

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid  
Tlemcen Algérie



جامعة أبي بكر بلقايد

تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة جامعية لنيل شهادة الماجستير

تخصص : أدب حديث

# البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان (أطلس المعجزات) للشاعر صالح خرفي

إشراف الدكتور :

عبد الحفيظ بورديم

إعداد الطالب :

بن عزّة محمد

أعضاء لجنة المناقشة

|                            |                    |               |               |
|----------------------------|--------------------|---------------|---------------|
| الدكتورة: بن هاشم خنائة    | -أستاذة محاضرة (أ) | -جامعة تلمسان | -رئيسا        |
| الدكتور: بورديم عبد الحفيظ | -أستاذ محاضر (أ)   | -جامعة تلمسان | مشرفا ومقرّرا |
| الدكتور: بن أعر محمد       | -أستاذ محاضر (أ)   | -جامعة تلمسان | -عضوا مناقشا  |
| الدكتور قرّيش أحمد         | -أستاذ محاضر (أ)   | -جامعة تلمسان | -عضوا مناقشا  |
| الدكتور: مختاري خالد       | -أستاذ محاضر (أ)   | -جامعة وهران  | -عضوا مناقشا  |

لسنة الجامعية : 1431-1432هـ / 2010-2011م



## شكر و عرفان

شكر و عرفان

أُتقدّم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى الأستاذ المشرف

الدكتور عبد الحفيظ بورويم،

الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته طوال مدة

الدراسة، وفتح عيني على جماليات الشعر الجزائري المعاصر من منظور أسلوبي وولائي، وعلى

ما أولانيه من توجيه سديد وإرشادات قيمة وحث وؤوب، والذي أطمع أن يرقى بحثي هذا إلى

ما يطمع إليه أستاذنا الكريم.

وإلى كل من سيشرفني، والبحث مناقشته، وتقييمه.

ثمّ إلى كلّ الذين قدّموا لي يد المساعدة سواء من بعيد أو قريب.

ب. محمد

## الإهداء

الإهداء

إلى من حملتني وهنا على وهن وسعدت لسعادتي وحزنت لحزني

والرتي.

إلى من زرع في قلبي حب الحياة وكان مثلي الأعلى

والري.

إلى التي ترافقتني الحياة بكل ملذاتها وصعابها

زوجتي.

إلى أخويّ أسامة وزكريا -رحمه الله- وأخواتي.

إلى براعم الدار ريهام آية، زكريا ياسر، عماد، وبسمة.

إلى العزيزين دندان محمد الأمين، ودندان أسامة عبد القادر.

والى كل من ساهم في بلوغي اللحظة التي أخطّ فيها هذه الكلمات.

ب. محمد.

# المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين حمداً طيباً مباركاً كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، والصلاة والسلام على سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبع هديه إلى يوم الدين، أمّا بعد:

فإنّ الشّعر ديوان العرب، وسجلّ تاريخهم، والحديث عن الشّعر الجزائري المعاصر هو كشف عن تجلّيات هذا المجتمع في حركيّته الدّائمة.

من خلال انتسابنا إلى مشروع البنيات الأسلوبية والدلالية في الشّعر الجزائري المعاصر اكتشفنا مكاناً الجمالية في هذا النّص الشّعري، وأدركنا حاجته إلى المتابعة القرائية والنّقديّة من خلال المنهج الأسلوبي الدلالي.

إنّ دراسة البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان صالح خرفي - وهو عنوان البحث - هي دراسة تطمح إلى الإفادة من معطيات الاتجاهات الحديثة في الدّرس اللّغوي ممثلة في المنهج الأسلوبي، كون هذا المنهج يتيح المتابعة الدّقيقة للنّص الشّعري بمستوياته المختلفة والمتعدّدة، ليكشف عن قيمه الجمالية، ومهيمناته الأسلوبية التي تعكس رؤية الشّاعر للكون والحياة، وهو في ذلك ينطلق من اللّغة وينتهي إليها، ومن ثمّ هي رغبة في اكتشاف البنيات الأسلوبية والدلالية المميّزة في هذا الدّيوان.

تحاول هذه الدّراسة أن تجيب عن بعض الأسئلة:

- ماهي البنيات الأسلوبية والدلالية في هذا الدّيوان؟
  - كيف يتشكّل الأسلوب وتبنى الدّلالة داخل هذا النّص الشّعري؟
  - لماذا يؤثّر هذا النّص في متلقيه؟
  - كيف يكشف المنهج الأسلوبي الدلالي مكاناً الجماليّة في هذا النّص الشّعري؟
- ثمّة أسباب عديدة دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع وأهمّها:
- الرّغبة الملحّة التي أملت فكرة الإسهام في إثراء الأدب الجزائري بنفض الغبار عن أحد أعلامه في النّقد والأدب والذي يستحقّ منّا دراسة أكاديميّة جادة.
  - الإعجاب بدراسات صالح خرفي، نقلت النّأثر إلى شعره وما جادت قريحته من نظم، وكان هذا دافعاً إلى استجلاء بعض خصائص تلك التجربة الشّعريّة الثّرية بأشكالها، ومضامينها المختلفة.

- إنَّ الشَّاعر صالح خرفي من أهمِّ الشعراء الجزائريين الذين عنوا بأهمِّ القضايا العصرية وتشريح الحالة العربية والوطنية، ومن الذين حملوا على عاتقهم همَّ التَّعبير عن ذواتهم والالتزام بالقضايا التي هي صميم واقعهم.

- كشف جماليَّات نص صالح خرفي بوساطة المنهج الأسلوبي الدلالي .

وربما أزعَم أن هذه الدِّراسة هي محاولة لإثراء الشَّعر الجزائري من خلال المنهج الأسلوبي الدلالي، لأنَّ هذا المنهج يعيد بعث النَّص واكتشاف أدبيَّاته، ويحاول تفسير عناصره بمنهجية أدائها اللُّغة وأهدافها حقيقة التَّشكيل الفني، ومن ثمَّ فلأسلوبية دورها البارز في استنطاق النَّص واستكناه أسرارهِ من خلال مختلف مستوياته.

وهي إضافةٌ بعض الجديد على جهود أخرى سابقة في دراسة النَّص الشَّعري الجزائري، وتأتي في مقدمتها الشَّعر الجزائري الحديث 1975/1925، اتِّجاهاته وخصائصه الفنيَّة لمحمد ناصر، الشَّعر الجزائري لصالح خرفي، الشَّعر الدِّيني الجزائري الحديث ودراسات في الشَّعر العربي الحديث لعبد الله الرُّكبي، النَّقد الأدبي الحديث في المغرب العربي لمحمد مصايف، مدخل إلى عالم الشَّعر المعاصر في الجزائر لعكاشة شايف، حركة الشَّعر الحرِّ في الجزائر لشلتاغ عبود شرَّاد وشعريَّة السَّبَّعِينات في الجزائر لعلي ملاحى... وغيرها من الدِّراسات الثَّرية التي قعدت لنقد الشَّعر الجزائري غير أنَّها لم تعتمد هذا المنهج أساسا للتَّحليل، بل اتبعت مناهج سايرت فيها روح عصرها كدراسات محمد ناصر والرُّكبي وصالح خرفي، أو دراسات أخرى لم تقدِّم صورة وافية عن الشَّعر الجزائري ولم تراع فيه المميَّزات الأسلوبية كدراستي شايف وعكاشة عبود شرَّاد، أو التي اكتفت بمعالجة الموضوعات والمذاهب في الشَّعر الجزائري مثل دراستي عبود شرَّاد، ومحمد ناصر.

إنَّ طبيعة الدِّراسة تفرض الاستعانة :

- بالمنهج الأسلوبي الدلالي الذي يصف الظَّاهرة النَّصية ويحصى بنياتها المتكررة ويستقرئ التراكيب ويبرز الجوانب الدلالية لهذه الخصائص .

وكان مؤداه تقسيم البحث إلى مقدمة، مدخل نظري وباين فخاتمة وملحق.

المدخل النَّظري: ويأتي فيه التعريف ببعض المفاهيم الأسلوبية وآليات التَّحليل الأسلوبي ومفهوم الدلالية .

الباب الأول وعنوانه البنيات الأسلوبية في ديوان «أطلس المعجزات» وينقسم إلى ثلاثة فصول،  
الفصل الأول بعنوان البنية الإيقاعية في الديوان ويعالج الإيقاع الخارجي ممثلاً في الوزن (البحر الشعري)، القافية والروي، والفصل الثاني يتناول البنية الإفرادية في الديوان، ويتطرق في مبحثه الأول إلى الظواهر الصوتية كالهمس، الجهر والإدغام، والمبحث الثاني ينصرف إلى الظواهر الصرفية كالاشتقاق والجماد، أما الفصل الثالث فيوسم بالبنية التركيبية في الديوان ويدرس عدة مباحث أهمها الجمل الخبرية والجمل الإنشائية.

أما الباب الثاني والموسوم بالبنيات الدلالية في ديوان «أطلس المعجزات» وينقسم كذلك إلى ثلاثة فصول حيث يدرس الفصل الأول الصورة الشعرية مفهومها، مصادرها، أنواعها، أما الفصل الثاني فيختص بدراسة التناص ومظاهره، فيما يدرس الفصل الثالث الدلالات وأقسامها، وهي ثلاثة مباحث: مبحث الدلالة الدينية كدلالة الإيمان بالله، ومبحث آخر للدلالة التفسيرية كالتشائم والتفاؤل، أما المبحث الأخير فيدرس الدلالة الواقعية وأبعادها السياسية، الثورية والاجتماعية.

وينتهي البحث بخاتمة تحوي نتائج الدراسة المتوصل إليها، وملحق للتعريف بسيرة الشاعر، فقائمة لمراجع البحث.

وبعد:

فما كان من صواب فمن الله سبحانه، وما كان من تقصير فمن نفسي، وحسي أنني حاولت والله المستعان من قبل، ومن بعد.

# المُرْخَل

✓ الأسلوبية وآليات

التحليل الأسلوبي.

✓ الدلالية.

## 1- علم الأسلوبية (علم الأسلوب)

### أ- تعريف الأسلوبية وتأريخها:

الأسلوبية مصطلح كثرت حوله الدراسات، واختلفت فيه الآراء، وقد عرف تطورا في مساره ومراحل تشكله، وتمددا في مفهومه لارتباطه بمراجع فكرية متعددة، وغنية في الآن نفسه.

لقد أجرى هاتزفيلد إحصاء عن المؤلفات التي كتبت في الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من القرن الماضي 1902-1952، فعدّ ألفي مؤلف.<sup>1</sup>

والأسلوبية لغة: "هي لفظة مشتقة من كلمة الأسلوب الذي يعدّ جذر الكلمة وهو مأخوذ من المادة اللغوية "سلب"، وتعني السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب أيضا الطريق والوجه والمذهب، ويجمع في أساليب، والأسلوب الفن كذلك، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه.<sup>2</sup>

الوحدة الثانية للكلمة هي اللاحقة "ي"، وهي صفة العلم، أو المنهج وتفكيك الوجدتين تعطينا عبارة علم الأسلوب، ولقد سبق الأسلوب الأسلوبية إلى الوجود والانتشار، فالأول حسب القواميس ظهر في بداية القرن الخامس عشر أما الثاني فتأخّر إلى بداية القرن العشرين.<sup>3</sup>

ويشير بيير جيرو إلى أن "القواميس تقترح علينا مالا يقل عن عشرين تعريفا لكلمة الأسلوبية"<sup>4</sup>.

من خلال هذه التوطئة تبرز إشكالية صعوبة تحديد تعريف لهذا المصطلح، فإننا وجدنا أنّ الأسلوب مفهوم عائم، لأنه قد تشكل لهذا المصطلح دلالات متعددة فيرى صلاح فضل أن العالم الفرنسي جوستاف كويرتنيج بشّر بعلم يبحث في الأسلوب عندما اتجه سنة 1887 إلى فكرة "الأسلوب الفرنسي المهجور من خلال أنّ واضعي الدراسات يقتصرون علي تصنيف وقائع الأسلوب طبقا للمناهج التقليدية فيما رأى هو أن هذا النوع من البحث يجب أن يتجه إلى أصالة

1- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، "مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه"، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 1، ص 63.

2- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت د.ط، د.ت، مادة (سلب).

3- المرجع السابق، ص 60-61.

4- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة والنشر، حلب، سوريا ط 1994، 2، ص 10.

التعبير الأسلوبي وخصائصه، ومن ثم فإنّ النقاد قد حدّدوا آنذاك مجالات علم الأسلوب الحديث بحثاً عن التعبير المتميّز، وأجزوها في سبعة أبواب:

- 1- أسلوب العمل الأدبي.
- 2- أسلوب المؤلف.
- 3- أسلوب مدرسة معينة.
- 4- أسلوب عصر خاص.
- 5- أسلوب جنس أدبي محدد.
- 6- الأسلوب الأدبي من خلال الأسلوب الفني في عصر معين.
- 7- ومن خلال الأسلوب الثقافي.<sup>1</sup>

ولم تتوضّح معالم الأسلوبية إلاّ بعد جهود دوسوسير (1853-1913) في عمله الشهير "محاضرات في اللسانيات العامة"، الذي رأى أن اللغة خلق إنساني ونظام تحمل الأفكار وبالتالي تعطي قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب<sup>2</sup>، هذه الفكرة التي حاول تلميذه شارل بالي (1865-1947) التركيز عليها واتجه لدراسة الأسلوب بالطرق اللغوية، فعمل على تأسيس قواعد للأسلوبية من خلال بنوية اللغة مستفيداً من طروحات أستاذه، وعليه يتفق مؤرّخو النقد في أنّ بالي هو من أصل الأسلوبية، حين نشر كتابه الأول "بحث في الأسلوبية الفرنسية" 1902، وقد عرفها بأنّها "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية، من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر الحساسية"<sup>3</sup>.

وتتجلّى أهمية هذا التعريف في مكانة صاحبه الذي عدّ المؤسس الأول للأسلوبية، وباعتبار أنّه للمرّة الأولى في تاريخ الثقافة الغربية تمّ نقل الدرس الأسلوبي من إيسار البلاغة إلى ميدان مستقل صار يعرف به، وعليه بدأت تتشكل بعض ضوابط هذا المنهج وآلياته مما حدا برينغاتيير أن يعرفها بأنّها "علم يستهدف الكشف عن العناصر المميزة، التي يستطيع بها المؤلف (المرسل) مراقبة حرية الإدراك،

1- صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الأفق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 15.

2- أحمد درويش، "الأسلوب والأسلوبية..."، مجلة فصول، ص 64.

3- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 17.

لدى القارئ (المستقبل) والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المستقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك<sup>1</sup>

فإذا كان دوسوسير قد أعطى إرهابات للأسلوبية عندما قال بأهمية اللغة في تحليل النص الأدبي، فالأدب لغة تجمع عناصر النص المختلفة ومكوناته داخل علاقة مركبة<sup>2</sup>، فإن شارل بالي كما اتفق الأسلوبيون هو رائد الأسلوبية اللغوية التي تتخذ إحدى سمات اللغة منطلقا لها حتى بلغت شأننا ضمن الأسلوبيات المختلفة.

وغير بعيد عن هذا التحديد يؤكد بيير جيرو "البعد اللساني للأسلوبية، طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن التّفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبداعية، لينتهي باعتبارها بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير، وهذا العلم الجديد للأسلوب له أهدافه ومناهجه"<sup>3</sup>.

لقد تطورت الدراسات الأسلوبية وتفاعلت مع مناهج البحث المعاصرة، خاصة بعد انعقاد ندوة حول الأسلوبية والنقد الجديد بجامعة أنديانا سنة 1960، حيث أكد فيها جاكوبسن سلامة الجسر المتواصل بين علوم اللغة والأدب.<sup>4</sup>

### ب- الأسلوبية في النقد العربي الحديث:

لم يسلم هذا المصطلح من الانقسام عندما تلقفه الخطاب النقدي العربي، فقد انتقلت الأسلوبية إليه - أي إلى هذا الخطاب - بفضل بفضل نظريات المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" 1977. الذي طعمه في طبعته الثانية سنة 1982 ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية، ويضع له شعارا مع العنوان مؤداه "نحو بديل ألسني في نقد الأدب"، ليتبع بمؤلف لعدنان بن ذريل "التعبير والأسلوبية" 1979 ثم "اللغة والأسلوب" 1980، ثم يعرف النقد العربي طفرة إثر تطبيقات محمد الهادي الطرابلسي الموسومة بـ "خصائص الأسلوب في الشوقيات" سنة 1981، فكتاب محمد عبد المطلب "البلاغة والأسلوبية" الذي حاول ربط القديم بالحديث في عملية تواصلية بين الجرجاني وأحمد

1- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، دت، ص 49، وانظر كذلك محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 23.

2 - أنظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم لمعرفة، الكويت، العدد 272، 2001، ص 321.

3- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص 9.

4- المرجع السابق، ص 23.

الشايب، ثم تترى بعد ذلك جهود صلاح فضل في "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" وسعيد مصلوح في "الأسلوب دراسة لغوية إحصائية"، وكمال أبو ديب ومنذر عياشي، ونور الدين السد الذي خص الأسلوبية بأطروحة أكاديمية.

كما اعتنت بعض المجالات النقدية المحكمة بهذا المنهج كمجلة فصول التي احتفت بالأسلوبية في عددین أحدهما درس مصطلح الأسلوبية مفهوما، تنظيريا وتطبيقيا، كما عقدت ذات المجلة في ذات العدد ندوة أدارها عزّ الدين إسماعيل وشارك فيها بعض أعلام الأسلوبية في الوطن العربي.<sup>1</sup>

ولكن لم نثر على معادل واحد لهذا المصطلح من محيطه الأصلي بل ظهرت معادلات كثيرة، فقد جال هذا المصطلح في النقد العربي بين عدة علوم من اللسانيات إلى البلاغة، النقد الأدبي...

فظهرت مصطلحات مقابلة للمصطلح الأجنبي (stylistique) كالأسلوبية "عند" سعد مصلوح، رابع بوحوش أو علم الأسلوب عند بسّام بركة، ومجدي وهبة، كما نجد مصطلح علم الإنشاء مقابلا له ولو بشكل خافت<sup>(2)</sup>.

وقد عبّر عن هذه المراوحة في تحديد الإطار العام لانتظام الأسلوبية أحد أعلامها في النقد العربي وهو محمد الهادي الطرابلسي حين أكد أنّ التحليل الأسلوبي يختلف باختلاف مداخل التحليل فقد يكون بنيويا من مباني المفردات، وتراكيب الجمل... وقد يكون المدخل إحصائيا باعتماد الإحصاء والمقارنة<sup>(3)</sup>.

ولا يمكن أن نغادر هذا المبحث دون أن نشير إلى جهود وغليسي يوسف في تتبع المصطلح لفظا ومفهوما في كتابه إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد<sup>(4)</sup> حين أفرد زهاء ثمانين صفحة لهذا الحقل النقدي وقدم بعض المصطلحات الأساسية لهذا الحقل ومن أهمها:

1- لمعرفة ما جرى في هذه الندوة، ينظر مجلة فصول النقدية المجلد الخامس، العدد الأول أكتوبر... ديسمبر 1984 بمشاركة الطرابلسي، المسدي، أبو ديب، سعد مصلوح، حمادي صمود، جابر عصفور.

2- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف، بيروت - الجزائر ط 2008، 1، ص 183.

3- محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، ص 8.

4- المدير بالذكر أنّ هذا الكتاب نال جائزة السيد زايد للدراسات الأدبية، وجاء فصله الثاني متعلقا بالحقل الأسلوبي ويتضمن بعض سماته التي يشتغل عليها الأسلوبيون كالانزياح، والتركيب، والكلمة المفتاح، وقد نوه بهذا الجهد العديد من أعلام النقد في المشرق العربي ومغربه.

1- "الكلمة الموضوع ، والكلمة المفتاح" : فالكلمة الموضوع هي الكلمات الأكثر تواترا في نص ما، أي الأكثر استعمالا لدى كاتب ما، أما اللفظ المفتاح فهي « الكلمات التي يتراح تواترها عن المؤلف » فتستعملان شعريًا على غير استعمالهما في اللغة العادية<sup>(1)</sup>.

2- الاستبدال والتركيبية: هذان المصطلحان يعبران عن السمات الصرفية والنحوية في النص، فالاستبدالية بدل على الأشكال الصرفية المختلفة ، أما التركيبية فهي توافق عناصر نحوية داخل ملفوظ ما، وهو ما سنشير إليه في دراستنا بالبنية الإفرادية والبنية التركيبية.

3- الانزياح: لقد أخذ هذا المفهوم مكانة في سمات الأسلوبية إلى درجة أن هناك من قعد لأسلوبية جديدة سماها بأسلوبية الانزياح ، والانزياح كما عرضه البعض هو حدث أسلوبية ، ذو قيمة جمالية... تبدو خارقة لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى معياراً<sup>(2)</sup> وقد جمع المسدي مرادفات دلالية لهذا المصطلح وقد عدد منها : الانحراف، الاختلال، الإطاحة، المخالفة ، الخرق...<sup>(3)</sup>.

ت- اتجاهات الأسلوبية وأعلامها: يمكن رصد أربعة اتجاهات في الأسلوبية:

### 1- الأسلوبية التعبيرية:

ويعتبر شارل بالي من رواد هذا الاتجاه لأنه يعتبر الأسلوبية علما يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، وهذا يعني أن المضمون الوجداني للخط يشكّل موضوع الأسلوبية عند بالي. التي تهتم بإبراز كل الوسائل التعبيرية الموجودة في اللغة حتى يستجلي كل الظواهر العاطفية والجمالية والاجتماعية.<sup>4</sup>

### 2- الأسلوبية النفسية:

ومن وراء هذا الاتجاه ليون سبيتزر 1887-1960 الذي يسميها بأسلوبية الفرد، وقد تأثر في اتجاهه هذا بأفكار فرويد والتحاليل النفسية لفرويد، وترمي نظريته إلى أن الأسلوبية هي تعبير

---

1- لا بأس أن ننقل المثال الذي أورده يوسف وغليسي عن الكلمة الموضوع فأتناء دراسته لديوان " تحولات فاجعة الماء " لعبد الحميد شكيل، لفت انتباهه تكرار كلمة الماء 145 مرة كاملة وهو ما استنتجه قائلاً أن الماء هو الكلمة الموضوع، أنظر يوسف وغليسي، إشكالية الخطاب النقدي...، ص 199.

2 - يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص 208.

3- أنظر عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب، ص 100.

4- صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 20-21.

عن الترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة في العمل الأدبي. وهذا يفترض وجود تعاطف كامل بين العمل ومبدعه.<sup>1</sup>

### 3- الأسلوبية الوظيفية:

ويمثلها رومان جاكوبسن التي تركز أسلوبيته على العمل الفني دون مستويات الخطاب الأخرى، وقد طرح أفكاره في مؤتمر الأسلوبية بجامعة أنداينا 1960، وحدد الوظائف اللسانية الستة للعناصر الكلامية والتي تقوم على وظيفة الاتصال، وخطاطته كالتالي:<sup>2</sup>

#### السياق

المرسل..... الرسالة..... المرسل إليه

#### قناة الاتصال

#### الشفرة

فالسباق هو الذي تندرج ضمنه الرسالة بين المرسل والمرسل إليه، ولا بد من وجود قناة اتصال، كما تتطلب هذه العملية شفرة تحدد رموز الرسالة وتبينها، وتتصل بكل عنصر من هذه العناصر وظائف حددها كالتالي:

#### المرجعية

الانفعالية..... الشعرية..... الإفهامية.

#### الانتباهية

#### الانعكاسية

1- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ص 51-533.

2- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2002، 1، ص 69.

#### 4- الأسلوبية البنيوية:

أصدر ريفاتير كتابه الموسوم بـ "محاولات في الأسلوبية البنيوية" عام 1971، وغايته الاعتناء بوظائف اللغة على حساب اعتبارات أخرى، وينطلق التحليل الأسلوبي من وحدات بنيوية مكونة للنص الأدبي، كعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية، والدلالات والإيحاءات... وتتضمن بعدا ألسنيا قائما على علم المعاني، علم الصرف وعلم التراكيب.<sup>1</sup>

ويعتبر هذا الاتجاه الأخير من أكثر الاتجاهات شيوعا في الأسلوبية، وعلى نحو خاص فيما يترجم على العربية أو تكتب فيها.<sup>2</sup>

أمّا بريان جيل تمايزات بين ثلاث أسلوبيّات ضمن قاموس اللسانيات:

1- أسلوبية اللغة (شارل بالي).

2- أسلوبية مقارنة.

أسلوبية أدبية (جاكسون ، بيار جيرو...)<sup>(3)</sup>.

أمّا بير جيرو فيعتبر أنّ الأسلوبية أسلوبيّتان :

1. أسلوبية وصفية (s. descriptive) أو أسلوبية التعبير ندرس علاقة الشكل بالفكرة، فندرس الأجنبية ووظائفها داخل النظام اللغوي.

2. الأسلوبية التكوينية (s. de génétique) وتتماشى مع النقد الأدبي فندرس المنجز الأدبي آخذة في الاعتبار ظروف الكتابة، ونفسية الكاتب وهي ما سماها ليوسبتزر بالأسلوبية المثالية<sup>(4)</sup>. واستمر هذا الإشكال مع جل الدارسين والناقدين، ولم يشذّ شفير عن هذه القاعدة، فميز بين أسلوبيّتين مختلفتين أسلوبية اللغة، وأسلوبية الأدب.

فأسلوبية اللغة (s. de la langue) تقوم على التحليل والجرد لمختلف السمات المتغيرة بين اللغات فنقول أسلوبية فرنسية أو ألمانية...

1- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة فالنقد الأدبي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، دط، ص 82.

2- للتعرف والاطلاع على خصائص هذه الاتجاهات، ينظر أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، ص 64-65.

3- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 176.

4- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

أما الأسلوبية الأدبية (s. littéraire) فمعملها هو تحليل الوسائل الأسلوبية المتعلقة بالممارسات الأدبية مفضلة الأعمال الأدبية المتفردة.

من الملاحظ أن شفير يريد أن يميز بطريقة غير مباشرة بين أسلوبية اللغة وهي أسلوبية جماعية وأسلوبية أدبية وهي فردية، أو نقول بين أسلوبية نظرية ونقد أسلوبية، وعلى هذا المنوال سار أحد المنظرين وهو جينجومبر فميز في الأسلوبية:

1- أسلوبية وصفية ومبدؤها شارل بالي وغايتها تصنيف وسائل التعبير لدى كاتب ما، وتمتد إلى ليوسيتزر.

2- أسلوبية بنوية وهما تحديد المقاييس اللغوية الملائمة وعمدتها ميكائيل ريفاتير الذي تحدث عن العلاقات السياقية للكلمات<sup>(1)</sup>.

بينما في المقابل نجد غريماس الذي حكم على الأسلوبية أنها لم توفق في الانتظام ضمن اختصاص مستقل فقد نادى أعلن زوال الأسلوبية بميلاد السيميائية، وعبر عن القلق الذي يجذوا الباحث في تحديد المصطلح فقد عاد من جديد وحاول أن يُقعد لهذا المصطلح، وصنف الأسلوبية إلى أسلوبيتين لا ثالث لهما،<sup>(2)</sup>.

1. أسلوبية لسانية ومثلها شارل بالي.

2. أسلوبية أدبية يمثلها سيتزر.

لقد اشتد هذا الجدل الدائر حول المصطلح عندما حاول بعض الدارسين وخصوصا منذ عام 1965 تدويب الأسلوبية في السيميائية حيناً، أو هجرة هذا المصطلح إلى اللسانيات التأليفية حيناً آخر<sup>(3)</sup>.

ونجد أن عبد الملك مرتاض قد أشار إلى صنفين من الأسلوبية :

1. أسلوبية تاريخية والتي أخذت مجالها المعرفي من الأسلوبية التكوينية عند الغرب والتي تجيب عن السؤال لماذا يكتب الكاتب؟

1 - المرجع نفسه ، ص 177.

2 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

3 - كيبسال أريقي في دراسة " السيميائية الأدبية "، أنظر يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 178.

2. أسلوبية وصفية وهي تجيب عن السؤال كيف يكتب الكاتب؟<sup>(1)</sup>.

ورغم أن السؤال الأول لماذا يكتب؟ قد عبر عنها بيير جيرو بالأسلوبية الوظيفية كما أشرنا آنفا.

### ث- مكونات التحليل الأسلوبي:

ينطلق التحليل الأسلوبي من النص، دون أن يحول على شيء آخر خارجه، والعناصر التي

تتكشف إثر التحليل تدور حول ثلاثة مستويات:<sup>2</sup>

**1- المستوى الصوتي:** وهو تتبع الملامح الصوتية كتردد أصوات معينة، واستخدام أنواع المقاطع

الطويلة، أو القصيرة وتوزيع الظواهر البديعية كالجناس، والسجع...

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

**3- المستوى النحوي:** ويتضمن دراسة التراكيب النحوية التي يكون استعمالها وتوظيفها بارزا

في العمل الأدبي.

إنّ الجدل الدائر حول هذا المصطلح دليل على وجوده، وعلى تفرّده في الدراسات النقدية، واهتمام

العلماء به، وظهوره يدخل ضمن حركية نقدية تنشُد بحث العمل الأدبي وكشف مكانه ضمن حدود

علمية، وهذه التغيرات اللازمة لمحدود المصطلح هي تعبير عن حياة هذا العلم كما عبّر جورج مونيه: "

الأسلوبية ساحرة ظن البعض أنّها ماتت، تاريخها إذن هو تاريخ تغيراتها"<sup>(3)</sup>

1- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 186.

2- شايف عكاشة، نظرية الأدب، سلسلة الدروس في الآداب واللغات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزء 1، ص 99-100.

3- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 180.

## 2- الدلالية (علم الدلالة)

### أ- تعريف علم الدلالة وتأريخه:

لما كان جانب من الدراسة ينصبّ على دراسة البنيات الدلالية للديوان، فإنّه من الأهمية التعريف بالدلالية أو علم الدلالة.

الدلالة مشتقة من دلّ، أي أرشد على الشّيء وسدّد إليه<sup>1</sup>، يقول الشريف الجرجاني في تعريفاته: "الدلالة هي كون الشّيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشّيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول، وكيفية الدلالة محصورة في عبارة النصّ وإشارة النصّ ودلالة النصّ، واقتضاء النصّ"<sup>2</sup>

أما الجاحظ فتحدث عن أصناف الدلالات وعدها خمسة: أولها اللفظ، ثم الإشارة، فالعقد، ثم الخط، ثم الحال أو النصبة.<sup>3</sup>

من خلال ما سبق يتبيّن لنا أن العرب قد عرفوا الدلالة حيث ارتبطت عندهم بعلوم اللغة، بل تعد الأعمال اللغوية المبكرة عندهم من مباحث علم الدلالة، مثل تسجيل معاني الغريب في القرآن الكريم، والحديث عن المعاني الحقيقية والمجازية، وإنجاز المعاجم الموضوعية والمعاجم التي تتعلق بالألفاظ، وحتى ضبط المصحف بالشكل يعد في حقيقته عملاً دلالياً لأن تغيير الضبط يؤدي إلى تغيير وظيفة الكلمة وقد عقدوا في كتبهم موضوعات مثل: دلالة اللفظ - الترادف - دلالة المفهوم - دلالة المنطوق - العلاقة بين اللفظ والمعنى<sup>4</sup>. وتعرض قدماء الهنود، والفلاسفة واليونانيين في مناقشاتهم لمباحث هي من صميم علم الدلالة، وهذا يدلّ على أن موضوع الدلالة قديم قدم الإنسان، بل بدأ البحث فيه منذ أن حصل للإنسان وعي لغوي.<sup>5</sup>

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة دلل.

2- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، الجزء 3، ص 5.

3- المرجع نفسه، ص 6.

4- للتوسع في هذه الفكرة، أنظر، أحمد مختار عمر، علم الدلالة عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 2، 1988، ص 20-21.

5- انظر، منقور عبد الجليل، علم الدلالة: أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص 15.

وفي العصر الحديث فقد ظهرت أوليات هذا العلم في ثنايا كتابين لماكس مولر علم اللغة (1862) ثم علم الفكر (1887)، ثم استعملت هذه الكلمة أول مرة في مقال ميشال برييل (1897) بعنوان: "مقال في علم الدلالة" حيث بشر بوجود فرع جديد لدراسة المعنى، فأصبح التعريف المتداول لمصطلح علم الدلالة- بفتح الدال أو كسرهما- هو الدراسة العلمية المنظمة والمحكمة لعلم المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علوم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، وليس المعاني لأن هذه الأخيرة هي أحد فروع البلاغة العربية.

وقد أطلقت على هذا العلم عدة أسماء باللغة الإنجليزية أشهرها Semantics (السيمانتيك) لأنهم أرادوا به دراسة العلامات سواء كانت رموزا لغوية أو غير لغوية، ولأن هذا المصطلح مشتق من اللفظة اليونانية "Sema" والتي تعني العلامة أو (Sign)<sup>1</sup>.

على أن هناك اتفاقاً بأن "علم الدلالة semantics" هو العلم الذي يتناول "المعنى بالشرح والتفسير ويهتم بمسائل الدلالة وقضاياها، ويدخل فيه كل رمز يؤدي معنى سواء كان الرمز لغوياً أو غير لغوي<sup>(2)</sup>" الحركات، الإشارات، الهيئات، الصور، الألوان، والأصوات غير اللغوي، وغير ذلك من الرموز التي تؤدي دلالة في التواصل الاجتماعي.

ويحدّد برييل بعض معالم هذا العلم في ثنايا مقاله وأهمها:

- 1- علم الدلالة يهتم بمضامين الكلمات.
- 2- هدفه الوقوف على القوانين التي تنظم تغير المعاني، وتطورها والقواعد التي تسير وفقها اللغة، لأن التنوع في التراكيب اللغوية يؤدي إلى وظائف دلالية معينة، وهذا التنوع هو إثراء للغة ووسيلة لتطورها وتجديدها.
- 3- علم الدلالة يخضع للتأصيل والتطور الذي يقف على ميلاد الكلمات ويتبع سيرورتها التاريخية، ويردها إلى أصولها الأولى، والنظام اللغوي، نظام متجدد تقتضيه دلالات تعبيرية هي جزء منه<sup>3</sup>.

1- نواري سعودي أو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2007. ص 38. وانظر كذلك عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، ص 518.

2- المرجع نفسه، ص 9.

3- منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص 19-20.

وعلم الدلالة شأن الأسلوبية ظلّ لصيقا باللسانيات، إلاّ أنّ عدم اهتمام اللسانيين بدلالة الكلمات كما أشار "بريال" هو الذي دفع بعض اللغويين وفي مقدمتهم هذا الأخير إلى إيجاد مجال علمي يبحث في جوهر الألفاظ ودلالاتها، ويحددوا ضمنه موضوعاته، ومعاييرها، وقواعده، ومناهجه، وأدواته فكان علم الدلالة.

وفي جانب آخر حصر بعض اللغويين موضوع الدلالة في المعنى اللغوي، الذي ينطلق من معنى المفردة، من حيث حالتها المعجمية، إلى سياقاتها المختلفة، حيث لا تحمل الكلمة دلالة مطلقة، وإنما السياق هو الذي يحدّد لها دلالتها الحقيقية<sup>1</sup>.

