.

[2]/ سليمان أبو بكر سالم، اللّسانيات والمستوى الصّوتي والدّلالي في علم اللّغة المعاصرة، دار الكتاب الحديث، القاهرة 2008، ص25.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خ	01	00	00	03	00	00	01	00	01	00	00	03	00	02	11
س	02	02	00	03	05	06	07	04	04	03	04	04	02	00	46
ش	01	02	01	03	00	01	01	01	00	05	00	01	02	00	19
ص	01	03	01	02	00	00	02	03	00	01	00	02	00	01	19
ض	00	01	00	00	00	00	00	00	00	02	00	01	00	01	05
ط	00	00	00	05	00	00	01	01	01	04	00	02	01	00	15
ث	00	00	00	01	00	00	00	01	01	00	00	01	00	01	05
ذ	01	00	00	00	00	02	01	01	00	01	03	00	01	00	11
ز	00	02	00	01	00	00	01	00	01	01	00	02	01	00	08
ي	01	10	05	09	03	05	06	09	03	09	13	08	07	06	104
و	05	04	02	02	01	05	04	07	03	08	09	08	05	05	68
ف	01	04	03	01	02	05	08	00	01	03	05	04	03	01	42
المجموع	**16**	**42**	**19**	**37**	**20**	**40**	**48**	**26**	**30**	**44**	**52**	**41**	**30**	**25**	**472**

جدول يمثل الأصوات الاحتكاكية في القصيدة الحداثية.

الملاحظ من خلال الجدول أن تواتر الأصوات الاحتكاكية قد بلغ (472) صوتاً من مجموع مقاطع القصيدة الحداثية "براءة و سنابل" لناصر لوحيشي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن المقاطع التي احتلت المراتب الأولى في توظيف هذه الأصوات هي: المقطع الحادي عشر(11) الذي بلغ تواتر الأصوات الاحتكاكية فيه بـ: (52)صوتا. ثم يليه المقطع السّابع(07) الذي بلغت فيه الأصوات (48) صوتا، ثم المقطع العاشر(10) بـ (44) صوت. وأخيرا يأتي المقطع الثالث(03) بـ (42) صوت. وبعدها تأتي باقي المقاطع على التّوالي وبنسب متفاوتة.

ومن الملاحظ أن أكثر الأصوات الاحتكاكية تواترا هو صوت (الياء)الذي بلغ عدده (104) صوت. يليه صوت (الواو) بـ (68) صوت، ثم صوت (الحاء) الذي بلغ(67) صوت. ثم (الهاء والسين) اللّذان بلغا نفس العدد(46) صوت.

ومثالنا على هذا التّواتر قول الشّاعر في المقطع الرّابع من القصيدة:

أحنّ إلى دندنات الخشيبات،

لطف العجين،،

وسرّ القريصات،،

إنّي أحنّ إلى خجل المسطرة

والطّباشير قد هدّه صاحبي،،

بعثره !!

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحنّ إلى أن أسطر خطا بعشرين

آه يا ألم الأربعين!!! [1]

فصوت(الياء) يوحي بالطّول والامتداد والليّن، وبالتّالي يعبّر عن مدى ليونة كلام الشّاعر. أما الصّوت الثاني بعد "الياء" هو صوت (الواو)، فالواو يوحي بالطّول والامتداد.

ومثاله المقطع الثامن، يقول الشّاعر في هذا الصّدد:

نحنّ إلى ريح مطعمنا المدرسي،،

العجوز التي رتّبت ـ ذات يوم ـ رؤانا و

أكوابنا،،

ثم راحت تراقب أشواقنا،،

جذل وابتسام،،

وسرّ يلامس أرواحنا ،، [2]

فصوت الواو يحمل دلالة تعبّر عن كينونة الشّاعر وهو يتذكّر أيّام الدّراسة. كما تفيد الواو الرّبط بين جمل النّص فهي عامل من عوامل اتساق النّصوص وانسجامها.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.
[2]/ المصدر نفسه، ص100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعد صوت "الواو" يأتي صوت احتكاكي آخر وهو صوت(الحاء)، فالحاء يضيق المجرى الهوائي في الفراغ الحلقي عند النّطق به، بحيث يُحدث مرور الهواء احتكاكاً لا تتذبذب الأوتار الصّوتية حال النّطق به. [1]

ومن الأصوات الاحتكاكية المهموسة أيضا نجد صوت (الهاء)، فالهاء تتكون عندما يتّخذ الفم الوضع الصّالح لنطق الحركة، ويمر الهواء خلال الانفراج الواسع النّاتج عن تباعد الصّوتين بالحنجرة محدثاً صوتاً احتكاكيا.[2] فصوت فالهاء يوحي بالحركة وعدم الثّبات والحزن والألم. ويتّضح ذلك من خلال الكلمات التّالية: (مؤلمه، مقلمه، إيه، المنتهى، أرقبه، المسطره...).

كما نجد صوت (السّين) الذي ساوى الشّاعر في استخدامه مع الصّوت الذي سبقه (الهاء) فعند النّطق بالسّين يعتمد طرف اللّسان خلف الثّنايا العليا مع التقاء مقدّمته باللّثة فيحدث الاحتكاك.[3] فصوت السّين يوحي بالسّكون والهدوء وراحة النّفس (الأمسيات، الفساح، رأس السّماء)، وبالتّالي هو تجسيد لنفسية الشّاعر الهادئة.

من خلال دراستنا لصفات الأصوات في القصيدة نخلص إلى أن الأصوات التي احتلّت الصّدارة هي الأصوات المجهورة، حيث قدّر عددها بـ (722) صوت من مجموع أصوات مقاطع القصيدة، تليها الأصوات الانفجارية التي بلغ عددها بـ (615) صوتا، ثم الأصوات الاحتكاكية

[1]/ كمال بشر، علم الأصوات، ص303.
[2]/ المرجع نفسه، ص304.
[3]/ المرجع نفسه، ص301.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التي قدّر عددها بـ (472) صوت، وتأتي الأصوات المهموسة في المرتبة الأخيرة حيث قدّر عددها بـ (366)صوت.

وفي الأخير نخلص إلى أن قيمة الأصوات اللّغوية وجماليتها تظهر في مدى براعة الشّاعر ومدى قدرته على استخدام تلك الأصوات وفي سيّاقاتها المناسبة.

3 ـ أسلوبية التّكرار وأنواعه:

يعتبر التّكرار دلالة اللّفظ على المعنى مردّدا لقولك تستوعبه: أسرع أسرع، فالمعنى مرد واللّفظ واحد. فنجد أن القدماء قسّموه إلى تكرار لفظي، وتكرار معنوي، وما يوجد في اللّفظ والمعنى هو الخذلان بعينه على حد تعبير "ابن رشيق"، أي غير مفيد وما يوجد في المعنى دون اللّفظ هو المقبول. [1]

أما مفهوم **"محمد الحسناوي"** فهو: "ذلك التّجلي في الحياة اليومية القائمة على التّناوب في الحركة والسّكون، أو تكرار الشّيئ على أبعاد متساوية، وفي ترديد لفظ واحد ومعنى واحد وهو التّرجيح". [2]

[1]/ عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص192.

[2]/ المرجع نفسه، ص193.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالتّكرار هو إلحاح على شيئ ما يريده الشّاعر من خلال التّركيز على نقطة معيّنة، أو قضية ما قصد توكيد يحقق بلاغة التّعبير ويزيد من جمالية نصّه. فعندما يكون التّكرار في أسمى صورة يفيض على السّامع حرارة يحس بنبض الحياة.

وللتّكرار في قصيدة "ناصر لوحيشي" ظواهر أسلوبية جمالية على مستوى أبيات القصيدة. ومن خلال قراءتنا للقصيدة نجد أن ظاهرة التّكرار أصبحت ملمحاً بارزاً في القصيدة. فقد عمل الشّاعر على تكرار أصواتاً وصيغاً وكلمات ومقاطع ليحدث إيقاعا هادفا إلى تأكيد شيئ معيّن قصد شد انتباه المتلقي، والمتأمل في القصيدة نلاحظ أن التّكرار يتضمّن حضورا ودلالة متميّزين ويشمل ما يلي:

3 ـ1ـ تكرار الأصوات:

اهتم الشّعراء بالتّكرار كظاهرة أسلوبية في دراساتهم، حيث يعتبر الصّوت من بين هذه الاهتمامات، فالصّوت اللّغوي هو: "الأثر السّمعي الذي يصدر طواعية من تلك الأعضاء التي يطلق عليها اسم (جهاز النّطق)،[1] فالصّوت اللّغوي يعمل بدوره على انشاء الكلمة ثم الجملة وبالتّالي توليد النّصوص. والذي يهمّنا في هذا الجانب هو البعد الجمالي والدّلالي الذي ينشأ بفعل تكرار بعض الأصوات في القصيدة التي تبيّن تجربة الشّاعر الشّعرية، وعليه سنقف عند هذه الظّاهرة الصّوتية، والتي ظهرت بصورة جلية لدى الشّاعر. ولمعرفة مدى تكرار هذه الأصوات

[1]/ خليل ابراهيم العطية، في البحث الصّوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنّشر-بغداد، 1983، ص6.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في القصيدة فقد اعتمدنا على المنهج الإحصائي لضبط تواتر الأصوات، وهو ما سنوضّحه في الجدول الأتي:

القصيدة	"براءة وسنابل"
الصّوت	مجموع تواتر الأصوات في مقاطع القصيدة
ح	67
ث	05
هـ	46
ش	19
خ	11
ص	18
ف	41
س	46
ك	19
ت	94
ط	15
ق	39

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب	56
ذ	11
د	39
ر	98
ز	08
ض	05
غ	06
م	87
ن	110
ظ	04
ل	174

جدول يوضح تكرار الأصوات في القصيدة الحداثية

من خلال الجدول نلاحظ تبايناً ملحوظاً في تكرار الأصوات وهذا التّباين يظهر من خلال تردّد بعض الأصوات وانخفاض البعض الآخر مما يحدث إيقاعاً في النّص. وهذا البعد الإيقاعي يتلاءم مع الحالة النّفسية للشّاعر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعد صوت (الهمزة) من أكثر الأصوات تواتراً في القصيدة الحداثية للشّاعر، حيث تكرّر (337) مرّة، يليه صوت (اللّام) الذي تكرّر(174) مرة. ثم صوت (النّون) الذي تكرّر (110) مرة. أما صوت (الرّاء) فقد تكرّر(98) مرة، في حين نجد صوت (التّاء) تكرّر (94) مرة، ثم صوت (الميم)الذي تكرّر(87) مرة.

يعد صوت (الهمزة) صوتاً حنجرياً، أما كل من صوت(اللّام والنّون والرّاء والتّاء) كلّها أصوات متقاربة في مخارجها، حيث تعد أصوات "اللّام والنّون والرّاء " لثوية لخروجها من اللّثة. أما صوت "التّاء" فهو صوت أسناني لثوي.[1] حيث تجتمع كلّها في صفة الجهر. حيث أن أوجه الشّبه بين هذه الأصوات يكمن في قرب مخارجها.

والملاحظ أيضاً أن هذه الحروف المتكرّرة جاءت في بداية الكلمة وفي وسطها وأخرها كما في (المسافات، مؤلمه، لحظة، المقلمة، اللّاصق، حلوة، الورق، أرقبه، غمرة، فرح، أنيق، دندنات أحنّ، العجين).

عمل الشّاعر على تكرار صوت (الهمزة) وبشكل كبير، وبما أن الهمزة صوت حلقي فهو يوحي بأن الشّاعر استخدم جهد أكبر في استخراجه، ويظهر ذلك من خلال الكلمات التّالية: (الرجوع، البدء، المنتهى، أرقبه، الطباشير، ألـم...) فنلاحظ أن في كلام الشّاعر نبرة شديدة أثناء النّطق به.

[1]/ خليل ابراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، ص20.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكذلك تكرار صوت (اللّام) بشكل ملفت، وكما أشرنا سابقا أن صوت اللّام يوحي بالتّحدي والتّأكيد، وإصرار الشّاعر على بلوغ الهدف الذي يسعى للوصول إليه.

أما صوت (التاء) فقد احتل المرتبة الثّالثة من خلال التّكرار كما جاء في (المستباح، رعتها تراقب، حرقة، حلّقت...). فالتّاء صوت يوحي بإحساس ملموس فهو ينسجم مع تجربة الشّاعر.

وقد احتل صوت(النّون) المرتبة الرّابعة من حيث التّكرار فقد جاء في عدة مواقع من الكلمة في بدايتها ونهايتها كما في (نبرة، من، سنبلة، نشوى، كنت، يمكن، نقرأه الممكن، نبرات...). فصوت النون يدل على معنى الأسى والألم والأنين الذي يعيشه الشّاعر.

أما صوت (الرّاء) فقد احتل المرتبة الخامسة، فصوت الراء صوت لثوي مجهور له دلالة التّكرار من خلال (ذاكرة، ريشة، وترٌ، الورق، درهم، أرقبه، بعثره...) فالراء يولّد نوع من الإيقاع أثناء النّطق به.

وأخيرا يأتي صوت (الميم) في المرتبة الأخيرة ونمثل له بالكلمات الآتية: (موعد، الأمسيات قدمي، المستباح، مطعمنا، ابتسام، نلامس، الأمس، الموجة...). فصوت الميم جاء دالاً على الدّهشة والشّعور الغريب الذي يراود أحاسيس الشّاعر.

واللّافت للانتباه أيضا أن الشّاعر قام بتوظيف الحركات الطويلة في نصه (الألف، الواو، الياء) فالحركات تحمل معنى الأحاسيس الممتدة والعميقة. ففي أبيات القصيدة جاءت الألفاظ التالية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(نبرات، فمي، إيه، صباح، الخشيبات، العجين، القريصات، حينما، جوابي...). فكل لفظة من هذه الألفاظ تعكس طول نفس الشّاعر وأحاسيسه.

يعد تكرار الصّوت ظاهرة أسلوبية تميزت بها القصيدة الحداثية للشّاعر"ناصر لوحيشي". فكانت دلالتها على مستوى المفردة والتّركيب.

3 ـ 2 ـ تكرار الصّيغة:

يشتمل هذا النوع من التّكرار على الدّواخل مثل: حروف الجر والنّداء، والسّوابق مثل: حروف المضارعة. واللّواحق مثل: الضّمائر، كما يشمل أيضا تكرار الأسماء والأفعال.

3 ـ 2 ـ 1ـ تكرار الدّواخل:

تكثر في النّصوص الشعرية الحداثية حروف الجر (إلى، في، من، الباء، على). ويمثّل تكرار حروف الجر في القصيدة ظاهرة أسلوبية.

يقول الشّاعر فيما يلي:

والرّجوع إلى لحظة البدء متّسع.

