الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جمالية الأسلوب الشعري عند مصطفى بلمشري قصيدة" لأي ظل أستريح؟!" أنموذجا -مقاربة اسلوبية-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

التخصص: مناهج النقد المعاصر

إعـداد الطالبتين:
- أمينة حوحاش
- كنزة محمدي

إشراف الأستاذ(ة):
صليحة بردي

السنة الجامعية: 2015 /2016

بسم الله الرحمن الرحيم

{طه، الآية: 25}

إهـــداء

إلى كل من يحمل في ذاته جمالا

راح يشتغل في صمت، وعفوية

مؤسسا لهذه الذات

أسلوبها الخاص.

كنزة محمدي

أمينة حوحاش

شكـر وعرفـان

وبعد أن استوى هذا الجهد بحثا مقروءا، فإنه لمن دواعي الفخر والشرف في مقام العلم هذا أن نتقدم بخالص الشكر والامتنان، وفائق التقدير والعرفان إلى الأساتذة الكرام اعترافا بجميل فضلهم نخص بالذكر:

الأستاذة المشرفة : حليحة بردي التي وفرت لنا وقتها في سبيل الإشراف على هذا البحث،

وما حرصت عليه من توجيه منهجي فكانت لنا عونا مشجعا في تذليل صعوباته.

كما نقدم جزيل الشكر إلى كل من لم يبخل علينا من توجيه بنصائح قيمة، والمساعدة في درب العلم والمعرفة

الأستاذ : أمحمد ميزايني، والأستاذ: مصطفى عباس،

نسأل الله أن يجزيهما الجزاء الأوفى

مصداقا لقوله تعالى: "بل الله فاعبد وكن من الشاكرين" الزمر الآية : 66.

والأستاذ الدكتور علي ملاحي الذي كان بذرة ميلاد هذا البحث ومنطلقه، والشاعر الجزائري مصطفى بلمشري الذي خطى بحبره كلمات فارتسمت شعرا، لتكون لنا دراسة.

ولا يفوتنا في هذا المقا م أن نشكر المادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة

لما تشرفوا عليه بمناقشتهم لهذا البحث.

والشكر موصول إلى كل من أسدى لنا يدي العون.

مقدمة

تعددت الاتجاهات النقدية الحديثة والمعاصرة، وأصبح التطور في مناهج النقد أمرا ملحوظا خاصة عند الأوروبيين، لذلك كان على النقاد العرب أن يلحقوا الركب للرفع من شأن لغتنا؛ لأنّها الأسبق في التطوير والتجديد، وكان المنهج الأسلوبي من أهم المناهج الغربية في النقد التي تضرب بجذورها في الدرس الغربي إلى زمن شارل بالي، حيث كشف برؤيته النقدية عن أهمية الصناعة الأدبية من خلال عرضه لمفهوم الدراسة الأسلوبية، ثم أخذت تتطور بحركة متصاعدة إلى أن أصبحت منهجا نقديا قائما بذاته؛ حيث تقوم على دراسة النص الأدبي دراسة لغوية لاستنباط أهم العناصر المكونة للخطاب الذي يعد منطلقها الأساسي ومادتها الدراسية؛ أي أنَّ الأسلوبية تنطلق من النص لتصب في النص نفسه.

ومن المؤكد أنَّ للأسلوبية علاقة بالبلاغة، ذلك أنَّ البلاغة تدرس الظواهر اللغوية والأدبية، بينما تقوم الأسلوبية بتوسيع نطاق هذه الدراسة - البلاغية السابقة- بل والخروج منها إلى أبعد من ذلك، باعتبارها منهج نقدي قائم بذاته، فهي تتمتع بأدواتها الإجرائية الخاصة، والتي تتمثل في (الاختيار، والتركيب، والانزياح)، ولها مستوياتها التحليلية الخاصة بها في مقاربة النصوص الأدبية والمتمثلة في (المستوى الصوتي، والنحوي، والتركيبي، والدلالي).

وإنَّ الملاحظ على الدراسات، والبحوث النقدية المعاصرة محاولتها الوقوف على الزخم الجمالي للأثر الأدبي، فهي تسعى في أغلبها إلى استنطاق الخطاب من خلال بنيته المركزية، ولغته المؤثرة التي تجد لها وقعا في نفسية القارئ، فتدفع إلى التحليق في فضاء البنية الشعرية من خلال ما تحمله هذه الأخيرة من شفرات، ومحفزات تثير القارئ وتفتح شهيته للولوج إلى عالم الأثر لملأ أفق توقعه.

لقد أحدث الخطاب الشعري الجزائري المعاصر نقلة نوعية في خضم الحداثة الشعرية من خلال مواكبته للتطورات، والتغيرات الحاصلة على مستوى الساحة النقدية، فقد استطاع الشاعر الجزائري أن يبدع نصوصا تحمل قيما جمالية وفنية، وأدخل عناصر جديدة في تشكيل بنيته وهيكله.

ونظرا لأهمية الأسلوب في دراسة الخطاب الأدبي آثرنا البحث في هذا الجانب، واعتمدنا على الأسلوبية كمنهج لدراسة النص الشعري، قد تم اختيار هذا الموضوع لأسباب موضوعية وأخرى ذاتية، فالذاتية تمثلت في ميولنا للشعر باعتباره صدرا رحبا يكشف عن كوامن النفس، وبواطنها خاصة وأنَّه شعر جزائري معاصر حبكته أيدي ابن منطقتنا فخرج إلى الوجود لنسهم ولو بالقليل بتلمس كلماته، أما الموضوعية منها ما يتعلق بالموضوع نفسه، والمتمثل في كون الموضوع جديد من حيث طبيعة المدونة الشعرية "**لأي ظل أستريح؟؟**"، وكذا قلة الدراسات التي تهتم بالخطاب الشعري الجزائري المعاصر، فكان موضوع بحثنا: جمالية الأسلوب الشعري عند مصطفى بلمشري قصيدة "لأي ظلَ أستريح ؟؟" أنموذجا - مقاربة أسلوبية-.

وترمي هذه الدراسة إلى تجلي أسلوب النص الشعري لدى الشاعر مصطفى بلمشري من خلال الاقتصار على دراسة قصيدة " لأي ظل أستريح؟؟ "، التي صدرت سنة 2007م، وتأتي أيضا أهمية هذا البحث في الجمع بين النظرية والتطبيق في الخطاب الشعري، والكشف عن البنى الأسلوبية التي تخدمه وما تتركه هذه البنى من أثر جمالي يوحي بمناقب الأسلوب.

ويهدف هذا البحث للوصول إلى مفهوم الأسلوب الشعري من خلال تحليل أنموذجا لهذا الشاعر الجزائري، والرغبة الملحة في التعريف بأعماله التي لم ترق بعد لدراسات أكاديمية إلاَ ما ظهر منها في طيات الجرائد والمجلات، فكان سعيا منا إماطة اللثام عن هذا الشاعر، وأعماله الأدبية.

وعليه اقتضت طبيعة الموضوع طرح الإشكالية الرئيسية الآتية:

- كيف تجلى التوظيف الأسلوبي لدى الشاعر الجزائري المعاصر مصطفى بلمشري في قصيدته "لأيَ ظل أستريح؟"؟

وقد تمخض عن هذه الإشكالية تساؤلات عديدة :

- ما أهم البنى الأسلوبية التي وظفها مصطفى بلمشري في قصيدته ؟

- وهل ساهمت كل تلك التلوينات، والتنويعات في تحقيق أسلوب الشاعر ومقاصده للتأثير في المتلقي؟

- وكيف يكشف المنهج الأسلوبي عن مكامن الجمالية في هذا النص الشعري، باعتبار الوظيفة الجمالية هي ما يهم هذه الدراسة الأسلوبية

وسنحاول في هذا البحث الإجابة عن تلك الإشكالات المطروحة من خلال خطة افتتحناها بمقدمة وفيها عرض تام بما جال به بحثنا، وأتبعناها بثلاثة فصول كل فصل مسبوق بتمهيد فخصصنا الفصل الأول للجانب النظري تطرقنا فيه إلى نبذة عن مفهوم الأسلوب، ومرتكزاته، واتجاهاته، ثم مستويات تحليله، وتناولنا فيه نبذة لمفهوم الأسلوب عند النقاد العرب والغرب معا، ثم اتجاهات الأسلوب عند كل من شارل بالي، ليو سبيتزر، وريفاتير، ثم أهم المستويات التي تكشف جمالية الخطاب الشعري، ومنها المستوى الصوتي، والتركيبي، والدلالي.

وجعلنا الفصلين الثاني والثالث تطبيقا للمدونة الشعرية موضوع بحثنا، فوسم الفصل الثاني بتجليات الأسلوب الشعري في قصيدة "لأي ظلَ أستريح؟" قراءة في المستويين الصوتي والتركيبي، فتحدثنا في المبحث الأول عن الجانب الصوتي حيث كانت البداية بتمهيد لهذا المستوى في موروثنا النقدي، وبعدها اختصت الدراسة بموسيقى الإطار في القصيدة الحرة، وما تحتويه البنية العروضية الخارجية من وزن وقافية، حيث تم تقديم دراسة إحصائية لنسبة تواتر القوافي بما أنَّ القصيدة المعاصرة لا تقوم على قافية واحدة، مع إبراز التفعيلات التي طرأت على القصيدة، وما يعتريها من انزياحات وذلك بدخول العلل والزحافات عليها، ومحاولة إيجاد تفسير لتلك المعطيات الإحصائية انطلاقا من الإيقاع السائد في خطاب الشاعر، وانطلاقا من الحالة النفسية للشاعر في حدَ ذاته، وهو المعيار الذي اعتمدناه في دراسة القافية من حيث حرف الروي المعتمد، وحركة الروي الأكثر تواترا من مدخل إطلاق القافية، أو تقييدها، ثم الانتقال إلى البنية العروضية الداخلية من نبر وتكرار صوتي، حيث المجال الخصب لبروز المكونات الصوتية المتنوعة، والتي كيفها الشاعر بحسب ما يتناسب مع حالته النفسية، وحاجته لمثل هذه الأساليب خاصة كالتكرار بأنواعه: الصوت، والكلمة... مع تقديم إحصاء يبين كل المظاهر.

أما المبحث الثاني من هذا الفصل المختص للأسلوب الشعري في المستوى التركيبي، ولِأنَّ دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبعث الخصائص المميزة لأي مؤلف، حاولنا إبراز إمكانية الشاعر في اختيار التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيحائية لمفرداته، بما يخرجها من المألوف في التراكيب اللغوية، وما يصاحب هذا الخروج أو الانزياح من خروج مواز له في المنظور الدلالي، حيث اختصت الدراسة بالوقوف عند أهم الظواهر اللَغوية المميزة في اللغة العربية التي تدل على التمكن، وحسن التصرف في الكلام مثل التقديم والتأخير، ومنه تقديم المسند على المسند إليه، وتقديم الجار والمجرور، ثم التطرق إلى الجملة الخبرية بنوعيها المثبتة، والمنفية مع الإشارة إلى التوظيف المكثَف لهذين النوعين من الجمل الخبرية، وإبراز الجمل الإنشائية التي وظفها الشاعر مصطفى بلمشري من استفهام، ونداء هذا بحسب ما توفر في القصيدة مع تبيان الدلالة الإيحائية وراء كل تلك التوظيفات.

أما الفصل الثالث، والمعنون بتجليات الأسلوب الشعري في قصيدة "لأي ظلَ أستريح؟" قراءة في المستوى الدلالي، كون النصوص الشعرية منفتحة على استلهام سياقاتها من واقع مادي متشعب الاتجاهات، وآخر ملتبس بأقنعة رمزية تستتر خلف شبكة ممتدة من الرؤى، والتشكيلات النسقية ضمن بنى متفاعلة، تتظافر جزئياتها اللغوية، وتتكشف معانيها النحوية، وتنزاح تراكيبها عن استعمالها المألوف وفق معطيات تتواءم وجماليات الفعل الأدبي، ومنطلقاته المعقدة المتجلية في ملامح أسلوبه، فتحدثنا في هذا الفصل عن الصورة الأدبية بنوعيها الحسية والذهنية، فكان الجزء الأول عرض للصورة الحسية كمفهوم، وتطرقنا فيه إلى التشبيه سواءً كان بذكر الأداة أم بحذفها، وما يفرزه ذلك من أبعاد جمالية مؤثرة، وصولا إلى الاستعارة بنوعيها، ثم الكناية وما تتركه كل تلك الصور الحسية من أثر نفسي مشحون بخصوصية التشكيل الفني للغة، أما القسم الثاني من الصورة فتمثل في الصورة الذهنية، وفيه تم رصد الرموز الحاضرة عند الشاعر في قصيدته ، منها ما تعلق برموز طبيعية، ومنها ما يتعلق برموز دينية، ثم توظيف الأسطورة بوصفها سمة أسلوبية يلجأ إليها الشاعر المعاصر في التعبير عن البواطن النفسية، وذيلنا بحثنا بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها.

كما أتبعنا دراستنا بملحق تعرضنا فيه إلى السيرة الذاتية للشاعر مصطفى بلمشري نقلا عن مجموعة من الأساتذة موسوعة (العلماء والأدباء الجزائريين)، مع عرض ديوانه "لأيَ ظلَ أستريح؟" المتضمن للقصيدة المدروسة.

وقد اعتمدنا في بحثنا على المنهج الأسلوبي الذي يُعنى بتحليل الظاهرة، ووصفها عبر أدوات إجرائية، كما اعتمدت الدراسة المنهج الإحصائي، وهذا ما يتناسب وطبيعة الموضوع.

ولم تكن هذه الدراسة لتقوم لولا اتباعنا لدراسات سابقة قيمة في هذا المجال مهدت لنا طريق البحث، كرسالة الباحثة كنوش عواطف المعنونة بالأسلوبية في دراسات الإعجاز القرآني حتى القرن السادس هجري، إشراف مصطفى التميمي.

وكما يعرف أنَّه لا يقوم بحث إلا وأعاقته صعوبات، وهذا ما صادف بحثنا؛ حيث تعذر الحصول على دراسات سابقة لمدونات هذا الشاعر، والتي يمكن الاتكاء عليها حتى تكون لنا فكرة عن هذا الطابع التجديدي الذي يخص تجربته الشعرية، وقد حاولنا اجتهادا تجاوز هذه العقبات بكل ما توفر لدينا من إمكانيات حتى انتهى البحث بالصورة التي آل إليها.

ولأنَّ أي بحث لا يستوي، ولا يكتمل إلا إذا توفرت له مجموعة من المصادر والمراجع تكفل له الوصول إلى مبتغاه، فقد استقينا مادة بحثنا من: "دلائل الإعجاز في علم المعاني" لعبد القاهر الجرجاني، و"اللغة العربية معناها ومبناها" لتمام حسان، "الأصوات اللغوية" لإبراهيم أنيس، و"الصوتيات والفونولوجيا" لمصطفى حركات، و"علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" للدكتور صلاح فضل، و"الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي، وديوان "لأي ظل أستريح؟" لمصطفى بلمشري، كما اعتمدنا بعض المعاجم والمراجع المترجمة، مثل "معجم مقاييس اللغة "لابن فارس، و" لسان العرب" لابن منظور، و"معجم العين" للفراهيدي، و"الأسلوبية" لجورج مولينيه ترجمة: بسام بركة، و"الأسلوبية" بيير جيرو ترجمة: منذر عياشي. وقد استندنا إلى بعض المجلات، والمواقع الإلكترونية في حالة تعذر علينا وجود مراجع موثقة تخدم الموضوع.

وفي الختام لا يسعنا إلاَ أن نقول مهما أوتي الإنسان من معرفة وعلم، فهو بحاجة إلى من يبلور معارفه، ونرجو أن يأتي من بعدنا من يكمل هذا البحث لتكتمل رؤاه، ودلالته، وينتفع به رواد المعرفة وباحثو الأدب.

كما نتقدم بخالص الشكر والعرفان لفضيلة الأستاذة **صليحة بردي** لما تكرمت لإشرافها على هذه المذكرة، وإمدادها يد العون والمساعدة من توجيه منهجي وإفادة علمية.

والله ولي التوفيق.

الفصل الأول: الأسلوب مفهومه ومرتكزاته واتجاهاته ومستويات تحليليه

المباحث:

1- مفهوم الأسلوب وأهم مرتكزاته

2- اتجاهات الأسلوب ومستويات تحليله

بدأت مع مطلع القرن العشرين ثورة فكرية في مجالات العلوم الإنسانية فظهر عنها اهتمام متزايد بعلم اللغة واللسانيات، وقد كان من نتائج هذا الاهتمام بروز علم جديد يبحث في لغويات النصوص المنطوقة والمكتوبة، عرف في الدراسات الحديثة بعلم الأسلوب أو الأسلوبية، وبما أنَّ الأسلوبية تدرس النصوص الأدبية باعتبارها بنية لغوية، وذلك لانبثاقها من أرضية لسانية معتمدة في ذلك على ما أرساه فرديناند دي سوسير من مبادئ انبثق منها الدرس الأسلوبي الحديث[1].

وقد نشأ علم الأسلوب مرتبط ارتباطا وثيقا بالدراسات اللغوية التي قامت على يد العالم اللغوي فرديناند دي سوسير (1913-1853م)، من خلال التفريق بين اللغة والكلام. فكان له الدور الريادي في هذا المجال، وانطلاقا من تفريقه بين هاتين اللازمتين –اللغة والكلام- حدد خصائص كل منهما و اهتدى لنتائج التمييز بينهما على كل المستويات، وبالتالي مبرزا فكرة الأسلوب الملازمة للمستوى الأول[2].

وكانت دراسات دو سوسير فتحا جديدا في الألسنية إذ ذهب إلى دراسة اللغة على أنها بناء متكامل في مدة محددة من الزمن، ثم دراسة التطورات الجزئية الطارئة على بعض ظواهرها، حيث يعتبر دي سوير اللغة مجموعة من الرموز والإشارات متفق عليها من قبل الجماعة، ويعرف الكلام على أنَّه الأداء الفعلي أو الاستخدام الخاص للغة التي تختلف من فرد لآخر ومن حالة لأخرى فلكل طريقته وأسلوب خاص في استعمال اللُّغة.

[1]-ينظر: ربابعة سامح موسى، الأسلوبية -مفاهيمها وتجلياتها-، دار الكندي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص09.

[2]-أبو العدوس يوسف، الأسلوبية -الرؤية والتطبيق-، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007م، ص41.

1-مفهوم الأسلوب وأهم مرتكزاته:

1-1 –مفهوم الأسلوب:

أ- لغة:"وتعني كلمة إستيلوس (ISTYLOS) في اللاتينية (الإزميل) أو المنقاش للحفر والكتابة، وقد كان اللاتين يستعملونها مجازا للدلالة على شكلية الحفر أو شكلية الكتابة، ثم مع الزمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحية البلاغية والأسلوبية"[1]؛ إذن الأسلوب في معناه الحقيقي أداة للكتابة أما معناه المجازي فهو الطريقة الخاصة للكاتب في التعبير.

وكما عرف المصطلح عند الغرب عرف عند العرب؛ حيث جاء في(لسان العرب)لابن منظور، الأسلوب يقال: "السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب قال: والأسلوب الطريق والوجه والمذهب يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه. والأسلوب بالضم، الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين"[2].

ومن هنا يمكن القول أنَّ كلمة أسلوب حسب ابن منظور تدل على الطريقة، أو الفن، أو المذهب؛ أي أنَّها تدل على طريقة ترسخ الشيء الذي تطلق عليه بسمة محددة، إذن فالأسلوب يحمل معنى الطريق، فإذا قلنا سلكت أسلوب شخص ما إذا اتبعت طريقته، كما أنَ طريقة الأديب في الكتابة تحمل دلالة طريق اختياره لألفاظ محددة للتعبير بها عن معاني مختلفة، فلكل أديب أسلوبه الخاص الذي يؤثر به في المتلقي، ويترك فيه بصمات أدائه.

وجاء في المعجم الوسيط: "الأسلوب الطريق ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا طريقته ومذهبه وطريقة الكاتب في كتابته والفن، ويقال: أخذنا في أساليب من القول فنون مختلفة والصف من النخل ونحوه... ج أساليب"[3]، فالأسلوب هو الطريق أو المنهج المتبع، والفن

---

[1]-بن ذريل عدنان، النص والأسلوبية -بين النظرية والتطبيق-، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2000م، ص43.

[2]-ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج1، ط1، 1992م، ص473.

[3]- أنيس إبراهيم وآخرون، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، جمهورية مصر العربية، ج1، ط4 ،2004م، ص97.

المعتمد على اختيار مجموعة إمكانات الفرد ويختلف من فرد لآخر، ولكل عصر أساليبه الخاصة به.

وجاء أيضا مفهوم الأسلوب اللغوي في معجم مختار الصحاح: من الأصل الثلاثي (س ل ب): سلب الشيء من باب نصره والاستلاب الاختلاس، والسلب بفتح اللام المسلوب، وكذا السليب، والأسلوب: الفن"[1].

وفي قاموس المحيط: "والأسلوب الطريق، وعنق الأسد، والشموخ في الأنف والسلب: أسرع في السير جدا"[2].

نلاحظ من كل تلك التعريفات اللغوية في المعاجم السالفة الذكر أنَّه لم يحدث تطورا في تفسير مادة أسلوب، كونها لا تخرج عن الإطار العام باعتبار الأسلوب هو المنهج أو الطريق، وما يلحقه من التفرد والتميز.

وجاء الأسلوب في(أساس البلاغة) للزمخشري: الأسلوب من "سلبه ثوبه، هو سليب وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى، ولبست الثكلى السلَابْ وهو الحداد، وتسلَبت وسلَبت على ميتها فهي مُسلبٌ، والحداد على الزوج، والتسليبُ عام، وسلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة، ومن المجاز سلبه فوائده وعقله واستلبه، وهو مستلب العقل، وشجرة سليب: أخذ ورقها وثمرها، وشجر سلب، وناقة سلُوبٌ: أخذ ولدها، ونوق سلائب، ويقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة"[3].

ومفهوم الأسلوب من منظور الزمخشري يكمل التعريفات الأخرى، ويزيدها أكثر شرحا كونه يعبر عن التميز، والتفرد كما يعني الامتداد والاستقامة في مفهومه المادي.

---

[1]- االرازي، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق: مصطفى ديب البغاء، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990م، ص202.

[2]-ابن منظور، لسان العرب، ص 473.

[3]-الزمخشري محمود جار الله، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان،(د ط)، (د ت)، ص217.

ب- إصطلاحا:

لم يبتعد مفهوم الأسلوب كثيرا عن المفهوم اللغوي، وإن لم يطابقه، فالأسلوب اصطلاحا هو طريقة الأداء، أو طريقة التعبير التي ينتهجها الأديب العارف للتعبير عمَا في نفسه، وما يريد أن ينقله إلى سواه، بما يملكه من العبارات اللغوية، أو هو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني[1].

فغاية الأسلوب الطريقة المثلى المتوخاة لإيصال الفكرة، والتعبير عنها باختيار مسبق للألفاظ إلى المتلقي للتأثير فيه، والأسلوب بهذا التعريف هو نوعان: العلمي والأدبي، فالعلمي يوصل المعلومة ويظهر الحقائق مجردة واضحة إلى المتلقي وهدفه خبري، أما الأدبي فيهدف إلى التأثير في المتلقي، ويسعى إلى تطوير صورة مسبقة سواء متخيلة، أو مجسمة أو محسوسة عن الفكرة المراد تبليغها؛ حيث لا يشترط التصديق، أو الدقة، وإنَما يستغل مجموعة من التنويعات لتكوين صورة تأثيرية، وقد شهد هذا المصطلح تعريفات عديدة من قبل النقاد العرب والغرب معا.

- عند العرب:

بدأ البحث اللغوي عند العلماء العرب بمنحاه العلمي بدراسة مظاهر الإعجاز في القرآن الكريم، حيث سعوا إلى دراسة الخطاب القرآني وتحليله، وأبرزوا من خلاله رؤيتهم، وبه تفرقوا فرقا تبعا لوجهات نظرهم، وهو ما ساهم في رسم آثار كونت نشأة الدرس الأسلوبي اللغوي والبلاغي؛ حيث تجلى مفهوم الأسلوب المرتبط بمفهوم الكلام الإلهي، ومقارنته بالكلام البشري.

[1]-ينظر: الشايب أحمد، الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية-، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط6، 1996م، ص44.

فقد تحدث أبو عثمان الجاحظ في كتابه (البيان والتبين) عن مفهوم الأسلوب فقال: "فمن رغم أنَّ البلاغة أن يكون السامع يفهم القائل، جعل الفصاحة، واللكنة، والخطأ، والاغلاق والإبانة، والملحون، والمعرب والصواب كله سواء، وكله بيانا، وكيف يكون كل ذلك بيانا"[1].

ويقصد من هذا القول أنَّ الرسالة التي تربط القائل بالمتلقي يجب أن تكون واضحة البيان مبتعدة عن الغموض كشرط للتواصل، فاختيار البيان والتوصل إلى مطابقة الدال مع المفهوم أو تجسد المعنى المراد إيصاله مع اللفظ المتخير له من خلال قدرة المتكلم على بعث المفردات الكامنة في مخزونه الفكري للتأثير المطلوب في المتلقي.

ويقول الباقلاني (1013-950م): "إنَّ نظم القرآن على تصرف وجوهه، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين المألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميز به في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد، غير المقنى [....] وقد علمنا أنَّ القرآن خارج عن هذه الوجوه، ومباين لهذه الطرق"[2].

فيرى الباقلاني أنَّ للقرآن أسلوبا مغايرا ومتفوقا على كل ما تعارفت عليه العرب، فهو يجمع بين الجديد والتعليم والإبهار حد التعجيز البشري الواضح، فجمال نظم القرآن لا يلحقه جمال بلاغي آخر، وأنَّ القرآن هو النص الذي لا يأتي بين أجزائه تفاوت في مجال النظم فعناصر الجمال موجودة في كل آياته[3].

وكان حازم القرطاجني(ت 684هـ) من العلماء السابقين الذين عالجوا مفهوم الأسلوب من الناحية الاصطلاحية، وتعرض لكثير من القضايا المتعلقة به ويقول: "ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الحملة الكبيرة من المعاني، والمقاصد كانت لتلك المعاني جهات

---

[1]-الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت ،ج1، (دط)، (دت)، ص162.

[2]-الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، (دط)، 1963م، ص35.

[3]-درويش أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، 1959م، ص93.

فيها توجد ومسائل منها تقتنى: كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول، وجهة وصف النوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار مع تلك الجهات والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب، وهو أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ ...، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب، فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية"[1].

فربط القرطاجني الأسلوب بمفهوم الضم والتأليف، فهو قريب من مفهوم النظم الذي بلوره عبد القاهر الجرجاني(1078م471هـ)، حين قال: "واعلم أنَّ الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه فيعدو شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره"[2].

أما نظرة ابن خلدون (1406-1332م) إلى الأسلوب فاقتصرت على معناها اللغوي، ولم يخرج عنه إلا أنَّه استخدم مصطلح (المنوال)، وما ذهب إليه يشبه ما ذكره القرطاجني عن الأسلوب من حيث تعدد الأنحاء في أساليب الشعراء، وقد تحدث عن الأسلوب في (مقدمته) حيث قال: "أنَّه عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفلاته كمال المعنى من خواص التركيب الذي يعد وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن، كما استعمل العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، وإنَّما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة...فإنَ لكل فن كلام، وأساليب تختص فيه، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[3].

---

[1]-القرطاجي حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، (د ط)، (د ت)، ص364.

[2]-الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، قراءة وتعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ط)، 1984م، ص468.

[3]-ابن خلدون عبد الرحمان، المقدمة، ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (ط)،1981م، ص211.

وأشار إلى علاقة الأسلوب بالمنشئ، والمستقبل، ومقتضى الحال، وللمتكلم الحرية في اختيار الأساليب، فالأسلوب حسب ابن خلدون صورة ذهنية تغمر النفس، وتطبع الذوق، وأساسه الدربة في قراءة النصوص الإبداعية.

فهو يربط بين الأسلوب والقدرة اللغوية، وبين الأسلوب، والإيجاز، والإطناب، والحذف، والكتابة، والاستعارة[1].

أما ابن رشيق القيرواني (1071-1000م) "فينحو بمفهوم الأسلوب إلى منحى الصياغة اللفظية، وما تتوفر فيها من تلاؤم الأجزاء، وسهولة المخرج، وعذوبة النطق، وقرب الفهم"[2]؛ أي أنَّه يربط كلمة أسلوب بطريقة تأليف الألفاظ، وكيفية النطق بها، وعملية الفهم.

أما عن النقاد والأدباء العرب المحدثين منهم والمعاصرين في هذا المجال فنذكر منهم:

"عبد السلام المسدي" الذي ألف كتابا مهما في الدراسة الأسلوبية بعنوان: (الأسلوبية والأسلوب)؛ حيث حاول فيه إعطاء مفهوم دقيق للأسلوب والأسلوبية، فيرى: "أنَّ كل نظرية نقدية في الأدب تحتكم إلى مقياس الأسلوب، والذي يعتبره المظهر الفني الذي به قوام الإبداع الأدبي، وهذا المعطى هو صورة لحتمية حضور الظاهرة اللسانية في الحدث الأدبي"[3].

و "صلاح فضل"، (1938م) في كتابه (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته) ؛ حيث أشار إلى أنَّ الأسلوب عمل فردي؛ "لا يعني فقط الظاهرة الماثلة في نص شخصي محدد كلون من التجلي لممارسة فردية، وإنَّما يعني ظاهرة تتميز بشكل حاسم بخواص هذه الفردية، وتنطبع بصيغة صاحبها"[4].

---

[1]-أبو العدوس يوسف، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص21.

[2]-ينظر: عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، دار نوبال للطباعة، القاهرة، ط1، 1994م، ص22.

[3]-المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط1، (د ت)، ص110.

[4]-فضل صلاح، علم الأسلوب -مبادئه وإجراءاته-، دار الشروق، ط1، 1419هـ-1998م، ص96.

ومن هنا يتحدد الأسلوب بأنَّه كيفية الكتابة أي يتحدد كونه يتمثل في طريقة الكاتب في تحرير مؤلفاته، فهو قابل للتجديد عبر الزمن .

وتحدث "شكري محمد عياد (1430هـ-1999م) في كتابه (مدخل إلى علم الأسلوب) عن فكرة الأسلوب عند الأدباء، وعن علم اللغة، وميادين الدراسة الأسلوبية فهو يرى أنَّ "الكلام عن الأسلوب قديم، أما علم الأسلوب فعلم حديث جدا..."[1].

فكلمة أسلوب تعني من وجهة نظره: " كلمة مطاطة يمكننا أن نستعملها عندما نتحدث عن عبارة قصيرة، أو قطعة كاملة، أو عن مجموع شعر شاعر، أو نثر الكاتب ،ويمكن أن تشير إلى الألفاظ، وطريقة ترتيبها، أو المعاني، وطريقة سردها".[2]

بمعنى أنَّه يقصد بالأسلوب هنا طريقة الشاعر، أو الكاتب في ترتيب المعاني، وكيفية سردها.

أما "أحمد الشايب" الذي يعد كتابه (الأسلوب) من أهم المحاولات في دراسة الأسلوب والبحث فيه، حيث حاول أن يعطي حلة جديدة وأنيقة للبلاغة القديمة في ثوب عصري، وهو يعرف الأسلوب تعريفات مختلفة منها قوله :"أنَّ كلمة الأسلوب صارت هذه الأيام حقلا مشتركا بين البيئات المختلفة يستعملها العلماء؛ ليدلوا بها على منهج من مناهج البحث العلمي، ويستعملها الأدباء في الفن الأدبي قصصا أو جدلا أو تقريرا وفي العنصر اللفظي سهلا ومعقدا وفي إيراد الأفكار منطقية أو مضطربة..."[3].

أي أنَّ الطريق الذي يسلكه العمل الأدبي لكي يظهر مادته الفنية إلى الوجود باعتبار الكيفية التي يعتمدها الأديب بإبراز نوع الأعمال الأدبية انطلاقا من الفنون السابقة، ثم يواصل

---

[1]-عياد محمد شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، مصر، ط2، 1992م، ص05.

[2]-المرجع نفسه، ص14.

[3]-الشايب أحمد، الأسلوب -دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية- ، ص40.