وقد تطور هذا العلم ليوسع مجاله إلى علوم أخرى كعلم النفس، وعلم المنطق، والعلوم التجريبية إذ أصبحت كلمة Semantics توظّف كمصطلح عام لدراسة العلاقات بين الدوال والمدلولات التي تدلّ عليها<sup>2</sup>.

وتتابعت الدراسات الدلالية فظهرت أعمال ريشارد وأوجرن اللذان أخرجنا كتابهما في علم المعنى تحت اسم "معنى المعنى" سنة 1932، واستطاعا أن يقدموا ستة عشر تعريفا للمعنى مبينين أهمية الوظيفة الإشارية والوظيفة العاطفية للفظة<sup>3</sup>.

وبرز كذلك في هذا المجال ستيفن أولمان الذي أثرى المكتبة الدلالية بعدة كتب منها:

- أسس علم المعنى.

- علم المعنى.

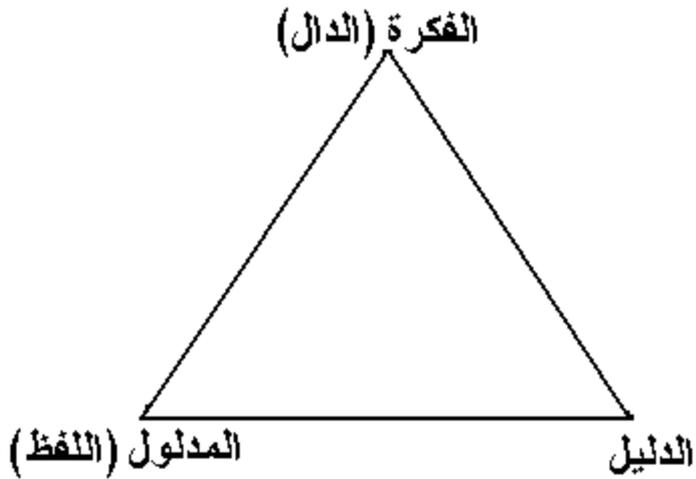
- المعنى والأسلوب.

وقد اشتهر أولمان بتمثله الذي لخص نظريته بين حدود علم الدلالة "المدال والمدلول والدليل"، حيث اعتبرها تبادلية ويستطيع أي حدّ أن يستدعي الآخر، والمثلث الدلالي مبين كالآتي<sup>1</sup>:

1- كلود جرمان، رمون لوبلون، علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، ط1، 1997، ص 8.

2- المرجع نفسه، ص 25.

3- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 23.



ولقد اهتم الدرس النقدي العربي بالمقابل الاصطلاحي لعلم الدلالة فهو:

- السيميولوجيا عند الغدامي، صلاح فضل، عبد الملك مرتاض، عبد العزيز حمودة، وهو علم الرّموز عند علي القاسمي وفايز الدايدة...
- علم العلامات، أو العلامية، أو العلاماتية، عند محمد عبد المطلب، مجدي وهبة، سعيد علوش، عبد السلام المسدي، عز الدين إسماعيل...
- هو علم الأدلة، أو الدلالة عند بورايو، الحاج صالح، التهامي الراجحي...
- علم الإشارات عند ميشال زكريا<sup>(2)</sup>...

لقد خلف هذا التنوع الاصطلاحي إشكالا أرقنا في هذا المبحث، بعد أن أرقّ أعلام الدراسات الدلالية، أرجعه البعض إلى ضعف التنسيق، وغياب المرجعية العلمية في الدراسات اللسانية عموماً لا يتعلق بالمصطلح، بل ينسحب على مفهومه وهو ما ظهر في كتاب عادل الفاخوري علم الدلالة عند العرب الذي تداخلت مضامينه بالسيّميائية<sup>(3)</sup>.

1- عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 86.

2- يمكن الرجوع بالتفصيل إلى هذه المقابلات الاصطلاحية في يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 230/229.

3- المرجع نفسه، ص 234.

## ب- مفهوم الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي والحقل المعجمي هو "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام بجمعها"<sup>1</sup> فيما عرفها أولمان بأنها "قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة"<sup>2</sup>

ونظرية الحقل الدلالي<sup>3</sup> هي من أشهر نظريات التحليل الدلالي، أو دراسة المعنى التي يرى أصحاب هذه النظرية أنه لكي يتم إدراك الدلالة كلياً يجب دراسة خيوط الربط بين بعض الجزئيات داخل الحقل التي تنتمي إليه على اعتبار:

1- إن وحدة المعجم المقدرة لا تنتمي إلى أكثر من حقل.

2- لا بد لكل وحدة معجمية أن تسجل انتماء لحقل معين.

3- لا بد من اعتماد السياق الذي يضم المفردة.<sup>4</sup>

و يعرف ليونز معنى المفردة بأنها "محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي والتحليل عبر الحقول الدلالية هو جمع الكلمات التي تخص حقلاً معيناً، والكشف عن صلاتها"<sup>5</sup>

## ت- علاقات الألفاظ داخل الحقل الدلالي:

حصر أصحاب هذا التحليل بعض أنواع العلاقات التي تربط الألفاظ في الحقل الدلالي فيما

يأتي:

- الترادف.

- الاستمالة أو التضمن.

- علاقة الجزء بالكل.

- التّضاد.

1- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 79.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- نجد لهذه النظرية تسميات عديدة أشهرها الحقول اللسانية، الحقول المعجمية، الحقل المفاهيمي...، أنظر: نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، ص 128.

4- عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، ص 559.

5- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 80.

– التنافر.<sup>1</sup>

ث- مستويات التحليل الدلالي في النص الأدبي:

بما أنه لا يمكن فصل علم الدلالة عن العلوم الأخرى وخاصة علوم اللغة، فإن اللفظة تستعين بالدلالة للقيام بتحليلاتها كما أن علم الدلالة في إطار وظيفته يتكئ على بعض المستويات اللغوية ومنها<sup>2</sup>.

1- الجانب الصوتي يؤثر على المعنى مثل وضع مكان آخر، ومثل ظواهر كالتنغيم، والنبر،...  
2- التركيب الصرفي، وبيان المعنى التي تؤديها بعض الأوزان الصرفية له دور في تحديد الدلالة، فلا يكفي مثلاً لفهم كلمة استغفر الرجوع إلى المعنى المعجمي المرتبط بالمادة اللغوية (غ، ف، ر) بل لابد فهم معنى صيغة استفعل أو الحروف المزيّدة (ا، س، ت) التي تفيد الطلب.

3- الجانب النحوي، أو الوظيفة النحوية لكل كلمة داخل الجملة أو التركيب لها أهميتها، فنلاحظ أن تغير الوظيفة النحوية يؤدي إلى تغير المعنى مثل: ضرب محمد أحمد – ضرب أحمد محمد.

1- المرجع نفسه، ص 98.

2- المرجع نفسه، ص 13.

# الباب الأول :

البنيات الأسلوبية في الديوان.

# الفصل الأول:

## البنية الإيقاعية في الديوان

## 1- مفهوم الإيقاع:

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

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

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

من خلال هذا المهاد يتضح اتصال الإيقاع بالشعر اتصالاً وثيقاً، بل عدّ خاصية جوهرية فيه، وليس مفروضاً عليه من الخارج<sup>4</sup>، وقد انتبه العلماء العرب لهذه الإشكالية عند تحديدهم مفهوم الشعر عندما عرفوه بأنه كلام موزون مقفى<sup>5</sup>، أي أنهم ركزوا على عنصرين أساسيين في الشعر هما الوزن والقافية، والتأكيد على هاتين الميزتين في الشعر، يشير إلى تميزه الإيقاعي عن غيره من أضرب الكلام الأخرى.

فالإيقاع ليس الوزن، بل هو أشمل، لذا الوزن مضمّن فكل موزون ذو إيقاع، والعكس غير صحيح، فالوزن جزء من إيقاع القصيدة الشعرية، هذا الإيقاع الذي يتفرع إلى إيقاع خارجي، وإيقاع داخلي<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> - ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر، لبنان، 1994 - مادة وقع - م8 ص408.

<sup>2</sup> - أنظر: عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مخطوط دكتوراه، بإشراف حاكم حبيب الكريطي، كلية الآداب،

الكوفة، العراق، 2008، ص30.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه.

<sup>4</sup> - كما اعتبره إبراهيم أنيس وكتابه "موسيقى الشعر" فقد حدد فيه أن طبيعة الشعر تقوم على ضربات موسيقية تسهل على العقل

العادي حفظه.

<sup>5</sup> - حدّد ساسين عسّاف في كتابه "دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي" محوراً الرؤية والرؤيا، ص137-138 مصادر أخرى

تغذي الإيقاع الشعري، مثل الإيقاع الناتج عن تواتر الأفعال، الأسماء، والإيقاع الناتج عن التضمين.

## 2- الإيقاع الخارجي:

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

أ- الوزن: يعتبر الوزن أساساً من أسس بناء الشعر، ولكي يتحوّل الخطاب من التثر إلى الشعر يجب أن يكون متّصلاً بالوزن ويُعدُّ - أي الوزن - تنظيمًا للمقاطع الصوتية يراعى فيه عددها وترتيبها وأنواعها من حيث الطول والقصر<sup>1</sup>، وهناك من يراه قالباً للتجربة الشعرية، وجزءاً هاماً في تشكيل القصيدة<sup>2</sup>.

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

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

يعدّ البحر من الخصائص الأساسية التي تميّز بها موسيقى الشعر، إذ يتمّ الاحتكام وفق معياره عند نظم الشعر، ويحقّق مظهرها شكلياً لهندسة البناء النغمي للقصيدة<sup>3</sup>، وباستقراءنا لقصائد ديوان أطلس المعجزات للشاعر صالح خرفي وعددها 29 قصيدة، استخلصنا عدداً محصوراً من البحور ارتضاها الشاعر بحكم ذوقه بينما جفا أوزاناً أخرى<sup>4</sup>:

| توزيع البحور الشعرية |             |                |
|----------------------|-------------|----------------|
| البحور               | عدد القصائد | النسبة المئوية |
| الكامل               | 09          | 31.03%         |

1- علي يونس، أوزان الشعر وقوافيه، ط2، دار الآداب، القاهرة ص16 .

2- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، ص11.

3- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1993، ص17.

4- لم ينظم صالح خرفي على بحر: الطويل، المَحْتَث، المتدارك، الهزج، السريع، المنسرح، المديد، المقتضب والمضارع، انظر: مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي إعداد بلقاسم دكدوك، مخطوط دكتوراه، إشراف: محمد زغينة، جامعة باتنة، 2009/2008، هامش الصفحة 179.

|        |    |         |
|--------|----|---------|
| الخفيف | 08 | % 27.58 |
| الوافر | 05 | % 17.24 |
| الرمل  | 04 | %13.79  |
| البسيط | 03 | %10.34  |

وحساب النسب تم بناء على هذه العملية:

عدد القصائد للبحر الواحد 100x

التسبة المئوية من إجمالي القصائد

عدد القصائد الكلي

انطلاقاً من نتائج هذا الجدول يمكن أن نفصل الحديث عن كل بحر، مع تفاعلاته، وما طرأ عليها من زخافات وعلل.

- بحر الكامل، ووزنه :

مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن

مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن

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

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

و النار في نهج العلاء نبراس

ونبا به يوم التفاوض راس

الراس المكابر بالفرنند ياساس

فالحقد ربح والصفاف إفلاس

نحن الأسود وجندك الأحلاس<sup>1</sup>

مجد البلاد تسوده أوراس

و إذا تنكر للمطالب غاصب

حكم غرار السيف فيه فانما

وإذا رأيت الود حال تجارة

مهلا فرنسا لن تحطمننا القوى

وقوله في قصيدة مأساة تبسة :

رفعوك في ليل الكفاح منارا  
 في كل قلب نابض قد أضرمو  
 إذ غادروك أيا تبسة نارا  
 ها يستفز أوارها الأحرار<sup>1</sup>

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

من منبر الأوراس حيّ الجمعا  
 فانظر هنا نجد البطولة منبرا  
 فالصّاد والرّشاش قد نطقا معا  
 وتر البطولة في الجزائر مدفعا

.....

قمم موطأة المتون لثائر  
 روى صنوبرها دما فتفرعا<sup>2</sup>

- زحافات البحر الكامل وعلله:

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

نظم خرفي تسع قصائد في هذا الديوان على هذا الوزن، وقد دخل عليها الإضمار في بعض تفعيلاتها، والمعروف عن بحر الكامل كثرة دخول زحاف الإضمار عليه وهذا ما ذهب إليه عبد العزيز عتيق<sup>3</sup>.

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

| التفعيلة الأصلية             | ما طرأ عليها من تغيير   |
|------------------------------|---|
| مُتَفَاعِلِن<br>0 / / 0 / // | 1- الإضمار: (زحاف) وهو تسكين الثاني المتحرك فأصبحت<br>التفعيلة بهذا الشكل: مُتَفَاعِلِن<br>0 / / 0 / 0 /<br>كقول الشاعر:<br>لغز تناهت دون فحواه الهمم فرمته في أرجاء جمعية الأمم <sup>4</sup> |

1- المصدر نفسه، ص19.

2- الديوان، ص121.

3-أنظر سيّد البحرأوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص59.

4-الديوان، ص61.

|  |  |
|--|--|
| <p>لغزن تنا هت دونفحواه لهممو فرمته في أرجاء جمعوية لأمو<br/> 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/<br/> مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن</p> <p>2- <b>القطع:</b> (علة) وهو حذف آخر الوجد المجموع مع تسكين ما<br/> قبله لتصبح التفعيلة: مُتفاعِل<br/> 0/ 0/ //</p> <p>كقوله:</p> <p>رفعوك في ليل الكفاح منارا إذ غادروك أيا تبسة نارا<sup>1</sup><br/> إذ غادروك أيا تبسة نارا<br/> 0/0// 0//0// 0//0/0/<br/> مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن</p> |  |
|--|--|

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

- **البحر الخفيف**، وهو ثاني البحور توظيفًا في نظم قصائد هذا الديوان وتفعيلاته:

فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن      فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن<sup>2</sup>

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

|                          |                                    |
|--------------------------|------------------------------------|
| على الشاهقات زجر ليث     | فيه في القلوب رعب ووجس             |
| مسه الضيم فانبرى مستردًا | عزه والحياة بالضم تعس              |
| ثائر أنجبه تربة عزّ      | وجدود يوم الكريهة شمس <sup>3</sup> |

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

1-الديوان، ص 19.

2- هاشم صالح مناع، الشّافي في العروض و القوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1995، ص189.

3-الديوان، ص53.

ثائر لم يعد رهين جبال  
بل حدهاه إلى العواصم بأس  
إنه الظل ليس يخلصه منه  
أيمنما كان، أجنبي آخس  
هو في مسرح البطولة جنّ  
وهو في عالم الحقيقة أنس<sup>1</sup>

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

| التفعيلة الأصلية         | ما طرا عليها من تغيير   |
|--------------------------|---|
| 1- فاعلاتن<br>0/0/ / 0 / | 1- الخبن: (زحاف) وهو حذف الثاني الساكن. <sup>2</sup> -فاعلاتن:<br>0 / 0 / / /<br>قال الشاعر في قصيدة الجنون الذري:<br>ولدي وإن سطت عليك الرزايا وأشار لك السماء بالمنايا <sup>3</sup><br>ولدي وان سطت عليك ررزايا وأشارلك سسمااء بلمنايا<br>0/0//0/ 0//0// 0/0///<br>فاعلاتن متفعلن فاعلاتن |

1- الديوان، ص57.

2- المرجع السابق، ص 192.

3-الديوان، ص 149 .

|   |                                  |
|---|----------------------------------|
| 2-الخبين: (زحاف).- متفعّلن<br>0//0//<br>كقوله: في قصيدة الجزائر في الإضراب العام:<br>خبّروني أباجزائر أنس أم طوى شعبها المكافح رمس <sup>1</sup><br>خببروني أبلجزا ثرأنسن<br>فاعلاتن متفعّلن فعلاتن<br>0/0//0/ 0//0// 0/0/// | 2-مستفعّلن<br>0//0/0/<br>0/0//0/ |
|---|----------------------------------|

عند ملاحظتنا للقوائد المنظومة على وزن الخفيف، لاحظنا حضورا لزحاف الخبن في جلّ أبياتها سواء في تفعيلة فاعلاتن أو في تفعيلة مستفعّلن، ويعود هذا لارتباطه بالحالة النفسية للشاعر الذي يعمد عبر خاصية الزحاف إلى اختصار الأصوات، واختزال الزمن في أقل مدة إذ كلّما اشتدّ الانفعال كثر الزحاف<sup>2</sup>.  
الزحاف<sup>2</sup>.

- بحر الوافر، ووزنه:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

كانت نسبة نظم قصائد الديوان على الوافر 17.24%، أي ما يعادل خمس قصائد، وينتمي الوافر إلى دائرة المؤلف شأن الكامل، ويمتاز هذا البحر بأنه يشتدّ إذا أريد له أن يشتدّ، ويرقّ إذا أريد له الرقة، وقد اعتبر مجموعة من الدارسين أن هذا البحر يناسب غرض الرثاء، كما يناسب الفخر، ونعتقد أن الشاعر صالح خرفي قد كان وفياً إلى حدّ ما لهذه النظرة، كما يقول في قصيدة "سلاحنا وسلاحهم":

بايمان وعزم من حديد  
هزمتنا دولة الغرب العنيد  
ورتلنا البطولة في نشيد  
فدوى الوقع في سمع الوجود

.....

1-الديوان، ص47.

2- حسن الغري، حركية الإيقاع في الشعر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص94.

فمن عهد الفدا قولاً هباءً  
ففيها للفدا لحن الخلود  
فويلك يا فرنسا من جحيم  
تنادى ناره هل من مزيد<sup>1</sup>  
وقد طراً على تفعيلات هذا البحر زحاف العصب، كما هو موضح في الجدول:

| التفعيلة الأصلية   | ماطراً عليها من تغيير  |         |              |         |         |         |       |         |         |       |
|--------------------|--|---------|--------------|---------|---------|---------|-------|---------|---------|-------|
| مفاعلتن<br>0///0// | 1- العصب (زحاف): وهو تسكين الحرف الخامس المتحرك وهو اللام في هذه التفعيلة <sup>2</sup> ، فتصبح على هذا الشكل:<br>مفاعلتن<br>0/0/0//<br>في قول الشاعر:<br>أطل على الجزائر ثم ولى<br>لا أهلاً بمقدمه وسهلاً <sup>3</sup> |         |              |         |         |         |       |         |         |       |
|                    | <table border="1"> <tr> <td>مفاعلتن</td> <td>مقدمه وسهلاً</td> <td>مفاعلتن</td> </tr> <tr> <td>0/0/0//</td> <td>0///0//</td> <td>0/0//</td> </tr> <tr> <td>مفاعلتن</td> <td>مفاعلتن</td> <td>فعولن</td> </tr> </table> | مفاعلتن | مقدمه وسهلاً | مفاعلتن | 0/0/0// | 0///0// | 0/0// | مفاعلتن | مفاعلتن | فعولن |
| مفاعلتن            | مقدمه وسهلاً   | مفاعلتن |              |         |         |         |       |         |         |       |
| 0/0/0//            | 0///0//  | 0/0//   |              |         |         |         |       |         |         |       |
| مفاعلتن            | مفاعلتن  | فعولن   |              |         |         |         |       |         |         |       |

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

في ما يخصّ البحور الشعرية الأخرى فقد جاء الرّمل بأربع قصائد، بنسبة 13.79%، وتجاوز الشاعر بخدعة التدوير بنية هذا البحر (فاعلاتن×6)، جاعلاً إياها أربع تفعيلات فلا هي مجزوءة، ولا هي تامّة، في قوله :

يا حبيبي ذكريات الأمس لم تبرح خيالي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

كيف تغفو مقلتي عن حبنا عبر الليالي<sup>4</sup>

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

1-الديوان، ص65.

2-هاشم صالح مناع، الشافي في العروض و القوافي، ص102.

3-الديوان، ص25.

4-الديوان، ص193.

ويبدو أن خرفي قد استساغ التفعيلات الأربعة في هذا البحر ليستحوذ على إعجاب المتلقي فأوغل فيه إغالا قد يسمح به حدود البحر، واكتفى الشاعر أحيانا بثلاث تفعيلات، و طراً على

هذا البحر زحاف الخبن، وهو حذف الثاني الساكن في قوله:

أنا أهوى أن تموتي يا جميلة<sup>1</sup>

|           |           |             |
|-----------|-----------|-------------|
| أنا أهوى  | أن تموتي  | يا جميلة    |
| 0 / 0 / / | 0 / 0 / / | 0 / 0 / / / |
| فاعلاتن   | فاعلاتن   | فاعلاتن     |

أما بحر البسيط فوظفه الشاعر في ثلاث قصائد، بنسبة 10.34%، ومفتاحه: (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن 2×)، وقد انبسط له سليقة الشاعر الذي تميّزت قصائده المنظومة به بنغمات عالية، وبتغير حركي ارتفاعاً وانخفاضاً، وهي ميزة هذا البحر وغرضه، غير أن هذا البسيط لم يسلم من بعض التغيرات في تفعيلاته، مثل قصيدة "العيد والجزائر الدامية" حيث يقول:

مالي أراك ثقيل الظل في وطني      يشين وجهك في الأنظار تخديد<sup>2</sup>

|           |              |         |           |        |           |           |
|-----------|--------------|---------|-----------|--------|-----------|-----------|
| مالي أراك | ثقي لظلال    | في وطني | يشينو     | جهك    | فلأنظار   | تخديد     |
| 0 / 0 /   | 0 // 0 / 0 / | 0 // /  | 0 // 0 // | 0 // / | 0 // 0 // | 0 // 0 // |
| مستفعلن   | فاعلن        | مستفعلن | فاعلن     | مفاعلن | مستفعلن   | فعلن      |

أصاب تفعيلة **مستفعلن** زحاف الخبن فجاءت **مفاعلن**، بعد حذف الثاني الساكن.

وجاء الضرب مقطوع مردف.

فاعلن ← فاعل = فَعْلَن / 0 / 0

1- الديوان، ص 89.

2- المصدر نفسه، ص 33.

من خلال استقراءنا للأوزان الشعرية الموظفة نستشف أن هناك ذاتاً شعريةً مبدعةً استفادت من سلاسة البحور، وزحافاتهما، وعللها قصد إبلاغ انفعالاتهما، وإبراز أصالتها للتأثير في المتلقي وذلك هو ديدن الشاعر.

## ب - القافية:

يقول إبراهيم أنيس: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة و تكرارها هذا يكون جزء هاماً من الموسيقى الشعرية"<sup>1</sup>.

من هنا نقول إن القافية ركيزة هامة من ركائز الشعر، وقد وردت لفظة قافية في القاموس المحيط من الفعل قفا، ويقال قفا على أثره بفلان أي اتبعه، ومنها قوافي الشعر لأن بعضها يتبع أثر بعض<sup>2</sup>، وجاء في العمدة أن القافية سميت بذلك لأنها تقفو أثر كل بيت<sup>3</sup>.

وكما اختلف الباحثون في تعريفها وتسميتها، اختلفوا كذلك اختلافاً بيناً في حدها

وموضعها، فالأخفش وسعيد بن مسعدة يعتبران أن القافية آخر كلمة من البيت<sup>4</sup>، أما الزجاجي فيرى أن القافية حرفان من آخر البيت<sup>5</sup>، وهناك تحديدات أخرى شاذة جداً.

ويبدو أن تعريف الخليل للقافية هو الذي لقي إجماع الدارسين لما فيه من الدقة العروضية حتى إن ابن رشيق صرح بذلك قائلاً: "ورأي الخليل عندي أصوب"، فالخليل يعرفها فيقول: "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"<sup>6</sup>.

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 426، وانظر كذلك: حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، ج1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 139.

2- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار العلم للملايين، بيروت، دت، ج1، ص 1709.

3- أنظر: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، دار الأيام ودار الملكية للطباعة، الجزائر، ط1، 1996، ص 131.

4- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، دط، ص 3.

5- المرجع نفسه، ص 4.

6- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

على هذا الأساس قد تكون القافية بعضاً من كلمة، أو كلمة بذاتها، أو أكثر من كلمة بحيث تكون مجموعة من الحروف، والحركات الصوتية المشتركة، والمتساوية كمياً، يلتزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة، و"تكراراً هذه الأصوات هو الذي يحدث ذلك النغم الموسيقي"<sup>1</sup>.

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

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

2- ضمان مقطع منبور عن طريق تحقيق تساوي كمّي معين.

3- ضمان التّرم في آخر البيت.

لقد وضع الدّارسون لعلم القافية لوازم لها، وهي حروف وحركات تلتزم في أبيات القصيدة كلها، وأول هذه الحروف، وأهمّها هو حرف الرّوي، وستتطرق في مبحث خاص لحرف الرّوي في قصائد الديوان.

و للقافية خمسة ألقاب معمول بها في الشّعر وهي:

1- المترادفة: و تنتهي بساكنين 00

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

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

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

5- المتكاوسة: وتنتهي بأربع حركات بين ساكنين: 0////0<sup>2</sup>

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

| ترتيب القصيدة في الديوان | عنوان القصيدة            | نوع القافية   |
|--------------------------|--------------------------|---------------|
| 01                       | أوراس                    | قافية متواترة |
| 02                       | مأساة تبسة               | قافية متواترة |
| 03                       | صرخة الأحرار             | قافية متواترة |
| 04                       | العيد و الجزائر الدامية  | قافية متواترة |
| 05                       | مأساة حي القصبة          | قافية متواترة |
| 06                       | الجزائر في الإضراب العام | قافية متواترة |

1- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية و عروضية، ج1، ص140.

2- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، ص138.

|    |                       |               |
|----|-----------------------|---------------|
| 07 | على الشاهقات          | قافية متواترة |
| 08 | ثائر لم يعد رهين جبال | قافية متواترة |
| 09 | النار في الحكم        | قافية متراكبة |
| 10 | سلاحنا و سلاحهم       | قافية متواترة |
| 11 | يا عيد لذ بالشاهقات   | قافية متداركة |
| 12 | يوم الجزائر           | قافية متواترة |
| 13 | استريحي يا جميلة      | قافية متواترة |
| 14 | عيد بلا أم            | قافية متواترة |
| 15 | صرخة جزائري           | قافية متواترة |
| 16 | عهد جديد              | قافية متواترة |
| 17 | الجزائر الثائرة       | قافية متداركة |
| 18 | موجة حرية             | قافية متواترة |
| 19 | العيد الجريح          | قافية متواترة |
| 20 | الجنون الذري          | قافية متواترة |
| 21 | يوم الجزائر           | قافية متواترة |
| 22 | نوفمبر                | قافية متداركة |
| 23 | الأمم المتحدة         | قافية متواترة |
| 24 | نداء الضمير           | قافية متواترة |
| 25 | الصاعدون              | قافية متواترة |
| 26 | الخفافيش              | قافية متواترة |
| 27 | أنت يا شعب            | قافية متداركة |
| 28 | الجرح المتجاوب        | قافية متواترة |
| 29 | أطلس المعجزات         | قافية متداركة |

ومن خلال نظرة عامة على معطيات الجدول، نلاحظ عدم تنوع في استخدام أنواع القوافي، بل لم يظهر ورود لنوعين وهي المترادفة والمتكاوسة، وهذا راجع إلى أن القافية المترادفة تنتهي بساكنين 00، وهذا النوع انعدم في قصائد الديوان، مثل القافية المتكاوسة والتي تنتهي بأربع حركات بين ساكنين 00000.

و الجدول التالي يوضح النسبة المئوية لتوظيف أنواع القوافي الثلاثة:

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

وفي ما يخص استخدام هذه القوافي فيرجع السبب إلى تفاعلات البحور الشعرية المستخدمة فالبحر الكامل ضربه هو متفاعلهن، ولكن دخلت عليه علة القطع كثيرا فأصبحت التفعيلة: متفاعل 0/0///. ومن أمثلة القوافي المتواترة في الديوان قوله في قصيدة مأساة تبسة:

رفعوك في ليل الكفاح منارا  
 إذ غادروك أيا تبسة نارا  
 في كل قلب نابض قد أضرموا  
 ها يستفز أوارها الأحرارا  
 ما أهد ركن فيك إلا والعرو  
 بة قد تصدع قلبها وأهمارا<sup>1</sup>

أما القوافي المتداركة، كقوله في قصيدة الجزائر الثائرة:

من منبر الأوراس حي الجمعا  
 فالضاد والرشاش قد نطقا معا  
 فانظر هنا تجدد البطولة منبرا  
 وتر البطولة في الجزائر مدفعا<sup>2</sup>

أما القوافي المتراكبة، فجاءت في قوله:

لغز تناهت دون فحواه المهم  
 فرمته في أرجاء جمعية الأمم  
 حرية الأوطان يا عشاقها  
 في النار في الرشاش في تلك القمم<sup>3</sup>

من خلال هذه الإحصائيات والأمثلة يظهر لنا أن هناك تنوعا في استخدام القوافي من قبل الشاعر، وهذه دلالة على مقدرته الفنية، ووعيه العروضي، خاصة وأن عدم استخدامه للقافية المتكاسية التي تتمثل في أربع متحركات بين ساكنين (0////0) قد تؤدي إلى تقييد الحركة الإيقاعية لأنها "تحدث نوعا من

1- الديوان، ص 19.

2- الديوان، ص 121.

3- الديوان، ص 61.

الثقل على الأذن، وبخاصة إذا تكررت هذه الصورة<sup>1</sup>، والشاعر كان ينتقي ألفاظه، ويتخيرها كي تكون لها وقع وخفة في الإيقاع والوزن.

### ت-الإطار العروضي للقصيد في الديوان:

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

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

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

ولقد هيمنت الرعة التقليدية (القصيدة التحليلية) في الديوان وفي شعر صالح خرفي عامة<sup>2</sup>، ويوضح هذا الجدول الإحصائي توزيع قصائد الديوان على هذه الأنظمة العروضية.

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

#### 1- القصيدة التقليدية (الخليبية):

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

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

حاول الشاعر أن يخرج عن النمط الأول لكنه ظل مسكونا بالشعر العمودي ونظامه فنوع فقط في شكل بعض القصائد التي أضفى بها خدعة بصرية للمتلقّي فتوجه صوب قصيدة المقاطع ولا يختلف هذا النوع عن القصيدة الخليلية المعروفة في تأسيسها على البيت الشعري، ولجأ الشاعر فيها إلى تغيير حرف

1- حسن الغرّفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 138.

2- يمكن الرجوع إلى دراسة الباحث بلقاسم دكدوك، التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، مخطوطة دكتوراه، إشراف محمد زغينة، جامعة باتنة، سنة 2008، ص 188.

الرّوي بين مقطع وآخر، وكأنّه أراد أن يثّ نفساً آخر في إبداعه الشعري، ومن أمثلة ذلك، قوله في قصيدة "العيد الجريح"، وعدد أبياتها 70 بيتاً:

- 1) فتنة العين في ربي الفيحاء ما لعيني لم تفتتن بالرواء  
2) لوح العيد لي بها وجفوني تتقاصاه في ذرى الشهداء  
6) أين من إخوتي الضحية في العيد — د؟ وهم في يد العدو ضحية  
16) أين أم يحفها السعد نشوى عقد أبنائها نظيم اللآلي  
21) أين قبر حنت عليه الزهور من شهيد هوت عليه الطبور  
26) يا بلادي تبسم الناس للعيد فتوجت مبسمي للوجوم<sup>1</sup>

لقد فسّر أحد الباحثين لجوء الشاعر إلى هذا النوع من التشكيل بمحاولة الترويح عن النفس، وإضفاء مسحة زخرافية، لا تخرج عن الجماليات الكلاسيكية في التناسق، والتوازن، والتداول بين الألوان سواء أكانت بصرية، أم سمعية<sup>2</sup>.

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

لا لن أسمى يومه يوم البشائر  
هو لا يزال دما على القمات فائر  
لا لن أدبج رسمه بمداد شاعر  
يكفيه حبر أحمر من جرح نائر  
يوم على أوراس زمّ حقائبه

1-الديوان ، ص 135-139

2- انظر: بلقاسم دكدوك، التشكيل الإبداعي شعر صالح خرفي، مخطوطة دكتوراه، إشراف محمد زغينة، جامعة باتنة، ص 202.

## ليطوف بالدنيا يقل نوائبه<sup>1</sup>

فهذه القصيدة مكتوبة في الديوان على هذا الشكل:

ر .....

ر .....

ه .....

ه .....

ما .....

ما .....

ويمكن إعادة كتابة مقاطع القصيدة طبقاً لصورتها العمودية فتصبح:

ر .....

ه .....

ما .....

فهذه قصيدة عمودية ظلّ خرفي وفيّا لها ولملاحمها التقليدية، رغم أنه حاول أن يغيّر في الشكل، إلّا أنّه لم يستطع أن يخفي جواهرها، وهو التزام الوحدة الفكرية للبيت، أو التزام ظاهرة التصريع أو القافية<sup>2</sup>.

### ث- حرف الرّوي:

أشار العروضيون والمهتمون بصوتيات اللغة إلى الحروف المخصوصة بالقافية، وأشهر هذه الحروف هو حرف الرّوي الذي تبني عليه القصيدة، ويتكرّر في كل نهاية بيت من أبياتها، وإليه ترجع نسبة القصيدة، فيقال قصيدة همزية، وسينية، والرّوي مشتق من الرؤية، وهي الفكرة، لأنّ الشّاعر يفكر فيه، أو

1 -الديوان، ص 159.

2 -المرجع السابق، ص 203.

مأخوذ من الرواء بكسر الراء، وهو الحبل الذي يضم به شيء إلى شيء، لأنه يضم أجزاء البيت، ويصل بعضها ببعض<sup>1</sup>.

على هذا الأساس يمكن اعتبار حرف الروي مفتاحاً آخر للقصيدة، وأقل ما يراعى تكررّه، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبني عليه، ولتحكم الشاعر صالح خرفي ودراسته لعلوم الشعر، أقام رويّ قصائده على أصوات لها دور في التشكيل الموسيقي، فتجنّب بعض الأصوات التي لم يستسغها العروضيون أن تكون رويّاً، والجدول التالي يوضح حروف الروي في قصائد الديوان مع العلم - كما أسلفنا - أن بعض القصائد لم تأتِ موحدّة الروي:

### 1- قصائد موحدة الروي:

| حرف الروي | عدد القصائد       |
|-----------|-------------------|
| السين     | 04                |
| الراء     | 06                |
| اللام     | 02                |
| الذال     | 04                |
| الميم     | 01                |
| العين     | 02                |
|           | <b>المجموع 19</b> |

### 2- قصائد متعددة الروي (المقاطع، الأسطر الشعرية)

| حروف الروي   | عدد القصائد      |
|--|------------------|
| اللام  | استريحي يا جميلة |
| القاف - الراء - الياء  | عيد بالأم        |
| القاف - الراء - النون - الميم  | صرخة جزائري      |
| السين - الراء - الياء - القاف - النون - العين                          | عهد جديد         |
| الهمزة - الياء - الهاء - اللام - الباء - الميم - الراء - القاف - النون | العيد الجريح     |
| الياء - الهمزة - النون - اللام - الميم - الراء - الباء                 | الجنون الذري     |
| الراء - الباء - الميم - الحاء - النون                                  | يوم الجزائر      |

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

|                |  |
|----------------|--|
| نداء الضمير    | اللام- الدال- الياء- العين- الراء- الميم |
| الصاعدون       | الباء- الحاء- الميم                      |
| الجرح المتجاوب | الهاء- الدال- الباء- الراء               |
| المجموع 10     |  |

نلاحظ من خلال معطيات الجدولين أنّ أصوات (الراء، الميم، الباء، النون، اللام والدال) تحظى بأكثر نسبة في الاستخدام رويًا عند الشاعر، وهي نفس أصوات الغالبية في روي الشعر العربي عامة.