والرّؤى خبرٌ في الغروب،

أحنّ إلى نبرة المقلمه،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يا نبضة في دمي،،

أحنّ إلى نبرات القراءة [1]

لقد تكرر حرف الجر (إلى) في القصيدة (39) مرة. فهو يوحي بدلالة البعث إلى أمل الرّجوع إلى الماضي، كما يفيد الرّبط بين الأجزاء النّصية.

ومن حروف الجر أيضا نجد حرف الجر(في) الذي تكرر(08) مرات، فقد أكسب هذه الأسطر الشّعرية ايحاءات مختلفة من حيث الدّلالة النّحوية.

ومن الدّواخل أيضا نذكر حروف النّداء المتمثلة في (أ، أيا، يا، آ)، أما بالنّسبة لتكرارها في القصيدة فكان التّكرار لحرف (الياء)، فقد تكررت (07) مرات، ومثال ذلك (يا نبضة في دمي/ يا ألم الأربعين/ يا قارس/ يا حرقة الشّوق / يا فرحة الأصدقاء /يا نشوة اللّهب). فهذه النّداءات تتعدّد أوجهها. فالشّاعر نادى بالألم والحرقة والفراق تارة وبالفرحة والأصدقاء تارة أخرى. فالدّلالة تختلف من نداء لآخر وهو تجسيد لحالة ونفسية الشّاعر.

3 ـ 2 ـ 2 ـ تكرار السّوابق:

ومن السّوابق التي شكّلت ظاهرة أسلوبية في شعر"ناصر لوحيشي" نجد حروف المضارعة (أ. ن. ي. ت).

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر النّدى، ص97.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقول الشّاعر في هذا الصّدد:

المقاهي التي حفظت شكلنا

النّوادي التي ألفت ظلنا

أحنّ إلى النّغمات التي شكّلت خاطري

رسمت حاضري [1]

ويقول أيضا:

كنت أبحث عن صاحبي ،، عن مرح!!

أصدقائي النّجوم،،

ويؤلمني رجع ذاك الصّدى ،، [2]

فتكرار حروف المضارعة (أ، ن، ي، ت) في مقاطع القصيدة يعد ظاهرة أسلوبية حداثية. فالهمزة في (أحّنّ، أذكر، أرفع، أرى، فأرى، أبحث...)، فدلالتها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالأفعال المتصلة بها. فكلّها دلت على التّذكر واسترجاع الماضي.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر النّدى، ص102.

[2]/ المصدر نفسه، ص103.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في حين ترتبط "التّاء والنّون والياء" بالأفعال المضارعة في (ألفت، أحنّ، يؤلمني) فهي أفعال تدل على وصف الحالة التي كان عليها الشّاعر، وبمجرد دخول حروف المضارعة على الأفعال تكون قد أكسبتنا دلالة موحية، وهذه الدّلالة هي التي تعكس حالة الشّاعر في مجتمعه أنذاك.

3 ـ2 ـ3ـ تكرار اللّواحق:

يتمثل تكرار اللّواحق في تكرار الضمائر، ويأتي هذا للدّلالة على ما يريد الشّاعر تأكيده. وإذا نظرنا إلى القصيدة الحداثية للشّاعر فإنّنا نلاحظ تكرار ضمير المتكلّم "أنا" وبشكل جلي. وفيما يلي يقول الشّاعر:

كم أحنّ إلى بسمة الفجر،،

من صاحبي..

أحنّ إلى درهم من أبي،،

كنت أرقبه،،

أشتري حلوةً [1]

فضمير المتكلم "أنا" مسيطر على معظم أبيات القصيدة، لأن الشّاعر يتحدّث ويعيد تأكيد مدى حبه وحنينه إلى أيام طفولته. فهذا الضمير شهد تكراراً واضحا في معظم مقاطع القصيدة.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3 .2 .4. تكرار الكلمة:

إن كان تكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمةً وجرساً ينعكسان على جمال الصّورة، فإن تكرار اللّفظة في المعنى اللّغوي لا يمنح النّغم فقط، بل يمنح امتداداً وتناسباً للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد كاللّفظة مثلا، فتمنح القصيدة قوةً وصلابةً نتيجة ذلك التّرديد للّفظة المتكرّرة. [1]

وشعر "ناصر لوحيشي" مكتظ بأسماء وأفعال تكررت في أبيات القصيدة، وبذلك التّكرار تحققت قيمة إيقاعية من خلال التّردد الذي يثير الانتباه. ومن تكرار الكلمة في قصيدتنا هذه نجد لفظة (المدرسي) التي تكرّرت(04) مرات. ومثالها قول الشّاعر:

أحنّ إلى الجرس المدرسي،،

نحنّ إلى ريح مطعمنا المدرسي،، [2]

نلاحظ أن الشّاعر قد رسم لنا صورة عبر هذا التّكرار الاسمي الذي يعد ظاهرة أسلوبية حداثية وذلك عن طريق لفظة (المدرسي) التي أوحت على جانب مهم عاشه الشّاعر أيّام طفولته من خلال حنينه الدّائم إلى أيّام الدّراسة.

هذا وقد شكّلت كلمة (الطباشير) ظاهرة حداثية في قول الشّاعر:

---

[1]/ عبد الرّحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص211.

[2]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص99 ـ100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كنّا نتابع سر الطّباشير في اللّوح،،

لون التباشير،، [1]

فهذا التّكرار الاسمي يوحي بمدى تعلّق الشّاعر بالدّراسة ومدى حبّه لعملية التّعلم والكتابة. هذا وقد عمل الشّاعر على تكرار ثنائية (الحرقة والشّوق)، كما في قوله:

ويا حرقة الشّوق،،

يا فرحة الأصدقاء/ التلاميذ،، [2]

فتكرار هذه الثّنائية يدل على مدى شوق وحنين الشّاعر لأيّام البراءة. كما تتبع هذه الثنائية لواحق دلالية توحي إليها.

ومن مظاهر الحداثة الشّعرية في القصيدة الحداثية "لناصر لوحيشي" نلاحظ تكرار الفعل. وهذه الظّاهرة تسجّل حضوراً ملحوظاً في القصيدة، حيث تكرّر الفعل(أحنّ) في مقاطع القصيدة (39) مرة، وهذا التّكرار جاء للتّأكيد على شخصية الشّاعر العاطفية.

وفي هذا الصدد يقول الشّاعر:

أحنّ إلى الأمس والموجة الآمنة

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص101.
[2]/ المصدر نفسه، ص101.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحنّ إلى، "مالك لا يخاف من البرد" [1]

ونجد تكرار الفعل (أحنّ) في كل مقاطع القصيدة قد شكل ظاهرة أسلوبية.

كما نجد الفعل (تعد) قد تكرر أربع مرات، ويليه الفعل (نرفع) الذي تكرر ثلاث مرات. فتكرار هذه الأفعال له دلالة على فعل قام به الشّاعر ويريد التّأكيد على فعل حدوثه.

نلاحظ أن تكرار الكلمة سواء كان اسماً أو فعلاً هو سمة أسلوبية حداثية، كما يعد هذا التّكرار عند البعض عجزاً لغوياً.

3 ـ3 ـ تكرار الجملة:

يعتبر تكرار الجملة من صور ترابط النّصوص وتماسكها، حيث تبدوا القصائد أكثر ترابطاً وانسجاماً من ورود هذا التّكرار مرة واحدة.

وتكرار الجملة في النص الشّعري يكون باختيار الشّاعر لبعض العبارات التي يراها تناسب نصه وتزيد في الرّبط بين أجزاءه. حيث أصبح تكرار العبارة في النّصوص الشّعرية الحداثية ملمحاً بارزاً يعمل على عكس نفسية الشّاعر، حيث يأتي تكرار هذه الجمل في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص97.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي القصيدة الحداثية التي بين أيدينا نجد أن الشّاعر "ناصر لوحيشي" عمل على تكرار الجملة وبشكل ملفت، ومثالنا على ذلك قول الشّاعر:

أحنّ إلى نبرة المقلمه، [1]

وقوله أيضا:

أحنّ إلى أن أسطر خطأً بعشرين.

أحنّ إلى الجرس المدرسي،،

أحنّ إلى مئزري،، [2]

وقد تكرّرت هذه الجملة (أحنّ إلى) في كل مقاطع القصيدة، وهذه الجملة تمثل حضورا رئيسياً في النّص. فالشّاعر يعبّر عن مدى شوقه وحنينه إلى كل ما مرّ عليه أيّام دراسته وطفولته فعبّر عن كل شيئ يحنّ إلى الرّجوع إليه.

ومن الجمل المكرّرة أيضا(لم تعد). والتي تكرّرت في المقطع الثالث عشر يقول الشّاعر:

المدارس لا.. لم تعد..

والمحلاّت لا.. لم تعد..

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص97.
[2]/ المصدر نفسه، ص98 ـ99.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والرّؤى والغمام الذي كان لا.. لـم يعد..

وسرتا / قسنطينة.. لـم تعد. [1]

فالشّاعر من خلال هذا التّكرار يعمد على تأكيد شيئ فاته، وفي الوقت ذاته ينفي رجوعه. فما فاته من أيّام صغره يبقى مجرّد ذكريات تراود أحاسيسه.

ومن خلال ما سبق يمكن القول أن التّكرار هو خاصية جمالية تميّز النّص الشّعري الحداثي عن غيره من النّصوص الأخرى. وهذا التّكرار سواء كان على مستوى الأصوات أو الصّيغ أو الجمل فهو يشكّل ظاهرة أسلوبية حداثية في كل القصيدة. والهدف من هذا التّكرار هو التّأكيد على تجاوز الدّلالات الخاصة. فأثناء قراءتنا للقصيدة نتفاجئ بدلالات جديدة مع كل تكرار. فهذه هي لغة التّواصل، فلكل شاعر وطريقته في إيصال فكرته وتجسيدها أمام الواقع.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص102.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

أسلوبية البنى الصّوتية والإيقاعية الخارجية

تمهيد: عن الإيقاع الصّوتي الخارجي ومظاهر التّحديث الموسيقي، مفاهيم أولى

1ــ الوزن.

2ــ القافية أو النّظام التقفوي.

3ــ أنواع القوافي.

3 ــ1ــ القافية باعتبار الحروف.

3ــ 2 ــ القافية باعتبار الختام.

3ــ 3 ــ القافية باعتبار عدد الحركات.

4ــ الروي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمهيد: عن الإيقاع الخارجي ومظاهر التّحديث الموسيقي، مفاهيم أولى

تمثل الصّيغة الإيقاعية في الشّعر العربي ضرباً معقّداً، بالقياس إلى البدايات الوزنية الأولى. وإذا حاولنا أن نستقرئ هذه الأشكال الإيقاعية الأولية، أو بدايات الوزن الشّعري وجدناها مرتبطة أشد الارتباط بحياة العربي في البادية من جهة. وبعقيدته الدّينية من جهة أخرى. فنجد أن البنية الإيقاعية غالباً ما ترتبط بالشّعر دون غيره. ولها أهمية كبيرة في التّعبير عن التّجربة الشّعرية للشّاعر. فالشّعر صناعة ذات قواعد إيقاعية دقيقة، لا تأخذ هوناً، بل يقف عندها الشّاعر طويلاً يهذّب، ويدقّق ويحذف، حتى تستقيم القصيدة وتتوازن إيقاعاتها، ويحكم نسيجها، وتحسن في الأسماع. [1]

لقد أصبح التّجديد الموسيقي ضروري في القصيدة الحداثية، لأنه يتلاءم مع الحرّية التّعبيرية والنّظرة الجمالية الجديدة، وهو بدوره شكل إيقاعي يحقق ما عجز عن تحقيقه الشّكل الإيقاعي الكلاسيكي.

هذا وكان الشّعراء المولّدون الذين عاشوا في ظلال الحضارة العباسية قد رأوا أن الإيقاع الشّعري أوسع من أن يُحد في أوزان محصورة. [2] فقد تبنّى الشّعر العربي الحفاظ على جانبه الشّكلي فإن الخروج عن المألوف وابتكار أشكال جديدة ليس بغريب ولا سيّما أن الشّكل الإيقاعي

[1]/ عبد الرّحمان آلوجي، الإيقاع في الشّعر العربي، ص51.

[2]/ المرجع نفسه، ص42.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكلي عاجز عن مواكبة التّجربة الشّعرية الحداثية. فإذا كان الشّعراء المحدثون قد أتو بالتّجديد الشّكلي إلا أنهم أبقوا محافظين على الوزن الخليلي، ويظهر ذلك من خلال قصائدهم الحداثية. وكان "ناصر لوحيشي" أحد هذه الأصوات التي زاوجت بين الشّكل الإيقاعي الكلاسيكي من خلال حفاظه على البحر والشّكل الإيقاعي الحداثي من خلال التّنويع في القوافي والرّوي. فقد حاول "ناصر لوحيشي" تأسيس حداثة شعرية خاصة به لكن دون تخلّيه عن النّظام الخليلي وما يفترضه من وزن. لهذا اختار شاعرنا لقصيدته (البحر المتدارك).

وعليه لم يعد الإيقاع الصّوتي مجرد وظيفة سمعية غرضها إطراب أذن السّامع، بل أصبح عامل مهم يقوم عليه الشّعر حيث يمارس تأثيره على جميع مستويات هذا الشّعر الصّوتية والتّركيبية والدّلالية.

ولعلّ أهم ما يميّز الشّعر عن النثر هو: الوزن والقافية والرّوي، فوزنها هو الهيكل الذي تسير القصيدة وفق نظامه. والقافية هي المقاطع الصّوتية التي تتكرّر بين أواخر أجزاء القصيدة.

1. الوزن:

لنقل عن الوزن أنه صورة الكلام الذي نسمّيه شعراً، والوزن عند (ابن سنان الخفاجي) هو: " التّأليف الذي يشهد الذّوق بصحّته أو العروض. أما الذّوق فالأمر يرجع إلى الحس. أما

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من أوزان. [1]

ويجمع الباحثين على أن الوزن هو: إيقاع خاضع لقواعد وهذا يجعل من الوزن إيقاعاً خاصاً به.[2] والأوزان ما هي إلا صيغ أحدثها الخليل واستعملت كقوالب جاهزة يبنى عليها الشّعر، لذا فالشّعر مرتبط بالحس والذّوق أكثر من ارتباطه بالعروض كما هو في التّعريف "فالأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار". [3]

أما (حازم القرطاجنّي) فتعريفه للوزن أقرب إلى الإيقاع منه إليه: "والوزن هو أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسّكنات والتّرتيب. [4]

ومن الملاحظ أن أصحاب الحداثة الشّعرية أو ما يعرف بشعراء الشّعر الحر غيّروا في البناء الشّكلي للقصيدة. وهذا ما سنوضّحه في القصيدة الحداثية **"براءة وسنابل."** فلم تبق القصيدة محافظة على وحدة القافية ووحدة الرّوي. أما بخصوص البحر فنقول أن القصيدة جاءت على وزن (المتدارك) ويراد به في العروض بحر من بحور الشّعر وأجزاء ثمانية:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

[1]/ عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص86.