حريته الأسلوبية باعتبار الصورة اللفظية؛ أي طريقة تأليف الكلم؛ ليصل إلى أنواع الأسلوب، وصفاته مستندا في ذلك إلى الأفكار النقدية الغربية.

كما تبلورت إسهامات الناقد "محمد عبد المطلب" في الدراسة الأسلوبية العربية عبر مؤلفاته، من أبرزها البلاغة والأسلوبية؛ إذ يعرَف الأسلوب بالقول: "هو طريقة التفكير، والتصوير يتناول بالدرجة الأولى عناصر الأسلوب التي تتحقق بوجود الصلة بينهما، كما أنَه يتضمن المراد من الأسلوب في سائل الفنون من حيث هو تفكير وتصوير وتعبير".[1]هذا مفهوم الأسلوب الإصلاحي بصفة عامة عند نقادنا العرب.

- **عند الغرب:**

وقد شهد مصطلح الأسلوب في اللغات الأوروبية الحديثة من الاعتناء والتنوع، حدَ الكثرة والاختلاف في التوجه، وتعدد المدارس، وقد ظهر هذا المصطلح في القرن 19م، وتكاد تنطلق كل المفاهيم التي تعتمد تحليل الأسلوب من عبارة "الكونت بوفون": "إن المعارف، والوقائع، والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص إلى آخر يكتسبها ممن هم أعلى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول، ولا ينتقل، ولا يتغير"[2].

ومن التعاريف التي نظر أصحابها إلى الأسلوب في ضوء علاقته بالمبدع تعريف "بوفون" الذي يعتبر أنَ الأسلوب جزءً من شخصية المؤلف، وهو بمثابة لوحة الالتقاط الكاشفة لمخيلات الإنسان ما ظهر منها وما بطن... جسر إلى مقاصد صاحبه، من حيث أنَه قناة العبور إلى مقومات شخصيته، لا الفنية فحسب، بل الوجودية مطلقا[3].

---

[1]-عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، ص109.

[2]-فضل صلاح، علم الأسلوب -مبادئه وإجراءاته-، ص96-97.

[3]-المسدي عبد السلام، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص63.

وكتعقيب حول تعريف بوفون للأسلوب فهو تعبير عن أفكار الكاتب، وعواطفه، ولا يمكن سلخه أو نحته، أو انتزاعه من صاحبه، فالكاتب حين يستخدم سمات لغوية خاصة للتعبير عن موقفه سيجد الدارس أو القارئ و هو بصدد القراءة لأسلوب هذا الكاتب سيجد لا محالة طابعه الشخصي متخفيا في النص باعتبار الأسلوب تمثيل لملامح مبدعه المتميزة؛ "فالأسلوب هو الرجل نفسه"[1] بمعنى أنَّ لكل إنسان طريقة خاصة في التعبير.

أما شارل بالي (1865-1947) وهو المؤسس الأول لعلم الأسلوب في العصر الحديث، والجدير بالذكر أنَّ كل الدراسات التي جاءت بعده، قدأخذت عنه واستفادت منه، سواء في المنهج، أو الموضوع؛ حيث تأتي أهمية طرح بالي في نقل درس الأسلوب من الدرس البلاغي، وتأثره باللَسانيات منهجا وتفكيرا إلى ميدان مستقل، ولكي يحدد بالي ميدان الدرس الأسلوبي فقد نظر إليه من زاويتين:

الزاوية الأولى: ويضع فيها وقائع التعبير اللغوي.

الزاوية الثانية: ويضع فيها أثر هذه الوقائع على الحساسية، ولا يأخذ منها إلا تلك التي تحتوي مضامين وجدانية[2].

فهو من هذه الناحية اعتمد في دراسته للأسلوب على الوقائع التعبيرية اللغوية، وأثرها في توجيه متلقيها.

وذهب "بيير جيرو" إلى القول: "أنَّ كلمة أسلوب إذا ردت إلى تعريفها الأصلي، فإنَّها طريق إلى التعبير عن الفكر بواسطة اللغة"[3].

---

[1]-عياد شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، ص14.

[2]-ينظر: عياشي منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، دار الحاسوب للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص14.

[3]-جيرو بيير، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994م، ص10.

فالأسلوب عنده يتجلى في تلك الوحدات اللسَانية التي تعبر عن فكر معين لصاحبها، باعتبارها رموز تحمل دلالات معينة.

أما التعريفات التي اعتمد أصحابها على ما يحدثه الأسلوب ومقوماته من تأثير في المتلقي، فمنها تعريف سيدلر(Seidler) الذي يذهب إلى أنَّه "أثر عاطفي يحدث في نص ما بوسائط لغوية"[1].

أما ميشال ريفاتير(Michel Riffaterre)، (1924-2006م) فيذهب إلى أنَّه مصدر من مصادر التأثير الأدبي، ويعرفه بأنَّه "يتكون من تأسيس معين من الإنتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات القارئ"[2].

وفي سياق تحديد ماهية الأسلوب من خلال ربطه بالنص، اعتبر البعض الأسلوب مجرد زينة أو شيء يضاف إلى فكرة النص، ومن هؤلاء "شندال" القائل: "الأسلوب هو أن نضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة؛ لإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه".[3]

ويعارض مارسيل بروست (Marcel Proust)هذا التعريف فيقول: "عن الأسلوب ليس بأية حال زينة، أو زخرفة كما يعتقد البعض، كما أنَّه ليس مسألة تكتيك إلى مثل اللون في الرسم، إنه خاصة الرؤية تكشف عن العالم الذي يراه كل منا دون سواه، أما هنريش بليث (Henreichplett) فيحصر كلمة أسلوب في ثلاثة مفاهيم:[4]

1/-الأسلوب يمثل اختيارا بين مدخل من الإمكانيات.

2/- الأسلوبية خاصية فردية للنص.

---

[1]-فضل صلاح، المرجع السابق، ص99.

[2]-بن ذريل عدنان، النص والأسلوبية -بين النظرية والتطبيق- ، ص33.

[3]-فضل صلاح، المرجع السابق، ص99.

4-بليث هنريش، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 1999م، ص 52.

3/- الأسلوب هو نتيجة المعايير، والمواصفات، ومنطلقاتها؛ أي أنَّ نصا، أو مجموعة من النصوص لكاتب معين قد تكشف لنا عن أسلوبية خاصة لهذا الكاتب.

أما الأسلوب عند "إنكفست" فهو"مصطلح معياري، ويمكن أن ينظر إليه من زاوية العلاقة بين النص، والمستمع أو القارئ، أو من زاوية العلاقة القائمة بين مكونات النص الداخلية".[1]

وينطلق "تودوروف" من مبدأ الانزياح على أنَّه "لحن مبرر" و هو ما يتوافق ف مع رؤية ريفاتير للأسلوب على أنَّه "انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه"[2].

وبحسب هذا التصور ينتقل الأسلوب إلى عملية مفارقة بين النسيج اللغوي الذي يتركب منه الخطاب، وأنظمة أخرى تتضمن هذه المفارقة انحرافات تكون بمثابة صور جديدة مغايرة تتمثل في خرق قاعدة مألوفة، أو اللجوء إلى صيغ نادرة.

1-2- : خصائص الأسلوب وأهم مرتكزاته.

أ- الأسلوب بوصفه اختيارا:

تتوفر اللغة على ذخيرة من المفردات، والبنى النحوية المختلفة، وقد نُظر إلى الأسلوب بوصفه توظيفا لهذه المفردات، والبنى النحوية، وكيفية تشكلها بشكل خاص؛ أي النظر إلى الأسلوب بوصفه اختيارا choice.

ويقصد بالاختيار اختيار المبدع لأدواته اللغوية والتعبيرية، حروفا كانت، أو ألفاظا، أو تراكيبا، أو صورا، اختيارا يتماشى مع مقصديته، والموقف الذي يسعى إلى التعبير عنه؛ لأنَّ "عملية الاختيار هي عملية متعلقة بالمبدع، فهو يستطيع أن يختارها أكثر تعبيرا عن تجربته ورؤيته، ولذلك للمبدع أن يختار ما يريد ما دام اختياره يحقق له هدفه ومراده"[3].

---

[1]-العوض يوسف نور، نظرية النقد الأدبي، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1414هـ-1994م، ص19.

[2]- ينظر،المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص98.

[3]-أبو العدوس يوسف، الأسلوبية، -الرؤية والتطبيق-، ص162-163.

فالاختيار إذن خطوة أساسية وجوهرية، وهو ما يتجلى بصورة واضحة عند جاكسون حين اعتبر الحدث اللساني مجرد تعامد بين الاختيار، والتوزيع؛ لأداء الرسالة التواصلية، أو الإبداعية لحد سواء، ومن الشائع في الدراسات الأسلوبية أنَّ نظام اللغة يقوم للمبدع إمكانات هائلة للتعبير عن حالة واحدة، أو موقف معين، وهذا يعني أنَّ للمبدع الحرية في اختيار ما يريد ما دام اختياره يخدم رؤيته وتصوره، غير أنَّه ليس كل اختيار يقوم به المبدع يعتبر اختيارا أسلوبيا؛ لذلك يستلزم تحديد نوعين من الاختيار.

***إختيار محكوم بالموقف والمقام:**

وهو اختيار نفعي يهدف إلى تحقيق هدف عملي محدد، وربما يؤثر فيه المبدع كلمة، أو عبارة على أخرى؛ لأنَّها أكثر مطابقة في رأيه للحقيقة، أو أنَّه على عكس ذلك يريد تضليل المتلقي، أو تفادي الاصطدام بحساسية تجاه عبارة، أو كلمة معينة من قبله.

ويستشهد "سعد مصلوح " بشاهد من الشواهد الكثيرة الدالة على الخطأ في اختيار التعبير المناسب من الناحية النفعية، وهو يؤدي في العموم إلى رد فعل عكسي لدى المتلقي، ويحول بين المنشئ، وبلوغ ما يريد إحداثه من أثر، ومن أمثلة ذلك ما يُروى عن عبد الملك ابن مروان حين أنشده ذو الرمة بعضا من شعره قائلا[1]:

مابال عينيك منها الماء ينسكب كأنَّه من كلى مغربة سريعا

وكانت بعين عبد المالك ريشة وهي تدمع أبدا، فتوهم أنَّه خاطبه أو عرض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟ فمقته وأمر بإخراجه.

فعبد الملك ابن مروان لم يصدر موقفه عن تبصر نقدي، ولا عن تأمل في مراد ذو الرمة بل صدر عن انفعال التلقي الأول للنص معتقدا أنَّه يعرض به، ففرط حساسية الخليفة من الآفة التي يعانيها في عينه، وتوجسه من التشنيع به، وهو دافع تلقيه الكلام، وحلَه محل الإساءة إليه.

[1] -ذو الرمة، قصيدة "مابال عينيك منها الماء ينسكب"، رقم القصيدة 20506، الموسوعة العالمية للنشر العربي، موقع أدب، (دط) ، (دت).

***اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاص:**

وهو اختيار نحوي، والمقصود بالنحو قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية، والعرفية، والدلالية، ونظم الجملة، ويكون هذا الاختيار حين يؤثر المبدع كلمة على كلمة، وتركيبا على تركيب؛ لأنَّها أصح وأدق في توصيل ما يريد، وتحت هذا الإطار تدخل كثير من الموضوعات البلاغية، كالفصل، والوصل، والتقديم، والتأخير، والذكر، والحذف...[1].

ويكون هذا الأمر حين يفضل المبدع أسلوبا على أسلوب، فتارة يستخدم التقديم والتأخير، ويؤخر ما حقه التقديم، وما دام هذا الأسلوب يحقق فائدة أكبر، وهو عمل يريد فيه التأثير ، والفاعلية؛ لنقل الشحن العاطفي للغة النص إلى المتلقي[2].

وكلا الاختياران متداخلان بشكل واضح؛ حيث لا يمكن عزل البناء النحوي عن البناء النفعي فهما متلازمان، الواحد يكمل الآخر، ويوضحه، ويبرزه، فلا يجوز مثلا القول: أنَّ التقديم في قوله تعالى:M 2 3 4 5 6 L[3]{ سورة الفاتحة، الآية: 05}، أوفي قوله: M f g h i j k l m n o L[4]{ الضحى، الآيتين: 09-10}، سورة من قبيل الاختيار النحوي وإنَّما يجب ربط ذلك بالموقف والمقام الذي هو الاختيار النفعي أو العملي[5].

---

[1]-ينظر،السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر،ج1، (د ط)، 1997م، ص173-174.

[2]-أبو العدوس يوسف ، المرجع السابق، ص168-169.

[3] -سورة الفاتحة، الآية : 05.

[4] -سورة الضحى، الآية: 09-10.

[5]-السيد شفيع، الإتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، أصدقاء الكتاب لضلنشر والتوزيع، ط5، 1999م، ص131.

وهكذا فإنَّ الاختيار يبدو عملية واعية؛ لأنَّ هناك أدلة كافية تشير إلى وعي الشاعر، وهو يختار كلماته، وعباراته وتراكيبه بعناية فائقة، وعلى هذا فإنَّ الأسلوب كاختيار من بين إمكانيات لغوية متعددة لا يعني الحرية ، وإنَّما هو انتخاب واع في إطار قد حدد بوضوح، وبقرارات مسبقة.

وعلى هذا فإنَّ الدارس الأسلوبي يقوم بعملية اختيار ثانية بعد أن قام صاحب الأثر بعملية اختيار أولى، وبالتالي يتعامل الدارس مع النص مثلما يتعامل صاحب الأثر مع اللغة، وتعتبر اللغة المجازية أكبر مجال يمارس فيه الخيال الخلاق إمكاناته الحرة في الاختيار بين ما لا حدَ له من البدائل، ويكفي هذا للتدليل على أنَّ مفهوم الاختيار تم توظيفه بطريقة حقيقية يمكن أن يزودنا بمنظور مثمر في الدراسات الأسلوبية[1].

ينشأ هذا القول بأمور مهمة تتصل بعملية الاختيار أولها أنَّ عملية الاختيار عملية واعية مقصودة من المنشئ لأنَّه يسعى إلى أن يختار من بين إمكانيات متعددة وكثيرة، فالاختيار يكون واعيا، ومقصودا، وعندما يكون كذلك فإنَّ المنشئ يضع في ذهنه المتلقي الذي يريد أن يبلغه الرسالة، وبالتالي عملية الاختيار مفتوحة على إمكانيات لا حصر لها في القاموس اللغوي.

ب- الأسلوب بوصفه تركيبا:

إنَّ المدخل الأسلوبي لفهم أي نص أدبي هو اللغة، لذلك فالأسلوبية ترى في دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لأي مؤلف، فالنظام التركيبي ذو فاعلية في خلق المعنى المتعدد، لأنَّه جزء أساسي من حيوية اللغة، وقد بذل المتقدمون ما بوسعهم من أجل توضيح هذه الفاعلية.

[1]-السيد شفيع، المرجع السابق، ص119.

وانتظام الكلمات، ونوع الترابط، والانفصال بين العبارات والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات في العبارة كان مجالا واسعا يكشف إمكانيات غير قليلة[1].

وتقوم البنية التركيبية للخطاب الأدبي على التركيب النحوي الذي يجب أن ينظر إليه في الشعر على أنّه ذو فاعلية تؤدي جزءا من معنى القصيدة وجماليتها، وهو بذلك يتظافر مع باقي العناصر الأخرى (التركيب البلاغي) في تحقيق أدبية الخطاب الأدبي[2].

ومن طبيعة التراكيب أنّنا لن نخوض في مفاهيم الجملة وأقسامها، فقد حظي ذلك باهتمام بالغ من طرف النحاة قديما وحديثا، ولكن الذي يهمنا الطريقة التي يختار بها المبدع تراكيبه اللغوية مؤسسا تجربته الشعرية، ومن المؤكد أن كل تركيب أسلوبي في الخطاب يأتي استجابة لرؤية الشاعر، وذلك أن التركيب اللغوي هو الذي يمنح الخطاب كيانه، وخصوصيته[3].

فالتراكيب الاسمية عموما تدل على خصوصية دلالية في الخطاب، وهي الدلالة على الثبات والاستقرار، ولذلك يكثر في هذا النوع من التراكيب الأسماء على تنوعها "فالجملة الاسمية يلجأ إليها المبدع للتعبير عن الحالات التي تحتاج إلى التوصيف والتثبيت، ذلك أنّ الاسم يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم التجدد، وإعطائه لونا من الثبات"[4].

وأما الجملة الفعلية فإنّها بما تتضمنه من أفعال تدل على خصوصية معينة مغايرة للجملة الاسمية، وتتجلى هذه الخصوصية في كون "الفعل يدخل فيه عنصر الزمن والحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن، ولأنّ عنصر الزمن داخل في الفعل فهو ينبعث في الذهن

---

[1]-ينظر: قطب مصطفى، دراسة لغوية لصور التماسك النصي، دار العلوم، (د ط)،1417هـ - 1996م، ص17.

[2]-ينظر: مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1985م، ص70.

[3]-ينظر:السد نور الدين، المرجع السابق، ص172.

[4]-درويش أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص153.

عند النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامدا ثابتا، لا تتحدد خلاله الصفة المراد إثباتها"[1].

وتقوم ظاهرة التركيب في "المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة عليها، وهي ظاهرة الاختيار، التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي، وتتركب الكلمات في الخطاب من مستويين، حضوري، وغيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، ويكون لتجاوزها تأثير دلالي، وصوتي، وتركيبي، وهو ما يدخلها في علاقات ركنية، وهي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات الكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي، فتدخل إذن في علاقة جدلية، أو استبدالية، فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية، ومجموع علائق بعضها ببعض، فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام، ونظمه؛ لتشكيل سياق الخطاب الأدبي"[2].

وهي ما يصطلح عليه اللغويون والنحويون القدامى بالكلام، أو الجملة ، وهذا ما ذهب إليه الإمام "عبد القاهر الجرجاني" في نظرية النظم قائلا: "واعلم أنَّ ليس النظم أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه على النحو، وتعمل على قوانينه، وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها"[3].

فالنظم عنده مراعاة قواعد النحو، والتزامها، والأسلوبية تهتم في جانب التحليل التركيبي بدراسة أجزاء الجملة، ثم تنتقل إلى دراسة الجملة، ثم تنتقل إلى دراسة الفقرة، ومن ثم النص بأكمله؛ "فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولا إلى كلية العمل الأدبي"[4] .

وبالتالي فإنَّ سلامة التركيب في جميع نواحيه معجميا نحويا، وصوتيا، وصرفيا، ودلاليا تستدعي انطلاقه من عملية سابقة عليه، وهي الاختيار فكلما كان الاختيار دقيقا كلما خدم

---

[1]- درويش أحمد، المرجع السابق ، ص151.

[2]-السد نور الدين، المرجع السابق، ص168.

[3]-الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص106.

[4]-عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، ص207.

الكاتب، والنص، والقارئ، ولا سبيل إذن في النظر إلى أدبية الأدب إلا النظر في كيفية تشكيله وهندسته.

ج- الأسلوب بوصفه انزياحا:

مصطلح الانزياح (L'écart) عسير الترجمة؛ لأنه غير مستقر في بتصوره؛ لذلك لم يرض به كثير من رواد اللسانيات والأسلوبية فوصفوا مصطلحات بديلة عنه، وكلمة انزياح ترجمة حرفية للفظة (Ecart) على أنَّ المفهوم ذاته يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز، أو أن نقترح له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد، وهي عبارة "العدول" الدالة على طريقة التوليد المعنوي إذ يمكن أن نطلقها على مفهوم العبارة الأجنبية.

وقد حاول جاكسون تدقيق مفهوم الانزياح فسماه بخيبة الانتظار من باب تنمية الشيء بما تولد عنه، وبعبارة جاكسون الإنجليزية : (expectation déceler...) وهو يعني حرفيا: "تلهف قد خاب"وترجمت العبارة إلى الفرنسية (L'attente déçue) و(الانتظار الذي خاب) وكذلك بـ(L'attente frustrée) أي (الانتظار المكبوت)[1].

وقد أعطى مفهوم الانزياح للأسلوبية ثراءً في التحليل؛ إذ تتعامل المقاييس الاختيارية والتوزيعية على مبدئه فتتكاثف السمات الأسلوبية، يقول "عبد السلام المسدي": "اعلم أنَّ الفعل إذا كان بمعنى فعل آخر، وكان أحدهما يتعدى بحرف، والآخر بآخر فإنَّ العرب قد تتبع فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه، إيذانا بأنَّ هذا الفعل في معنى ذلك الآخر، فلذلك جيء معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه"[2].

والنظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا، أو انحرافا، فثمة مقترب للأسلوب يقوم على مقارنة مجموعة معينة من السمات بمجموعة أخرى بموجب الانزياح الذي يعدَ المقترب الشائع، فإنَّنا

[1]-ينظر: المسدي عبد السلام، المرجع السابق، ص164.

[2]- المرجع نفسه، ص164.

نضع أي نص، أوفقرة من اللغة بمواجهة المعايير اللسانية لجنسه (النص) أو لحقيقته، وبمواجهة الجوهر المشترك للغة ككل.

فالانزياح إذن يتخذ أنماطا مختلفة من ناحية تنوعاته، أو تحققاته العينية في النصوص الأدبية، كما أنَّ وجهة نظر الدراسة التي تطبق مقولة الانزياح يمكن أن تتنوع كذلك ما دام جوهر عملية التطبيق يعد إجراءً مقارناً، فالتطبيق تطبيق مقارن يضع النص الأدبي، ويتأمله لا كشيء في ذاته، وأنَّما كشيء مرتبط بطريقة معينة بآخر حاضر في الذهن سواء كان هذا النص متجسد في حقبة زمانية آنية، أم سابقة على حقبة النص[1].

والسؤال الذي ينبغي أن نطرحه : ما هو المعيار، أو القاعدة التي يتم من خلالها تحديد الانزياح؟ إن هذا السؤال يقودنا إلى إجراء غير محتم بأنَّ تحديد الأسلوب بوصفه انزياحا يضع مقابلة بين اللغتين الأدبية، و الاعتيادية بوصف الأولى تتضمن الأسلوب، أما الثانية فلا تتعدى ذلك إلى اللغة العادية المعيارية؛ أي المجردة من كل الإضافات.

ولقد ذهب معظم النقاد الأسلوبيين، وعلى رأسهم الناقد الفرنسي "جون كوهين" إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بمدى انحراف الكتاب عن النمط المألوف، والطقوس المتداولة في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية "الأسلوب هو كل ما ليس شائعا، ولا عاديا، ولا مطابقا للمعيار المألوف، إنَّه انزياح بالنسبة لمعيار، أي أنَّه خطأ ولكنه خطأ مقصود"[2].

بمعنى أنَّه هدف محمود تنزع النفس إليه ما دام يحمل جمالا فنيا، وهذا الخطأ المحمود يرجعه "**فونتناي**" إلى عبقرية اللغة، إذ تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف فتوقع في نظام

[1]-ينظر: ناظم حسن، البنى الأسلوبية -دراسة في أنشودة المطر للسياب- ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م، ص43.

[2]-كوهين جون، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، ص176.

اللغة اضطرابا يصبح هو نفسه انتظاما جديدا وبذلك تتحقق المطابقة بين الأسلوب، ومجموع الصور التي يحملها الخطاب وتكون من البروز ذي الوقع اللذيذ[1].

فالانزياح في المفهوم الأسلوبي قدرة المبدع على انتهاك، واختراق المتناول المألوف سواء أكان هذا الاختراق صوتيا، أو صرفيا، أو نحويا، أو معجميا، ومن ثم يحقق النص انزياحا بالنسبة إلى معيار متواضع عليه، لذا تبقى اللغة الإبداعية هي التي تسمح بهذه الخلخلات اللغوية ضمن النصوص، التي تحملها من النفعية البلاغية إلى الفنية الجمالية، وهذا وفقا لأفكار وتداعيات خاصة في مواقف محددة تمليها طبيعة الموضوع المتناول.

فقيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب اعتماداً على المكون الخطابي يقوم على صراع بين طرفين اثنين هما اللغة والإنسان، فالإنسان باعتباره عاجزاً عن الإلمام بكل طرائفها، وقواعدها، وكلية أشكالها كمعطى "موضوعي ما ورائي"، وإنَه في الوقت نفسه عاجز على أن يحفظ لها شموليتها، وهي أيضا قاصرة من حيث الاستجابة لكل حاجاته، وبالتالي نقل واستبيان كل كوامنه، وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة، وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا[2].

والانزياح عند "صلاح فضل" انتقال مفاجئ للمعنى، فقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أنً وظيفة النثر دلالية، ووظيفة الشعر إيحائية، وهي صحيحة إلى حد كبير، فالنثر ينقل أفكارا، والشعر يولَد عواطف، ومشاعر، وأحاسيس، فعندما نقول عن "القمر" الكوكب الذي يدور حول الأرض، ويقول عنه الشاعر "المنجل الذهبي" فكلانا يشير إلى الشيء نفسه، ولكن التعبيرين يختلفان في الدلالة عليه، ويثيران طرقا مختلفة في الوعي به... فضلا عن حقنا في القول بوجود معنى نثري، وآخر شعري[3].

---

[1]-ينظر: المسدي عبد السلام ، المرجع السابق ، ص102.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص106.

[3]- ينظر: فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص253.

بينما يتراوح مصطلح الانزياح في الساحة النقدية الأسلوبية بتسميات مختلفة، واصطلاحات متعددة، وهذا الاختلاف ناتج عن الاختلاف في مفهوم المصطلح نفسه.

وقد عرف الانزياح عند علماء العربية في ظل المعنى المفهومي للعدول، والتوسع والاتساع، ففي النحو نجده متمثلا في التقديم، والتأخير، والحذف... ،ونجده في الصرف بخطاب المذكر بما يخاطب به المؤنث، أوالعكس، وفي البلاغة نجده في البديع، والبيان، والمعاني[1].

فالانزياح إذن من أهم مباحث الأسلوب والأسلوبية، وربما الانتهلاك هو الأسلوب في حد ذاته باعتبار اللغة ذات مستويين مستوى عادي مألوف ومستوى فني إبداعي.

ومن غايات الانزياح لفت الانتباه، ومفاجأة القارئ بشيء جديد، ودفع الملل عنه باعتباره حيلة تثير انتباهه حتى لا تنطفئ حماسته لمتابعة القراءة إضافة إلى البعد الجمالي الذي لا يتحقق إلا من خلال الشعر باعتبار المجاز اللغوي هو في حقيقته انزياح عن المعنى الحقيقي.

وخلاصة الطرح أنَّ للانزياح هدف نفسي جمالي يرمي إلى شد انتباه القارئ، وإضفاء صورة إيحائية على الموضوع لا يدركها إلاَ المتخصص في ذلك المجال.

2- اتجاهات البحث الأسلوبي ومستويات تحليله:

عند دراستنا لأي نص لا يكون اهتمامنا به من حيث هو جوهر ثابت بل نعمل على توسيع فهمه، وذلك من خلال تعدد القراءات، والتفسيرات، والتأويلات؛ لذلك صار الأسلوب ليس تعبيرا عن جواهر اللغة، وإنَما هو تعبير عن متغيرات غير متناهية، وهذه المتغيرات أدت إلى تعدد الاتجاهات بحسب الدارسين، وانفعالاتهم (تعبيرية، فردية، وظيفية)، ومن ذلك مستويات التحليل الأسلوبي المتمثلة في المستوى الصوتي، والتركيبي، والدلالي.

2-1- اتجاهات الأسلوب:

[1]-أبو العدوس يوسف ،المرجع السابق، ص182.

أ- الاتجاه التعبيري (الوصفي)عند شارل بالي:

يدرس هذا الاتجاه العلاقة بين اللغة والفكر، ويهتم بالأبنية اللغوية، ووظائفها المختلفة من أشهر رواده "شارل بالي"، وقد انبثق هذا التوجه من اللسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها فرديناند دي سوسير[1] في بداية القرن العشرين، فقد اتجه شارل بالي إلى المنحى الأسلوبي من خلال نظريته القائمة على دراسة المحتوى العاطفي، ودراسة القيم التعبيرية التي ينطوي عليها الكلام مخالفا بذلك الدراسات البلاغية القديمة القائمة على الأنماط والصور التقليدية المتداولة المتعلقة بالتاريخ والمجتمع[2].

ومن هنا يتمحور هدف الأسلوب عند بالي في اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي، ولهذا فالأسلوبية عنده هي: "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[3].

وبهذا يعني بالي بالوقائع اللسانية تلك الوقائع التي لا تلتصق بمؤلف معين، ويرى بالي أنَّ الطابع العاطفي عنصر ثابت في اللغة ويقسم إلى قسمين هما:

1-الحامل لذاته (الطبيعي): وهو ما يعبر عن الانفعال بشكل طبيعي نابع من الصوت، والصيغة... كما يدل التصغير على التعجب أو التحقير.

---

[1]-دي سوسير: سويسري (1857-1913م) درس في جنيف، أعد أطروحة حول استعمال "المضاف" المطلق في اللغة السنسكريتية، درس بمدرسة الدراسات العليا النحو المقارن، وإبان عودته إلى جنيف درس اللغة السنسكريتية والنحو المقارن ثم اللسانيات العامة 1907 إلى أن نشر تلاميذه دروسه الأخيرة من فترة حياته سنة 1916 بعنوان "دروس في اللسانية العامة"، ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص248.

[2]-ينظر: أبو العدوس يوسف ، المرجع السابق، ص90.

[3]-فضل صلاح، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته- ، ص17.

2- **الحامل للعواطف والانفعالات:** وهو ما يعكس مواقف تضفي فيها فئة اجتماعية معينة تأثيرا تعبيريا خاصا على الصيغ التي تستخدمها.... فهناك لغات لبعض الطبقات، ولبعض المهن...،ولبعض الأجناس[1].

ويستند التحليل الوصفي للجانب العاطفي إلى تحليل القيم التعبيرية الكامنة في التعبير اللغوي الذي يتضمن خواص عاطفية جعلها بالي في خانة الطابع العاطفي الذي عده عنصرا ثابتا في اللغة.

إذن فقد اتسمت أسلوبية بالي بسمة وصفية من خلال طبيعة تحليلاتها المحايثة؛ إذ تستند إلى اللغة فحسب في عملية مكاشفتها للعلاقات القائمة بين شكل التعبير والفكر، فهي تتعلق بنظام اللغة، وبتراكيبها، ووظيفة هذه التراكيب، فهي تبحث في اللغة عن ذلك المضمون الوجداني، وليس المنطقي الذي تختزنه المفردات، والتراكيب فهو بذلك قد تجاوز في أسلوبيته اللغة الأدبية، واتجه إلى ما هو يومي انطلاقا من نظرته إلى اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية، وليس مجرد أبنية، وتراكيب، فالأسلوبية في نظره لا تتوخي أي هدف تعليمي، وليست غاية نفعية، ولا تهتم بالقيم الجمالية السيكولوجية التي يتضمنها النص الأدبي[2].

ومن هنا فإنَّ بالي حصر مهمة الأسلوبية في "البحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول، وما يستطيع قوله، فالإنسان (....) كائن عاطفي تنطبع عاطفته على لغته، اللغة منغرسة في المجتمع، مندسة في ثناياه، لذلك كان حريصا كلما استعملها، على أن يستعمل منها ما تيقين أنَّه يبلغ فكرته حتى إن كان المتكلم يفكر في المتلقي باعتبار أنَّ الخطاب اللغوي شيء مدرك لا ينفصل عن مدركه"[3].

واستنادا إلى هذا القول فقد حصر "بالي" أسلوبيته في اللغة الشائعة؛ أي لغة التواصل اليومي دون اللغة الأدبية أي لغة الإبداع، ومن هنا كان الأسلوب عنده تتبع السمات

---

[1]- أبو العدوس يوسف، المرجع السابق ، ص93.

[2]-صمود حمادي، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1998م، ص93.

[3]-ينظر: ناظم حسن، البنى الأسلوبية ، ص33.

والخصائص داخل اللغة اليومية، ثم مكشافة الجوانب العاطفية والتأثيرية، والانفعالية التي تميز أداء عن آخر.

يقول حمادي صمود: "لقد أسس "شارل بالي" نظرية الأسلوب على اعتبارات جوهرية:

- جعل اللغة مادة التحليل الأسلوبي، وليس الكلام، فهو يركز على الاستعمالات اللغوية المتداولة بين الناس وليس اللغة الأدبية فقط.

-يرى "بالي" اللغة حدثا اجتماعيا يتحقق بصفة كاملة، واضحة في اللغة اليومية الدائرة في مخاطبات الناس ومعاملاتهم.