وأرجع أحد الباحثين كثرة شيوع الحروف إلى نسبة تواترها في أواخرها الكلمات، وأكد أنّ هذه الأصوات خاصة اللام- الميم- النون- الراء- أكثر الأصوات الساكنة وضوحا وأقربها إلى طبيعة الحركات لذا سماها البعض أشباه أصوات اللين، لأنها أكثر وضوحا في السمع<sup>1</sup>.

ونبه الطرابلسي إلى حقيقة أنّ الروي في الشعر العربي -ومنه شعر صالح خرفي- يتميز بثلاث نزعات:

- خروجه من أدنى الجهاز الصوتي.

- تحييره من الحروف الشائعة في آخر الكلمة العربية.

- اتصافه بالوضوح السمعي<sup>2</sup>.

من هذا المنطلق فإنّ الروي باعتباره أهم حروف القافية، وبمذه الخصائص الصوتية له يعطي للقافية صيغة حركية تجعل منها قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وعليه فهي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو في الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين<sup>3</sup>.

ث- التدوير:

هو تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه وإزالة الحاجر الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت، ويُخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء<sup>4</sup>.

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 27.

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

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- المرجع نفسه، ص 85.

والتدوير ظاهرة مألوفة في الشعر العربي قديمه وحديثه يختلف تعريفه في الشعر العمودي المقفى عن تحديده في شعر التفعيلة رغم أن نازك الملائكة ترفض توظيف التدوير في الشعر الحرّ حيث تقول بأن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحرّ لأنه يلزم القصائد التي تكتب بأسلوب الشطرين فحسب<sup>1</sup>.

ولا تخلو قصائد الديوان من مظاهر التدوير، بل استخدمه الشاعر كثيراً لحنكته العروضية أحياناً، وأحياناً أخرى بحسب ما يقتضيه الموقف الشعري.

والجدول التالي يسمّي بعض القصائد التي جاءت أبياتها المدوّرة بشكل لافت للنظر وساهمت في بنية الإيقاع.

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

وقد اخترنا هذه النماذج من قصائد الجدول المذكور أعلاه:

حيث يقول في قصيدته أوراس:

وإذا سرت في الشعب صهباء التّحر  
ر، فالمعامع عنده أعراس  
ولذا اشربت للعلا أعناق شع  
ب لن تذلل أبيها الأعراس<sup>2</sup>

وفي قصيدة مأساة تبسة:

عبرات شيخ تأكل التّيران أموا  
لا قضى في جمعها أعماراً<sup>3</sup>

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

يا عيد دونك شاهقات الأطلس الـ  
عالى، ففيها للمحافل جمع

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981، ص 93.

2- الديوان، ص12.

3- الديوان، ص19.

حيث العدا في رقصة المذبوح عر  
بدهم بخمر الدم كأس مترع  
إن غادروا ثكناتهم صوب الجبا  
ل، فما لهم وما إليها مرجع<sup>1</sup>

لم يكن التدوير طارئاً في هذه القصائد، بل استساغه الشاعر رغبة في إلغاء الثنائية الجزئية للبيت، فأصبح الشطران جزءاً واحداً، أثر في تركيبه، فأصبحت كأنها جملة واحدة تتخطى الوقفة العروضية، وهذا هو ديدن الشاعر فالأبيات المدوّرة احتوت على نفس شعري لم يردّ الشاعر أن يبتريه فلجأ إلى هذه التقنية العروضية.

## 2- الإيقاع الداخلي:

أو الإيقاع البديعي، الذي يستخدم أدوات البديع لتشكيل موسيقى جديدة، وقد فهم البلاغيون البديع على أنه: "الجديد والغريب والبارع، وأنه درجة عالية من التميز في الفن"<sup>2</sup>، وأصبح للبديع منظور جديد في اللسانيات، وهو فاعلية الربط بين أجزاء النص إضافة إلى وظيفة التحسين والحلية، ومن التلويينات البديعية التي ساهمت في تأييد بني الإيقاع الداخلي: "الجناس، التصريح، الطباق، والتكرار".

أ- الجناس: يسمّى كذلك بالتحنيس والمجانسة، ويقوم على تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى، وينقسم إلى قسمين: تام، وناقص، والجناس أكثر الألوان البديعية أهمية في تشكيل الإيقاع، فالمتجانسان هما في الواقع إيقاعان موسيقيان يترددان في مساحة البيت الشعري.  
استغل الشاعر هذا اللون البديعي في ديوانه لتشكيل جانب من جوانب الإيقاع.  
ومن نماذج الجناس التام قوله:

وأبو الهول لو يطيق حراكا  
كان هولاً على العدا ووبالاً<sup>3</sup>

جانس الشاعر بين (الهول، هولاً)، فالأولى هي إشارة إلى تمثال فرعوني في مصر، والثانية بمعنى الرعب والإخافة، وقد تولّد عن هذا التمثيل الصوتي إيقاعاً داخلياً يضاف إلى إيقاع الوزن، أمّا القصد الدلالي منه فهو استنفار العرب لأجل الوحدة العربية، وللتخلص من كافة أنواع الاستعمار.

1-الديوان، ص74.

2-منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1986، ص 11.

3-الديوان، ص84.

ومن أمثلة الجناس الناقص قوله:

### ولا تجح لتزويق الأماي زمان القول با (مولي) تولى<sup>1</sup>

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

ونفس الدلالة تتكرر في هذا البيت من قصيدة يوجهها إلى مولي بعنوان صرخة الأحرار في وجهه (جي مولي)، أثناء زيارته للجزائر في 06 فبراير 1956، متشدداً بالمبادئ الاشتراكية وحقوق الإنسان، والديموقراطية فيقول في مطلعها:

### أطلّ على الجزائر ثم ولى فلا أهلاً بمقدمه وسهلاً<sup>2</sup>

يتحقق الجناس الناقص بين (أهلاً، سهلاً)، وهي لفظتان تقالان في عبارة الترحيب، ولكن الشاعر أحدث المفارقة، ودلّ على معنى رفض الزيارة والزائر، ومبادئه باستعمال أداة النفي لقد حقق هذا الجناس إيقاعاً فاجاً المتلقي صوتاً ودلالة.

إن الجناس حلية موسيقية وبنية دلالية، اتخذها الشاعر لتكثيف الإيقاع وإبرازه، وتوضيح الدلالة، ووظف الشاعر الجناس الناقص كذلك في قوله:

### إننا اليوم في ضيافة شرق نقطع الشوط في حنين وشوق<sup>3</sup>

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

إن بنية الجناس في المنظور الأسلوبي لا بد لها أن تغادر البناء الصياغي التقريرى إلى حركة دلالية وقيمة جمالية تعمق النص وتضيء سياقه، ومن هنا يكتسب هذا المحسن الإيقاعي "قدرة فاعلة في التأثير،

1- الديوان، ص 26.

2- الديوان، ص 25.

3- الديوان، ص 112.

وشحذ ذهن المتلقي فيحقق الإمتاع والإقناع"<sup>1</sup>.

ب- **التصريع**: يتحقق التصريع عندما يكون العروض كالضرب في وزنه ورويّه وإعرابه"<sup>2</sup>، وهذا يعني أنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقافية إذا ساهم في إبراز فاعليتها الصوتية، والإيقاعية من خلال جعل الكلمة الواقعة في مقطع المصراع الأول مماثلة لمقطع الكلمة التي في القافية، مثلما يوضحه الخطّ التالي:

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

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

وتصريع المطالع أي أوائل القصيدة لها أهمية قصوى لأنها تساهم في تحديد القافية، وقد أدرك الشاعر هذه الأهمية، وتلك الوظيفة، فاستخدم هذا الملوّن الإيقاعي في عدّة مواضع من ديوانه مثل قوله مفتتحاً قصيدة أوراس:

مجد البلاد تشيده (أوراس)      والنّار في نهج العلا نبراس<sup>3</sup>

وقوله في مطلع قصيدة مأساة تبسة:

رفعوك في ليل الكفاح منارا      إذ غادروك أيا تبسة نارا<sup>4</sup>

فالمتلقي لهذين البيتين يلمس توازناً صوتياً واضحاً بين (أوراس، نبراس) في البيت الأول، وبين (منارا، نار) في البيت الثاني، لينتج عن تكرار الوحدات الصوتية إيقاعاً خاصاً.

إن ولع الشاعر بالتصريع جعله يطلبه في ديوانه مثل قوله:

يايمان وعزم من حديد      هزمننا دولة الغرب العنيد<sup>5</sup>

1- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2002، ص 578.

2- المرجع نفسه، ص583.

3- الديوان، ص 11.

4- الديوان، ص 19.

5- الديوان، ص65.

لقد اتكأ الشاعر على اللفظتين (حديد، العنيد) اللتان تشتركان دلالياً، وتتماثلان صوتياً من أجل تحقيق النغمة الموسيقية المرجوة، التي انساق الشاعر وراءها لدرجة أنه كان يتعمد توظيف التصريح.

**ت- الطباق:** كان نصيب الطباق من الإيقاع الداخلي وافراً، وهو كما يعرفه البلاغيون "جمعك بين الضد في الكلام، أوفي بيت من الشعر وتعددت مسمياته في كتبهم، فهو المطابقة، التّطابق، التضاد، التكافؤ"<sup>1</sup>، ومن هنا فالطباق يرتبط بالمعنى في إحداث المفارقة التصويرية التي يبتغيها الشاعر.

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

وإذا رأيت الود حال تجارة      فالحقد ربح والصفاء إفلاس<sup>2</sup>

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

وقوله كذلك:

فخذني البريء كأنه الجاني      فعذ ربنيك فينا أنهم أنكاس<sup>3</sup>

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

سيزيح عنهم ظلمة الإسكار فجر      للجزائر يبهر الأنظارا<sup>4</sup>

ويساهم تكرار الألفاظ في إبراز القدرة الموسيقية للطباق في قوله:

وتأنس نفسها بالوحش فيها      ولا نرض بوحش الأنس خلا<sup>5</sup>

1- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 521.

2- الديوان، ص 11.

3- الديوان، ص 14.

4- الديوان، ص 22.

5- الديوان، ص 27.

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

ونلمس حرص الشاعر على الموسيقى في قوله:

سنة الكون أن أكون طليقا

أتخطي في الغرب دربا سحيقا

ومن الشرق استمدّ شروقا

لبلاد قد أقسمت أن تفيقا<sup>1</sup>

وقع التطابق هنا بين (الغرب، والشرق)، وجمالية اللفظة الثانية تكاثفت بمجيئها مجنسة من القافية (شروقا)، واستخدم الشاعر هذه الألفاظ خدمة للموسيقى الداخلية، وتعصيها للدلالة العامة المحمولة على لفظتي (الشرق، الغرب).

ولعلّ التطابق يكون أهى حين يرتبط بالتصريع، ويعزّزه في آن واحد، مثل قوله:

أقرباء على السوا، وأبعاد بايعوه بكف حر مساعد<sup>2</sup>

فالتطابق وقع بين (أقرباء، أبعاد)، هذه اللفظة الأخيرة التي وضعها الشذاعر كمصراع للقافية "مساعد" مما جعل الشطرين ينضحان بموسيقى عذبة.

وبجدر الذكر أن الشاعر وظف الموسيقى الداخلية تعصيها للموسيقى الخارجية، ودليل ذلك تركيزه على الملونات البديعية التي تتأسس على الصّوت كالجناس والتصريع، والتكرار لتخدم البنية الإيقاعية عامة، كما أن تسخيرها لألوان التطابق جاء من كوعي من الشاعر بأن المعنى يحلّي الإيقاع الداخلي للبيت، وبالتالي فقد استغل الشاعر قدرته الفنية في توظيف أدوات الإيقاع على اختلافها خدمة لمتلقيه.

<sup>1</sup> -الديوان، ص 101.

<sup>2</sup> -الديوان، ص 111.

### ث- التكرار:

أ- لغة: جاء في لسان العرب "كرّر الشيء وكرّره أعاده مرة بعد أخرى ويقال كررت عليه الحديث وكرّرتّه إذ أرددت عليه، والكر الرجوع على الشيء ومنه التكرار"<sup>1</sup>.

ب- اصطلاحاً: هو أسلوب تعبيرى بلاغى له دلالاته الفنية، وأغراضه الأسلوبية، وجماليّاته الإيقاعية، وهو ترديد المعنى بلفظ واحد.

ويكون التكرار بالحرف أو اللفظة أو الجملة، وهو ما يذهب إليه ابن رشيق حين رأى أن "للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، وما يوجد في اللفظ والمعنى هو الخذلان بعينه"<sup>2</sup>.

في العصر الحديث اهتمّ النقاد بهذا المصطلح كثيراً وتناولوه في تطبيقاتهم على الشعر الحديث والمعاصر، ولعلّ أبرز هؤلاء نازك الملائكة، والتي اعتبرته قضية في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، حين أكّدت بأنّ التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلّطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث تطلع عليها"<sup>3</sup>، وقامت نازك الملائكة بتقسيم التكرار إلى أقسام ثلاثة:

- تكرار بياني: والغرض منه التأكيد على الكلمة المكرّرة، أو العبارة.
- تكرار التقسيم هو تكرار الكلمة أو العبارة في ختام كل مقطوعة أو بيت
- تكرار شعوري: وهو من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضي من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة<sup>4</sup>.

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

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، ج5، ص 135.

2- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 70.

3- نازك الملائكة، ص 176/177.

4- المرجع نفسه، ص 280.

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

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

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

| الصفحة   | نوع التكرار    | الصيغ المكررة                  |
|----------|----------------|--------------------------------|
| 11       | تكرار البداية  | إذا - إذا                      |
| 11       | تكرار البداية  | مهلا فرنسا - مهلا فرنسا        |
| 12       | تكرار البداية  | أو ما سمعت - أو ما سمعت        |
| 21       | تكرار البداية  | ماذا جنت - ماذا جنى - ماذا جنت |
| 25       | تكرار البداية  | أطلّ                           |
| 26       | تكرار المجاورة | الرشاش                         |
| 27       | تكرار البداية  | تسلقنا الجبال                  |
| 28       | تكرار الاشتقاق | نزلتم - منزل                   |
| 28       | تكرار المجاورة | التزول                         |
| 28       | تكرار المجاورة | حكمتهم - الحكم                 |
| 29       | تكرار الاشتقاق | سكتنا - سكتة                   |
| 30       | تكرار الاشتقاق | وثبنا - وثبة                   |
| 47       | تكرار الاشتقاق | سكنت - سكون                    |
| 48       | تكرار البداية  | اين                            |
| 61       | تكرار البداية  | لغز                            |
| 65       | تكرار المجاورة | الفدا                          |
| 67       | تكرار المجاورة | صبرا                           |
| 75/74/71 | تكرار البداية  | ياعيد                          |
| 72       | تكرار المجاورة | الجزائر                        |
| 73       | تكرار الاشتقاق | صنعتهم - صنع                   |
| 79       | تكرار المجاورة | الفجر                          |
| 80       | تكرار المجاورة | الأفق                          |

|       |                |               |
|-------|----------------|---------------|
| 85    | تكرار النهاية  | يابن شعبي     |
| 91/90 | تكرار البداية  | أهو           |
| 101   | تكرار الاشتقاق | الغناء-التغني |
| 102   | تكرار الاشتقاق | ترن-رنينا     |
| 116   | تكرار النهاية  | الجزائر       |
| 121   | تكرار المجاورة | البطولة       |
| 122   | تكرار الاشتقاق | نعانا-نعى     |
| 123   | تكرار المجاورة | ثرنا          |
| 124   | تكرار المجاورة | كفّ الجزائر   |
| 125   | تكرار الاشتقاق | عرب-العروبة   |
| 129   | تكرار المجاورة | قطرا          |
| 129   | تكرار المجاورة | شبرا          |
| 156   | تكرار البداية  | يا فرنسا      |
| 156   | تكرار الاشتقاق | الفقار        |
| 162   | تكرار الاشتقاق | متشابك-تشابك  |
| 223   | تكرار المجاورة | كفك الجريجة   |
| 229   | تكرار المجاورة | غصن           |
| 229   | تكرار المجاورة | حصباءها       |
| 230   | تكرار البداية  | ان يك الحسن   |
| 234   | تكرار الاشتقاق | سريرة-السرائر |
| 238   | تكرار الاشتقاق | طاف-طائف      |

-تكرار البداية:

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

|                                 |                         |
|---------------------------------|-------------------------|
| يا عيد سرك بسمّة أو أدمع        | فيك التأم للحشا وتصدع   |
| يا عيد ما أغنى الجزائر عن مجيئك | وهي في حسك المظالم ترتع |

يا عيد دونك شاهقات الأطلس الـ عالي ففيها للمحافل مجمع  
يا عيد لذ بالشاهقات ففي رؤاها عن وجودك في العواصم مقنع<sup>1</sup>

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

تسلقنا الجبال فهل ترانا نفارقتها إذا لم نحظ نيلا؟  
تسلقنا الجبال فهل ترانا نفارقتها وترضى العيش ذلا<sup>2</sup>

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

إذا لم نحظ نيلا  
تسلقنا الجبال فهل ترانا نفارقتها  
ونرضى العيش ذلا  
فجاءت الجملة الرئيسة تحمل خيرا فسّرتة الجمل الفرعية الموالية لها.

ومن نماذج تكرار البداية قوله:

أين من إخوتي الضحية في العيـد؟ وهم في يد العدو ضحية  
أين زهر يرفّ فوق يتيمـم يحضن الصخر ظنه حجر أمه  
أين حلوى من جائع يتلوى يصل الأمس في الصّيام بيومه  
أين ومض الثغور في ليلة العيدـد، وفي موطن يتيه بسلمه  
أين أم يحفها السعد نشوى عقد أبـنائها نظيم اللآلئ<sup>3</sup>

1 -الديوان، ص 74-75.

2 -الديوان، ص 26.

3 -الديوان، ص 136/137.

إنّ الموقع المكرّر في هذه الأبيات يفرض حضوره على المتلقي، ويوجه دلالة السّياق باعتباره مفتاحاً يساهم في جمالية الإيقاع.

#### - تكرار النهاية:

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

وعلى الكعبة الحرام دعاء      يا ابن شعبي بنصرنا قد تعالي

وهتافات أنفـس طاهرات      يا ابن شعبي بنصرنا تتوالى<sup>1</sup>

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

#### - تكرار المجاورة:

والمجاورة تمثل لونا بديعياً مستقلاً بذاته، بحيث تتردّد في البيت لفظتان، كل واحدة منها بجانب الأخرى، أو قريبة منها من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يحتاج إليها<sup>2</sup>.

ومثال ذلك قوله:

مدلي كفك الجريحة يا صا      ح، ودعها تضم كف جريحة<sup>3</sup>

إنّ هذا التشكيل نوع من أنواع التّجاور الاسمي، الذي جمع بين اسمين تكررًا، وكان الغرض من وراء هذا توضيح الصّورة وتقريبها إلى الأفهام، فهذه الصّورة تحمل شحنات عاطفية، إنسانية بكل معاني التّضحية والأخوة والتكاثف.

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

1 -الديوان، ص 85.

2 - محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العامة للنشر، ط 1، القاهرة، مصر، 1994، ص 301.

3 -الديوان، ص 223.

# الفصل الثاني:

البنية الإفراوية في الديوان

## أولاً: المستوى الصوتي:

إن الصوت من البنى الأساسية في النظام اللغوي، شأنه شأن البنى الأخرى التي تقوم عليها أسلوبية النص، و"قوام الصوت هو المادة والصنعة فالمادة هنا هي الأصوات المقررة لكل لغة وصنعتها الإتيان بها أداءً، و نطقاً على وجهها الصحيح"<sup>1</sup>.

و دراسة المكونات الصوتية على مادتها الصحيحة لبعض من قصائد ديوان ( أطلس المعجزات) هي إضاءة لمعرفة معدلات تواتر الأصوات ذات التأثير الأسلوبي الواضح، "فالتحولات الصوتية التي تحدثها الأصوات المجهورة والمهموسة في النص الأدبي توضح لنا مدى التوافق النفسي والشعوري، والحياتي بين هذه الأصوات، و ما تعبر عنه"<sup>2</sup>، وعليه كان لابد من الوقوف على علاقة تكرار الأصوات بالمعنى والدلالة على اعتبار انه قد تنشأ ألفاظ أصواتها لها علاقة بدلالاتها كما أشار ابن جني في خصائصه تحت باب 'إمساس الألفاظ أشباه المعاني.'

وعليه فلقد اعتمدنا على الإحصاء لتكرار الأصوات بمركباتها المتعددة ثم قرأنا كميات هذا التكرار و قارناه للتعرف على دلالة الأصوات المهيمنة أسلوبياً مع نمذجتها بأبيات من تلك القصائد، وهذه النماذج هي:

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

2- أنت يا شعب.

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

1- أطلس المعجزات<sup>3</sup>

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

1- كمال بشر، علم الأصوات، ص 26.

2- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص 50.

3- الديوان، ص 229.

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

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

| الصوت | عدد تواتره | الاستعمال بالفتح | الاستعمال بالضم | الاستعمال بالكسر | الاستعمال بالسكون | الاستعمال بالتنوين | الاستعمال بالتشديد |
|-------|------------|------------------|-----------------|------------------|-------------------|--------------------|--------------------|
| الفاء | 100        | 39               | 07              | 36               | 12                | 02                 | 04                 |
| التاء | 07         | 05               | /               | /                | /                 | /                  | 02                 |
| الذال | 03         | /                | 01              | 01               | /                 | /                  | 01                 |
| الظاء | 05         | 03               | /               | 01               | /                 | /                  | 01                 |
| السين | 83         | 33               | 01              | 15               | 18                | 03                 | 13                 |
| الزاي | 20         | 07               | 01              | 05               | 01                | /                  | 06                 |
| الصاد | 42         | 12               | 02              | 10               | 12                | /                  | 06                 |

|    |    |    |     |    |     |     |         |
|----|----|----|-----|----|-----|-----|---------|
| 04 | /  | 01 | 03  | 02 | 18  | 28  | الشين   |
| /  | /  | 01 | 06  | 02 | 10  | 19  | الحاء   |
| /  | /  | 02 | /   | 02 | 09  | 13  | العين   |
| /  | 02 | 08 | 11  | 13 | 29  | 63  | الحاء   |
| /  | /  | 07 | 08  | 10 | 33  | 62  | العين   |
| 01 | 02 | 03 | 13  | 14 | 24  | 57  | هاء     |
| 48 | 09 | 65 | 109 | 55 | 222 | 502 | المجموع |

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

| الصوت | عدد تواتره | الاستعمال بالفتح | الاستعمال بالضم | الاستعمال بالكسر | الاستعمال بالسكون | الاستعمال بالتنوين | الاستعمال بالتشديد |
|-------|------------|------------------|-----------------|------------------|-------------------|--------------------|--------------------|
| التاء | 134        | 49               | 24              | 23               | 22                | 10                 | 06                 |
| الثاء | 07         | 05               | /               | /                | /                 | /                  | 02                 |
| الحاء | 63         | 29               | 13              | 11               | 08                | 02                 | /                  |
| الخاء | 19         | 10               | 02              | 06               | 01                | /                  | /                  |
| السين | 83         | 33               | 01              | 15               | 18                | 03                 | 13                 |
| الشين | 28         | 18               | 02              | 03               | 01                | /                  | 04                 |
| الصاد | 42         | 12               | 02              | 10               | 12                | /                  | 06                 |
| الطاء | 20         | 11               | /               | 04               | 05                | /                  | /                  |
| الفاء | 100        | 39               | 07              | 36               | 12                | 02                 | 04                 |
| القاف | 45         | 22               | 11              | 07               | 02                | 01                 | 02                 |
| الكاف | 26         | 11               | 08              | 04               | 03                | /                  | /                  |

|    |    |    |     |    |     |     |         |
|----|----|----|-----|----|-----|-----|---------|
| 01 | 02 | 03 | 13  | 14 | 24  | 57  | الهاء   |
| 38 | 20 | 87 | 132 | 84 | 263 | 624 | المجموع |

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

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

1- جاءت كمية الأصوات الانفجارية 500 متقاربة مع مثيلاتها الاحتكاكية 502 لأن "معظم الأصوات الانفجارية يوجد ما يقابله من الأصوات الاحتكاكية و من ثم تتماثل معها في كمية الصوت

فتحدث بنية إيقاعية في النص الشعري و هذا يسهم في جماليات القصيدة<sup>1</sup> الشاعر تجاذبه شعورين شعور بالاعتزاز والفخر بقرب استفناء تقرير المصير و من ثم استرجاع السيادة الوطنية، وشعور بالقلق و الانفعال والترقب لمصير الجزائر بعد الاستقلال وهي في يد أبنائها.

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

شاك الخلد، فاستجبت، فقل لي: أنت للنصر، أم إلى الخلد سائر  
 كم توهمت آية المجد فيه مطرق العين، شارداً الفكر حائر  
 معجزات السماء. غاض رؤاها فوق شبر. مخضباً التراب عاطر  
 بالسموات لم أبع شبر أرضي أنه منبت العلاء والمفاخر  
 أنا قيس في عشقي الحسن لكن أنت ليلاي في الهوى يا جزائر  
 أيها الزاحفون زحف المنايا في ذرى الأطلس الأشم المصابر  
 أنتم المجد و الخلود و أنتم مهرجان انطلاقتنا، و المنابر<sup>2</sup>

2- أنت يا شعب<sup>3</sup>:

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

| الصوت  | عدد تواتره | الاستعمال بالفتح | الاستعمال بالضم | الاستعمال بالكسر | الاستعمال بالسكون | الاستعمال بالتنوين | الاستعمال بالتشديد |
|--------|------------|------------------|-----------------|------------------|-------------------|--------------------|--------------------|
| الهمزة | 20         | 10               | 01              | 06               | 01                | 02                 | /                  |
| القاف  | 09         | 07               | 02              | /                | /                 | /                  | /                  |

1- مراد مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص 51.

2- الديوان، ص 238.

3- الديوان، ص 213.

|    |    |    |    |    |    |     |         |
|----|----|----|----|----|----|-----|---------|
| /  | 01 | 02 | 02 | 04 | 01 | 10  | الكاف   |
| /  | /  | 03 | 02 | /  | 04 | 09  | الجيم   |
| 01 | /  | 02 | 02 | /  | 03 | 08  | الطاء   |
| /  | 01 | 02 | 06 | 03 | 05 | 17  | الذال   |
| /  | /  | 09 | 03 | 04 | 23 | 39  | التاء   |
| 01 | 04 | /  | 10 | 05 | 15 | 35  | الباء   |
| 02 | 08 | 19 | 31 | 19 | 68 | 147 | المجموع |

ب- الصوت الاحتكاكي:

| الصوت | عدد تواتره | الاستعمال بالفتح | الاستعمال بالضم | الاستعمال بالكسر | الاستعمال بالسكون | الاستعمال بالتنوين | الاستعمال بالتشديد |
|-------|------------|------------------|-----------------|------------------|-------------------|--------------------|--------------------|
| الفاء | 24         | 09               | 03              | 10               | 02                | /                  | /                  |
| الثاء | 04         | 02               | /               | 01               | 01                | /                  | /                  |
| الذال | 02         | /                | /               | 01               | /                 | /                  | 01                 |
| الظاء | 04         | 01               | /               | 02               | /                 | /                  | 01                 |
| السين | 10         | 04               | 02              | 01               | 03                | /                  | /                  |
| الزاي | 02         | 02               | /               | /                | /                 | /                  | /                  |
| الصاد | 14         | 03               | /               | 03               | 03                | /                  | 05                 |
| الشين | 13         | 08               | 01              | 01               | 01                | 01                 | 01                 |
| الحاء | 13         | 02               | 01              | 08               | 02                | /                  | /                  |
| الغين | 08         | 08               | /               | /                | /                 | /                  | /                  |
| الهاء | 18         | 07               | 04              | 02               | 05                | /                  | /                  |

|    |    |    |    |    |    |     |         |
|----|----|----|----|----|----|-----|---------|
| /  | 01 | 07 | 03 | 02 | 16 | 29  | العين   |
| /  | /  | 02 | /  | 03 | 03 | 08  | الهاء   |
| 08 | 02 | 26 | 32 | 16 | 65 | 149 | المجموع |

## ج- الصوت المهموس : تواترت الأصوات المهموسة في القصيدة كما يلي:

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

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

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

نلاحظ كذلك تقارب توظيف الأصوات الانفجارية والأصوات الاحتكاكية، أما الأصوات المجهورة فاكتمت السياق الصوتي للقصيدة بـ291 صوتاً، وكانت النسبة الغالبة فيه لأصوات الراء واللام والميم وهذا النوع من الأصوات يناسب مضمون القصيدة، التي استدعت حضورها بهذه الكمية اللافتة للانتباه لأنها تتوافق مع التزعة الحماسية، والموقف الاجتماعي، والسياسي، والحياتي للشاعر إذ يقول:

مالنا والخلاف؟ تحت ظلام  
من قنام الوغى، ووطء الحوافر  
أنزاع على الحدود؟ وجاث  
من عدانا على الحدود مغامر  
كلّما بدد الصمود رجاء  
في عدانا أحيته بعض الضمائر  
برئ النصر من جحافل شعب  
بأسها صارم من الخلف باتر  
سعة الصدر، يا فلسطين، إن لم  
يلح الفجر و الصّباح لناظر  
ما على الفجر يا فلسطين عتب  
إن ليل الخلاف والغبيّ سادر<sup>1</sup>

### 3- نداء الضمير<sup>2</sup> (قصيدة ذات نمط الأسطر الشعرية).

#### أ- الصوت الانفجاري :

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

1-الديوان، ص 215.

2- الديوان، ص 193.

## ب- الصوت الاحتكاكي:

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

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

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

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

| الصوت | عدد تواتره | الاستعمال بالفتح | الاستعمال بالضم | الاستعمال بالكسر | الاستعمال بالسكون | الاستعمال بالتنوين | الاستعمال بالتشديد |
|-------|------------|------------------|-----------------|------------------|-------------------|--------------------|--------------------|
| الباء | 44         | 09               | 02              | 16               | 07                | 03                 | 07                 |

|    |    |    |    |    |    |     |         |
|----|----|----|----|----|----|-----|---------|
| /  | /  | 01 | 02 | 02 | 04 | 09  | الجيم   |
| 02 | 01 | /  | 05 | 02 | 01 | 11  | الذال   |
| 01 | /  | /  | 01 | 03 | /  | 05  | الذال   |
| 05 | 04 | 04 | 06 | 01 | 18 | 38  | الراء   |
| 01 | /  | /  | /  | 01 | 01 | 03  | الزاي   |
| 01 | /  | /  | /  | 01 | 01 | 03  | الضاد   |
| /  | /  | /  | 01 | /  | /  | 01  | الظاء   |
| /  | /  | 06 | 03 | 03 | 11 | 23  | العين   |
| /  | /  | 01 | /  | /  | 04 | 05  | الغين   |
| 04 | /  | 05 | 09 | 05 | 17 | 40  | اللام   |
| 01 | 02 | 12 | 01 | 04 | 10 | 30  | الميم   |
| 05 | 02 | 04 | 05 | /  | 20 | 36  | النون   |
| 27 | 12 | 40 | 49 | 24 | 96 | 248 | المجموع |

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

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

يا حبيبي، ربعنا بالأمس ربع الذكريات

انه مأوى ذئاب كدرت صفو الحياة  
كان عشا للتناجي، كان أنسا و نعيما  
ثم أمسى للرؤى الغضة نارا و جحيما  
ياحيييي. كم فرشنا الربع وردا و زهورا  
كم بنينا من هوانا لأمانينا قصورا  
فتعالت صرخة الرعب .بأشباح المنايا  
فاستحال الورد شوكا و دماء و ضحايا<sup>1</sup>

### ثانيا: المستوى الصرفي:

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

### المفردات التي بها تشديد:

قد يميل الشاعر أحيانا إلى إثارة الأفعال والأسماء المضعفة ليوحي بالجزالة والقوة والتأكيد، فالضغط على صوت في الكلمة يزيد المعنى وضوحا وشدة، ويوحي إلى تكرار الفعل وقوته، يقول ابن جني: « جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل، فقالوا: مسّه، عزّه، ... و ذلك أنّهم لما جعلوا الألفاظ دليلا المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل».<sup>1</sup>

مسّه الضيم فانبرى مستردا عزّه والحياة بالضم تعس

ثائر أنجبه تربة عزّ وجدود يوم الكريهة شمس<sup>2</sup>

### صيغة فعيل:

برزت هذه الصيغة التي تدل في بعض مواضعها على الصفة المشبهة، في بعض قصائد الشاعر كميّز أسلوبه استحسنة الشعر كقصيدة العيد الجريح<sup>3</sup>:

في الشهيد الحر المغفر، دبت فوق خديّه زحفات الفناء

في الرضيع الفطيم، ينهشه الجو، فيروي غليله بالبكاء

خدعتهم حلوى الجنود فسيقوا برؤاها إلى جحيم المنية

1- ابن جني، الخصائص، تحقيق علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ط2، ج2، ص104.

2- الديوان، ص53.

3- المصدر نفسه ص135-136.

أين زهر يرف فوق يتيم  
يحضن الصخر ظنه حجر أمه  
من وليد عوت عليه ذئاب الحـ  
رب ليلا، فشردت طيف حلمه  
من شريد في ظلمة الليل، و الليـ  
ل حزين يبكي عليه بنجمه

وصاحبه في آن واحد، لتتعدى إلى الدلالة التلازمية بينهما، وثبات الصفة وديمومتها، و تتكاثر هذه الصفات عندما يتم التركيز على استخدام الجمل الاسمية<sup>1</sup>، وهو ما يتميز به الشاعر.

### صيغة اسم الفاعل :

يدل اسم الفاعل على الحدث والحدوث وفاعله، فهو وسط بين الفعل والصفة المشبهة<sup>2</sup> وجاءت بعض القصائد مكتظة بتوظيف هذه الصيغة:

وأنا نصيبي منك يا أمي الخيال الطّارق  
أحيا هنا وأنا لمرآك الوضيء مفـارق  
لكنني بالرغم منهم باللقا أنا واثق  
أمّاه هذا المعتدي هذا الغراب النّاعق  
أمي اسأليني عن حياتي في ربوع القاهرة  
عن آهتي، و تلملي، عن مقلة لي ساهرة<sup>3</sup>

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

1- يوسف مارون، اللغة والدلالة "معجم"، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، 2007، ص 202.  
2-فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية العربية، دار عمار للنشر و التوزيع، عمان، الأردن ط 2، 2006، ص41.  
3-الديوان، ص95.

### صيغة جمع المؤنث السالم:

يدل الجمع السالم عامة على إرادة الحدث على خلاف جمع التكسير الذي يدل على إبعاده<sup>1</sup>:

يا ثورة عربية الوثبات يحدوها الشمم

يا ثورة عربية النبضات في تلك القمم<sup>2</sup>

أو قوله :

لا الخيالات، لا الوعود الكسالى لا النياشين في صدور الجبابر

لا انتفاضات يائس، مستميت لا ارتعاش الذبيح، في كف جازر<sup>3</sup>

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

### 4- توظيف مفردات أعجمية أو اشتقاق ألفاظ منها:

الشاعر متمكن من نواصي اللغة العربية، ودون شك من حماقتها، ومن حراسها و يظهر ذلك في بعض أبيات القصائد حين يعزز من مكانة لغة الضاد، إن هذا لم يمنعه من توظيف مفردات أعجمية من قبيل السخرية من لغتها أو تقوية المعنى ووضعه أمام القارئ مباشرة حتى يتجسد في صورته الأصلية، وباعتبارها صورة قوية وتداعيا غير متوقع، إنها تؤثر في إحساسنا تأثيرا قويا أقوى من القوالب الشائعة المألوفة»<sup>4</sup>.

