وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة
كليّة الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر

مذكّرة من متطلّبات نيل شهادة الماجستير في اللغة

تخصّص: بلاغة وأسلوبية

إعداد الطالب: كوداد ميلود إشراف الأستاذ الدكتور: مشري بن خليفة

لجنة المناقشـــة

د. لبـــوخ بوجملين- جامعة قاصدي مرباح -ورقـلـة، رئيســـــا
أ.د مشري بن خليفة- جامعة قاصدي مرباح -ورقلة، مشرفـــا ومقرّرا
أ.د عـلـي مـــلاحي- جامـعـة الجـــزائر2- الجزائـــر، منـاقـشـــا
د.عبد الحميد هيمة- جامعة قاصدي مرباح-ورقـــلـــة،مـــنـاقـــشـــا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عرفان وشكر

اعترافا بالجميل أتقدم بالشكر الجزيل لأساتذتي على مستوى قسم اللغة العربية وآدابها على مساعدتي لإنجاز هذا العمل ، وأخص بالذكر مؤطري الأستاذ الدكتور مشري بن خليفة الذي كان العون والسند الذي يرجع له الفضل في رؤية هذا العمل النور.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إهـداء

إلى روح والدتي الطاهرة

وفاءا لجميلها

والتي طالما تمنت أن

ترى ثمرة هذا البحث

فلم تمهلها المنيــة

تغمدها الله برحمته الواسعة

ميلود ك

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على سيّد الخلق محمد بن عبد الله وبعد:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تختلف النصوص إنتاجا وتلقيا، فلكلّ صاحب نص طريقة محددة في بعثه للنص على اختلاف موضوعه أو جنسه، ويعد أساس التمييز بين النصوص تلك الطريقة التي تحوي بصمة صاحب النص، وانطلاقا من هذه الزاوية في قراءة النص يبرز ما يُعرف بالأسلوب، وهو ما يقدّم صورة على تميّز النص وتفرّده واختلافه عن غيره، كما يرتبط الأسلوب من جهة أخرى بالمنتج حيث يجعلنا نتعرّف عليه حتى قيل "**إن الأسلوب هو الرجل**" بهذا فالكشْف عن الأسلوب هو كشْف عن صاحب النص وطبيعة تشكيله الإبداعي لنصّه مهما اختلف جنسه، ومن أجل دراسة هذا التفرّد النصي والتميّز الأسلوبي ظهرت الأسلوبية أو علم الأسلوب الذي ركّز على تتبّع مختلف الظواهر الأسلوبية في النص. ومن أجل التعرّف أكثر على هذا العلم وأهم مبادئه وخطواته الإجرائية اخترتُ دراسة نصوص جزائرية شعرية معاصرة للتعرّف على تميّزها الأسلوبي، لهذا جاءت هذه الدراسة للكشف عن التفرّد الأسلوبي في النص الشعري الجزائري المعاصر، وقد وسمْت الدراسة بـــ:"**البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر**" كما خصّصت فصلا تطبيقيا من الدراسة على أحد الدواوين الشعرية الجزائرية في مرحلة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاختلاف وهو ديوان "**سين**" للشاعر "**مشري بن خليفة**" حيث اعتبرته عيّنة تمثّل عصارة شعرية الاختلاف، ومنه أتمكّن من قراءة محدّدة لهذه الشعرية.

وقد اخترت الدراسة في هذا المجال ولهذه الشعرية لعدة دوافع أهمها: رغبتي في إبراز التميّز الأسلوبي في الشعر الجزائري خصوصا في مرحلة الثمانينات حيث ظهر النص الشعري بوجه مختلف عما كان قبل هذه المرحلة.

وقد انطلقت في بناء تصور عام حول الموضوع من جملة من الأسئلة على رأسها:

ما مفهوم الأسلوب؟ كيف تم الانتقال من الأسلوب إلى الأسلوبيّة؟ ما هي أهم الظواهر الأسلوبية في النص الشعري الجزائري المعاصر؟ ... وغيرها من الأسئلة الفرعيّة، ومن أجل الوصول إلى الإجابة عن الأسئلة، اتبعت خطة، قسّمتها لفصلين أولهما حول الأسلوب والأسلوبية وكيف يظهران في النص الشعري الجزائري بشكل عام والفصل الثاني تطبيقا على أحد نصوص الشعر الجزائري المعاصر وهو ديوان "**سين**"، وفيما يلي نقدّم تفصيلا بالخطة:

الفصل الأول عنونته بالبنى الأسلوبية والنص الشعري الجزائري المعاصر حيث بحثت فيه البنى الأسلوبية من جهة والنص الشعري من جهة أخرى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذا ما احتواه المبحث الأول، حيث قسّمته لمطلبين؛ الأول حول _**البنية ركيزة قراءة النص**، والثاني **من الأسلوب إلى الأسلوبية**. أما المبحث الثاني فتتبّعت فيه **الشعر الجزائري المعاصر والخصوصية الأسلوبية**، فمهّدت لذلك بمطلب حول أهم **المحطات في مسار الشعر الجزائري**، ثم درست التشكيل الأسلوبي للنص الشعري الجزائري المعاصر في فترة السبعينات في المطلب الثاني، أما المطلب الثالث في هذا المبحث فجعلته حول **الخصائص الأسلوبية للنص الثمانيني** ومنه انطلقت في الفصل التطبيقي بالتركيز على أحد النصوص في هذه الفترة فجاء الفصل الثاني حول **البنى الأسلوبية في ديوان "سين" لمشري بن خليفة** وقسّمته لثلاثة مباحث الأول حول **المستوى الصوتي في الديوان** فبحثت فيه الموسيقى الداخلية، والموسيقى الخارجية، أما المبحث الثاني فجاء حول **المستوى التركيبي في الديوان** حيث ركّزت من خلاله على نظام الجمل من حيث التركيب، كذلك رصدت نظام التصوير على اختلاف آلياته، أما المبحث الثالث فجاء حول **المستوى الدلالي في ديوان سين** وبحثت عبره دلالات عناوين القصائد والحقول الدلالية المهيمنة على الديوان. وفي ختام الفصل لخّصت أهم النتائج التي توصلت إليها حيث أظهرت تميّز النص

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واختلافه، وهذا يكشف طبيعة تشكيل النصوص في هذه الفترة، وفي ختام الدراسة وضعت خاتمة طرقت فيها خلاصة ما توصّلت إليه من نتائج عبر الفصلين.

أما المنهج الذي اتّبعته في دراستي فكان المنهج الأسلوبي الذي دعّمته بعدد من الأدوات الإجرائية كالإحصاء والمقارنة وغيرها من الأدوات التي مكّنتي من الدقة في القياس.

وقد واجهتني عدة صعوبات في إنجاز هذه الدراسة على رأسها تخصصي في التدرّج وهو الترجمة حيث جعلني ذلك أجد صعوبة في فهم واستيعاب مختلف ما كتب حول الأسلوبية باللغة العربية، كذلك وجود دراسات كثيرة في هذا المجال ورغبتي في التفرّد زاد صعوبة اختيار طريقة تميّز الدراسة. ولكن رغم ما واجهني استطعت بفضل الله وعون أساتذتي أن أتخطى الصعوبات وأواصل في إنجاز الدراسة.

وقد اعتمدت على عدد من المراجع التي استقيت منها منهج الدراسة ومختلف الخطوات التي اتبعتها كما وفّرت لي قراءة للنص الشعري الجزائري بشكل عام ومن أهم هذه المراجع أذكر:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نور الدين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب.

محمد عزام، الأسلوبيّة منهجا نقديا.

صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته.

سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة.

عدنان بن ذريل. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق.

صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث.

محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية.

إضافة للعديد من المراجع الأخرى التي أخذت منها الكثير للخروج بهذه الدراسة للنور.

وفي الأخير أتوجّه بالشكر لكل من ساندني وساعدني في إنجاز هذه الدراسة وأخص بالذكر الأستاذ المشرف:"**أ.د. مشري بن خليفة**" لما قدّمه من نصائح صاغت حدود هذه الدراسة

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

خطة

الفصل الأول: البنى الأسلوبية والنص الشعري الجزائري المعاصر

تمهيد

المبحث الأول: البنية والأسلوب

المطلب الأول: البنية ركيزة قراءة النص

المطلب الثاني: من الأسلوب إلى الأسلوبية.

المبحث الثاني: الشعر الجزائري المعاصر والخصوصية الأسلوبية

المطلب الأول: محطات في مسار الشعر الجزائري

المطلب الثاني: التشكيل الأسلوبي للنص الشعري الجزائري المعاصر في فترة السبعينات

المطلب الثالث: الخصائص الأسلوبية للنص الثمانيني

خلاصة الفصل الأول

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول: البنى الأسلوبية والنص الشعري الجزائري المعاصر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمهيد

تتفق النصوص على اختلاف ميادينها وموضوعاتها في اعتماد اللغة أساسا للبناء وتشييد صرح المبنى النصي، بهذا تعتبر اللغة منطلقا رئيسا في مُساءلة النصوص على تنوّعها من حيث المضمون والميدان، ولعل النصوص الأدبية تعد الأكثر تشعّبا وقابلية للقراءة لكون لغتها تحمل في طياتها القابلية للتأويل عبر ما تتمتع به من قدرة على الانزياح عن الدلالات التداولية للغة، وعليه فالنص الأدبي يحمل في لغته شحنة إضافية يزيد بها عن النصوص الأخرى، وتزداد هذه الشحنة قوة مع النص الشعري الذي يكثّف لغته ليتجاوز بها حدود التداول بمسافات شاسعة مقدّما فضاء دلاليا خصبا يمنح المتلقي إمكانات تأويلية كثيرة، واعتمادا على النص انطلقت أغلب الاتجاهات النسقية الحديثة في قراءة هذه البنية اللغوية، فمن البنيوية وانغلاقها على النص إلى نظرية القراءة والتلقي التي تُعلي من شأن المتلقي، ظل النص يتأرجح والكل يحاول قراءته من زاوية مختلفة لها أصولها ومرجعياتها، وفي خضم هذه الاتجاهات برزت الأسلوبية باعتبارها قراءة في أسلوب النص وصاحبه، حيث حاولت تقديم رؤية جامعة لمختلف الاتجاهات التي عاصرتها، فانطلقت من النص وساءلت لغته كما عمدت للبحث في الدلالة وما يرتبط بها من قضايا، بهذا لم تكتف بغلق النص كالبنيوية بل حاولت ولوج ما له علاقة بالنص بشكل أو بآخر، محاولة أن تكون منهجا منتجا مستفيدة من التراث البلاغي – بالنسبة للعرب – من جهة ومن آخر ما وصلت له الدراسات النسقية الحديثة. وسأحاول خلال هذه الفصل تسليط الضوء على جوانب من هذا المنهج انطلاقا من الأسلوب، ثم سأقوم بقراءة في عينات من الشعر الجزائري المعاصر مستخدما آليات هذا المنهج عبر مستوياتها الثلاثة؛ المستوى الصوتي وما يدخل معه من إشارات صرفية، والمستوى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التركيبي والمستوى الدلالي، ومن خلال هذه العيّنات سنتعرّف على أسلوب الشعر الجزائري المعاصر في آخر مراحل تطوّره وكيف اتخذ لنفسه مكانة في الشعرية العربية والعالمية بإنتاج رواده، كما ستساهم هذه القراءة في التعرّف أكثر على العينة التي سنختار دراستها بشكل مفصّل في الفصل الثاني.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول: البنية والأسلوب

المطلب الأول: البنية ركيزة قراءة النص

1- البنية لغة:

البنية لغة مشتقة من الفعل " بنى " و من دلالاته التشييد والعمارة كل ما تعلّق بالبناء، **"فالبنيُ نقيض الهدم، بنى البنّاءُ البناءَ بنياً [...] وبنيات جمع الجمع".**[1] وعليه تقوم البنية بدور الجمع والتأليف بين العناصر أيا كان نوعها.

2- البنية اصطلاحا:

البنية في الاصطلاح هي عبارة عن علاقات متحولة بين عناصر تنتمي لذات المجموعة تحتوي على قوانين كمجموعة، كما تتمتّع باستقلالية تامة في نظامها طبيعته عن مختلف الوسائط والعناصر الخارجية التي قد تتدخل في البنية، وتتميّز في عمومها بثلاث خصائص هي: **الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي**[2].

ويمكن التعرّف على هذه الخصائص تباعا فالجملة أو ما يُعرف بالشمولية **"totalité"** وتعبّر عن التماسك الداخلي للوحدات المكوّنة للبنية ككل، فهي كاملة بذاتها مجتمعة، وليست بتشكيل عناصرها المتفرّقة؛ فهي كالخلية الحية

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، حققه وعلّق عليه ووضع حواشيه، عامر أحمد حيدر، راجعه، عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003م، المجلد 14 – و، ي –، ص 115.

[2] ينظر جان بياجيه، البنيوية، ترجمة، عارف منيمنة، وبشير أوبيري، منشورات عويدات، بيروت لبنان، باريس، ط4، 1985. ص 08.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تنبض بالحياة والتجدد[3]، فالبنية بذلك لا تظهر من خلال عناصرها في شكل تراكمي سالب بل عبر علاقات وروابط تجمع العناصر ببعضها داخل الكل، في ذلك مستقلة عن ما هو خارجها؛ أي غير خاضعة إلا لما هو داخلي.

أما بالنسبة للتحويلات **"transformations"** فتظهر من خلالها الطبيعة المتحوّلة للبنية، حيث لا تنتظم في شكل ثابت بل تظل في التحوّل الدوري بسبب علاقات عناصرها، لكن هذا التحوّل يتم وفق قوانين وضوابط خاصة تنبع من داخل البنية. وبعد التحول يأتي الضبط الذاتي **"auto-reglage"** الذي تستقر عبره البنية في شكل جديد مضبوطة في شكل مختلف له قوانينه الخاصة، بهذا فبعد كل تحول تقوم البنية بإعادة ضبط عناصرها في علاقات جديدة نابعة من صميمها وداخلها بهذا ينغلق نظامها من جديد عن مختلف الأنظمة الخارجة عنه محققا استقلاليّته من جديد[4].

مما تقدّم نلاحظ أن البنية تعد وحدة رئيسة في تشكيل أي نص فالعناصر اللغوية المشكلة للنص تخضع لقوانين البنية، وعليه ظهر اتجاه يتبنى طرح الاعتماد على البنية في دراسة النص وهو ما يُعرف بالبنيوية التي استمدت أسسها من عدة روافد قبل أن تظهر للوجود في منتصف القرن العشرين ومما اعتمدت عليه البنيوية:

- اللسانيات (علم اللغة الحديث) الذي أطلقه فرديناند دي سوسير **F.DE "Saussure"** (1857-1913) حيث تعد آراءه **"**حجر الزاوية والأساس الذي

[3] ينظر، رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، دط، ص 78.

[4] ينظر ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصـــرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2002، ص 70، ص 71.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انطلقت منه النظرية البنائية"[5]، وقد قدّم أهم آرائه في محاضراته (**دروس في الألسنية العامة**)**Cours de linguistique général** "، التي نشرها بعد وفاته تلامذته؛ "**شارل بالي - Charles Bally** " و " **ألبير سيشيهاي- Albert Sechehaye** "، عام 1916م، وقد ناقش سوسير في محاضراته العديد من القضايا المتعلّقة باللغة [6] وبالنظام الذي أعتبر في ما بعد هو البنية، إضافة إلى تحديده للمنهج الواجب اتباعه في الدراسة وهو المنهج الوصفي **La Synchronique** بدل التعاقبي La **Diachronique** [7]. وعليه نلاحظ أن الاتجاه اللساني ممثلا في أعمال سوسير ومن تبعه تعد من أسس بناء الاتجاه البنيوي لأنها اهتمت باللغة في وضعها السكوني باعتبارها أساس البناء.

إضافة للسانيات نجد مدرسة الشكلانيين الروس حيث تعد رافدا مهما في مسار البنيوية، فمن ظهورها الأول في بداية القرن العشرين على يد جماعتين من الدارسين* أطلقت العنان للدراسة الشكلية للنص الأدبي على اختلافه ومما دعت إليه هذه المدرسة ما عُرف بالأدبيّة "**Literarity**" وهي دعوة **رومان**

---

[5] ينظر، صلاح فضل، نظرية البنائية، في النقد الأدبي، ص 19.

[6] ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، دط، ص 81، ص 82.

[7] ينظر، إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2003م، 1424هـ، ص 88.

* "الجماعة الأولى هي حلقة موسكو اللغوية التي تأسست سنة 1915م"، ومن روادها رومان جاكوبسون R.JAKOBSON ، أما "الجماعة الثانية فهي أوبياز "OPOJAZ"، اختصارا لعبارة " جمعية دراسة اللغة الشعرية" وبدأت نشاطها سنة 1916م، ويعد بوريس إخنباوم Boris.Eikenbaum وفكتور شلوفسكي أهم أعلامها، ينظر، رامان سِلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، 1998م، ص 26.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جاكوبسون حيث أراد البحث عن ما يجعل النص عملا أدبيا صرفا، وعليه "ينصب البحث على أدبية الأدب بوصفه لغة، من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والإيديولوجية المترتّبة عنه"[8]. مما تقدّم نلاحظ أن الشكلانية دعت لإغلاق النص عن ما هو خارجه لتحقق أهم مبادئ البنيوية فاُعتبرت بذلك من أهم روافدها.

كما يمكن رصد مع ما تقدّم بعض الروافد التي أفادت منها البنيوية، حيث يأخذ بعضها الطابع الفلسفي يحمل تصورات مختلفة كالظاهراتية والوضعية وغيرها، لكننا ركّزنا عن الروافد ذات الطابع الإجرائي التطبيقي دون الإيغال في التصورات الفلسفية لهذا الاتجاه.

3- البنية في النص الأدبي:

من خلال تتبع مفهوم البنية في الاصطلاح نجدها تحتل مكانة مهمة في نسيج النص الأدبي (الشعري أو النثري) وذلك على مستوى المفردة أو التركيب أو النص ككل، حيث لا يمكننا القراءة إلا عبر احترام القوانين التي تقدّمها البنية، فجملتها **"totalité"** تجعلنا نقرأ النص ككل باعتباره كيانا واحدا متلاحم الأطراف على المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي، كما تمنحنا خاصة التحويل إمكانية ملاحظة تحول البنية أثناء القراءة، حيث نعيد ضبطها كل مرة حسب قوانين خاصة، بهذا فالبنية أساس لقراءة النص الذي يعد بنية كبرى تتقاطع بداخله عدة بنيات صغرى وتتحد في علاقات مقدّمة شكل النص العام، بهذا فالنص الأدبي على اختلافه يعتبر " **بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة** [...]

[8] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،المركز الثقافي العربي،بيـــروت، ط1، 1994، ص 79.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحكمه قوانين وشيفرات وأعراف محدّدة"[9]* وانطلاقا من أدبية هذا النص فهو متميّز عن غيره من النصوص، ومن جهة أخرى هو خاضع بحكم مادته اللغوية لقوانينها بهذا تعتبر بنية اللغو أساس قراءة النص الذي قدّم في طياته أسلوبا خاصا نستطيع التعرّف عليه عبر علم الأسلوب أو الأسلوبية، وهو ما سنتعرّض له في المطلب المقبل.

[9] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصـــرا، ص 72.

* في انتقال البنيوية من أنساق اللغة للأدب ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلـــى التفكيـــك، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويـــت، العـــدد، 232. ص 227.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المطلب الثاني: من الأسلوب إلى الأسلوبية

1- الأسلوب بين اللغة والاصطلاح:

1-1- لُغَةً: الأسلوب في اللغة اللاتينية تقابل كلمة استيلوس وتعني (الأزميل)، أو (المنقاش) الذي نستخدمه للكتابة أو للحفر على الخشب أو الجدران، وقد كان اللاتين يستعملونها مجازاً للدلالة على شكلية الحفر، أو شكلية الكتابة، ومع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية، البلاغية، والأسلوبية، وصارت تدل على الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير عن ما يريد[10].

وفي المعاجم العربية أخذت كلمة الأسلوب بجذرها (سلب) معاني متقاربة ففي لسان العرب: الأسلوب يطلق على الشطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، و(الأسلوب) الطريق، والوجه، والمذهب، والفن، يقال أخذ فلان في أساليب القول، أي في أفانين من القول.[11]

أما إذا بحثنا في مفهوم الأسلوب عند البلاغيين فإننا نجد –مثلا - ابن طباطبا العلوي (- 322هـ) من أوائل النقاد الذين تكلموا عن الأسلوب والتمسوا له مفهوماً رغم عدم تسميته لفظاً بالأسلوب؛ حيث يشير في معرض حديثه عن طريقة الشاعر إذا رغب النظم، فمخاض" المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق

---

[10] عدنان بن ذريل. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. منشورات اتحاد الكتاب العرب، سـوريا. 2000 م، ص 43.

[11] ابن منظور، لسان العرب، مجلد الباء، مادة سلب، ص 474.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للشعر وترتيب لفنون القول فيه بل يتعلق كل بيت يتفق نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها"[12] ومن ثم نجد أن الأسلوب هو أساس صناعة الشعر، يجمع بين الرؤية التي يمتلكها الشاعر والاحتراف اللغوي والإيقاعي والجمالي.[13]

إضافة لما تقدّم يمكن رصد الأسلوب في مختلف الدراسات العربية القديمة البلاغية منها والشعرية وغيرها، وقد اتفق أغلبها على اعتبار أن الأسلوب هو الطريق الذي يتخذه الأديب في تقديم نصه اللغوي بحيث يعد طريقه هذا مميزا له ولفنه.

من خلال التعريف اللغوي للأسلوب نلاحظ أنه متعلّق بالنص وصاحبه وبصمته، وهو مفهوم لا يختلف بشكل كبير عما اقرّه الدارسون المحدثون للأسلوب، كما سنرى خلال تتبع المفاهيم الاصطلاحية للأسلوب.

2- اصطلاحا:

قبل التعرّف على مختلف المفاهيم الاصطلاحيّة للأسلوب، يمكننا وضع طريقة تبسيطية لعرض مختلف المفاهيم، وذلك بتقسيمها حسب زاوية الرؤية للأسلوب، حيث نجد بعض الدارسين ينظرون للأسلوب من حيث تعلّقه بالباث أو المرسل وبعضهم علّق الأسلوب بناصية النص ولغته والإمكانات الاختياريّة التي يقدمها، وما يحمل من شحنات، وآخرون اعتبروا الأسلوب متعلّق بالمتلقي وما

---

[12] ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر، دراسة وتحقيق وتعليق، محمد زغلول سلام، منشأة المعـــارف، الأسكندرية، مصر، دط. ص 11

[13] مقال لـــ " د.محمد بلوحي" الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية ، مجلة التراث العربي–مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب–دمشق العدد 95 – السنة الرابعة والعشرون – أيلول 2004 – رجب1425 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يُمارَس ضده من ضغط عبر اللغة وأساليب إقناعها، وأخرى مرتبطة بالنص والباث - في نفس الوقت - والبصمات التي يتكرها الأخير لتمييز نصّه عن غيره، لهذا قسّمنا المفاهيم لمجموعات كالتالي[14]:

1- نحدد في المجموعة الأولى الأسلوب على أنه موقف يتّخذه المتكلّم – صاحب النص- نحو موضوع معيّن، فيعبّر عنه باللغة التي تتشكّل بنظام خاص له طرقه وكيفياته المحددة، مما يؤدي لإنتاج النص، ويكون ذلك مشافهة أو كتابة. ويعكس لنا هذا المفهوم التوجّه العام لتحديد الأسلوب، لهذا فمختلف ما يندرج تحت هذا المفهوم من تعاريف قدّمها المهتمون بالأسلوب في الماضي والحاضر، جاءت عامة غير موجّهة بدقة، ونذكر منهم مثلا:

- شارل بالي:" الأسلوب هو الاستعمال نفسه"[15]

- مجدي وهبة: " الأسلوب هو طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة"[16].

2- يتحدد مفهوم الأسلوب في المجموعة الثانية على أنه نتاج ومحصّلة لظاهر القول في شكل بناء للمعاني مرتبة بشكل معيّن وتتميّز بالدقة والندرة – الانحراف على المباشرة – التي تنجم عن عمليّة اختيار لأدوات التعبير اللغوية، من بين عدة اختيارات متاحة لصاحب النص. يعتبر هذا المفهوم للأسلوب قريبا للشموليّة حيث شمل النص وصاحبه وطرق الاختيار المتاحة، ويمكن تحديد عدة مفاهيم للدارسين تنضوي تحت هذا المفهوم منها تعاريف:

---

[14] ينظر، أحمد بلخضر، مقال بعنوان: " الأسلوب والأسلوبيّة، بين وحدة المصطلح وتعدد الماهيّة" مجلّة الأثر العـدد الثاني، ماي 2003. ص 234.

[15] محمد عزام، الأسلوبيّة منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982، ص 27.

[16] نور الدين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، مؤسسة هومة للطباعة، ج1، ص 130.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- جيراو:" الأسلوب هو مظهر القول، الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل تحددها طبيعة ومقاصد صاحب النص- المتكلّم أو الكاتب-"[17]

- تشومسكي:" هو نتيجة لاختيار المؤلف من مختلف التحولات الاختيارية الممكنة"[18]

3- في هذه المجموعة يُعتبر الأسلوب اختيارا Choice[19] ويكون هذا الاختيار مصحوبا بشحنات ناجمة عن قوة الضغط التي تمارسها اللغة، من أجل تطوير ذاتها، فنتعرّف من خلال هذا المفهوم على وظيفة الأسلوب، في كونه – كما يرى ريفاتير- قوة ضاغطة تتسلّط على حساسية القارئ، من خلال إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها[20]، أو هو اختيار أو تضمّن أو مفارقة وانحراف عن الأسلوب العادي، فالاختيار يكون من بين الإمكانات التي تمنحها اللغة[21]، أما التضمن فيعني احتواء أي تركيب لغوي على قيم أسلوبيّة، أما الانحراف فيدل على وجود أسلوب عادي وأسلوب جمالي هو المقصود، حيث يعد انحرافا على لغة عادية، بهذا يكون الأسلوب انحرافا عن المستوى التداولي العادي[22]، من خلال مختلف هذه التحديدات لوظيفة الأسلوب

---

[17] ينظر صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة–مصر، ط1، 1419هـ/1998م. ص 126.

[18] المرجع نفسه، ص115.

[19] ينظر حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 53.

[20] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، في نقد الشعر، ص104.

[21] ينظر، فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد الأدبي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1424هـ/2003م، بيروت – لبنان، ص 17.

[22] ينظر سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة، عالم الكتب، مصر، ط3، 2002، ص 38.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نلاحظ أنها ظلت تدور حول إمكانية جعله النص متميّزا، من خلال الاختيارات الممكنة أو تضمن قيم أسلوبيّة أو إبراز الانحراف والمفارقة فيه، فتصبح تلك الانحرافات هي القيمة الأسلوبية في النص فتعمل كقوة ضاغطة على القارئ – المتلقي- تدفعه لالتماس جماليا الأسلوب في النص، فيميّز بذلك بين مختلف الأساليب ويستطيع تقديم قراءة سليمة للنص.

4- في الاتجاه الرابع يُنظر للأسلوب على أنه سمة أو علامة خاصة يمتاز بها شكل الخطاب الذي يعبر به الكاتب عن شخصيّته، فتصبح تلك السمات كالبصمات والشهادة التي لا تمّحي كما يرى **مارسيل بروست**[23]، أو سمة للروح حسب سينيك[24].

بهذا اختلفت تحديدات الأسلوب حسب الاتجاهات والمرجعيات* مما يجعلنا أمام تعدد للمفاهيم وهذا ما يغني علم الأسلوب كما سنرى.

مما تقدّم تظهر صعوبة تحديد مفهوم نهائي وجامع للأسلوب نظرا لتعدد واختلاف مشارب العلماء ولقوة وانفتاح الأسلوب في اتجاهات مختلفة، فهو متعلّق بالمرسل من جهة، وبالنص وأدواته، من جهة ثانية، وبالمتلقي وما يُفرض عليه من قوى لغوية محمّلة في النص من جهة ثالثة، لهذا فالتجاذب المسلّط على هذا المصطلح يجعله مائع الدلالة غير قار. إضافة للضبابية المحيطة بالأسلوب نجد إشكالا آخرا فالأسلوب ودراسته قريبة للطرح الفلسفي من العلمي، فمختلف المفاهيم حول الأسلوب تظل تدور في فلك واحد حول أصل الأسلوب وماهيّته

---

[23] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 70.

[24] ينظر نور الدين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص 131.

* ينظر في اختلاف الاتجاهات وتعددها، أحمد بلخضر، مقال بعنوان: " الأسلوب والأسلوبيّة، بين وحدة المصطلح وتعدد الماهيّة" مجلّة الأثر، ص 234.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وخصائصه، دون أن تدرسه داخل النص، أي أسلوب النص ذاته لا الأسلوب عموما، ولعل هذا ما دفع الدارسين إلى تجديد وجهة البحث من تتبّع الأسلوب وماهيّته إلى الكشف على العلم والأدوات الإجرائية التي تدرس الأسلوب، بهذا انتقلوا من الأسلوب إلى علم الأسلوب أو ما عُرف بالأسلوبيّة التي تُعتبر الثمرة الحقيقيّة التي طوّرت الدراسات انطلاقا من علم اللغة، بهذا تم الانتقال من الأسلوب إلى الأسلوبية باعتبارها الإجراء الذي يدرس أسلوب النص الأدبي أيا كان نوعه.

أما تتبع الأسلوب عبر تطوّره التاريخي عند الغرب نجده ينطلق مع العالم الفرنسي (جوستاف كويرنتج) عام 1886م كما ذهب الدكتور صلاح فضل[25] ، لكن بعض اللغويين العرب يختلفون معه، فالدكتور نور الدين السد قد أوضح في بعض مراجعه أن أول من أطلق مصطلح (الأسلوبية) على دراسة الأسلوب هو العالم (فون درجيلنتس) سنة 1875م[26]، كما أن هناك من يرى أن العالم والأديب (بيفون Buffon) 1707-1788م هو أول من أهتم بظاهرة الأسلوب عند الكاتب في مقولته المشهورة (الأسلوب هو الرجل نفسه) وقرنها بشخصيته وكان له بذلك مؤلفه المشهور (مقالات في الأسلوب) سنة 1753م[27]. وكانت هذه المعالم بمثابة الانطلاقة الأولى والخطوة الأولية في رحلة الأسلوب والأسلوبيّة التي عرفت تأرْجحا بين الآراء حسب الفلسفات والمرجعيات الفكريّة لعلماء اللغة.

---

[25] محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الأسلوب والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة– مصر، ط1، 1412هـ،1992م، ص 13.

[26] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1، ص42.