- يعتبر كل فعل لغوي فعلا مركبا تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة، بل إنَّ الشحنة العاطفية أنين في الفعل اللغوي، وأظهر بناء على تصور فلسفي يعتبر الإنسان كائنا عاطفيا قبل كل شيء"[1].

وانطلاقا من هذا القول فقد بين "بالي" إحساس المتكلم باللَغة فهناك علاقة تأثير وتأثر، فللبعد العاطفي حضور عند التفكير في نظام اللغة، وبالتالي تقتضي مهمة البحث الأسلوبي عنده مقاربة علاقة التفكير بالتعبير، وكذا إبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله، ولعل هذا الفهم ما جعل "بالي" يعرض عن دراسة اللغة الأدبية (لغة النصوص الأدبية).

ب- الاتجاه النفسي(الدائرة الفيلولوجية) ليوسيتزر[2]:

يضع الاتجاه الأسلوبي النفسي الأثر الأدبي وسيلة للولوج إلى نفسية مبدعه، من خلال المعجمين الإفرادي والتركيبي للغة الحاملة للخطاب المتموقع في النص الأدبي، وذلك كي

---

[1]-السد نور الدين ، المرجع السابق، ص68-69.

[2]- ليو سبيتزر:LEO SPITZER، ألماني التكوين، فرنسي الاختصاص، عاش بين سنتي 1887و1960م، يعد من علماء اللسانيات، ونقاد الأدب من مؤلفاته: دراسات في الأسلوب ، الأسلوبية و النقد الأدبي، ينظر:المسدي عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 248.

يتسنى للباحثين في هذا الاتجاه الوصول إلى ذاتية الأسلوب انطلاقا من مضمون الرسالة، ونسيجها اللغوي في إطار النص المبدع.

ويعتبر "**ليو سبيتزر**" من بين النقاد الذين حاولوا إقامة صلة بين نفسية الكاتب، وأسلوبه فنال بذلك شهرة كبيرة لشخصيته القوية، إضافة إلى ثراء إنتاجه النظري والتطبيقي باعتباره عالم ألسني، وناقد أدبي له مؤلفات أشهرها:

*صياغة الكلمة –التوليد- باعتبارها أداة الأسلوب عند" رابليه".

*المبنى وفن القول عند كريستيان "مورغين شتيرن" 1918م.

*المدخل إلى علم اللغة العام 1922م.

*دراسات في الأسلوب 1928م.

*الأسلوبية والنقد الأدبي 1955.

وتوصل إلى نتائج باهرة في هذا المجال، متأثرا بأفكار فرويد، وتعاليمه، ونظريات اللساني الإيطالي "همبولت"، و"كارل فوسلار"[1].

إنَ أسلوبية **سبيتزر** تبحث عن روح المؤلف في لغته، ودراسته مقتصرة في ضوء العلاقة بين المؤلف ونصه الأدبي، ومن هنا اتسمت أسلوبيته بالمزج بين ما هو نفسي، وما هو لساني فهي إذن متمحورة في اتجاهين أحدهما لساني، والأخر نفسي[2].

ويمثل منهج "**سبيتزر**" أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي مع العلم أنَه يحرص على انعكاس المثيرات التي تصل النص بالقارئ، ويحاول أن يحدد نظام التحليل على هذا الأساس لهذا يطلق عليها اسم "منهج الدائرة الفيلولوجية"؛ إذ تبتدئ هذه الدائرة بالقارئ الذي يتأمل النص كي يصل إلى شيء في لغته يلفت نظره، هذا الشيء يعد خاصية

[1]-أبو العدوس يوسف، المرجع السابق، ص108-109.

[2]-ينظر: ناظم حسن، المرجع السابق، ص34.

يتم التوصل إليها بالحدس، ثم يتم تأمل هذا القارئ عبر قراءة جديدة مدعمة بشواهد أسلوبية أخرى، تكون بمثابة الدعائم التي تدعم البنية الكلية[1].

فيقع "**سبيتزر**" بمنهجه هذا على التسلسل عبر شرحه الوقائع اللسانية وفق العمليات النفسية، وهذه الأخيرة نفسها تفتقر إلى الشرح أيضا كما يرى أنصار المدرسة اللسانية الأمريكية في (ييل) فإنَ "**سبيتزر**" نفسه يرى أنَّه لا يقوم بالشرح النفسي عبر ملمح واحد، بل إنَه ينظم وقائع عديدة بحرص كبير، ثم شرع في تحليلها "فيلولوجيا" دون أن يعني التحليل الفيلولوجي شرحا تدريجيا متنقلا من جزئية إلى أخرى، بل يعني أنَّ وراء كل شرح لجزئية معينة يكمن حدس لمجموعة من الوقائع[2].

وباختصار فإنَ المبادئ المهمة التي انطوت عليها أسلوبية سبيتزر:

" معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.

- الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للغة.

- فكر الكاتب لحمة في تماسك النص.

- التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم"[3].

ومن هنا فإنَ أسلوبية "سبيتزر" هي أسلوبية الكاتب؛ ذلك أنَّه من أهدافها الكشف عن شخصية المؤلف عبر تفحص أسلوبه، وبالتالي فإنَ مشروع أسلوبية "سبيتزر" الذاتية قائم على مناهضة أسلوبية "بالي" التعبيرية كما سماها بعض النقاد، ويهتم "سبيتزر" بالأنظمة التعبيرية

---

[1]-ينظر: أبو العدوس يوسف، المرجع السابق، ص111.

[2]-فضل صلاح، المرجع السابق، ص52-53.

[3]-أبو منصور فؤاد، النقد البنيوي بين لبنان و أوروبا -نصوص جماليات تطلعات- ، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985م، ص64.

التي يصنفها المبدعون إلى لغتهم الخاصة، فهي تهتم بالعبارة، ولا تهتم بالتخاطب، أوالتواصل موضوعها النصوص الأدبية الراقية المتميزة بملامحها الأسلوبية وقيمها الجمالية[1].

ج- الإتجاه الوظيفي البنيوي عند ميشال ريفاتير:

يعد الاتجاه البنيوي الوظيفي مدا مباشرا من اللسانيات البنيوية التي تعتمد أساسا على دراسات دي سوسير؛ حيث تنطلق الأسلوبية البنيوية في دراستها للنصوص بوصفها بنية مغلقة، وتركز على تناسق أجزاء النص اللغوية، فهي بذلك تبحث في تحليلها عن علاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، حيث ينطلق هذا الاتجاه من ثلاثة منطلقات هي الشكل، والوظيفة، والسياق، وهو المفهوم الثلاثي لأبعاد اللغة الذي يتم على أساسه تحليل النص الأدبي[2].

وأنَنا حينما نذكر الاتجاه الوظيفي البنيوي، يستدعي المقام استحضار اسمين بارزين هما "جاكسون"، و"ريفاتير"، لكن دراستنا ستقتصر على الأمريكي " ريفاتير" الذي ساهم في تأصيل ما يسمى بالأسلوبية البنيوية في النصف الثاني من القرن العشرين، ومن أشهر كتبه "محاولة في الأسلوبية"، و"إنتاج النص".

يرى "ريفاتير" أنَ الكاتب أشد وعيا برسالته من المتكلم، فالمتكلم عليه أن يتغلب على جمود الشخص المقصود بالرسالة بأن يركز على النقاط الأهم من حديثه، أما الكاتب فعليه أن يفعل ما هو أكثر من ذلك حتى تصل رسالته؛ لأنَه يملك وسائل التعبير اللغوية، وغير اللغوية (التنغيم، والإشارات...)[3].

---

[1]-أبو العدوس يوسف، المرجع السابق، ص122.

[2]-ينظر: بن يحي محمد، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م، ص17.

[3]-أبو العدوس يوسف، المرجع السابق، ص137.

وهو بهذا التوجيه يحاول تجاوز طرح جاكسون الذي يحوّل التحليل الأسلوبي إلى تحليل لساني معتمدا فكرة مبدأ التماثل، ليركز على فكرة التواصل التي تحمل طابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لفت نظر المخاطب.

فالمخاطب طرف أساسي في عملية التواصل، كما أنَّه "لا يوجد نص بلا منشئ، كذلك ليس ثمة إفهام، أو تأثير، أو تواصل بلا قارئ، فهو الحكم على الجودة، أو الرداءة"[1].

إذن أسلوبية ريفاتير تنظر في العلاقة بين الأطرف الأساس في عملية التواصل (المخاطب، والخطاب، والمخاطب)؛ حيث القارئ هو الذي يصدر الحكم حول هذا الخطاب سواء كان جيدا، أم رديئا، وبالتالي المنشئ له انطباعه الخاص، وملامح شخصيته، إلا أنَّ الذي يبقى هو النص، والقارئ الذي يقرؤه ويتأثر به، يقول ريفاتير: "الظاهرة الأدبية ليست هي النص فقط، ولكنها القارئ أيضا بالإضافة إلى مجموع ردود فعله إزاء النص"[2].

فهو بهذا القول يحاول أن يربط المحلل الأسلوبي (القارئ) بالنص من خلال الأحكام التي يبذلها هذا المتلقي إزاء العناصر الأسلوبية التي يضَمنها المنشئ نصه، وليس من النص مباشرة وهذا ما يقتضيه البحث الموضوعي، وتأسيسا على ذلك يرى ريفاتير أنَّ أي نص يحتاج في قراءته لمرحلتين هما:

1- **المرحلة الأولى**: وهي مرحلة اكتشاف الظواهر وتعيينها، وتسمح للقارئ بإدراك وجوه الاختلاف بين بنية النص، وألسنية النموذج القائمة في حسه اللغوي مقام المرجع فيدرك التجاوزات، والمجازات، وصنوف الصياغة التي توتر اطمئنانه اللغوي فيقصيها.

2- **المرحلة الثانية**: وهي مرحلة التأويل، والتعبير، وهي المرحلة التي يتمكن فيها القارئ من الغوص في النص، وفك رموزه...[3].

---

[1]-سليمان أحمد فتح الله، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، (دط)، 2004م، ص22.

[2]-البكري طارق، (الأسلوبية عند ميشال ريفاتير)، .http:/www.diwanalarab.com./spip.php، 2 جوان 2002.

[3]-أبو العدوس، يوسف، المرجع السابق، ص139.

لذلك نادى باعتماد "قارئ مخبر"، والقارئ المخبر ليس فردا بعينه، وإنَما مجموعة من القراء ذوي الثقافة العالية، أنَهم مجموعة من النقاد.

ولابد من الوقوف على أربعة مقومات اهتم بها ريفاتير اهتماما بالغا، وهي: الفرادة والسياق الأكبر، والسياق الأصغر، والتشبع ،والمفاجأة.

أ/- الفرداة: وهذا ينبني على التجربة الأدبية التي تنتج نصا ما، وتكون دائما فريدة ، والفرادة مفهوم لساني متنازع فيه، وقد استعمله نقاد الأدب في حدود ما يسمح به من إعادة إدماج مفهوم الأسلوب الفردي كما يشار بالفرادة إلى كود بين اللغة و الكلام ، يعتبر شبه ملكية عند فرد ما[1].

ب- السياق الأكبر والسياق الأصغر:"إنَ السياق الأسلوبي عند ريفاتير نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع، والتقابل الذي ينشأ عن هذا الاقتحام هو المثير الأسلوبي".[2]

1-السياق الأصغر: وهو الذي يقوم على تشكيل المفاجأة التي أولاها ريفاتير أهمية كبرى، ويعد الطباق والمقابلة منبها أسلوبيا يشكل عنصر المفاجأة.

2-السياق الأكبر: وهو جزء من الخطاب الأدبي الذي يسوق الإجراء الأسلوبي، ويوجد خارجه، وقد قسمه إلى قسمين:

سياق + إجراء أسلوبي + سياق.

سياق + إجراء أسلوبي + نقطة الانطلاق إلى سياق جديد + إجراء أسلوبي.

ج-التشبع: وهو مقياس اعتمده ريفاتير لقياس مدى تأثير السمة الأسلوبية في المتلقي، ومعناه أنَ الطاقة التأثيرية الخاصة أسلوبية تتناسب عكسيا مع تواترها.

1-عليوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة -عرض وتقديم وترجمة- ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان، ط1985،1م، ص160.

[2]-البكري طارق، المرجع السابق، موقع الكتروني.

د-**المفاجأة:** وتنتج عن المثير الأسلوبي الذي هو عنصر غير متوقع، ففي قولنا "طار قلبي فرحا"؛ فإنَ كلمة قلبي غير متوقعة، فالمتوقع ما يذكر بعد الفعل "طار" ما يطير حقيقة[1].

وبذلك يرى ريفاتير أنَ الكاتب واع برسالته، يستخدم فيها أساليب تجذب عدداً كبيراً من القراء على عكس المتكلم الذي يكتفي بتعابير الوجه، وبعض الإشارات قصد التأثير في المستمع، فإنَ موضوع دراسة ريفاتير هو النص الأدبي، وأنَ أسلوبيته تعنى بالنص في ذاته بمعزل عن كل ما يتجاوزه من اعتبارات تاريخية، أو اجتماعية.

2-2- مستويات التحليل الأسلوبي:

تتحدد مستويات التحليل الأسلوبي من خلال التعريف الذي وصفه "دي سوسير" للكلام باعتبار الكلام تطبيق، أو استعمال للوسائل، والأدوات الصوتية، والتركيبية، وكذا المعجمية (الدلالية) التي يوفرها اللسان فيما يلي:

أ- المستوى الصوتي:

تمثل البنية الصوتية ركيزة في مساحة الخطاب الشعري، ويعكس هذه القيمة العناية الكبيرة التي توليها البحوث الأسلوبية للمبحث الصوتي؛ حيث يكشف التحليل الأسلوبي في مقاربته الصوتية عن نتائج مثيرة ومدهشة تتجلى، "فيما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعاني وهذا التكثف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة إَنما هو حصيلة بناء الأصوات"[2].

وبالتالي الحركة الإيقاعية في الشعر لا تنفصل عن أهم مكوناته، وهي المفردات التي تمثل المستويات الصوتية، وما تحققه من انسجام، وتوازن ونغم، وإيقاع، وتردد؛ فللشعر موسيقى يصدرها اللسان، وتستقبلها الأذن، ويعيها القلب، ومن هذا المنطلق فإنَ معرفة الوزن، والإيقاع لا تكون ميسرة أو سهلة بغير هذه الآليات، "والإيقاع هو الموسيقى وحداثة مركبة كالبحور عند

---

[1]-ينظر: بن يحي محمد، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص21.

[2]-عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 1992م، ص166.

العروضيين، ومفردة كالمماثلة عند البلاغيين، والإيقاع المفرد هو الذي يشكل نسيج الإيقاع المركب؛ لأنَّ أي إيقاع شعري لا يحصل إلاَ إن تشابهت البنيات الداخلية والخارجية تشابه مماثلة ومجانسة"[1].

وهذا القول يشير إلى نقطة مهمة أنَّ الإيقاع هو الركن، والركيزة، والجوهرة، أو بالأحرى السند الذي يتكئ عليه الشعر، وذلك أنَّه يميزه عن النثر من خلال وحداته الإيقاعية المطردة، وهو الصفة الأساسية التي لا يكون الشعر شعرا دونها، والمحكمة بوحدات تفعيلية.

"فالإيقاع بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا، أو مدركا ظاهرا، أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية"[2].

مما سبق نستشف أنَّ الإيقاع توازن، وتوافق حركي، وموسيقي يولد حركة منتظمة زمنيا، وهو بذلك بناء محكم يقوم على تجانس الحروف، واختيار الألفاظ ونظم الجمل.

ولم يكن الإيقاع في الشعر العربي حديثا، وإنَما هو قديم قدم الممارسة الشعرية، وهذا ما اتفق عليه الدارسون؛ حيث تتضمن دراسة الإيقاع فرعين أساسيين ينطوي تحت كل واحد منهما عناصر متعددة، "ولابد من تمييز مظهرين للموسيقى الشعرية خارجية يحكمها العروض وحده، وتنحصر في الوزن، والقافية، وداخلية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والقافية والنظام المجردتين"[3].

1-**الموسيقى الخارجية:** وتتضمن دراسة الوزن، ودراسة القافية وحروفها.

---

[1]-مرتاض عبد الملك، بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمينة- ، دار الحداثة، بيروت، (د ط)، 1986م، ص198.

[2]-علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006م، ص53.

[3]- بكار يوسف حسين، بناء القصيدة في الشعر العربي القديم- في ضوء النقد الحديث-، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983م، ص193.

2-**الموسيقى الخارجية:** وتتضمن دراسة الجناس، والطباق، والتكرار، والتدوير والنبر...الخ.

وهذا ما سيتم التطرق إليه من خلال دراستنا التطبيقية لقصيدة "لأي ظل أستريح؟".

ب-المستوى التركيبي:

المستوى التركيبي هو ثاني بنيات أو مستويات التحليل الأسلوبي، حيث يغلب على النص إما التركيب الفعلي، وإما التركيب الاسمي، أو تغلب عليه الجمل الطويلة المعقدة، أو القصيرة أو المزدوجة، وهنا يكمن دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات، والترابط ،والانسجام الداخلي للنص، وكذا تماسكه عبر الروابط التركيبية المختلفة سواء كان سردا، أو شعرا، و هذا ما يهمنا في هذه الدراسة النص الشعري، "وعليه فإنَ العمل الأسلوبي يواصل تأمله لعالم النص عن طريق التركيز على الوظيفية الأسلوبية التي تكمن في الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية والأدوات الجمالية التي تبرزها، وتنتصب المفارقة في مثل هذه الحالة بين الأساليب الشعرية والكلام العادي على قاعدة الإيحاء ومحققاته والتعبير غير المباشر ومستلزماته وآليته"[1].

فالتركيب عنصر مهم في بحث الخصائص الأسلوبية، كدراسته طول الجملة، وقصرها، وعناصرها مثل المبتدأ، أو الخبر، الفعل، والفاعل، ودراسته الروابط والتقديم، والتأخير "فالجمل ليست خيوطا متراصة من الكلمات من غير معنى"[2]، وتصير الجمل بهذا القول مجموعة من العلاقات مترابطة تتكون من وحدات تركيبية تمثل أقسام الكلام في العربية (الاسم، والفعل، والحرف)؛ فالنظام التركيبي ذو فاعلية في خلق المعنى المتعدد لأنه جزء أساسي من حيوية اللغة.

---

[1]-عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص112-113.

[2]-عبد المطلب محمد، النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة فصول، الجزء الخامس، العدد الأول، القاهرة، 1984م، ص33.

ففي كل تركيب نحوي تعبيرا نحويا عاديا متكون من مسلك أسلوبي تركيبي عادي، لا تظهر له أي قيمة أسلوبية، وهو ما يمثل الوضع الأول، أما التعبير الآخر فهو التعبير المخصوص الذي يتكون من متغير أسلوبي غير معياري، وذلك يتغير موقع الكلمة في بنية التركيب النحوي، أو استبدال صيغة بأخرى، أو الخروج عن الأساليب، أو تكرار في لفظة، أو صيغة، أو تكرار التركيب النحوي كله فينتج عنه سمة أسلوبية، أو قيمة تعبيرية تميزه عن غيره من التراكيب الأخرى[1].

لذلك يجب أن تبعث التراكيب ضمن السياق العام للقواعد النحوية من خلال الاحتمالات النحوية المتاحة للمتكلم التي ينتج عنها أنماط تركيبتية ترتبط به، وتدل عليه، وبهذا يتميز كل مبدع عن آخر من خلال قدراته واختياراته.

ج- المستوى الدلالي:

الدلالة هي الجانب الموازي للمتوالية الخطية، وهي الصيغة الملازمة له، فالصفة التجريدية للدلالة مرتبطة بعلاقة الدال والمدلول، والمرجع، ولعل أول من أشار إلى ذلك سوسير فهو يفترض أن ثمة أفكارا جاهزة تسبق وجود الكلمات، ويتم التعرف على الفكر والناحية النفسية عن طريق الاستعانة بدلائل الكلمات[2] .

ويطرح " بالي" على مستوى الدلالة رؤية تقوم على:

1/ الآثار الطبيعية: ويقوم مجال دراستها على الصوتيات، والصرف؛ حيث تقوم العلاقة بين الصوت، والمعنى من ناحية، وبين صيغة الكلمة ومكوناتها ولواصقها وبين الدلالة من ناحية أخرى.

---

[1]-ينظر: كنوش عواطف، الأسلوبية في دراسات الإعجاز القرآني حتى القرن السادس الهجري، أطروحة دكتوراه ، إشراف: مصطفى التميمي، كلية الآداب، جامعة البصرة ، (دط)، 1415هـ - 1995م، ص133.

[2]-ينظر: دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: صالح القرمادي، ومحمد الشاوشي، ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، تونس، (دط)، 1985م، ص172-173.

2/ **الآثار الإيحائية:** وتشكل ميدانا رفيعا للدلالة الأسلوبية؛ إذ يرتبط بمواقف وبلغة خاصة، فكل فكرة تنضوي تحت سياق وجداني.

3/ **الصورة وتغير المعنى:** وتتعلق الأسلوبية الدلالية بكيفية تغير المعنى من خلال الاستعارة، والمجاز؛ حيث يكون أثرها جماليا، أو أدبيا[1].

فالمحلل الأسلوبي يراعي استخدام المنشئ للألفاظ، وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية، ودراسة هذه التصنيفات، ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب، فمثلا الشاعر الرومانسي تغلب على خطابه الألفاظ المستمدة من الطبيعة.

أما المواقف الدلالية التي يؤدى بها التعبير اللغوي فتتوزع على محورين، يتسم المحور الأول بالبساطة، وفيه ترتبط الكلمة بمعنى واحد، أما المحور الثاني فيتسم بالتعقيد، وفيه تتعدد المعاني، وقد ركزت الدراسات الدلالية المتعلقة بالمواقف البسيطة على الكلام لتضفي عليه الطابع الأسلوبي، وذلك من خلال بواعث الاسم، وإبهام المعنى، والمبالغة فيه[2].

إذن للسلسلة الكلامية دلالة تعبيرية تتجلى من خلال السياق الذي تقتضيه باعتبار أن لكل كلمة موقعها، وعليه فإن الباحث في الدلالة عليه أن يبحث في تلك العلاقة التي تربط الدال بمدلوله في النص من خلال السياق .

وكنتيجة إلى هذا الفصل نستطيع أن نقول أن المقاربة الأسلوبية تهدف إلى الوصول إلى أغوار النص الشعري للوقوف على عتباته المظلمة، وعناصره الفكرية التي تصنع تظافرها وحدة دلالية، وتبعا لذلك على المحلل الأسلوبي أن يشرح النص شرحا ينسحب على مختلف جوانبه لينظر مساراته، ودوائره، واتجاهاته، على أن يتخلص من أيَ أثر ذاتي له متجاوزا ظروفه الخارجية، وهذا يتطلب دراسة مستوياته الصوتية، التركيبة النحوية، والدلالية في ضوء العوامل

[1]-ينظر: أبو العدوس يوسف، المرجع السابق، ص103.

[2]- فضل صلاح، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990 م، ص57.

الداخلية المبثوثة في ثناياه؛ لأن التحليل الأسلوبي محكوم بآليات إجرائية التي سبق ذكرها آنفا، أهمها الاختيا،ر والتركيب، والانزياح، والكل الشامل لهذه السمات يتموقع في دائرة الأسلوب.

الفصل الثاني: تجليات الأسلوب الشعري في قصيدة "لأي ظل أستريح؟" قراءة في المستويين الصوتي والتركيبي

المباحث :

1- الأسلوب الشعري في المستوى الصوتي

2- الأسلوب الشعري في المستوى التركيبي

1-الأسلوب الشعري في المستوى الصوتي:

يعد الجانب الموسيقي من أهم الجوانب التي تميز الإبداع الشعري، وتلفت انتباه القارئ، فتجعله يقترب من هذه الموسيقى، فهي المغناطيس الذي يجذب المتلقي للتفاعل مع القصيدة، ذلك أن النفس بطبيعتها تعشق النغم والإيقاع، ويمكننا الحديث عن جانبين للموسيقى في أي عمل شعري هما: الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية، وكلاهما يتلاحم ويتكاثف في إبراز موسيقى القصيدة الجميلة، والمؤثرة، والجذابة للمتلقين[1].

حيث تشمل الموسيقى الخارجية الأوزان الشعرية، والقوافي، والتفعيلات، أما الموسيقى الداخلية فهي الموسيقى التي تنبعث من الحرف، والكلمة والجملة، والتي تُعنى بدراسة موسيقى النفس، وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسية تناسبا وإياها.

لذلك سنعمد إلى تجلي الصورة الصوتية في البناء الشعري عند الشاعر "مصطفى بلمشري" استجلاء للموسيقى الخارجية من "وزن"، و "قافية"، والموسيقى الداخلية عبر "التكرار الصوتي" و "النبر".

1-1- خصائص البنية العروضية الخارجية:

أ- الوزن: (meter)

يعد الوزن أساسا متينا في البنية الايقاعية للشعر " ذلك أن الأوزان مما يتقوم به الشعر، ويعد من جملة جوهره"[2]، ولهذا ليس غريبا أن تنال قضية الوزن اهتماما كبيرا

---

[1]- ينظر: أبو العدوس يوسف ، المرجع السابق، ص 256.

[2]- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص213.

لدى الباحثين في الشعر، وفي هذا السياق يقرر "النويهي" أن الوزن هو السمة الأولى التي تميز الشعر عن النثر، باعتبار الوزن والقافية عصب الشكل الشعري[1].

وبما أن القصيدة التي وقع عليها اختيارنا "لأي ظل أستريح؟" من ديوان "لأي ظل أستريح؟!" تندرج في إطار الشعر الحر، أو شعر التفعيلة حيث تتميز هذه الأخيرة بمجموعة من الظواهر الفنية المائزة على مستوى الاستعمال الموسيقي، أو على مستوى البنية الايقاعية التي تمثل تطورا، وتعديلا للقصيدة التقليدية؛ حيث تقتضي طبيعة التجربة الجديدة التي تطرحها قصيدة الشعر الحر وحدة التفعيلة، وهي السمة الأساسية المائزة على أساس أن الشاعر يستعمل تفعيلة واحدة تتكرر بصورة غير منتظمة من حيث عدد التفاعيل في كل سطر[2].

وفي هذا السياق ترى نازك الملائكة أن ميزة هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من طغيان الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست المتتابعة، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنَه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء، وهنا تكمن جمالية الإيقاع الشعري للقصيدة المعاصرة[3].

وعلى صعيد التجربة الموسيقية نفسها كان ثمة عدد من المعضلات التي ينبغي للشعراء أن يتجاوزوها من خلال الممارسة، وأبرزها أن الشعر الحر حصر أوزانه أساس بالبحور التي أسمتها نازك الملائكة "بالبحور الصافية"، وهي البحور التي تتضمن تفعيلة "البحور الممزوجة" كالسريع، والوافر، والرجز، والمتقارب، والخبب، ثم

---

[1]- ينظر: النويهي محمد، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، ، ط2، 1971م، ص30.

[2]- ينظر:أبو شوارب محمد مصطفى، إيقاع الشعر العربي- تطوره وتجديده- ، "منهج تعليمي مبسط"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط3، 2007م، ص 124.

[3]- الصائغ يوسف، الشعر الحر في العراق مند نشأته حتى عام 1958م -دراسة نقدية -، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الإسكندرية ، مصر، (د ط) ، 2009م، ص 130.

ما أسمته نازك "بالبحور الممزوجة" كالسريع، والوافر، وبهذا حجب عن الشعر الحر البحور ذوات التفعيلتين كالطويل، والبسيط، والمديد والمنسرح[1].

فمجال الإطار الموسيقي إذن في الشعر الحر(شعر التفعيلة)، هو الخروج عن نظام الصدر، والعجز باعتماد التفعيلة أساسا، وإطلاق الحرية في تنويع القوافي.

***التفعيلة:**

يلتزم الشاعر التفعيلة أساسا لإيقاعه، إنها مفردة ليس لها أثر خارج دائرة البحر، وتأخذ حيويتها داخل الخطاب الشعري؛ حيث تمارس دورها الموسيقي وتأثيرها في المتلقي.[2]

وعند تقطيعنا لأبيات القصيدة عموما، لاحظنا أن الشاعر "مصطفى بلمشري" قد اعتمد على مسارات بحر المتقارب.

ويرى "عبد الله الطيب" أن هذا البحر ينطوي على نغمات هي من أيسر النغمات، ويتسم بالسهولة بسبب نغمته الواحدة المتكررة، وأظهر شيء فيه المقاطع الطوال، وهو بسيط النغم، ذو تفاعيل مطردة، ويتميز بالانسيابية، وهو طبلي الموسيقى[3].

وسنتعرض إلى أغلب التغيرات المعروفة في هذا البحر المتمثلة في:

فعولن(//0/0)،فعولن(//0/0)،فعولن(//0/0)،فعولن(//0/0) تتحول إلى

قبض: فعُول(//0/)، وحذف: فعو(//0)

---

[1]- ينظر الملائكة نازك ، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981م، ص65.

[2]-السد نور الدين، المرجع السابق، ص 139.

[3]- ينظر: الطيب عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الأثار الاسلامية، الكويت، ط2، 1409هـ-1989م، ص379-382.

وقصر (فعول//00).

وتظهر هذه النماذج في القصيدة "لأيَ ظل أستريح؟" من خلال التقطيع التالي:

1- أمد يدي إلى حلم مغرس.....[1].

أمـــــدد يديي إلى حلمن منغرس

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

فعول فعول فعول فعولن فعل

2- بد ماء الغصون.....

بدمـــاء لغـصـــــون

/0/ /0/ 0///

فعلن فعل فعل

3- وصمتي منطفئ تحت ظلَ نخلة....

وصمتي منطـفئن تحـت ظلل نخلتن

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

فعولن فعل فعولن فعول فعل فعـ

[1]- بلمشري مصطفى ، ديوان "لأي ظل أستريح؟؟" ، القصيدة ،'لأي ظل أستريح؟؟"، ص 01.

4- كم شجرة باسقة تركبه رياح التائهين....

كم شجرة باسقتن تركبـه رييـاح تتائ هين

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

لن فعلن فعل فعل فعل فعل فعل فعلن فعل فعل

5- على جـسدي....

0 / / 0/ /

فعول فعو

6- هي ذي متاهات سيدخلها القادمون.....

هي ذمتاها تن سيد خلها لقـادمون

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

فعول فعولن فعل فعل فعولن فعول

7- وأدخلها أحمل من خسارتي العديد....

وأدخـــلها أحمل من خسارتي لعديد

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

فعول فعو لن فعلن فعول فعل فعل

8- متى ترتاح راحـ لتي.....[1].

[1]-القصيدة، الأسطر من02 إلى08، ص01.

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

فعولن فعل فعل فعو

يتبين لنا من هذا التقطيع أنَ النَص الشعري، "لأي ظل أستريح؟" جاء على شاكلة قصيدة التفعيلة، وهو على وزن بحر المتقارب، وبحر المتقارب من البحور الصافية؛ إذ يتكون من ثماني تفعيلات، فهو ينبني على تفعيلة (فعُولن)، وهو من البحور الرباعية؛ أي أنَ البيت الشعري منه يتكون من ثمانية تفعيلات تتواتر فيها صيغة (فعُولن)، وهذا البيت الشعري يتناسب أيما تناسب مع مزاج الشاعر، فهو يناسب النفسية المتعبة الشديدة الإرهاق بحركاته، وسواكنه، فالتفعيلة فيه تتكون من ثلاثة حركات مقابل ساكنين(//0/0)، إلا أن الشاعر أراد أن يتخطى هذه الأزمة النفسية التي يعيشها، فأراد التخلص من حركة فعولن(//0/0)، إلى فعول(//0/)، ليتناسب ذلك مع سرعة نبضات قلبه، وهذا من خلال تجاوز النظام العروضي؛ أي أنَ الشاعر قد انزاح عن البناء العروضي، وكسره من خلال تلك الرخص التي أعطيت له، فكان توظيف مصطفى بلمشري للزحافات في هذا النص ملحوظا وواضحا؛ إذ تحولت صيغة "فعولن " إلى "فِعْلن"، وتحولت كذلك إلى فعِلُن ،كما وظف العلل فتحولت "فعولن" إلى : "فعِل"، "وفعْلُ".