و تنقلب السبائك (تروموترا) مقياسا، تقاس به الأمور<sup>5</sup>

وقوله:

1-الديوان، ص 128.

2-المصدر نفسه،ص200.

3-المصدر نفسه،ص235.

4- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988، ص 93

5-الديوان،ص184.

أين طفل ينادي بابا وماما      فترد الصدى عليه الصّخور<sup>1</sup>

وقوله كذلك:

أين (بلوبلون و الروج\*) أين الجــــــــــــــــبابر<sup>2</sup>

فهذه الألفاظ الدخيلة سوف توحى باختراق أو انتهاك أسلوبى فى المعجم الإفرادى للشاعر، وهذه الكلمات تظل عناصر اضطراب دلالي فى بنية القصيدة، و هى ظاهرة ليست جديدة فى الشعر العربى، إذ عرفها الشعر العباسى عندما كان الشعراء يدخلون بعض الألفاظ الدخيلة ثم تطورت عند شعراء الأندلس و مردُّ هذا التوظيف آنذاك هو إشاعة التفكه للترويح عن النفس.

اشتقاقه فعل ( تفرنست ) من فرنسا:

حسبها تفرنست يا لأرضي      مرجل نابض العروبة نائر<sup>3</sup>

واستخدام الشاعر للفعل (تفرنست) جاء ردًّا على بعض الأصوات التى كانت تحنُّ إلى الفترة البائدة، فاستعمل هذا اللفظ المباشر المنحوت أصلا من لغة أولئك المحنّين، وقد كان بوسع الشاعر استخدام لفظ آخر لكنه آثر هذه اللفظة / الصدمة، حتى يفهمها الجميع.

وعموما ظلّ استعمال هذه الألفاظ الأجنبية عند الشاعر يسيرا، رغم أن بعض هذه الألفاظ نجدها قد حشرت حشرا، و يطغى عليها التراكم وانعدام الانسجام الفنى<sup>4</sup>.

1- المصدر نفسه، ص138.

\*-ألوان العلم الفرنسى.

2-الديوان، ص 110.

3-الديوان، ص142.

4-بلقاسم دكدوك، مستويات التشكيل الإبداعى فى شعر صالح خرفي، ص 212.

# الفصل الثالث:

## البنية التركيبية في الديوان

تعتبر البنية التركيبية من أهم البنى التي تساعد في تحليل الخطاب الشعري فهي طريق إبداعي آخر موصول بجبل الدلالة التي تمثل المطلب الأخير البادي في ثوب في، يحقق الجمال المتعة والإثارة<sup>1</sup>.

وبناء الجملة في العمل الشعري له أهمية قصوى تتأسس في استجلاء معانيه يقول محمد حماسة في كتابه " الجملة في الشعر العربي " ومع اعتقادي بأنه أية نقطة ما تصلح أن تكون منطلقاً للبحث الجاد المفيد أرى أن الشعر فن لغوي قبل كل شيء وبعده، وأن فهمه لن يكون على الصورة الصحيحة المفيدة، إلا إذا كان هذا الفهم قائماً في أول أمره على فهم بنائه، وبناء الشعر لا يقوم إلا على بناء جملة المسكوكة في وزنه، وقوافيه، أو موسيقاه، كما يجب بعض المحدثين أن يسموا الوزن والقافية<sup>2</sup>.

ومن خلال هذا الفصل نريد أن نظهر خصوصية استخدام الجملة لدى الشاعر خاصة أن للشعر لغته الخاصة، فبناء الجملة هو الذي يظهر عبقرية الشاعر ويكشف تفرده وامتيازته، والاعتماد على بناء الجملة الشعرية في دراسة النص وتفسيره لا محيد عنه ولا بديل له، لمن يريد أن يقدم دراسة نقدية مقنعة<sup>3</sup>.

إذن فالجملة هي الوحدة اللغوية الرئيسة في عملية التواصل ولم تكن مجال بحث عند النحويين فقط وإنما امتدت إلى علوم أخرى، وإن كان لكل علم مبحثه في الجمل حسب خصوصية وغاياته، ولكن في المحصلة تعرف بوظيفتها وهي إيصال المعنى إلى المتلقي بشكل يحقق الغاية.

يرى بعض النحاة أن الجملة مرادفة للكلام، وشرطهما الإفادة فابن جني يرى أن الجملة قاعدة الحديث وهو " لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وهو الذي يسميه النحاة الجمل"<sup>4</sup>.

أمّا ابن هشام فقد فرّق بين الكلام والجملة فهو يرى أن الجملة عبارة عن الفعل وفاعله، كقام زيد، والمبتدأ وخبره كزيد قائم ... إلى أن ذهب في سياق حديثه عن الجملة والكلام، وهي أن الجملة أعمّ من الكلام إذ شرطه الإفادة بخلافها موضحاً ذلك في قوله " وتسمعهم يقولون جملة الشرط، وجملة الجواب وجملة الصلة، ول ذلك ليس مفيداً فليس بكلام"<sup>5</sup>.

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

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

2 - محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1996 ص 246-249.

3 - أحمد كشك، التدوير الشعر، ص 5.

4 - ابن جني، الخصائص تحقيق عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ص 82.

5 - ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981، ص 42.

وإذا عدنا إلى تعريف الزمخشري، الذي أعتبر الجملة بأنها الكلام المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى أخرى<sup>1</sup> يدرك أن عناصر الجملة هي تركيب إسنادي، وأقوى الروابط هي العلاقة بين المسند والمسند إليه وعليه فالجملة انفردت من تعريف واحد متفق عليه.

ولم يكن الاختلاف ظاهراً في تحديد مفهومها مقتصرًا على القدامى، بل امتد كذلك في عصرنا الحالي، حيث يرى ريمون طحان أن الجملة هي الصورة اللفظية الصغرى أو الوحدة الكتابية الدنيا للقول أو للكلام الموضوع للفهم والإفهام<sup>2</sup>، فيركّز طحان على ناحية الدلالة فيها أو هي الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل<sup>3</sup>.

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

وفي نفس السياق فإن الجملة حسب الدراسات اللغوية المعاصرة تتكون من بنيتين، بنية دلالية، وبنية نحوية<sup>4</sup>. فالبنية الدلالية تعتمد على الفكرة التي تحملها الجملة، والبنية النحوية تعتمد على صياغة الجملة من جانب التشكل النحوي "كالتقديم والتأخير، الحذف، النفي (...).

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

## أولاً / الجملة الخبرية:

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

1 - المرجع نفسه، ص 44.

2 - المرجع نفسه، ص 45.

3 - عبده الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 2004، ص 93.

4 - صلاح الدين حسين، الروابط بين الجمل في النص الشعري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي جدة، مج 10، ج 39،

مارس 2001، ص 42.

## 1- الجملة المثبتة:

أ- الجملة الفعلية: عرفها ابن هشام قائلاً: "تسمى فعلية إن بدأت بفعل سواء كان ماضياً أو مضارعاً، أمراً، وسواء كان الفعل متصرفاً أو جامداً سواء كان تاماً أم ناقصاً".<sup>1</sup>

أمّا فاضل السامرائي فيؤكد في مؤلفه "الجملة العربية تأليفها وأقسامها" أنّ الجملة الفعلية هي التي صدرها فعل نحو حضر محمد و المراد بصدر الجملة الفعل فلا عبرة بما تقدّم من الحروف والفضلات، فقولك: قد قام محمد، هل سافر أخوك؟ ومحمد أكرمت، ومن أكرمت جمل فعلية".<sup>2</sup>

أمّا ابراهيم أنيس فيوسع الفكرة ويرى أنّ الجملة الفعلية هي ما اشتملت على فعل<sup>3</sup>، وعلى هذا الرأي فالجملتان ( دخل زيد) و(زيد دخل) فعليتان على الرأي الحديث، أما على الرأي للقديم فالأولى فعلية، والثانية اسمية.

وحتى لا نلج هذه الإشكالات اللغوية فإننا نتبنى الرأي الأعمّ القائل بأنّ الجملة الفعلية هي التي تقدّم فيها الفعل على الفاعل.

وظف الشاعر صالح خرفي الجمل الفعلية بأقسامها البسيطة و المركبة:

وقد جاءت أنماط الجملة الفعلية البسيطة كالتالي:

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

غاض نبع الحياة، فالحر منكم  
وارد يستقي الردى غير صادر<sup>4</sup>

فالفاعل ( نبع الحياة) مركب تركيباً وصفيًا كأنه قال غاضت الحرية، فالحرية هي بنت الحياة ومبعثها. ونفسه قوله:

وترحب دارنا، للضيف حرّاً  
وتنبو عنه إن وجدته ندلاً<sup>5</sup>

1 - صالح فاضل السامرائي، الجملة العربية تأليفها و أقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط 2، 2007، ص 156.

2 - المرجع نفسه، ص 157.

3 - ابراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص 289.

4 - الديوان، ص 238.

5 - الديوان، ص 28.

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

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

نزلتُم منزل الأحرار، لكن أنيتم كالذئاب فكان غيلا.<sup>1</sup>

الفاعل في هذا التركيب على شكل ضمير متصل، دلّ عليه حرفا (تم) ممّا يدلّ على أنّ الفاعل مسند إلى ضمير المخاطب ( أنتم).

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

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

صوبت نارك للجبال، ولم يكن لك في المداشر للإبادة مرتع.<sup>2</sup>

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

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

وتراءت لهم رماد رفات و السّوا في نذروه عبر اليبادر<sup>3</sup>

تبدأ هذه الجملة بفعل اتصلت به تاء التانيث، ثم تقدّم الجار والمجرور على الفاعل لإثبات الأهميّة، وجاء الفاعل معرّفًا بالإضافة.

1 -الديوان، ص 28.

2 -الديوان، ص 72.

3 -الديوان، ص 142.

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

يومًا تلهو بالعابثين يد الشعـ ب، وللشعب نظرة لا تخيب<sup>1</sup>

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

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

يعززنا اعتقاد بالمبادئ ونربا أن نسخر للنقود.<sup>2</sup>

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

النمط 7: فعل + نائب فاعل + حال.

يداس الحرّ، أنفاسا، حيارى ويفدي وهو أفاظ تدور<sup>3</sup>

تتكون بنية هذه الجملة من فعل مضارع مبني للمجهول ونائب فاعل متبوعًا بحال تشير هيئة الجزائري خاصة والإنسان الحرّ المقاوم للظلم عامة.

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

نتلظى صدى، ويشمل عرييد فتصحو على النضار مواخر<sup>4</sup>

جاءت هذه الجملة مكوّنة من فعل ماضٍ، أمّا الفاعل فلم يظهر في هذه الجملة إنما دلّت عليه صيغة الفعل نتلظى مما يشير إلى أنه ضمير للجمع المتكلم (نحن) يعود على الشعوب المسلوّبة أمرها. وعلى نفس هذا النمط، قوله:

1 - الديوان، ص 154.

2 - الديوان، ص 66.

3 - الديوان، ص 183.

4 - الديوان، ص 214.

نتلوى طوى، وتشكو ( بنوك ) تحمه الرصد والرصيد لماكر<sup>1</sup>

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

يا دلونا بالنفط منكم دماء فكلانا على الحياة مقامر<sup>2</sup>

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

فدست فيك الدمع، حف بمقلة أغفت لتكتحل الصباح المسقرا<sup>3</sup>

وقوله في نفس القصيدة:

قدست فيك الموت، مفتخرًا بمن يعلو المفاصل كي يتيه ويفخرأ<sup>4</sup>

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

وأصابت سهامكم مقتل الخوص م وأدت مهمة القصد قوس<sup>5</sup>

قد حوت بنية هذه الجملة فعلاً ماضياً، وفاعلاً أتصلت به ضمير في محلّ أجرّ مضاف إليه ثم جاء المفعول به مضافاً، كما جاء الشطر الثاني عبارة عن جملة فعلية تصدرها فعل ماض ثم مفعول به مقدم والفاعل قوس جاء مؤخرًا للضرورة الشعرية، وللحفاظ على رويّ القصيدة".

وجاءت بعض أنماط الجملة الفعلية المركبة كالآتي:

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

ولو أرتضينا بالمذلة عيشة لمشى الطغاة بما إلينا ركعاً<sup>6</sup>

1 - الديوان، ص 214.

2 - الديوان، الصفحة نفسها .

3 - الديوان، ص 170.

4 - الديوان، ص 170.

5 - الديوان، ص 58.

6 - الديوان، ص 123.

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

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

إن يفن جيل سبّ في حجر المظا لم، فارتقب جيلاً أعزّ وامنعاً<sup>1</sup>

إنّ هذه الجملة مركبة من جملتين، الجملة الأولى وهي جملة ابتدأت بفعل مضارع مجزوم بإن وهي من أدوات الشرط الأصلية التي تشترط بأن يكون الفعل المضارع الواقع بعدها مسبباً<sup>2</sup>، والمسبب هنا هو الفعل الذي تبتدئ به الجملة الأمرية فارتقب جيلاً...."، والجملة الأساسية جاءت كذلك مركبة من جملتين فعليتين كالتالي:

|                 |                    |
|-----------------|--------------------|
| إن يفن جيل      | سبّ في حجر المظالم |
| جملة فعلية أولى | جملة فعلية ثانية.  |

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

ولّى لمشرق الشمس وجهاً ليلي نداء ( حيفا ويافا)<sup>3</sup>

إنّ هذه الجملة مركبة من جملتين الجملة الأولى والأساسية هي جملة فعلية صدرت بفعل ماض، والفاعل لم يظهر في التركيب السطحي للجملة الأولى. بما أنه مسند للمفرد الغائب "هو" ويليه جار ومجرور ثم مفعول به، أما الجملة الفرعية فهي جملة تحليلية بدأت بلام التعليل، وفعل مضارع مع فاعل غير ظاهر، ومن السياق يتضح بأنه للمفرد الغائب دائماً.

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

ضاع عمري إذا افتقدت عزيزي فيك تغر المنى وسحر العيون.<sup>1</sup>

1 - الديوان، ص 122.

2 - هادي نمر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، 2004، ص 197.

3 - الديوان، ص 146.

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

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

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

نفس هذا الحكم ينسحب على الجمل الاسمية المستخدمة في ثنايا القصائد حيث كان لها حضور بيّن إلى درجة أنها سيطرت على الجانب التركيبي في بعض القصائد مثل قوله في قصيدة الجرح المتجاوب<sup>2</sup>:

|                             |                           |
|-----------------------------|---------------------------|
| إلى الوقف تشرب يداه         | شبح لاح يطوح في التّيه    |
| يون ورجس اليهود نحن فداه    | مهبط الوحي، من حنالة صهـ  |
| ر فكنا له منارا وزادا       | نحن قربان مدج بنشر الفجـ  |
| ح أضاءت له الرّبا و الوهادا | رعشة النور في سراجك يا صا |
| قادت في ساحة الحرب نشوى     | خطوة أنت للكفاح وللشّار   |
| كم شفا غلّة الشهيد وأروى    | قطرة أنت من دم قدسي       |

نلاحظ أنّ أغلب الجمل المستخدمة تتكون من (مبتدأ + خبر ثم جار ومجرور) هي في الأغلب جمل متوسطة، تلعب دوراً دلاليّاً في إبراز ثبات الشاعر أمام القضايا التي يصوغها شعراً، وعليه فقد ظلّت الجملة

1 - الديوان، ص 150.

2 - الديوان، ص 219 - 220.

الاسمية وقيّة لدلالاتها وهي التي تدلّ على الثبوت<sup>1</sup>، وقد اتكأ الشاعر كثيراً على الجملة الاسمية لتأكيد انفعالاته، والتعبير عن وجدانه وضمّان حيوية الإيقاع للوصول إلى المتلقي.

وعددنا بعض أنماط الجمل الاسمية المركبة كالتالي:

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

**العيش صاب، و الأهالي شرد**      **والغاب نار والمباني بلقع<sup>2</sup>**

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

فجاء المبتدأ ( العيش ) وخبره ( صاب )، وقد وصف المبتدأ وصفاً ثابتاً، وهي دلالة مطلقة غير مقيّدة بزمن.

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

**هنّ العيون على جيوش المعتدى**      **ولثورة الأحرار هنّ الأصلع<sup>3</sup>**

جاءت هذه الجملة الاسمية مبتدئة بمبتدأ عبارة عن ضمير منفصل ثم خبر فجار ومجرور ونفس البنية تكررت في الشطر الثاني مع تأخير للمبتدأ والخبر على الجار والمجرور وأصل الكلام في الشطر الثاني " هنّ الأصلع لثورة الأحرار".

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

**هو في مسموح البطولة جنّ**      **وهو في عالم الحقيقة إنس<sup>4</sup>**

جاء المبتدأ في تركيبية هذه الجملة ضميراً منفصلاً ثم تليه شبه جملة جار ومجرور أمّا الخبر فجاء مؤخراً عنها ونفس البنية تكررت في الشطر الثاني من البيت ممّا أضفى جمالية إيقاعية عليه.

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

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

2 - الديوان، ص 72.

3 - الديوان، ص 75.

4 - الديوان، ص 57.

## صفحاته جئت العدا، ويراعه رشاشنا، و العبر من دمع ودم<sup>1</sup>

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

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

## عرب نحن، والعروبة غدّت بهواها عروقتنا ودمانا.<sup>2</sup>

في هذه الجملة تقدّم الخبر على المبتدأ للاهتمام فجاءت الجملة الاسمية بركبتها (مبتدأ وخبر)، أمّا المبتدأ فجاء ضميراً منفصلاً والخبر جاء فكرة ووظف هذا التقديم لتنبه السامع.

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

## هي بالأمس جمر ثار، فسلني اليوم عنه، تجبك تلك المئثر.<sup>3</sup>

تتكون بنية هذه الجملة من مبتدأ وخبر وجاء المجرور مركباً إضافياً:

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

ويمثله قول الشاعر:

## قبره في بلاءه روضة الخلد إذا شئت خالقي أن تريجه<sup>4</sup>

جاء كل من المبتدأ والخبر مركباً تركيباً إضافياً.

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

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

## وشمس لم تحجبها قصور تفيض نتابها خبتنا ونذلاً<sup>1</sup>

1 - الديوان، ص 62.

2 - الديوان، ص 142.

3 - الديوان، الصفحة نفسها.

4 - الديوان، ص 224.

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

ومنه قوله أيضا:

ثائر لم يعد رهين جبال بل حداه إلى العواصم بأس.<sup>2</sup>

وقوله:

شبع لم تقع عليه عيون النا س، والأذن بالخطى لا تحس<sup>3</sup>

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

ورصاصة عربية نفاذة خرقت إلى قلب الدّخيل الأضلعاً.<sup>4</sup>

يشمل هذا التركيب كلّ البيت الشعري فجاء المبتدأ موصوفاً بصفتين أما الخبر فور جملة فعلية ابتدأت بالفعل و الفاعل ضمير مستتر تقديره هي يعود على المبتدأ " الرصاصة"، وجاء المفعول به مؤخرًا عن الجار والمجرور "فأصل الكلام: خرقت الرصاصة الأضلعاً".

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

غاية البأس أن تؤوب سليماً لا أرى البأس أن تنازل بحراً.<sup>5</sup>

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

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

1 - الديوان، ص 28.

2 - الديوان، ص 57.

3- الديوان ، ص 57.

4 - الديوان، ص 124.

5 - الديوان، ص 132.

## موجة زمجرت لتجتاح صخرًا تتخطى البلاد قطراً فقطراً<sup>1</sup>

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

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

## دولة شاب قرنها، وتخطى الـ أرض ناس ولم تزل في التجارب<sup>2</sup>

تكرّر هذا النمط في العديد من قصائد الديوان فجاء المبتدأ منوناً، أما الخبر فأتى جملة فعلية فعلها ماض تلاه فاعل اتصلت بينيته الهاء التي جاءت محلّ جرّ مضاف إليه، مسندة إلى المبتدأ.

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

## وقرانا فهـارها يتمطى في فراش الأسي، وليل المخاطر.<sup>3</sup>

### 2- الجملة المنفية:

تدخل أداة النفي على الجملة الاسمية فتنتفي نسبة الخبر إلى المبتدأ، وعلى الجملة ال فعلية لتنتفي نسبة الفعل إلى فاعله. إذن هناك أدوات نفي تختص بالجملة الاسمية وأخرى تختص بالجملة الفعلية، ومنها ما هو مشترك بين الاسمية والفعلية فنفي كلاّ منهما.<sup>4</sup>

ويكون النفي بالأدوات التي تحقق انتفاء الدلالة في تلك الجمل، ومن الأدوات = لم، ليس، ما، لن<sup>5</sup>، والشاعر صالح خرفي في ديوانه هذا استخدام العديد من الجمل المنفية توزعت على التراكيب التالية:

التركيب (1): لن + جملة فعلية:

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

1 - الديوان، ص 129.

2 - الديوان، ص 34 .

3 - الديوان، ص 214.

4 - محمد خان، لغة القرآن الكريم، ص 121.

5 - هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 267.

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

الكل يخضع للحديد ولن ينا ل حديدكم من عزمنا معشاراً<sup>1</sup>

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

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

مهلاً فرنسا، لن يحطّمننا القوى نحن الأسود وجندك الأحلاس.<sup>2</sup>

هذا التركيب تصدّر بأداة نفي ( لن) وفعل مضارع منصوب واتصل بينيته المفعول به ثم جاء الفاعل مؤخراً، وتقدم المفعول به وجوبا لأنه ضمير متصل بالفعل.

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

إذا فاتتك أسباب التراضي فلن تقوى على الأعداء عنادا.<sup>3</sup>

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

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

لن يسيروا خطئى وأنت كسيح شكلت خطوة الأمور الجسام.<sup>4</sup>

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

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

1 -الديوان، ص 22.

2 - الديوان، ص 11.

3 - الديوان، ص 41.

4 - الديوان، ص 152.

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

### وحروف الأباة أسلاك نار كهربتها حمية لن تنالا.<sup>1</sup>

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

### وعلى الألسن الجزائر كانت عشرة في بيائها لن تقالا.<sup>2</sup>

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

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

تعد لم من أدوات نفي الفعل المضارع فلا تدخل إلا عليه، فتفيد نفيه وجزمه وقلب زمنه من الحال إلى الماضي، ولهذا عدت "لم" من الأدوات المبينة لجهة الزمن في الفعل بعدها<sup>3</sup>.

وقد وظف الشاعر هذه الأداة في أنماط منها:

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

### ثائر لم يعد رهين جبال بل حداه إلى العواصم بأس<sup>4</sup>

يتكون هذا النمط من مبتدأ (ثائر)، وخبر جملة فعلية منفية تتكون من أداة النفي (لم) وفعل مضارع وفاعل مضمّر في بنية الجملة تقديره "هو" يرجع إلى المبتدأ ومفعول به والأداة "لم" تنفي نسبة الفعل إلى الفاعل.

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

1 - الديوان، ص 82.

2 - الديوان، ص 83.

3 - هادي نمر، التراكيب اللغوية، ص 292.

4 - الديوان، ص 57.

### فروجي<sup>1</sup> لم ينج في شوارع مشلي<sup>2</sup> من لطاه ولا قيادة مسو<sup>3</sup>

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

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

وشمس لم تعجبها قصور تفيض ذناهما خبثا ونذلا<sup>4</sup>

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

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

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

لم يحظ فيك ببهجة ومسرة شعب يعلى من الدماء ويكرع<sup>5</sup>

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

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

لم يبق شبر في الجزائر للمسر ة كل شبر أنه وتوجع<sup>6</sup>

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

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

1 -فروجي، عمدة مدينة بوفاريك قتله المجاهدون في أكبر شوارع العاصمة وهو شارع مشلي آنذاك.

2 -مشلي شارع غير اسمه الآن إلى شارع الشهيد ديدوش مراد.

3 -الديوان، ص 57، ومسو MASSU - جنرال فرنسي.

4 -الديوان، ص 28.

5 -الديوان، ص 71.

6 -الديوان، ص 71.

لم يكحل بغفوة منه جفنا يا له؟ في الحياة والموت ساهر<sup>1</sup>

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

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

لم تثرها يد، ولكن حداها في خطاها العباب شبرا فشير<sup>2</sup>

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

التركيب الرابع: لم + جملة اسمية منسوخة

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

لم أكن مرة بشاعر فخر ولئن كانت المنابر تغري<sup>3</sup>

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

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

صوبت نارك للجبال، ولم يكن لك في المداشر للإبادة مرتع<sup>4</sup>

التركيب الخامس: ليس + جملة اسمية

لقد اختلف النحاة في تسمية ليس هل هي فعل أم حرف فعال الجمهور أنها فعل لاتصال تاء التأنيث بها وضمائر الرفع البارزة وهي بمتزلة "ما"، تدخل على الأسماء كثيرا وعلى الأفعال<sup>1</sup>.

1 -الديوان، ص 232.

2 -الديوان، ص 129.

3 -الديوان، ص 104.

4- الديوان، ص 72.

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

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

ولسنا في الوغى جددا فثنى عزائنا القذائف كالرعود<sup>2</sup>

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

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

ليس في الأمر مسرح وفصول فاترك الأومر لانسدال الستائر<sup>3</sup>

لقد جاء اسم ليس في هذه الجملة مفردا، والخبر جار ومجرور، وقدم الخبر على الاسم تأكيد على النفي، وجاء مقدا كذلك اجتنابا للثقل في التركيب، وتقدير الجملة كما يلي: (ليس مسرح في الأمر).

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

لست بابن السليب يا ابن بلادي أنت عملاق موطن مسترد<sup>4</sup>

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

التركيب 6: لا + جملة اسمية.

أداة "لا" هي أقدم حروف النفي في العربية تدخل على الأسماء والأفعال<sup>5</sup>.

وظف الشاعر هذه الأداة في أنماط منها:

1 -هادي نمر، التراكيب اللغوية، ص 277.

2 -الديوان، ص 67.

3 -الديوان، ص 237.

4 -الديوان، ص 222.

5 -فاضل السامرائي، معاني النحو، ج2، ص 175.

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

لا شيء منك سضيرنا فلنحتسي راح التحرر ما له إحساس<sup>1</sup>

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

النمط 2: تكرار أداة النفي:

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

لا، لن تضيع دماؤنا إنا سنحـسو من دماء المعتدين عقارا<sup>2</sup>

وقوله أيضا:

لا، لن أسمى يومه يوم البشائر

هو لا يزال دما على القمات فائر

لا، أن أدبح رسمه بممداد شاعر

يكفيه حبر أحمر من جرح نائر

كلا، ولا هتفت له عندي حناجر<sup>3</sup>

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

لا الخيالات لا الوعود الكسالى لا التياشين في صدور الجبابر

1 - الديوان، ص 15.

2 - الديوان، ص 20.

3 - الديوان، ص 159.

## لا انتفاضات يائس، مستميت لا ارتعاش الديبح، في كف جازر<sup>1</sup>

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

### التركيب 7: لا + جملة فعلية:

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

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

الشاعر:

## غاية البأس أن تؤوب سليما لا أرى البأس أن تنازل بجرا<sup>2</sup>

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

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

## فهي لا تنتمي للون، ولكن تنتمي للسلام أين استقرا<sup>3</sup>

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

### التركيب 8: ما + جملة فعلية:

تدخل "ما" على الجملة الاسمية كما تدخل على الجملة الفعلية، وتخلص فعلها إلى المضارع إلى

1- الديوان، ص 236.

2- الديوان، ص 132.

3- الديوان، ص 130.

الحال (الحاضر) غالباً، وتخلص فعلها الماضي إلى الماضي القريب، وفيها توكيد للنفي<sup>1</sup>.

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

النمط 1: ما + فعل ماضٍ + فاعل (مضمّر) + جملة تعليلية، ويمثله قول الشاعر:

**فما جننا لنستجدي الأيادي ولا للمجد تاه بنا المسير<sup>2</sup>**

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

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

**وما ارتعدت فرائضنا لحرب فنحن الحرب، نحن لها زفير<sup>3</sup>**

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

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

**ما كبرت عند الهجوم كتيبة إلا ودقت للردى أجراس<sup>4</sup>**

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

### ثانياً: الجملة الطلبية الإنشائية:

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

1 -فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج2، ص 164/163.

2 -الديوان، ص 187.

3 -الديوان، ص 187.

4 -الديوان، ص 14.

إن كانت سياقات الجمل الخبرية ذات دلالة إفهامية فإن الإنشاء يقصد به الدلالة التعبيرية، وإنشاء المعنى الذي يحرك مخيلة القارئ أي المتلقي، فالخبر يمثل اللغة في جانبها القار والإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك وعليه فالأساليب الإنشائية كالأمر، والنهي، والاستفهام... أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها<sup>1</sup>.

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

ولقد أشار بعض الباحثين إلى أن الإنشاء يستند على مكونات أهمها<sup>4</sup>:

- 1- العامل الصوتي: فطبيعة النغمة الصوتية للإنشاء الطلي تجعل الكلام منفتحاً، ولا تنخفض هذه النغمة لأن الكلام فيها في حاجة إلى جواب، واستجابة، أو تعليق.
- 2- العامل النحوي أو الصرفي: تتركز التراكيب الإنشائية على أدوات وصيغ خاصة، كأداة الاستفهام، أو صيغة الأمر، وتساهم هذه العناصر إلى حد كبير في تحديد مدلولات تراكيبها.
- 3- العامل البلاغي: تترجم هذه التراكيب عن الانطباعات العاطفية المتنوعة فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل، أكثر من حقيقة العلم وصدق الرأي.

فإذا دخلت هذه الأساليب خاصة الطلية نسيج النص "أصبحت تنبئ أكبر من الأساليب عن حاجة الباث إلى مساهمة المستقبل الذي يتحول من مجرد متقبل إلى طرف مشارك"<sup>5</sup>.

---

1 - حفيظة أرسلان شاسبوغ، الجملة الخبرية، والجملة الطلية، ص 25 وأنظر كذلك: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 349.

2 - السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 54.

3 - عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 257.

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

5 - المرجع نفسه، ص 350.

ومبحثنا هذا يعتني بدراسة الجمل الطلّبية الواردة في ديوان "أطلس المعجزات" ومن أهمها:

## 1- جملة الأمر:

الأمر من أساليب الطلب في العربية، وهو نقيض النهي والمقصود به طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام<sup>1</sup> أو طلب تحقيق شيء مادي أو معنوي.<sup>2</sup>

وتدرس الجملة الأمرية عادة على أنها مبحث إنشائي، فتخرج من باب الفعل لأنها ليست "فعلاً حقيقياً إذ لا تدل على حدث بقدر ما تدل في الأصل على طلب القيام بحدث"<sup>3</sup>.

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

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

وقد عددنا بعض الأنماط لجملة الأمر في هذا الديوان ومنها:

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

عائق الأرض إن صليت هواها      إنما الند والضلوع مجامر<sup>4</sup>

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

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

1- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص 80.

2- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1996، ج1، ص 288.

3- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 358.

4- الديوان، ص 233.

## ولدي فانتفض معي ومع الآ لاف في ثورة تطير شظايا<sup>1</sup>

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

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

## عد إلى الأمس يا صديقي وسلني واسأل الأمس عن تلال الجزائر<sup>2</sup>

تقوت بنية الأمر عبر إيراد أفعال أمرية في مراتب عدة من البيت "وهي" عد- سلني، أسأل" فالجملة الأساس يتكون من فعل أمر وفاعل مضمر مسند إلى ضمير المفرد المخاطب "هو" وقد كشف النداء "ياصديقي" عن الفاعل فالشاعر يخاطب صديقه كيف من كان هذا الصديق وتعدد أفعال الأمر أعطى للبيت رفقة إيقاعية.

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

## عرّج، ولا تنس الكويت فإنها كم أرقات بيد السماحة مدمعا<sup>3</sup>

تتكون بنية هذه الجملة من فعل أمر أما الفاعل فلم يظهر في سطح التركيب وعبر عنه ضمير المخاطب "أنت" وقد فسرت جملة النهي الموالية دلالة الأمر فكأننا نقول عرج على الكويت". ولقد لجأ الشاعر في سياقات متعددة من القصيدة الواحدة إلى تقوية دلالة الأمر عبر تكرار أفعالها مثل قوله:

كوني الصريحة يا فرنسا قلما  
ينجى جبين بالنفق مقنعا

جنى بعجزك في الجزائر واندي  
فحل الجزائر أنفه لا يقرع

بالعالم الحر استغيثي واصرخي  
تجدي (كينيدي) بالحقيقة يصدع

وعلى اشتراكية المبادئ عولي  
ينقذك فورا حزبا المتصدع

1 -الديوان، ص 149.

2 -الديوان، ص 141.

3 -الديوان، ص 125.

ومقيمك الغالي احرسى أنفاسه      لشباك بغيك أنه مستنقع  
 دومي فرنسا للسفاء أنف لا يعفـ      ر في الثرى ذلا وخذ يصفع  
 مدي يديك إلى السما تجدي الفضا      والموج يرفع كالجبال ويوضع  
 واستنجلي بخزائن الدين فليـ      س هناك شيء يا فرنسا ينفع<sup>1</sup>

امتد النفس الشعري عبر الأبيات الثمانية للقصيدة حاملا معه كثافة في الدلالة الأمرية عبر تكرار أفعال الأمر "كوني، أندي، اصرخي، احرسى ...". وإن تعددت هذه الأفعال فإن المخاطب ظل واحدا وقد صرح بها تصريحاً مباشراً أحيانا كثيرا وهو الاستعمار الفرنسي مع ملاحظة أن حتى عنوان القصيدة احتوى على بنية الأمر وهو "يا عيد لذ بالشاهقات".

## 2- جملة النهي:

والنهي هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء<sup>2</sup>. وقد تخرج جملة النهي عن معناها الحقيقي إلى معان مجازية يؤكدها السياق، وللنهي أداة واحدة وهي "لا" تدخل على الفعل المضارع فتجزمه في قولنا: "لا تفعل"

ولقد جاء في النهي عدة أنماط منها:

النمط 1: أداة النهي + فعل + جملة فعلية، ويمثله قول الشاعر:

لا تقل سالت إذا ما استكنت      إنما هدنة تراود كرا<sup>3</sup>

تتكون بنية هذه الجملة من أداة النهي "لا" وفعل مضارع مجزوم بأداة النهي وجملة فعلية صدرت بفعل ماض واتصل فاعله ببنية الفعل عبر ضمير المتكلم "سالت".

النمط 2: مبتدأ + لا + فعل + مفعول به (ضمير متصل) + فاعل + مضاف إليه، ويمثله قول الشاعر:

رزقه الماء لا يرقك رؤاها      فهي تخفي صابا هناك مرا<sup>1</sup>

1- الديوان، ص 73/72.

2- السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 51 وأنظر كذلك عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 29

3- الديوان، ص 130

توسّطت جملة النهي هذا النمط حيث جاءت عبارة عن خبر المبتدأ "زرقة" وقد تصدرت "لا" الناهية هذه الجملة تلاها فعل مضارع مجزوم وارتبط بينية المفعول به بالضمير "الكاف" وجاء الفاعل مؤخرا وقد تقدم المفعول به وجوبا لأنه ضمير متصل.