[27] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ص244.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2- الأسلوبيّة :

يتكرّر الاختلاف في تحديد مفهوم الأسلوبية كما رأيناه مع الأسلوب، وتفسير ذلك هو اختلاف رؤية الدارسين ومشاربهم الفكريّة، ولكن رغم الاختلاف الظاهر حول هذا المفهوم إلا أن هناك خيوط ربط كثيرة بينها، حيث تجتمع كلّها على اعتماد المنهج اللغوي حسب التصوّر اللساني الحديث، وفي ما يلي نقدّم مجالين لتحديد مفهوم الأسلوبيّة:

2-1- يحدد أصحاب الاتجاه الأول مفهوم الأسلوبيّة انطلاقا من ماهيّتها وأهم خصائصها؛ أي من خلال كونها منهجا له حدوده وأدواته العمليّة، فيرى **دولاس** أنها منهجا لسانيّا، أو علما لسانيّا يعتمد على القواعد البنيويّة في دراسة اللغة كما يذهب المسدي[28]، أو هي لسانيّات تعنى بحمل الذهن على فهم معيّن و إدراك مخصوص -حسب ريفاتير[29]-، أو علم موازٍ لعلم اللغة – كما يقول ستيفن أولمان Stephen.Ulmann[30]- ولا يخضع لقوانينها جميعا لكن له قواعده الخاصة، لهذا فقد عدّها موازية للسانيات وليس فرعا منها[31].

يمكن تقديم مناقشة لهذه المفاهيم التي تجعل من الأسلوبية لسانيات أنها قلّصت مساحة الأسلوبية فلو كانت لسانيات، لما نجعلها علما خاصا له قواعده وأسسه، لهذا نرجّح من مختلف المفاهيم مفهوم **أولمان** الأخير في أن الأسلوبية تعتمد على قواعد علم اللغة لكن تستقل عليه في الكثير من الأشياء خصوصا في انفتاحها -التكويني – على بنيات غير لغوية لها علاقة بالنص.

---

[28] ينظر المرجع السابق، ص48.

[29] ينظر المرجع نفسه، ص49.

[30] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، ص 98.

[31] ينظر حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 26.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2-2- أما مفاهيم المجموعة الثانية فهي تحدّد وظيفة هذا العلم، لكن كل يرى الوظيفة من زاويته الخاصة لهذا جاءت المفاهيم قاصرة على جوانب دون أخرى وعبر تركيبها نحصل على مفهوم الأسلوبية – كاملا - من حيث الوظيفة، لهذا سنعرض لها منفصلة ثم نقوم بالتركيب كالتالي:

أ- الأسلوبيّة بحث في لغة النص، فتُعْنى بالبحث في المسائل اللغويّة البحتة، أو ما يميّز النص الأدبي عن غيره أو البحث في الظروف التي أحاطت بعمليّة إنتاج النص، ونجد مجموعة من الدارسين يصوغون مفاهيمهم للأسلوبيّة حسب هذا التصوّر ومنهم مثلا:

دولاس الذي يرى أن الأسلوبيّة بحث عن الأسس الموضوعيّة لإرساء علم الأسلوب.[32]

جاكوبسون يعتبرها بحثا عما يميّز الكلام الفني عن بقيّة مستويات الخطاب من جهة وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة من جهة ثانية[33].

ب- الأسلوبيّة وصف للغة النص، حسب طرائق مستقاة من اللسانيات – كما يرى ميشال آريفاي[34] -أي وصف لغة النص باستخدام إجراءات علم اللغة من تقطيع فونيمي ومورفيمي، وغيرها من الأدوات اللسانيّة.

ج- الأسلوبيّة دراسة للغة النص؛ وتأخذ هذه الدراسة نمطين أحدهما يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، كما يرى منذر عيّاشي[35]، أما الثاني فيدرس الخصائص

---

[32] ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 34.

[33] ينظر المرجع نفسه، ص 37.

[34] ينظر المرجع نفسه، ص 48.

[35] منذر عيّاشي، مقالات في الأسلوبيّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 148.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اللغويّة التي يتحوّل عبرها الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيريّة الجماليّة، حسب تصوّر أولمان.

من خلال ما تقدّم نلاحظ أن القسم الثاني الخاص بوظيفة الأسلوبيّة يدور حول ثلاثة محاور هي البحث والوصف والدراسة، وهي مرتبطة بشكل منطقي وعبر اجتماعها يتحدد مفهوم الأسلوبيّة الشامل من زاوية الوظيفة، وهو البحث في لغة النص من خلال مستوياتها المختلفة، ومن زوايا متعدّدة؛ أي من ناحية كونها لغة ومن ناحية ما يميّزها في النص وما تحمل من قيم أسلوبيّة، ثم تأتي مرحلة الوصف التي نصف فيها ما لاحظناه ورصدناه من قيم أسلوبيّة في النص ويكون الوصف بخطوات لسانيّة لنضمن علميّته، وفي الأخير نصل لمرحلة الدراسة التي ندرس فيها النتائج المحصّلة مما سبق فنحلّل ونبسط القول في لغة النص تبعا للنظام النصي الذي تنتمي له، كما ندرس ما يجعل الخطاب يتحوّل من وظيفته المباشرة الإخباريّة إلى وظيفته التأثيرية، أو ما يُعرف بأدبيّة النص.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني: الشعر الجزائري المعاصر والخصوصية الأسلوبية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المطلب الأول: محطات في مسار الشعر الجزائري

النص الشعري الجزائري نص وليد ظروف كثيرة متشابكة ومتداخلة مر بها عبر مراحله التاريخية انطلاقا من دخول المحتل أرض الجزائر وصولا للاستقلال ثم مرحلة ما بعد الاستقلال التي خُتمت بجيل الثمانينيات أو جيل اليتم كما أطلق عليهم الناقد أحمد يوسف في كتابه **"يتم النص"**، وعبر هذه المراحل التاريخية التي تتعدى القرن والنصف خاض فيها الشعر الجزائري صراعا مريرا مع مختلف ما تعرّض له من مؤثرات لينصهر بتجربته مع كل مرحلة مقدّما نصا مختلفا يتماشى وجديد المرحلة، بهذا فمحطات الشعر الجزائري قدّمت نصوصا مختلفة، وهذا ما سنركّز عليه، فلن نتعرّض بشكل مباشر للظروف والمتعلقات التاريخية بالشعر الجزائري بقدر ما سنتعرّض للنص وتحوّلاته على مستوى لغته وبنيته بشكل عام وسنتتبع هذه المحطات النصية كالتالي:

1-محطة دخول المحتل الفرنسي ووضع الشعر في الجزائر: من 1830 إلى غاية 1900:

يعد حادث احتلال الجيش الفرنسي لمدينة الجزائر صدمة عنيفة وقعت على كل المغاربة فهزت نفوس الأحرار منهم، فنجد لهذا الاحتلال صدى في الشعر التونسي وشعر المغرب الأقصى يومئذ فضلا عما كتبه أدباء الجزائر وشعراؤها أمثال : حمدان بن عثمان خوجة، ومحمد بن الشاهد، وقدور بن رويلة، والأمير عبد القادر وآخرون، فظهر في كتابات هؤلاء جميعا الشعور القومي الوطني التحرري[36]، ومن أهم ما يمكن تمييزه خلال هذه المرحلة من النصوص هو نص

[36] من مقال محاضرات في الشعر الجزائري الحديث والمعاصـر http://al-marsa.ahlamontada.net / بتاريخ، 2009/02/18.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأمير عبد القادر الجزائري الذي يعد بنية متفرّدة في زمن وصلت فيه اللغة إلى أسوء أحوالها مع نهايات فترة العثمانيين، وزادها الأمر سوء دخول المحتل الفرنسي، ولكن رغم هذه المثبطات للشعر فإن الأمير عبد القادر شق بنصه الآفاق وقدّم أنموذجا راقيا للشعر العربي بقوته اللغوية وبنائه الراقي الذي أحيي به الشعر العربي القديم، بهذا تميز نصه بالقوة على المستوى اللغوي الأسلوبي مما ميّزه على نصوص عصره، ويعد موضوع المقاومة في شعره من أهم الموضوعات حيث يحمل قيمة شعرية تشد اهتمام الدارس خصوصا خلال القرن (19م) الذي ظل الشعر العربي فيه يرزح تحت أشكال التقليد اللفظي والصنعة المفتعلة والأغراض البالية والركاكة البادية في الصياغة والتعبير، فكان موضوع المقاومة الذي برع فيه الأمير نواة للانطلاق، فقدّم نصا من الطراز الرفيع الذي فسح مجالا واسعا لصور التضحية والفداء ليشهد بذلك على بدايات طيبة لنهضة الشعر الجزائري منذ النصف الأول من القرن 19م. ولعله بذلك قد سبق الأقطار العربية، فشعر الأمير- كما نلاحظه عبر قصائد ديوانه – يطفح بمعاني السمو وتمجيد البطولة والاعتزاز بالشخصية القومية والنخوة العربية، والملاحظ لشعر الأمير يشعر بالتأثر الشديد بشعر القدماء من الجاهليين والعباسيين، فجاء شعره هذا تعبيرا صادقا عن روح الفروسية الثائرة و تصويرا لحمية الشباب الطموح المتشبع بقيم الوطنية ونجد ذلك مثلا في قصيدته التي نظمها عقب معركة " خنق النطاح" قرب وهران عام 1832 م و تبلغ نحو 30 بيتا ، وقد افتتحها بقوله[37]:

توسد بمهد الأرض ، قد مرت النوى ***و زال لغوب السير من مشهد الثوا

---

[37] ينظر، مقال :التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري لـــ، د.وهب رومية*الموسوعة العربية دهشة www.dahsha.com الاطلاع بتاريخ، 2010/03/15.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و عر جيادا جاد بالنفس كرها * و قد أشرفت مما عراها علي التوى**

من خلال هذين البيتين تظهر قوة نص الأمير الذي تشع منه ألفاظ الماضي العتيقة القوية، ونجد لهذا الحضور القوي لنصه وجودا في مختلف قصائده خصوصا التي حملت موضوع الفخر، كقصيدة " **بنا افتخر الزمان**" ومنها يقول:

لنا في كل مكرمة مــجال* ومن فوق السمــاك لنا رجال

ركبنا للمكارم كــل هول * وخضنا أبحرا، ولــها زجال

إذا عنها توانى الغير، عجزا * فنحن الراحلون لها، العجال[38]

من خلال هذه العينات يظهر بشكل واضح قوة نص الأمير عبد القادر على مستوى اللغة، كما يظهر إتباعه للنص القديم، فهو من رواد الإحياء الشعري، وهذا يجعلنا نعتبر قصائد الأمير الأقوى في هذه المرحلة التي مهدت لمرحلة خَفَت فيها الشعر بسبب المحتل وسياساته التجهيلية التي لم تميز أحد في المجتمع الجزائري لتبدأ حقبة جديدة مع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

2- محطة سيطرة المحتل ودخول الشعر مرحلة الابتذال: من 1900 إلى 1920:

خلال هذه المرحلة يظهر ضعف النص الشعري الجزائري واضحا سواء على مستوى الموضوعات أو على المستوى اللغوي والأسلوبي، فنجد مثلا أن الموضوعات لم تخرج من بعض المدائح الدينية لمشايخ الطرق الصوفية أو التهاني على منصب معيّن أو مدح حاكم فرنسي، ومن هؤلاء الشعراء نذكر الشيخ شعيب بن علي قاضي تلمسان، والشيخ أبي بكر بو طالب وغيرهما كثير

[38] الربعي بن سلامة، محمد العيد تاورته، عمار ويس، عزيز لعكايشي، موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الأول، أ-ز، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، دط، 2009. ص 355.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مما سار خلف ركب المحتل[39]، وعليه لا يمكن خلال هذه المرحلة أن نجد نسقا نصيا متميّزا في الشعر الجزائري وسبب ذلك إلى سياسات المحتل التي أفقدت الجزائريين خلال أكثر من سبعين سنة كل مقوّمات التقدّم الثقافي أو الاجتماعي فانعكس ذلك على نصوصهم التي ما كان لها أن تأخذ بوادر التحرر إلى مع مطلع العشرينات من القرن العشرين فبدأ ظهور شعراء وأدباء يبشروا بانطلاقة جديدة للشعر الجزائري فحملوا اللواء وعقدوا العزم على التخلّص من التخلف الثقافي والشعري فقدّموا نصوصا تحمل بذور التحوّل النصي وأسباب مرحلة جديدة.

3- محطة بداية التخلص من سيطرة الموضوعات المبتذلة وبداية الوعي الوطني: 1920 إلى 1930:

خلال هذه المرحلة بدأ الشعر الجزائري يتعافى خصوصا بعد ظهور موضوعات جديدة أكثر إلحاحا على الساحة الشعرية كمحاربة الطرقية والتخلف والجهل والدعوة للعلم، وقد عملت الصحافة دورا مهما في هذه المرحلة خصوصا بظهور صحافة أكثر وطنية كصحيفة "الصديق(1922)" و"المنتقد(1925)" و"الجزائر(1925)" و"وادي ميزاب(1929)" وغيرها من الصحف[40]، حيث عملت هذه الصحف على إتاحة الفرصة للشعراء والمبدعين لتقديم إنتاجهم والتعبير عما يدور في خلدهم بلغة صارت أكثر قبولا من الناحية الفنية خصوصا بتطور الآلة النقدية لأصحاب الصحف الذين وجهوا الشعراء وقدّموا لهم النصائح ليُقوّموا نصوصهم، وعليه تعد هذه المرحلة ممهدة للمرحلة الإصلاحية حيث

---

[39] ينظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925- 1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط2، 2006. ص 19، ص 20.

[40] ينظر، محمد ناصر، المقالة الصحفية الجزائرية، نشأتها – تطوّرها – أعلامها، من 1903 إلى 1931، الجزء الأول، صدر عن الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، الجزائر، ص 43.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قادها أعلام في الفكر والأدب الجزائري مع بداية القرن العشرين، نذكر منهم، "عبد الحليم بن سماية ومحمد بن مصطفى بن الخوجة، وعمر بن قدور وغيرهم"[41]، لكن حضورهم الفردي في الساحة لم يمكّنهم من خلق تيار فكري موحّد له أسسه وضوابطه ومنهجه الفكري المستقل، فلم يُكتب للحركة الإصلاحية أن تظهر بشكل فعلي إلا بعد فترة حيث انطلق فرسان لغة كان لهم حضورهم القوي وتمكّنهم من ناصية النص، حيث عملوا جميعهم على رفع راية الإصلاح انطلاقا من أدبهم وشعرهم.

4- مرحلة النص التقليدي وإتباع النص المشرقي من 1931 إلى 1945:

خلال هذه المرحلة ظهرت أولى بوادر النص التقليدي الذي امتاز بقوته مقارنة بالنص قبله، فقد استلهم الشعراء النصوص التقليدية وساروا على نهج المشارقة في إحياء النص القديم لأنهم اعتبروه النموذج الذي يجب أن يُتّبع وقد قاد هذا الاتجاه حركة الإصلاح بدون منازع، حيث أخذت على عاتقها إحياء التراث الشعري القديم مستفيدة من حركة التقليد في المشرق، وقد تميّزت هذه الحركة بحضورها المتميّز وسيطرتها على الحياة الأدبية والشعرية في الجزائر، وذلك بسبب التوجه الديني للمجتمع الجزائري وخوفا من التجديد الذي قد يحمل موالاة للمحتل ويؤدي إلى الذوبان في ثقافته وفكره. وتعد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين هي ممثلة للفكر الإصلاحي الذي حمل راية التقليد وإحياء التراث، فعبر رموزها قدّمت نصوصا يشع منها عبق الماضي الشعري العربي القديم سواء على مستوى اللغة أو الموسيقى أو الصورة بشكل عام، كما نشير إلى أن حركة الإصلاح لم تتوقّف في مرحلة معيّنة كغيرها بل ظلت متواصلة بالتوازي مع المحطات الأخرى للشعر الجزائري إلى أيامنا هذه لكون الشعر

[41] صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1984م، ص 33، ص 34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التقليدي ظل قوي الحضور على الساحة وذو تأثير بالغ على الشعراء والمتلقين على حد سواء، ومن بين أهم الشعراء الذين قادوا المرحلة نذكر محمد العيد آل خليفة الذي يعد من رواد هذا الاتجاه، حيث جاءت نصوصه مشبّعة بالروح التقليدية على مختلف مستويات النص اللغوية والإيقاعية فمثلا نلاحظ في قصيدته التي يصف فيها ليل المحتل:

يا ليل. ما فيك نجم* جلا الدجى، وأزاحا

إلا كواكب حيرى * لم تتضح لي اتضاحا

....

أخشى على الشعب هلْكا* يبيده واجتياحا[42]

من خلال هذه الأبيات يظهر البعد التقليدي للأبيات خصوصا على المستوى اللغوي فمن ناحية المعجم نلاحظ حضور ألفاظ مثل (الدجى، الليل، النجم كواكب..) وهي مستمدة من التراث الشعري، كذلك على مستوى التركيب فالنداء والتركيب الإسنادية مشابهة لما جاءت عليه القصيدة القديمة وهذا يوحي بالإتباع والتقليد الذي طغى على النص الإصلاحي الجزائري في هذه الفترة، حيث نجده يتعدى المستوى اللغوي إلى الإيقاعي فلم يخرج الشعراء على الأوزان الخليلية، بل أكثر من ذلك فقد كتبوا نصوصهم من نفس البحور التي كتب بها الشعراء القدامى مثل البحر البسيط والطويل والوافر والكامل وغيرها، ومن ذلك مثلا ما نلاحظه من إيقاع في قصيدة حول العلم لمحمد العيد آل خليفة ومن أبياتها:

العلم سلطان الوجود، فسدْ به* من شئْت، أو ذدْ عن حياضك وادْفع[43]

اه اه ااه اه اه ااه ا ااه ااه * اه اه ااه اه اه ااه ا ا اه ااه

[42] صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 180.

[43] المرجع السابق، ص 152.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مستفعلن مستفعلن متفاعلن * مستفعلن مستفعلن متفاعلن

من خلال التقطيع نلاحظ أن الشاعر التزم بتفعيلات البحر الكامل، ولم يدخل الزحافات والعلل إلا ما كان جائزا مثلما فعل الشعراء القدامى بهذا فالتقليد لم يقتصر على الوزن فحسب بل تعداه إلى الجوازات وكل ما تعلّق بدقائق العروض، وهذا يوضّح مدى التقليد الذي احترمه شعراء الاتجاه الإصلاحي في الجزائر، اللذين عمدوا إلى إحياء التراث حتى على مستوى الموضوعات التي كانت أغلبها تقليدي كالمدح والرثاء والهجاء وغيرها من الموضوعات والأغراض التقليدية ومن ذلك رثاء محمد العيد آل خليفة للملك **عبد العزيز آل سعود** في قصيدته بعنوان "فقدْنا مليكا عادلا" ومنها يقول:

لك الويْل من نعي به هتف البرق * فريع له الإسلام واضطرب الشرق[44]

مما تقدّم نلاحظ أن المرحلة التقليدية في الشعر الجزائري كانت اتباعية بامتياز على مختلف المستويات وقد كان للمشارقة دور كبير في توجيه الشعر الجزائري هذه الوجهة حيث كانت لهم مكانة خاصة في الأوساط الجزائرية فقصائد رواد الشعر التقليدي وكذا الرومانسي كانت تصل بانتظام للجزائر كما كان لرواد تلك الاتجاهات مكانة خاصة في نفس الشاعر الجزائري، ومن المتأثرين بهم نذكر مثلا محمد الهادي السنوسي الزاهري الذي عبّر صراحة في جريدة هنا الجزائر على تلك المكانة[45].

5- مرحلة النص الوجداني:

لا يمكن اعتبار النص الوجداني مرحلة لوحده مستقلّة عن باقي المراحل والاتجاهات فالنص الوجداني وليد ظروف متداخلة ومتعالقة مع بقية الاتجاهات فمثلا الاتجاه التقليدي لم ينته بظهور الاتجاه الوجداني بل ظل موجودا بل أكثر

[44] محمد العيد آل خليفة، الديوان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، ص 482.

[45] ينظر محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 52، ص 53.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شعراء الاتجاه الوجداني كتبوا القصيدة التقليدية مثل محمد الأمين العمودي ومحمد الأخضر السائحي، وقد عُرف هذا الاتجاه بطابعه الرومانسي فقد خاطب العاطفة وابتعد تدريجيا عن توظيف اللغة والإيقاع التقليدي، " وقد فضّل أغلب الدارسين تسميته بالوجداني دون الرومانسي"[46] لأنه لم يمثل مذهبا خاصا بأسسه كما ظهر في المشرق بل كان مجرّد توجّه عاطفي محدود نسبيا مقارنة بما قد نجده عند المشارقة من أسس ودعائم رومانسية مستمدة من الغرب في الأساس، لكن رغم محدودية هذا الاتجاه فقد ظل طابعه العام رومانسيا حيث جنح أصحابه إلى الخيال والذات الشاعرة كما جدّدوا في الموسيقى واستخدام اللغة الشعرية المشبعة بالخيال وتميّز اتجاههم عموما بمختلف خصائص الرومانسية من تمجيد للذات والعواطف وإبحار في الخيال، وبساطة اللغة وغيرها من الخصائص التي ظهرت في الاتجاه الرومانسي.

وقد عملت عدة أوضاع وظروف لدفع هذا الاتجاه منها نذكر:

1- الأوضاع والظروف السياسية والاجتماعية:

أو ظهور لتأثير الأوضاع السياسية والظروف الاجتماعية كان في فترة "الحرب العالمية الأولى " ومن خلال عدد من النصوص في هذه الفترة يظهر البعد الوجداني واضحا، حيث وصفت هذه النصوص الواقع المرير في نغمة حزينة يائسة بائسة، ومشاعر واعية بما يريده المواطن من مستقبل أفضل، ومن خلال عناوين بعض النصوص نلاحظ النغمة الحزينة "**زفرات العشي**" ، " **زفرات الحيران ذي الشجن** "، ". لكن رغم ما نلاحظه من حزن على هذه النصوص فهي "لا تتعدى كونها بذورا تعبّر عن مشاعر الشعراء، إبان الحرب

[46] عبد الله الركيبي، الشاعر جلواح، من التمرد للانتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العالمية الأولى"[47]. ولم تتجاوز كونها نصوص بسيطة وبذور انطلق منها هذا الاتجاه الذي كانت بدايته الحقيقية بعد الحرب العالمية الأولى مع بداية الوعي السياسي الذي اكتسبه الجزائريون من مشاركتهم في الحرب كما أن مختلف "الأوضاع المؤلمة التي فرضها المحتل آنذاك تعد مؤثرا أساسيا في طغيان مشاعر الكآبة التي لوّنت الشعر الجزائري آنئذ، حتى غدت طابعا عاما يميز أغلب الإنتاج الشعري الذي ظهر في العشرينيات"[48]، ولكن رغم كل ها لم يكن لهذا الاتجاه أن يظهر إلا بعد فترة معتبرة من الحرب العالمية الأولى حيث اندلعت الحرب العالمية الثانية التي أحدثت انقلابا في كل المستويات، فكان تأثيرها على الشعراء كبيرا مما دفعهم للاتجاه نحو العاطفة والذات في التعبير خصوصا بعد أحداث الثامن من شهر ماي 1945 الذي يعد أبرز الأحداث المؤلمة التي طبعت النص الوجداني بمسحة الحزن والأسى وممن كتبوا عن هذا اليوم نجد الربيع بوشامة الذي كتب قصيدة "عجباً لوجهك كيف عاد لحاله" للربيع بوشامة* يقول في فيها:

قُبِّحْتَ من شهر مدى الأعوامِ يا (مايُ) كم فُجّعْتَ من أقوامِ

شابتْ لهولك في الجزائر صِبيةٌ وانماع صخرٌ من أذاك الطامي

وتفطّرتْ أكبادُ كل رحيمةٍ في الكون حتى مهجةُ الأيام[49]

---

[47] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 495.

[48] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية. ص80.

* –الربيع بو شامة، ولد في " فنزاة " قرب سطيف عام 1916 –درس على المشايخ في المساجد ثم نال شهادة التطويع من تونس. –اشتغل في التعليم – له ديوان مطبوع نشر بعد الاستقلال بعنوان " ديوان الربيع بو شامة"، وأعدمه الفرنسيون عام1959 .

[49] ينظر الربعي بن سلامة، محمد العيد تاورته، عمار ويس، عزيز لعكايشي، موسوعة الشعر الجزائري ، ص 215

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من خلال هذا النص تظهر النغمة الحزينة على مستوى اللغة والعبارات مما يدل على أن الأوضاع الاجتماعية، التي هي وليدة التأثيرات السياسية والاقتصادية، لها تأثير مباشر في توجيه الشعراء إلى هذا الاتجاه، الذي أخذ معه "الشعر الجزائري يتجه اتجاها واضحا إلى التعبير عن المشاعر الفردية، وظهرت فيه انعكاسات التجربة الذاتية بعد أن كانت نظرة الشاعر تطغى عليها الغيرية وشعر المناسبات"[50]، لتبرز أهم خصائص الرومانسية، ولو أنها محدودة للغاية مقارنة بما ألفناه في المشرق العربي وما ظهر فيه من رومانسية.

2- التأثر بالمشارقة والغرب: يعد التأثر من أبرز الدوافع التي ولّدت هذا الاتجاه وعلى الصعيدين المشرقي والغربي عمل التأثير على دفع الشعراء إلى التمسك بالخصائص الرومانسية خصوصا ما تعلّق بالجانب الوجداني والذاتي، رغم أن التأثر بالمشارقة كان أكبر، حيث عكسه إقبال الشعراء على الإنتاج المشرقي الوافد من شعر واتجاهات رومانسية، ومن تلك الاتجاهات الرومانسية في المشرق نذكر؛ مدرسة الديوان وجماعة أبولو و والرابطة القلمية في أمريكا، حيث كان مثلا " إنتاج جماعة أبولو معروفا لدى الأدباء الجزائريين منذ نشأتها، وكانت مجلة " أبولو " تصل إلى الجزائر بانتظام"[51]، حتى أن الشعراء قاموا برثاء العديد من شعراء هذا الاتجاه منهم أحمد زكي أبو شادي مؤسس جماعة أبولو، حيث أرسلت العديد من القصائد لرثائه "وممن كتبوا في ذلك؛ أحمد معاش الباتني ومحمد الأخضر السائحي والطاهر بوشوشي "[52]، وهذا يوضح مكانة الاتجاهات الرومانسية المشرقية في الشعر الوجداني الجزائري الذي اتخذ من

---

[50] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص93، ص94.

[51] ينظر، المرجع نفسه، ص 109.

[52] المرجع نفسه، ص110، ص111.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرومانسية المشرقية مرجعية أساسية في إنتاجه لنصه، وكان التأثر على مختلف المستويات اللغوية والإيقاعية وحتى الموضوعاتية.

أما الجانب الآخر من التأثر فكان **التأثر بالاتجاهات الغربية"** التي ساهمت ولو باستحياء في دفع عجلة الاتجاه الوجداني [53]، فقد كان من المنتظر أن تظهر الصلة قوية بين الاتجاه الوجداني الجزائري والرومانسية الغربية لكن لم يحدث ذلك إلا مع بعض الأفراد. فقد كان الشاعر الجزائري يحذر من كل ما هو استعماري وهذا جعله يزهد حتى في ثقافته وأدبه، إضافة إلى كون الشعراء ينتمون في الأغلب الأعم إلى الحركة الإصلاحية ذات الطابع الإصلاحي. "ولكن هذا لم يمنع بعض المتفرنسين من التأثر بالثقافة والاتجاهات الغربية، منهم أحمد رضا حوحو، و رمضان حمود، والطاهر بوشوشي، وعبد الله شريط، ومبارك جلواح"[54].

3- تأثير البيئة:

أثرت البيئة بشكل ملحوظ على عواطف شعراء الاتجاه الوجداني مما دفعهم للتغني بها واللجوء إليها ونذكر منهم: محمد الأمين العمودي، وأبو القاسم خمار، وأحمد معاش الباتني، وأحمد سحنون، وأبو القاسم سعد الله،... وغيرهم. حيث قادت البيئة وما تحوي طريقتهم في قول الشعر ورسمت ملامح أسلوبهم.

إضافة للبيئة ومختلف المؤثرات الأخرى نجد الحالة النفسية التي عانى منها الشعراء نتيجة التهميش والإقصاء من طرف المحتل وأعوانه، ومن جهة أخرى نتيجة ظروفهم القاسية من فقر وقلة حيلة، فدفعهم كل هذا لاتخاذ الشعر ملاذا ومن موضوع الحزن وما يقتضيه من أسلوب طريقة في قول الشعر.

---

[53] المرجع السابق، ص 96.

[54] الشاعر جلواح، من التمرد للانتحار، عبد الله ركيبي،، ص303.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مما تقدّم يمكننا ملاحظة عدة دوافع جعلت من الشعر الوجداني يظهر بأسلوبه المتميز وموضوعاته الخاصة، فهو وليد ظروف خاصة جعلته نسيجا وحده في مراحل الشعرية الجزائرية، ولعله من أبرز المراحل التي طعّمت الشعر الجزائري بعد أن غلب عليه التقليد، وقد أفاد منه الشعراء الجزائريون في مرحلة الشعر الثوري وكذا الشعر الحر.

6- الشعر الثوري:

لا يمكن اعتبار الشعر الثوري مرحلة مستقلة عن باقي المراحل الشعرية السابقة لكونه حلقة في سلسلة الشعر الجزائري حيث كتب فيه رواد الشعر الإصلاحي التقليدي والشعر الوجداني، فلم يكن حكرا على طائفة معينة من الشعراء كما أن أسلوبه لم يختلف عن القصيدة التقليدية إلا في القاموس اللغوي والموضوعات، أما البناء العام من إيقاع واحترام لعمود الشعر فقد ظل قائما، لهذا لا يمكن ملاحظة تطوّر أسلوبي واضح المعالم في هذه الفترة إلا على مستوى المعجم الشعري الذي ظهرت عليه بعض الحقول الجديدة فمثلا لو لا حضنا قصيدة مفدي زكريا وهي يصف الشهيد **أحمد زبانة** في وجهته الأخيرة نحو المقصلة سنة 1955:

قام يختال كالمسيح وئيد ** يتهادى نشــوانَ، يتلو النشيدا
باسمَ الثغر، كالملائك، أو كالط ـفل، يستقبل الصباح الجديدا**[55]

من خلال البيتين تظهر قوة الألفاظ وحضور المعجم الثوري ومن ألفاظه: الشهيد، المسيح، النشيد، وهذا قدّم للنص قوة في التأثير على المستوى الصوتي فكل الألفاظ الثورية ذات فونيمات مجهورة وشديدة وهذا يجعل من نسبة تكرارها في النصوص الثورية كبيرة مما يجعلها أسلوبيا مختلفة عن غيرها، كما أن

[55] صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 235.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تأثيرها أقوى على المتلقي. ونجد لهذه القوة حضورا كبيرا حتى في النص الحر الذي وُلد في رحم الثورة وعالج قضيّتها ومن ذلك ما نجده عند محمد صالح باوية في قصيدته "الإنسان الكبير" التي أرّخها بسنة 1958، ومنها:

يا زغاريد اعصفي

يا هتافات اقصفي

مزّقي طيف الحدود اللاهثات

طوّقي بالأفق

طيري

حطّمي حلم الطغاة المرهق[56]

عبر هذه الأسطر نلاحظ بوضوح قوة العبارة وجهر الصوت وكأن الشاعر يقاتل بكلماته، وهذا نابع من ارتباطه بالقضية التي يدافع عنها، ولعل الارتباط بقضية الثورة هو ما قدّم أسباب ازدهار الشعر الحر في هذه الفترة باعتباره ثورة هو أيضا على التقاليد الشعري

7-مرحلة الشعر الحر:

تعد هذه المرحلة متداخلة مع الفترة الثورية فأول قصيدة حرة هي "للشاعر الجزائري **أبو القاسم سعد الله** بقصيدة **"طريقي"** التي أُرّخت بسنة 1955"[57] ومنها يقول:

يارفيقي

لا تلمني عن مروقي [58]

---

[56] الربعي بن سلامة، محمد العيد تاورته، عمار ويس، عزيز لعكايشي، موسوعة الشعر الجزائري، ج1، ص 92.