وقد يتناسب هذا مع وقع الحياة التي يعيشها الشاعر، فتجربته الشعرية تثبت مدى معاناته، فقد أضحى غريبا مشردا، وتائها (تاه زورقي في رحلتي)، لا يعرف إلى أين يذهب أي لا يعرف وجهته، وهو يتساءل عن أي ظل يستريح فيه، ويتساءل أين المأوى، فأراد أن يختصر المسافة وأن يقلص من شدة معاناته، وأن يسرع الوقت الذي يمضي متثاقل الخطى، من خلال محاولته المساواة بين حضور الحركات، والسكنات في السطر الشعري.

فتبعا لثقل الحياة القاسية التي يعيشها، راحت أنفاسه تتثاقل، وهذا ما جعل من المتلقي يشعر بثقل الحياة التي يعانيها الشاعر.

ومن خلال النموذج الموضح سابقا لاحظنا أن للشاعر حرية الاختيار بين المطلق، والتقييد(فعُولنْ)، أو (فعُولُ)، وهكذا تماثل الموقع النحوي للكلمات القوافي، وهو ما فسح مجال الاختيار في هذا النموذج، فنجد أنفسنا مرغمين على قراءة معينة بالإطلاق أو التقييد.

تفعيلة "فعولن" وانزياحاتها العروضية:

بحرها	التفعيلة المتغيرة	طبيعة التغيير ونوعه
المتقارب	-فعول //0/	- القبض (زحاف) حذف الخامس الساكن من آخر التفعيلة.
	- فعول //00	- القصر (علة) حذف آخر السبب الخفيف وإسكان ما قبله.
	- فعل //0	- الحذف (علة) حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة

والتدوير تمظهر كذلك مع تفعيلة البحر المتقارب في السطر الثالث من القصيدة يقول الشاعر:

وصمتي منطفئن تحت ظلل نخل تن

رموزه: //0/0 /0/ / /0/ 0/0 / /0/ /0/ / 0

تفعيلاته: فعولن فعل فعولن فعول فعل فعـ

حيث تكتمل التفعيلة الأخيرة في السطر الموالي:

كم / شجرتن.....

0 /// 0/

لن / فعلن

وبالتالي تكمن أهمية الوزن أنه يكسب الشعر هويته، ويبرز موسيقيته، وذلك ما يراه حازم القرطاجني، "فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر من جملة جوهره" [1] .

حيث يساعد هذا الوزن على الارتقاء بالحالة النفسية للمتلقي، من السكون إلى حالة الانفعال الإيجابي الذي يتميز بالخفة والأنس، وأنَ هذا التواشج بين تحول تركيبة التفعيلات الموظفة عند الشاعر "مصطفى بلمشري" يكشف لنا عن حالة الذات المتوترة، مما أدى إلى ثراء السمات الأسلوبية في مستواها الايقاعي المبثوت داخل اللغة الشعرية من خلال التكرار النغمي الخاضع للنظام الصوتي، فما يهمنا من هذه الدراسة هو الوظيفة الجمالية التي يؤديها الوزن، ولعل هذا الذي يهم الدراسة الأسلوبية –الوظيفة الموسيقية والجمالية-؛ فهي تبحث في مدى إجادة الشاعر، واستخدامه هذه الأداة الفعالة، وشحنها بدلالات إيحائية التي قد تعجز عنها الأدوات الشعرية الأخرى.

[1]- ينظر: أنيس ابراهيم، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط3، 1975م، ص165-166.

ب- القافية: (la rime)

إذا كنا ننطلق في تناول صور التجديد في موسيقى الشعر، وألوانه منذ القرن الثاني الهجري(2هـ)، وحتى اليوم من فكرة ثابتة مؤداها أن القافية هي ركيزة هذا التجديد الايقاعي، وأداته الأساسية.

فالقافية كما يراها إبراهيم أنيس: «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، والأبيات من القصيدة، وتكررها يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[1].

وبالتالي القافية عنصر مهم، وأساسي في بناء القصيدة العربية فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، باعتبارها المصب الذي يتدفق فيه نغم البيت، وبما أنَ دراستنا تختص بالقصيدة الحرة المعاصرة ذات السطر الواحد، فلا بد من أنها ستخرج عن المعيار الخليلي التقليدي من وحدة القافية إلى تنوعها.

أما حروف القافية فهي كالآتي:[2]

أ. الروي: فهو الحرف الأساسي الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر بتكرارها كالكلام في معلقة امرىء القيس فيقال: قصيدة لامية.

ب. الوصل: هو الحرف الذي يلي حرف الروي المتحرك، وهو نوعان أولهما حرف المد الذي ينشأ من إشباع حركة الروي كالألف بعد الباء، أو الياء مثلما جاء في **القصيدة:**

---

[1]-أنيس إبراهيم، المرجع السابق ، ص246.

[2]-ينظر: أبو شوارب محمد مصطفى، إيقاع الشعر العربي -تطوره وتجديده- ، ص 21-23.

ويحطم ظلي في انحراف الزوايا.....[1].

والواو الناشئة في إشباع الضمة بعد الهمزة، أو يكون بهاء بعد الروي.

ج. الخروج: هو حرف مد (ألف/ واو/ياء) يكون بإشباع حركة هاء الوصل؛ كقول الشاعر مصطفى بلمشري:

وسيوفنا اختتمت جولت/ها....

د. الردف: هو حرف مد يسبق حرف الروي مباشرة كقول الشاعر مصطفى بلمشري في القصيدة:

مغترب تحت شمس النهار.....

ومغترب في بلاد الأحرار..... [2]

هـ. التأسيس: هو ألف يفصل بينها وبين الروي حرف متحرك واحد يسمى الدخيل ومن ذلك قول قيس بن ذريح:

وإني لأرضى من بثينة بالذي لوا بصرة الواشي لقرت بلابله

الألف تأسيس، والباء دخيل، واللام روي، والهاء وصل.

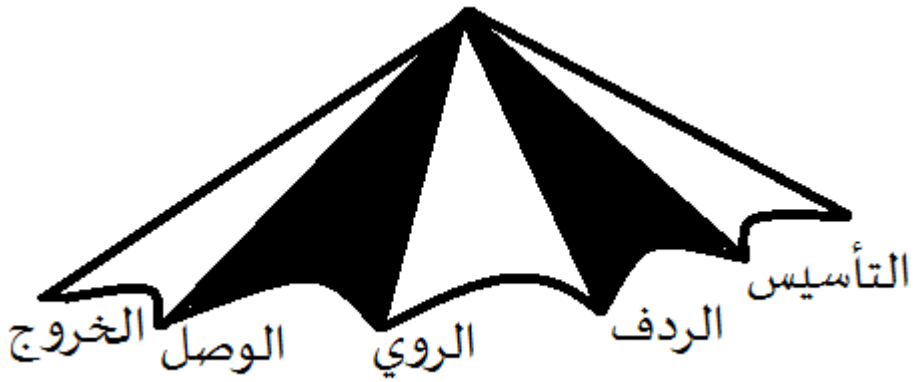
و. الدخيل: وهو حرف متحرك يكون بين ألف التأسيس وحرف الروي كالميم في قول المتنبي:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل

[1]-بلمشري مصطفى، قصيدة لأي ظل أستريح؟؟، ص 03.

[2]- المرجع نفسه، ص 02.

فالروي إذن عماد القافية، ومركزها وما عداه يدور حوله إذ يمكن أن نشبه حروف القافية بمظلة عمادها الرئيسي يمثل "الروي"، وما حوله يمثل الوصل، والخروج، والردف، والتأسيس.



مظلة القافية

وللقافية تأسيسا على عد الأحرف الكائنة بين الساكنين الأخيرين خمسة أنواع هي:[1]

أ. **قافية المتكاوس:** (0////0/) (وتد مفروق+ سبب ثقيل+ سبب خفيف)

وهي ما كان بين ساكنيها أربعة أحرف متحركات.

ب. **قافية المتراكب:** (0///0/) (وتد مفروق+ وتد مجموع)

وهي ما كان بين ساكنيها ثلاثة أحرف، متحركات كقول الشاعر:

أبقى أقلب أثواب أوردتي...

والقافية هي قوله : **أوردتي** (0//0/).

ج. **قافية المتدارك:**(0//0/) (وتد مفروق+ سبب خفيف)

[1] -أبو شوارب محمد مصطفى، المرجع السابق، ص19-20.

وهي ما كان بين ساكنيها حرفان متحركان كقول الشاعر:

لتضمد أشواك ..... في أضلعي.....

والقافية هي **أضلعي** (/0//0)

د. قافية المتواتر: (/0/0) (سبب خفيف+ سبب خفيف)

وهي ما كان بين ساكنيها حرف واحد متحرك كقول الشاعر:

في الزمن المتخثر....[1].

والقافية هي **خثثر** (/0/0)

هـ. قافية المترادف: (/00)

وهي القافية التي يلتقي ساكناها الأخيران كقول الشاعر:

غرسة الريحان.....[2].

فالقافية هنا هي **حان** (/00).

وبالنسبة لتوظيف القافية عند الشاعر الجزائري مصطفى بلمشري، فلم يستخدم قافية واحدة في كل القصيدة، بل نوع فيها بحيث تأت هذه القوافي متناسبة مع بناء القصيدة، ومتفاعلة مع غيرها من مقومات البناء الشعري؛ حيث كان لتنوعها وتكرراها في مقاطع معينة، وضمن مسافات معينة أثراً موسيقياً فريدا في أذن السامع معا.

وإذا تتبعنا قوافي القصيدة الحرة "لأي ظل أستريح؟" لوجدنا أنَّ حروف الروي في كمها، على النحو الآتي:

---

[1] -القصيدة، ص02.

[2] -المرجع نفسه، ص 03.

حيث بلغت أبيات القصيدة حدود 104 سطرا شعريا.

حروف الروي	تواتره العددي في الأبيات	نسبة التواتر
السين	02	%1.92
النون	14	%13.46
التاء	18	%17.30
الدال	09	%08.65
الميم	04	%3.84
اللام	12	%11.53
القاف	08	%7.69
الراء	11	%10.57
الباء	03	%2.88
الهاء	04	%3.84
العين	03	%2.88
الفاء	01	%0.96
الحاء	07	%6.73
الياء	01	%0.96
همزة القطع	07	%6.73
15	المجموع 104	%100

والجدول التالي يوضح تكرار أحرف الروي المستخدمة في القصيدة، وكذلك عدد كل من القوافي المطلقة والمقيدة.

حرف الروي	تكراره	عدد الحروف المطلقة	عدد الحروف المقيدة
الباء	03	01 موصولة بالياء	02- الأعصاب، التعب

		(أكوابي)	
التاء	18	10 موصولة بالياء راحلتي، حياتي، رحلتي، ذاتي، كبوتي، أوردتي، أوردتني، ذاتي، حياتي، ذاتي	08 نخلة، نخلة، المتوحشة، اليابسات، الجهات، الفتيلة، الدوحة، نخلة
الدال	09	02- موصلة بالياء جسدي،جسدي	07- العديد، مسدود، العميد، النضيد، الحصيد، ثمود، الجليد.
الحاء	07	01- موصلة بالياء روحي	06- طموح، النزوح، الروح، الريح، أستريح، أستريح.
السين	02	/	02- منغرس، النورس
الميم	04	01- موصلة بالياء أنغامي	03- الحلم، المهزوم، السلام
اللام	12	/	12-جمل، السبيل، أصل، وجل، عجل، النخيل، الليل، المترهل، الرحيل، البلابل، الحلال، التجول.
الراء	11	01- موصولة المتواري بالياء	10-الديار،النهار،الأحرار،المتخثر، الفجر،النهار،الفجر،الشعر،الفجر، البحر.
العين	03	01- موصولة بالياء أضلعي	02-الشعاع، تتدافع
الفاء	01	01- موصولة بالألف (عنيفا)	/
القاف	08	01- موصولة بالألف (قلقا)	06- الشوق، يضيق، الأعمق، الشفق، محرق، الإشراق.

		01- موصولة بالياء (أوراقي)	
النون	14	01- موصولة بالياء (تنقلني). 02- موصلة بالألف (عمرنا، أسمالنا)	11- (الغصون، التائهين، القادمون، الريحان، أسكن، الأقحوان، السكون، أسكن، أتبين، النعمان، أسكن)
الهاء	04	02- موصولة بالألف (جولتها، بظلها)	02- (ظلمائه، سبيله)
الياء	01	01- موصولة بالألف (الزوايا)	/
همزة القطع	07	01- موصولة بالياء (إنزوائي)	06- العلياء، الظلماء، الضوء، رجاء، الانطفاء، القضاء)
104		27	77

من خلال الجدول نستنتج أنَّ القوافي المتتالية منها، أوالمتباعدة يؤدي وظائف إيحائية، وتعبيرية، وجمالية، وذلك عن طريق تكرارها مما يسهم في بعث جرس موسيقي يحمل النص على عدة معان.

وكتحليل للجدول الموضح أعلاه غلب على القصيدة "لأي ظل أستريح؟" القوافي المقيدة بما يصل إلى 77 قافية، من العدد الإجمالي المقدر بـ 104، أما القافية المطلقة فقد سجلت حضورا قدَر بـ 27 قافية، مما يعني أنَّ القوافي المقيدة قد بلغت حصة الأسد في القصيدة.

وهذا يعود بالأساس إلى حالة الشاعر النفسية؛ القلقة والخائفة والمترقبة لكل شر قد يحدث، فجاءت هذه القوافي انعكاسا للوضع النفسي المسكون بالظلم، والتهميش الذي يعانيه الشاعر.

وكما هو موضح في الجدول السابق قد سيطرت قافية "التاء"؛ حيث تكرر(18 مرة)؛ أي بنسبة 71.30%، وتكررت قافية "النون" (14 مرة) ؛ أي أكثر من غيرها على القصيدة.

كما نجد بعض القوافي الأخرى كقافية (الراء، والحاء، واللام، والدال، والقاف، وهمزة القطع)، وبنسبة ضئيلة لبعض القوافي كالعين، والياء، والفاء، والهاء، وسنحاول تفسير الاستخدام المكثف لبعض القوافي، ونهمل القوافي القليلة الشيوع؛ لأنَّ الأسلوب يتحدد بكثرة الاستخدام لا بقلته.

صوت النون المجهور، والمتوسط، والمستفل، والمنفتح تكرر(14 مرة)، تتوزع بين 11 تكررا للقوافي المقيدة، و(11 تكررا) للقوافي المطلقة التي جاءت موصولة بأصوات مد؛ نحو (عمرنا، أسمالنا، تتقلني...)، "فصوت النون له دلالة المحاكاة في حال السكون؛ أي في حالة القافية المقيدة يكون صوت طنين النحلة، أو البعوضة هذا الطنين المتواصل دون توقف يسبب الشعور بالتوتر الشديد لدرجة أنَّ الانسان قد يفقد أعصابه، أو يضطرب إذا فشل في القضاء على تلك البعوضة التي تأبى الرحيل"[1].

وهذا النمط من القوافي الذي ينتهي بمقطع مغلق يقول الشاعر [2]:

ففي دفئ الضياع .....

ودفئ **السكون....**

ففي أي صفع أستقر **وأسكن؟؟**

---

[1]-ينظر: عبد الجليل يوسف حسنى، التمثيل الصوتي للمعاني -دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي- ، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998م، ص42-43.

[2]-القصيدة، ص 05.

ولأي ظل أستريح **وأركن**.....

يمثل هذا المقطع الصوتي بعض الأحوال النفسية التي تقترب بشيء من الحدة، والضيق النفسي الذي يعتمل في نفس الشاعر، حتى ولو التمسنا معاني الاستقرار والراحة عبر الكلمات، (التائهون، أسكن، أركن، أتبين...) فنجدها مصحوبة بالضياع، كما أنَّ حروف المد كالألف، والياء التي كانت ردفا لهذا الروي فقد جاءت لتعبر عن الحاجة، والرغبة الشديدة في الخروج من هذا الوضع الأليم، تتناسب وتنهدات الشاعر، وتأوهاته لاتساع مجرى النفس، ففي حالة إطلاقها تفريجا عن ذلك الأنين القوي المستمر الذي يعاني الشاعر وطأته، فالنون صوت يوحي بموسيقى حزينة تتضمن معاني الألم، والمعاناة جراء ما يعانيه الشاعر.

والملاحظ في القصيدة أنَّ صوت (التاء)هو الغالب، وذو أثر بالغ في تشكيل موسيقاها؛ حيث ظهر تكراره (18مرة)، تتوزع هذا بين 10 تكرارات للقوافي المطلقة الموصولة بالياء: (حياتي، راحلتي، أوردتي، ذاتي...)، و 08 تكرارات للقوافي المقيدة (نخلة، المتوحشة، الجهات، اليابسات، الفتيلة...).

نلاحظ أنَّ هذا الصوت بصفته الانفجارية المعبرة عن انفجارات الشاعر في كل تاء كحرقة الانزواء، والحياة الظلماء التي حلت بكيانه، مما جعل هذا الصوت على اتصال وثيق بمعاني الرأفة والرحمة.

أما حرف الراء ومن معانيه ما ذكره حسن عباس في كتابه (خصائص الحروف العربية ومعانيها)؛ حيث أشار إلى أنَّه "حرف مجهور، متوسط الشدة، والرخاوة شكله

في السريانية يشبه الرأس...وأنَّه يدل على الملكة، وشيوع الوصف كما يدل على الترجيع، والتكرار، والتحرك ويفيد أيضا الثبات، والاستقرار"[1].

حيث تكرر هذا الحرف (11 مرة) وظهر له تكرارا واحدا في القافية المطلقة المتصلة بالياء.

يقول الشاعر [2]:

ورحت أسائل الظل المتواري.....

و(10) تكرارات للقوافي المقيدة: (الديار، النهار، الأحرار، المتخثر، الفجر، البحر...).

فالشاعر بالاستناد على هذا الحرف جاء ليصف غربة الديار، وراح يكرر بعض الكلمات ليؤكد مدى حرقته، ولوعته في زمن اغتصب منه ظل الراحة.

وصوت اللام، "وهو صوت مجهور يوحي بمزيج من الليونة، والمرونة، والتماسك، والالتصاق"[3]، كما يحمل دلالة الاستمرار، والمكابرة الروحية لبلوغ ما يصبو إليه الشاعر، فقد بلغ تكرار قافية اللام (12 مرة) في مجملها قوافي مقيدة: (جمل، السبيل، أصل، عجل، النخيل، الليل، المترهل، وجل، الرحيل، البلابل).

فكل تلك الألفاظ جاءت معبرة عن مدى صراع الشاعر، ومكابدته من أجل البحث عن سبيل يضمحل فيه تعبه، وتقف عنده راحلته فيهنأ باله و ترتاح نفسه.

---

[1]-عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 1998م، ص84.

[2]-القصيدة، ص 04.

[3]-عباس حسن المرجع السابق، ص85.

أما قافية الدال فقد ورد تكرارها (09 مرات)، وتوزعت ما بين قافيتين مطلقتين موصولة بالياء(جسدي، جسدي)، و(07) قوافي مقيدة: (العيد، مسدود، العميد، النضيد، الحصيد، ثمود، الجليد)، باعتبار الدال "صوت أسناني، شديد، مجهور، منفتح، فموي"[1]، ولعل صفته الانفجارية هي ما أحدثت تلك الموسيقى اللافتة لغرض نقل احساسه على المتلقي ليشاركه تجربته، ويتفاعل معه، أما صوت الهمزة فهو الأخير ظهر بقدر(07) تكرارات، وجاءت ما بين (06) قوافي مقيدة تتمثل في: (العلياء، الظلماء، الضوء، رجاء، الانطفاء، القضاء)، وقافية موصولة بالياء (انزوائي)، وهذا الصوت يوحي بدلالة أكثر عمقا، حيث يوحي معناه بالرقة، واللَطافة، وقد وظفه الشاعر مصطفى بلمشري بشكل جميل أحدث توازنا صوتيا بين المقاطع.

أما قافية القاف فسجلت حضورها بقدر (08) تكرارات، فتوزعت كذلك إلى قافيتين مطلقتين: (قلقا، أوراقي)، و (06) قوافي مقيدة وهي: (الشوق، يضيق، الأعمق، الشفق، محرق، الإشراق)، فانتقل من الدلالة الصوتية ما يوازي الدلالة المعنوية للكلمات الواقع فيها بفعل وقعه في الأذن، وصوت القاف من الأصوات الحنكية اللغوية الشديدة، المستعلية، والتي تنطلق بمؤخرة اللسان مع ما يقابله الحنك[2].

وقد أحدث هذا الصوت إيقاعا يوحي بصفة الصرامة، والشدة في الكلمات التي اعتمدها الشاعر، وهذا ناتج عن تجربته النفسية، ومن خلال هذا التنوع في القوافي، حيث نقول أنَّ الجمالية في انكسار القافية مرة بعد مرة، وعدم القدرة على توقفها، والخيبة الناجمة عن ذلك هو ما سماه "جاكبسون" في الإنجليزية deceive

[1]-حركات مصطفى، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، (د ط)، (د ت) ، ص97.

[2]-المرجع نفسه، ص104-105.

descpectation ما يعني حرفيا تلهفا خائبا، وترجمته إلى الفرنسية d'attentdeçue؛ أي الانتظار الذي خاب الانتظار المكبوت[1].

إذن يظهر الأثر النفسي من خلال الإيقاع الصوتي؛ حيث تكمن الجمالية أو في التأثير على حاسة السمع، ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية، والفكرية عندنا كقراء ومتلقين، ويترك أثرا في قوانا الذهنية، والتخيلية من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم على شكل أحرف تتوزع وفق هندسة صوتية معينة.

وهذه السمة التي تميز القصيدة المعاصرة عن القصيدة التقليدية، كما يلاحظ محمد بنيس: بأنها " لم تعد خاضعة لصورة، أو معيار قبلي فهي كالدوال الأخرى تتبع مسار المستقبل"[2].

فنلاحظ من خلال هذا الطرح أنَّ القافية لا تخضع لقانون مسبق، فالقصيدة مفتوحة على كل الاحتمالات، وهذا التنوع، والانفتاح يبعث في النفس الانتقال من طبقة إلى أخرى، أو نستطيع أن نقول أنَّ هذه البنية الإنزياحية قد ساهمت في إعطاء النص الشعري أكثر جمالية خرقت القواعد النمطية للعروض.

1-2- خصائص البنية العروضية الداخلية:

لا تنحصر موسيقى الشعر في الإيقاع الخارجي فحسب، بل تتعداه إلى إيقاع خفي، وهو ما يعرف بالإيقاع الداخلي بجميع مكوناته الصوتية، والبلاغية، فالشاعر يعزف بالألفاظ إيقاعا موسيقيا تتقاطع فيه قواعد النظم مع أحاسيسه، وانفعالاته لذلك نراه يوظف ألفاظاً متجاورة حروفها، متقاربة مخارج أصواتها حتى يتحقق ذلك

---

[1]-ينظر: المسدي عبد السلام، الاسلوبية والأسلوب ص، 128.

[2]-بنيس محمد، الشعر العربي الحديث- بنياته وإبدالا ته-، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ج2، ط2، 1996م، ص104.

"الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق بين الكلمات، ودلالتها حينا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينا آخر"[1].

وعليه فالإيقاع الداخلي إيقاع يتبع فيه توزيع الحروف في القصيدة، وما يحدثه من دلالات مختلفة إضافة إلى التكرار الصوتي، والنبر فهما ترجمان الواقع بتحولاته، وتقلباته لذلك يتلون معهما الإيقاع، ويتعدد؛ حيث تكمن خصوصيته في أنَّه وليد تفرد الشاعر في تجربته، كما يعكس جانبا من نفسيته، وهذا ماسيتبين من خلال تحليلنا للقصيدة.

أ- النبر: (stress)

النبر في اللغة معناه البروز، والظهور، ومنه قولنا "المنبر" في المساجد ونحوها كمنابر الخطب السياسية التي يقف فيها المتحدث في وضعية أعلى بالنسبة لمخاطبيه، وهذا المعنى العام ملحوظ في دلالته الاصطلاحية؛ إذ هو في الدرس الصوتي الحديث يعني نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح، أو أجلى نسبيا من بقية المقاطع التي تجاوره؛ أي في صورة صوتية بارزة عالية على المقاطع المجاورة[2].

ولكي يحدث ذلك يجب على المتكلم الضغط على المقطع حتى يمنحه الوضوح السمعي المطلوب؛ أي يتجلى نبرة الصوت بصورة أكثر عن ما يتميز به عن بقية الأصوات الأخرى.

---

[1]-عبد الرحمن محمد إبراهيم، الشعر الجاهلي- قضاياه الفنية والموضوعية- ، مكتبة الشباب، ط2، 1399هـ-1979م، ص263.

[2]-ينظر: بشر كمال، علم الأصوات العام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، (د ط)، 2000م، ص512.

وهذا المبحث- النبر- وليد البحث اللغوي الحديث؛ لأن البحث الصوتي في التراث العربي يركز على بحث الأصوات المفردة وتغيراتها[1].

أما البحث الحديث، فيربط النبر في العربية بآثار أخرى، كاللحن الموسيقي المترتب عن تعاقب المقاطع، وطبيعتها، فهناك علاقة عميقة، وعضوية بين التحقيق الأسلوبي لإبداع معين، وبين مبدأ جمالي أساسي يكون فرديا، أو غير ذلك بكل قوة هذا السحر الخاص بين العمل الأدبي، وميزته الخاصة الانصهار في العبارة، أو الفئة الجمالية إذا تم العثور على هذه الميزة فينتج تفسير أصل العمل النوعي[2].

وقد وضع الدارسون لنطق العربية الفصحى عدة قوانين منها للنبر:

" إذا توالت عدة مقاطع مفتوحة يكون الأول منها منبورا: ففي كلمة (كتب) نجد ثلاثة مقاطع من النوع الأول أولها منبور.

- إذا تضمنت الكلمة مقطعا طويلا واحدا يكون النبر على هذا المقطع الطويل فنجد هذا في كلمة (كتاب) حيث النبر على المقطع الثاني.

- إذا تكونت الكلمة من مقطعين طويلين الأول مفتوح، والثاني مغلق، والنبر على المقطع الأول"[3].

قد تلحق النبر لواحق صوتية تغير من مواقفه مشكلة نبرا ثانويا، وإيقاعيا مرحا، ويؤثر النبر حسب تقاربه، أو تباعده على النغمة، والإيقاع الموسيقيين" فكلما تقارب أعداد المقاطع بين النبرين، أو انتظم اختلاف بعضهما عن بعض حسن إيقاعهما"[4].

---

[1]-حجازي محمود فهمي، علم اللغة العام ، دار قباء، مصر، (د ط)، 1989م، ص 80.

[2]-ينظر: مولينيه جورج، الأسلوبية، تر: بسام، بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، مجد، ط2، 1427هـ - 2006م، ص73-74.

[3]-حجازي محمود فهمي، المرجع السابق، ص81-82.

[4]-أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص270.

والشاعر مصطفى بلمشري كغيره من الشعراء يحتفي بالأداء الشعري، ويجعله مفيدا معبرا عن المعنى الذي يريد الإفصاح عنه لدرجة أنَّ سماعنا لأدائه الشعري يجعلنا ننتفض، ونصعد معه، ونهدأ بهدوئه الرائع على الأذن، والقلب معا، وهذا ما سيظهر من خلال توضيحنا لنماذج من النبر في قصيدة المختارة كأنموذج "لأي ظل أستريح؟".

ولم يسعفنا الحظ للعثور على تسجيل صوتي للقصيدة بصوت الشاعر ذاته، الأمر الذي حال دون تحديد مواقع النبر، فكان محاولة منا قراءة بعض المقاطع قراءة صوتية، وشعرية تتناسب وحالة الشاعر النفسية، فنثور عند ثورته ونخمد عند انخماده، فتكون درجات الانفعال، والانخفاض بما تقتضيه التجربة الشعرية النفسية.

ومن أمثلة ذلك قوله[1]:

1-أمد يدي إلى حلم منغرس...

2-بدماء الغصون...

3- كم شجرة باسقة تركبه رياح التائهين...

4- وأدخلها أحمل من خسارتي العديد...

5- متى ترتاح راحلتي...

كان هذا المقطع أشبه ببركان تارة يخمد، وتارة يثور، فنحن عند قراءتنا لهذه الأسطر الشعرية ننفعل مع الكلمات، فقد بدأت القصيدة بنغمة أقرب إلى الانخفاض النغمي، أو الصوتي وتجلى ذلك في لفظة (أمد)، فالانخفاض النغمي يمكن أن يدلنا على نوع من الهدوء الذي كان عليه الشاعر لحظة التأمل، ولحظة الخلق الشعري،

[1]- القصيدة، الأسطر: 1،2،4،7،8،9، ص01.

ثم تحولت لحظات الهدوء والسكينة إلى بركان من الانفعال، والصعود، فجاء هذا الضغط النبري ليوحي بكل معاني الضياع، والحزن، والولع للديار.

فظهر النبر كذلك في لفظة (بدماء) من السطر الثاني، وهذا ما يلاحظ عند تقطيع الكلمة إلى صوامت، وحركات فتكون على الشكل الآتي:

1- بدماء ←——— ب/ د/ما/ ء[1].

vc/ cvv / cv / cv

ص ح / ص ح / ص ح ح / ص ح

فنلاحظ أنَّ النبر وقع في حرف الميم بما أنَّه مقطع طويل، ونجد أيضا في السطر الثاني كلمة "باسقة".

2- باسقة ←——— /با/ س/ ق/ ة

Cv/ cv/ cv/ cvv

ص ح ح /ص ح/ ص ح/ ص ح

ونجد أنَّ النبر هنا أيضا قد استهل المقطع الأول بما أنَّه مقطع طويل مفتوح على وزن (فاعل)، فالنبرة الرئيسية تكون في هذا المقطع الأول، والأمر نفسه بالنسبة إلى كلمة رياح: ←——— ر/ يا/ ح

cv/cvv/ cv

ص ح /ص ح ح/ ص ح

[1]- (/) دلالة على وقع النبر في الكلمة حسب ما يقتضيه النطق بها، وهذا الرمز يشبه الفتحة في اللغة العربية، وتوضع على وسط الحرف الصامت.

أما من المقاطع التي وقع فيها النبر أشد وقعا، والذي ظهر في الهمزة، ونجد في السطر الرابع كلمتي "أدخلها"، و"أحمل" ويكون التقطيع على الشكل التالي:

أَدْ/ خُ/ لُ/ ها أَحْ/ م/ ل

Cvv/cv/cv/cvc

ص ح ص/ ص ح /ص ح/ ص ح ح

فنلاحظ أن النبر وقع في المقطع الأول المغلق : (أدْ)، /ص ح ص/، فالكلمة متكونة من مقطعين طويلين إلاَ أن النبر يكون في المقطع الأول، مع العلم أن النبر يساوي الهمز، وقد دمجا مقطعين مع بعضهما الألف والدال؛ لأنَ الدال حرف صامت جاء بالسكون، فيدمج إلى الحرف الذي قبله، والأمر نفسه بالنسبة إلى كلمة "أحمل".

كما ضغط الشاعر في أدائه على كلمة **ترتاح** ←

ت/ ر/ تا/ ح

ليبين الشاعر شدته في البحث عن مكان يرتاح فيه، فكان للنبر هنا وقع عال مشيد بكل معاني الوحدة، والألم، والصراخ الممزوج بالغضب، والاختناق، فتأتي النبرة وسطية في صوت (التاء)، وكان الشاعر إذا أخذته حمى الحنين إلى البلاد، نلحظ في صوته تلك النبرة الحزينة المتألمة، فيؤدي به هذا الشوق إلى خفض نبرات صوته كي يحصل تمتعه بتلك اللَحظات التي يخشى أن تهرب منه، فيعمد إلى رفع وتيرة صوته.

يقول الشاعر[1]:

عن غنيمة بلادي تغسل منبت الفجر...

فتكتسي بالثرى النضيد...

وبأغنيات الحصيد...

فالشاعر في هذه اللحظة يتذكر تلك الأيام الخوالي التي تشعره بالاعتزاز والفخر ببلاده، فهو يصف كل معاني القومية، والتاريخ الذي يعبر عن تلك التجربة الشعورية الطافحة ألما ومرارة.

نلاحظ أنَّ النبر جاء جملة واحدة، وهي نبرة رئيسية تأخذها الجملة عندما تنطق كوحدة صوتية واحدة.