النمط 3: أداة نهي + فعل + فاعل + جملة نداء + جملة النهي، ويمثله قول الشاعر:

لا تبتئس وطني ولا تيأس فإن النصر يقصيه الأسس واليأس<sup>2</sup>

تتكون بنية هذه الجملة من أداة نهي "لا" وفعل مضارع وفاعل لم يظهر في سطح التركيب ولكن عبرت عنه الجملة الندائية الذي حذف منها حرف النداء فأصلها (لا تبتئس يا وطني) وبعدها جاءت جملة النهي عبر تكرار أداة النهي (لا) وفعل مضارع مجزوم

النمط 4: أداة نهي + فعل + فاعل + جار ومجرور + جملة الشرط، ويمثله قول الشاعر:

لا تخزني للوكر إن عصفت جبا برة به والسرب ريع فطارا<sup>3</sup>

جاءت جملة النهي في هذا البيت تحمل جواب الشرط المقدم للأهمية والتأكيد وقد ابتدأت بأداة نهي (لا) وفعل مضارع اتصل بينية الفاعل وهو ضمير المخاطب (أنت)

النمط 5: أداة نهي + فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به، ويمثله قول الشاعر:

فلا تترقبوا منا سلا ما دعونا صخرة ودعوه وعلا<sup>4</sup>

يبتدئ هذا النمط بأداة النهي (لا) ثم فعل مضارع مسند إلى جماعة المخاطبين (أنتم) وفاعله الضمير (الواو) المتصل بينيته و جار ومجرور قدم للاهتمام عن المفعول به

النمط 6: أداة نهي + فعل + فاعل + مفعول به + جار ومجرور، ويمثله قول الشاعر:

لا تلمهم على الفساد فقد أغـ — اراهم بالفساد عجز ويأس<sup>5</sup>

1 -الديوان، ص 131.

2 -الديوان، ص 14

3 -الديوان، ص 22

4 -الديوان، ص 30.

5 -الديوان، ص 48

احترم ترتيب العناصر النحوية في هذه الجملة من فعل + فاعل + مفعول به، فقد جاء الفعل المضارع مجزوم بلا الناهية، أما الفاعل فقد أسند إلى ضمير المفرد المخاطب "أنت" واتصل المفعول به ببنية الفعل بالضمير (هم) تلا ذلك شبه جملة جار ومجرور لتوضيح دلالة النهي.

النمط 7: أداة نهي + فعل + فاعل + مفعول به + جار ومجرور، ويمثله قول الشاعر:

لا تسلني عن العروبة فينا

إنها تستنفز ثأرا دفينا<sup>1</sup>

لا يختلف هذا التركيب عن سابقه فقد جاءت جملة النهي مصدرية بالأداة (لا) ثم فعل مضارع وقد أسند الفاعل إلى ضمير المخاطب (أنت)، واتصل مفعول له بالفعل الذي دل عليه الضمير (ني) وجرار ومجرور مكررا لتفسير دلالة النهي.

### 3- الجملة الاستفهامية:

الاستفهام هو أكثر الوظائف اللغوية استعمالا لأنه أساس أي اتصال بين سائل ومجيب وهو قاعدة الحوار، والاستفهام ويظهر في الجملة الاسمية كما يظهر في الجملة وحقيقته أنه طلب المتكلم من مخاطبه أن يحصل في ذهنه ما لم يكن حاصلًا عنه أو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما للسائل من قبل<sup>2</sup>، ولقد شكلت الجملة الاستفهامية ظاهرة أسلوبية في الديوان تتضح من خلال المساحة الواسعة التي تحتلها في قصائد الشاعر المختلفة وتوظيفه لها للتعبير عن أفكاره ومشاعره ويتكون سياق الجملة الاستفهامية من أداة استفهام والمستفهم والمستفهم منه، والمستفهم عنه.

وإستخدم الشاعر الأدوات الاستفهامية التالية: (أهمزة (أ) من، هل، أين، ما، ...)

ويحسن بنا دراسة الجملة الاستفهامية حسب توظيف نوع أداتها.

التركيب الأول: جملة استفهامية تعتمد على الهمزة.

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

1- الديوان، ص 102.

2- هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 15.

## أخبرني، أباجزائر أنس؟ أم طوى شعبها المكافح رمس<sup>1</sup>

دخلت أداة الاستفهام الهمزة (أ) على الجملة الاسمية بركنيتها المعرفين "المبتدأ والخبر" ولكن الخبر هنا جاء شبه جملة جار ومجرور والمبتدأ أتى مؤخرا وقد تقدم الخبر للاهتمام.

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

## جندتها مطامع هف نفسي أيفدى بزهرة النشئ فلس<sup>2</sup>

دخلت أداة الاستفهام على جملة الفعلية المبتدئة بفعل مضارع مبني للمجهول وتلته شبه جملة جار ومجرور ثم مضاف اللذان اعترضوا الفعل ونائب الفاعل "فلس".

النمط 3: الهمزة + مبتدأ + خبر أول + خبر ثان، ويمثله قول الشاعر:

أهو الرّاحة من أعباء أغلال ثقيلة؟

أهو الغفوة في نومة عزّ مستطيلة؟

أهو اليقظة في خلد كأحلام الطفولة؟

أهو الفرحة تسري في سرايين الفضيلة؟

أهو الهزة تهوي بالتماثيل الدّخيلة؟<sup>3</sup>

احتلت الهمزة صدارة الأسطر الشعرية في ثنايا قصيدة "استريحي يا جميلة"، ثم تلا الهمزة المبتدأ الذي عبر عنه الضمير المنفصل "هو" وخبره جاء مفردا معرفًا "بال"، وجاءت شبه الجملة جار ومجرور في الأسطر الثلاثة الأولى دالة على خبر ثان أما الجمل الفعلية "تسري تهوي" فقد جاءت في محل رفع خبر كان في الشطر الرابع والخامس من المثال، وجاء المستفهم وهو المتكلم الذي لم يظهر في سطح التركيب والجملة بسياقها بعد أداة الاستفهام تدل على المستفهم عنه.

1 - الديوان، ص 47.

2 - الديوان، ص 49.

3 - الديوان، ص 91/90.

التركيب الثاني: جملة استفهامية تعتمد على الأداة (من):

النمط 1: من + جملة فعلية مضارعة، ويمثله قول الشاعر:

مدفع الثأر في يديه يدوي      من يلبي دويه المتوالي؟<sup>1</sup>

أداة الاستفهام "من" للعاقل مدخولها جملة فعلية مضارعة تؤدي وظيفة الخبر للمبتدأ (من) وفاعل يلبي غير ظاهر تقديره ضمير يعود على من والتركيب الاستفهامي يفيد الحث على القيام بالفعل.

النمط 2: من + جملة اسمية، ويمثله قول الشاعر:

إن يك الحسن للصخور فقل لي      لمن العيش في ظلال الستائر؟<sup>2</sup>

اتصلت لام الجر بالأداة "من" فجاءت في محل جر اسم مجرور وأنت "من" وظيفة الخبر للمبتدأ (العيش) والتركيب الاستفهامي يفيد قلق الشاعر من حالة الشعوب الطالبة للحرية تحت نير الاستعمار.

التركيب الثالث: جملة استفهامية تعتمد على الأداة (هل):

النمط 1: هل + جملة اسمية + هل + جملة فعلية، ويمثله قول الشاعر

فهل جبروتها أطفأ لهيباً؟      وهل بلغوا بقسوتهم مراداً<sup>3</sup>

لجأ الشاعر في هذا البيت إلى تكرار أداة الاستفهام "هل" مرة دخلت على الجملة الاسمية المتصدرة بمبتدأ وأدت الجملة الفعلية (أطفأ لهيباً) وظيفة خبره أما في الشطر الثاني فكان مدخول "هل" على الجملة الفعلية (فعل + فاعل + جار ومجرور + مفعول به) والتركيبان يفيدان إنكار وقوع الفعل

النمط 2: هل + فعل ماض + فاعل، ويمثله قول الشاعر:

فيا جمعية الأمم استجارت      بك الدنيا فهل صدق المجير؟<sup>4</sup>

1 - الديوان، ص 138.

2 - الديوان، ص 234.

3 - الديوان، ص 41.

4 - الديوان، ص 183.

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة الاستفهام (هل)، ومدخولها جاء جملة فعلية مركبة من فعل ماضٍ تتعدى دلالاته إلى المستقبل وفاعل ظاهر في تركيبها يعبر عن المفرد الغائب وقد تعدى التركيب معناه الحقيقي إلى معنى إنكار الفعل ونفيه.

والملاحظ أن الأداة (هل) كانت سلاحاً في يد الشاعر أمام المستعمر عبر دلالات النفي والإنكار والتحذير.

#### التركيب 4: جملة استفهامية تعتمد الأداة (أين):

أين هي ظرف زمان يستفهم به طلباً لتعيين المكان، وقد وردت هذه الأداة في عدة أبيات اخترنا منها مثالين:

المثال الأول، ويمثله قول الشاعر:

وأين الطائرات إذا تنادت إلى الأجواء تقصف كالرعود؟

.....

وأين المدفع الرشاش نارا إذا ترك الخلائق كالحصيد؟<sup>1</sup>

حلّت الأداة "أين" محل نصب ظرف مكان متعلق بالخبر المحذوف المقدم، أما: "الطائرات، المدفع" فهي مبتدأ مؤخر مرفوع، وظف الشاعر هنا "أين" للدلالة على تحديه للمحتل الغاشم المجهز بعدته وعدده، وتركيز الشاعر على هذه الأداة يوحي بغياب قوة تلك الأشياء التي يتساءل عنها، وقد حقق الشاعر هنا المفارقة بين حضور تلك الأسلحة وغياب الفائدة من وجودها وهي وأد على الثورة الجزائرية.

المثال الثاني، قال الشاعر:

أين زهر يرف فوق يتيم يحضن الصخر ظنه حجر أمة؟

أين حلوى من جائع يتلوى يصل الأمس في الصيام بيومه؟

أين ومض الثغور في ليلة العيـد، وفي موطن يتيه بسلمه؟

أين أم يحفها السعد نشوى      عقد أبنائها نظيم اللالي؟

.....

أين أذن خلية دغدغتها      نغمة الأنس في عروس الليالي؟

.....

أين قبر حنت عليه الزهور      من شهيد هوت عليه الطيور؟

أين طفل ينادي (بابا) و(ماما)      فرد الصدى عليه الصخور؟

أين شيخ فميموه مع الليب      ل، وفي الليل كم يعز النصير؟<sup>1</sup>

انزاحت "أين" في هذه الأبيات من الاستفهام إلى تشكيل نوع من الحوار الداخلي لأنها أسئلة موجهة إلى النفس لحظة احتفال الشاعر بأحد الأعياد، فحملت هذه القصيدة -أو حملها الشاعر- عنوان "العيد الجريح"، فلجأ إلى التكتيف الدلالي للاستفهام بصيغة واحدة، وأداة واحدة "أين" فحافظ على نفس البنية فحلت أين محل نصب ظرف المكان متعلق بـ"مخبر محذوف وجاء المبتدأ معرفاً بالتنوين".

التركيب 5: جملة استفهامية تعتمد الأداة (ما)

الأداة "ما" تستعمل لغير العاقل، وتقع في محل رفع ونصب أو جر.<sup>2</sup>

وقد وظف الشاعر هذه الأداة في نمطين:

النمط 1: (ما+ جملة فعلية)، ويمثله قول الشاعر:

ماذا جنت تلك الأجنة في البط      —ون لتكتشفوا عن غيبها أسراراً؟

ماذا جنى الأطفال حتى تقطفو      هم من حدائق عمرنا أزهاراً؟

ماذا جنت تلك النساء؟ حتى تهيم      وتستطيب مع الوحوش جواراً؟<sup>3</sup>

1 الديوان، ص 137-138.

2 هادي نهر، التراكيب اللغوية، ص 23.

3 الديوان، ص 21.

أداة الاستفهام في هذا النمط هي (ما+ذا) وقد أجاز علماء النحو أن تكون ذا مركبة مع (ما) ومدخول أداة الاستفهام في الأبيات الثلاثة هي جمل فعلية تصدرها نفس الفعل وهو (جنى) أما "الأداة" فحلت محل نصب المفعول به، وعبرت عن حيرة الشاعر إزاء جبن المستعمر، وعجزه عن مواجهة المجاهدين، و توجهه إلى إبادة المواطنين العزل من "أطفال ونساء وشيوخ".

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

إذا أصبحت مجزرة تردى **بها قيم الحياة فما المصير؟<sup>1</sup>**

مدخول أداة الاستفهام (ما) على الخبر المرفوع (المصير)، حيث حلت محل رفع المبتدأ، وقد تقدمت لحق الصدارة، ويدل سياق هذا الاستفهام على قلق الشاعر وخوفه من ضياع القضايا العادلة إذا تدخلت هيئة الأمم المتحدة وهو ما قرره الشاعر في الأبيات الموالية:

وقالوا منبر للحق حر **وفيه الحق، محتق أسير**

لقد نصبوك سوق مساومات **بضاعته الضعيف المستجير<sup>2</sup>**

#### 4- جملة النداء:

النداء دليل على اجتماعية اللغة، وحراكها لحاجة الإنسان إلى مناداة غيره، أو تنبيهه أو طلب شيء منه<sup>3</sup>، ويعرّف النداء بأنه "التصويت بالمنادى لإقباله عليك، أو تنبيهه وحمله على الالتفات بإحدى حروف النداء"<sup>4</sup> هذه الأدوات التي قد تحذف لأسباب ومواضع يجوز فيها الحذف ومنها (يا، الهمزة، أيا، أي) ومنها ما هو للقريب، وما هو للبعيد، والياء) أكثرها استعمالاً.

تبرز جملة النداء كظاهرة أسلوبية في "أطلس المعجزات" لأنها تضيف على التراكيب شحنة هامة فتوجه إلى التسامح والمتكلم، وهي جمل نحوية قائمة على بنية سطحية إنشائية وبنية مضمرة نحوية<sup>5</sup>، وتعكس عموماً مدى علاقة الشاعر بالآخر (المنادى)، وهو الذي يتوجه إليه بالخطاب فهذه العلاقة

1- الديوان، ص 184.

2- الديوان، الصفحة نفسها.

3- عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 275.

4- هادي نمر، التراكيب اللغوية، ص 245

5- حفيظة أرسلان شاسوغ، الجملة الخبرية والجملة الطلبية، ص 248.

تعكس على هذا الخطاب الشعري وترجم من خلاله اللغة لتكون تعبيراً صادقاً عن أبعاد تلك العلاقة وتتكون الجملة الندائية من المنادي، أداة النداء، المنادى، جواب النداء.

من خلال تقصينا لأساليب النداء في هذه المدونة لاحظنا أن أدوات النداء لم تكن تتردد بمستوى تواتري متساو، فقد جاءت (الأداة) "يا" بشكل لافت للنظر، وسوف تتمحور دراستنا في هذا المبحث حول أكثر الأدوات الندائية تواتراً، والتي تتكوّن الأنماط التالية:

- الجملة الندائية المعتمدة على الأداة (يا):

يا حرف لتنبية، وهي لنداء البعيد مسافة أو حكماً ويجوز نداء القريب بها توكيداً، وهي كثيرة الاستعمال، لذا "سميت أم الباب لأنها أصل حروف النداء"<sup>1</sup>.

النمط 1: أداة نداء + منادى + مضاف إليه + جواب نداء (جملة أمر)، ويمثله قول الشاعر:

فيا نسر الجبال أدر رحاها وأجج نارها أو تستقلا<sup>2</sup>

يتكون تركيب هذه الجملة من أداة نداء ومنادى منصوب لأنه مضاف ويليّه مضاف إليه مجرور، وجملة جواب النداء، جملة أمرية تتكون من فعل أمر (أدر) والفاعل ضمير مستتر تقديره هو يرجع إلى المنادى ومفعول به والغرض من هذا النداء هو توجيه التحية والإشادة بالمجاهدين في الجبال لتحقيق النصر والاستقلال وفي نفس البنية قال الشاعر:

يا دنيا العدالة أنصفهم وإلا فالعدالة أن يثوروا

ويا جمعية الأمم استردي خيوطا حاكها الأمل النصير<sup>3</sup>

لم تختلف بنية هذين البيتين عن البيت السابق فضنت جملة جواب النداء جملة أمرية فالشاعر ينبه من خلال هذا النداء المنظمة الأممية إلى الالتفات إلى الشعوب المقهورة من نير الاستعمار الغاشم.

1- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2005، ص 137.

2- الديوان، ص 30.

3- الديوان، ص 190.

النمط 2: أداة النداء + منادى + جار ومجرور + جواب النداء (جملة خبرية)، ويمثله قول الشاعر:

يا بلادي تبسم الناس للعيد      فتوجب مبسمي بالوجوم<sup>1</sup>

جاء المنادى (بلادي) منصوباً بالفتحة المقدرة منع من ظهورها اشتغال المحل بحركة المناسبة، والياء ضمير متصل مبني على السكون في محل جر مضاف إليه، أما جواب النداء فأتى جملة فعلية فعلها ماضٍ، وفاعلها (الناس) والغرض من هذا النداء هو الأشياء وإظهار الأسمى لحالة الجزائريين يوم العيد تحت ظل الاستعمار.

النمط 3: أداة النداء + منادى + مضاف إليه + جواب النداء (جملة خبرية)، ويمثله قول الشاعر:

فيا ابن العقل حن إليك غاب      فدع دنياك تسكنها الطيور<sup>2</sup>

هذا النمط لا يختلف عن سابقه إلا أن الاسم المجرور جاء مضافاً إليه، وجواب النداء جاء جملة خبرية تتكون من (فعل + جار ومجرور + فاعل) والغرض من هذا النداء رثاء حالة الإنسان الذي تجرد من إنسانية إلى درجة استعباد غيره، ونصب ثرواتهم وهنا الشاعر يصور المجتمع البشري كأنه غابة. وفي نفس البنية تماماً جاء قول الشاعر:

يا نسور الجبال صدق منكم      رابض في الشرى وحلق كاسر<sup>3</sup>

النمط 4: أداة النداء + منادى + مضاف إليه + جواب النداء (جملة اسمية)، ويمثله قول الشاعر:

يا ابن شعبي يد إلينا ترامت      تفتدينا شجاعة ونوالا<sup>4</sup>

تتكون بنية هذه الجملة من أداة النداء ومنادى منصوب (ابن) وهو مضاف ولفظ شعبي مضاف إليه، وقد اتصلت ببنية (الياء) في محل جر مضاف إليه ثان، وجواب النداء جملة اسمية تتكون من مبتدأ (يد)

1 -الديوان، ص 139.

2 -الديوان، ص 186.

3 -الديوان، ص 237.

4 -الديوان، ص 139.

وخبر ترامت 'لينا) والغرض من وراء هذا النداء هو محاولة المنادى نقل إحساسه وتذكيره بأن هناك أمما تقف إلى جانب الثورة الجزائرية.

الجملة الندائية تعتمد الأداة (أي):

والأداة أي تستعمل لنداء القريب، والملاحظة أنها وردت في تركيب من قصائد الديوان ومنادها كان واحدا بلفظين وهذان النمطان هما:

النمط 1: أداة النداء+ المنادى+ جواب النداء (جملة أمر)، ويمثله قول الشاعر:

**أي (مولي) استقل، وتنح عنا فإن السيف أصدق منك قولاً<sup>1</sup>**

يتكون هذا التركيب من أداة النداء "أي" والمنادى (مولي) وهو اسم أعجمي لأحد حكام مدينة الجزائر العاصمة إبان الاستعمار الفرنسي أما جملة النداء فهي جملة أمرية مكررة من فعلي أمر (استقل، تنح)، وفاعلها لم يظهر في البنية السطحية ويرجعان إلى المنادى (مولى).

وتحمل هذه الجملة الندائية غرض التحذير والتهديد وهو ما حملته دلالة الشرط الثاني من البيت.

النمط 2: أداة النداء+ المنادى+ جملة جواب النداء (جملة شرطية)، ويمثله قول الشاعر:

**أيه فرنسا لو رزقت شجاعة أو كان فيك إلى البطولة مترع<sup>2</sup>**

نلاحظ أن الشاعر كرر مع نفس الأداة (أي) نفس المنادى المذكورين في النمط السابق ولكن بلفظ آخر فالحاكم (مولي) هو فرنسا والعكس صحيح، أما جملة جواب النداء فجاء جملة الشرطية تصدرها حرف الشرط (لو) وفعل ماش وفاعلها جاء مضمرا يرجع على المنادى تلاه مفعول به وجواب الشرط جاء في البيت الموالي حين قال:

**صوبت نارك للجبال ولم يكن لك في المداشر للإبادة مترع<sup>3</sup>**

حيث يتم هذا البيت معنى غرض النداء وهو التحدي وتعجيز العدو الفرنسي.

1 -الديوان، ص 26.

2 -الديوان، ص 72.

3 -الديوان، الصفحة نفسها.

إن الشاعر أحيانا قد يردد النداء ولا ينوع اسم المنادى مما يبين تعلق الشاعر بالمسمى قدر تعلقه بالاسم ومن ذلك قوله في قصيدة عنونها ذو تركيب ندائي وهو "يا عيد لذ بالشاهقات":

يا عيد سرك بسمة أو أدمع      فيك التأم للحشا وتصدع

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

يا عيد دونك شاهقات الأطلس الـ      عالي، ففيها للمحافل مجمع

يا عيد لذ بالشاهقات ففي رؤاها      عن وجودك في العواصم مقنع<sup>1</sup>

بهذا التردد الندائي يكون الشاعر قد خفف نوعا من وطأة طول القصيدة من جهة، وأسهم في إخضاع البنية الداخلية لها لشبه إيقاع يزيد من رفع درجة التنمية لدى المتلقي.

وعموما فإن لهذه الأساليب الإنشائية حضورها في مساحة الديوان مراعية مقتضى الحال ومعتبرة عنه بطرق فنية متعددة أنتجت دلالات مختلفة وأغراضا بلاغية منطلقة في الأساس من مستويات تركيبية أبانت عن مقدرة الشاعر على الإبداع والتحكم في ناصية اللغة باعتباره إلى جانب كونه شاعرا فهو ناقد متحكم في أصول النقد الأدبي.

# الباب الثاني :

## البنيات الدلالية في الديوان.

# الفصل الأول:

## الصورة الشعرية

**1- مفهوم الصورة الشعرية:**

الصورة هي أساس البناء الشعري والأدبي وعماده القائم عليه، وهي إحدى عناصر الإبداع الشعري، وأهم مميزات التعبيرية يطلبها الشاعر ليصوغ الواقع صياغة جمالية يقول **ساسين عساف** "عندما توجد الصورة يوجد بالضرورة الشعر، وعندما يوجد الشعر تظهر تلقائياً الصورة"<sup>1</sup>، ولا عجب في ذلك فالشعر كان ولا يزال عاكساً للتجربة الإنسانية المختلفة بعواطفها، وأحاسيسها وفكرها، فهي "أداة الخيال ووسيلته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فعاليته ونشاطه"<sup>2</sup>.

ويفسر **ناصر** عملية التصوير لدى الشاعر بأنه "يجاول بواسطة الصورة أن يؤلف بين الكائنات الحية من جهة، وبين الطبيعة من جهة أخرى فيحدث بذلك نوعاً من الانسجام بين الأشياء، وهو بهذا يرى الوجود كله حياً إذا اهتز منه جزء اهتزت له سائر الأجزاء. والصورة تنشأ حين يحدث هذا الانسجام، وحين يتسع خيال الشاعر فيشمل كامل الموجودات"<sup>3</sup>.

من خلال هذا التفسير يؤكد الناقد أن عملية التصوير تستعين بأدوات يلجأ إليها الشاعر ويرتكز عليها، وهذه الأدوات هي التي أقام عليها البلاغيون القدامى مفهومهم للصورة، وهي الألوان البلاغية المعروفة (التشبيه، الكناية، الاستعارة). ثم ما لبث أن توسع هذا المفهوم حديثاً ليشمل معهم الرمز، فقد "تميز تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية بمفهومين، قديم يقف عنه حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزا"<sup>4</sup>، ومنه نلمح أن مصطلح الصورة الشعرية تطوّر باعتبار مفهوم الشعر من القديم إلى الحديث، ولأنها- أي الصورة- غدت نقطة الانطلاق في حركة التجديد الشعري<sup>5</sup>.

حاولنا في فصلنا هذا أن نشغل على المفهومين السابقين، ونتطرق إلى أدوات الصورة الشعرية وهي التشبيه، الكناية، الاستعارة، الرمز.

1- ساسين عساف، الصورة الشعرية، دار مارون عبود، بيروت، 1984، ص 60.

2- علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دراسة في أصولها وتطورها دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 15.

3- مصطفى ناصر، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط1، 1995، ص 7.

4- المرجع السابق، ص 15

5- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت، ص 18.

## 2- أدوات الصورة وبنائها:

### أ- التشبيه:

التشبيه من الأنماط المتوافرة في الشعر العربي، وهي من الصور التي تركز على الخيال فيجمع بين الأشياء بعلاقة أساسها المشاهدة بأشكال وأدوات مختلفة، ويقوم على أربعة عناصر المشبه، المشبه به، أداة التشبيه ووجه الشبه، وتقوم شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء يشبهه، و"كلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال قليل الخطورة بالخيال كان التشبيه أروع للنفس، وأدى إلى إعجابها، واهتزازها"<sup>1</sup>.

وظف الشاعر هذه الخاصية البيانية معتمدا على (الكاف)، ومن أمثلة ذلك قوله متحدثا عن المجاهدين الأبطال:

خاضو المعامع في شوق وهف      كأن قلبهمو بالموت معمود<sup>2</sup>

وجه الشعرية في هذا التشبيه هو أن خرفي يصور حالة المجاهدين وهم في إقبالهم بأنها حالة شوق وتلهف إلى الموت الذي طهرهم وعمدهم، مع العلم أن كلمة التعميد تحمل رمزية دينية تماثلها رمزية المسلم في شوقه إلى حب الجهاد وكرهية الحياة.

وقوله يصف الجزائريين عامة في حربهم ضد المستعمر:

مهلا فرنسا، لن تحطمنا القوى      نحن الأسود وجندك الأحلاس<sup>3</sup>

فهذا تشبيه بليغ حيث إن الشاعر لسان حال الجزائريين فشبههم بالأسود في القوة ورفض القيود والدل، والشاعر يساوي بين المشبه والمشبه به عندما حذف أداة التشبيه، وأزال الحواجز بين الركنين "المشبه والمشبه به" واستطاع أن يعطي متعة فنية في البيت عندما أدت هذا الصورة وظيفتها وظيفته التوضيح والتوكيد، ووظيفة الترميز والتزيين.

نظير ذلك في تشبيهاته البليغة قوله:

فهاكل الشهداء للمجد الأثي—      ل معارج وله الرمام أساس<sup>4</sup>

1 - رابع بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 153.

2- الديوان، ص 33.

3- الديوان، ص 11.

4 - المصدر نفسه، ص 14.

فالشاعر هنا في هذه الصورة التشبيهية البليغة يصف هياكل الشهداء بأنه معراج للمجد الخالد وأساس له، وهنا يؤكد ذلك الترميز الرئيس يتوظيفه لكلمة "معارج" التي لا تكون إلا صعودا للأعلى، للتسامي، وذلك هي صورة الشهيد في مخيلنا.

في نفس القصيدة "أوراس" نلمح تشبيها في قوله:

فخذي البريء كأنه الجاني فعذ      ر بنيك فينا أنهم أنكاس<sup>1</sup>

الشاعر يحدث المفارقة بين كلمتي "البريء، الجاني"، ويستهزئ بالاستعمار الفرنسي حين أخذ جميع الجزائريين بجنائية هي في الحقيقة ليست إلا شرفا، شرف محاربة الاستعمار، وطرده من الوطن.

وقد يستعين الشاعر أحيانا بالتشبيه لتصوير المحسوس بالمحسوس في قوله:

خبروني أباجزائر أنس      أم طوى شعبها المكافح رمس

أنهج خيم السكون عل      وأناس بين المنازل خرس

سكنت لا سكون عجز وكانت      كعباب الخصم تطفو وترسو

غير نار ومتريات تدوي      وذباب سحت تجور وتقسو<sup>2</sup>

فهذا الوطن الخارجي الذي يهتم بالأماكن "نهج، المنازل" وتشبيه المحسوس بالمحسوس حين جمع بين عالم الإنسان والحيوان "ذئاب سطت تجور وتقسو"، فشبه الجزائر بالسفينة الساكنة، الطافية في هدوئها وهي تحت خطر التحول فكانت الفرصة لتلك الذئاب في هيئتها البشرية-وقد قصد بها المعمرين الفرنسيين- كي تسطو على مقدرات الأمة.

وهذا تصوير يبين قدرة الشاعر اللغوية في توليده للدباجة الشعرية.

ودائما في توظيف الأداة "الكاف" في تشبيهاته، يقول الشاعر:

ألا إن الجزائر يفرنسا      لكالنعفاء تكبر أن تصادا<sup>3</sup>

1 - الديوان، ص 14.

2 - المصدر نفسه، ص 47.

3 الديوان، ص 41.

في هذا النموذج حضرت جميع أركان التشبيه وهي:

المشبه: الجزائر

المشبه به: العنقاء

أداة التشبيه: الكاف

وجه الشبه: استحالة اصطیادها، وهي دلالة على عدم خضوعها للهوان والذل.

شبه الشاعر الجزائر بالعنقاء وهي طائر أسطوري عملاق، فوظف أداة التشبيه "الكاف"، التي فصلت بين المشبه والمشبه به، أما وجه الشبه فهي عدم قدرة فرنسا على استعباد الجزائر، فالحرية آتية ولو بعد حين، ويحمل هذا التشبيه في ثناياه دلالة التحدي، التهديد والاستهانة بأحد أكبر القوى الاستعمارية في العالم.

يقول الشاعر في تشبيه آخر:

نزّلتُم منزل الأحرار، لكن أتيتُم كالذئاب فكان غيلاً<sup>1</sup>

شبه الشاعر المعمرين بالذئاب دائماً بالأداة نفسها "الكاف" مع حذف المشبه الذي دل عليه الفعل وفاعله "أتيتُم".

وقد كُنّي عن الجزائر بلفظة "منزل الأحرار"، وكان جزاءهم هو الطرد وذلك ما عبّر عنه في البيت الموالي من نفس القصيدة:

وتروّح دارنا للضيف حراً وتنسبوا عنه إن وجدته ندلاً<sup>2</sup>

وشبه الشاعر بين عنصرين من عناصر الطبيعة في قوله:

مدّي يديك إلى السماء تجدي الفضا والموج يرفع كالجبال ويوضع<sup>3</sup>

1 الديوان، ص 28.

2 الديوان، الصفحة نفسها.

3 الديوان، ص 73.

حيث حضرت كذلك أركان التشبيه الأربعة فالمشبه هو الموج، والمشبه به الجبال، والكاف أداة التشبيه، أما الصفات المشتركة فهي الوضع والإعلاء وقد استعان الشاعر بالتخييل من الطبيعة لكي يحدث المشابهة بين الموج والجبال، فإذا كان الموج يرمز للاستعمار باعتباره قادما من وراء البحار، فالجبل أصالة الوطن ودلالة الجلال فيه، وبهذا فهو يدعوها إلى الرجوع من حيث أتت.

وفي توظيفه للفظه الجبل في تشبيهاته قوله مثلا:

### قمر الجبال منابر والمدفع —ة باللهيب هي الخطيب المصقع<sup>1</sup>

ففي هذا البيت صورتان تشبيهتان:

الأولى: تشبيه قمر الجبال بالمنابر.

الثانية: تشبيه المدفعية بالخطيب المصقع.

تنطلق العملية البلاغية من نواة هي "الجبال"، حين شَبَّهها بالمنابر التي تعمل على شحن الهمم وإشعال الحماس، وهب الشاعر لأجل استرداد الحق، والمدفعية في الصورة الثانية هي الخطيب الذي يعتلي المنابر فهذا التشبيه المركب بليغ ولطيف، ولطافته مستندة من هذا النظام المتناسق، وحسن اختيار المشبه والمشبه به.

في مثال آخر وظف الشاعر الأداة (الكاف) متصلة بالتوكيد في قوله:

### يوم نصر كأنه فلق الصب —ح ولو ظنه الدخيل خيالاً<sup>2</sup>

يتحدث الشاعر عن يوم النصر (21 مارس 1957)، وهو ليس عيد النصر الذي سيأتي لاحقا (19 مارس 1962). بمناسبة تنظيم استفتاء الاستقلال، فيوم النصر في البيت الشعري هو اليوم الذي أطلق عليه المؤتمر الإفريقي الآسيوي بالقاهرة بيوم الجزائر، فكأن الشاعر قد تنبأ بيوم للنصر في نفس الشهر وشبَّهه بفلق الصبح من ليل الاستعمار، وهي حقيقة أكدتها هذه الصورة وفي نفس القصيدة يوم الجزائر، يبدع الشاعر في صورة تشبيهية قوله:

### فأنايبه أفاع ترامت ويح من غره السراب فمالاً<sup>1</sup>

1 الديوان، ص 74.

2 الديوان، ص 86.

شبه الشاعر أنابيب البترول بالأفاعي، وهو تشبيه بليغ حذف أداته، ودلالة التشبيه بعد اكتشاف البترول في الجزائر، ازدادت شهية الفرنسيين وأطماعهم:

وبنفت الغلاة جنوا، فهلاً تجرعوا سمه فينوا ارتحالاً<sup>2</sup>

أيقن المستعمر أنه لا رحيل عن الجزائر، بل وعمل على ذلك، لكن الشاعر يحذر المستعمر ويهدده بهذا التشبيه قائلاً له أن ذلك البترول سيكون السم الذي يقضي على الطامع المعتدي:

فالأفاعي تمج إن مسها الذل لـعابا يقطع الأوصالاً<sup>3</sup>

البعد الجمالي لهذا التشبيه هو التحام المشبه والمشبه به، ليكونا سبياً واحداً في طرد المستعمر، ودفاع الجزائريين عن وحدة التراب الوطني بعد افتعال الاستعمار لمشكلة الصحراء الجزائرية:

وظف الشاعر أداة أخرى للتشبيه وهي "مثل" في قوله:

وبـناقنا مثل اللبؤات اندفا عا، ما هن عن الكفاح ترفع

.....

ويمسن مثل عرائس بين الرصا ص وبالخراطيش صدرهن مرصع<sup>4</sup>

هذا التشبيه يعد من أفدر سمات الصور الوجدانية المليئة بالحيوية لتعبيرها عن انفعال الشاعر قصد التأثير على المتلقي، فقد شبه الشاعر بنات الجزائر باللبؤات في القوة، والشجاعة، والاندفاع نحو الجهاد، وأتھن كعرائس، زينتهن هي الخراطيش الموجهة من العدو إليهن. فهذا تشبيه بديع تتكشف معه عاطفة الشاعر، ووجهه النفسي فنقلتها هذه الصورة دونما شائبة، فهزت الوجدان وأمتعت الخيال وحركته.

وهكذا تتوضح بعض أساليب التشبيه عند خرفي، إذ بدت بسيطة حسية فحذف بعض أدواتها أحيانا حتى يزيح الفواصل بين المشبه والمشبه به، ويخرج من الإيحاء إلى التلميح، والمبالغة في الوصف قصد هزّ خيال المتلقي، وتحقيق الفائدة والمتعة لما "يفيده التشبيه من التخيل وتوليد الصورة والجمع بين

1 الديوان، ص 81.