[2]/ مصطفى حركات، نظرية الإيقاع الشّعر العربي بين اللغة والموسيقى، دار الآفاق للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2008 ص102.

[3]/ عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص86 ـ87.

[4]/ المرجع نفسه، ص87.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقول ناصر لوحيشي في المقطع الأول من القصيدة:

المسافات ذاكرةٌ مؤلمه

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

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن

والصّدى موجعٌ [1]

0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلن

ويقول في المقطع الثاني:

أحنّ إلى الورق اللّاصق/ المشتهى

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

فعل فعلن فاعلن فاعلن فاعل فعل

إيه قوس قزحْ !

0// / 0/ 0/

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر النّدى، ص97.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فاعل فعلن

كم أحنّ إلى بسمة الفجر،،[1]

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

فاعلن فعلن فاعل فاعل

ويقول في المقطع الرابع من القصيدة:

أحنّ إلى الجرس المدرسي ،،

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

فعل فعلن فاعلن فاعل فعل

ورائحة المحبرة !!

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

فعل فعل فاعل فعل

أحنّ إلى ساعة الفتح ،، [2]

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

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى ص98.

[2]/ المصدر نفسه، ص99.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فعلن فعل فاعل فاعل

إذا تأمّلنا في هذه المقاطع الشّعرية وجدناها تنتمي إلى تفعيلة المتدارك (فاعلن). والمتدارك كغيره من البحور تدخل عليه تغيّرات تصيب الأسباب والأوتاد، وهذه التّغيّرات هي التي يطلق عليها بالزّحافات والعلل.

ـ **الزّحاف**: يراد به التّغير الذي يختص بثواني الأسباب سواء كانت خفيفة أم ثقيلة في حشو أم في غيره.[1]

. **العلة**: هي التي تدخل على الأسباب والأوتاد، وهي لا تقع إلا في العروض والضّرب.

وقد وردت في القصيدة بشكل ملفت، إذ أن معظم تفعيلاتها زوحفت ودخلت عليها بعض العلل.

1 ـ المسافات ذاكرة مؤلمه ← فاعلن ← فعلن ← زحاف الخبن (حذف الثاني الساكن).

2 ـ أحنّ إلى أن أسطر خطا بعشرين ← فاعلن ← فاعل ← زحاف القبض (حذف الخامس الساكن)

3 ـ يا نبضة في دمي ← فاعلن ← فعلْ ← علة البتر(حذف الثاني السّاكن).

4ـ لست أرقبه ← فاعلن ← فعلن ← علة القطع.

[1]/ محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الآداب القاهرة، ص125.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أثناء هذا التّحليل الوزني للقصيدة نلاحظ أن الشّاعر قد ألحق بحره بزحافات وعلل. وهذا يخدم حالته النّفسية الشّاعرية. والملفت للنّظر أن بعض تفعيلات القصيدة جاءت صحيحة من الزّحافات والعلل.

ومن الظواهر الحداثية التي ظهرت بصورة جلية في شعر" ناصر لوحيشي" ظاهرة **التّفاوت في عدد التّفعيلات**. والتي تتراوح بين خمس تفعيلات كحد أقصى وبين تفعيلة واحدة كحد أدنى. وهذا التّفاوت نجده في المقطع الرّابع:

والطّباشير قد هدّه صاحبي ،،

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

فاعلن فاعلن فاعل فاعلن

بعثره !!

0//0/

فاعلن

أحنّ إلى أن أسطر خطاً بعشرين.

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فعل فعلن فاعل فعلن فاعل فا

آه يا ألم الأربعين!!! [1]

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

فاعل فعل فاعل فعل

أما المقطع الثاني عشر فيقول فيه:

ردّني

0//0/

فاعلن

فالرّبيع اختفى لونه ها هنا.. [2]

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

فاعلن فاعلن فاعل فاعلن

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى،ص98.

[2]/ المصدر نفسه، ص102.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهذا التّغير في التّفعيلات هو تغيّر حدث وفق الحالة الشّعرية للشّاعر. فالعدد القليل يعطي حركية سريعة، أما العدد الأكبر فيحمل دلالة التّوضيح التي يريد الشّاعر إيصال الفكرة من خلالها.

نلاحظ أن القصيدة الجداثية للشّاعر "ناصر لوحيشي" جاءت موافقة النّظام الحر، فقد عمل الشّاعر على حداثة إيقاعية عمل من خلالها على تحطيم البنية القديمة ليقيم إيقاعاً جديراً يتماشى وفقاً للحضارة الشّعرية الجديدة.

2 ـ القافية أو النّظام التقفوي:

القافية في اصطلاح العروضيين علم بأصول يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشّعرية من حركة وسُكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ونحوها، وهي مع هذا اسم لعدد من الحروف ينتهي بها كل بيت، وتعد هذه الحروف من أوّل متحرّك قبل ساكنين آخر التّفعيلة. [1] كما يراد بالقافية في قول الخليل بن أحمد: آخر ساكن في البيت إلى أوّل ساكن يلقاه مع حركة ما قبله. ويطلق عليها عند الأخفش على أخر كلمة من البيت. [2]

والقافية في الشّعر الحداثي كما هي معروفة هي التي تبيّن نهاية السّطر الشّعري في القصيدة. لكنّها لم تعد موّحدة كما كانت في القصيدة العمودية، فنجد أن القافية الجديدة تخلّصت من

[1]/ عدنان حقي، المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الرّشيد دمشق، ط1، 1487، ص147.

[2]/ محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النّحو والصّرف والعروض والقافية، ص214.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّكرار والثّبات. فقد تجاوزت التّقليد من خلال المرور إلى التّنوع في القوافي داخل القصيدة الواحدة، وهذا التّنوع يبدو جلياً في القصيدة التي بين أيدينا.

3 ـ أنواع القوافي:

3 ـ1ـ القافية باعتبار الحروف:

3 ـ 1ـ1ـ القوافي المردوفة:

والرّدف حرف ليّن يقع قبل الرّوي بلا فاصل وله حالان. الحالة الأولى: إن جاء الرّدف واواً أو ياءاً جاز تعاقبهما. والحالة الثانية: إذا جاء الرّدف ألفاً وجب التزامها ولا ينوب عنها غيرها. [1]

وردت القافية المردوفة في القصيدة الحداثية " لناصر لوحيشي" بشكل واضح.

يقول الشّاعر في المقطع الرّابع من القصيدة:

أحنّ إلى دندنات الخشيبات ،

لطف العجين ،،

وسرّ القريصات ،،

أحنّ إلى أن أسطر خطاً بعشرين.

[1]/ عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشّعر، ص159.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

آه يا ألم الأربعين!!! [1]

ويقول أيضاً في المقطع السّابع من القصيدة:

فأرى ريشة في الرّياح ،،

أحنّ إلى قدمي ـ قد رعتها السّماء ،،

لاحظتها السّماء ـ،،

تسير على ورق أصفر ،،

إيه يا وطئها المستباح !! [2]

أسهم الرّدف في هذه الأبيات إلى تحقيق البعد الجمالي من خلال تكرار هذه الوحدات الصّوتية من فترة إلى أخرى، حيث عملت هذه الوحدات على توضيح صرخات الشّاعر المتواصلة والمتعالية. لأن صوت المد يتمتّع ببعد دلالي يوحي بالطّول والامتداد أثناء النّطق به (بعشرين الأربعين، الرّياح، السّماء، المستباح...). فقد اعتمد الشّاعر في قصيدته على القوافي المردوفة بالألف أو الواو أو الياء. ولعلّ هدفه من استعمالها هو لجوءه إلى استنطاق الجانب الجمالي من خلال التّماثل الإيقاعي.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.
[2]/ المصدر نفسه، ص100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3 .2.1. القوافي المؤسّسة:

والتّأسيس ألف أصلية بينها وبين الرّوي حرف متحرّك يسمّى الدّخيل.[1] وهذا الصّوت يضفي إيقاعاً فهو لمسة جمالية تزيد النّص الشّعري جمالاً.

يقول الشّاعر في المقطع الثّامن:

أكوابنا ،،

ثم راحت تراقب أشواقنا ،،

جذل وابتسام ،،

وسرّ يلامس أرواحنا ،،[2]

ساهم التّأسيس في هذه الأسطر الشّعرية في تعميق مشاعر الشّاعر وأحاسيس الحزن والفراق والشّوق، كما خلّف هذا الصّوت جمالية تهدف إلى انشاء موسيقى تتوافق وتجربة الشّاعر الشّعرية.

[1]/ عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص159.
[2]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3 ـ 2 ـ القافية باعتبار الختام:

اهتم الشّعراء بختام القوافي، وتتمثل في القافية المطلقة والقافية المقيّدة، إما أن يكون حرف الرّوي متحرّكاً أو ساكناً. فإذا كان الرّوي متحرّكاً سميت القافية مطلقة، وإذا كان الرّوي ساكناً سميت مقيّدة. [1]

3 ـ 2 ـ 1ـ القافية المطلقة:

وهي القافية التي يكون فيها وصل، والوصل إما أن يكون وصل مفتوح أو وصل مكسور أو وصل مضموم. حيث شكّلت هذه الظّاهرة في ختام القوافي ظاهرة حداثية في شعر "ناصر لوحيشي". فهي تتلاءم مع المعنى الذي يريد الشّاعر تأكيده.

يقول الشّاعر في المقطع الثالث من القصيدة:

أحنّ إلى البدء و المنتهى ،،

أحنّ إلى درهم من أبي [2]

ويقول أيضا:

أحنّ إلى جلسات الأدب ،،

[1]/ عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشّعر، ص150.

[2]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقاهي التي حفظت شكلنا.

النّوادي التي ألفت ظلّنا

أحنّ إلى النّغمات التي شكّلت خاطري

رسمت حاضري ،، [1]

من خلال ما سبق نلاحظ أن الشّاعر زاوج في قصيدته بين الوصل المفتوح والوصل المكسور. وهذه ظاهرة حداثية تميّزت بها قصيدة "براءة وسنابل".

3 ـ 2 ـ 2 ـ القافية المقيّدة:

وسميّت مقيّدة لأن حرف رويّها ساكن، وتمثّل هذه القافية ظاهرة أسلوبية حداثية بارزة وبشكل كبير في القصيدة التي بين أيدينا، فمعظم القوافي جاءت ساكنة.

ويقول الشّاعر في المقطع العاشر:

أحنّ إلى القسم والرّسم والمدفأه

أحنّ إلى طقطقات الحطب

ويا حرقة الشّوق ،،

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص102.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يا فرحة الأصدقاء/ التلاميذ ،، [1]

من خلال دراستنا للقصيدة نلاحظ أن هذه الأسطر الشّعرية عملت على التّوظيف المكثّف للقافية المقيّدة أكثر من المطلقة. وهذا التّوظيف يؤكّد على مدى عمق إحساس الشّاعر والأسى النّفسي الذي يراوده.

من خلال ما تقدّم يمكننا القول: أن الشّاعر استطاع تجاوز البناء التّقفوي القديم القائم على وحدة القافية، حيث عمل جاهداً على التّنويع في القوافي في قصيدته، وهذا التّنوع تمثّل في المزاوجة بين القوافي المردوفة والمؤسّسة والمطلقة والمقيّدة. وهي سمة حداثية ميّزت قصيدته.

3 ـ 3 ـ القافية باعتبار عدد الحركات:

وهي خمسة أنواع:

1ـ القافية المترادفة: وهي القافية التي يجتمع فيها ساكنان/00

2 ـ القافية المتواترة: وهي القافية التي يكون فيها حرف متحرّك بين ساكنين /0/0

3 ـ القافية المتداركة: وهي القافية التي يكون فيها متحرّكان بين ساكنين /0//0

4ـ القافية المتراكبة: وهي القافية التي يكون فيها ثلاثة أحرف متحرّكة بين ساكنين /0///0

5ـ القافية المتواكسة: هي القافية التي يكون فيها أربعة أحرف متحرّكة بين ساكنين /0////0

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص101.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعلّ أهم ما يميّز القصيدة الحداثية هو المزاوجة والجمع بين القوافي فيها. وهذا ما سنوضّحه فيما يلي:

3 ـ 3 ـ 1. القافية المترادفة /00

حيث شكّلت ظاهرة بارزة في معظم أبيات القصيدة. ومثال ذلك قول الشّاعر في المقطع الحادي عشر:

قاب قوسين كنت اقترفت الذي باركته السّماءْ

00/

ورشّحه الممكن / المستحيل

00/

ويقول في المقطع الرّابع من القصيدة:

أحنّ إلى أن أسطر خطأً بعشرين

00/

آه يا ألم الأربعين !!! [1]

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3 ـ 3 ـ 2 ـ القافية المتواترة: /0/0

تمثل القافية المتواترة ظاهرة إيقاعية عبّر بها الشّاعر عن تصاعد الانفعال والشّعور بالوضع الذي آل إليه. وسنوضّح ذلك في المقطع السّادس:

سيّدي حينما كان يمنحني لعبه ،،

0/0/

لاجتهادي وكان جوابي قد سرّه [1]

0/0/

3 ـ3 ـ3 ـ القافية المتداركة:

تمثل القافية المتداركة ظاهرة لافتة للانتباه في قصيدتنا، وهي ظاهرة ساهمت في رسم المعنى الذي يوحي بمشاعر الشّاعر، ومثالنا على ذلك قول الشّاعر في المقطع الثاني عشر:

المدارس لا.. لم تعد ..

0//0/

والمحلات لا..لم تعد..

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص99.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

0//0/

والرّؤى .. والغمام الذي كان لا..لم يعد..

0//0/

وسرتا / قسنطينة .. لم تعد [1]

0//0/

3 .3 .4ـ القافية المتراكبة: /0///0

شكّلت القافية المتراكبة سمة بارزة في قصيدتنا الحداثية، وجاءت هذه القافية لتوضّح الحالة التي أصابت الشّاعر نتيجة تذكّره لأيّام المدرسة والطّفولة.

يقول الشّاعر في المقطع الرّابع عشر:

هل أقول لكم:

0// /0/

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص102.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّي لا أحنّ إلى.. [1]

0///0/

أما القافية المتواكسة (/0////0) فلم ترد إطلاقاً في القصيدة.

وبناءاً على ما سبق يمكن القول: إن الشّاعر "ناصر لوحيشي" قد وفّق في هدم البنية التّقليدية للقافية الموحّدة. حيث بيّن قدرته على إبداع ظاهرة حداثية جديدة تمثّلت في التّنويع بين القوافي في القصيدة الواحدة.

4ـ الـرّوي:

يُعرّف الرّوي على أنّه: "حرف من حروف القافية ملتزم في كل أبيات القصيدة. تبنى عليه وتنسب إليه فيقال: قصيدة همزية أو دالية أو لامية. [2]

أما الرّوي في القصيدة فنجد أن الشّاعر استخدم في القصيدة أربعة عشر روياً وهي على التّوالي: الهاء، النون، التاء، العين، الباء، الراء، الميم، الحاء، الألف، الدّل، القاف، الفاء السين.