فهذا الاستقرار في النبرة يلائم نغمة الحزن التي تطغى على السطور الشعرية، والتي تعتصر ألمًا، وتقطر مأساةً لتعود إلى الغلوَ والتصاعد من جديد

ب- التكرار الصوتي:

التكرار لغة : يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ): " الكر: الرجوع عليه من التكرار " فالتكرار في اللغة بمعنى الرجوع[2].

وجاء في معجم " مقاييس اللغة" لابن فارس (ت 395) " كرَ الكاف والراء أصل صحيح يدل على جمع، وترديد، من ذلك كررت، وذلك رجوعك إليه بعد المرة

[1]- القصيدة، الأسطر: 77،76،75، ص04.

[2]- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، معجم العين، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، مج 4، بيروت، لبنان، 2003م، ص 19.

الأولى فهو الترديد الذي ذكرناه، والتكرير كالحشرجة في الحلق سمي بذلك لأنه يرددها"[1].

وقد أشار حسنى يوسف إلى أنَّ التكرار باب واسع يبدأ مع تكرار الحرف، أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر، ثم يتنوع ترتيب المكرورات[2].

وخلاصة الأقوال أن التكرار بهذا المفهوم قد ولج دائرة التأثير، وذلك من حيث المعنى البلاغي؛ كونه فائدة للكلام، فقد يقبل الكلام بتكراره، ويعطي للنص أكثر مفهومية وجلاء، فيعد بذلك تقنية مفادها التأثير في الإيقاع الداخلي؛ حيث تحتوي المصادر الموجودة في الشعر الحر لتكرارات الأصوات، والألفاظ، والعبارات.

أما النقد الحديث فإنَه يرى في التكرار ظاهرة أدبية، وتقنية تسهم في بناء النص دلاليا، وإيقاعيا، وتشكل إحدى الخصائص الأسلوبية للنص، "فلا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنَّه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي النظر إليه على أنَّه وثيق الصلة بالمعنى العام"[3].

إذن ما يتلخص في هذا القول أنَ التكرار في القصيدة الحديثة تحول إلى خصيصة أساسية في بنية النص الشعري، بوصفه أسلوباً شعرياً، فصار يسعى إلى الغوص داخل المكررات؛ لاكتشاف المشاعر الدفينة، والانفعالات الداخلية لدى الشاعر.

ويمكننا أن نجد تنويعات مختلفة لاستثمار تقنية التكرار في القصيدة المعاصرة منها:

---

[1]-ابن فارس أبو الحسين احمد، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الشكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج5، (دط)، 1979م، ص 126.

[2]-عبد الجليل يوسف حسني، موسيقى الشعر العربي- دراسة فنية وعروضية-، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة، (دط)، 1989م، ص163.

[3]-ينظر: ربابعة سامح موسى، التكرار في الشعر الجاهلي- دراسة أسلوبية-، جامعة اليرموك، مؤتمر النقد الأدبي، الأردن، (دط) ، 1988م، ص15.

1- تكرار الحرف / الصوت:

ينوع الشاعر المعاصر في إيقاعاته الداخلية، فيستثمر الصفات الصوتية لبعض الأحرف، ويركز عليها لتظهر بشكل بارز في قصيدته من خلال توزعها الكثيف في معظم الأبيات، ويضيف إليها بعض الأحرف التي تماثلها في صفاتها الصوتية، فتجري في نسق يطغى على النص بإيقاعه الخاص.

ومن نماذج تكرار الحروف اخترنا مقاطع من قصيدة "لأي ظل أستريح؟".

يقول الشاعر [1]:

أمد يدي إلى حلم منغرس.....

بدماء الغصون.....

وصمتي منطفئ تحت ظل نخلة.....

كم شجرة باسقة تركبه رياح التائهين....

على جسدي.....

هي ذي .... متاهات سيدخلها القادمون...

وأدخلها أحمل من خسارتي العديد.....

متى ترتاح راحلتي....

وأساب النوى جمل.....

[1]-بلمشري مصطفى، ، المرجع السابق، ص 01.

فرفقا حين تنقلني.....

حطاما نحوك .....السبل

يا غريب الديار فإنني لم أزل قلقا....

يشد أظلعي وجل....

إذا ما شمت بارقة أصل.....

طواها عاطف عجل.....

نلاحظ أنَّ صوت (اللام) قد هيمن على جسد هذه المقطوعة؛ حيث تكر(20 مرة)، وهو صوت صامت[1]، انحرافي جانبي مجهور، من الحروف الذولقية وظفه الشاعر في الكلمات: (حليم، أدخل، راحلتي، السبل، قلقا، وجل، أصل، تنقلني...)، فتتراءى أصوات الكلمات عبارة عن حركة منتظمة، تشكل كلاما مفهوما يتجلى في مدى حيرة الشاعر دلالة على مدى الضياع، والفقدان الذي يحسه، وقد انحرف الشاعر عن واقعه باحثا عن واقع مثالي يرضيه، فهو متشوق للأنس، والسكينة، كذلك نلاحظ كثافة صوتيه لافتة للنظر أسسها تكرار صوت (التاء)؛ حيث ورد(17 مرة) مقترناً بصوت اللام (تنقلني، نخلة، التائهين، راحلتي...)، وينتشر هذا الحرف في كل مفاصل المقطع، ويشترك كلا الحرفين في علاقة تركيبية؛ إذ أنَّه يوحي بمدى رقة الشاعر، وانسيابيته، ودلالة على الرسالة التي يود الشاعر أن ينقلها إلى الآخر؛ حيث تجعله ينحرف عما رسمه الواقع المليء بالمآسي؛ إذ أنَّ صوت (التاء)

[1]-التسمية "بالأصوات الصامتة أوضح من تسميتها بالأصوات الساكنة، كما جرى عليه بعضهم لأن ذلك المصطلح "ساكنة"، أو "ساكن" قد يؤدي إلى اللبس، ربما أنه المقصود منه هو الحرف المشكل بالسكون كما قولهم مثلا " مبني على السكون أو مجزوم بالسكون"، أما المقصود بالأصوات الساكنة في الدرس اللغوي كل الأصوات ما عدا النوع الممثل في الحركات سواءً كانت هذه الأصوات ساكنة (أي مشكلة بالسكون) أم متحركة، ينظر: بشر كمال،علم الأصوات،دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع، (دط)، 2000م، ص149.

يكتسي الطابع العام للنص، والمأساوي، فعكس بذلك المضطرب النفسي الذي يعيشه الشاعر.

أما صوت (النون)، << وهو صوت أنفي مجهور، يتم نطقه بجعل طرف اللسان متصلا بالقطع، مع خفض الطبق، ليفتح المجرى الأنفي، فيحدث ذبذبة في الأوتار الصوتية>>[1].

فقد ورد تكراره (12) مرة: (منغرس، الغصون، منطفئ، التائهين، إنَي، القادمون، النوى...) هذا الحرف يعبر عن حالة يأس، وحزن الشاعر، والضياع الذي ألم به، حيث يريد من هذا الأنين تفجير كينونته، ليصنع من نفسه نفسا موازية تواسيه، كما ضمَن الشاعر الأسطر الشعرية أصواتا أسهمت في خلق تناغم صوتي بارز، كصوت (الميم، والألف، والواو)، فكرر الميم (17) مرة، والألف (13) مرة، والواو (09) مرات، والتي هيمنت على المقطع الشعري بشكل متوازي: (حطاما، بدماء، أمد، حكم، منطفئ، كم، متاهات، متى...)، (أمد، إلى ، أدخلها، إذا، أصل، أزل، الغصون، أسباب، النوى...)، (أدخلها، وجل، وصمتي، وأسباب، طواها...).

وهكذا يعمد الشاعر هنا إلى تكوين النغمة الإيقاعية، بتنويع استخدامه أصوات الحروف، ليصف لنا معاناته، واغترابه، وأسره جراء الوحدة التي حلَت بكيانه، كما يؤدي تكرار حرف العطف "الواو" في القصيدة عدة لدلالات، ومعاني منها توسعة حيز الشيء المقترن به ضمن السياق الذي ورد فيه، وهذا يقتضي توسعة في حيز الحدث الكلي للقصيدة، وبشكل تدريجي تزداد التوسعة فيه إطراداً بزيادة التكرار"[2].

---

[1]-عبد التواب رمضان، مدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1997م، ص 49.

[2]-عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004م، ص53.

فيؤدي تكرار هذا الحرف دورا تعبيريا إيحائيا في خلق بنية النص وتلاحمها، كما يسهم في إخراج القول عن نمطية الوزن المعروف، ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكد التكرار الذي من شأنه لفت انتباه القارئ تجاه شعرية النص.

أما صوت(الراء)، فقد تكرر في المقطع (11) مرة، وهو حرف مجهور تكراري؛ حيث يصدر هذا الصوت عن تكرار ضربات اللسان على مؤخرة اللثة تكراراً سريعا، ومن ثم كانت تسمية الراء بالصوت المكرر"[1]. ومن خصائصه الرقة، الموحية بالتعاقب، والحركة، ومن الناحية الدلالية له علاقة بالمتن الشعري؛ إذ يوحي بالانفعال السوداوي الحزين: (خسارتي، رفقا، رياح، منغرس، غريب، الديار، راحلتي..)، في تكرار هذا الحرف يظهر تحسر الشاعر المثقل بالوجع، والاضطهاد؛ حيث يفيض المقطع بدلالات الحركة المشحونة بالترجيع، والترديد وتناغم الانفعال النفسي وهاجس الغربة، كما كرر حرف الباء (08) مرات لتضمين النغمة، و تعزيز الإيقاع فاعليته فالباء من الحروف المجهورة، كما أنه شديد منفتح؛ يحمل قوة فاعلة ضمن المقطع (بدماء، باسقة، تركبه، أساب، غريب، بارقة...) وتصبح وحدة فاعلة يناجي بها الشاعر غربته وألمه، هذا بالنسبة للصوامت الغالبة على المقطع، وإذا كانت الأحرف الصامتة لها هذا الدور الوظيفي في الأداء الموسيقي، فإنَ الصوائت الطويلة (حروف المد) الألف، والواو، والياء يكون وقعها أكثر وضوحا في إيقاع النص، وتكرارها يعطيها بروزا يسم الفضاء الايقاعي بطابعها الخاص، وهي تأتي في تنويعات مختلفة حيث يقول الدكتور شكري عياد: " ثمة قيم موسيقية لحروف المد وثمة علاقات بين هذه القيم تحدث تأثيرا نفسيا شبيها بالتأثير الذي يحدثه لحن الموسيقى"[2].

---

[1]-بشر كمال، المرجع السابق، ص345 .

[2]-عياد محمد شكري، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978م، ص 16.

وقد ورد تكرارها في المقطع (23) مرة كما أنَّ لها وظيفتها النفسية الصوتية تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنويع الإيقاع وهي كالآتي[1]:

أمد يدي .....

بدماء الغصون....

وصمتي منطفئ....

هي ذي متاهات سيدخلها القادمون.....

متى ترتاح راحلتي.....

إذا ما شمت بارقة أصل طواها عاطف عجل...

تكشف لنا كل تلك الحروف الصوائت عن لوعة الغربة، وتتجاوب وصدى الدلالات التي تبوح ببواطن النفس، وتكشف ما فيها من الحرقة والألم والمعاناة. ومن نماذج تكرار الحرف أيضا نجد تكرار الاستفهام في ثنايا القصيدة ومن ذلك:

كم شجرة باسقة تركبه رياح التائهين....؟[2]

متى ترتاح راحلتي...؟

أين ناوى وكل درب يضيق...؟

أين نمضي في كل مدى مسدود...؟

أين ننأى وشذرات من لوعة الشوق؟[3]

---

[1] -بلمشري مصطفى، المرجع السابق، ص01.

[2] -المرجع نفسه، ص 01.

[3] -المرجع نفسه، ص 02 - 03.

لأي ظل أستريح؟

ففي **أي** صقيع أستقر وأسكن؟

و**لأي** ظل أستريح وأسكن؟

يدل تكرار الاستفهام عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، حيث يبحث عن مكان يجد فيه الراحة والاستقرار، فنفسية الشاعر ضائعة في متاهات مسدودة، لا تجد منفذا ينفس به عمَا أصابها من حزن، وأسى ولا جوابا لكل تلك التساؤلات الحاملة إشارات قوية إلى الالتحام الشخصي بالعام، فالمعاناة الفردية للشاعر هي جزء من إنحدار الحضارة الإنسانية في عصر كل ما فيه مسلوب، ومنهوب، ومصلوب على خشبة اللاحرية.

2- تكرار اللفظ :

يعتبر التكرار اللفظي، أو تكرار الكلمة من أكثر أنواع التكرار شيوعا في الشعر العربي،" فإذا كان تكرار الحرف وترداده في الكلمة الواحدة يمنحها نغما وجرسا ينعكسان على جمال الصورة، فإنَ تكرار اللفظة في المعنى اللغوي لا يمنح النغم فقط، بل يمنح امتداداً أو تنامياً للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد"[1].

فتكرار الكلمة يمثل المركز الدلالي الذي ينطلق منه الشاعر، ويحاول فيها الإخبار عما هو مغمور في أحاسيسه، وانفعالاته، فيعود إليها خالقا بذلك في كل مرة علاقة لغوية جديدة تثري المعنى، وترفع من قيمته.

[1]-تبرماسن عبد الرحمان، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع ، القاهرة، ط1، 2003م، ص50.

ولعل تكرار الكلمات يمنح القصيدة الحداثية سيرورة الأحداث، وتتابعها مما يجعل أكثر أشكال التكرار تداخلا مع تكرار الصورة، فالكلمة تبقى جزءاً أساسيا في الصورة الفنية بحيث لا يمكن تجاهلها.

فتكرار الكلمات يحدث نغما موسيقيا كونه يتكون من أصوات، والكلمات التي تنبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جواً موسيقياً خاصاً يشيع دلالة معينة، أسلوب قديم لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية مطعمة بروح الفلسفة[1].

ومنه فإنَ تكرار الكلمة يمد لنا حركة إيقاعية؛ ليعرض لنا الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، وهو بذلك يهدف إلى تقوية المعاني الصوتية، ومن أمثلة التكرار اللفظي في القصيدة وهنا يقول الشاعر[2]:

مغترب في الليل...

مغترب تحت شمس النهار...

ومغترب في بلاد الأحرار..... يا غريب الديار

نلاحظ في هذه الأسطر الشعرية أنَ الشاعر وظف كلمة **مغترب** (03) مرات متتابعة تتابعا أفقيا، ككلمة رئيسية في القصيدة، وكأنَها بوابة يسعى من خلالها إلى تحريض الآخر، والبوح له بما يشعر، فهي بمثابة بنية عميقة يحاول من خلالها القارئ أن يكتشف ما يعيشه الشاعر من غربة، وشعور بالضياع، والإحساس بوطأة الحياة، وهي أحاسيس يعيشها الشاعر، وتتجسد فيه منابع الشعر الحقيقية، بكل ما

[1]-ينظر: السعدني مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (دط)، 1987م، ص38.

[2]-القصيدة، ص 01-02.

تحمله من ظروف الحياة بألوانها المختلفة، كونه يواجه الإحساس بالضياع المبهم في الحياة، ويطلع لالتماس النجاة.

ومن التكرار أيضا نجد في الأسطر (33-32) أنَ الشاعر كرر لفظة **الزمن** مرتين متتابعتين[1]:

في الزمن المترهل...

في الزمن المتخثر...

يلجأ الشاعر إلى هذا التكرار "**في الزمن**" مرتين متتابعتين، ليؤكد لنا مأساوية الحياة التي يعيشها في زمن فقد فيه لياقته، حياة مشكوكة في واقعيتها، وأنَه زمن الإحساس بالحزن كألم عضوي ينادي الآهات والشعور بالرحيل عن مشقة الحياة، في إشارة إلى أنَ هذا الزمن الذي من شأنه أن يغض قلوبنا ، وأن نتأكد من فرط الألم أنَها لا تزال حية، ولا نزال نتفق على قيمة هذا الزمن الصعب أمام تبدد الأوطان، فصارت قصيدته صوتا للآخر، وصارت صوتا للإنسانية.

وكذلك ورد تكرار كلمة "**الظل**" في القصيدة (12) مرة، وجاءت كالآتي[2]:

وصمتي منطفئ تحت **ظل** النخلة....

فتسابقني مخدعي إلى **ظل** النخلة....

ويحطم **ظلي** في انحراف الزوايا....

ولأيَ **ظل** أستريح؟؟..

في **ظل** الدوحة..

---

[1] -القصيدة، ص02.

[2] -المرجع نفسه، الأسطر: 73،66،60،53،45،36،35،34،30،26،03، ص05،04،03،02،01.

ورحت أسائل **الظل** المتواري..

فلأي **ظل** أستريح.....

أتظل **بظلها**....

ظلال العمى .... و**ظلال** البصر الحلال...

ولأي **ظل** أستريح وأسكن؟؟

إنَ هذه الأسطر الشعرية مليئة بالتجريد، الذي أحدث انزياحا على مستوى الصورة التي تبقى أهم المحطات التي يمر عبرها الفنان، ليثبت تجربته في إطار كلي شمولي، ولما كانت الراحة هي الغاية التي يبحث عنها الشاعر راح ينزاح عن المعيار، فأسقط كلمة ظل من بين محور (الاختيار والتركيب)، من فضاء اللغة وإسنادها إلى ألفاظ محسوسة، وهي عبارة عن تركيبة بين الصور الخارجية، والصور الداخلية التي تنتج عن وجدان الشاعر، وخياله، و أنَ ثمة غربة؛ ذلك الشعور الذي ينتاب الإنسان عموما، والشاعر خصوصا جراء الانتماء إلى المكان الذي يعيش فيه، فغربته اضطرارية، لذلك نجده يعيش غربة نفسية أثرت في واقعه؛ حيث جعلت منه إنسانا مشتتا مضطرباً مما جعله يبحث عن ظلَ يستريح إليه.

كما تكشف هذه الصورة عن عمق تجربته النفسية التي استطاع نقلها إلى المتلقي حية، ونابضة من خلال استعماله للغة تفي بالغرض؛ لذلك نجد الشاعر المعاصر يخلق لغة ذات دلالات، وارتباطات مغايرة للغة التي نستعملها"[1].

وكذا تكرار ضمير المتكلم "أنا" الذي يدل على وحدة الشاعر إضافة إلى أنَ تكرار توظيف هذا الضمير يوحي بدلالة سالبة جعلته يعيش حالة من الاضطراب

[1]-قاسم عدنان حسين، لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط4، 2006م، ص 51.

نغصت عليه حياته، وتركته يعيش داخل عالم مليء بالوحشة، وغربة الشاعر في هذه المقاطع هي غربة الروح، وهذا ما يظهر في الأسطر التالية:

إنَي لم أزل قلقا...[1]

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود...

أنا أخلع نعلي وأمضي ...مع عصافير الفجر...

غريب أنا.....حائر ضلً به سبيله...

والجدول التالي يوضح الألفاظ المكررة في القصيدة ونسبة تواترها:

اللفظة	تكرارها	نسبة تكرارها
ظل	12	%30
غريب	05	%12.5
الزمن	02+01عمرا	%07.5
الضوء	02	%04.5
النخيل	04	%10
الرحيل	05	%12.5
الليل	02	%04.54
جسدي	02	%04.54
أستريح	03	%07.5
أعماق	02	%04.54
المجموع	40	%100

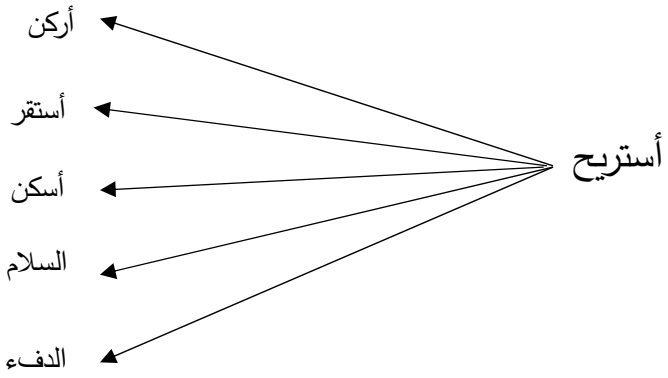
[1] -القصيدة، الأسطر:97،96،13، ص05

وجاءت كلمات مكررة من خلال المعنى مثل:

وحدتي= انزوائي، جرحي، كبوتي، ذاتي.

طريقة الحساب: $\frac{\text{اللفظ المكرر} \times 100}{\text{العدد الاجمالي}}$

كما تكررت لفظة"**استريح**"بمعان عديدة منها:



وجاءت لفظة "**الغربة**" متجسدة أيضا في كلمات الدالة على الألم، والمأساة، والضياع:(يضيق/منطفئ/مسدود/تاه/كبوتي/جرحي/عنيفا/المتوحشة/تاهت/خسارتي قلقا).

ويلاحظ مما تقدم من الأمثلة، والجدول السابق أنَّ ظاهرة التكرار متجسدة بكثرة عند الشاعر مصطفى بلمشري؛ حيث جاءت هذه المتكررات- الألفاظ- كمتواليات لتكشف لنا عن بعدها الإيقاعي؛ إذ تحمل معها عذاب الشاعر وألمه، وجاءت تلقائيا لتعبر عن حجم المأساة، فهي تتردد في أذهاننا وتنبعث من أعماق اللاشعور، وهو ما يعمق الإحساس بوحدة القصيدة المنبعثة من الشعور بالحزن والأسى.

* على العموم فإنَ للتكرار دور كبير في لفت النظر إلى المعاني الدالة، فيرِد استجابة لمقتضيات اللغة، أو الضرورة الشعرية، أو جمالية الإيقاع الصوتي؛ لأنَه أحد الأساليب المؤثرة في الأداء الشعري، وهذا ما أشار اليه "لوتمان" في قوله:"البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية بذاتها"[1]، ولاشك أنَ التكرار كما رأيناه في القصيدة التي قدمناها، وبالرغم من التنويعات التي أدخلها الشاعر عليه، ظل يقدم حسا بالدوران في لسانه لا تخترقها القصيدة عموما بالرغم من جهدها المبذول لذلك، تلك هي الأنماط الأساسية التي يقوم عليها البناء في قصائد الشعر الحر، وهذا الأخير المسمى جماليات الصوت phonaeste [2].

الناتج عن تلك المحاكاة للتعبير عن الإحساس الجمالي الحركي، والتخيل الجمالي.

[1]-لوتمان يوري، تحليل النص الشعري -بنية القصيدة-، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، (دط)، (دت)، ص30.

[2]-ينظر: العيد محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - مدخل لغوي أسلوبي-، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص10.

2- الأسلوب الشعري في المستوى التركيبي:

ترمي الأسلوبية إلى فحص النص الأدبي في تراكيبه اللغوية، للكشف عن القيم الجمالية لتي تكمن خلفها هذه التراكيب المتعلقة باختيار المنشئ، وحريته في التعبير بين مواطن التغير الذي من شأنه الكشف عن الأسلوب الذي يوضح قدرات المنشئ التعبيرية، وطاقته اللغوية التي يصدر عنها النص الأدبي[1].

وهنا يكمن الانزياح التركيبي المتمثل في خروج التركيب من الاستعمال المألوف، أو الأصل الذي تقتضيه قواعد اللغة، فيتحول التركيب الجديد إلى سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الشعري، والمبدع الحقيقي هو الذي يبني من العناصر اللغوية تراكيب تتجاوز حدود المستعمل، وهنا يحدث الانفعال، أو الغرابة التي تنقل إلى ذهن السامع هذا الخرق والاختلاف.

ولعل سعي المبدع في عدوله عن التركيب في صورته الأصلية إلى تركيب لغوي جديد، غايته تحقيق إثارة المتلقي بشيء جديد، ودفع الملل عنه، وهنا يتحول الانزياح التركيبي إلى حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ[2].

ومن الظواهر الأسلوبية التي سعينا إلى دراستها في هذا المستوى ظاهرة التقديم والتأخير، والأسلوب الخبري والإنشائي، مع الوقوف عند كل ظاهرة لاكتشاف خاصيتها الجمالية، ونسيجها اللغوي، ثم التطرق إلى الشرح بما يتناسب وطبيعة الحالة النفسية، أو التجربة التي يحاكيها الشاعر.

---

[1]-ينظر: أبو العدوس يوسف، المرجع السابق، ص271.

[2]-المرجع نفسه، ص184.

2-1- التقديم والتأخير:

التقديم و التأخير هو تحوُل قي بنية الجملة نحو إعادة ترتيب المفردات، وتركيبها في الجملة على نحو يرتبط أسلوبيا، وفكريا بالمنشئ، فيوضح طريقته في هذا الإنشاء، ولقد اهتم البلاغيون، والأسلوبيون بهذه الظاهرة على حد سواء، إلا أنَهم اختلفوا في النظرة إليها، فغاية النحويون من دراسة ظاهرة التقديم والتأخير هو الكشف عن الرتب المحفوظة الثابتة، والرتب المتغيرة، أما البلاغيون، والأسلوبيون فغايتهم من دراسة هذه الظاهرة هو الكشف عن قيمها الدلالية، والنفسية الماثلة في العمل الأدبي[1].

وللتقديم والتأخير في قصيدة بلمشري صور متعددة، منها تقديم المسند على المسند إليه، أو تقديم الجار والمجرور، وإن كان لجوء الشاعر إلى اعتماد هذه الظاهرة تحطيم للإطار النظري الثابت للغة لتحقيق أهدافها، وكما يرتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية والشعورية لدى الشاعر.

أ- تقديم المسند على المسند إليه:

تتألف الجملة العربية من ركنين أساسين هما المسند والمسند إليه، فالمسند لا يكون في العرف النحوي العربي إلا اسما، أمَا المسند إليه فقد يكون اسما، أوفعلا[2].

والأصل في الجملة التي مسندها اسم يتقدم فيها المسند إليه، ولا يتقدم المسند إلا لسبب، أمَا الجملة التي مسندها فعل فالأصل فيها أن يتقدم الفعل على الاسم، أمَا

---

[1]-أبو العدوس يوسف، المرجع السابق، ص271.

[2]-ينظر: الخالدي عبد الفتاح، إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000م، ص261.

بالنسبة للفضلة ومهما كانت أنواعها فالأصل فيها أن تتأخر عن عمدة الكلام لأنَها متممة لها[1].

وقد وظَف مصطفى بلمشري في قصيدته " لأي ظلً أستريح؟" تقديم المسند على المسند إليه في مواضع قليلة، وهذا إن دلَ على شيء إنَما يدل على مراعاته لترتيب عناصر الجملة، ومن الجمل التي قدم فيها الخبر على المبتدأ

يقول الشاعر[2]:

في أعماق أعماقي شلالات من رجاء....

أسمع فيها صوت انكسار أغصان روحي....

يظهر جليا في هذا التقديم والتأخير(**في أعماق أعماقي)**، تقديم الخبر الذي جاء على شكل شبه الجملة على المبتدأ المؤخر **(شلالات)** ، فالشاعر يصور لنا النظرة التشاؤمية للحالة النفسية المنكسرة، فهو لم يكن متفائلا، بل مشكلته تكمن فيما يعانيه، وإلَا كان قدَم المبتدأ (شلالات) على الخبر (أعماق أعماقي)، وهذا دليل على أن الشاعر متخوف، وضعيف، وعاجز، إنه ترجمة للذات الإنسانية المتألمة المغتربة.

ويوظف الشاعر تقديما آخر في قوله[3]:

هذا طوفان الروم يعبر كل الجهات.....

وسيوفنا اختتمت جولتها.....

---

[1]-السامرائي فاضل صالح، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007م، ص34.

[2]-القصيدة، ص 03.

[3]-المرجع نفسه، ص 01.

وفي هذه العبارة يأتي تقديم الفاعل المسند الذي هو ضمير مستتر تقديره "هو" يعود على الطوفان (جملة تأكيدية)، ليدلَ على قوة الطوفان، وله تأثيره الشديد كدليل على أنَ الفاعل محقق ظاهر، ومستتر فعندما سبق المبتدأ (هذا) على الفعل(يعبر) جاء للتأكيد، والغرض منه تقوية الحكم، وتقريره في ذهن السامع، أمَا من الناحية الدلالية فيترجم نفسية الشاعر، فيحيل على انعكاس واقع الأمة، و الصراعات التي تعيشها وكيف تمثلها نفسية الشاعر.

ب- تقديم الجار والمجرور:

ومن أبرز صور التقديم والتأخير التي شهدت توظيفا طاغيا في القصيدة "لأي ظل أستريح؟؟"، تقديم الجار والمجرور بصورة أكبر مقارنة بحالات التقديم الأخرى .

ومن النماذج التي حوت هذه السمة الأسلوبية يقول الشاعر[1]:

ففي صباح الخريف ضمخت أكوابي.....

وأترعتها بعبير الأقحوان.....

يكشف لنا الشاعر مصطفى بلمشري في هذه الصورة التعبيرية عن جمالية التقديم والتأخير، وهي تقديم شبه الجملة **/ففي صباح الخريف/** خبر مقدم على الجملة الفعلية **/ ضمخت أكوابي/** ليكشف بهذه السمة عن تحديد الزمان؛ أي الحالة النفسية التي آلت إليها حياته في ذلك الزمن المتعب، فهذا التركيب يزيد من جمالية التعبير، وفي إبراز المعنى وتقويته.

[1]-القصيدة، ص 01.

وأيضا من نماذج تقديم الجار والمجرور يقول الشاعر[1]:

وفي صباح الربيع أترعت كوبي بلون النعمان.....

ومزجت بالفرح الأغاني في لحظة الإشراق.....

وفي هذا التركيب الإسنادي نلاحظ أنَ الشاعر، قد قدَم الجار والمجرور في جملة **/في صباح الربيع/** على الجملة الفعلية **/أترعت/** ، وهذا إن دلَ على شيء إنَما يدل على أهمية هذا المَقدم بالنسبة للشاعر من خلال تذكره لذلك الزمن الذي ملأ فيه كوبه؛ أي حياته بالفرح، والأغاني وهو كناية عن مدى تحمل الشاعر، وصبره العميق الحامل للذات المنكسرة المتوجعة، فهو بهذه الصورة يكشف لنا عن أحاسيسه المكبتة، وفي هذه السمة الأسلوبية جذب للمتلقي والتأثير فيه بصورة غير مباشرة.

وفي تركيب أخر يقول[2]:

ففي أي صقيع أستقر وأسكن؟؟....

ولأي ظل أستريح.....

وما يلاحظ في هذا التركيب الاستفهامي تقديم لشبه الجملة **/ففي أي صقيع/** فهنا نجد الشاعر في حيرة، وتساؤل، وبحث عن مكان يجد فيه ضالة نفسه، فترتاح فيه، ويهدأ حاله، و يهنأ باله، وذلك أنَ الشاعر مصطفى بلمشري في هذه القصيدة يصور تلك النظرة الحزينة اتجاه ما يعيشه الواقع من ظلم وفساد، وفي هذا النوع الاستفهامي **/لأي** ظل **أستريح؟؟**/ يكشف عن قيم أسلوبية جمالية عبر اختيار الشاعر من بحر اللغة كلمات، وعبارات موحية تجسد تجربة يعيشها المتلقي عند قراءته الأولى للنص الشعري.

---

[1] -القصيدة، ص04.

[2] -المرجع نفسه، ص03

ونستخلص مما سبق إلى أنَ مشاهد التقديم والتأخير التي قامت عليها القصيدة «لأي ظل أستريح؟" عند مصطفى بلمشري، كأثر أسلوبي تفرزه وظيفة أسلوبية جمالية من خلال اختراق قواعد اللغة، وزحزحة ما ينبغي زحزحته لضرورة شعرية، ممَا يسهم في إماطة اللثام عن جمالية الخطاب الشعري واستشراف فاعليته في الذات المتلقية.

2-2- الأسلوب ا لخبري والإنشائي.

إنَ الأساليب التي نزاولها تنحصر في قسمين اثنين: هما الأساليب الخبرية، والإنشائية.

أ- الأسلوب الخبري:

الجملة الخبرية هي تركيب إسنادي يمكن وصف مضمونه بالصدق أو الكذب، وهي الجملة التي اشتملت على خبر ما، فمضمونها إخبار عن أمر ما إيجابا، أو سلبا، والقصد منها الإعلام بأنَ الحكم الذي اشتملت عليه له واقع خارج العبارة الكلامية مطابق له[1].

ولهذا نظر البلاغيون إلى الأسلوب الخبري باعتبار مطابقة الواقع بغض النظر عن قائله، فأخرجوا كل ما يتعلق بالقرآن، والحديث والبديهيات، والحقائق العلمية، والمسلَمات التي لا يستوجبها الشك من احتمال الكذب فيها مع أنَها تنتمي إلى الإخبار.