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4 - المصدر نفسه، ص 75.

المتباينات، والمتباعدات التي لا تقع في الحسّ، وكلّ هذا يؤدي إلى تجديد البيان واختراع الصّور التي لا وجود لها"<sup>1</sup>.

### ب- الاستعارة والمجاز:

تتولد الاستعارة وتنمو في قاعدة المجاز اللغوي لأنها أحد أنواعه وتكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي لا تزيد عن التشبيه إلا بحذف المستعار له<sup>2</sup>، إذن فهي تشبيه مختصر ولكن أبلغ منه لأنه حذف أحد ركنيه ووجه الشبه وأداته.

وأركانها مستعار منه (مشبه به) ومستعار له (مشبه) ومستعار وهو اللفظ المنقول.

وتوظف الاستعارة في الشعر قصد إغناء الصورة الإيحائية لأن النص كلما "ابتعد عن منطقة الحقيقة كانت بلاغة الاستعارة أشد وأقوى في التأثير على المتلقين فهي رائدة الفن البياني، وآصرة الإعجاز، وفضاء الشعراء معها تنطق الجمادات، وتتحرك الطبيعة الصامتة"<sup>3</sup>.

وزيّنت الاستعارة ثنايا الديوان، ومن هذه الصّور الاستعارية قول الشاعر:

أمّي يهني كل نجل أمّه ويعـانق

وأنا نصيبي منك يا أمي الخيال الطّارق

....

لكن يا أمّاه والأيام تخطو عائرة

أيام غربّة شاعر آماله متناثرة

....

ينسى فؤادي بسمة لك في المواسم ساحرة

1- بدوي طبانة، علم البيان، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط4، ص 110.

2- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 161، وأنظر كذلك، السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 264.

3- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 450/455.

### من يا ترى ينسى فؤادي يقظة لك باكرة<sup>1</sup>

فلا يخفى ما في هذه الاستعارات "الخيال الطارق، الأيام تخطو عاثرة" "ينسى فؤادي يقظة"، من جمع بين المتباعدات كما بنى صورة عميقة تزوج بين انفعاله اتجاه أمه، ورغبته في التخلص من غربته، للعودة إلى الأم الثانية التي تمثل الوطن:

لو عوضت أمّ لكنت مصر أمّي الثانية

لكن يا أمّاه، أنت الأمّ أنت الحانية<sup>2</sup>

استقى الشاعر بعض صوره من البيئة الصحراوية، مسقط رأسه، حيث أضفت كائناهما، وأدواتها جوا استعارها إيجابيا حيث يقول:

أقسمت بالرمضاء فيها وبالريّا ح الهوج تنتعل الجديب المقفرا

بالتّاقّة الوجناء فيها لم تزل عريّة الخطوات شامخة الذرا<sup>3</sup>

لقد خلقت هذه الصور الاستعارية "أقسمت بالرمضاء، تنتعل الجديب... " كثافة دلالية، حيث شبه الجديب بشيء ينتعل (الحذاء)، وحذف المشبّه، وأبقى قرينة دالة عليه "ينتعل".

وقوله واصفا يوم العيد والجزائر تحت ظلام الاستعمار:

يا موسم السعد، إن حيّتك أفدّة لواؤها في الفضا بالنصر معقود

حيّاك شعبي بأثواب منمّقة واستبشرت بك يا عيد المواليد<sup>4</sup>

وقوله في موضع آخر:

فهل جبروتها أطفأ لهيبا وهل بلّغوا بقسوتهم مرادا

إذا خانتك أسباب التراضي فلن تقوى على الأعدا عنادا<sup>1</sup>

1- المصدر، ص 95-96.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص 177.

4- المصدر نفسه، ص 34.

لقد صيّر الشاعر جبروت المستعمر أداة تطفئ لهيب الثورة، ولكن هيهات، وشخص أسباب التراضي بين الجزائريين، والتي إذا انتفت كانت خيانة للقضية الوطنية في تصوير الشاعر لمعرفة الجزائريين اليومية.

وفي نفس القصيدة "مأساة حي القصة" نلمح تراكمات لصور استعارية في قوله:

فحيّ القصة التهمته نار      فبات المرء والمأوى رمادا

.....

ولم ترحب مغانيه حيّ      ولا طابت مراتعه ارتيادا

وعينا تسأل الأنقاض شلوا      من الفلذات كان لها سوادا

وأنفا شمّ للمفقود ريحا      ولكن خاناه الحظّ ارتيادا<sup>2</sup>

هذا التشخيص الاستعاري يعدّ من أهمّ الصّور الوجدانية المليئة بالحيوية، للتعبير عن انفعال الشاعر، ونقل هذه الانفعالات للقارئ، دون مباشرة أو تقريرية، وغرضه هزّ وجدانه وإمتاعه، وخلق الحسّ التخيلي.

فلقد استطاعت هذه الصّور "ترحب مغانيه، طابت مراتعه، عينا تسأل، خاناه الحظّ..." أن تبني دلالة الشّعور، فشبه الحظّ بالإنسان، وشخص العين مستعملا تقنية "تراسل الحواس"، عندما استعار من الفم السّؤال، ومنحه حاسة العين، حتى يعمق بنية الدال والمدلول.

وقوله كذلك في قصيدة على الشاهقات، مشيدا بالوطن:

ثائر أنجبتة تربه عزّ      وجدود يوم الكريهة شمس<sup>3</sup>

لقد صيّر الشاعر التربة الجزائرية إنسانا (امرأة)، أنجبت الثوار وجهزتهم ليوم الكريهة، والشاعر يضيف بهذا المعنى المجازي دلالة على عبقرية المكان، المكان الجزائري.

1- المصدر، ص 41.

2- المصدر، ص 39-40.

3- الديوان، ص 53.

ويقول في صورة أخرى:

بسمة التصر تلك في يوم عيد

أم هي الدمعة احتفت بالشهيد

.....

عشت للسلام، فاحرسه وفاء

وإذا خانك السلام، فعودي<sup>1</sup>

في هذا التصوير يمجّد الشاعر الثورة الجزائرية، وهي تحقّق أعلى انتصار بتحقيقها لوقف إطلاق النار، واقترب تحقّق مطالب الثورة، وهو السلم والحرية، فيصوّر دموع الفرح كإنسان احتفى وفرح بالشهيد، ويطالب تلك الدموع بحراسة الأمانة، والوفاء لدم الشهيد.

لقد استطاع الشاعر بهذا التنشيط الأسلوبي لفن الاستعارة أن يضفي على التصوير الشعري طاقة من الإيحاء مردها التجسيم والتشخيص، واستخدام المعاني والمدلولات الحسية ليقرن بها غيرها، وهذا ضرب من التصوير انقاد له صالح خرفي في معظم شعره: "لا رغبة في المخالفة وإنما لبث إحساس أو خلق مناخ شعوري معيّن، يعين على توصيل ما يريد"<sup>2</sup>.

### ت - الكناية:

مظهر من مظاهر البلاغة، وهي لغة: مصدر لفعل "كنيت" أي تكلمت بما يستدلّ عليه، أو تكلمت بشيء وأردت غيره، أمّا اصطلاحاً فيقوم بناؤها الأسلوبي، على ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر بنائها الأسلوبي، على ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه ليتنقل من المذكور إلى المتروك<sup>3</sup>.

وقد لجأ الشاعر صالح خرفي إلى الكناية-شأن غيره- لتشكيل جماليات النص، فيلمح بدل أن يصرح، ويخفي بدل أن يظهر، ليلقي ببعض الغموض على النص الشعري، هذا الغموض الذي يستفز

1- المصدر نفسه، ص 205-209.

2- بلقاسم دكدوك، التشكيل الفني في شعر صالح خرفي، ص 154.

3- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص 495.

المتلقي، ويثيره، ويغريه بالبحث والتنقيب عن المعنى المستكن وراءه، حتى إذا أمسك بهذا المعنى تحققت له المتعة، وهذا هو مناط الشعر.

من نماذج صور الكناية قوله:

نزلتُم منزل الأحرار، لكن أتيتم كالذئاب فكان غيلاً<sup>1</sup>

فمترل الأحرار كناية عن أرض الجزائر التي عبر تاريخها رفضت الذل والاستعباد، فوظف الشاعر لازمة لفظية عبّر بها عن الوطن وقرنها بها.

وفي نفس المنحى قوله<sup>2</sup>:

فيا نسر الجبال أدر رحاها وأجج نارها أو تستقلًا

كنى الشاعر عن المجاهدين بلقطة "نسر الجبال" وهذه البنية العميقة التي تدل على الرفعة، والتسامي وتضفي تلك الصفات على هذا الموصوف.

وفي نفس القصيدة تلمح كناية في قوله:

إذا ما الليل طال يبغي باغ فقل صبح التحرر قد تجلى<sup>3</sup>

لقد كنى الشاعر عن الاستعمار في هذه الصورة بالليل وشبكها الدلالة كالتالي:

- الدال: الليل
- المدلول الأول: المعنى الخفي المقصود: الاستعمار وتبعاته
- المدلول الثاني: المعنى الحقيقي الفترة الزمنية من اليوم التي يكون فيها الظلام دامسا فتنعدم حرية الحركة.

في سياق حديث الشاعر في إبراز معاني التضحية، استخدم هذه الصورة في البيت التالي:

الله أورث قلبنا حبّ الردى ويقينه بين الجوانح أودعا<sup>1</sup>

1-الديوان، ص 28.

2-المصدر نفسه، ص 30.

3-المصدر نفسه، ص 30.

تعبّر لفظة حبّ الردى على مدلول ديني، وهي كناية عن صفة الجهاد والموت في سبيل الله، فهي انطلاقاً من كونها ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، فانتقل من المذكور إلى المتروك وهذا مقصد الشاعر حين وصف الجهاد بحب الموت.

وفي بيت آخر عبّر الشاعر عن اللغة العربية التي ظلت، وستظلّ مع الدين الإسلامي ميزتنا عن الدّخيل الأجنبي، فكناها بلفظتها المتداولة في قوله:

لكنّ حرف الضاد في لهواتنا      يأبى لغير العزّ أن يتضرّعا<sup>2</sup>

وبالمقابل عبر عن لغة العدو بلفظة أخرى في قوله:

لوثة العجم إن غزتنا، فبأس      العرب فينا بيانه لا يداني

سكنت ألسن عن الضاد، لما      ألسن النار ردّده فبانا<sup>3</sup>

عندما أراد الشاعر أن يعبر عن عتاد المستعمر، وعدده فلم يجد إلّا كناية سلاحه بالحديد، فقال:

الكلّ يخضع للحديد ولن ينا      ل حديدكم من عزمنا معشارا<sup>4</sup>

يكمن جمال هذه الصّورة في أنه لم يرد بلفظة "الحديد" معناها غير الحقيقي، وهذا مطلب الكناية، بل كذلك أراد المعنى الأصلي لها إذ لا يوجد هنا مانع لهذه الإرادة فقد رمز للسلاح بالحديد كما نستطيع أن نقلب هذه الدلالة، وهو ما أعطى للصّورة بساطة ابتغاها الشاعر نفسه.

### ث- الرمز:

من المفاهيم التي حظيت باهتمام كبير لتشعب مجالات درسه، فيظهر في المنطق والرياضيات والفلسفة والأدب، وقد شغل حيّزا كبيرا في الأدب الحديث، لأنّه وسيلة إيجابية من أبرز وسائل التصوير، وبخاصة في الشعر فهو يبدأ من الواقع المحسوس ليتجاوزوه دون أن يلغيه إلى واقع نفسي شعوري، وقد يلجأ الشاعر إليه بدعوى أن اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعرية، وإخراج ما في اللاشعور، "فالرمز

1 -المصدر نفسه، ص 122.

2 -المصدر نفسه، ص 123.

3 -الديوان، ص 143.

4 -الديوان، ص 22.

يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ، لكنّ صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر إذ أن الرّمز بالنسبة للشاعر محاولة التّغيير، ولكنّه بالنسبة للمتلقّي مصدر إيجاء<sup>1</sup>.

استعان الشّاعر صالح خرفي بهذه البنية الأسلوبية في قصائده، وقد تتبعنا مرموزاته، حيث لم يشذّ عن استعمالات الرّمز في الشّعر الجزائري عامة، فم تخرّج عن نطاق: الوطن، الثّورة، السّلام والمستعمر يقول الشاعر:

لا تسمّها بزرقه أو بياض      سمّها موجة تحطم صخرًا  
فهي لا تنتمي للون، ولكن      تنتمي للسّلام أين استقرّا  
لا تقل سالت إذا ما استكنت      إنّها هدنة تراود كرا<sup>2</sup>

يرمز الشاعر في الأبيات إلى الهدوء والسّلام بـ "الزرقه" و"البياض" وهي رموز معروفة، ولم يقنع الشاعر باستخدام هذا الرمز المستهلك، بل لجأ إلى التّأكيد على وضوح المعنى عن طريق تجلية رموزه في البيت الثالث.

وبخلاف هذا التّمودج فإن الشّاعر وفق في الأبيات الموالية في التصوير الرمزي، عندما رمز إلى الأمل والسّلام بالفجر والصباح، ذلك الأمل الذي ينتظره المسلمون والفلسطينيون على السواء إذ يقول:

سعة الصّدر، يا فلسطين، إن لم      يُلح الفجر والصّباح لناظر  
ما على الفجر يا فلسطين عتب      إنّ ليل الخلاف والغني سادر<sup>3</sup>

وفي نفس الحقل الدلالي وهو حقل السّلام والأمل المنشود، يوظف الشاعر الطيور وليست في تشبيهات، ولكنها في رموز فيقول مخاطبا تبسة:

لا تخزني للوكر إن عصفت جبا      برة به، والسّرب ريع فطارا

1- أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص 33.

2- الديوان، ص 130.

3- المصدر نفسه، ص 216.

## فغداً تؤوب الطير والآمال تحدو سربها فتجدد الأوكارا<sup>1</sup>

فالطير صورة رمزية للمستقبل الجميل المشرق الذي تنتظره الجزائر عامة بعد ليل الاستعمار.

ومن أنماط هذه الصور الرامزة وظف الشاعر رمز الشمعة للدلالة على استشراف الأمل باسم المبدد لظلام الجزائر المستعمرة حيث يقول:

إنها شمعة بتلك المغاور

نورها مزق الدجى في الجزائر

دمعة حرّة بجفن اليتامى

ستذيب الحديد، تفتى الظلام<sup>2</sup>

فهذه الرموز التي تحيلنا إلى مجال الأمل والسلام تؤشّر على هواجس نفس الشاعر، وحقائقها المتطلعة إلى غد أفضل.

### - رمز الأوراس:

الأوراس يشير في حقيقته على عبقرية المكان وهي سلسلة جبلية في الشرق الجزائري، وقد ارتحل مدلوله من الجغرافيا إلى المتن الشعري العربي والجزائري، مما حدا بالباحث عبد الله الرّكبي أن يخطّ عنه كتاباً وسمه: الأوراس في الشعر العربي، حيث قدّم رؤية الشعراء عامّة للأوراس كرمز ذو مستويات ثلاثة هي:

1- رمز الغضب والرفض والثورة.

2- رمز الشرق والأصالة والرجولة.

3- رمز الهوية الوطنية.

ولا بأس أن نذكر أن الشاعر محمود درويش احتفى بهذا الرّمز في قوله:

في بلاد كلّ ما فيها كبير الكبرياء.

1 -الديوان، ص 22.

2 -المصدر نفسه، ص 102.

شمس إفريقيا على أوراسها قرص إباء.

وعلى زيتونها مشنقة للدخلاء.

شأنه في ذلك شأن الشاعر سليمان العيسى الذي قال:

يا سفح يوسف يا خصيب كمينه      يا روعة الأجداد في الأحفاد

يا شمخ التاريخ في أوراس      يا نبع ملهمتي بثغر أحادي<sup>1</sup>

أما الشاعر صالح خرفي فلم يجد عن هذه المستويات، وتلك المعاني، ولا غرو في ذلك فالشاعر عاش الثورة سيفاً وقلماً، والأوراس كان الإيدان بهذه الثورة التي حلّدها في سفره هذا- "أطلس المعجزات"-، حين عدّ الثورة معجزة ينبغي أن ترتحل إلى كلّ الشعوب المقهورة علّها تجد أوراسها، حيث يقول:

يوم على أوراس زمّ حقايبه

ليطوف بالدنيا يقل نوائبه

ويقل إيمان الشعوب الغاضبة

.....

يوم تمخّض من إرادات الشعوب

في آسيا اليقظى وإفريقيا الغضوب

وعلى سفوح الأطلس القاني الدروب

متوهج الإشراق مشبوب الغروب<sup>2</sup>

الغروب<sup>2</sup>

1- أنظر عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص14/13.

2- الديوان، ص 159-161.

رسم الشاعر صورة جديدة للأوراس، فحوّل مفهومها إلى معنى يتغنى به الناس حبا في الحرية والتخلص من العبودية، وفي صورة رمزية أخرى يتخذ من الأوراس منطلقا للمجد، وبناء العزة، ومستوى من مستويات الفخر حيث يقول:

مجد البلاد تشيده أوراس      والتار في نهج العلا نبراس

.....

هو المقدار أن يكون اليوم أمرك      في الحياة مصيره أوراس<sup>1</sup>

نلاحظ بالإضافة إلى مساهمة اللفظة في بناء إيقاع القصيدة عبر جعلها قافية، فإنها كذلك ساهمت في بناء معناها، حين اعتبر الشاعر أن أوراس هي نهاية كل ظالم، باعتبار أوراس كرمز يناقض الظلم ويرفضه، وفي موضع آخر من الديوان يضفي الشاعر على أوراس عواطف حبه لهذا المكان، حيث يقول:

أين أوراس من شواطئ باريس      رمال وغانيات وميس

حرمت درسها بدور فرنسا      فلها اليوم في الجزائر درس<sup>2</sup>

وفي مستوى آخر من توظيف هذا الرمز، وهو مستوى الإباء والشرف، ورفض الذل والخنوع، يقول الشاعر:

المجمع الدولي في أوراس لا      في عالم يرعى عواطف من ظلم

حرية الأوطان يا عشاقها في      التار في الرشاش في تلك القمم

لا تطلبوا حكما لها في مجلس      التار في قمم الجبال هي الحكم<sup>3</sup>

وقوله في قصيدة أخرى:

من منبر الأوراس حيّ الجمعا      فالضاد والرشاش قد نطقا معا

1- المصدر نفسه، ص 15.

2- المصدر نفسه، ص 48.

3- المصدر نفسه، ص 61.

### فانظر هنا تجدد البطولة منبرا وتر البطولة في الجزائر مدفعا<sup>1</sup>

فإذا ذكرت هنا أوراس تشكّلت في الأذهان معاني البطولة، التضحية، الفداء والرفض لكل ما هو استعماري أو استبدادي، وكيف لا والشاعر يقدم تلميحا، ولعله موجه إلى الفلسطينيين إن أرادوا التخلص من الغاصب المحتلّ فعليهم أن يولّوا وجوههم عن المجمع الدولي إلى أوراس الرمز.

#### - رمز جميلة بوحيرد:

خصص الشاعر قصيدة لهذه الشخصية سماها "استريحي يا جميلة، وحمل جميلة-الرمز- معاني التضحية، والخلود، والتصر حيث يقول:

إنّ في موتك للشعب انتصارات جليلة

إنّ في شنقك ويلات على أيد دخيلة

قرّبت للشعب مرماه وللباغي أفوله<sup>2</sup>.

يسيطر هذا الرمز على أجواء القصيدة، فتداول دلالات الانتصار، وحياة الجزائر عبر موت جميلة، بل إنّ موتها أو عدمه سيان، لأنّها أصبحت شعاعا يضيء سبيل الشعب نحو الحرّية:

إنّ في ضوئك إشعاعا يرى الشعب سبيله<sup>3</sup>

غير أن الموت يرفض أخذ جميلة فيمنحها الحياة لمنح للشعب الأمل باسم:

إن يكن موتك هذا فاطلبيه يا جميلة

غير أنّ الموت أحيانا له كفّ بجيلة<sup>4</sup>

#### - رمز القصة:

القصة حيّ في أعالي الجزائر يمثل الآن أصالة الوطن، وهو في تاريخنا قلعة من قلاع التّحدي، الصّمود، ونكران الذات، وحمل بين جنباته استشهاد أبطال جزائريين، يقول الشاعر:

1- الديوان، ص 121.

2- الديوان، ص 89.

3- الديوان، ص 90.

4- الديوان، ص 91.

فحيّ القصة التهمته نار فبات المرء والمأوى رماد  
فصيرها العدو لهم قبورا فكانت دارهم دنيا معادا<sup>1</sup>

حيث تحولت القصة إلى سبيل يسلكه الشهيد إلى دار المعاد.

ويقول الشاعر مشيدا بالقصة حين اعتبرها ملهمة الثورة شأنها شأن الأوراس:  
فتلك القصة المصلاة نارا فزادت نار ثورتنا اتقادا<sup>2</sup>.

#### - رموز أخرى:

لقد اغتنى الديوان برموز أخرى لشخصيات تاريخية ذات مدلولات خاصة بها منها: "حاتم الطائي"،  
"خالد بن الوليد" الوزير مولي، ففي استدعائه لشخصية خالد بن الوليد يركّز على دلالة عظمة الأمة،  
وشجاعتها عبر إضفاء صفات هذا القائد العسكري العبقري على مجاهدنا فيقول:

فنحن بنو المعامع من قديم سلي خواضها (ابن الوليد)  
ولسنا في الوغى جددا فثنى عزائمنا القدائف كالرعود  
فصبرا يا بني الأمجاد صبورا فما يوم الجزائر بالبعيد<sup>3</sup>

وقوله كذلك:

إن كنتم تجار حرب، إن من  
أجدادنا من باع فيها واشترى

فر سان حومتها؟ سلوا صهواتها

كم أسرجت بـ (ابن الوليد وعمرا)<sup>4</sup>

1- الديوان، ص 39.

2- المصدر نفسه، ص 41.

3 المصدر نفسه، ص 67.

4 الديوان، ص 178.

إنّ التزام الشّاعر بالقضية الوطنية العربية ساعده على استدعاء أسماء لأماكن عربيّة، وتوظيفها توظيفا رمزيا يخلق عمقا تاريخيا للمكان، ودعوة للوحدة رغم أن حشد هذه الألفاظ حدّ من الطّاقة الرّمزية، وجعلها تفقد ذلك البهاء، رغم أنّ توظيف صوت الرّاء أضفى هالة على هذه الرّموز:

يا موجة في (الرّافدين) يثيرها

إعصار شعب كم أقام ودمّـرا

يا وقفة في (الأبيض) الدّامي ترا

مت في (الخليج) فغادرته مزمـجرا

مرت على (قطر) فأذكت فيه نخـ

وة بأسه واستنصرته فشمّـرا

ورست على (البحرين) ضامرة الحشى

واللؤلؤ المكنون يفتersh الثرى<sup>1</sup>

فحلم الوحدة هي إحساس كامن في جنبات الشّاعر، رمز إلى مدلولاته بأوطان لا تختلف عن بعضها البعض إلّا في أسمائها، وحدودها الوهميّة.

وظهر إلى سطح الدّيون رمز أسطوري يدل على البعث، التّجدد، وهو رمز (العنقاء) إذ يقول

الشاعر:

ألا إنّ الجزائر يا فرنسا لكالعنقاء تكبر أن تصادا<sup>2</sup>

والعنقاء طائر أسطوري يحرق نفسه، ومن رماده يخرج طائر جديد يحمل بقايا أبيه إلى هيكل الشّمس، هذا الرمز الذي وظفه الشاعر، يعبر عن حركة التّجدد، ومعنى الخلود، خلود الوطن، والأمل، وهو يعتبر مرتكز الفكرة العامّة للقصيدة، وبؤرتها، فالملاحظ هنا أن هذا الرّمز يتحرّك في قلب هذه الصّورة التي تحوي صراعا ضمنيا بين عالم يتهدّم يتلاشى (الاستعمار)، وعالم يولد من جديد (الوطن)،

1 الديوان، ص 174.

2 المصدر نفسه، ص 41.

ووظف الشاعر رمزا آخر يمكن أن نسميه برمز ثقافي من خلال استخدام المثل العربي كمرتكز للصورة الرّامزة في قوله:

فعلى القوس حافظوا لا تكونوا كسعيا إذ ضرّجت منه خمس<sup>1</sup>

فالشاعر من خلال هذا البيت يبدو واعيا بترائه، وماضيه وعيا تامًا وما زالت صورة "ندم الكسعي" الذي لا ينبغي أن يتكرّر إذ لا وقت لحياة الرفاهية، والرضا بالهوان.

ويقول مخاطبا فرنسا عن بطولة المجاهدين، وصلابة موقفهم:

جنى بعجزك في الجزائر واندي فحل الجزائر أنفه لا يقرع<sup>2</sup>

وهو توظيف للمثل العربي "هو الفحل لا يقرع أنفه" الذي حافظ على دلالاته في ثنايا البيت، ومهما يكن فإن الشاعر قد وفق في توظيفه للرمز الأدبي الذي ظل يمتزج بالاستعارة والكناية والمجاز المرسل، ونحسّ في كل صور الرّامزة أنّه يزاوج بين المحسوس والمعنوي، والواقع وما خلف الواقع.<sup>3</sup>

1 - الديوان، ص 58..

2 - المصدر نفسه، ص 72.

3 - أنظر: بلقاسم دكدوك في أطروحاته "مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي"، ص 165.

# الفصل الثاني:

## التنصيص

## 1- مفهوم التناص:

يعتبر التناص من أهم المفاهيم النقدية التي حظيت بالدرس والاهتمام في مجالات عدّة كالشعرية، اللسانيات النصية، والدراسات الأسلوبية لما له من فعالية في تفكيك النص وتركيبه، والتغلغل في أعماقه، ولاشعوره الإبداعي.

لقد عرف العرب هذا المصطلح النقدي تحت تسميات عديدة كالسّرقات الشعرية، التضمين، والانتحال، لكن التقاد والدارسين الغربيين نظروا إلى الجانب الإيجابي له والذي ينتج عنه فهم أصول الإبداع وعلاقات التفاعل والتأثر والتأثير، وقد اعتبروا التناص مفتاحاً لفهم الأدب المقارن، ورصد عملية التثاقف واستنطاق البنى العميقة للنص الأدبي<sup>1</sup>.

إن الرّاصد لتطور الآداب، والمنجز الشعري خاصّة يلحظ بأنها تحقّق نوعاً من التّوالد يساهم في انسجام بني النصّ الداخليّة، وهذا التّوالد هو وليد تراكمات لثقافات ونصوص ومعارف سابقة، وهذه سنّة كونية فالتّيّار الفكري أخذ وعطاءً واتصالاً بين الشعوب، وثقافتها.

فالنّصوص تتداخل وتتوالد وتتقاطع في بنية النصّ الأصلي، ولا يمكن تصور نصّ بكرٍ صافٍ خالٍ من آثار الملامسات النصّية، فكأنّ النصّ كائن اجتماعي بطبعه، وما إشارة أندري مالرو عندما اعتبر العمل الفنّي لا يخلق انطلاقاً من رؤية الفنّان، بل يخلق انطلاقاً من أعمال أخرى قد سمحت بالإدراك الأفضل للظاهرة التناصية<sup>2</sup>.

وعلى هذا الأساس فقد أجمعت الرّؤية النقديّة الجديدة أن التناص صار قضاءً مقدّراً على كلّ نصّ، لا مناص منه شأن رولان بارث الذي قال بأن التناصية قدر كلّ نصّ مهما كان جنسه، وقد انتقلت هذه الفكرة إلى نقدنا العربي المعاصر عندما عدّ محمد مفتاح التناص للكاتب بمثابة الماء والهواء والزمان والمكان فلا حياة له بدونهما، ولا عيشة له خارجهما، فيما اعتبر عبد الملك مرتاض أن التناص للنصّ الإبداعي بمثابة الأوكسجين<sup>3</sup>.

1- جميل حمداوي، آليات التناص، مجلة أقلام الإلكترونية. [www.aklam.net](http://www.aklam.net)

2- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 390.

3- المرجع السابق، ص 391.

ومن هذا المنطلق وبقاعدة حضور التناص في النص فإنه يصعب الحديث عن إبداع خالص أصيل للنص الأب، أو النص الأصيل.

وتعود جذور هذا المصطلح إلى ميخائيل باختين في دراسته: "الخطاب في النص الروائي عن دوستوفيسكي" الذي أوقف تعريف هذا المصطلح على تعالق النصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار بينها حيث لاحظ وجود تداخلات بين الثقافات في النص الروائي، وأنه لا يحوي صوت المؤلف فحسب... ولهذا انقلبت الرواية إلى ميدان تلتقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة حيث تصبح بنيتها الأسلوبية متولدة عن تفاعل عدد من النصوص"<sup>1</sup>.

ثم ظهر هذا المصطلح عند جوليا كريستيفا التي "اعترفت بأن كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشربٌ وتحويلٌ لنصوص أخرى"<sup>2</sup>. ثم تلقف العديد من النقاد هذا مصطلح النص مثل تودورف، جيرار جينيت، ريفاتير ولكنهم وإن لم يتفقوا على تعريف موحد، فقد أجمعوا على تحديد مقومات له، وهي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت بتقنيات مختلفة.
  - متمصّ لها ويجعلها منسجمة مع فضاء بنائه.
  - محلول لها بتمطيظها، أو تكثيفها قصد مناقضة خصائصها بهدف مؤازرة النص الأصلي<sup>3</sup>.
- بعد نحو عشر سنوات من تعريف كريستيفا لهذا المصطلح خصّصت مجلة الشعرية الفرنسية عدداً خاصاً حول "التناصيات" عام (1976)، واقترحت تعريفاً موحداً له، وهو أن التناص "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نصّ مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"<sup>4</sup>.

ومن خلال هذه المقومات يمكن أن نقول أن التناص هو صلة قائمة بين نصّ ثابت بين أيدينا، ونصوص سابقة حيث لا بدّ من وجود دلالة مؤازرة له، لأنّ القصيدة الحديثة لم تعدّ عملاً بسيط التكوين،

1 - حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، م10، ج40، جدة، جوان 2001، ص 66/65.

2 - محمد عزام، نظرية التناص، مجلة البيان، الكويت، 2000، ص 09.

3 - أنظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص121.

4 - أنظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 393.

بل هي نسيج محكم تشكّله، وتغذيه جملة من العناصر، لعلّ أهمّها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزين معرفي<sup>1</sup>.

وفي جانب آخر من هذه الآلية النقدية رصد جيران جينات أثناء حديثه عما سمّاه بالمتعاليات النصية حين رأى بأن النص يتعالى عن نفسه، ويتخطّى حدوده ومحيطه الخارجي متجاوزاً إلى نصوص أخرى أنماط هذا التّعالّي النصي التناص، والتعلق النصي فقال بأنه يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته، فقد يكون هذا التداخل وجوداً لغوياً من نصوص غائبة أو عبارة عن استشهاد بالنص الآخر داخل قوسين في النص المقروء<sup>2</sup>.

إذن فالنص لا يكون بمعزل عن المحيط الذي ينتج فيه ولا بعيداً عن علاقات التّأثر والتأثير بين النصوص، فيمكن للمبدع أن يوظف من نص آخر قطعة نثرية أو فكرة أو قول أو مثل أو حديث شريف أو آية كريمة من قبيل الاستشهاد أو الاقتباس أو التعضيد.

وانتقلت هذه التقنية التي أضحت أكثر الوسائل الفنية لدى الشاعر إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر، فلم تحدّد بتعريف واضح ودقيق لتعدّد دلالاتها، ومفاهيمها، فكلّ التعريفات هي عبارة عن ترجمات وملخصات لدراسات سابقة غربية، وقد نحت النقاد العرب جملة من المصطلحات تشير إلى ذات المفهوم وتختلف معه في بنيته الصّرفية ومنها<sup>3</sup>:

- التناصية: عند وائل بركات، محمد خير البقاعي، وعبد الملك مرتاض.
- بينصوية: عند بسّام بركة.
- تداخل النصوص و(التضمين) عند جابر عصفور.
- التداخل النصي عند محمد بنيس، سامي سويدان، وشكري المبخوث.
- مداخلة نصوية: عند عبد الله الغدّامي.
- البينصية: عند عبد العزيز حمودة.
- التناصية: سليمان عشراقي.
- التأدب والتكاتب: عبد الملك مرتاض.

1- علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، 1997، ط1، ص131.

2- المرجع السابق، ص 394.

3- المرجع نفسه، ص 401-402.

- التناسخ النصي: يوسف وغليسي.

- تقاطعات النصوص: عز الدين المناصرة.

أما لفظة التناص فقد أراها العديد من النقاد والدارسين، وأصبحت حدًا في المدونة النقدية العربية المعاصرة.

وفي وقت لاحق اقترح محمد بنيس مصطلحا آخر هو "هجرة النص" الذي أكمل به مفهومه الأول "النص الغائب"، فيما رصد ناقد آخر وهو محمد مفتاح طبيعة العلاقة بين نصين وحددها في ثمانية مستويات، أو فروقات وهي:

1- المشاهدة.

2- المشاكلة.

3- المضارعة.

4- المضاهاة.

5- المماثلة.

6- المحاذاة.

7- المناظرة.

8- المطابقة<sup>1</sup>.

لخص محمد مفتاح تعريفه للتناص بقوله "هو تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفية مختلفة"<sup>2</sup>.

أقسام التناص: قسم التناص إلى أنواع متعددة ولعل أشهرها هي تقسيمه إلى داخلي وخارجي.

1- تناص داخلي: يقع على مستوى نصوص مختلفة لكاتب واحد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها، أو يتجاوزها فيفسر بعضها بعضا<sup>3</sup>، فتتجاوز هذه النصوص وتتعاقد دلالتها.

2- تناص خارجي: حين يستلهم الكاتب نصوص غيره وتلتقي بنصه الحاضر، وبذلك يتعين قراءة النص الحاضر على ضوءها تقدمه وما عاصره وما تلاه لتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف<sup>1</sup>.

1- أنظر المرجع نفسه، ص 409، نقلا عن محمد مفتاح، بعض عناصر الخطاب، ص 23.

2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 123.

3- المرجع نفسه، ص 125.

لقد كان لهذا اللف حول عتبات المصطلح أهمية ارتأيناها كي تزيح بعض اللبس حول هذا المنشط الأسلوبي للنص الشعري، ولبنيته العميقة لأنه يحدث ذلك "التفاعل بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق"<sup>2</sup>.

## 2-أنواع التناص وصوره:

وأثناء دراستنا للتناص في الديوان تبين أن الشاعر استحضر ثلاثة أشكال من التناص وهي:

- التناص من القرآن الكريم.
- التناص من التراث الأدبي العربي
- استحضار الشخصيات.

### أ- التناص من القرآن الكريم:

النص القرآني فريد بنموذجه البياني، وحضوره الجمالي، ويعتبر مصدرا مؤثرا من مصادر الإلهام الشعري الذي يفىء إليه الشعراء ويلجأون، ويأخذون منه إن على مستوى الدلالة أو على مستوى الصياغة، فهو نص مقدس فاق قدرة البشر، واخترق طاقتهم الأدبية شعرا ونثرا.

إن مستوى التناص مع القرآن الكريم يأخذ شكل الاقتباس الذي اعتبرته الدراسات النقدية الحديثة وجها من أوجه التناصية، ولونا من ألوان الإبداع والتجاوز بين الشعراء، بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا<sup>3</sup>.