والمعروف أن الرّوي في القصيدة الحداثية للشّاعر أخذ وظيفة جديدة تميّزه عن الوظيفة التقليدية التي تتمثّل في وحدة الرّوي فلم يعد الرّوي موحداً. وما يميّز الرّوي في القصيدة الحداثية

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص103.

[2]/ عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشّعر، ص150.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هو تنوّع الرّوي في القصيدة ومن مقطع لآخر، وهذا التّنوع يرتبط بذات الشّاعر المندفعة نحو التّغيير والتّجديد. ومثال هذا التّنوع قول الشّاعر في المقطع التّاسع من القصيدة:

أحنّ إلى الأمس والموجة الآمنه

أحنّ إلى، "مالك لا يخاف من البرد"

أمّي تقول انهضوا ..

إنها الساعة الثامنه!!

آه يا زمهرير الحضارة ،

يا قارس الزّمن المستطير [1]

وهذا التّنوع في الرّوي يعكس روح الشّاعر المتجدّدة والمتغيّرة من حال لآخر. والجلي في الرّوي هو تراوحه بين الجهر تارة والهمس تارة أخرى. وحروف الرّوي في القصيدة جاءت بنسب متفاوتة أدت إلى خدمة النّص الشّعري وفقاً لما يريده الشّاعر. ومن خصائص هذه الحروف:

ـ الهاء: حرف حلقي مجهور.

ـ النّون: حرف لثوي مجهور.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـ التّاء: حرف أسناني لثوي مهموس.

ـ العين: حرف حلقي مجهور.

ـ الياء: حرف شفوي مجهور.

ـ الراء: حرف لثوي مجهور.

ـ الميم: حرف شفوي مجهور.

ـ الحاء: حرف حلقي مهموس.

ـ الألف: حرف حنجري مجهور.

ـ القاف: حرف لهوي مجهور.

ـ اللاّم: حرف لثوي مجهور.

ـ الفاء: حرف شفوي أسناني مهموس.

ـ السين: حرف لثوي أسناني مهموس.

ومن المعروف أن كل حرف من هذه الحروف (الرّوي) له ميزة خاصة به. أما الرّوي الأكثر تردّداً في القصيدة فهو حرف (الهاء)، فالهاء حرف حلقي عميق حمل دلالة التّعبير عن خبايا النّفس العميقة كقوله: مؤلمه، المشتهى، المنتهى...

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والملحوظ في هذه الأسطر الشّعرية أن حرف الرّوي (الهاء) جاء ساكناً. أما أحرف الرّوي الأخرى فعمل الشّاعر على المناوبة بينها في مقاطع القصيدة.

ولعل هذا المزج في الأوزان والقوافي وأحرف الرّوي كان يوحي بمدى قابلية الشّاعر للتّجديد. فقد رسم لنا لوحة شعرية قابلة للقراءات المتعدّدة والدّلالات اللاّمتناهية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

أسلوبية البنى النحوية

1ــ البنى الافرادية:

1ــ 1ــ الأسماء وحداثة التّكثيف.

1ــ 2 ــ الأفعال وحداثة التّكثيف.

1ــ 3 ــ تداخل الأزمنة ودلالتها الحداثية.

2ــ البنى التّركيبية:

2 ــ1ــ تعريف الجملة.

2ــ 2ــ أنواع الجملة.

2 ــ 2ــ 1ــ الجملة الخبرية.

2 ــ 2ــ 1ــ 1ــ الجملة الخبرية المؤكدة.

2 ــ2 ــ1 ــ 2ــ الجملة الخبرية المنفية.

2 ــ2 ــ 2 ــ الجملة الانشائية.

2 ــ 2 ــ 2 ــ 1ــ الجملة الطلبية.

2 ــ 2 ــ 2 ــ 1ــ 1ــ جملة الأمر

2 ــ 2 ــ 2 ــ 1ــ 2 ــ جملة النداء

2 ــ2 ــ 2 ــ 1ــ 3 ــ جملة الاستفهام.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1ـ البنى الإفرادية:

1.1ـ الأسماء وحداثة التكثيف:

يراد به الكلمة الدّالة على معنى في نفسها غير مقترنة بزمن مثل: رجل، فرس، رجل.[1] والاسم ما دل على ذات أو مسمّى وليس الزّمن جزءاً منه، ويفيد الثبوت لا التّجدد والحدوث مثل حافظ، يحفظ وثابت، يثبت. فالأوّل يفيد الثّبوت والثّاني يفيد الحدوث والتّجدد. وفي هذا الصّدد يقول **عبد القاهر الجرجاني**: "إن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشّيئ من غير أن يقتضي شيئاً بعد شيئ" .[2]

لقد كان للاسم في شعر "ناصر لوحيشي" حظ أوفر من الفعل ابتداءاً من عنوان القصيدة (براءة وسنابل). واللاّفت للانتباه أن معظم مقاطع القصيدة قد شهد حضوراً متميّزاً للاسم، ولم يأتي توظيف هذه الأسماء عبثاً، بل جاءت هذه الأسماء لتأكيد فكرة الصّراع القائمة بين ذات الشّاعر والموجودات. فكل اسم من هذه الأسماء (المسافات، ذاكرة، الصدى، الرجوع، البدء الرؤى، خبر، الغروب، المقلمة، ريشة، الحبر، نبضة، القراءة، وترٌ..)، يعتبر مرجع لتأكيد ذات الشّاعر. فالشّاعر عبّر بهذه الأسماء عن حالته النّفسية وما آل إليه من ضعف وحنين وانكسار.

[1]/ محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، ص130.

[2]/ محمود عكاشة، التّحليل اللّغوي في ضوء علم الدّلالة، دار النّشر للجامعات، ط1، 2005، ص63.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهو يحلم بواقع ينسيه الألم الذي يعيشه بعدما فارقته أيام الطفولة.

ومن خلال كل هذا جاء أسلوب الشّاعر قوياً إلى أبعد الحدود. إذ جاءت لغته مملوءة بفيض من الأسماء مقابل عدد قليل من الأفعال في جميع مقاطع القصيدة. وهذا كلّه دال على أن شاعرنا يعدّ من شعراء الحداثة. ودليلنا على غلبة الأسماء المقطع الثاني والعاشر، حيث جاءت الأسماء كالآتي:

ـ **المقطع الأول**: جاءت الأسماء فيه بنسبة06.38% أما الأفعال بنسبة 0%

ـ **المقطع الثاني**: جاءت الأسماء فيه بنسبة10.63% أما الأفعال بنسبة 06.97%

ـ **المقطع العاشر**: جاءت الأسماء فيه بنسبة09.04% أما الأفعال بنسبة 05.81%

نلاحظ من خلال هذه النّسب ورود الأسماء بنسب عالية تدل على اثبات شيئ يريده الشّاعر. فالاسم يفيد ثبوت الصّفة في صاحبها متصف بها على سبيل الدّوام. فالاسم أعم وأشمل وأثبت في الدّلالة من الفعل لأن الفعل مقيّد بأحد الأزمنة الثلاثة مع إفادة التّجدد، لكن الإفادة بالاسم لا تقتضي التقيّد بالزّمن والتّجدد والثبوت. [1]

[1]/ محمود عكاشة، التّحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، ص65.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكل هذه الدّلالات لا تخرج عن الدّلالة الرّئيسية لعنوان القصيدة ألا وهي الرّغبة في الرّجوع إلى الحياة الأولى التي عاشها الشّاعر أيام دراسته، والفترة التي كانت تعيشها مدرسته أنذاك.

وتبقى دلالة الأسماء في القصيدة كما بثّها الشّاعر، فجاءت قصيدته مثقلة بكم هائل من الأسماء. فقد مثل لنا هذا المقطع من القصيدة لهذه الكثافة الاسمية.

أحنّ إلى الصّيف في الرّيف ،

إنّي أحنّ إلى الأمسيات الفساح

الرّبيع، الخريف وعذب الرّؤى ،

كنت أرفع رأسي ؛

أرى موعدي

فأرى ريشة في الرّياح ،،

أحنّ إلى قدمي ـ قد رعتها السّماء ،،

لاحظتها السّماء ـ ،،

تسير على ورق أصفر ،، [1]

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص100.99.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشّاعر وظّف لفظة (السّماء) ليضفي دلالة التّحول. حيث يرى أن السّماء ترعاه وتحفظه. ويواصل الشّاعر دلالة التّحول من خلال الأسماء الآتية: (الرّسم، المدفأة، الحطب، الطّباشير). فالرّسم تحمل دلالة للتّعبير عن مكنونات النّفس. وكذلك المدفأة والحطب رمزان يدلان عيى تغيّر الحالة. أما الطباشير فهي توحي بدلالة تعبّر عن تحوّل الشّيئ من حالة إلى حالة أخرى. كما تحمل دلالة على مدى حب الشّاعر للدّراسة والتّعلّم. وكل هذه المعطيات الدّلالية تتشاكل فيما بينها لتعطي في الأخير دلالة تعبّر عما يجول في ذات الشّاعر وما يسعى إلى تحقيقه على مستوى الواقع.

وعليه يمكننا القول أن الشّاعر عمل على توظيف الأسماء توظيفاً دقيقاً، حيث جعل لكل اسم من هذه الأسماء خطاباً يحاول من خلاله التّأثير في المتلقي. كما نجد أن لكل اسم كم لا نهائي من المدلولات والتي تصب في مجملها في صميم الموضوع.

من خلال دراستنا للقصيدة الحداثية نلاحظ أن المكوّن الاسمي قد حضر وبكثافة في أغلب مقاطع القصيدة. وهذا يدل على الهدوء والسكينة والثّبات التي شهدتها نفسية الشّاعر وهو يصف لنا ماضيه. فقد جاءت هذه الأسماء في أسمى صورة معبّرة عن نفسية الشّاعر. فهذه الكثافة في الأسماء هي ظاهرة تدل على تكثيف الشّاعر وهدوء نفسيته وكبح انفعالاتها. وهذا التّوظيف يمثل عودة الشّاعر إلى دائرة الاستقرار والثّبات وعدم الحركة.

بناءاً على ما سبق يمكن القول: أن الشّاعر عمل على توظيف الأسماء توظيفاً مكثفاً حيث جعل كل اسم يحمل كم هائل من المدلولات التي تتشاكل مع الدّلالة الجوهرية للقصيدة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1ـ 2 ـ الأفعال وحداثة التّكثيف:

الفعل يراد به الكلمة الدّالة على حدث مقترن بزمن ويطلق على الاسم المشتق الذي يعمل عمل الفعل، وقد يطلق على الاسم الواقع بعد اسم محلى بأل مسبوق باسم إشارة. [1] والفعل ما دل على حدث مقيّد بزمن، فالزّمن عنصر أساس في الفعل يميّزه عن الاسم والحرف، ويفيد التّجدد والحدوث في زمن وقوعه مثل: يقوم محمد، أفاد حدوث القيام بعد أن لم يكن فقد كان جالساً أو نائماً. [2]

والفعل باعتبار الزّمن ينقسم إلى ثلاثة أقسام: ماضٍ، حاضر، مستقبل. فالفعل الماضي يفيد تمام وقوع الحدث في زمن انقضى، وهو في زمن حدوثه في الماضي أفاد التّجدد. والمضارع يفيد الحال والاستقبال، والأفعال التي تحدث الآن هي الحال والاستقبال فتصبح هذه الأخرى ماضياً انقضى زمنه.

وإذا تأمّلنا في مقاطع القصيدة الحداثية "لناصر لوحيشي" لوجدناها تشمل ظاهرة حداثية والتي تمثلت في المزج والتّنوع الفعلي، يقول الشّاعر في المقطع السادس من القصيدة:

أحنّ إلى مئزري ،

[1]/ محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، ص132.

[2]/ محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص95.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سيّدي حينما كان يمنحني لعبة ،،

لاجتهادي، وكان جوابي قد سرّه ،،

أذكر الآن قامته، صدقه، ملبسه

أحنّ إلى .. كنت أرفع ،، نرفع تلك الأصابع

نشوى ،،

فتنبت فينا البراءة سبع سنابل ،،

في كل سنبلة ،،

موعد وصباح [1]

من خلال ما سبق نلاحظ أن الشّاعر عمل على المزج بين أزمنة الفعل، وقد أفاد حدوث الفعل تقيّده بزمن الحدوث (ماض، مضارع)، ويسمّى هذا الزّمن بزمن الفعل. فالشّاعر يحاول رصد الأجواء التي كان يعيشها والتي يحاول استحضارها أيام دراسته. ولو قمنا بإحصاء نسب الأفعال في القصيدة لوجدناها تتراوح بين نسب متفاوتة، ومن زمن لآخر. وهذا تجسيد لحالة الشّاعر. والجدول الآتي يضم الأزمنة الثلاثة التي فرضت نفسها على القصيدة وتنوّعت بين مقاطعها.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص99.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصيدة	" براءة وسنابل"		
مقاطع القصيدة	زمن الفعل		
	الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
م1	/	/	/
م2	/	أحن . أحن . يعزفها . أحن . أحن . أحن	/
م3	كنت	أحن . أشتري	/
م4	بعثره	أحن . أحن . أحن . أسطر	/
م5	/	أحن . أحن . يزدحم . يمنعنا	/
م6	كان . لاجتهادي . كان . كنت . نرفع	أحن . يمنحني . أحن . أرفع . يمنعنا	/
م7	كنت . رعتها . لاحظتها	أحن . أحن . أرفع أرى . فأرى . أحن . تسير	/
م8	رتبت . راحت	نحس . تراقب . يلامس	/
م9	/	أحن . أحن . يخاف	انهضوا
م10	كنا . نتابع	أحن . أحن . يمكن . نقرأه	/

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

م11	صافحني . كنت . حلقت . كنت . اقترفت . عرضها	أحن . أحن . تقدمت . أحن . يتبع	تقدّم
م12	ردني . اختفى . كان	أحن . تعد . تعد . يعد . تعد	/
م13	حفظت . ألفت . شكّلت . رسمت . اختفى	أحن . أحن	/
م14	كنت . اجترح	أحن . تجمعنا . أبحث . يؤلمني أقول . أحن	/

من خلال الجدول نلاحظ أن صفة الفعلية قد طغت على النّص. أما الغلبة والتّواتر فكانت للفعل المضارع الذي شكّل نسبة 60.46% من جملة أفعال القصيدة، حيث أعطى القصيدة نوعاً من الحركة والتّحول. وكانت هذه الحركة تختلف من مقطع لآخر.