ويرى "جمعة حسين" في كتابه جمالية الخبر والإنشاء" قوله: "فهو أسلوب بلاغي جمالي شديد التركيب، وإن ظهر للوهلة الأولى أنَه بسيط وقريب"[2].

---

[1]- ينظر: بن يحي محمد، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص248.

[2]- ينظر: جمعة حسين، جمالية الخبر والإنشاء -دراسة بلاغية جمالية نقدية-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2005م، ص51.

والأسلوب الخبري، أو الجملة الخبرية ثلاثة أقسام، مثبتة، ومنفية، ومؤكدة.

1- الجملة الخبرية المثبتة:

هي تلك الجملة المعراة من أدوات النفي، والتوكيد، وهي نوعين: فعلية واسمية.

فالجملة الفعلية هي تركيب إسنادي صدره فعل تام يسند إلى فاعل، أو نائب فاعل إسنادا حقيقيا، أو مجازيا وهي على شكلين: بسيطة، ومركبة.

أما الجملة الاسمية، فهي تركيب إسنادي يتكون من مبتدأ أسند إليه كلمة، أو أكثر تعرف نحويا بالخبر الذي تتم به الفائدة، وهي كذلك شكلين: بسيطة ومركبة[1].

وقد وُظفت الجملة المثبتة في القصيدة في أكثر من موضع، ويتضح ذلك من خلال الأمثلة الموضحة كالآتي: [2]

جملة [أورقت أنغامي...

فعلية [أمد يدي إلى حلم منغرس...

جملة [الليل بيدائي عام ظلمائه....

اسمية [هذا طوفان الروم يعبر في كل الجهات...

يتضح لنا جليا من خلال الأمثلة أنَ العبارة : (أورقت أنغامي)، جاءت جملة فعلية بسيطة على هيئة الفعل، والفاعل، والمفعول به، أمَا النوع الثاني من الجملة: (أمدُ يدي إلى حلم منغرس) فقد جاءت مركبة من فعل، وفاعل، وجار، ومجرور.

وهذا ما نلحظه أيضا بالنسبة للجملة الاسمية التي توزعت بين الجملة البسيطة، والمركبة، والجدول التالي يمثل إحصاء لأنواع الجمل التي جاءت في القصيدة، وهي كالآتي:

---

[1]-ينظر: بن يحي محمد، المرجع السابق، ص249-259.

[2]-القصيدة ، ص01-05.

الجملة	بسيطة	النسبة	مركبة	النسبة
فعلية	10	%43,47	05	%21,73
اسمية	04	%17,39	04	%17,39

ومن خلال الجدول التالي، نلاحظ أنَ الجملة الفعلية كان لها حضورا أكثر من الجملة الاسمية، حيث توزعت هذه الأخيرة بين البسيطة، والمركبة، فجاءت الجملة البسيطة مكررة بقدر (10 مرات)؛ أي بنسبة 43,47%، ثم المركبة بقدر (05 مرات)؛ أي بنسبة 21,39%.

أما الجملة الاسمية في القصيدة، فكان قدر استحضارها بالتساوي بين النوعين حيث رصدنا تكرارهما (04 مرات) أي بنسبة 17,39%.

ويوحي هذا التفاوت بين الجمل خاصة الفعلية الغالبة، إلى أنَ القصيدة تتميز بالحركية والتفاعل، حيث تدل كثرة الأفعال على مدى حاجة الشاعر إلى اللَعب بالزمن بين الماضي، والحاضر، والتطلع إلى المستقبل بما تحمله تلك الأزمنة من بصمات راسخة في نفسية الشاعر المتعبة المرهقة.

2- الجملة الخبرية المنفية:

هي الجملة الفعلية، أو الاسمية التي تقدمتها أداة نافية لسلب مضمون علاقة الإسناد بين طرفيها حسب أغراض الكلام، وما يقتضيه المقام، وأدوات النفي في اللغة العربية متعددة نجد منها: (لم، ولما، لن، ليس، وما، وإنَ، ولا، ولأنَ... وغيرها).

ومن هذه الأدوات ما هو مختص بالجملة الفعلية، ومنها ما هو مختص بالجملة الاسمية، ومنها ما هو مشترك[1].

وقد لجأ الشاعر إلى مثل هذا النوع من الجمل في قصيدته "لأي ظل أستريح؟"، مستعملا فيها أدوات مثل "ما" و"لم" يقول الشاعر:

لم تسعها مدارج العلياء...[2]

ما مقامي بأرض نخلة...[3]

3- الجملة الخبرية المؤكدة:

وهي التي تؤكد الجملة سواء كانت اسمية، أم فعلية حيث يتمكن الكلام من نفس المتلقي، ويزول التجاوز في الكلام، وما قد يتبادر إلى ذهن المتلقي من شك، أو إنكار لمضمونها[4].

وهذا ما ظهر في القصيدة، حيث جاءت الجملة الخبرية مصنفة حسب الأداة لأنَها القرينة اللَفظية الدالة على معنى التأكيد .

يقول الشاعر[5]:

فإني لم أزل قلقا...

لتضمد أشواك في أضلعي...

---

[1]- ينظر: بن يحي محمد، المرجع السابق، ص276.

[2]-القصيدة، ص02.

[3]-المرجع نفسه، ص05.

[4]- بن يحي محمد، المرجع السابق، ص271-272.

[5] -القصيدة، ص03.

فالشاعر يستعمل الأداتان "إنَ" و"لام التوكيد"، لتوصيل الرسالة إلى المتلقي الحاملة لمشاعره من الحزن، والغربة، كما أنَ التأكيد جاء مصحوبا بالأداة "لم" النافية في قوله "لم أزل"، وهذا لتقوية المعنى وحمله أكثر من دلالة.

ب- الأسلوب الإنشائي:

الأسلوب الإنشائي كل كلام لا يصح أن يقال لصاحبه إنَه صادق فيه أو كاذب، أو هو كلام لا يحتمل الصدق، أو الكذب لذاته...، والإنشاء في اللغة هو الإيجاد والخلق، أنشأه الله: خلقه وابتدأه، فالإنشاء قائم على أساس الطلب الذي يطلبه المتكلم من المخاطب، والكلام الإنشائي في مثل هذه الحال مرتبط بتصور المتكلم ومشاعره، وإن خرج عن أغراضه الحقيقية أحيانا إلى أغراض مجازية[1].

و ينقسم الأسلوب الإنشائي إلى قسمين هما: "إنشاء طلبي"، و"إنشاء غير طلبي"، ويعني البلاغيون بالإنشاء الطلبي ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب، ويشمل هذا القسم من الإنشاء الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء، والترجي، والدعاء، والعرض، والتخصيص.

أما الإنشاء غير الطلبي فهو ما لا يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب، ويشمل أفعال المقاربة، وأفعال التعجب، والمدح والذم، وصيغ العقود، والقسم، ورُبّ، وكم الخبرية ونحو ذلك[2].

والبلاغيون لا يلقون بالاً إلى هذا القسم الثاني؛ لقلة المباحث المتعلقة به، ولأنَ أكثره في الأصل أخبار نقلت إلى معنى الإنشاء.

ومن الأساليب الإنشائية التي جاءت في القصيدة نذكر:

---

[1]-ينظر: جمعة حسين، جمالية الخبر والإنشاء، ص102.

[2]- هارون محمد عبد السلام، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 1421هـ-2001م، ص13.

1- أسلوب الاستفهام:

الاستفهام في اللغة طلب الفهم، وأمّا الاستفهام في النحو يطلب به العلم بشيء مجهول، فهو أحد أساليب الإنشاء الطلبي في الجملة العربية سواءً كان لهدف محدد مباشر، أم كان تصور إيحائي جمالي غير مباشر[1].

ومن أدواته : (الهمزة، وهل، ومن، وما، ومتى، وأين، وأيانَ، وأتان، وأنّى، وكيف، وكم، وأيٌّ...) وتنقسم هذه الأدوات من حيث ما يطلب بها إلى ثلاثة أقسام:

1- ما يطلب به التصور أو التصديق وهو "الهمزة".

2- ما يطلب به التصديق فقط وهو "هل".

3- ما يطلب به التصور فقط وهو بقية الأدوات.

وقد يخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى معان أخرى تفهم من المقام كالتعجب، والتقرير، والإنكار....[2]

ومن جملة الاستفهام التي تجسدت في القصيدة، تظهر لنا متكررة في حالات عدة، حيث استعمل الشاعر أدوات منها: كم، متى، أين، أي.

يقول الشاعر:

كم شجرة باسقة تركبه رياح التائهين...؟

متى ترتاح راحلتي...؟[3]

---

[1]- ينظر: محمود يوسف عبد الكريم، أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم - غرضه، إعرابه-، مكتبة الغزالي، دمشق، ط1، 1421هـ-2000م، ص08.

[2]-ينظر: غريب علام عبد العاطي، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قاف يونس، بنغازي ، ط1، 1997م، ص 43.

[3]- القصيدة، ص01.

أين نأوي وكل درب يضيق...؟

ولأي ظل أستريح..؟.[1]

والجدول التالي يبين أدوات الاستفهام، من حيث تكرارها، ومدى تواترها في القصيدة:

الأداة	التكرار	نسبة التكرار
كم	01	%09,09
متى	01	%09,09
أين	04	%36,36
أي	05	%45,45
المجموع 04	11	%100

ومن خلال ما وظف من الأمثلة في الأسطر الشعرية، وما يلاحظ في الجدول أنَ الشاعر يميل إلى استعمال أداة الاستفهام "أي" أكثر من غيرها من الأدوات الأخرى، والتي بلغ تكرارها (05 مرات)؛ أي بنسبة 45,45% ثم الأداة "أين" والتي وظفت (04 مرات)، وجاءت لأغراض مجازية توحي بتصور الشاعر وبحثه عن مكان يأوي إليه، فهو في مقام البحث عن الراحة، مع العلم أنَ عنوان القصيدة بوابة من الاستفهام "لأي ظل أستريح ؟"، ثم الاستفهام "كم" و"متى"، والشاعر هنا في حالة وصف للحالة التي يعيشها في الديار، (في ديار جير هذه الظلماء).

2- أسلوب النداء:

النداء لغة: هو التصويت والدعاء.

[1]- القصيدة، ص02-03.

اصطلاحا: هو طلب إقبال المدعو (المخاطب) على الداعي (المتكلم) لأمر ما بحرف يقوم مقام فعل النداء (أدعو)، ويتضمن معناه وأدواته ثمان وهي (أ. آ. آي. يا. هيا. أيا. وا...)[1].

وقد قسم البلاغيون النداء إلى قسمين تبعا لأدوات النداء وهما:

1- **نداء القريب:** ما نشأ عن دلالة القرب، وأدواته (أ. أيُ).

2- **نداء البعيد:** ما نشأ من دلالة بعض أدوات النداء، وهي: (آ. آي. يا. هيا. أيا. وا)[2].

ومن جملة النداء التي تظهر في القصيدة، فقد تبيَن لنا أنَ الشاعر لجأ لمثل هذا النوع من الأساليب في تكراره (03 مرات) من خلال الأداة "**يا**" لجلب انتباه المنادى القريب والبعيد.

يقول الشاعر:

يا غريب الديار.....[3]

وأنت يا درب حطمتني وسقت حياتي....[4]

يا شعر أحيا مرهق الأعصاب....[5]

الشاعر في السطر الأول(**يا غريب الديار**) يتجه بالنداء "للأنا" لا للآخر، كي يجعل من نفسه هو المنادي، والمنادى في الآن ذاته، وهذا تأكيداَ، وحرصا في أن يستثني نفسه من زمرة من يتجاهلونه حقيقة الغربة، والوحدة، والانزواء، لذلك يبدو أنَ

---

[1]- جمعة حسين، المرجع السابق، ص184.

[2]- ينظر: هارون محمد عبد السلام، المرجع السابق، ص18.

[3]- القصيدة، ص01.

[4]- المرجع نفسه، ص02.

[5]- المرجع نفسه، ص04.

الشاعر حريص على تجديد التنبيه للذات من خلال النداء حتى يجعل من تلك الحقيقة دائمة المثول، والحضور في ذهنه، ووجدانه وسلوكه، والنداء بصفة عامة لدى الشاعر، وما يتخلله من الرجاء، والالتماس، والتوجع.

وفي هذه الأنماط الشكلية الموظفة يتراءى لنا أنَ هذا النداء لم يقصد منه التنبيه، أو الإخبار، وإنَما القصد منه ملازم لمعناه، وما اقتضاه السياق، والعرب تلجأ لهذا الأسلوب عند إرادة إثبات صفة للمنادى فمستعمله المرسل (الشاعر) يدعي أنَ المنادى متصف بهذه الصفة التي ينادى بها[1].

وكنتيجة لهذين المستويين –الصوتي، والتركيبي- يتبادر لذهننا أنَ فهم النص الأدبي يتأتى بإدراك التلاحم الداخلي فيه، ولذا فإنَ النص كله يجب أن يوضع تحت طاولة التشريح لتفسيره، ومن ثم يكون هذا الشرح وفق ما تقتضيه التراكيب الدالة (من جمل اسمية ،وفعلية، وتقديم تأخير، وكذا الأساليب الخبرية، والإنشائية)، وهذا ما أشرنا إليه، فكنَا نلاحظ أنَ نمطية هذه التراكيب، وسياقاتها الإيحائية لا تبتعد عن النص إلاَ بمقدار ما تعود إليه، حيث تكون الصياغة وسيلة النفاذ الأساسية إلى أعماق ما تحتويه أبعاد القصيدة "لأي ظل أستريح؟".

وما يخص الجانب الموسيقي المتلاحم إلى الجانب التركيبي الذي تجتمع عوامله من وزن، وقافية، ونبر، وتكرار صوتي مشتركة في تشكيل عملا شعريا، والتي تشرح فاعليتها القيمة المحدثة للأثر الجمالي نفسه من حيث تأكيد المعنى، وتوضيحه؛ لأنَ هذان المستويان يتيحان للدارس بالدرجة الأولى التوقف، والتدقيق في أنماط القصيدة لحجمها المحدود، والكشف عن الجوانب الكامنة في اللغة الشعرية من حيث رصد تكريرها ووصفها، وكذا الربط بينها، وبين عملية البناء المتكامل للعمل الشعري.

[1]- ينظر: أبو العدوس يوسف، المرجع السابق، ص277.

الفصل الثالث : تجليات الأسلوب الشعري في قصيدة "لأيَ ظلَ أستريح ؟" قراءة في المستوى الدلالي

المباحث :

1 – الصورة الحسية

2 – الصورة الذهنية

إنَ الشعراء حين تخلصوا من قيود الوزن، والقافية كان عليهم أن يعوضوا عن ذلك بعدة وسائل، منها التركيز على الصورة الشعرية بطابع يغلب عليه الاتجاه إلى ما يمكن تسميته بالتجويد، والتزيين الذي لا يخلو من تعسف، وتعمد، وهذا يعود إلى الانهيار السطحي الذي عاناه الشعراء أمام إنجازات الشعر العالمية، وقد دفعت الحاجة إلى التجويد عددا من الشعراء إلى اعتماد التراكم وسيلة، فلقد تميزت أغلب قصائد الرواد المبكرة بالاتجاه إلى الكم الفني عبر حشد الصفات، والتشبيهات، والاستعارات، وحتى ما يخص الرمز، والأسطورة[1].

وهذا ما سيتم التطرق إليه عند شاعرنا مصطفى بلمشري في ديوانه: "لأيَ ظل أستريح؟!"، فكان شأننا إماطة اللثام عن أول قصيدة إفتتح بها ديوانه المعنونة : "لأيَ ظل أستريح؟!"، كأنموذج تطبيقي نستشف منها أهم الصور المتعلقة بدراستنا، بما في ذلك الصورة الحسية (التشبيه، والاستعارة، والكناية)، ثم الصورة الذهنية (الرمز، والأسطورة).

ومن ثم كيف ساهمت كل تلك التنويعات، والتشكيلات الإستعارية، والكنائية في إضافة مسحة جمالية على الأسلوب الشعري؟

وما مدى الأثر النفسي الذي تجلى وراء استعمال كل تلك الصور؟ .هذا ما سنحاول الوقوف عنده كباحثين، حيث يقتضي الأمر الوقوف عند كل ظاهرة أسلوبية ساهمت في بناء قوام القصيدة.

[1]-ينظر: الصائغ يوسف، الشعر الحر في العراق، ص171.

1- الصورة الحسية:

الصورة في العمل الأدبي معروفة عند العلماء قديما وحديثا، وإن تباينت الأراء بشأن ذلك، وعند الرجوع إلى المعاجم التي عنيت بذكر هذا المصطلح، وضبطه نجد أنَ المراد بها: تلك اللوحة الفنية الرائعة التي ترسمها مخيلة الأديب باستخدام الألفاظ كما ترسمها ريشة الفنان[1].

حيث تعتمد هذه الصورة في تكوينها على العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى؛ أي الخصائص المشتركة بينهما التي تقدم شخصية النص الأدبي، وتميزه عن غيره من النصوص لما تحمله من أحاسيس وانفعالات.

وعند النظر إلى هذه الصورة نجد أنَها "تستقي حيثياتها من علم البيان كالتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، وغيرها"[2].

أي بهذه الصورة البنائية تظهر بلاغة الأديب، أو الشاعر؛ إذ يستطيع من خلالها تأدية معانيه بأساليب شتى حسب ذوقه، وحسب مقتضى الحال للتعبير عن الحالة النفسية، أو الإجتماعية التي يعيشها في قالب جمالي إيحائي.

1-1- التشبيه:

للتشبيه روعة ،وجمال، لإظهار الخفي، وتقريب البعيد يكسب المعاني رفعةً ووضوحًا، ويكسوها نبلاً وفخراً، أو ضعة وخسة، متشعب الأطراف، دقيق السياق، يدفع الخيال إلى التحليق لجلاء الصورة، وتقصي ملامحها الغامضة[3].

---

[1]-ينظر: التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، مج2، ط2، 1419هـ-1999م، ص591.

[2]-المرجع نفسه ، ص591.

[3]-صباغ محمد علي زكي، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1418هـ-1998م، ص239.

وفي اللغة يعود أصل هذه المادة إلى (الشين، والباء، والهاء)، التي تدور حول تشابه الأشياء وتشاكل بعضها مع البعض الآخر في صفات معينة[1].

فالتشبيه يخرج الغامض المستور إلى الواضح، ويقرب الواضح إلى صورة أدق، وأوضح، وهو ترجمان للعقل، والبصر والبصيرة.

والشبه بهذا التعريف هو مماثلة شيء لشيء، كونهما يشتركان في قرينة واحدة عبر أركان[2].

ويبقى حسن توظيف التشبيه دليلا على امتلاك ناصية الشعر، كما تبدو شعرية التشبيه في أنَه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان الانتقال بعيدا عن البال، قليل الخطور بالخيال، كان التشبيه أروع بالنفس، وأدعى إلى إثارة إعجابها، واهتزازها[3].

وانطلاقا مما تقدم سنحاول الكشف عن جماليات التشبيه لدى بلمشري مع العلم أنَ الغالب فيه التشبيه المرسل (المشبه، الأداة، المشبه به، وجه الشبه)، "وهذا النوع من التشبيه يقوم على تعويض مشهد بآخر تعويضا لا يؤثر فيه لا عدد العناصر التي يقوم عليها، ولا ترتيبها، فهو يستوفي كل العناصر، وينظمها على ترتيب أصلي [...]، بل القيمة كلها للصورة التشبيهية بكافة عناصرها"[4].

---

[1]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة شبه، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، دار الشكر للطباعة والتوزيع، ج5، (دط)، (دت)، ص223.

[2]-أركان التشبيه الأربعة: المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، ووجه الشبه ، ينظر: صباغ محمد زكي، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين، ص239.

[3]-ينظر: بوحوش رابح، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، (دط)، 1427هـ-2006م، ص 153.

[4]-الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، (دط)،1996 م، ص144 .

وفي قوله [1]:

وكان في غوري شيء محرق...

يقتات ذاتي...

كلهيب يغلي يغتال حياتي...

وفي هذه الصورة التشبيهية الحسية يقدم لنا "بلمشري" معادلة حسية متعددة تجمع ما بين أغوار الشاعر المحترقة، واللهيب الخادع الذي استحال حياته، وهذا تعبير عما يعانيه الشاعر، وكأن نفسيته أصبحت محترقة كاللَهيب الذي يغلي، والحقيقة أنَ اللَهيب لا يغلي لكنه انزاح عن المعنى الحقيقي حتى يشعر القارئ بأحاسيس تعبيرية مليئة بالجوانب العاطفية، (ففي غوري شيء محرق) صورة لمشبه ذي صلة وثيقة بالمشبه به (كلهيب يغلي) تجسد فيها المعنوي في قالب محسوس، وكان "للكاف" موقع الاستهلال في نقل معالم التشبيه.

ثم جاء في تشبيه آخر:[2]

ما مقامي بأرض نخلة...

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود.....

ويذهب الشاعر في هذا البيت، إلى تشبيه انزوائه، ووحدته كسيدنا صالح عليه السلام أمام ثمود، فقد وظف الشاعر هذا التشبيه كدعاء ليدلي به "كالماسك على الجمر" في ظلَ غياب القيم، فإذا التزم بقاعدة القيم، والأخلاق صار مستهدفا، وهنا تكمن رهافة الحس لدى الشاعر على واقع الأمة، وهذا المشترك بينه وبين سيدنا صالح عليه السلام أمام قومه الذين نفروه، وابتعدوا عنه بما جاء به من أمر الناقة ليقنعهم بأحقية الرسالة التي يحملها.

---

[1]-بلمشري مصطفى، القصيدة، الأسطر :67,66,65، ص04.

[2]- المرجع نفسه، ص05.

أما التشبيه البليغ فيظهر كالآتي[1]:

في ديار جير هذه الظلماء.....

أنا لولاك جذوة من طموح.....

يظهر التشبيه البليغ بحذف الأداة، حيث يشكل هذا الحذف صورة فنية لها دلالاتها، وأبعادها الجمالية، بما يمثله هذا التوظيف من علاقة غياب لوساطة بين المشبه، والمشبه به، فالشاعر في مقام ذمَ الدرب الذي يقصد منه الدرب أي الطريق غير الصحيح الذي نهجه، وسلكه، فجعله محطما، فلولا هذا الاختيار غير الصائب لكان الشاعر في مقام أعلى، وهذا ما أشار إليه في لفظة جذوة أي شعلة و نبراس من التوهج .

فمستوى التأليف بين الطرفين اكتسب صفته الفنية لسببين:

- **أولهما:** عدم توظيف وسيلة الربط (أداة التشبيه).

- **ثانيهما:** إلحاق عبارة أخرى تالية (جذوة من طموح)، فتكسر حاجز اللغة ببعدها المضموني المتجدد تنمَ فيه القصيدة عن عوالم أخرى تعد فيها الكآبة الذاتية امتداد لمخاطبة الآخر.

كما أنَ لوجه الشبه أهمية، وكذا جمالية في دراسة التشبيه، من حيث هو تكسير الفاصل القائم بين المقولات المختلفة في الموجودات العينية والذهنية[2].

والجدول التالي يلخص التشبيهات المشار إليها سابقا، والتي توفرت في القصيدة مع إظهار وجه الشبه لكل تشبيه.

---

[1]-القصيدة، ص02.

[2]-أبو العدوس يوسف، الاستعارة بمنظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 1427هـ-2007م، ص81.

الرقم	المشبه	المشبه به	الأداة	وجه الشبه
1	غورتي	لهيب	الكاف	الحرقة والتألم
2	أنا	صالح	الكاف	النفي، والمطاردة
3	أنا	جذوة من طموح	/	الأمل و التوهج
4	الليل	بيدائي	/	الظلمة، والوحدة والسكون

والتشبيه من هذه الناحية الجمالية تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري، والفني الذي عاناه الشاعر أثناء الإبداع، فهو يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه، مقارنة ليس من شأنها أن تفصل أحد الطرفين على الآخر، إنَما هو نقل الحالة الشعورية، أو القيم الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر وسيطرت على تصويره التشبيهي[1].

ومن خلال ما تقدم نستطيع القول أنَ الصورة التشبيهية عند مصطفى بلمشري أداة واصلة بين طرفي الاتصال تسعى إلى التعبير عن البنى الداخلية أكثر من التعبير عن البنى الخارجية؛ لأنَ التجربة التي مرَ بها تفرض عليه اللجوء إلى هذا النوع من الصور، ولأنَ المعاناة المصاحبة للتجربة تسعى إلى تحريك مكامن الوعي الإبداعي، والسمو بالروح الأدبية، حتى يظل المبدع في التواصل مع الحياة؛ لإعادة صياغة نقلها، وتفاصيلها.

1-2- الإستعارة:

تعد الاستعارة لونا بلاغيا شائعا في الشعر من قديمه إلى حديثه، سواءً كان قديما، أم حديثا، وقد اختلف النقاد، والبلاغيون في إعطاء تعريف لها إذ تعرف أنَها ضرب من المجاز اللغوي، ويتوجه عبد القاهر الجرجاني إلى إعطاء مفهوم شامل لهذا النوع في قوله : "اعلم أنَ الاستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصل في الوضع المعنوي معروف، تدل على الشواهد

[1]-أبو شوارب محمد مصطفى، جماليات النص الشعري -قراءة في أمالي القالي- ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005م، ص112-113.

على أنَه اختص به حيث وضع، ثم سيستعمله الشاعر، أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية"[1].

فهي بهذا التشبيه المعنى الكلمة من بيئة لغوية إلى بيئة أخرى لتحمل كل ما تستوفيه الصورة الفنية من دلالات يستكشفها القارئ عند القراءات المختلفة والتي تفهم من مقتضى الحال.

أما في أقسام الاستعارة فيرى الجرجاني في أنَها صورة عقلية، يقول: "واعلم أنَ هذا الضرب هو المنزلة التي تبلغ عنها الاستعارة غاية شرفها، وشُجع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها، وما هنا تخلَص لطيفة روحانية فلا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية، والعقول النافذة، والطباع السليمة، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة... وما يجب أن تعلم في معنى هذا التقسيم لها أنَها أصول أحدهما: أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة، والثاني: أن يأخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلا أنَ التشبيه مع ذلك عقلي والأصل الثالث أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول"[2].

وما يتضح في قول الجرجاني أنَ القسم الأول يتعلق بما هو محسوس بالبصر يؤديه العقل من غير واسطة من العين، أما القسم الثاني فهو من المحسوس إلى المحسوس.

كما أنَ هذا القول يحيلنا إلى التصنيفات الحديثة للإستعارة على أسس دلالية موضوعية، يبرز أمامنا على وجه الخصوص تصنيف ليش(Leech) للإستعارة على النحو التالي[3]:

أ/ الإستعارة التشخيصية أو المجسمة: Contretive Métaphore

وتنقل فيها الأشياء المحسوسة أو الموجودات الطبيعية إلى مجرد؛ مثل نور العلم.

---

[1]-الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحق: رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت ، (دط)، (دت)، ص13.

[2]-المصدر نفسه، ص23.

[3]-ينظر: العبد محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص134- 135.

ب/ إستعارة الكائنات الحية: AnimistiqueMétaphore:

وتنقل فيها صفات أو لوازم الكائنات الحية لأشياء غير حية مثل سماء غاضبة.

ج/ الاستعارة من المجال الإنساني:

:(Anthropomorphique) gMétaphore Humanisin

والتي تنقل فيها سمات إنسانية، ومميزات إنشائية، وطبائع لما ليس بإنسان نحو: النهر الودود، الوادي الضاحك.

د/الإستعارة التي يغلب عليها النقل الجمالي: يوضع الشيء في غير موضعه، وينتقل فيها المعنى من تصور إحساسي غالب إلى تصور آخر مثل؛ لون ساخن، وصوت مظلم.

وانطلاقا من هذه المحددات، قد عبر "مصطفى بلمشري" بصورة إستعارية، وإن دلَ هذا على شيء إنما يدل على عبقريته؛ حيث استلهم قدرته الشاعرية واستخدمها بصورة أكثر تعبيرية إذا لم يعد شعره مجرد سرد للأحداث الواقعية، بل يأخذ المشاهد، والأوضاع المحيطة به، ويحملها بصمة فنية خاصة ،ومن نماذج الإستعارة التي جاءت في القصيدة ما يلي:

يقول الشاعر[1]:

أسير لوحدتي وانزوائي.....

وأنت يا درب حطمتني وسقت حياتي...

فتظهر في هذه الأسطر الإستعارة التشخيصية، فالدرب الحزين في مستهل الأبيات يستدعي تأثيره على حركة الصورة، وإنتاج دلالاتها الأسلوبية، حيث صنع هذا التركيب المزج في التشخيص، وإضافة عبارة إلى عبارة أخرى، فهل الدرب شيء يُحطم؟، فقد حذف المشبه به مع الإبقاء على المشبه **(الدرب)** على سبيل الإستعارة المكنية، وما الدرب إلاَ دلالة هذا الواقع المؤلم الذي يتواشج في علاقة حميمية مع بنية القصيدة، كذلك الأمر في عبارة **(سقت**

[1]-القصيدة، ص02.

حياتي)، فالحياة لا تساق شبه الشاعر الدرب بالدابة، أو الراحلة التي تساق فاستمدت الاستعارة فاعليتها من تداعيات هذه العواطف (الألم، والحزن، والغربة) عن طريق تداعي الوعي مما أفرز غرابة في تشكيل الصورة.

كما نجد في الصورة التشخيصية:

في ظلَ الدوحة..

أورقت أنغامي...

وتناثرت في شعاب الضوء أوردتي..[1]

ونلاحظ هنا أنَ الشاعر قد استعار صفات تشخيصية إلى مجرد عن طريق الاقتران بالوصف وردت في سياق تركيبي، فالصورة مسجلة بمسحة من اللامنطقية تتواءم والقدرة على الرسم بالكلمات الدالة على جمالية التأليف، والإختيار الذي يفتح أفق القراءة على المفاجأة واللامتوقع، وهذا التشكيل اللافت للنظر يستمد حيويته من الواقع .

فالتشخيص سمة بارزة في العبارة (أورقت أنغامي)، ومن خلاله تتحدد معالم الإستعارة من باب حذف أحد طرفي التشبيه الذي يمثل فيه (النبات، أوالشجر) دلالة الغياب مع الإبقاء على ما يدل عليه حتى مالت حركة الصورة عامة إلى نوع من الأمل، والرجاء.

ومن شواهد الاستعارة المكنية أيضا في القصيدة قول الشاعر[2]:

مكنية ← أمد يدي إلى حلم منغرس ← النبات ← المشبه به. مكنية بدماء الغصون

شبه الشاعر الحلم بدماء الغصون، وكأنَه حلم صعب التحقق والمنال فذكر المشبه (الغصون) وحذف المشبه به (الإنسان) على سبيل الاستعارة المكنية.

---

[1]- بلمشري مصطفى، "لأي ظل أستريح؟"، ص03.

[2]-المرجع نفسه، ص01.

وعلى سبيل الاستعارة التصريحية، وهي ما صرح فيه بلفظ المشبه به نجد أنَ الشاعر مصطفى بلمشري قد لجأ إلى توظيف هذا النوع، ولكن بصفة قليلة مع سابقتها .

يقول الشاعر[1]:

فرفقا حين تنقلني

حطاما نحوك...االسبل

نجد أنَ الشاعر قد صرح بلفظ المشبه به (حطاما)، وهو آثار الشيىء، وهل شبه الإنسان بشيء يتحطم مصنوع من مادة معينة، لأنَ الإنسان لا يتحطم حذف المشبه به، وترك المشبه الإنسان على سبيل الإستعارة التصريحية، وبالتالي كانت الاستعارة إذن بما تختزنه بنياتها من أخيَلة، وحقائق، ومفردات تتعلق بالناس والأشياء فرصة لإطلاق المختزن في الوعي، واللاشعور لصياغة سياق إبداعي في الخلق الشعري الحديث بوصفها أثرا فعالا في مجال تحليق الصورة الأدبية في خطاب الشعر الحديث[2].

وعلى سبيل الاستعارة التي يغلب عليها النقل الجمالي نجد الشاعر يوظفها بكثرة قوله[3]:

وتؤدي الرياح بأسمالنا.....

ظلال العمى...وظلال البصر الحلال.....

وحمى السفر...تمزق راية الشعر....