من خلال قراءتنا لنصوص الشاعر قراءة تأصيلية لمادته اللغوية تبين لنا أن القرآن الكريم يعدّ من المصادر الأساسية لمعجمه الشعري، ويكاد هذا المصدر يتسرّب بعناصر مادية إلى معظم قصائده سواء كانت ذات البعد الوطني أو البعد القومي.

وعليه أصبحت هذه المادة اللغوية القرآنية تشكل مؤشرات لظاهرة دلالية، وأسلوبية متميزة في شعره.

1 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1991، ج1، ص75.

3 - رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006، ص

قال الشاعر:

فويلك يا فرنسا من جحيم تنادى ناره، هل مزيد<sup>1</sup>

فتأمل هذا البيت نتذكر الآية الكريمة، وهي قول الله تعالى: يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ

أَمْتَلَأَتْ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ ﴿٣﴾<sup>2</sup>.

وفي نفس القصيدة قول الشاعر:

فأين بنوك بالآلاف سقت إلينا بالسلاسل والقيود<sup>3</sup>

فتقاطع مع قوله تعالى: "إِذِ الْأَغْلَلُ فِي أَعْنَقِهِمْ وَالسَّلْسِلُ يُسْحَبُونَ ﴿٧١﴾"<sup>4</sup>.

ويواصل الشاعر تناصه مع آي الذكر الحكيم، إذ ضمن الآية الكريمة: "يَوْمَ تُبَلَى السَّرَائِرُ ﴿٦﴾

فَمَا لَهُ مِنْ قُوَّةٍ وَلَا نَاصِرٍ ﴿٦﴾"<sup>5</sup>.

فلعبت هذه الآية الكريمة دور البنية العميقة للبيت التالي:

واجعلوه سريرة تتحاشى غضب الله يوم تبلى السرائر<sup>6</sup>

لقد نجح الشاعر في توجيه انتباه المتلقي من خلال إحالته إلى المرجع الأصلي للنص القرآني الذي صاغه الله عز وجل بأسلوب إعجازي هذا الاستخدام للنمط البؤري في توظيف ألفاظ القرآن الكريم أعطي شحنة إيجابية وفنية لازمة للتأثير.

1-الديوان، ص 65.

2- سورة ق، الآية 30.

3-الديوان، ص 65.

4- سورة غافر، الآية 71.

5- سورة الطارق، الآية 9-10.

6-الديوان، ص 238.

ومن تناصّه كذلك مع معاني القرآني الكريم قول الشاعر:

أنتم المجد والخلود وأنتم      مهرجان انطلاقاتنا والمنابر<sup>1</sup>

ففي حديثه عن الشهداء وتمجيده لهم اتكأ الشاعر على معنى للآية الكريمة: "وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ

قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرَزَقُونَ"  <sup>2</sup>.

ومن مظاهر التناص الذي استقاه الشاعر من معاني القرآن الكريم قوله:

وإذا استهوت الضغائن جيشا      فخطى الزحف مدبرات عواثر

.....

أي يوم يثير ذكر (حنين)      لو ترامت للذكريات نواظر<sup>3</sup>

فقد امتص الشاعر معنى الآية الكريمة: "لَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ فِي مَوَاطِنَ كَثِيرَةٍ وَيَوْمَ

حُنَيْنٍ إِذْ أَعْجَبَتَكُمْ كَثُرْتُكُمْ فَلَمْ تُغْنِ عَنْكُمْ شَيْئًا وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الْأَرْضُ  
بِمَا رَحَبَتْ ثُمَّ وَلَّيْتُمْ مُدْبِرِينَ"  <sup>4</sup>.

فهذا التناص المثير استعان به الشاعر لكي يؤجج نفوس العرب والمسلمين، ووجدان المتلقي وعواطفه

نحو القضية الأم، القضية الفلسطينية التي عجزت الجيوش العربية على كثرتها من تطهير أولى القبلتين من رجس اليهود والصهاينة، وهم قلة قليلة.

وفي سياق تضمين الشاعر شعره معاني دينية قوله:

الله أورث قلبنا حب الردى      ويقينه بين الجوانح أودعا<sup>5</sup>

1 -الديوان، ص 238.

2 -سورة آل عمران، الآية 169.

3 -الديوان، ص 215.

4 -سورة التوبة، الآية 25.

5 -الديوان، ص 122.

فيتقاطع هذا البيت مع دعوة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى التخلص من الوهن بحب الموت وكرهية الدنيا، ويقصد بحب الموت أنه على المؤمن أن يكون في حالة رباط وجهاد للدفاع عن الإسلام، وحدوده، وتنتاب الشاعر حالات من الألم لحال الأمة العربية، والأمل في عودتها باستحضار معنى موقعي بدر الكبرى والعقاب في قوله:

### عاودت راية العروبة ذكرى يوم بدر واستصرخها العقاب<sup>1</sup>

ففي هذا البيت دعوة لمجاهدين إلى مواصلة التسيير والافتداء بالمجاهدين الأوائل في غزوة بدر الكبرى حيث انتصروا وهم قلة ولكنها مؤمنة.

إن الشاعر من خلال توظيفه لنصوص قرآنية أو معانيها قد تميزت تناصيته بخاصيتين.

1- الاقتباس دون تغيير اللفظ (التحويل).

2- اقتباس المعنى (التضمين) والاشتغال عليه.

وقد نجح الشاعر في هذه البلاغة التناصية عندما أحسن توظيف النصوص وأساليها الموحية الأخاذة ومرّد ذلك إحداث شعرية أصيلة كي يتزل الفعل الشعري متزلة لائقة حسنة، واستطاع بهذا التفاعل أي أن يثري مضمون نصه.

### 3- التناص مع التراث الأدبي:

ويقصد به تداخل مجموعة من النصوص الأدبية شعرا أو نثرا مع نص القصيدة، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر، وقد أطلق بعض البلاغيين تسمية التناص مع النص الأدبي بالتضمين مثلما سموا التناص مع النص الديني بالاقتباس.

ومن صور التضمين أو التناصية مع النص الأدبي قول الشاعر في مطلع قصيدة العيد والجزائر الدامية:

عيد بأي حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

مالي أراك ثقيل الظل في وطني يشين وجهك في الأنظار تخديد<sup>2</sup>

1 - المصدر نفسه، ص 221.

2 - الديوان، ص 33.

لقد ضمّن الشاعر في قصيدته بيتا بكامله من قصيدة العيد المشهورة للمتنبّي التي مطلعها نفس البيت المتناص، وهنا تبرز فكرة التواصل والحوار بين النصوص من خلال هذه المعالقة، وهو تداخل نصي كما يرى جيران جنيت يسمو ويعلو بفضل هنا التواجد اللغوي الحسي إذ يدرك صالح خرفي قيمة النص المرجعي، وأهميته في الإبلاغ والتبليغ لذلك ضمّن قصيدته بيتا كاملا ولم يكتف بذلك بل ضمن قصيدته ألفاظا وقوافي لنفس القصيدة المرجع مثل: "مفقود، تسهيد، مناكيد، المواعيد، السود..."

وتميز النص الغائب أو المرجع بخصائص فنية وفكرية وبلاغية وأسلوبية، ويبدو أن شعرية القصيد ازدادت بهذا التضمين حسنا ورونقا.

وفي صورة تناصية أخرى يقول الشاعر:

|                            |  |
|----------------------------|--|
| أي (مولى) استقل، وتنح عتّا | فإن السّيف أصدق منك قولا               |
| دع الرّشاش يفضّلها فإنّا   | وجدنا منطلق الرشاش فصلا                |
| وتلك سيوفنا صدت فثرنا      | نروم لها على الأعناق صقلا              |
| ولا تجنح لتزويق الأماني    | زمان القول يا (مولى) تولى <sup>1</sup> |

فانطلق الشاعر فيما يبدو في إحداث التناص من بيتي الشاعر أبو تمام المشهورين:

|                            |   |
|----------------------------|---|
| السيف أصدق إنباء من الكتب  | في حده الحدّ بين الجدّ واللّعب            |
| بيض الصفائح لا سود الصحائف | في متوهّن جلاء الشكّ والرّيب <sup>2</sup> |

وهو كلام مرجعي ضمّنه خرفي شعره ليضيف إليه شحنا إضافيا، وإجاء مثيرا وبعدا فنيا وجماليا لأن سياق القصيدة المرجع لا يختلف مع سياق القصيدة الأصلية، حيث تعدّى ذلك التقاطع معنى البيتين إلى القصيدة بأكملها، ففضلا عن الألفاظ المتشابهة بين الموضعين، كان المعنى الذي جاء به الشاعران واحدا، وهو أنّ السيوف وحدها تجلو الشك، وتبعد الريب، وتصنع الانتصار وتأخذ الحرية من سالبها.

وفي صورة أخرى يمتصّ الشاعر معنى لبيت مشهور هو:

1 - الديوان، ص 26.

2 - ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، دار الفكر العربي، بيروت، ط 1، ص 32.

كناطح صخرة يوما ليوهنا فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

فقد تأثر الشاعر بهذا البيت/ الحكمة في قوله:

إذا خضنا الوغى أبنا بنصر وغادرنا الشرى جرحى وقتلى

فلا تترقبوا منا سلاما دعونا صخرة ودعوه وعلا<sup>1</sup>

فلقد قام الشاعر بتحويل البيت الأول، واستطاع أن يولّد دلالة جديدة سياقها إسقاط الصخرة والوعل على المجاهدين الجزائريين، والاستعمار الفرنسي على التّواليا، حيث تتحطم مكائد المستعمر على صخرة إصرار الشعب الجزائري المرید للحرية والكرامة.

ولم يتوقف تفاعل شعر صالح خرفي مع الأدب في شقّه الشعري، بل امتد إلى النصوص النثرية، فقد ضمن بعضها ومثال ذلك قوله:

وأصابت سهامكم مقتل الخصم — وادت مهمة القصد القوس

فعلى القوس حافظوا ولا تكونوا كسعيا إذا ضرجت منه خمس<sup>2</sup>

ففي ثنايا هذين البيتين تضمين للمثل العربي السائر "ندم ندامة الكسعي" وقصته مشهورة في أمثال العرب، وقد وضع الشاعر وهو يمارس فعله الشعري في حالة متشابهة لذلك الموقع فاتكأ على المثل ليقدّم النصيحة فهاجر هذا المثل العربي في بنفس الدلالة إلى نسيج البيت، وحضرت معه معانيه التي ابتغى الشاعر توجيهها إلى مخاطبيه.

أما الصورة التالية فتتعلق بتناص مع حكاية رمزية على لسان الحيوان، وهي حكاية الذئب والحمل إذ يقول الشاعر:

تباهى الذئب فيك بثوب سلم ليخطب وده الحمل الغرير<sup>3</sup>

فهذه الفكرة لا تختلف عما يعالجه الشاعر في قصيدته، بل في جميع قصائده وهو صراع الوجود بين الحق والباطل.

1 - الديوان، ص 30.

2 - الديوان، ص 58.

3 - الديوان، ص 185.

وفي صورة أخرى سبق أن تعرّضنا لها في مبحث الصورة الشعرية وظّف الشاعر أسطورة العنقاء، وشكل هذا التناص عنصرا من عناصر إثراء التجربة الشعرية حيث يقول:

ألا إن الجزائر يا فرنسا      لكالعنقاء تكبر أن تصادا

فاستحالة القبض على طائر العنقاء المتجدد دوما والحر من أي قيود هو كاستحالة بقاء الجزائر رهينة للمستعمر.

#### 4- التناص باستحضار شخصيات تاريخية:

وهو نوع من أنواع توظيف المؤثرات التاريخية ولو بالتلميح فيكون اللفظ القليل فيه دالاً على معانٍ كثيرة.

وظف صالح خرفي بعض جوانب التراث التاريخي باستدعاء شخصيات منه ارتبطت بمواقف معينة حدثت في الماضي فاشتهرت على مر العصور، ولا شك أن توظيفها هو إعادة لذلك الماضي بوجه جديد من خلال رؤية ذاتية شعرية جديدة تستوعبه، وتفكّكه ثم تصونه بأسلوب فني يجعله جزءاً من نسيج النص الجديد، ودلالته، ولغته، وفكره، وعاطفته، وعليه يصبح في النص الجديد عبق التاريخ، وواقع الحاضر، ورؤية المستقبل، ولا يفهم إلا من خلال هذه العناصر الثلاثة.

فتوظيف هنا النوع من التراث يتطلّب من صاحبه إطلاعا واسعا عليه، وتمكّنا كبيرا بفنون اللغة الشعراة، حتّى يستطيع إعادة صياغة ما أخذه بشكل طبيعي في متن قصيدته، أمّا الملقّي فإنّه لن ينتبه لهذا التوظيف إلا إذا كان مطلعاً عليه من قبل هو الآخر، فيصادق على استعماله الجديد، وبهذا تتأتّى جماليّته وشعريّته.

وقد استحضر الشاعر عددا من الشخصيات التاريخية ومن أهمها:

أ- شخصيتا خالد بن الوليد وعمرو بن العاص رضي الله عنهما:

يقول الشاعر:

إن كنتم تجار حرب إن من

أجدادنا من باع فيها واشترى

فرسان حومتها؟ سلوا صهواتها

### كم أسرجت بـ (ابن الوليد وعمرا)<sup>1</sup>

ويقول كذلك:

فنحن بنوا لمعامع من قديم سلي خواضها (ابن الوليد)

ولسنا في الوغى جددا فتنى عزائنا القذائف كالرعود<sup>2</sup>

يستدعي الشاعر صحابيين من صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد أسلما معا في وقت واحد عقب صلح الحديبية في السنة السادسة للهجرة، ومعروف عنهما أنّهما عبقرتان في التخطيط العسكري، وقيادة الجيوش المسلمة دوما إلى النصر، هذا الاستدعاء يثبت قلق الشاعر من واقعه المؤلم فالبلاد العربية آنذاك كلها تحت نير الاستعمار، وقوى التسلط والعدوان، والشاعر يدرك أنّه لا خلاص من هذا العدو إلا بالجهاد، ورمز الجهاد في تاريخنا يرتبط في دلالاته بسيف سلّه الرسول صلى الله عليه وسلم في وجه أعدائه، أعداء الله والدين.

### ب- شخصية عمر المختار:

عمر المختار هو مجاهد عربي لبي استطاع بقلّة من المجاهدين أن يوقع بالاستعمار الفاشي الإيطالي ضربات أوجعته، وقضت مضاجعه، حتى لُقّب بأسد الصحراء، والشاعر وفيّ للاستحضار السابق لشخصية خالد بن الوليد حيث يقول في عمر المختار:

### يا وثبة في ليبيا لو عاشها (المخـ) —تار) هلل للجهاد وكبرا<sup>3</sup>

لقد تمنى الشاعر حضور البطل عمر المختار حتى يكمل مسيرة الجهاد، والخلاص من الاستعمار، ويجتمع عقد الأمة العربية المسلمة من جديد كما كانت ذات يوم.

### ت- شخصية حاتم الطائي:

أقسمت بالحاوي وبالفضحي التي

ناجى بها الليل الجميل المقمرا

1 الديوان، ص 178.

2 الديوان، ص 67

3 المصدر نفسه، ص 171.

بالخيمة السوداء، بالليل الأنيس

بنارها، ما أنفك (طائي) القرى

بالنفت في الصحراء عشقت سواءه

الداجي وعفت به النصار الأصفرا<sup>1</sup>

ويقول كذلك:

لن يضع الدم الزكي بأرض خصبها الغد (حاتمي) العطايا<sup>2</sup>

في النموذج الأول استدعى الشاعر شخصية حاتم الطائي المعروف بقرى الضيف ولكرامة جدا ألا يصدق والشاعر هنا في صدد تعداد الخيرات التي وهبها الله للأمة العربية ولصحرائها التي ظلت مكان يكرم فيه السائر والزائر، فلم تنقطع عادة حاتم الطائي. أما في النموذج الثاني فيستحضر صفة لازمة بهذه الشخصية حتى عدت مثلاً سائراً فالأرض الجزائرية أرض كريمة ارتوت بدم الشهداء كما تخصبت الأرض العربية وأصبحت فعلاً أكرم من حاتم الطائي.

ث- شخصية المتنبى:

لقد وصل إعجاب الشاعر صالح خرفي بالحكيم الشاعر المتنبى حدّ تناصه مع قصيدته العيد، كما أسلفنا، وجعل بيتاً من أبياته بؤرة مركزية لهذه القصيدة، وقام باعتماد شخصية المتنبى داخل أحد نصوصه:

أنقلوها عن شاعر متنبى

لو يفنى الوجود في نصر شعبي

لاطمأنت عليه دقة قلبي

فكأني بهاتف بين جنبي

زفّ لي في الدجى عروس البشائر

1 الديوان، ص 177.

2 الديوان، ص 145.

## في يديها حرية الجزائر<sup>1</sup>

فقد تَمَّص الشاعر شخصية المتنبّي، واعتبرها رمزا للوعي، وأسقط عليها ملامح تجربته المعاصرة بكل أبعادها فامتزجت الشخصيتان التراثية والمعاصرة بشكل متكافئ، بحيث يتبادلان الملامح والصفات في إطار علاقة حيوية مخصصة للطرفين<sup>2</sup>.

ولا يمكن للشاعر أن يوظف هذه الشخصية إلا أن يكون ذلك تأثرا به.

### د- توظيف أماكن ووقائع تاريخية:

أقسمت بالصحراء مهد لانبثا

ق الوحي نقاها (حراء) وطهّرا

سنعيد ذكرى (القادسية) للنهي

قهوى (بكسرى) أو تطيح (بقيصرا)

سنشئها (عمرية) (سعدية)

سنشير رملتها قنما أغبرا

ذكرى سنجعلها وتبقى عبرة

في الخافقين لمن وعى وتذكرا<sup>3</sup>

إنّ ترديد بعض الأماكن والشخصيات، وجعلها دلالة مركزية تخدم الدلالات الأخرى للقصيدة التي تشي إلى القضايا الوطنية، والقومية فاستدعاء (عمرية) عمر بن الخطاب (سعدية) سعد بن أبي وقاص، القادسية، حراء، محاولة تَمَّص الشاعر لهذه الشخصيات وتلك الأماكن التي ارتبطت بالطهر والعزة في حين أن الشاعر كان يحس وسائر الشعوب العربية في بلاد تغيب عنها الحرية، ومنجّسة بالاستعمار الذي مارس أقصى ألوان الضغط، والمصادرة على الشخصية العربية، ويبدو أن الشاعر أدرك

1 الديوان، ص 104-105.

2 -أنظر: بلقاسم دكدوك، مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، ص 167.

3 -الديوان، ص 178.

قيمة هذه المدلولات التي لها إichاءات عميقة ومثمرة وتواجهها داخل النص الشعري يدخل الأريحية عند المتلقي، وذلك هو ديدن الشاعر من هذا التداخل النصي ودوره في التبيين والتبليغ.

وقد ارتفع الشاعر ببعض تناصاته بصورها المختلفة من اقتباس، وتضمين، وتلميح، إلى مستوى الصورة الرامة ليحدث النص الجديد، فتداخل المراجع مع الفعل الشعري لدى الشاعر هو الذي ساهم في إحصاب شعرية التناص، وكثافتها، ويتضح من جانب آخر أن تناصية صالح خرفي سرّ ثرائها تعدد المراجع الدينية والأدبية والتاريخية، وقدرة الشاعر على حسن تحيّر هذه العناصر وتوظيفها.

# الفصل الثالث:

## الدراسة وأقسامها

## 1- الدلالة الدينية:

تظلل ديوان أطلس المعجزات بدلالة دينية حضرت في ثنايا القصيدة لعل أول بوادرها اختيار الشاعر لكلمة المعجزات جزء من تسمية الديوان، فهذه اللفظة لها دلالة دينية يعرفها العام والخاص.

إن الشاعر قد حفظ القرآن الكريم وهو في الرابعة عشرة من عمره ثم نهل من الثقافة الإسلامية ما نهل كونت جانبا من معجمه الشعري الذي سجلت فيه الألفاظ ذات الدلالة الدينية حضورا. بمعنى مفاهيم ومصطلحات ترتبط بهذه الدلالة وتغذيها، وأهمها الإيمان بالله، دائرة الشهيد والاستشهاد، استحضار معاني النصر من الغزوات الإسلامية.

### أ- المعجم الشعري:

حفل الديوان بألفاظ شغلت دلالات مركزية في ثنايا القصائد ومن أهم هذه الألفاظ: (الله، ربّ الوجود، اختتام الوحي، روضة الشهداء، بدر، الشهيد، الصلاة، الله أكبر...) وتردد هذه الألفاظ ليس غريبا ولا دخيلا على الشاعر فهو من بيئة تتخذ من الثقافة الإسلامية رافدا أولا وأساسا وأصيلا لحياتها وأقصد البيئة الميزابية.

ب- **الإيمان بالله:** الإيمان بالله كما هو معلوم ركن من أركان الإيمان والشاعر من خلال شعره يضيف ذلك الجو الإيماني الحاف بدلالة القصيدة إذ يقول:

غير أني والله يعلم سري

يبعث العز في عروقي وشعري

أن أراي سليل تلك الجزائر

بلد البأس والفدا والمفاخر<sup>1</sup>

فالشاعر وإن كان في مجال القسم بالله إلا أنه يدل على إيمانه بالله واعتزازه بهذا الإيمان وحمده لله أن خلقه في بلد الجزائر حيث وصفها بالفخر الجهاد.

ويقول في نموذج آخر:

الله أكبر جل من خلق الجبا

ل، وشق فيها من دمانا أنمرا

الله أكبر سوف تبقى حرّة  
عربية، حكم الرصاص وقدرًا

الله أكبر، للدما للنار في

كبد السما، الله أكبر للذرا<sup>1</sup>

لقد تواترت لفظة التكبير "الله أكبر" ولا يخفى على أحد أن هذه اللفظة هي مظهر من مظاهر الإيمان بالله وبعظمته وهذا ما يبدو في سياق هذه الأبيات حيث يكرر الشاعر هذا المظهر الإيماني ويؤكد بصياغة أخرى إيمانه بالله من خلال قوله، "جل" من خلق الجبال "...".  
وفي صورة أخرى تتبدى مناجاة الله كمعنى للجوء المستضعف إلى الخالق.

والصمت في شفة الممزق لحمه

أربا، يناجي ربه مستبشرا<sup>2</sup>

حيث يستحيل الألم عند ذكر الله ومناجاته أملا ودليل قوة الإيمان.  
وتبدو هذه الرسالة الإيمانية لدى الشاعر واضحة في قوله:

الله أورث قلوبنا حب الردى      ويقينه بين الجوانح، أودعا<sup>3</sup>

حيث يؤكد الشاعر أن خالق هو موحد الفطرة واليقين الذي يوصل إلى الإيمان به، وهي دعوة غير صريحة إلى التوكل على الله.

ت- الإيمان بخاتم الأنبياء والرسل، (محمد صلى الله عليه وسلم).

لولا اختتام الوحي بالهادي ولو

لا روضة فيها أقام معطرا

أقسمت أن (الأطلس) الدامي

يجبى للبرية هاديا ومبشرا<sup>4</sup>

1 الديوان، ص 180.

2 الديوان، ص 170.

3 الديوان، ص 122.

4 الديوان، ص 180.

يؤكد الشاعر وهو لا يحتاج إلى تأكيد أن الرسول صلى الله عليه وسلم هو خاتم الأنبياء وبه أختتم نزول الوحي ويبدى إعجابه الشديد برسالته، رسالة المهدي والتبشير وحبه للروضة العطرة المشرفة، وللرسول الكريم مخلص الأمة من غبنها ومخرجها من ذلها وهو أنما وهو نفس المدلول الذي يحمله النموذج التالي:

يا خفقة طافت بقبر المصطفى

هزت ستائر بيته، والمشعرا<sup>1</sup>

ث- دائرة الشهيد والاستشهاد والجهاد:

وهذه دائرة تجمع مصطلحات لها دلالات ارتبطت بديننا مثل الشهيد والاستشهاد والجهاد.

بسمة التصر تلك في يوم عيد

أم هي الدمعة احتفت بالشهيد؟

خلياً دمعة الشهيد تروي

مقلتي خلياها يذكي صمودي<sup>2</sup>

يؤكد الشاعر طبقاً للعقيدة الإسلامية أن الشهيد لا يموت بل حي عند الله فلا يعقل البكاء عليه بل يجب الاحتفاء به لأنه في علبين ولأنه كذلك سبب لا ذكاء صمود الأمة وبقائها:

موكب يستميله غدنا الحـ

ر، وتحدو خطاه روح الشهيد<sup>3</sup>

فالشهيد في كبريائه ونشوته القدسية يلوح أبعد ما يكون عن البشر، وأقرب ما يكون إلى عوالم الملائكة.

وفي سياق تعظيمه لمرتبة الاستشهاد يقول الشاعر:

1 الديوان، ص 174.

2 الديوان ، ص 205.

3 الديوان، ص 206.

ورتلنا البطولة في نشيد فدوى الوقع في سمع الوجود

وجئنا بالبراعة من ظبانا فخطت آية بدم الشهيد<sup>1</sup>

فالشاعر إذ يعظم رسالة الشهيد، فإنه يدعو إلى الاستشهاد في سبيل الله لأنها سبيل لانتزاع الحرية:

ساروا فوارثهم صخور

متطلعين إلى الخلود

وقعوا عليها كالتسور

يرعاهم رب الوجود

وكأنني بالتربة الحمراء من دم الشهيد

رفلت عليها بالفخار مواكب العهد الجديد<sup>2</sup>

ويقول أيضا:

ففي استشهادنا للعزّ محيا وفي أقدامنا للمجد مجلي<sup>3</sup>

فالاستشهاد سبيله المجد، ولا يكون الاستشهاد دون الجهاد وقد برزت هذه الدلالة عند الشاعر:

والصاعدون إلى الجبال

عادوا إلينا بالفخار

ذهبت بهم نوب الليال

فردّهم نور النهار<sup>4</sup>

1 الديوان، ص 65.

2 الديوان، ص 201.

3 الديوان، ص 30.

4 الديوان، ص 202.

تبدو عاطفة الشاعر واضحة لتمجيده وفخره بالمجاهدين، وكناهم بالصاعدين إلى الجبال، حيث الصعود بدلالة الانتقال إلى الأعلى، وكذا بدلالته التي تعني السمو والارتقاء وهو جهاد النفس (الجهاد الأكبر) قبل أن يكون جهادا أصغر.

ولا يلبث الشاعر أن ينتقل إلى الدعوة الصريحة للجهاد:

ثائر أنجبته تربة عـزّ<sup>1</sup> وجدود يوم الكريهة شمس  
ناشد الحقّ بالرّضى فتأبى ومن الحق، ما يلين، ويقسو  
فامتطى سهوة الحروب يناجي مجده، والحروب للمجد آس  
إنّما الحرّ، من يثور، إذا ما لحق العزّ والكرامة دوس<sup>1</sup>

وبهذا فالشاعر وهو لسان حال الأمة ينظر فيجد الوطن يعيش في ذل وهو أن ولا خلاص منه إلا الدعوة إلى الجهاد فيرسلها على لسان أحد أبرز الأمة:

يا وثبة الأحرار منايا نوفمبر

لم تزل علما لقافلة السرى

يا وثبة في (ليبيا) لو عاشها المخـ

تار هلّ للجهاد وكبّر<sup>2</sup>

ولا يغادر جسد القصيدة إلا ويخصص دعوته الجهادية لتحرير فلسطين، وطرده الغاضب عبر هز الشعور الديني للقارئ بعبارة ثالث الحرمين:

عيناك يا (يافا) سنجعل عهد (اسرا

ئيل) بين جفونها كيفا سرى

يا وقفة في ثالث الحرمين لو

1 الديوان، ص 53.

2 الديوان، ص 171.

## بعث الرسول بها لحن إلى السرى<sup>1</sup>

ويصبع الشاعر على الثورة التحريرية صبغة دينية أكثر، من خلال تذكيره بأن إشارة انطلاق أيّ هجوم، أو صدّ أيّ عدوان، كانت عبارة: "الله أكبر":

ما كبرت عند الهجوم كتيبة إلا ودقت للردى أجراس<sup>2</sup>

فيعطي التكبير دون شكّ شحنة إيمانية مضاعفة للمجاهدين، تتأجج معها حماسة طرد العدو الكافر.

ج- استلهم النصر من غزوة بدر:

حوم النسر فارحي يا رواي واعتلا البند فاسجدي يا قباب

عاودت راية العروبة ذكرى يوم بدر واستصرختها العقاب<sup>3</sup>

فاستخدام الشاعر لدلالة غزوة بدر الكبرى ووقوف الشاعر عليها هو طلب من الأمة استحضر عظمة هذه الغزوة وتوظيفها في وعيها ولأن دلالتها هي الفيصل بين الحق والباطل.

## 2- الدلالة الواقعية:

وتتأسس على بعدين: الوطني والقومي:

أ- البعد الوطني:

يرى الشاعر بأن الشعر الجزائري الحديث بمختلف مضامينه وطرائق تعبيره شعر نضال ووطنية، وإصلاح اجتماعي وفكري وسياسي، يستهدف القضية الوطنية في أوسع مجالاتها وأبعد أبعادها<sup>4</sup>

وعليه فقد ظل الوطن، وقضاياها التي ترفد منه الشغل الشاغل للشاعر ولا غرو في ذلك فنظرة بسيطة إلى تاريخ القصائد يدرك ارتباطها بمرحلة تاريخية للوطن فتكشف أن الشاعر كان ضمير الأمة وموقفها الحي في رفضها واستكانتها وحركتها:

وطني عهدتك في المروءة والكرامة حيث يعشق ذكرك الجلاس

1 الديوان، ص 173-174.

2 الديوان، ص 14.

3 الديوان، ص 221.

4 صالح خرفي، الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سلسلة الدراسات الكبرى، الجزائر، دط، د ت، ص 95.

وعهدت فيك العز يشمخ أنفه نحو السماك، وللعزيز شماس<sup>1</sup>

لو واجه الشاعر بلسانه كيد المستعمر، الذي أراد أن ينسف الجزائر من الوجود ويجعلها ممسوخة تابعة له:

لكننا أمة قرابين الحياة الغالية

سنحطم الأعداء ونفنى والجزائر باقية<sup>2</sup>

فقد قامت الثورة لتجدد الحنين إلى تربة الوطن وتبعث اعتزاز الشاعرية فتغني الديوان بالجزائر وأفاض في وصف حبه لها فازداد شعره افتنانا بهذا الوطن.

وفي صورة أخرى يهلل الشاعر للجزائر رغم ما أصابها ويصيبها من ويلات المستعمر:

ألا إن الجزائر أنجبتنا لمن نار به الأعداء تصلى

نعيش بعزة فيها ولسنا لعيش الذل في الجنات أهلا

....

دعونا نسكن الغابات إن عشقنا أرضها حزنا وسهلا<sup>3</sup>

وقد سافر مع الشاعر حب الوطن أينما ارتحل:

سنة الكون أن أكون طليقا

أتخطى في الغرب دربا سحيقا

ومن الشرق استمد شروقا

لبلاذ قد أقسمت أن تفيقا

إنها تربة تسمى الجزائر

1 الديوان، ص 12.

2 المصدر نفسه، ص 98

3 الديوان، ص 26-27.

## أخرجتها للكون قبضة نائر<sup>1</sup>

ويتخذ الشاعر من تعداد مناطق الوطن، ومدنها وقراها دليلا آخر يثبت تمسكه بالوطن، وحبه له وحنينه إليه إذ تعدو تلك الأماكن رموزا وطنية مثلها هو المقال في قصيدته "عهد جديد" التي أنشدها بمناسبة إعلان الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية بالقاهرة في سبتمبر 1958 كما جاء مبينا مع عنوان القصيدة في الديوان إذ يعتبرها أي الحكومة المؤقتة مظهرا من مظاهر بداية استرجاع السيادة الوطنية ويؤكد أن مجرد الإعلان عليها هو خبر سار وبشرى لجميع أبناء الجزائر في شرقها غربها شمالها وجنوبها:

يا ابن شعبي تبوء اليوم شمسا

لا تطأطي أخي إلى الأرض رأسا

فدع الأرض والثرى لفرنسا

أنت تحيا مواقفنا ليس تنسى

يوم زفوا إليك أغلى البشائر

بتبني (حكومة) للجزائر

إنها دولة وليست (حماية)

إنها النصر والعلا في النهاية<sup>2</sup>

ويؤكد في نفس القصيدة أن إعلانها في القاهرة مجرد ضيافة وأن النصر قريب، قريب:

إننا اليوم في ضيافة شرق

نقطع الشوط في حنين وشوق

وغدا حفلنا (بنادي الترقى)

1 المصدر نفسه، ص 101.

2 الديوان، ص 111.

## أو بمبنى حكومة لا تبقى<sup>1</sup>

فإصرار الشاعر واستشرافه للنصر نابع من حبه للطن الذي يتبدى في ثنايا شعره فريد أن يئنه إلى أبناء الجزائر أينما وجدوا فالوطن عنده صفحة رائعة من الخلد والرؤى اليانعة بالسعادة والبشر سوف يجلي النسيم تلك السحابة.

ثم تخضر في المداشر صابه

ويرى المرء أهله وصحابه

في (بجاية) و(باتنة) و(عنابة)

في البراري وفي الربى في المداشر

سوف نلتف للمنى للبشائر

حيبي (سرتا) وطف بواد سحيق

خبر الأهل أننا في الـطريق

هينوا للغريب بعض السويق

....

حيبي (تقرت) حيبي (وادي) النخيل

حيبي (الأغواط) من ضفاف النيل

يوم يمسي (ديجول) والدستور

قصصا في شـفاه شعبي تدور

وهي تشد وللشعب حيبي الجزائر

في دوي به تـبح الحناجر

1- المصدر نفسه، ص 112.

أنت حر أخي أخي أنت سائر

نحو نصر وعزة للجـزائر<sup>1</sup>

ويؤكد الشاعر من خلال وطنيته على رموز هذا الوطن في شعر فيتعالى الأوراس، جميلة بوحيرد ويصرح بمصطفى بن بولعيد الذي لقب بأسد الجبال:

وعلى الشاهقات زجر ليث فبه في القلوب، رعب ووجس

مسه الضيم فانبرى مستردا عزه والحياة بالضيم تعس<sup>2</sup>

ولا ينسى الشاعر ولا يمل من تكرار حبه للثورة والثوار حتى أصبحت جزء من تضاريس هذا الأطلس:

ثورة في الظلام أعلنها الشعـ

ب، فباتت بها الليالي حبالى

ومواليدها مواقف أحرا

ر، تفانوا بسالة ونضالا

بايعت صاحب البلاد، وعقت

أجنـبـيا أقام داء عضالا<sup>3</sup>

وليس خافيا في الشعر هذا الشعور بل لا يريد أن يخفيه هو إذ أكدّه في مقدمة ديوانه عندما اعترف بأنه صوت الثورة المحمس لها ورافع صداها عاليا في كل المحافل<sup>4</sup>.

ومع الإصرار الانتمائي تتصاعد المقومات الأساسية للوطن، الدين، اللغة العربية، والتاريخ فتحدد وطنية الشاعر وقوميته لتحرر من اختناق الاحتلال الفرنسي وكان الإصرار من الطرف الآخر (المستعمر)

1- المصدر نفسه، ص 115-116.

2- المصدر نفسه، ص 53.

3- الديوان، ص 79.

4- أنظر مقدمة الديوان، ص 5-6.

على أغنية (الجزائر قطعة من فرنسا) يزيد من جموح الشاعر نحو نزعة القومية التي تتجلى من خلال مبحث "البعث القومي".