أما الأفعال الماضية فقد شكّلت نسبة 33.72% وقد سيطرت على المقطع السادس والحادي عشر من القصيدة، وهذا لملاءمتها لوصف حالة الشّاعر. أما أفعال الأمر فهي لم تتعدّى 02.32% من القصيدة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ارتكزت القصيدة على بناء مسارها الحركي فنلاحظ سيطرة الفعل المضارع والماضي، يقول الشّاعر في هذا المقطع:

أحنّ إلى كف ذاك المعلّم ،،

صافحني مرة ،،

كنت حلّقت في الجو منتشياً ،،

وجوابي كان الدّليل

قاب قوسين كنت اقترفت الذي باركته السّماء

ورشّحه الممكن / المستحيل. [1]

يدل هذا المقطع على السّكون وهدوء نفسية الشّاعر لأن دلالته لا تتجاوز الماضي. كما أن تكرار صيغة الماضي (كان، كنت) تدل على ماضٍ بعيد يعود بنا إلى بداية حياته وأيام براءته، وسرعان ما ينتقل الشّاعر من الماضي إلى المضارع (تقدم، تقدّمت)، إنه التّقدم في السن الذي يزيد من عذاب الشّاعر، فزمن القصيدة هو زمن الحاضر واستشراق للمستقبل، لأن الشّاعر يعيش في زمن يريد فيه نسيان كل أنين الماضي.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص101.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن مقاطع القصيدة التي شهدت تنوّعاً في الأفعال نجد المقطع الثالث عشر، يقول الشّاعر:

أحنّ إلى جلسات الأدب ،،

المقاهي التي حفظت شكلنا

النّوادي التي ألفت ظلّنا

أحنّ إلى النّغمات التي شكّلت خاطري

رسمت حاضري ،،

واختفت وجعاً أو وصب .. [1]

وفي هذا المقطع نجد تواجد الزّمن الماضي المتمثل في: (حفظت، ألفت، شكّلت، رسمت اختفت)، والمضارع المتمثل فيما يلي: (أحنّ، أحنّ)، أما فعل الأمر فهو منعدم تماماً. والملاحظ أيضا في المقطع هو غلبة زمن الماضي على المضارع، ولعل طغيان الفعل الماضي دال على سرد الشّاعر ووصفه للأحداث التي عاشها. أما المضارع فيدل على الحركة الدّالة على مدى معايشة الشّاعر للأحداث والتّفاعل معها. فهو يسعى لمنح النّص درجة عالية من الحركة والحيوية.

والمتأمل في القصيدة هو هيمنة الفعل المضارع على باقي الأفعال الأخرى، لأن الفعل المضارع هو الأنسب للتّعبير عن الحاضر والمستقبل معاً. وهو ما يتّضح جلياً في المقطع السّابع من خلال

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص102.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأفعال التّالية: (أحنّ، أحنّ، أرفع، أرى، فأرى، أحنّ، تسير). فالشّاعر من خلال هذه الأفعال يسعى إلى خلق أسلوب جديد متفرّد عن طريق الأفعال المضارعة.

وعليه نلاحظ تواتر الأفعال المضارعة قد أكسب القصيدة الحداثية نوعاً من الحركة مما جعلها تتصف بالتّجدد والتّحوّل. أما الفعل الماضي فقد جاء في المرتبة الثانية بعد الفعل المضارع، فقد وظّفه الشّاعر لمدى ملاءمته في وصف حالة الشّاعر. أما فعل الأمر فوجوده شبه منعدم. ورغم قلته إلا أن الشّاعر وظّفه للتأكيد على تغيير ما في المستقبل، لذلك عمل الشّاعر على مساندته للفعل المضارع من أجل التّغيير والتّحول.

إن ظاهرة ورود الفعل وكثافته تعتبر حلقة وصل بين الشّاعر والمتلقي، حيث تعمل على نقل أحاسيس الشّاعر للتّأثير في المتلقي للتّفاعل معها.

3.1 ـ تداخل الأزمنة ودلالتها الحداثية:

الزّمن هو إجراء لإنتاج معنى أو حدث قادر على إيلاج الزّمن في الفعل أو الحدث أو إيلاج الفعل في إطار الزّمن، لكي تستحيل من نظام سردي إلى حكاية، وينقسم الزّمن إلى ثلاثة أقسام: الفعل الماضي والمضارع والأمر.[1]

[1]/ بوعلام بن حمودة، مكشاف الجمل، دار الأمن للطّباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص103.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإذا كان النّحاة قد عوّدونا النّظر إلى التّأويل الزّمني من خلال مقولات نحوية فإن هذا لا يعني أن تصوّرات الماضي والحاضر والمستقبل واردة لغوياً في تمثيل الزّمن. [1] فالزّمن ليس صيغةً وشكلاً صرفياً، إنه أولاً وقبل كل شيئ، قيمة ومحتوى دلالي. [2]

أما الزّمن الذي وظّفه "ناصر لوحيشي" في شعره هو زمن التّداخل والتّحول، فهو زمن خاضع لسلطة الفرد، فالإنسان قادر على التّعبير. فهو زمن حركي يتحوّل باستمرار، فيتمثل الزّمن الحداثي في الزّمن الذي يتعدّى كل الحواجز التي تفصل بين أزمنة الفعل (الماضي، المضارع، المستقبل). والزّمن في القصيدة الحداثية التي بين أيدينا هو زمن متحرّك لا يعرف الثّبات فنجد أن الشّاعر "ناصر لوحيشي" عمل على تجسيد هذه الفكرة في شعره الحداثي.

فالزّمن عند الشّاعر له حضور متميّز تتداخل فيه الأزمنة الثلاثة لتصبح زمناً واحداً ألا وهو الزمن الحداثي وقد تجلى هذا الزّمن في مقاطع القصيدة ومثالها الأفعال التّالية: (رتّبت، راحت تراقب، تلامس، انهضوا، تقدّم...). فزمن الشّاعر هو زمن متداخل. فالشّاعر يتجاوز العالم الواقعي ليبحث عن واقع خيالي خاص به.

[1]/ عبد الحميد جحفة، دلالة الزّمن في العربية دراسة النسق الزمني للأفعال، دار توبقال للنّشر، ط1، 2005، ص27.
[2]/ المرجع نفسه، ص48.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2 ـ البنى التّركيبية:

2 ـ1. تعريف الجملة:

يراد بها عند بعض النّحويين ما تضمّن الاسناد الأصلي سواء كانت الجملة مقصودة لذاتها أم لا، كالجملة التي تكون خبر لمبتدأ، وجملة الصّفة، وجملة الحال، وصلة الموصول، وهذا لا تطلق الجملة على المصدر، واسمي الفاعل والمفعول والصّفة المشبّهة والظرف. ويرى بعض النّحويين أن الجملة والكلام مترادفان، وقيل الجملة أعم من الكلام لأن شرط الكلام الإفادة بخلاف الجملة. [1]

كما تنقسم الجملة إلى قسمين: اسمية وهي الجملة التي تأتي من مبتدأ أو اسم النّواسخ وهو المسند إليه، ومن خبر، وخبر النّواسخ وهو المسند. [2] أما الفعلية فهي الجملة التي تتألف من فعل تام مبني للمعلوم وفاعله، أو من أصل مبني للمجهول ونائب فاعل. والفعل مسند ونائب الفاعل مسند إليه. [3]

كما تعتبر الجملة مركب اسنادي (مسند ومسند إليه)، وقد تحتوي الجملة على مجموعة من الإسنادات وبذلك تكون الجملة مركبة.

---

[1]/ بوعلام بن حمودة، مكشاف الجمل، ص69.

[2]/ المرجع نفسه، ص70.

[3]/ صالح بلعيد، (الصّرف والنّحو) دراسة وصفية تطبيقية، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2003، ص163.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2 .2 ـ أنواع الجملة:

2 .2 .1ـ الجملة الخبرية:

يراد بها الجملة التي تفيد اثبات الحكم أو نفيه. [1] وعليه نقوم دراسة الجملة الخبرية بنوعيها المؤكدة والمنفية.

2 .2 .1.1ـ الجملة الخبرية المؤكّدة:

تؤكد الجملة الخبرية سواء كانت اسمية أو فعلية لإزالة وقطع شك المتلقي. والمتأمل في القصيدة الحداثية "لناصر لوحيشي" حضور التّوكيد اللّفظي، ويكون التّوكيد بتكرار اللّفظة نفسها أو الجملة نفسها، ويكون التّكرار في الأسماء والأفعال والحروف والجمل.

نلاحظ ورود التّوكيد اللّفظي في المقطع السادس من القصيدة يقول الشّاعر:

أحنّ إلى .. كنت أرفع،، نرفع تلك الأصابع

نشوى ،،

فتنبت فينا البراءة سبع سنابل ،،

في كل سنبلة ،،

[1] / محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النحو والصّرف والعروض والقافية، ص77.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

موعد وصباح ،، [1]

والألفاظ المكرّرة في هذا المقطع هي الفعل (أرفع، نرفع)، والاسم (سنبلة، سنابل). فالشّاعر لجأ لهذه التّأكيدات لتحقيق أغراض معيّنة، منها لفت انتباه القارئ لما كان يعيشه.

وهناك مثال آخر من التّوكيد اللّفظي في المقطع السّابع، يقول الشّاعر:

أحنّ إلى قدمي ـ، قد رعتها السّماء

لاحظتها السّماء ـ ،،

تسير على ورق أصفر ،،

إيه يا وطئها المستباح!! [2]

لقد حاول الشّاعر التّأكيد على شيئ كان شاهداً على هذه الأيّام. فعبّر عن ذلك بتوكيد وتكرار اللّفظ أكثر من مرّة. فالتّوكيد اللّفظي هو محاولة الشّاعر تأسيس ذات تميّزه عن غيره من الشّعراء.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص99.

[2]/ المصدر نفسه، ص100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2 .2 .2.1 ـ الجملة الخبرية المنفية:

والجملة المنفية هي الجملة التي تتقدّمها أداة نافية، حيث تمثل الجملة الخبرية المنفية ظاهرة أسلوبية في القصيدة الحداثية "**براءة وسنابل**". فنجد أن أغلب الجمل المنفية جاءت وبشكل جلي بحرف النّفي (لا، لـم) دون غيرهما. فقد اعتمد هذا النّمط في معظم القصيدة، ونمثّل له بالمقطع التّاسع. يقول الشّاعر في هذا الصّدد:

أحنّ إلى الأمس والموجة الآمنة

أحنّ إلى؛ " مالك لا يخاف من البرد" [1]

ويقول في المقطع الثّاني عشر:

المدارس لا.. لـم تعد ..

والمحلاّت لا ..لـم تعد ..

والرّؤى .. والغمام الذي كان لا.. لـم يعد ..

وسرتا / قسنطينة ..لـم تعد [2]

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص100.

[2]/ المصدر نفسه، ص102.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نلاحظ في هذه الأسطر من هذا المقطع حضور مكثف لأداة النّفي (لا، لـم). فقد جاءت لتنفي الفعل المضارع (لا.. لـم تعد..). وأفادت أيضاً على التّأكيد على الاستمرار والدّوام على نفس الحالة.

2 ـ 2 ـ 2 ـ الجملة الانشائية:

يراد بها الجملة التي لا تحتمل صدقاً ولا كذباً لذاتها، أي بغض النّظر عن قائلها. والانشاء نوعان: انشاء طلبي، وانشاء غير طلبي. وهذا ما يستلزم مطلوباً ليس حاصلاً وفق الطّلب، ومنه أفعال التّعجب، وأفعال المدح والذّم، وأفعال المقاربة والقسم. [1]

2 ـ 2 ـ 2 ـ 1ـ الجملة الطّلبية:

هي الجملة التي لم يحصل معناها عند التّلفظ بها. [2] وأنواع الطّلب هي:

1.1.2.2.2. جملة الأمر:

يراد به ما دل على طلب حصول شيئ بصيغته مع قبوله ياء المخاطبة، وفعل الأمر يبنى على ما يجزم به مضارعه. [3]

[1]/ محمد ابراهيم عبادة، معجم مصطلحات النّحو والصّرف والعروض والقافية، ص8.
[2]/ المرجع نفسه، ص73.
[3]/ المرجع نفسه، ص201.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمثل ورود جملة الأمر في القصيدة نسبة قليلة، ورغم هذه القلة إلا أن الشّاعر استعان به لتحقيق غاياته. يقول الشّاعر في المقطع التّاسع من القصيدة:

أحنّ إلى؛ " مالك لا يخاف من البرد"

أمي تقول: انهضوا .. [1]

وقوله أيضاً في المقطع الحادي عشر:

أحنّ إلى نبرات الرّصافي:

" تقدّم أيها العربي"

وتقدّمت السن بي [2]

ففي هذه الأسطر الشّعرية يخاطب الشّاعر ويذكّر بأيّام الدّراسة، فهو يلح على التّقدم من خلال قراءته للقصيدة والنّهوض من أجل التّعلّم.

2.1.2.2. جملة النّداء:

والأصل في النّداء تنبيه المخاطب على أمر تود أن تخبره به. أما تركيباً فاصلة تصويت باسم

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص100.

[2]/ المصدر نفسه، ص101.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنادى. غير أن بعض اللّغات في مقدّمتها العربية قد اخترعت أدوات النّداء، وهي في اللّغة العربية كثيرة منها: (يا ـ أيا ـ أي ـ أ ـ آه). [1]

وتكون البنية التشكيلية للنّداء على النّحو الآتي:

ـ أداة النداء+ المنادى (طلب إخبار).

وقد تم توظيف جملة النّداء في القصيدة الحداثية بشكل ملفت. حيث شكّلت ظاهرة حداثية بارزة في بعض مقاطع القصيدة. إن أداة النّداء التي تكرّرت في القصيدة وبشكل كبير هي أداة النّداء (يا) فقد تكررت (08) مرات، وجاءت أغلبها على الشّكل التّالي:

ـ أداة النّداء + منادى + جار ومجرور.

ومثالها قول الشّاعر:

إيه يا ريشة الحبر ،،

يا نبضة في دمي ،، [2]

جاء النّداء في هذه الأبيات الشّعرية دالاً على التّحسر والأسى والشّوق.

ويقول الشّاعر في موضع آخر:

[1]/ يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، ص276.

[2]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص97.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحنّ إلى أن أسطر خطاً بعشرين.

آه يا ألم الأربعين!!! [1]

فالنّداء في هذا السّياق يدل أيضاً على التّحسر على الكبر والحلم بالعودة إلى أيّام الصّبى.

ويقول أيضاً:

آه يا زمهرير الحضارة ،

يا قارس الزّمن المستطير.

وقوله أيضاً في المقطع العاشر:

ويا حرقة الشّوق

يا فرحة الأصدقاء / التلاميذ. [2]

من خلال ما سبق نستنتج أن الشّاعر وظف جملة النّداء بشكل واضح. وما نلاحظه أن الشّاعر جمع وزاوج بين أداة النّداء (آه) وأداة النّداء (يا). في أثناء قيامه بالنّداء، وهذا يحمل معنى التّألم والاستعطاف ولفت الانتباه.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.