[57] صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 352، ص 354.

[58] الربعي بن سلامة، محمد العيد تاورته، عمار ويس، عزيز لعكايشي، موسوعة الشعر الجزائري، ج2 ص 51.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما نجد له قصائد كثير في الشعر الحر نشر بعضها في الصحف العربية، وضم بعضها في ديوانه ثائر وحب، ومن قصائده قصيدة الصخرة المؤرّخة بسنة 1958، ومنها يقول:

أي إصرار وبأس

أي درس

توج المستقبل الحر وغنى قبر أمس

وأزاح الغيم عن آفاق شعبي

أي درس[59]

من خلال هذه الأسطر نلاحظ جليا التشكيل الحر للنص الذي كان إيذانا بعهد جديد في بنية النص الجزائري المعاصر، ولم تكن الانطلاقة في هذه النمط الشعري وليدة ظروف وطنية خالصة بل نتيجة التأثر بالقصيدة الحرة المشرقية خصوصا وأن الشاعر درس في مصر واطلع على آخر مستجدات القصيدة الحرة عند روادها من أمثال نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وغيرهما، لهذا فالنص الحر الجزائري في تلك الفترة جاء نتيجة حتمية للاحتكاك الحاصل بين شعرائنا النصوص الحرة الجديدة، وتزامنت هذه الثورة في البنية الأسلوبية للنص مع الثورة التحريرية التي أمدت هذا النص بأسباب الانطلاق والبقاء فهي تمجّد كل ما من شأنه كسر القيود والتعبير بحرية لهذا فقد حضي هذا النص بمكانة مهمة في نسيج الشعر الجزائري في تلك الفترة.

ومن رواد هذا النهج الشعري الجديد إضافة لأبي القاسم سعد الله نذكر أبو القاسم خمار، ومحمد صالح باوية، والطاهر بوشوشي وغيرهم، ولو أن بعضهم مزج بين النمطين الحر والعمودي خصوصا الغوالمي وخمار وبوشوشي[60].

[59] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 224.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما نشير إلى أن البنية التقليدية - بشكل عام- للنص الشعري لم تنته في فترة الشعر الحر أو ما بعدها بل بقيت لها مكانتها وروادها لكن بالتوازي مع البنى الشعرية الأخرى التي فرضت نفسها على الساحة الشعرية وصار لها روادها ومريدوها وكانت ممهدا لفترات ما بعد الاستقلال.

8- مرحلة ما بعد الاستقلال إلى غاية 1970:

توصف هذه المرحلة بأنها أكثر المراحل الشعرية الجزائرية ركودا من حيث الإنتاج الشعري ويعلل الدارسون توقف الشعراء الرواد عن قول الشعر وتطوير أساليب تعبيرهم أهم انصرفوا إلى الدراسة والبحث الأكاديمي أو أصابتهم دهشة الاستقلال، إضافة إلى الخِلافات التي شبّت بين أبناء الثورة قبيل الاستقلال وبعده وما جنته علن بعض الشعراء، كذلك الأحداث الإقليمية وغيرها أدت مجتمعة لصرفهم على المواصلة في قول الشعر[61]، بهذا فالأسباب التي أدت إلى خروجهم من الساحة تبدو أكثر موضوعية[62]، لهذا لا نجد إنتاجا كبيرا ذا قيمة في هذه الفترة إلا بعض الدواوين التي تعد صدى للفترة الثورية أو صرخة أولى لشاعر ما بعد الثورة، وقد أحصى الباحث محمد ناصر عدد المجموعات الشعرية في هذه الفترة بنحو خمس عشرة مجموعة بما فيها المطبوعة بالخارج[63]، وهذا عدد قليل جدا مقارنة بالسنوات الثمانية أو التسعة بعد الاستقلال، ومن الشعراء ودواوينهم نجد ديوان ربيعي الجريح للشاعر أبو القاسم خمار ومنه قصيدة **يا غرفتي** التي ضمها الديوان وقد أرّخها الشاعر بسنة 1965م، ومنها يقول:

---

[60] ينظر، المرجع السابق، ص 160.

[61] أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002. ص73

[62] ينظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 161.

[63] ينظر، المرجع نفسه، ص162.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كم مقعد في غرفتي ينتظر

كم شمعة في ليلتي تحتضر[64]

إضافة لأبي القاسم خمار نجد الشاعر محمد الأخضر عبد القادر السائحي الذي كتب عن الاستقلال، كما تغنى بالتصحيح الثوري في جوان 1965 ومن ذلك يقول في قصيدته في ذكرى 19 جوان وهي مؤرّخة في سنة 1966 وقد تضمنها ديوانه **"اقرأ كتابك أيها االعربي"**:

(يونيو) أيها الشهر الخلود * وطيف أحلام القلوب

أنت الحياة لموجة الأمجاد * في الوطن الحبيب[65]

مع موضوع الثورة والاستقلال فقد كتب الشاعر في هذه الفترة وفق الطابع الرومانسي فجاءت قصائده تعجّ بالعواطف ومن نماذج ذلك نذكر قصيدته **همسات** المؤرّخة بسنة 1966، وهي من الشكل الحر ومنها يقول:

همسات

نشر السحر عليها صورا

أين منها وشوشات الطيف لصب العميد

همسات[66]

9- مرحلة السيطرة الإيديولوجية على النص الشعري الجزائري:

تمتد هذه المرحلة عشريّة السبعينيات أو يزيد حيث سيطر الخطاب الإيديولوجي الاشتراكي على الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية الجزائرية مما أثر بشكل واضح ولافت على الخطاب الشعري في هذه الفترة الذي جاء مشبعا

---

[64] محمد أبو القاسم خمار، ربيعي الجريح، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970، ص 115.

[65] محمد الأخضر عبد القادر السائحي، اقرأ كتابك أيها العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985م، ص 19.

[66] المصدر نفسه، ص 15.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومغرقا في الشعارات الإيديولوجية ذات الطابع السياسي والاجتماعي، مما أفقد النص أدبيته وجعله خطابا مدجّنا وموجها من طرف السلطة السياسية فتحوّل إلى مجرد شعارات ليفقد أهم مقوّمات شعريته، ومن جهة أخرى تأثر رواد هذا النص ببعض الشعراء الحداثيين في المشرق العربي[67]. كما عملت الصحافة الوطنية التبعة لفكر النظام على دعم مختلف التوجهات الاشتراكية، ومن الصحف نذكر: مجلة آمال، والشعب الثقافي وغيرهما حيث عملت هذه الجرائد على إبراز أسماء جديدة لم تعرفها الساحة الشعرية إلا في تلك الفترة من أمثال مصطفى الغماري ومحمد ناصر عمر بو دهان وغيرهم[68]. وفي عموم قصائد هؤلاء نجدهم لم يخرجوا في لغتهم الشعرية عن معجم الإيديولوجية الاشتراكية فجاءت قصائدهم معلّبة وجاهزة وموجّهة عبر طغيان بعض الألفاظ الخاصة بالعمال والكادحين والمزارع والمحراث والمنجل والتعاون والطبقية وغيرها من ألفاظ الاشتراكية التي تعدّت إلى درجة توظيف أسماء وشخصيات اشتراكية، ومن نماذج توظيف هذه الشخصيات الاشتراكية نجد قصيدة **باقة بنفسج** لعبد القادر السائحي المؤرّخة وهي تحية للشاعر الكوري **كيم شي ها** في سجنه:

من لقلبي بجناحين

ليمضي بهما نحو (سيول)

فهناك الشعر يمتاح من اللحن الحزين

داخل السجن الكبير المستطيل[69]

---

[67] أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، ص78.

[68] ينظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 166، ص 167.

[69] محمد الأخضر عبد القادر السائحي، اقرأ كتابك أيها العربي، ص 71.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نلاحظ أن الشخصية الموظّفة جاءت بشكل نشاز في النص وكأنها أقحمت فيه من الخارج، كما أن توظيف الألفاظ من المعجم الاشتراكي جعل النص يفقد بريقه لكونه موجه سلفا ولم يترك الشاعر لذاته الحرية لتقول التجربة قولها.

ومن نماذج توظيف المعجم الاشتراكي نرصد قول أحمد حمدي في قصيدة العنقاء من ديوان قائمة المغضوب عليهم:

وأحلام الرفاق الصامدين

كلهم في أول الشارع كانوا يعرفونني[70]

فالرفاق وحلم الخلاص من الاستعباد توحي بسيطرة الفكر والمضمون الاشتراكي على النص وتوجيهه.

ومن نماذج السيطرة المضمونية على النص نذكر الشاعر عبد العالي رزاقي في ديوانه الحب في درجة الصفر في قصيدة رباعية ممنوعة التداول يقول:

ينبغي أن نترك الدار لمن يسكنها

فالراتب الشهري لا يكفي

لكي تسكن دارا مثل غيرك...[71]

يظهر بشكل جلي سيطرة ألفاظ مثل : الراتب الشهري، الدار ..." وهي ألفاظ توحي بالطبقية وما يعانيه المواطن البسيط وكيف يمكن أن ينتصر له الشاعر وهذا ما دعت له الاشتراكية في مفهومها للأدب بشكل عام.

ومن أمثلة التأثر بقاموس الاشتراكية كذلك نجد الشاعر **أحمد حمدي** في ديوانه قائمة المغضوب عليهم:

حين تحلم طفلة

في حوض "الأمازون"

---

[70] أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، دط، ص 85.

[71] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 79.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن أشعار "النيرودا"

تنفجر قنبلة موقوتة

يتحرك قلب العالم ينفض قبح القرن العشرين[72]

يظهر من خلال هذه الأسطر سيطرة الألفاظ ذات البعد الاشتراكي مما حول النص إلى شعرات مباشرة بعيدة عن الشعرية الحقيقية ولعل هذا ما دفع بالشعراء في مرحلة متأخرة للخروج عن السيطرة الإيديولوجية والخروج بنص مختلف يستجيب لمقوّمات الحداثة دون أن يلغي التراث أو يتشبث بفكر مُفلس فظهرت مرحلة الثمانينيات التي طبعت النص بطابعها المختلف.

10- مرحلة جيل الثمانينيات والنص المختلف:

انطلق الشعراء في هذه المرحلة كرد فعل طبيعي عن المرحلة السابقة حيث لاحظوا أن السيطرة الأيديولوجية جرّت الويلات على الشعر من حيث البنية والموضوعات والأخيلة وكل ما يتعلق بالشعرية فقد كانت التجربة الشعرية الجزائرية في متردّدة بشكل واضح بين الحداثة والتقليد في مرحلة السبعينيات[73] لهذا انتفض الشعراء وقرّروا خوض تجربة جديدة تستفيد من تراثها وتحاور النص الجديد محاولة الخروج بنص أكثر حداثة ويتماشى مع تطلعات المتلقي والشاعر الجزائري فجاء النص المختلف الذي لم يرفض النص التقليدي بل وضعه في موقعه المناسب، ومن جهة أخرى أخذ من الحداثة الشعرية ما يناسبه، ليتشكّل النص الجزائري المختلف الذي عُرف **بنص التجاوز**[74] حيث أقام لذاته موقعا في خارطة التطوّر التاريخي للنص الجزائري على مستوى البنية

---

[72] أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، ص 99.

[73] ينظر، عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، ج1، الناشر رابطة أهل القلم، سطيف – الجزائر، ط2، ص 69.

[74] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، ص88.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأسلوبية فقد جاءت لغته مختلفة وتراكيبه جديدة وحتى وموضوعاته فقد تجاوزت الأيديولوجية وصارت أكثر إنسانية، ومن نماذج هذا توظيف اللغة المختلفة ما نرصده في قصيدة **مذكرة العشق** للشاعر علي ملاحي:

تناهت إلى قلبها الذكريات،

الحقول استراحت إلى الماء في تؤده

سربلت شعرها في لجاج التطلّع، واستنطقت

خصرها المشتهى.. [75]

من خلال الأسطر تظهر اللغة بوضوح وهي تتوهّج فهي لا تقدّم ذاتها مباشرة ولا تتعلّق بمجرد شعارات فارغة إنما توحي وتومئ ولا تصرّح فكل لفظ له بعده الخاص وعبر التركيب يتشكل فضاء لغوي آخر يختلف حسب التلقي وهذا من أهم الأبعاد التي أضافها النص المختلف هو بعد المتلقي ودوره في خلق النص مع كل قراءة، ونجد لهذا الحضور المتفرّد للغة نص الاختلاف في الكثير من نماذج القصائد لرواد هذه المرحلة فمثلا ما جاء في قصيدة **أوسمة لمواسم الردة** لنور الدين لعراجي:

يا أيتها القابعة بجهتي اليمنى

أكسري تقاليدنا

حطمي أغلالنا[76]

من خلال هذه الأسطر نلاحظ الانتفاضة والرغبة القوية من طرف الشاعر في كسر القيود وهي انتفاضة لا تلغي الآخر بقدر ما تنطلق منه نحو الجديد.

من خلال ما تقدّم يظهر أن الشعر الجزائري مر بمراحل جد متداخلة من حيث الظروف والملابسات حيث أفرزت كل مرحلة نصا مختلفا عن الآخر من حيث

---

[75] علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، دط، ص 07.

[76] نور الدين لعراجي، زمن العشق الآتي، منشورات رابطة إبداع، الجزائر، 1996، ص 14.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البناء اللغوي والموضوعات، بهذا نلاحظ نسيجا نصيا متمايزا عبر مسار محطات الشعر الجزائري لكل منها أسلوبه الخاص من حيث اللغة والدلالة والموضوعات، وسنحاول خلال المطلب المقبل تتبع التطور الأسلوبي للنص الشعري الجزائري المعاصر عبر مرحلتين متأخرتين من مراحله وهما مرحلة السبعينيات والثمانينيات حيث يعد النص فيهما من حيث البناء امتدادا للنص الحر المشرقي أما أسلوبيا فقد تميزت هذه النصوص بخصوصية وتفرّد حسب ملابسات كل مرحلة. لهذا قمنا باختيار هتين المرحلتين حيث تمتد الأولى فترة السبعينيات والثانية هي مرحلة الثمانينيات، وجاء اختيار هاتين المرحلتين لتمثيلهما الصريح للتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، لكوْن المراحل المتقدّمة من الشعر الجزائري تدخل في الفترة الحديثة أو فترة الانطلاقة الشعرية ذات الصفات والملامح المختلفة عن التجربة المعاصرة التي اتخذت من النص الحر قالبا وتشعّبت في الموضوعات، بهذا فنحن أمام مرحلتين وخصائص مختلفة للنص الشعري.

المطلب الثاني: التشكيل الأسلوبي للنص الشعري الجزائري المعاصر في فترة السبعينات:

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1- المستوى الصوتي في النص الشعري لفترة السبعينيات:

خلال المستوى الصوتي نتعرّض لشكلين متمايزين من الإيقاع الموسيقي؛ الأول داخلي ويخضع للتقطيع المزدوج حسب تقطيع لندريه مارتينيه[77]، أي إلى فونيمات ومورفيمات، أما النوع الثاني من الإيقاع الموسيقى فهو الموسيقى الخارجية التي سنحدد فيها بنية التفعيلات المكونة للقصيدة، وسنختار نماذج وعيّنات محددة تمثل شعرية السبعينات، وننطلق بأسطر من نص للشاعر مصطفى محمد الغماري وهو جزء من قصيدة **الصوت والصدى** من ديوانه **مقاطع من ديوان الرفض**:

يرفض أن تمارس العهارة

باسم الحضاره!

يرفض أن تمارس الطهارة

في محفل التتويج والترويج للأمير والإمارة! [78]

1-1- الموسيقى الداخلية :

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

و	ا	ى
00	06	04

أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س
05	01	09	00	02	02	00	00	00	10	00	03

ش	ص	ف	ق	ك	ل	م	ن	و	ط	ظ	ض	ي	ع	غ	ه
0	00	0	0	0	0	0	0	0	0	0	03	0	0	0	0
0		4	0	0	9	6	2	4	1	0		2	1	0	2

[77] ينظر أحمد مؤمن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.ط2 .2005. ص 151.

[78] مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، دط، ص 33.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعد إحصاء الفونيمات التي يقدّر عددها ب 76 فونيما، نبدأ بتصنيفها من حيث الصفات[79] التي لها ضد و نلخص ما قمنا به في الجدول التالي :

صفات الأصوات التي لها ضد وهي متعاقبة حسب ضدها.	عددها في القصيدة	نسبتها إلى جميع الفونيمات
1- الأصوات المجهورة:ا، و، ى أ،ب،ج...	55	%72.36
2- الأصوات المهموسة: حثه شخص فسكت+ق+ط	21	%27.63
1- الأصوات الشديدة: أجدت طبقك +ض	21	%27.63
2- الأصوات الرخوة، الاحتكاكية: وهي غير الشديدة	55	%72.36

التعليق :

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

[79] ينظر أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر دمشق سوريا، ودار الفكر المعاصر بيروت لبنان. ص 81.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

الأسماء	الأفعال	أدوات التعريف	حروف الجر
09	04	07	03

التعليق :

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

1-2- الموسيقى الخارجية : ندرس فيها تفعيلات القصيدة وقوافيها .

-وزن القصيدة :

يرفض أن تمارس العهارة

اه ااه اه اه اه اه

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فاعلاتن متفْعلن متفْعلن

باسم الحضاره!

اه اه ااه اه

مستفعلن مسْـ

يرفض أن تمارس الطهارة

اه اااه اه اه اه اه

فاعلاتن متفْعلن متفْعلن

في محفل التتويج والترويج للأمير والإمارة!

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفْعلن متفْعلن

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

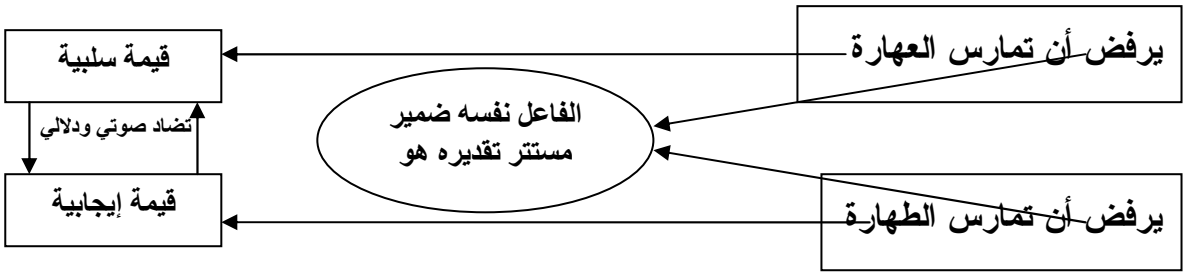
2- المستوى التركيبي:

أ- نوعية الجمل :

نلاحظ أن هذه الأسطر عبارة عن جملتين شعريتين متتابعتين وكلاهما فعلية، وهذا يقدّم دليلا على الحركة التي نلمسها في النص الذي ينطلق بالرفض ويختتم به، كما نلاحظ أن الجمل مركبة فهي تحوي أكثر من فعل؛ أي كل جملة شعرية تحوي جملتين بسيطتين مترابطتين ومختلفتين في التركيب في الوقت ذاته فالأولى نلاحظ عليها غياب الفاعل (الضمير هو) وحضور المفعول به وهو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصدر المؤول (أن تمارس) بينما الثانية يحضر نائب الفاعل وهو (العهارة- الطهارة) الذي يحتل موقع الفاعل، وما اختفاؤه في الجملة الأولى إلا للعلم به ولأنه حاضر في ذهن الشاعر لكونه ذاته، أما في الثانية فقد حُذف الفاعل تماما (قد يكون الفاعل هو الإنسان – العربي...) وناب عنه المفعول به (العهارة - الطهارة) وهذا لأهميته ورغبة الشاعر في إبرازه للمتلقي كما أن تقابل نائبي الفاعل الصوتية والمعنوية في الجملتين جاء بها الشاعر لزيادة الإيقاع الداخلي بروزا مما يضمن تمرير نصه للمتلقي في صورة تضاد دلالي حاد، لهذا ركّز على إبراز نائبي الفاعل وحذف الفاعل وهو مشترك بين الجملتين، وهذا يزيد النص تقابلا مما يولّد إيقاعا داخليا بارزا، فلو أردنا تمثيل حركة الإيقاع التركيبي بهذا الشكل لوجدناها كالتالي:



ب- **علاقات الحضور والغياب :** ندرس في هذا الجانب من العلاقات التركيبية، ما يعرف بالعلاقات التركيبية والترابطية عند سوسير وهي ثنائية التحليل اللغوي[80]، وعليه نقسم هذا الجانب إلى قسمين :

1- العلاقات التركيبية الحضورية : وهي ما تجمع المورفيمات على المستوى الأفقي الخطي فتربط كل مورفيم بما قبله وما بعده، وهي علاقات حضورية على المستوى الكلامي الفعلي، فيبرز لنا بذلك اختيار الشاعر

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجماليته وهو ملمح أسلوبي مهم يعكس طبيعة التدفق الشعري لديه، كما يربطنا تتبع العلاقات على المستوى التركيبي بالأصول التي دفعت الشاعر لهذا التأليف، وطبيعة توفيقه بين مختلف المورفيمات، ففي قوله مثلا "يرفض أن تمارس الطهارة" يظهر جليا غياب الفاعل وحضور المفعول وهو مصدر مؤول وهذا يجعل من التركيب يتجاوز البعد البسيط للتراكيب النحوية إلى البعد المركّب وهو ما يدفع المتلقي لتجاوز السطح للعمق فيركّب بين تركيبين للوصول للدلالة.

2- **العلاقات الترابطية (الغيابية)** : وهي ما يجمع المورفيمات الحاضرة بالغائبة والتي يمكن للشاعر تصورها واستحضارها لحظة نطقه بالمورفيمات الحاضرة، وتأخذ هذه المورفيمات الغائبة أشكالا عدة حسب طبيعة العلاقة التي تجمعها بالمورفيمات الحاضرة، التي قد تكون علاقات صرفية أو استبدالية أو غيرها، وسنقتصر في تمثيلنا على ثلاثة أنواع منها :

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

-العلاقات الترابطية الناجمة عن المشابهة الصرفية : وهي ما تجمع المورفيم الحاضر بالمورفيمات الغائبة والتي تشابهه صرفيا، مثل قوله: طهارة، فهذا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المورفيم يستحضر ما يشابهه صرفيا مثل: عمارة، عهارة، مرارة... ومن شأن هذا التتبع أن يوصلنا لمختلف الإمكانات المتاحة للشاعر في الاختيار.

-العلاقات الترابطية الاستبدالية : وهي ما تمكننا من طرح أي مورفيم في القصيدة وإسقاطه وإبداله بمورفيم آخر لا يشترط فيه إلا الموافقة النحوية، مثال ذلك في قوله : " **يرفض أن تمارس الطهارة**" فلفظ الطهارة يمكن أن تسقط وينوب عنها استبداليا ألفاظ أخرى يبقى معها التركيب نحويا سليما مثل الأعمال، الخيانة، السياسة.... وتقدّم هذه الألفاظ الإمكانات النحوية المتاحة للشاعر في اختياره.

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

ج- نظام الصور في القصيدة:

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

3- المستوى الدلالي:

3-1- المعنى العام للقصيدة :

من خلال هذه المقطوعة يظهر أن الشاعر يجابه الحضارة بمدنيّتها الزائفة وطبقيتها المقيتة فهو من البدء يرفض أن يُخدع الإنسان فيرفض أن تمارس

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العهارة وهي عصيان باسم الحضارة، أي يرفض إخفاء القيم السلبية في الإيجابية يرفض خلط الأوراق من أجل الوصول لمآرب شخصية يدفع المجتمع ثمنها، وهذا يجعلنا أمام نص إيديولوجي بامتياز فالمدينة ونظامها والحضارة ومآسيها من مؤرّقات الشاعر.

3-2-دلالة العنوان :

يمنحنا العنوان في أغلب الأحيان أدوات أولى لتفكيك النص وفهمه والحكم على طبيعة بنائه، فيقدّم بحضوره مساعدة لضبط انسجام النص وفَهْم ما غمض منه واستعصى، فهو المحور الذي يتوالد على الدوام ويعيد إنتاج نفسه[81] وعنوان هذه القصيدة **الصوت والصدى** ينطلق من الجهر بالمشكل وما يتبع ذلك من أثر فالصدى هو ترجيع الصوت وما يقدّمه من تكرار له، وكأن الشاعر يريد القول وتكراره لتأكيد ما يريد فالصراع بين القيم السلبية والإيجابية في النص يظهر بداية من العنوان الذي يقدّم ثنائية الصوت والصدى الفعل وردة الفعل وهي ذاتها الثنائية التي يقوم عليها النص.

3-3- الحقول الدلالية في النص:

من خلال هذه القطعة نلاحظ وجود حقل القيم مثل الطهارة- العهارة وهو الحقل الذي يحمل القيم المتعارضة وهو ينطلق من العنوان. ويعد حقل القيم أكثر الحقول ظهورا في شعرية هذه الفترة التي دافعت على أفكار اشتراكية فغلّبت الموضوعات المشبّعة بالقيم على أي بناء فني للنص وهذا ما جعل حقل القيم يطغى على بقية الحقول.

معادلة بويزمان وتطبيقها على النص:

[81] ينظر، محمد مفتاح، دينامية النص، (تنظير وإنجاز)، ط2، 1990، المركز الثقافي العربي، المغرب. ص 72.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تُلخّص المعادلة ببساطة في نسبة عدد الأفعال إلى الصفات داخل أي النص[82]، وبالطبع هناك شروط محددة لاختيار الأفعال والصفات المطلوبة في النص، حيث نتجنّب الأفعال الجامدة، والأفعال الناقصة و أفعال المقاربة و الشروع.

وبعد إحصاء الأفعال والصفات في الأسطر المعروضة نجدها ممثلة كالتالي :

	العدد
الأفعال	**4 أفعال**
الصفات	**واحد**
نسبة الأفعال إلى الصفات	**04**

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

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

وعبر تتبع مختلف النصوص في هذه الفترة لا نجدها تختلف كثيرا على العيّنة التي قدّمناها على جميع المستويات، ومن أمثلة ذلك ما نقرؤه في قصيدة تحيا كوريا لعبد القادر السائحي، ومنها يقول:

تحيا كوريا، تحيا كوريا، تحيا كوريا، تحيا كوريا

من كل الأخوة

من كل الأحباب

ينبثق الصباح

في كل الألباب[83]

---

[82] ينظر، سعد مصلوح، دراسة لغويّة إحصائيّة، ط3، 2002، عالم الكتب، مصر، ص74.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نلاحظ حضورا واضحا للفونيمات المجهورة وهذا بسبب ثورية النص فهو رسالة موجّهة لنضال الشعر الكوري وهذا يتطلب الجهر بالقول، كما نلاحظ سيطرة الفعل رغم أنه الأقل حضورا وهذا يجعل النص أكثر حركة، أما على المستوى الإيقاعي فنجد النص لا يلتزم بإيقاع التفعيلة بل يُحدث خرقا كبيرا يجعل الإيقاع يخرج من تفعيلة (فعْلن) إلى (فعولن) وهذا يُحدث اهتزازا في الإيقاع ويجعلنا نحكم على عدم التزام الشاعر بإيقاع ثابت، وهذا ما نجده في أغلب نصوص هذه الفترة التي أعلنت قطيعتها وتمرّدها عن كل الأنظمة السابقة، مما أثر عليها فنيا لأنها لم تعترف بالسلالات الشعرية قبلها وجعلت من ذاتها المنطلق لينعكس ذلك سلبا على المستوى الفني لهذه النصوص.

كما يمكن تتبع الكثير من العينات من شعرية هذه الفترة حيث نجدها تتقارب في البناء ولا تكاد تخلف إلا في الموضوعات. كما نسجّل في هذه الفترة ظاهرة استخدام بعض الألفاظ العامية في النصوص مما يقدّم دليلا واضحا على رغبة الشعراء في التمرّد وكسر الأنظمة بما في ذلك نظام الفصحى ومن نماذج هذا التوظيف ما نلاحظه في ديوان"أزهار البرواق" لأحمد عاشوري حيث يقول في قصيدة "البرواق يزهو في "سيبوس":

الأهل في (دوارنا)..

يجنون غلة الربيع

هل عشت يا حبيبي _(تويزة)؟

هل عشت يا حبيبي تعاضد القلوب؟[84]

يظهر بشكل واضح دخول الألفاظ العامية في النص مثل (دوارنا) (التويزة) وهي كلمات شعبية متداولة بين الجزائريين ولإبرازها باعتبارها مقصودة جعلها

---

[83] محمد الأخضر عبد القادر السائحي، اقرأ كتابك أيها العربي، ص 69.

[84] أحمد عاشوري، أزهار البرواق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984. ص 14.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشاعر بين قوسين، فازدادت تميّزا وتعد ملمحا أسلوبيا زاد النص تفرّدا، رغم أنه خالف نظام اللغة الفصحى.

إضافة لما تقدّم يمكننا رصد العديد من النماذج الأخرى في شعرية هذه الفترة حيث تنضح بالفكر الاشتراكي الذي طغى على النص لدرجة أن النص تحول إلى شعارات ومن نماذج ذلك نجد قصيدة **رسوم على معول** للشاعر عبد العالي رزاقي في ديوانه **الحب في درجة الصفر**، وهي مهداة إلى الطلبة المتطوعين في الثورة الزراعية حيث جعل الشاعر الصورة المقابلة للنص معولا يتسلّقه الطلبة وهي صورة رمزية لما تحويه القصيدة من مبادئ وأفكار اشتراكية ومما يقول فيها:

وزعوا قلبي على كل الأحباء..،

وكونوا عرق الجبهة والساعد..،

كونوا الماء والوضوء معا..،

فالساعد المفتول جسر

يمتطيه الفرح القادم.. [85]

لكن رغم سيطرة الإيديولوجية على المسرح الموضوعاتي للنصوص الشعرية فنجد موضوعات أخرى ظهرت على استحياء بين هذا الزخم المشبع بالفكر الاشتراكي، ومن هذه الموضوعات التي كتب فيها شعراء هذه الفترة ولم تكن أسلوبيا متأثرة بالإيديولوجيا رغم أن بناءها اللغوي لا يختلف بالشيء الكثير عن غيرها هي موضوعات الذات ووما يعتريها من عواطف ونوازع، وممن اشتغلوا في ذلك نجد سليمان جوادي ففي ديوانه "أغنيات الزمن الهادئ" نجده رومانسي

[85] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1982. ص 39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الطابع متأثرا بشكل كبير بالمشارقة في صوغ عباراته والتعبير عن خلجات نفسه ففي قصيدة "التقينا":

التقينا...