ب- البعث القومي:

يتحد الوطني بالقومي عند الشاعر في أبعاد الثورة الجزائرية فهي ثورة عربية لتخلص أرضا عربية من احتلال يكيد للأمة العربية كيذا عندما استبعد أوطانا عربية كثيرة واستنزف خيراتها وصنع لها حدودا وهمية هي منها براء:

تلك العيون أيا أخي عربية سهرت لنا  
وخطى الغريب دخيلة جاءت تمزق أرضنا  
فارتفع نداء للسمما  
أحرارنا في الأطلس

إنا فداهم بالدمما

فوق الصعيد الأقدس

يا ثورة عربية الوثبات يحدوها الشمم

يا ثورة عربية النبضات في تلك القمم<sup>1</sup>

وتضمّن الديوان قصيدة "أنت يا شعب" مدوّنا أسفل العنوان عبارة "مهداة إلى الشعر العربي" فتعرب هذه القصيدة على نزعة الشاعر القومية حين عالج خلالها آفات ودسائس تحاك للشعب العربي محذرا إياه من الفرقة والخلاف:

أنت يا شعب والبطاح خيام      وقلوب تشبّبت بالخناجر

(علب الليل) فوق نطفك تطفو      ثم ترسو على نبان مقامر

....

عاش (غرب) على حصيد هوانا      وعلى (الغوث) عاش مليون ضامر

....

أنت يا شعب والخلاف دمار ريشت سهمه يد المتآمر  
ما لنا الخلاف؟ تحت ظلام من قنم الوغى، ووطئ الحوافر  
وإذا استهوت الضغائن جيشا فخطى الزحف مدبرات عواثر<sup>1</sup>

لم يكن الشاعر معزولا عن القضية الفلسطينية وآلام الفلسطينيين وهم يكابدون ولازالوا مكائد الأخطبوط الصهيوني:

لك في وحشة الدروب أنيس مسّه الضيم فامتطى الثأر روحه  
لوحت لي من تحت أخص (صهيون) سهول (الجليل) تشكو طريقه  
وبأفياء كرمة عسجدتها ومضات الغروب ضمد جرحه<sup>2</sup>  
ويؤكد وقوف الشعب الجزائري وكل العرب مع الفلسطينيين للتخلص من هذا العدو:

فتعالى من الجزائر صوت أمل العائدين نحن فداه  
من عباب (الحيط) في المغرب (الأقـ صى) ترامى إلى (الخليج) صداه  
مهبط الوحي من حثاله صهيـ ون ورجس اليهود نحن فداه  
يا أخي في خيام غزة في قمـ ة (شليا) جروحنا تتنادى

....

يا أخي لست بالشـريد المعنى فحنايا ضلوعنا لك مأوى

....

يا أخي إننا غدا طلائع تكيـ ر، وإنّ اليهود لطمه خد<sup>3</sup>

1 -الديوان، ص 213-214.

2 -الديوان، ص 224

3 -الديوان، ص 221-222

ويرفع الشاعر من مستوى هذه التزعة ليعلنها صراحة أن استقلال الجزائر منقوص لو أن بلدا عربيا لا زال تحت الاحتلال:

فكأني بابن الجزائر، وفي شوطه في غد، وأهني المطافا  
ثم ولي لمشرق الشمس وجهها ليلبي نداء (حيفا) و(يافا)  
جيشنا جيشكم فما طار صوت عربي إلا وطرنا خفافا  
جرحنا مثخن ولكن سيغدو في سبيل الإخاء جرحا معافي  
يكفر القلب بالسلام، وجنب عربي عن العرى يتجافى<sup>1</sup>

ويعاود الحنين الشاعر إلى البوح بتزعتة القومية ليس بل نثرا كذلك إذ يقول في كتابه الشعر الجزائري "تبرز الملامح المميزة فيه فالتاريخ بذكرياته الماثلة والدين بعقيدته وإيمانه، القومية بأصالتها وعراقتها واللغة بتراتها وحضارتها، ويتغنى الشعر بعروبة الثورة وعروبة الجزائر كما لم يتغن بها من قبل، وتنطلق القومية انطلاقة شعرية فيها عنف الاحتباس الخالق لها طيلة الاحتلال الفرنسي وتطفو لفظة (العروبة) على كل بيت في كل قصيدة"<sup>2</sup>.

والشاعر قد تجاوز الحديث عن عروبة الجزائر إلى التغني بالعروبة في وطنها الأكبر، والتلاحم مع قضاياها وحوادثها، ونراه في قصيدة نوفمبر يعيد رسم خريطة الوطن العربي بإبراز أسماء الدول العربية ومدنها كملاحم تماثل ملحمة نوفمبر وتحاكيه فظهرت هذه الأعلام كفسيفساء عربية يخالها الناظر وحدة فنية:

يا ثورة في (المغرب العربي) وحـ سدات القلوب، ووثقت فيه العرى  
أمست بها (الخضراء) حمراء الروا بي، كل شبر عبأته معسكرا  
و (المغرب الأقصى) تطلع زاحفا في ظل رايتها يسير مظفرا  
يا صيحة في شرقنا العربي تحـ سدو العائدين وتستفز (الأخضر)

1 -الديوان، ص 146.

2 -صالح خرفي، الشعر الجزائري، ص 258

يا أخوة "الجبل الأشم" لكم ندا ء رددته (الونشريس وجرجرا

.....

يا ثورة في بورسعيد تجاوبت أصداء غضبتها تمز الأبحرا

يا موجه غمرت أعالي النيل تيممت (أسوانه) و(الأقصر)

في قاسيون صدك دوى مذكيا في (الغوطين) لظى الوغى ومسعرا

والأرز في لبنان منتفض الذرا حنقا، وثلج الراسيات دما جرى<sup>1</sup>

ويصر في موضع آخر على الانتماء العربي للجزائر وتورثها وأبنائها وهو واحد منهم:

ثرانا ولكن لا لقطر واحد ثرنا لأقطار العروبة أجمعا

من قال عنا في العروبة قالة فقد افترى زورا علينا وادعى

هي بعض ما ينساب بين عروقنا هي وقع دقات تمز الألعا

.....

ولكن حرف الضاد في لهواتنا يأبى لغير العز أن يتضرعا<sup>2</sup>

فلا عجب أن تكون سنوات الثورة الجزائرية حدثا عربيا تاريخيا، ومرحلة حاسمة من النضال العربي، ومظهرا رائعا للعواطف العربية المتشابكة التي أبت المدونات الشعرية الجزائرية منها ديواننا أطلس المعجزات على التغيي بها.

### 3- الدلالة النفسية:

تتجاذب الديوان ثنائية الحزن و التفاؤل، فيرتبط كلا منهما بإشارات، حاول الشاعر من خلالها أن يعبر عن توتراته وآلامه و آماله:

(1) دلالة الحزن:

1 الديوان، ص 171-172.

2 الديوان، ص 123

يظل الحزن آسرا لنفسية الشاعر، كيف لا و الشاعر هو مقياس شعور الأمة، هذه الأمة التي ما انفكت تخرج من الاستعمار إلى استعمار أفسى، و من مكيدة إلى مكائد، بل كيف لا والشاعر أرّخ لكل قصائد الديوان من (1955) إلى (1961)، وفي أماكن متعددة أبرزها تونس، القاهرة، دمشق، الكويت....

وهذا التاريخ المتنوع، وذلك التجوال الدائم أصبح على نفسية الشاعر قلقا، وحرًا كما نفسيا أُشربت منه قصائده، وهو في بحثه الحثيث عن الحرية.

نظر الشاعر يمّنة ويسرة، فرأى وطنه، كل الوطن يحتفل أبناءه بوقف إطلاق النار، و لكنه يتعرض إلى مكيدة المنظمة الفرنسية السرية التي سماها الشاعر بالخفافيش في قصيدته التي تحمل نفس العنوان:

لاتقولا أين ابتسام الأمانى

بسمه البشر، ضاق بما وجودي

أي نار على الحدود توترات

فاستطارت فيما وراء الحدود

أي سلم؟ و للرصاص ضحايا

تترامى على الرصيف المديد

أي عيد بوقف إطلاق نار؟

و لهم في دماننا ألف عيد<sup>1</sup>

فالأعياد كلها متشابهة و الجزائر تحت نير الاستعمار، فلا فرح و لا زغاريد، بل أيام منا كيد:

مالي أراك ثقيل الظل في وطني يشين وجهك في الأنظار تخديد

و قد عهدتك طلق الوجه مبتسما تعلقو لقربك في الأجواء زغاريد

فجئتنا اليوم و النيران في لهب و للرصاص على الهامات تغريد

يا عيد تلك حظوظ الناس فاختلقت في وجهك الناس محروم و مجدوب<sup>2</sup>

ثم تصّاعد نبرة الحزن عاليا، وقد امتزجت بنوع من الأمل حين يؤكد الشاعر:

يا ابن الجزائر لا عيد و لا فرح العيد حريّة. العيد تجديد

إن خانك العيد هذا العام يا وطني فسوف يأتيك باستقلالك العيد<sup>3</sup>

1 - الديوان ، ص 205 .

2 - الديوان ، ص 33 .

3 - المصدر نفسه ، ص 36 .

و حين عرضت القضية الجزائرية على هيئة الأمم المتحدة أو هيئة المكائد، و عصابة الدسائس نجد الشاعر يتتري غمًا و مرارة تتجسدان في قلقه و تشاؤمه من مصير القضية، وهي تعرض للمرة الثالثة:

(كواليس) بها وئد الضمير  
قفي في (الجمع الدولي) و هنا  
يداس الحر، أنفاسا حيارى  
و بالتصفيق يحيا و التنادي  
فيا (جمعية الأمم) استجارت  
فيا دنيا إلى أين المسير؟  
فقي أرجائه، انتحر الشعور  
و يفدي و هو أفاظ تدور  
كما زفت إلى القبر الزهور  
بك الدنيا، فهل صدق الخير؟<sup>1</sup>

و إن كانت بعض قائد الديوان فيها شذرات من الحزن تخللها نغمات تفاؤلية، أو العكس، فهناك بعض القصائد التي جاءت صفرا من الحزن و الغم أراد الشاعر تبليغه إلى متلقيه مثل قصيدة "الجنون الذري" التي عرض فيها مأساة تجربة الاستعمار الفرنسية لقبيلته النووية في الصحراء الجزائرية فجاءت أبيتها كلها مسحة من الحزن و البكاء.

ولدي إن سطت عليك الرّزايا  
وسرى فوقنا غبار مبيد  
و أشارت لك السماء بالمنايا  
فترامت صرعى ألوف الضّحايا  
ضاع عمري إذا افتقدت عزيزي  
فطويت الأحزان في كفن الصم  
فيك ثغر المنى و سحر العيون  
ت و أطرقت مصغيا للـسـجـون  
ثم أطلقت للأسى لغة الدم  
ع و أسلمت أمره للجفون<sup>2</sup>

## (2) دلالة التفاؤل:

كما أشرنا من خلال مباحث متعددة أن شعر صالح خرفي عامة - شأن شعراء حيله كان مضمون شعرهم النضال و الوطنية خاصة، و قيام الثورة الجزائرية حمل معنى تفاؤليا لأنه يدل على رغبة الإنسان في التحرر، و التمتع بالسيادة:

لا تبتئس وطني و لا تياس فإن  
بل فابتهج، وطني، و أبشر بالفلا  
النصر يقصيه الأسى و اليأس  
ح إذا بنشئك غصت الأحباس<sup>3</sup>

الجزائر:

لك حبي يوم تعلوا بسمة النصر ثرانا  
و ينيب الليل و الآلام فجر من دمانا

1 - المصدر نفسه ، ص 183 .

2 - المصدر نفسه، ص 149-150 .

3 - الديوان ، ص 14 .

سوف ألقاك مع النصر و أفراح البشائر

سوف نبي عشنا في ظل تحرير الجزائر<sup>1</sup>

ومع هذا المستقبل الجميل الذي يتراءى للشاعر ويستشفه فلا تنسى أن يعيدنا إلى ذلك الزمن الجميل الذي ارتفع

فيه الواقع، واتحد بالمثل زمن القادسية، وفتح عمورية:

سنعيد ذكرى (القادسية) للتّهي

قوى (بكسرى) أو تطيح (بقيصرا)

سنشنها (عمرية) (سعدية)

سنشير رملتها قتما أغبرا

ذكرى سنجعلها، و تبقى عبرة

في الخافقين لمن وعى و تذكر<sup>2</sup>

و قوله :

بشّر عروبتنا بفخر باسم و على ليالي الظلم كبر أربع<sup>3</sup>

لقد نالت فلسطين جانبا من تفاؤل الشاعر بقرب تخلصها من العدو ومن دسائس القريب والبعيد:

سعة الصدر، يا فلسطين، إن لم يلح الفجر و الصّباح لناظر

ما على الفجر يا فلسطين عتب إن الليل الخلاف و الغي سادر<sup>4</sup>

ومن الحزن ينبثق الفرح، ومن الألم يولد الأمل، ومن النكسة يتبدى العزّ، و هذا ما يرحوه الشاعر للفلسطينيين:

رعشة النور في سراجك يا صا ح أضاءت له الربا و الوهادا

و من الآهة الحزينة وافته من العز نغمة تتهادى

إننا نزرع الورود على الدر ب و نجني من الورود القتادا

حوم النسر فارحي يا روابي و اعتلا البند فاسجدي يا قباب

عاودت راية العروبة ذكرى يوم (بدر) و استصرختها (العقاب)<sup>5</sup>

1 - الديوان، ص 195.

2- الديوان، ص 178.

3 -الديوان، ص 126.

4-الديوان، ص 216.

5- الديوان، ص 220.

# الختامة

وصلت إلى نهاية المطاف في هذا البحث الذي حاولت من خلاله استكشاف هذه الرحلة الشعرية عبر أجواء الديوان، ومن ثم عوالم الشاعر صالح خرفي كأحد ممثلي الشعر الجزائري الحديث، وكيف استطاع شاعرنا التعبير برؤياه عن بيئته، وعصره، وقيمه العربية الإسلامية والإنسانية:

ومن نتائج هذا البحث:

- 1- خلصت هذه الدراسة في المهاد النظري إلى أن الأسلوب لا يمكن له بأي حال تجاهل عناصر الإبلاغ الثلاثة: المرسل، المرسل إليه، الرسالة، ومن ثم فإنَّ خيرَ تعريف للأسلوب هو اختيار المؤلف واسترجاع القارئ.
- 2- إن أهمية هذا البحث وقيمه تعودان إلى المرحلة التي ارتبط فيها الشاعر صالح خرفي مع تجربته التي واكبت عهد الإبادة الاستعمارية، ثم بداية التهيئة للشورة الجزائرية المظفرة، وفرحة استرجاع السيادة، واستكمال بناء إن على المستوى الوطني، أو على المستوى العربي الإسلامي.
- 3- قيمة هذه الدراسة تتجلى في بيئة الشاعر الأصلية، وهي أعماق الصحراء على خلاف الشعراء المعاصرين له، وقد ظهرت معالم هذه البيئة في بعض ملامح قصائده.
- 4- الإطار الإيقاعي في قصائد الديوان لم يكن بالمتكر، وهذا ربما يرجع إلى المدرسة التقليدية التي ينتمي إليها الشاعر وبيئته المحافظة و باعتبار أن شاعرنا كان أكاديميا كذلك.
- 5- ميل صالح خرفي إلى تخيّر وحدات إيقاعية ملائمة لطبيعة مواقفه الشعرية، ولجأ في أحيان كثيرة إلى الانحراف بها عن طريق الزحافات والعلل.

- 6- تبيّن أن خرفي يعمد إلى التدوير على نحو كبير محاولة منه إلى التنويع الإيقاعي، وهو وسيلة رآها ذات فاعلية ظاهرة في تحقيق الترابط الدلالي في خطابه.
- 7- يعمد الشاعر إلى تكرار كلمات بعينها، وقد رآها أقدر على نقل نغمات موسيقية متوازنة من الأصوات.
- 8- تحمّلت البنية الصوتية أعباء المعنى العام، لقصائد الديوان، وانعكست انفعالات الشاعر، وغضبه في استخدام الأصوات المناسبة لذلك.
- 9- يتّضح من خلال دراستنا للصورة الشعرية أنّ صالح خرفي ينهل من الواقع الذي يكتنفه، وتنوّعت ينابيع صوره ما بين أماكن، وشخصيات، وأحداث ثقافية... ورغم أنّ توظيف التراث ورموزه لم تكن جديدة، إلاّ أنّها ساهمت في إثراء دلالتها إلى حدّ ما.
- وفي تقديري المتواضع أتمنى أن تكون هذه الدراسة إضافة جديدة من خلال تقديمها لشخصية أدبية جزائرية لم تنل حقّها من الدرس، والتقدّم، خاصّة وأنّها من الشعراء الذين يمثلون ضمير الأمة، وحركتها نحو المستقبل المنشود.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

# الملحق

صالح بن صالح الخرفي<sup>1</sup>، من مواليد بلدة القرارة بوادي ميزاب سنة 1932م، التحق بمدرسة التربية والتعليم التابعة لجمعية العلماء بباتنة سنة 1938م، ثم عاد إلى القرارة ليستكمل دراسته الابتدائية بمدرسة الحياة، فاستظهر كتاب الله العزيز سنة 1946م، وهو لم يبلغ سنة التكليف، ثم التحق بمعهد الحياة ليزاول دراسته الثانوية، وهناك تفتقت مواهبه فنهل من أصول العلوم الشرعية والأدبية، وعرف العلاقة الوطيدة بين الأخلاق والمعرفة.

غادر الجزائر سنة 1953م موليًا وجهه شطر تونس الخضراء لمواصلة مشواره العلمي في جامع الزيتونة ومدارس الخلدونية. وجلس بين يدي علمائها فترة من الزمن مغتربًا من حلقاتهم ألوانا من العلوم الشرعية والفنون الأدبية.

في تونس كانت له نشاطات أدبية وثقافية متنوعة شارك بها في محافل ولقاءات عديدة، كما كان له إلى جانب ذلك نشاط صحفي وإعلامي، حيث أسهم بمقالاته في الصحافة التونسية، وأذاع في قنواتها بما كانت تجود به قريحته من الشعر، وبما كان يمليه قلمه من أفكار حول ثورة الجزائر المباركة وقضيتها العادلة، فعمل على استنهاض همم الجالية الجزائرية المتواجدة في تونس، كما استنهض الشعب التونسي ليقف مع إخوانه في جهادهم ضد المستعمر الفرنسي الغاصب. وقد كان يكي نفسه في هذا العمل بأبي عبد الله صالح، ليستخفي من أعين الاستعمار ومتابعاته. ومع الطلبة الجزائريين كان له حضور ونشاط آخر مع رفاقه الذي غادروا الجزائر لنفس المهمة والهدف، فجمعهم العمل الطلابي تحت مظلة منظمة اتحاد الطلبة المسلمين الجزائريين بفرع تونس سنة 1956م، فكان عضوا في إدارتها.

وتمثيلا للقضية الجزائرية وتعريفا لها سافر من تونس إلى المشرق بجواز سفر تونسي يحمل اسما مستعارا هو "حمودة الحبيب"، وشارك به في ملتقيات أدبية ومحافل علمية، مخاطبا ومدويا بالقضية الجزائرية، وملقيا القصائد الشعرية ومتغنيا بثورة الجزائر وبطولاتها المجيدة. إلى أن أتت سنة 1957م حيث أتاحت له الظروف بعد محاولات كثيرة أن ينتقل إلى مصر ويستقر في القاهرة لمواصلة مشواره الدراسي في قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة. فتحصل سنة 1960م على شهادة الليسانس.

<sup>1</sup> - لقد اعتمدنا في تدبير هذه الترجمة على المعلومات الأساسية للتعريف بالشاعر الموجودة على غلاف الديوان إضافة إلى الصفحة الخاصة بالشاعر في الموقع الإلكتروني بجائزة البابطين الكويتية وهو:

<http://www.albaptainprize.org/Encyclopedia/poet/0738.htm>

ومعجم عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، 2006، الصفحات: من 382 إلى 390.

عاد بعد ذلك إلى تونس ليتولى مهمة كلفته بها وزارة الداخلية في الحكومة المؤقتة الجزائرية ألا وهي التعبئة السياسية في صفوف اللاجئين الجزائريين في الحدود التونسية الجزائرية في المنطقة الرابعة المعروفة بمنطقة الكاف، واستمر عمله هناك إلى فجر الاستقلال.

دخل أرض الوطن بعد الاستقلال مباشرة وعمل مسؤولاً للعلاقات الثقافية بين الجزائر والبلاد العربية في وزارة التربية الوطنية.

كما أن طموح شاعرنا وأديبنا جعله لا يرضى بمستواه العلمي ويتطلع إلى ما هو أعلى ويسعى للحصول على أرقى الدرجات والراتب العلمية، حيث سجل رسالته للماجستير في نفس الجامعة التي تخرج منها بالقاهرة، فأعدّ بحثاً حول شعر المقاومة الجزائرية ونال به شهادته سنة 1966 بتقدير امتياز، وأثناء سنتي 1968 - 1969 أقام في القاهرة متفرغاً لإعداد أطروحة الدكتوراه بنفس الجامعة في موضوع الشعر الجزائري الحديث، فنهاها سنة 1970م. تحت إشراف الدكتورة سهير القلماوي.

خلال فترة الستينات كان الشاعر متفرغاً للعمل العلمي الأكاديمي، مساهماً في تكوين أجيال الاستقلال الأولى، فبالإضافة لانشغاله بإعداد بحوثه الجامعية فقد دخل الجامعة سنة 1964 مدرسا في معهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر وتدرج في سلكها الوظيفي من أستاذ مساعد إلى أستاذ محاضر، كما تولى رئاسة المعهد من سنة 1971 إلى سنة 1976.

إلى جانب عمله في الجامعة فإن الأستاذ كان حاضرا في مجالات أخرى للثقافة والمعرفة حيث تولى رئاسة تحرير مجلة الثقافة الصادرة من وزارة الثقافة بين سنتي 1971/1976. وكان ضمن المثقفين الجزائريين الأولين الذين فكروا في تأسيس اتحاد الكتاب الجزائريين، ووضعوا اللبنة الأولى لصرحه العظيم وأعطوا الدفعات الأولى لانطلاقه سنة 1964.

كما كان ضمن الداعين إلى تعريب الجامعة الجزائرية، فأسهم بجهوده وآرائه في المناهج العلمية، والطرق والخطوات المتبعة لأجل تحقيق ذلك فعمل ضمن اللجنة الوطنية للتعريب التي أنشأتها وزارة التعليم العالي والبحث العلمي من 1971 إلى سنة 1976.

اختير عضواً في لجنة إصلاح التعليم العالي التابعة لوزارة التعليم العالي سنة 1971. بعد أن أسهم بجهوده العلمية في خدمة وطنه والرفع من المستوى المعرفي لأبنائه مدة خمسة عشر سنة، اختاره بلده ليمثله في الخارج في منظمة الجامعة العربية، فما كان منه إلا أن يستجيب للطلب ويجزم رحاله للانتقال إلى جمهورية مصر العربية ويحل بالقاهرة موطن تكوينه العلمي ونضجه المعرفي.

غادر الجزائر سنة 1976 ملتحقا بعمله في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، فمكث في القاهرة إلى بداية الثمانينات، ثم نقل مقر المنظمة من القاهرة إلى العاصمة تونس بعد اتفاقية "كامب ديفد" بين مصر وإسرائيل، وانتقل بدوره للعمل في تونس.

تولى رئاسة تحرير مجلة المنظمة المسماة "المجلة العربية للثقافة" سنة 1981م.

وبقي مشغولا فيها إلى سنة تقاعده في بداية التسعينات.

خلال كل هذه الفترة التي قضاها الأستاذ خارج بلده كان وفيا له في تمثيله أحسن تمثيل، وفي زيارته كلما سمحت له ظروفه بذلك، ومشاركة أهله وإخوانه في أفراحهم وأعيادهم والإسهام بخبرته وتجربته وآرائه في كل ما ينفع بلده.

وكذا الإسهام بملكته المعرفية الغزيرة في الملتقيات العلمية والأدبية والشعرية والتحليق بالناس بما جادت به خواطره من جولاته ولقاءاته في ربوع البلدان العربية مشرقا ومغربا؛ التي كان يزورها بين الحين والآخر في إطار أعماله ضمن المنظمة العربية.

إنّ العمل الإداري الذي مني به أدينا في المنظمة العربية، لم يجعله ينقطع أبدا من الساحة العلمية الثقافية أو يتعد عنها، إذ أن قلمه بقي سيالا مبدعا متجددا طوال حياته.

ولأستاذنا مشاركات في عدة بحوث علمية في إطار عمله في المنظمة العربية نذكر منها :

— مناهج المستشرقين في الدراسات العربية الإسلامية، سنة 1985

— العلاقة بين الثقافة العربية والثقافات الإفريقية سنة 1985

— من قضايا اللغة العربية المعاصرة، سنة 1990 .

في بداية التسعينات نال أدينا تقاعده المهني وجدد العزم للانطلاق في رحلة البحث والمعرفة؛ ولم يكن هذا التقاعد نهاية لنشاطاته العلمية واستكانة إلى الراحة أو توجيهها لاهتماماته إلى مجالات أخرى خارج الثقافة والعلم. كانت هذه المحطة بداية جديدة له في الجهاد بالقلم والكلمة في كتابة التاريخ وفي التعريف بأصول هذه الأمة وجذورها وكشف الحجب عن عظمائها ومقوماتها.

ولعل العناية الربانية بشاعرنا كانت تحوم به من كل جهة وتحط أجنحتها بين أجنبه حيث عرف عليه في الشهور الأخيرة قبيل وفاته انكبابه على تلاوة القرآن الكريم والتعمق في معرفة أحكامه من بعض التفاسير التي كانت بين يديه.

وهكذا ختم الله تعالى أنفاسه في هذا الجو المهيّب في تونس العاصمة بعد مرض مفاجئ أصابه وقبض روحه وصعد إلى بارئه في يوم 24 نوفمبر من عام 1998م.

ونقل جثمانه إلى مسقط رأسه بالقرارة بوادي ميزاب، وووري التراب في محفل مهيب حضره عدد من مسؤولي الدولة، وإطاراتها، وجمع من أصدقائه، ومشايخه، الذين شهدوا بقاءه على العهد وجموع غفيرة من أهله وأقربائه، ممن عرفوه وأحبوه، فأتوا ليودعوه لآخر مرة ولينم بالقرب منهم بعد أن قضى حياته في المهجر بعيدا عنهم.

# مراجعة البحث

## -القرآن الكريم

### المصدر:

1- صالح خرفي، الديوان، أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

### أ/ المراجع العربية:

- 2- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1971.
- 3- من أسرار اللغة العربية، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، ط6،  
1987.
- 4- ابن جني، الخصائص، تحقيق علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ط2، 1983.
- 5- ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر، 1994، م8 .
- 6- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه،  
مجلة فصول، المجلد 5، القاهرة، 1984.
- 7- أحمد محمد فتوح، الرّمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3،  
1984
- 8- أحمد مختار عمر، علم الدلالة عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط 2، 1988.
- 9- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الجزء3، مطبوعات الجمع  
العلمي العراقي، العراق، 1987.
- 10- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار العلم للملايين، بيروت، دت، ج1.
- 11- بدوي طبانة، علم البيان، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية المكتبة  
الأنجلو مصرية، القاهرة، ط4
- 12- حسن الغرني، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب،  
2001.
- 13- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002
- 14- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية و عروضية، ج 1،  
الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989.
- 15- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية و عروضية، ج1
- 16- حميد حمداني، التّناس و انتاجية المعنى مجلة علامات في النقد، م10، ج40، جدّة،

جوان 2001.

17- رابع بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2006.

18- ////////////////، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2006.

19- رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دت.

20- ريمون طحان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1981.

21- ساسين عساف، الصورة الشعرية، دار مارون عبود، بيروت، 1984.

22- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1993.

23- شايف عكاشة، نظرية الأدب، سلسلة الدروس في الآداب واللغات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزء1.

24- صالح خرفي، الشعر الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، سلسلة الدراسات الكبرى، الجزائر، دت.

25- صالح فاضل السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر، عمان، الأردن، ط2، 2007.

26- ////////////////، الجملة العربية و المعنى، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2001.

27- ////////////////، معاني الأبنية في العربية، دار عمّار للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2007.

28- ////////////////، معاني النحو، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، ط2، 2003.

29- صلاح الدين حسين، الروابط بين الجمل في النص الشعري، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي جدة، مج10، ج39، مارس 2001.

30- صلاح فضل، علم الأسلوب، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

31- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، دار

- الأيام ودار الملكية للطباعة، الجزائر، ط1، 1996.
- 32- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997.
- 33- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، دت.
- 34- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 272، 2001.
- 35- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر و التوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2002.
- 36- // علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
- 37- عبد الله الرّكبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1983
- 38- عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، 1991.
- 39- عبده الرّاجحي، التطبيق التّحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004
- 40- عزّ الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة ،مصر، 1992.
- 41- // الشعرا العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار بيروت، لبنان، ط3، 1981.
- 42- علي البطل، الصّورة في الشعر العربي، دراسة في أصولها وتطورها دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1981
- 43- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، 1997.
- 44- علي يونس، أوزان الشعر وقوافيه، ط2، دار الآداب، القاهرة.
- 45- // نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993.
- 46- كمال بشر، علم الأصوات، دار المعارف ، القاهرة، ط4، 1975.
- 47- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988

- 48- محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر.
- 49- //، خصائص الأسلوب في الشوقيات، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، تونس، المجلد 20، 1981.
- 50- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت
- 51- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1990.
- 52- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العامة للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1994.
- 53- محمد عزام، نظرية التناص، مجلة البيان، الكويت، 2000.
- 54- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، دط.
- 55- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992
- 56- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، ط1، 1996.
- 57- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.
- 58- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دت.
- 59- مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، دت.
- 60- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط1، 1995
- 61- منير سلطان، البديع تأصيل وتحديد، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1986
- 62- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981.
- 63- نواري سعودي أو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2007.
- 64- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الأدبي الحديث، دار

هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، دط.

65- هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، 2004.

66- هاشم صالح مناع، الشافي في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، 1995.

67- يوسف مارون، اللغة والدلالة معجم، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، 2007.

68- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، مصر، ط1، 1994.

69- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008.

ب/ المراجع العربيّة :

70- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة والنشر، حلب، سوريا ط2، 1994.

71- كلود جرمان، ريمون لوبلون، علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشن، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، ط1، 1997.

ت/ المجلات و المقالات:

72- مجلة فصول، مجلة نقدية محكمة، المجلد الخامس، العدد الأول، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984.

ث/ الأطاريح والرسائل: (مخطوطات)

73- عبد النور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه، إشراف حكيم حبيب الكريطي، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2008.

74- بلقاسم دكدوك، مستويات التشكيل الإبداعي في شعر صالح خرفي، رسالة دكتوراه، إشراف محمد زغينة، كلية الآداب، جامعة باتنة، 2009/2008.

# فهرس البحث

- مقدمة ..... ص أ
- المدخل النظري: ..... ص 2
- مفهوم الأسلوبية وآليات التحليل الأسلوبي.
- مفهوم الدلالية .
- الباب الأول: البنيات الأسلوبية في ديوان «أطلس المعجزات»
- الفصل الأول : البنية الإيقاعية: ..... ص 26
- الإيقاع الخارجي.
- الإيقاع الداخلي.
- الفصل الثاني : البنية الإفرادية: ..... ص 56
- المستوى الصوتي.
- المستوى الصرفي.
- الفصل الثالث : البنية التركيبية: ..... ص 74
- الجمل الخبرية.
- الجمل الطلبية الإنشائية.
- الباب الثاني : البنيات الدلالية في ديوان «أطلس المعجزات»
- الفصل الأول: الصورة الشعرية: ..... ص 111
- مفهومها.
- أدوات الصورة وبنياتها.
- الفصل الثاني : التناص : ..... ص 132
- مفهومه.
- أنواع التناص وصوره.
- الفصل الثالث: الدلالة وأقسامها: ..... ص 148
- الدلالة الدينية.
- الدلالة الواقعية.
- الدلالة النفسية .
- الخاتمة : تحوي نتائج الدراسة المتوصل إليها ..... ص 166
- الملحق: التعريف بسيرة الشاعر وأعماله ..... ص 169

- ثبت بمصادر البحث ومراجعته ..... ص 186

- فهرس البحث: ..... ص 182/180.

## **SUMMARY:**

This study addresses the "structures of stylistic and semantic in the ATLAS EL MEDJZATE DU SALAH KHURFI " in the entrance definition methodology to read the texts and study, and is based stylistic set of structures come in its principle structure of rhythmic that we study in which the components of rhythm, as highlights the structure of synthetic characteristics grammatical in the poetic text, and the structure of individual spoiler acoustic phenomena that comes frequent, and the impact of the text as we recognize some of the phenomena morphological, and some vocabulary extraneous, the leaking of this study : at the end of the definitions of extension of the poet, then the conclusion of the results of this search.

Algerian contemporary poetry, stylistic, semantic, poetic, rhythm and grammatical structures, sounds, intertextuality.

## **RéSUMÉ :**

Cette étude porte sur les «structures de stylistique et sémantique dans le diwan" ATLAS EL MEDJZATE DU SALAH KHURFI " le stylistique est une méthode pour lire les textes et l'étudie, et est basé sur les structures viennent dans sa structure principe de rythmiques que nous étudions dans lequel les composants du rythme que Faits saillants de la structure des caractéristiques synthétiques et grammaticale dans le texte poétique, et la fonction, la structure de l'individu phénomènes acoustiques qui vient bien fréquents, et l'impact du texte que nous reconnaissons et montrent aussi la présence de l'intertextualité, la fuite de cette étude à la fin de la définition de l'extension du poète, alors la conclusion des principaux résultats de cette recherche

Poésie contemporaine algérienne, stylistiques, sémantiques, poétiques, le rythme, les structures grammaticales, les sons, l'intertextualité.

**المُلخَص:** تتناول هذه الدراسة: "البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان أطلس المعجزات للشاعر الجزائري صالح خرفي" في مدخلها التعريف بالأسلوبية والدلالية كأدوات منهجية لقراءة النصوص ودراستها، وتتأسس الأسلوبية على مجموعة من السبب تأتي في مبدئها البنية الإيقاعية التي ندرس من خلالها مكونات الإيقاع بقسميه البديعي والعروضي؛ كما تبرز البنية التركيبية السمات التحويلية الطاغية في النص الشعري، كنوع الجملة ووظيفتها؛ أما البنية الفردية فتلمح الظواهر الصوتية كصفات الأصوات المتواترة، وتأثير ذلك في النص كما نتعرف على بعض الظواهر الصرفية كاشتقاق، وبعض المفردات الدخيلة، الشاذة والغريبة في معجم الشاعر. أما البنية الدلالية فتضيء بعض جوانب الصور الشعرية ومصادرها، وتعرفنا على الدلالات الواردة في النص كالدلالية الواقعية، والتفسيّة؛ كما تبين حضور التناسل بأقسامه، لتدلف هذه الدراسة في نهايتها بملحق تعريف للشاعر، ثم خاتمة لأهم نتائج هذا البحث.

الشعر الجزائري المعاصر، الأسلوبية، الدلالية، الشعرية، الإيقاع العروضي والبديعي، التراكيب التحويلية، الأصوات، التناسل، الصورة الشعرية.