[2]/ المصدر نفسه، ص100-101.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2 .2 .2 .3.1. جملة الاستفهام:

يكون الاستفهام انطلاقاً من ماضي أسعد حظاً من النّداء، وأكثر قدرة على تحقيق سمة الاستمرارية في عملية التّواصل إشارة أو نطقاً. فدلالة الاستفهام تفهم من خلال السّياق. نلاحظ في المقطع العاشر ورود جملة استفهامية، يقول الشّاعر:

هل يمكن الآن أن نقرأه

والشّتاء المطير؟! [1]

فالاستفهام في هذا البيت يدل على الحيرة والقلق الذي ينتاب نفسية الشّاعر.

هكذا فقد تنوّعت الجملة الانشائية الطّلبية بين أمر ونداء واستفهام، كما تنوّعت معها الأدوات. وبالتّالي أدى هذا التّنوع في الجملة إلى تشكيل ظاهرة حداثية بارزة في القصيدة.

هذا وقد جاءت القصيدة الحداثية للشّاعر "ناصر لوحيشي" غنية بمختلف البنى التّركيبية سواء كان على مستوى البُنى الإفرادية من أسماء وأفعال، وتكثيف للأفعال وتداخل الأزمنة أو على مستوى البُنى التّركيبية وما احتوته من جمل مختلفة. فالجملة الخبرية منها المؤكّدة والمنفية. والجملة الانشائية الطّلبية منها كجمل الأمر والنّداء والاستفهام.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص101.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع

أسلوبية البنى الدّلالية

تمهيد: عن علم الدّلالة والمستوى المعجمي، مفاهيم أولى

1ــ تكثيف الدّلالة أو التّعدد الدّلالي.

2 ــ الحقول الدّلالية:

2 ــ1ــ حقل التّعليم.

2 ــ2 ــ حقل الكون.

2ــ 3ــ حقل الأماكن.

2 ــ4 ــ حقل الشخصيات.

2 ــ 5ــ حقل الحزن.

3 ــ العلاقات الدّلالية.

3 ــ 1ــ علاقة التّرادف.

3 ــ2 ــ علاقة التّضاد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمهيد: عن علم الدّلالة والمستوى المعجمي، مفاهيم أولى

علم الدّلالة (semantics) العلم الذي يتناول المعنى بالشّرح والتّفسير. ويهتم بمسائل الدّلالة وقضاياها. ويعد علم الدّلالة أهم فرع من فروع علم اللّغة وضعت للتّعبير (أو للدّلالة) عمّا في نفس متكلّمها. وكل الجوانب اللّغوية الأخرى، هدفها تبيين المعنى على نسق واضح سهل الفهم.[1] ويعرّف أيضا أنّه: "ذلك العلم الذي يهتم بدراسة المعنى والكلمات، وهو جزء من علم اللّغة اللّساني. باعتبار أن المعنى جزء من اللّغة. ومن ثم نظر إليه على أنه أحد فروع علم اللّغة. [2]

ومن المؤكّد أن الشّاعر مطالب بالبحث عن الكلمة وعن دلالتها، لذا وجب عليه أن يكون لديه كماً هائلاً من الألفاظ والمعاني، وأن يكون مُلمّاً بأسرار اللّغة ودلالتها. فلكل شاعر معجمه الشّعري الخاص به والذي يميّزه عن غيره، حيث يكون هذا المعجم ذو علاقة وثيقة وتجربته الشّعرية. والمعجم اللّغوي لأي شاعر هو بيئته التي يعيش في ظلّها

1ـ تكثيف الدّلالة أو التّعدد الدّلالي:

فالتّعدد الدّلالي هو أن تحتمل الكلمة الواحدة أكثر من مدلول، وذلك من خلال جهود الأسلوبيين في محاولة تكثيفهم للدّلالات التي تحملها الكلمة الواحدة. فالكلمة تحمل معنى لا نهائي

[1]/ محمود عكاشة، التّحليل اللّغوي في ضوء علم الدّلالة، ص9.

[2]/ عبد الواحد حسن الشيخ، العلاقات الدّلالية والتراث البلاغي العربي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1 1999، ص7.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وغير محدود. فإذا كانت اللّفظة الواحدة تحمل جملة من الدّلالات، فإن المعنى بدوره يكون حاملاً لهذه الدّلالات.

تقوم القراءة الأسلوبية في القصيدة الحداثية على لا محدودية الدّلالة وتكثيفها. وانطلقت هذه القراءة في الكشف عن جماليات النّص الأدبي. وبالتّالي تحوّلت القصيدة الحداثية إلى قصيدة مغمورة بالمعاني اللاّنهائية، وقصيدة "براءة وسنابل" واحدة من هذه النّصوص الحداثية. فجاء المقطع السادس حافلاً بهذه الدّلالات والإيحاءات اللاّمتناهية.

يقول الشّاعر في هذا الصّدد:

أحنّ إلى.. كنت أرفع،، نرفع تلك الأصابع.

نشوى،،

فتنبت فينا البراءة سبع سنابل،،

في كلّ سنبلة،،

موعد وصباح،، [1]

لقد عمل الشّاعر على توظيف كلمة "سنبلة" وأخرجها من معجمها الدّلالي ليصبّها في نهر الحداثة. فأكسبها معنى جديد. ومن أبرز هذه الدّلالات هي خروج الشّاعر من حالة إلى حالة

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر النّدى، ص99.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أخرى. فكلمة سنبلة أخرجته من حالة الثّبات إلى عالم البراءة الذي يتجلى بصورة واضحة. ويسعى الشّاعر من خلال ذلك إلى تجاوز الكلمة لمعناها القاموسي.

يقول الشّاعر في المقطع الثاني من القصيدة:

أحنّ إلى نبرات القراءة

يعزفها وترٌ ناصعٌ من فمي...

أحنّ إلى الورق اللاّصق/ المشتهى

إيه قوس قزح !

كم أحنّ إلى بسمة الفجر،،

من صاحبي..

أحنّ إلى البدء والمنتهى،، [1]

في هذا المقطع استحضر الشّاعر الكلمات ووسّع من معانيها ليصلها بالحداثة. فنجد الفعل(أحنّ) قد اكتسب عدّة دلالات في القصيدة الحداثية، حيث نجد أن هذه الدّلالات تختلف من مقطع لآخر. فالحنين الموجود لدى الشّاعر يتراوح بين حنينه إلى أيّام القراءة تارة وإلى بسمة الفجر تارة أخرى، وأيضاً الحنين إلى البدء والمنتهى. فالفعل أحن تختلف إيحاءاته من مقطع لآخر.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص98.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعتبر التّكثيف الدّلالي أحد تجليّات الحداثة الشّعرية عند "ناصر لوحيشي" حيث يسعى الشّاعر الحداثي في البحث عن الكلمة وعن المعجم الشّعري الذّي تنتمي إليه. فيحاول صياغتها في غير موضعها المألوف ليصنع منها معاني جديدة. وبالتّالي جاءت لغة الشّاعر معبّرة وموحية لما يجول في خاطره.

2 ـ الحقول الدّلالية:

تعتبر الحقول الدّلالية من البحوث التي لم تتبلور فيها نظرية دلالية جامعة رغم جهود علماء الدّلالة، حيث يعتبر الحقل الدّلالي أحد المصطلحات التي لم يتمكّن الباحثون من إعطاء تعريف لها إلا بعد أبحاث عديدة وعمق النّظر. حيث نجد تعريف"ستيفن أولمان" للحقل الدّلالي بأنه: " قطاع متكامل من المادة اللّغوية يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة". ويعرّف الحقل الدّلالي أو المعجمي أيضا بأنه: "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها. ومثال ذلك كلمة الألوان في اللّغة العربية فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) وتضم ألفاظاً مثل: أحمر، أزرق، أصفر أخضر، أبيض...إلخ. [1]

ولعل الهدف الأسمى من الحقول الدّلالية هو جمع أكبر قدر ممكن من الكلمات التي تنتمي إلى حقل لغوي معيّن، قصد الكشف عن العلاقة التي تجمع كل كلمة منها بالأخرى. كما تسعى الحقول الدّلالية إلى الكشف عن طبيعة الألفاظ التي يتعامل معها الشّاعر، ومدى الرّصيد اللّغوي المكتنز لديه. فتعمل الحقول الدّلالية على تنظيم الكلمات وتصنيفها دلالياً في حقول خاصة. فنجد

[1]/ أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1985، ص79ـ80.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مثلاً كلمات تتصل بمجال الماديات: كالأشياء والأشجار والبيوت وغيرها، وهناك حقول تتصل بمجال المعنويات وتتمثّل في: المشاعر والأحاسيس والعواطف.

وعلى هذا الأساس نجد الشّاعر في القصيدة الحداثية التي بين أيدينا قد عمل على توظيف حقول دلالية متعدّدة تتمثل فيما يلي:

2 ـ 1ـ حقل التّعليم:

ويشتمل هذا الحقل الدّلالي على ألفاظ دالة على التّعليم وحب التّعلم. والجدول الآتي يوضّح ذلك:

المقلمة ـ ريشة الحبر ـ القراءة ـ الورق اللاّصق ـ الخشيبات ـ العجين ـ القريصات ـ المسطرة الطّباشير ـ الجرس المدرسي ـ مئزري ـ جوابي ـ مطعمنا المدرسي ـ القسم ـ الرّسم ـ المدفأة الطباشير ـ لون التباشير ـ اللوح ـ المعلم ـ نبرات الرّصافي ـ المعلّم ـ المدارس ـ جلسات الأدب ـ التلاميذ ـ اللّوح.

من خلال الجدول نلاحظ أن الشّاعر أكثر من توظيف ألفاظ خاصة بالتّعليم والتّعلم. وذلك للتّعبير عن مدى حبه واشتياقه إلى تلك الأيام. يقول الشّاعر في المقطع العاشر من القصيدة:

أحنّ إلى القسم والرّسم والمدفأه

أحنّ إلى طقطقات الحطب

ويا حرقة الشّوق ،،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يا حرقة الأصدقاء /التلاميذ،،

كنا نتابع سر الطّباشير في اللّوح،،

لون التباشير،،

هل يمكن الآن أن نقرأه

والشّتاء المطير؟!

ويا نشوة في اللّهب [1]

فالمتأمل في هذه الألفاظ(القسم، الرّسم، المدفاه، الطباشير، اللّوح)، نلاحظ أنها توحي بدلالة عميقة مرسلة لما يجول في خاطر الشّاعر بعدما لاحقه ألم الكبر.

2 ـ2 ـ حقل الكون:

يشتمل هذا الحقل على حقلين فرعيين وهما: حقل الطبيعة الجغرافية وحقل النّبات ومثال ذلك الجدول الآتي:

حقل الطبيعة الجغرافية	حقل النبات
الغروب ـ قوس قزح ـ الفجر ـ صباح ـ الصّيف ـ الرّبيع ـ الخريف ـ الرّياح ـ السّماء ـ السّماء ـ ريح ـ	سنابل ـ سنبلة ـ ورق ـ وردة ـ زهرة ـ ربوة التوت.

[1] / ناصر لوحيشي، فجر الندى، ص101.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموجة ـ الزمن ـ البرد ـ الحطب ـ الشّتاء ـ السّماء ـ الرّيح ـ الغمام ـ النجوم.	

يدل حقل الكون بما فيه الطّبيعة الجغرافية والنّباتية أنه جاء زاخراً بمجموعة من الألفاظ والتي تنتمي إلى المذهب الرومانسي الذي ينتمي إليه الشّاعر. فتوظيف الشّاعر لعناصر الطّبيعة يخفّف من معاناة وحزن الشّاعر. لأن الطّبيعة تذهب الألم والأسى بمجرّد التّأمل فيها.

2 ـ 3 ـ حقل الأماكن: يتمثل هذا الحقل فيما يلي:

المدرسة ـ الريف ـ مطعمنا ـ المدارس ـ المحلات ـ ديار الثراء ـ سرتا ـ قسنطينة ـ المقاهي ـ النوادي.

وظّف الشّاعر حقل الأماكن، وخص بالذّكر بعض الأماكن التي كان يتردّد إليها، والتي كان لها وقع على نفسيته.

يقول الشّاعر في المقطع الثالث عشر من القصيدة:

أحنّ إلى جلسات الأدب،،

المقاهي التي حفظت شكلنا

النّوادي التي ألفت ظلّنا

أحنّ إلى النّغمات التي شّكلت خاطري

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رسمت حاضري،، [1]

2 .4 ـ حقل الشّخصيات:

يتمثل هذا الحقل في ذكر بعض الأشخاص المقرّبين إلى الشّاعر. والجدول الآتي يوضّح ذلك:

صاحبي ـ أبي ـ صاحبي ـ الأصدقاء ـ حارس المدرسة ـ التلاميذ ـ سيّدي ـ العجوز ـ مالك ـ أمي ـ الأصدقاء ـ التلاميذ ـ المعلّم ـ الرّصافي ـ المعلّم ـ سيّدي ـ صاحبي ـ أصدقائي النّجوم

عمل الشّاعر على توظيف بعض الأسماء في قصيدته، وهذا دليل على أن الشّاعر كان يتواصل مع مجموعة من النّاس، فعمل على توظيفها في شعره وبلغة خاصة به.

يقول الشّاعر في المقطع التّاسع من القصيدة:

أحنّ إلى؛ "مالك لا يخاف من البرد"

أمّي تقول: انهضوا..

إنّها السّاعة الثامنه [2]

فتوظيف الشّاعر للفظت (مالك، أمي)، فيه دلالة على مكانة هذه الشّخصيات في حياته والدّور الذي لعبته أنذاك.

[1]/ ناصر لوحيشي،فجر الندى، ص102.

[2]/ المصدر نفسه، ص100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2 .5 ـ حقل الحزن:

لقد عمل الشّاعر على توظيف ألفاظ الحزن في قصيدته، وهذا راجع إلى مدى معاناته. والجدول الآتي يوضّح ذلك:

ذاكرة ـ مؤلمه ـ الصّدى ـ موجع ـ دمي ـ هدّه ـ بعثره ـ ألم ـ يخاف ـ زمهرير ـ قارس ـ حرقة ـ لهب ـ وجعا ـ وصب ـ يؤلمني ـ الغياب ـ اجترح.

من خلال الجدول يتضح لنا أن الشّاعر عمل على توظيف ألفاظ الحزن والتّشاؤم والألم ليعبّر عن تجاربه ومعاناته في الحياة.

من خلال ما سبق نلاحظ أن الشّاعر عمل على توليد دلالات مكثّفة لحقول دلالية متنوّعة، وهذا دليل على تجربة الشّاعر الشّعرية. فقد عمل على توظيف حقل التّعليم. ومن خلال هذا الحقل نستنتج أن شاعرنا واعٍ ومتعلّم بأمور الدّنيا.

ثم يأتي حقل الكون والذي يدل على أن الشّاعر ذو نزعة رومانسية. وذلك لتوظيفه لألفاظ الطّبيعة الحيّة والجامدة، فقد لجأ للطّبيعة هروباً من واقعه المرير بحثاً عن فضاء مرِح في الطّبيعة.