التقينا بعدما كنا انتهينا

بعدما كنا افترقنا ونسينا

التقينا،، دمعة في مقلتينا

وفؤاد خافق فوق يدينا

ومواويل هيام رقصت في شفتينا

فلنعش ثانية.. فالحب مكتوب علينا

التقينا ...[86]

من خلال هذه الأسطر يظهر بوضوح سيطرة النزعة الذاتية على الشاعر فهو لم يشر أو يلمّح لأي نزعة فكرية بل عج نصه بالعواطف والهيام، وهذا النمط من الموضوعات يعد شكلا متميّزا في شعرية السبعينيات، لهذا نعتبر هذا الشاعر بنصوصه نسقا خاصا في تلك الفترة. كما برز كذلك شعراء آخرون نستطيع القول أن نصوصهم سابقة لفترتهم لأنها استطاعت أن تتخلّص من وقع الإيديولوجية ولو بشكل جزئي وبنت نظام صور رفيع المستوى ومن هؤلاء الشعراء نجد محمد بلقاسم خمار ففي قصيدته "في انتظار موعد الإنسان والأرض" لمحمد بلقاسم خمار من ديوانه "الحرف الضوء" المؤرخة بسنة 1973 يقول:

شريد يمارس كل اللغات

يسائل عمق التراب

[86] سليمان جوادي، أغاني الزمن الهادئ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983. ص 51.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بلا معول

ويحصد زرع العذاب

بلا منجل ويصرخ خلف السراب

مياه..!؟[87]

نلاحظ أنه رغم سيطرة بعض الألفاظ الموحية بالفكر الاشتراكي إلا أن الشاعر قدّم نصا متفرّدا من حيث البناء والصورة وهذا لا يكاد يختلف عن صور شعرية الاختلاف من حيث فنية النص لهذا فحكمنا على ضعف مستوى النص السبعيني في أغلب نصوصه وليس كلها لأن يوجد من الشعراء من استطاعوا تقديم نص رفيع، رغم سيطرة الفكر الاشتراكي عليهم، فمحمد بلقاسم خمار في ذات الديوان **الحرف الضوء** نجده يقدّم نصوصا اشتراكية شعارية بامتياز وهذا يبين مدى سيطرة هذا الفكر على الشعراء رغم تحررهم منه جزئيا، ومن القصائد التي تحولت لشاعرات نجد قصيدة "أغنية لأبناء الصحراء" ومنها يقول:

"بوليزاريو..

يا سيولا من لهب

هزّها وادي الذهب

...

فارعدي يا جبهة التحرير في وجه المغير:

نحن بالثورة قرّرنا المصير[88]

من خلال هذه الأسطر نلاحظ الحضور القوي للألفاظ الاشتراكية كالثورة والتحرير، كذلك أسماء المدن التي واجهت الاحتلال كالبوليزاريو- الصحراء الغربية ووادي الذهب، وانطلاقا من هذه الألفاظ يتضح سيطرة الاشتراكية وحب

[87] محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1979م، ص 135، ص 136.

[88] المصدر السابق، ص 195.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التحرر على الشاعر مما جعل النص يحيد عن الفنية الشعرية لمجرّد شعارات تُردّد قد نجدها مكرّرة عند الكثير من شعراء هذه الفترة، فمثلا نجد بعض الشعراء يكتبون قصائد على مناضل من بلاد بعيدة سمعوا أنه يحارب الرأسمالية أو يتحدى قوى الغرب ومن ذلك مثلا ما نجده عند محمد ناصر في ديوانه **أغنيات النخيل** حيث يوجه في قصيدته رسالة إلى مناضل ياباني فعنون القصيدة "رسالة اعتذار "إلى الفدائي الياباني (أوكاموتو) ومنها يقول:

يا "أوكاموتو" يا بطل!

يا من تحدّيت الردى فصرت مضرب المثل

إليك أرفع الأشعار من يدين

ترجفان من خجل.

لأني أخاف أن تثور[89]

عبر هذه الأسطر نلاحظ بجلاء كيف تحوّلت الأسطر الشعرية إلى شعارات حيث أصبح النص مجرّد جمل ثورية **"يا "أوكاموتو" يا بطل!"** وهذا يؤكد حضور الإيديولوجية الاشتراكية ولو أن ذلك يعد بسيطا في هذا الديوان بالذات وذلك لتنوع النصوص ففيها العمودي والتفعيلة ذات موضوعات مختلفة.

ومن الشعراء الذين رسموا ملامح الفترة السبعينية بنصوص تراوحت بين السيطرة الإيديولوجية والمستوى الفني العالي نجد الشاعر أزراج عمر الذي يشكل شعره ظاهر متفرّدة في تلك الفترة فرغم أن أغلب نصوصه تعد رفضا صارخا للتقاليد الشعرية الماضية ويعد من أعلام شعراء الاشتراكية إلا أننا نجد له نصوص ذات مستوى بنائي فني رفيع من حيث اللغة والصورة لهذا فهو من الشعراء القلائل في تلك الفترة من استطاعوا تكريس تقاليد شعرية محددة أسسوا

[89] محمد ناصر، أغنيات النخيل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981. ص 59.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عليها انطلاقة النص الثمانيني، ومن قصائده نذكر ما جاء في ديوان **"وحرسني الظل"**:

متى يجلس الغيم خلفي

لأنهي أسباب حزن الشجر

وأبدأ في رسم تفاحة خصرك، البحر بيتي

وكل المرايا

سجون الوجوه الذليلة

يهاجر بحر الظنون

فتبقين بحري

وأكسر كل القيود

وتبقين قيدي

أمعجزة أنت؟[90]

من خلال هذه الأسطر نلاحظ تصويره الفني الواسع الحدود فقد وظّف الرمز بشكل تفاعلي موجّه **"متى يجلس الغيم خلفي"** فلم يضع الرموز بشكل رصف كما قد نلاحظها في الكثير من قصائد شعراء هذه الفترة، فمثلا قدّم رمز الغيم وهو يوحي بالحزن والأسى وبعده مباشرة يشير إلى حزنه المتجدّر، وهذا تتالي مميز للرمز فلم يأتي بشكل متقطّع أو موضوع من أجل المخالفة فقط.

كما لا يفوتني الإشارة في هذه المرحلة على أن النص العمودي ظل حاضرا بقوة بين شعراء التفعيلة أنفسهم فمثلا نجد مصطفى محمد الغماري الذي كتب الكثير من النصوص الحرة يكتب في القصيدة العمودية فمثلا في ديوانه أغنيات الورد والنار، نجد الكثير من القصائد العمودية مثلا قصيدة "إلى الغرباء

[90] أزراج عمر، وحرسني الظل، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت، ص 100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المؤرخة" بسنة 1977 وهي سنة ذروة الإنتاج الشعري لمرحلة السبعينات ومنها يقول:

بدمي وصالك يا هواي ضياء * تنساب فيه مواسم عذراء

اااه اه اااه اه اااه اه * اه اه اه اااه اه اه اه اه

بدمي وصالك دبكة بدوية * تاهت.. فأروق في الشفاه حداء[91]

من خلال البيتين تظهر طبيعة البناء العمودية سواء على مستوى الشكل أو الموسيقى حيث بُنيت القصيدة على البحر الكامل ذا التفعيلة "متفاعلن" وهذا يؤكد حضور التشكيل العمودي في هذه الفترة ولو أنه كان بسيطا لا يشكل ظاهرة، كما أنه لا يختلف عن النص الحر إلا في التشكيل والموسيقى أما الصور والمعجم فلا نكاد نفرّد بينهما فمثلا نص مصطفى محمد الغماري السابق لو قمنا بترتيب عباراته بشكل مختلف لما استطاع المتلقي تمييزه عن أي نص حر قيل في تلك الفترة، خصوصا لما يحمل من نظام تصويري خاص فمثلا يمكننا إعادة بنائه بالشكل التالي:

بدمي وصالك

يا هواي ضياء

تنساب فيه مواسم عذراء

بدمي وصالك

دبكة بدوية

تاهت..

فأروق في الشفاه حداء*

---

[91] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980. ص 117.

* النص نفسه لمصطفى محمد الغماري، من ديوان أغنيات الورد والنار، لكن قمت بإعادة بنائه شكليا بكيفية حرة تخضع لقراءتي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من خلال هذا البناء لذات البيتين نلاحظ أنهما لا يختلفان عن الطبيعة العامة لشعرية تلك الفترة سوى في البناء العمودي، وهذا يؤكد من جديد سيطرة النص الحر على شعر تلك المرحلة التي أعلنت رفضها لموروثها والانطلاق من قاعدة متحررة تماما من قيد الماضي، ونتيجة للاندفاع وعدم وجود خلفية فكرية لبناء نص حداثي، جاءت النصوص قاصرة فنيا مقارنة بالمراحل الأخرى للشعر الجزائري، كما أعتبرت صدى وترجيع للنصوص المشرقية.

وفي ختام تتبع النص السبعيني نشير لأبعض الموضوعات التي شغلت الشعراء إضافة لقضاياهم الوطنية المرتبطة بالاشتراكية كالثورة الزراعية والتعليم وغيرها، فقد برزت قضايا قومية وإقليمية لها علاقة بفكر تلك المرحلة، ومن بين هذه القضايا قضية للنكسة العربية وما كان لها من صدى، حيث أثرت على شعراء هذه الفترة ولكن بقي أسلوب نصهم ثابتا رغم تغير الموضوع ومن القصائد المعبرة عن ذلك ما نجده في ديوان الحب في الدرجة الصفر لعبد العالي رزاقي وهي قصيدة "تصريحات جندي عربي في ذكرى 05 جوان" ومنها يقول:

من فجر الغد نأتي

من تاريخ يشع النور منه،

...

صلبوا أبطالنا،

شردوا أطفالنا،

...

إنهم لم يهزمونا،

أبدا.. لم يهزمونا،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كل ما كان ادعاء.

كذب ما قاله الراديو لأطفال صغار شيوخ نساء

إنهم لم يهزمونا،[92]

من خلال هذه الأسطر تبرز القضية العربية بقوة كما يبرز أثر الهزيمة والحرقة في دواخل الشاعر **"أبدا.. لم يهزمونا"** ولكن رغم تعدي الموضوع قضايا الوطن والاشتراكية إلا أن صداها ظل واضحا خصوصا عبر النبرة الثورية الواضحة.

عبر ما تقدّم نخلص إلى أن شعرية السبعينيات رسمت ملامحها الخاصة انطلاقا من واقعها السياسي والاقتصادي الذي أضفى عليها مسحة اشتراكية كانت سلبية من الناحية الفنية حيث جعلت من الشعراء مقيّدين بفكر وتصورات مسبقة فتحول نصهم لشعارات وفَقَد بريقه الشعري سواء على المستوى اللغوي أو البنائي العام، وقد زاد من ضعف نصهم رفضهم لتراثهم الشعري وعدم الانطلاق منه كمرجعية لازمة للتطور الشعري وإن لم يتم الأخذ منه مباشرة، ولعل هذه الأخطاء ما دفعت جيل آخرا من الشعراء للانطلاق بالنص الشعري الجزائري من جديد واستدراك ما فات، بهذا ظهر النص الثمانيني وشعراء الاختلاف الذين أخوا على عاتقهم نَقْل الشعر من مستوى خاضع للإيديولوجية إلى مستوى فني أرقى لا يعترف بغير قوة اللغة وقدرتها على المراوغة، كما صارت رؤيتهم أكثر إنسانية فلم يعد للقضايا الوطنية والإقليمية كبير حض في هذا الشعر أمام حضور الإنسان باعتباره محور هذه الشعرية التي وُصفت بأنها شعرية اختلاف ومشروع حداثة الشعر الجزائري المعاصر الذي لا زال يخطو

[92] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص 107، ص 110.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مع هذه الشعرية إلى يومنا هذا محاولا تقديم نص مغاير يساير الحداثة العربية والعالمية دون أن يقطع صلاته بالتراث باعتباره المصدر الأهم للإلهام الشعري.

المطلب الثالث: الخصائص الأسلوبية للنص الثمانيني:

مع النص الثمانيني نحن بصدد نص مختلف على مختلف مستويات بنياته الأسلوبية، فقد اتّخذ من الشعر الحر وقصيدة النثر أساسا في التشكيل، أما نظام الصور فقد طوّره بشكل ملفت ليصل إلى مصاف الشعر العربي المعاصر والشعر العالمي في مناقشته للقضايا ذات البعد الإنساني، وسنحاول خلال هذه الأسطر تتبع البنى الأسلوبية لهذا النص من خلال عينات محددة تمثل أهم رواد هذه المرحلة وسننطلق باختيار عينة من ديوان "صفاء الأزمة الخانقة" لعلي ملاحي وهي أسطر من قصيدة **توجعات الشجر القاحل**، ومما يبوح فيها:

وصيتي كانت هنا ....

فلْيستق العشاق من مسك البداية،

كل ما في الكوب يعرفه الحبيب

طهارة القبلات

أو توصية البوليس

ما ذنبي،،

أحبك نخلة أو شمعة في خاطري..[93]

وسنحاول تتبع مختلف المستويات الأسلوبية انطلاقا من هذه العيّنة حتى نتبيّن طبيعة التشكيل الأسلوبي لشعرية هذه الفترة ليتسنى لنا مقارنته بالفترة السابقة، وسننطلق فالمستوى الصوتي ثم التركيبي وننتهي بالمستوى الدلالي.

[93] علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989. ص 63.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

1- المستوى الصوتي في النص الشعري لفترة الثمانينيات:

1-1 الموسيقى الداخلية :

- **مستوى الفونيمات :** بعد رصد فونيمات النص، نجد أن عددها 106 فونيما منها 18 حركة و 88 صامتا وهي موضحة في الجدول التالي:

و	ا	ى
02	09	07

أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س
03	08	10	00	00	02	02	01	01	03	00	03

ش	ص	ف	ق	ك	ل	م	ن	و	ط	ظ	ض	ي	ع	غ	ه
02	02	04	03	05	11	05	05	04	02	00	00	05	03	00	03

نبدأ بتصنيف الفونيمات من حيث الصفات التي لها ضد و نلخص ما قمنا به في الجدول التالي :

صفات الأصوات التي لها ضد وهي متعاقبة حسب ضدها.	عددها في القصيدة	نسبتها إلى جميع الفونيمات
1- الأصوات المجهورة:ا، و، ى أ،ب،ج...	68	%64.15
2- الأصوات المهموسة: حثه شخص فسكت+ق+ط	38	%35.84
1- الأصوات الشديدة: أجدت طبقك +ض	31	%29.24
2- الأصوات الرخوة، الاحتكاكية: وهي غير الشديدة	55	%70.75

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التعليق :

من خلال الجدول نلاحظ أن الفونيمات المجهورة أكثر من المهموسة، ولكنها ليست غالبة بشكل مطلق كما رأينا في النص السبعيني، فنسبتهما على الترتيب (%35.84/%64.15) وهي نسبة تمثل أكبر من النصف وهذا يعد تقاربا واضحا بينهما وهو دليل على أن الشاعر لا يريد الجهر بقدر ما يريد البوح بكلمات تدور في خلده فنصه أكثر هدوء وهو واضح من خلال فونيماته، ويتأكد ذلك بمقارنة الفونيمات الشديدة بالرخوة فهي مقاربة للنص وهذا يجعل من النص يتأرجح بين الجهر والهمس بين الشدة والرخاوة وهذا يجعله أقرب للتأمل منه للصدح كما رأينا في نص السبعينات، بهذا يعتبر مستوى الموسيقى الخاص بالفونيمات أول محطة تكشف لنا عن طبيعة تشكّل النص المختلف، حيث تظهر هذه الطبيعة بشكل أكثر وضوحا مع مستوى المورفيمات.

-**مستوى المورفيمات** : من خلال الأسطر نلاحظ سيطرة واضحة للأسماء مقارنة بالأفعال كما هو مبيّن في الجدول التالي:

الأسماء	الأفعال
17	03

التعليق :

لا مجال لوقوف الأفعال في وجه الأسماء في هذا النص الذي يتمظهر وكأنه خارج عن الزمن والأحداث فلا أفعال تحرّكه رغم ما قد يظهر عليه من حركة متأتية من اشتقاق بعض الأسماء مما يجعلها توحي بالحركة كالقبلات مثلا، بهذا فالنص لا يتموّج في حركات خارجية بل يكتفي بالحركة الداخلية التي تسيطر عليها الأسماء فيكون بذلك ساكنا بشكل أكبر، ولا يتحرّك في عالم الدلالة وما تقدّمه إيحاءات الكلمات.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مما تقدّم نلاحظ أن النص/العينة تقدّم أنموذجا عن نصوص هذه الفترة التي لا تحاول استفزاز المتلقي بالكلمات الرنانة الشعارية بقدر ما تحفّز الفكر على الخوض بعيدا باحثا عن دلالات الألفاظ ونظام تشكّل الصور، وهذا يعد مزيّة المرحلة الشعرية المختلفة فالشاعر فيها عرف أن المعجم الشعري النابع من التجربة أقدر على الوصول للب المتلقي عبر مراحل ومستويات تجعله عبر تلقيه يكتسب معرفة إضافة لتذوّقه ولذّة القراءة. وستظهر بشكل أوضح إمكانات النص المختلف على احتضان فكر المتلقي وتوجيهه للوصول للجمالية التي يناشدها عبر المستوى التركيبي.

2-1- الموسيقى الخارجية : ندرس فيها تفعيلات القصيدة.

-وزن القصيدة :

وصيتي كانت هنا ....

اه اه اه اه اه اه

فلْيستق العشاق من مسك البداية،

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

كل ما في الكوب يعرفه الحبيب

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

طهارة القبلات

اه اه اه اه اه

أو توصية البوليس

ما ذنبي،،

أحبك نخلة أو شمعة في خاطري..[94]

[94] علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص 63.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعد تقطيع النص نلاحظ غلبة تفعيلة (مستفعلن) وهي تفعيلة الرجز على النص مع ظهور تفعيلة (متفاعلن) للكامل في بعض الأحيان وهذا المزج طبيعي، كما نلاحظ توظيف الشاعر لبعض التقنيات العروضية للشعر الحر كنظام التدوير، حيث يُنهي السطر ببداية تفعيلة يجعل نهايتها في بداية السطر الموالي، وهذا يكشف عن المرجعية التي انطلق منها الشاعر فالنص المشرقي المستخدم لهذه التقنية حاضر في النص المختلف بشكل واضح على مستوى الموسيقى الخارجية حتى في اختيار التفعيلات البسيطة، كما نسجّل خروجا في بعض الأسطر على التفعيلات الغالبة وهذا دليل على أن شعراء هذه الفترة لم يخضعوا بشكل مطلق لقوانين التفعيلة بل تركوا التجربة تقول قولها في ما يكتبون، وهذه مرحلة مهمة في بنية الإيقاع لديهم حيث مهّدت لظهور قصيدة النثر التي تعتمد على رؤية مخالفة لنظام الموسيقى في الشعر.

2- المستوى التركيبي:

أ- نوعية الجمل :

يظهر بشكل واضح سيطرة الجمل الاسميّة على الفعلية خصوصا في بداية الجمل الشعرية وهذا يجعل النص يسكن رغم ما فيه من انتفاضة للكلمات، ليقدّم عينة واضحة على تشكيل الجمل في نصوص هذه الفترة التي لم تعد تعتمد على الحركة الخارجية في تشكيل النص بل صارت الحركة داخلية قريبة للهمس من الجهر وهذا ما مهّد لظهور نص يتفجّر من الداخل ولا يحتاج للأفعال في ذلك بقدر ما يحتاج لقوة الكلمة وبعدها الإيحائي. ويمكننا تمثيل حركة الأنساق اللغوية داخل هذا النص بالشكل التالي:

وصيتي كانت هنا ....

الوصية هي المفتاح حيث تنطلق من الجملة الاسمية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فليستق العشاق من مسك البداية،

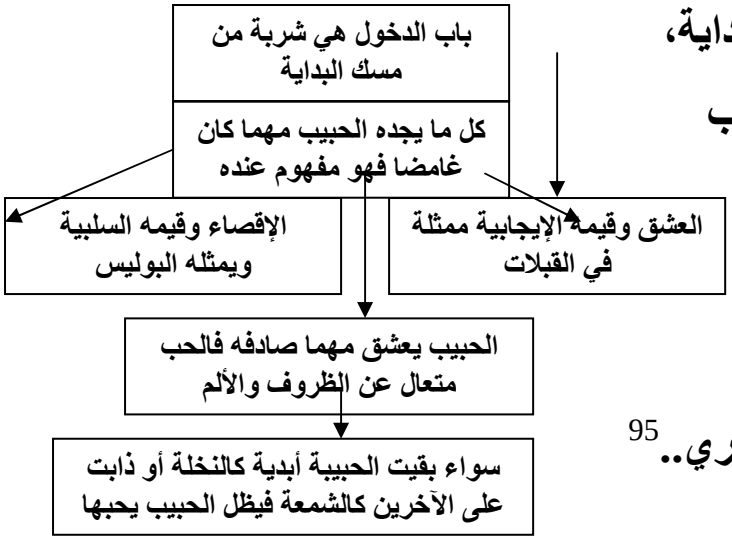
كل ما في الكوب يعرفه الحبيب

طهارة القبلات

أو توصية البوليس

ما ذنبي،،

أحبك نخلة أو شمعة في خاطري..[95]



من خلال تتبع أنساق هذا النص نلاحظ أن الجملة الاسمية تسيطر بقوة فرغم أنها سكونية الحركة إلا أنها تفجّر الدلالات عبر رموز محددة، كالقبلات والبوليس والنخلة والشمعة وغيرها وهذا يُبعد النص أكثر عن النثرية والخطابية حيث يحرره من الزمن مع بقاء تفاعل داخلي قوي.

ب- علاقات الحضور والغياب :

1- العلاقات التركيبية الحضورية :

من خلال الأسطر الشعرية المقدّمة يمكننا ملاحظة حضور المبتدأ في ثلاثة أسطر حيث يتعلّق بخبر مختلف في كل سطر، وعبر هذه العلاقة الحضورية يبرز الحضور الاسمي فحتى الخبر لم يأتي جملة فعلية إلا نادرا بل كان اسما أو جملة اسمية، كما تبرز العلاقات بين عناصر الجملة الشعرية حيث تؤدي الأسطر الأخيرة من كل جملة الإجابة على ما تقدّم في بداية الجملة، وهذا أضفى على التشكيل اللغوي في مستوياه التركبي مسحة حوارية زادت من حركية الأسطر.

[95] علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص 63.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2- العلاقات الترابطية (الغيابية) :

ترتبط بعض الألفاظ المحرّكة في النص بألفاظ غائبة عنه مولّدة فضاء دلالي ناجم عن المسافة بين الحاضر والغائب، وقد تكون هذه العلاقة لمجرّد التشابه الصرفي أو السياقي كما قد تأخذ بعدا آخر كالرمز والأسطورة اللذين يرتبطان بما يوحيان به عبر علاقات غيابية من نوع خاص، ويمكن تتبع مختلف هذه العلاقات كالتالي:

-العلاقات الترابطية الناجمة عن المشابهة الصرفية : وهي ما تجمع الحاضر بالغائب لشبههما الصرفي كقوله : "القبلات" حيث تستحضر: النظرات، الهمسات، الكلمات، الخصلات .... وعبر اختيارها بالتحديد تظهر آلية اختيار الشاعر للمورفيمات وما استدعاه في أثناء ذلك من كلمات أخرى متعالقة بما اختار.

-العلاقات الترابطية الاستبدالية : وعبر هذه العلاقة يمكن طرح أي مورفيم وتعويضه بآخر ويبقى التركيب سليما نحويا ومثال ذلك لو طرحنا مورفيم : الكوب من قوله" **كل ما في** الكوب **يعرفه الحبيب"** واستبدلناه بأي مورفيم آخر المهم أن يبقى التركيب سليما فنضع مثلا: **القلب، العمر، الدار، القبر....** وعبر هذه القائمة تبرز اللحظة الشعرية التي اختار فيها الشاعر كلمة الكوب، لهذا فالأسلوب في هذه الحالة اختيار كما رأينا وهذا الاختيار مبني على قواعد إبداعية غاية في التعقيد تتم داخليا لدى الشاعر متأثرة بما يحيط به.

- إضافة للعلاقات الترابطية التي أشرنا إليها يمكننا عبر تتبع أنظمة الصور في النص خصوصا ما تعلّق بالأسطورة والرمز حيث نجد أن هذا المستوى يربط بدوره بين الحاضر والغائب، فمثلا قوله:

" وصيتي كانت هنا ....

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فليستق العشاق من مسك البداية،

يذكرنا هذا بوصايا المسيح عليه السلام في الليلة والعشاء الأخير حيث وصى الحواريين. فاستحضر الشاعر هذه الحادثة التي يمكننا أن ندرجها في جانب الأسطورة ذات البعد الديني وجعلنا باعتبارنا متلقين نستدعي النص الأصل باحثين في العمق مما يولّد أمامنا فضاء دلالي متسع، وتعد هذه الطريقة في توظيف الأسطورة ظاهرة مميزة لشعرية الاختلاف فمعظم الشعراء فقهوا بشكل جيد آلية توظيف الأسطورة فلم يقتطعوها ويضعوها دون دراية كما نجد ذلك عند شعراء المرحلة السابقة، ففي شعرية الاختلاف صارت الأسطورة متفاعلة مع النص حيث يحملها الشاعر بشحناتها القديمة ويبعثها للحياة من جديد وهذا جعل من نصهم أكثر تطوّرا فنيا. كما نجد الأمر ذاته مع الرمز فمثلا لما استخدم الشاعر رمز "النخلة والشمعة" جعلهما نقيضين لشيء إيجابي بالنسبة له، فالحبيبة سواء خلدت كالنخلة أو أفلت كالشمعة فهي قيمة إيجابية تستقي عبقها من ذاتها، حتى أنه عبّر بأنه لا ذنب له ما دام عشقها كيفما كانت، بهذا فالرمز منصهر في النص متفاعل مع أسطره لا نستطيع أن نفصله عن الإيحاء العام للنص وذلك لتمكّن الشاعر من وضعه في مكانه وبشكل متلاحم مع بقية الكلمات على المستوى الأفقي.

ج- التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية البارزة في شعرية الاختلاف وذلك على مستواه التركيبي والصرفي، وذلك بسبب ما يمنحه التكرار من موسيقى داخلية قد تعوّض في الكثير من الأحيان الإيقاع الخارجي المبني على التفعيلة، كما يمكن تقسيم التكرار إلى عدة أصناف فهناك المفرد والجملة، وهناك تكرار الكلمات بنفس الحروف وهناك بنفس المعنى، كما يمكن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإشارة في هذا الموضع للتضاد الذي يعتبر نمطا خاصا من التكرار المتضاد حيث يولّد موسيقى من نوع مختلف تنجم عن تعارض الوحدات معنويا، ويمكننا تقديم الكثير من النماذج عن هذه الظواهر من خلال عدد من قصائد أعلام شعرية الاختلاف فمثلا نلاحظ التضاد في قول مصطفى دحية في قصيدته "أسماء" من ديوانه "بلاغات الماء" حيث يقول:

والألوان

والحلم الأنيق

وأنت...أنت الابتداء

والانتهاء

وغيمة الساقي[96]

من خلال النص يبرز التضاد بين الابتداء والانتهاء وهذا يولّد إيقاعا داخليا متميّزا يعوّض الإيقاع الخارجي المبني على التفعيلة. وهذا ما يمكن رصده كذلك على مستوى تكرار بعض الكلمات والجمل والصيغ في أحيان أخرى فمثلا تكرار الأسلوب الإنشائي بذات الغرض كما في قول علي ملاحي:

... وتختفي في بسنة لا تنتهي،،

سقطت عليك جوارح الحجاج،

هل لمحوا صباح الكعبة الخضراء...

هل سمعوا صداه...؟[97]

عبر هذه الأسطر يظهر تكرار السؤال الذي يولّد ذات الأسلوب الإنشائي مما يقدّم إيقاعا خاصا للنص.

3- المستوى الدلالي:

[96] مصطفى دحية، بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، الجزائر، ص 76.

[97] علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، ص 100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- المعنى العام للقصيدة :

لم تعد المعاني في شعرية الاختلاف ذات بعد وطني أو شخصي أو طائفي بل صارت أكثر إنسانية وعالمية وهو مطمح الشاعر المعاصر، فالمشكلات التي يعالجها ذات أفق رحب لهذا فقد اقتحم الشعر الجزائري في هذه المرحلة أفق العالمية وصار متاحا للترجمة لكونه يعالج قضايا إنسانية وهذا ما زاده قوّة في الناحية الفنية، ومن نماذج ذلك ما نلاحظه في الأسطر السابقة لعلي ملاحي، فهو يشير إلى حقيقة العشق حيث أنها ترتبط بالمحبوب مهما كان هو أو النتيجة فالحب أسمى من كل شيء حتى لو رحل الحبيب بلا سبب يظل حبه سام، وهذه الحقيقة إنسانية لا تقتصر على ثقافة أو أمة معيّنة. ونجد لهذه الدلالات حضورا كبيرا في نصوص هذه المرحلة فمثلا في قصيدة **بوح للأخضر فلوس**:

وأنا الذي أعطى المواقف حرّها..

وأعود منفردا إلى قمم الرؤى..

والثلج تدفئه يداي.

هذا أنا نجم أمر على السماوات التي كانت سماء حرة..

لما تشظت لحظة الميلاد حولت الجروح إلى فمي

ومنحتها حتى تقيم

طقوسها حلما.. وناي.[98]

من خلال هذه الأسطر يظهر البعد الإنساني لإيحاءاته فهي لم تعد مرتبطة بالشاعر ومعاناته بقدر ما هي مرتبطة بمعاناة الإنسان في صراعه الأبدي مع البقاء الذي تحييه الكلمة.

-دلالة العنوان :

[98] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، دط، 2002، الجزائر، ص 64.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعد العنوان ركيزة مهمة في شعرية الاختلاف حيث أُعتبر مفتاحا لولوج النصوص لما حمله من شحنة دلالية لخّصت في الكثير من الأحيان النصوص ومن نماذج ذلك ما نلاحظه في عنوان الأسطر التي قدّمناها عينة عن شعرية الاختلاف حيث عنونها الشاعر بـ **توجعات الشجر القاحل**، ويوحي العنوان منذ البدء بالألم المحمّل في رمز النما والخضرة، وهذا ينعكس على النص فيُقدم أولى عتبات قراءته، فالنص يقدّم صورة عن طبيعة الحب والألم الذي يُحدثه الفراق **"أو شمعة"** رغم ذلك يظل الحب شجرا ورمزا للعطاء الدائم. كما يمكننا تتبع الكثير من النصوص في هذه الفترة حيث تحمل في عناوينها مفاتيح قراءتها ومن هذه النصوص نجد مثلا قصيدة **عناق** لحكيم ميلود في ديوانه امرأة للرياح كلّها:

سأرفعُ لك مرآة خرابي

لتُسْدلي شعْرَكِ على الرحيل. [99]

من خلال العنوان تظهر رغبة الشاعر في الالتحام بالحبيبة التي تحوّلت إلى سراب وطيف في المرآة، حيث تكتفي بسدل شعرها لترحل، بهذا يأتي العنوان كرد فعل من طرف الشاعر لإبقاء الحبيبة في حضنه ويضمن عدم انفلاتها من بين يديه بالعناق.

ومثل هذه الدلالات للعنوان نجدها متعالقة بالنص في مختلف نماذج الشعر في هذه المرحلة وهذا يكشف عن جانب مهم في شعرية الاختلاف وهو كون الشعراء لم يعودوا يضعوا عناوين جاهزة واعتباطية لنصوصهم بل صار الاختيار باعتباره ملمحا أسلوبيا مؤسسا على قواعد غاية في الدقة والحساسية،

[99] حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، منشورات الاختلاف، ط1، 2000م، ص 44.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالعنوان جزء من النص ولغته تكثّف النص وتلخّصه، ومن دونه لا يمكن في الكثير من الأحيان الولوج لعالم النص.