نجد أنَ الشاعر قد أصاب هذه الأبيات بالتدفق السيال من الاستعارة تشير إلى نموذج الحساسية الشعرية، وتنمية ما يسمى بتراسل الحواس؛ حيث توصف مدركات حاسة مثل ما هو كائن في هذه النماذج **(ظلال العمى)**، **(ظلال البصر)**، **(حمى السفر)** كلها تصورات

---

[1]- القصيدة، ص01.

[2]-ينظر: محفوظ هشام، الخطاب الشعري في الستينات -دراسة أسلوبية وتحليلية-، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، (د ت)، ص92.

[3]-المرجع السابق، ص05.

غامضة، حيث يمثل هذا المقطع صورة انزياحية تحقق بالإسناد لغير العاقل، وبالتالي رسم الشاعر مصطفى بلمشري صورة خيالية في التجديد انطلاقا من هذا التوظيف.

ويمكننا أن نفسر كثرة حالات الإستعارة نسبيا عند الشعراء المعاصرين؛ لأنها تساهم في الحديث عن الذات، وخاصة الذات المتألمة الحزينة المعذبة نتيجة الغربة، وهذا ما توحي به قصيدة "لأي ظل أستريح؟"؛ حيث تحتفي بالطابع المأساوي البسيط المتجلي في ألفاظها.

وبناء على ما سبق نرى أنَ الشاعر المعاصر مصطفى بلمشري، قد تعددت لديه مصادر التشخيص المعنوي، وهي تشخيص للموجودات الطبيعية، وما يتعلق بها، فالنقل هنا هو نقل مفاجئ، فجمالية الاستعارة تكمن في حدة "المفاجأة"، باعتبارها سمة من سمات لغة الشعر، ومن الوسائل الأساسية للإبداع، وإن كانت من الناحية الدلالية الإسنادية تقوم على أساس ما يسميه جان كوهين "عدم ملائمة معنوية"[1].

فالنقل الجمالي من أهم مرتكزات البحث الأسلوبي كونه مظهر من المظاهر حدة النقل، وعدم التوقع.

1-3- الكناية:

تعتبر الكناية لونا من الألوان البلاغية، وهي ائتلاف بين اللفظ والمعنى، حيث سار العرب في تداولها باعتبارها لفظ دال علة المعنى، وهو تابع له، وفي هذا السياق يذهب عبد القاهر الجرجاني في تعريف للكناية إلى القول: "والمراد بالكناية هنا: أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[2].

ويراد من هذا القول أنَ الكناية على أنَها شيء خفي مستور، لفظ يريد به معنى آخر؛ أي لا يصرح باللفظ، ولكن يرمز إليه بإحدى لوازمه من باب التنويه.

---

[1]-ينظر: العبد محمد، المرجع السابق، ص130.

[2]-الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص113.

أما أركان الكناية، وأقسامها تتألف الكناية في بنائها التعبيري من ثلاثة أركان:

- **أولهما:** المكنى به، وهو دلالة اللفظ الظاهر الذي يقوم دليلا على مراد المتكلم.

- **ثانيهما:** المكنى عنه، وهو المعنى اللازم للمكنى به الذي يرمي إليه الناطق بالكتابة.

- **ثالثهما:** القرينة العقلية التي يفرزها سياق الكلام لترشد إلى المكنى عنه وتمنع إرادة المعنى المكنى به[1].

وهذه عينات من شواهد الكناية التي تجسدت في القصيدة حيث لم يلجأ الشاعر إليها بعناوين صريحة، وإنَما استنتجناها واستقرأناها من خلال ما يتطلبه المعنى، باعتبارها من الأساليب البلاغية، فالمعنى هو عدول، وانزياح عن اللفظ غير الموجود في ما وظف فيه.

يقول الشاعر[2]:

وصمتي منطفئ تحت ظل نخلة...

كم شجرة باسقة تركبه رياح التائهين...

على جسدي....

حيث يكشف المكنى (الصمت) هنا عن غرابة معينة، وهي غرابة تكمن بالضبط في اقتران المكنى بالمكان الوهمي، وإلاَ الجهة الأخرى تبدو صريحة ومباشرة على نحو واضح. إذ أنَ دلالة الصمت توحي بسكون معين، سكون لا يحيل فقط على مساواة الصمت بغياب النطق، أو الصوت، وهذا الأخير يقودنا إلى معنى واضح يتنافى وطبيعة التركيب، فالكناية هنا تتسع لتشمل سعة دلالية تتعدى خطوط المعجم.

ويمكن التمثيل لطبيعة هذا الاقتران:

---

[1]-عباس فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها -علم البيان و المعاني- ، دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، (دت)، ص185.

[2]- القصيدة، الأسطر،5.4.3، ص01.

وصمتي ← منطفئ ← الفتيلة

سكون ← حركة ← حركة

وهذا التلاحم بين الكلمات، يوحي بتمخض دلالة عامة تشيع في السطر من أجل تصوير عمق الغربة، والوحدة، إذن الكناية هنا هي كناية العزلة، والحنين إلى الديار.

وعلى الشاكلة نفسها تظهر الكناية في نموذج آخر من القصيدة.

يقول الشاعر[1]:

غريب أنا...حائر ضلَ به سبيله....

في المدينة التي تتدفأ بالجليد...

وفي هذا البيت نلتمس وجه الكناية الدال على مدى حيرة الشاعر، وضياعه في مدينة لا تأبى لضائع، ولا تهتم بغريب، فهو كالتائه في ديار هذه الظلماء، ولا يفوتنا في هذا الباب أنَ عنوان القصيدة كبنية كبرى عميقة -**لأي ظل أستريح؟؟**- عبارة عن كناية تبوح بالضياع، والاندثار، والحاجة إلى الإرساء على شاطئ الأمان .

فقد حسب بعض النقاد أنَ التزام الأديب بقضايا مجتمعه يعني بالضرورة عكوفه على القضايا اليومية المعيشة مما يقلل من شأن أدبه، فيهبط الفن، و يبتذل، ولكن علم الجمال أثبت عكس ذلك، فالشعر العظيم لا يكتسب قيمته من سمو القضايا التي يناقشها، لكن قيمة الإبداع تعود للأثر الجمالي، والفكري، والنفسي الذي يتركه النص في أعماق المتلقي بغض النظر عن الموضوع الذي طرحه، فتلك القضايا الصغيرة التي نعيشها هي التي تكون نكهة الحياة باعتبارها مادة غنية تساعد الشاعر على بناء فنه[2].

---

[1]-القصيدة، ص05.

2- ريان أمجد، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (دط) ،2000م، ص72.

ولم يبق لنا إلا أن نقول أنَ الكناية وردت في قصيدة "لأي ظل أستريح؟؟" في أبدع صورها البيانية، وأتت معبرة عن صورتها البلاغية الجميلة التي سرعان ما تسرق انتباه السامع، أو المتلقي، وذلك لدقة نظمها، وجمال عبارتها، وصيانتها.

2- الصورة الذهنية:

طغى نوع من الصور الواردة في قصيدة مصطفى بلمشري نتيجة طابعه الواقعي الذي يحتاج من المتلقي نوعا من الفطنة، والباع الذهني لفهم حقيقة الصورة الشعرية الموظفة في ثنايا قصيدته.

والصورة التي يشكلها الشاعر تحمل رؤيته التي تختفي وراء تشكيله لعالمه المأمول، مما يتطلب من المتلقي البحث المتواصل عن مدلول الصورة، ومنه استعاب معانيها، فشاعرنا يحمل ألفاظه دلالات تراوغ متناول المتلقي، وتوقعه؛ لأنَ الكلمة تنقل من المعنى الحسي إلى المعنى الذهني لتخرج من الطابع الحسي الحقيقي إلى المعنى الذهني المجازي[1].

وفي هذا المبحث سنسبر أغوار القصيدة لمكاشفة تلك الصور الإيحائية من "الرمز"، و"الأسطورة"، محاولين استجلاء البنيات الجمالية عند كل واحدة منهما، ومدى تأثيرهما في بناء لغوي أسلوبي يعطي للقصيدة المعاصرة طابعها الروحي، والجمالي.

2-1- الرمز Symbole:

الرمز من الوسائل الفنية التي اعتمدتها النصوص الشعرية المعاصرة، خاصة في الجزائر في ساحة تعج بالكم بعيدا عن الكيف، والنوع، حيث يظهر لمثل هذه السمة شعراء احترفوا الكلمة، ورسموا لأنفسهم فضاءً إبداعيا مميزا، وشعريا خالصا، ولكنهم عاشوا اغترابا في حياتهم أولا، وفي إبداعهم ثانيا، وهذا ما يظهر عند شاعرنا –مصطفى بلمشري- إذ يوحي استعمال هذا الأخير إلى استهداف غايات أدبية، وجمالية باعتباره قناعا لكل ما هو اجتماعي، ونفسي في حياة هذا الشاعر.

---

[1]-ينظر: خالد محمد، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1992م، ص113.

وقبل ولوج الدراسة التحليلية لهذا الرمز لابد من التوقف عند إشكاليات:

ما مفهوم الرمز الشعري؟ وماهي الأنواع الرمزية التي وظفها الشاعر مصطفى بلمشري في قصيدته. ثم ماذا عن البعد الدلالي الذي أضفاه هذا الرمز على خطاب القصيدة باعتباره سمة أسلوبية؟

هذه الأسئلة سنحاول الإجابة عنها من خلال تقصي الرمزية الهائلة التي حضرت وبشكل فعال لدى شاعرنا، باعتبارها أسلوبا من أساليب البناء النصي يفتح أمام المتلقي آفاق البحث عن الحقائق الشعرية.

وقي تحديد الرمزية "يعود أصل كلمة الرمز (Symbole) ومعناه إلى عصور قديمة جدا، فهي عند اليونان تدل على قطعة من فخار أو خزف تقدم إلى الزائر الغريب، علامة حسن الضيافة، وكلمة الرمز مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمي المشترك " jeter ensemble"أي إشتراك شيئين في مجرى واحد"[1].

وقد جاء مفهوم الرمز في (لسان العرب) لابن منظور في قوله: "تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ، من غير إبانة إنَما هو إشارة بالشفتين[2].

فالرمز عند العرب يوافق إلى حد ما معناه في القرآن الكريم، باعتباره إحدى الحركات التي تقوم بها الحواس كالعينين، أو الشفتين، أو الفم... للإبانة، وإظهار ما تخفيه النفس، وتستره الجوانح كوسيلة ناجحة لتحقيق الغايات الفنية والجمالية[3].

[1]-الأيوبي ياسين، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1982م، ص08.

[2]-ابن منظور، لسان العرب، مادة رمز، دار صادر، بيروت، ج5، (دط)، 1388هـ-1986م، ص356.

[3] - ينظر: لوحيشي ناصر، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ-2011م، ص10.

إذن الرمز عبارة عن إيحاء؛ أي تعبير غير مباشر عن النواحي النفسية المستترة التي تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوصفية، فهو بذلك صلة بين الذات، والأشياء، وصار الرمز رموزا لكل ما يتعلق بنمطية الحياة الفنية، والدينية، والطبيعية.

ومن ثم فإنَ الرمز يدخل القارئ إلى عوالم لا حدود لها، ويدفعه إلى الغوص في مضمون النص بالرغم من اعتماده على الحدس، والإسقاط لهذا يلجأ الأديب إلى توظيفه، وخاصة الشاعر، وهو يدرك أنَ التعبير الغائي المسطح يفقد الشعر خصائصه وهويته[1].

ومما سبق يمكننا النظر إلى الرمز على أنَه الإشارة إلى معنى غير محدد بدقة؛ أي أنَه يحيل إلى دلالات متنوعة تعكس الحالات التي تنتاب الإنسان، أو الشاعر في أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين، القائمة على طبيعة الرؤية، والقلق والغموض.

أما عن حضور الرمز في قصيدة "لأي ظل أستريح؟!"، فقد تنوع من رمز طبيعي يتمظهر في كل من (النخلة، الليل،الأقحوان،الريحان)، والرمز المكاني الذي جاء في لفظة (الدوحة)، وكذا الرمز الديني المرتبط بسيدنا صالح عليه السلام.

أ- الرمز الطبيعي:

رمز النخلة (النخيل):

يُعتبر شجر النخيل من الأشجار المباركة، لما تحويه من منافع، وفوائد يستفيد منها البشر، كظلها، وتمرها، ولا أدلَ على ذلك من قوله تعالى عندما أمر مريم بأنَ تلجأ إلى إلى النخلة من قوله تعالى: L Ö Õ Ô Ó Ò Ñ Ð Ï Î M[2] {سورة مريم، الآية:25}، لذلك نجد أنَ الشاعر يوظف هذا الرمز الطبيعي -النخلة- لما تحمل من دلالة إيحائية تعكس ما بداخل نفسية الشاعر الخاصة، وأنَها تبعث على التجدد، و الاستمرار لارتباطها بالخضرة .

[1]- ينظر: لوحيشي ناصر، الرمز في الشعر العربي، ص11.

[2]-سورة مريم، الآية: 25.

يقول الشاعر[1]:

فتسابقني مخدعي إلى ظل نخلة...

وتسكن في كل جسدي...

فيرحل صوتي خلف مدار الرحيل...

ويلجأ الشاعر إلى استخدام هذا الرمز ليعبر عن الراحة، وما يصعد هذه الدلالة ارتباطها بالسطر الموالي (وتسكن في كل جسدي)، فهو في مقام البحث عن راحة تغذي كل جسده الذي صار مترهلا، فقد احتلت هذه اللفظة مساحة كبيرة ضمن السياق الكلي للمتن الشعري، وتوظيف هذا الرمز يدل على ثقافة دلالية، وعميقة ضاربة جذورها في أعماق التاريخ.

كما أنَ رمز"**النخلة**" يدل على "**الوطن**" وهذا لدلالة باطنية ناشئة عن اغترابه في وطن لم يلق فيه مضجعا، فالتجربة الشعرية في حقيقتها عبارة عن صعود إلى قمة بعيدة "لأي ظلَ أستريح؟"، وهو صعود على طريق ممدود كل جزء فيه يسلَم إلى جزء آخر، وكل جزء يحتاج إلى قدر من السكون، والراحة، حتى يستطيع الشاعر إتمام رحلته.

رمز الليل:

وقد لجأ الشاعر إلى هذا الرمز الطبيعي، فالليل هنا يحمل دلالة الحزن، والأسى الممتد، وما التنهد إلا جرَاء مذاق اليأس ، وترجمة لصوت الاكتئاب المدمر، بل إنَ عتبة الصورة تصف الحزن، والأرق وتجعل من (الليل/ الأسى) مبعثا على الدموع، فهذا التشخيص المعنوي الحسي هو القاعدة الأولى التي يقوم عليها التصوير الرمزي باعتباره سمة أساسية واضحة.

وهذا ما يظهر في الأسطر الآتية:

[1]-االقصيدة، ص03

مغترب في الليل...

الليل بيدائي عام ظلمائه...

انطلاقا من هذه الأسطر يتبين لنا أنَ الشاعر يبوح بكل مآسي الغربة مستحضراً "الليل" رمزا؛ حيث يوحي استعمال هذا اللفظ إلى معاني الوحدة، والانزواء، وقد لقي فيه شاعرنا ما يعيننا على استجلاء تجربته الحاملة للطابع المأساوي الحزين، ومن المؤكد أنَ هذا الشعر الجديد يمثل اتجاها جماليا يختلف عن اتجاه الشعر القديم، بل ربما يقف منه موقف النقيض، وربما حاول المجددون أن يتغلبوا على تلك الصعوبة بأن يكيفوا أنفسهم، وهذا الاتجاه الجديد، ولكن كثيرا ما يقف حائلا دونهم، وهذا التكيف خاصية في الشعر الجديد هي في الحقيقة مقوم من مقومات وجوده؛ ويعني بذلك ظاهرة الغموض في الشعر الحر، وهناك حقيقة عامة تقول أنَه إذا كان" الوضوح " مسكنا(سهل الفهم)، فإنَ "الغموض" أعجز، وهي حقيقة ينبغي إعادة النظر فيها بخاصة عندما نتحدث عن الشعر[1].

وهناك أيضا بعض الرموز الطبيعية التي استوطنت أبيات القصيدة مثل "**غرسة الريحان**"، و"**الضوء**"، كلها رموز استلهمها الشاعر من الطبيعة ليعبر بها عما يختلج أحاسيسه، فالريحان كما يعرف نبات أخضر له رائحة طيبة يستخدم في التداوي، وهو مذكور في القرآن الكريم (ريحانة الحسن والحسين)، فالشاعر يستدعي هذه اللفظة ليبين لنا أثر الجراح ،والألم الذي يعانيه، وحاجته إلى دواء يشفي دائه.

يقول الشاعر[2]:

راحت تلقي في وجه الريح...

غرسة الريحان.....

1-ينظر: إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية- ، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966م، ص187 .

2- القصيدة، الأسطر: 96. 97. ص05.

لتضمد أشواك في أضلعي.....

وجاء رمز **الضوء** في الأسطر التالية[1]:

أمد يدي للضوء

أمسك بصيص نور الفجر

فرمز الضوء يحمل دلالة التوهج، والبحث عن النور، والسطوع لأنَ الضوء كما يعرف وليد الظلام، فالشاعر يستخدمه ليترجم حالته النفسية، وينقلها من الكآبة، والظلام إلى النور والاستقرار.

ب- الرمز الديني:

ويذهب الشاعر "مصطفى بلمشري" إلى توظيف الرمز الديني باعتباره وسيلة من وسائل العمل الشعري، حيث استلهم رموزا من القصص القرآني ، تصريحا بالغربة، فوظف رمز سيدنا صالح عليه السلام الذي ورد كالآتي:

يقول الشاعر[2]:

ما مقامي بأرض نخلة...

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود...

ففي توظيف الرموز الدينية إشادة بالخالق، والبحث عن الكمال الذي ينشده الإنسان، لتحقيق مرضاة الله عز وجل، وهذا ما يذهب إليه مصطفى السعدني في تحديده الغرض من توظيف النص القرآني بالقول: " كان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشعر المعاصر، باعتباره النص الذي يحمل من الأبعاد اللامحدودة للحياة، والإنسان"[3].

---

[1]-القصيدة، ص03.

[2] -المرجع نفسه، ص05.

[3]-السعدني مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 237-238.

وبهذا نجد الشاعر "بلمشري" يأخذ من قصة سيدنا صالح عليه السلام رمزا يطرح عبره تجربة ذاتية تسمها مراسم العزلة، والتهميش، في إشارة إلى ما تعرض إليه سيدنا صالح من قوم ثمود من اللامبالاة ، وعدم اعترافهم به كنبي حاملا حق الرسالة.

فرموز الأنبياء يلجأ إليها الشعراء معتمدين في ذلك أسلوب القناع، وهم بذلك يقدمون حياتهم، وتجاربهم الخاصة في عملية إسقاط فني؛ للتعبير عن الموقف الآني بكل جزئياته، وحيثياته بشكل ينم عن تجربة عاشها الشاعر تقترب منه معاناة أو تجربة هذا النبي مع قومه.

إذن لغة الرمز موقوفة في روعتها، ومقدرتها على تمثيل الأشياء، وتصويرها خياليا عن طريق التمازج بين تجربة الداخلية، والتجارب الخارجية للإنسان عامة، ولا أدل ما على نجاح الشاعر في استخدام هذا الرمز استخداما شعريا من أنَه لم يتعامل معه في الخارج؛ أي لم يقحمه في السياق الشعري إقحاما مكتفيا بأبعاده الذاتية، أو بما يمكن أن يكون له من مغزى لدى الآخرين بل أضفى عليه من موقفه الشعوري، ومن تجربته الخاصة، فإنَ في توظيف هذه الرموز المذكورة سابقا والتي تم شرحها، آليات لا يسع الشاعر الاستغناء عنها في عملية التشكيل الشعري.

ومعنى هذا أنَ الرمز ليس غاية في حد ذاته، وإنَما يكون في بعض مناحيه آلية من الآليات التي يلجأ إليها الشاعر للتعبير عن مستلزماته المعاصرة لخلق مظاهر حسية وجمالية.

2-2- الأسطورة:

لم يكن الرمز وحده من يشكل هندسة القصيدة، ومصدر تكثيف إيحائيتها، بل شاركته في هذه العملية الإبداعية الأسطورة التي لجأ الشعراء المعاصرون بتوظيفها، في سياق مقاربة بين تجربة سابقة ضاربة بجذورها في التاريخ، وتجربة حاضرة لم تنته بعد، وبما أنَ الشاعر المعاصر يعالج في معظم قصائده قضايا مستوحاة من عمق الذات بما تحمله من معاناة،

وألم، ونكبة، وكان له أن يلجأ لمثل هذه التقنيات التي تساعده على شحذ الهمم، وتمكنه من بث تجربته في صورة دلالية أبعد، وأعمق من صورتها الواقعية[1].

والسؤال الذي ينبغي الإشارة إليه: ماذا يقصد بالأسطورة؟، وما سبب حاجة الشاعر المعاصر للأساطير القديمة؟

وما طبيعة المزايا المتقاربة بين الأسطورة، والشعر المعاصر؟، وما دلالة هذا التوظيف؟.

نُظر إلى الأسطورة على أنَها تمزج بين الواقع، والخيال، وهذا ما ذهب إليه (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) بالقول: "قصة خرافية، يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة، وينبنى عليها الأدب الشعبي"[2].

إذن هذه الظاهرة بدعة من بدع الشعر الجديد، وإشارة مختصرة تشد القارئ العادي، وتعمق إحساسه بالمعنى، أو التجربة؛ إذ يعد استغلال هذه الأخيرة من أجرأ المواقف الثورية، وأبعدها تأثيرا؛ حيث نسجل استعارة الرموز القديمة في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي المعاصر؛ أي تحويل التاريخ إلى مزيج متماسك في قالب أسطوري، فهي تصل بين الإنسان، والطبيعة، وبين حركة الفصول، والخصب، والجذب وهذا ما تجلى عند شاعرنا مصطفى بلمشري، فتاريخه الشعري في معاناة دائمة لكي يخلق أسلوبا متميزا، يقوم أساسا على الإيحاء، والرمز اللذين حملاه على أن يعتمد على ألفاظ ذات دلالات روحية غير مقيدة بمعان مادية محددة، ليخلق بذلك شعرا يعبر عن النفس، ويخاطبها عموما.

ويتجلى لنا هذا التوظيف الأسطوري في محطات من القصيدة ، إذ يقول الشاعر[3]:

---

[1]-ينظر: الكندي محمد علي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث - السياب ونازك الملائكة والبياتي-، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص43-44.

[2]-مجدي هبة، والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1994، ص32.

[3] -القصيدة، ص01.

هذا طوفان الروم يعبر كل الجهات...

وسيوفنا اختتمت جولتها...

نلحظ في هذا الأثر الأدبي أنَه تشخيص للأسطورة، أو وجه من وجوهها الكبرى، حيث تتجسد كلمة **(الطوفان)**؛ إذ أنَ الطوفان موجود لدى شعوب العالم قاطبة، فلكل شعب قصة طوفانه، وفي كل حالة كان الطوفان سببا لنشوء الأسطورة، ولا شك أنَ الفيضان غمر جنوب سومر كما تخبرنا عن ذلك ملحمة "كلكاميش"، فالطوفان هنا طريق إلى الأسطورة[1].

ففي الطوفان اليوناني ينجو "ديوكالين"، و"تيرها" اللَذان أمرا أن يرميا الحجارة خلفهما، وكان الناجيين الوحيدين، فإذ بالحجارة تصير بشرا، وقد استعار الشاعر هذه الأسطورة **(الطوفان)**، مستحضرا إيَاها حتى يعبر عن نجاته في بلاد فرضت عليه الهروب، لكنها تبقى مجرد نظرة ميثولوجية غير واقعية تجعله رهين إرادة العالم الفوقي.

والذي ينبغي الإشارة إليه أنَ الإنتاج الأدبي يتحدد جديده بالرجوع إلى الأسطورة الأساسية، إذ أنَ الجديد هو ذلك الذي يعيد علينا هذه الأسطورة بعد تحقق شيء من "الانزياح"، الذي يمكن القول أنَه تعديل تفرضه ظروف العصر، والحياة الاجتماعية على الأديب؛ إذ يكمن في التعديل الذي يزيح العمل الأدبي عن الأسطورة النموذجية وفقا للضرورة القائمة، فالأسطورة الحقيقية تتمثل في الطوفان اليوناني بينما ينزاح الشاعر عن هذا إلى (طوفان الروم)، وهذا ما يحاول البحث الأسلوبي التنقيب عنه لخلق الأثر النفسي، طلبا لإرساء القيم الجمالية التعبيرية في نفس القارئ.

واستقراء الانزياحات، وما قدمه التعديل من توليفة جديدة، بإعادة تركيب عناصر التقليد الأدبي يطلعنا على روح العصر، وروح صاحب الأثر(الأديب)، فكل أثر أدبي جديد هو

[1] -ينظر: عبود حنا، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأدبي –دراسة-، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1999م، ص111.

إبداع جديد ضمن النظام الأدبي الصارم تماما كما أنَ كل يوم جديد تقوم به الطبيعة ضمن نظامها الجديد[1].

أيضا من الرموز الأسطورية التي وردت في القصيدة لفظة "النخلة"، أو"واحة النخيل".

يقول الشاعر[2]:

أمد يدي إلى حلم منغرس

بدماء الغصون...

وصمتي منطفئ تحت ظل النخلة

ويقول أيضا:[3]

وسيوفنا اختتمت جولتها...

عمرا يحرس واحة النخيل...

فالأساطير القديمة حول "شجرة النخيل" كانت وما تزال موجودة لكن وجودها التاريخي يتداخل مع فكرة البعث (القيامة الأسطورية في شجرة النخيل بحدَ ذاتها ليست أسطورة ذلك الوقت) بقوة شديدة، لأنَ الشعوب قد حاولت تفسير عمليات إخصاب النخيل، أو ما يعرف (بالطلوع)، أو(التلقيح)، والتي دونها لا تطرح النخلة، أو تثمر، وقد اعتبرها الساميون "شجرة الحياة" في جنة عدْن أحيانا، وأحيانا أخرى "بطائر النخيل"، كما أنَ الفينيقيين قد وحدوا بين النخلة أو تمرها كما سميت آلهة الإخصاب الجنسي والتشعير من (عشروت)، أو(عشتار)، فقد كانت النخلة هي شجرة عشتروت المخصبة، ومن اسم تمرها أيضا جاء اسم الإله (دامور)، أو (تامور)؛ أي التمر[4].

---

[1]-ينظر: عبود حنا، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأدبي، ص114.

[2]-القصيدة ص01.

[3]-المرجع نفسه، ص02.

[4]-ينظر: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي، مج، ط1، 01-01-1999م، ص59.

بالإضافة إلى أنَ النخلة كانت شجرة الميلاد، أو شجرة العائلة عند كل شعوب غرب آسيا ومن اسمها جاءت تسمية فينيقيا، أو فينيق.

ومن الأساطير التي يميل الشعراء المحدثون إلى توظيفها "**الطيور**"، وهذا ما تشهده قصيدة "لأي ظل أستريح؟" عند شاعرنا، فإنَه يميل إلى توظيف هذا الطير، كدلالة إيحائية، ومصاحبة معنوية يزيد من شأنها التعبير عن تجربة وجدانية.

أسطورة **النورس** "جوناثان ليفنجستون" تدور حول مغامرات النورس "جوناثان ليفنجستون" في رحلته نحو الاكتمال، وأنَ الملل، والخوف، والغضب هو ما يجعل حياة النورس قصيرة[1].

فالطائر رمز تخلص الروح من عبودية الأرض، وبالتالي هذا النزوع إلى الحرية ليس أكثر من الابتعاد عن العالم الأرضي المليء بالمتاعب، ولا شك أنَ هذا الطائر كحيوان له القدرة على إلهام الروح، وحامل للقدرة الهائلة "للشامان"، أو عند الهنود، أو أيَ شخص آخر في معراجه الروحي في معرفة نفسه، أو البحث عن الشفاء الداخلي على سبيل المثال من يعاني "الكآبة" خصوصا في أوقات عصيبة، حيث استحضر الشاعر هذا النوع من الطيور ليدلي به عن حياة الوحدة التي يعيشها، فجعل من "طير النورس" أنيسا، ورفيقا يستأنس به .

ومن ذلك قول الشاعر[2]:

وجرحي منطفئ الفتيلة.....

يعانق بذرة الحلم.....

فتجيء إلي طيور النورس.....

فتسابقني مخدعي إلى ظل نخلة.....

[1] -سلامة نبيل ، الطائر و تجلياته، maaber.scs-net.org بريد إلكتروني

[2] -القصيدة، ص03.

ومن الأسطر الشعرية المشار إليها يتجلى لنا مدى حرقة الشاعر، حتى يجعل من هذا الطير -**النورس**- المستعان خصوصا في أوقات عصيبة مثل أوقاتنا هذه فمن المستحسن أن يتأمل هول أنواع هذه الطيور، ومنها أيضا طائر "الملك الحزين"، وطيور النورس من طيور الماء البحرية، ونحن كما نعرف أنَ الإنسان عادة ما يقصد البحر في حال الشعور بالوحدة، والملل، حيث يجلب عنصر الماء الذي يشترك به حميما لكي يشفيه من كآبته، ويأخذه في عوالم وحدته الموحشة لكي يتعلم الشفاء فالمثيل يشفي المثيل.

فمثل هذه الحيوانات ذهب الشاعر لتوظيفها كأسطورة باعتبارها الدواء الناجع للشفاء من العزلة، وأفضل رفيق في مشواره الروحي.

أما الوظيفة الجمالية فيرى "ريتشارد تشيسفي"، في كتابه "البحث عن الأسطورة" في وظيفتها، فيرى "أنَها تشترك مع الشعر في وظيفة التطهير"[1]؛ أي استخدام الشاعر للأسطورة يعني استحضار دلالاتها، وطاقاتها الإنسانية، والجمالية، فميل الشاعر إلى الجمال، والفن بدلا من الإيديولوجيات، فالأسطورة إذا تكشف عن هذا الجانب الجمالي إزاء القصيدة، حيث يدلل "بارت" بقوله :" الأسلوب لغة مكتفية بذاتها، ولا تغوص إلا في الأسطورة الشخصية، والتحتية للكاتب، كما تغوص في المادة التحتية للكلام[2].

وكنتيجة لهذا الفصل نلاحظ أنَ كل تلك العبارات التي سجلناها سابقا في هذا المستوى الدلالي، والتي تحتوي في داخلها انحرافات تنقسم إلى: استعارة، أو تشبيه، أو كناية، وبذلك استطاع الشاعر أن يخلق قيما فنية، وأن ينتج صورا تعبيرية متعددة مليئة بالجوانب العاطفية، والتأثيرية، والانفعالية، والتي تثير في المتلقي مشاعر مختلفة لتتشكل تلك القدرة الإيحائية المنتظمة في معطى متآلف، وتتوحد عناصر مختلفة لتجسد لنا قيما مبتكرة تبعث على الإثارة العاطفية، أوالأثر الشعوري محفزة على خلق معطى جديد يتآزر مع حالات نفسية غاية في العمق، وقد سلكت الصورة الفنية عند مصطفى بلمشري في قصيدته "لأيَ

[1]-ينظر: صبحي محي الدين، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، ص106.

[2]-ينظر: الأسلوبية، بيير جيرو، تر: منذر عياشي، ص107.

ظلَ أستريح؟" المضامين التأملية، وكانت الصور منسجمة إلى حد بعيد، من خلال توظيفه الصور التشبيهية كونها سهلة التشكيل، وواضحة المعالم في تبليغ رسالة الشعر الحاملة للمضامين الفكرية، والإيديولوجية، وكذا الصور الإستعارية، والكنائية، والتداخل الجميل الأنف الذكر الذي يفرزه بدوره تجريبا شعريا تتجلى أهميته في إبداع المتميِّز -الشاعر- المتنامي، والمغاير في توظيف الرمز، واستحضار البنيات الجمالية الأسطورية الغائبة عن واقعنا المعاصر، لتضفي كل تلك الصور الحسية، والذهنية أثراً في نفس المتلقي، كما تسم النص الشعري بسمة جمالية من شأنها إغراء محددات البحث الأسلوبي الذي ينظر إلى أهم الخصائص الجمالية التي ينبني عليها النص الشعري.

خاتمة

وأخيرا رست سفينة البحث على شواطئه بعد رحلة جهد أماطت اللثام عن كثير من الخصائص الأسلوبية في قصيدة "لأي ظل أستريح؟؟"، والذي كان الهدف الأساسي منه هو التعرف على جمالية الأسلوب الشعري لدى الشاعر "مصطفى بلمشري".