أما حقل الحزن فقد جاء معبّراً عن حالة الشّاعر النّفسية. ثم يأتي حقل الشّخصيات والأماكن التي من خلالها تعرّفنا على تواصلات الشّاعر مع بعض الأشخاص والأماكن التي كان يتردّد إليها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3 ـ العلاقات الدّلالية

تتنوّع العلاقات الدّلالية. كما تتعدّد مستويات التّحليل اللّغوي وتتصل بدراستها هذا المستوى أربعة من مستويات هذا التّحليل اللّغوي، وهو المعروف بالتّرادف أو التّضاد، وذلك لالتقاء هذه العلاقات الدّلالية مع بعض الألوان البلاغية.[1]

3 ـ1ـ علاقة التّرادف:

نظراً لأهمية هذا الموضوع فقد تناوله العلماء قديما، وحديثاً بالدّراسة والشّرح وكلّهم بين منكر ومثبت له. فارتبط موضوع التّرادف عند الدّلاليين بنظرية المعنى المتعدّد. فأحياناً قد يحوي النّص الواحد، عدداً من الألفاظ. كما قد يشتمل اللّفظ الواحد على معاني عدّة. [2]

وفي القصيدة الحداثية لناصر لوحيشي قد وجدت بعض المترادفات، والجدول الآتي سيوضّح أهمّها:

"بـراءة وسنـابل"	
• المسافات ذاكرةٌ مؤلمه • والصّدى موجعٌ	مؤلمـه = موجع
• والطّباشير قد هدّه صاحبي	هدّه = بعثره

[1]/ عبد الواحد حسن الشّيخ، العلاقات الدّلالية والتّراث البلاغي العربي، ص39.

[2]/ المرجع نفسه، ص45.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

• بعثره	
• أحنّ إلى قدمي قد رعتها السّماء • لاحظتها السّماء	رعتها = لاحظتها
• آه يا زمهرير الحضارة • يا قارس الزّمن المستطير	زمهرير = قارس
• يا فرحة الأصدقاء/ التلاميذ	الأصدقاء = التّلاميذ
• أحنّ إلى خطفتي وردة،، زهرة	وردة =زهرة
• وسرتا/ قسنطينة.. لم تعد	سرتا = قسنطينة
• أحن إلى النّغمات التي شكّلت خاطري • رسمت حاظري	شكّلت = رسمت
• واختفت وجعاً أو وصب	وجعاً = وصب

من خلال الجدول السّابق نلاحظ أن الألفاظ المترادفة جاءت في القصيدة الحداثية بنسبة لا بأس بها. ورغم ذلك قامت بوظيفتها ألا وهي التّأكيد على ما يريد الشّاعر إيصاله للمتلقي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من الملاحظ أيضاً في هذه الألفاظ أنّها تنتمي إلى حقل الحزن: مؤلمه، موجع، الصّدى، هدّه بعثره، وجعاً، وصب، يؤلمني. فكل كلمة من هذه الكلمات تحمل دلالة الحزن النّفسي الذي يعيشه الشّاعر والأوضاع التي أرغمته على العيش في هذا الصّراع.

3 ـ 2 ـ علاقة التّضاد:

فالتّضاد هو أسلوب يعتمد على المحسّنات البديعية ويشتمل على كلمتين أو مجموعتين من الكلمات المتضّادة أو المتقابلة في كلام واحد لتوضيح المعنى المراد ولتحقيق الجمال الفنّي.[1] هو أحد أنواع المشترك اللّفظي أو التّضاد المشترك، وفيه نجد اللّفظة الواحدة تقع على شيئين ضدّين.[2] فأسلوب التّقابل في أي نص يقوم على توليد المعاني. وبهذا التّوظيف يكون الشّاعر عمل على نقل الأجواء والتّصوّرات النّفسية للقارئ. وبالتّالي يعمل على توسيع دائرة التّصوّر الشّعري.

وقد وجدت هذه الظاّهرة في شعر "ناصر لوحيشي" لتجسيد الصّراع بين الشّاعر وذات الموجودات. والجدول الآتي يوضّح أهم الكلمات المتضادة والتي شكّلت بدورها ظاهرة حداثية.

[1]/ محمد الهادي بوطارن، المصطلحات اللّسانية والشّعرية انطلاقاً من التّراث العربي ومن الدّراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث مصر، 2008، ص54.

[2]/ عبد الواحد حسن الشّيخ، العلاقات الدّلالية والتّراث البلاغي العربي، ص80.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" بـــراءة وسنـــابل"	
الأنموذج الشّعري	**اللّفظتان المتضادتان**
• أحنّ إلى البدء والمنتهى	البدء / المنتهى
• ويا حرقة الشّوق • يا فرحة الأصدقاء	حرقة / فرحة
• ورشّحه الممكن/ المستحيل	الممكن / المستحيل
• أحنّ إلى • إنّني لا أحنّ إلى	أحنّ / لا أحنّ

من خلال الجدول نلاحظ أن أغلب الألفاظ الموظّفة جاءت موحية ودالّة على ما يريده الشّاعر.

فالتّضاد الذي جاء في القصيدة اقتصر على الكلمات التالية:

ـ البدء / المنتهى

ـ حرقة / فرحة

ـ الممكن / المستحيل

ـ أحنّ / لا أحنّ

فتوظيف الشّاعر لهذا التّضاد في القصيدة الحداثية يكشف لنا عن الصّراع القائم في متناقضات الحياة. فهذا التّضاد يجسّد فكرة هذا الصّراع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما تعمل الثّنائية الضّدية في القصيدة الحداثية للشّاعر"ناصر لوحيشي" على الكشف عن مسار هذا الصّراع القائم بين البدء والمنتهى، والحرقة والشّوق، والممكن والمستحيل. يقول الشّاعر في المقطع الثّاني من القصيدة:

كم أحنّ إلى بسمة الفجر،،

من صاحبي..

أحنّ إلى البدء والمنتهى،،[1]

يحاول الشّاعر في هذا المقطع التّعبير عن فكرة الصّراع القائم بين البدء والمنتهى. فهو يحنّ إلى البدء وفي الوقت ذاته يحنّ إلى المنتهى. وهذا التّضاد يحمل دلالة التّغيير والتّجديد وعدم الثّبات والاستقرار.

كما شكّلت الثنائية الضّدية(الممكن/ المستحيل) مجالاً مفتوحاً للعديد من الدّلالات والتّساؤلات اللاّمتناهية بين الماضي والحاضر. كما تحيل إلى التّغيير والتّجديد من حالة إلى حالة أخرى في الوقت نفسه.

إن الثنائية الضّدية في شعر"ناصر لوحيشي" تتنوّع من مقطع لآخر. لأن الشّاعر يريد التّغيير والتّنويع والإبداع. كما تتوافق الثنائية الضّدية في القصيدة الحداثية مع سيرورة الحياة، وعلاقات الأشياء بعضها ببعض.

[1]/ ناصر لوحيشي، فجر النّدى، ص98.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتظهر جماليات التّضاد في النّصوص الشّعرية من خلال ما تعرضه على القارئ وما تحيل إليه من دلالات.لأن بالأضداد تتضح المعاني وتزيد من جماليات النّصوص الأدبية.

وعليه يمكن القول أن الثّنائية الضّدية في شعر"ناصر لوحيشي" تعد ظاهرة حداثية بارزة تحقق توليد المعاني التي يصعب بلوغها والوصول إليها.كما تحيل أيضاً إلى تأويلات لا متناهية لمعاني غير محدودة. ومنه يكون الشّاعر قد استعمل امكانيات تعبيرية عدة ليخلق نوعاً من التّوازن الدّلالي بين المفردات كالتّضاد والتّرادف. كما نجح في توظيف كل بنية وما تحمله من معاني. وبالتّالي عمل على تحقيق تماسك وتجانس البنية النّصية الشّعرية.

إنّ الشّاعر في نصّه الشّعري حاول تخطي اللّغة العادية إلى لغة التّكثيف والتّعدد الدّلالي من خلال تجميع الدّلالات النّصية وما تحيل عليه، وإقامة نظام علاقاتها بالحقل الدّلالي الذي ينتمي إليه. فنجد أن قصيدة **"براءة وسنابل"** قد شهدت تنوّعاً في الحقول الدّلالية (حقل التّعليم/ حقل الكون حقل الأماكن/ حقل الشّخصيات/ حقل الحزن). حيث كانت الغلبة لحقل التّعليم ثم حقل الطّبيعة ثم حقل الحزن وأخيراً حقل الشخصيات والأماكن.

أما العلاقات الدّلالية في شعر "ناصر لوحيشي" فقد عملت على إثراء معجمه الدّلالي، كما كان لعلاقة التّرادف وعلاقة التّضاد حظ في شعره. وهذا دليل على حالة ونفسية الشّاعر أمام الصّراع الذي يعيشه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خاتمة

www.manaraa.com

بعد مسيرتنا الشّاقة وبحثنا المتواصل في القصيدة الحداثية للشّاعر(ناصر لوحيشي). وبعد البحث في خبايا ومعاني القصيدة، وبالاعتماد على معايير وآليات البحث الأسلوبي في مختلف مستوياته الصّوتية والنّحوية والدّلالية توصلنا إلى جملة من النّتائج سنقوم بعرضها على النّحو الآتي:

على مستوى المدخل عملنا على البحث في ماهيات الأسلوبية، وكذلك مبادئ ومستويات التّحليل الأسلوبي. فعملنا على تحديد مفهوم الأسلوبية بالاعتماد على آراء ومنظري الأسلوبية. ولمّا كانت الأسلوبية هي علم دراسة الأسلوب، فإن الأسلوب بدوره يتحوّل إلى موضوع هذه الدّراسة الأسلوبية. ويبقى موضوع هذه الدّراسة مرتبط بالآليات والمستويات التي قمنا بمعالجتها.

عملت هذه الدّراسة على الكشف عن تعامل الدّراسة الأسلوبية مع الحداثة الشّعرية ومدى استجاباتها للمناهج النّقدية الحديثة كالمنهج البنيوي والمنهج التفكيكي...إلخ.

ولعل سر نجاح تطبيق آليات التّحليل الأسلوبي على النّصوص الشّعرية هو العلاقات الوطيدة بين الأسلوبية والعلوم الأخرى المتصلة بها كالنّحو والبلاغة وعلم الأصوات وعلم الدّلالة.

فعلى مستوى الفصل الأول: "أسلوبية البنى الصّوتية والإيقاعية الدّاخلية." فقد شهدت القصيدة الحداثية تنوّعاً في الأصوات على مستوى مقاطع القصيدة، حيث تراوحت بين الجهر والهمس والانفجار والاحتكاك. وهذا التنوع يكشف لنا عن حالة الشّاعر النّفسية وتراوحها بين الهدوء والاضطراب تارة، وبين البطء والسّرعة تارة أخرى. فنجد أن الأصوات المجهورة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والشّديدة هي الأصوات الغالبة على مستوى القصيدة، فقد احتلت الأصوات المجهورة صدارة الحروف.

هذا وقد لعب **التّكرار** دوراً على مستوى الأصوات والصّيغة والجملة. فتكرار الصّيغة تمثل في الدّواخل: حروف الجر والنّداء، والسّوابق مثل: حروف المضارعة، واللّواحق مثل: الضّمائر. كما شمل التّكرار أيضاً بعض الأسماء والأفعال. ونلاحظ أيضاً تكرار الجملة والتي تمثلت في تكرار المقطع. وهذه الأنماط التّكرارية جاءت موافقة للظّواهر الحداثية والتي عبّرت عن صرخات وآهات الشّاعر.

أما فيما يخص الفصل الثاني: "أسلوبية البنى الصّوتية والإيقاعية الخارجية" فإن الشّاعر **ناصر لوحيشي** بقي محافظاً على الوزن الخليلي، فقد دعى شاعرنا إلى ضرورة التّجديد الموسيقي وحاول تأسيس حداثة خاصة به لكن دون التّخلي عن الوزن الخليلي، وذلك لإثبات قدرة الشّاعر على رصد حداثة شعرية جديدة وأساليب فنّية جمالية راقية. وتتضح أسلوبية الإيقاع الخارجي في القصيدة الحداثية فيما يلي:

ـ حافظ الشّاعر على وحدة البحر وألحقه بزحافات وعلل. وذلك حسب ما يخدم حالته النّفسية.

ـ لم يلتزم الشّاعر بقافية واحدة وروي واحد، بل عمل على التّنويع في كل منهما. وهذا يدل على المزاج المتقلّب للشّاعر، وهذا التّنوع في القوافي والرّوي فيه دلالة التّجديد والتّغيير.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمل على مستوى الفصل الثالث: "أسلوبية البنى النّحوية" فقد تم العمل على البنى الإفرادية والتركيبية وأنواع الجمل. فقد دل استخدام الأسماء على السّكون والثبات الذي يسيطر على نفسية الشّاعر. أما تكثيف الأفعال في القصيدة فيدل على الحركة والتغيير التي تتجلى في شاعرية الشّاعر. فكانت الأفعال عبارة عن حلقة وصل بين الشّاعر والمتلقي.

أما الزّمن في القصيدة الحداثية فهو زمن حداثي. ويتمثل في تداخل الأزمنة الثلاث (الماضي الحاضر، المستقبل)، فهو زمن يتجاوز التّقليد. وهذا الزّمن يتناسب وحالة الشّاعر والعالم الذي يعيش فيه.

لقد شهدت الجملة تنوعاً في القصيدة منها: الجملة الخبرية بنوعيها المؤكّدة والمنفية، والجملة الإنشائية الطّلبية كجملة الأمر والنّداء والاستفهام. فجاءت هذه البنى التركيبية محمّلة بدلالات توحي بدورها إلى التجديد والتّغيير، وهي كلّها دلالات أسلوبية ذات استخدام فني.

وعلى المستوى الرابع: "أسلوبية البنى الدلالية" نجد أن لغة الشّاعر جاءت زاخرة بكم من الخصائص الفنية والجمالية، وأهم هذه الخصائص: تكثيف الدّلالة أو التّعدد الدّلالي. حيث تجاوزت لغته المعاني العادية.

كما كشفت هذه الدّراسة عن تنوع الحقول الدّلالية في القصيدة للشّاعر، وقد مثل حقل التّعليم سمة أسلوبية حداثية بارزة. تليه حقول أخرى منها: حقل الكون، حقل الحزن، حقل الشّخصيات، حقل الأماكن. وهي حقول تكشف عن مدى ثراء المعجم اللّغوي للشّاعر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما استأنس الشّاعر في قصيدته بعلاقات دلالية كعلاقة التّرادف وعلاقة التّضاد، فكان لكّل منهما دور كبير في توضيح الدّلالة وإيصال المعنى المراد.