معادلة بويزمان وتطبيقها على النص في فترة الثمانينات:

عبر معادلة بويزمان يمكننا ملاحظة أهم خصائص النص الثمانيني حيث نقوم بإحصاء الأفعال والصفات في الأسطر التي تمثّل العيّنة (نص علي ملاحي) نجدها ممثلة كالتالي:

	العدد
الأفعال	**3 أفعال**
الصفات	**واحد**
نسبة الأفعال إلى الصفات	**03**

عبر هذه النسبة يظهر أن النسبة أقل بقليل من النسبة التي وجدناها في النص السبعيني فالأفعال أقل وهذا يجعل من النص أكثر إيغالا في الشعرية حسب بويزمان[100]، كما أنه أنثوي الطابع أكثر وكلها صفات تُبعده عن الخطابية وتجعله شعري بامتياز.

من خلال ما تقدّم نلاحظ أن النص الثمانيني يعد من حيث بنيته مرحلة متطوّرة أسلوبيا عن كل المراحل السابقة وذلك على مختلف المستويات بداية بالمستوى الصوتي حيث خفتت حدة الجهر الفونيمي أمام الهمس فالحرف الشعري لشعراء هذه الفترة صار أكثر هدوء وفي الوقت ذاته تفجّرا من الداخل ونجد هذه الظاهرة متكررة في الكثير من العينات إضافة لما قدّمنا فمثلا في قصيدة **بوح** لحكيم ميلود يقول:

وأتيت الآن، لا أملك إلا وحشتي

مغسولة بالرغبة الحرّى

[100] ينظر سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة، عالم الكتب، مصر، ط3، 2002، ص73، وما يليها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وليلي زبد يدخل أبهاءك ندّرا

وصهيلا كي تراني وهبات السرّ

أهداب على خفقي[101]

نلاحظ وجود تقارب واضح بين الجهر والهمس وهذا يجعل النص يجنح للهمس أكثر منذ بدايتها "بوح" فالشاعر لا يريد التصريح والجهر بما يقول، وهذا يتوافق مع الهمس، كما يمكن ملاحظة الموسيقى الداخلية على مستوى تكرار المورفيمات وتضادها، أما الموسيقى الخارجية فقصيدة الاختلاف طوّرت موسيقاها ولم تعد خاضعة بشكل مطلق لإيقاع التفعيلة إلا ما جاء عرضا وهذا واضح في نص حكيم ميلود السابق حيث لا نكاد نعثر على إيقاع محدد للنص.

أما على مستوى التركيب فلم يعد الشعر في فترة الثمانينات ملتزما بالأنماط التركيبية التقليدية بل قدّم نماذج جد متطوّرة تحتاج لإعمال الفكر لقراءتها على المستوى الأفقي الحضوري والعمودي الترابطي الغيابي ومن ذلك مثلا نص شرق الجسد لميلود خيزار:

أ... نحاز

لنداء الحال

.....

لعاصفة اللحظة

للإيقاع الحر

لموت المعنى[102]

---

[101] حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 49، ص 50.

[102] ميلود خيزار، شرق الجسد، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، ط1، 2000، الجزائر، ص 24.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من خلال هذه الأسطر نلاحظ التراكيب الخاصة التي تتشكّل في النص لا خارجه وهي محاولات أولى لاقتحام شكل الكتابة الذي استطاع عدد من شعراء جيل الثمانينات اقتحامه بقوّة وقدّموا نصوصا غاية في التميّز الأسلوبي.

أما المستوى الدلالي في شعرية الاختلاف فهو الأكثر انفتاحا، وكأنه استفاد من درس السبعينات فلم يعد للإيديولوجية وقع ولا مكان، فالنص صار خاضعا بشكل مطلق للتجربة وما تحمله اللغة من انزياح، وهذا منح الشعراء حرية أكبر لمناقشة مواضيع إنسانية ذات بعد عالمي. ومن عينات ذلك إضافة لما قدّمنا ما نلاحظه في نص **أشواق مزمنة**، لعلي ملاحي ومنه يقول:

أنا لا أريد التمذهب وهجا

تخالسه النظرات؟؟

ولا معجزات بدون النخيل

للضاحك نبض الفضاء

أنا شاعر الغيث والرمل أنشودة الصالحين[103]

فالشاعر يُعلن صراحة من البداية نكرانه للتمذهب والتخندق فهو شاعر الغيث والرمل كما يقول فلا تحده حدود ولا يخضع لمنطق معياري ومتحكم فهو إنسان يخاطب الإنسانية في عمقها، وهذا قدم بعدا جديدا في نص الثمانينات جعله أكثر رحابة لاحتواء القضايا الإنسانية الشائكة في أسلوب لغوي غاية في التكثيف والرمزية.

[103] علي ملاحي، أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 82.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلاصة الفصل الأول

انطلقنا من الأسلوب باعتباره اختيار أو تميّز على النص يلتقّفه المتلقي ويحاول قراءته فيحكم على مدى فنيّة النص المقروء، وخصّصنا القول على النص الشعري حيث تظهر عليه السمات الأسلوبية بشكل أوضح وأدق، ومن أجل قراءة علمية سليمة للأسلوب ظهرت الأسلوبية أو ما عرف بعلم الأسلوب الذي أخذ على عاتقه دراسة الأساليب في النصوص انطلاقا من الإمكانات اللغوية المتاحة، لهذا اتّخذ هذا العلم من اللسانيات ومبادئ البنيوية ركيزة أساسية في آلياته الإجرائية، وقد اخترنا عينات محددة من النصوص الشعرية لنكتشف عمقها انطلاقا من قراءة أسلوبية لمتنها، وجاء الاختيار على نصوص شعرية جزائرية معاصرة، حيث قدّمنا للنص الشعري الجزائري تاريخيا لنضع النص قيد الدراسة في موضعه، ثم بدأنا الغوص في أعماق هذه النصوص منطلقين من المستوى الصوتي باعتباره أولى المحطات الأسلوبية التي نلجها عند قراءة النص الشعري، ثم تتبعنا التركيب واختتمنا بالدلالة، وقد وزّعنا الدراسة على مرحلتين في الشعر الجزائري المعاصر أواهما مرحلة الشعر السبعيني، والثانية مرحلة شعرية الاختلاف التي دامت فترة الثمانينات وزادت إلى غاية بدايات التسعينيات، وقد خرجنا انطلاقا من دراستها بعدد من النتائج سنحاول من خلالها الغوص أكثر في عينة محدّدة من شعريّة الاختلاف:

- المرحلة الشعرية في السبعينيات ذات نص موجّه إيديولوجيا.
- اللغة الشعرية في نص السبعينات تمتاز بالنبرة الخطابية انطلاقا من جهر فونيماتها وتراكيبها الخطابية.
- لم يعتمد النص في فترة السبعينات على التصوير وفق التقاليد الشعرية الموروثة بل اتخذ نظام التصوير الإيحائي الذي يتخذ من الرمز

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والأسطورة علامات على وجوده، ولكن لم يكن توظيف الرمز والأسطورة بكفاءة فنية عالية بل جاءت مجرّد رصف لعدد من الأساطير والرموز كالأسماء دون وعي بعمقها أو مدى تفاعلها مع النص.

- اتخذ النص في فترة السبعينات من الإيقاع الحر عنوانا له، ولكنه لم يلتزم به التزام الشاعر المشرقي وذلك لضعف في التحكّم في الموسيقى والعروض.
- مع بداية مرحلة الثمانينات عرف النص تحوّلا على مختلف بنياته الأسلوبية، فصارت لغته أقرب للتكثيف، وموضوعاته أفسح للعالمية ومعالجة القضايا الإنسانية.

انطلاقا من النص المختلف سنحاول في الفصل الثاني التركيز على تجربة شعرية تمثّل علامة في شعرية الاختلاف، حيث سنبحث في مختلف مستوياتها الأسلوبية وصولا لقراءة خاصة تقدّم شرحا وافرا لعينة من عينات شعرية الاختلاف، إنه ديوان "سين" للشاعر مشري بن خليفة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني: البنى الأسلوبية في ديوان "سين" لمشري بن خليفة

تمهيد

المبحث الأول: المستوى الصوتي في الديوان

المطلب الأول: الموسيقى الداخلية

المطلب الثاني: الموسيقى الخارجية

المبحث الثاني: المستوى التركيبي في الديوان

المطلب الأول: نظام الجمل

المطلب الثاني: نظام التصوير وما يولّده من علاقات غيابية في نص سين

المبحث الثالث: المستوى الدلالي في ديوان سين.

المطلب الأول: دلالة العنوان في قصائد سين

المطلب الثاني: الحقول الدلالية المهيمنة على الديوان

خلاصة الفصل الثاني

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني: البنى الأسلوبية في ديوان "سين" لمشري بن خليفة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمهيد الفصل الثاني

يأتي ديوان **"سين "** للشاعر **"مشري بن خليفة"** في ذروة شعرية الاختلاف، حيث يحاول الشاعر التأسيس لنص أكثر اختلافا على مختلف المستويات الأسلوبية فنصّ **سين** لا يخضع لمعيارية صارمة بل جاء وفق التجربة وما تُمليه على الشاعر، لهذا يعتبر من النماذج المهمة في شعرية الاختلاف، أما من الناحية الشكلية فالديوان يقع في تسع وسبعين صفحة من الحجم الصغير، حيث توزعت على هذه الصفحات خمس وعشرين قصيدة بالترتيب التالي:

رقم القصيدة	عنوان القصيدة ورقم الصفحة على الديوان
01	رؤيا05
02	خراب08
03	مطر الغواية11
04	كوابيس السراب14
05	قصائد17
06	شتات20
07	ليس مهما23
08	آية الحزن المبين26

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

09	وطن لأنيس30
10	جنازات الخروج34
11	القفص الذهبي39
12	وحيدان41
13	عيناك43
14	مقاطع منسية من حب الجزائر44
15	سين49
16	الوطن ... الحجر53
17	سيدتي ... هذا المساء55
18	أغنية المنفى59
19	عطش62
20	أبواب الجسد65
21	المعراج67
22	عبد الواحد72
23	الجسد الطريد74
24	عاشق الرمل76
25	هما عاشقان78

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعبر الفصل الثاني سنركّز على أهم المستويات الأسلوبية في هذه القصائد بداية بالمستوى الصوتي وصولا للمستوى الدلالي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول: المستوى الصوتي في الديوان

المطلب الأول: الموسيقى الداخلية.

نحاول خلال هذا المطلب البحث في الموسيقى الداخلية لنصوص الديوان، حيث نبحث في الفونيمات وهيمنة بعضها على بعض من ناحية صفاتها، فالرمزية الصوتية تخفي الدلالات الكامنة في بعض الأصوات اللغوية أو التراكيب الصوتية[104]، وهذ يساهم في بعث إيحاءات خاصة في النص، كما سنبحث في المورفيمات ونسب حضورها، إضافة إلى التكرار والتضاد على المستوى الصرفي وما يولّدانه من موسيقى تمس القصيدة من الداخل.

1- الفونيمات المهيمنة على الديوان:

- **مستوى الفونيمات :** بعد رصد فونيمات النص، نجد أن عددها 6958 فونيما منها 975 حركة و5983 صامت وهي موضحة في الجدول التالي:

و مد	ا مد	ى مد
173	425	377

أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س
420	365	521	138	298	282	110	208	98	420	84	210

ش	ص	ف	ق	ك	ل	م	ن	و	ط	ظ	ض	ع	غ	ه
98	85	195	14	22	394	326	18	17	102	84	12	196	157	17

[104] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 2002، ص 22.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

8			5	2			0	1			1	5			

بعد إحصاء الفونيمات التي يقدّر عددها ب 6958 فونيما، نبدأ بتصنيفها من حيث الصفات[105] التي لها ضد و نلخص ما قمنا به في الجدول التالي :

صفات الأصوات التي لها ضد وهي متعاقبة حسب ضدها.	عددها في القصيدة	نسبتها إلى جميع الفونيمات
1- الأصوات المجهورة:ا، و، ى أ،ب،ج...	4673	%67.16
2- الأصوات المهموسة: حثه شخص فسكت+ق+ط	2285	%32.83
1- الأصوات الشديدة: أجدت طبقك +ض	2402	%34.52
2- الأصوات الرخوة، الاحتكاكية: وهي غير الشديدة	55	%65.47

التعليق :

من خلال الجدول نلاحظ حضور مكثف للأصوات المجهورة مقارنة بالمهموسة حيث بلغت 67.16% من فينيمات الديوان، وهذا يكشف رغبة في الجهر داخل نصوص الديوان فلغة النصوص لا تريد الهمس بل ترغب الصدح ونجد ذلك واضحا في عدد من أسطر الديوان وكلماته فمثلا في قصيدة **خراب**[106] نلاحظ أن

[105] ينظر أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر دمشق سوريا، ودار الفكر المعاصر بيـــروت لبنـــان. ص 81.

[106] مشري بن خليفة ، سين، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، 2002، ط1، الجزائر، ص 08.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشاعر يستخدم الفونيمات المجهورة بشكل كبير مثل : خرج، القادمين، الخراب، الجوهر الجسد... ويعود ذلك لرغبته في القول وإسماع صوته قبل الفاجعة التي ألمّت بالشخص الذي ابتلعته أمواج البحر، ونجد لهذا الحضور للأصوات المجهورة موقعا مهما في قصائد الديوان منها قصيدة **كوابيس السراب**[107] والتي يفتتحها كالتالي:

عرب

من المحيط إلى الخليج[108]

نلاحظ من خلال المطلع أن جل الكلمات مجهورة الفونيمات وهو ليس غريبا على هذه القصيدة التي يفضح فيها الشاعر العرب المتخاذلين اتجاه قضيّتهم، والمهتمين بقشور الحياة وزينتها، والفضح يحتاج للجهر فالشاعر ضاق ذرعا بالخنوع والخضوع، لهذا يريد أن يصدح بالقول وأن يُعليَ صوته ليسمعه الجميع وليعبر عن : **شعب يتوهّج في داخله قمر**[109]، وهذا ما منحته إياه الفونيمات المجهورة.

ولكن رغم سيطرة الجهر في نصوص الديوان إلا أننا نجد للهمس حضورا مكثّفا في بعض النصوص فمثلا في قصيدة **رؤيا**[110] نجد أن الفونيمات المقدّرة بـ 483 فونيما تتموضع بكيفيات مختلفة يمكن تمثيلها كالتالي:

---

[107] المصدر السابق، ص 14.

[108] المصدر نفسه، ص 14.

[109] المصدر نفسه، ص 15.

[110] المصدر نفسه، ص 05.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و مد	ا مد	ى مد
06	47	18

أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س
23	13	42	02	05	18	04	17	01	24	04	19

ش	ص	ف	ق	ك	ل	م	ن	و	ط	ظ	ض	ي	ع	غ	ه
04	05	28	12	11	40	30	23	12	04	02		33	15	04	16

وعبر مقابلتها بشكل ثنائي نجد:

صفات الأصوات التي لها ضد وهي متعاقبة حسب ضدها.	عددها في القصيدة	نسبتها إلى جميع الفونيمات
1- الأصوات المجهورة:ا، و، ى أ،ب،ج...	318	%65.83
2- الأصوات المهموسة: حثه شخص فسكت+ق+ط	165	%34.16

من خلال الجدول نلاحظ أن الفونيمات المهموسة نسبتها مرتفعة34.16% مقارنة بنسبتها في الديوان ككل والمقدّرة بـ32.83% ويرجع هذا لحاجة الشاعر لاختيار ما يتماشى وخصوصية النص فالرؤيا تدخل في عالم الحلم ومن متطلباته أن يكون صامتا مهموسا رغم ما قد يحمله من عويل، لهذا نجده يوظّف : الشمس، أتحسس، المساء... وهي كلمات تحمل فونيمات مهموسة تموضعت في مفاصل محددة في القصيدة لتعبّر عن الرؤيا أو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لتقولها، فالشاعر في البداية يرى الشمس ثم يتحسس الروح ليسمع في المساء، ثم يرسم عينيها بكل الألوان ليتوحّد في دهشة اللقاء، فمختلف الجمل والأنساق تتحكم فيها كلمات مهموسة الفونيمات، فرغم أن الجهر داخلي في هذه الجمل إلا أن سيطرة الهمس على مداخل ومخارج الجمل جعل الطابع الهامس في هذا النص هو الغالب.

كما نجد هذا الحضور المفصلي للفونيمات المهموسة في جمل بعض القصائد الأخرى من الديوان فمثلا في قصيدة **عبد الواحد**[111] نلاحظ أن الشاعر يوظّف عددا من الكلمات في مفاصل محددة تحمل الهمس مثل: تحت الشجر، شجرا، الشارع، فمات ... وتأتي هذه الكلمات في مواقع محددة تجعل النص يهمس رغم ما يحمل من جهر في بقية الكلمات الأخرى.

أما صفتي الشدة والرخاوة فنجدها تتوافق بشكل كبير مع الصفتين السابقتين (الجهر والهمس) فالرخاوة تمثل النسبة الأكبر في الديوان مقارنة بالشديدة، وهو أمر طبيعي فالشاعر يعاني في نصه عبر مختلف القضايا وهو محتاج لأصوات تعبّر عن الحرقة وما فيها من اضطراب وهذا ما توفره الأصوات الرخوة الاحتكاكية فمثلا في قصيدة **سين** يقول:

ـأـ

أح..ترق

بصمت البكاء،،

وعند أسوار المدينة

أعلق حزني في عيون الصبايا[112]

---

[111] مشري بن خليفة، سين، ص 72.

[112] المصدر السابق، ص 50.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عبر هذه الأسطر يظهر الاضطراب الذي توافق مع ظهور الأصوات الاحتكاكية وسيطرتها على المساحة الصوتية للكلمات، وهذا ما نلاحظه في مختلف المواقع التي يتفجّع فيها الشاعر ويحتاج لإخراج الصوت دون عوائق، وذلك عكس الشدة التي وظّفها الشاعر في بعض المواقف التي أراد أن يتوقف فيها ليّفجر الموقف بعدها كما في قصيدة **أبواب الجسد** ومنها:

من ذا الذي شرع أبواب جسدي القتيل

ومزّق اعترافه الأخير؟[113]

تظهر من خلال الفونيمات المشكلة لهذه الأسطر صفة الشدة في عدد من الكلمات مثل **القتيل، مزّق**، فالفونيمات المشكلة لهذه المورفيمات شديدة وانفجارية حيث تحتاج لحبس الهواء قبل خروجه، وهذا يجعل من الكلمة أكثر تفجّرا لقلقها ورغبتها في الصدح بقوة، كما نجد للفونيمات الشديدة بروزا في الكثير من الكلمات في الديوان حيث وضعها الشاعر بمراكز انطلاق صوتي وانفجار كل ما استلزم السياق اللغوي ذلك، وهذا يعكس طبيعة الاختيار الأسلوبي لدى الشاعر، فهو في لحظة الإبداع تتماهى في تجربته كلمات محددة يرتكز عليها لبث معاناته أو التعبير عن تجربته.

2- المورفيمات وحضورها في الديوان:

انطلاقا من أن البعد الصرفي للكلمة يشكل جانبا مهما في التشكيل الإيقاعي الشعري[114]، حيث يساهم في التشكيل الإيقاعي، فإن تحديده عبر الإحصاء سيقدّم تصويرا عاما لبعض الجواني الإيقاعية في ديوان سين، فمن خلال إحصاء

---

[113] المصدر نفسه، ص 65.

[114] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 2002، ص 35.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مورفيمات (كلمات) النص والمقدّرة بـ 2342 كلمة وتصنيفها نجدها تتوزّع كالتالي:

الأسماء	الصفات	الأفعال	أدوات التعريف	حروف الجر
1523	123	494	196	325

التعليق :

عبر الجدول نلاحظ كثرة الأسماء وغلبتها على الأفعال حيث بلغت نسبتها أكثر من 70% مقارنة بالأفعال، وهذا يوحي بسكون النص واستقلاليته عن الزمن، لكن هذا ليس مطلقا فأغلب الأسماء تابعة للأفعال في التركيب، وهذا يجعلها محمّلة بالحركة والزمن، فمثلا نجد في قوله:

وحيدان،،

نختصر الغياب والزمن.

نحاصر الموت بالعشق المنهمر.[115]

انطلاقا من هذه الأسطر تظهر سيطرة الأسماء كميا لكن عبر تتبع كل سطر على حدة نجد أن هذه الأسماء تابعة للأفعال : نختصر، نحاصر وهذا يجعلها محمّلة بالحركة ومستمرة في الزمن خصوصا مع زمن الأفعال الحاضر.

أما الأفعال فحضورها على قلّته يمثل ظاهرة أسلوبية بارزة خصوصا كونها في الأغلب مضارعة الزمن ومن نماذج ذلك من قصيدة **ليس مهما**:

أن *تضعوا* الدهشة في الصناديق

و*تجعلوا* البحر عاريا في الريح

و*ترسموا* الوطن بالطبشور[116]

[115] مشري بن خليفة، سين، ص 41.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يظهر عبر قراءة هذه الأسطر سيطرة الفعل المضارع الزمن الدال على الاستمرار والحضور والديمومة، وهي ذات الدلالات التي نجدها للفعل المضارع في أغلب حضوره المكثّف في الديوان، حيث نجده بارزا من القصيدة الأولى **رؤيا** حيث يتحسس الشاعر الروح، ليأتي الجسد، ويتدفق العطر، وتزرع المدائن، ويستمر الحضور إلى غاية القصيدة الأخيرة **هما عاشقان** حيث يومض برق الأماني ويقول : هما عاشقان. بهذا فأغلب نصوص الديوان بنيت في الزمن الحاضر لتكون مستمرة وحاضرة حضور تجربة الشاعر التي لم تغب عن المشهد رغب الفارق الزمني بين أول القصائد وآخرها والمقدّر بسبع عشرة سنة. فالشاعر عبر مختلف قصائده حاضرا ومأساته مهما اختلف موضوعها مستمرة ودائمة وهذا ما جعل النص متوترا لينقل توتّره للمتلقي محققا أهم شروط الحداثة الشعرية وهي إشراك المتلقي في تحديد معالم النص وجعله يشعر بمعاناة الشاعر.

أما أدوات التعريف التي بلغ عددها حوالي 196 وهي أحد المورفيمات المحددة لطبيعة الاختيار والتشكيل داخل نصوص الديوان فقد جاء عددها محدودا فأغلب الكلمات المعرّفة جاءت معرفة بالإضافة، أما التعريف بالألف واللام فهو قليل ومنه مثلا في قصيدة **وطن لأنيس** :

يأتي "أنيس" من الماء الزلال،

يأتي، والبحر بين يديه،

وعلى الشطآن يزرع الأقحوان. [117]

---

[116] المصدر السابق، ص 23.

[117] المصدر السابق، ص 30.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يظهر التعريف بالألف واللام في عدد من كلمات هذه الأسطر مثل: الماء ، الزلال، البحر، الشطآن... وعبر التعريف بهذا الشكل يظهر التخصيص فالشاعر يحدد ويخصّص في نصه ويوجه تجربته نحو شخص محدّد، وهذا طبيعي فالتجربة جد شخصية للشاعر وهذا ما دفعه لتوظيف التعريف بهذا الشكل المكثف في هذا النص بالتحديد، أما بقية النصوص الأخرى فلا نجد للتعريف بهذه الكيفية حضورا كبيرا فمثلا في قصيدة **قصائد**:

من دمي أرسم نخلة،

وأعبر مسافة الجرح غيمة مشتهاة

أزرع الحلم بين جثّتين:

مئذنة وصلاة. [118]

يظهر التنكير عبر الأسطر، وذلك للإيحاء بالعموم فالشاعر يعبر عن تجربة أكثر إنسانية يعاني منها الشاعر وبقية البشر لها ابتعد في اختياره عن التعريف بالألف واللام ليفسح المجال للعموم وهو ما يتوافق مع التأويل المفتوح للنص. كما يمكننا ملاحظة حالة التنكير في الكثير من قصائد الديوان خصوصا التي تعالج تجربة أكثر إنسانية بالنسبة للشاعر، أما القصائد الأكثر التصاقا به فنجد أن التعريف فيها كثير مثل قصيدة **عبد الواحد.**

كما تبرز من خلال ما تم إحصاءه المقارنة بين الأفعال والصفات في قصائد الديوان، حيث نجدها حاضرة بالشكل التالي:

الأفعال	494	**4**
الصفات	123	

[118] المصدر نفسه، ص 17.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عبر النسبة يظهر بشكل جلي اقتراب النص من الشعرية وبعده عن النثرية وهذا حسب تقديرات بويزمان الذي تُلخّص معادلته ببساطة في نسبة عدد الأفعال إلى الصفات داخل النص[119]، وذلك وفق شروط محددة في اختيار الأفعال والصفات فمثلا يتم تجنّب الأفعال الجامدة لثبات صيغها فلا تدل على تجدد وحركة، والأفعال الناقصة لعدم احتوائها على الحدث، أما الصفات فنستثني منها الجمل الواقعة صفة، وذلك لاحتوائها عناصر تدخل في الإحصاء، وعبر معادلة بوزمان يمكن مقارنة بين الأساليب من حيث ارتفاع وانخفاض النسبة بين الأفعال والصفات، فنجد مثلا النسبة مرتفعة في الشعر والكلام المنطوق والأدب النسائي بينما نجد النسبة منخفضة في الكلام المكتوب والنثر الأعمال العلمية والإنتاج الأدبي لمؤلفين رجال[120]، أما ما تقدّمه لنا المعادلة فهو كثير حسب المؤثرات التي تتحكم فيها، وعبر النسبة التي وصلنا إليها يظهر بشكل جلي قرب النص من الشعرية كما أنه أكثر شفوية لكونه مرتبط بالتجربة وبعيدا عن الاختيارات الموجّهة سلفا.

كما أننا نلاحظ ذات التقدير لو تتبعنا الأفعال والصفات في كل قصيدة على حدة حيث نجدها ممثلة كالتالي:

رقم القصيدة	عنوان القصيدة ورقم الصفحة	الأفعال	الصفات	النسبة: ≈ الأفعال/الصفات
01	**رؤيا05**	**18**	**05**	**3**

[119] سعد مصلوح، دراسة لغويّة إحصائيّة، ط3، 2002، عالم الكتب، مصر، ص74.

[120] ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط1، 2008، القاهرة –مصر، ص79.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

02	خراب08	20	04	5
03	مطر الغواية11	25	06	4
04	كوابيس السراب14	22	07	3
05	قصائد17	12	04	3
06	شتات20	21	05	4
07	ليس مهما23	23	05	4
08	آية الحزن المبين26	20	06	3
09	وطن لأنيس30	31	05	6
10	جنازات الخروج34	31	07	3
11	القفص الذهبي39	10	03	3
12	وحيدان41	05	01	5
13	عيناك43	02	02	1
14	مقاطع منسية من حب	45	07	6

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

	الجزائر44			
15	سين49	24	06	4
16	الوطن ... الحجر53	04	03	1
17	سيدتي ... هذا المساء55	29	03	8
18	أغنية المنفى59	19	07	2
19	عطش62	15	05	3
20	أبواب الجسد65	13	04	3
21	المعراج67	55	10	5
22	عبد الواحد72	09	07	1
23	الجسد الطريد74	14	06	2
24	عاشق الرمل76	15	03	5
25	هما عاشقان78	11	02	5

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عبر الجدول السابق نجد أن النسبة متقاربة جدا بين كل القصائد حيث تراوحت في متوسطها بين 4/3 وهذا مؤشر على شعرية الديوان في مختلف نصوصه رغم اختلاف التجربة بينها، حيث يعكس هذا اختيار الشاعر لنصوصه وفق معايير محددة ليحويها هذا الديوان.

3- التكرار وتفعيل الموسيقى الداخلية:

يعتبر التكرار نوع من الإلحاح على جهة هامَّة من العبارة، يُعْنَى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها[121]، ويؤدي هذا التركيز إلى خلق موسيقى وإيقاع متفرّد في النص، وسنحاول رصد بعض نماذج التكرار في الديوان كالتالي:

رقم القصيدة	عنوان القصيدة ورقم الصفحة	نموذج اللفظ المكرر
01	رؤيا05	ما أروع
02	خراب08	شيء ما
03	مطر الغواية11	الماء
04	كوابيس السراب14	الأعراب/الماء/محمد
05	قصائد17	دمي
06	شتات20	الجسد
07	ليس مهما23	ليس مهما
08	آية الحزن المبين26	تبّت/سلام
09	وطن لأنيس30	يأتي

[121] عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص 09.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

10	جنازات الخروج34	الوطن
11	القفص الذهبي39	الموت
12	وحيدان41	وحيدان
13	عيناك43	عيناك
14	مقاطع منسية من حب الجزائر44	الوطن
15	سين49	دمي/انتمائي
16	الوطن ... الحجر53	الوطن
17	سيدتي ... هذا المساء55	الوطن
18	أغنية المنفى59	نفسي
19	عطش62	الجسد
20	أبواب الجسد65	من
21	المعراج67	المدينة
22	عبد الواحد72	باريس
23	الجسد الطريد74	الجسد
24	عاشق الرمل76	دمي
25	هما عاشقان78	هما عاشقان

عبر الأمثلة المقدّمة في الجدول من تكرار للألفاظ نجد أن هذه الظاهرة الأسلوبية متميّزة وطافية على سطح النص فتكرار وترجيع بعض الأصوات والتزام

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشاعر بها يؤدي لخلق إيقاع موسيقي متميز[122]، حيث قدّمت له نغما وإيقاعا خاصا جعله محملا بموسيقى تختلف عن إيقاعية التفعيلة، حيث تعتمد الكلمة وتكرارها لخلق تشكيل إيقاعي يلفت المتلقي ويقدّم جمالية خاصة بالنص، كما نسجّل أن التكرار بالنسبة للألفاظ جاء مختلفا بين قصيدة وأخرى فمثلا في قصيدة كوابيس السراب يحتل موقعا مهما كم في قوله:

محمد شمس الفقراء

محمد ذاكرة الشهداء

.....

ألبس دمي عباءةٌ

ألبس موتي زهرةً[123]

وظف الشاعر التكرار بشكل مستمر داخل النص مما ولّد موسيقى خاصة ومتميّزة نابعة من عمق الكلمة حيث جرسها يتكرر مما قدّم جمالية خاصة ومظهر أسلوبي زيّن النص دون أن يظهر عليه أنه مصطنع من خارجه، ونجد لهذه الظاهرة الأسلوبية حضورا في العديد من القصائد حيث اعتمدها الشاعر كبديل للتفعيلة التي لم يخضع لها خضوعا مطلقا ومن نماذج التكرار الأخرى نجدها في قصيدة **آية الحزن المبين**:

هذي *يدي*، بيضاء سلسبيل

***وأيديهم* موت.. جنون.**

***تبت* يدهم..**

***تبت* يدا الجرح السليل**

---

[122] ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص59، ص 60.

[123] مشري بن خليفة، سين، ص 15، ص 16.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

.....

قرأت في عينيه آية الحزن المبين.

قرأنا في الظلام توابيت العابرين

....

سلام على الوطن الجميل.

سلام على الشعراء في كل الفصول.

سلام على المطر المنفي.

سلام على العصافير.

سلام إلى القلب السجين. [124]

من خلال هذه الأسطر نلاحظ تكرار كلمات محددة خصوصا في بداية الأسطر مما خلق جرسا موسيقيا خاصا عند القراءة، وهو ما خلف موسيقى التفعيلة فجعل النص يتتابع في نسق صوتي صاعد خصوصا في الأسطر الأخيرة.