حاولنا في هذا البحث الوصول إلى مفهوم الأسلوب، فقد ظفر هذا الأخير بعناية الباحثين، واحتل منزلة واضحة تجسدت في كتابات علماء البلاغة، واللغة، والأدب، باعتباره أهم طرق البيان، التي تجد فيها المعاني سبيلها للوضوح، والجمال.

لقد سعى هذا البحث سعيا حثيثا لمقاربة الوظائف الجمالية وفق التحليل الأسلوبي المستند إلى اللسانيات، في سياق ربط واع للأسلوبية بالنقد الأدبي، وتقصي القيم الجمالية اعتمادا على التحليلات اللسانية: الصوتية، والتركيبية، والدلالية، ومن خلال رصد الوسائل الأسلوبية، أو المرتكزات التي يقوم عليها البحث الأسلوبي كالاختيار، والتركيب، والانزياح التي تظهر في النص، محاولة منا فحص الأساس العميق الذي ينبني عليه، واستجلاء ما يقوم منها بوظائف جمالية.

ومن خلال الدراسة التطبيقية في قصيدة "لأي ظل أستريح؟" في المستوى الصوتي، لاحظنا أنَ هناك تغيرات جذرية قد لحقت ببنية القصيدة المعاصرة، التي تجاوزت الأشكال التقليدية، وأسست لنفسها مدارا جديدا من أهم مرتكزاته الانزياح الحاصل على مستوى البنية الإيقاعية، وما يتولد عنه من إيقاع استمد معظم مقوماته من تفاعل العلاقات الداخلية في السياق، ومن أنظمة الحركات الدلالية، والصوتية، وتعاضدها في إنجاز النسيج الصوتي، والتي لها أثرها، ودورها في رفع مستوى الفاعلية الشعرية، وهذا ما حصل للبنية العروضية الداخلية للقصيدة، حيث لجأ الشاعر إلى استعمال البحر المتقارب ذو المقاطع الصوتية الطويلة، بما يمتلك هذا البحر من قدرة على استيعاب التدفق النفسي المتنامي داخل المتن الشعري.

وكذا تنوع القافية في النص الشعري، وعلاقتها بحرف الروي؛ حيث تتكرر القافية، وتتناوب مع وحدة الروي، وتتوالى بحسب حالة الشاعر النفسية بين الإطلاق، والتقييد، وهذا التنوع في التشكيل الموسيقي أضفى على القصائد نوعا من الحيوية، والحركية.

أما بالنسبة للبنية العروضية الخارجية، فيقوم النبر في القصيدة بعدة أدوار مركزية، ويمكن اعتباره من الخصائص الصوتية المميزة للقصيدة؛ إذ ساهم في كثير من الأحيان في كشف المعنى الحقيقي للسطر الشعري، وقد أجاد الشاعر استعماله مع ما يتلاءم ومقاصده النفسية والفكرية.

كما وظف الشاعر تقنية التكرار كظاهرة أسلوبية في قصيدته ملحا على المعنى، مترجما حالته النفسية، حيث صرَح بمكنون صدره الذي طفح بكيل الظلم النفسي، والاجتماعي فضلا عن دور التكرار في إقامة أنساق إيقاعية داخلية جعلت النص الشعري عند مصطفى بلمشري قطعة موسيقية تصغي لها القلوب قبل الآذان.

أما المستوى التركيبي فكان من نتائج تحليلنا بشأنه ما يلي:

- لجوء الشاعر إلى أسلوب التقديم والتأخير، والذي يوحي ببراعة الشاعر وامتلاكه ناصية اللغة، فتعمد زحزحة الكلمة من أصل تواجدها، ومن ذلك تقديم المسند على المسند إليه، وتقديم الجار والمجرور، هادفا إلى التأثير في المتلقي من خلال الاشتغال على ما تقع الحواس عليه، وتتأثر به النفس وتعجب له، وحين تتأخر كلمة لعلة ما، وتتقدم أخرى فهو لجلال المقام، أو لاحترام الإطار الشعري.

- جاء النص الشعري مشحونا بتوظيف المؤكدات في سياق الجمل الخبرية المثبتة سعيا منه لتثبيت المعنى، وتقريره في الذهن، لما يدل على قلق الشاعر نفسه، ومحاولته الذاتية للتوثيق ما يقوله، ومقابل ذلك وظف جملا خبرية منفية سعيا منه إلى تفنيد ما قد يرتسم في ذهن المخاطب من صور، ومعان قد يتوهمها.

- وظف الأساليب الإنشائية من استفهام، ونداء وفق ما تفرضه التجربة الشعرية، فالاستفهام هو النمط الطاغي على القصيدة، وهذا ما ركزنا عليه محاولة منا لفهم أدوات الشاعر فيما يرمي إليه علما أنَ عنوان القصيدة قد تأتى في صيغة استفهام (لأي ظل أستريح؟)، مما يوحي بمسحة ذوقية، وعرفانية يقصدها الشاعر، فدلالتها تؤكد حيرته الماورائية، ونظرته للحياة المؤلمة الغامضة.

كذلك ظهور صيغ النداء، وتكرارها مكون تركيبي ثابت في قصائده، يبرز لنا حالة الحيرة، والتعطش الدائم الذي يعتريه في مختلف المراحل من كل حال، أو مقام يصل به.

أما ما يتعلق بالمستوى الدلالي، فقد خلصنا منه بجملة من النتائج في هذا البحث، ذلك أنَ الانزياح الدلالي في الإبداع الشعري لن يكون قطعي الثبات مادمنا نتحدث عن اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة، تأسيسا على أنَ لغة الشعر تميل في جماليتها إلى نوع من الغموض، والشاعر فيها يسعى إلى نوع من الترقي، والتألق من خلال استثارة الخيال مباشرة دون تقرير.

لقد وفق الشاعر في تنويع أنماط التشبيه بحسب ما تقتضيه عملية بناء الدلالة، حيث جاء التنويع منسجما بشكل عام وهندسة القصيدة، وقد ساهم في بناء الصورة، وتكوينها بما له من قدرة على التقريب، والتوضيح في إبراز الصورة التي أراد الشاعر تشكيلها، ورسمها، بما يقوم به من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بقليل منها استحضار الكثير.

كشَف بلمشري من استخدام التصوير الإستعاري خاصة المكني منه، وذلك لتحقيق الإيجاز على المستوى الدلالي أولا، ثم تحقيق الحسن، والجمال الذي يكمن وراء الانزياحات المختلفة؛ حيث يتميز التصوير الإستعاري في القصيدة لدى الشاعر بالعمق مع ما ينجر أحيانا من تعقيد في التركيب، أو إغراب في الدلالة، وعليه نستطيع القول بأنَ صوره يتوازن فيها الواقع المتخيل.

- توظيف الصورة الرمزية الناتجة عن الإنزياح الدلالي لعناصر الجملة في القصيدة المعاصرة، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم المعقول، والوعي الباطن، وهذا ما يدل على وجوب اختراق الظاهرة في الشعر المعاصر، حيث وظف الشاعر من الرموز ما هو متعلق بالطبيعة، ومنه ما هو متعلق برموز دينية تأخذ شكل المفهوم الحر، وإن كانت تتسم بالإيجاز.

- وإنَ للأسطورة نصيب في النصوص الشعرية إلاَ أنَ حضورها كان قليلا جدا بالمقارنة مع الرمز، فكل تجربة لها لغتها، وأنَ التجربة الجديدة ليست إلاَ لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة.

وبالتالي نستطيع القول أنَ البحث وصل إلى قناعة علمية ليست بالجديدة في عالم البحث اللغوي الأسلوبي، مفادها أنَ النص الشعري هو الذي يفرض على المحلل الأسلوبي طريقته في التحليل، فمعالجة المدونة الشعرية بمنهجية متصلبة لا يمكنها أن تفلح في إعطاء الوجه الحقيقي للمعنى، وبالتالي إعطاء الفرصة للنص لإبراز ذاته، وهي طريقة الصحيح التي من المفترض أن تسلك وتتبع.

وأخيرا نتمنى أنَ يكلل هذا البحث بجملة ما توصلنا إليه من نتائجهذا الجهد المتواضع، لأنَ الشاعر الجزائري مصطفى بلمشري لم ينل حقه بعد من الدراسة والتحليل الأكاديمي، وعليه عسى أن يكون هذا الجهد العلمي الذي بذلناه ليس إلا حلقة تضاف إلى حقل الدراسات الأكاديمية، آملين أن تليها جهود لاحقة تهدف في مجموعها إلى التعريف بهذه الشخصية الجزائرية، وكذا منجزها الشعري.

ونرجو أن نكون قد وفقنا في بحثنا المتواضع هذا، خاصة تقديم بعض ما حاولنا الوصول إليه من أهداف، ومهما بلغ العمل من طرح يظل ناقصا، وبحاجة إلى الاكتمال، ونسأل الله التوفيق والسداد.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب العربية:

01-ابن خلدون (عبد الرحمان)، مقدمة ابن خلدون، ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (دط)، 2005م، 1981م

02-بن ذريل(عدنان)، النص والأسلوبية - بين النظرية والتطبيق-، اتحاد كتاب العرب، (دط)، 2000م.

03-أبو شوارب (محمد مصطفى)، جماليات النص الشعري - قراءة في أمالي القالي- ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005م.

04-أبو العدوس (يوسف) الأسلوبية -الرؤية والتطبيق- ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007م.

05-أبو العدوس (يوسف)، الاستعارة بمنظور مستأنف، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الأردن، ط1، 1427ه، 2007م.

06-أبو منصور(فؤاد)، النقد البنيوي بين لبنان وأوروبا- نصوص جماليات تطلعات- ، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985م.

07-إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر -قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية-، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1966م.

08-الأيوبي (ياسين)، مذاهب الأدب -معالم وانعكاسات- ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1982م.

09-أنيس (إبراهيم)، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط3، 1975م.

10-الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب)، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، (دط) ، 1959م.

11-بشر (كمال) ،علم الأصوات العام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، 2000 م.

12-بكار (يوسف حسين)، بناء القصيدة في الشعر العربي القديم - في ضوء النقد الحديث-، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983م.

13-بن يحي (محمد)، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م.

14-بنيس (محمد) الشعر العربي الحديث - بنياته وابدالاته-، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ج2، ط2، 1996م.

15-بوحوش (رابح)، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، (د ط)، 1427هـ - 2006م.

16-تبرماسين (عبد الرحمن)، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة،(د ط)، 2003م.

17-الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقق: رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، (دط) ، (دت).

18-الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، قراءة وتعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ط)، 1984م.

19-جمعة (حسين)، جمالية الخبر والإنشاء - دراسة بلاغية جمالية نقدية- ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د ط)، 2005م.

20-حجازي (محمود فهمي)، علم اللغة العام، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1989م.

21-حركات (مصطفى)، الصوتيات و الفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر،(د ط)، (د ت).

22-خالد (محمد)، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1992م.

23-الخالدي (صلاح عبد الفتاح)، إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

24-درويش(أحمد)، دراسة الأسلوب المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1959م.

25-الرازي (محمد بن أبي بكر)، مختار الصحاح، تخريج وتعليق: مصطفى ديب البغاء، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990م.

26-ربابعة (سامح موسى)، الأسلوبية -مفاهيمها وتجلياتها- ، دار الكندي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م.

27-ربابعة (سامح موسى)، التكرار في الشعر الجاهلي - دراسة أسلوبية-، جامعة اليرموك، مؤتمر النقد الأدبي، الأردن،(د ط)، 1988م.

28-ريان (أمجد)، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 2000م.

29-الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود عمر)، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج1، (دط)، (دت).

30-السامرائي (فاضل صالح)، الجملة العربية -تأليفها وأقسامها-، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007م.

31-السد (نور الدين)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج1،(دط)، 1997م.

32-السعدني (مصطفى)، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر(دط)، 1987م.

33-سليمان (أحمد فتح الله)، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، (دط)، 2004م.

34-السيد (شفيع)، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط5، 1999م.

35-الشايب (أحمد)، الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية-، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1996م.

36-أبو شوارب (محمد مصطفى)، إيقاع الشعر العربي -تطوره وتجديده-، "منهج تعليمي مبسط"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط3، 2007م.

37-الصائغ (يوسف)، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958- دراسة نقدية، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، مصر (د ط)، 2009م.

38-الصباغ (محمد علي زكي)، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1418هـ - 1998م.

39-صمود (حمادي)، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، (دط)، 1998م.

40-الطرابلسي (محمد الهادي)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، (دط)،1996م.

41-الطيب (عبد الله)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط2، 1409هـ-1989م.

42-عاشور(فهد ناصر)، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2004م.

43-عباس (حسن)، خصائص الحروف العربية، ومعانيها، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، (دط)، 1998م.

44-عباس فضل (حسن)، البلاغة فنونها وأفنانها -علم البيان البديع- ، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان، ط11، (دت).

45-عبد التواب(رمضان)، مدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ، ط3، 1997م

46-عبد الجليل (يوسف حسني)، التمثيل الصوتي للمعاني، -دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي-، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998م.

47-عبد الجليل (يوسف حسني)، موسيقى الشعر العربي- دراسة فنية وعروضية- ، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة، (دط)، 1989م.

48-عبد الرحمن (محمد إبراهيم)، الشعر الجاهلي -قضاياه الفنية والموضوعية-، مكتبة الشباب، ط2، 1399هـ-1979م.

49-عبد المطلب (محمد)، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1994م.

50-عبود (حنا)، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، -دراسة - ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (دط)، 1999م.

51-عدنان (حسين قاسم)، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 1992م.

52-علوي (الهاشمي)، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006م.

53-عوض (يوسف نور)، نظرية النقد الأدبي، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1414هـ-1994م.

54-عياد (محمد شكري)، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة، مصر، ط2، 1413هـ - 1992م.

55-عياد (محمد شكري)، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978م.

56-عياشي (منذر)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، دار الحاسوب للطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

57-العيد (محمد)، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي، أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988م.

58-غريب علام (عبد العاطي)، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قاف يونس، بنغازي، ط1، 1997م.

59-فضل (صلاح)، علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته- ، دار الشروق، ط1، 1419م-1998م.

60-فضل (صلاح)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.

61-فضل(صلاح)، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

62-قاسم (عدنان حسين)، لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، تونس، ط4، 2006م.

63-القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.

64-قطب (مصطفى)، دراسة لغوية لصور التماسك النصي، دار العلوم، مصر، (دط)، 1417هـ - 1996م.

65-الكندي (محمد علي)، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث - السياب، نازك الملائكة و البياتي- ، درا الكتب الحديث، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

66-لوحيشي (ناصر)، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ، 2011م.

67-محفوظ (هشام)، الخطاب الشعري في الستينيات - دراسة أسلوبية وتحليلية-، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، (د ت).

68-محمود يوسف (عبد الكريم)، أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم -غرضه، إعرابه-، مكتبة الغزالي، دمشق، ط1، 1421هـ - 2000م.

69-مرتاض (عبد الملك)، بنية الخطاب الشعري -دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمينة-، دار الحداثة، بيروت، (دط)، 1986م.

70-المسدي (عبد السلام)، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط1، (دت).

71-المسدي (عبد السلام)، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م

72-مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص- ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

73-الملائكة (نازك)، قضايا الحر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981م

74-ناظم (حسن)، البنى الأسلوبي - دراسة في أنشودة المطر للسياب-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

75-النويهي (محمد)، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، ط2، 1971م.

76-هارون (محمد عبد السلام)، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ط5، 1421هـ - 2001م.

الكتب المترجمة:

01-بليث (هنريش)، البلاغة الأسلوبية - نحو نموذج سيميائي لتحليل نص-، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1999م.

02-جيرو (بيير)، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994م.

03-دي سويسر (فرديناند)، دروس في الألسنية العامة، تر: صالح القرمادي ومحمد الشاوشي ومحمد عجينة، الدار العربية لكتاب، تونس، (د ط)، 1985م.

04-كوهين (جون)، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال لنشر، المغرب، ط1، 1986م.

05-لوتمان (يوري)، تحليل النص الشعري - بنية القصيدة -، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، (دط)، (دت).

06-مولينيه (جورج)، الأسلوبية، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، مجد، ط2، 1427هـ، 2006م.

المعاجم والموسوعات:

المعاجم :

01-أنيس (إبراهيم)، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، جمهورية مصر العربية، ج1، ط4، 2004م.

02-التونجي (محمد)، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، مج2، ط2، 1419هـ - 1999م.

03-عليوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة - عرض و تقديم وترجمة- ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان، ط1، 1405هـ-1985م.

04-ابن فارس (أبو الحسين أحمد)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الشكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، (دط)، 1979م.

05-ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة شبه، تحق، عبد السلام محمد هارون، دار الشكر للطباعة والتوزيع، ج5، (دط)، (دت)

06-الفراهيدي (الخليل ابن أحمد)، معجم العين، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، ج4، ط1، بيروت، لبنان، 2003م.

07-مجدي (هبة)، والمهندس (كامل)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1994م.

08-ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج1، ط1، 1992م.

09-ابن منظور، لسان العرب، مادة رمز، دار صادر، بيروت، ج5، (دط)، 1388هـ-1986م.

الموسوعات :

01-ذو الرمة، قصيدة مابال عينيك منها الماء ينسكب، رقم القصيدة 20506، الموسوعة العالمية للنشر العربي، موقع أدب، (دط)، (دت) .

02-شوقي (عبد الحكيم)، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي،ج01، ط1، 1999/01/01م.

المخطوطات:

01-بلمشري (مصطفى)، ديوان "لأي ظل أستريح؟؟"، قصيدة "لأي ظل أستريح؟؟"، الصادرة عن مجلة الحرية 20-2007/05/26م.

02-كنوش (عواطف)، الأسلوبية في دراسات الإعجاز القرآني حتى القرن السادس الهجري (أطروحة دكتوراه)، إشراف: مصطفى التميمي، كلية الآداب، جامعة البصرة، (د ط)، 1415هـ - 1995م.

المجلات والدوريات:

01-عبد المطلب (محمد)، النحو بين عبد القادر وتشومسكي، مجلة فصول، ج 5، ع1، القاهرة، 1984م.

المواقع الإلكترونية:

1-البكري طارق، الأسلوبية عن ميشال ريفاتير

http:/ www.dianlarab.com/spip.2002/06/02.

2-سلامة نبيل، الطائر وتجلياته بريد الكتروني:maaber@ scs.net.orz

ملحق

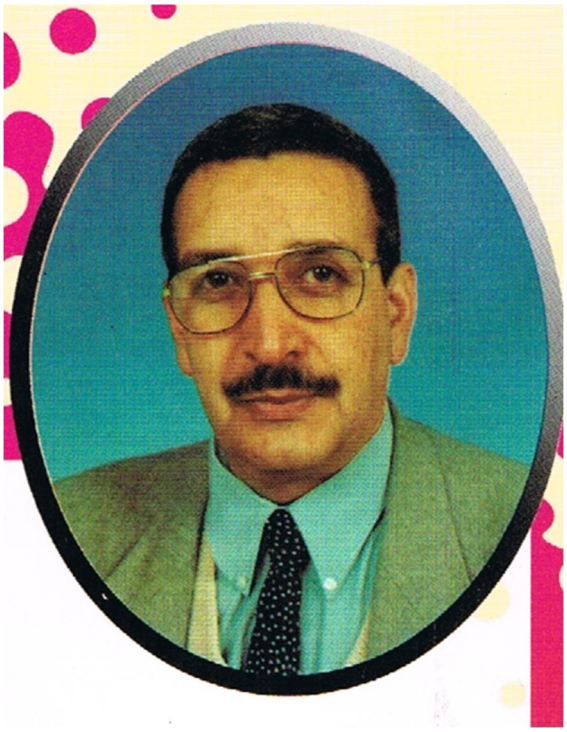
مصطفى بلمشري:

شاعر وناقد ولد بعين الدفلى يوم 13 جانفي 1950م، أستاذ الأدب العربي، أحد أعضاء الجمعية الثقافية الجاحظية، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين.

اسم معروف في الدراسات الأدبية، والفكرية، والثقافية في مختلف الصحف الوطنية، حيث كتب في صحف، ومجلات عربية مثل "الفيصل" السعودية، و"العربي" الكويتية، و"الموقف الأدبي" السورية.

كما له حضور مختلف في الكتابات الأدبية ، ومايزال إبداعه الشعري، والعطاء الفكري، والأدبي متواصلا، فهو من الأدباء الجزائريين المعاصرين الذين غرسوا مواقفهم على ضفاف الفكر، والإبداع، سائرا في طرق كتابنا في الإبداع، والدراسة، والنقد، فقد تحمل مسؤولية إضاءة مصابيح الشباب المبدع، له عدة أعمال أدبية، وشعرية نذكر منها:

* قنديل ضوء في العتمة (مجموعة شعرية)، منشورات التبيين/ الجاحظية، كتب في 1995م، حسب قرار أصدر في 1999م.



* ديوان "لأي ظل أستريح؟؟؟".

* جماليات التشكيل وتجليات الحداثة (دراسة).

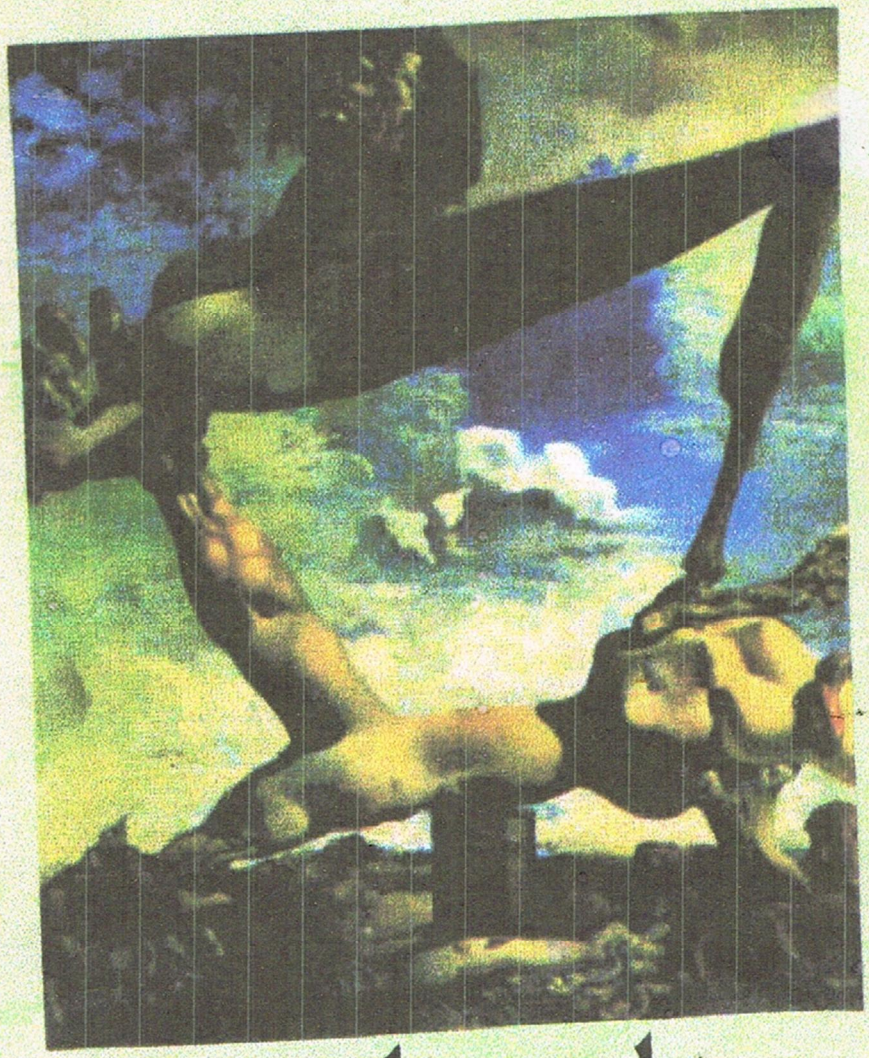
* رؤية نقدية في الإبداع الشعري الجزائري المعاصر.

* الفكر الأدبي في الإبداع الجزائري.

* وقفات نقدية في الفكر والأدب.

* عناقيد الربابة (ديوان شعري).

لأي ظل أستريح ؟



مصطفى بلمشري

لأي ظل أستريح؟؟ **شعر / مصطفى بلمشري**

أمدّ يدي إلى حلم منغرس...

بدماء الغصون..

وصمتي منطفئ تحت ظل نخلة..

كم شجرة باسقة تركَبُهُ رياح التائهين..

على جسدي..

هي ذي.. متاهات سيدخلها القادمون..

وأدخلها أحمل من خسارتي العديد..

متى ترتاح راحلتي..

وأسباب النوى جُمَلٌ..

فرفقًا حين تنقلني..

حُطَامًا نحوك.. السُبل..

يا غريب الديار..

في لم أزل قَلِقًا..

يشد أضلعي وَجَلٌ..

إذا مَا شِمتُ بَارقَة أصلٍ..

طواها عَاطف عَجِلٌ..

هذا طوفان الروم يعبر في كل الجهات..

وسيوفنا اختتمت جولتها..

عمرًا يحرس واحة النخيل..

مغترب في الليل..

مغترب تحت شمس النهار..

ومغترب في بلاد الأحرار..

كانت الشمس تغسل وجهه بالشوق..

أسير لوحدتي وانزوائي..

وأنت يا درب حطمتني وسقت حياتي..

في ديار جير هذه الظلماء..

أنا لولاك جذوة من طموح..

لم تسعها مدارج العلياء..

أين نأوى وكل درب يضيق؟..

أين نمضي وكل مدى مسدود؟..

في الزمن المترهل..

في الزمن المتخثر..

أمد يدي للضوء..

أمسك بصيص نور الفجر..

وبقايا من شذور القروح..

استوحشت في الروح..

فأين ننأى وشذرات من لوعة الشوق الأعمق..

راحت تلقي في وجه الريح..

غرسة الريحان..

لتضمد أشواك في أضلعي..

تاه زورقي في رحلتي..

وجرحي منطفئ الفتيلة..

يعانق بذرة الحلم..

فتجيء إليّ طيور النورس..

فتسابقني مخدعي إلى ظل نخلة..

وتسكن في كل جسدي..

فيرحل صوتي خلفي مدار الرحيل..

يكسر وهج الشعاع..

ويحطم ظلي في انحراف الزوايا..

فأنهض من كبوتي..

أبقى أقلب أثواب أوردتي..

ففي أي صقيع أستقر وأسكن؟..

ولأي ظل أستريح؟؟..

في ظل الدوحة..

أورقت أنغامي..

وتناثرت في شعاب الضوء أوردتي..

وفي أعماق أعماقي شلالات من رجاء..

أسمع فيها صوت انكسار أغصان روحي..

فأفتح نافذتي نحو ذاتي..

يا شعر.. أحيا مرهق الأعصاب..

ففي صباح الخريف ضمخت أكوابي..

وأترعتها بعبير الأقحوان..

ورحت أسائل الظل المتواري..

خلف جدران النهار..

وكان في غوري شيء محرق..

يقتات ذاتي..

كلهيب يغلي يغتال حياتي..

وفي صباح الربيع أترعت كوبي بلون النعمان..

ومزجت بالفرح الأغاني في لحظة الإشراق..

بين التوهج والانطفاء..

فلأي ظل أستريح؟؟..

ثلاثية ميلاد الحلم منغرسة في ساقية الفجر العميد..

تنحدر منها.. إليها.. أغاني البلابل..

لتسائلها عن جناح السلام..

عن غنيمة بلادي تغسل منبت الفجر..

فتكتسي بالثرى النضيد..

وبأغنيات الحصيد..

أتظل بظلها..

بعدما تاه شراعي في الفلاة المتوحشة..

إلى أين يمضي بنا ركبنا عنيفًا..

لَجُوجًا على عمرنا..؟

وحتام يعصف فينا القضاء..

وتودي الرياح بأسمالنا..

ظلال العمي.. وظلال البصر الحلال..

وحمى السفر.. تمزق راية الشعر..

وهناك في الشارع المهزوم..

مضيت منهوشا من التعب..

وعدت أرتب أوراقي..

في دفء الضياع.. ودفء السكون..

ففي أي صفع أستقر وأسكن؟؟..

ولأي ظلّ أستريح وأركن؟؟..

ألف السرى قدمي فما يحلو له إلاّ التجول..

الليل بيدائي عام ظلمائه..

تاهت خطاي وضاع ما أتبين..

ما مَقَامِي بأرض نخلة..

أنا في أمّة تداركها الله غريب كصالح في ثمود..

أنا أخلع نعليّ وأمضي.. مع عصافير الفجر..

وخلفي تنبت أزهار تتدافع..

فأسائل النخيل اليابسَات..

قبيل رحيل الشمس إلى البحر..

حيث يتنفس آخر الشفق..

غريب أنا.. حائر ضل به سبيله..

في المدينة التي تتدفأ بالجليد..

وكان الديوان "لأي ظل أستريح؟؟" في جوهره مجموعة شعرية فيها دعوة ملحة، وصادقة إلى قراءة الواقع الأدبي الجزائري ، ومساءلته، والانخراط فيه بوعي، ومن القصائد التي جاءت فيه:

_ لأي ظل أستريح؟

_ ما تبقى ظل النخلة يضللني

_ مسلك الينابيع دائم الاخضرار

_ المروق فوق وهج النجوم

_ مسافر إفتراش الضياع

_ لنحمد هذا السرى

_ كيف لي أن أعفو على حرقتي

_ لا شيىء يوقف توغل الضياء

_ لا أريد سواك يحضن همسي

_ رونق أنت الهناء و الضياء

_ فكل المسارات فيك ...إليك ...ظلت عنيدة

_ بقايا أشعار الطفولة

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

اهداء
مقدمة .....أ
الفصل الأول :الأسلوب مفهومه ومرتكزاته واتجاهاته ومستويات تحليليه.....7
1-مفهوم الأسلوب:.....9
1-1مفهوم الأسلوب وأهم مرتكزاته: 9
أ -لغة.....9
ب -إصطلاحا 11
2-1- خصائص الأسلوب وأهم مرتكزاته.....19
أ -الأسلوب بوصفه اختيارا.....19
ب -الأسلوب بوصفه تركيبا 22
ج -الأسلوب بوصفه انزياحا 25
2-اتجاهات البحث الأسلوبي ومستويات تحليله 28
2-1- اتجاهات الأسلوب 29
أ -الاتجاه التعبيري (الوصفي(عند شارل بالي 29
ب -الاتجاه النفسي)الدائرة الفيلولوجية (ليوسيتزر.....31
ج -الإتجاه الوظيفي البنيوي عند ميشال ريفاتير 34
2-2- مستويات التحليل الأسلوبي.....37
أ -المستوى الصوتي.....37
ب-المستوى التركيبي.....39
ج -المستوى الدلالي 40
الفصل الثاني :تجليات الأسلوب الشعري في قصيدة" لأي ظل أستريح؟ "قراءة في المستويين الصوتي والتركيبي 42
1- خصائص البنية العروضية الخارجية 44
1-1-الأسلوب الشعري في المستوى الصوتي.....44
أ -الوزن.....44
ب -القافية: 52
2-1-خصائص البنية العروضية الداخلية 63
أ -النبر 64
ب -التكرار الصوتي 69
1-تكرار الحرف / الصوت.....70
2- تكرار اللفظ.....76
2-الأسلوب الشعري في المستوى التركيبي 83
2-1-التقديم والتأخير 84
أ- تقديم المسند على المسند إليه 84
ب -تقديم الجار والمجرور:.....86
2-2-الأسلوب الخبري والإنشائي. 88
أ -الأسلوب الخبري.....88
1-الجملة الخبرية المثبتة 89
2-الجملة الخبرية المنفية 90
3-الجملة الخبرية المؤكدة 91
ب -الأسلوب الإنشائي.....92

1-أسلوب الاستفهام.....93
2-أسلوب النداء 94
الفصل الثالث : تجليات الأسلوب الشعري في قصيدة" لأيَ ظلَ أستريح ؟ "قراءة في المستوى الدلالي 97
1-الصورة الحسية 99
1-1-التشبيه: 99
1-2-الإستعارة.....103
1-3-الكناية: 108
2- الصورة الذهنية.....111
2-1- الرمز.....111
2-1-الأسطورة 118
خاتمة 123
قائمة المصادر والمراجع 130
ملحق.....140
فهرس الموضوعات 151