ومن أهم النّتائج التي توصّلنا إليها من خلال هذه الدّراسة في سماء الحداثة الشّعرية، نجد أن عملنا كان محاولة لسد بعض الثّغرات. وبما أن الحداثة مجال مفتوح على اللاّمحدود فإن محاولة القبض على كل الظّواهر الموجودة في القصيدة شيئ يظل مستحيلاً. وبالتّالي يبقى عملنا هذا محاولة كباقي المحاولات التي تتعرّض بدورها للنّقد تارة وللتّصويب تارة أخرى. هذا كلّه يبقى مجرّد حلقة من سلسلة طويلة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الملاحق

www.manaraa.com

الملحق الأول:

براءة وسنابل

المسافات ذاكرة مؤلمه!!

والصّدى موجعٌ

والرّجوع إلى لحظة البدء متّسعٌ

والرّؤى خبرٌ في الغروب،

أحنّ إلى نبرة المقلمهْ،

إيه يا ريشة الحبر،،

يا نبضة في دمي،،

أحنّ إلى نبرات القراءة

يعزفها وترٌ ناصعٌ من فمي ...

أحنّ إلى الورق اللاّصق/ المشتهى

إيه قوس قزح!

كم أحنّ إلى بسمة الفجر،،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من صاحبي ..

أحنّ إلى البدء والمنتهى،،

أحنّ إلى درهم من أبي،،

كنت أرقبه،،

أشتري حلوة

في صباح أنيق،،

وفي غمرة من فرح..

أحنّ إلى دندنات الخشيبات،

لطف العجين،،

وسرّ القريصات،،

إنّي أحنّ إلى خجل المسطرةْ

والطّباشير قد هدّه صاحبي،،

بعثره !!

أحنّ إلى أن أسطر خطاً بعشرينْ.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

آه يا ألم الأربعين!!!

أحنّ إلى الجرس المدرسي،،

ورائحة المحبرة !!

أحنّ إلى ساعة الفتح،،

يزدحم الأصدقاء،،

فيمنعنا حارس المدرسة !

أحنّ إلى مئزري،

سيّدي حينما كان يمنحني لعبة،،

لاجتهادي، وكان جوابي قد سرّه،،

أذكر الآن قامته، صدقه، ملبسهْ

أحنّ إلى.. كنت أرفع،، نرفع تلك الأصابع

نشوى،،

فتنبت فينا البراءة سبع سنابل،،

في كل سنبلة،،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

موعد وصباحْ،،

أحنّ إلى الصّيف في الرّيف،

إنّي أحنّ إلى الأمسيات الفساحْ

الرّبيع، الخريف وعذب الرّؤى،

كنت أرفع رأسي؛

أرى موعدي

فأرى ريشة في الرّياحْ،،

أحنّ إلى قدمي ـ قد رعتها السّماءْ،،

لاحظتها السّماءْ ـ،،

تسير على ورق أصفر،،

إيه يا وطئها المستباح !!

نحنّ إلى ريح مطعمنا المدرسي،،

العجوز التي رتّبت ـ ذات يوم ـ رؤانا و

أكوابنا،،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم راحت تراقب أشواقنا،،

جذل وابتسامٌ،،

وسرّ يلامس أرواحنا،،

أحنّ إلى الأمس والموجة الآمنهْ

أحنّ إلى؛" مالك لا يخاف من البرد"

أمّي تقول: انهضوا..

إنّها السّاعة الثّامنهْ !!

آه يا زمهرير الحضارة،

يا قارس الزّمن المستطيرْ

أحنّ إلى القسم والرّسم والمدفأه

أحنّ إلى طقطقات الحطبْ

ويا حرقة الشّوق،،

يا فرحة الأصدقاء/ التّلاميذ،،

كناّ نتابع سرّ الطباشير في اللّوح،،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لون التّباشير،،

هل يمكن الآن أن نقرأهْ

والشّتاء المطير؟ !

ويا نشوة في اللّهبْ،،

أحنّ إلى كف ذاك المعلّم،،

صافحني مرّة،،

كنت حلّقت في الجوّ منتشياً،،

وجوابي كان الدّليلْ

قاب قوسين كنت اقترفت الذي باركته السّماءْ

ورشّحه الممكن / المستحيلْ

أحنّ إلى نبرات الرّصافي:

" تقدّم أيّها العربي"

وتقدّمت السّن بي

و أحنّ إلى عرضها،،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والمعلّم يتبع نغمتها في ذهولْ..

أحنّ إلى خطفتي وردة ،، زهرة ،،

من ديار الثّراء،،

آه.."مبروك يا سيّدي"،

رُدّني،،

فالرّبيع اختفى لونه ها هنا..

المدارس لا.. لم تعد..

والمحلات لا.. لم تعد..

والرّؤى.. والغمام الذي كان لا.. لم يعد..

وسرتا / قسنطينة .. لم تعد

آه لون الخفاء..

أحنّ إلى جلسات الأدب،،

المقاهي التي حفظت شكلنا

النّوادي التي ألفت ظلّنا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحنّ إلى النّغمات التي شكّلت خاطري

رسمت حاضري،،

واختفت وجعا أو وصبْ..

أحنّ إلى ربوة التّوت،،

تجمعنا والنّدى،

كنت أبحث عن صاحبي،، عن مرح !!

أصدقائي النّجوم،،

ويؤلمني رجع ذاك الصّدى،،

فالغياب اجترح !!

هل أقول لكم:

إنّني لا أحنّ إلى..

قول: أحـ.....

عام 2014م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الملحق الثاني:

التّعريف بالشّاعر:

- ناصر لوحيشي (الجزائر)
- ولد عام 1964 بقسنطينة ـ الجزائر.
- أنهى جميع مراحله الدّراسية في قسنطينة، وحصل على اللّيسانس عام1987 والماجيستير عام1996 في اللّغة والأدب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- عمل أستاذاً في التّعليم الثانوي لمدة عشر سنوات، ثم انتقل إلى جامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة عام1997 ليدرّس النحو والعروض بقسم اللّغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.
- شارك في العديد من الملتقيات والمهرجانات الأدبية
- نشر بعض أعماله وإبداعاته في مختلف الصحف والمجلات الوطنية والعربية مثل: النّصر الشّعب، أضواء، المساء، الحياة، العربي.
- **دواوينه الشّعرية:** لحظة وشعاع1998 ـ رجاء (شعر الأطفال) 2000
- **مؤلّفاته:** مختارات من ديوان المتنبي ـ أهازيج الطلاب (شريط سمعي) ـ صحّح لغتك.
- نال بعض الجوائز في الشّعر، كجائزة تلفزيون الشّرق الأوسط، ووزارة الثّقافة، ولجنة الحفلات بالجزائر العاصمة.
- **عنوانه:** قسم اللّغة العربية ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة الأمير عبد القادر الإسلامية ـ قسنطينة ـ الجزائر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قائمة

المصادر والمراجع

www.manaraa.com

أولا: المصـــادر

1. **ناصر لوحيشي**، ديوان فجر النّدى، منشورات آرتيستيك دار الأخبار للصّحافة القبة الجزائر، ط1، 2007.

ثانيا: المــراجع العربيــة

2. **أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور**، لسان العرب، دار صادر للطّباعة والنّشر، ط1، مج7، 1990.

3. **أحمد زرقة**، أسرار الحروف،دار الحصاد للنّشر والتّوزيع، ط1، 1993.

4. **أحمد مختار عمر**، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1985.

5. **بوعلام بن حمودة**، مكشاف الجمل، دار الأمن للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2012.

6. **حسن ناظم**، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، النّاشر المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء ـ المغرب، ط1، 2002.

7. **خليل ابراهيم العطية**، في البحث الصّوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنّشر ـ بغداد، 1983.

8. **سعد مصلوح**، في النّص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدّراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 1992.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

9. **سليمان أبو بكر سالم**، اللّسانيات والمستوى الصّوتي والدّلالي في علم اللّغة المعاصرة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008.

10. **صالح بلعيد**، الصّرف والنّحو دراسة وصفية تطبيقية، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2003.

11. **صلاح فضل**، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشّروق، بيروت، 1998.

12. **عدنان بن ذريل**، النّص والأسلوبية بين النّظرية والتّطبيق، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 2000.

13. **عبد الحميد جحفة**، دلالة الزّمن في العربية دراسة النّسق الزّمني للأفعال، دار توبقال للنّشر، ط1، 2005.

14. **عبد الرّحمان آلوجي**، الإيقاع في الشّعر العربي، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع، ط1، 1989.

15. **عبد الرّحمان بن ابراهيم الفوزان**، دروس في النّظام الصّوتي للغّة العربية، 1428هـ.

16. **عبد الرّحمان تبرماسين**، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، ط1، 2003.

17. **عبد السّلام المسدي**، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006.

18. **عبد المالك مرتاض**، ألف ياء تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، دار العرب للنّشر والتّوزيع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

19. **عبد الواحد حسن الشّيخ**، العلاقات الدّلالية والتراث البلاغي العربي، مطبعة ومكتبة الإشعاع الفنية، الاسكندرية، ط1، 1999.

20. **عدنان حقي**، المفصل في العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الرّشيد، دمشق، ط1، 1487.

21. **محمود عكاشة**، التّحليل اللّغوي في ضوء علم الدّلالة، دار النّشر للجامعات، ط1، 2005.

22. **الفيروز أبادي**، القاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط5، 1996.

23. **كمال بشر**، علم الأصوات، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

24. **محمد ابراهيم عبادة**، معجم مصطلحات النحو والصّرف والعروض والقافية.

25. **محمد الهادي الطرابلسي**، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

26. **محمد الهادي بوطارن**، المصطلحات اللّسانية والشّعرية انطلاقا من التراث العربي ومن الدّراسات الحديثة، دار الكتب الحديث، مصر، 2008.

27. **محمد عبد المطلب**، أدبية البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون المكتبة المصرية العالمي للنّشر لونجمان، ط1، 1994.

28. **محمد عبد المنعم خفاجي، وآخرون**، الأسلوبية والبيان العربي، النّشر للدّار المصرية اللّبنانية، ط1، 1992.

ـ موسيقى الشّعر واوزانه دراسات في الشّعر العربي، دار الاتحاد للطّباعة والنّشر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

29. **محمد عيّاد شكري**، موسيقى الشّعر العربي، دار المعرفة ـ القاهرة، ط2، 1978.

30. **مصطفى حركات**، نظرية الإيقاع الشّعر العربي بين اللّغة والموسيقى، دار الآفاق للنّشر والتّوزيع ـ الجزائر، 2008.

31. **منذر عيّاشي**، الأسلوبية، النّاشر: مركز الانماء الحضاري، ط1، 2002.

32. **نور الدّين عصام**، علم الأصوات اللّغوية الفونيتيكا، دار الفكر اللساني ـ بيروت، ط1، 1955.

33. **الطّيب البكوش**، التّصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، تح: صالح القرمادي، ط3، 1992.

34. **يوسف أبو العدوس**، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمان، 2006.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثا: المراجـع المترجمة

35. **بيير جيرو**، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطّباعة ـ حلب، ط2، 1994.

36. **ميخائيل ريفاتير**، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحميداني، منشورات دراسات سال، دار النّجاح الجديد، البيضاء، ط1، 1993.

رابعا: الرّســائل العلمية

37. **سامية راجح**، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي(أطروحة دكتوراه)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011 ـ 2012.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس الموضوعات

www.manaraa.com

ـ شكر

ـ إهداء

ـ مقدّمة.....(أ ـ د)

مدخل: الأسلوبية ومستويات التحليل الأسلوبي

1ـ مفهوم الأسلوبية والأسلوب.....**06**

1ـ1ـ مفهوم الأسلوبية.....06

2.1 ـ مفهوم الأسلوب.....10

2 ـ مبادئ ومستويات التحليل الأسلوبي.....**13**

الفصل الأول: أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الداخلية

ـ تمهيد: عن الإيقاع الصوتي الداخلي ومظاهره، مفاهيم عامة..... **22**

1ـ أهمية الإيقاع الصوتي الداخلي ومظاهره.....,..**24**

2 ـ تنوع الأصوات وخصائصها.....,,.**26**

2 .1ـ الأصوات المجهورة.....28

2 ـ 2 ـ الأصوات المهموسة.....35

2 .3 ـ الأصوات الانفجارية أو الشّديدة.....40

2 .4 ـ الأصوات الاحتكاكية.....45

3 ـ أسلوبية التكرار وأنواعه.....**51**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3 ـ1ـ تكرار الأصوات.....52

3 ـ2 ـ تكرارالصيغة.....57

3 ـ3 ـ تكرار الجملة.....63

الفصل الثاني: أسلوبية البنى الصوتية والإيقاعية الخارجية

ـ تمهيد: عن الإيقاع الصوتي الخارجي ومظاهر التحديث الموسيقي، مفاهيم أولى....

67.....

1ـ الـوزن.....**68**

2 ـ القافية أو النظام التقفوي.....**75**

3 ـ أنواع القوافي.....**76**

3 ـ1ـ القافية باعتبار الحروف.....76

3 ـ2 ـ القافية باعتبار الختام.....79

3 ـ3 ـ القافية باعتبار عدد الحركات.....81

4 ـ الروي.....**85**

الفصل الثالث: أسلوبية البنى النحوية

1ـ البنى الافرادية.....**90**

1ـ 1ـ الأسماء وحداثة التكثيف.....90

2.1 ـ الأفعال وحداثة التكثيف.....94

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

3.1 ـ تداخل الأزمنة ودلالتها الحداثية.....100

2 ـ البنى التركيبية.....102

2 .1ـ تعريف الجملة.....102

2 .2 ـ أنواع الجملة.....103

2 .2 .1ـ الجملة الخبرية.....103

2 .2 .1.1ـ الجملة الخبرية المؤكدة.....103

2 .2 .2.1 ـ الجملة الخبرية المنفية.....105

2 .2 .2 ـ الجملة الانشائية.....106

2 .2 .2 .1ـ الجملة الطلبية.....106

2 .2 .2 ـ 2 .1ـ جملة الأمر.....106

2 .2 .2 ـ 2 .2.1 ـ جملة النداء.....107

2 .2 .2 .1. 2 .3ـ جملة الاستفهام.....110

الفصل الرابع: أسلوبية البنى الدلالية

ـ تمهيد: عن علم الدلالة والمستوى المعجمي، مفاهيم أولى.....112

1ـ تكثيف الدلالة أو التعدد الدلالي.....112

2 ـ الحقول الدلالية.....115

2 .1ـ حقل التّعليم.....116

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2 ـ2 ـ حقل الكون.....117

2 ـ3 ـ حقل الأماكن.....118

2 ـ4ـ حقل الشخصيات.....119

2 ـ5 ـ حقل الحزن.....120

3 ـ العلاقات الدلالية..... 121

3 ـ1ـ علاقة الترادف.....121

3 ـ2 ـ علاقة التضاد.....123

ـ خاتمة.....128

ـ الملاحق.....133

ـ قائمة المصادر والمراجع 144

ـ فهرس الموضوعات.....150

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com