كما نشير إلى أن ظاهرة التكرار ليست حاضرة في كل القصائد حيث نجد أن بعضها لا يحتفي بهذا الظاهرة إنما يوظّف غيرها لخلق موسيقاه الخاصة ومن نماذج هذه القصائد نجد قصيدة **أغنية المنفى**[125] حيث لا نعثر فيها على التكرار إلا في كلمات محدودة ومتباعدة نصيا، وهذا لا يُنقص من إيقاعها المبني على أسس أخرى كما سنرى، وعليه فالتكرار يعد أحد الوسائل التي وظفها الشاعر لملء أحد الجوانب الإيقاعية في نصوص الديوان، كما اعتمد على آليات لغوية أخرى للقيام بذلك منها التضاد.

---

[124] المصدر السابق، ص 26، ص 29.

[125] المصدر نفسه، ص 59.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

4- التضاد وظاهرة الثنائيات وما تنتجه من موسيقى:

تعمل الأضداد على متابعة النصّ، وما يتشكّل عنها من علاقات، حيث تتحرَّك في تواتر متجاذب وكأنّها شبكة تتابع خيوطها، وتتبادل مواقعها، وتتشابك تطريزاتها على جسد النصّ. كما تقوم الأضداد بدور حيويّ فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركية في النصّ[126]، وعبر رصد نماذج منها نكشف عن أحد جوانب الحركة والإيقاع في الديوان.

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	نماذج عن اللفظ / ضده	نوع التضاد من حيث السلب والإيجاب
01	رؤيا	الفرح/الحزن	موجب
02	خراب	خرج/دخل	موجب
03	مطر الغواية	الليل/النهار	موجب
04	كوابيس السراب	أسقط واقفا	موجب
05	قصائد	يخرج/تدخل	موجب
06	شتات	الصمت/الضجيج	موجب
07	ليس مهما	أقول /لا أقول	سالب
08	آية الحزن المبين	الثلج/الزمهرير	موجب

[126] عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 47.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

09	وطن لأنيس	الصمت/الضجيج	موجب
10	جنازات الخروج	//	//
11	القفص الذهبي	//	//
12	وحيدان	المطر/النار	موجب
13	عيناك	//	//
14	مقاطع منسية من حب الجزائر	ينهض/ تسقط	موجب
15	سين	تطلع/تتوارى	موجب
16	الوطن ... الحجر	//	//
17	سيدتي ... هذا المساء	النهار/ الليل	موجب
18	أغنية المنفى	النار/تمطر	موجب
19	عطش	الماء/ يحترق	موجب
20	أبواب	الطير/ لم يطر	سالب

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

	الجسد		
21	**المعراج**	**تعرج/ يسقط**	**موجب**
22	**عبد الواحد**	//	//
23	**الجسد الطريد**	//	//
24	**عاشق الرمل**	//	//
25	**هما عاشقان**	//	//

عبر رصد نماذج من المورفيمات المتضادة نجدها تتوزع عبر القصائد بشكل مختلف عبر القصائد ومن نماذجها قصيدة **وطن لأنيس**:

أنيس - الآن-

يرسم الكلام بالألوان،

يخلط الأوراق، يمزق *الصمت بالبكاء،*

يطرز الشوارع *بالضجيج*،

....

"*فتبيض* وجوه،،

***وتسود* وجوه"[127]**

[127] المصدر السابق، ص 30، ص 31.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عبر التضاد الظاهر بين الكلمات يمكننا ملاحظة الحركة المتعاكسة للغة أثناء القراءة فالمتلقي يرسم في كل حالة عالما بمعطيات محددة ثم ينتقل للجهة المقابلة لرسم غيره، وعبر هذه الحركة يحدث إيقاعا مختلفا يجعل النص يتحرّك صعودا ونزولا، فمثلا عبر البكاء والصمت نشعر بالتوتر والانتقال من حالة لأخرى مما يولّد الحركة، كذلك عبر "تبيضّ، وتسودّ" فالاختيار الأسلوبي لهذه المتضادات جاء لخلق التوتر ليولّد إيقاعا مختلفا قد يعوّض إيقاع التفعيلة.

ونجد لهذا التوظيف حضورا في بعض قصائد الديوان الأخرى مثل مطر الغواية:

لكي أسمع الصباح المشرق من عينيك

أصغي للماء،

في نهايات *الليل*،

حين يبصرني *النهار*.[128]

نلاحظ التضاد بين الليل والنهار وهو ما يخلق صورتين لعالمين متعاكسين في مختلف الصفات وهذا ما يجعل كل ما يحملانه من موجودات قيم وأفكار متعاكسة متضادة، وقد وظف الشاعر هذا التضاد ليخلق نوع من التعاكس الذي يُحدث توترا مما يولّد إيقاعا خاصا يشعر به المتلقي وهو يقابل بين العالمين المظلم والمضيء.

كما نشير إلى أن ظاهرة التضاد الثنائي ليست حاضرة في كل القصائد ففي بعضها لا نكاد نعثر على التضاد بشكل مباشر وإن لاحظناه بشكل غير

[128] مشري بن خليفة، سين، ص 11.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مباشر كما في قصيدة **عيناك**[129] حيث لا يظهر التضاد بشكل مطلق لكن تعوّضه مظاهر إيقاعية أخرى.

المطلب الثاني: الموسيقى الخارجية

ندرس في الموسيقى الخارجية التفعيلات المعتمدة في الديوان، كما ندرس كل ما يتعلّق بالجانب العروضي فيه كنظام التقفية والأسطر الشعرية والجمل وغيرها.

1- نظام التفعيلة في قصائد ديوان سين:

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	التفعيلات التي تم رصدها في كل قصيدة من ديوان سين بشكل تقريبي	
01	رؤيا	فاعلن/ فاعلاتن	فعولن
02	خراب	فاعلن	فعولن/ فاعلاتن
03	مطر الغواية	مستفعلن	فعولن
04	كوابيس السراب	فعولن /فاعلن	مفاعيلن
05	قصائد	مستفعلن	فاعلن
06	شتات	مفاعلتن	فعولن
07	ليس مهما	مستفعلن	مفاعيلن
08	آية الحزن المبين	فعولن	فاعلاتن
09	وطن لأنيس	مستفعلن/ متفاعلن	فاعلن
10	جنازات الخروج	فعولن	فاعلن

[129] المصدر نفسه، ص 43.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

11	القفص الذهبي	مستفعلن	فاعلن
12	وحيدان	فاعلن /فعلاتن	فعولن
13	عيناك	فعولن	مستفعلن
14	مقاطع منسية من حب الجزائر	فعولن	فاعلن
15	سين	مستفعلن	فاعلن
16	الوطن ... الحجر	فاعلاتن/ فاعلن	مستفعلن
17	سيدتي ... هذا المساء	مستفعلن	فعولن
18	أغنية المنفى	فعولن/ فاعلن	مستفعلن
19	عطش	فاعلن	فاعلاتن
20	أبواب الجسد	فاعلاتن	فاعلن
21	المعراج	مستفعلن/ فاعلاتن	فاعلن
22	عبد الواحد	مستفعلن	فاعلن/ فعلون
23	الجسد الطريد	فلعلاتن	مستفعلن
24	عاشق الرمل	مستفعلن/ متفاعلن	مستفعلن /فاعلن
25	هما عاشقان	فعولن	فاعلن

عبر ملاحظة التفعيلات المعتمدة في قصائد الديوان نجده لا يخضع لنظام تفعيلة ثابت بل هو دائم التحوّل في كل نص، حيث نجد تفعيلتي (فعولن - فاعلن) الأكثر حضورا وتكرارا من بين بقية التفعيلات، كما نجدهما في ذات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصيدة حيث يتم التحوّل من واحدة لأخرى مع كل سطر كما هو واضح في قصيدة **خراب** مثلا، ومنها قوله:

كان يصغي لريح تنعق،

اه اه اه اه ااه اه

فعْلن فعْلن فاعلن فعو

في الصباح

اه ااه اه

لن فعولن

لم يكن يعرف،

اه ااه اه ااه

فاعلن فاعلن

أن الشمس لن تشرق

اه اه اه ااه اه ااه

فعلن فاعلن فاعلن

في العيون[130]

اه ااه اه

فاعلن فا

يظهر عبر هذه الأسطر التحول من فاعلن لفعولن وهو تحوّل طبيعي حيث يتم قلب موقع السبب والوتد كالتالي:

فعولن (01 011) وهو الأصل لابتدائها بالوتد المجموع ثم ينتج عن تحوّلها فاعلن (01 011) وهو الفرع عنها، وعبر تحوّلهما بشكل متواصل تنجم

[130] مشري بن خليفة، سين، ص 08.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حركة متسارعة مولّدة إيقاعا مختلفا يجمع بين بحري المتقارب والمتدارك، وعبر التحوّل المستمر لهذه التفعيلة في القصيدة يبدو أنها عفوية في الحضور وقد ساهمت بحضورها في دعم الإيقاع بشكل عام في النص.

كما نجد لهذه التفعيلة المتحوّلة حضورا في العديد من القصائد الأخرى فمثلا في قصيدة **وحيدان**:

وحيدان نحن،،

اه اه اه اه

فعولن فعولن

لنا المطر،

اه ا اه

فعول فعو

والنار التي تستعر.

اه اه اه اه اه

فعلن فاعلن فاعلن

لنا الوطن،[131]

اه ا اه

فعول فعو

عبر الأسطر يظهر أن التفعيلة تستقر في بعض الأسطر وتتحوّل في أخرى وهو تحوّل ناتج عن تغير إيقاعي في موقعي الوتد والسبب الخفيف وهو تحوّل متكرر في مختلف القصائد التي تحوي هذه التفعيلات.

[131] المصدر السابق، ص 41.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إضافة لتفعيلتي (فعولن – فاعلن) تبرز تفعيلة **مستفعلن** بمختلف الزحافات التي تطرأ عليها، ولعل تركيز الشاعر على هذه التفعيلة أو الإيقاع – ولو بشكل غير مقصود – يعود لإمكانات هذه التفعيلة الإيقاعية فهي تضمن السرعة المطلوبة داخل بعض النصوص التي تحتاج للتحول من وضع لآخر بشكل سريع مثل قصيدة **المعراج** ومنها يقول:

تمر جميع القوافل

اا ه اا ه اا ه اا ه

متفعلن فاعلن متفعلن

ولا تمرين على قبري

اا ه اا ه اا ه اا ه

متفعلن مستعلن مستفـ

تذكّرتك،

اا ه اا ه

علن فاعلن

وخطاك على الرمل[132]

اا ه اا ه اا ه

فعلن فعلن مستفـ

من خلال هذه الأسطر يظهر حضور تفعيلة **مستفعلن** بمختلف ما يطرأ عليها من زحافات وعلل كما تظهر تفعيلة فاعلن وهذا يذكرنا بالبحر البسيط الذي تتتابع فيها تفعيلتي مستفعلن وفاعلن، وحضور هذا التمازج في نصوص

[132] المصدر السابق، ص 67.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الديوان يبيّن اقتحام الشاعر للتجريب في البحور المركبة وهي ظاهرة متأخرة في الشعر الحر.

وفي قصيدة **الوطن...الحجر** يلتزم الشاعر إلى حد كبير بتفعيلة الرجز (مستفعلن):

عيناك نهر بدوي

اه اه ااه اه اااه (مستفعلن- مفتعلن)

يصب في جسدي[133]

ااه ااه اااه (متفعلن- فعلن)

ورغم ما طرأ على هذه التفعيلة من تغيرات إلا أنها بقين محافظة على إيقاعها في معظم الأسطر، ويعود اختيار الشاعر لهذه التفعيلة لسهولتها فهي مشكّلة من سببين خفيفين ووتد مجموع وهذا يمكّنها من تحمل زحافات وعلل كثيرة مما يجعلها أكثر مرونة وهذا يولّد السرعة المطلوبة لتشكيل إيقاع هذه القصيدة.

إضافة لمختلف التفعيلات الموظفة في الديوان نجد تفعيلة فاعلاتن كما في قصيدة **الوطن ... الحجر:**

عيناك نهر بدوي

اه اه ااه اه اااه اه

فا فاعلاتن فعلاتن

يصب في جسدي

ااه ااه اااه

فلاتن فعلا

---

[133] مشري بن خيفة، سين، ص 53.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في البدء كان الوجه وجدا قاتلا[134]

اه اه ااه اه اه ااه اه اه

تن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

عبر الأسطر يظهر حضور تفعيلة فاعلاتن لبحر الرمل حيث اعترتها تحوّلات كثيرة كما لم تستقر على شكل محدد بل جاءت مفكّكة بين الأسطر مقدّمة مرونتها للجمل الشعرية لتتشكّل، حيث نلاحظ أن الأسطر الشعرية قليلة مقارنة بالجمل التي احتلت مكانة حضورية مهمة في نسيج أغلب نصوص الديوان خصوصا النصوص التي احتوت إيقاع التفعيلة الواحدة البسيطة كقصيدة **هما عاشقان** الأخيرة حيث يحاول الشاعر المرور عبر الأسطر وصولا لقراءة لعالمه، فلا يتوقف عند سطر بعينه بل تستمر الدفقة لآخر الجملة الشعرية وهذا يتطلب إيقاعا سلسا وسريعا وكثير التحول كتفعيلة فعولن التي سيطرة على هذا النص بشكل كبير كما نجدها حاضرة بشكل جزئي في قصيدة **مقاطع منسية من حب الجزائر** ومنها:

عبور:

ااه اه

فعولن

أعبر فضاءك الفسيح

اه اا ااه ااه ااه اه

فعولن

ومن يدي أشيد هاماتك

اه ااه ااه ااه اه ااه

[134] المصدر السابق، ص 53.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذي الجموع تأتي من هناك[135]

اه اه اه اه اه اه

فعولن

انطلاقا من الأسطر نلاحظ تفعيلة فعولن في بعض المواقع المفصلية بين الأسطر رابطة بين الجمل الشعرية خصوصا أنها مشكلة من وتد وسبب خفيف مما يساهم في تسريع حركتها، كما نجد حضور هذه التفعيلة بشكل مزدوج مع تفعيلات أخرى في الكثير من القصائد الأخرى فمثلا تشترك هذه التفعيلة مع تفعيلة **مستفعلن** في قصيدة **سيدتي هذا المساء** وقد ساهمت تفعيلة فعولن في هذا النص في تحريكه إيقاعيا حيث تسارعت حركة جمله وهذا يتوافق وحركة النص على المستوى الدلالي.

إضافة لما ذكرنا يمكن تتبّع الكثير من التفعيلات الأخرى التي حضرت بشكل متفاوت من حيث الكمية ودرجة التحوّل، ويكشف تعددها أن الشاعر جاء بها بشكل أقرب للعفوية ففي بعض النصوص لا نكاد نعثر على نظام تفعيلة ثابت حيث تتغير التفعيلة من سطر لآخر بشكل متسارع وهذا يجعلنا نحكم على تلك القصائد بأنها ليست حرة بل تدخل في تجربة قصيدة النثر ومن هذه القصائد نذكر قصيدة **رؤيا** التي تتقاطع عليها تفعيلات كثيرة وكل بزحافاته مما يخفي ملامح إيقاع التفعيلة أمام أنماط إيقاعية أخرى كما رأيناها سابقا بعضها خاص بالتكرار وآخر بالتضاد وغيرها من التشكيلات.

2- نظام القافية:

تعد القافية بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها[136]، وهي أكثر حضورا في القصيدة العمودية، أما في التجربة الشعرية الحديثة فقد تغيّرت

[135] المصدر السابق، ص 44.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ملامحها وأشكالها لتغيّر الإيقاع بشكل عام، ومن خلال ملاحظة الأسطر والجمل الشعرية في الديوان نلاحظ أنها لا تستقر على نموذج محدد للقافية فهي متحوّلة حسب التجربة، فالشاعر لم يخضع لإملاءات خارجية عن تجربته، حيث نلاحظ أن القافية متحوّلة بين جملة وأخرى وفي الوقت ذاته متماهية مع ما قبلها من كلمات فمثلا في قصيدة **خراب** وقوله:

خرج من بيته،

يلفه الصمتُ،

ويحمل في قلبه *ورده.*

توارى في صوت القادمين

كان يصغي للريح تنعق،

في *الصباح* [137]

عبر الأسطر يظهر أن القافية غير مستقرة بين الجملتين (ورده- الصباح) أي (اه اه –اه اه) وهذا في أغلب القصيدة مما يجعلنا نحكم على هذه القصائد بأنها لا تخضع لنظام القافية المتعارف عليه في شعر التفعيلة إنما تحاول خلق أقفال للجمل تتماشي وبناء النص بشكل عام، فعبر ما توحي به الكلمات يتم إقفال الجملة، ولكن هذا ليس عبر الديوان ككل حيث نجد أن بعض القصائد تحترم بشكل جزئي نظام القافية ومن ذلك قصيدة **عيناك**:

عيناك،،

صرخة الطفل عند الولادة.

اه اه

طلقة؛ أفقدت القلب صوابه.

---

[136] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو مصرية، 1978، ص 426.

[137] مشري بن خيفة، سين، ص 08.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اه اه

عيناك جرح.

اه اه

في نبض الروح، يشتد صهاده[138]**.**

اه اه

عبر هذه الأسطر يظهر ثبات القافية بينها رغم اختلاف حرف الروي فيها، وهذا يعكس سيطرة نظام التفعيلة على بعض آليات اختيار الشاعر الأسلوبية خصوصا وهو يمزج بين التفعيلة وشكل قصيدة النثر، كما نجد القافية حاضرة في عدد من مقاطع القصائد الأخرى كما في قصيدة **وحيدان**:

وحيدان نحن،،

لنا المطر،

اه ااه

والنار التي تستعر.

اه ااه

لنا الوطن،

والحلم الذي يحتضر[139]**.**

اه ااه

يبدو من هذه الأسطر احترام الشاعر لنظام القافية (اه ااه) حيث تستمر جمل القصيدة بهذا التشكيل، والجدير بالملاحظة أن الشاعر يحترم القافية لتُحدث إيقاعا متميزا في آخر الجملة رغم أنه لا يخضع لتفعيلة ثابتة، بل نجده يتنقل بين التفعيلات في الجمل الشعرية ولما يصل لآخر الجملة يوحّد القافية محدثا

[138] المصدر السابق، ص 43.

[139] المصدر السابق، ص 41.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إيقاعا ملفتا، وقد تكرر ذلك في العديد من القصائد نذكر منها **القفص الذهبي**، حيث كانت القافية الغالبة بشكل (اه اه) كذلك قصيدة **وطن لأنيس** حيث جاءت القافية من ذات الشكل(اه اه) وغيرهما من القصائد التي حافظت على التشكيل الإيقاعي لشعر التفعيلة من ناحية القافية فقط.

أما بعض القصائد فلم يكترث فيها الشاعر بنظام تقفية محدد حيث ابتكر الشاعر نمطا جديدا في خلق موسيقى مفصلية يجعلها قفلا لكل جملة أو سطر، وتكمن في إيحاء الكلمة وتوهّجها وهي من خصائص قصيدة النثر التي قدّم الشاعر بوادرها في النص الشعري الجزائري المعاصر، كما نجده يقدّم تشكيلا آخر يجعله مشابها لنظام القافية وهو بتكرار جملة أو كلمة عند نهاية كل جملة كما فعل في قصيدة **ليس مهما**:

أن تضعوا الدهشة في الصناديق

وتجعلوا البحر عاريا في الريح

وترسموا الوطن بالطبشور

..... ليس مهما

أن تتزين النساء بالرحيق

وتكتب العصافير الأناشيد

وتسكن النار القصيد.

..... ليس مهما[140]

ويستمر تكرار عبارة (ليس مهما) في نهاية مختلف الجمل الشعرية وهذا يقدّم بديلا للقافية بنظامها التقليدي، ويخلق نمطا جديدا في توليد الإيقاع، وهو مزدوج التأثير فهو تكرار منظم مما يولّد إيقاعا خاصا به، وفي الوقت ذاته يعتبر إقفالا

[140] مشري بن خيفة، سين، ص 23.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

موحّدا للجمل الشعرية مما يعطي إيقاع آخرا للنص يجعل الجمل متواترة بشكل محدد وتنتهي بذات الموسيقى.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث: المستوى الدلالي في ديوان سين.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المطلب الأول: دلالة العنوان في قصائد سين

يحمل العنوان مفتاحا لقراءة النص على اختلاف جنسه، حيث تتحدّد وظائفه، وفي ديوان **سين** نلاحظ أن العناوين تتشكل بكيفيات خاصة بداية بعنوان الديوان الذي حملته أحد القصائد، وعبر الجدول التالي نبيّن تشكيلات العناوين من حيث التركيب والدلالة بشكل عام:

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	الصفحة على الديوان
01	رؤيا	05
02	خراب	08
03	مطر الغواية	11
04	كوابيس السراب	14
05	قصائد	17
06	شتات	20
07	ليس مهما	23
08	آية الحزن المبين	26
09	وطن لأنيس	30
10	جنازات الخروج	34
11	القفص الذهبي	39
12	وحيدان	41
13	عيناك	43
14	مقاطع منسية من حب الجزائر	44
15	سين	49
16	الوطن ... الحجر	53
17	سيدتي ... هذا المساء	55
18	أغنية المنفى	59
19	عطش	62
20	أبواب الجسد	65

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

21	المعراج	67
22	عبد الواحد	72
23	الجسد الطريد	74
24	عاشق الرمل	76
25	هما عاشقان	78

يظهر أن العناوين جاءت أسماء وفي ذلك دلالة على سكونها وعمومها فهي غير مرتبطة بزمن ولا حركة محددة وهو ما يضمن لها العموم والبعد الإنساني فهي تعالج قضايا عامة رغم أنها تمثل تجارب عاشها أو عايشها الشاعر فقصيدة **شتات** مثلا تقدّم مثالا حيا على البعد الإنساني لنصوص الديوان فالشاعر لا يحدد ذاتا بعينها في قصيدته، فهو كما يقول:

من سفر آت،

يغتسل رجل بالشمس، في جوف الريح،

ويفتح في البحر بابا ونافذة،

خلفه يترك قبورا في الظلام. [141]

وهذا التوجيه مفتوحا فهو غير محدّد ويزداد بعدا إنسانيا وتعميما عبر مجيء بعض العناوين نكرة مما يجعلها توغل في العموم كقصيدة **عطش** مثلا فهي تسرد مأساة الإنسان في صراعه الأبدي مع الوجود وشقه الآخر، فهو **واقف بين الريح والمرآة**[142] يرسم على الماء طفلا يحترق، فالكلمات والعبارات العامة تتوحد مع دلالات العنوان عطش فهو نكرة وعام وقيمته سلبية كما النص فهو غير محدد وموجه بل عام ويعالج كل ما هو إنساني.

[141] مشري بن خيفة، سين، ص 20.

[142] المصدر نفسه، ص 62.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما بعض العناوين الأخرى فنجدها معرفة إما بالألف واللام أو بالإضافة ومن نماذجها قصيدة **المعراج** المعرّفة بالألف واللام، وجاء تعريفها للتخصيص فالمعراج محدد ومعروف عند الشاعر لصيق بتجربته التي بعثت هذا النص لهذا جاء نصه بضمير الأنا:

تذكّرتك والروح تعرج نحو عشقها

وجسدي يسقط في الانتظار

وحدي الآن،

واقف في الصحراء. [143]

عبر هذا الضمير للمتكلم يصبح النص خاصا بتجربة محددة عاشها الشاعر وبعث من خلالها نصه، والأمر نفسه نجده في العناوين المعرّفة بالإضافة فمثلا في قصيدة **كوابيس السراب** يوجه الشاعر كلامه للعرب بشكل مباشر:

عرب

من المحيط إلى الخليج[144]

النص موجّه وخاص منذ مطلعه وهذا جاء انطلاقا من العنوان المعرفة، كما نجد بعض العناوين الأخرى مركّبة من عدة كلمات مثل قصيدة **مقاطع منسية من حب الجزائر** وهو عنوان يبدو كالسطر الشعري المتضمن في القصيدة، وهذا يخلق نوعا من التجريب الذي قام به الشاعر وأراد أن يجسّده عبر نصه، فجاء العنوان مباشرا لكنه يحمل شحنة أسلوبية خاصة تجعله جزء من المتن. كما نرصد شكلا آخرا من العناوين مقسّمة لجزأين يفصل بينهما نقاط دلالة على كلمات محذوفة كقصيدة **الوطن ... الحجر** حيث جاء القسمان معرفة بالألف واللام للخصوص فالوطن محدد، أما النقاط الفاصلة فتفتح باب التأويل فقد تكون

---

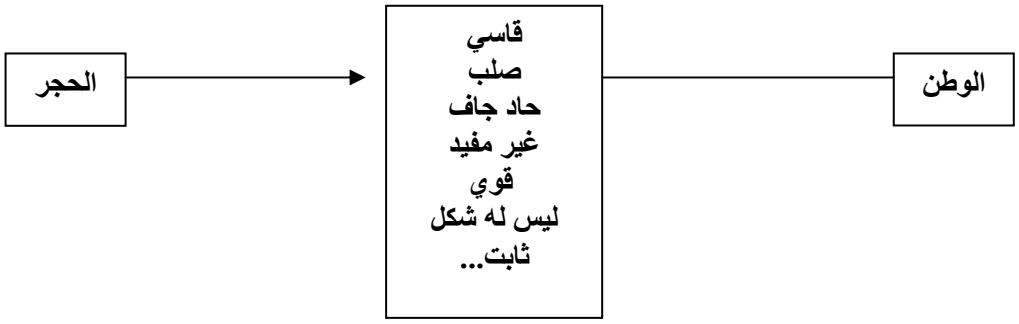
[143] المصدر السابق، ص 67.

[144] المصدر نفسه، ص 14.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أداة تشبيه أو ضمير أو أي شيء يربط الوطن بالحجر، وما يحمل كل منهما من دلالات فرعية تتشابك لتلقي بظلالها على النص وأسطره.

ويمكن تمثيل هذه الدلالات وارتباطها بالشكل التالي:



من خلال ارتباط الحجر بالوطن تتعالق كل الدلالات الفرعية لهما خصوصا ما تعلّق بالحجر لأنه المقصود في تحميل الصفات لكون الوطن معروف وسطحي الدلالة، لهذا جاء بالحجر ليُحمّل من خلاله دلالات السلبية والقهر للوطن الذي فقده الشاعر، فهو الأم والحبيبة واللغة والجغرافيا وكل ما يمكن أن تحمله كلمة الوطن من دلالات.

أما علاقات العناوين ببعضها وارتباطها بالعنوان العام للديوان فنجدها عبر تتبع الدلالات العامة لكل عنوان وربطه بما قبله وبعده ثم ربط الجميع بعنوان الديوان، فالانطلاقة مع **رؤيا** في العنوان الأول وهي فضاء مفتوح غير محدد المعالم يصنع نفسه من خلال حضوره اللغوي مباشرة، حيث جسّدت هذه القصيدة أهم مبادئ قصيدة النثر في كونها بعثت دلالاتها انطلاقا من وجودها نفسه لا من خارجها، ثم يأتي عنوان **خراب** التي يقدّم خلالها الشاعر صراع الإنسان مع البقاء وكيف يفني بغتة، ثم تأتي قصيدة **مطر الغواية** التي تقدّم انطلاقة الشاعر وثورته المستمرة لبلوغ المرأة القصيدة، ثم تستمر القصائد بشكل متسلسل ومترابط وصولا لآخر قصيدة بعنوان: **هما عاشقان** حيث يختتم الشاعر رؤاه بالعشق وهو قمة الحب والالتحام، لكن عبر قراءة تاريخ كل قصيدة نجد أن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النص الأخير هو الأول زمنيا، فالشاعر انطلق في تجربته الأولى بالعشق واختتمها بالرؤيا، وهو مسار الشاعر العربي المعاصر بشكل عام، حيث يبدأ مساره بالحب وما يرتبط به من حسية ويختتم بالرؤيا وما تحمل من أبعاد فكرية عميقة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني: المستوى التركيبي في الديوان

المطلب الأول: نظام الجمل

خلال هذا المطلب نتتبع التراكيب المولّدة لأسطر القصائد في ديوان **"سين"** حيث تبرز هذه التراكيب بتشكيلات مختلفة سنحاول قراءتها ووصفها حسب اعتبارات مختلفة، كاسمية الجمل، كما نشير لظاهرة التقديم والتأخير، وهيمنة بعض الأبواب النحوية، وتكرار بعض الجمل وتضادها ويتم ذلك كالتالي:

1-الجمل الاسمية والفعلية:

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	عدد الجمل الاسمية في كل قصيدة	عدد الجمل الفعلية في كل قصيدة
01	رؤيا	05	20
02	خراب	09	18
03	مطر الغواية	10	25
04	كوابيس السراب	11	19
05	قصائد	09	07
06	شتات	07	20
07	ليس مهما	15	07
08	آية الحزن المبين	22	15
09	وطن لأنيس	12	11
10	جنازات الخروج	19	23
11	القفص	09	08

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

	الذهبي		
12	وحيدان	11	03
13	عيناك	09	00
14	مقاطع منسية من حب الجزائر	23	27
15	سين	09	21
16	الوطن ... الحجر	12	02
17	سيدتي ... هذا المساء	19	19
18	أغنية المنفى	18	13
19	عطش	12	13
20	أبواب الجسد	02	07
21	المعراج	18	29
22	عبد الواحد	19	01
23	الجسد الطريد	10	07
24	عاشق الرمل	07	11
25	هما عاشقان	16	07
	المجموع	316	332

عبر الجدول يظهر التفوّق الواضح للجمل الفعلية التي بلغت 332 مقابل316 للجمل الاسمية وهذا يجعل من النص أكثر ارتباطا بالزمن والحركة فالفعل هو المسيطر تركيبيا ومن أمثلة ذلك ما نلاحظه في قصيدة **آية الحزن المبين**:

تبت يدهم..

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تبت يدا الجرح السليل.

....

أسكن بين دمي وصوتي: قمرا،

أدخل الفراغ من أبوابه،

أرى النشيد،[145]

عبر الأسطر نلاحظ أن الجمل الفعلية هي المسيطرة الحاضرة بقوة أمام الجمل الاسمية وهذا يعود لما يحمله النص من رغبة في الحركة عبر الزمن فهو لا يريد السكون على حال، كما أن الزمن الحاضر يجعل من فعل الحركة أكثر توترا وحضورا فهو مستمر عبر الزمن ومتدفق دون نهاية، وهذا يعبر عن أزمة الشاعر التي عانى منها في تجربته. ونجد الجمل الفعلية حاضرة بقوة في أغلب نصوص الديوان ومن أمثلتنا قصيدة **جنازات الخروج**[146] حيث تكرر الفعل في بدايات مختلف أسطرها وجملها بداية **بأسكن وألملم**، ثم **أرفض وأغتسل وأخلع** ... ويظهر أن زمن مختلف الأفعال مضارع لحضور الأزمة وتعالقها بالشاعر واستمرارها.

إضافة لما تقدم حول الجمل الفعلية وسيطرتها يمكننا تسجيل حضور الجمل الاسمية وتفوّقها في بعض القصائد ومنها ما نلاحظه في قصيدة **عيناك**، حيث طغت الجمل الاسمية على كل القصيدة بعدد 09 مرات مقابل عدم حضور مباشر للجمل الفعلية وهذا يبين سكون النص واستقلاله عن الزمن والحركة وكأن الشاعر يستقل عن الزمن وحركيته وهو في حضرت العينين، ويعود ذلك للوصف الذي طغى على القصيدة حيث ضعّف ذلك من تحرّك الزمن، إضافة

---

[145] مشري بن خيفة، سين، ص 26، ص 27.

[146] المصدر السابق، ص 34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى هذه القصيدة نجد قصيدة **عبد الواحد** حيث احتلت الجمل الاسمية كل أسطر القصيدة بأكثر من 19 مرة مقابل مرة واحدة للجمل الفعلية، وهذا يعكس حالة الوصف الساكنة التي جعلت القصيدة تستقل عن الزمن وحركته المستمرة، وهذا يتوافق مع الدلالة العامة لهذه النصوص فلا حركة فيها لكونها وصفا لأحداث وموجودات ثابتة. كما نسجّل عبر إحصاء الجمل الاسمية والفعلية في الديوان تقارب النسبتين في بعض القصائد ومن ذلك قصيدة **وطن لأنيس** حيث بلغ عدد الجمل الاسمية 12 جملة مقابل 11 للفعلية :

غريبا كان.

...

"أنيس"

يدخل الحرب،

وعلى شرفة الله،

يطير فرد حمام،

ينزل الغيم أغنيات للعصافير،[147]

عبر تقارب عدد الجمل الفعلية والاسمية يتوازن النص من حيث الحركة والسكون وهو ما نلاحظه في هذه القصيدة، فالشاعر يصف عبر الجمل الاسمية فيسكن النص ثم يحرّك ما يصفه ويبعث فيه الحياة عبر الجمل الفعلية، وهذا جعل النص يقدّم إيقاعا مختلفا من الحركة إلى السكون. ونجد التقارب بين نسبتي الجمل الاسمية والفعلية في قصائد أخرى في الديوان ومنها قصيدة **القفص الذهبي** حيث بلغت الجمل الاسمية حوالي 09 مرات مقابل 08 مرات للجمل الفعلية ، وهذا اختلاف بسيط بينهما، مما يضفي التوازن في القصيدة فالشاعر لا

[147] المصدر السابق، ص 31.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتحرك بالفعل حتى يصف ما يتحرّك مولّد إيقاعا تركيبيا يستشعره المتلقي عبر أسطر القصيدة.

كما نشير في الأخير إلى أن بعض القصائد تتابع فيها حضور الجمل الاسمية والفعلية في السطر والجملة الواحدة مما صعّب إحصاءها ولكن قمنا بإرجاع بعضها لبعض وجعلنا المتقدّم هو المتحكّم في تحديد نوع الجملة ومدى حركيّتها أو سكونها ومن نماذج ذلك قصيدة **قصائد**:

نشيد:

دمي **شاهد**

والجسد المحاصر بالاحتراق

يعلو **نشيدا في عيون العراق**

من دمي أرسم **نخلة،**[148]

عبر الجمل تتداخل الجملة الاسمية بالفعلية فيصعب تحديد أين يسكن النص وأين يتحرّك، إلا أننا نعتبر بدايته ساكنة ومتى ظهرت الأفعال بدأ في الحركة ليعود السكون من جديد بطغيان الأسماء مقدّما إيقاعه الخاص. ونجد هذا النوع من حضور الجمل المتداخل منتشرا خصوصا في وسط القصائد مما يساهم في تدعيم إيقاعها.

2- التقديم والتأخير:

رغم قلة حضور التقديم والتأخير في قصائد الديوان إلا أنه قدّم نموذجا عن الإمكانات التركيبية والاختيارات المتاحة للشاعر في تركيب جمله، فالأسلوب

[148] مشري بن خيفة، سين، ص 17.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما رأينا يمثل اختيارا من بين إمكانات مختلفة[149] حيث وفّر له التقديم والتأخير في الكثير من الأحيان فرصة إبراز الأهم فالمهم كما في نصه **"سين"** :

-م-

"من دمي تطلع نخلة"

تتسامق في افقي المجروح

تصير طفلة[150]

يظهر تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية وذلك لأهميته فالشاعر يعبر عن شيء من صميمه وأصل في وجوده وهو دمه، فهو المنبع والمكان الذي تنبثق منه النخلة وهي رمز العطاء المتجدّد، وعليه فالتقديم أبرز إمكانات اللفظ وبيّن طبيعة اختيار الشاعر، كما نسجّل التقديم والتأخير في مواقع مختلفة من قصائد الديوان فمثلا في قصيدة **"مقاطع منسية من حب الجزائر":**

فرح:

زغاريد الرصاص تعلو..

أمسيات الفرح الجبلي تبدأ

يمر الشهداء فرحين

على أبواب الوطن الطليق

...

بالخط المغربي **أكتب،**[151]

---

[149] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق، محمد العمري، أفريقا الشرق، 1999، المغرب، ص 52.

[150] مشري بن خيفة، سين، ص 50

[151] المصدر السابق، ص 44، ص 45.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عبر هذه الأسطر نلاحظ التقديم المعنوي لكلمتي (زغاريد - أمسيات) وهي تحمل دلالة الفاعل المعنوي الذي عبّر عنه الضمير المستتر في الأفعال المتأخرة (تعلو- تبدأ) وجاء تقدّم هذه الأسماء لدورها في الإيحاء وتحديد ملامح الأسطر، فالزغاريد رمز الفرح والانتصار على الظلم فتقدّمت لكون النصر أهم حتى من فعله، كذلك الأمسيات وهي زمن الفرح فالشاعر ارتبط بها لأنها الأعلق في ذهنه لكونها تمثل الزمن بما يحمل في طياته من مكان وشخوص، كما نلاحظ عبر الأسطر تقديم (بالخط المغربي) عن الفعل (أكتب) وهذا يعبّر عن انتماء الشاعر للمغرب العربي فهويته أهم من فعل الكتابة لهذا جعل تعبيره علن مغاربيته في الدرجة الأولى.

وعليه فالتقديم في الديوان جاء بهدف إبراز دور وأهمية المقدّم وارتباط الشاعر به، وهذا يعكس الاختيارات الأسلوبية التي اعتمدها الشاعر من بين مختلف الإمكانات التركيبية المتاحة له أثناء بناء نصّه. كما يمكننا تسجيل بعض المواقع الأخرى في نصوص الديوان احتل فيها التقديم مكانة مهمة مبرزا بعض الألفاظ التي بنى الشاعر نصه انطلاقا منها، كالإنسان والمرأة، والهوية، والوطن وغيرها.

3- الأبواب النحوية المهيمنة:

عبر نصوص الديوان نجد أن عددا من الأبواب النحوية بارز ومهيمن على البقية كباب الإضافة الذي نجده الأكثر حضورا من غيره عبر مختلف قصائد الديوان فمثلا في قصيدة **مقاطع منسية من حب الجزائر**:

عبور:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أعبر فضاءك *الفسيح*

....

تدخل الوجع *المر* مري بإذنك

تشتهي الضوء *القادم*،[152]

يبرز المضاف إليه بوضوح عبر الأسطر حيث نجده يتكرّر في مختلف أجزاء القصيدة، ويعود ذلك لأسس اختيار الشاعر الأسلوبية حيث وجد في الإضافة نوع من التركيب المساعد لإيصال الدلالة، فكلمة : **الفسيح** مثلا جاءت لتكملة المعنى وزيادة الفضاء اتساعا رغم كونه فسيحا بطبيعته، كذلك الأمر في كلمة ***المر***، فهي تكريس للسلبية في الوجع رغم أن الوجع سلبي بطبيعته، فجاء المضاف إليه ليُعمّق إيحاء الكلمة، والأمر نفسه نجده في كلمة ***القادم*** التي حددت جهة **الضوء** وزمنه. بهذا نخلص لأن الإضافة جاءت لوظيفة محددة وهي زيادة المعنى إيغالا وعمقا وتحديدا. كما يمكن تسجيل العديد من نماذج الإضافة من هذا الشكل أو بشكل ضمائر في مختلف قصائد الديوان.

ومن الأبواب النحوية الأخرى نجد باب الفاعل الذي حضر بتشكيلات محدّدة في قصائد الديوان، خصوصا بعد الأفعال المضارعة، فنجده في البداية مستتر وجوبا مقدّرا بالضمير (أنا) وهو المعبر عن الشاعر نفسه، ومن نماذج هذا الحضور قصيدة **جنازات الخروج**:

***أسكن الآن* بين لحظتين: دمي وغدي.**

***ألملم شتات* الموت؛ أسجل في مذكرتي:**

***أني* مهدّد بالفرح الذي لا ينتهي....**[153]

---

[152] المصدر السابق، ص 44.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يبدو ضمير الأنا واضحا رغم استتاره وجوبا، وهو يوحي بتعلّق الشاعر بتجربته حد أنه يمرر خطابه الشعري من داخلها، فأحداثها لصيقة به ولا تفارقه، وهذا ما نجده في مختلف القصائد التي حضر فيها الفاعل بهذا الشكل كقصيدة **عطش:**

(1)

واقف بين الريح والمرآة

أرسم على الماء طفلا يحترق

أفتح بابا في الغياب

وأدعو طائر الورق[154]

عبر الأسطر نلاحظ سيطرت الضمير أنا للفاعل المستتر وجوبا حيث نجده حاضرا في مختلف الأسطر مما يؤكّد علاقة الشاعر وارتباطه بتجربته الحاضرة دائما. كما يمكن تسجيل حضورا آخرا للفاعل لكنه هذه المرة ظاهري وذلك لما يتعلّق الأمر بالأفعال التي يحاور بها الشاعر الآخر سواء كانت المرأة أو الوطن أو الطفل أو الإنسان فمثلا في قصيدة **شتات**:

يندفع البكاءُ،

.....

يغتسل رجلٌ بالشمس، في جوف الريح،

....

ترقص السنابل في الجنوب.

تبوح الروح خمرة،[155]

---

[153] مشري بن خيفة، سين، ص 34.

[154] المصدر نفسه، ص 62.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يظهر الفاعل في الأسطر وهو متعلّق بما يحاوره الشاعر أو يعبر عنه كالبكاء والسنابل والروح، ويعود حضورها لمكانتها الإيحائية في النص فمن خلال هذه الفواعل تتفتح دلالات النص وتترابط، والأمر عينه نجده في المواقع الأخرى التي يظهر فيها الفاعل بهذا الشكل مثل قصيدة **وطن لأنيس:**

يأتي "أنيس" من الماء الزلال،

...

ينزل الغيم أغنيات للعصافير،

يتدحرج الحزن من الألف إلى الياء،

"فتبيض وجه،،

وتسود وجوه"[156]

ينطلق النص بالفاعل أنيس وهو المركز والقيمة المهيمنة المسيطرة على النص لهذا فحضوره يمثل انطلاقة النص ككل، ثم تظهر بقية الفواعل حيث ينزل الغيم ويتدحرج الحزن، وهي كلها فواعل تمثل مراكز أنساق محددة في النص، بهذا فحضور الفواعل بهذا الشكل يأتي لدورها المهم الذي يستوجب ظهورها، كما يمكن رصدها في مواقع أخرى في الديوان بهذا الشكل، كما في قصيدة **سين،** وقصيدة **سيدتي...هذا المساء**.

كما يمكن ملاحظة نمطا آخر من الفواعل يعد ظاهرة أسلوبية بعينها وهو الفاعل المستتر وتقديره ضمير الغائب على اختلافه، حيث يتستر الفاعل لكونه هامشي في صنع إيحاء العبارة لكن في الوقت ذاته يعد مركزي في تحريك المتلقي نحو

---

[155] المصدر السابق، ص 20، ص 21.

[156] مشري بن خيفة، سين، ص 30، ص31.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ألفاظ محددة ليدركها بشكل مخصوص، ومن نماذج هذا الحضور الفاعلي ما نلاحظه في قصيدة **أغنية المنفى**:

بي شوق إلى عينيك

يا امرأة *تنمو* في ذاكرتي نخلا،

... *ينأى* في جسدي[157]

نلاحظ أن الفاعل ضمير مستتر لكن دوره توجيهي للكلمة التي تحتل مكانه في التركيب فهي الذاكرة في السطر الثاني والجسد في السطر الثالث، فرغم أن الفاعل غائب ودوره ثانوي في تحديد الدلالة إلا أنه يفسح المجال لألفاظ مختارة ومحددة للظهور لتساهم بشكل مباشر في صنع الإيحاء المطلوب، ونجد هذا الشكل من ظهور الأفعال في عدد من القصائد حيث يؤدي أدوارا مختلفة حسب طبيعة النص وموضوعه.

كما نسجّل عبر ملاحظتنا للأبواب النحوية في الديوان ظهور باب الابتداء والخبر على اختلاف أشكالهما في عدد من قصائد الديوان حيث نجد تقديم الخبر لكونه نكرة ليدل على العموم، أو الابتداء بالنكرة أصلا ومن ذلك قصيدة **عطش**:

***واقف* بين الريح والمرآة**

....

***مفتاح* الوطن أنت**

***دمي* فضاء الحجارة**[158]

---

[157] المصدر نفسه، ص 59.

[158] المصدر السابق، ص 62، ص64.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يظهر الابتداء بالنكرة في السطر الأول فالشاعر يعبر عن ذاته دون تخصيص، ثم نجد الابتداء باسم نكرة (خبر) في الأسطر الأخرى لأهمية تلك الكلمات سياق النص، ومثل هذا الحضور للمبتدأ والخبر وجود في أغلب نصوص الديوان لكن بدرجات متفاوتة حسب طبيعة اختيار الشاعر.

1- تكرار التراكيب وتضادها:

يعد تكرار العبارات والتراكيب مزدوج الوظيفة فهو من جهة يقدّم إيقاعا مختلفا للنص يُضاف لإيقاع التفعيلات المختلفة، ومن جهة أخرى يقدّم تشكيلا تركيبيا خاصا يعكس أهمية ودور بعض التراكيب في توليد دلالات خاصة، فتلفظ ألفاظ بعينها وتكرارها في سياق معين مساهما في الإيحاء بالصورة المطلوبة[159]، ومن نماذج تكرار هذه العبارات ما نجده بشكل واضح في قصيدة **ليس مهما**:

أن تضعوا الدهشة في الصناديق

وتجعلوا البحر عاريا في الريح

.....

.....ليس مهما

أن تتزين النساء بالرحيق

وتكتب العصافير الأناشيد

...

.....ليس مهما[160]

من خلال القصيدة نجد الشاعر يكرر عبارة **ليس مهما** بشكل متواصل بعد الانتهاء من كل جملة شعرية مما يجعل المتلقي يركّز على هذه العبارة

[159] محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 2002، ص 32.

[160] مشري بن خيفة، سين، ص 23.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بصريا ودلاليا فتؤدي دورين في الوقت ذاته. كما نرصد العديد من تكرار العبارات في بعض القصائد الأخرى حيث يؤدي التكرار دور الإيقاع المركب في الديوان.

أما التضاد بين العبارات فنجده على قلّته في عدد من القصائد مثل قصيدة **وطن لأنيس** حيث يقول:

ينزل الغيم أغنيات للعصافير،

يتدحرج الحزن من الألف إلى الياء

"فتبيض وجوه،،

وتسود وجوه،،[161]

عبر الأسطر يظهر التضاد بين العبارات سواء بشكل مباشر أو غير مباشر ففي قوله **ينزل الغيم** يظهر التضاد بين دلالة العلو للغيم وفعل النزول، وهذا تضاد غير مباشر بين العبارتين، كذلك الأمر في قوله **من الألف إلى الياء** نلمح إيحاء بالتضاد والتقابل بين الألف والياء وهما حرفان متقابلات في الهجاء كما يعبّران على حاتي الابتداء والانتهاء، أما في السطرين الأخيرين فالتضاد مباشر وواضح في قوله: **تبيض وتسود** حيث يخلق المتلقي صورة لعامين مختلفين ومتضادين، وتساهم مختلف العبارات المتضادة في خلق إيقاع متميز في النص، يوم على التضاد مما يولد توترا داخليا يشحن القصيدة ويدفع بها إلى الظهور بتشكيل مختلف وهو هدف قصيدة النثر.

وفي ختام تتبع المستوى التركيبي لقصائد ديوان سين نشير إلى أننا لم نركّز على مختلف الظواهر الأسلوبية البارزة في النص بل اقتصرنا على بعضها من خلال نماذج محددة فقط وذلك لتنوع الظواهر الأسلوبية التركيبية داخل

[161] المصدر السابق، ص 31.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا الديوان مما يجعل الإحاطة بها جميعا أمرا غير متاح، لهذا اقتصرنا على عينات منها فقط لتكون مثالا عن البقية. كما أننا نسجل مظاهر تركيبية أسلوبية أخرى في النص لم نشر إليها قبلا كظاهرة الحذف أو تقديم شبه الجملة خصوصا الجار والمجرور وغيرها من المظاهر التي تعد تشكيلات مميّزة لسطح النص مما تدفع التلقي بشكل مخصوص، لكننا لم نطرح هذه القضايا بسبب تشعبها فاقتصرنا على البعض منها فقط.

المطلب الثاني: نظام التصوير وما يولّده من علاقات غيابية في نص سين:

ندرس خلال هذا المطلب نظام تشكّل الصور من أنماط بلاغية قديمة أو رمز وأسطورة، كما نحاول تتبع ما تولّده هذه الصور من أبعاد دلالية عميقة تتشكل انطلاقا من ربطنا الظاهر النصي بالغائب. وعبر قراءة نصوص سين نلاحظ أنها تعج بالصور على اختلاف أشكالها ومستوياتها من التشبيه والاستعارة إلى الرمز، وهذا يعكس تنوّع اختيارات الشاعر فهو لم يكتف بمستوى محدد من الصور بل تعداه إلى الأعمق، لهذا نوّع توظيف أشكال الصور المختلفة، ليولّد عبر صوره تشكيلا تصويريا متميّزا يعد أنموذجا للشعر الجزائري المعاصر، حيث يمكن تتبع نماذج من هذا التشكيل عبر محطات محددة كالتالي:

1- الصور البلاغية وأثرها في توليد النص الغائب في ديوان سين:

1-1- التشبيه:

يأتي التشبيه في مرتبة دنيا من حيث الحضور في قصائد الديوان، وما جاء منه كان عرضيا لم يكن مقصودا لذاته، كما في قصيدة **سين**:

-ي-

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يأتي جسدي منفردا

أراه،، ولا يراني

تمر الريح عارية أمامي

أسقط.. هكذا مثل حجر في الماء[162]

نلاحظ أن التشبيه جاء ضمن صورة أخرى أعمق وهي صورة الاستعارة في (تمر الريح عارية أمامي) وجاء التشبيه عارضا متضمنا لا يظهر كاختيار في ذاته وهذا جعلنا نَصِف التشبيه بغير المقصود، ولكن رغم ذلك أدى دورا في حمْل الذهن إلى مستوى أعمق في التصوير فعبر تلقي التشبيه يحمل الذهن على المقابلة بين الصورتين صورة سقوط الشاعر والسقوط الحجر في الماء ثم يربط بينهما حضوريا، وهي عملية ليست بالمعقّدة لكنها تحفّز الذهن عن العمل، كما نرصد التشبيه البليغ في قوله : **عيناك نهر بدوي**[163] في قصيدة **الوطن ... الحجر** حيث جمع العينين بالنهر دون أداة لعلاقة انهمار الماء منهما. لكن نتيجة قلة حضور التشبيه في الديوان يمكن إهمالها خصوصا أمام الاستعارة التي تعد أكثر تطوّرا من التشبيه في خلق مسافات توتر بين المستوى السطحي والعميق، ولو أن هذه المستويات محدودة الاتساع بسب حسية الاستعارة لمنها تخلق الفجوة المولّدة للفضاء الدلالي.

2-1- الاستعارة:

في الاستعارة يتم استخدام كلمة بدلا من أخرى لعلاقة مشابهة تجمع بينهما، ولوجود قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي[164]، وهذا يمنح المتلقي مستويين

---

[162] مشري بن خيفة، سين، ص 51.

[163] المصدر السابق، ص 53.

[164] ينظر، صلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، د د ن، توزيع مكتبة الآداب، ط1، ص 88.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للتلقي أحدهما ظاهري أمامه وسطحي والآخر عميق وغائب وعبر تعقّبه العميق الغائب يتم إنتاج الصورة بعمقها الذي يعد أكثر انفتاحا من التشبيه، ففي الاستعارة يختفي أحد طرفي التشبيه مما يجعل المتلقي يبحث في الأثر وهذا يعد مستوى أعمق في البحث مما يولّد هوّة بين السطح والعمق، كما تزداد درجة شاعرية الاستعارة كلما صادفت أشكالا انزياحية تركيبية[165]، وهو ما نجده في مختلف قصائد الديوان، فمن نماذج الاستعارة قصيدة **شتات**:

ترقص السنابل في الجنوب.

تبوح الروح خمرة،

على أبواب المساء.

معذرة،

بالباب طارق، يرتدي السكر معطفا،

وتأتيه السفن طيورا،

من فلوات الوجد[166]

نلاحظ الاستعارة حاضرة في هذه الأسطر من بدايتها حتى آخرها، مما يجعل الصورة تنفتح بشكل كبير وهذا ما يشحن النص ويزيده شعرية. كما نرصد الاستعارة بمختلف أقسامها في أغلب قصائد الديوان، حيث اعتمد عليها الشاعر باعتبارها اختيارا يضمن له تعميق ما يطرح من قضايا فنجدها مثلا في قصيدة **خراب**:

كانت المدينة

---

[165] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق، محمد العمري، أفريقا الشرق، 1999، المغرب، ص 86.

[166] مشري بن خليفة ، سين، ص 21.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تلبس الخوف

في سفر الرؤيا.

خرج صباحا بعد أن هيأ الروح للغناء، [167]

نلاحظ بشكل واضح الاستعارة في قوله (تلبس الخوف) وعبر هذه الصورة تحدث الهوة المولّدة لفضاء لغوي متسع يشحن النص جماليا، وعليه فاختيار الاستعارة من بين مختلف الصور يعد تقنية موفقّة في رسم جمالية النص الشعري في هذا الديوان.

ولكن رغم ما تتمتع به الاستعارة من قدرة تصويرية إلا أنها تظل محدودة في التصوير ولا تعبّر على كل ما يريده الشاعر لهذا فالشاعر المعاصر احتاج لأدوات أكثر تصويرا وعمقا في الإيحاء.

1-3- الكناية:

تدخل الكناية في أبواب البيان، فهي لفظ أُطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي منه[168]، وانطلاقا من الشرط الأخير تصبح الكناية واسعة النطاق متعددة الأوجه قابلة لعدة قاراءات، فهي خاضعة للتقويم التداولي مثل الاستعارة كما يظل المستوى الرمزي منها أكثر أهمية[169]. ونجدها في الديوان في مواطن مفصلية حيث تُغري المتلقي بقراءات مختلفة يتحدد على إثرها وجه النص، ومن نماذج ذلك قصيدة **سيدتي ... هذا المساء:**

لا تسألي الوطن عني... ولا البحر.

---

[167] المصدر السابق، ص 08، ص 09.

[168] ينظر، السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، 1424هـ، 2003م، ص 287، ص 288.

[169] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص 94.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا ساعي البريد

ابحثي عني في أرصفة الفقر[170]

نلاحظ حضور الكناية في قوله **أرصفة الفقر** فقد كنّى على فقره بالمكان الذي يمكن أن يوجد فيه وهي: أرصفة الفقر. وعبر ربط أطراف الكناية يظهر لنا ما تولّده من عمق لغوي حيث تخلف مسافة شاسعة بين ما تعبر به وما تقصده لهذا تعد أكثر تصويرا من الاستعارة، فالفارق الذي تُحدثه الكناية لا يمكن إدراكه بالطريقة المباشرة التي ندرك بها الفارق في الاستعارة[171]، ورغم محدوديتها في الديوان إلا أن دورها مهم من بين التشكيلات التصويرية الأخرى، فهي تقدّم صورة متفرّدة حيث لا توجد أي إشارة سطحية مباشرة تربط بين التأويل وما تم تلقيه نصيا لهذا فالمتلقي يعاني عمقا في الهوة بين السطح والعمق فيبحث في مختلف الاحتمالات حسب مرجعيته وهذا يقدّم وسيلة بالغة الأهمية للشعر الجزائري المعاصر في تصوير معاناة الشعراء وأزمتهم بمختلف أشكالها وتشعّباتها. كما نشير إلى أننا نرصد عددا من الكنايات في مواضع مختلفة من الديوان.

2-الرمز وإمكانات التكثيف:

يأتي الرمز في أرقى حلقات التصوير في الشعر العاصر باعتباره حيث يحطّم كل الآثار اللغوية الملاحظة في النص تاركا العنان للمتلقي للتأويل فلا يترك أدنى خيط حسي بين السطح والعمق، وهذا يجعل المتلقي يسبح في فضاء فسيح باحثا عن التأويل والنص الغائب انطلاقا من الرمز الظاهر الذي يعد وسيلة لأداء

---

[170] مشري بن خيفة، سين، ص57.

[171] ينظر، جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1984، لبنان، ص 76.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معنى معين بطريقة تختلف عن الإفصاح والإبانة[172]، كما ينبغي للرمز أن يستخدم كأداة للتعبير حيث يعتمد على الإيحاء وهو ضد المباشرة والتقرير بالنسبة للأفكار والعواطف[173]، ومن خلال قصائد ديوان سين نجد الكثير من الرموز بعضها مرتبط بالدين وبعضها بالتراث الشعري وبعضها بالإنسان وغيرها ومن هذه الرموز نجد النخلة التي حضرت في عدد من المواقع منها قصيدة **أغنية المنفى** حيث يقول:

بي شوق إلى عينيك

يا امرأة تنمو في ذاكرتي نخلا،

ينأى في جسدي[174]

نلاحظ توظيف كلمة نخلة وهي رمز للخصب والنما والثبات على الخصب فالنخلة دائمة الاخضرار وهي تمثل للشاعر الأصل الذي يطلع منها ويعود إليه، ونجد هذا الرمز في مواقع أخرى في الديوان مثل قصيدة **سين**:

-م-

من قصيدة **سين:**

من دمي تطلع نخلة

تتسامق في أفقي المجروح

تصير طفلة

تداعب طفلا شرّدته الأماني

تتوارى خلف سعفها

---

[172] محمد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت –لبنان، ط1، ص 120.

[173] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978، ص 304.

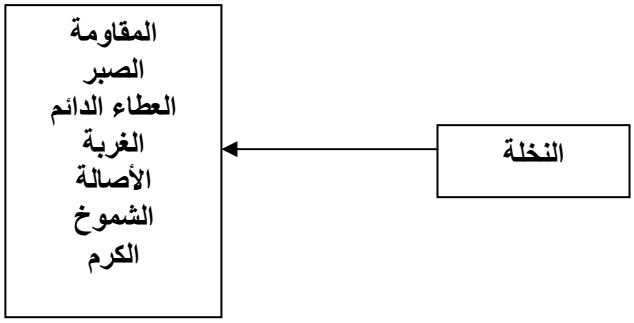
[174] مشري بن خليفة ، سين، ص 59.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فجأة ..

أبصرها وردة في دمائي[175]

النخلة في هذا المقطع ترمز للمقاومة والكرم والنما كنمو النخلة في دمه، وقد أدت النخلة وظيفة إيجابية في إعادة الأمل للطفل الذي شرّدته الأماني، ومن دلالات النخلة نذكر:



فالنخلة هي الأصل ومنها المنبع، لهذا كانت رمز العطاء المستمر، إضافة للنخلة نجد رموزا كثيرة أخرى ترتبط بالطبيعة التي تعد من المنابع التي اتكأ عليها الشاعر العربي المعاصر في ابتكاره للرمز وتوظيفه[176]، كالشمس مثلا في قصيدة **خراب**:

في الصباح

لم يكن يعرف،

أن الشمس لن تشرق

في العيون،[177]

---

[175] المصدر السابق، ص 50، ص 51.

[176] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 311.

[177] مشري بن خيفة، سين، ص 08.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يظهر رمز الشمس موحيا بالحياة التي فقدها هذا الرجل الذي ابتلعته مياه البحر ولم يعد إلى أهله، فالشمس لم تكن للحرية بل هي رمز للحضور المادي للإنسان. كما نرصد حضور رمز الشمس مقترنا بالرمز الإنساني وهو اسم في قصيدة **كوابيس السراب**:

يرسم بدمه

شمسا تدور

يزرع في رحم الأرض

بذور

محمد شمس الفقراء

محمد ذاكرة الشهداء

يخرج من سر الدماء،[178]

يعد رمز الشمس في هذا الموضع موحيا بالحرية خصوصا عبر اقترانه بالدم وهو رمز التضحية من أجل الوطن، ثم ارتبطت بمحمد وهو رمز التحدي والصمود في وجه المحتل أيا كان وفي أي زمان، وعليه فرمز الشمس يأخذ دلالاته مما يقترن به من كلمات تفرض عليه سياق لغوي محدد يوجّه الإيحاء وجهة خاصة.

كما يمكن ملاحظة العديد من الرموز الأخرى عبر القصائد بعضها مرتبط بالتراث كرمز اللات وقريش في قصيدة **الجسد الطريد**:

وقريش تسقي (اللات)

كؤوس الراح

تحاصر مكة بالأقداح

---

[178] المصدر نفسه، ص 15.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و"أبو جهل" يشهر سيفا[179]

وهذه الرموز ترمز للعناد والكبر وعدم الخضوع كما توحي بالاغتراب الذي عانى منه الرسول (ص) عندما أُخْرج من مكة. كما يمكننا رصد عدة رموز تاريخية أخرى داخل هذه القصيدة تحمل إيحاءات خاصة حسي سياقها النصي.

كما نرصد رمز الجسد الذي يعد حقلا بارزا في نصوص الديوان ومن حضوره ما نلاحظه في قصيدة **سين**:

-ي-

يأتي جسدي منفردا

أراه،، ولا يراني

تمر الريح عارية أمامي

أسقط..

هكذا مثل حجر في الماء[180]

يظهر الجسد في هذه الأسطر إمعانا في الحسية والمادية خصوصا بارتباطه بالرؤية وفي الأخير تشبيهه بالحجر وسقوطه في الماء وفي ذلك قمة الحسية حيث تحوّل الجسد إلى شيء مادي مبهم المعالم غير مالك لشيء من أمره، ونجد هذه الدلالة للجسد في مواقع مختلفة من قصائد الديوان، فمثلا في قصيدة **الجسد الطريد** :

جسد يركض

في العشق طريدا

---

[179] مشري بن خليفة ، سين، ص 74.

[180] المصدر السابق، ص 51.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويعانق في الصمت الغاضب حلما[181]

يرمز الجسد للحضور الحسي عبر ارتباطه بالركض وهو فعل حركي يوحي بالحضور المادي وفي الوقت ذاته يتم إبعاد العقل وشلّه بالخمر عبر الأسطر الموالية (**كؤوس الراح**) ليُشكل رمز الجسد أحد طرفي الثنائية وهي الحضور والغياب فحضور الجسد بشكله الحسي مع الأقداح واللات يقابله غياب الإنسان عبر الخمر والنشوة التي يريد من خلالها بلوغ السمو على الجسد والحس لما هو أعمق وهذا الرمز يدخل في باب التصوف حيث يسمو المتصوف على المادي والحسي ليبلغ أعلى درجات الرقي الروحي، ويوظّف لبلوغ ذلك الخمر لكونه يُذهب العقل ويجعل الإنسان لا يشعر بجسده بل يسمو بروحه إلى أفق أعلى.

إضافة لما رصدنا نجد الكثير من الرموز الأخرى مبثوثة بدرجات متفاوتة عبر قصائد الديوان تحمل إيحاءات خاصة حسب السياق اللغوي الذي تنتمي إليه.

3- التناص:

نلاحظ عبر نصوص سين أنها تتقاطع في أحيان كثيرة مع نصوص أخرى مختلفة المشارب فبعضها ديني وبعضها شعري لهذا فالتناص في **سين** متعدد المستويات من حيث المصدر ومن حيث الدرجة حيث أسهم التناص في توسيع فضاء القصيدة، ويرفدها بطاقة إيحائية ودلالية جديدة،[182] ومما نرصده من أشكال التناص الحوار و الاجترار فمثلا في قصيدة **وطن لأنيس** نجد التناص مع القرآن الكريم:

---

[181] المصدر نفسه، ص 74.

[182] عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص 175.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينزل الغيم أغنيات للعصافير،

يتدحرج الحزن من الألف إلى الياء،

"فتبيض وجوه،،

وتسود وجوه،،[183]

وفي ذلك تناص مع الآية 106 من سورة آل عمران:

{يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُواْ الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ]

وعبر هذا التناص يحمل النص قداسة خاصة ويتجاوز سطحيته إلى العمق مولدا دلالة متعددة مأخوذة مما يحمله النص الغائب، كما نجد العديد من أنماط التناص الأخرى بعضها مع التراث وأخرى مع الشعر مثل ما نقرأه في قصيدة **مطر الغواية**:

ينبض الجسد مثل حصان:

مكرٍ، مفرٍ

مقبلٍ، مدبرٍ

لا أحد يراني،

ها الرماد،

يعمي الأشياء

لا وضوح إلاكِ[184]

يظهر بشكل واضح اجترار نص امرئ القيس من معلّقته وعبر استحضار النص الغائب يظهر دور التناص في تحميل النص بدلالات النص الغائب سواء كان شعري أن نثري. كما يمكن رصد الكثير من مظاهر التناص الأخرى حيث

---

[183] مشري بن خليفة ، سين، ص 31.

[184] المصدر السابق، ص 12.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تولّد مسافات متفاوتة بين الحاضر النصي والغائب، كما يقدّم النص الغائب شحناته في النص الجديد عبر تفاعله معه.

عبر ما لاحظناه على الصور في هذا الديوان نجدها مختلفة المستويات متعددة الأشكال فهي تنطلق من التشبيه وصولا للتفاعل النصي وهذا يقدّم تنويعا في التشكيل يجعل النص يحتل مكانة مهمة في نسيج النصوص الجزائرية المعاصرة حيث تمكّن من رسم تميّزه عبر تشكيلات تخضع للتجربة بكل ما تحمل، كما تتمثّل الحداثة الشعرية في آخر ما توصّلت له خصوصا تشكيلات قصيدة النثر.

المطلب الثاني: الحقول الدلالية المهيمنة على الديوان

نلاحظ عبر القراءة أن سطح الديوان يعج بعدة حقول دلالية بعضها حسي ظاهر وبعضها متعلّق باللغة، ومن هذه الحقول نذكر: حقل الإنسان والمرأة والكون وعبر تتبعها جميعا نجدها متفاوتة الحضور والتأثير في مختلف قصائد الديوان ويمكن تتبعها بالشكل التالي:

1- حقل الإنسان: ويأتي الجسد في مقدّمة ما ينتمي لهذا الحقل حيث احتل مكانة مهمة في نصوص **سين** فنجده مثلا في قصيدة **أغنية المنفى**:

.... ينأى في جسدي

ثوري ضدي ثانية يا قدري[185]

حيث يرمز الجسد للطبيعة الحسية، ونجده في أغلب حضوره يرتبط بالمرأة بكل ما توحي به من وطن أو قصيدة.

كما نجد حضور الجسد في قصيدة **قصائد** :

[185] مشري بن خيفة، سين، ص 59.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نشيد:

دمي شاهد

والجسد المحاصر بالاحتراق[186]

وفي هذه الأسطر كذلك يظهر الجسد حاملا الطبيعة الحسية، التي نسجّلها في أغلب المحطات التي ظهر فيها الجسد، كما نلاحظ عبر قصائد الديوان توظيف أعضاء مختلفة من الجسد تدخل في حقل الإنسان منها توظيفه للعينين في قصيدة **أغنية المنفى**:

بي شوق إلى عينيك[187]

كما نلاحظ حضور هذا العضو في عدد من المواقع فمثلا في قصيدة **سيّدتي...**

هذا المساء:

لكي أجنّد العيون حيث أنت

أسافر في شهقة اللقاء زوبعة[188]

كما نجد أعضاء أخرى مثل القلب الذي حضر بقوة في مواقع مختلفة من قصائد الديوان فمثلا في قصيدة **شتات**:

ألملم شتات الروح،

وأدثر القلب المفجوع بالصقيع،

أزينه بالحناء[189]

ونلاحظ حضور القلب كذلك في قصيدة **عبد الواحد**:

باريس غاضبة

---

[186] المصدر نفسه، ص 17.

[187] المصدر السابق، ص 59.

[188] المصدر نفسه، ص 58.

[189] المصدر نفسه، ص 20.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والغضب القاتل

في القلب ريح نازفة[190]

ومهما اختلف توظيف القلب في نصوص الديوان يبقى طابعه حسي رغم ما قد يحمله من دلالات على العواطف والمشاعر التي تعتري صاحب القلب، كما نرصد توظيفه للدم وهو من متعلقات الجسد حيث نجده حاضرا بقوّة في أغلب القصائد آخذا دلالات مختلفة حسب السياق اللغوي، فمثلا في قصيدة **قصائد :**

نشيد:

دمي شاهد

والجسد المحاصر بالاحتراق[191]

يأتي الدم دلالة على التضحية والشهادة وهو مرتبط بالجسد لكونه أساس النبض فيه، كما نجده حاضرا في مواقع مختلفة في الديوان حاملا نفس الدلالة أو دلالات متقاربة، ففي قصيدة **أغنية المنفى**:

طعنة البحر من عشرين عاما

تمتد فيّ

من مرايا دمي تبدأ الحرب[192]

فالدم يوحي بالتضحية والشهادة وهي نفس الدلالات التي نجدها لهذا اللفظ في أغلب مواقع حضوره في الديوان، خصوصا عبر ارتباطه بالحرب والموت. إضافة للدم نجد عدة أعضاء ومتعلقات بالجسد منتشرة في مواقع مختلفة من الديوان حيث ارتبطت في معضمها بالطابع الحسي المادي.

---

[190] المصدر نفسه، ص 72.

[191] المصدر السابق، ص 17.

[192] المصدر نفسه، ص 59.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما يمكن إدراج مختلف المشاعر والأحاسيس في حقل الإنسان لأنها من مستلزماته فنجد توظيف الأسى والحزن الذي عرف النور كظاهرة فكرية ترتكز على مواقف ذات فلسفات محددة إلا مؤخرا في النصف الثاني من القرن العشرين[193]، وقد تمثل الشاعر هذه الظاهرة بنجاح هي ومختلف متعلقات الوجدان كالشوق والحنين، ويمكن إحصاء مختلف هذه المتعلقات في الجدول التالي:

اللفظ	الحنين	الغربة	الموت	الحزن	العنف	الروح	الدمع	العين	القلب	الذاكرة	الحس	الحب
عدد مرات تكرره في الديوان	مرتين	أربعة مرات	33 مرة	7 مرات	16 مرة	13 مرة	04 مرات	33 مرة	23 مرة	10 مرات	08 مرات	04 مرات

تعد قصيدة **جنازات الخروج** بما حملت من ألفاظ دالة على الحزن عينة عن النغمة الحزينة في ديوان سين، حيث عملت ألفاظ كالموت والحزن، والدم والجثث على تعميق هذه الدلالات الحزينة والرؤية المتشائمة للوضع الإنساني خصوصا أن النص مؤرخ بسنة 1993 وهي من السنوات الأولى للعشرية الدامية في الجزائر، فجاء هذا النص بألفاظه تعبيرا عن تجربة الشاعر في تلك

[193] سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1982، ص 255.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفترة الأليمة من تاريخ الجزائر، كما نجد لهذه الظاهرة حضورا في مختلف قصائد الديوان، حيث تغيّر الموضوع لكن بقيت نغمة الحزن حاضرة فمثلا في قصيدة **المعراج** رغم أنها متعلقة بالحبيبة وطنا وقصيدة إلا أنها حملت بذور الحزن عبر مؤشرات لغوية عديدة مثل القبر، والصحراء، السجن وغيرها من الكلمات الدالة على القيم السلبية الملازمة للحزن.

كما يحضر الشوق والحنين في قصيدة **أغنية المنفى**:

بي شوق إلى عينيك[194]

كذلك نجد ألفاظ الحنين في مواقع مختلفة لكنه محدود مقارنة بألفاظ الحزن والأسى وما تعلق بهما حيث طغت على أغلب قصائد الديوان فمثلا نجد في قصيدة **وحيدان** يأتي ذكر الموت:

وحيدان،،

نختصر الغياب والزمن.

نحاصر الموت بالعشق المنهمر. [195]

ويرتبط ذكر الموت في هذا الموضع بالحزن الذي رافق القصيدة منذ العنوان "وحيدان" كما نجد ألفاظا كثيرة ترتبط بالحزن في هذه القصيدة وغيرها من الديوان، بعضها له علاقة بالغربة والشتات وهما من متعلقات الإنسان حيث نجدها في عدة مواضع كقصيدة **شتات**. إضافة لما تقدم نرصد العديد من الألفاظ المتعلقة بالإنسان وحقله سواء على المستوى المادي الحسي أو المعنوي، لكن بنسب متفاوتة في كل قصيدة وهذا ما يمنحنا صورة على اختيارات الشاعر المتاحة.

---

[194] مشري بن خيفة، سين، ص 59.

[195] المصدر نفسه، ص 41.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2- حقل المرأة: يمكن إدراج حقل المرأة مع الإنسان باعتبارها نوعا، ولكن نتيجة لكثافة الألفاظ والعبارات المتعلّقة بالمرأة جعلنا نضع للمرأة حقلا خاصا بها حيث حملت دلالات كثيرة في كل حضور لها فقد حضرت بجسدها المغري وعيناها الساحرتين فهي **فضاء العمر وصلاته**[196] كما وصفها الشاعر في قصيدة **عيناك**، كما رآها الشاعر **قصيدة** في **وحيدان**[197]، وعليه أخذت المرأة حضورا مادي وآخر معنوي حسب القصيدة، فهي الحلم والموت، والوطن والغربة، فدلالاتها متضادة متداخلة فهي رمز للحياة والجمال ومن جهة أخرى تعد رمزا للزمن وما يمثله من تقلب وشرور[198]، مما جعلها تقدّم بحقلها الشحنات الأسلوبية اللازمة لتفجير النص دلاليا.

3- حقل الكون: يأتي هذا الحقل متضمنا في حقل الإنسان فالإنسان هو المركز بالنسبة للشاعر حيث يدور حوله الكون فمثلا في قصيدة **خراب** نلاحظ أن الإنسان يسير نحو قدره الذي يحيط به من كل جهة، فهو مركز للكون الذي سيبتلعه، ومن الألفاظ الدالة على الكون هذه القصيدة نجد: **الشمس، التراب، الفراغ، المكان...** وكلها ألفاظ تتعالق مع الإنسان في حدود معيّنة حيث يتوسطها وتنطلق منه، ونجد هذا الإيحاء مكررا في عدد كبير من القصائد فمثلا في قصيدة **مطر الغواية** نجد ألفاظ الكون تتكرر بشكل محدد فتنطلق **بالبروق، والرياح** ثم **العاصفة والماء والليل والنهار** وغيرها من ألفاظ الكون التي يتخللها الإنسان بقلبه ودمه وفكره فهو مركز لهذه الأشياء والموجودات.

---

[196] المصدر السابق، ص 43.

[197] المصدر نفسه، ص 41.

[198] ينظر، حسني عبد الجليل يوسف، عام المرأة في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر، ط1، 1998، ص 14.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إضافة لما تم رصده حول حقل الكون يمكننا أن نجده في مختلف قصائد الديوان حيث يعد حضوره مركزي في كل قصيدة باعتباره لصيق الإنسان في رحلته وصراعه الأبدي حول البقاء وإثبات ذاته.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلاصة الفصل الثاني

عبر ما تقدّم خلال الفصل التطبيقي نصل لعدد من النتائج حول ديوان سين نجملها في النقاط التالية:

- نص سين لا يخضع للإيقاع الموسيقى بشكل التقليدي ولا الحر، بل وظّف تشكيلات إيقاعية مختلفة بعضها متعلق بالتكرار وبعضها بالتضاد.
- التركيب اللغوي في ديوان **سين** مختلف على المستويين الأفقي والعمودي، فقد عمد للتقديم والتأخير ليُحدث المفارقات، كما اعتمد نظام تصويري تجاوز الاستعارة والكناية إلى الرمز.
- تعد ظاهرة التناص بارزة في سين إلى حد كونه مركزا محرّكا للقصائد، وذلك بمختلف أشكاله من اجترار إلى حوار، وبكل أنواعه من تناص ديني أو تراثي شعري.
- عبر سين نرصد بعض التفعيلات في الموسيقى الخارجية لكنها غير مستقرّة بسبب ما اعتراها من زحافات وعلل، لهذا يعد الإيقاع المبني على التفعيلة ثانوي في الديوان.
- جاءت عناوين القصائد متدرّجة بشكل مدروس، مما يقدّم تصويرا لعملية الاختيار التي قام بها الشاعر في وضع قصائده، ورصف كلماتها.
- يعد حقل الإنسان والمرأة والكون والطبيعة من أهم الحقول الدلالية التي تحكّمت في مسار الدلالة في الديوان.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1)مشري بن خليفة، ديوان سين، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.

2)علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، دط.

الدواوين الشعرية:

1- أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، دط.
2- أحمد عاشوري، أزهار البرواق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
3- الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، دط، 2002، الجزائر.
4- أزراج عمر، وحرسني الظل، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت.
5- حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، منشورات الاختلاف، ط1، 2000م.
6- سليمان جوادي، أغاني الزمن الهادئ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
7- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1982.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

8- علي ملاحي، أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986

10- محمد أبو القاسم خمار، ربيعي الجريح، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970،

11- محمد الأخضر عبد القادر السائحي، اقرأ كتابك أيها العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985م.

12- محمد العيد آل خليفة، الديوان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3.

13- محمد بلقاسم خمار، الحرف الضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1979م.

14- محمد ناصر، أغنيات النخيل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

15- مصطفى دحية، بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، الجزائر.

مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

16- مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، دط.

17- ميلود خيزار، شرق الجسد، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، ط1، 2000، الجزائر.

18- نور الدين لعراجي، زمن العشق الآتي، منشورات رابطة إبداع، الجزائر، 1996.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المراجع:

1.إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2003.
2.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو مصرية، 1978، مصر.
3.إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2003م، 1424هـ.
4.ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر، دراسة وتحقيق وتعليق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الأسكندرية، مصر، دط.
5.ابن منظور، لسان العرب، حققه وعلّق عليه ووضع حواشيه، عامر أحمد حيدر، راجعه، عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003م.
6.أحمد مؤمن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.ط2 .2005.
7.أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر دمشق سوريا، ودار

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفكر المعاصر بيروت لبنان.
8.أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
9.جان بياجيه، البنيوية، ترجمة، عارف منيمنة، وبشير أوبيري، منشورات عويدات، بيروت لبنان، باريس، ط4، 1985.
10.جميل عبد المجيد، بلاغة النص، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، 1999.
11.جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1984، لبنان.
12.حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت لبنان، ط 1، 2002.
13.حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1، 1994.
14.حسني عبد الجليل يوسف، عام المرأة في الشعر الجاهلي، دار الثقافة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للنشر، ط1، 1998.

15.رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر، دط.

16.رامان سِلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، 1998م.

17. راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق،2008 ، سوريا،د/ط

18.الربعي بن سلامة، محمد العيد تاورته، عمار ويس، عزيز لعكايشي، موسوعة الشعر الجزائري، المجلد الأول، أ- ز، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، دط، 2009.

19.الربعي بن سلامة، محمد العيد تاورته، عمار ويس، عزيز لعكايشي، موسوعة الشعر الجزائري، ج2.

20. رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط01/ 1993.

21. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة، عالم الكتب،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مصر، ط3، 2002.

22. سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1982.

23. سعيد بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط.

24. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، 1424هـ، 2003م.

25. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ، دار العلوم للطباعة والنشر، السعودية، ط2، 1982.

26. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1984م.

27. صلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، د د ن، توزيع مكتبة الآداب، ط1.

28. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مصر، ط1، 1419هـ، 1998م.

29. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة–مصر، ط1، 1419هـ/1998م.

30. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، دط.

31. عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، ج1، الناشر رابطة أهل القلم، سطيف – الجزائر، ط2.

32. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب ط2، الدار العربية للكتاب 1982 تونس

33. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد، 232.

34. عبد الله الركيبي، الشاعر جلواح، من التمرد للانتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

35. عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981

36. عدنان بن ذريل. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000، سوريا.

37. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي، في نقد الشعر، مؤسسة علوم القرآن، عجمان الشارقة، دار ابن كثير، دمشق، 1992، ط1.

38. عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.

39. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط1، 2008، القاهرة –مصر.

40. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

41. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد الأدبي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1424هـ/2003م، بيروت – لبنان.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

42. محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 2002.

43. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، مصر، ط1، 1994م.

44. محمد عبد المنعم خفاجي، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز شرف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة– مصر، ط1، 1412هـ،1992م، الأسلوب والبيان العربي.

45. محمد عزام، الأسلوبيّة منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982.

46. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1978.

47. محمد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت –لبنان، ط1.

48. محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، ط2، 1990م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

49. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925- 1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط2، 2006.

50. محمد ناصر، المقالة الصحفية الجزائرية، نشأتها - تطوّرها - أعلامها، من 1903 إلى 1931، الجزء الأول، صدر عن الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، الجزائر.

51. محمود جاد الرب، علم اللغة نشأته وتطوره، دار المعارف القاهرة ط1، 1985.

52. مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيويّة، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط.

53. منذر عيّاشي، مقالات في الأسلوبيّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا.

54. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2002.

55. نصيرة غماري، محاضرات في مناهج تحليل النصوص، المقاربة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأسلوبية للنص الشعري، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب و العلوم الإنسانية، المحاضرة الأولى.
56. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب ج1، دار هومة 1997 الجزائر .
57. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق، محمد العمري، أفريقا الشرق، 1999، المغرب.

المجلات والدوريات:

1- أحمد بلخضر، مقال بعنوان: " الأسلوب والأسلوبيّة، بين وحدة المصطلح وتعدد الماهيّة" مجلّة الأثر، دورية أكاديميّة محكّمة، تصدر عن كلية الاداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الثاني، ماي 2003.
2- بشرى موسى الحاج: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات ج40، مج 10، السعودية .
3- محمد بلوحي - مقال بعنوان " الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحداثية" - مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد 95 - السنة الرابعة والعشرون - أيلول 2004 - رجب1425.
4- محمد عزام - مقال بعنوان: مُستويات الدراسة الألسنيّة ، مجلة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 249 كانون الثاني1992.

المراجع باللغة الأجنبية:

ADAM, Jean-Michel (1991) *Langue et literature, analyses pragmatiques et textuelles,* Paris, Hachette, F.L.E., (Coll. F « References »).

AQUIEN, Michèle et Georges MOLINIÉ (1996), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique, Paris,* Librairie générale française.

BONHOMME, Marc (1987), *Linguistique de la métonymie,* Berne, P. Lang.

BRIOLET, Daniel (1984*), Le langage poétique, de la linguistique à la logique du poème,* Paris, Fernand Nathan.

COMBE, Dominique (1992*), Les genres littéraires,* Paris, Hachette.

CORNEILLE, Jean-Pierre (1976), *La linguistique structurale, sa portée, ses limites,* Paris, Larousse (coll. « Langue et langage »).

FAVRE, Yves-Alain (1989*), La poésie romantique en toute lettres,* Paris, Bordas.

FROMILHAGUE, Catherine et Anne SANCIER-CHATEAU (1991*), Introduction à l'analyse stylistique, Paris,* Bordas.

FROMILHAGUE, Catherine (1995*), Les figures de style,* Paris, Fernand Nathan.

FRONTIER, Alain *(*1992*), La poésie*, Paris, Éditions Bélin.

GARDES-TAMINE, Joëlle (1996), La rhétorique, Paris, Éditions Armand Colin (Coll. « Cursus », série « Littérature »).185

GIRAUD, Pierre (1969*), Essais de stylistique, problèmes et méthodes,* Paris, Klincksieck.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

REBOUL, Anne (1992*), Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, PUN.
RIFFATERRE, Michael (1971*), Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
RUWET, Nicolas (1972*), Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil.
TODOROV, Tzvetan & Al. (1979), *Sémantique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil Coll.« Points »).

المواقع الإلكترونية:

1- جان-ماري كلينكينبرغ - مقال بعنوان"من الأسلوبية إلى الشعرية" تقديم وترجمة: فريدة الكتاني، موقع أقلام الثقافية تم الاطلاع عليه بتاريخ 2010./04/13

2- وهب رومية - مقال :التشكيل اللغوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري. الموسوعة العربية دهشةwww.dahsha.com الاطلاع بتاريخ، 2010/03/15.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ملخص:

تختلف طريقة الكاتب في بعثه للنص على اختلاف موضوعه أو جنسه، ويعد أساس التمييز بين النصوص تلك الطريقة التي تحوي بصمة صاحب النص، وانطلاقا من هذه الزاوية في قراءة النص يبرز ما يُعرف بالأسلوب، وهو ما يقدّم صورة على تميّز النص وتفرّده واختلافه عن غيره، كما يرتبط الأسلوب من جهة أخرى بالمنتج حيث يجعلنا نتعرّف عليه حتى قيل **"إن الأسلوب هو الرجل"** بهذا فالكشْف عن الأسلوب هو كشْف عن صاحب النص وطبيعة تشكيله الإبداعي لنصّه مهما اختلف جنسه، ومن أجل دراسة هذا التفرّد النصي والتميّز الأسلوبي ظهرت الأسلوبية أو علم الأسلوب الذي ركّز على تتبّع مختلف الظواهر الأسلوبية في النص. ومن أجل التعرّف أكثر على هذا العلم وأهم مبادئه وخطواته الإجرائية اخترتُ دراسة نصوص جزائرية شعرية معاصرة للتعرّف على تميّزها الأسلوبي، لهذا جاءت هذه الدراسة للكشف عن التفرّد الأسلوبي في النص الشعري الجزائري المعاصر، وقد وسمْت الدراسة بـ:**"البنى الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر"** كما خصّصت فصلا تطبيقيا من الدراسة على أحد الدواوين الشعرية الجزائرية في مرحلة الاختلاف وهو ديوان **"سين"** للشاعر **"مشري بن خليفة"** حيث اعتبرته عيّنة تمثّل عصارة شعرية الاختلاف، ومنه أتمكّن من قراءة محدّدة لهذه الشعرية. وقد اخترت الدراسة في هذا المجال ولهذه الشعرية لعدة دوافع أهمها: رغبتي في إبراز التميّز الأسلوبي في الشعر الجزائري خصوصا في مرحلة الثمانينات حيث ظهر النص الشعري بوجه مختلف عما كان قبل هذه المرحلة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد انطلقت في بناء تصور عام حول الموضوع من جملة من الأسئلة على رأسها:

ما مفهوم الأسلوب؟ كيف تم الانتقال من الأسلوب إلى الأسلوبيّة؟ ما هي أهم الظواهر الأسلوبية في النص الشعري الجزائري المعاصر؟ ... وغيرها من الأسئلة الفرعيّة، ومن أجل الوصول إلى الإجابة عن الأسئلة، اتبعت خطة، قسّمتها لفصلين أولهما حول الأسلوب والأسلوبية وكيف يظهران في النص الشعري الجزائري بشكل عام والفصل الثاني تطبيقا على أحد نصوص الشعر الجزائري المعاصر وهو ديوان **"سين"**، وفيما يلي نقدّم تفصيلا بالخطة:

الفصل الأول عنونته بالبنى الأسلوبية والنص الشعري الجزائري المعاصر حيث بحثت فيه البنى الأسلوبية من جهة والنص الشعري من جهة أخرى وهذا ما احتواه المبحث الأول، حيث قسّمته لمطلبين؛ الأول حول **_البنية ركيزة قراءة النص**، والثاني **من الأسلوب إلى الأسلوبية**. أما المبحث الثاني فتتبّعت فيه **الشعر الجزائري المعاصر والخصوصية الأسلوبية**، فمهّدت لذلك بمطلب حول أهم **المحطات في مسار الشعر الجزائري**، ثم درست التشكيل الأسلوبي للنص الشعري الجزائري المعاصر في فترة السبعينات في المطلب الثاني، أما المطلب الثالث في هذا المبحث فجعلته حول **الخصائص الأسلوبية للنص الثمانيني** ومنه انطلقت في الفصل التطبيقي بالتركيز على أحد النصوص في هذه الفترة فجاء الفصل الثاني حول **البنى الأسلوبية في ديوان "سين" لمشري بن خليفة** وقسّمته لثلاثة مباحث الأول حول **المستوى الصوتي في الديوان** فبحثت فيه الموسيقى الداخلية، والموسيقى الخارجية، أما المبحث الثاني فجاء حول **المستوى التركيبي في الديوان** حيث ركّزت من خلاله على نظام الجمل من حيث التركيب، كذلك رصدت نظام التصوير على اختلاف آلياته، أما المبحث

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الثالث فجاء حول **المستوى الدلالي في ديوان سين** وبحثت عبره دلالات عناوين القصائد والحقول الدلالية المهيمنة على الديوان. وفي ختام الفصل لخّصت أهم النتائج التي توصلت إليها حيث أظهرت تميّز النص واختلافه، وهذا يكشف طبيعة تشكيل النصوص في هذه الفترة، وفي ختام الدراسة وضعت خاتمة طرقت فيها خلاصة ما توصّلت إليه من نتائج عبر الفصلين.

أما المنهج الذي اتّبعته في دراستي فكان المنهج الأسلوبي الذي دعّمته بعدد من الأدوات الإجرائية كالإحصاء والمقارنة وغيرها من الأدوات التي مكّنتي من الدقة في القياس. وقد اعتمدت على عدد من المراجع التي استقيت منها منهج الدراسة ومختلف الخطوات التي اتبعتها كما وفّرت لي قراءة للنص الشعري الجزائري بشكل عام ومن أهم هذه المراجع أذكر:

نور الدين السد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب.

محمد عزام، الأسلوبيّة منهجا نقديا.

صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته.

سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة.

عدنان بن ذريل. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق.

صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث.

محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية.

إضافة للعديد من المراجع الأخرى التي أخذت منها الكثير للخروج بهذه الدراسة للنور.

وفي الأخير أتوجّه بالشكر لكل من ساندني وساعدني في إنجاز هذه الدراسة وأخص بالذكر الأستاذ المشرف:**"أ.د. مشري بن خليفة"** لما قدّمه من نصائح صاغت حدود هذه الدراسة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Résumé traduit:

Les auteurs utilisent des méthodes différentes selon sujet et le genre qui sont les facettes de la division des textes en littérature. De cet angle, lire le texte met en évidence le procédé, qui donne une image de la qualité du texte et de son unicité et sa différentiation par rapport à d'autres produits. Il a été même dit que ***'le style est l'homme '***, pour différencier le texte et la nature de sa composition et étudier l'excellence stylistique .Cette même discipline, qui a pour finalité de garder la trace des différents phénomènes de style dans le texte. Pour en savoir plus sur cette science, ***les principes*** les plus importants et les étapes que vous adoptés d'étudier les textes de la poésie algérienne contemporaine pour identifier le style distinct. Cette étude essaie de révéler la singularité stylistique dans la poésie algérienne contemporaine, a marqué l'étude: ***«Les structures stylistiques poésie algérienne contemporaine».***

Nous avions consacré un chapitre d'une étude appliquée sur une différence de phase la poésie algérienne du poète ***'MECHRI Ben Khalifa*** 'nous avions examiné un échantillon représentatif de la différence en style et la spécificité de cette

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

poésie. J'ai choisi d'étudier dans ce domaine pour plusieurs raisons :

Je voulais souligner l'excellence stylistique dans la poésie, surtout en Algérie, où durant les années quatre-vingt, le texte poétique en général différent de ce qu'elle était avant cette période.

Le texte durant cette période à commencé à construire une perception générale sur le sujet d'un certain nombre de questions notamment: ***Comment*** a été la transition du style à la stylistique? Quels sont les principaux phénomènes stylistiques dans le texte poétique algérien contemporain? ...Et d'autres sous-questions.

Pour répondre aux questions, j'ai suivi un plan divisé en la technique de l'écriture et la stylistique et comment ils apparaissent dans le texte poétique en Algérie en général .Le deuxième chapitre est consacré à la pratique sur l'un des textes de poésie algérienne contemporaine ;

En chapitre I ,j'ai évoqué les structures du texte poétique dans l'Algérie contemporaine, où j'ai éxaminé les structures du texte stylistique et poétique de l'autre côté.

La première structure sur le substrat pour lire le texte, la deuxième sur la méthode stylistique. Les poètes algériens

www.manaraa.com

contemporains et la manifestation de cette exigence sur le parcours le plus important dans la recherche en poésie Algérienne, puis la composition stylistique du texte poétique algérien dans les années soixante-dix .J'ai également parlé à ce sujet des propriétés du texte stylistique.

Dans un chapitre pratique pour se concentrer sur l'un des textes de cette période, les structures de la stylistique de ***MECHRI Ben Khalifa*** sont divisées en trois sections, l'une au niveau de la forme. J'ai fait allusion à la musique intérieure et le rime tandis que la seconde partie est venu autour du niveau de la composition dans où le jugement s'est axé sur un système dans lequel la structure, ainsi que le système de création reflétant différents mécanismes, et la troisième partie le plan sémantique et aborde les implications des poèmes et des champs dominants.

A la fin du chapitre nous avons résumé les principales conclusions du texte marqué et les différences, et cela révèle la nature de la formation des textes de cette période, j'ai conclu par des résultats.

L'approche suivie dans mon approche stylistique, qui était soutenue par un certain nombre de outils procéduraux et de comparaison et d'autres outils avec l'adoption d'un certain nombre de références qui sont issus de cursus et les différentes

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

étapes adoptées pour décortiquer le texte de la poésie algérienne parmi elles ; ***Noureddine ES SED***, analyse stylistique et discours.

Mohammed AZZAM, critique de l'approche stylistique.

Salah FADHL, Conscience de la méthode, ses principes et ses procédures.

Saad MASLOUH, la méthode pour l'étude des statistiques linguistiques.

Adnan BIN DHIRAL, Texte et stylistique entre la théorie et l'application.

Salah KHARFI, poète algérien.

Mohammed NASSER, poésie moderne de l'Algérie, les tendances et caractéristiques de l'art.

En plus de nombreuses autres références qui ont pris beaucoup de cette étude à la lumière.

Enfin je remercie tous qui m'ont soutenu et m'ont aidé à achever cette étude et en particulier le professeur superviseur Professeur : ***MECHRI Benkhalifa*** pour ses conseils qui ont tracé les limites de cette étude.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

www.manaraa.com